

Friederike Schuler

# Im Dienste der Gemeinschaft Figurative Wandmalerei in der Weimarer Republik

Tectum

Friederike Schuler

# **Im Dienste der Gemeinschaft**



Friederike Schuler

# **Im Dienste der Gemeinschaft**

Figurative Wandmalerei  
in der Weimarer Republik

Tectum Verlag



Friederike Schuler

**Im Dienste der Gemeinschaft**

Figurative Wandmalerei  
in der Weimarer Republik

© Tectum Verlag Marburg, 2017

ISBN 978-3-8288-6657-7

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter  
der ISBN 978-3-8288-3768-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Zugleich Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2013

Satz, Layout und Covergestaltung: © Alex Ketzer, Köln

Die Covergestaltung basiert auf der Farbkarte Willi Baumeisters  
für das sog. Sportarten-Wandbild im Krankenhaus Waiblingen,  
s. Abb. 83, Kat. Nr. 151.

Besuchen Sie uns im Internet

[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                                   |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Dank                                                                                              | 8          |
| <b>I. EINLEITUNG</b>                                                                              | <b>10</b>  |
| 1. Historische und thematische Eingrenzung                                                        | 14         |
| 2. Begriffsdefinitionen                                                                           | 20         |
| 2.1 monumental – dekorativ                                                                        | 20         |
| 2.2 Wandmalerei – Wandbild – Wandgestaltung                                                       | 26         |
| 2.3 Figuration – Abstraktion                                                                      | 28         |
| 3. Forschungsstand                                                                                | 31         |
| 4. Quellenlage                                                                                    | 38         |
| 5. Fragestellung                                                                                  | 42         |
| 6. Vorgehensweise                                                                                 | 43         |
| <b>II. WANDMALEREI IM HISTORISCHEN KONTEXT</b>                                                    | <b>46</b>  |
| 1. Politische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen                                             | 47         |
| 1.1 Gesellschaftsutopie und Volksbildung                                                          | 48         |
| 1.2 Alfred Lichtwark und Fritz Schumacher                                                         | 52         |
| 1.3 Die Idee des Gesamtkunstwerks, der Deutsche Werkbund vor 1914 und Karl Ernst Osthaus          | 59         |
| 1.4 Der Reichskunstwart                                                                           | 62         |
| 2. Der zeitgenössische Diskurs um Raum und Wandbild                                               | 67         |
| 2.1 Die Wandmalereidebatte in Kunstliteratur und Presse                                           | 67         |
| 2.2 Wandbild im öffentlichen Raum versus Raumgestaltung in Privaträumen                           | 76         |
| 2.3 Wandmalerei als Ausstellungsthema                                                             | 80         |
| 2.4 Geometrisch-abstrakte versus figurative Wandmalerei                                           | 84         |
| 2.4.1 Hölzel und sein Kreis                                                                       | 84         |
| 2.4.2 Bauhaus und De Stijl                                                                        | 87         |
| 2.4.3 Ein neuer Naturalismus?                                                                     | 90         |
| <b>III. ORTE, THEMEN, FUNKTIONEN</b>                                                              | <b>108</b> |
| 1. Motivationsgrundlagen                                                                          | 109        |
| 1.1 „Beseitigung des Rahmenbildes“ – Forderungen von Künstlern und Architekten                    | 109        |
| 1.1.1 Künstlergruppen                                                                             | 109        |
| 1.1.2 Primat der Architektur                                                                      | 117        |
| 1.1.3 Der Deutsche Werkbund und seine erste Ausstellung in Köln 1914                              | 121        |
| 1.1.4 Wettbewerbe und Auftragsvergabe                                                             | 125        |
| 1.1.5 Kulturpolitische Aktivität                                                                  | 127        |
| 1.1.6 Reichswirtschaftsverband bildender Künstler                                                 | 131        |
| 1.1.7 Resümee                                                                                     | 133        |
| 1.2 Wandmalerei als kulturpolitisches Instrument auf nationaler, regionaler und kommunaler Ebene? | 134        |
| 1.2.1 Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung                         | 135        |

|                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.2.2 Kunstpolitik der Länder und Kommunen                                                                                         | 146 |
| 1.2.3 Sonderrolle: Hamburg                                                                                                         | 152 |
| 1.2.4 Die Rolle künstlerischer Ausbildungsstätten                                                                                  | 154 |
| 1.2.5 Resümee: Inwiefern wurde Wandmalerei als<br>kulturpolitisches Vehikel genutzt?                                               | 166 |
| 1.3 Die Grundlagen der „Kunst am Bau“-Regelung –<br>Wandmalerei versus Bauplastik                                                  | 168 |
| 2. Wandmalerei im öffentlichen Raum                                                                                                | 172 |
| 2.1 Verwaltungsgebäude, „Bauten der Gemeinschaft“<br>und sozialer Wohnungsbau                                                      | 176 |
| 2.1.1 Rathäuser und Kreishäuser                                                                                                    | 177 |
| • <i>Die Neuausstattung historischer Rathäuser</i>                                                                                 | 177 |
| • <i>Städtische Ratskeller – Leichte Kost für städtische<br/>Honoratioren?</i>                                                     | 181 |
| • <i>Helmuth Macke und die Ausmalung des<br/>Düsseldorfer Rathauses</i>                                                            | 185 |
| • <i>Die Kreishäuser in Schleswig, Düsseldorf und Schneidemühl –<br/>Wandmalerei als Mittel zur Stiftung kommunaler Identität?</i> | 191 |
| 2.1.2 Bauten der Gemeinschaft                                                                                                      | 199 |
| • <i>Eine vergessene Ikone des Neuen Bauens –<br/>Das Wilhelm-Marx-Haus in Düsseldorf</i>                                          | 200 |
| • <i>Die Krankenhäuser in Halle, Erfurt und Königstein</i>                                                                         | 202 |
| • <i>Exkurs: Die GeSoLei in Düsseldorf – Wandbilder<br/>im Ausstellungskontext</i>                                                 | 206 |
| • <i>Parteigebäude und Gewerkschaftshäuser</i>                                                                                     | 211 |
| 2.1.3 Projekte des sozialen Wohnungsbaus                                                                                           | 217 |
| • <i>Ledigenwohnheime</i>                                                                                                          | 217 |
| • <i>Fasadengestaltungen von Großsiedlungen</i>                                                                                    | 220 |
| 2.1.4 Resümee                                                                                                                      | 221 |
| 2.2 Erziehungsinstitutionen                                                                                                        | 223 |
| 2.2.1 Schulpolitik und Kunsterziehung                                                                                              | 224 |
| 2.2.2 Wandbilder an Schulen – „in erster Linie heiter und fröhlich“?                                                               | 231 |
| • <i>Die Rolle Fritz Schumachers für die Wandmalerei<br/>an Hamburger Schulen</i>                                                  | 231 |
| • <i>Lehren und Lernen</i>                                                                                                         | 233 |
| • <i>Leibesübungen und Sport</i>                                                                                                   | 237 |
| • <i>Der menschliche Körper – Im Einklang mit der Natur</i>                                                                        | 241 |
| • <i>Sonderform Stillleben?</i>                                                                                                    | 244 |
| • <i>Biblische und mythologische Themen</i>                                                                                        | 246 |
| • <i>Resümee</i>                                                                                                                   | 254 |
| 2.2.3 Universitäten – Geschichtsmalerei in neuem Gewand?                                                                           | 256 |
| • <i>Prometheus im Hörsaal der Charité</i>                                                                                         | 257 |
| • <i>Charles Crodels Wandbilder in den Universitäten<br/>Halle und Jena</i>                                                        | 259 |
| • <i>Resümee</i>                                                                                                                   | 263 |
| 2.2.4. Ferienheime – Erziehung zum politischen Denken                                                                              | 265 |

|                                                                                                          |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.2.5 Resümee: Themen und Tendenzen der Wandmalerei<br>in Erziehungs- und Bildungsinstitutionen          | 270        |
| 2.3 Museen                                                                                               | 273        |
| 2.3.1 Zeitgenössischer Diskurs                                                                           | 274        |
| 2.3.2 Wandbilder in Kunst- und Kunstgewerbemuseen                                                        | 281        |
| • <i>Die Ausstattung des Treppenhauses im<br/>Lindenau-Museum in Altenburg</i>                           | 282        |
| • <i>Erfurt und Krefeld: Ein eigener Raum für moderne<br/>Monumentalmalerei</i>                          | 284        |
| • <i>Mehr als die Summe seiner Teile – Das neue<br/>Museum Folkwang in Essen</i>                         | 288        |
| • <i>Die Kunstgewerbemuseen in Hamburg und Köln</i>                                                      | 298        |
| 2.3.3 Wandbilder in historischen sowie technisch-<br>naturwissenschaftlichen Museen                      | 300        |
| 2.3.4 Resümee: Museale Wandmalerei zwischen Kunst<br>und Didaktik                                        | 308        |
| <b>IV. FALLBEISPIELE</b>                                                                                 | <b>328</b> |
| 1. Johan Thorn Prikker: Lebenszyklus im Kaiser Wilhelm<br>Museum Krefeld, 1923                           | 330        |
| 1.1 Auftrags- und Entstehungsgeschichte                                                                  | 331        |
| 1.2 Räumliche Ausgangssituation                                                                          | 332        |
| 1.3 Ikonografie und Bildkonzeption                                                                       | 334        |
| 1.4 Der Krefelder Lebenszyklus im historischen und<br>zeitgenössischen Kontext                           | 339        |
| 2. Willi Baumeister: Sportarten-Wandbild im Krankenhaus<br>Waiblingen, 1928                              | 342        |
| 2.1 Auftrags- und Entstehungsgeschichte                                                                  | 343        |
| 2.2 Die Bedeutung von Architektur und Fläche im Werk Willi Baumeisters                                   | 345        |
| 2.3. Räumliche Ausgangssituation                                                                         | 346        |
| 2.4 Bildaufbau und Ikonografie – Das Konzept von Licht, Luft<br>und Sonne in Architektur und Wandmalerei | 347        |
| 3. Thorn Prikker und Baumeister als Antagonisten der<br>figurativen Wandmalerei?                         | 352        |
| <b>V. SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK</b>                                                                | <b>356</b> |
| <b>VI. KATALOG</b>                                                                                       | <b>362</b> |
| <b>VII. VERZEICHNISSE</b>                                                                                | <b>688</b> |
| 1. Abkürzungsverzeichnis                                                                                 | 689        |
| 2. Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur                                                         | 690        |
| 2.1 Quellentexte und Primärliteratur                                                                     | 690        |
| 2.2 Sekundärliteratur                                                                                    | 698        |
| 3. Verzeichnis der Zeitschriften und Zeitungen                                                           | 733        |
| 4. Verzeichnis der Archive und benutzten Quellen                                                         | 735        |
| 5. Fotonachweis                                                                                          | 738        |
| 6. Copyright und CC-Lizenzen                                                                             | 741        |

## Dank

Die vorliegende Publikation ist die überarbeitete und um den Werkkatalog ergänzte Fassung meiner 2013 am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in München eingereichten Dissertationsschrift.

Ein wesentlicher Impuls für die Themenwahl ging von der Ausstellung *köln progressiv* aus, die das Museum Ludwig 2008 zeigte. Hier stieß ich auf den Entwurf für ein Glasmosaik für das Kölner Kunstgewerbemuseum von Franz Wilhelm Seiwert und begann hiervon ausgehend meine Recherchen zur Wandmalerei der 1920er Jahre. Bald wurde klar, dass die abstrakten Werke, Farbgestaltungen und Farbleitsysteme relativ gut erforscht waren, die sehr viel zahlreicheren figurativen Werke gerade im öffentlichen Raum bisher jedoch wenig Beachtung gefunden hatten. In der Wahl des Themas hat mich meine Doktormutter Prof. Dr. Andrea Gottdang von Anfang an unterstützt und mir über die Jahre hinweg immer wieder durch kritische und konstruktive Anregungen wichtige Impulse gegeben. Für dieses Interesse und das Vertrauen in meine Arbeit sowie die Übernahme des Erstgutachtens gilt ihr mein besonderer Dank. Für die Übernahme des zweiten Gutachtens danke ich Herrn Prof. Dr. Frank Büttner (†), Herrn Prof. Dr. Armin Nassehi dafür, dass er in der Disputation die Soziologie vertreten und aus dieser Sichtweise ergänzende Fragen aufgeworfen hat.

Dr. Christiane Heiser möchte ich für die genaue Durchsicht meines Manuskripts und zahlreiche inhaltliche Anregungen sowie ihre langwährende, kollegiale Begleitung und freundschaftlichen Beistand großen Dank aussprechen. Trotz Zeitdruck haben Edgar Rudolph und Heide Häusler die Korrektur der Abgabefassung in der Endphase 2013 übernommen. Bei der Arbeit am Abbildungsteil sowie dem Bildmaterial für den Katalog hat mir vor allem Henning Adams tatkräftig und ausdauernd geholfen; die technischen Grundlagen für die Bildbearbeitung haben Nasta Reiss und Jochen Arentzen gelegt. Peter Stölzgen hat mir die Arbeit am Literaturverzeichnis durch seine Programmierhilfe entscheidend erleichtert. Alex Ketzer danke ich besonders für seine gestalterische Arbeit von Umschlag und Innenteil, durch die die vorliegende Publikation erst ihr ansprechendes und einheitliches Erscheinungsbild erhalten hat. Für diese umfassende Unterstützung aus dem Freundeskreis bin ich ebenso dankbar wie für die Geduld, die sie alle in den verschiedenen, intensiven Arbeitsphasen mit mir hatten.

Darüber hinaus gilt mein Dank meiner Mitstreiterin Dr. Agnes Thum. Für den Austausch mit ihr in fachlicher und organisatorischer Hinsicht war ich immer sehr dankbar. Dr. Daniela Stöppel und Dr. Caroline Sternberg danke ich sowohl für ihre inhaltliche Anregungen und Recherchehilfen als auch für ihren freundschaftlichen Beistand und Ermutigungen. Außerdem bedanke ich mich bei der Stiftung der Deutschen Wirtschaft für das Stipendium, das sie mir für die ersten zweieinhalb Jahre der Promotion gewährte und die damit zum Ausdruck gebrachte Wertschätzung für die Disziplin der Kunstgeschichte.

Die zahlreichen Bibliotheks- und Archivbesuche wären ohne die Hilfe zahlreicher Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter nicht so ertragreich gewesen. Besonders möchte ich mich bei Bettina Gembruch und Maria Vallecillo aus der Kunst- und Museumsbibliothek Köln bedanken, ebenso bei Dr. Elisabeth Scheeben, Andrea Trudewind und Irina Holzbrecher vom Stadtarchiv Düsseldorf sowie Dr. Birgit Jooss und Daniela Uher vom Deutschen Künstlerarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Für die Unterstützung bei den Recherchen zu Thorn Prikkers Wandbildzyklus in Krefeld sowie dem Waiblinger Wandbild von Willi Baumeister danke ich Dr. Sabine Röder, Dr. Sylvia Martin und Volker Döhne aus den Krefelder Kunstmuseen ebenso wie Hadwig Goetz und Felicitas Baumeister vom Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

Aber auch all den zahlreichen weiteren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern aus vielen anderen Archiven, Bibliotheken und Museen gilt mein herzlicher Dank für ihre Unterstützung der Recherchen, die nur dank ihres Engagements so ergiebig waren. Bei der mitunter aufwändigen Beschaffung der Bildrechte und Bereitstellung der Abbildungsvorlagen haben mir zahlreiche Nachfahren oder Rechtsnachfolger der Künstlerinnen und Künstler sowie wiederum Kolleginnen und Kollegen aus Museen und Archiven tatkräftig geholfen.

Für den kollegialen Austausch und viele erhellende Fachgespräche danke ich außerdem in alphabetischer Reihenfolge Dr. Maïke Bruhns, Dr. Angela Dolgner, Dr. Julia Friedrich, Wolfgang Funken, Dr. Kristina Kratz-Kessemeier, Dr. Angelika Nollert, Cornelia Nowak M.A., Dr. Helena Perena, Dr. Carsten Rahlfs, Dr. Lynnette Roth, Dr. Ina Ewers-Schultz, Dr. Cornelius Steckner, Dr. Kurt Winkler, Dr. Eduard Wätjen und Dr. Friederike Weimar.

Mein ganz besonderer Dank gilt nicht zuletzt meiner Familie, auf deren Verständnis und Unterstützung ich in allen Höhen und Tiefen der Promotionszeit immer zählen konnte. Die schwierigste Geduldsprobe hat mein Mann Henning Adams bestanden. Er hat mich über all die Jahre in den unterschiedlichen Arbeitsphasen erlebt und geduldig begleitet; er hat mich immer wieder ermutigt und oftmals tatkräftig unterstützt. Dafür bin ich ihm zu größtem Dank verpflichtet.

# I. EINLEITUNG

Die figurative Wandmalerei erlebte zur Zeit der Weimarer Republik eine starke Verbreitung und Wiederbelebung sowohl in privaten Räumen, aber auch – und in ganz besonderem Maße – im öffentlichen Raum. Die hier realisierten Werke bewegen sich stets in einem Spannungsfeld zwischen verschiedenen gelagerten persönlichen Interessen, künstlerischen wie politischen Idealvorstellungen und ortsspezifischen Anforderungen und Gegebenheiten. Kunst, die öffentlich wirken soll, verfolgt bestimmte repräsentative, didaktische oder auch propagandistische Ziele. Diese physische wie ideologische und intellektuelle Verortung von Wandmalerei steht im Zentrum des Interesses der vorliegenden Untersuchung. Die von Künstlern in Eigeninitiative konzipierten oder von privaten Förderern für eigenen Räume beauftragten Wandbilder erfüllen diesen öffentlichen Repräsentationsanspruch nicht und bleiben daher im Folgenden weitgehend ausgeklammert.

Zunächst mag es vielleicht verwundern, die figurative Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden der Weimarer Republik zum Untersuchungsgegenstand zu machen, da doch insbesondere die Zwischenkriegszeit im Bereich der Architektur und ihre künstlerische Gestaltung vor allem mit den avantgardistischen, reduzierten Lösungen wie beispielsweise denen des Bauhauses verbunden wird.<sup>1</sup>

Auf den mitunter verzerrenden Forschungsansatz, der für die 1920er-Jahre häufig nur die Avantgarden in den Blick nahm, wies Christian Welzbacher mit seiner Dissertation über die Staatsarchitektur der Weimarer Republik 2006 eindrücklich hin.<sup>2</sup> Er spricht dieser Herangehensweise die Legitimation jedoch auch nicht vollkommen ab, denn so konnte zunächst ein charakteristisches Bild der architektonischen Leistung der Zwischenkriegszeit im Vergleich zu der des Kaiserreichs sowie des nachfolgenden sog. Dritten Reiches herausgearbeitet werden. Dabei blieb jedoch die zeitgenössische Staatsarchitektur, die sich hier stilistisch nicht einordnen lässt, oftmals vollkommen unberücksichtigt.

Ähnlich verhält es sich mit der Wandmalerei. Auch bei ihr standen bisher die weitgehend abstrahierenden Lösungen beispielsweise Oskar Schlemmers im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses und im Neubau des Essener Museum Folkwang<sup>3</sup> oder die avantgardistischen, vollkommen abstrakten Raumgestaltungen, die die De-Stijl-Künstlerin Sophie Taeuber-Arp gemeinsam mit Hans Arp und Theo van Doesburg für den Vergnügungskomplex der Aubette in Straßburg 1928 geschaffen hatte, im Fokus der Forschung.<sup>4</sup>

1 Barbara Miller-Lane manifestierte diesen Ansatz 1986 und 1994 in ihren Veröffentlichungen zur Interdependenz von Architektur und Politik im Deutschland der Jahre 1919 bis 1945, ebenso die Ausstellung zur Architektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland, die das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt/M. im Jahr 2000 zeigte. Vgl. MILLER-LANE 1986, MILLER-LANE 1994, AUSST. KAT. FRANKFURT/M. 2000.

2 WELZBACHER 2006, v. a. S. 9–11.

3 HERZOGENRATH 1973 sowie AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A.

4 AUSST. KAT. PARIS 1977. Nach den umfangreichen Restaurierungsarbeiten ist die erste Etage des Vergnügungskomplexes seit 2006 wieder zugänglich, vgl. AUSST. KAT. STRASSBURG 2006 sowie Homepage der Musées de la Ville de Strasbourg, Aubette 1928: <http://www.musees.strasbourg.eu/index.php?page=musee-aubette-de> (2.10.2012).



Ein differenziertes Bild über die Funktion und den Stellenwert, der der bildenden Kunst in Öffentlichkeit und Gesellschaft der Weimarer Republik zugeschrieben wurde, lässt sich jedoch nur gewinnen, wenn auch im Bereich der baugebundenen Malerei das Interessenfeld erweitert und die figurativen Wandmalereien einbezogen werden, die in relativ großer Zahl insbesondere in öffentlichen Gebäuden entstanden.

Die zentralen Kategorien Figuration und Abstraktion der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts sind auch für die vorliegende Untersuchung als Unterscheidungsmerkmale hilfreich. Sie eignen sich jedoch sicher nicht als dichotomische Größen, mit deren Hilfe sich Werke der 1920er-Jahre immer vollkommen eindeutig der einen oder anderen Seite zuordnen lassen.<sup>5</sup> Auf diese Problematik geht der Abschnitt zur Begriffsklärung nochmals ein. (vgl. Kap. I.1.2)

Um die Wandmalereien innerhalb des genannten Spannungsfeldes aus persönlichen, politischen und künstlerischen Anliegen analysieren zu können, ist es notwendig, einen kulturhistorischen Ansatz mit einer ikonografischen Betrachtungsweise zu verknüpfen. Erst die Betonung der kulturhistorischen Ebene ermöglicht es, die vielfältigen Beziehungen, die beispielsweise zwischen Künstlern und leitenden Architekten bestanden, als wichtige Grundvoraussetzung für die Entstehung eines Wandbildes einzubeziehen. Darüber hinaus ermöglicht die Verbindung dieser Ergebnisse mit einer ikonografischen Untersuchung, Rückschlüsse auf das zeitgenössische Menschenbild und letztlich das Selbstverständnis der Gesellschaft zu ziehen, was sich vor allem im Symbolgebrauch innerhalb der Werke manifestiert.

Auch jüngere Ereignisse geben Anlass dazu, die Gattung der Wandmalerei in den Jahren von 1918 bis 1933 in den Blick zu nehmen: Beispielsweise beschäftigen sich zeitgenössische Künstler wieder mit ihr, wie es eine Ausstellung im Bahnhof Rolandseck im Jahr 2012 zeigte.<sup>6</sup> Hier entwickelten Künstler – in Korrespondenz zu den dort gezeigten Nazarenerfresken der zwölf Apostel von Johann von Schraudolph aus dem Speyerer Dom – wandmalerische Werke. Die Wandmalerei des 19. Jahrhunderts diente also erneut als Bezugspunkt; auch die Maler der Weimarer Republik beriefen sich mitunter auf diese Tradition.

Außerdem erfuhr die Wandmalerei der 1920er-Jahre in den vergangenen Jahren immer wieder Aufmerksamkeit durch aktuelle Entdeckungen, Freilegungen oder die Diskussionen darüber: 1998 wurden Wandgemälde von Heinrich Campendonk in der Krefelder Villa Merländer freigelegt,<sup>7</sup> seit 2006 ist im Verwaltungsbau der I. G. Farben, dem heutigen Sitz der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt, ein Wandgemälde des Künstlers Georg Heck wieder sichtbar. Ganz aktuell wurde

---

5 Christian Meier wendet diese Dichotomie für die Betrachtung der bundesrepublikanischen Kunst nach 1945 an, wo die Unterscheidung klarer zu ziehen ist als für die Zwischenkriegszeit. MEIER 2012.

6 AUSST. KAT. REMAGEN 2012. Im Kaisersaal des Speyerer Doms wurden am 28.10.2012 die einst im Dom installierten Fresken Johann von Schraudolphs nach jahrelanger Restaurierung im Rahmen einer Dauer Ausstellung wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Darüber hinaus wurde die Wandmalerei der Nazarener ebenfalls 2012 in einer Ausstellung des Landesmuseums Mainz thematisiert.

7 SCHUPETTA 1998 sowie SCHUPETTA 2001.

in Krefeld anlässlich der Generalsanierung und Wiedereröffnung des Kaiser Wilhelm Museums 2016 der große Lebenszyklus von Johan Thorn Prikker (1868–1933) erstmals seit 1976 wieder freigelegt und restauriert und ist nun wieder sichtbar. Bei diesen drei Werken handelt es sich um je ein Beispiel im privaten Raum, innerhalb eines Industrieunternehmens sowie in einer öffentlichen Institution.

Kürzlich stellten außerdem zwei Ausstellungen des Museum Ludwig in Köln sowie des Kunsthauses Zürich in Kooperation mit der Schirn Kunsthalle in Frankfurt die Wandbilder Fernand Légers und Joan Mirós in den Mittelpunkt.<sup>8</sup>

Im Folgenden steht die Analyse der umfangreichen Bemühungen um Wandmalereien und ihrer Projektierung vor allem in öffentlichen Gebäuden im Fokus. Der Schwerpunkt liegt auf Werken in staatlichen, landeseigenen oder kommunalen Gebäuden, die einer breiten Bevölkerungsschicht zugänglich waren. Um sich der Thematik zu nähern und den Untersuchungsgegenstand klarer zu konturieren, seien zunächst einige historische und thematische Eingrenzungen sowie Begriffsdefinitionen vorangestellt. Anschließend folgen Erläuterungen zu Forschungsstand und Quellenlage sowie zur spezifische Fragestellung und Vorgehensweise dieser Dissertation.

---

8 AUSST. KAT. KÖLN 2016, AUSST. KAT. FRANKFURT/ZÜRICH 2016.

## 1. Historische und thematische Eingrenzung

Die historische und politische Situation der Weimarer Republik ist sehr gut dokumentiert und wurde bereits in zahlreichen Publikationen erörtert.<sup>9</sup> Als Weimarer Republik wird dabei in aller Regel die Zeit des Deutschen Reiches zwischen 1918/19 – mit Novemberrevolution, Ausrufung der Republik am 9.11.1918, Wahl zur Nationalversammlung am 19.1.1919 sowie mit der Verabschiedung der Weimarer Verfassung am 11.8. desselben Jahres – und 1933 mit der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30.1. bezeichnet. Seit Peukerts Veröffentlichung hat sich in der historischen und kunsthistorischen Forschung jedoch eine Kontinuitätsperspektive etabliert, die die Bezeichnung *Weimarer Republik* zwar als Verständigungsterminus verwendet, dabei jedoch die Kontinuitätslinien der deutschen Geschichte innerhalb dieser Zeit recherchiert und betont.<sup>10</sup>

Dennoch werden im Wesentlichen weiterhin meist drei historische Phasen benannt,<sup>11</sup> die sich auch in der Betrachtung und Analyse der wandmalerischen Projekte dieser Zeit als sinnvolle Ordnungsparameter erweisen: Die ersten Nachkriegsjahre werden häufig als Krisenjahre bezeichnet, gesellschaftlich und moralisch geprägt von der Kriegsniederlage,<sup>12</sup> Massenarbeitslosigkeit und Wohnungsnot, wirtschaftlich von der Hyperinflation sowie politisch von einer instabilen, eher links orientierten ersten Republik, die von zahlreichen nationalen und regionalen Putschversuchen auf die Probe gestellt wurde.<sup>13</sup> Zahlreiche Arbeiter- und Soldatenräte hatten innerhalb kurzer Zeit maßgebliche politische und gesellschaftliche Aktivitäten entwickelt.

In den Jahren 1923–1929 kam es durch die Einführung der Rentenmark Ende 1923 sowie die Umsetzung des Dawes-Plans ab Anfang 1924 vor allem wirtschaftlich und damit auch gesamtgesellschaftlich zu einer relativen Stabilisierung der Verhältnisse. Diese Jahre gelten als vor allem von rechtsbürgerlichen Parteien und konservativeren Ideen geprägt. 1928 kam es bei den Wahlen zum 4. Reichstag im Mai nochmals zu einer großen Regierungskoalition, die jedoch die von dem Zusammenbruch der New Yorker Börse ausgelöste Weltwirtschaftskrise 1929 und die erneuten Neuwahlen am 14.9.1930 nicht überdauerte. In diesen Wahlen konnten vor allem die extrem ausgerichteten

---

9 Die Literaturlage zu Geschichte und Kultur der Weimarer Republik ist aufgrund ausgesprochen zahlreicher Publikationen mitunter als fast unübersichtlich zu bezeichnen. Für die vorliegende Arbeit wurden besonders folgende Forschungsergebnisse berücksichtigt: WEBER 2002, MOMMSEN 2000, KUTSCHERA 1994, WEINSTEIN 1990, HERMAND/TROMMLER 1988, PEUKERT 1987, AUSST. KAT. WEIMAR 1999. Zur offiziellen Kunstpolitik des preußischen Kunstministeriums von 1918 bis 1932 legte Kristina KRATZ-KESSEMEIER 2008 eine umfangreiche und quellenfundierte Untersuchung vor.

10 Vgl. zur Kontinuitätsperspektive v. a. PEUKERT 1987, Kapitel I.1.: Die Weimarer Republik in der Kontinuität der deutschen Geschichte, S. 13–31 sowie z. B. DÜWELL 1987, S. 65.

11 Vgl. hier und im Folgenden v. a. HERMAND/TROMMLER 1988, S. 19–34. Auch PEUKERT 1987 arbeitete mit diesen Kategorisierungen, er bezeichnete die Anfangsjahre als „Weichenstellungen“, die Jahre 1924–29 als „trügerische Stabilisierung“ und die Jahre zwischen 1930 und 1933 als „totale Krise“. Auch BAVAJ 2005, der sich in seiner Arbeit um eine „Symbiose von traditioneller Politik- und Ideengeschichte mit der neueren Geistes- und Kulturhistorie“ (ebd., S. 23) bemühte, greift auf diese grobe zeitliche Einteilung zurück.

12 Dazu z. B. PETERS, O. 1998, S. 26. Außerdem auch WILLET 1981, GAY 1970, HERMAND/TROMMLER 1988, ECKSTEINS 1990. Zur unmittelbaren Darstellung des Ersten Weltkriegs in der Bildenden Kunst vgl. z. B. AUSST. KAT. BERLIN 1994.

13 Hier und im Folgenden v. a. HERMAND/TROMMLER 1988, S. 14–34.

linken und rechten Parteien KPD und NSDAP Stimmen und damit Sitze in der Nationalversammlung gewinnen. 1933 schließlich fand die erste demokratische und pluralistische Republik mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler ihr politisches Ende.

Während dieser Zwischenkriegszeit wurde der Kunst am Bau – die als solche zwar noch nicht benannt war (vgl. Kap. III.1.3) – und besonders der Wandmalerei eine öffentliche Wirksamkeit zugesprochen, die sich in zahlreichen Postulaten, Entwürfen, Projekten oder konkreten Umsetzungen manifestierte. Ihr wurden damit Aufgaben zugeteilt, die dieser ältesten Gattung der Malerei seit ihrer Entstehung immer wieder zugesprochen worden waren.

Die Wandmalerei war durch die Jahrhunderte hinweg unter verschiedenen Voraussetzungen und sich stets wandelnden Zielvorgaben zur Umsetzung von religiösen Darstellungs- oder politischen Repräsentationsansprüchen sowie künstlerischen Bildideen verwendet worden. Diese weit zurückreichende Tradition der Wandmalerei ermöglicht es, die Werke der Weimarer Republik in einen breiten Kontext einzuordnen und vor dieser Folie die spezifischen Charakteristika zu untersuchen.

Im Unterschied zur Tafelmalerei oder beweglichen Skulpturen und Plastiken ist die Wandmalerei keine autonome, sondern immer ortsspezifische und architekturgebundene Kunst.<sup>14</sup> Dies war besonders für die avantgardistischen Künstler wie beispielsweise Malewitsch das ausschlaggebende Argument, das aus diesem Grunde generell unter Kapitalismusverdacht stehende Staffeleibild abzulehnen.<sup>15</sup> Darüber hinaus grenzt der Bildrahmen das Gemälde als das Andere von der Umgebung ab, was einen wichtigen Unterschied zur Wandmalerei darstellt, die sich in den Augen der Künstler der 1920er-idealerweise lückenlos, mitunter organisch in den Raum einfügen sollte.

Die Wandmalereien, die als repräsentative Beispiele ausgewählt wurden, sind, abgesehen von ihrem Entstehungszeitpunkt und -ort, durch ihr Format definiert: Es sind Werke, deren Größe sich nach den Dimensionen der zur Verfügung stehenden Wandfläche richtet und diese annähernd maximal ausnutzt. Kleinformatigere Wandbilder, die auch als Tafelbild hätten ausgeführt werden können und sich durch ihre Bildränder bzw. Figurmrisse als eigenständige Werke deutlich von der umgebenden Wandfläche abgrenzen, sind nicht in erster Linie gemeint. Ein weiteres wichtiges Kriterium ist die ortsspezifische und baugebundene Umsetzung.

Es wird bereits deutlich, dass Wandmalerei also immer spezifisch formalen und ästhetischen Gestaltungsprinzipien unterlag und nicht nur an ihren Creator, sondern auch an die örtlichen Gegebenheiten, den jeweiligen Auftraggeber und bei Neubauten oftmals an den federführenden Architekten gebunden war und ist.

Im Unterschied zu Wandbildern im privaten Wohnraum, die meist nur wenige Personen zu sehen bekamen oder die rein zur Dekoration dienten, liegt der Schwerpunkt dieser Untersuchung auf den Werken, die im öffentlichen Raum ausgeführt wurden und gesellschaftlich Einfluss nehmen sollten.

14 PHILIPPOTT 1972, S. 5 ff., HERZOGENRATH 1973, S. 7.

15 Vgl. auch STÖPPEL 2014, S. 274.

Die sakrale Wandmalerei, die beispielsweise im Rheinland mit dem *Kölner Institut für Religiöse Kunst* eine besonders starke Belebung erfuhr, wie Elisabeth Peters mit ihrer Dissertation belegen konnte,<sup>16</sup> bildet einen ganz eigenen und gleichsam in sich geschlossenen Bereich. Zwar kann die sakrale Wandmalerei ebenfalls als eine für die Öffentlichkeit konzipierte und öffentlich zugängliche Gruppe betrachtet werden, sie steht aber in einer historisch und ikonografisch anderen Tradition. Rezipientengruppe und Auftraggeber sind vergleichsweise klar eingrenzbar und unterscheiden sich in ihrer Zielsetzung wesentlich von den hier im Fokus stehenden öffentlichen Auftraggebern wie Staat, Ländern, Kommunen oder Städten bzw. deren Institutionen. Um deren Kontur möglichst klar herauszuarbeiten, wird die sakrale Wandmalerei bei Bedarf als „Kontrastfolie“ verwendet, jedoch nicht erneut diskutiert.

Neben der öffentlichen Verwaltung gab es auch privatwirtschaftliche Auftraggeber, die Wandmalereien beispielsweise für ihre Firmengebäude, die von zahlreichen Arbeitern und Angestellten frequentiert wurden, ausführen ließen. Der preußische Kultusminister Carl Heinrich Becker (1876–1933) forderte die Industrie 1928 ausdrücklich dazu auf, Künstler mit der Gestaltung ihrer Räumlichkeiten zu beauftragen.<sup>17</sup> (vgl. auch Kap. III.1.2.1)

Die Recherchen in den Archiven der großen Firmen, die in der Weimarer Republik eine Rolle spielten (wie beispielsweise Siemens, I. G. Farben, Krupp, MAN oder Henkel) konnten jedoch nur vereinzelte Werke zu Tage fördern: zum Beispiel ein Wandbild des Beckmann-Schülers Georg Heck (1897–1982) im Verwaltungsbau der I. G. Farben, der 1928 bis 1931 von Hans Poelzig in Frankfurt errichtet worden war.<sup>18</sup> [Kat. Nr. 53] Darüber hinaus hatte der ehemalige Düsseldorfer Akademiestudierende für Malerei Hans Kohlschein (1879–1948) 1929 eine Ausmalung des Speisesaals der Firma Henkel unter dem Titel *Das Waschen in den fünf Erdteilen* konzipiert.<sup>19</sup> [Kat. Nr. 28] Beide Werke gehen auf persönliche Initiative aus den Reihen der Firmenvorstände zurück.

---

16 PETERS, E. 1996.

17 Vgl. Rede von Kultusminister Carl Heinrich Becker anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Deutsche Kunst 1928“, Düsseldorf, 2.5.1928, in: GStA PK, VI HA NI. Carl Heinrich Becker, Nr. 1545.

18 Zu diesem Wandbild vgl. v. a. FORSTER 2003, MEISSNER U. A. 1999, SCHILLING 2007, SPENDENAUFTRUF 2001 sowie zahlreiche Zeitungsberichte, vgl. Anm. 24 in vorliegender Arbeit. Auskunft erteilte außerdem der Vorsitzende des Kulturkreises Georg Heck e. V., Klaus-Ludwig Schulz, per E-Mail vom 17.5.2009 an die Verfasserin.

19 Vgl. MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 146; in anderen Publikationen zu Kohlschein tauchen jedoch nur die Fassadenmalereien für die Firma Henkel aus dem Jahr 1937 auf. Im Henkel-Konzernarchiv ist das Wandbild ebenfalls nachweisbar. Dort ist lediglich überliefert, dass der Sohn des Firmengründers Fritz Henkel, Hugo Henkel, einen Auftrag an Kohlschein zumindest in Erwägung gezogen hatte. Vgl. Schreiben des Henkel-Konzernarchivs (Wolfgang Bügel, Thomas Seidel) per E-Mail an die Verfasserin vom 22.5.2012 sowie 30.1.2013. Damit deckt sich auch die im Kohlschein-Archiv überlieferte Erinnerung eines Nachfahren des Künstlers, der weiß, dass immer von einem „Kohlschein-Zimmer“ bei Henkel gesprochen wurde, dieses Bild jedoch nie gesehen hatte. Auskunft von Brigitta Landsberg, Kohlschein-Archiv, Gespräch vom 1.3.2013.

Hecks Werk entstand 1929 in erster Linie auf Betreiben der Vorstandsgattin Lilly von Schnitzler (1889–1981), die eng mit Max Beckmann befreundet war<sup>20</sup> und zunächst diesen für die Ausmalung des so genannten „Roten Salons“<sup>21</sup> im Casinogebäude gewinnen wollte. Beckmann hatte aber an seinen Schüler verwiesen, dessen Arbeit aus dem von dem Ehepaar Schnitzler unterhaltenen *Fonds der I. G. zur Unterstützung notleidender Künstler*<sup>22</sup> finanziert wurde. Mit zunehmender nationalsozialistischer Ausrichtung des Unternehmens wurde die arkadische Landschaft Hecks spätestens 1935 übertüncht und konnte erst 2006 nach langen Bemühungen wieder restauriert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.<sup>23</sup> In anderen Industriebauten der Weimarer Republik findet sich dagegen kaum figurativer Schmuck, was darin begründbar sein mag, dass die florierenden und expandierenden Unternehmen bevorzugt moderne Architekten beauftragten, in deren Verständnis von einer neuen und sachlichen Architektur kein Platz für figurative Wandmalerei blieb. Diese moderne Architektur sollte frei von jeglichem figurativen oder ornamentalen Schmuck als gebauter Raum selbst zum Kunstwerk werden.

- 
- 20 Die Verbindung zwischen Lilly von Schnitzler und Max Beckmann bestand seit Anfang der 1920er-Jahre und schlug sich sowohl in ihrer Sammeltätigkeit als auch in zahlreichen Briefen nieder. 1953 war sie Gründungsmitglied der Max-Beckmann-Gesellschaft. Vgl. v. a. „Bereitschaft zum Risiko“. Lilly von Schnitzler 1889–1981. Sammlerin und Mäzenin, Ausst. Kat. Schlossmuseum Murnau und Max-Beckmann-Gesellschaft, bearb. von Brigitte Salmen und Christian Lenz, Murnau 2011; ebd. v. a. Christian Lenz, Lilly von Schnitzler – und Georg, S. 11–19; außerdem FAZ, Konstanze Crüwell, Sechs Jahrzehnte lang unsichtbar. Ein übertünchtes Wandgemälde von Georg Heck im I. G.-Farben-Gebäude soll freigelegt werden, 17.8.2001.
- 21 Den Namen „Roter Salon“ erhielt der Saal vermutlich wegen eines roten Teppichs, die Wände waren dem Wandgemälde entsprechend in einem Grünton gehalten. Vgl. FR, 29.3.2006.
- 22 Frankfurter Rundschau vom 9.5.1949 sowie E-Mail des Universitätsarchivs Frankfurt, Abt. Kunstsammlung an die Verf. vom 20.4.2009.
- 23 Die Diskussion über eine Freilegung des Freskos kam erstmals 1949 auf und schlug sich immer wieder in der Presse nieder, FR, Das wiederentdeckte I. G.-Fresko. Nicht von Beckmann, sondern von Georg Heck, 9.5.1949; Zeitung zum „Tag des offenen Denkmals in Hessen“, Das Fresko Georg Hecks im ehemaligen I. G.-Farben-Haus wartet auf seine Freilegung, 14.9.1997; FR, Claudia Michels, 'Entartete' Kunst im I. G.-Hochhaus. Nach 60 Jahren soll ein Wandgemälde von Georg Heck wieder ans Licht kommen, 12.5.1998; FR, Claudia Michels, Hecks Wandgemälde im I. G.-Farben-Casino bleibt im Verborgenen. Werk des Beckmann-Schülers von den Nazis verdammt, von den Amerikanern vergessen/Hohe Restaurierungskosten, 13.9.2000; FAZ, Konstanze Crüwell, Sechs Jahrzehnte lang unsichtbar. Ein übertünchtes Wandgemälde von Georg Heck im I. G.-Farben-Gebäude soll freigelegt werden, 17.8.2001; Frankfurter Neue Presse, I. G.-Farben-Wandbild soll gerettet werden, 16.1.2001; FR, Kulturkreis Georg Heck. Wandfresko soll dieses Jahr freigelegt werden, 14.4.2003; FAZ, Das Georg-Heck-Fresko im I. G.-Farben-Haus; 'Bedeutend' und doch fast vergessen. Georg Heck ist Nied auch als Künstler immer treu geblieben, Unter der Tünche der Nazis die Jahrzehnte überdauert. Das große Fresko von Georg Heck im Casino des I. G.-Farben-Hauses soll endlich freigelegt werden/Bewilligung der Stiftung Denkmalschutz verfällt Ende Juni, 12.2.2003; Frankfurter Neue Presse, Rückkehr eines Kunstwerks bzw. Zeichen der Zerstörung, 24.3.2006; FR, Claudia Michels, Der „Rote Salon“ als Fenster in die Geschichte. Freilegung eines verschollenen Wandbildes auf dem Westend-Campus sorgt für Bewegung, 29.3.2006; FR, Freilegung eines einst als ‚entartet‘ übertünchten Gemäldes, 24.3.2006; FAZ, Idyll aus finsterner Zeit: Wandbild von Georg Heck freigelegt, 24.3.2006.
- 1982 wurde auf Initiative des Jesuitenpaters Friedhelm Mennekes der *Kulturkreis Georg Heck e. V.* gegründet, der sich seitdem um die „Pflege, Förderung und Publikation der Werke des Frankfurter Malers und Meisterschülers Max Beckmanns Georg Heck“ kümmert und sich maßgeblich für die Freilegung des Freskos im Gebäude der I. G. Farben einsetzte.

Der Fall Georg Hecks kann auch noch aus einem weiteren Grund als Sonderfall betrachtet werden. Das Werk entstand im Gegensatz zu den meisten anderen Wandmalereien in Neubauten nicht etwa in Zusammenarbeit mit dem Architekten und fand beispielsweise in zeitgenössischen Zeitungsartikeln zur Fertigstellung des Gebäudes keine Erwähnung.<sup>24</sup>

Stilistisch sicher passender war dagegen die nahezu abstrakte Darstellung einer Weltkarte als Intarsienarbeit [Abb. 1] nach einem Entwurf von Ewald Dülberg (1888–1933), die im Sitzungssaal desselben Gebäudes von den Deutschen Holzwerkstätten Bremen 1930 ausgeführt wurde.<sup>25</sup> Diese Zusammenarbeit ging vermutlich auf den direkten Kontakt zwischen Künstler und Architekt zurück, die gleichzeitig auch beim Bau des Rundfunkhauses in Berlin, das im Januar 1931 eröffnet wurde, zusammenarbeiteten: Dülberg hatte hier die Glasfenster für den Sitzungssaal als abstrakte Komposition aus horizontalen und vertikalen Linien konzipiert.<sup>26</sup>

In anderen Bauten Poelzigs sind ebenfalls keine figurativen Wandmalereien nachweisbar. Im Verwaltungsgebäude der Farbenwerke Hoechst in Frankfurt-Hoechst, die in den Jahren 1920–1924 von Peter Behrens errichtet wurden, setzte dieser buntglasierte Ziegel zur farbigen Gestaltung der zentralen Kuppelhalle ein,<sup>27</sup> figurative Wandgemälde finden sich hier jedoch nicht.

Die Untersuchung der architektonischen und künstlerischen Gestaltung von Industriegebäuden der 1920er-Jahre müsste insofern unter anderen Gesichtspunkten geführt werden und stellt einen eigenen Forschungsbereich dar, der hier ausgeklammert wird.

Viele der Künstler der Weimarer Republik, die in öffentlichen Bauten Wandmalereien umsetzen konnten oder dies zumindest als ein Ziel vor Augen hatten, verband das Streben nach einer gesellschaftlich relevanten und wirksamen Kunst. Der besonders zu Beginn der 1920er-Jahre äußerst aktive *Arbeitsrat für Kunst* forderte gar die explizite „Beseitigung des Rahmenbildes“ zugunsten einer umfassenden Integration der Kunst in die alltägliche Umgebung des Volkes.<sup>28</sup> (vgl. auch Kap. III.1.1)

Avantgardistische Künstler wie die Kölner Progressiven wandten sich gegen eine Isolierung der Künstler von der Gesellschaft und bemühten sich um die Lesbarkeit

---

24 *Frankfurter General-Anzeiger*, Das Hochhaus der I.-G. Farben A.-G. Der Bau als Kunstwerk. Zweckmäßig und schön!, 27.10.1927; Zeitungsausschnitt ohne Angabe des Mediums: Eine 900-Meter-Front. Das Verwaltungsgebäude der I.-G. Farbenindustrie im Stahlgerüst fertig, 12.9.1929; *Beiblatt der Nachrichten*, Das I. G. Farbenhaus vollendet. Organisation des Umzugs – Angestelltenwohnhäuser auf der Hundswiese und Marbachweg, 28.9.1930; *Kölnische Zeitung*, Der Farbenkonzern bezieht sein neues Verwaltungsgebäude. Zusammengefasster Farbenverkauf der I. G. Farbenindustrie AG. Ein Vorgang von wirtschaftlicher Bedeutung, 27.9.1930; alle in: Stadtarchiv Frankfurt/Institut für Stadtgeschichte, S2/G 868, StvV 812, MA/ T 118.

25 Zu Ewald Dülberg vgl. v. a. AUSST. KAT. BONN 1986, sowie Kap. III.2.2.2.

26 AUSST. KAT. BONN 1986, S. 16 und 26. Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff. Berlin; nicht erhalten. Werkzeugzeichnungen in Archiv Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff. Vgl. auch AUSST. KAT. BERLIN 1989.

27 AUSST. KAT. FRANKFURT 2000, S. 250f.

28 Vgl. ARBEITSRAT 1919, S. 6–8 sowie zu den künstlerischen Initiativen in Bezug auf die öffentliche Wandmalerei Kapitel III.1.1. der vorliegenden Arbeit.

ihrer Werke, wozu ihnen eine abstrahierende, aber dennoch figurative Darstellung am besten geeignet schien. Franz Wilhelm Seiwert formulierte dieses Anliegen 1919 für die Kölner Progressiven:

*„Wir versuchen innerhalb der uns gegebenen Form, des Bildes, der Plastik, so einfach, so eindeutig zu werden, daß jeder uns verstehen kann.“<sup>29</sup>*

Er sah Kunst als eine gesellschaftliche Tätigkeit.<sup>30</sup> Dieser Anspruch der Künstler, die mit ihrer Kunst eine breite Öffentlichkeit erreichen und gesellschaftlichen Einfluss nehmen wollten, ließ sich im Medium der Wandmalerei nahezu ideal verwirklichen. Dies einte radikalere avantgardistische Künstler wie die des Bauhauses oder der Kölner Progressiven und Künstler, die sich zu den für die Zeit typischen Künstlergruppen wie beispielsweise dem *Arbeitsrat für Kunst*, der *Novembergruppe*, dem *Jungen Rheinland* oder der *Hamburgischen Sezession* zusammengeschlossen hatten. Letztere blieben in ihrer spezifischen Formensprache dabei stets figurativ und vergleichsweise „sachlicher“ im Sinne einer gegenständlichen Darstellung.

Viele zeitgenössische Architekten – vor allem sind Fritz Schumacher oder Wilhelm Kreis zu nennen – engagierten sich mitunter ganz explizit für wandmalerischen Schmuck in ihren Neubauten und nehmen für die Wandmalerei der Weimarer Republik eine Schlüsselfunktion ein. Ihnen wird daher in vorliegender Arbeit besondere Beachtung geschenkt.

Neben den Künstlern und Architekten richtet die vorliegende Arbeit ihr Augenmerk auch explizit auf die Kulturpolitik sowie die öffentlichen Auftraggeber wie kommunale, regionale oder nationale Behörden. Sie mussten für die Umsetzung wandmalerischer Projekte erst die politischen und finanziellen Strukturen schaffen und spielen in dieser Hinsicht eine entscheidende Rolle.

Detaillierte Werk- sowie Literaturangaben mit Abbildungen finden sich im Katalogteil der vorliegenden Arbeit.

29 Zit. n. Kasper König, in: AUSST. KAT. KÖLN 2008, S. 7.

30 SEIWERT 1931.



## 2. Begriffsdefinitionen

Für die Untersuchung und Analyse der Wandmalerei der Weimarer Republik sind einige Begrifflichkeiten von essenzieller Bedeutung, die im Folgenden diskutiert werden: monumentale und dekorative Malerei, Wandmalerei und Wandbild sowie Figuration und Abstraktion. Eine klare Abgrenzung ist nicht immer möglich, da die Begrifflichkeiten auch im zeitgenössischen Kontext häufig nicht eindeutig differenziert wurden.

### 2.1 monumental – dekorativ

Die Diskussion über die Wandmalerei der Weimarer Republik ist besonders eng mit den Begriffen monumental und dekorativ verknüpft. Dieses gleichsam unauflösbare Begriffspaar prägte die Diskussion über verschiedene Formen der Wandmalerei oder anderen baugebundenen Gattungen spätestens seit der Jahrhundertwende ganz wesentlich. Sie wurde sowohl auf stilistischer als auch auf inhaltlicher Ebene geführt,<sup>31</sup> woraus zwangsläufig die Schwierigkeit einer klaren Trennung der Begriffe resultierte.

Für das Verständnis des Diskurses der 1920er-Jahre ist es hilfreich, zunächst die Begriffsgeschichte des „Monumentalen“ in den Blick zu nehmen, wie es Horst Bredekamp 2010 getan hat.<sup>32</sup>

Der Begriff *Monument* lässt sich auf das lateinische Wort *monumentum* zurückführen, was bis ins 19. Jahrhundert hinein in erster Linie wertneutral für ein Erinnerungszeichen, Mahn- bzw. Denkmal gebraucht wurde.<sup>33</sup> Diese Definition war zunächst nicht auf Werke der bildenden Kunst oder Architektur beschränkt, sondern schloss auch schriftliche Dokumente ein.<sup>34</sup> Erst Mitte des 19. Jahrhunderts bildete sich das zugehörige Adjektiv *monumental* heraus, und fast gleichzeitig fand eine Begriffszuspitzung auf Werke der bildenden Kunst sowie eine Verschiebung der bisher qualitativ neutralen hin zu einer bewertenden Bezeichnung statt.<sup>35</sup> Jakob Burckhardt bescheinigte beispielsweise der Kunst des Mittelalters „einen

---

31 Anja Hoffmann hat den Diskurs anhand zeitgenössischer Konversationslexika und der Kunstliteratur zu Beginn des 20. Jahrhunderts anschaulich nachgezeichnet und auch den spezifischen Terminus der „Dekorativen Monumentalmalerei“ eingeführt; vgl. HOFFMANN, A. 2009, S. 29–39.

32 Hier und im Folgenden v. a. BREDEKAMP 2010.

33 Das etymologische Wörterbuch der Duden-Redaktion gibt das lateinische Wort *monere* „mahnen, ermahnen“ als Ausgangspunkt an. Diese Definition hatte sich seit dem Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert fortgesetzt. Vgl. hierzu BREDEKAMP 2010, S. 37–40.

34 Bredekamp zitiert u. a. Goethe, der auch „Annalen, Chroniken, Dokumente, Memoires“ zu den Monumenten zählt. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Brief an B. G. Niebuhr, 23. November 1812, in: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7, S. 118, Z. 17, zit. n. BREDEKAMP 2010, S. 38, Anm. 10.

35 V. a. BREDEKAMP 2010, S. 41–49.

monumentalen Willen“<sup>36</sup> und das Adjektiv *monumental* wurde mehr und mehr „zur Charakterisierung eines ‚gewaltigen, strengen, imposanten oder erhabenen‘ Ein-drucks“ benutzt.<sup>37</sup> Um die Jahrhundertwende dominierte schließlich die Auffassung einer monumentalen Kunst, wie sie vielfach formuliert wurde:<sup>38</sup>

„groß und schlicht, geistig und einfach, wuchtig und innerlich, sachlich und göttlich [...]: Das ist monumentale Kunst!“<sup>39</sup>

Peter Behrens (1868–1940) schloss sich in seinem 1909 veröffentlichten Vortrag „Was ist monumentale Kunst?“<sup>40</sup> dieser Definition weitgehend an, betonte aber, dass das „*Monumentale auf keinen Fall in der räumlichen Größe*“ bestehe, sondern die Gesamtwirkung entscheidend sei:

„Wir verlangen eine ernste hohe Würde, nicht das Zierliche, Anmutige, Launige. [...] Es ist das Feierliche, Eherne, Unnahbare, Ewige.“

Außerdem war monumentale Kunst für Behrens unabdingbar mit ihrer öffentlichen Rezeption verbunden, durch die die Monumentalität gleichsam erst konstituiert würde. Diese Auffassung teilte auch der Kunsthistoriker Richard Hamann (1879–1961),<sup>41</sup> der in der Wandmalerei neben der Plastik die für Monumentalkunst prädestinierte Gattung sah. Er verstand darunter in erster Linie kollektive Erinnerungszeichen, die sich in dieser Funktion nur in der öffentlichen Rezeption realisieren.<sup>42</sup>

Diese Definition für „monumental“ als ein „das Andenken erhaltendes“ Werk schlägt sich schließlich auch in Vollmers *Kunstgeschichtlichem Wörterbuch* von 1928 nieder.<sup>43</sup> Der Begriff wird hier auch mit „Denkmal“ übersetzt und auf Bildwerke großen Ausmaßes angewendet.

Die beiden Kunsthistoriker Hans Hildebrandt und Joseph Popp, die zu Beginn der 1920er-Jahre ihre Überblickswerke mit den Titeln *Wandmalerei: ihre Wesen und ihre Gesetze* sowie *Die figurale Wandmalerei* vorlegten, bemühten sich ebenfalls um eine Differenzierung dieser eng mit der Gattung der Wandmalerei verknüpften Begriffe.

36 Jacob Burckhardt nach Werner Kaegi, Jacob Burckhardt. Eine Biographie, Bd. VI, 1, Basel/Stuttgart 1977, S. 366f., zit. n. BREDEKAMP 2010, S. 42.

37 Vgl. BREDEKAMP 2010, S. 43. Bredekamp paraphrasiert hier nach Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz, Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Bd. 4, Berlin 1974, S. 2551 und Richard Perkun, Das deutsche Wort, Zürich 1976, S. 511.

38 Vor allem im Hinblick auf das Bismarck-Denkmal (1905/06) von Hugo Lederer und Emil Schaudt in Hamburg wurden diese und ähnliche Formulierungen häufig angewendet.

39 Jörg Schilling, Distanz halten. Das Hamburger Bismarck-Denkmal und die Monumentalität der Moderne, Göttingen 2006, S. 196; zit. n. BREDEKAMP 2010, S. 44.

40 Hier und im Folgenden BEHRENS 1909.

41 Zu Hamann vgl. z. B. BETTHAUSEN U. A. 1999, S. 146–149.

42 HAMANN 1916/17, S. 142f.

43 zit. n. HOFFMANN, A. 2009, S. 34.

Dies honorierten besonders die zeitgenössischen Rezensenten, da

*„die Begriffe des Monumentalen und des Dekorativen fortwährend verwechselt und durcheinander geworfen werden.“<sup>44</sup>*

Popp ging in einem eigenen Kapitel auf „*Das Monumentale und Dekorative*“ ein.<sup>45</sup> Im kunsttheoretischen Kontext der Jahrhundertwende stellte er den Begriff des Monumentalen bzw. der Monumentalität dem des Dekorativen gegenüber.<sup>46</sup> Er fasste die beiden Begriffe aber nicht als gegensätzliche oder sich ausschließende Kategorien auf.

Darin schloss er sich den Stimmen an, die 1912/1913 im Rahmen der Dresdner Kunstausstellung die Sonderausstellung zu „monumental-dekorativer Malerei“ kommentierten.<sup>47</sup> Die offenbar unauflösbare Verbindung der Begriffe „monumental“ und „dekorativ“ zeigt sich in dieser Ausstellung besonders deutlich. In 11 Sälen waren hier ohne Rahmen in die Wand eingelassene Gemälde von Otto Gussmann (1869–1926), Albin Egger-Lienz (1869–1926), Ferdinand Hodler (1853–1918), Max Klinger (1857–1920) und anderen zu sehen. Sie gehörten zu den anerkannten zeitgenössischen Künstlern und waren im Bereich der architekturbezogenen Malerei bereits etabliert.

In der Ausstellungsbesprechung in der Zeitschrift *Die Kunst für alle* betonte der Autor Paul Schumann den besonders wirkungssteigernden Aspekt der rahmenlosen, architekturgebundenen Präsentation.<sup>48</sup> Die Kategorien „monumental“ und „dekorativ“ sah er als fließend miteinander verbunden. Eine grundlegende Gemeinsamkeit bestehe im „*Zweck des Schmückens, des Bedeckens einer Wandfläche*“.<sup>49</sup> In der Definition des Monumentalen greift er auf die des 19. Jahrhunderts zurück und verstand darunter im Wortsinne alles,

*„was zu einem Monument, das ist einem Denkmal, einem Bauwerk, gehört, was selbst ein Denkmal ist, oder was stilistisch denkmalmäßig ausgeführt ist.“<sup>50</sup>*

Der Unterschied ergebe sich folgerichtig nicht in erster Linie aus der formalen oder stilistischen Umsetzung, sondern vor allem aus der Bildauffassung:

---

44 Otto Fischer, Rezension zu POPP 1921, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Nr. 10, 8.12.1922, S. 185f.; Vergleichbar äußerten sich auch August Hoff über Popp 1921 und Paul F. Schmidt über HILDEBRANDT 1920; vgl. Hoff, in: *WERKBUND*, 2.1924, S. 7 sowie Schmidt, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14.1921, S. 279f. (SCHMIDT, P. F. 1921).

45 Hier und im Folgenden v. a. POPP 1921, S. 103–137.

46 So benennen auch Hamann und Hermand in ihrer Stilkunst um 1900 ein dreistufiges „Entwicklungsmodell“ bestehend aus der „ästhetisch-dekorativen Phase“, der „volkhaft-monumentalen Phase“ und der „werkbetont-sachlichen Phase“. Vgl. HAMANN/HERMAND 1973. HAMANN 1916/1917, S. 150 formuliert die Begriffe „monumental“ und „dekorativ“ ebenfalls als Gegensätze, wobei das Monumentale als Erinnerungszeichen und das um „Verehrung Heischende“ verstanden wird.

47 Woldemar von Seidlitz, *Monumentalmalerei. Eine Einführung in die große Kunstausstellung Dresden 1912*, Dresden 1912, S. 2 sowie SCHUMANN 1913.

48 SCHUMANN 1913, S. 25.

49 Ebd., S. 28.

50 Ebd., S. 25.

*„Ernst, Größe, Bedeutsamkeit ergibt das Monumentale, heitere leichte, spielende Auffassung das Dekorative.“<sup>51</sup>*

Schumann versucht also eine Differenzierung auf inhaltlicher Ebene.

Wie Popp knüpfte auch Hildebrandt hieran an und erntete in der zeitgenössischen Rezeption besondere Zustimmung für seine Begriffsklärung.<sup>52</sup> Er definiert das monumentale Wandgemälde als *„ein dekoratives Gemälde, das eine Steigerung geistiger und formaler Artung“* erfahren hat.<sup>53</sup> Er spitzt diese inhaltliche Definition noch zu: *„Der Ehrentitel der Monumentalität umschreibt die Gesinnung, aus der ein Werk entstand.“<sup>54</sup>* Folgerichtig ist Monumentalmalerei auch nicht zwangsläufig an die Gattung der Wandmalerei oder gar an eine Mindestgröße gebunden, sondern in erster Linie an ihren Gehalt sowie eine „innere Berufung“ des Künstlers. Am Beispiel der Wandmalerei lassen sich die Kategorien aber dennoch gut voneinander abgrenzen: Das gehaltvolle Monumentalgemälde strebe nach einer Verbindung mit der Architektur, weil diese ihm den idealen Raum bieten kann, um seine Wirkung zu entfalten; das dekorative Gemälde dagegen entstehe laut Hildebrandt häufig als Wandgemälde, das aber umgekehrt eher der Architektur dienen und diese im Sinne des Wortes „decoratio“ (= Schmuck) schmücken soll.<sup>55</sup>

Aus den vorgestellten Ansätzen leiten sich die Definitionen ab, die bis in die 1920er-Jahre und darüber hinaus gebräuchlich sind: Mit monumentaler Malerei ist also häufig eine vor allem nach ihrem Inhalt, aber auch nach der äußeren Dimension große Malerei gemeint. Sie ist zwar nicht zwangsläufig an die Architektur gebunden, findet in der Wandmalerei aber eine ihren Anforderungen nahezu ideal entsprechende Gattung; durch symbolische oder allegorische Themen soll mitunter ein Ewigkeitsanspruch oder eine gewisse Überhöhung deutlich werden. Aufgrund dieses inhaltlichen Anspruches kommt hierfür also zwangsläufig nur die figurative bzw. figürliche Malerei in Frage.

Mit dem Terminus „dekorativ“ war eine eher schmückende Malerei mit geringerem Symbolgehalt gemeint, die auch ornamental oder geometrisch abstrakt sein konnte. Sie wurde als „angewandte Dekorationsmalerei“ vor allem an Kunstgewerbeschulen praktiziert<sup>56</sup> und musste nicht zwangsläufig an die Architektur gebunden sein, sondern konnte in allen Bereichen der Gestaltung zur Anwendung kommen.

51 SCHUMANN 1913, S. 28. Schumann betont, dass dies aber nicht mit einem Werturteil verbunden sei.

52 SCHMIDT, P. F. 1921.

53 HILDEBRANDT 1920, S. 101.

54 Ebd., S. 101.

55 Ebd., S. 102.

56 HOFFMANN, A. 2009, S. 32.

In der Weimarer Republik kam in der Diskussion um den Begriff des Monumentalen aber ein vom Inhalt vollkommen losgelöster Aspekt hinzu. Das zeigt sich beispielsweise in Theo van Doesburgs Stellungnahme in der Zeitschrift *De Stijl*:<sup>57</sup> Zunächst ganz unabhängig von der spezifisch formalen Umsetzung bedeute ein „monumentaler Stil [...] gleichmäßige Arbeitsverteilung der verschiedenen Künste.“<sup>58</sup> Für Doesburg galt ein umfassendes Zusammenwirken der verschiedenen Künste als erstrebenswert, ohne „Unterordnung einer Kunst unter die andere“, wodurch eine „Kultur der Monumentalität“ ermöglicht werde. Baukunst als plastische Form und Malerei als flächige Farbe stehen sich als komplementäre Elemente gegenüber und ergänzen sich zur Basis einer rein monumentalen Kunst.<sup>59</sup> Er verstand unter Monumentalität also nicht mehr ein Erinnerungszeichen, sondern die gleichmäßige Zusammenarbeit aller Künste zur Schaffung eines ästhetischen Raumes, der den Menschen vollständig umgeben solle, wie er es abschließend formulierte:

*„Bei folgerichtiger Weiterführung und Entwicklung dieses komplementären Zusammenwirkens von Architektur und Malerei wird in der Zukunft das Ziel der monumentalen Kunst auf moderner Grundlage erreicht werden: den Menschen nicht mehr der bildenden Kunst gegenüberzustellen, sondern ihn in sie hineinzustellen und ihn hierdurch an ihr teilnehmen zu lassen.“*<sup>60</sup>

Auch Hildebrandt hatte dies für das aktuelle wandmalerische Schaffen ganz ähnlich definiert: unter der Überschrift „Die Zukunft der Monumentalmalerei“ wandte er sich in den *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* gegen eine allzu große Autonomie des Tafelbildes. Im zeitgenössischen Wandbild sah er gleichsam einen typischen Vertreter des monumentalen Bildes,<sup>61</sup> das sich der Architektur zwar einfüge, dies nie aber bedingungslos:

*„Stets bleibt es Glied eines baukünstlerischen Organismus [...]. Es hilft den geistigen Gehalt wie die Bestimmung des Gebäudes und des einzelnen Bauteils, dem es verhaftet ist, versinnlichen; es nimmt teil an der Raumgestaltung; es trägt das Seine dazu bei, die formale Durchbildung des Raumes oder der Fassade der letzten Vollendung entgegenzuführen.“*<sup>62</sup>

Dabei müsse das Wandbild idealerweise „zugleich ein Werk der Malerei und ein Werk der Architektur“ bleiben; oberstes Ziel des Künstlers solle

---

57 Hier und im Folgenden DOESBURG 1918 (1967).

58 Ebd., S. 97.

59 Vgl. DOESBURG 1918 (1967), S. 98. Dabei grenzt Doesburg gegenständliche Darstellungen, die er als „Verbildlichen“ bezeichnet, deutlich vom umfassenden Gestalten ab, in dem sich Form und Farbe organisch verbinden und zueinander in Beziehung setzen. Vgl. ebd., S. 97f.

60 Theo van Doesburg, Aanteekeningen over monumentale Kunst, in: *De Stijl* II.1918, H.1, S. 10–12. (Aufzeichnungen über monumentale Kunst).

61 Hildebrandt schließt sich in dieser Auffassung dem Kunsthistoriker Richard Hamann an.

62 HILDEBRANDT 1918, S. 27.

„die restlose Verschmelzung der malerischen Bildelemente – beseelte Formen, Linien, Farben, Helligkeiten und Dunkelheiten – und der in einer bestimmten Wand wirksamen Kräftelemente“<sup>63</sup> sein.

Bildenden Künstlern, Architekten und Kunsttheoretikern ging es also bis in die Weimarer Republik um eine zeitgemäße Definition des *Monumentalen*, worin sich mitunter sehr unterschiedliche Positionen begegneten.<sup>64</sup> Bredekamp verwies neben Peter Behrens, der also den inhaltlichen Aspekt ins Zentrum gerückt hatte, auf Wassily Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, in der dieser seine Hoffnung auf eine „wirkliche monumentale Kunst“ artikuliert, die sich aus der „Vereinigung der [je] eigenen Kräfte verschiedener Künste“ formierte.<sup>65</sup> Er zielte damit gleichsam auf die Idee des Gesamtkunstwerks, wie auch Behrens mit seiner Monumentalästhetik die Grundlage für „eine an die Bauhüttentradition anknüpfende, umfassende Gestaltungskraft“<sup>66</sup> schuf. Darüber hinaus beanspruchten aber auch die Protagonisten der sog. *konservativen Revolution* – wie beispielsweise Moeller van den Bruck mit seiner Publikation *Der Preußische Stil* (1916) den Begriff der Monumentalität für sich „als Formprinzip einer neu-spartanischen Selbstzucht, die zur Weltherrschaft befähige.“ Sie wehrten alles Romantische und Neobarocke ab.<sup>67</sup>

Die geschilderten Definitionsansätze für die Begriffe des Monumentalen und des Dekorativen zeigen, dass es nach 1900 offenbar mehr um eine Neubestimmung der Begriffe als um ihre Abwehr oder Negation ging.<sup>68</sup> Es lassen sich gleichsam drei verschiedene Konzepte verifizieren, die in den 1920er-Jahren Anwendung fanden. Dabei ist entscheidend wichtig, sich immer den zeitlichen Bezugsrahmen zu verdeutlichen.

Einerseits ist nach wie vor die Definition des 19. Jahrhunderts spürbar, wie sie auch Popp und Hildebrandt in ihren umfangreichen Publikationen zur Wandmalerei verwendeten: Ein Monumentalwerk zeichne sich demnach vor allem durch seinen inneren Gehalt, symbolische oder allegorische Themen sowie die Bildauffassung aus. Darin unterscheidet es sich wesentlich vom dekorativen Gemälde, das in erster Linie schmückend, leichter und spielerischer gestaltet ist. Monumentalität wird als Steigerung eines dekorativen Gemäldes verstanden, die vor allem durch inhaltliche Aspekte erreicht wird und somit zwangsläufig an eine figurative Darstellung geknüpft ist. Mit dieser Definition lassen sich vor allem die Wandmalereien bis zum Anfang des Jahrhunderts sinnvoll beschreiben.

Für die aktuelle Wandmalerei forderten Kandinsky, van Doesburg oder Hildebrandt eine Lösung von dieser inhaltlichen Definitionsebene. Sie definierten Monumentalität im Sinne des Zusammenwirkens aller Künste. Auch wenn sie sich in der Vorstellung der formalen Umsetzung voneinander unterschieden, knüpften alle an

63 HILDEBRANDT 1918, S. 28.

64 BREDEKAMP 2010, S. 44–48.

65 KANDINSKY 1910/1952, S. 56 sowie BREDEKAMP 2010, S. 45.

66 Ebd., S. 45.

67 Ebd., S. 46.

68 Ebd., S. 48.

die Bauhüttentradition, den Werkbundgedanken bzw. an das Konzept des Gesamtkunstwerks an.

Darüber hinaus wurde gleichsam epochenübergreifend Monumentalität als Kompositionsprinzip innerhalb eines Wandgemäldes verstanden. Monumentalität ist in diesem Verständnis nicht auf eine absolute (Mindest-)Größe festgelegt. So bezeichnete auch Gustav Schiefler (1857–1935) sowohl Buchschmuck-Grafik von Ernst Ludwig Kirchner als auch dessen Entwürfe für die Wandmalerei im Festsaal des Essener Museum Folkwang als monumental.<sup>69</sup> Und so lässt sich vermutlich auch die Genese des Wunsches erklären, im Haus der Arbeiterwohlfahrt den Holzschnitt *Die Mütter* von Käthe Kollwitz als überlebensgroßes Wandbild ausführen zu lassen. (vgl. Kap. III.2.1.2.4)

Für das Verständnis der figurativen Wandmalerei und ihrer Funktion in öffentlichen Gebäuden sind diese Begriffsgeschichte und die zeitgenössischen Neudefinitionen wichtige Grundlagen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob und inwiefern das Konzept des 19. Jahrhunderts, das ein monumentales Werk vor allem als figürlich formuliertes Erinnerungszeichen oder Denkmal verstand, in der figurativen Wandmalerei der 1920er-Jahre noch Anwendung findet oder ob eine Neuinterpretation der Inhalte stattfindet. Vorliegende Untersuchung versucht, hierzu Antwortansätze zu formulieren.

## 2.2 Wandmalerei – Wandbild – Wandgestaltung

Die Diskussion über Monumentalmalerei oder dekorative Malerei wurde außerdem immer in enger Verbindung mit den Termini „Wandmalerei“ und „Wandbild“ geführt. Auch hier zeigt sich sowohl in der zeitgenössischen Literatur als auch in der kunsthistorischen Rezeption eine mitunter diffuse Definitionslage:

Auf dem ersten Kunsterziehungstag 1901 in Dresden unterschieden die Diskutanten die Begriffe „Wandschmuck“ und „eigentliche Wandmalerei“, worin sich ebenfalls das Begriffspaar von dekorativ und monumental wiederfinden lässt.<sup>70</sup> Mit Wandschmuck meinte der Kunsthistoriker und Leiter der Dresdner Kunstsammlungen Woldemar von Seidlitz (1850–1922) in erster Linie fotografische Reproduktionen von Kunstwerken oder selbstständige grafische Blätter; dem gegenüber setzten sich der Architekt Theodor Fischer (1862–1938) und der Krefelder Museumsdirektor Friedrich Deneken (1857–1927) nachdrücklich für eine „eigentliche Wandmalerei“ ein,<sup>71</sup> unter der sie eine echte baugebundene Malerei verstanden wissen wollten.

---

69 SCHIEFLER 1929.

70 Zu den Kunsterziehungstagen vgl. v. a. KALDEWEI 1990, S. 121–125, SCHEIBE 1969/2009, S. 141 sowie die zeitgenössischen Publikationen zur Dokumentation der Tagungen: KUNSTERZIEHUNG 1902, KUNSTERZIEHUNG 1904 sowie KUNSTERZIEHUNG 1929.

71 V. a. Deneken prägte den Begriff durch seinen Diskussionsbeitrag: vgl. Friedrich Deneken zum Vortrag von Woldemar von Seidlitz, Der Wandschmuck, in: KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 118. Zu Theodor Fischer vgl. v. a. AUSST. KAT. MÜNCHEN/STUTTGART 1988; zu Friedrich Deneken STAMM 2009A sowie Kap. IV.1. in vorliegender Arbeit.



Sowohl Deneken als auch Fischer spielten in den Folgejahren eine wichtige Rolle für unterschiedliche Wandmalerei-Projekte; wenn auch Deneken mehr als ein konzeptioneller Wegbereiter, Fischer dagegen als ein aktiver Förderer, der in seine Bauten immer wieder Wandmalereien integrierte.

Außer Fischer kam Adolf Hölzel (1853–1934), der seit 1905 an der Königlich-Württembergischen Kunstakademie lehrte, eine wichtige Rolle für die Wandmalerei der Weimarer Republik zu. (vgl. Kap. II.2.4.1) Theoretisch hatte er sich 1908 erstmals in einem Vortrag auf der Versammlung des Verbandes der Kunstfreunde in Darmstadt „Über Wandmalerei“ geäußert und hier sein Verständnis von Wandmalerei dargelegt.<sup>72</sup> In diesem Vortrag beschrieb er die Entwicklung der Malerei zunächst als eine zweigleisige. Der Terminus „Wandmalerei“ diente ihm dabei in erster Linie als Abgrenzungsbegriff gegenüber dem „selbständigen Bild“. Er bezog unter dem Oberbegriff der Wandmalerei auch andere baugebundene Kunstwerke wie Glasmalereien ein. Die technische Umsetzung einer „Wandmalerei“ war für ihn nicht zwangsläufig an eine malerische Technik wie Fresko- oder Seccomalerei gebunden. Auch Hans Hildebrandt fügte in seine umfangreiche Darstellung zur Wandmalerei Spezialkapitel zu Werken ein, die heute im weitesten Sinne als Kunst am Bau gelten könnten.<sup>73</sup> Dazu zählten Kapitel über künstlerische Fußbodengestaltung, Glasmalereien, Intarsien, Wandteppiche und Vorhänge. Er nutze den Begriff der „Wandmalerei“ insofern ebenfalls als gemeinsamen Oberbegriff.

In vorliegender Untersuchung wird der Begriff der Wandmalerei jedoch ausschließlich für die tatsächlich als Malereien ausgeführten Werke, die in unmittelbarer Verbindung zur Architektur entstanden, benutzt. Als gemeinsamer Oberbegriff, unter den neben Wandmalerei auch Glasmalerei, Mosaik oder Wandteppiche gefasst werden können, wird der Terminus „Wandbild“ verwendet. Diese nicht unmittelbar als Wandmalerei ausgeführten Werke stehen nicht im Fokus dieser Dissertation, werden aber im Bedarfsfall als ergänzende Beispiele herangezogen, um den zeitgenössischen Kontext angemessen darstellen zu können.

Als ergänzender Begriff muss der der „Wandgestaltung“ eingeführt werden: Im Unterschied zum „Wandbild“ sprach beispielsweise Oskar Schlemmer in Bezug auf seine umfassenden Wandmalereien und Wandreliefs im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses von „malerisch-plastischer Ausgestaltung dieser Räume“.<sup>74</sup> Er stellte sich damit in den Kontext der Avantgarden, die den Begriff der Kunst mehr und mehr durch den der Gestaltung ersetzt wissen wollten.<sup>75</sup> Durch Wandgestaltungen sollten die künstlerischen Ideen in die Lebenswelt der Menschen hineingetragen werden. Unter dem späteren Leiter der Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus Hinnerk

72 Vgl. hier und im Folgenden HÖLZEL 1908, zunächst v. a. S. 53f.; außerdem HÖLZEL 1909.

73 HILDEBRANDT 1920, S. 292–315.

74 SCHLEMMER 1923, S. 340; vgl. außerdem HERZOGENRATH 1973, S. 94. Herzogenrath unterteilt seine Dissertation zu Oskar Schlemmer ebenfalls mit „Wandgestaltung der neuen Architektur.“

75 STÖPPEL 2014, S. 274f.



Scheper (1897–1957) wurde die Wandmalerei mehr und mehr der Architektur untergeordnet, von jeglicher Gegenständlichkeit gelöst, auf ihre Farbigkeit reduziert und vor allem unter rein funktionalistischen Gesichtspunkten betrachtet. Hieraus resultieren schließlich die rein abstrakten Farbleitsysteme, die zur Orientierung innerhalb von Gebäuden beispielsweise von Max Burchartz im Hans-Sachs-Haus in Gelsenkirchen entwickelt worden waren.<sup>76</sup> Mit dem Begriff der Wandgestaltung lassen sich aber auch die ornamental-geometrischen Flächendekorationen beschreiben, die sich im Jugendstil entwickelten und vor allem Anfang des Jahrhunderts beispielsweise im Hagener Hohenhof Anwendung fanden.

Für vorliegende Untersuchung kann also festgehalten werden: Der Begriff „Wandbild“ fungiert als gemeinsamer Oberbegriff, unter den neben Wandmalereien auch andere Gattungen wie Mosaik oder Glasmalerei gefasst werden können. „Wandmalerei“ wird nur verwendet, wenn es sich tatsächlich um die künstlerische Technik der Malerei handelt – hier sind vor allem figurative Wandmalereien gemeint – und mit dem Begriff „Wandgestaltung“ werden in erster Linie abstrakte oder orientierende Wandbilder bezeichnet.

### 2.3 Figuration – Abstraktion

Seit der Wende zum 20. Jahrhundert „tobte“ gleichsam ein Kampf um die Abstraktion, wie es Klaus von Beyme 2005 zuspitzend formulierte.<sup>77</sup> Mit einem solchen Kampf um die Abstraktion ist zugleich die Frage nach der Berechtigung und Relevanz der Figuration in der Kunst unabdingbar verbunden, die sich auch in der Diskussion um Wandmalerei und Wandbild bzw. monumentale und dekorative Malerei im frühen 20. Jahrhundert wiederfindet.

Als ein Ausgangspunkt können Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1911 oder auch sein Beitrag *Über die Formfrage* im *Blauen Reiter* 1912 gelten.<sup>78</sup> Hier definierte er „die große Abstraktion“ sowie „die große Realistik“ als zwei Pole, die nicht etwa als unvereinbare Gegensätze einander gegenüberstehen, sondern zwischen denen sich vielmehr verschiedenartige Beziehungen und Kombinationen innerhalb eines Kunstwerks herstellen lassen.<sup>79</sup>

Im weiteren Verlauf wurde diese Frage jedoch auch als eine Diskussion um verschiedene Stilrichtungen geführt. Dies zeigt sich in der von Paul Westheim angestoßenen Umfrage unter der Überschrift „Ein neuer Naturalismus?“, die 1922 im *Kunstblatt* veröffentlicht wurde, der Ausstellung *Neue Sachlichkeit*, die Gustav Hartlaub (1884–1963) als Direktor der Mannheimer Kunsthalle dort 1925 realisierte, sowie

---

76 MASSOW 2010, STÖPPEL 2014, S. 296–309.

77 VON BEYME 2005, v. a. S. 356ff., Kapitel X. Der Kampf zwischen Figuration und Abstraktion.

78 Hier schließe ich mich MEIER 2012 an, der Kandinsky ebenfalls als Ausgangspunkt für seine Untersuchung des Verhältnisses von Figuration und Abstraktion in der deutschen Kunst nach Ende des Zweiten Weltkrieges heranzog.

79 KANDINSKY 1911/1952 sowie KANDINSKY 1912, v. a. S. 27ff.

der Publikation *Nach-Expressionismus Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* von Franz Roh (1890–1965) aus demselben Jahr.<sup>80</sup> Nach den Abstraktionstendenzen des frühen 20. Jahrhunderts und der mitunter stark verfremdenden Formensprache des Expressionismus hatten gegenständlich und realistisch arbeitende Künstler wieder mehr Aufmerksamkeit und Wertschätzung erfahren.

Im Zusammenhang mit dem vielfältigen Stilpluralismus, der sich in der Weimarer Republik gerade auch in den wandmalerischen Werken konstatieren lässt und damit auch besondere Relevanz für vorliegende Arbeit besitzt, stellt sich immer wieder die Frage nach den Unterschieden zwischen abstrahierender und abstrakter sowie figürlicher und figurativer Malerei. Sinnvoll und geeignet erscheint hierfür die Unterscheidung, die Klaus von Beyme mit dem Definitionsversuch von Paul Klee vorgeschlagen hat:

*„Als Maler abstrakt sein, heißt nicht Abstrahieren von natürlichen gegenständlichen Vergleichsmöglichkeiten, sondern Herauslösen bildnerisch reiner Beziehungen.“*<sup>81</sup>

In diesem Sinne soll auch im Folgenden unterschieden werden zwischen abstrahierenden Wandmalereien, die von einem klar benennbaren Motiv oder realen Gegenstand ausgehen, und rein abstrakten Lösungen, die aus einem vollkommen freien Umgang mit Form und Farbe entstehen.

Für die Eingrenzung des Untersuchungsbestandes ist darüber hinaus das Begriffspaar „figürlich – figurativ“ wichtig. Hier ist am sinnvollsten zwischen figürlichen Darstellungen, die in erster Linie die menschliche Figur zeigen, und figurativen Werken zu unterscheiden, die allgemein gegenständlich gestaltet sind und durchaus auch figürliche Bildelemente enthalten können.

Vorliegende Arbeit konzentriert sich in erster Linie auf die figurativen Wandmalereien.

Dass eine Trennung vor allem von abstrahierenden Arbeiten nicht immer möglich oder sinnvoll ist, zeigt sich beispielhaft in den Werken, die in der Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus unter Leitung von Oskar Schlemmer (1921–1925) und Hinnerk Scheper (ab 1925) entstanden.<sup>82</sup> Schlemmer selbst löste sich in seinen Wandmalereien und Reliefs im Werkstattgebäude des Staatlichen Bauhauses 1923 – und auch in späteren Werken wie für das Essener Museum Folkwang – nie von der menschlichen Figur, arbeitete aber durchaus abstrahierend. [Kat. Nr. 152, 48] Demgegenüber stehen die vollkommen abstrakten Farb-Raum-Konzepte, Farbleitsysteme

80 WESTHEIM 1922, ROH 1925, AUSST. KAT. MANNHEIM 1925. In Westheims Umfrage hatten Künstler, Kunsthistoriker, Architekten, Museumsleute und andere Personen des (öffentlichen) künstlerischen Lebens auf die Frage nach dem Stellenwert und der Berechtigung einer gegenständlichen Kunst geantwortet.

81 Paul Klee, *Form- und Gestaltungslehre*. Bd. 1: *Das bildnerische Denken*, hrsg. v. J. Spiller, Basel 1971, S. 72; zit. n. VON BEYME 2005, S. 357.

82 Vgl. AUSST. KAT. BERLIN 2005, S. 10; auch Daniela Stöppel geht im Rahmen ihrer Dissertation zur Entwicklung visueller Zeichensysteme in bildender und angewandter Kunst der Avantgarden auf farbige Wandgestaltungen und die Rolle der Wandmalerei für die Kunst der Avantgarde und am Bauhaus ein, vgl. STÖPPEL 2014, v. a. S. 269–309.

oder farbige Raum- und Wandgestaltungen, die vor allem unter Scheper entwickelt wurden. In der hier angewandten Definition arbeitete Schlemmer insofern figürlich abstrahierend; Scheper dagegen rein abstrakt.

Darüber hinaus gibt es Maler wie beispielsweise Johan Thorn Prikker, die sowohl figurative als auch abstrakte Wandbilder oder Raumausmalungen schufen: Nahezu gleichzeitig entstanden 1923 Thorn Prikkers monumentaler figürlicher Zyklus im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum [Kat. Nr. 121] sowie 1924 im ersten modernen Bürohochhaus in Düsseldorf, dem Wilhelm-Marx-Haus, seine emblematischen figurativen Wandbilder in den Börsensälen sowie eine rein abstrakte Ausmalung des Börsenrestaurants.<sup>83</sup> [Kat. Nr. 14, 36]

Wenn in vorliegender Arbeit also rein abstrakte Lösungen einbezogen werden, dienen sie in erster Linie als Kontrastfolie, um die Charakteristika der figurativen Werke besser herausarbeiten zu können. Darin zeigt sich auch, dass sich die Begriffspaare figurativ – figürlich sowie abstrakt – abstrahierend zwar als Richtschnur für eine Unterscheidung anbieten, jedoch nicht als dichotomische Kategorien voneinander getrennt werden können.<sup>84</sup>

Rein quantitativ können die abstrakten Lösungen nicht an die große Zahl zeitgenössischer figurativer Wandmalereien heranreichen, auch wenn sie bereits ungleich intensiver erforscht wurden. Um also ein differenziertes Bild über die Wandmalerei der Weimarer Republik zu erarbeiten, ist es unbedingt notwendig, diese große, wenn auch stilistisch sehr heterogene Gruppe figurativer Werke im öffentlichen Raum zu untersuchen.<sup>85</sup>

---

83 Zum Wilhelm-Marx-Haus vgl. KREIS 1925 sowie OSBORN 1927.

84 Christian Meier wendet diese Dichotomie für die Betrachtung der bundesrepublikanischen Kunst nach 1945 an, wo die Unterscheidung klarer zu ziehen ist als für die Zwischenkriegszeit. MEIER 2012.

85 In diesem Ansatz schließe ich mich WELZBACHER 2006 an, der in seiner Dissertation zur Staatsarchitektur der Weimarer Republik vergleichbar vorging.

### 3. Forschungsstand

Angesichts der in vielfältige Richtungen verknüpften Rechercheansätze konzentriert sich dieser Forschungsüberblick auf die bisher vorliegende Literatur zur figurativen Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden der Weimarer Republik sowie die Schilderung der Dokumentationslage in den verschiedenen Archiven und Behörden. Zeitgenössische Zeitschriften dienen als zusätzliches Quellenmaterial. Angrenzende Themen wie Kulturpolitik, „Kunst am Bau“, wandmalerische Ausstattungsprogramme des 19. Jahrhunderts oder Wandmalereien nachfolgender Zeiten sowie der Umgang mit der Wandmalerei jenseits der Grenzen des Deutschen Reiches werden zur Verdeutlichung der Spezifika in den 1920er-Jahren herangezogen.

Bisher liegt kein umfassender Überblick zum Thema der Wandmalerei in der Weimarer Republik vor. Die Literatur zur avantgardistischen bzw. abstrakten Wandmalerei und Wandgestaltung konzentrierte sich in aller Regel auf einzelne Projekte oder Künstlerpersönlichkeiten, statt eine breite Diskussion und Analyse zu leisten. Der Fokus wurde beispielsweise schon auf die Tätigkeit der Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus gelegt – 2005 zeigte das Bauhausarchiv hierzu die Ausstellung *Farbenfrohe!*<sup>86</sup> – oder auf einzelne Projekte wie die Ausstattung der Aubette in Straßburg.<sup>87</sup> Die von Patrizia Brumen in Graz begonnene Dissertation zu den abstrakten Wandmalereien der 1920er-Jahre ist noch nicht abgeschlossen.

Eine ganz ähnliche Situation zeigt sich im Bereich der figurativen Wandmalerei: In Überblickspublikationen zur Kunst oder Malerei der Weimarer Republik wurde die Wandmalerei häufig als ein Teilaspekt betrachtet. So widmete sich Peter Hielscher 1975 und ausführlicher zwei Jahre später nochmals im Katalog zur Ausstellung *Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik* dem politisch motivierten Wandbild, das er vor allem anhand verschiedener Werke von Heinrich Vogeler, Karl Völker, Oskar Nerlinger und Peter Paffenholz (sic!) vorstellte.<sup>88</sup> Er machte letztlich gesellschaftliche, politische und ökonomische Gründe dafür verantwortlich, dass dieser Typus der Wandmalerei nicht das massenwirksame Potenzial entfalten konnte, das ihn zu einem zentralen Beispiel baugebundener Kunst hätte machen können.

Dieser Aufsatz scheint Grundlage für Brigitte Lohkamps Beitrag zur deutschen Malerei der 1920er- und 1930er-Jahre gewesen zu sein.<sup>89</sup> In ihrem dreiseitigen

86 AUSST. KAT. BERLIN 2005. Im Ausstellungskatalog ist umfangreiches Bildmaterial publiziert; auf wissenschaftlich-textlicher Ebene weist er aber deutliche Defizite auf und ist nur bedingt brauchbar.

87 AUSST. KAT. STRASSBOURG 2006, AUSST. KAT. PARIS 1977.

88 HIELSCHER 1975, HIELSCHER 1977. Der Aufsatz von 1975 bietet einen guten ersten, wenn auch knappen Überblick über die Wandbilder der *Kölner Progressiven*; 1977 weitete er den Blick aus und bezog auch zahlreiche weitere Künstler ein (Grosz, Vogeler, Völker, Nerlinger, Paffenholz), auf die schließlich auch Brigitte Lohkamp zurückgriff.

89 Brigitte Lohkamp, Malerei, in: BILLETER/FRANZ 1979, S. 115–235, Abschnitt: Wanddekoration und Raumgestaltung in den zwanziger Jahren, ebd., S. 182–184.

Abschnitt unter der Überschrift „Wanddekoration und Raumgestaltung in den zwanziger Jahren“ gelang es ihr durchaus, gewisse charakteristische Merkmale der Wandmalerei in der Zwischenkriegszeit anzusprechen: Für die Sujetwahl machte sie vor allem die Zweckbestimmung der Gebäude verantwortlich, was in vorliegender Arbeit durch die Systematisierung der Werke nach Gebäudetypen überprüft werden soll. Auch sie stellte avantgardistische Farbgestaltungen den eher erzählerischen, illustrativen Darstellungen gegenüber. In Maltechnik und Komposition identifizierte sie eine Orientierung vieler Künstler an historischen Epochen wie Mittelalter und Gotik. Eine gesellschaftliche Relevanz sah sie in gleichsam doppelter Hinsicht: Zum einen hatten die Künstler eine Abschaffung der reinen *l'art pour l'art* gefordert, da sich nur eine öffentliche Kunst mit der neuen demokratischen Gesellschaftsform vereinbaren ließe, zum anderen ermöglichten Auftragswerke auch eine direkte finanzielle Entschädigung. Nach Lohkamps Ansicht gelang eine umfassende Neubelebung oder -interpretation der Wandmalerei in den 1920er-Jahren schließlich nicht. Eine solch knappe Zusammenschau birgt jedoch immer das Risiko eines zu pauschalen Urteils. Anders als bei Lohkamp dargestellt, gab es durchaus Werke, die aus einer intensiven Auseinandersetzung mit der räumlichen Disposition heraus konzipiert wurden und dabei die Grenzen eines beim Tafelbild üblichen Formates nicht nur in der schieren Größe, sondern auch konzeptuell überschritten.

Als dritter Autor, der mit seinem Aufsatz „Wandmalerei – Eine Erscheinungsform von Urbanität und potentieller Stadtkultur: zur Theorie und Entwicklung der Wandmalerei im 20. Jh.“ eine wichtige Grundlage für vorliegende Arbeit geliefert hat, sei Olav Münzberg genannt.<sup>90</sup> Münzberg beschäftigte sich darüber hinaus mit der Wandmalerei des Nationalsozialismus sowie der mexikanischen Wandmalereibewegung und spannte insofern einen größeren Bogen,<sup>91</sup> in den er die Wandmalerei der 1920er-Jahre einbetten konnte. Aber auch hier gilt, dass die Wandmalerei der 1920er-Jahre nur als ein Teilaspekt betrachtet wurde.

Der Großteil der Forschungsliteratur zur Wandmalerei in der Zwischenkriegszeit, der über solche und ähnliche kurze und oftmals allgemein gehaltene Darstellungen hinausgeht, lässt sich einer der folgenden Kategorien zuordnen: So wurde der Untersuchungsgegenstand beispielsweise bei Elisabeth Peters' Dissertation durch gleichsam funktionale Aspekte oder regionale Eingrenzungen – sie konzentrierte sich auf kirchliche Wandmalerei im Rheinland – näher definiert; daneben werden oftmals biografische Parameter, die also eine Künstlerpersönlichkeit in den Mittelpunkt rückten und in diesem Rahmen auch auf die jeweiligen wandmalerischen Projekte eingingen, als Eckpunkte genutzt.

Peters' Untersuchung zur kirchlichen Wandmalerei im Rheinland erstreckt sich in erster Linie auf die Werke, die hier zwischen 1920 und 1940 entstanden.<sup>92</sup> Ihr

---

90 MÜNZBERG 1985.

91 MÜNZBERG 1984, MÜNZBERG/NUNGESSER 1984.

92 PETERS, E. 1996.

besonderes Augenmerk richtete sie dabei auf die Geschichte des Kölner *Instituts für religiöse Malerei* und vor allem vier Maler, die am häufigsten Aufträge des Instituts ausführten (Peter Hecker, Hubert Dürnholz, Wilhelm Remmes und Hans Zepter).<sup>93</sup> Aus der unmittelbar nach Kriegsende eingerichteten *Beratungsstelle für christliche Kunst im Schnütgen-Museum zu Köln* ging im Jahr 1920 das *Institut für religiöse Malerei* hervor.<sup>94</sup> Das Institut orientierte sich, wie es Gründungsdirektor Fritz Witte 1922 formulierte, an „*System und Arbeitsleistung der mittelalterlichen Gilden*“, um umso höhere Leistungen zu erreichen. Es förderte alle Bereiche kirchlicher Kunst und betreute teilweise sogar ganze Kirchenbauten und deren Innenausstattung. Um eine breite Basis für die Diskussion der Wandmalereien zu haben, stellte Peters auch Raumgestaltungen, Werke der Grafik und Paramentik vor, wobei das Hauptaugenmerk der Gesamtstudie stets auf der Wandmalerei verblieb. Peters legte damit einen detailliert recherchierten Überblick über die Künstler und die kirchliche Kunstbewegung des Rheinlandes im Bereich der Monumentalmalerei vor, jedoch fehlt hier eine überregionale oder über den kirchlichen Kontext hinausgehende Anbindung.

Weitere Übersichtsdarstellungen zu Wandmalereien in Abhängigkeit spezifischer Gebäudefunktionen – beispielsweise in Rathäusern oder Museen – liegen für die 1920er-Jahre der Weimarer Republik bislang nicht vor. Nach diesem Ansatz, der auch für vorliegende Analyse aufgegriffen wurde, verfahren jedoch einige Autoren bei der Untersuchung zur Wandmalerei des 19. Jahrhunderts.<sup>95</sup>

Als sinnvolle Eingrenzung erwies sich die ebenfalls von Peters angewandte Betrachtung der Wandmalerei innerhalb bestimmter regionaler oder kommunaler Grenzen:

Besonders intensiv beschäftigt sich Maike Bruhns seit mehr als zwanzig Jahren mit dem baukünstlerischen und wandmalerischen Werk in Hamburg, das sie in Überblickspublikationen beispielsweise zur Hamburgischen Sezession oder Einzeluntersuchungen zu einzelnen Künstlern erarbeitete.<sup>96</sup> Ihre Beiträge in den beiden Ausstellungskatalogen *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne* und *Otto Fischer-Trachau (1878–1958). Leben und Werk – eine Annäherung* können als

93 Räumlich konzentrierte sie sich auf das Erzbistum Köln und die Kölner Kirchenprovinz mit den Bistümern Münster, Osnabrück, Limburg, Trier. PETERS, E. 1996, S. 12 und 15.

94 Ebd., S. 48.

95 Heinz-Toni WAPPENSCHMIDT 1981 und 1982 und der von Ekkehard MAI 1982 herausgegebene Sammelband untersuchten in erster Linie die Ausstattungen deutscher Rathäuser; Volker PLAGEMANN 1967 hatte sich in seiner Dissertation erstmals umfassend des deutschen Kunstmuseums des 19. Jahrhunderts in Architektur, Raumorganisation und Bildprogramm angenommen; darauf aufbauend beschäftigten sich in den folgenden Jahren Sabine SCHULZE 1984 sowie Thorsten MARR 1999 und 2004 mit der künstlerischen, d. h. vor allem wandmalerischen Ausstattung der Kunstmuseen. WAGNER, M. 1989 bezog verschiedene öffentliche Gebäudetypen ein – Museen, Bahnhöfe, Schulen, Universitäten und Technische Hochschulen – und untersuchte deren Ausstattungsprogramme in ihrer Habilitationsschrift *Allegorie und Geschichte* vor allem unter ikonografischen Gesichtspunkten.

96 Bruhns veröffentlichte zu folgenden Künstlern und Künstlerinnen Einzeluntersuchungen: Anita Réé (BRUHNS 1986), Gretchen Wohlwill (BRUHNS/ROSENKRANZ 1989, BRUHNS 2006), Kurt Löwengard (BRUHNS 1989A), Rolf Nesch (BRUHNS 1989B, BRUHNS 1993), Heinrich Stegemann (BRUHNS 1997), Otto Fischer-Trachau (BRUHNS 2008); zur Hamburgischen Sezession BRUHNS 2003.

wichtige Forschungsgrundlage auch für vorliegende Arbeit genannt werden.<sup>97</sup> Sie beschreibt hierin jeweils Fritz Schumacher als zentrale Figur, der in Hamburg entscheidend für die Ausstattung öffentlicher Gebäude, vor allem seiner neu erbauten Schulgebäude, mit Wandmalerei verantwortlich war. 2013 erschien ihre umfangreiche Publikation zum Bauschmuck in den Bauten Schumachers, der ein ausführlicher Katalog mit detaillierter Dokumentation jedes einzelnen Baus und der darin enthaltenen Werke beigelegt ist.<sup>98</sup> Auch Ina Ewers-Schultz forscht zur öffentlichen Kunst in Hamburg und konnte hier wesentlich zur Aufarbeitung der Bedeutung Otto Fischer-Trachaus als Raumkünstler und der Künstlergruppe der *Hamburgischen Sezession* beitragen.<sup>99</sup>

Als weitere Städte, deren wandmalerische Projekte bereits verhältnismäßig gut dokumentiert und erforscht sind, können Erfurt und Halle genannt werden. Dazu trugen vor allem Angela Dolgner und Ingrid Schulze bei.<sup>100</sup> Ingrid Schulze forschte und publizierte bis 1989 in der ehemaligen DDR und beschäftigte sich vor allem mit dem politisch motivierten Wandbild, dessen Tradition dort auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges fortgeführt wurde. Der sprachliche Duktus dieser kunsthistorischen Literatur ist mitunter selbst politisch gefärbt, bildete aber dennoch für die weitere Forschung zur Wandmalerei dieser Zeit eine interessante Dokumentation dieser Werke. In Halle standen nahezu alle Werke mit der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Zusammenhang, an der Erwin Hahs und Charles Crodel lehrten. Zur Geschichte dieser Institution, ihren Lehrenden und inhaltlichen Schwerpunkten bietet die umfangreiche, zweibändige Dissertation von Katja Schneider eine sehr ergiebige Grundlage, mithilfe derer sich die Aussagen über den Stellenwert der Wandmalerei der 1920er-Jahre in dieser Region konkretisieren lassen.<sup>101</sup>

Darüber hinaus dienen der vorliegenden Arbeit vor allem Monografien zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten als Ausgangsmaterial. Zu wenigen Künstlern existieren Untersuchungen mit Fokus auf einzelnen Wandmalereien oder zum allgemeinen wandmalerischen Schaffen: Zu Oskar Schlemmers Wandgestaltungen informierte Wulf Herzogenrath 1973 erstmals umfassend,<sup>102</sup> er stellte diese auch in Bezug zur zeitgenössischen Wandmalerei und dient dieser Arbeit damit als eine wichtige Grundlagenpublikation. Karin von Maur entwickelte zum Folkwang-Zyklus 1993 eine umfangreiche Ausstellung, 2014 waren die noch erhaltenen Wandtafeln in der großen Landesausstellung Baden-Württembergs *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt* zu sehen.<sup>103</sup> Auch Ernst Ludwig Kirchners Wandmalereien bzw. vor allem den Entwürfen für den Festsaal im Museum Folkwang widmete Hubertus Froning während der

---

97 BRUHNS 1994, BRUHNS 2008.

98 BRUHNS 2013 A UND B.

99 AUSST. KAT. HAMBURG 2008, AUSST. KAT. HAMBURG 2002, EWERS-SCHULTZ 2002.

100 DOLGNER 2012, DOLGNER 2009, DOLGNER 1991 sowie Dolgner in: AUSST. KAT. HALLE 2006; SCHULZE, I. 1989, SCHULZE, I. 1977, SCHULZE, I. 1976, SCHULZE, I. 1961.

101 SCHNEIDER 1992.

102 HERZOGENRATH 1973; zuvor war lediglich ein kleines Reclam-Bändchen mit dem Titel: Oskar Schlemmer. Die Wandbilder für den Brunnenraum im Museum Folkwang Essen erschienen: BORRIES 1960.

103 AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, AUSST. KAT. STUTTGART 2014.



1990er-Jahre detailreiche Einzelpublikationen.<sup>104</sup> Meike Hoffmann befasste sich 1999 eingehend mit Kirchners Ausmalung des Brunnenhauses im Sanatorium Kohnstamm in Königstein<sup>105</sup> und konnte gleichzeitig die Bedeutung seines Architekturstudiums auf seine Kunst und besonders das wandmalerische Schaffen erarbeiten.<sup>106</sup> Gerade zu Kirchner ist mit diesen Studien mehr und mehr auch der Kontext der angewandten Kunst zum Gegenstand der Forschung geworden. In diesen Rahmen ist auch Hanna Strzodas Aufsatz zu den Feinhals-Textilien, die Kirchner für die Kölner Werkbundausstellung schuf, einzuordnen.<sup>107</sup> Die Autorin konnte zeigen, dass Kirchner angewandter Kunst und Wandmalerei einen wichtigen Stellenwert in seinem Schaffen zumaß. Der Aufsatz fußt auf Strzodas umfangreicher Dissertation zu den Ateliers von Ernst Ludwig Kirchner, in der sie die künstlerische und mitunter auch wandmalerische Ausstattung dieser privaten Räumlichkeiten zum Forschungsgegenstand macht und hieraus ein überzeugendes künstlerisches und persönliches Porträt im internationalen Kontext der Zeit zeichnet.<sup>108</sup>

Außerdem ist Erich Heckels Zyklus im Angermuseum Erfurt zu nennen, dem Mechthild Lucke und Andreas Hüneke 1992 eine Ausstellung mit Symposium sowie eine begleitende Publikation widmeten; darin konnten sie die Heckelsche Bildwelt mithilfe zahlreicher Vergleichsabbildungen und zeitgenössischer Fotografien weitgehend entschlüsseln.<sup>109</sup>

Explizit das wandmalerische Werk eines einzelnen Künstlers behandelten in jüngerer Zeit die beiden Ausstellungen mit begleitenden Katalogen in Köln und Frankfurt zu Léger und Miró.<sup>110</sup> In diese Kategorie fällt auch die Publikation von Diethart Kerbs und Hans Liebau, die die Barkenhoff-Fresken Heinrich Vogelers untersuchte.<sup>111</sup> Diese Fresken entstanden vor allem in der Zeit als der Barkenhoff nicht mehr als privates Wohnhaus, sondern als Ferienhaus für Kinder und Jugendliche genutzt wurde, ab 1924 schließlich in offizieller Trägerschaft der *Roten Hilfe*. Ingrid Schuppetta forschte intensiv zu den Wandmalereien Heinrich Campendonks und band in diese Untersuchungen, die teilweise aus der Wiederentdeckung der Werke in der Villa Merländer in Krefeld entstanden, auch das Wandbild im Kreishaus Schneidemühl ein.<sup>112</sup>

Über die weiteren zahlreichen Wandmalereien dieser Zeit konnten Künstlermonografien Aufschluss aufgeben, die die wandmalerischen Projekte jeweils als mehr

104 FRONING 1991, 1993 und 1999.

105 HOFFMANN, M. 1999A.

106 HOFFMANN, M. 1999B sowie 2001. An diese grundlegende Forschungsleistung knüpfte 2011 die Ausstellung der Mathildenhöhe in Darmstadt an. AUSST. KAT. DARMSTADT 2011.

107 STRZODA 2008.

108 STRZODA 2006.

109 LUCKE/HÜNEKE 1992. Darauf aufbauend vgl. auch LUCKE 1992, LUCKE 1996, LUCKE 2004; über Heckels Erfurter Zyklus informieren darüber hinaus Publikationen zu Erich Heckel allg. sowie zu Walter Kaesbach, der der Initiator des Werks war. Zu Heckel: AUSST. KAT. BERLIN 2004, AUSST. KAT. BERLIN 2010; zu Kaesbach: AUSST. KAT. ERFURT 1996; zu Kaesbach und dem Erfurter Zyklus im Besonderen: GABELMANN 2008, v. a. S. 16–22, GABELMANN 2010B, v. a. S. 11f.

110 AUSST. KAT. FRANKFURT/ZÜRICH 2016, AUSST. KAT. KÖLN 2016.

111 KERBS 1974/1927 sowie LIEBAU 1961.

112 Vgl. v. a. SCHUPPETTA 1998 und 2001.



oder weniger umfangreichen Teilaspekt im Rahmen der jeweiligen Werkübersicht darstellen.<sup>113</sup>

Viele Monografien, gerade von unbekannten Künstlern – beispielhaft könnten Kay Heinrich Nebel, der das Kreishaus in Schleswig ausstattete, oder der Kölner Künstler Peter Paffenholz, der für das KPD-Haus in Köln Wandmalereien schuf, genannt werden –, bleiben bei einer eher oberflächlichen Betrachtung und gehen oftmals nicht sehr detailliert auf die Werke ein.<sup>114</sup> Aber auch bei etwas bekannteren Künstlern wie Helmuth Macke, dessen Leben und Werk vor allem von Burkhard Leismann schon in einigen Ausstellungen und Publikationen untersucht wurde,<sup>115</sup> scheint beispielsweise das Wandbild im Düsseldorfer Rathaus gerade in den letzten dreißig Jahren mehr und mehr in Vergessenheit zu geraten. [Kat. Nr. 31] Seit Dominik Bartmanns Monografie aus dem Jahr 1980<sup>116</sup> wurde das Werk in nachfolgenden Publikationen nicht mehr erwähnt, und auch in Stadtarchiv und Stadtmuseum in Düsseldorf ließen sich keine näheren Einzelheiten recherchieren. Erst anlässlich der Ausstellung zu Helmuth Macke in Konstanz (2016) befasste sich Christiane Heiser nochmals detaillierter mit dem Werk.<sup>117</sup> Wie viele Wandmalereien ist es nicht erhalten und insofern einer umso höheren „Amnesie-Gefahr“ ausgesetzt.

Ähnlich ging es dem Düsseldorfer Maler Hans Kohlschein, der in den 1920er-Jahren zu einem der prominenten Künstler vor Ort zählte, Mitglied im Künstlerverein Malkasten war, eine große Klasse an der Kunstakademie unterrichtete und verschiedene Wandmalereien in Düsseldorf ausführte; 1929 realisierte er einen monumentalen Zyklus im Düsseldorfer Kreishaus, um dessen Verankerung in der Geschichte er sich selbst durch eine gleichzeitig publizierte Fotomappe bemühte.<sup>118</sup> Dennoch ist auch dieses Werk in Düsseldorf heute nahezu vergessen: Weder in Stadtarchiv noch Stadtmuseum oder Landesarchiv Rheinland konnten über die Eigenpublikation hinaus Akten nachgewiesen werden, die Aufschluss über Entstehungsgeschichte und Auftrag geben könnten.

113 Beispielhaft können Folgende hier genannt werden: zu Charles Crodel STECKNER 2009, WAGNER, U. 2005, AUSST. KAT. JENA 1994; zu Otto Fischer-Trachau AUSST. KAT. HAMBURG 2008, v. a. BRUHNS 2008; zu Erwin Hahs DOLGNER 2012, AUSST. KAT. HALLE 2006, AUSST. KAT. HALLE/POTSDAM 1987; zu Alfred Hanf BRACHMANSKI 2011, KAHL/NOWAK 2011, NOWAK 1999A, NOWAK 1999B; zu Erich Hartmann WERNER 2011; zu Heinrich Hoerle AUSST. KAT. KÖLN 1981, AUSST. KAT. WUPPERTAL 1974, SCHMITT-ROST 1965; zu den *Kölner Progressiven* AUSST. KAT. KÖLN 2008, ESSER 2008, FRIEDRICH 2008, BOHNEN 1976, AUSST. KAT. BERLIN 1975; zu Wilhelm Lachnit AUSST. KAT. DRESDEN 2000; zu Käthe Lassen MAHN 2007, ROHLING 1956; zu Anita Rée FUHRMEISTER 2006B, BRUHNS 1986, HEISE 1968, SCHUMACHER 1968; zu Schmidt-Rottluff WIETEK 2001; zu Franz Wilhelm Seiwert AUSST. KAT. KÖLN 1978, BOHNEN/BACKES 1978, HÜBNER 1981, JATHO 1964, SCHMITT-ROST 1952.

114 Zu Nebel vgl. v. a. HÖHNE 1990, AUSST. KAT. KIEL 1975, ARNDT 1970, AUSST. KAT. KASSEL 1953, zu seinen Wandbildern im Kreishaus geben das Faltblatt der Kulturstiftung des Kreises Schleswig-Flensburg aus dem Jahr 2011 sowie die Aufsätze von Otto Pfeil und Karl Arndt Aufschluss: KOCH 2011, PFEIL 1974, ARNDT 1970. Zu Paffenholz vgl. MÜLLER 2008, S. 83–98.

115 Burkhard Leismann forscht seit Anfang der 1980er-Jahre zu Helmuth Macke und den Künstlern des Rheinischen Expressionismus und trug wesentlich zu den Ausstellungen in Ahlen, Krefeld sowie Münster und Bonn bei: AUSST. KAT. AHLEN 1999, AUSST. KAT. KREFELD 1991, AUSST. KAT. MÜNSTER/BONN 1984. Vgl. zu Helmut Macke außerdem auch AUSST. KAT. BONN 1999 sowie die nach wie vor grundlegendste Ausstellung AUSST. KAT. KREFELD 1950.

116 BARTMANN 1980.

117 HEISER 2016, v. a. S. 124f.

118 KOHLSCHIEHN 1929.

Wie bereits angesprochen, spielten Architektenpersönlichkeiten wie Fritz Schumacher und Wilhelm Kreis eine wesentliche Rolle für die Entstehung von Wandmalereien in ihren eigenen Gebäuden. Diese Architekten etablierten die Dresdner Raumkunst-Bewegung maßgeblich und prägten damit auch die Brücke-Künstler, die zu ihren Studenten gehörten.<sup>119</sup> Hieraus erwuchs in erster Linie deren Interesse an der baugebundenen Kunst und besonders der Wandmalerei, für das sie jedoch nur vergleichsweise selten Umsetzungsmöglichkeiten fanden.

Neben den Künstler-Monografien konnte insofern auch die Literatur zu Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis und weiteren Architekten wie Theodor Fischer, Bruno Taut u. a. über Wandmalereien der Zwischenkriegszeit und vor allem über den Stellenwert informieren, den die Architekten ihr zusprachen.<sup>120</sup> Auf diese Weise ließen sich mitunter bisher unbekannte Kooperationen zwischen Künstlern und Architekten ermitteln und für vorliegende Arbeit verwenden.

Dieser Überblick über den Forschungsstand zeigt bereits, dass die Wandmalerei der Zwischenkriegszeit zwar in Einzelaspekten durchaus wahrgenommen und untersucht wurde, aber auch, dass eine Zusammenschau und Analyse, die die künstlerische Bedeutung sowie die gesellschaftliche Relevanz dieses Mediums in der Weimarer Republik verdeutlichen würde, bislang noch fehlt.

119 Zur Prägung der Brücke-Künstler durch die Dresdner Raumkunst vgl. v. a. SOIKA 2001. Außerdem zur Entwicklung der Raumkunst in Dresden LAUDEL 1994b.

120 Zu Fritz Schumacher vgl. v. a. SCHÄDEL 2006 und SCHAEFER-LÜBECK 1919/1921 zu den Hamburger Staatsbauten Schumachers PLAGEMANN 2003 sowie FRANK 1994; zu Wilhelm Kreis NERDINGER/MAI 1994, WIENER 2002, WIENER 2001, FRANKEN 1996, PREISS 1993, MAI 1984; zu Theodor Fischer v. a. AUSST. KAT. MÜNCHEN/STUTTGART 1988, aber auch AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979; zu Bruno Taut NERDINGER u. a. 2001, zu Taut in Magdeburg v. a. GISBERTZ 2000, vgl. auch JUNGHANS 1970. Außerdem Barbara PANKOKE 1996 über den Architekten der Essener Börse Edmund Körner und Marlen DITTMANN 1999 über Otto Zollinger, der in Saarbrücken lebte und arbeitete und dort für die Arbeiterwohlfahrt als Architekt tätig war.

## 4. Quellenlage

Da nur wenige Werke erhalten, einige der Künstler nahezu vergessen sind und oftmals nur wenig ergiebige Sekundärliteratur vorlag, ist der Weg über die staatlichen und städtischen Archive und Denkmalbehörden für die Untersuchung der Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden notwendig, um Aufschluss über Entstehungs- und Auftragsgeschichte sowie Details der Ausführungen zu erhalten. Dazu trugen auch Recherchen in Künstler- und Architektennachlässen sowie den Archiven der betreffenden Gebäude bzw. Institutionen bei. Zu vielen Werken erwies sich die Dokumentations- und Quellenlage jedoch als wenig ergiebig. Die schon erwähnten Beispiele von Helmuth Macke und Hans Kohlschein verdeutlichten bereits, dass einige Werke zwar in monografischen Darstellungen erwähnt sind, darüber hinausgehend aber weder Unterlagen zur Auftragsvergabe noch Fotografien der Werke in situ zu ermitteln waren. Auch die Akten im preußischen Kultusministerium, die seit Ende des 19. Jahrhunderts geführt wurden und die über die künstlerische Ausschmückung öffentlicher Gebäude in den Provinzen Auskunft geben könnten, sind nicht erhalten. Ein Eintrag im Findbuch des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kunstbesitz weist noch auf ihre frühere Existenz zurück, jedoch stehen sie der Forschung nicht mehr zur Verfügung.<sup>121</sup> Dieser Hinweis deutet aber zumindest darauf hin, dass es solche wandmalerischen Ausstattungen auch in den 1920er-Jahren von staatlicher Seite durchaus gegeben hatte.

Die Gründe für diese disparate Informationslage lassen sich auf verschiedene historische Umstände zurückführen: Zum einen gingen Akten – wie beispielsweise die Überlieferungen des Preußischen Kultusministeriums<sup>122</sup> – vermutlich im Zweiten Weltkrieg verloren; in Köln brach der Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln im März 2009 die dort begonnenen Recherchen zur Gruppe der Kölner Progressiven jäh ab. Zum anderen scheint die oftmals schlechte Dokumentationslage aber auch auf die zeitgenössische Auftragsvergabepraxis zurückzuführen zu sein. Wie sich noch zeigen wird, bestanden häufig private Verbindungen zwischen Künstlern und Architekten oder Auftraggebern, und viele Absprachen könnten mündlich getroffen worden sein, ohne schriftlich dokumentiert zu sein.<sup>123</sup> Im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum existierte bis mindestens Mitte der 1960er-Jahre ein von Museumsdirektor Max Creutz angefertigtes *Tagebuch zur Entstehung der Malereien von Professor J. Thorn Prikker im Marmorsaal des Kaiser Wilhelm Museums*, das seinem Nachfolger Paul Wember noch zur Verfügung gestanden zu haben scheint<sup>124</sup> und eine wertvolle Quelle für dessen Dokumentation darstellte. Im Rahmen der Recherchen zu vorliegender Untersuchung konnte es jedoch nicht mehr auffindig gemacht werden.

---

121 GStA PK I. HA Rep. 76 Kultusministerium V<sup>6</sup> Kunst, Bd. 2, Sekt. 2–14.

122 KRATZ-KESSEMEIER 2008 begegnet diesem Mangel in ihrer Untersuchung zur preußischen Kulturpolitik durch die Recherche und Auswertung von Parallelüberlieferungen anderer Ministerien. Vgl. ebd., S. 2f.

123 PETERS, E. 1996 vermutete eine ähnliche Praxis für die Kirchenmalerei im Rheinland, wo sich die Quellenlage als ähnlich desolat präsentierte. Ebd., S. 20.

124 WEMBER 1966, S. 104f.

In Hamburg, wo die Vergabe für künstlerische Ausgestaltung öffentlicher Bauten über die zentrale Einrichtung der sog. *Senatskommission für die Kunstpflege* erfolgte, ist die Lage erheblich besser.<sup>125</sup> Diese Archivalien im Hauptstaatsarchiv Hamburg standen auch Maike Bruhns und Ina Ewers-Schultz zur Verfügung, die die Hamburger Werke dokumentiert und analysiert haben.

Bei den Recherchen wurden auch die Denkmalämter und -listen der Städte und Länder herangezogen. In der Weimarer Verfassung war der Denkmalschutz 1919 zwar erstmals verankert worden,<sup>126</sup> jedoch wurden zunächst vor allem ältere Kunstdenkmäler und Gebäude unter Schutz gestellt. Gerade die verlorenen Werke der 1920er-Jahre sind insofern meist nicht auf diesen Listen zu finden; für die erhaltenen Werke oder Gebäude, die in den Denkmallisten verzeichnet wurden, findet sich dann häufig nur die Information über den Künstlernamen und evtl. das Motiv der Wandmalerei. Die Liste des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege verzeichnet zwar die heute verlorenen Wandmalereien Sepp Franks in der Münchner Siedlung Neuhausen;<sup>127</sup> die Ausmalung des Aufenthaltsraumes in Theodor Fischers Ledigenheim in der Bergmannstraße taucht jedoch nicht auf.<sup>128</sup> In seltenen Fällen, wie im Denkmalsbuch des Landes Schleswig-Holstein, sind auch Details wie Bildmaße des Bildzyklus im Schleswiger Kreishaus verzeichnet.<sup>129</sup>

Um dieser schwierigen Dokumentationslage zu begegnen, wurden Zeitschriften und Primärliteratur als zeitgenössisches Korrektiv hinzugezogen. Hierin lässt sich zumindest häufig die Existenz von Wandmalereien belegen, ihre Datierung eingrenzen und Hinweise auf die Namen der beteiligten Künstler finden. Dafür wurden Kunstzeitschriften wie beispielsweise *Das Kunstblatt*, *Kunstchronik und Kunstmarkt*, *Der Querschnitt* oder *Die Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* konsultiert sowie *Die Baukunst* und *Die Deutsche Bauzeitung*, die regelmäßig auf Wettbewerbsausschreibungen für Neubauten und mitunter auch für wandmalerische Projekte verwiesen. Teilweise wurden auch Heimatzeitschriften oder Tageszeitungen hinzugezogen.

Außerdem dienten zeitgenössische Publikationen – Ausstellungskataloge, Rezensionen, Reden oder andere schriftliche Äußerungen von Künstlern, Architekten, Kritikern und Museumsmännern sowie Veröffentlichungen der staatlichen und städtischen Behörden bzw. ihrer Vertreter – als weitere wichtige zeitgenössische Quellensammlung.

Zentrale Bedeutung kommt neben diesen schriftlichen Quellen vor allem auch dem fotografischen Material zu, dessen Betrachtung vielfach die der realen Wandmalereien ersetzen musste. Dabei wurde besonderer Wert darauf gelegt, möglichst auch

125 StA Hbg, Bestand 363-2, Nr. A2, Niederschriften über die Sitzungen der „Senatskommission für die Kunstpflege“ (Laufzeit 1925–1927)

126 VERFASSUNG 1919, Art. 150: „Die Denkmäler der Kunst, der Geschichte und der Natur sowie die Landschaft genießen den Schutz und die Pflege des Staates.“

127 Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012, E-1-62-000-39.

128 Ebd., E-1-62-000-19.

129 Denkmalsbuch des Landes Schleswig-Holstein, Bd. 12, Bl. 85.

Gesamtraumaufnahmen zu recherchieren, die die Konzeption der Wandbilder im Raumzusammenhang verdeutlichen können. Zwei grundlegende Schwierigkeiten zeigen sich darin, dass Größenverhältnisse mitunter nur errahnt werden können und eine Raumwirkung imaginiert werden muss; zum anderen lassen sich anhand der Schwarzweißfotografien nur Vermutungen über die Farbigkeit der Wandmalereien anstellen. Nur wenn sich zeitgenössische Beschreibungen oder farbige Entwurfszeichnungen erhalten haben, lassen sich hier relativ wahrscheinliche Aussagen treffen.

Diese Schilderungen verdeutlichen wie unterschiedlich gut „die“ figurative Wandmalerei der Weimarer Republik dokumentiert ist und mit welcher desolater Materiallage oftmals umgegangen werden musste. Die vorliegende Untersuchung und der beigelegte Werkkatalog sollen eine Forschungsgrundlage schaffen und anhand einer breiten Zusammenschau einen möglichst repräsentativen Überblick über die charakteristischsten Merkmale der figurativen Wandmalerei geben. Dabei liegt ein wesentlicher Fokus auf dem Netzwerk zwischen Architekten und Künstlern sowie den Zusammenhängen zwischen Ikonografie, stilistischer Umsetzung und Gebäudetypen.

Die Gründe für das bisherige Fehlen einer solchen Materialsammlung und ihrer Auswertung sind genannt worden: Zum einen sind die wenigsten Wandmalereien der Weimarer Republik im Original erhalten, zum anderen erschwert die disparate Dokumentationslage den Zugang. Viele Werke ließen sich in den 1930er-Jahren nicht im Sinne der erstarkenden nationalsozialistischen Ideologie umwidmen und verloren damit ihre Existenzberechtigung. Im besten Falle wurden sie übermalt oder vermauert und überstanden so die Gefahren des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges, gerieten danach jedoch häufig in Vergessenheit. So ist auch das bereits genannte Wandbild von Georg Heck im Frankfurter Poelzig-Bau der I. G. Farben erst seit 2006 wieder sichtbar.<sup>130</sup> Johan Thorn Prikkers Zyklus im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum konnte nach Abschluss der umfangreichen Sanierungsarbeiten 2016 erstmals seit seiner Überbauung Mitte der 1970er-Jahre wieder freigelegt werden.<sup>131</sup> Andere Werke fielen Kriegsschäden, Umbauarbeiten, Umnutzung von Räumlichkeiten oder grundlegenden Geschmacksveränderungen zum Opfer.

Diese disparate Materiallage und die „Nicht-Ausstellbarkeit“ der originalen Wandmalereien haben vermutlich dazu geführt, dass das Thema auch in Ausstellungen kaum behandelt wurde. Dass diese Problematik in der Forschung durchaus bekannt ist und darauf reagiert wird, zeigen monografische Ausstellungen wie zu Thorn Prikker in Rotterdam und Düsseldorf, die im Wesentlichen auf Christiane Heisers Forschungen

---

130 Vgl. Konstanze Crüwell, Sechs Jahrzehnte lang unsichtbar. Ein übertünchtes Wandgemälde von Georg Heck im I. G.-Farben-Gebäude soll freigelegt werden, in: FAZ vom 17.8.2001.

131 Die Freilegung des Zyklus fand als Teil der Generalsanierung des Kaiser Wilhelm Museums statt und war frühzeitig in die Planung eingeschlossen. Besonderer Dank für die Unterstützung meiner Recherchen und die Möglichkeit, den Zyklus unmittelbar nach seiner Freilegung im Original zu sehen, gilt der stellvertretenden Museumsleiterin Sylvia Martin. Vgl. zu Thorn Prikkers Zyklus außerdem Kap. IV.1. vorliegender Arbeit.

zurückgeht oder zu Max Klingers Wirken in Chemnitz, die vor allem Conny Dietrich erarbeitet hat.<sup>132</sup> Hier wurden die wandmalerischen Werke anhand von Entwürfen oder Kartons thematisiert. Die jüngsten Ausstellungen zum wandmalerischen Schaffen von Léger und Miró konnten dagegen einige Wandbilder im Original zeigen, die abgenommen und mittlerweile in Museumsbesitz sind.<sup>133</sup> Die Ausstellung des Museum Ludwig wurde zudem um umfangreiches Dokumentationsmaterial wie Fotografien, Zeitschriften, Schriftwechsel oder auch Filmmaterial ergänzt.

---

132 AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010 sowie AUSST. KAT. CHEMNITZ 2007.

133 AUSST. KAT. FRANKFURT/ZÜRICH 2016 und AUSST. KAT. KÖLN 2016.

## 5. Fragestellung

Durch die grundlegende Recherche und Bestandsaufnahme und die anschließende Analyse konnten der kunsthistorische Kanon hinterfragt und einige interessante Künstlerpersönlichkeiten der Zeit neu bewertet werden. Folgende maßgebende Fragen zur Werkgenese sowie ihrer historischen wie stilistischen Einbettung wurden hiervon ausgehend formuliert:

**Die Auftraggeber:** Grundvoraussetzung für die tatsächliche Realisierung eines öffentlichen Wandgemäldes waren Auftraggeber und eine Finanzierung. Es stellt sich die Frage, von wem die ersten Impulse für Themenfindung, stilistische Umsetzung und Auswahl des Künstlers ausgingen: Welche Rolle spielten also künstlerische Initiativen bzw. inwieweit machten Architekten oder Auftraggeber Vorschläge für wandmalerische Ausgestaltungen neu errichteter öffentlicher Gebäude?

**Die Rolle der Politik:** Bei der Frage nach dem initialen Impuls für die Umsetzung von Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden muss auch die Rolle der offiziellen Kulturpolitik des Weimarer Staates bzw. der jeweiligen Länder, Städte oder Kommunen betrachtet werden. Dabei ist zu untersuchen, ob bzw. welche politischen oder wirtschaftlichen Implikationen in den Wandmalereien umgesetzt werden mussten.

**Orte bzw. Gebäudetypen:** Die Fülle der identifizierbaren Wandmalereien legt eine grundlegende Ordnung der Werke nach ihren jeweiligen Standorten nahe. Es ist zunächst grundsätzlich zu fragen, warum sich Gebäudetypen wie Schulen, Museen oder Rathäuser offensichtlich besonders für figurative Wandmalereien anboten. Außerdem soll untersucht werden, ob regionale oder nationale Zentren öffentlicher Wandmalerei identifizierbar sind und ob dies politisch begründet werden kann.

**Symbolsprache und Ikonografie der Wandbilder:** Die genannten Untersuchungsansätze haben die Bildmotive bislang noch außer Acht gelassen. Doch gerade die Frage nach ikonografischen „Generalthemen“ sowie nach dem spezifischen Verhältnis zwischen Bildthema und Ort lässt Rückschlüsse auf ein für die Zwischenkriegszeit besonders aussagekräftiges Menschen- oder Weltbild zu.

**Darstellungstraditionen:** Welche thematischen oder stilistischen Traditionen sind nachweisbar? Traditionslinien lassen sich im Vergleich mit der vorausgegangenen Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden des 19. Jahrhunderts sowie in den nachfolgenden Werken des Dritten Reiches vermuten. Es soll also auch untersucht werden, ob oder inwiefern in der Weimarer Republik in den figurativen Wandmalereien schon Grundlagen für die später im Nationalsozialismus vereinnahmten Werke der 1930er-Jahre geschaffen wurden.

**Monumentalität und Figuration:** Erlebte das Konzept, das im 19. Jahrhundert monumentale Werke aufgrund der geforderten inhaltlichen Bedeutung nur als figurative Wandmalereien zuließ, in den Wandmalereien der 1920er-Jahre eine Neuinterpretation?

**Typische Wandmaler oder Stile:** Lassen sich einzelne „Stilrichtungen“ oder Künstler identifizieren, denen die Wandmalerei als Gattung besonders geeignet schien? Welche künstlerische Richtung oder welche Künstler wurden bevorzugt beauftragt?

## 6. Vorgehensweise

Für eine möglichst umfassende Beantwortung dieser Fragen müssen verschiedene methodische Ansätze verknüpft werden. Einerseits wird eine Kontextualisierung der Werke unter kulturwissenschaftlich-ikonologischen Aspekten versucht. Dieser Zusammenschau werden andererseits zwei Fallbeispiele zu Einzelwerken von Johan Thorn Prikker und Willi Baumeister angeschlossen. Gerade für Kunst im öffentlichen Raum ist es unbedingt erforderlich, über eine rein ikonografische Betrachtungsweise hinauszugehen und die Werke in ihrer zeitgenössischen Bedingtheit und gesellschaftlichen Verortung zu betrachten. Weiterhin können nur detaillierte Einzelanalysen exemplarisch Aufschluss über Form- und Stilfragen, über die jeweilige Bildstrategie und den Zusammenhang zwischen Bildthema und ortsspezifischer Raumbezogenheit geben.

Die Arbeit fußt auf einer grundlegenden Bestandsaufnahme, in der Werkdaten und Abbildungsmaterial möglichst umfangreich zusammengetragen und im begleitenden Werkkatalog dokumentiert wurden. Aufgrund der geschilderten Materiallage und der Tatsache, dass nur noch wenige Werke erhalten bzw. zugänglich sind, kann hier jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Allerdings konnten Werke identifiziert werden, die seit Langem drohen, sowohl von der öffentlichen Wahrnehmung als auch der (kunst-)historischen Forschung vergessen zu werden. Dazu gehören etwa Helmuth Mackes Wandbild im Düsseldorfer Rathaus (1924/25), [Kat. Nr. 31 und Abb. 2 ] sieben Wandmalereien des Künstlers Ewald Dülberg, die dieser 1919/20 für die Reformschule Paul Gehees, die Odenwaldschule, ausführte [Kat. Nr. 143] oder auch der Wandbildzyklus des ehemaligen Akademiaprofessors Hans Kohlschein für das Düsseldorfer Kreishaus (1929). [Kat. Nr. 27]

Um die vielfältigen Formen der Wandmalerei und ihre Stellung in der Weimarer Republik angemessen bewerten zu können, wird der Diskurs um die Wandmalerei und die ihr zugeschriebene oder zumindest geforderte gesellschaftliche Relevanz in der Zwischenkriegszeit analysiert. Für die Einordnung der öffentlichen Werke vermag dies, Entstehungs- und Rezeptionszusammenhänge zu klären.

Auf dieser Grundlage und aus der skizzierten Fragestellung ergibt sich die weitere Struktur der Arbeit: Am Anfang steht die Erörterung der Auftragsvergabe aus Künstler- sowie Auftraggebersicht. Vor allem die in der unmittelbaren Nachkriegszeit aktiven Künstlergruppen entwickelten eine rege Aktivität und forderten Möglichkeiten für öffentliche Wandmalereien und eine engere Integration der Kunst in den Alltag. (Kap. III.1.1) Aber auch die offizielle Kulturpolitik des Weimarer Staates bemühte sich, u. a. durch die Einrichtung des Amtes des Reichskunstwartes, um eine vermehrte Förderung von Kunst im öffentlichen Leben, war jedoch in ihren finanziellen Handlungsspielräumen stark eingeschränkt. (Kap. II.1.4 und III.1.2) Sowohl für zahlreiche Künstlergruppen als auch für die maßgebliche Ausrichtung des preußischen Kultusministeriums zeigte sich dabei immer wieder der ungebrochene Einfluss des Deutschen Werkbundes. (Kap. II.1.3. und III.1.1.3) Mit den zahlreichen Bemühungen um eine Beteiligung zeitgenössischer Künstler an der Ausgestaltung



öffentlicher Bauwerke wurden in der Weimarer Republik gleichsam die Grundlagen für die zu Beginn der 1930er-Jahre erlassene Kunst-am-Bau-Regelung geschaffen. (Kap. III.1.3)

Die sich daran anschließende Darstellung der Rechercheergebnisse zu Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden, die in verschiedenen Archiven, zeitgenössischen Zeitschriften oder monografischen Publikationen gewonnen wurden, erfolgt in Abhängigkeit der jeweiligen Gebäudefunktionen. (Kap. III.2) Den Anfang bilden Wandbilder in Verwaltungsgebäuden und öffentlichen Gemeinschaftsbauten, daran schließen sich die Kapitel zu Werken in Erziehungsinstitutionen – wie Schulen, Universitäten oder Ferienheimen – sowie zu Wandmalereien in Museen an. Um den jeweiligen künstlerischen Stellenwert und die spezifischen kulturhistorischen Rahmenbedingungen, unter denen die Gemälde entstanden, zu verdeutlichen, müssen die Werke stets im Kontext der zeitgenössischen Kultur-, Schul- oder Museumspolitik betrachtet werden.

Durch diese Ordnung nach der Funktion der Gebäude wird eine Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Bildthema, spezifischem Ort, Auftraggebern oder Initiatoren und künstlerischer Form ermöglicht.

Schließlich dienen zwei Wandmalereien als Fallstudien für eine exemplarische Analyse. (Kap. IV) Anhand der beiden Werke von Johan Thorn Prikker im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld (1923) und Willi Baumeister im Krankenhaus in Waiblingen (1928) werden die verschiedenen Bildstrategien in ihrer Tradition und spezifischen Raumbedingtheit untersucht. In diesen Werken stehen sich besonders unterschiedliche Wandmalereien zweier in ihrer Zeit und auch heute noch bekannter und geschätzter Künstler gegenüber. Für beide nahm die architekturbezogene Kunst einen wichtigen Stellenwert ein, der jedoch zu sehr verschiedenen Bildlösungen führte. Inwieweit orientiert sich beispielsweise Thorn Prikker bei der Konzeption des Zyklus an der Raumarchitektur? Und wie unterscheidet sich Baumeisters Bildkonzeption hiervon? Dieses Kapitel soll einer Synthese gleich Bildstrategien aufdecken und versucht, Unterschiede herauszuarbeiten.

Johan Thorn Prikkers Zyklus im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum steht am Anfang.<sup>134</sup> Thorn Prikker galt als dezidierter Wandmaler, der seine Wandmalereien ausgehend vom Gedanken des Gesamtkunstwerks entwickelte und über sein gesamtes Schaffen hinweg immer wieder neu belebte.

Willi Baumeisters Wandbild im Treppenhaus des Waiblinger Krankenhausneubaus von Richard Döcker wurde 1928 nach Plänen des Künstlers ausgeführt.<sup>135</sup> Baumeister war an der Stuttgarter Kunstakademie Schüler in der Klasse von Adolf Hölzel gewesen, wo das Wandbild eine wichtige Rolle gespielt hatte: So beteiligte Hölzel seine Schüler Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Hermann Stenner

---

134 Neueste Literatur zu Thorn Prikker AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, HEISER 2008. Zum Krefelder Zyklus SCHULER 2010.

135 Zu Baumeister v. a. AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A, AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003B, PONERT 1988 und BEYE/BAUMEISTER 2002. Hier besonders: PONERT 1988, S. 127, Z 280 sowie AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A, S. 9.

bereits 1914 an dem Auftrag der Wandgestaltung für die Eingangshalle der Kölner Werkbundausstellung.<sup>136</sup> (Kap. III.1.1.3) Für Baumeister wurden Fläche und Raumbezogenheit zentrale Elemente seines künstlerischen Schaffens,<sup>137</sup> was sich in den 1920er-Jahren in seinen so genannten „Mauerbildern“ oder verschiedenen Wandbildern und Wandgestaltungen für Ausstellungen zeigte.

Baumeisters Formensprache gilt als die avantgardistischere Lösung; ob dies jedoch auch für die Umsetzung im Raum so übertragbar ist, soll im abschließenden Kapitel, das die beiden Werke Thorn Prikkers und Baumeisters als gegensätzliche Lösungsansätze im Bereich der figurativen Wandmalerei nebeneinander stellt, untersucht werden.

Anliegen der Schlussbetrachtung ist es, aus der Vielzahl der vorgestellten Werke Protagonisten, regionale Zentren und Generalthemen der figurativen Wandmalerei zu ermitteln. Ein eingehender Vergleich im internationalen Kontext – insbesondere mit den gleichzeitig entstandenen Werken in Italien, England oder Mexiko<sup>138</sup> – kann im Rahmen vorliegender Forschungsarbeit jedoch nicht geleistet werden.

Es ist zu erwarten, dass die enorme stilistische und ikonografische Heterogenität der Werke in Korrelation mit den jeweiligen Ausführungsarten Rückschlüsse auf Bedeutung und Funktion des Mediums zulässt. Letztlich manifestiert sich hierin einerseits der Stellenwert, der Kunst und Architektur in der republikanisch verfassten Gesellschaft zugewiesen wurde, sowie andererseits in Abhängigkeit hiervon auch ein spezifisches Menschen- bzw. Gesellschaftsbild dieser Zeit. Hierbei soll der Blick auch auf die Konzepte von Monumentalität und Nationalität gerichtet und ihre Verbindung bzw. Vereinbarkeit in der Wandmalerei der 1920er-Jahre überprüft werden.

136 Vgl. BOEHM 1995, S. 17 sowie VENZMER 1993, S. 94 und S. 122f.

137 Baumeisters Ausführungen zur Fläche und Architekturbezogenheit finden sich in: Manuskript zu Eduardo Westerphals Monografie, *Editiones ‚Gaceta de Arte‘* in Teneriffa, 1934, zit. n. BOEHM 1995, S. 188.

138 Zur Wandmalerei in Italien vgl. v. a. FALKENHAUSEN 1993 sowie 1979; zu England vgl. v. a. WILLSDON 2000 und BRAESEL 1996; zu Mexiko v. a. FOLGARAIT 1998.

II.

# WANDMALEREI IM HISTORISCHEN KONTEXT

# 1. Politische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen

Die historische und politische Situation der Weimarer Republik in den Jahren 1918/19 bis 1933 ist umfassend dokumentiert und wurde in vielfältigen Publikationen erörtert.<sup>1</sup> Im Hinblick auf die zeitgenössische figurative Wandmalerei im öffentlichen Raum sind einige kunsthistorische sowie geistes- und zeitgeschichtliche Faktoren von Bedeutung, die hier Erwähnung finden müssen.

Die ersten Nachkriegsjahre waren sowohl von Kriegsniederlage, Massenarbeitslosigkeit und Wohnungsnot geprägt als auch von einer deutlich revolutionären Stimmung.<sup>2</sup> Zahlreiche Arbeiter- und Soldatenräte hatten innerhalb kurzer Zeit maßgebliche politische und gesellschaftliche Aktivitäten entwickelt.<sup>3</sup> An ihnen sollten sich viele Künstlergruppen orientieren, die sich vor allem in diesen ersten Jahren formierten.<sup>4</sup> Das Deutsche Reich sowie die einzelnen Landesregierungen befanden sich in einer wirtschaftlich und finanziell schwierigen Lage, die zunächst kaum Fördermaßnahmen für Kunst und Künstler erlaubte. Mit der allmählichen politischen Stabilisierung Mitte der 1920er-Jahre ging schließlich auch eine finanzielle Stabilisierung einher, die es den öffentlichen Akteuren zunehmend ermöglichte, auch in diesem Bereich tätig zu werden. So entstand ein Großteil der figurativen Wandmalereien der Weimarer Republik nach 1925.

Darüber hinaus ist es wichtig, sich über die föderale Struktur der jungen Republik bewusst zu werden:<sup>5</sup> im Weimarer Bundesstaat waren seit dem Zusammenschluss der Thüringischen Staaten am 1.5.1920 18 Länder vereinigt. Preußen dominierte sowohl aufgrund seiner Fläche als auch seiner Einwohnerzahl – mehr als die Hälfte der 62 Millionen deutschen Bürger lebten in Preußen. Schon allein aus diesem Grund entstand hier ein Großteil der im Folgenden zu analysierenden Wandmalereien. Die Kulturpolitik des preußischen Staates hat Kristina Kratz-Kessemeier für die Zwischenkriegszeit anhand umfangreichen Quellenmaterials ausführlich analysiert.<sup>6</sup> Für vorliegende Untersuchung zur Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden der Weimarer Republik liefert sie wichtige Grundlagen und Kontextinformationen.

- 
- 1 Literaturangaben zu Geschichte und Kultur der Weimarer Republik vgl. Kap. I, Anm. 10 in vorliegender Arbeit.
  - 2 PETERS, O. 1998, S. 26 bezeichnet die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges und die Kriegsniederlage als einen „Schock für die deutsche Gesellschaft“, letztlich als einen „Kulturschock“. Er verweist auf zahlreiche Publikationen zur Bedeutung des Krieges für die Weimarer Republik wie beispielsweise: WILLET 1981, GAY 1970, HERMAND/TROMMLER 1988, ECKSTEINS 1990 sowie für Darstellung des Ersten Weltkrieges in der Bildenden Kunst z. B. auf AUSST. KAT. BERLIN 1994.
  - 3 Vgl. HERMAND/TROMMLER 1988, S. 14–19.
  - 4 WILHELMI 1996A, S. 374 nennt allein für die Jahre 1918/1919 26 Neugründungen. Vgl. zu Künstlergruppen außerdem AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989.
  - 5 Zur föderalen Struktur der Weimarer Republik vgl. die neueste Publikation von Anke JOHN 2012; Übersicht über Fläche und Wohnbevölkerung, Stand 16.6.1925, in: Verfassungsausschuß der Länderkonferenz, Beratungsunterlagen 1928, S. 101, abgedruckt in: JOHN 2012, S. 403.
  - 6 KRATZ-KESSEMEIER 2008.

### 1.1 Gesellschaftsutopie und Volksbildung

Die einzelnen Maßnahmen der Länder oder konkrete Wandmalerei-Projekte, die von den Ländern, Städten oder Kommunen gefördert wurden, werden im Kapitel III.1.2. der vorliegenden Arbeit unter der Überschrift *Wandmalerei als kulturpolitisches Instrument auf nationaler, regionaler und kommunaler Ebene?* erörtert und detaillierter auf ihre politische Motivation hin untersucht. In der kulturpolitischen Debatte spielte dabei das Konzept der Volksbildung eine wichtige Rolle, das für Wandmalereien oder öffentliche Kunst häufig als Anregung oder Argumentationsgrundlage diente.

Abgesehen von konkreten Maßnahmen verdeutlicht die Umbenennung des bisherigen preußischen *Ministeriums der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten* in *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*, dass der kulturpolitische Anspruch Preußens ein umfassender ist, der neben Kunst und Wissenschaft einen Schwerpunkt auf die Volksbildung legt. Seit 1924 konnte beispielsweise ein eigens eingerichteter *Ausschuß zur Begutachtung von Filmstreifen volksbildnerischen Werts* Filme mit dem Prädikat „volksbildend“ versehen und damit die Vergnügungssteuer um die Hälfte reduziert werden.<sup>7</sup>

Der hohe Stellenwert, den die Volksbildung genoss, manifestierte sich in der Weimarer Verfassung auch in Artikel 148, in dem beispielsweise die Volkshochschule ausdrücklich als förderungswürdig festgeschrieben wurde. Darüber hinaus erließ 1919 der erste preußische Kultusminister Konrad Haenisch (1876–1925) seine *Richtlinien für den Volkshochschulunterricht*.<sup>8</sup>

Den Kern der ministeriellen Kunstpolitik bildete der so genannte nationalintegrative Ansatz, der einen höheren Stellenwert für die Kunst im öffentlichen Leben forderte und auch umzusetzen versuchte: So sollten Wanderausstellungen, Leihgaben an Museen in der Provinz sowie die künstlerische Ausstattung von Amtsgebäuden oder des öffentlichen Raums der bildenden Kunst zu einer verstärkten Präsenz im öffentlichen Leben und Alltag verhelfen.<sup>9</sup>

Die dominante Stellung des preußischen Ministeriums und sein durchaus über-regionaler, sprich nationaler Anspruch zeigten sich im Laufe der Jahre immer wieder: Carl Heinrich Becker (1876–1933) manifestierte beides mehr oder weniger explizit in seiner im August 1919 erschienenen Schrift *Kulturpolitische Aufgaben des Reiches*, die er in seiner Funktion als Unterstaatssekretär im Juli dem Verfassungsausschuss der

---

7 Der Ausschuß zur Begutachtung von Bildstreifen volksbildnerischen Wertes ist am 1.7.1924 bei der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin gebildet worden. Vgl. PRINZLER 2004, S. 573.

8 Vgl. Konrad Haenisch, Richtlinien für den Volkshochschulunterricht, in: Zur Volkshochschulfrage. Amtliche Schriftstücke, hrsg. vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Leipzig 1919, S. 16–18.

9 So schlug der Reichskunstwart z. B. die Ausstattung öffentlicher Gebäude mit Kunstdrucken vor. Vgl. HEFFEN 1986, S. 122ff. Vgl. dazu allg. auch KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 200f.

Nationalversammlung übermittelt hatte.<sup>10</sup> Er sprach der Kulturpolitik eine zentrale Rolle bei der nationalen, keineswegs auf Preußen beschränkten Identitätsstiftung zu. Kratz-Kessemeier hat den hohen Stellenwert, den das preußische Ministerium der nationalintegrativen Kraft der Kulturpolitik zusprach, überzeugend herausgearbeitet.

Diese inhaltliche Ausrichtung der ministeriellen Kunstpolitik wurzelt ebenso wie die Einführung des Amtes des Reichskunstwarts oder die Forderungen von Künstlergruppen in der um die Jahrhundertwende entstandenen reformpädagogischen Bewegung.<sup>11</sup> Unter diesem Oberbegriff werden zahlreiche Bewegungen, die zu Beginn des Jahrhunderts prägend waren, zusammengefasst, so z. B. Jugendbewegung, Frauenbewegung, Landerziehungsheimbewegung, Kunsterziehungsbewegung, Arbeitsschulbewegung, religionspädagogische Reformbewegung, Einheitsschulbewegung, Schulreformpläne sowie eben auch die Volksbildungsbewegung.<sup>12</sup> Sie richteten sich im Kern gegen bildungsbürgerliche Vorstellungen des 19. Jahrhunderts und plädierten für ein umfassendes Bildungskonzept, das jedem Bürger unabhängig von seiner sozialen Schicht Zugang zu Bildung verschaffen und sich über die Schulen hinaus mehr und mehr auf alle Bereiche der Erziehung und Bildung erstrecken sollte.<sup>13</sup> Auch die Museumsreformbewegung ist in diesem Kontext zu verorten und stellt die Öffnung der Museen für alle Schichten sowie eine aktive Kunstvermittlung in den Mittelpunkt ihres Interesses.<sup>14</sup> Eine prominente Rolle, auch im Hinblick auf die Wandmalerei im öffentlichen Raum, spielte hierbei zu Beginn des Jahrhunderts sowie für die 1920er-Jahre Alfred Lichtwark, auf den gleich zurückzukommen sein wird.

Für das Verständnis der figurativen Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden der Weimarer Republik waren die Konzepte einer nationalintegrativen Wirkweise von Bildender Kunst im öffentlichen Raum sowie das der Volksbildung besonders relevant. Letztgenanntes war bereits im Kaiserreich entstanden und wirkte bis in die Weimarer Republik hinein: Die *Gesellschaft zur Verbreitung für Volksbildung*, die das Streben nach einer umfassenden Bildung des Volkes respektive der Massen ins Zentrum rückte und die Bildung des „guten Staatsbürgers“ zum Ziel hatte, war im Jahr der Reichsgründung 1871 gegründet worden.<sup>15</sup> Auch die Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts war von Ludwig I. als Organ der Volkserziehung konzipiert und beauftragt worden.<sup>16</sup> In den 1920er-Jahren fand die sog. ‚neue Richtung‘ der Volksbildungsbewegung ihren Höhepunkt:<sup>17</sup> im Gegensatz zur Bildung der Massen ging es nun mehr um eine individuali-

10 BECKER 1919, KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 165; Becker war seit 1919 als Unterstaatssekretär im Ministerium tätig, 1921 übte er vorübergehend das Amt des Ministers aus, das er schließlich von 1925 bis 1930 durchgehend inne hatte.

11 Zur reformpädagogischen Bewegung 1900–1933 vgl. v. a. KALDEWEI 1990 und SCHEIBE 1969/2009.

12 Wolfgang SCHEIBE 1969/2009 widmet jeder Strömung einen eigenen Abschnitt/ein eigenes Kapitel; vgl. auch BECKERS 1976, S. 3.

13 Vgl. z. B. SCHEIBE 1969/2009, S. 535.

14 Vgl. JOACHIMIDES 2001 sowie KALDEWEI 1990, hier v. a. S. 19.

15 SCHEIBE 1969/2009, S. 354–356, KUNTZ 1980, S. 1.

16 Vgl. z. B. HOFFMANN, A. 2009, S. 26–28

17 Hier und im Folgenden SCHEIBE 1969/2009, S. 358–367.

sierende und ‚intensive‘ Bildung jedes Einzelnen, wodurch schließlich eine neue Volksgemeinschaft entstehen sollte. Massenhafte Neugründungen von Volkshochschulen und Volksbüchereien zeugen von dem intensiven Bestreben, dieses Ideal umzusetzen.<sup>18</sup> Zudem erlebte die im Kaiserreich wurzelnde Idee des Volkshauses, das allen Bürgern unabhängig ihrer sozialen oder religiösen Herkunft als Ort der Begegnung und gleichsam unbewussten Bildung offen stehen sollte, eine Wiederbelebung in zahlreichen Neubauten wie z. B. 1919 in Karlsruhe.<sup>19</sup> Zur Eröffnung dieses Neubaus plädierte der Heidelberger Kunsthistoriker Richard Benz in seiner Rede „Volk und Kultur“ für

*„die Einrichtung von Volkshäusern, in denen Kunstgegenstände, Bücher, Bilder, Hausmusik und Theater dauernd präsent seien und die Menschen beim Besuch der Einrichtungen ‚ganz unbewußt und ohne erzieherische Absicht durch das bloße Dasein des Guten‘ geformt würden.“<sup>20</sup>*

Durch vielfältige Popularisierungstendenzen wie die Einrichtung von Volkshochschulen, die Forderung nach „Volksschulen der Kunst“<sup>21</sup>, Volksbüchereien, zahlreichen Vermittlungsangeboten in Kunst- und Kunstgewerbemuseen, Unterstützung von Provinzmuseen durch Leihgaben und dezentrale Wanderausstellungen sollte Kunst im öffentlichen Leben einen größeren Stellenwert bekommen. Und nicht zuletzt sollte dieser Anspruch auf Breitenwirkung in der Ausstattung von Amtsgebäuden mit Kunst oder in der künstlerischen Gestaltung des öffentlichen Raumes seinen Ausdruck finden.<sup>22</sup>

Anfang der 1920er-Jahre war es Wilhelm Waetzold (1880–1945), der in seiner Funktion als Vortragender Rat im Preußischen Kultusministerium „Volksschulen der Kunst“ forderte und die „ästhetische Volksbildung [...] in ein umfassendes künstlerisches Bildungssystem der Zukunft“ einbezog.<sup>23</sup> Als Carl Heinrich Becker 1925 erneut zum Ressortchef ernannt wurde, wertete er die Kunst als „eines der höchsten und bedeutungsvollsten Elemente zur Begründung einer echten Volksbildung“.<sup>24</sup> Auch 1928 galt ihm die Präsenz von Kunst im Alltag nach wie vor als Voraussetzung für eine ganzheitliche Persönlichkeitsbildung und damit als Basis einer neuen nationalen, gesamtgesellschaftlichen Identität.<sup>25</sup> Unter dem Begriff der Volksbildung bildete

---

18 Zu Anfang der 1920er-Jahre wurden allein ca. 600 Volkshochschulen gegründet, von denen 1932 immerhin noch 215 bestanden. Vgl. SCHEIBE 1969/2009, S. 367.

19 Vgl. REIMERS 2000, S. 37. 1919–1925 erschien außerdem die Zeitschrift Das Volkshaus als Monatschrift für Volkstum und Gemeinschaftspflege.

20 Richard Benz, Volk und Kultur, Berlin 1919, S. 2, zit. n. REIMERS 2000, S. 37.

21 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 198. Wilhelm Waetzold forderte 1920/21 eigene Volksschulen der Kunst, da ihnen seines Erachtens im Rahmen der Volkshochschulen zu wenig Gewicht zukam.

22 Ebd., S. 202.

23 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 198f.

24 Landtagsrede Carl Heinrich Beckers, gehalten am 14.12.1925: Die preußische Kulturpolitik und der Fall Schilling, zit. n. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 445f. Diese Gedanken finden sich auch in seinen Redenotizen zum Thema Kulturpolitik in der modernen Demokratie, 16.12.1926, hs, in: GStA PK, I. HA Rep. 92 NI. C. H. Becker, Nr. 1374, zit. n. ebd., S. 446, Anm. 76.

25 Rede Carl Heinrich Becker, Preußisch-deutsche Kulturpolitik seit der Staatsumwälzung, 17.5.1928, ms, S. 4–6, in: GStA PK, I. HA Rep. 92 NI., C. H. Becker, Nr. 1542; zit. n. ebd., S. 447.

dieses Konzept über die Jahre hinweg eine Konstante der ministeriellen Forderungen sowie der gesellschaftlichen Debatte.

Neben der offiziellen Kulturpolitik auf Reichs- und Länderebene formulierten auch Künstler und Künstlergruppen volksbildnerische Ziele, die sie mit ihrer Kunst vor allem im öffentlichen Raum umzusetzen suchten.<sup>26</sup> (vgl. Kap. III.1.1) Besonders für die links vom Zentrum angesiedelte künstlerische Avantgarde nahm die gesellschaftliche und politische Aktivität einen zentralen Stellenwert ein.<sup>27</sup> Sie verstand sie gleichsam als integralen Bestandteil ihrer künstlerischen Haltung und Ausdrucksweise. Sie wollten an der Entstehung einer neuen Staatsform mitwirken und dazu die Massen der Bevölkerung erreichen. Dabei dominierte „die Vorstellung von einer Revolution, in der die Kunst eine Führungsrolle einnehmen sollte.“<sup>28</sup> Die neue Kunst sollte eine Kunst des Volkes und der Masse sein und zugleich „ins ‚Volk‘ wirken.“<sup>29</sup> Man erhoffte sich von der Kunst gar die Kraft, einen politischen und gesamtgesellschaftlichen Wandel herbeizuführen.

Dieser Wunsch schlug sich neben dem Zusammenschluss zu Künstlerräten oder -gruppierungen in den zahlreichen Gründungen und Nutzbarmachungen von Zeitungen und Zeitschriften nieder.<sup>30</sup> Vor allem hier wurden Wandmalereiprojekte vorgestellt oder allgemeine Forderungen nach einer Öffentlichkeit der Kunst und Durchdringung von Leben und Kunst publiziert. (vgl. auch Kap. II.2.2) So wird dies auch in den *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* thematisiert: Paul F. Schmidt (1878–1955) forderte im ersten Artikel des Jahres 1919 unter der Überschrift „Ein demokratisches Kulturprogramm“ eine Demokratisierung der Gesellschaft nicht nur im Politischen, sondern auch auf dem Feld der Kultur.<sup>31</sup> Eine l'art pour l'art könne sich Deutschland nicht mehr leisten. Er hoffte auf die Einsicht der Gesellschaft, jetzt zu realisieren, „welch ungehobenen Werte der Kunst für das Innenleben des ganzen Volkes schlummern.“<sup>32</sup>

26 Vgl. zu den zahlreichen Künstlergruppen, die in den ersten Nachkriegsjahren durchaus mit (gesellschafts-) politischen Zielen gegründet worden waren, KUTSCHERA 1994, S. 17–20 und S. 25, HOFFMANN, J. 2010 sowie Joan Weinstein, Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchner Revolution, in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 1994, S. 17–28, hier v. a. S. 18. Außerdem WILHELMI 1996A, WILHELMI 1996B sowie AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989. Zu Gründung, Zielen und Grundsätzen des Kunst- und Kulturrat Baden, der Volksbildung und nationale Identitätsbildung in den Mittelpunkt stellt, vgl. Bauzeitung Berlin, 53. Jg. 1919, No 15, S. 72.

27 Vgl. KUTSCHERA 1994, S. 72f. sowie WILHELMI 1996A, S. 2f.

28 Joan Weinstein, Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchner Revolution, in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 1994, S. 17; zit. n. HOFFMANN, J. 2010, S. 144.

29 KUTSCHERA 1994, S. 18.

30 Vgl. HOFFMANN, J. 2010, S. 144 sowie RAABE 1964; Johanna Kutschera hat für die Untersuchen der Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg 1918–1920 allein 78 Publikationen gesichtet. Vgl. KUTSCHERA 1994, S. 17–20; Anm. 18; S. 21–24, 27, 30, 33, 35, Anm. 127; S. 36–47, 47–49, 51–52, 55–58, 58–66, 67–69, 69–70; sowie ebd., Literaturverzeichnis A. Zeitschriften, S. 234–235.

31 Hier und im Folgenden SCHMIDT, P. F. 1919.

32 EBD., S. 1.



Schmidt verstand Kunst als Nahrung für die Seele und forderte eine „Durchgeistigung des Volkes“, die mittels „Vorträgen mit Lichtbildern, Führungen, Ausstellungen, schließlich Festen“ erreicht werden sollte.<sup>33</sup> Er bezog sich mit diesen Ideen im Wesentlichen auf Fritz Wichert (1878–1951), der seit 1909 Direktor der Mannheimer Kunsthalle war und sich hier mit der Gründung des *Freien Bundes zur Einbürgerung der Kunst in Mannheim* oder der *Akademie für Jedermann* dezidiert für eine Kunstvermittlung an breite Bevölkerungsschichten eingesetzt hatte.<sup>34</sup>

Um eine ganzheitliche und in sich nicht widersprüchliche künstlerische Bildung zu gewährleisten, sei laut Schmidt eine zentrale Stelle zur Koordination des Volksbildungswesens notwendig. Diese Forderung erfüllte sich – in gewissem Maß zumindest – in der Einrichtung des Amtes des Reichskunstwartes. (vgl. Kap. II.1.4)

Grundvoraussetzung einer ganzheitlichen, künstlerischen und gesellschaftlichen Umbildung sei die Erziehung der Menschen „zur Andacht, zur Liebe, zum Verständnis des Künstlerischen“ vielmehr als zum Wissen um Kunstgeschichte oder Künstler. Schmidt forderte eine kostenfreie und breite Kunstvermittlung: „das ganze Volk ist eingeladen. [...] Alle Veranstaltungen [...] sind unentgeltlich und für jedermann.“<sup>35</sup> Die Kunst sollte das ganze Volk gleichsam durchdringen.

Im darauffolgenden Jahr wurde das April-Heft der *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* mit einem Artikel unter der Überschrift „Über Werkbundarbeit und Volksbildung“ eröffnet:<sup>36</sup> Der Autor plädierte ebenfalls für eine „Durchtränkung“ des Volkes und für eine intensive künstlerische sowie handwerkliche Bildung in den Schulen und auch beispielsweise in Abendklassen; größtes Gewicht solle einem aktiven Anschauungsunterricht in handwerklichen und industriellen Betrieben oder aber kunstgewerblichen Lehrausstellungen zukommen. Vor rein frontalen Lichtbildvorträgen wird dagegen als einer nur oberflächlichen Zerstreuung, wie es auch Kino oder Oper sind, gewarnt.

Das Konzept der Volksbildung, das diesen Forderungen der Künstler letztlich zugrunde liegt, fand auch im preußischen Ministerium Widerhall. Der Werkbund kann damit gleichsam als Orientierungspunkt für die ministerielle Kunst- und Kulturpolitik gelten.<sup>37</sup>

### 1.2 Alfred Lichtwark und Fritz Schumacher

Neben dem grundlegenden Konzept der Volksbildung bilden die reformpädagogischen und museumsreformatorischen Ansätze des Hamburger Pädagogen und Museumsdirektors Alfred Lichtwark (1852–1914) ein weiteres wichtiges Fundament für

---

33 SCHMIDT, P. F. 1919, S. 2.

34 Vgl. Fritz Wichert, *Der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim*, Werbeschrift, Mannheim 1912 sowie ders.: *Die Mannheimer Bewegung, ein kommunales Gestaltungsideal, Veröffentlichung des freien Bundes als Sonderabdruck aus Heft 39, März, Heilbronn 1913.*

35 SCHMIDT, P. F. 1919, S. 3.

36 Fritz Hoeber, *Über Werkbundarbeit und Volksbildung. Eine Kritik und ein Programm*, in: *WERKBUND*, April 1920, S. 3–12.

37 Vgl. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 191.

die Realisierung von Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden.<sup>38</sup> Im Folgenden soll nun untersucht werden, worin diese spezifischen Grundlagen bestanden und inwiefern sie in der Weimarer Republik nutzbar gemacht werden konnten. Eine besondere Rolle kommt in diesem Zusammenhang außerdem Fritz Schumacher (1869–1947) zu, der sich als Architekt und Oberbaudirektor der Stadt Hamburg in den 1920er-Jahren besonders engagiert für Wandmalerei in Staatsbauten und vor allem in Schulen einsetzte.<sup>39</sup> (vgl. auch Kap. III.2.2.2, S. 231–233)

Zu Lichtwark hat Henrike Junge-Gent 2012 ihre umfangreiche Forschungsarbeit vorgelegt, in der sie zahlreiche bislang unbearbeitete Quellen auswertete und so einen differenzierteren Blick auf Lichtwarks Leben und Wirken richten konnte. Sie liefert hier auch für Lichtwarks Verständnis einer öffentlichen Kunst wichtige Belege.

Lichtwark leitete seit 1886 bis zu seinem Tode die Hamburger Kunsthalle, die ihm zugleich als Plattform und Experimentierfeld galt. Er postulierte ein Lernen durch Erleben, was sich einerseits durch kunsterzieherische Aktivitäten im Museum oder durch die Integration ästhetischer Inhalte in den Schulunterricht verwirklichen ließ.<sup>40</sup> (vgl. auch Kap. III.2.2.1) Damit wandte er sich in erster Linie gegen die traditionellen Lehrmethoden, die der reinen Wissensvermittlung dienten.<sup>41</sup> Die Einbindung von Kunst in die Schulen – sowohl in die Gebäude beispielsweise durch die von ihm herausgegebene grafische Schulwandedition als auch auf inhaltlicher Ebene in den Unterricht –, die aktive Betrachtung von Kunstwerken mit Schülern im Museum sowie eine engagierte museale Öffentlichkeitsarbeit sind wesentliche Elemente seiner umfassenden Bestrebungen, die Museen für breitere Bevölkerungsschichten zu öffnen und eine intensivere Vermittlungsarbeit zu etablieren.

Paradigmatisch lässt sich das in dem viel zitierten Auszug aus seiner Eröffnungsrede der Hamburger Kunsthalle 1886 bereits ablesen, als er sagte:

*„Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift.“<sup>42</sup>*

38 Zu Lichtwark vgl. besonders JUNGE-GENT 2012; außerdem auch JUNGE-GENT 2008, KIYONAGA 2008, ROETTIG 2007, JUNGE 1993, KALDEWEI 1990, v. a. S. 71–132; PRÄFFKE 1987, DIBBERN 1980, KAYSER 1977, BECKERS 1976; außerdem VON ZEROMSKI 1924, LICHTWARK 1902 und LICHTWARK 1887.

39 Zu Fritz Schumacher vgl. v. a. die Begleitpublikation zur Ausstellung Fritz Schumacher und seine Zeit, FRANK 1994; darin besonders BRUHNS 1994.

40 Lichtwarks Antrittsrede wurde 1887 gemeinsam mit seinem Vortrag „Die Kunst in der Schule“ publiziert. LICHTWARK 1887; vgl. dazu auch DEPPNER 2010.

41 BECKERS 1976, S. 46–53. Vgl. zur Bildungs- und Kulturkritik am Ende des 19. Jahrhunderts SCHEIBE 1969/2009, z. B. S. 5ff., sowie BECKERS 1976, S. 53–57. Zentrale Vertreter der konservativen Kulturkritik waren Julius Langbehn und Ferdinand Avenarius, mit denen Lichtwark in intellektuellem Austausch stand. Vgl. KALDEWEI 1990, S. 76ff. Zur Kulturkritik bei Friedrich Nietzsche, Paul de Lagarde und Julius Langbehn vgl. auch WENDT 2000, S. 27–30.

42 LICHTWARK 1887, S. 14.

Er ist überzeugt davon, durch ästhetische Bildung das Kulturniveau der Gesellschaft heben zu können.<sup>43</sup> Auf den Kunsterziehungstagen in Dresden (1901), Weimar (1903) und Hamburg (1905) erreichte er zu Anfang des Jahrhunderts besondere Popularität<sup>44</sup> und galt spätestens ab diesem Zeitpunkt auch überregional als herausragender Vertreter aktueller museumsreformerischer und kunsterzieherischer Fragen.

In seiner Sammlungspolitik legte er besonderen Wert auf eine regionale Verortung und Bezugnahme, die er in zweierlei Hinsicht umzusetzen versuchte: Einerseits bemühte er sich dezidiert um den Ankauf älterer Werke Hamburger Künstler,<sup>45</sup> andererseits vergab er vor allem zum Auf- und Ausbau seiner 1889 gegründeten *Sammlung von Bildern aus Hamburg* Aufträge an zeitgenössische Künstler für Werke der hamburgischen Landschaft.<sup>46</sup> Diese Aufträge vergab er mitunter durchaus im Sinne einer Künstlerunterstützungspolitik; auf thematischer Ebene äußerte er dabei dezidierte Motivwünsche.

Mit diesen Schriften und Maßnahmen setzte er sich zwar nicht explizit für eine öffentliche Wandmalerei ein, er formulierte hier aber grundlegende Gedanken einer ortsspezifischen und dabei für die gesamte Bevölkerung zugänglichen Kunst, die vor allem in der Weimarer Zeit häufig als Argumente für Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden dienten. Auch engagierte er sich nicht direkt für einzelne wandmalerische Projekte, jedoch betonte er immer wieder die Bedeutung einer Auftragskunst, die einerseits die soziale Integration der Künstler in die Gesellschaft ermögliche und zugleich Werke generiere, die sich durch tiefere „Lebensbeziehungen“<sup>47</sup> besonders auszeichnen würden. Solche engeren Beziehungen zum Leben der Auftraggeber könnten sich in Porträts oder Darstellungen der heimischen Landschaft realisieren lassen und so zu einer stärkeren Identifikation mit dem Kunstwerk führen. Der Wahrheitsanspruch der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts wurde von diesem Postulat einer räumlichen und inhaltlichen Verortung in der alltäglichen Lebenswelt abgelöst. Er unterschied jedoch nicht zwischen privaten und öffentlichen Auftraggebern.

Für die Kunsthalle versuchte Lichtwark vor allem nach der Jahrhundertwende, verschiedene Künstler für ganze Raumausstattungen im Neubau des Museums zu gewinnen.<sup>48</sup> Mit diesem Anliegen trat er zunächst an Max Klinger (1857–1920), Leopold von Kalckreuth (1855–1928) und Max Liebermann (1847–1935) heran. Gegenüber

---

43 z. B. JUNGE-GENT 2012, S. 256f.

44 Lichtwark profitierte besonders von der Bühne, die ihm hier geboten wurde. Er gehörte aber nicht, wie vielfach zu lesen ist, zu den Gründern der Kunsterziehungstage. Initiator war der Schulreformer und spätere Leiter der Hamburger Schulbehörde Carl Götze, der Lichtwark lediglich um seine Mitwirkung gebeten hatte.

Vgl. dazu JUNGE-GENT 2012, S. 375–378 sowie v. a. S. 470–478, 488–495, KALDEWEI 1990, S. 121–124, BECKERS 1976, v. a. S. 32–37.

45 So erwarb er Werke von Meister Francke und Meister Bertram für die Hamburger Kunsthalle. Vgl. JUNGE-GENT 2012, S. 429–441.

46 Ebd., S. 143f., JUNGE 1993, S. 205–207, 210.

47 Alfred Lichtwark, Der Sammler, in: KUNST UND KÜNSTLER, X. Jg., 1911/1912, S. 241, zit. n. JUNGE 1993, S. 205f.

48 Hier und im Folgenden v. a. THURMANN 1987, ROETTIG 2007, JUNGE-GENT 2008 und JUNGE-GENT 2012, S. 825–828, 703f. Zum Neubauprojekt der Kunsthalle vgl. JUNGE-GENT 2012, S. 690–705

Klinger hatte er diese Idee bereits 1893 formuliert,<sup>49</sup> vermutlich unter dem Eindruck der Wandbilder, die dieser für das Vestibül der Villa Albers in Berlin (1884) geschaffen hatte und über die Lichtwark selbst im Jahr nach der Entstehung begeistert berichtet hatte.<sup>50</sup> Mit Klinger verband ihn seit Anfang der 1880er-Jahre eine enge Freundschaft; zu den Künstlerfreunden zählte auch der Historienmaler Hermann Prell (1854–1922), der Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche öffentliche Wandbildaufträge ausführen konnte, wie z. B. im Thronsaal des deutschen Kaisers in der deutschen Botschaft in Rom, die 1894 fertig gestellt wurden. Diese Freundschaften, die Lichtwark auch durch Einladungen zu sich nach Hause pflegte, waren für sein Verständnis einer öffentlichen und ortsspezifischen Kunst sicher prägend.<sup>51</sup> Für den Neubau der Kunsthalle wünschte er sich, dass Klinger „wie Hodler, etwas Zusammenhängendes schaffen“<sup>52</sup> müsse, und versprach ihm dafür „den Ausschmuck eines ganzen Raumes“, dessen Architektur der Künstler mitbestimmen könnte.<sup>53</sup> Lichtwark selbst stellte sich darunter gerahmte Bilder vor, „als eine rhythmische Einheit, an Zyklen, etwa mit Motiven aus der Hamburger Landschaft.“<sup>54</sup>

Darüber hinaus hatte sich Lichtwark 1909 um Wandgemälde bzw. Raumausstattungen der beiden bereits renommierten Künstler Ferdinand Hodler (1853–1918) und Gustav Klimt (1862–1918) bemüht.<sup>55</sup> Er machte ihnen genaue Vorschläge für die Motivwahl und die Anordnung verschiedener Werke im Raum, was sich in seinen Briefen an diese Künstler anschaulich nachverfolgen lässt.<sup>56</sup> Von Hodler hatte ihn besonders der *Jenenser Student im Aufbruch* (1907/08) nachhaltig beeindruckt, der als Vorstudie für das Wandbild in der Universität Jena *Der Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg 1813* [Abb. 3] entstanden war und den er auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1909 gesehen hatte. In einem ersten Brief schlug er Hodler einen 10 x 12 m großen Saal vor, in dem er sich verschiedene Motive vorstellen könnte, wie beispielsweise

„in der Mitte eine große Landschaft, flankiert von zwei Bildnissen oder Hamburger Typen als ganzzifurige Gegenstücke.“<sup>57</sup>

49 JUNGE-GENT 2012, S. 160

50 z. B. Alfred Lichtwark, Max Klinger als Wandmaler, in: Die Gegenwart, 27.1885, S. 93–95 (LICHTWARK 1885); außerdem ROETTIG 2007, S. 62f. sowie JUNGE-GENT 2008, S. 160. Zu Klingers Vestibül-Ausstattung der Villa Albers vgl. auch Ina Gayk, „Marmordurstig.“ Material- und Formverständnis in Klingers bildhauerischem Schaffen, in: AUSST. KAT. BERLIN NEU-ULM 2007, S. 86–103.

51 Die Zusammentreffen der jungen Künstler mit Lichtwark sind in zahlreichen Briefen Klingers an seine Familie dokumentiert. Vgl. Alfred Lichtwark. Briefe an seine Familie 1875–1913, Hamburg 1972, S. 229, 263, 328, 339, 342, 375, 500, 502f., 514 und 529, zit. n. JUNGE-GENT 2008, S. 153. Anm. 12.

52 Alfred Lichtwark. Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle, 20. Bde., Hamburg 1896–1913, Bd. 17 (1909), Hamburg 1917, S. 243.; zit. n. ebd., S. 160.

53 Schreiben Alfred Lichtwark an Max Klinger, 24.4.1909, zit. n. THURMANN 1987, S. 159f.

54 JUNGE-GENT 2008, S. 160.

55 Vgl. ROETTIG 2007, v. a. S. 63 sowie JUNGE-GENT 2012, S. 703f., 825–828.

56 Hier und im Folgenden THURMANN 1987, S. 158–166.

57 JUNGE-GENT 2012, S. 827. Junge-Gent führt hier weiter aus: „Wiederum spricht er vom Wattenmeer bei Ebbe; infolge seiner interessierten Farbwahrnehmung schildert er den samtgrauen Schlick, grüne Algenwiesen und rötliche Muschelbänke, weiß oder blau reflektierende Wasseradern. Er erwähnt den Hafen, die welligen Heideflächen und die Buchenwälder des Sachsenwaldes, die Marschinseln mit ihren Eigentümlichkeiten. Als Figuren schweben ihm ‚Typen alter Volksschichten‘ vor, Ratsherr, Kaufmann, Fischer, Schiffer, Lotse.“

Auch Hodlers Werk *Der Auserwählte* (1893/94), das im Empfangsraum von Karl Ernst Osthaus' Hohenhof in Hagen eingebaut ist [Abb. 4] und dort die Farbgebung und Einrichtung vorgegeben hatte, beeindruckte Lichtwark nachhaltig und dürfte zu seinem Wunsch nach einem Wandgemälde Hodlers für die Kunsthalle beigetragen haben. Ebenfalls wollte er Max Liebermann, von dem er besonders zahlreiche Werke für die Sammlung ankaufen konnte, einen ganzen Raum gestalten lassen, in dem sich

*„eine besondere Art neuer musealer Monumentalität offenbaren [sollte], in Maßen, Farbaccent und Rhythmus die Einheit einer von einem [Hervorhebung im Original; FS] Willen beherrschten Wandgestaltung in loser Form.“*<sup>58</sup>

In diesen genannten ortsspezifischen Einrichtungen ganzer Säle mit Werken einzelner Künstler ging es also nicht um Wandmalereien im Sinne von direkt auf die Wandflächen aufgetragenen und unabdingbar mit dem Gebäude verbundenen Werken.

In ihrer Konzeption, die zwischen Auftraggeber und Künstler für einzelne und genau bestimmte Räume innerhalb eines öffentlichen Gebäudes entwickelt wurde, erfüllen diese Werke jedoch eine der grundlegenden Anforderungen. Lichtwark band diese Ideen in seine Vorstellungen einer Popularisierung und ästhetischen Volksbildung durch Kunst ein.

Durch die Verzögerung beim Neubau der Kunsthalle sowie durch Lichtwarks Tod im Januar 1914 kam es schließlich nicht zur Ausführung dieser nur einem einzelnen Künstler gewidmeten Räume. Lichtwark war es „nur“ gelungen, in privaten bzw. privatwirtschaftlichen Räumlichkeiten Wandmalereien bzw. künstlerische Raumgestaltungen zu initiieren.<sup>59</sup> Wandmalerei war hier jedoch nur ein Aspekt neben anderen, der Lichtwark offenbar im öffentlichen Raum wichtiger war als im privaten.

So stattete beispielsweise Peter Behrens, vermutlich durch Lichtwark angeregt, 1904 das Herrenzimmer in der Wohnung des Juristen Wolf Mannhardt, der ein enger Freund Lichtwarks war,<sup>60</sup> mit Möbeln, Vertäfelung, Kamin und Teppich umfassend aus;<sup>61</sup> auch für das Direktorenzimmer und vermutlich weitere Büroräume der Firma Klöpffer – Heinrich Adolf Klöpffer ist der Schwager Wolf Mannhardts – wurde Behrens im selben Jahr auf Lichtwarks Initiative hin gewonnen.<sup>62</sup> Behrens und Lichtwark waren seit 1900 miteinander bekannt und pflegten seitdem eine lose, aber beständige Bekanntschaft.

Lichtwarks Verdienst für die Wandmalerei in der Weimarer Republik lag also in erster Linie in den vorbereitenden konzeptionellen Gedanken, die von den Akteuren der 1920er-Jahre (wie Museumsdirektoren oder Architekten) dann aktiv umgesetzt

---

58 JUNGE-GENT 2012, S. 802f. Auch seinen Künstlerfreund Leopold von Kalckreuth (1855–1928) wollte er hierbei bedenken.

59 Zu Lichtwarks Beziehung zu Peter Behrens, Henry van de Velde und Richard Riemerschmid und den daraus resultierenden Raumausstattungen/Aufträgen vgl. v. a. JUNGE-GENT 2012, S. 536–546.

60 Mannhardt gab 1917 die erste Auswahl aus den Schriften Lichtwarks heraus: LICHTWARK 1917.

61 Gisela Moeller, Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903–1907, Weinheim 1991, S. 426f., zit. n. JUNGE-GENT 2012, S. 538.

62 JUNGE-GENT 2012, S. 538.

wurden, auch wenn Lichtwark nicht wie diese die aktuellen „*nochringenden Künstler*“ einbezog, sondern unter der von ihm propagierten „*neuen Kunst*“ die „*allgemein anerkannten Meister des neunzehnten Jahrhunderts*“ verstand.<sup>63</sup> (vgl. auch Kap. III.2.2.1)

In dieser Zeit erlebte sowohl Lichtwark als Person als auch seine reform- bzw. kunstpädagogischen und museumsreformatorischen Ansätze eine außerordentliche Popularität, die mitunter verehrende Züge annahm: Der *Hamburger Heimatkalender* war teilweise mit zahlreichen Lichtwark-Zitaten versehen, in den Jahren 1924–1927 wurde dort zusätzlich jährlich ein Text von Lichtwark veröffentlicht,<sup>64</sup> und 1928 wurde gar ein Fährschiff im Hamburger Hafen nach ihm benannt.<sup>65</sup> Aber auch auf amtlicher Ebene erwiesen ihm zahlreiche Zeitgenossen die Ehre. So z. B. der Hamburgische Senat durch den Beschluss vom 2.2.1921, durch den die 1914 gegründete, erste Reformschule Hamburgs offiziell den Namen *Lichtwarkschule* erhielt.<sup>66</sup>

Architekt des neuen Schulgebäudes, das 1925 bezogen werden konnte, war Fritz Schumacher. Schumacher war 1909 zum Baudirektor und Leiter des Hochbauwesens nach Hamburg berufen worden und wurde während der Weimarer Republik zu einer zentralen Figur für die figurative Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden in Hamburg. (vgl. auch Kap. III.2.2.2, S. 231ff.) Zuvor hatte er an der Technischen Hochschule in Dresden zunächst eine Professur für Innenarchitektur, Kunstgewerbestile, und Bauformen der Antike später für Entwerfen inne.<sup>67</sup> Durch die Einführung der Disziplin Raumkunst konnte er das Studium der Architektur wesentlich reformieren und begründete damit die in der Reformbewegung wurzelnde Dresdner Raumkunst-Bewegung.<sup>68</sup> Zu seinen ersten Studenten zählten die Brücke-Künstler Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Fritz Bleyl (1880–1966), Erich Heckel (1883–1970), Max Pechstein (1881–1955) sowie Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976).<sup>69</sup> Die Regeln der Raumkunst hatte er folgendermaßen beschrieben:

*„Alles tritt in den besonderen Dienst des jeweiligen Raumes, dessen Wand belebt wird, und zwar nicht etwa, um sich ihm unterzuordnen, sondern um ihn durch Einordnen zu beherrschen.“<sup>70</sup>*

63 LICHTWARK 1902, S. 199.

64 KAYSER 1977, Nr. 567a, 567b, 568a, 568b, 568c, zit. n. JUNGE-GENT 2012, S. 874.

65 Ebd., S. 875, sowie [http://cuxpedia.de/index.php/Lichtwark\\_%28Schiff%29](http://cuxpedia.de/index.php/Lichtwark_%28Schiff%29) (28.12.2012) sowie Homepage des heutigen Eigners, der das mittlerweile in Vista Douro umbenannte Schiff für Flusskreuzfahrten in Portugal nutzt. <http://www.douroazul.com/Default.aspx?ID=1523&ProductID=PROD133003&PID=4699> (28.12.2012)

66 WENDT 2000, S. 70; der Senatsbeschluss vom 2.2.1921 ist wieder abgedruckt in: Die Lichtwarkschule. Idee und Gestalt, hrsg. vom Arbeitskreis Lichtwarkschule, Red. Herbert Meinke und Marianne Schmidt, Hamburg 1979, S. 22.

67 FRANK 1994, S. 302.

68 Zu Schumachers Bedeutung für die Dresdner Raumkunst-Bewegung sowie die Künstler der Brücke vgl. SOIKA 2001, v. a. S. 272f.; außerdem auch LAUDEL 1994A, 1994B. Hier arbeitete Schumacher auch eng mit Wilhelm Kreis und Otto Gussmann zusammen.

69 SOIKA 2001, S. 272 sowie Erinnerungen von Fritz Schumacher an seine Studenten an der TH Dresden und späteren „Brücke“-Gründer, abgedruckt in: Der Kreis, Zeitschrift für künstlerische Kultur, 9.1932, S. 7–11, sowie in: AUSST. KAT. DARMSTADT 2011, S. 102–105.

70 SCHUMACHER 1935, S. 92, zit. n. SOIKA 2001, S. 273.

1906 organisierte er die *Dritte Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung*, 1907 gehörte er zu den aktiven Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes.

Schumacher übertrug Lichtwarks Ideen einer selbstverständlichen Einbindung von Kunstwerken in die Schule aus seinem Verständnis einer Raumkunst in das Medium der Wandmalerei bzw. Wandgestaltung. Die Aula der Lichtwarkschule ließ er inklusive der dort installierten Orgel von Otto Fischer-Trachau (1878–1958), der zwischen 1908 und 1928 als der führende Raumkünstler Hamburgs gelten kann, gestalten<sup>71</sup> – ohne diesen jedoch namentlich in seinem Erläuterungstext zur Schule zu erwähnen.<sup>72</sup>

Seit 1917 erschienen während der gesamten Weimarer Republik außerdem verschiedene Publikationen zu Alfred Lichtwark, die seine ungebrochene Beachtung auch nach dem Tode zeigen. Als einige Beispiele seien nur folgende genannt: Wolf Mannhardt gab die Auswahl aus seinen Schriften heraus,<sup>73</sup> gleichzeitig veröffentlichte Gustav Schiefler einige seiner Aufsätze für die Jahrbücher der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde unter dem Titel *Hamburgische Aufsätze*,<sup>74</sup> und 1924 erscheinen die von seinem Nachfolger Gustav Pauli edierten *Reisebriefe* Lichtwarks.<sup>75</sup> Ebenfalls 1924 publizierte die Hamburger Lehrerin Anna von Zeromski die erste Lichtwark-Biografie.<sup>76</sup> Häufig wurde der Schwerpunkt dabei und besonders in späteren Publikationen der Hamburger Lehrerschaft auf seine kunstpädagogischen Ansätze gelegt.

Lichtwark und seine grundlegenden Ideen einer umfassenden Kunsterziehung in Schule und Erwachsenenbildung sowie die Öffnung der Museen waren in den 1920er-Jahren also sehr präsent. Sicherlich standen diese auch Museumsdirektoren wie Walter Kaesbach (Erfurt), Max Creutz (Krefeld),<sup>77</sup> Ernst Gosebruch (Essen) oder Alexander Dörner (Hannover) vor Augen, wenn sie in ihren Museen Künstler mit der Ausstattung einzelner Räume beauftragten. Anders als im 19. Jahrhundert wählten sie hierfür jedoch nicht die repräsentativen Treppenhäuser der Gebäude, sondern eher – wie Lichtwark es mit seinen Künstlerräumen vorgehabt hatte – in die Sammlung eingebettete Räume. (vgl. Kap. III.2.3)

Und auch Schumacher war wesentlich von den Ideen Lichtwarks geprägt und setzte sie in den 1920er-Jahren fort, indem er mit der Hamburger Senatskommission

---

71 Zu Fischer-Trachau vgl. v. a. AUSST. KAT. HAMBURG 2008; zur Ausgestaltung der Lichtwarkschule vgl. ebd., S. 97 sowie BRUHNS 2008, v. a. S. 81.

72 Text Fritz Schumacher zur Lichtwarkschule, 1927, in: SCHÄDEL 2006, S. 178–180.

73 LICHTWARK 1917, mit einem Vorwort von Karl Scheffler.

74 Alfred Lichtwark, *Hamburgische Aufsätze*, Hamburg 1917; JUNGE-GENT 2012, S. 874.

75 Alfred Lichtwark. Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, hrsg. v. Gustav Pauli, 2 Bde., Hamburg 1924, vgl. ebd., S. 875.

76 VON ZEROMSKI 1924 konnte über mehrere Jahre hinweg zahlreiche Familienmitglieder und persönliche Bekannte von Lichtwark befragen, vgl. JUNGE-GENT 2012, S. 876. Zu weiteren Publikationen von und über Alfred Lichtwark siehe das umfangreiche Literaturverzeichnis bei JUNGE-GENT 2012; Schriften Lichtwarks, ebd. S. 909–915.

77 Creutz war außerdem bestimmt auch von seinem Vorgänger Friedrich Deneken geprägt, der aus der „Schule“ Justus Brinkmanns am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe stammte.



für Kunstpflege zahlreiche zeitgenössische Künstler in die Ausstattung vor allem von Schulneubauten einbezog.

Sie alle gingen über Lichtwark jedoch hinaus, da sie durchaus Künstler einbezogen, die sich mitunter noch in ihrer „ringenden“<sup>78</sup> Phase befanden. Durch diese zeitgemäß arbeitenden Künstler konnte insofern eine noch über die rein ikonografischen Aspekte hinausgehende „Lebensbeziehung“ hergestellt werden.

Die hier vorgestellten Konzepte der Volksbildung und Lichtwarks museumsreformatrische bzw. kunstpädagogische Ansätze bilden das theoretische Fundament, auf dem in den 1920er-Jahren sowohl der Reichskunstwart, aber auch Architekten, Künstler und Kunsthistoriker oder -kritiker für eine Wandmalerei im öffentlichen Raum argumentierten.

### 1.3 Die Idee des Gesamtkunstwerks, der Deutsche Werkbund vor 1914 und Karl Ernst Osthaus

Lichtwark und Schumacher waren außerdem durch den Deutschen Werkbund miteinander verbunden, dem Lichtwark zwar nicht als Mitglied angehörte, aber mit dessen Protagonisten Behrens, Riemerschmid, Van de Velde und Karl Ernst Osthaus er seit der Jahrhundertwende in Austausch stand.<sup>79</sup> Diese im Jugendstil verwurzelten Künstler strebten in Anlehnung an das aus dem 19. Jahrhundert stammende Konzept des Gesamtkunstwerks, das eine künstlerische Neugestaltung des Alltags forderte, nach einer umfassenden Integration der Kunst in das tägliche Leben. Der Begriff des „Gesamtkunstwerks“ war seit Mitte des Jahrhunderts vor allem von Richard Wagner programmatisch als „Kunstwerk der Zukunft“, das nur im Zusammenschluss und der „Vereinigung“ aller Künstler vorstellbar sei, proklamiert worden.<sup>80</sup> Um 1900 war diese Idee zu einer Sehnsuchtsvorstellung vor allem linker und sozial engagierter Künstler und Intellektueller geworden, die eine dem Leben „dienende“ Kunst statt autonomer Kunstäußerungen anstrebten und dabei häufig die mittelalterliche Kathedrale als Idealbild eines Gesamtkunstwerks vor Augen hatten.

Behrens, Olbrich und Riemerschmid zählten 1907, wie auch die Architekten Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis und Theodor Fischer, also quasi folgerichtig zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes.<sup>81</sup> Den Gründungsauftrag

78 LICHTWARK 1902, S. 199.

79 Zur Verbindung Lichtwarks zu Behrens, Van de Velde und Riemerschmid JUNGE-GENT 2012, S. 536–546.

80 Vgl. Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, in: ders. Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig 1907, Bd. 3, S. 156, 162. Hier zit. n. Ralf Beil, Gesamtkunstwerk Expressionismus. Vorwort und Dank, in: AUSST. KAT. DARMSTADT 2010, S. 14. Vgl. zum Gesamtkunstwerk außerdem: AUSST. KAT. DARMSTADT 2010, v. a. S. 14, 52, 55 sowie ENGLERT 1999, AUSST. KAT. ZÜRICH u. a. 1983, KUNZE 1972 und HEISER 2008, S. 97–122.

81 Neueste Literatur zum Deutschen Werkbund HEISER 2010, AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007, MACIUIKA 2005; zu den Aktivitäten vor dem Ersten Weltkrieg vgl. v. a. HEISER 2010, S. 371–375.



unterzeichneten zwölf Künstler und Architekten gemeinschaftlich mit zwölf Firmen.<sup>82</sup> Der Werkbund hatte sich die Gestaltung bzw. „Veredelung“ der gesamten industrialisierten Lebenswelt nach künstlerischen Gesichtspunkten zum Ziel gesetzt und wollte mit „diesen ‚gut‘ geformten Objekten die Bevölkerung auch kulturell [...] erziehen“.<sup>83</sup> Die Gründung des Werkbundes nimmt insofern nicht nur das Konzept des Gesamtkunstwerks auf, sondern baut auch auf die Idee der Volksbildung.<sup>84</sup> Beide Aspekte spielen für die Wandmalerei in der Weimarer Republik eine wichtige Rolle, was sich in der ersten nationalen Leistungsschau des Werkbundes, der Werkbundausstellung 1914 in Köln, besonders anschaulich zeigte. (vgl. Kap. III.1.1.3)

Von der Zusammenarbeit von Künstlern mit der Industrie erhoffte sich der Werkbund die Anhebung des gewerblichen Produktionsniveaus und damit eine breitere Anerkennung der angewandten Kunst sowie menschenwürdigere Produktionsbedingungen.<sup>85</sup> Diesen Zielen übergeordnet war schließlich die Vision eines harmonischen nationalen Stiles, der zur Ausbildung einer nationalen Kultur führen sollte.

In diesem Kontext ist auch Karl Ernst Osthaus (1874–1921) wichtig, der ein lebenslanger Anhänger des Gesamtkunstwerks war und sich früh und intensiv für die Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten einsetzte.<sup>86</sup> Er gehörte zu den Protagonisten des Werkbundes und setzte mit seiner Folkwang-Sammlung in Hagen, dem öffentlich zugänglichen Museumsgebäude sowie der Gründung des *Deutschen Museums für Handel und Gewerbe* 1909 nachhaltig wirksame Impulse für die Verbindung von Kunst und Öffentlichkeit.<sup>87</sup> Dabei handelte er ganz aus dem Volksbildungsgedanken heraus. Bereits im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts hatte er zahlreiche Künstler eigens nach Hagen geholt und sowohl das Ausstellungshaus als auch sein Privathaus, den Hohenhof, umfassend gestalten lassen. Als Architekten für das Haus seines Veters in Hagen hatte er 1908 Fritz Schumacher vermittelt.

Die Innengestaltung des Museumsgebäudes hatte er 1900 Henry Van de Velde übertragen, der 1906–1908 schließlich auch für Architektur und Innenarchitektur des

---

82 Unterzeichner waren auf Künstlerseite: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Julius R. Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher sowie auf Firmenseite: Peter Bruckmann & Söhne, Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst GmbH, Eugen Diedrichs Verlag, Gebrüder Klingspor, Kunstdruckerei Künstlerbund GmbH, Poeschel & Trepte, Saalecker Werkstätten GmbH, Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A. G., Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller, Wiener Werkstätte, Wilhelm & Co., Gottlob Wunderlich. S. AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007, S. 348.

83 Winfried Nerdinger, in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007, S. 7. Weitere künstlerische Gründungsmitglieder sind Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Bruno Paul, Jakob Julius Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg und Fritz Schumacher.

84 Vgl. dazu auch Rainer K. Wick, Der frühe Werkbund als „Volkserzieher“, in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007, S. 51–56.

85 Hier und im Folgenden HEISER 2010, S. 371, ebenso CAMPBELL 1981, S. 7f.

86 Zu Karl Ernst Osthaus vgl. v. a. die 2002 von Rainer Stamm edierten und kommentierten Reden und Schriften (STAMM 2002) sowie Überblick über Biografie und kunstpolitische Ambitionen bei LAHME-SCHLENGER 1992.

87 Neueste Publikation zur Geschichte des Museums Folkwang und dem sog. Folkwang-Impuls AUSST. KAT. HAGEN 2012.

Hohenhofs verantwortlich war.<sup>88</sup> Dazu gehörte die Gestaltung von Wanddekoration, Boden, Lampen, Mobiliar bis hin zu Kleiderstoffen, Geschirr und Besteck. Die Farbgebung der Räume und Einrichtung richtete sich im Empfangsraum des Hohenhofs nach Hodlers Gemälde *Der Auserwählte*, im Damenzimmer nach Édouard Vuillards *Herbst vor Paris* (1897–1899). Osthaus hatte Hodlers Gemälde bereits 1905 erworben. Der Empfangsraum wurde nicht nur farbig, sondern auch in seinen Dimensionen auf das Gemälde abgestimmt, welches in die Stirnwand des Raumes eingelassen wurde und so Assoziationen an ein in situ ausgeführtes Fresko weckte.<sup>89</sup> Außerdem waren Henri Matisse und Johan Thorn Prikker mit ortsspezifischen und architekturgebundenen Arbeiten vertreten: Matisse malte im Wintergarten ein Fliesentriptychon *Nymphe und Satyr* und Thorn Prikker entwarf für das Treppenhaus das fünfteilige Glasfenster *Der Kampf des Lichts gegen das Dunkel* (1911) sowie für das Arbeitszimmer ein Einsatzbild im Bereich hinter dem Arbeitsplatz und eine ornamentale Wand- und Deckenbemalung.<sup>90</sup> Das Eingangsportal wird von Reliefpfeilern in Gestalt von *Adam* und *Eva* des Schweizer Bildhauers Hermann Haller (1880–1950) flankiert. An dieser umfassenden künstlerischen Ausgestaltung zeigt sich, welch wichtigen Stellenwert Osthaus der Verbindung von Kunst und Leben sowie verschiedenen künstlerischen Gattungen und Architektur zumaß. 1914 war er wesentlich an der Organisation und Durchführung der Kölner Werkbundaussstellung beteiligt.<sup>91</sup>

Mit diesem starken Engagement wurde er auf verschiedenen Ebenen zum Impulsgeber auch für die Wandmalerei der 1920er-Jahre. In den Mitteilungen des Deutschen Werkbundes hatte er 1919 dieses Engagement für die Kunst auch von Geldgebern im Bereich des öffentlichen Bauwesens gefordert: Seines Erachtens sollten sie „an ihre Unterstützung die Bedingung baukünstlerischer Durchführung knüpfen.“<sup>92</sup> Nur durch die künstlerische Gestaltung der öffentlichen Bauten könne eine breite Volksbildung erreicht werden: „Was gebaut wird, muß gedichtet sein. [...] Nur wer durch Formen an der Seele bildet, schafft die Zukunft, die wir brauchen.“<sup>93</sup> Osthaus hatte mit diesen Ansätzen gewissermaßen eine Grundlage für die Wandmalerei der Weimarer Republik gelegt, auch wenn er aus dem Gedanken des Jugendstils heraus stets eine mehr dekorative Raumgestaltung im Blick hatte.

88 Der Hohenhof ist heute wieder öffentlich zugänglich und weitgehend in seinen Urzustand zurückversetzt. Er dient dem Osthaus-Museum Hagen als Ausstellungsstätte. Als bedeutendes Architekturdenkmal wurde er in zahlreichen Publikationen besprochen, vgl. v. a. SCHULTE 2001, sowie HEISER 2008, S. 241–244, dort weitere Literaturangaben.

89 KOELLA 2001, S. 236; ausführlicher Rudolf Koella, Zu Hodlers „Auserwähltem“, in: Ferdinand Hodler, hrsg. v. Rudolf Koella, München 1999, S. 53–55.

90 Zu Thorn Prikkers Werken im Hohenhof HEISER 2008, S. 259–266.

91 Osthaus war Mitglied des geschäftsführenden Vorstandes, stellvertretender Vorsitzender des Kunstausschusses, Jurymitglied sowie Vorsitzender der Abteilung „Kunst im Handel“. Die Mitglieder der verschiedenen Ausschüsse und Gremien sind im Katalog aufgeführt: AUSST. KAT. KÖLN 1914, zu Osthaus' Beteiligungen vgl. ebd., S. 8, 13, 15, 27, außerdem war er Mitglied im Theaterausschuss. vgl. ebd., S. 23.

92 OSTHAUS 1919B, S. 3.

93 Ebd., S. 3.

### 1.4 Der Reichskunstwart

In der Reichsverfassung, die am 11.8.1919 verabschiedet worden war, wurde erstmals die Freiheit der Kunst, der Wissenschaft und der Lehre verankert und der Staat mit ihrem Schutz und Pflege beauftragt.<sup>94</sup> Dies sollte auf nationaler Ebene unter anderem durch das neu eingerichtete Amt des Reichskunstwartes, das von 1920 bis 1933 durchgehend von Edwin Redslob (1884–1973) ausgefüllt wurde, ermöglicht werden. Neben den verschiedenen monografischen Publikationen und Textsammlungen zum Reichskunstwart<sup>95</sup> hat Kratz-Kessemeier das Verhältnis zwischen Reichskunstwart und preußischem Kultusministerium untersucht und konnte darstellen, dass beide Institutionen zu Beginn der Republik an einem Strang zogen und gemeinsam die grundlegenden Konzepte von Kunstfreiheit und höchster künstlerischer Qualität verfolgten.<sup>96</sup> Ab Mitte der 1920er-Jahre wurde das Ministerium jedoch zum maßgebenden Protagonisten einer modernen Kunstpolitik, der Handlungsspielraum des Reichskunstwarts wurde zunehmend eingeschränkt.

Die Einrichtung des Amtes des Reichskunstwartes war Ende 1919 von der Weimarer Nationalversammlung beschlossen worden. Unter maßgeblichem Einfluss des Deutschen Werkbundes<sup>97</sup> wurde es als nebengeordnete Dienstbehörde des Reichsministeriums des Innern eingerichtet<sup>98</sup> und zum 1.1.1920 mit dem Kunsthistoriker, Museumsmann und Werkbundmitglied Edwin Redslob besetzt. Da Redslob nach seiner Tätigkeit als Direktor des Städtischen Museums in Erfurt erst im April 1919 mit der Leitung der Staatlichen Württembergischen Kunstsammlungen in Stuttgart betraut worden war, übte er das Amt zunächst als ehrenamtlicher künstlerischer Berater der Reichsregierung aus.<sup>99</sup> Der Architekt Otto Baur wurde zum Geschäftsführer bestimmt. Das Amt wurde somit zugleich von zwei Mitgliedern des Werkbundes ausgefüllt.<sup>100</sup> Der Werkbund sah hier die Chance, aktiv Einfluss auf die nationale Kunst- und Kulturpolitik nehmen zu können. Gegen diese Lobby-Arbeit verwehrt sich Edwin Redslob jedoch, was zu einer zunehmenden Entfremdung zwischen Reichskunstwart und Werkbund im Laufe der 1920er-Jahre führte.

Als unabhängige Instanz sollte der Reichskunstwart mit den wichtigsten Kulturstellen des Reiches zusammenarbeiten: mit dem Auswärtigen Amt, dem

---

94 VERFASSUNG 1919, Artikel 142.1. Zur Weimarer Reichsverfassung und der Verteilung der Kompetenzen zwischen Reich und Ländern vgl. Hans Boldt, „Das Deutsche Reich ist eine Republik. Die Staatsgewalt geht vom Volke aus.“ Gestalt und Schicksal der Weimarer Reichsverfassung, in: AUSST. KAT. WEIMAR 1999, S. 55–66; außerdem auch MIELSCH 1976, S. 17.

95 Vgl. zum Amt des Reichskunstwartes hier und im Folgenden v. a. den Aufsatzband von WELZBACHER 2010; außerdem STUHRMANN 2002, LAUBE 1997, SPEITKAMP 1994, HEFFEN 1986. Die jüngste Biografie zu Edwin Redslob legte Christian Welzbacher 2009 vor. WELZBACHER 2009.

96 Vgl. hier und im Folgenden KRATZ-KESSEMEIER 2010A.

97 Zur Bedeutung des Werkbundes im Vorfeld der Etablierung des Amtes des Reichskunstwartes vgl. v. a. WELZBACHER 2010B, S. 18–21, 24–26.

98 LAUBE 1997, S. 32f., 35, SPEITKAMP 1994, S. 541 sowie HEFFEN 1986, S. 22.

99 Seit Genehmigung des dritten Notstandsgesetzes am 4.8.1920 übte Redslob sein Amt hauptamtlich aus. Vgl. LAUBE 1997, S. 49.

100 Vgl. LAUBE 1997, S. 28, 34f.

Reichsministerium des Innern und dem Reichswirtschaftsamt.<sup>101</sup> Dabei sollte er in erster Linie eine Vermittlerrolle zwischen Behörden und Künstlern ausfüllen und dem Reich bei künstlerischen Fragen in Gesetzgebung und Verwaltung beratend zur Seite stehen.<sup>102</sup> Viele Künstler reagierten zunächst verhalten und forderten für sich auf der Konferenz des Reichskunstwartes mit Vertretern aus Presse und den großen Künstlerverbänden am 12.1.1920 eine Beteiligung und ein Mitbestimmungs- oder zumindest Beratungsrecht.<sup>103</sup>

Ebenso sorgten sich die Länder um ihre regionale Kulturpflege und Identität und standen dem Ausbau des Amtes im Laufe der 1920er-Jahre oftmals vehement entgegen.<sup>104</sup> Man befürchtete gar eine zu enge kulturpolitische Allianz des Reiches mit Preußen und damit eine erneute Bevormundung aus Berlin, wie es in der Zeit vor 1918 der Fall war.<sup>105</sup> Zu Beginn der Republik mag diese Befürchtung gerechtfertigt gewesen sein, da Reichskunstwart und preußisches Kultusministerium nicht nur auf gemeinsamer ideeller Basis agierten, sondern Amtsinhaber Edwin Redslob und der Kunstreferent im Ministerium Wilhelm Waetzoldt (1880–1945) sich auch persönlich verbunden fühlten und eng zusammenarbeiteten.<sup>106</sup> Aufgrund der finanziell und personell schwachen Ausstattung war der Handlungsspielraum Redslobs jedoch stark eingeschränkt.<sup>107</sup>

Zu den Aufgaben des Reichskunstwartes gehörten in erster Linie die Formgebung des Reiches – mit der Gestaltung der Hoheitszeichen wie Reichsadler, Siegeln und Amtsschildern, aber auch Geldscheinen, Briefmarken, Münzen und Medaillen – sowie die Gestaltung staatlicher Feiern.<sup>108</sup> Unter einer Reichsfeier verstand er

*„eine Feier des Volkes, eine ‚Selbstdarstellung der Volksgemeinschaft‘, eine ‚Bekundung des Willens zum Volksganzen.‘“<sup>109</sup>*

Darüber hinaus setzte er sich für die Förderung und Pflege von Handwerkskultur und Volkskunst ein und bemühte sich um die Ehrung der Gefallenen in der Diskussion um

101 HEFFEN 1986, S. 39.

102 LAUBE 1997, S. 34. Vgl. auch SPEITKAMP 1994, S. 541f. Auch WELZBACHER 2010B, S. 21 betont die Vermittlerrolle Redslobs.

103 Protokoll der Sitzung vom 12.1.1920, in: BAB, Akten des Reichskunstwarts R32/28, zit. n. LAUBE 1997, S. 31–33, VERFASSUNG 1919.

104 SPEITKAMP 1994, S. 551, 558–561.

105 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 248; LAUBE 1997, S. 28–31, 34f.; SPEITKAMP 1994, S. 556–560.

106 KRATZ-KESSEMEIER 2010A zeigt das sich verändernde Verhältnis in der Zusammenarbeit überzeugend auf; ausgehend von einer gemeinsamen ideellen Basis über konkrete Kooperationen bis hin zur zunehmenden Entfremdung bzw. der Auseinanderentwicklung der kunstpolitischen Wege von Reichskunstwart und preußischem Ministerium.

107 WELZBACHER 2010B, v. a. S. 13–18.

108 Vgl. LAUBE 1997, S. 61–119, SPEITKAMP 1994, S. 555, 562–573, HEFFEN 1986, S. 79–176, STUHRMANN 2002, S. 41–51.

109 Zit. n. HEFFEN 1987, S. 163.

ein Reichsehrenmal für die Toten des Weltkriegs.<sup>110</sup> Gerade diese Betonung von Handwerkskultur und Volkskunst sowie die Gestaltung der Verfassungsfeiern können unter dem gezielten Aspekt der Volksbildung und Identitätsstiftung betrachtet werden.<sup>111</sup> In der Betonung der zeitgenössischen Handwerkskunst schuf er zudem eine Grundlage für die Belebung der Wandmalerei auf staatlicher Seite.

Zentrales verbindendes Merkmal seiner vielfältigen Tätigkeiten war das Bemühen um eine positive Repräsentation des Staates.<sup>112</sup> Redslob verstand sich dabei aus seiner persönlichen Bildung als Kunsthistoriker und Museumsmann heraus zwar oftmals als Anwalt der expressionistischen Künstler, trat aber, wie es Artikel 142 der Reichsverfassung vorsah, vor allem immer entschieden für die Freiheit der Kunst ein.<sup>113</sup> So versuchte er, auch eine eigene republikanische Kunsttradition zu schaffen, die – obwohl er ein glühender Verfechter des Expressionismus war – nicht so sehr an einen einzelnen Stil gebunden sein, sondern mehr die grundsätzliche Haltung des Reiches widerspiegeln sollte.<sup>114</sup> Ein aktiv geförderter Stilpluralismus sollte symbolisch für die Meinungsfreiheit in der Republik stehen und so die neue Staatsform durch Kunst und Kultur repräsentieren.

In zahlreichen Prozessen ergriff er aber dennoch durchaus Partei für avantgardistische Kunst und Künstler. Allein in den Prozessen gegen George Grosz wurde er viermal als Gutachter herangezogen und setzte sich hier entschieden für den Künstler und die Freiheit der Kunst ein.<sup>115</sup> Dies führte spätestens ab Mitte der 1920er-Jahre zu erheblichem Widerstand aus konservativen Kreisen gegen das Amt und auch die Person Redslobs.<sup>116</sup> Mit Gutachten, seiner Fürsprache, der Vermittlung von Stipendien, ideeller Förderung oder durch Zeitungsartikel bemühte sich Redslob, die öffentliche Aufmerksamkeit auf die notleidenden Künstler zu lenken oder sie selbst aktiv zu unterstützen.<sup>117</sup>

Christian Welzbacher konnte deutlich herausstellen, dass ihm ein ausgleichendes Handeln und Neutralität mehr und mehr als Programm zu gelten schienen. Als Ziel rückte ein allgemeinverbindlicher, überpersönlicher Symbolkanon in den

---

110 SPEITKAMP 1994, S. 562, 570–573. Redslobs Einsatz für die Volkskunst zeigt sich beispielsweise auch in seiner Herausgeberschaft der Schriftenreihe Volkskunst, die in den Jahren 1923–1933 – sowie auch nach 1945 unter anderer Herausgeberschaft und bis in die 1980er-Jahre hinein als Reprint – erschien und die Volkskunst der einzelnen Länder vorstellte. Vgl. dazu HAMMER-SCHENK 2010, S. 181–185. Aus dieser Orientierung heraus entwickelte sich seit Mitte der 1920er-Jahre auch mehr und mehr die Entfremdung zwischen Reichskunstwart und der avantgardistischen Richtung des Werkbundes. Vgl. dazu WELZBACHER 2010b, S. 25f.

111 Vgl. auch SPEITKAMP 1994, S. 562, 567 sowie HEFFEN 1987, S. 27–35, S. 163.

112 HEFFEN 1986, S. 269.

113 VERFASSUNG 1919, Art. 142; vgl. außerdem LAUBE 1997, S. 131, 171, 190, 196f., KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 160.

114 WELZBACHER 2010b, S. 26–37 spricht gar von der „Demokratie als Gesamtkunstwerk.“

115 LAUBE 1997, S. 131. In den Prozessen gegen George Grosz trat Redslob 1921, 1923, 1928 und 1930 als Gutachter auf, vgl. ebd. S. 142–169; außerdem auch in den Prozessen gegen Corinth Venuswagen oder Gedichte bzw. Romane der Schriftsteller Hans Lungwitz, Max Hermann, Charles-Louis Philipps, Curt Corinth und Ludwig Gattermann, ebd., S. 170–190. Im Juli 1927 setzte er sich für Käthe Kollwitz ein. Vgl. SPEITKAMP 1994, S. 574, Anm. 119.

116 LAUBE 1997, S. 116 und 132ff.

117 HEFFEN 1986, S. 270.

Mittelpunkt, der idealerweise überzeitliche Wirkung entfalten sollte.<sup>118</sup> Dies galt bereits im Kaiserreich als zentrales Kennzeichen monumentaler und national konnotierter Kunst. Als Mitglied des Kunstbeirates plädierte Redslob in der Sitzung des Ausschusses für die Ausschmückung des Reichstagsgebäudes für die Beibehaltung der größten Teile der aus dem Kaiserreich stammenden künstlerischen Ausstattung.<sup>119</sup> Aus dem historischen Verständnis der Entstehungszeit seien sie ein nach wie vor gültiges Zeichen für die „*Einigung der (deutschen) Stämme*.“ Der Ausschuss schlug lediglich vor, das monumentale Denkmal Kaiser Wilhelms I. aus der Haupthalle auf das Treppenpodest der Eingangshalle zu versetzen, um hier wieder eine bessere Sicht auf die „monumentale Großartigkeit“ der Halle zu ermöglichen. Als Ergänzung dieser jedoch nie vollständig ausgeführten Raumgestaltung und als Beitrag des neuen Staates empfahl der Ausschuss, „*die drei großen Wandfelder mit Gemälden zu versehen und so die künstlerische Vollendung des Staates zu ermöglichen*.“<sup>120</sup> Damit sollte an die bereits zu Bauzeiten vom Architekten des Reichstages Paul Wallot vorgesehene Idee der Freskierung der Decken- und Kuppelwölbungen angeknüpft werden. Über diese Aufgabe war Redslob später mit Heinrich Campendonk im Gespräch, zu einer Umsetzung kam es jedoch nicht.

In einem der ersten Rundschreiben des Innenministers an die obersten Reichsbehörden und -minister wurde als eine zentrale Aufgabe außerdem die „*Beratung der Reichsressorts bei der Ausführung von Bauten aller Art*“ formuliert.<sup>121</sup> Das Reichsschatzministerium sollte den Reichskunstwart stets konsultieren, bevor Aufträge für öffentliche Bauten vergeben würden. Dies legt nahe, dass der Reichskunstwart auch zu Wandmalereien in öffentlichen Bauten des Reiches vorab gehört werden musste.

In Hattingen beispielsweise wurde der Reichskunstwart hinzugezogen, als der Vorschlag von Max Burchartz für eine farbige, gegenstandslose Wandgestaltung einer „*großen Aula eines Gymnasiums und des dazu gehörenden Gesangsaaes*“<sup>122</sup> auf Widerstand in der Bevölkerung gestoßen war, wie ein Brief von Max Burchartz an Theo van Doesburg belegt. Burchartz hatte vorgeschlagen, die farbigen Wände mit Abgüssen antiker Skulpturen zu kombinieren.<sup>123</sup> Die Entscheidung über diese

118 Welzbacher beschreibt das umfassende Streben des Reichskunstwarts unter dem Stichwort „Neutralität als Programm“. WELZBACHER 2010b, S. 26–36

119 Hier und im Folgenden Gutachten über die Entfernung der früheren Hoheitszeichen innerhalb und außerhalb des Reichstagsgebäudes, 1. Wahlperiode 1920/23, 22.3.1923, in: BAB, Akten des Reichskunstwarts R 32/296, Bl. 37–38. Neben Redslob ist das Gutachten unterzeichnet von Hugo Lederer, Bildhauer und Professor der Akademie der bildenden Künste, Ludwig Hoffmann, Geheimer Baurat, Stadtbaurat Berlin, und Oberregierungsbaurat Groß, Hauptsachverständiger beim Reichstag.

120 Gutachten über die Entfernung der früheren Hoheitszeichen innerhalb und außerhalb des Reichstagsgebäudes, 1. Wahlperiode 1920/23, 22.3.1923, in: BAB, Akten des Reichskunstwarts R 32/296, hier Bl. 38.

121 Schreiben des Reichsinnenministers an die obersten Reichsbehörden, 23.1.1920, Nr. I A 483, in BAB, Akten des Reichskunstwarts R 32/1 Bl. 3, zit. n. LAUBE 1997, S. 34.

122 Brief von Max Burchartz an Theo van Doesburg, 7.10.1925, abgedruckt in: BREUER 2010, S. 106–107.

123 Jahresbericht des Realgymnasiums 1925–1926, S. 28f. sowie Schreiben des Reichskunstwarts an die Stadt Hattingen, 14.10.1925 und Gutachten von Wilhelm Kreis, 26.10.1925, beide in: Stadtarchiv Hattingen, Ate SHC4-111. Freundliche Auskunft von Thomas Weis, Stadtarchiv Hattingen an die Verfasserin, 30.1.2012.

Neugestaltung war an den Reichskunstwart nach Berlin übertragen worden.<sup>124</sup> Redslob kam dieser Anfrage in einem Gutachten vom 14.10.1925 nach, in dem er sich gegenüber dem Oberbürgermeister der Stadt Hattingen mit Nachdruck für die Ausgestaltung dieser Aula durch Burchartz einsetzte.<sup>125</sup> Der Magistrat der Stadt beschloss im Anschluss daran, wenn auch unter Berücksichtigung einiger nicht näher genannter Änderungen, die Fortsetzung der bereits begonnenen Ausmalung im Realgymnasium Hattingen. Darüber lassen sich weitere Beispiele finden, in denen er sich für die Wandmalerei stark machte, jedoch mehr in ideeller oder beratender Form als durch konkrete Auftragsvermittlung. So besuchte er 1929 Campendonk während der Ausführung seines Werks im Kreishaus in Schneidemühl [Kat. Nr. 147] und hatte wohl aus Begeisterung für das Wandbild vor Ort auch über eine eventuelle Beteiligung an der Realisierung der Reichstagsfresken gesprochen.<sup>126</sup> Die Wandbilder Ernst Müller-Gräfes im Lindenau-Museum in Altenburg [Kat. Nr. 1] würdigte er im selben Jahr in einem Zeitungsartikel als eine Tat,

*„die dem geistigen und kulturellen Leben Altenburgs viel zu bringen vermag. Darüber aber freue ich mich ganz besonders, aus dem Grunde, weil Altenburg in besonders hohem Maße zu den Städten gehört, deren Eigenart erhalten und bestärkt werden sollte. Ohne den Mut, eine Brücke zur Gegenwart zu schlagen, dürfte dieses Ziel aber nicht zu erreichen sein.“*<sup>127</sup>

Damit bewertete er die Wandmalerei implizit als eine kontinuierheitsbildende und identitätsstiftende künstlerische Gattung.

---

124 Es handelt sich um die Aula des Realgymnasiums Waldstraße in Hattingen im Ruhrgebiet, errichtet 1913 als Lehrerseminar. Im Rahmen der Renovierung/Neubelegung des Schulgebäudes nach Abzug der französischen Ruhrbesatzungstruppen entwarf Burchartz im Juli 1925 die Ausgestaltung der Aula durch Wandgemälde, die nach Fürsprache durch den Reichskunstwart Edwin Redslob und den Architekten Wilhelm Kreis auch ausgeführt werden konnten. Jahresbericht des Realgymnasiums Waldstraße 1925–1926, Hattingen 1926; sowie Gutachten von Reichskunstwart vom 14.10.1925 und von Wilhelm Kreis vom 26.10.1925, in: Stadtarchiv Hattingen, Akte SHC4-111. Vgl. E-Mail des Stadtarchivars der Stadt Hattingen Thomas Weiss an die Verfasserin, 30.1.2012.

125 Gutachten des Reichskunstwarts vom 14.10.1925, in: Stadtarchiv Hattingen, Akte SHC4-111. Auf S. 2 des Gutachtens ist der Magistratsbeschluss vermerkt.

126 Vgl. Brief Heinrich Campendonk an seine Frau Adelheid, 17.7.1929 (Brief 230), in: Heinrich Campendonk. Briefe an Dr. Hans Koch, Düsseldorf 1995, S. 24, zit. n. SCHUPETTA 1998, S. 92, Anm. 44.

127 Edwin Redslob, in: Sächsische Malerzeitung, Nr. 19, 1929, S. 534, zit. n. PENNDORF 1999, S. 92.



## 2. Der zeitgenössische Diskurs um Raum und Wandbild

In der geschilderten politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ausgangssituation der Weimarer Republik lässt sich ein facettenreicher Diskurs um die Thematik von Raum und Wandbild nachweisen, der gegenüber den vorhergehenden Jahren eine andere Ausrichtung erfährt. Dies spiegelt sich in monografischen Publikationen, in zahlreichen Artikeln der Kunst- und Architekturzeitschriften sowie Tageszeitungen und Ausstellungen zum Thema der Wandmalerei. Außerdem zeigen die realisierten Wandbildprojekte sowie der Diskurs, der an den Akademien oder Ausbildungsstätten wie im Kreis um Adolf Hölzel in Stuttgart schon vor Kriegsausbruch und später am Bauhaus geführt wurde, dass der formalen neben der inhaltlichen Ebene zunehmend stärkere Relevanz zugemessen wurde. Dabei geht es immer wieder um die Bezugnahme auf die Tradition der Wandmalerei sowie um die Gegenüberstellung figurativer und abstrakter Varianten von Wandmalerei.

### 2.1 Die Wandmalereidebatte in Kunstliteratur und Presse

Es lassen sich zwei grundlegende Kategorien der Literatur zur Wandmalerei unterscheiden: monografische Schriften zur Wandmalerei, ihren Gesetzen, Arten, Funktionen und Techniken, die vor allem die historische Entwicklung der Wandmalerei darstellen, sowie Kunst-, Bau- und Architekturzeitschriften, die vor allem die zeitgenössische Wandmalerei thematisieren und explizit einzelne Werke besprechen, Wettbewerbsausschreibungen annonciieren oder Preisträger bekannt geben.

In den Jahren 1920 bis 1928 erschienen vier Überblickspublikationen zur Geschichte der Wandmalerei:<sup>128</sup> Der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt (1878–1957) legt 1920 die Schrift *Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze* vor, im darauf folgenden Jahr erschien *Die figurale Wandmalerei. Ihre Gesetze und Arten* von Joseph Popp, der als Kritiker für verschiedene zeitgenössische Kunstzeitschriften tätig war.<sup>129</sup> 1926 folgte Alexander Eibners (1862–1935)<sup>130</sup> Schrift *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit* und 1928 schließlich *Farbige Dekorationen und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* von Helmut Theodor Bossert (1889–1961). Alle Autoren konzentrierten sich in erster Linie auf

128 HILDEBRANDT 1920, POPP 1921, EIBNER 1926, BOSSERT 1928. Auszüge aus Hans Hildebrandts Text waren bereits im Vorjahr in den Mitteilungen des Deutschen Werkbundes, 3.1919, S. 82–86 veröffentlicht worden.

129 Nähere biografische Angaben wie Lebensdaten, berufliche Position, Werdegang o. ä. konnten zu Joseph Popp nicht gefunden werden. Er taucht lediglich als Kritiker immer wieder auf, v. a. in *Dekorative Kunst*, *Deutsche Kunst und Dekoration* oder *Die Kunst*. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Weder die Zentrale Datenbank Nachlässe noch die Neue Deutsche Biographie verzeichnen ihn; auch nicht BETTHAUSEN u. A. 1999.

130 Kurzbiografie Alexander Eibners zum 70. Geburtstag, in: *FARBIGE STADT*, VII. Jg., Nr. 9/10 v. 20.1.1933, S. 101. Eibner gehörte 1926 zu den Gründungsmitgliedern und war zugleich Mitglied des Vorstandsrates des Bundes zur Förderung der Farbe im Stadtbild e. V. in Hamburg.



eine historische Darstellung der Entwicklung der Wandmalerei, wobei der Maler und „Leiter der Versuchsanstalt für Mal- und Anstrichtechnik“ an der Technischen Hochschule in München Alexander Eibner vor allem verschiedene Techniken beschrieb, diese auch unter konservatorischen Gesichtspunkten beleuchtete und Empfehlungen für den heutigen und zukünftigen Umgang bzw. Gebrauch aussprach.<sup>131</sup> Eibners Publikation ist auch in Zusammenhang mit Max Doerner (1870–1937) zu sehen, der als Professor für Maltechnik an der Kunstakademie München lehrte und 1921 erstmals seine gesammelten Vorträge zur Maltechnik unter dem Titel *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* herausgegeben hatte.<sup>132</sup> Dieses Buch erlebte bereits im ersten Jahr nach seinem Erscheinen eine zweite Auflage, bis 1933 folgten zwei weitere.<sup>133</sup> Neben anderen erläuterte Doerner die für die Wandmalerei wichtigen Techniken wie Fresko, Sgraffito oder Kasein-Malerei.<sup>134</sup>

Auch wenn die zeitgenössische Wandmalerei hier nicht zur detaillierten Erörterung kam, zeigen diese Schriften ein theoretisches Interesse sowohl an der Gattung der Wandmalerei als auch und besonders an ihrer historischen Tradition.

Die zeitgenössischen Rezensenten sahen aber vor allem in den Publikationen von Popp und Hildebrandt wertvolle Anknüpfungspunkte für das aktuelle wandmalerische Schaffen: Der Kunsthistoriker August Hoff (1892–1971) lobte in den *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* die zwar solide historische Grundlage, die Joseph Popp geschaffen habe, als Ausgangspunkt für das „*heutige Streben nach Einordnung des Bildes in einen Raum und in architektonische Gegebenheiten*“, er vermisste aber Text- und Bildbeispiele zeitgenössischer Werke.<sup>135</sup> Auch der Rezensent in der Zeitschrift *Kunstchronik und Kunstmarkt* sprach dieser Publikation das Potenzial zu, als eine Art Leitfaden oder Grundlage für das zeitgenössische Schaffen zu dienen:

„*Es [das Buch] birgt für den Architekten eine Fülle von Erfahrung, für den Kunsthistoriker eine Fülle von Klärung und Anregung und es kann für den schaffenden Künstler ein Führer sein, der alle Wege vor ihm öffnet und keinen willkürlich verbirgt.*“<sup>136</sup>

Ebenso wurde Hildebrandts Buch zur Wandmalerei in den *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* gelobt, weil es das Thema der Wandmalerei „*als ein höchst aktuelles bezeichnet*.“<sup>137</sup> Der Rezensent Paul F. Schmidt würdigte die umfassende

---

131 So z. B. im Kapitel: Vorbeuge- und Verbesserungsmaßnahmen, in: EIBNER 1926, S. 510–572.

132 Zu Max Doerner vgl. Kurth Welthe, Max Doerner, in: Neue deutsche Biographie, Bd. 4, Berlin 1959, S. 34f.; DOERNER 1921.

133 Die Publikation gilt noch immer als grundlegendes Standardwerk unter Restauratoren; 2011 erschien die 24. überarbeitete Auflage. 1937 begründete Doerner das heutige Doerner-Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unter dem Namen Reichsinstitut für Maltechnik, Doerner-Institut als Staatliche Prüf- und Forschungsanstalt für Farbentechnik.

134 DOERNER 1921, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage 1922, S. 237–263, neu bearb. 15. Auflage von Gert Müller 1980, S. 137–161.

135 Buchbesprechung. Joseph Popp. Die figurale Wandmalerei, ihre Gesetze und Arten, Leipzig, in: WERKBUND, 2.1924, S. 7.

136 KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT, NF 34, 58. Jg., Nr. 10 v. 8.12.1922, S. 185f.

137 SCHMIDT, P. F. 1921, S. 279.

Darstellung von Geschichte und Technik der Wandmalerei und wagte mit dem Autor zu hoffen, dass die gegenwärtige „Zeit nicht nur imstande ist, monumentale Aufgaben in neuem Sinne zu lösen, sondern daß sie auch die Mittel dazu finden wird.“<sup>138</sup> Damit ist – wie sich noch zeigen wird – eine zentrale Problematik und Diskrepanz im Verhältnis von künstlerischen Forderungen und realistischen Umsetzungsmöglichkeiten angesprochen. Beide historischen Darstellungen werden in ihrer Rezeption so in den aktuellen Diskurs um die gegenwärtige Wandmalerei einbezogen.

Darüber hinaus wurde der Diskurs um die aktuelle Wandmalerei hingegen mehr in den zahlreichen Kunstzeitschriften geführt, die vor allem seit Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts herausgegeben wurden. Als wichtigste Publikationsorgane auf diesem Feld sind neben den *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* (1915–1934) die folgenden zu nennen: das *Kunstblatt* (1915–1933), *Kunst und Künstler* (1902–1933), *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897–1934), *Kunstchronik und Kunstmarkt* (1918–1926) sowie der von Alfred Flechtheim begründete *Querschnitt* (1921–1936).

Je nach inhaltlicher Ausrichtung waren die Schwerpunkte der Beschäftigung mit der Gattung der Wandmalerei verschieden gelagert. In Zeitschriften wie dem *Kunstblatt*, *Kunst und Künstler* oder dem *Querschnitt* wurden meist einzelne Künstler, Werke oder Ausstellungen in den Mittelpunkt der Kritik gerückt, anhand derer sich auch allgemeine Aussagen über die Wandmalerei als aktuelle Gattung treffen ließen. Karl Scheffler stellte in *Kunst und Künstler* immer wieder verschiedene Wandmaler und ihre zeitgenössischen Projekte vor: So berichtete er über die Werke des Schweizer Künstlers Karl Walser, der in Deutschland für Walter Rathenau und Hugo Cassirer Wandmalereien ausgeführt hatte, und diskutierte beispielhaft an diesen Werken die Bedingungen für monumentale Wandmalerei, die er in „*Adel und Größe der Gesinnung*“ sieht.<sup>139</sup> Außerdem kommen hier die Werke Charles Crodels im Ständesamt-Süd und der Burse zur Tulpe in Halle sowie im Landhaus in Steudnitz zur Sprache;<sup>140</sup> 1927 werden die Wandmalereien von Max Slevogt und seinem Schüler und Mitarbeiter Karl Dannemann in bebilderten Artikeln vorgestellt.<sup>141</sup> Es handelte sich vor allem um Künstler, die spätimpressionistisch, illustrierend arbeiteten und nicht zu den avantgardistischen Künstlern der Zeit gehörten. Diesen Berichten waren in *Kunst und Künstler* immer wieder Artikel über Wandmalereien des Frühchristentums, der Gotik, Renaissance oder des 19. Jahrhunderts gegenübergestellt: so wurde Piero della Francescas „monumentale Gestaltungskraft“ besonders hervorgehoben oder die gotische Holzplastik in ihrer „monumentalen Silhouette“ mit den Buch- und Wandmalereien des Mittelalters verglichen.<sup>142</sup> Von den Künstlern des 19. Jahrhunderts

138 SCHMIDT, P. F. 1921, S. 279.

139 Karl Scheffler, Neue Wandmalereien Karl Walsers, in: KUNST UND KÜNSTLER, 20.1922, S. 15–21.

140 KUNST UND KÜNSTLER, 28.1930, H.2, Abb. S. 75; Ebd., 29.1931, H.11, S. 419–422, Emil Utitz, Charles Crodels, mit Abb., in: Ebd., 29.1931, H.11, S. 419–422

141 KUNST UND KÜNSTLER, 25.1927, H.5, S. 188 sowie H.12, S. 449–451.

142 Georg Gronau, Piero della Francesca, in: KUNST UND KÜNSTLER, 16.1918, S. 213–230, hier S. 222; Heinrich Höhn, Gotische Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, in: ebd., 20.1922, H.2, S. 51–60, hier S. 58. Zu Piero della Francesca vgl. auch. Otto Bartning, Buchbesprechung Piero della Francesca, in: KUNST UND KÜNSTLER, 22.1924, H.3, S. 60.

wurden besonders Ferdinand Hodler, Edvard Munch, Hans von Marées und Puvis de Chavannes immer wieder als beispielgebende Wandmaler genannt.

Im *Kunstblatt* fand dagegen die Vorstellung der moderneren, zeitgenössischen Positionen wie Schlemmers Zyklus für das Museum Folkwang,<sup>143</sup> die Entwürfe Ernst Ludwig Kirchners für den Festsaal<sup>144</sup> dort oder verschiedene Wandbilder von Richard Seewald (1889–1976) in längeren Artikeln und mit Abbildungen Platz. Im Falle Seewalds wurden sie als prototypische Werke für sein Gesamtchaffen, das „nach dem Wandbild“ hinstrebe, genannt.<sup>145</sup> In Schmidt-Rottluffs Entwurf für die Ausmalung einer Kirche in Frankfurt/Oder von 1926 setzte Westheim gar seine Hoffnung auf „wirklich monumentale Wandmalerei.“<sup>146</sup>

Unmittelbar nach Fertigstellung der Wandbilder Oskar Schlemmers im Brunnenraum des Museum Folkwang publizierte das *Kunstblatt* die einzelnen Wandtafeln mit Einzelfiguren bzw. Dreiergruppen schematisierter Figurinen und einen Artikel Will Grohmanns, der Raumsituation, Technik und das dreistufige Entwurfsverfahren detailliert beschrieb.<sup>147</sup> Er lobte besonders die Einfachheit der Ausführung und wie sich „die neun Wandbilder dem vorhandenen Raum, seiner Architektur und Farbe“ einfügen. In diesen Formalia erkannte er zudem bereits hier einen gemeinschaftsstiftenden Impetus und Sinnbild für eine neue moderne Gesellschaft:

*„Schlemmers Folkwangbilder sind für unsere Zeit, was Hodlers ‚Jenenser Studenten‘ für 1980 [sic!] waren: ein Aufbruch. Ein Aufbruch Für, nicht Gegen. Zu einer Gemeinschaft vollkommener Menschen. An die Stelle der damaligen Prinzipien Parallelismus, Eurythmie und Permanenz sind getreten: Ordnung, Intuition, Gesetz.“*<sup>148</sup>

Schlemmer äußerte sich auch selbst zu seinen Wandbildern, beispielsweise in der von Ludwig Justi herausgegebenen Zeitschrift *Museum der Gegenwart*, die zu Beginn der 1930er-Jahre das Medium für die moderne Museumsarbeit und zeitgenössische Kunst darstellte, oder in der Zeitschrift der Sperrholzindustrie.<sup>149</sup> Der Künstler nutzte beide Veröffentlichungen, um neben spezifischen Erläuterungen – etwa zur

---

143 GROHMANN 1931A.

144 SCHIEFLER 1929 stellt auch Kirchners Wandgemälde im Sanatorium Kohnstamm vor und setzt unter dem Schlagwort der Monumentalität Wandbilder und Miniaturen bzw. Holzschnitte Kirchners zueinander in Bezug.

145 Luise Straus-Ernst, Neue Arbeiten von Richard Seewald, in: KUNSTBLATT, XI. Jg., 1927, S. 353–355, hier S. 354. Straus-Ernst nennt Seewalds Zyklus für das Kölner Hochhauscafé, einen Raum von Wilhelm Kreis im Münchner Glaspalast von 1927, den Seewald ausmalte, sowie das „große Wandbild für das Büro eines Architekten“, das Seewald jedoch „leider in berechtigtem Unmut über den Auftraggeber wieder zerstört“ hatte. Abb. des Wandbildes für das Büro eines Architekten, in: ebd., S. 345.

146 Paul Westheim in der Rubik „Ausstellungen“, in: KUNSTBLATT, XI. Jg., 1927, S. 172. Auch das Wandbildprojekt, das der Direktor des Oldenburgischen Landesmuseums, Walter Müller-Wulckow, sich offenbar von Schmidt-Rottluff 1923 für sein Museum gewünscht hatte, kam nicht zur Ausführung. WIETEK 2001, S. 116 und 427; vgl. dazu auch Kap. III.2.3. in vorliegender Arbeit.

147 KUNSTBLATT, XV. Jg., 1931, Abb. S. 16–22; GROHMANN 1931A.

148 Ebd., S. 24. Vgl. auch Grohmanns spätere Ausführungen zum Wandbild in die neue Linie: GROHMANN 1935.

149 SCHLEMMER 1931A und SCHLEMMER 1932.

Technik – grundsätzliche Bedingungen des Wandbildes auch in Abgrenzung zum Tafelbild bzw. „Rahmenbild“, wie er es hier nennt, zu formulieren: Zentrale Merkmale des Wandbildes seien seine Raumgebundenheit und Flächigkeit; darüber hinaus forderte Schlemmer für die Bildkonzeption eine Orientierung am menschlichen Maß:

*„Doch sind es nicht nur die durch Format und Raum gegebenen Maße, sondern es ist auch das Maß des Menschen, sein geistiges, seelisches Ausmaß, das in einem Körper wohnt, der selbst wiederum Zahl und Maß ist: diese Körpereinheit soll sich mit der Maßeinheit von Raum und Fläche zu einem Ganzen verschmelzen.“<sup>150</sup>*

Im *Museum der Gegenwart* wurden über Schlemmers Artikel hinaus weitere Wandbilder wie die des Magdeburger Künstlers Johannes Sass (1897–1972) publiziert, die 1929/30 im Rahmen einer Restaurierungsmaßnahme in der mittelalterlichen Magdalenenkapelle in Magdeburg entstanden,<sup>151</sup> oder die Wandmalereien in Hamburger Staatsbauten, v. a. in Schulgebäuden, die der Architekt und Stadtbaudirektor Fritz Schumacher hier 1932 und gleichzeitig in einer eigenen Publikation gleichen Titels vorstellte.<sup>152</sup>

Bereits zuvor konnte Gustav Schiefler (1857–1935) die Entwürfe Kirchners für den Festsaal im Museum in einem großen Artikel mit zahlreichen Abbildungen vorstellen.<sup>153</sup> Er band sie hierfür in Kirchners Gesamtwerk ein und sah in dessen malerischem Schaffen und der Entwicklung seiner Kompositionen aus der Farbe eine wichtige Qualität, die einen Künstler als Wandmaler qualifiziere. Der Artikel Schieflers ist mit zahlreichen Abbildungen der Entwürfe für Essen sowie eines Schemas für Kirchners Wandmalereien im Sanatorium Kohnstamm in Königstein von 1915 illustriert.

Wie im Falle der Werke von Schlemmer oder Kirchner im *Kunstblatt* wurden auch in anderen Zeitschriften oder Tageszeitungen aktuelle Wandmalereiprojekte genutzt, um anhand einer Beschreibung und Beurteilung allgemeingültige Aussagen zur Wandmalerei der Gegenwart zu treffen. Besondere Aufmerksamkeit erhielten Johan Thorn Prikkers Zyklus im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld sowie die Ausmalung des Thüringischen Künstlers Alfred Hanf im Reichsferienheim in Tännich in der Nähe von Erfurt.

Der große Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker in Krefeld wurde nach seiner Übergabe an die Öffentlichkeit in zahlreichen Zeitungen besprochen.<sup>154</sup> (vgl. Kap. IV.1)

150 SCHLEMMER 1931A, S. 150.

151 Walther Greischel, Wandbilder von Johannes Sass, in: *MUSEUM DER GEGENWART*, 2. Jg., 1931, H. I, S. 76–80.

152 Fritz Schumacher, Wandbilder in Hamburger Staatsbauten, in: *MUSEUM DER GEGENWART*, 3. Jg., 1932, H. II, S. 41–50. In SCHUMACHER 1932 stellte er in erster Linie die Wandbilder in Schulgebäuden vor, die er seit 1928 im Rahmen des Hamburger Schulbauprogramms errichtete. Vgl. dazu auch Kap. III.2.2. in vorliegender Arbeit.

153 Hier und im Folgenden SCHIEFLER 1929, S. 44.

154 Der Artikel von Max Creutz, Die neuen Wandmalereien Professor Thorn Prikkers im Kaiser-Wilhelm-Museum zu Krefeld, in: *Krefelder Zeitung*, 22.11.1923, dient mehrfach als Grundlage für weitere Artikel; vgl. außerdem auch Christian Jeußen, Jan Thorn Prikker. Zu den neuen Wandmalereien im Krefelder Museum, in: *Hellweg. Wochenschrift für Deutsche Kunst*, 4. Jg., H.9, Essen, 24.2.1924, S. 149–150.

Thorn Prikker galt zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe und Ausführung im Jahr 1923 als etablierter Künstler, der bereits durch zahlreiche Projekte im öffentlichen Raum bekannt war und gerade erst eine Professur an der renommierten Düsseldorfer Kunstakademie, die im 19. Jahrhundert eine der wichtigsten Ausbildungsstätten für Monumentalmalerei war, übernommen hatte.

Der Architekt Karl Pipper nannte in seiner kritischen Betrachtung der Krefelder Wandmalereien als eine grundlegende Bedingung

*„für die Schönheit eines Raumes [...] die Einheit in der Form desselben. [...] Um die Harmonie des Menschen mit dem Raume herzustellen, muß die Architektur auf den menschlichen Maßstab zurückgeführt werden. [...] Soll nun ein Raum ausgemalt werden, so ist das Primäre der Raum mit seiner Gesetzlichkeit vorhanden und das Sekundäre, die Ausmalung, muß sich dem unterordnen.“*<sup>155</sup>

Auch der Kunsthistoriker und neue Direktor des Krefelder Museums Max Creutz (1876–1932) würdigte besonders die enge Verschränkung der räumlichen Gegebenheiten mit der hiesigen Bildkonzeption.

*„Die Bilder entstanden gleichsam aus der Stereometrie des Raumes und seiner Wände. Nach Thorn Prikker ist die Wand ein lebendiges Wesen, das den Raum erschließt, aktive Kräfte birgt, die stützen und tragen. Diese in der Wand latenten Kräfte soll die Malerei im Gegensatz zu der auf die Wand übertragenen Tafelmalerei sichtbar machen.“*<sup>156</sup>

Thorn Prikker war es hier besonders eindrücklich gelungen, mit seinem Zyklus ein aus den Maßen des Raumes generiertes „Netz“ aus Linien und Formen über die Wandflächen zu spannen und diesen so zusammenzubinden. Creutz leitete aus dieser engen Verschränkung von Raum bzw. Wand mit dem Bild selbst Thorn Prikkers allgemeinen Anspruch an die Gattung der Wandmalerei ab.

Zu dem Zyklus, den der Erfurter Maler Alfred Hanf bis 1924 im Reichsferienheim in Tännich schuf [Kat. Nr. 150],<sup>157</sup> erschienen gleichzeitig zwei monografische Publikationen des thüringischen Schriftstellers Walter Bähr sowie ein Zeitungsartikel desselben Autors in der sozialdemokratischen Wochenschrift *Volk und Zeit*.<sup>158</sup> In seinen Ausführungen zur Wandmalerei dienen ihm die Fresken Alfred Hanfs als paradigmatisches Beispiel für seine allgemeingültigen Beschreibungen und Forderungen<sup>159</sup>:

---

155 Karl Pipper, Kritische Betrachtungen zu den Wandbildern Thorn-Prikkers im Kaiser-Wilhelm-Museum, in: *Krefelder Volkszeitung*, Nr. 172 vom 9.4.1924.

156 CREUTZ 1923.

157 Zu Alfred Hanfs Zyklus im Reichsferienheim in Tännich vgl. auch Kap. III.2.2.4.

158 Vgl. BÄHR 1924A, BÄHR 1924B, BÄHR 1924C.

159 Neben den Wandbildern Alfred Hanfs in Tännich nennt er „die Wandbilder von Müller-Graefe im Treppenhaus des Museums von Altenburg [und den] Erich Heckelraum im Museum zu Erfurt“ als einzige zeitgenössische Wandbilder, die künstlerischen Wert besäßen. BÄHR 1924A, s. p.

„Wandmalerei sollte als flächiger Schmuck der Fläche verstanden werden und nicht zu weit in das Gebiet der Tiefenausdehnung vorstoßen. Ihr Hintergrund sollte das Wesen der Fläche als Zweiräumigkeit (als das Ergebnis einer Länge mal einer Breite) nicht verhüllen und zugleich die sachliche Unbegrenztheit des Flächenbegriffes dartun. Daß die Wandfläche und mit ihr das Wandbild in den Brechungswinkeln der Wände tatsächlich enden, ist eine der Berechnung und dem Bauwillen unterworfenen, von Zwecken bedingte Notwendigkeit, die dem denkbaren Vorstellungsbegriff der ‚Fläche an sich als unendlich‘ nicht widerstreitet. In diese ‚Fläche ohne Ende‘, die als einfarbiger, oder mit irgendeinem ‚Muster ohne Ende‘ geschmückter Goldhintergrund in der frühmittelalterlichen Malerei eine geachtete Rolle spielte, später aber in ihrer anschauungsformenden Bedeutung lange verkannt worden ist, stellte der Künstler die Ausstrahlungen seines malerischen Empfindens in mehr als vierzig dreiviertel lebensgroßen Gestalten.

Die sparsamen Andeutungen des landschaftlichen Hintergrundes sind als Flächen in der Fläche zu verstehen. Sie dienen der Raumbelebung und sollen keine Tiefererstreckungen darstellen. Es soll nicht der Eindruck entstehen, daß um die dargestellten Körper beliebig rundherumgegangen werden könnte. Dieser Eindruck, so notwendig er bei dem abnehmbaren Bild im Rahmen ist, so entbehrlich und so schädlich ist er in der Malerei, die unmittelbar auf den Putz der Mauerfläche aufgetragen wird; denn er würde ihre Wesensbesonderheit als Fläche vernichten.“<sup>160</sup>

Für den Autor liegt die Besonderheit der Wandmalerei in ihrer Flächigkeit, die in keinem Falle eine Dreidimensionalität wie die Tafelbildmalerei anstreben solle.

In den verschiedenen Zeitschriften wurden also die Beschreibungen einzelner zeitgenössischer Projekte häufig genutzt, um daran zentrale Merkmale der als besonders zeitgemäß empfundenen Wandmalerei zu thematisieren.

Bei den hier genannten Beispielen von Wandmalerei-Zyklen, wie Thorn Prikker, Alfred Hanf oder Oskar Schlemmer sie geschaffen hatten und Ernst Ludwig Kirchner sie zumindest konzipiert hatte, handelte es sich um umfassende, einen ganzen Raum gestaltende Wandmalereien. Fußböden, Mobiliar oder ergänzende Raumplastik spielten dabei – wenn überhaupt – eine nur untergeordnete Rolle. Die Künstler mussten sich „lediglich“ mit den architektonischen Begebenheiten des Raumes, wie Tür- und Fensteröffnungen, und seinem Nutzungszweck auseinandersetzen. Unabhängig von Publikationsorgan oder Autor wurde oftmals die Flächigkeit in der formalen Umsetzung als wichtiges Merkmal beschrieben.

Neben den künstlerischen Kriterien zur Beurteilung einer gelungenen Wandmalerei wurde häufig die identitäts- und gemeinschaftsstiftende Kraft von Wandmalereien betont – zunächst noch ohne hiermit funktionale oder stilistische Kriterien zu verknüpfen, was sich in zwei sehr unterschiedlichen Artikeln zeigt. So betonte sowohl der süddeutsche Kirchenmaler Anton Bantle (1872–1930) in der Kölnischen Volkszeitung 1918 als auch der Kunstkritiker Will Grohmann (1887–1968), der der

160 BÄHR 1924A, s. p.

Moderne und avantgardistische Künstler der 1920er-Jahre sehr verbunden war und sich aktiv für sie engagierte, in dem noch jungen Magazin die *neue linie*<sup>161</sup> 1935 den Gemeinschaftsgedanken in der Wandmalerei. Bantle plädierte für eine Wiederbelebung der Wandmalerei, die am ehesten eine „Weltanschauung des Volksganzen“ verkörpern könne.<sup>162</sup> Von einer „vom ganzen Volke getragene[n] [...] hohe[n] ernste[n] Freskomalerei mit ihrem starken Ewigkeitswerte, ihrer Größe, ihrer volkstümlichen Jahrhundertcharakteristik“ erwartet Bantle Identitäts- und Gemeinschaftsstiftung. 1921 betont er dies in einem weiteren Zeitschriftenartikel:

„Wir empfinden stark den Mangel völkischer, kultureller Einheit, wir schreien nach Volkskunst. Diese Volkskunst wollen wir uns und unseren Nachkommen auch in der Wiedererweckung der Freskomalerei schenken.“<sup>163</sup>

Das Vokabular lässt bereits zu Anfang der 1920er-Jahre erahnen, welcher Gefahr einer Vereinnahmung durch nationalsozialistische Propaganda die Gattung der Wandmalerei ausgesetzt sein würde.

Auch Grohmann betonte neben formalen Kriterien wie beispielsweise Flächigkeit besonders den Gemeinschaftsgedanken als Grundlage einer zeitgemäßen Wandmalerei, durch den „Architektur, Malerei und Menschen wieder in eine fruchtbare Beziehung zueinander“ gebracht werden könnten.<sup>164</sup> Grohmann verknüpfte damit jedoch gerade nicht eine bestimmte ideologisch aufgeladene Inhaltlichkeit, was auch die Illustrationen zeigen. Der Artikel ist mit Wandbildern Oskar Schlemmers, Heinrich Campendonks, Lyonel Feiningers, Willi Baumeisters, Charles Crodels u. a. bebildert. [Abb. 5] Noch scheint die gemeinschaftsstiftende Funktion unabhängig von der künstlerischen Form und dem inhaltlichen Gehalt ambivalent interpretierbar.

In der „Wochenschrift für Kenner und Sammler“ *Kunstchronik und Kunstmarkt* werden im Gegensatz zu den reinen Kunstzeitschriften öffentliche Wandmalereien sowie die dafür notwendigen Voraussetzungen eher auf kulturpolitischer Ebene erörtert. Neben Artikeln wie „Demokratie und Kunst“, „Die Landeskunstkommission“ oder

---

161 Erscheinungsverlauf 1.1929/30–14.1942/43. die *neue linie* gilt als die erste deutsche „Lifestyle“-Zeitschrift, die neben Mode, Literatur, Reiseberichten und neuester Technik auch immer wieder Aufsätze zu Architektur und Kunst veröffentlichte. Politische Themen wurden ausgespart, weswegen das Magazin auch nach 1933 erscheinen konnte. Erst nach und nach, vor allem seit Kriegsbeginn, wurde inhaltlich von den Nationalsozialisten Einfluss genommen und wurden nur noch deutsche Themen behandelt und deutsche Produkte oder Reiseziele beworben. Der Bauhauskünstler Herbert Bayer (1900–1985) gestaltete bis 1938 die Titelblätter. Vgl. Patrick Rössler, *The Bauhaus at the newsstand/Das Bauhaus am Kiosk. die neue linie 1929–1943*, Ausst. Kat. Bauhaus-Archiv Berlin, Bielefeld 2007.

162 Hier und im Folgenden Hermann Anton Bantle, Die Erneuerung der Freskomalerei, in: *Kölnische Volkszeitung* Nr. 749 v. 22.9.1918, zit. n. PETERS, E. 1996, S. 40.

163 Hermann Anton Bantle, Von der Kunst der Freskomalerei, in: *Gottesehr* 2 (1921), S. 72–76, hier: S. 76, zit. n. ebd.

164 GROHMANN 1935, S. 18.



einer Umfrage „Über die Kunst im Neuen Staat“<sup>165</sup> ist für die Wandmalerei besonders die Rubrik *Öffentliche Kunstpflege* interessant. Hier wurde über die Gründung neuer Künftleräte, Wettbewerbsreformen, die Tätigkeit des preußischen Kunstreferats oder die Tätigkeiten des Reichskunstwarts berichtet.

Dass Kunstzeitschriften oder auch eine Zeitschrift wie *Kunstchronik und Kunstmarkt*, die sich mehr auf die öffentlichen bzw. politischen Rahmenbedingungen konzentrierte, aktuelle Wandmalereien aus verschiedenen Blickwinkeln besprachen, zeigt, dass das Interesse an einer Neubelebung dieser Gattung in vielen Bereichen des Kunst- und Kulturbetriebs vorhanden war. Dass aber auch Organe wie *Volk und Zeit*, Tageszeitungen wie die *Krefelder Volkszeitung* oder ein neues „Lifestyle“-Magazin wie *die neue linie* die zeitgenössischen Werke thematisierten, verdeutlicht ihre Präsenz im öffentlichen Raum und das Streben nach einer Verankerung in der öffentlichen Wahrnehmung.

Neben den Kunstzeitschriften erschienen während der Weimarer Republik zahlreiche Architektur- und Bauzeitschriften, in denen ebenfalls ein Niederschlag der Wandmalerei-Debatte zu erwarten wäre, da die Architektur sowohl in physischer Hinsicht unabdingbare Voraussetzung für die Wandmalerei ist, als auch häufig auf persönlicher Ebene erst die Verbindungen zwischen Architekten und Wandmalern die Realisierung der baugebundenen Werke ermöglichte.

Bei Durchsicht der *Deutschen Bauzeitung* ließen sich zwar – wenn auch vereinzelt – immer wieder Hinweise auf einzelne Wandbilder oder Wandmalereiprojekte wie die Ausschmückung des Deutschen Museums in München,<sup>166</sup> auf Wettbewerbsausschreibungen oder die Bekanntgabe von Gewinnern solcher Wettbewerbe um Wandmalereien finden,<sup>167</sup> jedoch wurde die Debatte um eine zeitgemäße Wandmalerei hier nicht geführt. Das Münchner Ledigenheim von Theodor Fischer wurde 1928 ausführlich in *Wort und Bild* vorgestellt, auch der ausgemalte Leseraum wurde abgebildet, jedoch findet sich keinerlei Hinweis auf den Künstler, eine Beschreibung oder gar Bewertung dieser künstlerischen Leistung.<sup>168</sup> Crodels Wandmalerei im Neubau des Großen Hospitals in Erfurt wird ebenfalls lediglich abgebildet ohne weitere ergänzende Kommentare.<sup>169</sup> Architekten und Bauherren präsentierten sich in diesem Branchenblatt also weiterhin an primärer Stelle; der künstlerischen Ausstattung kam auf dieser Ebene eine nur untergeordnete Rolle zu.

165 Cut Glaser, Demokratie und Kunst, in: KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT, 6.12.1918, Nr. 8, S. 145–147 sowie ders.: Die Landeskunstkommission, in: ebd., 28.2.1919, Nr. 20, S. 405–407; Umfrage: Über die Kunst im Neuen Staat, in: ebd., 6.12.1918, Nr. 8, S. 148–150.

166 Z. B. in BAUZEITUNG BERLIN, 52.1918, S. 288 sowie 55.1921, S. 280.

167 Z. B. Notizen zum Wettbewerb für das Wandbild an der Stirnwand der Ausstellungshalle der Deutschen Gewerbeschau 1922, in: BAUZEITUNG BERLIN, 55.1921, S. 308, 428.

168 Ledigenheim für Männer an der Bergmannstraße in München, Prof. Dr. H.c. Dr.-Ing. E. h. Theodor Fischer, München, in: BAUZEITUNG BERLIN, 62.1928, S. 11–17.

169 Der Neubau des Großen Hospitals zu Erfurt, in: BAUZEITUNG BERLIN, 62.1928, Nr. 28/29 vom 7.4.1928, S. 241–246; Abb. S. 245.



## 2.2 Wandbild im öffentlichen Raum versus Raumgestaltung in Privaträumen

Parallel zum Diskurs um die Wiederbelebung der Wandmalerei im öffentlichen Raum wurde eine breite Diskussion um eine zeitgemäße Raumkunst bzw. Inneneinrichtung geführt, an die oftmals die Frage einer Legitimation von figurativer oder abstrakter Wandmalerei im privaten Raum geknüpft war.

Die zeitgenössische Debatte schlägt sich beispielsweise in der Publikationsreihe *Farbige Raumkunst* nieder, die innerhalb der *Bauformen-Bibliothek* in unregelmäßigen Abständen von 1911 bis 1942 (in sieben Bänden) erschien.<sup>170</sup> Hier ging es in erster Linie um Einrichtungsvorschläge privater Wohnräume, in denen Wandmalereien oder auch andere bildende Kunstwerke, wenn überhaupt, lediglich als „Beiwerk“ in die Einrichtung eingefügt werden. Die Entwürfe für Raumgestaltungen stammen in erster Linie nicht von bildenden Künstlern, sondern von Architekten oder Innenarchitekten. Der 1930 erschienene Band zeigt beispielsweise – wie bereits der Titel anschaulich darstellt – *Farbige Raumkunst der Vergangenheit. Achtzig farbige Ansichten aus deutschen Schlössern und Bürgerhäusern*, und hier vor allem üppige Interieurs des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Anspruch der Raumkunst sei es,

*„die Kunst nicht mehr bloß in den Wohnraum hineinzutragen, sondern den Wohnraum selbst bewusst zur Kunstform auszugestalten. Raumkunst ist die Ausschmückung von Räumen, um ‚Raumstimmung‘ zu erzeugen.“<sup>171</sup>*

Hierfür wurden Architektur, Beleuchtung und Farbgestaltung eingesetzt; Farbe sollte stets in ihrer *„Fähigkeit auf das menschliche Empfinden“* einwirken, wie es auch in der zeitgenössischen Literatur häufig betont wurde.

In einer Dissertation mit dem Titel *Über moderne Ausmalung von Wohnräumen* (1928) sah der Autor das Ziel darin, durch Ausmalung zu einer *„wahren Wohnungskultur und damit auch zu einer Gesamtkultur als Allgemeinzustand [zu kommen], aber nur auf dem Wege über die Wohnung.“<sup>172</sup>*

Die gemeinschafts- und kulturstiftende Funktion, die vor allem der öffentlichen Wandmalerei über die Jahrhunderte immer wieder zugesprochen wurde, sollte hier über den Weg des privaten Wohnraumes erfüllt werden.

Das Thema der Raumkunst oder Wandmalerei im privaten Raum wurde darüber hinaus auch in verschiedenen Ausstellungen immer wieder zu einem öffentlichen Thema. Die interpretatorische Bandbreite in der Diskussion zeigt sich eindrücklich an zwei Ausstellungen, die sich gleichsam diametral gegenüberstehen. Mit nur einem Jahr Abstand fanden 1926 und 1927 die Ausstellungen *Farbige Raumkunst* in Berlin und

---

170 Z. B. *Farbige Raumkunst. 120 Entwürfe moderner Künstler*, hrsg. und eingeleitet von C. H. Baer, *Bauformenbibliothek*, Bd. 4, Stuttgart 1921; *Farbige Raumkunst. 120 Entwürfe moderner Künstler*, Bd. 2, hrsg. und eingeleitet von C. H. Baer, *Bauformenbibliothek*, Bd. 9, Stuttgart 1924; *Farbige Raumkunst. 120 Entwürfe moderner Künstler*, Bd. 3, hrsg. v. C. H. Baer, *Bauformenbibliothek*, Bd. 16, Stuttgart 1926. Vgl. auch *Moderne Bauformen*, Monatshefte für Architektur und Raumkunst, Stuttgart, 1.1902–43.1944.

171 KELLER/WAGNER 1982, S. 411.

172 Werner Varvarosky, *Über moderne Ausmalung von Wohnräumen*, Elberfeld 1928, S. 57.

*Die Wohnung* in Stuttgart statt. *Farbige Raumkunst* wurde im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof gezeigt;<sup>173</sup> mit der Ausstellung *Die Wohnung* präsentierte sich der Deutsche Werkbund vor allem mit den Gebäuden der Weißenhofsiedlung.<sup>174</sup> Während diese als paradigmatisches Beispiel neuer avantgardistischer Wohnformen in Architektur und Inneneinrichtung gelten können, waren im Lehrter Bahnhof herkömmliche, konservativere Vorschläge dekorativer Wandmalerei für repräsentative Wohnräume zu sehen.

Von der Berliner Ausstellung ließen sich keine Ansichten ermitteln, jedoch ist der begleitende Katalog mit fünf Abbildungen versehen, die einen Ausstellungsstand und vier bemalte Wohnräume zeigen.<sup>175</sup> Im zugehörigen Verzeichnis sind insgesamt 16 Räume und ihre Ausstatter genannt, die jeweils nach ihren Funktionen benannt sind, wie z. B. Speisezimmer, Herrenzimmer oder Frühstückszimmer.<sup>176</sup> Alle hieran beteiligten Künstler waren, wie dem Ausstellungsverzeichnis zu entnehmen ist, Mitglieder im *Bund Deutscher Dekorationsmaler*.

Im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung 1926 wurde darüber hinaus noch eine zweite Ausstellungssektion mit avantgardistischen Farbgestaltungen gezeigt. Der Gruppe der *Abstrakten*<sup>177</sup> standen vier Säle zur Verfügung, die von Hinnerk Scheper und Heinrich Koch vom Dessauer Bauhaus farbig gestaltet worden waren.<sup>178</sup> Der diese Ausstellungssektion begleitende kleine Führer zeigt zwar keine Ausstellungsansichten, verzeichnet aber drei Werke aus dem Bereich der abstrakten Wandmalerei bzw. Raumgestaltung.<sup>179</sup> Dazu gehörte auch Willi Baumeisters *Mauerbild auf Rosa*, zu dem der Künstler im Textteil allgemeine Ausführungen zum Wandbild anschloss, das „in engster Beziehung zur tektonischen und zweckdienlichen Bewegung der Architektur, zum Raum und Hohlraum, zur Wandfläche“ stehen müsse.<sup>180</sup> Auf der Großen Berliner Kunstausstellung fanden insofern auch avantgardistischere Lösungen ein Forum, der Schwerpunkt lag jedoch auf den traditionell ausgerichteten Raumgestaltungen.

Die Werkbundausstellung *Die Wohnung* im darauffolgenden Jahr war dagegen ganz auf diese progressiveren Ansätze ausgerichtet. Die Ausstellung ist durch die Publikation

173 AUSST. KAT. BERLIN 1926.

174 Die Werkbundausstellung *Die Wohnung* fand von Juli bis Oktober 1927 an verschiedenen Ausstellungs-orten in Stuttgart statt. Gleichsam das Herzstück der Ausstellung bildet die Weißenhofsiedlung, die unter der künstlerischen Leitung Mies van der Rohe und unter Mitarbeit von Lilly Reich entstand. Vgl. Joan Campell, Der Werkbund in der Weimarer Republik – Persönlichkeiten, Strukturen, Aktivitäten, in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007, S. 132–135, v. a. S. 134, sowie ebd. S. 146, 348, KIRSCH 1987, v. a. S. 20–41 sowie AUSST. KAT. STUTTGART 1927.

175 AUSST. KAT. BERLIN 1926, Abb.-Teil S. 60–64.

176 Ebd., S. 125f.

177 Vgl. z. B. WILHELM 1996A, S. 45–48.

178 Vgl. AUSST. KAT. BERLIN 1926, v. a. S. 111–122 sowie AUSST. KAT. BERLIN 1926A.

179 AUSST. KAT. BERLIN 1926A, S. 32, Kat. Nr. 1739, Ernst Krantz Berlin: *Glasfensterentwurf für die Liga der freien Wohlfahrtspflege der GeSoLei*, ohne Dat., ohne Abb.; ebd. S. 33, Kat. Nr. 1776, Oskar Nerlinger Berlin: *Wandbild Sommertag*, Öl, ohne Dat., ohne Abb.; ebd., Abbildungsteil, Nr. 4, Baumeister: *Mauerbild auf Rosa* sowie Buchholz: *Raumgestaltung*.

180 BAUMEISTER 1926C.

Innenräume gut dokumentiert.<sup>181</sup> Sie zeigt „Räume und Einrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung ‚Die Wohnung‘, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart“ in Fotografien, die durch Kommentare der beteiligten Architekten resp. Künstler ergänzt werden.<sup>182</sup> Die Fotos zeigen in erster Linie Mobiliar und Innenraumaufnahmen, die den Forderungen des Werkbundes nach Funktionalität und zeitgemäßer Sachlichkeit entsprechen. In keinem der dokumentierten Wohnräume ist ein Wandgemälde zu sehen, was sich stellvertretend für den Werkbund und auch die Idee des neuen Bauens mit Willi Baumeisters Worten erklären lässt:

*„Eingebaute Bilder kommen für den Wohnraum nicht in Betracht, der variabel bleiben muß. Ihre Domäne ist der offizielle Raum: der Vorraum, die Treppe eines öffentlichen Gebäudes, das Foyer eines Theaters. Dasselbe gilt für die Totalgestaltung mit farbigen Zonen, die andererseits bei Wohnräumen, vereinfacht und von praktischen Überlegungen ausgehend, nützlich werden kann.“*<sup>183</sup>

Aus dieser Äußerung geht – zieht man einen Umkehrschluss – nochmals deutlich hervor, dass gerade das figurative Wandgemälde in den 1920er-Jahren weiterhin als für den öffentlichen Raum prädestiniert galt.

In Hamburg, Köln und Düsseldorf versuchten weitere Ausstellungen 1928 und 1929, diese beiden offenbar unvereinbaren Sphären zusammenzuführen.

Die *Hamburgische Sezession* veranstaltete im Rahmen ihrer 8. Ausstellung eine Sonderschau im Keller der Hamburger Kunsthalle, in der sie die von dem modernen Architekten Karl Schneider (1892–1945)<sup>184</sup> entworfenen Räume mit Malerei und Plastik ausstatteten.<sup>185</sup> Der Kölnische Kunstverein zeigte 1929 eine ähnliche Ausstellung unter dem Titel *Raum und Wandbild*, deren Gesamtleitung dem Architekten Hans Heinz Lüttgen (1895–1976) aus dem Umkreis der *Kölner Progressiven* oblag.<sup>186</sup> Beide Ausstellungen verknüpften die aktuelle Debatte um Wandmalerei mit der parallel verlaufenden Diskussion um zeitgemäße Raumkunst bzw. Inneneinrichtung. Auch an die Ausstellung *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928*, bei deren Eröffnung Kultusminister Becker private Geldgeber und Industrie aufgefordert hatte, Künstler in die Gestaltung öffentlicher Räume einzubeziehen,<sup>187</sup> war eine Abteilung für Raumkunst angegliedert.<sup>188</sup> Das Ausstellungsverzeichnis lässt jedoch vermuten, dass es sich hier in erster Linie um farbige Raumgestaltung oder rein dekorative, ornamental

---

181 AUSST. KAT. STUTTGART 1927.

182 GRÄFF 1928.

183 BAUMEISTER 1927.

184 Schneider war seit 1927 ebenfalls Mitglied der Hamburgischen Sezession. Nach seinem Architekturstudium hatte er bei Walter Gropius, Peter Behrens und Fritz Höger gearbeitet, seit 1921 war er selbständig in Hamburg tätig. Er gehörte zu den wegweisenden Vertretern des neuen Bauens in Hamburg. Vgl. WEIMAR 2003, S. 146f. Beachte: Es handelt sich nicht um den Erfurter Künstler Karl Schneider.

185 BRUHNS 2003, S. 76.

186 Zu Lüttgen vgl. v. a. SCHÄFKE/HAGSPIEL 2011. Zur Ausstellung AUSST. KAT. KÖLN 1929.

187 Rede von Kultusminister Carl Heinrich Becker zur Eröffnung der Ausstellung „Deutsche Kunst“, am 2.5.1928, Düsseldorf, ms, 7 S., in: GStA PK, VI HA NI. Carl Heinrich Becker, Nr. 1545.

188 AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1928, S. 173–190.

anmutende Malereien handelte. Lediglich Heinrich Hoerle hatte in dem von Wilhelm Riphahn (1889–1963) gestalteten Gesellschaftsraum ein Wandbild realisiert, an dem er sich auch 1929 innerhalb der Kölner Ausstellung *Raum und Wandbild* zu orientieren schien.

Die Ausstellungen in Köln und Hamburg sind in vielerlei Hinsicht vergleichbar. Beide entstanden unter der Federführung eines Architekten und boten vor allem den ortsansässigen Avantgarde-Künstlern ein Experimentierfeld – in Hamburg waren die Künstler der *Hamburgischen Sezession* beteiligt, in Köln die *Kölner Progressiven* sowie Künstler aus ihrem Umkreis wie Vertreter der Düsseldorfer Vereinigung *Das Junge Rheinland*. Beide Ausstellungen sind durch einen Katalog mit detaillierter Legende und fotografischen Aufnahmen – in Köln stammten diese von August Sander – gut dokumentiert.<sup>189</sup>

In Hamburg waren in sechs von sieben Ausstellungsräumen figürliche Werke von Fritz Kronenberg (1901–1960), Erich Hartmann (1886–1974), Wilhelm Plate (1901–1984), Dorothea Maetzel-Johannsen (1886–1930), Kurt Löwengard (1895–1940) und Friedrich Ahlers-Hestermann (1883–1973) in Musterräumen für private Wohnräume zu sehen.<sup>190</sup> Durch ihre klar begrenzten Formate und klassischen Platzierungen wie beispielsweise im Kinderzimmer, in dem drei Werke von Dorothea Maetzel-Johannsen angebracht waren, wird jedoch eher eine tafelbildartige Wirkung erzielt.<sup>191</sup> [Abb. 6] Nur die Werke von Wilhelm Plate und Erich Hartmann erinnern an tatsächlich als permanent konzipierte Wandmalereien: Plate spannte einen Fries aus fünf Einzelbildern über die gesamte Breite des Speisezimmers, [Abb. 7] und Hartmann versuchte, Wände und zwei Bilder durch den in diesem Bereich heller abgesetzten Anstrich aufeinander zu beziehen und so stärker miteinander zu verbinden. [Abb. 8]

Die Kölner Ausstellung zeigte ebenfalls Wohnraumsituationen, in denen zeitgenössische Inneneinrichtung mit Wandbildern kombiniert wurde. Diese Werke scheinen jedoch teilweise enger mit Einrichtung und Raumsituation verknüpft zu sein. Jankel Adler (1895–1949) und Heinrich Maria Davringhausen (1894–1970), die dem *Jungen Rheinland* angehörten,<sup>192</sup> hatten Wandbilder in Wohnraum und Mittelzimmer ausgeführt [Abb. 9, 10], außerdem waren von den *Kölner Progressiven* Heinrich Hoerle (1895–1936) und Franz Wilhelm Seiwert (1894–1933) beteiligt sowie das der Gruppe nahestehende Ehepaar Anton Räderscheidt (1892–1970)<sup>193</sup> und Marta Hegemann (1894–1970).<sup>194</sup>

189 AUSST. KAT. HAMBURG 1928, AUSST. KAT. KÖLN 1929; zur Hamburger Ausst. auch BRUHNS 2003, S. 76.

190 Biografische Angaben bei WEIMAR 2003: zu Fritz Kronenberg ebd., S. 112f., zu Erich Hartmann ebd., S. 98f., Wilhelm Plate ebd., S. 134f., Dorothea Maetzel-Johannsen ebd., S. 126f., Kurt Löwengard ebd., S. 122, zu Friedrich Ahlers-Hestermann ebd., S. 64f.

191 Zu den Wandbildern Dorothea Maetzel-Johannsens vgl. auch HANS 1986, BUCHHOLZ/ZITZEWITZ 2013, S. 23 sowie Kat. Nr. 93, 94, 127 in vorliegender Arbeit.

192 Vgl. WILHELMI 1996A, Nr. 106, S. 188–196, hier S. 190.

193 Vgl. z. B. *Anton Räderscheidt*, Retrospektive in der Kölner Josef-Haubrich-Kunsthalle, hrsg. v. Werner Schäfke und Michael Euler-Schmidt, Ausst. Kat. Köln 1993.

194 Vgl. Kurzbiografie in ESSER 2008, S. 67 sowie *Marta Hegemann. Leben und Werk*, hrsg. v. Michael Euler-Schmidt, Ausst. Kat. Köln 1990 sowie *Marta Hegemann. Die Kunst – ein Gleichnis des Lebens*, hrsg. v. Das Verborgene Museum, Ausst. Kat. Berlin 1998; Hildegard Reinhardt, *Leben wie unter dem ‚Rasiermesser‘. Marta Hegemann und Anton Räderscheidt*, in: *Liebe, Macht, Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Renate Berger, Köln 2000, S. 287–325.

Von Seiwert sind Wandbilder im Arbeitszimmer zu sehen [Abb. 11].<sup>195</sup> Hoerle stattete die Bibliothek mit einem zwischen Regalnischen eingepassten Wandbild aus [Abb. 12], und von Marta Hegemann stammen die Wandbilder des Kinderzimmers [Abb. 13].<sup>196</sup> Räderscheidts Werk war gemeinsam mit dem von Davringhausen im Mittelzimmer zu sehen. Der Kölner Künstler Richard Seewald steuerte mehrere Kartons für Wandbilder bei, die er anschließend in seinem Privathaus als Wandmalerei ausführte [Abb. 14].<sup>197</sup> Von Fritz Kronenberg, der bereits nach Hamburg übergesiedelt und auch schon an der Hamburger Ausstellung mitgewirkt hatte, stammten die beiden großformatigen Wandbilder für den Empfangsraum [Abb. 15], der auch für die Besucher den ersten Raum der Ausstellung bildete.<sup>198</sup>

Auch wenn die Wandbilder nicht vor Ort oder in enger Abstimmung mit der Konzeption der Inneneinrichtung entstanden sind, wie es im Vorwort des Kölner Katalogs vermerkt ist,<sup>199</sup> so wagten Karl Schneider und Hans Heinz Lüttgen gemeinsam mit den bildenden Künstlern doch den Versuch, figurative Wandmalereien in den privaten Raum zu integrieren. Besonders die Bilder Heinrich Hoerles, Richard Seewalds und Marta Hegemanns in Köln sind passgenau in die innenarchitektonische Gestaltung eingefügt und wirken mehr als Teil des Raumganzen, denn als eigens hinzugefügte Einrichtungs- oder Ausstattungsgegenstände.

Auch wenn es sich hier also nicht um Wandmalerei im öffentlichen Raum handelt, zeigen diese Beispiele, dass in Abgrenzung zu dieser die Notwendigkeit bzw. Legitimation von figurativen Wandmalereien im privaten Raum von Künstlern und Architekten thematisiert wurde. Sie schienen gleichsam Baumeisters Plädoyer von 1927, das nur im offiziellen Raum Wandbilder vorsah, widerlegen zu wollen. Es ging hierbei nicht nur um eine zeitgemäße Gestaltung gebauter Räume mittels Wandmalerei, sondern oftmals mehr um die Frage nach einem ganzheitlichen, künstlerisch gestalteten Lebensentwurf.

### 2.3 Wandmalerei als Ausstellungsthema

Neben diesen Ausstellungen, die das Thema des Wandbildes im privaten Raum verhandelten, und dem geschilderten Diskurs, der sich in Kunstliteratur und Presse niederschlug, erweisen sich auch einige Ausstellungen der Zwischenkriegszeit als wichtige Plattform. Dabei sind grundsätzlich zwei verschiedene Arten von Ausstellungen zu unterscheiden: Ausstellungen, die Wandmalereien oder die Gattung der Wandmalerei bzw. Raumgestaltungen selbst zum Exponat und Thema machten, sowie thematische Großausstellungen wie beispielsweise die Gewerbeausstellung in

---

195 AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 14f.

196 Ebd., S. 12f.

197 Ebd., S. 10f. Hier ist bereits der Vermerk auf die Ausführung im Privathaus Seewalds enthalten.

198 Abbildung und Legende in: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 4f; zum Ausstellungsgrundriss vgl. ebd., S. 2. Kronenberg hatte in Köln, Düsseldorf und Karlsruhe studiert und sich 1927 in Hamburg niedergelassen, wo er schnell in den Kreis der Hamburgischen Sezession aufgenommen wurde. Vgl. WEIMAR 2003, S. 114f.

199 AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 2.

München 1922 oder die vielbeachtete *Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*, kurz GeSoLei, 1926 in Düsseldorf, die die Wandmalerei für die Gestaltung der temporären Ausstellungsarchitektur oder auch der permanenten Gebäude nutzten. (vgl. Kap. III.2.1.2, S. 206ff.)

Die wichtigsten der Ausstellungen, die die Wandmalerei selbst zum Thema machten, sollen hier analysiert werden:

1919 zeigte die Berliner Sezession eine Ausstellung, für die sie 13 ihrer Mitglieder aufgefordert hatte, Wandmalereien im Hauptsaal des Ausstellungsgebäudes auszuführen. Über die Ausstellung berichtete Max Osborn (1870–1946) in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*.<sup>200</sup> Den Künstlern standen elf annähernd quadratische Wandfelder sowie eine Türumrahmung und eine Supraporte zur Verfügung, die sie vor Ort vor allem mit expressionistischen Darstellungen füllten. Zu den beteiligten Künstlern gehörten damals bekannte und hoch gehandelte Maler wie Willy Jaeckel (1888–1944) oder Erich Waske (1889–1978); auch der Sezessionspräsident Lovis Corinth (1858–1925) hatte es sich nicht nehmen lassen, sich an dieser Ausstellung mit der Wandmalerei auf der Türumrahmung zu beteiligen. Osborn bemängelte jedoch, dass sich viele der Künstler in Form und Farbe zu sehr an der Kunst der Vergangenheit wie dem Rokoko oder Barock orientierten. Als am gelungensten beurteilte er die Werke, die „*Themata des Kirchlichen und des Sakralen*“ behandelten, da sich diese „für die dekorative Malerei“ nach wie vor am besten eignen.<sup>201</sup> Er knüpfte hier an die Vorstellung der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts an. In der Ausstellungspräsentation sowie der hier gewählten Begrifflichkeit „dekorativ“ zeigt sich, wie eng die Berliner Ausstellung noch an die im 19. Jahrhundert verwurzelte Sonderausstellung zu „monumental-dekorativer Malerei“ in Dresden 1912 gebunden war.

Im Wunsch nach einer Wiederbelebung der Wandmalerei bemühte sich Osborn zugleich um die Anbindung an die neue Zeit und thematisierte den sozialen bzw. gesellschaftlichen Aspekt:

*„Die Zeit ist anders geworden. Die junge Kunst drängt zum starken Ausdruck, der auch räumliche Fesseln nicht mehr duldet. Inneres Erleben will sich in weithin einprägsamen Symbolen mitteilen. Zugleich gewinnt das Gefühl für die Einheit der Künste neue Macht: die Architektur will wieder als ihre Fürstin und Führerin gelten, und die Malerei sieht im Wandbilde ein gegebenes Mittel, sich dem großen Komplex einzufügen.“*<sup>202</sup>

Wandmalerei bzw. Malerei in Verbindung mit den anderen Künsten unter Führung der Architektur galt als zeitgemäßer Ausdruck einer Verbindung von Kunst und Leben. Damit schloss sich Osborn Walter Gropius an, der den „*Zusammenschluß der Künste*

200 Hier und im Folgenden OSBORN 1919.

201 OSBORN 1919, S. 170.

202 Ebd., S. 161f.

unter den Flügeln einer großen Baukunst“<sup>203</sup> 1919 zunächst als Ziel des Programms des *Arbeitsrates für Kunst* und wenig später für das Bauhaus zum „Endziel aller bildnerischen Tätigkeit“<sup>204</sup> umformuliert hatte.

Diese Einheit der Künste wird in den Wandbildern der Berliner Sezession jedoch gerade nicht anschaulich. Wie eine Ausstellungsansicht zeigt (Abb. OSBORN 1919, S. 163), handelte es sich, wenn auch um sehr großformatige, so doch eher um Tafelbilder als um spezifisch für einen Ort konzipierte und mit diesem inhaltlich und formal eng verbundene Werke.

Nach den Ausstellungen zu Raum und Wandbild, die 1928/1929 vor allem in Hamburg und Köln, aber auch als Appendix-Ausstellungen der Großen Berliner Kunstausstellung oder der Ausstellung *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928* zu sehen waren, thematisierten dann erst in den 1930er-Jahren nochmals vier Ausstellungen ganz explizit das Thema der Wandmalerei. Mittlerweile ließ sich jedoch mitunter eine andere Formsprache konstatieren: Der Kunstverein Hannover zeigte 1930 *Das schöne Wandbild*, die *Hamburgische Sezession* stellte in ihrer 11. Ausstellung 1932 elf großformatige Werke aus, die in Auseinandersetzung mit baugebundener Kunst, vornehmlich in Zusammenhang mit den Wandbildern in den sog. Schumacherbauten, entstanden waren.<sup>205</sup> In Baden-Baden wurde 1935 *Schweizer Wandmalerei der Gegenwart* ausgestellt, und die Städtische Kunst- und Ausstellungshalle Karlsruhe zeigte im darauf folgenden Jahr *Deutsche Wandmalerei der Gegenwart*.<sup>206</sup>

Die Ausstellung *Das schöne Wandbild* schloss sich an die Publikationen von Hildebrandt, Popp und Bossert an und beschrieb die Wandmalerei durch die Jahrhunderte.<sup>207</sup> Dabei erhielten einzelne Künstler besonderes Gewicht durch ein eigenes erläuterndes Kapitel im Katalog sowie mehrere Abbildungen. Nach dem pompejanischen Wandbild ging der Autor auf die Wandmalereien Giotto's ein, anschließend folgen Einzelbetrachtungen der Kunst Masaccio's, Masolino's, Piero della Francesca's, Poussin's, Renoir's und abschließend Marées'. Auch wenn die zeitgenössische Wandmalerei nicht mehr Gegenstand der Ausstellung war, konnte durch die Darstellung dieser scheinbar linearen Entwicklung ein Anknüpfungspunkt und gleichsam eine Legitimation für das zeitgenössische Wandbild geschaffen werden.

Die beiden Kataloge der Ausstellungen in Baden-Baden und Karlsruhe (1935 und 1936) bezogen sich dagegen ausdrücklich auf die Wandmalerei der Gegenwart.<sup>208</sup>

Alle drei Ausstellungen zur aktuellen Wandmalerei (Hamburg, Baden-Baden, Karlsruhe) präsentierten diese in erster Linie mithilfe von Entwürfen, Studien, Fotografien oder Teilstücken: Die Baden-Badener Ausstellung zur Schweizer Wandmalerei

---

203 Walter Gropius in seiner Rede vor der Mitgliederversammlung des Arbeitsrates für Kunst am 22.3.1919 (GROPIUS 1919A)

204 Walter Gropius, *Das Staatliche Bauhaus in Weimar*, in: QUERSCHNITT, 1921, S. 134–136.

205 BRUHNS 2003, S. 76.

206 AUSST. KAT. HANNOVER 1930, AUSST. KAT. BADEN-BADEN 1935 und AUSST. KAT. KARLSRUHE 1936.

207 Hier und im Folgenden AUSST. KAT. HANNOVER 1930.

208 AUSST. KAT. KARLSRUHE 1936. AUSST. KAT. BADEN-BADEN 1935. Die Idee zur Ausstellung in Baden-Baden ging auf eine Ausstellung gleichen Themas zurück, die im Jahr zuvor im Kunsthaus Zürich gezeigt worden war. AUSST. KAT. ZÜRICH 1934.



räumte den Fresken Ferdinand Hodlers mit 55 Exponaten viel Raum ein und begründete dies, obwohl Hodler bereits 1918 verstorben war, in seiner weiterhin wichtigen Vorbildfunktion für die Wandmalerei der Gegenwart.<sup>209</sup>

Die letzte Ausstellung in Karlsruhe *Deutsche Wandmalerei der Gegenwart* legte 1936 den Fokus ganz auf die neuesten – seit 1933/34 – entstandenen Wandgemälde, was bereits in der jungen nationalsozialistisch konnotierten Ideologie begründet ist. Das unterstreicht das Vorwort: Mittels Wandmalerei lasse sich „*die Forderung nach ursprünglicher Monumentalität der Form, der Auffassung und des Ausdrucks*“<sup>210</sup> am ehesten erfüllen. In seinem öffentlichen Charakter wende sich das Wandbild an eine Gemeinschaft und „*wird so Besitz und Ausdruck der Allgemeinheit. Dem Ideal der Volksgemeinschaft gemäß ist deshalb gerade die Wandmalerei seit der Machtergreifung von allen zuständigen Stellen des Staates und der Gemeinden, der Partei und der Wehrmacht bewusst und bedeutend gefördert worden.*“<sup>211</sup>

Die Ausstellung sollte Architekten und Malern als Anregung dienen und zugleich erzieherisch wirken. Oberstes Ziel von offizieller Seite – Veranstalter der Ausstellung in Karlsruhe war der badische Minister des Kultus und Unterrichts – sei die öffentliche Förderung der Wandmalerei durch die Vergabe von Aufträgen. Hier zeigt sich bereits die allmähliche Vereinnahmung der Gattung der Wandmalerei durch die nationalsozialistische Kulturpolitik, die sich jedoch dezidiert von den Projekten der Weimarer Republik distanzierte bzw. diese geradezu leugnete, um sich auch kunstpolitisch deutlich abzugrenzen und sich zugleich in die historische Tradition des römischen Reiches und des deutschen Kaiserreichs zu stellen:

*„Die Tradition der großen deutschen Wandmalerei ist unterbrochen. Die bauliche Entwicklung der letzten zwanzig Jahre befasste sich weniger mit dem Schmuck als mit der Reinigung des Architektonischen vom Allzuvielen und Überflüssigen, so daß auch der Architekt der neuen Aufgabe meistens fremd gegenüberstand. Infolgedessen ist heute Endgültiges kaum zu erwarten, denn das Neuland der kommenden Wandmalerei muß noch erobert werden.“*<sup>212</sup>

Bei diesen Äußerungen stand dem badischen Kultusministerium offenbar mehr die avantgardistisch moderne Architektur vor Augen, die nur selten klassische Wandmalerei einsetzte und von der sich die Akteure des Dritten Reiches besonders zu distanzieren suchten. Aber auch bei Oskar Schlemmer am Bauhaus und ihm nahestehenden Künstlern wie Willi Baumeister spielte die Wandmalerei bereits in den 1920er-Jahren eine zentrale Rolle, wenn auch mehr in abstrakter oder abstrahierender Form. Baumeister äußerte sich, wie bereits angeklungen und wie später noch vertieft werden wird, vielfältig zur Idee der Wandmalerei.<sup>213</sup> (vgl. auch Kap. IV.2)

209 AUSST. KAT. BADEN-BADEN 1935, S. 9 sowie S. 18–23.

210 AUSST. KAT. KARLSRUHE 1936, S. 7.

211 AUSST. KAT. KARLSRUHE 1936, S. 7f.

212 Ebd., S. 8.

213 z. B. in: AUSST. KAT. BERLIN DÜSSELDORF 1929.



### 2.4 Geometrisch-abstrakte versus figurative Wandmalerei

#### 2.4.1 Hölzel und sein Kreis

Adolf Hölzel (1853–1934) nahm für die Entwicklung der Wand- sowie Glasmalerei des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle ein, die sich besonders in seinem ausgeprägten Interesse für die Zusammenhänge zwischen dem Wandbild und dem umgebenden architektonischen Raum begründet.<sup>214</sup> Im Vergleich zu seinen Künstlerkollegen, die sich zu Beginn des Jahrhunderts ebenfalls mit Wandmalerei beschäftigten, äußerte er sich auch theoretisch zu seinen Vorstellungen: bereits 1901 in seinem ersten Aufsatz „Über Formen und Massenverteilung im Bilde“<sup>215</sup> und 1908 ganz explizit in seinem Vortrag „Über Wandmalerei“ auf der Versammlung des *Verbandes der Kunstfreunde Darmstadt*.<sup>216</sup> Von seinen allgemeinen Überlegungen zur Malerei ausgehend, die er auf ihre formalen Kriterien von Flächigkeit und Farbe reduzierte, schien die Wandmalerei geradezu ideal geeignet, dieses Ideal der Malerei umzusetzen. Auch sein Zeitgenosse Hans Hildebrandt sprach Hölzel als einem der wenigen aktuellen Künstler in seinem Buch *Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze* Relevanz für die aktuelle Wandmalerei zu, da er es besonders verstehe, das Wesen der Wandmalerei, ihre Flächigkeit, zu betonen und in eine aktuelle Formsprache umzusetzen.<sup>217</sup> Als Beispiele dienen ihm besonders die Werke, die in Zusammenarbeit mit Theodor Fischer entstanden: der Gekreuzigte in der Garnisonskirche in Ulm (1910) und die Ausmalung der von Fischer erbauten Pfullinger Hallen bei Stuttgart (1906), die Hölzel mit seinen Schülern realisiert hatte. Paul F. Schmidt nannte in seiner Rezension gar umgekehrt die „Stuttgarter Atmosphäre“ um Hölzel mit ihrer Betonung der Monumentalmalerei als sicherlich förderliche Voraussetzung für das Publikationsprojekt Hans Hildebrandts.<sup>218</sup>

Hölzel lehrte in Stuttgart seit 1906 an der Königlich-Württembergischen Kunstakademie als Leiter einer Komponierklasse; die „Atmosphäre“, die dort um ihn entstand, wurde erstmals in der Ausstellung des Freiburger Kunstvereins 1916 als

---

214 Vgl. hier vor allem die neueste Publikation zur Bedeutung Adolf Hölzels für die Wandmalerei: POGACNIK 2009.

215 HÖLZEL 1901; 1904 publizierte er den dreiteiligen, ausführlichen Artikel: Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild, in *Die Kunst für alle*: HÖLZEL 1904.

216 Der Vortrag wurde zweimal publiziert: HÖLZEL 1908, HÖLZEL 1909.

217 HILDEBRANDT 1920, S. 176, 178f. Von Hölzels Schülern hebt Hildebrandt besonders Hans Brühlmann und Alfred Pellegrini hervor. Ebd., S. 147f., 181–184, 267; zit. n. POGACNIK 2009, S. 102, 107.

Die Aufgaben des Malers im Rahmen einer architekturgebundenen Kunst beschreibt Hildebrandt im Kapitel: Änderung der vom Baumeister geschaffenen Raumverhältnisse durch den Maler, Ebd., S. 195–199; zur wichtigen Bedeutung der Flächigkeit der Wand: „Das Wandbild ist zugleich ein Werk der Malerei und ein Werk der Architektur, da durch den Schleier des Gemäldes die Wand mit allen ihren Kräften, Strebungen und Widerständen hindurchschimmern soll. Eine Wand ist ein plastisches Gebilde.“ Ebd., S. 197.

POGACNIK 2009, S. 107, wies auch auf die persönliche Verbindung zwischen Hölzel und Hildebrandt hin, da Hildebrandts Frau Lily Uhlmann bereits in Dachau zu den Schülern Adolf Hölzels gehörte.

218 SCHMIDT, P. F. 1921, S. 279.

„Hölzel-Kreis“ bezeichnet, was sich zu einem feststehenden Begriff etablierte.<sup>219</sup> Zu seinen Schülern gehörten neben anderen auch Willi Baumeister und Oskar Schlemmer, die in den 1920er-Jahren für die Wandmalerei wichtig wurden.

Zwei Aufträge – 1906 die Ausmalung der Pfullinger Hallen und 1914 die Wandmalereien für die Haupthalle der Werkbundausstellung – hatte der Lehrer jeweils an seine Studenten weitergegeben und selbst die Gesamtleitung und interne Abstimmung der Werke übernommen.

Für die Ausgestaltung der Pfullinger Hallen hatte er Louis Moilliet (1880–1962), Hans Brühlmann (1878–1911), Ulrich Nitschke (1879–1971) und Melchior von Hugo (1873–1931) ausgewählt und sich selbst die farbliche Gesamtgestaltung vorbehalten.<sup>220</sup> In der Gesamtkonzeption legte er neben einer reinen und klaren Farbigkeit besonderen Wert auf die Betonung von Linien und Flächenformen.<sup>221</sup> Die Schüler setzten dies in verschiedenen vielfigurigen Kompositionen um, in denen die Figuren vor allem durch ihre Umrissform charakterisiert und vor einem flächigen, wenig detaillierten Hintergrundfonds platziert sind. Neben den figurativen Wandbildern sind weitere Wandflächen ornamental ausgemalt. Für den zweiten Auftrag ermittelte Hölzel 1913 mithilfe eines klasseninternen Wettbewerbs drei Studenten, die ihn bei der Ausgestaltung der Vorhalle der Kölner Werkbundausstellung mit der Darstellung der *Altkölner Legenden* unterstützten.<sup>222</sup> Von Dezember 1913 bis März 1914 fertigten daraufhin Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Hermann Stenner hierfür je vier Gemälde auf Ebonitplatten (Format 2,50 m x 3,75 m) mit Szenen aus der Kölner Stadtgeschichte an.<sup>223</sup> (vgl. Kap. III.1.1.3)

In diesen beiden Aufträgen, bei denen Hölzel gleichsam als „*Koordinator, als ‚Konzertmeister‘ oder ‚Dirigent‘*“ auftrat,<sup>224</sup> versuchte er, seine theoretischen Forderungen umzusetzen, wie er sie im Rahmen seines Vortrages „Über Wandmalerei“ 1908 formuliert hatte.<sup>225</sup> Die Entwicklung der Malerei hatte er dort als eine zweigleisige beschrieben, in der das autonome Bild der architekturgebundenen Wandmalerei

219 Zu Hölzel als Lehrer vgl. v. a Klee 2011, VENZMER 1993 sowie KLEE 1992. In der Ausstellung „Hölzel und sein Kreis“ im Freiburger Kunstverein 1916 manifestierte sich diese Bezeichnung erstmals für Hölzels Schülerkreis. Neben Baumeister, Schlemmer und Hermann Stenner verzeichnet der Katalog Werke von Hans Brühlmann, Heinrich Eberhard, Josef Eberz, Marusja Föll, Johannes Itten, Ida Kerkovius, Hermann Stemmeler. Vgl. AUSST. KAT. FREIBURG 1916. Außerdem werden auch Max Ackermann, Paul Bollmann, Carry van Biema, Adolf Fleischmann, Otto Meyer-Amden, Richard Neuz, Alfred Heinrich Pellegrini und Alfred Wickenburg zum Hölzel-Kreis gezählt.

Zur Sonderrolle Hölzels an der Stuttgarter Akademie vgl. auch SCHLICHTENMAIER 1992, S. 42f.

220 HERZOGENRATH 1973, S. 11f. sowie HÖLZEL 1909, S. 41–46.

221 HÖLZEL 1908, S. 56 sowie HÖLZEL 1909, S. 35.

222 VENZMER 1993, S. 32–40, AUSST. KAT. MÜNCHEN/STUTT GART 1988, S. 67 sowie HERZOGENRATH 1984.

223 Vgl. für eine ausführlichere Beschreibung von Auftragsgeschichte, Bildthemen, Ausführung, Stil und Reaktionen in der Öffentlichkeit VENZMER 1993, S. 36–39 sowie HERZOGENRATH 1984, S. 311.

224 VENZMER 1993, S. 32.

225 Der Vortrag diente im Folgenden als Ausgangspunkt für zwei Artikel in zeitgenössischen Zeitschriften: Adolf Hölzel, Über Wandmalerei, in: *Die Rheinlande*, Jg. 8, 1908, S. 53–56 (HÖLZEL 1908) sowie Adolf Hölzel, Über bildliche Kunstwerke im architektonischen Raum, in: *Der Architekt*, Jg. XV, 1909, S. 34–46 und 73–80 und Jg. XVI, 1910, S. 9–50 (HÖLZEL 1909).

gegenüberstehe. Die Wandmalerei habe sich dabei „bestimmten Forderungen der Umgebung, des Raumes, der Architektur, anzugliedern, anzuordnen, auch unterzuordnen.“<sup>226</sup> Er verstand die Wandmalerei im Gegensatz zur autonomen Malerei mehr als begleitende Kunst, die die Architektur in erster Linie unterstützen solle.<sup>227</sup> Er plädierte für die „einfachsten künstlerischen Mittel“ – Fläche und Linie<sup>228</sup> – als zentrale Stilelemente der Wandmalerei. Darüber hinaus war es ihm wichtig, dass „Raum und Bilder zusammen als Einheit als ein Ganzes“<sup>229</sup> wirken und betrachtet werden.

Diese Forderungen erfüllten sich in den nahezu gleichzeitig entstandenen Wandbildern der Pfullinger Hallen, wie einerseits die Wandbilder<sup>230</sup> selbst zeigen und wie es Hölzel abschließend auch nochmals explizit formulierte:

*„Im Sinne dieser einfachsten Verwertung der künstlerischen Mittel sind nun auch die Wandmalereien in den ‚Pfullinger Hallen‘ entstanden. Das Gegenständliche ist hier auf die einfachsten Mittel zurückgeführt, und insbesondere ist auch schon im Aufbau und in der Durcharbeitung dieses Gegenständlichen das Vertikale und Horizontale der Wandfläche aufs Stärkste unterstützt und betont. Und das war durch die Forderungen des Raumes besonders gegeben.“*<sup>231</sup>

In dieser flächigen und ornamentalen Auffassung der Wandmalerei steht Hölzel einerseits in der Tradition dekorativer Wandgestaltungen des Jugendstils und bereitete andererseits das theoretische Fundament, auf dem sich Baumeisters und Schlemmers formale Auffassungen von Wandmalerei gründeten. In seiner eigenen Werkentwicklung führte diese Auffassung schließlich zu den abstrakten Kompositionen, wie er sie in baugebundener Form vor allem in seinen Glasfenstern, z. B. für den Sitzungssaal der Firma Bahlsen in Hannover (1914/1918), das Stuttgarter Rathaus (1928/29) [Entwurf, Abb. 16] oder die Pelikan-Werke in Hannover (1933/34) umsetzen konnte.

Hözelns Ideen zur Wandmalerei standen also unmittelbar im Kontext seines Kunstkonzeptes, wie er es auch in seinem Vortrag „Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung“ auf dem Jahrestag des Deutschen Werkbundes 1919 formuliert hatte.

Dass von Hölzel ein neuer Impuls gerade auch für die Wandmalerei ausging, erkannte auch sein Kollege an der Kunstakademie, der Kunsthistoriker Julius Baum, der bereits 1913 unter anderem mit Unterstützung des Direktors der Stuttgarter Staatsgalerie Max Diez eine umfangreiche Publikation zur Stuttgarter Kunst der Gegenwart vorgelegt hatte. Darin attestierte er Hölzel, dass mit ihm „eine neue Note in die Stuttgarter Kunst [eingezogen sei], das Problem des Wandbildes, die Verbindung der Malerei mit der Architektur, die Farbenexperimente und die Theorie der Komposition.“<sup>232</sup>

---

226 HÖLZEL 1908, S. 53.

227 Ebd. sowie HÖLZEL 1909, S. 34.

228 Ebd., S. 35. Ausführlicher zur Linie vgl. HÖLZEL 1909, S. 36, HÖLZEL 1908, S. 54; zur Fläche HÖLZEL 1909, S. 36f. und HÖLZEL 1908, S. 54–56.

229 HÖLZEL 1909, S. 73.

230 Vgl. Beschreibung der Wandbilder und Abbildungen: ebd., S. 41–45.

231 HÖLZEL 1908, S. 56.

232 BAUM 1913, S. 11, zit. n. BÜTTNER, N. 2011, S. 88.

In den 1920er-Jahren entfalteten diese Ansätze sowohl in seinem eigenen Schaffen, aber auch maßgeblich durch seine Schüler wie Oskar Schlemmer oder Willi Bau-meister nachhaltige Wirkung im Bereich der öffentlichen Wandmalerei – sowohl auf figurativer, als auch auf abstrakter Ebene.

## 2.4.2 Bauhaus und De Stijl

Das Weimarer Bauhaus und die holländische De-Stijl-Bewegung stehen sich ideen- und kunsthistorisch besonders auch in Bezug auf den jeweiligen Umgang mit einer architekturgebundenen Kunst nahe. Beide fußten gleichsam auf den zentralen Werkbundideen einer umfassenden künstlerischen Gestaltung des Alltags. Das Tafelbild galt ihnen daher nicht mehr als zeitgemäßes Medium zur Verwirklichung ihrer Vorstellungen einer aktuellen Kunst. Aus dieser Idee heraus war am Bauhaus unmittelbar nach seiner Gründung zunächst eine Werkstatt für Dekorationsmalerei eingerichtet worden, aus der die Werkstatt für Wandmalerei hervorging.<sup>233</sup> Bis September 1920 wurde sie vom Weimarer Hofdekorationsmaler Franz Heidelmann geleitet, übergangsweise übernahm Carl Schlemmer anschließend die Leitung der Klasse. Johannes Itten oblag ab 1920 zusammen mit Georg Muche die künstlerische Gesamtleitung der Werkstätten und damit auch der Werkstatt für Wandmalerei. 1921/22 wurde die Werkstatt von Oskar Schlemmer, 1922–1925 von Wassily Kandinsky und 1925–1933 schließlich von Hinnerk Scheper, der hier auch selbst ausgebildet worden war, geleitet.

Unter dem Namen De Stijl hatten sich bereits 1917 zunächst Theo van Doesburg, Piet Mondrian und der Architekt J. J. P. Oud sowie der ungarische Maler Vilmos Huszar und der Dichter Anthony Kok in Leiden zusammengeschlossen.<sup>234</sup>

Ein zentrales Beschäftigungsfeld beider waren vor allem abstrakte, buntfarbige Wand- und Raumgestaltungen und nur gelegentlich figurative Malerei. So entstanden aus Anlass der Bauhausausstellung im Jahr 1923 verschiedene Wandbilder in den Schulgebäuden in Weimar:<sup>235</sup> Oskar Schlemmer stellte bei aller Reduktion und Abstraktion die menschlichen Figur jedoch stets in den Mittelpunkt. So schuf er auch hier seine figürlichen Reliefs und Wandmalereien im Werkstattgebäude zum Thema Mensch [Kat. Nr. 152],<sup>236</sup> während Herbert Bayer (1900–1985) im Hauptgebäude abstrakte Wandgestaltungen als räumliches Orientierungssystem entwickelte [Abb. 17]. Peter Keler und Farkas Molnár gestalteten eine Tordurchfahrt mit

233 Zur Geschichte der Werkstatt für Wandmalerei vgl. v. a. AUSST. KAT. BERLIN 2005, S. 8–10, 16, 20f; außerdem WOLSDORFF 1988.

234 BÄCHLER/LETSCHE 1984, S. 20. Vgl. zu De Stijl z. B. auch WARNCKE 1990. Die Gruppe bestand bis zu Theo van Doesburgs Tod im Jahr 1931, BÄCHLER/LETSCHE 1984, S. 10–13. Im Laufe ihres Bestehens ändern sich die Mitgliederzahlen stetig, nur Theo van Doesburg ist durchgehend Mitglied und zentraler Kopf der Gruppierung. Mondrian tritt 1925 wegen unüberwindbarer Differenzen mit Doesburg aus; Oud hatte sich bereits 1921 von der Gruppe gelöst. Für die Mitglieder bis 1927 vgl. Übersicht in: DE STIJL, VII. Jg., No. 79–84.1927, S. 59–62.

235 Vgl. ECKHARDT 2009, S. 36, 42, 46 sowie HERZOGENRATH 1973, S. 34–39.

236 Zu Schlemmers Werken für das Werkstattgebäude vgl. Christian Tesch, Oskar Schlemmers Wandgestaltungen, in: ECKHARDT 2009, S. 35–37, AUSST. KAT. BERLIN 2005, S. 16, sowie HERZOGENRATH 1973, S. 40–62, HILDEBRANDT 1952, S. 21.

Farbflächen und dem Schriftzug „immer durch“.<sup>237</sup> Bayer setzte in seiner Treppenhausgestaltung in den Primärfarben Rot, Blau und Gelb die zentrale Farb- und Formenlehre des Bauhauses auf und stellte so klare Unterscheidungsmerkmale für jedes Stockwerk zur Verfügung.<sup>238</sup> Durch ergänzende Pfeile und beispielsweise den Schriftzug „Sekretariat“ verdeutlicht er den wegweisenden Charakter seiner Kompositionen außerdem. Auch Molnár und Keler arbeiteten sowohl mit reinen Farbflächen als auch mit Zeichen und Schrift, um die Tordurchfahrt, die in den Hof des Gebäudes führte, mit funktionalen Orientierungszeichen zu versehen.<sup>239</sup>

Schlemmer publizierte zu diesen und seinen eigenen Werken einen Artikel mit der Überschrift „Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatl. Bauhauses“ im *Kunstblatt*.<sup>240</sup> Er äußerte sich begeistert, dass sich im Rahmen der Bauhausausstellung nun Wände darböten, „nach denen eine Zeitlang so inbrünstig von einer jungen Malergeneration gerufen“ worden war. Hier war es ihm nun möglich, seine „langgehegte[n] Absichten und Vorstellungen endlich einmal zu demonstrieren.“ Für diese Gattung erscheint ihm das Thema des Menschen, als „ein großes Thema, uralt, [und dabei] ewig neu“,<sup>241</sup> jedoch besonders passend. Sowohl in den plastischen Wandreliefs als auch in seinen Wandmalereien stellte er schematisierte Figurinen bzw. gleichsam bunte Silhouetten abstrahierter menschlicher Körper dar. Auf dieses Thema griff er immer wieder zurück, so auch in seinen Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen. (vgl. Kap. III.2.3, bes. S. 288f., 293–298)

Die Künstler des De Stijl hatten ebenfalls die unbedingte Verbindung von Kunst und Leben, die sich idealiter in umfassenden Raumgestaltungen verwirklichen ließe, als einen Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens definiert.<sup>242</sup> Konstituierendes und zentrales Medium der Gruppe ist ihre Zeitschrift *De Stijl*,<sup>243</sup> in der sich nicht nur die Künstler der Gruppe zu künstlerischen Fragen der Zeit wie der elementaren Reduktion von Form- und Gestaltungsprinzipien, dem Verhältnis von Malerei zu Architektur oder Internationalität der Kunst äußerten. In den hier veröffentlichten „Schöpferischen Forderungen“ der Gruppe ist unter Punkt 4 „Aufhören der Trennung von Kunst und Leben. (Kunst wird Leben.)“ genannt.<sup>244</sup> Van Doesburg sah ein vergleichbares Ziel darin, den „Menschen nicht mehr der bildenden Kunst gegenüber zu stellen, sondern ihn in sie hineinzustellen und ihn hierdurch an ihr teilnehmen zu lassen.“<sup>245</sup> Sophie Taeuber-Arp

---

237 Vgl. AUSST. KAT. BERLIN 2005, S. 60f., ECKARDT 2009, S. 42–45.

238 STÖPPEL 2014, S. 276f.

239 Ob der Schriftzug „Immer – Durch“ die Fahrtrichtung in den Hof hinein oder aus dem Hof heraus angezeigt haben mag, kann aufgrund des überlieferten Entwurfs nicht mehr entschieden werden. STÖPPEL 2014, S. 277 erläutert – anders als HERZOGENRATH 1973, S. 38 – überzeugend, dass beide Deutungsvarianten denkbar sind.

240 Hier und im Folgenden SCHLEMMER 1923.

241 Ebd., S. 340.

242 Zur Verbindung von Kunst und Leben bei De Stijl vgl. auch BÄCHLER/LETSCH 1984, S. 15–20.

243 DE STIJL, Erscheinungsverlauf: 1.1917/18–8.1928/32 = Nr. 1–90. Die Zeitschrift wurde 1928 eingestellt; nach van Doesburgs Tod erschien lediglich eine zusätzliche ihm gewidmete Ausgabe, die die Reihe endgültig abschloss.

244 DE STIJL, V. Jg., 4.1922, S. 62. Dies hatte offenbar auch 1922 auf dem Kongress der internationalen fortschrittlichen Künstler Düsseldorfs zu positiver Resonanz und zustimmendem Applaus geführt.

245 DOESBURG 1918 (1967), S. 12 resp. S. 100.

gelang dies in Zusammenarbeit mit Hans Arp und Theo van Doesburg mit der umfassenden Ausgestaltung der Aubette, einem Vergnügungskomplex im Zentrum Straßburgs, in den Jahren 1926–1928.<sup>246</sup> Diese vollkommen nach De-Stijl-Prinzipien durchgeführte abstrakte Raumgestaltung wurde 1928 ebenfalls detailliert in der Zeitschrift vorgestellt und durch Abbildungen dokumentiert.<sup>247</sup> [Abb. 19]

Außerdem wurde die Ausstattung der Aubette immer wieder im Rahmen von monografischen Untersuchungen zu den drei Künstlerpersönlichkeiten thematisiert. Erst in der jüngsten Ausstellung *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde* 2011/2012 in Düsseldorf und Humlebaek wurde zu Recht besonders die Leistung Sophie Taeuber-Arps gewürdigt und die Bar der Aubette im Maßstab 1:1 rekonstruiert.<sup>248</sup> 2005 dokumentierte eine Ausstellung des Bauhaus-Archivs in Weimar die Projekte der Werkstatt für Wandmalerei, die ebenfalls nur die abstrakten Wandgestaltungen und Farbleitsysteme in den Blick nahm.<sup>249</sup>

In der Ausgestaltung der Aubette lösten die Künstler die 1923 von van Doesburg zusammen mit dem Architekten Cornelis van Eesteren (1897–1988) formulierte und 1924 in *De Stijl* publizierte enge Verschränkung von Farbe und Architektur und die explizite Absage an das Tafelbild ein. Sie hatten damals konstatiert:

„Wir wiesen der Farbe in der Architektur ihren richtigen Platz an und erklären, daß die von der architektonischen Konstruktion getrennte Malerei (d. h. das Tafelbild) keine Existenzberechtigung mehr hat.“<sup>250</sup>

Neben der vollkommenen Verneinung des Tafelbildes forderten van Doesburg und van Eesteren ein Gleichgewicht zwischen den eigenständigen Elementen Farbe,

246 Zur Aubette vgl. AUSST. KAT. PARIS 1977; Jean-Louis Faure, Hans Arp und die Gestaltung der Aubette, in: Arp. 1886–1966, Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Musée d'Art Moderne Strasbourg u. a., Stuttgart 1986, S. 140–147 und ebd., S. 289f.; Susanne Meyer Büser, Zwei Netzwerkerinnen der Avantgarde in Paris um 1930. Auf den Spuren von Florence Henri und Sophie Taeuber-Arp, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2011, S. 28–41, hier v. a. S. 35.

Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp erhielten 1926 den Auftrag zur Innengestaltung des ehemaligen militärischen Gebäudes durch die Gebrüder Paul und André Horn, die sich als Investoren und Architekten an der Straßburger Stadtsanierung beteiligt hatten. Die Gebrüder Horn hatten zunächst für den rechten Flügel einen Vergnügungskomplex geplant. Meyer-Büser betont den enormen Einfluss Sophie Taeuber-Arps auf die Gesamtgestaltung, der lange Zeit so nicht gewürdigt wurde.

Anlässlich der Ausstellung „Art is Arp“ im Jahr 2008 wurde die erste Etage des vierstöckigen Gebäudes mit Großem Festsaal, Foyer-Bar und Treppe sowie dem bereits 1994 wieder hergestellten Ciné-Bal von Theo van Doesburg rekonstruiert und wiedereröffnet. Vgl. zum heutigen Zustand der Aubette auch die Website der Musée de la Ville de Strasbourg: <http://www.musees.strasbourg.eu/index.php?page=musee-aubette-de> (10.4.2012).

247 Vgl. Theo van Doesburg, Notices sur l'Aubette a Strasbourg u. a., in: *DE STIJL*, No. 87–89.1928, S. 1–40.

248 Vgl. AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2011, v. a. S. 35 und Abb. S. 70–77. Auch Astrid von Asten würdigt Sophie Taeuber-Arps Beitrag in besonderer Weise: VON ASTEN 2012. Patricia Brumen beschäftigte sich 2002 in ihrer Magisterarbeit an der Universität Genf mit den abstrakten Wandgestaltungen Theo van Doesburgs und arbeitet an einer Dissertation zur abstrakten Wandmalerei der 1920er Jahre. Vgl. BRUMEN 2002.

249 AUSST. KAT. BERLIN 2005.

250 Französischer Originaltext in *DE STIJL*, No. 6–7.1924, S. 91f.; dt. Übersetzung in: BÄCHER/LETSCH 1984, S. 60f.



Raum und Zeit,<sup>251</sup> was eine je einfarbige Gestaltung einzelner architektonischer Elemente oder Flächen und ihre wohlüberlegte Anordnung im Raum bedeutete. Erst so konnte der Mensch vollkommen von der Kunst umgeben werden.

Mit der Absage an das Tafelbild ging so auch eine Absage an jegliche figurative Darstellung einher, in der sich die De-Stijl-Idee einer architekturgebundenen Kunst besonders deutlich von der des Bauhauses bzw. Oskar Schlemmers unterscheidet. Die Wand- und Raumgestaltungen von De Stijl sollen in vorliegender Arbeit daher vor allem als Vergleichsbeispiele dienen, um die Charakteristika der figurativen Werke im Kontrast zu den abstrakten Lösungen zu verdeutlichen.<sup>252</sup>

In Deutschland fanden die De-Stijl-Prinzipien Eingang in die Gestaltungen öffentlicher Gebäude beispielsweise durch Max Burchartz' Ausmalung der Aula des Realgymnasiums Waldstraße in Hattingen im Juli 1925,<sup>253</sup> durch seine Ausgestaltung des Treppenhauses des Hans-Sachs-Hauses in Gelsenkirchen (1927)<sup>254</sup> oder die abstrakten Raumgestaltungen, die der Künstler Erwin Hahs (1887–1970) teilweise mit seinen Schülern der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein oder ortsansässigen Malerfirmen ausführen konnte.<sup>255</sup>

### 2.4.3 Ein neuer Naturalismus?

Parallel zu den abstrahierenden Tendenzen lässt sich in den 1920er-Jahren eine „Rückkehr zur Gegenständlichkeit“ feststellen, die ihren Ausdruck in verschiedenen Stilrichtungen wie der Neuen Sachlichkeit, dem Magischen Realismus, expressionistischen figurativen Werken oder in dekorativen, am Jugendstil orientierten Darstellungen fand. Paul Westheim, der Herausgeber des *Kunstblattes*, verschaffte dieser Debatte um gegenständlich-figurative Kunst Resonanz, indem er im Sommer 1922 unter der Überschrift *Ein neuer Naturalismus? „eine Reihe führender Künstler, Schriftsteller und Kunstfreunde“* anscrieb und um eine Meinung hierzu bat. 35 Einsendungen fasste er im September desselben Jahres zu einer Sonderveröffentlichung des *Kunstblattes* zusammen.<sup>256</sup> Die verschiedenen Antworten spiegeln Einschätzungen für und wider einen neuen Naturalismus.<sup>257</sup> Die Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963) und Reichskunstwart Edwin Redslob meldeten sich hier ebenfalls zu Wort. Redslob erschien die Entwicklung eines neuen Naturalismus nur logisch; anders als der Naturalismus des 19. Jahrhunderts,

---

251 Zum Verhältnis von Raum, Zeit und Farbe vgl. Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren ebd., (= DE STIJL, No. 6–7.1924, S. 91f.; dt. Übersetzung abgedruckt in: BÄCHER/LETSCH 1984, S. 60f.)

252 Eine ausführliche Darstellung der abstrakten Wandgestaltungen der Avantgarden in den 1920er-Jahren wird von Patricia Brumen an der Universität Graz als Dissertation unter dem Arbeitstitel „Abstrakte Wandgestaltungen von 1900–1930“ erarbeitet. E-Mail-Auskunft von Patricia Brumen an die Verfasserin vom 8.7.2008 sowie unveröffentlichte Magisterarbeit BRUMEN 2002. Zu weiteren abstrakten konkreten Wandgestaltungen Piet Mondrians und Theo van Doesburgs vgl. auch HERZOGENRATH 1973, S. 68–77.

253 Schreiben von Max Burchartz (Bochum) an Theo van Doesburg (Paris), 7.10.1925, abgedruckt in: BREUER 2010, S. 106–107; *Jahresbericht des Realgymnasiums Waldstraße, Hattingen 1925–1926*, Hattingen 1926, S. 28–29; E-Mail des Archivars der Stadt Hattingen Thomas Weiß an die Verfasserin vom 30.1.2012.

254 Vgl. z. B. DE STIJL, VII. Jg., No. 79–84.1927, S. 89f; BREUER 2010, MASSOW 2010.

255 Vgl. zu den Aufträgen, die Erwin Hahs für die Stadt Halle beispielsweise umsetzte, v. a. DOLGNER 2012.

256 KUNSTBLATT, VI. Jg., 9.1922, S. 369–414.

257 George Grosz bezeichnet die neue Gegenständlichkeit beispielsweise als wertlos und auch den Rückgriff auf klassische Malerei als eine „schlechte Biedermeiermode“, in: KUNSTBLATT, VI. Jg., 9.1922, S. 382; Rudolf Belling wandte sich gegen einen neuen Naturalismus, der seines Erachtens nichts mit Kunst zu tun habe. Ebd., S. 399.

der reines Abbild gewesen sei, sei er nun aber „*Schöpfung*“ [Sperrung im Original; FS].<sup>258</sup> Im Sinne einer zeitgenössischen Kunst, die nicht nur Einzelne, sondern die Gesamtheit der Bevölkerung ansprechen solle, ist die „*neue Ehrfurcht vor der Wirklichkeit*“ als eine Rückbesinnung auf die gegenständliche Darstellungsweise zu verstehen.

Gustav Friedrich Hartlaub, der 1923–1933 Direktor der Mannheimer Kunsthalle war, erklärte realistische Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei in Westheims Umfrage als eine Reaktion auf eine allzu weit getriebene Abstraktion.<sup>259</sup> Unter dem Stichwort „zurück zur Natur“ führte er seine Theorie von einem rechten und linken Flügel aus, was er schließlich in seiner Ausstellung zur Malerei der Neuen Sachlichkeit 1925 in der Mannheimer Kunsthalle durch die Werkauswahl manifestierte.<sup>260</sup>

In der Gegenständlichkeit oder darstellenden Kunst sahen viele der Antwortenden so wie Westheim selbst die Chance, „*die Vielen, die breite Masse anzusprechen [... und] auch politisch auf die Masse einzuwirken.*“<sup>261</sup> Die Einsendungen thematisierten in der Diskussion um eine neue Gegenständlichkeit die verschiedenen Gattungen der Malerei zwar kaum, dennoch lässt sich anhand der Plädoyers für die figurative Malerei und ihrer vermeintlichen Allgemeinverständlichkeit eine Parallele zu den Aufgaben erkennen, die man der öffentlichen Wandmalerei zuschrieb.

Darüber hinaus sei die folgende These gewagt: Die gegenständliche Malerei mag in der politisch unruhigen Zeit der Weimarer Republik als wiedererkennbar und damit stabilisierend empfunden worden sein. Insofern erschien sie für die Wandmalerei als besonders geeignet und gleichsam „ewigwährend“, wie auch die technische Ausführung selbst und die historische Tradition der Gattung Stabilität und Kontinuität suggerieren.

Bei der Untersuchung der Gattung der Wandmalerei in der Zwischenkriegszeit wurde in der bisherigen Forschung auf avantgardistische Lösungen, wie sie Oskar Schlemmer und andere Künstler des Bauhauses realisierten, oder auf die vollkommen abstrakten Architekturgestaltungen wie die Aubette in Straßburg oftmals besonderes Gewicht gelegt;<sup>262</sup> rein quantitativ entstanden in dieser Zeit jedoch weitaus mehr wandmalerische Projekte in öffentlichen Gebäuden, die ihre Themen gegenständlich-figurativ umsetzten. Die Gattung der figurativen Wandmalerei muss in der Kontinuität ihrer Geschichte, d. h. ausgehend von ihren Wurzeln in der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts bis hin zu ihrer Instrumentalisierung in der Zeit des Nationalsozialismus gesehen werden. Bereits in den 1920er-Jahren klingen hier völkische und nationalistisch gefärbte Töne an – die gegenständliche Wandmalerei schien geradezu prädestiniert für die Umsetzung nationaler Themen.

258 Zu Redslobs Beitrag hier und im Folgenden KUNSTBLATT, VI. Jg., 9.1922, S. 375.

259 Zu Hartlaubs Beitrag hier und im Folgenden ebd., S. 389–393.

260 Vgl. *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1925.

261 Paul Westheim, Der „arrivierte“ Öldruck, in: KUNSTBLATT, VI. Jg., 8.1922, S. 344–348, hier S. 348; Westheim formulierte diese Hoffnung im Hinblick auf die gegenständliche Kunst also bereits in der August-Ausgabe des Kunstblattes, bevor er die Antworten auf die Umfrage „Ein neuer Naturalismus?“ publizierte.

262 Zu Schlemmer v. a. BORRIES 1960; HERZOGENRATH 1973; AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A; zu Wandgestaltungen von De Stijl und der Aubette Dissertation von Patricia Brumen, *Abstrakte Wandgestaltungen von 1900–1930*, Universität Graz (in Arbeit, bisher unveröffentlicht); AUSST. KAT. PARIS 1977.





Abb. 1 • Intarsienarbeit nach Entwurf von Ewald Dülberg, I.G. Farben Verwaltungsbau, Frankfurt 1930 • Intarsien aus verschiedenen Hölzern, 7,5 m x 12 m, Ausführung: Deutsche Holzwerkstätten

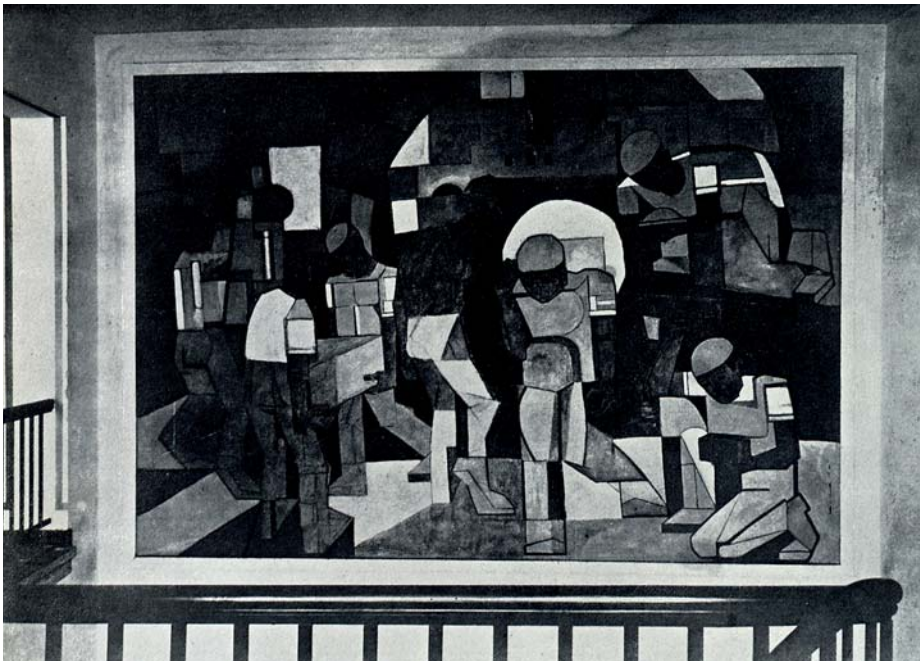


Abb. 2 • Helmuth Macke, „Der Bau“ oder „Die Arbeit“, Rathaus Düsseldorf, 1924 (Kat. Nr. 31)



Abb. 3 • Ferdinand Hodler, „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“, Universität Jena, 1909 • Öl auf Leinwand, 3,55 m x 5,45 m



Abb. 4 • Ferdinand Hodler, „Der Auserwählte“, 1893/94, Hohenhof Hagen • Hagen, Städtisches Karl Ernst Osthaus Museum



Abb. 5 • die neue linie, Heft 8, April 1935, S. 18/19 • Artikel von Will Grohmann:

„Vermenschlichung der Architektur: Das Wandbild“, S. 18–20

- Abb. S. 18 oben: Georg Jung, Fresken in der Tanzdiele des Hotels Europa, Salzburg, 1933
- Abb. S. 18 unten: Marianne Scheel, Dekoratives Wandbild als Schmuck der eigenen Atelierwohnung, 1934
- Abb. S. 19 oben: Oskar Schlemmer, Wandmalerei Werkstattgebäude Staatliches Bauhaus Weimar, 1923
- Abb. S. 19 unten: Heinrich Campendonk, Wandmalerei im Sitzungssaal, Regierungsgebäude Schneidemühl, 1929



Abb. 6 • Ausstellung Hamburgische Sezession, Dorothea Maetzel-Johannsen, Kinderzimmer, Hamburg, 1928



Abb. 7 • Ausstellung Hamburgische Sezession, Wilhelm Plate, Speisezimmer, Hamburg, 1928

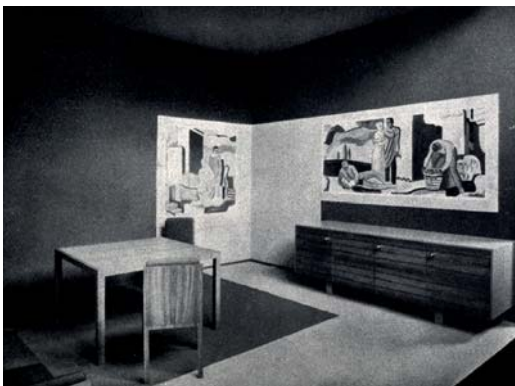


Abb. 8 • Ausstellung Hamburgische Sezession, Erich Hartmann, Wohnraum, Hamburg, 1928



Abb. 9 • Ausstellung „Raum und Wandbild“, Jankel Adler, Wohnraum (Raum 2), Kölischer Kunstverein, 1929



Abb. 10 • Ausstellung „Raum und Wandbild“, Heinrich Maria Davringhausen und Anton Räderscheidt, Mittelzimmer (Raum 10), Kölischer Kunstverein, 1929



Abb. 11 • Ausstellung „Raum und Wandbild“, Franz Wilhelm Seiwert, Arbeitszimmer (Raum 6), Kölischer Kunstverein, 1929



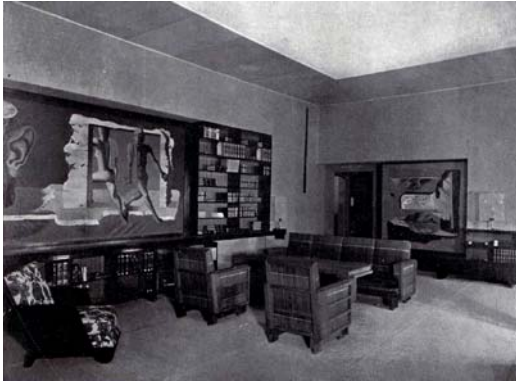


Abb. 12 • Ausstellung „Raum und Wandbild“, Heinrich Hoerle, Bibliothek (Raum 3), Kölnischer Kunstverein, 1929



Abb. 13 • Ausstellung „Raum und Wandbild“, Martha Hegemann, Kinderzimmer (Raum 5), Kölnischer Kunstverein, 1929



Abb. 14 • Ausstellung „Raum und Wandbild“, Richard Seewald, Speisezimmer (Raum 4), Kölnischer Kunstverein, 1929



Abb. 15 • Ausstellung „Raum und Wandbild“, Fritz Kronenberg, Empfangsraum (Raum 1), Kölischer Kunstverein, 1929

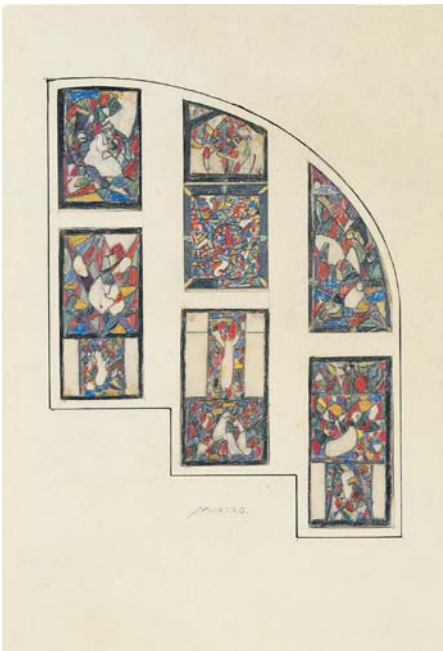


Abb. 16 • Adolf Hölzel, Entwurfszeichnung für Stuttgarter Rathausfenster, Stuttgart, 1926 • Mischtechnik auf Papier, 55 x 45,5 cm • Kunstmuseum Stuttgart

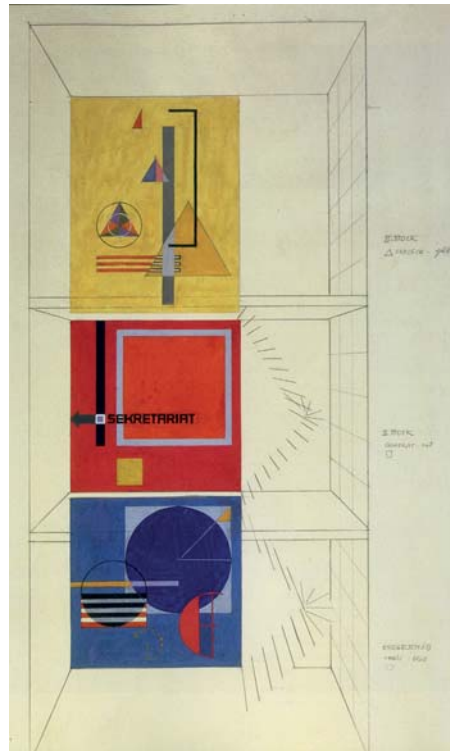


Abb. 17 • Herbert Bayer, Entwurf für die Wandgestaltung des Nebentreppenhauses im Bauhaus-Gebäude Weimar, 1923 • Gouache und Bleistift auf Papier, 58 x 27 cm • Collection Merrill C. Berman, New York



Abb. 19 • Sophie Taeuber-Arp mit Hans Arp und Theo van Doesburg, Ausgestaltung des Vergnügungskomplex Aubette, Strasbourg, 1928 • Tanz- und Kinosaal, restauriert und wieder hergestellt 1994 und 2006

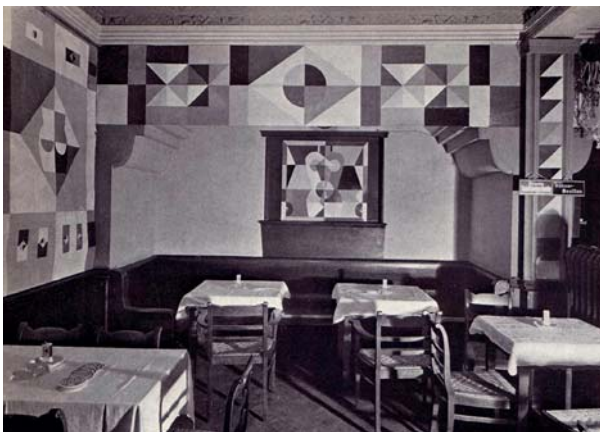


Abb. 20 • Heinrich Hoerle, Ausschmückung der Karnevalskneipe „Kleine Glocke“ Köln, 1930



Abb. 21 • Erwin Habs und Georg Kolbe, Ausmalung des Vestibüls im Bürogebäude der Musterfabrik von Walter Gropius, Werkbundaussstellung, Köln, 1914



Abb. 22 • Ludwig von Hofmann, freskierter Wandfries, Seitenfoyer des Werkbundtheaters von Henry van de Velde, Werkbundaussstellung, Köln, 1914





Abb. 24 • Ernst Ludwig Kirchner, Stoffcollage für den Ausstellungsstand Tabakhandel Joseph Feinhals, Werkbundaussstellung, Köln, 1914



Abb. 23 • Ernst Ludwig Kirchner, Stoffcollage für den Ausstellungsstand des Tabakhandels Joseph Feinhals, Werkbundaussstellung, Köln, 1914



Abb. 25 • Arthur Kampf, „Fichtes Rede an die Deutsche Nation“, 1913/14, Aula, Universität Berlin • Wandmalerei, 6 x 12 m, zerstört



Abb. 26 • Paul Thiersch mit den Schülerinnen Johanna Schütz-Wolff, Klara Maria Kuthe und Lili Schultz, Gestaltung des Treppenhauses, Museum für Vorgeschichte, Halle, 1918 • hier: Jünglingsweihe und Herrscherwahl

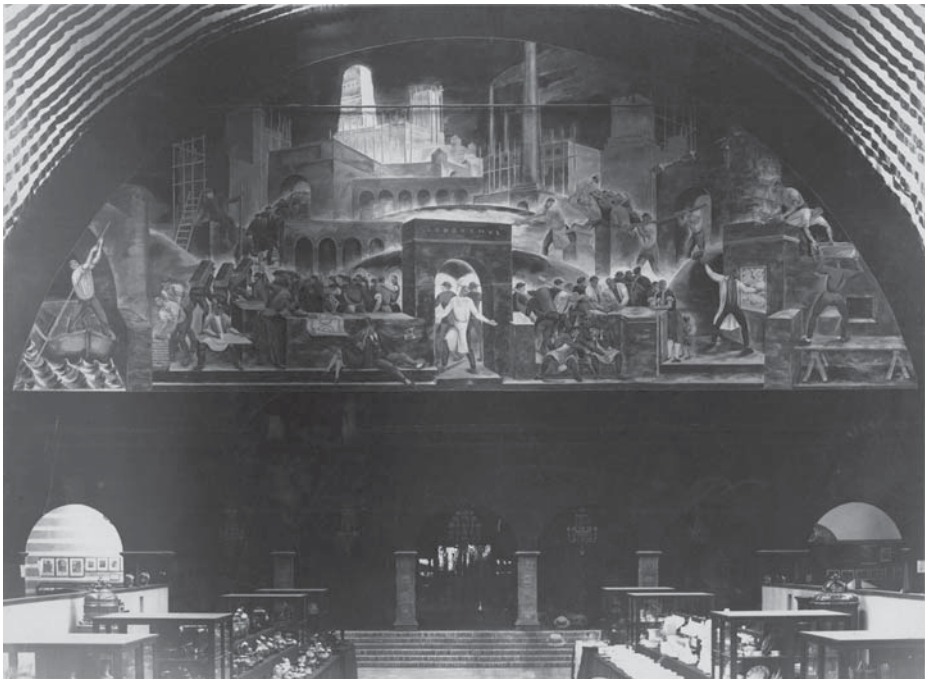


Abb. 27 • Wilhelm Nida-Rümelin, „Laboremus“, Wandbild auf der Deutschen Gewerbeschau, München, 1922, zerstört



Abb. 28 • Ferdinand Hodler, „Einmütigkeit“, Rathaus Hannover, 1911–1913 • Öl auf Leinwand, 5 x 15 m



Abb. 29 • Carl Ludwig Bantzer, „Der Weg des Lebens“, Rathaus Marburg, 1927–1930 (Kat. Nr. 128)



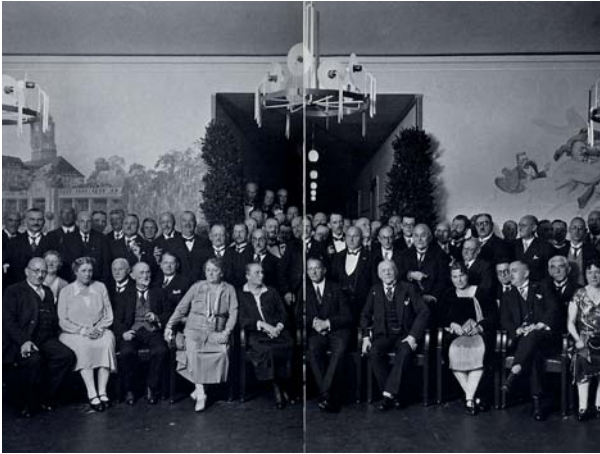


Abb. 30 • Historische Fotografie der Bezirksversammlung, Rathaus Schöneberg, Berlin, 1931 (Kat. Nr. 5)



Abb. 31 • Kasimir Malewitsch,  
„Roggenernte“, 1912 • Stedelijk  
Museum, Amsterdam



Abb. 32 • Giotto, Arenakapelle,  
Padua, 1302–1305 • Fresko



Abb. 33 • Giotto, Arenakapelle,  
Bethlehemscher Kindermord,  
Padua, 1302–1305 • Fresko



Abb. 34 • Heinrich Campendonk, Entwurfskarton für das Wandbild „Schwörende Frauen“, Schneidemühl, 1929 (Kat. Nr. 147) • Yale University Art Gallery, New Haven



Abb. 35 • Ferdinand Hodler, „Der Holzfäller“, 1910 • Öl auf Leinwand, 101 x 32 cm • Von der Heydt-Museum, Wuppertal



Abb. 36 • Albin Egger-Lienz, „Sämann und Teufel“, 1908/1909 • Kasein auf Leinwand, 200 x 220 cm



Abb. 38 • Johan Thorn Prikker, Börsenrestaurant, Wilhelm-Marx-Haus, Börse, Düsseldorf, 1924



Abb. 40 • Charles Crodel, „St. Georg und St. Martin“, Fresko, Hospital am Johannisring, Erfurt, 1926 Detail (Kat. Nr. 41)



Abb. 39 • Charles Crodel, „St. Georg und St. Martin“, Fresko, Hospital am Johannisring, Erfurt, 1926 • Ansicht 2004 (Kat. Nr. 41)





Abb. 41 • Ernst Ludwig Kirchner, Wandmalereien im Sanatorium Kohnstamm, Königstein, 1916  
Secco-Malerei (Leimfarben mit punischem Wachs), Höhe zw. 229 und 440 cm



Abb. 43 • Ernst Ludwig Kirchner, Wandmalereien im Sanatorium Kohnstamm, Königstein, 1916  
Secco-Malerei (Leimfarben mit punischem Wachs), Höhe zw. 229 und 440 cm





Abb. 42 • Ernst Ludwig Kirchner, Wandmalereien im Sanatorium Kohnstamm, Königstein, 1916  
Secco-Malerei (Leimfarben mit punischem Wachs), Höhe zw. 229 und 440 cm



Abb. 44 • Ernst Ludwig Kirchner, Wandmalereien im Sanatorium Kohnstamm, Königstein, 1916  
Secco-Malerei (Leimfarben mit punischem Wachs), Höhe zw. 229 und 440 cm

III.

# ORTE, THEMEN, FUNKTIONEN

# 1. Motivationsgrundlagen

In dem geschilderten gesellschaftlichen und kulturellen Klima der 1920er-Jahre entstanden sowohl auf Eigeninitiative von Künstlern als auch auf Anregung von Pädagogen, Museumsdirektoren oder privaten Mäzenen zahlreiche Wandgemälde. Besondere Bedeutung kommt dem *Arbeitsrat für Kunst* sowie weiterhin dem *Deutschen Werkbund* zu. Dabei ist zu beachten, dass eine klare Abgrenzung zwischen beiden Gruppierungen oftmals nicht klar möglich ist, da quasi alle, die im Namen des *Arbeitsrates* an die Öffentlichkeit traten, auch Werkbundmitglieder waren. Die Rolle beider Vereinigungen soll im Folgenden unter verschiedenen Aspekten beleuchtet werden.

Auch die offizielle Kulturpolitik der Republik plädierte für Kunst im öffentlichen Raum sowie ausdrücklich für Wandmalerei. Die verschiedenen Motivationen, die zur Auftragsvergabe bzw. zum Entstehen eines Wandbildes beitrugen, sollen unter besonderer Berücksichtigung dieser beiden im Wesentlichen an der Entstehung einer öffentlichen Wandmalerei beteiligten Gruppen – Künstler und Auftraggeber – dargestellt werden.

## 1.1 „Beseitigung des Rahmenbildes“ – Forderungen von Künstlern und Architekten

### 1.1.1 Künstlergruppen

In den 1920er-Jahren waren es vor allem Künstlergruppen,<sup>1</sup> die künstlerische Anliegen mit politischer und öffentlicher Aktivität verbanden und in diesem Kontext immer wieder Kunst für das Volk, d. h. in der und für die Öffentlichkeit, forderten. Damit verbunden war der Ruf nach der „Beseitigung des Rahmenbildes“<sup>2</sup>, der 1919 vom *Arbeitsrat für Kunst* so formuliert wurde und in der Folgezeit auch bei anderen Künstlern und Gruppierungen mitschwingt. Es soll nun untersucht werden, wie und warum sich Künstler und Architekten – im Gruppenverband oder als Einzelpersonlichkeiten – für eine öffentliche Wandmalerei einsetzten.

Die großen Vereinigungen wie der *Arbeitsrat für Kunst* oder die *Novembergruppe* spielen hierbei eine besonders aktive Rolle.<sup>3</sup> Aber auch *Das Junge Rheinland*,<sup>4</sup> unter dessen Dach sich sehr viele Künstler zusammengeschlossen hatten, sowie die zahlenmäßig

- 1 Zu Künstlergruppen der Weimarer Republik vgl. v. a. WILHELM 1996A, AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989 oder auch KUTSCHERA 1994.
- 2 FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919, S. 8
- 3 Zum *Arbeitsrat für Kunst* (1919–1921) v. a. ARBEITSRAT 1919, ARBEITSRAT 1919/1979, AUSST. KAT. BERLIN 1980, STENEGER 1987 sowie HERMANN/TROMMLER 1987, S. 362. Zur *Novembergruppe* vgl. v. a. KLIE-MANN 1969, WILHELM 1996A, S. 274–284, AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p. sowie ebd. Eberhard Roters, Revolutionäre des Geistes, s. p., AUSST. KAT. DARMSTADT 2010, S. 147. Die konstituierende Sitzung fand am 3.12.1918 statt.
- 4 Zu *Das Junge Rheinland* (1919–1929) vgl. AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1985, AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1987, AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2006/2008.

etwas kleineren Gruppierungen wie beispielsweise die *Kölner Progressiven*,<sup>5</sup> die *Hamburgische Sezession*,<sup>6</sup> die *Hallische Künstlergruppe* sowie der *Hallische Künstlerrat*<sup>7</sup> oder die Gruppe *Jung-Erfurt*<sup>8</sup> setzten sich immer wieder für eine öffentliche Kunst und in diesem Rahmen besonders für Wandmalereien ein. Außerdem hatte 1919 auch der Architekt Bruno Taut (1880–1938) seine Kollegen – darunter seinen Bruder Max Taut, Carl Krayl und Paul Goesch – aufgefordert, die „*Probleme des neuen Bauens und der neuen Materialien*“ schriftlich zu diskutieren und damit die Initiative zur Gründung der *Gläsernen Kette* ergriffen.<sup>9</sup> In der Zeitschrift *Frühlicht*, die Taut in den Jahren 1920–1922 herausgab,<sup>10</sup> klangen die Themen der Wandmalerei, farbigen Architekturgestaltung und Fassadenbemalung vielfach an.<sup>11</sup>

In den folgenden Jahren bildeten sich auf regionaler Ebene zahlreiche weitere Künstlergruppen als Interessen- und/oder Ausstellungsvereinigungen. Wilhelmi nennt für das Jahr 1919 allein 18 Neugründungen von Künstlergruppen.<sup>12</sup> Vor allem die ersten Jahre der Weimarer Republik waren von diesen gesellschafts- und kulturpolitischen, mitunter utopisch motivierten Aktivitäten geprägt. Konkrete Umsetzungsmöglichkeiten der Forderungen fanden sich dagegen mehr in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre.

Die im Folgenden beschriebenen Gruppen und einzelne Künstlerpersönlichkeiten werden insofern in den Vordergrund gerückt, als sie sich in ihren Programmschriften oder Manifesten eindeutig zur Wandmalerei oder Kunst im öffentlichen Raum äußerten und zudem Möglichkeiten hatten bzw. sich selbst schufen, diese in die Realität umzusetzen. Eine gleichsam alle verbindende Überschrift ist das Schlagwort von der Einheit von Kunst und Volk, das sich in verschiedenen Ausprägungen immer wieder finden lässt.

- 5 Zu den *Kölner Progressiven* (1920–1933) vgl. v. a. AUSST. KAT. KÖLN 2008, FRIEDRICH 2008, BOHNEN 1976, HIELSCHER 1975.
- 6 Zur *Hamburgischen Sezession* (1919–1933) vgl. v. a. WEIMAR 2003, EWERS-SCHULZ 2002 sowie AUSST. KAT. HAMBURG 2002, AUSST. KAT. HAMBURG 1925, AUSST. KAT. HAMBURG 2006, AUSST. KAT. HAMBURG 2007. Einzelne Künstler und Wandbildprojekte der Hamburgischen Sezession werden v. a. im Zusammenhang mit Wandbildern in Schulbauten zur Sprache kommen.
- 7 Eine gute Übersicht über Geschichte und Anliegen der Hallischen Künstlergruppe (1919–1925) findet sich bei MEINEL 2008, v. a. S. 30–64.
- 8 Zu *Jung-Erfurt* (1919–1924) vgl. v. a. MENZEL/NOWAK 1997 und NOWAK 1999A.
- 9 WILHELMI 1996A, S. 151. Zur *Gläsernen Kette* außerdem WHYTE/SCHNEIDER 1996 und AUSST. KAT. LEVERKUSEN 1963. Mitglieder waren Bruno Taut, die Brüder Wassily und Hans Luckhardt, Hans Scharoun, Wenzel Aug. Hablik, Carl Krayl, Hermann Finsterlin und Paul Goesch.
- 10 Ulrich Conrads gab Auszüge der ersten 14 losen Folgen, die 1920 als Beilage zur Halbmonatsschrift *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* erschienen, sowie die vier Hefte aus den Jahren 1921/22 in der Reihe der *Bauwelt-Fundamente* neu heraus: CONRADS 1963; vgl. zu *Frühlicht* außerdem GISBERTZ 2000, S. 55–58.
- 11 Vgl. neben TAUT 1919B z. B. die folgenden Beiträge, Heft 14, 1920: Paul Goesch, Anregungen, in: CONRADS 1963, S. 61–65; Heft 1, 1921: Farbe im äußeren Raum, in: CONRADS 1963, S. 98–102, Bruno Taut, Der Magdeburger Farbenstreit, in: ebd., S. 102; Heft 2, 1921/22: C. A. Meckel, Zur Technik der Fassadenmalerei, in: ebd., S. 135–138, Bruno Taut, Architekturmalereien, in: ebd., S. 139f.; Heft 3, 1922: N. Iszelenof, Die Architektur in Russland, in: ebd., S. 168–171; Heft 4, 1922: Wettbewerb für Hausreklame und Hausanstriche, in: ebd., S. 222f.
- 12 WILHELMI 1996A, S. 374.

Der *Arbeitsrat für Kunst* und die *Novembergruppe* formierten sich 1918 in Berlin in Anlehnung an die Arbeiter- und Soldatenräte und implizierten ihre revolutionäre Gesinnung nicht zuletzt in der Namensgebung.

Der *Arbeitsrat für Kunst* entwickelte in der relativ kurzen Zeit seines Bestehens bis 1921 eine besonders rege Aktivität. Eine seiner ersten Veröffentlichungen war die Schrift des Kunsthistorikers Wilhelm Valentiner (1880–1958) mit dem Titel *Die Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*.<sup>13</sup> Valentiner legte diese Schrift mit Datum vom 18.12.1918 dem Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung als Denkschrift des *Arbeitsrates* vor.<sup>14</sup> Hier ging es im Wesentlichen um die Museen, die zu Volksbildungsstätten werden und zur aktiven Geschmacksbildung des Volkes beitragen sollten. In dem gleichzeitig publizierten künstlerischen Programm, das als Flugblatt verteilt wurde, ging der *Arbeitsrat* mit dieser Forderung nach einer „*Belebung der Museen als Bildungsstätten für das Volk*“ auch an die breite Öffentlichkeit.<sup>15</sup> Die Einheit von Kunst und Volk wird in Anknüpfung an die Ideen Lichtwarks zur Öffnung der Museen in beiden Schriften publiziert; er konzentriert sich dabei im Wesentlichen auf die „traditionelle“ Bindung der bildenden Kunst an das Museum.

Genau in der Auflösung dieser Verknüpfung sahen die Künstler die Chance und Herausforderung für die Wandmalerei. Der zentrale Leitsatz des *Arbeitsrates* betonte insofern auch nicht die Museen, sondern lautet gleichsam folgerichtig:

*„Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein: Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.“*<sup>16</sup>

Auch in den sich daran unmittelbar anschließenden Forderungen wird immer wieder die Bedeutung der Kunst für die Öffentlichkeit thematisiert<sup>17</sup> und als wichtigste Aufgabe für die nächste Zukunft der Zusammenschluss von Architekten, Malern und

13 VALENTINER 1919. Siehe zu dieser Schrift Wilhelm Valentiners außerdem JOACHIMIDES 1995, S. 192–205, JOACHIMIDES 2001, S. 187–198, KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 53 sowie Kap. III.2.3.1. der vorliegenden Arbeit.

14 Valentiners Schrift wurde in der Folgezeit stark rezipiert und vielfältig kritisiert. Vgl. Kap. III.2.3.1. sowie Justis Erwiderung (JUSTI 1919) und die Darstellung dieser Kontroverse bei JOACHIMIDES 2001, S. 193–195.

15 FLUGBLATT ARBEITSRAT 1918.

16 FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919. Erstmals als Programmauszug unter der Überschrift „*Arbeitsrat für Kunst in Berlin*“ publiziert in *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, 1918.4, S. 14–19, hier S. 14; im April 1919 in erweiterter Form als Flugblatt publiziert und zu Tausenden an Künstler und Personen des öffentlichen Lebens, an Zeitungen und Zeitschriften verteilt und verschickt, vgl. Faksimile-Abdruck des Flugblattes in STENEGER 1987, S. 2–9, WICK 2007, S. 135, AUSST. KAT. DARMSTADT 2010, S. 166f.

17 Im FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919, S. 5 finden sich die folgenden sechs Forderungen, die alle auf eine öffentliche Kunst hin lesbar sind: „1) Anerkennung des öffentlichen Charakters aller Bautätigkeit, der staatlichen und privaten. [...]; 2) Auflösung der Akademie der Künste, der Akademie für das Bauwesen und der Preußischen Landeskunstkommission in ihrer bisherigen Gestalt. [...]; 3) Befreiung des gesamten Unterrichts für Architektur, Plastik, Malerei und Handwerk von staatlicher Bevormundung. [...]; 4) Belebung der Museen als Bildungsstätten für das Volk. [...]; 5) Beseitigung der künstlerisch wertlosen Denkmäler sowie aller Bauten, deren Kunstwert im Missverhältnis zu dem Wert ihres anders brauchbaren Materials steht. [...]; 6) Bildung einer Reichsstelle zur Sicherung der Kunstpflege im Rahmen der künftigen Gesetzgebung.“

Bildhauern zur Entwicklung eines „utopischen Bauprojekts“ genannt, das Entwürfe aller drei Disziplinen umfassen soll.<sup>18</sup>

Auch in der wenig später lancierten Umfrage unter der Überschrift *Fragen, die der Klärung bedürfen* kam das Thema der öffentlichen Kunst bzw. Kunst für die Öffentlichkeit immer wieder zum Ausdruck.<sup>19</sup> Die Antworten zahlreicher Künstler und Architekten wurden bereits im selben Jahr als Publikation mit dem Titel *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst Berlin* veröffentlicht.<sup>20</sup> Der aus 13 Punkten bestehende Fragenkatalog hatte öffentliche Kunst und Malerei sowie die Wandmalerei unter verschiedenen Aspekten mehrfach direkt angesprochen. Die Beseitigung des Rahmenbildes sollte im Hinblick auf die farbige Behandlung des ganzen Stadtbildes und der Bemalung von Fassaden und Innenräumen erörtert werden (Punkt VIII). Dieser Punkt der Abschaffung des Rahmenbildes wurde in vielen Antworten als besonders wichtiges Anliegen genannt:<sup>21</sup> Im Sinne der Volksbildungsbewegung sollte Kunst gerade nicht zweckfrei sein, sondern einem öffentlichen oder politischen Zweck dienen, der besonders gut mittels Wandmalerei erzielt werden könne. Hierbei beschränkten sich die Vorstellungen der Künstler und Architekten allerdings nicht auf die Wandmalerei an einem bestimmten Ort, sondern zielten auf eine wandmalerische Gestaltung und Durchdringung gleichsam der „gesamten“ Öffentlichkeit.

Für solche Projekte verlangte der *Arbeitsrat* nach Möglichkeiten der staatlichen Unterstützung für Künstler (Punkt II) sowie nach regelrechten „staatlichen Probiertplätzen“ (Punkt VI), womit in erster Linie öffentliche Gebäude gemeint waren, in denen künstlerische Projekte umgesetzt hätten werden können (Punkt IX).

Und auch hier wird die Verbindung von Kunst und Volk, die dem *Arbeitsrat* wichtiges und zentrales Anliegen ist, mehrmals verbalisiert. So wird nach geeigneten Wegen gefragt, wie

*„das Volk wieder für das Gesamtkunstwerk – Architektur, Plastik und Malerei in ihrer Vereinigung – zu interessieren“ sei (Punkt VI) oder „welche Wege [...] geeignet [seien], die Bestrebungen der modernen Künstler in Berührung und Einklang mit dem Volk zu bringen?“ (Punkt X).*

Die Befragten schlugen dafür eine direkte Kontaktaufnahme mit dem Volk vor, die sich beispielsweise in Flugblättern und Maueranschlagen, Zeitschriften oder Kunstbeilagen zu den Volkszeitungen und guten Kunstdrucken oder Vorträgen und Lesungen zur bildenden Kunst realisieren lassen könnte.<sup>22</sup> Doch sollte die Einbindung des Volkes über diese klassischen didaktischen Mittel noch hinausgehen. Einige Künstler

---

18 FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919, S. 9.

19 ARBEITSRAT 1919/1979.

20 ARBEITSRAT 1919. Die publizierten Antworten stellen eine Auswahl aus allen Einsendungen dar. Vgl. ebd., S. 5.

21 Vgl. in ARBEITSRAT 1919 besonders folgende Antworten: Rudolf Belling, ebd. S. 18, Gerhard Marcks, ebd., S. 56, Karl Ernst Osthaus, ebd. S. 65–67, Friedrich Perzynski, ebd. S. 70.

22 Vgl. v. a. Antworten von Adolf Behne, Oswald Herzog, César Klein und Max Taut, in: ARBEITSRAT 1919, S. 13–16, 43–46, 47–49 und 103–106 sowie v. a. S. 15, 44, 48, 105.



forderten regelrechte Agitation in den Fabriken, Bildung von Arbeiterkommissionen, die gemeinsam mit radikalen Künstlern Museen, Theaterspielpläne oder Denkmäler gestalten sollten, gleichsam eine Sozialisierung der Kunst.<sup>23</sup> Eine zeitgemäße Kunst sollte also zwar alltäglich werden und die alltäglichen Sehweisen prägen, dabei jedoch nie rein dekorativ verwendet werden.<sup>24</sup> Eine Unterscheidung zwischen figurativer oder abstrakter Malerei wurde hierbei nicht getroffen.

Dieses wichtige Anliegen einer Einheit von Kunst und Volk stellte auch die *Novembergruppe* ins Zentrum ihrer Aktivitäten – ebenso wie das Streben nach einer künstlerischen Idealgemeinschaft innerhalb einer sozialistischen Republik.<sup>25</sup> Sie sah sich in erster Linie als Vereinigung radikaler bildender Künstler mit dem Ziel, in die öffentlichen Entscheidungen zu allen künstlerischen Fragen eingebunden zu werden. 1919 erschien die mit staatlicher Unterstützung publizierte Schrift der Novembergruppe *An alle Künstler!*. Max Pechstein (1881–1955), der zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe gehörte, veröffentlichte hier seinen Aufruf „Was wir wollen“. Ziel sei die „*Morgenröte der Einheit, Volk und Kunst*“, Kunst sei „*keine Spielerei, sondern eine Pflicht dem Volke gegenüber*“, ja „*eine öffentliche Angelegenheit*“, woraus sich die Forderung „*Die Kunst dem Volke!*“<sup>26</sup> gleichsam als logische Forderung ableiten lässt. Max Pechsteins Formulierungen stellen die öffentliche Aufgabe von Kunst klar heraus, die sich auch in den Richtlinien der Novembergruppe explizit wiederfindet:

„Wir fordern Einfluß und Mitarbeit. 1. bei allen Aufgaben der Baukunst als einer öffentlichen Angelegenheit, 2. bei der Neugestaltung der Kunstschulen und ihres Unterrichts, 3. bei der Umwandlung der Museen, 4. bei der Vergebung der Ausstellungsräume, 5. bei der Kunstgesetzgebung.“<sup>27</sup>

*Novembergruppe* und Pechstein reihen sich damit in den Forderungskatalog ein, den auch der *Arbeitsrat für Kunst* in ähnlicher Weise definiert hatte.

Wie *Arbeitsrat* und *Novembergruppe* war 1919 auch *Das Junge Rheinland* als Interessen- und Ausstellungsvereinigung entstanden, provoziert durch den Ausschluss aus der *Großen Berliner Kunstausstellung*, die nach Düsseldorf verlegt worden war. Die Künstler wollten durch diesen Zusammenschluss ein Gegengewicht zu den mächtigen konservativen Institutionen der Düsseldorfer Kunstakademie und des Künstlervereins Malkasten bilden.<sup>28</sup> Den Gründern war es wichtig, dass es sich nicht

23 Dazu siehe v. a. die Antworten von Adolf Behne und Max Taut, in: ARBEITSRAT 1919, S. 15 und 105.

24 Vgl. Friedrich Perzynski, in: ARBEITSRAT 1919, S. 71.

25 Petra Jacoby, Die sozialen Phantasien der Künstlergruppen-Generation. Aktionsfelder und Vorstellungen in der Weimarer Republik, in: dies., *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe*, Bielefeld 2007, S. 93, hier zit. n. BEIL 2010, S. 35; KLIEMANN 1969, S. 11, 15–16.

26 Max Pechstein, Was wir wollen, in: BECHER U. A. 1919, S. 19, 22.

27 Richtlinien der *Novembergruppe*, in: SCHNEEDE 1979, S. 101.

28 *Zum Jungen Rheinland* (1919–1932) vgl. KREMPEL 1985, AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1922, AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1985, AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1987, AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2006/2008. Bei WILHELM 1996A, vgl. Nr. 106, S. 188–196.



„um einseitige Förderung irgendeiner Richtung [handle]; Voraussetzung sollte nur Jugendlichkeit und Ehrlichkeit des Schaffens sein. Jugendlichkeit, wohl verstanden, nicht in Beziehung aufs Alter gemeint, sondern auf die Stärke und Frische des künstlerischen Strebens. Mit jeder Cliquenwirtschaft [...] soll ein für allemal aufgeräumt werden.“<sup>29</sup>

Mit der Organisation des 1. Kongresses internationaler fortschrittlicher Künstler im Mai 1922 erreichte das *Junge Rheinland* schließlich überregionale und internationale Beachtung. Spätestens jetzt intensivierten sich die Verbindungen auch zu den anderen deutschen Künstlergruppen, und es kam auf Initiative des *Jungen Rheinlandes* zunächst zu einem Zusammenschluss mit der *Novembergruppe* und der *Dresdner Sezession* zum sog. *Kartell fortschrittlicher Künstlergruppen in Deutschland*, dem sich bald auch andere anschlossen.<sup>30</sup> Die Wandmalerei wurde zwar nicht ausdrücklich eingefordert, aber Künstler wie Gert Wollheim (1894–1974), der 1919 zunächst dem *Aktivistebund* beigetreten war, oder Ernst Aufseeser (1880–1940), der 1919–1933 die Klasse für Gebrauchsgrafik an der Düsseldorfer Akademie leitete, trugen sich bereits zu Beginn der 1920er-Jahre mit den Ideen öffentlicher Malerei.<sup>31</sup> Das zeigt sich beispielsweise in einem Artikel der gruppeneigenen Zeitschrift *Das Junge Rheinland*,<sup>32</sup> in dem berichtet wird, dass Wollheim an der Entwicklung einer „neuen wandbild-technischen Ausdrucksmethode“ arbeite und diese in einem großen Querformat von 7 x 15 m als Wandbild umsetzen wolle.<sup>33</sup> Da jedoch weder Raum noch finanzielle Mittel im besetzten Düsseldorf zur Verfügung standen, konnte dieses Projekt nicht realisiert werden. Aufseeser gestaltete um 1919 im ehemaligen Wohnhaus des Unternehmers Ernst Cramer in Düsseldorf, das seit 1911 von den Deutschen Drahtwalzwerken genutzt wurde, das so genannte Klubzimmer mit Wandgemälden „phantastischer Figuren, Blätter und Blumen“<sup>34</sup>, die jedoch bereits zur Zeit ihrer Veröffentlichung in der Zeitschrift *Feuer* wieder mit Tapeten überdeckt waren. [Kat. Nr. 13]

29 *Aufruf an die jungen Rheinischen Künstler*, gez. Adolf Uzarski, Dr. Herbert Eulenberg, Arthur Kaufmann, Typoskript 1918, Erstveröffentlichung in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1985, S. 19.

30 WILHELM 1996A, S. 189f. sowie Die Gründung des Kartells fortschrittlicher Künstlergruppen in Deutschland, in: *Das Junge Rheinland*, H.7, 1.4.1922, S. 9f.; Das Kartell fortschrittlicher Künstlergruppen in Deutschland, in: ebd., H.8, 1.5.1922, S. 1. *Das Junge Rheinland* wurde zum gemeinsamen Publikationsorgan.

31 Zu Gert Wollheim vgl. VON WIESE 2006 oder AUSST. KAT. BONN 2000; zu Ernst Aufseeser z. B. SCHEPERS 1985.

32 Ab Oktober 1921 erschien die Zeitschrift *Das Junge Rheinland*, die nach Einstellung der Aktion als die revolutionäre Kunstzeitschrift der 1920er-Jahre galt: Aus den Artikeln und Notizen der Mitglieder des *Jungen Rheinlandes* spricht immer wieder scharfe Kritik an Kunstakademie, Malkasten, der Stadtverwaltung, den Ausstellungen der Düsseldorfer Kunsthalle und auch am Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, *Das Junge Rheinland*, Düsseldorf, Ersch. Verlaufs H. 1–8, 1. Jg., 1921–1922. Vgl. z. B. *Das Junge Rheinland*, H.4, 1.1.1922, S. 19: „Das Düsseldorfer Schauspielhaus soll mit Ende der Spielzeit 1921/22 in eine Börse verwandelt werden. Ausgezeichnet! Düsseldorf ist eine Kunststadt, daran ist nicht zu rütteln; das Wort genügt, was braucht es da Taten?? – Würde man mit einem hochherrschaftlichen Bordell nicht noch bessere Geschäfte machen?“

33 *Das Junge Rheinland*, 5. Heft, Februar 1922, S. 6, wieder abgedruckt in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1985, S. 31f.

34 Karl Koetschau, Etwas von Düsseldorfer Raumkunst, in: *FEUER*, 1.1919, S. 172–179 sowie SCHEPERS 1985, S. 79.

Einen für öffentliche Kunst und Wandmalerei entscheidenden Definitionsansatz lieferte Arthur Segal (1875–1944) in seinem Manifest, das er im Mai 1922 im *Jungen Rheinland* publizierte: Er definierte Kunst als Kommunikationsinstrument, was also einen Rezipienten voraussetzt und als Gegenentwurf zum Konzept des l'art pour l'art verstanden werden muss. Segal brachte dies auf die abschließende Formel, mit der er das Manifest beendet:

*„Kunst ist Mitteilung – Mitteilung ist Leben – Kunst ist Leben.“*<sup>35</sup>

Auch wenn die Düsseldorfer Künstler in erster Linie offenbar die Ausstellungsmöglichkeiten beweglicher Tafelbilder im Blick gehabt zu haben schienen, sprachen sie andererseits immer wieder wenn auch eher im übertragenen Sinne von Wandmalerei, nämlich von einer öffentlichen Kunst, die sich auch in Wandmalerei äußern konnte. Mitte der 1920er-Jahre erhielten sie ausgiebig Gelegenheit zur künstlerischen Ausgestaltung neu errichteter Gebäude auf dem Gelände der GeSoLei und in den Düsseldorfer Börsensälen im Wilhelm-Marx-Haus. Federführender Architekt beider Neubauprojekte war Wilhelm Kreis. (vgl. Kap. III.2.1.2)

Die Gruppe der *Kölner Progressiven* um Franz Wilhelm Seiwert (1894–1933), Heinrich Hoerle (1895–1936) und Gerd Arntz (1900–1988) gingen über eine „nur“ öffentliche, ansonsten aber nicht näher definierte Kunst hinaus, indem sie eine universalverständliche Formensprache als logische Konsequenz aus ihrem dezidiert politischen Anspruch propagierten.<sup>36</sup> Sie lehnten das Tafelbild als Inbegriff bürgerlichen Privatbesitzes, ja des bürgerlichen Kapitalismus, sowie als Objekt des Kunsthandels strikt ab.<sup>37</sup>

*„Das Tafelbild, dessen Entstehung nicht zufällig, sondern aus einer inneren Notwendigkeit mit der Entstehung des Kapitalismus zusammenfällt, wird unmöglich.“*<sup>38</sup>

Als einzig legitime Kunstform erschien den Kölner Progressiven das öffentliche Wandbild, das sich jedoch nicht der Architektur unterordnen, sondern diese als einen von Anfang an integralen Bestandteil gleichsam mit determinieren solle. Eine ähnlich demokratische Öffentlichkeit wie das Wandbild könne nur noch die Druckgrafik und ihre Publikation in zeitgenössischen Zeitschriften erreichen. Allgemeinverständlichkeit galt über die Jahre hinweg als oberste Prämisse:

*„Wir versuchen innerhalb der uns gegebenen Form, des Bildes, der Plastik, so einfach, so eindeutig zu werden, daß jeder uns verstehen kann.“*<sup>39</sup>

35 Arthur Segal, Manifest, in: *Das Junge Rheinland*, 8. Heft, 1.5.1922, S. 28–32.

36 Zu den *Kölner Progressiven* (1920–1933) vgl. v. a. AUSST. KAT. BERLIN 1975, AUSST. KAT. KÖLN 2008A, FRIEDRICH 2008.

37 HIELSCHER 1975, s. p.

38 SEIWERT 1923/1924, S. 613.

39 Zit. n. Kasper König, in: AUSST. KAT. KÖLN 2008A, S. 7.

Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, dass ausgerechnet diese Künstler, die sich so intensiv für die öffentliche, zwar baugebundene, aber nicht baudominierte Wandmalerei einsetzten, dafür kaum Umsetzungsmöglichkeiten fanden. Vermutlich aufgrund ihrer vehement politischen Argumentation erhielten sie keine Aufträge der öffentlichen Hand. Hielscher wies darauf hin, dass selbst die Kölner KPD die Künstler nicht berücksichtigte als das Parteigebäude 1929 mit Wandbildern ausgestattet wurde.<sup>40</sup> (vgl. Kap. III.2.1.2, bes. S. 211ff.)

Seiwert bot sich in Deutschland lediglich 1930 eine Chance, im Kunstgewerbemuseum ein großes Glasmosaik zum Thema „Arbeit“ anzufertigen.<sup>41</sup> (vgl. Kap. III.2.3) Zwei Jahre zuvor hatte er ein abstraktes Glasfenster für das *Café Namur* in Luxemburg ausgeführt.<sup>42</sup> Ansonsten setzten die Künstler ihre Ideen in temporären Lösungen wie der Ausschmückung der Karnevalskneipe *Kleine Glocke* [Abb. 20] oder der Gestaltung des Ladengeschäfts *Der Neue Buchladen* um.<sup>43</sup> [Kat. Nr. 115] 1929 waren fast alle Mitglieder der Gruppe an der Ausstellung *Raum und Wandbild* im Kölner Kunstverein beteiligt, was vielleicht einen gewissen Ausgleich schaffen konnte.<sup>44</sup> Bei den hier präsentierten Werken handelte es sich allerdings nur bedingt um öffentliche Wandbilder, da hier Lösungen für Privaträume ausgestellt wurden, die nur temporär im Kunstverein einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren.

In den hier genannten Publikationen und Äußerungen der Künstlergruppen sind immer wieder die Ansätze der Volksbildungsbewegung spürbar. Obwohl sich nur wenige Punkte eins zu eins umsetzen ließen, verweist allein ihr Postulat auf den Wunsch der Künstler, ihre Arbeit möglichst nah am Puls der Zeit und am Betrachter auszurichten. Gerade die Forderung nach der Beseitigung des Rahmenbildes kann symptomatisch für die Geisteshaltung der Zeit und als Kritik am Bürgertum gelesen werden. Das Tafelbild galt geradezu als Inbegriff des gehobenen Bürgertums und bürgerlicher Privatheit, geschaffen lediglich für die private Rezeption seiner Besitzer. Zudem stand es wegen seiner grundsätzlichen Handelbarkeit unter einer Art kapitalistischem Generalverdacht. In dieser Hinsicht argumentierten viele der stark politisierten Künstler bereits wie die ersten sowjetischen Wandbildkollektive am Ende der 1920er-Jahre.<sup>45</sup> Auch die Kölner Progressiven um Franz Wilhelm Seiwert (1894–1933) schlossen sich dieser strikten Ablehnung an.<sup>46</sup>

40 HIELSCHER 1975. Hier war es der Künstler und Parteigenosse Peter Paffenholz (1900–1959), der mit Wandbildern zum „neuen Leben“ in der SU im Parteigebäude beauftragt wurde.

41 Das Mosaik wurde von den Nationalsozialisten zerstört. Der Entwurf zu dem Glasmosaik (Welt der Arbeit), Aquarell und Bleistift, 40 x 60 cm, befindet sich in der Graphischen Sammlung des Museum Ludwig, Köln.

42 Abbildung in: AUSST. KAT. KÖLN 2008A, S. 100.

43 Bemalung der Fassade von Karl Töllers *Der Neue Buchladen* 1925 in Zusammenarbeit von Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert.

44 AUSST. KAT. KÖLN 1929.

45 ZIMMER 2002, S. 51 verweist auf die OMACHrR-Monumentalisten oder die AChR-Monumentalisten. Bei GASSNER/GILLEN 1979, S. 468–490, finden sich zahlreiche Texte, in denen die sowjetischen Künstler für Wandmalerei als die volksnahe und kollektive Kunst plädierten und das Staffelei- oder Tafelbild oftmals strikt ablehnten. Vgl. auch STÖPPEL 2014.

46 Vgl. SEIWERT 1923/24.

Bis zur Auflösung des *Arbeitsrates* am 30.5.1921 konnten keine Neubauprojekte unter Zusammenwirkung von Architektur, Skulptur und Malerei auf seine Initiative hin realisiert werden.<sup>47</sup> Viele seiner Mitglieder setzten sich aber auch danach im Rahmen anderer Künstlergruppen, -strömungen oder als individuelle Künstler oder Architekten weiterhin für die Wandmalerei ein und konnten wie beispielsweise Heinrich Campendonk, Erich Heckel und Max Pechstein Wandbilder in öffentlichen Gebäuden realisieren.<sup>48</sup>

Die bisher genannten Gruppierungen erhoben mehrheitlich den Anspruch, ihr künstlerisches Schaffen mit einem gesellschaftspolitischen Engagement zu kombinieren und die Kunst in das alltägliche Leben der Gesellschaft/Rezipienten zu integrieren. Dabei wendeten sie sich meist entschieden gegen die konservative Monumentalmalerei, wie sie an den Akademien immer noch gelehrt wurde. Dies wurde zwar nicht immer explizit ausgesprochen, schwang aber in vielen Äußerungen mit. Über diese gemeinsame gesellschaftspolitische Stoßrichtung hinaus wurden jedoch keine Gruppenstile propagiert. Lediglich bei den *Kölner Progressiven* oder in der *Hamburgischen Sezession* bildete sich Ende der 1920er-Jahre ein gemeinsamer Stil aus, der in Hamburg Sezessions-Stil genannt wurde, für die Mitglieder aber nicht verbindlich war. (Kap. III.2.2)

### 1.1.2 Primat der Architektur

Die Forderungen nach Wandmalerei bzw. nach einer öffentlichen Kunst per se gründen im Wesentlichen auf zwei Fixpunkten: Neben der strikten Ablehnung des privaten Tafelbildes ist das vor allem die Dominanz der Architektur. Einerseits ist die reale gebaute Architektur als Bildträger unbedingte Voraussetzung für das Entstehen jeder Wandmalerei; andererseits fordern gerade die zeitgenössischen Architekten ein Zusammenwirken aller Künste – zwar unter dem Primat der Baukunst, aber stets unter Einbezug der Malerei – und stellen sich damit in die Tradition von Historismus und Jugendstil. So waren es häufig auch Architekten, die der Wandmalerei erst zur Realisierung verhalfen.

Auch in den Forderungen des *Arbeitsrates für Kunst* wurde die Dominanz der Architektur immer wieder deutlich, was in der starken Präsenz von Architekten wie Walter Gropius (1883–1969) und dem Architekturkritiker Adolf Behne (1885–1948) im Leitungsgremium des *Arbeitsrats* sowie der Mitgliedschaft Bruno und Max Tauts (1884–1967)<sup>49</sup> sowie Otto Bartnigs (1883–1959), Martin Elsässers (1884–1957), Alfred Fischers (1881–1950) und Hans Poelzigs (1869–1936) begründet werden kann.<sup>50</sup> Sie alle waren wesentlich durch den Werkbund geprägt, der sich in den 1920er-Jahren

---

47 Datum der Auflösungsdatum bei: HERMAND/TROMMLER 1988, S. 362.

48 Auf die einzelnen Wandbilder im öffentlichen Raum wird vor allem im Kap. III.2. sowie auf die exemplarisch ausgewählten Werke von Johan Thorn Prikker und Willi Baumeister im Kap. IV der vorliegenden Arbeit eingegangen.

49 FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919, S. 6.

50 Mitgliederliste bei WILHELM 1996A, S. 61–64.

weiterhin für die umfassende künstlerische Gestaltung des Alltags und in diesem Rahmen auch für Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden eingesetzt hatte.<sup>51</sup>

So stellte Bruno Taut in seinem *Architektur-Programm*, das 1918 erstmals in den Mitteilungen des Deutschen Werkbundes veröffentlicht wurde,<sup>52</sup> die Architektur bzw. Baukunst an die Spitze der Künste, unter deren Flügeln sich die einzelnen Disziplinen zusammenfinden sollten:

*„Denn es gibt keine Grenze zwischen Kunstgewerbe und Plastik oder Malerei, alles ist eins: Bauen.“*<sup>53</sup> Taut plädierte für die *„ausgiebige Hinzuziehung von Malern und Bildhauern zu allen Bauten, um sie von der Salonkunst abzubringen“*.<sup>54</sup>

Dies verwirklichte er im Bereich der Wandmalerei beispielsweise durch die Zusammenarbeit mit seinen Architekten- und Malerkollegen Franz Mutzenbecher (1880–1968) und Paul Goesch (1885–1940), die er zur malerischen Ausgestaltung des Ledigenheims in Berlin-Schöneberg heranzog<sup>55</sup> und ab 1921 auch für die farbigen Fassadengestaltungen in Magdeburg.<sup>56</sup>

Auch bei der Beantwortung der Umfrage des *Arbeitsrates* unter dem Titel *Fragen, die der Klärung bedürfen* setzte er sich ebenfalls für eine Vereinigung *„der verschiedenen Kunstzweige“* ein.<sup>57</sup> Er hielt es sowohl für seine eigene Pflicht als auch für eine grundsätzliche kulturpolitische und soziale Notwendigkeit, sich direkt an die Gesamtheit der Bevölkerung zu wenden und sich parallel dazu in den großen Künstlerverbänden zu organisieren.<sup>58</sup> In seiner Zeit als Stadtbaurat in Magdeburg (1921–1923) wurde er zum Wortführer und Wegbereiter der farbigen Gestaltung städtischer Gesamtarchitektur. Die umfassende farbige Gestaltung der Fassaden in Magdeburg muss jedoch eher unter dem Begriff der Wandgestaltung gefasst werden. Dies wird bereits in seinem 1919 erstmals veröffentlichten *„Aufruf zum farbigen Bauen“*

---

51 Zum Deutschen Werkbund vgl. v. a. NIEDERSTADT 1982, CAMPBELL 1981 sowie Kap. III.1.3. in vorliegender Arbeit.

52 Bruno Tauts Architekturprogramm schließt sich in den *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* (WERKBUND) unmittelbar an die Erstveröffentlichung eines Programmauszuges des *Arbeitsrates für Kunst* an. Vgl. WERKBUND, 4.1918, S. 16–19 und S. 14–15.

53 Architektur-Programm von Bruno Taut, in: WERKBUND, 4.1918, S. 16.

54 Ebd., S. 18.

55 Vgl. z. B. JUNGHANN 1970, S. 46, NERDINGER u. A. 2001, Verzeichnis der Werke N. 79, S. 344. Die Homepage des Freundeskreis Paul Goesch erwähnt nur diesen als Urheber: <http://www.freundeskreis-paul-goesch.de> (2.10.2012); Im Gespräch mit der Vorsitzenden des Freundeskreises Stephanie Poley konnte jedoch eine Beteiligung Franz Mutzenbechers bestätigt werden.

56 Zu Bruno Tauts Wirken in Magdeburg vgl. v. a. GIBBERTZ 2000; kurze Beschreibung der Magdeburger Jahre auch bei JUNGHANN 1970, S. 49–61.

57 Bruno Taut, in: ARBEITSRAT 1919, S. 100f.

58 Bruno Taut war im zahlreichen Künstlergruppen aktiv, so z. B. im *Politischen Rat geistiger Arbeiter*, Mitglied in der *Vereinigung für die Sozialisierung des Bauwesens*, Bürgerdeputierter für Kunst der Stadt Berlin, Aufsichtsratsvorsitzender der *Gemeinnützigen Baugenossenschaft Groß-Berlin*, Mitglied der *Genossenschaft sozialistischer Künstler*, seiner Nachfolgeorganisation dem *Bund für proletarische Kultur* sowie Mitbegründer des 1919 ins Leben gerufenen *Volkshaus-Bundes*. Vgl. KUTSCHERA 1994, S. 162–164.

deutlich.<sup>59</sup> Mit der *Gläsernen Kette* und der Zeitschrift *Frühlicht* thematisierte er ebenfalls immer wieder Wandmalerei und farbige Architekturgestaltungen.

Auch im Bauhaus gehörte das Postulat eines Primats der Baukunst seit der Gründung 1919 zu den Kerngedanken.<sup>60</sup> Walter Gropius stellte „*das Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander*“<sup>61</sup> an den Beginn seines Bauhaus-Manifests, das er unmittelbar nach seinem Amtsantritt als Gründungsdirektor des Staatlichen Bauhauses in Weimar veröffentlichte:

„*Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen.*“<sup>62</sup>

Gropius sah den Künstler als eine „Steigerung des Handwerkers“ und plädierte dafür, keine Unterscheidung zwischen angewandter und freier sowie zwischen monumentaler und dekorativer Kunst zu machen.<sup>63</sup> Die Werkstatt für Wandmalerei wurde als gleichsam zwangsläufig logische Folgerung hieraus eingerichtet. Ihre besondere Charakteristik und ihren nachhaltigen Einfluss entwickelte sie jedoch nicht in der figurativen Wandmalerei, sondern vielmehr auf dem Gebiet abstrakter Wandgestaltungen v. a. ab 1925 unter ihrem langjährigen Leiter Hinnerk Scheper (1897–1957). Der farbigen Wandgestaltung kam damit aber zugleich eine deutliche Unterordnung und dienende Funktion gegenüber der Architektur zu, die einherging mit der zunehmenden Dominanz der Architektur in der Lehre des Dessauer Bauhauses.

Darüber hinaus sind die bereits genannten Architekten und Werkbundmitglieder Fritz Schumacher und Wilhelm Kreis als wichtige Protagonisten zu nennen, die in ihren Gebäuden zahlreiche Wandmalereien ausführen ließen.<sup>64</sup> Schumacher entwickelte seine Ideen einer umfassenden „Ausdruckskultur“ und Raumkunst bereits in diesen Jahren in Leipzig zwischen 1895 und 1901.<sup>65</sup> Während seiner Zeit als Professor an der Technischen Hochschule Dresden bis 1909 hatte er besonders die Raumkunst in Bezug auf Architektur und Innendekoration betont und dadurch maßgeblich das künstlerische Selbstverständnis seiner Studenten Kirchner, Heckel,

59 TAUT 1919B.

60 Z. B. WICK 2007, S. 135. Einen weiteren gedanklichen Vorläufer findet das Bauhaus in der Maschinenskepsis einiger Werkbündler sowie in der Betonung des Handwerks resp. der „*Rückbesinnung auf vorindustrielle Produktionsformen, ja auf quasi mittelalterliche Handwerksideale und Gemeinschaftspraktiken.*“ Ebd., S. 137.

61 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, 1919, in: SCHNEEDE 1979, S. 164f.

62 Ebd., S. 164.

63 Z. B. Gropius, in: ARBEITSRAT 1919, S. 31.

64 Zu Fritz Schumacher vgl. v. a. FISCHER 1995, FRANK 1994, SCHÄDEL 2006 sowie SCHÄFER/LÜBECK 1919/1921 und SCHUMACHER 1932. Zu Wilhelm Kreis vgl. v. a. FUNKEN 1996, NERDINGER/MAI 1994 sowie KREIS 1927/1997. Schumacher wirkte vor allem in Hamburg, Wilhelm Kreis im Rheinland. Die beiden jungen Architekten lernten sich spätestens im Stadtbauamt Leipzig kennen, wo sie zu Beginn des Jahrhunderts beide im Büro Hugo Lichts (1841–1923) tätig waren. LAUDEL 1994B, S. 68, Preiß in: KREIS 1927/1997, S. II.

65 WELLER 1994, v. a. S. 52 sowie Biografie in FRANK 1994, S. 302: In diesem Bestreben knüpft er an die Ideen Ferdinand Avenarius' (1856–1923), Herausgeber der Zeitschrift *Der Kunstwart*, an, mit dem er eng verbunden war.

Schmidt-Rottluff und Bleyl geprägt.<sup>66</sup> Schumachers Unterricht gilt als einer der ersten Impulse für die Brücke-Künstler, ihre Ateliers und Wohnräume künstlerisch zu gestalten. Wichtiges Anliegen war ihm, dass sich Malerei, Bildhauerei und Inneneinrichtung auf „*dem Boden der Architektur*“ treffen sollten.<sup>67</sup>

Seine Ideen der Einbeziehung künstlerischen Bauschmucks sowie Wandmalerei in öffentlichen Bauten konnte er schließlich besonders während seiner Zeit als Oberbaudirektor in Hamburg in den Jahren 1909–1920 und 1923–1933 umsetzen.<sup>68</sup> Schumacher dokumentierte seine Bauten von Anfang an sehr genau, ließ zahlreiche Architekturfotografien aufnehmen und publizierte neben Aufsätzen in Fachzeitschriften zwei von drei projektierten Bänden zu den *Hamburger Staatsbauten* (1919 und 1921) sowie 1932 eine kleine Schrift mit dem Titel *24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten*.<sup>69</sup> Schumacher gelang so nicht nur eine Dokumentation seiner Bauten, sondern auch eine geschickte und nachhaltig wirksame Verankerung des eigenen Schaffens in der zukünftigen Rezeptionsgeschichte.

Auch Wilhelm Kreis wirkte als Hochschullehrer: 1902–1908 hatte er ebenfalls in Dresden eine Professur für Raumkunst an der Kunstgewerbeschule inne, anschließend stand er der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule als Direktor vor und leitete seit ihrer Integration in die dortigen Kunstakademie 1919 hier eine Klasse für monumentale Baukunst.<sup>70</sup> In den 1920er-Jahren wurden in seinen Bauten zahlreiche figurative Wandgemälde ausgeführt. Den Anfang machten 1918 bereits die Wandbilder von Paul Thiersch im Hallischen Museum für Vorgeschichte, 1924–1930 folgten figurative Wandmalereien im Wilhelm-Marx-Haus und den GeSoLei-Bauten in Düsseldorf sowie dem Dresdner Hygiene-Museum.<sup>71</sup> Mit vielen der hier beauftragten Künstler verband ihn eine kollegiale Beziehung etwa durch die gemeinsame Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Akademie oder durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der Künstlergruppe *Das Junge Rheinland*.

Ein Dokument aus dem Jahr 1926 zeigt außerdem deutlich, dass er die Wandmalerei als Gestaltungsmittel im Raum schätzte: Kreis war um ein Gutachten über die Ausgestaltung der Aula des Realgymnasiums Waldstraße in Hattingen durch Max

---

66 SOIKA 2001, S. 272.

67 HOFFMANN, M. 2001, S. 14.

68 Schumacher wurde 1909 zum Baudirektor und Leiter des Hochbauwesens Hamburg berufen und übersiedelte aus Dresden in die Hansestadt. Mit einer kurzen Unterbrechung von 1920 bis 1923, als er unter Konrad Adenauer in Köln war, lebte und arbeitete er bis zu seinem Tod 1947 hier. Zu Schumachers Hamburger Bauten mit Wandbildern vgl. v. a. Kap. III.2.2.2. in vorliegender Arbeit.

69 Vgl. zu Fritz Schumachers Publikationen: SCHAEFER-LÜBECK 1919/1921, SCHUMACHER 1932, SCHÄDEL 2006 sowie Fritz Schumachers Aufsatz: Wandmalerei in Hamburger Staatsbauten, in: *Museum der Gegenwart*, Jg. 3, 2.1932, S. 41–50.

70 Achim Preiß, Wilhelm Kreis. Der Kommentar zum Band, in: KREIS 1927/1997, I–XI. Die künstlerischen Klassen der Kunstgewerbeschule wurden der Kunstakademie eingegliedert. Kreis erhielt hier eine der drei neu eingerichteten Klassen für Architektur und die Leitung über diesen Fachbereich. 1926 kehrte er als Professor für Architektur an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste nach Dresden zurück.

71 Zum Wilhelm-Marx-Haus und den Bauten der GeSoLei vgl. NERDINGER/MAI 1994, S. 247, Kat. Nr. 126 und S. 249, Kat. Nr. 142. In den GeSoLei-Bauten wurden mehr als zehn bildende Künstler mit verschiedenen baukünstlerischen Werken beauftragt. Zum Dresdner Hygiene-Museum vgl. Preiß in: KREIS 1927/1997, S. IV sowie PREISS 1993.



Burchartz (1887–1961) gebeten worden.<sup>72</sup> Obwohl er sich nicht vorbehaltlos positiv über den von Burchartz projektierten, vollkommen abstrakten Vorschlag äußerte, befürwortete er doch das Bestreben, mit möglichst einfachen Mitteln der Wandmalerei etwas Besonders im Raum zu erreichen und sprach dem Maler hierzu sein vollstes Vertrauen aus.

Schumacher und Kreis wurden mit ihren zahlreichen Neubauprojekten in den 1920er-Jahren somit zu entscheidenden Wegbereitern für die Realisierung von Wandmalereien. Das Primat der Architektur gaben sie jedoch nie zugunsten einer echten Zusammenarbeit auf. Die Maler wurden immer erst nach Fertigstellung der Planungen oder Bauarbeiten hinzugezogen.

### 1.1.3 Der Deutsche Werkbund und seine erste Ausstellung in Köln 1914

Der Deutsche Werkbund hatte mit seiner ersten großen Leistungsschau in Deutschland – der Werkbundaussstellung 1914 in Köln – einen wichtigen Anstoß für die Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden geliefert.<sup>73</sup> In den temporären Ausstellungsbauten wirkten Architekten und bildende Künstler zusammen, und es entstanden zahlreiche Wandmalereien und Wandgestaltungen. Viele der beteiligten bildenden Künstler und Architekten sammelten hier erste Erfahrungen im Bereich der Wandmalerei, auf die sie in den 1920er-Jahren zurückgriffen. Das bei der Gründung des Deutschen Werkbundes formulierte Ziel der *„Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk“*<sup>74</sup> konnte mit den Ausstellungsbauten, ihrer Architektur und Innenraumgestaltung sowie Wandmalereien ideal umgesetzt werden. Doch auch hier galt eine dominierende Rolle der Architektur, die sich schon daran zeigt, dass die Ausstellungsleitung zunächst nur Aufträge an die Architekten für Ausstellungsbauten vergeben hatte.<sup>75</sup> Wulf Herzogenrath warnte im Katalog zur Ausstellung *Der Westdeutsche Impuls*, mit der der Kölner Kunstverein 1984 die Werkbundaussstellung von 1914 dokumentarisch beleuchtete, sogar vor der Annahme, dass aufgrund der Grundidee des Werkbundes hier die immer wieder geforderte Einheit von bildender Kunst und Architektur besonders zur Geltung und Umsetzung gekommen sei.<sup>76</sup> Wenn darunter nur eine Gleichwertigkeit oder gemeinsam entwickelte und eng ineinandergreifende Verbindung von Architektur und Kunst gemeint ist, kann ihm sicher recht gegeben werden; jedoch zeugt der Einbezug von Malern und Bildhauern in die Gestaltung von Ausstellungsgebäuden

---

72 Gutachten von Wilhelm Kreis vom 26.10.1926, in: Stadtarchiv Hattingen, Akte HSC4-111.

73 Zur Werkbundaussstellung sind besonders folgende Publikationen zu nennen: AUSST. KAT. KÖLN 1914, WERKBUND 1915, HERZOGENRATH 1981 sowie AUSST. KAT. KÖLN 1984. Zuvor war der Deutsche Werkbund vor allem an den deutschen Präsentationen auf den Weltausstellungen in 1910 in Brüssel und 1913 in Gent in Erscheinung getreten. Die Rolle des Werkbundes im Zusammenhang mit diesen internationalen Industrie- und Gewerbeausstellungen und der offiziellen Beteiligung Deutschlands 1910 sowie einer inoffiziellen Teilnahme 1913 in Gent hat Christiane Heiser anschaulich dargelegt: HEISER 2010.

74 Satzung des Deutschen Werkbundes 1908, Paragraph 2, zit. n. AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007, S. 51.

75 Insgesamt waren 48 verschiedene Architekten beteiligt: AUSST. KAT. KÖLN 1914, S. V.

76 HERZOGENRATH 1984, S. 306.

und -gelände durchaus von einem Streben nach dem Zusammenwirken der Gattungen, wenn auch unter dem Primat der Architektur.

Dabei stehen aus Einzelwerken zusammengesetzte Zyklen neben umfassenden Raumgestaltungen, raumfüllenden Wandbildzyklen sowie punktuellen Gestaltungen beispielsweise eines Ausstellungsstandes wie desjenigen des Tabakhändlers Joseph Feinhals.

Die prominentesten Bauten, in denen Wandmalereien entstanden, waren Theodor Fischers (1862–1938) Haupthalle mit dem zwölfteiligen Wandbildzyklus in der Vorhalle des Hauptgebäudes, den Adolf Hölzel seinen Schülern Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Hermann Stenner übergeben hatte<sup>77</sup> sowie das Fabrik- und Bürogebäude des noch jungen Walter Gropius (1883–1969), in dem Erwin Hahs und Georg Kolbe das Vestibül ausgemalt [Abb. 21] und die Maler Hans Blanke und Otto Hettner jeweils einen Zyklus in den beiden Turmaufbauten mit ihren Zugängen zum Dachgarten realisiert hatten.<sup>78</sup> Neben Kolbe waren außerdem auch die Bildhauer Gerhard Marcks, Richard Scheibe und Moissej Kogan an der bauplastischen Ausstattung beteiligt; im Seitenfoyer von Van van de Veldes Werkbundtheater freskierte der Dresdner Maler Ludwig von Hofmann (1861–1945) einen Wandfries mit variationsreichen Tanzdarstellungen [Abb. 22], die Hagener Bildhauerin Milly Steger schuf über den Treppen zu den Seitenfoyers Ovalreliefs.<sup>79</sup> An der künstlerischen Ausstattung von Wilhelm Kreis' Teehaus waren vor allem Bildhauer beteiligt, als einzigen Maler zog er Ernst Aufseeser hinzu, der hier jedoch keine Wandmalereien fertigte, sondern die Portalsäulen mit keramischen Reliefs versehen und Deckenreliefs entworfen hatte.<sup>80</sup>

Über diese von der Ausstellungsleitung beauftragten Gebäude hinaus entstanden auf Initiative und Kosten einzelner Persönlichkeiten oder Branchen weitere Bauten oder Ausstellungssektionen, in denen baugebundene Kunst und Wandmalereien zum Einsatz kamen: Beispielhaft sei auf den bereits erwähnten Stand des Tabakhändlers Joseph Feinhals (1867–1947) hingewiesen, für den Ernst Ludwig Kirchner eine mit ca. 8 x 13 m Größe wandfüllende Stoffcollage schuf.<sup>81</sup> [Abb. 23] Joseph Feinhals setzte sich als Auftraggeber, Sammler und Mäzen für zeitgenössische Kunst ein, unter anderem indem er seine Reklame, Geschäftspapiere oder Verpackungen von Künstlern

---

77 Zu den Wandbildern der Hölzel-Schüler v. a. VENZMER 1993, HERZOGENRATH 1984.

78 Karin Wilhelm, Die „Musterfabrik“ – Büro- und Fabrikgebäude von Walter Gropius, in: AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 143–154; zu Hahs und Kolbe außerdem SCHNEIDER 1992, Bildband, Abb. 370.1f. sowie DOLGNER 2012, S. 180 und DOLGNER 2016.

79 Dirk Teuber, Henry van de Veldes Werkbund-Theater – ein Denkmal für Friedrich Nietzsche?, in: AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 114–132, v. a. S. 120f., 125f.; Von Hofmann und Van de Velde hatten bereits bei der Einrichtung der Museumshalle auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 zusammengearbeitet, vgl. Thomas Föhl, Ludwig von Hofmann und das „Neue Weimar“ am Beispiel der Dresdner „Museumshalle“ von 1906, in: AUSST. KAT. DARMSTADT 2005, S. 38–45, Abb. ebd., S. 148f., Kat. Nr. 66–69 sowie WAGNER-WILKE 2012, Textteil, S. 79–128.

80 AUSST. KAT. KÖLN 1914, S. 249 sowie SCHEPERS 1985. Die Reliefs der Säulen zeigen Märchenmotive.

81 HOFFMANN, M. 1999A, S. 34f., AUSST. KAT. ASCHAFFENBURG 1980, S. 135ff. oder BILLETER 1979, S. 20.

gestalten ließ.<sup>82</sup> 1912 war er bereits an der Gestaltung der Sonderbundaussstellung in Köln beteiligt und prägte 1914 als Ehrenvorsitzender der mittelrheinischen Gruppe des Deutschen Werkbundes und Mitglied im Ausschuss „Kunst im Handel“ und im „Kunstausschuss“ die Vorbereitungen der Werkbundaussstellung.<sup>83</sup> Kirchner konnte hier nach der Ausgestaltung der Kapelle auf der Sonderbundaussstellung 1912, die er gemeinsam mit Erich Heckel mit gebatikten Stoffen und einer großen Madonnendarstellung ausgekleidet hatte, zum zweiten Mal eine raumgestaltende Arbeit ausführen. Seine buntfarbigen Applikationen auf tabakbraunem Stoff nahmen thematisch Bezug auf die von Feinhals gestaltete Sonderausstellung *Die Kunst im Tabakgewerbe*. Zeitgenössische Fotografien zeigen aber auch, dass sie von außen betrachtet mehr die Funktion einer dekorativen Hintergrundfolie einnahmen und zu großen Teilen von der Standarchitektur und den Vitrinen verdeckt waren. [Abb. 24] 1916 konnte Kirchner dann das erste Mal eine eigentliche Wandmalerei im Sanatorium Kohnstamm [Abb. 84–87] realisieren, in den 1920er-Jahren setzte er seine große Hoffnung auf die Ausmalung des Festsaales im Museum Folkwang in Essen, die letztlich nicht zur Ausführung kam. (vgl. Kap. III.2.3.2, bes. S. 290ff.)

Mit Bruno Tauts Glashaus und dem Haus Heinersdorff präsentierten sich die Deutsche Glasindustrie sowie die renommierte Glasmalerei- und Glasmosaikfirma im Rahmen der Werkbundaussstellung.<sup>84</sup> Im Haus Heinersdorff wurden die von Johan Thorn Prikker für die Neusser Dreikönigenkirche geschaffenen und 1912 erstmals in der von Heckel und Kirchner ausgestalteten Kapelle innerhalb der Sonderbundaussstellung präsentierten Glasfenster gezeigt. Und auch in Tauts Glashaus waren Glasmalereien u. a. von Max Pechstein zu sehen.

Diese Beispiele zeigen – anders als von Herzogenrath eingeschätzt –, dass der Verbindung von Architektur und bildenden Künsten innerhalb der Werkbundaussstellung ein doch zentraler Stellenwert zugemessen wurde, auch wenn die Architektur dabei meist die primäre und dominierende Position einnahm. Wandmalereien wurden neben bauplastischen Werken, Skulpturen, Glasmalereien und eher dekorativen Raumgestaltungen eingesetzt und eher in den unspezifischen, nicht zu Ausstellungszwecken benutzten Räumen realisiert. Die Werkbundaussstellung prägte später auch die Ausstellungen der 1920er-Jahre, die sich die Wandmalerei in ähnlicher Weise zunutze machten. (vgl. Kap. III.2, bes. S. 172–176) Viele der Künstler, die hier mit Wandgemälden betraut waren, wie Oskar Schlemmer, Willi Baumeister oder der Hallische Künstler Erwin Hahs, konnten in den 1920er-Jahren wandmalerisch arbeiten oder bemühten sich oftmals aktiv um solche Aufträge. Nur Ernst Ludwig Kirchner sollte

82 Zu Feinhals' Aktivitäten hier und im Folgenden v. a. Renate Hilscher, Joseph Feinhals, Tabakhändler, Sammler und Mäzen, in: AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 283–287.

83 Den Vorsitz im Ausschuss „Kunst im Handel“ hatte Karl Ernst Osthaus inne; den Kunstausschuss bildete er gemeinsam mit Alfred Hagelstange, Karl Ernst Osthaus und Max Läger, vgl. AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 283.

84 Das Glashaus entstand außerhalb des zentralen Ausstellungsgeländes und war kontrovers diskutiert, Auftraggeber war die Deutsche Glasindustrie. Vgl. z. B. Kristiana Hartmann und Franziska Bollerey, Das Glashaus von Bruno Taut, in: AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 133–142. Zum Haus Heinersdorff: Stefan Kraus, Der Kardinal und die Kirchenfenster. Jan Thorn-Prikker im Haus Heinersdorff, in: ebd., S. 313–316. Architekt des Haus Heinersdorffs war Alfred Fischer.

während der Weimarer Republik keine Realisierungsmöglichkeit mehr finden. Aber auch sein intensiver Entwurfsprozess und die lang anhaltende Diskussion mit dem Essener Museumsdirektor Ernst Gosebruch bezeugt, wie wichtig es ihm offenbar gewesen wäre, einen solch umfassenden Wandbildzyklus im öffentlichen Raum auszuführen. (vgl. Kap. III.2.3.2)

Die inhaltliche Heterogenität und stilistische Diskrepanz, die mitunter zwischen Architektur und Bildwerken feststellbar ist – wie bei der klassizistischen Haupthalle Theodor Fischers und den modern formulierten Werken der Hölzel-Schüler oder der avantgardistisch sachlichen Architektur von Gropius' Büro- und Fabrikgebäude und den expressionistischen Wandmalereien der Künstler Erwin Hahs und Georg Kolbe, Hans Blanke und Otto Hettner – spiegelt die Vielfalt der künstlerischen Positionen wider, die im Werkbund vereint waren.<sup>85</sup> In Ermangelung öffentlicher Aufträge bot sich hier für viele Werkbundarchitekten und -künstler eine gute Gelegenheit, das Zusammenspiel zwischen Architektur, Wandmalerei und Bauplastik zu erproben. Einige der Künstler, die in den 1920er-Jahren vor allem wandmalerisch tätig waren, sammelten hier erste Erfahrungen, die Grenze zwischen Raumkunst und Wandmalerei lässt sich jedoch nicht immer streng ziehen.<sup>86</sup> Die auf der Werkbundaussstellung realisierten Werke unterscheiden sich also in ihrer Funktionalität, die von Raumgestaltung über illustrierende Dekoration bis hin zu eher identitätsstiftenden Werken wie denen der Hölzel-Schüler reichten, die in der Haupthalle Theodor Fischers angebracht waren.

Außer den genannten Künstlern und Architekten war Karl Ernst Osthaus in mehrfacher Hinsicht prägend für diese Werkbundaussstellung: als Mitglied des geschäftsführenden Vorstandes, stellvertretender Vorsitzender des Kunstausschusses, Jurymitglied sowie Vorsitzender der Abteilung „Kunst im Handel“.<sup>87</sup> Seinem persönlichen Engagement und seiner Vermittlung verdankten einige Künstler die Beteiligung an der Werkbundaussstellung: so z. B. J. L. M. Lauweriks, dem er die Gestaltung der Räume für *„Auserlesene Einzelstücke alter und neuer Zeit“*, *„Kunst im Handel“* und den Hagener Raum übertragen hatte.<sup>88</sup> Die Exponate in der Abteilung *Auserlesene Einzelstücke* stammten zudem zum größten Teil aus den Wanderausstellungen des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe*.<sup>89</sup>

Durch diese Projekte auf der Werkbundaussstellung 1914 konnten sich viele Künstler im Bereich der Wandmalerei zum Teil erstmals erproben. Als impulsgebende

---

85 Daran entzündete sich schließlich im weitesten Sinne auch der sogenannte Werkbundstreit, in dem sich als Protagonisten Hermann Muthesius und Henry van de Velde gegenüberstanden. Vgl. dazu v. a. Angelika Thiekkötter, *Der Werkbundstreit*, in: AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 78–93.

86 Z. B. statteten Künstler der Hamburger Kunstgewerbeschule zwei Räume innerhalb der Ausstellung aus, vgl. HARTH 1989, S. 63–68.

87 Die Mitglieder der verschiedenen Ausschüsse und Gremien sind im Katalog aufgeführt: AUSST. KAT. KÖLN 1914, zu Osthaus' Beteiligungen vgl. ebd., S. 8, 13, 15, 27, außerdem war er Mitglied im Theaterausschuss. Vgl. ebd., S. 23.

88 AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 83–85 sowie WERKBUND 1915, S. 26.

89 Zur Geschichte dieses Wandermuseums vgl. z. B. *Das Schöne und der Alltag, die Anfänge modernen Designs 1900–1914. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, hrsg. v. Michael Fehr und Sabine Röder, Köln 1997.

Veranstaltung kommt ihr insofern besondere Bedeutung zu. Der Deutsche Werkbund wirkte in den 1920er-Jahren außerdem durch seine verschiedenen Mitglieder im Bereich der Wandmalerei: Besonders viele Architekten aus seinen Reihen bezogen Stellung für die Wandmalerei, Museumsdirektoren bemühten sich um Ausmalungen in ihren Institutionen, und mit Edwin Redslob hatte der Werkbund versucht, seinen Einfluss auch auf Regierungsebene geltend zu machen. So war es ihm gelungen, zu einem Orientierungspunkt für die preußische Kulturpolitik zu werden. (vgl. Kap. II.1.3, II.1.4)

### 1.1.4 Wettbewerbe und Auftragsvergabe

Das im 19. Jahrhundert populäre Wettbewerbswesen, das zu einem großen Teil von bürgerlichen Vereinen getragen wurde, war vor allem auf öffentliche Kunstwerke wie Denkmäler und Wandmalereien ausgerichtet. Besonders stark trat der *Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* in Erscheinung. Als einziger der zahlreichen Kunstvereinsgründungen in Deutschland stellte der Düsseldorfer Verein ein Viertel aller Einnahmen „für Stiftung, Herstellung, Erhaltung monumentaler öffentlicher Kunstwerke“<sup>90</sup> zur Verfügung. In der Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Vereins im Jahr 1929 listete der Autor nur einige der „bekanntesten und erfolgreichsten Werke“ auf: So entstanden Carl Bendemanns Wandbilder in der Düsseldorfer Realschule sowie verschiedene Rathaus-Zyklen wie die Karlsfresken Alfred Rethels in Aachen oder die Fresken von Peter Janssen in Krefeld.<sup>91</sup> Seit Mitte des Jahrhunderts lautete der Vereinszweck „die Kunst zu befördern [...] allgemeine Theilnahme für das Schöne anzuregen, und dahin zu wirken, daß die Kunst vorzugsweise dem Schmucke des öffentlichen Lebens sich widme.“<sup>92</sup>

Anfang des 20. Jahrhunderts verlagerte sich diese Wettbewerbstätigkeit zunehmend auf Architekturwettbewerbe, die vor allem in den brancheneigenen Zeitschriften wie der *Deutschen Bauzeitung* oder dem *Zentralblatt der Bauverwaltung* angekündigt wurden.

Künstler und Künstlergruppen forderten aber nach wie vor ein Wettbewerbswesen für künstlerische Ausstattung des öffentlichen Raums. So publizierte der Werkbund 1919 beispielsweise in seinem Mitteilungsblatt die „Grundsätze für das Verfahren bei Wettbewerben auf dem Gebiete der bildenden Kunst und des Ingenieurwesens“, die bereits auf Beratungen verschiedener Künstlervereinigungen aus dem Jahr 1912

---

90 Kurt Karl Eberlein, Zur Säkularfeier des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, in: *Kunst und Künstler*, 27.1929, H. 11, S. 435–438, hier S. 435.

91 Kurt Karl Eberlein, *Die Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 1829–1929. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins*, Düsseldorf 1929, S. 41. EBERLEIN 1929. Zur Auftrags- und Entstehungsgeschichte des Düsseldorfer Bendemann-Frieses vgl. auch WAGNER, M. 1989, S. 196–200.

92 *Statut des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen*, in: *Correspondenz-Blatt* 1852, zit. n. WAGNER, M. 1989, S. 198f.

zurückgehen.<sup>93</sup> Die Wettbewerbe sollten dazu dienen, „dem Auftraggeber die möglichst beste Lösung der gestellten Aufgabe zu bieten“ sowie „den für die Ausführung der Aufgabe am meisten geeigneten Künstler zu ermitteln.“<sup>94</sup> Ferner sollte das zuständige Preisgericht aus einer ungeraden Zahl an Mitgliedern und dabei in der Mehrzahl aus Sachverständigen bestehen, „von denen einige anerkannte ausübende Künstler auf dem Gebiete des in Frage stehenden Wettbewerbs sein müssen.“<sup>95</sup> Es ging also in erster Linie um eine künstlerisch hochwertige Gestaltung des öffentlichen Raumes, über dessen Ausführung die teilnehmenden Künstler durch die Gestellungen von Sachverständigen im zuständigen Gremium resp. Preisgericht Mitentscheidungs-möglichkeiten beanspruchten.

Den bisher genannten Forderungen standen in der Praxis erhebliche finanzielle, materielle oder personelle Schwierigkeiten entgegen.

Die Quellenlage zeigt, dass es zwar durchaus öffentliche Wettbewerbe gab, entweder Ausschreibungen der Ministerien wie in Schneidemühl, wo das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung einen Wettbewerb ausgelobt hatte,<sup>96</sup> oder städtische Einladungswettbewerbe wie beispielsweise bei der Auswahl eines Künstlers für die Ausmalung der Rotunde mit Georg Minnes Knabenbrunnen im Museum Folkwang in Essen. Oftmals mussten zur Finanzierung der Projekte aber private Geldgeber herangezogen werden. In Essen standen Direktor Ernst Gosebruch Gelder aus der Lübsen-Stiftung zur Verfügung,<sup>97</sup> diese Praxis war auch bei direkter Auftragsvergabe üblich: Walter Kaesbach konnte Erich Heckel nur dank der Unterstützung des Erfurter Schuhfabrikanten und Mäzens Alfred Hess beauftragen,<sup>98</sup> und Max Creutz war es in Krefeld ebenfalls gelungen, private Gelder zu akquirieren.<sup>99</sup> Auch für das Wandbild im Hospital am Johannesring in Erfurt hatten Kunstverein und Angermuseum 1925 einen Wettbewerb ausgeschrieben, den Charles Crodel gewann. Die Ausführung wurde dann ebenfalls privat finanziert, unter anderem wiederum durch Alfred Hess.<sup>100</sup>

Sehr häufig scheint eine Auftragsvergabe zudem in persönlichen Verbindungen zwischen Architekten, Auftraggebern und Künstlern begründbar. Gerade die

93 Vgl. GRUNDSÄTZE WETTBEWERBE 1919. An den Beratungen am 13.12.1912 hatten Vertreter der folgenden Vereinigungen teilgenommen: Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, Berliner Bildhauer-Vereinigung, Deutscher Künstlerbund, Deutscher Werkbund, Künstlerverband Deutscher Bildhauer, Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, Verband Deutscher Buchgewerbekünstler, Verband Deutscher Illustratoren, Verband Deutscher Kunstgewerbe-Vereine.

94 Ebd., S. 99.

95 Ebd., S. 100.

96 Akten im Preußischen Geheimen Staatsarchiv I. HA Rep. 151, IV Nr. 1342 zit. n. SCHUPETTA 2001, S. 94 Anm. 13.

97 Schreiben Ernst Gosebruchs an den Schatzmeister des Museum Folkwang Georg Hirschland, 13.3.1928, in: Archiv Folkwang-Museumsverein, D. 15, S. 171f., zit. n. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 12.

98 Zu Alfred Hess vgl. v. a. LUCKE 1992 und MENZEL 2008 sowie Kap. III.2.3. in vorliegender Arbeit.

99 WEMBER 1966, S. 102, spricht von der „Stiftung eines einzelnen Krefelder Bürgers“, CREUTZ 1923 berichtet von einem Künstlerfest, auf dem Mittel eingespielt wurden, die durch Spenden aus dem engeren Vorstandskreis aufgestockt wurden. Vgl. zu Thorn Prikkers Projekt im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld v. a. Kap. IV in vorliegender Arbeit.

100 MENZEL 2008, S. 49.

Direktoren der Kunstmuseen – wie Kaesbach, Creutz oder Gosebruch – oder die Architekten selbst – wie Taut, Schumacher oder Kreis – standen oftmals in persönlichem Kontakt zu zeitgenössischen Künstlern oder waren durch die Zugehörigkeit in denselben Künstlergruppen miteinander verbunden. So waren Walter Kaesbach und Erich Heckel bereits seit 1912 befreundet.<sup>101</sup> Fritz Schumacher stand den Künstlern der *Hamburgischen Sezession* besonders nahe und wählte für die künstlerische Ausgestaltung seiner öffentlichen Bauten in Hamburg vor allem Künstler aus ihren Reihen.

### 1.1.5 Kulturpolitische Aktivität

Einige der Künstler oder Künstlergruppen wurden selbst gesellschaftspolitisch oder kulturpolitisch aktiv, um in der Öffentlichkeit für das Thema der Wandmalerei zu sensibilisieren oder konkrete Umsetzungsmöglichkeiten zu schaffen. Verschiedene Strategien finden sich hier bei der Künstlergruppe *Jung-Erfurt*, der *Hallischen Künstlergruppe* sowie der *Hamburgischen Sezession*.

In einer ähnlich agitatorischen Aufbruchsstimmung wie der *Arbeitsrat für Kunst* forderten die Künstler der ebenfalls 1919 gegründeten Gruppe *Jung-Erfurt* um den Maler Alfred Hanf (1890–1974) die Integration der bildenden und angewandten Kunst in die Öffentlichkeit.<sup>102</sup> Sie erhofften sich, so die junge parlamentarische Demokratie der Weimarer Republik mitgestalten zu können. Im späteren Reichskunstwart Edwin Redslob, der von 1912–1919 Direktor des Angermuseums in Erfurt war, fand sie einen ersten Fürsprecher. Die Gruppe präsentierte sich in klassischen Ausstellungen, aber auch mit zwei Vortragsreihen in Kooperation mit der Erfurter Volkshochschule.<sup>103</sup> Neben der Pflege und Förderung der jungen Kunst – womit der Expressionismus gemeint war – wollte sich die Gruppe „an der Verwirklichung eines neuen geistigen Menschentums“ beteiligen, wie es gleich im ersten Paragraphen ihrer Satzung verankert ist.<sup>104</sup> Dies erhofften sie, auch durch Wandmalereien im öffentlichen Raum zu erreichen.

Dazu wurde eine Vortragsreihe zur modernen Kunst und Kunstgeschichte Anfang 1920 als Plattform genutzt. Einen Abend gestalteten die – heute jedoch fast vollkommen vergessenen Künstler – Willy Kirch (1892–1943) und Karl Schneider

101 Während des Kriegs leitete Kaesbach eine Sanitätsabteilung in Ostende, in die er Max Beckmann, Heinrich Nauen, Erich Heckel u. a. einbezog und sie so vor einem aktiven Kriegsdienst bewahren konnte. Außer diesen war er mit Christian Rohlf, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Lyonel Feininger, Paul Klee und Wassily Kandinsky befreundet, die er zu Ausstellungen nach Erfurt einlud. Die freundschaftlichen Beziehungen schlugen sich auch in Kaesbachs Sammlung nieder. Vgl. FEHLEMANN 1992, S. 187–189. Zur Beziehung zwischen Heckel und Kaesbach vgl. außerdem Kap. III.2.3. in vorliegender Arbeit.

102 Vgl. v. a. MENZEL/NOWAK 1997 sowie PENNDORF 1999. Gründungsdatum ist der 20.1.1919, Gründungsmitglieder sind: Walter Fernkorn, Alfred Hanf, Theo Kellner, Willy Kirch, Otto Mehmel, Richard Bauroth, Curt Hotzel, Walter Passarge; später kommen hinzu: Robert Huth, Karl Schneider, Karl Lüdecke.

103 MENZEL/NOWAK 1997, S. 26f.; REIMERS 1999, S. 213–215, geht detaillierter auf die Vortragsreihe ein, die die Künstler der Gruppe Jung-Erfurt in Kooperation mit der Thüringischen Volkshochschule im Winter 1919/1920 veranstalteten.

104 *Satzungen der Künstlergruppe Jung-Erfurt*, § 1, zit. n. MENZEL/NOWAK 1997, S. 6.



[o. J.]<sup>105</sup> zum Thema „Wandbild“. Karl Schneider arbeitete zur selben Zeit an einem Auftrag für das Erfurter Schützenhaus, einem Wandfries zum *Auszug der Schützen*, der vor Ort besichtigt werden konnte. [Kat. Nr. 44] Kirch übernahm die theoretischen Erläuterungen zur zeitgenössischen Kunstauffassung, Schneider stellte Entstehungsgeschichte und Technik des Wandbildes vor.<sup>106</sup> Beide Künstler sind heute fast vollkommen vergessen, ebenso ihre Tätigkeit.

Für ein weiteres Projekt, die Ausmalung des Speisesaales im Reichsferienheim in Tännich (1924) durch Alfred Hanf, wurde durch eine Postkartenserie mit Fotografien des Wandbildzyklus vor allem nach der Fertigstellung Öffentlichkeitsarbeit betrieben.<sup>107</sup> (vgl. Kap. III.2.2.4)

Konkrete kulturpolitische Aktivität entfalteten die *Hamburgische Sezession* und die *Hallische Künstlergruppe*, indem sie sich für die Förderung öffentlicher Wandmalerei und Mitbestimmungsmöglichkeiten der Künstler auch auf kommunalpolitischer Ebene engagierten.

Die Hamburgische Gruppe wurde 1919 als letzte der sonst vor allem vor dem Ersten Weltkrieg formierten Künstlergruppen mit Namen Sezession gegründet.<sup>108</sup> Den Künstlern der *Hamburgischen Sezession* ging es jedoch nicht so sehr um eine Abspaltung oder einen Protest gegen traditionelle Institutionen, als vielmehr um die Bildung einer Interessenvertretung der Hamburger Künstler. Sie bemühten sich intensiv um öffentliche Aufträge. So gelang es ihnen, das Gremium der *Senatskommission für Kunstpflege*<sup>109</sup> als Förderprogramm für Kunst in und an öffentlichen Bauten neu zu beleben, das sich in der Vergabe von Staatsaufträgen an bildende Künstler

105 AUSST. KAT. ERFURT 1999, S. 465, gibt die Lebensdaten der beiden Künstler wie oben genannt an. Das Geburtsjahr und die Lebensdaten Karl Schneiders konnten darüber hinaus nicht konkretisiert werden.

106 Die Entwürfe zum Fries wurden 1919 zunächst öffentlich ausgestellt; weder das Fries noch die Entwürfe haben sich jedoch erhalten. Das Gebäude wurde vollständig umgebaut und wird vom Thüringischen Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur genutzt. REIMERS 1999, S. 213 sowie REIMERS 2000, S. 61.

107 Drei Motive der zehnteiligen Postkartenserie sind nachweisbar, hrsg. v. Arbeiterjugend-Verlag Berlin 1924, in: Archiv der Arbeiterjugendbewegung, Oer-Erkenschwick, II/82 sowie in: Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, zit. n. KAHL/NOWAK 2011, S. 69.

108 Zur *Hamburgischen Sezession* haben bisher vor allem Friederike Weimar, Meike Bruhns und Ina Ewers-Schulz geforscht: vgl. WEIMAR 2003, EWERS-SCHULZ 2002, AUSST. KAT. HAMBURG 2002, BRUHN 1994, BRUHN 2003; darüber hinaus auch AUSST. KAT. HAMBURG 2006, AUSST. KAT. HAMBURG 2007. Kataloge der Ausstellungen der Hamburgischen Sezession: AUSST. KAT. HAMBURG 1925, AUSST. KAT. HAMBURG 1928, AUSST. KAT. HAMBURG 1932. Ein genaues Gründungsdatum nennt keine der o. g. Publikationen zur *Hamburgischen Sezession*. Lediglich in einer Notiz in Kunstchronik und Kunstmarkt wird der 21. Juni genannt. Vgl. ebd., Nr. 39, 11.7.1919, S. 824. Einzelne Künstler und Wandbildprojekte der Hamburgischen Sezession werden in Kap. III.2.2 vorgestellt, zur Sonderrolle Hamburgs vgl. auch Kap. III.1.2.3. in vorliegender Arbeit.

109 Die *Senatskommission für Kunstpflege* bestand zunächst in den Jahren 1920–1925; 1925 berief der Senat statt ihrer die sog. *Kommission zur Unterstützung bildender Künstler Hamburgs*, die bis 1928 aktiv war; 1928–1933 wurde schließlich erneut die *Senatskommission für die Kunstpflege* vom Senat eingesetzt. Vgl. z. B. BAREŠIC-NIKIĆ 2009, Kap. 3.3., S. 101–115, sowie StA Hbg, Bestand 363–2 Senatskommission für die Kunstpflege. Die Angabe Schumachers 1932, S. 3, dass der Senatskommission in den Jahren 1925–1931 viermal Gelder zur Verfügung gestellt wurden, ist insofern irreführend, als sie in den Jahren 1925–1928 nicht unter diesem Namen bestand und agierte.

manifestierte. Auch wenn die Künstler selbst im Gegensatz zu den Vorgängerorganisationen (vgl. Kap. III.1.2.3) keine direkten Vertreter mehr stellten, hatten sie in ihrem Malerkollegen Emil Maetzel (1877–1955),<sup>110</sup> der zugleich Leiter der Abteilung Städtebau in der Baubehörde war, und dem Architekten Fritz Schumacher als Bau- und Leiter des Hochbauwesens der Hansestadt zwei Mitglieder aus ihren Reihen und entschiedene Fürsprecher in der Kommission.<sup>111</sup>

Bei der Auftragsvergabe kam Schumacher schließlich die Aufgabe zu, den Künstlern eine oder mehrere Wandflächen in den Neubauten vorzuschlagen, aus denen sie eine zur Umsetzung ihrer wandmalerischen Projekte auswählen konnten. Obwohl er also von Anfang an mit Wandbildern in einigen seiner Bauten rechnete, bezog Schumacher die Künstler erst ein, wenn die Architektur konzipiert oder gar baulich fertig gestellt war. Er manifestierte so die Dominanz der Architektur, die lediglich Flächen für Wandmalerei freigab, diese aber nicht von Anfang an konzeptionell einbezog. Eine Erklärung hierfür findet sich nicht nur in Schumachers eigenem Berufsethos, sondern auch in dem der Förderungswürdigkeit zugrunde gelegtem Kriterium.<sup>112</sup> So waren für eine Förderung nicht die rein künstlerische Fähigkeit und Relevanz ausschlaggebend, sondern im Sinne einer Künstlerhilfspolitik war auch die (materielle) Bedürftigkeit der Künstler wesentlich entscheidend. Bei freier Platzwahl fiel Schumacher auf, dass sich die meisten Künstler häufig für die größtmögliche Wand entschieden.<sup>113</sup> Darin zeigt sich deutlich der Wunsch nach einer prominenten Platzierung innerhalb der Gebäude und bestmöglicher Wahrnehmbarkeit, die mit einem größeren Wandbild höher eingeschätzt wurde.

Die Forderung nach einer öffentlichen Monumentalmalerei wurde in Hamburg also nicht nur verbal artikuliert, sondern konnte in gewisser Eigenregie der Künstler hier auch praktisch umgesetzt werden. Auf diese Sonderrolle Hamburgs ist noch zurückzukommen.

Auch wenn sich gegen Ende der 1920er-Jahre gemeinsame stilistische Merkmale, der sog. Hamburger Sezessionsstil, herausbildeten, definierten sich die *Hamburgische Sezession* wie auch der *Arbeitsrat für Kunst* oder die *Novembergruppe* in erster Linie nicht über einheitliche Stilmerkmale, sondern vor allem als Interessenvertretung bzw. eine Art Berufsverband mit heterogener Mitgliederstruktur. Nur so war es möglich, dass auch ein in seinen Farbraumkonzepten eher traditionell ausgerichteter Künstler wie Otto Fischer-Trachau (1878–1958) Mitglied der Gruppe sein konnte.<sup>114</sup>

Durch die zahlreichen Wandgemälde in Hamburger Schulen war es den Mitgliedern der *Hamburgischen Sezession* gelungen, sich neben ihrem eigenen Ausstellungsprogramm,

---

110 Zu Maetzel vgl. z. B. WEIMAR 2003, S. 124f.

111 Zur dritten Formation der Kommission vgl. v. a. BAREŠIĆ-NIKIĆ 2009, S. 114f. sowie Kap. III.1.2. der vorliegenden Arbeit.

112 Hier und im Folgenden SCHUMACHER 1932, S. 6f.

113 Ebd., S. 7.

114 Otto Fischer-Trachau arbeitete eng mit Schumacher zusammen und war zeitweise Vorsitzender des Vereins Farbe im Stadtbild. Zum Verhältnis zwischen Architekt und Künstler vgl. BRUHNS 2008.

das sie seit Anbeginn bis zur Auflösung der Gruppe 1933 kontinuierlich veranstalteten, und den berühmt gewordenen Zinnober-Festen, zu denen sie ab 1928 einluden, einen festen Platz im öffentlichen Kulturleben und kulturellen Gedächtnis der Stadt zu erarbeiten.<sup>115</sup> Gegen Ende der 1920er-Jahre hatte sich der so genannte Sezessionsstil immer mehr etabliert, was zu einer gewissen Einheitlichkeit und Geschlossenheit beitrug, die vor allem vom Publikum und der Kritik sehr positiv aufgenommen wurde.<sup>116</sup> Im Katalog zur 11. Sezessionsausstellung führten die Künstler diese stilistische Einheitlichkeit auf die intensive Beschäftigung vieler mit dem Medium der Wandmalerei zurück.<sup>117</sup> Die Wandmalerei wurde insofern als stilbildendes Medium bewertet. In dieser Ausstellung waren elf großformatige Arbeiten zu sehen, die aus der Beschäftigung mit den monumentalen Aufgaben hervorgegangen waren, die die Künstler mit den Wandbildern der Schumacher-Bauten zu bewältigen hatten.<sup>118</sup>

Gleich nach ihrer Gründung ergriffen auch die Künstler der *Hallischen Künstlergruppe* kulturpolitische Initiative, was Sabine Meinel in ihrer Dissertation ausführlich analysiert hat.<sup>119</sup> Im Duktus ihres Manifests stand die *Hallische Künstlergruppe* der *Novembergruppe* und dem *Arbeitsrat für Kunst* nahe; man sah sich gleichsam als eine Zweigstelle der Berliner Novembristen.<sup>120</sup> Neben der Forderung nach einer Reform der Kunstgewerbeschulen und Akademien sowie der Einrichtung künstlerischer Werkstätten in den Elementarschulen verlangen sie weitere Ausstellungsräume und den Einbezug zeitgenössischer Künstler bei der künstlerischen Gestaltung öffentlicher Gebäude:

*„Bei öffentlichen Arbeiten, Wettbewerben, Submissionen müssen vor allem die fortschrittlichen Kunstrichtungen zu Worte kommen. [...] Wir fordern die gesetzliche Hinzuziehung der freien Künstler zu den Beratungen und Beschlüssen des Kultusministeriums und der Arbeitskammern.“*<sup>121</sup> Als Gegenleistung wollten sie *„dem Staate ein reifes, geistig vollwertiges Volk erziehen helfen. [...] mit dem Volke eine Volkskunst erzeugen [...] und] den Staat [...] zu kultureller Blüte bringen!“*<sup>122</sup>

Gelegenheiten, diese Ziele umzusetzen, boten sich den Hallischen Künstlern bereits im selben Jahr. Wie in Erfurt organisierten die Künstler Vortragsabende zur zeitgenössischen Kunst.<sup>123</sup> Darüber hinaus richteten sie ihr Anliegen, einen Etat zur Linderung der wirtschaftlichen Not der halleschen Künstler einzurichten, im Juli

---

115 Zur kulturpolitischen Stellung der Hamburger Sezession und ihrer nachhaltigen Wirkung, vgl. z. B. WEIMAR 2003, S. 6–29 sowie EWERS-SCHULTZ 2002, S. 19–26 und zu den Zinnoberfesten v. a. JAEGER/STECKNER 1983.

116 Vgl. WEIMAR 2003, S. 26.

117 AUSST. KAT. HAMBURG 1932.

118 BRUHNS 2003, S. 76.

119 MEINEL 2008, v. a. S. 30–64.

120 Aus einem Manifest der „Hallischen Künstlergruppe“, in: SCHMIDT, D. 1964, S. 179f.

121 Ebd., S. 179.

122 Ebd., S. 180.

123 MEINEL 2008, S. 40f.

1919 aber auch direkt an die Stadtverordnetenversammlung Halle.<sup>124</sup> Sog. Notstandsarbeiten sollten das „*Recht auf Kulturarbeit*“ gewährleisten, dem die Künstler parallel zum Antrag an die Stadtverordnetenversammlung in einem Aufruf in verschiedenen Zeitungen Nachdruck verliehen.<sup>125</sup> Das Programm der Notstandsarbeiten umfasste unter anderem auch die Ausgestaltung von Schulen und öffentlichen Gebäuden mit moderner Kunst. Der geforderte Etat von 100.000 Mark wurde bereits Anfang August 1919 bewilligt; ein Ausschuss wurde gewählt, der mit der Durchführung dieser Notstandsarbeiten betraut wurde.<sup>126</sup> Auf Künstlerseite wurde parallel ein Künstlerrat einberufen und mit der Interessenvertretung der Künstler in Bezug auf die Notstandsarbeiten beauftragt.

Der Künstlerrat schrieb 1920 die ersten Wettbewerbe aus, um die Künstlernetz zu lindern. Dazu gehörte – neben einem Wettbewerb für die Gestaltung eines Kriegerfriedhofes, für Einzel-Grabsteine, Kreuze und Schöpfbrunnen – auch die Ausmalung zweier Schulaulen.<sup>127</sup> Meinel konnte dokumentieren, dass 13 Entwürfe eingereicht wurden. Der erste Preis für die Martinschule ging an Werner Lude für seine Arbeit *Kosmos*; Karl Völker (1889–1962) bekam unmittelbar danach für seinen Entwurf *Neues Land und Sonnenstrahl*, der nicht erhalten ist, den zweiten Preis. [Kat. Nr. 65]

Dieses Verfahren in Halle zeigt, ähnlich dem Vorgehen in Hamburg oder des preußischen Kultusministeriums (vgl. Kap. III.1.2.1),<sup>128</sup> eine Vergabe auch in Abhängigkeit von der Bedürftigkeit der Künstler und muss insofern eher als eine Künstlerhilfspolitik als eine Förderung der zeitgenössischen Kunst allein aufgrund künstlerischer Kriterien gelesen werden.

#### 1.1.6 Reichswirtschaftsverband bildender Künstler

Eine gewisse Sonderrolle unter den Künstlergruppierungen nimmt der *Reichswirtschaftsverband bildender Künstler* (1921–1927) bzw. dessen Nachfolgevereinigung der *Reichsverband bildender Künstler* (1927–1933) ein.<sup>129</sup>

124 Der Architekt und Gründungsmitglied Martin Knauth reichte am 25.7.1919 einen entsprechenden Antrag ein, der am 2.8.1919 im städtischen Haushaltsausschuss behandelt wurde. Vgl. dazu Stadtarchiv Halle, Stadtverordneten-Versammlung Kap. VII., Abt. IV, Nr. 3, Bd. VI sowie *Demokratische Saalezeitung*, Nr. 358 vom 3.8.1919 und *Hallische Nachrichten*, Nr. 174 vom 4.8.1919; zit. n. MEINEL 2008, S. 41.

125 MEINEL 2008, S. 41f., nennt folgende Blätter, in denen der Aufruf publiziert wurde: *Volksblatt. Tageszeitung für die Sozialdemokratische Partei Deutschlands für die Provinz Sachsen*, Nr. 178 vom 1.8.1919, *Hallische Nachrichten*, Nr. 169 vom 29.7.1919, *Demokratische Saalezeitung*, Nr. 350 vom 29.7.1919. Zu den Notstandsarbeiten vgl. ebd., S. 41–44.

126 Zur Stadtverordneten-Sitzung Halle am 4.8.1919 vgl. Stadtarchiv Halle, Stadtverordneten-Versammlung Kap. VII., Abt. IV, Nr. 3, Bd. VI und *BAUZEITUNG BERLIN*, No 66, 13.8.1919, S. 392.

127 Martinschule und Talamtschule, vgl. ebd., S. 50.

128 Das Preußische Ministerium hatte z. B. die *Instrumentarien der Notspende für deutsche Kunst* oder der *Notgemeinschaft der deutschen Kunst* etabliert. Vgl. hierzu auch KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 224, 469–476, 525.

129 Zur Geschichte des Verbandes in seinen verschiedenen Organisationsformen vgl. AUSST. KAT. BERLIN 1983 und KAHLE 1977. Die Gründung geht auf den 1913 erfolgten Zusammenschluss der Wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler Deutschlands zum Kartell der Wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler Deutschlands zurück.

Er wurde am 9.1.1921 in Weimar als Zusammenschluss bestehender wirtschaftlicher Verbände aus Berlin, München, Nordwestdeutschland, Ostdeutschland, Sachsen, Thüringen [und] Westdeutschland gegründet.<sup>130</sup> Er sah sich als rein ökonomisch motivierter Berufsverband und betonte immer wieder, sich nicht politisch zu engagieren, sondern vielmehr „alle“ Künstler zu vertreten und diese in praktischen Belangen beispielsweise in Fragen zum Steuer- oder Urheberrecht sowie durch Läden für Künstlerbedarf, Werthilfen, ein Verleihinstitut oder eine Atelierkommission u. Ä. zu unterstützen.<sup>131</sup>

In der verbandseigenen Zeitschrift *Kunst und Wirtschaft* dominierte zu Beginn der 1920er-Jahre als gleichsam antipodische Haltung zu den oben genannten Künstlergruppen mit auch gesellschaftspolitischen Zielen eine vergleichsweise sachliche Nachrichtenhaltung. Hier wurde jeweils der „Bericht des Reichswirtschaftsverbandes“ publiziert sowie „Amtliche Mitteilungen“ und Berichte über Versammlungen, Wettbewerbe, Ausstellungen Stipendien und Preise. Erst 1926 wurde der Zeitschrift der „Nichtamtliche Teil“ (unter der Leitung von Fritz Hellwag) zugefügt, in dem persönliche Meinungen Platz fanden.<sup>132</sup>

In den 1920er-Jahren erzielte der Reichs(wirtschafts)verband trotz seiner enormen Mitgliederzahl verhältnismäßig wenig nachhaltige Wirkung, weder auf dem unmittelbar ökonomisch-praktischen Feld noch in politischer Hinsicht.<sup>133</sup> Die Mitgliedszahlen stiegen bis 1933 von 5.500 auf rund 10.000 Mitglieder, was unter anderem dazu beitrug, dass das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hierin die zentrale Interessenvertretung der Künstler sah.<sup>134</sup> Bis Mitte der 1920er-Jahre trat der Verband häufig als Hauptkritiker des preußischen Kultusministeriums auf. Erst mit Carl Heinrich Beckers Amtsantritt 1925 bewegten sich die Gegenspieler teilweise aufeinander zu;<sup>135</sup> die „Entschließungen“ des Verbandes, die auf der Mitgliederversammlung 1927 gefasst worden waren, schienen einen Impuls zumindest in der preußischen Landesregierung zur Beteiligung bildender Künstler an der Ausstattung öffentlicher Gebäude ausgelöst zu haben.<sup>136</sup> Unter dem Schlagwort „*Arbeitsbeschaffung für Künstler*“ hieß es dort:

---

130 BAUZEITUNG BERLIN No. 88, 5.11.1921, S. 391: hier Angaben zu Gründungsdatum, zentralen Zielen und Zusammensetzung des Vorstandes: Hans Baluschek, Berlin, Dr. Gönner, München, Fritz Hollenberg, Stuttgart, Prof. Körner in Frankfurt a. M. und Baurat Seidler in Dresden; Generalsekretariat in Berlin.

131 AUSST. KAT. BERLIN 1983, S. 11f. Der Verband verstand sich jedoch nicht nur dezidiert apolitisch, sondern vertrat zudem eher die konservative, akademische Richtung.

132 Ebd., S. 11.

133 Ebd., S. 11

134 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 229 beschreibt das Verhältnis des Reichs(wirtschafts)verbandes bildender Künstler zum Ministerium bzw. Kunstressort; vgl. zum Reichsverband darüber hinaus v. a. ebd. in den folgenden Kapiteln: III.3.1. *Akademiepolitik. Reform der Künstlerausbildung* und III.6.1. *Die Förderung zeitgenössischer deutscher Kunst. Engagement für eine Verbesserung der Rahmenbedingungen: Formen der Künstlerhilfe*.

135 ebd., S. 347 und S. 485, z. B. beim Thema der Darlehenskasse für Künstler.

136 Hier und im Folgenden *Entschließungen des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands, gefasst auf der Mitgliederversammlung 1927*, aus: Staatsarchiv Bremen, 4,49 – 492/96, abgedruckt in: AUSST. KAT. BREMEN 1976, S. 147f.; vgl. außerdem RÖMER-WESTARP 1992, S. 18f. sowie DÜHR 1991, S. 29–31.

*„Wir müssen im Reich und den Staaten dahin wirken, daß in allen öffentlichen Gebäuden, Kirchen, Krankenhäusern, Schulen usw. alle Gelegenheiten ausgenutzt werden, wo Arbeiten künstlerischer Art in Frage kommen. Weiter soll erreicht werden, daß bei allen neu zu errichtenden Staats- und Kommunalbauten neben den handwerklichen Ausführungen von vornherein auch künstlerische Ausführung in den Voranschlag hineingebracht werden. Es bedarf wohl nur eines energischen Hinweises von seiten der deutschen Künstlerschaft, daß in diesen Gebäuden auch für die Künstler Arbeit geschafft wird. Zumeist werden, wenn künstlerische Ausschmückungsarbeiten auszuführen sind, diese großen Unternehmern übertragen, welche die Arbeiten meistens von unberufenen Handwerkern ausführen lassen, wodurch minderwertige Resultate entstehen.“<sup>137</sup>*

Wie Überschrift und Text zeigen, ging es auch dem Reichsverband hierbei in erster Linie um die Linderung der Not vieler Künstler. Der preußische Minister des Innern reagierte zwar im Jahr 1928 mit einem Erlass auf diese Eingabe, der gleichsam die Antwort auf die Forderung des Reichsverbandes zu sein scheint; inwiefern darauf jedoch praktische Umsetzungen folgten, gilt es in den Einzelanalysen zu untersuchen.

### 1.1.7 Resümee

Die genannten Faktoren setzen sich zu einer vielstimmigen Forderung nach öffentlicher Kunst und insbesondere nach einer (figurativen) Wandmalerei in der Weimarer Republik zusammen. Zusammenfassend lassen sich die zentralen Anliegen und Protagonisten innerhalb der Chronologie folgendermaßen beschreiben:<sup>138</sup>

Besonders in den ersten Jahren der Weimarer Republik war der Ruf nach einer öffentlichen Kunst lautstark zu vernehmen, oftmals verbunden mit einem politischen oder gar agitatorischen Impetus. Die Künstlervereinigungen, und hier vor allem der *Arbeitsrat für Kunst*, können in dieser Zeit als Protagonisten genannt werden.

Zentrale Forderungen waren die Beseitigung des Rahmenbildes und die Wiedervereinigung von Kunst und Volk bzw. Kunst und Öffentlichkeit. Dies muss in der Tradition der Volksbildungsbewegung des 19. Jahrhunderts und der Ansätze der Reformbewegung gesehen werden, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch die Ideen des Deutschen Werkbundes prägten. Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt ist das Konzept des Gesamtkunstwerks, das ebenfalls im vorigen Jahrhundert entwickelt worden war und das nun im Geist der „neuen“ Zeit umgenutzt und neu belebt werden sollte. Auch hier zeigen sich also vielfältige Anknüpfungspunkte und

---

137 *Entschließungen des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands, gefasst auf der Mitgliederversammlung 1927*, aus: Staatsarchiv Bremen, 4,49 – 492/96, abgedruckt in: AUSST. KAT. BREMEN 1976, S. 147f.

138 In dieser Vorgehensweise schließe ich mich KRATZ-KESSEMEIER 2010a an, die für die kulturpolitische Arbeit von preußischem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und Kunstwart vier chronologisch aufeinanderfolgende Phasen benennt, die sich auch auf die Aktivitäten der Künstler übertragen lassen.

Rückbezüge auf die Vorkriegszeit und künstlerische Konzepte des 19. Jahrhunderts. In den 1920er-Jahren kam vermehrt ein politischer Aspekt hinzu, der vorher so nicht virulent war. Franz Wilhelm Seiwert forderte 1923/24 die Abschaffung des Rahmenbildes, das ihm und den Künstlern der *Kölner Progressiven* als Verkörperung des bürgerlichen individuellen Kunstbesitzes sowie des Kapitalismus galt. Diese Auffassung wird auch für die sowjetischen Wandbildkollektive oder südamerikanischen Wandmaler um Diego Rivera prägend sein.

Eine solch politisch konnotierte Auffassung der Wandmalerei lässt sich zwar keineswegs für alle Wandbilder oder Künstler verallgemeinern, sie stellt aber einen markanten Strang dar, der sich beispielsweise bei Heinrich Vogelers Ausstattungsprogramm in seinem Barkenhoff in Worpswede, der in den 1920er-Jahren als Ferienhaus der *Roten Hilfe* genutzt wurde, oder den Wandbildern Karl Völkers im Gebäude des Klassenkampfes in Halle wiederfinden lässt. (vgl. Kap. III.2.1.2, S. 211ff.)

Eine andere Kontinuitätslinie bildet das Engagement des Deutschen Werkbundes, der die Gestaltung der alltäglichen Lebenswelt ins Zentrum stellte und auch in den 1920er-Jahren weiterverfolgte. Hier sind es besonders die Architekten-Mitglieder wie Fritz Schumacher und Wilhelm Kreis oder Bruno Taut und Walter Gropius, die sich für die Wandmalerei stark machten.

Dabei nimmt die Architektur gleichsam eine Doppelrolle ein: Einerseits ist sie in praktischer Hinsicht als gebauter Bildträger unabdingbare Voraussetzung für jedes Wandgemälde, andererseits wird ihr vielfach die Führungsrolle bei der Vereinigung der Künste – und somit auch für die Wandmalerei – zugesprochen.

Im Zuge der Stabilisierung von Politik und Haushaltslage mehrten sich im Einsatz für die Wandmalerei zunehmend pragmatischere Ansätze: Der *Hamburgischen Sezession* gelang es, mit der Senatskommission für Kunstpflege Aufträge an ihre Mitglieder zu vergeben, wohingegen die Künstler der *Hallischen Künstlergruppe* oder von *Jung-Erfurt* mit informierenden Veranstaltungen wie Vortragsabenden an die Öffentlichkeit traten und die Wandmalerei so einem breiten Publikum vorstellen konnten.

Über diese gruppenübergreifenden Tendenzen hinaus müssen aber auch solitäre Positionen berücksichtigt werden, wie beispielsweise die Johan Thorn Prikkers. Er hatte sich keiner Künstlergruppe angeschlossen und verstand seine Wandmalereien auch nicht dezidiert politisch, aber durchaus didaktisch mit Blick auf eine bessere Gesellschaft. Sein Konzept von Wandmalerei basierte auf dem des Symbolismus bzw. des Jugendstils und ist damit nach wie vor stark im 19. Jahrhundert verwurzelt.

## **1.2 Wandmalerei als kulturpolitisches Instrument auf nationaler, regionaler und kommunaler Ebene?**

Den vielfältigen Forderungen und Aktivitäten der Künstler standen das neu etablierte Amt des Reichskunstwartes auf Reichsebene sowie auf Länderebene die jeweiligen Ministerien oder die kommunalen Verwaltungsgremien gegenüber. Wie bereits beschrieben, war die Freiheit von Kunst und Wissenschaft erstmals in einer



deutschen Reichsverfassung verankert und der Staat damit für ihren Schutz und Pflege nicht nur verantwortlich, sondern auch dazu verpflichtet.<sup>139</sup> (vgl. Kap. II.1) Die unmittelbare Verantwortung für die Kunst- und Kulturpolitik lag weiterhin in Ländershand.<sup>140</sup> Zu Beginn der 1920er-Jahre erschwerte bzw. verhinderte die allgemein angespannte finanzielle Lage es zunächst, den Forderungen der Künstler nachzukommen. Erst ab Mitte der Dekade erreichte die öffentliche Hand allmählich neue Handlungsfähigkeit.

Da Preußen im Ländervergleich aufgrund seiner Größe und traditionell engen Bindung an das Reich, die auch in den 1920er-Jahren wirkte, eine exponierte Stellung zukam, sollen sein kulturpolitischer Anspruch und Handeln im Hinblick auf Wandmalerei vorangestellt werden. Daran anschließend werden die Aktivitäten der anderen Länder oder Kommunen, in denen vor allem wandmalerische Projekte realisiert wurden, zum Vergleich herangezogen. Zentrale Frage ist immer, ob und inwiefern Wandmalerei als kulturpolitisches Instrument angesehen wurde – wie dies im 19. Jahrhundert unter royaler oder kaiserlicher Verantwortung der Fall war – und welche konkreten Umsetzungsaktivitäten von kulturpolitischer Seite unternommen wurden.

### 1.2.1 Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung

Die Kunst- und Kulturpolitik des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung wurde von Kristina Kratz-Kessemeier 2008 ausführlich untersucht und dargelegt. Sie konnte die nationalintegrative Kraft, die das Ministerium der öffentlichen Kunst zuschrieb, sowie die volksbildnerisch motivierten Popularisierungsbestrebungen als wichtige und zentrale Handlungsgrundlagen identifizieren, die auch für die Wandmalerei der Zeit prägend sein sollten.<sup>141</sup> Diese Publikation dient der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt der Bewertung des ministeriellen Handelns auf dem Gebiet der Wandmalerei. Dies erstreckte sich von politischen Aufrufen über reine Finanzierung bis hin zur gezielten Auftragsvergabe.

Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung kann in der Tradition der „Commission zur Beratung über die Verwendung des Fonds für Kunstzwecke“, der so genannten Landeskunstkommission, gesehen werden, die im Jahr 1862 gegründet worden war und bis 1911 über Ausstattungen öffentlicher

---

139 VERFASSUNG 1919, Artikel 142.1.

140 Die „Kulturhoheit“ der Länder, wie sie auch in der heutigen Bundesrepublik Deutschland im Grundgesetz verankert ist, war bereits seit der Gründung des Deutschen Kaiserreiches in der Reichsverfassung vom 16.4.1871 als solche angelegt. Auch hier blieben Entscheidungen im Kulturbereich den Teilstaaten vorbehalten. Vgl. KRATZ-KESSEMEIER 2010A, S. 232 sowie WELZBACHER 2010B, S. 19.

141 KRATZ-KESSEMEIER 2008.

Gebäude sowie Ankäufe für die Nationalgalerie entschied.<sup>142</sup> Sie galt als wichtiges Instrument der öffentlichen Selbstdarstellung und offiziellen Bildungspolitik.

Im Laufe der Weimarer Republik standen dem Ministerium im Wesentlichen vier verschiedene Kultusminister vor, die die Politik entscheidend prägten. Es handelte sich um dem Mehrheitssozialdemokraten Konrad Haenisch (1876–1925), der dem Ministerium zunächst gemeinsam mit USPD-Politiker Adolph Hoffmann (1858–1930) vorstand;<sup>143</sup> in der Folge wurde die Kulturpolitik maßgeblich von Carl Heinrich Becker (1876–1933) geprägt, der 1919 als Unterstaatssekretär in das Ministerium eingeführt wurde und 1921 sowie 1925–1930 als Minister amtierte.<sup>144</sup> Becker folgten 1921–1925 Otto Boelitz (1876–1951) und 1930–1932 Adolf Grimme (1889–1963) im Ministeramt.<sup>145</sup>

Für die Wandmalerei und Kunst im öffentlichen Raum war es vor allem Carl Heinrich Becker, der besondere Bedeutung erlangt und das Profil des Ministeriums in dieser Hinsicht prägte. In seiner Schrift *Kulturpolitische Aufgaben des Reiches*, die er 1919 noch in seiner Funktion als Unterstaatssekretär dem Verfassungsausschuss der Nationalversammlung übermittelt und im August in erweiterter Form publiziert hatte, plädierte er einerseits konkret für die Schaffung einer kunstpolitischen Instanz auf Reichsebene, die schließlich mit dem Amt des Reichskunstwarts geschaffen wurde, formulierte andererseits aber auch einen ganz grundlegenden Staatsgedanken.<sup>146</sup> Ein solcher Staat müsse sich durch kulturelle Werte konstituieren und dafür eine bewusste und nationalintegrativ wirkende Kulturpolitik ins Zentrum rücken. Preußen habe einen solchen kulturellen Staatsgedanken bereits vor dem Kriege besessen. Becker forderte jetzt gleichsam eine Übertragung dieses Gedankens auf das gesamte Deutsche Reich und appellierte mit seiner Schrift an die Reichs-Kulturpolitik:

„Zu einer solchen Kulturpolitik muß das Reich sich aufraffen. Es darf sich im Interesse seiner Selbsterhaltung nicht auf eine reine Wirtschaftspolitik beschränken.“<sup>147</sup>

---

142 Vgl. BÜTTNER, F. 2002, S. 42. Zur Landeskunstkommission vgl. auch WHIT 1986 sowie Birgit Kulhoff, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871–1914)*, Bochum 1990, S. 49f. (Zugl. Bochum, Univ., Diss., 1990); Die Landeskunstkommission trat ein- bis zweimal im Jahr zusammen, um über Ausstattungen öffentlicher Gebäude und Ankäufe für die Nationalgalerie zu entscheiden. Sie bestand aus praktizierenden Malern und Bildhauern, Kunstwissenschaftler sind nicht vertreten, was häufig kritisiert wird. 1911 kommt es zu einer grundlegenden Umstrukturierung, infolge derer es faktisch zur Abschaffung der Landeskunstkommission kommt. Vgl. auch KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT, Jg. 54/1, Nr. 20, 28.2.1919, S. 405–407.

143 Zur Amtszeit Konrad Haenischs vgl. v. a. KRATZ-KESSEMEIER 2008, Kapitel II. *Weichenstellung: Neuorientierung der ministeriellen Kunstpolitik 1918–1921*, S. 5–260; ebd., S. 5–8 kurze biografische Erläuterungen zu Haenisch und Hoffmann.

144 Zu Carl Heinrich Beckers Rolle für die preußische Kunst- und Kulturpolitik vgl. v. a. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 11f., 167–172, 193–203, 241–283.

145 Ebd., S. 283.

146 Hier und im Folgenden BECKER 1919, v. a. S. 3, 5, 7, 14.

147 BECKER 1919, S. 7.

Eine weitere prägende Figur der preußischen Kulturpolitik war der spätere Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin Wilhelm Waetzoldt (1880–1945),<sup>148</sup> der 1919 als Kunstreferent berufen wurde, in den Jahren 1920 bis 1927 die ministerielle Kulturpolitik als Vortragender Rat wesentlich mitbestimmte und für Kontinuität im Ministerium sorgte.<sup>149</sup> Das 1918/19 formulierte Programm, das eine künstlerische Offenheit propagierte und sich vor allem eine Demokratisierung und Popularisierung des Kunstsektors durch eine breite Künstlerunterstützungspolitik, Neuregelung des Ausstellungswesens und eine umfassende Volksbildung auch durch Kunst im öffentlichen Raum auf die Fahne geschrieben hatte,<sup>150</sup> wurde im Laufe der Weimarer Republik – besonders seit 1921 – durch verschiedene Umsetzungsversuche bzw. konkrete Umsetzungsmöglichkeiten realisiert.

Der preußische Staat bzw. das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung schien mit seiner Kunstpolitik geradezu auf die seit 1918 wieder vehement geführte Diskussion nach einer Verbindung von Kunst, Revolution und neuer Gesellschaftsordnung, sprich nach Kunst und Leben und den damit verbundenen Forderungen der Künstler nach öffentlichen Aufträgen, zu reagieren.

Dabei stimmte sich Wilhelm Waetzoldt im preußischen Ministerium oftmals eng mit Reichskunstwart Edwin Redslob ab. (vgl. Kap. II.1) In Waetzoldts' unmittelbaren Zuständigkeitsbereich fielen neben den Kunstakademien das Ausstellungswesen und im Bereich der zeitgenössischen Kunst der *Landeskunstfonds*. Wie Kratz-Kessemeier beschrieb, handelte es sich dabei um den Posten des Staatshaushaltes, dessen Zweck mit „Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie sowie Förderung der monumentalen Malerei und Plastik und des Kupferstichs“ angegeben wurde.<sup>151</sup> Diese finanziellen Mittel waren (auf Landesebene) jedoch vor allem zu Beginn der 1920er-Jahre stark eingeschränkt, sodass zunächst kaum künstlerische Projekte in und für die Öffentlichkeit realisiert werden konnten.<sup>152</sup>

Mithilfe von Wandmalerei sollte – ebenso wie durch skulpturale Werke im öffentlichen Raum – der Popularisierungsanspruch des Ministeriums außerhalb der klassischen Bildungseinrichtungen wie Schule, Universität oder Museum verwirklicht werden.

148 Vgl. zu Wilhelm Waetzoldt und seinen kunsthistorischen Schwerpunkten v. a. SCHUNK 1993; einen kurzen Abriss zu Leben und Arbeit geben auch BETTHAUSEN u. a. 1999, S. 443–446 sowie KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 18.

149 Vgl. v. a. ebd., S. 241–283, v. a. 283.

150 Die erste Regierungserklärung der vorläufigen preußischen Regierung vom 13.11.1918 ging noch nicht eigens auf die Kunstpolitik des Landes ein. Der kunstpolitische Anspruch des zuständigen Ministeriums im Hinblick auf bildende Kunst wurde Ende 1918 und zu Beginn des Jahres 1919 in verschiedenen Zeitungen publiziert: vgl. *Berliner Tageblatt*, Jg. 47, Nr. 613, 30.11.1918, und Adolph Hoffmann, Neue Bahnen im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, in: *Pädagogische Zeitung. Hauptblatt des Deutschen Lehrervereins*, Jg. 47, Nr. 48, 28.11.1918, S. 1 sowie Konrad Haenisch, Aus dem neuen Kultusministerium. Ein offener Brief an Professor Saneger, in: *Die neue Rundschau*, XXXter Jg. der freien Bühne, Nr. 1, Januar 1919, S. 17–27. Zit. n. KRATZ-KESSEMEIER 2008, v. a. S. 21 und 33.

151 Ebd., S. 130 und S. 220 verweist hierzu auf die Staatshaushaltspläne des Preußischen Staates für die Haushaltsjahre 1919 bis 1932.

152 Zum Kunstetat des Ministeriums 1919–1932 vgl. Grafik in: ebd., S. 731. Auch die DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4356 geht auf die beschränkten Mittel ein.

Einen ersten Bericht über Werke im öffentlichen Raum gibt die *Denkschrift über die Tätigkeit des Referates für bildende Kunst im Etatsjahre 1921*, die das Kunstreferat im Herbst 1922 dem Preußischen Landtagspräsidenten vorlegte.<sup>153</sup> Sie berücksichtigte Projekte im Rahmen des Unterrichts-, Auftrags- und Ausstellungswesens sowie im Bereich der Sammlungen moderner Kunst und der Allgemeinen Kunstpflege. Aus dem Bericht und besonders aus dem Abschnitt zum Auftragswesen geht hervor, dass im Bereich der öffentlichen architekturgebundenen Kunst – wozu Wandmalereien ebenso zählten wie Glasfenster oder Bauplastik – zunächst keine neuen Aufträge erteilt werden konnten, sondern erst ältere Projekte aus der Kaiser- oder auch Kriegszeit zu Ende gebracht und auch endfinanziert werden mussten.<sup>154</sup> Dabei handelte es sich um zwei Brunnen, einen für die Stadt Neukölln des Bildhauers Ernst Moritz Geyger (1861–1941), der der realistisch arbeitenden Berliner Bildhauerschule angehörte, sowie einen Brunnen mit zwei Aktfiguren von Georg Kolbe (1877–1947), der im Stadtraum von Elberfeld aufgestellt wurde. Bei den beiden hier erwähnten Wandmalereien, die das Ministerium noch zu finanzieren hatte, handelte es sich um die bereits 1913 beauftragte Wandmalerei der Flensburger Künstlerin Käte Lassen für die Aula des Alten Gymnasiums in Flensburg (vgl. Kap. III.2.2.2; Kat. Nr. 49) sowie um die Ausmalung des Kreissitzungssaales in Schwerin an der Warthe (im Regierungsbezirk Posen) durch „Professor Ziegler“, wobei es sich um den siebenbürgisch-deutschen Maler Karl Ziegler (1866– um 1936) handelte, der bei dem Historienmaler Hugo Vogel (1885–1934) in Berlin studiert hatte.<sup>155</sup>

Vogel, der als Monumentalmaler bereits etabliert war, war 1917, also nahezu gleichzeitig, ebenfalls mit der Ausführung eines Wandgemäldes betraut worden: Für den großen Hörsaal der Charité hatte er ein elf Meter langes Prometheus-Bild ausgeführt (vgl. Kap. III.2.2.3), das Kultusminister Haenisch noch 1920 für seine Verwaltung übernahm.<sup>156</sup> Dieses Werk wird in der *Denkschrift des Kunstreferates über das Etatjahr 1921* daher nicht mehr genannt.

Kratz-Kesemeier hat hier insofern recht, als dieses Werk in der ersten Phase unter Haenisch, der im April 1921 von seinem Amt zurücktrat, offenbar das einzige nachweisbare Wandbild im öffentlichen Raum ist, mit dem das Ministerium in unmittelbare Verbindung gebracht werden kann und bei dem es sich nicht um eine Abschlussfinanzierung handelte. Jedoch muss dabei berücksichtigt werden, dass die Akten im Kultusministerium, die über die malerische Ausschmückung öffentlicher Gebäude in Ost- und Westpreußen, Berlin, Brandenburg, Posen, Schlesien, Sachsen, Schleswig-Holstein, Westfalen, Hessen-Nassau und die Rheinprovinz

---

153 Ebd.; die *Denkschrift* wurde im Rahmen der Drucksachen des Preußischen Landtages publiziert. Sie diente auch KRATZ-KESSEMEIER 2008 als zentrale Quelle, auf die die Autorin mehrfach zurückgriff.

154 Lediglich kleinere grafische Projekte oder Aufträge zur Gestaltung staatlicher Druckschriften konnten in dieser Zeit neu vergeben werden. Hier und im Folgenden vgl. DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4356.

155 Bei Recherchen im Stadtarchiv Schwerin an der Warthe, dem heutigen Skwierzyna, ließen sich keine darüber hinausreichenden Informationen zu diesem Werk nachweisen. Korrespondenz der Verfasserin mit Magda Simon, Oktober–Dezember 2012.

156 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 203.

einschließlich Hohenzollern Auskunft geben könnten, zwar im Findbuch verzeichnet, jedoch nicht mehr erhalten sind.<sup>157</sup> Allein die Verzeichnung verweist aber darauf, dass das preußische Ministerium hier verschiedene Projekte auf den Weg gebracht haben musste; jedoch gibt es keinen Aufschluss darüber, um welche Art von künstlerischer Ausstattung es sich handelte oder wann genau einzelne Werke beauftragt und ausgeführt wurden.

Die *Denkschrift* erwähnt (außer den genannten drei) weitere Monumentalwerke im öffentlichen Raum, die noch in diese frühe Förderungsphase fielen. Mit dem Glasfenster für die Charitékirche, mit dem der Berliner Künstler Harold Bengen (1879–1962) 1917 beauftragt wurde und das 1921 schließlich fertig gestellt wurde, ließ sich zugleich der Anspruch verwirklichen, nicht nur die Kunst sondern auch die „Allgemeinwirtschaft“ zu fördern.<sup>158</sup> Das Fenster wurde bei Puhl & Wagner in Berlin-Treptow ausgeführt. Der Düsseldorfer Bildhauer Richard Langer (1879–1950) schuf im Auftrag der Kunstverwaltung die beiden Figuren *Kraft* und *Schönheit* für das Rathaus der Freien Stadt Danzig.<sup>159</sup> Außerdem wird ein Zyklus aus fünf Wandfeldern erwähnt, den der Kasseler Akademieprofessor Ewald Dülberg (1888–1933) 1922 mit seinen Studenten anlässlich einer Kunstausstellung in der Orangerie Kassel für den Kuppelsaal ausführte.<sup>160</sup> Es handelte sich hier jedoch um Werke auf Holztafeln, die nicht permanent installiert wurden. Die Finanzierung wurde auf Wunsch des Kunstvereins vom Ministerium ermöglicht, allerdings erstattete der Künstler die Auslagen nach Verkauf der Werke offenbar zurück, damit sie erneut für baugebundene Werke eingesetzt werden konnten.<sup>161</sup> Diese Werke erfüllten also nicht den Zweck einer explizit ortsspezifischen künstlerischen Arbeit.

Vor allem in den Jahren 1924–1928 ermöglichte schließlich die finanzielle Stabilisierung auch eine Aufstockung der Erwerbungsfonds und damit der künstlerischen Ausstattung von Staatsgebäuden auch außerhalb Berlins.<sup>162</sup> Im Gegensatz zur Landes-Kunstkommission, die von 1862–1911 bestand und als Gremium aus in erster Linie zeitgenössischen Künstlern sowohl über Ankäufe für ein Nationalmuseum als auch über die Vergabe von Monumentalaufträgen entschied,<sup>163</sup> standen dem Ministerium mit dem Kunstfonds sowie verschiedenen Künstlerunterstützungsfonds

157 GStA PK I. HA Rep. 76 Kultusministerium V<sup>a</sup> Kunst, Bd. 2, Sekt. 2–14. Die zu diesem Bestand gehörenden Akten zu den jeweiligen Provinzen wurden seit dem späten/Ende des 19. Jahrhundert geführt.

158 DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4356.

159 1928 war er auch an der skulpturalen Ausstattung des Bochumer Rathauses beteiligt. Langer hatte bei Louis Tuaillon an der Berliner Akademie studiert und ging 1912 mit dem Großen Staatspreis nach Rom. 1919 wurde er an die Kunstakademie Düsseldorf als Professor der neugeschaffenen Klasse für Bau- und dekorative Bildhauerei berufen. Er schuf verschiedene baugebundene Plastiken für öffentliche Gebäude, wie für die Rathäuser in Danzig und Bochum oder für die Rheinischen Stahlwerke in Duisburg.

160 DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4357 sowie AUSST. KAT. BONN 1986, Werkverzeichnis, verf. von Ewald Dülberg 1932, ebd., S. 13. Zu Dülberg vgl. außerdem Kap. III.2.2. in vorliegender Arbeit sowie SCHEPER 1996.

161 DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4357.

162 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 451–453.

163 Zur Landeskunstkommission v. a. WITH 1986 und JUSTI 1911. Justi konnte 1911 die Auflösung der Landeskunstkommission erwirken, die wegen ihrer Parteilichkeit bei Ankäufen oder der Auftragsvergabe öffentlicher Kunstwerke mehr und mehr in Misskredit geraten war.

Gelder zur Verfügung, die gezielt vergeben werden konnten.<sup>164</sup> Dabei standen also nicht immer nur die künstlerischen Aspekte im Vordergrund, sondern gerade die Künstlerunterstützung war ein wichtiger Aspekt.<sup>165</sup> Unter dem Aspekt der Unterstützung junger Künstler und der engeren Einbindung künstlerischer Werke in den (architektonischen) Alltag müssen auch die Bestrebungen des Ministeriums gelesen werden, Akademieschüler in die Ausgestaltung öffentlicher Gebäude einzubeziehen. Bei der Finanzierung der fünf Wandgemälde in der Kassler Orangerie durch Dülberg und seine Schüler gelang dies; die Bemühungen, in Königsberg Studenten der Akademie mit der Ausmalung des Sitzungssaales der Handelskammer und mit der Gestaltung der Neubauten der Königsberger Klinik zu betrauen, konnten hingegen nicht umgesetzt werden.<sup>166</sup>

In diese Phase der Stabilisierung ab Mitte der 1920er-Jahre fallen im Wesentlichen eine allgemeine Maßnahme und zwei Projekte, mit denen sich das preußische Ministerium konkret um die Förderung der Wandmalerei und die Einbindung zeitgenössischer Künstler in öffentliche Gebäude oder neue Bauvorhaben bemühte. Zum einen hatte Kultusminister Becker 1925 offene Künstlerwettbewerbe angekündigt; zum anderen wurden zahlreiche Künstler in die Ausgestaltung des Neubaus der Universität Königsberg (1927/28) einbezogen und der rheinische Künstler Heinrich Campendonk mit einem großen Wandgemälde (1928) im gerade errichteten preußischen Regierungsgebäude in der Provinzhauptstadt der neuen Grenzmark Posen-Westpreußen Schneidemühl beauftragt. Mit den neuen Verwaltungsgebäuden und dem Wandbild im Sitzungssaal sollte der politischen Neuordnung ein markantes Zeichen gesetzt und ein Prestigeobjekt geschaffen werden.<sup>167</sup> Dem Schneidemühler Wandbild kommt mit diesem Anspruch besondere Bedeutung zu. (vgl. Kat. Nr. 147 sowie Kap. III.2.1)

Über die Ausstattung des Neubaus in Königsberg ist zwar bekannt, welche Künstler beteiligt waren<sup>168</sup> und dass der Maler und Illustrator Edmund von Freyhold

164 Zu Beginn der 1920er-Jahre wurde der Kunstfonds um einen 50.000-Mark-Fonds für lebende Künstler sowie einen Unterstützungsfonds für Künstler und Wissenschaftler ergänzt, KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 220. Um 1923 lag das öffentliche Auftragswesen aufgrund der Finanzkrise weitgehend brach. Mit der Notspende oder einem von Becker 1922 initiierten Künstlerunterstützungsfonds, in den er seine Einkünfte aus einem Lehrauftrag einfließen ließ, wurden auch private Gelder in den Etat des Ministeriums integriert. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 469–476.

165 Vgl. auch ebd., S. 220–223, 481, 498. In diesem Zusammenhang wurde ein eigener Unterstützungsfonds angelegt und die sog. Notspende etabliert, vgl. ebd., 469–476.

166 Das Ministerium setzte sich für diese Projekte vor allem in den Jahren 1921 und 1922 ein. Vgl. dazu ebd., S. 204, 308 sowie Verweise auf die entsprechenden Archivalien, in: ebd., S. 204, Anm. 305 und S. 308, Anm. 50f.

167 Infolge des Versailler Vertrages wurden die Provinzen Posen und Westpreußen und damit auch die Großstädte Posen und Bromberg an Polen abgetreten. Schneidemühl wurde zum Verwaltungszentrum der 1922 neu errichteten Grenzmark Posen-Westpreußen ausgebaut. Es entstanden zahlreiche moderne Verwaltungsbauten um den neu angelegten Regierungsort; Regierungsgebäude, Finanzamt, Hauptzollamt, evangelisches Konsortium und Reichsdankhaus (von Paul Bonatz, 1927–1929). Vgl. zur Platzanlage und dem Reichsdankhaus WELZBACHER 2006, S. 246–252.

168 Fenster mit Siegeln deutscher Universitäten von Marion Schmidt, Ausführung Gottfried Heinersdorff mit Puhl und Wagner; grafische Bildnisreihe Königsberger Professoren für das Treppenhaus von Fritz Burmann, Otto Ewel, Arthur Kuhnau und Gertrud Lerbs; Schlusssteine für eine Tordurchfahrt und Reliefs mit studentischen Szenen für den Gartenhof von Rudolf Dandert; vier Skulpturen als Repräsentanten der Fakultäten in der Mittelhalle von Ludwig Cauer: Martin Luther; Ernst Filiz: Paracelus; Katharina Kraus-Hobson: Bronzestatue Steins; Walter Rosenberg: Immanuel Kant. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 509 sowie ebd., Tabelle II, S. 664–670.

das zentrale Fresko in der Aula schuf, jedoch sind keine detaillierteren Angaben über Darstellung und Inhalt des Freskos möglich. [Kat. Nr. 119] In der *Königsberger Allgemeinen Zeitung* wird lediglich erwähnt, dass sich Freyholds Fresko gerade „in Ausführung“ befinde,<sup>169</sup> in der später erschienenen Literatur finden sich dann aber keine Hinweise oder gar Abbildungen;<sup>170</sup> auch Recherchen in Königsberg konnten zu keinem Ergebnis führen. Diese schwierige Materiallage kann exemplarisch für viele öffentliche Werke stehen; das Königsberger Fresko muss insofern im Kapitel zu den universitären Wandmalereien ausgeklammert bleiben.

In der realistischen Arbeitsweise der hier beauftragten Künstler und den klassischen Themen manifestiert sich eine vergleichsweise traditionelle, nationale und geistesgeschichtliche Selbstvergewisserung des Ministeriums.<sup>171</sup>

Mit den von Becker 1925 angekündigten offenen Künstlerwettbewerben versuchte das Ministerium, ein Instrumentarium der öffentlichen Auftragsvergabe zu installieren, und antwortete damit gleichsam auf die zuvor formulierte Forderung der Künstlerschaft.<sup>172</sup> Organisatorisch sollten diese Wettbewerbe von der Akademie der Künste betreut werden. Becker hatte zunächst drei solcher Wettbewerbe angekündigt: einen Wettbewerb für Kleinplastiken zu Sportzwecken, einen zweiten für zwei Brunnen des Botanischen Gartens in Berlin und einen dritten schließlich für Wandmalerei. Aufgrund der ausgesprochen zahlreichen Einsendungen zu den ersten beiden Wettbewerben, die aber künstlerisch kaum bedeutende Werke hervorgebracht hatten, wurde 1926 der Wettbewerb um die malerische Ausgestaltung der Eingangshalle der Marienkirche in Frankfurt a. d. Oder als Einladungswettbewerb ausgeschrieben.<sup>173</sup> Diese Einschränkung und die Einladung fast ausschließlich zeitgenössischer, moderner Künstler wie Fritz Burmann, Ewald Dülberg, Erich Heckel, Carlo Mense, Otto Mueller, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff, die mehrheitlich expressionistisch oder neusachlich arbeiteten, zeigte eine deutliche Schärfung des Profils in der Kunstpolitik des Ministeriums.<sup>174</sup> Die ersten beiden Preise gingen an Karl Schmidt-Rottluff und Ludwig Peter Kowalski, Nauen und Burmann wurden mit dem dritten und vierten Preis ausgezeichnet.<sup>175</sup> Der Wettbewerb und die Preisvergabe für die Ausmalung in Frankfurt a. d. Oder war in Fachkreisen ausgesprochen positiv aufgenommen worden. Paul Westheim äußerte in seinem Artikel im *Kunstblatt* gar die Hoffnung, dass mit der Ausführung von Schmidt-Rottluffs Entwurf „wieder einmal wirklich monumentale

169 *Königsberger Allgemeine Zeitung*, Jg. 53, Nr. 49, 29.1.1928, 1. Beil. Morgenausg.

170 Auch die beiden Publikationen zur Geschichte der Albertus-Universität enthalten merkwürdigerweise keine Hinweise auf dieses Fresko: vgl. LAWRYNOWICZ 1999, LANGE 2000.

171 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 509f.

172 Hier und im Folgenden v. a. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 505f.

173 Ebd., S. 507f.

174 Eine vollständige Liste aller 20 eingeladenen Künstler findet sich in *Kunst und Wirtschaft*, Jg. 7, Nr. 11, 1.11.1926, S. 184f., zit. n. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 507, Anm. 217. Über die oben genannten Künstler hinaus waren weiterhin eingeladen: Birkle (Berlin), Brendel (Nähe Frankfurt), Otto Ewel (Königsberg), Hans Kohlschein (Düsseldorf), Kowalski (Breslau), Melzer (Berlin), Kay H. Nebel (Kassel), Klaus Richter (Königsberg), Rimmek (Jakunowken), Röhrich (Berlin), Schmurr (Düsseldorf) und Witte (Kassel).

175 Tabelle IV, in: ebd., S. 706–716.



*Wandmalerei entstehen*<sup>176</sup> könnte. Diese Hoffnung erfüllte sich jedoch nicht, da der Auftrag letztendlich nicht zur Ausführung kam.<sup>177</sup> Den entscheidenden Akzent im Sinne einer ausschließlich nach zeitgemäßen, künstlerischen Kriterien bewertenden Kunstpolitik konnte das Ministerium jedoch dennoch nicht setzen.

Diese Uneindeutigkeit zeigt sich auch in der Gegenüberstellung der beiden realisierten Werke in Königsberg und Schneidemühl. Sie stehen sich stilistisch und ikonografisch gleichsam als Gegensatzpaar gegenüber: Während Edmund von Freyholds Fresko für die Aula an die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts anknüpfte, schuf Heinrich Campendonk mit seiner monumentalen Komposition „Schwörende Frauen“ ein zeitgemäßes und auf Funktion und Architektur des neu errichteten Regierungsgebäudes bezogenes Werk.<sup>178</sup>

Trotz der finanziellen Stabilisierung, die es ab Mitte der 1920er-Jahre ermöglichte, Künstler in die Gestaltung öffentlicher Gebäude stärker einzubeziehen, appellierte Kultusminister Becker weiterhin immer wieder an private Geldgeber und die Industrie, sich ebenfalls zu engagieren.<sup>179</sup> Diesem Appell, den er in seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928* am 2. Mai formulierte, schickte er eine eindrückliche Würdigung der öffentlichen Kunst voraus:<sup>180</sup>

*„so glaube ich [...], dass die notwendige engere Verbindung zwischen Kunst und Leben nur dadurch gewonnen werden kann, dass den Künstlern Aufträge zuteil werden, die so unmittelbar mit dem Dasein, den Sorgen und den Hoffnungen der Gegenwart verknüpft sind, wie dies etwa zurzeit bei den raumschaffenden Künstlern der Fall ist. Unser Leben der Gegenwart drängt in allen seinen vielfachen Äußerungen nach gemeinschaftlicher Betätigung. Der einzelne muss, um wirken zu können, aus seiner Isolierung heraustreten, muss seinen Idealismus und seine persönliche Kraft freiwillig dem Wohl eines größeren Ganzen einordnen. Das hat eine Wandlung der äußeren Lebensformen bedingt, indem die Menschen an öffentlichen Stätten, sei es der Arbeit, sei es der Erholung, in viel umfangreicherem Masse sich begegnen, als es früher der Fall gewesen ist. Dahinein muss auch der Künstler gestellt werden!“*

---

176 KUNSTBLATT, Jg. 11, 1927, S. 172.

177 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 508, WIETEK 2001, S. 435, Kat.Nr. 349.

178 Ob Hinnerk Schepers Werk zur Zerstückelung der Grenzmark ebenfalls für das Kreishaus Schneidemühl oder ein anderes Regierungsgebäude geplant war, ist nicht belegt. S. Kat. Nr. 148 in vorliegender Arbeit.

179 Becker hatte mehrfach zu mäzenatischem Handeln aufgerufen, während seiner ersten Amtszeit in seiner Eröffnungsrede zu einer Akademieausstellung in Berlin am 4.5.1921, in einer Rede vor dem preußischen Landtag am 3.11.1925 sowie in seiner Rede zur Eröffnung einer Ausstellung der Berliner Sezession am 25.2.1928. Konrad Haenisch war ihm mit seiner Schrift *Die Not der geistigen Arbeiter* 1920 beispielgebend vorangegangen. Vgl. zum Verhältnis des preußischen Kultusministeriums zum privaten Mäzenatentum KESSEMEIER 1998, hier v. a. S. 108–110.

180 Die folgenden zitierten Passagen wurden entnommen aus: Rede von Kultusminister Carl Heinrich Becker zur Eröffnung der Ausstellung „Deutsche Kunst“, am 2.5.1928, Düsseldorf, ms, 7 S., hier vgl. v. a. S. 6f., in: GStA PK, VI HA NI. Carl Heinrich Becker, Nr. 1545.

Darin wird deutlich, dass er die Künstler unbedingt als wichtige Mitgestalter des öffentlichen Raumes in einer modernen, demokratischen Gesellschaft einbeziehen wollte. In Auftragswerken, die das „*Dasein aller Menschen freudiger [...] und aufgeweckter*“ machen könnten, sah er auch eine explizite Chance und eine Befreiung, da so

*„ein sehr großer Teil der Künstlerschaft nicht mehr darauf angewiesen [wäre], nur aus dem schöpferischen Drange des eigenen Ichs zu gestalten, er würde vielmehr aufs engste verbunden sein mit dem Wirken und dem Arbeiten aller anderen.“*

Gerade die in den Großstädten immer stärker frequentierten, gemeinschaftlich genutzten Räume erforderten seines Erachtens eine Integration der Künstler, die so gleichsam für das Allgemeinwohl tätig sein könnten. Staat, Ländern und Gemeinden, aber auch der Privatwirtschaft müsse daran gelegen sein, für dieses Ziel zusammenzuarbeiten und Werke im öffentlichen Raum zu beauftragen. Zudem sah er eine traditionell enge Verbindung zwischen einem regen Auftragswesen und besonderes hochwertigen künstlerischen Leistungen, die so erst entstehen konnten.

In seinem abschließenden Appell forderte er verschiedene privatwirtschaftliche Akteure aus Wirtschaft, Industrie, Handel und Verkehr folgerichtig ganz explizit auf:

*„Ich möchte daher die Eröffnung Ihrer Ausstellung benutzen, um einen Appell an alle diejenigen zu richten, die berufen sein könnten, auf dem hier angedeuteten Wege Schritte zu tun. Ich denke da vor allem an unsere Wirtschaft, an unsere Industrie, an Handel und Verkehr. Mit großer Freude habe ich gehört, dass aus rheinisch-westfälischen Industriekreisen namhafte Beträge gestiftet worden sind, um der schwerringenden Kunst zu Hilfe zu kommen. Das sind Taten, die nicht freudig genug begrüßt werden können; aber ich bitte, gehen Sie noch einen Schritt weiter: suchen Sie der Kunst einen Platz in den Arbeits- und Erholungsstätten Ihrer Fabriken und Kontore zu schaffen, ich bin davon überzeugt, es wird sich reichlich lohnen.“*<sup>181</sup>

Zugleich versprach er außerdem, das Engagement der staatlichen Verwaltung auf diesem Gebiet ebenfalls auszubauen. Im September 1928 forderte der Preußische Landtag folgerichtig in einem Entschließungsantrag die Städte auf, für staatliche und kommunale Bauten Künstler mit zu beauftragen.<sup>182</sup> In diesem Bestreben, Künstler und Kunstwerke eng mit der Gesellschaft und dem aktuellen Zeitgeschehen in Verbindung zu setzen, klingen deutlich die Ansätze des Deutschen Werkbundes an, die in den 1920er-Jahren auch vom Bauhaus aufgegriffen wurden. Becker nahm allerdings keine ausdrückliche Unterscheidung zwischen Wandmalerei, Bauplastik oder Raumgestaltung vor. Die Wandmalerei wurde insofern also nicht als herausragende Gattung, sondern als Teil des Gesamt-Kunstkonzepts eingeordnet.

---

181 Vorangegangene Textstellen aus: Rede von Kultusminister Carl Heinrich Becker zur Eröffnung der Ausstellung „Deutsche Kunst“, am 2.5.1928, Düsseldorf, ms, 7 S., hier vgl. v. a. S. 6f., in: GStA PK, VI HA NI. Carl Heinrich Becker, Nr. 1545.

182 BAUZEITUNG BERLIN, No 73, 12.9.1928, S. 651f.

Wenn man – diesen hier formulierten Anspruch vor Augen – zusammenfassend zurückblickt auf die nachweisbaren Projekte des Preußischen Ministeriums,<sup>183</sup> zeigt sich im Bereich der Wandmalerei eine deutliche Diskrepanz zwischen dem kunstpoltischen Anspruch und den realpolitischen Möglichkeiten. Dass die Wandmalerei neben Gattungen wie Bauplastik oder Glasmalerei eher eine gleichberechtigte als übergeordnete Rolle spielte, kann vermutlich damit begründet werden, dass wandmalerische Werke meist zwar kostengünstiger zu realisieren waren, zugleich aber gewissermaßen ein höheres „Risiko“ bargen.

Fritz Schumacher erklärte dieses Risiko in Bezug auf die Hamburger Wandbilder im öffentlichen Raum, was sich jedoch auch überregional anwenden lässt:

*„Ein Wandbild, das einige Quadratmeter, ja oft ganz große Wände deckt, fordert zur Stellungnahme ganz anders heraus, wie eine zierliche Brunnenplastik, und gibt einem Raum das entscheidende Gepräge. Es war selbstverständlich, daß nicht alles Allgemeingültigkeit erreichen konnte, wenn man die verschiedensten jungen Künstler, die bisher nur den goldenen Rahmen kannten, plötzlich auf eine Wand losließ. Solche Gefahren und die daraus entstehenden Missverständnisse muß man auf sich nehmen, wen man versuchen will, aus steinigem Boden neues Leben zu wecken.“*<sup>184</sup>

Für Schumachers Argumentation muss jedoch auch berücksichtigt werden, dass er als Architekt in logischer Konsequenz seiner eigenen Gattung die höchste Autorität zusprach. Die von ihm geförderten Wandmalereien entstanden so auch immer als spätere Zutat zu den Gebäuden.

Im Rahmen des kulturpolitischen Engagements in Preußen wurden auch – unverfänglichere – grafische Aufträge für die Gestaltung von Urkunden oder Druckschriften erteilt; zudem lagen Organisation und Unterstützung von Ausstellungen und Wanderausstellungen, die Erweiterung der Sammlungen moderner Kunst<sup>185</sup> sowie Förderung und Finanzierung des Museumswesens<sup>186</sup> im Zuständigkeitsbereich des Ministeriums.

Wie aus den Quellen hervorgeht, zeigen die konkreten Ansätze zur Förderung von Wandmalerei, sowohl im Rahmen von Wettbewerben als auch in der gezielten Auftragsvergabe, dass es dem preußischen Ministerium ähnlich wie dem Reichskunstwart wichtig war, keine stilistische Richtung vorzugeben. In dem neuen Regierungsgebäude in Schneidemühl wurde mit Campendonk ein moderner Künstler beauftragt, und auch Ewald Dülberg, der mit seinen Schülern Wandfelder in der Kassler Orangerie ausführte, muss zeitgenössischen progressiveren Strömungen

---

183 KRATZ-KESSEMEIER 2008 hat in ihrer Untersuchung auch Ankäufe sowie plastische Werke berücksichtigt.

184 SCHUMACHER 1935, S. 386.

185 DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922.

186 DENKSCHRIFT MUSEUMSWESEN 1922.

zugerechnet werden.<sup>187</sup> Fast gleichzeitig beauftragte das Ministerium aber auch Künstler wie Edmund von Freyhold in der Königsberger Kunstakademie oder übernahm 1920 bereits das ganz in der Tradition des Historienbildes verhaftete Monumentalwerk Hugo Vogels im Hörsaal der Charité.

Ein gemeinsames Merkmal der ausgesprochen unterschiedlichen Werke lässt sich aber in der stets figurativen Darstellung festmachen. Das Ministerium schien sowohl bei den baugebundenen Werken als auch bei seinen Ankäufen die figurative Kunst vorzuziehen. Kratz-Kesemeier führt als eindrücklichen Beleg die Bevorzugung von Georg Kolbes figürlicher Plastik *Die Nacht* für das Berliner Rundfunkhaus 1931 an, zuungunsten der vom Architekten Hans Poelzig favorisierten abstrakten Skulptur von Rudolf Belling.<sup>188</sup> Die gemäßigte, gegenständliche Darstellung erschien dem Ministerium allgemeinverständlich und daher eingängiger und nahbarer für den tendenziell ungeübten Betrachter von Kunstwerken im öffentlichen Raum.

Als zentrale Motivatoren der preußischen Kunstpolitik im Hinblick auf die Wandmalerei können also folgende Gesichtspunkte nochmals zusammenfassend betont werden: Dem Ministerium war besonders an der umfassenden Popularisierung der Kunst gelegen, was sich durch verschiedene Maßnahmen – unter anderem durch die Vergabe und Finanzierung von Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden – ermöglichen ließ; das Stichwort von der künstlerischen Gestaltung des Alltags und der Integration zeitgenössischer Kunst in die Lebenswirklichkeit der Bürger ist hierbei entscheidend. Es hat sich gezeigt, dass neben der Wandmalerei auch andere Instrumentarien wie Bauplastik oder Glasmalerei zur Erlangung dieses Ziels eingesetzt wurden. Dabei setzte das Ministerium stets auf figurativ arbeitende Künstler, von deren Werken es sich eine leichtere Verständlichkeit versprach. Stilistisch lässt sich dabei keine einheitliche Richtung ausmachen, vielmehr schien die Freiheit der Kunst – unter weitgehender Fokussierung auf Gegenständlichkeit – oberste Prämisse zu sein.

Die finanziell angespannte Lage zu Beginn der 1920er-Jahre schränkte die Handlungsfähigkeit des Ministeriums im Bereich großer öffentlicher Aufträge stark ein; zugleich waren viele Künstler gerade in diesen ersten Jahren auf finanzielle Hilfe angewiesen. Die Aktivitäten des Ministeriums waren in dieser Zeit häufig eher an der jeweiligen Bedürftigkeit ausgerichtet, später rückte die künstlerische Qualität in den Vordergrund. Das kündigte sich bereits in der Denkschrift des Kunstreferates von 1922 an, in der Waetzoldt schrieb:

---

187 Zu Dülberg vgl. auch Kap. III.2.2.2.; Dülberg gab 1919/20 an der Odenwaldschule Kunstunterricht und führte dort – vermutlich eigeninitiativ – Wandmalereien aus; 1921–1926 lehrte er an der Staatlichen Kunstakademie Kassel, und nach dem Umzug des Bauhauses nach Dessau war er unter Otto Bartning von 1926–1928 an der Staatlichen Bauhochschule Weimar als Professor für Aktzeichnen, Farbenlehre, Weberei und Theater tätig. Er war Mitglied in zahlreichen Künstlervereinigungen: 1918–21 im *Arbeitsrat für Kunst* Berlin; 1919 Gründungsmitglied der Sezession Darmstadt; 1919–1929 *Das Junge Rheinland*, Düsseldorf; 1920–1933 Die Progressiven Köln.

188 KRATZ-KESEMEIER 2008, S. 517; zu weiteren Ankäufen und Auftragsarbeiten vgl. ebd., S. 500, 504, 509, 517, 605.

*„Von dem früher verfolgten Prinzip der häufigen und kleineren Unterstützungen an Künstler, die in Not geraten sind, wurde abgesehen, dafür wurden seltener, dann aber bedeutendere Summen zur Förderung und Unterstützung an aufstrebende Künstler gegeben.“<sup>189</sup>*

Die Kunstförderung war in diesen Jahren von einem sozialstaatlichen Gedanken der jungen Republik getragen. Es ging Preußen offenbar also nicht so sehr um Repräsentation oder Schaffung eines individuellen künstlerischen Ausdrucks des Staates, sondern eher um eine umfassende Förderung der Kunst im Sinne einer nationalintegrativen sowie volks- und gemeinschaftsbildenden Idee.

#### 1.2.2 Kunstpolitik der Länder und Kommunen

Neben Preußen wurde Wandmalerei in den 17 weiteren deutschen Ländern und ihren größeren Städten mitunter unter ähnlichen Gesichtspunkten wie in Preußen gefördert.<sup>190</sup>

Trotz der zentralen Bedeutung, die die historische und kunsthistorische Forschung „der Kultur“ der Weimarer Republik seit langem zuschreibt,<sup>191</sup> ist die Material- und Literaturlage in Bezug auf die regionalpolitische Verankerung von Kunst- und Kulturförderung ausgesprochen dünn. Die Publikationen rückten meist die Metropole Berlin und die künstlerische Avantgarde in den Mittelpunkt. Dies kritisierten Christian Welzbacher und Michael Hermann bereits zu Recht in ihren Dissertationen und plädierten für eine Öffnung des Blickwinkels.<sup>192</sup>

Ein eingehender Vergleich der politischen Systeme ist an dieser Stelle nicht möglich. Es soll aber versucht werden, einige für die Wandmalerei wichtige Charakteristika, übergreifende Tendenzen oder singuläre Positionen der kulturpolitischen Gremien und Akteure jenseits Preußens herauszustellen.

Als zweitgrößtes Land und kulturpolitische Antipode zu Preußen ist Bayern zu nennen, das jedoch mit ca. 7,3 Millionen Einwohnern der preußischen Einwohnerzahl nur etwa ein Fünftel entgegensetzen konnte, gefolgt von den alten Mittelstaaten Sachsen, Württemberg, Baden und Thüringen, die besondere kulturpolitische Aktivität entfaltet hatten.<sup>193</sup> Neben Preußen hatten jedoch nur Bayern

---

189 DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4358. Auch in den Instrumentarien der *Notspende für deutsche Kunst* oder der *Notgemeinschaft der deutschen Kunst* wird diese Motivation der Förderung deutlich. Vgl. hierzu auch KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 224, 469–476, 525.

190 Zur föderalen Struktur, die seit dem Zusammenschluss der Thüringischen Staaten am 1.5.1920 für die Weimarer Republik galt vgl. Übersicht über Fläche und Wohnbevölkerung, Stand 16.6.1925, in: Verfassungsausschuß der Länderkonferenz, Beratungsunterlagen 1928, S. 101, abgedruckt in: JOHN 2012, S. 403.

191 Vgl. die zahlreichen Publikationen zur Kultur der Weimarer Republik: z. B. SPEITKAMP 1994, HERMAND/TROMMLER 1988, DÜWELL 1987, PEUKERT 1987, SCHRADER/SCHEBERA 1987, AUSST. KAT. BERLIN 1977.

192 WELZBACHER 2006, S. 9f. sowie HERMANN 2003, z. B. S. 235f. Auch HÖPEL 2007, S. 22, stellt fest, dass die Kulturpolitik der Weimarer Republik bislang kaum systematisch und umfassend untersucht wurde.

193 Bernd Wagner, Die Rolle der Länder in der deutschen Kulturpolitik, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 124, I/2009, S. 55–58, hier S. 55.

und Württemberg die Freiheit der Kunst, der Wissenschaft und ihrer Lehre in den Landesverfassungen verankert.<sup>194</sup>

Die Bayerische Kulturpolitik – zumindest die Amtszeit unter Kultusminister Franz Matt von 1920 bis 1926 – wurde von Lydia Schmidt in einer Dissertation ausführlich erarbeitet, jedoch fließen hier nicht die Folgejahre der relativen Stabilisierung ab 1926 ein. Schmidt konnte zu Recht im bayerischen Ministerium den zuständigen Kunstreferenten Richard Hendschel (1868–1946), der dem Kunstreferat von 1914–1933 durchgehend vorstand, als die aktivere Kraft und kontinuierstiftende, prägende Figur identifizieren.<sup>195</sup> Er selbst hat mit seinem an die bayrischen Bibliotheken und Archiven verteilten Manuskript unter dem Titel *Einige Erlebnisse und Erfahrungen im Kunstreferat aus den Jahren 1913–1933* nicht unwesentlich dazu beigetragen. Die weitgehend konservative Haltung des bayrischen Staates bzw. Ministeriums lässt sich hier nachlesen, auch wenn Hendschel beispielsweise in Bezug auf die Diskussionen um die Reform bzw. Vereinigung von Kunstgewerbeschule und Kunstakademie bemüht ist, seine eigenen progressiven Anstrengungen für einen zeitgemäßen Zusammenschluss der beiden Institutionen herauszukehren, die letztendlich vor allem am Widerstand des Akademiekollegiums gescheitert sei.<sup>196</sup> Der Blick auf die Kunstakademie vermittelt einen Eindruck des Kollegiums, das in der Mehrzahl von Professoren geprägt war, die bereits Ende des vorhergehenden Jahrhunderts dort gelehrt hatten und entsprechend in der Tradition des 19. Jahrhunderts verwurzelt waren.<sup>197</sup> (vgl. auch Kap. III.1.2.4) Andererseits wird dabei auch deutlich, dass das Kultusministerium der Kunst im bayerischen Staat vor allem einen traditionellen, kontinuierstiftenden Stellenwert zuschrieb und kaum bereit war, progressive Lösungen zu erproben. Der Münchner Akademie der Bildenden Künste gelang es nach dem Ersten Weltkrieg nicht, an ihren Ruf des 19. Jahrhunderts als zeitgemäße und führende Institution anzuknüpfen. Sie blieb vielmehr in Struktur, vorherrschender Stilrichtung und auch im Hinblick auf Wandmalerei in Lehre und Praxis vor allem dem letzten Jahrhundert verpflichtet.

Während der Weimarer Republik schien man sich auch auf Landesebene weiterhin seines Rufes als Kunststaat bzw. Kunststadt München – trotz der seit 1901 geführten Diskussion um die Bedeutung bzw. den Niedergang der „Kunststadt“ – sehr

194 *Verfassungsurkunde des freien Volksstaates Württemberg vom 20.5.1919*, neu gefasst durch die Verfassung Württembergs vom 25. September, § 13: „Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei.“, *Verfassungsurkunde des Freistaats Bayern vom 14. August 1919*, § 20: „Die Freiheit der Kunst, der Wissenschaft und ihrer Lehre wird gewährleistet [...]“

195 Von Hendschel liegen außerdem eigenhändige Aufzeichnungen über seine Zeit im Kunstreferat vor: Richard Hendschel, *Einige Erlebnisse und Erfahrungen im Kunstreferat aus den Jahren 1913–1933. Auszüge aus den Lebenserinnerungen des Ministerialdirektors a. D. Richard Hendschel*. Vervielfältigtes Manuskript, o. O., o. J. (Stadtbibliothek München/Monacensia). HENDSCHEL o. J.

196 Vgl. HENDSCHEL o. J., v. a. S. 40, 45–55.

197 Dazu v. a. AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008 sowie ZACHARIAS 1985. Steffen Krämer beschrieb dies anschaulich mithilfe einer Fotografie des Kollegiums, auf dem schon ergraute Herren dominieren. Vgl. KRÄMER 2007, Abb. 1, S. 20.

sicher zu sein.<sup>198</sup> Diese konservative Ausrichtung zeigt sich in den Ankäufen für die Staatsgemäldesammlungen ebenso wie in den wenig progressiven Vergaben von Professuren an der Akademie der Bildenden Künste.<sup>199</sup>

Der ständige *Beirat für bildende Kunst*, der 1922 als Gutachtergremium des bayerischen Kultusministeriums eingerichtet worden war, sollte in allen wichtigen Angelegenheiten der staatlichen Kunstpflege beratend tätig sein.<sup>200</sup> Er setzte sich zusammen aus den Direktoren der Kunstakademie, der Kunstgewerbeschule, einem Vertreter der Architekten-Abteilung der Technischen Hochschule, dem Generaldirektor der Staatsgemäldesammlungen, fünf Mitgliedern der freien Künstlerschaft sowie fünf weiteren Künstlern und Handwerkern, die vom Ministerium ernannt wurden. Dieser Beirat beschloss in erster Linie jedoch über Ankäufe und nicht über die künstlerische oder wandmalerische Gestaltung öffentlicher Gebäude. Die staatliche Kulturförderung konzentrierte sich besonders in der Landeshauptstadt München.

Zur städtischen Kulturpolitik hingegen ist vor allem Michael Hermanns Schrift (2003) erhellend sowie der Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums *Die Zwanziger Jahre in München* (1977), wobei hier Geschichte und Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit allgemein behandelt wurden und erst Hermann eine Fokussierung auf die kommunale Kulturpolitik vornahm.<sup>201</sup> Die Stadt trat nicht so sehr durch die Vergabe öffentlicher Wandmalereiprojekte oder -wettbewerbe hervor, sondern eher durch ein Wohnungsbauprogramm (1928/29), in dessen Rahmen auch zahlreiche Künstler, jedoch nicht ausschließlich Maler, sondern auch Bauplastiker, beteiligt wurden. Die künstlerische Gesamtleitung oblag jeweils einem einzelnen oder dem Zusammenschluss mehrerer Architekten.<sup>202</sup> (Vgl. Kap. III.2.1)

Jenseits Bayerns und Münchens spielten vor allem Sachsen und Thüringen eine wichtige Rolle für die Wandmalerei: Kulturpolitik und Kunstförderung waren in Sachsen und Thüringen wie in Preußen eng mit dem Volksbildungsgedanken verknüpft, wozu in diesen Ländern ebenfalls Referate bzw. eine Landesstelle für Volksbildung eingerichtet wurden.<sup>203</sup>

198 Die Diskussion um die Kunststadt München hatte sich 1901 an zwei Artikeln des Berliner Kunstkritikers Hans Rosenhagen entzündet, der München den einstigen Rang als Kunststadt absprach. Vgl. dazu z. B. NERDINGER 1979, S. 94f.

199 Zur Geschichte der Akademie der Bildenden Künste erschien 2008 anlässlich der 200-Jahr-Feier eine umfangreiche Dokumentation, vgl. AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008. Zuvor galt die Schrift zum 175-jährigen Jubiläum als grundlegende Darstellung, vgl. ZACHARIAS 1985.

200 Ministerialbekanntmachung Nr. 39894, in: *Amtsblatt des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus*, Nr. 10, 1922, S. 144–146.

201 HERMANN 2003, AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979.

202 Die fünf Großsiedlungen (Neuhausen, Friedenheim, Neuarlaching, Walchenseeplatz und Neuramersdorf), die im Rahmen dieses Wohnungsbauprogramms entstanden, sind dokumentiert in: Die fünf großen Siedlungen der gemeinnützigen Wohnungsfürsorge AG, in: *BAUKUNST MÜNCHEN* 6. Jg., 1930, S. 163–196. Vgl. außerdem AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, Kat. Nr. 354–357. Zur sog. Borstei, ebd., Kat. Nr. 341 sowie Karl Gröber, Die „Borstei“ in München, in: *BAUKUNST MÜNCHEN* 7. Jg., 1931, S. 361–393.

203 Zum Volksbildungswesen in Thüringen vgl. v. a. REIMERS 2000. Preußen hatte als erstes Land am 1.4.1920 einen Volksbildungsreferenten (Robert von Erdberg) eingestellt; das Referat unterstand dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung; Thüringen berief am 1.1.1922 einen Hilfsreferenten für das freie Volksbildungswesen (Reinhard Buchwald), der dem Minister für Wissenschaft, Kunst und Kultur zugeordnet war, ebd., S. 18f.; Sachsen richtete 1923 eine Landesstelle für Volksbildung unter Leitung von Fritz Kaphahn ein. Vgl. ebd., S. 13 sowie zu Thüringen auch STENZEL/WINKLER 1999, S. 21.



Für Thüringen können Bettina Reimers Dissertation zur Erwachsenenbildung sowie die Untersuchung zu Kontroversen und Kulturpolitik im Thüringer Landtag in den Jahren 1920–1933 einen Einblick auch in Hinblick auf den Stellenwert und den Umgang mit Wandmalerei geben.<sup>204</sup> Dem Thüringischen Volksbildungsminister waren auch die Ressorts für Wissenschaft, Kunst und Kultur unterstellt.<sup>205</sup>

Volksbildung wurde hier vor allem durch eine aktive Unterstützung des Volkshochschulwesens gefördert. In diesem Rahmen kam die Wandmalerei beispielsweise durch Vortragsreihen der Erfurter Volkshochschule 1920 zur modernen Kunst zur Sprache oder erhielt einen festen Platz durch die Ausmalung Alfred Hanfs im Reichsferienheim Tännich.<sup>206</sup> Eine aktive Förderung wandmalerischer Projekte durch die Thüringische Landesregierung war jedoch selten – nur in Jena entstanden sowohl vor als auch nach dem Ersten Weltkrieg vor allem Wandbilder in der Universität, die hier aber eher der Initiative der Universitätsleitung oder dem Architekten Theodor Fischer zuzuschreiben sind als der staatlichen Kunst- oder Kulturpolitik.<sup>207</sup> (vgl. Kap. III.2.2.3)

Weitere Wandmalereien wurden in Thüringen vor allem am Weimarer Bauhaus oder in städtischen Einrichtungen Erfurts realisiert, wie Heckels Zyklus im Museum oder die Wandmalerei von Charles Crodel im Hospital am Johannesring.

Für Sachsen legte der Ministerialdirektor und Kunstreferent Hermann Schmitt (1874–1932) 1920 seine Schrift *Staatsverwaltung und Kunstpflege im Freistaat Sachsen* vor.<sup>208</sup> Als maßgebliche Säulen der Kunstpflege nennt er „erzieherische Maßnahmen“ für Verbraucher und Hersteller, die Erziehung des Künstlers, allgemeine Kulturpolitik (Museum, Malerei und Plastik) sowie Architektur und Bauschaffen.<sup>209</sup> Da diese bisher vier verschiedenen Ministerien dem Kultusministerium, dem Ministerium des Innern sowie dem Wirtschafts- und Finanzministerium unterstellt waren und hierdurch keine zentrale Abstimmung möglich war, forderte Schmitt eine auf Landesebene angesiedelte, übergeordnete Position eines Kurators.<sup>210</sup>

Der sächsische Kunstfonds in Höhe von jährlich 60.000 Mark war bisher vom Innenministerium verwaltet und vor allem „zur Herstellung monumentaler Kunstwerke“ verwendet worden.<sup>211</sup> Solche Auftragsarbeiten wurden vom Akademischen Rat ausgeschrieben und vergeben und konnten anschließend von einem sächsischen Kurator noch gezielter und sinnvoller verteilt werden. Aus Schmitts Schrift wird die wichtige Bedeutung klar, die der Freistaat Sachsen ähnlich wie Bayern oder Preußen

---

204 REIMERS 2000, STENZEL/WINKLER 1999. Außerdem trägt der Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Expressionismus in Thüringen* mit einigen Aufsätzen zur Beleuchtung der Thüringischen Kulturpolitik bei. Vgl. AUSST. KAT. ERFURT 1999. Die Publikation zu Quellen zur Kultur in Thüringen (1919–1949) ist für die Wandmalerei und öffentliche Kunstförderung nicht sehr ergiebig. NEUMANN 1998.

205 STENZEL/WINKLER 1999, S. 22.

206 REIMERS 1999, S. 213 sowie REIMERS 2000, S. 61f. und 254.

207 Vgl. z. B. WAHL 1988.

208 Hier und im Folgenden SCHMITT 1920.

209 Ebd., S. 6.

210 Ebd., v. a. S. 28–34.

211 Ebd., S. 9f.

der Kunst- und Kulturpflege zumaß. Auch hier sind die Idee der Volksbildung und die Unterstützung notleidender Künstler grundlegende Gedanken,<sup>212</sup> eine inhaltliche und stilistische Präferenz wird von Schmitt bewusst nicht genannt.

Eine aktive Förderung der Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden lässt sich in Sachsen besonders auf städtischer Ebene in Halle nachweisen, wo der Künstler Erwin Hahs 1919 beispielsweise als ehrenamtlicher Berater für künstlerische Fragen am Arbeitsamt tätig war und in der Folgezeit zahlreiche Aufträge selbst oder gemeinsam mit seinen Schülern der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein ausführen konnte.<sup>213</sup> Auch der Direktor Paul Thiersch und Hahs' Kollege Charles Crodol konnten in anderen städtischen Einrichtungen wie dem Museum für Vorgeschichte, der Universität, dem Arbeitsamt oder dem Standesamt Süd Wandmalereien ausführen. (Kap. III.2) [Kat. Nr. 56–64] Wer hier jedoch jeweils genau der Auftraggeber oder Initiator war, ist nur in wenigen Fällen nachvollziehbar.<sup>214</sup> Naheliegend ist aber, dass die Lehrer an der Burg Giebichenstein hier einen nicht unerheblichen eigenen, initiierten Beitrag leisteten.<sup>215</sup>

All diese Beispiele zeigen, dass in den 1920er-Jahren der Volksbildungsgedanke nach wie vor wichtige Grundlage für die Kunstpolitik der Länder und Städte war, jetzt aber oftmals mit dem sozialstaatlichen Ziel der Künstlerunterstützung verbunden wurde, wie es im 19. Jahrhundert im Bereich der öffentlichen Wandmalerei sicher nicht denkbar gewesen wäre.

Neben den genannten städtischen Beispielen<sup>216</sup> sind für vorliegende Arbeit vor allem die Städte des Rheinlandes, Düsseldorf und Köln, zu nennen. Hierzu leistet das

---

212 SCHMITT 1920, S. 10 und 23.

213 DOLGNER 2012 beschrieb für das Jahrbuch für Hallische Stadtgeschichte die lange Zusammenarbeit von Erwin Hahs mit den städtischen Behörden von 1919 bis in die 1950er-Jahre hinein.

214 DOLGNER 2012.

215 So war auch schon zuvor Crodels Werk an der Universität Jena auf seine Initiative hin und durch den engen Kontakt zum Universitätsprofessor Herbert Koch, bei dem er hier Archäologie studierte, entstanden.

216 Weitere Einzeluntersuchungen liegen z. B. für Dortmund oder Hannover vor. In Dortmund förderte die Stadt nach Kriegsende zwar Kunst im öffentlichen Raum, veranstaltete aber vor allem Wettbewerbe und erteilte Aufträge für Kriegsdenkmäler. Vgl. BUBERL 2012, S. 159 sowie ZÄNKER 1984; Ines Katenhusen untersuchte 1998 die städtische Kunstpolitik in Hannover. Die Stadt engagierte sich jedoch mehr durch Ankäufe als durch die Vergabe öffentlicher Aufträge und verfolgte hierbei einen eher konservativ ausgerichteten Weg. Der ehemalige Stadtdirektor Heinrich Tramm (1854–1932) hatte diesen Weg in seiner Amtszeit 1891–1918 so etabliert und konnte als Kunstsammler und Mitglied des Kunstvereins auch nach Niederlegung seines Amtes gewissen Einfluss ausüben. KATENHUSEN 1998, S. 179–371; zur konservativen Ankaufspolitik vgl. ebd., v. a. S. 224, 238–241. Selbst von der Künstlergruppe der *abstrakten hannover* wurden, wenn überhaupt, nicht die avantgardistisch abstrakten, sondern eher figurative Werke angekauft. KATENHUSEN 1998, S. 304. Ein zweiter Schwerpunkt neben der Ankaufspolitik lag auf der Theaterpolitik. Zur Kulturpolitik und Kunstförderung der Zwischenkriegszeit vgl. auch HÖPEL 2007, der die Städte Leipzig und Chemnitz den französischen Städten Lyon und Saint-Etienne gegenüberstellte und als exemplarische Fälle analysierte. Er konnte besonders die Theater-, Bibliotheks-, Musik-, Museumspolitik, Kunstausbildung und die städtische Volksbildung als Säulen der kunstpolitischen Aktivitäten identifizieren. Kunst- und Kulturpolitik wurde hier vor allem als Standortpolitik umgesetzt. Die öffentliche Kunstpflege oder Förderung öffentlicher Wandmalereien wurde nicht thematisiert.

An-Institut *Moderne im Rheinland*, das der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf angegliedert ist, immer wieder Forschungsbeiträge.<sup>217</sup> Eine gebündelte Untersuchung der baugebundenen Werke im öffentlichen Raum steht jedoch bis heute aus.

Meist wurden die Schwerpunkte bisher auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten oder ikonografische Gesichtspunkte gelegt. Gerade für Düsseldorf, wo sich heute noch zahlreiche Werke nachweisen lassen, wäre eine Untersuchung zu den Schwerpunkten der städtischen Kulturpolitik wünschenswert und sicher aufschlussreich.<sup>218</sup> Wie bereits im Forschungsüberblick erwähnt, engagierte sich im Rheinland – neben den Städten und Institutionen wie der Düsseldorfer Kunstakademie, Ausbildungsinstitutionen wie den Kunstgewerbeschulen, Museen oder der Ausstellungsleitung der GeSoLei – vor allem die katholische Kirche respektive das *Kölner Institut für Religiöse Kunst* im Bereich der öffentlichen Wandmalerei, wobei der Schwerpunkt hier naturgemäß auf sakraler Kunst lag.<sup>219</sup> Das Rheinland schien sich mit diesen Aktivitäten trotz Besatzung und verwaltungstechnischer Zugehörigkeit zu Preußen seiner eigenständigen Identität zu versichern.

Abschließend sei auf die singuläre Stellung hingewiesen, die die Freie und Hansestadt Hamburg in Bezug auf die öffentliche Wandmalerei einnahm. Sie erklärt sich aus der regen Aktivität des kommunalpolitischen Gremiums der *Senatskommission für Kunstpflege*.<sup>220</sup> Hier entstanden vor allem in den Bauten Fritz Schumachers, aber auch darüber hinaus zahlreiche Wandbilder in öffentlichen Gebäuden.<sup>221</sup>

Zwar gab es auch in anderen Städten, beispielsweise in Berlin, das Künstlergremium der Berliner *Deputation für Kunst- und Bildungswesen*, das eine beratende Funktion in kulturpolitischen Entscheidungen einnehmen sollte,<sup>222</sup> oder in Weimar eine Kunstkommission, die 1921 ihre Arbeit aufgenommen hatte und sich aus Oberbürgermeister bzw. Stadtdirektor, Stadtratsangehörigen und Gemeindemitgliedern, meist

217 Vgl. z. B. CEPL-KAUFMANN 2006, CEPL-KAUFMANN 2007, VITT 2006, VON WIESE 2006 u. a.

218 Einen Annäherungsversuch für die Vergabe öffentlicher Aufträge im 19. Jahrhundert unternahmen zuletzt die Mitarbeiter des Stadtarchivs Düsseldorf Benedikt Mauer und Elisabeth Scheeben am Beispiel der Ausmalung des Rathauses in Düsseldorf in den Jahren 1894–1899, MAUER/SCHEEBEN 2011.

219 PETERS, E. 1996.

220 Zu Hamburg vgl. v. a. BAREŠIC-NIKIĆ 2009 sowie BRUHNS 1994.

221 Vgl. dazu vor allem die umfangreiche Studie von Maike Bruhns zum Bauschmuck an Bauten Fritz Schumachers, die sie 2013 vorlegen konnte: BRUHNS 2013A, BRUHNS 2013B.

222 Freundlicher Hinweis auf dieses Gremium durch Kurt Winkler, Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte vom 12.11.2012. Friedrich C. A. Lange nennt in seinem *Groß-Berliner Tagebuch*, in dem er die kommunale Arbeit der Jahre 1920–1933 rückblickend beschreibt, den 25.11.1920 als Gründungsdatum der Berliner Kunstdeputation, die von der Stadtverordnetenversammlung neben 16 weiteren Verwaltungs-Deputationen, die der alte Magistrat der Versammlung vorgeschlagen hatte, beschlossen worden war. LANGE 1951, S. 10. Nähere Auskunft könnten u. U. die Magistratsunterlagen im Berliner Landesarchiv geben.

ortsansässigen Künstlern, zusammensetzte.<sup>223</sup> Der *Beirat für bildende Kunst* in München beriet als Künstlergremium das bayrische Kultusministerium. Jedoch wurde hier die Ausstattung öffentlicher Gebäude nie so explizit ins Zentrum der Tätigkeit gerückt, wie dies in Hamburg der Fall war. Oftmals ging es mehr um eine beratende Stimme bei Fragen der Sammlungspolitik, häufig auch im Sinne einer Künstlerunterstützungspolitik. Die Berliner Deputation beriet die Stadt ebenfalls in erster Linie in ihrer Ankaufspolitik, v. a. für Werke, die im öffentlichen Raum aufgestellt wurden oder werden sollten;<sup>224</sup> laut den Berichten des ehemaligen Stadtsyndikus und Ersten Bürgermeisters Berlins, Friedrich C. A. Lange (1885–1957), wurden Wandmalereien hier nicht thematisiert.

Über diese punktuellen Einblicke hinaus lohnt sich vor allem ein Blick auf die künstlerischen Ausbildungsstätten, um den Stellenwert, der besonders der figurativen Wandmalerei von staatlicher oder städtischer Seite zugemessen wurde, besser einschätzen zu können. (vgl. Kap. III.1.2.4)

#### 1.2.3 Sonderrolle: Hamburg

In Hamburg wurde 1920 erstmals eine *Senatskommission für Kunstpflege* von Bürgerschaft und Senat „zur dauernden Pflege des heimischen Kunstlebens“ eingesetzt.<sup>225</sup> Die Vergabe von Aufträgen für Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden bildete einen zentralen Bestandteil ihrer Tätigkeit. In ihrer ersten Formation bestand die Kommission aus Vertretern von Senat, Bürgerschaft, Museumsdirektoren, kunstverständigen Laien, Vertretern der Kunsterziehung und 12 Hamburger Künstlern, die damit als mehr oder minder einheitliche Gruppe überdurchschnittlich stark vertreten waren.<sup>226</sup> In den Anfangsjahren der Weimarer Republik konnten aus finanziellen Gründen jedoch kaum Aufträge verwirklicht werden; zudem war sich die Kommission uneins, ob Aufträge in erster Linie aufgrund ihres künstlerischen Wertes oder auch zur Linderung der materiellen Not der Künstler vergeben werden sollten, wie es die Künstlerschaft forderte.<sup>227</sup> Die Bürgerschaft setzte die erste *Senatskommission für Kunstpflege* im Juni 1925 daraufhin ab und beschloss gleichzeitig die Installation

223 SCHIMPF 2008, S. 85–90, versuchte eine Annäherung, jedoch steht eine systematische Auswertung der Stadtratsprotokolle noch aus. Im ersten Jahr gehörte auch Walter Gropius diesem Gremium an, das jedoch eine zunehmend konservativere Richtung einschlug.

Archivalien der Kommission selbst haben sich nicht erhalten. Vgl. Korrespondenz mit Jens Riederer, Stadtarchiv Weimar, mit der Verfasserin, November 2012. Zu den Mängeln in SCHIMPF 2008 vgl. Volker Wahl, *Bauhaus-Forschung auf Abwegen? Vom Versagen einer Bauhaus-Studie*, in: *Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte*, 17.2010, S. 164–173.

224 LANGE 1951, S. 72, 75, 77, 80f., 91, 102, 108, 112, 115, 120, 123, 125, 127f., 132, 153, 155.

225 StA Hbg, Bestand 363-2 „Senatskommission für die Kunstpflege“, Konvolut D „Kunstwerke an oder in öffentlichen Gebäuden und Wohnungsbauten“. Zu dieser ersten Formation vgl. auch BAREŠIĆ-NIKIĆ 2009, S. 103–109.

226 Das Findbuch zum Bestand 363-2 „Senatskommission für die Kunstpflege“ nennt folgende Mitglieder: zwei Senatoren, vier Mitglieder der Bürgerschaft, die Direktoren der Kunsthalle, des Museums für Kunst und Gewerbe, der Kunstgewerbeschule und des Hochbauwesens, zwei kunstverständige Laien, ein Vertreter der kunsterzieherischen Bestrebungen, zwölf hamburgische Vertreter der bildenden Künste (vier Maler, drei Bildhauer, drei Architekten, zwei Kunstgewerber); BAREŠIĆ-NIKIĆ 2009, S. 103f.

227 Ebd., S. 106, 109.

einer neuen Kommission, deren Mitglieder einen Monat später bestimmt wurden: Die hamburgische *Kommission zur Unterstützung bildender Künstler* bestand von 1925 bis 1928 und setzte sich nunmehr nur aus Vertretern von Senat, Bürgerschaft, Museumsdirektoren und dem Oberbaudirektor Fritz Schumacher zusammen.<sup>228</sup> Um eine höhere Objektivität bei der Auftragsvergabe zu gewährleisten, waren die Künstler selbst nun ausgeschlossen, wie es Bürgermeister Petersen explizit in seinen einleitenden Worten zur ersten Sitzung der neuen Kommission betonte.<sup>229</sup> Noch waren aber zumindest die beiden Museumsdirektoren Gustav Pauli als Leiter der Kunsthalle und Max Sauerlandt vom Museum für Kunst und Gewerbe Mitglieder der Kommission.

Infolge eines Neuordnungsgesetzes über den Aufbau der Verwaltung aus dem Jahre 1926 kam es 1928 zu einer zweiten Erneuerung des jetzt wieder *Senatskommission für Kunstpflege* genannten Gremiums.<sup>230</sup> In dieser letzten Zusammensetzung waren nun auch die Museumsdirektoren ausgeschlossen, wodurch der Oberbaudirektor der Stadt Fritz Schumacher und seine Baubehörde weiterhin mehr Einfluss und Gewicht gewannen und über zahlreiche wandmalerische Projekte, darunter auch über die *24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten*, wie Schumacher eine kleine Dokumentations-Publikation betitelte, fast allein entschieden.<sup>231</sup> Aus dieser potenten Stellung Schumachers als Architekt zahlreicher Schulbauten und wichtiges Mitglied der Senatskommission lässt sich die relative stilistische Homogenität der Wandbilder in den öffentlichen Bauten Hamburgs erklären.

Besonders in den Jahren ab 1928 entstanden im Zusammenhang mit dem Hamburger Schulbauprogramm im Auftrag der Senatskommission zahlreiche Wandgemälde in den neu errichteten Gebäuden.<sup>232</sup> (Kap. III.2.2.2) Während in den ersten Jahren die Unterstützung notleidender Künstler durch öffentliche Aufträge das zentrale Anliegen gewesen zu sein scheint – was sich aus der Interims-Namensgebung „Kommission zur Unterstützung bildender Künstler Hamburgs“, der starken Vertretung der Künstler selbst innerhalb der ersten Kommission und aus den Akten deutlich ablesen lässt –<sup>233</sup> rückt dieses Auswahlkriterium ab 1928 in den Hintergrund. Mithilfe dieser Senatskommission band Schumacher vor allem die Künstler der *Hamburgischen Sezession* in die künstlerische Ausgestaltung seiner Schulbauten ein.

Gegenüber Berlin oder München konnte die Hansestadt nicht auf eine so weit reichende künstlerische Tradition zurückblicken und bemühte sich spätestens seit

228 Ebd., S. 109. Bekanntgabe durch den Senat der Stadt Hamburg am 22.7.1925, Amtl. Anz. S. 877. Parallel zu dieser Kommission bestand 1925–1927 eine „Kommission zur Unterstützung hamburgischer Schriftsteller und Komponisten“ in derselben personellen Zusammensetzung.

229 Protokoll der ersten Sitzung der Kommission am 4.8.1925, Staatsarchiv Hamburg, Bestand 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege A2, Blatt 1; zit. n. ebd., S. 110.

230 Vgl. ebd., S. 114–115.

231 SCHUMACHER 1932.

232 StA Hbg, Bestand 361-2 Oberschulbehörde V\_325, Bd. 5, Schulbautenprogramm (1919–1933) sowie ebd. V\_325 NA 2, Bd. 1: Niederschriften des Ausschusses zur Aufstellung eines Programms für die Ausstattung der Räume in den Schulneubauten (1926–1930); sowie Bestand 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege D1–D5, D7, D8, D11, D15–D17.

233 Vgl. v. a. StA Hbg, Bestand 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege D1–5.

Lichtwerk, aktiv und auf verschiedenen Ebenen um die Kreation und Verankerung einer eigenen künstlerischen bzw. kulturellen Identität: Dieses Bemühen spricht auch aus der Festschrift mit dem Titel *Hamburg in seiner wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung für Deutschland*, die 1925 anlässlich der ersten deutschen Lehrerversammlung seit Kriegsende erschien.<sup>234</sup> Besonders Bürgermeister Carl Petersen betonte die kulturelle Leistung Hamburgs der letzten Jahre, die sich vor allem im Schul- und Erziehungswesen zeige.<sup>235</sup> Schumacher sprach in Bezug auf die Volksschul-Architektur von einer „*doppelten Art der Erziehung*“<sup>236</sup> und meinte damit einerseits die Vermittlung von Lehrinhalten an die Schüler im Unterricht sowie die Erziehung durch eine architektonisch hochwertige Umgebung. Dies ließe sich im Hinblick auf die künstlerische Ausgestaltung durch Wandmalereien noch weiter zuspitzen, wenn man von einer „dreifachen Art der Erziehung“ sprechen würde. Darunter wäre die ästhetische Bildung durch eine permanente Konfrontation mit Wandmalereien im Schulhaus zu verstehen.

#### 1.2.4 Die Rolle künstlerischer Ausbildungsstätten

Neben der Betrachtung der unmittelbar kunstpolitischen Aktivitäten erlaubt der Blick auf die verschiedenen künstlerischen Ausbildungsstätten in der Weimarer Republik eine nähere Einschätzung des Stellenwertes, der der Wandmalerei in den 1920er-Jahren zugemessen wurde. Die Aufsicht über die Kunstakademien sowie die Berufungspraxis bzw. -politik oblag den jeweiligen Ministerien der Länder und galt wie beispielsweise in Preußen als durchaus zentrales kulturpolitisches Instrument,<sup>237</sup> was sich auch historisch begründen lässt:<sup>238</sup>

An den Akademien des 19. Jahrhunderts hatten die berühmten Historienmaler wie Peter Cornelius (Düsseldorf und München), Wilhelm von Kaulbach (München), die Maler der Düsseldorfer Malerschule (wie Bendemann) oder in Berlin Anton von Werner und später Hugo Vogel und Arthur Kampf gelehrt, die zahlreiche

---

234 Festschrift Hamburg 1925.

235 Carl Petersen, Ausblick, in: ebd., S. 181–185.

236 Fritz Schumacher, Das Volksschulhaus als großstädtischer Typenbau, in: ebd., S. 137–149.

237 Kristina Kratz-Kesemeier stellt die Akademiepolitik in Bezug auf die vier preußischen Kunstakademien in Berlin, Breslau, Düsseldorf und Königsberg vor. In der Amtszeit Haenischs 1918–1921 wurden entscheidende Vorbereitungen für die späteren Reformen getroffen, vgl. KRATZ-KESSEMEIER 2008, v. a. Kap. II.3.2.: Veränderungen im Bereich der Kunstakademien, S. 78–125. Seit 1921 unter Kultusminister Grimme und Becker, vgl. ebd., Kap. III.3.: Akademiepolitik, S. 302–363.

238 Zu den Kunstakademien, ihrer historischen Entwicklung und kunstpolitischen Bedeutung, vor allem im 19. Jahrhundert vgl. Mai 2010. Auch dem württembergischen König galt Kulturpolitik spätestens seit 1891 als wichtige Domäne, vgl. BÜTTNER, N. 2011.

Für das 20. Jahrhundert legten Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister 2007 einen Sammelband zur Künstlerausbildung vor: RUPPERT/FUHRMEISTER 2007; darin v. a. HÖLSCHER, P. 2007, KEHR 2007, KRÄMER 2007, LEACH 2007. Zur Geschichte der Breslauer Akademie vgl. auch HÖLSCHER, P. 2003.

Monumentalwerke im öffentlichen Raum ausführen konnten.<sup>239</sup> In München waren Ludwig I. und Maximilian II. die wichtigen Auftraggeber, die in der Glyptothek, an der Neuen Pinakothek, in der Residenz sowie den Hofgartenarkaden Wandmalereien beauftragten.<sup>240</sup> Im Kaiserreich entstanden schließlich vor allem für Berlin monumentale Wandgemälde in den öffentlichen Repräsentationsbauten, die oftmals um nationale Themen kreisten, wie beispielsweise Arthur Kampf (1864–1950) Monumentalgemälde *Fichtes Rede an die deutsche Nation* (1913/14) in der Aula der Berliner Universität. [Abb. 25]

Arthur Kampf stellt nicht nur ein Ereignis der deutschen Geschichte dar, sondern visualisiert in seiner idealisierten Freilichtszenerie die Vorlesungen, die Johann Gottlieb Fichte ab 1807 zur Zeit der französischen Besatzung in Berlin gehalten hatte und die um das Thema einer deutschen Nationalstaatlichkeit kreisten. In den Jahren kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges erhielt ein solch explizit national konnotiertes Thema eine unmittelbare Aktualität und Relevanz.

Die drei Kunstakademien in Berlin, Düsseldorf und München können als die wichtigsten Ausbildungsinstitutionen auf dem Feld der öffentlichen Monumentalmalerei genannt werden. Gleichsam einen Gegenpart zu den Akademien bildeten die Kunstgewerbeschulen,<sup>241</sup> in denen der Schwerpunkt auf der handwerklichen Ausbildung im Bereich der angewandten Kunst lag und die sich im Sinne der umfassenden Gestaltung des Alltags ebenfalls mit Wandmalerei bzw. -gestaltung befassten.

Erste Überlegungen, Akademien und Kunstgewerbeschulen zu verknüpfen, entstanden unter dem Einfluss Gottfried Sempers bereits im 19. Jahrhundert,<sup>242</sup> was zu der Zeit jedoch mehr einer ökonomischen Motivation zuzuschreiben ist. Das Bemühen um die Vereinigung von freier und angewandter Kunst bzw. die Abschaffung der institutionellen Unterscheidung und das Streben nach einer Einheitskunstschule erfuhr dann vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine überregionale Relevanz:<sup>243</sup>

239 Zu München: AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008, ZACHARIAS 1985; zu Düsseldorf: TRIER 1973, LEACH 2007, MAUER/SCHIEBEN 2011; Eine umfassende monografische Darstellung der Hochschulgeschichte der Berliner Akademie – der heutigen Universität der Künste (UdK) – liegt bisher nicht vor. Die Homepage der UdK informiert über die grundlegende Entwicklung und Zusammenlegung der Vorgängereinstitutionen auch in den 1920er-Jahren. ([http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/universitaet/universitaetsgeschichte/vorgaengerinstitutionen\\_bildende\\_kunst\\_und\\_gestaltung/index\\_ger.html](http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/universitaet/universitaetsgeschichte/vorgaengerinstitutionen_bildende_kunst_und_gestaltung/index_ger.html); 13.11.2012) Besser bearbeitet ist lediglich die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, 1868–1924, die 1924 in den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst aufging, die bis 1933 bestanden. AUSST. KAT. BERLIN 1996.

240 Zu Werken im öffentlichen Raum in München, die seit 1833 von Akademiemitgliedern ausgeführt werden mussten, vgl. Walter Grasskamp, Die Akademie im öffentlichen Raum, in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008, S. 296–305, v. a. S. 298; Zur Stellung der Münchner Akademie im 19. Jahrhundert allg. vgl. Frank Büttner, „Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste.“ Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808–1848, in: ebd., S. 30–43, sowie Hubertus Kohle: Die Münchner Akademie in den Jahren 1849–1886. Glanzzeit und Krisenphänomene, in: ebd., S. 44–53.

241 Vgl. z. B. zur Geschichte der Kunstgewerbeschule München bis 1912 Koch 2008, v. a. S. 382.

242 SCHUNK 1993, S. 429; auch in Karlsruhe hatte Johann Wilhelm Schirmer bereits seit 1855 in seinem neuen pädagogischen Konzept für die Badische Kunstschule für den Einbezug handwerklicher Fächer plädiert. Vgl. HEIL/KLINGELHÖLLER 2004, S. 251–253, 272.

243 Vgl. dazu auch KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 80f.



Der Leiter der Stuttgarter Kunstgewerbeschule Bernhard Pankok (1872–1934), Mitbegründer der *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* (1902) und des *Deutschen Werkbundes* (1907) in München, reichte bereits 1906 seine Zukunftsvision einer – aus Kunstgewerbeschule, Akademie und den „Lehr- und Versuchswerkstätten“ – vereinigten Hochschule ein.<sup>244</sup> Im Folgenden gingen vom Deutschen Werkbund sowie dem Werkbundstreit 1914 wichtige Impulse zur sog. Kunstschulreform aus,<sup>245</sup> deren Ziel die Nivellierung der Unterscheidung zwischen freier und angewandter Kunst im Sinne des Werkbundgedankens war.

Auch Wilhelm von Bode (1845–1929), Generaldirektor der staatlichen Kunstsammlungen, brachte 1916 die Einheitskunstschule ins Gespräch<sup>246</sup> und traf damit ebenfalls den Zeitgeist. Besonders in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg wurde dieses Konzept einer Ausbildungsinstitution, die freie und angewandte Kunst vereine, vielfältig diskutiert und mancherorts praktisch erprobt, wie die Beispiele aus München, Düsseldorf, Weimar und Karlsruhe zeigen.

Der Direktor der Münchner Kunstgewerbeschule Richard Riemerschmid (1868–1957, Direktorat 1913–1924) setzte sich mit seiner 1917 erstmals erschienen Schrift *Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung* vehement dafür ein und plädierte mehrfach für den Zusammenschluss von Kunstgewerbeschule und Akademie.<sup>247</sup> Seine Bemühungen scheiterten jedoch am Widerstand der Akademieprofessoren; auch der Kunstreferent im bayrischen Ministerium Richard Hendschel konnte – wenn man seinen eigenen Lebenserinnerungen Glauben schenkt – nicht erfolgreich vermitteln.<sup>248</sup> Mit dem Bauhaus setzte Walter Gropius 1919 diese Idee erstmals in einer eigens gegründeten Institution um. Peter Behrens (1868–1940), der zwischen 1903 und 1907 der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule als Direktor vorstand, äußerte sich 1919 ebenfalls zur *Reform der künstlerischen Erziehung*. Eine Einheitskunstschule hatte für ihn gleichsam eine politisch-gesellschaftliche Bedeutung, indem freie und angewandte Kunst einander wieder näher gebracht würden und zur Entwicklung einer zeitgenössischen, den Alltag prägenden und gestaltenden Ästhetik beitragen könnten.<sup>249</sup> Dies gelang in der Eingliederung der Architektur-Abteilung der Kunstgewerbeschule sowie der Klassen für textiles Gestalten und Gebrauchsgrafik in die Kunstakademie im selben Jahr.<sup>250</sup> Im darauf folgenden Jahr (1920) wurde auch die Großherzoglich-Badische Akademie der

---

244 Wolfgang Kermer: Daten und Bilder zur Akademie-Geschichte, in: *Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Eine Selbstdarstellung*, Stuttgart 1988, S. 16–31, hier S. 20, zit. n. BÜTTNER, U. 2011, S. 142.

245 Zur Kunstschulreform vgl. WINGLER 1977; HÖLSCHER, P. 2007, S. 138 nennt den Werkbundstreit als entscheidenden Impuls.

246 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 81.

247 Zu Riemerschmid vgl. AUSST. KAT. MÜNCHEN 1982, WÜLLKENKEMPER 2009; zur Geschichte der Münchner Kunstgewerbeschule und ihrem Verhältnis zur Akademie KOCH 2008 sowie CHRISTMANN 1999, S. 51–60.

248 HENDSCHEL O. J., S. 51–53.

249 BEHRENS 1919 sowie KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 80.

250 Die Kunstgewerbeschule wurde damit faktisch aufgelöst; vgl. Eduard Trier: Die Düsseldorfer Kunstakademie in der permanenten Reform, in: TRIER 1973, S. 203–212, v. a. S. 208, sowie Zeittafel zur Geschichte der Kunstakademie seit ihrer Gründung, ebd., S. 220; LEACH 2007, S. 147.

Bildenden Künste Karlsruhe mit der dortigen Kunstgewerbeschule unter dem Namen *Badische Landeskunstschule* zusammengefasst.<sup>251</sup>

Aber auch an anderen Institutionen und nicht zuletzt auf Ebene der Kultusministerien wurde der Ruf nach einer Vereinigung von Akademien und Kunstgewerbeschulen lauter, der jedoch nicht immer realisiert werden konnte. Wilhelm Waetzoldt plädierte in seiner Funktion als preußischer Kunstreferent mit seiner Schrift *Gedanken zur Kunstschulreform* für eine solche vereinigte Schulform der künstlerischen Ausbildung und legte sie 1920 dem Hauptausschuss der preußischen Landesversammlung als Reformprogramm für die staatlichen Bildungsanstalten vor.<sup>252</sup>

Auf einem Treffen der Kultusministeriumsvertreter der größeren deutschen Länder – Preußen, Bayern, Thüringen, Sachsen, Baden und Württemberg – 1921 in München schloss man sich weitgehend Waetzoldts Gedanken an und vereinbarte eine reichsweite Umsetzung der Ziele.<sup>253</sup> Waetzoldts Schrift wurde damit gleichsam zum Maßstab und überregionalen kulturpolitischen Ziel.

In Berlin konnte 1924 schließlich mit der Vereinigung der *Akademischen Hochschule für die bildenden Künste* und der *Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums* zu den *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* (1924–1933) ein prominentes Exempel statuiert werden.<sup>254</sup> Der entschiedene Reformwille drückt sich hier auch in der Ernennung des bisherigen Leiters der Kunstgewerbeschule Bruno Paul (1874–1968) zum Direktor der neuen Gesamtschule aus; der Monumentalmaler Arthur Kampf, der seit 1915 der Akademischen Hochschule vorstand, hatte das Nachsehen.

Die Debatte über eine Kunstschulreform brachte einerseits also eine Reform der Institutionen und Struktur der Ausbildungsgänge mit sich, andererseits beeinflusste sie auch die inhaltlichen Schwerpunkte. Für die Wandmalerei und den ihr zugeschriebenen Stellenwert lassen sich verschiedene Abstufungen einer mitunter neuen Bewertung eingrenzen. Diese Abstufungen reichen von einer weiterhin weitgehend der Tradition verhafteten Auffassung von Wandmalerei, wie sie beispielsweise an der Münchner Akademie vorherrschte, über zwar engagierte Neuerungsbestrebungen, wie sie sich an der Düsseldorfer Akademie oder in der Klasse von Adolf Hölzel in Stuttgart zeigten, bis hin zu den radikalen Neuinterpretationen und -nutzungen von Wandmalerei bzw. Wandgestaltung als Orientierungssystem bzw. integralem Bestandteil von Architektur in der späteren Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus unter Hinnerk Scheper.

---

251 HEIL/KLINGELHÖLLER 2004, CHRISTMANN 1999, S. 64–67.

252 WAETZOLDT 1921, SCHUNK 1993, S. 428f.; 1918 hatte er seine Gedanken mit der Schrift *Die Entwicklung des kunstgewerblichen Unterrichtswesens in Preußen* erstmals vorgestellt.

253 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 119f. und S. 315; CHRISTMANN 1999, S. 58ff. beleuchtet v. a. die Situation in Baden und Bayern; zu Bayern vgl. auch SCHMIDT, L. 2000, S. 268–278.

254 Zur Geschichte der heutigen Universität der Künste (UdK) und ihren Vorgängerinstitutionen fehlt bisher eine monografische Untersuchung. Auf der Homepage der Institution gibt der „Stammbaum der UdK“ anschaulich Auskunft über die Parallelentwicklungen und verschiedenen Zusammenlegungen. Dort auch kurze Texte zu den einzelnen Institutionen: [http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/universitaet/universitaetsgeschichte/vorgaengerinstitutionen/index\\_ger.html](http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/universitaet/universitaetsgeschichte/vorgaengerinstitutionen/index_ger.html) (13.11.2012).

Eine vergleichsweise traditionelle Auffassung von Wandmalerei findet sich an den Kunstakademien in München, Berlin oder auch in Dresden. Wenn überhaupt, vollzogen sich die Erneuerungsbestrebungen hier relativ verhalten. Die entscheidenden Impulse gingen mehr von den Kunstgewerbeschulen aus.

Die Wandmalerei an der Münchner Akademie war auch in Jahren der Weimarer Republik von traditionell arbeitenden Künstlern wie Carl Johann Becker-Gundahl (1856–1925), der zu Beginn des Jahrhunderts zu den erfolgreichsten Münchner Wandmalern gehörte und vor allem sakrale Aufträge ausführte, oder Julius Diez (1870–1957) geprägt, der bis 1924 an der Kunstgewerbeschule gelehrt hatte und in verschiedenen historischen Stilen mehr illustrierende Wand- und Deckenbilder schuf.<sup>255</sup> (vgl. Kap. III.2.3) Gegen Riemerschmids Ideen und die Zusammenlegung mit der Kunstgewerbeschule wehrte sich das Akademiekollegium vehement. Man schien sich trotz der intensiv geführten „Kunststadt-Debatte“ und Anfeindungen aus Berlin immer noch seiner führenden Bedeutung in der Kunstlandschaft Deutschlands sicher.<sup>256</sup>

Auch wenn es in München während der 1920er-Jahre nicht zu einer Vereinigung der beiden Institutionen kam, wurde die Zusammenarbeit jedoch ab 1924 enger gestaltet: Die Organisation der Kunstgewerbeschule wurde der der Akademie angepasst, Akademiestudenten sollten sich an öffentlichen Aufträgen beteiligen können, die bisher von den Studenten der Kunstgewerbeschule ausgeführt wurden, der Direktor der Kunstgewerbeschule erhielt Stimmrecht im Kollegium der Kunstakademie, und die Professoren der Akademie waren jetzt an der Kunstgewerbeschule stimmberechtigt.<sup>257</sup> Die engere Zusammenarbeit zeigte sich auch und gerade im Bereich der Wandmalerei: So übernahm der Kirchenmaler Franz Klemmer (1879–1964) seit 1926 einen Doppel-Lehrauftrag sowohl an der Kunstgewerbeschule als auch an der Kunstakademie in Nachfolge von Becker-Gundahl und Martin von Feuerstein (1856–1931).<sup>258</sup>

Auch der Schwerpunkt der Berliner *Akademischen Hochschule für die bildenden Künste* lag bis zur Vereinigung mit der Kunstgewerbeschule unter Bruno Paul auf der traditionellen Monumentalmalerei. Mit der Neustrukturierung wurden die neuen vereinigten *Staatsschulen* in drei Abteilungen gegliedert: Architektur, freie und angewandte Kunst.<sup>259</sup> Wand- und Glasmalerei wurden dabei neben Bauplastik, Architektur und Gartenanlage als Arbeitsschwerpunkte innerhalb der Architektur-Abteilung

---

255 Becker-Gundahl lehrte 1910–1924, Diez von 1924–1938 an der Münchner Akademie. In AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008, S. 557–561, sind ihre Fachrichtungen mit „Zeichenschule, monumentale Malerei“ bzw. „Maltechnik, Historienmalerei“ angegeben. Diez war seit 1907 Professor an der Kunstgewerbeschule und konnte 1924 gemeinsam mit dem Bildhauer Joseph Wackerle an die Kunstakademie wechseln, wo aufgrund des Erlasses des bayrischen Ministerrats vom 15.12.1923 durch Pensionierungen mehrere Stellen freigeworden waren. CHRISTMANN 1999, S. 54f.

256 Vgl. v. a. NERDINGER 1979.

257 CHRISTMANN 1999, S. 58f.

258 AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008, S. 559, sowie CHRISTMANN 1999, S. 56. Klemmers Professur ist in der Personalliste 1927 mit dem Zusatz „Zeichen- und Malschule (kirchliche Malerei)“ versehen. Vgl. AdBK München, Registratur, III.2. Personallisten, Professoren 1869–1933, Verzeichnis 1927.

259 AUSST. KAT. BERLIN 1996, S. 439, SCHUNK 1993, S. 432.

definiert.<sup>260</sup> In der Abteilung für angewandte Kunst gab es die Arbeitsschwerpunkte Dekorative Malerei, Dekorative Plastik, Gebrauchsgrafik und Allgemeine Dekoration. Auch wenn die Malereiklasse von Arthur Kampf weiterhin bestand, bemühte sich Bruno Paul mit der Definition dieser Schwerpunkte um eine Annäherung der freien Künste an die Gestaltung des Alltags, wie es im Deutschen Werkbund und nicht zuletzt im Bauhaus formuliert worden war<sup>261</sup> und wie er es selbst zuvor an der Berliner Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums erprobt hatte. Er bemühte sich stets um die Vergabe staatlicher und privater Aufträge an die Künstler der Schule,<sup>262</sup> wobei die Arbeitsschwerpunkte aber mehr bei Plakat-, Möbel- und Innenraumgestaltung sowie Skulptur – statt Wandmalerei – für den öffentlichen Raum lagen.<sup>263</sup>

An der Dresdner Akademie wurde die Ausbildungsorganisation zu Beginn der Weimarer Republik ebenfalls neu strukturiert und mit der Einführung sog. „Einzel-schulen“ das bisherige System der Spezialisierung in Wand-, Landschafts-, Porträt- oder Tiermalerei zumindest nominell aufgelöst.<sup>264</sup> Durch die personelle Kontinuität wirkte diese Klassifizierung jedoch faktisch auch in den Weimarer Jahren noch nach. Ludwig von Hofmann hatte hier 1916 eine Professur für „*Naturstudium, figürliche Komposition und Wandbild*“ inne<sup>265</sup> und legte nach wie vor besonderen Wert auf seine von Jugendstil und Symbolismus geprägte monumentale Figurauffassung. Eine wichtigere Rolle für das zeitgenössische Wandbild der Weimarer Republik hatte in Dresden zu Beginn des neuen Jahrhunderts vielmehr Fritz Schumacher gespielt, der hier an der Technischen Hochschule die Disziplin Raumkunst eingeführt und damit die Brücke-Künstler, die zu seinen Studenten gehörten, maßgeblich in ihrer Auffassung des Zusammenspiels von Architektur bzw. Raum und Bild geprägt hatte.<sup>266</sup> (vgl. auch Kap. II.1.2) An der Akademie war es ab 1926 Wilhelm Kreis, der im Rahmen seines Architekturunterrichts vermutlich auch die Wandmalerei thematisierte.<sup>267</sup>

Engagiertere Neuerungsbewegungen auf dem Gebiet der Wandmalerei lassen sich in den 1920er-Jahren beispielsweise an den Kunstakademien in Düsseldorf und Stuttgart beobachten. Neben München und Berlin hatte die Düsseldorfer Kunstakademie, wie bereits benannt, für die Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts besondere Bedeutung erreicht. Hier gelang es – im Gegensatz zu den beiden vorigen – am ehesten,

260 Hier und im Folgenden: BOELITZ 1924, S. 122, 211; KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 313.

261 Bruno Paul gehörte mit Peter Behrens, Theodor Fischer, Wilhelm Kreis, Richard Riemerschmid, Fritz Schumacher u. a. 1907 zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes in München. Weitere frühe Mitglieder des Werkbundes, die auch für die Wandmalerei in den 1920er-Jahren von Bedeutung sind, waren: Hermann Muthesius, Hans Poelzig, Johan Thorn Prikker und Henry van de Velde.

262 Bodo-Michael Baumunk: Die Unterrichtsanstalt am Kunstgewerbemuseum, in: AUSST. KAT. BERLIN 1996, S. 345f.

263 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 329.

264 Hier und im Folgenden BÄCHLER 1990, v. a. S. 249f.

265 HOCHSCHULE DRESDEN 1990, S. 652.

266 LAUDEL 1994A, 1994B; SOIKA 2001, v. a. S. 272f., sowie HOFFMANN, M. 2001 und 2007.

267 An der Dresdner Akademie spielt die Wandmalerei seit den 1950er-Jahren wieder eine verstärkte Rolle als explizit so bezeichnetes Lehrfach, was sich in der Übersicht der „Lehrenden von den Anfängen bis zur Gegenwart“ zeigt. Vgl. HOCHSCHULE DRESDEN 1990, S. 648–659.

zeitgemäße Impulse im Bereich der Wandmalerei zu setzen. Unter der Leitung von Walter Kaesbach (1879–1961), der von 1924 bis 1933 als erster Kunsthistoriker und Museumsmann der Kunstakademie vorstand, eröffnete sich eine deutlich vernehmbare Modernisierungsposition, die vom preußischen Ministerium aktiv unterstützt wurde.<sup>268</sup> Bereits 1919 erfolgte hier die Eingliederung der Kunstgewerbeschule unter der Leitung von Wilhelm Kreis. 1923 bis 1926 hatte Johan Thorn Prikker eine Professur für Malerei inne,<sup>269</sup> auf die ihm 1926 Heinrich Campendonk folgte. Darüber hinaus war Thorn Prikker auch für die Werkstätten für Glasmalerei und Mosaik verantwortlich; die Möglichkeit, Werke in diesen Techniken in hauseigenen Werkstätten umsetzen zu können, war dem Künstler sicher ein attraktiver Grund für den Wechsel nach Düsseldorf.<sup>270</sup> Im Jahr seiner Berufung war er gerade mit seinem großen Lebenszyklus im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum befasst. (vgl. Kap. III.2.3 und IV.1) Sein Nachfolger Campendonk hatte sich vermutlich aufgrund seiner Lehrtätigkeit an der Essener Kunstgewerbeschule im Fach Flächenkunst, der Ausmalung eines Raumes in der Krefelder Villa Merländer und seiner Bekanntschaft mit Heinrich Nauen und Kaesbach für diesen Posten empfohlen.<sup>271</sup> Im Werkverzeichnis wird Campendonks Aufgabe mit Leitung einer „Meisterklasse für Wandmalerei, Glasmalerei, Mosaik und Gobelinweberei“ beschrieben.<sup>272</sup> Diese Spezifizierung taucht jedoch in den Unterlagen und Publikationen der Akademie nicht auf, ebenso wenig wie bei Thorn Prikker der Hinweis auf eine eigene Klasse für Wand- oder Monumentalmalerei, wie es in der Literatur immer wieder zu finden ist. Der jeweilige Schwerpunkt in einer Klasse – z. B. auf Wandmalerei – wurde vielmehr durch die individuelle, künstlerische Ausrichtung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten sowie durch die handwerkliche Komponente in dem von der Kunstgewerbeschule übernommenen Werkstättensystem betont. So hatte auch Campendonk die Verantwortung für die Glasmalerei- und Mosaikwerkstatt übernommen.

Auch die neue Struktur der Akademie, die eine ganzheitliche, künstlerische wie handwerkliche Ausbildung betonte, zeigt sich darin.

Einen weiteren gleichsam symbolischen Impuls im Bereich der Wandmalerei konnte Kaesbach als neuer Düsseldorfer Akademiedirektor setzen. Vor seinem Wechsel nach Düsseldorf hatte er Erich Heckel für die Ausmalung eines Raumes im Städtischen Museum in Erfurt gewinnen können, welche dieser vor allem in den Jahren 1922–1923

268 Zu Kaesbach vgl. FEHLEMAN 1991A. Seine Zeit an der Düsseldorfer Akademie beschrieb Anna Klapheck: KLAPHECK, A. 1961 und KLAPHECK, A. 1973; zur Unterstützungspolitik des preußischen Ministeriums vgl. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 329f.

269 Die Personalakte Johan Thorn Prikkers ist nicht erhalten. Vgl. Schreiben des Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchivs an Archiv mit Sammlungen der Kunstakademie Düsseldorf, 14.2.1995. Fachrichtung und Art der Tätigkeit wird an der Kunstakademie Düsseldorf mit „Professur für Malerei“ geführt. Vgl. E-Mail von Dawn Leach, Leiterin des Archivs mit Sammlungen der Kunstakademie Düsseldorf, an die Verfasserin, 19.4.2010. Vgl. auch TRIER 1973, S. 216.

270 Barabra Til, „Das Nützliche mit dem Schönen durchdringen ...“ Glasfenster und Mosaiken der Düsseldorfer Zeit, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 212–231, v. a. 212–214.

271 FIRMENICH 1989, S. 39; zur Freundschaft mit Heinrich Nauen und Helmuth Macke vgl. AUSST. KAT. AHLEN 1999. Zum sog. Blauen Zimmer der Villa Merländer vgl. Claus P. Wolschützke: „Das ‚Blaue Zimmer.‘ Der rheinische Expressionist Helmuth Macke, in: *rheinische Art. kulturMagazin-online*, 03/2012 (<http://www.rheinische-art.de/cms/de.php>; 20.3.2012)

272 FIRMENICH 1989, S. 39.

ausführte. In Düsseldorf ließ er 1929 die von dem Historienmaler und damaligen Akademiedirektor Peter Janssen (1844–1908) kurz vor der Jahrhundertwende üppig ausgestattete Aula der Kunstakademie<sup>273</sup> vollkommen neu gestalten: Unter Aufsicht des österreichischen Architekten Clemens Holzmeister (1886–1983) wurde die Ausstattung entfernt und durch eine schlichte goldene Wand ersetzt; die Janssenschen Deckenbilder blieben zwar zunächst erhalten, verloren aber im Kontrast zur neuen Wandgestaltung ihre dominante Stellung.<sup>274</sup> Heinrich Campendonk entwarf abstrakte Glasfenster, die die schlichte Wandgestaltung zeitgemäß ergänzten.

Auch von der Stuttgarter Kunstakademie ging ein bemerkenswerter Impuls für die zeitgenössische Wandmalerei aus, auch wenn die Akademie in den 1920er-Jahren nicht durch auffällig avantgardistische Lehrkräfte, wegweisende Ausbildungskonzepte oder innovative Projekte auf sich aufmerksam machte.<sup>275</sup> Zudem verliefen die Bemühungen einer Fusionierung mit der Kunstgewerbeschule immer wieder im Sande.<sup>276</sup> Hier war es jedoch vor allem in der Vorkriegszeit Adolf Hölzel (1853–1934), der sich als solitäre Lehrerpersönlichkeit für die Wandmalerei und für öffentliche Aufträge einsetzte, in diese oftmals seine Schüler einband und sich selbst die Gesamtkonzeption hierbei vorbehielt.<sup>277</sup> (vgl. Kap. II.2.4.1)

Auf die Entwicklung einer zeitgenössischen Wandmalerei wirkten neben den Akademien in den 1920er-Jahren vor allem einige Kunstgewerbeschulen, deren zentrales Anliegen die umfassende Gestaltung des Alltags und des menschlichen Lebens war. Besonders die Hamburger Kunstgewerbeschule, die Burg Giebichenstein in Halle sowie die Kölner Kunstgewerbe- und Handwerkerschule (seit 1926 Kölner Werkschulen) seien beispielhaft genannt,<sup>278</sup> da gerade hier die Wandmalerei einen wichtigen Stellenwert erhielt.

Die Hamburger Kunstgewerbeschule ist unter zweierlei Gesichtspunkten bemerkenswert: Zum einen band der Architekt Fritz Schumacher zahlreiche Künstler, die an der Schule lehrten, in die künstlerische Ausgestaltung des Neubaus am Lerchenfeld ein, der

273 BIEBER 1973. Peter Janssens Werke entstanden in den Jahren 1886–1894, wurden aber erst mit Einweihung der Aula 1896 der Öffentlichkeit übergeben. Janssen war 1895–1908 Direktor der Kunstakademie.

274 Zur Goldenen Aula hier und im Folgenden v. a. Klapheck, A. 1973, S. 147f. und Klapheck, A. 1980.

275 BÜTTNER, N. 2011, v. a. S. 95–98.

276 BÜTTNER, U. 2011, S. 149 nennt zwei Landtagsbeschlüsse in den Jahren 1928 und 1929, in denen eine Zusammenlegung von Akademie und Kunstgewerbeschule beschlossen wurde, was aber dennoch nicht zu einer praktischen Konsequenz führte. Die Zusammenlegung erfolgte 1942, die räumliche Vereinigung schließlich 1946. Vgl. Horst Wöhrle, Die Werkstätten, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, S. 231–242, hier S. 231.

277 VENZMER 1993, BÜTTNER, N. 2011, S. 92, KLEE 1992 und KLEE 2011. Zur Sonderrolle Hölzels an der Stuttgarter Akademie vgl. auch SCHLICHTENMAIER 1992, S. 42f.

278 Aus der Hamburger Kunstgewerbeschule (gegr. 1896) entstand die heutige Hochschule für bildende Künste in Hamburg, vgl. zur Geschichte der Hochschule FRANK 1989; die Burg Giebichenstein (gegr. 1915) wird 1918 in den Rang einer Kunstgewerbeschule erhoben. S. AUSST. KAT. HALLE/KARLSRUHE 1993, S. 17 und SCHNEIDER 1992; zu den Kölner Werkschulen vgl. v. a. JOPPIEN 1982.



im Oktober 1913 eingeweiht werden konnte.<sup>279</sup> Als ein Höhepunkt der Ausstattung entstand bis 1918 der umfassende Zyklus *Die Ewige Welle* des Künstlers Willy von Beckerath (1868–1938) für die Aula des Hochschulgebäudes.<sup>280</sup> [Kat. Nr. 104] In dem umfassend gestalteten Schulbau manifestierte sich gleichsam die Konzeption des ersten Direktors Richard Meyer, die dieser im Sinne des Gesamtkunstwerks als ein Ineinandergreifen der verschiedenen künstlerischen Gattungen verstanden wissen wollte.<sup>281</sup> Auch wenn Beckeraths Aula-Wandbild sehr der von Jugendstil und Symbolismus geprägten, monumentalen Figurenauffassung verpflichtet ist und insofern keine Neuerung bedeutete, erregte es bei Kollegen und Schülern teilweise massiven Widerstand.<sup>282</sup> Beckerath galt die Wandmalerei als die unbedingt erforderliche und einzig zeitgemäße Gattung, in der sich Architektur und Malerei gegenseitig ergänzen könnten:

„Nur an den Wänden kann die Malerei wieder gesunden. Nur die Architektur schafft die Bedingungen für diese Gesundung – Rückkehr zur Architektur ist das Programm, das uns deutschen Malern not tut.“<sup>283</sup>

Dies vermittelte er auch seinen Studenten in der Klasse für Wandmalerei.<sup>284</sup> Einer seiner Schüler war Wilhelm Danneboom, der um 1923 im Auftrag der Behörde für öffentliche Jugendfürsorge prismatisch zerlegte Wandgemälde im Festsaal der Alsterdorfer Anstalten, einem christlichen Erziehungsheim, ausführen konnte.<sup>285</sup> [Kat. Nr. 70] Jedoch bleibt die Hamburger Ausgestaltung im Wesentlichen der Reformbewegung verhaftet.

Neben Beckerath trug Johann Michael Bossard (1874–1950), der von 1907 bis 1944 zwar eine Bildhauerklasse leitete, mit dem sog. *Kunsttempel*, seinem als Gesamtkunstwerk gestalteten Haus in der Lüneburger Heide, entscheidend dazu bei, den Kunstgewerbeschülern in Hamburg die Wandmalerei in einer expressionistisch erneuerten Form vorzuführen.<sup>286</sup> Jedoch handelte es sich hierbei weder um einen öffentlichen Auftrag noch um einen öffentlich zugänglichen Raum. Bossard beschäftigte sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts mit grafischen Zyklen und fertigte großformatige Monumentalzyklen an, die in der Kunststätte Bossard nachklingen.<sup>287</sup>

279 HARTH 1989, S. 50f. In den 1920er Jahren setzte Schumacher dieses Engagement speziell im Bereich der Wandmalerei in seinen zahlreichen Schulneubauten fort. Der Aufsatz von Goerd Peschken: Fritz Schumachers Neubau am Lerchenfeld, in: FRANK 1989, S. 71–88, kann nicht als wissenschaftlicher und historisch fundierter Beitrag gelten.

280 *Wilhelm von Beckerath*, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Krefeld 1977.

281 HARTH 1989, S. 57–62.

282 ebd., S. 50.

283 Willy von Beckerath: Schülerarbeiten der Klasse für Wandmalerei an der Kunstgewerbeschule zu Hamburg, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 24. Jg., 1909, S. 275–280, hier S. 280.

284 FRANK 1989, S. 405. Zur Schulstruktur und Inhalten der Klassen für Malerei bzw. Wandmalerei, vgl. KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG 1909/10, S. 10, 12 und KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG 1913, S. 40–43.

285 SCHUMACHER 1932, S. 13f.

286 AUSST. KAT. ZUG/OLDENBURG 1986. Zu Bossard hier und im Folgenden außerdem v. a. WELLER 1989, S. 146–153, sowie Oliver Fok, Johann Michael Bossard – ein Visionär, in: HEMPEL/WEIMAR 2010, S. 251–257.

287 Die Restaurierung des sog. Tempelzyklus der Kunststätte Bossard konnte Ende 2012 abgeschlossen werden. Vgl. Matthias Gretzschel: Bossard Schicht für Schicht freigelegt, in: *Hamburger Abendblatt*, 7.12.2012.



Neben Hamburg erreichte die Kunstgewerbeschule Halle an der Burg Giebichenstein in den 1920er-Jahren überregionale Aufmerksamkeit.<sup>288</sup> Unter Paul Thiersch (1879–1928), der bereits für Peter Behrens und Bruno Paul tätig gewesen war und den Ideen des Deutschen Werkbundes im Sinne des Gesamtkunstwerks nahestand, konnten Lehrer und Schüler an zahlreichen öffentlichen Aufträgen mitwirken. Er selbst gestaltete mit seinen Schülerinnen das Treppenhaus des Museums für Ur- und Frühgeschichte in Halle [Abb. 26.; Kat. Nr. 64]. Darüber hinaus berief er die Maler Erwin Hahs (1887–1970) und Charles Crodel (1894–1973) an die Burg: Hahs leitete von 1919 bis 1933 eine Klasse für Malerei und Grafik; Crodel kam 1927 als Lehrer für Grafik und Zeichnung an die Kunstgewerbeschule und baute dort unter anderem die Werkstätten für Wandmalerei auf.<sup>289</sup> Zuvor hatte Crodel in der Jenaer Universität sein erstes Wandbild ausführen können, mit dem er sich für Thierschs hallische Institution empfahl.

Beide Lehrer sahen in der architekturgebundenen Kunst einen wichtigen Lehrinhalt; darüber hinaus legten sie großen Wert darauf, in der Öffentlichkeit zu wirken und ihre Schüler in diese Aufträge einzubeziehen. Von Hahs sind zahlreiche Aufträge für die Stadt Halle überliefert, wo er sowohl figurative als auch abstrakte Entwürfe umsetzte.<sup>290</sup> Darin zeigt sich seine Orientierung an der nahegelegenen Werkstatt für Wandmalerei des Bauhauses in Weimar bzw. Dessau. Erste persönliche Verbindungen zu Walter Gropius bestanden spätestens seit 1914, als Hahs für die Werkbundausstellung in Köln gemeinsam mit Georg Kolbe ein Wand- und Deckengemälde für die Vorhalle in dessen Bürogebäude ausgeführt sowie einen Ausstellungsraum von Wilhelm Kreis gestaltet hatte.<sup>291</sup>

Angela Dolgner hat kürzlich die Aufträge, die Hahs für die Stadt Halle realisierte, für das Jahrbuch für hallische Stadtgeschichte dargestellt.<sup>292</sup> Einer der umfangreichsten Aufträge war dabei das farbige Gesamtkonzept und die Ausgestaltung des Polizeilazarets, das er in den Jahren 1924 bis 1926 mit seinen Schülern Kurt Marholz und Otto Müller (sic!) umsetzte. Mitunter zog er für die letztendliche Ausführung auch herkömmliche Malerfirmen hinzu, wie es Dolgner für einen Auftrag in Bochum belegen konnte:

---

288 Thiersch stand der Halleschen Handwerkerschule seit 1915 vor und reformierte sie im Sinne der Kunstschulreform. Seit 1918 trug sie den Namen Handwerker- und Kunstgewerbeschule Halle, und ab 1922 wurde sie mit den Werkstätten der Stadt Halle, Staatlich-städtische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein bezeichnet. Vgl. AUSST. KAT. HALLE/KARLSRUHE 1993 und SCHNEIDER 1992.

289 SCHNEIDER 1992, Tafelband, S. 561 sowie zu Hahs' Tätigkeit, ebd., Textband, S. 381–400, v. a. S. 386; zu Charles Crodels' Klasse, ebd., Textband, S. 401–410, v. a. S. 404–409.

290 Vgl. DOLGNER 2012.

291 SCHNEIDER 1992, Bildband, Abb. 370.1, 370.2 sowie DOLGNER 2012, S. 180.

292 Hier und im Folgenden ebd.

*„3–4 Schüler, gut gebildete Dekorationsmaler, treten in die Firma ein, werden tarifmäßig entlohnt, übernehmen das Mischen und Formenangeben. Ich selbst würde zu Beginn 3–4 Tage am Ort die Arbeit einleiten. Ebenso 3–4 Tage am Ort die Arbeit beenden. Ausgeführt werden die Angaben von Anstreichern der dortigen Malerfirma.“*<sup>293</sup>

Charles Crodel blieb in seinen öffentlichen Werken figurativen Darstellungen verpflichtet.

Die Kölner Werkschulen, die aus der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule hervorgegangen waren, erlebten einen besonderen Aufschwung mit Umzug in das neue, von Direktor Martin Elsässer (1884–1957) erbaute Schulgebäude, das ausreichend Raum für verschiedene Werkstätten und Klassenräume bot.<sup>294</sup> Elsässer hatte bei Amtsantritt 1920 unter anderen die Abteilung für Dekorations- und Wandmalerei als neue Lehrabteilung installiert; sein Nachfolger, Richard Riemerschmid, der damals erster Vorsitzender des *Deutschen Werkbundes* war, erweiterte diese 1926 u. a. um eine Abteilung für Glasmalerei und Mosaik, für deren Leitung er Thorn Prikker aus Düsseldorf berief.<sup>295</sup> Gleichzeitig wurde auch das Kölner Institut für religiöse Kunst angegliedert.<sup>296</sup>

Über Hamburg, Halle und Köln hinaus ließen sich einige weitere Kunstgewerbeschulen nennen, an denen Wandmalerei und Raumausstattung eine Rolle spielten. An der Essener Kunstgewerbeschule hatte Johan Thorn Prikker bereits seit 1913 eine neu eingerichtete Klasse für „figürliche und dekorative Malerei“ unterrichtet,<sup>297</sup> die auch in den 1920er-Jahren als „Fachklasse für dekorative Malerei“ weiterhin bestand und zu den stark frequentierten Klassen gehörte.<sup>298</sup> Gerade an Thorn Prikkers Lehr-tätigkeit an den verschiedenen Kunstgewerbeschulen in Krefeld, Essen, Köln, aber auch München (1920–1923) sowie an der Düsseldorfer Kunstakademie zeigt sich die zunehmend engere Verschränkung der angewandten und freien Künste. Mehr und mehr war es ihm hier möglich, die architekturgebundenen Künste wie Wand- und Glasmalerei in den Mittelpunkt seiner Lehre und seines eigenen künstlerischen Schaffens zu rücken.

Zentrales und wichtiges Anliegen der Kunstgewerbeschulen war es stets, die Schüler auf Auftragsarbeiten in der Öffentlichkeit vorzubereiten und durch Vermittlung von

---

293 Schreiben Erwin Hahs an Augusta-Kranken-Anstalt Bochum, 17.1.1927, in: Nachlass Erwin Hahs, zit n. ebd., S. 181.

294 Bei dem neuen Gebäude handelte es sich um das sog. *Rote Haus*, Ubierring 40. Zu den Kölner Werkschulen vgl. hier und im Folgenden v. a. JOPPIEN 1982.

295 Ebd., v. a. S. 254–266.

296 PETERS, E. 1996.

297 Zu Thorn Prikkers Lehr-tätigkeit in Essen vgl. HEISER 2012, S. 67.

298 Alfred Fischer: Die Vereinfachung des Aufbaus der Kunstgewerbeschule Essen, 1926 (Auszüge), LAV NRW R Bestand Reg. Düsseldorf 11660, abgedruckt in: BREUER/BARTELSHEIM/OESTEREICH 2012, S. 108–115, v. a. S. 109f. Zur Terminologie von dekorativer und monumentaler Kunst vgl. auch HEISER 2008, S. 24–29.

Aufträgen möglichst realitätsnah auszubilden,<sup>299</sup> was von den ortsansässigen Handwerksbetrieben jedoch häufig zu unterbinden versucht wurde.

Die entschiedenste zeitgenössische Interpretation bzw. Fortentwicklung der Wandmalerei fand wie schon dargestellt schließlich am Bauhaus statt, hier jedoch nicht auf figurativer Ebene. Dies zeigte zuletzt Daniela Stöppel in ihrer Dissertation über *Visuelle Zeichensysteme in bildender und angewandter Kunst der Avantgarden*.<sup>300</sup> Am Bauhaus stand zunächst eine zeichenhafte, abstrakte Wandmalerei zur Orientierung im Mittelpunkt. Schlemmers figurative Wandmalereien und -reliefs im Werkstattgebäude des Bauhauses nehmen gegenüber den weitgehend abstrakten Werken Herber Bayers im Nebentreppenhaus und der Durchfahrt von Peter Keler und Farkas Molnár eine singuläre Stellung ein.

Hinnerk Scheper reduzierte die Ideen einer zeichenhaften Wandmalerei ab 1925 auf reine Farbflächengestaltung.<sup>301</sup> Er plädierte für eine vollkommene Unterordnung der Malerei unter die Architektur, die Wandgestaltung sollte als Farbleitsystem gleichsam integraler Bestandteil der Architektur werden. In diesem Sinne gestaltete er beispielsweise die Ausstellungsräume des neuen Folkwang-Gebäudes in Essen.<sup>302</sup> Er verstand Wandmalerei bzw. Wandgestaltung in erster Linie als anwendungsbezogene, konzeptionelle Leistung, die in ihrer handwerklichen praktischen Ausführung dann auch von einem Malermeister unternommen werden konnte.<sup>303</sup> Auch Willi Baumeister ließ sein Wandbild im Waiblinger Krankenhaus arbeitsteilig von einem Malermeister umsetzen.<sup>304</sup>

Die Betrachtung der verschiedenen Akademien und Kunstgewerbeschulen hat gezeigt, dass in der Zwischenkriegszeit die Kunstschulreform eine Neubewertung für die baugebundenen Künste wie Wand- und Glasmalerei oder Mosaikkunst ermöglichte. Das Streben nach einer Vereinigung der Künste war nicht nur von Künstlerseite ausgegangen, sondern wurde auf Länderebene durchaus auch von ministerieller Seite gefördert. Erste Impulse gehen jedoch meist auf die Initiativen einzelner Künstlerpersönlichkeiten in ihrer Funktion als Schulleitungen der Kunstgewerbeschulen zurück. Durch die Fusionen der verschiedenen Ausbildungsinstitutionen konnten die Ministerien deren Forderungen in die Realität und zugleich dringend

299 Dies findet sich z. B. sowohl in Elsässers kunstpädagogischem Programm als auch bei Paul Thiersch an der Burg Giebichenstein; vgl. JOPPIEN 1982, S. 250, oder NAUHAUS 1981, S. 138.

300 Zur Bedeutung der Wandmalerei am Bauhaus vgl. hier und im Folgenden v. a. STÖPPEL 2014, S. 276–279, aber auch ECKARDT 2009 sowie HERZOGENRATH 1973.

301 Zu Hinnerk Scheper vgl. STÖPPEL 2014, AUSST. KAT. BERLIN 2005.

302 Farbpläne Schepers in: AUSST. KAT. BERLIN 2005, S. 120–123.

303 Die Bauhaus-Schülerin Margaret Leiteritz in Dessau berichtete davon, dass sich Scheper häufig von einem „Flachmalermeister“ vertreten ließ. Ein traditioneller, individualistisch geprägter künstlerischer Anspruch an die Wandmalerei war in der Dessauer Zeit gar verpönt: „Man wagte um 1929 in Dessau nicht ‚Kunst‘ zu sagen, Kunstmaler werden zu wollen, schon gleich gar nicht. Farbgebung in der Architektur, Farbgestaltung im Innenraum, war legaleres Ziel.“ Zit. n. Klaus E. R. Lindemann: Eine ungewöhnliche Frau – ein ungewöhnliches Werk, in: Ders. (Hrsg.), *Die Bauhaus-Künstlerin Margaret Leiteritz. Gemalte Diagramme*, Karlsruhe 1993, S. 7–21, hier S. 15, zit. n. STÖPPEL 2014, S. 278.

304 Zu Baumeisters Sportarten-Wandbild Vgl. v. a. Kap. IV.2. in vorliegender Arbeit.

notwendige Kosteneinsparungen umsetzen. Zudem gelang so eine Positionierung als zeitgemäße, den Forderungen der Künstler gegenüber aufgeschlossene, demokratische und kulturpolitisch handelnde Regierung. Der Wandmalerei konnte in diesem Kontext die künstlerische Entsprechung solcher politischer Entscheidungen zugeschrieben werden. Die realpolitischen Bedingungen ließen es jedoch weitaus seltener zu, als mitunter proklamiert wurde, wandmalerische Projekte im öffentlichen Raum zu realisieren.

Als Lehrfach an den Akademien oder Kunstgewerbeschulen ließen sich jedoch auch weiterhin verschiedene Richtungen bzw. Auffassungen von Wandmalerei feststellen: An den konservativ ausgerichteten Akademien, in denen die Monumentalmalerei bereits im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle gespielt hatte, blieb sie weitgehend dieser Tradition verhaftet; daneben lässt sich teilweise dennoch eine formale Neubelebung und zeitgenössische Interpretation der Gattung beispielsweise an der Düsseldorfer Akademie feststellen. An den Kunstgewerbeschulen bestanden oftmals Klassen für Wandmalerei neben solchen für Glasmalerei, Mosaik oder Raumgestaltung, die sich einerseits in ihrem Anspruch an das künstlerische Individuum im traditionellen Sinne unterschieden, andererseits aber auch zu einer zeitgemäßen Ergänzung im Bereich architekturgebundener Kunst führen konnten. Oftmals war es besonderes Anliegen der Kunstgewerbeschulen, ihren Schülern bereits vor Ende des Studiums eine Ausbildung am realen Objekt in der Öffentlichkeit zu ermöglichen.

Die radikalste Neuerung, die mit einer vollkommenen Abwendung von jeglicher figurativer Darstellung einherging, ist schließlich am Bauhaus – vor allem ab 1925 in der Werkstatt für Wandmalerei unter Hinnerk Scheper – feststellbar. Dies reichte bis zur vollkommenen Ablehnung von individueller Handschrift und jeglicher Zeichenhaftigkeit hin zu reinen Farbgestaltungen und Farbleitsystemen, die hier jedoch nicht detaillierter erörtert werden können.

#### 1.2.5 Resümee: Inwiefern wurde Wandmalerei als kulturpolitisches Vehikel genutzt?

Für die Frage nach der kunst- und kulturpolitischen Funktion der Wandmalerei in der Weimarer Republik lassen sich aus den hier vorgestellten Teilaspekten folgende Antworten ableiten:

Eine besonders aktive Kulturpolitik, die auch im Bereich der Wandmalerei einige Aufträge vergeben konnte, verfolgte das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Diese kunst- und kulturpolitischen Aktivitäten waren jedoch nicht auf eine Gattung oder einen Stil beschränkt. Vielmehr standen die Konzepte von Volksbildung und Popularisierung der Kunst an zentraler Stelle, und man erhoffte sich von einer künstlerischen Gestaltung des öffentlichen Raums oder öffentlicher Gebäude eine nationalintegrative und gemeinschaftsbildende Wirkung. Dabei ging es weniger um Repräsentation oder Vermittlung eines Staatsgedankens durch illustrierende oder allegorisierende Darstellungen wie in der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts. Vielmehr schien die künstlerische Durchdringung der alltäglichen Lebenswirklichkeit der große „gemeinsame Nenner“ zu sein, den Künstler und Staat bzw. Länder umzusetzen suchten, wenn auch mit mitunter unterschiedlichem

Impetus. Diese Erwartung an die Kunst beschränkte sich dabei nicht auf eine Gattung wie die Wandmalerei allein und umfasste neben zeitgemäß avantgardistischen Werken auch traditionelle oder konservative Lösungen. Die enorme stilistische und inhaltliche Bandbreite von gleichzeitig entstandenen Werken im öffentlichen Raum wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit durch die Werkanalysen belegt.

Aber nicht nur in Preußen oder auf Reichsebene beispielsweise durch den Reichskunstwart (oder die Überlegungen, das Reichstagsgebäude künstlerisch auszugestalten) wurde der Kulturpolitik und damit oftmals auch der Kunst im öffentlichen Raum, insbesondere der Wandmalerei, mitunter eine wichtige Rolle zugeschrieben. Auf regionaler oder kommunaler Ebene wurden von offizieller Seite verschiedene Aktivitäten entwickelt, um Wandmalerei im öffentlichen Raum zu implementieren. Durch Einrichtungen wie die Hamburger *Senatskommission für Kunstpflege*, die Berliner *Deputation für Kunst- und Bildungswesen* oder den Münchner *Beirat für bildende Kunst* wurden Gremien geschaffen, in denen teilweise auch die Künstler selbst, die städtische oder landesspezifische Kulturpolitik beratend mitbestimmen konnten. Diese Gremien berieten jedoch in aller Regel nicht ausschließlich über Wandmalerei oder Bauplastik, sondern beschäftigten sich zu einem Großteil auch mit der öffentlichen Ankaufs- und Museumspolitik sowie Künstlerunterstützungsmaßnahmen.

Nur die Hamburger Senatskommission für die Kunstpflege konnte im Bereich der Wandmalerei umfassend wirken. Hier wurden vor allem in Fritz Schumachers Neubauten zahlreiche Künstler der *Hamburgischen Sezession* mit Wandbildern beauftragt. (vgl. auch Kap. III.2.2) Vor allem zu Beginn der 1920er-Jahre stand aber auch in Hamburg die Künstlerunterstützung an erster Stelle. Im Gegensatz zu München, das sich seinem Ruf als Kunststadt sicher war, oder Berlin, das ebenfalls im 19. Jahrhundert zahlreiche Künstler und Architekten in die Gestaltung des öffentlichen Raumes einbezogen hatte, versuchte sich die Freie Hansestadt Hamburg verstärkt in den 1920er-Jahren als Kunst- und Kulturstadt bzw. -staat zu etablieren.

Der bayerische Staat kann gleichsam als Preußens kulturpolitischer Gegenpart gelten, in dem eher konservativ ausgerichtete Künstler an der Münchner Kunstakademie lehrten oder auch mit Werken im öffentlichen Raum betraut wurden. In Sachsen und Thüringen wirkten im Bereich der Wandmalerei vor allem die beiden Ausbildungsinstitutionen des Bauhauses in Weimar sowie der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle: Die radikal funktionalisierte Wandgestaltung des späten Bauhauses erlangte in avantgardistischen Kreisen überregionale Aufmerksamkeit, wohingegen die Professoren der Burg Giebichenstein Erwin Hahs und Charles Crodell mit ihren meist figurativen Wandmalereien regionale Popularität erreichten.

Neben den bisher genannten Ländern und Städten lassen sich ähnliche Aktivitäten aber auch an anderen Orten oder Regionen nachweisen (Kap. III.2): In Magdeburg setzte sich Bruno Taut als Stadtbaudirektor für eine farbige Gestaltung des Stadtbildes ein; im Rheinland etablierten sich vor allem in Düsseldorf, Köln, Krefeld und Essen Realisierungs- oder Ausbildungsmöglichkeiten für eine zeitgenössische Wandmalerei. Als kulturpolitische Maßnahme sollte die Wandmalerei zwei zentrale Funktionen erfüllen: Nachdem die finanziellen Mittel in den Anfangsjahren der Weimarer Republik wenig Spielraum ließen und sich viele Künstler in prekären Lebensumständen befanden, wurden Aufträge für Wandgemälde in dieser Zeit häufig unter dem Aspekt

der Künstlerunterstützung vergeben. Es stand also die Fürsorgepflicht des Staates, die in der Weimarer Verfassung erstmals verankert war, an oberster Stelle. Darüber hinaus erhoffte man sich von einem künstlerisch gestalteten öffentlichen Raum eine gemeinschafts- bzw. nationenbildende Wirkung.

Wandmalereien ließen sich im Gegensatz zur Bauplastik häufig schneller und günstiger realisieren; zudem war es möglich, umfangreichere Szenerien oder Themen in vielfigurigen Kompositionen umzusetzen. Stilistisch wurden von „der“ öffentlichen Hand kaum Vorgaben gemacht; ob und wo ikonografische Generalthemen etabliert werden konnten, ließ sich aus der Betrachtung der kulturpolitischen Aktivitäten noch nicht ablesen.

Mit diesen Ansätzen einer allgemeinen Kunst- sowie einer speziellen Kunsthochschulpolitik wurden die Grundlagen für die schließlich in den 1930er-Jahren erstmals offiziell verankerte „Kunst am Bau“-Regelung gelegt.

#### **1.3 Die Grundlagen der „Kunst am Bau“-Regelung – Wandmalerei versus Bauplastik**

Die Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, wurde bereits verschiedentlich dargestellt: Zuletzt legte das Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2011 mit einer Darstellung von Claudia Büttner eine umfangreiche Dokumentation vor.<sup>305</sup> Bis auf zwei wissenschaftliche Publikationen, den Katalog zur Ausstellung *Kunst im Stadtbild* (1976) und die Dissertation von Elisabeth Dühr *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum* (1991),<sup>306</sup> wurden bis dahin jedoch eher einzelne Projekte oder Künstlerpersönlichkeiten als Darstellungen des Phänomens und seiner Relevanz im gesamtgesellschaftlichen und politischen Kontext publiziert. Petra Römer-Westarps Dissertation *Kunst im Stadtbild* (1992) stellte am Beispiel Kölns vor allem plastische Werke im öffentlichen Raum bzw. Außenraum dar und schickte in diesem Rahmen eine kurze Darstellung der Kunst am Bau in Weimarer Republik und Drittem Reich voraus.<sup>307</sup>

Dabei wurde immer wieder deutlich, dass die Maßnahmen, die im vorangegangenen Kapitel für die 1920er-Jahren ermittelt wurden, gleichsam den Grundstein für die offizielle Kunst-am-Bau-Regelung legten, die unter nationalsozialistischer Herrschaft 1934 erstmals staatlich verordnet und in den 1950er-Jahren in der Bundesrepublik Deutschland sowie der Deutschen Demokratischen Republik neu belebt wurde. Dabei

---

305 BÜTTNER, C. 2011. Im Jahr zuvor erschien zum 60-jährigen Jubiläum der 1950 verabschiedeten Kunst-am-Bau-Regelung des Deutschen Bundestages eine Postkartenserie mit 60 baugebundenen Werken; in der begleitenden Publikation gab Claudia Büttner bereits einen kurzen Überblick über die historische Entwicklung. Vgl. BUNDESMINISTERIUM VERKEHR, BAU UND STADTENTWICKLUNG 2010; Claudia Büttner: Kunst am Bau des Bundes seit 1950, in: ebd., S. 9–18.

306 DÜHR 1991 und AUSST. KAT. BREMEN 1976, in letztgenanntem Abdruck verschiedener Dokumente und Archivalien zur Kunst am Bau, vgl. für die 1920er und 1930er-Jahre v. a. ebd., S. 147–149.

307 RÖMER-WESTARP 1992.

wurde jedoch grundsätzlich nicht zwischen Wandmalerei, Bauplastik oder anderen Formen baugebundener Kunst wie Mosaik, Glasfenster oder Gobelins unterschieden.

Für vorliegende Untersuchung sollen im Folgenden die wesentlichen Daten für die Etablierung einer von staatlicher Seite geregelten Kunst-am-Bau-Verordnung genannt und eine Abgrenzung zwischen den Gattungen baugebundener Kunst Bauplastik und Wandmalerei, stets im Blick auf das Forschungsthema figurativer Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden der Weimarer Republik, versucht werden.

Neben den zuvor geschilderten verschiedenen Bemühungen der Länder und dem öffentlichen Aufruf des preußischen Kultusministers Carl Heinrich Becker im Mai 1928 zur Eröffnung der Ausstellung *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928* (Vgl. S. 142f.) wurde die Beteiligung von Künstlern an der Gestaltung und Ausstattung öffentlicher Gebäude im Juni 1928 erstmals durch einen ministeriellen Erlass – jedoch eines Innenministeriums – empfohlen. Der Runderlass des preußischen Ministers des Innern vom 20.6.1928, der an die Ober- und Regierungsräte sowie Landräte und Gemeindeverbände erging, forderte diese auf, bei der Errichtung kommunaler Bauten „mehr als bisher“ bildende Künstler einzubeziehen und begründete diese Erfordernis weiterhin unter anderem mit der finanziellen Notlage vieler Künstler.<sup>308</sup> Für die preußische staatliche Hochbauverwaltung wurde bekannt gegeben, dass hier ab sofort entsprechend verfahren werde. Der Innenminister schien hierbei gleichsam auf die Forderung des *Reichsverbandes* aus dem Vorjahr zu antworten. (vgl. Kap. III.1.1.6)

Auf dieser Grundlage entstanden 1934 schließlich die offiziellen Verlautbarungen der nationalsozialistischen Regierung, in denen Reich, Länder und Gemeinden sowie die Körperschaften des öffentlichen Rechts wie die Deutsche Reichsbahngesellschaft verpflichtet wurden, bei allen Hochbauten, was Neubauten genauso betreffe wie Um- und Erweiterungsbauten, einen „angemessenen Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker“ aufzuwenden.<sup>309</sup> Es wurde jedoch noch kein genauer Prozentsatz festgeschrieben, wie dies dann in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit der Fall war, vielmehr wurde vor zu starren Prozentregelungen gewarnt.<sup>310</sup> Während der preußische Innenminister während der Weimarer Republik nur generell empfohlen hatte, Künstler zu öffentlichen

308 Runderlass des preußischen Ministers des Innern vom 20.6.1928, Heranziehung bildender Künstler bei Errichtung kommunaler Bauten, RdErl. d. MdI, 20.6.1928-IV a 1 223 II, in: *Ministerial-Blatt für die Preußische innere Verwaltung*, hrsg. im Preußischen Ministerium des Innern, 89. Jg., Nummer 26, Berlin 27.6.1928, S. 633–634; abgedruckt in BÜTTNER, C. 2011, S. 151.

309 Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin, den 22.5.1934, VI 6200/18.5., in: *Sammlung der für die Geschäftsführung der Reichsbauverwaltung wichtigen Erlasse und Vorschriften*, hrsg. vom Reichsfinanzministerium, Berlin 1940, S. 3–4, sowie gekürzt in: Runderlass des Preußischen Finanzministers vom 6.10.1934, betr. Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker bei Bauaufgaben der Staatshochbauverwaltung – V11 Nr. 131/Ao. 1–9 –, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit Zeitschrift für Bauwesen*, hrsg. vom preußischen Finanzministerium, 54. Jg., (84. Jg. der Zeitschrift für Bauwesen), 1934, Heft 44, 31.10.1934, S. 685; abgedruckt in: AUSST. KAT. BREMEN 1976, S. 148f., vgl. außerdem auch BÜTTNER, C. 2011, S. 10–13 sowie Abschriften ebd., ab S. 151.

310 Erlass des Reichsministers der Finanzen vom 20.9.1934, betr. Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker, FI, in Ergänzung zum Schreiben des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 22.5.1934, abgedruckt in: BÜTTNER, C. 2011, S. 151f.



Baufaufgaben hinzuzuziehen, wurde 1934 inhaltlich zwar (noch) keine konkrete Richtung festgeschrieben, jedoch zumindest eine gewisse Zweckgebundenheit verlangt;

*„das mit dem Bau verbundene oder innerhalb des Baues angebrachte Kunstwerk [solle] nicht um seiner selbst willen als zwecklose Zutat, sondern sinnvoll in Beziehung zu dem Zweck des Gebäudes, zu den örtlichen Begebenheiten und zur Umgebung gebracht“ werden.*<sup>311</sup>

Ob die vielfältigen Forderungen der Künstler, der konkrete Aufruf bzw. die Entschließungen des Reichsverbandes sowie der ministerielle Aufruf Beckers 1928 oder der offizielle Erlass vom September 1928, wie immer wieder in der Literatur zu lesen ist,<sup>312</sup> wirklich keine Wirkung erzielten, wird im Laufe vorliegender Arbeit zu prüfen sein.

In ihren Äußerungen zur künstlerischen Ausstattung öffentlicher Gebäude unterscheiden sowohl Künstler, Künstlergruppen oder Architekten als auch die offiziellen Vertreter der Reichs-, Landes- oder Kommunalbehörden kaum zwischen plastischen oder malerischen architekturgebundenen Werken. Die zentralen, auf alle Gattungen anwendbaren Ziele, die mit einer Kunst im öffentlichen Raum erreicht werden sollten, sind folgende: eine Vereinigung der Künste – nicht selten klingt dabei die Führungsrolle der Architektur an –, eine Durchdringung von Kunst und Leben, was sich durch die künstlerische Gestaltung des Alltags erreichen lassen würde, Volksbildung durch Popularisierung der Kunst, Identitätsstiftung durch Kulturstaatlichkeit, Rolle des Staates nicht als Mäzen, sondern als Fürsorgeträger auf den verschiedenen Ebenen wie Kunstpflege, Öffnung der Museen, aber auch sozialem Wohnungsbau.

Daraus ergibt sich die Frage nach den spezifischen Charakteristika bzw. Vor- oder Nachteilen der verschiedenen Gattungen in Bezug auf ihre Funktion im öffentlichen Raum. Fritz Schumacher beispielsweise arbeitete sowohl mit Bauplastikern als auch mit Wandmalern zusammen; auch für den Neubau der Königsberger Universität waren sowohl Bildhauer als auch Maler beauftragt worden. Als häufig zutreffendes Merkmal lässt sich immer wieder feststellen, dass Bauplastik häufiger am Außenbau der Gebäude, Wandmalereien dagegen eher in den Innenräumen ausgeführt wurden.

Dafür gibt es mindestens zwei Erklärungsmöglichkeiten: Bauplastische Werke sind für den Außenraum oftmals aus rein technischen bzw. materialimmanenten Gründen besser geeignet als farbige Wandmalereien, die unter den wechselnden

---

311 BÜTTNER, C. 2011, S. 151f.

312 MIELSCH 1976, S. 21, DÜHR 1991, S. 29–31; BÜTTNER, C. 2011, S. 8, konnte nachweisen, dass sich der Erlass zumindest nicht in den Unterlagen der preußischen Bauverwaltung niederschlug.

Wettereinflüssen stärker beansprucht werden als eine Bronze- oder Steinskulptur.<sup>313</sup> Zudem erfordert ein bauplastisches Werk die Reduktion eines Ereignisses auf den wesentlichen Moment oder eine allegorische Darstellung durch eine menschliche Figur, die idealerweise durch eine möglichst klare Formsprache charakterisiert werden sollte. Diese sich in einer einzelnen baugebundenen Plastik verdichtenden Elemente eignen sich insofern besonders für den Außenbau, da sie hier emblematisch wirken und das Gebäude bzw. seine Funktion in wenigen Formen charakterisieren können.

Der Wandmalerei wurde eine bessere Eignung für Innenräume zugeschrieben. Hier ließen sich beispielsweise auch in zyklischer Form komplexere Sachverhalte darstellen als in einer einzelnen oder ein paar wenigen Bauplastiken. Zudem ist die Zielgruppe im Innenraum eines Gebäudes in aller Regel genauer definierbar als an einer Fassade im öffentlichen Straßenraum. Themen und Stil können so direkt auf diese Rezipienten abgestimmt werden.

Ein weiterer, nicht zu unterschätzender Faktor – gerade in den Zwischenkriegsjahren – sind die jeweiligen Herstellungskosten, die bei einem plastischen Werk in der Regel erheblich höher gewesen sein dürften als bei einer Wandmalerei. Die Frage, ob wandmalerische Projekte aus diesem Grund sogar die Zahl der bauplastischen Werke überstiegen, kann aufgrund der ausgesprochen disparaten Materiallage jedoch nicht eindeutig beantwortet werden.

Ein gewisses Risiko bestand bei fest mit dem Bauwerk verbundenen Wandmalereien allerdings in ihrer relativen Irreversibilität; zudem fordere eine Wandmalerei den Betrachter – wie es auch Schumacher als eine besondere Qualität der Wandmalerei gegenüber bauplastischen Ausstattungsstücken betonte – zu einer eindeutigen Stellungnahme heraus.<sup>314</sup> Dies könnte als eine Art moderner Paragone der baugebundenen Künste bezeichnet werden.

Die Tatsache, dass in den Zwischenkriegsjahren vergleichsweise viele Wandgemälde entstanden und diese unter oben genannten Gesichtspunkten vermutlich in einer heterogeneren Darstellungsweise formuliert wurden als bauplastische Werke, die in aller Regel allgemeinverständlicher umgesetzt werden sollten, liegt dieser Betrachtung der figurativen Wandmalerei in der Weimarer Republik zugrunde.

---

313 So wurden die Fresken (Wilhelm von Kaulbachs) am Außenbau der Neuen Pinakothek in München innerhalb kürzester Zeit stark beschädigt und letztlich zerstört. Vgl. *Sammlungskatalog Neue Pinakothek*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 5. korrigierte und erweiterte Ausgabe, München 1989, S. 149–161, v. a. S. 149f.

314 SCHUMACHER 1935, S. 386.

## 2. Wandmalerei im öffentlichen Raum

Die vorausgehende Untersuchung zum historischen Kontext und den vielfältigen Bestrebungen von Künstlern und Architekten sowie den verschiedenen Maßnahmen, die auf nationaler oder regionaler Ebene von amtlicher Seite ergriffen wurden, konnte zeigen, dass der Wunsch nach einer künstlerischen Gestaltung und Durchdringung des öffentlichen Raumes in der Zwischenkriegszeit breit verankert war.

Mit öffentlichem Raum bzw. öffentlichen Gebäuden sind hier die weitgehend allgemein zugänglichen Bauten im Deutschen Reich gemeint; Auftraggeber dieser Werke oder Gebäude waren in aller Regel die öffentliche Hand, d. h. Reich, Länder, Städte oder Gemeinden bzw. die ihnen angegliederten Einrichtungen oder zugehörigen Behörden.

Im Folgenden dienen verschiedene Gebäudetypen als grundlegende Ordnungsstruktur für die Untersuchung der in der Weimarer Republik entstandenen Wandmalereien. Herkömmliche Ausstattungsaufgaben wie beispielsweise von Rathäusern standen vergleichsweise neuen Aufgaben gegenüber, wenn es etwa um die wandmalerische Ausgestaltung von Aufenthaltsräumen in den neu errichteten Ledigenheimen der Großstädte ging.<sup>315</sup>

Bei all diesen Wandmalereien handelte es sich um Werke in dauerhaft errichteten Gebäuden, was der Grundidee der traditionell auf Permanenz ausgerichteten Gattung entsprach. Mit dem Erstarken der Kunstgewerbe- und Raumkunstbewegung zu Beginn des Jahrhunderts war dieser Gedanke zunehmend aufgelöst, und bildende Künstler wurden auch mit Wandmalereien in temporären Raumsituationen auf den großen Publikumsausstellungen beauftragt, was eine eigene umfangreiche Untersuchung wert wäre und hier nur knapp angesprochen werden kann.

Als Ausgangspunkte können die *Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung* 1906 in Dresden, an deren Organisation und Gestaltung Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis und Otto Gussmann maßgeblich beteiligt waren,<sup>316</sup> und die Werkbundausstellung 1914 in Köln gelten, in der die Verbindung von Kunst, Industrie und Handwerk durch die intensive Zusammenarbeit von Künstlern, Architekten und Ausstellern einen Höhepunkt erreicht hatte. (Kap. III.1.1.3) Die hier realisierten baugebundenen Werke sind in erster Linie als exemplarische Lösungsvorschläge für ähnliche, reale – also permanente – Bauaufgaben zu verstehen. Pechstein entwarf für das Wintergartengebäude der Dresdner Ausstellung beispielsweise ein Fliesenbild, das von der Firma Villeroy & Boch ausgeführt wurde und am Ende eines Wandelganges in einer

---

315 Ledigenheime entstanden in Deutschland seit 1850 und erlebten gerade in der Zwischenkriegszeit einen erneuten Aufschwung. HANDWÖRTERBUCH WOHNUNGSWESEN 1930, S. 508f.; vgl. auch Kap. III. 2.1.3, bes. S. 217ff. in vorliegender Arbeit.

316 Hier und im Folgenden Soika 2001, v. a. S. 275. Schumacher war für den Gesamtplan der Ausstellung, den Grundriss des Ausstellungspalastes, den Ladenpavillon sowie die Abteilung Raumkunst zuständig; Gussmann organisierte die Abteilung Bildende Kunst; Kreis gestaltete verschiedene Interieurs und Pavillons.

Brunnennische eingepasst war.<sup>317</sup> Er übersetzte hier seinen Frauenakt des Gemäldes *Die Quelle* (1906) in dieses andere Medium und passte die Komposition bedingt an die ortsspezifischen Gegebenheiten an. In der weitgehend symmetrischen Bildanlage und der Ergänzung um zwei Schmuckfelder auf den seitlichen Wänden der Nische zeigt sich seine Verwurzelung in der Dresdner Raumkunstbewegung; außerdem kann dieses Werk als Beispiel für die angestrebte Zusammenarbeit von Kunst und Industrie gelten. Für Henry van de Veldes Museumshalle schuf Ludwig von Hofmann einen sechsteiligen Wandbildzyklus, dessen Einzelbilder genau in die organisch geformten Bildfelder eingepasst waren.<sup>318</sup>

Einige Ausstellungen der 1920er-Jahre knüpften zwar an diese hier geschaffene Grundlage an, wandten sich in ihrem allumfassenden und in der Tradition der großen Industrie- und Gewerbeausstellungen des 19.-Jahrhunderts auf Massenpublikum ausgerichteten Anspruch jedoch auch in diesem Rahmen den klassischen Aufgaben der Monumentalmalerei zu. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Deutsche Gewerbeschau in München 1922 sowie die *Große Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*, die sog. Düsseldorfer GeSoLei im Jahr 1926.<sup>319</sup> (vgl. Kap. III.2.1.2, S. 206ff.)

Auf beiden Ausstellungen wurden Künstler mit wandmalerischen Werken beauftragt, denen je nach Einsatzort unterschiedliche Aufgaben zukamen. Sie sind von den zuvor besprochenen Ausstellungen zu unterscheiden, die die Wandmalerei selbst thematisierten, wie in der Berliner Sezession 1919, den Ausstellungen zu Raumkunst und Wandmalerei wie der Hamburgischen Sezession 1928, im Kölnischen Kunstverein 1929 oder den Ausstellungen zum aktuellen wandmalerischen Schaffen der 1930er-Jahre. (vgl. Kap. II.2.3)

Die Münchner Gewerbeschau 1922 fand auf der Theresienhöhe statt, wo bereits die Ausstellung *München 1908* sowie die bayrische Gewerbeschau 1912 realisiert worden waren.<sup>320</sup> Sie wollte jedoch weder „Kunstausstellung, [noch] Kunstgewerbeausstellung, keine Industrie- und Gewerbeausstellung im engeren und besonderen Sinne“, sondern vielmehr ein „Gebilde aus allen Arbeitsgebieten“<sup>321</sup> sein und in diesem Sinne die deutsche und österreichische kunsthandwerkliche und industrielle Produktion wieder mehr in den nationalen und internationalen Blick rücken und zugleich das nationale Selbstbewusstsein stärken.

317 Die Brücke-Künstler Heckel und Pechstein hatten hier erstmals die Möglichkeit, mit baugebundenen Werken an die Öffentlichkeit zu treten; ihre Werke zeigen die starke Verwurzelung in der Dresdner Raumkunst. Neben ihnen waren vor allem im *Sächsischen Haus* weitere 24 Dresdner und sächsische Künstler beteiligt, die hier Interieurs und kunstgewerbliche Arbeiten zeigten. Heckel hatte die Bauleitung für die Galerie der Königlichen Porzellan-Manufaktur Meissen übernommen und eine erste Ausstellung der Brücke-Künstler organisiert.

318 Kuno Graf Hardenberg: Die Museums-Halle für Weimar auf der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 18.1906, S. 673–675, außerdem WAGNER-WILKE 2012, S. 79–128, zur ausgeführten Version und Beschreibung der Raumd disposition ebd., v. a. S. 99–101.

319 Zum rheinischen Ausstellungswesen (v. a. Pressa und GeSoLei) vgl. MAI 1985.

320 Ausstellungsdauer: 13.5. bis 8.10.1922; AUSST. KAT. MÜNCHEN 1922 sowie AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, Kat. Nr. 441, S. 480.

321 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1922, S. 13.

An der Organisation für die Ausstellung 1922 waren in verschiedenen Ausschüssen mehr als 100 Künstler vertreten, darunter Paul Klee, Max Pechstein und Georg Schrimpf.<sup>322</sup>

Erster Vorsitzender des Künstlerrats war Richard Riemerschmid,<sup>323</sup> der seit 1912 Direktor der Münchner Kunstgewerbeschule war und im Vorjahr den Vorsitz des Deutschen Werkbundes von Hans Poelzig übernommen hatte. Räumlichkeiten, die eine heitere und festliche Stimmung ausstrahlen sollten, waren beispielsweise von Münchner Künstlern in einem dekorativen Neo-Rokoko-Stil ausgestaltet worden,<sup>324</sup> der die historischen Elemente in einer zeitgenössischen, mehr eckig-geometrischen Form umsetzte. In gleichsam diametralem Gegensatz hierzu steht das monumentale Wandbild des Künstlers Wilhelm Nida-Rümelin (1876–1945) in der Haupthalle,<sup>325</sup> [Abb. 27] in der die Ausstellungssektion Keramik und Glas zu sehen war. Nida-Rümelin hatte den von der Ausstellungsleitung ausgeschriebenen Wettbewerb für ein Wandbild im großen Lünettenfeld an der Stirnwand der Halle vor den neusachlichen Malern Richard Seewald und Max Unold (1885–1964) gewonnen. In einer weitgehend symmetrisch angelegten Komposition aus zahlreichen Figurengruppen und Architekturelementen schuf er eine „Stadt der Arbeit.“<sup>326</sup> Der Bildtitel *Laboremus* fordert das Bildpersonal, aber auch die Ausstellungsbesucher gleichsam zur gemeinsamen Tätigkeit und Aufbauarbeit an einem neuen Gemeinwesen auf. Durch zahlreiche architektonische Würdemotive wie den mittig platzierten Triumphbogen oder aquäduktähnliche Bauelemente im Mittelgrund entsteht so ein Denkmal des Arbeitsbegriffs, wie ihn die Gewerbeschau präsentieren wollte. Mit der Entscheidung für den etablierteren Nida-Rümelin und sein Werk setzte die Ausstellungsleitung ein prominentes Zeichen für eine in der Tradition verankerte Vorstellung von Monumentalkunst:

*„Er hat aus seinem eminenten architektonisch-dekorativen Gefühl das Ganze zu edler, imponierender Wirkung gebracht und in seinem Bild die monumentalische Gipfelung erreicht.“<sup>327</sup>*

Es ging hier nicht darum, ein Beispiel für eine zeitgemäße wandmalerische Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes zu geben, wie es die vorangehenden Kunstgewerbeausstellungen getan hatten, oder eine auf das Ausstellungsthema unmittelbar bezogene Darstellung zu realisieren, sondern vielmehr darum, ein symbolhaftes Monumentalbild in der noch jungen Republik zu schaffen. Dieses Werk unterscheidet sich in seiner Bildstrategie also kaum von den historischen, auf Permanenz angelegten Wandbildern des 19. Jahrhunderts, deren Tradition auch in den Verwaltungsgebäuden der Weimarer Republik mitunter nachklingt.

---

322 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 480, Kat. Nr. 441.

323 Zu Riemerschmid v. a. WÜLLENKEMPER 2009 sowie AUSST. KAT. MÜNCHEN 1982.

324 BRAESEL 2002, v. a. S. 186f.

325 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1922, S. 35f., *Deutsche Kunst und Dekoration*, 50.1922, S. 278–280, sowie hier und im Folgenden v. a. URBANCZIK 2002, v. a. S. 199f.

326 Ebd., S. 199.

327 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1922, S. 35f.

Neben der Deutsche Gewerbeschau 1922 sowie der Düsseldorfer GeSoLei im Jahr 1926, wurden Wandmalereien auch auf den Publikumsausstellungen *Heim und Scholle* 1925 in Braunschweig, der *Deutschen Verkehrsausstellung* in München im selben Jahr sowie auf den Kunst- und Bauausstellungen der Zeit eingesetzt oder zumindest thematisiert:

Otto Fischer-Trachau realisierte im Weinrestaurant der Braunschweiger Ausstellung neben der Farbgestaltung auch Wandbilder<sup>328</sup>, ebenso entstand sein Wandbild im Grassi Museum anlässlich der Ausstellung „Europäisches Kunstgewerbe“ in Leipzig 1927 [Kat. Nr. 122]; auf den Juryfreien Kunstschauen in Berlin wurden 1927 und 1929/30 Kartons für Wandmalereien von Charles Crodel präsentiert; für die Münchner Kunstaussstellung hatte Wilhelm Kreis einen eigenen Raum konzipiert, den Richard Seewald ausmalte,<sup>329</sup> und anlässlich der Deutschen Kunstaussstellung 1928 in Düsseldorf appellierte Kultusminister Becker eindringlich an private Geldgeber und Industrie, Künstler in die Gestaltung öffentlicher Gebäude stärker einzubeziehen.<sup>330</sup>

Auch auf den Bauausstellungen 1924 und 1927 in Stuttgart sowie 1931 in Berlin wurden Wandbilder auf unterschiedliche Art und Weise integriert und präsentiert: 1924 waren beispielsweise Willi Baumeisters sog. Mauerbilder zu sehen, die er für eine von Richard Döcker gestaltete Koje konzipiert hatte<sup>331</sup>; anlässlich der Bauausstellung 1927 entstand die Weißenhofsiedlung in Stuttgart, wo eher die farbige Wandgestaltung im Vordergrund stand. Als Teil der Berliner Bauausstellung 1931 wurde unter der Leitung von Bruno Paul (1874–1968) die Sonderausstellung *Maler und Bildhauer am Bau* gezeigt, in deren Rahmen zahlreiche Künstler baugebundene Wandarbeiten präsentieren konnten.<sup>332</sup> Sie wurde in der Presse jedoch kritisiert, weil auf zu engem Raum zu viele Werke ausgestellt waren, die so ihre eigentliche Aufgabe „*Räume sinnbildhaft zu gestalten*“<sup>333</sup> kaum erfüllen konnten. Dies blieb nur einigen wenigen Künstlern vorbehalten: So hatte Schlemmer eine eigene Ausstellungsloje gestaltet, in die er ältere Skulpturen (Bauplastik R, 1919, und Abstrakte Figur, 1921/23) integrierte, und Kandinsky setzte hier seine abstrakte Gestaltung eines Musikraumes als Fliesenarbeit um. Von Charles Crodel war eine Variation des Wandbildes zu sehen, was er für die Halle seines Wohnhauses in Halle konzipiert hatte.<sup>334</sup>

328 AUSST. KAT. Hamburg 2008, S. 96, vgl. auch Zentralblatt der Bauverwaltung, Juni 1925, Zeitungsausschnitt, StA Hbg 622-1/176, Nr. 10, zit. n. ebd.

329 KUNSTBLATT, XI. Jg., 1927, S. 353–355, hier S. 345.

330 Vgl. zum Verhältnis des preußischen Kultusministeriums zum privaten Mäzenatentum KESSEMEIER 1998, v. a. S. 108–110.

331 GROHMANN 1931B, S. 199f.

332 Paul F. Schmidt: Die Situation der Bildenden Kunst und ihre Möglichkeiten, in: Sozialistische Monatshefte, 37(1931), H. 7, Ausg. vom 6.7.1931, S. 663–667, v. a. S. 666f. und P. M.: Kunst an der Berliner Bauausstellung, in: Das Werk, Heft 7, Jg. 18, 1931, S. 202 nennen die folgenden Maler und Bildhauer als Beteiligte: Jankel Adler, Willi Baumeister, Rudolf Belling, E. P. Blum, Ernst Fritsch, Ruth Geyer-Raack, Ludwig Gies, Otto Hitzberger, Karl Hofer, Wassily Kandinsky, Ewald Matare, Oskar Nerlinger, Robert Pudlich, Edwin Scharff, Oskar Schlemmer, Wilhelm Schmid, Johanna Schütz-Wolff, Kurt Schwerdtfeger, Hans Wissel.

333 Paul F. Schmidt: Die Situation der Bildenden Kunst und ihre Möglichkeiten, in: Sozialistische Monatshefte, 37 (1931), H. 7, Ausg. vom 6.7.1931, S. 667.

334 STECKNER 2009, Kat. Nr. 124; Abb. in: *Die Weltkunst*, Jg. 5, 1931, Heft 23, S. 8.

Darüber hinaus müsste für eine detaillierte Betrachtung der Rolle der Wandmalerei auf (Publikums-) Ausstellungen in der Folgezeit außerdem und vor allem Augenmerk auf die Weltausstellung 1937 in Paris gerichtet werden. Wandmalerei wurde hier nicht als Ausstellungsthema gewählt, sondern große Wandbilder waren Teil der verschiedenen Länderpavillons: für den spanischen Pavillon entstanden Picassos *Guernica* und Mirós Monumentalgemälde *Le faucheur* (*Der Schnitter* oder *Katalanischer Bauer*, verloren), Robert Delaunay schuf abstrakte Fresken für die Pavillons „der Eisenbahn“ und „der Luft“, für den auch Sonja Delaunay ein Wandbild auf drei Tafeln entwarf. Die rund 600 m<sup>2</sup> große Wandmalerei von Raoul Dufy für den „Pavillon de la lumière“ (Pavillon des Lichts bzw. der Elektrizität) war das damals größte Bild der Welt.

In starkem Gegensatz zu diesen Werken in unterschiedlicher, aber progressiver Formensprache realisierte Adolf Ziegler im Deutschen Haus einen Zyklus *Die vier Elemente* als monumentale Einzel-Wandbilder im Eingangsbereich.

Die Funktion dieser Wandbilder als Monumentalgemälde in einer temporären Ausstellungssituation unterscheidet sie jedoch wesentlich von den Werken in öffentlichen Gebäuden, die auf Permanenz ausgelegt sind. Diesen Unterschied herauszuarbeiten, wäre ein interessanter Gegenstand für eine eigene Untersuchung. Im Folgenden werden nun die Werke in permanenten öffentlichen Gebäuden in den Blick genommen.

#### **2.1 Verwaltungsgebäude, „Bauten der Gemeinschaft“ und sozialer Wohnungsbau**

Als erste Gruppe sollen Wandbilder in öffentlichen Verwaltungsgebäuden, in „Bauten der Gemeinschaft“ sowie den zeitgenössischen Großsiedlungen der 1920er-Jahre vorgestellt werden. Der Terminus „Bauten der Gemeinschaft“ ist dem dritten Band der Publikationsreihe Walter Müller-Wulckows (1886–1964) zur Deutschen Baukunst der Gegenwart entlehnt.<sup>335</sup> Der Kunsthistoriker und Museumsmann Müller-Wulckow war von 1921–1937 Direktor des Oldenburgischen Landesmuseums<sup>336</sup> und trug mit seinen Schriften zur deutschen Architektur der Gegenwart vier Bände in der Reihe der Blauen Bücher bei. Sie erlebten einen ungeheuer starken Absatz und infolgedessen in den Jahren 1925–1932 bis zu drei Neuauflagen.<sup>337</sup> Unter dem Terminus „Bauten der Gemeinschaft“ fasste Müller-Wulckow allerdings auch Verwaltungsbauten und sog. Bauten der Bildung und geistigen Erholung (Festhallen, Ausstellungsbauten, Kino- und Theaterbauten, Kunsthallen und sakrale Orte wie Kirchen und

---

335 MÜLLER-WULCKOW 1975; die Titel der einzelnen Bände sind „Bauten der Arbeit“, „Wohnbauten und Siedlungen“, „Bauten der Gemeinschaft“ und „Die Deutsche Wohnung“.

336 Vgl. zu Müller-Wulckows Wirken als Museumsdirektor v. a. AUSST. KAT. OLDENBURG 2011.

337 Vorwort, in: MÜLLER-WULCKOW 1975, S. III. Das Gewicht der Publikationen lag entsprechend ihrem Untertitel auf der Architektur und fotografischen Dokumentation der äußeren Gestalt, Innenraumaufnahmen sind nur vereinzelt zu finden. Auch im einleitenden Text spielen die Innenraumlösungen eine nur untergeordnete Rolle.



Krematorien) zusammen. Für vorliegende Arbeit sollen zwar in Anlehnung, jedoch auch im Unterschied hierzu, unter dem Begriff „Bauten der Gemeinschaft“ Krankenhäuser, Erholungsanstalten, die vergleichsweise junge Bauaufgabe der Ledigenheime verstanden werden. Kulturbauten oder Sakralbauten sind mit diesem Begriff nicht gemeint. Vergnügungs- und Versammlungsstätten oder Restaurants und Ausstattungen für Feste müssten unter einem nochmals anderen Fokus betrachtet werden und finden hier vor allem im Katalogteil Erwähnung.

In Anbetracht der erneuten Wohnungsnot nach dem Weltkrieg entstanden vor allem in den wachsenden Großstädten zahlreiche Wohnsiedlungen, die von der öffentlichen Hand beauftragt und ausgeführt wurden. Auch hier finden sich mitunter Wandmalereien und bauplastische Werke am Außenbau oder den gemeinschaftlich genutzten Räumen und Flächen. Es handelt sich in diesem Falle also zwar um künstlerische Gestaltung in und an Wohnbauten, nicht aber um Werke in privaten Räumen oder von privaten Auftraggebern initiierte Werke.

Für die Untersuchung der öffentlichen Wandmalerei ist vor allem wichtig, sich immer wieder über die kultur- bzw. kunstpolitischen Rahmenbedingungen klar zu werden sowie darüber, dass es „die öffentliche Hand“ in einem allgemeingültigen, nationalen sowie die jeweiligen Landesgrenzen übergreifenden Sinne nicht gab. Besonders rege Aktivität entfaltete Preußen zumindest in theoretischer Hinsicht; auf praktischer Ebene können vor allem die Städte Hamburg, Halle und Düsseldorf genannt werden, in denen besonders viele Wandmalereien oder andere künstlerische Ausstattungen öffentlicher Gebäude realisiert wurden.

### 2.1.1 Rathäuser und Kreishäuser

#### *Die Neuausstattung historischer Rathäuser*

Die traditionsreichste Ausstattungsaufgabe in öffentlichen Gebäuden sind Wandgemälde für repräsentative Räume in den städtischen Rathäusern. Sie erfuhr vor allem im 19. Jahrhundert eine besondere Beliebtheit und Verbreitung, die über die Jahrhundertwende hinaus fortwirkte.<sup>338</sup> So realisierte beispielsweise Hugo Vogel im Großen Festsaal des Hamburger Rathauses in den Jahren 1902–1909 ein umlaufendes Breitwandpanorama mit Szenen aus fünf verschiedenen Kulturepochen Hamburgs, die Darstellung der Elbe wirkt als verbindendes Element.<sup>339</sup> Heinrich Vogeler gestaltete 1904 die so genannte Güldenammer des Bremer Rathauses, die heute noch erhalten ist.<sup>340</sup> Der Münchner Historienmaler Josef Widmann führte in den Jahren 1905–1907 ein Wandbild am Ulmer Rathaus aus, 1892 hatte er bereits im Rathaussaal in Friedberg ein Fresko ausgeführt.<sup>341</sup> Im Hannoveraner Rathaus konnte der Schweizer Ferdinand Hodler (1853–1918), der sich bereits in seinem Heimatland einen Namen im

---

338 Zur Bauaufgabe des Rathauses und seinen Ausstattungsprogrammen im 19. Jahrhundert vgl. v. a. WAPPENSCHMIDT 1981, MAI 1982 sowie WAPPENSCHMIDT 1982 und WAPPENSCHMIDT 1984.

339 WAPPENSCHMIDT 1981, S. 45f.

340 BRESLER 2009, S. 44–46; Abb. ebd., S. 45.

341 Vgl. MAI 1982, S. 339.

Bereich der Monumentalmalerei gemacht hatte, zwischen 1911 und 1913 sein Werk Einmütigkeit realisieren [Abb. 28].<sup>342</sup> Außer ihm hatte Gustav Halmhuber (1862–1936), der Architekt des Rathauses in Hannover, zahlreiche weitere Künstler mit Aufträgen für Wandgemälde, Mosaiken und Reliefs bedacht: Fritz Erler schuf einen Gemäldezyklus im großen Festsaal, außerdem waren der Münchener Maler Julius Diez (1870–1957) sowie die Künstler Georg Herting, Hermann Feuerhahn, Oskar Garvens und Paul Brasack beteiligt.<sup>343</sup>

Auch Max Klinger (1857–1920), der für die jüngere Generation der Wandmaler neben Hodler eine wichtige Vorbildfunktion einnahm, vollendete 1918 sein Wandgemälde *Arbeit = Wohlstand = Schönheit* für das Chemnitzer Rathaus, mit dessen Konzeption er jedoch schon Jahre zuvor begonnen hatte.<sup>344</sup> [Kat. Nr. 10]

Fast gleichzeitig, im September 1919, direkt nach Gründung des Bauhauses, wurde in Weimar offenbar eine Beteiligung von Bauhauskünstlern an der Ausstattung des Rathauses diskutiert, die jedoch nicht zur Ausführung kam.<sup>345</sup> Das Bauhaus hatte eine Ausmalung des Rathauses durch seine Schüler vorgeschlagen, was im Gemeinderat auf Ablehnung gestoßen war. Auch vom Thüringischen Landtag war keine Unterstützung zu erwarten, da dieser die Kunstfreiheitsmaxime (noch) über das staatliche Eingreifen in Kunstfragen stellte.<sup>346</sup> Ob hier eine gegenständliche oder abstrakte Lösung angedacht war, kann bislang nicht belegt werden. Gropius legte jedoch vor allem in den frühen Jahren des Bauhauses – zumindest in öffentlichen Äußerungen – Wert darauf, dass die Bauhaus-Idee nicht auf eine künstlerische Stil, Form oder Ausdrucksweise geprägt, sondern vielmehr als eine Idee oder Haltung zu verstehen sei. In diesem Sinne betonte er 1919 vor dem Thüringischen Landtag,

*„daß der Plan unserer Arbeit an und für sich nichts mit gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst zu tun hat [...]“, und gibt sich davon überzeugt, „daß wir sehr bald zur gegenständlichen Kunst zurückkehren werden.“*<sup>347</sup>

Dies kann jedoch auch als taktisches Argument verstanden werden, das es ihm erlaubte, die künstlerische Frage ausschließlich intern und nicht in der Öffentlichkeit diskutieren zu müssen, wie es Winkler bereits sinnigerweise vorschlug.<sup>348</sup>

---

342 KATENHUSEN 1998, S. 195f.; Charlotte Kranz-Michaelis: Das Neue Rathaus Hannovers – ein Zeugnis der „Ära Tramm.“ Heinrich Tramm und das Neue Rathaus, in: MAI 1982, S. 395–413.

343 Ebd., sowie SCHROETER 1992, S. 151.

344 Zum Chemnitzer Rathausbild v. a. DIETRICH, C. 2007 sowie AUSST. KAT. LEIPZIG 2007, S. 344–347; in AUSST. KAT. LEIPZIG 2007, S. 346, ist beschrieben, dass Klinger bereits in seinem Interims-Atelier, das er seit 1899 im Leipziger Grassi Museum nutzte, neben den Wandgemälden für das Leipziger Museum und die Universität bereits am Chemnitzer Rathausprojekt arbeitete. Zu Max Klingers Bedeutung für die Wandmalerei darüber hinaus v. a. DIETRICH, C. 2008.

345 Hier und im Folgenden WINKLER, K.-J. 1999, S. 49f.

346 Ebd., S. 54; vgl. allg. zur Kulturpolitik im Thüringischen Landtag in den Jahren 1920–1933 STENZEL/WINKLER 1999 sowie POST/WAHL 1999.

347 zit. n. WINKLER, K.-J. 1999, S. 55.

348 Ebd.

Bereits anhand dieser beiden fast gleichzeitig projektierten bzw. ausgeführten Werke Max Klingers sowie des Bauhaus-Vorschlages lässt sich die enorme stilistische und ikonografische Bandbreite erahnen, in der sich die figurative Wandmalerei in der Weimarer Republik bewegte.

Bevor ein besonders bemerkenswertes Wandbild – im Düsseldorfer Rathaus – exemplarisch und detaillierter vorgestellt werden soll, soll der Überblick über diese große Bandbreite noch etwas ausgeweitet werden: In Magdeburg, wo Bruno Taut seit 1921 als Stadtbaurat tätig war und sich intensiv um eine farbige Gestaltung des Stadtbildes bemühte, verhalf er zwei seiner Kollegen, Franz Mutzenbecher (1880–1968) und Carl Krayl (1890–1947), die beide sowohl als Architekten als auch als Maler tätig waren, zu Ausmalungen im dortigen Rathaus.<sup>349</sup> Die Ausmalung hier beschränkte sich jedoch weitgehend auf eine monochrome Neufassung der gotischen Gewölbe, Stichkappen in Treppenhaus und Ratskeller sowie auf den sog. „gotischen Raum“, der als Sitzungssaal genutzt wurde.<sup>350</sup> In Farb- und Namensgebung wird der auch von Taut in der Zeitschrift *Frühlicht* immer wieder angesprochene Mittelalterbezug spürbar.<sup>351</sup> Durch die Ausmalung gelingt es Taut, seine Ideen einer farbigen Architekturgestaltung auch ganz zentral im Gebäude der Stadtverwaltung umzusetzen und so ein signifikantes Zeichen für die neue Identität der Stadt zu setzen. Anhand dieser vollkommen abstrakten Gestaltung wird besonders deutlich, wie traditionsverhaftet viele der in den späteren 1920er-Jahren entstandenen Wandbilder in den historischen Rathäusern waren und worin ihre Hauptfunktion bestand.

An dem Wandbild *Der Weg des Lebens*, das der hessische Maler Carl Ludwig Bantzer (1857–1941) für den Sitzungssaal des Marburger Rathauses schuf, lassen sich einige typische Merkmale und Entwicklungskonstanten für die Neuausstattung historischer Rathäuser ablesen. [Abb. 29; Kat. Nr. 128] Bantzer hatte in Berlin und Dresden studiert, lehrte 1896–1918 selbst an der Dresdner Akademie<sup>352</sup> und stand 1918–1923 der Kassler Akademie als Direktor vor. Sein Monumentalwerk in Marburg zeigt den Lebensweg mittels zeitgenössischer Ständevertreter, die die städtischen Bevölkerungsgruppen Marburgs repräsentieren. Es entstand in den Jahren 1927–1930 als großformatige Kasein- und Ölmalerei auf Leinwand, die durch einen dunklen Rahmen zwar eingefasst, durch diesen aber zugleich genau in die Raumausstattung eingepasst war.<sup>353</sup> Das Werk ist nach wie vor im Marburger Rathaus erhalten.

349 Mutzenbecher hatte in Stuttgart bei Adolf Hölzel studiert und war von dessen Ideen einer baugebundenen Malerei geprägt. Vgl. GISEBERTZ 2000, S. 51.

350 Taut beschreibt dies selbst in seinem Aufsatz „Architekturmalereien“, in: *Frühlicht*, Heft 2, 1921/22, abgedruckt in: CONRADTS 1963, S. 139.

351 Vgl. z. B. C. A. Meckel: Zur Technik der Fassadenmalerei, in: *Frühlicht*, Heft 2, 1921/22, abgedruckt in: ebd., S. 135–138.

352 Zu Bantzers Position an der Dresdner Akademie vgl. HOCHSCHULE DRESDEN 1990, S. 648: Seit 1896 leitete Bantzer den 2. Malsaal, 1897 wurde er zum Professor ernannt, 1908–1918 Leitung eines Meisterateliers für Malerei.

353 Hier und im Folgenden v. a. MERLE 2003.

Wie viele der historischen Rathäuser entsprach auch das Marburger nach der Jahrhundertwende nicht mehr den Ansprüchen einer modernen Verwaltung und dem gestiegenen Platzbedarf. Infolgedessen wurde es umfassend renoviert und erweitert. Die dabei entdeckten Renaissancefresken von Thomas von Basel aus dem Jahr 1551 wurden zu dieser Zeit jedoch wieder abgedeckt – heute ist nur noch die Stadtgerichtssitzung aus diesem Zyklus an der südlichen Wand der großen Ratsstube zu sehen. Es ging um eine einheitliche Neugestaltung, in deren Konzept diese historischen Werke offenbar nicht gepasst hätten. Die Finanzierung des neuen Wandbildes von Carl Bantzer wurde durch eine Stiftung des Bankhauses Baruch Strauss ermöglicht,<sup>354</sup> und das Bildprogramm wurde daraufhin in enger Abstimmung zwischen Geldgeber, Stadtverordneten und Künstler entwickelt.

Da ein Gemäldezyklus von Peter Janssen in der Universitätsaula (1893–1903) bereits die wichtigsten historischen Ereignisse der Marburger Stadtgeschichte darstellte, fiel die Wahl für das Rathausbild auf das Thema der Lebensalter.<sup>355</sup> Als ein alle Menschen betreffendes, existenzielles Thema konnte es einerseits ein Gesellschaftsideal vermitteln und zugleich an die lange Tradition der Lebensalterdarstellungen anknüpfen.<sup>356</sup>

Die zentrale Figur der nährenden Mutter, um die herum drei Kleinkinder auf der Wiese sitzen, steht allegorisch für Fruchtbarkeit und den Ursprung des Lebens. Der Lebensweg führt über einen spielenden Knaben und ein blondes Mädchen am rechten Bildrand wieder in den Bildmittelgrund. Über den „Hügel des Lebens“ reihen sich nacheinander ein Rossebändiger, vier männliche Figuren, die Wissenschaft, Handwerk, Handel und Landwirtschaft symbolisieren, und ein in die Weite blickender Soldat. Das Ende des Lebensweges wird durch einen Greis mit Wanderstock und einen Geistlichen symbolisiert, die sich in der linken Bildhälfte bereits auf dem Abstieg befinden.

Bantzer stellt sich mit diesem Bild sowohl stilistisch als auch inhaltlich ganz in die Tradition des 19. Jahrhunderts; einen neuen Aspekt, der zugleich eine Identifikationsmöglichkeit für die Marburger Bürger bot, bringt er durch die Verknüpfung der Lebensalterikonografie mit den Ständedarstellungen zum Ausdruck. Die typenhaft dargestellten Gestalten können stellvertretend für die städtische Gesamtbevölkerung gelesen werden – zugleich klingt deutlich eine überregionale, nationale Thematik an, die die Volksgemeinschaft ins Zentrum rückt und den Weg des Lebens als einen „Weg des Volkes“ interpretierte. Bantzer selbst betonte diesen Aspekt in den 1930er-Jahren zunehmend stärker.<sup>357</sup>

Im Marburger *Weg des Lebens* wird im zentralen Sitzungssaal also vor allem Traditionsbewusstsein vermittelt und an das regionale und nationale Selbstbewusstsein appelliert, das sich nun nicht mehr wie im 19. Jahrhundert aus dem Bekenntnis zu Kaiser und Reich, sondern vielmehr zur Volksgemeinschaft speist.

---

354 MERLE 2003 sowie BARTH 1971, S. 150.

355 MERLE 2003.

356 Zu Lebensalterdarstellungen vgl. v. a. WIRAG 1995 (16.–18. Jh.) sowie BARTH 1971 (19./20. Jh.).

357 Vgl. Bildbeschreibung Carl Bantzers vom 23.8.1934, in: MERLE 2003.

Im Alten Rathaus in Hamburg (Admiralitätsstraße) nutzte der Hamburger Maler Walter Tanck (1894–1954) dagegen keine menschlichen Figuren oder Personifikationen für die Darstellung hamburgischer Szenen.<sup>358</sup> [Kat. Nr. 100] 1929–1931 stattete er den Sitzungssaal mit fünf einzelnen Wandbildern aus, die menschenleere, industrielle Orte wie den neuen Gasometer oder verlassene Gleisanlagen zeigen. Die Werke wurden während des Krieges mit dem Gebäude zerstört. Im Gegensatz zu Bantzer stellt Tanck identifizierbare Orte des aktuellen städtischen bzw. industriellen Alltags dar, die als Symbole für die kommunale Gegenwart und Zukunft stehen können und den Stadtverordneten so stets vor Augen geführt wurden. In diesem Zyklus ist mehr ein moderner, ganz auf die Realität ausgerichteter Repräsentationsanspruch verwirklicht, der als Gegensatz zu dem Traditionsbewusstsein des Marburger Wandbildes gelesen werden muss. Bei der Auswahl der Künstler wurden in beiden Fällen lokale Maler berücksichtigt, die aufgrund dessen vermutlich besonders geeignet schienen, regionalspezifische Themen adäquat umzusetzen.

### *Städtische Ratskeller – Leichte Kost für städtische Honoratioren?*

Neben den Sitzungssälen lassen sich in den 1920er-Jahren in Rathäusern vor allem Neuausmalungen von Ratskellern nachweisen. Dies mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass viele der repräsentativen Räume bereits mit Wandgemälden des 19.-Jahrhunderts versehen waren und sich die Ratskeller insofern als Alternative für zeitgenössische Wandmalereien anboten. Auch hier wurde vor allem auf traditionelle bzw. erprobte oder etablierte Themen, Stile und Künstler zurückgegriffen, wie die Werke in Schöneberg und Bremen zeigen: Im Ratskeller des Schöneberger Rathauses wurde der damalige Chefkarikaturist der Zeitschrift *Kladderadatsch* Arthur Johnson (1874–1954) und in Bremen der bereits arrivierte Max Slevogt (1868–1932) mit Wandbildern für den Ratskeller beauftragt.

Das zentrale Berliner Rathaus war Ende des vorherigen Jahrhunderts umfassend mit Wandgemälden der berühmten Historienmaler ausgestattet worden und wurde in dieser Form auch während der Weimarer Republik weiterhin genutzt.<sup>359</sup> Im Bezirk Schöneberg, der auch nach dem sog. Groß-Berlin-Gesetz 1920 weiterhin ein eigenes Rathaus unterhielt,<sup>360</sup> entschloss man sich Ende der 1920er-Jahre, einen Auftrag für ein zeitgenössisches Wandbild im Ratskeller zu vergeben.<sup>361</sup> Den Auftrag erhielt diesmal

358 SCHUMACHER 1932, S. 11f., Abb. S. 31; BRUHNS 1994, S. 120.

359 Zum Berliner Rathaus vgl. v. a. Christa Schreiber: Das Berlinische Rathaus – Versuch einer Entstehungs- und Ideengeschichte, in: MAI 1982, S. 91–149, zur Ausstattung v. a. ebd., S. 114–133. Das Treppenhaus wurde nach Wettbewerbsentscheidung von Johannes Mühlenbruch ausgestattet; außerdem wurden nach 1886 die Maler Josef Scheurenberg und Hugo Vogel verpflichtet sowie Georg Bleibtreu und Wilhelm Simmler.

360 Schöneberg wurde im Zuge des umgangssprachlich Groß-Berlin-Gesetz genannten Gesetzes (Gesetz über die Bildung einer neuen Stadtgemeinde Berlin, 27.4.1920) zum 1.10.1920 gemeinsam mit den anderen sechs bisherigen kreisfreien Stadtgemeinden Berlin-Lichtenberg, Berlin-Wilmersdorf, Charlottenburg, Neukölln und Spandau sowie weiteren umliegenden Kreisen (Niederbarnim, Osthavelland, Teltow und der Stadtgemeinde Cöpenick), 59 Landgemeinden und 27 Gutsbezirken zur neuen Stadtgemeinde Berlin zusammengeschlossen.

361 Zu Architektur und Geschichte des Schöneberger Rathauses vgl. v. a. WELZ 1989; zur Kunst im Rathaus ebd., v. a. S. 41–44.

nicht ein für seine Wandmalereien bekannter Künstler, sondern Arthur Johnson, der den Berlinern durch seine Karikaturen bekannt war. Dieser realisierte hier 1929 drei Fresken, die auch heute noch erhalten sind: In karikaturistischem Stil stellte er auf der Stirnwand der ehemaligen Bierstube die Bezirksversammlung an einer langen Tafel sitzend und diskutierend dar, auf den rechts und links sich anschließenden Wänden zeigt er die Schöneberger Bau- sowie Kunstdeputation. [Kat. Nr. 5]

Über der tafelnden Bezirksversammlung befanden sich dieselben Akteure im politischen Tagesgeschäft, wie es das auf einem Spruchband am unteren Bildrand mitgelieferte Motto beschreibt:

*„Hart für das Wohl der Gemeinde befenden sich oben die Geister. Unten versöhnt sie des Weins Frieden gebietender Geist.“*

Johnson griff damit nicht nur stilistisch und formal, sondern auch inhaltlich auf die Strategie der Druckmedien und ihrer Karikaturen zurück und stellte seine Zeitgenossen aus der künstlerischen und politischen Öffentlichkeit hier unverkennbar dar:<sup>362</sup> Stadtbaurat Heinrich Lassen (1864–1953), der als Architekt für den Bau des Rathauses verantwortlich zeichnete, ist auf dem linken Fresko, das die Baudeputation zeigt, als über allen schwebende Hauptfigur zu sehen, die ihre Hand schützend über das Modell des Turmhauses hält, das der Bezirk Schöneberg für den Maler Hans Baluschek von Lassen hatte bauen lassen und das der Maler 1929 bezog. Unter den Kunstdeputierten sind der Künstler Hans Baluschek (1870–1935) mit seiner Palette sowie außerdem der Kunsthistoriker Max Osborn (1870–1946) in Gestalt eines nackten Putto mit Lorbeerkranz verewigt.<sup>363</sup> An der gedeckten Tafel lässt sich unschwer der spätere Bundespräsident Theodor Heuss (1884–1963), der seit 1919 Stadtverordneter in Schöneberg war, identifizieren.

In der Literatur und den Archiven ist meist nur das mittlere Fresko der Bezirksversammlung abgebildet, die anderen beiden gerieten mehr und mehr in Vergessenheit, und das, obwohl alle Werke nach wie vor erhalten und zugänglich sind.<sup>364</sup> Eine historische Fotografie der Bezirksversammlung von 1931 zeigt die Dimensionen des Freskos, das die Baudeputation darstellt, ungefähr an. Hier wird auch sichtbar, dass sich links nebenan ein weiteres Wandbild mit einer Ansicht des Schöneberger Rathauses befand. [Abb. 30]

Johnson setzte mit den Fresken einen durchaus zeitgenössischen Akzent; vermutlich ließ jedoch seine politische Hinwendung zum Nationalsozialismus die Fresken

---

362 Hier und im Folgenden *Beschreibung der Wandbilder von Arthur Johnson in einem Saal des früheren Ratskellers*, o. Verf., Archiv zur Geschichte von Tempelhof und Schöneberg; erhalten von Veronika Liebau, Archiv zur Geschichte von Tempelhof und Schöneberg, per E-Mail vom 5.12.2012.

363 Heinrich Lassen war als Architekt Baurat des Bezirks und zugleich Vorsitzender der Hochbaudeputation; bei den anderen Personen handelt es sich ebenfalls um Mitglieder der Hochbaudeputation. Auf dem Gemälde der Kunstdeputation sind weitere Künstler zu sehen: die Bildhauerin Milly Steger als einziges weibliches Mitglied; außerdem weitere Mitglieder wie der weißhaarige Stadtchronist Wilhelm Feige, die Maler Georg Lebrecht und Richter-Rheinsberg, letzterer mit einem Bild des Schöneberger Rathauses unter dem Arm, sowie der Bildhauer und Medailleur Georges Morin mit einem noch unförmigen Tonklumpen auf einem Arbeitstisch. Ganz klein und exakt in der Mitte der unteren Bildhälfte hat sich der Maler Arthur Johnson selbst dargestellt. Vgl. ebd.

364 In der Denkmalliste des Landesdenkmalamtes sind die Fresken jedoch nicht verzeichnet.

das Dritte Reich und den Zweiten Weltkrieg überstehen. Die Funktion der Fresken könnte hier als eine die aktuelle Tagespolitik kommentierende bzw. karikierende beschrieben werden. Es geht nicht um repräsentative und autoritätsstempelnde Politikerporträts, sondern vielmehr um eine Berührungsängste abbauende, volksnahe Darstellung der Regierenden an den Wänden des Schöneberger Ratskellers. Innerhalb eines Rathauses ist diese humoristische Herangehensweise und Darstellung einer „vergnüglichen Debattenkultur“ erst in einem vergleichsweise politikfernen Raum wie dem des Ratskellers möglich.

Eine sowohl stilistisch als auch inhaltlich ganz andere Ausstattung eines Ratskellers hatte Max Slevogt 1927 in Bremen, in einem zu Ehren des Dichters Wilhelm Hauff *Hauff-Saal* genannten Raum, realisiert.<sup>365</sup> Bei diesem Auftrag handelte es sich um Slevogts ersten öffentlichen Auftrag für eine Wandmalerei, die er in fünf einzelnen Werken umsetzte.<sup>366</sup> [Kat. Nr. 9] Die Anzahl der Werke muss gegenüber den in der Literatur mit vier angegebenen auf fünf korrigiert werden; die Zahl vier ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die Wandmalerei, die die in die Wand eingelassene Fassstirnseite umgibt, nicht mitgezählt wurde.

Dieser Auftrag war Slevogt aufgrund seines guten Rufes als Wandmaler zuteil geworden: 1911 hatte er den Gartenpavillon der Villa Guthmann in Neukladow mit Fresken ausgestattet, um deren Überführung in die moderne Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais sich Ludwig Justi (1876–1957) in seiner Funktion als Nationalgalerie-Direktor vor allem in den Jahren 1921–1924 intensiv bemühte.<sup>367</sup> Justi schätzte diese Wandmalereien – zumindest in einem Schreiben an das Ministerium – als Hauptwerke des Impressionismus ein.<sup>368</sup> Slevogt zählte zur Zeit der Beauftragung in Bremen also zu den längst arrivierten Künstlern und setzte die von der Widmung des Saales an den Dichter Wilhelm Hauff (1802–1827) vorgegebenen Themen in einer impressionistischen, an spätbarocker Wand- und Deckenmalerei orientierten Darstellungsweise jedoch in vergleichsweise dunkler Farbigkeit um. Die einzelnen Bildwerke sind in dem mehrfach gewölbten Stützenraum in den drei Feldern der Hauptwand und jeweils in das erste Wandfeld der seitlich anschließenden Wände platziert. Mittig ist eine große barocke Fassstirnseite eingelassen, um die herum Slevogt sein vielfiguriges

*„Extrakt [...] der Hauffschen Phantasie, Bacchus [...], die Apostel, Jungfer Rose und über dem Faß hervorschauend das lächelnde Haupt des steinernen Roland, des Riesen“*<sup>369</sup> ausbreitet.

365 Die *Hamburger Nachrichten* vom 9.7.1927 berichteten über die Ausmalung und die damit verbundene Umbenennung des Saales, vgl. Abdruck in: AUSST. KAT. BREMEN 1968, S. 29.

366 Vgl. zu Slevogts Wandmalereien v. a. BLINN 1983; zu den Bremer Fresken außerdem AUSST. KAT. SAARBRÜCKEN/MAINZ 1992, S. 522f. sowie AUSST. KAT. BREMEN 1968, S. 28–33.

367 Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin, Nat. Gal., Gen. 37, Bd. 11 (Bl. 450, 461, 515f.) und Bd. 12 (Bl. 22, 40).

368 Schreiben Ludwig Justi an Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, 8.10.1923, in: Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin, Nat. Gal., Gen. 37, Bd. M11.

369 Wilken von Alten: Max Slevogts Fresken im Bremer Ratskeller, in: KUNST UND KÜNSTLER, 25.1927, H. 12, S. 449–451, hier S. 449f.



Dieses Wandbild passt sich in seiner Dimension an die zur Verfügung stehende Fläche ideal an und füllt diese fast vollständig aus. In der Formensprache nimmt Slevogt hier Bezug auf den ornamentalen Schmuck der Fassstirnseite.

Die beiden Wandbilder in den Nischen rechts und links daneben sind stattdessen wie Tafelbilder als vierseitig begrenzte Bildflächen in einem schmalen Hochformat ausgeführt und lassen sich nicht aus Wandfläche oder Raumbezug ableiten. Die aus wenigen Figuren komponierten Werke nehmen ebenso wie das große Querformat auf der linken Wand direkten Bezug auf die Novelle des Schriftstellers *Phantasien im Bremer Ratskeller* (1826), die Slevogt in eine spukhafte, düstere Bildwelt übersetzt. Auf dem rechten Querformat komponiert er eine den anderen Werken angepasste Szenerie, in der die Bremer Stadtmusikanten – Esel, Hund, Katze und Hahn – bei Lampenschein um einen Tisch herum sitzen. Slevogt bindet das Grimmsche Märchen durch die formale Gestaltung in den Reigen der Hauffschen Bilder ein. In der klaren Bezugnahme auf Hauffs Dichtung und das Märchen der Bremer Stadtmusikanten fungieren Slevogts Wandbilder als Illustration und Interpretation dieser literarischen Werke und stellen unmittelbare und leicht lesbare Bezüge zur regionalen „Geschichte“ in der Literatur her. Sie laden so einerseits zum Gedenken an den Dichter ein, andererseits verankern sie lokalgeschichtliche Identität im Bild.

Der Kritiker Wilken von Alten sah in diesen Werken *„nicht nur im Formalen, sondern auch im Seelischen [...] eine Monumentalisierung der Kunst Slevogts“*,<sup>370</sup> die er offenbar vor allem aus der Tatsache ableitete, dass es sich hier um Freskomalerei handelt. Weder in Bildaufbau noch in der Figurdurchbildung erreicht Slevogt hier eine für die Monumentalmalerei typische symmetrische oder geschlossene Form. Er nutzt die Bildfelder der Wand lediglich als Malgrund und nicht in ihrer spezifischen Ortsbezogenheit.

Ähnlich wie Johnson in den politischen Karikaturen des Schöneberger Rathauses wendete Slevogt seine individuelle Formensprache auf die Wandbilder des Ratskellers an. Beide Künstler hatten zum Zeitpunkt der Entstehung ihr 50. Lebensjahr bereits überschritten und zählten auf ihrem Gebiet zu den längst anerkannten Künstlern. Der aus der Pfalz stammende Slevogt war aufgrund seines ausgezeichneten Rufes nach Bremen berufen worden, und Johnson war in Berlin wohlbekannt. Ihre Werke zeichnen sich durch eine leichte Lesbarkeit und regionale Bezugspunkte aus, die in einem Ratskeller zentrale Bedeutung hatten. Ende der 1920er-Jahre stellten diese Werke gegenüber der zuerst genannten wandmalerischen Ausgestaltung in Magdeburg wenig progressive, sondern vergleichsweise etablierte Lösungen – wenn auch nicht der Wandmalerei – dar.

Der stärkste inhaltliche Bezug zum aktuellen Geschehen ist auf allerdings verhältnismäßig plakative Weise bei Johnson zu finden. Die reinen Farbgestaltungen im Magdeburger Rathaus sowie Helmuth Mackes Wandbild im Treppenhaus des Düsseldorfer Rathauses knüpften dagegen sowohl formal künstlerisch als auch inhaltlich

---

370 Wilken von Alten: Max Slevogts Fresken im Bremer Ratskeller, in: KUNST UND KÜNSTLER, 25.1927, H. 12, S. 449–451, hier S. 449f.

an aktuelle Debatten an: Tauts Idee der farbigen Stadt konnte 1922 auf diese Weise im zentralen Verwaltungsgebäude, dem Rathaus, implementiert und so eine Verbindung zu den zahlreichen farbigen Fassaden im Stadtbild hergestellt werden.

### *Helmuth Macke und die Ausmalung des Düsseldorfer Rathauses*

Einen bemerkenswerten Akzent konnte 1924 der rheinische Expressionist Helmuth Macke (1891–1936), der Vetter August Mackes, mit seiner zeitgenössischen, kubistisch anmutenden, aber dennoch figurativen Wandmalerei im Düsseldorfer Rathaus setzen.<sup>371</sup> [Abb. 2; Kat. Nr. 31] Er realisierte zwar ein klassisches Wandbild, formal erprobte er aber eine neue konstruktive Komposition kubistisch abstrahierter Bildformen. Er reihte sich hiermit sowohl bewusst in die internationale aktuelle und zeitgenössische Kunstentwicklung ein – Malewitschs *Roggenernte* von 1912 ist nur ein Beispiel [Abb. 59], das er vor Augen gehabt haben könnte<sup>372</sup> –, stellte sich zugleich aber auch in die Tradition der Rathausausstattungen des 19. Jahrhunderts, worauf noch näher eingegangen wird.

Das heute verlorene Werk scheint im Unterschied zu den oben genannten Wandbildern in den letzten Jahren mehr und mehr in Vergessenheit zu geraten. Im Düsseldorfer Stadtarchiv hat sich keinerlei Information oder Abbildung erhalten, auch waren dort keine Unterlagen zur Auftragsgeschichte nachweisbar. Die letzte Publikation, die wenigstens kurz auf dieses Werk einging, war Dominik Bartmanns Monografie zum Werk Helmuth Mackes von 1980,<sup>373</sup> erst im Rahmen der Macke-Ausstellung, die Ina Ewers-Schultz 2016 konzipiert hat, beschäftigt sich Christiane Heiser wieder mit den Wandmalereien Mackes.<sup>374</sup>

Zum Zeitpunkt seiner Entstehung berichtete der Kunsthistoriker August Hoff, mit dem Macke freundschaftlich verbunden war,<sup>375</sup> in der Zeitschrift *Hellweg* über dessen Schaffen und ging explizit auf das Wandbild ein. Das Wandbild wurde hier erstmals publiziert. Im Mai 1924 widmete der Krefelder Museumsdirektor Max Creutz (1876–1932), in dessen Haus im Jahr zuvor der ehemalige Lehrer von Helmuth Macke, Johan Thorn Prikker, seinen monumentalen Lebens-Zyklus realisiert hatte, dem Werk einen eigenen Artikel in den Düsseldorfer Nachrichten.<sup>376</sup> Hoff sah

*„im Handwerklichen und in der flächigen Aufteilung [...] die gute Schule Thorn Prikkers nachwirken.“*<sup>377</sup>

371 Zu diesem Wandbild erschienen zeitgenössisch verschiedene Presseartikel: Max Creutz: Ein Monumentalbild der Arbeit im Düsseldorfer Rathaus, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1924; Hoff 1925b; in der kunsthistorischen Forschung und Literatur wurde es nur bis Anfang der 1980er-Jahre wahrgenommen: AUSST. KAT. KREFELD 1950, Hoff 1964, BARTMANN 1980.

372 Auch Fernand Légers Bildsprache könnte ihm als Vorbild gedient haben.

373 BARTMANN 1980, S. 22, 29, Kat. Nr. und Abb. 70.

374 HEISER 2016.

375 Vgl. z. B. AUSST. KAT. MÜNSTER/BONN 1984, S. 12 sowie BARTMANN 1980, S. 8.

376 Max Creutz: Ein Monumentalbild der Arbeit, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1924.

377 Hoff 1925b.

Beiden Kunsthistorikern erschien es als ein ausgesprochen zeitgemäßes „*Monumentalbild der Arbeit*“<sup>378</sup>, das Macke in moderner Formsprache umsetzte. In ihren Argumenten für dieses Urteil führen sie die klassischen Kennzeichen der Monumentalmalerei an:

*„Aus dem Individuellen strebt er nach dem Typischen, allgemein Menschlichen. Das ist die innere Einstellung, die zum Wandbild drängen musste. Im Düsseldorfer Rathaus vor dem Hochbauamt bot sich ihm schließlich die Gelegenheit zu einer monumentalen Darstellung des Bauens. Dies Thema bestimmte die Formung. Wie aus Quadern gebaut stehen die Arbeiter auf der Fläche darauf. Streng ist der ganze Rhythmus des Bildes. Der Künstler verzichtet auch darauf, die einzelnen Farbflächen malerisch reicher zu beleben.“*<sup>379</sup>

Die verallgemeinerte Thematik, der flächige Bildaufbau sowie der strenge Bildrhythmus sind die charakteristischsten Merkmale, die die Kritiker veranlassen, dieses Werk als ein positives Beispiel einer zeitgenössischen Wandmalerei in der Presse zu loben.

Hoffs Beschreibung gibt zudem Auskunft über die Farbigkeit: *„Die erdigen Farbtöne entspringen dem Thema und der Forderung der Wand. Der Karton zu dieser Wandmalerei im Besitze des Krefelder Museums enthält noch viel mehr malerische Wirkungen, auf die der Künstler an der Wand absichtsvoll verzichtet.“*<sup>380</sup>

Da das Werk nur in Schwarz-Weiß-Fotografien überliefert ist, kann die Farbigkeit nur aus dieser Beschreibung rekonstruiert werden. Der Karton im Krefelder Museum könnte darüber vermutlich Auskunft geben, ist jedoch aufgrund der umfangreichen Umbauarbeiten momentan nicht zugänglich.<sup>381</sup>

Wie dieser Auftrag zustande kam, lässt sich nur rudimentär rekonstruieren, da hierzu in den Archiven kaum schriftlichen Unterlagen auffindbar waren. Offenbar war aber der Architekt Hans Freese (1889–1953), der von 1921–1926 als Stadtbaurat in Düsseldorf tätig und 1926 auch an einigen Gebäuden der GeSoLei beteiligt war, eine wichtige Figur. Außerdem hatte Mackes Künstlerkollege, der Bildhauer Carl Moritz Schreiner, eine vermittelnde Funktion gehabt, wie Macke 1923 an Hoff schrieb.<sup>382</sup> Zu Freese berichtete Max Creutz: *„Es ist [...] ein Verdienst des Herrn Stadtbaurats Freese, dem Künstler eine Wand zur Verfügung gestellt zu haben, (die zu Lob oder Tadel*

---

378 Max Creutz: Ein Monumentalbild der Arbeit, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1924.

379 Hoff 1925b.

380 Ebd.

381 Auch in den Inventarlisten oder Beschlagnahmungslisten findet sich kein Hinweis auf eine Arbeit, mit der dieser Karton gemeint sein könnte. Auskunft von Sabine Röder, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, an die Verfasserin, 14.12.2012. Es sei aber durchaus vorstellbar, dass gerade Kartons nicht vollständig verzeichnet waren oder als Sammelkonvolut in die Sammlung eingegangen waren.

382 Schreiben Helmuth Macke an August Hoff, 3.10.1923, in: Nachlass August Hoff, LETTER Stiftung Köln, bearb. von Vera Bachmann. Vielen Dank an Ina Ewers-Schultz, die ihr Transkript der Briefe an August Hoff zur Verfügung stellte.

herausfordert, wie dies so üblich ist).“<sup>383</sup> Als Fachkollege stand Freese sicherlich spätestens seit seinem Amtsantritt mit Wilhelm Kreis in Kontakt, der 1922–1924 das Wilhelm-Marx-Haus in Düsseldorf baute, an dessen Innenausstattung Thorn Prikker und Ernst Aufseeser mit Wandmalereien beteiligt waren. (vgl. Kap. III.2.1.2) 1924/25 waren Freese und Kreis schließlich Konkurrenten im Architekturwettbewerb um ein neues Düsseldorfer Rathaus, was jedoch nicht realisiert werden konnte.<sup>384</sup> In diesen Facetten deutet sich ein merkbarer Neuerungswille Freeses an, dem er wohl durch die Beauftragung eines jungen Künstlers aus dem Kreis der Rheinischen Expressionisten im Düsseldorfer Rathaus Ausdruck verleihen wollte. Creutz formulierte diese Vermutung sogar als eine logische Konsequenz:

„Die gewaltige bauliche Entwicklung Düsseldorfs drängt auch im Innern der Hochbauten zu einer analogen neuzeitlichen Ausstattung und zu neuen Möglichkeiten auf dem Gebiete der Monumentalmalerei.“<sup>385</sup>

In diesem Zusammenhang könnten auch die Wandbilder stehen, die vermutlich nach 1927 bzw. nach 1933 in den neu errichteten Gebäuden der Post in Düsseldorf-Oberkassel, sowie des Polizeipräsidiums und der Oberfinanzdirektion entstanden.<sup>386</sup>

Mit der Stadt hatte Macke offenbar keine konkreten Bedingungen bzgl. Thema und Bezahlung diskutiert; seine ersten Entwürfe aus dem Jahr 1923 wurden jedoch aufgrund ihres zu apokalyptischen Gehalts zunächst abgelehnt.<sup>387</sup> Im Mai 1924 war das Wandbild dann spätestens fertiggestellt, und Macke berichtete seinem Freund Hoff, dass er von der Stadt – obwohl nichts dergleichen vereinbart gewesen sei – einen Betrag von 1.000 Mark als Anerkennung erhalten habe.<sup>388</sup> Der Titel wird mit *Der Bau* (HOFF 1925B) oder auch *Die Arbeit* (CREUTZ 1924) angegeben. Zur selben Thematik realisierte 1928 auch Ervin Bossanyi sein Wandbild über dem Haupteingang zum Hochbauamt in Lübeck. [Kat. Nr. 126]

Ein Werk mit dem Thema *Der Bau* an der Gebäudewand des Hochbauamtes bezieht sich direkt auf diesen Ort und in Düsseldorf auch auf den Initiator des Werks, Stadtbaurat Freese. Außerdem kann die Thematik auch mit den Plänen für einen Neubau des Düsseldorfer Rathauses in Zusammenhang gebracht werden.

383 Max Creutz: Ein Monumentalbild der Arbeit, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1924.

384 Vgl. Sabina Gierschner: *Groß-Düsseldorf. Ein Beitrag zur ungebauten modernen Architektur in Deutschland*, Bonn 1998 (Zugl. Bonn, Univ., Diss., 1987); sowie die Übersichtsdarstellung im Rahmen des Textes von Evelyn Chamrad und Wiebke Windorf: Der „Schrei nach dem Turmhaus“: gebaute und geplante Hochhäuser der 20er Jahre in Düsseldorf, in: WIENER 2001, S. 84–101, hier v. a. S. 95–99.

385 Max Creutz: Ein Monumentalbild der Arbeit, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1924.

386 Schriftlicher Hinweis von Wolfgang Funken an die Verfasserin, 9.1.2012. Bisher war es jedoch nicht möglich, zu verifizieren, ob und welche Künstler hier unter Umständen mit Wandmalereien beauftragt worden waren.

387 Schreiben Helmuth Mackes an August Hoff, 3.10.1923, in: Nachlass August Hoff, LETTER Stiftung Köln, bearb. von Vera Bachmann.

388 Schreiben Helmuth Mackes an August Hoff, 4.5.1924, in: Nachlass August Hoff, LETTER Stiftung Köln, bearb. von Vera Bachmann. Bartmanns Vermutung über einen Betrag von 2.000 Mark kann damit widerlegt werden. BARTMANN 1980, S. 30.

In der Bildgestaltung entsprechen die kantigen und kubischen Formen der Thematik von Werksteinen, die für den „großen Bau“<sup>389</sup> benötigt werden; diese Formensprache wird aber nicht nur auf das Baumaterial angewendet, sondern auch auf die Figurbildung übertragen. Macke erreichte so eine monumentale, tektonisch fest gefügte Komposition, die gerade für die Gattung der Wandmalerei immer wieder propagiert wurde. Darüber hinaus scheint es, als ob er die unmittelbare architektonische Umgebung des Treppenhauses – mit seinem Durchbruch zum oberen Geschoss sowie dem schlichten Treppengeländer mit vertikalen schwarzen Streben – ebenfalls als Anregungen für seine Komposition genutzt hat. Aus den fotografischen Aufnahmen kann einzig nicht entschieden werden, ob es sich tatsächlich um ein direkt auf die Wand gebrachtes Werk handelt oder doch „nur“ um ein auf die Dimensionen eines ortsspezifischen und architekturgebundenen Werk hin konzipiertes Tafelbild. Es scheint durch einen hellen Rahmen von der Wand abgesetzt – und entspricht in dieser Hinsicht gerade nicht den allgemeinen Forderungen nach einer rahmenlosen und vollkommen mit der Architektur sich vereinenden Wandmalerei. Dennoch sind Titel, Bildform und Anbringungsort nahezu ideal aufeinander abgestimmt. Die Einpassung in die Architektur gelingt Bossanyi mit seinem Lübecker Wandbild 1928 besser. Es füllte die im Stil des Klinkerexpressionismus gestaltete architektonische Umrandung und Betonung der Tür mit einem Drei-Bogen-Abschluss nahezu vollständig aus.

Mit Helmuth Macke war es der Stadt aber dennoch gelungen, einen jungen aktuellen Künstler aus dem Umkreis der beiden Akademieprofessoren Heinrich Nauen und Johan Thorn Prikker zu gewinnen (die ihn vielleicht auch empfohlen haben.) Sie konnte sich so als Förderin der Künste bzw. der Künstler positionieren.

Der junge Helmuth Macke erhielt hier erstmals die Möglichkeit, im öffentlichen Raum ein Wandbild zu realisieren. Zuvor hatte er Erfahrungen bei der Ausführung eines Wandbildes im Haus des Arztes und Malers Arthur Samuel in Bonn gesammelt.<sup>390</sup> Zudem kannte er sicherlich den *Drove-Zyklus* (1913) von Heinrich Nauen,<sup>391</sup> dessen Einfluss hier jedoch nicht spürbar ist, und Thorn Prikkers Zyklus in seiner eigenen Heimatstadt Krefeld, der im Jahr zuvor entstanden war. Dies belegen auch zwei Aquarelle Mackes, die in dessen Krefelder Einzelausstellung 1950 zu sehen waren und dort mit den folgenden Titel bezeichnet wurden: *Johan-Thorn Prikker bei der Arbeit der Museumsfresken* (1923) und *Johan Thorn-Prikker beim Fresken-malen im Kaiser-Wilhelm-Museum* (1924).<sup>392</sup> Auch in der schematischen Figurdurchbildung und den markanten dunklen Konturen des Düsseldorfer Werks scheinen die

---

389 Walter Gropius, *Bauhaus-Manifest*, 1919, abgedruckt in: SCHNEEDE 1979, S. 164f.

390 BARTMANN 1980, S. 29f.

391 Die jüngeren Künstler Heinrich Campendonk, Helmuth Macke und Walter Giske waren seit spätestens 1909 mit Heinrich Nauen befreundet und vereinbarten mitunter gemeinsame Arbeitsmonate, so z. B. im Sommer 1910. S. hierzu BARTMANN 1980, S. 149, AUSST. KAT. KREFELD 1991, S. 15–17, 20 sowie AUSST. KAT. MÜNSTER/BONN 1984, S. 12 und 36.

392 In AUSST. KAT. KREFELD 1950, S. 32 im Verzeichnis der Aquarelle: Kat. Nr. 99 *Johan Thorn-Prikker bei der Arbeit der Museumsfresken*, bez. u. l. „Johannes Thorn Prikker“, 1923, 27,5 x 21,0 cm sowie Kat. Nr. 111 *Johan Thorn-Prikker beim Fresken-malen im Kaiser-Wilhelm-Museum*, bez. u. r. Helmuth Macke, 1924, 32,2 x 25,5 cm.

Prinzipien Thorn Prikkers anzuklingen. Zudem zeigt sich hierin die Wertschätzung Mackes für seinen Lehrer. Später konnten beide 1927 an der künstlerischen Ausstattung des Klosters Marienthal in Hamminkeln bei Wesel mitwirken.<sup>393</sup>

Im Düsseldorfer Rathaus setzte Macke das Bildthema in aktueller Formsprache um, die zudem für einen monumentalen struktiven Bildaufbau ideal geeignet war. Zum anderen war es in finanziell schwierigen Zeiten für die Stadt Düsseldorf sicherlich einfacher zu realisieren, einen – im Vergleich zu einem etablierteren Maler wie Thorn Prikker – eher unbekannten Künstler zu beauftragen.

Die unterschiedlichen Bedeutungsebenen, die in Mackes Düsseldorfer Rathausbild erkennbar sind, lassen sich unter folgenden Gesichtspunkten nochmals zusammenfassend beschreiben:

Die Stadt Düsseldorf präsentierte sich hier gegenüber aktuellen künstlerischen Zeitströmungen als offen und fürsorglich gegenüber der jungen Künstlerschaft. Zugleich konnte sie so die Tradition der Kunstpflege sowie der künstlerischen Ausstattung ihres eigenen Rathauses, dessen Sitzungssaal Ende des 19. Jahrhunderts von drei Künstlern, Albert Baur, Fritz Klein-Chevalier und Fritz Neuhaus, ausgestattet worden war, fortsetzen.<sup>394</sup>

Auch das spezifische Thema *Die Arbeit* kann in der Tradition der vor allem im 19. Jahrhundert beliebten allegorischen Darstellungen der Tugend des „Gewerbefleißes“ gesehen werden, wie sie in direkter Nachbarschaft im Rathaussaal (Ausmalung 1894–1896) von Albert Baur, aber beispielsweise auch in Hildesheim von Hermann Prell und in Kaufbeuren von Wilhelm Lindenschmidt dargestellt worden waren.<sup>395</sup> Auch Klingers Rathausbild in Chemnitz ist in dieser Tradition zu verorten.<sup>396</sup> Macke selbst hatte sich ebenfalls bereits vorher mit dem Thema der Arbeit beschäftigt, wie es Bartmann bereits beschrieb: 1912 in dem Aquarell *Eisenwerk bei Paderborn*<sup>397</sup> sowie auf einer Reise nach Leipzig im Jahr 1923, wo er das Eisenwerk besichtigte und danach Skizzen anfertigte.<sup>398</sup>

Mackes aktuelle Interpretation des Themas war jedoch nicht in einem Sitzungssaal verortet, sondern im Treppenhaus des Rathauses. Es stand insofern an einer weniger prominenten und repräsentativen Position als im Rathaussaal selbst; andererseits

393 BARTMANN 1980, S. 19, 30f. sowie PETERS, E. 1996, S. 365–368. Peters konnte die Datierung 1927 durch einen Brief aus demselben Jahr belegen (ebd., S. 367 sowie HStA Düs, Nachlass Winkelmann, RWN 246/8, pag. 228) und gegenüber der Angabe in AUSST. KAT. MÜNSTER/BONN 1984, S. 33 korrigieren.

394 Zur Ausstattung des Düsseldorfer Rathauses vgl. WAPPENSCHMIDT 1981, S. 44–46, 78–80 und 141–147, 179, 180, 182. DIETRICH, C. 2007, S. 130, Anm. 3, nennt außerdem – in Bezug auf ebd., S. 285–292 das Erfurter Rathaus als Beispiel für eine Darstellung des „Gewerbefleißes“, was dort jedoch nicht belegt wird.

395 Zu den weiteren Darstellungen des „Gewerbefleißes“ in Hildesheim und Kaufbeuren vgl. WAPPENSCHMIDT 1981, Themenkatalog, S. 285–292, v. a. S. 288f.

396 DIETRICH, C. 2007, S. 120f. nennt in diesem Zusammenhang auch Adolf Menzels *Eisenwalzwerk* (1875) sowie Hugo Vogels *Die Industrie unter dem Schutze der von der Wehrkraft gehaltenen Reichskrone übergibt Arbeitern ihre Werkzeuge* (1895) in der Darmstädter Bank in Berlin.

397 In den Jahren 1912/13 fanden überall Wanderausstellungen zum Thema *Stätten der Arbeit* statt, die ihn hierzu inspiriert haben dürften. Vgl. ebd., S. 122.

398 BARTMANN 1980, S. 29.

war vielleicht auch gerade hier nur eine solche zeitgenössische und verhältnismäßig freie Umsetzung möglich. Zugleich wird dem Werk im Raumzusammenhang eine weitere Funktion eingeschrieben: Es kann auch als Wegweiser zum Hochbauamt gelesen werden. Es dient nicht mehr als allegorische oder repräsentative Darstellung einer Tugend wie im 19. Jahrhundert, sondern erhält Verweischarakter. Allerdings ließ sich nicht mehr rekonstruieren, um welches Treppenhaus genau es sich handelte und mit welcher Passantengruppe und -anzahl hier gerechnet werden konnte. Die Position im Treppenhaus muss aber von einer weniger klar eingrenzbaaren Rezipientengruppe ausgehen und richtet sich zudem an gleichsam die gesamte, das Rathaus frequentierende städtische Öffentlichkeit und nicht nur an die Teilnehmer von Stadtratssitzungen und offiziellen Festen oder Empfängen, die in einem Rathaussaal abgehalten wurden.

Ganz anders als in Marburg oder Bremen, wo die historische Tradition ohne markante Neuinterpretation aufgenommen wurde, oder auch anders als in Schöneberg, wo eher karikierend, kommentierend auf das Zeitgeschehen Bezug genommen wird, gestaltete Macke ein dezidiert zeitgenössisches Wandbild. Die für diese Jahre charakteristische Formensprache, mit der er zunächst individuelle Situationen in „*das Typische, allgemein Menschliche*“<sup>399</sup> umformte, war für die auf einen gleichsam permanenten Gültigkeitsanspruch angelegte Gattung der Wandmalerei ausgesprochen gut geeignet. Schon Mitte bis Ende der 1920er-Jahre wendete er sich jedoch wieder von dieser Formensprache ab und ging erneut zu malerischen und weniger charakteristischen Kompositionen über.

Neben der Demonstration künstlerischer Aktualität kommt diesem Werk die Doppelfunktion zu, an historische Arbeitsdarstellungen des Gewerbefleißes anzuknüpfen und zugleich auf den aktuellen Ort des Hochbauamtes zu verweisen.

Vor allem außerhalb Deutschlands schienen sich noch ähnlich formal zeitgemäße Rathausausmalungen realisieren zu lassen, wie es Gert Arntz' Werk *sozialarbeit der stadt wien* (1929) in der Volkshalle des Neuen Rathauses in Wien oder die beiden Rathauszyklen von Johan Thorn Prikker in Rotterdam und Amsterdam (beide 1931) zeigen.<sup>400</sup> Nur in Stuttgart schuf Adolf Hölzel 1928/29 für das Rathaus – wenn auch keine abstrahierten Wandmalereien – so doch weitgehend abstrahierte Glasfenster, die er nur durch kleine figürliche Szenen in narrativen Bezug zu den schwäbischen Märchen setzte, mit denen Treppenhaus und Wandelhalle darüber hinaus ausgestattet waren.<sup>401</sup> [Abb. 16] Hölzel war zum Entstehungszeitpunkt jedoch längst als Künstler sowohl lokal als auch überregional anerkannt.

Helmuth Mackes Wandbild im Düsseldorfer Rathaus stellte dagegen offenbar einen signifikanten Einzelfall dar, bei dem durch die Vermittlung eines städtischen Beamten ein junger, weniger etablierter Künstler in einem Rathaus ein monumentales Wandgemälde ausführen konnte. Durch seine Positionierung im Treppenhaus an

---

399 Hoff 1925b, S. 133.

400 Zu Arntz vgl. z. B. HIELSCHER 1975; zu Thorn Prikker v. a. SIMON THOMAS 2010.

401 Zu Hölzels Glasfenstern vgl. v. a. PLANK 2009, v. a. S. 93–95.



der Wand zum Hochbauamt wird der Verweischarakter des Werks mit dem Titel *Der Bau* bzw. *Die Arbeit* betont.

### ***Die Kreishäuser in Schleswig, Düsseldorf und Schneidemühl – Wandmalerei als Mittel zur Stiftung kommunaler Identität?***

Auf Landes- bzw. Kreisebene erfuhren die Kreishäuser in Schleswig und Düsseldorf als Verwaltungssitze der Landkreise – gleichsam analog zu den Rathausausstattungen des 19. Jahrhunderts – in den 1920er-Jahren wandmalerische (Neu-)Ausstattungen ihrer Sitzungssäle. Auch hier zeigt sich eine verhältnismäßig große stilistische und auch inhaltliche Varianz, funktional scheinen sie sich jedoch leichter unter einem gemeinsamen Schlagwort – dem der Identitätsstiftung – gruppieren zu lassen. Außerdem lässt sich in diese Gruppe auch die wandmalerische Ausstattung des Sitzungssaales des neu errichteten Regierungsgebäudes der Grenzmark Posen-Westpreußen in Schneidemühl (1925–1929) einordnen.

Im Kreishaus Schleswig entstand für den Sitzungssaal 1926 ein umfassender Zyklus von 14 Fresken des neusachlichen Künstlers Kay Heinrich Nebel (1888–1953).<sup>402</sup> 1928 konnte der Krefelder Künstler Heinrich Campendonk (1889–1957), der mit Helmuth Macke gemeinsam in Krefeld studiert und seit 1926 Johan Thorn Prikkers Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie übernommen hatte, den Wettbewerb für ein Wandgemälde in Schneidemühl für sich entscheiden.<sup>403</sup> Im darauffolgenden Jahr (1929) führte der vor allem vor Ort renommierte Künstler Hans Kohlschein (1879–1948) einen monumentalen Zyklus zum Thema *Zusammenbruch und Wiederaufbau* im Düsseldorfer Kreishaus aus.<sup>404</sup>

Als viertes Projekt in einem Kreissitzungssaal wurde in der *Denkschrift über die Tätigkeit des Referats für bildende Kunst* des preußischen Ministeriums 1922 eine Ausmalung im Kreishaus in Schwerin an der Warthe durch den Künstler Karl Ziegler (1866–um 1935) genannt [Kat. Nr. 149].<sup>405</sup> Dieses Werk taucht zwar in der nachfolgenden Literatur zum preußischen Ministerium in Bezug auf diese Denkschrift

402 Zu Nebel vgl. v. a. ARNDT 1970, ARNDT 1975 sowie AUSST. KAT. KIEL 1975. Nebel hielt sich 1911/1912 in Italien auf und studierte hier vor allem die Fresken des Mittelalters und der Renaissance. Seit 1920 lehrte er an der Kunstakademie Kassel, 1921 erhielt er eine Professur, die er bis zur Schließung der Akademie im Jahr 1932 innehatte; seinen Arbeitsschwerpunkt legte er auf Wandmalerei und figürliche Komposition. ARNDT 1975, S. 13.

403 Zu Campendonk vgl. v. a. FIRMENICH 1989, AUSST. KAT. PENZBERG 2007; Campendonk hatte vor dem Werk in Schneidemühl nur einmal Gelegenheit, Wandmalereien auszuführen. Es handelte sich um einen Auftrag für den Seidenhändler Richard Merländer in Krefeld, ca. 1924. Sie wurden 1989 wiederentdeckt und seitdem restauriert; sie sind als Teil der NS-Dokumentationsstelle der Stadt Krefeld Villa Merländer e. V. heute wieder zu besichtigen. Vgl. HAHN 1998, S. 80–84. Als baugebundene Werke realisierte er in der Folgezeit vor allem Glasfenster.

404 Zu Kohlschein vgl. v. a. MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, MARKOWITZ 1985 sowie KOHLSCHIEIN 1929. Hans Kohlschein entstammte einer Künstlerfamilie aus Warburg mit engen Verbindungen zur Düsseldorfer Malerschule, der u. a. sein Vater angehörte, er selbst studierte an der Düsseldorfer Akademie bei Eduard von Gebhardt und Claus Meyer. Seit 1921 lehrte Kohlschein an der Kunstakademie, seine Professur legte er 1927 aufgrund erheblicher Differenzen mit dem „neuen“ Akademiedirektor Walter Kaesbach nieder. Bereits seit seiner Studienzeit konnte er zahlreiche Wandbildaufträge ausführen, zunächst als Assistent seines Lehrers Claus Meyer z. B. bei der Ausmalung des Rittersaales in Schloss Burg an der Wupper bei Solingen.

405 DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4356.

verschiedentlich wieder auf, jedoch ohne ergänzende Informationen.<sup>406</sup> Rechercheanfragen für vorliegende Studie in den Archiven vor Ort blieben bislang ebenfalls ohne Erfolg, weswegen dieses Projekt hier nicht näher berücksichtigt werden kann.

Von den bekannten Monumentalwerken ist nachweislich nur der Schleswiger Zyklus erhalten. Seit 1967 ist er im Denkmaltbuch des Landes Schleswig-Holstein verzeichnet und wurde 1986 zuletzt überarbeitet.<sup>407</sup> Ob Campendonks Wandbild in Schneidemühl in dem heute durch eine Polizeischule genutzten Gebäude noch erhalten ist, konnte aufgrund der strengen Sicherheitsvorkehrungen bisher nicht verifiziert werden.<sup>408</sup> Kohlscheins Werke für das Düsseldorfer Kreishaus fielen 1943 dem sog. Pfingstangriff der Alliierten zum Opfer. Obwohl Kohlschein selbst durch eine gleichzeitig publizierte Fotomappe mit sechs Aufnahmen des Werks versuchte, sich in die Kunstgeschichte einzuschreiben,<sup>409</sup> ist dieses Werk in Düsseldorf praktisch nicht dokumentiert oder bekannt.

Während Nebel und Campendonk zur zeitgenössischen aktuellen Kunstentwicklung beitrugen – Nebel war 1925 beispielsweise mit sechs Werken in Gustav Hartlaubs Ausstellung *Neue Sachlichkeit* in der Mannheimer Kunsthalle ausgesprochen gut vertreten, und Campendonk stand dem Blauen Reiter und den Rheinischen Expressionisten nahe –, gehörte der zehn Jahre ältere Hans Kohlschein dem traditionsreichen Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten an, war in der Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule verwurzelt und orientierte sich in seinem Zyklus für das Kreishaus vor allem an Monumentalmalern wie Ferdinand Hodler oder Albin Egger-Lienz (1868–1926). Alle drei Werke verhandeln regional- bzw. nationalspezifische Themen, von denen man sich offenbar gerade in diesen Grenzregionen einen Beitrag zur Identitätsstiftung erhoffte. Formal unterscheiden sie sich erheblich, was bereits in der Vergabe der Aufträge an in Alter und künstlerischem Stil so verschiedene Künstler wie Nebel, Campendonk und Kohlschein angelegt war.

Kay Heinrich Nebel gestaltete den Sitzungssaal des Schleswiger Kreishauses (erbaut 1894) mit 14 Fresken, die die gesamte zur Verfügung stehende Wandfläche zwischen der Holzvertäfelten Decke und der umlaufenden Lamperie ausfüllen.<sup>410</sup> [Kat. Nr. 146] Die jeweils in sich geschlossenen Kompositionen zeigen Motive aus der umliegenden Region Angeln, die sich im Nordosten des heutigen Schleswig-Holsteins zwischen der Flensburger Förde und der Schlei, in einem Dreieck zwischen den Städten Schleswig, Flensburg und Kappeln, erstreckt. Dazu gehören Kartoffelesserinnen, Fischer bei der Arbeit, Darstellungen von Pferden und Rindern stellvertretend für die heimische Landwirtschaft, zwei Landschaftsdarstellungen mit einer Windmühle und

---

406 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 497 sowie SCHUNK 1993, S. 433.

407 Denkmaltbuch des Landes Schleswig-Holstein, Band 12 Blatt 85, Eintrag vom 16.5.1967.

408 In einem Brief des Denkmalamtes Pila (ehem. Schneidemühl) an Ron Manheim, Stiftung Museum Schloss Moyland, vom 15.3.1995, wurden die Fenster Campendonks beschrieben, über das Wandgemälde konnte keine Aussage getroffen werden. Vgl. SCHUPETTA 1998, S. 90, 92, Anm. 52; auch WELZBACHER 2006, S. 248, gelang es nicht herauszufinden, ob dieses Werk nach wie vor erhalten ist. Verschiedene Schreiben der Verfasserin an die Stadt Pila im Jahr 2012 blieben unbeantwortet.

409 KOHLSCHIEIN 1929.

410 Zu Nebels Freskenzyklus vgl. v. a. KOCH 2011 sowie PASSARGE 1930, v. a. S. 388–391.

einer Meierei, spielende Kinder und als Supraporten drei emblematische Werke, die die Tiere des Himmels (Möwen), des Landes (Schafe und Ziegen) und des Wassers (Fische) zeigen. Alle Werke sind verhältnismäßig klar aufgebaut und in einer hellen Farbigkeit gestaltet. Die einzelnen Bildfelder sind jeweils durch einen hellgrünen Rahmen umfasst und voneinander durch eine rote Vertikale getrennt.

Hier hatte Nebel offenbar die Lösung Giotto vor Augen, wie dieser die einzelnen Szenen der Arenakapelle in Padua sowie in San Francesco in Assisi voneinander schied, die Nebel 1911/12 vor Ort gesehen hatte.<sup>411</sup> Giotto setzte hier jeweils ebenfalls rot-grüne Umrandungen, die jedoch noch um eine zusätzliche ornamentierte Rahmung verstärkt werden [Abb. 32, 33], die Nebel für Schleswig nicht übernahm. Alle Fresken zeichnen sich durch eine zentralperspektivische Darstellung aus, die er vermutlich analog zu Paolo Uccellos und Piero della Francescas Wandmalereien entwickelte. Figuren und Bildgegenstände sind allerdings nicht ganz so reduziert und „neusachlich“ gestaltet, wie es in gleichaltrigen Tafelbildern Nebels der Fall ist. Er bediente sich hier einer gefälligeren Bildsprache, die durchaus Raumtiefe suggeriert und die Wand gerade bei den Landschaftsdarstellungen illusionistisch zu öffnen scheint.<sup>412</sup> In der Monografie von Karl Arndt beschreibt dieser das Ziel von Nebels Werken in Schleswig als einen „geradezu antiillustrativen, monumentalen Stil“.<sup>413</sup> Die jeweilige Zentralperspektive erzeugt tatsächlich eine gewisse monumentale Wirkung, die jedoch durch die Farbigkeit und atmosphärische Himmelsdarstellungen abgemildert wird. Auch die Behauptung einer antiillustrativen Darstellungsweise muss relativiert werden: Es sind zwar keine konkreten Persönlichkeiten oder eindeutig identifizierbare Gebäude dargestellt, dennoch schuf Nebel mit seinen Werken gleichsam typenhafte Illustrationen der Region, mit denen sich jeder Betrachter unschwer identifizieren können sollte.

Als anti-illustrative, monumentale Lösung kann vielmehr Campendonks Wandbild an der Stirnwand des Sitzungssaales im neu errichteten Regierungsgebäude in Schneidemühl (Bauzeit 1926–1928) charakterisiert werden.<sup>414</sup> [Abb. 34; Kat. Nr. 147] Campendonk legte sein Wandbild ebenfalls auf die gesamte zur Verfügung stehende Fläche zwischen Decke und Lamperie aus, jedoch stand ihm mit ca. 5 x 8,35 m eine ungleich größere Fläche zur Verfügung.<sup>415</sup> Campendonk hatte den Wettbewerb für dieses Wandgemälde mit einem Entwurf eines überlebensgroßen Adlers gewonnen, dessen Schwingen die gesamte Wandfläche überspannen.<sup>416</sup> Er bildet auch im ausgeführten Werk das zentrale Motiv, das um die drei *Schwörenden Frauen* – wie der

411 Nebel hielt sich 1911/1912 in Italien auf und studierte hier vor allem die Fresken Giotto, Masaccios, Uccellos und Piero della Francescas in Asissi, Padua, Florenz und Siena. ARNDT 1975, S. 13.

412 In dieser Hinsicht muss Arndt 1975 ausdrücklich widersprochen werden, der Nebels Zyklus eine der Wandmalerei besonders geeignete Flächigkeit attestierte.

413 Ebd., S. 14.

414 Zu den Fresken in Schneidemühl v. a. RÖDER 1989 sowie SCHUPETTA 2001. Protokoll über Entscheidungssitzung des Wettbewerbs am 19.3.1928, in: GSTAPK, I HA Rep. 151, IV Nr. 1342, zit. n. SCHUPETTA 2001, S. 94, Anm. 13.

415 Die Raumgröße betrug ca. 19,45 x 8,35 m bei einer Raumhöhe von 6 m. Zu Raum- und Wandbildgröße vgl. SCHUPETTA 2001, S. 95.

416 RÖDER 1989, S. 139. Es handelte sich also nicht um einen Auftrag der Stadt Schneidemühl, wie bei Schupetta 1998, S. 89, angegeben.

Künstler selbst das Wandbild auch betitelte – in der linken Bildhälfte sowie um zwei fliegende Eulen im rechten Bildvordergrund erweitert wurde. Campendonk gestaltete seine Komposition ausgesprochen flächig, strukturiert durch klare grafische Umrisse und Formen, die sich gegenseitig überlagern. So entstand ein dichtes, flächiges Bildgeflecht, das sich über die ganze Wandfläche ausbreitet. Auch inhaltlich überlagern sich die drei Motive und formulieren so die regional- bzw. nationalpolitische Aussage des Werks, wie es Ingrid Schupetta und Christian Welzbacher treffend beschrieben haben:<sup>417</sup> Die drei schwörenden Frauengestalten können als Schicksalsgöttinnen – die drei Nornen – und zugleich als Stellvertreterinnen für das Volk der Grenzmark gelesen werden, das 1919 entgegen den Vereinbarungen des Versailler Vertrages über die Zugehörigkeit der Grenzmark Posen-Westpreußen zum Deutschen Reich abgestimmt hatte; die Eulen als Symbole der Weisheit bezeugen den Schwur auf der anderen Bildhälfte. Beide finden unter den Schwingen des Reichsadlers Schutz. Die Anklänge an die antike bzw. nordische Mythologie werden so in die unmittelbare jüngere Vergangenheit versetzt und erinnern an die mittlerweile zehn Jahre zurückliegende Abstimmung: Als Verkörperungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft scheinen die Nornen im Schutz des Reichsadlers zu versprechen,

*„dass Schneidemühl deutsch war, deutsch ist und deutsch bleiben sollte.“<sup>418</sup>*

Über die reine Wandmalerei hinaus gestaltete Campendonk auch den restlichen Raum durch Glasfenster und Farbgestaltung, wodurch eine umfassende künstlerische Ausstattung in Anlehnung an die Idee des Gesamtkunstwerks realisiert werden konnte.

Trotz großer stilistischer Unterschiede verknüpften also beide Künstler – Nebel und Campendonk – konkrete regionalspezifische Inhalte mit einer übergeordneten Aussage und transformierten so individuelles Geschehen in eine allgemeingültige und -lesbare Form. Die für die Wandmalerei oftmals formulierte Forderung nach einer klaren, leicht lesbaren und typisierten Formensprache erfüllen sie auf diese Weise auch auf inhaltlicher Ebene.

Einen dazu sehr unterschiedlichen Ansatz wählte der Düsseldorfer Künstler Hans Kohlschein, der 1929 den Kreissaal des Kreishauses vor Ort mit drei Wandgemälden ausstattete.<sup>419</sup> [Kat. Nr. 27] Bereits zu Anfang des Jahrhunderts konnte er im Auftrag der preußischen Regierung zwei Monumentalgemälde für die Kreishäuser in Kleve (1905–1907) und Czarnikau<sup>420</sup> (1911) realisieren, die ganz in der Tradition der Düsseldorfer

---

417 Vgl. hier und im Folgenden WELZBACHER 2006, S. 247f., sowie SCHUPETTA 1998, v. a. S. 89–91.

418 Ebd., S. 90.

419 Es ist nicht nachvollziehbar, ob es sich hierbei um Wandbilder handelt, die direkt auf die Wand gemalt waren, oder um ortsspezifisch angepasste Tafel- bzw. Leinwandbilder. Auch die Literatur (MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, MARKOWITZ 1985 und KOHLSCHHEIN 1929) gibt hierüber keine Auskunft. Im Werkverzeichnis (in: MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 156–166) ist der Zyklus unter der Nummer L226 verzeichnet, jedoch auch hier ohne Material- und Maßangabe. Brigitta Landsberg, die das Kohlschein-Archiv betreut, liegen ebenfalls keine Informationen zur Technik vor, wie in einem Telefonat am 10.12.2012 mitgeteilt.

420 Czarnikau liegt im heutigen Polen, ca. 35 km südlich von Pila/Schneidemühl.

Malerschule standen.<sup>421</sup> Titel des Klever Werks war *Der Besuch des großen Kurfürsten in Kleve*, ein Ereignis aus dem 17. Jahrhundert, in Czarnikau *Friedrich der Große im Neuen Land*, was im 18. Jahrhundert anzusiedeln ist. Beide Werke bezogen sich damit unmittelbar auf historische Ereignisse am Entstehungs- und Anbringungsort.

Im Düsseldorfer Kreishaus verzichtete Kohlschein fast 20 Jahre später in seinem Zyklus *Zusammenbruch und Wiederaufbau*<sup>422</sup> auf jegliche direkte Bezugnahme auf Ereignisse aus der regionalen Geschichte. Er operierte vielmehr mit allgemeingültigen Bildformeln, die er in einer monumentalen Formensprache mittels typenhafter Figuren umsetzte. Zum Thema „Aufbau“ realisierte auch Wilhelm Lachnit (1899–1962) ein monumentales Wandbild für die Taubstummenanstalt in Leipzig, in dem er mit ähnlich allgemeingültigen Bildelementen arbeitete. [Kat. Nr. 123] Kohlscheins Zyklus bestand aus drei Werken: einem langen Querformat auf der Längswand sowie zwei halbrund abschließenden Wandfeldern an den beiden Stirnseiten des Sitzungssaales. Die Anordnung lässt sich anhand einer Fotografie [Abb. Kat. Nr. 27.1] rekonstruieren: Hier ist zu sehen, dass sich links an das Bild des Krieges die große Darstellung der Feld- und Ackerarbeit anschließt. Die Größe der einzelnen Wandfelder ist nicht dokumentiert, im Größenvergleich mithilfe der eben genannten Fotografie zeigt sich aber bereits die überlebensgroße, monumentale Bildanlage und Flächendimension.<sup>423</sup>

Der *Zusammenbruch* oder auch *Krieg* wird durch eine anonyme Rückenfigur dargestellt, die mit einem großen Tuch Elend und Verwüstung über die Menschen bringt; sie schreitet von der Bildmitte und mit der Leserichtung nach rechts aus dem Gesamtzyklus hinaus. Die sich nach links anschließenden Werke sind dem Wiederaufbau gewidmet. Dargestellt mittels einer Szenerie der Feldarbeit, in der der Boden für die

421 Vgl. MARKOWITZ 1985 sowie MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 18. Im Werkverzeichnis (in: MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 156–166) sind die beiden Werke mit folgender Nummerierung und Technik angegeben: L 52 *Wandbild im Kreishaus Kleve*, ohne Material- und Maßangabe; L 84 *Friedrich der Große im Neuen Land* – Wandbild im Kreishaus Czarnikau, Posen; ab 1928 im Foyer des Theaters in Schneidemühl, Kasein auf Leinen, 3,60 x 7,50 m, ausgestellt auf der Großen Kunstausstellung Düsseldorf 1913. In den 1920er-Jahren konnte Kohlschein in Düsseldorf neben der Ausmalung des Kreishauses mindestens sechs weitere Wandgemälde oder Zyklen – im öffentlichen und sakralen Raum, dem Künstlerverein Malkasten sowie seinem eigenen Wohnhaus – realisieren: 1922 Ausmalung des Gartensaales im Künstlerverein Malkasten [Kat. Nr. 24 in vorliegender Arbeit]; 1924 Ausmalung des Hauses *Zum Kurfürsten* in der Düsseldorfer Altstadt [Kat. Nr. 25 ebd.]; 1924/25 Ausmalung seines eigenen Wohnhauses mit biblischen Themen; 1926 Realisierung des sog. Aktsaales im Restaurant Schadowkeller, Schadowstraße [Kat. Nr. 26 ebd.] sowie Ausmalung der Kirche St. Maria Rosenkranz in Düsseldorf-Wersten gemeinsam mit seinem Bruder Toni Kohlschein und dem Maler Willy Reetz; 1927 Umgestaltung des Künstlervereins Malkasten anlässlich des Kostümfestes unter dem Motto *Im Reiche des Buddha*. 1929/30 entstand für die Firma Henkel das mind. 2-teilige Wandbild *Das Waschen in den fünf Ernteilen* [Kat. Nr. 28 ebd.]. Im dritten Reich führte er schließlich amlässlich der Großausstellung *Schaffendes Volk* Fassadenmalereien am Pavillon der Firma Henkel aus (1937); in Hannover malte er 1938/39 das Generalkommando aus, 1940/41 das Wuppertaler Polizeipräsidium. Von 1901 bis zu seinem Tod gehörte Kohlschein dem traditionellen Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten an, gegen den die jungen progressiven Künstler z. B. des *Jungen Rheinlandes* opponierten. 1928 zeigte die Düsseldorfer Kunsthalle eine Einzelausstellung Hans Kohlscheins mit Werken der letzten 15 Jahre sowie Illustrationen und Karikaturen.

422 So der Bildtitel im handschriftlichen Verzeichnis des Künstlers; in anderen offiziellen Unterlagen wird es häufig mit *Krieg und Frieden* geführt. Vgl. MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 23.

423 Im Größenvergleich mithilfe der oben genannten Fotografie ergibt sich für das Querformat eine Höhe von ca. 4 m bei einer Breite von ca. 14–15 m sowie für die Rundbogenfelder eine Höhe im Scheitel von 6–7 m bei einer Breite von ca. 12–14 m.

Aussaat vorbereitet wird, sowie durch den Aufbau eines Dachstuhls. Formal lassen sich hier ganz eklatante Anleihen bei Hodler und Egger-Lienz finden. Gerade Hodlers Werke wurden bereits zu dessen Lebzeiten und darüber hinaus intensiv von Künstlern und Kritikern rezipiert,<sup>424</sup> sodass diese Anleihen auch den Zeitgenossen sofort bewusst gewesen sein dürften.<sup>425</sup> Bei dem zentralen Arbeiter im Dachstuhl scheint Hodlers Mittelfigur aus der *Einmütigkeit* im Hannoveraner Rathaus direkt übernommen, für einige der anderen Arbeiter orientierte er sich offenbar an Hodlers *Holzfäller* (1910) [Abb. 35]; der Sämann auf dem großen Querformat lehnt sich eindeutig an Egger-Lienz' *Sämann und Teufel* (1908/09) an.<sup>426</sup> [Abb. 36] Kohlschein scheint hier die beiden Figuren von Sämann und Teufel in seiner Einzelfigur des Sämanns zu verschmelzen.

Die klar konturierten, großen Figuren, der jeweils nahezu achsensymmetrische Bildaufbau sowie die auf deutliche Untersicht angelegte Perspektive tragen zu einer besonders monumentalen Bildwirkung bei, die zu einer Überhöhung der Thematik und dem Eindruck einer überindividuellen Darstellung beitragen. Kohlschein betont damit einen nationalen Gedanken, ohne explizit auf die deutsche Nation zu rekurrieren. Diese explizite Bezugnahme leistete dagegen der zuständige Düsseldorfer Landrat Hans von Chamier Glisczinski<sup>427</sup> in seinem Text, der der fotografischen Mappe beigelegt war und in dem ganz unverhohlenen nationale Töne anklingen:

*„Der Düsseldorfer Meister Professor Hans Kohlschein hat an seinem fünfzigsten Geburtstage, den 5. März 1929, das Werk vollendet, das vom deutschen Volke erzählt – zeitlos, und doch das, was unserer Zeit das Gepräge des Unvergänglichen und Unvergesslichen gibt, weil ihr Geist und Inhalt das Kommende bestimmt.*

*So ist das Werk Erinnerung und Mahnung. [...]*

*Doch erst das Wollen in Allen, geeint zur gemeinsamen Tat, das ist das Leben und Aufsteigen des Volkes. Wir spüren das Dröhnen deutschen Bodens unter den Schlägen deutscher Arbeit. Deutsches Wollen sammelt sich zum einigen Bauen.*

*Und nur aus dem einigen Wollen des Volkes steigt Wärme und strahlender Schein seiner Sonne weithin über die Grenzen seines Raumes in die verschlossene Gemeinschaft der Welt.*

*Erinnere dich, deutsches Volk, an dein Leiden, aus dem nur dein eigener Schweiß dich emporhebt, und glaube deine Kraft, die in Einigkeit zum Licht wächst.*

*Das ist der Geist, der aus dem Werke zu dir spricht.“<sup>428</sup>*

424 Zur deutschen Hodler-Rezeption vgl. v. a. VERSPOHL 1999. Fritz Burgers Publikation *Cézanne und Hodler* erlebte zwischen 1913 und 1920 vier Auflagen. Vgl. BURGER 1913.

425 So gibt es jedenfalls Birgit Biedermann in ihrem Text: Hans Kohlschein. 1879–1948, in: MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 23, an, jedoch ohne einen Beleg hierfür anzuführen.

426 Zu Albin Egger-Lienz vgl. KIRSCHL 1996, Bd. I, S. 132–137; Bd. II, Werkverzeichnis M 242–245 sowie M 520–524.

427 Biografische Angaben zu Hans von Chamier Glisczinski in: Horst Romeyk, *Die leitenden staatlichen und kommunalen Verwaltungsbeamten der Rheinprovinz 1816–1945*, Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, LXIX, Düsseldorf 1994, S. 392f.: geb. 1884 in Straßburg, gest. 1970 in Kleve; seit 1920 in der preußischen Verwaltung tätig, zunächst Regierungsassessor bei der Regierung Düsseldorf, seit 1.1.1926 Landrat in Düsseldorf, am 31.7.1929 in Rente wg. kommunaler Neugliederung. Das Wandgemälde wurde also in seinem letzten Amtsjahr fertiggestellt.

428 Hans von Chamier Glisczinski, Düsseldorf im März 1929, in: KOHLSCHIEIN 1929.



Hieraus wird eindeutig klar, dass Chamier dieses Werk in erster Linie als ein nationales Denkmal verstanden wissen wollte.

Für diese von Schneidemühl und Schleswig so verschiedene Lösung einer Wandmalerei für einen Sitzungssaal eines preußischen Kreishauses sind zwei Erklärungen denkbar:

Wie Kratz-Kessemeier zu Recht betonte, war ein zentrales Anliegen des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung die absolute Freiheit der Kunst, der sich auch der Reichskunstwart stets verpflichtet fühlte. Unter diesen Aspekten erscheint es möglich, dass innerhalb von drei Jahren sowohl verhältnismäßig progressive Künstler wie Nebel und Campendonk, aber auch ein in der Tradition des 19. Jahrhunderts verwurzelter Künstler wie Kohlschein mit der Ausmalung öffentlicher Repräsentationsgebäude beauftragt wurden. Kohlschein war neben anderen bereits 1926 zum Wettbewerb des preußischen Ministeriums um die malerische Ausgestaltung der Marienkirche in Frankfurt an der Oder beteiligt, zu dem ansonsten vor allem zeitgenössisch modernere Künstler eingeladen waren.<sup>429</sup>

Eine andere Erklärung könnte sein, dass der Düsseldorfer Auftrag nicht vom preußischen Ministerium erteilt wurde, sondern eventuell direkt auf Landrat von Chamier zurückzuführen ist. Sein Interesse für den Künstler und sein Monumentalwerk zeigt sich sowohl in der Fotografie, auf der sich Künstler und Landrat gemeinsam im Sitzungssaal ablichten ließen [Kat. Nr. 27.1], als auch in dem Text Chamiers, der die 1929 publizierte Fotomappe des Zyklus begleitete.<sup>430</sup>

Weder im Kohlschein-Archiv noch in den Akten des preußischen Ministeriums ließen sich hierzu offizielle Unterlagen finden. In seiner Rede zur Gedenkfeier zum 70. Geburtstag des Künstlers in Warburg berichtete der Stadtdechant Wilhelm Kramer ein Jahr nach Kohlscheins Tod lediglich davon, dass die Ausmalung „auf Veranlassung des Landrats von Chamier“ zustande gekommen sei.<sup>431</sup>

Für Kay Heinrich Nebels Werke lässt sich eine Kontaktaufnahme durch Wilhelm Waetzold als amtierender Rat im preußischen Ministerium im Jahr 1925 belegen, den Auftrag erhielt Nebel nach Vorlage und Genehmigung von zwei beispielhaften Entwurfsaquarellen kurz danach im Dezember desselben Jahres.<sup>432</sup> Vermutlich kam der Auftrag durch persönliche Kontakte zwischen dem Regierungsvertreter und dem Künstler zustande, die sich aus Berliner Zeiten kannten. Waetzold schien Nebels vergleichsweise sachlicher Stil für die Wandmalerei in einem öffentlichen Gebäude besonders geeignet. Zunächst war nur ein einzelnes Wandbild angedacht, was Nebel

429 Vgl. vollständige Liste aller 20 eingeladenen Künstler in *Kunst und Wirtschaft*, Jg. 7, Nr. 11, 1.11.1926, S. 184f., zit. n. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 507, Anm. 217. Vgl. außerdem Kap. III.1.2.1. in vorliegender Arbeit.

430 Hans von Chamier Gliesczinski, Düsseldorf im März 1929, in: KOHLSCHIEIN 1929.

431 Wilhelm Kramer, *Prof. Hans Kohlschein. Dem großen Künstler und Menschen zum Gedächtnis*, Warburg 1949, S. 19.

432 Zur Auftragsgeschichte vgl. v. a. ARNDT 1975, S. 19.



jedoch offenbar eigenständig zu einem ganzen Zyklus erweitert hatte.<sup>433</sup> Auch in der Motivwahl ließ das Ministerium freie Hand, jedoch war man sich vermutlich dessen bewusst, dass Nebel eher zeitgenössische Szenen seiner Heimatlandschaft zeigen würde als historisierende Ereignisse. Denn Nebel lehrte seit 1920 an der staatlichen Kunstakademie Kassel und besetzte dort neben Ewald Dülberg die Schwerpunkte Wandmalerei und figürliche Komposition.<sup>434</sup>

Dafür dass es sich in Düsseldorf um einen anderen Auftraggeber als in Schleswig und Schneidemühl gehandelt haben könnte, spricht auch, dass Reichskunstwart Edwin Redslob, nachdem er nach dem Wettbewerbsentscheid die Arbeit Campendonks in Schneidemühl besichtigt hatte, ihm daraufhin offenbar in Aussicht stellte, auch für die geplante Ausmalung des Reichstagsgebäudes in Berlin herangezogen zu werden.<sup>435</sup> Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich die Frage, ob mit dieser Begeisterung für Campendonks Werk eine gleichzeitige Beauftragung Kohlscheins in Düsseldorf denkbar ist. Zudem hatte Kohlschein seine Professur an der Düsseldorfer Akademie zwei Jahre zuvor (1927) aufgrund heftiger Kontroversen mit Direktor Walter Kaesbach (1879–1961) niedergelegt.<sup>436</sup> Dessen engagiertes Eintreten für eine Erneuerung der Akademie, gerade auch im Hinblick auf die Wandmalerei, was sich beispielsweise in der Berufung Campendonks manifestierte, war für einen Großteil der älteren Professorenschaft nicht nachvollziehbar. Wie bereits beschrieben, setzte Kaesbach darüber hinaus 1929 ein Zeichen durch die Neugestaltung der Aula zur sog. „Goldenen Aula“, die durch das Kulturressort ausdrücklich gefördert wurde.<sup>437</sup> (vgl. Kap. III.1.2.4) Kaesbach war vom Kultusministerium ganz bewusst in Düsseldorf eingesetzt worden, und Kultusminister Becker stellte sich mehrfach offen auf dessen Seite.<sup>438</sup>

Kohlscheins Leistung als Monumentalmaler soll hierdurch nicht in Frage gestellt werden, jedoch kann er sicher nicht zu den avantgardistischen oder modernen Künstlern im Bereich der Wandmalerei gezählt werden. Die starke Unterstützung des Ministeriums für Kaesbach oder Campendonk lässt zumindest die Frage berechtigt erscheinen, ob hiermit eine Beauftragung Kohlscheins im Düsseldorfer Kreishaus vereinbar ist; zugleich lässt die Autorschaft Chamiers und seine hier schriftlich ausgedrückte Begeisterung ihn als Auftraggeber und Initiator dieses Zyklus vermuten.

433 Schreiben von Wilhelm Waetzold als Vertreter des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung an Kay Heinrich Nebel, 3.2.1925, zit. n. ARNDT 1965, S. 270; vgl. auch ARNDT 1975, S. 11.

434 Vgl. dazu AUSST. KAT. KIEL 1975, S. 4. Eine Darstellung zur Geschichte der Kassler Kunstakademie steht noch aus; die 1977 erschienene *Kritische Festschrift zur 200-Jahrfeier der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Kassel* (BLASE 1977), ist vor allem auf die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg konzentriert; ein Hochschularchiv ist für externe Nutzer nicht zugänglich.

435 Brief Heinrich Campendonk an seine Frau Adelheid, 17.7.1929 (Brief 230), in: *Heinrich Campendonk. Briefe an Dr. Hans Koch*, Düsseldorf 1995, S. 24, zit. n. SCHUPETTA 1998, S. 92.

436 Dieses Missverhältnis ging offenbar soweit, dass Kohlschein – in Vertretung des Kollegiums – 1927 nach Berlin reiste, um bei Kultusminister Becker um die Absetzung Kaesbachs zu bitten. Als er dort jedoch vorsprach, teilte man ihm mit, dass das Kollegium in Düsseldorf sich in der Zwischenzeit anders, nämlich für Kaesbach, entschieden hätte. Information durch das Hans-Kohlschein-Archiv, Brigitta Landsberger, 10.12.2012.

437 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 330; ebd. sind verschiedene Schreiben zwischen Finanz- und Kultusministerium, dem Regierungspräsidenten in Düsseldorf sowie dem Direktor der Akademie aus August 1929, Mai 1930 und Juli–September 1931 genannt, die dies belegen. Alle in: GSTAPK, I. HA Rep. 151, Nr. 10704.

438 Vgl. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 330.

So unterschiedlich die drei beschriebenen Werke in Stil und Thematik sind, so nahe stehen sie sich zugleich in ihrer Zielsetzung. Gerade in Schleswig und Schneidemühl scheint der von Becker 1919 in seinen *Kulturpolitischen Aufgaben des Reiches* formulierte Anspruch einer Kulturpolitik wandmalerisch umgesetzt worden zu sein: Kulturpolitik sollte „eine bewusste Einsetzung geistiger Werte im Dienste des Volkes oder des Staates zur Festigung im Innern und zur Auseinandersetzung mit Völkern nach außen“ sein.<sup>439</sup> Regionale Ereignisse oder Szenen wurden hier als überindividuelle Darstellung sowohl zur Identitätsstiftung als auch Abgrenzung nach außen eingesetzt. Beide Künstler bedienten sich des Vokabulars einer gemäßigten Moderne. In Düsseldorf stand dagegen eher eine überhöhte Manifestation nationaler Identität im Mittelpunkt, die Kohlschein durch seine monumentale Komposition in der Tradition von Ferdinand Hodler und Albin Egger-Lienz umsetzte.

In den Kreishäusern ist der Gedanke der Identitätsstiftung bzw. Manifestation regionaler Identität am deutlichsten formuliert, aber auch beim Marburger Rathausbild von Bantzer kommt die regionale Stadtgeschichte mittels typenhafter Symbolfiguren zur Darstellung. Hier hatte man sich jedoch ganz auf die Traditionen des 19. Jahrhunderts verlassen. In öffentlichen staatlichen oder kommunalen Gebäuden ist diese Identitätsstiftung durch nationale oder regionale Themen sehr viel stärker zu beobachten als in anderen „Bauten der Gemeinschaft“, was sich im Folgenden zeigen wird.

### 2.1.2 Bauten der Gemeinschaft

Die Manifestation oder Neu-Stiftung regionaler oder nationaler Identität stand bei staatlichen und kommunalen Verwaltungsgebäuden im Zentrum. Bei den sog. „Bauten der Gemeinschaft“, die nicht für die öffentliche Verwaltung genutzt wurden und in erster Linie als gemeinschaftlich genutzte Räume im Unterschied zu Privaträumen zu verstehen sind, liegen die Gründe für Wandmalereien meistens an anderer Stelle. Es kann vermutet werden, dass hier eine bestimmte Vorstellung von Gemeinschaft zum Ausdruck gebracht werden sollte oder auch „einfach“ eine Dekoration oder Verschönerung des Alltags durch künstlerisch gestaltete Architektur ein Ziel sein könnte.

Auftraggeber sind hier nicht zwangsläufig Stadt, Land oder Kommune, sondern auch Wohlfahrtsverbände oder politische Parteien. Eine größere Freiheit hinsichtlich der Themenwahl und dem künstlerischen Stil lag daher auf der Hand. Auch private Restaurantbetreiber agierten auf diesem Feld.<sup>440</sup> Diese Wandmalereien unterlagen jedoch ebenso wie die meist temporären Wandbilder und -dekorationen

439 BECKER 1919, S. 2.

440 In Köln realisierten z. B. Willy Szesztokat und Heinrich Hoerle für das Tanzlokal *Charlott-Cherie* Wandmalereien im Tanzsaal sowie im sog. Blauen Salon. Vgl. Kat. Nr. 110 und 116 in vorliegender Arbeit sowie SCHÄFKE/HAGSPIEL 2011. Die Werke, die für die großen Ausstellungen wie die GeSoLei in den Betriebsbetrieben entstanden, finden in Kap. III.2.1.2.3. Erwähnung. Thorn Prikker gestaltete in Essen das Restaurant der Börse, jedoch mit einer vollkommen abstrakten Wandmalerei, die sich auch über die Stützpfeiler des Raumes ausbreitete. Vgl. dazu PANKOKE 1996, S. 83, Abb. 87. AUSST. KAT. KREFELD 1982, S. 18, oder auch BAUZEITUNG BERLIN 1925, Nr. 55 und 56, S. 429ff.

für Karneval und Künstlerfeste ganz anderen Prämissen und müssen hier außen vor bleiben.<sup>441</sup>

Die folgende Analyse stellt analog zu den Verwaltungsbauten anhand der Gebäudfunktion verschiedene Wandmalereilösungen vor und berücksichtigt hierbei besonders den Zusammenhang zwischen Themenwahl, Anbringungsort, künstlerischer Form und Funktion der Werke.

In diese Rubrik der „Bauten der Gemeinschaft“, die mit Wandbildern ausgestattet waren, fallen im Wesentlichen das städtische Bürohaus Wilhelm-Marx-Haus, Krankenhäuser oder Sanatorien, Bauten von Wohlfahrtseinrichtungen, Gebäude bzw. Räumlichkeiten politischer Parteien oder ihrer angegliederten Organe sowie die Leidenheime in München und Berlin. Restaurants, andere Vergnügungsstätten oder die malerische Ausstattung von Stadthallen werden im anhängenden Katalog dokumentiert. [Vgl. Kat. Nr. 4, 15, 25, 29, 30, 33, 35, 37, 39, 74, 84, 110, 112, 116, 120, 129, 131]

Als besonderes Fallbeispiel soll hier das Wilhelm-Marx-Haus in Düsseldorf vorweg betrachtet werden. Ihm kam als erstem deutschem Hochhaus schon zur Bauzeit besondere Aufmerksamkeit zu.

#### *Eine vergessene Ikone des Neuen Bauens – Das Wilhelm-Marx-Haus in Düsseldorf*

Während der seit Beginn der 1920er-Jahre intensiv geführten Diskussion um das moderne Hochhaus als neue und zeitgemäße Bauform wurde das Düsseldorfer Wilhelm-Marx-Haus bei Fertigstellung als „*höchstes Eisenbetonbauwerk Europas*“ gefeiert.<sup>442</sup> Bis zur Errichtung des Hansahochhauses in Köln 1925, das das Düsseldorfer nochmals überragte, konnte es diese Auszeichnung beanspruchen.

Wilhelm Kreis errichtete das Büro- und Geschäftshaus in den Jahren 1922–24.<sup>443</sup> Neben Büroräumlichkeiten war hier auch in zwei Sälen die Düsseldorfer Börse untergebracht. In die Gestaltung dieser beiden Börsensäle sowie des Restaurants band er Johan Thorn Prikker (großer Börsensaal, Restaurant) sowie Ernst Aufseeser

---

441 Michael Zepter hat 2012 eine umfangreiche Publikation vorgelegt, die Künstlerfeste seit 1830 bis in die Gegenwart untersucht. Es handelt sich jedoch nicht um eine kunsthistorische, sondern eher kulturhistorische Darstellung, in der unter anderem die Dekorationen behandelt werden. Vgl. ZEPTEr 2012. Außerdem gibt Zepfers Homepage unter der Rubrik „Laborwerkstatt Künstlerfeste des 20. Jahrhunderts“ Einblick in das umfangreiche Bild- und Quellenarchiv des Autors. ([www.michaelzepter.de/labor.htm](http://www.michaelzepter.de/labor.htm); 15.12.2012). Eine systematische kunsthistorische Untersuchung der Künstlerfeste wäre ein lohnendes Forschungsfeld, das im Zusammenhang mit der figurativen Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden der Wandmalerei jedoch nur angerissen werden kann. Zu den Hamburger Künstlerfesten vgl. v. a. JAEGER/STECKNER 1983.

442 Heinrich J. Kraus: Das erste Eisen-Beton-Hochhaus Deutschlands, in: BAUZEITUNG BERLIN, 58.1924, S. 89–92, hier S. 90.  
Zur Hochhausdebatte vgl. Evelyn Chamrad und Wiebke Windorf: Der „Schrei nach dem Turmhaus“: Gebaute und geplante Hochhäuser der 20er Jahre in Düsseldorf, in: WIENER 2001, S. 84–101; NERDINGER/MAI 1994, S. 17f. sowie NEUMANN 1994. Zum Wilhelm-Marx-Haus gab der Architekt selbst 1925 eine Aufsatzsammlung heraus, KREIS 1925; zu Leben und Wirken von Wilhelm Kreis vgl. hier und im Folgenden v. a. NERDINGER/MAI 1994.

443 Objektdaten vgl. Werkverzeichnis Nr. 126, in: ebd., S. 247. Der Wettbewerb, aus dem Kreis als Sieger hervorgegangen war, fand 1921 statt, Baubeginn war 1922. Bekanntgabe der Sieger in BAUZEITUNG BERLIN, 55.1921, S. 300.

(1880–1940) (kleiner Börsensaal) ein.<sup>444</sup> [Kat. Nr. 14, 36] Thorn Prikker gestaltete in beiden Sälen Glasfenster sowie im großen Börsensaal einen durch Diagonalen geometrisch abstrakt gestalteten Schmuckfries, der zwischen Wand- und Deckenfläche vermittelt. In diesen Fries sind die auf Eck gestellten Quadratfenster ebenso eingegliedert wie die geometrisch gestalteten Schmuckgitter der Belüftungsanlage. Über dem Rednerpult platzierte er sein Wandbild mit zwei fliegenden Kranichen, das er ebenfalls mithilfe einer auf Diagonalen basierenden Komposition anlegte. Thorn Prikker schuf hier eine Gesamtdекoration, die an seine frühen Wand- und Raumgestaltungen wie in der Villa *De Zeemeeuw* (um 1902) oder *Das Urteil des Salomos* für das Krefelder Amtsgericht (1905) erinnert. Das Motiv der fliegenden Kraniche hatte er 1923 bereits mit fliegenden Gänsen im Krefelder Hof in Krefeld erprobt.<sup>445</sup> [Kat. Nr. 120]

Für den kleinen Börsensaal schuf Thorn Prikker eine die ganze Wandfläche bedeckende geometrische Farbgestaltung, in der über Rednerpult und Eingang zwei Bildfelder für die Wandgemälde Ernst Aufseesers frei blieben. Dieser setzte über dem Haupteingang den heraldischen Löwen des Düsseldorfer Stadtwappens mit Anker und über dem Rednerpult ein Segelschiff in abstrahierter Formensprache um. [Kat. Nr. 14] In emblematischer Weise stellte Aufseeser so den Bezug auf die Funktion des Saales als Handelsort in der RheinStadt her, was auch den Anspruch Düsseldorf als aufstrebende Wirtschaftsmetropole verdeutlichen sollte.

Das Börsenrestaurant versah Thorn Prikker, ähnlich wie den fast gleichzeitig realisierten sog. Erfrischungsraum in der Börse in Essen (1923/24), mit einer vollkommen abstrakten Dekoration, die sich über alle festen Wandteile oberhalb der Lamperie ausbreitete und zur Decke emporzuwachsen schien.<sup>446</sup> [Abb. 38]

Wie es zu diesen Aufträgen kam, ist nach heutigem Erkenntnisstand nicht dokumentiert; es ist aber naheliegend, dass hier die persönlichen Verbindungen zwischen dem Architekten und den beiden bildenden Künstlern ausschlaggebend waren: Wilhelm Kreis und Johan Thorn Prikker waren beide von Beginn an Mitglieder des Deutschen Werkbundes, Aufseeser schloss sich 1913 an. 1914 gestaltete dieser zwei keramische Portalsäulen für das Teehaus von Wilhelm Kreis auf der Kölner Werkbundaussstellung;<sup>447</sup> mit Thorn Prikkers Berufung waren die drei Künstler seit 1923

444 Abb. z. B. bei KREIS 1925, S. 16–21. In Bezug auf die Wandmalerei war also nicht nur Thorn Prikker beteiligt, wie es in der Literatur immer wieder aufs Neue fälschlich überliefert wird, vgl. NEUMANN 1994 sowie Barbara Til: „Das Nützliche mit dem Schönen durchdringen ...“ Glasfenster und Mosaiken der Düsseldorfer Zeit, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 212–231, v. a. S. 216. Zu Ernst Aufseeser vgl. z. B. SCHEPERS 1985. Aufseeser leitete 1919–1933 die Klasse für Gebrauchsgrafik an der Düsseldorfer Kunstakademie.

445 Dieses Werk ist nicht erhalten; vgl. AUSST. KAT. KREFELD 1982, S. 18 sowie AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 247.

446 PANKOKE 1996, S. 83, Abb. 87. Auch die Essener Börse (1922–1924/25: Architekt Edmund Körner) ist als Bauwerk erhalten und wird seit 1934 als Haus der Technik genutzt. Börsensaal und Restaurant sind jedoch ebenfalls zerstört. Seit 1905 waren die Essener und Düsseldorfer Börse in einer Allianz verbunden; beide erhielten in den Jahren 1922–1925 moderne neue Backsteingebäude.

447 Vgl. AUSST. KAT. KÖLN 1984, S. 263f. (Abb.), sowie SCHEPERS 1985.

zudem Kollegen an der Düsseldorfer Kunstakademie.<sup>448</sup> Kreis lehrte hier seit 1908 zunächst an der Kunstgewerbeschule und war seit dem Zusammenschluss mit der Akademie in den Jahren 1919–1927 Leiter einer Architekturklasse sowie des zugehörigen Fachbereichs; Aufseeser unterrichtete 1919–1933 die Klasse für angewandte Grafik.<sup>449</sup> Er hatte sich 1919 erstmals mit figurativen, aber geometrisch-abstrahierten Wandmalereien im Klubzimmer der Deutschen Drahtwalzwerke AG in Düsseldorf hervorgetan.<sup>450</sup> [Kat. Nr. 13]

Dass Kreis selbst diese Verbindung von Architektur und bildender Kunst durchaus wichtig war, zeigt sich bereits darin, dass er sie sämtlich in der zeitgenössischen Publikation zum *Wilhelm-Marx-Haus* durch fotografische Aufnahmen dokumentierte.<sup>451</sup> Über Thorn Prikker und Aufseeser hinaus band er auch ein Relief des Bildhauers Fritz Lange über dem Haupteingang sowie die expressionistisch gestaltete Skulptur eines Löwen an der Treppe in der Eingangshalle des Bildhauers Carl Moritz Schreiner durch Abbildungen ein.<sup>452</sup> Im Text werden jedoch lediglich die Werke von Thorn Prikker und Aufseeser kurz erwähnt.<sup>453</sup> Der Autor Rudolf Albrecht, ebenfalls ein Kollege an der Kunstakademie, der dort als Dozent für Werbewesen tätig war, sah in diesen Werken gleichsam eine „*Vermählung und Versöhnung von Wirtschaft und Kunst*.“<sup>454</sup>

Die Künstler verschränken hier also dekorative Aspekte mit emblematischen Verweisen auf die Tätigkeit des Handels sowie regionalspezifischen Verweisen auf die Stadt Düsseldorf. Diesen verschiedenen Bedeutungsebenen entsprechen zudem die verschiedenen Ausstattungstechniken, die hier im Rahmen einer gesamt künstlerischen Raumgestaltung zur Anwendung kamen. Gerade der dekorative Aspekt findet sich vor allem auch in Restaurants und Vergnügungsstätten wieder.

#### *Die Krankenhäuser in Halle, Erfurt und Königstein*

In den Krankenhäusern, die mit Wandmalereien ausgestattet wurden, sprach man der Wandmalerei mitunter gar heilende Wirkung zu. Wobei auch hier unterschiedliche Ansätze zu beobachten sind. Zwei grundsätzlich verschiedene Werke stehen sich in Halle und Erfurt gegenüber: Die beiden Künstler Erwin Hahs (1887–1970)<sup>455</sup>

---

448 Thorn Prikker hatte 1923–1926 eine Professur für Malerei inne. Vgl. TRIER 1973, S. 216f.

In den Personalakten sowie Personalisten wird Thorn Prikkers Professur immer nur mit dem Terminus der „Malerei“ bezeichnet; die häufig tradierte Bezeichnung von „Monumentalkunst“, „Monumentalmalerei“ oder „Glasmalerei und Mosaik“ lässt sich mit den Primärquellen nicht bestätigen.

449 Ebd., S. 216f.

450 Karl Koetschau: Etwas von Düsseldorfer Raumkunst, in: FEUER, 1.1919, S. 172–179, sowie SCHEPERS 1985, S. 79.

451 KREIS 1925, Abb. S. 16–21, 26.

452 Abb. beider Werke in: ebd., S. 14.

453 Vgl. Text von Rudolf Albrecht: Das Bürohaus als Werbemittel, in: ebd., S. 22–27, v. a. S. 24.

454 Rudolf Albrecht: Das Bürohaus als Werbemittel, in: ebd., 1925, S. 22–27, hier S. 24.

455 Zu Erwin Hahs vgl. v. a. DOLGNER 2012, AUSST. KAT. HALLE 2006, AUSST. KAT. HALLE/POTSDAM 1987 sowie LEHMANN 1968.

und Charles Crodel (1894–1973)<sup>456</sup> waren fast gleichzeitig beauftragt worden, das Polizeilazarett in Halle (Hahs; 1924–1926) sowie den zentralen Saal im Hospital am Johannesring in Erfurt (Crodel; 1926) auszugestalten.

Hahs und Crodel unterrichteten beide – seit 1919 bzw. seit 1927 – an der Hallischen Kunstschule.<sup>457</sup> (vgl. auch Kap. III.1.2.4) Hahs, der bereits in der Umfrage des Arbeitsrates für Kunst 1919 für die Abschaffung des Rahmenbildes als „*rein schmückendes Moment, das sich jederzeit vom Raum loslösen lässt*“,<sup>458</sup> plädiert hatte, sah in der farbigen Gestaltung von Stadtbild und Bauwerken eine belebende und positive Wirkung. Für das Hallische Polizeilazarett, das er unter Mitwirkung seiner Schüler Kurt Marholz und Otto Müller ausstattete, wählte er so auch eine rein abstrakte Farbgestaltung, die das Gebäude und seine verschiedenen Behandlungsräume strukturieren und in ihrer jeweiligen Funktion unterstützen sollte, wie er es selbst formulierte:

*„Wo Ruhe für den Kranken physisch nötig war, haben wir sie gesteigert, wo Bewegung erlaubt war (Korridor, Treppenhaus), haben wir sie angebracht. Wir haben keinen Raum durch Gegenständliche [sic!] Formen geschmückt. Trotzdem wirkt das Ganze nicht leer und arm. Im Gegenteil, es erfreut Augen und Nerven des Kranken durch schöne ruhige Farbigkeit. Die übrige Beschäftigung des Bettlägerigen, dessen Auge dauernd am Strich auf der Wand entlang läuft, das zwingende gleichgültiger Punkte, das Zählen von Formen fällt absolut weg.“*<sup>459</sup>

Eine medizinische Wochenschrift beschrieb diese farbige Gestaltung ausführlich, wobei der Autor – ein Obermedizinalrat Dr. Noethe – die zeitgenössische Auffassung teilte, dass gerade „*die Malkunst besonders geeignet [sei] auf das Gemüt des kranken Menschen günstig einzuwirken*.“<sup>460</sup> Da sich keine farbigen Fotografien oder anderweitige Dokumente erhalten haben, vermitteln diese Beschreibungen das bisher eindrücklichste Bild über die Farbgestaltung.<sup>461</sup>

Eine ähnlich heilende Wirkung durch Farbe hatte bereits 1921 der Mediziner und Leiter der *Münchener Gesellschaft für Licht- und Farbenforschung* Paul Ewald, der auf

456 Zu Charles Crodel vgl. v. a. AUSST. KAT. HALLE 1984, AUSST. KAT. KÖLN 1986, STECKNER 1986, STECKNER 1984, AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, AUSST. KAT. HANNOVER 1977, AUSST. KAT. NÜRNBERG 1976. Zu den Wandbildern in Jena und Halle WAGNER, U. 2005.

457 Hahs unterrichtete 1919–1933 an der Burg Giebichenstein als Leiter der Fachklasse für Malerei und Grafik; Charles Crodel übernahm seit 1927 die Fachklasse für Grafik und Zeichnung. Beide räumten der architekturgebunden Kunst eine wichtige Funktion und Platz als Lehrinhalt in ihrem Unterricht ein. Vgl. SCHNEIDER 1992, Tafelband, S. 561, sowie ausführlicher zu Erwin Hahs' Tätigkeit Textband, S. 381–400, v. a. S. 386; zu Charles Crodels Klasse ebd., S. 401–410, v. a. S. 404–409. Außerdem auch Kap. III.1.2.4. in vorliegender Arbeit.

458 Erwin Hahs in: ARBEITSRAT 1919, S. 40.

459 Schreiben Erwin Hahs' an die Verwaltung der Augusta-Kranken-Anstalt, Bochum, 17.1.1927, in: Nachlass Erwin Hahs, durch freundliche Vermittlung von Angela Dolgner, Archiv/Kustodie Kunsthochschule Burg Giebichenstein. Vgl. auch DOLGNER 2012.

460 Obermedizinalrat Dr. Noethe: Über farbige Raumgestaltung von Krankenräumen, in: Nachlass Erwin Hahs, dort bezeichnet mit *Medizinische Wochenschrift. Erschienen 1925*; vgl. auch DOLGNER 2012, S. 182, sowie Ingrid Schulze: Erwin Hahs. Leben – Werk – Schüler, in: AUSST. KAT. HALLE/POTSDAM 1987, S. 14.

461 DOLGNER 2012, S. 181.

Experimente in Krankenhäusern und Gefängnissen zurückgreifen konnte, in seinem Artikel *„Die Wirkung der Farbe auf die Nerven“* in Tauts *Frühlicht* beschrieben.<sup>462</sup> Und auch der Stuttgarter Architekt Richard Döcker (1894–1968), der 1926–1928 das Waiblinger Krankenhaus errichtete, in dem Willi Baumeister 1928 sein Sportarten-Wandbild realisierte (vgl. Kap. IV.2), äußerte sich 1929 zur heilenden Wirkung von Licht und Frischluft.<sup>463</sup> Auf diesen Grundprinzipien müsse seines Erachtens die Architektur eines zeitgemäßen Krankenhausbaus entwickelt werden. Außerdem war er von der psychischen Wirksamkeit farbig gestalteter Krankenzimmer überzeugt:

*„Da Stimmung und Grad der Erkrankung wechseln, sollte die Möglichkeit bestehen, sei es auch nur gewisse Teile der Wände als variable Farbflächen angeordnet zu erhalten, um durch die Veränderung anregende oder beruhigende Wirkung ausüben zu können.“*<sup>464</sup>

Auch hier wird also ein Zusammenhang zwischen abstrakter Wandgestaltung und einer farbpsychologischen Wirkung behauptet und als Argumentationsgrundlage genutzt.

Charles Crodels Wandmalerei für den Speisesaal im Hospital am Johannesring (1926)<sup>465</sup> entspricht dagegen der traditionellen Vorstellung einer figurativen Wandmalerei. [Abb. 39; Kat. Nr. 41] Er breitete sein Werk in mehreren Szenen über die Kaminwand aus, die sich zwischen den Emporen über beide Stockwerke des Saales über eine Höhe von fast sechs Metern erstreckt.<sup>466</sup> Ähnlich wie großflächige Darstellungen des jüngsten Gerichts verschränkte Crodels verschiedene vielfigurige Szenen und Landschaften in seinem Wandbild, das mit *St. Martin und St. Georg* betitelt wird,<sup>467</sup> ineinander. Er bleibt ganz gegenständlich und legt die Komposition um den Fliesenpiegel des Wandbrunnens herum in ähnlichen Grün- und Blautönen an. Im oberen Bildteil bevölkern Putten die Szenerie, die durch das Erfurter Rad in der Mitte, die Silhouetten von Domberg mit Mariendom und Severikirche in der linken sowie den Erfurter Mühlberg mit seiner Turmruine in der rechten Bildhälfte regionalspezifisch identifizierbar sind. Rechts und links des Wandbrunnens sind im Vordergrund die beiden Hauptszenen zu sehen: rechts der heilige Martin, der einem Bettler seinen

---

462 Paul Ewald: Die Wirkung der Farbe auf die Nerven, abgedruckt in: CONRADS 1963, S. 118–120. In seinem Aufsatz: Die Farben im Dienste der Schulen, in: *Das Schulhaus. Zentralorgan für Bau, Einrichtung und Ausstattung der Schulen und verwandter Anstalten nach den Anordnungen der Neuzeit*, H.2, 1920, Berlin, S. 27, erläuterte er ähnliche Ergebnisse und Empfehlungen für die Farbgestaltung von Schulgebäuden.

463 DÖCKER 1929.

464 Richard Döcker (nicht „Dücker“, wie in der Zeitschrift selbst genannt und so bei STÖPPEL 2014 übernommen): Der Krankenhausbau – Das Problem des Krankenhausbaus, in: *Das Neue Frankfurt*, Jg. 5, Nr. 4/5 (April/Mai 1931), S. 91–92, hier S. 92; zit. n. STÖPPEL 2014, S. 271.

465 Bei SCHNEIDER 1992 ist die Verzeichnung im Katalog fälschlich und irreführend: Hier wird die Wandmalerei im Hospital am Johannesring mit der Ausmalung der Brunnenkapelle in Erfurt vermischt. Vgl. SCHNEIDER 1992, Textband S. 405f. sowie Bildband, Abb. 395.2 und 395.3; STECKNER 2009 verzeichnet die Werke unter den Kat. Nr. 77 (Hospital am Johannesring) und 75 (Brunnenkapelle am Fischersand).

466 Die Höhe beträgt 5,97 m, die Breite 4,60 m.

467 STECKNER 2009, Kat. Nr. 72.



Mantel gibt, links eine Szene, in der sich ein bekleideter Helfer – der heilige Georg in seiner Funktion als einer der 14 Nothelfer?<sup>468</sup> – zu einem nahezu nackten Mann herabbeugt.

Eine andere, sinnigere Interpretation scheint es zu sein, dass es sich bei dieser Szene um das Gleichnis vom barmherzigen Samariter handelt,<sup>469</sup> der von Räuber überfallen, ausgeraubt und niedergeschlagen worden war. Diese Szene ist im Hintergrund zu sehen. [Abb. 40] Mit den beiden rot gewandeten Figuren im Hintergrund könnten der vorbeigehende Levit und der Priester gemeint sein, die dem Verwundeten nicht geholfen hatten. Neben der Personenausstattung spricht die Landschaftsdarstellung dafür, dass es sich um die besagte Szene handelt: Im Gleichnis heißt es „*Ein Mann ging von Jerusalem nach Jericho hinab.*“ Crodel stellte eine bergige ansteigende Landschaft dar, die auf den historischen Handelsweg zwischen den beiden Städten verweisen könnte, der sich über mehr als 1000 Höhenmeter zwischen der bergigen Region Jerusalems und dem Jordantal erstreckte, wo Jericho auch heute noch (als tiefst gelegene Stadt der Welt mit 250 m unter Normalnull) liegt. Der zunächst verwirrende Titel *St. Georg und St. Martin* lässt sich mithilfe dieser geografischen Information nun zuordnen: In dieser bergigen Region liegt das griechisch-orthodoxe Georgskloster, das jedoch nach dem heiligen Georg von Koziba benannt ist, der diesem Ende des 6. Jahrhunderts als Abt vorstand.<sup>470</sup> Der Heilige Martin und der barmherzige Samariter werden hier – gleichsam analog zur heilenden Wirkung der Farben in Halle – in ihrer heilenden bzw. helfenden Funktion dargestellt. Der heilende Aspekt wird hier auf motivischer bzw. inhaltlicher Ebene vermittelt. Trotz der vielfigurigen und kleinteilig dargestellten Szenerie erreichte Crodel eine monumentale Wirkung durch die einheitliche Farbigkeit sowie eine weitgehend symmetrisch ausgewogene Komposition.

Als Ernst Ludwig Kirchner bereits zehn Jahre zuvor im Sanatorium Kohnstamm in Königstein seine umfassende Raumgestaltung des Treppenhauses im sog. Brunnenhaus umsetzte,<sup>471</sup> spielte ebenfalls ein heilender Aspekt eine Rolle. [Abb. 41–44]

In diesem Falle schien der Leiter des Sanatoriums, Oskar Kohnstamm, Kirchner diesen Raum als therapeutische Maßnahme überlassen zu haben. Kirchner selbst hatte immer von einem Auftrag gesprochen, Meike Hofmann konnte jedoch anschaulich belegen, dass Kohnstamm nicht nur bei Kirchner so verfuhr, sondern beispielsweise auch dem Dirigenten Otto Klemperer einen Proberaum zur Verfügung stellte und ihn aufforderte, mit anderen Patienten ein Konzert zu geben.<sup>472</sup> Ihm

468 Diese Interpretation bietet WAGNER, U. 2005, S. 98 an.

469 Das Beispiel vom barmherzigen Samariter, Evangelium nach Lukas 10,25–37, in: *Die Bibel. Neues Testament, Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980. Diese Interpretation schlug auch Katja Schneider vor, ohne diese jedoch detailliert zu begründen: SCHNEIDER 1992, Tafelband, Kat. Nr. 395, S. 583.

470 Vgl. z. B. Erhard und Andrea Gorys, *Heiliges Land. Ein 10.000 Jahre altes Kulturland zwischen Mittelmeer, Rotem Meer und Jordan*, Ostfildern 2006 (4. aktualisierte Aufl.), S. 152f. Die Anregung zu dieser Thematik könnte Crodel durch seinen Lehrer und Freund, den Archäologen Herbert Koch, erhalten haben, bei dem er 1918–1921 an der Universität Jena studiert hatte und mit dem er seit März 1923 dem Jenaer Kunstverein vorstand. 1925 hatten sie eine mehrmonatige gemeinsame Griechenlandreise unternommen. Vgl. zur Biografie Crodels z. B. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982.

471 Zu den Königsteiner Wandbildern vgl. v. a. HOFFMANN, M. 1999A sowie AUSST. KAT. FRANKFURT 1999.

472 HOFFMANN, M. 1999A, S. 35.

galt nicht das fertige Kunstwerk als therapeutisches Ziel, wie es Sigmund Freud für seinen psychoanalytischen Ansatz nutzte, sondern seines Erachtens lag im Prozess des Malens selbst das entscheidende heilende Potenzial für einen Patienten wie Kirchner. Dieser hatte hier erstmals die Möglichkeit, eine umfassende „echte“ Wandmalerei zu realisieren,<sup>473</sup> und arbeitete mit besonderem Eifer daran. In Anlehnung an zahlreiche Sommeraufenthalte auf Fehmarn stellte Kirchner auf allen zur Verfügung stehenden Wandflächen Badeszenen und verschiedene Strand- und Uferlandschaften dar. Die Wandmalerei wurde zwar von den wandgliedernden Pilastern des Raumes unterteilt, Kirchner legte seine Komposition aber fortlaufend an, sodass sie hinter den Pilastern weitergedacht werden kann. Mit diesen expressionistischen Badeszenen nahm er sowohl motivisch Bezug auf den Brunnenturm und die sich hier befindenden Baderäume als auch kompositorisch auf den Raum, aus dessen architektonischen Elementen er seine Komposition entwickelte.

Aus den vorgestellten wandmalerischen Werken in den beiden Krankenhäusern bzw. dem Königsteiner Sanatorium ließ sich jeweils ein inhaltlicher oder funktionaler Aspekt des Heilens herauslesen, der bei Willi Baumeisters Sportarten-Wandbild im Waiblinger Krankenhaus auf diese Weise nicht zu finden ist.

Die heilsame Wirkung von Wandmalerei, die in diesen Werken auf verschiedene Weise behauptet wird, sowie die farbpsychologische Nutzung müssen in engem Zusammenhang zur zeitgenössischen Hygienedebatte und den verschiedenen Ausstellungen sowie der Gründung des Dresdner Hygienemuseums 1912 gesehen werden, das 1930 den Neubau von Wilhelm Kreis beziehen konnte.<sup>474</sup> In Düsseldorf wurde diese Debatte auf vielfältige Weise im Rahmen der GeSoLei verhandelt. Sowohl in den permanenten wie auch den temporären Ausstellungsgebäuden kamen hier Wandmalereien zum Einsatz.

#### ***Exkurs: Die GeSoLei in Düsseldorf – Wandbilder im Ausstellungskontext***

Die Große Ausstellung für Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge und Leibesübungen fand vom 8.5. bis 15.10.1926 auf dem Düsseldorfer Ausstellungsgelände am Rhein nördlich der Altstadt statt und konnte ca. 7,5 Millionen Besucher anziehen, womit sie zum größten Publikumsmagneten der Weimarer Republik wurde.<sup>475</sup>

Zentrales Thema dieser Großausstellung war die körperliche sowie geistige Gesundheit des neuen Menschen, die aus unterschiedlichsten Blickwinkeln dargestellt werden sollte. Die drei Schlagworte der Ausstellung – Gesundheitspflege, soziale

---

473 Zuvor hatte Kirchner vor allem seine eigenen Ateliers ausgestaltet, 1912 stattete er mit Erich Heckel die Kapelle der Kölner Sonderbundausstellung durch große bemalte Stoffbespannung aus, und 1914 gestaltete er den Stand der Firma Feinhals auf der Kölner Werkbundausstellung. Zu Kirchners Wandmalereien v. a. FRONING 1991 und FRONING 1999.

474 Vgl. z. B. Sybilla Nikolow und Thomas Steller: Das lange Echo der I. Internationalen Hygiene-Ausstellung in der Dresdner Gesundheitsaufklärung, in: *Hygienebewegung in Dresden. Karriere einer Idee*, hrsg. v. Hans-Peter Lühr für den Dresdner Geschichtsverein, in: *Dresdner Hefte*, 29. Jg., H.108, 4.2011, S. 16–27.

475 Zur GeSoLei vgl. v. a. den umfangreichen, zweibändigen Bericht AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, der im Folgejahr von der Ausstellungsleitung vorgelegt worden war; außerdem HERMANN 1926 sowie MEYER 1927; neuere Forschungsliteratur: KÖRNER/STERCKEN 2002, WIENER 2001. Zum rheinischen Ausstellungswesen allg. (v. a. GeSoLei und Pressa) auch MAI 1985.

Fürsorge und Leibesübungen – dienten als übergeordnete Sektionen,<sup>476</sup> die mithilfe von wissenschaftlichen Körperpräparaten, medizinischen Geräten und Hygieneartikeln über Exponate und Einzelausstellungen zu verschiedenen Bereichen der Fürsorge (beispielsweise Gesundheitsfürsorge, Bildungs- und Erziehungsfürsorge, wirtschaftliche Fürsorge, Fürsorge durch Versicherung, Wohlfahrtspflege) bis hin zu Sportgeräten, Sportveranstaltungen und einer Kunstaussstellung zum Thema „Kunst und Sport“ ein umfassendes Bild des übergeordneten Themas „Wiedergesundungsprozeß des deutschen Menschen“ zeichnen sollten.<sup>477</sup> Gegenüber der Dresdner Hygieneausstellung von 1911, die sich vor allem auf die hygienischen Fragen konzentriert hatte, sollte die Düsseldorfer Ausstellung den Menschen auch in seinem sozialen Milieu darstellen, woraus die Sektionen soziale Fürsorge und Leibesübungen resultieren.<sup>478</sup>

Die Sektionen wurden jedoch nicht streng voneinander getrennt behandelt, sondern immer wieder bewusst miteinander kombiniert, da nur so der Mensch als körperliche und geistige Einheit adäquat dargestellt werden könnte.<sup>479</sup> Dieser Einheitsgedanke liegt auch der intensiven Einbindung von Kunst und Künstlern in die Ausstellungsgestaltung zugrunde.

Veranstalter der Ausstellung war die Stadt Düsseldorf in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Hygiene-Museum in Dresden, ideell unterstützt vom Land Preußen;<sup>480</sup> ein eigens gegründeter Verein trat als Träger auf. Die „*oberste Leitung des Ausstellungs-werks*“ lag bei dem Düsseldorfer Industriellen Ernst Poensgen, dem Düsseldorfer Oberbürgermeister Robert Lehr und dem Medizinalrat Arthur Schlossmann. Ein beigeordneter Finanzausschuss sowie der Kunstbeirat Wilhelm Kreis hatten beratende Funktion.

Mit der Ausstellung wollten die Veranstalter an die Tradition Düsseldorfs als Ausstellungsstadt anknüpfen, sie beriefen sich mehrfach auf die erfolgreiche Industrie- und Gewerbeausstellung 1902 sowie die für das Jahr 1915 geplante Ausstellung *Aus 100 Jahren Kunst und Kultur* anlässlich der Hundertjahrfeier der Zugehörigkeit zu Preußen, die aufgrund des Kriegsausbruchs nicht realisiert werden konnte.<sup>481</sup> Damit stellten sie sich ganz bewusst in die Tradition der großen Technik-, Gewerbe- und Industrieausstellungen, die seit dem 19. Jahrhundert parallel zu den Weltausstellungen entstanden und zu einem ebenso massenwirksamen Bildungs- und

476 Arthur Schlossmann: Entwicklung, Wesen, Ziele und Erfolg der GeSoLei, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 23–48, hier S. 38.

477 AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 2 beschreibt die einzelnen Ausstellungssektionen; die wissenschaftliche Generalsekretärin Marta Fraenkel erläuterte hier *Allgemeine organisatorische Fragen der wissenschaftlichen Abteilungen*, ebd., S. 397–421, hier S. 397, und stellte den „deutschen Menschen“ in den Mittelpunkt.

478 Ebd., S. 397.

479 Ebd., S. 396f. Das Organigramm der Ausstellung (ebd., S. 398) veranschaulicht die zentrale Bedeutung des Menschen als Ausgangspunkt für die gesamte Ausstellungsorganisation.

480 Zur organisatorischen Struktur hier und im Folgenden: Angela Stercken: Die GeSoLei als Schaubild des Körpers. Sektionen, Überblick, in: KÖRNER/STERCKEN 2002, S. 99–123, hier v. a. S. 100f.

481 Robert Lehr: Die GeSoLei Düsseldorf wieder dem Licht entgegen, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 18–22, v. a. S. 18; Arthur Schlossmann, in: ebd., S. 24.

Unterhaltungsmedium geworden waren. Der große Besucherzustrom verdeutlicht, dass die GeSoLei hier durchaus anknüpfen konnte.

Die Ausstellung fand auf ca. 400.000 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche in zahlreichen temporären sowie permanenten Bauten statt. Wilhelm Kreis war als leitender Architekt für den Gesamtplan sowie die Dauerbauten – bestehend aus Planetarium, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, dem Kunstmuseum und dem Großrestaurant der Rheinterrassen – verantwortlich.<sup>482</sup> Unter Kreis' Leitung realisierten über 20 verschiedene Architekten mehr als 100 temporäre Sonderbauten.<sup>483</sup>

Dass die Debatte um Gesundheit, Hygiene, Körperkultur und Sport nicht nur auf wissenschaftlicher oder medizinischer Ebene geführt werden sollte, zeigen sowohl die integrierte Ausstellung zum Thema „Kunst und Sport – Kunst und Leibesübungen“<sup>484</sup> als auch die intensive Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern bei der Gestaltung des Ausstellungsgeländes.

An einer solchen Zusammenarbeit war gerade den jungen Künstlern der *Rheingruppe*, die sich 1923 vom *Jungen Rheinland* abgespalten hatten, besonders gelegen. Sie hatten sich der Ausstellungsleitung in einem Schreiben selbst empfohlen und konnten 1926 vor allem in den Kreisschen Dauerbauten baugebundene Werke realisieren.

*„Die ‚Rheingruppe‘ [...] stellt sich zur Mitarbeit zur Verfügung. Ihre Zusammensetzung ermöglicht es, auf malerischem und plastischem, wie auf kunstgewerblich-architektonischem Gebiete gleich tüchtige und wertvolle Arbeiten zu liefern. Sie rechnet deshalb damit, dass sie in größerem Umfange zur Mitarbeit aufgefordert wird, und bittet, ihr für ihre Mitglieder: Maler J. Adler, Bildhauer Breker, Maler Theo Champion, Maler F. C. Cürten, Maler Otto Dix, Maler Arthur Erdle, Bildhauer Ernst Gottschalk, Maler Werner Heuser, Maler Ludwig ten Hompel, Maler Heinz Kamps, Maler Arthur Kaufmann, Maler Heinz May, Maler Walter Ophey, Bildhauer Rübsam, Maler Prof. Alfred Sohn-Rethel, Bildhauer Bernhard Sopher, Maler Max Stern, Maler Adolf Uzarsky, Maler Otto von Wätjen, möglichst bald den Umfang ihres Anteils an der künstlerischen Aufgaben den Bevollmächtigten, Herren Ophey und Uzarsky, mitzuteilen. Sie wird dann in kollegialer Weise, d. h. zu genau gleichen Teilen, diesen Arbeitskomplex unter den obengenannten Mitgliedern verteilen.“*<sup>485</sup>

Ob dieser Brief zum Erfolg geführt hatte oder die Verbindung, die Wilhelm Kreis durch das *Junge Rheinland* zu einigen Künstlern hatte, kann nicht mehr entschieden werden. Besonders intensiv wurden das Planetarium, das auch unter dem Namen

---

482 Hier und im Folgenden v. a. Ute Einhoff: Die Dauerbauten der GeSoLei: Kunstmuseum und Kunstpalast, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, in: WIENER 2001, S. 50–61.

483 Zu den Sonderbauten vgl. v. a. Madalina Rotter und Jennifer Verhoeven: Die Ausstellungspavillons der GeSoLei, in: WIENER 2001, S. 62–75.

484 AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 381–386; Angela Stercken: Zur künstlerischen Binnenausstellung der GeSoLei – Eine Einleitung, in: KÖRNER/STERCKEN 2002, S. 229–234.

485 Schreiben der *Rheingruppe* an Arthur Schlossmann, (o. D.), StA D XVIII 1026, zit. n. BAUMEISTER 2002, S. 245.

Rheinhalle<sup>486</sup> bezeichnet wurde, und die Dauerbauten des Ehrenhofs mit baugebundenen Werken versehen.<sup>487</sup> Kreis übertrug Heinrich Nauen und Thorn Prikker Mosaik an den Außenbauten; Letzterer wurde darüber hinaus auch mit dem Glasfenster im Treppenhaus des Kunstmuseums beauftragt;<sup>488</sup> außerdem ließ Kreis im großen Rundsaal des Planetariums elf Wandbilder in den Nischen des Umgangs mehrheitlich von Künstlern der *Rheingruppe* ausführen: Jankel Adler, Ferdinand Carl Cürten, Artur Erdle, Werner Heuser, Arthur Kaufmann, Heinz May, Walther Ophey und Adolf Uzarski konnten sich hier neben den drei nicht der Rheingruppe angehörigen Malern Josef Bell, Fritz Burmann und Bernard Gobiet zum ersten Mal an baugebundenen Wandmalereien erproben. [Kat. Nr. 12, 16, 18–23, 32, 34, 36, 38]

Darüber hinaus arbeiteten zahlreiche Künstler im Rahmen der sog. Modellbilderei der GeSoLei, in der Modelle, Panoramen oder Anschauungstafeln selbst hergestellt werden konnten.<sup>489</sup> Die Künstler wurden hier also in die didaktische Vermittlungsarbeit einbezogen.

Hierbei handelte es sich jedoch nicht um Wandmalereien. Solche waren neben den bereits genannten Dauerbauten vor allem noch in den Restaurantbetrieben zu finden.<sup>490</sup> Besondere Aufmerksamkeit sollte dem Rheingoldsaal durch eine prunkvolle, aber dennoch zeitgemäße Ausstattung zukommen, die Ernst Aufseeser lieferte. [Kat. Nr. 15] In dem golden ausgekleideten Kuppelsaal setzte er in jede der Wandnischen unterhalb der vergoldeten Kalotten ein figurativ-geometrisches Stillleben in Gold-, Rot- und Blautönen.<sup>491</sup> Die Farbgebung und die Rahmung der Kompositionen durch einen gemalten goldenen Rahmen evozieren jedoch keinen ausdrücklichen Wandbildcharakter, sondern lassen mehr an traditionelle Festsalausstattungen und rein dekorative Schmuckelemente denken.

Darüber hinaus waren die beiden Künstler Victor Lurje und Joseph Ringel mit der Ausmalung des Weinsalons in den Rheinterrassen beauftragt worden. [Kat. Nr. 30, 35]

In den Wandbildern der Rheinhalle zeigt sich dagegen ein vielfältiges figuratives Programm, das schon allein auf die Ausführung durch elf verschiedene Künstler zurückzuführen ist. Kreis war es wichtig, das Innere des Baus nicht in seiner „*nackten Konstruktion*“ zu belassen, da diese etwa bei feierlichen Veranstaltungen stören

486 Kirsten Rachowiak: Das Planetarium, in: WIENER 2001, S. 40–49.

487 Zu den baugebundenen Werken der Dauerbauten vgl. hier und im Folgenden v. a. MARKOWITZ 1978 sowie BAUMEISTER 2002.

488 Barbara Til: „Das Nützliche mit dem Schönen durchdringen ...“. Glasfenster und Mosaiken der Düsseldorfer Zeit, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 212–231, hier v. a. S. 218–224.

489 Baumeister 2002, S. 246 listet genau auf, wer hier beteiligt war. Darunter sind weitere Künstler des *Jungen Rheinlandes* bzw. der *Rheingruppe* zu finden. 18 bildende Künstler, drei Grafiker, drei Kunstgewerblerinnen sowie sechs Architekten waren fest angestellt, 97 weitere Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler wurden als freie Mitarbeiter hinzugezogen.

490 Vgl. v. a. Abb. bei Hans Arthur Lux: Gaststätten und Vergnügungen, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 356–372.

491 Ebd., S. 82 sowie Farbtafel, ebd., s. p. [zwischen S. 80 und 81].

würde.<sup>492</sup> Neun der elf Wandbilder sind erhalten, da sie Mitte der 1930er-Jahre nicht mehr der neuen Ideologie entsprachen und aufgrund dessen demontiert und ausgelagert wurden.<sup>493</sup> Sie konnten in den Jahren 1976–1978 restauriert<sup>494</sup> und zur Wiedereröffnung der frisch renovierten Tonhalle an ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückgeführt werden.

Vermutlich lag diesen Wandmalereien das zentrale Thema der GeSoLei, der Mensch in seiner geistigen und körperlichen Gesundheit innerhalb der sozialen Umwelt, zugrunde.

Alle Werke zeigen menschliche Figuren bei der Arbeit oder in Mußestunden – in Interaktion oder geruhsamem Miteinander. Nur Josef Bell und Walter Ophey stellten eine Einzelfigur bei der Feldarbeit dar. Die Künstler bemühten sich um einen flächig tektonischen Aufbau der Werke und vermieden räumliche Tiefenwirkung oder illusionistische Gestaltungen. Die Körper- oder Flächenformen sind durch klar definierte Konturen voneinander abgegrenzt. Die Wandmalereien scheinen sich in dieser Hinsicht ganz an dem architektonischen und künstlerischen Konzept von Wilhelm Kreis zu orientieren, das dieser für die Gesamtanlage der GeSoLei vorgegeben hatte. Dabei betonte er vor allem Linie und Fläche als allgemeingültige Gestaltungselemente:

*„Zusammenfassend [...] sei als Grundmotiv zu den Bauten am Rhein erklärt, daß die Harmonie in einer Annäherung der Konstruktion des Materials, des Rhythmus, der Farbe und der großen Linienführung gesucht wurde [...]. Alle diese Hauptbegriffe haben sich einander anzupassen, ohne daß einer vorherrscht; und allein die geistige Beherrschung der Durchformung unter Wahrung der Wichtigkeit jedes einzelnen dieser Begriffe schafft das Wesentliche, die Harmonie und die Wahrheit der Gestaltung.“*<sup>495</sup>

In diesem Sinne scheinen auch die Wandbilder in ihrer Farbigkeit, Flächenwirkung und Thematik aufeinander sowie auf den Bau abgestimmt gewesen zu sein. Die Werke füllten die Wandfelder der Nischen vollständig aus und bebilderten den Umgang der Rundhalle, der so Assoziationen an einen feierlichen Sakralraum weckt. [Abb. 45] Statt christlicher Ikonografie finden sich hier jedoch allgemeingültige und symbolhafte Bilder – ganz in der Tradition der Monumentalmalerei, aber in aktueller Formensprache –, die den Menschen in seinen vielfältigen Tätigkeiten und gesellschaftlichen Beziehungen thematisieren.

---

492 Wilhelm Kreis: Die Dauerbauten am Rhein, ein Ausdruck neuzeitlicher Baukunst, in: ebd., S. 49–64, hier S. 63.

493 MARKOWITZ 1978, S. 53f.

494 Die Restaurierung fand 1976–1978 durch das Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, statt; die Finanzierung wurde maßgeblich durch die Bezirksregierung Düsseldorf geleistet. Vgl. Restaurierungszentrum Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, Rest. Akte „Zwickelbilder“ sowie Restaurierungsprotokoll, Karteikarten Nr. 2084–2092. Zur Finanzierung der Restaurierung vgl. auch Schreiben des Oberstadtdirektors Dieckmann an den Regierungspräsidenten, Düsseldorf, den 24.6.1976.

495 Wilhelm Kreis: Die Dauerbauten am Rhein, ein Ausdruck neuzeitlicher Baukunst, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 49–64, hier S. 63.

Eine solche Feierlichkeit wollte Kreis sowohl im Planetarium als auch in der Gesamtanlage erreichen, die er als ein „*ernstes, feierliches, als Ouvertüre für große Veranstaltungen dienendes Foyer*“ beschrieb.<sup>496</sup> Für das Hamburger Planetarium entwarf Dorothea Maetzel-Johannsen 1930 ein Bild des nördlichen Himmelsraums, womit ein direkter und enger Bezug zur Funktion hergestellt wurde. [Kat. Nr. 94]

Die Wandbilder der Düsseldorfer GeSoLei sind dagegen immer im Kontext der gesamten Ausstellungsthematik zu betrachten. In den Dauerbauten kommt ihnen hierbei kaum eine tatsächlich erneuerte Funktion gegenüber der traditionellen Wandmalerei zu.<sup>497</sup> Denn im Wesentlichen standen sich auch hier eine dekorative Ausprägung in den Restaurants und eine an den Prinzipien der Monumentalkunst orientierte Interpretation in der Rheinhalle gegenüber. Das übergeordnete Ausstellungsthema des Menschen wird hier besonders spürbar; in der Rheinhalle klingen in einigen Werken außerdem die Sektionen von Gesundheitspflege, sozialer Fürsorge und Leibesübungen an. In Werner Heusers Wandbild können in den verschiedenen Figurenpaaren, die sich stützen und umsorgen, unterschiedliche Arten der Fürsorge abgelesen werden; Artur Kaufmanns Figuren am Seeufer könnten stellvertretend für das Thema der Leibesübungen und das Leben des modernen Menschen in der kultivierten Natur stehen.

Die Werke, die als Anschauungsmaterial in der Modellbildnerei geschaffen wurden, zeichneten sich nicht immer durch eine besonders hohe künstlerische Qualität aus. Ihre Funktion lag nicht in der Repräsentation oder Dekoration, sondern in der didaktischen Vermittlung. Da sie meist vor allem innerhalb der Ausstellungspräsentationen der temporären Bauten ausgeführt wurden, finden sich hierunter keine Wandmalereien.

Die Debatte um Gesundheit, Hygiene und Körperkultur spiegelt sich in diesen jedoch meist plakativer wieder, als es in den übergreifend und Allgemeingültigkeit beanspruchenden Wandbildern der Rheinhalle der Fall war.

### *Parteigebäude und Gewerkschaftshäuser*

Wandmalereien entstanden in der Zwischenkriegszeit auch in Gebäuden politischer Parteien oder in Räumlichkeiten ihnen assoziierter Organe wie beispielsweise im Verlagsgebäude des Klassenkampfes<sup>498</sup> der KPD in Halle-Merseburg, dem KPD-Haus in Köln oder Gebäuden der neu gegründeten Gewerkschaften oder Arbeiterwohlfahrtsverbänden. Als „*Hauptausschuss für Arbeiterwohlfahrt der SPD*“ erlebte die 1919 gegründete Arbeiterwohlfahrt in der Weimarer Republik besonders

496 Ebd. S. 59.

497 Darüber hinaus waren vor allem in die Gestaltung des „Düsseldorfer Hauses“, mit dem sich die Gastgeberin als Kunststadt präsentieren wollte, verschiedene Künstler einbezogen. Hier wurde die Kapelle der Kriegsgefangenen mit einem Wandbild von Fritz Burmann ausgestattet. Vgl. BAUMEISTER 2002, S. 248 sowie Kat. Nr. 17 in vorliegender Arbeit.

498 *Klassenkampf. Organ der KPD Halle-Merseburg*, Hrsg. Richard Schnetter, Ersch.-Verlauf 1.1921, 3. Jan.–13.1933, 40 (16. Febr.); zeitweise verboten in den Jahren 1921, 1923, 1933.



starken Zuwachs und wurde oftmals als „Selbsthilfe der Arbeiterschaft“ bezeichnet.<sup>499</sup> Parteien, Gewerkschaften und Wohlfahrtsverbände sahen sich in der jungen Republik zunehmend in der Verantwortung für das Gemeinwohl. Dieses Anliegen wird auch in den Wandmalereien dieser Gebäude spürbar.

Sie sind inhaltlich, aber auch stilistisch von einer größeren Einheitlichkeit geprägt, als dies in den bisher vorgestellten Gruppen (vor allem der Verwaltungsgebäude oder Krankenhäuser) der Fall war.

In Halle hatte der in den 1920er-Jahren politisch äußerst aktive Architekt Martin Knauthe (1889–1942) das ehemalige Gebäude des Schützenhauses im südlichen Arbeiterstadtteil Glaucha 1921 zum Büro- und Druckereigebäude des *Klassenkampfes* umgebaut.<sup>500</sup> Knauthe lebte von 1913 – mit eineinhalbjähriger Unterbrechung zur Mitarbeit im Berliner Büro von Bruno Paul – bis 1932 in Halle. 1919 schloss er sich mit den Bildhauern Paul und Richard Horn, Karl Österling und dem Künstler Karl Völker (1889–1962) zur *Hallischen Künstlergruppe*, einer Ortsgruppe der Berliner *Novembergruppe* zusammen.<sup>501</sup> 1919–1924 amtierte er für die USPD bzw. KPD als Stadtverordneter und konnte so an zahlreichen stadtpolitischen Entscheidungen mitwirken. 1920 war er Gründungsmitglied der Produktiv-Genossenschaft Halle-Merseburg, deren ausschließliches Ziel die Schaffung und Herausgabe einer neuen revolutionären Massenzeitung war, wofür ein geeignetes Gebäude erforderlich war und das schließlich im ehemaligen Schützenhaus gefunden wurde.<sup>502</sup>

Für die Ausmalung des Sitzungssaales, die er 1921 unmittelbar nach Abschluss der Umbauarbeiten ausführte, wurde Karl Völker vermutlich auf Anregung Knauthes von der Produktiv-Genossenschaft beauftragt.<sup>503</sup> [Kat. Nr. 67] Sowohl bei der Künstlerauswahl als auch bei der Themenwahl durch Völker stand hier die inhaltliche Ausrichtung an erster Stelle. Der Künstler hatte offenbar ganz freie Hand bei der Auswahl der Thematik, seine eigene politische Haltung und Aktivität ließen jedoch eine politische Wahl erahnen. Beide, Künstler und Architekt (Karl Völker und Martin Knauthe), waren von ihrer Ausbildung an der Dresdner Kunstgewerbeschule geprägt – Knauthe studierte u. a. bei Wilhelm Kreis –,<sup>504</sup> spätestens seit der gemeinsamen Gründung der *Hallischen Künstlergruppe* 1919 waren sie sich politisch und persönlich verbunden. Neben diesen persönlichen engen Verbindungen mögen die monumentalen

---

499 Zur Geschichte der AWO vgl. z. B. SCHEFFLER O. J.

500 Zu Knauthes architektonischem und politischem Wirken hier und im Folgenden v. a. HERMANN 1999b; zum Umbau des ehemaligen Schützenhauses ebd., S. 14–22 und S. 97.

501 WILHELMI 1996A, Nr. 94, S. 174f., sowie verschiedene Publikationen von Ingrid Schulze zur *Hallischen Künstlergruppe*, z. B. SCHULZE, I. 1989 sowie zu Karl Völker und der *Hallischen Künstlergruppe* SCHULZE, I. 1974.

502 HERMANN 1999b, S. 15.

503 Ingrid Schulze hat hierüber verschiedentlich geforscht: SCHULZE, I. 1961, SCHULZE, I. 1974, S. 9, SCHULZE 1989; vgl. außerdem AUSST. KAT. HALLE 2007, v. a. S. 116.

504 Knauthe studierte von 1907–1910 an der Dresdner Kunstgewerbeschule, vgl. HERMANN 1999b; Karl Völker kam nach seiner Ausbildung als Dekorationsmaler in der Firma seines Vaters in den Jahren 1912/13 an die Kunstgewerbeschule nach Dresden, vgl. AUSST. KAT. HALLE 2007, S. 42. Wilhelm Kreis war, bevor er als Direktor an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule wechselte, von 1898–1908 hier tätig, vgl. Heidrun Laudel: Entwicklung der Raumkunst in Dresden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: NERDINGER/MAI 1994, S. 45–57, hier S. 45.

Saaldekorationen für den Parteitag der USPD im halleschen Volkspark, die Völker 1920 rechts und links der Bühne ausführte,<sup>505</sup> Anlass gewesen sein, ihn auch mit der Ausmalung des Sitzungssaales zu beauftragen. Hier hatte Völker auf den beiden 9 x 3,5 m großen Wandstreifen zwei weit überlebensgroße, monolithische Figuren realisiert: links eine Proletarierin mit Kind, rechts eine männliche Einzelfigur. [Kat. Nr. 66]

Im Verlagsgebäude des *Klassenkampfes* führte Völker fünf einzelne Wandbilder aus, die eher wie Tafelbilder auf drei Seiten des Sitzungssaales verteilt sind. Die genaue Rekonstruktion der Verteilung der Werke an den Wänden des Sitzungssaales ist nicht mehr exakt möglich, da nur fotografische Aufnahmen der Einzelwerke und nur eine einzelne Raumsansicht erhalten ist.

Alle Bilder sind als in sich geschlossene Figurengruppen angelegt, die unten und oben von einer Art Bodenplatte bzw. Gebälk eingefasst wurden. Hier war jeweils der Bildtitel öffentlichen Gebäude- oder Denkmalsinschriften ähnlich eingeschrieben: *Wacht auf, Verdammte dieser Erde; Trotz alledem, es lebe die Weltrevolution, Heilig die letzte Schlacht, Im Osten wächst das Licht und Schon steigen an die Sklavenscharen und ihre alte Fessel bricht*.<sup>506</sup> Als verbindende Elemente verwendete er in allen Kompositionen eine christusähnliche Gestalt, die meist zentral platziert ist, sowie einen fünfzackigen Sowjetstern, den er kompositorisch stets der Christusfigur zuordnet.

Durch den strengen Abschluss der Szenen ober- und unterhalb der jeweiligen Figurengruppen sowie durch eine meist achsensymmetrische Komposition erreichte Völker eine tektonische Wirkung der einzelnen Werke. Ein Blick in den Saal zeigt jedoch, dass die Einzelkompositionen hierdurch so hermetisch von der umgebenden Wandfläche abgeriegelt werden, dass sie insofern eher an ein lose gehängtes Tafelbild erinnern als an ein ortsspezifisches und fest mit der Architektur verbundenes Wandbild. Lediglich in der Größe scheinen die Werke an die jeweilige Wandfläche angepasst.

Auch die Werke von Peter Josef Paffenholz und Käthe Kollwitz wurden ausgewählt, weil sich an ihnen ähnliche Prinzipien verfolgen lassen, die exemplarisch für die Wandmalerei in Gebäuden politischer Parteien oder Verbände stehen. Paffenholz (1900–1959), der ebenfalls politisch äußerst aktiv und seit 1926 Mitglied der KPD war,<sup>507</sup> konnte 1928 im Parteigebäude der Kölner KPD in der Aquinostraße drei Wandmalereien ausführen, die jedoch nur noch über die Abbildung in der Zeitschrift *Der Rote Stern* [Kat. Nr. 111] sowie durch wenige Erwähnungen in der Sekundärliteratur dokumentiert sind.<sup>508</sup> Die Bildanlage ist hier ähnlich geschlossen wie bei Völkers

505 Die Idee zur künstlerischen Dekoration des Saales ging offenbar ebenfalls von Knauthe aus, das Schriftband über der Bühne gestaltete der Dekorationsmaler Otto Stummer mit dem Schriftzug: „Die Internationale wird die Menschheit sein.“ Vgl. MEINEL 2008, S. 69 sowie Meinel in: AUSST. KAT. HALLE 2007, S. 116. Meinel bezieht sich hierbei auf die Diplomarbeit von Jürgen Scharfe, *Der Architekt Martin Knauthe (1889–1942). Materialien zu Leben und Werk*, Diplomarbeit an der Martin-Luther-Universität Halle 1979, 5 Bde., hier Bd. 1, S. 28.

506 Die Klärung der Quellen für die Bildtitel geht vor allem auf Ingrid Schulze zurück. Vgl. v. a. SCHULZE, I. 1989, SCHULZE, I. 1990 sowie MEINEL 2008, S. 72ff.; vgl. auch Kat. Nr. 67.

507 Zur Biografie Peter Paffenholz' vgl. MÜLLER 2008, S. 92–98, zur politischen Aktivität ebd., v. a. S. 93f.

508 *Der Rote Stern*, August 1928, sowie HIELSCHER 1977, S. 278 u. Abb. 21. Nachforschungen bei der heutigen Ortsgruppe der DKP blieben ohne Ergebnis; aufgrund des Einsturzes des Kölner Stadtarchivs im März 2009 konnte dort nicht mehr nach den Werken oder zugehörigen Archivalien geforscht werden.

hallischen Werken, der Sowjetstern taucht ebenfalls in allen Werken auf, jedoch in nicht ganz so schematisierter emblemhafter Form wie dort. Die Werke sind insgesamt freier angelegt und nicht von einer so strengen Außenkontur umschlossen, wodurch sie weniger monumental wirken. Über die Disposition im Raum kann keine Aussage getroffen werden, da keine fotografischen Aufnahmen oder Beschreibungen bekannt sind, die dies verdeutlichen würden. Wahrscheinlich ist jedoch auch hier, dass sie eher wie Tafelbilder im Raum platziert waren und vor allem aufgrund ihrer inhaltlichen Aussage als Wandbilder in Parteiräumlichkeiten Wertschätzung erfuhren. Die Titel sprechen für sich: *Arbeiter und Bauern schützen den ersten proletarischen Staat der Welt, die Sowjetunion; Im Zeichen der Technik wird der Sozialismus siegen und Bauernlesestube im russischen Dorf*.<sup>509</sup>

Dass mit Paffenholz hier ein Parteigenosse beauftragt wurde und nicht etwa Franz Wilhelm Seiwert oder Heinrich Hoerle,<sup>510</sup> die sich mit ihrem radikal reduzierten, dabei aber immer figurativen Vokabular gerade für eine allgemeinverständliche, leicht entschlüsselbare Bildsprache engagiert hatten, weist darauf hin, dass sich die Kölner Progressiven und die KPD ideologisch bereits deutlich voneinander entfernt hatten.<sup>511</sup> Eine eher illustrierende Bildsprache, wie Paffenholz sie lieferte, schien besser geeignet zu sein, um die Inhalte der Partei eindeutig zu transportieren.

Im Fall des Wandbildes von Käthe Kollwitz (1867–1945) in Saarbrücken waren vermutlich sowohl das Bildmotiv als auch die monumentale Form ihres Holzschnittes *Mütter* aus der Folge *Der Krieg* konkreter Anlass, sie für diesen Auftrag anzusprechen.<sup>512</sup>

Der Schweizer Architekt Otto Zollinger (1886–1970), der von 1924–1944 in Saarbrücken arbeitete, war 1928/29 beauftragt worden, das ehemalige Chefferiegebäude der Garnison Saarbrücken für den jungen SPD-nahen Wohlfahrtsverband – die Arbeiterwohlfahrt – umzubauen.<sup>513</sup> Käthe Kollwitz' Wandbild wurde 1930 realisiert.<sup>514</sup> Zollinger war offenbar mit dem Wunsch, das Motiv des Holzschnittes als Wandbild umzusetzen, an die zu diesem Zeitpunkt bereits renommierte und politisch aktive Künstlerin

509 Die Titel sind überliefert in: *Der Rote Stern*, August 1928.

510 Müller 2008, S. 93 schreibt, dass sich Paffenholz ebenfalls der „Gruppe progressiver Künstler“ angeschlossen hatte; darüber findet sich in der Literatur zu den *Kölner Progressiven* jedoch kein Hinweis. Vgl. AUSST. KAT. KÖLN 2008, FRIEDRICH 2008 oder AUSST. KAT. BERLIN 1975.

511 HIELSCHER 1977, S. 278.

512 *Der Krieg*, 1921/1922, Holzschnitt-Folge aus sechs Blättern, in: Alexandra von dem Knesebeck, *Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik*, Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein, publiziert 1955, 2 Bd., Bern 2002, Inv. Nr. 173–179; *Die Mütter*, Holzschnitt, 34 x 40 cm, ebd., Inv. Nr. 176. Zu *Krieg* vgl. auch KRAHMER 1981, S. 81–85.

513 Zu Zollinger vgl. v. a. DITTMANN 1999. Die Reichs-Arbeiterwohlfahrt wurde 1919 als „Hauptausschuss für Arbeiterwohlfahrt in der SPD“ gegründet, die des Saarlandes schließlich im Jahr 1924.

514 AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p.

herangetreten.<sup>515</sup> Der Holzschnitt *Mütter* [Abb. 46], der bereits eine vielfältige Verbreitung gefunden hatte, entsprach den Kriterien einer direkt verständlichen politisch konnotierten Aussage, die für das Gebäude der jungen SPD-nahen Wohlfahrtsorganisation besonders geeignet erschien. Eine Fotografie zeigt Käthe Kollwitz an der Arbeit des überlebensgroßen Wandbildes in Saarbrücken. [Kat. Nr. 145] Ihr, der Kunst immer auch als gesellschaftliches Medium wichtig war, sollte ein solcher Auftrag vermutlich entgegengekommen sein. In der Literatur zu Leben und Werk wird dieses Wandbild jedoch kaum erwähnt,<sup>516</sup> es finden sich mitunter auch fälschliche Angaben wie „Sgraffito-Gemälde ‚Mütter‘ aus der ‚Kriegs‘-Folge für Saarbrücker Privathaus.“<sup>517</sup> Das Wandbild war jedoch an der Treppenwand in der Halle des ersten Stockwerks angebracht. Für die künstlerische Ausstattung des Gebäudes, das in der Art eines Volkshauses einen großen Vortragssaal, der auch für Kino- oder Theatervorstellungen genutzt werden konnte, eine Bibliothek mit Lesesaal, ein Mädchenwohnheim sowie Büro- und Lagerräume beherbergte, gewann Zollinger außerdem zwei Schweizer Künstlerkollegen für weitere künstlerische Ausgestaltung: Der Bildhauer Alfons Magg (1891–1967) hatte ein übergroßes Relief mit dem Titel *Symbol der Häuslichkeit* für den Eingangsbereich entworfen, und der Maler Karl Hügin (1887–1963), der sich in Zürich bereits einen Namen im Bereich der Wandmalerei gemacht hatte, schuf ein Wandbild mit demselben Motiv im Erdgeschoss des Treppenhauses.<sup>518</sup> Die farbigen Verglasungen der Fensterbänder und Oberlichter im großen Saal wurden von einem gewissen Fritz Streiff entworfen und ausgeführt.<sup>519</sup>

Im Rahmen des Gesamtwerks von Käthe Kollwitz nimmt das Wandbild eine singuläre Stellung ein: Sie entwickelte hierfür keine orts- oder gattungsspezifische Sprache, sondern übertrug das Motiv der *Mütter* lediglich in vergrößertem Maßstab auf die Wand. Das Charakteristische ihrer Kunst, das sie 1917 selbst formulierte, schien sich auf ein monumentales Wandbild im Kontext der Arbeiterbewegung geradezu ideal anwenden zu lassen:

515 Vgl. hierzu v. a. ebd., s. p. Käthe Kollwitz war 1919 zwar nicht, wie oftmals in der Kollwitz-Literatur benannt, erstes weibliches Mitglied der Preußischen Akademie der Künste geworden, jedoch seit langer Zeit wieder ein weibliches Mitglied. Bereits im 18. Jh. waren hier Künstlerinnen hier vertreten. Vgl. Norbert Kamp: Editorisches Nachwort. Die Mitglieder-Akademie im Wandel der Zeiten, in: *Mitgliederverzeichnis Akademie der Künste 1996*, S. 348–361, hier S. 352, zit. n. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 89. Zu ihrem 60. Geburtstag 1927 stellte das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung 5.000 RM für die Realisierung des Grabdenkmals für ihren im Krieg gefallenen Sohn Peter zur Verfügung, die um dieselbe Summe vom Reichsinnenministerium ergänzt wurde. Vgl. ebd., S. 509. Das Denkmal Trauernde Eltern konnte 1932 schließlich auf dem deutschen Soldatenfriedhof im belgischen Vladslo aufgestellt werden, wo Peter Kollwitz begraben liegt. 1929 erhielt sie den *Orden Pour le mérite für Wissenschaft und Künste*.

516 Weder Catherine Krahmer noch Alexandra von dem Knesebeck nennen das Wandgemälde in ihren biografischen Darstellungen. Vgl. KRAHMER 1983 sowie VON DEM KNESEBECK 1990.

517 Hans-Dieter Mück: „Ich will wirken in dieser Zeit“. Biografie und Werk der Käthe Kollwitz in Selbstzeugnissen, in: *Käthe Kollwitz. 1867–1945. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte 1892–1925*. Die Sammlung des Staatlichen Museums Schwerin, Ausst. Kat. zum 125. Geburtstag von Käthe Kollwitz, Städtische Kochsmühle Obernburg am Main in Zus. mit dem Staatlichen Museum Schwerin, S. 98–114, hier S. 113.

518 KREBS 2009 sowie AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p.; in letztgenanntem wird jedoch vom Restaurant als Anbringungsort des Wandbildes von Hügin gesprochen, (was KREBS 2009 widerlegen konnte.)

519 DITTMANN 1999, S. 43.

*„Die Form darf nicht realistisch sein und sie kann nicht eine andere sein als die uns bekannte menschliche Form ... die aber ganz destilliert sein muß.“<sup>520</sup>*

Mit „realistisch“ meint Käthe Kollwitz eine zu enge Orientierung an der Natur, sie plädiert stattdessen für eine auf die wesentlichen Merkmale reduzierte – gleichsam stilisierte – Formensprache. Diese Forderung könnte als eine Art Anleitung oder Rezept für Wandmalerei gelesen werden, obwohl Käthe Kollwitz nur hier in Saarbrücken ein solch baugebundenes Wandbild schuf.

Das Beispiel der Zusammenarbeit zwischen der Arbeiterwohlfahrt bzw. Zollinger und Kollwitz bezeugt aufs Neue, dass öffentliche Werke für politisch eindeutig ausgerichtete Organisationen eine wesentlich klarere und einfachere Formensprache annahmen und inhaltlich oftmals sehr gezielte Aussagen formulierten.

Aus den Wandmalereien der Parteigebäude oder den ihr angegliederten Organen wie im Verlagsgebäude des *Klassenkampfes* ist eine sehr viel klarere inhaltliche und formale Linie herauszulesen, als dies in der zuvor vorgestellten Gruppe der Verwaltungsgebäude der Fall war. Grund dafür ist sicher die eindeutige politische Haltung der Auftraggeber und die inhaltliche Ausrichtung auf eine vergleichsweise einheitliche Rezipientengruppe kommunistisch eingestellter Arbeiter bzw. Aktivisten.

Bei Künstler- und Themenauswahl stand die inhaltliche Botschaft an erster Stelle, die mitunter durch Spruchbänder exemplifiziert wurde; diese Botschaften wie soziale Gerechtigkeit oder Solidarität sollten mithilfe einer eindrücklichen und allgemeinverständlichen Formensprache vermittelt werden, wozu man sich leicht abstrahierter, oder wie Käthe Kollwitz es formulierte, „destillierter“ Formen bediente. Die Werke zeichnen sich neben ihrem politischen Gehalt zudem durch einen appellativen mahnenden Charakter aus, der ebenfalls durch die vergleichsweise einfache und auf die wesentlichen Charakteristika reduzierte Form unterstützt wurde.

Ein Künstler, der wie Charles Crodel im Erfurter Johanneshospital ein vielfiguriges, nicht sofort entschlüsselbares Panorama entworfen hätte, wäre den Zwecken der Parteien und Gewerkschaften/Arbeiterwohlfahrt vermutlich nicht sehr entgegengekommen.

Ein letztes eindrucksvolles Beispiel einer geplanten Wandmalerei in einem Gewerkschaftshaus ist der Entwurf, den Oskar Schlemmer 1930 für das Verbandshaus des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes anfertigte.<sup>521</sup> [Kat. Nr. 6] Erich Mendelsohn, der 1928/29 gemeinsam mit Rudolf Reichel mit dem Neubau des Verwaltungsgebäudes des Verbandes beauftragt worden war,<sup>522</sup> hatte Schlemmer 1930 zu Entwürfen für die beiden je ca. 3 x 5 m großen Wandflächen neben dem Treppenzugang in der Eingangshalle aufgefordert.<sup>523</sup> Schlemmer verzichtete hier – im Unterschied zu den

---

520 Käthe Kollwitz, Sommer 1917, zit. n. KRAHMER 1981, S. 81.

521 Hierzu v. a. AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p., Abb. 125 sowie HERZOGENRATH 1973, S. 106, 226, Kat. Nr. 9.

522 AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p.

523 Brief Oskar Schlemmer an Tut Schlemmer, 20.3.1930, zit. n. HERZOGENRATH 1973, S. 106.

genannten Werken – auf eine figurative oder politische Aussage und beschränkte sich auf eine abstrakte Komposition, die an metallische Werkstoffe erinnern konnte und in die er das Logo des Verbandes integrierte. Durch das Logo schafft er einen Identifikationspunkt nicht für die Stadt, Region oder das Reich, sondern in Bezug auf den Verband. Dieses Wandbild im neuen Verwaltungsbau wurde letztlich jedoch nicht realisiert.<sup>524</sup>

### 2.1.3 Projekte des sozialen Wohnungsbaus

Im Bereich der Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden bzw. in Bauten der öffentlichen Hand spielen auch die Bauprojekte eine Rolle, die im Rahmen verschiedener Sozialbauprogramme entstanden.<sup>525</sup> Sie gründen wesentlich auf das neue sozialstaatliche Verständnis der jungen Republik, in deren Artikel 155 das Ziel verankert war, *„jedem Deutschen eine gesunde Wohnung [...] zu sichern“*.<sup>526</sup> Welche Rolle in diesen neu errichteten Gebäuden wandmalerische Werke spielen konnten, wird im Folgenden im Vergleich verschiedener Bauprojekte in Berlin und München untersucht. Ein solcher Vergleich zeigt auch, wie unterschiedlich die künstlerische Form bei einer vermutlich ähnlichen Zielsetzung sein konnte, und lässt zudem Rückschlüsse auf die „kunstpolitische Haltung“ zu, die in der Weimarer Republik charakteristisch für die beiden größten Länder des Reichs, Bayern und Preußen, sind.

#### *Ledigenwohnheime*

Die Bauform der Ledigenheime, die Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst im Rahmen der kirchlichen Wohlfahrtspflege entstanden war, erlebte nach der Jahrhundertwende eine zunehmende Verbreitung, wobei sich jetzt auch die Industrie, Gewerkschaften, eigens gegründete Vereine oder die Städte selbst engagierten.<sup>527</sup> Zweck der Ledigenheime war es,

*„alleinstehende ledige Personen beiderlei Geschlechts wohnlich zu versorgen und damit den mannigfachen sozialen, wirtschaftlichen und sittlichen Gefahren entgegenzutreten, die die Unterkunft in fremder Einzel- oder Familienhaushaltung für beide Teile häufig mit sich bringt. Dem Ledigen soll eine selbstständige Wohn Gelegenheit geboten werden, die ihn unabhängig macht [...]“*<sup>528</sup>

Auch wenn in der Nachkriegszeit der Bau von Ledigenheimen in den Prioritäten des öffentlichen Bauwesens hinter der Wohnungsfürsorge für wohnungslose Familien angesiedelt war, nennt die Publikation *Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem*

524 Gründe für das Scheitern des Projekts konnten nicht verifiziert werden.

525 Zur Geschichte der öffentlichen, sozialstaatlichen Förderung von Wohnungsbau vgl. v. a. BAADE 2004. Im Dritten Reich wurde erstmals ein Reichskommissar für den Sozialen Wohnungsbau ernannt und diese Aufgabe damit in der Zuständigkeit der Regierung verankert.

526 VERFASSUNG 1919, Art. 155, Abs. 1.

527 Das HANDWÖRTERBUCH WOHNUNGSWESEN 1930, S. 508f., gibt Aufschluss über den Begriff „Ledigenheim“, die historische Entwicklung sowie den Status quo der Nachkriegszeit.

528 Ebd., S. 508.

*Weltkriege* (1928) für die Jahre 1919–1926 sieben Großstädte, in denen Ledigenwohnheime neu errichtet wurden.<sup>529</sup> Dazu gehören Köln, Dresden, Gelsenkirchen, Altona, Augsburg, Ludwigshafen sowie Buer, das erst 1928 mit Gelsenkirchen zu einer Stadtgemeinde vereinigt wurde.

Hierbei war das Münchner Ledigenwohnheim, das Theodor Fischer im Auftrag des Vereins Ledigenheim München e. V. in den Jahren 1925–1927 errichtete, allerdings noch nicht berücksichtigt.<sup>530</sup> Mit 400 Plätzen war es die größte Neugründung der Nachkriegszeit. Fischer setzte mit diesem Auftrag einen seiner modernsten Bauten in einer gemäßigten modernen Backsteinarchitektur um. Wie zuvor schon häufig – beispielsweise 1907 in den Pfullinger Hallen, im Hauptgebäude der Universität Jena oder der Haupthalle der Kölner Werkbundausstellung 1914<sup>531</sup> – zog er zur Ausgestaltung bildende Künstler heran. Dies zeigt deutlich, dass ihm die Verbindung von bildender Kunst und Architektur immer wichtiger Bestandteil seines eigenen Schaffens war.

Am Außenbau schuf beispielsweise der Bildhauer Karl Knappe versenkte Reliefs, die in den noch ungebrannten Ziegel geschnitten wurden. Sie sind an ägyptische Reliefs angelehnt und zeigen in reduzierter Formensprache links einen geflügelten Engel und rechts eine kleine mehrfigurige Szenerie. Diese Reliefs sind erhalten und sichtbar.

Im Erdgeschoss befand sich gleich hinter der Eingangshalle der zentrale Aufenthaltsraum des Ledigenheims. Dieser Raum, der mittig durch ein großes Oberlicht beleuchtet wird, war von einem umlaufenden Wandbild vollständig bedeckt. [Kat. Nr. 141] Die Wandmalerei ist nicht mehr sichtbar, aber unter der Wandfarbe nach wie vor erhalten, was bei einer Begutachtung und Befunduntersuchung im Jahr 2003 überprüft werden konnte.<sup>532</sup> Aus Kostengründen wurde bei der letzten Befunduntersuchung jedoch nur eine kleine Probe der umfangreichen Wandmalerei wieder freigelegt. Eine Bildbeschreibung muss sich insofern auf die Schwarz-Weiß-Fotografien stützen, die kurz nach der Eröffnung des Heims angefertigt wurden.<sup>533</sup>

In loser Folge waren hier einzelne Männerfiguren oder Paare in stark vereinfacht dargestellten Landschaftsszenen zu sehen. Der Künstler entwirft mit diesen Werken ein Gegenbild zu der Lebenswirklichkeit der hier wohnenden alleinstehenden bzw. fernab der eigenen Familie lebenden Männer: Die geselligen Szenerien verbildlichen ein Zugehörigkeitsgefühl und positives Weltbild, indem sie glückliche Menschen in Paarbeziehungen ebenso zeigen wie Einzelfiguren in der Natur.

---

529 GUT 1928, Tabelle S. 171.

530 Zum Ledigenheim München vgl. LEDIGENHEIM MÜNCHEN 1987, AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, Kat. Nr. 416, S. 448–450, Abb. S. 450, sowie AUSST. KAT. MÜNCHEN/STUTTART 1988, Kat. Nr. 299, S. 309–311, Abb. 15, 16, 178–180, und GUT 1928, S. 48, 171, 564f.

531 Vgl. AUSST. KAT. MÜNCHEN/STUTTART 1988, Kat. Nr. 90 (Universität Jena), Kat. Nr. 101 (Pfullinger Hallen) und Kat. Nr. 203 (Haupthalle der Werkbundausstellung).

532 Schreiben von Erwin Emmerling, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft an der TU München, an Rolf Drieschner, Verwalter des Ledigenheims München e. V., 30.7.2003, Kopie in: Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, Ortsakt Ledigenheim Bergmannstraße 35; Stefan Pongratz, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Referat Z III, Dokumentationswesen, konnte diese Befunduntersuchung bestätigen; 20.12.2012.

533 ArchM TUM, Nachlass Theodor Fischer, Fotomappe Sign. 53-1001.



Wer der Künstler war, konnte weder im Archiv des Ledigenwohnheims selbst noch in verschiedenen Archiven bzw. den Denkmalämtern ermittelt werden. Aus Erinnerungen des ehemaligen Leiters des Ledigenheims Rolf Drieschner geht hervor, dass es sich auch um Schüler der Kunstgewerbeschule gehandelt haben könnte.<sup>534</sup>

In Berlin zeichnete Bruno Taut (1880–1938), der seine entscheidende Prägung durch Mitarbeit im Stuttgarter Büro von Theodor Fischer in den Jahren 1904–1908 erfuhr, 1919 für den Bau eines Ledigenheimes in Berlin-Schöneberg verantwortlich.<sup>535</sup> Der Außenbau ist hier ganz dem historisierenden Stil der Gesamtanlage verpflichtet, in die er eingebettet war: in die Siedlung Lindenhof, die nach den Plänen des Schöneberger Stadtbaurates Martin Wagner (1885–1957) 1918–1921 entstanden war. Aber im Innenraum versuchte Taut mithilfe seiner Künstlerkollegen Franz Mutzenbecher (1880–1968) und Paul Goesch (1885–1940), mit denen er auch freundschaftlich verbunden war,<sup>536</sup> den gleichzeitig mehrfach veröffentlichten *Aufruf zum farbigen Bauen*<sup>537</sup> umzusetzen, mit dem die Unterzeichnenden „zur Farbenfreude am Innern und Äußeren des Hauses“ ermutigen wollten; als weiteres Argument für Dekoration durch Farbgestaltung oder Wandmalerei führten sie die wesentlich günstigeren Kosten für Farbe gegenüber denen für Bauplastik oder Gesimse an. Mutzenbecher und Goesch erarbeiteten direkt auf den Wänden<sup>538</sup> eine expressionistische „All-over-Struktur“, die sich flächendeckend über Wände und die Decke des Festsaaes im Ledigenheim ausbreitete. [Abb. 47] Goesch hatte im *Frühlicht* ähnliche Raumstudien veröffentlicht, die zwar nicht als direkte Vorlagen gedient haben können, jedoch anschaulich seine Auffassung architekturegebundener Malerei zeigen, die sich über den gesamten Raum erstreckt.<sup>539</sup> Das Klubzimmer gestaltete Taut gemeinsam mit Franz Mutzenbecher mit einer farbig abgesetzten Stuckspirale an der Decke – diese wandmalerische Intervention muss jedoch mehr unter dem Aspekt der Farb- bzw. Wandgestaltung als der Wandmalerei gesehen werden.

Im Vergleich dieser beiden Lösungen wird besonders anschaulich, dass im Münchner Ledigenheim ein anderer Geist herrschte. Beide Künstler – Karl Knappe in seinen Reliefs sowie der oder die mit der Ausmalung des Aufenthaltsraumes beauftragten Maler – arbeiteten mit einem figurativen, gemäßigt modernen Vokabular, wobei die Ziegelreliefs nach dem Vorbild versenkter ägyptischer Reliefs im Bereich der Münchner Plastik der Zwischenkriegszeit dennoch eine wegweisende künstlerische Qualität besitzen.<sup>540</sup>

534 Vgl. Schreiben Erwin Emmerling an Rolf Drieschner, 30.7.2003, (wie Anm. 539).

535 Zu Taut vgl. v. a. NERDINGER U. A. 2001; Biografie ebd., S. 308f.; Ledigenheim der Siedlung Lindenhof in Berlin-Schöneberg 1919, Verzeichnis der Werke (VdW), Kat. Nr. 79, ebd., S. 344f.

536 Mutzenbecher und Taut lernten sich 1904 in Stuttgart kennen; Mutzenbecher gehörte zur sog. Pfullinger Künstlerkolonie; seit 1919 gehörten Mutzenbecher und Goesch u. a. zu dem von Taut mitbegründeten *Arbeitsrat für Kunst*; Paul Goesch wurde 1920 Mitglied der ebenfalls von Taut initiierten *Gläsernen Kette*.

537 Hier und im Folgenden TAUT 1919b.

538 Sie verwendeten hierfür offenbar keine Kartons als Vorarbeiten. NERDINGER U. A. 2001, Kat. Nr. 79, S. 344, s. auch Abb. in CONRADS 1963, S. 136.

539 Abb. in CONRADS 1963, S. 119 und 156f.

540 Nerdinger in AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 450.

#### **Fassadengestaltungen von Großsiedlungen**

Ganz ähnlich wie an diesem Beispiel der beiden Ledigenwohnheime aufgezeigt, verhält es sich auch, wenn man die Projekte von Großsiedlungen in München und Berlin vergleicht, die hier während der 1920er-Jahre entstanden. In Berlin war es wieder Taut, der mit seinen farbig gestalteten Siedlungen wie der Waldsiedlung (Onkel Toms Hütte) oder der Hufeisensiedlung in Berlin-Britz Wegmarken im modernen Wohnungsbau setzte. Die künstlerische Farbgestaltung war ihm eine unabdingbare Voraussetzung der Architektur,

„da alles seine Farbe hat, so muß auch alles, was Menschen tun, farbig gestaltet sein.“<sup>541</sup>

Die Wohnqualität sollte gesteigert und die Architektur gleichsam um eine menschliche Dimension erweitert werden.<sup>542</sup>

In München entstanden Ende der 1920er-Jahre ebenfalls Großsiedlungen, hier in erster Linie im Auftrag der *Gemeinnützigen Wohnungsfürsorge AG*.<sup>543</sup> Und auch hier wurden Künstler in die Ausgestaltung mit einbezogen, jedoch schufen diese vor allem plastische Werke zum Schmuck der gemeinschaftlichen Innenhöfe und Gärten oder bauplastische Embleme im Eingangsbereich der Siedlungen. Bei den seltener beauftragten Wandmalereien handelte es sich um figürliche Szenen an den Außenbauten von regional anerkannten Künstlern wie Sepp Frank (1889–1970), der später vor allem als Glasmaler und Grafiker tätig war, oder Louis Gruber,<sup>544</sup> der in den 1920er-Jahren eine private Malschule in München unterhielt. [vgl. Kat. Nr. 137]

Sepp Frank schuf für die „Borstei“ genannte Siedlung (Bauzeit 1924–1929) des Architekten Bernhard Borst 1931 eine sich über mehrere Etagen erstreckende Darstellung über der zentralen Toreinfahrt: *Die Schicksalsgöttin schützt die Gründung der Borstei* [Kat. Nr. 134]. Sie zeigt zwei Gruppen verschiedener Handwerker mit dem Bauplan der Siedlung, über denen mittig die weißgewandete Göttin ähnlich einer Marienhimmelfahrt schwebt und mit segnendem Gestus auf die Handwerker hinabblickt. In der *Baukunst* wird das Werk als gelungenes Monumentalwerk gerühmt,<sup>545</sup> was in Hinsicht auf die zentral angelegte überdimensionale Darstellung auch zutreffen mag. Kompositorisch nimmt das Werk jedoch kaum Bezug auf die Architektur, sondern nutzt lediglich die freie Fläche zwischen den Fenstern aus. In der strengen Absetzung der Bildfläche von der umgebenden verputzten Wandfläche bleibt es ein appliziertes

---

541 Bruno Taut: Wiedergeburt der Farbe, in: *Farbe am Hause – Der erste deutsche Farbentag in Hamburg*, Berlin 1925, S. 19, zit. n. NERDINGER U. A. 2001, S. 275.

542 Vgl. dazu auch BRENNE 2005 sowie Wilfried Brenne: Wohnbauten von Bruno Taut. Erhaltung und Wiederherstellung farbiger Architektur, in: NERDINGER U. A. 2001, S. 275–289.

543 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979 sowie Einträge in Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012: Siedlung Neuhausen, ebd., E-1-62-000-39, Siedlung Friedenheim, ebd., D-1-62-000-7430. 1930 war ein Sonderheft der *Baukunst* erschienen, das ausschließlich den „Fünf großen Siedlungen der gemeinnützigen Wohnungsfürsorge A. G., München“ gewidmet war. Vgl. BAUKUNST MÜNCHEN, 6.1930.

544 Genaue Daten zu Louis Gruber und seiner Malschule waren über das Stadtarchiv München oder das Archiv der Kunstakademie nicht mehr zu ermitteln.

545 BAUKUNST MÜNCHEN 1931, S. 408.

eigenständiges Werk, das nur inhaltlich auf seinen Anbringungsort Bezug nimmt. In der Siedlung Neuhausen<sup>546</sup> (Bauzeit 1928–1930) des Architekten Hans Döllgast ist die Platzierung der überdimensionalen Wandmalereien von Sepp Frank besser gelöst, da hier jeweils die gesamten vorspringenden Treppenhausrisalite ausgenutzt wurden und Frank die Geschossebenen in der Darstellung der scheinbar mit dem Bau der Siedlung noch beschäftigten Arbeiter kompositorisch nutzte. [Kat. Nr. 135]

Eine zwar umfangreiche, aber wenig ortsspezifische Gestaltung mit Wandmalereien findet sich an der Münchner Siedlung Friedenheim,<sup>547</sup> wo jeweils über den Hauseingängen der Wohnhauszeilen kleine Figur- oder Tierszenen eine individuelle Charakterisierung der gleichförmigen Architektur ermöglichen sollen.<sup>548</sup> [Kat. Nr. 139] Auch wenn die Formsprache bei allen Wandmalereien mitunter durchaus modern und zeitgemäß geprägt ist, scheinen diese Werke in ihrer Konzeption eher der bayrischen Lüftlmalerei nahezustehen.

### 2.1.4 Resümee

Figurativen Wandmalereien in Verwaltungs- und Gemeinschaftsbauten sowie Gebäuden des frühen sozialen Wohnungsbaus wurden also sehr verschiedene Funktionen zugesprochen.

In öffentlichen Verwaltungs- oder Regierungsgebäuden sollte in erster Linie eine regionale oder nationale Identitätsstiftung durch Wandmalerei veranlasst werden. Außerdem ist hier der historische Repräsentationsgedanke von Monumentalwerken weiterhin spürbar.

Dies wurde oftmals in einer bereits etablierten Formsprache umgesetzt. Ein öffentliches Verwaltungsgebäude wie ein Rathaus schien sich nicht für zeitgemäße künstlerische Experimente zu eignen; ein Werk wie das Helmuth Mackes in Düsseldorf bildete hier eine Ausnahme, jedoch schmückte dieses Werk auch keinen repräsentativen Sitzungssaal, sondern war im Treppenhaus des Gebäudes angebracht. Nur mit einem Werk – dem großen Wandbild Heinrich Campendonks in Schneidemühl – schien sich eine Landesregierung, in diesem Fall Preußen, im Rahmen des Neubauprojekts für das Regierungsgebäude entschieden für eine zeitgemäße und progressive Bildlösung stark gemacht zu haben. Gerade hier an der neuen Ostgrenze des Landes in der Grenzmark Posen-Westpreußen, galt es, ein wirkmächtiges Zeichen für den modernen neuen Staat zu setzen und einen Identifikationspunkt zu schaffen.

Bei der Betrachtung der Wandmalereien in verschiedenen Arten von Gemeinschaftsbauten zeigte sich eine wesentlich breitere thematische und stilistische

546 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 408–415, Kat. Nr. 357; Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012: E-1-62-000-39 sowie: Die fünf großen Siedlungen der Gemeinnützigen Wohnungsfürsorge AG, in: BAUKUNST MÜNCHEN 1930, Sonderheft, S. 206–217, m. Abb.

547 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 407, Kat. Nr. 356; Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012: D-1-62-000-7430.

548 Die hier beauftragten Künstler waren die Maler Franz Reinhart, Luise Klempt, K. Dreisser und Ernst Kozics sowie für die bauplastischen Werke Schmoll gen. Eisenwerth, Ruth Schauman und Emil Eppe. Vgl. AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 407.

Vielfalt und Freiheit. Dabei stehen Wandbilder in Krankenhäusern, die immer unter einem heilenden Aspekt konzipiert waren, neben Werken in Bauten von Parteien, Gewerkschaften oder Wohlfahrtsverbänden, in denen vor allem der politisch appellative Charakter ausschlaggebend für die Künstler- und/oder Themenwahl war. Hier wurde der künstlerische Wert oftmals zugunsten einer plakativen und schnell zu erfassenden politischen Bildaussage zurückgestellt.

Die Wandmalereien in der Düsseldorfer Rheinhalle versuchten dagegen, sowohl die zentralen Inhalte der GeSoLei als auch Gestaltungsprinzipien des leitenden Architekten Wilhelm Kreis mit einer aktuellen künstlerischen Formsprache zu vereinen. Hier konnte durch eine gelungene Zusammenarbeit von Architekt und Künstlern ein beispielhaftes künstlerisches Gesamtensemble geschaffen werden.

Bei der Ausstattung unabhängiger Restaurants oder Tanzlokale waren die Künstler in der Wahl von Themen und künstlerischer Form kaum eingeschränkt; diese thematische und stilistische Freiheit gipfelte schließlich in den Dekorationen für Künstlerfeste, in denen gleichsam „alles“ möglich und erlaubt war. Hierbei handelte es sich jedoch nicht um ortsspezifische und baugebundene Wandmalereien, wie sie im Zentrum dieser Untersuchung stehen.

In den Ledigenheimen und Siedlungsprojekten der Weimarer Republik ließen sich an einer exemplarischen Gegenüberstellung von Bauten in München und Berlin zwei grundverschiedene Haltungen ausmachen: Die Berliner Architektur der Zeit war wesentlich von Bruno Taut geprägt, der seinen Gebäuden durch die je aus der spezifischen Umgebung abgeleitete Farbgestaltung ihr individuelles Gepräge verlieh und sie so menschlicher gestalten wollte. Die Münchner Gebäude waren dagegen von einem stärkeren Konservatismus geprägt,<sup>549</sup> der sich auch gerade in den Fassadenmalereien an den Siedlungen wie der Borstei oder der Siedlung Neuhausen zeigte. Fischers Ledigenheim und die darin befindliche Ausmalung des Aufenthaltsraumes kann in einem Zwischenbereich einer gemäßigten Moderne angesiedelt werden.

In diesen Gemeinschafts-Wohnbauten stand in der Wandmalerei häufig ebenfalls ein Gemeinschaftsgedanke an erster Stelle, der aber nicht wie in den Rat- oder Kreishäusern auf die Nation oder Region hin zugespitzt wurde, sondern sich in der Darstellung allgemeingültiger, gesellschaftlicher bzw. zwischenmenschlicher Beziehungen oder gemeinschaftlicher Arbeit zeigte.

Die nachweisbaren persönlichen Verbindungen zwischen den Architekten Wilhelm Kreis und Hans Heinz Lüttgen mit den Künstlern, die in ihren Gebäuden bzw. der Ausstellung *Raum und Wandbild* im Kölnischen Kunstverein Wandbilder ausführten, wie Ernst Aufseeser, Johan Thorn Prikker oder Heinrich Hoerle u.a., legen die Vermutung nahe, dass in diesen öffentlichen Räumen, die nicht der städtischen oder

---

549 Die konservativere Grundhaltung der Münchner Kulturpolitik zeigt sich darüber hinaus auch in der Berufungspolitik an der Kunstakademie (Kap. III.1.2.4) sowie in der Wahl der Künstler für die wandmalrischen Projekte im Deutschen Museum, worauf noch zurückzukommen sein wird. (Kap. III.2.3.3)

regionalen Repräsentation oder Verwaltung dienten, vor allem die Architekten Entscheidungen fällen und Aufträge erteilen konnten.<sup>550</sup>

Als durchgängiger Raumtypus, der sich sowohl in Rathäusern als auch im Düsseldorfer Wilhelm-Marx-Haus sowie in Parteigebäuden, Ledigenheimen oder auf der Großausstellung der GeSoLei fand, müssen die Restaurants und Speisesäle genannt werden. Die hier ausgeführten figurativen oder auch abstrakten Wandmalereien sollten diese Räume vor allem in ihrer Funktion als Orte des gemeinsamen Essens bzw. geselligen Beisammenseins unterstützen. Gerade hier konnte so eine ideale Symbiose zwischen gesellschaftlicher Realität und ideellem Anspruch an die Wandmalerei gefunden werden.

## 2.2 Erziehungsinstitutionen

Die Weimarer Reichsverfassung hatte festgelegt, dass die Bildung der Jugend durch öffentliche Anstalten zu gewährleisten und diese in Zusammenarbeit von Reich, Ländern und Gemeinden einzurichten seien.<sup>551</sup> In diesem Rahmen entstanden zahlreiche Wandmalereien in unterschiedlichen Erziehungs- und Bildungsinstitutionen wie Volksschulen, weiterführenden Schulen und Universitäten, Bibliotheken<sup>552</sup> oder Reichsferienheimen für Kinder und Jugendliche. Die öffentlichen Träger sind in aller Regel Länder, Städte und Gemeinden. Es wird im Folgenden zu überprüfen sein, ob Wandbilder also in erster Linie der Bildung dienen sollten.

Dies traf zumindest auf die didaktisch motivierten Werke zu, die vor allem als Schautafeln von lokalen Künstlern angefertigt wurden und meist nicht fest mit dem Bauwerk verbunden waren. Beispielhaft können die Wandbilder in der Städtischen Volksschule Pfarrhofstraße<sup>553</sup> in München [Abb. 48, 49] genannt werden. Diese Werke des Münchner Malers und Grafikers Valentin Zietara (1883–1935) zeigen Vogel- und Pflanzenwelt und fordern die Schüler zu einem behutsamen und schützenden Umgang mit der Natur auf. Sie wurden zwar als „Wandbilder“ bezeichnet, es handelte sich hier jedoch um gerahmte Werke auf Leinwand, die lediglich in den Fluren platziert waren; mit diesen Werken, farbig gestalteten Klassenräumen und verschiedenen bauplastischen Dekorationen, sollten jedoch durchaus *„alle Kinder, ob reich oder arm, ihre ersten und für das ganze Leben bleibenden Eindrücke empfangen.“*<sup>554</sup>

550 Vermutlich lassen sich die Wandbilder von Hoerle und Szeszokat in der Bar Charlott Cherie auf die Initiative Hans Heinz Lüttgen zurückführen. [Kat. Nr. 110, 116]

551 VERFASSUNG 1919, Vierter Abschnitt: Bildung und Schule, Art. 142–150, hier Art. 143.1.

552 Zu Bibliotheken vgl. im Katalog der vorliegenden Arbeit die Wandbilder von Ludwig von Hofmann in der Deutschen Bücherei in Leipzig [Kat. Nr. 124] sowie von Ervin Bossanyi in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck [Kat. Nr. 125].

553 BAUZEITUNG BERLIN, 52. Jg., 1918, S. 293–295, 301; Abb. ebd., S. 293, 301.

554 Ebd., S. 294.

Dabei stand jedoch vor allem der lehrreiche und informative Wert im Vordergrund. Auf diese und ähnliche „Wandbilder“, die eher den Charakter von didaktischen Schautafeln haben, soll jedoch hier nicht der Fokus gelegt werden; vielmehr auf Wandbilder, die fest mit den jeweiligen Gebäuden verbunden sind.

#### 2.2.1 Schulpolitik und Kunsterziehung

Um Intention und Funktion der Wandbilder in den genannten Erziehungs- und Bildungsinstitutionen der Weimarer Republik besser einordnen zu können, soll der Blick zunächst auf die Debatte um Kunsterziehung gerichtet werden, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf den Kunsterziehungstagen geführt wurde und in den 1920er-Jahren ihre Fortsetzung fand.<sup>555</sup> Auf diesen überregionalen Konferenzen trafen sich in Dresden (1901), Weimar (1903) und Hamburg (1905) erstmals Vertreter von Staatsregierung, Stadtverwaltungen, Lehrerverbänden und Museen, um sich interdisziplinär über Kunsterziehung auszutauschen.<sup>556</sup> Der Verlauf der Tagungen und ihre Debatten sind in den zeitgenössisch erschienenen Tagungsberichten umfassend dokumentiert.<sup>557</sup>

Vor allem auf dem ersten Kunsterziehungstag 1901 in Dresden wurde die künstlerische Ausgestaltung von Schulgebäuden thematisiert. Im Unterschied zu den nachfolgenden Veranstaltungen war die umfassende Erneuerung von Schule und Volksbildung durch Kunsterziehung das zentrale gemeinsame Ziel. Der erste Kunsterziehungstag gilt daher auch als signalgebend für die Kunsterziehungsbewegung im 20. Jahrhundert, da hier gleichsam kunstpädagogische und kunstpolitische „Wegmarken“ gesetzt wurden, wie Kaldewei es zu Recht formulierte.<sup>558</sup> Im Vorwort zum Tagungsbericht wurde der Anspruch dezidiert benannt:

*„Wir wollen weder Künstler noch Kunstkenner erziehen, sondern unserer Jugend Auge und Herz für echte, gesunde, deutsche Kunst öffnen.“<sup>559</sup>*

Unterzeichner sind sieben Pädagogen, Kunsthistoriker und Museumsmänner, die die Kunsterziehungsbewegung prägten: darunter der Impulsgeber der Veranstaltung, der Hamburger Schulreformer und spätere Leiter der Oberschulbehörde Carl Götze (1865–1947) sowie Alfred Lichtwark in seiner Funktion als Pädagoge und Leiter der Hamburger Kunsthalle.<sup>560</sup>

---

555 Zu den Kunsterziehungstagen hier und im Folgenden v. a. SCHEIBE 1969, S. 141 und KALDEWEI 1990, S. 121–125.

556 Schwerpunktthemen waren in Dresden: Bildende Kunst, in Weimar: Sprache und Dichtung, in Hamburg: Musik und Gymnastik.

557 Für die Nachzeichnung der Hauptthemen und -debatten auf den Kunsterziehungstagen stellen diese Protokolle die wichtigste Quelle dar: KUNSTERZIEHUNG 1902, KUNSTERZIEHUNG 1904.

558 Vgl. KALDEWEI 1990, S. 121.

559 Vgl. KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 8f.

560 Zu Carl Götze vgl. Heinrich Kautz: Götze, Carl Johann Heinrich, in: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 595 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd136046436.html> (10.8.2012). Zu Lichtwark vgl. v. a. die neueste Publikation JUNGE-GENT 2012 sowie Kap. II.1.2. in vorliegender Arbeit.

Im Zusammenhang mit den Kunsterziehungstagen wurde Lichtwarks Rolle unterschiedlich bewertet. Meist galt er als Initiator dieser interdisziplinären Tagung,<sup>561</sup> was jedoch mehr auf Götze zutrifft, der Lichtwark als temporären Mitarbeiter und gleichermaßen „renommiertes Aushängeschild“ gewinnen konnte.<sup>562</sup> Dennoch kommt ihm mit seinen beiden Vorträgen und Diskussionsbeiträgen eine prägende Stellung zu, da er hier für die spätere Wandmalerei grundlegende Gedanken formuliert hatte.

In der Kunsterziehung sah er das zentrale Instrument für die Bildung des ganzen Volkes, was in seinem Beitrag *Anleitung zum Genuß der Kunstwerke* deutlich wurde.<sup>563</sup> Auch wenn Lichtwark mehr auf die Konfrontation mit Kunstwerken innerhalb der Schulgebäude bzw. im Unterricht einging als auf explizit wandmalerische Werke, ist der Aufsatz für das Verständnis und den Stellenwert, der der Wandmalerei auf dem ersten Kunsterziehungstag grundsätzlich zugesprochen wurde, aufschlussreich. Laut Lichtwark ist das Ziel der Kunsterziehung

*„nicht in erster Linie die Erweiterung des Wissens, sondern die Erweckung und Stärkung der Beobachtungskraft und des Empfindungsvermögens als Grundlage der Geschmacksbildung und der Empfindung für Werte.“*<sup>564</sup>

Wie bereits deutlich wurde, ging es ihm also immer um eine grundlegende und ganzheitliche ästhetische Bildung des Menschen, die sowohl im schulischen Umfeld als auch im Museum Anwendung finden sollte.<sup>565</sup> Die Konzentration auf diese beiden Institutionen lässt sich inhaltlich, aber auch biografisch in seiner Prägung als Pädagoge und Museumsmann respektive Leiter der Hamburger Kunsthalle begründen. In den beiden Institutionen – Schule und Museum – sind vor allem in den 1920er-Jahren zahlreiche Wandgemälde zu finden.

Auch die Titel der weiteren Vorträge im Rahmen des ersten Kunsterziehungstages zu den Themen *Kinderstube, Schulgebäude, Wandschmuck, Die Anleitung zum Genuss der Kunstwerke* sowie *Bilderbuch, Zeichnen und Formen und Ausbildung der Lehrer in den Seminaren* verdeutlichen die beiden Hauptthemenfelder: die architektonisch und künstlerisch gestaltete Lernumgebung in der Schule – wozu auch Wandmalerei oder so genannter Wandschmuck gehören<sup>566</sup> – sowie die künstlerischen und praktischen Lerninhalte des Curriculums bzw. der Lehrerausbildung.

561 So bewertet ihn auch SCHEIBE 1969/2009, S. 141.

562 In dieser Einschätzung schließe ich mich BECKERS 1976, S. 34–40, hier S. 37, an. Er sieht die Anfänge der Bewegung mehr im zeitgenössischen Kontext der reformpädagogischen Bewegung, wie sie z. B. auch in der 1877 gegründeten Zeitschrift *Pädagogische Reform* publiziert wurden. Vgl. zu dieser relativierenden Einordnung Lichtwarks auch KALDEWEI 1990, S. 121–225. Zur Beziehung zwischen Carl Götze und Alfred Lichtwark vgl. auch KIYONAGA 2008, S. 429–434.

563 Hier und im Folgenden LICHTWARK 1902.

564 LICHTWARK 1902, S. 183.

565 BECKERS 1976, S. 32. Lichtwark strebte explizit nach einer Erwachsenenbildung, wobei er – wie bei der Öffnung der Museen für die breite Bevölkerung – jedoch in erster Linie die Bürgerschaft im Blick hatte.

566 Zur Unterscheidung von Wandmalerei und Wandschmuck vgl. Kap. I.2.3 in vorliegender Arbeit.



Theodor Fischer ging in seinem Vortrag zum Schulgebäude neben Architektur, Bauformen und Bauplätzen explizit auf die künstlerische Ausgestaltung ein, die seines Erachtens mittels plastischen Bauschmucks oder mithilfe von Wandmalerei – im Innern und Äußeren – geleistet werden könne und solle.<sup>567</sup> Friedrich Deneken pflichtete ihm gleichsam bei und betonte im Rahmen der abschließenden Diskussion die „eigentlichen Wandmalereien“,<sup>568</sup> aber auch die Bauplastik:

*„Auch die monumentale Kunst, und zwar nicht nur die Malerei, sondern auch die Plastik, die ich für ganz außerordentlich erzieherisch halte, sollte ihren Einzug halten in die Räume der Schule.“*<sup>569</sup>

Für diese „eigentliche Wandmalerei“ erörterten die Diskutanten in Dresden die geeignetsten Orte innerhalb der Schulgebäude, idealtypische Themen, maltechnische Fragen und die Funktion von Wandmalerei im Gegensatz zum Wandschmuck.

Fischer und Deneken sahen in Treppenhäusern, Eingangshallen, Aulen oder Gesangssälen die prädestinierten Orte für künstlerische Ausgestaltung, da sie als klassenübergreifende Gemeinschaftsräume von zentraler Bedeutung im Schulgebäude seien.<sup>570</sup> Denn gerade in Aulen oder Gesangssälen hielten sich die Schüler in feierlichen Stunden auf – Wandmalerei wurde hier mit Monumentalität und diese wiederum mit Festlichkeit und Erhabenheit in Eins gesetzt, weswegen sich die Wandmalerei besonders für diese Räumlichkeiten anböte.

Bezüglich der Themen herrschte ein weitgehender Konsens darüber, dass es sich um kindgerechte Darstellungen handeln sollte, worunter Fischer in erster Linie gegenständliche Darstellungen, beispielsweise aus Sagen- und Märchenwelt oder der Bibel, verstand.<sup>571</sup> Andererseits konnte er sich auch die Möglichkeiten formaler ungenständlicher Gestaltung der Räume vorstellen, beispielsweise mithilfe rhythmischer Muster, stilisierter Pflanzenornamente oder der farbigen Betonung der Architektur.

An diese thematische Eingrenzung schlossen sich auch von Seidlitz und Lichtwark an, wenn sie auch mehr den Wandschmuck im Blick hatten. Sie plädierten für eine Heimatskunst [sic!], *„die Tiere, die Pflanzenwelt, die Märchen und Lieder und sonstige Stoffe der Provinz – das ist das Nächstliegende.“*<sup>572</sup> Von Seidlitz empfahl vor allem die deutschen Meister der Spätgotik und der Renaissance zur Reproduktion für den Schulgebrauch:

*„Ich brauche nur zu erinnern an die Kupferstiche Schongauers, an die Holzschnitte von Dürer, Holbein und all den Meistern, die damals Deutschland bevölkerten,*

---

567 FISCHER 1902.

568 Friedrich Denekens Diskussionsbeitrag zum Vortrag von Woldemar von Seidlitz: Der Wandschmuck, in: KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 118.

569 Friedrich Deneken in: ebd.

570 Vgl. hier und im Folgenden FISCHER 1902, S. 82 sowie Friedrich Deneken in: KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 118.

571 FISCHER 1902, S. 81f.

572 VON SEIDLITZ 1902, S. 103. LICHTWARK 1902, S. 184, sprach von einer „Heimatskunst.“

*und an die es immer noch am besten ist, bei der Verwendung der Kunst für Erziehungszwecke anzuknüpfen, weil das gerade das Allerbeste ist, und das Beste gerade gut genug ist für solche Zwecke.“<sup>573</sup>*

Auch Lichtwark schlug Werke dieser Künstler beispielsweise für die Behandlung der Reformationsgeschichte vor.<sup>574</sup>

Die Funktionen, die der Wandmalerei und dem Wandschmuck zugemessen wurden, sollten sich offenbar ergänzen: Mithilfe der Reproduktionen könnten Schüler mit den Meisterwerken der Kunst vertraut gemacht werden.<sup>575</sup> Der vorgeschlagene Kanon war auf historische Meisterwerke beschränkt und nahm einen retrospektiven Blickwinkel ein. Auf dem Kunsterziehungstag wurde mehrfach betont, dass der Wandschmuck zwar nicht expliziter Unterrichtsgegenstand werden, sondern vielmehr einfach da sein und nur bei Bedarf vom Lehrer erläutert werden solle.<sup>576</sup> Auf diese Weise sollte im Kind die Sehnsucht nach „*künstlerischer Befriedigung*“ auch außerhalb der Schule gefördert und eine „*stille, unbewusste Wirkung der Kunstwerke*“ erzielt werden.<sup>577</sup> Zudem ließ sich so gleichsam *en passant* ein konservativer, bildungsbürgerlicher Kanon manifestieren.

Mit der künstlerischen Gestaltung des Schulgebäudes selbst, mit der „*eigentlichen Wandmalerei*“, intendierten ihre Befürworter ebenfalls eine erzieherische Wirkung, die jedoch durch zeitgenössische Künstler sehr zeitgemäß auf die aktuelle Situation ihrer Rezipienten, der Schüler, hin formuliert werden konnte. Ihre absolute Ortsbezogenheit und dauerhafte Installation erforderte zugleich eine gewisse Zeitlosigkeit in der Wahl des Themas und der Bildkonzeption. Fischer verfolgte mit diesem Ansatz einen explizit nachhaltigen und über die Generationen hinweg in die Gesellschaft zurückwirkenden Einfluss.

Abgesehen von diesen beiden, wenn auch verschieden gelagerten, didaktischen Intentionen sollten Wandschmuck und Wandmalerei die Schulräume schmücken und den Kindern – vor allem im Volksschulalter – ihren Schulaufenthalt „*in erster Linie heiter und freundlich*“<sup>578</sup> gestalten. Dem stimmt auch Halles Stadtbaudirektor Carl Rehorst (1866–1919) zu, der zur selben Zeit für den Bau einer Handwerkerschule in Halle architektonisch verantwortlich war und später als Leiter der Kölner Werkbundaussstellung Bedeutung

573 VON SEIDLITZ 1902, S. 100f. Unter dem Aspekt besonders guter Kunst weist von Seidlitz außer auf die genannten deutschen Meister nur noch auf Rembrandt hin, den er wegen seines „echt germanischen Empfindens und der Gesundheit seiner Anschauung“ empfiehlt. Vgl. VON SEIDLITZ 1902, S. 101. 1890 erschien anonym das viel beachtete Werk „Rembrandt als Erzieher“ von Julius Langbehn, in dem er völkisch nationales Gedankengut propagiert. Vgl. zur Kulturkritik am Ende des 19. Jahrhunderts v. a. Julius Langbehn, Friedrich Nietzsche und Paul de Lagarde, z. B. in BECKERS 1976, S. 6–23, sowie WENDT 2000, S. 27–30

574 LICHTWARK 1902, S. 184.

575 VON SEIDLITZ 1902, S. 103.

576 Vgl. z. B. Diskussionsbeiträge zu VON SEIDLITZ 1902, in: KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 109f, 114, 116, 117, 125.

577 Vgl. Diskussionsbeitrag zu VON SEIDLITZ 1902, in: KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 117.

578 VON SEIDLITZ 1902, S. 98.

erlangte.<sup>579</sup> Er sah eine Hauptaufgabe des Schulgebäudes allerdings in der „*Erziehung zur Farbe*“ und der darin begründeten Orientierung an der mittelalterlichen Kunst:

*„Eine fröhlichere Farbenstimmung aber können wir auf den Fluren und an den Treppenhäusern anschlagen; da ist die Anlehnung an die mittelalterliche Kunst auch wieder vollständig am Platze. Die reine klare Farbe, wie sie unsere Altvordern gebraucht haben, muß wieder zur Geltung kommen.“*<sup>580</sup>

Im Jahr des Kunsterziehungstages 1901 wurde die von Rehorst projektierte Gutjahr-Schule für 1000 Schüler in Halle fertiggestellt, in der er Wandmalereien nach diesen Prinzipien umsetzen ließ.<sup>581</sup> [Abb. 50]

In der Weimarer Republik wirkten die Ansätze der Kunsterziehungstage im Rahmen verschiedener schulpolitischer Aktivitäten fort. So fanden 1920 die erste Reichsschulkonferenz sowie parallel eine Tagung des Werkbundes zum Thema *Formgefühl und Formwille in der neuen Schule* statt, die beide vor allem auf den ersten Kunsterziehungstag zum Thema Bildende Kunst Bezug nahmen.<sup>582</sup>

Die Reichsschulkonferenz war auf Antrag des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung im Juni 1920 vom Reichsministerium des Innern einberufen worden.<sup>583</sup> Ziel der zehntätigen Tagung war ein überregionaler Austausch über inhaltliche, strukturelle, verwaltungstechnische oder die Lehrerausbildung betreffende Fragen sowie eine darauf aufbauende Vereinheitlichung des deutschen Schulwesens.<sup>584</sup> Ein Schwerpunkt der Reichsschulkonferenz lag auf der Kunsterziehung, die über zwei ganze Sitzungstage hinweg erörtert wurde.<sup>585</sup> Der Begriff der „Kunsterziehung“ wurde übereinstimmend als „*Erziehung durch die Kunst zur Kunst*“ definiert.<sup>586</sup> Ferner wurden unter diesem Oberbegriff „alle“ Künste zusammengefasst und so auch Wortkunst, Musik (die als besonders gemeinschaftsbildend galt), Schrift

---

579 Hier und im Folgenden Diskussionsbeitrag von Carl Rehorst, Halle, in: Verhandlung nach dem Vortrag von Theodor Fischer: Das Schulgebäude, in: KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 96f. Im Jahr des Kunsterziehungstages 1901 wurde die von Rehorst projektierte Schule für 1000 Schüler in Halle fertiggestellt.

580 Ebd., S. 97.

581 Vgl. Dokumentationsblatt der Teamplan-Architekten zur Renovierung der Berufsbildenden Schule Gutjahr 1991–1996, und zugehörige Homepage: <http://www.teamplan-halle.de/Gutjahr.htm> (18.8.2011).

582 Formgefühl und Formwille in der neuen Schule, in: WERKBUND, Juni 1920, S. 3–15 sowie REICHSSCHULKONFERENZ 1921, S. 114. Das Reichsministerium des Innern hatte diese ergänzende Tagung als Veranstaltungspunkt in das Programm der Reichsschulkonferenz aufgenommen. Peter Behrens leitete die Tagung im Auftrag des Vorstandes des Deutschen Werkbundes. Veranstaltungsort war das Haus Deutscher Ingenieure in Berlin.

583 Das Reichsministerium des Innern richtete am 4.1.1919 ein Schreiben an die Zuständigen der Länder, in dem es zur Teilnahme an der Konferenz einlud. Vgl. REICHSSCHULKONFERENZ 1920, S. 11.

584 Vgl. zur Reichsschulkonferenz WENDT 2000, S. 23–26. Die Konferenz fand 11.–19.6.1920 in Berlin statt. Vgl. außerdem REICHSSCHULKONFERENZ 1920 und REICHSSCHULKONFERENZ 1921.

585 REICHSSCHULKONFERENZ 1921, S. 114–121; zur Sitzungsdauer des 7. Ausschusses über zwei Tage vgl. ebd., S. 120; REICHSSCHULKONFERENZ 1920, S. 756–760, 893–895.

586 Fr. von Borstel: Kunsterziehung. Bericht über die Ereignisse der Ausschusssitzung Kunsterziehung, in: REICHSSCHULKONFERENZ 1921, S. 114–121, v. a. S. 115, sowie REICHSSCHULKONFERENZ 1920, S. 756. Beide Berichtersteller nahmen das Schlagwort von der „Erziehung durch die Kunst zur Kunst“ gleich in den ersten Zeilen auf.

und die Bildung des gesamten Körpers in Form von Leibesübungen, Tanz, Körperkultur in Bewegung und Kleidung einbezogen.<sup>587</sup> Man könnte von der Kunsterziehung als Disziplin für das Konzept des Gesamtkunstwerks sprechen.

Die auf beiden Tagen erarbeiteten Grundsätze für die Gestaltung von Unterricht und Erziehung – Arbeitsunterricht, staatsbürgerliche Erziehung und künstlerische Bildung – fußten also auf den Ergebnissen der Kunsterziehungstage der Jahre 1901–1905. Sie galten dem *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* während der Weimarer Republik weiterhin als Schwerpunkte der politischen Ausrichtung und Handlungsmaxime.

Auch wenn Wandmalerei in Schulen nicht explizit thematisiert wurde, wurde dennoch immer wieder deutlich, dass die künstlerische Durchdringung des Alltags sowie der Grundgedanke einer „*Erziehung durch die Kunst zur Kunst*“<sup>588</sup> als offizielle Bildungsziele galten, die sowohl im eigenständigen künstlerischen Arbeiten der Schüler als auch in der Anschauung von Kunstwerken innerhalb der Schulgebäude umgesetzt werden sollten. Die zahlreichen Wandgemälde, die in den 1920er-Jahren entstanden, legen nahe, dass das Medium der Wandmalerei in der alltäglichen Schulpraxis oder zumindest in den Schulbauprogrammen<sup>589</sup> der Weimarer Republik als ein angemessenes Mittel im Sinne dieses immer wieder genannten Grundgedankens angesehen wurde.

Aber nicht nur auf der Reichsschulkonferenz und der parallel angesetzten Tagung des Werkbundes wurde in den 1920er-Jahren auf die Kunsterziehungstage rekurriert, sondern auch ganz unmittelbar in der Sammelpublikation *Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg*, die der Pädagoge und Leiter des *Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* in Berlin,<sup>590</sup> Ludwig Pallat (1867–1946), der selbst Teilnehmer der Kunsterziehungstage gewesen war, mit seinem Mitarbeiter und späteren Nachfolger Franz Hilker (1881–1969) 1929 herausgegeben hatte.<sup>591</sup> Rund 25 Jahre nach den Kunsterziehungstagen wählten sie die ihnen zentral erscheinenden Beiträge für diese Publikation aus, um die Ergebnisse

587 Ebd., S. 756f. Im Mittelpunkt der Kunsterziehung sollte die „allseitige Pflege der Ausdrucksfähigkeit“ stehen. Vgl. Fr. von Borstel: Kunsterziehung. Bericht über die Ereignisse der Ausschusssitzung Kunsterziehung, in: REICHSSCHULKONFERENZ 1921, S. 118.

588 *Bericht über die Sitzung des Siebenten Ausschuß „Kunsterziehung“*, am 15. und 16.6.1920, in: REICHSSCHULKONFERENZ 1920, S. 756–760, hier v. a. S. 756.

589 Die Stadt Hamburg legte 1918/29 beispielsweise zwei große Schulbauprogramme auf. Vgl. dazu Kap. III.1.2. sowie III.2.2.2. in vorliegender Arbeit.

590 Das *Zentralinstitut* bestand 1915–1945 in Berlin, leistete vor allem während der Weimarer Republik einen wichtigen Beitrag zur reformpädagogischen Bewegung und setzte sich in diesem Rahmen auch für die künstlerische Ausstattung von Schulgebäuden ein. Zur Geschichte und Wirkung des Instituts vgl. BÖHM 1971 sowie den Band zum zehnjährigen Bestehen ZENTRALINSTITUT 1925.

591 KUNSTERZIEHUNG 1929. Biografische Notizen zu Ludwig Pallat und Franz Hilker vgl. BÖHM 1971, S. 93–154. Äußerer Anlass für die Publikation sind Prüfungsneuordnungen an höheren Schulen in Preußen in den Jahren 1922 und 1925 und die Tatsache, dass die Ursprungspublikationen seit Langem vergriffen waren. Ludwig Pallat nennt die „*Ordnung der Prüfung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen in Preußen*“ sowie die „*Richtlinien für dieselben Schulen vom Jahr 1925*“, die die Kunsterziehung sowohl als Unterrichtsfach als auch als grundlegendes Unterrichtsprinzip neu strukturieren soll; in: KUNSTERZIEHUNG 1929, S. 7.

der Konferenzen und die hier erarbeiteten grundlegenden kunsterzieherischen Konzepte weiterhin einer breiten interessierten Leserschaft zugänglich zu halten.

Vertreter der Jugendbewegung und Lehrer hatten verstärkt Interesse an den Ergebnissen der Kunsterziehungstage angemeldet, die vor allem jetzt eine gewisse Breitenwirkung im erzieherischen Alltag entwickelten. Bemerkenswert ist allerdings, dass die Neuauflage der *Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage* ganz aus pädagogischer bzw. erziehungswissenschaftlicher Warte heraus motiviert zu sein scheint – die jüngsten künstlerischen Entwicklungen und vermehrten Bemühungen um die Integration der Kunst in den öffentlichen Raum finden keinen Niederschlag in der Publikation. Der noch von Lichtwark und auf den Kunsterziehungstagen so intensiv propagierte Ansatz einer umfassenden Persönlichkeitsbildung auch durch die Kunst schien in den Hintergrund zu treten.

Dies wird auch nochmals im zusammenfassenden Schlusswort zum ersten Kunsterziehtag deutlich, in dem der Vertreter der Unterrichtsbehörden, Hermann Brandi, den wesentlichen Kernpunkt herausgestellt hatte, den auch Pallat 1929 erneut betonte:<sup>592</sup>

*„Wenn ich die Verhandlungen richtig aufgefasst habe, so handelt es sich nicht um die Erziehung zu irgendeiner künstlerischen Befähigung der Jugend, überhaupt auch weniger um neue Lehrgegenstände, als vielmehr um ein Prinzip, das den Gesamtbereich des erziehenden Unterrichts durchdringen soll, von der Kinderstube bis zur Universität einschließlich.“*<sup>593</sup>

Kunstwerke sollten die Schüler und Studenten gleichsam immer umgeben und begleiten und könnten ab dem Schulalter neben der Geschmacksbildung auch didaktischen Zwecken wie der Heimatkunde dienen.<sup>594</sup> Mit steigender Klassenstufe könnte auch vermehrt zu einer dezidierten *„Behandlung von Kunstgegenständen“* übergegangen werden. Dies bildet also das kunsterzieherische Fundament, auf dem die Wandmalereien in den verschiedenen Erziehungsanstalten – von Volksschulen bis zu Universitäten – betrachtet werden müssen.

Die Reichsschulkonferenz verankerte die Ausweitung der Kunsterziehung über die allgemeinbildenden Schulen hinaus in ihrem achten und letzten Leitsatz:

*„Über die Schule hinaus sind alle Einrichtungen staatlich zu fördern, die einer gesunden künstlerischen Anteilnahme des gesamten Volkes dienen.“*<sup>595</sup>

---

592 Pallat in: KUNSTERZIEHUNG 1929, S. 10.

593 Hermann Brandis Zusammenfassung, in: KUNSTERZIEHUNG 1902, S. 63 sowie KUNSTERZIEHUNG 1929, S. 63f.

594 Ebd., S. 63.

595 REICHSSCHULKONFERENZ 1920, S. 760 sowie REICHSSCHULKONFERENZ 1921, S. 119.

In diesem Leitsatz sowie im Konzept einer „*Erziehung durch die Kunst zur Kunst*“ entsprechend dem Volksbildungsgedanken zeigt sich, dass gerade auf die künstlerische Ausgestaltung öffentlicher Räume, die von Kindern und Jugendlichen genutzt wurden, besonders Wert gelegt werden sollte.

Dazu gehörten neben Schulen auch Einrichtungen wie Kinderheime, Reichsferienheime, aber auch Volksbildungsheime oder Universitäten, die in erster Linie von Erwachsenen genutzt wurden. Die beschriebenen kunsterzieherischen Ansätze schienen sich hier besonders gut umsetzen zu lassen.<sup>596</sup> Der folgenden Untersuchung liegt eine systematische Betrachtung der Wandmalereien anhand dieser Gebäudetypen zugrunde. Es soll versucht werden, die Interdependenzen der verschiedenen Themen, Orte, Stile und Darstellungsweisen sowie die Funktionen der jeweiligen Werke herauszuarbeiten.

### 2.2.2 Wandbilder an Schulen – „in erster Linie heiter und fröhlich“?

Woldemar von Seidlitz hatte sich 1901 für die Schulen einen Wandschmuck gewünscht, der „*in erster Linie heiter und fröhlich*“<sup>597</sup> sein sollte. Inwieweit dies bei den Wandmalereien in Schulen der 1920er-Jahre zutrifft, ist die grundlegende Frage für nachfolgende Darstellungen. Das Hamburger Schulbauprogramm der Jahre 1928/1929, das Gremium der Senatskommission für Kunstpflege sowie die Person Fritz Schumachers, der sich seit seiner Professur an der Technischen Hochschule in Dresden immer wieder theoretisch sowie praktisch für die baukünstlerische Gestaltung von Architektur eingesetzt hatte, sind entscheidend dafür verantwortlich, dass gerade in Hamburg in der Zwischenkriegszeit besonders zahlreiche Wandmalereien in Schulgebäuden entstanden. Unter den weitgehend selben Bedingungen schufen die Künstler mitunter sehr verschiedene Wandmalereien, die sich insofern für eine vergleichende Untersuchung anbieten. Im Folgenden werden daher ikonografisch übereinstimmende bzw. ähnliche Werke gegenübergestellt.

#### ***Die Rolle Fritz Schumachers für die Wandmalerei an Hamburger Schulen***

In seiner Funktion als Oberbaudirektor der Stadt Hamburg hatte Fritz Schumacher bereits in den Anfangsjahren der Weimarer Republik, 1919 und 1921, zwei Publikationen zu seinen Hamburger Staatsbauten vorgelegt.<sup>598</sup> Die hier vorgestellten und fotografisch dokumentierten Gebäude stammen zunächst überwiegend aus den Jahren 1910–1915. Sie zeigen eher zurückhaltende Wandgestaltungen in Ziegelbackstein oder mithilfe ornamentaler Elemente sowie figurative Bauplastik, z. B. als Fassadenschmuck oder Brunnenfiguren. Erst 2006 erschien der bereits zu Lebzeiten von Schumacher konzipierte, aber nicht mehr publizierte dritte Band der *Hamburger Staatsbauten*.<sup>599</sup> Hier sind seine öffentlichen Gebäude der 1920er-Jahre

596 Hierzu v. a. REIMERS 2000, S. 61f.

597 VON SEIDLITZ 1902, S. 98.

598 SCHAEFER-LÜBECK 1919/1921.

599 Dieser dritte Band ist um eine aktuelle Bestandsaufnahme und/oder Fotografien ergänzt. Vgl. hier und im Folgenden SCHÄDEL 2006.

dokumentiert, die in die beiden Hauptgruppen „Allgemeine Staatsbauten“ und „Schulen“ untergliedert sind.<sup>600</sup> Diese öffentlichen Gebäude schließen in ihrer künstlerischen Gestaltung an die Neubauten der Vorjahre an: Sie sind durch Bauplastik Hamburger Künstler oder dekorative Mauerflächen in Backstein akzentuiert oder gegliedert.

Vor allem durch das von der Hansestadt aufgelegte Schulbauprogramm konnten Ende der 1920er-Jahre zahlreiche allgemeinbildende Schulen finanziert und neu errichtet werden;<sup>601</sup> von dieser Situation profitierte auch Schumacher, der für die Jahre nach 1927 allein 19 Schulen realisieren und in seine Dokumentation aufnehmen konnte; für die Jahre davor waren lediglich vier Gebäude verzeichnet.<sup>602</sup> Im Rahmen dieser ausgeprägten Bautätigkeit konnten schließlich zahlreiche Künstler mit der Umsetzung ortsspezifischer Wandmalereien beauftragt werden.

Die zentrale Bedeutung, die Fritz Schumacher selbst der zeitgenössischen Wandmalerei in diesen Neubauten zusprach, manifestierte sich in seiner kleinen Schrift mit dem Titel *24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten* aus dem Jahr 1932 und dem gleichzeitig erschienenen Artikel „Wandmalerei in Hamburger Staatsbauten“ in der Zeitschrift *Museum der Gegenwart*.<sup>603</sup> Die Wandgemälde, die er hier vorstellte, waren ab Mitte der 1920er-Jahre von 15 verschiedenen Hamburger Künstlern vor allem in den neu errichteten Schulen geschaffen worden. Mit mehr als 50 Abbildungen und den schriftlichen Erläuterungen Schumachers leistet die Publikation einen wichtigen Beitrag zur Dokumentation und Überlieferung der Wandbilder, die mehrheitlich von der *Senatskommission für Kunstpflege* beauftragt worden waren. Die fotografische Dokumentation ist häufig zweiteilig angelegt: Eine Gesamtraumaufnahme wird durch eine Einzel- oder Detailabbildung des Wandbildes ergänzt. So wird ein anschaulicher Eindruck sowohl der Raumdisposition als auch der künstlerischen Bildgestaltung oder detaillierten Kompositionsbetrachtung ermöglicht.

Bei der Lektüre muss man sich jedoch auch verdeutlichen, dass Schumacher die Werke als Mitglied der Senatskommission und Oberbaudirektor der Hansestadt aus Auftraggebersicht vorstellte. Für die Betrachtung und Erörterung der Wandmalereien in Schulen aus heutiger Sicht dienen die Hamburger Situation und Schumachers Dokumentation dennoch als hilfreiche Grundlage.

---

600 Zu den allgemeinen Staatsbauten gehören beispielsweise das Museum für Hamburgische Geschichte 1913–1922, das Gebäude der Finanzdeputation 1914/1926, die Friedhofskapelle XIII 1927–1928 auf dem Ohlsdorfer Friedhof oder das Heringskühlhaus im Hamburger Hafen 1928–1929. Alle sind dokumentiert bei SCHÄDEL 2006, S. 30–47, 56–63, 80–89, 96–101.

601 Akten zu Hamburgs *Schulbauprogramm* 1928/1929 in StA Hbg: Bestand 361-2 V Oberschulbehörde V\_325 Bd. 5: Schulbauten-Programm (Laufzeit 1919–1933) sowie 361-2 V Oberschulbehörde V\_325 NA 2 Bd. 1: *Niederschriften des Ausschusses der Räume in den Schulneubauten* (Laufzeit: 1926–1930).

602 SCHÄDEL 2006

603 SCHUMACHER 1932 und Fritz Schumacher: Wandmalerei in Hamburger Staatsbauten, in: *Museum der Gegenwart*, 3. Jg., H. II, 1932, S. 41–50.



Aus diesem Bestand ist es möglich, verschiedene Themengruppen zu identifizieren, die sich in Schulbauten – auch außerhalb Hamburgs – immer wieder finden lassen. Schumacher definierte im Wesentlichen zwei Werkgruppen:

*„Darstellungen, deren Motive dem gegenwärtigen Leben entlehnt sind, [und] Darstellungen, die aus der idealen Welt eines unwirklichen Lebens stammen.“*<sup>604</sup>

In der Untersuchung der Wandbilder in Schulen kann diese Vorgehensweise als erste Orientierung dienen; darüber hinaus lassen sich weitere thematische Differenzierungen vornehmen. Im Folgenden sollen diese zentralen Themen identifiziert, die Werke in ihren stilistischen Ausprägungen, der Platzierung im Raum untersucht und in Beziehung zu Werken jenseits der Stadtgrenzen gesetzt werden.

### **Lehren und Lernen**

Schumacher beginnt seine Dokumentation chronologisch mit dem ersten Werk, mit dem 1926 der Künstler Erich Hartmann (1886–1974)<sup>605</sup> in der Turnhalle der neuen Volksschule in Fuhlsbüttel beauftragt wurde. [Kat. Nr. 79] Dies ist aus zweierlei Gründen durchaus sinnvoll: Das Werk bildet gleichsam den programmatischen Auftakt für die Auftragsvergabe für Wandmalereien in Hamburgs neu errichteten Schulgebäuden.<sup>606</sup> Zugleich wird das auch häufig für spätere Werke zentrale Thema von Lehren und Lernen erprobt.

Hartmann hatte zunächst zwei verschiedene Motive skizziert und seinem Auftraggeber offenbar die Entscheidung überlassen: *„Von den 2 Skizzen – eine stellte Ballspieler dar, die andere eine Schule im Freien, entschied sich Oberbaumeister Schumacher [...] für die Schule.“*<sup>607</sup> Das Wandbild ist nicht erhalten.<sup>608</sup>

Auf der Gesamtraumaufnahme [Abb. 51] lässt sich eindrücklich erkennen, mit welch ungewöhnlichem Format der Künstler umgehen musste und wie er die Figuren zu einer monumentalen, ruhigen Komposition zusammenfügte. Mit einer ähnlichen Bildfläche sah sich auch Wilhelm Lachnit in Leipzig konfrontiert, wo er für den Festsaal der Taubstummenanstalt ein Wandbild ausführte. [Kat. Nr. 123] Lachnit thematisierte nicht so sehr das klassische „Lehren und Lernen“, als vielmehr einen Lebensweg – eingebettet in eine Weltenlandschaft – zum Thema „Aufbau“. Bei Hartmann sitzt in der linken Bildhälfte eine Person, die sich aufgrund ihres Redegestus als der Lehrende identifizieren lässt, ihr gegenüber platzierte der Künstler acht Figuren, in

604 SCHUMACHER 1932, S. 13.

605 Zu Erich Hartmann v. a. WERNER 2011, sowie WEIMAR 2003, S. 98/99. Hartmann war von 1919–1933 Mitglied der Hamburgischen Sezession.

606 SCHUMACHER 1932, S. 7, beschreibt, dass dieses Wandgemälde das erste Bild war, *„mit dem diese Art der Tätigkeit begann.“* In der Kurzbiografie Erich Hartmanns wird das Jahr 1926 als Zeitpunkt für den ersten großen Auftrag zur Gestaltung eines monumentalen Wandbildes genannt; WERNER 2011, S. 93–99, beschreibt die Entstehungsgeschichte für dieses Wandbild in Fuhlsbüttel mit detaillierter Untersuchung der Vorbilder.

607 Brief Erich Hartmann an seine Eltern, 8.2.1926, zit. n. ebd., S. 95.

608 Ebd., Bildband, S. 124.

verschiedenen Kleingruppen stehend oder am Boden sitzend, dem Lehrenden zugewandt oder in sich vertieft. Am rechten unteren Bildrand kniet eine neunte Person, die dem Betrachter den Rücken zuwendet und ihm – wie eine klassische Repoussoirfigur – gleichsam den Eintritt in das Bildgeschehen ermöglicht.

Hartmann gestaltete alle Figuren vergleichsweise schematisiert und zeigt sie in verschiedenen Körperhaltungen, dem Lehrenden oder in persönlicher Vertiefung einer Blume zugewandt. In ihrer Körperlichkeit erinnern die Figuren an die geschlossenen Formen Giotto's, die Raumgestaltung im Bild an die Architekturräume der Pittura Metafisica. Stefanie Werner konnte in ihrer Dissertation über Leben und Werk des Künstlers belegen, dass der Künstler die Monate März bis September 1924 mit seiner Frau in Italien verbrachte<sup>609</sup> und wie viele seiner Kollegen die Gelegenheit genutzt hatte, die italienischen Fresken des späten 13. Jahrhunderts bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts vor Ort intensiv zu studieren.<sup>610</sup> Auch wenn sich in seinen Briefen und Tagebucheinträgen keine Notizen über die zeitgenössischen italienischen Strömungen finden, ist es naheliegend, dass er hier Werke der Pittura Metafisica oder spätestens auf der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ 1925 in Mannheim von dieser italienischen Strömung beeinflusste Bilder gesehen hatte, die offenbar nachhaltig auf seine Bildfindung wirkten.<sup>611</sup> Aus den Briefen an seine Eltern geht hervor, dass ihn neben den Werken Masaccio's, Andrea Orcagna's, Simone Martinis und Fra Angelico's besonders die Fresken von Giotto beeindruckten.<sup>612</sup> Schon zu Studienzeiten hatte er sich für die italienische Wandmalerei interessiert, was vor allem durch Reproduktionen von Raffaels Fresken im Vatikan geweckt worden war.<sup>613</sup>

Ein Vergleich der Fuhsbütteler *Schule im Freien*, wie er selbst sein Werk nannte, mit Raffaels *Schule von Athen* [Abb. 52] zeigt in der Bildraumgestaltung unübersehbare Parallelen, sodass es verwundert, dass diese Zusammenschau bisher nicht unternommen wurde. Eine erste augenfällige Übereinstimmung ist im Bildformat gegeben: Die Turnhalle wird von einer Tonne überwölbt, sodass das Bildfeld über der Bühne wie bei Raffaels Werken in den Stanzen des Vatikans halbrund abschließt. In Fuhsbüttel schneidet jedoch die Bühnenöffnung in den Bildraum ein.<sup>614</sup> Hartmann kreierte – wie Raffael – einen nahezu zentralperspektivisch angelegten Raum, in dem allerdings die Mitte fast leer bleibt. Bis auf die kniende Repoussoirfigur im Vordergrund rechts ist das Bildpersonal in der oberen Bildhälfte, oberhalb

---

609 Dies belegen elf Briefe an seine Eltern aus den Monaten Mai bis September 1924, die WERNER 2011, S. 85, Anm. 330, nennt: Schreiben vom 1.4.1924, 16.4.1924, 1.5.1924, 12.6.1924, 5.7.1924, 30.7.1924, 7.8.1924, 11.8.1924, 15.8.1924, 8.9.1924, 13.9.1924, alle in: AVK, Warburg-Haus Hamburg.

610 Ebd., S. 85–89: bereits zu Studienzeiten und während des Krieges berichtete er den Eltern über sein Interesse für italienische Wandmalereien, wie beispielsweise für die Vatikanischen Fresken Raffaels. WERNER 2011, S. 85f. belegt dies durch die Briefe an die Eltern vom 2.5.1907 und 26.3.1916.

611 Werner schließt eine Begegnung mit italienischen Zeitgenossen zwar nicht aus, aber in den Dokumenten finden sich keine Hinweise darauf. Sie konnte aber nachweisen, dass er die Mannheimer Ausstellung 1925 gesehen hatte. Vgl. WERNER 2011, S. 85ff.

612 Vgl. zu Hartmanns Begeisterung für Giotto v. a. den Brief an die Eltern vom 5.7.1924, zit. n. ebd., S. 86, 93f., 96.

613 Brief Erich Hartmann an seine Eltern, 2.5.1907, zit. n. ebd., S. 85.

614 Bei Lachnits Werk in Leipzig wird das Bildfeld am unteren Bildrand durch schmale Raumnischen dreifach aufgebrochen.

der Bühnenöffnung, platziert. Die architektonischen Elemente können als Abstraktionen der vatikanischen Bildarchitektur gelesen werden, die hier neu angeordnet wurde: Eine Arkadenstellung ist nach links gerückt, in der Mitte wird der Blick in die Weite freigegeben, geleitet durch zwei parallel stehende Gebäudeversatzstücke. Das linke dient der lehrenden Figur als Hintergrundfolie und Verankerung im Bildraum. Mit der Sitzstufe wird fast eine Art Thron oder Katheder ausgebildet. Im Unterschied zu Raffaels antiker Palastarchitektur scheint Hartmann aber eher eine abstrahierte Industrielandschaft darstellen zu wollen, was aus dem leicht aus der Mitte nach rechts versetzten rauchenden Fabrikschornstein ableitbar ist. Die sich rechts anschließende Mauer bildet den zusammenfassenden Hintergrund für die Gruppe aus stehenden und sitzenden Figuren.

Durch die Rezeption der italienischen Malerei und ihrer Umsetzung in eine abstrahierte, moderne Formensprache reiht sich Hartmann in das Streben nach einem nüchternen, klar gegliederten Bildraum der Neuen Sachlichkeit ein.

Angesichts der Tatsache, dass Hartmann für diese Wand einen weiteren Entwurf mit einer Sportdarstellung angefertigt hatte, mag es vielleicht verwundern, dass Schumacher sich für das Thema von „Lehren und Lernen“ entschied, das für eine Turnhalle zunächst etwas abseitiger erscheint. In Schumachers Publikation findet sich aber bereits die naheliegende Erklärung: Der Turnhalle war zugleich eine kleine Bibliothek angeschlossen, und der Raum sollte auch als öffentlicher Veranstaltungsort – als „eine Art bescheidenden[es] Volkshaus[...]“ – genutzt werden.<sup>615</sup>

Hartmann selbst griff das Thema „Lehren und Lernen“ 1928/29 nochmals im Saal eines Studentenhauses auf, formulierte es dort aber plakativer und versetzte die Szenen in den zeitgenössischen Alltag der 1920er-Jahre. Auf dieses Werk wird im Zusammenhang mit den Universitätsausstattungen eingegangen. (Kap. III.2.2.3)

Eine enge Vertraute von Erich Hartmann war die Hamburger Künstlerin Grete Wohlwill (1878–1962),<sup>616</sup> die 1926 die Einzige war, die das Wandgemälde in Fuhlsbüttel schon vor der Einweihung im Mai sehen konnte.<sup>617</sup> Sie griff das Thema des Lernens in der Folgezeit ebenfalls für ein Wandbildprojekt auf. 1931 konnte sie an der Emilie-Wüstenfeld-Schule, an der sie selbst seit 1907 unterrichtete, zwei korrespondierende Wandbilder rechts und links im Treppenaufgang der Schule realisieren.<sup>618</sup> Das Thema des Lernens interpretierte sie als selbständiges Studium der Schülerinnen.

Schumacher bildet das linke Gemälde ab, auf dem zwei Mädchen zu sehen waren: Das stehende Mädchen spielt Geige, das sitzende ist in ein Buch vertieft.<sup>619</sup>

615 SCHUMACHER 1932, S. 7.

616 Zu Grete (Gretchen) Wohlwill vgl. v. a. WEIMAR 2003, S. 162f., sowie AUSST. KAT. HAMBURG 2006 und BRUHNS/ROSENKRANZ 1989. Wohlwill war Gründungsmitglied der Hamburgischen Sezession und zeit ihres Bestehens Mitglied. Nach ihrer künstlerischen Ausbildung in Hamburg und Paris trat sie 1910 eine Stelle als Zeichenlehrerin an der Emilie-Wüstenfeld-Schule an.

617 WERNER 2011, S. 98.

618 BRUHNS 2013A, S. 139.

619 Vgl. SCHUMACHER 1932, S. 28.

[Kat. Nr. 105] Das Motiv des anderen Wandbildes wird lediglich im Text beschrieben: Es zeigte Mädchengestalten bei der Arbeit in der Natur – bei der Apfelernte und beim Bewässern von Pflanzen.

Die beiden Wandbilder wurden 1936 mit nationalsozialistischen Motiven übermalt. In den 1990er-Jahren wurden sie wiederentdeckt und 1993 restauriert, sodass sie heute wieder sichtbar sind.<sup>620</sup> Eine Raumaufnahme im unrestaurierten Zustand zeigt deutlich, dass die Werke zwar in technischer Hinsicht als Malereien unmittelbar auf die Wand aufgebracht waren, konzeptionell jedoch auch als Tafelbilder hätten ausgeführt werden können.

Die geschlechtsspezifische Motivwahl lag sicher im Schultyp begründet: Die Emilie-Wüstenfeld-Schule wurde als höhere Mädchenschule gegründet, 1912 als Lyzeum anerkannt und seit 1926 als „Deutsche Oberschule für Mädchen“ geführt.<sup>621</sup> Den Schülerinnen wurde so eine unmittelbare Identifikation mit dem Bildgeschehen erleichtert. Zudem thematisieren die Bilder zwar einerseits das neue Frauenbild der Weimarer Republik, in dem die Rechte der Frauen bereits durch die Wahlrechtsreform 1918 gestärkt worden waren und auch vermehrt Schul- und Ausbildungsmöglichkeiten für Mädchen entstanden; Grete Wohlwill zeigt die Mädchen andererseits dennoch in einem klassischen Rollenverständnis, das sie als „höhere Töchter“ charakterisiert, denen es möglich war, sich mit Literatur, Musik und Botanik zu beschäftigen.

Grete Wohlwill und Erich Hartmann waren beide nahezu seit Gründung Mitglieder der Hamburgischen Sezession.<sup>622</sup> Wie bereits erläutert, zeichnete sich die Hamburgische Sezession zu Anfang keineswegs durch einen einheitlichen Stil aus, sondern manifestierte in ihrem Programm ganz im Gegenteil eine Offenheit in alle Richtungen.<sup>623</sup> Allerdings lässt sich dennoch eine gewisse gemeinsame gruppeninterne Stilentwicklung feststellen: In den ersten Jahren dominierten eher expressionistische Werke. Ab Mitte der 1920er-Jahre wandten sich die Künstler vermehrt einer neusachlichen Formensprache zu – wie Hartmann in Fuhlsbüttel –, und ab ca. 1928 bis Anfang der 1930er-Jahre kann man von der Etablierung des sog. Hamburger Sezessionsstils sprechen,<sup>624</sup> dem einige der hier genannten Wandgemälde von Grete

---

620 Schreiben des Schulleiters Winfried Rangnick an die Verfasserin, per E-Mail vom 5.9.2012, sowie: Wiedergeburt der Geschichte. Ein Leben für die Kunst, in: *Hamburger Abendblatt*, 2.11.1993 und Festschrift Hamburg 1997, S. 28–31.

621 Zur Geschichte des Emilie-Wüstenfeld-Gymnasiums vgl. Homepage der Schule: <http://www.ewg-hamburg.de/index.php?view=schule&sub=geschichte> (5.6.2012).

622 Grete Wohlwill zählt zu den Gründungsmitgliedern, wie WEIMAR 2003, S. 162, dokumentiert. Ebd., S. 9, nennt auch Hartmann als Gründungsmitglied, was WERNER 2011, S. 79f., jedoch widerlegen kann: Hartmann war über Johannes Wüsten, der zu den Gründungsmitgliedern zählte, in Kontakt mit der Sezession gekommen und bewarb sich als Mitglied. Nach einer Jury-Auswahl konnte er aufgenommen werden und bereits im Dezember 1919 an der ersten Ausstellung der Sezession teilnehmen. Dies belegen Briefe von Erich Hartmann an seine Frau Ida (6.9.1919) und an seine Eltern (2.9.1919 und 5.10.1919), zit. n. ebd., S. 80.

623 AUSST. KAT. HAMBURG 1925.

624 WEIMAR 2003, S. 12–16, 20, sowie EWERS-SCHULTZ 2002, S. 29–33.

Wohlwill, Karl Kluth (1898–1972)<sup>625</sup> und Eduard Bargheer (1901–1979)<sup>626</sup> zuzurechnen sind. Er lässt sich vor allem durch den gleichberechtigten Einsatz von Fläche, Linie und Farbe identifizieren; über meist matter Farbigkeit liegen die farbigen oder rotbraunen Konturen und umreißen die Formen frei.<sup>627</sup>

Neben dem naheliegenden Thema „Lehren und Lernen“ finden sich nicht nur an Hamburger Schulen zahlreiche Wandmalereien mit Sportdarstellungen. Häufig werden hier Aktfiguren in sportlicher Aktion gezeigt, meistens sind diese Szenen unter freiem Himmel angesiedelt. Sie lassen sich im Kontext des neuen Körperbewusstseins und der zunehmenden Bedeutung von Sport für einen gesunden Volkskörper betrachten, wie es beispielsweise auch die GeSoLei im Jahr 1926 zum Thema gemacht hatte.

### *Leibesübungen und Sport*

In Hamburg lassen sich hierfür verschiedene Beispiele finden, oftmals ausgeführt von Künstlern der *Hamburgischen Sezession*. Erich Hartmann konnte 1931 ein Wandgemälde mit Ballspielern in der Turnhalle der Schule Beim Pachthof ausführen [Kat. Nr. 81], und Karl Kluth zeigte im Treppenhaus der Schule Alstertal ebenfalls eine ballspielende Gruppe, allerdings junger Mädchen [Kat. Nr. 88].<sup>628</sup> Außerdem führte Kluth im Auftrag der Senatskommission für Kunstpflege ein weiteres Wandbild mit dem Titel *Lebensfreude* aus, in dem er zwei Jünglinge mit vier Pferden darstellte. [Kat. Nr. 89]

Der Künstler Willem Grimm (1904–1986)<sup>629</sup> stellte das Thema Sport dagegen ganz ohne menschliche Figuren mithilfe verschiedener Sportgeräte und einer Büste eines antiken Epheben dar, der den idealen Wert der Leibesübungen versinnbildlichen soll.<sup>630</sup> [Kat. Nr. 77]

Die beiden Werke der Ballspielenden von Erich Hartmann und Karl Kluth lassen sich in Komposition und Stil gut vergleichen: Beide Wandbilder sind ohne feste Bildränder oder Rahmung auf den jeweiligen Wandflächen platziert. Die Szenen scheinen fast frei auf der Wand zu schweben. Die Werke sind nicht erhalten, sodass man auch hier auf fotografisches Material zurückgreifen muss. Von Hartmanns Werk ist nur eine einzelne Fotografie überliefert, von Kluth standen Fritz Schumacher 1932 mindestens vier verschiedene Aufnahmen zur Verfügung.

625 WEIMAR 2003, S. 112f. Kluth stellt in den 1920er-Jahren als Gast mit der *Hamburgischen Sezession* aus, erst 1931 wird er offizielles Mitglied.

626 Lebenslauf Eduard Bargheer auf der offiziellen Homepage des Nachlasses <http://www.eduard-bargheer.de/biographie.html> (2.9.2012); WEIMAR 2003, S. 72f., nennt 1931 als Jahr der offiziellen Mitgliedschaft in der *Hamburgischen Sezession*.

627 Ebd., S. 72.

628 Vgl. Abb. bei SCHUMACHER 1932, S. 44–46. Laut SCHUMACHER 1932, S. 17, handelt es sich um das erste Werk, das Karl Kluth für die Senatskommission für Kunstpflege ausführte.

629 WEIMAR 2003, S. 92/93.

630 Vgl. SCHUMACHER 1932, S. 12.

Bei Erich Hartmann handelt es sich um eine Gruppe fußballspielender Jungen, die sich durch das Tor am rechten Bildrand sowie durch die Trikots identifizieren lässt. Er griff hier auf seinen Entwurf für die Turnhalle in Fuhlsbüttel zurück, der dort nicht zur Ausführung kam.<sup>631</sup> [Abb. 53] Die Komposition ist dreiteilig angelegt, im Vordergrund platzierte er rechts und links jeweils eine Figurengruppe, deren Mitglieder sich in aktiven Bewegungsposen nach dem Ball am oberen Bildende recken, in der Bildmitte ist eine einzelne Figur in einer hinteren Bildebene zu sehen, die sich ebenfalls mit erhobenem Arm nach dem Ball streckt. Der Künstler erzeugte durch diese Schichtung verschiedener Bildebenen Tiefenwirkung, durch die Positionierung des Balls am oberen Bildende gelingt es ihm, dem Bewegungsmoment eine Zielrichtung zu geben und die Figurengruppen mit dem Ball in eine kreisförmige, dynamische Interaktion einzubinden.

In diesem Bild lässt sich der Hamburger Sezessionsstil besonders gut erkennen: Er manifestiert sich in der freien Anordnung der Farbflächen und in der Modulation der Figuren in einem nicht eindeutig umgrenzten Bildfeld. Gerade diese Spezifika stießen jedoch bei der Abnahme durch die Senatskommission für Kunstpflege offenbar nicht auf große Begeisterung. Wie Werner darstellte, war es Gustav Paulis Vertrauen in den Künstler zu verdanken, dass dieser, auch wenn er mit der Bildlösung selbst nicht gerade einverstanden war, einer Abnahme zustimmte, da er zumindest von der grundsätzlichen Leistung Hartmanns überzeugt war.<sup>632</sup> Diese Begebenheit zeigt, dass die Künstler, auch wenn sie von der Senatskommission beauftragt worden waren, in Komposition, Stil und Ausführung relativ frei waren, Entwürfe mussten vorab offenbar nicht freigegeben werden.

Karl Kluth gestaltete sein Wandbild im Treppenhaus der Schule Alstertal<sup>633</sup> ebenfalls auf frei umrissenen Farbflächen. Mittig ist hier eine Gruppe unbedeckter, ballspielender Mädchen zu sehen. [Kat. Nr. 88] Auch hier befindet sich der Ball in der Luft, eines der Mädchen streckt sich, um ihn aufzufangen. Diese Mittelgruppe wird so in eine gleichsam tänzerische Dynamik versetzt. Rechts und links sind je zwei ruhiger gebildete Figuren zu sehen.

Links neben der Gruppe steht ein Mädchen in einer dunklen Türöffnung, in einer zweiten Szene daneben scheint es sich zu entkleiden, um ebenfalls am Ballspiel teilnehmen zu können. Rechts der zentralen Gruppe sind zwei junge Männer zu sehen, die im Vorbeigehen miteinander sprechen. In der gemeinsamen Darstellung von Jungen und Mädchen spiegelt sich die koedukative Ausrichtung dieser Schule wider.

631 WERNER 2011, S. 115, sowie ebd., Bildband, S. 111, KB 1926-5.

632 Gustav Pauli notierte: „Vor ein paar Tagen habe ich mir die in dem Neubau der Schule Pagenfelderstraße (heute: Beim Pachthof) ausgeführten Wandarbeiten des Herrn Hartmann im Turnsaal und des Herrn Grimm im Gymnastiksaal angeschaut. Die Malerei des Herrn Grimm finde ich ausgezeichnet und unbedingt für ihren Platz geeignet. Von der Malerei Hartmann (sic!) kann ich dieses nicht sagen, obwohl ich anerkenne, daß es sich um die Leistung eines tüchtigen Künstlers handelt. Aus diesem Grunde stimme ich auch in diesem Falle der Abnahme zu. Gez. Pauli.“ StA Hbg, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1931. Maler Erich Hartmann 1925–1931), Bl. 7. Hier zit. n. WERNER 2011, S. 115f.

633 Schulgründung 1924 als *Realschule im Alstertal*; koedukative Schule.

Schumacher interpretierte den Inhalt folgendermaßen: „[D]as noch gebundene Mädchen der früheren Zeit, dann die Körperbefreiung, die Körperbewegung und schließlich das Ergebnis des harmonisch gestalteten Menschen“<sup>634</sup> werden starkfarbig – was in der Schwarz-Weiß-Überlieferung nicht mehr nachvollziehbar ist, von Schumacher aber so beschrieben wird – und mithilfe einer gezielten Linienführung und Rhythmisierung im Bild formuliert. Karl Kluth war nach Ende seines Studiums in Karlsruhe nach Hamburg übersiedelt, wo er sich schnell etablieren konnte und mehrfach öffentliche Aufträge erhielt.<sup>635</sup>

Hartmanns und Kluths Wandbilder mit den ballspielenden jungen Menschen in freier Natur sind nicht nur geeignete Beispiele für den Stil der Hamburgischen Sezession, sondern weisen auch in paradigmatischer Weise auf die Debatte um Freikörperkultur, die seit der Lebensreform geführt wurde, sowie die Sportbegeisterung in der Weimarer Republik hin.<sup>636</sup> Beide Ideale ließen sich so an die noch lernenden Schüler vermitteln. Auch in Kluths *Lebensfreude*, das einen Pferdeführer mit zwei Rossen in der Bildmitte, sowie einen weiteren Jüngling mit einem davonsprengenden Pferd zeigt, wird das Thema von Sport und Körperlichkeit angesprochen. [Kat. Nr. 89]

Zwei Wandbilder zum Thema Sport gestaltete auch Eduard Bargheer, der der Hamburgischen Sezession zwar nahestand, aber erst seit 1929 offizielles Mitglied war.<sup>637</sup> 1928 erhielt er den Auftrag, den Saal des Gorch-Fock-Hauses, der den beiden Finkenwerder Schulen als Turnhalle dienen sollte, mit einem Wandbild auszustatten.<sup>638</sup> Der Künstler griff in seinen Wandbildern die beiden Funktionen der Halle als Fest- und Sporthalle auf. Er entschied sich für zwei hochformatige, frei umrissene Szenen rechts und links der Bühnenöffnung. Wie Karl Kluth in seinem ersten Hamburger Wandbild platzierte er sie frei und ohne feste Umrisse auf die zur Verfügung stehende Fläche.

Bargheer zeigt je drei Jungen, die sich auf einem kleinen Segelboot befinden. [Kat. Nr. 69] Die rechte Gruppe versinnbildlicht mit Ball und Schwimmtrikot die sportliche Betätigung, im linken Bild sind drei musizierende Figuren zu sehen. Durch Verbindung mit einer Bücherausgabe, Badeanstalt und Bühneneinrichtung wurde die Gorch-Fock-Halle zu einem kleinen Volkshaus,<sup>639</sup> was sich in den beiden Knabengruppen auch im Wandbild andeutet.

634 SCHUMACHER 1932, S. 17.

635 WEIMAR 2003, S. 112f.

636 Vgl. zu Körperkultur der Weimarer Republik die umfangreiche Habilitationsschrift des Sporthistorikers Bernd WEDEMEYER-KOLWE 2004.

637 WEIMAR 2003, S. 72f. Seit 1927 beteiligte er sich an Ausstellungen der Hamburgischen Sezession. Als offizielles Mitglied wird er von 1929–1933 geführt. Er war eng mit Grete Wohlwill befreundet.

638 Vgl. hier und im Folgenden ebd., S. 10, Abb. S. 30, sowie SCHÄDEL 2006, S. 208f, Abb. S. 214f.

639 SCHUMACHER 1932, S. 10.



Durch den Einzug einer neuen Hallendecke sind die beiden Fresken heute oben etwas beschnitten, aber ansonsten noch erhalten und durch ballsichere Plexiglasscheiben geschützt.<sup>640</sup>

Andere Künstler, die nicht der Hamburgischen Sezession angehörten, wählten das Thema „Sport und Körperdarstellungen“ ebenfalls für Wandbilder in Schulgebäuden, so beispielsweise Otto Thämer (1892–1975) in seinem monumentalen Fresko im Gymnastiksaal der Volksschule auf der Veddel<sup>641</sup> in Hamburg.<sup>642</sup> [Kat. Nr. 103]

Thämer gestaltete 1931 ein schon durch die schiere Größe beeindruckendes Fresko zum Thema Sport, das sich mit 14 m Breite über die gesamte Stirnwand des Gymnastiksaales erstreckt.<sup>643</sup> Thämer war einer der wenigen Hamburger Künstler, der in seinen Wandbildern tatsächlich freskierte; die anderen Werke entstanden, oftmals aus technischen Gründen, als Kaseinmalereien.<sup>644</sup> Das Fresko wurde zuletzt 2002 sorgfältig restauriert und zählt damit zu den wenigen erhaltenen figurativen Wandmalereien der Weimarer Republik.

In nahezu symmetrischer und ausgewogener Anordnung stellte Thämer vier alterslose Paare und einen einzelnen Reiter zu Ross dar, der Assoziationen an das von Peter Behrens gestaltete offizielle Plakat der Werkbundausstellung 1914 hervorruft. [Abb. 54] Mithilfe der Figuren stellt er verschiedene sportliche Betätigungen wie Sprint, Rudern, Reiten oder Speerwerfen dar. In der Bildmitte „steht das Ziel dieses Tuns, das ideale Menschenpaar.“<sup>645</sup> Hier rekurriert Thämer deutlich auf Paradiesdarstellungen mit Adam und Eva am Baum der Erkenntnis.

Er erreicht Monumentalität so sowohl durch Komposition, Figurdurchbildung und eine matte Farbigkeit des Freskos, aber auch durch die Verknüpfung einer aktuellen und ortsspezifisch bedingten Thematik – die des Sports – mit einer überzeitlichen, christlichen Symbolik.

---

640 SCHÄDEL 2006, S. 209.

641 Heutiger Name: Schule auf der Veddel, Bauzeit 1929–1931; vgl. SCHÄDEL 2006, S. 332–341.

642 Die Abbildungen der Werke Thämers sind bei SCHUMACHER 1932, S. 48–53, mit „Georg Thämer“ unterschrieben. Es handelt sich jedoch, wie ebd., S. 18–20, im Textteil vermerkt, um den Maler Otto Thämer. Thämer war kein Mitglied der Hamburgischen Sezession; bei WEIMAR 2003 wird er nicht genannt. Auch die verfügbaren Ausstellungskataloge der Hamburger Sezession führen ihn nicht auf. In der Volksschule Schaudinnsweg hatte Thämer bereits 1929 ein zweiteiliges Fresko, rechts und links neben der Bühnenwand der Aula, gestaltet. Er passte seine Szenen flächendeckend in die zur Verfügung stehende Wandfläche ein und erreicht auch hier eine monumentale, geschlossene Form, die im Gegensatz zu Bargheers lockeren Knabengruppen besonders deutlich wird. [Kat. Nr. 102]

643 SCHUMACHER 1932, S. 48f., verzeichnet neben dem hier genannten monumentalen Fresko noch zwei weitere Wandbilder Thämers in Hamburger Schulen: Pferdeführer im Gymnastiksaal der Schule Lagenhorn-Nord, 1930/31 [Kat. Nr. 101] und zweiteiliges Wandbild in der Aula der Volksschule Schaudinnsweg, 1931 [Kat. Nr. 102].

644 Außer ihm schuf nur Heinrich Stegemann klassische Fresken. Vgl. BRUHNS 1997, BRUHNS/DUNKELMANN/RISCH-STOLZ 1999, S. 29.

645 SCHUMACHER 1932, S. 20.

Die Volksschule auf der Veddel hat für die Wandmalerei in Hamburger Schulen eine besondere Bedeutung, da sich hier „fünf der letzten Aufträge [befinden], welche die Senatskommission für Kunstpflege zur Unterstützung einheimischer Künstler“ vergeben hatte.<sup>646</sup> Neben bauplastischen Werken wurden vier weitere Künstler mit Wandbildern beauftragt, die jedoch nicht erhalten sind.<sup>647</sup> Schumacher erwähnte und bildete nur die Werke Eduard Hopfs (1901–1973) und Georg Kayzers im Rahmen seiner Publikation zu den 24 Wandbildern in Hamburger Schulen ab.<sup>648</sup>

Anhand Thämers Werk im Gymnastiksaal der Schule, dessen absoluter Größe und der symmetrisch statischen, verhältnismäßig flächigen Komposition, lässt sich bereits erahnen, in welche Richtung sich die Wandmalerei in den kommenden Jahren entwickeln würde.

In den Sportdarstellungen spielte der menschliche Körper immer die zentrale Rolle. Dabei dienen die Figuren dazu, verschiedene Sportarten zu symbolisieren und das aktuelle Thema von Sport, Leibesübungen und Körperkultur in den Schulgebäuden zu visualisieren.

### *Der menschliche Körper – Im Einklang mit der Natur*

Das Thema des Körpers, der stellvertretend für den ganzheitlichen Menschen unabhängig von Status und gesellschaftlichem Stand gelesen werden kann, war auch über die Sportdarstellungen hinaus ausgesprochen populär und findet sich in weiteren Hamburger Werken wieder.

Im Jugendheim der *Gewerbeschule für das weibliche Geschlecht an der Uferstraße* und in der *Volksschule auf der Veddel*, in deren Gymnastiksaal Thämers Wandbild nach wie vor zu besichtigen ist, schuf Eduard Hopf zwei große Wandbilder, die Akt-darstellungen junger Menschen in der freien Natur zeigen.<sup>649</sup> [Kat. Nr. 82, 83] Hopf war kein Mitglied der Hamburgischen Sezession, stellte jedoch in den Jahren 1927 und 1928 als Gast mit der Künstlergruppe in Hamburg aus.

Im Rahmen des Künstlerförderungsprogramms erhielt er 1928 zunächst den Auftrag für ein Wandbild im Jugendheim der Gewerbeschule an der Uferstraße.<sup>650</sup> Die zur Verfügung stehende Wand war durch zwei Schränke geprägt, die jeweils in den äußeren Raumecken platziert waren. Hopf nutzte sie als natürliche Gliederungselemente und entfaltete seine Darstellung eines Wandervogellagers dazwischen,

646 SCHÄDEL 2006, S. 332f. Da Werke der Kunst im öffentlichen Raum in aller Regel in Neubauten entstehen sollten und keine mehr zur Verfügung standen, wurden die letzten Aufträge hier verwirklicht. Schädel nennt eine Granitbank mit einer Messingmöwe von Ludwig Kunstmann, die aber nicht mehr erhalten ist, mehrere Keramikwandbrunnen, mittlerweile aber ohne schmückende Figuren, einen Rundbrunnen im ersten Stock, der jetzt als Blumenschale dient, sowie die Wandbilder von Paul (sic!) Kayser, Eduard Hopf, Eduard Kasper und Arnold Fiedler, die jedoch alle nicht mehr erhalten sind.

647 Vgl. SCHÄDEL 2006, S. 333.

648 Zu Eduard Hopf HAUPENTHAL 2010 sowie v. a. BRUHNS 2010, SCHUMACHER 1932, S. 16 und Abb. S. 43; zu Paul (sic!) Kayser ebd., Abb. S. 34.

649 Vgl. v. a. BRUHNS 2010.

650 Vgl. Fritz Schumacher: *Gewerbeschule für das weibliche Geschlecht, Uferstraße 1928–1929*, 1929, in: SCHÄDEL 2006, S. 226f., hier S. 227, SCHUMACHER 1932, S. 16 und Abb. S. 42.

wo junge Menschen im Kreis um ein Lagerfeuer sitzen. Laut den Abbildungen bei Schumacher 1932 füllte dieses Wandbild ansonsten die gesamte Wandfläche bis zur Decke aus. Er betonte außerdem, dass das Schulgebäude außer Anita Rées *Klugen und törichten Jungfrauen* und Eduard Hopfs *Wandervogellager* ganz schlicht und nicht geschmückt sei.<sup>651</sup>

In der Volksschule auf der Veddel befand sich das zweite Werk von Eduard Hopf. Ähnlich wie im Jugendheim der Gewerbeschule an der Uferstraße<sup>652</sup> zeigte Hopf eine Gruppe junger Menschen, diesmal nur unbekleidete Mädchen, in der Natur. Dies ist besonders bezeichnend, als es sich nicht um eine reine Mädchenschule, sondern eine gemischte Volksschule handelte.

Die Komposition ist auch hier weitgehend symmetrisch und kreisförmig angelegt, die Bäume rechts und links definieren den Bildraum, im Jugendheim der Berufsschule Uferstraße rhythmisieren fünf Bäume bzw. Baumstämme den Raum und definieren die Lagerstätte der Jugendlichen. Die Mädchenfiguren sind im zweiten Wandbild flächiger gestaltet, dunkle Konturen umgrenzen hier die Körper. Darin sowie in der Gestaltung der Bildfläche mit locker aufgesetzten Farben, die in der Abbildung wieder nur schwarz-weiß zu erkennen sind, lässt sich seine Nähe zur Hamburgischen Sezession ablesen. Die Aktdarstellungen dienen der Schilderung überindividueller, menschlicher Beziehungen eingebettet in die Natur.

Der Künstler Heinrich Stegemann (1888–1945)<sup>653</sup> ging in seinem Fresko auf der Bühnenwand in der Aula der Jahnsschule<sup>654</sup> an der Bogenstraße in Hamburg darüber noch hinaus, indem er männliche und weibliche Akte in Gruppen von drei und vier Personen rechts und links der Bühne in eine weitgehend abstrakte und undefinierbare Architekturlandschaft platzierte. [Kat. Nr. 99] Er stellt seine Figuren im Gegensatz zu Hopf nicht in einer unberührten Natur dar, sondern zeigt die Figuren gleichsam in einer von Menschen gebauten architektonischen Umgebung. Einen noch radikaleren Entwurf hatte Willi Baumeister für das Treppenhaus einer Frankfurter Schule vorgeschlagen, in der er menschliche Körper in Rückgriff auf seine Mauerbilder der frühen 1920er-Jahre auf ihre wesentlichen geometrischen Formen reduzierte und in ein Flächen- bzw. Rastersystem einband.<sup>655</sup> [Abb. 55]

---

651 Vgl. Fritz Schumacher: Gewerbeschule für das weibliche Geschlecht, Uferstraße 1928–1929, 1929, in: SCHÄDEL 2006, S. 226f.

652 Zum Gebäude Fritz Schumachers vgl. dessen Text (1929), in: ebd., S. 226f. sowie allg. ebd., S. 226–233. Bauzeit 1928–1929.

653 SCHUMACHER 1932, S. 20 spricht von „Hermann Stegemann“. Gemeint ist aber der Hamburger Künstler Heinrich Stegemann, der nach seinem Studium an der Akademie in Weimar und dem Ersten Weltkrieg wieder nach Hamburg zurückgekehrt war und 1918 der Novembergruppe sowie später dem Deutschen Künstlerbund und der Hamburgischen Künstlerschaft beigetreten war; zu Stegemann vgl. v. a. BRUHNS 1997, BRUHNS/DUNKELMANN/RISCH-STOLZ 1999, v. a. S. 29–36.

654 Die Jahnsschule, die heute Ida-Ehre-Schule heißt, wurde 1934 von Fritz Schumacher erbaut. Sie war nach Friedrich Ludwig Jahn, dem „Turnvater Jahn“, benannt.

655 Der Entwurf zu einem Mauerbild an einer Treppenwand befindet sich in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Vgl. hier und im Folgenden AUSST. KAT. FRANKFURT 2005, S. 17 und S. 69, GROHMANN 1963, S. 46 sowie Abb. 1697, S. 353.

Stegemanns Werk war von starken Farbgegensätzen geprägt, mithilfe derer der Künstler die Figuren von einem vielfarbigen Hintergrund abhob;<sup>656</sup> seit der Restaurierung um 1960 kann dies wieder am Original nachvollzogen werden.<sup>657</sup>

Stilistisch vereint Stegemann in den Figuren kubistische Elemente mit dem Stil der Hamburgischen Sezession; eine gewisse Monumentalität erreicht er durch überlange Gliedmaßen der Figuren, wodurch der untersichtige Blickwinkel in seiner Wirkung noch gesteigert wurde. 1935 wurde das Wandbild von den nationalsozialistischen Machthabern verhängt,<sup>658</sup> und Stegemann war zunehmend von den Repressalien der NS-Kulturpolitik betroffen.

Im Vergleich der Figurendarstellungen zeigt sich sowohl bei Stegemann als auch bei Willi Baumeister eine nüchternere Auffassung des Menschen in einer von Menschenhand gestalteten und organisierten Umwelt, während Hopfs Wandbild ein eher romantischer Gedanke von der Einbettung des Menschen in die Natur zugrunde liegt, der auch für die Wandervogelbewegung prägendes Idealbild war.

Außerhalb des Schulbauprogramms und der damit verbundenen Auftragsvergabe von Wandmalereien an zeitgenössische Künstler arbeitete Fritz Schumacher von Beginn seiner Tätigkeit in Hamburg an in vielen seiner Bauten mit dem Raumkünstler Otto Fischer-Trachau (1878–1958) zusammen.<sup>659</sup> Im Rahmen dieser Zusammenarbeit konnte Fischer-Trachau 1925/26 ein einzelnes figuratives Deckengemälde mit dem Titel *Jugend* in der Aula der Reformschule Lichtwarkschule realisieren.<sup>660</sup> [Kat. Nr. 75]

Wie seine oben genannten Künstlerkollegen der Hamburgischen Sezession legte er das Bild ohne festen Umriss, gleichsam „freischwebend“, an.<sup>661</sup> Stilistisch griff er auf kubistische Formen zurück und schuf eine kristallin wirkende Landschaft aus geometrischen Landschaftsversatzstücken, in die vier Aktfiguren eingefügt sind. Das Deckengemälde ist nicht erhalten, Beschreibungen der intensiven Farbigkeit auf gelblichem, ruhigem Grund lassen sich aber den schriftlichen Überlieferungen entnehmen.<sup>662</sup>

Fischer-Trachaus Gemälde steht chronologisch noch vor den zuvor genannten Darstellungen junger Menschen in der freien Natur. Im Vergleich mit diesen schuf er eine abstrahiertere und gleichsam modernere Lösung, die aus seiner Verankerung in der Raumkunst resultiert.

656 SCHUMACHER 1932, S. 21.

657 BRUHNS 1997, S. 2595.

658 BRUHNS/DUNKELMANN/RISCH-STOLZ 1999, S. 34.

659 Zu Fischer-Trachau WEIMAR 2003, S. 88f., sowie v. a. AUSST. KAT. HAMBURG 2008; zur Zusammenarbeit zwischen Fritz Schumacher und Otto Fischer-Trachau: BRUHNS 2013A, v. a. S. 45–48, 99–102 sowie BRUHNS 2008.

660 BRUHNS 2013A, S. 112f., BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 211, S. 415–424, BRUHNS 2008, S. 81 sowie SCHÄDEL 2006, S. 181.

661 Fischer-Trachau war von Anfang bis Ende der Künstlergruppe Mitglied der *Hamburgischen Sezession*, 1919–1933. Darüber hinaus ist er Mitbegründer der Hamburger Ortsgruppe des Deutschen Werkbundes und engagierte sich in der Hamburger Kulturpolitik. Vgl. WEIMAR 2003, S. 88f.

662 Eine farbige Raumaufnahme ist nicht überliefert; BRUHNS 2013A, S. 46 konnte aber erstmals eine Schwarz-Weiß-Aufnahme publizieren, die das gesamte Bildfeld mit Stuckrahmung wiedergibt.

Schumacher hatte sich bei Bauaufträgen ausdrücklich ausbedungen, seine künstlerischen Mitarbeiter frei auszuwählen. Fischer-Trachau verantwortete in den Jahren 1913 bis 1926 in 17 Bauten von Fritz Schumacher umfassende farbige Raumgestaltungen.<sup>663</sup> Er definierte Farbe als gestalterischen Baustoff und explizit nicht als nachträglich aufgetragenes, dekoratives Beiwerk; dabei galten ihm Ästhetik und Zweckmäßigkeit als Leitmedien seiner Entwürfe.<sup>664</sup> Die Monumentalmalerei stellte für ihn gleichsam die letzte Vollendung baukünstlerischer Aufgaben dar. Er hatte in Hamburg jedoch nur selten oder fast nie die Gelegenheit, dies umzusetzen, da Schumacher ihn in erster Linie als Raumgestalter schätzte und als solchen einband.

Stilistisch und thematisch vergleichbar mit diesem Werk in der Lichtwarkschule sind die sieben einzelnen Wandmalereien Ewald Dülbergs, die dieser bereits 1919/20 ebenfalls in einer Reformschule, der 1910 von Paul Geheeb (1870–1961) gegründeten Odenwaldschule, ausführte.<sup>665</sup> Die Werke befinden sich in drei Räumen des damals *Trude-Haus*<sup>666</sup> genannten Gebäudes auf dem Schulgelände. Seit ihrer Überbauung nach der Emigration Geheeb's im Jahr 1934 sind sie nicht mehr sichtbar. Zuletzt wurden sie 1993 freigelegt und fotografisch dokumentiert, in Absprache mit dem Landesdenkmalamt jedoch erneut verschalt. [Kat. Nr. 143]

Dülberg zeigt in einer ähnlichen Formsprache wie Fischer-Trachau kleine figürliche Szenen, die Menschen und Tiere in einer phantastisch anmutenden geometrisierten Umwelt zeigen. Der phantastische Eindruck wird durch die bunte Farbigkeit gesteigert. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Wandbildern band Dülberg aber auch die aktuelle Lebenswirklichkeit ein, indem er rauchende Schornsteine, einen in Zickzackkurs auf den Betrachter zufahrenden Schnellzug sowie eine städtische Szene unter bedrohlich rotem Gewitterhimmel zeigt. Mittels der verbindenden Formsprache aus geometrischen Einzelformen bindet er die Werke nicht nur formal zusammen, sondern auch inhaltlich als verschiedene Facetten einer Alltagswirklichkeit, in der sich Mensch, Natur und Technik begegnen.

#### *Sonderform Stilleben?*

Neben den bisher beschriebenen Themen „Lehren und Lernen“ sowie „der menschliche Körper in seiner natürlichen oder gebauten Umwelt“ lässt sich eine weitere Gruppe von Wandgemälden identifizieren, die sich vor allem aufgrund ihrer formalen Bedingungen als solche zusammenfassen lassen.

Es handelt sich um Stilleben, die an unterschiedlichen Plätzen innerhalb der Schulgebäude platziert waren. Für Hamburg führte Schumacher vier Beispiele an: Paul (sic!) Kayser's Hafenstilleben im Flur der Volksschule auf der Veddel, 1931, [Kat. Nr. 87] Willem Grimms Stilleben aus Sportgeräten, 1930, über dem Eingang zur

---

663 BRUHNS 2008, S. 77, v. a. Anm. 18.

664 Ebd., S. 77.

665 Werkverzeichnis verf. von Ewald Dülberg 1932, abgedruckt in: AUSST. KAT. BONN 1986, S. 13.

666 Die Namensgebung geht auf die 1917 verstorbene Tochter des Künstlers Fidus, Trude Fidus-Höppener, zurück. Heute heißt dieses Gebäude Pestalozzi-Haus. Hier und im Folgenden verschiedene Gespräche und Korrespondenz der Verfasserin mit Alexander Priebe, Archiv der Odenwaldschule, Oktober/November 2012; vgl. auch FECHNER 2013/2014.

Turnhalle in der Volksschule Amalie-Dietrichs-Weg [Kat. Nr. 77], und ein Strandstück, 1931, desselben Künstlers in der Volksschule Beim Pachthof [Kat. Nr. 78] sowie Fritz Kronenbergs Uferstilleben mit Holzbooten in der Aula der Volksschule Osterbrook.<sup>667</sup> [Kat. Nr. 90]

Das Uferstilleben von Kayser mit Elbschiffen und Schifffahrtsutensilien wie einem Anker und einer großen Boje im Vordergrund war in einem frei umrissenen Bildfeld im Treppenhaus der Schule zu finden. [Kat. Nr. 87] Der Künstler entwickelte das Thema in diesem Fall aus der topografischen Lage der Schule in der Hansestadt. Laut Schumacher thematisierte er allerdings die nahegelegene Stadt Cuxhaven an der Elbemündung, die einzelnen Bildgegenstände geben hierüber jedoch kaum Aufschluss, sondern können gleichsam stellvertretend für eine Elbufer-situation gelesen werden.<sup>668</sup> Kayser bezog sich also nicht auf die Charakteristika einer Schule oder der spezifischen Raumfunktion des Treppenhauses. Das Wandbild erscheint insofern verhältnismäßig unvermittelt und könnte auch in einem anderen Gebäude platziert sein. Durch die Darstellung der regionalen Landschaft schafft er, wie Kay Nebel im Schleswiger Kreishaus, einen identitätsstiftenden Heimatbezug. Ganz ähnlich verhält es sich mit den beiden anderen Werken, die jeweils eine Ufer- bzw. Strandszene zeigen. Willem Grimm und Fritz Kronenberg nehmen in ihren Wandbildern Bezug auf die Lage der Hansestadt. Hier überwog der schmückende und verhältnismäßig ortsunspezifische Charakter, der diese Werke nicht wesentlich von Tafelbildern unterscheidet.

Gänzlich verschieden hierzu kann Willem Grimms bereits oben genanntes Wandbild über dem Eingang der Turnhalle der Volksschule Amalie-Dietrichs-Weg genannt werden. [Kat. Nr. 77] Mithilfe unterschiedlicher Sportgeräte und der antiken Büste formulierte er in seinem Stilleben eine Art „Inhaltsangabe“ für die sich hinter der Tür verbergende Turnhalle.

Eine ganz ähnliche Bildlösung fand Max Beckmann (1884–1950): Für die 1929/30 von Ernst May (1886–1970) gebaute Friedrich-Ebert-Schule in Frankfurt-Bornheim schuf er ein Stilleben mit Musikinstrumenten, Globus und Selbstbildnis als Supraportenbild über dem Eingang zum Fest- und Musiksaal.<sup>669</sup> [Kat. Nr. 52]

Auch wenn es ein Ölbild auf Leinwand war – das nicht erhalten ist –, erfüllte es doch die Bedingungen eines Wandbildes: Es wurde ohne Rahmen präsentiert und füllte die Fläche des Türsturzes bis zur Decke und den seitlich einschwingenden Wänden vollständig aus. Wer der Auftraggeber hierfür war, Ernst May, die Stadt Frankfurt oder das Land Hessen, konnte nicht geklärt werden, finanziert wurde es

667 SCHUMACHER 1932, S. 34–37. Schumacher spricht von „Osterbeckstraße“; dieser Straßenname ist aber nicht nachweisbar.

668 Ebd., S. 12.

669 Vgl. zu Beckmanns Wandbild v. a. GÖPEL 1976, Nr. 338, I/S. 239, Abb. ebd. I/S. 580 und II/Tafel 116, Nr. 338; Fritz Wichert: *Max Beckmann, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst*, XXIX. Jg., 1931, H 1, S. 7–14 sowie zur Einordnung Max Beckmanns in das Feld der Neuen Sachlichkeit PETERS, O. 2008.

jedoch über die Künstlerhilfe, was einigen öffentlichen Protest verursachte.<sup>670</sup> Für dieselbe Schule war auch Baumeisters Entwurf entstanden. [Kat. Nr. 50]

Diese Werke haben gleichsam emblematischen Charakter und bilden aus diesem Grund eine eigene Gruppe. Sie stehen den szenischen Wandbildern gegenüber, die in vielfigurigen Kompositionen Themen aus der Bibel oder der griechischen Mythologie aufgriffen.

#### *Biblische und mythologische Themen*

In dieser Gruppe sind vor allem die Wandbilder zweier Künstlerinnen zu nennen: Anita Rée (1885–1933)<sup>671</sup> und Käte Lassen (1880–1956).<sup>672</sup>

Rée war wie die meisten der bisher vorgestellten Künstler Mitglied der *Hamburgischen Sezession* und schuf 1929 und 1930 zwei Wandbilder in Schulgebäuden von Fritz Schumacher, die dieser auch in seinen Publikationen dokumentierte.<sup>673</sup> [Kat. Nr. 96, 97] Die Flensburger Künstlerin Lassen gestaltete in der Aula im Neubau des Alten Gymnasiums Flensburg ein monumentales Wandbild, das sie 1922 fertigstellen konnte. [Kat. Nr. 49]

Anita Rée wählte mit dem Gleichnis von den *Klugen und törichten Jungfrauen* und *Orpheus mit den Tieren* ein biblisches und ein mythologisches Thema und hebt sich damit deutlich von den bisher beschriebenen Werken anderer Mitglieder der Hamburgischen Sezession ab. Auch Käte Lassen wählte mit dem *Fischzug Petri* ein biblisches Thema, was als zugrunde liegende Eingrenzung allerdings so auch vom Ministerium vorgegeben war. Da es bereits sechs Jahre vor den Werken von Anita Rée entstand, soll es hier zuerst besprochen werden.

Das Werk von Käte Lassen wurde zuletzt 2007 von Christina Mahn in ihrer monografischen Dissertation unter Berücksichtigung der bisher erschienenen Literatur und zahlreichen bisher nicht erfassten Archivalien umfassend dokumentiert und kunsthistorisch eingeordnet.<sup>674</sup> Mahn ging hier ausführlich auf die Entstehungs- und Auftragsgeschichte des Flensburger Wandbildes ein und identifizierte es zu Recht als ein Schlüsselwerk im Gesamtkontext des künstlerischen Schaffens. Auch in der Untersuchung des schulischen Wandbildes der Weimarer Republik kommt dieser Arbeit eine wichtige Bedeutung zu.

---

670 Vgl. GÖPEL 1976, I/S. 239, Nr. 338.

671 Vgl. zu Anita Rée v. a. BRUHNS 1986, HEISE 1986, SCHUMACHER 1968, FUHRMEISTER 2006B sowie WEIMAR 2003, S. 140/141.

672 Vgl. zu Käte Lassen v. a. MAHN 2007, ROHLING 1956, sowie Biografie z. B. auf <http://www.kaete-lassen.org/biografie01.html> (18.11.2011). Christina Mahn, heute verheiratete Kuhla.

673 SCHUMACHER 1932, S. 14–16 und Abb. S. 38/39 und S. 40/41, Fritz Schumacher: Wandmalerei in Hamburger Staatsbauten, in: *Museum der Gegenwart*, 3. Jg., H. II, 1932, S. 47, und SCHÄDEL 2006, S. 226–233.

674 MAHN 2007, v. a. S. 86 und 89–95. Die folgenden Ausführungen stützen sich im Wesentlichen, sofern nicht anders angegeben, auf diese Publikation.



Käte Lassen erhielt den preußischen Staatsauftrag für das Wandbild im Alten Gymnasium bereits vor dem Krieg, im Juli 1913.<sup>675</sup> Der damalige Ministerialdirektor und spätere Kultusminister Friedrich Schmidt-Ott (1860–1956) war von ihrem ersten Wandbild in der Heilandskapelle der neu gegründeten Gemeinde in Flensburg-Weiche (1912)<sup>676</sup> so beeindruckt gewesen, dass er sie mit einem weiteren Wandbild beauftragt wissen wollte und daher den initialen Anstoß gab.<sup>677</sup> Darüber hinaus hatte aber auch wieder ein Architekt entscheidenden Anteil an der Auftragsvergabe. Diesmal war es das Werkbundmitglied Hans Poelzig (1869–1936), der von der Landeskunstkommission als beratendes Mitglied gehört worden war und sich für die Auftragsvergabe an Käte Lassen stark gemacht hatte.<sup>678</sup> Es handelte sich bei dieser Arbeit also noch um ein Werk aus dem Kaiserreich, das die Republik zu Ende finanzieren musste und nicht selbständig in Auftrag gegeben hatte.<sup>679</sup> Im Winter 1913 begann sie mit den ersten Entwürfen für das Wandbild, um sie im Januar 1914 der Kommission vorzulegen. Nach Unterbrechung durch den Ersten Weltkrieg nahm Lassen 1919 die Arbeiten wieder auf, im Februar 1922 konnte das Werk vom Schuldirektor gemeinsam mit dem Vortragenden Rat im preußischen Kultusministerium Wilhelm Waetzold eingeweiht werden.

Die Themenwahl war der Künstlerin offenbar freigestellt, es sollte sich lediglich um ein Thema aus dem Neuen Testament handeln.<sup>680</sup> Sie entschied sich für den *Fischzug Petri*.<sup>681</sup> Die Künstlerin setzte das Thema in einem erzählerischen vielfigurigen

675 ROHLING 1956, S. 86, der allerdings noch von 1914 spricht. Mahn kann belegen, dass die ersten Schriftwechsel zwischen dem Fachreferenten für Kunst im preußischen Kultusministerium Johannes Sievers und Käte Lassen bereits im Juli 1913 stattfanden. Den Auftrag erhielt sie schließlich durch ein Schreiben Sievers' vom 9.7.1913 unter dem Aktenzeichen UIV 5967 UII, vgl. MAHN 2007, S. 89.

676 Vgl. MAHN 2007, S. 67–72. Hier erprobte sich Käte Lassen erstmals an Monumentalmalerei. Während ihres Studiums an der Damenakademie des Münchener Künstlerinnen-Vereins von 1898 bis 1904 hatte sie das starke Interesse und die Vorliebe ihres Lehrers Ludwig Schmid-Reutte für Ferdinand Hodlers (1853–1918) Monumentalmalerei kennengelernt sowie die Wandmalereien Peter Cornelius' in der Ludwigskirche und der Allerheiligen Hofkirche gesehen. Dazu v. a. ebd., S. 69 und 202. In der Folgezeit spielten die Fresken des Dänen Joakim Skovgaard im Dom von Viborg sicher eine wichtige Rolle für sie. Zu Joakim Skovgaard darüber hinaus v. a. KRAL 2001. Hier auch Erwähnung von Käte Lassens Wandgemälden in Flensburg; ebd., S. 42f., Anm. 164.

677 ROHLING 1956, S. 86.

678 Hans Poelzig war 1903–1916 Direktor der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule Breslau, seit 1908 Mitglied des Deutschen Werkbundes, 1919 wurde er dessen Vorsitzender, 1920 bis zu seinem Tod 1936 lebte er in Berlin. Mit Käte Lassen verband ihn bis zum Beginn der 1930er-Jahre ein freundschaftliches Verhältnis. Zur Beziehung Poelzig/Lassen vgl. MAHN 2007, S. 90.

679 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 497: Neben dem Fresko Käte Lassens nennt Kratz-Kessemeier einen Brunnen Ernst Moritz Geygers für Neukölln, einen Brunnen Georg Kolbes für Ehrenfeld sowie die Ausmalung des Kreissitzungssaales in Schwerin durch Ziegler, die noch vor 1914 beauftragt worden waren, aber erst nach Kriegsende fertiggestellt werden konnten. Vgl. auch DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4356.

680 Vgl. MAHN 2007, S. 92.

681 Auf einer handschriftlichen Notiz „Fischzug Petri (Lukas 5,1–11)“ hatte sie weitere Bibelstellen vermerkt: „Matth. 14,23 Wasser geben; Matth. 26, 34 Hahn Verleugnung, Joh 13,37 Warum kann ich dir diesmal nicht folgen; Joh. 21, 15–19 Weide meine Lämmer“, Notiz von Käte Lassen, o. J. (um 1913), StA Fl., zit. n. MAHN 2007, S. 92.

Gemälde auf mehr als 60 m<sup>2</sup> Wandfläche um.<sup>682</sup> In der Bildmitte platzierte sie die bei Lukas 5, 1–11 erwähnten Fischerboote, die bereits bis zum Rand mit Fischen gefüllt sind, „so daß sie fast untergingen.“<sup>683</sup>

Die Entscheidung für dieses Thema ist vermutlich ähnlich wie bei den Hamburger Uferstillleben durch die topografische Lage der Stadt an der Flensburger Förde bedingt. Meer und Fischerei spielten für das alltägliche Leben eine wichtige Rolle, wodurch Lassen sich wohl eine leichtere Identifizierbarkeit der Schüler mit dem Thema erhoffte. In verschiedenen Vorstudien ist ein deutlicher Bezug zur nahe liegenden dänischen Westküste mit ihrer Dünen- und Graslandschaft erkennbar, was auch für den spezifischen Ortsbezug im ausgeführten Werk spricht.<sup>684</sup>

Lassen konstruiert in diesem Wandbild eine bühnenartige Situation: Mittig auf dem See sind die beiden Fischerboote mit Jesus und den Jüngern Simon Petrus mit dessen Bruder Andreas sowie die Brüder Jakobus und Johannes zu sehen. Zu beiden Seiten der Szene stehen Männer und Frauen am Ufer, die ins Gespräch vertieft sind oder dem Betrachter die Rücken zuwenden. Alle Bildformen sind von einer markanten dunklen Kontur umfasst, wie er beispielsweise auch in den Werken Johan Thorn Prikkers vorkommt oder im Jugendstil häufig Anwendung findet.<sup>685</sup> Im Bildaufbau orientierte sich Käte Lassen – wie zuvor bereits Erich Hartmann – an einem Werk Raffaels.

Sein Karton für den Gobelin mit dem Motiv *Petri Fischzug* aus dem Jahr 1515, heute im Victoria & Albert Museum in London [Abb. 56], bzw. mehr noch der danach von Peter van Aelst ausgeführte Apostelteppich *Der wunderbare Fischzug Petri* (1516–19), in der Pinacoteca Vaticana, der das Motiv Raffaels spiegelbildlich umsetzt, dienen Lassen als Vorbild. Christina Mahn und Ludwig Rohling haben bereits auf dieses Vorbild hingewiesen.<sup>686</sup>

Eine historische Aufnahme zeigt Käte Lassen vor dem vollendeten Fresko auf dem Arbeitsgerüst [Kat. Nr. 49.2] – hier werden die immense Bildgröße sowie die monumentale Komposition deutlich. In Zusammenschau mit der Einrichtung der Aula, die im Vordergrund erkennbar ist, wirkt Lassens Wandbild fast wie ein Baldachin oder eine Rahmung für den Katheder, der mittig unter dem Bild platziert ist.

Neben der reinen Größe schafft Lassen Monumentalität durch die klar konturierten Körper, durch die Darstellung des Pflasters in Aufsicht sowie durch die Isokephalie in den beiden Figurengruppen links und rechts der Fischerboote am Ufer. Die Anordnung der Köpfe auf derselben Höhe ermöglicht eine besondere Klarheit und Strenge des Bildaufbaus. Sie ist vor allem in der griechischen Antike zu finden,

---

682 MAHN 2007, S. 90 spricht von 77m<sup>2</sup>; auf der ebenfalls von Mahn erstellten und betreuten Homepage zu Käte Lassen wird die Gesamtgröße des Bildes allerdings mit 5,6 x 11,3 m angegeben (entspricht 63,3 m<sup>2</sup>). Vgl. <http://www.kaete-lassen.org/detail18.html> (20.11.2011). Vgl. bei MAHN 2007, S. 89–95 auch eine ausführliche Beschreibung des Gemäldes, seiner Entstehungsgeschichte sowie kunsthistorische Vorbilder.

683 Neues Testament, Lukas 5,7.

684 MAHN 2007, S. 94.

685 Käte Lassen war vermutlich spätestens in den 1920er-Jahren auf Thorn Prikker als Erneuerer der Glas-kunst aufmerksam geworden, der sie sich selbst nun verstärkt zuwendete. Vgl. MAHN 2007, Kapitel: Glasfenster 1925 bis 1933, S. 127–138.

686 ROHLING 1956, S. 90, und MAHN 2007, S. 94f.

später auch in byzantinischer und mittelalterlicher Kunst. Auch ihre Künstlerkollegin Käthe Kollwitz, mit der Käte Lassen immer wieder verglichen wurde,<sup>687</sup> oder Ferdinand Hodler, der seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einem zentralen Vorbild für die Monumentalmalerei geworden war, arbeiteten häufig mit diesem Kompositionsmittel. Hodler entwickelte aus der Isokephalie sein System des Parallelismus, das durch Wiederholungen derselben Bildformen eine besondere Einheit und gesteigerte Ausdruckskraft ermöglichte, wie er es beispielsweise in der oberen Reihe der Soldaten in seinem Wandbild *Auszug der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (1909) anwandte. Darüber hinaus erschien sein Text „Über die Kunst“, in dem er dieses System des Parallelismus erläuterte, 1913 in der deutschen Wochenschrift *März*,<sup>688</sup> die Lassen zu Beginn ihrer Entwurfsphase vermutlich studiert hatte.

Käte Lassen bot sich in den 1930er-Jahren nochmals die Möglichkeit einer monumentalen Wandgestaltung mit dem Schwertertanz in der Aula in Eckernförde; darüber hinaus wandte sie sich vor allem der Glasmalerei bzw. Gestaltung farbiger Glasfenster zu, erreichte hier Meisterschaft und erhielt bis zu ihrem Tod zahlreiche Aufträge.

Neben Käte Lassen realisierte auch Anita Rée 1929 mit dem Gleichnis der *Klugen und törichten Jungfrauen* ein biblisches Thema in einer Hamburger Schule. [Kat. Nr. 96] In Fritz Schumacher fand sie einen entschiedenen Unterstützer für ihre Wandmalereien in Hamburg. In der Publikation von 1932 erwähnte er sie ausführlich und widmete ihr einen eigenen Aufsatz in dem Gedenkbuch, das ihr zu Ehren 1968 von Freunden herausgegeben wurde.<sup>689</sup> Besonders detailliert und quellenreich legte Maike Bruhns in ihrer Dissertation 1986 die Entstehungs- und Auftragsgeschichte dar, auf deren Erkenntnissen die folgende Analyse basiert.<sup>690</sup>

Das Thema der *Klugen und törichten Jungfrauen* hatte Anita Rée eigens für das Konferenz- bzw. Lehrerinnenzimmer der Gewerbeschule für das weibliche Geschlecht Uferstraße konzipiert, sodass sie sich entschieden gegen das Ansinnen wehrte, das Bild wegen des energischen Protests der Lehrerinnen im Bibliothekszimmer auszuführen.<sup>691</sup> Die Auseinandersetzung um den Standort hätten beinahe zum Scheitern des Projekts geführt, wenn sich nicht Fritz Schumacher und mit ihm Max Sauerlandt

687 Käthe Kollwitz nutzt die Isokephalie vor allem für die Darstellung proletarischer Massenszenen wie im Weberzug (1897), Kunsthalle Bremen, oder in ihrem Bauernkrieg-Zyklus (1908), in Blatt 7 bei der Darstellung der Gefangenen. Vgl. Bestand des Käthe-Kollwitz-Museums in Köln, Kn 102 IX.

688 Ferdinand Hodler: Über die Kunst (1913), in: AUSST. KAT. BERLIN U. A. 1983, S. 13–20, zum Parallelismus vgl. v. a. S. 17–20. Der Text geht auf einen im März 1897 gehaltenen Vortrag Hodlers zurück (in der „Société des Amis des Beaux-Arts“, Freiburg), um 1908 ergänzt um den Abschnitt zum Parallelismus. Beide Aufsätze wurden erstmals gemeinsam publiziert in der Wochenschrift *März* (Albert Langen & Ludwig Thoma Verlag, München, 4.1.1913, S. 22–27, und 11.1.1913, S. 65–71). Zit. n. ebd., S. 13.

689 SCHUMACHER 1932, S. 14–16, sowie SCHUMACHER 1968.

690 Hier und im Folgenden v. a. das Kapitel: Anita Rées Monumentalwerke 1929–31, in: BRUHNS 1986, S. 135–169, sowie Quellen und Dokumente zum Wandbild Uferstraße, zum Wandbild Caspar-Voght-Straße sowie zum St.-Ansgar-Triptychon, ebd., S. 230–233, S. 234 sowie S. 235–245.

691 In einem Schreiben von Anita Rée an die Direktorin der Schule, Frau Essig, vom 13.10.1928 weist sie ausdrücklich darauf hin, dass das Werk speziell für das Lehrerinnenzimmer konzipiert sei und thematisch an keinen anderen Ort passen würde. Abschrift in: BRUHNS 1986, S. 230.

bei der Senatskommission für Kunstpflege dafür eingesetzt hätten. Kurz zuvor hatte Eduard Hopf hier sein Wandervogellager realisiert.

Schließlich konnte die Künstlerin das Wandbild vor allem in den Monaten Januar bis Mai 1929 ausführen. Im Lehrerinnenzimmer stand eine mehr als sechs Meter lange Wand zur Verfügung, in deren unterem Bereich Lehrerschranke installiert waren und die durch zwei Türen durchbrochen war. Rée musste insofern mit einem extremem Querformat umgehen, das eine friesartige Komposition erforderte, und zudem eine Lösung für die Einschnitte durch Türdurchbrüche finden. Es gelang ihr, ihre Komposition auf diese beiden Elemente – Format und die „Podeste“, die sich durch die Türen ergaben – gleichsam „maßzuschneidern.“

Die je fünf Jungfrauen schreiten von den Bildrändern auf die Mitte zu, wo sich – in mittelalterlicher Darstellungstradition – die Tür des Hochzeitssaales befindet, in den der Bräutigam die klugen Jungfrauen führen wird. Die beiden Gruppen sind vergleichsweise symmetrisch angeordnet: Zwei einzelne Figuren folgen jeweils einem schwarzen bzw. weißen Lamm, das gerade über die durch die Türen gebildeten Podeste geht; mittig nähert sich je eine Dreiergruppe der Saaltür. In der parallelen Anordnung der schreitenden Jungfrauen, besonders der jeweils drei mittleren Figuren, lässt sich auch bei Anita Rée eine gewisse Nähe zu den im Gleichschritt ausziehenden Studenten von Ferdinand Hodler ablesen. Besonders augenfällig wird dies auf der rechten Seite, auf der die klugen Jungfrauen in gleichmäßiger Körperhaltung ruhig aufeinanderfolgend angeordnet sind. Durch die Türöffnungen ergeben sich eine gleichsam natürliche Rhythmisierung und zwei markante Zäsuren im Bildaufbau.

In der Reduktion der Körper auf die wesentlichen Formen der Gliedmaßen, die sich typenartig wiederholen, knüpft sie außerdem an Fernand Légers Körperdarstellungen an. Dessen Werke hatte sie vermutlich bereits im Winter 1912/13 während ihrer Zeit an der Pariser Malakademie Grande Chaumière kennengelernt.<sup>692</sup> Eine weitere Inspirationsquelle stellt ihre italienische Reiseerfahrung dar: Seit 1922 verbrachte sie drei Jahre in Italien, meist in Positano.<sup>693</sup> Hier näherte sie sich an die Neue Sachlichkeit an, wie es Fuhrmeister 2006 überzeugend beschrieb, und entwickelte die ihr eigene Farbigkeit. Da sich das Wandbild nicht erhalten hat, müssen Aussagen zur Farbigkeit wieder schriftlichen Überlieferungen entnommen werden.

*„Das Bild wirkt stark farbig. Die Figuren stehen mit einem silbrig-grauen Inkarnat vor einem hochroten Hintergrund. Die Gewänder sind von blassem Blau. Dazwischen blitzen einige goldene Punkte: in dem Schmuck, den die törichten Jungfrauen tragen, und den Lampen, die ihre klugen Genossinnen als Symbol der Tugend in Händen halten.“<sup>694</sup>*

Fuhrmeister sah in Rées Tafelmalerei außerdem einen Bezug zur mittelalterlichen Kunst, in diesem Falle jedoch eher zu den mittelalterlichen Techniken, wie der

---

692 WEIMAR 2003, S. 140.

693 Vgl. BRUHNS 1986, S. 68–104, sowie WEIMAR 2003, S. 140, und FUHRMEISTER 2006A, S. 105f.

694 SCHUMACHER 1932, S. 15.

Lasurtechnik, wie sie auch bei anderen Malern der Neuen Sachlichkeit wie Otto Dix oder Christian Schad nachweisbar ist.<sup>695</sup>

In ihrer Reduktion auf wesentliche Formen und Linien und aufgrund ihrer schieren Größe wirken Rées Figuren monumental, fast mahnend. Das Thema der klugen und törichten Jungfrauen wurde ikonografisch häufig in Bezug zum Jüngsten Gericht gesetzt – hier zeigt sich die thematische Verknüpfung zum Lehrerinnenzimmer einer Mädchenschule, in dem Zensuren an die Schülerinnen verteilt werden. Wie klar dieser Bezug auch den Zeitgenossen war, zeigte sich eindrücklich in der aus verschiedensten Gründen zunächst ablehnenden Haltung der Lehrerschaft: Einerseits bestand wohl Angst, die Schülerinnen könnten sich durch dieses Wandbild lächerlich gemacht fühlen, andererseits wollte sich eine gewisse prüde Haltung im Kollegium nicht mit Halbakten in ihren Erholungspausen konfrontiert sehen.<sup>696</sup>

Für das zweite Wandbild von Anita Réé, das sie im darauffolgenden Jahr im Gymnastiksaal der Oberrealschule für Mädchen an der Caspar-Voght-Straße ausführen konnte,<sup>697</sup> wählte sie ein Thema aus der Mythologie: *Orpheus mit den Tieren* und einen auch hier der spezifischen Raumfunktion angepassten Bildaufbau.<sup>698</sup> [Kat. Nr. 97] Schumacher beschrieb ihn folgendermaßen:

*„Sie hat das Orpheus-Motiv, das höchste Symbol für die Macht des Rhythmus, für diesen Raum gewählt. Wieder sind es große, in die vierzehn Meter breite Fläche einschneidende Türen, die der Künstlerin Stützpunkte ihrer Komposition geben. Die mittlere wird benutzt als Postament, das dazu dient, den knabenhaften Orpheus gebührend aus der Umgebung herauszuheben; die Ecken der beiden anderen dienen als Punkte, von denen aus sich die Komposition in leichtem Bogen über die Fläche schwingt.“*<sup>699</sup>

Orpheus reitet auf einer Antilope und ist von einem Strudel verschiedenster Tiere umringt. Réé nimmt in diesem Werk, das Musik und Rhythmus thematisiert, inhaltlich auf die Funktion des Raumes als Gymnastiksaal Bezug, was auch der heutigen Nutzung als Ballettsaal des Ballettzentriums John Neumeier in Hamburg entspricht.<sup>700</sup> Neben diesem inhaltlichen Bezug zur Sage des klassischen Altertums lassen sich stilistische Bezüge beispielsweise in persischen Miniaturen oder Gobelins finden, worauf Schumacher hinwies.<sup>701</sup> Maike Bruhns nannte außerdem orientalische Teppichmuster, Volkskunst und frühchristliche Mosaiken beispielsweise in Ravenna

695 Vgl. FUHRMEISTER 2006A, S. 107.

696 BRUHNS 1986, S. 137.

697 Vgl. zu diesem Wandbild SCHUMACHER 1932, S. 15f. und Abb. S. 40f, SCHÄDEL 2006, S. 348–355, sowie BRUHNS 1986, v. a. S. 144–152. Den Auftrag erhielt sie am 10.11.1930, am 6.10.1931 war das Wandbild fertiggestellt.

698 Ebd., S. 145–148, beschreibt das Werk in Komposition, Farbigkeit und Stil ausführlich. Vgl. auch WEIMAR 2003, S. 140.

699 SCHUMACHER 1932, S. 15.

700 Vgl. zur heutigen Nutzung SCHÄDEL 2006, S. 348–355, sowie Geschichte des Hamburger Balletts 2001 auf <http://www.hamburgballett.de/d/ballettzentrum.htm> (8.11.2011).

701 SCHUMACHER 1932, S. 15f.

oder Rom.<sup>702</sup> Gerade in den Gobelins oder Mosaiken findet sich über den stilistischen Zusammenhang eine Entsprechung in der Gattung quasi baugebundener Werke.

Dieses Wandbild ist eines der wenigen noch erhaltenen bzw. wiederhergestellten Werke in Hamburger Schulen: Es wurde 1937 übermalt, weil es von einer jüdischen Künstlerin stammte, 1954 konnte es jedoch wieder freigelegt und zumindest vorläufig restauriert werden.<sup>703</sup> Im selben Jahr wurde es zwar unter Denkmalschutz gestellt,<sup>704</sup> jedoch zunächst mit Holzplatten abgedeckt, bei der Restaurierung des Gebäudes aufgrund der Umnutzung als Ballettzentrum 1987–1989 wurde das Bild erneut freigelegt und restauriert.

Anhand der Schwarz-Weiß-Abbildungen bei Schumacher 1932 entsteht jedoch ein ganz anderer Bildeindruck, als ihn der heutige Zustand vermittelt. [Kat. Nr. 97.3] In Schumachers Publikation breitet sich das Bild wie ein ornamentaler Teppich über nahezu die gesamte Wandfläche aus. Die heute wiederhergestellte Fassung erscheint entsprechend der ursprünglichen Technik als Umrissmalerei in Tempera auf Putz in eher zarten Farben. An diesem Beispiel zeigt sich ganz anschaulich die Schwierigkeit, die sich aus der Arbeit mit bloßem Dokumentationsmaterial ergibt, und es wird erneut deutlich, dass Schwarz-Weiß-Wiedergaben immer nur Anhaltspunkte für das tatsächlich ausgeführte Werk sein können.

Neben den hier besprochenen Wandbildern in Hamburger Schulen schuf Rée gleichzeitig – der Auftrag wurde im Februar 1931 endgültig erteilt – einen Altarbildzyklus für die Ansgarkirche in Hamburg-Hamm.<sup>705</sup> Es handelt sich aber um sakrale Tafelbilder, die insofern in vorliegender Arbeit keine weitere Erwähnung finden. Neben den Passionsthemen wie Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Verhaftung in Gethsemane stellte sie hier nochmals das Gleichnis der *Klugen und der törichten Jungfrauen* dar und steigert die an Hodlers Parallelismus erinnernde gleichförmige Reihung der Figurentypen.<sup>706</sup> [Abb. 57, 58]

Ein weiteres Beispiel für ein biblisches Thema einer schulischen Wandmalerei findet sich in Köln. Es unterscheidet sich von den bisher vorgestellten und recherchierbaren Wandbildern der Weimarer Republik vor allem darin, dass es sich um ein Wandbild am Außenbau einer Schule – der Volksschule an der Falckensteinstraße in Köln – handelt

---

702 BRUHNS 1986, S. 148.

703 Ebd., S. 194f., beschreibt den Umgang mit dem Wandbild seit der nationalsozialistischen Herrschaft bis zur partiellen Freilegung 1983. Außerdem hatte die Kulturbehörde der Hansestadt zum Zeitpunkt der Drucklegung der Dissertation von Maïke Bruhns eine Restaurierung zugesagt.

704 Vgl. Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011, Eintrag Nr. 419 und 917. Eintrag in die Denkmalliste mit Datum vom 30.7.1954, am 12.12.1989, Eintrag des Gebäudes als Gesamtanlage inklusive künstlerischem Schmuck in die Denkmalliste unter der Nr. 917.

705 BRUHNS 1986, S. 152–169, sowie Quellen und Dokumente zum St.-Ansgar-Triptychon ebd., S. 235–245.

706 Abb. 125 und 126 bei BRUHNS 1986, S. 156f.; vgl. auch MARTENS 2012.

(um 1924).<sup>707</sup> [Abb. 59, Kat. Nr. 118] Die Werke in Innenräumen waren in erster Linie an die Schülerinnen und Schüler gerichtet, mit diesem Kölner Werk wurde dagegen auch Außenwirkung erzielt.

Die Darstellung von David und Goliath entstand um 1924 am Neubau der Volksschule und stach vor allem wegen ihrer ungeheueren Größe ins Auge: Das Werk erstreckte sich über drei Stockwerke und in der Breite über nahezu die gesamte nicht-durchfensterte Brandmauer des Kopfbaus des Schulgebäudes.<sup>708</sup>

Die Szene, in der David Goliath gegenübertritt, war von einem Rahmen eingefasst und erinnert in ihrer Bildgestaltung eher an ein extrem vergrößertes Tafelbild oder eine Grafik als an ein eigens für die konkrete Wandfläche konzipiertes Wandbild. Ein Vorbild in Komposition und klarer linearer Gestaltung könnte man in Hans Holbeins gleichnamigem Stich vermuten, der in der Publikation *Die Welt in Bildern: für Schul- und Unterrichtszwecke* von 1881 abgebildet ist.<sup>709</sup> [Abb. 60]

David steht als Symbol für Gerechtigkeit und ein Heldentum, das nicht von körperlicher Stärke, sondern von Geschicklichkeit und Klugheit getragen ist. Er soll den Schülern als Mut machende Identifikationsfigur und gutes Beispiel dienen. Wie stark der Einfluss des Werks auf die öffentliche Wahrnehmung der Schule war, zeigt sich auch darin, dass die Schule lange Zeit als „Davidschule“ bezeichnet wurde.<sup>710</sup> Das Werk wurde vermutlich im Rahmen der Umwandlung aller konfessionellen Schulen in deutsche Schulen Ende der 1930er-Jahre überputzt. Eine Verordnung, die der zuständige Stadtschulrat im April 1939 erließ, verlangte, „dass alle konfessionellen Zeichen“ an und in Schulgebäuden zu entfernen seien.<sup>711</sup> Dieser Verordnung fiel das Wandgemälde offenbar ebenfalls zum Opfer.<sup>712</sup>

Der Künstler ist nicht bekannt, ausführender Architekt war Stadtbaurat Friedrich Bolte.<sup>713</sup> Da sich das Werk zudem mehr durch seine Größe als durch seine künstlerische, besonders wandbildspezifische Qualität auszeichnet, ist es auch vorstellbar,

707 Der einzige Hinweis auf dieses Werk mit Abbildung findet sich bei RASCHKE 2001, S. 459, Abb. 700. Gespräche mit dem amtierenden Direktor Ronald Lappert und seinem Vorgänger Winfried Lütke am 5.9.2012 haben ergeben, dass das Gemälde unter dem Putz noch vorhanden sein muss. Fotografisches oder schriftliches Dokumentationsmaterial war im Schularchiv nicht recherchierbar, auf die Bestände des zuständigen Historischen Archivs der Stadt Köln ist seit dem Einsturz 2009 kein Zugriff möglich.

708 Eine genaue Maßangabe ist nicht möglich. In Proportion zu Fenstern und übrigen Gebäudeteilen kann nur eine Schätzung der Größe mit ca. 10–12 x 6–8 m vorgenommen werden.

709 *Die Welt in Bildern: für Schul- und Unterrichtszwecke. Orbis pictus*, hrsg. v. Christlieb Gotthold Hottinger, Berlin 1881. Ende des 19. Jahrhunderts und besonders um die Jahrhundertwende wurden das Bilderbuch und der künstlerische Wandschmuck als pädagogische Mittel zur ästhetischen Erziehung bzw. Bildung vielfältig diskutiert. Alfred Lichtwark spielte hier eine zentrale Rolle. Vgl. dazu KIYONAGA 2008, S. 434–446.

710 Mehrfacher Bericht der ehemaligen Schülerin und späteren Konrektorin an Herrn Winfried Lütke, Direktor der Schule von 1974–1994. Laut Gespräch der Verfasserin mit Herrn Winfried Lütke, 10.9.2012.

711 Verordnung des Stadtschulrates vom 12.4.1939, zit. n. *Festschrift aus Anlass der feierlichen Übernahme der St. Josephskirche in Kalk*, Köln 1952.

712 Zweimal – 1994 und 2003 – wurde die Fassade erneuert und dabei jeweils Reste des alten Wandbildes gefunden; jedoch bestand bisher keine Gelegenheit, eine Wiederherstellung zu realisieren. Bei der letzten Sanierung entschied man sich, an die Stelle des Wandbildes das Logo des Kolpingwerks zu setzen. Gespräche der Verfasserin mit dem amtierenden Schuldirektor Herrn Ronald Lappert am 5.9.2012 sowie dem ehemaligen Direktor, Winfried Lütke, am 10.9.2012.

713 Bolte verantwortete seit 1903 zahlreiche Schulbauten in Köln, drei davon entstanden während der Weimarer Republik. Vgl. RASCHKE 2001, S. 514.



dass die Bildidee auf den Architekten Friedrich Bolte selbst und die -ausführung auf die Bau- oder Malerfirmen zurückgehen. Als „Markenzeichen“ oder Identifikationsmerkmal erreichte es aber dennoch nachhaltige Wirkung.

#### Resümee

Besonders zahlreiche Wandmalereien wurden in den späten 1920er-Jahren in Hamburg ausgeführt, da sich hier die Anliegen der Künstler der Hamburgischen Sezession ideal mit denen des Architekten und städtischen Oberbaudirektors Fritz Schumacher verbanden. Außerdem standen der Hamburger *Senatskommission für Kunstpflege* Gelder für die Realisierung öffentlicher Wandmalereien zur Verfügung, wodurch eine Umsetzung erst ermöglicht wurde. Aber auch in anderen Städten und Ländern der Republik entstanden Wandmalereien in Schulen – meist auch hier besonders dann, wenn sie engagierte Fürsprecher unter den Architekten hatten wie beispielsweise Ernst May oder Hans Poelzig.

In den hier thematisierten Wandbildern in Schulgebäuden der Weimarer Republik ließen sich verschiedene Themen erkennen, die stilistisch mitunter jedoch sehr unterschiedlich umgesetzt wurden: Darstellungen zum Thema Lehren und Lernen, Sportdarstellungen, Körper- und Naturdarstellungen oder Akte in der Natur oder in einer von Menschenhand gestalteten Umwelt, Stilleben als direkte Verweise auf Raumfunktionen oder biblische und mythologische Szenen.

Anders als in öffentlichen Verwaltungsbauten ging es hier nicht in erster Linie um Repräsentation oder nationale Identifikation, sondern es schwang mitunter ein didaktischer oder moralischer Impetus mit, etwa wenn Lehren und Lernen thematisiert wurden oder das *Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen* in einem Lehrerinnenzimmer einer höheren Mädchenschule zur Darstellung kam.

Die zu Anfang des Jahrhunderts auf dem Kunsterziehungstag in Dresden formulierte Forderung nach einer Wandmalerei, die in erster Linie „*heiter und fröhlich*“ sein sollte, scheint sich in den 1920er-Jahren nicht in dem Maße zu verwirklichen, wie es 1901 gefordert worden war. Die Darstellungen kindlicher Themen, wie „*Tiere, die Pflanzenwelt, die Märchen und Lieder*“<sup>714</sup> waren vor dem Weltkrieg vor allem in der Bauplastik zu finden.<sup>715</sup> Nach Kriegsende wurden eher Wandbilder zu Themen ausgeführt, die direkten Bezug auf den schulischen Alltag und den aktuellen Zeitgeist nahmen wie in den Darstellungen von Lehren und Lernen oder den zahlreichen Sportbildern; Werke, die den Menschen in seiner Körperlichkeit und Eingebundenheit in die Natur thematisieren, zeigen die nach wie vor diskutierten Ideen der Lebensreform, die auch in der Wandervogelbewegung oder den Reformschulideen deutlich werden. Die biblischen und mythologischen Wandbilder sollten symbolische Werte vermitteln oder als moralisierende Beispiele für ein gutes Leben und Handeln vor Augen geführt werden. Außerdem ließen sich Werke finden, die gleichsam emblematisch bestimmte Raumfunktionen anzeigen und so leicht lesbar sein sollten.

---

714 FISCHER 1902, S. 81.

715 Alle im Folgenden genannten Schulbauten sind dokumentiert in: SCHAEFER-LÜBECK 1919/1921.

Eine „Heimatskunst“, wie sie von Seidlitz und Lichtwark auch 1901 gefordert hatten,<sup>716</sup> klingt in einigen der Naturstilleben (oder Hafen- und Großstadtimpressionen) in Hamburg an, die sich inhaltlich und konzeptuell nicht auf die Schule als Institution bezogen. Mitunter erscheinen sie gar etwas unvermittelt und aus eher schmückenden Gründen auf den Schulwänden platziert. In ihrer formalen und inhaltlichen Abgeschlossenheit entsprachen diese Werke zudem nicht der Idee einer ortsspezifischen und baugebundenen Kunst. Durch die Darstellung regionaler Landschafts- oder Uferszenen kommt jedoch auf regionaler Ebene ein Aspekt zum Tragen, den Kristina Kratz-Kessemeier in der preußischen Kulturpolitik als nationalintegrative Kraft beschrieben hat. Analog dazu könnte man in der Darstellung solcher Heimatlandschaften einen gleichsam *regional*integrativen Impetus vermuten.

Die Wandbilder Lassens und Rées mit biblischen und mythologischen Themen hatten im Gegensatz zu den meisten der anderen Werke szenischen Charakter. Anita Réé konnte ihre Themen frei wählen und stellte inhaltlich und kompositorisch einen engen Bezug zum jeweiligen Ort bzw. der ihr zur Verfügung stehenden Wandfläche her: Inhaltlich entwickelte sie das Thema mit seinem allegorischen Sinngehalt aus der Raumfunktion beispielsweise eines Lehrerinnenzimmers, kompositorisch stimmte sie den Bildaufbau genau auf die Eigenarten der Wandfläche mit Türdurchbrüchen oder Ähnlichem ab.

Käthe Lassens Bildthema war mit dem *Fischzug Petri* mehr auf die Lage der Stadt Flensburg an der Förde bezogen; in der Komposition orientierte sie sich wie Anita Réé explizit an der räumlichen Situation. Der Bildaufbau hinterfängt den Bühnenraum, die Betrachter an den Bildrändern können wie Repoussoirfiguren gelesen werden und laden den Zuschauer in der Aula zur Betrachtung des Werks oder des Geschehens auf der Bühne ein.

In den zahlreichen Wandmalereien an Schulen lässt sich ein umfassendes Bemühen erkennen, das Kernanliegen, das für die Kunsterziehung 1901 allgemein formuliert und das auch in Pallats Sammelpublikation 1929 gleichsam als Leitmotiv vorangestellt worden war, zu verwirklichen. Kunsterziehung sei also „*ein Prinzip, das den Gesamtbereich des erziehenden Unterrichts durchdringen soll.*“<sup>717</sup> In der Verbindung von zeitgenössischen Wandmalereien mit dem in der Weimarer Republik besonders betonten Arbeitsschulunterricht könnte sich eine „Erziehung zur Kunst durch die Kunst“ umsetzen lassen.

Aber nicht nur in Volks- oder höheren Schulen, sondern auch in den darauf aufbauenden Bildungsinstitutionen, den Universitäten, lassen sich in der Weimarer Republik – zumindest einige – Wandgemälde nachweisen.

716 VON SEIDLITZ 1902, S. 103, sowie LICHTWARK 1902, S. 184.

717 Hermann Brandis Zusammenfassung, in: KUNSTERZIEHUNG 1929, S. 63f.

### 2.2.3 Universitäten – Geschichtsmalerei in neuem Gewand?

Gerade die Ausstattung von Universitäten hat eine lange Tradition. Besonders im 19. Jahrhundert wurden Künstler mit der Ausmalung von Aulen und Treppenhäusern beauftragt.<sup>718</sup> Ein vielverwendetes Thema waren bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts Fakultätendarstellungen, wie sie beispielsweise die Schüler von Peter Cornelius in den Jahren 1824–1833 in der Aula der Universität Bonn<sup>719</sup> oder drei Professoren der Königsberger Akademie Mitte des Jahrhunderts in dem Universitätsneubau der Königsberger Universität von Friedrich August Stüler (1800–1865) ausführen konnten.<sup>720</sup> Im Treppenhaus der Universität Halle realisierte der Historienmaler Gustav Adolf Spangenberg (1828–1891) ein sich über alle vier Wände erstreckendes Wandgemälde (1883–1888), in dem er die symbolischen Darstellungen der vier Fakultäten mit biblischen und mythologischen Szenen kombinierte.<sup>721</sup>

Auch Gustav Klimt (1862–1918) wurde noch 1894 zusammen mit Franz Matsch (1861–1942) mit Deckengemälden der vier Fakultäten für die Aula der Wiener Universität beauftragt; sie stehen in der Tradition des 19. Jahrhunderts, stilistisch sind sie dem zeitgenössischen Formenvokabular des Jugendstils verpflichtet.

Ende des 19. Jahrhunderts entstanden dann vor allem in den neuen Technischen Hochschulen Bildprogramme, die oftmals – wie in Zürich, München, Dresden oder Karlsruhe – der Legitimation und Integration der technischen Fächer in den Wissenschaftskanon verpflichtet waren.<sup>722</sup> Mithilfe von Ahnengalerien oder Szenen antiker Mythen sollte die neue materielle bzw. industrielle Kultur in die Wissenschaftstradition eingebunden werden.<sup>723</sup> Bei den Personifikationen in den Bonner Fakultätenbildern geht es um die Visualisierung der Kontinuität bestimmter Schulen.<sup>724</sup>

Auch nach der Jahrhundertwende wurden zeitgenössische Künstler wie Ferdinand Hodler oder Max Klinger in den Universitäten Jena und Leipzig mit Wandgemälden für die Aulen beauftragt.

Ferdinand Hodler stellte sich mit dem *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (1909) in die Tradition der Geschichtsmalerei und bot den Studenten in Jena einen unmittelbaren regionalspezifischen Identifikationspunkt. [Abb. 3] In Max Klingers *Die Blüte Griechenlands* (1909) manifestiert sich das an der griechischen

718 WAGNER, M. 1989 untersuchte die Bildprogramme in den Universitäten Berlin, Bonn, Heidelberg, Leipzig, Tübingen und Wien. In den Fakultätenbildern in der Aula der Universität Bonn (Jacob Götzenberger, 1823–1836) wurden Gegenwartsbezug und Geschichtsdarstellung ebenso vereint wie erstmals die Konzepte von Allegorie und Geschichte. Auch in den Universitäten Marburg, Mainz und Königsberg wurden die Aulen im 19. Jahrhundert mit Wandmalereien ausgestattet. Zu Königsberg vgl. z. B. Walther Hubatsch, *Die Albertus-Universität zu Königsberg/Preußen in Bildern*, Würzburg 1966, mit Abb. S. 23f.

719 Zu den Bonner Fakultätenbildern vgl. WAGNER, M. 1989, S. 45–64, sowie BÜTTNER, F. 1999, S. 6–12.

720 Zu den Wandbildern von Maximilian Anton Piotrowski (*Der Tod des Sokrates im Kerker*), Gustav Gräf (*Solon lässt Archonten und Senat von Athen die neuen Gesetze beschwören*) und Karl Ludwig Julius Rosenfelder (*Paulus predigt in Athen auf den Stufen eines Tempels und Hippokrates am Krankenbett in Athen*) vgl. Walther Hubatsch, *Die Albertus-Universität zu Königsberg/Preußen in Bildern*, Würzburg 1966, mit Abb. S. 20–24.

721 Vgl. DOLGNER 1991, S. 123.

722 WAGNER, M. 1989, S. 214–246. Die Naturwissenschaften stellen sich hier noch unter die „universitären Fittiche der Philosophie“, ebd., S. 221.

723 Ebd., S. 217 spricht von einer „neuen Universalgeschichte der materiellen Kultur“, die angestrebt wurde.

724 Ebd., S. 223.

Antike orientierende humanistische Bildungsideal.<sup>725</sup> [Abb. 61] Im Bildaufbau sind beide Werke nur sich selbst verpflichtet, sie nehmen keinen sichtbaren Bezug auf die Raumdisposition.

Die Wandbilder in Universitätsgebäuden der Weimarer Republik stehen in dieser Tradition. Wie bei den bisher genannten Wandbildprojekten oblag die Auftragsvergabe für Wandmalereien in Universitäten den jeweiligen Landesregierungen bzw. den zuständigen Universitätsleitungen. Im Folgenden sollen zunächst die thematischen Schwerpunkte benannt und die einzelnen Werke in ihrer jeweiligen stilistischen Ausführung, ihrem Raumzusammenhang und – sofern überliefert – aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus beurteilt werden.

### *Prometheus im Hörsaal der Charité*

Als erstes Projekt entstand 1917–1920 das Wandgemälde des Historienmalers Hugo Vogel (1855–1934)<sup>726</sup> im großen Hörsaal der Berliner Charité,<sup>727</sup> das – wenn auch nicht das einzige – so doch das erste monumentale Wandbild war, das unter dem preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ausgeführt wurde. [Kat. Nr. 8] Mit elf Metern Breite war dieses Wandbild zu seiner Entstehungszeit das wohl größte Wandbild Berlins.<sup>728</sup> Es ist nicht erhalten: Auch im Medizinhistorischen Museum der Charité sind keine Unterlagen zu Entstehungsgeschichte oder Verbleib des Gemäldes überliefert.<sup>729</sup> Eine Abbildung findet sich in dem umfassenden Sammelband *Das akademische Deutschland*, in dem 1930 in erster Linie die Geschichte der deutschen Universitäten vorgestellt wurde.<sup>730</sup> Vogel führte mit dem mythologischen Thema von Prometheus, der den frierenden Menschen das Feuer in Gestalt eines brennenden Baumes bringt, die Tradition des 19. Jahrhunderts fort, in der das Prometheus-Thema eine vielfältige Verbreitung gerade auch in der Wandmalerei erreicht hatte.<sup>731</sup> Wie Monika Wagner bereits nachgewiesen hat, stellte dieses Berliner Bild eine Adaption der Fassung dar, die Vogel 1910 auf der Brüsseler Weltausstellung

725 Klingers Werk ist nicht erhalten; vgl. AUSST. KAT. BERLIN NEU-ULM 2007, S. 166.

726 Zu Hugo Vogel vgl. kursorischen Überblick in SCHELLMANN O. J. (NACH 2004).

727 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 203, sowie die dort genannten zeitgenössischen Publikationen: Hugo Vogels Prometheus-Bild, in: *Werkstatt der Kunst*, Jg. 19, Nr. 30 v. 3.5.1920, S. 207 [sic!], und *Berliner Tageblatt*, Jg. 49, Nr. 219 v. 11.5.1920. Es wurde laut *Werkstatt der Kunst*, Jg. 19, Nr. 30 v. 3.5.1920, S. 207, am 24.4. enthüllt und mit einer Ansprache des Rektors der Charité Professor Wilhelm His jun. (1863–1934) eingeweiht. Mit dem so genannten „großen Hörsaal“ wird der Hörsaal der I. Medizinischen Klinik bezeichnet, der Teil der Inneren Klinik auf dem Gelände der Charité ist und heute umgangssprachlich „Südflügel Innere“ genannt wird. Dies bestätigte Frau Dr. Petra Lennig, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité, in einer E-Mail vom 23.2.2012 an die Verfasserin.

728 Größe und Einzigartigkeit des Werks werden so in der Zeitschrift *Werkstatt der Kunst* beschrieben: Hugo Vogels Prometheus-Bild, in: *Werkstatt der Kunst*, Jg. 19, Nr. 30 v. 3.5.1920, S. 207.

729 E-Mail von Frau Dr. Petra Lennig an die Verfasserin vom 23.2.2012.

730 DOEBEL 1930/31.

731 WAGNER, M. 1989, S. 238–240 und Tagungsband zum Symposium im Haus der Kunst Cornelius, Prometheus, der Vordenker: KREMPEL 2004. Zur Prometheus-Thematik in der bildenden Kunst vgl. v. a. Bettina Vaupel, *Göttergleich – Gottverlassen: Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Weimar 2005. (Zugl. München, Univ., Diss, 2003).

in der Industriehalle der Deutschen Abteilung gezeigt hatte.<sup>732</sup> [Abb. 62] Für die Fassung im Hörsaal der Charité passte der Künstler seine Komposition zwar nicht den Einbauten der Tafel oder Türdurchbrüchen an (wie dies später u. a. Anita Rée beherzigte), aber er änderte die Anordnung der Figuren in der rechten Bildhälfte und der Felslandschaft dahingehend, dass sie die Kreisbewegung der halbrund angeordneten Bänke fortzusetzen scheinen. Die Betrachter sollten auf diese Weise direkt in das Bildgeschehen einbezogen werden. Das Werk wurde von Universitätsleitung und Ministerium am 24.4.1920 eingeweiht und ausgesprochen positiv bewertet.<sup>733</sup> Vogel wurde von der medizinischen Universität gar zum Ehrendoktor der Medizin ernannt.

Der Kritiker Karl Scheffler war jedoch ganz anderer Meinung und brachte das in einer scharfen Kritik in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* zum Ausdruck:

*„Hugo Vogel ist von der medizinischen Fakultät der Universität Berlin zum Ehrendoktor kooptiert worden. Anlaß: sein ‚Prometheus‘, ein 19 m [sic!] langes al-fresco-Monumentalgemälde im Hörsaal der ersten medizinischen Abteilung der Charité. [...]*

*Das Monumentale liegt in diesem Fall nicht in dem Wandbild Vogels, es liegt vielmehr in der Urteilslosigkeit der Fakultät, die mit dem Ehrendokortitel einen solchen Riesenschmarren belohnt, es liegt in dem Umstand, daß die medizinische Jugend diesen Monumentalkitsch ansehen kann, ohne aus der Haut zu fahren.“*<sup>734</sup>

Scheffler kritisiert hier vor allem, dass dieses Werk – obwohl es ein zeitgenössisches ist – stilistisch und thematisch ganz der Historienmalerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verpflichtet ist. Vogel gehörte zum Entstehungszeitpunkt zu den etablierten Historienmalern des 19. Jahrhunderts und hatte bereits einige größere öffentliche Aufträge ausgeführt wie die Wandgemälde in der Vorhalle des Magistrats im Berliner Rathaus (1889), die Wandbilder im Merseburger Ständehaus (1897/1899) sowie die Wandgemälde des Senats der Freien und Hansestadt Hamburg im Großen Saal des Hamburger Rathauses (1897) und ebendort das Gruppenbildnis des Hamburger Senats (1901).<sup>735</sup>

Das Berliner Werk muss, auch wenn es erst 1917 beauftragt wurde, im Kontext mit den älteren wilhelminischen Aufträgen gesehen werden, die in der Weimarer Republik noch endfinanziert werden mussten und die finanziellen Mittel in erheblichem Maße banden. Thema und Darstellungsart spiegeln noch nicht das Streben des neuen preußischen Ministeriums nach einer aktuellen Kunst wider. Es ist keinerlei progressives Denken oder Anschluss an die zeitgenössischen Debatten um Kunst im öffentlichen Raum spürbar. Lediglich in der Öffnung der Komposition hin zum gebauten Umraum können ein Umdenken und eine stärkere Ausrichtung der Komposition auf den Rezipienten erahnt werden.

---

732 WAGNER, M. 1989, S. 240, v. a. Anm. 146, 75. Abb. in DOEBERL 1930/31, S. 81. Vgl. auch Nennung Hugo Vogels in *Weltausstellung Brüssel 1910, Deutsches Reich, Amtlicher Katalog*, hrsg. vom Reichskommissar, Berlin 1910, S. 123; ohne Abb.

733 Hier und im Folgenden: Hugo Vogels Prometheus-Bild, in: *Werkstatt der Kunst*, Jg. 19, Nr. 30 v. 3.5.1920, S. 207.

734 KUNST UND KÜNSTLER, 18.1920, H. 10, S. 466.

735 Vgl. SCHELLMANN O. J. (nach 2004).

### **Charles Crodels Wandbilder in den Universitäten Halle und Jena**

Ein Thema aus der griechischen Mythologie, wie Hugo Vogel es mit dem Prometheus in der Berliner Charité umgesetzt hatte, verarbeitete auch der Künstler Charles Crodel zu Beginn der 1930er-Jahre bei der Ausmalung eines Universitätsgebäudes in Halle: Im Gymnastiksaal, der zum Institut für Leibesübungen der Universität Halle in den Räumlichkeiten der Moritzburg gehörte,<sup>736</sup> stellte er *Den Wettlauf der Atalante und des Hippomenes* (1931) dar.<sup>737</sup> [Kat. Nr. 61] Er wählte hier – ähnlich wie Anita Réé im Gymnastiksaal der Hamburger Oberrealschule für Mädchen – ein mythologisches Thema, das sich mit Sport bzw. Musik befasste. Hierin unterschieden sich die jüngeren Künstler deutlich von dem Historienmaler Hugo Vogel, der seine Prometheus-Thematik sowohl auf der Weltausstellung in Brüssel als auch in einen medizinischen Hörsaal platzierte. Réé und Crodel entwickelten ihr Thema dagegen aus der entsprechenden Raumfunktion der höheren Bildungsanstalten, einer Oberrealschule bzw. einer Universität und den jeweiligen spezifischen räumlichen Bedingungen.

Crodel verfuhr aber ganz anders als Anita Réé: Er orientierte sich an Monumentalwerken des 16. Jahrhunderts. In dem Rundbogenfeld, das ihm in der mittelalterlichen Architektur mit Kreuzgratgewölbe und Pfeilern zur Verfügung stand, gliederte er die Bildfläche hier und in dem angrenzenden Teilstück in verschiedene horizontal angeordnete Bildzonen. Ein ähnlicher Bildaufbau findet sich auch beispielsweise bei Paolo Veronese in der *Hochzeit zu Kana* (1563) oder dem *Gastmahl im Haus des Levi* (1573). [Abb. 63]

In der so entstandenen Sockelzone tummeln sich drei Puttenpaare; auf der mittleren Hauptebene findet der Wettlauf statt: Zentral waren Hippomenes und die sich bückende Atalante zu sehen; in der dritten „Himmelszone“ weist ein Vorhangstück auf Hippomenes als eine der Hauptpersonen der Szenerie hin. Vögel und ein paar zarte Zweige sind locker in den sonst leeren Luftraum gesetzt. Zwischen den einzelnen Bildzonen entstehen Verbindungen durch zonenübergreifende Elemente, wie vorn rechts durch die Treppe und die Figurengruppe einer Mutter mit Kind oder das Vorhangmotiv. Durch den rechts und links zusammenge rafften Vorhang lässt sich ein Bühnenausschnitt assoziieren, mittig hinter der Hauptszene gibt er den Blick in eine Landschaft mit einigen antiken Architekturelementen frei. Die Szene des Wettlaufs ist mittig platziert, scheint jedoch lediglich durch diese zentrale Position betont zu sein, auch die nebengeordneten Szenen ziehen durch vielfältige Interaktionen der Akteure immer wieder die Aufmerksamkeit auf sich. Eine Betonung oder Rhythmisierung der einzelnen Szenen kann aus den überlieferten Schwarz-Weiß-Abbildungen nicht abgelesen werden.

736 Seit Ende des 19. Jahrhunderts wurden Teile der Moritzburg in Halle von der Universität für die wissenschaftlichen Sammlungen, die Universitätskirche sowie als Turn- und Fechtsäle genutzt. Vgl. Peter Findeisen, *Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen-Anhalt. Von den Anfängen bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 208–211, oder Andreas Hüneke, *Die Moritzburg zu Halle*, Leipzig 1978, S. 24.

737 Das Wandbild wurde unter nationalsozialistischer Herrschaft im Oktober 1936 zerstört. Vgl. STECKNER 2009, Kat. Nr. 114.

Im Gegensatz zu Anita Rée kreierte Crodel eine erzählerische Szene, die sich in der Auffassung der Wand an Renaissance- oder Barockgemälde anschließt und die Wand als Bauelement eher illusionistisch zu erweitern bzw. gar zu negieren schien.<sup>738</sup> Dieser Bildauffassung kommt er auch stilistisch entgegen, indem er Figuren und Landschaft in einer gemäßigten expressionistischen Sprache abwechslungsreich und durchaus plastisch modelliert.

Dieses Werk war nicht Crodels erstes Wandbild; er gehörte neben seinem Kollegen Erwin Hahs zur Zeit der Auftragsvergabe zu einem der meistbeauftragten Maler in öffentlichen Gebäuden in Jena, Halle und Umgebung. Sein erstes Wandgemälde in einem öffentlichen Gebäude konnte er 1925 ebenfalls in einer Universität – in Jena – ausführen.<sup>739</sup> [Kat. Nr. 107] Mit diesem Auftrag hatte er sich sowohl für die Stelle an der Kunstschule Burg Giebichenstein als auch für die Folgeaufträge an Universitätsgebäuden oder anderen öffentlichen Verwaltungsgebäuden empfohlen.

Im Wandgemälde im Hauptgebäude der Universität Jena wählte der Künstler mit *Griechenland und die Vertreibung der Türken von der Athenischen Burg* kein mythologisches Thema, sondern Szenen aus der jüngeren Geschichte Griechenlands – aus der griechischen Revolution und dem Unabhängigkeitskrieg gegen die Türken (1821–1828) – aus.<sup>740</sup>

Auch die Initiative für das Projekt war offenbar vom Künstler selbst ausgegangen, wenn auch seine enge Verbindung zu seinem Professor, dem Archäologen Herbert Koch (1880–1962), für Auftragsvergabe, Themenwahl und Platzierung sicher eine wichtige Rolle spielte.<sup>741</sup> Denn als Bildgrund stand ihm die Eingangswand zum Archäologischen Institut zur Verfügung.<sup>742</sup> 1925 reisten sie gemeinsam für mehrere Monate nach Griechenland. Auf dieser Reise waren auch Crodels *Bilder aus Griechenland* entstanden, die er im Folgejahr im Kunstverein ausstellte,<sup>743</sup> sowie die Idee zu dem monumentalen Wandgemälde für die Universität Jena.

Zwischen der blau gefliesten Sockelzone, die auch die Türen umfasste, und der Decke mit einem bereits vorhandenen ornamental Stuckgeflecht aus Weinranken blieb dem Künstler eine schmale und teilweise unterbrochene Wandfläche für sein Gemälde.<sup>744</sup> Crodel hatten dem Rektor der Universität sowie einem Vertreter

738 Inwieweit der Eindruck der *Demoiselle d'Avignon* von Picasso für Crodel einflussreich gewesen sein soll, wie STECKNER 2009, Kat. Nr. 114, schreibt, erschließt sich nicht.

739 Vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 5, 11 sowie *Kunstchronik und Kunstmarkt*, NF XXXV., 1925/26, 59. Jg., Nr. 44/45 v. 6./13.2.1926, S. 690.

740 STECKNER 2009, S. 27, nennt besonders den Tod der Revolutionsheldin Laskarina Bouboulina (auch Bobbolina oder Bobolina gen.) im Jahr 1825 als Bezugsdatum für Crodels Wandgemälde.

741 Crodel studierte seit 1919 bei Koch Archäologie, in den 1920er-Jahren standen sie gemeinsam dem Jenaer Kunstverein vor. Vgl. STECKNER 1984, s. p., WAHL 1988, S. 43f., AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 8–10, nennt Koch ab 1921 als Vorsitzenden des Vereins, der Crodel ab 1923 zur Mitarbeit heranzog.

742 Heute befindet sich hier das Universitätsarchiv. Vgl. WAGNER, U. 2005, S. 92.

743 Auf der Einladungskarte des Jenaer Kunstvereins ist die Dauer der Ausstellung „Ch. Crodel. Bilder aus Griechenland“ mit 31.1. bis 14.2.1926 angegeben. Vgl. Abdruck der Einladungskarte in: AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 10.

744 Crodel verwendete hier eine Ei-Tempera mit Wachs nach einem Rezept Max Doerners, vgl. SCHNEIDER 1992, Bildband, Abb. 394.1 und 394.2, S. 582.



des Thüringischen Volksbildungsministeriums im August 1925 den Entwurf vorgelegt, der hier also sowohl auf institutioneller als auch auf regionaler Ebene genehmigt wurde.<sup>745</sup> Das Wandbild wurde bereits unmittelbar daran anschließend, im Oktober 1925, fertiggestellt und in der zeitgenössischen Presse viel beachtet.<sup>746</sup> Es ist bis heute erhalten und wurde zuletzt 2004 konserviert, gereinigt und teilweise ergänzt.<sup>747</sup>

Crodel stellte sich mit diesen beiden Wandmalereien – *Griechenland und die Vertreibung der Türken von der Athenischen Burg* in Jena und dem *Wettkampf der Atalante und des Hippomenes* in Halle – in die Tradition der Universitätsausmalungen des 19. Jahrhunderts.

In Jena könnte man aufgrund der Darstellung jüngerer historischer Ereignisse aus der griechischen Revolution der Jahre 1821 bis 1829 von einer Geschichtsmalerei sprechen, mit der Crodel zwar keinen Bezug zur Regionalgeschichte Jenas herstellt, aber eine Verbindungslinie schafft zwischen dem archäologischen Institut, auf dessen Eingangswand das Wandgemälde platziert war, und der Geschichte Griechenlands. Die mythologische Thematik in Halle knüpft dagegen an die Historienmalerei an.<sup>748</sup>

Crodel befand sich mit seinem Jenaer Wandbild in unmittelbarer Nachbarschaft zu zwei Monumentalgemälden der Vorkriegszeit. Gegenüber diesen Werken galt es sich zu positionieren und zu behaupten: Ein Stockwerk höher hing „auf derselben Wand“<sup>749</sup> Ferdinand Hodlers vielbeachtetes Werk *Auszug der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (1909),<sup>750</sup> und im Senatssitzungssaal befand sich Ludwig von Hofmanns (1861–1945)<sup>751</sup> Werk *Neun Musen* (1909), das sich mit einer Breite von 12 m über eine gesamte Wand des Saales erstreckte.<sup>752</sup> [Abb. 64] Hodler hatte ebenfalls auf ein Thema der jüngeren – jedoch regionalen – Geschichte zurückgegriffen, während von Hoffmann die griechische Mythologie herangezogen hatte.

Die Häufung von Wandmalereien in dieser Universität ist sicher nicht dem Zufall geschuldet, sondern geht maßgeblich auf den Architekten des Neubaus der Jenaer Universität, Theodor Fischer, zurück. Fischer konnte hier seine Forderung nach

745 Vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 11.

746 Vgl. z. B. *Jenaische Zeitung* vom 8.10.1925 zit. n. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 11f.; *Kunst und Künstler*, Jg. 24, 1926; *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 59. Jg., NF XXXV, Nr. 44/45 v. 6./13.2.1926, S. 690.

747 Jüngste Dokumentation und Bericht über diese Maßnahmen sowie den Zustand des Werks bei WAGNER, U. 2005.

748 Zur Unterscheidung von Historienmalerei und Geschichtsmalerei vgl. BÜTTNER, F. 2002, v. a. Anm. 1, S. 54f.

749 Schreiben von Charles Crodel an den Kustos der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Herrn Dr. Steiger, 10.2.1972, abgedruckt in: AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 12.

750 Zu Hodler vgl. z. B. AUSST. KAT. BERLIN U. A. 1983 sowie AUSST. KAT. MÜNCHEN 1999.

751 Zu Ludwig von Hofmann allg. *Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne*, AUSST. KAT. DARMSTADT 2005; AUSST. KAT. DRESDEN 1917.

752 Unmittelbar nach Fertigstellung der beiden Werke erschien 1910 Botho Graefs Publikation *Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena* (GRAEF 1910). Zu Ludwig von Hofmanns Wandgemälden im öffentlichen Raum außerdem WAGNER, A. 2005, S. 316, sowie SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 34–36.

einer architekturgebundenen, „*eigentlichen Wandmalerei*“, wie er sie auf dem ersten Kunsterziehungstag 1901 in Dresden formuliert und in den Pfullinger Hallen 1904 erprobt hatte.<sup>753</sup> umsetzen – wenn auch aus finanziellen Gründen erst etwas zeitverzerrt.<sup>754</sup> Für den Senatssaal hatte er von Anfang an „*dekorative Gemälde vorgesehen, die die Würde des Saales unterstreichen sollten.*“<sup>755</sup> Die monumentale Komposition der *Neun Musen* Ludwig von Hofmanns kommt diesem Anspruch sehr nahe. Auch Hodler wird ihm mit seinem monumentalen Werk gerecht, das zugleich den Studenten beispielhaft und als unmittelbarer Identifikationspunkt vor Augen stehen sollte.

Ob Fischer jedoch mit den – in formaler Hinsicht keineswegs monumentalen oder erhabenen – Werken Crodels vor dem archäologischen Institut einverstanden war, muss hier offen bleiben. Crodel arbeitete im Gegensatz zu Ludwig von Hofmann oder Ferdinand Hodler wesentlich narrativer und zeigte verschiedene Szenen, die sich nur von einem historisch vorgebildeten Publikum zu einer Erzählung zusammenfügen und entschlüsseln ließen. Der Inhalt des Werks schien Crodel für das Wandgemälde entscheidender zu sein, als eine formale, besonders monumentale Umsetzung. Crodel orientierte sich eher an einer illusionistischen barocken Malerei als an den die Flächigkeit betonenden Wandgemälden Hodlers. Seine Themen sind Historie oder Mythologie entnommen und legitimieren sich als Wandmalereien in erster Linie auf dieser inhaltlichen Ebene.

Im Bereich der Wandmalerei in Universitäten nehmen Wandbilder in studentischen Wohnheimen eine Sonderform ein und bilden gleichsam eine Opposition zu den beschriebenen Werken, die in der Tradition der Historien- und Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts stehen und vor allem historische oder mythologische Themen aufgriffen.

Zwei Wohnheime in Halle und Hamburg können hierfür als Beispiele angeführt werden: Im Musikzimmer in der Burse zur Tulpe in Halle hatte Crodel einen Zyklus geschaffen, der mit *Improvisationen über Leben und Tod* (1929) betitelt ist.<sup>756</sup> [Kat. Nr. 60] Erich Hartmann erhielt gleichzeitig in Hamburg im Studentenheim in der Rabe-straße einen weiteren Auftrag der *Senatskommission für Kunstpflege* und realisierte dort im Speisesaal ein dreiteiliges Wandgemälde mit Szenen aus dem studentischen Alltag.<sup>757</sup> [Kat. Nr. 80]

In Hamburg kam das konkret den Alltag der Studenten betreffende Thema „Lehren und Lernen“ zur Darstellung, was auch schon in Schulen verschiedentlich dargestellt wurde. In Halle thematisierte Crodel das quasi allgemeinkompatible Thema des Lebens in seinen verschiedenen Altersstufen und verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen.

---

753 FISCHER 1902.

754 WAGNER, A. 2005, S. 316.

755 Ebd.

756 SCHNEIDER 1992, Bildband, S. 584–587, Abb. 396.1–7; SCHNEIDER 1992, Textband, S. 406; AUSST. KAT. HANNOVER 1977, S. 10f.

757 SCHUMACHER 1932, S. 8, 26 sowie WERNER 2011, Katalog, S. 124, sowie ebd., Kat. Nr. KB 1928/29–1 bis KB 1928/29–9, S. 112–115.

In Crodels umlaufendem Wandbild reihen sich Szenen des irdischen Daseins, beispielsweise ein Liebespaar mit Amor, eine Familiendarstellung oder eine Ernte- und Fischerszene, nahtlos aneinander.<sup>758</sup> Er schafft damit einen Bilderfluss, der für den Fluss des Lebens ebenso stehen kann wie für ein Musikstück. Die Zeitschrift *Kunst und Künstler* beschrieb die Wandmalereien als gleichsam musikalische Malerei:

*Sie „zieht an uns vorüber wie die Sätze eines Tonwerkes: allegro und andante, cantabile, scherzo und adagio.“*<sup>759</sup>

Erich Hartmann standen dagegen für seine Gemälde drei einzelne Bildfelder zwischen den wandgliedernden Pilastern an einer Wand des Speisesaales zur Verfügung.<sup>760</sup> Er füllte sie jeweils vollständig mit den in sich abgeschlossenen Szenen: Rechts sind Fußballspieler zu sehen, die er ähnlich für die Turnhalle der Volksschule in Fuhlsbüttel konzipiert hatte;<sup>761</sup> mittig ist ein Lehrender mit einer kleinen Gruppe Studenten dargestellt; im rechten Bildfeld sitzen junge Männer und Frauen in die Diskussion vertieft an einem Tisch. Hartmanns Szenen können als Essenz des Studentenlebens – Sport, Studium und Diskussion – gelesen und zugleich als Sinnbild für die neue Kultur der Weimarer Republik verstanden werden, die Bildung und Sport in der demokratische Gesellschaft einen hohen Stellenwert beimaß.

### Resümee

Bei der Betrachtung der Wandmalereien, die während der Weimarer Republik in Universitätsgebäuden entstanden, zeigte sich ikonografisch und stilistisch eine mindestens ebenso große Bandbreite wie bei den Wandgemälden in Schulgebäuden.

Ikonografisch stehen diese Werke mit mythologischen Darstellungen oder Szenen aus der jüngeren Geschichte in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Wie damals war auch in den 1920er-Jahren eine höhere akademische Bildung für ihre Entschlüsselung notwendig. Im Unterschied zu den Werken in den Universitätsgebäuden selbst ist eine Lesbarkeit der Bildinhalte in den Studentenheimen verhältnismäßig einfach und auch ohne akademische Vorbildung möglich, da sie oftmals unmittelbar auf den Ort bezogen waren.

Hierin lässt sich gleichsam eine Kategorisierung einerseits der Universitätsgebäude als Orte des klassischen akademischen Wissenserwerbs ableiten sowie andererseits der Studentenheime als Lebens- und Lernort, an dem die höhere Bildung nicht mehr an erster Stelle steht, sondern ein umfassendes Lernen auf verschiedenen Ebenen Teil des alltäglichen Lebens werden sollte. Crodels Lebenszyklus umschloss die Betrachter im Musikzimmer der Burse zur Tulpe wie ein Musikstück, das die

758 Steckner weist auf die Orientierung in Stil und Komposition an die Schwarzen Bilder Goyas hin, die dieser 1820–1823 für sein Wohnhaus, die *Quinta del Sordo*, ausgeführt hatte. STECKNER 2009, Kat. Nr. 113, S. 20f.

759 Emil Utitz in KUNST UND KÜNSTLER, Jg. 27, 1929, S. 415, zit. n. AUSST. KAT. HANNOVER 1977, S. 10.

760 Abb. bei SCHUMACHER 1932, S. 26; das Werk wurde 1933 übermalt

761 WERNER 2011, S. 95, hat auf diesen zweiten Entwurf hingewiesen, der dort jedoch nicht zur Ausführung kam. Vgl. auch WERNER 2011, Katalog, S. 111, Kat. Nr. KB 1926-5.

Zuhörer umfängt. Hartmann zeigte Einzelszenen aus dem studentischen Alltag, die eine leichte und unmittelbare Identifikation der Betrachter ermöglichten.

Stilistisch zeigte sich mit einem Historienmaler wie Hugo Vogel auf der einen und Erich Hartmann als Mitglied der Hamburgischen Sezession auf der anderen Seite eine ebenfalls sehr heterogenere Vielfalt wie auch in Schulgebäuden. Dabei sind die Werke an Universitäten meist in einem traditionelleren Stil gestaltet.

Hartmann schloss sich mit seiner dreiteiligen Wandmalerei im Studentenhaus an den zeitgenössischen Stil der Hamburgischen Sezession an und sah sich dafür sogleich der öffentlichen Kritik ausgesetzt.<sup>762</sup> Auch in der Motivwahl ist er ganz der aktuellen Lebenswirklichkeit der Studenten verpflichtet.

Charles Crodel gehörte in Jena, Halle und Erfurt nicht nur bei universitären Gebäuden zu den meistbeauftragten Künstlern für Wandmalereien im öffentlichen Raum. Er verpflichtete sich dabei thematisch den Traditionen des 19. Jahrhunderts; seine Bildsprache ist von einem expressionistischen Vokabular geprägt, was zur Entstehungszeit der Werke jedoch ebenfalls nicht mehr als progressiv, sondern vergleichsweise etabliert angesehen werden muss. In Komposition und Bildaufbau orientierte er sich an barocken Werken und strebte nach einer illusionistischen Erweiterung des Bildraumes.

Es scheint fast, als ob die Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Form, wie sie ab Mitte des 19. Jahrhunderts vehement diskutiert worden war und schließlich zum Fall der Geschichtsmalerei geführt hatte,<sup>763</sup> in den figurativen Wandmalereien der Universitätsgebäude erneut zur Sprache kam und der Bildinhalt gegenüber der stilistischen Umsetzung wieder an Bedeutung gewonnen hatte.

In besonderem Maß wird diese eher rückwärts gewandte Bildauffassung bei Hugo Vogel, aber auch bei Charles Crodel deutlich, wenn man die avantgardistischen Wandmalereien und Wandgestaltungen in den Bauhausgebäuden in Weimar zum Vergleich heranzieht, die anlässlich der Bauhausausstellung 1923 entstanden waren.<sup>764</sup> [Kat. Nr. 152 sowie Abb. 17, 18] Für diese von der Politik geforderte Leistungsschau der noch jungen Kunstschule waren vor allem abstrahierte und zunehmend funktionalistische Wandgestaltungen entstanden. Dabei ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass es sich in Weimar um eine künstlerische Ausbildungsstätte und nicht um eine klassisch akademische Bildungsanstalt einer Universität handelte und die Wandgestaltungen hier von den Künstlern selbst initiiert und in Übereinstimmung mit dem künstlerischen Ausbildungsprogramm entwickelt worden waren.<sup>765</sup> (vgl. auch Kap. III.1.2.4)

---

762 BRUHNS 1994, S. 120.

763 BÜTTNER, F. 2002, S. 50ff., sieht in Jakob Burckhardts seit 1863 mehrfach gehaltener Vorlesung „Ästhetik der bildenden Kunst“ eine markante Wegmarke im kunsttheoretischen Diskurs, der eine Authentizität der Kunst aus der künstlerischen Form und nicht mehr aus ihrem Inhalt ableitet.

764 Hier und im Folgenden v. a. ECKARDT 2009, AUSST. KAT. BERLIN 2005 sowie HERZOGENRATH 1973.

765 STÖPPEL 2014, S. 278, weist auf die praktische Umsetzung der farbtheoretischen Grundlagen, wie sie am Bauhaus u. a. von Kandinsky und Klee gelehrt wurden, in der Treppenhausgestaltung von Herbert Bayer und der Tordurchfahrt von Peter Keler und Farkas Molnár hin.

In den Wandmalereien der Universitätsgebäude wurde also auch in den 1920er-Jahren nach wie vor ein eher klassischer Bildungskanon visualisiert. Als staatliche Bildungsanstalten kam ihnen gegenüber den Schulen eine auch überregionale Repräsentationsfunktion zu. Die künstlerische Ausgestaltung kann insofern als Indikator für das Selbstverständnis der jeweiligen Landesregierung gelesen werden.

So hatte beispielsweise das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung 1927 vierzehn Künstler in die künstlerische Ausstattung des Neubaus der Königsberger Universität einbezogen, um so seinen vielfach geforderten Anspruch einer Integration der Künstler in die Gestaltung öffentlicher Gebäude Ausdruck zu verleihen. Die Wandmalerei war hierbei jedoch nur eine unter verschiedenen anderen Gattungen.

#### 2.2.4 Ferienheime – Erziehung zum politischen Denken

Neben Schul- und Universitätsgebäuden nutzten auch nicht-staatliche Erziehungseinrichtungen figurative Wandmalereien zur Ausgestaltung ihrer Räumlichkeiten. Anders als in Schulgebäuden oder Universitäten konnten die privaten Träger der Einrichtungen bzw. die Künstler selbst hier freier gestalten bzw. gezielt auch politisch gefärbte Botschaften formulieren. In dieser Hinsicht stehen diese Wandmalereien den Werken in politisch genutzten Gebäuden näher als den Wandbildern in Schulen oder Universitäten.

Im Reichsferienheim Tännich in Thüringen, das 1924 als *Reichsferienheim der Sozialistischen Arbeiterjugend* (SAJ) eingeweiht und in Betrieb genommen wurde, schuf der Erfurter Maler Alfred Hanf (1890–1974)<sup>766</sup> einen expressionistischen Wandbildzyklus mit dem Titel *Hinan zum Leben*.<sup>767</sup> Ungefähr gleichzeitig entstand auch die Ausmalung des Barkenhoffs in Worpsswede durch Heinrich Vogeler (1872–1942).<sup>768</sup> Den Barkenhoff hatte Vogeler privat erworben und bereits zu Anfang des Jahrhunderts, als er ihn noch mit seiner Familie als Privathaus nutzte, zu einem Gesamtkunstwerks des Jugendstils geformt.<sup>769</sup> Durch die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges radikalisierte sich Vogelers politische Einstellung, sodass er den Hof in den 1920er-Jahren durch seine expressionistischen und politisierten Wandmalereien umfassend erneuerte, dort seine sog. Arbeitsschule und Kommune Barkenhoff gründete und ihn seit 1924 vollständig der Trägergesellschaft des *Rote-Hilfe*-Kinderheims überließ.<sup>770</sup>

Bei beiden Einrichtungen handelte es sich um Ferienheime, die Kindern und Jugendlichen mehrere Tage oder Wochen als Erholungs- und Lernort dienten, jedoch fernab der schulischen Strukturen. Beide Einrichtungen waren in Bestandsgebäuden untergebracht und wurden von den Künstlern im jeweiligen Speisesaal ausgemalt. Als Versammlungsort zu den täglichen Mahlzeiten kommt ihm eine ähnliche Funktion zu wie den Aulen in Schulen oder Universitäten.

766 Vgl. zu Alfred Hanf BRACHMANSKI 2011, BÄHR 1924A, BÄHR 1924B, NOWAK 1999A, NOWAK 1999B sowie AUSST. KAT. WORPSWEDE 1972; zu den Wandbildern im Reichsferienheim Tännich v. a. NOWAK 1999B sowie KAHL/NOWAK 2011, S. 67–70.

767 Der Zyklus wurde mit Eröffnung des Ferienheimes der Öffentlichkeit übergeben. BÄHR 1924c, s. p. (S. 4).

768 Vgl. zu Vogelers Biografie v. a. BRESLER 2009, BRESLER 2006, AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991 sowie die Publikationen von David Erlay, zuletzt ERLAY 2004.

769 BRESLER 2009, S. 30 und 144.

770 AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991, S. 38.

Alfred Hanf gehörte zu der in Erfurt umtriebigen Künstlergruppe *Jung-Erfurt*, die sich nach dem Vorbild des *Arbeitsrats für Kunst* gegründet hatte.<sup>771</sup> Im Auftrag der SAJ realisierte er im großen Erdgeschossaal des auch Friedrich-Ebert-Heim genannten Ferienheims sein vielfiguriges Monumentalgemälde, das sich über alle vier Wandflächen über eine Fläche von etwa 50 m<sup>2</sup> erstreckte.<sup>772</sup> [Kat. Nr. 150] Die Wandmalerei, die er mit Erdfarben auf dem vorhandenen Putz ausführte, breitete sich ohne Unterbrechung durch architektonische Elemente nahezu lückenlos über die gesamte zur Verfügung stehende Wandfläche zwischen Sockelzone und Decke aus, wie die zeitgenössisch publizierte Postkartenserie mit Originalfotografien dokumentiert.<sup>773</sup> Hanf bezog Raumelemente wie Türrdurchbrüche oder Fenster als Gestaltungselemente in seine Komposition mit ein; so fungierte eine Tür gleichsam als Thron oder Sockel für die Mutter mit Säugling, zu der im Bild *Aufstieg* von beiden Seiten unbekleidete Figuren aufsteigen. Die Postkartenmotive sowie die Aufnahmen bei Cornelia Nowak zeigen anschaulich, dass es sich um lebensgroße Figurendarstellungen handelte und der Erdgeschossaal als gemeinschaftlicher Essensraum genutzt wurde.<sup>774</sup> In expressionistischer Formensprache stellte Hanf einen Zyklus des menschlichen Lebens und Leidens dar, auf den auch der Titel *Hinan zum Leben* hinweist.<sup>775</sup> Er vermied dabei sowohl in Hintergrundgestaltung als auch in der Figurdurchbildung Dreidimensionalität oder perspektivische Darstellung. Es schien ihm mehr um eine flächige Ausbreitung seiner Malerei zu gehen, lediglich in einigen Figurüberschneidungen wird Räumlichkeit sichtbar. Die Thematik des Gemäldezyklus interpretierte Cornelia Nowak überzeugend als Reaktion auf die jüngste deutsche Geschichte, gleichsam als eine Reflektion der

„kollektiven Angst- und Hoffnungserfahrungen der Jahre von 1914 bis 1924 [... und der] Zeit des, zielstrebigen Kulturwiederaufbaus', dem er sich zutiefst verpflichtet fühlte.“<sup>776</sup>

Außerdem verband Hanf gewissermaßen religiöse Vorstellungen mit sozialistischem Gedankengut,<sup>777</sup> was auch dem Träger und Auftraggeber der Wandmalerei in Tännich, der SAJ, geschuldet sein mag. In dieser Strategie zeigt sich eine Parallele zu Völkers Werken im Verlagsgebäude des *Klassenkampfes* in Halle.

771 Gründungsdatum: 20.1.1919; vgl. v. a. NOWAK 1999A, S. 34ff., sowie MÜHLHAUSEN 1997.

772 Zu Hanfs Zyklus vgl. hier und im Folgenden v. a. KAHL/NOWAK 2011, v. a. S. 67–70, und NOWAK 1999B. Der Verband der Sozialistischen Arbeiterjugend Deutschlands nutzte das Gebäude seit Anfang 1920 für seine Funktionärs- und Schulungskurse. Aus diesem zentralen Verband ging der Verband der Arbeiterjugendvereine Deutschlands und daraus 1923 die Sozialistische Arbeiterjugend (SAJ) als bedeutendster Verband der Arbeiterjugend hervor. Ebd., S. 374.

773 KAHL/NOWAK 2011, S. 69/Anm. 55: Der Berliner Arbeiterjugend-Verlag gab 1924 zwei Serien à 10 Karten heraus: Postkartenserie Reichsferienheim „Friedrich Ebert“, Gutsschloss Tännich/Thüringen, Serie I und II. Drei Motive lassen sich nachweisen in: Archiv der Arbeiterjugendbewegung Oer-Erkenschwick, II/82, und im Archiv des Thüringischen Landesamts für Denkmalpflege und Archäologie.

774 Ebd. S. 68, Abb. 16, sowie NOWAK 1999B, S. 376.

775 Zeitgenössische Abbildungen und Beschreibungen des Zyklus finden sich bei: BÄHR 1924A, BÄHR 1924B sowie BÄHR 1924C.

776 KAHL/NOWAK 2011, S. 68; ebenso NOWAK 1999B, S. 375.

777 NOWAK 1999B, S. 375.

Mit der Machtergreifung 1933 wurde das Reichsferienheim als solches geschlossen und in der Folgezeit für die nationalsozialistische Jugend- und Dozentenerziehung und in Zeiten der DDR als FDJ-Freizeit- und Erholungszentrum genutzt.<sup>778</sup> Die Raumsituation wurde vermutlich durch umfassende Umbauten in den 1960er-Jahren vollständig verändert, und das Wandbild ging bis auf wenige Stellen in den Fensterlaibungen verloren.<sup>779</sup>

Heinrich Vogelers Zyklus auf dem Barkenhoff in Worpswede entstand im Gegensatz zu Hanfs Werk nicht im Auftrag einer politischen Partei oder Organisation wie der *Roten Hilfe*, sondern ging auf dessen eigene Initiative zurück. Aus seiner Verwurzelung im Jugendstil und einer universalistischen, holistischen Weltsicht heraus hatte Vogeler schon zu Beginn des Jahrhunderts versucht, seine Lebenswelt mit Innenausstattung, Möbeln, Geschirr und Kleidung bis hin zur Gartengestaltung zu durchdringen.<sup>780</sup> Der so umfassend gestaltete Barkenhoff wurde zum zentralen Ort der Worpsweder Künstlerkolonie. Vogeler befasste sich mit Architektur und Innenraumgestaltung und hatte 1904 mit der Gestaltung der Göldeken Kammer im Bremer Rathaus einen ersten öffentlichen Auftrag erhalten.<sup>781</sup> In der Folgezeit entwarf er zahlreiche Wohnhäuser sowie öffentliche Gebäude, die er teilweise wie etwa die Bahnhöfe in Worpswede und Osterholz noch ganz in der Idee des Jugendstils realisierte.<sup>782</sup> Geprägt von den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges gründete er im Sommer 1919 die Arbeitsschule und Kommune Barkenhoff. Das einstige Zentrum der Worpsweder Künstlerkolonie wurde nun zu einem ebenfalls vom Künstler selbst initiierten Sozialexperiment.<sup>783</sup>

Er war von der zentralen Rolle der Kindererziehung für die Schaffung einer neuen Gesellschaft überzeugt, stand seit 1918 mit den Schulreformern in Kontakt und veröffentlichte seine Ideen zur Arbeitsschule in zwei Publikationen 1920 und 1921.<sup>784</sup> 1920 wurde er zur Reichsschulkonferenz nach Berlin eingeladen und konnte dort sein Konzept von der Erziehung des „Neuen Menschen“ vortragen.<sup>785</sup> Von 1920 bis Anfang 1923 schmückte er die Diele seines Hofes, der zunächst noch als Zufluchtsort,

778 KAHL/NOWAK 2011, S. 64–66.

779 NOWAK 1999b, S. 375.

780 Vgl. dazu den jüngsten Ausstellungskatalog: AUSST. KAT. WORPSWEDE 2012.

781 BRESLER 2009, S. 44–46, ERLAY 1972, S. 37.

782 Vgl. BRESLER 2009, S. 55.

783 Zu Beginn lebte Vogeler mit der sog. „Barkenhoff-Familie“, seinen Künstlerkollegen Otto Modersohn, Paula Becker und ihrer Freundin Clara Westhoff sowie seiner späteren Frau Martha Schröder, auf dem Hof. Vgl. ebd., S. 38. Zur Arbeitsschule Barkenhoff sowie zur Vereinsgründung 1921 vgl. ebd., S. 83–87, v. a. S. 86f., sowie AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991, S. 29–31: Vogeler beantragte im Mai 1921 beim Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung die Bereitstellung von Land und Ackergeräten sowie Steuererlass zur Unterstützung des Vereins. Parallel stellte die Barkenhoff-Gemeinschaft am 17.5.1921 beim Regierungspräsidenten den Antrag auf Anerkennung als Versuchsschule. Nach Verweigerung dieser Anerkennung durch das Ministerium (Schreiben vom 10.8.1921; in Stadtarchiv Stade Rep. 80 S – Schulsachen – Titel 40 Nr. 34, zit. n. ebd., S. 31, Anm. 8) konstituierte sich die Gemeinschaft am 21.9.1921 als Verein.

784 VOGELER 1920 und VOGELER 1921.

785 Zur Beschäftigung Vogelers mit Fragen der Erziehung und pädagogischen Konzepten vgl. BRESLER 2009, S. 84–86.



Tagungsstätte, Lebens- und Wohnort für „radikalbürgerliche, sozialistische und kommunistische Arbeiter und Soldaten“<sup>786</sup> genutzt wurde, erstmals mit Wandbildern, „die das kommunitäre Leben in paradiesischen Gartenszenen schilderten.“<sup>787</sup> [Kat. Nr. 153] Durch private Verbindung zur 1922 gegründeten *Internationalen Roten Hilfe* kam es 1923 dazu, dass die ersten Kinder russischer Gefangener zur Erholung auf dem Barkenhoff in Worpsswede eintrafen.<sup>788</sup> Die *Rote Hilfe* engagierte sich infolgedessen immer stärker und veranlasste Umbauten des Hofes zu einem Arbeiterkinderheim. Im Dezember 1924 verkaufte Heinrich Vogeler den Hof schließlich an die Trägergesellschaft des Kinderheims, die *Quieta Erholungsstätten GmbH*.<sup>789</sup> Vogeler blieb dem Barkenhoff aber offensichtlich dennoch verbunden und arbeitete von 1924 bis 1926 erneut an den Wandbildern, die nun politischer und mehr und mehr von Themen und Ereignissen der Arbeiterbewegung geprägt waren.<sup>790</sup>

In sechs Bildern, die sich wie bei Hanf über die gesamte zur Verfügung stehende Wandfläche zwischen Lamperie und Decke ausbreiteten, entwarf Heinrich Vogeler Szenen der Befreiung von Arbeitern und unterdrückten Völkern. An den Längsseiten der Speisediele passte er seine Gemälde in die Felder zwischen den Holzbalken des Fachwerks ein, die teilweise wie auch die Deckenbalken bemalt sind. Vogeler nutzte diese als einen durch die Architektur vorgegebenen Bildrahmen für seine Komposition.

Der arbeitende Mensch ist Protagonist in allen Darstellungen, er bäumt sich gegen die herrschende Klasse auf und findet sich schließlich im „*Glückstraum befreiter Kollektivarbeit*“<sup>791</sup> wieder. Vogeler versah seine Bilder zudem mit Beschriftungen, die die Thematik des Klassenkampfes ganz explizit verdeutlichen. So schreibt er: *Proletarier und unterdrückte Völker aller Länder, vereinigt Euch!; Die Klassensolidarität muss die Gewalt des Justiz-Terrors brechen* oder *Der Kapitalismus kennt nur Gesetz und Richter gegen die Arbeiter*.<sup>792</sup> Das Symbol der Kommune, eine große schützende Hand, in der ein Kind sitzt, arbeitete er in diesen „Bilderbogen“ ein; es war zentral über dem Kamin zu sehen. Auch Vogeler nutzte die Türdurchbrüche und den Kamin für die Anlage seiner Konzeption als gliedernde Raumelemente.

786 PFORTE 1972, S. 13.

787 BRESLER 2009, S. 82.

788 Vogeler kam durch den Vater seiner zukünftigen zweite Ehefrau Sonja Marchlewska, den polnischen Kommunisten und Lenin-Mitarbeiter Julian Marchlewski, in Kontakt mit der *Internationalen Roten Hilfe*. Durch dessen Anregung war sie 1922 in Moskau als eine „Art politisches Rotes Kreuz“ zur Unterstützung von Gefangenen und deren Familien gegründet worden. Vgl. ebd., S. 92, sowie AUSST. KAT. WOPSSWEDE 1991, S. 32–35.

789 AUSST. KAT. WOPSSWEDE 1991, S. 38.

790 Ebd., S. 47f., sowie BRESLER 2009, S. 82. Die Publikation *Polizeiterror gegen Kind und Kunst* von 1927 (vgl. fotografische Reproduktion in KERBS 1974/1927) dokumentiert, dass sich Vogeler im Sommer 1926 durch die Ausmalung der Diele an Renovierungsarbeiten des Barkenhoffs beteiligte. Vgl. Bericht der Polizeidirektion Bremen N. Stelle Nr. 2256/26 geh., Bremen, 8.9.1926, in: ebd., S. IV–VII, hier S. V; sowie Schreiben des Landrats in Osterholz, J. Nr. 110 II, 10.11.1926, in: ebd., S. 28f.

791 Ebd., s. p. (S. 81).

792 Abbildungen der Wandbilder, ebd., s. p. (S. 80f.).

Bereits im Jahr der Vollendung, 1926, erregte der Zyklus aufgrund seines politischen Gehalts massiven Widerstand im zuständigen Landratsamt und beim Regierungspräsidenten: schriftlich und mündlich forderten sie die Heimleiterin zur Entfernung der Fresken auf.<sup>793</sup> Laut der Publikation *Polizeiterror gegen Kind und Kunst* aus dem Jahr 1927 versuchte der Regierungspräsident, die Entfernung der Bilder auch mithilfe massiver Druckmittel zu erreichen: Nur wenn die Bilder entfernt würden, könnten der *Roten Hilfe* wieder Fahrpreismäßigungen für die Transporte der Kinder gewährt werden.<sup>794</sup> Die Forderung nach der Entfernung der Fresken rief im Jahr 1927 unter Künstlern starken Protest und Solidarisierung mit Vogeler und „seinem“ Kinderheim hervor,<sup>795</sup> was jedoch zunächst ihre Verhängung durch abschließbare Wachstuchrollos und die spätere Zerstörung nicht verhindern konnte.<sup>796</sup> Am 28.1.1927 befasste sich gar der preußische Landtag mit den Wandmalereien des Barkenhoffs.<sup>797</sup> Bis in den Herbst 1927 hinein beschäftigte diese Auseinandersetzung die Behörden in Osterholz, Stade und Berlin.<sup>798</sup> Der Barkenhoff fand mit der Zerschlagung der *Roten Hilfe Deutschlands* durch die Nationalsozialisten ebenfalls im Jahr 1933 wie schon das Reichsferienheim Tännich sein endgültiges Ende.<sup>799</sup>

Die Wandbildzyklen von Alfred Hanf und Heinrich Vogeler sind im Gegensatz zu den bisher vorgestellten Wandmalereien in Schulen und Universitäten ausdrücklich politisch intendiert, was bei Wandbildern im öffentlichen Raum schon verschiedentlich zu sehen war.<sup>800</sup> Die starke, mitunter agitatorische Färbung kann dagegen auf die Initiatoren, in diesem Falle die *Sozialistische Arbeiterjugend* als ein der SPD nahestehender Jugendverband sowie auf Heinrich Vogeler und sein Engagement für die *Rote Hilfe* zurückgeführt werden. Vor allem Vogeler formulierte seine Botschaften ganz explizit, indem er seine Wandgemälde zusätzlich mit schriftlichen Parolen versah. Im Gegensatz zu Alfred Hanf radikalisierte er sich selbst immer mehr und gehörte 1924 zu den Gründungsmitgliedern der *Roten Hilfe Deutschlands*. Die Intention von „Auftraggeber“ und Künstler dürften sich im Barkenhoff also weitgehend gedeckt haben.

Stilistisch arbeiteten beide Künstler mit ihrem persönlichen, expressionistischen Vokabular, das sie für die Aufgabe der Wandmalerei nicht anpassten, sondern nur

793 Vgl. Schreiben des Landrats Dr. Becker in Osterholz, J.Nr. 110 II., vom 10.11.1926; in: KERBS 1974/1927, S. 28f, sowie zu den mündlichen Unterredungen des Landrates Dr. Becker und des Regierungspräsidenten Dr. Rose mit der Heimleitung: ebd., S. 31–33, sowie ebd., S. 33–35; beide Treffen fanden in Stade statt.

794 Ebd., S. 37f.

795 Vgl. zum Protest der öffentlichen Meinung KERBS 1974/1927, S. 62–64; sowie zum Protest hervorragender Persönlichkeiten ebd., S. 64–72; Pressestimmen ebd., S. 72–78. Vgl. außerdem AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991, S. 54

796 Ebd., S. 56, PFORTE 1972, S. 14, sowie KERBS 1974/1927, S. 7.

797 AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991, S. 54, hier Hinweis auf Protokoll der 237. Sitzung des preußischen Landtags vom 18.1.1927, Protokollveröffentlichung Spalte 16376.

798 Vgl. hierzu AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991, S. 57: „Die ehemalige Regierungsrätin des preußischen Volkswohlfahrtsministeriums, Meta Kraus-Fessel, stellte sich in diesem Konflikt auf die Seite der Roten Hilfe und zeichnete mit ihrem Namen für die Broschüre *Polizeiterror gegen Kind und Kunst* verantwortlich, in der der Bildersturm und die Kinderheimarbeit der Roten Hilfe dokumentiert wurden.“ Vgl. auch KERBS 1974/1927.

799 Vgl. AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991, S. 65.

800 Vgl. NOWAK 1999B, S. 375.

kompositorisch erweiterten, indem sie Szenen miteinander verschränkten, um ihre Wandmalereien gleichsam flächendeckend auszubreiten. Architektonische Raumelemente wurden in die Komposition einbezogen, wobei Vogelers prismatisch zerlegte Kompositionen verschiedene Bildräume miteinander verbanden.

Beide Einrichtungen können in der Tradition der Landerziehungsheimbewegung des späten 19. Jahrhunderts gesehen werden, die in den 1920er-Jahren eine Fortsetzung im expressionistischen Ideal des „neuen Menschen“ und der Forderung nach einer „neuen Schule“ findet.<sup>801</sup> Die „neue Schule“ setzte auf eine ganzheitliche Bildung und sah das Kunsterlebnis als eine „*Selbsterfahrung im Geistigen*“;<sup>802</sup> Kunst solle „*für junge Menschen nicht ‚Luxus‘, sondern ‚Lebensbedürfnis‘*“<sup>803</sup> sein. In diesem Sinne können die Wandbilder Vogelers und Hanfs als Beitrag zur Kreation einer durch Kunst gestalteten Umgebung sein. Im Gegensatz zu Alfred Lichtwark, der zwar den Einbezug aktueller Malerei in die Schulklassen forderte, damit aber gerade nicht die „ringende Kunst“ der Gegenwart meinte, sondern auf die Kunst des 19. Jahrhunderts zielte,<sup>804</sup> integrierten Künstler und Auftraggeber in Tännich und Worpsswede gleichsam tagespolitische Themen und politische Stimmung mithilfe aktueller Kunst in das unmittelbare Lebensumfeld der hier untergebrachten Kinder und Jugendlichen.

#### 2.2.5 Resümee: Themen und Tendenzen der Wandmalerei in Erziehungs- und Bildungsinstitutionen

Die Betrachtung von Wandmalereien in Schulen, Universitäten und Ferienheimen hat zunächst gezeigt, dass in den 1920er-Jahren, sobald es die finanziellen Mittel ermöglichten, eine große Anzahl figurativer Wandgemälde in diesen Institutionen realisiert wurde. Der größte Bestand ließ sich in Schulgebäuden nachweisen, was vor allem auf die zahlreichen Schulneubauten der Weimarer Republik – insbesondere in Hamburg – sowie die intensiv geführte Diskussion über die „neue Schule“ unter pädagogischen und bildungspolitischen, aber auch architektonischen Gesichtspunkten zurückzuführen ist. Universitätsgebäude wurden in geringerer Zahl neu errichtet. Die Wandmalereien hier entstanden, mit Ausnahme der Königsberger Universität, vor allem in Bestandsgebäuden, die teilweise bereits ältere Wandgemälde beherbergten.

Folgende Tendenzen lassen sich herauslesen, auch wenn sie nicht unbedingt verallgemeinerbar sind.

---

801 Zu den Wurzeln der Reformpädagogik in der Kunsterziehungsheimbewegung vgl. Ulrich Hermann: Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. IV, 1870–1918, hrsg. v. Christa Berg, München 1991, S. 141–178. Laut Ulrich Hermann gilt Kunsterfahrung mehr und mehr als Selbsterfahrung und sollte gleichsam zur religiösen Erfahrung werden. Die „neuen Schulen“ für „neue Menschen“ sind in diesem Sinne mehr Landerziehungsheime oder freie Schulgemeinden, statt herkömmliche Schulen. Vgl. HERMANN 1999A, S. 189.

802 Hier und im Folgenden Gustav Wyneken, *Der Gedankenkreis der Freien Schulgemeinde. Dem Wandervogel gewidmet*, Leipzig 1919, S. 17, zit. n. HERMANN 1999, S. 189.

803 Ebd., S. 189.

804 Vgl. LICHTWARK 1902, S. 199.

Das naheliegende Thema „Lehren und Lernen“ kommt sowohl in vielen Schulgebäuden als auch im Wandbildtriptychon von Erich Hartmann im Hamburger Studentenheim vor. Auch Darstellungen von sportlichen Aktivitäten oder jungen Menschen in der Natur sind insbesondere in Schulen zu finden. Der Vergleich des Wandervogellagers von Eduard Hopf mit Heinrich Stegemanns Fresko *Kraft und Schönheit* verdeutlichte die stilistische Bandbreite, die auf eine inhaltlich grundsätzlich unterschiedliche Auffassung schließen lässt. Hopf schilderte eine idyllische Szene, in der Mensch und Natur gleichsam miteinander verschmelzen, während Stegemann, den menschlichen Körper in vielfältigen Posen in einer abstrahierten, vergleichsweise nüchternen Umgebung zeigt.

Biblische oder mythologische Themen konnten mit Käthe Lassens Wandbild und den Werken von Anita Rée vor allem in höheren und weiterbildenden Schulen gefunden werden. Auch Crodels griff in seinem Universitätsbild des *Wettlaufs der Atalante und des Hippomenes* auf ein mythologisches Thema zurück und stellte sich damit in die Tradition des 19. Jahrhunderts.

Motive der „Heimatskunst“, wie sie zu Anfang des Jahrhunderts vor allem für die Ausstattung von Schulbauten gefordert worden waren, konnten nicht identifiziert werden. Allerdings entstanden einige Stilleben, die in der Motivwahl oftmals orts- bzw. regionalspezifisch konnotiert waren, sowie kleine städtische Szenen, die sich ausdrücklich beispielsweise auf die Stadt Hamburg bezogen wie im Wandbild von Kurt Löwengard. [Kat. Nr. 91] Neben der vergleichbar einfachen Entschlüsselbarkeit der Werke konnte mit diesen Motiven zugleich ein Identifikationsaspekt eingebracht werden. In Analogie zu der nationalintegrativen Kraft, die der Weimarer Staat Kunst und Kultur zusprach, schien man in den Volksschulen einen regionalintegrativen Impuls geben zu wollen und damit auch volksbildnerische Ansätze in die Schulen zu integrieren.

Themen der jüngeren Geschichte werden dagegen in Schulen nicht zum Gegenstand der Darstellung gemacht; dies findet sich ausschließlich bei den Wandmalereien in Universitätsgebäuden. Crodels Wandmalereien der griechischen Revolution erforderten einen höheren akademischen Bildungsstand, um sie inhaltlich erfassen und entschlüsseln zu können. Hier würde die Interpretation aus der bloßen Anschauung heraus vermutlich nicht zum Ziel führen.

Ein gleichsam allem übergeordnetes Thema, nämlich die Darstellung menschlicher Lebenszyklen oder verschiedener Lebenssituationen, konnte vor allem in den Ferienheimen, aber auch in den studentischen Wohn- und Lebensgemeinschaften wie der Burse zur Tulpe in Halle nachgewiesen werden.

Diese thematische Zusammenfassung zeigt, dass die Bildinhalte durchaus in einer gewissen, wenn auch nicht immer eindeutigen Abhängigkeit vom Ort gewählt wurden. In den Schulen ist dieser Zusammenhang vergleichsweise direkt gewählt und einfacher nachvollziehbar: Das Thema „Lehren und Lernen“ liegt hier ebenso nahe wie Sportdarstellungen in einer Turnhalle oder der Verweis mittels eines Stillebens auf den Musiksaal bei Beckmanns Frankfurter Supraporte oder Wilhelm Grimms Stilleben aus Sportgeräten über dem Eingang zur Sporthalle der *Volksschule Amalie-Dietrichs-Weg* in Hamburg. Die Bildaussage ist dabei eng mit der Funktion des Raumes bzw. Gebäudes verknüpft, illustriert oder charakterisiert sie gleichsam und ermöglicht eine unmittelbare Entschlüsselung.

Grundsätzlich lässt sich also eine – wenn auch nicht allgemeingültige – Tendenz ablesen, dass zur Entschlüsselung der Wandbilder mit steigendem Bildungsniveau – von einer Volksschule bis hin zur Universität – immer umfangreicheres Vorwissen vorausgesetzt wurde. Diese Tendenz kann gleichsam als Übertragung der schon 1901 formulierten Forderung der Kunsterzieher verstanden werden, die auch Pallat 1929 erneut publiziert hatte, als er forderte, dass eine „Behandlung von Kunstgegenständen“ in den höheren Klassenstufen Teil des Unterrichts sein solle.<sup>805</sup> Dies scheint hier im Hinblick auf die thematische und künstlerische Umsetzung von Wandmalereien verwirklicht zu sein. Das ebenfalls schon zu Anfang des Jahrhunderts geforderte Prinzip einer umfassenden Umgebung der Jugendlichen mit Kunst zur sowohl ästhetischen als auch didaktischen Bildung wurde auch auf die weiterführenden Erziehungs- und Bildungsinstitutionen ausgeweitet.<sup>806</sup>

Die Geschichts- und Historienmalerei, die Ende des 19. Jahrhunderts heftig diskutiert und letztlich negiert worden war, erfuhr in den Wandmalereien der Universitäten eine neue Wertschätzung. Die künstlerische Form schien dabei zugunsten des Bildinhaltes erneut ins Hintertreffen zu geraten.

Der figurativen Wandmalerei in Erziehungsinstitutionen kamen also verschiedene Funktionen zu, die bereits angeklungen sind: Reine Ornamentmalereien ließen sich kaum identifizieren; bei solchen Wandbildern schwingt in aller Regel ein regional-spezifischer oder Orientierungs-Aspekt mit. Gerade in den Volksschulen fanden sich einige Werke, die offenbar in erster Linie einen illustrierenden oder mitunter didaktischen Sinn erfüllten, z. B. bei der Darstellung des Themas „Lehren und Lernen.“ Mitunter schwang auch ein moralischer Ton mit, wie dies bei Anita Rées Gleichnis der Törichten und klugen Jungfrauen im Lehrerinnenzimmer abzulesen war. Eher politisch konnotierte Werke wurden in den nicht-staatlichen Ferienheimen umgesetzt; den Kindern und Jugendlichen sollten sie gleichsam als glühendes Beispiel eines politisch aktiven Lebens vor Augen stehen. Die Künstler näherten sich mit ihren Bildzyklen dem expressionistischen Ideal des „neuen Menschen“ und der „neuen Schule“, die eine umfassende und sinnliche Bildung der Jugend anstrebte.

Diese Heterogenität in den Themen und Funktionen der verschiedenen Wandmalereien findet sich auch in der stilistischen Umsetzung.

In den höheren Bildungsanstalten wie Universitäten setzte die Reichsverwaltung auf Künstler wie Hugo Vogel oder Edmund von Freyhold, die auch stilistisch in der Tradition der Historienmaler des 19. Jahrhunderts standen. Die thüringische Landesregierung ermöglichte dagegen dem expressionistisch arbeitenden Künstler Charles Crodol die Umsetzung seiner Wandbilder in den Universitäten Jena und Halle.

In den Hamburger Schulen Fritz Schumachers erhielten vor allem Künstler der Hamburgischen Sezession, die Ende der 1920er-Jahre zunehmend gemeinsame stilistische Merkmale entwickelten, die Aufträge für Wandmalereien. Noch avantgardistischere und reduziertere Entwürfe wie Willi Baumeisters Wandbild für eine

---

805 Vgl. Hermann Brandi, in: KUNSTERZIEHUNG 1929, S. 63.

806 Ebd., S. 63.

Frankfurter Schule waren offenbar vor allem möglich, wenn sie sich mit den architektonischen Grundideen wie bei Ernst May in Übereinstimmung bringen ließen.

Grundsätzlich ließ sich feststellen, dass sowohl in inhaltlicher als auch stilistischer Hinsicht die Wandmalereien in Universitäten traditioneller ausgerichtet waren. Die Schulgebäude schienen ein offeneres Experimentierfeld zu sein, das zudem stärker von Reformgedanken geprägt war und politisch und pädagogisch aktiver diskutiert wurde, wie es u. a. das Beispiel der Reichsschulkonferenz gezeigt hat.

In den Wandmalereien der verschiedenen Erziehungsanstalten konnten zwar ganz verschiedene Lösungen realisiert werden, als grundlegende und gemeinsame Tendenz lässt sich aber eine nur selten innovative oder progressive Umsetzung in thematischer, stilistischer oder funktionaler Hinsicht feststellen.

Während in den Schulgebäuden häufig die Architekten treibende Kraft in der Auftragsvergabe waren, bemühten sich in den Kunst- und Kunstgewerbemuseen vor allem die jeweiligen Direktoren darum, zeitgenössische Künstler mit neuen Wandbildlösungen zu beauftragen.

## 2.3 Museen

Einige der umfangreichen und gut überlieferten figurativen Wandmalereien der 1920er-Jahre finden sich in Museen. In der Mehrzahl der Fälle handelt es sich um Zyklen oder umfassende Raumausmalungen. Auch wenn es rein quantitativ weniger wandmalerische Werke in Museen als in Schulen gab, lohnt es sich, diese Werke detailliert anzusehen. In Themenwahl, Größe, Stil sowie Funktion und Bildstrategie unterscheiden sie sich von den vorgestellten Wandbildern in Schulen und anderen Erziehungsanstalten oder öffentlichen Verwaltungs- und Gemeinschaftsbauten.

In erster Linie sind es Kunst- und Kunstgewerbemuseen,<sup>807</sup> in deren Eingangsbereichen oder allgemein zugänglichen Räumen künstlerische Wandmalereien ausgeführt wurden, während Wandmalereien in einem technischen Museum wie dem Deutschen Museum in München mit anderen Exponaten kombiniert wurden und eher der Illustration oder weiterführenden Erklärungen dienten.

In Krefeld bat man den Niederländer Johan Thorn Prikker um einen Zyklus, in Erfurt stattete Erich Heckel einen geschlossenen Raum im Erdgeschoss aus, Otto Fischer-Trachau entwarf für das Grassi Museum in Leipzig anlässlich der Ausstellung „Europäisches Kunstgewerbe“ 1927 ein monumentales Wandbild für die Eingangshalle und übernahm dort auch die Farbgestaltung [Kat. Nr. 122], und Oskar Schlemmer entwarf neun Wandbilder für den so genannten Brunnenraum des Neubaus im Museum Folkwang in Essen. Ernst Ludwig Kirchner arbeitete mehrere Jahre an Entwürfen für die Ausmalung des Festsaaes im selben Haus, die jedoch letztendlich nicht zur Ausführung kamen. Auch zwei Wandbildprojekte Karl Schmidt-Rottluffs konnten

807 Zur Vielfalt der Museumstypen, die sich seit dem 19. Jahrhundert in Deutschland herausgebildet haben, vgl. HARTUNG 2010, v. a. S. 1–8, 27–107.

nicht umgesetzt werden: Für das Oldenburgische Landesmuseum hatte sich dessen Direktor Walter Müller-Wulckow (1886–1964) 1923 offenbar ein Wandbild gewünscht, das jedoch aus finanziellen Gründen nicht realisiert wurde.<sup>808</sup> [Kat. Nr. 144] In Hamburg hatte Max Sauerlandt eine Hochwand eines der Ausstellungsräume im Museum für Kunst und Gewerbe mit einer Art umlaufendem Mosaikfries von Schmidt-Rottluff geplant.<sup>809</sup>

Allein die Auswahl der Künstler, die zur Entstehungszeit bereits eine überregionale oder gar internationale Anerkennung genossen, deutet bereits darauf hin, dass den Wandmalereien in Museen eine andere Funktion zukam als in den Schulen und Lehranstalten, wo sie mitunter „flächendeckend“ oder auch aus Gründen einer Künstlerhilfspolitik und vor allem von regionalen Künstlern realisiert worden waren.

Im Folgenden soll nun untersucht werden, in welcher Weise das Wandbild im Museum in den 1920er-Jahren eine Wiederbelebung erfährt, welche Funktion der neuen Wandmalerei dabei zukommt und wie und wo sich Differenzen zu den großen Bildprogrammen in den Museumsneubauten des 19. Jahrhunderts manifestierten.<sup>810</sup>

#### 2.3.1 Zeitgenössischer Diskurs

Vergleichbar mit den auf den Kunsterziehungstagen 1901, 1903 und 1905 angestoßenen Ideen, die in der Kunsterziehung der Weimarer Republik fortlebten, fand auch die Volksbildungsdebatte eine Fortsetzung nach Kriegsende. (vgl. Kap. II.1)

Parallel zu den Kunsterziehungstagen hatte 1903 in Mannheim die Tagung *„Die Museen als Volksbildungsstätten“* stattgefunden.<sup>811</sup> Auch hier kam Alfred Lichtwark eine entscheidende Rolle zu.<sup>812</sup> Er war mit zwei Vorträgen zu den Themen *„Die Museen als Bildungsstätten“* und *„Museumsbauten“* vor die Konferenz getreten.<sup>813</sup> Zentrales Anliegen seines Ansatzes zur Volksbildung im Museum war die Öffnung

---

808 WIETEK 2001, S. 116, 427. Auch im Archiv des Landesmuseums in Oldenburg konnten keine über Wietek hinausgehenden Informationen hierzu gefunden werden.

809 Ebd., S. 432f., Kat. 347.

810 Zu den wandmalerischen Ausstattungen deutscher Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts vgl. v. a. MARR 1999; außerdem zu den Glyptotheksfresken von Cornelius und den Entwürfen Schinkels für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin BÜTTNER, F. 2004.

811 Veranstalter der Tagung war die Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. An der Konferenz nahmen Vertreter ganz verschiedener Museumstypen teil, so Vertreter von naturhistorischen oder zoologischen Museen ebenso wie von Kunst- und Kunstgewerbemuseen. Vgl. VOLKSBIILDUNGSSTÄTTEN 1904, darin: LICHTWARK 1904; außerdem JOACHIMIDES 2001, S. 111, KUNTZ 1980, MARR 1999, (S. 227), KALDEWEI 1990, S. 57–60.

812 Wie bereits oben genannt, begründet sich Lichtwarks Stellung als wichtiger Vordenker für die Kunsterziehung sowie für die Museumskonzeptionen der Weimarer Republik aus seiner persönlichen Biografie als Pädagoge und Museumsleiter. Vgl. auch Kap. III.2.2.1. in vorliegender Arbeit.

813 LICHTWARK 1904.



der Museen für ein breites Publikum, verbunden mit zahlreichen Vermittlungsangeboten;<sup>814</sup> dem Museumsbau komme dabei – wie es auch andere Vertreter der Museumsreformbewegung fordern – die Funktion zu, die Ausstellungsstücke möglichst funktional und flexibel zu präsentieren.<sup>815</sup> Dem schloss sich beispielsweise auch der Direktor des Freiburger Kunstmuseums, Ernst Grosse (1862–1927), an, indem er den Ausstellungsraum als einen großen Rahmen beschrieb, der „für die in ihm befindlichen Kunstwerke [...]“, „der beste Raum [...] sei wie der beste Rahmen derjenige, dessen man gar nicht gewahr wird.“<sup>816</sup>

Lichtwark plädierte für einen vom Grundriss her zu entwickelnden Museumsbau, der ganz auf die Präsentationsbedürfnisse der Kunstwerke abgestimmt sein solle.<sup>817</sup> Die den Museumsbau des 19. Jahrhunderts dominierende Fassade lehnte er ab.

Lichtwark und Grosse positionierten sich damit wie der Großteil der Teilnehmer der Mannheimer Konferenz ausdrücklich gegen die traditionelle Museumsarchitektur<sup>818</sup> und Inszenierungspraxis des 19. Jahrhunderts.<sup>819</sup> Damit verbunden war auch die Ablehnung großer Ausstattungs- und Bildprogramme, die wegen ihrer pädagogischen Wirkung auf das breite Publikum – besonders innerhalb der Bildungsinstitution Museum – geschätzt worden waren.<sup>820</sup>

Diese Zyklen bezogen ihre Legitimation mehr aus dem Inhalt ihrer Darstellungen – der historischen „Wahrheit“ – und nicht etwa aus der künstlerischen Qualität, wogegen sich Kunstwissenschaft und Kunstkritik seit Jakob Burckhardts (1818–1897) Vorlesung „Ästhetik der Bildenden Kunst“ (1863) zunehmend wehrten.<sup>821</sup>

814 Zu Lichtwarks Vermittlungsprogramm vgl. v. a. LICHTWARK 1904, S. 9. Er schlägt Vorträge, Führungen, Wechselausstellungen und Leihmuseen vor. Lichtwark hatte seine Museumstheorie erstmals in seiner Antrittsrede als Direktor der Hamburger Kunsthalle 1886 öffentlich formuliert, vorgetragen und publiziert. Vgl. LICHTWARK 1887. Die deutsche Museumsreformbewegung um 1900 steht in Verbindung zu der „ursprünglich im 19. Jahrhundert von England ausgehenden Bewegung zur Etablierung der Museen als Volksbildungsstätten.“ KALDEWEI 1990, S. 107.

815 LICHTWARK 1904, S. 120 sowie JOACHIMIDES 2001, S. 107–109.

816 Beitrag Grosse: Die Ausstellung und die Bezeichnung in Kunstmuseen, in: VOLKSBIIDUNGSSTÄTTE 1904, S. 122–125, hier S. 124. In der sich an die Vorträge von Lichtwark und Grosse anschließenden Diskussion zu zeitgemäßen Bauten für Museen zieht sich das Thema der Farbgestaltung in den Innenräumen durch nahezu alle Beiträge hindurch. Vgl. ebd., S. 131–146.

817 LICHTWARK 1904, S. 119f.

818 Vgl. beispielsweise zum Konzept des „monumentalen Museums“ JOACHIMIDES 2001, S. 43, sowie zum Kunstmuseum des 19. Jahrhunderts allg. ebd., S. 17–52; Lichtwark wandte sich gegen die repräsentativen Fassaden ebenso wie gegen die großen repräsentativen Treppenhäuser, die dem eigentlichen Zweck des Museums zuwiderliefen. LICHTWARK 1904, S. 118–120.

819 Neben der Diskussion um eine neue, möglichst neutrale Farbgestaltung der Räume wandten sich die Museumsreformer zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom kulturhistorisch inszenierten Ausstellungsraum ab. Vgl. JOACHIMIDES 2001, S. 100–104 und 106–109. Das neue Museumsidealmodell lässt sich durch vier Kriterien charakterisieren: strenge Auswahl der Exponate ausschließlich unter qualitativen Gesichtspunkten; Isolierung der Werke im Ausstellungsraum, um das Betrachten des einzelnen Exponats zu ermöglichen; Differenzierung der Schauräume; funktionale Anlage von Museumsgebäude und architektonischer Ausstattung. Vgl. ebd., S. 104–106, v. a. 105.

820 Vgl. MARR 1999, v. a. S. 15, 222. Marr untersucht die Ausstattungsprogramme deutscher Kunstmuseen zwischen 1855 und 1904 anhand der Dresdner Gemäldegalerie, des Museums für Bildende Künste Leipzig, des Oldenburger Augusteums, der Düsseldorfer Kunsthalle und des Dresdner Albertinums.

821 BÜTTNER, F. 2002, S. 49f. sowie MARR 1999, S. 54.

In der praktischen Umsetzung im musealen Kontext wirkte die Wandmalerei bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein als Monumentalkunst, die an ein öffentliches Publikum adressiert war und den Betrachter im Idealfall erheben sollte.<sup>822</sup> Gerade in Preußen war sie – auch durch die Gründung der *Commission zur Beratung über die Verwendung des Fonds für Kunstzwecke*, der so genannten Landeskunstkommission, im Jahr 1862 – zu einem wichtigen Instrument öffentlicher Selbstdarstellung und offizieller Bildungspolitik geworden.<sup>823</sup>

In den 1920er-Jahren intensivierte sich die Diskussion um die Institution Museum, den zeitgemäßen Museumsbau, die angemessene Inszenierungspraxis und eine damit verbundene neue gesellschaftliche Rolle des Museums in der jungen Republik in Fortsetzung der Volksbildungsdebatte. Daran beteiligt waren vor allem jüngere Kunstkritiker und Kunstwissenschaftler, die nach und nach die Direktorenposten der Kunstmuseen übernommen hatten und in Anknüpfung an die Museumsreformbewegung und die von Lichtwark bereits formulierten Punkte eine Neuordnung der Bestände und neue Einrichtung der Ausstellungsräume anstrebten.<sup>824</sup> Darüber hinaus wurde die Einbeziehung zeitgenössischer Kunst in die Museen zu einem wichtigen und breit diskutierten Thema.<sup>825</sup>

Als Protagonisten dieser Diskussion können vor allem die Kunsthistoriker Wilhelm Valentiner, Karl Scheffler und Ludwig Justi genannt werden, die die Frage nach der Verbindung von zeitgenössischer Kunst mit öffentlichen Gebäuden aber auch Museumssammlungen in enger Verbindung mit der Profilierung einer Galerie für zeitgenössische Kunst erörterten.

Neben Justi sind auf der Seite der Museumsdirektoren besonders Max Sauerlandt, Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, und Ernst Gosebruch als Direktor des Museum Folkwang zu nennen. Sauerlandt engagierte sich vor allem in theoretischer Hinsicht: Ihm gelang es aufgrund der finanziell schwierigen Lage nur einmal, ein baugebundenes Werk in dem von ihm geleiteten Museum realisieren zu lassen. Ernst Gosebruch konnte dagegen im Neubau des Museum Folkwang in Essen verschiedene Künstler mit Wandbildern, Bauplastiken sowie der künstlerischen

822 MARR 1999, S. 38.

823 Vgl. BÜTTNER, F. 2002, S. 42. Zur Landeskunstkommission vgl. auch WHIT 1986 sowie Birgit Kulhoff, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871–1914)*, Bochum 1990, S. 49f. (Zugl. Bochum, Univ., Diss., 1990); Die Landeskunstkommission trat ein- bis zweimal im Jahr zusammen, um vor allem über Ausstattungen öffentlicher Gebäude und Ankäufe für die Nationalgalerie zu entscheiden. Sie bestand aus praktizierenden Malern und Bildhauern. Kunstwissenschaftler sind nicht vertreten, was häufig kritisiert wird. 1911 kommt es zu einer grundlegenden Umstrukturierung, infolge derer es faktisch zur Abschaffung der Landeskunstkommission kommt. Vgl. auch KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT, Jg. 54/1, Nr. 20, 28.2.1919, S. 405–407.

824 Vgl. z. B. FLACKE-KNOCH 1985: z. B. wurde das Essener Museum Folkwang seit dem Verkauf der Hager-Sammlung an die Stadt Essen 1922 von Ernst Gosebruch geleitet (ebd., S. 23–26), Max Sauerlandt übernahm 1918 die Direktion des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe (ebd., S. 28f.), die Mannheimer Kunsthalle wurde seit 1923 von Gustav Hartlaub geleitet (ebd., S. 29f.). Zu Kriterien des neuen Museums zu Beginn des Jahrhunderts vgl. JOACHIMIDES 2001, S. 105. Außerdem Andreas Hüneke: Querverbindungen. Zum Beziehungsgeflecht zwischen den Museumsreformern, in: AUSST. KAT. ESSEN 2010B, S. 107–123, hier v. a. S. 108, sowie SCHNEEDE 2010, v. a. S. 93.

825 MUSEUMSBUND 1919, REDSLOB 1919, PAULI 1919, HARTLAUB 1926, SAUERLANDT 1929B; vgl. außerdem Kommentar Karoline Pfeiffer in KRATZ-KESSEMEIER 2010B, S. 229, SCHNEEDE 2010, v. a. S. 92–94.

Gestaltung der Ausstellungsräume beauftragen und damit gleichsam ein Exempel statuieren.

Bereits 1917 schlossen sich auf Initiative der drei Museumsdirektoren Karl Koetschau (Städtische Kunstsammlungen Düsseldorf), Georg Swarzenski (Städelsches Kunstinstitut Frankfurt) und Gustav Pauli (Kunsthalle Bremen) vor allem auch kleinere Museen außerhalb der Metropolen zum *Deutschen Museumsbund* zusammen und bemühten sich um eine lebendige Vermittlung und Präsentation von Gegenwartskunst unter dem Stichwort der „Volksbildung“.<sup>826</sup> 1919 legte der Verband die Publikation *Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk* vor.<sup>827</sup> Gustav Pauli sah im Museum das „demokratischste aller Bildungsinstitute“;<sup>828</sup> gemeinsam mit Wichert forderte er eine umfassende Öffnung des Museums und vielfältiges Vermittlungsangebot, das auch Wechsellausstellungen mit einschließen solle.<sup>829</sup> Der Museumsbund sprach sich damit entschieden für eine aktive und schichtenübergreifende Museumspolitik des demokratischen Staates aus.

Auch der Kunsthistoriker Wilhelm Valentiner rückte die Ziele der Volksbildungsbewegung in den Mittelpunkt. Noch im Dezember 1918 hatte er seine Schrift *Die Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit* als Denkschrift des *Arbeitsrates für Kunst*, zu dessen Gründungsmitgliedern er gehörte, dem preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vorgelegt.<sup>830</sup> Hier plädierte er neben der Öffnung der Museen für eine hierarchisch organisierte Museumsstruktur,<sup>831</sup> für ein umfassendes Vermittlungsprogramm sowie für eine integrierte Ausstellungspraxis, in der Exponate verschiedener Kunstgattungen gemeinsam mit Werken angewandter Kunst präsentiert werden sollten, um dem Laienbetrachter den Zugang zu erleichtern.<sup>832</sup> Vorrangiges Ziel des Museums sei dabei eine aktive Geschmacksbildung des Volkes.<sup>833</sup> Valentiners Schrift wurde stark rezipiert, viel diskutiert und häufig kritisiert.<sup>834</sup>

Ähnliche Forderungen zu Funktion, Inszenierungspraxis und Museumsbau finden sich auch in weiteren Drucksachen des *Arbeitsrates für Kunst* wieder: So war er in seinem neuen künstlerischen Programm, das ebenfalls im Dezember 1918 erstmals

826 MUSEUMSBUND 1919, v. a. Vorwort, S. If., sowie SAEHRENDT 2005, S. 15, JOACHIMIDES 2001, S. 187–190.

827 MUSEUMSBUND 1919.

828 PAULI 1919, S. 3.

829 Vgl. ebd. sowie Fritz Wichert: Die bildende Kunst als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes, in: MUSEUMSBUND 1919, S. 21–44.

830 VALENTINER 1919; hier ist auch das genaue Datum mit 30.12.1918 genannt, vgl. ebd., Frontispiz: vgl. außerdem dazu JOACHIMIDES 1995, S. 192–205, JOACHIMIDES 2001, S. 187–198, sowie KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 53; in vorliegender Arbeit außerdem Kap. III.1.1. Vgl. JOACHIMIDES 2001, S. 192–195.

831 An der Spitze sollte das Museum für internationale Kunst, das er auch als Museum der Meisterwerke bezeichnete, stehen; gefolgt vom Museum für nationale Kunst und den Provinzialmuseen, die eher regionale, kulturhistorische Sammlungen präsentieren sollten. VALENTINER 1919, S. 12f.; vgl. auch JOACHIMIDES 2001, S. 191.

832 Zum Vermittlungsprogramm VALENTINER 1919, S. 61–65; zur integrierten Ausstellungspraxis ebd., S. 65–77.

833 Ebd., S. 21f., JOACHIMIDES 2001, S. 192.

834 Vgl. z. B. ebd., S. 193–195, sowie JUSTI 1919.

veröffentlicht wurde, in Anknüpfung an die Ideen Lichtwarks ganz explizit für eine „Belebung der Museen als Bildungsstätten für das Volk“ eingetreten.<sup>835</sup> In einem weiteren Flugblatt vom März 1919 stand die umfassende und gemeinsame Erarbeitung eines „utopischen Bauprojekts, das in gleichem Maße architektonische wie plastische und malerische Entwürfe umfassen soll“, an zentraler Stelle.<sup>836</sup> In vielen Antworten auf die Umfrage, die der Arbeitsrat im selben Jahr durchgeführt hatte, wird die Abschaffung des Rahmenbildes als wichtiges Anliegen genannt. Im Sinne der Volksbildungsbewegung sollte Kunst gerade nicht zweckfrei sein, sondern einem öffentlichen oder politischen Zweck dienen, der besonders gut mittels Wandmalerei erzielt werden könne.<sup>837</sup> Hierbei beschränkte man sich allerdings nicht auf die Wandmalerei im Museum, sondern zielte auf eine wandmalerische Gestaltung und Durchdringung gleichsam der „gesamten“ Öffentlichkeit.

Ludwig Justi, der sich sowohl persönlich als auch kraft seines Amtes als Direktor der Nationalgalerie von Valentiner angesprochen fühlte, reagierte mit einem Aufsatz in der *Zeitschrift für bildende Kunst* noch im selben Jahr, wo er ausführlich Stellung bezog und dessen Vorschläge als eine letztendlich phantasielose Wiederbelebung der Forderungen der Volksbildungsbewegung bewertete.<sup>838</sup>

Gegen die Zweckgebundenheit des Museums als Bildungsinstitution, die die Autonomie der Kunst infrage zu stellen schien, wandte sich 1921 besonders entschieden der Kunstkritiker Karl Scheffler mit seiner Streitschrift *Berliner Museumskrieg*.<sup>839</sup> Als Protagonisten dieser Öffnung der Museen und der öffentlichen, mitunter auch politischen Wirksamkeit von Kunst griff Scheffler hier ebenfalls vor allem den Direktor der Nationalgalerie scharf an.<sup>840</sup>

Aber auch Ludwig Justi selbst hatte dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung seine Ansätze für eine Neuordnung der Sammlung ebenfalls Ende 1918 vorgetragen<sup>841</sup> und sich darin für die Einbeziehung der jüngsten Kunst sowie für ein Vermittlungsprogramm im Sinne der Volksbildungsbewegung eingesetzt.<sup>842</sup> Seine Ausführungen legte er in der Publikation *Die Nationalgalerie und die moderne Kunst. Rückblick und Ausblick* (1918) vor. Er trat für ein neues Verhältnis von

835 FLUGBLATT ARBEITSRAT 1918.

836 FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919.

837 Zu den Anliegen des *Arbeitsrates für Kunst* Kap. III.1.1.1. Vgl. auch die Antworten folgender Künstler in ARBEITSRAT 1919: Rudolf Belling ebd., S. 18, Gerhard Marcks ebd., S. 56, Karl Ernst Osthaus ebd., S. 65–67, Friedrich Perzyski ebd., S. 70.

838 JUSTI 1919, v. a. S. 196.

839 SCHEFFLER 1921.

840 Ebd., v. a. die Kapitel „Das Kronprinzenpalais“, S. 86–104 und „Museumspolitik“, S. 105–121. Zu Beginn von Justis Karriere an der Nationalgalerie 1909 war Scheffler ihm zunächst noch wohlgesonnen, seit 1913 kritisierte er ihn jedoch immer massiver. Vgl. MÄRZ 1988, S. 99f., sowie ZEISING 2006, S. 70ff.

841 Am 22.11.1918 trug Justi „einem der beiden neuen Leiter des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Herrn Haenisch,“ seine im Folgenden dargestellten Ausführungen vor. Vgl. JUSTI 1918, S. 5.

842 Ebd., S. 27: „Der Sinn der Museen als oberster Volksbildungsstätten, der seit ihrer Begründung aus dem Geiste der Freiheitskriege bis etwa vor einem Jahrzehnt lebendig geblieben war, ist wieder herzustellen.“ Außerdem ebd., S. 37–39.

Gegenwartskunst, Museum und Gesellschaft ein, in dem er auch der Wandmalerei eine aktive Rolle zusprach.<sup>843</sup>

In der Anknüpfung an die Volksbildungs- sowie an die Museumsreformbewegung, die sich um eine breite Vermittlung bemühte und Kunst durchaus auch zweckgebunden verstand, stimmte Justis Museumspolitik mit den Anliegen Wilhelm Valentiners und des *Arbeitsrates für Kunst* teilweise zwar überein. Justi verwehrt sich aber dezidiert gegen die Indienstnahme von Kunstwerken zur Darstellung historischer Ensembles und befürchtete letztlich wie Scheffler den Verlust der Autonomie der Kunst.<sup>844</sup> In Justis Verständnis wird ihr aber explizit eine öffentliche Wirksamkeit und ein Bildungsauftrag zugestanden. Scheffler sprach ihm dafür 1921 letztlich gar die Kompetenz für den Direktorenposten mit der Begründung ab, dass Justi die Kunst nicht künstlerisch, sondern politisch verstehe und dazu noch eine schlechte und anbiedernde Politik betreibe.<sup>845</sup>

Justi sah in der Gegenwart die Wiederbelebung einer Zeit, in der *„das geistige Leben mehr Gesamtangelegenheit war“* – die er in der griechischen Antike oder in der mittelalterlichen Gesellschaft zu sehen glaubte – und in der die *„wertvollsten Werke der Malerei und Bildhauerei von vornherein grundsätzlich für die Allgemeinheit“*<sup>846</sup> entstanden. In dieser Tradition stünden auch die aktuellen jüngeren Künstler:

*„[S]ie rufen nach Öffentlichkeit, großem Maß, wenn es auch oft nur in der Einzelform sich aussprechen kann, die Anlage schon ist von Grund auf mehr als früher für die Wirkung von der Wand her gedacht, und der seelische Gehalt scheint häufig eher auf den Anteil einer idealen Allgemeinheit zu rechnen als auf die Kennerfreude des einzelnen Liebhabers.“*<sup>847</sup>

Er forderte hier eine öffentliche, monumentale Wandmalerei, die mit einem breiten Publikum rechnet und fähig sein müsste, dieses in seinem Innersten emotional zu berühren.<sup>848</sup>

Dies hatte er für staatliche Amtsgebäude und öffentliche Plätze ebenso gefordert wie für den Neubau für die Kunst der Gegenwart, den er sich für die Nachkriegszeit erhoffte. Dieser Neubau sollte *„als Bauwerk selbst ein Zeugnis moderner Kunst sein“*;<sup>849</sup> ein solcher umfassend künstlerisch gestalteter Neubau war in der unmittelbaren Nachkriegszeit jedoch nicht realisierbar. Stattdessen konnte Justi nach einigen Verhandlungen das Kronprinzenpalais für seine neue Abteilung der Nationalgalerie, die *Galerie der Lebenden*, nutzen.<sup>850</sup>

843 JUSTI 1918, S. 26, 41, sowie WINKLER, K. 2002, S. 91f.

844 JUSTI 1919 sowie JOACHIMIDES 2001, S. 193f.

845 SCHEFFLER 1921, S. 95, 101, 103f.

846 JUSTI 1918, S. 40f.

847 Ebd., S. 41.

848 WINKLER, K. 2002, S. 92.

849 JUSTI 1918, S. 34.

850 Ebd., S. 36, sowie JUSTI 1921, S. 16f.; WINKLER, K. 1992, S. 179, WINKLER, K. 2002, S. 83f., sowie SCHNEEDE 2010, v. a. S. 92. Sie gilt als erstes öffentliches Museum für zeitgenössische Kunst.

Justis Einsatz für die Wandmalerei blieb dennoch verhältnismäßig allgemein und resultierte nicht in einer konkreten Auftragsvergabe. Es ist auch denkbar, dass er eher aus strategischen Gründen für eine Wiederbelebung der Wandmalerei plädierte, um das Ministerium von seinen Anliegen für eine Galerie zeitgenössischer Künstler zu überzeugen.<sup>851</sup> Als einzig konkretes Projekt bemühte er sich um die Übernahme der Slevogt-Fresken (1911) aus Neukladow, die in diesem Falle also nicht auf die spezifische Raumsituation in Berlin angepasst würden, sondern wie andere Tafelbilder auch als Exponate in die Sammlung eingegangen wären.

Die Wandmalereien auf Leinwand, die Max Pechstein 1912 für die Villa Perls in Berlin-Zehlendorf geschaffen hatte, schenkte die Familie Perls 1926 Justi zum 50. Geburtstag.<sup>852</sup> Aus Platzmangel wurden sie jedoch nie im Kronprinzenpalais ausgestellt. Erst als die Familie verärgert die Rückgabe forderte, drängte Justi zur zügigen Inventarisierung, um dies zu verhindern.

Ein erster Blick in die Kunstmuseen, in denen in den 1920er-Jahren Wandmalereien beauftragt und ausgeführt wurden, zeigt, dass den zeitgenössischen Wandgemälden meist eigene Räume vorbehalten waren, die in aller Regel nicht zu Ausstellungszwecken benutzt wurden.

Wandmalereien, die sich wie im 19. Jahrhundert auf den Ausstellungsraum und seine Exponate bezogen und damit gleichsam eine historische Hintergrundfolie boten oder die Funktion des Gebäudes charakterisierten,<sup>853</sup> traten in den 1920er-Jahren in den Kunst- und Kunstgewerbemuseen praktisch nicht mehr auf. Dagegen hatte sich auch der spätere Reichskunstwart Edwin Redslob in seinem 1918 verfassten Aufsatz – er war noch Direktor des Angermuseums in Erfurt – ganz entschieden verwehrt.<sup>854</sup> Er wünschte sich zwar eine „Durchdringung der Museen mit Gegenwart“,<sup>855</sup> was sich seiner Meinung nach aber gerade nicht in einem Monumentalauftrag verwirklichen lasse. Diese Idee sei vielmehr ein „Irrtum des neunzehnten Jahrhunderts“, von dem man unbedingt abkommen müsse.<sup>856</sup> Das Museum sollte sich vielmehr auf die Sammlung schon vorhandener Bildwerke konzentrieren – wenn es Anregungen für Monumentalaufträge für öffentliche Gebäude und Sammler gebe, dann könnten höchstens die Studien und Entwürfe in die Museumssammlung aufgenommen werden.

Max Sauerlandt argumentierte zehn Jahre später ganz anders: Auf der Tagung des *Deutschen Museumsbundes* in Danzig im Oktober 1929 hielt er seinen Vortrag „Die deutschen Museen und die deutsche Gegenwartskunst“, der noch im selben Jahr publiziert wurde.<sup>857</sup> Er wies den Museen eine neue kulturelle und soziale Funktion zu und

---

851 Gespräch d. Verf. mit Kurt Winkler, Haus der Preußisch-Brandenburgischen Geschichte, 12.11.2012.

852 SOIKA 2011A+B, 1912/40.

853 Vgl. MARR 1999, S. 38–43, 50f.

854 Der Aufsatz wurde im Juli 1918 geschrieben, allerdings „um ein Jahr später“ 1919 in der Publikation des Deutschen Museumsbundes *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* in unveränderter Form, nur mit einem kurzen erläuternden Vorwort abgedruckt. Vgl. REDSLOB 1919 sowie MUSEUMSBUND 1919.

855 REDSLOB 1919, S. 72.

856 Hier und im Folgenden REDSLOB 1919, S. 73f.

857 Hier und im Folgenden SAUERLANDT 1929B sowie WINKLER, K. 1999, S. 67.

befürwortete zeitgenössische wandmalerische Arbeiten im Museum ausdrücklich; in der Zusammenarbeit von Museen mit den Künstlern ihrer Zeit sah er geradezu eine Verpflichtung der Öffentlichkeit gegenüber.<sup>858</sup> Sie nahmen „für die künstlerische Repräsentation heute etwa die Stelle von Zunft- und Rathäusern, Kirchen, fürstlichen Schlössern, fürstlichen und Privatsammlungen ein.“<sup>859</sup> Er war es auch, der den Begriff des „schöpferischen Museums“ maßgeblich prägte, das sich in enge Beziehung zur aktuellen Kunstszene setzen und zum Auftraggeber für Künstler werden sollte.<sup>860</sup> Auf der Tagung des Deutschen Museumsbundes, die im darauf folgenden Jahr im Essener Museum Folkwang stattfand, spitzte er die Aufgabe des Museums gegenüber der Gegenwartskunst noch zu, es sollte den anderen öffentlichen „kunstfördernden Mächten [...], Kirche, Behörden und Wirtschaft“ gleichsam als gutes Beispiel dienen.<sup>861</sup>

Es stellt sich also die Frage, welchen neuen Stellenwert Wandmalereien innerhalb der Institution Museum erhalten sollten – sowohl in Bezug zur jeweiligen Sammlung und ihrer Konzeption als auch innerhalb der öffentlichen Wahrnehmung – und welches die Beweggründe der Auftraggeber und Künstler waren, solche baugebundenen Werke zu realisieren.

### 2.3.2 Wandbilder in Kunst- und Kunstgewerbemuseen

In Erfurt und Krefeld ergriffen nach Ende des Ersten Weltkrieges die miteinander befreundeten Museumsdirektoren Walter Kaesbach (1879–1961) und Max Creutz (1876–1932) als Erste die Initiative, das „schöpferische Museum“ in die Realität umzusetzen, indem sie 1922/1923 die Künstler Erich Heckel und Johan Thorn Prikker mit Wandmalereien beauftragten.<sup>862</sup>

Walter Kaesbach war 1920 Edwin Redslob auf den Direktorenposten des Städtischen Museums in Erfurt gefolgt.<sup>863</sup> Redslob hatte das Profil der Sammlung bereits geschärft, indem er neben dem bislang vorherrschenden Heimatcharakter einen neuen Schwerpunkt auf die deutsche Malerei des 18. bis 20. Jahrhunderts gelegt und den Ausbau der grafischen Sammlung betont hatte. Kaesbach ging darüber noch hinaus, indem er aktuelle Kunst und Künstler einbezog, wodurch sich das Museum zu einem der progressivsten deutschen Kunstmuseen der Zeit entwickeln sollte. In der

858 SAUERLANDT 1929B, v. a. S. 29–32.

859 Ebd., S. 30.

860 Vgl. HÜNEKE 2005, S. 9–12.

861 Bericht über die Tagung der Kunst- und Kunstmuseen (Abteilung A des DMB) in Essen am 14. und 15.9.1930, in: Museumskunde, NF 3.1931, S. 44.

862 Vgl. zu Max Creutz v. a. RÖDER 2009; Sabine Röder beschreibt hier auch die enge Freundschaft, die Max Creutz und Walther Kaesbach bis zu Creutz' Tod 1932 verband. Die freundschaftliche Verbindung findet auch in schriftlichen Zeugnissen der Kunsthistoriker ihren Niederschlag: So schrieb Max Creutz 1928 das Vorwort zum Katalog der Eröffnung der *Stiftung Dr. Walter Kaesbach* in neuen Räumlichkeiten in Mönchengladbach; Walter Kaesbach hielt 1932 die Trauerrede an Max Creutz' Grab. Vgl. RÖDER 2009, S. 27 sowie FEHLEMANN 1992, S. 192.

863 Zu Walter Kaesbachs Biografie sowie zu seiner Aktivität für das Erfurter Angermuseum KLAPECK, A. 1961, FEHLEMANN 1991A, FEHLEMANN 1991B, FEHLEMANN 1992 sowie v. a. AUSST. KAT. ERFURT 1996 und Karsten Horn: Zur Geschichte des Angermuseums, in: *Das Angermuseum Erfurt*, mit Beiträgen von Karsten Horn u. a., Leipzig 1996, S. 6–13, hier v. a. S. 9f.



Erdgeschosshalle ließ er die Einbauten des 19. Jahrhunderts entfernen und richtete hier die Ausstellung mittelalterlicher Kunst ein, mehrheitlich mit Exponaten aus Erfurt und Thüringen.<sup>864</sup> In unmittelbarer Nachbarschaft entstanden vor allem in den Jahren 1922 und 1923 Heckels umfassende Secco-Malereien in einem kleinen geschlossenen Nebenraum mit einer Wandfläche von ca. 120 m<sup>2</sup> bei einer Grundfläche von ca. 28 m<sup>2</sup>.<sup>865</sup> [Kat. Nr. 43] Wohl aufgrund seiner fast intimen Größe, dem Deckengewölbe sowie der sich über alle Wandflächen ausbreitenden Bemalung wurde der Raum häufig als Sakralraum oder Kapelle bezeichnet.<sup>866</sup> Einweihung des Raumes war am 16.6.1923, Heckel nahm 1924 nochmals Ausbesserungen vor und vollendete seine Arbeit damit zunächst.<sup>867</sup>

Walter Bähr, der sich publizistisch besonders für die Wandgemälde Alfred Hanfs in Tännich eingesetzt hatte, setzte diese beiden Zyklen chronologisch und qualitativ in Bezug zueinander:

*„In Mitteldeutschland sind bisher nur drei Fälle von erheblicher Bedeutung bekannt geworden. Es sind dies (in zeitlicher Aufeinanderfolge) die Wandbilder von [Ernst] Müller-Gräfe im Treppenhaus des Museums von Altenburg, der Erich-Heckelraum [sic!] im Museum zu Erfurt und der Alfred-Hanf-Raum auf Tännich.“<sup>868</sup>*

Er stellte Hanfs Zyklus so in die Tradition der aktuellen Kunstentwicklung.

#### ***Die Ausstattung des Treppenhauses im Lindenau-Museum in Altenburg***

Ernst Müller-Gräfe (1879–1954) hatte den Auftrag in Altenburg im Gegensatz zu Erich Heckel und Alfred Hanf jedoch schon vor dem Ersten Weltkrieg erhalten und mit Entwürfen begonnen; der Zyklus wurde schließlich 1922 vollendet.<sup>869</sup> [Kat. Nr. 1] Diese Treppenausstattung wurzelt also in vorrepublikanischer Zeit und soll vorab kurz erwähnt werden. Bei dem Gebäude des Lindenau-Museums handelt es sich um einen Museumsbau des 19. Jahrhunderts in einer klassischen Gemäldegalerie-Architektur, der von Julius Robert Enger (1820–1890), einem Schüler Gottfried Sempers, nach dem Vorbild der Alten Pinakothek in München 1874/75 errichtet worden war.<sup>870</sup>

864 Vgl. KAT. SLG. ERFURT 1924, v. a. S. 6f. und LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 9–11.

865 Vgl. zu Heckels wandmalerischem Projekt im Angermuseum Erfurt LUCKE/HÜNEKE 1992, LUCKE 1996, LUCKE 2004, NOWAK 1999b, S. 375, sowie HERZOGENRATH 1973, S. 63–65. Größenangaben zu Raum- und Wandfläche vgl. LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 42, sowie LUCKE 2004, S. 238. Im September 2015 wurde der Raum neu vermessen; diesen aktuellen Grundriss (HG. EG.07. Heckelraum) mit exakten Maßen stellte Cornelia Nowak vom Angermuseum der Autorin freundlicherweise zur Verfügung. (12.10.2015)

866 HERZOGENRATH 1973, S. 63, spricht beispielsweise von einer „ehemaligen Kapelle“; Lucke/Hüneke, die Heckels Zyklus 1992 umfassend dokumentiert haben, beschreiben den Raum zwar mithilfe einer sakralen Terminologie („Wie durch einen Lettner tritt man gleichsam ins Allerheiligste ein.“), geben aber keinen Hinweis darauf, dass er tatsächlich als Kapelle genutzt wurde. Das Museum war seit 1886 im ehemaligen kurmainzischen Pack- und Waagehof (1705–1712) untergebracht. Vgl. LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 9, 41f.

867 Vgl. LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 17–19, sowie MENZEL 2008, S. 49. Heckel nahm 1931 selbst letztmalig Ausbesserungsarbeiten vor.

868 BÄHR 1924a, s. p. (S. 1)

869 Vgl. zu Ernst Müller-Gräfe v. a. AUSST. KAT. ALTENBURG 1955.

870 Vgl. zur Architektur des Museums Homepage Lindenau-Museum: <http://www.lindenau-museum.de/index.php?id=719> (2.7.2012)

Müller-Gräfe war im Jahr 1911 mit der Ausmalung des Treppenhauses im Lindenau-Museum beauftragt worden und erhielt für die ersten Kartons bereits 1913 den Großen Sächsischen Staatspreis (RompPreis).<sup>871</sup> Bis 1914 arbeitete er an zahlreichen Entwürfen, von denen er zwei Werke in einer ersten Fassung noch vor Kriegsausbruch auf der Wand umsetzte. Diese Fassung überarbeitete er nach Kriegsende jedoch und kam 1922 schließlich zur endgültigen Version von drei großformatigen, expressiven Einzelwerken im Treppenhaus des Museums. 1928/29 konnte er im Krematorium in Altenburg einen weiteren Auftrag ausführen und die Kuppel ausmalen, wie sie heute noch erhalten und sichtbar ist. [Kat. Nr. 2]

Der Museumszyklus wurde 1937 im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ übermalt und war seitdem nur während der Sanierung des Gebäudes in den 1990er-Jahren vorübergehend freigelegt, bevor er wieder mit Tapete verdeckt wurde.<sup>872</sup> Die dieser Ausführung zugrunde liegenden Entwürfe von 1919 müssen insofern als aussagekräftigste Quelle genutzt werden.

Mithilfe großer, auf ihre wesentlichen Formen reduzierter menschlicher Gestalten, die er in eine expressionistische Farblandschaft einbettete, stellte der Künstler Glück und Leid des Menschen dar. Der Katalog zur Gedächtnisausstellung Müller-Gräfes, die das Lindenau-Museum 1955 zeigte, beschreibt diese letzte Fassung folgendermaßen:

*„Jetzt sah man rechts Badende, also Menschen im Glück des Daseins, in der Mitte Menschen in der Arbeit, Getreideernte und Obsternte, und links Menschen im Leid, Flüchtende und Vertriebene.“*<sup>873</sup>

Ähnlich einem Lebenszyklus beschreibt Müller-Gräfe verschiedene Phasen des menschlichen Lebens; in den Badenden lässt sich ein Symbol für den paradiesischen Urzustand sehen; die Menschen in der Arbeit symbolisieren die aktive und tatkräftigste mittlere Lebensphase; im Leid und den Flüchtenden findet er ein Sinnbild für das Alter.

Er bezog sich mit diesen Werken nicht auf die Sammlung des Museums, sondern entwarf ein zyklisches Geschichtsbild, das zum architektonischen Auf und Ab des Treppenhauses gleichsam ein malerisches Pendant schaffen sollte. Durch die starke Farbigkeit und die expressive Formensprache entstand jedoch kein ausgewogenes Miteinander. Jutta Penndorf charakterisiert die Werke gar als *„die Sammlungen des Lindenau-Museums übertönend.“*<sup>874</sup>

Fast gleichzeitig hatte auch Paul Thiersch, der Direktor der Kunstschule Burg Giebichenstein, ein ähnlich allgemeingültiges Thema in einem Museumstreppehaus umgesetzt: 1918 realisierte er zusammen mit einigen Schülerinnen im Museum für Vorgeschichte in Halle einen umfassenden Zyklus, in dem er jedoch thematisch mit

871 Zum Altenburger Wandbildzyklus hier und im Folgenden v. a. AUSST. KAT. ALTENBURG 1955, S. 7–9, und PENNDORF 1999, v. a. S. 85–88; über diese Publikationen hinaus wird der Zyklus meist nur sehr kurz erwähnt, z. B. bei BÄHR 1924A und NOWAK 1999B, S. 375.

872 Schreiben von Julia Nauhaus, Direktorin Lindenau-Museum, Altenburg, an die Verfasserin, 17.7.2012.

873 AUSST. KAT. ALTENBURG 1955, S. 9.

874 PENNDORF 1999, S. 88.

Szenen aus der Edda-Dichtung auf die germanische Frühzeit rekurrierte und so einen Anknüpfungspunkt schuf. [Kat. Nr. 64] (vgl. auch Kap. III.2.3.3)

Auch Thierschs Zyklus war in expressionistischer Formsprache und kräftiger Farbigkeit ausgeführt. Die Platzierung beider Zyklen im Treppenhaus ermöglicht eine relative Definition des Betrachters, der die Werke also beim Eintritt in die Sammlung sehen und sie gleichsam durchschreiten würde. Die Umsetzung als vergleichsweise autonome Wandgemälde im Eingangsbereich der Museen erinnert an die musealen Ausstattungsprogramme des 19. Jahrhunderts, wie sie sich beispielsweise in der Münchner Pinakothek, der Düsseldorfer Kunsthalle, im Dresdner Albertinum oder dem Museum für Bildende Künste in Leipzig finden.<sup>875</sup> Bezugspunkt für Themenwahl und Bildgestaltung ist bei Thiersch jedoch die Museumssammlung vor- und urgeschichtlicher Exponate, worauf später noch näher eingegangen wird.

#### ***Erfurt und Krefeld: Ein eigener Raum für moderne Monumentalmalerei***

Die Wandzyklen von Thorn Prikker und Heckel unterscheiden sich zunächst einmal wesentlich in ihrem Anbringungsort von den genannten Werken in Halle und Altenburg: Den Künstlern stand jeweils ein eigener Raum zur Verfügung, der von den Besuchern nicht vor dem Eintritt in die Sammlung oder Ausstellung durchschritten werden musste. Heckels Raum ist ein in sich geschlossener Anraum zur großen Erdgeschoßhalle, der nicht zwangsläufig betreten werden musste; der sog. Marmorsaal, der Thorn Prikker zur Verfügung stand, befand sich im zweiten Obergeschoss des Kaiser Wilhelm Museums, eingebettet in die Folge der anderen Sammlungsräume. Erich Heckels Zyklus wurde von Mechthild Lucke und Andreas Hüneke bereits verschiedentlich und intensiv untersucht.<sup>876</sup> Vorliegender Untersuchung dienen diese Forschungsergebnisse als Ausgangspunkt.

Johan Thorn Prikker formulierte mit seinen Wandgemälden in Krefeld erstmals einen raumgreifenden monumentalen Zyklus, der als vorläufiger Höhepunkt seines wandmalerischen Strebens gelten kann und der der intimen Bildwelt und zurückhaltenderen Gestaltung Heckels diametral gegenüberstand. Aufgrund seiner singulären Stellung wird ihm ein eigenes Kapitel im Rahmen der vorliegenden Untersuchung gewidmet. (Kap. IV.1)

Erich Heckels Zyklus *Die Stufen des Daseins* entstand im Städtischen Museum in Erfurt auf Initiative des jungen Direktors Walter Kaesbach. Kaesbach war selbst Kunstsammler,<sup>877</sup> ein entschiedener Verfechter der Moderne, was ihm fast den Amtsantritt in Erfurt vereitelt hätte,<sup>878</sup> und unterhielt nicht nur mit Heckel, sondern mit

---

875 Vgl. z. B. MARR 1999, SCHULZE, S. 1984 und WAGNER, M. 1989, v. a. S. 103–164.

876 Besonders ausführlich: LUCKE/HÜNEKE 1992; Mechthild Lucke forschte und publizierte auch in den folgenden Jahren immer wieder zum Erfurter Zyklus. S. LUCKE 1996 und LUCKE 2004.

877 Zu Kaesbachs Sammlung, die er 1922 seiner Vaterstadt Mönchengladbach stiftete, FEHLEMANN 1991a sowie FEHLEMANN 1992, S. 189–192.

878 Vgl. Passagen aus einem Gespräch zwischen Roman Norbert Ketterer und Walter Kaesbach, April 1959 in Hemmenhofen, in: AUSST. KAT. ERFURT 1996, S. 11.

vielen der jungen zeitgenössischen Künstler eine intensive Freundschaft.<sup>879</sup> Bevor er seine Stellung als Museumsdirektor in Erfurt begonnen hatte, war er mehr als zehn Jahre an der Nationalgalerie in Berlin tätig und unterstützte dort Ludwig Justi zuletzt bei der Einrichtung der *Galerie der Lebenden* als dessen Assistent.<sup>880</sup> Seine engen Kontakte zu zeitgenössischen Künstlern nutzte Kaesbach nicht nur für den Auftrag an Erich Heckel, auf seine Anregung hin entstanden auch Lyonel Feiningers Werkgruppe zur Regler- und Barfüßerkirche (1924 und 1926) und Christian Rohlf's Variationen seiner Dom-Severi-Gruppe (1924).<sup>881</sup> In seiner Funktion als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie veranlasste er später die Umgestaltung der Aula nach modernen raumgestalterischen Methoden. Den Anfang hatte er aber mit dem Auftrag an Erich Heckel im Jahr 1921 gemacht, den dieser dann vor allem in den Jahren 1922–1924 umsetzte.<sup>882</sup> Kaesbach wusste, dass sich Heckel schon lange gewünscht hatte, „*einen Raum ausmalen zu dürfen*“ und konnte sich so seiner Zusage relativ sicher sein.<sup>883</sup> Die Finanzierung ermöglichte der Schuhfabrikant Alfred Hess (1879–1931), der sich in Erfurt vielfältig für das Museum und die Förderung zeitgenössischer Kunst und Künstler einsetzte.<sup>884</sup>

Nach der Neuordnung der mittelalterlichen Ausstellung in der Erdgeschosshalle wurde diese sog. *Große Halle*, durch die man zu dem von Heckel ausgestalteten Raum gelangt, im Juni 1922 wieder eröffnet; 1924 erschien der erste Teil eines projektierten Gesamtkataloges des Städtischen Museums zur mittelalterlichen Sammlung und der Gemäldegalerie, in dem dem Heckel-Raum ein eigenes Kapitel mit einem Auszug aus Sauerlandts Aufsatz zu diesem Projekt gewidmet ist.<sup>885</sup> Sauerlandt sah Heckels Wandgemälde „*in einer Reihe neben den Nazarenerfresken Cornelius', Schnorr von Carolsfelds und Philipp Veits und den Fresken von Hans von Marées [sic!] in der Bibliothek des Aquariums in der Villa Nazionale in Neapel*“<sup>886</sup> und den Künstler selbst – im Vergleich mit dessen Künstlerkollegen Kirchner, Schmidt-Rottluff und Otto Mueller – als den am besten geeigneten Zeitgenossen für diese Aufgabe.<sup>887</sup>

879 Zu den Freundschaften, die Kaesbach mit zahlreichen zeitgenössischen Künstlern unterhielt, vgl. FEHLEMANN 1992, S. 187–189, sowie Kap. III.1.1.4.

880 Vgl. z. B. AUSST. KAT. ERFURT 1996, S. 6, FEHLEMANN 1992, S. 188, KLAPHECK, A. 1961, S. 7.

881 Vgl. AUSST. KAT. ERFURT 1996, S. 9, sowie LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 10.

882 Die Auftrags- und Entstehungsgeschichte ist mehrfach detailliert beschrieben, z. B. bei LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 9–24, oder bei LUCKE 2004, S. 235–236, die im Folgenden als Grundlage für die Skizzierung der wesentlichen Gesichtspunkte dienen.

883 Undatierte Aufzeichnungen von Walter Kaesbach aus dem Nachlass (Archiv Angermuseum) zit. n. AUSST. KAT. ERFURT 1996, S. 9, Anm. 16.

884 Vgl. zu Alfred Hess MENZEL 2008 sowie LUCKE 1992. Hess war Mitbesitzer der M. & L. Schuhfabrik AG in Erfurt.

885 KAT. SLG. ERFURT 1924; Max Sauerlandt: Heckel-Raum, in: ebd., S. 33–35.

886 Max Sauerlandt: Heckel-Raum, in: ebd., S. 34.

887 Sauerlandt empfindet Heckel als einzig möglichen Künstler für diese Aufgabe, Kirchner erscheint ihm zu „*epigrammatisch zugespitzt in seiner Form, zu satirisch in seiner Gesinnung, seit Jahren vielleicht auch zu weltvereinsamt, Schmidt-Rottluff ist immer noch allzu sehr in den engen Kreis der Probleme seiner eigenen Natur gebannt – Otto Müller ist zu leicht an Menschlichkeitsgehalt, Nolde endlich zu schwer und zu tief konzentriert in der dramatischen Spannung seiner weltübergreifenden Gefühle*“; nur Heckel sei der Aufgabe durch sein „*harmonisches Talent*“ gewachsen. Vgl. Max Sauerlandt: Heckel-Raum, in: ebd., S. 34.

Kaesbach war es mit diesem Auftrag gleichsam gelungen, die Forderung seines Kollegen Max Sauerlandt vom „schöpferischen Museum“ umzusetzen.<sup>888</sup>

Erich Heckel hatte bei der Themenwahl offenbar freie Hand gehabt; Kaesbach hatte ihm keine Vorgabe gemacht und sicherte ihm zu, dass der Raum ausschließlich den Wandmalereien vorbehalten bliebe.<sup>889</sup> Heckel entschied sich für die *Stufen des Daseins*, die von Sauerlandt schließlich *Lebensstufen* getauft wurden und vor allem unter diesem Titel in die Kunstgeschichtsschreibung eingingen.<sup>890</sup> Er setzte das Thema in einem vielfigurigen und alle Wandflächen bedeckenden Zyklus in spätexpressionistischer Formensprache um. Lucke und Hüneke haben das Bildprogramm 1992 detailliert entschlüsselt und konnten vielschichtige inhaltliche Bezüge und ein gedanklich konsequent realisiertes Konzept identifizieren: Heckel griff nicht auf einen tradierten Stoff wie die Edda-Dichtung oder einen feststehenden Kanon wie die vor allem um die Jahrhundertwende populären Lebensalter-Darstellungen zurück.<sup>891</sup> Er kreierte vielmehr einen zeitgenössisch-persönlich konnotierten Kosmos, der nur teilweise mit Elementen der Lebensalter-Ikonografie, wie beispielsweise der Darstellung des Alterns durch Personen verschiedener Generationen, gelesen werden kann.

Heckel band seine Künstlerkollegen Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller und die Bildhauer Alexander Zschokke und Hans Walther<sup>892</sup> durch Porträts in seine Darstellung ebenso ein wie den verehrten Dichter Stefan George (1868–1933) als zentrale Hauptfigur im oftmals als Hauptbild bezeichneten Teil der *Welt des Mannes* und Mitglieder des Berliner George-Kreises oder seine Frau Siddi Heckel als dem Dichter gegenüberstehende dominante Figur. [Kat. Nr. 43] Die Porträts dienen ihm als Ausgangspunkt für allgemeingültige Typendarstellungen: So bildete Siddi Heckel als „die Große Mutter, Ursprung und Nährerin allen Lebens“,<sup>893</sup> die in der Natur am Strom des Lebens gezeigt wird, gleichsam ein Gegenbild zu der durch George mit dem jungen Maximilian Kronberger (1888–1904) verkörperten geistigen Welt des George-Kreises. Stefan George und Siddi Heckel sind zwar individuell identifizierbar, können aber auch stellvertretend für „die Frau“ und „den Mann“ gelesen werden. Bei den anderen dem Dichter zugeordneten männlichen Gestalten handelt es sich neben Ernst Morwitz (1887–1971), der Heckel mit dem George-Kreis bekannt gemacht hatte, um mit Heckel befreundete Mitarbeiter der Berliner Museen, die Stefan George ebenfalls nahestanden: auf der linken Seite der Kunsthistoriker Wilhelm Stein (1886–1970) und der Philologe Josef Liegle (1893–1945), auf der rechten der Bildhauer und

---

888 Vgl. HÜNEKE 2005.

889 LUCKE 2004, S. 235, sowie LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 16.

890 Vgl. zur Titelgebung durch Sauerlandt ebd., Anm. 1.

891 Zu Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert vgl. BARTH 1971.

892 Ernst Ludwig Kirchner ist im Bild *Die Trennung* erkennbar, Otto Mueller und Alexander Zschokke sind im linken Fensterfeld zu sehen und stehen für das kreative Prinzip; der Erfurter Bildhauer Hans Walther ist in der Supraporte zu sehen, wie er an der Büste Walter Kaesbachs arbeitet. Vgl. LUCKE 2004, S. 239, 245–247.

893 Ebd., S. 239.

Kunsthistoriker Ludwig Thormaehlen (1889–1956), der seit 1914 an der Berliner Nationalgalerie tätig war, und sein Kollege Alois J. Schardt (1889–1955), der von 1920 bis 1924 ebenfalls dort beschäftigt war.<sup>894</sup> Auf dem sich rechts anschließenden Wandfeld neben dem Fenster ist schließlich Ludwig Justi zu sehen, der dem George-Kreis nicht angehörte, sich aber als Direktor der Nationalgalerie mit der *Galerie der Lebenden* besonders für den Einbezug der zeitgenössischen Kunst in das Museum eingesetzt hatte. Im Fensterfeld direkt nebenan sind Initiator und Mäzen des Raumes, Walter Kaesbach und Alfred Hess, als Wappenhalter dargestellt. [Kat. Nr. 43.6] Mit Justi verband sie einerseits Kaesbachs Assistentenzeit in Berlin, aber entscheidender noch der Einsatz für die zeitgenössische Kunst.

Heckels Wandbildzyklus lässt also verschiedene Interpretationsebenen zu: Er kann als Kommentar zur aktuellen kulturpolitischen Situation in Deutschland, als Darstellung persönlicher Erinnerungen, Freundschaften und Beziehungen Heckels, als utopische Idee einer neuen Menschengemeinschaft, wie sie im George-Kreis diskutiert wurde, oder als allegorische Darstellung menschlicher Beziehungen in unberührter Natur sowie der städtischen Umgebung Erfurts gelesen werden.

In der Ornamentik der so genannten Wappenteppiche in den Fensterfeldern und der den gesamten Raum umspannenden Sockelzone, die er als symbolgeladenen Blumenfries in Bezug zu den darüber platzierten Bildern gestaltete, nahm Heckel motivisch Bezug auf mittelalterliche Darstellungen.<sup>895</sup> Lucke verweist auf spätmittelalterliche Gebet- und Stundenbücher, in denen ganze Textseiten mit Bordüren aus Rankenwerk oder Randleisten mit Blumen, Tieren oder szenischen Darstellungen umzogen sind, an die er hier gedacht haben mag. Darüber hinaus gemahnen die überhöhten Raumproportionen mit den schmalen Fenstern, der gebrochene orange Grundton sowie das pompejanische Rot in den StICKKappen der Wölbung an einen mittelalterlichen Kirchenraum.<sup>896</sup>

Man kann Heckels Raumausmalung unter diesen Gesichtspunkten auch als künstlerischen Kommentar zur und als Umsetzung der unter Kaesbach weiterentwickelten Museumskonzeption verstehen, die in der Mittelalter-Sammlung verwurzelt ist und bis zum Einbezug aktueller zeitgenössischer künstlerischer Strömungen reicht. Gesamtraumeindruck, Farbigkeit und Motive der Sockelzone und Wandfelder bilden den mittelalterlichen Pol, wohingegen der spätexpressionistische Stil, die dargestellten Personen und die mit ihnen identifizierbaren aktuellen (kulturpolitischen) Themen den Gegenwartspol darstellen.

In dem Raum verwirklichten sich darüber hinaus zugleich zwei Forderungen der Zeit: Zum einen ist er Zeugnis einer geglückten Umsetzung des Konzepts des „schöpferischen Museums“, das sich hier nicht nur auf die bloße Auftragsvergabe eines Museums an einen bildenden Künstler beschränkte, sondern mit diesem Werk dem Besucher und Betrachter eine programmatische Aussage über Kunst und Gesellschaft

894 Zu den Identifizierungen hier und im Folgenden v. a. ebd., S. 239, 241f.

895 Ebd., S. 238f., 241.

896 Ebd., S. 237f.

anbot. Zum anderen scheint es Justis Forderung umzusetzen, dass zeitgenössische Werke – in der Tradition der mittelalterlichen Kunst – eine öffentliche Relevanz für die Allgemeinheit haben sollten.<sup>897</sup>

#### ***Mehr als die Summe seiner Teile – Das neue Museum Folkwang in Essen***

In besonders umfangreicher Weise gelang es Ernst Gosebruch, seit 1912 Direktor des Kunstmuseums der Stadt Essen und seit 1922 des neu gegründeten Museum Folkwang,<sup>898</sup> Künstler in die Ausgestaltung des Museumsgebäudes einzubinden und die Idee des „schöpferischen Museums“ zu verwirklichen. Die umfangreiche künstlerische Gestaltung kann als exemplarisches Beispiel für eine gelungene und progressive Umsetzung künstlerischer, gestalterischer und museumsspezifischer Ansprüche gelten.

Gosebruch und der Architekt des Neubaus Edmund Körner (1874–1940) knüpften damit an die umfassende Gestaltungsidee Karl Ernst Osthaus' an, die bereits den Jugendstilbau des Museum Folkwang in Hagen geprägt hatte.<sup>899</sup> Es entstanden baugebundene Werke verschiedener Gattungen: Bauplastik, Mosaik, farbige Wandgestaltung sowie Wandmalereien in den Museumsräumen. Architekt und Museumsdirektor waren sich jedoch eher in einer steten Auseinandersetzung verbunden, als dass sie in den Fragen der künstlerischen Gestaltung des Baus dieselben Ziele verfolgt hätten.<sup>900</sup>

Körner band Johan Thorn Prikker ein, dem er ein Steinmosaik im so genannten Schmuckhof sowie die Gestaltung der Türen übertrug.<sup>901</sup> Mit Ludwig Gies (1887–1966), den Gosebruch beauftragt hatte, konnte ein expressionistischer Künstler gewonnen werden, der zwei Genien aus Travertin für die Stirnwand des Ehrenhofes schuf.<sup>902</sup> [Abb. 65] Eine besonders prominente Rolle kam Oskar Schlemmer und Ernst Ludwig Kirchner zu. Mit Kirchner war Gosebruch bereits seit 1925 über die Ausmalung des

---

897 Vgl. JUSTI 1918, S. 40f., sowie WINKLER, K. 2002, S. 92.

898 1922 gelang es der Stadt Essen, durch private Gelder einer Gruppe von Unternehmern die Folkwang-Sammlung des kürzlich verstorbenen Karl Ernst Osthaus aus Hagen zu erwerben. Im selben Jahr wurde diese Sammlung mit dem Städtischen Museum der Stadt Essen zum Museum Folkwang Essen vereint. Vgl. FISCHER 2010 sowie LAUFER 2010. Vgl. Liste der Stiftungen zum Erwerb der Hager Sammlungen in: Hermann Schröter, *Die Essener Museen und ihre Geschichte*, Sonderdruck aus: *Das Münster am Hellweg*, 1971, Jg. 24, H. 1–6, Neustadt/Aisch 1971, S. 82. Zur Geschichte des Museum Folkwang in Essen außerdem VOGT 1965, AUSST. KAT. ESSEN 2010A, AUSST. KAT. ESSEN 2010B.

899 ZACHARIAS 2010; zu Edmund Körner, Leben und Werk PANKOKE 1996; zur Folkwang-Idee AUSST. KAT. HAGEN 2012 sowie LAHME-SCHLENGER 1992.

900 Vgl. dazu die Korrespondenz zwischen Gosebruch und Körner, die sich in den Bauakten des Essener Stadtarchivs erhalten hat. Sie spiegelt gleichsam eine Grundsatzdebatte zwischen den Protagonisten, die sich selbst als Künstler bzw. künstlerische Gestalter verstanden, wider. Vgl. auch ZACHARIAS 2010, S. 193.

901 Ebd.

902 Ebd., S. 193. Die beiden Bauplastiken wurden im Krieg zerstört. Vgl. auch AUSST. KAT. LEVERKUSEN U. A. 1990, S. 74, sowie AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993B, S. 36f.



Festsalles in Kontakt.<sup>903</sup> Dieses Projekt sollte nach zahlreichen Entwürfen jedoch nicht zur Ausführung kommen. Schlemmer konnte den beschränkten Wettbewerb zur Ausgestaltung des so genannten Brunnenraumes, zu dem außer ihm noch Willi Baumeister und Erich Heckel eingeladen waren, 1928 für sich entscheiden.<sup>904</sup> 1931 wurde schließlich die dritte Fassung seiner Entwürfe ausgeführt und installiert, die jedoch nicht erhalten ist.

Zu beiden wandmalerischen Projekten von Schlemmer und Kirchner liegen detaillierte Publikationen mit jeweiliger Dokumentation der Entstehungsgeschichte vor.<sup>905</sup> Davon ausgehend soll für diese Untersuchung versucht werden, die jeweiligen Charakteristika der Werke in Bezug auf ihre Funktion im Kontext von Architektur und Museumssammlung herauszustellen.

An Gosebruchs Künstlerauswahl zeigen sich anschaulich seine beiden Standbeine: Einerseits fühlte er sich expressionistischen Künstlern wie Gies, Kirchner und Heckel verbunden, andererseits galt sein Interesse als langjährigem Werkbundmitglied auch und besonders den künstlerischen Konzepten der Bauhausmeister wie Schlemmer oder des ihm und den Ideen von Werkbund und Bauhaus nahestehenden Willi Baumeister. Die viel diskutierte Frage der farbigen Wandgestaltung in den Ausstellungsräumen übertrug er Hinnerk Scheper (1897–1957), der seit 1925 die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus in Weimar leitete und hier selbst ausgebildet worden war.<sup>906</sup> Für die Präsentation der Kunstwerke setzte Scheper das bereits 1926 im König-Albert-Museum in Zwickau erprobte Konzept um, hauptsächlich mit Grautönen, zarten Farben und einigen starkfarbigen oder dunklen Wandbereichen wirkungsvolle Hintergründe für die Exponate zu schaffen.<sup>907</sup> Eine ebenfalls avantgardistische, aber von den Farbgestaltungen Schepers unterschiedliche Raumlösung

903 Vermutlich hatten Kirchner und Gosebruch erstmals im März 1925 bei Gosebruchs Besuch in Berlin über eine Ausmalung im Essener Museum gesprochen. Erste schriftliche Erwähnung des Projektes in dem Schreiben Ernst Ludwig Kirchners an Hans Gosebruch, 1.6.1925, abgedruckt in: DELFS 2004A, Brief Nr. 194, S. 136f.; Vgl. außerdem ebd., Brief Nr. 193, S. 136. Insgesamt findet das Projekt in 142 Briefen des Schriftverkehrs zwischen Kirchner und Gosebruch Erwähnung. Vgl., ebd., S. 137, Anm. 6.

904 Vgl. Schreiben von Max Sauerlandt an Oskar Schlemmer, 5.3.1928, in: Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, zit. n. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 10. Sauerlandts Schreiben, das er in Vertretung Gosebruchs an Schlemmer versandte, belegt die erstmalige Aufforderung/Einladung an die drei Künstler. Für den Entwurf stehen 1.000 RM zur Verfügung. Vgl. außerdem AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 10–13, AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993B, S. 29–35.

905 Zu Kirchners Projekt sind vor allem die Publikationen von Hubertus Froning und Hans Delfs aufschlussreich, die sich explizit mit dem Essener Projekt bzw. der Wandmalerei im Werk Kirchners befassen: FRONING 1999, FRONING 1991, DELFS 2001; darüber hinaus vgl. auch DELFS 2004A, SCHIEDER 1998, FRONING 1993 sowie Hanna Strzodas Forschungen zu Kirchners Ateliers und seinen Arbeiten für die Firma Feinhals-Textilien auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914: STRZODA 2006, STRZODA 2008.

Zu Schlemmers Wandbildern für das Museum Folkwang sind als grundlegende Literatur folgende zu nennen: v. a. AUSST. KAT. STUTTGART 2014, Friederike Zimmermann: Oskar Schlemmer als Wandgestalter, in: ebd., S. 157–164, v. a. S. 158–161, AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, aber auch nach wie vor HERZOGENRATH 1973 und BORRIES 1960; zeitgenössisch äußerte sich Will Grohmann, vgl. GROHMANN 1931A; auch Schlemmer selbst gab Erläuterungen zu seinen Werken: SCHLEMMER 1931A sowie SCHLEMMER 1930B; vgl. außerdem auch SCHLEMMER 1977.

906 Zu Scheper und der Geschichte der Werkstatt für Wandmalerei vgl. AUSST. KAT. BERLIN 2005, S. 8–10, hier v. a. S. 10.

907 Zur Farbgestaltung in Essen ebd., S. 120–123, sowie zum König-Albert-Museum in Zwickau ebd., S. 124–127.

fand El Lissitzky für das Provinzialmuseum Hannover, wo er 1926–1928 sein Abstraktes Kabinett einrichten konnte, das als Gesamtraum und Display zur Präsentation zeitgenössischer Werke dienen sollte.<sup>908</sup>

An Kirchners Projekt für den Festsaal war neben Gosebruch ganz entscheidend auch der Chemiker und Kunstsammler Carl Hagemann (1867–1940) beteiligt.<sup>909</sup> Bereits zu Anfang des Jahrhunderts hatte er seine Sammeltätigkeit begonnen und stand bald mit einigen zeitgenössischen, vor allem expressionistischen Künstlern in Kontakt. Besonders eng fühlte er sich Kirchner verbunden, den er zeit seines Lebens durch Ankäufe unterstützte.

Die erste Initiative für die Ausmalung des Festsaaes in Essen wurde häufig Hagemann zugeschrieben, jedoch kann die Korrespondenz zwischen Gosebruch und Kirchner belegen, dass sie bereits im Juni 1925 über das Projekt sprachen und sich wahrscheinlich bei einem Besuch Gosebruchs im Frühjahr desselben Jahres erstmals darüber ausgetauscht hatten.<sup>910</sup> Kirchners Ausmalung wurde also gleich zu Beginn zumindest von Gosebruch gedanklich in das Neubauprojekt Edmund Körners einbezogen, das im März desselben Jahres beschlossen worden war.<sup>911</sup> Der Neubau wurde in zwei Bauabschnitten errichtet und konnte am 5.5.1929 eingeweiht werden. Während dieser Zeit und noch darüber hinaus bezeugt ein reger Briefwechsel zwischen Gosebruch, Kirchner und Hagemann die langwierige und von Missverständnissen geprägte Diskussion über die Ausmalung des Festsaaes.<sup>912</sup>

Gosebruch hatte Kirchner die Themenwahl freigestellt – dieser entschied sich für „Arbeit und Leben“, was er in seinen Briefen mitunter auch als „Leben in Arbeit und

---

908 Vgl. v. a. FLACKE-KNOCH 1985; *Das Kabinett der Abstrakten* in Hannover geht auf die von El Lissitzky zuvor erprobten Räume auf der Ausstellung der Novembergruppe 1923 im Lehrter Bahnhof in Berlin sowie auf der Internationalen Kunstausstellung 1926 in Dresden zurück. Vgl. ebd. S. 56f. Museumsdirektor Alexander Dörner (1893–1957) hatte die Museumssammlung neu geordnet und die übrigen Museumsräume farbig gestaltet; zu Dörner Flacke-Knoch in: JUNGE 1992, S. 51–58.

909 Vgl. zur Biografie Carl Hagemanns hier und im Folgenden DELFS 2004A: Hagemann stammte aus Essen, hatte Chemie studiert und war seit 1894 in der chemischen Industrie tätig: zunächst bei Friedr. Bayer & Co in Elberfeld, dann bei den Farbenfabriken Leopold Cassella & Co in Frankfurt, die 1925 Teil der I. G. Farben AG werden. Hagemann wird Vorstandsmitglied des Konzerns. Seit 1907 verband ihn eine enge Freundschaft mit Gosebruch, seit 1912 stand er mit Künstlern wie Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff und Mueller in Kontakt und sammelte deren Werke.

910 Schreiben von Ernst Ludwig Kirchner an Ernst Gosebruch, 1.6. und 29.10.1925, in: DELFS 2004B, Nr. 194 und Nr. 203; außerdem DELFS 2001, S. 77, und DELFS 2010B, Nr. 1492 und Nr. 1591.

911 Zur Baugeschichte hier und im Folgenden v. a. VOGT 1965, S. 56–59, sowie PANKOKE 1996, S. 93–108. Das Kuratorium, das sich für den Entwurf von Edmund Körner entschieden hatte, bestand aus 16 Mitgliedern – neben Vertretern des Vereins, der Stadt, der Osthaus-Erben und des preußischen Staates gehörten ihm auch der Museumsdirektor und der Reichskunstwart Edwin Redslob an. Bei Stimmengleichgewicht hatte der Museumsdirektor die entscheidende Stimme.

912 Das Projekt der Ausmalung des Festsaaes findet in 142 Briefen zwischen Ernst Ludwig Kirchner, Carl Hagemann und Ernst Gosebruch Erwähnung. Die Korrespondenz ist vollständig publiziert in: DELFS 2004A. Hagemann hatte zugesichert, mit 10.000 Mark einen Großteil der Finanzierung zu übernehmen, und fungierte teilweise als Mittler zwischen Künstler und Museumsdirektor, indem er zumindest als Ansprechpartner für beide zur Verfügung stand. Vgl. DELFS 2001, S. 82f.

Spiel“ bezeichnete.<sup>913</sup> Seit 1927 arbeitete er an den Entwürfen.<sup>914</sup> Im Laufe der Arbeit an dem Projekt durchlief das Konzept verschiedene Stadien, in denen Kirchner teilweise – wenn auch ungern – auf die geänderten Wünsche des Museumsdirektors reagierte. Eine Hauptschwierigkeit des ganzen Projekts lag sicherlich darin, dass weder Gosebruch noch das Museumskuratorium oder die Stadt Essen offenbar jemals einen klar formulierten Auftrag an Kirchner vergeben hatten. Und auch wenn sich Gosebruch der Unterstützung Hagemanns sicher sein konnte, war damit das Finanzierungsproblem für solch ein umfangreiches Projekt nicht gelöst. Kirchner war aber von der Möglichkeit einer monumentalen Wandgestaltung so eingenommen, dass er diese Problematik offenbar nicht realisieren wollte und sich auf die mündlichen Vereinbarungen verließ.<sup>915</sup>

Auch er war nachhaltig von seinem Architekturstudium bei Fritz Schumacher in Dresden, den Ideen der Raumkunst und den von Schumacher im Fach *Innere Ausbau* vermittelten Inhalten geprägt.<sup>916</sup> Malerei, Bildhauerei und Inneneinrichtung sollten sich in dessen Vorstellung unterstützend mit der Architektur verbinden. Der „*Zusammenhang der Malerei mit Architektur, wie es im Mittelalter selbstverständlich war*“, <sup>917</sup> galt auch Kirchner als das große Ziel. 1912 und 1914 hatte er auf der Sonderbundaussstellung und der Werkbundaussstellung in Köln erstmals zwei öffentliche Aufträge ausführen können: 1912 schuf Kirchner gemeinsam mit Heckel eine Stoffbespannung mit einer großen Madonna in Batiktechnik für den Kapellenraum, in dem auch Glasfenster von Thorn Prikker gezeigt wurden.<sup>918</sup> Für die Werkbundaussstellung 1914 hatte er für den Stand des Kölner Tabakfabrikanten Josef Feinhals den dreiteiligen Stoff-Wandbehang *Die Kunst im Tabakgewerbe* mit Applikationen geschaffen,<sup>919</sup> (Abb. 23f.) 1916 schließlich seinen Zyklus im Sanatorium Kohnstamm in Königstein.<sup>920</sup> (vgl. S. 205f., Abb. 41–44)

Bis Gosebruch ihm 1925 die Ausmalung in Essen in Aussicht stellte, war der Königsteiner Auftrag der letzte und einzige Wandbildauftrag gewesen, den Kirchner umsetzen konnte; da er „*die großen monumentalen Arbeiten*“ aber als seine „*eigentlichen Werke*“<sup>921</sup> ansah und ihm der Essener Auftrag ungeheuer wichtig war – „*Es interessiert mich so,*

913 ZACHARIAS 2010, S. 195, Schreiben von Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann, 6.8.1927, in: DELFS 2004A, Nr. 223 sowie FRONING 1991, S. 10.

914 Kirchner erhielt im Sommer 1927 erstmals Pläne des Museums, im Frühjahr 1928 sandte er die ersten Entwürfe. Vgl. ZACHARIAS 2010, S. 195.

915 FRONING 1991, S. 10–12.

916 Vgl. zu Kirchners Architekturstudium sowie seiner Prägung durch Fritz Schumacher v. a. HOFFMANN 2001 und AUSST. KAT. DARMSTADT 2011.

917 Schreiben Ernst Ludwig Kirchners an Carl Hagemann, 8.2.1917, in: DELFS 2004A, Nr. 103.

918 Vgl. FRONING 1991, S. 7,9, KAUFMANN 2007, S. 78–84, sowie DELFS 2010A, Brief Nr. 156 und 157. Christiane Heiser erarbeitete für die Ausstellung 1912 – *Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes* eine Rekonstruktion dieses Raumes. Vgl. auch Beitrag zur Kapelle der Sonderbundaussstellung von Christiane Heiser, in: AUSST. KAT. KÖLN 2012B, S. 24–27.

919 STRZODA 2008 sowie AUSST. KAT. ASCHAFFENBURG 1980, S. 135ff.

920 Vgl. v. a. HOFFMANN, M. 1999A.

921 Schreiben Ernst Ludwig Kirchners an Carl Hagemann, 17.1.1926; sowie DELFS 2001, S. 76.

diese großen Flächen zu gestalten. [...] Es ist das für mich fast eine Lebensaufgabe“<sup>922</sup> –, war es umso schmerzlicher, dass die Ausführung lange Zeit nicht begonnen werden konnte und spätestens nach 1933 schließlich keine politische Unterstützung mehr fand.

In den ersten Entwürfen (1928) bezog Kirchner Wand und Decke des Festsaales gleichermaßen ein und entwarf zunächst eine enorme, vielfigurige Komposition.<sup>923</sup> [Kat. Nr. 47] Ähnlich wie Heckel in Erfurt hatte Kirchner vor, typenhafte Figuren mit Darstellungen von Zeitgenossen – nämlich den Personen, die mit dem Essener Auftrag bzw. der Sammlung in unmittelbarer Verbindung standen, Karl Ernst Osthaus, Ernst Gosebruch, Edmund Körner und den Essener Oberbürgermeister der Jahre 1918–1924 und Reichskanzler 1925/26 Hans Luther (1879–1962) – zu verbinden.<sup>924</sup> Diesen Vorschlag verwarf er offenbar auf Gosebruchs Wunsch jedoch wieder und entwarf stattdessen allgemeingültige Szenen zu den Themen „Volksredner“ und „Revolution“. Für die große, der Fensterwand gegenüberliegende Längswand konzipierte er zunächst verschiedene Szenen zum Thema des Lebens, wie sie auch bei Heckel oder Thorn Prikker zu finden sind: Einen Brunnen, der als *„lebensspendendes Element [... zu verstehen ist,] zu dem alle Menschen und Tiere und Pflanzen hingehen,“*<sup>925</sup> eine Familiengruppe bestehend aus einer stillenden Mutter mit Mann und Kind sowie den als Zickzackpfad gestalteten Lebensweg, dessen Anfang durch die Darstellung von Kindern und dessen Ende mithilfe von Greisendarstellungen gekennzeichnet ist. An seinem Wegesrand sind Liebespaare oder weitere, sitzende Alte zu sehen.<sup>926</sup> [Kat. Nr. 47.2] Diese Szenen sind hier in eine streng grafische Ornamentrahmung eingepasst, die Assoziationen an klassizistische Rahmungen hervorruft. Durch die massive Ornamentrahmung oder Banddekoration gelang es Kirchner, wie es zumindest die Entwürfe zeigen, die großen Wandflächen zu strukturieren, den einzelnen Szenen Halt zu geben und zugleich eine monumentale Wirkung zu erzielen.

Allein das Motiv des Lebensweges blieb über die Jahre erhalten und erlebte weitere Variationen.

Für das Podium hatte sich Kirchner zunächst für das Motiv des Tanzes entschieden: Er platzierte es in die Mitte der Stirnwand und fügte an den Seiten badende Akte hinzu, die auf seine Königsteiner Fresken Bezug nehmen. Auch hierfür fertigte er zahlreiche Variationen an, die das Thema Tanz als vielfigurige Komposition mit den beiden Silhouette-Ansichten von Goethe und Wagner oder später als monumental angelegte Komposition mit wenigen zentralen Großfiguren formulierten.<sup>927</sup>

Mit diesen ersten Entwürfen bespielte er gleichsam den ganzen Raum. Die sich verschlechternde wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation führte Ende der

922 Schreiben Ernst Ludwig Kirchners an Carl Hagemann, 6.8.1927, in: DELFS 2004A, Nr. 223 sowie DELFS 2001, S. 78.

923 Zu Kirchners Entwürfen zur Wandmalerei in Essen vgl. v. a. FRONING 1991.

924 Vgl. Schreiben Ernst Ludwig Kirchners an Carl Hagemann 12.3.1928, in: DELFS 2004A, Nr. 239; sowie FRONING 1991, S. 11, 13, PANKOKE 1996, S. 104.

925 Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann, 12.3.1928, in: DELFS 2004A, Nr. 239. Hier und im Folgenden außerdem v. a. ZACHARIAS 2010, S. 197.

926 Kirchner beschreibt die einzelnen Szenen ausführlich in seinem Schreiben an Carl Hagemann, 12.3.1928, in: DELFS 2004A, Nr. 239.

927 Vgl. hierzu v. a. FRONING 1999.

1920er-Jahre schließlich dazu, dass der vorgesehene dritte Bauabschnitt des Museums abgesagt werden musste. Für Gosebruch bedeutete dies einen erheblichen Verlust von Ausstellungsfläche. Um Sammlung und Wechselausstellungen angemessen präsentieren zu können, sah er sich gezwungen, auch den Festsaal für Ausstellungen einzuplanen. Eine so umfassende Wandmalerei, wie sie Kirchner zu Anfang vorhatte, kam daher nicht mehr in Frage. Er versuchte immer wieder, Kirchner das Motiv des Lebenswegs besonders ans Herz zu legen, und schlug ihm vor, dieses als einzelnes Werk zu realisieren. Aber damit konnte sich Kirchner ebenso wenig anfreunden wie letztendlich mit der Idee, auf Leinwand statt direkt auf die Wand zu malen, oder mit dem Vorschlag, monumentale Wandteppiche zu entwerfen, die für Ausstellungszwecke leicht hätten abgenommen werden können.<sup>928</sup>

Die langwierigen Auseinandersetzungen mit Gosebruch, der geänderte Nutzungsbedarf durch den Wegfall des dritten Bauabschnitts, das grundlegende Finanzierungsproblem sowie die ab 1933 vorherrschende nationalsozialistische Politik verhinderten schließlich die Ausführung dieses letzten großen Projekts, das für Kirchner aber dennoch zu einer Art Lebensaufgabe geworden war. Er hatte eine „echte“, monumentale Raumgestaltung entworfen, die in der Bildkonzeption den Raum als Ganzes einschloss und vor allem in ihrer letzten Fassung die Wände deutlich rhythmisierte. Hierin bildet Kirchners Entwurf einen deutlichen Gegenentwurf zu Heckels Malerei in Erfurt, die sich vergleichsweise wenig rhythmisiert ausbreitete.

Parallel zu diesen schwierigen Verhandlungen mit Kirchner hatte Gosebruch 1928 Schlemmer, Heckel und Baumeister zu einem internen Wettbewerb zur Ausgestaltung des Minnebrunnen-Raums eingeladen.<sup>929</sup> Der Wettbewerb war zweifach motiviert: Einerseits war es Gosebruch ein wichtiges Anliegen, zeitgenössische Künstler einzubinden, was ihm durch eine Fördersumme der Lübsen-Stiftung ermöglicht wurde, andererseits lag ihm daran, die eher traditionellen Dekorationsversuche des Architekten Körner bestmöglich zu verhindern.<sup>930</sup> Den Wettbewerb konnte Schlemmer für sich entscheiden und wurde im Dezember 1928 offiziell beauftragt.<sup>931</sup> Aber auch er fertigte in Abstimmung mit dem Museumsdirektor drei Entwurfsfassungen des Zyklus, bevor die letzte Version 1931 installiert werden konnte. In den Raumproportionen orientiert sich die Architektur entscheidend an der Hagerer Museumshalle Henry van de Velde, in der der Jünglingsbrunnen von Georg Minne bis zum Verkauf der Sammlung aufgestellt war.<sup>932</sup> Für die wandma-

928 Zur Idee der Wandteppiche ZACHARIAS 2010, S. 199, sowie FRONING 1999, S. 101f., FRONING 1991, S. 83–85.

929 Zu Schlemmers Wandbildprojekt v. a. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A; HERZOGENRATH 1973. Speziell zum Wettbewerb auch DELFS 2001, S. 79, sowie Oskar Schlemmers Vortrag zu den Wandbildern im Museum der bildenden Künste in Breslau am 26.10.1930: SCHLEMMER 1930A; Einladung zum Wettbewerb durch Schreiben von Max Sauerlandt in Vertretung des erkrankten Ernst Gosebruch an Willi Baumeister, Erich Heckel und Oskar Schlemmer, 5.3.1928. Vgl. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 34.

930 Ebd., S. 33, sowie PANKOKE 1996, S. 101.

931 Ein Vermerk vom 14.12.1928 dokumentiert die definitive Auftragsvergabe an Oskar Schlemmer, nachdem dieser bereits eine Probetafel eingereicht hatte. Vgl. Vermerk gez. Stanz, Bauakten, Stadtarchiv Essen, Rep. 102IV 940, S. 408; zit. n. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 16.

932 PANKOKE 1996, S. 99.

lerische Gestaltung der Essener Rotunde war zunächst die Hochwand zwischen dem eigentlichen Ausstellungsbereich und der darüber aufragenden Laterne vorgesehen.<sup>933</sup> Gosebruch konnte sich zu Beginn nicht vorstellen, die Skulptur Minnes unmittelbar mit Wandmalereien zu konfrontieren. Die Rundwand der oberen Tonne dagegen verlangte seines Erachtens regelrecht nach der „*Handschrift des freischaffenden Künstlers*.“<sup>934</sup> Auch wenn schließlich doch der untere Raumbereich für die Ausmalung genutzt werden konnte, spiegelt sich in der über die Jahre geführten Diskussion zwischen Museumsdirektor und Künstler eine gewisse Ambivalenz wider: Einerseits war Gosebruch an der tätigen Mitgestaltung des Museumsneubaus durch bildende Künstler gelegen. Gerade Schlemmers Teilnahme hatte er selbst stark befürwortet und ihm immer wieder das vom Museum 1927 erworbene Werk *Fünf Figuren im Raum, (Römisches)* (1925) als Vorbild ans Herz gelegt. Andererseits forderte er den Künstler mehrfach auf, die Werke möglichst neutral und unauffällig zu entwerfen, und betonte noch in Bezug auf die dritte Fassung mehrmals, dass es sich lediglich um „*Versuche*“ handle.<sup>935</sup> Die unmittelbare Konfrontation der Skulptur in ihrer nahezu sakralen Inszenierung im Raum<sup>936</sup> stellte auch für Schlemmer eine ganz andere Voraussetzung dar, als sie sich den bisher genannten Künstlern wie Heckel, Thorn Prikker, Müller-Gräfe, Thiersch oder auch Kirchner geboten hatte. Zugleich eröffnete sich Schlemmer in dieser Schwierigkeit aber auch die besondere Chance, der Verwirklichung des Gesamtkunstwerks näherzukommen. Mit seinem Zyklus konnte er Malerei und Skulptur – wie es 1919 der *Arbeitsrat für Kunst*, Walter Gropius, Bruno Taut und zu Anfang des Jahrhunderts bereits Fritz Schumacher gefordert hatten – mit der Architektur vereinen.<sup>937</sup>

Im Mittelpunkt seiner Entwürfe für das Museum Folkwang stand auch bei Schlemmer der Mensch, der als der „neue Mensch“ ein zentrales Thema sowohl seines künstlerischen Schaffens darstellt<sup>938</sup> als auch die zeitgenössische Debatte widerspiegelt. Ausgehend von dem von Gosebruch vorgegebenen Thema der „*jungmännlichen Bewegung unserer Zeit (Spiel und Sport)*“<sup>939</sup> entwickelte Schlemmer zunächst einen vielfigurigen Entwurf [Abb. 66, Kat. Nr. 48], der aber genauso wenig wie die Entwürfe der Mitbewerber Heckel und Baumeister Zustimmung fand.<sup>940</sup> [Kat. Nr. 45, 46] In Abstimmung mit

933 AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 11.

934 Schreiben von Ernst Gosebruch an Edmund Körner, 9.2.1928, in: Bauakten, Stadtarchiv Essen, Rep. 102IV 940, S. 398; zit. n. ebd., S. 11.

935 Vgl. ebd., S. 17, 19, 22 sowie SCHLEMMER 1977, 2.9.1930.

936 Gosebruch kritisierte Körner gegenüber die Architektur des Brunnenraumes als Mausoleum und Grabgewölbe; Körner hatte jedoch genau beabsichtigt, auf diese Weise eine Art sakrale Stimmung zu erzeugen. PANKOKE 1996, S. 102f., weist auf die Nähe zu Hendrik Petrus Berlages Lenin-Mausoleum in Moskau (1926) hin.

937 Vgl. FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919, Architektur-Programm von Bruno Taut, in: WERKBUND, Nr. 4, 1918, S. 16–19, Walter Gropius: Bauhaus-Manifest, 1919, in: SCHNEEDE 1979, S. 164f.

938 Vgl. z. B. SONNA 1992.

939 Schreiben von Max Sauerlandt in Vertretung des erkrankten Ernst Gosebruch an Willi Baumeister, Erich Heckel und Oskar Schlemmer, 5.3.1928. Vgl. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 34.

940 Erich Heckel reichte eine arkadische Landschaft für die Hochwand der Rotunde ein; Baumeister schlug einen abstrahierten Figurenfries vor, s. Kat. Nr. 46 und 45 in vorliegender Arbeit.

Gosebruch konnte Schlemmer einen weiteren Vorentwurf für einen Fries einreichen: Er sah eine Kombination eines Metall-Nickel-Reliefs mit farbig ausgemalten Wandflächen vor, was jedoch gerade beim Architekten Edmund Körner auf vehementen Widerstand stieß.<sup>941</sup> In Anknüpfung an die Treppenhausgestaltung in Weimar und in Kombination mit der Skulptur des Minnebrunnens hätte gerade dieser Vorschlag eine besonders zeitgemäße Antwort geben können.

Nachdem aber auch hierzu eine Alternativlösung gefunden werden musste, entschloss sich Gosebruch doch, den unteren Ausstellungsbereich der Rotunde zwischen den Pfeilern für die Wandmalereien zu nutzen, wie es vermutlich Schlemmer vorgeschlagen hatte.<sup>942</sup> Für diese neun Wandfelder, die sowohl von Pfeilern als auch durch die drei Eingänge des Raumes strukturiert werden, entwickelte Schlemmer in den Jahren 1928 bis 1931 im Wesentlichen drei Fassungen.<sup>943</sup>

Die umfangreich publizierten Entwürfe im Stuttgarter Katalog von 2014 sowie die schematischen Darstellungen im Ausstellungskatalog von 1993 ermöglichen es, die schrittweise Veränderungen im Laufe der verschiedenen Fassungen des Folkwang-Zyklus in anschaulicher Weise bis zur endgültigen Version nachzuvollziehen.<sup>944</sup>

Anfangs arbeitete Schlemmer noch mit größeren Figurengruppen aus Akten und bekleideten Figuren, die er jedoch bereits in der zweiten Fassung auf maximal drei bis fünf schematisierte Figurinen reduziert. In der dritten Fassung wechseln sich schließlich vier Einzelfiguren mit fünf Tafeln dieser Kleingruppen ab. Zudem beschränkt er die flächengliedernden Formen und architektonischen Versatzstücke hier auf ein Minimum. Er erreicht so eine Beruhigung der Gesamtkomposition, andererseits aber auch eine Asymmetrie und Rhythmisierung, was er 1930 in einem Tagebucheintrag notierte und als die zentrale Neuerung für die Arbeit im Essener Museum bewertete:

*„Essen, Folkwang: Resultat der neuen Fassung. Asymmetrie als Wert gegenüber der Symmetrie der Architektur. Lebendiges Moment. Auch das Mittelbild asymmetrisch. Ferner Betonung der Horizontal-Vertikale nicht durch schwankende Figurengruppen, sondern als architektonisches Element, in welches die wenigen Figuren hereingepasst, darauf bezogen sind.“*<sup>945</sup> *Zusätzlich zur Belebung der Gesamtkomposition gelingt ihm durch diese Betonung der linearen und tektonischen Elemente eine Stabilisierung der Wandflächen, die „Formgebilde ‚halten‘ die Flächen, gehen bis auf die Außenseite (im Gegensatz zu vorher, wo alles schwamm!) und spannen so die Fläche. Damit sind die Figuren gespannt, in die Fläche gebannt.“*<sup>946</sup>

941 Vgl. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 48.

942 Ebd.

943 Hier und im Folgenden die detaillierte und anschauliche Beschreibung der drei einzelnen Fassungen von Karin von Maur in: ebd., S. 72–115. Zur korrigierten Chronologie der Entwürfe vgl. ebd., S. 22.

944 Entwürfe vgl. AUSST. KAT. STUTTGART 2014, Kat. Nr. 141–176; schematische Darstellung des Raumes mit Abbildungen der verschiedenen Tafeln in ihrer jeweiligen Anordnung im Raum in AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 75, 85, 99.

945 Tagebucheintrag vom 21.2.1930, in: SCHLEMMER 1977, S. 260.

946 Ebd.



Den Wechsel von bewegten und ruhigeren sowie von betonten und zurücktretenden Tafeln hatte er bereits in einer Grundriss-Studie des Brunnenraums von 1928 angelegt. Den als betont markierten Bildern entsprechen in der Endfassung die mehrfigurigen Kompositionen. Die Grundriss-Studie zeigt anschaulich, dass Schlemmer von Beginn an den gesamten Raum in die Planungen seines Zyklus einbezogen hatte.

Bei der Gestaltung der einzelnen Tafeln arbeitete er – wie auch in seinen Tafelbildern dieser Zeit – mit einem stark reduzierten Formenvokabular und entwarf typenhafte Figuren. In der letzten Fassung platzierte er die Einzelfiguren auf einem einfarbigen Grund, in den mehrfigurigen Kompositionen verwendete er zusätzliche geometrische, an Architekturelemente erinnernde Formen. [Kat. Nr. 48.2] Aber nicht nur in der Anzahl der Figuren oder den beigeordneten Kompositionselementen unterscheiden sich die Tafeln voneinander, sondern auch in der Figurgröße, Farbigkeit und Technik:<sup>947</sup> Die Einzelfiguren sind überlebensgroß ausgeführt und nahezu mittig auf das Bildfeld platziert, während die Gruppen aus kleineren, unterschiedlich großen und asymmetrisch angeordneten Figuren zusammengestellt sind.

Da die Tafeln nicht erhalten sind, muss man sich an den Entwürfen, in denen die Farben angedeutet sind, sowie an den zeitgenössischen Beschreibungen orientieren: Schlemmer tauchte die Einzelgestalten in ein warmes, violettes Rot, die mehrfigurigen Tafeln dagegen in ein kühles Grau.<sup>948</sup>

Schlemmer passte seine neun Tafeln in die Wandfelder der Rotunde so ein, dass sie diese vollständig ausfüllen. Er fand hier im Gegensatz zu Kirchner oder Heckel also klar strukturierte und mit je 2,39 x 1,60 m Größe relativ kleinformatige Bildfelder vor. In dieser eindeutigen Begrenzung muten die Werke insofern fast mehr wie Tafelbilder an – die freskoartige Technik sowie die matte Farbigkeit und ein reduziertes Formenvokabular evozieren dagegen mittelalterliche, schematisierte figürliche Wandmalereien. Den ausschlaggebenden Unterschied zwischen Rahmen- und Wandbild sah er aber nicht etwa im Format, sondern in der absoluten Determiniertheit des Wandbildes durch Architektur, Raum, Materialbeschaffenheit, Farbigkeit im Raum und Lichtführung.<sup>949</sup>

Schlemmer gelang es, die einzelnen Tafeln über ihre Bildgrenzen hinaus aufeinander zu beziehen und eine einheitliche Raumwirkung zu erzielen, in deren Mittelpunkt Minnes Jünglingsbrunnen steht. Auf die Architektur nahm er insofern Bezug, als er seine Komposition dem Rhythmus der Wandfelder, Pfeiler und Türdurchbrüche anpasste und die Farbflächen innerhalb der vielfigurigen Werke mit den Geraden der Architektur korrespondierten. Hieraus leitete er später eine gleichsam allgemeingültige Definition des Wandbildes ab:

*„Das Wandbild ist also ein Produkt der Architektur. Es hat deren Gesetze aufzunehmen und sie in einer malerischen Phantasie noch einmal erblühen zu lassen. Raum*

---

947 Abbildungen der neun Tafeln in AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, Kat. Nr. 53–61, S. 114–115.

948 Vgl. ebd., S. 102. Gosebruch störte sich an diesem Kalt-Warm-Kontrast und legte Schlemmer nahe, sich für eine Farbstimmung zu entscheiden oder für alle Tafeln einen Grauton zu wählen.

949 SCHLEMMER 1931A, SCHLEMMER 1930A, SCHLEMMER 1930B.

*und Architektur sind also maßgebend: Sie geben das Maß. Doch sind es nicht nur die durch Format und Raum gegebenen Maße, sondern es ist auch das Maß des Menschen teilhaftig, sein geistiges, seelisches Ausmaß, das in einem Körper wohnt, der selbst wiederum Zahl und Maß ist: diese Körper-Einheit soll sich mit der Maß-Einheit von Raum und Fläche zu einem Ganzen verschmelzen.“*<sup>950</sup>

Innerhalb des Museums kam der Rotunde – ähnlich wie den Treppenhäusern der Museen des 19. Jahrhunderts oder in Altenburg und Halle – eine Verteilerfunktion zu, auch wenn sie nicht das Zentrum des Museumsneubaus bildet. Um in die Sammlungsräume zu gelangen, mussten die Besucher die Rotunde mit Georg Minnes Brunnen und Schlemmers Wandbildern jedoch passieren.<sup>951</sup> Pankoke wies auf die Parallele hin, die sich architektonisch zu Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) Rotunde im Alten Museum (1825–1830) in Berlin ziehen lässt.<sup>952</sup> Schinkel beschrieb dies selbst:

*„Den Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude bewahrt.“*<sup>953</sup>

In Verbindung mit dem Brunnen und den Wandbildern lässt sich diese Forderung Schinkels fast eins zu eins auch auf die Raumausgestaltung der beiden Werke der bildenden Kunst übertragen: Minnes Brunnen kann dann stellvertretend für die erste Folkwang-Sammlung in Hagen stehen, Schlemmers Wandbilder für die umfassende und konsequente Fortentwicklung der Sammlung im Sinne ihres Gründers Karl Ernst Osthaus.

Schlemmer formulierte keine illustrierenden oder narrativen Szenen, sondern reduzierte seine Figuren sowohl formal als auch inhaltlich. Er stellte in diesen Museumsraum seine typenhaften Gestalten, die stellvertretend für den Menschen gelesen werden können. Damit widerstand er, wie er es selbst betonte, *„der Versuchung [...], hier eine Allegorie des Lebens, wie dies üblich oder sehr naheliegend gewesen wäre, oder auch Themen wie Freude, Leid, Aufschwung, Schmerz usw. darzustellen.“*<sup>954</sup>

Auch Gosebruch hatte sich mit dem Thema der jungmännlichen Bewegung bereits gegen den häufig verwendeten Lebenszyklus – der sich zudem in Kirchners Festsaalprojekt andeutete – entschieden; Schlemmer ging aber noch darüber hinaus, indem er auch dieses Zeitphänomen der Jugendbewegung nicht zur Darstellung

950 SCHLEMMER 1930B, S. 180. Zudem legte er seinen Kompositionen ein strenges mathematisches Kompositionsprinzip zugrunde, was jedoch nie dominant sein sollte, sondern mehr als Regulativ für eine „gefühlsmäßig“ entworfene Komposition. Vgl. dazu ausführlicher AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 102f.

951 Grundriss des Museums Folkwang Essen 1929 mit Führungslinie, abgebildet in: AUSST. KAT. ESSEN 2010A, S. 193.

952 PANKOKE 1996, S. 100.

953 Karl Friedrich Schinkel: Votum zu dem Gutachten des Herrn Hofrath Hirt, 5.2.1823, zit. n. PANKOKE 1996, S. 100; ebd. auch Hinweis auf Gottfried Riemann: Das Museum am Lustgarten 1823–1830, in: *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841*, Ausst. Kat. der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin, Dresden 1981, S. 135–153.

954 SCHLEMMER 1930B, S. 182.

brachte, sondern den Menschen auf seine wesentliche Körperhaftigkeit reduzierte und lediglich quasi horizontale Konstellationen des gesellschaftlichen Miteinanders andeutete.<sup>955</sup>

Auch in Kirchners Entwürfen für den benachbarten Festsaal stand der Mensch im Mittelpunkt, aber auf ihn trafen mehr die oben genannten Themen zu, die Schlemmer gerade zu vermeiden versuchte. Außerdem zielte Kirchner mehr auf die vertikale, transzendente Verortung des Menschen im Kosmos.<sup>956</sup> Trotz dieser inhaltlichen, aber auch stilistischen Differenzen stehen sich die beiden Zyklen von Schlemmer und Kirchner im Vergleich zu den früheren Werken der 1920er-Jahre wie in Halle, Altenburg oder Erfurt verhältnismäßig nahe. Sie verbindet der Verzicht auf Narration oder Identifikationsmöglichkeiten tradierter Erzählungen wie der Edda oder zeitgenössischer Persönlichkeiten/Individuen.

An den Projekten für das Essener Museum Folkwang zeigt sich besonders gut, wie stark künstlerische Projekte in öffentlichen Gebäuden, hier in Museen, nicht nur von Architektur und Raumsituation, sondern auch von externen „weichen“ Faktoren wie der gesellschaftlichen Situation, persönlichen Vorlieben und personellen Strukturen beeinflusst und determiniert wurden. Dies trifft auf beide Projekte von Schlemmer und Kirchner zu und setzt sich letztlich in den Wettbewerben fort, die 1934 unter dem neuen Direktor Graf von Baudissin zur Umgestaltung des Minnebrunnenraumes ausgelobt wurden.<sup>957</sup>

#### *Die Kunstgewerbemuseen in Hamburg und Köln*

Im Unterschied zu diesen Wandmalereien in Kunstmuseen lässt sich in den Kunstgewerbemuseen eine andere Strategie beobachten, die der Materialwahl eine entscheidende Bedeutung beimisst. Max Sauerlandt, der den Begriff des „schöpferischen Museums“, wie bereits erläutert, maßgeblich geprägt hatte,<sup>958</sup> hatte sich bereits in Halle als Direktor des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe (1908–1919) und vor allem auch in seiner Amtszeit als Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe zwischen 1919 und 1933 besonders für die Förderung zeitgenössischer Kunst eingesetzt.<sup>959</sup> Darüber hinaus plädierte Sauerlandt stets dafür, Kunstwerke auch im öffentlichen Stadtraum zu realisieren.<sup>960</sup>

---

955 ZACHARIAS 2010, S. 196, führt die Unterscheidung von horizontalen und vertikalen Beziehungen ein, die für die Charakterisierung und Entschlüsselung der Werke Schlemmers und Kirchners ausgesprochen sinnvoll und zweckmäßig erscheint.

956 Vgl. ZACHARIAS 2010, S. 196: bzgl. der Rolle der Transzendenz bei Kirchner verweist Zacharias auch auf SCHIEFLER 1929.

957 Vgl. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993B.

958 Seit 1913 konnte HÜNEKE 2005 (v. a. S. 9f. und 21) das Konzept des schöpferischen Museums in Sauerlands Denken nachweisen.

959 WINKLER, K. 1999, HÜNEKE 1992 sowie zum Aufbau des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe SAUERLANDT 1927; zu seinem Einsatz für zeitgenössische Kunst vgl. ebd. sowie SAUERLANDT 1929b; darüber hinaus war Sauerlandt Mitglied der Hamburger Senatskommission für Kunstpflege. Vgl. Wietek 2001, S. 432f.; Mitglieder der *Senatskommission für Kunstpflege* vgl. auch bei SCHUMACHER 1932, S. 3 sowie Kap. III.1.2.3.

960 HÜNEKE 1992, S. 264.

Ende der 1920er-Jahre bemühte er sich um einen Mosaikenzyklus von Karl Schmidt-Rottluff, mit dem er die Hochwand eines Museumsraumes rahmen wollte.<sup>961</sup> Dieser Vorschlag ließ sich in der Folgezeit jedoch nicht umsetzen; 1927 bis 1929 arbeitete der Künstler aber an einem Gobelin für einen Ausstellungsraum, den der Direktor eigens beauftragt hatte.<sup>962</sup> Abgesehen von der Gattung und aufgrund seiner Größe und Bildanlage als eine in sich geschlossene Szene mit Akten in der Landschaft erfüllt er die Kriterien einer Monumentalgestaltung nicht, sondern weist eher Charakteristika von Tafelbildern auf. Bereits ein Jahr nach der Fertigstellung sprachen Sauerlandt und Schmidt-Rottluff aber über weitere Bildteppiche des Künstlers, die für das Museum ausgeführt werden könnten.

Schmidt-Rottluff, der wie Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner zunächst Architektur an der Technischen Hochschule in Dresden unter anderem bei Fritz Schumacher studiert hatte,<sup>963</sup> hatte sich immer auch für angewandte Kunst wie Gestaltung von Wohnräumen und Möbeln, Glasfenstern, Mosaiken oder Wandteppichen interessiert.<sup>964</sup> Ein klassisches Wandbild in einem öffentlichen Gebäude konnte er während des Krieges nur ein einziges Mal – 1917 vermutlich in einem Raum seiner militärischen Dienststelle in Kowno – ausführen.<sup>965</sup> [Abb. 67]

1923 war er wohl erstmals für ein Museum, nämlich das gerade neu eröffnete Oldenburgische Landesmuseum, um ein Wandbild gebeten worden. Gerhard Wietek berichtet über diese Bitte des damaligen Museumsdirektors Walter Müller-Wulckow.<sup>966</sup> [Kat. Nr. 144]

In der Eingangshalle des Kölner Kunstgewerbemuseums realisierte Franz Wilhelm Seiwert 1931/1932 sein Glasmosaik, das in der Literatur häufig mit dem Titel *Welt der Arbeit* bezeichnet wird, infolge seines Sieges in einem künstlerischen Wettbewerb.<sup>967</sup> Es war nur wenige Jahre hier installiert, bereits 1935 wurde es von der Gauleitung der NSDAP Köln-Aachen beschlagnahmt und ist nie wieder aufgetaucht.<sup>968</sup> Der aquarellierte Karton befindet sich heute in der Sammlung des Museums Ludwig. [Abb. 68] Mit diesem Auftrag ließ sich für Seiwert vermutlich ein lang gehegter Wunsch realisieren: Spätestens seit seiner Teilnahme an der Ausstellung *Raum und Wandbild* im Jahr 1929 war er mit der Kölner Stadtverwaltung in Kontakt und bemühte sich

961 Hier und im Folgenden v. a. WIETEK 2001, S. 74, 116 sowie Kat. 347, S. 432.

962 Ebd. S. 71, 118f., Kat. 324, S. 415.

963 Vgl. WIETEK 2001 sowie LAUDEL 1994, S. 83.

964 Zu Schmidt-Rottluffs kunsthandwerklichen Arbeiten v. a. WIETEK 2001. Beispielsweise gestaltete er zahlreiche Einrichtungsgegenstände für die Kunsthistorikerin Rosa Schapire. Vgl. ebd., S. 72, 114, Kat. 369–405, oder Glasfenster für Carl Hagemann, vgl. ebd., S. 436, Kat. 350.

965 WIETEK 2001, S. 112, Kat. 342.

966 Ebd., S. 116. Das Werk wurde aus finanziellen Gründen nicht ausgeführt. Über diese Beschreibung Wieteks hinaus haben sich im Nachlass Müller-Wulckows sowie in den Archivalien des Landesmuseums keine Belege erhalten. Freundliche Auskunft von Rainer Stamm, Direktor des Landesmuseums Oldenburg, an die Verfasserin, 9.11.2012.

967 Hier und im Folgenden v. a. AUSST. KAT. KÖLN 2008, S. 102f.

968 Faltblatt zur Edition *Köln progressiv* des Museums Ludwigs, das Franz Wilhelm Seiwerts Entwurf zu dem Glasmosaik *Welt der Arbeit*, 2008 als Faksimile-Druck herausgab.

vergeblich um eine Möglichkeit, die Wandbilder, die für diese Ausstellung entstanden waren, im öffentlichen Kontext zu platzieren.<sup>969</sup> Wie der Auftrag letztendlich zustande kam und welche Rolle dem Museumsdirektor Karl Wirth zukam, konnte bisher nicht ermittelt werden.

Mit dem Glasmosaik für das Kunstgewerbemuseum konnte er sein zentrales Anliegen, sich mit seiner Kunst in einer allgemein verständlichen Bildsprache an eine größere Öffentlichkeit zu wenden, umsetzen: In seiner typischen, auf wesentliche Elemente und Farben reduzierten Bildsprache zeigt Seiwert mittig eine Arbeiterfigur, die sich aufgrund einer stilisierten Schaufel als solche identifizieren lässt. In den Bildfeldern rechts und links davon sind kleinteiligere figürliche Szenen aus Landwirtschaft, Industrie und Gesellschaft zu sehen. Die einzelnen Formen sind – schon im Hinblick auf die Ausführung in buntfarbigem Glas – als monochrome Flächen nebeneinander geordnet und klar umgrenzt. Er kombinierte in dieser Arbeit zahlreiche vorher erprobte Bildformeln, wie sie auch in der Ausstellung *Raum und Wandbild* oder in seinen Tafelbildern *Arbeiter* (1926) oder *Masse* (1931) zu finden sind. [Abb. 11, 69, 70]

Darüber hinaus gelangen ihm hier auf dreifacher Ebene Anknüpfungspunkte an die spezifische Charakteristik des Kunstgewerbemuseums: Das, was ihm der lokale Kulturjournalist Otto Brües 1931 vorgeworfen hatte, nämlich, dass sich seine Werke höchstens „als Muster für Teppiche [...] die geringeren, als Vorlage für Glasfenster die besseren“<sup>970</sup> eignen würden, galt Seiwert vermutlich nicht als negativ. Er selbst hatte die Kunstgewerbeschule in Köln besucht und war stets daran interessiert, die Kunst wieder mehr der alltäglichen Lebenswelt einzugliedern und gesellschaftlich zu wirken. Hier besteht also eine unmittelbar biografisch begründete Beziehung zwischen dem Kunstgewerbe und Seiwert.<sup>971</sup> Auch die Technik eines Glasmosaiks entspricht den Exponaten des Kunstgewerbes besser, als es ein klassisches Wandbild als *secco* oder *al fresco* vermocht hätte. Und darüber hinausgehend spannt Seiwert in seinem Werk einen inhaltlichen Bogen zwischen Arbeitern und künstlerischer Gestaltung der Lebenswirklichkeit.

#### 2.3.3 Wandbilder in historischen sowie technisch-naturwissenschaftlichen Museen

Auch in den historischen Museen oder technisch-naturwissenschaftlichen Museen, in denen in der Zwischenkriegszeit Wandgemälde realisiert wurden, wurde ihnen keine so große Autonomie zugestanden, wie dies in den Kunstmuseen der Fall war. Dieser Eindruck entsteht jedenfalls, wenn man die jeweilige Platzierung und Funktion analysiert.

---

969 Verschiedene Schreiben zwischen Franz Wilhelm Seiwert und der Stadtverwaltung, in: HistA K, Bestand 608, Kulturverwaltung 1880–1930, Akte 97, Geschenke und Ankäufe (1915–1925/1928–1929); nicht mehr verfügbar seit Einsturz des Archivs am 3.3.2009. Die Recherchen im Historischen Archiv der Stadt Köln für vorliegende Arbeit wurden durch den Einsturz des Archivs vorzeitig abgebrochen.

970 Otto Brües: Alle Jahre wieder ... Die Ausstellung Kölner Künstler im Kunstverein, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, Nr. 603, 29.11.1931, zit. n. AUSST. KAT. KÖLN 2008, S. 98.

971 Ebenfalls verlorene Akten des Stadtarchivs berichteten z. B. auch darüber, dass Seiwert die Fliesen-sammlung des Kunstgewerbemuseums neu geordnet und aufgestellt und dafür einen Betrag von 200 Mark erhalten hatte. Hist. Archiv der Stadt Köln, Bestand 608. Kulturverwaltung 1880–1930, Akte 101. Allgemeine Angelegenheiten (1923–1931).

Dies lässt sich an drei Beispielen aus dem Museum für Vorgeschichte in Halle, dem Dresdner Hygiene-Museum sowie dem Deutschen Museum in München nachweisen.

Der Direktor der Hallischen Kunstgewerbeschule Paul Thiersch wurde mit der Ausmalung des Treppenhauses im Museum für Vorgeschichte in Halle beauftragt: Der Museumsdirektor Hans Hahne (1875–1935) hatte ihm die Ausstattung des von Wilhelm Kreis in den Jahren 1911–1914 errichteten Neubaus übergeben,<sup>972</sup> die Wandmalereien konnten 1918 ausgeführt werden.<sup>973</sup> [Kat. Nr. 64] Zu dem Auftrag zog Thiersch drei Schülerinnen der „Fachklasse für kunstgewerbliche Frauenarbeiten“ Johanna Schütz-Wolff (1896–1965), Klara Maria Kuthe (1894–1981) und Lili Schultz (1895–1970) hinzu, die er gelegentlich vertretungsweise oder als Hospitantinnen in der eigenen Klasse unterrichtete.<sup>974</sup> Er selbst leitete bis 1921 die „Fachklasse für Architektur und Raumausstattung“, die er 1915 bei seinem Amtsantritt eingerichtet hatte.<sup>975</sup>

Den Gesamtentwurf mit im Wesentlichen vier Szenen aus der Edda-Dichtung – *Geistige Geburt (Jünglingsweihe)*, *Lehre und Gesetz (Herrscherwahl)*, *Holmgang (Kampf)* und *Bestattung (Totenklage)* – sowie einige Einzelfiguren *Tanzender und Sänger* bzw. *Seher* auf der Fensterwand, der Weltesche *Yggdrasil* und zwei linksläufigen Swastikazeichen behielt sich Thiersch ebenso wie das für alle verbindliche Farbkonzept selbst vor.<sup>976</sup> Per Los verteilte er die einzelnen Szenen an die Künstlerinnen.<sup>977</sup>

Der Sammlungsschwerpunkt des Museums für Vorgeschichte lag im Gegensatz zu den bisher besprochenen Institutionen nicht auf klassischen Werken der bildenden oder angewandten Kunst, sondern in erster Linie auf archäologischen Exponaten zur Menschheitsgeschichte. Für diesen Kontext hatte Thiersch die Themen aus germanischer Vorzeit im Sinne eines Lebenszyklus gewählt und diese in spätexpressivistischer, starkfarbiger Darstellung umgesetzt. Damit verschränkte er gleichsam Stil und Inhalt der Wandbilder mit den Inhalten der Museumssammlung:

*„[B]ei den frühgermanischen Szenen [handele es sich] um barbarisches Leben [...], welches gerade erst aus dem Chaos hervorgegangen sei und darum in der Bewegung zerrissen und in der Energie geladen sein müsse, was eine gemäßigte Formensprache auf keinen Fall zulasse.“*<sup>978</sup>

972 PREISS 1993, S. 65–81, v. a. S. 66–68.

973 Vgl. SCHULZE, I. 1985, S. 112, SCHNEIDER 1992, Bildband S. 143–146 sowie Textband S. 208–214.

974 Vgl. SCHNEIDER 1993, S. 115f, SCHNEIDER 1992, Textband S. 208–214; vgl. zu den einzelnen Künstlerinnen außerdem SCHNEIDER 1993 sowie Angela Dolgner: Verzeichnis der Schüler zwischen 1915 und 1933 in: AUSST. KAT. HALLE/KARLSRUHE 1993, S. 545–552.

975 Vgl. Angela Dolgner: Architektur und Raumausstattung, in: ebd., S. 77–88.

976 Zu den Bildthemen SCHNEIDER 1992, Bildband, S. 143–146 sowie ebd., Textband, S. 209.

977 Brief Lili Schultz an Wilhelm Nauhaus vom 7.12.1963, in: Stadtarchiv Halle, SN, Kassette Briefe an Nauhaus, zit. n. SCHNEIDER 1993, Anm. 24. Dieser Brief gibt auch Aufschluss über die Verteilung der Szenen im Einzelnen: „Klara Maria Kuthe erhielt ganz in Eigenverantwortung die kleine Querwand mit dem ‚Holmgang‘; allerdings war Thiersch mit ihrer zarten Farbgebung nicht einverstanden, so daß die Malerei abgewaschen und ein zweites Mal aufgetragen werden musste. Mit Thiersch zusammen malte sie außerdem die Folgen ‚Geistige Geburt‘ sowie ‚Lehre und Gesetz‘. Lili Schultz übernahm die ‚Totenklage‘ an der Längswand und Johanna Wolff war für die Frauen- und Jünglingsgestalten an der Fensterwand verantwortlich.“ SCHNEIDER 1993, S. 116.

978 SCHNEIDER 1992, S. 209f.

Die Wandbilder illustrieren gleichsam die frühgermanische Sagenwelt, wohingegen sich die menschliche Ur- und Vorgeschichte in den archäologischen Exponaten real manifestiert. Zugleich wird so die Vergangenheit der Menschheit als eine germanische konstruiert. Die Entscheidung für diese Thematik – und nicht etwa für einen allgemein menschlichen Lebenszyklus – kann außerdem als Versuch gelesen werden, den Besuchern durch die nationale Konnotation eine persönliche Identifikation zu erleichtern und darüber hinaus das historische Interesse für die Museumssammlung zu wecken und sie auf den Ausstellungsrundgang einzustimmen.

Kreis hatte mit dem Hallischen Neubau erstmals ein Museumsgebäude realisiert; formal arbeitete er hier mit zahlreichen historischen Zitat, mit denen er einerseits Monumentalität evozieren und andererseits an mittelalterliche Bautradition anknüpfen wollte.<sup>979</sup>

Thiersch ging mit seinen Wandgemälden kaum auf die Treppenhausarchitektur ein. Er spannte seine nahezu autonomen Werke „lediglich“ in die gesamte zur Verfügung stehende Fläche zwischen Sockelzone und Gewölbeansatz ein. Redslob kritisierte diesen Stilbruch, wohingegen der Direktor Hans Hahne dies nicht als Gegensatz empfand, sondern in dem beiden zugrunde liegenden deutschen germanischen Empfinden eine Gemeinsamkeit und Wesensverwandtschaft zwischen Architektur und Wandmalerei sah.

Im Verlauf der 1920er-Jahre ist bereits mehrfach angeklungen, dass Wilhelm Kreis in seine Architekturen häufig selbst bildende Künstler einband. Das Beispiel der Zusammenarbeit mit Thorn Prikker und Ernst Aufseeser für das Wilhelm-Marx-Haus in Düsseldorf (vgl. S. 200ff.) wurde genannt, und auch für seine Ausstellungsarchitektur der GeSoLei 1926 in Düsseldorf spielte die Zusammenarbeit zwischen Architektur und Künstlern eine wichtige Rolle. (vgl. S. 206ff.)

Zu Beginn der 1930er-Jahre wurde nochmals ein baugebundenes Werk in einem Kreis-Bau realisiert. Dabei handelte es sich um ein Wandgemälde von Otto Dix, das dieser für das Restaurant des neu errichteten Hygiene-Museums in Dresden schuf.<sup>980</sup> [Kat. Nr. 11] Im direkten Vergleich mit Thierschs Ausmalung des Hallischen Treppenhauses war Dix' Gemälde eher einem Tafelbild ähnlich und durch seine klar abgegrenzten Bildränder prominent in der Gaststätte des Museums platziert. Der Künstler hatte seine Darstellung des Baus des Hygienemuseums als Triptychon in extremem Querformat angelegt. Gegenüber dem Entwurfskarton, der sich in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle erhalten hat, [Kat. Nr. 11.2] war das ausgeführte Wandbild um mehr als zwei Meter breiter. Der Karton, auf dem noch die durchgeradelten Konturlinien sichtbar sind, die ihn als unmittelbare Vorstufe des Wandgemäldes ausweisen, ist auf beiden Seiten des Mittelfeldes beschnitten.<sup>981</sup>

---

979 Vgl. PREISS 1993, S. 71, 73. Kreis distanzierte sich später selbst von diesem Bau, der ihm aus der Rückschau zu sehr in historischem Formvokabular verhaftet erschien.

980 Kreis hatte sich durch seine Düsseldorfer Architektur der GeSoLei besonders für diesen Neubau im Bereich der Arbeits-, Sozial- und Humanhygiene empfohlen. Hier und im Folgenden PREISS 1990A.

981 Ebd., S. 286.



Achim Preiß untersuchte das Dresdner Wandbild 1990 in einer Studie detailliert in Bezug auf seine Auftragsgeschichte, Komposition und historischen Bezüge und Bildtraditionen.<sup>982</sup> In der Dix-Literatur wird dieses baugebundene Werk dagegen kaum erwähnt. Die ausführliche Studie von Preiß dient vorliegender Arbeit als Grundlage für die Einordnung dieses Werks in den Kontext der figurativen Wandmalerei in Museen der Weimarer Republik.

Die Wände des Restaurants wurden in ihrer horizontalen Ausdehnung durch ein flächendeckend linear verlaufendes Ornament betont. Ganz anders als bei Thierschs Treppenhausaussmalung stimmt dieses Wandbild nicht etwa auf den Museumsbesuch ein, sondern liefert dem Besucher zusätzliche historische „Information“ über das Gebäude bzw. den Bauhergang. In der Tradition mittelalterlicher Altargemälde, auf denen prominente Stifterfiguren mit dem Bauwerk abgebildet waren, stehen auf Dix' Werk links der Architekt Wilhelm Kreis – ausgezeichnet durch die klassischen Attribute von weißem Kittel und Zirkel sowie durch seinen Weisegestus zum Mittelfeld – und der Verwaltungsdirektor des Museums Georg Seiring.<sup>983</sup> Im rechten Bildfeld porträtierte er die beiden medizinischen Museumsdirektoren, den älteren Karl Sudhoff stehend, den jüngeren Martin Vogel sitzend. Mittig waren vier Arbeiter zu sehen, denen durch diese zentrale Platzierung besondere Prominenz und Ehre zuteilwird. Folgt man der von Preiß vorgeschlagenen Lesart eines mittelalterlichen Triptychons, lassen sich die Figuren des mittleren Bildfeldes auch als direkt am Heilsgeschehen beteiligte Märtyrer lesen.<sup>984</sup> Darüber hinaus lassen sich weitere, vielfältige Bezüge zu mittelalterlichen Werken finden, etwa in der ausschnitthaften Darstellung der Architektur, wie sie auch bei Bauhüttendarstellungen in der Buchmalerei zu finden ist, sowie in der grundlegenden Idee einer Vereinigung der Künste unter den „Flügeln der Baukunst“, wie Kreis sie bereits mehrfach realisiert hat.

Neben Komposition und Bildanlage als Triptychon wird auch durch die Platzierung in einer Wandnische, die von zwei schwarz gefliesten Pfeilern gestützt wird, eine räumliche Situation geschaffen, die an einen Altarraum erinnert.

Dix war sicher daran interessiert, sich hier einmal im öffentlichen Raum erproben zu können. Für das gleichzeitig entstandene Kriegsbild (1929–1932), das sich in seiner dreiteiligen Anlage mit einer zusätzlichen Predella-Tafel an der Form eines Flügelaltars orientierte, hatte er sich eine öffentliche Aufstellung in einer Art Bunker vorgestellt, der zentral gelegen und jederzeit zugänglich sein sollte.<sup>985</sup> Einem

982 PREISS 1990A.

983 Zur Identifikation der Personen vgl. v. a. PREISS 1990A, S. 287.

984 Ebd., S. 293; Preiß geht ausführlich auf die vielfältigen Mittelalterbezüge in diesem Werk ein, vgl. hier und im Folgenden ebd., S. 290–294.

985 Diesen Wunsch erwähnte er selbst im Radiointerview des Hessischen Rundfunks vom 27.9.1967, vgl. EIKMEYER/KNOEFEL 2009, Audiotrack 10 „Triptychon Der Krieg“: *„Ich hatte auch gedacht, man sollte drüben in der Königsallee, da sollte man einen Bunker bauen, wissen Sie, wie ne Pissbude so was, man geht runter, ist ein Bunker, geht man runter, und da hängt das Bild drin, das ist künstlich beleuchtet und jeder, der vorbeigeht, geht mal rein und guckt sich das an, ham wa natürlich nicht gemacht, ne wahr? Also, es sollte irgendwie als abschreckendes Zeugnis sein, wessen der Mensch fähig ist.“* Auch in nachfolgender Literatur wird mehrfach von dieser Idee einer öffentlichen Aufstellung dieses Werks berichtet. Vgl. z. B. CONZELMANN 1983, S. 205, oder SCHMIDT, D. 1981, S. 262.

Altarbild ähnlich hätte so die Möglichkeit einer Rezeption im allzeit zugänglichen öffentlichen Raum geschaffen werden können. Die besondere Kriegsthematik sollte als beschreibendes und zugleich abschreckendes Beispiel vor Augen geführt werden.

Die Möglichkeit, ein Wandbild im zumindest eingeschränkt öffentlichen Raum zu realisieren, bot sich Dix im Hygienemuseum zum ersten und für viele Jahre letzten Mal; erst 1960 erhielt er erneut die Möglichkeit einer großformatigen Wandmalerei im Rathaus Singen.

In Analogie zu seinem Wunsch nach einer öffentlichen Aufstellung des Kriegstriptychons kann das Wandbild im Museum als Erinnerungszeichen an die Baugeschichte einerseits, aber auch als grundsätzliche Wertschätzung des Bauhandwerks und aller am Bau Beteiligten gelesen werden. Besonderes Augenmerk legte er auf die Figur des Architekten und sein eigenes Porträt in dem zentral platzierten Zimmermann im Mittelfeld. Durch den schräg positionierten Dachbalken sind beide Figuren aufeinander bezogen. Die lebensgroße Rückenfigur der vordersten Figur, in der er sich selbst porträtierte, ist jedoch nicht, wie Preiß beschrieb, auf Augenhöhe der Betrachter und damit unmittelbar nahbar,<sup>986</sup> sondern im Gegenteil befand sich die Unterkante des Wandbildes über Kopfhöhe, wodurch Dix Monumentalität und Distanz erreichte, ganz im Sinne eines Erinnerungsbildes, Denkmals oder eines erhöht positionierten Altars in einem Chorraum.

Anders als bei Thiersch oder auch den nachfolgenden Werken im Deutschen Museum bezieht sich Dix jedoch außer in den identifizierbaren Persönlichkeiten thematisch nicht explizit auf die Sammlung oder das Anliegen des Museums, sondern macht den Bau sowie die Vereinigung der Künste zum Kernthema. In Bildaufbau und Inszenierung im Raum werden Anleihen an den sakralen Kontext offensichtlich – er schuf der Architektur und dem Zusammenwirken von Architekten, Handwerkern und Museumsmännern gleichsam einen Altar. Hier zeigt sich immer noch das Werkbundideal, das mit der Kathedrale als Vorbild an die englische *Arts and Crafts*-Bewegung anknüpfte.

Die dritte, abschließende Strategie lässt sich an den Wandbildern im Deutschen Museum in München nachweisen. 1903 als *Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik* gegründet, entstanden im gesamten 20. Jahrhundert, aber besonders bis zur Eröffnung des Museumsneubaus auf der Isarinsel im Jahr 1925, zahlreiche Gemälde, die als Teil der naturwissenschaftlichen und technischen Ausstellung präsentiert wurden.<sup>987</sup> Die umfangreichen Verwaltungsakten im Archiv des Deutschen Museums belegen, dass die künstlerische Ausstattung für die Institution einen hohen Stellenwert hatte. Bis zur Eröffnung 1925 waren mehr als 200 Auftragswerke entstanden.<sup>988</sup>

---

986 PREISS 1990A, S. 292.

987 Zur Gemäldesammlung des Deutschen Museums und ihrer kunsthistorischen Einordnung vgl. vor allem MAYRING 2008.

988 Ebd., S. 31. Heute zählen 408 Werke zum Gesamtbestand der Sammlung des Deutschen Museums, ebd., S. 28.

Die ersten Überlegungen und Aufträge hierfür wurden bereits direkt nach der Museumsgründung erteilt, sodass zur ersten Eröffnung 1906 bereits 56 Werke entstanden waren. In einer Sitzung des Bauausschusses mit dem Oberbürgermeister und weiteren Vertretern der Stadt München sowie den Referenten der königlichen Staatsregierung am 11.11.1915 wurde schließlich beschlossen, dass der Betrag von 50.000 Mark, den die Stadt eigentlich für ein Denkmal zur Erinnerung an die Grundsteinlegung gestiftet hatte,

*„angesichts der Notlage, in welche viele Münchner Künstler infolge des Krieges geraten sind, [...] nicht für die Ausführung eines einzigen Monuments, sondern für die Herstellung verschiedener kleinerer Kunstwerke zur Ausschmückung des Museums“*<sup>989</sup> verwendet werden soll.

Die Idee zur Beauftragung von Künstlern zur Ausgestaltung des Museums geht also auch auf eine Künstlerunterstützungspolitik zurück. In der umfangreichen Korrespondenz mit Künstlern und Geldgebern zeigt sich eine klare Zweckgebundenheit der Werke.<sup>990</sup> Es wird zwar verschiedentlich betont, dass auch Werke von höchstem künstlerischem Wert entstehen sollten, aber die Themen waren den Künstlern stets von der Museumsleitung vorgegeben, und der illustrierende Charakter sollte im Vordergrund stehen.

Dabei kann zwischen Wandbildern unterschieden werden, die auf eine spezifische architektonische Raumsituation reagierten, und solchen Werke, die in erster Linie inhaltlich an den Raumzusammenhang bzw. die Ausstellungsthematik gebunden waren.

Darunter finden sich aber auch einige Werke, die sowohl inhaltlich als auch in ihrem Format explizit auf eine bestimmte architektonische Situation hin konzipiert waren: So z. B. Bergens neunteiliger Zyklus der Häfen, der für die oberen Rundbogenfelder der Seitennischen des Ausstellungsraumes konzipiert worden war, die sicher nicht zufällig Assoziationen an Nebenkappen eines Kirchenbaus evozieren.<sup>991</sup> Der dazugehörige *Hafen von New York* (1925) ist heute – losgelöst aus diesem ursprünglichen Kontext – im Bibliotheksfoyer des Museums zu sehen.<sup>992</sup> [Kat. Nr. 132]

Michael Zeno Diemers Zyklus *Die Entwicklung des deutschen Schiffbaus* war bereits 1906 entstanden, 1914 um ein zwölftes Gemälde erweitert und 1926 lediglich in die neuen Räumlichkeiten der Schifffahrtsabteilung transferiert und hier mit Schiffsmodellen und anderen Exponaten kombiniert worden.<sup>993</sup> [Abb. 71] In der Kraftmaschinenhalle ergänzte Fritz Gärtners monumentales, wandfüllendes Gemälde *Die Sonne als Urquell der Kräfte* (1925) die technischen Exponate,<sup>994</sup> [Kat. Nr. 136] und der Historienmaler Hans W. Schmidt (1859–1950) schuf für den Raum zur

989 Protokoll der Sitzung des Bauausschusses vom 11.11.1915, in: ADM, VA 0375/1.

990 Verwaltungsakten zur Ausschmückung des Deutschen Museums (1903–1945), in: ADM, VA 0375-0384.

991 MAYRING 2008, S. 31, 45–48, Kat. Nr. 221–233, S. 164–172.

992 Ebd., S. 31, sowie Margareta Benz-Zauner: Zur kunstgeschichtlichen Einordnung der Technikgemälde des Deutschen Museums, in: ebd., S. 44–59, Abb. 28, 29.

993 Ebd., v. a. Kat. Nr. 186, S. 150 sowie Kat. Nr. 187–197, S. 152–156.

994 Ebd., Kat. Nr. 112, sowie S. 39, KAT. SLG. MÜNCHEN 1928, S. 88f. mit Abb., KAT. SLG. MÜNCHEN 1942, S. 49.

Neuzeitlichen Papierherstellung einen ca. 37 m langen Fries und Deckengemälde zum Thema der „Herstellung des Schreibgrundes in Mittelalter und Neuzeit“.<sup>995</sup> [Kat. Nr. 140]

Bereits im ersten Museumsbau standen sich seit 1906 im zentralen Treppenhaus zwei Gemälde gegenüber, die programmatisch für die beiden Schwerpunkte des Museums, Naturwissenschaft und Technik, stehen: auf der rechten Seite Wilhelm Karl Räubers (1849–1926) Werk, das den physikalischen Versuch mit den Magdeburger Halbkugeln zeigte, mit dem bewiesen werden konnte, dass Luft nicht schwerelos ist; auf der linken Seite Heinrich Heims Gemälde mit der Eröffnung der ersten Bahnstrecke zwischen Nürnberg und Fürth im Dezember 1835.<sup>996</sup>

Diese Werke dienten der Visualisierung technischer und naturwissenschaftlicher Erkenntnisse oder Errungenschaften im historischen Kontext. Im Rahmen der Ausstellung illustrierten sie zudem die Exponate der verschiedenen Sammlungen. Darüber hinaus entstanden über die gesamte Bauzeit hinweg verschiedene bauplastische und auch wandmalerische Werke, die unmittelbar an das Gebäude und nicht so sehr an einzelne Abteilungen der Ausstellung gebunden waren: Dazu zählen das Deckengemälde im Ehrensaal, eine Porträtgalerie oder die astronomische Uhr am Museumsturm.

Zunächst war für das Deckengemälde der Münchner Maler Ludwig von Herterich (1856–1932) um einen Entwurf gebeten worden, der offenbar jedoch nicht auf Gefallen stieß. Dieser Auftrag wurde von dem Gönner des Museums Gustav Krupp von Bohlen und Halbach finanziert, der sich daher erlaubte, in die Entwurfsphase einzugreifen.

Dem ersten Entwurf Herterichs von 1915 sprach er zwar nicht seine künstlerische Qualität ab, aber er äußerte durchaus Bedenken,

*„dass der vorliegende Entwurf nicht der vollen Bedeutung des Deutschen Museums für Naturwissenschaft und Technik gerecht wird, sondern höchstens nur einen Teil zur Darstellung bringt. Ich möchte daher [...] Sie bitten zu veranlassen, dass Herr Professor Herterich einen anderen Entwurf zur Vorlage bringt, der dem obigen Gedanken mehr entspricht.“*<sup>997</sup>

Hauptthema im Ehrensaal als zentralem Raum und Mittelpunkt des Museums sollten Naturwissenschaft und Technik sein, die in ihrer Wechselwirkung für jeden Betrachter leicht verständlich dargestellt werden sollten. Der Mäzen äußerte dazu ganz konkrete Vorschläge:

---

995 Mayring 2008, Kat. Nr. 375–380; Konrad Hüther: Die unvergessenen Gemälde des Professors Hans W. Schmidt, in: *Thüringer Allgemeine*, 2.6.2015. Schmidt entstammte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts und realisierte die Werke in München, ebenso wie seinen Zyklus für die Wandelhalle in Bad Pyrmont (1924) sowie die Monumentalgemälde für die Weimarahalle in Weimar (1932) ganz in diesem Geist.

996 Ebd., S. 36f.

997 Schreiben von Gustav Krupp von Bohlen und Halbach an den Leiter des Deutschen Museums, Oskar von Miller, 29.11.1915, in: ADM, VA 0380/3.

*„Ein allgemeines Sinnbild für Naturwissenschaft und Technik lässt sich aus der Welt der Sage oder Geschichte leicht entnehmen. Ich könnte mir denken z. B. eine Darstellung des gefesselten Prometheus auf der einen Seite, auf der anderen Seite eine Darstellung der Entwicklung, wie das von ihm auf die Welt gebrachte Feuer der Menschheit Nutzen gebracht hat. Aber dies ist nur eine Idee, die sich wie gesagt in vielfacher und auch anderer Weise zur Ausführung bringen ließe.“<sup>998</sup>*

Das Deutsche Museum schrieb daraufhin im Jahr 1916 einen Wettbewerb für den „hervorragendsten Schmuck des Ehrensaales“ aus, den der Münchner Maler Julius Diez (1870–1957) gewann.<sup>999</sup> Diez unterrichtete an der Kunstgewerbeschule und seit 1924 an der Münchner Kunstakademie Historienmalerei und Maltechnik.<sup>1000</sup> In dem Deckengemälde mit dem Titel *Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt* [Kat. Nr. 133] zeigt Diez mittig drei allegorische Gestalten hinterfangen von einer Herde galoppierender weißer Pferde, die die zeitliche Dimension unterstreichen können. Das Bildfeld ist umgeben von plastisch gestalteten Tierkreiszeichen und Planetensymbolen in einer ersten Zone sowie von symbolischen Darstellungen für verschiedene Techniken und Wissenschaften in dem sich anschließenden Bereich der Hohlkehle. Das Werk wurde im Krieg zerstört und 1953 durch eine Prometheus-Darstellung des Akademieprofessors Hermann Kaspar (1904–1986) ersetzt.<sup>1001</sup>

Diese Beispiele zeigen zwei verschiedene Strategien, die sich innerhalb des Deutschen Museums finden lassen:

Der größte Teil der Gemälde entstand als Auftragswerke zur Visualisierung von Technik und Wissenschaft oder Inszenierung der technisch wissenschaftlichen Exponate. Neben den hier kurz genannten Werken fanden sich auch zahlreiche explizit didaktisch konzipierte Werke wie ein Querschnitt durch das neue Walchenseewerk [Abb. 72], der dessen Funktionsweise erläuterte, oder durch die Atmosphäre, in dem anschaulich werden sollte, in welchen Schichten sich diese aufbaute und auf welchen Ebenen sich Gewitter, Wolken oder Sternschnuppen befinden können. Sie berufen sich in dieser Hinsicht mehr auf Buchillustrationen oder Schautafeln für den schulischen Unterricht als auf die historische Tradition der Wandmalerei.

Das Deckengemälde im Ehrensaal, das als eines der wenigen Werke als Kaseinmalerei al secco tatsächlich als baugebundenes Wandbild entstand, verfolgte eine andere Strategie. Die allegorische Szenerie mit den ihr zugeordneten vergoldeten Reliefs der Tierkreiszeichen und Planetendarstellungen sollte dem repräsentativen Ehrensaal eine feierliche Würde verleihen. Hierfür schien die Technik der eigentlichen Wandmalerei als einer auf Permanenz angelegten Maltechnik am besten geeignet.

Diese wenigen Beispiele können bereits verdeutlichen, wie stark die Gemälde und Wandmalereien im Deutschen Museum ihrem jeweiligen Funktionszusammenhang

998 Ebd. In jedem Falle möchte er aber auch sicherstellen, dass jeder Künstler auch für reine Entwurfsarbeiten angemessen entlohnt wird, auch wenn sein Werk nicht zur Ausführung kommt.

999 MAYRING 2008, Kat. Nr. 403, 404.

1000 Amtszeit und Lehrspezifikation von Julius Diez vgl. AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008, S. 559.

1001 MAYRING 2008, Kat. Nr. 405.

innerhalb der Ausstellungsräume bzw. der Repräsentationsfunktion in einem Veranstaltungssaal verpflichtet waren. Im Gegensatz zu Otto Dix' Dresdner Wandbild steht in den Werken des Deutschen Museums immer die inhaltliche Ausrichtung des Museums an erster Stelle für die Bildkonzeption – unabhängig davon, ob es sich um ein didaktisches oder repräsentatives Werk handelte. Das Gebäude, der Architekt oder die ausführenden Künstler werden nicht Gegenstand der Darstellungen.

#### 2.3.4 Resümee: Museale Wandmalerei zwischen Kunst und Didaktik

Im Vergleich der verschiedenen musealen Wandmalereien hat sich gezeigt, dass durchaus Zusammenhänge zwischen Museumstyp und Themenwahl bzw. Aufstellungsort und Funktion hergestellt und einige Tendenzen nachgewiesen werden können.

Für die Kunst- und Kunstgewerbemuseen kann konstatiert werden, dass hier vor allem die Künstler zum Zuge gekommen waren, die zum Entstehungszeitpunkt zu den modernen und sich immer mehr etablierenden Künstlern gehörten und sich auch im Laufe der folgenden Jahrzehnte fest in diesen kunsthistorischen Kanon einschreiben konnten. Thematisch lassen sich diese Wandmalereien im Wesentlichen in zwei Gruppen gliedern: Zum einen können Bezugspunkte zur musealen Programmatik oder zeitgenössischen Persönlichkeiten gefunden werden, wie bei Erich Heckel, der beispielsweise Ludwig Justi als Vertreter einer modernen Museumspolitik darstellte. Dem gegenüber steht das große Themenfeld des Lebenszyklus bzw. des menschlichen Daseins, wie es Thorn Prikker, Kirchner und Schlemmer auf ganz unterschiedliche Weise umsetzten.

In den reinen Kunstmuseen wie in Erfurt, Krefeld oder Essen war es den Künstlern möglich, eigenständige Räume auszumalen, die nur eingeschränkt oder gar nicht für Ausstellungszwecke genutzt wurden. Man gestand den Wandmalereien also ihren spezifischen künstlerischen Wert und Autonomie zu und integrierte sie gleichsam als eigenständiges Exponat, nicht als Raumausstattungen, in die jeweilige Sammlung.

In den Kunstgewerbemuseen ließ sich an den Projekten in Hamburg und Köln beobachten, dass hier keine reine Wandmalerei, sondern mit Seiwerts Glasmosaik und dem Wunsch nach einem Mosaikzyklus von Schmidt-Rottluff offenbar bereits durch die Wahl der künstlerischen Gattung eine Nähe zur Sammlung hergestellt werden sollte, deren Systematik in dieser Zeit auf der Materialebene basierte.

In den historischen oder technisch-naturwissenschaftlichen Museen, die vorgestellt wurden, zeigte sich zweierlei: Im Hallischen Museum für Vorgeschichte orientierte sich Thiersch am Prinzip der Ausstattungsprogramme der Kunstmuseen im 19. Jahrhundert. Ihm stand das Treppenhaus zur Verfügung, das er gemeinsam mit seinen Schülerinnen mit expressionistischen Darstellungen aus der Edda-Dichtung versah und so inhaltlich in Bezug zur Museumssammlung setzte. Gleichzeitig wurde durch diese Verbindung der Edda-Dichtung zur Früh- und Urgeschichte ein nationaler Anspruch formuliert, der den Ursprung der Menschheit als einen germanischen resp. deutschen definierte.

Im Münchner Deutschen Museum standen die Gemälde, die im Rahmen der Ausstellungen gezeigt wurden, ganz im Dienst der Wissensvermittlung und Visualisierung von Technik und Wissenschaft. Das Deckenfresko im Ehrensaal zeigte als einziges Werk allegorische Darstellungen von Wissenschaft, Technik und Fortschritt und war im Unterschied zu den übrigen Wandbildern als tatsächlich baugebundenes Werk ausgeführt. In diesen Allegorien manifestierten sich gleichsam die zentralen Säulen des Münchner Museumskonzepts – Wissenschaft, Technik und Fortschritt –, die durch das architekturgebundene Deckengemälde mit einem Anspruch auf permanente Gültigkeit proklamiert wurden.

Das Wandgemälde von Dix im Dresdner Hygienemuseum muss in der Zusammenschau mit den anderen Werken als Solitär betrachtet werden: Otto Dix thematisierte in diesem Werk den Bau des Museums sowie das Zusammenspiel von Architekt, Handwerkern und Auftraggeber bzw. Museumsleitung. Etwas Ähnliches ist in keinem anderen deutschen Museum dieser Zeit feststellbar. In der Inszenierung im Raum, in dem das Werk in einer zurückgesetzten Nische zwischen zwei schwarz gefliesten Pfeilern zu sehen ist, gelingt Dix die Kreation einer sakralartigen Situation. Die Architektur und die handwerklichen Künste wurden auf den Altar gehoben und sollten dem Besucher in Analogie zu seinem Kriegstryptichon als eindruckliche Beispiele und Würdigung ihrer Arbeit vor Augen geführt werden. In Bildkonzeption, Komposition und Positionierung im Raum ist es als klassisches Denkmal oder Erinnerungszeichen für die dargestellten Zeitgenossen zu verstehen.

Im 19. Jahrhundert waren vor allem die Entwicklung der Kunst- und Kulturgeschichte, die Darstellung historischer Wahrheiten oder die Bildung durch die Kunst selbst Themen der Wandmalerei, die vom Bild- zum Bildungsprogramm geworden war.<sup>1002</sup> Die Künstler der 1920er-Jahren erhielten dagegen keine detaillierten Inhalts- oder Stilvorgaben mehr, wie dies in den Ausschreibungen des vorangehenden Jahrhunderts meist der Fall war.<sup>1003</sup> Sie waren vielmehr angehalten, einen unter Umständen gegebenen inhaltlichen Impuls, wie beispielsweise den Gosebruchs mit der Darstellung der „jungmännlichen Bewegung“ in Essen, in ihrer eigenen künstlerischen Sprache und Interpretation umzusetzen. Obwohl die vor allem im 19. Jahrhundert populäre Thematik des Lebenszyklus in den 1920er-Jahren gerade nicht mehr als modern angesehen werden kann, erschien er zahlreichen Künstlern und Auftraggebern nach wie vor als besonders geeignet für Wandbilder in Museen.<sup>1004</sup> In Analogie zu den Forderungen nach einer Öffnung der Museen einerseits sowie nach einer künstlerischen Gestaltung des gesamten Lebens ließen sich Kunst und

1002 MARR 1999 beschreibt diese Entwicklung ausgehend von den Bildungsideen und der Kunstauffassung um 1800 vor allem für die zweite Jahrhunderthälfte. Er schließt sich damit dem Ansatz von BÜTTNER, F. 1990A an, der den Einfluss der Bildungsideen auf die jeweils zeitgenössische Kunst hier in einem ersten Überblick für die Zeit um 1800 untersucht. Zu umfangreichen Bildprogrammen in den Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts vgl. PLAGEMANN 1967. Ein besonders umfangreiches Bildprogramm ist z. B. im Neuen Museum in Berlin nachweisbar, vgl. ebd., S. 123–126.

1003 Z. B. MARR 1999, S. 50–66.

1004 Schlemmer kommentierte dies ebenfalls in einem Radiointerview in der Schlesischen Funkstunde, 3.11.1930, abgedruckt in: AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 103 sowie in HERZOGENRATH 1973, S. 181–183.



Leben in dieser Thematik verbinden und zudem eine Kontinuitäts- und sinnstiftende Symbolik realisieren. Hierin zeigt sich ein Anknüpfen an die Historienmalerei und die Gattungshierarchien des 19. Jahrhunderts, deren höchstes Ideal eine vom alltäglichen Leben unabhängige, symbolische Darstellung war.<sup>1005</sup>

Der inhaltliche Bezug auf die Funktion des Gebäudes, der im 19. Jahrhundert wichtiges und zentrales Anliegen von Auftraggebern und oftmals auch der Künstler selbst war, war in der Weimarer Republik kaum noch vorzufinden. Aber dieses Konzept ist nicht vollständig verdrängt, es findet sich beispielsweise in der Ausstattung des Treppenhauses in Wilhelm Kreis' Hallischem Museum für Vorgeschichte. Ähnlich den historisierenden Darstellungen der Kunst- und Kulturepochen in den Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts nutzte Thiersch die Szenen der Edda-Dichtung zur inhaltlichen Bezugnahme auf die Museumssammlung sowie für eine nationale Geschichtskonstruktion. Lediglich in seiner expressionistischen Formsprache orientierte er sich an der vergleichsweise jungen künstlerischen Entwicklung.

Im Deutschen Museum in München dienten die verschiedenen Werke vor allem der didaktischen Ergänzung der technischen und naturwissenschaftlichen Exponate. Wie schon im 19. Jahrhundert war also vor allem der Bildinhalt das entscheidende Kriterium; die Künstler erhielten zudem ganz gezielte Aufträge, für bestimmte Abteilungen Werke zu schaffen. Diese Werke bezogen ihre Legitimation nicht in erster Linie aus ihrem künstlerischen Wert oder ihre Form aus der gegebenen Architektur, sondern vor allem aus den jeweiligen inhaltlichen Schwerpunkten der verschiedenen Abteilungen.

Im Kontext des aktuellen Diskurses um einen zeitgemäßen Museumsbau sowie seine Ausstattung und Inszenierungspraxis kamen der Wandmalerei im Museum der 1920er-Jahre also verschiedene bildungspolitische Aufgaben zu.

Wie spätestens auf der Mannheimer Tagung 1903 konstatiert, galten die Museen als Volksbildungsstätten, die diesen Anspruch unterschiedlich umsetzten. In den Kunst- und Kunstgewerbemuseen stand die künstlerische Umsetzung an erster Stelle. Bildung sollte hier nicht durch bestimmte Inhalte didaktisch transportiert werden, sondern mehr durch Vermittlungsprogramme, längere Öffnungszeiten und hochrangige „aktuelle“ Kunstwerke, wofür sich bereits Lichtwark Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte und was Justi durch seine Galerie der Lebenden auf die zeitgenössische Kunst ausweitete. Die zeitgenössischen in die Sammlungen eingebetteten Wandmalereien oder Mosaiken erreichten ihre Legitimation durch ihre besondere künstlerische Form.

In der mehrfach gewählten Thematik des Lebenszyklus zeigt sich zwar einerseits das Fortleben einer historischen Bildkonzeption, andererseits aber auch eine Loslösung von der Vermittlung expliziter Bildungsinhalte wie im 19. Jahrhundert. Die Wandmalerei in den Kunstmuseen sollte mehr als Gedankenanstoß dienen, gleichsam als philosophische Einheit neben den anderen Kunstwerken der Sammlungen bestehen und Bezüge zu diesen ermöglichen bzw. provozieren. Es ging in

---

1005 MARR 1999, S. 40; dazu auch BÜTTNER, F. 1990A, S. 276ff.

diesen Fällen nicht um eine vorweggeschaltete Einstimmung oder Belehrung vor dem Museumsbesuch, sondern mehr um eine künstlerische Ergänzung und direkte Interaktion zwischen Künstlern und Museum sowie Öffentlichkeit.

Mit der Beauftragung von Hinnerk Scheper für die farbige Gestaltung der Ausstellungsräume hatte Gosebruch in Essen auch das aktuelle Register gezogen. Geht man von dem gedanklichen Gerüst einer linearen Entwicklung der Wandmalerei und Raumgestaltung in Museen aus, könnte diese radikal auf einen Farbanstrich reduzierte Wandgestaltung als die letzte Stufe der Wandmalerei gelten. Es wäre zu diskutieren, ob dies also die konsequenteste und avantgardistischste Integration der drei Komponenten von Wandmalerei, Museum und Exponat ist oder ob die Wandmalerei durch diese vollkommene Reduktion auf einen Farbanstrich ihre Eigenständigkeit als Gattung verliert.<sup>1006</sup>

---

<sup>1006</sup> STÖPPEL 2014 sieht hierin die konsequenteste Fortentwicklung im Bereich der avantgardistischen Wandmalerei. Eine nähere Diskussion dieser Frage kann in vorliegender Arbeit zur figurativen Wandmalerei jedoch nicht geleistet werden.



Abb. 45 • Hans Hohlloch, „Blick in die Rheinhalle, GeSoLei“, Aquarell, 1926



Abb. 46 • Käthe Kollwitz, „Die Mutter“ • Blatt 6 der Folge „Krieg“, 1921/22 • Holzschnitt, 34 x 40 cm



Abb. 48 • Valentin Zietara, Wandbild mit Vogelwelt, Städtische Volksschule Pfarrhofstraße, München, 1918



Abb. 49 • Valentin Zietara, Wandbild mit Pflanzenwelt, Städtische Volksschule Pfarrhofstraße, München, 1918



Abb. 47 • Paul Goesch und Franz Mutzenbecher, Ausmalung des Festsaals, Ledigenheim, Berlin, um 1921

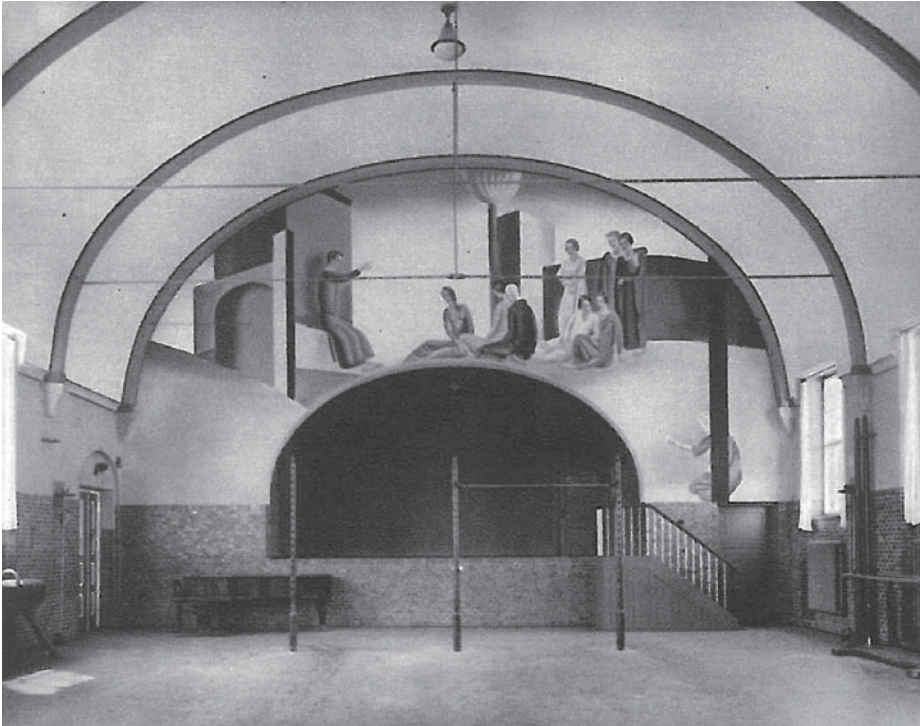


Abb. 51 • Erich Hartmann, Raumansicht, Volksschule Fuhlsbüttel, Aula, Hamburg, 1926 (Kat. Nr. 79)



Abb. 50 • Gutjahrsschule, Halle, um 2011, Farbgestaltung 1901, restauriert 2011



Abb. 52 • Raffael, „Schule von Athen“, Stanza della Segnatura, Vatikan, Rom, 1510/1512  
Fresko, ca. 5,77 x 8,14 m



Abb. 53 • Erich Hartmann, nicht realisierter Entwurf für Aula der Volksschule Fuhlsbüttel, Hamburg, 1926 (Kat. Nr. 79) • Bleistift und Tusche auf Papier, 40 x 53 cm • Galerie Elbdörfer, Hamburg (Juni 2006)



Abb. 54 • Peter Behrens, Offizielles Ausstellungsplakat Deutsche Werkbundaussstellung, Köln 1914

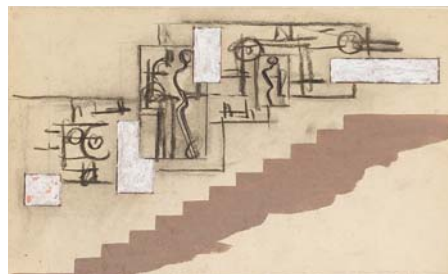


Abb. 55 • Willi Baumeister, Entwurf zu einem Mauerbild an einer Treppenwand, 1930 • Zeichnung, 23, 20 x 38,6 cm • Staatsgalerie Stuttgart





Abb. 57 • Anita Rée, „Die klugen Jungfrauen“, Altarbildzyklus, Ansgarkirche, Hamburg- Hamm, 1931



Abb. 58 • Anita Rée, „Die törichten Jungfrauen“, Altarbildzyklus, Ansgarkirche, Hamburg-Hamm, 1931



Abb. 56 • Raffael, „Der wunderbare Fischzug Petri“ (Entwurfskarton), 1515 • Karton, 319 x 399 cm • Victoria & Albert Museum, London

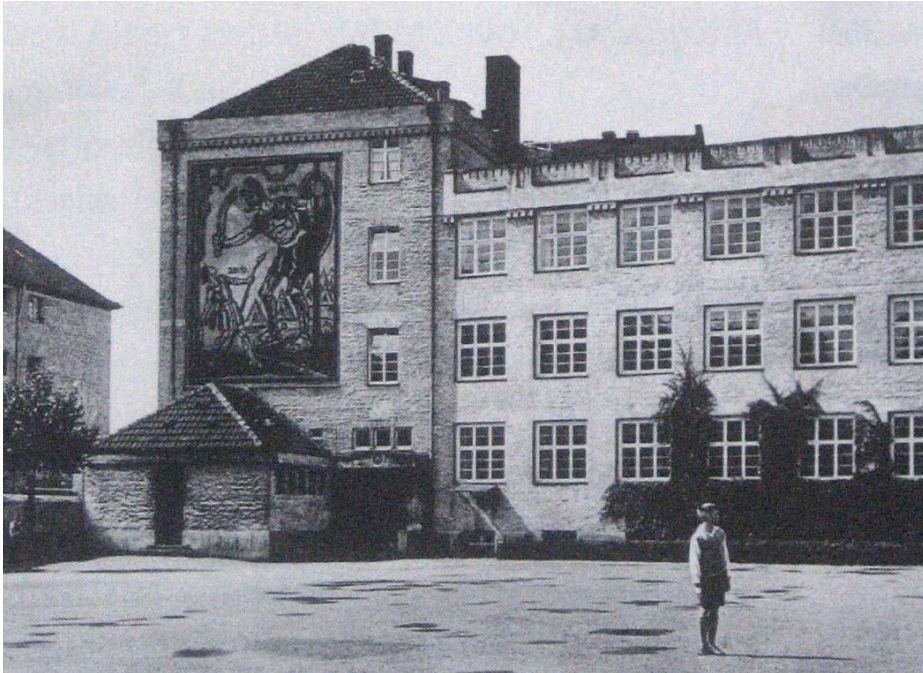


Abb. 59 • Köln, Katholische Volksschule, Falkensteinstraße, „David und Goliath“, Fassadenmalerei, um 1925



Abb. 60 • Hans Holbein, „David und Goliath“, Stich • aus: *Die Welt in Bildern für Schul- und Unterrichtszwecke*, 1881





Abb. 61 • Max Klinger, „Hellas (Die Blüte Griechenlands)“, Universität, Aula, Leipzig, 1909, (Entwurf 1906) • Aquarell, Deckfarben, Karton auf Leinwand, 81 x 143,5 cm • Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.Nr. 130b



Abb. 62 • Hugo Vogel, Prometheus, Weltausstellung, Industriehalle, Brüssel, 1910



Abb. 64 • Ludwig von Hofmann, „Neun Musen“, Universität, Senatssaal, Jena, 1909, Öl auf Leinwand, 2,40 x 12 m

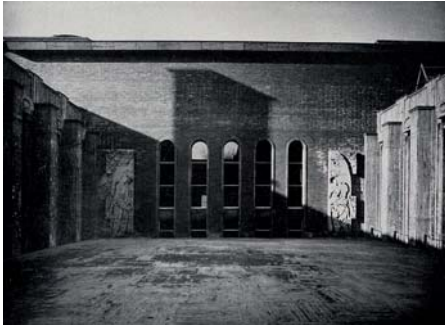


Abb. 65 • Ludwig Gies, Genien-Reliefs, Ehrenhof, Museum Folkwang, Essen, 1926–1928

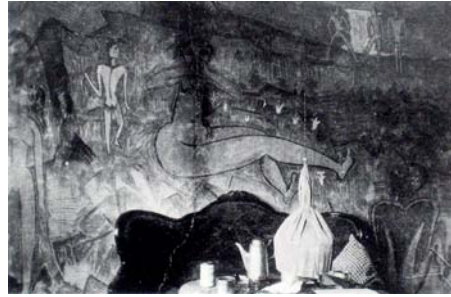


Abb. 67 • Karl Schmidt-Rottluff, Militärische Dienststelle, Kowno, 1917 • mehrfarbige Wandmalerei, ca. 3 x 4 m



Abb. 66 • Oskar Schlemmer, Entwurf, Museum Folkwang, Essen, 1928 • Bleistift und Aquarell, 55,8 x 79,7 cm (Blattmaß) • Museum Folkwang Essen

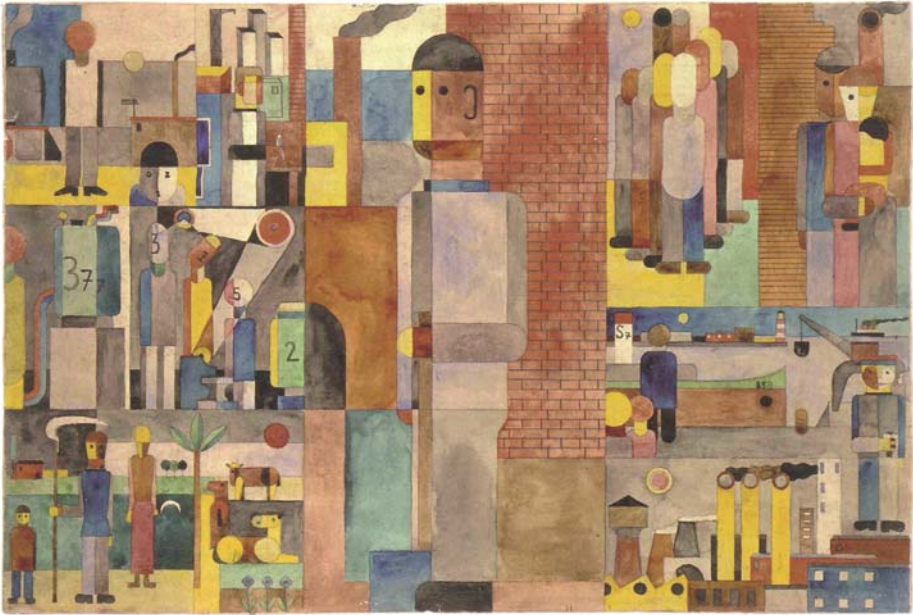


Abb. 68 • Franz Wilhelm Seiwert, „Welt der Arbeit“, Entwurf für das Glasmosaik im Kunstgewerbemuseum Köln um 1931/32 • Aquarell über Bleistift auf Papier, 40 x 60 cm (Größe des Glasmosaiks 165 x 245 cm) • Museum Ludwig Köln



Abb. 69 • Franz Wilhelm Seiwert, „Arbeiter“, 1926 • Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm • Museum Ludwig Köln



Abb. 70 • Franz Wilhelm Seiwert, „Masse“, 1926 • Öl auf Holz, 58 x 28,5 cm • Galerie Glöckner Köln (2008)



Abb. 71 • Michael Zeno Diemer, Zyklus „Die Entwicklung des deutschen Schiffbaus“, Schifffahrtsabteilung, Deutsches Museum, München, 1906/1914 • Wandbildzyklus, Öl auf Leinwand



Abb. 72 • Zeno Diemer, „Walchenseewerk“, Deutsches Museum, München, 1924 • Öl auf Leinwand, 2,56 x 10 m





Abb. 75 • Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus: Kindheit, 1923,  
Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld (Kat. Nr. 121)



Abb. 74 • Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus:  
Männeralter, 1923, Kaiser Wilhelm Museum,  
Krefeld (Kat. Nr. 121)



Abb. 73 • Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus:  
Jugend, 1923, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld  
(Kat. Nr. 121)



Abb. 76 • Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus: Reifes Alter, 1923,  
Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld (Kat. Nr. 121)





Abb. 77 • Johan Thorn Prikker-Gedächtnisausstellung 1932, Marmorsaal, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld



Abb. 78 • Johan Thorn Prikker-Gedächtnisausstellung 1932, Marmorsaal, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld

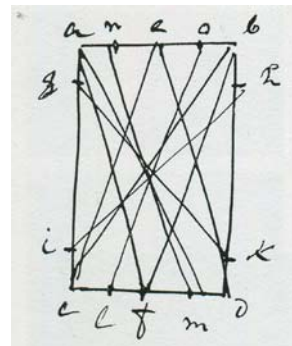


Abb. 79 • Johan Thorn Prikker, Entwurfssystem zur Bildkomposition, 1910



Abb. 80 • Willi Baumeister, sog. Sportarten-Wandbild, Krankenhaus Waiblingen, 1928 (Kat. Nr. 151)



Abb. 81 • Willi Baumeister, Mauerbild, Bauausstellung, Stuttgart, 1924

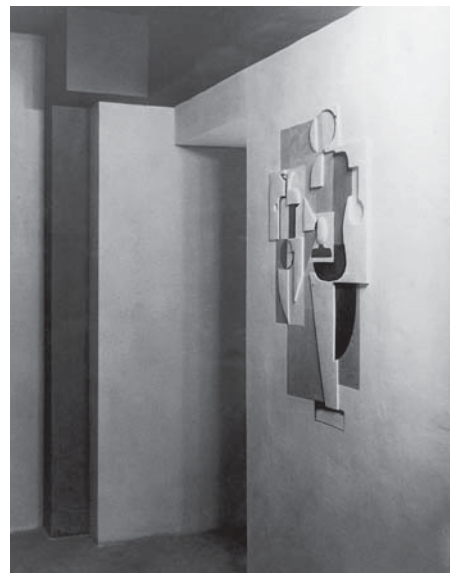


Abb. 82 • Willi Baumeister, Mauerbild in Raumstudie von Richard Döcker, Werkbundausstellung, Stuttgart, 1922

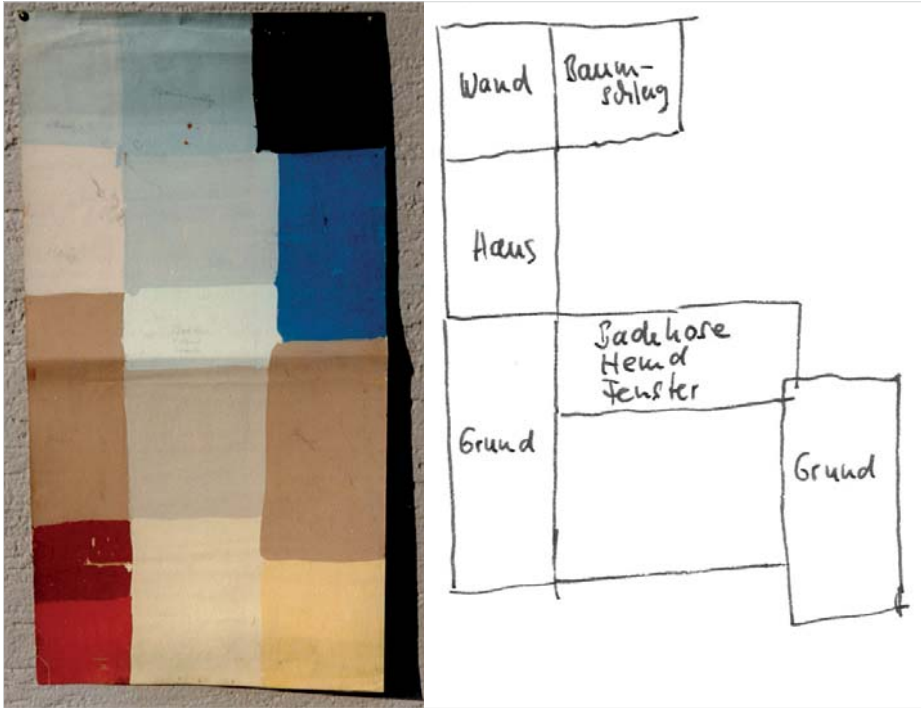


Abb. 83 • Willi Baumeister, Farbtafel zu sog. Sportarten-Wandbild, 1927/28 (Kat. Nr. 151)

# IV. FALLBEISPIELE

Im vorausgehenden Kapitel wurde versucht, einen möglichst umfassenden Überblick über die figurative Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden zu geben. Dabei standen Thema und Funktion der Werke in ihrem jeweiligen ortsspezifischen Kontext bzw. in Abhängigkeit der jeweiligen Gebäudetypen im Fokus. Dieses Vorgehen konnte verdeutlichen, dass Wandmalereien mit verschiedenen Ansprüchen und Wirkungsabsichten eingesetzt wurden. In Verwaltungsgebäuden wie Rat- oder Kreishäusern stand meist eine identitätsstiftende Funktion verbunden mit einem regional- bzw. nationalintegrativen Anspruch an erster Stelle. In Schulen, Ferienheimen oder auch Gebäuden von politischen Organisationen war eine einfache Lesbarkeit wichtiges und zentrales Merkmal, hinter dem der künstlerische Anspruch mitunter zurücktreten musste. Dieser wurde dagegen in Kunst- und Kunstgewerbemuseen zum maßgeblichen Kriterium.

Die Darstellung der persönlichen Beziehungen, die zwischen Künstlern, Auftraggebern und Architekten herrschten und die Realisierung eines Wandbildes erst möglich machten, konnte verdeutlichen, dass diese Netzwerke oftmals entscheidend für die Umsetzung oder das Scheitern eines Projektes verantwortlich waren.

Im folgenden Kapitel wird der Fokus auf Johan Thorn Prikkers und Willi Baumeisters Wandbilder in Krefeld und Waiblingen gerichtet. So sehr die Unterschiede zwischen diesen Werken ins Auge springen, lohnt sich ein Vergleich dennoch, da hieran charakteristische Merkmale verschiedener Lösungen der figurativen Wandmalerei dargestellt werden können.

Zunächst sei auch hier kurz die jeweilige Auftragsgeschichte skizziert, bevor eine Werkbetrachtung und Einordnung der beiden Wandmalereien in das jeweilige Œuvre der Künstler folgt. Ziel der abschließenden Gegenüberstellung ist es, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten sowohl auf inhaltlicher und motivischer als auch auf stilistischer Ebene und in Bezug auf die verschiedenen Bildstrategien und den jeweiligen Raumbezug herauszuarbeiten. Die Einordnung in die oben dargestellte zeitgenössische Debatte sowie in den Kontext der aktuellen Wandmalereiprojekte soll verdeutlichen, wo die jeweils spezifische Leistung auf dem Feld der figurativen Wandmalerei bei beiden Künstlern lag und inwiefern sie als Antagonisten – oder zwei Seiten einer Medaille? – bezeichnet werden können.



## 1. Johan Thorn Prikker: Lebenszyklus im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, 1923

Johan Thorn Prikkers Bedeutung für die Wandmalerei respektive eine architektur-gebundene Kunst im Allgemeinen ist in der vorliegenden Arbeit in der Erwähnung verschiedener Projekte – die Ausmalung der Börsenräumlichkeiten im Düsseldorfer Wilhelm-Marx-Haus 1924 (Kap. III.2.1) oder die Glasfenster und Mosaiken an den GeSoLei-Gebäuden in Düsseldorf (1926) – bereits mehrfach angeklungen.<sup>1</sup>

Thorn Prikker leistete sowohl mit seinen zahlreichen Wandgemälden, die zum größten Teil bereits vor dem Ersten Weltkrieg entstanden,<sup>2</sup> als auch als Lehrer an verschiedenen Kunstgewerbeschulen und Akademien einen wichtigen Beitrag zu einer zeitgemäßen Monumentalkunst im Allgemeinen und einer figurativen Wandmalerei im Besonderen. 1904–1910 lehrte er auf Initiative des damaligen Direktors des Kaiser Wilhelm Museums Friedrich Deneken (1897–1922)<sup>3</sup> an der neu eingerichteten und wegweisenden Kunstgewerbeschule in Krefeld,<sup>4</sup> wo Heinrich Campendonk und Helmuth Macke zu seinen Schülern gehörten. Deren Beschäftigung mit der Wandmalerei wiederum geht auf diese Prägung durch Thorn Prikker zurück.<sup>5</sup>

1913–1917 leitete er an der Essener *Kunst- und Handwerkerschule*, der Vorläuferinstitution der Folkwang-Schule, eine Klasse für Glasmalerei und Wandbild;<sup>6</sup> nach einem dreijährigen Aufenthalt in München in den Jahren 1920–1923, währenddessen er an der dortigen Kunstgewerbeschule unter Richard Riemerschmid tätig war, kam er 1923 an die Düsseldorfer Kunstakademie. Wie die genaue Bezeichnung seiner Professur lautete, die in der Literatur immer unterschiedlich mit Monumentalkunst, Wand- und Glasmalerei oder auch Mosaik angegeben wird, ist nicht klar

- 1 Zu Thorn Prikker forschte in den letzten Jahren vor allem Christiane Heiser, die auch für das Ausstellungsprojekt *Johan Thorn Prikker. Mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion* im Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam und Museum Kunstpalast Düsseldorf 2010/2011 verantwortlich zeichnete. Vgl. HEISER 2002, HEISER 2008 sowie AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010. Das vorliegende Kapitel fußt im Wesentlichen auf den Recherchen und Veröffentlichung der Verfasserin in diesem Ausstellungskontext. Vgl. SCHULER 2010.
- 2 Sein erstes Wandgemälde konnte er 1902 in der Villa De Zeemeeuw in Scheveningen realisieren. Es folgten z. B. *Der Hühnerhof* (1905) für das Ausflugslokal am Hülser Berg, Krefeld, *Das Urteil des Salomo* (1905) für das Krefelder Amtsgericht oder *Die Trauung* (1909) für das Standesamt Krefeld. Insgesamt entstanden bis zum Kriegsausbruch in Deutschland ca. 20 Wandbilder und -entwürfe, die jedoch selten so prominent umgesetzt werden konnten wie in Krefeld. Vgl. z. B. WEX 1984; zum Wandbildzyklus in Krefeld ebd. S. 55–64.
- 3 Zu Friedrich Deneken vgl. STAMM 2009A.
- 4 Biografischer Überblick zu Leben und Werk von Thorn Prikker in: HEISER 2008, S. 7; vgl. auch Christiane Heiser: Johan Thorn Prikker (1868–1932). Ein „Kunstarbeiter“ auf der Suche nach sozialer Gerechtigkeit und religiöser Erfahrung, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 8–39.
- 5 Zu Thorn Prikkers Lehrtätigkeit vgl. ebd., v. a. S. 20, 28–30 sowie den Beziehungen bzw. Einflüssen auf seine Schüler: AUSST. KAT. AHLEN 1999, darin v. a. folgende Aufsätze: Martina Padberg: Krefeld um 1900 und die Moderne – Situation, Persönlichkeiten, Widersprüche, in: ebd., S. 11–31; Andrea Firmenich: Heinrich Campendonk – Ursprünge seiner Kunst. Die frühen Jahre in Krefeld, in: ebd., S. 53–63; Burkhard Leismann: Helmuth Macke – Chancen. Ausbildung und Förderung eines jungen Maltalents, in: ebd., S. 75–84.
- 6 HEISER 2012.

nachweisbar.<sup>7</sup> Durch die Eingliederung der Kunstgewerbeschule in die Akademie waren hier jedoch ab 1919 handwerkliche Werkstätten angegliedert, darunter auch die für Glas- und Mosaikkunst, was Thorn Prikker ausgesprochen attraktiv erschien.<sup>8</sup>

1926 berief Riemerschmid ihn erneut, diesmal in seiner Funktion als Direktor der Kölner Werkschulen, wo Thorn Prikker bis zu seinem Tod 1932 die neu eingerichtete Klasse für „Mosaik, Glasmalerei, Wandbild und Monumentalmalerei“ leitete.<sup>9</sup> In dieser Zeit entstehen vor allem Glasmalereien, als deren entschiedener Erneuerer im 20. Jahrhundert Thorn Prikker gilt.<sup>10</sup>

## 1.1 Auftrags- und Entstehungsgeschichte

Den Auftrag für den Zyklus im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld hatte Thorn Prikker im Jahr seines Wechsels von der Münchner Kunstgewerbeschule an die Düsseldorfer Kunstakademie – im Juli 1923 – erhalten.<sup>11</sup> [Kat. Nr. 121]

Initiator und treibende Kraft in Auftragsvergabe, Wahl des Themas und des Raumes innerhalb des Museums war der neue Museumsdirektor Max Creutz (1876–1932).<sup>12</sup> Creutz amtierte von 1922–1931 als Nachfolger Denekens und verlagerte den Schwerpunkt der Sammlungspolitik von kunstgewerblichem Vorlagenmaterial, modernem Design und Produkten des Werkbundes auf moderne und zeitgenössische Kunst. Zuvor – von 1907–1915 – hatte er das Kölner Kunstgewerbemuseum geleitet, wo er sich bereits als Kenner und Beobachter der aktuellen Kunstszenen hervorgetan hatte.<sup>13</sup> Wie Deneken und Thorn Prikker war auch Creutz Mitglied des Deutschen Werkbundes; außerdem war er eng mit Walter Kaesbach befreundet, der zur selben Zeit das Städtische Museum in Erfurt leitete, wo am 16.6.1923 der von Erich Heckel

- 
- 7 Die Personalakte Thorn Prikkers hat sich im Archiv der Kunstakademie nicht erhalten und ist im heutigen Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Düsseldorf als Kriegsverlust verzeichnet. Vgl. Schreiben des Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchivs (Dr. Lück) an Archiv der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (PD Dr. Dawn Leach) vom 14.3.1995, Aktenzeichen 23 – A 22.3 – 214/95. Archiv und Sammlungen der Kunstakademie Düsseldorf verzeichnen lediglich den Terminus „Malerei“ für die Professur Thorn Prikkers, vgl. Auszug vom 19.10.2010, per E-Mail von Dawn Leach an die Verfasserin.
  - 8 Barabra Til: „Das Nützliche mit dem Schönen durchdringen ...“ Glasfenster und Mosaiken der Düsseldorfer Zeit, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 212–231, v. a. 212–214. Die Möglichkeiten, vor Ort Glasmalereien umzusetzen und nicht mehr auf die Zusammenarbeit mit externen Werkstätten angewiesen zu sein, bedeutete eine neue künstlerische Freiheit.
  - 9 Vgl. hierzu auch KÖLNER WERKSCHULEN 1979, s. p. („Ein kritischer, historischer Rückblick“ sowie „Namensliste“). Den Kölner Werkschulen war außerdem seit 1926 das 1919/20 gegründete *Institut für religiöse Kunst* beigeordnet; ebd. sowie PETERS, E. 1996, S. 46–50.
  - 10 Vgl. hierzu v. a. Jutta Dresch: Gottfried Heinersdorff und Johan Thorn Prikker, in: AUSST. KAT. KARLSRUHE 2011, S. 21–29 sowie AUSST. KAT. LINNICH 2007.
  - 11 Zur Auftragsgeschichte – wenn nicht anders angegeben – v. a. WEMBER 1966, S. 102–108; darüber hinaus beschreibt Wember den Zyklus noch ausführlicher mit zahlreichen Abbildungen: WEMBER 1966, S. 109–121. Die Raumd disposition geht aus dieser Dokumentation jedoch nicht schlüssig hervor.
  - 12 Zu Creutz v. a. RÖDER 2009.
  - 13 DIETRICH, G. 1988, S. 14f. und Chronik des Kunstgewerbemuseums, in: ebd., s. p. (Abschnitt: Kunstgewerbemuseum, ab 1907).

ausgemalte Raum eingeweiht worden war.<sup>14</sup> Dies mag Creutz als Anregung gedient haben, in seinem neu konzipierten Haus ebenfalls eine Wandmalerei zu beauftragen. Kurz nach Amtsantritt war es ihm gelungen, Gelder für die Ausmalung des so genannten Marmorsaales im zweiten Obergeschoss von privater Seite zu akquirieren.<sup>15</sup> Das Kuratorium des Museums, das einem solchen Auftrag zustimmen musste, war vermutlich nicht schwer von der Person Thorn Prikkers zu überzeugen, da der 55-Jährige längst zu den etablierten Künstlern gehörte. Neben seiner Tätigkeit an der Krefelder Kunstgewerbeschule zu Anfang des Jahrhunderts war er der Stadt zudem durch die Verwandtschaft seiner Frau mit einer „bekannten Krefelder Familie [...], die von jeher zu den Gönnern des Museums zählte“,<sup>16</sup> verbunden.

Max Creutz protokollierte die Ausführung der Wandgemälde in seinem *Tagebuch zur Entstehung der Malereien von Professor J. Thorn Prikker im Marmorsaale des Kaiser Wilhelm Museums*. Diese chronologische Aufzeichnung konnte bislang nicht mehr lokalisiert werden. Letztmalig stand sie vermutlich Paul Wember zur Verfügung, der in seinem Katalog der Glasfenster, Wandbilder und Ornamente 1966 daraus zitierte.<sup>17</sup> Daraus geht hervor, dass der Künstler bereits zehn Tage nach dem Kuratoriumsbeschluss am 16.7.1923 in Krefeld eintraf und unverzüglich mit den Arbeiten begann.<sup>18</sup> Im November desselben Jahres konnte der Zyklus fertiggestellt werden.<sup>19</sup>

Wie Paul Wember berichtet, war es auch Max Creutz, der dem Künstler das Thema mit den Titeln *Jugend, Jünglingsalter, Mann und Weib* und *Greisenalter* vorgeschlagen hatte.<sup>20</sup> Die Lebensalter sollten „vor dem Hintergrunde der einzelnen Jahreszeiten zur Darstellung kommen.“<sup>21</sup> Die Darstellungstradition der Verbindung dieser Themen lässt sich in literarischen Werken bereits in der römischen Dichtung finden und erfährt in der bildlichen Darstellung besonders im 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende eine Wiederbelebung und wieder verstärkte Verbreitung.<sup>22</sup>

## 1.2 Räumliche Ausgangssituation

Für das Verständnis des Zyklus und seiner Gesamtkomposition ist die räumliche Situation von wesentlicher Bedeutung, die in der bisher vorliegenden Forschungsliteratur

14 Hier und im Folgenden LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 17–19 sowie MENZEL 2008.

15 Wer der oder die Stifter waren, ist nicht dokumentiert. WEMBER 1966, S. 102, spricht von der „Stiftung eines einzelnen Krefelder Bürgers“. Creutz 1923 berichtet von einem Künstlerfest, auf dem Mittel eingebracht wurden, die durch Spenden aus dem engeren Vorstandskreis aufgestockt wurden.

16 CREUTZ 1923.

17 Ausschnittsweise Notizen aus dieser Chronik bei WEMBER 1966, S. 104f.

18 WEMBER 1966, S. 104.

19 Vgl. CREUTZ 1923.

20 WEMBER 1966, S. 105.

21 CREUTZ 1923, S. 13.

22 BARTH 1971, v. a. S. 88–126; für Darstellungstraditionen bis ins 18. Jahrhundert vgl. WIRAG 1995. Beispielhaft kann auf die folgenden Zyklen hingewiesen werden: Caspar David Friedrich, *Hamburger Sepiazyklus*, 1862, *Tageszeiten-Zyklus*, 1809; Julius Hübner, Carl Friedrich Lessing, Carl Sohn, *Shadowfries*, 1838; *Jahreszeiten-Lebensalter-Zyklus in der Hamburger Kunsthalle*, 1880–1886; Albin Egger-Lienz, *Ein Lebensweg*, 1920.

dennoch oft nur ungenügend oder zu knapp verdeutlicht wurde – seit der Wiedereröffnung des generalsanierten Kaiser Wilhelm Museums im Jahr 2016 aber wieder vor Ort am Original nachvollzogen werden kann.<sup>23</sup> [Abb. 73–76]

Creutz hatte die zentrale Bedeutung der architektonischen Bindung in seiner Monografie von 1925 zwar erwähnt, ebenso dass Thorn Prikker seine Wandmalereien im Gegensatz zu Heckel tatsächlich ortsspezifisch aus der gegebenen Architektur und Raumsituation entwickelt hatte, darüber hinaus ging er aber nicht auf die räumliche Situation ein.<sup>24</sup> Hoff sprach 1958 nur von „vier großen Wänden“, auf denen der Künstler im Marmorsaal des Museums seine Wandmalereien realisiert hatte.<sup>25</sup> Und auch Paul Wember beschränkte sich auf eine vergleichsweise kurze, mehr verwirrende als erhellende Beschreibung der Werke im Raum und auf Einzelaufnahmen der Werke.<sup>26</sup>

Da der Zyklus seit 1976 überbaut war,<sup>27</sup> waren bis zur Freilegung und Restaurierung 2015/2016 vor allem die Ansichten der Gedächtnisausstellung anlässlich des Todes von Thorn Prikker 1932 [Abb. 77, 78] sowie die Fotografien der Eröffnung der Einzelausstellung 1949 hilfreich. [Kat. Nr. 121.1–121.3] Letztere zeigen im Vergleich mit dem versammelten Publikum besonders deutlich die monumentale Größe der Wandgemälde, die Dimensionen der überlebensgroßen Figuren und außerdem die Verteilung der vier Werke auf drei Seiten des Raumes.

Der Marmorsaal im zweiten Obergeschoss ist in die Abfolge der Ausstellungsräume eingebettet und „musste“ insofern von jedem Besucher fast zwangsläufig durchschritten werden. Die Eingänge zum Raum befinden sich auf den beiden kürzeren Raumseiten und sind aus der Mitte Richtung Fenster gerückt. An diesen beiden Schmalseiten entwickelte Thorn Prikker seine beiden Querformate: *Kindheit* und *Reifes Alter*. [Abb. 75, 76]

Die der Fensterseite gegenüberliegende Längswand war in der Mitte bereits von Louis Tuaillons massivem Stiertreiberrelief besetzt, das sich heute am Außenbau befindet;<sup>28</sup> rechts und links davon sprang die Wandfläche in zwei Nischen zurück, in die Thorn Prikker die beiden Hochformate *Jugend* und *Mannentaler* platzierte. [Abb. 73, 74] Sie wurden von weißen ionischen Säulen flankiert. Ein umlaufender schwarzer Sockelfries aus Marmor, aus dem auch die Türrahmen gebildet sind, schließt den Raum zusammen.

23 Die Verfasserin konnte die Raumsituation zuvor im Rahmen der Publikation für die Ausstellung zu Thorn Prikker in Rotterdam 2010 mithilfe von Dokumentationsfotos erstmals wieder anschaulich darstellen. SCHULER 2010, S. 200. Zur Entstehungsgeschichte des Zyklus, die eng mit der des Kaiser Wilhelm Museums verbunden ist, sowie aktuelle Farbaufnahmen vgl. MARTIN 2016.

24 CREUTZ 1925, S. 17.

25 HOFF 1958, S. 17.

26 WEMBER 1966, S. 108.

27 Nach der Freilegung durch Paul Wember 1949 wurde der Zyklus 1976 unter dem damaligen Direktor Gerhard Storck wieder überbaut. Vgl. Zeitungsartikel Ernst Hoff: Pause für Thorn Prikker, in: *Rheinische Post* vom 7.10.1976. Auch der ehemalige Restaurator Ulfried Biermann, der seit 1965 am Museum tätig war, konnte dies im Mai 2010 bestätigen. Dank für diese Auskunft gilt Sylvia Martin, Stellvertretende Direktorin Kaiser Wilhelm Museum.

28 Das Relief befand sich im Todesjahr 1932 vermutlich noch an dieser Stelle, wie der Vorbau suggeriert, durch den für die Gedächtnisausstellung zusätzliche Hängefläche gewonnen wurde. 1949 war es bereits versetzt; an dieser Wand wurde jetzt der Karton für das Mosaik *Abendmahl* (1926) in der Oude Kerk in Den Haag gezeigt. Heute befindet sich das Relief vor dem Museum, an der südlichen Außenwand.

Dem Künstler standen für seine vier Wandbilder Flächen mit einer Höhe von je 3,90 m zur Verfügung. Die Werke an den Schmalseiten des Raumes haben eine Breite von ca. 6,80 m, die beiden Hochformate in den Nischen der Längswand sind jeweils knapp 3,20 m breit. Die Querformate *Kindheit* und *Reifes Alter* sind jeweils durch eine schwarz gerandete Türöffnung unterbrochen. Thorn Prikker griff wie viele der bereits genannten Künstler für seine Wandmalereien im Bestandsgebäude des Kaiser Wilhelm Museums auf die Secco-Technik der Kasein-Malerei zurück. Fotografien, die den Künstler bei der Arbeit zeigen und bereits von Wember 1966 publiziert wurden,<sup>29</sup> zeigen seine Arbeitsweise: Er legte die Komposition, die maßgeblich von den dunklen Umrisslinien und Bilddiagonalen geprägt und strukturiert ist, zunächst als Linienzeichnung auf der Wand an. Sie dienen als wichtige Grundlage für die Bildkonzeption und -komposition.

### 1.3 Ikonografie und Bildkonzeption

Für Thorn Prikker war es wichtig, den Lebenszyklus, den Max Creutz mit den Einzelthemen *Jugend*, *Jünglingsalter*, *Mann und Weib* und *Greisenalter* vorgeschlagen hatte,<sup>30</sup> insofern zu modifizieren, als er kein „*eigentliches Greisenalter*“ darstellen wollte. Wie Creutz in der Krefelder Zeitung berichtete, war das Alter für Thorn Prikker eher „*eine Stufe neuer Jugend, der Übergang zu einem anderen geistigen Leben, zu einem Fortleben nach dem Tode, eine Wandlung zu neuen Wandlungen*“<sup>31</sup> als das Ende des Lebens. Er interpretierte damit das Leben – entsprechend verschiedener zeitgenössischer Strömungen – als fortlaufenden Zyklus, schloss sich also den Ideen der Lebensreform an und verbildlichte seine pantheistische Weltvorstellung, wie sie auch in theosophischen Kreisen Ende des 19. Jahrhunderts vertreten wurde.<sup>32</sup> Auf biografischer Ebene könnte sein eigenes Alter von 55 Jahren als weiterer Grund angenommen werden, das Greisenalter nicht als solches, sondern vielmehr als eine weitere Stufe im Zyklus des Lebens sehen zu wollen.

Die Werke waren bereits Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen und sind außerdem durch Farbfotografien von 1966 dokumentiert, die den Zustand in der damaligen fotografischen Qualität zeigen, jedoch die Farbigkeit viel intensiver und greller erscheinen ließen.<sup>33</sup> Erst nach der Freilegung wird deutlich, dass Thorn Prikker seine Farbflächen durch sorgfältig, mehrfach schraffierte Schichten anlegte, die so fast durchscheinend und sehr leicht wirken. Er erreichte damit eine belebte und keineswegs starre Flächenwirkung.

29 WEMBER 1966, Abb. S. 110.

30 Vgl. ebd., S. 105.

31 CREUTZ 1923.

32 Vgl. zu Thorn Prikkers pantheistischer Überzeugung und Nähe zu theosophischem Ideengut HEISER 2008, Kapitel C.I.2.4., S. 54–57, v. a. S. 56 sowie ebd., Kapitel C. I. 4.5.2, S. 112–117, v. a. S. 114f.

33 Hier und im Folgenden v. a. SCHULER 2010, S. 204–210.

Die vier einzelnen Wandbilder wurden von Thorn Prikker nicht nur inhaltlich als zusammengehörige Einheit konzipiert, sondern sind auch in der jeweiligen Bildgröße, den formalen Kompositionsprinzipien und ihrer Farbigkeit aufeinander und auf den Raum bezogen und abgestimmt. Es gelang ihm so, den zyklischen Charakter zu betonen, der die einzelnen Werke trotz der unterbrechenden Architekturelemente eng zusammenschließt. Wichtigstes Kompositionsprinzip ist das allen Werken zugrunde liegende System aus Diagonalen und markanten schwarzen Bild- und Umrisslinien.

Die größtenteils unbedeckten Figuren werden durch diese starken Konturen und eine flächige Gestaltung der Binnenstruktur zu Typen stilisiert, die keinerlei individuelle Züge aufweisen. Durch die starke Betonung der Linie erreicht Thorn Prikker eine enge Verschränkung der Figuren mit der prismatisch zergliederten Hintergrundfläche. Er vermied Plastizität und perspektivische Darstellungen weitgehend, um die Flächigkeit der Wand zu betonen, die ihm als „*lebendiges Wesen [galt], das den Raum abschließt [und] aktive Kräfte birgt, die stützen und tragen*“.<sup>34</sup> Die Negation naturalistischer Bildelemente, individueller Details sowie die formale Gleichbehandlung von Figur und Landschaft ermöglichen eine für die Monumentalkunst typische, allgemeingültige Bildform und -aussage. Dies beschrieb auch Max Creutz als eine besondere Qualität dieses Zyklus:

*„So behandelt der Künstler Gestalten und Landschaft als gleichmäßig wirkende Faktoren innerhalb der Wand, die dergestalt zu einem wirklichen Monumentalwerk des Lebens wird.“*<sup>35</sup>

Thorn Prikker hatte diese Bildstrategie bereits in früheren Wandbildern und Kartons, die sich auch als „*antizipierte Wandbilder*“<sup>36</sup> bezeichnen lassen, sowie in seinen figurativen Glasfenstern für den Bahnhof in Hagen oder im Karton für die Ausmalung des Rotterdamer Rathauses (1916/17) eingesetzt. Im Krefelder Wandbildzyklus wird die Flächenwirkung durch die Reduktion der Binnenstrukturen noch gesteigert.

Darüber hinaus erreichte er eine Verbindung der Werke durch einen einheitlichen Farbton und eine teilweise fast monochrome Farbigkeit.

In *Kindheit*, *Mannentalter* und *Reifes Alter* dominieren erdige Töne, nur in *Jugend* ergänzt der Künstler die Brauntöne durch kräftige Farbakzente in einem leuchtenden Blau. Er schließt die Werke so zusammen und betont das Bild der Jugend. Die Wahl der Farbigkeit lässt sich auch inhaltlich begründen: Die ruhigeren Farben sind Anfang und Ende des Lebensweges zugeordnet, die besonders aktive Phase des Lebens der *Jugend* ist dagegen auch farblich leuchtender dargestellt. Darüber hinaus machte Thorn Prikker seine Farbentscheidungen immer auch von Gattung

34 CREUTZ 1925, S. 18.

35 Ebd., S. 16.

36 Mit dem Begriff der „antizipierten Wandbilder“ beschrieb Conny Dietrich die Monumentalgemälde Max Klingers, die dieser aus eigener Initiative schuf, um sich damit in der Öffentlichkeit zu präsentieren und städtische oder staatliche Institutionen auf sich und seine Kunst aufmerksam zu machen. Vgl. v. a. DIETRICH, C. 2008. Zu Thorn Prikkers Wandbildern „mit und ohne Wand“ vgl. auch HEISER 2008, S. 185–188.



und Material seiner Werke abhängig, was sich deutlich zeigt, wenn man seine Wandbilder oder -entwürfe mit den frühen farbigen Glasfenstern vergleicht.<sup>37</sup> Während in der Wandmalerei häufig erdige, gedeckte Farben dominieren, zeichnen sich die Glasfenster durch luzide leuchtende Farben aus.

Der Betrachter betritt den Raum durch eine der beiden Türen, die den Wandgemälden *Kindheit* und *Reifes Alter* eingeschnitten sind. Wenn der Eingang durch die Tür im Gemälde *Reifes Alter* gewählt wird, fällt der erste Blick auf die gegenüberliegende Wand – die *Kindheit*. Thorn Prikkers Konzeption zeigt das titelgebende Kinderpaar nahezu in der Bildmitte. Es ist farbig und kompositorisch in die zergliederte Hintergrundlandschaft eingeschrieben. Die Kinder sitzen an einem Wasserlauf, Blumen deuten einen Wiesengrund an, Ziegen stehen am Quell, an den Bildrändern sind weitere Figuren zu sehen. Sie können als Symbol für Elternschaft, Familie und Freundschaft gelesen werden.<sup>38</sup> Der Künstler thematisiert in diesem Werk nicht nur den Bezug des Menschen, insbesondere der Kinder, zur Natur, sondern vielmehr den Ursprung menschlichen Lebens aus der Natur.

In dem sich anschließenden Wandbild der *Jugend* dominiert ein jugendliches, unbekleidetes Paar die Szene, mit dem Thorn Prikker ein Sinnbild für das traditionelle Verständnis männlicher und weiblicher Geschlechterrollen schafft. Beide Figuren erstrecken sich über die gesamte Bildhöhe. Mit ausladender Geste des rechten Armes wägt der Jüngling eine Kugel in der Hand. Füße und Hände des Mannes sind groß und überdeutlich zu sehen. Die junge Frau sitzt am rechten Bildrand ruhig auf einem Stein und blickt in die Richtung des Mannes. Die Hunde zu ihren Füßen bilden einen pyramidalen Sockel für die heldenhafte Jünglingsfigur und betonen ihre ausladende Schrittposition. Das energische Ausschreiten sowie die großen Hände und Füße können für männliche Aktivität und Verantwortungsbewusstsein stehen; die sitzende Position des Mädchens sowie sein gesenkter Blick in Richtung des jungen Mannes können als häuslich abwartend und den Mann in seiner Aktivität unterstützend gelesen werden. Der weiß blühende Baum im Hintergrund wird von Wember als Sinnbild des Monats Mai interpretiert: Die Natur steht wie das junge Paar in der Blüte des Lebens, die Wurzeln des Baumes suchen Halt im Erdboden.<sup>39</sup> Beides kann als Symbol für das Hineinwachsen in ein erwachsenes und verantwortungsvolles Leben gelesen werden.

Auch im *Mannentaler*, das analog zum Werk *Jugend* konzipiert ist, dominiert ein überlebensgroßes Paar die Szenerie. Dem fortgeschrittenen Alter entsprechend ist es um ein Kind und Nutztiere, nämlich drei Ziegen, ergänzt. Mann und Frau werden als gemeinsam tätige Partner gezeigt: Die Frau stützt in ihrer mütterlichen Rolle das Kind auf dem Rücken der Ziege, der Mann hat ein schweres Holzschett geschultert.

37 Zu den frühen Glasfenstern vgl. v. a. Myriam Wierschowski: Das Glasfenster und die Idee des sakralen Gesamtkunstwerks als Impuls der Moderne. Das Katholische Gesellenhaus und die Dreikönigenkirche in Neuss, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 146–167.

38 Vgl. z. B. WEMBER 1966, S. 109 sowie HERZOGENRATH 1973, S. 65.

39 Vgl. WEMBER 1966, S. 114.

Durch die zentrale und symmetrische Positionierung sowie durch die Betonung der jeweiligen Standposition der beiden Hauptfiguren wird auf formaler Ebene Monumentalität erzeugt sowie auf inhaltlicher Ebene ein Sinnbild für die feste Verwurzelung des Elternpaares im alltäglichen Leben geschaffen. Der blühende Baum der Jugend ist durch einen fruchtetragenden Apfelbaum ersetzt. Auch hierdurch kommt wie in den anderen Gemälden des Zyklus – zumindest im Hintergrund – die ursprünglich von Max Creutz gewünschte Verbindung der Lebensalter- mit der Jahreszeitenikonografie zum Ausdruck.<sup>40</sup> Der Apfelbaum muss hier aber auch als Fruchtbarkeitssymbol gelesen werden und deutet zugleich die Vorstellung eines paradiesischen Lebens mit der Natur an.

So wie diese beiden Gemälde des Zyklus sind auch die beiden großformatigen Kompositionen an den Stirnwänden in ihrem Bildaufbau eng miteinander verschränkt. Im *Reifen Leben* lässt sich wieder die aus weniger steilen Diagonalen aufgebaute Struktur des ersten Bildes erkennen. Wie im Bild der *Kindheit* gibt der Künstler der prismatischen Hintergrundgestaltung wieder mehr Raum und schreibt seine Figuren in diese ein. Die Hauptrolle, die er in *Jugend* und *Mannentaler* den menschlichen Akteuren übertragen hatte, ist wieder an die Natur übergegangen. Der Künstler interpretierte das menschliche Leben somit als fortlaufenden Zyklus der Natur, aus dem der Mensch hervorgeht und in den er wieder zurückkehrt. Er ordnete die Figurengruppen vor allem am Rand des Bildfeldes an. Das am rechten unteren Bildrand kniende betagte Paar bildet kompositorisch eine geschlossene Einheit. Die darüber sitzenden weiblichen Gestalten haben ihre Köpfe in die Hände gestützt und blicken „wie die Schicksalsgöttinnen, die über das Leben walten und wachen, und die entscheiden, wann sie den Faden abschneiden“, <sup>41</sup> auf die Knienden herab. Über dem Türdurchbruch integrierte Thorn Prikker zwei kämpfende Eulen in die Komposition. Eine deutliche Mitteldiagonale bezieht Eulen- und Menschenpaar aufeinander und teilt das Bild zugleich in zwei Bildhälften: In die obere Hälfte sind die Figuren der prismatisch zerlegten Hintergrundgestaltung eingeschrieben, die untere Hälfte ist vollkommen ungenutzte Fläche komponiert. Lediglich durch eine vermehrte Binnenstruktur erreicht Thorn Prikker eine Dynamisierung des Hintergrundes – es scheint, als würde die Backsteinwand im Hintergrund in sich zusammenbrechen.

Komposition und Farbgebung beziehen dieses Gemälde auf das der *Kindheit* zurück: Das Alter wird als ein Spiegel der Kindheit gezeigt; Mann und Frau sind zu einer harmonischen Einheit vereint, und die Geschlechter werden nicht mehr so deutlich voneinander geschieden wie in den Werken *Jugend* und *Mannentaler*. Die Hauptfiguren sind als gleichberechtigte Partner gezeigt, der Blick des Mannes ist auf die Pflanzen am Boden hinter ihm gerichtet; der der Frau schweift aus dem Bildfeld hinaus und blickt zurück auf die Figuren des *Mannentalers*. Die beiden fast ornamental dargestellten Eulen verbildlichen als Symbol des Alters und der Weisheit den Wunsch des Künstlers, das letzte Bild nicht als Greisenalter, sondern als *Reifes Alter* zu verstehen.

40 Vgl. CREUTZ 1923 sowie WEMBER 1966, S. 105.

41 Ebd., S. 119.

Auch im Hohenhof hatte er dieses Motiv im Arbeitszimmer von Karl Ernst Osthaus auf dem Einsatzbild hinter dessen Schreibtisch 1911 umgesetzt.<sup>42</sup> Im Gegensatz zur tätigen Arbeit des *Mannens* kann die Tätigkeit des gealterten Menschen als eine vor allem intellektuelle und von Altersweisheit geprägte Tätigkeit gelesen werden.

Eine besonders enge Verschränkung aller vier Bilder erreichte Thorn Prikker durch ein allen Werken zugrunde liegendes geometrisches System, das er ausgehend von der architektonisch bedingten maximalen Bildfläche und -größe anwendete.<sup>43</sup> Wie Christiane Heiser darlegte, steht dieses Kompositionsprinzip in der Tradition der Ornamententwürfe und Flächenverzierungen, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden.<sup>44</sup>

Der Künstler erläuterte selbst in einem Brief, dass er zunächst auf dem oberen und unteren Bildrand drei Punkte ermittle, die die Strecke in vier gleichmäßige Abschnitte aufteilen.<sup>45</sup> Die Länge dieser Abschnitte wird von den Bildecken auch auf den rechten und linken Bildrand übertragen. Durch Verbindung dieser Linien schafft Thorn Prikker ein Netz aus Diagonalen, aus dem er seine Komposition entwickelt. Dieses Liniennetz ist für den Betrachter nicht sichtbar, es dient dem Künstler lediglich dazu, „neuralgische“ Punkte und Flächenverteilungen für seine Bildkonzeption zu ermitteln. An die Schnittpunkte der Diagonalen setzt Thorn Prikker die zentralen Bildelemente, wie Köpfe, Hände oder Füße, oder richtet die Blickrichtungen und Bild-diagonalen an diesen unsichtbaren Linien aus.

Seit seinem ersten Wandbild in Scheveningen *Spiel des Lebens* (1902) ist dieses Prinzip vor allem in seinen großfigurigen Monumentalwerken ab 1910 nachweisbar: im *Heiligen Christopherus* (1910), im Hagerer Bahnhofsfenster (1910), im Wandbild *David und Saul* (1912) sowie in den Entwürfen für das Rotterdamer Rathaus (1916).<sup>46</sup>

Im Krefelder Lebenszyklus lässt sich die Anwendung dieses Prinzips jedoch besonders gut nachvollziehen: Die Linien des Rasters und seine Schnittpunkte spiegeln sich in der Komposition und den Hauptrichtungen der Werke deutlich wider.<sup>47</sup> [Abb. 79] Er findet sich hier in der Tradition anderer Entwurfssysteme, wie z. B. des Goldenen Schnitts, der ebenfalls Spiegel der natürlichen Proportionsverhältnisse sein sollte. Die besondere Qualität dieser Wandmalereien resultiert jedoch nicht nur aus der stringenten Anwendung des Kompositionsprinzips, sondern vor allem aus der Übereinstimmung der Komposition mit dem Bildthema und den pantheistischen bzw. monistischen Vorstellungen des Künstlers, nach denen sich die göttliche Einheit

---

42 Vgl. z. B. Reinhold Happel: „Von erstaunlicher Kraft und Abstraktion.“ Das Bahnhofsfenster und die Arbeiten für Karl Ernst Osthaus in Hagen, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 128–145; zum Bild der Eulen im Arbeitszimmer des Hohenhofs, ebd., S. 136–139.

43 HEISER 2008, S. 223f.; HESSE-FRIELINGHAUS 1967, S. 6; WEMBER 1966, S. 104f., CREUTZ 1925, S. 18.

44 HEISER 2008, S. 223 weist auf De Groots *Drienhoeken bij het ontwerpen van ornament* hin, das er 1897 gemeinsam mit De Bazel entwickelt hatte.

45 Brief von Johan Thorn Prikker an August Kuth vom 24.2.1910; in Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Nr. F1/769, zit. n. HEISER 2008, S. 223 sowie HESSE-FRIELINGHAUS 1967, S. 6.

46 Vgl. HEISER 2008, S. 224, Anm. 241.

47 Diese Systematisierung ermöglichte es ihm zudem, die Komposition direkt auf der Wand und ohne den traditionellen maßstabsgetreuen Entwurf zu entwickeln. HEISER 2008, S. 217.

in allen Teilen der Natur und damit auch im Menschen zeige.<sup>48</sup> Sein in Krefeld perfektioniertes Kompositionsschema dient ihm also nie nur zur formalen Aufteilung der Bildflächen oder tektonischen Festigung einer Komposition, sondern ist immer Ausdruck eines spezifischen, symbolisch aufgeladenen Weltbildes.

Er hatte es in Auseinandersetzung mit den Architekten Matthieu Lauweriks (1864–1932) und Peter Behrens (1868–1940) entwickelt, mit denen er durch Friedrich Deneken und Karl Ernst Osthaus bereits seit Anfang des Jahrhunderts bekannt war.<sup>49</sup> Krefeld und Hagen zählten zu den wichtigsten Zentren, in denen sich fortschrittliche Künstler und Museumsmänner wie Deneken und Osthaus aktiv um eine Verbindung von Kunst und Handwerk sowie von autonomer und heteronomer Kunst einsetzten.

#### 1.4 Der Krefelder Lebenszyklus im historischen und zeitgenössischen Kontext

Mit dem Thema der Lebensalter griffen Max Creutz und Johan Thorn Prikker auf ein seit der Antike gebräuchliches Thema zurück, das gerade im vorausgehenden 19. Jahrhundert und im Zuge der Reformbewegungen der Jahrhundertwende eine erneute starke Verbreitung gefunden hatte.<sup>50</sup> Die von Creutz gewünschten Verbindung mit der Jahreszeitenikonografie deutet Thorn Prikker motivisch nur an; seine theosophische Vorstellung einer göttlichen Einheit, die sich in allen Elementen der Natur wiederfindet, kommt vielmehr in der Anwendung seines systematisierten Kompositionsprinzip zum Ausdruck.

Seine eigenwillige Formsprache wurzelt in der Kunst des Jugendstils und des Symbolismus – in den 1920er-Jahren fand er gegenüber den Wandbildern und Kartons der früheren Jahre zu einer individuellen expressionistischen, an kubistisch zersplitterte Kompositionen angelehnte und von starken Linien dominierten Ausdrucksweise.

In den Farbfeldern des Krefelder Zyklus setzte er fast keine binnenstrukturierenden Elemente ein, was dieses Werk auch als Übergang zu seinem geometrisch-konstruktiven Spätwerk charakterisiert, in dem er vor allem als Erneuerer der Glasmalerei zu figurativ abstrahierten sowie vollkommen abstrakten Lösungen fand.

Mit seinem Wandmalerei-Zyklus im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum schuf Thorn Prikker ein ausgesprochen zeitgemäßes Werk, das sich aber auch deutlich auf seine historischen Wurzeln bezieht. In der Einheit von Form und Inhalt erfüllt sich eine zentrale Forderung der zeitgenössischen figurativen Wandmalerei nach einer allgemeinen Lesbarkeit. Durch die Realisierung eines Wandbildes im Museum stellen sich Auftraggeber und Künstler in die Tradition des 19. Jahrhunderts sowie der nach wie vor aktuellen Volksbildungsdebatte. Der von Lichtwark propagierte Anspruch an ein volksbildendes Museum, das in erster Linie als Schule des Sehens einer Erziehung

---

48 Christiane Heiser konnte diesen Gedanken als Ausgangspunkt für Thorn Prikkers Streben nach einer linearen Abstraktion bereits in seiner Tuschezeichnung *Moine Epique* (1894) schlüssig identifizieren. HEISER 2008, S. 54–57.

49 Zu Lauweriks vgl. v. a. STAMM 2009B; zu Denekens Wirken in Krefeld STAMM 2009A, v. a. S. 12f. sowie HEISER 2002, S. 40.

50 Vgl. v. a. BARTH 1971 und WIRAG 1995.

durch Anschauung dienen sollte,<sup>51</sup> wird gedanklich erweitert und gleichsam durch einen philosophischen Anspruch ersetzt, den Wember 1966 formulierte:

*„Der Raum mit den Wandbildern Thorn Prikkers wird so ein Idealraum für das Leben wie auch für das Museum; denn auch das Museum in seiner Ganzheit ist Abbild des Lebens.“<sup>52</sup>*

Die Verwurzelung in der Tradition der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts zeigt sich außerdem im Verständnis von Monumentalität als Darstellung eines erhabenen Themas und gleichsam abstraktes Erinnerungszeichen bzw. Denkmal, das Thorn Prikker hier dem Leben an sich setzt. Creutz berichtete von der Forderung des Künstlers:

*„Die Wände sollen schrecklich sein, das heißt diese Kunst soll den Menschen an sein Schicksal gemahnen, ihn von Äußerlichkeiten der Welt auf sein Inneres zurückziehen.“<sup>53</sup>*

Abgesehen von diesen übergeordneten Bezügen auf Gegenwart und Vergangenheit können im Krefelder Zyklus aber auch ein unmittelbares Anknüpfen an die Geschichte des Museums und ein starkes Plädoyer für die Aufhebung der Unterscheidung von autonomer und heteronomer Kunst gelesen werden: Das ursprünglich formulierte Ziel des Museums, eine Sammlung zu begründen, die in besonderem Maß die kunstgewerblichen Interessen der Industriestadt berücksichtigte, hatte Deneken zu Beginn des Jahrhunderts bereits ausgeweitet, indem er sich aktiv darum bemühte, moderne Künstler zu Kooperationen mit lokalen Industrie- und Handwerksbetrieben nach Krefeld einzuladen.<sup>54</sup> Sein Nachfolger Max Creutz konnte diese Forderung schließlich durch Thorn Prikkers Zyklus sogar innerhalb des Museums umsetzen. Im Rahmen seiner Sammlungspolitik hatte sich Creutz zwar vermehrt auf den Ausbau der modernen Gegenwartskunst konzentriert, die historische Konzeption des Museums verlor er dabei aber nicht aus den Augen. Bereits im Jahr vor der Beauftragung Thorn Prikkers mit dem Lebenszyklus konnte er 1922 mit dem Ankauf der Mustersammlung des Deutschen Werkbundes – der von Osthaus begründeten Sammlung des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe*<sup>55</sup> – an die Leistung seines Vorgängers anknüpfen. Mit beiden Projekten betonte er den nach wie vor zentralen Stellenwert der angewandten bzw. heteronomen Kunst im Kaiser Wilhelm Museum als wichtigen Sammlungsschwerpunkt neben der zunehmenden Ausrichtung auf zeitgenössische Kunst.

Im Vergleich zu dem nahezu gleichzeitig entstandenen Zyklus Erich Heckels im Erfurter Museum zeigt sich in Thorn Prikkers Zyklus eine wesentlich stärkere Verbindung

---

51 MARR 1999, S. 227f.

52 WEMBER 1966, S. 108.

53 Thorn Prikker zit. n. CREUTZ 1925, S. 16.

54 STAMM 2009A sowie HEISER 2002, S. 39–41.

55 Sabine Röder: Moderne Formgebung 1900–1914. Die Mustersammlung des Deutschen Werkbundes, in: *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 1909–1919*, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Gent 1997, S. 12–18.

mit der Museumsprogrammatik sowie von Form und Inhalt.<sup>56</sup> Gemeinsamkeiten der beiden Zyklen lassen sich vor allem in der Thematik und der stilistischen Umsetzung finden: Beide zeigen Sinnbilder für das menschliche Leben, eingebettet in die Natur; nackte Figuren dienen als symbolhafte Stellvertreter. Heckel gibt jedoch auch klare Verweise auf zeitgenössische Personen und Situationen. Beide Zyklen sind von einer weitgehend monochromen Farbigkeit geprägt. Heckels Werk breitet sich ohne Begrenzung über den gesamten Raum bis zur Decke hin aus. Obwohl es sich bei Thorn Prikkers Werk um einen Zyklus aus vier einzelnen Wandflächen handelt, gelingt ihm mit seinen schwarzen Konturen und Bilddiagonalen eine dennoch engere Verschränkung untereinander.

Thorn Prikker konnte seinen Zyklus eingebettet in die Sammlung realisieren, Heckel eher als Appendix in dem kapellenartigen Anraum der Eingangshalle. In der räumlichen Situation wird bereits klar, dass die Künstler hier vor zwei sehr unterschiedliche Aufgaben gestellt waren: Bei dem Marmorsaal in Krefeld handelte es sich um einen repräsentativen Raum an zentraler und prominenter Stelle innerhalb des Museumsbaus; der Raum, den Heckel in Erfurt ausmalen konnte, ist wesentlich kleiner und hat durch seine Lage im Erdgeschoss, angeschlossen an die große Halle, einen solitären Status.

Auch in Erfurt lassen sich wie in Krefeld Bezüge zu einem Teil der Sammlung, den mittelalterlichen Werken herstellen, jedoch kann nur Thorn Prikkers Werk als künstlerische Umsetzung und Sinnbild für die museale Programmatik gelesen werden. Heckel gibt eher einen Kommentar oder eine Einstimmung als ein Manifest.

---

56 Creutz verglich die Zyklen Thorn Prikkers und Heckels vor allem in formaler Hinsicht: CREUTZ 1925, S. 17.



## 2. Willi Baumeister: Sportarten-Wandbild im Krankenhaus Waiblingen, 1928

An Willi Baumeisters sog. Sportarten-Wandbild<sup>57</sup> lässt sich im Vergleich mit Thorn Prikkers Lebenszyklus eindrucklich eine vollkommen unterschiedliche Herangehensweise und gleichsam neue „wandmalerische Philosophie“ ablesen. [Kat. Nr. 151, Abb. 80]

Willi Baumeister (1889–1955) besuchte parallel zu seiner Ausbildung als Dekorationsmaler seit 1905 die Zeichenklasse an der Königlichen Akademie in Stuttgart, in den Jahren 1910/11–1913 in der Kompositionsklasse von Adolf Hölzel.<sup>58</sup> In diesem Zusammenhang trat Baumeister erstmals öffentlich mit baugebundenen Werken in Erscheinung, die er 1914 gemeinsam mit Oskar Schlemmer und Hermann Stenner unter der Leitung Hölzels in der Eingangshalle der Kölner Werkbundausstellung ausführen konnte. Bereits 1911 bezeichnete Hans Hildebrandt die beiden Hölzel-Schüler Schlemmer und Baumeister in seinem Vortrag über Wesen und Zukunft der Wandmalerei im Stuttgarter Landesgewerbemuseum als „Maler-Tektoniker“ und somit hoffnungsvolle Nachwuchskräfte im Bereich der Wandmalerei.<sup>59</sup>

Für Baumeisters Gesamtwerk und ganz besonders für seine Werke der 1920er-Jahre spielen Fläche und Architekturbezogenheit eine wichtige Rolle. Rückblickend formulierte er es 1934 selbst in einem Manuskript:

*„Nach dem kriege fertigte ich einfache bilder, ausgehend von der wand, von der mauer. teile darin waren reliefartig erhöht, andere teile waren flächig. ich nannte diese bilder ‚mauerbilder‘. ich begann mit einfacher flächenmalerei, wobei einige flächen aus farbe bestanden, andere reliefartig aufgetragen waren. die menschliche figur wurde meist miteinbezogen. ich dachte mir eine damals noch nicht vorhandene neue architektur als träger dieser mauerbilder, die aus den elementaren mitteln gebildet waren.“<sup>60</sup>*

Baumeister artikuliert und betont hier den Bezug zur Wand und zur Architektur. Er bezieht sich dabei auf seine so genannten ‚Mauerbilder‘, die er als abstrakt flächig

57 Für dieses Wandbild in Waiblingen ist kein Titel überliefert, als Verständigungsterminus und in Bezug auf seine zahlreichen Sportler-Bilder der 1920er-Jahre wird der Behelfstitel „Sportarten-Wandbild“ verwendet.

58 Zur Biografie Willi Baumeister vgl. BAUMEISTER/CANOBI 1995; vgl. für Baumeister außerdem v. a. BOEHM 1995 sowie AUSST. KAT. STUTTGART 1989A. Als grundlegende Publikationen für die Untersuchung des Waiblinger Wandbildes sind folgende Werkverzeichnisse zu nennen: BAUMEISTER/PRESLER 2010 (Skizzenbücher), BEYE/BAUMEISTER 2002 (Gemälde), PONERT 1988 (Zeichnungen, Gouachen, Collagen). Neueste Veröffentlichungen zum Leben und Werk außerdem AUSST. KAT. HAMBURG u. A. 2005 sowie AUSST. KAT. STUTTGART 2011. Letztgenannte Ausstellung untersuchte die Beziehung zwischen Hölzel und Baumeister sowie ihre jeweiligen pädagogischen Schwerpunkte.

59 *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 15.7.1911, zit. n. AUSST. KAT. STUTTGART 1989A, S. 303.

60 Willi Baumeister, in: Manuskript zu Eduardo Westerphals Monographie, Editiones „Gaceta de Arte“ in Teneriffa, 1934. Zit. n. BOEHM 1995, S. 188.

Raumreliefs konzipierte; sie konnten jedoch nur selten fest in einen Architekturzusammenhang eingebunden werden und blieben daher doch meist solitäre Werke. Die Mauerbilder entstanden vor allem in den Jahren 1919 bis 1923.<sup>61</sup>

Mitte der 1920er-Jahre lösen Maschinen- und Sportbilder in Baumeisters Werk die Mauerbilder ab.<sup>62</sup> Im Werkverzeichnis der Zeichnungen tauchen ab 1923/24 verschiedene Sportbilder auf: Er ordnet abstrahierte Körper und Attribute auf neutralem, geometrisch gegliedertem Hintergrund an. Dabei gibt er, außer durch Staffellung oder verschiedene Größe der Figuren, kaum räumliche Anhaltspunkte.<sup>63</sup>

In dieser Werkphase entsteht 1928 auch Willi Baumeisters Wandbild für das neu errichtete Krankenhaus des Stuttgarter Architekten Richard Döcker (1894–1968) in Waiblingen.<sup>64</sup>

## 2.1 Auftrags- und Entstehungsgeschichte

Über die Entstehungsgeschichte des Wandbildes und die Auftragslage bzw. -vergabe haben sich kaum Dokumente und Informationen erhalten.<sup>65</sup> Richard Döcker, der zuvor Assistent von Paul Bonatz und engagierter Verfechter des neuen Bauens war, hatte den ersten Preis eines Architektenwettbewerbs gewonnen und errichtete das Krankenhaus in den Jahren 1926–1928. Auch die jüngste Ausstellung in Waiblingen, die die Zusammenarbeit von Döcker und Baumeister untersuchte, gibt zwar Hinweise auf den Wettbewerb, geht aber darüber hinaus nicht auf die Auftragsvergabe, sondern stärker auf die Rezeption des Werks ein.<sup>66</sup> Die Recherche in Stadt- und Kreisarchiv Waiblingen sowie dem zuständigen Landesarchiv Ludwigsburg konnte keine Archivalien hierzu nachweisen.<sup>67</sup> In den Postkarten, die Richard Döcker im Januar und Februar 1927 an Willi Baumeister nach Paris schrieb, erwähnt er zwar zweimal das Waiblinger Projekt und dass er damit stark beschäftigt sei,<sup>68</sup> eine Mitarbeit Baumeisters wird jedoch nicht thematisiert.

61 BEYE/BAUMEISTER 2002, WVZ Nr. 192–229.

62 Ebd., v. a. Werke der 1920er-Jahre WVZ Nr. 413–460; ab 1930 abstraktere Darstellungen innerhalb der Sportbilder, vgl. ebd., WVZ Nr. 462–489 und WVZ Nr. 531–573. Bei PONERT 1988, v. a. Z 137–180, Z 205–355.

63 Vgl. PONERT 1988, Z 227–234, weitere Zeichnungen zu Sportbildern, ebd., Z 235–279. BOEHM 1995, S. 23, definiert einen engeren Zeitraum von sechs Jahren (1927–1933), in dem die Sportbilder entstanden.

64 Zu Döcker vgl. AUSST. KAT. STUTTGART 1982, biografische Angaben ebd., S. 22–25: 1922–1925 Wissenschaftlicher Assistent bei Paul Bonatz, TH Stuttgart, seit 1926 Entwürfe für Krankenhäuser und Flughäfen, verschiedene Terrassenbauten, 1927 zwei Häuser und Bauleitung der Werkbundaussstellung *Die Wohnung*, Stuttgart, 1946 Generalbaudirektor der Stadt Stuttgart.

65 Selbst in der Literatur zur Kunst Willi Baumeisters wird das Werk in Waiblingen nicht immer erwähnt. Die Publikationen zur Ausstellung *Richard Döcker Willi Baumeister. 'Moderne in Waiblingen'* gehen kaum auf die Entstehungsgeschichte, sondern vielmehr auf die Rezeption durch die Zeitgenossen ein. Vgl. AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A und B.

66 Vgl. AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A, S. 13; AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003B, S. 19, sowie AUSST. KAT. STUTTGART 1982, S. 23.

67 Korrespondenzen der Verfasserin mit Stadtarchiv Waiblingen, April 2010; mit Kreisarchiv Rems-Murr-Kreis, Waiblingen, Juli 2010; mit Staatsarchiv Ludwigsburg, August 2010.

68 Postkarten von Richard Döcker an Willi Baumeister, vom 22.1., 5. und 18.2.1927; in: Korrespondenz, WBA Stuttgart.

Baumeister und Döcker waren befreundet und realisierten bereits 1922 im Rahmen der *Werkbundaussstellung württembergischer Erzeugnisse* im Staatlichen Ausstellungsgebäude Stuttgart sowie 1924 auf der Stuttgarter Bauausstellung gemeinsam gestaltete Räume.<sup>69</sup> [Abb. 81]

Baumeister setzte auf der Werkbundaussstellung erstmals drei seiner so genannten Mauerbilder in einer von Döcker realisierten *Raumstudie* um.<sup>70</sup> [Abb. 82] Im Rahmen der Bauausstellung entstand ein weiteres Mauerbild als raumgestaltendes Element für einen Ausstellungsraum des Architekten. Darüber hinaus entwarf Baumeister die Ausstellungsbeschriftung, die Typografie der Drucksachen und weitere Raumgestaltungen der Bauausstellung. 1927 waren beide an der großen Werkbundaussstellung *Die Wohnung* beteiligt, in deren Rahmen die Weißenhofsiedlung in Stuttgart entstand.<sup>71</sup> Unter der Oberleitung von Ludwig Mies van der Rohe war Richard Döcker für die Baudurchführung des gesamten Siedlungsprojektes verantwortlich und entwarf selbst zwei Häuser.<sup>72</sup> Willi Baumeister übernahm den Entwurf der Drucksachen, der Kojenbeschriftung und der Farbgebung.<sup>73</sup> Diese vielfältigen Arbeitsbeziehungen sowie die freundschaftliche Verbindung zu Richard Döcker legen die Vermutung nahe, dass Döcker Baumeister direkt um den Entwurf eines Wandbildes für seinen Krankenhausneubau in Waiblingen bat. Die ersten Entwurfszeichnungen Baumeisters werden auf die Jahre 1927/28 datiert.<sup>74</sup> Das Wandbild wurde 1928 schließlich vom Malermeister Rudolf Schief nach Baumeisters Plänen ausgeführt.<sup>75</sup> In dieser Trennung von künstlerischer Idee und handwerklicher Umsetzung zeigt sich Baumeisters Haltung in der Tradition der Debatte um Typisierung und Individualisierung, die 1914 im sog. Werkbundstreit zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde besondere Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit erreicht hatte.<sup>76</sup> Die Vertreter der Typisierung um Muthesius propagierten die Idee als eigentliche künstlerische Leistung, deren Umsetzung an ausführende Handwerker oder die Industrie übergeben werden könnte. Auch Baumeister schien sein typisierter Entwurf durch einen Malermeister umsetzbar, wie dies beispielsweise auch Hinnerk Scheper oder Erwin Hahs bei ihren Wandmalereien handhabten.

69 BAUMEISTER/CANOBBI 1995, S. 191–194.

70 Fotografische Aufnahmen aller drei Werke in: WBA Stuttgart, Mappe 1695, Werkbundaussstellung; BAUMEISTER/CANOBBI 1995, S. 191f.; BAUMEISTER/PRESLER 2010, S. 16.

71 AUSST. KAT. STUTTGART 1982, S. 23, BAUMEISTER/CANOBBI 1995, S. 197.

72 Döcker entwarf die Häuser Bruckmannweg 10 und Rathenaustraße 9, vgl. z. B. *Richard Döcker 1894–1968*, AUSST. Kat. BDA-Architekturgalerie Stuttgart 1982, S. 9, 12f., 23.

73 GRÄFF 1928, außerdem auch BAUMEISTER/CANOBBI 1995, S. 194 oder AUSST. KAT. STUTTGART 1989B, S. 79, Kat. Nr. 54.

74 PONERT 1988, S. 127, Z 280–282.

75 Der Name Rudolf Schief ist mehrfach dokumentiert: *Stuttgarter Zeitung*, Anfang 1950er-Jahre (vor 1955): Baumeister-Wandbild unter der Tünche. In Waiblinger Krankenhaus als entartet übermalt – Könnte es nicht wieder freigelegt werden?, in: DKA, NL Baumeister, Willi II, B. Ponert 1988, S. 127, Erläuterungen zu Z 280, Schreiben von Martha Schaaf (1990/91 Magistrandin der FU Berlin über Baumeisters Wandbilder) an Felicitas Baumeister, 22.2.1991, in: WBA Stuttgart; sowie AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A, S. 9. Will Grohmann spricht 1931 in seinem Aufsatz *Das Werk* von „Dekorationsmalern“, mit deren Hilfe das Gemälde ausgeführt wurde. GROHMANN 1931B, S. 193f.

76 Vgl. Dieter Schott: Werkbund und Industrie, in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007, S. 58f.; außerdem Campbell 1981, S. 73–92, zur Fortsetzung der Debatte auf der Werkbundtagung 1922 vgl. ebd., S. 199–210.

Dieses Werk fand in der Forschungsliteratur zu Willi Baumeister bisher häufig keine Erwähnung.<sup>77</sup> Verschiedene Gründe sind dafür verantwortlich: Zum einen ist das Werk nicht erhalten, zum anderen maß Baumeister auch ähnlichen Sportbildern selbst wenig Bedeutung zu und zerstörte viele dieser Werke; außerdem dürfte die nicht eigenhändige Ausführung dazu beigetragen haben, dass das Werk in der Rezeption wenig beachtet wurde. In vorliegendem Zusammenhang lässt sich an diesem Beispiel aber eine für die Wandmalerei der 1920er-Jahre symptomatische Vorgehensweise darstellen.

## 2.2 Die Bedeutung von Architektur und Fläche im Werk Willi Baumeisters

Die Möglichkeit, ein Wandbild in einem öffentlichen Bau wie in Waiblingen umzusetzen, stellte für Willi Baumeister eine seltene Ausnahme dar. Nur um 1930 entwarf er nochmals eine Wandmalerei für die Röderberg-Reformschule in Frankfurt Bornheim, die seit dem Umzug in das neue Gebäude des Architekten Ernst May Friedrich-Ebert-Schule hieß.<sup>78</sup> [Kat. Nr. 50]

Architektur beschrieb er selbst verschiedentlich als wichtiges konstituierendes Moment in seinem künstlerischen Schaffen. Für die 1920er-Jahre erinnerte er sich daran, dass er und Schlemmer „gereinigte Bilder“ machen wollten,

*„die auch einen logischen oder künstlerisch-logischen Aufbau zeigten, sehr stark tektonisch. Wir interessierten uns sehr für Architektur, waren Freunde der Architekten, indem wir eben von der Mauer als Bestandteil der Architektur ausgingen.“<sup>79</sup>*

Vor allem in den Mauerbildern suchte er diese Entsprechung zur modernen Architektur zu finden, die – im Gegensatz zum Historismus – „real, konstruktiv, gebrauchsfähig“ sein wolle, wie er es 1925 in seinem Aufsatz „Das Mauerbild und einiges über die Fläche in der Malerei“ formulierte.<sup>80</sup> Neben diesem Text ist sein Vortrag „Moderne Baukunst“ aus dem Folgejahr wichtig, um die Bedeutung nachzuvollziehen, die er der Architektur zusprach.<sup>81</sup> In seinem Verständnis zeichne sich diese moderne Architektur dadurch aus, dass sie aus einer inneren Notwendigkeit entstehe und den aktuellen Zeitgeist widerspiegle. Die innere Notwendigkeit definierte er als eine auf den modernen Menschen, den Nutzer dieser Räumlichkeiten abgestimmte Gestaltung.

77 So wird das Wandbild z. B. weder bei BOEHM 1995 noch bei GROHMANN 1963 erwähnt. PONERT 1988 bildet die drei unmittelbar damit verbundenen Skizzen ab: PONERT 1988, Z 280–282.

78 PONERT 1988, Z 311 und Z 312. Hier auch Supraporte von Max Beckmann, über Eingang zum Fest- und Musiksaal. [Kat. Nr. 52]

79 Interview zwischen Christoph Czwiklitzer und Willi Baumeister, 1952, nochmalige Ausstrahlung BR2, April 1990, Mitschnitt aus WBA Archiv Stuttgart, ebd. Abschrift, S. 3.

80 BAUMEISTER 1925, S. 1187.

81 Hier und im Folgenden BAUMEISTER 1926b. Der Vortrag wurde als Auszug in der Bauzeitung Stuttgart veröffentlicht, H. 45, 13.11.1926, S. 373 sowie Schluss in: ebd., H. 46, 20.11.1926, S. 379.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch seine Farbgestaltungen für die seit 1919 ausgeführten „Wohnräume, Ausstellungshallen, Tanzdielen, Verkaufslöke“<sup>82</sup> oder die Weißenhofsiedlung verstehen.

Neben der Architektur betonte Baumeister immer wieder die Fläche bzw. Flächigkeit als wichtigsten Grundbegriff und gleichsam „Urelement“ der Malerei und Ziel eines zeitgemäßen Kunstschaffens.<sup>83</sup> Das in der Renaissance verloren gegangene Flächenbewusstsein sei erst im 19. Jahrhundert durch Künstler wie Puvis de Chavannes, Hans von Marées oder Ferdinand Hodler allmählich wieder zurückgewonnen worden. Damit rekurriert Baumeister explizit auf die Wandmalerei des 19. Jahrhunderts. Ziel der heutigen, von ihm nachkubistisch genannten Malerei müsse es sein, diese Rückkehr fortzusetzen, um wieder zum eigentlichen Kern der Malerei, der Bejahung der Fläche (wie sie bis zur Renaissance galt), zu finden.<sup>84</sup>

Damit verbunden ist der Wunsch nach einer architekturgebundenen Malerei. Hier unterschied er aber, wie schon anfangs beschrieben, deutlich zwischen den Anforderungen für den öffentlichen sowie für den privaten Bereich:<sup>85</sup> Für Wohnräume erschienen ihm ortsspezifische, unbewegliche Bilder nicht geeignet;

*„ihre Domäne ist der offizielle Raum: der Vorraum, die Treppe eines öffentlichen Gebäudes, das Foyer eines Theaters.“<sup>86</sup>*

Diese Bedingungen finden sich im Waiblinger Kreiskrankenhaus ideal verwirklicht.

## 2.3 Räumliche Ausgangssituation

Das Wandbild in Waiblingen befand sich in der Eingangshalle des Krankenhauses, oberhalb des ersten Treppenabsatzes, von wo aus nach links die Treppe zum ersten Stockwerk begann.<sup>87</sup> Unmittelbar nach Fertigstellung wurde es mehrfach publiziert: so 1929 in der von Baumeister gestalteten Publikation *Terrassen-Typ* von Richard Döcker sowie in zwei Aufsätzen Will Grohmanns aus den Jahren 1931 und 1935.<sup>88</sup> Zur Klärung der Raumsituation dienen vor allem diese Fotografien, da das Werk bisher schlecht erforscht, seit Ende der 1950er-Jahre zerstört ist und in der späteren Rezeption und Forschungsliteratur kaum thematisiert oder abgebildet wurde.

Anhand der verschiedenen Betrachterstandpunkte, die sich vom Erdgeschoss sowie von der Galerie im ersten Geschoss bieten, lässt sich die Größe im Vergleich zur umgebenden Architektur zumindest ungefähr auf ca. 4,50 x 4 m einschätzen. Das

82 BAUMEISTER 1926A, S. 224.

83 Vgl. dazu vor allem Willi Baumeister: Das Mauerbild und einiges über die Fläche in der Malerei (BAUMEISTER 1925) sowie Einführungstext im Katalogheft zu seiner Einzelausstellung in der Galerie Flechtheim 1929 (AUSST. KAT. BERLIN DÜSSELDORF 1929), S. 1–5.

84 BAUMEISTER 1925.

85 Vgl. hierzu BAUMEISTER 1926A sowie BAUMEISTER 1927, S. 137.

86 BAUMEISTER 1927, S. 137.

87 Das Gebäude wurde 1955 abgerissen. AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A, S. 17.

88 DÖCKER 1929, Abb. 20a und 20b, S. 18f.; GROHMANN 1931B, Abb. S. 201; GROHMANN 1935, Abb. S. 20.

Wandbild füllt die zur Verfügung stehende Fläche nicht bis an die Ränder aus, wurde von Baumeister aber in annähernd maximaler Größe mittig platziert. Es ist nicht durch einen vierseitigen Bildrand begrenzt, sondern Figuren und Formen greifen in die unbemalte Fläche aus. Die verschiedenen hoch angesetzten Standpunkte der beiden vorderen Figuren orientieren sich am ansteigenden Niveau der Treppe und ihres Handlaufs. Baumeister reagiert damit auf die spezifische Raumsituation.

In der Treppenhaussituation im Eingangsbereich wurde es von jedem Besucher oder Patienten gesehen und konnte durch die verschiedenen Ebenen zudem aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden.

#### 2.4 Bildaufbau und Ikonografie – Das Konzept von Licht, Luft und Sonne in Architektur und Wandmalerei

Baumeister komponierte sein Wandbild aus vier Figuren vor abstrakten Hintergrundflächen. Er hielt sich in der Ausführung weitgehend an die Vorüberlegungen, die er in drei Entwürfen aus den Jahren 1927/28 formuliert hatte.<sup>89</sup> [Kat. Nr. 151.2, 151.3] Baumeister zeigte vier Sportler – zwei männliche und zwei weibliche Figuren – bei der Ausübung verschiedener sportlicher Betätigungen, in denen er variantenreiche Bewegungsformen und Körperhaltungen vorführt.

Links im Vordergrund ist eine Figur in Brücke-Stellung zu sehen, fast mittig eine auf die Zeichnung des *Sportlers in Ruhestellung*<sup>90</sup> zurückgehende Figur. Sie verschränkt die Arme vor dem Körper und betont in ihrer senkrechten Ausrichtung die Mittelachse des Bildes. Aus dem leicht nach rechts versetzten Stand- und Fußpunkt dieser ruhenden Figur entwickelt Baumeister den spannungsgeladenen Körper des Hammerwerfers, der in einem weiten Bogen eine diagonale und dynamisch nach rechts oben zielende Kompositionslinie bildet. In der vorn rechts platzierten Seilspringerin findet sich diese Diagonale ebenso wie die Vertikale der ruhenden Mittelefigur wieder. Die Standposition der Seilspringerin spiegelt die Stellung der überkreuzten Beine des Ruhenden, die Rundung ihres rechten über den Kopf erhobenen Armes mit dem Seil in Händen unterstreicht die Diagonale.

Alle vier Figuren sind entindividualisiert und weitgehend nackt dargestellt. Die Gliedmaßen werden aus zylindrischen Einzelementen gebildet, die an die Figurbildung bei Fernand Léger (1881–1955) erinnert, mit dem Baumeister seit Beginn der 1920er-Jahre freundschaftlich verbunden war.<sup>91</sup> Auch Köpfe, Hände und Füße sowie die Körper selbst sind nach einem einheitlichen Schema gestaltet. Baumeister arbeitete im Vergleich zu seinen Mauerbildern oder früheren Figurendarstellungen

89 PONERT 1988, Z 280–282.

90 Vgl. z. B. Zeichnung *Sportler in Ruhestellung*, 1927 und 1928, in: PONERT 1988, S. 126, Z 277 und S. 133, Z 298.

91 Im Herbst 2013 zeigte das Kunstmuseum Stuttgart die Ausstellung *Willi Baumeister International*, die die internationalen Kontakte Willi Baumeisters thematisierte. Er selbst berichtete 1952 über seine Beziehung zu Léger, die in erster Linie durch Le Corbusier sowie die von ihm herausgegebene Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* zustande kam: Interview zwischen Christoph Czwilckitzer und Willi Baumeister, 1952, nochmalige Ausstrahlung BR2, April 1990, Mitschnitt aus WBA Archiv Stuttgart, ebd. Abschrift, S. 4f.

von Anfang der 1920er-Jahre an jedoch weit weniger abstrakt.<sup>92</sup> Auch eine Nähe zu Schlemmers typisierten Figuren wird deutlich. Durch die Rückführung der Körper und Gliedmaßen auf ihre wesentlichen tektonischen Elemente erreicht er eine Schematisierung und Typisierung. Sein tektonisches Verfahren dient ihm also nicht wie Thorn Prikker zu einer Anbindung an die Architektur, sondern zum Aufbau der menschlichen Figur.

Die Figuren komponierte er mit verschiedenen Hintergrund- bzw. Flächengestaltungen, wie er sie in den vorbereitenden Skizzen erprobt hatte. In der zuerst genannten Skizze aus dem Besitz des damalig ausführenden Malermeisters Schief<sup>93</sup> sind die Figuren als schwarze Linienfiguren vor einem vollständig abstrakten, maßgeblich durch rechteckige Flächenfelder gegliederten Grund komponiert. [Kat. Nr. 151.3] Baumeister artikulierte die Hauptkompositionselemente hier durch eine jeweils fragmentarisch und gezielt eingesetzte breitrandige Kontur, mithilfe derer sich die flächige Komposition ausbalancieren lässt. Diese deutliche Akzentuierung der wesentlichen Kompositionslinien ist im ausgeführten Wandbild nur noch in den Schattenrändern der Körper zu erahnen. Die abstrahierende Wirkung der breitrandigen Kontur in der Skizze wird in ihr Gegenteil verkehrt: Die Figuren erhalten durch diese Schattierungen räumliche Plastizität, und der Abstraktionsgrad wird zugleich reduziert.

In den beiden anderen Skizzen schwächte er die sehr abstrakte Gestaltung der erstgenannten Skizze bereits zugunsten einer plastischeren und detaillierteren Darstellungsweise ab, die dann auch in der letzten ausgeführten Fassung des Wandbildes zum Tragen kommt.<sup>94</sup> Hier bereitete Baumeister die Hintergrundgestaltung so vor, wie sie schließlich auch zur Ausführung gelangte. Die Figuren werden von einer großen querrechteckigen braunen Fläche hinterfangen. Durch eine ungefähr mittig platzierte Aussparung wird der Blick auf eine schematisierte Baumreihe in der Ferne freigegeben. Während die beiden vorderen Figuren ohne genaue Standposition auskommen müssen, „stellt“ er die beiden mittleren Figuren auf eine graue, asymmetrische Fläche, die ihnen Halt verleiht. Zusätzlich werden diese beiden stehenden Figuren von einer großen dunklen Fläche mit unregelmäßigen Ausbuchtungen zusammengeschlossen. Zugleich dient sie als Kontrastfolie und betont die beiden mittleren Stehenden. Baumeister abstrahiert seine Hintergrundgestaltung und Figuren zwar, jedoch deutet er konkrete Landschaftselemente wie Wasser durch hellblaue Färbung in der Skizze oder die linear gestaltete Baumreihe in der ausgeführten Fassung an. In dieser Skizze hebt Baumeister die Figur des Springers zusätzlich zur schwarzen Hintergrundfläche durch ein helles, gelbliches Inkarnat hervor.

Diese Binnenstruktur verleiht der Skizze eine Dynamik und Klarheit in Konstruktion und Komposition, wie sie dem ausgeführten Wandbild nicht (mehr) eigen ist. Das Wandbild basierte in erster Linie auf diesen beiden Entwurfsfassungen. Das

---

92 Vgl. z. B. *Apoll*, 1922, in: PONERT 1988, S. 70 f., Z 109–113 (Entwürfe, Vorstudien); Farbabbildung in: BOEHM 1995, Farbtafel 9. Die Figur des Apoll wird hier nur durch die stark abstrahierte Silhouette einer menschlichen Büste und die isolierte Darstellung eines schematisierten Unterarms angedeutet.

93 PONERT 1988, S. 127, Z 280.

94 Vgl. PONERT 1988, S. 127, Z 281 und Z 282. Beide Zeichnungen entstammen dem Besitz des Architekten Dr. Richard Döcker.



ausgeführte Wandbild ist nicht farbig überliefert, es ist aber anzunehmen, dass es sich aufgrund dieser gerade beschriebenen Parallelität auch in der Farbigkeit am dritten Entwurf Baumeisters orientiert. In der Schwarz-Weiß-Fotografie ist erkennbar, dass das Inkarnat der Figuren sehr hell ausgeführt ist.

Das Baumeister-Archiv verwahrt die Fotografie einer Farbtafel, die zuletzt 1991 im Besitz von Rudolf Schief nachweisbar war.<sup>95</sup> [Abb. 83] Daraus gehen die Farben hellgrau und schwarz für den Hintergrund hervor. Die braune querrrechteckige Fläche mit Ausblick kann mithilfe dieser Beschriftungen als Haus mit Fenster identifiziert werden. Darüber hinaus schlug Baumeister hier vor, in der Mitte der Komposition verschiedene Elemente wie die Badehose und den Fensterausblick hellblau darzustellen. Die Schwarz-Weiß-Fotografie des Wandbildes lässt jedoch vermuten, dass die Badehose in einem klaren Weiß als zentraler Akzent ausgeführt wurde. Oben links auf der Farbtafel ist ein helles Blau zu sehen, das von Baumeister mit „Wand“ beschriftet wurde. Vermutlich ist hiermit die Farbe der gesamten Wandfläche gemeint. Ob er diese als Ausgangspunkt für sein Farbkonzept genommen oder sie aus der Komposition heraus entwickelt und festgelegt hat, kann nicht entschieden werden. Es zeigt sich hieran aber der Versuch, die Komposition auch farbig möglichst eng an die Raumsituation anzupassen.

Das Waiblinger Wandbild muss in engem Zusammenhang mit der Sportbegeisterung der 1920er-Jahre und Baumeisters Sportbildern gesehen werden, in denen er vor allem ab 1923 ähnliche Figuren und Kompositionen vielfach kombinierte und variierte. Grohmann mutmaßte gar, dass der Künstler in Waiblingen in seiner Entscheidung wohl nicht frei gewesen sei, da er hier sonst sicher eine flächigere, auf die wesentlichsten Elemente reduzierte und an die moderne Architektur noch besser angepasste Gestaltung gewählt hätte.<sup>96</sup> Ob er hiermit Recht hatte, lässt sich auch aus schriftlichen Überlieferungen Baumeisters nicht mehr sicher rekonstruieren. Dafür spricht allerdings Baumeisters radikale Abwendung von diesen Werken, die bis zur Zerstörung vieler der figürlichen Sportbilder reichte. Er wählte sich in einer künstlerischen Sackgasse, da er mit ihnen in einen zu starken Realismus und in die Nähe der Neuen Sachlichkeit geraten sei.<sup>97</sup> Letztmalig zeigte er 70 dieser Werke in seiner Einzelausstellung bei Alfred Flechtheim 1929 in Berlin und Düsseldorf.<sup>98</sup>

Auch wenn der Künstler diese Werke in der Rückschau „nicht mehr gelten lassen“ wollte, erfüllte sich hierin doch das andere wichtige Kriterium, das er neben formalen Forderungen an eine zeitgemäße Kunst propagiert hatte:

*„Das Motiv wird unmittelbar der Umwelt und der Gegenwart entnommen. Ein Künstler vermag immer nur die Gegenwart darzustellen. [...] Der Künstler ist immer ein Aussager seiner Zeit. Und der Wert seiner Arbeiten wird auch danach*

95 Farbtafel, Dispersionsfarbe, 73 x 38 cm, z. T. beschriftet von Baumeister; vgl. Schreiben von Martha Schaaf an Felicitas Baumeister, 22.2.1991, in: WBA Stuttgart; 2 Fotografien der Farbtafel mit Legende, in: Materialsammlung zum Waiblinger Wandbild, WBA Stuttgart.

96 GROHMANN 1931b, S. 201.

97 ZELLER 1989, S. 40f.

98 AUSST. KAT. BERLIN DÜSSELDORF 1929.

*einzuschätzen sein, wie weit er seiner Zeit Ausdruck verliehen hat. Ob die Zeit nun biedermeiergemütlich oder total meschugge ist, daran kann der Künstler schließlich auch nichts ändern. Aber seine Zeit sehen und ihr Ausdruck geben, heißt auch schon, sie ordnen. “<sup>99</sup>*

In diesem Sinne traf Baumeister mit dem Waiblinger Wandbild zumindest eine Aussage über seine Zeit. Er war einerseits selbst sportbegeistert und engagierter Hobby-Boxer. Zugleich griff er damit den Zeitgeist auf, der Fitness und Sportlichkeit als Voraussetzungen für die Volksgesundheit propagierte<sup>100</sup> und ein neues körperbetontes Schönheitsideal sowie den Neuen Menschen betonte.<sup>101</sup> Die typisierten, tektonischen Körper verweisen auf seine Vorstellung einer neuen einfach aufgebauten Welt, in der er auch der Beziehung von Mensch und Maschine einen wichtigen Stellenwert einräumt. Dies kommt vor allem in der Werkgruppe der Maschinenbilder zum Ausdruck, die ebenfalls Mitte der 1920er-Jahre entstanden; im Waiblinger Wandbild klingt dieses maschinistische Verständnis ebenfalls an.

Auch Richard Döcker hatte sich in seinem Krankenhausneubau den aktuellen Diskursen verpflichtet, indem er seine Architektur nach Prinzipien der Licht-, Luft- und Sonne-Bewegung konzipierte.<sup>102</sup> Über die gesamte Breite des Bettentraktes erstreckten sich Sonnenterrassen, auf die die Krankenbetten hinausgeschoben werden konnten. Einen entscheidenden Fürsprecher hatte er im Chefarzt des Krankenhauses Richard Poehlmann, der die heilende Wirkung von Luft und Sonne auch in einem ausführlichen Artikel in Döckers Publikation *Terrassen-Typ* vorstellte.<sup>103</sup> Aufenthalt und Bewegung im Freien sowie offene Wundheilung an Luft und Sonne sind zentrale Elemente der Licht-, Luft- und Sonnenbewegung, die damit zum neuen Verbindungsglied zwischen Gesundheit und Sport wurde.

In der verhältnismäßig realistischen und leicht lesbaren Bildsprache kam Baumeister der Forderung nach Allgemeinverständlichkeit zum Teil nach, die gerade in den 1920er-Jahren immer wieder für Werke im öffentlichen Raum gestellt worden war und in einem Krankenhaus vermutlich mit einer anderen Konsequenz umgesetzt werden sollte als beispielsweise in einem Museum. Mit seinem Wandbild schuf er so zugleich eine Illustration der aktuellen Debatte sowie eine didaktisch motivierte Aufforderung.

Der Stil der Malerei kann als figurativ konstruktivistisch oder als ein mechanistischer Kubismus beschrieben werden, der in dieser Hinsicht mit der sachlich

---

99 BAUMEISTER 1967, S. 13.

100 Zur historischen Entwicklung dieses Gedankens vgl. v. a. Gertrud Pfister: Von der Kurzweyl zum Rekord – Körperkonzepte, Gesundheitsdiskurs und Leibesübungen im Wandel, in: KÖRNER/STERCKEN 2002, S. 77–90.

101 Zeller S. 40f.; In der Kunst zeigt sich dies z. B. auch in der Ausstellung *Der schöne Mensch in der neuen Kunst*, Mathildenhöhe Darmstadt 1929, an der Willi Baumeister ebenfalls vertreten war. Ausst. Kat. DARMSTADT 1929.

102 Richard Döcker: Terrassenkrankenhaus Waiblingen als „gesunde“ Bauanlage, 1926; wieder abgedruckt in: AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003B, S. 15.

103 Richard Poehlmann: Luft und Sonne, Heilquelle im Krankenhaus, in: DÖCKER 1929, S. 19ff.

modernen Architektur korrespondiert. Dennoch ist das Werk formal kaum mit dem architektonischen Raum verknüpft; Verbindungen bestehen vielmehr auf thematischer Ebene durch die Bezugnahme von Künstler und Architekt auf die zeitgenössische Licht-, Luft- und Sonne-Bewegung.

Die Hoffnung, die Paul F. Schmidt 1921 im *Kunstblatt* in Baumeister gesetzt hatte, dass dieser durch seine abstrakten, „mehr architektonischen“ Mauerbilder zu einer zeitgemäßen „ersehnten, allgemein gültigen Monumentalkunst“ komme,<sup>104</sup> hat sich in dieser Form im Waiblinger Wandbild nicht erfüllt.

---

104 Paul F. Schmidt: Willy Baumeister, in: KUNSTBLATT, H.9, September 1921, S. 276–279.

### 3. Thorn Prikker und Baumeister als Antagonisten der figurativen Wandmalerei?

In ihrer Unterschiedlichkeit in Thematik, stilistischer Umsetzung, Raumbezogenheit und aktuellem Zeitbezug zeigen die beiden vorgestellten Werke grundlegend verschiedene Lösungen für Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden der Weimarer Republik.

Der Lebensalterzyklus in Verbindung mit der Jahreszeithematik, wie es sich Max Creutz für das Krefelder Museum gewünscht hatte, ist im Vergleich das traditionellere Thema der Malerei.<sup>105</sup> Thorn Prikker gestaltete es im Krefelder Museum jedoch in einer aktuellen Formensprache und Komposition. Im 19. Jahrhundert hatten die Hamburger Maler Arthur Fitger und Valentin Ruths dieses Thema im Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle (1880–1886) in einem mehrteiligen Zyklus umgesetzt und sich damit von der Darstellung einer Kunstentwicklung, die auf die unmittelbare Funktion des Gebäudes zielt, gelöst. Als Beispiele hierfür können Peter von Cornelius' Darstellung der Kunstentwicklung in den Loggien der Alten Pinakothek oder die Fresken Wilhelm von Kaulbachs an den Außenwänden der Neuen Pinakothek, die die Geschichte der Kunstförderung darstellten, genannt werden.<sup>106</sup> In dem Schinkelschen Bildprogramm für das Alte Museum in Berlin hatte dieser gleichsam eine Universalgeschichte der Menschheit ausgebreitet,<sup>107</sup> die im Treppenhaus als „eine Art illustrierter Vorrede oder Einleitung für das Studium der im Museum aufgestellten Kunstdenkmäler“ dienen sollte.<sup>108</sup>

Die Darstellung des menschlichen Werdens und Vergehens im Museum ist also bereits erprobt. Als ein überzeitliches, erhabenes Thema schien es für die Monumentalmalerei besonders geeignet. Auch Max Creutz sah darin eine besondere symbolische Qualität des Zyklus und vermutet, dass die Wandbilder aus diesem Grund „dem religiös und metaphysisch eingestellten Auge“<sup>109</sup> zugänglicher seien. Sie stellten gleichsam einen „Umschwung vom Äußerlichen [...] zur Innerlichkeit“ dar.

Demgegenüber ist das Wandbild Willi Baumeisters in Waiblingen in erster Linie einer solchen Äußerlichkeit, dem realen, irdischen Dasein und aktuellen Debatten um Gesundheit, Schönheitsideal, Körperkultur und Sport verpflichtet. Wie bereits gezeigt, wurden ähnliche Darstellungen in den 1920er-Jahren in zahlreichen Schul-Sporthallen umgesetzt. Der Ausgangspunkt für die Sportbegeisterung der Weimarer Republik liegt in der von „Turnvater Jahn“ begründeten Turnbewegung des 19. Jahrhunderts, die vor allem seit der Lebensreform mitunter auch mit naturistischen Ideen einer Freikörperkultur verbunden wurde. In der Medizin propagierten

105 BARTH 1971, S. 68–126.

106 PLAGEMANN 1967, S. 87f., 128.

107 WAGNER, M. 1989, S. 103–126.

108 Max Schasler, *Die Königlichen Museen von Berlin*, Berlin 1855, S. 5f., zit. n. PLAGEMANN 1967, S. 79.

109 CREUTZ 1925, S. 15.

Vertreter der Licht-, Luft- und Sonnenbewegung die Behandlung an der frischen Luft als natürliche, moderne und zukunftsweisende „Heilquelle“ bei vielerlei Beschwerden und Krankheiten.<sup>110</sup> An diesem Prinzip hatte sich auch Richard Döcker beim Entwurf seines Waiblinger Krankenhauses als Terrassenbau orientiert. Willi Baumeister griff mit seiner Wandmalerei diese aktuellen Themen von Sport, Gesundheit und Aufenthalt in der freien Natur auf. Eine Einbettung des Menschen in den großen kosmologischen Zusammenhang ist hier nicht spürbar. Vielmehr wecken die mechanistischen Körperformen Assoziationen eines neuen Menschen, der eingespannt ist in eine moderne und fortschrittsgläubige Gesellschaft.

Dem starken Bezug zu aktuellen Zeitgeschehnissen mit einem eher illustrierend didaktischen Charakter steht der von jeglicher historischen Zuordenbarkeit gelöste Zyklus Thorn Prikkers diametral gegenüber. Thorn Prikker verzichtete auf jede historische Verortung der Szenerien in eine konkrete Zeit und schafft so ein übergeordnetes Sinnbild für das menschliche Leben. Damit erfüllt er die Kriterien einer Monumentalmalerei, wie sie traditionell definiert war. Im Kontext der historischen Ereignisse des Jahres 1923, das geprägt war von politischer Instabilität und Hyperinflation, kann dieser Zyklus auch als ein utopisches oder romantisches Gegenbild zur Gegenwart gelesen werden.

Ein Bezug zur unmittelbaren Zeitgeschichte bzw. spezifischen Geschichte des Museums wird in Krefeld vielmehr durch die Beauftragung eines baugebundenen Werks innerhalb der Sammlung geschaffen, was als starkes Eintreten für die Aufhebung der Unterscheidung zwischen freier und angewandter Kunst verstanden werden muss.

Auch in ihrer stilistischen Umsetzung und Raumkonzeption repräsentieren die Werke unterschiedliche künstlerische Ansätze: Während Thorn Prikker in einer expressionistisch-geometrisierenden Formensprache und mithilfe seines auf Bilddiagonalen basierenden Kompositionsprinzips alle vier Wandflächen eng miteinander verschränkte, platzierte Baumeister seine figurativ konstruktivistische Komposition vergleichsweise „freischwebend“ auf der zur Verfügung stehenden Wandfläche. Stabilität erreicht dieses Werk nur durch die geschlossenen Figurenkörper und die zusammenfassende Hintergrundfläche. Andererseits unterscheidet gerade dieses Fehlen einer klaren vierseitigen Begrenzung diese Wandmalerei deutlich von einem lediglich großformatigen Tafelbild.

Thorn Prikker war es gelungen, mit seinem Kompositionsprinzip eine formale Entsprechung für den Inhalt – ein spezifisches, pantheistisches Weltbild – zu finden. Baumeister thematisierte in seiner figurativen bis plakativen Bildsprache kein Weltbild in diesem Sinne, trifft dafür aber eine Aussage über seine Zeit, was ihm als wichtiges Kriterium des aktuellen Kunstschaffens galt.

---

110 Richard Poehlmann: Luft und Sonne, Heilquelle im Krankenhaus, in: DÖCKER 1929, S. 19.

Zudem zeigen sich in der künstlerischen Ausführung zwei verschiedene Ansätze, die exemplarisch für ein traditionelles Kunstverständnis gegenüber einer moderneren, demokratischen Herangehensweise stehen. Thorn Prikkers Wandmalerei ist unabhängig an den spezifischen Raum und die Hand des Künstlers geknüpft; Baumeister entwarf dagegen eine typisierte Komposition, die er auch in Tafelbildern ähnlich erprobte und die auf verschiedene Medien und Raumsituationen appliziert werden konnte. Die Ausführung wurde vom künstlerischen Entwurf getrennt. Die Nähe Baumeisters zu den Ideen des Werkbundes zeigt sich hier durch die Umsetzung der von Muthesius propagierten Typisierung in einer figurativen Wandmalerei.

Auch in Bezug auf den jeweiligen spezifischen Ort bzw. die Position innerhalb des Gebäudes zeigen sich grundsätzlich verschiedene Intentionen: Thorn Prikkers Werk ist im Gegensatz zu den Museumsausstattungen des 19. Jahrhunderts nicht im Treppenhaus oder Eingangsbereich ausgeführt. Durch die Einbettung in die Sammlungspräsentation wird dem Zyklus ausdrücklich ein hoher künstlerischer Wert zugesprochen. Als monumentales Symbol für das menschliche Leben kommt Thorn Prikkers Wandbildern innerhalb des Museums aber dennoch die Aufgabe einer im 19. Jahrhundert verwurzelten Volksbildung im Sinne einer philosophisch konnotierten Wissenserweiterung sowie Sinnstiftung zu. In seinem Zyklus stellt er ein Idealbild des menschlichen Lebens in seinen kosmologischen Bezügen und zwischenmenschlichen Beziehungen dar.

Im Eingangsbereich eines Krankenhauses wird das Kunstwerk dagegen in einen ansonsten kunstfernen Ort implementiert und soll so in einer illustrierend-didaktischen Form beitragen zu einer umfassenden Volkserziehung im Sinne einer ganzheitlichen Bildung, die Sport, Hygiene und Körperkultur einschließt.

Willi Baumeisters Werk kann insofern also vielleicht doch als ein beispielgebendes, allgemeingültiges Zeichen oder mahnendes Monument für die Volksgesundheit verstanden werden, auch wenn sich das Thema auf den ersten Blick nicht für ein Monumentalgemälde anzubieten scheint.

Im jeweiligen Kontext des künstlerischen Schaffens von Thorn Prikker und Willi Baumeister stellt sich Thorn Prikkers Werk als ein Höhepunkt seiner konsequenten Entwicklung im Bereich der Wandmalerei dar. Eine progressive Erneuerung und Steigerung im Bereich des Monumentalbildes erreichte er jedoch vor allem Ende der 1920er-Jahre im Medium der Glasmalerei. Baumeisters Waiblinger Wandbild stellt in seinem Œuvre eine Ausnahme dar. Zum einen weil es eines von wenigen realisierten permanent baugebundenen Werken war, andererseits weil Baumeister selbst diese figurative Phase der Sportbilder in seiner künstlerischen Entwicklung als Sackgasse betrachtete und sich kurz danach radikal davon abwendete. Baumeister erreichte die von ihm angestrebte enge Verbindung von Kunst und Architektur sowie von künstlerischem Wirken und alltäglichem Leben mehr in seinen reliefartigen Mauerbildern, den Ausstellungsgestaltungen und seinen typografischen Arbeiten,<sup>111</sup> denen er seit 1928 nicht zuletzt auch durch seine Professur für Gebrauchsgrafik, Typografie

---

111 Zu Typografie und Reklamegestaltung bei Baumeister AUSST. KAT. STUTTGART 1989A.

und Stoffdruck an der *Städtischen Kunstgewerbeschule* (Städelschule) in Frankfurt immer mehr Raum gab.

Beide Werke können also als zeittypische Phänomene gelesen werden: Thorn Prikker schuf mit seinem Zyklus ein herausragendes Beispiel für die Möglichkeit einer engen Korrelation von Form und Inhalt sowie von Komposition und Raum. In der Thematik und Darstellungstradition ist er ganz dem 19. Jahrhundert verpflichtet.

Baumeister formulierte gleichsam ein Plädoyer für die zeitgenössisch aktuellen Diskurse, erreichte in seiner Wandmalerei jedoch abgesehen von der formalen, aber auch zeittypischen Bildsprache keine spezifische Neuerung. Beide Künstler arbeiteten in den vorgestellten Wandmalereien figurativ. Eine wegweisende Erneuerung konnte Thorn Prikker jedoch im Bereich der Glasmalerei anstoßen, wo er zunehmend abstrakter arbeitete. Willi Baumeisters Leistung für die Wandmalerei kann in der Formulierung eines künstlerischen Kommentars zur zeitgenössischen Situation gesehen werden. Als Mahnmal für ein gesundes Leben war vermutlich nur eine figurative Form vorstellbar. Es steht dem Eintretenden im Eingangsbereich des Krankenhauses sofort vor Augen. Die konsequente Entwicklung einer zeitgemäßen Monumentalkunst, wie sie Paul F. Schmidt 1921 im Eindruck von Baumeisters Mauerbildern vor Augen stand, konnte der Künstler nur in verhältnismäßig wenigen Ausstellungsbeteiligungen in den 1920er-Jahren erproben und führte diese schließlich nicht weiter.

Beide Künstler entschieden sich in der Wandmalerei stets für figurative Darstellungen, obwohl sie in anderen Gattungen wesentlich abstrakter arbeiteten. Hieran zeigt sich eindrücklich, dass im öffentlichen Raum in erster Linie Lesbarkeit, Wissensvermittlung oder auch Belehrung im Zentrum des Interesses standen. Dies schien mit figurativen Werken einfacher zu gewährleisten zu sein.

Die Wandbilder von Baumeister und Thorn Prikker sollten insofern wohl eher nicht als antagonistische Zeugnisse einer figurativen Wandmalerei der Weimarer Republik bezeichnet werden, sondern besser als zwei prototypische Lösungen zwischen einer Verwurzelung in der Tradition und einem modernen, demokratischen künstlerischen Schaffen.



V.

# SCHLUSS- BETRACHTUNG UND AUSBLICK

Figurative Wandmalereien wurden – trotz der aktuellen Tendenzen, die im Neuen Bauen oder der Diskussion um farbige Fassaden- und Raumgestaltungen virulent waren – auch während der Weimarer Republik in zahlreichen öffentlichen Gebäuden beauftragt und ausgeführt. „Die“ figurative Wandmalerei zeichnet sich in erster Linie durch eine breite stilistische und thematische Vielfalt aus. Aufgrund der mitunter disparaten Dokumentations- und Forschungslage konnte zwar kein vollständiger, aber charakteristischer und aufschlussreicher Einblick in die Thematik gegeben werden.

Aus der Zusammenschau der Ergebnisse lassen sich regionale Zentren, Protagonisten und Generalthemen ermitteln. Die Untersuchung der Beziehungen zwischen Bildthema, stilistischer Umsetzung und Ausführungsort ermöglichte Rückschlüsse auf Bedeutung und Funktion des Mediums Wandmalerei sowie auf ein spezifisches Menschen- und Gesellschaftsbild der Zeit. In den 1920er-Jahren wirkte die Verbindung der Konzepte von Monumentalität und Nationalität, die sich besonders seit dem 19. Jahrhundert etabliert hatte, auf verschiedene Weise fort und bildete so eine Grundlage für die Instrumentalisierung der Wandmalerei im Nationalsozialismus.

Als regionale Zentren, in denen besonders viele Wandmalereien in dieser Zeit entstanden oder von denen eine besonders nachhaltige Wirkung ausging, konnten Hamburg, Düsseldorf und Halle ermittelt werden.

In Hamburg stand diese rege Aktivität eng mit Fritz Schumacher, der *Senatskommission für Kunstpflege*, dem Schulbauprogramm sowie den Künstlern der *Hamburgischen Sezession* in Verbindung. Schumacher, der die Dresdner Raumkunstbewegung maßgeblich etabliert hatte, war auch in den späten 1920er-Jahren stark daran interessiert, bildende Künstler vor allem mit Wandmalereien an der Ausstattung seiner Neubauten zu beteiligen. Er zog dafür vor allem die jüngeren und progressiveren Künstler heran, wobei er sich selbst bzw. seiner Architektur immer die führende Rolle vorbehielt.

In Düsseldorf lassen sich verschiedene Impulse nachweisen, die alle in Zusammenhang mit der Kunstakademie stehen. Eine treibende Kraft war Wilhelm Kreis, der hier lehrte und als Architekt des Wilhelm-Marx-Hauses sowie Kunstbeirat und leitender Architekt der GeSoLei verschiedene Neubauprojekte verantwortete, in denen er Wandmalereien ausführen ließ. Walter Kaesbach, der seit 1924 Direktor der Kunstakademie war, setzte wichtige Impulse durch die Berufung von Heinrich Campendonk in der Nachfolge Thorn Prikkers und den Umbau der Aula zur so genannten „Goldenen Aula“, was jedoch zugleich als Absage an eine in erster Linie figurative Wandmalerei gewertet werden kann. Parallel zu diesen modernen Tendenzen ist mit Hans Kohlschein in Düsseldorf auch weiterhin eine traditionell verwurzelte Wandmalerei nachweisbar, die im Zusammenhang mit der Düsseldorfer Malerschule und dem traditionsreichen Künstlerverein Malkasten gesehen werden muss.

Sowohl das preußische Kultusministerium engagierte sich durch die aktive Unterstützung Walter Kaesbachs und seiner Modernisierungsmaßnahmen in Düsseldorf als auch die Stadtverwaltung bei Bauten wie dem Wilhelm-Marx-Haus oder der Durchführung der Großausstellung GeSoLei. Mit diesen Projekten sollte der Anspruch als Kunst- und Ausstellungsstadt auch in den 1920er-Jahren weiterhin

gefestigt werden. Die Bedeutung, die auch das preußische Ministerium der Stadt Düsseldorf zumaß, zeigte sich unter anderem darin, dass Kultusminister Becker die Ausstellung *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928* persönlich eröffnete und hier sowohl an die amtliche Öffentlichkeit als auch an die Privatwirtschaft appellierte, bildende Künstler in neue Bauaufgaben einzubinden.

In Halle spielte die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein mit ihrem Direktor Paul Thiersch sowie den beiden Professoren Erwin Hahs und Charles Crodel eine wichtige Rolle. Sie integrierten die baugebundene Malerei in ihren Unterricht und bemühten sich aktiv um Aufträge in Halle und Umgebung, in die sie häufig ihre Schüler einbanden. Thiersch hatte die ehemalige Handwerkerschule ab 1915 zu einer an den Werkbundideen orientierten modernen Kunstgewerbeschule transformiert, was sich seit 1918 in der Namensgebung als *Handwerker- und Kunstgewerbeschule* und seit 1921 als *Werkstätten der Stadt Halle – Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein* niederschlug. Die öffentlichen Aufträge, die er selbst bzw. Erwin Hahs und Charles Crodel mit Schülern realisieren konnten, wurden vor allem durch die Stadt sowie die Universität ermöglicht.

Als gleichsam übergeordnetes und ideelles Zentrum der figurativen Wandmalerei ist der *Deutsche Werkbund* zu bewerten. Dessen Kölner Ausstellung 1914 lieferte zahlreichen Künstlern erstmals die Möglichkeit, baugebundene Werke im öffentlichen Raum zu realisieren. Außerdem standen sich Akteure wie Karl Ernst Osthaus, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis oder Theodor Fischer durch die gemeinsame Werkbundarbeit nahe. Die unterschiedlichen Bildstrategien, die anhand der Werke Thorn Prikkers und Baumeisters in Krefeld und Waiblingen gegenübergestellt wurden, können stellvertretend für die beiden Konzepte von Individualisierung und Typisierung stehen, die in der Folge des Werkbund-Streits intensiv diskutiert wurden und sich hier im Bereich der Wandmalerei spiegeln.

Als wichtiger Künstler ist Thorn Prikker zu nennen. Mit seinem eigenständigen, eng aus der Wandfläche entwickelten Kompositionsprinzip und seiner charakteristischen Formensprache bleibt er einerseits zwar in der Tradition der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts verwurzelt, andererseits konnte er seinen Schülern Helmuth Macke und Heinrich Campendonk durch sein materialgerechtes und tektonisches Denken wichtige Anregungen geben. In deren Wandbildern im Düsseldorfer Rathaus sowie im Schneidemühler Regierungsgebäude erfüllte sich die Hoffnung Paul Westheims auf eine zeitgemäße und „wirklich monumentale Wandmalerei“ am ehesten.<sup>1</sup>

Oskar Schlemmer oder die Gruppe der *Kölner Progressiven*, die sich mitunter intensiv für eine öffentliche Wandmalerei eingesetzt hatten, konnten nur vereinzelte Umsetzungsmöglichkeiten finden.

Im Wandbild hatte Schlemmer das ideale Medium gesehen, um sein „großes Thema, uralte, [und dabei] ewig neu“<sup>2</sup>, das Bild des neuen Menschen, zu realisieren.

---

1 Paul Westheim, in: KUNSTBLATT, Jg. 11, 1927, S. 172.

2 SCHLEMMER 1923.

In seinem wandmalerischen und bauplastischen Schaffen wirkte so die Verbindung von Figuration und Monumentalität auch in einer avantgardistischen und abstrahierten Formensprache fort. Zentrales Anliegen war ihm – hier ist er Thorn Prikker vergleichbar –, seine Wandmalereien und Wandgestaltungen unbedingt aus dem Raum heraus zu entwickeln.

Die umfassende Recherche konnte neben Protagonisten der Wandmalerei auch Künstler neu bewerten, die in den 1920er-Jahren wandmalerisch tätig waren und von der Kunstgeschichtsschreibung bislang nur wenig beachtet wurden: Besonders sind hier Ernst Aufseeser, Ewald Dülberg und Anita Rée zu nennen. Aufseeser und Dülberg konnten schon zu Beginn der Weimarer Republik erste Wandmalereien im Gebäude der Deutschen Drahtwalzwerke in Düsseldorf bzw. der Reformschule Paul Gehees im Odenwald umsetzen. Dülberg arbeitete in der Folgezeit bei der Ausstattung des Berliner Rundfunkhauses und des Verwaltungsgebäudes der I. G. Farben mit Hans Poelzig zusammen, während Aufseeser im Wilhelm-Marx-Haus und dem Rheingoldsaal auf der GeSoLei in Bauten von Wilhelm Kreis wirken konnte. Beide Künstler wandten sich jedoch mehr und mehr einer abstrakten oder abstrahierenden, eher wandgestaltenden als monumentalen Arbeitsweise zu. Anita Rée blieb dagegen stets figurativ und schuf mit ihren baugebundenen Werken an der Tradition der Monumentalmalerei orientierte, aber zugleich zeitgemäß erneuerte Wandbilder im Stil der Neuen Sachlichkeit.

Die Untersuchung und Analyse der Wandmalereien in Abhängigkeit der jeweiligen Gebäudetypen hat gezeigt, dass diese für die Auswahl des Bildthemas eine entscheidende Rolle spielten und den Werken in ihrem ortsspezifischen Kontext je verschiedene Funktionen zukamen. Künstler und Auftraggeber bedienten sich je nach Intention unterschiedlicher Bildstrategien, die ebenfalls anhand der Fallbeispiele von Thorn Prikkers Lebenszyklus und Baumeisters Sportarten-Wandbild anschaulich wurden: Baumeister orientierte sich in seiner Thematik am zeitgenössischen Diskurs um Sport, Gesundheit und Körper; Thorn Prikker schuf dagegen ein zeitloses Sinnbild und Symbol für den Lauf des Lebens und die Verbindung des Menschen mit der Natur.

Der Gebäudetyp war außerdem maßgebend dafür, wie leicht ein Werk zu entschlüsseln sein sollte: Eine leichte Lesbarkeit und unmittelbare Bezugnahme auf Alltag und Lebenswirklichkeit der Betrachter waren vor allem in Schulgebäuden und politischen Bauten wichtig, um hier direkte Botschaften vermitteln zu können. In Wandbildern der Verwaltungsgebäude kam meist ein regional- oder auch national-integrativer Aspekt zum Tragen, während in den Projekten des sozialen Wohnungsbaus ein allgemeingültigeres Gemeinschaftsideal formuliert werden sollte.

Die Wandmalereien der Universitäten setzten häufig ein vergleichsweise großes Vorwissen voraus. In den Kunst- und Kunstgewerbemuseen wurden Wandmalereien vor allem als künstlerischer Beitrag zur Museumssammlung oder eigenständiger Kommentar zu dieser gewertet.

Aus dieser ausgesprochen heterogenen Vielfalt der figurativen Wandmalerei lassen sich dennoch verschiedene Aussagen über die politische Verfasstheit sowie ein

spezifisches Menschenbild der Zeit ableiten. Zunächst manifestierte sich der in der Weimarer Verfassung festgeschriebene Grundsatz der Freiheit der Kunst: Auch Reichskunstwart Edwin Redslob hatte sich stets um eine ausgleichende Förderung verschiedener Kunstrichtungen bemüht, um eine doktrinäre Staatskunst im wilhelminischen Verständnis zu vermeiden. Ebenso verfuhr das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, das sich intensiv um die Förderung der Kunst bemühte. Es propagierte immer wieder eine größtmögliche Offenheit allen Kunstrichtungen gegenüber sowie eine Fürsorgepflicht des Staates gegenüber den Künstlern und setzte auf die volksbildende und nationalintegrative Kraft einer öffentlichen Kunst in der jungen Republik.

Besonders oft wurde das Ideal eines neuen Menschen thematisiert: Gerade in den zahlreichen Sportdarstellungen vor allem in den neuen Schulturnhallen, den Werken auf der GeSoLei oder Willi Baumeisters Sportarten-Wandbild kommt das zeitgemäße Körperbewusstsein auf verschiedene Weise zum Ausdruck. Darüber hinaus zeigen die Wandbilder mit jugendlichen Akten in der Natur oder die Lebenszyklen von Thorn Prikker und Müller-Gräfe den Menschen in Einklang mit der Natur. Angesichts der politisch instabilen Zeit des Interbellum müssen diese Werke als utopische Gegenbilder zur Alltagsrealität gelesen werden. Leid, Armut, Kriegsfolgen oder die Hektik des Großstadtlebens eigneten sich für die auf Permanenz angelegte Gattung der Wandmalerei weniger gut.

In diesen Themenschwerpunkten wird deutlich, dass das Verständnis von Wand- bzw. Monumentalmalerei nach wie vor weitgehend dem des 19. Jahrhunderts verpflichtet war, und lediglich mit zeitgenössischen, aber häufig ebenfalls symbolischen Inhalten gefüllt wurde. Eine Ausnahme hierzu bilden die Wandmalereien in den Gebäuden politischer Parteien oder den politisch geführten Ferienheimen, die einen ausdrücklichen Erziehungs- oder Bildungsauftrag hatten; auch die Werke im Deutschen Museum müssen so eingeordnet werden.

Diese Themen ließen sich nur mittels figurativer Bildformen umsetzen, abstrakte Wandbilder hätten einen solch inhaltlich definierten Anspruch auf Monumentalität nicht erfüllen können.

In dieser Verknüpfung von figurativen Wandbildern mit einer nationalintegrativen sowie gemeinschafts- und identitätsstiftenden Funktion sind die Wandmalereien der Weimarer Republik denen des zweiten Futurismus in Italien ebenso vergleichbar wie denen des mexikanischen Muralismo. In der Terminologie der 1920er- und 1930er-Jahre wurde sowohl von Künstlern als auch Politikern immer wieder der Gemeinschaftsgedanke einer öffentlichen Kunst bzw. Wandmalerei betont: So argumentierte die *Novembergruppe* in ihrem Streben nach einer künstlerischen Idealgemeinschaft innerhalb einer sozialistischen Republik ähnlich wie Carl Heinrich Becker in seiner Eröffnungsrede in Düsseldorf 1928, in der er eindringlich forderte, bildende Künstler vor allem in die Gestaltung der immer stärker frequentierten, gemeinschaftlich genutzten Räume einzubeziehen, da das „*Leben der Gegenwart [...]*

*in allen seinen vielfachen Äußerungen nach gemeinschaftlicher Betätigung“ dränge.<sup>3</sup> Will Grohmann betonte in seinem Aufsatz „Vermenschlichung der Architektur“ 1935 ebenfalls den gemeinschaftsstiftenden Gedanken der Wandmalerei und machte diesen dafür verantwortlich, dass gerade Künstler in weniger individualisierten Gesellschaften zu Beginn des Jahrhunderts bedeutende Wandmalereien geschaffen hätten.<sup>4</sup> Als Beispiele nannte er den Schweizer Hodler und den Norweger Munch. Auch Schlemmers Folkwang-Bilder hatte er in diese Reihe gestellt, als Werke, die einen „Aufbruch [...] zu einer Gemeinschaft vollkommener Menschen“ symbolisieren.<sup>5</sup>*

Auf dieser gedanklichen Grundlage ließ sich die figurative Wandmalerei im Nationalsozialismus unschwer instrumentalisieren. Die grundsätzliche Offenheit und Vielfalt der Werke in der Weimarer Republik wurde nun jedoch durch eine mehr und mehr sowohl inhaltliche als auch formale Vereinheitlichung und Reglementierung ersetzt. Die Gattung der figurativen Wandmalerei lässt sich seit dem 19. Jahrhundert insofern auch als ideales Medium für das Konzept der Nation beschreiben, das mit den Inhalten des jeweiligen zeitgenössischen Staats- und Gesellschaftsverständnis gefüllt wurde. Der jungen republikanischen Demokratie entsprach eine pluralistische Interpretation, von der sich Künstler und Auftraggeber dennoch eine national-integrative und stabilisierende Wirkung erhofften.

- 
- 3 Rede von Kultusminister Carl Heinrich Becker zur Eröffnung der Ausstellung „Deutsche Kunst“ am 2.5.1928, Düsseldorf, ms, 7 S., hier vgl. v. a. S. 6f., in: GStA PK, VI HA NI. Carl Heinrich Becker, Nr. 1545.
  - 4 GROHMANN 1935, S. 18.
  - 5 GROHMANN 1931A, S. 24.

# VI. KATALOG





Vorliegender Katalog zur figurativen Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden der Weimarer Republik dokumentiert Werke, die in den Jahren 1918–1933 in Deutschland entstanden und nachweisbar sind. Er bildet das dieser Dissertation zugrunde liegende Arbeitsmaterial und ermöglicht es, alle Detailinformationen zu bündeln und auch Werke zu verzeichnen, die im Text nicht oder nur marginal berücksichtigt werden konnten. Es wurde versucht, alle bisher recherchierbaren Projekte möglichst detailliert und umfangreich zu dokumentieren. Aufgrund der mitunter disparaten Materiallage kann jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

Für den Katalog wurden nur Werke in öffentlichen Gebäuden berücksichtigt, die in öffentlichem Auftrag entstanden. Wandmalereien im sakralen oder privaten Kontext sind hier nicht eingeschlossen. Weiterhin dient eine strenge zeitliche Eingrenzung auf die Jahre 1918–1933 als Arbeitsgrundlage und Abgrenzung, um einen Kernbestand figurativer Wandmalereien in der Weimarer Republik zu ermitteln.

Die textliche Ausarbeitung geht darüber hinaus, um die einzelnen Werke im historischen, zeitgenössischen oder biografischen Kontext darzustellen. Viele der in der Weimarer Republik auf dem Gebiet der Wandmalerei tätigen Künstler konnten bereits auf einige Erfahrungen mit dieser Gattung zurückgreifen, die sie schon zuvor – oftmals in Studienzeiten – gesammelt hatten. So hatten die Brücke-Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff zu Anfang des Jahrhunderts in Dresden bei Fritz Schumacher Architektur studiert und wurden dort mit dessen Raumkunstideen konfrontiert; in Stuttgart lehrte Adolf Hölzel, der 1914 seine Schüler Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Hermann Stenner zur Ausmalung der Eingangshalle der Kölner Werkbundaustellung heranzog.

Um einen von der schriftlichen Ausarbeitung der Dissertation nochmals unterschiedlichen Einblick zu ermöglichen, wurde der Katalog alphabetisch nach Orten bzw. Städten gegliedert. So lassen sich ortsspezifische Zentren schnell erkennen. Innerhalb der Städte folgt die Ordnung in alphabetischer Reihenfolge den Künstlernamen. Sind von einem Künstler mehrere Werke vorhanden, werden sie in der Chronologie ihres Entstehungsdatums genannt. Für jedes Werk werden nach Möglichkeit neben Künstler, Titel, Standort und Datierung die technischen Werkdetails sowie Angaben zu Erhaltungszustand und Auftraggeber genannt.

Belegte Originaltitel stehen in Anführungszeichen; Werktitel, die sich im Laufe der Zeit durchgesetzt haben, aber nicht unmittelbar auf den Künstler zurückzuführen sind, sind nicht eigens gekennzeichnet. Wenn kein Titel bekannt ist, wird in Klammern ein beschreibender Behelfstitel zugefügt.

Außerdem werden Quellen und Literatur angegeben; die in Kurztiteln genannte Literatur wird im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt.

Querverweise verweisen auf weitere Wandbilder und/oder baugebundene Werke desselben Künstlers, auf weitere Wandbilder innerhalb derselben Gebäudetypen oder auf andere Werke zum selben Bildthema. Sofern diese auch in den Untersuchungskorpus fallen, ist in Klammern die jeweilige Katalognummer genannt.

Weitere Werke desselben Künstlers sind chronologisch geordnet. Werke im selben Gebäudetyp sind wiederum alphabetisch nach Städten geordnet.

Da die Zahl der nachweisbaren Wandbilder in Schulen besonders hoch ist, ist diese Querverweis-Liste im Anschluss an die Einzeleinträge gesammelt angeschlossen.

Hier folgt die Ordnung ebenfalls alphabetisch den Städten, auf zweiter Ebene alphabetisch den Namen der Bauten, um so zugleich eine schnelle Übersicht zu ermöglichen, wenn z. B. in einer Schule mehrere Werke verschiedener Künstler untergebracht waren.

In der abschließenden Beschreibung oder Bemerkung wurden weiterführende Informationen zu Bildinhalt, Komposition oder Entstehungsgeschichte zusammengeführt.

Soweit möglich, wird jedes Projekt durch mindestens eine Abbildung dokumentiert. In manchen Fällen können mehrere Fotografien einen umfassenderen Eindruck der gesamten Raumdisposition geben. Auch hier ist die Materiallage jedoch sehr heterogen, wodurch die mitunter sehr unterschiedliche fotografische Dokumentationslage zu erklären ist.

Wenn nur wenige Informationen zu einzelnen Projekten vorliegen, verzeichnet der Katalog möglichst detailliert alle bislang recherchierten Details, auch zu Entwurfszeichnungen oder einzelnen Dokumenten. Bei gut dokumentierten Projekten wie beispielsweise dem Folkwangzyklus von Schlemmer muss der Hinweis auf die wichtigste Literatur genügen.

## Kat. Nr. 1 • Altenburg

Ernst Müller-Gräfe



Kat. Nr. 1.1 • Entwurf „Menschen im Leid“ •  
Lindenau-Museum, Dauerleihgabe LETTER  
Stiftung, Köln, Inv. Nr. 2010.235



Kat. Nr. 1.2 • Entwurf „Menschen in der Arbeit“ •  
Lindenau-Museum, Dauerleihgabe LETTER  
Stiftung, Köln, Inv. Nr. 2010.237



Kat. Nr. 1.3 • Entwurf „Menschen im Glück“,  
Lindenau-Museum, Dauerleihgabe LETTER  
Stiftung, Köln, Inv. Nr. 2010.238



Kat. Nr. 1.4 • Teilansicht Wandbild „Menschen im  
Leid“, Sanierungsarbeiten 1990er Jahre • Foto:  
Lindenau-Museum



Kat. Nr. 1.5 • Teilansicht Wandbild „Menschen im  
Glück“, Sanierungsarbeiten 1990er Jahre • Foto:  
Lindenau-Museum



Kat. Nr. 1.6 • Ecklösung, Sanierungsarbeiten  
1990er Jahre • Foto: Lindenau-Museum

**Titel**

Zyklus von drei großen Wandgemälden  
rechte Seitenwand: „Menschen im Glück“ –  
Die Badenden  
Stirnwand: „Menschen in der Arbeit“ –  
Getreideernte und Obsternte  
linke Seitenwand: „Menschen im Leid“ –  
Flüchtende und Vertriebene/Gestrandete

**Standort**

Lindenau Museum, Treppenhaus

**Datierung**

1911/1919–1922

**Technik**

Kasein-Öl-Malerei auf Putz

**Maße**

dreiteilig, je circa 3,50 m x 10,0 m

**Zustand**

1937 übermalt, bei Sanierungsarbeiten der 1990er-Jahre freigelegt, dokumentiert und wieder mit Tapete überklebt; z. Zt. nicht sichtbar, evtl. Freilegung bei einer nächsten Sanierung geplant

**Auftraggeber**

Sachsen-Altenburgisches Ministerium, Abteilung des Innern, Kultusangelegenheiten (Staatsminister von Borries)

**Quellen und Literatur**

NOWAK 1999B, S. 375  
PENNDORF 1999, S. 85–89  
AUSST. KAT. ALTENBURG 1955

**Presse**

Edwin Redslob, in: Sächsische Malerzeitung,  
Nr. 19, 1929, S. 534  
BÄHR 1924A

**Thüringisches Staatsarchiv Altenburg**

Nachlass Ernst Müller-Gräfe Sign. 1-97-0602  
Akte des Herzoglich Sächs. Ministeriums, Abteilung für Kultusangelegenheiten zu Altenburg Nr. 9406,  
Sachsen-Altenburg Ministerium, Abteilung des Innern, Nr. 44

**Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar**

Thüringer Ministerium für Volksbildung, C 1359,  
Bl. 49/50, Juni/Juli 1937: Anordnung über die Entfernung der Wandbilder im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“

**Entwürfe**

Lindenau-Museum, Altenburg

insgesamt 25 Entwürfe

*für die rechte Seitenwand: 13 Entwürfe für „Menschen im Glück“ – Die Badenden*

ohne Titel (Studie zum Wandbild der Badenden),  
o. J.

Aquarell, Deckfarbe auf Karton

30,0 cm x 90,0 cm

unbezeichnet

Inv. Nr. 2005-23

Ankauf 2005, ermöglicht durch ProLindenau

Die Badenden, o. J.

Aquarell, Deckfarbe, Federzeichnung auf Karton

57 cm x 99,5 cm

bez. u. li.: „Die Badenden“ Entwurf zu dem Wandgemälde im Lindenau-Museum in Altenburg. Rechte Seitenwand. [/] x Eingang zur Bibliothek. Länge der

Wand ca. 10 m, Höhe 3,5 m

bez. u. re.; EM-Gr

Inv. Nr. 2005-24

Ankauf 2005, ermöglicht durch ProLindenau

Entwurf für Die Badenden, o. J.

Aquarell und Deckfarbe auf Papier

56,2 cm x 102,4 cm

bez. linkes Bildfeld unten: x

bez. u. li.: „Die Badenden“. Entwurf zu einem der drei Wandgemälde im Lindenau Museum in Altenburg.

Rechte Seitenwand. [/] x Eingang zur Bibliothek.

Länge der Wand: ca. 10 m, Höhe 3,50 m

Inv. Nr. Z 2008.47

Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau

Entwurf für Die Badenden, o. J.

Aquarell und Deckfarbe auf Papier

56,6 cm x 104,4 cm

bez. linkes Bildfeld unten: x

bez. u. li.: „Die Badenden“. Entwurf zu einem der 3 Wandgemälde im Lindenau-Museum in Altenburg.

(Rechte Seitenwand) [/] x Eingang zur Bibliothek.

Länge der Wand: ca. 10 m, Höhe: 3,50 m

Inv. Nr. Z 2008.48

Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau

Ohne Titel, o. J. (Entwurf für Die Badenden)

Aquarell und Deckfarbe auf Papier

48,1 cm x 103,4 cm

unbezeichnet

Inv. Nr. Z 2008.49

Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau

Entwurf für Die Badenden, o. J.

Aquarell und Deckfarbe auf Papier

51 cm x 101 cm, stark beschädigt

unbezeichnet

noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: A)

Ankauf 2011

Entwurf für Die Badenden, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
24,5 cm x 66,5 cm  
unbezeichnet  
noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: B)  
Ankauf 2011

Entwurf für Die Badenden, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
42,5 cm x 71,4 cm  
bez. u. li.: 35  
noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: C)  
Ankauf 2011  
einziger Entwurf dieser Reihe, der in impressionistischer Malweise ausgeführt ist

Entwurf für Die Badenden, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
45,6 cm x 99,5 cm  
unbezeichnet  
noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: F)  
Ankauf 2011

Entwurf für Die Badenden, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
51,8 cm x 101,5 cm  
unbezeichnet  
noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: G)  
Ankauf 2011

Entwurf für Die Badenden, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
46 cm x 98,4 cm  
unbezeichnet  
noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: H)  
Ankauf 2011

Entwurf für Menschen im Glück – Die Badenden I,  
o. J. (um 1919–1921)  
Gouache und Bleistift und Tusche auf chamoisfarbenem Maschinenvelin  
53,3 cm x 98,4 cm  
bez. linkes Bildfeld u.: x  
bez. u. links: die Badenden Länge der Wand ca.  
10 m., Höhe 3,50 m  
Inv. Nr. 2010.238  
Seit 2010 Dauerleihgabe der LETTER Stiftung, Köln

Entwurf für Menschen im Glück – Die Badenden I,  
o. J. (um 1919–1921)  
Gouache über Bleistift und Tusche auf chamoisfarbenem Maschinenvelin  
54,2 cm x 100,8 cm  
bez. linkes Bildfeld u.: x  
bez. u. li.: 30 [/] Die Badenden. Entwurf zu einem der drei Wandgemälde im Museum (Lindenau-Museum) in Altenburg. [/] x Eingang zur Bibliothek. Länge der Wand 10 m, Höhe 3,50 m (rechte Seitenwand)  
bez. rechtes Bildfeld u.: EM-Gr  
Inv. Nr. 2010.239  
Seit 2010 Dauerleihgabe der LETTER Stiftung, Köln

*für die Stirnwand: 7 Entwürfe für „Menschen in der Arbeit“ – Wand der Ernten (Obst- und Getreideernte)*

Entwurf für Die Wand der Ernten, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
56,5 cm x 102 cm  
bez. mittleres Bildfeld unten: x  
bez. u. li.: Die Wand der Ernten (Obst- und Getreideernten) Entwurf zu einem der 3 Wandgemälde im Lindenau Museum in Altenburg [der Wand] [/]  
Stirnwand x Eingang zur Gemäldesammlung; Länge [der Wand]: ca. 10 m, Höhe 3,50 m  
Inv. Nr. Z 2008.43  
Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau

Entwurf für Die Wand der Ernten, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
51,8 cm x 95 cm  
bez. mittleres Bildfeld unten: x  
bez. u. li.: 24, „Die Wand der Ernten“, Aquarellentwurf zu einem der drei Wandgemälde im Lindenau Museum in Altenburg [/] x Eingang zur Gemäldesammlung; Länge der Wand 10 m, Höhe 3,35 m  
Inv. Nr. Z 2008.44  
Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau

Ohne Titel, o. J. (Entwurf für Die Wand der Ernten)  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
53,8 cm x 106,6 cm  
unbezeichnet  
Inv. Nr. Z 2008.45  
Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau  
Entwurf für Die Wand der Ernten, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
44,3 cm x 96,4 cm  
unbezeichnet  
noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: D)  
Ankauf 2011

Entwurf für Die Wand der Ernten, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
56,5 cm x 96,2 cm  
unbezeichnet  
noch ohne Inv. Nr. (5.2015/Behelfsnummer d. Verf.: E)  
Ankauf 2011

Entwurf für Menschen in der Arbeit – Getreide- und Obsternte I, o. J. (um 1919–1921)  
Gouache mit etwas Deckweiß über Bleistift auf chamoisfarbenem Maschinenvelin  
52,5 cm x 97,8 cm  
bez. u. li.: Die Obst- und Getreideernte Länge der Wand ca. 10 m  
Inv. Nr. 2010.236  
Seit 2010 Dauerleihgabe der LETTER Stiftung, Köln

Entwurf für Menschen in der Arbeit – Getreide- und Obsternte II, o. J. (um 1919–1921)  
Gouache und schwarze Kreide über Bleistift auf chamoisfarbenem Maschinenvelin  
50,3 cm x 94,8 cm  
bez. mittleres Bildfeld u.: x  
bez. u. li.: 25 [/] Entwurf zur „Wand der Ernten“.

Wandgemälde im Treppenhaus des Lindenau-Museums in Altenburg. [/] x Eingang zur Gemäldesammlung. Länge der Wand 10 m, Größe [sic] 3,35 m bez. u. re.: EM-Gr.  
Inv. Nr. 2010.237  
Seit 2010 Dauerleihgabe der LETTER Stiftung; Köln

*für die linke Seitenwand: 5 Entwürfe für „Menschen im Leid“ – Flüchtende und Gestrandete*

Entwurf für Die Flüchtenden, o. J.  
Aquarell und Deckfarbe auf Papier  
56 cm x 100 cm  
bez. u. li.: 26, Die Flüchtenden. Entwurf zu einem der drei Wandgemälde im Lindenau Museum in Altenburg [/] Eingang zur Gemäldesammlung; Länge der Wand 10 m, Höhe 3,50 m  
Inv. Nr. Z 2008.46  
Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau

Entwurf für Menschen im Leid – Flüchtende und Vertriebene, o. J. (vor 1919)  
Gouache über schwarzer Kreide auf chamoisfarbenem Maschinenvelin  
37,7 cm x 96,5 cm  
Bez. u. li.: 33  
Inv. Nr. 2010.234  
Seit 2010 Dauerleihgabe der LETTER Stiftung, Köln

Entwurf für Menschen im Leid – Flüchtende und Vertriebene, o. J. (vor 1919)  
Gouache über Bleistift auf chamoisfarbenem Maschinenvelin  
47,9 cm x 102,9 cm  
unbezeichnet  
Inv. Nr. 2010.235  
Seit 2010 Dauerleihgabe der LETTER Stiftung, Köln

Die Gestrandeten, o. J.  
Ölskizze über Bleistift auf Karton (3. Fassung)  
46,5 cm x 73,0 cm  
bez. u. li.: 22  
bez. u. re.: EM-Gr Entwurf zu den Gestrandeten (III. Fassung)  
Inv. Nr. 2005-25  
Ankauf 2005, ermöglicht durch ProLindenau

Entwurf für Die Gestrandeten (III. Fassung), o. J.  
Ölskizze über Bleistift auf Papier  
58,3 cm x 97,4 cm  
bez. u. re.: E. M.-Gr. Fassung III der Gestrandeten  
Inv. Nr. Z 2008.50  
Ankauf 2008, ermöglicht durch ProLindenau

## Querverweise

*Weitere Wandbilder von Ernst Müller-Gräfe*

1922 Zeitz, Rathaus: Prometheus-Gemälde (Tondo in Wandverkleidung eingepasst)  
1925 Annaberg, Heldengedächtniskapelle St. Annen: Wandgemälde

1928/29 Altenburg, Krematorium: Kuppelfresko „Totentanz“ (Alternativtitel: „Die Auferstehung der verschiedenen Lebensalter“) (Kat. Nr. 2) Nach 1945 weitere Wandbilder in Altenburg: Lehrlingsheim des Nähmaschinenwerks, Pionierheim, Kinderheim, Lehrerbildungsinstitut

*Weitere Wandbilder in Museen*

DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stillleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932



## Beschreibung/Bemerkung

Müller-Gräfe hatte den Auftrag für die Ausmalung des oberen Treppenhaus-Geschosses aufgrund seiner ersten, impressionistischen Kartons bereits 1911 erhalten und war 1913 mit dem Großen Sächsischen Staatspreis dafür geehrt worden. Vor der offiziellen Auftragserteilung mussten seine Entwürfe jedoch von der Verwaltungskommission der Lindenau-Zach-schen Stiftung bewilligt werden. Diese erste Bewilligung war bereits im November 1909 erfolgt.

1914, noch vor Ausbruch des Krieges, setzte er Teile der ersten Fassung auf der Wand um. Bei seiner Einberufung zum Kriegsdienst im darauffolgenden Jahr waren die beiden Werke auf den Seitenwänden – Menschen im Glück und Menschen im Leid – bereits fertiggestellt. Nach Kriegsende überarbeitete er diese Fassung jedoch grundlegend und kam bis 1922 zur schließlich endgültig ausgeführten Form dreier großformatiger, expressiver Werke (von rechts nach links): Menschen im Glück – Menschen in der Arbeit – Menschen im Leid.

Auch wenn also entscheidende Vorarbeiten bereits in der Zeit vor 1918 stattgefunden hatten, ist dieser Zyklus zum Untersuchungsbestand zu zählen, da die final ausgeführte Fassung in die Zeit der Weimarer Republik fällt.

Auf seinen großformatigen Werken stellte Müller-Gräfe überlebensgroße Figuren in einer expressionistisch abstrahierten und starkbunten Umgebung dar. Er schilderte verschiedene Lebensphasen, die in der Tradition der Lebenszyklen gelesen werden müssen. Die Badenden dienen als Symbole für einen paradiesischen Urzustand, Menschen bei der Arbeit symbolisieren die aktive und tatkräftige Zeit des Lebens und Leid und Flüchtende das Greisenalter. Mit seiner expressiven Formsprache und starken Farbigkeit schuf Müller-Gräfe einen explizit zeitgenössischen Gegenpol zur klassizistisch orientierten Architektur.

1937 wurden die Werke auf Anordnung des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung im Rahmen der Aktion „Entarte Kunst“ überdeckt.

## Kat. Nr. 2 • Altenburg

Ernst Müller-Gräfe



Kat. Nr. 2 • Foto: Krematorium Altenburg der Kommuna-GmbH, Erstes Altenburger Bestattungsinstitut

### Titel

Totentanz, auch „Die Auferstehung der verschiedenen Lebensalter“

### Standort

Krematorium, Kuppelfresko  
Adresse: Grüntaler Weg

### Datierung

1928/29

### Technik

Fresko

### Maße

Durchmesser der Kuppel 14 m  
Durchmesser des Deckenfreskos (aufgrund Wölbung) ca. 16 m

### Zustand

erhalten, seit 1933 Figuren mit Lendenschurzen versehen, Übermalung durch Müller-Gräfe vorgenommen

### Auftraggeber

Stadt Altenburg  
Genehmigung des vom Künstler gestellten Antrags auf Ausmalung der Kuppel im Krematorium mit Vertragsunterzeichnung am 31.8.1928  
Eröffnung des fertiggestellten Neubaus 17.11.1929

### Quellen und Literatur

Rolf Böttcher: Karl Joseph Friedrich und Grünhain sowie das Schaffen von Ernst Müller-Gräfe, hrsg. v. Altenburger Akademie, Evangelische Erwachsenenbildung, Der kleine sakrale Kunstführer Beiheft 5, Altenburg 2008, S. 35f., 39f.

Schriftenreihe zur Friedhofskultur, hrsg. v. Kommuna. Erstes Altenburger Bestattungsinstitut Altenburg:

- Nr. 10, Februar 2004: Hans Böhme, *Das Deckengemälde im Krematorium*
- Nr. 11, September 2004: Sonderausgabe der Schriftenreihe zur Friedhofskultur: *Gewidmet einem der großen Künstler des Altenburger Landes, zum Gedenken an seinen 125. Geburtstag und seinen 50. Todestag im Jahre 2004. Kunstmaler Ernst Müller-Gräfe*
- Nr. 12, November 2004: Hans Böhme, *Hätte man die Freskoübermalung verhindern können?*

Ursula Pilz: Das Altenburger Krematorium und der Totentanz von Ernst Müller-Gräfe, in: *Altenburger Geschichts- und Hauskalender für den Kreis Altenburger Land*, Altenburg 2004, S. 194–195  
PENNDORF 1999, S. 88f.

AUSST. KAT. ALTENBURG 1955, S. 13

Thüringisches Staatsarchiv Altenburg

Nachlass Ernst Müller-Gräfe Sign. 1-97-0602

### Querverweise

Weitere Wandbilder von Ernst Müller-Gräfe

1911/1919–1922 Altenburg, Lindenau-Museum:

Lebenszyklus in drei großen Wandbildern (Kat. Nr. 1)

1922 Zeitz, Rathaus: Prometheus-Gemälde (Tondo in Wandverkleidungeingepasst)

1925 Annaberg, Heldengedächtniskapelle St.

Annen: Wandgemälde

Nach 1945 weitere Wandbilder in Altenburg: Lehrlingsheim des Nähmaschinenwerks, Pionierheim, Kinderheim, Lehrerbildungsinstitut

### Beschreibung/Bemerkung

Das Altenburger Krematorium wurde am 17.11.1929 eröffnet und feierlich eingeweiht. Oberbürgermeister Schumacher beschrieb es in seiner Ansprache als „ein Denkmal“ und „eine Stätte menschlicher Duldsamkeit und würdiger Totenehrung.“

Im Hauptgeschoss des Rundbaus befindet sich der Raum für die Trauerfeierlichkeiten. Dieser wird von einer großen Kuppel überwölbt, um deren Ausmalung sich Müller-Gräfe 1928 in einem Schreiben an die Stadt selbst bewarb.

1928/29 konnte er den großen Menschenkreis ausführen: Entlang der Kuppel reihte er 16 überlebensgroße Aktfiguren (bis zu 3,5 m hoch) unterschiedlichen Alters und Geschlechts aneinander; sie halten sich an den Händen und bilden so einen geschlossenen Kreis. Der Hintergrund ist in verschiedenen Blautönen gehalten, den Mittelpunkt bildet die Sonne. Die Figuren sind von einer orange/grünen Kontur umgeben, die sie vor dem blauen Hintergrund einer Gloriole ähnlich leuchten lässt.

Für die Personen standen Müller-Gräfe Altenburger Bürger Modell, er zeigt keine idealisierten Körper, sondern individuell unterschiedliche Menschen, wenn sie auch aufgrund ihrer Position vereinfacht und auf Fernwirkung angelegt sind. Zu Füßen der drei Frauen sowie zu Füßen Christi sitzen einige Kleinkinder. Die frontale Haltung der Personen, ihre gemeinsame Standfläche auf einem umlaufenden gelb-orangen Zickzackband, die Haltung der verschränkten Arme sowie die Isokephalie formieren trotz individueller Figurdurchbildung eine gleichförmige und statische Krone, die den Rundbau nach oben abschließt.

Nach Widerständen in Kirche und Gesellschaft sah sich Müller-Gräfe im Jahr 1933 gezwungen, die Aktfiguren mit Lendenschürzen zu bekleiden. Eine Figur wurde durch ein langes weißes Gewand zum Christus umgedeutet.

Eine ausführliche Beschreibung der Auftragsgeschichte und Ausführung findet sich bei Hans Böhme in der Schriftenreihe zur Friedhofskultur, Altenburg, Nr. 10-12.2004.

## Kat. Nr. 3 • Bad Frankenhausen

Karl Völker



Kat. Nr. 3.1 • Foto: Privat



Kat. Nr. 3.2 • Foto: Privat



Kat. Nr. 3.3 • Foto: Privat

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Wandbilder mit spielenden Kindern)

### Standort

Kinderkurheim, Thomas-Müntzer-Straße 10

### Datierung

1927

### Technik

nicht bekannt

### Maße

mehrteilig, Maße und Anzahl der Einzelszenen nicht bekannt

### Zustand

vermutlich 1944 übermalt

### Auftraggeber

nicht bekannt (möglicherweise auf Initiative des Vorsitzenden der Angestelltengewerkschaft Hermann Hedrich oder durch den Architekten Georg Wünschmann zurückzuführen)

### Quellen und Literatur

MEINEL 2008, S. 127 und Abb. 66

AUSST. KAT. HALLE 2007, S. 131

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Karl Völker

1914 Halle, Gertraudenfriedhof, Feierhalle:

Kuppelausmalung

1920 Halle, Martinschule: Entwurf für Wandbild

„Neues Land und Sonnenstrahl“ (Kat. Nr. 65)

1920 Halle, Volkspark, Parteitag der USPD: Zwei Wandbilder (Proletarierin mit Kindern und Proletarierfigur) neben der Bühne (Kat. Nr. 66)

1921 Halle, Verlagsgebäude des „Klassenkampfes“: fünf Wandbilder (Kat. Nr. 67)

1921/22 Magdeburg, Rathaus: Entwürfe für Farbgestaltung im Auftrag Bruno Tauts

1921/22 Schmirna, Dorfkirche St. Ulrich: Deckenbilder und farbige Neugestaltung mit Emporenmalereien, unter Einbezug der älteren Kunstwerke

1925 Gimritz, Kirche: Gesamtgestaltung des Kirchenraumes (Decken, Wände, Kanzel, Orgelprospekt, Emporen farbig gefasst) sowie Fenster durch Gebrüder Völker

1925 Muehlen, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft (Kat. Nr. 130)

1925/26 Halle, Zoologischer Garten, Raubtierhaus: Farbgestaltung im Innenraum

1927 Halle, Haus der Gemeinde St. Bartolomäus: Farbgestaltung und Evangelistensymbole als Supraporten

1927 Halle, Freier Wassersportverein, Auskleidehalle mit Veranstaltungssaal: Farbgestaltung

1936 Holleben, Evangelische Dorfkirche: Brüstungsmalerei

1938 Schwenda, Kirche St. Cyriakus und Nicolai:  
Kuppelausmalung und Bildfelder auf Emporen  
1947–1956 Erfurt, Thomaskirche: Entwürfe für die  
Glasfenster  
1953/54 Bad Lauchstädt, Goethe theater und Kur-  
saalanbau: Ausmalung und Restaurierung  
1954–1957 Thüringen, verschiedene Kirchen und  
Auftraggeber: Glasmalereien  
1958–1960 Halle, Verwaltungsgebäude der Wasser-  
wirtschaft: Mosaiken; Urlauberschiff Fritz Heckert:  
Schmuckemailplatten

*Weitere Wandbilder in Kinderheimen und  
Kinderferienheimen*

HALLE, Kindergarten in der Burgstraße, Jugend-  
heim Klosterstraße, Kinderheim des Roten Kreuzes  
und Kinderheim Gimritz: Erwin Hahs mit Schülern,  
abstrakte Wandgestaltung, 1926  
HAMBURG, Alsterdorfer Anstalten (Christliches  
Erziehungsheim für Mädchen, Feuerbergstraße 43),  
Festsaal: Wilhelm Danneboom, Gesamttraumaus-  
malung mit Szenen zu Abendmahl, Fußwaschung,  
Gethsemane, Auferstehung, 1921–1931 (Kat. Nr. 70)  
LÜNEBURG, Kinderheim: Dorothea Maetzel-Johann-  
sen, zwei Wandbilder mit spielenden Kindern, 1926  
(Kat. Nr. 127)  
TÄNNICH, Reichsferienheim Friedrich-Ebert-Heim,  
Festsaal: Alfred Hanf, Wandbildzyklus „Hinan zum  
Leben“, 1924 (Kat. Nr. 150)  
WORPSWEDE, Barkenhoff, Diele: Heinrich Vogeler,  
Wandbildzyklus, 1920–1923, 1924–1928 (Kat. Nr. 153)

**Beschreibung/Bemerkung**

Die Wandbilder Karl Völkers für das Kinderkurheim  
in Bad Frankenhausen sind nur durch einige  
Schwarz-Weiß-Aufnahmen überliefert. Er stellte –  
wahrscheinlich in kräftigen Farben – verschiedene  
Szenen einer heiteren Kinderwelt dar: Kinder beim  
Spiel mit Puppen oder Segelflugzeugen, beim India-  
nerspiel oder Tanzen mit Bändern und Bällen.

## Kat. Nr. 4 • Bad Lauchstädt

Charles Crodel



Kat. Nr. 4.1 • Wandmalereien der Bühnenwand, Gesamtraumaufnahme • Foto: Nachlass Charles Crodel



Kat. Nr. 4.4 • Wandmalereien im Kursaalbau • Foto: Nachlass Charles Crodel



Kat. Nr. 4.2 • Wandmalereien der Bühnenwand, Seitenfeld links • Foto: Nachlass Charles Crodel



Kat. Nr. 4.5 • Wandmalereien im Kursaalbau (Detail) • Foto: Nachlass Charles Crodel



Kat. Nr. 4.3 • Wandmalereien der Bühnenwand, Seitenfeld rechts • Foto: Nachlass Charles Crodel



Kat. Nr. 4.6 • Wandmalereien im Kursaalbau (Detail) • Foto: Nachlass Charles Crodel

## Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Wandmalerei an Bühnenwand und Ausmalung kleiner Kursaal)

## Standort

Goethe theater und Kursaalbau

## Datierung

1931–1932

## Technik

römisch-campanische Technik, auf Leinwand und Putz, seitliche Felder: Grisaille

## Maße

Bühnenwand: dreiteilig; genaue Maße nicht bekannt

## Zustand

Ende Mai 1933 zerstört

## Auftraggeber

Provinzialverwaltung Merseburg, Regierungspräsident Ernst von Harnack

## Quellen und Literatur

AUSST. KAT. HALLE 2012, S. 6  
 STECKNER 2009, Kat. Nr. 5, S. 20–22  
 MEINEL 2008, S. 231–233  
 DEHLFS 2004, Brief Nr. 316  
 AUSST. KAT. HALLE 1994, S. 14  
 AUSST. KAT. JENA 1994, S. 21  
 SCHNEIDER 1992, Textband, S. 408  
 SCHNEIDER 1992, Bildband, Kat. 401, 402, S. 591–594  
 Reinhard Hentze und Rüdiger Birthe, *Bad Lauchstädt-Kuranlagen und Goethe-Theater*, Halle 1992, v. a. S. 5–23  
 Erika Lehmann: Wandgemälde von Charles Crodel in den Universitäten Jena und Halle, in: *Erbe und Gegenwart*, Martin Luther Universität, Wissenschaftliche Beiträge, Bd. 54, 1985, H. 4, S. 73–82, v. a. S. 76  
 STECKNER 1984, s. p. (S. 2)  
 Cornelius Steckner: Das Schicksal der Arbeiten von Carl Crodel zum Goethejahr 1932 in Bad Lauchstädt, in: AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 19–22; ebd. außerdem „Dokumente zum ‚Fall Lauchstädt‘“, S. 23–27; sowie ebd. Kat. Nr. 141–143  
 Cornelius Steckner: Kunstpolitik 1930–1933 am Beispiel des Malers Charles Crodel“, in: *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945*, Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1978, S. 37–40.

## Presse

*Magdeburgische Zeitung*, 1.6.1933  
*Saale-Zeitung*, 24.5.1932  
*Kreis von Halle*, Jg. 2, 1932, H. 5/6, S. 127f.

## Deutsches Kunstarchiv Nürnberg

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB III, Juli und Okt. 1931 sowie TB V, Jan 1931

## Nachlass Charles Crodel

Tagebuch  
 Dokumentation

## Entwürfe

*Stiftung Moritzburg Halle (Saale), Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt*

Entwurf für die Malereien an der Bühnenwand im Goethe-Theater Bad Lauchstädt, 1931

Bleistift, farbige Kreiden und Kohle, aquarelliert  
 102 cm x 147 cm

Bez. (o. rechts): Skizze für die Bühnenwand für das Theater Lauchstädt, Lünette mit „Sage von Orpheus“; (u. links:) Ch. Crodel Maßstab 1:10; (auf der Rückseite:) Lauchstädt Bühnenwand  
 vgl. Ausst. Kat. Halle/Erfurt 1982, Kat. 141  
 Inv. Nr. MOIH00751/15

Gesamtansicht und Details für Wandbilder im Kursaalbau, 1931/1932

Bleistift, Feder in schwarzer Tusche und farbige Kreiden, aquarelliert  
 56 cm x 99 cm

Bez. (u. rechts:) Kursaal-Anbau in Lauchstädt; Farbangaben: gelb und perlgrau; Decke weiß; Kachelofen: gelb; In den grauen Feldern: 9 Stilleben als „grisailles“; (u. links:) Maßstab ca. 1:20 Crodel; (bei den Details:) Stilleben: Zwiebelpflanzen ca. 1:4; Stilleben: Mohn und Iris ca. 1:4; Schema eines grauen Feldes mit eingelassenem Stilleben  
 vgl. Ausst. Kat. Halle/Erfurt 1982, Kat. 142  
 Inv. Nr. MOIH00751/11

Entwurf 1:1 für eines der Bilder (Zwiebelpflanzen), 1931/32

Bleistift und Kreide, aquarelliert  
 69 cm x 50 cm

Bez. o. rechts: Außenwand Technik „Enkaustik“  
 vgl. Ausst. Kat. Halle/Erfurt 1982, Kat. 143  
 Inv. Nr. MOIH00641

Farbiger Entwurf für Lünette über Bühnenöffnung, 1931/32

verso: Bleistift, farbiger Buntstift  
 recto: Bleistift, farbig aquarelliert  
 23,2 cm x 39,5 cm  
 Inv. Nr. MOIH00751/4

Farbiger Entwurf für Lünette über Bühnenöffnung, 1931/32

Bleistift, aquarelliert  
 23,2 cm x 38,8 cm  
 Inv. Nr. MOIH00751/13

Farbiger Entwurf für Lünette über Bühnenöffnung, 1:10, 1931/32

verso und recto: Bleistift, farbige Kreiden, aquarelliert  
 36,5 cm x 72,5 cm  
 Bez. recto, o. re.: Skizze der Lünette für die Bühnenwand Lauchstädt, „Spiel und Leben“  
 u. links: Crodel, 1:10  
 Inv. Nr. MOIH00751/14



Teilskizzen für Wandmalerei im Kursaalanbau,  
1931/32  
Bleistift, Feder in Tusche  
188 mm x 430 mm  
Inv. Nr. MOIIH00751/3

Entwürfe für Ornamentfelder im Kursaalanbau (mit  
Früchten und Tauben), 1931/32  
Bleistift auf Papier  
21,1 cm x 33,1 cm  
Inv. Nr. MOIIH00751/10

*Nachlass Charles Crodol*  
Detailentwurf

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodol*  
Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)  
1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schloßmuseum Weimar erworben; dort erhalten)  
1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)  
1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)  
1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)  
1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)  
1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)  
1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)  
1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)  
1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)  
1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)  
1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodol mit Crodoklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*  
1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidenstationen in der Erfurter Brunnenkapelle;

1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodol)  
Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere beteiligte Künstler bei der Ausstattung von Kursaal und Kursaalanbau*

Erich Dieckmann (Möblierung), Karl Müller (Beleuchtung), Benita Kochotte (Vorhänge), Gustav Weidanz (Kachelöfen im Kursaalanbau)

### Beschreibung/Bemerkung

Crodels figurative Wandmalereien entstanden im Zusammenhang mit den denkmalpflegerischen Renovierungsarbeiten des Goethetheaters, mit denen die Burg Giebichenstein beauftragt worden war. Leitender Architekt der Bauarbeiten war Hans Wittwer, der die Arbeiten mit Crodol abstimmt.

Für die Bühnenwand des Theaters realisierte Crodol eine dreiteilige Wandmalerei, bestehend aus dem zentralen Bild als Lünette über der Bühnenöffnung sowie zwei seitlichen Bildfeldern. In vielfigurigen Szenen mit lebensgroßen Figuren, die so unmittelbar an das Geschehen auf der Bühne anknüpfen, zeigt Crodol die Orpheus-Sage sowie Werke zum Thema „Spiel und Leben“. In den beiden Bildfeldern links und rechts der Bühne setzen sich die Besucherränge scheinbar nahtlos fort. Das Lünettenbild wurde entfernt und verbrannt, die seitlichen Bildfelder übermalt.

Im Kursaalanbau füllte er insgesamt neun Wandfelder mit Blumenallegorien und Arabesken sowie Emblemen und Variationen zu Goethes Eröffnungsschauspiel „Was wir bringen“ und Goethes Farbenlehre. Der bisher von Schinkel gestaltete historische Innenraum sollte im Sinne einer zeitgemäßen Denkmalpflege nicht nur wiederhergestellt, sondern vielmehr durch eine aktive Überwindung der historischen Methoden in der Gegenwart fortgeschrieben werden. Für dieses denkmalpflegerische Experiment hatten sich vor allem der Provinzialkonservator Hermann Giesau sowie Regierungspräsident Ernst v. Harnack eingesetzt. Crodol hatte insofern hier die Möglichkeit, eigene Verbindungen zur Goethe-Thematik zu realisieren.

1953 wurde das Goethetheater Bad Lauchstädt im Auftrag der Denkmalpflege von den Gebrüdern Völker nach einem Entwurf Karl Völkers erneut ausgemalt. (vgl. MEINEL 2008, S. 231–233)

Ausführliche Darstellung von Bau und Dekorationsgeschichte des Theaters in Bad Lauchstädt seit dem 18. Jahrhundert bei: Reinhard Hentze und Rüdiger Birthe (1992). Zu den zahlreichen Wandbildern von Charles Crodol ist besonders das Werkverzeichnis der baugebundenen Werke von Cornelius Steckner als wichtige Quelle zu nennen. (STECKNER 2009, sowie auch STECKNER 1982)

## Kat. Nr. 5 • Berlin

Arthur Johnson



Kat. Nr. 5.1 • Fresko links: „Baudeputation Schöneberg“, 1929 • Foto: Gerhard Kölling



Kat. Nr. 5.3 • Fresken, Ecklösung mittig-rechts, 1929 • Foto: Museen Tempelhof-Schöneberg von Berlin/Archiv; Inv. Nr. S3/1258



Kat. Nr. 5.2 • Fresko mittig: „Bezirksversammlung Schöneberg“, 1929 • Foto: H. Wurm, Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 II4592



Kat. Nr. 5.4 • Fresko rechts: „Kunstdeputierte“, 1929 • Foto: Gerhard Kölling

**Titel**

„Baudeputation Schöneberg“ (links)/„Bezirksversammlung Schöneberg“ (mittig)/„Kunstdeputierte“ (rechts)

**Standort**

Schöneberg, Rathaus, Ratskeller

**Datierung**

1929

**Technik**

Fresko

**Maße**

dreiteilig, je ca. 2,50 m x 6,0 m

**Zustand**

erhalten, nach Umbau heute in verkleinertem, eigenen Raumteil

**Auftraggeber**

nicht belegt (vermutlich Stadtverordnetenversammlung Schöneberg)

**Quellen und Literatur**

WELZ 1989, S. 41–44

*Archiv zur Geschichte von Tempelhof und Schöneberg*

Beschreibung der Wandbilder von Arthur Johnson in einem Saal des früheren Ratskellers (o. Verfasserangaben, o. Datum)

Fotografien:

Inv. Nr. Rat i 69b

Inv. Nr. Rat i 69e

Inv. Nr. S3 1244

Inv. Nr. S3 1258

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder in Ratskellern*

BREMEN, Ratskeller, Hauff-Saal: Max Slevogt, Wandbilder zu Wilhelm Hauffs Novelle „Phantasien im Bremer Ratskeller“, 1927 (Kat. Nr. 9)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in Rathäusern seit 1900*

AMSTERDAM, Rathaus, Trausaal: Wandbild von Chris Lebeau, 1926; Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube von Johan Thorn Prikker, 1932  
BERLIN, Schöneberg, Rathaus, Bürgersaal: Franz Eichhorst, „Vom Anfang des Weltkrieges bis zur nationalen Erhebung“, ca. 1935–1938  
BREMEN, Rathaus, Gildenkammer: Ausmalung von Heinrich Vogeler, 1904

CHEMNITZ, Neues Rathaus, Stadtverordneten-saal: Max Klingner, „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“, 1918 (Kat. Nr. 10)

DÜSSELDORF, Altes Rathaus, Treppenhaus im Anbau: Helmuth Macke, „Die Arbeit“, 1924 (Kat. Nr. 31); Rathaus: Richard Gessner, „Die Rheinfront“, 1959/60

HAGEN, Rathaus: Fenster von Johan Thorn Prikker, 1927

HAMBURG, Rathaus, Großer Festsaal: Wandbild von Hugo Vogel, 1902–1909; Sitzungssaal: Walter Tanck, „Stätten der Arbeit“, 1929–1931 (Kat. Nr. 100)

HANNOVER, Rathaus, Großer Festsaal: Fritz Erler, „Die Entwicklung menschlicher Siedlung von der Frühzeit bis zur Gegenwart“, 1910–1912; Sitzungssaal: Ferdinand Hodler, „Einmütigkeit“, 1911–1913  
MAGDEBURG, Rathaus, gotischer Raum: abstrakte Raumausmalung von Franz Mutzenbecher und Carl Krayl, um 1922

MARBURG, Rathaus, Sitzungssaal: Carl Ludwig Bantzer, „Der Weg des Lebens“, 1927–1930 (Kat. Nr. 128)

MÜCHELN, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft von Karl Völker, 1925 (Kat. Nr. 130)

ROTTERDAM, Rathaus, Bürgersaal: Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker, 1918–1927

SINGEN, Rathaus: Otto Dix, „Krieg und Frieden“, 1960

STUTTGART, Rathaus: Fenster von Adolf Hölzel, 1928/29

ULM, Rathaus: Wandmalerei von Joseph Widmann, 1905–1907

WIEN, Neues Rathaus, Volkshalle: Gerd Arntz, „sozialarbeit der stadt wien“, 1929

**Beschreibung/Bemerkung**

Der Karikaturist der Zeitschrift *Kladderadatsch* Arthur Johnson erhielt Ende der 1920er-Jahre den Auftrag für ein zeitgenössisches Wandbild im Ratskeller des Schöneberger Rathauses.

In gewohnt karikaturistischem Stil schuf er hier drei Fresken, die ohne festen Bildumriss frei auf die Wand komponiert waren.

An der Stirnseite des Raumes ist mittig ein Porträt der Bezirksversammlung zu sehen, die an einer langen Tafel Platz genommen hat. Darüber sind dieselben Akteure nochmals in heftiger Diskussion oder Fehde gezeigt. Der Künstler setzte sein Bildmotto, das am unteren Bildrand mithilfe eines Spruchbandes explizit genannt wird, illustrativ um. Es lautete: „Hart für das Wohl der Gemeinde befehlen sich oben die Geister. Unten versöhnt sie des Weins Frieden gebietender Geist.“

Unter den Stadtverordneten ist der spätere Bundespräsident Theodor Heuss als Rückenfigur im Halbprofil neben dem rechten Kellner zu sehen. Von links nach rechts sind außerdem folgende Politiker gezeigt: Fritz Kaspar (SPD), Erich Flatow (SPD), Willi Fritzsche (SPD), Louis Zobel (Deutsche Demokratische Partei, DDP), Dr. Ing. Karl Birk (Zentrum), Franz Szeminski (SPD), Margarethe Laskus (Deutsche Volkspartei, DVP), dann der bereits genannte Theodor Heuss (DDP), sowie Dr. Joh. Teufer (DVP), Greta Daeglau (Deutschnationale Volkspartei, DNVP), August Merkel (DNVP) und Heinrich Wodli (DNVP).

Das linke Bild zeigt die Baudeputation. Es ist ebenfalls als vielfiguriges, karikaturistisches Porträt angelegt. Kompositorisch gruppierte Johnson die Figuren so, dass sich eine nach rechts ansteigende Diagonale und Verdichtung des Bildgeschehens ergibt. Dies ist nötig, um eine kompositorische Verbindung zum Hauptbild zu schaffen.

Die Mitglieder der Baudeputation sind schwebend mit einem Modell eines Turmhauses gezeigt, das sie zum Himmel zu tragen scheinen. Oberhalb des Modells ist Stadtbaurat Heinrich Lassen zu sehen, der seine Hand schützend und segnend über das Turmhaus hält, das der Bezirk Schöneberg für den Maler Hans Baluschek hatte bauen lassen.

Es war Teil der Siedlung Ceciliengärten an der Semperstraße.

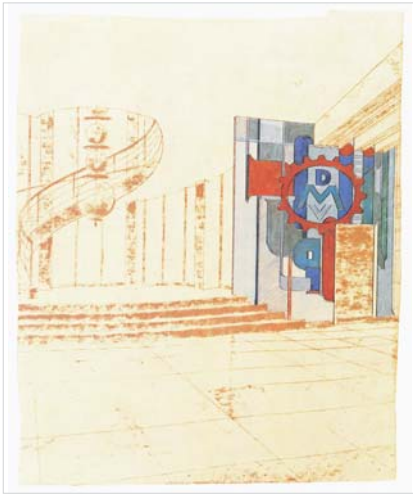
Auf dem rechten Bild, das kompositorisch spiegelbildlich zu dem der Baudeputation angelegt ist und so ebenfalls an das Hauptbild angeschlossen wird, zeigt Johnson die Mitglieder der Kunstdeputation. Auch sie sind schwebend zur Mitte hin orientiert. Mittig mit Palette ist Hans Baluschek zu sehen; außerdem von links nach rechts folgende Künstler: als nackter Putto mit Lorbeerkranz in der Hand der Kunstkritiker und Schriftsteller Max Osborn, außerdem der Bildhauer und Medailleur Georges Morin mit einem noch unförmigen Tonklumpen auf einem Arbeitstisch, rechts neben Baluschek die Bildhauerin Milly Steger als einziges weibliches Mitglied. Genau unter ihr hat sich ganz klein der Maler Arthur Johnson selbst dargestellt. Weißhaarig neben ihm der Stadtchronist Wilhelm Feige, die Maler Georg Lebrecht und Richter-Rheinsberg, Letzterer mit einem Bild des Schöneberger Rathauses unter dem Arm.

Johnson griff in diesen Werken nicht nur stilistisch und formal, sondern auch inhaltlich auf die Strategie der Druckmedien und ihrer Karikaturen zurück und stellte seine Zeitgenossen aus der künstlerischen und politischen Öffentlichkeit unverkennbar dar. Er kommentierte und karikierte die aktuelle Stadtpolitik in seinen Werken.

Vermutlich hat seine Hinwendung zum Nationalsozialismus die Werke vor der Zerstörung oder Entfernung während des Dritten Reiches bewahrt.

## Kat. Nr. 6 • Berlin

Oskar Schlemmer



Kat. Nr. 6.1 Wandgestaltung, 1929/1930 • 27/26,7 x 33,5 / 33 cm, unbez. • Entwurf für das Haus des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes, Berlin • Architekt Erich Mendelsohn • Privatsammlung, Courtesy Bühnen Archiv Oskar Schlemmer • Foto: Archiv C. Raman Schlemmer, 28824 Oggebbio (VB), Italia



Kat. Nr. 6.2 • Berlin, Haus des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes: Raumansicht Eingangs-  
bereich/Treppenhaus, ca. 1930 • Abb. aus AUSST.  
KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s.p.

### Titel

Entwurf für eine Wandgestaltung

### Standort

Haus des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes

### Datierung

1930

### Technik

nicht ausgeführt (Wandmalerei und Reliefplastik geplant)

### Maße

zweiteilig, je ca. 3 m x 5 m

### Zustand

nicht ausgeführt

### Auftraggeber

vermutlich auf Initiative des Architekten  
Erich Mendelsohn

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p. (Abb. 125)  
AUSST. KAT. MANNHEIM 1988, Abb. S. 127, Kat. S. 142  
HERZOGENRATH 1973, Kat. Nr. 9, S. 226, und S. 106  
Schreiben von Oskar Schlemmer an Tut Schlemmer,  
20.3.1930

### Entwürfe

Entwurf für Wandgestaltung im Haus des  
Deutschen Metallarbeiter-Verbandes, 1929/1930  
Gouache und Bleistift auf Papier  
27/26,7 x 33,5 / 33 cm, unbez.  
Privatsammlung (Abb. s. Kat. Nr. 6.1)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder u. a. baugebundene Werke von  
Oskar Schlemmer*

1914 Köln, Werkbundaussstellung: Vier Werke im  
Wandbildzyklus „Altkölner Legenden“ (zusammen  
mit Willi Baumeister und Hermann Stenner unter  
Leitung von Adolf Hölzel)

1923 Weimar, Staatliches Bauhaus, Werkstattge-  
bäude: Fresken und verschiedene Reliefdarstellungen  
in Eingangsbereich und Treppenhaus (Kat. Nr. 152)

1924 Weimar, Haus Meyer: Wandgestaltung in  
Privatraum

1928–1931 Essen, Museum Folkwang: sog.  
Folkwangzyklus (Kat. Nr. 48)

1930 Berlin, Privathaus Erich Mendelsohn: Entwurf  
für einen Wandfries

1931 Berlin, Lichtenberger Schulen: Entwurf für ein  
Wandbild (Kat. Nr. 7)

1930/31 Zwenckau, Haus Dr. Rabe:  
Metalldrahtkomposition

1934/35 München, Deutsches Museum, Kongress-  
saal: Entwurf für ein Mosaik (nicht ausgeführt)

1937 Bornim bei Potsdam, Haus Mattern: „Einheit von Körper-Seele-Geist“, malerisch-plastisches Wandbild

1939/40 Stuttgart, Haus Dieter Keller: Wandbild Familie

*Außerdem Teilnahme an der Internationalen*

*Bauausstellung Berlin 1931:*

Wandgestaltung einer eigenen Ausstellungskoje mit Integration älterer, eigener Skulpturen (Bauplastik R, 1919, und Abstrakte Figur, 1921/23)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Schlemmers Entwürfe für die beiden Wandgestaltungen im Verbandshaus der Metallarbeiter wurden nicht ausgeführt. Der überlieferte Entwurf zeigt eine weitgehend abstrakte Wandmalerei, versehen mit dem Verbandseblem im Eingangsbereich des Gebäudes. Aus einem Brief Schlemmers an seine Frau geht hervor, dass er vorhatte, die Wandgestaltung sowohl malerisch als auch reliefplastisch auszuführen.

## Kat. Nr. 7 • Berlin

Oskar Schlemmer

*Keine Abb. bekannt*

### **Titel**

Entwurf für ein Wandbild

### **Standort**

Lichtenberger Schulen, Vestibül  
Heutiger Name (seit 1997) und Nutzung:  
Max-Taut-Schule, Oberstufenzentrum  
Gebäude-Umwelt-Technik

### **Datierung**

1931

### **Technik**

nicht ausgeführt

### **Maße**

nicht bekannt

### **Zustand**

nicht ausgeführt

### **Auftraggeber**

nicht bekannt; vermutlich auf Initiative des  
Architekten Max Taut

### **Quellen und Literatur**

HERZOGENRATH 1973, Kat. Nr. 12, S. 226 (nur  
katalogisiert)

### **Querverweise**

*Weitere Wandbilder u. a. baugebundene Werke von  
Oskar Schlemmer*

1914 Köln, Werkbundaussstellung: Vier Werke im  
Wandbildzyklus „Altkölner Legenden“ (zusammen  
mit Willi Baumeister und Hermann Stenner unter  
Leitung von Adolf Hölzel)

1923 Weimar, Staatliches Bauhaus, Werkstattge-  
bäude: Fresken und verschiedene Reliefdarstellungen  
in Eingangsbereich und Treppenhaus (Kat. Nr. 152)

1924 Weimar, Haus Meyer: Wandgestaltung in  
Privatraum

1928–1931 Essen, Museum Folkwang: sog.  
Folkwangzyklus (Kat. Nr. 48)

1930 Berlin, Verbandshaus der Metallarbeiter,  
Entwurf für eine Wandgestaltung (Kat. Nr. 6)

1930 Berlin, Privathaus Erich Mendelsohn: Entwurf  
für einen Wandfries

1930/31 Zwenckau, Haus Dr. Rabe:  
Metalldrahtkomposition

1934/35 München, Deutsches Museum, Kongress-  
saal: Entwurf für ein Mosaik (nicht ausgeführt)

1937 Bornim bei Potsdam, Haus Mattern: „Einheit  
von Körper-Seele-Geist“, malerisch-plastisches  
Wandbild

1939/40 Stuttgart, Haus Dieter Keller: Wandbild  
Familie



*Außerdem Teilnahme an der Internationalen  
Bauausstellung Berlin 1931:*

Wandgestaltung einer eigenen Ausstellungs-  
koje mit Integration älterer, eigener Skulpturen  
(Bauplastik R, 1919, und Abstrakte Figur, 1921/23)

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Max Taut hatte 1927 den Wettbewerb für den neuen  
Schulkomplex in Lichtenberg gewonnen und ein  
Gebäudeensemble entworfen, unter dessen Dach  
eine Berufsschule für Metallarbeiter, eine Volks- und  
Mittelschule für Knaben und ein Oberlyzeum samt  
Sporteinrichtungen und Aula miteinander verbunden  
wurden.

Die Aula sollte zugleich auch öffentlicher Veran-  
staltungsort sein und so das gesellschaftliche und  
kulturelle Leben des gesamten Stadtteils prägen.  
Schlemmers Wandbild war für das Vestibül geplant,  
wurde jedoch nicht ausgeführt. Keine Abbildung  
bekannt.

Der Wiederaufbau der seit 1945 vollständig zer-  
störten Aula in den Jahren 2002–2007 ermöglichte  
auch die Rekonstruktion des ursprünglichen  
Farbkonzepts. Das Foyer war vor allem in blau, gelb  
und schwarz gehalten, im Auditorium dominierte ein  
warmes Gelborange.

Vgl. dazu bspw. Jan Schrenk, Ein Raum für Schule  
und Quartier. Wiederaufbau der Aula der Max-Taut-  
Schule in Berlin-Lichtenberg. Max Dudler, in: *Bauwelt*,  
Vol. 99, No. 8 (2008), S. 26–31. Schlemmers Wandbil-  
dentwurf findet keine Erwähnung.

Auch in anderen monografischen Schriften zur  
Schule oder zu Max Taut wird Schlemmers Werk  
bzw. Vorhaben nicht erwähnt:  
Annette Menting, *Max Taut. Das Gesamtwerk*,  
München 2003;  
Christine Hoh-Slodczyk, *Max-Taut-Schule Lichten-  
berg*, hrsg. v. Bezirksamt Lichtenberg von Berlin, Abtl.  
Bau- u. Wohnungswesen, Hochbauamt, Berlin 1997.

## Kat. Nr. 8 • Berlin

Hugo Vogel



Kat. Nr. 8 • Abb. entnommen aus:  
DOEBERL 1930/31, S. 81

### Titel

Ohne Titel (sog. Prometheus-Bild)

### Standort

Charité, großer Hörsaal (Universität)

### Datierung

1917–1920, Einweihung am 24.4.1920

### Technik

nicht bekannt (vermutlich Fresko)

### Maße

Länge 11 m, Höhe ca. 3,50 m

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

Ressort/Preußisches Ministerium für Wissenschaft,  
Kunst und Volksbildung

### Quellen und Literatur

KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 203

WAGNER, M. 1989, S. 228, Anm. 75 und S. 240.

### Presse

DOEBERL 1930/31

Hugo Vogels Prometheus-Bild, in: *Werkstatt der Kunst*, Jg. 19, Nr. 20, 3.5.1920, S. 207

Karl Scheffler, in: *Kunst und Künstler*, 18.1920, H.10, S. 466

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Hugo Vogel, alle vor 1918*

1897/99 Merseburg, Ständehaus: Wandbild „Ankunft Kaiser Otto des Großen und seiner Gemahlin vor Magdeburg“

1900–1904 Hamburg, Rathaus, Bürgermeistersaal: Porträt des Senats beim Einzug in das neue Rathaus 1897

1902–1909 Hamburg, Rathaus, Großer Festsaal: monumentaler Wandbildzyklus

*Weitere Wandmalereien in Universitäten 1918–1933*

HALLE, Universität, Burse zur Tulpe: Charles Crodé, „Improvisationen über Leben und Tod“, 1929 (Kat. Nr. 59)

HALLE, Institut für Leibesübungen der Universität Halle, Moritzburg: Charles Crodé, „Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“, 1931 (Kat. Nr. 60)

JENA, Universität Hauptgebäude: Charles Crodé, „Griechenland und die Vertreibung der Türken von der Athenischen Burg“, 1925 (Kat. Nr. 107)

KÖNIGSBERG, Neubau der Universität, Audimax: Edmund von Freyhold, Fresko (Titel nicht bekannt), 1927/28 (Kat. Nr. 119)

*Weitere Wandmalereien in Universitäten vor 1918*

BERLIN, Universität, Aula: Arthur Kampf, „Fichtes Rede an die deutsche Nation“, 1913/14

JENA, Universität, Senatssaal: Ludwig von Hofmann, „Die neun Musen“, 1909; Aula: Ferdinand Hodler: „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“, 1909  
LEIPZIG, Universität, Aula: Max Klinger, „Hellas/Die Blüte Griechenlands“, 1909; Wandelhalle: Friedrich Preller d. J., „Prometheus als Lichtbringer“, 1896/97  
MARBURG, Universität, Aula: Peter Johann Theodor Janssen, Gemäldezyklus, 1895–1903.

*Weitere Wandbilder in Krankenhäusern*

ERFURT, Hospital am Johannesring, Speisesaal: Charles Crodel, „St. Georg und St. Martin“, 1926 (Kat. Nr. 41)  
HALLE, Polizeilazarett der Artilleriekaserne: Erwin Hahs mit Schülern, Farbgestaltung der Flure, Treppenhäuser und Innenräume, 1924–1926  
WAIBLINGEN, Krankenhaus, Treppenhaus: Willi Baumeister, sog. Sportarten-Wandbild, 1928 (Kat. Nr. 151)

**Beschreibung/Bemerkung**

Hugo Vogel war bereits 1917 mit dem Wandbild für den großen Hörsaal der Charité beauftragt worden. Es wurde schließlich 1920 unter dem neuen preußischen Kultusminister fertiggestellt und am 24. April desselben Jahres feierlich eingeweiht. Daher ist dieses Werk nur bedingt als ein Werk der Weimarer Republik zu verstehen; obwohl es vom neuen Ministerium zu Ende finanziert wurde, taucht es in den Denkschriften des Kunstreferats nicht auf.

Vogel stellt auf seinem Wandbild das mythologische Thema von Prometheus dar, der den frierenden Menschen das Feuer in Gestalt eines brennenden Baumes bringt. Er nutzte für seine Komposition die gesamte Wandfläche, die sich zwischen Fenster, unterer Wandverkleidung und Decke darbot. Die Einschnitte, die sich durch die Tafel und zwei Türöffnungen am unteren Bildrand ergaben, nutzte der Künstler jedoch nicht für seine Komposition, sondern schien sie vielmehr zu ignorieren. Prometheus ist links im Bild auf einem Felsvorsprung zu sehen, in der Felslandschaft der rechten Bildhälfte sind Personen in unterschiedlichen Körperhaltungen zu sehen, die alle Prometheus zugewandt sind.

Vogel orientierte sich mit dieser Komposition an seinem Prometheus-Bild, das er bereits 1910 für die Brüsseler Weltausstellung geschaffen hatte. Stilistisch und thematisch ist Vogel ganz der Historienmalerei des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verpflichtet, was ihm den Spott des Kritikers Karl Scheffler einbrachte, der dieses Werk als „Riesenschmarren“ und „Monumentalkitsch“ bezeichnete. In diesem Werk spiegelte sich das Streben des preußischen Ministeriums nach einer aktuellen Kunst kaum wieder.

## Kat. Nr. 9 • Bremen

Max Slevogt



Kat. Nr. 9.1 • Foto: Henning Adams, Köln, 2015



Kat. Nr. 9.4 • Foto: Homepage des Ratskellers Bremen ([www.ratskeller-bremen.de](http://www.ratskeller-bremen.de); 20.01.2013, Räumlichkeiten / Hauflsaal)



Kat. Nr. 9.2 • Foto: Henning Adams, Köln, 2015



Kat. Nr. 9.5 • Foto: Homepage des Ratskellers Bremen ([www.ratskeller-bremen.de](http://www.ratskeller-bremen.de); 20.01.2013, Räumlichkeiten / Hauflsaal)



Kat. Nr. 9.3 • Raumannsicht mit „Bremer Stadtmusikanten“ • Foto: Henning Adams, Köln, 2015



Kat. Nr. 9.8 • „Bremer Stadtmusikanten“ • Foto: Homepage des Ratskellers Bremen ([www.ratskeller-bremen.de](http://www.ratskeller-bremen.de); 20.01.2013, Räumlichkeiten / Hauflsaal)

## Titel

Ohne Titel (Fresken zur Novelle „Phantasien im Bremer Ratskeller“ von Wilhelm Hauff: Ratsherr, Kellermeister, Balthasar und Teufel)

## Standort

Rathaus, Ratskeller (sog. Hauff-Saal)

## Datierung

1927

## Technik

Fresko

## Maße

fünfteilig:  
zwei Hochformate je ca. 2,80 m x 1,20 m; Querformate ca. 2 m x 3 m und 2 m x 3,50 m (Bremer Stadtmusikanten); Fassbild Außenmaß gesamt ca. 2,80 m x 3,50 m

## Zustand

erhalten und zugänglich

## Auftraggeber

Senat der Freien Hansestadt Bremen, aus Anlass der 100-Jahr-Feier der Hauffschen Novelle „Phantasien im Bremer Ratskeller“ (1826)

## Quellen und Literatur

AUSST. KAT. SAARBRÜCKEN/MAINZ 1992, S. 522f.  
BLINN 1983, v. a. S. 28–51  
AUSST. KAT. BREMEN 1968, S. 28–33  
Wilken von Alten: Max Slevogts Fresken im Bremer Ratskeller, in: *Kunst und Künstler*, 25.1927, H.5, S. 188 und H.12, S. 449–451, mit Abb.  
www.ratskeller-bremen.de (20.1.2013)

## Querverweise

*Weitere Wandbilder von Max Slevogt*

1911 Neukladow, Villa Guthmann, Gartenpavillon: Kaseinmalerei (zerstört)  
1923/24 und 1929 Neukastel Kues, Wohnhaus  
Max Slevogt: Wandmalereien in Musikzimmer und Bibliothek  
1932 Ludwigshafen, Friedenskirche: Fresko „Golgotha“

*Weitere Wandbilder in Ratskellern*

BERLIN, Schöneberg, Ratskeller: Arthur Johnson, Baudeputation, Bezirksversammlung und Kunstdeputation Schöneberg, 1929 (Kat. Nr. 5)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in Rathäusern, seit 1900*

AMSTERDAM, Rathaus, Trausaal: Wandbild von Chris Lebeau, 1926; Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube von Johan Thorn Prikker, 1932  
BERLIN, Schöneberg, Rathaus, Bürgersaal: Franz Eichhorst, „Vom Anfang des Weltkrieges bis zur nationalen Erhebung“, ca. 1935–1938

BREMEN, Rathaus, Guldengkammer: Ausmalung von Heinrich Vogeler, 1904

CHEMNITZ, Neues Rathaus, Stadtverordneten-saal: Max Klinger, „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“, 1918 (Kat. Nr. 10)

DÜSSELDORF, Altes Rathaus, Treppenhaus im Anbau: Helmuth Macke, „Die Arbeit“, 1924 (Kat. Nr. 31); Rathaus: Richard Gessner, „Die Rheinfront“, 1959/60

HAGEN, Rathaus: Fenster von Johan Thorn Prikker, 1927

HAMBURG, Rathaus, Großer Festsaal: Wandbild von Hugo Vogel, 1902–1909; Sitzungssaal: Walter Tanck, „Stätten der Arbeit“, 1929–1931 (Kat. Nr. 100)

HANNOVER, Rathaus, Großer Festsaal: Fritz Erler, „Die Entwicklung menschlicher Siedlung von der Frühzeit bis zur Gegenwart“, 1910–1912; Sitzungssaal: Ferdinand Hodler, „Einnütigkeit“, 1911–1913  
MAGDEBURG, Rathaus, gotischer Raum: abstrakte Raumausmalung von Franz Mutzenbecher und Carl Krayl, um 1922

MARBURG, Rathaus, Sitzungssaal: Carl Ludwig Bantzer, „Der Weg des Lebens“, 1927–1930 (Kat. Nr. 128)

MÜCHELN, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft von Karl Völker, 1925 (Kat. Nr. 130)

ROTTERDAM, Rathaus, Bürgersaal: Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker, 1918–1927

SINGEN, Rathaus: Otto Dix, „Krieg und Frieden“, 1960

STUTTGART, Rathaus: Fenster von Adolf Hölzel, 1928/29

ULM, Rathaus: Wandmalerei von Joseph Widmann, 1905–1907

WIEN, Neues Rathaus, Volkshalle: Gerd Arntz, „sozialarbeit der stadt wien“, 1929

## Beschreibung/Bemerkung

Slevogt nimmt in vier der fünf Wandbilder im Bremer Ratskeller Bezug auf die Novelle „Phantasien im Bremer Ratskeller“ von Wilhelm Hauff, dem dieser Saal gewidmet ist. In einem fünften Werk versammelt er die Bremer Stadtmusikanten, die bei dämmerigen Lampenschein um einen Tisch sitzen. Formal und in der Farbigkeit bindet er auch dieses Werk in den Zyklus ein.

Die fünf Wandmalereien sind in dem vielfach überwölbten Stützenraum in den drei Feldern der Hauptwand und jeweils in das erste Feld der beiden anschließenden Seitenwände eingefügt. In die Mitte der Hauptwand ist eine große, mit barocken Schnitzereien versehene Fassstirnseite eingelassen. Um diese herum breitet Slevogt seine ungewöhnliche Wandmalerei aus, die der Autor in *Kunst und Künstler* 1927 als „Extrakt [...] der Hauffschen Phantasie, Bacchus [...], die Apostel, Jungfer Rose und über dem Faß hervorschauend das lächelnde Haupt des steinernen Roland, des Riesen“ beschrieben hat.

Er füllte hier nahezu die gesamte Wandfläche der Nische aus, die neben dem Fass-Stirnseite zur Verfügung stand.

Die übrigen vier Werke, die sich rechts und links davon an der Hauptwand bzw. an den beiden seitlichen Wänden befanden, sind dagegen als vierseitig begrenzte Wandfelder mehr im Charakter von Tafelbildern gestaltet. Die Werke neben dem zentralen Bild führte er als schmale Hochformate aus, die er mit wenigen nahezu lebensgroßen Figuren füllte. Die beiden Werke auf den Seitenwänden sind als große Querformate angelegt und nehmen jeweils mehrfigurige Szenen auf.

Slevogt arbeitete mit einer dunklen Farbpalette und schien sich stilistisch an spätbarocken Wand- und Deckenmalereien zu orientieren.

Durch die Bezugnahme auf Hauffs Dichtung und das Märchen der Gebrüder Grimm schuf er Illustrationen dieser literarischen Werke und stellte zugleich leicht lesbare Verbindungen zur regionalen Geschichte her, die im Idealfall identitätsstiftend wirken sollten.

## Kat. Nr. 10 • Chemnitz

Max Klinger



Kat. Nr. 10.1 • Raumansicht • Foto: Stadt Chemnitz/PUNCTUM/Bertram Kober



Kat. Nr. 10.2 • Foto: Stadt Chemnitz/PUNCTUM/  
Hans-Christian Schink

### Titel

„Arbeit = Wohlstand = Schönheit“

### Standort

Neues Rathaus, Stadtverordnetensaal

### Datierung

1918

### Technik

Öl auf Leinwand

### Maße

3,75 m x 13,50 m

### Zustand

erhalten; 1978–1980 Reinigung des Gemäldes;  
1991/92 in Zusammenhang mit der Restaurierung  
des Rathauses originalgetreue Überarbeitung des  
Wandbildes und Wiederherstellung der historischen  
Raumsituation

### Auftraggeber

Hermann Vogel, Chemnitzer Textilfabrikant, Stiftung  
des Wandgemäldes 1911

### Quellen und Literatur

DIETRICH, C. 2008

DIETRICH, C. 2007

AUSST. KAT. LEIPZIG 2007, S. 344–347

Gert Richter und Thomas Morgenstern, *Altes und  
Neues Rathaus der Stadt Chemnitz*, München 2000,  
S. 28.

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Max Klinger*

1884 Berlin, Steglitz, Villa Albers: Ausstattung des  
Vestibüls

1896 Leipzig, Museum der Bildenden Künste:

Entwürfe für Ausmalung des Treppenhauses

1909 Leipzig, Universität, Aula: Wandbild „Die Blüte  
Griechenlands“

1912 Dresden, „Große Kunstausstellung Dresden“: 2.  
Fassung für das Vestibül der Villa Albers in Steglitz

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in  
Rathäusern, seit 1900*

AMSTERDAM, Rathaus, Trausaal: Wandbild von  
Chris Lebeau, 1926; Allegorien von Weisheit,  
Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht  
und Glaube von Johan Thorn Prikker, 1932

BERLIN, Schöneberg, Rathaus, Ratskeller: Wandbil-  
der von Arthur Johnson, 1929 (Kat. Nr. 5); Bürger-  
saal: Franz Eichhorst, „Vom Anfang des Weltkrieges  
bis zur nationalen Erhebung“, ca. 1935–1938

BREMEN, Rathaus, Güldenammer: Ausmalung von  
Heinrich Vogeler, 1904; Ratskeller: Wandbilder von  
Max Slevogt, 1927 (Kat. Nr. 9)

DÜSSELDORF, Altes Rathaus, Treppenhaus im  
Anbau: Helmuth Macke, „Die Arbeit“, 1924 (Kat. Nr.  
31); Rathaus: Richard Gessner, „Die Rheinfront“,  
1959/60



HAGEN, Rathaus: Fenster von Johan Thorn Prikker, 1927

HAMBURG, Rathaus, Großer Festsaal: Wandbild von Hugo Vogel, 1902–1909; Sitzungssaal: Walter Tanc, „Stätten der Arbeit“, 1929–1931 (Kat. Nr. 100)

HANNOVER, Rathaus, Großer Festsaal: Fritz Erler, „Die Entwicklung menschlicher Siedlung von der Frühzeit bis zur Gegenwart“, 1910–1912; Sitzungssaal: Ferdinand Hodler, „Einmütigkeit“, 1911–1913  
MAGDEBURG, Rathaus, gotischer Raum: abstrakte Raumausmalung von Franz Mutzenbecher und Carl Krayl, um 1922

MARBURG, Rathaus, Sitzungssaal: Carl Ludwig Bantzer „Der Weg des Lebens“, 1927–1930 (Kat. Nr. 128)

MÜCHELN, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft von Karl Völker, 1925 (Kat. Nr. 130)

ROTTERDAM, Rathaus, Bürgersaal: Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker, 1918–1927

SINGEN, Rathaus: Otto Dix, „Krieg und Frieden“, 1960

STUTTGART, Rathaus: Fenster von Adolf Hölzel, 1928/29

ULM, Rathaus: Wandmalerei von Joseph Widmann, 1905–1907

WIEN, Neues Rathaus, Volkshalle: Gerd Arntz, „sozialarbeit der stadt wien“, 1929

entschlüsselt: mittig sitzend, in hellem Kleid, die Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit (Deme-ter), neben ihr am rechten Bildrand sitzend Hermes, der Gott des Handels und Verkehrs; links von ihr der Kriegsgott Ares, etwas weiter abgerückt in rotem Gewand die Liebesgöttin Aphrodite. Mit der Gruppe der stehenden männlichen Aktfiguren ist vermutlich Hephaistos, der Gott des Schmiedefeuers und des Handwerks, mit seinen Gesellen gemeint.

Klinger stellte die antiken Figuren jedoch nicht antikisierend dar, sondern orientierte sich an seinen Zeitgenossen und gestaltete sie mit zeittypischen Frisuren und individuellen Gesichtszügen. Bildaufbau und Farbigkeit sowie der pointillistische Farbauftrag lassen seine Verwurzelung in der Kunst des 19. Jahrhunderts deutlich werden. Ebenso ist auch das Thema der Arbeit bzw. des „Gewerbefleißes“ ein Thema des 19. Jahrhunderts, das vielfältig gerade in Rathäusern dargestellt wurde. Das Werk ist aufgrund dessen sowie aufgrund der Konzeptionsphase vor 1918 insofern nur bedingt zu den Wandmalereien der Weimarer Republik zu rechnen.

### Beschreibung/Bemerkung

Zu Max Klingers Wandbild, das sich nach wie vor an seinem Bestimmungsort im Stadtverordneten-saal im Neuen Rathaus in Chemnitz befindet, sind die ausführlichen Forschungsberichte und -ergebnisse von Conny Dietrich die wichtigsten Grundlagen.

Max Klinger hatte den Auftrag bereits 1911 erhalten, das Wandbild wurde schließlich Anfang 1918 vollendet und war vor der Installation in Chemnitz in der Aula der Leipziger Universität sowie in der Sommerausstellung der Freien Sezession in Berlin ausgestellt. Mitte Juli wurde es an seinen Bestimmungsort verbracht und installiert.

Es handelt sich um ein Werk auf Leinwand, das Klinger zwar ortsspezifisch für den Stadtverordneten-saal konzipierte, jedoch im Atelier ausführte. Es erstreckt sich über die gesamte Wandfläche der Stirn- und Seitenwände des Saales zwischen Wandvertäfelung, Decke und Seitenwänden.

Klinger stellte in einer erstaunlich bunten Farbigkeit, die vor allem von hellen gelben, blauen, roten und grünen Tönen geprägt ist, eine sich weit öffnende Hafenszenerie dar. In der vordersten Bildebene sind neun tanzende Frauenfiguren sowie eine Gruppe von sieben sitzenden und stehenden Gestalten zu sehen. Die tanzenden weiblichen Figuren, die teilweise als Akte bzw. Halbakte dargestellt werden, sind als die neun Musen zu identifizieren. Die Sitzenden und Stehenden am rechten Bildrand hat Conny Dietrich überzeugend als antike Götter

## Kat. Nr. 11 • Dresden

Otto Dix



Kat. Nr. 11.1 • Ansicht des Erfrischungsraums im Hygienemuseum Dresden • Foto: FARBFOTO WALTER; Abb. entnommen aus: *Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden*, Mai–Okt. 1930, offizielle Ausstellungszeitung, Nr. 8, 15. Juli 1930.



Kat. Nr. 11.2 • Otto Dix, Karton für „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 • Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1981/23a-c • Foto: Elke Walford



Kat. Nr. 11.3 • Abb. entnommen aus: PREISS 1990A, S. 286

### Titel

„Der Bau des Hygienemuseums“

### Standort

Hygienemuseum, Restaurant

### Datierung

1930

### Technik

nicht bekannt (vermutlich Fresko oder Secco)

### Maße

Triptychon; Gesamtmaß ca. 2,23 m x 7,40 m

### Zustand

nicht erhalten, 1933 abgeschlagen

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative des Architekten Wilhelm Kreis)

### Quellen und Literatur

*Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, 1911–1990. Eine Veröffentlichung des Deutschen Hygiene-Museums Dresden*, hrsg. v. Klaus Vogel, Dresden 2003, S. 78f.  
SCHULTE 2001, S. 20f., 207, 261, 350  
Ralf Schiller, Ein weißer Tempel für Dresden, in: Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai, *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie*, München 1994, S. 140–155, hier v. a. Abb. S. 148  
PREISS 1990A  
Erwerbsberichte 1980 der Graphischen Sammlung, in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, hrsg. v. Werner Hofmann und Martin Warnke, Bd. I, München 1982, S. 212f.  
Fritz Löffler, *Otto Dix. Leben und Werk*, Dresden 1977, S. 97  
Fritz Löffler, *Otto Dix. Œuvre der Gemälde*, Recklinghausen 1981, S. 44 und Nr. 1932/1 (hier allerdings fälschlich datiert auf 1932)  
*Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden, Mai–Okt. 1930*, offizielle Ausstellungszeitung, Nr. 8, 15. Juli 1930

### Entwürfe

*Hamburger Kunsthalle*

Entwurfskarton für das Wandbild „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930  
Kohle, Bleistift, weiße und farbige Kreide, Deckweiß, Konturlinien zur Übertragung auf die Wand durchgerädelt  
3-tlg.; li: 214,8 cm x 122 cm, mittig: 223 cm x 251,5 cm, re: 216,5 cm x 121,7 cm  
Inv. Nr. 1981/23a–c

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Otto Dix*

1938 Chemnitz, Gartenpavillon Niescher: Wandbild „Orpheus und die Tiere“

1960 Singen, Rathaus: Wandbild „Krieg und Frieden“

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
 ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodell, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932/33 (Kat. Nr. 42)  
 ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
 HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
 HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
 KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
 KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
 LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
 MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
 OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
 MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
 PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandgestaltung, 1920

DRESDEN, Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst grüßt seine Gäste/Dresden grüßt seine Gäste“, 1969

DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren, um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926 (Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseesser: Wandbilder in Wandzwickeln der Raumnischen und über Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)  
 DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)  
 DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeitenwandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)  
 ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924  
 HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitsaales, 1928  
 KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsddekoration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927 (Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon: Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930 (Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927  
 KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)  
 LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13  
 LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928  
 MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908  
 STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928  
 ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

**Beschreibung/Bemerkung**

Für das Restaurant des neu errichteten Hygienemuseums in Dresden schuf Otto Dix sein dreiteiliges Wandgemälde „Der Bau des Hygienemuseums.“ Initiative und Auftrag sind vermutlich auf Wilhelm Kreis als Architekten des Hauses zurückzuführen.

Eine ausführliche Untersuchung und Beschreibung des Werks findet sich bei Achim Preiß 1990a.

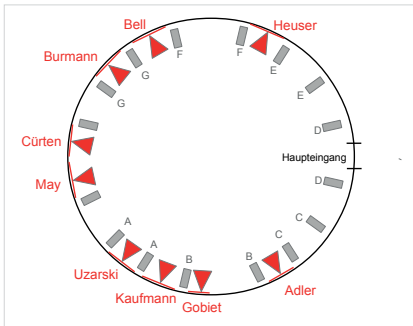
Durch die dreiteilige Anlage, den weitgehend symmetrischen Bildaufbau und die Platzierung des Werkes in einer Raumnische schuf Dix Anklänge an mittelalterliche Altarbilder. Im zentralen Mittelfeld waren stellvertretend für alle am Museumsbau Beteiligten vier Handwerker bei der Arbeit zu sehen; ihnen wird hier besondere Ehre und Prominenz zuteil. In der vordersten Figur porträtierte sich Dix selbst. Auf den beiden Seitenflügeln stellte er in der Art von Stifterfiguren den Architekten Wilhelm Kreis sowie sitzend vor ihm den Verwaltungsdirektor des Museums, Georg Seiring (links) dar; rechts waren der medizinische Museumsdirektor Karl Sudhoff mit weißem Bart und ebenfalls vor ihm sitzend der zweite medizinische Leiter Martin Vogel porträtiert.

Dix bezog sich also in erster Linie inhaltlich auf den Museumsbau und lieferte gleichsam eine historische Information über die Entstehung des Gebäudes und konnte als Erinnerungsbild oder Denkmal verstanden werden. In Komposition und Bildanlage/-ausschnitt orientierte sich Dix mehr an der Tafelmalerei als an wandfüllenden Wandmalereien. Formal blieb er seiner neusachlichen Bildsprache treu, die sich in dieser Zeit auch in seinem übrigen Werk findet.

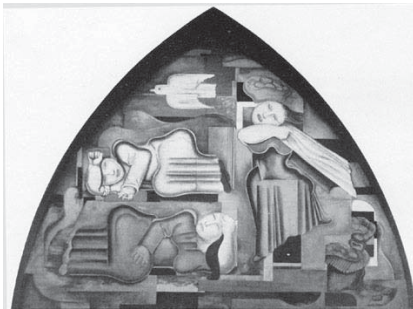
Das Dresdner Wandbild wurde 1933 abgeschlagen und ist nur in Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert. Der in der Hamburger Kunsthalle erhaltene, teilweise farbige Karton lässt nur Vermutungen über die Farbigkeit zu.

**Kat. Nr. 12 • Düsseldorf**

Jankel Adler



Kat. Nr. 12.1 • Heutige Anordnung der Wandbilder, Tonhalle (ehem. Planetarium) • Schema: Verfasserin



Kat. Nr. 12.2 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

**Titel**

Ohne Titel

**Standort**

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

**Datierung**

um 1926

**Technik**

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

**Maße**

3,20 m x 4,25 m

(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

**Zustand**

erhalten;

Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) magaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

**Auftraggeber**

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler, vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann, beauftragt)

**Quellen und Literatur**

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003, S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. A. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)

Markowitz 1978, mit Abb. S. 50

Allg. zur Restaurierung des Planetariums 1983–85  
Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 34, 1992, S. 182 (Waltraud Fehleemann)

**Presse und Primärliteratur**

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 39, S. 44

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

*Kunstblatt*, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-Nr. 2084

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Jankel Adler bekannt.

1929 Beteiligung Jankel Adlers an der Ausstellung „Raum und Wandbild“ im Kölnischen Kunstverein.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese (Kat. Nr. 33)  
Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)  
Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“  
Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster  
Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries (Kat. Nr. 29)  
Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)  
Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

### Beschreibung/Bemerkung

Wilhelm Kreis war als leitender Architekt für den Gesamtplan des Ausstellungsgeländes sowie für die Dauerbauten verantwortlich, zu denen neben dem Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, dem Kunstmuseum und dem Großrestaurant der Rheinterrassen auch der monumentale Bau des Planetariums (auch Rheinhalle genannt) gehörte. Hier ließ er in den Nischen des Umgangs elf Künstler (acht dieser Künstler waren Mitglieder der Rheingruppe) einzelne figurative Wandbilder ausführen, die alle um das zentrale Thema der Gesolei kreisten: der Mensch in seiner geistigen und körperlichen Gesundheit innerhalb der sozialen Umwelt. Ob das Programm von Architekt oder Ausstellungsleitung vorgegeben war, ist nicht belegbar und kann daher nur vermutet werden.

Bis auf zwei Werke, die Einzelfiguren zeigen, sind immer mehrere Figuren in unterschiedlichen Tätigkeiten oder in direkter Interaktion zu sehen.

Außerdem waren Johan Thorn Prikker und Heinrich Nauen mit Mosaiken im Außenraum beauftragt worden sowie Carl Moritz Schneider und Johannes Knubel mit Skulpturenschmuck.

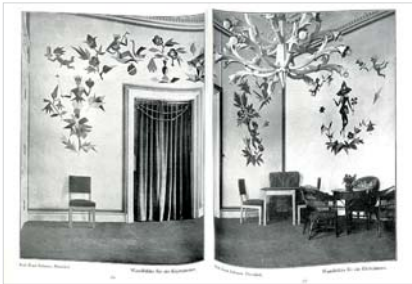
Neun der elf Werke lagerten seit ihrer Entfernung in den 1940er-Jahren im städtischen Kunstmuseum und konnten 1976–1978 durch das Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf restauriert und anschließend in das zur heutigen Tonhalle umgebaute Planetarium zurückgeführt werden. Die Gelder für die Restaurierung in Höhe von 120.000 DM wurden maßgeblich von der Bezirksregierung Düsseldorf übernommen.

Die früheren Nischen, für die die Zwickelbilder entstanden waren, sind durch den Umbau jedoch nicht erhalten geblieben. Die Werke wurden restauriert, auf Keilrahmen gespannt und an der Außenwand der Rotunde, die als Foyer dient, installiert. Durch die zahlreichen Einbauten wie Treppenhäuser, Aufzüge, Verbindungsbrücken u. ä. sind sie jedoch häufig nur schlecht sichtbar und kaum noch in ihrer ursprünglichen Idee mit dem Raum verbunden.

Jankel Adlers Werk zeigt zwei schlafende Frauenfiguren in der linken Bildhälfte sowie eine bewegte Figur mit geschlossenen Augen rechts. Sie alle sind vor einem geometrisch zerlegten, mehrfarbigen Hintergrund zu sehen, der aufgrund seiner Blau-, Braun- und Grüntöne einen Ort unter freiem Himmel vermuten lässt. Dafür spricht auch der schematisierte fliegende Vogel in der Bildspitze.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle.“

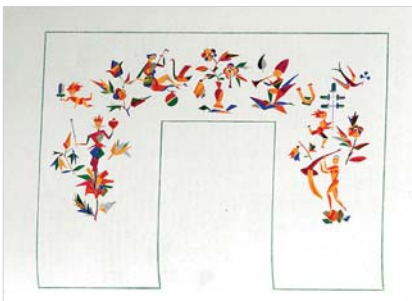
**Kat. Nr. 13 • Düsseldorf**  
**Ernst Aufseeser**



Kat. Nr. 13.1 • Rauman­sichten • Abb. entnommen aus: FEUER, 1.1919, S. 176f.



Kat. Nr. 13.2 • Entwurf für Wandmalerei, um 1919  
 • Abb. entnommen aus: FEUER, 1.1919, S. 179



Kat. Nr. 13.3 • Entwurf für Wandmalerei, um 1919 • Abb. entnommen aus: FEUER, 1.1919, S. 172

**Titel**

Ohne Titel (ornamentaler Wandschmuck „phantastischer Figuren, Blätter und Blumen“)

**Standort**

Deutsche Drahtwalzwerke AG, Klubzimmer  
 Hofgartenstraße 6/7, ehem. Wohnhaus Ernst Cramer

**Datierung**

um 1919

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

vermutlich dreiteilig; Maße nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Deutsche Drahtwalzwerke)

**Quellen und Literatur**

SCHEPERS 1985, S. 79

*Presse und Primärliteratur*

Karl Koetschau, Etwas von Düsseldorf­er Raumkunst, in: FEUER, 1.1919, S. 172–179

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Ernst Aufseeser*

1914, Köln, Werkbundauss­tellung, Teehaus von Wilhelm Kreis: Portalsäulen (Keramik) mit Märchenmotiven

1924/25, Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, Kleiner Börsensaal: Wandbilder über Rednerpult und als Supraporte (Kat. Nr. 14)

1926, Düsseldorf, Gesolei, Rheingoldsaal: Wandbilder in den Saalnischen (Kat. Nr. 15)

1928, Düsseldorf, Ausstellung „Deutsche Kunst“, Abteilung Raumkunst: abstrakte Gestaltung der Halle

1928, Köln, Pressa: künstlerische Mitwirkung Aufseesers

*Weitere Wandbilder in Firmengebäuden*

DÜSSELDORF, Firma Henkel, Speisesaal: Hans Kohlschein, „Das Waschen in den fünf Erdteilen“, 1929/30 (Kat. Nr. 28)

FRANKFURT, I. G. Farben, Roter Saal: Georg Heck, Wandbild einer arkadischen Landschaft, 1929 (Kat. Nr. 53)

HALLE, Elektrizitätswerk Trotha, Sitzungssaal: Erwin Hahs, Wandbild Ohne Titel, 1930 (Kat. Nr. 62); Landesbank im Ratshof: Erwin Hahs, Wandbild Ohne Titel, 1930 (Kat. Nr. 63)



### **Beschreibung/Bemerkung**

Aufseesers ornamentaler Wandschmuck „*phantastischer Figuren, Blätter und Blumen*“ (Koetschau) breitete sich rankenartig über mindestens drei Wandflächen des Klubzimmers aus. Die stark buntfarbigen Dekorationen erinnern in der Art der Flächennutzung an Rankwerk des Rokoko. An den Wänden mit Türöffnungen platzierte der Künstler seine Wandmalereien in einem großen Bogen auf der verbleibenden Wandfläche.

Aufseeser komponierte seine Werke aus kleinen heiteren Szenen musizierender Figuren und abstrahierten Pflanzen und Blüten. Er nimmt damit keinen Bezug auf seinen Auftraggeber oder die Funktion des Hauses bzw. der Firma, sondern schafft eine heitere Raumatmosphäre für einen Klubraum.

Die historischen Aufnahmen, die in der Zeitschrift *Feuer* veröffentlicht waren, sind die einzigen bekannten Dokumente. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung waren die Wandmalereien bereits wieder von Tapeten verdeckt.

## Kat. Nr. 14 • Düsseldorf

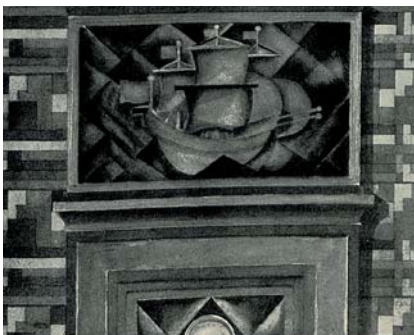
Ernst Aufseeser



Kat. Nr. 14.1 • Entwurf für Supraporte, um 1919 • Abb. entnommen aus: KREIS 1925, S. 16



Kat. Nr. 14.2 • Raumansicht mit Supraporte von Ernst Aufseeser, Wandgestaltung von Johan Thorn Prikker, um 1919 • Abb. entnommen aus: Lux 1925, S. 114



Kat. Nr. 14.3 • Entwurf für Wandbild über Rednerpult, um 1919 • Abb. entnommen aus: KREIS 1925, S. 17

### Titel

Ohne Titel (Wandbilder über Rednerpult und als Supraporte)

### Standort

Wilhelm-Marx-Haus, Kleiner Börsensaal

### Datierung

1924/25

### Technik

nicht bekannt

### Maße

nicht bekannt; je ca. 1,50 m x 2 m

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative von Wilhelm Kreis)

### Quellen und Literatur

SCHEPERS 1985, S. 80 (Abb.)

#### Presse und Primärliteratur

LUX 1925

KREIS 1925, v. a. S. 16–21

Rudolf Albrecht, Das Bürohaus als Werbemittel, in:

KREIS 1925, S. 22–27, v. a. S. 24, 26

#### Stadtarchiv Düsseldorf, Bildarchiv

Inv. Nr. 006.100.002

#### Kaiser Wilhelm Museum, Fotoinventar

Inv. Nr. 1965/116

### Entwürfe

Entwurf für den heraldischen Löwen, 1925 (sic!, SCHEPERS 1985)

Aquarell

35,9 cm x 45,5 cm

Verbleib nicht bekannt, abgedruckt in: SCHEPERS 1985, S. 80

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Ernst Aufseeser

1914, Köln, Werkbundaussstellung, Teehaus

von Wilhelm Kreis: Portalsäulen (Keramik) mit Märchenmotiven

um 1919, Düsseldorf, Deutsche Drahtwalzwerke

AG, Klubzimmer: Ornamentaler Wandschmuck mit

„phantastischen Figuren, Blättern und Blumen“

(Kat. Nr. 13)

1926, Düsseldorf, Gesolei, Rheingoldsaal: Wandbil-

der in den Saalnischen (Kat. Nr. 15)

1928, Düsseldorf, Ausstellung „Deutsche Kunst“,

Abteilung Raumkunst: abstrakte Gestaltung der

Halle

1928, Köln, Pressa: künstlerische Mitwirkung  
Aufseesers

**Beschreibung/Bemerkung**

Über der Eingangstür des kleinen Börsensaals platzierte Aufseeser seinen heraldischen Löwen mit Anker aus dem Düsseldorfer Stadtwappen und über dem Rednerpult ein abstrahiertes Segelschiff. In der kubistisch abstrahierten Formensprache knüpfte Aufseeser damit an die geometrische Wandbemalung Thorn Prikkers an, die dieser aus zahlreichen Rechtecken, Quadraten und L-Formen flächendeckend über alle Wandflächen des kleinen Börsensaals ausgebreitet hatte.

Den Hintergrund beider Werke baute Aufseeser als diagonal angeordnete abstrakte Fläche auf. Inhaltlich nahm er mit der Kombination beider Werke einerseits Bezug auf die Funktion des Saales als einen Handelsort sowie andererseits auf die Stadt Düsseldorf als Wirtschaftsmetropole am Rhein.

Beide Werke sind nur durch die Abbildungen in Wilhelm Kreis' Publikation über das Wilhelm-Marx-Haus überliefert.

Im großen Börsensaal schuf Thorn Prikker sowohl die abstrakte Wandgestaltung als auch das zugehörige Wandbild über dem Rednerpult. (Kat. Nr. 36)

**Kat. Nr. 15 • Düsseldorf**  
Ernst Aufseeser



Kat. Nr. 15.1 • Wandmalerei über Saaltür, 1926 • Abb. entnommen aus: KLAPHECK, R. 1927, S. 99 (Abb. 113)



Kat. Nr. 15.2 • Wandbilder innerhalb des Rheingoldsaales, 1926 • Foto: Julius Söhn; Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. I, S. 360



Kat. Nr. 15.3 • Wandbild einer Raumnische, 1926 • Foto: Julius Söhn; Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. I, S. 360

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Gesolei, Rheingoldsaal, Wandzwickel in den Raumnischen und Bildfeld über Saaltür

**Datierung**

1926

**Technik**

Fresken

**Maße**

vermutlich 8–10 Einzelbilder, je ca. 2,5 m x 2,5 m

**Zustand**

vermutlich erhalten unter Verblendung aus Schlagmetallsilber

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative von Wilhelm Kreis)

**Quellen und Literatur**

Ute Einhoff, Die Dauerbauten der Gesolei: Kunstmuseum und Kunstpalast, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, S. 58 und Anm. 24, in: WIENER 2001, S. 50–61  
SCHEPERS 1985, v. a. S. 82

*Presse und Primärliteratur*

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. I. S. 356–372 sowie Farbtafeln S. 80f.

KLAPHECK, R. 1927, S. 87–89 sowie Farbtafel zw. S. 80f.

*Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst*, Stuttgart, 25.1926, S. 285

*Stadtarchiv Düsseldorf, Bildarchiv*

Inv. Nr. 805-154-023 Gesolei Rheingoldsaal

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Ernst Aufseeser*

1914, Köln, Werkbundaussstellung, Teehaus von Wilhelm Kreis: Portalsäulen (Keramik) mit Märchenmotiven

um 1919, Düsseldorf, Deutsche Drahtwalzwerke A G, Klubzimmer: Ornamentaler Wandschmuck mit „phantastischen Figuren, Blättern und Blumen“ (Kat. Nr. 13)

1924/25, Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, Kleiner Börsensaal: Wandbilder über Rednerpult und als Supraporte (Kat. Nr. 14)

1928, Düsseldorf, Ausstellung „Deutsche Kunst“, Abteilerung Raumkunst: abstrakte Gestaltung der Halle  
1928, Köln, Pressa: künstlerische Mitwirkung Aufseesers

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*  
 Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese (Kat. Nr. 33)  
 Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)  
 Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“  
 Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster  
 Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
 Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries (Kat. Nr. 29)  
 Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)  
 Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt-ornamentale Wandgestaltung, 1920  
 DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst grüßt seine Gäste/Dresden grüßt seine Gäste“, 1969  
 DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren, um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926 (Kat. Nr. 35); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)  
 DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)  
 DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeitenwandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)

ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924  
 HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928  
 KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsdekoration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927 (Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon: Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930 (Kat. Nr. 116)  
 Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927  
 KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)  
 LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13  
 LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928  
 MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908  
 STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928  
 ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

## Beschreibung/Bemerkung

Für den Rheingoldsaal schuf Aufseeser sowohl für den Eingangsbereich über der Saaltür Wandmalereien als auch für die Nischen des Saales, der von einer großen, goldenen Schirmkuppel überwölbt wurde. Die seitlichen Nischen waren jeweils von kleineren Muscheln überfangen. Die quadratischen Bildfelder Aufseesers, die dieser in die Muscheln zwar einpasste, aber dennoch mit einem, wenn auch gemalten, gelbgoldenen Rahmen versah, zeigten kubistisch reduzierte Stillleben und emblematisch zu lesende Szenerien in den Grundfarben blau, rot und gelb. Aufseeser hielt sich mit diesem Bildprogramm und Farbauswahl an die von Kreis intendierte festliche Wirkung. Durch die quadratische Bildbegrenzung, jenseits der sich der graublaue Bildgrund zwar fortsetzt, dominiert hier jedoch eine tafeldartige Wirkung.

## Kat. Nr. 16 • Düsseldorf

Josef Bell



Kat. Nr. 16 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

Ohne Titel

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

### Zustand

erhalten;  
Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) magaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

### Auftraggeber

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler, vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann, beauftragt)

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003, S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 50

#### *Presse und Primärliteratur*

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 40, S. 45

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-Nr. 2084, 2086

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Josef Bell bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Berhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser

(Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffttofries (Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Joseph Bells Bild zeigt einen Bauer mit Sense bei der Heuernte. Die gesamte Bildkomposition ist symmetrisch sowie zentralperspektivisch angelegt: Genau mittig ist die Einzelfigur des Bauers platziert, er wird gleichsam von der auf- bzw. untergehenden Sonne in der Bildspitze gekrönt, rechts und links sind je Heugarben als rahmende Elemente eingesetzt.

Das Bild zeichnet sich durch eine kräftigere Farbigkeit vor den anderen Werken aus.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).



## Kat. Nr. 17 • Düsseldorf

Fritz Burmann



Kat. Nr. 17.1 • Raumansicht • Foto: Hugo Schmölz, Stadtarchiv Düsseldorf, Inv.-Nr. 005-153-060



Kat. Nr. 17.2 • Raumansicht • Foto: Hugo Schmölz, Stadtarchiv Düsseldorf, Inv.-Nr. 005-153-059

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Tryptichon zu Thema Tod/Trauer/Klage)

### Standort

Gesolei, Düsseldorfer Haus (Pavillon der Stadt Düsseldorf), Kapelle der Kriegsgefangenen

### Datierung

um 1926

### Technik

nicht bekannt (Wandmalerei)

### Maße

dreiteilig, genaue Maße nicht bekannt (ca. lebensgroße Figuren)

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann)

### Quellen und Literatur

BAUMEISTER 2002, S. 247f.

*Die Weltkunst* 1952, 22. Jg., H. 15, S. 7

### Primärliteratur

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. II, S. 875f.

### Stadtarchiv Düsseldorf, Bildarchiv

Bild-Nr. 005-153-057, Foto Rolf Lantin

Bild-Nr. 005-153-059, Foto: Annemarie Kay

Bild-Nr. 005-153-060, Foto: H. Schmölz

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Fritz Burmann

um 1926 Düsseldorf, Gesolei, Planetarium: Zwickelbild Architekten und Baumeister (Kat. Nr. 18)

1942 Berlin, Spanische Botschaft, Kapelle: Wandbilder zur Lebens- und Leidensgeschichte Christi

#### Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür:

Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries (Kat. Nr. 29)  
 Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)  
 Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);  
 westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandmalereien und baugebundene Arbeiten zur Kriegererehrung*

HAMBURG – alle von Otto Fischer-Trachau – Realgymnasium des Johanneums, Eingangshalle: Wandbild zur Kriegererehrung und farbige Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster, 1920 (Kat. Nr. 71); Oberrealschule Bülastraße: Fenster zur Kriegererehrung (16-tlg.), 1920; Oberrealschule vor dem Holstentor, Festsaal: Kriegergedächtnisbild, 1922 (Kat. Nr. 73)  
 STADE, St. Cosmae: Otto Fischer-Trachau, Kriegergedächtnismal, 1921

### Beschreibung/Bemerkung

Mit dem Düsseldorfer Haus wollte sich die Stadt Düsseldorf auf der Gesolei als Gastgeberin und Kunststadt präsentieren. In die Gestaltung des Pavillons waren daher zahlreiche Künstler einbezogen, wie Arthur Schlossmann im Katalog von 1927 dokumentiert: Burga von Wecus, Helmut Liesegang, Karl Diemke, Heinz Wever, Eduard Sturm, Fritz Lewy, Rudi vom Endt, Richard Gessner und auch Fritz Burmann.

Burmann gestaltete die Kapelle der Kriegsgefangenen mit einer dreiteiligen Wandmalerei, die er in der Tradition von Altarbildern oder Flügelaltären auf drei Wänden des oktogonalen Raumes symmetrisch aufbaute.

Mittig ist unter einem schlichten Metallkreuz eine horizontal liegende Figur zu sehen, die eng in Leintücher eingeschlagen ist. Es ist nicht eindeutig zu unterscheiden, ob es sich um einen Leichnam oder Kranken handelt. Links und rechts davon hatte Burmann je eine stehende Figur eines Mannes und einer Frau platziert. Vor der dunkel gekleideten Frau zur Rechten steht außerdem ein kleines Mädchen in weißem Kleid. Durch den schwarzen Schleier der Frau und den gesenkten Blick wird deutlich, dass es sich um eine Kriegswitwe handelt. Der Blinde mit Armbinde und Blindenstock zur Linken ist als Kriegsversehrter zu lesen.

Beide Figuren sind in neusachlicher Malweise vollkommen statisch und monolithisch gestaltet und

korrespondieren hierin mit der liegenden Figur. Burmann platzierte alle drei Figuren/-gruppen direkt auf den hellen Putz, ohne eine eigene Hintergrundgestaltung vorzunehmen. Er erreicht so einen nüchternen und schematisch, symbolhaften Charakter, der auch in seinem Zwickelbild für das Planetarium anklang, hier jedoch wesentlich stärker ausgeprägt war. Trauer und Vereinzelung werden so auch formal visualisiert.

Diese Wandmalerei ist nur in verschiedenen Schwarz-Weiß-Fotografien überliefert.

Nach der Beteiligung an der künstlerischen Ausgestaltung der Gesolei-Bauten wurde Burmann im November 1926 außerdem vom Preußischen Kultusministerium zu dem bereits 1925 angekündigten Wettbewerb zur Ausgestaltung der westlichen Eingangshalle der Marienkirche in Frankfurt an der Oder eingeladen. Burmanns Entwurf wurde zwar unter den ersten vier von insgesamt 16 eingereichten Entwürfen (bei 20 Einladungen) ausgezeichnet, jedoch wurde letztendlich keiner für eine Umsetzung für gut befunden und ausgeführt. (Vgl. v. a. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 507f.; *Kunst und Wirtschaft*, Jg. 7, Nr. 11, 1.11.1926, S. 184 sowie ebd. Jg. 8, Nr. 4, 1.4.1927, S. 78f.)

## Kat. Nr. 18 • Düsseldorf

Fritz Burmann



Kat. Nr. 18 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Architekten und Baumeister)

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Öl-Tempera auf Leinwand (Firnis Kasein)

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

### Zustand

erhalten; Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) magaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

### Auftraggeber

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler, vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann, beauftragt)

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003, S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)

Markowitz 1978, mit Abb. S. 50

#### Presse und Primärliteratur

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 34, S. 42

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-Nr. 2084, 2089

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Fritz Burmann*

um 1926 Düsseldorf, Gesolei, Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: dreiteilige Wandmalerei (Kat. Nr. 17)

1942 Berlin, Spanische Botschaft, Kapelle: Wandbilder zur Lebens- und Leidensgeschichte Christi

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffttoflies (Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

Im Zuge der Restaurierung wurde die rechte Ecke des Bildes, die zuvor offenbar für einen Treppenaufgang ausgespart worden war, ergänzt.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

### **Beschreibung/Bemerkung**

Auf Fritz Burmanns Zwickelbild werden Architektur und Baukunst thematisiert. Der Künstler zeigt vier Figuren, von denen drei mit dem Bau eines Hauses beschäftigt scheinen. Es ist eine dreistufige, noch im Bau befindliche Backsteinwand zu sehen, auf der sich drei männliche Arbeiter deutlich vor dem hellblauen Hintergrund abheben. Der obere hält ein Senklot, das zugleich die exakte Bildmitte definiert, der mittlere trägt Backsteine auf einer Stellage auf seinen Schultern, der untere hält eine Maurerkelle in der Rechten und einen Backstein in seiner Linken und ist in gebückter Haltung dabei, diesen auf der unteren Stufe der Mauer zu platzieren.

Rechts im Vordergrund ist ein weiterer männlicher Halbakt in einer Türöffnung zu sehen. Er blickt nach rechts zu den Arbeitern.

Burmann kombiniert die drei Figuren der Arbeiter mit ihren gleichsam linear formulierten Körpern bzw. Gliedmaßen vor dem flächigen, einfarbigen Hintergrund. Sie korrespondieren auf diese Weise mit der einfachen Geometrie des noch unfertigen Bauwerks.

## Kat. Nr. 19 • Düsseldorf

Carl Cürten



Kat. Nr. 19 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

### Zustand

erhalten;  
Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) magaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

### Auftraggeber

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler, vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann, beauftragt)

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003, S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 50

#### *Presse und Primärliteratur*

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 43, S. 46

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-Nr. 2084, 2091

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Carl Cürten*

um 1927 Brasilien, Sao Paulo, Deutscher Club „Germania“, Festräume: verschiedene Wandbilder  
1928 Düsseldorf, Kirche an der Degerstraße: Wandbilder in Hauptkapelle

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese (Kat. Nr. 33)  
Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)  
Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“  
Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster  
Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries (Kat. Nr. 29)  
Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)  
Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Auf Carl Cürtens Wandbild sind vier erwachsene Figuren sowie zwei Kinder zu sehen. Sie sind gleichmäßig in einem Halbkreis auf Vorder- und Mittelgrund verteilt und können als eine zeitgenössische Lebensalterdarstellung gelesen werden.

Die Rückenfigur der jungen Mutter mit zwei Kindern am rechten Bildrand leitet die Komposition ein. Sie ist der einzelnen, fast mittig stehenden Frau zugewandt, die an eine Brüstung gelehnt aus dem Bild herausblickt. Links vorn ist ein älterer Mann zu sehen, der auf einer gestreiften Decke sitzt und dem Betrachter den Rücken zuwendet. Er hält einen großen Teller mit Obst, von dem die ihm zugeordnete stehende Frauenfigur zwei Birnen genommen zu haben scheint. Die Kleidung der Frauen erinnern an römische Gewänder; die linke Brust der stehenden Figur ist entblößt.

Der Hintergrund ist durch breit angelegte blaue und grüne Farbflächen als Wasser – auch durch die schematische Darstellung eines Segelbootes –, Uferbereich und Himmel zu deuten. Im Vordergrund verweist die grüne Untergrundgestaltung auf einen grasbewachsenen Uferabschnitt.

Die Anlage der Komposition erinnert in ihrem streng linearen und schichtweisen Aufbau an Monumentalbilder der Renaissance, die auch Giorgio de Chirico oder anderen Wandbildmalern wie Charles Crodel (z. B. bei „Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ auf der Moritzburg in Halle, Kat. Nr. 61) als Vorbild dienen. Hier wird nicht so sehr die Fläche betont, sondern durch Bildstaffelung eine Erweiterung des Bildraumes angestrebt.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

## Kat. Nr. 20 • Düsseldorf

Arthur Erdle



Kat. Nr. 20 • Reproduktion Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

„Die Badenden“

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern  
elf verschiedener Künstler)

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler,  
vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstel-  
lungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann,  
beauftragt)

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planeta-  
rium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer  
der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003,  
S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der  
Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 51

#### Presse und Primärliteratur

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 36, S. 43

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Arthur Erdle  
bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei  
Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16),  
Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr.  
19), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser  
(Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz  
May (Kat. Nr. 32), Walter Ophrey (Kat. Nr. 34), Adolf  
Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf  
der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit  
Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle  
Wandfriese (Kat. Nr. 33)



Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen:  
Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel  
(Kat. Nr. 17)  
Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn  
Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“  
Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monu-  
mentales, abstraktes Glasfenster  
Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der  
Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür:  
Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel  
(Kat. Nr. 15)  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries  
(Kat. Nr. 29)  
Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstat-  
tung (Kat. Nr. 37)  
Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph  
Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);  
westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasen-  
dem Tier (Kat. Nr. 30)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Erdles Wandbild ist nicht erhalten und nur in einer  
Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert.  
Es erinnert in Aufbau und Komposition an das Werk  
von Karl Cürten (Kat. Nr. 19). Auch Erdle zeigte eine  
Gruppe von insgesamt sechs Einzelfiguren, die dem  
Betrachter wie auf einer Bühne in leicht halbkreis-  
förmiger Form in symmetrischer Anordnung gegen-  
überstehen. Es handelte sich um vier weibliche  
und einen männlichen Akt sowie einen Knaben,  
die sich offenbar an einem Schwimmbeckenrand  
versammelt haben. Hinter ihnen war ein mehrfar-  
biger Bretterzaun zu sehen, der den Badebereich  
zu begrenzen schien. Die Figuren rechts und links  
außen sitzen am Beckenrand, die Füße im Wasser.  
Die linke Frau hat den Arm um das Kleinkind zu ihrer  
Linken gelegt und ihm den Kopf zugewendet.  
Von den drei stehenden Figuren ist die mittlere  
zusätzlich herausgehoben durch das gestreifte  
Badetuch, auf dem sie steht. Es bildet gleichsam  
eine Art Podest. Sie steht im klassischen Kon-  
trapost, den Blick nach vorn unten gerichtet. Die  
Köpfe der anderen Figuren sind zur Mitte gerichtet  
und betonen so ebenfalls die Mittelfigur.

Erdles zentrale Themen könnten Bade- und Freikör-  
perkultur sowie körperliche Gesundheit gewesen  
sein.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der  
Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen  
Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“,  
Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

## Kat. Nr. 21 • Düsseldorf

Bernhard Gobiet



Kat. Nr. 21 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

### **Titel**

„Die Schwebenden“

### **Standort**

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### **Datierung**

um 1926

### **Technik**

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### **Maße**

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern  
elf verschiedener Künstler)

### **Zustand**

erhalten;  
Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen  
Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) ma-  
gaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restau-  
rierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung  
Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

### **Auftraggeber**

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler,  
vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstel-  
lungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann,  
beauftragt)

### **Quellen und Literatur**

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planeta-  
rium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer  
der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003,  
S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der  
Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 50

#### *Presse und Primärliteratur*

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 44, S. 47

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

#### *Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-  
Nr. 2084, 2085

### **Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Bernhard Gobiet  
bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle  
Wandfriese (Kat. Nr. 33)  
Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)  
Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“  
Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster  
Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries (Kat. Nr. 29)  
Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)  
Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

### **Beschreibung/Bemerkung**

Bernhard Gobiet zeigt zwei weibliche Aktfiguren, die jeweils von rechts und links in das Zwickelbild hineinzuschweben scheinen. Die rechte Figur ist in Rückenansicht zu sehen, die linke von vorn. Sie hat die Augen geschlossen. Beide halten die Arme ausgebreitet, die Körper bilden sanfte Bogenformen und überschneiden sich in der Mitte leicht. Die Köpfe sind jeweils rechts und links der Mittelachse des Bildfeldes platziert.

Außer den Figuren ist das Bildfeld vollkommen ungegenständlich, durch fließende Farbflächen und wenige geometrische Formen am vorderen Bildrand gestaltet.

Was das konkrete Thema dieses Wandbildes war, ist nicht gesichert. Es könnte Schlaf oder Traum gewesen sein.

Die durch einen Türrdurchgang bedingte querrrechteckige Fläche, die in der Ursprungsfassung ausgespart blieb, wurde im Zuge der Restaurierung in der Farbigkeit und im Stil des Künstlers ergänzt.

## Kat. Nr. 22 • Düsseldorf

Werner Heuser



Kat. Nr. 22 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

„Feierabend“

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

### Zustand

erhalten;  
Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) magaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

### Auftraggeber

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler, vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann, beauftragt)

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003, S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 50

#### Presse und Primärliteratur

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 41, S. 45

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-Nr. 2084, 2092

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Werner Heuser bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet

(Kat. Nr. 21), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle Wandfrieze (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries (Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);

westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

Auch hier wird durch die räumliche Staffellung wieder mehr die Raumtiefe als die Flächenwirkung eines klassischen Wandbildes betont.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

### **Beschreibung/Bemerkung**

Das mit „Feierabend“ betitelte Wandbild von Werner Heuser zeigt insgesamt neun Figuren, die zu zweit, als Dreiergruppe oder Einzelfiguren miteinander kombiniert sind. Die Komposition ist in drei diagonalen Linien aufgebaut, die sich vom rechten Bildrand zur linken Bildecke reihen.

Die Rückenfigur mit einer römischen Vase vorne rechts fungiert als klassische Repoussoir-Figur, die den Betrachter in das Bild einführt. Über ihre Rückenlinie führt der Blick zu der Gruppe aus drei stehenden Figuren: ein Mann in breitem Stand, der sich auf eine Schaufel aufstützt und seinen Kopf einer weiblichen Figur zugewendet hat, die einen Korb mit Obst und Blumen hält. Diesen scheint sie der dritten weiblichen Figur zu reichen, die auf der obersten Stufe des Podestes steht und so auch den höchsten Bildpunkt bildet.

Mittig vor den beiden Frauen ist im Vordergrund eine Mutter in blauem Kleid zu sehen, die neben ihrem stehenden Kind kniet. Links neben ihnen schreitet ein Paar in engem Gleichschritt aneinander geschmiegt in den Bildraum.

Den Abschluss der Komposition bildet in der linken Bildecke eine weibliche Figur auf einer Stufe oder Podest sitzend. Sie hat den Blick auf die Mutter mit Kind in der Bildmitte gewendet.

Die klassisch durchgebildeten Figuren sind alle bekleidet; die Farbigkeit wird von den Grundfarben rot, gelb, blau und verschiedenen Abstufungen dominiert.

## Kat. Nr. 23 • Düsseldorf

Arthur Kaufmann



Kat. Nr. 23 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Badende am Ufer/  
Erholung)

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf ver-  
schiedener Künstler)

### Zustand

erhalten;  
Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen  
Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) ma-  
gaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restau-  
rierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung  
Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

### Auftraggeber

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler,  
vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstel-  
lungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann,  
beauftragt)

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planeta-  
rium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer  
der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003,  
S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der  
Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 50

#### Presse und Primärliteratur

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 38, S. 44

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt  
Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-  
Nr. 2084, 2087

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Arthur Kaufmann  
bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle Wandfriese (Kat. Nr. 33)  
Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)  
Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“  
Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster  
Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries (Kat. Nr. 29)  
Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)  
Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

Grundelemente sowie in der fast ornamental gestalteten Wasserfläche zeigt sich die ortsspezifische Konzeption als baugebundenes Wandbild.

Thematisch nimmt er wie seine Künstlerkollegen mit der Darstellung einer Freizeitszene am Wasser und im Freien Bezug auf die übergeordnete Thematik der Gesolei.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

### **Beschreibung/Bemerkung**

Arthur Kaufmann stellte auf seinem Wandbild Badende an einem begrünten Ufer dar. Der Grünstreifen mit einer sitzenden Rückenfigur im gelben Badeanzug und zwei liegenden Frauenfiguren in weißem und rotem Badekleid ist in die Bildfläche gekippt. Darüber schließt Kaufmann die Wasseroberfläche an, deren horizontal verlaufenden Wellenlinien er bis in die Bildspitze übereinander schichtet.

Im flachen Wasser sind ein nackter Jüngling und ein Mädchen im Badeanzug beim Fangenspiel zu sehen. Hinter ihnen treibt ein einfaches Holzboot auf dem Wasser.

In diesem sonst flächig angelegten Wandbild erzeugt Kaufmann durch diese Überschneidung das einzige Mal Raumtiefe. Die Figuren im Vordergrund sind zwar auf ihren Badetüchern gezeigt, diese aber als fast bildparallele Rechteckformen ausgestaltet. Der Obstteller im Vordergrund ist ebenfalls vollkommen in die Fläche gekippt und als fast kreisrunde Fläche abgebildet. Auch die Figuren sind vereinfachend und wenig räumlich gestaltet.

Die pyramidale Anordnung der Figuren resultiert aus dem Zwickelformat des Bildfeldes. Hierin und in der Reduktion der Formen und Farben auf wenige



## Kat. Nr. 24 • Düsseldorf

Hans Kohlschein



Kat. Nr. 24 • Hans Kohlschein bei den Arbeiten im Gartensaal / vor seinem sog. Künstlerfries, 1922 • Foto: unbekannt; 8,2 x 11,2 cm; Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf • Inv.-Nr. F-KVM 1922-2605/Ao

### Titel

Ohne Titel (Künstlerfries)

### Standort

Malkasten, Gartensaal

### Datierung

1922

### Technik

Fresko

### Maße

zweiteilig, genaue Maße nicht bekannt (Fries umspannte alle nicht-durchfensterten Wände)

### Zustand

zerstört im sogenannten Pfingstangriff der Alliierten, Juni 1943

### Auftraggeber

Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

### Quellen und Literatur

MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 22 und 141

#### Presse und Primärliteratur

Ludwig Keller, *Die Wandbilder von Professor Hans Kohlschein im Malkasten zu Düsseldorf. Ein Vortrag zur Eröffnung des Garten-Saales*, Düsseldorf 1922  
Ludwig Keller, Hans Kohlscheins neue Wandbilder im Malkasten, in: *Düsseldorfer Zeitung*, 5.12.1922

#### Archiv Künstlerverein Malkasten

F-Haus 1943-2337/A  
F-Haus 1943-2335/A  
F-Haus 1943-2190/Ao  
F-Haus 1943-2191/Ao  
F-KVM 1922-2605/Ao (Fotografie)  
D-KVM 1922-7462/Ao (Postkarte)

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Hans Kohlschein

um 1901 Gütersloh, Villa der Brennerei Elmendorf, Fresko „Osterspaziergang“ (aus Goethes Faust)  
1905–1907 Kleve, Kreishaus: „Der Besuch des großen Kurfürsten in Kleve“  
1911 Czarnikau, Kreishaus: „Friedrich der Große im neuen Land“  
1925/26 Düsseldorf, Haus zum Kurfürsten, Flinger Straße: Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 25)  
1925/26 Düsseldorf Wersten, Kirche St. Maria Rosenkranz: Ausmalung ornamental und Szenen aus dem Marienleben, gemeinsam mit Edmund Kohlschein und Wilhelm Reetz  
1926 Düsseldorf, Schadowkeller, Aktsaal: Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 26)  
1929 Düsseldorf, Kreishaus, Sitzungssaal: „Zusammenbruch und Wiederaufbau“ (Kat. Nr. 27)  
1929/30 Düsseldorf, Firma Henkel, Speisesaal: „Das Waschen in den fünf Erdteilen“ (Kat. Nr. 28)  
1937 Düsseldorf, Ausst. „Schaffendes Volk“,

Pavillon der Firma Henkel: Fassadenmalerei, vier  
Frauen an der Wäscheleine  
1937 Brakel, Kreissparkasse: Wandbild  
1938–40 Hannover, Generalkommando XI: Wandbild  
mit drei Soldaten  
1940/41 Wuppertal, Polizeipräsidium: „Die Neue  
Zeit“

### **Beschreibung/Bemerkung**

Hans Kohlschein gehörte in den 1920er-Jahren zu den prominenten Künstlern Düsseldorfs, seit 1901 war er Mitglied im Künstlerverein Malkasten und unterrichtete eine große Klasse an der Düsseldorfer Kunstakademie. 1928 widmete ihm die Kunsthalle eine Einzelausstellung.

1922 hatte Kohlschein die Gelegenheit, die gerade zu einem festen Saal umgebaute Gartenhalle im Malkasten mit einem Fries lebensgroßer Darstellungen deutscher Künstler auszumalen. Darunter waren Hans Melming, Heinrich Aldegrevier, Lukas Cranach, Stefan Lochner, Conrad von Soest und andere mehr. Die Personen waren als frontale Standfiguren vor einer offenen Landschaft zu sehen und am unteren Bildrand durch ein Schriftband explizit benannt.

Bereits 1907 und 1911 hatte Kohlschein erste Monumentalgemälde als Auftragsarbeiten der preußischen Regierung realisiert: „Der Besuch des großen Kurfürsten in Kleve“ im Kreishaus Kleve (1905–07) sowie ein Ereignis des 18. Jahrhunderts „Friedrich der Große im Neuen Land“ (1911) in Czarnikau. Beide Werke bezogen sich unmittelbar auf historische Ereignisse am Entstehungs- bzw. Anbringungsort und waren stilistisch ganz der Düsseldorfer Malerschule verpflichtet.

## Kat. Nr. 25 • Düsseldorf

Hans Kohlschein

*Keine Abb. bekannt*

### **Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

### **Standort**

Haus zum Kurfürsten, Flinger Straße 36 (sic)

### **Datierung**

1925/26

### **Technik**

nicht bekannt

### **Maße**

nicht bekannt

### **Zustand**

unter Wandverkleidung aus Gipskarton teilweise erhalten

### **Auftraggeber**

nicht bekannt

### **Quellen und Literatur**

MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 141

### **Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Hans Kohlschein*

um 1901 Gütersloh, Villa der Brennerei Elmendorf,

Fresko „Osterspaziergang“ (aus Goethes Faust)

1905–1907 Kleve, Kreishaus: „Der Besuch des

großen Kurfürsten in Kleve“

1911 Czarnikau, Kreishaus: „Friedrich der Große im neuen Land“

1922 Düsseldorf, Malkasten: sog. Künstlerfries

(Kat. Nr. 24)

1925/26 Düsseldorf Wersten, Kirche St. Maria

Rosenkranz: Ausmalung ornamental und Szenen

aus dem Marienleben, gemeinsam mit Edmund

Kohlschein und Wilhelm Reetz

1926 Düsseldorf, Schadowkeller, Aktsaal: Ohne

Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 26)

1929 Düsseldorf, Kreishaus, Sitzungssaal: „Zusam-

menbruch und Wiederaufbau“ (Kat. Nr. 27)

1929/30 Düsseldorf, Firma Henkel, Speisesaal: „Das

Waschen in den fünf Erdteilen“ (Kat. Nr. 28)

1937 Düsseldorf, Ausst. „Schaffendes Volk“, Pavil-

lon der Firma Henkel: Fassadenmalerei, vier Frauen an der Wäscheleine

1937 Brakel, Kreissparkasse: Wandbild

1938–40 Hannover, Generalkommando XI: Wandbild mit drei Soldaten

1940/41 Wuppertal, Polizeipräsidium: „Die Neue Zeit“

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandgestaltung, 1920

DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr.

11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski

und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst begrüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969  
 DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren, um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926 (Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser: Wandbilder in Wandzwickeln der Raumnischen und über Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschech, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)

DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeitenwandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)

ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924

HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928

KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsdekoration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927 (Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon: Willy Szeszto, Wandbilder ohne Titel, um 1930 (Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927

KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)

LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13

LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928

MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908

STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928

ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

### Beschreibung/Bemerkung

Beim Umbau des historischen Giebelhauses von 1627 zu einem Gasthaus konnte Hans Kohlschein die Wandmalereien beisteuern.

Der Architekt Helmut Hentrich, der die Restaurierung des Hauses in den 1990er-Jahren betreut hatte, gab 1999 an, dass sich noch Teile der Wandmalerei hinter der Verkleidung befinden dürften.

Mindestens eine Figur einer Reiterfigur mit einem Kostüm des 30-jährigen Krieges ist erhalten und durch eine Gipskartonverkleidung verdeckt. Über Motiv, Stil und Farbigkeit sind keine Details bekannt oder belegbar.

**Kat. Nr. 26 • Düsseldorf**

Hans Kohlschein

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Schadowkeller, Aktsaal

**Datierung**

1926

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

zerstört im sog. Pfingstangriff der Alliierten,  
Juni 1943

**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**

MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 142

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Hans Kohlschein*

um 1901 Gütersloh, Villa der Brennerei Elmendorf,

Fresko „Osterspaziergang“ (aus Goethes Faust)

1905–1907 Kleve, Kreishaus: „Der Besuch des  
großen Kurfürsten in Kleve“

1911 Czarnikau, Kreishaus: „Friedrich der Große im  
neuen Land“

1922 Düsseldorf, Malkasten: sog. Künstlerfries  
(Kat. Nr. 24)

1925/26 Düsseldorf, Haus zum Kurfürsten, Flinger  
Straße: Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 25)

1925/26 Düsseldorf Wersten, Kirche St. Maria  
Rosenkranz: Ausmalung ornamental und Szenen  
aus dem Marienleben, gemeinsam mit Edmund  
Kohlschein und Wilhelm Reetz

1929 Düsseldorf, Kreishaus, Sitzungssaal: „Zusam-  
menbruch und Wiederaufbau“ (Kat. Nr. 27)

1929/30 Düsseldorf, Firma Henkel, Speisesaal: „Das  
Waschen in den fünf Erdteilen“ (Kat. Nr. 28)

1937 Düsseldorf, Ausst. „Schaffendes Volk“, Pavil-  
lon der Firma Henkel: Fassadenmalerei, vier Frauen  
an der Wäscheleine

1937 Brakel, Kreissparkasse: Wandbild

1938–40 Hannover, Generalkommando XI: Wandbild  
mit drei Soldaten

1940/41 Wuppertal, Polizeipräsidium: „Die Neue  
Zeit“

**Beschreibung/Bemerkung**

Die Wandmalerei im sog. Schadowkeller auf der  
Schadowstraße zeigte offenbar zahlreiche Aktfigu-  
ren. Es sind keine Vorzeichnungen oder Fotografien  
für dieses Werk bekannt.

Die Überlieferung stützt sich im Wesentlichen auf  
das Kohlschein-Archiv sowie die Publikation des  
Museumsvereins Warburg.

## Kat. Nr. 27 • Düsseldorf

Hans Kohlschein



Kat. Nr. 27.1 • Raumansicht Kreishaus Düsseldorf, Hans Kohlschein mit seinem Auftraggeber Landrat von Chamier; im Hintergrund Wandbild „Zusammenbruch“, 1929 • Foto: Kohlschein-Archiv



Kat. Nr. 27.4 • Wandbild links: Wiederaufbau • Abb. entnommen aus: KOHLSCHEIN 1929, s. p.



Kat. Nr. 27.2 • Wandbild rechts: Zusammenbruch/ Krieg • Abb. entnommen aus: KOHLSCHEIN 1929, s. p.



Kat. Nr. 27.3 • Wandbild mittig: Wiederaufbau • Abb. entnommen aus: KOHLSCHEIN 1929, s. p.

**Titel**

„Zusammenbruch und Wiederaufbau“  
(rechts: Zusammenbruch/Krieg; mittig und links:  
Wiederaufbau)

**Standort**

Kreishaus, Sitzungssaal

**Datierung**

1929

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

dreiteilig; genaue Maße nicht bekannt, mittleres  
Querformat ca. 4 m x 15 m, seitliche Werke mit  
Rundbogenabschluss je ca. 7 m x 13 m

**Zustand**

zerstört im sog. Pfingstangriff der Alliierten,  
Juni 1943

**Auftraggeber**

nicht belegt (Preußisches Ministerium für Wissen-  
schaft, Kunst und Volksbildung oder direkt durch  
Landrat Hans von Chamier beauftragt)

**Quellen und Literatur**

MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 23, 146f., 163,  
Nr. L226

MARKOWITZ 1985

Wilhelm Kramer, *Prof. Hans Kohlschein. Dem großen  
Künstler und Menschen zum Gedächtnis*, Warburg  
1949, S. 19

**Primärliteratur**

KOHLSCHEIN 1929

vgl. auch <http://www.kohlschein-archiv.de/>

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Hans Kohlschein*

um 1901 Gütersloh, Villa der Brennerei Elmendorf,  
Fresko „Osterspaziergang“ (aus Goethes Faust)

1905–1907 Kleve, Kreishaus: „Der Besuch des  
großen Kurfürsten in Kleve“

1911 Czarnikau, Kreishaus: „Friedrich der Große im  
neuen Land“

1922 Düsseldorf, Malkasten: sog. Künstlerfries  
(Kat. Nr. 24)

1925/26 Düsseldorf, Haus zum Kurfürsten, Flinger  
Straße: Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 25)

1925/26 Düsseldorf Wersten, Kirche St. Maria  
Rosenkranz: Ausmalung ornamental und Szenen  
aus dem Marienleben, gemeinsam mit Edmund  
Kohlschein und Wilhelm Reetz

1926 Düsseldorf, Schadowkeller, Aktsaal: Ohne  
Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 26)

1929/30 Düsseldorf, Firma Henkel, Speisesaal: „Das  
Waschen in den fünf Erdteilen“ (Kat. Nr. 28)

1937 Düsseldorf, Ausst. „Schaffendes Volk“, Pavil-  
lon der Firma Henkel: Fassadenmalerei, vier Frauen  
an der Wäscheleine

1937 Brakel, Kreissparkasse: Wandbild

1938–40 Hannover, Generalkommando XI: Wandbild  
mit drei Soldaten

1940/41 Wuppertal, Polizeipräsidium: „Die Neue Zeit“

**Weitere Wandbilder in Kreishäusern**

CZARNIKAU, Kreishaus: Hans Kohlschein, „Friedrich  
der Große im neuen Land“, 1911

SCHLESWIG, Kreishaus, Kreistagssaal: Kay Heinrich  
Nebel, Zyklus mit Motiven des Schleswiger Landes,  
1925/26 (Kat. Nr. 146)

SCHNEIDEMÜHL, Kreishaus: Heinrich Campendonk,  
„Schwörende Frauen“, 1928 (Kat. Nr. 147)

SCHWERIN AN DER WARTHE, (Regierungsbezirk  
Posen), Kreishaus, Sitzungssaal: Karl Ziegler, Wand-  
bild, vor 1922 (Kat. Nr. 149)

**Beschreibung/Bemerkung**

Der monumentale Zyklus zum Thema Zusammen-  
bruch und Wiederaufbau von Hans Kohlschein  
wurde 1929 fertiggestellt. Im selben Jahr erschien  
eine Publikation mit sechs Schwarz-Weiß-Abbildun-  
gen, mithilfe derer der Künstler versuchte, sein Werk  
selbst nachhaltig ins öffentliche Bewusstsein zu  
rücken und in der aktuellen Kunstgeschichtsschrei-  
bung zu verankern. (KOHLSCHEIN 1929)

Das Werk ist heute jedoch kaum bekannt und über  
diese Publikation hinaus schlecht dokumentiert.

Der Zyklus setzte sich aus drei monumentalen  
Werken zusammen, die in ihrer Komposition  
aufeinander bezogen sind. Ein langes, niedriges  
Querformat auf der Längswand wird von zwei halb-  
rund abschließenden Werken auf den Stirnseiten  
des Raumes eingefasst.

Das rechte Bild zeigte eine männliche Rückenfigur,  
die symbolisch für den Krieg stehen und mit einem  
großen Tuch Elend und Verwüstung über die Men-  
schen bringen sollte.

Das große Querformat in der Mitte symbolisiert  
mithilfe von drei Szenen aus der Feldarbeit die Vor-  
bereitung des Bodens und somit den Wiederaufbau.  
Im dritten Bild wurde dieses Thema nochmals durch  
die Aufrichtung eines Dachstuhls in anderer Weise  
dargestellt.

Die beiden gegenüberliegenden Bilder sind in ihrem  
pyramidalen Aufbau direkt aufeinander bezogen,  
das mittlere Querformat bildet durch die Reihung  
der Figuren sowie die Ausrichtung des Pferdepfu-  
ges die formale sowie inhaltliche Verbindung.

In Komposition und Figurbildung orientierte sich  
Kohlschein in diesem Zyklus besonders an den  
Monumentalmalern der Jahrhundertwende wie  
Ferdinand Hodler oder Albin Egger-Lienz.



## Kat. Nr. 28 • Düsseldorf

Hans Kohlschein



Kat. Nr. 28.1 • Abb. entnommen aus: *Der Henkel-Bote*, Heft 6, 8. Jg., 15.06.1939, S. 206



Kat. Nr. 28.1 • Abb. entnommen aus: *Der Henkel-Bote*, Heft 6, 8. Jg., 15.06.1939, S. 206

### Titel

„Das Waschen in den fünf Erdteilen“

### Standort

Firma Henkel, Speisesaal

### Datierung

1929/1930

### Technik

nicht bekannt

### Maße

mind. zwei bemalte Wände, Maße nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

Firma Henkel, Dr. Fritz Henkel

### Quellen und Literatur

MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002, S. 146

Hans Kohlschein, Die Wandmalereien im Verwaltungsgebäude. Der Künstler über den Auftrag, in: *Der Henkel-Bote. Zeitschrift für die Werkgemeinschaft Henkel*, 6. Heft, 8. Jg., 15.6.1939, 206f. (mit Abb.)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Hans Kohlschein*

um 1901 Gütersloh, Villa der Brennerei Elmendorf, Fresko „Osterspaziergang“ (aus Goethes *Faust*)

1905–1907 Kleve, Kreishaus: „Der Besuch des großen Kurfürsten in Kleve“

1911 Czarnikau, Kreishaus: „Friedrich der Große im neuen Land“

1922 Düsseldorf, Malkasten: sog. Künstlerfries (Kat. Nr. 24)

1925/26 Düsseldorf, Haus zum Kurfürsten, Flinger Straße: Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 25)

1925/26 Düsseldorf Wersten, Kirche St. Maria Rosenkranz: Ausmalung ornamental und Szenen aus dem Marienleben, gemeinsam mit Edmund Kohlschein und Wilhelm Reetz

1926 Düsseldorf, Schadowkeller, Aktsaal: Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Kat. Nr. 26)

1929 Düsseldorf, Kreishaus, Sitzungssaal: „Zusammenbruch und Wiederaufbau“ (Kat. Nr. 27)

1937 Düsseldorf, Ausst. „Schaffendes Volk“, Pavillon der Firma Henkel: Fassadenmalerei, vier Frauen an der Wäscheleine

1937 Brakel, Kreissparkasse: Wandbild

1938–40 Hannover, Generalkommando XI: Wandbild mit drei Soldaten

1940/41 Wuppertal, Polizeipräsidium: „Die Neue Zeit“

*Weitere Wandbilder in Firmengebäuden*

DÜSSELDORF, Deutsche Drahtwalzwerke AG: Ernst Aufseeser, Ausmalung des Klubzimmers, um 1919 (Kat. Nr. 13)

FRANKFURT, I. G. Farben, Roter Saal: Georg Heck,  
Wandbild einer arkadischen Landschaft, 1929  
(Kat. Nr. 53)

HALLE, Elektrizitätswerk Trotha, Sitzungssaal:  
Erwin Hahs, Wandbild Ohne Titel, 1930 (Kat. Nr.  
62); Landesbank im Ratshof: Erwin Hahs, Wandbild  
Ohne Titel, 1930 (Kat. Nr. 63)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Dieses Werk Kohlscheins, das im selben Jahr wie sein großer Zyklus für das Kreishaus entstanden war, ist in der Sekundärliteratur nur in der Publikation des Museumsvereins Warburg (Kohlschein-Archiv) genannt.

Das Henkel-Konzernarchiv verwahrt keine Unterlage zu dieser Ausmalung. Im Henkel-Boten von 1939 schilderte Hans Kohlschein selbst jedoch den Hergang der Auftragsvergabe und -ausführung: Fritz Henkel hatte ihn persönlich um eine Ausmalung gebeten, die „sich in irgendeiner Weise mit dem Waschen bei den verschiedenen Völkern“ befassen sollten. Es war dann offenbar Kohlscheins Vorschlag, das Waschen in den fünf Erdteilen als Thema zugrunde zu legen.

Die hier abgebildeten Ausschnitte aus den Wandmalereien zeigen jeweils mehrere Figuren beim Waschen, die Erdteile werden vor allem durch die Hintergrundgestaltung mithilfe architektonischer Elemente, charakteristischer Gewächse sowie durch die Kleidung und Hautfarbe der Personen angedeutet.

Raumspezifika wie Fenster oder Türdurchbrüche nutzte Kohlschein gezielt für seine Bildkomposition.

**Kat. Nr. 29 • Düsseldorf**

Franz Kornemann

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Scraffttofries)

**Standort**

Gesolei, Rheinterrassen

**Datierung**

um 1926

Technik

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann)

**Quellen und Literatur**

Ute Einhoff, Die Dauerbauten der Gesolei: Kunstmuseum und Kunstpalast, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, S. 58, Anm. 24, in: WIENER 2001, S. 50–61

*Primärliteratur*

Robert Meyer, Die Ausstellungsbauten in technisch-organisatorischer Beziehung, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 65–90, v. a. S. 82  
AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Franz Kornemann bekannt.

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle  
Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen:  
Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel  
(Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn  
Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür:  
Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel  
(Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph  
Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);

westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei  
Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16),  
Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19),  
Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr.  
21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann  
(Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey  
(Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und  
Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und  
Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandge-  
staltung, 1920  
DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix,  
„Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11);  
Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und  
Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialisti-  
schen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst  
grüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969  
DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon:  
Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren,  
um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Decken-  
bemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926  
(Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser: Wand-  
bilder in Wandzwickeln der Raumnischen und über  
Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal:  
Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle,  
Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen,  
Hagstube: Willi Tschech, wandmalerische Ausstat-  
tung, um 1926 (Kat. Nr. 37)  
DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein,  
Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)  
DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog.  
Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeiten-  
wandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)  
ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn  
Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestal-  
tung, 1924  
HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-  
Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928  
KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsde-  
koration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus,  
Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927  
(Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“,  
Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der  
Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon:  
Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930  
(Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard  
Seewald, Wandmalerei, 1927  
KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn  
Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder  
Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die  
Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)  
LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann,  
sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13  
LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert,  
Entwürfe für Glasfenster, 1928  
MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände  
Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz  
Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908

STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo  
van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte  
Wandgestaltung, 1925–1928  
ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de  
la nymphe Ancolie“, 1934

### **Beschreibung/Bemerkung**

Franz Kornemanns Scraffttoffries befand sich an  
der Wand der offenen Terrasse, was im Ausstel-  
lungskatalog von 1927 dokumentiert ist.

Motiv oder Titel werden in der Literatur jedoch nicht  
beschrieben oder genannt, auch ist keine Abbildung  
bekannt.

## Kat. Nr. 30 • Düsseldorf

Victor Lurje



Kat. Nr. 30.1 • Abb. entnommen aus: KLAPHECK, R. 1927, Abb. 101



Kat. Nr. 30.2 • Abb. aus AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. I, S. 359

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (grasende Tiere zwischen Büschen und Hecken)

### Standort

Gesolei, Rheinterrassen, Weinsalon, westlicher Flügel

### Datierung

um 1926

### Technik

nicht bekannt

### Maße

genaue Maße nicht bekannt, ca. 2,5 m x 8 m

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann)

### Quellen und Literatur

Ute Einhoff, Die Dauerbauten der Gesolei: Kunstmuseum und Kunstpalast, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, S. 58, Anm. 24, in: WIENER 2001, S. 50–61.

### Presse und Primärliteratur

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. I, S. 359  
KLAPHECK, R. 1927, S. 92f. (Abb. 98, 101)  
Robert Meyer, Die Ausstellungsbauten in technisch-organisatorischer Beziehung, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 65–90, v a. S. 82

### Querverweise

#### *Weitere Wandmalereien von Victor Lurje*

1928, Duisburg, Duisburger Hof: sog. Jahreszeitenwandbilder (Kat. Nr. 39)

#### *Weitere Wandmalerei im Weinsalon der Rheinterrassen*

Ebenfalls um 1926, Joseph Ringel: Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren vor abstrakt, kubisch aufgebautem Hintergrund (Kat. Nr. 35)

#### *Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür:  
Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel  
(Kat. Nr. 15)  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries  
(Kat. Nr. 29)  
Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschech, Ausstattung  
(Kat. Nr. 37)

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei  
Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16),  
Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19),  
Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr.  
21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann  
(Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey  
(Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und  
Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und  
Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandge-  
staltung, 1920  
DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix,  
„Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr.  
11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski  
und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialis-  
tischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst  
grüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969  
DÜSSELDORF GESOLEI, Rheingoldsaal: Ernst  
Aufseeser: Wandbilder in Wandzwickeln der  
Raumnischen und über Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15);  
Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter  
Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat.  
Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschech,  
wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37);  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an  
Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)  
DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohl-  
schein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr.  
25)  
DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog.  
Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeiten-  
wandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)  
ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn  
Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestal-  
tung, 1924  
HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-  
Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928  
KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsde-  
koration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus,  
Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927  
(Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“,  
Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der  
Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon:  
Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930  
(Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard  
Seewald, Wandmalerei, 1927  
KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn  
Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder  
Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die  
Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)

LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann,  
sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13  
LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert,  
Entwürfe für Glasfenster, 1928  
MÜNCHEN Theresienhöhe, Ausstellungsgelände  
Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz  
Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908  
STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo  
van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte  
Wandgestaltung, 1925–1928  
ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de  
la nymphe Ancolie“, 1934

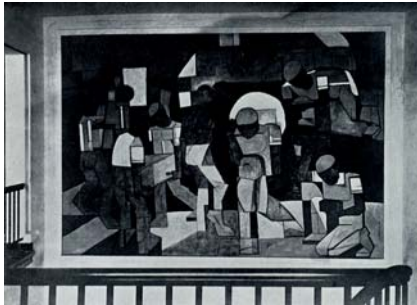
### Beschreibung/Bemerkung

Der sogenannte Weinsalon bestand aus einem  
westlichen und südlichen Flügel, in dem die beiden  
Maler Josef Ringel und Viktor Lurje (1883–1944)  
ihre Wandmalereien an den jeweils nicht von Türen  
oder Fenstern geöffneten Wandflächen ausführen  
konnten.

Im westlichen Flügel zeigte Lurje vor einem neutral  
gehaltenen Hintergrund in naiver Malweise grasen-  
des Wild, Schweine, ein Lamm und einige Gänse  
zwischen Büschen und Hecken. Diese breiten sich  
wie ein diagonal verlaufendes Gitter über nahezu die  
gesamte Bildfläche aus und schaffen so Strukturen  
und räumliche Definitionen für die Platzierung der  
Tiere. Die Farbigkeit ist nicht überliefert.  
Der Künstler nahm mit den Motiven kaum Bezug auf  
den spezifischen Ort oder die Thematik der Gesolei.  
Die Arbeit ist insofern eher als dekoratives Werk zu  
verstehen.

## Kat. Nr. 31 • Düsseldorf

Helmuth Macke



Kat. Nr. 31 • Abb. entnommen aus: BARTMANN  
1980, Abb. 70

### Titel

„Die Arbeit“ oder auch „Der Bau“

### Standort

Altes Rathaus, Treppenhaus im Anbau, Treppenaufgang zum Hochbauamt

### Datierung

1924

### Technik

nicht bekannt

### Maße

3,25 m x 5 m

### Zustand

nicht erhalten; laut Bartmann 1937 vernichtet

### Auftraggeber

auf Initiative von Stadtbaurat Hans Freese sowie durch Unterstützung durch den Bildhauer Carl Moritz Schreiner

### Quellen und Literatur

HEISER 2016

BARTMANN 1980, S. 20, 29f., Abb. 18, 70, Kat. 70

HOFF 1964

AUSST. KAT. KREFELD 1950

#### *Presse und Primärliteratur*

Lothar Erdmann, Brief Frau Margarete Macke zu Helmuths Tod, 10.9.1936, in: AUSST. KAT. KREFELD 1950, S. 18, 20

Artur Samuel, Mein Leben in Deutschland vor und nach dem 30.1.1933, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 49/50, 1999/2000, S. 399–471, S. 413

HOFF 1925B

Max Creutz, Ein Monumentalbild der Arbeit im Düsseldorfer Rathaus, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1924

#### *LETTER Stiftung Köln*

*Nachlass August Hoff, bearbeitet von Vera Bachmann*

Schreiben Helmuth Macke an August Hoff, 3.10.1923

Schreiben Helmuth Macke an August Hoff, 4.5.1924

### Entwürfe

#### *Kunstmuseen Krefeld*

Karton zum Düsseldorfer Wandbild, 1924

Inv. Nr. nicht bekannt

### Querverweise

#### *Weitere Wandbilder von Helmuth Macke*

1927 Hamminkeln, Kloster Marienthal: Fries mit Stationen des Lebens des Hl. Augustinus

1928 Bonn, Comantstr. 10a, Haus des Arztes und Malers Arthur Samuel: Wandbild



1933 Hemmenhofen, Wandbild an einer Außenwand: Hl. Georg  
 1925 Krefeld, sog. „Blaues Zimmer“: Möbelbemalungen für das Landhaus des Industriellen Karl Gröppel

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in Rathäusern, seit 1900*

AMSTERDAM, Rathaus, Trausaal: Wandbild von Chris Lebeau, 1926; Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube von Johan Thorn Prikker, 1932

BERLIN, Schöneberg, Rathaus, Ratskeller: Wandbilder von Arthur Johnson, 1929 (Kat. Nr. 5); Bürgersaal: Franz Eichhorst, „Vom Anfang des Weltkrieges bis zur nationalen Erhebung“, ca. 1935–1938

BREMEN, Rathaus, Guldengkammer: Ausmalung von Heinrich Vogeler, 1904; Ratskeller: Wandbilder von Max Slevogt, 1927 (Kat. Nr. 9)

CHEMNITZ, Neues Rathaus, Stadtverordnetensaal: Max Klinger, „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“, 1918 (Kat. Nr. 10)

DÜSSELDORF, Rathaus: Richard Gessner, „Die Rheinfront“, 1959/60

HAGEN, Rathaus: Fenster von Johan Thorn Prikker, 1927

HAMBURG, Rathaus, Großer Festsaal: Wandbild von Hugo Vogel, 1902–1909; Sitzungssaal: Walter Tanck, „Stätten der Arbeit“, 1929–1931 (Kat. Nr. 100)

HANNOVER, Rathaus, Großer Festsaal: Fritz Erler, „Die Entwicklung menschlicher Siedlung von der Frühzeit bis zur Gegenwart“, 1910–1912; Sitzungssaal: Ferdinand Hodler, „Einmütigkeit“, 1911–1913

MAGDEBURG, Rathaus, gotischer Raum: abstrakte Raumausmalung von Franz Mutzenbecher und Carl Krayl, um 1922

MARBURG, Rathaus, Sitzungssaal: Carl Ludwig Bantzer „Der Weg des Lebens“, 1927–1930 (Kat. Nr. 128)

MÜCHELN, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft von Karl Völker, 1925 (Kat. Nr. 130)

ROTTERDAM, Rathaus, Bürgersaal: Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker, 1918–1927

SINGEN, Rathaus: Otto Dix, „Krieg und Frieden“, 1960

STUTTGART, Rathaus: Fenster von Adolf Hölzel, 1928/29

ULM, Rathaus: Wandmalerei von Joseph Widmann, 1905–1907

WIEN, Neues Rathaus, Volkshalle: Gerd Arntz, „sozialarbeit der stadt wien“, 1929

### Beschreibung/Bemerkung

Dieses Werk wird in zeitgenössischen Publikationen sowohl mit dem Titel „Die Arbeit“ (Max Creutz in DN 30.5.1924) als auch mit „Der Bau“ (Hoff 1925B) benannt. BARTMANN 1980, Kat. 70 schließt sich in der Titelgebung August Hoff an.

In den Briefen Mackes an August Hoff ist die Größe des Wandbildes dokumentiert; außerdem erwähnt Macke hier, dass sein Künstlerkollege, der Bildhauer

Carl Moritz Schreiner, bei der Auftragsvergabe wohl vermittelnd tätig war. Die ersten Entwürfe, die Macke bereits im September 1923 vorgelegt hatte, waren jedoch aufgrund ihres apokalyptischen Gehaltes abgelehnt worden. Im Mai 1924 schreibt Macke schließlich an Hoff, dass das Wandbild im Rathaus fertiggestellt ist und er von der Stadt einen Betrag von 1.000 Mark als Anerkennung erhalten habe, obwohl nichts dergleichen vereinbart gewesen sei.

Hoff beschreibt den Aufbau des Wandbildes und seine Farbigkeit, die aus dieser Quelle abgeleitet werden muss. Außerdem erwähnt er den Karton, der aus der Krefelder Gruppenausstellung (Kandinsky, Heckel, Kirchner, Nolde, Otto Müller und Helmuth Macke) für das Kaiser Wilhelm Museum angekauft worden war:

*„Wie aus Quadern gebaut stehen die Arbeiter auf der Fläche darauf. Streng ist der ganze Rhythmus des Bildes. Der Künstler verzichtet auch darauf, die einzelnen Farbflächen malerisch reicher zu beleben. Im Handwerklichen und in der flächigen Aufteilung fühlt man die gute Schule Thorn Prikkers nachwirken. Die erdigen Farbtöne entspringen dem Thema und der Forderung der Wand. Der Karton zu dieser Wandmalerei im Besitze des Krefelder Museums enthält noch viel mehr malerische Wirkungen, auf die der Künstler an der Wand absichtsvoll verzichtet.“*

HOFF 1925B, S. 133

Im Düsseldorfer Stadtarchiv ließen sich keinerlei Unterlagen finden, die über Auftragsvergabe, Ausführung oder den exakten Standort detaillierter Auskunft geben könnten.

**Kat. Nr. 32 • Düsseldorf**

Heinz May



Kat. Nr. 32 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

**Titel**

Ohne Titel

**Standort**

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

**Datierung**

um 1926

**Technik**

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

**Maße**

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

**Zustand**

erhalten;  
Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) magaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, 1978 Installation in der neuen Tonhalle

**Auftraggeber**

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler, vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann, beauftragt)

**Quellen und Literatur**

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 2003, S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 50

*Presse und Primärliteratur*

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 45, S. 47

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-Nr. 2084, 2090

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Heinz May bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Berhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann

(Kat. Nr. 23), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffttofrises (Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschech, Ausstattung (Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35); westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Auch Heinz May stellte wie Arthur Kaufmann eine Uferszene dar. Hier füllt das begrünte Ufer mit den fünf Figuren jedoch den Großteil der Bildfläche aus. Nur im linken oberen Teil ist etwas Wasser mit einem kleinen Segelboot im Hintergrund erkennbar. Die Figuren sind mit dunkleren Konturlinien vom Hintergrund abgesetzt, Binnenflächen und Hintergrund sind in ähnlicher und an Cezanne erinnernder Malweise gestaltet.

Die drei vorderen Figuren scheinen am Ufer zu liegen, sie sind diagonal platziert, sodass mittig ein rautenförmiger Bereich entsteht, in dem die von hinten in den Bildraum schreitende Frau mit ihrem Kind Platz findet.

Auch hier wird Tiefenräumlichkeit vermieden. Durch die Bildgestaltung mithilfe vieler verschiedener und sich gegenseitig überlagernder kleiner Farbflächen entsteht ein verhältnismäßig unruhiger Bildeindruck, auch wenn die Figuren selbst statisch gehalten sind.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

**Kat. Nr. 33 • Düsseldorf**

Franz Monjau mit Künstlerkollegen  
Walter Lehmann und Emil Pohle

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Wandfriese)

**Standort**

Gesolei, Dauerbauten, Kaffeesaal

**Datierung**

um 1926

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Ausstellungsleitung der  
Gesolei, Arthur Schlossmann)

**Quellen und Literatur**

Ute Einhoff, Die Dauerbauten der Gesolei: Kunstmuseum und Kunstpalast, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, S. 58, Anm. 24, in: WIENER 2001, S. 50–61

*Primärliteratur*

Robert Meyer: Die Ausstellungsbauten in technisch-organisatorischer Beziehung, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 65–90, v. a. S. 82  
AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Franz Monjau und Kollegen bekannt.

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn

Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür:

Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel

(Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries

(Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph

Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);

westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasen-

dem Tier (Kat. Nr. 30)

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei  
Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16),  
Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19),  
Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr.  
21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann  
(Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey  
(Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und  
Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und  
Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandge-  
staltung, 1920

DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix,  
„Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr.  
11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski  
und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialis-  
tischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst  
grüßt seine Gäste/Dresden grüßt seine Gäste“, 1969

DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon:  
Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren,  
um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Decken-  
bemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um  
1926 (Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser,  
Wandbilder in Wandzwickeln der Raumnischen,  
1926 (Kat. Nr. 15); Rheinterrassen, Hagstube: Willi  
Tschech, wandmalerische Ausstattung, um 1926  
(Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann,  
Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr.  
29)

DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohl-  
schein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr.  
25)

DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog.  
Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeiten-  
wandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)

ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn  
Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestal-  
tung, 1924

HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-  
Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928

KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsde-  
koration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus,  
Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927  
(Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“,  
Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der  
Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon:  
Willy Szesztok, Wandbilder ohne Titel, um 1930  
(Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard  
Seewald, Wandmalerei, 1927

KREFELD Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn  
Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder  
Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die  
Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)

LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann,  
sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13

LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert,  
Entwürfe für Glasfenster, 1928

MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände  
Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz  
Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908

STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo  
van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte  
Wandgestaltung, 1925–1928  
ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de  
la nymphe Ancolie“, 1934

### **Beschreibung/Bemerkung**

Im Katalog der Gesolei werden auch die Frie-  
se im Kaffeesaal erwähnt, jedoch nicht durch eine  
Abbildung dokumentiert oder näher beschrieben.

## Kat. Nr. 34 • Düsseldorf

Walter Ophey



Kat. Nr. 34 • Reproduktion Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

Ohne Titel (Sämann)

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tonhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt (auf Eigeninitiative der Künstler, vermutlich von Wilhelm Kreis oder der Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann, beauftragt)

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., DÜSSELDORF 2003, vgl. S. 71–73  
BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245  
WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)  
MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 51

### Presse und Primärliteratur

A BIS Z, 11.1930, S. 41  
KLAPHECK, R. 1927, Abb. 42, S. 46  
AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269  
*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926  
KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Walter Ophey bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen:  
Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel  
(Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn  
Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monu-  
mentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der  
Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür:  
Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel  
(Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffittofries  
(Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstat-  
tung (Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph  
Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);  
westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasen-  
dem Tier (Kat. Nr. 30)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Walter Opheys Wandbild ist nicht erhalten und nur in  
einer Schwarz-Weiß-Fotografie überliefert.

Aus dieser wird sowohl die symmetrische Bildan-  
lage mit der zentralen Figur des Sämanns deutlich  
als auch der gestaffelte Aufbau des Hintergrundes.  
Sowohl die Figur als auch die anderen Bildelemente  
wie Ackerboden, Büsche und Himmel mit Sonne  
waren auf ihre wesentlichen formalen Bestandteile  
reduziert. Auf die Farbigkeit können aus der Foto-  
grafie keine Rückschlüsse gezogen werden.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der  
Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen  
Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“,  
Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).



## Kat. Nr. 35 • Düsseldorf

Joseph Ringel



Kat. Nr. 35.1 • Wandmalerei über Eingangstür, um 1926 • Abb. entnommen aus: K LAPHECK, R. 1927, S. 85 (Abb. 91)



Kat. Nr. 35.4 • Detailansicht Wandmalerei (Pinguine), um 1926 • Abb. entnommen aus: K LAPHECK, R. 1927, S. 95 (Abb. 105)



Kat. Nr. 35.2 • Raumansicht mit Wandmalereien links, um 1926 • Abb. entnommen aus: K LAPHECK, R. 1927, Abb. 98



Kat. Nr. 35.3 • Detailansicht Wandmalerei (Rind), um 1926 • Abb. entnommen aus: K LAPHECK, R. 1927, S. 95 (Abb. 104)

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Gesolei, Rheinterrassen, Weinsalon, südlicher Flügel

**Datierung**

um 1926

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

mind. fünfteilig (vier Wandfelder sowie Deckenbemalung), Maße nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann)

**Quellen und Literatur**

Ute Einhoff, Die Dauerbauten der Gesolei: Kunstmuseum und Kunstpalast, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, S. 58, Anm. 24, in: WIENER 2001, S. 50–61.

*Primärliteratur*

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. I, S. 359  
Robert Meyer, Die Ausstellungsbauten in technisch-organisatorischer Beziehung, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 65–90, v. a. S. 82  
KLAPHECK, R. 1927, S. 85, 92, 95 (Abb. 91, 98, 104, 105)

**Querverweise**

*Weitere Wandmalerei im Weinsalon der Rheinterrassen*

Ebenfalls um 1926, Victor Lurje: Wandmalerei mit grasenden Tieren (Kat. Nr. 30)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle Wandfriese (Kat. Nr. 33)  
Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel (Kat. Nr. 17)  
Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“  
Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster  
Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel (Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scrafftittofries (Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung (Kat. Nr. 37)

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Berhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandgestaltung, 1920

DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst begrüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969

DÜSSELDORF GESOLEI, Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser, Wandbilder in Wandzwickeln der Raumnischen, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)

DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)

DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeitenwandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)

ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924

HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928

KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsdekoration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927 (Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon: Willy Szesztok, Wandbilder ohne Titel, um 1930 (Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927

KREFELD, Restaurant Hülsberg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)

LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13

LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928

MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände  
Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz  
Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908  
STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo  
van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte  
Wandgestaltung, 1925–1928  
ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de  
la nymphe Ancolie“, 1934

### **Beschreibung/Bemerkung**

Für die Ausmalung des südlichen Flügels des Weinsalons zeichnete Joseph Ringe verantwortlich. Er versah die Decke des Raumes mit einem Schachbrett- bzw. Rautenmuster; die vier Wandfelder der Längswand sowie das Supraportenfeld füllte er mit einem gemäßigt kubistischen Muster, das sich jeweils über das gesamte Bildfeld ausbreitete. Es diente ihm als Hintergrund oder Landschaftersatz, in den er verschiedene Tierfiguren, wie Pinguine oder einen Stier und einige Bäume platzierte. Über der Tür ist ein schematisiertes Kamel mit zwei Palmen zu sehen.

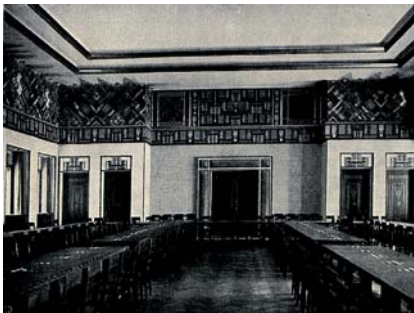
Auch hier handelt es sich mehr um eine dekorative Ausgestaltung des Weinsalons als um eine inhaltliche Bezugnahme oder Auseinandersetzung mit Funktion und Thematik des Raumes.

## Kat. Nr. 36 • Düsseldorf

Johan Thorn Prikker



Kat. Nr. 36.1 • Raumansicht mit Wandbild (Kraniche) und Schmuckfries, 1924 • Foto: Stadtarchiv Düsseldorf, Inv. Nr. 006-100-001



Kat. Nr. 36.2 • Raumansicht mit Schmuckfries, 1924 (Blick Richtung Eingangstür) • Abb. entnommen aus: KREIS 1925, S. 19

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Fliegende Kraniche, abstrakter Schmuckfries)

### Standort

Wilhelm-Marx-Haus, Großer Börsensaal

### Datierung

1924

### Technik

Wandmalerei und Glasfenster

### Maße

nicht bekannt (Wandbild ca. 1,5 m x 3 m, Fries umlaufend)

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

vermutlich auf Initiative von Wilhelm Kreis

### Quellen und Literatur

Barbara Til, „Das Nützliche mit dem Schönen durchdringen ...“ Glasfenster und Mosaiken der Düsseldorfer Zeit, in: AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 216

AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 247

AUSST. KAT. KREFELD 1982, S. 18

### Presse und Primärliteratur

FORM, Oktober 1932

LUX 1925, Abb. S. 115

MEISSNER 1925, s. p.

KREIS 1925, v. a. S. 24

### Stadtarchiv Düsseldorf, Bildarchiv

Inv. Nr. 006-100-001

Inv. Nr. 6-100j

### Querverweise

*Weitere Wandbilder und andere baugebundene Arbeiten von Johan Thorn Prikker*

1902 Den Haag/Scheveningen, Villa De Zeemeeuw:

„Das Spiel des Lebens“

1905 Krefeld, Amtsgericht: Salomos Urteil

1905 Krefeld, Restaurant Hülser Berg: Gesamtkonzept für Wand- und Deckengestaltung, „Hühnerhof“

1909 Krefeld, Standesamt: Entwurf für Wandbild

„Die Trauung“

1910 Hagen, Bahnhofshalle: Glasfenster „Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe“

1911 Hagen, Hohenhof (Wohnhaus Carl Ernst Osthaus): Glasfenster „Der Kampf des Lichts gegen das Dunkel“ im Treppenhaus und Einsatzbild

„Kämpfende Eulen“ im Arbeitszimmer

1914 Hagen, Stadthalle: Entwurf für Mosaik „Musik und Tanz“

1914 Köln, Werkbundaustellung, Haus Heinersdorf: Neun Glasfenster

1915 Essen, Altkatholische Kirche: Fenster und Mosaiken  
1922 Hagen, Stadthalle: Wandmalerei und Glasfenster  
1923 Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, Marmorsaal: Lebenszyklus (Kat. Nr. 121)  
1923 Krefeld, Hotel Krefelder Hof, Speisesaal: Wandbilder der Elemente verkörpert durch Wildgänse, Möwen, Adler, Krähen (Kat. Nr. 120)  
1924 Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, Börsenrestaurant: abstrakte Gestaltung des Gastraumes  
1924 Essen, Börse, Erfrischungsraum: abstrakte Wandgestaltung und Glasfenster  
1924/25 Oberhausen, Gute-Hoffnungs-Hütte, Verwaltungsgebäude: 23 Entwürfe für geometrische Glasfenster  
1925 Den Haag, Duinoordkerk: Mosaik  
1926 Düsseldorf, Gesolei, Pavillonbauten: zwei Mosaik „Der Tag“ und „Die Nacht“  
1926 Mülheim an der Ruhr, Stadthalle: Mosaik „Geistliche und weltliche Musik“ und Glasfenster  
1918–1927 Rotterdam, Rathaus: Wandbilder in Ratssaal und Bürgersaal, Entwürfe für Glasfenster der Eingangshalle  
1927 Wittlaer, Kirche St. Remigius: Glasgemälde  
1927 Hagen, Rathaus: ornamentales Fenster im Treppenhaus  
1928 Köln, Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse: Entwurf für ein Wandbild mit Fischmotiven (Kat. Nr. 117)  
1928 Krefeld, Synagoge: Glasfenster  
1929 Eindhoven, Firma Phillips, Eingangshalle der Hauptverwaltung: Wandbild „Das ideale Sprechen, Hören und Sehen“  
1929 Essen, Museum Folkwang: Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen  
1932 Amsterdam, Rathaus: Wandbildzyklus mit Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube

Die Verbindung von abstrakter Dekoration und figurativem Wandbild erinnert an die frühen Wand- und Raumgestaltungen wie in der Villa De Zeemeeuw (1901/1902) oder das Mosaik „Musik und Tanz“ in der Hagener Stadthalle, das 1914 auf der Werkbundausstellung in Köln zu sehen war.

Seit den 1930er-Jahren vor allem abstrakte Glasfenster im säkularen sowie sakralen Bereich.

### **Beschreibung/Bemerkung**

Im großen Börsensaal realisierte Thorn Prikker sowohl den umlaufenden geometrisch abstrakten Schmuckfries als auch das figurative Wandbild mit fliegenden Kranichen über dem Rednerpult. In diesen Fries, der aus diagonal angeordneten verschiedenfarbigen Quadraten und Rechtecken aufgebaut ist, sind die auf Eck gestellten Quadratfenster ebenso eingegliedert wie die geometrisch gestalteten Schmuckgitter der Belüftungsanlage. Auch dem Wandbild liegt ein auf Diagonalen basierendes Kompositionsschema zugrunde, wodurch es Thorn Prikker gelingt, Bildakteure und Hintergrund eng zusammen zu binden, wie er es auch zuvor in Krefeld (Kaiser Wilhelm Museum und Krefelder Hof) oder später in Köln (Krankenkasse) umgesetzt hatte. Auch im kleinen Börsensaal schuf Thorn Prikker die abstrakte Wandgestaltung; die figurativen Wandbilder stammten hier von Ernst Aufseeser. (Kat. Nr. 14)

**Kat. Nr. 37 • Düsseldorf**

Willi Tschech

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Gesolei, Rheinterrassen, Hagstube

**Datierung**

um 1926

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Ausstellungsleitung der Gesolei, Arthur Schlossmann)

**Quellen und Literatur**

Ute Einhoff, Die Dauerbauten der Gesolei: Kunstmuseum und Kunstpalast, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, S. 58, Anm. 24, in: WIENER 2001, S. 50–61

*Primärliteratur*

Robert Meyer, Die Ausstellungsbauten in technisch-organisatorischer Beziehung, in: AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. 1, S. 65–90, v. a. S. 82  
AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Willi Tschech bekannt.

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle  
Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel  
(Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster

Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925

Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür: Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel  
(Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffttofrises  
(Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);  
westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei  
Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16),  
Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19),  
Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr.  
21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann  
(Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey  
(Kat. Nr. 34), Adolf Uzarski (Kat. Nr. 38)

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und  
Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und  
Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandge-  
staltung, 1920  
DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix,  
„Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr.  
11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski  
und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialis-  
tischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst  
grüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969  
DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon:  
Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren,  
um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Decken-  
bemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926  
(Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser: Wand-  
bilder in Wandzwickeln der Raumnischen und über  
Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal:  
Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle,  
Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen:  
Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand,  
um 1926 (Kat. Nr. 29)  
DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohl-  
schein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr.  
25)  
DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog.  
Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeiten-  
wandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)  
ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn  
Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestal-  
tung, 1924  
HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau,  
Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928  
KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsde-  
koration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus,  
Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927  
(Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“,  
Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der  
Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon:  
Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930  
(Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard  
Seewald, Wandmalerei, 1927  
KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn  
Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder  
Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die  
Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)  
LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann,  
sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13  
LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert,  
Entwürfe für Glasfenster, 1928

MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände  
Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz  
Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908  
STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo  
van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte  
Wandgestaltung, 1925–1928  
ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de  
la nymphe Ancolie“, 1934

### Beschreibung/Bemerkung

Die Ausstattung der Hagstube durch Willi Tschsch  
wird von Robert Meyer im Ausstellungskatalog der  
Gesolei erwähnt. Jedoch ist bislang nicht doku-  
mentiert, worin genau diese Ausstattung bestand  
und ob es sich tatsächlich um Wandbilder im hier  
verwendeten Sinne gehandelt hat.



## Kat. Nr. 38 • Düsseldorf

Adolf Uzarski



Kat. Nr. 38 • Foto: Walter Klein, Düsseldorf

### Titel

Ohne Titel

### Standort

Gesolei, Planetarium/Rheinhalle  
heutige Nutzung: Tondhalle der Stadt Düsseldorf

### Datierung

um 1926

### Technik

Kasein-Öl-Malerei auf Leinwand

### Maße

3,20 m x 4,25 m  
(insgesamt Zyklus von elf Zwickelbildern elf verschiedener Künstler)

### Zustand

erhalten;  
Ende der 1930er-Jahre entfernt und im städtischen Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) magaziniert, 1976–1978 Restaurierung durch Restaurierungszentrum der Stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel, 1978 Installation in der neuen Tondhalle

### Auftraggeber

vermutlich auf Initiative von Wilhelm Kreis

### Quellen und Literatur

*Die Düsseldorfer Tondhalle oder das tönende Planetarium*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tondhalle e.V., Düsseldorf 2003, S. 71–73

BAUMEISTER 2002, v. a. S. 245

WIENER 2001, S. 46 (allg. Erwähnung der Ausmalung)

MARKOWITZ 1978, mit Abb. S. 50

### Presse und Primärliteratur

KLAPHECK, R. 1927, Abb. 37, S. 43

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926, S. 40, 267–269

*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 29.5.1926

KUNSTBLATT, 10. Jg. 1926, S. 315f.

*Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schenkung Henkel*

Restaurierungsakte „Zwickelbilder“

Restaurierungsprotokoll, Karteikarte Sammel-Nr. 2084, 2088

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Adolf Uzarski bekannt.

*Weitere Künstler, die im Planetarium der Gesolei Zwickelbilder realisierten, alle um 1926*

Jankel Adler (Kat. Nr. 12), Joseph Bell (Kat. Nr. 16), Fritz Burmann (Kat. Nr. 18), Carl Cürten (Kat. Nr. 19), Arthur Erdle (Kat. Nr. 20), Bernhard Gobiet (Kat. Nr. 21), Werner Heuser (Kat. Nr. 22), Arthur Kaufmann (Kat. Nr. 23), Heinz May (Kat. Nr. 32), Walter Ophey (Kat. Nr. 34)

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten auf der Gesolei, außerhalb des Planetariums, alle um 1926*

Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Künstlerkollegen Walter Lehmann und Emil Pohle  
Wandfriese (Kat. Nr. 33)

Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen:  
Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel  
(Kat. Nr. 17)

Eingangspavillons, Außenwände: Johan Thorn  
Prikker, Mosaik „Tag“ und „Nacht“

Kunstmuseum, Foyer: Johan Thorn Prikker, monumentales, abstraktes Glasfenster  
Rheinhalle, Tortempel: Heinrich Nauen, Mosaik „Der Rhein als Träger des Lebens“ und „Tanz“, 1925  
Rheingoldsaal, Raumnischen und über Saaltür:  
Ernst Aufseeser, 8–10 Wandbilder Ohne Titel  
(Kat. Nr. 15)

Rheinterrassen: Franz Kornemann, Scraffttofries  
(Kat. Nr. 29)

Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, Ausstattung  
(Kat. Nr. 37)

Rheinterrassen, Weinsalon, südl. Flügel: Joseph Ringel, Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 35);  
westl. Flügel: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasendem Tier (Kat. Nr. 30)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Der Gründungsvater von *Jungem Rheinland* und *Rheingruppe*, Adolf Uzarski, konnte in der Rheinhalle ebenfalls ein Wandbild realisieren.

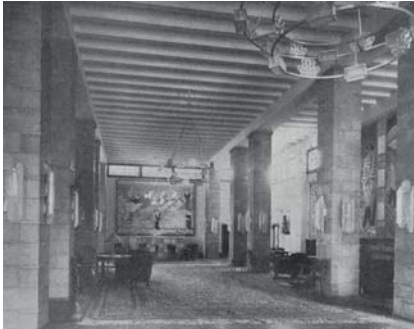
Er legte es dreiteilig an: Rechts im Bild leitet ein Kind repoussoirartig in die Komposition ein, neben ihm ist ein stehendes (Eltern-)Paar zu sehen. In der linken Bildhälfte fällt der Blick auf eine stilisierte und abstrahierte Aufsicht auf Düsseldorfs Stadtbild sowie das vorgelagerte Rheinufer. Zwei Fische am linken Bildrand und mittig weisen zusätzlich auf das Wasser hin.

In der Spitze des Wandbildes ist ein liegender Frauenakt mit unbekleidetem, liegendem Kind zu sehen. Uzarski gestaltet den Hintergrund sowie die Stadtsilhouette in fein abgestuften Pastelltönen, die sich in geometrischen Farbfeldern überlagern und aufbauen. Er bemüht sich, in Farbigkeit und Bildaufbau an die Wirkung traditioneller Fresken anzuknüpfen.

Die ursprüngliche Anordnung und Reihenfolge der Werke im Raum ist nicht bekannt; zur heutigen Installation und Platzierung vgl. Schema „Tonhalle“, Kat. Nr. 12 (Jankel Adler).

**Kat. Nr. 39 • Duisburg**

Viktor Lurje



Kat. Nr. 39 • Raumansicht Duisburger Hof, 1928 •  
Abb. entnommen aus: BAUZEITUNG 1928, S. 32  
(Abb. 11)

**Titel**

Titel nicht bekannt (Jahreszeitenwandbilder)

**Standort**

Duisburger Hof, Großer Saal (sog.  
Konversationshalle)

**Datierung**

1928

**Technik**

nicht bekannt („lapidar gezeichneter Freskostil“)

**Maße**

mind. zwei, vermutlich vier Werke; Maße nicht  
bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative des Archi-  
tekten Hans Großmann, kofinanziert durch private  
Geldgeber)

**Quellen und Literatur**

Joseph Cremers, Hotel Duisburger Hof in Duisburg,  
in: *Deutsche Bauzeitung*, Berlin 1928, S. 27–35; vgl.  
v. a. Abb. 11, S. 32

**Querverweise***Weitere Wandmalereien von Victor Lurje*

Um 1926, Düsseldorf, Rheinterrassen, Weinsalon:  
Wandmalerei mit grasenden Tieren zwischen  
Büschen und Hecken (Kat. Nr. 30)

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und  
Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und  
Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandge-  
staltung, 1920  
DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix,  
„Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr.  
11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski  
und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialis-  
tischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst  
grüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969  
DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen,  
Weinsalon: Joseph Ringel, Deckenbemalung und  
Wandfelder mit Tierfiguren vor abstraktem, kubisch  
aufgebautem Hintergrund, um 1926 (Kat. Nr. 35);  
Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser, Wandbilder in  
Wandzwickeln der Raumnischen, 1926 (Kat. Nr. 15);  
Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter  
Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat.  
Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch,  
wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37);  
Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an  
Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)  
DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein,  
Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)

ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924

HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928

KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsdekoration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927 (Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon: Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930 (Kat. Nr. 116); Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927

KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)

LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13

LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928

MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908

STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928

ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

Weitere beteiligte Künstler waren Paul Speck (keramische Kamine), Fritz Burmann, Richard Gessner und Werner Peiner, die sich die Wandmalereien im sog. „Weekend-Raum“ teilten und auf Kopf- und Seitenwandflächen mit ihren Malereien auf Rohseide die Wände füllten.

### Beschreibung/Bemerkung

Das imposante, nachklassizistische Hotel Duisburger Hof der Architekten Pfeifer & Großmann aus Mülheim an der Ruhr wurde 1928 fertiggestellt und eröffnet.

In der zentralen, großen Halle des Erdgeschosses waren Viktor Lurjes (1883–1944) Vierjahreszeitenbilder zu sehen.

Es handelte sich hier jedoch mehr um großformatige Tafelbilder, die vermutlich auf allen vier Seiten der Halle platziert waren. Auf dem in der Bauzeitung publizierten Werk sind Bauern beim Pflügen dargestellt.

Außerdem war der der Wiener Werkstätte angehörige Künstler hier auch für eine vergoldete Plastik sowie die Intarsienarbeiten der Türen zuständig. Die verschiedenen Techniken sowie die Ausführung der Wandbilder als querrechteckige Werke mit exakt definierten Rahmenmaßen schwächen den Wandbildcharakter ab und verdeutlichen die tiefe Verwurzelung des Künstlers in der Raumkunst der Wiener Werkstätte.

In der Gesamtgestaltung der gediegenen Eingangshalle sind die Werke eher als weitere dekorative Elemente einzuordnen.

**Kat. Nr. 40 • Erfurt**  
Charles Crodel



Kat. Nr. 40 • Foto: Nachlass Charles Crodel

**Titel**

„Thüringer Mutter“, Entwurf für ein Hausschild

**Standort**

Katholische Vorbereitungsschule

**Datierung**

vermutlich 1924

**Technik**

nicht bekannt, ob die Arbeit ausgeführt wurde oder nur im Entwurf bestand

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht bekannt

**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**

STECKNER 2009, Kat. Nr. 79

AUSST. KAT. JENA 1994, S. 24, 26f. (allg. zur „Thüringer Mutter“)

**Entwürfe**

*Nachlass Charles Crodel*

Entwurf 1:10

(s. Abb. oben)

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße:

Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)

1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe:

„Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)

1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)

1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe-theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodel mit Crodelklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodel)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Das Motiv der „Thüringer Mutter“ taucht bei Crodel bis in die 1970er-Jahre immer wieder auf. Dieser Frauentypus wird als eine besorgende und arbeitende Frau mit einem in einem Umhänge-/Tragetuch eingewickelten Kind dargestellt.

## Kat. Nr. 41 • Erfurt

Charles Crodel

s. auch Abb. 39 und 40



Kat. Nr. 41.1 • Ansicht 2004 •  
Foto: Uwe Wagner, TLDA



Kat. Nr. 41.2 • Rauman sicht 1928 • Abb.  
entnommen aus: BAUZEITUNG 1928, S. 245

### Titel

„St. Georg und St. Martin“

### Standort

Hospital am Johannesring, Speisesaal  
heutige Nutzung: AWO Seniorenpflegeheim „Haus  
zu den vier Jahreszeiten“, Speisesaal

### Datierung

1926

### Technik

Fresko

### Maße

5,97 m x 4,60 m

### Zustand

erhalten

### Auftraggeber

vermutlich auf Initiative von Walter Kaesbach; 1925  
Wettbewerbsausschreibung von Angermuseum  
und Kunstverein für die im Neubau befindliche  
karitative Einrichtung; zwischen fünf Konkurrenten  
erhielt Crodel den Zuschlag; Inneneinrichtung des  
Hospitals durch private Spender finanziert, darunter  
Alfred Hess

### Quellen und Literatur

STECKNER 2009, Kat. Nr. 72  
MENZEL 2008, S. 49  
WAGNER, U. 2005, mit Abb.  
SCHNEIDER 1992, Bildband, Abb. 395.3, S. 584  
(Abb. Skizze)  
SCHNEIDER 1992, Textband, S. 405f.  
Architekturführer DDR. Bezirk Erfurt, Berlin 1979,  
S. 33  
AUSST. KAT. HANNOVER 1977, S. 6f.

### Presse und Primärliteratur

Gotthold Deile, *Die Entstehung und Bedeutung der  
Erfurter Hospitäler*, Erfurt 1930, S. 78–81  
BAUZEITUNG BERLIN, Nr. 28/29 (7.4.1928),  
S. 241–246; mit Abb. „Halle im Erdgeschoss“ (mit  
Crodel-Wand)  
Curt Glaser, Zwei Wandmalereien von Charles Cro-  
del, in: KUNST UND KÜNSTLER Jg. XXIV, 1925/1926, H  
6, S. 245–246, 254.  
Hermann Giesau, in: *Der Cicerone* 18, 1926, Heft 15,  
S. 534

Zur heutigen Nutzung siehe Homepage des  
AWO-Seniorenheims:  
<http://www.pflegeheim-erfurt.de/index.php?id=4621&type=98> (19.9.2012)

### Deutsches Kunstarchiv Nürnberg

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB II, Jan.–  
März 1926, Jan 1927



## Entwürfe

*Nachlass Charles Crodel*

Entwurf

## Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)

1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)

1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)

1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle

1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)

1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe-theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)

1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eck-turm der Unterburg: Crodel mit Crodelklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)

1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokoko-raum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)

nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle;

1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg

1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodel)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere Wandbilder in Krankenhäusern*

BERLIN, Charité, großer Hörsaal: Hugo Vogel, sog. Prometheus-Wandbild, 1917–1920 (Kat. Nr. 8)

HALLE, Polizeilazarett der Artilleriekaserne: Erwin Hahs mit Schülern, Farbgestaltung der Flure, Trep-penhäuser und Innenräume, 1924–1926

WAIBLINGEN, Krankenhaus, Treppenhaus: Willi Baumeister, sog. Sportarten-Wandbild, 1928 (Kat. Nr. 151)

## Beschreibung/Bemerkung

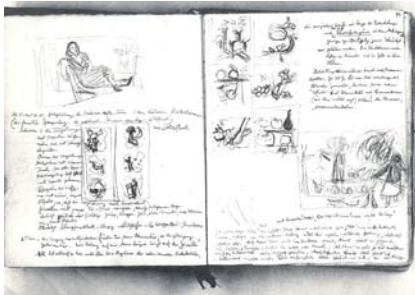
In diesem Wandbild folgte Crodel der traditionellen Form einer Wandmalerei, die eine Wandfläche komplett ausfüllte und versah sie mit einer vielfigurigen Szene wie z. B. bei den großflächigen Jüngsten Gericht-Bildern.

Das Bildfeld ist durch den Kaminrisalit in drei nahezu gleich große Teile geteilt. Mittig über dem Kamin ist ein Puttenreigen zu sehen, rechts und links verschiedene Szenen aus dem Leben des Heiligen Martin sowie des Georg von Koziba. Crodel bettet diese Szenen in eine zusammenhängende Landschaftsdarstellung ein und schließt sie zudem durch den gemeinsamen blau/grünen Grundfarbton zusammen.

Vgl. ausführlichere Beschreibung zu diesem Werk in Kapitel III.2.1.2, S. 202–206 *Die Krankenhäuser in Halle, Erfurt und Königstein*

**Kat. Nr. 42 • Erfurt**

Charles Crodel



Kat. Nr. 42 • Skizzen in Tagebuch IV, 1932 •

Foto: Nachlass Charles Crodel

**Titel**

Türfüllungen und Deckengemälde

**Standort**

Städtisches Museum (Angermuseum), Rokokoraum der Familie Spangenberg

**Datierung**

1932 (und Folgejahre)

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

drei Doppeltüren mit je zweimal drei bemalten Feldern in den Türblättern

Maße Tür: 124 cm x 75 cm;

Maße Bildfelder: je 43 cm x 33 cm

**Zustand**

erhalten; unter Türfüllungen

erworben vom Künstler im Tausch gegen

Inv. Nr. 1987, 9500, 9861, 3.11.1932

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative von Walter Kaesbach; zur Beziehung Crodel-Kaesbach vgl. auch Hospital am Johannesring, Kat. Nr. 41)

**Quellen und Literatur**

STECKNER 2009, Kat. Nr. 78

*Städtisches Angermuseum, Erfurt*

Türfüllungen: Inv. Nr. II 384

*Deutsches Kunstarchiv Nürnberg*

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB IV, S. 93, Nov 1932; TB VI, S. 54, Mai 1937 (Schablonen)

**Entwürfe***Nachlass Charles Crodel*

Entwurfskonvolut 1:1

**Querverweise***Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude:

„Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)  
 1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)  
 1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)  
 1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)  
 1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)  
 1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)  
 1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
 1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
 1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
 1931/32 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
 1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodell mit Crodellklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
 nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

#### *Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle;  
 1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
 1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodell)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

#### *Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
 DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
 ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43)  
 ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
 HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)

HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stillleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
 KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
 KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
 LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
 MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
 OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

#### *Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
 MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
 PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

#### **Beschreibung/Bemerkung**

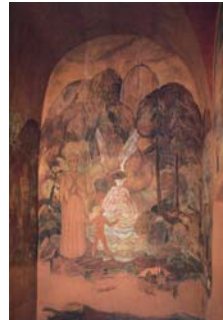
Die Türfüllungen, die Crodell für den Rokoko-Raum der Familie Spangenberg schuf, gestaltete er mit Pflanzenranken und anderen figurativen, aber ornamental eingesetzten Elementen. Es handelte sich in Anlehnung an die Wandmalereien des Rokoko um dekorative Wandgestaltungen, ähnlich denen, die Aufseher in Düsseldorf – jedoch in abstrahierter Formsprache – schuf. (Kat. Nr. 13)

## Kat. Nr. 43 • Erfurt

Erich Heckel



Kat. Nr. 43.1 • Raumansicht, Richtung „Die Welt des Mannes“ (links) • Foto: Angermuseum Erfurt



Kat. Nr. 43.4 • Raumansicht, Richtung „Die Welt der Frau“ (rechts) • Foto: Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen



Kat. Nr. 43.2 • Raumansicht, Richtung „Die Welt der Frau“ (rechts) • Foto: Stefan-George-Archiv, Stuttgart; Repro entnommen aus: LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 63



Kat. Nr. 43.5 • Raumschema • Abb.: Angermuseum Erfurt



Kat. Nr. 43.3 • Raumansicht, Richtung „Die Welt des Mannes“ (links) • Foto: Constantin Beyer; Repro entnommen aus: LUCKE/HÜNEKE 1992, S. 72

## Titel

„Die Stufen des Daseins“, auch „Lebensstufen“

## Standort

Städtisches Museum (Angermuseum)

## Datierung

1922–24

## Technik

Secco-Malerei

## Maße

alle Wandflächen ausgemalt, gesamt ca. 120 m<sup>2</sup>  
(Breite „Welt der Frau“: 3,01 m; „Welt des Mannes“:  
4,06 m)  
Grundfläche des Raumes ca. 28 m<sup>2</sup>, Höhe: 5,56 m

## Zustand

erhalten

## Auftraggeber

vermutlich auf Initiative von Walter Kaesbach, finanziert durch den Schuhfabrikanten Alfred Hess

## Quellen und Literatur

GABELMANN 2010b, S. 11f.  
GABELMANN 2008, S. 16–22  
MENZEL 2008, v. a. S. 49–52  
LUCKE 2004  
NOWAK 1999b, S. 37  
AUSST. KAT. ERFURT 1996  
LUCKE 1996  
LUCKE 1992  
LUCKE/HÜNECKE 1992  
HERZOGENRATH 1973, S. 63–65  
SAUERLANDT 1957, S. 269

## Primärliteratur

Max Sauerlandt: Heckel-Raum, in: KAT. SLG. ERFURT 1924, S. 33–35

## Angermuseum Erfurt – Kunstmuseum der Landeshauptstadt

Grundriss mit Neuvermessung aller Wände, HG. EG.07. Heckelraum, Okt. 2015

## Querverweise

### Weitere Wandbilder von Erich Heckel

1908/09 Dresden, privat genutzter Dachraum:  
erste Versuche mit überlebensgroßen Figuren als Wandmalereien  
1911 Berlin, Atelier Mommsenstraße: Entwurf für eine Wandmalerei  
1912 Köln, Sonderbundausstellung, Kapelle: Ausmalung mit Ernst Ludwig Kirchner, Fenster von Johan Thorn Prikker  
1928 Essen, Museum Folkwang: Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde (Kat. Nr. 46)

### Weitere Wandbilder in Museen

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48);  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

### Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

### Beschreibung/Bemerkung

Der von Erich Heckel in Erfurt ausgemalte Raum gehört zu den wenigen erhaltenen figurativen Wandmalereien der Weimarer Republik.

Heckel hatte seinen Zyklus „Stufen des Daseins“ betitelt; von Max Sauerlandt stammte der Titel „Lebensstufen“, unter dem er vor allem in die Kunstgeschichte schreibung einging.

Besonders detailliert haben sich Mechthild Lucke und Andreas Hüneke 1992 mit der Auftrags- und Entstehungsgeschichte sowie dem Bildprogramm beschäftigt. (LUCKE/HÜNEKE 1992)

Diese Publikation bildet nach wie vor eine der wichtigsten Grundlagen für die Beschäftigung mit dem Zyklus Heckels.

Heckel hatte nicht auf einen tradierten Stoff wie die Edda-Dichtung oder einen feststehenden Bildkanon wie die Lebensalter-Darstellungen zurückgegriffen, die in anderen Museen zur Umsetzung kamen, sondern entwickelte in seiner spätexpressionistischen Formensprache einen vielfigurigen und zeitgenössisch-persönlich konnotierten Kontext, der nur teilweise mithilfe der tradierten Ikonografie entschlüsselt werden kann.

Vgl. in vorliegendem Text außerdem v. a. Kapitel III.2.3.2, S. 284ff. *Erfurt und Krefeld: Ein eigener Raum für moderne Monumentalmalerei*

**Kat. Nr. 44 • Erfurt**

Karl Schneider

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

„Auszug der Schützen“

**Standort**

Schützenhaus, Saal  
heutige Nutzung: Thüringisches Ministerium für  
Wissenschaft, Forschung und Kultur

**Datierung**

1920

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt (Wandfries)

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

Erfurter Schützenverein

**Quellen und Literatur**

REIMERS 2000, S. 61, Anm. 75  
REIMERS 1999, S. 213 sowie ebd. Anm. 13  
NOWAK 1999, S. 36 sowie ebd. Anm. 28  
MENZEL/NOWAK 1997, S. 32

*Stadtarchiv Erfurt*

Vorlesungsverzeichnis der Erfurter Volkshoch-  
schule, Nachtrag zum Winterhalbjahr 1919/20,  
Inv. Nr. E 424a/35

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Karl Schneider  
bekannt.

**Beschreibung/Bemerkung**

Der von Karl Schneider gestaltete Wandfries mit  
dem Auszug der Schützen im Erfurter Schützen-  
haus ist nur schriftlich überliefert; es sind keine  
Fotografien oder Entwürfe bekannt.

Die Gruppe *Jung-Erfurt* veranstaltete zu Beginn des  
Jahres 1920 eine Vortragsreihe zu verschiedenen  
Themen der Kunstgeschichte, die maßgeblich von  
Willy Kirch gestaltet wurde.

Der dritte Abend war der Wandmalerei gewidmet  
und fand vor Ort im Schützenhaus Erfurt statt,  
wo der Künstler Karl Schneider selbst zu seinem  
Werk referierte und Kirch allgemein zur aktuellen  
Kunstauffassung sprach.



## Kat. Nr. 45 • Essen

Willi Baumeister



Kat. Nr. 45 • WVZ 309, CC BY-NC-SA Archiv  
Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart

### Titel

Wandbildentwurf für Rotunde des  
Museumsneubaus

### Standort

Museum Folkwang, Brunnensaal (Rotunde), Laterne

### Datierung

1929

### Technik

als Sgraffito geplant, nicht ausgeführt

### Maße

nicht ausgeführt

### Zustand

Entwürfe verschollen

### Auftraggeber

Museum Folkwang (auf Initiative Ernst Gosebruchs)

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 10f.  
Mario-Andreas von Lüttichau: Willi Baumeister, in:  
AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993B, S. 32–35  
GROHMANN 1963, S. 46

### Quellen

Schreiben von Max Sauerlandt in Vertretung des  
erkrankten Ernst Gosebruch an Willi Baumeister,  
Erich Heckel und Oskar Schlemmer, 5.3.1928, Archiv  
des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg  
(zit. n. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 10)

### Presse

Will Grohmann, Wandbilder von Oskar Schlemmer  
und Willi Baumeister, in: *Das Werk*, Heft 7, Jg. 18,  
Ein Haus am Meer. Berliner Bauausstellung, 1931,  
S. 193/194–202, mit. Abb. S. 200. (GROHMANN  
1931B)

### Stadtarchiv Essen

Bauakten Rep. 102 IV 940

### Entwürfe

Z 309

Sportler, 1928 (sic) (nicht wie von Ponert auf 1929  
datiert)

Entwurf für das Museum Folkwang, Essen, Sgraffito  
(Teil)

Kohle, Bleistift, Kreide auf Papier

Maße nicht bekannt

verschollen

vgl. PONERT 1988, Z 309, S. 136

Z 310

Hockey, 1928 (sic!) (nicht wie von Ponert auf 1929 datiert)  
Entwurf für das Museum Folkwang, Essen, Sgraffito (Detail)  
Bleistift und Deckfarbe auf Papier  
37,5 cm x 32,2 cm  
ehem. Museum Folkwang, Essen, Graphische Sammlung  
verschollen  
VGL. PONERT 1988, Z 310, S. 137

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Willi Baumeister*

1914 Köln, Werkbundaustellung: Vier Werke im Wandbildzyklus „Alt kölnner Legenden“ (zusammen mit Oskar Schlemmer und Hermann Stenner unter Leitung von Adolf Hölzel)  
1928 Waiblingen, Krankenhaus: sog. Sportarten-Wandbild (Kat. Nr. 151)  
1930 Frankfurt Bornheim, Friedrich-Ebert-Schule: Entwurf für ein Wandbild (Kat. Nr. 50)  
1939 Wuppertal, Wohnhaus Dr. Herberts: Wandbild auf Gartenwand

Außerdem Teilnahme an den Werkbundaustellungen 1922 und 1923 sowie der Bauausstellung 1924 mit den sog. Mauerbildern (baugebundene, non-figurative Gipsreliefs) typografische Gestaltung für die Werkbundaustellung 1927, Bauausstellung 1931.

*Weitere Wandbilder u. a. baugebundene Werke im Museum Folkwang, Essen*

1925–1933 Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaaes, (Kat. Nr. 47)  
1928 Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde (Kat. Nr. 46)  
1928–1931 Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus in Rotunde (Kat. Nr. 48)  
1929 Johan Thorn Prikker, Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen  
um 1929 Ludwig Gies, Genien im Atrium  
nach Sept. 1934 Charles Crodel, Farbentwürfe für Brunnenraum

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalerei-zyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64);

HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalerei-zyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

### Beschreibung/Bemerkung

Der Direktor des Museum Folkwang Ernst Gosebruch beauftragte für den Museumsneubau, der 1929 eröffnet wurde, verschiedene Künstler mit Bauplastik, Mosaik- und Intarsienarbeiten, farbiger Wandgestaltung sowie Wandmalereien.  
1928 lud er Willi Baumeister, Erich Heckel und Oskar Schlemmer zu einem Wettbewerb für Wandmalereien in der zentralen Rotunde des Museums ein. Thema sollte die „Jungmännliche Bewegung unserer Zeit“ (Spiel und Sport) sein. Für die Beteiligung und Erstellung eines ersten Entwurfs stand jedem Künstler ein Betrag von 1.000 Mark zur Verfügung. Baumeister reichte mindestens sechs Blätter als Entwürfe für die Ausmalung der oberen Wandzone des Brunnenraumes unmittelbar unter der Laterne ein. Sie sind in dem 1929 erschienenen Katalog von Agnes Waldstein verzeichnet.  
In Abbildungen sind zwei dieser Entwürfe überliefert. Ein ausgeprägtes Querformat zeigt drei Figuren in unterschiedlichen Körperpositionen, die verschiedene Stadien von Ruhe und Bewegung darstellen. Auf der zweiten Zeichnung ist ein Hockeyspieler mit einer doppelten Silhouette in typisierter, stark reduzierter Formsprache zu sehen.

Baumeister hatte sich für das von Gosebruch gewünschte Thema für die Wandmalereien bereits durch seine Sportlerdarstellungen der 1920er-Jahre sowie durch die zeitgleich entstandenen Mauerbilder besonders qualifiziert.

**Kat. Nr. 46 • Essen**

Erich Heckel



Kat. Nr. 46 • Entwurf zur Ausmalung der Rotunde, 1928 • Museum Folkwang Essen, Inv. Nr. C 177

**Titel**

Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde

**Standort**

Museum Folkwang, Brunnensaal/Laterne und Festsaal

**Datierung**

1928

**Technik**

Aquarellentwürfe, nicht ausgeführt

**Maße**

vgl. unten

**Zustand**

nicht ausgeführt

**Auftraggeber**

Museum Folkwang (auf Initiative Ernst Gosebruchs)

**Quellen und Literatur**

Hubertus Froning, Erich Heckel, in: AUSST. KAT.

STUTT GART/ESSEN 1993B, S. 29–31

AUSST. KAT. STUTT GART/ESSEN 1993A, S. 10f.

HERZOGENRATH 1973, S. 89f., Abb. 147, S. 90

*Quellen*

Schreiben von Max Sauerlandt in Vertretung des erkrankten Ernst Gosebruch an Willi Baumeister, Erich Heckel und Oskar Schlemmer, 5.3.1928, Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (zit. n. AUSST. KAT. STUTT GART/ESSEN 1993A, S. 10)

*Stadtarchiv Essen*

Bauakten Rep. 102 IV 940

**Entwürfe**

*Museum Folkwang, Essen, Graphische Sammlung*

Entwurf zur Ausmalung der Rotunde, 1928

Aquarell über Bleistift auf Papier

78,5 cm x 48,8 cm

Inv. Nr. C 177 (mit Abb.)

Entwurf zur Ausmalung der Rückwand des Festsaaes, 1928

Aquarell über Bleistift auf Papier

40,3 cm x 50,7 cm

Inv. Nr. C 230

Entwurf zur Ausmalung der Rückwand des Festsaaes, 1928

Aquarell über Bleistift auf Papier

48,6 cm x 52,2 cm

Inv. Nr. C 229

Entwurf zur Ausmalung der Seitenwand des Festsaaes: Bildhauer vor Steinbruch, 1928  
Aquarell über Bleistift auf Papier  
40 cm x 78,3 cm  
Inv. Nr. C 178

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Erich Heckel*

1908/09 Dresden, privat genutzter Dachraum: erste Versuche mit überlebensgroßen Figuren als Wandmalereien  
1911 Berlin, Atelier Mommsenstraße: Entwurf für eine Wandmalerei  
1912 Köln, Sonderbundaustellung, Kapelle: Ausmalung mit Ernst Ludwig Kirchner, Fenster von Johan Thorn Prikker  
1922–24 Erfurt, Städtisches Museum/Angermuseum: Raumausmalung im Erdgeschoss „Stufen des Daseins“/„Lebensstufen“ (Kat. Nr. 43)

*Weitere Wandbilder u.a. baugebundene Werke im Museum Folkwang, Essen*

1925–1933 Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaaes, (Kat. Nr. 47)  
1928–1931 Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus in Rotunde (Kat. Nr. 48)  
1929 Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus (Kat. Nr. 45)  
1929 Johan Thorn Prikker, Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen  
um 1929 Ludwig Gies, Genien im Atrium  
nach Sept. 1934 Charles Crodé, Farbentwürfe für Brunnenraum

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodé, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalerei-Zyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)

MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalerei-Zyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

### Beschreibung/Bemerkung

Heckel war neben Baumeister und Schlemmer von Gosebruch ebenfalls aufgefordert worden, einen Vorschlag für die Ausgestaltung der Kuppel über der Rotunde/Brunnenraum mit Georg Minnes Brunnen zu entwickeln. Der Künstler hatte sich vermutlich aufgrund seiner Wandmalerei im Erfurter Museum empfohlen; zudem stand er wie auch Ernst Ludwig Kirchner mit dem dem Museum wohlgesonnenen Förderer und Sammler Carl Hagemann in Kontakt.

Für das Museum Folkwang reichte Heckel außerdem drei Entwürfe für die Ausmalung des Festsaaes ein (obwohl dieser Auftrag bereits Kirchner zugesichert war) sowie einen erhaltenen Entwurf für die Gestaltung der Rotunde.

Die Sockelzone sollte möglichst neutral gehalten werden. Heckel schlug hierfür eine Farbgestaltung mittels Vertikalstreifen und -farbfeldern in weiß, hellblau, gelb und orange vor, in der sich oberhalb anschließenden Wandzone breitete er eine vielfigurige Szene zum Thema Sport aus; die Laterne darüber sollte in rot gehalten werden.

Für den Festsaal hatte er ein vielfiguriges Panorama zum Thema der Bildhauerei vorgesehen.

# Kat. Nr. 47 • Essen

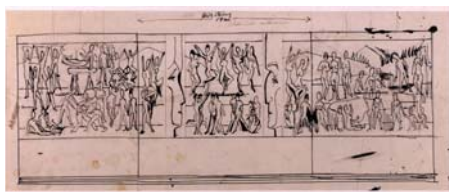
## Ernst Ludwig Kirchner



Kat. Nr. 47.1 • Entwurf Festsaal-Ausmalung, 1927 • Kreide über Tusche und Bleistift, 33,3 x 51,1 cm • Museum Folkwang Essen, Inv. Nr. C 38/86 • Foto: Archiv d. Verf.



Kat. Nr. 47.2 • Entwurf Festsaal-Ausmalung, 1927 • Tusche über Bleistift, 36 x 35,4 cm • Museum Folkwang Essen, Inv. Nr. C 13/86 • Foto: Archiv d. Verf.



Kat. Nr. 47.3 • Entwurf Festsaal-Ausmalung, 1928 • Tusche und Bleistift, 21,8 x 48,6 cm • Museum Folkwang Essen, Inv. Nr. C 29/86 • Foto: Archiv d. Verf.

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (verschiedene Motive für Wandbilder aus den Themenkreisen Leben und Arbeit wie Spiel, Sport, Tanz, Straße, Fabrik u. a.; besonders: Lebensalter und Farbertanz)

### Standort

Museum Folkwang, Festsaal im Neubau

### Datierung

1925–1933

### Technik

als Fresken geplant, nicht ausgeführt

### Maße

Maße der geplanten Werke nicht bekannt, Raumgröße 9,5 m x 22 m

### Zustand

nicht ausgeführt

### Auftraggeber

Museum Folkwang (auf Initiative Ernst Gosebruchs; mit maßgeblicher Vermittlungstätigkeit und finanzieller Unterstützung von Carl Hagemann)

### Quellen und Literatur

BURG 2010  
ZACHARIAS 2010  
DELFS 2010B, Brief Nr. 1492, 1591  
VON LÜTTICHAU 2004  
DELFS 2004A (insgesamt ist das Projekt für Essen in mehr als 140 Briefen zwischen Kirchner und Gosebruch nachweisbar, vgl. ebd. Register)  
DELFS 2001  
HOFFMANN, M. 1999A, S. 46f.  
FRONING 1999  
SCHIEDER 1998  
FRONING 1993  
FRONING 1991

Anton Henze, Ernst Ludwig Kirchner und Carl Hagemann. Zur Geschichte der Sammlung Hagemann und der Tragödie von Essen, in: *Das Kunstwerk IX*, 4, 1955/56, S. 9ff.

### Primärliteratur

SCHIEFLER 1929

### Entwürfe

Archiv Kirchner Museum Davos

div. Entwürfe und überarbeitete Fotografien

Museum Folkwang Essen

Zahlreiche Entwürfe, 1927–1933, vgl. v. a. FRONING 1999, S. 186f.

## Querverweise

*Weitere Wandbilder und baugebundene Werke von Ernst Ludwig Kirchner*

1912 Köln, Sonderbundaussstellung, Kapelle: Ausmalung mit Erich Heckel, Fenster von Johan Thorn Prikker

1914 Köln, Werkbundaussstellung, Ausstellungsstand der Tabakwarenhandlung Josef Feinhals: Große Stoffapplikation/Standdekoration „Die Kunst im Tabakgewerbe“

1915 Karlsruhe, Stadthalle, Jubiläumsausstellung zur 300-jährigen Stadtgründung: Entwurf für Decken- und Wandbemalung über großem, runden, kuppelüberwölbtem Raum

1917 Königstein, Sanatorium Kohnstamm, Brunnenhaus: fünfteiliger Wandmalereizyklus mit Badeszenen am Meeresstrand

*Weitere Wandbilder u. a. baugebundene Werke im Museum Folkwang, Essen*

1928 Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde (Kat. Nr. 46)

1928–1931 Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus in Rotunde (Kat. Nr. 48)

1929 Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus (Kat. Nr. 45)

1929 Johan Thorn Prikker, Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen  
um 1929 Ludwig Gies, Genien im Atrium  
nach Sept. 1934 Charles Crodel, Farbwürfe für Brunnenraum

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)

DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932/33 (Kat. Nr. 42)

HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)

HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stillleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)

KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)

KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)

LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)

MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt

geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140) OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28

MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922

PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

## Beschreibung/Bemerkung

Ernst Ludwig Kirchner war 1925 erstmals mit dem Direktor des Museum Folkwang Ernst Gosebruch über eine wandmalerische Ausschmückung des Festsaaus im Neubau des Museums in Kontakt. Bis das Projekt 1933 schließlich endgültig scheiterte, erarbeitete Kirchner zahlreiche Varianten für die Ausmalung des Saals.

Als zentrales Thema variiert er das menschliche Leben: menschliches Miteinander sowie das Motiv der menschlichen Körper im Tanz.

In den Lebensaltervariationen dominierten vielfigurige Szenen, die er auf der Längs- sowie der Stirnwand ausbreitete. Eine Gliederung der Bildfläche in einzelne Kompartimente ist hier bereits angelegt. Er variierte dies später, indem er in einer dominanten Bandornamentik kleine Bildfelder schuf, in denen er einzelne Szenen miteinander kombinieren konnte. In der letzten Entwurfsphase dominieren schließlich die Ideen für den sog. Farbtanz, eine vielfigurige Szene zahlreicher tanzender Akte für die Stirnwand des Saales.

Als Ende der 1920er-Jahre der dritte Bauabschnitt des Museumsneubaus aus finanziellen Gründen abgesagt werden musste, sollte der Festsaal auch als temporäre Ausstellungsfläche zur Verfügung stehen. Die Vorschläge von Gosebruch, die Wandmalereien stattdessen als Leinwandbilder oder Wandteppiche auszuführen, wurden von Kirchner abgelehnt.

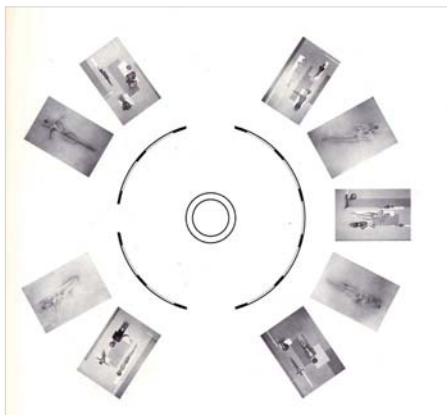
Die Finanzierungsprobleme sowie die veränderten politischen Bedingungen ab 1933 ließen das Projekt schließlich endgültig scheitern.

Vor allem Hubertus Froning und Hans Delfs haben den Projektablauf und die verschiedenen Stadien der Entwürfe ausführlich dokumentiert. (FRONING 1991, FRONING 1993, FRONING 1999, DELFS 2001, DELFS 2004A)



## Kat. Nr. 48 • Essen

Oskar Schlemmer



Kat. Nr. 48.1 • Schema der Raumanordnung der dritten Fassung, 1931 • Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 99



Kat. Nr. 48.2 • Raumaufnahme dritte Fassung, 1931 • Foto: Albert Renger-Patzsch, 1931

### Titel

Ohne Titel (Folkwang-Zyklus)

### Standort

Museum Folkwang, Brunnensaal

### Datierung

1928–1931

### Technik

Öl und Tempera oder Kaseinfarbe auf Leinwand, auf Sperrholzplatte, Hintergrund gespritzt

### Maße

neunteilig, je 2,39 m x 1,60 m

### Zustand

dritte und letzte Fassung 1933 magaziniert, seit 1937 verschollen

### Auftraggeber

Museum Folkwang (auf Initiative Ernst Gosebruchs)

### Quellen und Literatur

v. a.:

AUSST. KAT. STUTTGART 2014, v. a. S. 30–33, 142–176, 276, Kat. Nr. 142–176

Friederike Zimmermann: Oskar Schlemmer als Wandgestalter, in: AUSST. KAT. STUTTGART 2014, S. 157–164

DELFS 2001, S. 79

AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, v. a.

S. 10–13, 17, 19, 22, 48, 53–61, 72–115

AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993B, S. 29–35

AUSST. KAT. MANNHEIM 1988, Abb. S. 64–95;

Katalog S. 139f., 146f.

Wulf Herzogenrath, „Die jungmännische Bewegung unserer Zeit“. Die Themenentfaltung der Wandbilder Oskar Schlemmers für den Brunnensaal des Museums Folkwang Essen, 1928, in: AUSST. KAT. MANNHEIM 1988, S. 31–37

SCHLEMMER 1977, S. 237, 247, 253f., 258, 260, 281, 311, 326

HERZOGENRATH 1973, v. a. S. 89–97, 181–183 sowie Kat. Nr. 7, S. 208–220

BORRIES 1960

BURG 2010

AUSST. KAT. KÖLN 1994

HÜNEKE 1990, S. 217f. 226–231, 235–237

HILDEBRANDT 1952, S. 29f., Kat. Wandbilder und Wandreliefs Nr. 6 sowie Nr. 128, 151–160, 214–222; Abb. 78

### Quellen und Primärliteratur

SCHLEMMER 1932

SCHLEMMER 1931A

SCHLEMMER 1930B

SCHLEMMER 1930A

SCHLEMMER 1923

Zu den Wandbildern des Museums Folkwang in Essen. Manuskript eines Interviews von Professor Landsberger mit Oskar Schlemmer, gesendet am 3.11. 1930 zw. 16.40 und 19.00 Uhr, Erstveröffentlichung, in: HERZOGENRATH 1973, S. 181–183

Schreiben von Max Sauerlandt in Vertretung des erkrankten Ernst Gosebruch an Willi Baumeister, Erich Heckel und Oskar Schlemmer, 5.3.1928, Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (zit. n. AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 10)  
Schreiben von Oskar Schlemmer an Willi Baumeister, 8.4.1929, in: HÜNEKE 1990, S. 208  
Schreiben von Oskar Schlemmer an Will Grohmann, 4.2.1930, 1.8.1930, 29.8.1930, 8.9.1930, 4.10.1930, 10.11.1930, 18.12.1930, in: GUTBROD 1968, S. 92–96

Versch. Raum- und Werkaufnahmen von Albert Renger-Patzsch, in: AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A

- Raumaufnahmen der ersten Fassung, 1929, S. 77
- Raumaufnahmen der zweiten Fassung, 1930, S. 86f.
- Raumaufnahmen der dritten Fassung, 1931, S. 101
- Aufnahmen der verschollenen Wandbilder der dritten Fassung, 1930, Abb. S. 114f.

*Stadtarchiv Essen*

Bauakten Rep. 102 IV 940, v. a. S. 398, 408

*Presse*

GROHMANN 1935

KUNSTBLATT, XV. Jg. 1931, Abb. S. 16–22

Will Grohmann: Oskar Schlemmers Wandbilder im Museum Folkwang, Essen, in: KUNSTBLATT, XV. Jg. 1931, S. 23–24 (GROHMANN 1931A)

Will Grohmann: Wandbilder von Oskar Schlemmer und Willi Baumeister, in: Das Werk, Heft 7, Jg. 18, Ein Haus am Meer. Berliner Bauausstellung, 1931, S. 193/194–202, mit. Abb. S. 200. (GROHMANN 1931B)

## Entwürfe

*Zahlreiche Vorzeichnungen, Skizzen sowie andere mit dem Folkwang-Zyklus verwandte Gemälde in folgenden Sammlungen*

Museum Folkwang Essen

Staatsgalerie Stuttgart, Gemälde-Sammlung und

Graphische Sammlung

Galerie der Stadt Stuttgart

Kunstmuseum Basel

Städtisches Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen

ausführlich publiziert in:

AUSST. KAT. MANNHEIM 1988, S. 139f.

AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, v. a. Kat. Nr. 1–61, 149a–157, 161f.

sowie AUSST. KAT. STUTTGART 2014, Kat. Nr. 142–176

Folkwang-Skizzenbuch

1928

Tuschpinsel, Rotstift, Kreide und Stempel auf hellem Karton

24,5 cm x 32,3 cm

in: Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart,

Inv. Nr. C 53/513

vollständig publiziert und kommentiert in:

AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A, S. 116–155, Kat. Nr. 62–148

## Querverweise

*Weitere Wandbilder u. a. baugebundene Werke von Oskar Schlemmer*

1914 Köln, Werkbundaussstellung: Vier Werke im Wandbildzyklus „Altkölner Legenden“ (zusammen mit Willi Baumeister und Hermann Stenner unter Leitung von Adolf Hölzel)

1923 Weimar, Staatliches Bauhaus, Werkstattgebäude: Fresken und verschiedene Reliefdarstellungen in Eingangsbereich und Treppenhaus (Kat. Nr. 152)

1924 Weimar, Haus Meyer: Wandgestaltung in Privatraum

1930 Berlin, Verbandshaus der Metallarbeiter, Entwurf für eine Wandgestaltung (Kat. Nr. 6)

1930 Berlin, Privathaus Erich Mendelsohn: Entwurf für einen Wandfries

1931 Berlin, Lichtenberger Schulen: Entwurf für ein Wandbild (Kat. Nr. 7)

1930/31 Zwenckau, Haus Dr. Rabe:

Metalldrahtkomposition

1934/35 München, Deutsches Museum, Kongresssaal: Entwurf für ein Mosaik (nicht ausgeführt)

1937 Bornim bei Potsdam, Haus Mattern: „Einheit von Körper-Seele-Geist“, malerisch-plastisches Wandbild

1939/40 Stuttgart, Haus Dieter Keller: Wandbild Familie

*Außerdem Teilnahme an der Internationalen*

*Bauausstellung Berlin 1931:*

Wandgestaltung einer eigenen Ausstellungsreihe mit Integration älterer, eigener Skulpturen (Bauplastik R, 1919, und Abstrakte Figur, 1921/23)

*Weitere Wandbilder u. a. baugebundene Werke im Museum Folkwang, Essen*

1925–1933 Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaaes, (Kat. Nr. 47)

1928 Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde (Kat. Nr. 46)

1929 Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus (Kat. Nr. 45)

1929 Johan Thorn Prikker, Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen

um 1929 Ludwig Gies, Genien im Atrium

nach Sept. 1934 Charles Crodol, Farbentwürfe für Brunnenraum

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
 DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
 ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
 ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaaes, 1925–1933 (Kat. Nr. 47)  
 HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalerei-zyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
 HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
 KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
 KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
 LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
 MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
 OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
 MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalerei-zyklus, 1922  
 PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

**Beschreibung/Bemerkung**

Schlemmer entwickelte zwischen 1928 und 1931 drei Fassungen für die Rotunde des Essener Museum Folkwang. Besonders ausführlich lassen sich die Auftrags- und Entwurfsgeschichte seines Zyklus bei Karin von Maur (AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A) nachlesen sowie in der neuesten Publikation anlässlich der großen Landesausstellung „Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt“ (AUSST. KAT. STUTTGART 2014). Zuvor galt Herzogenraths Dissertation zu Schlemmers Wandgestaltungen lange Jahre als grundlegendes Werk hierzu. (HERZOGENRATH 1973)

Nachdem Schlemmers erster vielfiguriger Entwurf wie auch die Vorschläge seiner Mitbewerber Erich Heckel und Willi Baumeister nicht auf Zustimmung gestoßen waren, ging Schlemmer bereits in seiner ersten, umfassend ausgearbeiteten Entwurfsfassung zu einzelnen Wandfeldern über. Die neun Tafeln waren eigens für diesen Raum konzipiert und auch kompositorisch aufeinander bezogen. Die erste Fassung zeigte Einzelfiguren und Figurengruppen vor einem grau melierten Hintergrund, der jedoch aufgrund dieser farblichen Dominanz gegenüber dem Minnebrunnen wenig Zustimmung fand. Die Entwürfe für die zweite Fassung reduzierte Schlemmer ausschließlich auf Aktfiguren, die er mit architektonischen Versatzstücken vor hellerem, nahezu farblosem Hintergrund kombinierte und in unterschiedlichen Bewegungsvariationen zeigte. Diese Fassung stieß zwar auf Anerkennung des Publikums, die Museumsdirektion gab sich jedoch zurückhaltend.

In der dritten Fassung, die 1931 schließlich endgültig in die Wandfelder der Rotunde eingelassen wurden, steigerte Schlemmer die Reduktion der Farbigkeit noch und orientierte sich in Figurdurchbildung und Komposition noch stärker an den architektonischen Gegebenheiten.

Auf diesen einzelnen Tafeln zeigte er vier Einzelfiguren neben fünf Figurengruppen. Durch die formale sowie inhaltliche Reduktion vermied Schlemmer jeglichen narrativen Aspekt. Die Figuren sind vor weitgehend monochromen rötlichen (Einzelfiguren) und grauen (Figurengruppen) Hintergrundflächen zu sehen.

Das von Gosebruch gewünschte Thema der „jungmännlichen Bewegung unserer Zeit“ wird von Schlemmer zugespitzt, indem er die menschlichen Figuren lediglich in ihrer wesentlichen Körperhaftigkeit darstellte und so zwischenmenschliche Beziehungen bzw. ein gesellschaftliches Miteinander zwar andeutete, ohne aber wie in vielen Lebenszyklen eine transzendente Ebene hinzuzufügen oder kosmische Einordnung vorzunehmen.

## Kat. Nr. 49 • Flensburg

Käte Lassen



Kat. Nr. 49.1 • Foto: Altes Gymnasium Flensburg



Kat. Nr. 49.2 • Käthe Lassen auf dem Arbeitsgerüst, 1922 • Fotograf unbekannt; Bildbesitz: Museumsberg Flensburg



Kat. Nr. 49.3 • Raumansicht heute • Foto: Joachim Klinke, Altes Gymnasium Flensburg

Alle Abb.: Mit freundlicher Genehmigung der Nachfahren von Käthe Lassen

### Titel

„Petri Fischzug“

### Standort

Altes Gymnasium, Aula

### Datierung

1913–1922

### Technik

Fresko

### Maße

5,60 m x 11,30 m

### Zustand

erhalten

### Auftraggeber

Preußisches Kultusministerium, auf Empfehlung Hans Poelzig's

### Quellen und Literatur

MAHN 2007, v. a. S. 86 und 89–95

ROHLING 1956

### Quellen

DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, v. a. S. 4356

vgl. auch Homepage zu Leben und Werk Käthe Lassens: <http://www.kaete-lassen.org/detail18.html> (Mai 2015)

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Käthe Lassen

1912 Flensburg-Weiche, Heilandskapelle: Wandbild

„Kommet alle zu mir“

um 1935 Flensburg, Polizeipräsidium: Wandbild

1936–39 Eckernförde, Pestalozzischule, Aula:

Fresko „Schwertertanz“

#### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Es handelt sich hierbei um Käthe Lassens ersten und einzigen Staatsauftrag, der ihr bereits 1913 erteilt worden war und dessen Endfinanzierung durch das neue Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung 1922 ermöglicht wurde. Die Wahl des Themas war der Künstlerin überlassen, einzige Vorgabe war ein Thema aus dem Neuen Testament. Das Werk erstreckt sich über die gesamte Wandfläche der Stirnwand der Aula zwischen der Holzvertäfelung im unteren Bereich, Decke und den beiden Längswänden.

In der zentral angelegten Komposition dieses monumentalen Wandbildes orientierte sie sich an Raffaels Wandteppich „Petri Fischzug“. Sie zeigt eine Ufersituation: im Vordergrund haben sich am rechten und linken Bildrand zahlreiche Personen

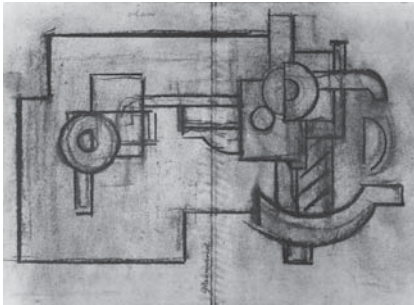
versammelt, die auf den offenen See blicken. Auf den zwei Fischerboten ist Jesus mit seinen Jüngern Simon Petrus und Andreas sowie Jakobus und Johannes zu sehen, die ihre schweren Netze ins Boot zurückziehen.

Der monumentale Charakter des Bildes wird neben der schieren Größe vor allem durch den streng symmetrischen und statischen Bildaufbau, die kompakten Figurengruppen sowie die dunklen Konturen, die Figuren, Boote und das Pflaster im Vordergrund prägen, erzeugt. Die Farbpalette des Werkes ist von Brauntönen in den Figurengruppen und großen Partien in Grün und Blau im Bereich der Seeoberfläche und des Himmels geprägt.

Auftrags- und Entstehungsgeschichte des Wandbildes hat Christina Mahn 2007 umfassend recherchiert und dokumentiert.

## Kat. Nr. 50 • Frankfurt

Willi Baumeister



Kat. Nr. 50 • WVZ 312 • CC BY-NC-SA Archiv  
Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart

### **Titel**

Ohne Titel (Entwurf)

### **Standort**

Bornheim, Friedrich-Ebert-Schule, Am Bornheimer Hang 10  
heutiger Name: Charles-Hallgarten-Schule

### **Datierung**

1930

### **Technik**

nicht bekannt, ob Wandbild ausgeführt wurde

### **Maße**

nicht bekannt

### **Zustand**

nicht erhalten

### **Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative Ernst Mays)

### **Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. FRANKFURT 2005, S. 17, 69

AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A, S. 18

GROHMANN 1963, S. 46, Nr. 1697

### *Presse*

Clara Menck: Die Suche nach dem großen Bild.  
Willi Baumeister in der Stuttgarter Staatsgalerie, in:  
*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Jan/Feb 1970 (in:  
DKA, NL Baumeister, Willi, II, B)

### **Entwürfe**

Z 311

Entwurf zu einem Mauerbild an einer Treppenwand,  
1930

Kohle, Bleistift, Deckfarbe auf Karton,  
23,2 cm x 38,6 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Inv. Nr. C 76/2562

Provenienz: WBA Nachlass Nr. 753

PONERT 1988, Z 311, S. 137

Z 312

Entwurf zum Mauerbild, Bornheimer Schule, 1930

Kohle auf Papier

Verschollen

PONERT 1988, Z 312, S. 137 (Abb. s. oben)

### **Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Willi Baumeister*

1914 Köln, Werkbundaussstellung: Vier Werke im  
Wandbildzyklus „Altkölnener Legenden“ (zusammen  
mit Oskar Schlemmer und Hermann Stenner unter  
Leitung von Adolf Hölzel)

1928 Waiblingen, Krankenhaus: sog. Sportar-  
ten-Wandbild (Kat. Nr. 151)

1929 Essen, Museum Folkwang, Brunnensaal:  
Entwurf für ein Wandbild in der Laterne der Rotunde  
im Neubau des Museums (Kat. Nr. 45)

1939 Wuppertal, Wohnhaus Dr. Herberts: Wandbild auf Gartenwand

Außerdem Teilnahme an den Werkbundausstellungen 1922 und 1923 sowie der Bauausstellung 1924 mit den sog. Mauerbildern (baugebundene, non-figurative Gipsreliefs) typografische Gestaltung für die Werkbundaustellung 1927, Bauausstellung 1931

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Das Wandbild für die Frankfurter Reformschule war neben Baumeisters Mauerbildern und nach dem Wandbild im Krankenhausneubau von Richard Döcker in Waiblingen ein weiteres Projekt für den öffentlichen Raum.

Es ist nicht eindeutig dokumentiert, ob dieser Entwurf auch ausgeführt wurde.

Baumeister hatte am 1.4.1928 seine Stelle als Lehrbeauftragter an der städtischen Kunstgewerbeschule Frankfurt begonnen. Ernst May und Albert Loecher zeichneten 1929/30 für den Neubau der Röderberg-Reformschule verantwortlich, in deren Architektur sie reformpädagogische Prinzipien umsetzten und eine großzügiges Schulgebäude mit Fach- und Wirtschaftsräumen, einer Gymnasiktterrasse, Duschen, Speisesaal, Küche (nach einem Plan von Margarete Schütte-Lihotzky) und Filmprojektor-Raum schufen.

Baumeisters Entwürfe für die Röderberg-Reformschule, die mit Einzug in das neue Bornheimer Gebäude von Ernst May 1930 in Friedrich-Ebert-Schule umbenannt worden war, zeigen weitgehend abstrahierte Bewegungsabläufe. Auf dem Entwurf, der auch eine Treppenabwicklung zeigt, ist das Wandbild aus verschiedenen rechteckigen Bildfeldern stufenweise aufgebaut und so der Architektur angepasst. Diesen Bildfeldern sind geometrische Formen sowie Versatzstücke schematisierter menschlicher Figuren eingeschrieben.

In der Grundidee greift er hier die Anlage des Waiblinger Wandbildes auf, die er im Entwurf jedoch radikaler abstrahierte als in der Ausführung in Waiblingen.



## Kat. Nr. 51 • Frankfurt

Max Beckmann



Kat. Nr. 51 • Repro aus GÖPEL 1976, Bd. II, Tafel 95 oben

### Titel

„Der Strand“

### Standort

Volksbildungsheim

### Datierung

1927

### Technik

Öl auf Leinwand

### Maße

1,75 m x 3 m

### Zustand

nicht erhalten, 1937 beschlagnahmt und in der Ausst. „Entartete Kunst“ gezeigt, seither verschollen

### Auftraggeber

Frankfurter Volksbildungsheim, finanziert durch Künstlerhilfe Frankfurt

### Quellen und Literatur

PETERS, O. 2008, S. 63

Barbara Copeland Buenger, Das Italien Max Beckmanns und Wilhelm Worringers, in: Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München 2002, S. 114–179, hier v. a. S. 165–170.

Dietrich Schubert, Max Beckmanns Strand- und Meeres-Gemälde bis zur Emigration nach Amsterdam 1937, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60 (1997), S. 90–114, v. a. S. 113f.

Christoph Becker und Annette Lagler, *Biennale Venedig. Der Deutsche Beitrag 1895–1995*, Ostfildern-Ruit 1995, S. 25–27

GÖPEL 1976, Kat. Nr. 267, Bd. I, S. 193f.; Bd. II, Tafel 95 oben

Hans Friedrich Secker, *Gebaute Bilder. Grundlagen für eine kommende Wandmalerei*, Berlin 1934, S. 77–79

### Stadtarchiv Frankfurt

Liste der Künstlerhilfe, Zahlungen vom 12.4.1927, 28.8.1927 und undatiert

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Max Beckmann*

1930 Frankfurt Bornheim, Friedrich-Ebert-Schule: Supraporte mit Stilleben aus Musikinstrumenten (Kat. Nr. 52)

### Beschreibung/Bemerkung

Max Beckmanns Bild war vom Frankfurter Volksbildungsheim in Auftrag gegeben und über die Künstlerhilfe finanziert worden.

Es entstand als Ölbild auf Leinwand, das vor Ort als Wandgemälde installiert werden sollte. Aus der bekannten Literatur oder Archivalien geht jedoch nicht hervor, ob Beckmann es ähnlich wie später

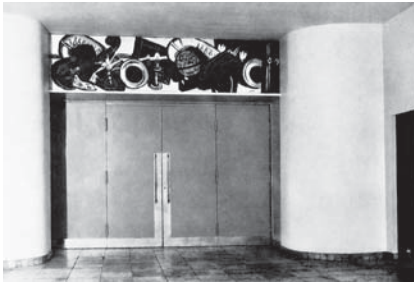
die Supraporte für die Friedrich-Ebert-Schule in Bornheim (Kat. Nr. 52) für einen spezifischen Ort im Gebäude konzipiert hatte.

Die Strandszene mit zwei Paaren und drei Einzelfiguren erregte aufgrund der eindeutigen sexuellen Handlung des bekleideten Mannes im Vordergrund, dessen Hand zwischen den Schenkeln der nackten Frau nicht mehr zu sehen ist, und der daneben achtlos im Sand liegenden faschistischen Zeitung *Il popolo di Roma* massive Proteste und wurde nach der Fertigstellung vom Auftraggeber abgelehnt. Beckmann hatte von der Künstlerhilfe insgesamt 10.000 RM dafür erhalten; das Städtelsche Kunstinstitut, das ebenfalls Nutznießer städtischer Gelder war, konnte das Werk daher anschließend erwerben. Es wurde 1928 dort erstmals ausgestellt, 1930 war es Teil der deutschen Präsentation auf der Biennale in Venedig. An beiden Ausstellungsorten wurde massive Kritik an dem Werk laut. 1937 wurde es beschlagnahmt und im selben Jahr auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Seither gilt das Werk als verschollen.

Detaillierte Berichte über Auftrags- und Entstehungsgeschichte bei BUENGER 2002 und GÖPEL 1976.

## Kat. Nr. 52 • Frankfurt

Max Beckmann



Kat. Nr. 52 • Foto: Hermann Collischonn; Repro aus GÖPEL 1976, Bd. I, S. 580 oben

### Titel

Ohne Titel (Stilleben mit Musikinstrumenten)

### Standort

Bornheim, Friedrich-Ebert-Schule, Am Bornheimer Hang 10, Supraporte  
heutiger Name: Charles-Hallgarten-Schule

### Datierung

1930

### Technik

Öl auf Leinwand

### Maße

84 cm x 367 cm

### Zustand

Verbleib nicht bekannt

### Auftraggeber

Stadtbaurat May, finanziert durch Künstlerhilfe  
Frankfurt

### Quellen und Literatur

PETERS, O. 2008, v. a. S. 63

Jutta Frieß, *Der Frankfurter Reformschulversuch 1921–1937. Verdrängt und vergessen*, Frankfurt am Main 2007, S. 220f. sowie Abb. 55

Jutta Frieß, *1921–2006, 85 Jahre gelebtes Schulleben im Zeichen von Kontinuität, Wandel und Brüchen*, Frankfurt am Main, 29.3.2006 ([www.friedrich-ebert-schule.de](http://www.friedrich-ebert-schule.de) (Chronik); 6.8.2014)

GÖPEL 1976, Nr. 338, S. 239f., Abb. S. 580

### Presse und Primärliteratur

Fritz Wichert: Max Beckmann, in: KUNST UND KÜNSTLER. 29.1931, H. 1, S. 7–14.

*Frankfurter Nachrichten*, Nov. 1930

Brief von Max Beckman an Israel Ber Neumann, 15.12.1926, veröffentlicht in: *Max-Beckmann-Archiv: Erwerbungen 1985–2008*, hrsg. v. Christian Lenz, Max Beckmann Gesellschaft: Hefte des Max-Beckmann-Archivs Nr. 10, München 2008, S. 82.

### Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main

Aufstellung der für Künstlerhilfe 1929/30 ausgegebenen Ankaufsbeträge: MA, 1.802 II

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Max Beckmann

1927 Frankfurt, Volksbildungsheim:  
Wandbild „Der Strand“ (Kat. Nr. 51)

#### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Beckmanns Supraporte kann im Gegensatz zu Baumeisters Wandbild für dieselbe Schule eindeutig nachgewiesen werden. Ihr heutiger Verbleib ist jedoch nicht mehr bekannt.

Über dem Eingang zum Fest- und Musiksaal wurde Beckmanns extremes Querformat als Supraporte angebracht. Es zeigte ein Stilleben mit Musikinstrumenten, Globus und einem Selbstbildnis des Künstlers und verweist so auf die Funktion des Saales.

Zwar wurde dieses Wandbild nicht direkt auf der Wand ausgeführt, sondern als Leinwandbild über der Tür angebracht, es erfüllte aber dennoch die Kriterien eines Wandbildes, wie Beckmann es 1926 bereits als erstrebenswertes Ziel formuliert hatte: *„Meine Bilder werden immer mehr, wie aus der Wand geschnitten. – Sie gehören eigentlich in die Wand eingelassen oder höchstens ein verschlussartiger knapper Rahmen darum, wie ich Ihnen als Beispiel einen mitschicke [...]. Meine Bilder sind transportable Stücke Wand, die mit der modernen Architektur rechnen, aber nicht nur Dekorationsstücke sind, sondern ohne den Sinn des Schmuckes zu verlassen, die Portion von individualistischer Welt geben, die das Kunstwerk ausmacht.“* (Brief von Max Beckman an Israel Ber Neumann, 15.12.1926)

In diesem Sinne füllte das Frankfurter Wandbild ohne Rahmen die Fläche zwischen Türsturz, Decke und den seitlich einschwingenden Wänden vollständig aus.

Es war offenbar von Anfang an geplant und hing am Eröffnungstag der Schule bereits an seinem Platz. In den Städtischen Akten taucht es jedoch nicht auf. Vermutlich war es direkt vom Architekten Ernst May beauftragt und unter „Maler- und Weißbinderarbeiten“ abgerechnet worden; evtl. sollte so öffentliche Kritik weitgehend vermieden werden. Der Preis von 10.000 Mark war, wie Zeitungsberichte belegen (z. B. *Frankfurter Nachrichten*, Nov 1930), allgemein bekannt und wurde öffentlich scharf kritisiert.

Zum weiteren Schicksal und Verbleib des Bildes vgl. v. a. Göpel 1976, Kat. Nr. 338:

Auf Anweisung des neuen nationalsozialistischen Rektors Striedinger sollte das Bild vom Hausverwalter Philipp Kühn im Oktober/November 1933 zerstört werden. Kühn hatte das Bild jedoch vom Hochbauamt abholen und zunächst in die Städtische Kunstgewerbeschule verbringen lassen. Hier verliert sich die Spur, es ist bisher nicht belegbar, ob das Bild dort Kriegszerstörungen zum Opfer fiel oder anderweitig zerstört wurde. Beide Schulen sind im Krieg vollständig ausgebrannt.

In städtischen Akten findet sich kein Hinweis auf dieses oder Baumeisters Wandbild.

Zunächst hatte es wohl den Plan gegeben, dass Beckmann einen ganzen Saal ausmalen sollte, dies wurde später geändert, sodass nur die Supraporte realisiert wurde.

## Kat. Nr. 53 • Frankfurt

Georg Heck



Kat. Nr. 53 • Raumaufnahme 2009 • Foto:  
Verfasserin, 2009

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

### Standort

I. G. Farben, Roter Saal, sog. Casino  
heutiger Name/Nutzung: Hauptgebäude  
der Universität Frankfurt

### Datierung

1929

### Technik

Fresko

### Maße

3,5 m x 5 m

### Zustand

spätestens 1935 übertüncht, seit 2006 wieder  
freigelegt und restauriert

### Auftraggeber

I. G. Farben (auf Initiative Lilly von Schnitzler); Finan-  
zierung aus dem „Fonds der I G zur Unterstützung  
notleidender Künstler“ der Eheleute Georg und Lilly  
von Schnitzler

### Quellen und Literatur

SCHILLING 2007

FORSTER 2003, v. a. S. 179–182

MEISSNER U. A. 1999

#### *Kulturkreis Georg Heck e. V.*

Informationsblatt des Kulturkreises Georg Heck e. V.  
Spendenaufwurf für die Freilegung des Wandfreskos  
von Georg Heck im Casino des Poelzig-Ensembles  
(2001); in: Stadtgeschichtliches Institut Frankfurt,  
S2/3458

#### *Stadtgeschichtliches Institut Frankfurt*

- Sammlung Personengeschichte  
S2/3.458 Georg Heck
- Sammlung Ortsgeschichte  
S3/G 868 I G. Farben-Haus

#### *Presse und Primärliteratur*

Claudia Michels, Der „Rote Salon“ als Fenster in  
die Geschichte. Freilegung eines verschollenen  
Wandbildes auf dem Westend-Campus sorgt für  
Bewegung, in: *Frankfurter Rundschau*, 29.3.2006  
Rückkehr eines Kunstwerks; Zeichen der Zerstö-  
rung, in: *Frankfurter Neue Presse*, 24.3.2006  
Freilegung eines einst als „entartet“ übertünchten  
Gemäldes, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.3.2006  
Idyll aus finsterner Zeit: Wandbild von Georg Heck  
freigelegt, in: *FAZ*, 24.3.2006  
Kulturkreis Georg Heck. Wandfresko soll dieses  
Jahr freigelegt werden, in: *Frankfurter Rundschau*,  
14.4.2003  
Das Georg-Heck-Fresko im I. G.-Farben-Haus, in:  
*FAZ*, 12.2.2003

„Bedeutend“ und doch fast vergessen. Georg Heck ist Nied auch als Künstler immer treu geblieben, in: FAZ, 12.2.2003

Unter der Tünche der Nazis die Jahrzehnte überdauert. Das große Fresko von Georg Heck im Casino des I. G.-Farben-Hauses soll endlich freigelegt werden/Bewilligung der Stiftung Denkmalschutz verfällt Ende Juni, in: FAZ, 12.2.2003  
Konstanze Crüwell, Sechs Jahrzehnte lang unsichtbar. Ein übertünchtes Wandgemälde von Georg Heck im I. G.-Farben-Gebäude soll freigelegt werden, in: FAZ, 17.8.2001

I. G.-Farben-Wandbild soll gerettet werden, Frankfurter Neue Presse, 16.1.2001

Claudia Michels, Hecks Wandgemälde im I. G.-Farben-Casino bleibt im Verborgenen. Werk des Beckmann-Schülers von den Nazis verdammt, von den Amerikanern vergessen/Hohe Restaurierungskosten, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.9.2000  
Claudia Michels, „Entartete“ Kunst im I. G.-Hochhaus. Nach 60 Jahren soll ein Wandgemälde von Georg Heck wieder ans Licht kommen, in: *Frankfurter Rundschau*, 12.5.1998

Das Fresko Georg Hecks im ehemaligen I. G.-Farben-Haus wartet auf seine Freilegung, in: *Zeitung zum „Tag des offenen Denkmals in Hessen“*, 14.9.1997

Das wiederentdeckte I. G.-Fresko. Nicht von Beckmann, sondern von Georg Heck, in: *Frankfurter Rundschau*, 9.5.1949

#### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Georg Heck bekannt.

#### Weitere Wandbilder in Firmengebäuden

DÜSSELDORF, Deutsche Drahtwalzwerke AG: Ernst Aufseeser, Ausmalung des Klubzimmers, um 1919 (Kat. Nr. 13); Firma Henkel, Speisesaal: Hans Kohlschein, „Das Waschen in den fünf Erdteilen“, 1929/30 (Kat. Nr. 28)

HALLE, Elektrizitätswerk Trotha, Sitzungssaal: Erwin Hahs, Wandbild Ohne Titel, 1930 (Kat. Nr. 62); Landesbank im Ratshof: Erwin Hahs, Wandbild Ohne Titel, 1930 (Kat. Nr. 63)

#### Beschreibung/Bemerkung

Der Frankfurter Künstler Georg Heck (1897–1982) realisierte 1929 auf Initiative von Lilly von Schnitzler, Gattin des Vorstandsmitgliedes der I. G. Farben Georg von Schnitzler, und vermutlich aufgrund der Empfehlung seines Lehrers Max Beckmann sein wandfüllendes Fresko einer arkadischen Landschaft im neu errichteten Verwaltungsgebäude des Konzerns in Frankfurt. Er entwirft hier gleichsam die Vision einer besseren Welt.

Das Wandbild im ehemaligen „Roten Saal“ des Casinogebäudes füllt die linke Stirnwand des Raumes fast vollständig aus. Der untere Bildrand befindet sich in Hüfthöhe, über die drei anderen Bildgrenzen scheint das Bild fortzulaufen.

Eine arkadisch anmutende Landschaft breitet sich nahezu über die gesamte Bildfläche aus. Fünf monumentale, fast monolithische Figuren bzw. eine Figurengruppe bestehend aus Mutter und Kind, sitzen und stehen in diesem Landschaftsausschnitt vor einer halbhohen, weiß getünchten Mauer mit Durchblick. Rechts und links außen sind zwei Figuren mit gefüllten Fruchtkörben zu sehen, beide Frauen tragen bodenlange grüne Gewänder, die durch Schattenbildung leicht strukturiert sind. Im mittleren Vordergrund sind Früchte und Blumen breit gelagert. Im Mauerdurchblick steht ein Flöte spielender Knabe, der gemeinsam mit der sitzenden Lautenspielerin als Symbol für Harmonie verstanden werden kann. Mutter und Kind stehen für die Kontinuität des Lebens, die Taube für Frieden. Die Figuren sind nahezu parataktisch angeordnet, lediglich in der Mitte bricht eine größere Zäsur diesen gleichmäßigen Rhythmus. Diese Rhythmisierung sowie die monolithisch, statuarische Figurbildung tragen wesentlich zu einem harmonischen, gleichsam zeitlosen Eindruck der Szenerie bei. Auch farblich korrespondieren die Figuren – vor einem weitgehend grün gehaltenen Hintergrund – miteinander. Die erste Gestalt mit dem Fruchtkorb auf den Schultern trägt eine violette Kopfbedeckung. Das Violett findet sich in dem Tuch auf dem Schoß der Lautenspielerin ebenso wieder wie in den Gladiolen im Bildvordergrund und zwischen dem Flötenspieler und der Sitzenden. Das Rot des Gewandes der Mutter mit Kind taucht im Kopftuch/Schal der ganz rechten Gestalt mit dem Fruchtkorb wieder auf.

Bildaufbau und Komposition erinnern an die Fresken von Giotto: Die halbhohe Mauer im Bildmittelgrund schafft eine bühnenartige Situation und etwas räumliche Tiefenstaffelung. Die monolithischen Figuren lassen unter den Gewändern zwar die Körperformen erkennen, jedoch dominiert der massive Eindruck. Die flächig gestalteten Bäume oder Büsche im Hintergrund hinterfangen die Figuren und schließen sie zu Gruppen zusammen. Die Höhe der Köpfe alterniert, es scheint, als seien zwei Isokephalien leicht versetzt übereinander gelegt. Durch diese Verschiebung der Kopflinien erzeugt Heck eine sanfte Dynamisierung der Komposition, wie sie bei Giotto beispielsweise in der Peruzzikapelle in Santa Croce, Florenz, zu finden ist. (Giotto, Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle, Südwand: Die Auferweckung der Drusiana in Ephesus, um 1315.)

Heck schloss sein Wandbild am unteren Rand mit einem Vers von Friedrich Hölderlin ab: „Komm! Es war wie ein Traum! Die blutenden Fittiche sind ja schon genesen, verjüngt leben die Hoffnungen all!“ (Friedrich Hölderlin, Menons Klagen um Diotima, erstmals publiziert 1802, 9. und letzte Strophe.)

Das Wandgemälde fand in der zeitgenössischen Presse zum Neubau des Konzerngebäudes der I. G. Farben keine Erwähnung. Schon bald nach der Machtübernahme richtete der Konzern seine Politik

nach nationalsozialistischen Überzeugungen aus. Spätestens 1935 wurde in diesem Zuge auch das noch junge Wandgemälde Georg Hecks als entartet übertüncht.

Seit 1949 bereits gab es immer wieder Diskussionen in der Presse um die Freilegung und Wiederherstellung des übermalten Freskos. Unter maßgeblicher Mithilfe des 1982 gegründeten Kulturkreises Georg Heck e. V. und der Unterstützung durch zahlreiche Spender konnte dies jedoch erst 2006 in die Realität umgesetzt werden.



**Kat. Nr. 54 • Friedersdorf, Thüringen**  
Alfred Hanf



Kat. Nr. 54.1–3 • Abb. entnommen aus:  
*Thüringer Allgemeine Zeitung*, 30.11.1924

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Wandfrieze mit Volksmärchen, Darstellungen heimischer Gewerbetätigkeit)

**Standort**

Schulneubau, Volksschule Friedersdorf

**Datierung**

1924

**Technik**

Leimfarbe auf Putz

**Maße**

zwei umlaufende Wandfrieze in verschiedenen Unterrichtsräumen, genaue Maße nicht bekannt, insgesamt ca. 100 m<sup>2</sup>

**Zustand**

nicht erhalten, 1934 erstmals überstrichen

**Auftraggeber**

nicht bekannt (Finanzierung über örtliche SPD)

**Quellen und Literatur**

KAHL/NOWAK 2011, S. 70

NOWAK 1999A, S. 41f.

*Presse*

Friedersdorfer Sorge um übertünchtes Kunstwerk. Impressionist Hanf bemalte 1924 die Schulwände, in: *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 1.9.1997  
Restaurierung zu aufwendig, in: *Freies Wort*, 26.4.1997

Unter der Leimfarbe steckt einmaliges Kunstwerk bzw. Zeit(ungs)geschichte. Friedersdorf sorgte 1924 für Schlagzeilen, in: *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 18.5.1993

Alte Schule: Im Zwiespalt, in: *Freies Wort*, 17.5.1993  
Das Geheimnis im alten Friedersdorfer Schulhaus.

Unter der Tünche ein Wandfries wiederentdeckt, in: *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 28.4.1993

Walter Bähr, Farbige Schulwände. Die Wandmale-  
reien in der neuen Gemeindeschule zu Friedersdorf,  
in: *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 30.11.1924, 6.

Begleitblatt

Künstlicher Schulschmuck, in: *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 5.11.1924, 5. Beiblatt.

Walter Bähr, Fahrt in den Herbst. Zu den Wandmale-  
reien in den Klassenzimmern der Schule in Frieders-  
dorf, in: *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 24.10.1924

*Archiv der Gemeinde Friedersdorf*

Protokoll der Gemeinsamen Sitzung des Gemein-  
derates und Ortsschulausschusses Friedersdorf,  
18.9.1934

**Querverweise**

Weitere Wandbilder von Alfred Hanf

1924 Tännich, Reichsferienheim (Friedrich-Ebert-Heim), Festsaal: Wandbildzyklus „Hinan zum Leben“ (Kat. Nr. 150)

Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Im selben Jahr wie der Zyklus im Reichsferienheim in Tännich schuf Alfred Hanf Ende 1924 in zwei Unterrichtsräumen der neu errichteten Reformschule in Friedersdorf bei Großbreitenbach Wandmalereien für Kinder und Jugendliche. Sie wurden am 3.11.1924 der Öffentlichkeit übergeben.

Für die beiden Klassenräume der Dorfschule hatte er jeweils einen Wandfries entwickelt, der sich oberhalb der Schultafeln über die Wände erstreckte. Im Klassenraum für die Klassen 1–4 stellte er Szenen aus Grimms Märchen dar; in dem für die Klassen 5–8 waren unterschiedliche Gewerbedarstellungen zu sehen.

Walther Bähr hatte sie bereits vor der offiziellen Übergabe an die Öffentlichkeit in der Thüringer Allgemeinen Zeitung vorgestellt und beschrieben: *„In zwei Klassenräumen hat er oberhalb der schwarzen Wandtafeln, die den Raum umgürteln, das Leben in Märchen- und in Wirklichkeitsbildern in die Schule getragen. Im Vorraum sitzt die Märchengroßmutter zwischen den Kleinen; neben ihr, über dem Buch, tollt ein Ringelreihen. Diese Gegensätze der Stile und der Bewegung sind in den brausenden Schwung einer Unendlichkeitslinie (der liegenden Acht) gebannt. Gegenüber wird das weiche Oval einer Waldwiese vom Tanz zweier Jungmädels und Jungburschen erfüllt. Zartes, fließendes Schönmaß in den Mädchenkörpern, eckiger, unerlöster Wille zum Rhythmus in den Burschen klingen frühlingshaft zusammen. Im Schulraum der Unterstufe schüttelt Frau Holle die Betten, lacht die Glücksmarie, weint die Pechmarie, fährt der kleine Hävelmann zu Sonne, Mond und Sternen. Das silbrige Gewölke der Himmelsschauplätze geht in ziehendes Nebelwesen über, aus dem mit den Zügen der heimatlichen Landschaft das Märchengeschehen hervortritt. Hier kommen Hänsel und Gretel im Junkertal zur Hexe, dort liegt Schneewittchen bei Prinz und Zwerg im gläsernen Sarg von Friedersdorf. In die grüne Landschaft fällt blauer Mondschein. Die Bremer Stadtmusikanten jagen die Raubgesellen in die Flucht. Die sieben Raben flattern in den kristallinen Duftraum ihrer phantastischen Behausung. Die Bildfolge im Klassenraum der Oberstufe entrollt die Lebensabläufe im Heimatlichen. Da sitzt die Mutter mit dem Jüngsten am Wegrain, der Schulbub jagt die Gänse, der Wanderbursch läßt das Dorf hinter sich, Jüngling und Jungfrau suchen den Weg zum Herzen. Der Ackermann umbricht die Scholle unfern dem Familienleben, das sich mit Gänsen, Hühnern und der Ziege im Gehöft abspielt. Die*

*Beerenpflückerin ist dem Waldarbeiter benachbart, und der grüne Forst drängt an die Weberstube heran, die von der Tätigkeit der Glasmacherleute abgelöst wird.“*

Er bezeichnet die Werke als einen „fröhlichen Angriff auf kalte Lernstuben“, zudem sollten sie einem edukativen Zweck dienen.

Der von Bähr beschriebene Szenenreichtum war 1934 für den Lehrer Kellermann ein willkommener Grund, die Entfernung der Wandbilder zu fordern, da diese störend und ablenkend für Schüler und Lehrer seien.

Unmittelbar nach Fertigstellung waren die Werke in der zeitgenössischen Berichterstattung jedoch sehr positiv bewertet worden; die erste Überstreichung fand dennoch im selben Jahr 1934 statt, 1946 erfolgte eine weitere Überstreichung. Bei verschiedenen Umbauten in der Folgezeit, wurden die Friese durch Durchbrüche und ähnliche Maßnahmen massiv beschädigt.

Die Suche und Wiederentdeckung der Werke erfolgte 1992/93 durch die Kunsthistoriker Cornelia Nowak und Ruth und Eberhard Menzel. Die Werke konnten nachgewiesen werden, eine Restaurierung war jedoch aus finanziellen Gründen und da sich das Gebäude mittlerweile in Privatbesitz befindet, nicht möglich.

## Kat. Nr. 55 • Hagen

Fritz Gärtner



Kat. Nr. 55.1 • Skizze zum Wandbild • Foto: Stadtarchiv Wetter, Sammlung Lamle, derzeit noch unverzeichnet



Kat. Nr. 55.2 • Fritz Gärtner bei der Arbeit am Wandbild in Hagen • Foto: Stadtarchiv Wetter, Sammlung Lamle, derzeit noch unverzeichnet

### Titel

„Der Große Kurfürst verleiht den Schmieden zu Hagen-Eilpe 1661 das Kriegerrecht“

### Standort

Kaufmannsschule Hagen, Aula, Westwand

### Datierung

1925–1928, feierliche Einweihung am 12.1.1928

### Technik

Secco auf Leinwand

### Maße

nicht bekannt, ca. 6 m x 12 m

### Zustand

nicht erhalten, mit Schulgebäude im Krieg zerstört

### Auftraggeber

vermutlich Freunde der Kaufmannsschule

### Quellen und Literatur

Hubert Köhler, Die Darstellung des Schmiedes in der bildenden Kunst. Aspekte eines Bildmotivs im Wandel der Zeitläufe, in: *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst*, hrsg. v. Klaus Türk, Stuttgart 1997, S. 50–61.

Hubert Köhler, „Der Große Kurfürst verleiht den Klingenschmieden zu Hagen-Eilpe 1661 das Klingenrecht“, in: *Der Markt-Bote*, Beilage des Berchtesgadener Anzeigers, 1.2.1995, S. 4.

Hubert Köhler, „Der Große Kurfürst verleiht den Schmieden zu Hagen-Eilpe 1661 das Klingenrecht.“ Zu einem historischen Ereignisbild von Fritz Gärtner aus dem Jahre 1928, in: *Vom heißen Eisen. Zur Kulturgeschichte des Schmiedens*, Ausst. Kat. Westfälisches Freilichtmuseum Hagen, Landesmuseum für Handwerk und Technik, hrsg. v. Andreas Stolte, Hagen 1993, S. 249–260.

### Querverweise

*Weitere Werke von Fritz Gärtner*

MÜNCHEN, Dt. Museum: „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136)

### Beschreibung/Bemerkung

Fritz Gärtner, der im Deutschen Museum bereits 1925 ein monumentales Werk ausführen konnte („Die Sonne als Urquell der Kräfte“, Kat. Nr. 136), realisierte in Hagen in den Jahren 1925–1928 ein Historiengemälde in der Bildtradition des 19. Jahrhunderts. In der Aula der Kaufmannsschule in Hagen stellte er den historischen Moment dar, in dem der Große Kurfürst den Schmieden im Jahr 1661 das Kriegerrecht verlieh.

Hubert Köhler hat die Entstehungsgeschichte und Komposition des Werks 1993 ausführlich gewürdigt. Gärtner schuf hier ein historisches Ereignisbild, das er als Auftragsarbeit in einem zeitgenössischen, spätbarocken Stil umsetzte.

Das monumentale Bild wurde im Wesentlichen durch die beiden sich gegenüberstehenden weit überlebensgroßen Figurengruppen dominiert. In der linken Bildhälfte sind die Eilper Klingenschmiede zu sehen. Ihrem Vertreter überreicht der Große Kurfürst, der mit seinem Gefolge in der linken Bildhälfte zu sehen ist, das schriftliche Dokument über die Verleihung des Klingenrechts. Der Abgesandte des Großen Kurfürsten, der sich direkt hinter dem zentralen Vertreter der Klingenschmiede befindet, hält eine Pergamentrolle in der Hand, auf der die Jahreszahl 1661 zu lesen ist.

Das Werk wurde bei einem Bombenangriff im Jahre 1944 zerstört; ebenso der größte Teil der ca. 300 Studienblätter und das plastische Modell.

## Kat. Nr. 56 • Halle

Charles Crodel



Kat. Nr. 56.1 • Nachlass Charles Crodel



Kat. Nr. 56.2 • Nachlass Charles Crodel

### Titel

Entwurf für Wandmalerei („Die Jahreszeiten im Schatten der Arbeit“)

### Standort

Neubau des Arbeitsamtes, kleiner Sitzungssaal

### Datierung

1929

### Technik

nicht bekannt, ob ausgeführt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht bekannt

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

STECKNER 2009, Kat. Nr. 118

*Deutsches Kunstarchiv Nürnberg*

Tagebücher Charles Crodel, TB III, S. 148  
(14.11.1929)

*Nachlass Charles Crodel*

Textdokument

Pläne/Entwurfszeichnung 1:10

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)

1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)

1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
 1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
 1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
 1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe-theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
 1932 Halle, Burg Giebichenstein: Crodell mit Crodell-klasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
 1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
 nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
 1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
 1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodell)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

**Beschreibung/Bemerkung**

Crodell hatte in seinem Tagebuch sowie als Planskizze verschiedene mehrfigurige Szenen für den Sitzungssaal im Neubau des Hallischen Arbeitsamtes angelegt. Ob sie schließlich ausgeführt wurden, ist bislang nicht bekannt.

## Kat. Nr. 57 • Halle

Charles Crodel



Kat. Nr. 57 • Nachlass Charles Crodel

### Titel

Entwurf für Wandmalerei

### Standort

Mitteldeutsche Landesbank, Sitzungssaal

### Datierung

1929

### Technik

nicht ausgeführt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht ausgeführt

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich Mitteldeutsche Landesbank)

### Quellen und Literatur

STECKNER 2009, Kat. Nr. 111

*Deutsches Kunstarchiv Nürnberg*

Tagebücher Charles Crodel, TB III, Mai 1929

*Nachlass Charles Crodel*

Entwurfsskizze 1:50

Plan 1:10

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)

1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)

1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)



1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
 1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
 1931/32 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
 1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodell mit Crodellklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
 1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
 nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle;  
 1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
 1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (Schneider 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodell)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

**Beschreibung/Bemerkung**

Über diesen Entwurf sind weder über das Thema noch über die genaue Darstellung Einzelheiten bekannt. Nur ein Vermerk mit Skizze im Tagebuch sowie eine eigenständige Entwurfsskizze Crodells weist darauf hin, dass er für die Mitteldeutsche Landesbank einen solchen Entwurf angefertigt hatte. Dieses Wandbild sollte sich über mindestens eine ganze Raumseite erstrecken; die Türrückbrücke hatte er in seinem Entwurf mit einbezogen.

## Kat. Nr. 58 • Halle

Charles Crodel



Kat. Nr. 58 • Nachlass Charles Crodel

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Entwurf für Deckengemälde)

### Standort

Moritzburg, Turmraum

### Datierung

1929

### Technik

nicht bekannt, ob ausgeführt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht bekannt

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

STECKNER 2009, Kat. Nr. 126

*Deutsches Kunstarchiv Nürnberg*

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB III, S. 130, 24.4.1929

### Entwürfe

*Nachlass Charles Crodel*

Entwurfsskizze, ca. 1:30

Alternativentwurf, ca. 1:10

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Jurfreyer Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)

1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)

1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
 1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
 1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
 1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
 1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodels mit Crodelsklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
 1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
 nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
 1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
 1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodels)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

**Beschreibung/Bemerkung**

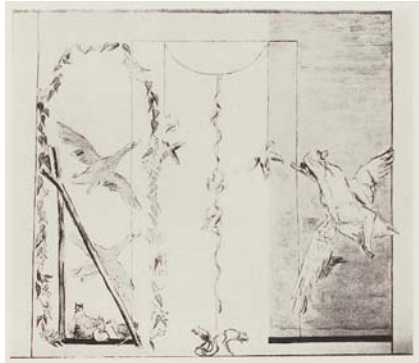
Im Tagebuch Crodels ist dokumentiert, dass er einen Entwurf für die Decke des sog. Turmraumes in der Moritzburg in Halle anfertigte.  
 Es handelt sich gleichermaßen um konkretisierte Abstraktionen, vergleichbar den Wandmalereien und -reliefs Schlemmers im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses.

## Kat. Nr. 59 • Halle

Charles Crodel



Kat. Nr. 59.1 • Gesamtübersicht Standesamt •  
Skizze aus Tagebuch, 1929 • Foto: Nachlass  
Charles Crodel



Kat. Nr. 59.2–3 • Abb. entnommen aus:  
UTITZ 1931, S. 419

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Wand- und  
Deckenmalerei)

### Standort

Standesamt Süd, Eheschließungs- und Wartezimmer,  
Riebeckplatz 3

### Datierung

1929

### Technik

Fresko-Secco

### Maße

Deckengemälde sowie mehrere Wandszenen, Maße  
nicht bekannt

### Zustand

1936 überstrichen, vermutlich auf Anordnung des  
Bürgermeisters Johannes Weidemann, Gebäude  
während des Weltkrieges zerstört

### Auftraggeber

Stadt Halle, Übergabe am 27.9.1929

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. HALLE 2012, S. 7

STECKNER 2009, Kat. Nr. 117

AUSST. KAT. HALLE 1994, S. 14

SCHNEIDER 1992, Textband, S. 407

SCHNEIDER 1992, Bildband, Kat. Nr. 397, S. 588

AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. Nr. 128–132

### Presse und Primärliteratur

Emil Utitz, Charles Crodel, in: KUNST UND KÜNSTLER,  
29.1931, H.11, S. 419–422, mit zwei Abb.

Curt Glaser, Neue Wandmalereien von Charles  
Crodel, in: *Beilage zum Berliner Börsenkurier*,  
29.12.1929

### Deutsches Kunstarchiv Nürnberg

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB III, Juli 1929

### Entwürfe

*Stiftung Moritzburg Halle (Saale), Kunstmuseum des  
Landes Sachsen-Anhalt*

Situationsskizze des Eheschließungszimmers,  
Bleistift und farbige Kreiden, 1929

11,5 cm x 25,5 cm

Bezeichnet in der Darstellung: ca. 4 m [Breite der  
Türwand], 1 m [Breite des linken Bildes]; 2 m [Breite  
des rechten Bildes]

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 128

Inv. Nr. MOI1H00751/9

Türwände und Decke des Eheschließungszimmers,  
1929

Bleistift und Feder in Sepia, aquarelliert

79 cm x 142 cm

Bez. (oben links): Standesamt Halle-Süd Eheschlie-  
bungszimmer Maßstab 1:10; (oben rechts): Farbige

Disposition der Türwände und der Decke; (unten links): Wand gegenüber der Tür zum Wartezimmer vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 129  
Inv. Nr. MOIIH00751/8

Entwürfe für die Grisailen an der Fensterwand des Eheschließungszimmers, 1929  
Bleistift und Feder in Sepia, aquarelliert  
54 cm x 76 cm  
Bez. (unten rechts): Grisailen an der Fensterwand „Brautstand und Familie“; (unten links): Maßstab 1:10 Standesamt Halle-Süd, Eheschließungszimmer vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 130  
Inv. Nr. MOIIH00751/7

Entwurf für die Decke des Eheschließungszimmers, 1929  
Bleistift, aquarelliert  
42 cm x 48 cm  
Bez. re. o.: 1. Schema der Decke M 1:50; [in der Darstellung] Lebensalter 1; Lebensalter 2: Sommer; Lebensalter 3; Herbst; Lebensalter 4  
vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 131  
Inv. Nr. MOIIH00751/6

Entwurf für zwei Supraporten im Wartezimmer, 1929  
Bleistift und Feder in Sepia, aquarelliert  
56 cm x 82 cm  
Bez. (unten rechts): Vignetten über zwei Türen; (unten links): Maßstab 1:10 Standesamt Halle-Süd, Wartezimmer  
vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 132  
Inv. Nr. MOIIH00751/5

Skizze einer weiblichen Figur, 1929  
Grüne Kreide auf Papier, beidseitig  
25 cm x 22,8 cm  
Inv. Nr. MOIIH00751/2

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*  
Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)  
1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)  
1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)  
1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)  
1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)  
1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)  
1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)  
1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)  
1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)  
1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
1931/32 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodel mit Crodelklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

### Außerdem Teilnahme an Ausstellungen

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidenstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (Schneider 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodel)

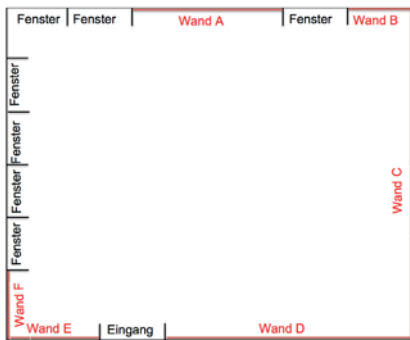
Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

### Beschreibung/Bemerkung

Crodel realisierte im Standesamt ein Deckengemälde sowie einige Bildszenen für die Wände des Amtszimmers. Themen sind Morgen, Mittag und Abend sowie verschiedene Embleme und Blumenranken mit Vögeln und kleine Szenen zum Thema der Ehe in heiterer Farbigkeit und Formsprache. Im Deckengemälde mittig das hallische Wappen, flankiert von den vier Elementen in Gestalt eines Pfaus, eines Seepferdchens, brennenden Holzes und einer Garbe.

## Kat. Nr. 60 • Halle

Charles Crodel



Kat. Nr. 60.1 • Schematische Raumdarstellung • Abb.: Verfasserin



Kat. Nr. 60.4 • Raumansicht, Wandabschnitt A unten, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.2 • Raumansicht 1929 • Foto: Bildwerkstätten Pieperhoff, Halle an der Saale



Kat. Nr. 60.5 • Raumansicht, Wandabschnitt A-B-C, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.3 • Raumansicht, Wandabschnitt A-B, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.6 • Raumansicht, Wandabschnitt B-C, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.7 • Raumansicht, Wandabschnitt B-C, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.11 • Raumansicht, Wandabschnitt D-E-F, 2015 • Foto: Verfasserin



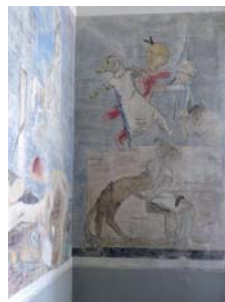
Kat. Nr. 60.8 • Raumansicht, Wandabschnitt C-D, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.12 • Raumansicht, Ecklösung E-F, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.9 • Raumansicht, Wand D links, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.13 • Raumansicht, Wand F, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 60.10 • Raumansicht, Wand D Mitte, 2015 • Foto: Verfasserin



## Titel

„Improvisationen/Inventionen über Leben und Tod“

## Standort

Universität, Burse zur Tulpe, Musikzimmer, Universitätsring 5

## Datierung

1929; fertiggestellt zur Eröffnung der Burse am 30.11.1929

## Technik

Fresko-Secco

## Maße

sechsteilige Raumausmalung, Raumgröße ca. 7,50 m x 7,50 m; Wandfeld A: ca. 2,70 m x 2,90 m, B: ca. 2 m x 1,10 m, C: ca. 2 m x 7,50 m; D: ca. 2 m x 4,30 m; E: ca. 2 m x 2 m; F: ca. 2 m x 1,20 m

## Zustand

erhalten;  
im Frühjahr 1936 überstrichen durch Kurator der Universität Berthold Maas, 1938 während Umbauarbeiten der Burse vermauert; später durch Umbauarbeiten teilweise beschädigt; 1990 wieder entdeckt; 1993 freigelegt, partiell gesichert, nicht restauriert

## Auftraggeber

Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg (auf Initiative des Architekten Paul Menzer)

## Quellen und Literatur

AUSST. KAT. HALLE 2012, S. 8f.  
STECKNER 2009, Kat. Nr. 113  
DELFS 2004A, Brief Nr. 316 (Brief von Ernst Gosebruch an Carl Hagemann, 5.11.1929)  
AUSST. KAT. HALLE 1994, S. 13f.  
SCHNEIDER 1992, Bildband, S. 584–587, Abb. 396.1–7  
SCHNEIDER 1992, Textband, S. 406  
Erika Lehmann, Wandgemälde von Charles Crodel in den Universitäten Jena und Halle, in: *Erbe und Gegenwart*, Martin Luther Universität, Wissenschaftliche Beiträge, Bd. 54, 1985, H. 4, S. 73–82, v. a. S. 75f., 80f.  
AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 133–136  
AUSST. KAT. HANNOVER 1977, S. 10f.

## Presse und Primärliteratur

Claudia Crodel, Carl Crodel-Zimmer in der Tulpe soll Schmuckstück der Uni werden, in: *Hallesches Tageblatt*, Nr. 214, 14.9.1993  
Detlef Färber, Kabel mitten durch den Orpheus. Wandgemälde in der Tulpe von Carl Crodel freigelegt – Als „Entartete Kunst“ von Nazis übermalt – Restaurierung geplant, in: *Mitteldeutsche Zeitschrift*, 14.9.1993  
Crodel-Wandbild in der halleschen Tulpe nach 45 Jahren wieder freigelegt, in: *Hallesches Tageblatt*, Nr. 209, 8.9.1993

Kunstwerk wiederentdeckt. Halle: Wertvolles Wandbild bei Renovierung gefunden, in: *Mitteldeutsche Zeitung*, Nr. 72, 14.6.1990

Ingrid Schulze, Malen war für ihn ein Lebensbedürfnis. Zur Ausstellung von Carl Crodel in der Staatlichen Galerie Moritzburg, in: *Freiheit* Nr. 199, 25.8.1982

Leipziger Kunstverein, Charles Crodel – Nezeitliche Gartenkunst, in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 17.2.1932

Kurt Gerstenberg, „Improvisationen über Leben und Tod“. Ein Gespräch über die Wandgemälde Charles Crodels im Musikzimmer des Studentenhauses der Universität Halle, in: *Kreis von Halle*, Jg. 1, 1930/31, S. 203–207.

Emil Utitz, Charles Crodel, in: *Kunst und Künstler*, 29.1931, H.11, S. 419–422, mit Abb.

Kreis von Halle, Jg. 1, H6/7, 1931, S. 203–207  
*Kunst und Künstler*, 28.1930, H. 2, S. 75, Abb. Karton zu einem Musikzimmer. Ausschnitt

*Denkmalverzeichnis der Stadt Halle*, 1996

Eintrag Universitätsring 5

*Deutsches Kunstarchiv Nürnberg*

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB III, Mai 1929

*Nachlass Charles Crodel*

Entwurf

*Universitätsarchiv Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*

Fotografien in: Rep. 40, III, Nr. 12

*Stadtarchiv Halle*

Antrag auf Aufnahme in die Denkmalliste der Stadt Halle, Akte A 3.21 Nr. 36, Objektnr. 664  
Familienarchiv Nr. 2911, Charles Crodel

## Entwürfe

*Angermuseum Erfurt, Graphische Sammlung*

Situationsskizze, 1929

Bleistift und Feder in Sepia, aquarelliert

25 cm x 35,9 cm

Bez. oben Mitte: Ansicht ca. 1:50

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 133

Inv. Nr. VIII 224 c

Wandabwicklung (Karton 1:5), 1929

Bleistift, aquarelliert

67,5 cm x 320 cm

Bez.: Ch. Crodel, Studentenheim Halle Burse zur Tulpe Entwurf zu einer Malerei des Musikzimmers 1:5; „Improvisationen über Leben und Tod“ 1929  
vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 136  
Inv. Nr. IX 492

*Stiftung Moritzburg Halle (Saale), Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt*

Vorentwurf für Seitenwand, 1929

Bleistift und Feder in Sepia, aquarelliert

28 cm x 77 cm

nicht bez.

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 134

Inv. Nr. MOIH00640

Studien zu einem Detail, 1929

Bleistift, aquarelliert

36,5 cm x 56 cm

nicht bez.

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 135

Inv. Nr. MOIH00751/1

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodell*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)

1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)

1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle

1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippiomenes“ (Kat. Nr. 61)

1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe-theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)

1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodell mit Crodellklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)

1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)

nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle

1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg

1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (Schneider 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodell)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere Wandmalereien in Universitäten 1918–1933*

BERLIN, Charité, großer Hörsaal der Universität:

Hugo Vogel, Ohne Titel (sog. Prometheus-Bild), 1917–1920 (Kat. Nr. 8)

HALLE, Institut für Leibesübungen der Universität Halle, Moritzburg: Charles Crodell, „Wettlauf der Atalante und des Hippiomenes“, 1931 (Kat. Nr. 60)

JENA, Universität Hauptgebäude: Charles Crodell, „Griechenland und die Vertreibung der Türken von der Athenischen Burg, 1925 (Kat. Nr. 107)

KÖNIGSBERG, Neubau der Universität, Audimax: Edmund von Freyhold, Fresko (Titel nicht bekannt), 1927/28 (Kat. Nr. 119)

*Weitere Wandmalereien in Universitäten vor 1918*

BERLIN, Universität, Aula: Arthur Kampf, „Fichtes Rede an die deutsche Nation“, 1913/14

JENA, Universität, Senatssaal: Ludwig von Hofmann, „Die neun Musen“, 1909; Aula: Ferdinand Hodler: „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“, 1909

LEIPZIG, Universität, Aula: Max Klinger, „Hellas/Die Blüte Griechenlands“, 1909; Wandelhalle: Friedrich Preller d. J., „Prometheus als Lichtbringer“, 1896/97; MARBURG, Universität, Aula: Peter Johann Theodor Janssen, Gemäldezyklus, 1895–1903

### Beschreibung/Bemerkung

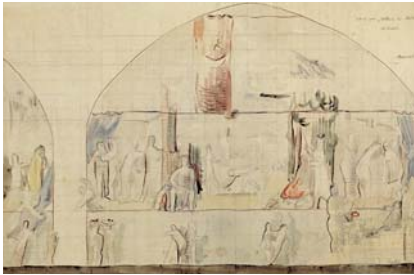
Für das Musikzimmer in der Burse zur Tulpe hatte Crodell ein umlaufendes Wandbild entworfen, das sich über alle sechs nicht durchfensterten Wandflächen des Raumes erstreckt. Gegenüber dem Eingang fällt der Blick des Betrachters auf den ersten Teil des Zyklus (Wand A), auf dem sich das Wandbild das einzige Mal im linken Bereich auch in die Sockelzone fortsetzt. Neben dem anschließenden Fenster setzt sich der Zyklus in der rechten Raumecke mit einem schmalen Teilbereich fort (Wand B), geht dann auf die rechte Wand über (Wand C), die in der Breite vollständig mit der Malerei gefüllt ist; so auch die Eingangswand, die nur durch die Türöffnung unterbrochen wird (Wand D). Abschließend schließt sich links neben dem Eingang ein weiteres schmales Wandfeld an (Wand E). Die linke Raumseite ist darüber hinaus vor allem durch die Reihung von fünf Fenstern geprägt, die sich mit zwei weiteren Fenstern auch auf der dem Eingang gegenüberliegenden Wand fortsetzt. (Wand F)

Ähnlich wie im Wandbild im Universitätshauptgebäude in Jena (1925; Kat. Nr. 107) oder wie im Entwurf für das Lyceum in Jena (1926; Kat. Nr. 108), kombiniert und verschränkt er verschiedene – irdische und paradiesische – Szenen miteinander. So sind zahlreiche Tiere wie ein Pudel, eine Giraffe oder ein Ameisenbär zu sehen, Hühner und Tauben; im Hintergrund musiziert Orpheus; außerdem symbolisiert ein Liebespaar mit Amor den Anfang des Familienlebens, dem zudem eine eigene Szene unter einem Sonnensegel gewidmet ist; ein verwundeter Krieger kann als Symbol des Todes gelesen werden. Ackerbau und Fischfang stehen für die dem Lebensunterhalt dienenden Alltagsaktivitäten.

Der so entstehende Bilderfluss aus irdischen Begebenheiten und paradiesischen Szenen kann als Metapher für den Fluss des Lebens, aber auch als eine Art Musikstück gelesen werden. Stilistisch bleibt sich Crodel treu und orientiert sich auch hier nicht an einer monumentalen Bildsprache; vielmehr umfängt er den Betrachter mit seinem detail- und szenenreichen Werk. Steckner konnte Crodels Orientierung an den Schwarzen Bildern Goyas (1820–1823, Wohnhaus Quinta del Sordo) nachweisen. (STECKNER 2009, S. 20f.)

Durch die Überstreichung in den 1930er-Jahren war das Wandbild bis 1990 nicht mehr sichtbar und wurde darüber hinaus durch Umbauten und neue Raumaufteilungen später partiell beschädigt. Nach seiner Wiederentdeckung und Freilegung in den Jahren 1990–1993 wurde die ursprüngliche Raumdimension wieder hergestellt. Die darüber liegenden Farbschichten wurden entfernt, verlorene Teile der Wandmalerei jedoch nicht rekonstruiert; diese Fehlstellen sind weiterhin deutlich sichtbar.

**Kat. Nr. 61 • Halle**  
Charles Crodel



Kat. Nr. 61.1 • Entwurf 1:10, 1931 • Foto:  
Klaus E. Göltz, Halle (Saale), Abb. entnommen  
aus: AUSST. KAT. HALLE 1994, S. 34



Kat. Nr. 61.2 • Foto: Nachlass Charles Crodel

**Titel**

„Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“

**Standort**

Institut für Leibesübungen der Universität Halle,  
Moritzburg, Gymnastiksaal

**Datierung**

1931

**Technik**

Fresko-Secco, campanisch-pompejanische Technik

**Maße**

Rundbogenfeld;  
Breite der Hauptwand 5,90 m, Gesamtbreite mit  
Seitenteil 7,50 m

**Zustand**

Frühjahr 1936 überstrichen, auf Anregung des  
Instituts für Leibesübungen vom 15.1.1936 mit  
Genehmigung des Kurators der Universität Berthold  
Maas; erste restauratorische Begutachtung 1983;  
seit Renovierung und Wiedereröffnung der Moritz-  
burg 2008 ist Raum wg. Feuchtigkeitsschäden und  
Schimmelbefall geschlossen, Wandmalerei unter  
Farbschicht teilweise erhalten; Dez 2013–Dez 2016  
Dekontaminierungsprojekt der Crodel-Halle durch  
die Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt  
mit Unterstützung der Deutschen Bundesstiftung  
Umwelt (Projekt Nr. 31440/01), Restaurierung  
geplant, aber noch nicht gesichert (Aug. 2015)

**Auftraggeber**

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,  
Ermächtigung des Preußischen Innenministers vom  
1.6.1931, auf Vermittlung des Universitätskurators  
Ludwig Pallat; Abnahme am 18.11.1931 durch den  
Kunsthistoriker Paul Frankl und den Provinzialkon-  
servator Hermann Giesau

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. HALLE 2012, S. 10f.  
STECKNER 2009, Kat. Nr. 114  
AUSST. KAT. HALLE 1994, S. 14, 34  
AUSST. KAT. JENA 1994, S. 22f.  
SCHNEIDER 1992, Textband, S. 407  
SCHNEIDER 1992, Bildband, S. 590f., Abb. 400.1–2  
Erika Lehmann, Wandgemälde von Charles Crodel  
in den Universitäten Jena und Halle, in: *Erbe und  
Gegenwart*, Martin Luther Universität, Wissen-  
schaftliche Beiträge, Bd. 54, 1985, H. 4, S. 73–82,  
v. a. S. 76–79, 82  
AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 5 sowie Kat. Nr.  
137–140  
Andreas Hüneke, *Die Moritzburg zu Halle*, Leipzig  
1978, S. 24

**Presse**

Crodel-Halle in der Moritzburg kann endlich saniert  
werden, 19.6.2014, in: [www.hallespektrum.de](http://www.hallespektrum.de)  
Christian Eger: Wettlauf mit der Zeit gegen Schimmel in  
der Moritzburg, in: *Mitteldeutsche Zeitung*, 14.6.2011.

*Quellen und Primärliteratur*

*Kreis von Halle*, Jg. 2, H. 3/4, 1932, S. 45, 48  
Charles Crodel, Bemerkungen zu den Entwürfen für eine Wandmalerei im Gymnastiksaal der Universität Halle, Halle an der Saale, 31.3.1931, in: Archiv der Univ. Halle, Rep. 6, Nr. 2312

*Universitätsarchiv Halle*

Rep 6, Nr. 2312 (13 div. Schriftstücke 1927–1931)

*Deutsches Kunstarchiv Nürnberg*

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB III, S. 216, 237

**Entwürfe**

*Stiftung Moritzburg Halle (Saale), Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt*

Vorentwurf, 1931

Bleistift und roter Farbstift

46 cm x 59 cm

nicht bez.

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 137

Inv. Nr. MOII H00751/17

Entwurf 1:10, 1931

Bleistift, Feder in Sepia, Kohle und farbige Kreiden, aquarelliert

55 cm x 101 cm

Bez. o. rechts: „Wettkampf der Atalante“ Ch. Crodel

Maßstab 1:10

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 138

Inv. Nr. MOII H00751/18

Situationsskizze, 1931

Bleistift und Feder in Sepia, aquarelliert

40,5 cm x 45,5 cm

Bez. o. rechts: Wandteil mit dem „Wettkampf der Atalante“, ohne Maßstab; (u. rechts): Ch. Cr.

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 139

Inv. Nr. MOII H00751/16

Karton 1:10, 1931

Bleistift, Feder in Sepia, Kohle und farbige Kreiden

52 cm x 94 cm

Bez. o. rechts: Entwurf zum „Wettkampf der Atalante“

Ch. Crodel Maßstab 1:10; u. rechts: Crodel

Sennewitzer Ziegel 1 cm Putz: Dieskau Weißkalk  
Burgdorfsand 1:3

vgl. AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, Kat. 140

Inv. Nr. MOII H00751/19

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße:  
Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Jurfreyer Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)

1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)

1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)

1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle

1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe-theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)

1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodel mit Crodelklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)

1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum

der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)

nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Jurfreyer Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle

1929/30 Jurfreyer Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg

1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodel)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere Wandmalereien in Universitäten 1918–1933*

BERLIN, Charité, großer Hörsaal der Universität: Hugo Vogel, Ohne Titel (sog. Prometheus-Bild), 1917–1920 (Kat. Nr. 8)

HALLE, Universität, Burse zur Tulpe: Charles Crodel, „Improvisationen über Leben und Tod“, 1929 (Kat. Nr. 59)

JENA, Universität Hauptgebäude: Charles Crodel, „Griechenland und die Vertreibung der Türken von der Athenischen Burg“, 1925 (Kat. Nr. 107)

KÖNIGSBERG, Neubau der Universität, Audimax: Edmund von Freyhold, Fresko (Titel nicht bekannt), 1927/28 (Kat. Nr. 119)

*Weitere Wandmalereien in Universitäten vor 1918*

BERLIN, Universität, Aula: Arthur Kampf, „Fichtes Rede an die deutsche Nation“, 1913/14

JENA, Universität, Senatssaal: Ludwig von Hofmann, „Die neun Musen“, 1909; Aula: Ferdinand Hodler: „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“, 1909

LEIPZIG, Universität, Aula: Max Klinger, „Hellas/Die Blüte Griechenlands“, 1909; Wandelhalle: Friedrich Preller d. J., „Prometheus als Lichtbringer“, 1896/97

MARBURG, Universität, Aula: Peter Johann Theodor Janssen, Gemäldezyklus, 1895–1903

**Beschreibung/Bemerkung**

Crodel realisierte auf der Eingangswand zum Gymnastiksaal der Moritzburg ein großformatiges Wandbild. In einem bühnenartig angelegten Bildraum zeigt er das mythologische Thema vom Wettlauf der Atalante mit Hippomenes, das sich unmittelbar auf die Raumfunktion beziehen lässt. Vor der Sockelzone sind mehrere Puttenpaare zu sehen, eine Treppe im rechten Bildvordergrund führt auf die Hauptebene. Diese Hauptzone des Bildes ist zudem durch das Vorhangmotiv rechts betont, die zentrale Szene des Wettlaufs wird mittig durch ein Vorhang-/Fahnenstück in der oberen Himmelszone akzentuiert.

Im Hintergrund zeigte er sowohl antike Tempelbauten als auch zeitgenössische Architekturen, in denen sich die Silhouette der Burg Giebichenstein erkennen lässt. Wie schon in Jena oder in der Burse zur Tulpe verband er so Antike und Gegenwart miteinander.

Crodel orientiert sich in Komposition, Farb- und Formsprache an Renaissance- und Barockwerken, die die Wand nicht betonen, sondern den realen Raum in ihren Bildlösungen vielmehr erweitern, und so versuchen, die Flächigkeit der Wand aufzuheben.

## Kat. Nr. 62 • Halle

Charles Crodel und Crodelklasse



Kat. Nr. 62 • Raumaufnahme Crodelklasse,  
1932 • Fotograf: unbekannt; Repro aus  
SCHNEIDER 1992, Textband, S. 405

### Titel

Entwürfe für Wandmalereien

### Standort

Burg Giebichenstein, Unterburg, Erdgeschoss des  
Eckturmes  
(oftmals als „Margarethenkapelle“ bezeichnet)

### Datierung

1932

### Technik

nicht bekannt

### Maße

nicht bekannt; mehrere Wandmalereien (genaue  
Anzahl nicht bekannt)

### Zustand

1933 zerstört

### Auftraggeber

vermutlich auf Eigeninitiative Charles Crodels

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. HALLE 2012, S. 12, Abb. S. 13  
STECKNER 2009, Kat. Nr. 112  
SCHNEIDER 1992, S. 405, Text Abb. 154

### Presse

*Hallische Nachrichten*, 24.6.1932

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungs-  
schule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer  
Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße:  
Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage  
(1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben;  
dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechen-  
land und die Vertreibung der Griechen von der  
Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum  
Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg  
und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand:  
Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausge-  
stellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal:  
Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für  
eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckenge-  
mälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)

1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenma-  
lerei (Kat. Nr. 59)

1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisa-  
tionen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)



1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
 1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
 1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
 1931/32 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
 1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodel mit Crodelklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
 1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
 nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
 1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
 1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodel)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

**Beschreibung/Bemerkung**

Crodel nutzte in den 1930er-Jahren das Erdgeschoss des Eckturmes in der Unterburg als Klassenraum. Dieser Raum wurde in der Literatur häufig fälschlich mit der Margarethenkapelle in Verbindung gebracht, die sich bis heute jedoch nicht eindeutig lokalisieren lässt. Hier ließ er seine Schüler verschiedene Wandmalereien ausführen, die jedoch nur kurz bestanden und vermutlich bereits im Sommer 1933 zerstört wurden.

Der genaue Anteil Crodels an dieser Wandmalerei ist nicht dokumentiert; als Mitwirkende aus seiner Klasse können Annemarie Fernbach, Vicky von Drigalsky, Martha Schulz-Briesen, Otto Lücke, Otto Müller, Kurt Bunge und besonders Karl Rödel genannt werden.

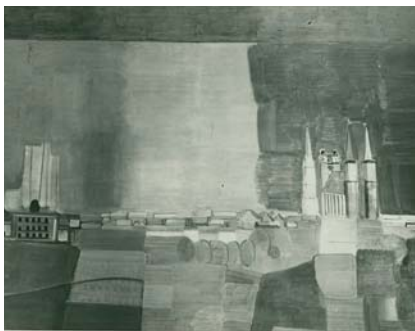
Der Klassenraum kann bedingt auch als öffentlicher Raum gesehen werden, da die Klasse hier auch öffentliche Veranstaltungen organisierte.

## Kat. Nr. 63 • Halle

Erwin Hahs



Kat. Nr. 63.1 • Detail aus Wandbild in Landesbank, 1930 • Foto: Stadtarchiv Halle (Akte öffentliche Gebäude, städt. und staatl., Nr. 1, Bl. 32)



Kat. Nr. 63.2 • Detail aus Wandbild in Landesbank, 1930 • Foto: Stadtarchiv Halle (Akte öffentliche Gebäude, städt. und staatl., Nr. 1, Bl. 33)

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

### Standort

Landesbank im Ratshof, Sitzungssaal

### Datierung

1930

### Technik

nicht bekannt

### Maße

5 m x 10 m

### Zustand

1939 entfernt

### Auftraggeber

Landesbank

### Quellen und Literatur

DOLGNER 2012, S. 182f.

SCHNEIDER 1992, Textband S. 392

### Presse und Primärliteratur

Saale-Zeitung, 28.11.1929

### StAH

Akte öffentliche Gebäude, städtische und staatliche, Nr. 1 (Fotoband), Bl. 32, 33.

### Querverweise

#### Weiteres figuratives Wandbild von Erwin Hahs

1930 Halle, Elektrizitätswerk Trotha, Sitzungssaal:  
Ohne Titel/Titel nicht bekannt (bestehend aus zwei  
Tafelbildern, je 2 m x 2 m, im Raum installiert)

#### Weitere nicht figurative Wandbilder und Wand- bzw. Raumgestaltungen von Erwin Hahs, alle in Halle

1924–26 Farbgestaltung Polizeilazarett der  
Artilleriekaserne  
1926 Kindergarten Burgstraße, Kinderheim des  
Roten Kreuzes, Kinderheim Gimritz  
1927/28 Städtische Frauenschule und Stadtarchiv  
(vgl. v. a. DOLGNER 2012)  
Ausführung häufig gemeinsam mit Studenten der  
Burg Giebichenstein und Unterstützung örtlicher  
Handwerksfirmen

#### Weitere Wandbilder in Firmengebäuden

DÜSSELDORF, Deutsche Drahtwalzwerke AG:  
Ernst Aufseeser, Ausmalung des Klubzimmers, um  
1919 (Kat. Nr. 13); Firma Henkel, Speisesaal: Hans  
Kohlschein, „Das Waschen in den fünf Erdteilen“,  
1929/30 (Kat. Nr. 28)  
FRANKFURT, I. G. Farben, Roter Saal: Georg Heck,  
Wandbild einer arkadischen Landschaft, 1929  
(Kat. Nr. 53)  
HALLE, Elektrizitätswerk Trotha, Sitzungssaal:  
Erwin Hahs, Wandbild Ohne Titel, 1930 (Kat. Nr. 62)

### Beschreibung/Bemerkung

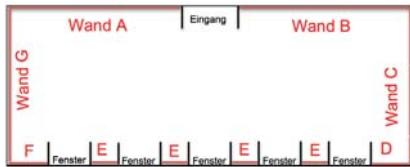
Erwin Hahs leitete seit 1919 die Fachklasse für Malerei an der Hallischen Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein. Laut Schulprogramm sollte der Schwerpunkt hierbei auf dem „Entwerfen für dekorative Wand- und Deckenmalereien, für die Ausstattung ganzer Räume“ liegen.

In den 1920er-Jahren realisierte er in Halle bis auf wenige Ausnahmen vor allem abstrakte, nicht-gegenständliche Raumgestaltungen. Erste Erfahrungen im Bereich der Wandmalerei konnte Hahs 1914 auf der Kölner Werkbundausstellung sammeln, wo er das Vestibül des Büro- und Fabrikgebäudes von Walter Gropius sowie einen Ausstellungsraum von Wilhelm Kreis ausgemalt hatte.

Zu diesem Wandbild im Sitzungssaal der Landesbank sind nur wenige Informationen sowie zwei schwarz-weiße Detailfotos im Stadtarchiv Halle überliefert. Eines zeigt eine schematisierte Darstellung der hallischen Stadtsilhouette mit den Türmen der Marktkirche sowie den Schornsteinen des Elektrizitätswerkes Trotha. Das zweite Foto zeigt eine Dreieckskomposition aus drei Figuren: der linke weibliche Akt verstreut mit großer Geste Geldstücke, nach denen zwei männliche Figuren sich wie Torwarte oder Sportler springend ausstrecken. Die drei Figuren bilden so ein Dreieck, in dessen Mitte drei kleine figürliche Szenen zu sehen sind: ein Mann mit aufgeschlagenem Buch, ein Paar in Umarmung sowie ein Maler an einer Staffelei. Die Saale-Zeitung beschrieb dieses Werk als eine „Allegorie auf das Geld.“ Die überlieferten Fotos oder Informationen im Stadtarchiv geben allerdings keinen Aufschluss über die reale Größe der Figuren, ihre Proportionen oder darüber, wie die Szenen miteinander verbunden waren bzw. welche Position sie im Gesamtwerk hatten.

## Kat. Nr. 64 • Halle

Paul Thiersch/unter Mitarbeit  
von Johanna Schütz-Wolff, Klara  
Maria Kuthe und Lili Schultz



Kat. Nr. 64.1 • Schematische Raumdarstellung •  
Schema: Verfasserin



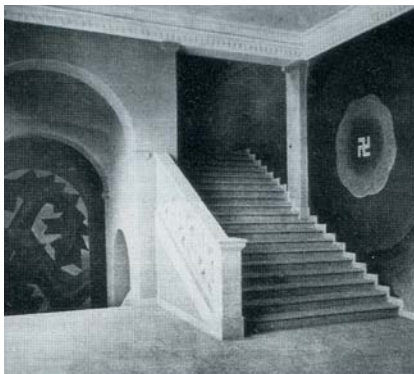
Kat. Nr. 64.4 • Raumansicht, Wand A-G, 2015 •  
Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 64.2 • Raumansicht, 2. OG • Ullstein  
Bilderdienst, Berlin; Repro aus: SCHNEIDER 1992,  
Bildband Abb.100.3



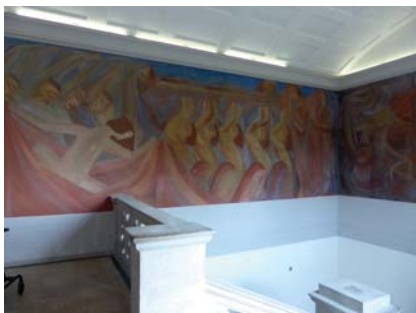
Kat. Nr. 64.5 • Raumansicht, Wandabschnitte  
A-B, 2015 • Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 64.3 • Raumansicht, 1. OG • Ullstein  
Bilderdienst, Berlin; Repro aus: SCHNEIDER 1992,  
Bildband Abb.100.1



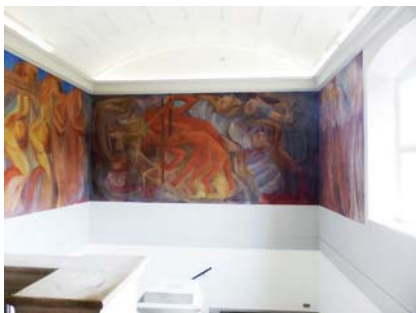
Kat. Nr. 64.6 • Raumansicht, Wand A, 2015 •  
Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 64.7 • Raumansicht, Wand B-C, 2015 •  
Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 64.10 • Raumansicht, Wandfelder E, 2015 •  
Foto: Verfasserin



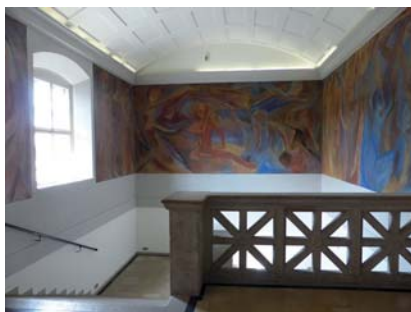
Kat. Nr. 64.8 • Raumansicht, Wand C, 2015 •  
Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 64.11 • Raumansicht, Wand F-G, 2015 •  
Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 64.9 • Raumansicht, Wandfelder E, 2015 •  
Foto: Verfasserin



Kat. Nr. 64.12 • Raumansicht, Wand G, 2015 •  
Foto: Verfasserin

### Titel

Zyklus mit Themen aus germanischer Vorzeit/  
Eddadichtung: „Geistige Geburt“ (Jünglingsweihe)/  
„Lehre und Gesetz“ (Herrscherwahl)/ „Holmgang“  
(Kampf)/ „Bestattung“ (Totenklage)

### Standort

Museum für Vorgeschichte, Treppenhaus

### Datierung

1918

### Technik

Kasein

### Maße

Wand A und B: je ca. 3 m x 8 m  
(A: Paul Thiersch und Klara Kuthe, Lehre und  
Gesetz/Herrscherwahl; B: Lili Schultz, Bestattung/  
Totenklage)  
Wand C und G: je ca. 3 m x 6 m  
(C: Paul Thiersch, Kampf/Holmgang; G: Paul  
Thiersch und Klara Kuthe, Geistige Geburt/  
Jünglingsweihe)  
Wandfelder D, F: je ca. 3 m x 1,5 m  
(D und F: Johanna Wolff, Tanzende)  
Wandfelder E: ca. 3 m x 3 m  
(E: Johanna Wolff, Seher bzw. Sänger)

Aufteilung und Maße der beiden Swastika-Felder  
sowie der Weltenesche in den unteren Geschossen  
bzw. Treppenaufgang können nicht genau nachvoll-  
zogen werden.

### Zustand

seit 1933 mit Tüchern verhängt; 1952 mit Leinwand  
abgedeckt und teilweise übermalt; 1964 Freilegung  
und Restaurierung; Weltenesche und Malerei im  
Treppenaufgang nicht erhalten; Zyklus im obersten  
Treppengeschoss erhalten

### Auftraggeber

Museum für Vorgeschichte, Direktor Hans Hahne

### Quellen und Literatur

Holger Brülls/Bernd Zich, *Archaismus und Expressi-  
onismus. Das Landesmuseum für Vorgeschichte in  
Halle: Architektur, Archäologie und moderne Kunst in  
den Zeiten des Ersten Weltkriegs*, Halle 2016  
SCHNEIDER 1993, Abb. S. 116  
PREISS 1993, S. 65–81, v. a. S. 66–68  
SCHNEIDER 1992, Textband, S. 208–211 (sic!)  
SCHNEIDER 1992, Bildband, S. 143–146, Kat. Nr. 100  
SCHULZE, I. 1985  
Rudolf Fahrner (Hrsg.), *Paul Thiersch. Leben und  
Werk*, Berlin 1970, S. 163, 203, Abb. 155–165.  
Peter Findeisen, Das Museumsgebäude von  
Wilhelm Kreis, in: *Jahresschrift für mitteldeutsche  
Vorgeschichte* 67, Berlin 1984, S. 241–257, v. a.  
S. 252f.

Claudia Wohlfeld: Die Architekturgeschichte des  
Museums, in: *Schönheit, Macht und Tod. 120 Funde  
aus 120 Jahren Landesmuseum für Vorgeschichte  
Halle*, hrsg. v. Harald Meller, Halle (Saale) 2001,  
S. 37–38.

### Presse und Primärliteratur

*Kunstchronik und Kunstmarkt*, 54. Jg., NF 30,  
1918/1919, S. 267f.

### Stadtarchiv Halle

Thiersch, Kasette „Bühne, Museum für Vorge-  
schichte“, Bl. 58–74

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Paul Thiersch  
bekannt.

### Weitere Wandbilder in Museen

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst  
Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus,  
1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des  
Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die  
Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43),  
Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der  
Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wand-  
bildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus,  
1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für  
die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928  
(Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene  
Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales,  
1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog.  
Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931  
(Kat. Nr. 48)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johann-  
sen, Vier Stillleben im Vorsaal zum Vortragsraum,  
1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische  
Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein  
Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm  
Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf),  
1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald,  
„Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn  
Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau,  
Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppen-  
haus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen,  
Schiffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius  
Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt  
geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die  
Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136),  
Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrun-  
des in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)

OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28

MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922

PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

### **Beschreibung/Bemerkung**

In den spätexpressionistischen, starkbunten Wandbildern mit Szenen aus der Edda-Dichtung nimmt Paul Thiersch mit seinen Schülerinnen Bezug auf die ur- und frühgeschichtliche Sammlung des Museums. Sie formulieren so einen gleichsam nationalen Anspruch, der den Ursprung der Menschheit als einen germanischen bzw. deutschen definiert.

Im Treppenaufgang war die Weltenesche Yggdrasil und zu beiden Seiten des mittleren Treppenabsatzes je ein Wandfeld mit einem rechts- zw. linksläufigen Swastikazeichen zu sehen. Diese Werkteile sind nicht mehr erhalten.

Der Zyklus mit den vier Szenen aus der Edda – Geistige Geburt (Jünglingsweihe; Wand G), Lehre und Gesetz (Herrscherwahl; Wand A), Holmgang (Kampf; Wand C) und Bestattung (Totenklage; Wand B) – sowie einzelnen Figuren der Seher oder Sänger (Wandfelder E) und Tanzenden (Wandfelder F und D) im obersten Treppengeschoss ist erhalten und wurde 1964 letztmalig restauriert.

Die Wahl der Thematik, der jeweiligen Szenen sowie das farbliche Gesamtkonzept hatte sich Thiersch selbst vorbehalten. Auch scheint sein Einfluss auf den jeweiligen Stil und Bildkomposition wesentlich gewesen zu sein, da kaum individuelle Handschriften unterschieden werden können.

Die Farbpalette bewegt sich vor allem zwischen gelben, roten sowie erdigen Tönen. Blau taucht als Akzent und Hintergrundfarbe auf. Die Werke breiten sich einem Teppich ähnlich im oberen Geschoss des Haupttreppenhauses aus – Monumentalität wird vor allem durch die schiere Ausbreitung, die überlebensgroßen, bildfüllenden Figuren und deren statische Haltung erreicht, nicht so sehr über bildimmanente Strukturen oder deutliche Konturen. Parallel gereimte Figuren und Isokephalie vor allem auf den großen Querformaten tragen außerdem zu einem geschlossenen Bild bei.



**Kat. Nr. 65 • Halle**

Karl Völker

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Entwurf: Neues Land und Sonnenstrahl (2. Preis)

**Standort**

Martinschule (heute: Berufsbildende Schulen IV),  
Charlottenstraße 15

**Datierung**

1920

**Technik**

Entwurf nicht erhalten; Wandmalerei nicht  
ausgeführt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

Wettbewerbsausschreibung der Stadt Halle

**Quellen und Literatur**

MEINEL 2008, S. 50

Gudrun Bertling, Die Martinschule, in: *Historische  
Schulgebäude der Stadt Halle/Saale*, hrsg. v. Dieter  
Dolgnier und Angela Dolgnier, Halle 2003, S. 95–104.

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Karl Völker*

1914 Halle, Gertraudenfriedhof, Feierhalle:

Kuppelausmalung

1920 Halle, Volkspark, Parteitag der USPD: Zwei  
Wandbilder (Proletarierin mit Kindern und Proletari-  
erfigur) neben der Bühne (Kat. Nr. 66)

1921 Halle, Verlagsgebäude des „Klassenkampfes“:  
fünf Wandbilder (Kat. Nr. 67)

1921/22 Magdeburg, Rathaus: Entwürfe für Farbge-  
staltung im Auftrag Bruno Tauts

1921/22 Schmirma, Dorfkirche St. Ulrich: Decken-  
bilder und farbige Neugestaltung mit Emporenmale-  
reien, unter Einbezug der älteren Kunstwerke

1925 Gimritz, Kirche: Gesamtgestaltung des  
Kirchenraumes (Decken, Wände, Kanzel, Orgelpros-  
pekt, Emporen farbig gefasst) sowie Fenster durch  
Gebrüder Völker

1925 Mücheln, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild  
zum Thema Industrie und Landschaft (Kat. Nr. 130)

1925/26 Halle, Zoologischer Garten, Raubtierhaus:  
Farbgestaltung im Innenraum

1927 Bad Frankenhausen, Kinderkurheim: Wandbil-  
der mit spielenden Kindern (Kat. Nr. 3)

1927 Halle, Haus der Gemeinde St. Bartolomäus:  
Farbgestaltung und Evangelistensymbole als  
Supraporten

1927 Halle, Freier Wassersportverein, Auskleide-  
halle mit Veranstaltungssaal: Farbgestaltung

1936 Holleben, Evangelische Dorfkirche:

Brüstungsmalerei

1938 Schwenda, Kirche St. Cyriakus und Nicolai:

Kuppelausmalung und Bildfelder auf Emporen

1947–1956 Erfurt, Thomaskirche: Entwürfe für die  
Glasfenster  
1953/54 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-  
saalanbau: Ausmalung und Restaurierung  
1954–1957 Thüringen, verschiedene Kirchen und  
Auftraggeber: Glasmalereien  
1958–1960 Halle, Verwaltungsgebäude der Wasser-  
wirtschaft: Mosaiken; Urlauberschiff Fritz Heckert:  
Schmuckemailplatten

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

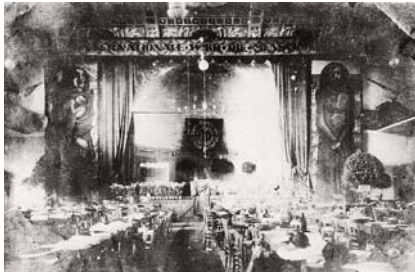
Völker hatte sich an dem Wettbewerb für die Aus-  
malung der Martin- sowie Talamtsschule beworben  
und erlangte mit seinem Entwurf „Neues Land und  
Sonnenstrahl“ für die Martinschule den zweiten  
Preis.

Ausgeführt wurde der erste Preis von Völkers  
Künstlerkollegen und ebenfalls Mitglied der *Halli-  
schen Künstlergruppe* Werner Lude mit dem Titel  
„Kosmos“.

Es ist keine Abbildung des Entwurfs bekannt.

## Kat. Nr. 66 • Halle

Karl Völker



Kat. Nr. 66 • Rauman sicht, 1920 • Foto: Privat

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Proletarierin mit Kindern und Proletarierfigur)

### Standort

Volkspark, Parteitag der USPD, Burgstraße 27

### Datierung

1920

### Technik

nicht bekannt (vermutlich Malerei auf Leinwand oder Papier)

### Maße

zweiteilig, je 9 m x 3,5 m

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

auf Initiative des Architekten Martin Knauth

### Quellen und Literatur

MEINEL 2008, S. 68f. und Abb. 29

AUSST. KAT. HALLE 2007, S. 112–114, 116

Jürgen Scharfe, *Der Architekt Martin Knauth (1889–1942). Materialien zu Leben und Werk*,

Diplomarbeit an der Martin-Luther-Universität Halle 1979, 5 Bde., Bd. I, S. 28.

Ingrid Schulze, Karl Völker und die Hallische Künstlergruppe, in: AUSST. KAT. HALLE 1974, S. 9–25, hier v. a. S. 10

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Karl Völker*

1914 Halle, Gertraudenfriedhof, Feierhalle:

Kuppelausmalung

1920 Halle, Martinschule: Entwurf für Wandbild

„Neues Land und Sonnenstrahl“ (Kat. Nr. 65)

1921 Halle, Verlagsgebäude des „Klassenkampfes“: fünf Wandbilder (Kat. Nr. 67)

1921/22 Magdeburg, Rathaus: Entwürfe für Farbgestaltung im Auftrag Bruno Tauts

1921/22 Schmirma, Dorfkirche St. Ulrich: Deckenbilder und farbige Neugestaltung mit Emporenmalereien, unter Einbezug der älteren Kunstwerke

1925 Gimritz, Kirche: Gesamtgestaltung des Kirchenraumes (Decken, Wände, Kanzel, Orgelprospekt, Emporen farbig gefasst) sowie Fenster durch Gebrüder Völker

1925 Mücheln, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft (Kat. Nr. 130)

1925/26 Halle, Zoologischer Garten, Raubtierhaus: Farbgestaltung im Innenraum

1927 Bad Frankenhausen, Kinderkurheim: Wandbilder mit spielenden Kindern (Kat. Nr. 3)

1927 Halle, Haus der Gemeinde St. Bartolomäus:  
 Farbgestaltung und Evangelistensymbole als  
 Supraporten  
 1927 Halle, Freier Wassersportverein, Auskleide-  
 halle mit Veranstaltungssaal: Farbgestaltung  
 1936 Holleben, Evangelische Dorfkirche:  
 Brüstungsmalerei  
 1938 Schwenda, Kirche St. Cyriakus und Nicolai:  
 Kuppelausmalung und Bildfelder auf Emporen  
 1947–1956 Erfurt, Thomaskirche: Entwürfe für die  
 Glasfenster  
 1953/54 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-  
 saalanbau: Ausmalung und Restaurierung  
 1954–1957 Thüringen, verschiedene Kirchen und  
 Auftraggeber: Glasmalereien  
 1958–1960 Halle, Verwaltungsgebäude der Wasser-  
 wirtschaft: Mosaiken; Urlauberschiff Fritz Heckert:  
 Schmuckemailplatten

*Weitere Wandbilder in Parteigebäuden*

HALLE, Verlagsgebäude des „Klassenkampfes“:  
 Karl Völker, fünf Wandbilder, 1921 (Kat. Nr. 67)  
 KÖLN, Haus der KPD: Peter Paffenholz, drei Wandbil-  
 der mit sozialistischen Themen, 1928 (Kat. Nr. 111)

**Beschreibung/Bemerkung**

Der Architekt Martin Knauthe und der Künstler Karl  
 Völker waren sich spätestens seit der Gründung der  
*Hallischen Künstlergruppe*, zu deren Gründungsmit-  
 gliedern sie gehörten, im Jahr 1919 verbunden.  
 Knauthe band Völker für die Saaldekoration im  
 Hallischen Volkspark erstmals als Wandmaler ein.

Es handelte sich um zwei monolithische weit überle-  
 bensgroße Figuren, die Karl Völker rechts und links  
 der Bühne ausführte. Links war eine proletarische  
 Mutter mit Kind, rechts eine männliche Einzelfigur  
 eines Proletariers zu sehen.  
 Sie sind nur durch eine Fotografie überliefert.

Das Schriftband über der Bühne mit dem Text „Die  
 Internationale wird die Menschheit sein“ stammte  
 von dem Dekorationsmaler Otto Stummer.

## Kat. Nr. 67 • Halle

Karl Völker



Kat. Nr. 67.1 • Raumansicht, 1921 • Foto: Privat



Kat. Nr. 67.2 • Foto: Privat



Kat. Nr. 67.3 • Foto: Privat

### Titel

„Wacht auf, Verdammte dieser Erde“/„Trotz alledem, es lebe die Weltrevolution“/„Heilig die letzte Schlacht“/„Im Osten wächst das Licht“/„Schon steigen an die Sklavenscharen und ihre alte Fessel bricht“

### Standort

Verlagsgebäude des „Klassenkampfes“, Lerchenfeldstraße 14, Sitzungssaal

### Datierung

1921

### Technik

nicht bekannt

### Maße

fünf einzelne Wandbilder, Maße nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

Produktiv-Genossenschaft Halle-Merseburg, auf Initiative des Architekten Martin Knauth

### Quellen und Literatur

MEINEL 2008, v. a. S. 70–76, Abb. 30/31

AUSST. KAT HALLE 2007, v. a. S. 116

KUTSCHERA 1994, S. 56

SCHULZE, I. 1990, S. 95–110

SCHULZE, I. 1989, S. 17–22

HIELSCHER 1977, S. 269

Helga Ullmann, Karl Völkers Wandbilder im Sitzungssaal der Produktiv-Genossenschaft Halle-Merseburg, in: AUSST. KAT. HALLE 1974, S. 27–30  
Fritz Kroh, *Produktivgenossenschaft Halle-Merseburg*, Halle 1922, S. 55–59, wieder abgedruckt in: AUSST. KAT. HALLE 1974, S. 31  
AUSST. KAT. HALLE 1974, S. 36  
Ingrid Schulze, Karl Völker und die Hallische Künstlergruppe, in: AUSST. KAT. HALLE 1974, S. 9–25, hier v. a. S. 10

Presse, in: *Stadtarchiv Halle, Familienarchiv Nr. 2686*

Ingrid Schulze, Die Mauer der Erschossenen als Symbol des Widerstandes. Werke von Karl Völker und Mies van der Rohe zu Ehren ermordeter Revolutionäre, in: *Freiheit Nr. 13*, 16.1.1990

Ingrid Schulze, Kunst für die Klasse unterm roten Stern. Wie die Große Sozialistische Oktoberrevolution das Schaffen der proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“ mit Karl Völker anregte, in: *Freiheit Nr. 264*, 5.11.1976

Im Gedenken des Malers und Graphikers K. Völker, in: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten Nr. 9*, 11.1.1963

Zu Karl Völker *allg.*

SCHULZE, I. 1961

SCHULZE, I. 1974

Das unvollendete und unveröffentlichte Werkverzeichnis von Helga Ullmann diente Sabine Meinel für ihre Dissertation sowie für den AUSST. KAT. HALLE 2007 als Grundlage.

### Querverweise

#### *Weitere Wandbilder von Karl Völker*

1914 Halle, Gertraudenfriedhof, Feierhalle: Kuppelausmalung  
 1920 Halle, Martinschule: Entwurf für Wandbild „Neues Land und Sonnenstrahl“ (Kat. Nr. 65)  
 1920 Halle, Volkspark, Parteitag der USPD: Zwei Wandbilder (Proletarierin mit Kindern und Proletarierfigur) neben der Bühne (Kat. Nr. 66)  
 1921/22 Magdeburg, Rathaus: Entwürfe für Farbgestaltung im Auftrag Bruno Tauts  
 1921/22 Schmirna, Dorfkirche St. Ulrich: Deckenbilder und farbige Neugestaltung mit Emporenmalereien unter Einbezug der älteren Kunstwerke  
 1925 Gimritz, Kirche: Gesamtgestaltung des Kirchenraumes (Decken, Wände, Kanzel, Orgelprospekt, Emporen farbig gefasst) sowie Fenster durch Gebrüder Völker  
 1925 Mücheln, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft (Kat. Nr. 130)  
 1925/26 Halle, Zoologischer Garten, Raubtierhaus: Farbgestaltung im Innenraum  
 1927 Bad Frankenhausen, Kinderkurheim: Wandbilder mit spielenden Kindern (Kat. Nr. 3)  
 1927 Halle, Haus der Gemeinde St. Bartholomäus: Farbgestaltung und Evangelistensymbole als Supraporten  
 1927 Halle, Freier Wassersportverein, Auskleidehalle mit Veranstaltungssaal: Farbgestaltung  
 1936 Holleben, Evangelische Dorfkirche: Brüstungsmalerei  
 1938 Schwenda, Kirche St. Cyriakus und Nicolai: Kuppelausmalung und Bildfelder auf Emporen  
 1947–1956 Erfurt, Thomaskirche: Entwürfe für die Glasfenster  
 1953/54 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-saalanbau: Ausmalung und Restaurierung  
 1954–1957 Thüringen, verschiedene Kirchen und Auftraggeber: Glasmalereien  
 1958–1960 Halle, Verwaltungsgebäude der Wasserwirtschaft: Mosaiken; Urlauberschiff Fritz Heckert: Schmuckemailplatten

#### *Weitere Wandbilder in Parteigebäuden*

HALLE, Volkspark, Parteitag der USPD: Karl Völker, Bühnendekoration mit Proletarierin mit Kindern und Proletarierfigur, 1920 (Kat. Nr. 66)  
 KÖLN, Haus der KPD: Peter Paffenholz, drei Wandbilder mit sozialistischen Themen, 1928 (Kat. Nr. 111)

### Beschreibung/Bemerkung

In dem von Martin Knauthe zum Büro- und Druckereigebäude umgebauten Verlagsgebäudes des Klassenkampfes führte Völker fünf einzelne, jeweils in sich geschlossene, mehrfigurige Wandbilder aus. Als verbindendes Element tauchte meist mittig eine

christusähnliche Figur auf, der ein fünfzackiger Sowjetstern zugeordnet wurde. Nach oben und unten sind die Figurengruppen durch je eine horizontale Bodenplatte bzw. eine Art Gebälk begrenzt, in dem die jeweiligen Titel als Spruchbänder eingepasst sind.

Die Figurengruppen werden abgesehen von ihrer Binnenkomposition so noch enger zusammenschlossen und auf die wesentlichen Bildaussagen konzentriert.

Die Quellen für die Titel wurden in erster Linie von Ingrid Schulze geklärt. (Vgl. v. a. SCHULZE, I. 1989 sowie SCHULZE, I. 1990; vgl. MEINEL 2008, S. 72ff.) Sie gehen auf Lied- und Textgut der Arbeiterklasse zurück: Die erste Zeile der „Internationale“ lautet „Wacht auf, Verdammte dieser Erde“; „Heilig die letzte Schlacht“ entstammt dem Arbeiterlied „Brüder zur Sonne zur Freiheit“; die beiden Bildtitel „Im Osten wächst das Licht“ und „Schon steigen an die Sklavenscharen und ihre alte Fessel bricht“ sind dem Gedicht Johannes R. Bechers „Gruß des Deutschen Dichters an die Russische Föderative-Sowjetrepublik“ entnommen. Der fünfte Titel „Trotz Alledem, es lebe die Weltrevolution“ lässt sich als Verbindung von Worten Karl Liebknechts und Eugen Levinés entschlüsseln. Liebknecht überschrieb einen Artikel in der Roten Fahne (15.1.1919) mit „Trotz alledem“, der KPD-Politiker Leviné wurde im 1919 der Überlieferung nach mit dem Ausruf „Es lebe die Weltrevolution“ hingerichtet.

Die Anordnung der Werke im Raum ist nicht mehr vollständig rekonstruierbar.

**Kat. Nr. 68 • Hamburg, Finkenwerder**  
Eduard Bargheer



Kat. Nr. 68 • Foto: Hügelmann, Hamburg; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 29

**Künstler**  
Eduard Bargheer

**Titel**  
„Finkenwärder Fischer“

**Standort**  
Wasserturm, Treppenhaus

**Datierung**  
1928

**Technik**  
nicht bekannt

**Maße**  
insgesamt 12 einzelne Szenen der Finkenwerder Geschichte;  
genaue Maße nicht bekannt, überlebensgroß:  
Figuren waren „mehr als drei Meter hoch“ (BRUHNS 2013A, S. 135)

**Zustand**  
zerstört; Turm 1934/35 abgerissen

**Auftraggeber**  
Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

**Quellen und Literatur**  
BRUHNS 2013A, S. 123, 135f.  
PLAGEMANN 2008, S. 60  
Wolfgang Henze, *Eduard Bargheer. Leben und Werk*. Mit einem Verzeichnis der Gemälde, Campione d'Italia 1979: G1928/1

*Primärliteratur*  
SCHUMACHER 1932, S. 9f., Abb. S. 29

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Eduard Bargheer*  
1930/31 Hamburg Finkenwerder, Gorch-Fock-Halle: Wandbilder „Finkenwerder Jugend“ (Kat. Nr. 69)  
1936 Hamburg, Siedlungsschule Langenhorn, Treppenhaus: Wandbilder „Männer bei Gartenarbeit“ und „Landgewinnung“

In den 1950er- bis Anfang der 1970er-Jahre v. a. Mosaik- und Glasfenster. Vgl. dazu v. a. Roland Jaeger, *Malerei in Glas und Stein. Das Mosaikschaffen von Eduard Bargheer. Baugebundene Kunstwerke in Hamburg, Hannover und Forio d'Ischia*, Hamburg 2007.



## Beschreibung/Bemerkung

Über die elf weiteren Szenen, die Bargheer im Treppenhaus des Wasserturmes ausführte, gibt vor allem Schumacher Auskunft:

*„Und immer wieder führte ein neuer Treppenlauf vor eine neue Fläche, bis schließlich statt eines zwölf Wandbilder entstanden, in denen er eine ganze Kulturgeschichte Finkenwärders entrollte: der phantastische Eindruck der aufgespannten Netze (s. Titelvignette), der Blick aufs wilde Meer, – die verknorzelten Bäume und Häuser am Deich, – die Invasion der Städter, die glauben, hier vor der Zeit den Frühling beschleichen zu können, – das Leben in der Kneipe und in der Kombüse und vielerlei anderes.“*

(Schumacher 1932a, S. 10)

Der Zyklus im Finkenwerder Wasserturm gehörte neben den Wandbildern von Anita Rée und Eduard Hopf in der Gewerbeschule Uferstraße sowie den Werken Wilhelm Dannebooms in den Alsterdorfer Anstalten und Erich Hartmanns Ausmalung im Studentenhaus Neue Rabestraße zu den ersten fünf Aufträgen, die die Hamburger Senatskommission für Kunstpflege vergeben hatte.

(Schreibweise bis 1937 „Finkenwärder“; seitdem „Finkenwerder“)

## Kat. Nr. 69 • Hamburg, Finkenwerder

Eduard Bargheer



Kat. Nr. 69.1 • Raumansicht, 1930/31 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif893>



Kat. Nr. 69.2 • Detailaufnahme links, 1930/31 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif1348>



Kat. Nr. 69.3 • Detailaufnahme rechts, 1930/31 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif1349>

### Titel

„Finkenwälder Jugend“

### Standort

Gorch-Fock-Halle  
heutige Nutzung : Sporthalle der Schule  
Norderschulenberg

### Datierung

1930/1931

### Technik

Fresko

### Maße

zweiteilig, je ca. 3 m x 2 m

### Zustand

1936 übermalt, 1978 restauriert;  
Seit Restaurierung und Umbau der Halle zu reiner  
Sporthalle in den 1970er-Jahren, Wandbilder mit  
Plexiglas-Scheiben geschützt, im oberen Bereich  
durch abgehängte Decke beschnitten

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 267f.

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 260, S. 543-549, v. a.  
S. 543f. und Abb. S. 548f.

Farbabbildung in: PLAGEMANN 2008, S. 61 (Fotos:  
Claudia Franz, 2003)

SCHÄDEL 2006, S. 208f.

WEIMAR 2003, S. 72f.

Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, S. 278

Offizielle Seite des Nachlasses Eduard Bargheer:

[www.eduard-bargheer.de](http://www.eduard-bargheer.de)

Wolfgang Henze, *Eduard Bargheer. Leben und Werk*.

Mit einem Verzeichnis der Gemälde, Campione  
d'Italia 1979: G1931/1.

### Presse und Primärliteratur

Schumacher 1932, S. 10 Abb. S. 30

Gustav Pauli: Eduard Bargheer, in: *Der Kreis*, 1930,  
H.2, S. 103.

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Eduard Bargheer

1928 Hamburg Finkenwerder, Wasserturm: 12-teili-  
ger Zyklus „Finkenwerder Fischer“ (Kat. Nr. 68)

1936 Hamburg, Siedlungsschule Langenhorn,  
Treppenhaus: Wandbilder „Männer bei Gartenarbeit“  
und „Landgewinnung“

In 1950er- bis Anfang 1970er-Jahre v. a. Mosaik- und  
Glasfenster. Vgl. dazu v. a. Roland Jaeger, *Malerei  
in Glas und Stein. Das Mosaikschaffen von Eduard  
Bargheer. Baugebundene Kunstwerke in Hamburg,  
Hannover und Forio d'Ischia*, Hamburg 2007.

### **Beschreibung/Bemerkung**

Bargheer versah den Saal des Gorch-Fock-Hauses, der sowohl als Fest- sowie als Sporthalle genutzt wurde, mit zwei frei umrissenen Wandbildern rechts und links der Bühnen-Öffnung.

Er zeigt je drei Jungen auf einem kleinen Segelboot; die rechte Gruppe mit Ball und Schwimmtrikot kann als Sinnbild für Sport und Leibesübungen gelesen werden. Die Figuren mit Musikinstrumenten auf der linken Seite stehen sinnbildlich für die Nutzung als Festhalle.

In Figurbildung, Komposition und dem Umgang mit Farbe und Form sind die beiden Werke ganz dem Stil der Hamburgischen Sezession verpflichtet.

(Schreibweise bis 1937 „Finkenwärder“; seitdem „Finkenwerder“)

## Kat. Nr. 70 • Hamburg

Wilhelm Danneboom



Kat. Nr. 70.1 • „Gethsemane“ •  
Foto: Ivan Baresic-Nikic



Kat. Nr. 70.2 • Farbprobe, um 2009 • Foto: Ivan  
Baresic-Nikic • Beide Abb. entnommen aus:  
BARESIC-NIKIC 2009, S. 16

### Titel

Abendmahl, Fußwaschung, Gethsemane,  
Auferstehung

### Standort

Alsterdorfer Anstalten (Christliches Erziehungsheim  
für Mädchen, Feuerbergstraße 43), Festsaal

### Datierung

erste Entwürfe um 1921, fertiggestellt 1931

### Technik

Fresken

### Maße

vierteilig, Maße nicht bekannt

### Zustand

1938 mit einem Bild „Ernte“ von Fritz Bleye über-  
malt, 1994/95 Probefreilegungen, teilweise sichtbar

### Auftraggeber

Behörde für öffentliche Jugendfürsorge/  
bezuschusst durch die Senatskommission für  
Kunstpflge Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 123, 129, 136, 263, 291, 315, 319,  
369  
BARESIC-NIKIC 2009, S. 105f.; Abb. 25–30, S. 15–17  
BRUHNS 2001, Bd. 2, S. 101f.

### Presse und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 13f.  
Heinrich Ehl: Wilhelm Danneboom. Ein Versuch  
religiöser Monumentalmalerei, in: *Der Kreis*, H. 6/7,  
1927, S. 346–350

### StA Hbg

Hochschulwesen II, We 20/2, Bl. 17, 22, u. a.

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Wilhelm Danneboom  
bekannt

### Weitere Wandbilder in Kinderheimen und Kinderferienheimen

BAD FRANKENHAUSEN. Kinderkurheim: Karl Völker,  
Wandbilder von spielenden Kindern, 1927 (Kat. Nr. 3)  
HALLE, Kindergarten in der Burgstraße, Jugend-  
heim Klosterstraße, Kinderheim des Roten Kreuzes  
und Kinderheim Gimritz: Erwin Hahs mit Schülern,  
abstrakte Wandgestaltung, 1926  
LÜNEBURG, Kinderheim: Dorothea Maetzel-Johann-  
sen, zwei Wandbilder mit spielenden Kindern, 1926  
(Kat. Nr. 127)  
TÄNNICH, Reichsferienheim Friedrich-Ebert-Heim,  
Festsaal: Alfred Hanf, Wandbildzyklus „Hinauf zum  
Leben“, 1924 (Kat. Nr. 150)  
WORPSWEDE, Barkenhoff, Diele: Heinrich Vogeler,  
Wandbildzyklus, 1920–1923, 1924–1928 (Kat. Nr.  
153)

**Beschreibung/Bemerkung**

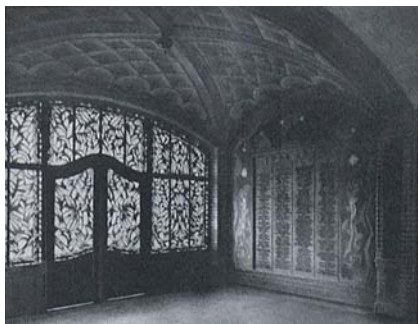
Im Festraum der Alsterdorfer Anstalten führte Wilhelm Danneboom eine raumfüllende Wandbemalung aus, in der vier einzelne Szenen in einem abstrahierten, kubo-futuristischen Stil in bunten, irisierenden Regenbogentönen erkennbar waren. Das Hauptbild zeigt eine Abendmahlsdarstellung. Sie wird begleitet von einer Fußwaschung, einer Szene im Garten Gethsemane und der Auferstehungsdarstellung. Es sind nur Schwarz-Weiß-Abbildungen erhalten; zumindest Teile der Wandmalereien konnten 1994 bei Probeuntersuchungen unter dem Wandbild von Fritz Bleye nachgewiesen werden. Eine Restaurierung ist derzeit nicht geplant. (S. v. a. BRUHNS 2013A, S. 315, 319.)

Dannebooms Wandbild in den Alsterdorfer Anstalten gehört neben den beiden Werken von Anita Rée und Eduard Hopfin der Gewerbeschule Uferstraße sowie den Wandbildern von Erich Hartmann im Studentenhaus Neue Raabestraße und Bargheers Zyklus im Finkenwerder Wasserturm zu den ersten fünf Aufträgen, die durch die Hamburger Senatskommission für Kunstpflege vergeben worden waren.

In der Literatur tauchen immer wieder zwei Bezeichnungen auf: „Mädchenheim Feuerbergstraße“ oder „Alsterdorfer Anstalten“.

## Kat. Nr. 71 • Hamburg

Otto Fischer-Trachau



Kat. Nr. 71 • Nachlass Fischer-Trachau /  
Joachim Baake, Hamburg

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Wandbild Kriegerehrung und farbige Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster)

### Standort

Realgymnasium des Johanneums, Armgartstraße  
24, Eingangshalle  
heutige Nutzung: Department Design der Hochschule für Angewandte Wissenschaften

### Datierung

1920

### Technik

nicht bekannt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten, Kriegszerstörung

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

Ausst. Kat. Hamburg 2008, S. 29, Kat. S. 94

#### *Primärliteratur*

Otto Fischer-Trachau, in: *Maler-Zeitung Leipzig*,  
Sonderheft, Nov 1929, Nr. 336, S. 84 (über die  
Aufgabe der Kriegergedächtnisbilder)

Foto im Nachlass

#### *StA Hbg*

622-1/176, Nr. 54, 61

362-2/1 Realgymnasium des Johanneums

### Querverweise

*Weitere Wandbilder und Raumgestaltungen von Otto  
Fischer-Trachau vor 1933*

1919 Hamburg, Delikatessengeschäft Michelsen:  
Wandgemälde

1921 Hamburg, Curiohaus, Künstlerfest „Die  
Götzenpauke“: Raumgestaltung der Bar-Räume  
mit Kurt F. Schmidt; Raumgestaltung des Großen  
Saals mit Emil Maetzel, Kurt F. Schmidt und Richard  
Luksch

1922 Hamburg, Museum für Hamburgische  
Geschichte, Hörsaal: Entwurf für ein Wandbild und  
Farbgestaltung (Kat. Nr. 72)

1922 Hamburg, Oberrealschule vor dem Holstentor,  
Festsaal: Kriegergedächtnisbild (Kat. Nr. 73)

1922 Hamburg, Werkbund-Ausstellung, Ortsgruppe  
Hamburg: Bemalung des Ausstellungspavillons

1923 Hamburg, GEG (Großeinkaufs-Gesellschaft

deutscher Consumvereine), Sitzungssaal: Wandbild  
1923/24 Hamburg, Stadthalle, Kuppelsaal: Decken-  
bild „Tanz und Liebe“ (Kat. Nr. 74)

1924 Hamburg, Lichtwarkschule, Aula:

Deckengemälde „Jugend“ sowie Farbgestaltung von Orgel und Saaldecke (Kat. Nr. 75)  
 1925 Hamburg, Lyceum am Lübecker Torfeld, Aula: Wandbild „Streben nach Erkenntnis“ (Kat. Nr. 76)  
 1925 Hamburg, Verkaufsraum der Firma Brienitzer (Handschuhe und Accessoires): Wandmalerei  
 1925 Braunschweig, Ausstellung „Heim und Scholle“, Weinrestaurant: Wandbilder und Farbgestaltung  
 1927 Leipzig, Grassi Museum, Empfangshalle: Monumental-Gemälde sowie Farbgestaltung des Saales und Treppenhauses, geätzte Fenster (Kat. Nr. 122)  
 1928 Leipzig, Taubstummenanstalt, Aula: Entwurf für eine Wandmalerei  
 1928 Hamburg Altona, Kaisercafé: Ausmalung des Hochzeitssaales

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

*Weitere Wandmalereien und baugebundene Arbeiten zur Kriegerehrung*

DÜSSELDORF GESOLEI, Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel, um 1926 (Kat. Nr. 17)  
 HAMBURG – alle von Otto Fischer-Trachau –  
 Oberrealschule Bülastraße: Fenster zur Kriegerehrung (16-tlg.), 1920; Oberrealschule vor dem Holstentor, Festsaal: Kriegergedächtnisbild, 1922 (Kat. Nr. 73)  
 STADE, St. Cosmae: Otto Fischer-Trachau, Kriegergedächtnismal, 1921

### **Beschreibung/Bemerkung**

Nach Ende des Ersten Weltkrieges hatte Fischer-Trachau mehrere Aufträge für figurative Wandbilder erhalten. Ein besonderes Augenmerk lag in dieser Zeit auf den Kriegergedächtnisbildern, die in Schulen und Kirchen an die Gefallenen erinnern sollten.

In der Eingangshalle des Realgymnasiums des Johanneums rahmte Fischer-Trachau die vierspaltige Tafel mit den Namen der Gefallenen mit seiner figurativen expressionistischen Darstellung. Dieses wiederum war farbig in die gesamte Gestaltung der Eingangshalle eingebettet.

Für die Aufgabe der Kriegergedächtnisbilder postulierte Fischer-Trachau die expressionistische Formensprache als einzig angemessene, um die Thematik von Krieg, Tod und Leid darzustellen.



**Kat. Nr. 72 • Hamburg**

Otto Fischer-Trachau

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Entwurf für ein Wandbild, Farbgestaltung

**Standort**

Museum für Hamburgische Geschichte, Holstenwall, Hörsaal

**Datierung**

1922

**Technik**

nicht ausgeführt

**Maße**

nicht ausgeführt

**Zustand**

nicht ausgeführt

**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**

BRUHNS 2013A, S. 45, 101f., 109, 230  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 166, S. 306–317,  
v. a. S. 309f.  
AUSST. KAT. HAMBURG 2008, Kat. S. 95  
FRANK 1994, S. 244

*Quellen und Primärliteratur*

*Zentralblatt der Bauverwaltung*, 43.1924, S. 153–158  
*Deutsche Bauzeitung*, Nr. 32, 33, 1924, S. 165  
*Deutsche Bauzeitung*, Nr. 30, 1924, S. 153ff.  
*Moderne Bauformen*, 22.1923, S. 161–163

*StA Hbg*

Nachlass Fischer-Trachau, NL Nr. 3, 54  
Pl. Schumacher, 131-6/154  
622-1/176

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder und Raumgestaltungen von Otto Fischer-Trachau vor 1933*

1919 Hamburg, Delikatessengeschäft Michelsen:  
Wandgemälde  
1920 Hamburg, Realgymnasium des Johanneums,  
Eingangshalle: Wandbild Kriegerehrung und farbige  
Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster  
(Kat. Nr. 71)  
1921 Hamburg, Curiohaus, Künstlerfest „Die Götzenpauke“: Raumgestaltung der Bar-Räume mit Kurt F. Schmidt; Raumgestaltung des Großen Saals mit Emil Maetzel, Kurt F. Schmidt und Richard Luksch  
1922 Hamburg, Oberrealschule vor dem Holstentor, Festsaal: Kriegergedächtnisbild (Kat. Nr. 73)  
1922 Hamburg, Werkbund-Ausstellung, Ortsgruppe Hamburg: Bemalung des Ausstellungspavillons  
1923 Hamburg, GEG (Großeinkaufs-Gesellschaft deutscher Consumvereine), Sitzungssaal: Wandbild  
1923/24 Hamburg, Stadthalle, Kuppelsaal: Deckenbild „Tanz und Liebe“ (Kat. Nr. 74)

1924 Hamburg, Lichtwarkschule, Aula: Deckengemälde „Jugend“ sowie Farbgestaltung von Orgel und Saaldecke (Kat. Nr. 75)  
 1925 Hamburg, Lyceum am Lübecker Torfeld, Aula: Wandbild „Streben nach Erkenntnis“ (Kat. Nr. 76)  
 1925 Hamburg, Verkaufsraum der Firma Brienitzer (Handschuhe und Accessoires): Wandmalerei  
 1925 Braunschweig, Ausstellung „Heim und Scholle“, Weinrestaurant: Wandbilder und Farbgestaltung  
 1927 Leipzig, Grassi Museum, Empfangshalle: Monumental-Gemälde sowie Farbgestaltung des Saales und Treppenhauses, geätzte Fenster (Kat. Nr. 122)  
 1928 Leipzig, Taubstummenanstalt, Aula: Entwurf für eine Wandmalerei  
 1928 Hamburg Altona, Kaisercafé: Ausmalung des Hochzeitssaales

#### *Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
 DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
 ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
 ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
 HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
 HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stillleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93)  
 KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
 KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
 LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
 MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
 OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

#### *Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
 MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
 PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

#### **Beschreibung/Bemerkung**

Otto Fischer-Trachau oblag vor allem die Farbgestaltung im Inneren. Auf Wunsch des Museumsdirektors Otto Lauffer sollten die Innenräume zurückhaltend, ohne jegliche Dekoration gestaltet werden. Fischer-Trachau wählte dafür ein „vielfarbiges Grau“ (BRUHNS 2013b, S. 309), auf dem die verschiedenen Ausstellungsstücke besonders gut zur Geltung kommen sollten, was jedoch nur nach einigen Auseinandersetzungen mit Lauffer realisiert werden konnte.

Das im Nachlass sowie im AUSST. KAT. HAMBURG 2008 erwähnte Wandbild wurde nicht ausgeführt, vermutlich auch nicht konkret geplant. Es ist keine Abbildung oder Skizze bekannt.

## Kat. Nr. 73 • Hamburg

Otto Fischer-Trachau



Kat. Nr. 73 • Nachlass Fischer-Trachau /  
Joachim Baake, Hamburg

### Titel

Kriegergedächtnisbild und Glasfenster

### Standort

Oberrealschule vor dem Holstentor, Festsaal,  
Holstenglacis 6  
(seit 1923 Thaer-Oberrealschule vor dem Holsten-  
tor; heutiger Name: Albrecht-Thaer-Gymnasium)  
heutige Nutzung des Gebäudes: Staatliche Abend-  
schule Vor dem Holstentor

### Datierung

1922

### Technik

Kasein auf Kalkputz

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten; laut Otto Fischer-Trachau 1945 durch  
Engländer zerstört

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. HAMBURG 2008, S. 29 (mit Abb.), Kat.  
S. 95

Otto Fischer-Trachau, *50 Jahre künstlerischen  
Schaffens in Hamburg*, Hamburg 1957, S. 8 (Ty-  
poskript im Nachlass)

#### *Presse und Primärliteratur*

*Maler-Zeitung Leipzig*, Sonderheft, Nov. 1929, Nr.  
336, S. 82

*Der Kreis*, 3. Jg., H. 4, April 1926, S. 166–168

*Hamburger Fremdenblatt*, Okt. 1922

#### *StA Hbg*

Nachlass Fischer-Trachau, NL Nr. 3  
622-1/176, Nr. 3, Nr. 54

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg*,  
Stand 7.11.2011

Eintrag Nr. 41 (aufgenommen am 3.6.1953)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder und Raumgestaltungen von Otto  
Fischer-Trachau vor 1933*

1919 Hamburg, Delikatessengeschäft Michelsen:  
Wandgemälde

1920 Hamburg, Realgymnasium des Johanneums,  
Eingangshalle: Wandbild Kriegerehrung und farbige  
Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster  
(Kat. Nr. 71)

1921 Hamburg, Curiohaus, Künstlerfest „Die Göt-  
zenpauke“: Raumgestaltung der Bar-Räume mit Kurt  
F. Schmidt; Raumgestaltung des Großen Saals mit  
Emil Maetzel, Kurt F. Schmidt und Richard Luksch

1922 Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte, Hörsaal: Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung (Kat. Nr. 72)  
 1922 Hamburg, Werkbund-Ausstellung, Ortsgruppe Hamburg: Bemalung des Ausstellungspavillons  
 1923 Hamburg, GEG (Großeinkaufs-Gesellschaft deutscher Consumvereine), Sitzungssaal: Wandbild  
 1923/24 Hamburg, Stadthalle, Kuppelsaal: Deckenbild „Tanz und Liebe“ (Kat. Nr. 74)  
 1924 Hamburg, Lichtwarkschule, Aula: Deckenmalde „Jugend“ sowie Farbgestaltung von Orgel und Saaldecke (Kat. Nr. 75)  
 1925 Hamburg, Lyceum am Lübecker Torfeld, Aula: Wandbild „Streben nach Erkenntnis“ (Kat. Nr. 76)  
 1925 Hamburg, Verkaufsraum der Firma Brienitzer (Handschuhe und Accessoires): Wandmalerei  
 1925 Braunschweig, Ausstellung „Heim und Scholle“, Weinrestaurant: Wandbilder und Farbgestaltung  
 1927 Leipzig, Grassi Museum, Empfangshalle: Monumental-Gemälde sowie Farbgestaltung des Saales und Treppenhauses, geätzte Fenster (Kat. Nr. 122)  
 1928 Leipzig, Taubstummenanstalt, Aula: Entwurf für eine Wandmalerei  
 1928 Hamburg Altona, Kaisercafé: Ausmalung des Hochzeitssaales

*Weitere Wandmalereien und baugebundene Arbeiten zur Kriegerehrung*

DÜSSELDORF GESOLEI, Düsseldorfer Haus, Kapelle der Kriegsgefangenen: Fritz Burmann, dreiteilige Wandmalerei Ohne Titel, um 1926 (Kat. Nr. 17)  
 HAMBURG – alle von Otto Fischer-Trachau –  
 Realgymnasium des Johanneums, Eingangshalle: Wandbild zur Kriegerehrung und farbige Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster, 1920 (Kat. Nr. 71); Oberrealschule Bülastraße: Fenster zur Kriegerehrung (16-tlg.), 1920  
 STADE, St. Cosmae: Otto Fischer-Trachau, Kriegergedächtnismal, 1921

**Beschreibung/Bemerkung**

Fischer-Trachaus Kriegergedächtnisbild war einem Altarbild ähnlich in die Wandverkleidung der Stirnwand des Saales eingepasst. In seinem schmalen Hochformat mit halbrundem Abschluss zeigt er zwei Soldatenfiguren: eine links unten oberhalb der Schrifttafel liegend, die andere darüber in einem kontrastreichen Farbenkranz energisch nach vorn schreitend. Die innere Szene ist durch eine dem Bildrand parallel verlaufende Bogenleiste deutlich von dem umlaufenden Bildbereich abgetrennt. Dieser ist mit einem mehrfarbigen Wellen- bzw. Zackenmuster gestaltet und betont so die Mittelszene.

## Kat. Nr. 74 • Hamburg

Otto Fischer-Trachau



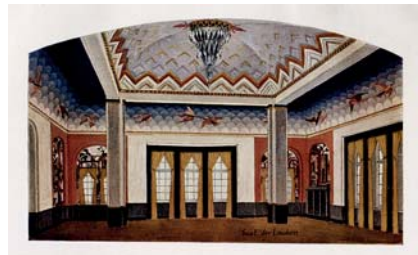
Kat. Nr. 74.1 • Abb. entnommen aus:  
*Moderne Bauformen* 1926, S. 67



Kat. Nr. 74.4 • Seitensaal • Abb. entnommen  
aus: *Moderne Bauformen* 1926, S. 70



Kat. Nr. 74.2 • Abb. entnommen aus:  
*Moderne Bauformen* 1926, S. 68



Kat. Nr. 74.5 • Saal der Lauben • Abb. entnommen  
aus: *Moderne Bauformen* 1926, Tafel 16



Kat. Nr. 74.3 • Nachlass Fischer-Trachau /  
Joachim Baake, Hamburg

**Titel**

„Tanz und Liebe“

**Standort**

Stadthalle, Großer Saal, Kuppelsaal

**Datierung**

1923/24

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

6,20 m x 11 m, oval

**Zustand**nicht erhalten, im Zweiten Weltkrieg teilzerstört,  
1951 vollständig abgerissen**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**BRUHNS 2013A, S. 46, 102, 106, 109, 112, 114, 123,  
200–206, 314, 369–371

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 146, v. a. S. 205

BRUHNS 2008, S. 78–84

AUSST. KAT. HAMBURG 2008, S. 96

BRUHNS 1994, S. 114

FRANK 1994, S. 113–115, 229, 237

Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994,  
Kat. Nr. 146, S. 237*Presse und Primärliteratur*Fritz Schumacher, *Ein Volkspark. Dargestellt am  
Hamburger Stadtpark*, München 1928.Martin Feddersen, Dekorative Arbeiten von Otto  
Fischer-Trachau, Hamburg, in: *Moderne Bauformen*,  
25.1926, H1/2, S. 67–70 (mit 6 Farbbabb.; Tafeln  
14–16)*StA Hbg*

Bestand 622-1/176, Fischer-Trachau NL, Nr. 3, Nr. 54

Bestand 141-23, 15/250, Fischer-Trachau NL, Nr. 3,  
10, 54**Entwürfe***StA Hbg, Bestand 622-1/176, Nachlass**Fischer-Trachau*

Entwurf zum Deckengemälde, 1923/24

Tempera, Maßstab 1:20

Abb. in AUSST. KAT. HAMBURG 2008, S. 79 sowie

BRUHNS 2013A, S. 201

**Querverweise***Weitere Wandbilder und Raumgestaltungen von Otto  
Fischer-Trachau vor 1933*1919 Hamburg, Delikatessengeschäft Michelsen:  
Wandgemälde1920 Hamburg, Realgymnasium des Johanneums,  
Eingangshalle: Wandbild Kriegerehrung und farbige  
Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster  
(Kat. Nr. 71)1921 Hamburg, Curiohaus, Künstlerfest „Die  
Götzenpauke“: Raumgestaltung der Bar-Räume  
mit Kurt F. Schmidt; Raumgestaltung des Großen  
Saals mit Emil Maetzel, Kurt F. Schmidt und Richard  
Luksch1922 Hamburg, Museum für Hamburgische  
Geschichte, Hörsaal: Entwurf für ein Wandbild und  
Farbgestaltung (Kat. Nr. 72)1922 Hamburg, Oberrealschule vor dem Holstentor,  
Festsaal: Kriegergedächtnisbild (Kat. Nr. 73)1922 Hamburg, Werkbund-Ausstellung, Ortsgruppe  
Hamburg: Bemalung des Ausstellungspavillons  
1923 Hamburg, GEG (Großeinkaufs-Gesellschaft  
deutscher Consumvereine), Sitzungssaal: Wandbild  
1924 Hamburg, Lichtwarkschule, Aula: Deckenge-  
mälde „Jugend“ sowie Farbgestaltung von Orgel  
und Saaldecke (Kat. Nr. 75)1925 Hamburg, Lyceum am Lübecker Torfeld, Aula:  
Wandbild „Streben nach Erkenntnis“ (Kat. Nr. 76)1925 Hamburg, Verkaufsraum der Firma Brienitzer  
(Handschuhe und Accessoires): Wandmalerei1925 Braunschweig, Ausstellung „Heim und  
Scholle“, Weinrestaurant: Wandbilder und  
Farbgestaltung1927 Leipzig, Grassi Museum, Empfangshalle:  
Monumental-Gemälde sowie Farbgestaltung  
des Saales und Treppenhauses, geätzte Fenster  
(Kat. Nr. 122)1928 Leipzig, Taubstummenanstalt, Aula: Entwurf  
für eine Wandmalerei1928 Hamburg Altona, Kaisercafé: Ausmalung des  
Hochzeitssaales*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in  
Stadthallen*

HAGEN, Stadthalle: Johan Thorn Prikker, Fenster

und Mosaikentwürfe „Musik und Tanz“, 1922

HAMBURG, Stadthalle, Hochzeitssaal: Bernhard  
Hopp, „Die Vier Lebensalter“, 1924/25 (Kat. Nr. 84)MERSEBURG, Stadthalle, Foyer: Entwurf für ein  
Deckengemälde von Charles Crodel, 1929 (Kat. Nr.  
129)MÜLHEIM AN DER RUHR, Stadthalle: Mosaik  
„Geistliche und weltliche Musik“ von Johan Thorn  
Prikker und Emil Fahrenkamp, 1926**Beschreibung/Bemerkung**Fischer-Trachau oblag nahezu die gesamte Farbge-  
staltung der Stadthalle, deren Räume er vor allem  
mit abstrakten oder floralen/vegetabilen, starkbun-  
ten dekorativen Wandmalereien und expressiver  
Ornamentik ausstattete: dazu gehörten neben dem  
Deckenbild im Großen Saal der Saal der Lauben, der  
Rote Saal und ein Seitensaal.Das Deckenbild mit dem Titel „Tanz und Liebe“ im  
zentralen, sog. Großen Saal war jedoch das einzige  
zusammenhängende, figurative Gemälde.

Bruhns beschrieb die Farbigkeit der Raumfolgen:  
*„vor dunkelblauem sternengesetztem Himmel,  
der in gestuften gelben Farbwellen harmonisch in  
die Farbigkeit der Anschlußräume überleitete. Es  
folgte ein Seitensaal mit roten Wänden, Säulen und  
überdeckender Kuppel, die als Blüte ausgemalt  
war [...], ein weiterer grüner Seitensaal mit floraler  
Trompe-l'oeil-Malerei, ferner ein zart-duftig gestalte-  
ter Saal der Lauben, in dem sich Vögel tummelten.“*  
(BRUHNS 1994, S. 114)

Im Deckenbild komponierte Fischer-Trachau 13 weit überlebensgroße, frei schwebende Figuren vor einem dunklen Sternenhimmel. Fischer-Trachau ordnet sie am Rand des Bildfeldes an, dessen Mitte weitgehend frei bleibt. Im Entwurf oben mittig eine ruhende Frauengestalt mit leicht erhobenem Oberkörper, der Liebesbote Cupido fliegt auf sie zu. Ein kniender Jüngling rechts huldigt einer stehenden Aktfigur. Die daran anschließenden Figuren zeigen verschiedene Tanzszenen. Dazwischen stilisierte Wellen, Gebirgsformationen und Pflanzen bzw. Bäume. Die Figurdarstellung ähnelt stilistisch mitunter ägyptischer Grabmalerei und byzantinischen Mosaiken, die Fischer-Trachau in expressionistischer Bildsprache realisierte.

Otto Fischer-Trachau gehörte seit den 1910er-Jahren zu den wichtigsten und meistbeauftragten Raumkünstlern und Wandmalern Hamburgs. Seit dem Amstantritt Fritz Schumachers 1909 als Oberbaudirektor arbeiteten sie in zahlreichen Bauten eng zusammen. (Vgl. dazu v. a. BRUHNS 2008, BRUHNS 2013A, S. 369–371.)

Sein erstes Wandbild in der hier verwendeten Definition schuf Fischer-Trachau für den Orgelraum der Aula des Johanneums 1914 mit dem Titel „Der reife Geist führt den jungen Menschen zum Erkennen“ (Deckenbild). (BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 113, v. a. S. 165)

Neben einigen figurativen Wandbildern schuf Fischer-Trachau aber vor allem zahlreiche dekorative Farbgestaltungen sowie Glasfenster und war als Berater für Farbgestaltungen in Ausstellungen, Museen oder auch Wohnsiedlungen wie beispielsweise in der Kleinhaus-Siedlung Hamburg-Langenhorn (1919) oder in der Siedlung Steenkamp sowie im Wohnblock Moltkestraße in Altona (1921). Darüber hinaus schuf er während der Weimarer Republik zahlreiche figurative Wand- und Deckengemälde in Restaurants und Bars oder für die Hamburger Künstlerfeste sowie für Hotels oder verschiedene Fachgeschäften.

(Vgl. AUSST. KAT. HAMBURG 2008, v. a. S. 93ff.)



## Kat. Nr. 75 • Hamburg

Otto Fischer-Trachau



Kat. Nr. 75.1 • Nachlass Fischer-Trachau / Joachim Baake, Hamburg



Kat. Nr. 75.2 • Nachlass Fischer-Trachau / Joachim Baake, Hamburg

### Titel

„Jugend“

### Standort

Lichtwarkschule, Aula  
heutiger Name: Heinrich-Hertz-Schule

### Datierung

1924

### Technik

Deckengemälde, genaue Technik nicht bekannt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

Freie und Hansestadt Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 46, 112f., 238, 314, 369–371  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 211, S. 415–424  
AUSST. KAT. HAMBURG 2008, S. 97  
BRUHNS 2008, S. 81  
SCHÄDEL 2006, S. 181  
FRANK 1994, S. 259  
LEHRBERGER 1988

### Quellen und Primärliteratur

SCHUMACHER 1935, S. 340  
*Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*,  
Nov. 1929, Nr. 336, S. 87  
Fritz Schumacher zur Lichtwarkschule (1927), in:  
SCHÄDEL 2006, S. 178–180, hier S. 179, 180  
*Vossische Zeitung*, 23.3.1926  
*Hamburg und seine Bauten* 1918/1929, S. 380,  
Abb. 411

Schwarz-Weiß-Foto des Deckenbildes und Entwurf  
in: BRUHNS 2013A, S. 46 und 113.

StA Hbg

Bestand 622-1/176, Fischer-Trachau NL, Nr. 3, Nr. 54

### Querverweise

*Weitere Wandbilder und Raumgestaltungen von Otto Fischer-Trachau vor 1933*

1919 Hamburg, Delikatessengeschäft Michelsen:  
Wandgemälde  
1920 Hamburg, Realgymnasium des Johanneums,  
Eingangshalle: Wandbild Kriegerehrung und farbige  
Wandgestaltung sowie ornamentale Fenster (Kat. Nr. 71)  
1921 Hamburg, Curiohaus, Künstlerfest „Die Götzen-  
pauke“: Raumgestaltung der Bar-Räume mit Kurt F.  
Schmidt; Raumgestaltung des Großen Saals mit Emil  
Maetzel, Kurt F. Schmidt und Richard Luksch  
1922 Hamburg, Museum für Hamburgische  
Geschichte, Hörsaal: Entwurf für ein Wandbild und  
Farbgestaltung (Kat. Nr. 72)

1922 Hamburg, Oberrealschule vor dem Holstentor, Festsaal: Kriegergedächtnisbild (Kat. Nr. 73)  
 1922 Hamburg, Werkbund-Ausstellung, Ortsgruppe Hamburg: Bemalung des Ausstellungspavillons  
 1923 Hamburg, GEG (Großeinkaufs-Gesellschaft deutscher Consumvereine), Sitzungssaal: Wandbild 1923/24 Hamburg, Stadthalle, Kuppelsaal: Deckenbild „Tanz und Liebe“ (Kat. Nr. 74)  
 1925 Hamburg, Lyceum am Lübecker Torfeld, Aula: Wandbild „Streben nach Erkenntnis“ (Kat. Nr. 76)  
 1925 Hamburg, Verkaufsraum der Firma Brienitzer (Handschuhe und Accessoires): Wandmalerei  
 1925 Braunschweig, Ausstellung „Heim und Scholle“, Weinrestaurant: Wandbilder und Farbgestaltung  
 1927 Leipzig, Grassi Museum, Empfangshalle: Monumental-Gemälde sowie Farbgestaltung des Saales und Treppenhauses, geätzte Fenster (Kat. Nr. 122)  
 1928 Leipzig, Taubstummenanstalt, Aula: Entwurf für eine Wandmalerei  
 1928 Hamburg Altona, Kaisercafé: Ausmalung des Hochzeitssaales

Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Fischer-Trachau führte neben dem zentralen Deckenbild auch die farbige Gesamtgestaltung der Aula samt ihrer Orgel aus.  
 In seinem Deckenbild zeigte er vier Aktfiguren in einer stilisierten, aus kubisch-kristallinen Formen zusammengesetzten Landschaft. Die zentrale Jünglingsfigur hat die Rechte zum Himmel erhoben und scheint den anderen Figuren zu weisen. Die Szenerie ist mittig in ein ovales Mittelfeld eingefügt; laut Beschreibungen handelte es sich um ein starkfarbiges Deckenbild. Es sind keine exakten Angaben zu Technik, Größe oder Farbgebung bekannt.

Fischer-Trachau musste sich mit seinem Deckenbild gegen den Widerstand des Kollegiums durchsetzen. Er war außerdem als künstlerischer Berater und Leiter für die Farbgestaltung des gesamten Gebäudeinneren tätig. In Klassenräumen und Treppenhaus wurde jedoch das Konzept von Oberbaurat Göpel umgesetzt, was Fischer-Trachau kritisierte und als „peinlich“ bezeichnete. Dieser hatte für die Klassenräume jeweils eine einzelne Farbe vorgeschlagen, die in ca. 50 cm breiten, horizontalen Streifen nach oben immer heller abgestuft wurden. Im Treppenhaus erhielt jedes Stockwerk eine eigene Farbe. Die Farbgestaltung in der Aula konnte nach Fischer-Trachaus Vorstellungen umgesetzt werden: helle, elfenbeinfarbene Wände und eine leicht abgetönte Decke stehen in Kontrast zu den leuchtenden Farben des Orgelprospektes und dem figurativen Deckenbild, das zusätzlich von dekorativer Malerei flankiert war.

Schumacher hatte die Farbigkeit 1927 selbst beschrieben, ohne jedoch auf Fischer-Trachau als Autor hinzuweisen:

*„Den Glanzpunkt bildet die in einer breiten Nische der Längswand aufgestellte Orgel, [...] Das Eichenholz des fertig aufgestellten Prospekts ist in kräftigen roten und braunen Farbtönen gebeizt, Profilierungen und Schnitzwerk sowie die zierlichen (S. 180) Kunstschmiedegitter, die die Schallöffnungen der Wandungen filigran bedecken, zeigen abgestufte Goldtönungen, während die Pfeifen, die sämtlich zum Klingen bestimmt sind, in allen Farben des Regenbogens prangen. So bildet die farbenfrohe Erscheinung des Orgelprospektes einen wirkungsvollen Kontrast zu der übrigen, nahezu einfarbig gehaltenen, elfenbeinfarbenen Tönung der Wände und Decke, welche letzte nur in ihrem Mittelfeld eine dekorative Ausmalung von Künstlerhand erfahren hat.“ (vgl. Text Schumacher zur Lichtwarkschule, 1927 in: SCHÄDEL 2006, S. 179f.)*

Als Vergleichsbeispiel für die Farbigkeit kann die erhaltene Deckenbemalung in der Kaufmännischen Fortbildungsschule am Lübeckertordamm herangezogen werden, die vermutlich ebenfalls von Otto Fischer-Trachau stammt. (vgl. BRUHNS 2013A, S. 312, BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 214)

**Kat. Nr. 76 • Hamburg**  
**Otto Fischer-Trachau**

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

„Streben nach Erkenntnis“

**Standort**

Lyceum am Lübecker Torfeld, Aula  
 heutiger Name: Klosterschule, Westphalensweg 7

**Datierung**

1925

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten, keine Abb. bekannt

**Auftraggeber**

Freie und Hansestadt Hamburg

**Quellen und Literatur**

BRUHNS 2013A, S. 113f., 314, 369–71  
 BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 213, S. 433–442, v. a. S. 435f.  
 AUSST. KAT. HAMBURG 2008, S. 81 ohne Abb. (= BRUHNS 2008)

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg,  
 Stand 7.11.2011*

Eintrag Nr. 1727 am 4.8.2009

StA Hbg

Bestand 622-1/176, Fischer-Trachau NL, Nr. 3, Nr. 61

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder und Raumgestaltungen von Otto  
 Fischer-Trachau vor 1933*

1919 Hamburg, Delikatessengeschäft Michelsen:  
 Wandgemälde

1920 Hamburg, Realgymnasium des Johanneums,  
 Eingangshalle: Wandbild Kriegerehrung und farbige  
 Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster  
 (Kat. Nr. 71)

1921 Hamburg, Curiohaus, Künstlerfest „Die  
 Götzenpauke“: Raumgestaltung der Bar-Räume  
 mit Kurt F. Schmidt; Raumgestaltung des Großen  
 Saals mit Emil Maetzel, Kurt F. Schmidt und Richard  
 Luksch

1922 Hamburg, Museum für Hamburgische  
 Geschichte, Hörsaal: Entwurf für ein Wandbild und  
 Farbgestaltung (Kat. Nr. 72)

1922 Hamburg, Oberrealschule vor dem Holstentor,  
 Festsaal: Kriegergedächtnisbild (Kat. Nr. 73)

1922 Hamburg, Werkbund-Ausstellung, Ortsgruppe  
 Hamburg: Bemalung des Ausstellungspavillons

1923 Hamburg, GEG (Großeinkaufs-Gesellschaft  
 deutscher Consumvereine), Sitzungssaal: Wandbild

1923/24 Hamburg, Stadthalle, Kuppelsaal: Decken-  
 bild „Tanz und Liebe“ (Kat. Nr. 74)

1924 Hamburg, Lichtwarschule, Aula: Deckengemälde „Jugend“ sowie Farbgestaltung von Orgel und Saaldecke (Kat. Nr. 75)

1925 Hamburg, Verkaufsraum der Firma Brienitzer (Handschuhe und Accessoires): Wandmalerei

1925 Braunschweig, Ausstellung „Heim und Scholle“, Weinrestaurant: Wandbilder und Farbgestaltung

1927 Leipzig, Grassi Museum, Empfangshalle: Monumental-Gemälde sowie Farbgestaltung des Saales und Treppenhauses, geätzte Fenster (Kat. Nr. 122)

1928 Leipzig, Taubstummenanstalt, Aula: Entwurf für eine Wandmalerei

1928 Hamburg Altona, Kaisercafé: Ausmalung des Hochzeitssaales

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Fischer-Trachaus Wandmalerei ist nicht erhalten. Da auch keine Abbildung dieses Werkes bekannt ist, müssen schriftliche Quellen herangezogen werden.

Fischer-Trachau selbst sprach von einem „*kleinen Wandbild symbolischen Inhalts*.“ (vgl. StA Hbg, Bestand 622-1/176, Fischer-Trachau NL, Nr. 3)

Die Ausführung wurde in den 1920er-Jahren vor allem durch das Lehrerkollegium und die Schulleiterin Alice Pollitz erschwert, die befürchteten, ein zu modernes oder abstraktes Werk zu erhalten.

## Kat. Nr. 77 • Hamburg

Willem Grimm



Kat. Nr. 77.1 • Abb. entnommen aus: *Museum der Gegenwart*, IV.1933, S. 49



Kat. Nr. 77.2 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 35

### Titel

Ohne Titel (Turnstillleben)

### Standort

Volksschule Amalie-Dietrichs-Weg, Eingang zur Turnhalle  
heutiger Name: Schule Lämmersieth 72–72a

### Datierung

1930

### Technik

Tempera auf trockenem Putz

### Maße

nicht bekannt, ca. 2 m x 2 m

### Zustand

vor 1956 übermalt, 1995 partielle Probefreilegung, Gesamtfreilegung geplant

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

Bruhns 2013a, S. 128

Bruhns 2013b, Kat. Nr. 273, S. 596–604, v. a. S. 568 und Abb. S. 604 (Abb. aus: SUB Hbg, NSch: XXI:30)  
Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 273, S. 285 (unter dem Namen Volksschule Adlerstraße)

### Quellen und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 12, Abb. S. 35

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Willem Grimm*

1931 Hamburg, Volksschule „Beim Pachthof“, Turnhalle: Wandbild „Ostseelandschaft“ (Kat. Nr. 78)

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Auf dem Wandbild am Ende des Korridors oberhalb der Tür zur Turnhalle sind inmitten von Turngeräten wie einer Sprossenwand, Schleuderball, Ringen und Leitern auf einem Tisch ein paar Boxhandschuhe und die helle Büste eines antiken Epheben zu sehen, gleichsam als „Symbol der idealen Werte der Leibesübung“, wie es Fritz Schumacher benannte. (Schumacher 1932, S. 12)

## Kat. Nr. 78 • Hamburg

Willem Grimm



Kat. Nr. 78.1 • Foto: Heinz Lübbert; Abb.  
entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 36



Kat. Nr. 78.2 • Foto: Heinz Lübbert; Abb.  
entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 36

### Titel

Ostseelandschaft

### Standort

Volksschule „Beim Pachthof“, Turnhalle  
heutiger Name: Schule beim Pachthof

### Datierung

1931

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

nicht bekannt, ca. 1,80 m x 6 m

### Zustand

zerstört

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 127f., 133, 318f.

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 299, S. 729–737, v. a. S. 729  
und Abb. S. 735

Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: Frank 1994, Kat. Nr.  
299, S. 293.

### Quellen und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 12f., Abb. S. 36

Carl Georg Heise, Neue Wege hamburgischer Kunst-  
pflege, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 21.12.1931.

### StA Hbg

SKfK, 363-2, E b 135

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg,*  
Stand 7.11.2011

Schulgebäude, Eintrag Nr. 1733 (aufgenommen am  
4.8.2009)

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Willem Grimm

1930 Hamburg, Volksschule Amalie-Dietrichs-Weg:  
Wandbild Turnstillleben (Kat. Nr. 79)

Ein weiteres Wandbild, das Eduard Bargheer für  
dieselbe Schule geplant hatte, wurde aufgrund der  
Machtergreifung der Nationalsozialisten nicht mehr  
ausgeführt (FRANK 1994, S. 293)

#### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Schumacher beschreibt dieses Wandbild in seiner Publikation zu 24 Wandbildern in Hamburger Schulen im räumlichen Gesamtzusammenhang:

*„Der Raum, den das Bild schmückt, ist auf der einen Kopfseite bis über die Ecken herüber ganz in Glas aufgelöst, so daß es einen sehr luftigen, unbeschwer- ten Eindruck macht. Das hat den Künstler dazu geführt, auch der gegenüberliegenden Wand durch ein graziöses, fast improvisiert wirkendes Linienspiel die Schwere zu nehmen. Die Landschaft ist auf den Eindruck eines weiten Ausblicks berechnet, ohne doch die Illusion eines solchen anzustreben, da sie ohne feste Rahmung arabeskenartig zwischen zwei Türen gespannt ist.“* (SCHUMACHER 1932, S. 12f.)

Auch Carl Georg Heise sah *„die schwingenden Ostsee-Landschaft (... als) ein schönes Beispiel für Rhythmisierung des Raumes durch die Wandmale- rei.“* (zit. n. BRUHNS 2013A, S. 133)

Gustav Pauli notierte: *„Vor ein paar Tagen habe ich mir die in dem Neubau der Schule Pagenfelderstraße (heute: „Beim Pachthof“) ausgeführten Wandarbei- ten des Herrn Hartmann im Turnsaal und des Herrn Grimm im Gymnastiksaal angeschaut. Die Malerei des Herrn Grimm finde ich ausgezeichnet und unbedingt für ihren Platz geeignet. Von der Malerei Hartmann (sic!) kann ich dieses nicht sagen, obwohl ich anerkenne, daß es sich um die Leistung eines tüchtigen Künstlers handelt. Aus diesem Grunde stimme ich auch in diesem Falle der Abnahme zu. Gez. Pauli.“*

StA Hbg, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1931. Maler Erich Hartmann 1925–1931), Bl. 7. (Zit. n. Werner 2011, S. 115f.)



## Kat. Nr. 79 • Hamburg

Erich Hartmann



Kat. Nr. 79 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 25

### Titel

„Unterricht im Freien“

### Standort

Volksschule Fuhlsbüttel, Turnhalle mit Bibliothek und Bühne  
heutiger Name: Grundschule Ratsmühlendamm

### Datierung

1926

### Technik

nicht bekannt (vermutlich Tempera auf Putz)

### Maße

Breite 12 m

### Zustand

vor 1945 überstrichen, vermutlich noch unter Farbe erhalten

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 291

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 224, S. 455-460, v. a. S. 456 und Abb. S. 459

WERNER 2011, S. 93–99, Bildband, S. 110f., 124 (Kat. Nr. 1926)

BRUHNS 2001, Bd. II, S. 182

BRUHNS 1994, S. 118

Volker Heydorn, *Erich Hartmann. Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. III, hrsg. v. Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1976, S. 44.

### Presse und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 7f., Abb. S. 25

Richard Tüngel: *Neue Bilder von Erich Hartmann, in: Der Kreis 1929, H.12, S. 704–706.*

### StA Hbg

SKfK 363-2, D 8

### SUB Hbg

Schumacher NL VI C 2

### Entwürfe

Studie, 1926

Bleistift und Tusche auf Papier

36,5 cm x 50 cm (Blatt)

Galerie Elbdörfer, Hamburg (Juni 2006), zit. n.

WERNER 2011, Kat. Nr. 1926-3

Studie, undat.

Bleistift und Tusche auf Papier

70 cm x 100 cm (Blatt)

Galerie Elbdörfer, Hamburg (Juni 2006), zit. n.

WERNER 2011, Kat. Nr. 1926-4

Studie, 1926  
 Bleistift und Tusche auf Papier  
 40 cm x 53 cm (Blatt)  
 Galerie Elbdörfer, Hamburg (Juni 2006), zit. n.  
 WERNER 2011, Kat. Nr. 1926-5

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Erich Hartman*  
 1928/29 Hamburg, Studentenheim, Saal: drei Wand-  
 bilder „Sport, Lehre, Studium“ (Kat. Nr. 80)  
 1931 Hamburg, Volksschule „Beim Pachthof“,  
 Turnhalle: Wandbild mit Ballspielern am Strand  
 (Kat. Nr. 81)

Ausstellungsbeteiligung an der 8. Ausstellung der  
 Hamburgischen Sezession, Sonderschau zum  
 Thema Raumgestaltung/Wandmalerei (Ausst. Kat.  
 Hamburg 1928)

*Weitere Wandbilder in Schulen*  
 vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Bei diesem Wandbild handelt es sich um das erste  
 öffentliche Werk, das im Auftrag der Senatskom-  
 mission für Kunstpflege in einem Schumacher-Bau  
 beauftragt wurde.

Hartmann zeigt in dem halbrunden Bogenfeld über  
 der Bühnenöffnung eine mehrfigurige Szene. Am  
 linken Bildrand ist eine sitzende Figur zu sehen,  
 die die anderen unterrichtet. Dies wird durch den  
 Redegestus ihrer rechten Hand verdeutlicht. In der  
 Figurendurchbildung orientierte sich Hartmann an  
 den italienischen Fresken wie denen Giotto's oder  
 der Pittura Metafisica. Die ausgewogene und mo-  
 numentale Anlage der Gesamtkomposition weckt  
 Assoziationen an Raffaels „Schule von Athen“ in  
 den Stanzen des Vatikans.

Vg. Kap. III.2.2.2 *Wandbilder in Schulen* in vorliegen-  
 der Arbeit. (Bes. Abschnitt *Lehren und Lernen*, S. 233)

## Kat. Nr. 80 • Hamburg

Erich Hartmann



Kat. Nr. 80.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 26



Kat. Nr. 80.2 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 26

### Titel

„Sport, Lehre, Studium“  
(Alternativtitel: Fußball, Vorlesung, Gesellige Diskussion)

### Standort

Studentenheim, Neue Rabestraße 13, Saal  
heutige Nutzung: Musikwissenschaftliches Institut  
der Universität Hamburg

### Datierung

1928/29

### Technik

nicht bekannt

### Maße

dreiteilig, genaue Maße nicht bekannt, je ca.  
2,5 m x 2 m

### Zustand

nicht erhalten, 1933 übermalt

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, 137f., 315f.  
WERNER 2011, S. 113–115, Bildband, S. 112–115, 124  
(Kat. Nr. 1928/29)  
BRUHNS 2001, Bd. 2, S. 182  
BRUHNS 1994, S. 120

### Presse und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 8f., Abb. S. 26  
*Der Kreis* 1931, H.3, S. 173.

### StA Hbg

Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135  
(Mappe 1928. Maler Erich Hartmann 1925–1931)  
Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, D 11  
(Wandbilder im Studentenhaus)

### SUB Hbg

Schumacher NL VI C2: Kunstpflege

### Entwürfe

Studie „Fußballspieler“, 1928/29  
Bleistift und Tusche auf Papier  
ca. 73 cm x 50 cm  
Galerie Elbdörfer, Hamburg (März 2005), zit. n.  
WERNER 2011, Kat. 1928/29-5

Studie „Vorlesung“, 1928/29  
Bleistift und Tusche auf Papier  
ca. 73 cm x 50 cm  
Galerie Elbdörfer, Hamburg (März 2005), zit. n.  
WERNER 2011, Kat. 1928/29-6

Studie „Diskussion“, 1928/29  
Bleistift und Tusche auf Papier  
ca. 73 cm x 50 cm  
Galerie Elbdörfer, Hamburg (März 2005), zit. n.  
WERNER 2011, Kat. 1928/29-7

Studie „Vorlesung“, 1928/29  
Bleistift und Tempera auf Papier  
23 cm x 19,5 cm (Motiv)  
Sammlung Nicolaysen, Hamburg, zit. n. WERNER  
2011, Kat. 1928/29-8  
(auf demselben Blatt wie Studie „Diskussion“, Kat.  
1928/29-9, Blattmaß: 30 cm x 48 cm)

Studie „Diskussion“, 1928/29  
Bleistift und Tempera auf Papier  
23 cm x 19,5 cm (Motiv)  
Sammlung Nicolaysen, Hamburg, zit. n. WERNER  
2011, Kat. 1928/29-9  
(auf demselben Blatt wie Studie „Vorlesung“, Kat.  
1928/29-8, Blattmaß: 30 cm x 48 cm)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Erich Hartman*  
1926 Hamburg, Volksschule Fuhlsbüttel, Turnhalle:  
Wandbild über Bühne „Unterricht im Freien“  
(Kat. Nr. 79)  
1931 Hamburg, Volksschule „Beim Pachthof“,  
Turnhalle: Wandbild mit Ballspielern am Strand  
(Kat. Nr. 81)

Ausstellungsbeteiligung an der 8. Ausstellung der  
Hamburgischen Sezession, Sonderschau zum  
Thema Raumgestaltung/Wandmalerei (AUSST. KAT.  
HAMBURG 1928)

### Beschreibung/Bemerkung

Die drei narrativen Szenen im Stil der Hamburgi-  
schen Sezession stehen stellvertretend für die  
übergeordneten Themen Sport, Lehre und Studium.  
Hartmann passte sie in die Wandfelder zwischen  
der Pilastergliederung der Längswand des Speise-  
saales ein.

Im linken Bildfeld war eine Szene mit jugendlichen  
Fußballspielern zu sehen, mittig ein Lehrender auf  
einem Katheder, vor ihm stehende und sitzende  
Studenten und im dritten, rechten Wandbild eine  
Szene, die als „Diskussion“ beschrieben wird. Hier  
waren drei Studenten in einer Dachstube an einem  
runden Tisch sitzend in ihre Diskussion vertieft  
dargestellt.

Die Farbigkeit der Wandmalereien lässt sich  
lediglich aus den farbigen Entwürfen ableiten, die  
im Original und als Abbildungen überliefert sind.  
Die Figuren waren vermutlich vor allem in schwarz  
und grau gehalten, wobei mindestens eine Figur  
pro Wandfeld durch diese Farbgebung besonders  
betont wurde. Die Bildraumgestaltung führte Hart-  
mann in den Skizzen in hellen Blau- und Grüntönen

aus; einzelne Akzente setzte er durch gezielt  
eingesetzte rote Bildgegenstände.

Die Ausführung der Wandbilder war von Kritik von  
verschiedenen Seiten begleitet. So äußerte sich  
Schumacher in seiner Publikation 1932 zwiespältig,  
ferner kam es auf Auftraggeberseite zu Einwänden  
von Staatsrat Zinn gegen ein zuerst geplantes  
Sportbild, und auch Studenten protestierten bei-  
spielsweise in der Universitätszeitung des AstA.  
(SCHUMACHER 1932, S. 8; BRUHNS 2013A, S. 137)

Hartmanns Werke im Studentenheim Neue  
Rabestraße gehörte neben den Wandbildern von  
Anita Rée und Eduard Hopf in der Gewerbeschule  
Uferstraße sowie den Werken Wilhelm Dannebooms  
in den Alsterdorfer Anstalten und Bargheers Zyklus  
im Finkenwerder Wasserturm zu den ersten fünf  
Aufträgen, die die Hamburger Senatskommission  
für Kunstpflege vergeben hatte.

## Kat. Nr. 81 • Hamburg

Erich Hartmann



Kat. Nr. 81.1 • Foto: Heinz Lübbert; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 27



Kat. Nr. 81.2 • Foto: Heinz Lübbert; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 27

### Titel

Ohne Titel (Ballspieler am Strand)

### Standort

Volksschule „Beim Pachthof“, Turnhalle  
heutiger Name: Schule beim Pachthof

### Datierung

1931

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

nicht exakt nachweisbar; ca. 2,5 m x 4,5 m, frei umrissen

### Zustand

zerstört, nur Schwarz-Weiß-Abbildung erhalten

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 271f., 318f.

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 299, S. 729-737, v. a. S. 730 und Abb. S. 736f.

WERNER 2011, 115f. sowie Bildband S. 115, 124, (= Kat. Nr. 1931; Verzeichnis der „Kunst am Bau“ mit tabellarischer Dokumentation)

BRUHNS 2001, Bd. II, S. 182

Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 299, S. 293.

SCHUMACHER 1932, S. 8f., Abb. S. 27

E-Mail vom heutigen Direktor Dr. Adrian Klenner, 23.8.2012 an die Verfasserin

### StA Hbg

Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1931. Maler Erich Hartmann 1925–1931)

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011*

Schulgebäude, Eintrag Nr. 1733 (aufgenommen am 4.8.2009)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Erich Hartman*

1926 Hamburg, Volksschule Fuhsbüttel, Turnhalle: Wandbild über Bühne „Unterricht im Freien“ (Kat. Nr. 79)

1928/29 Hamburg, Studentenheim, Saal: drei Wandbilder „Sport, Lehre, Studium“ (Kat. Nr. 80)

Ausstellungsbeteiligung an der 8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Sonderschau zum Thema Raumgestaltung/Wandmalerei (Ausst. KAT. HAMBURG 1928)

Ein weiteres Wandbild von Eduard Bargheer in der Schule „Beim Pachthof“ wurde aufgrund der Machtergreifung der Nationalsozialisten nicht mehr ausgeführt (FRANK 1994, S. 293)

Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Frei umrissene Szene mit ballspielenden Figuren am Strand, die in Komposition, Linienführung und Farbauftrag als besonders charakteristisches Beispiel für den Stil der Hamburgischen Sezession gelten kann. Die beiden Figurengruppen sind nach rechts und links gerückt, mittig verbindet die beiden eine einzelne Figur im Hintergrund sowie der in der Luft fliegende Ball. Es ergibt sich so eine in sich schlüssige Komposition. Hartmann thematisiert Sport sowie Verbundenheit mit Natur und Heimat.

Gustav Pauli notierte: *„Vor ein paar Tagen habe ich mir die in dem Neubau der Schule Pagenfelderstraße (heute: „Beim Pachthof“) ausgeführten Wandarbeiten des Herrn Hartmann im Turnsaal und des Herrn Grimm im Gymnastiksaal angeschaut. Die Malerei des Herrn Grimm finde ich ausgezeichnet und unbedingt für ihren Platz geeignet. Von der Malerei Hartmann (sic!) kann ich dieses nicht sagen, obwohl ich anerkenne, daß es sich um die Leistung eines tüchtigen Künstlers handelt. Aus diesem Grunde stimme ich auch in diesem Falle der Abnahme zu. Gez. Pauli.“*

StA Hbg, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1931. Maler Erich Hartmann 1925–1931), Bl. 7. (Zit. n. WERNER 2011, S. 115f.)

**Kat. Nr. 82 • Hamburg**

Eduard Hopf



Kat. Nr. 82 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 42

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Wandervogel-Szene)

**Standort**

Gewerbeschule für Mädchen an der Uferstraße,  
Jugendheim  
heutiger Name: Berufliche Schule Uferstraße;  
Staatliche Fachschule Sozialpädagogik,  
Hauswirtschaftsschule

**Datierung**

1929

**Technik**

Tempera auf Putz

**Maße**

nicht bekannt, ca. 2,80 m x 7,50 m

**Zustand**

zerstört

**Auftraggeber**

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

**Quellen und Literatur**

BRUHNS 2013A, S. 123, 128, 132f., 268f., 315  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 267, S. 578–585, v. a. S. 579,  
Abb. S. 584  
HAUPENTHAL 2010, S. 5, 94  
BRUHNS 2010, v. a. S. 65f.  
SCHÄDEL 2006, S. 226–233, v. a. S. 227  
BRUHNS 2001, Bd. 1, S. 227–233  
Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, S. 281,  
304

*Presse und Primärliteratur*

SCHUMACHER 1932, S. 16, Abb. S. 42  
Text Schumacher zur Gewerbeschule für das  
weibliche Geschlecht, Uferstraße 1928–1929, 1929  
in: SCHÄDEL 2006, S. 226–227, hier S. 227  
Dr. Hans Wall, in: *Hamburger Tageblatt*, 19.10.1932  
Ludwig Benninghoff, in: *Der Kreis*, 1931, H.3, S. 173  
Sisibus in: *Hamburger Echo*, 6.2.1931  
*Hamburger Nachrichten*, 6.2.1931  
Gustav Pauli, in: *Hamburger Fremdenblatt*,  
21.8.1929.

*SUB Hbg*

Nachlass Schumacher, VI C2 Kunstpflege, nach  
1930  
Gesamtraumaufnahme ebd. XXI:325 (Foto 1929)

*StA Hbg*

SKfK Eb 151, J13, Kulturbehörde I B 18; Kulturbeför-  
derde I A 73;  
Oberschulbehörde VI 188, Bd. 3



## Querverweise

*Weitere Wandbilder von Eduard Hopf*

1931/32 Hamburg, Volksschule auf der Veddel,  
Treppenhaus: Wandbild mit Mädchenakten in der  
Natur (Kat. Nr. 83)

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

## Beschreibung/Bemerkung

Der Auftrag für ein Wandbild in der Gewerbeschule Uferstraße gehörte neben denen an Eduard Bargeheer (Wasserturm Finkenwerder), Wilhelm Danneboom (Alterdorfer Anstalten), Anita Réé (Gewerbeschule Uferstraße) und an Erich Hartmann (Studentenhaus Neue Rabestraße) zu den ersten fünf Aufträgen, die die Senatskommission für Kunstpflege in Hamburg vergab.

Hopf spannte sein Wandbild zwischen die beiden in der rechten und linken Raumecke platzierten Schränke ein.

In der Bildmitte ist eine Gruppe Jugendlicher zu sehen, die auf einer Lichtung um ein Lagerfeuer lagert. Rechts und links über den Schränken zeigte er zwischen den Bäumen kleinere Figurengruppen bei Spiel und Gymnastik. Die Akte und teilweise bekleideten Figuren zeichnen sich durch überlange Gliedmaßen und mitunter manieristisch anmutende Körperhaltungen aus. Auf eine bunte und weiche Farbigkeit lässt sich nur aus Beschreibungen Schumachers schließen. Er sprach von „*einer Farbgebung, die trotz aller Buntheit doch den Gesamteindruck eines Gobelins beibehält.*“ (zit. n. BRUHNS 2013A, S. 128).

Hopf griff hier aktuelle Themen wie Freikörperkultur und Jugendbewegung auf.

Eduard Hopf war bereits 1925 erstmals mit einem Senatsauftrag für ein Gemälde betraut worden, was maßgeblich von den Direktoren der Kunsthalle und des Kunstgewerbemuseums Gustav Pauli und Max Sauerlandt unterstützt worden war. 1926 stattete er einen Raum des Curio-Hauses für das diesjährige Künstler-Faschingsfest „Noa Tawa“ mit 12 Wandbildern aus und verschaffte sich so öffentliches Ansehen. 1926 hatte er außerdem einen 6-teiligen Wandbildzyklus für das Institut für Tuberkulose sowie einen Saal des Gewerkschaftshauses in Hamburg ausgestattet. Pauli plante außerdem ihm die Ausmalung der Rotunde der Hamburger Kunsthalle zu übertragen, was jedoch nicht umgesetzt wurde. (Vgl. hierzu v. a. BRUHNS 2010)

## Kat. Nr. 83 • Hamburg

Eduard Hopf



Kat. Nr. 83 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif497>

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Mädchenakte in der Natur)

### Standort

Volksschule auf der Veddel, Treppenhaus  
heutiger Name: Schule auf der Veddel

### Datierung

1931/32

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten; vermutlich in NS-Zeit zerstört

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 119f., 126, 128  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 277, S. 630–641, v. a. S. 631, 633, Abb. S. 639  
HAUPENTHAL 2010, S. 5, 94  
BRUHNS 2010, v. a. S. 65–67  
SCHÄDEL 2006, S. 332–341  
Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 277, S. 287.

### Presse und Primärliteratur

Dr. Hans Wall, in: *Hamburger Tageblatt*, 19.10.1932  
SCHUMACHER 1932, S. 16, Abb. S. 43  
Text Schumacher zur Volksschule auf der Veddel  
1931 in: SCHÄDEL 2006, S. 332

### Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011

Schulgebäude und Wandbild Thämer, Eintrag Nr. 1735 (aufgenommen am 4.8.2009)

### StA Hbg

SKfK Eb 151, J13, Kulturbehörde I B 18; Kulturbehörde I A 73; Oberschulbehörde VI 188, Bd. 3

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Eduard Hopf

1929 Hamburg, Gewerbeschule für Mädchen an der Uferstraße, Jugendheim: Wandbild mit Wandervogel-Szene (Kat. Nr. 82)

#### Weitere Wandbilder in der Volksschule auf der Veddel

Arnold Fiedler, Segelschiffhafen, 1931 (Tafelbild im Lehrerzimmer)

Eduard Kasper, Wandbild, um 1931 (Kat. Nr. 86; ohne genaue Ortsangabe)

Treppenhaus: Paul Kayser, Wandbild mit Stillleben zum Thema Cuxhaven, 1931 (Kat. Nr. 87)

Gymnastiksaal: Otto Thämer, Wandbild mit idealem Menschenpaar/Formen der Leibesübung, 1931/32 (Kat. Nr. 103)

Die fünf Werke in der Volksschule auf der Veddel sind die letzten fünf Aufträge, die die Senatskommission für Kunstpflege vergeben hatte. Nur Thämers Wandbild hat überdauert und ist seit der Restaurierung 2001 auch wieder zu sehen.

Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Nach anfänglichen Bedenken der Schulbehörde wurde das Wandbild 1931 doch ausgeführt und 1932 von Schumacher als „*befriedigend ausgefallen*“ abgesegnet. (Zit. n. BRUHNS 2013B, S. 631)

Hopf hatte sein Wandbild als weitgehend symmetrische, kreisförmige Komposition angelegt. Der Bildraum wurde rechts und links von zwei nach innen geneigten Bäumen flankiert und definiert. Hopf stellte acht sitzende und stehende Mädchenakte in drei Kleingruppen aus zwei und drei Figuren sowie eine sitzende Einzelfigur vorn rechts dar. Charakteristisch waren die überlängten Gliedmaßen und manierten Positionen.

Die im Vergleich zu seinem Wandervogellager in der Gewerbeschule Uferstraße flächiger durchgebildeten und konturierten Körper sowie die Gestaltung der Bildfläche mit locker aufgesetzten Farben zeigen seine Nähe zur Hamburgischen Sezession. Schumacher beschrieb die Farbigkeit wieder als von „*weichen Tönen*“ geprägt. (SCHUMACHER 1932, S. 16) Hopf nutzte die Darstellung zur Thematisierung überindividueller, menschlicher Beziehungen und ihre Einbettung in die Natur. Er griff damit auch hier das aktuelle Thema der Freikörperkultur auf.

## Kat. Nr. 84 • Hamburg

Bernhard Hopp



Kat. Nr. 84 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif1072>

### Titel

„Die Vier Lebensalter“

### Standort

Stadtpark Stadthalle, Hochzeitssaal

### Datierung

1924/25

### Technik

nicht bekannt

### Maße

genaue Maße nicht bekannt; Deckenbild und Ausmalung den gesamten Raum überwölbend

### Zustand

nicht erhalten, im Zweiten Weltkrieg teilzerstört, 1951 vollständig abgerissen

### Auftraggeber

Freie und Hansestadt Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 109, 114, 203, 372f.; Abb. S. 205

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 146, S. 203–215, v. a.

S. 206, Abb. S. 214

BRUHNS 1994, S. 114

Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 146, S. 229.

### Presse und Primärliteratur

Hanns Prehn-Dewitz: Die Geschichte der Stadthalle, in: *Festschrift zur Einweihung der Stadthalle Hamburg*, in: *Kunst und Kirche*, 2.23, 1925, S. 9f.

### SUB Hbg

Nachlass Fritz Schumacher, Fotografie: NSch:XXI:934

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Bernhard Hopp bekannt

### Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in Stadthallen

HAGEN, Stadthalle: Johan Thorn Prikker, Fenster und Mosaikentwürfe „Musik und Tanz“, 1922

HAMBURG, Stadthalle, Großer Saal: Otto Fischer-Trachau „Tanz und Liebe“ (Deckenbild), 1923/24 (Kat. Nr. 74)

MERSEBURG, Stadthalle, Foyer: Entwurf für ein Deckengemälde von Charles Crodel, 1929 (Kat. Nr. 129)

MÜLHEIM AN DER RUHR, Stadthalle: Mosaik „Geistliche und weltliche Musik“ von Johan Thorn Prikker und Emil Fahrenkamp, 1926

**Beschreibung/Bemerkung**

In der Kuppel des sog. Hochzeitssaals der Hamburger Stadthalle führte Bernhard Hopp ein realistisches Deckenbild zum Thema der Vier Lebensalter aus, die er symbolisch als Kind, Jüngling, Mann und Greis in einer arkadischen Landschaft darstellte, die sich kreisförmig am Rande der Kuppel ausbreitete. Das Werk ist nur durch Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert; in der Literatur wird es als starkbunt beschrieben.

Neben diesem Deckengemälde zeichnete Hopp auch für die Farbgestaltung des Eingangsraumes verantwortlich.

**Kat. Nr. 85 • Hamburg**

Eduard Kasper

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Gewerbeschule für Mädchen an der Uferstraße  
heutiger Name: Berufliche Schule Uferstraße;  
Staatliche Fachschule Sozialpädagogik,  
Hauswirtschaftsschule

**Datierung**

1928

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten/nicht bekannt

**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**

SCHÄDEL 2006, S. 226–233, hier S. 227  
Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994,  
S. 281f.

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Eduard Kasper*  
um 1931 Hamburg, Volksschule auf der Veddel:  
Wandbild ohne Titel (Kat. Nr. 86)

*Weitere Wandbilder in Schulen*  
vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Dieses Wandbild wird zwar zweimal in der Literatur erwähnt, jedoch nicht näher beschrieben oder abgebildet. Es kann insofern nicht sicher belegt werden.

In der neuesten Veröffentlichung von Maike Bruhns (BRUHNS 2013) findet der Künstler Eduard Kasper keine Erwähnung.

**Kat. Nr. 86 • Hamburg**

Eduard Kasper

*Keine Abb. bekannt***Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Volksschule auf der Veddel, ohne genaue Ortsangabe  
 heutiger Name: Schule auf der Veddel

**Datierung**

um 1931

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

**Quellen und Literatur**

SCHÄDEL 2006, S. 332–341  
 Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 277, S. 287.

*Primärliteratur*

Text Schumacher zur Volksschule auf der Veddel  
 1931 in: SCHÄDEL 2006, S. 332.

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg,  
 Stand 7.11.2011*

Schulgebäude und Wandbild Thämer: Eintrag Nr.  
 1735 (aufgenommen am 4.8.2009)

**Querverweise***Weitere Wandbilder von Eduard Kasper*

1928 Hamburg, Gewerbeschule für Mädchen an der Uferstraße: Wandbild, Ohne Titel (Kat. Nr. 85)

*Weitere Wandbilder in der Volksschule auf der Veddel*

Arnold Fiedler, Segelschiffhafen, 1931 (Tafelbild im Lehrerzimmer)

Treppenhaus: Paul Kayser, Wandbild mit Stillleben zum Thema Cuxhaven, 1931 (Kat. Nr. 87) und Eduard Hopf, Wandbild mit Mädchenakten in der Natur, 1931/32 (Kat. Nr. 83)

Gymnastiksaal: Otto Thämer, Wandbild mit idealem Menschenpaar/Formen der Leibesübung, 1931/32 (Kat. Nr. 103)

Die fünf Werke in der Volksschule auf der Veddel sind die letzten fünf Aufträge, die die Senatskommission für Kunstpflege vergeben hatte. Nur Thämers Wandbild hat überdauert und ist seit der Restaurierung 2001 auch wieder zu sehen.

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687



### **Beschreibung/Bemerkung**

Dieses Wandbild von Eduard Kasper wird (wie schon das in der Gewerbeschule Uferstraße) lediglich in der Literatur kurz erwähnt. Einzelheiten zu Thematik, Format, Technik oder genauere Ortsangabe waren bisher nicht recherchierbar.

## Kat. Nr. 87 • Hamburg

Paul Kayser

(Nicht Georg oder Richard Kayser, wie in verschiedenen Quellen angegeben.)



Kat. Nr. 87.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 34



Kat. Nr. 87.2 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 34

### Titel

Ohne Titel (Stilleben zum Thema „Cuxhaven“)

### Standort

Volksschule auf der Veddel, Treppenabsatz/Flur  
heutiger Name: Schule auf der Veddel

### Datierung

1931

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

SCHÄDEL 2006, S. 332-341

Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 277, S. 287.

### Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 12, Abb. S. 34

Text Schumacher zur Volksschule auf der Veddel 1931 in: SCHÄDEL 2006, S. 332

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011*

Schulgebäude und Wandbild Thämer Eintrag Nr. 1735 (aufgenommen am 4.8.2009)

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Paul Kayser bekannt.

### Weitere Wandbilder in der Volksschule auf der Veddel

Arnold Fiedler, Segelschiffhafen, 1931 (Tafelbild im Lehrerzimmer)

Eduard Kasper, Wandbild, um 1931 (Kat. Nr. 86; ohne genaue Ortsangabe)

Treppenhaus: Eduard Hopf, Wandbild mit Mädchenakten in der Natur, 1931/32 (Kat. Nr. 83)

Gymnastiksaal: Otto Thämer, Wandbild mit idealem Menschenpaar/Formen der Leibesübung, 1931/32 (Kat. Nr. 103)

Die fünf Werke in der Volksschule auf der Veddel sind die letzten fünf Aufträge, die die Senatskommission für Kunstpflege vergeben hatte. Nur Thämers Wandbild hat überdauert und ist seit der Restaurierung 2001 auch wieder zu sehen.

### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Frei umrissenes Uferstillleben mit Leuchtturm, Feuerschiff, Leuchttonne, Dampfer, verschiedenen kleineren Booten und dem Cuxhavener Wahrzeichen, der Kugelbake.

Kayser war Gründungsmitglied der Hamburgischen Sezession, deren Stilmerkmale in diesem Wandbild erkennbar sind.

## Kat. Nr. 88 • Hamburg

Karl Kluth



Kat. Nr. 88.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld;  
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg •  
Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif230>



Kat. Nr. 88.2 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 46

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (alternative Titel: „Lob der Leibesübung“ oder auch „Jugendliche“)

### Standort

Oberrealschule Im Alstertal, Treppenhaus  
heutiger Name: Gymnasium Alstertal

### Datierung

1930

### Technik

Kasein auf Putz

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

durch Wasserschaden beschädigt, 1975 im Zuge von Umbaumaßnahmen überstrichen, 2009 bei Originalfarbuntersuchungen geortet, Freilegung bisher nicht geplant

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 133, 269–271, 290f., 317f.  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 266, S. 567–577, Abb. S. 575  
60 Jahre Gymnasium Alstertal. 1924–1984. Festschrift zum Jubiläum, Hamburg 1984.

### Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 16–18, Abb. S. 44–46

### SUB Hbg

Nachlass Schumacher NL VI 2

Fotografie in: NSch:XXI:92

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Karl Kluth

1931 Hamburg, Volksschule Graudenzer Weg, Flur:  
Wandbild „Lebensfreude“ (Kat. Nr. 89)

#### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Mehrfigurige Szene im Stil der Hamburgischen Sezession, freiumrissen im Treppenhaus platziert. Von hier führen zwei Türen zu einer Dachterrasse und zum Gymnastiksaal der Schule. Die mittlere Szene zeigt ballspielende Mädchen. Die Jungen- und Mädchenakte rechts und links davon verweisen auf die koedukative Ausrichtung der Schule. Außerdem klingt die Debatte der Freikörperkultur und Sportbegeisterung der Weimarer Republik an. Auch hier arbeitete Kluth stark buntfarbig.

Schumacher erhoffte sich von Kluth in der Folge Wandmalereien al fresco, was sich jedoch nicht realisieren ließ: „Seine sehr eigenartige und streng überlegte Komposition ist in einer darstellenden Technik durchgeführt, die in der Behandlung von Zeichnung und Farbe mit großer Kühnheit den Charakter der leichten Improvisation festhält. Das Bild erhält dadurch eine eigentümlich persönliche Note und lässt einen Künstler ahnen, der erst in echtem Fresco sein Wesen ganz entfalten wird.“ (SUB Hbg, Schumacher NL VI 2 (zit. n. BRUHNS 2013A, S. 333))

Das Wandbild wurde von den Zeitgenossen aufgrund seiner kompositorisch nicht geschlossenen Anlage vielfach kritisiert.

## Kat. Nr. 89 • Hamburg

Karl Kluth



Kat. Nr. 89.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld;  
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg •  
Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif230>



Kat. Nr. 89.2 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 47

### Titel

„Lebensfreude“ (alternative Titel, die in Literatur verschiedentlich verwendet werden: „Lebenskraft“, „Jugendkraft“ oder „Rossebändiger“)

### Standort

Volksschule Graudenzer Weg, Verbindungsflur  
Erdgeschoss  
heutiger Name: Stadtteilschule Alter Teichweg;  
Bauzeit 1929-32

### Datierung

1931

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

wandfüllend, 2,50 m x 3,40 m

### Zustand

1933 verhängt, später übermalt; unter englischer Besatzung mit sog. Patentfarbe erneut überstrichen; darunter teilweise erhalten

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 129, 133f., v. a. 265–267, sowie 290f., 317

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 311, S. 778–790

Sabine Kannenberg, *Kunst an der Gesamtschule Alter Teichweg*, Hamburg 2011, S. 17–19, Dok. 5–7, S. 80–82.

SCHÄDEL 2006, S. 356–365

BRUHNS 1994, S. 120, hier Titel „Lebensfreude“ genannt

Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 311, S. 298

SCHUMACHER 1932, S. 17/18, Abb. S. 47

*Schulgebäude in Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011*

Eintrag Nr. 1761 (aufgenommen am 4.8.2009)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Karl Kluth*

1930 Hamburg, Oberrealschule im Alstertal, Treppehaus: Wandbild mit Jugendlichen/„Lob der Leibesübung“ (Kat. Nr. 88)

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Wandfüllende, zentralperspektivisch angelegte Komposition als Blickpunkt über dem Eingang zur Aula der Volksschule mit zwei Jünglingen und vier Pferden an einem Uferabschnitt. Der stehende

Jüngling in der Mitte und die beiden nach vorn gerichteten Pferde bilden das statische Zentrum des Bildes. Die zweite Bildebene ist dynamischer gestaltet: Der zweite Jüngling sprengt auf dem Rücken des Schimmels ins Wasser und wendet sich zum liegenden Pferd links zurück.

Laut schriftlichen Überlieferungen z. B. bei Schumacher und wie es auch Farbproben der Denkmalpflege bestätigen, war dieses Wandbild in leuchtend bunten Farben angelegt und „aus der Farbe heraus“ modelliert. (SCHUMACHER 1932, S. 18)



## Kat. Nr. 90 • Hamburg

Fritz Kronenberg



Kat. Nr. 90.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 37



Kat. Nr. 90.2 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 37

### Titel

„Unterelbe“ (in Literatur verschiedentlich andere Titel: „Estemündung“, „Schiffe“ oder „Flussmündung“)

### Standort

Volkschule Osterbrook, Aula  
heutiger Name: Schule Osterbrook 17–19

### Datierung

1931

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

genaue Maße nicht bekannt, ca. 1,5 m x 3 m

### Zustand

seit Umbau der Aula 1963–67 nicht mehr sichtbar, evtl. noch vorhanden

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 127f., 133f., 263  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 287, S. 673–682  
Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher“, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 287 (sic!), S. 290.

### Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 13, Abb. S. 37

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011*

Schulgebäude Eintrag Nr. 1732 (aufgenommen am 4.8.2009)

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Fritz Kronenberg bekannt.

### Außerdem Teilnahme an Ausstellungen

1928 8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Sonderschau zum Thema Raumgestaltung/Wandmalerei

1929 Ausstellung „Kunst und Wandbild“ im Kölnischen Kunstverein, Wandbilder für einen Empfangsraum

### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Fritz Kronenberg wählt hier entgegen den Bestrebungen Schumachers für sein Wandbild ein klassisches Querformat, wie es auch als Rahmenbild problemlos hätte ausgeführt werden können. Es befand sich mittig über dem Haupteingang zur Aula im Inneren des Raumes und zeigt eine Uferszene mit mehreren Holzbooten, die dort an Land

liegen. Zwei Kutter sind im linken Bildmittelgrund zu sehen, sie fahren frontal auf den Betrachter zu.

Die Farbigkeit des Bildes lässt sich nur Schumachers Beschreibung entnehmen: *„Aus einem gelben Himmel, dem Blau des Wassers und dem eigentümlichen Rot der Uferränder ist die Farbenstimmung gewonnen.“*

## Kat. Nr. 91 • Hamburg

Kurt Löwengard



Kat. Nr. 91.1 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 33



Kat. Nr. 91.2 • Foto: Denkmalschutzamt Hamburg

### Titel

„Arbeiter im Hamburger Hafen“

### Standort

Handelsschule an der Schlankreye, Jugendheim

### Datierung

1929/30

### Technik

Öl auf Leinwand

### Maße

Triptychon, Gesamtmaß 1,77 m x 5,10 m

### Zustand

erhalten, 1985 restauriert und seitdem wieder in der Schule sichtbar

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 127, 138, 276–278, Abb. S. 277

BRUHNS 2003, S. 84–86, Abb. 25

BRUHNS 1994, S. 120, Abb. S. 95

BRUHNS 1989A, v. a. S. 47–50 sowie WV 1930/G6, ebd. S. 147

Ulrich Pohlmann, Hafentriptychon – Ein wiederentdecktes Arbeiterbild in der Schule Schlankreye, in: *Informationen, Behörde für Schule und Berufsbildung*, Nr. 5/86, Hamburg, den 3.6.1986

### Presse und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 11 und Abb. S. 33

Harry Reuss-Löwenstein, in: *Hamburger Anzeiger*, 6.2.1931

Sisibus, in: *Hamburger Echo*, 6.2.1931

Ludwig Benninghoff: Kunstpflege einer Großstadt, in: *Der Kreis*, Nr. 3, 1931

Carl Georg Heise, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 21.12.1931

### StA Hbg

SKfK Eb 201

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Kurt Löwengard

1933 Hamburg, Volksschule an der Bogenstraße:

Entwurf für ein Wandbild

(nicht ausgeführt, Kat. Nr. 92)

Ausstellungsbeteiligung an der 8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Sonderschau zum Thema Raumgestaltung/Wandmalerei (AUSST. KAT. HAMBURG 1928, BRUHNS 1989A, S. 36f.; WV 1928/Gel1, in: ebd., S. 145)

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Drei Hafenszenen im Stil der Hamburgischen Sezession.

Im rechten und linken Bildfeld sind jeweils zwei Hafenarbeiter in Rücken- bzw. Profilansicht vor verschiedenen Schiffskulissen zu sehen.

Links blicken die Arbeiter auf verschiedene Frachtschiffe am Bildrand. Auf dem rechten Flügel sind die Halbfiguren im Profil vor den Schiffsrümpfen und Takelagen mehrerer Segelboote zu sehen.

Das mittlere und größte Bild des Triptychons zeigt Werftarbeiter auf einer Eisenbrücke. Der Betrachter sieht sie von einem erhöhten Standpunkt, fast in Aufsicht. Nur zwei gehen auf ihn zu, die restlichen sind in Rückenansicht zu sehen und entfernen sich von ihm. Durch den starken Anschnitt der ersten Figuren, wird der Betrachter gleichsam mit einbezogen.

Klare Gliederung durch Brückenelemente, wobei besonders die Vertikale betont wird. Der Freiraum in der rechten Bildhälfte wird als kompositorisches Gegengewicht eingesetzt.

Löwengard war offenbar inspiriert von Munchs „Arbeiter auf dem Heimweg“, 1916.

Das Hamburger Thema schafft einen regionalen Bezug. Die Arbeit entstand im Rahmen des Wandbildprogramms unter Fritz Schumacher und war von der Senatskommission für Kunstpflege beauftragt worden, auch wenn es sich hierbei nicht um ein fest mit dem Gebäude verbundenes Wandbild handelt. Von Löwengard ist neben diesem Projekt nur der Entwurf für ein Wandbild in der Volksschule Bogenstraße sowie die Teilnahme an der 8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1928 auf der Sonderchau im Keller der Hamburger Kunsthalle bekannt. Hier hatten die Künstler die von dem modernen Architekten Karl Schneider entworfenen Räume mit Malerei und Plastik ausgestattet.

## Kat. Nr. 92 • Hamburg

Kurt Löwengard

*Keine Abb. bekannt*

### Titel

Entwurf für ein Wandgemälde

### Standort

Volksschule an der Bogenstraße  
heutiger Name: Ida Ehre Schule; 1934–2000  
Jahnschule

### Datierung

1933

### Technik

nicht ausgeführt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht ausgeführt

### Auftraggeber

vermutlich Senatskommission für Kunstpflege  
Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 121  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 301, S. 742–752, v. a. S. 744  
BRUHNS 1989A, v. a. S. 47, 50

*StA Hbg*

SKfK Eb 201

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg,  
Stand 7.11.2011*

Schulgebäude Eintrag Nr. 1749, aufgenommen am  
4.8.2009

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Kurt Löwengard*

1929/30 Hamburg, Handelsschule an der  
Schlankreye, Jugendheim: Triptychon „Arbeiter im  
Hamburger Hafen“ (Kat. Nr. 91)

Ausstellungsbeteiligung an der 8. Ausstellung der  
Hamburgischen Sezession, Sonderschau zum  
Thema Raumgestaltung/Wandmalerei (AUSST. KAT.  
HAMBURG 1928, BRUHNS 1989A, S. 36f.; WV 1928/  
Gel1, in: ebd., S. 145)

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Titel und Thema des Wandbildes sind nicht bekannt,  
obwohl der Auftrag bereits erteilt und ein Vorschuss  
gezahlt worden waren. Aufgrund der Machtüber-  
nahme durch die Nationalsozialisten wurde das  
Werk schließlich nicht ausgeführt.

## Kat. Nr. 93 • Hamburg

Dorothea Maetzel-Johannsen



Kat. Nr. 93.1 • Raumansicht • Foto: Privat



Kat. Nr. 93.2–5 • Fotos: Elke Walford

### Titel

Ohne Titel (Stilleben mit Buddha-Masken und Mappen/Stilleben mit Büchern und Medaillen/Liegender Knabe mit Reh/Liegendes Mädchen, lesend)

### Standort

Kunsthalle, Vorraum zum großen Vortragssaal

### Datierung

1923–1924

### Technik

Öl auf Sperrholz

### Maße

vier Wandbilder als Wandfries, je ca.  
56 cm x 250 cm

### Zustand

erhalten; nach Schließung der Kunsthalle am  
27.8.1937 magaziniert und seitdem nicht mehr am  
Originalort angebracht

### Auftraggeber

Hamburger Kunsthalle, Direktor Gustav Pauli

### Quellen und Literatur

Karin von Behr, *Dorothea Maetzel-Johannsen. Nachlese. Leben und Werk*, Kiel 2016, S. 46, 50f., 114  
BRUHNS 2013b, Kat. Nr. 200, S. 402–414, v. a. S. 405  
BUCHHOLZ/ZITZEWITZ 2013, S. 16f., 54, 60–64 sowie  
ebd. Werkverzeichnis der Ölbilder, Kat. Nr. 64–67,  
71–74, Abb. ebd. S. 17, 60f.  
WEIMAR 2003, S. 126f.  
HANS 1986, S. 7, 13, 34, 53–55 sowie ebd. Werkver-  
zeichnis der Gemälde, Kat. Nr. 64–67, 71–74  
JAEGER/STECKNER 1983, S. 105

*Hamburger Kunsthalle, Archiv*

Akte G 104

### Entwürfe

*Hamburger Kunsthalle*

Stilleben mit Buddha-Masken und Mappen, 1923

Öl auf Holz

56,5 cm x 249 cm

Inv. Nr. HK-2561

Stilleben mit Büchern und Medaillen, 1923

Öl auf Holz

56 cm x 249,5 cm

Inv. Nr. HK-2562

Liegender Knabe mit Reh, 1923

Öl auf Holz

56,5 cm x 251,5 cm

Inv. Nr. HK-2563

Liegendes Mädchen, lesend, 1923

Öl auf Holz

56,5 cm x 251 cm

Inv. Nr. HK-2564

**Querverweise**

Weitere Wandbilder von Dorothea Maetzel-Johannsen  
HAMBURG, Planetarium im ehemaligen Was-  
serturm: Deckenbild, 1930 (unvollendet; Kat. Nr. 94)  
LÜNEBURG, Kinderheim: Wandbilder, 1926 (Kat. Nr.  
127)

Außerdem Ausstellungsbeteiligung an der 8.  
Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Sonder-  
schau zum Thema Raumgestaltung/Wandmalerei  
(Ausst. Kat. Hamburg 1928)

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst  
Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus,  
1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des  
Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die  
Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43),  
Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der  
Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wand-  
bildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus,  
1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für  
die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928  
(Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene  
Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales,  
1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog.  
Folkwang-Zyklus im Brunnenaal, 1928–1931  
(Kat. Nr. 48)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch  
mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppen-  
haus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Museum für Hamburgische Geschichte:  
Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und  
Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm  
Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf),  
1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald,  
„Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn  
Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau,  
Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppen-  
haus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen,  
Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius  
Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt  
geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die  
Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136),  
Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrün-  
des in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im  
Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf,  
1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne  
Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela  
mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der  
Eingangshalle, 1927/28

MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen  
Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri  
Matisse, „Der Tanz“, 1932

**Beschreibung/Bemerkung**

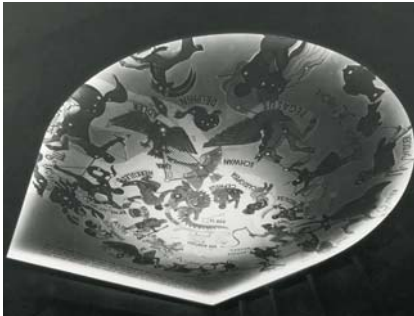
Gustav Pauli beauftragte 1920 auf Empfehlung  
Fritz Schumachers vier Künstler mit den  
künstlerischen Ausstattungen von Räumen, die  
nicht für Ausstellungen vorgesehen waren. Darunter  
befanden sich die Wandbilder von Maetzel-  
Johannsen, Friedrich Ahlers-Hestermanns drei  
Grisaillestilleben in Tondi sowie zwei Skulpturen  
von Oskar Ulmer und Friedrich Wied.

Dorothea Maetzel-Johannsens Supraporten zeigen  
in extremen Querformaten vier verschiedene  
Stilleben in expressionistischer Formsprache.  
Im Stilleben mit Buddha-Masken versammelt die  
Künstlerin verschiedenartige Gegenstände aus den  
Bereichen der Kunst, Literatur und des Theaters Asi-  
ens; im zweiten Stilleben mit Büchern und Medail-  
len werden Kunst und Literatur Europas thematisiert  
und vor allem durch diverse Bücher symbolisch  
dargestellt. In den beiden anderen Werken stellt  
Maetzel-Johannsen jeweils einen Jungen und ein  
Mädchen dar – den Jungen mit einem Reh in freier  
Natur, das Mädchen lesend. Sie protätriierte hier  
ihre 17-jährige Nichte Annemarie und ihren späteren  
Schwiegersohn, den 18jährigen Ernst Buchholz.  
Beide Figuren sind liegend dargestellt, um sich so in  
das längsrechteckige Format einzufügen.  
Die Anbringung der Werke fand 1924 zusammen mit  
der Aufstellung der Kalksteinskulptur *Schalenträ-  
ger II* von Friedrich Wied statt. (vgl. Kat. Nr. 93.1)



## Kat. Nr. 94 • Hamburg

Dorothea Maetzel-Johannsen



Kat. Nr. 94.1 • Abb. entnommen aus:  
BRUHNS 2013b, S. 794



Kat. Nr. 94.2 • Raumaufnahme während  
der Ausführungsarbeiten, nach 1932 • Abb.  
entnommen aus: BRUHNS 2013b, S. 794

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Bild des nördlichen Himmelsraums (Entwurf))

### Standort

Planetarium im ehemaligen Wasserturm, Foyer

### Datierung

1930, unvollendet – nach 1932 durch Heinrich Groth ausgeführt

### Technik

Secco-Malerei

### Maße

ca. 12 x 12,50 m, im Nordwesten halbkreisförmiger Abschluss

### Zustand

erhalten, Restaurierung 2003, anlässlich der Renovierung des Foyers 2016 partiell gesichert und überarbeitet

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

Karin von Behr, *Dorothea Maetzel-Johannsen. Nachlese. Leben und Werk*, Kiel 2016, S. 74f.  
BRUHNS 2013a, S. 27  
BRUHNS 2013b, Kat. Nr. 338, S. 791–795, v. a. Abb. S. 794  
BUCHHOLZ/VON ZITZEWITZ 2013, S. 22  
WEIMAR 2003, S. 126f.  
HANS 1986, S. 8, 14

### Entwürfe

Entwurf, 1930

s. Abb. in Karin von Behr, *Dorothea Maetzel-Johannsen. Nachlese, Leben und Werk*, Kiel 2016, S. 75

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Dorothea Maetzel-Johannsen*  
HAMBURG, Kunsthalle: Vier Stillleben im Vorsaal des Vortragsraumes, 1923/24 (Kat. Nr. 93)  
LÜNEBURG, Kinderheim: Wandbilder, 1926 (Kat. Nr. 127)

Außerdem Ausstellungsbeteiligung an der 8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Sonder-schau zum Thema Raumgestaltung/Wandmalerei (Ausst. Kat. Hamburg 1928)

### Beschreibung/Bemerkung

Der Entwurf Dorothea Maetzel-Johannsens für eine figürliche Darstellung verschiedener Sternbilder des nördlichen Himmelsraumes wurde nach dem frühen Tod der Künstlerin 1930 von dem Hamburger Künstler Heinrich Groth nach 1932 vollendet.

## Kat. Nr. 95 • Hamburg

Rolf Nesch



Kat. Nr. 95.1 • Foto: Albert Uden; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 32



Kat. Nr. 95.2 • Rechtes Seitenfeld: „Feierabend“ • Foto: Denkmalschutzamt Hamburg, Abb. entnommen aus: BRUHNS 1989B, Abb. 18

### Titel

„Hafenarbeit“ (Arbeitsanfang, Schichtwechsel, Feierabend)

### Standort

Volksschule Wendenstraße, Aula  
heutiger Name: Staatliche Handelsschule mit  
Wirtschaftsgymnasium Wendenstraße

### Datierung

1929

### Technik

Öl auf Leinwand, in Wand der Aula eingelassen

### Maße

Triptychon; Mittelteil 1,49 m x 1,98 m; Seitenteile je  
1,40 m x 1,80 m

### Zustand

linker Teil 1943 verbrannt, Mittelteil und rechte Tafel  
(vermutlich Ende der 1940er-Jahre) in die Schule  
Alter Teichweg verbracht

### Auftraggeber

1929 bewilligt durch Senatskommission für  
Kunstpflge Hamburg, jedoch ohne gezielte  
Ortsbestimmung

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, 125, 127, 138, v. a. 276–278, 379  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 276, S. 621–629, v. a. S. 622  
Sabine Kannenberg, *Kunst an der Gesamtschule  
Alter Teichweg*, Hamburg 2011, S. 25–28 sowie Dok. 9,  
S. 84.  
SCHÄDEL 2006, S. 234f.  
BRUHNS 1994, S. 120  
Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat.  
Nr. 276, S. 286f.  
BRUHNS 1989A, S. 49  
BRUHNS 1989B; Abb. S. 42f.

### Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 10f., Abb. S. 32

### StA Hbg.

SKfK Eb 231

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg,  
Stand 7.11.2011*

Schulgebäude Eintrag Nr. 1729 (aufgenommen am  
4.8.2009)

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Rolf Nesch bekannt.

### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Nesch stellt in seinem Triptychon Werftarbeiter und ihren Arbeitszyklus mit Arbeitsanfang, Schichtwechsel und Arbeitsschluss dar. Das Brückenmotiv setzt er nicht im Mittelteil wie Löwengard, sondern auf der rechten Tafel ein. Sein Wandbild war in die Wand eingelassen und entsprach so Schumachers Anspruch baugebundener Kunst.

Die dunkle Farbigkeit ist von Braun-, Beige- und Blautönen dominiert, mit einigen roten Akzenten; er baut die Komposition aus locker nebeneinander gesetzten Pinselstrichen auf. Inspiriert von Munchs „Arbeiter auf dem Heimweg“, 1916.

Nesch formuliert keine Kritik an der Situation der Hafenarbeiter, sondern scheint fasziniert von der dynamischen Masse der Werftarbeiter, die zu ihren Arbeitsplätzen, auf die Landungsbrücken bzw. wieder nach Hause strömen.

In Neschs Œuvre finden sich häufig Hafen- und Brückendarstellungen, in denen er dieses lokal-spezifische Thema in verschiedenen Techniken und Darstellungsformen immer wieder bearbeitet. (vgl. v. a. BRUHNS 1989B)

Von der Senatskommission für Kunstpflege war dieses Wandbild jedoch zunächst ohne gezielte Ortsvorgabe bewilligt worden: „4) 3000 RM für den Maler Nesch zum Ankauf eines dreigeteilten Gemäldes hamburgischer Arbeiter, das zur Ausschmückung der Hall für die Maschinenausstellung der Technischen Hochschule geeignet wäre. Nähere Bestimmung für den Platz behält sich die Kommission vor.“ (Protokoll über die Sitzung der Kunstpflegekommission am 29.11.1929)

## Kat. Nr. 96 • Hamburg

Anita Rée



Kat. Nr. 96 • Foto: Gebrüder Dransfeld;  
Abb. entnommen aus: SCHÄDEL 2006, S. 232

### Titel

„Die klugen und die törichten Jungfrauen“

### Standort

Gewerbeschule für Mädchen an der Uferstraße,  
Lehrerinnen- und Konferenzzimmer  
heutiger Name: Berufliche Schule Uferstraße;  
Staatliche Fachschule Sozialpädagogik,  
Hauswirtschaftsschule

### Datierung

1929

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

genaue Maße nicht bekannt, Breite ca. 6 m

### Zustand

zerstört

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, 123f., 129f., 264, 291, 314f.,  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 267, S. 578–585, v. a. S. 579,  
Abb. S. 585  
SCHÄDEL 2006, S. 226–233  
Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994,  
Kat. Nr. 267, S. 281f.  
BRUHNS 1994, S. 118–121  
BRUHNS 1986, S. 136–144  
SCHUMACHER 1968, S. 19–21

### Quellen und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 14–16, Abb. S. 38f.  
Text Schumacher zur Gewerbeschule für das  
weibliche Geschlecht, Uferstraße 1928–1929, 1929  
in: SCHÄDEL 2006, S. 22–227

### Hamburger Kunsthalle, Archiv

NL Anita Rée: Brief Fritz Schumacher an Anita Rée,  
5.4.1929  
(vgl. auch in BRUHNS 2013A, S. 316)

### StA Hbg

SKfK Eb. 263

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Anita Rée

1931 Hamburg, Oberrealschule für Mädchen an  
der Caspar-Voght-Str., Gymnastiksaal: Wandbild  
„Orpheus mit den Tieren“ (Kat. Nr. 97)

#### Weitere Wandbilder in Schulen

vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Anita Rée nutzte die gesamte Wandfläche zwischen Aktenschränken und Decke aus. Darüber hinaus war die Wand durch zwei Türöffnungen durchbrochen, die die Künstlerin sich für die Komposition zunutze machte. Plastische überlebensgroße Darstellung von zehn Jungfrauen, die sich von rechts und links auf die Mitte zubewegen, wo sich die Hochzeitstür befindet. Die beiden Schafe stehen symbolisch für die Gruppe der klugen (weißes Schaf) und törichten (schwarzes Schaf) Jungfrauen.

Informationen zur Farbigkeit gibt Fritz Schumacher:

*„Das Bild wirkt starkfarbig. Die Figuren stehen mit einem silbrig-grauen Inkarnat vor einem hochroten Hintergrund. Die Gewänder sind von blassem Blau. Dazwischen blitzen einige goldene Punkte: in dem Schmuck, den die törichten Jungfrauen tragen, und den Lampen, die ihre klugen Genossinnen als Symbol der Tugend in Händen halten.“* (SCHUMACHER 1932, S. 15)

Dieses Wandbild gehörte neben Bargheers Zyklus für den Finkenwerder Wasserturm, Wilhelm Dannebooms Wandbildern in den Alsterdorfer Anstalten, Erich Hartmanns Ausmalung im Studentenhaus Neue Rabestraße und Eduard Hopfs Wandbild ebenfalls in der Gewerbeschule Uferstraße zu den ersten fünf Aufträgen der Senatskommission. Der Auftrag wurde noch 1928 erteilt, die Ausführung fand 1929 statt und war von zahlreichen Schwierigkeiten und Widerständen seitens des Lehrerinnenkollegiums geprägt. (dazu v. a. BRUHNS 1986, 136–144)

## Kat. Nr. 97 • Hamburg

Anita Rée



Kat. Nr. 97.1 • Foto: Heinz Lübbert; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 40



Kat. Nr. 97.2 • Foto: Heinz Lübbert; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 41



Kat. Nr. 97.3 • Rauman sicht heute • Foto: Denkmalschutzamt Hamburg

### Titel

„Orpheus mit den Tieren“

### Standort

Oberrealschule für Mädchen an der Caspar-Voght-Straße, Gymnastiksaal  
heutiger Name: Ballettzentrum Hamburg – John Neumeier, Caspar-Voght-Straße 54, „Fokine-Studio“

### Datierung

1931

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

Breite 14 m

### Zustand

1936/37 übermalt, 1954 erstmals wieder freigelegt und am 30.7.1954 in Denkmalliste aufgenommen; später durch Holzverschalung geschützt, 1983 wiederentdeckt, 1989 restauriert, Wiedereinfügung der Mitteltür (als Bildtür) sowie der Wandverkleidung als Bildsockel

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, 130f., 278, 291, 316, 319  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 302, S. 753–764, v. a. S. 754f., Abb. S. 764  
SCHÄDEL 2006, S. 348–355  
FRANK 1994, Kat. Nr. 302, S. 295  
BRUHNS 1994, S. 118–121  
BRUHNS 1986, S. 144–150  
SCHUMACHER 1968, S. 21f.  
Geschichte des Hamburger Balletts 2011 (<http://www.hamburgballett.de/d/ballettzentrum.htm>, 8.11.2011)

### Quellen und Primärliteratur

SCHUMACHER 1932, S. 15f., Abb. S. 40f.

### Hamburger Kunsthalle, Archiv

NL Anita Rée: Brief Fritz Schumacher an Anita Rée, 9.6.1931 (vgl. auch in BRUHNS 2013A, S. 316)

### Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011

Eintrag Nr. 419 und 917 (aufgenommen am 30.7.1954)

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Anita Rée

1929 Hamburg, Gewerbeschule für Mädchen an der Uferstraße, Lehrerinnen- und Konferenzzimmer: Wandbild „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ (Kat. Nr. 96)

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Anita Rée zeigt in ihrem Wandbild im Gymnastiksaal der Oberrealschule für Mädchen einen jugendlichen Orpheus auf einer Antilope, umringt von verschiedensten Tieren.

Das Werk erstreckt sich in heller Farbigkeit über die gesamte Breite der Wand und füllt den Raum zwischen Holzvertäfelung im unteren Bereich und Decke nahezu vollständig aus. Detaillierte und mitunter naive Darstellungsform und Linienführungen. Nur die offene Umrissform lässt an den Stil der Hamburgischen Sezession denken.

Der Raumfunktion entsprechend thematisierte Rée hier Musik und Bewegung und zeigt zugleich ein ideales Gegenbild zur aktuellen politischen Lage zum Entstehungszeitpunkt.

Anita Rée zeichnete zusammen mit Walter Schleppegrell vermutlich auch für die Farbgestaltung des Gebäudes verantwortlich.



## Kat. Nr. 98 • Hamburg

Walther Schneider

*Keine Abb. bekannt*

### **Titel**

Verfassungsfeier

### **Standort**

Siedlungsschule Langenhorn Nord, östliches Treppenhaus, über Treppenabsatz  
heutiger Name: Fritz-Schumacher-Schule

### **Datierung**

vor 1933

### **Technik**

Kasein-Tempera auf Putz

### **Maße**

nicht bekannt, kleiner als 3,5 m x 4,5 m (Größe Bargheer-Wandbild)

### **Zustand**

nicht erhalten, keine Abbildung bekannt, 1936 abgekratzt und von Eduard Bargheer durch das Bild „Landgewinnung“ ersetzt, welches nach wie vor erhalten ist (1956 von Bargheer selbst restauriert; 2003 erneut restauriert durch Denkmalschutzamt Hamburg, Restauratorenteam Böddeker & Schlichting)

### **Auftraggeber**

Siedlergemeinschaft, Schulverein und Griffelkunst

### **Quellen und Literatur**

BRUHNS 2013B, KAT. Nr. 294, S. 688–700, v. a. S. 689, 691  
BÖSE 1952/2001, S. 28–32

*Schulgebäude in Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011*

Eintrag Nr. 1768, aufgenommen am 4.8.2009

### **Querverweise**

Weitere Wandbilder von Walther Schneider nicht bekannt.

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Dieses Wandbild wurde 1936 auf Veranlassung des Ortsgruppenleiters der NSDAP abgekratzt. Da auch keine Abbildung bekannt ist, müssen schriftliche Überlieferungen wie die Beschreibung von Johannes Böse (1952) als Informationsquellen dienen: „Die Menge des Volkes strömt von verschiedenen Seiten zusammen und versammelt sich vor dem Rednerpult, das bekleidet ist mit den Farben der Republik Schwarz-rot-gold.“

Böse beschreibt ebd. auch ausführlich den Hergang der Zerstörung sowie Auftragsvergabe und Entstehung des Wandbildes „Landgewinnung“ von Eduard Bargheer 1936.

Die Einweihungsrede zu Schneiders Bild hatte der Journalist Hugo Sieker gehalten.

## Kat. Nr. 99 • Hamburg

Heinrich Stegemann



Kat. Nr. 99.1 • Foto: Ole Stichling; Abb. entnommen aus FRANK 1994, S. 93



Kat. Nr. 99.2 • Foto: Heinz Lübbert; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 54



Kat. Nr. 99.3 • Foto: Heinz Lübbert; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 55

### Titel

„Kraft und Schönheit“ (Alternativtitel: Leibesübungen)

### Standort

Volksschule an der Bogenstraße, Aula/Vortragssaal, Bühnenwand  
heutiger Name: Ida Ehre Schule; 1934–2000  
Jahnschule

### Datierung

1931/32

### Technik

Fresko

### Maße

zweiteilig, je ca. 2,5 m x 2,5 m

### Zustand

erhalten

mind. seit Feb. 1935 bis Ende der NS-Zeit verhängt; in späten 1950er-Jahren übermalt, 1986 wieder entdeckt und seit 1990/91 freigelegt und restauriert; Neueinweihung am 12.3.1991 (vgl. v. a. BRUHNS/DUNKELMANN/RISCH-STOLZ 1999, S. 34, 36)

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 123–126, 128f., 263, 270–272, 317–319

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 301, S. 742–752, v. a. S. 743f. Abb. S. 750f.

BRUHNS/DUNKELMANN/RISCH-STOLZ 1999, v. a. S. 29–36.

BRUHNS 1997

BRUHNS 1994, S. 118, 120, Abb. S. 93

Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 301, S. 294.

### Presse und Primärliteratur

*Bauwelt* 35.1933

Hugo Sieker: Notiz zu Fresken Heinrich Stegemanns, in: *Der Kreis*, 1932, H.2, S. 113f.

SCHUMACHER 1932, S. 20f. und Abb. S. 54, 55

### StA Hbg

Oberschulbehörde VI, FV S 2/8

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg*, Stand 7.11.2011

Schulgebäude Eintrag Nr. 1749 (aufgenommen am 4.8.2009)

## Entwürfe

*Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*  
zwei 1:1 Kartons

Entwurf für (Frauen)  
Pastell auf dünnem Papier  
232 cm x 256 cm, Blatt unten beschnitten  
Inv. Nr. EG2014.66.1

Entwurf für (Männer)  
Pastell auf dünnem Papier  
238 cm x 266 cm  
Inv. Nr. EG2014.66.2

beide Kartons stark beschädigt, im unteren Viertel  
große Verluste und lange, senkrechte Risse

*Sammlung Henke*  
Verschiedene Rötelsstudien und vorbereitende  
Radierungen

## Querverweise

*Weiteres Wandbild von Heinrich Stegemann*  
1938 Hamburg, Wandsbek, Hermann-Göring-  
Kaserne: Wandbild „Sturmangriff“

*Weitere Wandbilder in Schulen*  
vgl. Übersicht S. 687

## Beschreibung/Bemerkung

Stegemann zeigt rechts und links neben Bühnen-  
öffnung je eine Gruppe männlicher und weiblicher  
Aktfiguren in einer architektonisch abstrakten Um-  
gebung. Sie sind jeweils als eigene Bildkomposition  
angelegt, die darunter liegenden Türöffnungen und  
ihre -stürze werden in die Komposition einbezogen.  
Es gibt keine erkennbare Handlung der Personen,  
vielmehr geht es um die variantenreiche Darstellung  
der unbekleideten Körper, in mitunter manierten  
Haltungen, in denen sich die zeitgenössische Idee  
der Freikörperkultur spiegelt.

Stegemann vereint kubistische Elemente mit dem  
Stil der Hamburgischen Sezession und erreicht  
durch die überlängten Gliedmaßen, den starken  
Kontrast zwischen abstrakt geometrischem Hinter-  
grund und menschlichen Figuren sowie durch die  
ausgeprägte Untersicht eine monumentale Wirkung.

Von Stegemann stammte vermutlich auch die ge-  
samte Farbgestaltung der Innenräume der Schule.

## Kat. Nr. 100 • Hamburg

Walter Tanck



Kat. Nr. 100 • Foto: Albert Uden; Abb.  
entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 31

### Titel

Stätten der Arbeit

### Standort

Altes Rathaus (Admiralitätsstraße 56), Sitzungssaal

### Datierung

1929–1931

### Technik

nicht bekannt

### Maße

fünfteilig, Maße nicht bekannt

### Zustand

während des Krieges mit dem Gebäude zerstört

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 138f.

BRUHNS 2001, Bd. II, S. 384ff.

BRUHNS 1994, S. 120 (nur sehr kurz erwähnt)

#### *Presse und Primärliteratur*

SCHUMACHER 1932, S. 11f, Abb. S. 31

Harry Reuss-Löwenstein, in: *Hamburger Abendblatt*,  
6.2.1931

Sisibus in: *Hamburger Echo*, 6.2.1931

#### *StA Hbg*

SKfK Eb 334, J13, Kulturbehörde I, A 73

#### *SUB Hbg*

Schumacher NL VI C2 Kunstpflege nach 1930

### Querverweise

Weitere Wandbilder von Walther Tanck nicht  
bekannt.

#### *Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in Rathäusern, seit 1900*

AMSTERDAM, Rathaus, Trausaal: Wandbild von  
Chris Lebeau, 1926; Allegorien von Weisheit,  
Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht  
und Glaube von Johan Thorn Prikker, 1932

BERLIN, Schöneberg, Rathaus, Ratskeller: Wandbil-  
der von Arthur Johnson, 1929 (Kat. Nr. 5); Bürger-  
saal: Franz Eichhorst, „Vom Anfang des Weltkrieges  
bis zur nationalen Erhebung“, ca. 1935–1938

BREMEN, Rathaus, Güldenkammer: Ausmalung von  
Heinrich Vogeler, 1904; Ratskeller: Wandbilder von  
Max Slevogt, 1927 (Kat. Nr. 9)

CHEMNITZ, Neues Rathaus, Stadtverordneten-saal:  
Max Klinger, „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“, 1918  
(Kat. Nr. 10)

DÜSSELDORF, Altes Rathaus, Treppenhaus im  
Anbau: Helmuth Macke, „Die Arbeit“, 1924 (Kat. Nr.  
31); Rathaus: Richard Gessner, „Die Rheinfront“,  
1959/60

HAGEN, Rathaus: Fenster von Johan Thorn Prikker, 1927  
 HAMBURG, Rathaus, Großer Festsaal: Wandbild von Hugo Vogel, 1902–1909  
 HANNOVER, Rathaus, Großer Festsaal: Fritz Erler, „Die Entwicklung menschlicher Siedlung von der Frühzeit bis zur Gegenwart“, 1910–1912; Sitzungssaal: Ferdinand Hodler, „Einmütigkeit“, 1911–1913  
 MAGDEBURG, Rathaus, gotischer Raum: abstrakte Raumausmalung von Franz Mutzenbecher und Carl Krayl, um 1922  
 MARBURG, Rathaus, Sitzungssaal: Carl Ludwig Bantzer „Der Weg des Lebens“, 1927–1930 (Kat. Nr. 128)  
 MÜCHELN, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft von Karl Völker, 1925 (Kat. Nr. 130)  
 ROTTERDAM, Rathaus, Bürgersaal: Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker, 1918–1927  
 SINGEN, Rathaus: Otto Dix, „Krieg und Frieden“, 1960  
 STUTTGART, Rathaus: Fenster von Adolf Hölzel, 1928/29  
 ULM, Rathaus: Wandmalerei von Joseph Widmann, 1905–1907  
 WIEN, Neues Rathaus, Volkshalle: Gerd Arntz, „sozialarbeit der stadt wien“, 1929

### **Beschreibung/Bemerkung**

Tanck realisierte für das Alte Rathaus fünf impressionistisch anmutende, menschenleere Hamburger Szenen; nur zwei davon sind in Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert.

Einzelszenen waren beispielsweise der „Gasometer bei Tiefstack“ oder „Vorstadtgebiet bei Tiefstack“. Die einzelnen Bilder waren in die Wandverkleidung eingelassen und erfüllten in diesem Sinne nur bedingt die Kriterien eines Wandbildes im Unterschied zum Tafelbild.

## Kat. Nr. 101 • Hamburg

Otto Thämer



Kat. Nr. 101.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 48



Kat. Nr. 101.2 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 48

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Pferdeführer)

### Standort

Siedlungsschule Langenhorn Nord, Gymnastikraum  
heutiger Name: Fritz-Schumacher-Schule

### Datierung

1930/31

### Technik

Tempera auf Putz

### Maße

ca. 1,80 m x 2 m

### Zustand

erhalten, aber seit 2002 abgetragen und an anderer Stelle im Treppenhaus des Westflügels angebracht

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 60f., 103, 266, 319

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 294, S. 688–700, v. a. S. 689 und Abb. S. 696

SCHÄDEL 2006, S. 313

Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 294, S. 292

### Presse und Primärliteratur

Otto Thämer: Was ich Fritz Schumacher danke, in: *Hamburger Freie Presse*, 4.2.1948 (SUB Hbg, Schumacher NL)

SCHUMACHER 1932, S. 18f., Abb. S. 48

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011*

Schulgebäude Eintrag Nr. 1768 (aufgenommen am 4.8.2009)

### Querverweise

#### *Weitere Wandbilder von Otto Thämer*

1931 Hamburg, Volksschule Schaudinnsweg, Aula:  
zwei Wandbilder „Die Quelle“, „Aufbau“ (Kat. Nr. 102)  
1931/32 Hamburg, Volksschule auf der Veddel,  
Gymnastiksaal: Wandbild mit idealem Menschen-  
paar und Sportlern (Kat. Nr. 103)

#### *Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Dieses Wandbild Thämers erfüllt nicht die Kriterien eines Wandbildes, sondern ist als querrechteckiges Bild frei auf die Stirnseite des Gymnastiksaales platziert. Es hätte auch als Tafel- oder Rahmenbild ausgeführt sein können, wurde aber dennoch von der Senatskommission beauftragt. Kompositorisch nimmt es keinen Bezug auf den umgebenden Raum. Ein stehender männlicher Akt hält ein massiges Pferd am Zügel. Pferd und Mensch füllen das Bildfeld fast vollständig aus. Die Komposition bleibt statisch, auch wenn mit der kontrapostischen Haltung des Pferdes Bewegung angedeutet wird. In der Farbigkeit dominieren Rottöne; der Hintergrund ist durch angedeutete Ackerfurchen strukturiert. Thämer hatte für die Schule auch die abstrakte Farbgestaltung von Treppenhäusern und Aula entworfen und dadurch die Möglichkeit erhalten, hier auch dieses figurative Wandbild auszuführen. (vgl. v. a. BRUHNS 2013A, S. 103, 106)



## Kat. Nr. 102 • Hamburg

Otto Thämer



Kat. Nr. 102.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif434>



Kat. Nr. 102.4 • Foto: Jan-Volkmar Runge, Hamburg 2010



Kat. Nr. 102.2 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: Schumacher 1932, S. 50



Kat. Nr. 102.5 • Foto: Jan-Volkmar Runge, Hamburg 2010



Kat. Nr. 102.3 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Abb. entnommen aus: Schumacher 1932, S. 51

**Titel**

„Die Quelle“ (links), „Aufbau“ (rechts)

**Standort**Volksschule Schaudinnsweg, Aula, Stirnwand  
(heute Teil der Stadteilschule Barmbek)**Datierung**

1931

**Technik**

Fresko

**Maße**zweiteilig, genaue Maße nicht bekannt, ca.  
4,50 m x 2,50 m**Zustand**erhalten, aber nach wie vor beschädigt und durch  
Holzverkleidung und Vorhänge verdeckt**Auftraggeber**

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

**Quellen und Literatur**BRUHNS 2013A, S. 60f., 124f., 274f., 290, 319.  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 295, S. 701–711, v. a. S. 702,  
Abb. S. 711  
SCHÄDEL 2006, S. 296–303  
Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994,  
Kat. Nr. 295, S. 292*Quellen und Primärliteratur*SCHUMACHER 1932, S. 19f. sowie Abbildungen  
S. 49–51  
Text Schumacher zur Volksschule Schaudinnsweg  
1929 in: SCHÄDEL 2006, S. 296–297*StA Hbg*

SKfK Eb 337 (Gustav Pauli am 31.3.1931)

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg,*  
Stand 7.11.2011Schulgebäude Eintrag Nr. 1766 (aufgenommen am  
4.8.2009)**Querverweise***Weitere Wandbilder von Otto Thämer*1930/31 Hamburg, Siedlungsschule Langenhorn  
Nord, Gymnastikraum: Wandbild Pferdeführer  
(Kat. Nr. 101)  
1931/32 Hamburg, Volksschule auf der Veddel,  
Gymnastiksaal: Wandbild mit idealem Menschen-  
paar und Sportlern (Kat. Nr. 103)*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**Bei diesen Werken handelt es sich um die ersten  
Fresken, die im Auftrag der Senatskommission für  
Kunstpflege ausgeführt wurden.Die beiden Werke rechts und links der Bühne füllen  
die beiden Wandfelder vollständig aus. Thämer  
passte seine Figuren in ein geometrisches System  
ein, das er aus Gerüstteilen und Bildelementen  
konstruiert, die eine Berglandschaft mit Quelle  
andeuten.Die Komposition der formal einfachen, massiven  
Figuren der beiden Werke ist in ihrer Bewegungs-  
richtung spiegelbildlich zueinander angelegt.In Figurdarstellung und Rollenzuweisungen kündigt  
sich die nationalsozialistische Ideologie an.Schumacher verkannte diese Lesart und bewertete  
sie ausgesprochen positiv: „Diese Symmetrie der*Grundzüge wird durch weibliche Gestalten, die aus  
einer Quelle schöpfen und den Trank weitergeben,  
das Zusammenwirken auf dem Gebiet idealer Dinge  
symbolisiert, auf der anderen Seite sieht man das  
Ineinandergreifen der Arbeit beim Errichten eines  
Baues als Symbol des Zusammenwirkens in materi-  
eller Tätigkeit. Es ist bemerkenswert, wie jene Über-  
einstimmung des Kompositionsgerüsts ohne jeden  
erkennbaren Zwang erfolgt. Beide Vorgänge spielen  
sich in voller Natürlichkeit ab und ihre Schlichtheit  
gibt ihnen Größe.“ (SCHUMACHER 1932, S. 19)*

## Kat. Nr. 103 • Hamburg

Otto Thämer



Kat. Nr. 103.1 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif508>



Kat. Nr. 103.2 • Foto: Jan-Volkmar Runge, Hamburg 2013

### Titel

Formen der Leibesübung – Ideales Menschenpaar

### Standort

Volksschule auf der Veddel, Gymnastiksaal  
heutiger Name: Schule auf der Veddel

### Datierung

1931/32

### Technik

Fresko

### Maße

3,50 m x 14 m

### Zustand

erhalten, 2001 restauriert

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 60f., 124f., 129, 273, 290, 319  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 277, S. 630–641, v. a.  
S. 632f., Detailabbildung S. 640  
SCHÄDEL 2006, S. 332–341  
BRUHNS 1994, S. 118, 120  
Dieter Schädel, Kommentiertes Verzeichnis der  
Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994,  
Kat. Nr. 277, S. 287.

### Presse und Primärliteratur

Text Schumacher zur Volksschule auf der Veddel  
1931 in: SCHÄDEL 2006, S. 332  
SCHUMACHER 1932, S. 20, 49, 52f.

### Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011

Schulgebäude und Wandbild Eintrag Nr. 1735  
(aufgenommen am 4.8.2009)

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Otto Thämer

1930/31 Hamburg, Siedlungsschule Langenhorn  
Nord, Gymnastikraum: Wandbild Pferdeführer  
(Kat. Nr. 101)  
1931 Hamburg, Volksschule Schaudinnsweg, Aula:  
zwei Wandbilder „Die Quelle“, „Aufbau“ (Kat. Nr. 102)

#### Weitere Wandbilder in der Volksschule auf der Veddel

Arnold Fiedler, Segelschiffhafen, 1931 (Tafelbild im  
Lehrerzimmer)  
Eduard Kasper, Wandbild, um 1931 (Kat. Nr. 86;  
ohne genaue Ortsangabe)  
Treppenhaus: Paul Kayser, Wandbild mit Stillleben  
zum Thema Cuxhaven, 1931 (Kat. Nr. 87) und Edu-  
ard Hopf, Wandbild mit Mädchenakten in der Natur,  
1931/32 (Kat. Nr. 83)

Die fünf Werke in der Volksschule auf der Veddel sind die letzten fünf Aufträge, die die Senatskommission für Kunstpflege vergeben hatte. Nur Thämers Wandbild hat überdauert und ist seit der Restaurierung 2001 auch wieder zu sehen.

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Thämers monumentales Fresko gehört zu den letzten Wandbildaufträgen, die von der Senatskommission für Kunstpflege vergeben und realisiert wurden.

Verschiedene Sportarten wie Speerwerfen, Reiten, Laufen und Rudern werden durch je ein Figurenpaar bzw. einen Reiter zu Pferd dargestellt, mittig platzierte Thämer das ideale Menschenpaar.

Die Komposition ist symmetrisch angelegt und wirkt durch die Doppelung der Figuren am rechten und linken Bildrand eher additiv als dynamisch. Vor dem flächigen Hintergrund wird nur durch wenige Überschneidungen Raumtiefe angedeutet; auch das naturalistische Kolorit in einer für Fresken typischen abgetönten Farbigkeit lässt an Wandmalereien der Renaissance denken.

## Kat. Nr. 104 • Hamburg

Willy von Beckerath



Kat. Nr. 104.1 • Raumansicht • Foto: Tim Albrecht, HFBK Hamburg



Kat. Nr. 104.2 • Raumansicht • Foto: Tim Albrecht, HFBK Hamburg



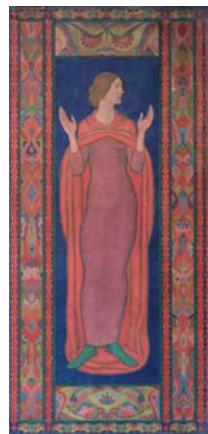
Kat. Nr. 104.3 • „Aufgang“ • Einzelbild Fensterwand rechts • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm



Kat. Nr. 104.4 • „Gebunden“ • Einzelbild Stirn-  
wand links • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm



Kat. Nr. 104.5 • „Verkündigung“ • Stirn-  
wand • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm



Kat. Nr. 104.6 • „Erleuchtung“ • Einzelbild Stirn-  
wand rechts • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm



Kat. Nr. 104.7 • „Entfaltung“ • Einzelbild Längswand links • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm



Kat. Nr. 104.8 • „Erfüllung“ • Einzelbild Längswand • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm



Kat. Nr. 104.9 • „Spiel“ • Einzelbild Längswand rechts • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm



Kat. Nr. 104.10 • „Niedergang“ • Einzelbild Fensterwand links • Foto: HFBK Hamburg, Klaus Frahm

## Titel

„Die ewige Welle“

## Standort

Kunstgewerbeschule, Vortragssaal  
heutiger Name: Hochschule für bildende Künste

## Datierung

1912–1918

## Technik

Eitempera auf Leinwand, fest mit Wand verklebt

## Maße

4 m x 44 m, über drei Wandflächen, in acht Einzelfeldern

## Zustand

erhalten; war seit 1952 verhängt, seit 1956 wieder sichtbar, 1970–1972 erste Restaurierung, 2009/2010 letzte Restaurierung und Reinigung

## Auftraggeber

Freie und Hansestadt Hamburg

## Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 114–118, 223, 262, 290, 313f.  
BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 126, S. 83–99, v. a. S. 88, 90  
Michael Diers, Anlässlich der Restaurierung: Willy von Beckeraths Wandbildzyklus „Die Ewige Welle“. Eine kleine Handreichung zum besseren Verständnis, in: *Newsletter HfbK*. 12, Dez 2008, S. 4–7  
BRUHNS 1994, S. 110, 118  
Dieter Schädel: Kommentiertes Verzeichnis der Werke von Fritz Schumacher, in: FRANK 1994, Kat. Nr. 126, S. 225f.  
FRANK 1989, Abb. S. 54 und 351  
HARTH 1989, S. 50, 57  
*Wilhelm von Beckerath*, Ausst. Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Krefeld 1977

## Presse und Primärliteratur

„Die ewige Welle“ von der Rolle wieder auf die Wand, Pressemitteilung der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 13.7.2009  
Abb. und Pressemitteilung zur Restaurierung 2009: <http://www.hfbk-hamburg.de/de/service/presse/pressefotos/>  
Eröffnungsrede Aby Warburgs, 28.3.1918  
Hans Much, *Die ewige Welle: Gedichte zu den Wandbildern von Willy von Beckerath im grossen Hörsaal der Staatlichen Kunstgewerbeschule Hamburg*, Hamburg 1918.

*Denkmaliste der Freien und Hansestadt Hamburg*, Stand 7.11.2011

Schulgebäude Eintrag Nr. 517 (aufgenommen am 19.11.1972)

### Querverweise

Weiteres Wandbild von Willy von Beckerath

1906/07 Bremen, Kunsthalle, Skulpturensaal:

Wandbildzyklus „Der elysische Hain“

Weitere Wandbilder in Kunstakademien/-hochschulen

DÜSSELDORF, Kunstakademie, Aula: Clemens

Holzmeister und Heinrich Campendonk, sog.

„Goldene Aula“, 1929 (ornamentale Glasfenster

und abstrakte Ausgestaltung der Aula, Verdeckung

der ehemaligen figurativen Wandmalerei von Peter

Janssen, 1896)

### Beschreibung/Bemerkung

Der große, die Aula umspannende Wandbildzyklus von Willy von Beckerath „Die ewige Welle“ wurde am 28.3.1918 eingeweiht (Eröffnungsrede Aby Warburg).

Arbeitsbeginn war bereits 1912, 1914 war der Zyklus weitgehend fertiggestellt. Vollendet wurde er schließlich 1918 unter Mitarbeit von Wilhelm Danneboom. Beckerath zählt insofern mehr zu den Vorläufern der Werke der Weimarer Republik; in Formen- und Farbensprache, Linienführung und Figurbildung ist er besonders Jugendstil und Symbolismus verpflichtet.

Mit seinem monumentalen, statisch gereihten Figurenfries über das Licht zeigt von Beckerath allegorisch Aufstieg und Fall einer Kulturepoche.

Zu den einzelnen Szenen erschienen 1918 Gedichte von Hans Much, deren Titel zugleich als Titel für Beckeraths Werke fungieren. Von links nach rechts: Aufgang, Gebunden, Verkündigung, Erleuchtung, Entfaltung, Erfüllung Spiel, Niedergang.

Willy von Beckerath war von 1907 bis 1930 Professor für Monumentalmalerei an der Kunstgewerbeschule in Hamburg.



## Kat. Nr. 105 • Hamburg

Gretchen Wohlwill



Kat. Nr. 105.1 • Foto: Heinz Lübbert; Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 28



Kat. Nr. 105.2 • Zustand 1997 • Abb. entnommen aus: FESTSCHRIFT HAMBURG 1997, S. 31



Kat. Nr. 105.3 • Abb. entnommen aus: *Hamburger Abendblatt* 02.11.1993, S. 13

### Titel

„Literatur, Kunst, Beschäftigung mit der Natur“

### Standort

Emilie-Wüstenfeld-Schule, Treppenhaus  
heutiger Name: Emilie-Wüstenfeld-Gymnasium

### Datierung

1931, Restaurierung 1993

### Technik

Kasein auf Gipsgrund

### Maße

zweiteilig, je ca. 2,50 m x 1,80 m

### Zustand

erhalten, im November 1936 übermalt mit Nazi-Motiven von Ary Bergen, 1987 wiederentdeckt, 1993 restauriert (Restauratorenteam Böddeker & Schlichting)

### Auftraggeber

Senatskommission für Kunstpflege Hamburg

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013A, S. 127, 139f., 263, 274, 315, 319, 360f.

BRUHNS 2006, v. a. S. 65

FESTSCHRIFT HAMBURG 1997, S. 28–31

Christiane Zwick, *Plötzlich verschwand das Bild von der Wand*, Video, Studio Hamburg 1993

Wiedergeburt der Geschichte. Ein Leben für die Kunst, in: *Hamburger Abendblatt*, Nr. 256, 2.11.1993, S. 13

BRUHNS/ROSENKRANZ 1989, S. 68, 70

### Quellen und Primärliteratur

Brief Fritz Schumacher an Gretchen Wohlwill, 27.9.1933, in: StA Hbg, Familie Wohlwill III 5, abgedruckt in: Bruhns 2013a, S. 360f.

*Hamburger Tageblatt*, 13.11.1932 (ohne Autorangabe)

SCHUMACHER 1932, S. 9 sowie Abb. S. 28

Carl Georg Heise, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 21.12.1931

StA Hbg.

SKfK Eb 373, D1

Staatliche Pressestelle 5535

OSB A 29 Nr. 1

OSB II B 225

### Querverweise

Weitere Wandbilder von Gretchen Wohlwill nicht bekannt.

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

### **Beschreibung/Bemerkung**

Die beiden einzelnen Wandbilder zu den Themen Literatur und Kunst sowie Beschäftigung mit der Natur/Gartenarbeit sind im Treppenhaus der Schule an sich gegenüberliegenden Wänden auf dem ersten Treppenpodest zwischen Erdgeschoss und erstem Stockwerk platziert. Sie sind zwar in die Wand eingelassen, entsprechen aber in ihrem Format und der Positionierung auf der Wand nicht den klassischen Kriterien eines Wandbildes, sondern mehr denen eines Tafelbildes.

Gretchen Wohlwill stellt jeweils zwei Mädchen dar; links ein stehendes Mädchen mit Geige und ein sitzendes, das in ein Buch vertieft ist; auf dem rechten Bild sind ein Mädchen mit einem Korb mit Äpfeln sowie eine zweites, das in gebückter Haltung Rasen und Pflanzen im Vordergrund mit einer Gießkanne bewässert, zu sehen.

Die Entscheidung, hier nur Mädchen darzustellen, ist sicher durch den Schultypus einer reinen Mädchenschule begründet – den Schülerinnen sollte so die Identifikation mit dem Bildpersonal sowie die Lesbarkeit der Werke erleichtert werden und auf diese Weise sollte vermutlich auch ein stärkerer Vorbildcharakter erzielt werden. Musik und Gartenpflege gehörten in der reformverpflichteten Oberschule zu den pädagogischen Zielen.

Hier zeigt sich Wohlwills Nähe zur Hamburgischen Sezession ebenso wie zu Cézanne oder Matisse, an dessen Académie Matisse sie 1909/10 Schülerin war. In der Malweise sind die Bilder flächig und in heller Farbigkeit angelegt.

Da das Förderprogramm der Senatskommission für Kunstpflege eine Beteiligung von Künstlern im Angestelltenverhältnis ausdrücklich ausschloss, hatte Wohlwill den Auftrag honorarfrei, jedoch gegen Erstattung der Materialkosten sowie Vorbereitung des Untergrundes ausgeführt. Sie war selbst seit 1907 hier als Zeichenlehrerin tätig.

Die Werke wurden von Schumacher und der Presse sehr positiv aufgenommen und verschiedentlich für ihre Komposition, Malweise und Farbigkeit gelobt.

## Kat. Nr. 106 • Hamburg

nicht bekannt, vielleicht Schülermalerei



Kat. Nr. 106 • Foto: Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg • Link: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANSif377>

### Titel

Tierszenerie mit wilden und Haustieren/Gebirgslandschaft mit Eisenbahn und Flugzeug

### Standort

Volksschule Marienthaler Straße, Zeichensaal  
heutiger Name: Stadtteilschule Hamburg-Mitte,  
Standort Griesstraße

### Datierung

1929

### Technik

nicht bekannt

### Maße

zweiteilig, Maße nicht bekannt, je ca. 1,50 m x 3 m

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

Schulhaus beauftragt von der Freien und Hansestadt Hamburg; Bauzeit 1928–1929; Architekt: Fritz Schumacher  
kein Auftrag über Wandbild bekannt

### Quellen und Literatur

BRUHNS 2013B, Kat. Nr. 274, S. 605–612. v. a. S. 606  
SCHÄDEL 2006, S. 252–259; Abb. S. 257

*Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg,*  
Stand 7.11.2011

Schulgebäude Eintrag Nr. 1731 (aufgenommen am  
4.8.2009)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder in Schulen*  
vgl. Übersicht S. 687

### Beschreibung/Bemerkung

Die Ausmalung des Zeichensaaes wird nur bei BRUHNS 2013B, S. 606 kurz erwähnt. In der noch von Schumacher selbst konzipierten Publikation „Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher, Bd. 3, 1920–1933“ (SCHÄDEL 2006, S. 257) ist sie nur durch eine Abbildung dokumentiert. Hier lassen sich die Motive erkennen: An der Wand mit Tafel ist eine Hügel- oder Gebirgslandschaft mit Eisenbahn und Flugzeug zu sehen; auf der linken Wand ist eine Landschaft mit verschiedenen Tieren (Giraffen, Elefant, Kuh, Schwein, Hühner) abgebildet.

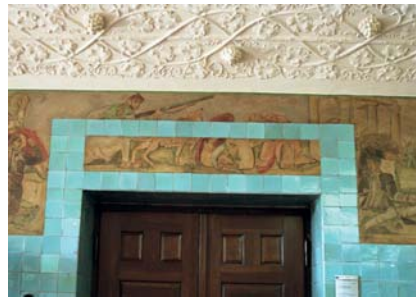
Helle Farbigkeit und einfache, kindliche Figuren und Formen sind auf Schülerinnen und Schüler einer Volksschule ausgerichtet oder könnten von diesen selbst ausgeführt worden sein.

## Kat. Nr. 107 • Jena

Charles Crodel



Kat. Nr. 107.1 • Detail links/mittig • Foto:  
Uwe Wagner, TLDA 2004



Kat. Nr. 107.4 • Detail mittig • Foto: Uwe Wagner,  
TLDA 2004



Kat. Nr. 107.2 • Detail links • Foto: Uwe Wagner,  
TLDA 2004



Kat. Nr. 107.5 • Detail mittig/rechts • Foto:  
Uwe Wagner, TLDA 2004



Kat. Nr. 107.3 • Detail mittig • Foto: Uwe Wagner,  
TLDA 2004

**Titel**

„Griechenland und die Vertreibung der Türken von der Athenischen Burg“

**Standort**

Universität, Hauptgebäude, Archäologisches Institut

**Datierung**

1925

**Technik**

Ei-Tempera mit Wachs, nach Dörnerrezept

**Maße**

Bildstreifen ca. 1 m x 7,5 m

**Zustand**

erhalten; zuletzt 2004 konserviert, gereinigt und teilweise ergänzt

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich durch Vermittlung/ Kontakt zum Universitätsprofessor Herbert Koch, bei dem Crodels Archäologie studierte; Entwurf durch Rektor der Universität und Thüringisches Volksbildungsministerium genehmigt)

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. HALLE 2012, S. 3  
 STECKNER 2009, Kat. Nr. 159  
 WAGNER, U. 2005, v. a. S. 92–95  
 DEHLFS 2004, Brief Nr. 316  
 AUSST. KAT. HALLE 1994, S. 9ff.  
 SCHNEIDER 1992, Textband, S. 403, 405  
 SCHNEIDER 1992, Bildband, S. 582, Abb. 394.1 und 394.2  
 Erika Lehmann: Wandgemälde von Charles Crodels in den Universitäten Jena und Halle, in: *Erbe und Gegenwart*, Martin Luther Universität, Wissenschaftliche Beiträge, Bd. 54, 1985, H. 4, S. 73–82, v. a. S. 74  
 STECKNER 1984, s. p. (S. 2)  
 AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 5, 11f.  
 AUSST. KAT. HANNOVER 1977, S. 8f.  
 Schreiben Charles Crodels an Dr. Steiger, Kustos der Friedrich Schiller-Universität, Jena, 10.2.1972, in: AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982, S. 12

**Quellen und Primärliteratur**

*Kunstchronik und Kunstmarkt*, 59. Jg., NF XXXV, Nr. 44/45 v. 6./13.2.1926, S. 690  
 Curt Glaser: Zwei Wandmalereien von Charles Crodels, in: *Kunst und Künstler* 24.1926, S. 245–246.  
*Jenaische Zeitung*, 8.10.1925

**Deutsches Kunstarchiv Nürnberg**

Tagebücher Charles Crodels, vgl. v. a. TB II, Aug./Sept 1925

**Entwürfe**

*Nachlass Charles Crodels*

Karton, 1925  
 Mischtechnik auf Karton  
 117 cm x 82 cm

Foto eines Kartonfragments im Maßstab 1:1

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Charles Crodels*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)  
 1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)  
 1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)  
 1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)  
 1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)  
 1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)  
 1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)  
 1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)  
 1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)  
 1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)  
 1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
 1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
 1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
 1931/32 Bad Lauchstädt, Goetheater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
 1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodels mit Crodelsklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
 1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
 nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

**Außerdem Teilnahme an Ausstellungen**

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidenstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
 1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
 1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (Schneider 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodels)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere Wandmalereien in Universitäten 1918–1933*

BERLIN, Charité, großer Hörsaal der Universität:  
Hugo Vogel, Ohne Titel (sog. Prometheus-Bild),  
1917–1920 (Kat. Nr. 8)

HALLE, Universität, Burse zur Tulpe: Charles Crodel,  
„Improvisationen über Leben und Tod“, 1929  
(Kat. Nr. 59)

HALLE, Institut für Leibesübungen der Universität  
Halle, Moritzburg: Charles Crodel, „Wettlauf der  
Atalante und des Hippomenes“, 1931 (Kat. Nr. 60)  
KÖNIGSBERG, Neubau der Universität, Audimax:  
Edmund von Freyhold, Fresko (Titel nicht bekannt),  
1927/28 (Kat. Nr. 119)

*Weitere Wandmalereien in Universitäten vor 1918*

BERLIN, Universität, Aula: Arthur Kampf, „Fichtes  
Rede an die deutsche Nation“, 1913/14

JENA, Universität, Senatssaal: Ludwig von  
Hofmann, „Die neun Musen“, 1909; Aula: Ferdinand  
Hodler: „Auszug deutscher Studenten in den Frei-  
heitskrieg von 1813“, 1909

LEIPZIG, Universität, Aula: Max Klinger, „Hellas/Die  
Blüte Griechenlands“, 1909; Wandelhalle: Friedrich  
Preller d. J., „Prometheus als Lichtbringer“, 1896/97

MARBURG, Universität, Aula: Peter Johann Theodor  
Janssen, Gemäldezyklus, 1895–1903

**Beschreibung/Bemerkung**

Crodel breitet seine Wandmalerei hier über die Hauptwand im Eingangsbereich des Archäologischen Instituts im Universitätshauptgebäude aus. Mittig befindet sich der Haupteingang des Instituts, wodurch sich das Bildfeld hier auf die Hälfte der eigentlichen Bildhöhe reduziert, welches darüber hinaus noch durch ein weiteres, blaues Kachelband durchkreuzt wird.

Crodel zeigt Szenen der griechischen Revolution und des Unabhängigkeitskrieges gegen die Türken (1821–1828). Formal orientiert er sich dabei jedoch nicht an der jüngeren, bekannten Wandmalerei wie dem im selben Gebäude befindlichen Monumentalbild „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“ von Ferdinand Hodler (1909). Es schienen ihm eher illusionistische, barocke Werke als flächenbetonende Monumentalwerke beispielhaft vor Augen gestanden zu haben.

Er entwickelte eine narrative, detaillierte und vielfigurige Szenerie, deren Inhalt sich nur von einem historisch vorgebildeten Publikum lesen ließ. Inhaltlich steht es insofern in einer Linie mit den Historienbildern des 19. Jahrhunderts.

## Kat. Nr. 108 • Jena

Charles Crodol



Kat. Nr. 108 • Nachlass Charles Crodol

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter/-tag)

### Standort

Lyceum

### Datierung

1926

### Technik

nicht ausgeführt

### Maße

Entwurf 46 cm x 81 cm (Maßstab 1:20, Breite der Wand ca. 13 m)

### Zustand

nicht ausgeführt

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

STECKNER 2009, Kat. Nr. 155, 161

AUSST. KAT. JENA 1994, S. 24–45 (mit Abb.)

#### *Nachlass Charles Crodol*

handschriftliches Programm/Vorschlag zur Ausmalung der Aula des Lyceum in Jena

### Entwürfe

#### *Nachlass Charles Crodol*

Entwurf, 1926

46 cm x 81 cm

(Abb s. oben)

### Querverweise

#### *Weitere Wandbilder von Charles Crodol*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)



1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)  
1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)  
1929 Merseburg, Stadthalle: Entwurf für eine Deckenmalerei im Foyer (Kat. Nr. 129)  
1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe-theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eckturm der Unterburg: Crodel mit Crodelklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodel)

Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Dieser Entwurf verschiedener, vielfiguriger Szenen, die nahtlos ineinander übergehen, diente später als Grundentwurf für die Ausmalung in der Burse zur Tulpe (Kat. Nr. 60). Crodel hatte hier häusliche Szenen sowie allegorische Lebensalterdarstellungen als Morgen, Mittag und Abend geplant.

**Kat. Nr. 109 • Kassel**  
Ewald Dülberg und Schüler

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

„Geburt“/„Kinder“/„Liebe“/„die Alten“/„Tod“

**Standort**

Orangerie, Kuppelsaal

**Datierung**

1922

**Technik**

Mattfarben auf Holz

**Maße**

fünf einzelne Wandbilder, Maße nicht bekannt

**Zustand**

nicht bekannt, ob erhalten

**Auftraggeber**

auf Anregung des Kasseler Kunstvereins mithilfe staatlicher Mittel, die nach Verkauf der Bilder aber zurückgezahlt wurden

**Quellen und Literatur**

KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 308

*Presse und Primärliteratur*

Kunstauktion im Hinterhaus, in: *Kasseler Neueste Nachrichten*, vom 20.11.1932 Werkverzeichnis, verf. von Ewald Dülberg 1932, in: AUSST. KAT. BONN 1986, S. 13

DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4357

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder und baugebundene Werke von Ewald Dülberg*

1919/20 Ober-Hambach, Odenwaldschule: sieben einzelne Wandbilder „Fabrikstadt“, „Großstadt“, „Zusammenbruch“, „Neue Menschen“, „Tor des Paradieses“, „Paradieslandschaft“, „Tierparadies“ (Kat. Nr. 143)

1927 München, Deutsches Museum, Glassaal:

Auftrag für Deckenmosaik (nicht ausgeführt)

1930 Frankfurt, I G Farben Hauptgebäude, Sitzungssaal: Wandbild als Intarsienarbeit (Weltkarte)

1931 Berlin, Funkhaus, Sitzungssaal: acht abstrakte Glasfenster

**Beschreibung/Bemerkung**

Über die Wandbilder, die Dülberg mit seiner Klasse für die Kasseler Orangerie ausführte, ist nicht viel mehr als ihre Titel bekannt, die er selbst in seinem Werkverzeichnis verzeichnete: Geburt – Kinder – Liebe – die Alten – Tod lässt auf einen fünfteiligen Lebenszyklus schließen.

Laut Werkverzeichnis wurden sie während der Ausstellung an W. A. Sinclair in Kassel verkauft. Ihr heutiger Ort ist nicht dokumentiert.

Über den Entstehungszusammenhang gibt die Denkschrift Kunstreferat von 1922 Auskunft: „Dem Wunsche des Casseler Kunstvereins, mit dessen Unterstützung im Frühjahr diesen Jahres im Casseler Orangeriegebäude eine Kunstaussstellung stattfand, daß der großen Halle in der Orangerie ein besonderes Gepräge durch Ausmalung von 5 großen Feldern gegeben würde, konnte Rechnung getragen werden. Professor Ewald Dülberg von der Casseler Kunstakademie und seinen Schülern wurden staatliche Mittel gewährt und die Ausführung der Bilder übertragen. Nachdem diese Arbeiten in ausländischen Privatbesitz übergegangen sind, ist von Professor Dülberg der Staatsbeitrag zur Verwendung für ähnliche Zwecke wieder zur Verfügung gestellt worden.“

## Kat. Nr. 110 • Köln

Heinrich Hoerle



Kat. Nr. 110 • Foto: Hugo Schmölz; Repro aus SCHÄFKE-HAGSPIEL 2011, s. p.

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

### Standort

Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal, Altstadt Nord, Brückenstraße 15

### Datierung

1929/30

### Technik

nicht bekannt

### Maße

zweiteilig, genaue Maße nicht bekannt, je ca.  
2 m x 2 m

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative des Architekten Hans Heinz Lüttgen)

### Quellen und Literatur

MÜLLER 2008, S. 218–219

SCHÄFKE/HAGSPIEL 2011, s. p., mit Abb./Foto: Hugo Schmölz

### Presse

*Stadtanzeiger für Köln und Umgebung*, 12.9.1930, Nr. 462

*Rheinische Zeitung*, 14.9.1930, Nr. 252

### Querverweise

#### *Weitere Wandbilder von Heinrich Hoerle*

1925 Köln, Der Neue Buchladen: Fassadenbemalung mit Franz Wilhelm Seiwert (Kat. Nr. 115)  
1930er-Jahre, Köln, Kleine Glocke: Karnevalsdekorationen als Papierschnitte, um 1930 Köln, St. Peter Canisius, Apsis: Entwurf für Wandbild (nicht ausgeführt)

Außerdem Beteiligung Heinrich Hoerles an der Ausstellung „Raum und Wandbild“ im Kölner Kunstverein 1929.

#### *Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandgestaltung, 1920  
DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst grüßt seine Gäste/Dresden grüßt seine Gäste“, 1969  
DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Wein-salon: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren, um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel,

Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926 (Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseesser: Wandbilder in Wandzwickeln der Raumnischen und über Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschech, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)  
 DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)  
 DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeitenwandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)  
 ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924  
 HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928  
 KÖLN, Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927 (Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Blauer Salon: Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930 (Kat. Nr. 116), Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927  
 KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)  
 LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13  
 LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928  
 MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908  
 STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928  
 ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

### Beschreibung/Bemerkung

1929/30 wurde das Kölner Tanzlokal Charlott-Cherie durch den Architekten Hans-Heinz Lüttgen umgebaut. Dieser war 1929 auch für Entwurf und Gesamtleitung der Ausstellung „Raum und Wandbild“ im Kölnischen Kunstverein verantwortlich, an der neben anderen auch Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert beteiligt waren. Seit Beginn der 1920er-Jahre stand Lüttgen dem Kreis der Kölner Progressiven nahe und war besonders mit Hoerle befreundet.

Die Wandbilder im Charlott-Cherie sind vermutlich auf diese enge persönliche Beziehung zurückzuführen. Außer Hoerle hatte er auch Willy Szesztokat hinzugezogen. (Kat. Nr. 116)

Hoerles Werke im Tanzsaal sind durch Schwarz-Weiß-Fotografien von Hugo Schmölz dokumentiert. Es handelte sich hier jedoch um zwei Einzelbilder, die in klassischem Format (nahezu quadratisch) eher wie Tafelbilder wirken. Hoerle platzierte seine Werke rechts und links der Bühne. Je nach Bedarf konnten sie durch den Bühnenvorhang verdeckt werden. Sie zeigen abstrahierte Frauenakte in freier Landschaft, die jedoch nur durch Horizontlinien und stilisierte Bäume angedeutet wird. Diese Motive tauchen in seinen Tafelbildern der frühen 1930er-Jahre ebenfalls auf.

Die Wandbilder waren in ihrer Farbigkeit laut einem Bericht des Kölner Stadtanzeigers *„sogar dem Wechselspiel der eingebauten Lichtorgel angepaßt.“*

**Kat. Nr. 111 • Köln**

Peter Paffenholz



Kat. Nr. 111 • Abb. entnommen aus: „*Der Rote Stern*“, 15. Aug. 1928, s. p.; Nachdruck in *Revolution und Realismus*, Berlin 1978, S. 304

**Titel**

„Arbeiter und Bauern schützen den ersten proletarischen Staat der Welt, die Sowjetunion“/„Im Zeichen der Technik wird der Sozialismus siegen“/„Bauernlesestube im russischen Dorf“

**Standort**

Haus der KPD, Aquinostraße

**Datierung**

1928

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

dreiteilig, Maße nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich KPD, Ortsgruppe Köln)

**Quellen und Literatur**

Brigitte Lohkamp, Malerei, in: BILLETTER/Franz 1979, S. 115-235, Abschnitt „Wanddekoration und Raumgestaltung in den zwanziger Jahren“, ebd., S. 182-184

HIELSCHER 1977, S. 278, ebd. Abb. 21

zu Paffenholz allg: MÜLLER 2008, S. 92-98

**Primärliteratur**

*Der Rote Stern*, August 1928, s. p.; mit Abb.

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Peter Paffenholz bekannt.

**Weitere Wandbilder in Parteigebäuden**

HALLE, Volkspark, Parteitag der USPD: Karl Völker, Bühnendekoration mit Proletarierin mit Kindern und Proletarierfigur, 1920 (Kat. Nr. 66); Verlagsgebäude des „*Klassenkampfes*“: Karl Völker, fünf Wandbilder, 1921 (Kat. Nr. 67)

**Beschreibung/Bemerkung**

Die drei Werke, die Paffenholz für das Parteigebäude der KPD in Köln ausführte, sind nur durch die Publikation im sozialistischen Blatt „*Der Rote Stern*“ von 1928 überliefert.

Hieraus werden die einzelnen Motive und Kompositionen deutlich, nicht aber die Disposition im Raum, Größe oder Angaben zur Technik.

Die Werke sind nicht erhalten.

Es handelte sich um drei einzelne Werke, die offenbar ähnlich wie bei Völkers Werken für das Verlagsgebäude des *Klassenkampfes* in Halle als in sich geschlossene Kompositionen konzipiert sind. Anders als dort bleibt bei Paffenholz der äußere Umriss jedoch freier und nicht so schematisch

emblemhaft. Die Titel der Werke sind mit „Arbeiter und Bauern schützen den ersten proletarischen Staat der Welt, die Sowjetunion“, „Im Zeichen der Technik wird der Sozialismus siegen“ und „Bauernlesestube im russischen Dorf“ im Roten Stern überliefert.

Im ersten Werk der Arbeiter und Bauern sind vier männliche Figuren in Schritt- und Hockstellung zu sehen, zwei mit Gewehr im Anschlag, der erste mit der roten Fahne in der Linken. Hinter ihnen die schematisierte Darstellung von Fabriken sowie ein großer Sowjetstern mit Hammer und Sichel.

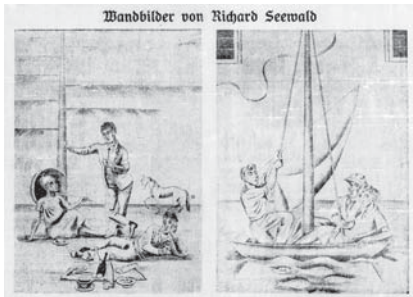
Das zweite Werk, in dem es um die Technik und ihren Nutzen für den Sozialismus geht, wird vor allem durch eine auf den Betrachter zufahrende Dampflok, einen breitbeinig stehenden Arbeiter mit erhobener Sichel und Dampfwolken von Zug und Fabrikschornsteinen charakterisiert.

Auf dem dritten Bild sitzen vier Männer in einer Bauernlesestube beim Lesen, Radiohören und Schreiben. An der Wand der Stube sind ein Karl-Marx-Porträt, ein Profilbild eines Bauern sowie ein Sowjetstern zu sehen.

Die Wandbilder vermitteln die zentralen Inhalte der Partei mit ihrer illustrativen und narrativen Bildsprache auf direktem Weg. Die Titel sind hier im Gegensatz zu Völkers Werken in Halle nicht in die Komposition integriert.



**Kat. Nr. 112 • Köln**  
Richard Seewald



Kat. Nr. 112.1–2 • Abb. entnommen aus:  
*Kölner Stadtanzeiger*, 17.02.1927

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Zyklus für ein  
Hochhaus-Café)

**Standort**

Hansahochhaus, Gaststätte

**Datierung**

1927

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

drei- oder vierteilig, Maße nicht bekannt

**Zustand**

zerstört

**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. KÖLN U. A. 1989, S. 55, 104  
Klemens Klemmer, *Jacob Koerfer (1875–1930). Ein  
Architekt zwischen Tradition und Moderne*, München  
1987 (Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 1986),  
S. 131–133.

**Presse**

Luise Straus-Ernst: Neue Arbeiten von Richard  
Seewald, in: *KUNSTBLATT*, XI. Jg. 1927, S. 353–355  
*Kölner Stadtanzeiger*, 17.2.1927 (mit Abb.)

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Richard Seewald*

1927 Köln, Festräume der Zoo-Gaststätte: Wand-  
malerei, gemeinsam mit seinen Schülern der Kölner  
Werkschulen  
1927 München, Glaspalast, Ruheraum des Architek-  
ten Wilhelm Kreis: Bergsee mit Boot und Inseln  
1928 Köln, Marienburg, Gartenpavillon des  
Kaufmanns Julius Schloss: „Szenen vom Lago  
Maggiore“  
1929 Köln Rodenkirchen, Privathaus des Künstlers:  
Wandbilder für Speisezimmer (Kartons auf Ausst.  
„Raum und Wandbild“ ausgestellt)  
um 1929 Köln, Kölner Werkschule, Rotes Haus:  
sieben Sgraffitti an Außenbau (Kat. Nr. 113)  
1930 Rheinisches Museum: Entwürfe für Wandbil-  
der „Die vier Jahreszeiten“ (Kat. Nr. 114)  
1955 Köln, Gürzenich: Wanddekorationen  
1961 München, Hofgartenarkaden: „15 griechische  
Landschaften“

Außerdem Beteiligung Richard Seewalds an der  
Ausstellung „Raum und Wandbild“ im Kölnischen  
Kunstverein 1929 sowie zahlreiche kirchliche  
Aufträge für Fenster und Fresken, vor allem in der  
Nachkriegszeit.

*Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandgestaltung, 1920  
 DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst begrüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969  
 DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren, um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926 (Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser: Wandbilder in Wandzwickeln der Raumnischen und über Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfrieze, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)  
 DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)  
 DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeitenwandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)  
 ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924  
 HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928;  
 KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsdekoration (temporär), 1930er-Jahre; Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon: Willy Szeszto, Wandbilder Ohne Titel, um 1930 (Kat. Nr. 116), Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927  
 KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120)  
 LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13  
 LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928  
 MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908  
 STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928  
 ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

**Beschreibung/Bemerkung**

Der Zyklus, den Richard Seewald für das Café im Kölner Hansahochhaus 1927 geschaffen hatte, wurde im selben Jahr ausführlich im Kölner Stadtanzeiger beschrieben, gewürdigt und mit drei Abbildungen illustriert. Luise Strauss-Ernst erwähnte ihn außerdem in ihrem monografischen Artikel zu Seewald im Kunstblatt, bemängelte jedoch, dass die Umgebungsgestaltung des Cafés die Wandbilder nicht ideal zur Geltung lassen komme. Aus den drei im Stadtanzeiger veröffentlichten Abbildungen geht die Anordnung der Werke vor Ort nicht hervor. Es sind drei Teilansichten zu sehen, die verschiedene mehrfigurige Szenen unter freiem Himmel oder zu Wasser zeigen. Der Bericht im Stadtanzeiger beschreibt relativ ausführlich einige dieser Szenen sowie eine heitere, leichte Farbigkeit und Pinselführung.

Luise Strauss-Ernst schrieb dem Werk Seewalds in dem Artikel des Kunstblatts allgemein wandmalerische Qualitäten zu, da er seine Werke oftmals architektonisch aufbaute und mit dem Wechsel von der Ölmalerei zur Gouache sich auch in der Farbigkeit der Skala von Wandmalereien bzw. Fresken näherte. Einen ausgesprochen tektonischen Bildaufbau kann man aber in den Werken für das Café des Hansa-Hochhauses nicht feststellen. Er beschränkte sich zwar im Wesentlichen auf vertikale und horizontale Anordnung der Bildelemente, jedoch scheinen die Figuren frei auf dem Hintergrund platziert.

Seewald war seit 1924, als er einen Ruf an die Kölner Kunstgewerbe- und Handwerkerschule (seit 1926 „Kölner Werkschulen“) angenommen und dort die Leitung der Klasse für Wandmalerei und Grafik übernommen hatte, in Köln ansässig. Im selben Jahr hatte ihm der Kölnische Kunstverein eine Einzelausstellung gewidmet; 1927 und 1930 folgten dort zwei weitere Einzelausstellungen. Außer den Werken im Hansahochhaus konnte er in Köln einige andere Wandmalereien im öffentlichen, sakralen oder privaten Bereich ausführen (vgl. Querverweise). Zu den Kölner Progressiven um Seiwert und Hoerle hatte er keinen direkten Kontakt, da sich ihre Kunstauffassungen grundsätzlich unterschieden. Seewald blieb stets einer narrativen und konservativen Malweise verpflichtet.

**Kat. Nr. 113 • Köln**

Richard Seewald



Kat. Nr. 113.1 • Foto: Verfasserin, 2015



Kat. Nr. 113.4 • Foto: Verfasserin, 2015



Kat. Nr. 113.2 • Foto: Verfasserin, 2015



Kat. Nr. 113.3 • Foto: Verfasserin, 2015

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Kölner Werkschulen, Rotes Haus, Ubierring 40  
(Außenwand zur Mainzer Str.)  
heutiger Name: TH Köln, Fachbereich Kunst  
und Design

**Datierung**

um 1929

**Technik**

Sgraffitto

**Maße**

siebenteilig, je ca. 1 m x 2,50 m

**Zustand**

erhalten, teilweise beschädigt

**Auftraggeber**

nicht bekannt  
(vermutlich Kölner Werkschulen, evtl. auf Initiative  
des Direktors Richard Riemerschmid)

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. KÖLN U.A. 1989, S. 46f., 104

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Richard Seewald*

1927 Köln, Festräume der Zoo-Gaststätte: Wandmalerei, gemeinsam mit seinen Schülern der Kölner Werkschulen

1927 Köln, Hansahochhaus: Wandbildzyklus für Restaurant-Café (Kat. Nr. 112)

1927 München, Glaspalast, Ruheraum des Architekten Wilhelm Kreis: Bergsee mit Boot und Inseln

1928 Köln, Marienburg, Gartenpavillon des Kaufmanns Julius Schloss: „Szenen vom Lago Maggiore“

1929 Köln Rodenkirchen, Privathaus des Künstlers: Wandbilder für Speisezimmer (Kartons auf Ausst. „Raum und Wandbild“ ausgestellt)

1930 Rheinisches Museum: Entwürfe für Wandbilder „Die vier Jahreszeiten“ (Kat. Nr. 114)

1955 Köln, Gürzenich: Wanddekorationen

1961 München, Hofgartenarkaden: „15 griechische Landschaften“

Außerdem Beteiligung Richard Seewalds an der Ausstellung „Raum und Wandbild“ im Kölnischen Kunstverein 1929 sowie zahlreiche kirchliche Aufträge für Fenster und Fresken, vor allem in der Nachkriegszeit.

**Beschreibung/Bemerkung**

Die von Seewald gestalteten sieben Wandfelder befinden sich zwischen den Fenstern des Erdgeschosses und ersten Geschosses.

In jedem Wandfeld ist mittig eine einzelne Aktfigur umgeben von Pflanzen und Blättern zu sehen, die so an eine Bade- oder Uferszene erinnern. Rechts und links wird dieses Mittelfeld jeweils von kleinen, ornamentartigen, meist ebenfalls vegetativen/floralen Elementen flankiert. Zur Abgrenzung nach unten zur gemauerten Fassade des Untergeschosses setzte Seewald jeweils ein gebogtes Schmuckband ein, das sich über die gesamte Breite des Wandfeldes erstreckte.

In beiden rechten Feldern sind diese Schmuckbänder und teilweise auch die seitlichen Ornamente verloren. Vermutlich fielen sie Umbauarbeiten und einer Vergrößerung der Einfahrt zum Opfer. Seewald reduzierte seine Szenen hier auf die wesentlichen Linien, die in den nassen Putz geschnitten wurden. Die Szenen sind nicht narrativ angelegt und nehmen inhaltlich keinen Bezug auf ihren Anbringungsort. Im Kontext einer Werkkunstschule scheinen sie vielmehr die Technik des Sgraffitos vorzuführen – und sind insofern mehr als dekorative Wandgestaltung, denn als Wandmalerei oder Wandbild im hier verwendeten Sinne einzuordnen.

## Kat. Nr. 114 • Köln

Richard Seewald



114.1 • Entwurf (Detail) • Abb. entnommen aus:  
AUSST. KAT. KÖLN U.A. 1989, S. 60



114.2 • Entwurf (Detail) • Abb. entnommen aus:  
AUSST. KAT. KÖLN U.A. 1989, S. 60

### Titel

„Die vier Jahreszeiten“ (Entwürfe)

### Standort

Rheinisches Museum, Köln Deutz

### Datierung

1930

### Technik

nicht ausgeführt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht ausgeführt, Gebäude Ende der 1950er-Jahre  
abgerissen

### Auftraggeber

Stadt Köln

(vermutlich auf Initiative des Museumsdirektors des  
Rheinischen Museums)

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. KÖLN U. A. 1989, S. 60, 104

*Richard Seewald. Radierungen, Holzschnitte,  
Lithographien*, Ausst. Kat. Kunstgalerie Esslingen,  
hrsg. v. Ralph Jentsch, München 1981, S. 16

AUSST. KAT. KÖLN 1976, s. p. (S. 5, 7) Kat. Nr. 10

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Richard Seewald*

1927 Köln, Festräume der Zoo-Gaststätte: Wand-  
malerei, gemeinsam mit seinen Schülern der Kölner  
Werkschulen

1927 Köln, Hansahochhaus: Wandbildzyklus für  
Restaurant-Café (Kat. Nr. 112)

1927 München, Glaspalast, Ruheraum des Architek-  
ten Wilhelm Kreis: Bergsee mit Boot und Inseln

1928 Köln, Marienburg, Gartenpavillon des

Kaufmanns Julius Schloss: „Szenen vom Lago  
Maggiore“

1929 Köln Rodenkirchen, Privathaus des Künstlers:

Wandbilder für Speisezimmer (Kartons auf Ausst.

„Raum und Wandbild“ ausgestellt)

um 1929 Köln, Kölner Werkschule, Rotes Haus:  
sieben Sgraffitti an Außenbau (Kat. Nr. 113)

1955 Köln, Gürzenich: Wanddekorationen

1961 München, Hofgartenarkaden: „15 griechische  
Landschaften“

Außerdem Beteiligung Richard Seewalds an der  
Ausstellung „Raum und Wandbild“ im Kölnischen  
Kunstverein 1929 sowie zahlreiche kirchliche  
Aufträge für Fenster und Fresken, vor allem in der  
Nachkriegszeit.

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst

Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus,

1911–1922 (Kat. Nr. 1)

DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
 ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
 ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
 HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
 HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
 KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31  
 KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
 LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
 MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
 OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

### Beschreibung/Bemerkung

Die Wandbilder für das Rheinische Museum in Köln-Deutz, das 1928 für die Ausstellung der Pressa umgebaut worden war, sollten die letzten Werke Seewalds in Köln werden, bevor er 1931 nach Ronco, Italien übersiedelte. Seewald hatte die Entwürfe zu den Wandbildern im Auftrag der Stadt Köln angefertigt; da die finanziellen Mittel für die Ausführung jedoch gestrichen wurden, konnte das Projekt nicht umgesetzt werden, und Seewald erhielt nur eine Entschädigung von „einigen tausend Mark“. (Richard Seewald, *Meine Kölner Jahre*, in: AUSST. KAT. KÖLN 1976, s. p. (1–6))

Die Entwürfe zeigen schmale Querformate, auf denen er die vier Jahreszeiten in mehrfigurigen Szenen einer Flusslandschaft im Frühjahr, Sommer, Herbst und Winter darstellte. Er nahm damit Bezug auf die unmittelbare Lage des Gebäudes am Rheinufer und reihte sich mit diesem Zyklus zugleich in die Tradition der Jahreszeitendarstellungen in Museumsgebäuden ein.

**Kat. Nr. 115 • Köln**

Heinrich Hoerle und  
Franz Wilhelm Seiwert



Kat. Nr. 115 • Postkarte zur Fassadenbemalung  
des Neuen Buchladens, 1925 • Gemeentemuseum  
Den Haag, Den Haag

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Der Neue Buchladen, Passage 53  
a. d. Brückenstraße

**Datierung**

1925

**Technik**

nicht bekannt/Fassadenbemalung

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Inhaber Karl Töller)

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. KÖLN 2008, S. 137

*Gemeentemuseum Den Haag*

Postkarte des Neuen Buchladens, 1925  
mit Fassadenbemalung von F.W. Seiwert  
und H. Hoerle  
(Postkarte von F.W. Seiwert an Familie de Wit)  
(Abb. s. oben)

**Querverweise***Weitere Wandbilder von Heinrich Hoerle*

1929/30 Köln, Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“,  
Tanzsaal: Wandbilder neben Bühne (Kat. Nr. 110)  
1930er-Jahre, Köln, Kleine Glocke: Karnevalsdekora-  
tionen als Papierschnitte  
um 1930 Köln, St. Peter Canisius, Apsis: Entwurf für  
Wandbild (nicht ausgeführt)

*Weitere Wandbilder von Franz Wilhelm Seiwert*

1916 Köln, Haus von Mevissen: Kuppelausmalung  
1916/17 Eifel, Wohnhaus Carl Oskar Jatho, Wohn-  
zimmer: Freskenmalerei  
1928 Luxembourg, Café Namur: Entwürfe für  
Glasfenster  
um 1930, Ohne Ortsangabe: Wandbild für einen  
Fotografen  
1931/32 Köln, Kunstgewerbemuseum: Entwurf für  
das Glasmosaik „Die Welt der Arbeit“  
Außerdem Beteiligung beider an der Ausstellung  
„Raum und Wandbild“ im Kölnischen Kunstverein  
1929

**Beschreibung/Bemerkung**

Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle  
hatten hier eine der wenigen Gelegenheiten, eine  
Wandmalerei im öffentlichen Raum auszuführen.  
Für den Neuen Buchladen gestalteten sie die  
Fassadenbemalung. Über die gesamte Fassade



des Eckladens im Erdgeschoss breiteten sie ihre flächige Malerei aus schematisierten Figuren und Architekturelementen aus.

Die Fassadenmalerei ist nur durch eine Schwarz-Weiß-Postkarte überliefert, die keine Aussagen zur Farbigkeit zulässt.

Den Kölner Progressiven war es ein zentrales Anliegen, den öffentlichen Raum mitzugestalten. Das Wandbild galt ihnen gleichsam als höchstes Ziel einer gesellschaftlich relevanten Malerei; das Tafelbild lehnten sie als individuelles Einzelwerk, das nur wenigen Menschen zugänglich blieb und zudem Ausgangspunkt kapitalistischer Warenwirtschaft sein konnte, dagegen weitgehend ab. Sie hatten jedoch kaum öffentliche Umsetzungsmöglichkeiten ihrer künstlerischen Ideen: 1929 nahmen sie an der Ausstellung „Raum und Wandbild“ im Kölnischen Kunstverein teil, Hoerle schuf Karnevalsdekorationen, u. a. für die Kleine Glocke, und Seiwert konnte 1931/32 ein Glasmosaik zum Thema „Welt der Arbeit“ realisieren, das jedoch 1935 von der nationalsozialistischen Regierung beschlagnahmt wurde und seitdem als verschollen gilt. (Entwurf 1930, Aquarell und Bleistift auf Papier, 40 cm x 60 cm, Museum Ludwig, Köln, Graphische Sammlung; Größe des ausgeführten Mosaiks 165 cm x 245 cm)

## Kat. Nr. 116 • Köln

Willy Szesztokat



Kat. Nr. 116 • Postkarte des Blauen Salons, um 1930 • NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

### Standort

Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Blauer Salon, Altstadt Nord, Brückenstraße 15

### Datierung

um 1930

### Technik

nicht bekannt/Wandmalerei

### Maße

mehrteilige Wandmalerei, Maße nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative des Architekten Hans Heinz Lüttgen)

### Quellen und Literatur

SCHÄFKE/HAGSPIEL 2011, S. p.

ZEPTER 1996, S. 126 (zu Szesztokat allg.)

*NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln*

Postkarte des Blauen Salons (S. auch MÜLLER 2008, S. 219)

### Presse

*Rheinische Zeitung*, 14.9.1930, Nr. 252

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Willy Szesztokat bekannt.

### Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandgestaltung, 1920

DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst grüßt seine Gäste/Dresden grüßt seine Gäste“, 1969  
DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren, um 1926 (Kat. Nr. 30), sowie Joseph Ringel, Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren vor abstrakt, kubisch aufgebautem Hintergrund, um 1926 (Kat. Nr. 35); Rheingoldsaal: Ernst Aufseeser: Wandbilder in Wandzwickeln der Raumnischen und über Saaltür, 1926 (Kat. Nr. 15); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfriese, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)

DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)

DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeitenwandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)

ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924

HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928

KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsdekoration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927 (Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110), Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927

KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909; Hotel Krefelder Hof: Johan Thorn Prikker, vierteiliger Zyklus „Die Elemente“, 1923 (Kat. Nr. 120);

LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13

LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928

MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908

STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928

ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

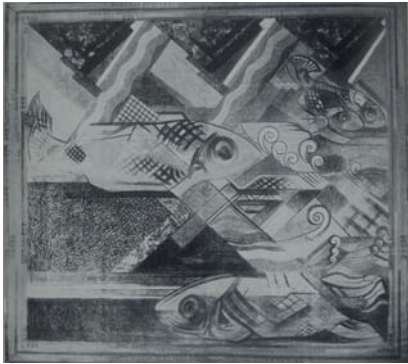
### **Beschreibung/Bemerkung**

Der Künstler Willi Szesztokat (1884–1963), der im Köln der 1920er-Jahre zu den bekanntesten Karikaturisten gehörte, zeichnete für die figurative Wandmalereien im sog. Blauen Salon verantwortlich, die nur durch eine historische Postkarte dokumentiert sind.

Auf allen freien Wandflächen breitete er verschiedene Versatzstücke – eine weibliche Rückenfigur mit Ballkleid, Hügelketten, Bäume – aus, die sich zu einer umlaufenden, figurativen Wandmalerei zusammenfügen. Anders als Hoerle (Kat. Nr. 110) arbeitete er ganz ohne feste Bildgrenzen und nutzte die freien Wände für die lockere Platzierung der einzelnen Szenen und Figuren. Die eigentliche Wandfarbe schien er in den freien Flächen dazwischen als Hintergrund genutzt zu haben und erzielte so eine heiter luftige und dekorative Wirkung.

Da jedoch nur eine Schwarz-Weiß-Fotografie überliefert ist, die nur Teile der Ausmalung zeigt, können über genaue Details oder die Farbigkeit keine Aussagen getroffen werden.

**Kat. Nr. 117 • Köln**  
Johan Thorn Prikker



Kat. Nr. 117 • Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1956, s. p. (Kat.Nr. 37)

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Entwurf für ein Wandbild mit Fischmotiven)

**Standort**

Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse

**Datierung**

1928

**Technik**

nicht gesichert, ob ausgeführt/Karton für ein Fresko

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht bekannt, ob ausgeführt

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Allgemeine Ortskrankenkasse Köln/oder deren Architekt Carl Moritz (Bj. 1926))

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 248

AUSST. KAT. KREFELD 1982, S. 19

WEMBER 1966, Kat. W 32

*Johan Thorn Prikker. Wilhelm Schmurr*, Ausst. Kat. Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1956, Kat. Nr. 37, mit Abb.

*Primärliteratur*

AUSST. KAT. DUISBURG 1928, s. p. (Wandmalereien Nr. 8)

**Entwürfe**

*Kunstmuseen Krefeld*

Karton

345 cm x 385 cm

Vgl. WEMBER 1966, Kat. W 32

(Abb. s. oben)

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder und andere baugebundene Arbeiten von Johan Thorn Prikker*

1902 Den Haag/Scheveningen, Villa De Zeemeew: „Das Spiel des Lebens“

1905 Krefeld, Amtsgericht: Salomos Urteil

1905 Krefeld, Restaurant Hülser Berg: Gesamtkonzept für Wand- und Deckengestaltung, „Hühnerhof“

1909 Krefeld, Standesamt: Entwurf für Wandbild „Die Trauung“

1910 Hagen, Bahnhofshalle: Glasfenster „Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe“

1911 Hagen, Hohenhof (Wohnhaus Carl Ernst Osthaus): Glasfenster „Der Kampf des Lichts gegen das Dunkel“ im Treppenhaus und Einsatzbild „Kämpfende Eulen“ im Arbeitszimmer

1914 Hagen, Stadthalle: Entwurf für Mosaik „Musik und Tanz“

1914 Köln, Werkbundaustellung, Haus Heinersdorff: Neun Glasfenster  
1915 Essen, Altkatholische Kirche: Fenster und Mosaiken  
1922 Hagen, Stadthalle: Wandmalerei und Glasfenster  
1923 Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, Marmorsaal: Lebenszyklus (Kat. Nr. 121)  
1923 Krefeld, Hotel Krefelder Hof, Speisesaal: Wandbilder der Elemente verkörpert durch Wildgänse, Möwen, Adler, Krähen (Kat. Nr. 120)  
1924 Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, großer und kleiner Börsensaal: Wandbild fliegender Kraniche und ornamentaler Schmuckfries/Wandgestaltung (Kat. Nr. 36)  
1924 Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, Börsenrestaurant: abstrakte Gestaltung des Gastraumes  
1924 Essen, Börse, Erfrischungsraum: abstrakte Wandgestaltung und Glasfenster  
1924/25 Oberhausen, Gute-Hoffnungs-Hütte, Verwaltungsgebäude: 23 Entwürfe für geometrische Glasfenster  
1925 Den Haag, Duinoordkerk: Mosaik  
1926 Düsseldorf, Gesolei, Pavillonbauten: zwei Mosaik „Der Tag“ und „Die Nacht“  
1926 Mülheim an der Ruhr, Stadthalle: Mosaik „Geistliche und weltliche Musik“ und Glasfenster  
1918–1927 Rotterdam, Rathaus: Wandbilder in Ratssaal und Bürgersaal, Entwürfe für Glasfenster der Eingangshalle  
1927 Wittlaer, Kirche St. Remigius: Glasgemälde  
1927 Hagen, Rathaus: ornamentales Fenster im Treppenhaus  
1928 Krefeld, Synagoge: Glasfenster  
1929 Eindhoven, Firma Phillips, Eingangshalle der Hauptverwaltung: Wandbild „Das ideale Sprechen, Hören und Sehen“  
1929 Essen, Museum Folkwang: Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen  
1932 Amsterdam, Rathaus: Wandbildzyklus mit Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube  
Seit den 1930er-Jahren vor allem abstrakte Glasfenster im säkularen sowie sakralen Bereich.

### **Beschreibung/Bemerkung**

Thorn Prikker entwarf für den Neubau der Allgemeinen Ortskrankenkasse Köln ein Wandbild mit vier stilisierten Fischen vor einem geometrisch ornamentierten Hintergrund, der Wasser und Wellen andeutet. Auch die Fische versah er im Entwurf mit einer geometrischen Binnenstruktur, die sich so besonders gut in den Hintergrund einfügen. Die Farbigkeit lässt sich analog der Kolorierung des Kartons vermuten: „Schwarz, rot, verschiedene Blau, grün, weiß, braun, Silber- und Goldbronze auf quadriertem, weitgehend freigelassenem Grund. Die Umrandung wiederholt, außer Schwarz und Weiß, die Farben der bildlichen Darstellung und hat zusätzlich die Farben Gelb und Violett.“  
(WEMBER 1966, S. 244)

**Kat. Nr. 118 • Köln**

nicht bekannt

s. Abb. 59

**Titel**

David und Goliath

**Standort**

Katholische Volksschule, Außenbau  
Falckensteinstraße 34

**Datierung**

um 1924

**Technik**

nicht bekannt (Fresko oder Secco)

**Maße**

nicht bekannt, ca. 10–12 m x 6–8 m

**Zustand**

um 1939 überputzt, unter Putzschichten und dem heutigen Logo des Kolpingwerkes erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt (u. U. auf Initiative des Architekten Friedrich Bolte)

**Quellen und Literatur**

RASCHKE 2001, S. 100 und Kat. S. 459  
Gespräche der Verfasserin mit Roland Lappert und Winfried Lütke, 5.9. und 10.9.2012

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Das monumentale Bild am Außenbau der katholischen Volksschule erstreckte sich über drei Stockwerke und fast die gesamte Breite der Brandmauer am Kopfbau des Schulgebäudes.

Das Wandbild war auch für die öffentliche Wahrnehmung der Schule prägend: Sie wurde im Volksmund lange Zeit als „Davidschule“ bezeichnet.

Der unbekannte Künstler zeigte eine überlebensgroße Darstellung des Kampfes von David gegen Goliath. Es war von einem markanten Rahmen umgeben und erinnerte so eher an eine extreme Vergrößerung eines Tafelbildes oder einer Buchmalerei. In Komposition und klarer, linearer Gestaltung könnte Hans Holbeins Stich von David und Goliath Pate gestanden haben, der in der Publikation *Die Welt in Bildern für Schul- und Unterrichtszwecke* von 1881 abgebildet war. (s. Abb. 60)  
Die David-Figur konnte den Schülern als Identifikationsfigur dienen.

Das Werk fiel 1939 vermutlich der Verordnung des Stadtschulrates zum Opfer, die verlangte, dass alle konfessionell gebundenen Schulen in staatliche Schulen umgewandelt und damit auch alle religiösen oder konfessionellen Zeichen entfernt werden mussten.

Bei zwei Erneuerungen der Fassade 1993 und 2004 konnten jeweils Reste des Wandbildes nachgewiesen werden; eine Wiederherstellung konnte jedoch bisher nicht realisiert werden. Seit 2004 befindet sich an der Stelle des Wandbildes das Logo des Kolpingwerkes.



## Kat. Nr. 119 • Königsberg

Edmund von Freyhold

*Keine Abb. bekannt*

### **Titel**

Titel nicht bekannt

### **Standort**

Neubau der Universität, Audimax, Apsis

### **Datierung**

1927/28

### **Technik**

Fresko

### **Maße**

nicht bekannt

### **Zustand**

nicht bekannt

### **Auftraggeber**

Preußisches Ministerium für Wissenschaft,  
Kunst und Volksbildung

### **Quellen und Literatur**

KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 509, sowie Tabelle II,  
S. 664–670

#### *Presse und Primärliteratur*

Die Kunstwerke des Neubaus, in: *Königsberger  
Allgemeine Zeitung*, Jg. 53, Nr. 49, 29.1.1928, 1. Beil.  
Morgenausg.

### **Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Edmund von Frey-  
hold bekannt.

#### *Weitere Wandmalereien in Universitäten 1918–1933*

BERLIN, Charité, großer Hörsaal der Universität:  
Hugo Vogel, Ohne Titel (sog. Prometheus-Bild),  
1917–1920 (Kat. Nr. 8)  
HALLE, Universität, Burse zur Tulpe: Charles Crodel,  
„Improvisationen über Leben und Tod“, 1929  
(Kat. Nr. 59)  
HALLE, Institut für Leibesübungen der Universität  
Halle, Moritzburg: Charles Crodel, „Wettlauf der  
Atalante und des Hippomenes“, 1931 (Kat. Nr. 60)  
JENA, Universität Hauptgebäude: Charles Crodel,  
„Griechenland und die Vertreibung der Türken von  
der Athenischen Burg, 1925 (Kat. Nr. 107)

#### *Weitere Wandmalereien in Universitäten vor 1918*

BERLIN, Universität, Aula: Arthur Kampf, „Fichtes  
Rede an die deutsche Nation“, 1913/14  
JENA, Universität, Senatssaal: Ludwig von  
Hofmann, „Die neun Musen“, 1909; Aula: Ferdinand  
Hodler: „Auszug deutscher Studenten in den Frei-  
heitskrieg von 1813“, 1909  
LEIPZIG, Universität, Aula: Max Klinger, „Hellas/Die  
Blüte Griechenlands“, 1909; Wandelhalle: Friedrich  
Preller d. J., „Prometheus als Lichtbringer“, 1896/97  
MARBURG, Universität, Aula: Peter Johann Theodor  
Janssen, Gemäldezyklus, 1895–1903

### **Beschreibung/Bemerkung**

Über das zentrale Fresko des Künstlers Edmund von Freyhold, das dieser für das Audimax im Neubau der Königsberger Universität ausführte, sind kaum Informationen überliefert.

Die Königsberger Allgemeine Zeitung erwähnt am 29.1.1928 zwar, dass der Künstler zu dieser Zeit an der Ausführung des Freskos arbeitete, in später erschienener Literatur finden sich dann aber keine Hinweise mehr auf das Werk oder gar Abbildungen. (Vgl. z. B. LAWRYNOWICZ 1999 oder LANGE 2000.) In die künstlerische Ausstattung des Universitätsneubaus waren neben von Freyhold weitere Künstler einbezogen, das zentrale Fresko war jedoch die einzige Wandmalerei.

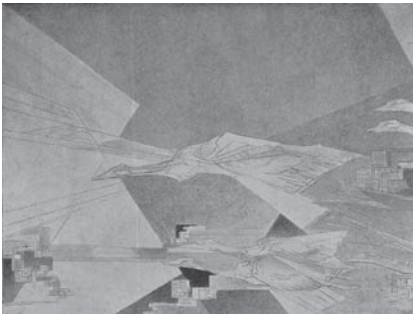
Daneben gab es Fenster mit Siegeln deutscher Universitäten der Künstlerin Marion Schmidt, die bei Gottfried Heinersdorf mit Puhl und Wagner realisiert worden waren; eine grafische Bildnisreihe Königsberger Professoren von Fritz Burmann, Otto Ewel, Arthur Kuhnau und Gertrud Lerbs, die für das Treppenhaus bestimmt waren; Schlusssteine für eine Tordurchfahrt und Reliefs mit studentischen Szenen für den Gartenhof von Rudolf Dandert; vier Bronzestatuen als Repräsentanten der Fakultäten in der Mittelhalle von Ludwig Cauer (Martin Luther/Theologie), Ernst Filitz (Paracelsus/Medizin), Walter Rossenberg (Immanuel Kant/Philosophie) und Katharina Kraus-Hobson (Friedrich Stein/Jurisprudenz).

## Kat. Nr. 120 • Krefeld

Johan Thorn Prikker



Kat. Nr. 120.1 • Entwurf „Adler“ • Abb.  
entnommen aus: CREUTZ 1925, s. p.



Kat. Nr. 120.2 • Entwurf „Wildgänse“ • Abb.  
entnommen aus: CREUTZ 1925, s. p.

### Titel

„Die Elemente“ (sinnbildlich dargestellt durch  
Wildgänse, Möwen, Adler, Krähen)

### Standort

Hotel Krefelder Hof, Speisesaal

### Datierung

1923

### Technik

nicht bekannt (vermutlich Kasein-Secco)

### Maße

vierteilig, Maße nicht bekannt

### Zustand

zerstört (Kriegsverlust)

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 247

AUSST. KAT. KREFELD 1982, S. 18

Hoff 1958, S. 17, 45

#### Presse und Primärliteratur

AUSST. KAT. DUISBURG 1928

CREUTZ 1925, S. 19–21

Max Creutz: Thorn Prikkers neue Wandbilder im  
„Krefelder Hof“, in: *Krefelder Zeitung*, 4.4.1924  
(Kopie, in: Archiv der Kunstmuseen, Krefeld, Karton  
Nr. 96, 1922–1947/Wortlaut wie CREUTZ 1925,  
S. 19–21)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder und andere baugebundene  
Arbeiten von Johan Thorn Prikker*

1902 Den Haag/Scheveningen, Villa De Zeemeeuv:  
„Das Spiel des Lebens“

1905 Krefeld, Amtsgericht: Salomos Urteil

1905 Krefeld, Restaurant Hülser Berg: Gesamtkon-  
zept für Wand- und Deckengestaltung, „Hühnerhof“

1909 Krefeld, Standesamt: Entwurf für Wandbild  
„Die Trauung“

1910 Hagen, Bahnhofshalle: Glasfenster „Der Künst-  
ler als Lehrer für Handel und Gewerbe“

1911 Hagen, Hohenhof (Wohnhaus Carl Ernst

Osthaus): Glasfenster „Der Kampf des Lichts  
gegen das Dunkel“ im Treppenhaus und Einsatzbild

„Kämpfende Eulen“ im Arbeitszimmer

1914 Hagen, Stadthalle: Entwurf für Mosaik „Musik  
und Tanz“

1914 Köln, Werkbundaussstellung, Haus Heiners-  
dorff: Neun Glasfenster

1915 Essen, Altkatholische Kirche: Fenster und  
Mosaiken

1922 Hagen, Stadthalle: Wandmalerei und  
Glasfenster

1923 Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, Marmorsaal:  
Lebenszyklus (Kat. Nr. 121)

1924 Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, großer und kleiner Börsensaal: Wandbild fliegender Kraniche und ornamentaler Schmuckfries/Wandgestaltung (Kat. Nr. 36); 1924 Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, Börsenrestaurant: abstrakte Gestaltung des Gastraumes

1924 Essen, Börse, Erfrischungsraum: abstrakte Wandgestaltung und Glasfenster

1924/25 Oberhausen, Gute-Hoffnungs-Hütte, Verwaltungsgebäude: 23 Entwürfe für geometrische Glasfenster

1925 Den Haag, Duinoordkerk: Mosaik

1926 Düsseldorf, Gesolei, Pavillonbauten: zwei Mosaik „Der Tag“ und „Die Nacht“

1926 Mülheim an der Ruhr, Stadthalle: Mosaik „Geistliche und weltliche Musik“ und Glasfenster  
1918–1927 Rotterdam, Rathaus: Wandbilder in Ratssaal und Bürgersaal, Entwürfe für Glasfenster der Eingangshalle

1927 Wittlaer, Kirche St. Remigius: Glasgemälde  
1927 Hagen, Rathaus: ornamentales Fenster im Treppenhaus

1928 Köln, Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse: Entwurf für ein Wandbild mit Fischmotiven (Kat. Nr. 117)

1928 Krefeld, Synagoge: Glasfenster

1929 Eindhoven, Firma Phillips, Eingangshalle der Hauptverwaltung: Wandbild „Das ideale Sprechen, Hören und Sehen“

1929 Essen, Museum Folkwang: Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen

1932 Amsterdam, Rathaus: Wandbildzyklus mit Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube

Seit den 1930er-Jahren vor allem abstrakte Glasfenster im säkularen sowie sakralen Bereich.

#### *Weitere Wandmalereien in Gaststätten und Restaurants*

BERLIN, Scala, Tanzcasino: Rudolf Belling und Walter Würzbach, abstrakt/ornamentale Wandgestaltung, 1920

DRESDEN, Hygienemuseum, Restaurant: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11); Interhotel „Bastei“, Außenbau: Rudolf Lipowski und Kurt Sillack, „Die Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst begrüßt seine Gäste/Dresden begrüßt seine Gäste“, 1969

DÜSSELDORF GESOLEI, Rheinterrassen, Weinsalon: Victor Lurje, Wandmalerei mit grasenden Tieren, um 1926 (Kat. Nr. 30) und Joseph Ringel, Deckenbemalung und Wandfelder mit Tierfiguren, um 1926 (Kat. Nr. 35); Dauerbauten, Kaffeesaal: Franz Monjau mit Walter Lehmann und Emil Pohle, Wandfries, um 1926 (Kat. Nr. 33); Rheinterrassen, Hagstube: Willi Tschsch, wandmalerische Ausstattung, um 1926 (Kat. Nr. 37); Rheinterrassen: Franz Kornemann, Sgraffittofries an Terrassenwand, um 1926 (Kat. Nr. 29)

DÜSSELDORF, Haus zum Kurfürsten: Hans Kohlschein, Wandmalereien ohne Titel, 1925/26 (Kat. Nr. 25)

DUISBURG, Duisburger Hof, Großer Saal (sog. Konversationshalle): Viktor Lurje, sog. Jahreszeiten-wandbilder, 1928 (Kat. Nr. 39)

ESSEN, Börse, Erfrischungsraum: Johan Thorn Prikker, abstrakte Wandmalerei und Fenstergestaltung, 1924

HAMBURG, Altona, Kaisercafé: Otto Fischer-Trachau, Ausmalung des Hochzeitssaales, 1928  
KÖLN, Kleine Glocke: Heinrich Hoerle, Karnevalsdekoration (temporär), 1930er-Jahre; Hansahochhaus, Gaststätte: Richard Seewald, Wandbildzyklus, 1927

(Kat. Nr. 112); Tanzlokal „Charlott“ mit Bar „Cherie“, Tanzsaal: Heinrich Hoerle, Wandbilder neben der Bühne, 1929/30 (Kat. Nr. 110) und Blauer Salon: Willy Szesztokat, Wandbilder ohne Titel, um 1930

(Kat. Nr. 116), Zoo, Gaststätte, Festräume: Richard Seewald, Wandmalerei, 1927

KREFELD, Restaurant Hülser Berg: Johan Thorn Prikker, „Hühnerhof“, um 1909

LEIPZIG, Auerbachs Keller: Ludwig von Hofmann, sog. Euphorion-Wandbild, 1912/13

LUXEMBOURG, Café Namur: Franz Wilhelm Seiwert, Entwürfe für Glasfenster, 1928

MÜNCHEN, Theresienhöhe, Ausstellungsgelände Ausst. „München 1908“, Restaurantkomplex: Fritz Erler, Wandbilder „Die vier Elemente“, 1908

STRAßBURG, Aubette, Tanz-Café: Hans Arp, Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp, abstrakte Wandgestaltung, 1925–1928

ZÜRICH, Corso-Bar: Max Ernst, „Pétales et jardin de la nymphe Ancolie“, 1934

#### **Beschreibung/Bemerkung**

Dieser Wandbildzyklus ist nicht erhalten und soweit bekannt nur in zwei Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert. Thorn Prikker wandte hier ähnliche Kompositionsprinzipien wie im Lebenszyklus im Kaiser Wilhelm Museum an.

Max Creutz beschrieb den Krefelder Zyklus 1924/25 verhältnismäßig detailliert:

*„Die Fähigkeit Thorn-Prikkers, auch unter ungünstigen architektonischen Verhältnissen Raum- und Wandbild zu verschmelzen, hat sich in den neuen Wandbildern des Hotels ‚Krefelder Hof‘ glänzend bewährt. Hier stand ein sogenannter Louis-seize-Raum zur Verfügung, die übliche Anlage mit Supraporten, Akanthus, durchbrochenen Wandflächen, Beleuchtungskörpern, dazu ein Oberlicht, dessen Muster diesem Tanzsälen mässig zu Gesichte stand. Wandbilder der Thorn-Prikkers schienen in dieser Sphäre unmöglich. Dennoch mit souveräner Rücksichtslosigkeit hat der Künstler den alten schwächlichen Eindruck getilgt und einen modernen Festsaal von ernster Stimmung geschaffen. Aus dunklem Rahmenwerk leuchten jetzt die neuen Wandbilder in lichten grauen und rötlichen Tönen heraus, im Dunkelblau der Wölbung harmonisch zusammengefasst. Darstellungen aus der Tierwelt, fliegende Wildgänse, Möwen, Adler, Krähen wachsen hier wie die Wandbilder des Kaiser-Wilhelm-Museums aus einem grosszügigen Linienwerk, das den*

ganzen Saal netzartig umschliesst. Als verbindendes Element zwischen den einzelnen Feldern dient gleichzeitig ein mäanderartiges Wolkenband, dessen geometrische Form für die Architektur des Raumes, für die Ornamentik unerlässlich war. Seine rein künstlerische Existenzursache findet in der strengen Stilisierung von Wolkenbändern der asiatischen Kunst ihr Gegenstück. [...]

Die zeichnerische Durchbildung der einzelnen Tiere, besonders der Wildgänse und des Adlers, ist von wundervoller Schönheit, auch die rein ornamentalen Felder von eindrucksvoller Wirkung. [...]" (CREUTZ 1925, S. 19–21)

## Kat. Nr. 121 • Krefeld

Johan Thorn Prikker

s. auch Abb. 73–78



Kat. Nr. 121.1–3 • Eröffnung der Thorn Prikker-Ausstellung 1949 im Marmorsaal • Foto: Bildarchiv Kunstmuseen Krefeld

### Titel

Lebenszyklus

### Standort

Kaiser Wilhelm Museum, Marmorsaal,  
2. Obergeschoss

### Datierung

1923

### Technik

Kasein-Secco

### Maße

vierteilig; zwei Querformate je 3,90 m x 6,80 m,  
zwei Hochformate je 3,90 m x 3,16 m

### Zustand

erhalten; erste Vermauerung 1936, 1949 anlässlich der Thorn-Prikker-Gedächtnisausstellung freigelegt, ab späten 1960er-Jahren zeitweise durch Vorhang verdeckt, 1976 schließlich erneut überbaut; im Zuge der Sanierung des Kaiser Wilhelm Museums 2015 Freilegung und Restaurierung

### Auftraggeber

Kaiser Wilhelm Museum, Direktor Max Creutz  
finanziert durch private Mittel

### Quellen und Literatur

MARTIN 2016, s. p.

SCHULER 2010

AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010, S. 247

HEISER 2002

WEX 1984, S. 55–64

AUSST. KAT. KREFELD 1982, S. 18, 88

Ernst Hoff: Pause für Thorn Prikker, in: *Rheinische Post*, 7.10.1976

WEMBER 1966, S. 101–123, 235, 237f., Abb. 35–38,  
Kat. Nr. WL 1–4

HOFF 1958, S. 17, 44

WEMBER 1951

### Presse und Primärliteratur

AUSST. KAT. DUISBURG 1928

CREUTZ 1925, S. 13–19

Karl Pipper, Kritische Betrachtungen zu den Wandbildern Thorn Prikkers im Kaiser-Wilhelm-Museum, in: *Niederrheinische Volkszeitung*, 9.4.1924

Max Creutz, Die neuen Monumentalbilder Thorn-Prikkers im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum, in: *Die Kunst für Alle*, 39. Jg., März 1924, S. 184–189.

Max Creutz, Die Kunst Professor Thorn-Prikkers (sic!), in: *Krefelder Zeitung*, 7.2.1924 sowie in *Niederrheinische Volkszeitung* 17.2.1924

Christian Jeußen, Jan Thorn-Prikker. Zu den neuen Wandmalereien im Krefelder Museum, in: *Hellweg. Wochenschrift für Deutsche Kunst*, 4. Jg., H.9, Essen, 24.2.1924, S. 149–150.

Max Creutz, Die neuen Wandmalereien Professor Thorn Prikkers im Kaiser Wilhelm Museum zu Krefeld, in: *Krefelder Zeitung*, 22.11.1923, *Neue Westdeutsche Lehrerzeitung*, 2.4.1924 sowie *Kölnen Tageblatt*, 5.2.1924

Mitteilung des Krefelder Museumsverein, in: *Krefelder Zeitung*, 24.10.1923  
 Schreiben Max Creutz' an Reichskunstwart Edwin Redslob vom 23.7.1923, in dem er um finanzielle Unterstützung anfragt für die Verköstigung Thorn Prikkers während seines Aufenthaltes in Krefeld

*Kunstmuseen Krefeld, Archiv*

alle o. g. Presseartikel und Schreiben (in Kopie):  
 Karton Nr. 96, 1922–1947

*Kunstmuseen Krefeld, Bildarchiv*

Fotografien des Zyklus während der Entstehungszeit:

- Thorn Prikker bei der Arbeit an „Kindheit“
- Linienzeichnung für „Jugend“
- Linienzeichnung für „Mannesalter“
- Linienzeichnung für „Reifes Leben“ (Detailaufnahme)

Fotografien von der Thorn Prikker-Gedächtnisausstellung 1932

Fotografien von der Eröffnung der Thorn Prikker-Ausstellung am 20.8.1949

## Querverweise

*Weitere Wandbilder und andere baugebundene Arbeiten von Johan Thorn Prikker*

- 1902 Den Haag/Scheveningen, Villa De Zeemeeuv: „Das Spiel des Lebens“
- 1905 Krefeld, Amtsgericht: Salomos Urteil
- 1905 Krefeld, Restaurant Hülser Berg: Gesamtkonzept für Wand- und Deckengestaltung, „Hühnerhof“
- 1909 Krefeld, Standesamt: Entwurf für Wandbild „Die Trauung“
- 1910 Hagen, Bahnhofshalle: Glasfenster „Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe“
- 1911 Hagen, Hohenhof (Wohnhaus Carl Ernst Osthaus): Glasfenster „Der Kampf des Lichts gegen das Dunkel“ im Treppenhaus und Einsatzbild „Kämpfende Eulen“ im Arbeitszimmer
- 1914 Hagen, Stadthalle: Entwurf für Mosaik „Musik und Tanz“
- 1914 Köln, Werkbundaussstellung, Haus Heinersdorff: Neun Glasfenster
- 1915 Essen, Altkatholische Kirche: Fenster und Mosaiken
- 1922 Hagen, Stadthalle: Wandmalerei und Glasfenster
- 1923 Krefeld, Hotel Krefelder Hof, Speisesaal: Wandbilder der Elemente verkörpert durch Wildgänse, Möwen, Adler, Krähen (Kat. Nr. 120)
- 1924 Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, großer und kleiner Börsensaal: Wandbild fliegender Kraniche und ornamentaler Schmuckfries/Wandgestaltung (Kat. Nr. 36); 1924 Düsseldorf, Wilhelm-Marx-Haus, Börsenrestaurant: abstrakte Gestaltung des Gastraumes
- 1924 Essen, Börse, Erfrischungsraum: abstrakte Wandgestaltung und Glasfenster
- 1924/25 Oberhausen, Gute-Hoffnungs-Hütte, Verwaltungsgebäude: 23 Entwürfe für geometrische Glasfenster

- 1925 Den Haag, Duinoordkerk: Mosaik
- 1926 Düsseldorf, Gesolei, Pavillonbauten: zwei Mosaiken „Der Tag“ und „Die Nacht“
- 1926 Mülheim an der Ruhr, Stadthalle: Mosaik „Geistliche und weltliche Musik“ und Glasfenster
- 1918–1927 Rotterdam, Rathaus: Wandbilder in Ratssaal und Bürgersaal, Entwürfe für Glasfenster der Eingangshalle
- 1927 Wittlaer, Kirche St. Remigius: Glasgemälde
- 1927 Hagen, Rathaus: ornamentales Fenster im Treppenhaus
- 1928 Köln, Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse: Entwurf für ein Wandbild mit Fischmotiven (Kat. Nr. 117)
- 1928 Krefeld, Synagoge: Glasfenster
- 1929 Eindhoven, Firma Phillips, Eingangshalle der Hauptverwaltung: Wandbild „Das ideale Sprechen, Hören und Sehen“
- 1929 Essen, Museum Folkwang: Steinmosaik im Schmuckhof, Gestaltung der Türen
- 1932 Amsterdam, Rathaus: Wandbildzyklus mit Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube

Seit den 1930er-Jahren vor allem abstrakte Glasfenster im säkularen sowie sakralen Bereich.

*Weitere Wandbilder in Museen*

- ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)
- DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)
- ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)
- ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaaes, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)
- HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)
- HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stillleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)
- KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)
- LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)
- MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius



Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140) OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28

MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

### **Beschreibung/Bemerkung**

Der Lebenszyklus im Kaiser Wilhelm Museum besteht aus vier einzelnen Wandbildern, die die vier Lebensalter in Verbindung mit den vier Jahreszeiten thematisieren: Kindheit, Jugend, Mannesalter und Reifes Alter.

Thorn Prikker verschränkt Figuren und Hintergrund mittels eines ausgeprägten Liniensystems und eine weitgehend einheitliche Farbwahl eng miteinander. Der Zusammenschluss der einzelnen Werke zu einer nicht nur inhaltlichen, sondern auch formalen Einheit gelingt durch die Anwendung seines Kompositionsprinzip aus Diagonalen, das von der jeweiligen Bildgröße ausgehend angelegt wird und allen vier Werken zugrunde liegt.

Stilistisch wurzeln Thorn Prikkers Werke in Symbolismus und Jugendstil; durch expressionistische und bisweilen kubistisch zersplitterte Elemente entwickelt er eine individuelle Bildsprache.

Zu diesem Zyklus vgl. besonders Kapitel IV.1. *Johan Thorn Prikker: Lebenszyklus im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, 1923* in vorliegender Arbeit.

**Kat. Nr. 122 • Leipzig**  
**Otto Fischer-Trachau**



Kat. Nr. 122 • Foto: GRASSI Museum  
 für Angewandte Kunst, Leipzig

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Monumental-  
 Gemälde sowie Farbgestaltung des Saales und  
 Treppenhauses, geätzte Fenster)

**Standort**

Grassi Museum, Neubau, Empfangshalle,  
 Ausstellung für europäisches Kunstgewerbe

**Datierung**

1927

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

ca. 8 m x 3,50 m

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. HAMBURG 2008, S. 47, 97f., Abb. S. 46  
*125 Jahre Museum für Kunsthandwerk Leipzig/*  
*Grassi Museum*, Teil 1, Leipzig 1999, S. 62 (mit Abb.);  
 Teil 2/1 *Die Museumschronik von den Anfängen bis*  
*zum Jahr 1929*, Leipzig 2003, Abb. S. 174f., 179 (mit  
 Abb.)

Ute Camphausen, *Die Leipziger Kunstgewerbe-  
 schule. Eine Dokumentation zu Geschichte und*  
*Wirkung der Kunstgewerbeschule der Stadt Leipzig*  
*und ihrer Vorgänger- und Nachfolgeeinrichtungen*,  
 Leipzig 1996, S. 35 (mit Abb.), S. 190.

*Das Grassi Museum am Johannisplatz zu Leipzig.*  
*Erste Jahresgabe*, Leipzig 1991, Abb. 14

*Primärliteratur*

Otto Fischer-Trachau, in: *Fachblatt der Maler*, 5. Jg.,  
 Heft 3, 1929, S. 33–34, Abb., Tafel 17

*Grassi Museum Leipzig*

Foto der Firma Hermann Walter, Inv. Nr. B.2002.33  
 Fragmente, Inv. Nr. V5043a/b

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder und Raumgestaltungen von Otto*  
*Fischer-Trachau vor 1933*

1919 Hamburg, Delikatessengeschäft Michelsen:  
 Wandgemälde

1920 Hamburg, Realgymnasium des Johanneums,  
 Eingangshalle: Wandbild Kriegerehrung und farbige  
 Wandgestaltung sowie ornamentale Fenster  
 (Kat. Nr. 71)

1921 Hamburg, Curiohaus, Künstlerfest „Die Götzen-  
 pauke“: Raumgestaltung der Bar-Räume mit Kurt F.

Schmidt; Raumgestaltung des Großen Saals mit Emil

Maetzel, Kurt F. Schmidt und Richard Luksch

1922 Hamburg, Museum für Hamburgische

Geschichte, Hörsaal: Entwurf für ein Wandbild und

Farbgestaltung (Kat. Nr. 72)

1922 Hamburg, Oberrealschule vor dem Holstentor, Festsaal: Kriegergedächtnisbild (Kat. Nr. 73)  
 1922 Hamburg, Werkbund-Ausstellung, Ortsgruppe Hamburg: Bemalung des Ausstellungspavillons  
 1923 Hamburg, GEG (Großeinkaufs-Gesellschaft deutscher Consumvereine), Sitzungssaal: Wandbild 1923/24 Hamburg, Stadthalle, Kuppelsaal: Deckenbild „Tanz und Liebe“ (Kat. Nr. 74)  
 1924 Hamburg, Lichtwarkschule, Aula: Deckengemälde „Jugend“ sowie Farbgestaltung von Orgel und Saaldecke  
 1925 Hamburg, Lyceum am Lübecker Torfeld, Aula: Wandbild „Streben nach Erkenntnis“ (Kat. Nr. 76)  
 1925 Hamburg, Verkaufsraum der Firma Brienitzer (Handschuhe und Accessoires): Wandmalerei  
 1925 Braunschweig, Ausstellung „Heim und Scholle“, Weinrestaurant: Wandbilder und Farbgestaltung  
 1928 Leipzig, Taubstummenanstalt, Aula: Entwurf für eine Wandmalerei  
 1928 Hamburg Altona, Kaisercafé: Ausmalung des Hochzeitssaales

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
 DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11);  
 ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
 ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
 HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalerei-zyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
 HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
 KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
 KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
 MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des

Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)  
 OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
 MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalerei-zyklus, 1922  
 PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

**Beschreibung/Bemerkung**

Fischer-Trachau hatte für die Ausstellung „Europäisches Kunstgewerbe“ in Leipzig 1927 für die Empfangshalle des Architekten Hubert Ritter (daher oft auch als Rittersaal bezeichnet) ein monumentales Wandbild entworfen, das jedoch nur temporär über der Empore an der Stirnwand angebracht war.

In einer ausgewogenen und weitgehend symmetrisch angelegten Bildlandschaft aus geometrischen Versatzstücken platzierte er drei weibliche und vier männlichen Aktfiguren. In der Bildmitte ist neben einem Männerpaar eine stilisierte Silhouette eines Baumes als weiteres organisches Element zu sehen.

Die Komposition ist auf die die Empore/Brüstung tragenden schmalen Pfeiler ebenso abgestimmt sowie in ihrer Farbigkeit auf die von Fischer-Trachau konzipierte Farbgestaltung der gesamten Pfeilerhalle.

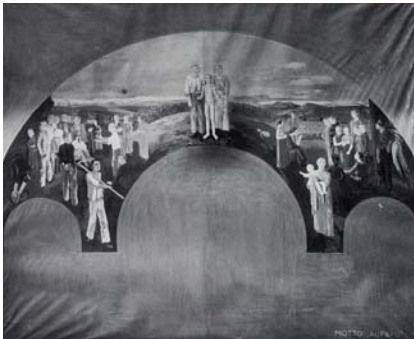
Die von César Klein entworfenen Fenster mit den Allegorien der Erdteile, die ebenfalls für die Ausstellung entstehen sollten, konnten erst 1928 fertiggestellt und im Bruno-Saal eingesetzt werden. Bis auf wenige Fragmente kriegszerstört. (Grassi Museum Inv. Nr. V5043 a/b)

**Kat. Nr. 123 • Leipzig**

Wilhelm Lachnit



Kat. Nr. 123.1 • Foto: Bildarchiv der Sächsischen Landesschule für Hörgeschädigte, Inv. Nr. HSW 0475-0002



Kat. Nr. 123.2 • Entwurf (nicht erhalten) • Abb. entnommen aus: DAS KUNSTBLATT 1929, S. 126

**Titel**

„Aufbau“

**Standort**

Taubstummenanstalt, Festsaal  
 heutiger Name: Sächsische Landesschule für  
 Hörgeschädigte Leipzig, Förderzentrum Samuel  
 Heinicke

**Datierung**

1929

**Technik**

Fresko

**Maße**

nicht bekannt; Breite ca. 10 m, max. Bildhöhe ca.  
 4,50 m

**Zustand**

zerstört beim Bombenangriff auf Leipzig, 4.12.1943

**Auftraggeber**

Preisausschreiben des Akademischen Rates  
 zu Dresden; Ausführung der Neugestaltung des  
 Festsalles sowie des Wandgemäldes ermög-  
 licht durch das sächsische Innenministerium  
 zusammen mit dem Akademischen Rat des  
 Samuel-Heinicke-Instituts

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. DRESDEN 2000, S. 21, 83  
 Friedegund Weidemann, Aufbau: Zu Wilhelm Lach-  
 nits Wandbild von 1929 für die Taubstummenanstalt  
 Leipzig. Idealer Menschheitsentwurf und reale  
 Gesellschaftsperspektive in der proletarisch-revolu-  
 tionären Kunst um 1930, in: *Bildende Kunst* 1987, 34  
 (11), S. 505–507.  
 Friedegund Weidemann, Wilhelm Lachnit, ersch. in  
 der Kunsthftreihe „Maler und Werk“ aus dem VEB  
 Verlag der Kunst, Dresden 1983, S. 28

**Presse und Primärliteratur**

Walter Zänker, Aus dem Tagebuch der Anstalt, in:  
*Die Brücke*, H. 12, 1930, S. 10f.  
 Franz Wegwitz, Das Wandgemälde von Wilhelm  
 Lachnit im Festsaal des Samuel-Heinicke-Instituts,  
 in: *Leipzig. Illustrierte Monatsschrift für Kultur,  
 Wirtschaft und Verkehr*, VI. Jg., Nr. 9, Februar 1930  
 Hans Nachod, Ein neues Wandgemälde in Leipzig,  
 in: *Neue Leipziger Zeitung*, 2.2.1930  
*Blätter für Taubstummenbildung*, 43.1930, H. 6,  
 S. 117  
 KUNSTBLATT 1929, S. 126–127 2 Abbildungen (mit  
 Vergleichsentwurf)  
*Blätter für Taubstummenbildung*, 42.1929, H. 4, S. 79  
*Blätter für Taubstummenbildung*, 42.1929, H. 1, S. 13  
*Blätter für Taubstummenbildung*, 41.1928, H. 15,  
 S. 299 (Wettbewerbsausschreibung)

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Foto Regine Richter, Inv. Nr. Mscr.Dresd.  
App.2560,276a

Bildarchiv der Sächsischen Landesschule für Hörgeschädigte

Inv. Nr. HSW 0475-0001  
Inv. Nr. HSW 0475-0002

### Entwürfe

Entwurf von Wilhelm Lachnit, Thema: Aufbau  
Werkdetails und Verbleib nicht bekannt  
im Nachlass nicht erhalten  
publiziert in: KUNSTBLATT 1929, S. 126

Entwurf von Bernhard Kretschmar, Thema: Gefühl,  
Verstand, Genie  
Werkdetails und Verbleib nicht bekannt  
publiziert in: KUNSTBLATT 1929, S. 127

### Querverweise

Weitere Wandbilder von Wilhelm Lachnit nicht bekannt.

### Beschreibung/Bemerkung

Wilhelm Lachnits (1899–1962) Wandgemälde in dem neu gestalteten, tonnengewölbten Festsaal der Taubstummenanstalt füllte die gesamte, durch drei Arkadenöffnungen gegliederte Stirnwand aus. Es ergab sich so ein geschwungenes Bildfeld ohne jede gerade Begrenzung. Der Künstler öffnet mit seinem Werk den Bildraum, indem er ähnlich einer Weltlandschaft des 16. Jahrhunderts den Blick von erhöhtem Betrachterstandpunkt auf eine Ideallandschaft mit Hügeln, Wäldern, Meer und einen leicht bewölkten Himmel freigab. An zentraler und höchster Stelle ist eine Dreier-Gruppe zu sehen: Vater und Mutter als bekleidete Standfiguren, mittig vor ihnen ein Jünglingsakt, ebenfalls in Frontalsicht. Rechts und links sind größere Personengruppen zu sehen, die in erster Linie auch aus stehenden Figuren zusammengesetzt sind. In der rechten Szene wird offenbar – ähnlich einer Szene von Jesu Geburt – der Beginn des Lebens sowie die Kindheit und Jugend thematisiert. In der linken Personengruppe ist ein Blinder zu sehen, der auf die ihm zugewandte Gruppe stehender Männer und Jünglinge zugeht. Vor diesen liegen einige Vierkant-Balken im Gras, auf denen zwei weitere Personen Platz genommen haben. Im Hintergrund ist ein Baugerüst zu sehen. In dieser Bildhälfte wird offenbar das Titelthema des Aufbaus bildlich umgesetzt. In den Bildwickeln über den beiden tragenden Pfeilern sind zwei weitere, stehende Einzelfiguren zu sehen. Rechts eine Mutter mit Kind, links ein Mäher mit geschulterter Sense. Sie können als Symbole für Leben und Tod gelesen werden. Lachnit schildert diese Szenen sowie seine Landschaft in einer neusachlich-klaaren Bildsprache.

Über die Farbigkeit gibt nur der Bericht in der Neuen Leipziger Zeitung Auskunft: „*Er arbeitet viel mit Lokalfarben und bevorzugt helle, aber neutrale Töne. Jedem Versuch, das Atmosphärische als malerischen Reiz zu verwerten, wird ausgewichen; alles geht in einem glasklaren – man möchte sagen lustlosen – Raume vor sich, und Menschen, Pflanzen, Berge, ja selbst Wasser und Wolken werden als scharf begrenzte Körper gegeben.*“

Der Autor sieht in dieser Malweise eine besonders geeignete Herangehensweise für ein Wandbild. Sie entspricht der traditionellen Vorstellung der Wandmalerei wie sie vor allem in Barock und Renaissance vorherrschte.

Der Künstler schuf ein Sinnbild des Lebens in verschiedenen, autonomen Szenen, in die er seine Idee einer kommunistischen Weltrevolution einfließen ließ. Auf den Raum als Festsaal einer Taubstummenanstalt nahm er keinen direkten Bezug. Monumentalität erreicht er durch die streng parallele und statische Aufstellung der Figuren. Wilhelm Lachnit hatte 1928 den vom Akademischen Rat zu Dresden ausgeschriebenen Wettbewerb für eine Wandmalerei im neu zu gestaltenden Festsaal der Taubstummenanstalt unter den 36 beteiligten Künstler gewonnen. Damit verbunden war ein Honorar von 10.000 RM für die Ausführung seines Entwurfs.

Die Neugestaltung des Festsaales mit dem Wandgemälde war ein nachträgliches Geschenk des sächsischen Staates zum 150-jährigen Bestehen der Leipziger Anstalt, das im Vorjahr gefeiert worden war.

Das Wandbild wurde am 27.12.1929 fertiggestellt, die Einweihungsfeier fand am 2.2.1930 statt.

Es war Lachnits erstes monumentales Werk. Der junge Künstler hatte 1926 an der Großen Internationalen Kunstausstellung in Dresden teilgenommen, auf der auch die italienischen Gruppen „Valori Plastici“ und „Novecento“ vertreten waren; dort kaufte die Dresdner Gemädegalerie erstmals ein zeitgenössisches Werk eines noch unbekannten Malers an. Mit diesem Ankauf war Lachnit in die öffentliche Wahrnehmung getreten. 1927 war er Mitunterzeichner gegen die Entfernung von Vogelers Wandmalereien in Worswede, 1929 Gründungsmitglied der Dresdner ASSO. Seine sozialistische Gesinnung kommt im Leipziger Wandbild jedoch nicht dominant zum Ausdruck, sondern klingt nur in der Durchbildung der Einzelfiguren als proletarische Bauernarbeiter (links) und Landbevölkerung (rechts) an. Dies wird in Kleidung und Gesichtsausdrücken deutlich.

Die klare Deutung als „idealer Menschheitsentwurf und reale Gesellschaftsperspektive einer proletarisch-revolutionären Kunst“ von Weidemann 1987 scheint aber mehr aufgrund der Biografie Lachnits sowie der politischen Ausrichtung der Zeitschrift Bildende Kunst und ihrer Autorin getroffen als aufgrund einer reinen Analyse von Stil und Komposition.

## Kat. Nr. 124 • Leipzig

Ludwig von Hofmann



Kat Nr. 124 • Raumansicht Ostwand, mit Wandbild „Quelle des Lebens“ • Deutsche Bücherei Leipzig • Foto: Deutsche Nationalbibliothek, Stephan Jockel

### Titel

„Brunnen des Lebens“ (Ostwand) und „Quelle der Tatkraft“ (ehem. Westwand)

### Standort

Deutsche Bücherei, Großer Lesesaal

### Datierung

1917–1919, Anbringung 1920

### Technik

Harz-Ölfarben auf Leinwand

### Maße

zwei Einzelwerke: Brunnen des Lebens 2,90 m x 9 m;  
Quelle der Tatkraft 2,80 m x 9 m

### Zustand

„Brunnen des Lebens“ erhalten; „Quelle der Tatkraft“ bei Teilerstörung der Deutschen Bücherei 1943 verloren

### Auftraggeber

Königlich Sächsisches Ministerium des Innern

### Quellen und Literatur

WAGNER-WILKE 2012, Textteil, S. 300–326, Abbildungsteil Abb. 6.18–6.26, 6.32–6.33, Katalogteil Kat. 12.1–12.72 (Zahlreiche Entwürfe)  
AUSST. KAT. DARMSTADT 2005, S. 254f., Kat. 199 a–d  
WAGNER, A. 2005  
Mirjam Flender, *Ludwig von Hofmann als Wandmaler im öffentlichen Raum: Die Wandgemälde im Lesesaal der Deutschen Bücherei in Leipzig (1917–1920)*, Magisterarbeit Berlin 2002

### Primärliteratur

Georg Minde-Pouet, *Ludwig von Hofmanns Wandgemälde im großen Lesesaal der Deutschen Bücherei*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei als Jahressgabe, Nr. 4, Leipzig 1922  
AUSST. KAT. DRESDEN 1917

### Querverweise

#### Weitere Wandbilder von Ludwig von Hofmann

1896–1899 Godesberg, Villa Wacholderhöhe (Wohnhaus Fam. Karl von der Heydt): vier Supraporten  
1900/01 Berlin, Standesamt an der Fischerbrücke, Trausaal: Puttenfries  
1902 Hamburg, Privathaus des Architekten Gustav Zinnow, Treppenhaus: dekoratives Wandbild  
1905/06 Dresden, III. Deutsche Kunstgewerbearausstellung, Museumshalle: Wandbildzyklus (sechsteilig)  
1907 Frankfurt, Wohnhaus der Familie Dr. Ludwig Edinger, Eingangshalle: monumentaler Wandfries (sechsteilig)  
1907/08 Weimar, Hoftheater, Foyer: Wandfriese „Aphrodite und die Chariten“, „Dionysoszug“, „Bestrafung durch die Erinnyen“

1908 Berlin Grunewald, Villa der Familie Adolf Sultan: zwei Supraporten, „Arkadien-Wandfries“ I und II, sowie in Vertäfelung eingepasstes Gemälde „Mänade“  
1908/09 Berlin Charlottenburg, Wohnhaus der Familie Hermann Wallich: zwei Wandbilder  
1908/09 Jena, Universität, Senatssaal: Wandbild „Die neun Musen“ (auch „Musenreigen“)  
1912/13 Leipzig, Auerbachs Keller: sog. Euphorion-Wandbild  
1914 Köln, Werkbundtheater, Eingangshalle: Wandfries aus sieben Einzelbildern („Tanzende“ und „Kämpfende“)  
1918–25 drei weitere private Wandbildaufträge:  
1918/20 Leipzig, Wandbild für Max oder Paul Bleichert  
1924 Stettin, Wandbild für Johannes Gollnow  
1924/25 Dresden, Wohnhaus der Familie Paul Wilhelm Kaufmann: mehrere Supraporten

#### *Weitere Wandbilder in Bibliotheken*

LÜBECK Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Lesesaal: Ervin Bossanyi, Fresken „Inspiration, geistige Arbeit, Denken“ (Stirnwand) und „Naturwissenschaften, der Wahrheitsverkünder und die Astronomie“ (Rückwand), 1925/26 (Kat. Nr. 125)

#### **Beschreibung/Bemerkung**

Ludwig von Hofmann, der 1909 in der Universität Jena sein monumentales Wandbild „Neun Musen“ ausgeführt und 1914 das Foyer des Werkbundtheaters Van de Veldes mit einem Figurenfries aus verschiedenen Wandbildern versehen hatte, erhielt ab 1917 nochmals die Gelegenheit, zwei Wandmale-reien umzusetzen.

Der Auftrag für die Deutsche Bücherei war 1915 zunächst an Otto Greiner vergeben worden, der jedoch vor Fertigstellung seiner Werke verstarb. Das Wandbild „Brunnen des Lebens“ ist erhalten geblieben. Von Hofmann legte dieses vielfigurige Werk vollkommen symmetrisch an. In einer arkadischen Landschaft zeigt er in der Bildmitte einen monumentale Architekturaufbau, auf dem eine Mutter mit Kind in rotem Gewand den Blickfang bildet: der Brunnen des Lebens. Zur Rechten und Linken sind Akte und Halbakte zu sehen, sitzend, stehend, liegend oder im Schritt begriffen. Die Komposition ist auf die Mitte hin angelegt, die beiden Standfiguren rechts und links schließen den Figurenreigen zu den Seiten hin ab. Der Künstler hatte die Komposition auf das vorgegebene, extreme Querformat hin konzipiert, jedoch behielt er die klassischen Bildgrenzen bei. Das Wandbild wirkt insofern mehr als Tafelbild, als ein auf die ortsspezifische Situation hin entwickeltes Werk. Es wurde 1919 fertiggestellt und konnte 1920 vor Ort installiert werden.

Auch beim Werk „Quelle der Tatkraft“ behielt von Hofmann das extreme Querformat bei. Entsprechend des Titels war dieses vielfigurige Gemälde dynamischer angelegt. Die männlichen

Akte bewegen sich auf Pferden oder zu Fuß in energischer Bewegung von links nach rechts. Am linken Bildrand laben sich einige der Akteure an einem Wasserfall. Eine ausführliche Schilderung der Auftrags- und Ausführungsgeschichte sowie umfassende Dokumentation der zahlreichen Entwürfen und Ausführungen findet sich in der Dissertation von Annette Wagner-Wilke 2012.



## Kat. Nr. 125 • Lübeck

Ervin Bossanyi



Kat. Nr. 125.1 • „Inspiration, geistige Arbeit, Denken“, 1925/26 • Foto: Bibliothek der Hansestadt Lübeck, 2015



Kat. Nr. 125.2 • „Naturwissenschaften, der Wahrheitsverkünder und die Astronomie“, 1925/26 • Foto: Bibliothek der Hansestadt Lübeck, 2015

### Titel

„Inspiration, geistige Arbeit, Denken“ (Stirnwand) und „Naturwissenschaften, der Wahrheitsverkünder und die Astronomie“ (Rückwand)

### Standort

Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Lesesaal  
heutiger Name: Willy-Pieth-Lesesaal

### Datierung

1925/26

### Technik

Fresko

### Maße

zweiteilig, je 2 m x 6 m

### Zustand

erhalten/1938 übermalt, 1960 freigelegt,  
1992 restauriert

### Auftraggeber

Wettbewerb der „Gesellschaft von Freunden der Stadtbibliothek e. V.“ (seit 1992 „Verein der Freunde der Stadtbibliothek“)

### Quellen und Literatur

Ervin Bossanyi, *Vision, art and exile*, hrsg. v. Jo Bossanyi und Sarah Brown, London 2008, S. 93–95, 127, cat. IX.1a–b, Abb. 4.9, 4.10.

Jo Bossanyi, *Leben und Arbeit des Künstlers Ervin Bossanyi von 1920 bis 1934 in Norddeutschland*, Veröffentlichung der Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Reihe 3, Bd. 5, Lübeck 1999, S. 3–5, 9.

Jörg Fligge und Klaus Mai, *Der Lesesaal der Stadtbibliothek – gebaut und eingerichtet 1926, renoviert 1992*, in: *Der Wagen* 1993/94, S. 143–158, v. a. S. 144f., 147–152.

Ervin Bossanyi 1891–1975. *Vision und Gestaltung. Die Lübecker Jahre eines Malers*, Ausst. Kat. Museum für Kunst u. Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, bearb. Von Jenns Eric Wowoldt, Lübeck 1988, v. a. S. 8–10.

Peter Karstedt, *Ervin Bossanyi zum Gedächtnis. Die Geschichte seiner Fresken in der Stadtbibliothek*, in: *Lübeckische Blätter*, 144.1984

Abram Enns, *Kunst und Bürgertum. Die Kontroversen der zwanziger Jahre in Lübeck*, Hamburg 1978, v. a. S. 199–202

### Querverweise

Weitere Wandbilder von Ervin Bossanyi

1928 Lübeck, Hochbauamt: Fresko als Supraporte (Kat. Nr. 126)

Die beiden Lübecker Werke sind die einzigen beiden klassischen Wandbilder im öffentlichen Raum von Ervin Bossanyi. Neben diesen konnte er drei Wandbilder in Privaträumen ausführen (Haus der Familie Stolterfoth, Lübeck, 1927; in seinem eigenen Privathaus Hoheneichen 24, 1931/32; im Haus der

Familie Hölscher, Sanderskoppel 6, 1933) sowie in Hamburg einige keramische Wand- und Fliesenbilder vor allem für Projekte von Fritz Schumacher. Seit Beginn der 1920er-Jahre schuf er außerdem zahlreiche figurative Glasfenster, Fliesenbilder oder baugedungene Keramiken für private und öffentliche Auftraggeber.

#### Weitere Wandbilder in Bibliotheken

LEIPZIG, Deutsche Bücherei, Lesesaal: Ludwig von Hofmann, zwei Wandbilder „Brunnen des Lebens“ (Ostwand) und „Quelle der Tatkraft“ (ehem. Westwand), 1917–19 (Kat. Nr. 124)

#### Beschreibung/Bemerkung

Für den Neubau der Stadtbibliothek, der 1926 fertig gestellt worden war, hatte die „Gesellschaft von Freunden der Stadtbibliothek“ einen Wettbewerb zur künstlerischen Ausgestaltung des großen Lesesaales ausgeschrieben. Neben Bossanyi hatten die Künstler Asmus Jessen und Alfred Mahlau Interesse bekundet, jedoch nur Mahlau und Bossanyi reichten schließlich Entwürfe ein.

Den Wettbewerb konnte Bossanyi durch Fürsprache des Architekten Friedrich Wilhelm Virck sowie des Museumsdirektors Carl Georg Heises für sich entscheiden. Bossanyi hatte acht Entwürfe auf Gipsplatten vorgelegt. Die Jury stimmte dem Entwurf für die Stirnwand zu, für die Rückwand erlegte sie dem Künstler Änderungswünsche auf, die schließlich zur Ausführung des Bildes wie es heute erkennbar ist – als „Naturwissenschaften, der Wahrheitsverkünder und die Astronomie“ – geführt haben.

Für die hellblaue Decke hatte er einfache Symbole für Wissenschaft, Transportwesen, Industrie, Landwirtschaft und Handwerk entworfen.

Das Werk „Inspiration, geistige Arbeit, Denken“ hatte Bossanyi für die Stirnwand oberhalb des Auskunftspunktes konzipiert. Es füllt die gesamte Wandfläche oberhalb der Holzvertäfelung aus. Vor einem vor allem aus Horizontalen und Vertikalen aufgebauten und geometrisch gegliederten Hintergrund zeigt Bossanyi drei Figuren bzw. Figurengruppen. Mittig wird die geistige Arbeit durch eine männliche Figur an einem Schreibpult dargestellt. Links ist die Inspiration zu sehen, als Figuren paar, bei dem die stehende Figur der sitzenden die Hand auflegt, was an die religiöse Geste des Handauflegens erinnert. Die sitzende Figur rechts hat den Kopf in die Hand gestützt und ist bei geschlossenen Augen in sich versunken. Die kontemplative Haltung wird durch die kreisförmige Gloriole im Hintergrund betont. Die statische Gestaltung der Figuren, die geometrische Gliederung des Bildgrundes sowie der symmetrische Bildaufbau sorgen für eine statische, ruhige Bildwirkung. Stilistisch und farblich orientierte sich der Künstler an mittelalterlichen Wand- bzw. Buchmalereien.

Das Fresko an der Rückwand des Lesesaales ist analog zu erstem aufgebaut. Zentral positionierte Bossanyi den Verkünder als Aktfigur mit Segensgestus, links und rechts sind je ein sitzendes Figuren paar eines älteren Gelehrten mit Bart und einem jüngeren Wissenschaftler zu sehen. Auch hier war der Hintergrund ähnlich geometrisch abstrakt gestaltet, und stilistisch lassen sich auch hier Elemente der mittelalterlichen Buch- und Wandmalerei finden.

Die Themen der beiden Werke lassen sich unmittelbar aus der Funktion des Raumes, als ein Ort wissenschaftlichen und intellektuellen Arbeitens ableiten.

Erste Ressentiments gegenüber diesen Werken waren bereits unmittelbar nach Fertigstellung zu vernehmen; im Nationalsozialismus wurden sie schließlich mit brauner Farbe übermalt. Ende der 1950er-Jahre wurden die Fresken wieder freigelegt und seit 1960 äußerte sich auch Bossanyi selbst zu Fragen der Restaurierung. 1962 wurde schließlich vereinbart, dass die Werke als Mahnmale in ihrem lädierten Zustand verbleiben sollten. Dies wurde im Werk der Stirnwand durch eine Inschrift explizit verdeutlicht.

Wortlaut der Inschrift: „1960 freigelegt und nach dem Willen des Künstlers in schadhaftem Zustand belassen als ständige Mahnung zur Wahrung schöpferischer Freiheit.“

(vgl. v. a. FLIGGE/MAI 1993, S. 151f.)

**Kat. Nr. 126 • Lübeck**

Ervin Bossanyi



Kat. Nr. 126.1 • Foto: Bossanyi Archive, AAD, V&A Images • Abb. entnommen aus: *Ervin Bossanyi, Vision, art and exile*, hrsg. v. Jo Bossanyi und Sarah Brown, London 2008, S. 96



Kat. Nr. 126.2 • Detail

**Titel**

nicht bekannt

**Standort**

Hochbauamt, Mühlendamm

**Datierung**

1928

**Technik**

Fresko

**Maße**

nicht bekannt, ca. 2 m x 2,5 m

**Zustand**

nicht erhalten, in 1930er-Jahren übermalt

**Auftraggeber**

nicht bekannt (vermutlich Hansestadt Lübeck)

**Quellen und Literatur**

*Ervin Bossanyi, Vision, art and exile*, hrsg. v. Jo Bossanyi und Sarah Brown, London 2008, S. 96, 137, cat. IX.3, Abb. 4.11, 6.43a, 6.43b

*Ervin Bossanyi 1891–1975. Vision und Gestaltung. Die Lübecker Jahre eines Malers*, Ausst. Kat. Museum für Kunst u. Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, bearb. von Jenns Eric Wowoldt, Lübeck 1988, v. a. S. 8–10.

Abram Enns, *Kunst und Bürgertum. Die Kontroversen der zwanziger Jahre in Lübeck*, Hamburg 1978, v. a. S. 202

**Primärliteratur**

Zum Neubau des Bauamtsgebäudes, in: *Vaterländische Blätter*, Lübeck, 17.2.1929, S. 39–48

**Querverweise***Weitere Wandbilder von Ervin Bossanyi*

1925/26 Lübeck, Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Lesesaal: zwei Fresken „Inspiration, geistige Arbeit, Denken“ und „Naturwissenschaften, der Wahrheitsverkünder und die Astronomie“ (Kat. Nr. 125)

Die beiden Lübecker Werke sind die einzigen beiden klassischen Wandbilder im öffentlichen Raum von Ervin Bossanyi. Neben diesen konnte er drei Wandbilder in Privaträumen ausführen (Haus der Familie Stolterfoth, Lübeck, 1927; in seinem eigenen Privathaus Hoheneichen 24, 1931/32; im Haus der Familie Hölscher, Sanderskoppel 6, 1933) sowie in Hamburg einige keramische Wand- und Fliesenbilder vor allem für Projekte von Fritz Schumacher. Seit Beginn der 1920er-Jahre schuf er außerdem zahlreiche figurative Glasfenster, Fliesenbilder oder baugebundene Keramiken für private und öffentliche Auftraggeber.

### **Beschreibung/Bemerkung**

Das Fresko, das Bossanyi als Supraporte im Lübecker Hochbauamt ausführte, ist seit seiner Übermalung in den 1930er-Jahren verloren und wurde auch in der Literatur kaum dokumentiert.

Das Werk zum Thema des Bauens/Arbeitens befand sich über dem Eingang zum Hochbauamt. Es war in die Wandnische eingepasst, die die Tür umrahmte und oben im Stil des Klinkerexpressionismus mit drei engen Bogenstellungen abschloss. Diesen oberen Bildabschluss nutzte der Künstler um hier jeweils eine Figur oder Figurengruppe einzupassen. Links waren in gestaffelter Darstellung zwei Arbeiterfiguren beim Anmischen von Mörtel und beim Verputzen einer Wand zu sehen; mittig eine frontal stehende männliche Figur mit weißem Haar und Bart, die einen Schlüssel an das junge Paar in der rechten Bildnische übergibt. Zur Farbigkeit können keine Aussagen gemacht werden.

Stilistisch waren diese Figuren in ihrer flachen, linearen Gestaltungsweise ähnlich wie die im Lesesaal der Stadtbibliothek an mittelalterlichen Wand- und Buchmalereien orientiert.

## Kat. Nr. 127 • Lüneburg

Dorothea Maetzel-Johannsen



Kat. Nr. 127.1 • Raumansicht, um 1926



Kat. Nr. 127.2 • Teilstudie zur Wandmalerei „Spielende Kinder“ im Lüneburger Kinderheim, 1926



Kat. Nr. 127.3 • Entwurf für das Wandbild im Lüneburger Kinderheim, 1926

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Spielende Kinder)

### Standort

Kinderheim

### Datierung

1926

### Technik

nicht bekannt

### Maße

zweiteilig, Maße nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

Karin von Behr, *Dorothea Maetzel-Johannsen. Nachlese. Leben und Werk*, Kiel 2016, S. 68  
 BUCHHOLZ/ZITZEWITZ 2013, S. 20–22, 64,  
 Kat. Nr. 136, S. 116  
 HANS 1986, Werkverzeichnis der Gemälde,  
 Kat. Nr. 136, S. 106

### Entwürfe

Teilstudie zur Wandmalerei „Spielende Kinder“  
 im Lüneburger Kinderheim, 1926  
 Aquarell und Öl auf Karton  
 46 cm x 140 cm  
 Privatbesitz  
 WV 136; hier Abb. Kat. Nr. 127.2  
 Abb. in BUCHHOLZ/ZITZEWITZ 2013, S. 20f.

Entwurf für das Wandbild im Lüneburger  
 Kinderheim, 1926  
 Aquarell auf Papier  
 36 cm x 57 cm  
 hier Abb. Kat. Nr. 127.3  
 Abb. in BUCHHOLZ/ZITZEWITZ 2013, S. 21

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Dorothea Maetzel-Johannsen*  
 HAMBURG, Kunsthalle: Vier Stillleben im Vorsaal  
 des Vortragsraumes, 1923/24 (Kat. Nr. 93); Planeta-  
 rium im ehemaligen Wasserturm: Deckenbild, 1930  
 (unvollendet; Kat. Nr. 94)

Außerdem Ausstellungsbeteiligung an der 8.  
 Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Sonder-  
 schau zum Thema Raumgestaltung/Wandmalerei  
 (AUSST. KAT. HAMBURG 1928)

*Weitere Wandbilder in Kinderheimen und  
Kinderferienheimen*

BAD FRANKENHAUSEN, Kinderkurheim: Karl Völker,  
Wandbilder von spielenden Kindern, 1927 (Kat. Nr. 3)  
HALLE, Kindergarten in der Burgstraße, Jugend-  
heim Klosterstraße, Kinderheim des Roten Kreuzes  
und Kinderheim Gimritz: Erwin Hahs mit Schülern,  
abstrakte Wandgestaltung, 1926  
HAMBURG, Alsterdorfer Anstalten (Christliches  
Erziehungsheim für Mädchen, Feuerbergstraße 43),  
Festsaal: Wilhelm Danneboom, Gesamtraumaus-  
malung mit Szenen zu Abendmahl, Fußwaschung,  
Gethsemane, Auferstehung, 1921–1931 (Kat. Nr. 70)  
TÄNNICH, Reichsferienheim Friedrich-Ebert-Heim,  
Festsaal: Alfred Hanf, Wandbildzyklus „Hinan zum  
Leben“, 1924 (Kat. Nr. 150)  
WORPSWEDE, Barkenhoff, Diele: Heinrich Vogeler,  
Wandbildzyklus, 1920–1923, 1924–1928 (Kat. Nr.  
153)

**Beschreibung/Bemerkung**

Für ein Kinderheim in Lüneburg entwarf Dorothea  
Maetzel-Johannsen eine Wandmalerei, die sich über  
zwei Wände des Raumes erstreckte. In neusachlich  
klarer Formensprache zeigte sie überlebensgroße  
Kinderfiguren beim Ballspiel unter freiem Himmel.  
Die Fensteröffnung auf der Längswand bezog sie in  
die Bildkomposition ein, indem sie sich den stehen-  
den Jungen darauf abstützen ließ.  
In einem früheren Entwurf waren die beiden  
Bildfelder nahtlos miteinander verbunden; in der  
ausgeführten Version bezog sie beide Teile kompo-  
sitorisch zwar aufeinander, fasste sie jedoch einzeln  
mit je einem dunklen Bildrahmen.

## Kat. Nr. 128 • Marburg

Carl Ludwig Bantzer

s. auch Abb. 29



Kat. Nr. 128 • Foto: Erhart Dettmering

### Titel

„Der Weg des Lebens“

### Standort

Rathaus, Sitzungssaal

### Datierung

1927–30

### Technik

Kasein und Öl auf Leinwand

### Maße

2,40 m x 4 m

### Zustand

erhalten

### Auftraggeber

Stadtverordnung Marburg, Finanzierung durch  
Bankhaus Baruch Strauss

### Quellen und Literatur

MERLE 2003

BARTH 1971, S. 150–152

*Bildarchiv Foto Marburg*

Negativ-Nr. 1.212.044

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Carl Ludwig Bantzer bekannt.

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in  
Rathäusern, seit 1900*

AMSTERDAM, Rathaus, Trausaal: Wandbild von  
Chris Lebeau, 1926; Allegorien von Weisheit,  
Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht  
und Glaube von Johan Thorn Prikker, 1932  
BERLIN, Schöneberg, Rathaus, Ratskeller: Wandbil-  
der von Arthur Johnson, 1929 (Kat. Nr. 5); Bürger-  
saal: Franz Eichhorst, „Vom Anfang des Weltkrieges  
bis zur nationalen Erhebung“, ca. 1935–1938  
BREMEN, Rathaus, Güldenammer: Ausmalung von  
Heinrich Vogeler, 1904; Ratskeller: Wandbilder von  
Max Slevogt, 1927 (Kat. Nr. 9)

CHEMNITZ, Neues Rathaus, Stadtverordneten-  
saal: Max Klinger, „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“, 1918  
(Kat. Nr. 10)

DÜSSELDORF, Altes Rathaus, Treppenhaus im  
Anbau: Helmuth Macke, „Die Arbeit“, 1924 (Kat. Nr.  
31); Rathaus: Richard Gessner, „Die Rheinfront“,  
1959/60

HAGEN, Rathaus: Fenster von Johan Thorn Prikker,  
1927

HAMBURG, Rathaus, Großer Festsaal: Wandbild von  
Hugo Vogel, 1902–1909; Sitzungssaal: Walter Tanck,  
„Stätten der Arbeit“, 1929–1931 (Kat. Nr. 100)

HANNOVER, Rathaus, Großer Festsaal: Fritz Erler,  
„Die Entwicklung menschlicher Siedlung von der  
Frühzeit bis zur Gegenwart“, 1910–1912; Sitzungs-  
saal: Ferdinand Hodler, „Einmütigkeit“, 1911–1913



MAGDEBURG, Rathaus, gotischer Raum: abstrakte Raumausmalung von Franz Mutzenbecher und Carl Krayl, um 1922

MÜCHELN, Rathaus, Sitzungssaal: Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft von Karl Völker, 1925 (Kat. Nr. 130)

ROTTERDAM, Rathaus, Bürgersaal: Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker, 1918–1927; SINGEN, Rathaus: Otto Dix, „Krieg und Frieden“, 1960  
STUTTGART, Rathaus: Fenster von Adolf Hölzel, 1928/29

ULM, Rathaus: Wandmalerei von Joseph Widmann, 1905–1907

WIEN, Neues Rathaus, Volkshalle: Gerd Arntz, „sozialarbeit der stadt wien“, 1929

### **Beschreibung/Bemerkung**

Das Wandbild von Carl Ludwig Bantzer im Sitzungssaal des Marburger Rathauses verbindet die Lebensalterikonografie mit der von Ständedarstellungen.

Es wurde in Kasein und Öl auf Leinwand ausgeführt, durch einen dunklen Rahmen eingefasst und so zwar eindeutig abgegrenzt, zugleich aber auf diese Weise auch in die gesamte Raumausstattung einbezogen.

Bantzer stellte den Lebensweg mithilfe zeitgenössischer Ständevertreter dar. Mittig ist eine sitzende Mutter mit drei Kleinkindern auf einer blühenden Wiese zu sehen. Die Ständevertreter bilden hinter ihr einen Reigen, der sich vom jugendlichen Rossebändiger rechts bis hin zum alternden Kreis am linken Bildrand erstreckt und Mutter und Kinder einfasst.

Es konnte insofern symbolisch gelesen werden, durch die Darstellung der Zeitgenossen aber auch einen unmittelbaren Identifikationspunkt für die Marburger Bürger bieten.

Das Bildprogramm wurde in Abstimmung zwischen Geldgeber, Stadtverordneten und Künstler erarbeitet. Bantzer stellt sich mit diesem Werk sowohl stilistisch als auch inhaltlich ganz in die Tradition des 19. Jahrhunderts. Im Vordergrund stand hier vor allem ein regionales und nationales Bewusstsein, das sich aber nicht mehr aus dem Bekenntnis zu Kaiser und Reich, sondern vielmehr aus dem zu einer Volksgemeinschaft speist.

## Kat. Nr. 129 • Merseburg

Charles Crodel



Kat. Nr. 129.1 • Nachlass Charles Crodel



Kat. Nr. 129.2 • Nachlass Charles Crodel

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt (Entwürfe für Deckengemälde)

### Standort

Stadthalle, Foyer

### Datierung

1929

### Technik

nicht ausgeführt

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht ausgeführt

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative des Architekten und Baurats Friedrich Zollinger)

### Quellen und Literatur

STECKNER 2009, Kat. Nr. 195

SCHNEIDER 1992, Bildband, Kat. Nr. 398, S. 589

SCHNEIDER 1992, Textband, S. 407

KUNST UND KÜNSTLER, 28.1930, S. 75

*Deutsches Kunstarchiv Nürnberg*

Tagebücher Charles Crodel, vgl. v. a. TB III, Juni, Dez 1928, sowie Aug. 1929

### Entwürfe

*Nachlass Charles Crodel*

Entwurf

Karton 1:1

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Charles Crodel*

Vermutlich 1924 Erfurt, Katholische Vorbereitungsschule: Entwurf für ein Hausschild („Thüringer Mutter“, Kat. Nr. 40)

1924 Jena, Crodels Wohnhaus Kriegerstraße: Wandmalerei zur Erfurter Brunnenkapellen-Sage (1927 durch Schlossmuseum Weimar erworben; dort erhalten)

1925 Jena, Universitäts-Hauptgebäude: „Griechenland und die Vertreibung der Griechen von der Athenischen Burg“ (Kat. Nr. 107)

1926 Jena, Lyceum: Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter (Kat. Nr. 108)

1926 Erfurt, Hospital am Johannesring: „St. Georg und St. Martin“ (Kat. Nr. 41)

1926/27 Erfurt, Brunnenkapelle am Fischersand: Fresken zu 14 Kreuzwegstationen (Entwürfe ausgestellt auf Juryfreier Kunstschau Berlin 1927)

1929 Halle, Neubau des Arbeitsamtes, Sitzungssaal: Entwürfe für Wandmalereien (Kat. Nr. 56)

1929 Halle, Mitteldeutsche Landesbank: Entwurf für eine Wandmalerei im Sitzungssaal (Kat. Nr. 57)

1929 Halle, Moritzburg: Entwurf für ein Deckengemälde im Turmraum (Kat. Nr. 58)  
1929 Halle, Standesamt Süd: Wand- und Deckenmalerei (Kat. Nr. 59)  
1929 Halle, Universität, Burse zur Tulpe: „Improvisationen über Leben und Tod“ (Kat. Nr. 60)  
1930/31 Naumburg, Dom St. Peter und Paul: Entwürfe für Glasfenster der Taufkapelle  
1931 Halle, Moritzburg (Institut für Leibesübungen der Universität Halle): „Der Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ (Kat. Nr. 61)  
1931/32 Bad Lauchstädt, Goethe-theater und Kur-saalanbau: Wandbilder (Kat. Nr. 4)  
1932 Halle, Burg Giebichenstein, Eck-turm der Unterburg: Crodel mit Crodelklasse, Entwurf für Wandmalerei (Kat. Nr. 62)  
1932 Erfurt, Städtisches Museum (Angermuseum): Türfüllungen und Deckengemälde im Rokokoraum der Familie Spangenberg (Kat. Nr. 42)  
nach 1932 Essen, Museum Folkwang: Farb-Entwürfe für den Brunnenraum

*Außerdem Teilnahme an Ausstellungen*

1927 Juryfreie Kunstschau Berlin: Kartons zu den Leidensstationen in der Erfurter Brunnenkapelle  
1929/30 Juryfreie Kunstausstellung Berlin: Entwürfe für die Stadthalle Merseburg  
1931 Berliner Bauausstellung: Wandmalerei für die Sonderausstellung „Maler und Bildhauer am Bau“ (SCHNEIDER 1992, Kat. Nr. 399, öffentliches Gegenstück zum Wandbild im Hause Crodel)  
Seit den 1940er-Jahren vermehrt Glasmalereien im sakralen Raum.

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in Stadthallen*

HAGEN, Stadthalle: Johan Thorn Prikker, Fenster und Mosaikentwürfe „Musik und Tanz“, 1922  
HAMBURG, Stadthalle, Großer Saal: Otto Fischer-Trachau „Tanz und Liebe“ (Deckenbild), 1923/24 (Kat. Nr. 74); Hochzeitssaal: Bernhard Hopp, „Die Vier Lebensalter“, 1924/25 (Kat. Nr. 84)  
MÜLHEIM AN DER RUHR, Stadthalle: Mosaik „Geistliche und weltliche Musik“ von Johan Thorn Prikker und Emil Fahrenkamp, 1926

**Beschreibung/Bemerkung**

Über diesen Entwurf für ein Deckenbild im Foyer der Stadthalle Merseburg sind keine Einzelheiten bekannt. Im Tagebuch schreibt Crodel über den Entwurf lediglich, dass er „mit der ‚Verkündigung‘ auf der ‚Lebenssichel‘“ anfangen. (TB III, Aug. 1929)  
Die Grundanlage der geplanten Komposition mit Stadtsilhouette und Figurenreigen lässt sich im Entwurf nachvollziehen. Die Entwürfe waren 1929/30 auf der Juryfreien Kunstausstellung in Berlin zu sehen.

## Kat. Nr. 130 • Mücheln

Karl Völker



Kat. Nr. 130 • Foto: Privat

### Titel

Ohne Titel (Deckenbild zum Thema Industrie und Landschaft)

### Standort

Rathaus, Sitzungssaal, Deckenbild

### Datierung

1925

### Technik

Öl auf Leinwand, in Deckenverkleidung eingepasst

### Maße

nicht bekannt

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

Magistrat der Stadt Mücheln

### Quellen und Literatur

MEINEL 2008, S. 126f.

AUSST. KAT. HALLE 2007, S. 127

SCHULZE, I. 1989, S. 11

### Presse

*Querfurter Tageblatt*, Nr. 34 vom 10.2.1926

### Stadtarchiv Mücheln

Akte des Magistrats, Rathaus-Reparaturen, Akte 33/39, 1924–1930, unfol. (zit. n. AUSST. KAT. HALLE 2007, S. 127)

### Querverweise

#### *Weitere Wandbilder von Karl Völker*

1914 Halle, Gertraudenfriedhof, Feierhalle:

Kuppelausmalung

1920 Halle, Martinschule: Entwurf für Wandbild

„Neues Land und Sonnenstrahl“ (Kat. Nr. 65)

1920 Halle, Volkspark, Parteitag der USPD: Zwei Wandbilder (Proletarierin mit Kindern und Proletarierfigur) neben der Bühne (Kat. Nr. 66)

1921 Halle, Verlagsgebäude des „Klassenkampfes“: fünf Wandbilder (Kat. Nr. 67)

1921/22 Magdeburg, Rathaus: Entwürfe für Farbgestaltung im Auftrag Bruno Tauts

1921/22 Schmirna, Dorfkirche St. Ulrich: Deckenbilder und farbige Neugestaltung mit Emporenmalereien unter Einbezug der älteren Kunstwerke

1925 Gimritz, Kirche: Gesamtgestaltung des Kirchenraumes (Decken, Wände, Kanzel, Orgelprospekt, Emporen farbig gefasst) sowie Fenster durch Gebrüder Völker

1925/26 Halle, Zoologischer Garten, Raubtierhaus: Farbgestaltung im Innenraum

1927 Bad Frankenhausen, Kinderkurheim: Wandbilder mit spielenden Kindern (Kat. Nr. 3)

1927 Halle, Haus der Gemeinde St. Bartolomäus: Farbgestaltung und Evangelistensymbole als Supraporten

1927 Halle, Freier Wassersportverein, Auskleidehalle mit Veranstaltungssaal: Farbgestaltung  
 1936 Holleben, Evangelische Dorfkirche: Brüstungsmalerei  
 1938 Schwenda, Kirche St. Cyriakus und Nicolai: Kuppelausmalung und Bildfelder auf Emporen  
 1947–1956 Erfurt, Thomaskirche: Entwürfe für die Glasfenster  
 1953/54 Bad Lauchstädt, Goethe theater und Kur-  
 saalanbau: Ausmalung und Restaurierung  
 1954–1957 Thüringen, verschiedene Kirchen und Auftraggeber: Glasmalereien  
 1958–1960 Halle, Verwaltungsgebäude der Wasserwirtschaft: Mosaiken; Urlauberschiff Fritz Heckert: Schmuckemailplatten

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten in Rathäusern, seit 1900*

AMSTERDAM, Rathaus, Trausaal: Wandbild von Chris Lebeau, 1926; Allegorien von Weisheit, Gerechtigkeit, Einigkeit, Gesetzestreue, Voraussicht und Glaube von Johan Thorn Prikker, 1932  
 BERLIN, Schöneberg, Rathaus, Ratskeller: Wandbilder von Arthur Johnson, 1929 (Kat. Nr. 5); Bürgersaal: Franz Eichhorst, „Vom Anfang des Weltkrieges bis zur nationalen Erhebung“, ca. 1935–1938  
 BREMEN, Rathaus, Güldenammer: Ausmalung von Heinrich Vogeler, 1904; Ratskeller: Wandbilder von Max Slevogt, 1927 (Kat. Nr. 9)  
 CHEMNITZ, Neues Rathaus, Stadtverordnetensaal: Max Klinger, „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“, 1918 (Kat. Nr. 10)  
 DÜSSELDORF, Altes Rathaus, Treppenhaus im Anbau: Helmuth Macke, „Die Arbeit“, 1924 (Kat. Nr. 31); Rathaus: Richard Gessner, „Die Rheinfront“, 1959/60  
 HAGEN, Rathaus: Fenster von Johan Thorn Prikker, 1927  
 HAMBURG, Rathaus, Großer Festsaal: Wandbild von Hugo Vogel, 1902–1909; Sitzungssaal: Walter Tanck, „Stätten der Arbeit“, 1929–1931 (Kat. Nr. 100)  
 HANNOVER, Rathaus, Großer Festsaal: Fritz Erler, „Die Entwicklung menschlicher Siedlung von der Frühzeit bis zur Gegenwart“, 1910–1912; Sitzungssaal: Ferdinand Hodler, „Einmütigkeit“, 1911–1913  
 MAGDEBURG, Rathaus, gotischer Raum: abstrakte Raumausmalung von Franz Mutzenbecher und Carl Krayl, um 1922  
 MARBURG, Rathaus, Sitzungssaal: Carl Ludwig Bantzer „Der Weg des Lebens“, 1927–1930 (Kat. Nr. 128)  
 ROTTERDAM, Rathaus, Bürgersaal: Wandbildzyklus von Johan Thorn Prikker, 1918–1927; SINGEN, Rathaus: Otto Dix, „Krieg und Frieden“, 1960  
 STUTTGART, Rathaus: Fenster von Adolf Hölzel, 1928/29  
 ULM, Rathaus: Wandmalerei von Joseph Widmann, 1905–1907  
 WIEN, Neues Rathaus, Volkshalle: Gerd Arntz, „sozialarbeit der stadt wien“, 1929

## Beschreibung/Bemerkung

Völker war vom Magistrat der Stadt Mücheln mit der Farbgestaltung der Innenräume des historischen Rathauses beauftragt worden. Für den Ratssaal konnte er ein Deckenbild zum Thema „Industrie und Landschaft“ realisieren.

Er verschränkte hier Bildelemente aus Industrie und Landschaft miteinander: Im Vordergrund waren kühle Rohrleitungen und eine kahle Betonmauer zu sehen, im Hintergrund ein Bauer mit seinem Ochsen in einer symbolisch angedeuteten Landschaft. Ähnlich wie im Schleswiger Kreishaus, in dem Kay Heinrich Nebel seinen Wandmalereizyklus realisierte, schuf auch Völker hier einen unmittelbaren Bezug zur Landschaft bei Mücheln, die ursprünglich vor allem landwirtschaftlich genutzt worden war, durch die Leunawerke jedoch immer stärker von Industriearchitektur geprägt wurde. Stilistisch ist dieses Werk in die Zeit der Industriebilder Völkers einzuordnen, die er in einer klaren und kühlen, neusachlichen Formensprache umsetzte. Das Werk ist nicht erhalten und nur durch zwei Fotografien überliefert.

**Kat. Nr. 131 • Mülheim an der Ruhr**

Richard Gessner



Kat. Nr. 131 • Foto: Stadtarchiv Mülheim an der Ruhr

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Wasserbahnhof Ruhr

**Datierung**

1929

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht erhalten

**Auftraggeber**

nicht bekannt

**Quellen und Literatur**

Richard Gessner. *Monographie und Werkverzeichnis*, hrsg. v. Friedrich W. Heckmanns und Karl Ruhrberg, Köln 1994, S. 174

Frank Jochims, Der Wasserbahnhof auf der Schleuseninsel in Mülheim an der Ruhr, in: *Zeugen der Stadtgeschichte. Baudenkmäler und historische Orte in Mülheim an der Ruhr*, hrsg. v. Geschichtsverein Mülheim an der Ruhr, Essen 2008, S. 262–268. (mit Abb., aber ohne eigene Erwähnung des Künstlers oder seines Werks)

**Querverweise**

Weitere Wandbilder von Richard Gessner

1939 Wolfsburg, Volkswagenwerk: Wandbild Ohne Titel

1959/60 Düsseldorf, Rathaus: Wandbild „Die Rheinfront“

**Beschreibung/Bemerkung**

Der Wasserbahnhof wurde 1927 von den Architekten Pfeifer & Großmann errichtet, die bereits die Stadthalle in Mülheim sowie den Duisburger Hof in Duisburg geplant und dort ebenfalls Künstler mit Wandgestaltung und/oder Wandmalerei beauftragt hatten. In der Stadthalle hatten Johan Thorn Prikker und Emil Fahrenkamp Wandmosaiken geschaffen, im Duisburger Hof steuerte Victor Lurje seine Jahreszeitenwandbilder für den Gastraum bei. Die Auftragsvergabe an Gessner ist nicht dokumentiert, es kann nur vermutet werden, dass die Wandmalerei auf eine Initiative der Architekten zurückzuführen ist. Im erweiterten, zweistöckigen Hauptrestaurant-Bereich hatte er 1929 eine großformatige Wasserlandschaft mit Segelbooten geschaffen. Er bezog sich damit unmittelbar auf die Landschaft der Umgebung und füllte die Wandfläche der Eingangswand im oberen Bereich vollständig aus.

## Kat. Nr. 132 • München

Claus Bergen



Kat. Nr. 132.1 • „Der Hafen von Ostia bei Rom im Jahr 360“, 1925 • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 132.2 • „Deutsche Südpolarexpedition von Erich von Drygalski 1901–1903 mit dem Expeditionsschiff „Gauss“, 1926 • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 132.3 • „Der Hafen von New York im Jahr 1925“, 1925 • Foto: Deutsches Museum

### Titel

Schiffahrtszyklus

### Standort

Deutsches Museum, Schifffahrtsabteilung

### Datierung

1925–1926

### Technik

Öl auf Leinwand auf Karton

### Maße

neunteilig, je ca. 3,75–3,80 m x 5,70–6 m,  
halbrunder oberer Bildabschluss

### Zustand

8 von 9 Werken erhalten

„Der Hafen von New York“ seit 1992 im Bibliotheks-  
gebäude ausgestellt, „Deutsche Südpolarexpedi-  
tion...“ seit 1997 wieder in Abteilung Schifffahrt  
ausgestellt

### Auftraggeber

Deutsches Museum

### Quellen und Literatur

MAYRING 2008, S. 31 sowie Kat. Nr. 221–233  
v. a. Benz-Zauner, Zur kunstgeschichtlichen  
Einordnung der Technikgemälde des Deutschen  
Museums, in: MAYRING 2008, S. 44–59, Abb. 28, 29;  
v. a. S. 45–48

### Primärliteratur

KAT. SLG. MÜNCHEN 1942, S. 93 (Räume 121–124)  
KAT. SLG. MÜNCHEN 1928, S. 177

### Deutsches Museum, Gemäldesammlung

Der Hafen von Ostia bei Rom im Jahr 360, 1925  
Öl auf Leinwand, 380 cm x 600 cm, oberer  
halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56730, BN R1138; hier Abb. Kat. Nr. 132.1  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 221

### Der Hafen von Lübeck um 1500, 1926

Öl auf Leinwand, 375 cm x 598 cm, oberer  
halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56732, BN 06799  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 223

### Der Hafen von New York im Jahr 1925, 1925

Öl auf Leinwand, 380 cm x 570 cm, oberer  
halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56731, BN 06800; hier Abb. Kat. Nr. 132.3  
seit 1992 im Foyer des Bibliotheksgebäudes  
ausgestellt  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 224

### Die Seeschlacht bei Salamis im Jahr 480, 1926

Öl auf Leinwand, 375 cm x 600 cm, oberer  
halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56738, BN 06804  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 226



Vier-Tage-Schlacht in der Nordsee bei Texel zwischen Holland und England im Jahr 1666, 1926  
Öl auf Leinwand, 375 cm x 600 cm, oberer halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56740, BN 06805  
Kriegsverlust  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 227

Seeschlacht am Skagerrak am 31. Mai 1916, 1926  
Öl auf Leinwand, 375 cm x 580 cm, oberer halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56739, BN 06806  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 228

Seefahrt der Phönizier. Erste Fahrt durch die Straße von Gibraltar um 1200, 1926  
Öl auf Leinwand, 375 cm x 600 cm, oberer halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56733, BN 06801  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 229

Entdeckung Amerikas durch Kolumbus, 1926  
Öl auf Leinwand, 380 cm x 600 cm, oberer halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56735, BN 06802  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 230

Deutsche Südpolarexpedition von Erich von Drygalski 1901–1903 mit dem Expeditionsschiff „Gauss“, 1926  
Öl auf Leinwand, 275 cm x 590 cm, oberer halbrunder Abschluss  
Inv. Nr. 56734, BN 48970; hier Abb. Kat. Nr. 132.2  
Seit 1997 in Schifffahrtsabteilung ausgestellt  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 232

#### *Deutsches Museum, Archiv*

VB 1925-1926  
VA 0375 sub B  
VA 0380/1  
VA 0380/3  
BN 06848  
BN 08775  
BA-E 0000828

#### **Entwürfe**

##### *Deutsches Museum, Gemäldesammlung Vorstudien*

Der Hafen von Ostia bei Rom, 1925  
Tempera auf Karton, 104 cm x 146 cm  
Inv. Nr. 56730/2, BN 52844  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 222

Der Hafen von New York, 1925  
Tempera auf Karton, 104 cm x 139 cm  
Inv. Nr. 56731/2  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 225  
Kolumbus erste Landung am 12. Oktober 1492 auf der Insel Guanahani, 1926  
Tempera auf Karton, 104,5 cm x 146,5 cm  
Inv. Nr. 56735/2, BN 34023  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 231

Entdeckung des Südpols durch die Gauss-Expedition, 1926  
Mischtechnik, 104,5 cm x 159,5 cm  
Inv. Nr. 56734/2  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 233

#### **Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Claus Bergen bekannt.

##### *Weitere Werke im Deutschen Museum*

Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140).

##### *Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhause, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhause, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhause, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

##### *Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag):*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28

MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

### **Beschreibung/Bemerkung**

Bergén thematisiert in seinen neun Bildern Geschichte und Aufgaben der Schifffahrt. Von der Museumsleitung waren die drei übergeordneten Themen „Handel und Verkehr“, „Entdeckung der Welt“ sowie „Kämpfe zur See“ vorgegeben, die Bergén in den drei Nischen an der Stirnwand der Ausstellungshalle zur Schifffahrt mit je drei Werken umsetzte. Es handelte sich um Werke in Öl auf Leinwand, die in ihrer Dimension und Umriss jedoch genau auf die architektonische Situation angepasst waren und insofern Wandbildcharakter besaßen.

#### *linke Nische: Handel und Verkehr*

„Der Hafen von Ostia bei Rom im Jahr 360“ (1925),  
„Der Hafen von Lübeck um 1500“ (1926), „Der Hafen von New York“ (1925)

#### *mittlere Nische: Entdeckung der Welt*

„Seefahrt der Phönizier. Erste Fahrt durch die Straße von Gibraltar um 1200“ (1926), „Entdeckung Amerikas durch Kolumbus“ (1926), „Deutsche Südpolarexpedition von Erich von Drygalski 1901–1903 mit dem Expeditionsschiff „Gauss““ (1926)

#### *rechte Nische: Kämpfe zur See*

„Die Seeschlacht bei Salamis im Jahr 480“ (1926),  
„Vier-Tage-Schlacht in der Nordsee bei Texel zwischen Holland und England im Jahr 1666“ (1926),  
„Seeschlacht am Skagerrak 31. Mai 1916“ (1926).

Zentrales Bild der mittleren Nische war die Deutsche Südpolarexpedition, die zwar etwas niedriger war, so jedoch proportional breiter und dominanter wirkte. Zentrales Bild der linken Nische war „Der Hafen von New York im Jahr 1925“. Dieses Werk ist seit 1992 im Foyer des Bibliotheksgebäudes, losgelöst aus seinem Entstehungszusammenhang wieder zu sehen. Der gesamte Zyklus war seit seiner Fertigstellung im Jahr 1926 bis zur Zerstörung der Schifffahrtshalle 1944 ebenda ausgestellt. Er wurde mit weiteren Gemälden, einem großen plastischen Modell der Seeverkehrswege deutscher Linienreedereien, militärische Karten, Zeichnungen zur Seekriegstaktik, einen großen Globus, auf dem sich die wichtigsten Entdeckungsfahrten ablesen ließen, und anderen thematisch passenden Exponaten kombiniert.

## Kat. Nr. 133 • München

Julius Diez



Kat. Nr. 133.1 • Foto: Deutsches Museum, um 1935



Kat. Nr. 133.2 • Foto: Deutsches Museum

### Titel

„Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“

### Standort

Deutsches Museum, Ehrensaal

### Datierung

um 1919

### Technik

Kasein-Tempera auf Kalkputz

### Maße

ca. 7 m x 10 m

### Zustand

nicht erhalten, 1944 durch Bomben beschädigt, in 1950er-Jahren durch Deckengemälde „Prometheus“ von Hermann Kaspar (1953) ersetzt

### Auftraggeber

Deutsches Museum; Wettbewerb 1916, Entwurf 1917, Ausführung 1919  
Finanzierung durch Gustav Krupp von Bohlen und Halbach  
vgl. ausführlich: MAYRING 2008, S. 48, 260f., Kat. Nr. 403f.

### Quellen und Literatur

MAYRING 2008, S. 48, 260f. sowie Kat. Nr. 403f.

#### Presse und Primärliteratur

KAT. SLG. MÜNCHEN 1942, S. 116, Abb. S. 118  
Konrad Schiessl, *Julius Diez, Sonderausstellung zum 70. Geburtstag des Künstlers*, Ausst. Kat. Städt. Galerie München, München 1940, S. 11f. (mit Abb.)  
KAT. SLG. MÜNCHEN 1928, S. 198  
Franz Langheinrich, Von der Urzelle zu den Sternenträumen. Eine Wanderung durch das Deutsche Museum in München, in: *Westermanns Monatshefte*, 70.1925/26, Bd. 139, H. 928, S. 77–90, v. a. S. 78  
Gustav Steinlein, Das Deutsche Museum in München, in: *Bauzeitung Berlin*, 22. Jg., 1925, Nr. 15, S. 153–158, v. a. S. 155.  
Conrad Matschoß, *Das Deutsche Museum. Geschichte, Aufgaben, Ziele*, Berlin, München 1925, S. 19, 75–77

#### Deutsches Museum, Gemäldesammlung und Archiv

Original Deckenbild

Inv. Nr. 65330, BN 01915

VA 0377/3

VA 0380/1

VA 0380/3

BA-E 0000828

### Entwürfe

#### Deutsches Museum, Gemäldesammlung

Entwurf, 1917

Tempera auf Leinwand, 117 cm x 181 cm

Inv. Nr. 71035, BN 52843

## Querverweise

*Weitere Werke von Julius Diez*

München, Ausstellung „München 1908“, Fresken, 1908

*Weitere Werke im Dt. Museum*

Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140).

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodé, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaaes, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalereizyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag):*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

## Beschreibung/Bemerkung

Das Monumentalwerk von Julius Diez zeigte in einem längsovalen Deckenfeld, das von konvex und konkav ausschwingenden Bögen gefasst wurde, drei allegorische Gestalten auf einem durchsichtig oder gläsern wirkenden Bogen in einem leicht bewölkten, blauen Himmel.

Sie verkörpern Wissenschaft, Technik und Fortschritt. Die Herde galoppierender Schimmel, die hinter ihnen vorbeizuziehen scheint, symbolisiert die zeitliche Dimension.

Das Bildfeld war von zwölf Tierkreiszeichen und 14 Planetensymbolen gerahmt, die als Flachreliefs plastisch geformt waren. (Ausführung durch Bildhauer Vogelsanger, Firma Fischer) Im Bereich der sich anschließenden Hohlkehle waren symbolische Darstellungen verschiedener Techniken und Wissenschaften zu sehen.

Die Thematik des Deckenbildes war von der Museumsleitung weitgehend vorgegeben, wie ein Brief an Julius Diez zeigt, indem die Anforderungen an einen ersten Entwurf beschrieben waren: Es sollte *„eine symbolische Darstellung des Weltalls mit seinen schöpferischen Kräften, die durch die Forscher entdeckt und der Menschheit dienstbar gemacht wurden, enthalten.“* (Dt. Museum an Julius Diez, 27.6.1916, in: ADM, VA 0377/3, zit. n. MAYRING 2008, S. 260)

Finanziert wurde das Werk durch die Bereitstellung von 25.000 Mark durch Gustav Krupp von Bohlen und Halbach, der sich bereits zu Beginn detailliert zu seiner Wunschthematik äußerte: *„Ein allgemeines Sinnbild für Naturwissenschaft und Technik lässt sich aus der Welt der Sage oder Geschichte leicht entnehmen.“*

*Ich könnte mir denken z. B. eine Darstellung des gefesselten Prometheus auf der einen Seite, auf der anderen Seite eine Darstellung der Entwicklung, wie das von ihm auf die Welt gebrachte Feuer der Menschheit Nutzen gebracht hat. Aber dies ist nur eine Idee, die sich wie gesagt in vielfacher und auch anderer Weise zur Ausführung bringen liesse.“* (Schreiben von Gustav Krupp von Bohlen und Halbach an den Leiter des Deutschen Museums, Oskar von Miller, 29.11.1915, in: ADM, VA 0380/3.)

Das Deckenbild krönte den Ehrensaal, in dem zahlreiche deutsche Naturwissenschaftler, Forscher in Technik bzw. Ingenieurwissenschaften sowie für das deutsche Museum bedeutende Industrielle in Gemälden, Reliefs, Büsten oder Plaketten verewigt und geehrt wurden. Es bildete gleichsam einen allegorischen Abschluss des Raumprogramms.

## Kat. Nr. 134 • München

Sepp Frank



Kat. Nr. 134 • Abb. entnommen aus:  
BAUKUNST MÜNCHEN 1931, S. 408

### Titel

„Die Erbauung der Borstei“  
(Alternativtitel: „Die Schicksalsgöttin schützt die  
Gründung der Borstei“)

### Standort

Siedlung Borst (sog. Borstei), Einfahrt zum Ladehof

### Datierung

1928 (1928 Fertigstellung der Häuser, 1931 Fertig-  
stellung der gesamten Anlage)

### Technik

Fresko am Außenbau

### Maße

ca. 7,5 m x 5,3 m (Maximalausdehnung)

### Zustand

erhalten

### Auftraggeber

vermutlich auf Initiative des Architekten und  
Bauunternehmers Bernhard Borst

### Quellen und Literatur

BORSTEIMUSEUM 2010, S. 38f., 135, 145  
WINTERSTEIN 2005, S. 65, 97, 101  
*Kunst in der Borstei*, mit Zeichnungen und Text  
von Werner und Hans Eckhardt, Faltblatt, hrsg. v.  
Line Borst / Borsteimuseum, München 2000, s. p.  
(Eintrag Nr. 10)  
AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 388–391, Kat. Nr. 341  
BAUKUNST MÜNCHEN, 1931, S. 408 (mit Abb.)

### Querverweise

*Weitere Wandbilder von Sepp Frank*

1928/29 München, Siedlung Neuhausen: fünf  
Wandgemälde mit Handwerkerdarstellungen  
(Kat. Nr. 135)

*Weitere Wandbilder in Wohnsiedlungen*

v. a. MÜNCHEN Siedlung Neuhausen,  
Außenbau: Sepp Frank, fünf Wandgemälde mit  
Handwerkerdarstellungen, 1928/29 (Kat. Nr. 135),  
Siedlung Friedenheim, Außenbau: Ernst Kozics, Son-  
nenuhr, 1929/30 (Kat. Nr. 138); Franz Reinhart und  
Luise Klempt, Wandmalereien über Haustüren, um  
1930 (Kat. Nr. 139), Stockwerkssiedlung Walchen-  
seeplatz (vor allem an Perlacher Straße), Außenbau:  
Gruber mit der Malklasse der Meisterschule für das  
deutsche Malerhandwerk, Sgraffito und Fresko an  
Randblock der Siedlung, um 1930 (Kat. Nr. 137)

### Beschreibung/Bemerkung

Das überlebensgroße Fresko über den Einfahrten zum  
Ladehof der Borstei entstand nach Fertigstellung  
der Bauarbeiten neben drei weiteren Fresken von  
Sepp Frank. Auftraggeber war der Bauunternehmer  
und Architekt Bernhard Borst, der insgesamt fast 70  
Kunstwerke in seiner Wohnsiedlung beauftragte.

Das monumentale Bild zeigt mittig die Schicksalsgöttin als weißgewandete, marienähnliche Figur. Mit segnendem Gestus blickt sie auf die beiden Handwerkergruppen rechts und links unter ihr. Sie sind durch den Bauplan der Borstei sowie verschiedene Werkzeuge als Mitarbeiter am Bau gekennzeichnet. Ganz rechts ist Bernhard Borst mit Anzug und Fliege zu sehen. Sein Sohn Fritz hält den Plan der Borstei in den Händen. Die männliche Figur rechts im Vordergrund mit Messlatte und Beil wird als der Borst eng vertraute Vorarbeiter Kistler beschrieben.

Das Werk war seit seiner Entstehung immer weitgehend sichtbar, lediglich teilweise durch einige Weinranken stellenweise verdeckt. Es wurde im Laufe der Zeit einmal nachkoloriert, wann ist jedoch nicht bekannt. (E-Mail von Herrn Andreas Rümmelein, Borstei Museum, an die Verfasserin, Jan 2015)

## Kat. Nr. 135 • München

Sepp Frank



Kat. Nr. 135.1 • Straßenansicht gesamt • Foto: Architekturmuseum der TU München



Kat. Nr. 135.2–135.4 • Fotos: Architekturmuseum der TU München, Sig. doel 47-1001, -1002, -1003

### Titel

Ohne Titel (Fünf Wandgemälde mit Handwerkerdarstellungen)

### Standort

Großsiedlung, Siedlung Neuhausen, Stupfstraße und Wendl-Dietrich-Straße

### Datierung

1928/29

### Technik

Fresko

### Maße

fünf einzelne Wandmalereien, je auf den Treppenhäuserisaliten, verschiedene Maße: drei Werke je ca. 7–8 m x 2,50 m; zwei Werke je ca. 4 m x 2,50 m

### Zustand

erhalten

### Auftraggeber

Gemeinnützige Wohnungsfürsorge München AG

### Quellen und Literatur

Benedikt Weyerer, *München 1919–1933: Stadtrundgänge zur politischen Geschichte*, hrsg. v. Landeshauptstadt München, München 1993, S. S. 153  
GEWOFAG. *60 Jahre Wohnungsbau, 60 Jahre Kunst am Bau, 1928–1988*, hrsg. v. Erich Bader, Gemeinnützige Wohnungsfürsorge AG, München 1988, S. 14  
AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 408–415, Kat. Nr. 357

### Primärliteratur

„Die fünf großen Siedlungen der Gemeinnützigen Wohnungsfürsorge AG“, in: *Baukunst München 1930*, Sonderheft, S. 206–217, m. Abb.; ebd. v. a. S. 193 u. 217

*Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012*

E-1-62-000-39, Ensemble Siedlung Neuhausen

Architekturmuseum der TU München

Nachlass Hans Dölgast, Fotografien  
doel 47-1001, doel 47-1002, doel 47-1003

### Querverweise

Weitere Wandbilder von Sepp Frank

Vermutlich 1928, München, Siedlung Borst: Wandbild „Die Erbauung der Borstei“ (Kat. Nr. 134)

Weitere Wandbilder in Wohnsiedlungen

v. a. MÜNCHEN Siedlung Borst, Einfahrt zum Ladehof, Außenbau: Sepp Frank, „Die Erbauung der Borstei“, vermutlich 1928 (Kat. Nr. 134), Siedlung Friedenheim, Außenbau: Ernst Kozics, Sonnenuhr, 1929/30 (Kat. Nr. 138); Franz Reinhart und Luise Klemp, Wandmalereien über Haustüren, um 1930 (Kat. Nr. 139), Stockwerkssiedlung Walchenseeplatz



(vor allem an Perlacher Straße), Außenbau: Gruber mit der Malklasse der Meisterschule für das deutsche Malerhandwerk, Sgraffito und Fresko an Randblock der Siedlung, um 1930 (Kat. Nr. 137)

### **Beschreibung/Bemerkung**

An der von Hans Döllgast konzipierten Großsiedlung Neuhausen waren unterschiedlichste Architekten beteiligt; darüber hinaus sollten die unterschiedlichen Bauten baukünstlerisch geschmückt werden. Sepp Frank konnte hier fünf Treppenhausrisalite mit seinen Wandbildern versehen. Drei Werke zeigen die verschiedenen Handwerker – Zimmermänner und Maurer –, die noch mit dem Bau der Siedlung beschäftigt sind.

Er nutzte Geschossebenen oder Fenster als Kompositions determinanten und schuf so ideale Wandbilder, die spezifisch auf ihren Entstehungsort hin konzipiert sind. Die Handwerkerdarstellungen befinden sich an den Häusern mit den Nummern 7, 11 und 15.

Das Fresko am Risalit der Stupfstraße 7 zeigte zu Füßen der überlebensgroßen Figur eines Holzfällers oder Zimmermanns den Grundriss der gesamten Wohnanlage.

An den dazwischenliegenden Häusern unterbrach er diese Darstellungen mit zwei kleineren Szenen einer Mutter mit Kindern an einem kleinen Bachlauf (Nr. 9) sowie einer Fischerszene mit drei Fischern in einem Ruderboot. Diese Werke sind in ihrer Komposition nur bedingt an die baulichen Gegebenheiten angepasst. Die strukturellen Vorgaben der Architektur fließen hier kaum in die Komposition ein, sondern definieren lediglich die für eine Wandmalerei nutzbare Fläche.

## Kat. Nr. 136 • München

Fritz Gärtner



Kat. Nr. 136.1 • Rauman sicht der Abteilung Kraftmaschinen im Deutschen Museum mit Wandbild von Fritz Gärtner • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 136.2 • Entwurf, 1924 • Foto: Deutsches Museum

### Titel

„Die Sonne als Urquell der Kräfte“

### Standort

Deutsches Museum, Kraftmaschinenhalle, Stirn wand

### Datierung

1925

### Technik

Öl auf Leinwand

### Maße

ca. 15 m x 12 m, halbrunder Abschluss

### Zustand

nicht erhalten, Kriegsverlust

### Auftraggeber

Deutsches Museum

### Quellen und Literatur

MAYRING 2008, S. 39 sowie Kat. Nr. 112, 113  
Klaus Türk, Arbeit und Industrie im Werk Fritz Gärtners, in: „Im Land der Arbeit.“ Die Kunst Fritz Gärtners (1882–1958) zwischen Ährenfeld und Eisenhütte, hrsg. v. Hubert Köhler Hagen 1995, S. 45–62, v. a. S. 61 (mit Abb., jedoch falsche Datierung)  
Hubert Köhler, „Der Große Kurfürst verleiht den Schmieden zu Hagen-Eilpe 1661 das Klingenrecht.“ Zu einem historischen Ereignisbild von Fritz Gärtner aus dem Jahre 1928, in: *Vom heißen Eisen. Zur Kulturgeschichte des Schmiedens*, Ausst. Kat. Westfälisches Freilichtmuseum Hagen, Landesmuseum für Handwerk und Technik, hrsg. von Andreas Stolte, Hagen 1993, S. 249–260, v. a. S. 257

### Presse und Primärliteratur

Amandus Hahn, *Der Kreislauf der Stoffe in der Natur*, München 1941, S. 101f., Abb. 17 sowie Titelbild  
Franz Langheinrich, Von der Urzelle zu den Sternenträumen. Eine Wanderung durch das Deutsche Museum in München, in: *Westermanns Monatshefte* 70.1925/26, Bd. 139, H. 928, S. 77–90, v. a. S. 80  
KAT. SLG. MÜNCHEN 1942, S. 49  
KAT. SLG. MÜNCHEN 1928, S. 88f., mit Abb.  
Conrad Matschoß, *Das Deutsche Museum. Geschichte, Aufgaben, Ziele*, Berlin, München 1925 (3. Aufl. 1933), S. 125f. (mit Abb.)

### Deutsches Museum, Gemäldesammlung

Inv. Nr. 52988, BN 26179 (nicht erhalten)

### Deutsches Museum, Archiv

VB 1923 – 1925, S. 6

VA 0378/4 subG

VA 0378 subG

## Entwürfe

*Deutsches Museum, Gemäldesammlung*

Entwurf, 1924

Tempera auf Karton

69 x 84 cm

Inv. Nr. 81288, Zugang 1924; hier Abb. Kat. Nr. 136.2

Signiert untere Mitte rechts: Fritz Gärtner 1924 Oct.

Kohlezeichnung mit Innenansicht der

Kraftmaschinenhalle

## Querverweise

*Weitere Werke von Fritz Gärtner*

HAGEN, Kaufmannsschule: „Der Große Kurfürst verleiht den Schmieden zu Hagen-Eilpe 1661 das Kriebsrecht“, 1925–1928 (Kat. Nr. 55)

*Weitere Wandbilder im Deutschen Museum*

Claus Bergen: Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132); Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133); Hans W. Schmidt: „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140).

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodé, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalerei-zyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144)

*Wandbilder in useen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28

MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalerei-zyklus, 1922

PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

## Beschreibung/Bemerkung

Fritz Gärtners wandfüllendes Ölgemälde war in seiner Größe und Komposition genau auf die Stirnwand der Kraftmaschinenhalle angepasst. In einer allegorischen Darstellung wurde die Sonne als Ausgangspunkt und „Urquell“ der natürlichen Energie sowie ihre Umwandlung in mechanische Arbeit gezeigt.

Der Bildtitel ist zentral am oberen Bildrand platziert; im umlaufenden Bildrahmen fanden sich mehrere Textfelder, die verschiedene Funktionen der Sonne beschrieben und damit den Titel „Die Sonne: Als Urquell der Kräfte“ ergänzten. Gärtner verband Text und Bild in emblematisierender Weise.

Von links nach rechts: „Erzeugt in den Pflanzen die Nahrung für die Arbeitstiere“/„Bewegt die Luft, welche die Windmotoren dreh“/„Hebt das Wasser, das die Wasserkraftmaschinen treibt“/„Schuf Pflanzen, aus welchen die Kohle für die Wärmekraftmaschinen entstand.“

Am unteren Bildrand entsprechen diesen vier Beschreibungen die verschiedenen Arten von Kräften: Muskelkraft, Windkraft, Wasserkraft und Dampfkraft.

Dazu finden sich im Bild jeweils einzelne Szenen, die dies illustrieren: mittig oben eine Windmühle, in der linken Bildhälfte verschiedene bäuerliche Szenen beim Ackerbau mit Ochsen gespannen oder der Heuernte, in der rechten Bildhälfte ein Wasserrad, eine Schmiede sowie im Bildmittelgrund Fabrikschornsteine.

Zentrales und alles überstrahlendes Element ist die oben mittig platzierte Sonne. Im rechten Bildmittelgrund zeigt Gärtner außerdem die Wetterphänomene von Verdunstung, Wolkenbildung und Regen. Das Bild nahm damit unmittelbaren Bezug auf die hier ausgestellten Kraftmaschinen.

In den Führern des Deutschen Museums oder auch in der Publikation von Amandus Hahn *Kreislauf der Stoffe in der Natur* wird es verschiedentlich erwähnt oder abgebildet, dabei jedoch vor allem in seiner illustrierenden Funktion gewürdigt.

## Kat. Nr. 137 • München

Louis Gruber mit der Malklasse  
der Meisterschule für das deutsche  
Malerhandwerk



Kat. Nr. 137.1 • Abb. entnommen aus:  
AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 402



Kat. Nr. 137.2 • Abb. entnommen aus:  
BAUKUNST MÜNCHEN 1930, S. 194

### Titel

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

### Standort

Stockwerkssiedlung Walchenseeplatz (vor allem an  
Perlacher Straße)

### Datierung

1928–1930 (Bauzeit)

### Technik

Fresko und Sgraffitto

### Maße

mind. zweiteilig, genaue Maße nicht bekannt, weit  
überlebensgroß

### Zustand

nur Sgraffito-Werke in Perlacher Str. teilweise  
erhalten

### Auftraggeber

Gemeinnützige Wohnungsfürsorge München AG

### Quellen und Literatur

GEWOFAG. *60 Jahre Wohnungsbau, 60 Jahre Kunst am Bau, 1928–1988*, hrsg. v. Erich Bader, Gemeinnützige Wohnungsfürsorge AG, München 1988, S. 67 (hier nur Abb., ohne Erläuterung oder Künstlernennung)  
Ausst. Kat. München 1979, S. 401–402, Kat.Nr. 354

### Presse und Primärliteratur

Die fünf großen Siedlungen der Gemeinnützigen Wohnungsfürsorge AG, in: *Baukunst München* 1930, Sonderheft, S. 190, 193, 194, m. Abb.

*Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012*

E-1-62-000-74 Ensemble Stockwerksiedlung Walchenseeplatz – Sgraffittomalereien werden erwähnt, jedoch ohne Nennung der Autorschaft

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Louis Gruber bekannt.

### Weitere Wandbilder in Wohnsiedlungen

v. a. MÜNCHEN Siedlung Borst, Einfahrt zum Ladehof, Außenbau: Sepp Frank, „Die Erbauung der Borstei“, vermutlich 1928 (Kat. Nr. 134); Siedlung Neuhausen, Außenbau: Sepp Frank, fünf Wandgemälde mit Handwerkerdarstellungen, 1928/29 (Kat. Nr. 135); Siedlung Friedenheim, Außenbau: Ernst Kozics, Sonnenuhr, 1929/30 (Kat. Nr. 138); Franz Reinhart und Luise Klempt, Wandmalereien über Haustüren, um 1930 (Kat. Nr. 139)

### **Beschreibung/Bemerkung**

Es handelte sich hier um mind. zwei weit ausladende Wandbilder, die sich beide auf der brandmauerartigen Wandfläche eines Randblockes der Siedlung ausbreiteten. Diese wiesen nur im Erdgeschoss drei Fenster und zum Hof hin je Stockwerk ein Fenster auf und boten so viel Raum für eine Bemalung. Beide Werke sind nur durch Fotografien überliefert.

Die große Wandmalerei auf dem Eckbau Perlacher Str./Valeppstr. (nicht erhalten) zeigte mittig eine Gruppe von drei Frauen mit Kindern und zwei Männern, die mit einer kleinen Eselherde unterwegs sind. Im Hintergrund, an das Dachgesims angrenzend, sind eine Hausfassade mit offen stehender Eingangstür sowie Teile eines Baugerüsts zu sehen. Das Fenster des obersten Stockwerks wurde als Teil der Komposition mit einbezogen.

Im zweiten Wandbild (vermutlich Perlacher Straße/Rottacher Str.; nicht erhalten) sind aus der Fotografie nur undeutlich drei verschiedene, überlebensgroße Figuren zu sehen, die vor einer Hauskulisse agieren und miteinander zu kommunizieren scheinen. Nach rechts breitet sich die Malerei über fast die gesamte Hausbreite aus. Hier waren offenbar Landschaftsersatzstücke zu sehen.

Aus der Klasse von Louis Gruber stammen auch die emblematischen Sgraffito-Werke über den Hauseingängen, die in der Perlacher Str. 51 und 47 erhalten sind.

**Kat. Nr. 138 • München**

Ernst Kozics



Kat. Nr. 138 • Abb. entnommen aus:  
BAUKUNST MÜNCHEN 1930, S. 173

**Titel**

Ohne Titel (Sonnenuhr)

**Standort**

Siedlung Friedenheim, Schulmeierweg 2

**Datierung**

1929/30

**Technik**

nicht bekannt (vermutlich Sgraffitto)

**Maße**

ca. 3 m x 2,50 m

**Zustand**

erhalten

**Auftraggeber**

Gemeinnützige Wohnungsfürsorge München AG

**Quellen und Literatur**

GEWOFAG. *60 Jahre Wohnungsbau, 60 Jahre Kunst am Bau, 1928–1988*, hrsg. v. Erich Bader, Gemeinnützige Wohnungsfürsorge AG, München 1988, S. 78

*Presse und Primärliteratur*

Schaffung billiger, gesunder Wohnungen für die Münchner Bevölkerung, in: *Die Bauzeitung*, vereinigt mit Süddeutsche Bauzeitung München (41. Jahrgang), Heft 10, 7.3.1931, S. 105–108, Abb. S. 105  
*Baukunst München* 1930, S. 173

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Ernst Kozics bekannt.

*Weitere Wandbilder in Wohnsiedlungen*

v. a. MÜNCHEN Siedlung Borst, Einfahrt zum Ladehof, Außenbau: Sepp Frank, „Die Erbauung der Borstei“, vermutlich 1928 (Kat. Nr. 134); Siedlung Neuhausen, Außenbau: Sepp Frank, fünf Wandgemälde mit Handwerkerdarstellungen, 1928/29 (Kat. Nr. 135); Siedlung Friedenheim, Außenbau: Franz Reinhart und Luise Klemp, Wandmalereien über Haustüren, um 1930 (Kat. Nr. 139); Stockwerkssiedlung Walchenseeplatz (vor allem an Perlacher Straße), Außenbau: Gruber mit der Malklasse der Meisterschule für das deutsche Malerhandwerk, Sgraffito und Fresko an Randblock der Siedlung, um 1930 (Kat. Nr. 137)

**Beschreibung/Bemerkung**

Ernst Kozics konnte an einem der Kopfbauten der Siedlung Friedenheim eine vertikale Sonnenuhr als Wandbild ausführen. Er legte sie als ein längs-rechteckiges Bildfeld an, in dem sich die Strahlen in der Mitte der oberen Bildkante nach allen Seiten ausdehnen.

Auf dem Ziffernblatt verzeichnete er von links oben nach rechts unten die Tagesstunden, beginnend mit 7 Uhr, endend mit 18 Uhr. Die Stundenlinien werden

von sieben Tagesbögen geschnitten; in das so entstandene „Koordinatensystem“ ordnete Kozics die zwölf Tierkreiszeichen ein, die er als scherschnittartige Silhouettefiguren ausführte.



## Kat. Nr. 139 • München

Franz Reinhart, Luise Klempt u. a.



Kat. Nr. 139.1 • Straßenansicht Stürzerstraße, um 1930 • Abb. entnommen aus: **BAUKUNST MÜNCHEN 1930**, S. 174



Kat. Nr. 139.4 • Ansicht Haus Nr. 44 • Foto: Verfasserin, 2015



Kat. Nr. 139.2 • Ansicht Haus Nr. 44, um 1930 • Abb. entnommen aus: **BAUKUNST MÜNCHEN 1930**, S. 175



Kat. Nr. 139.5 • Ansicht Haus Nr. 46 • Foto: Verfasserin, 2015



Kat. Nr. 139.3 • Ansicht Haus Nr. 42 • Foto: Verfasserin, 2015



Kat. Nr. 139.6 • Ansicht Haus Nr. 50 • Foto: Verfasserin, 2015

**Titel**

Ohne Titel (Wandmalereien über Haustüren)

**Standort**

Siedlung Friedenheim Weißlinger Straße 1–16  
(Erweiterung durch Alwin Seifert), Stürzerstraße

**Datierung**

um 1930

**Technik**

Fresko

**Maße**

16 Einzelbilder, je ca. 1,80 m x 1,80 m

**Zustand**

Werke wurden 1938 zunächst entfernt; sechs Szenen in Stürzerstraße 42–52 erhalten, freigelegt und 2009 restauriert

**Auftraggeber**

Gemeinnützige Wohnungsfürsorge München AG

**Quellen und Literatur**

GEWOFAG. *60 Jahre Wohnungsbau, 60 Jahre Kunst am Bau, 1928–1988*, hrsg. v. Erich Bader, Gemeinnützige Wohnungsfürsorge AG, München 1988, S. 80  
Ausst. Kat. München 1979, S. 407, Kat. Nr. 356

*Presse und Primärliteratur*

Schaffung billiger, gesunder Wohnungen für die Münchner Bevölkerung, in: *Die Bauzeitung*, vereinigt mit Süddeutsche Bauzeitung München (41. Jahrgang), Heft 10, 7.3.1931, S. 105–108  
Die fünf großen Siedlungen der Gemeinnützigen Wohnungsfürsorge AG, in: *Baukunst München* 1930, Sonderheft, S. 174f.

*Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012*

D-1-62-000-7430, Weißlinger Str. 1–16

*Historisches Archiv Laim*

Diaaufnahmen von Entfernung der Werke, Sept. und Okt. 1938

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Franz Reinhart und Luise Klempt bekannt.

*Weitere Wandbilder in Wohnsiedlungen*

v. a. MÜNCHEN, Siedlung Borst, Einfahrt zum Ladehof, Außenbau: Sepp Frank, „Die Erbauung der Borstei“, vermutlich 1928 (Kat. Nr. 134), Siedlung Neuhausen, Außenbau: Sepp Frank, fünf Wandgemälde mit Handwerkerdarstellungen, 1928/29 (Kat. Nr. 135), Siedlung Friedenheim, Außenbau: Ernst Kozics, Sonnenuhr, 1929/30 (Kat. Nr. 138), Stockwerkssiedlung Walchenseeplatz (vor allem an Perlacher Straße), Außenbau: Gruber mit der Malklasse der Meisterschule für das deutsche

Malerhandwerk, Sgraffito und Fresko an Randblock der Siedlung, um 1930 (Kat. Nr. 137)

**Beschreibung/Bemerkung**

Kleine figürliche Szenen mit Tieren in der Natur oder christlichen Motiven über den Eingängen der zweigeschossigen Reihenhauseinheiten.

Die in der Stürzerstraße 42–52 erhaltenen Werke zeigen von rechts nach links ein liegendes Reh mit Kitz, zwei Kälber, ein zum säugen ansetzendes Kalb mit seiner Mutter, eine Ziege mit zwei Jungen in einer Berglandschaft sowie zwei liegende, behörnte Gamsböcke und einen einzelnen Ziegenbock mit kleinem Geweih.

In der Weißlinger Straße befanden sich ausschließlich christliche Motive. Die Wandbilder bilden in der vereinheitlichten Siedlungsarchitektur individuelle Identifikationspunkte.

## Kat. Nr. 140 • München

Hans W. Schmidt



Kat. Nr. 140.1 • „Tontafeln als Schreibgrund in assyrisch-babylonischer Zeit“, 1926 • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 140.2 • „Die Herstellung des gefilzten Papiers aus Pflanzenfasern in Ostasien um 150“, 1926 • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 140.3 • „Papyrus als Schreibgrund im Alten Ägypten“, 1926 • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 140.4 • „Die Herstellung des gefilzten Papiers aus Pflanzenfasern in Ostasien um 150, Aufbereitung der Rohstoffe“, 1926 • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 140.5 • „Tafeln aus Wachs und Metall als Schreibgrund in römischer Zeit“, 1926 • Foto: Deutsches Museum



Kat. Nr. 140.6 • „Pergament als vorherrschender Schreibgrund im Mittelalter“, 1926 • Foto: Deutsches Museum

### Titel

„Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“

### Standort

Deutsches Museum, Raum 414 „Neuzeitliche Papierherstellung“

### Datierung

1926

### Technik

nicht bekannt (Deckengemälde und Gemäldefries)

### Maße

sechsteilig, Gesamtlänge des Frieses ca. 37 m

### Zustand

Kriegsverlust

### Auftraggeber

Deutsches Museum

### Quellen und Literatur

Konrad Hübner: Die unvergessenen Gemälde des Professors Hans W. Schmidt, in: *Thüringer Allgemeine*, 2.6.2015  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 375–380

### Primärliteratur

Conrad Matschoß, *Das Deutsche Museum. Geschichte, Aufgaben, Ziele*, Berlin, München 1925, S. 336.

### Deutsches Museum, Gemäldesammlung

Papyrus als Schreibgrund im Alten Ägypten, 1926  
Inv. Nr. 56387/1, BN 10600  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 375

Tontafeln als Schreibgrund in assyrisch-babylonischer Zeit, 1926

Inv. Nr. 56387/2, BN 10599  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 376

Tafeln aus Wachs und Metall als Schreibgrund in römischer Zeit, 1926

Inv. Nr. 56387/3, BN 1070  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 377

Die Herstellung des gefilzten Papiers aus Pflanzenfasern in Ostasien um 150, Aufbereitung der Rohstoffe, 1926

Inv. Nr. 56387/4, BN 10600  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 378

Die Herstellung des gefilzten Papiers aus Pflanzenfasern in Ostasien um 150, 1926

Inv. Nr. 56387/5, BN 10599  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 379

Pergament als vorherrschender Schreibgrund im  
Mittelalter, 1926  
Inv. Nr. 56387/6, BN 10702  
MAYRING 2008, Kat. Nr. 380

### Querverweise

#### *Weitere Wandbilder im Deutschen Museum*

Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132); Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133); Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136)

#### *Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus, 1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43), Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wandbildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus, 1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928 (Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales, 1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog. Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931 (Kat. Nr. 48)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch mit Schülerinnen, Wandmalerei-zyklus im Treppenhaus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johannsen, Vier Stilleben im Vorsaal zum Vortragsraum, 1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)  
KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhaus, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
OLDENBURG, Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss: Karl Schmidt-Rottluff, Wandbildentwurf, 1923 (Kat. Nr. 144).

#### *Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag):*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalerei-zyklus, 1922  
PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932.

### Beschreibung/Bemerkung

Der aus sechs einzelnen Frieskompartimenten bestehende Zyklus zeigte in historisierendem Stil verschiedene Techniken und Arbeitsschritte der historischen Papierherstellung. Im Ausstellungsraum selbst wurde die neuzeitliche Herstellungsweise mithilfe verschiedener Exponate thematisiert. Die Werke waren von Hans W. Schmidt in Leipzig ausgeführt worden und in München als ein geschlossenes Bildband in Form eines umlaufenden Frieses montiert. Die Gesamtlänge betrug ca. 37 Meter. Die Werke sind durch Kriegseinwirkungen verloren.

Hans W. Schmidt realisierte während der Weimarer Republik außerdem einen Zyklus für die Wandelhalle in Bad Pyrmont (1924) zur Geschichte des Badeortes sowie für die Weimarahalle in Weimar (1932) sechs Monumentalgemälde zum 100. Todestag Goethes. Mit diesen Werken setzte er die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts fort.

**Kat. Nr. 141 • München**  
 vermutlich Studierende des  
 Bayerischen Kunstgewerbevereins



Kat. Nr. 141.1 • Foto: Architekturmuseum der  
 TU München, Sign. fis\_t-53-1002



Kat. Nr. 141.2 • Foto: Architekturmuseum der  
 TU München, Sign. fis\_t-53-1003

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Ledigenheim für Männer, Bergmannstraße 35,  
 Aufenthaltsraum

**Datierung**

um 1927

**Technik**

nicht bekannt (Fresko oder Kasein auf Putz)

**Maße**

frei umrissene Einzelszenen, über alle vier Wandflä-  
 chen verteilt  
 Raumgröße ca. 6 m x 10 m, Höhe der bemalten  
 Wandfläche zwischen Lamperie und Decke ca. 2 m

**Zustand**

übermalt; unter der Farbschicht erhalten,  
 letzte Befunduntersuchung 2003, jedoch ohne  
 Restaurierung

**Auftraggeber**

nicht bekannt; vermutlich auf Initiative des Architek-  
 ten Theodor Fischer

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. MÜNCHEN/STUTTGART 1988, Kat. Nr.  
 299, Abb. 15, 16, 178–180, S. 309–311  
 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, Kat. Nr. 416, S. 448–  
 450, Abb. S. 450  
 R. Pfister, *Theodor Fischer*, München 1968, S. 71

*Presse und Primärliteratur*

Ledigenheim für Männer an der Bergmannstraße  
 in München, Prof. Dr. H.c. Dr.-Ing. E.h. Theodor  
 Fischer, München, in: *BAUZEITUNG BERLIN*, 62.1928,  
 S. 11–17, m. Abb.  
 Das neue Ledigenheim in München, in: *Der Baumeis-  
 ter* 1927, S. 141–145 m. Abb.

*Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk  
 Oberbayern, Stand 5.10.2012*

E-1-62-000-19 Ensemble Gollierplatz

*Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege*  
 Ortsakt Ledigenheim Bergmannstraße 35

*Architekturmuseum der TU München*

Nachlass Theodor Fischer, fis\_t-53-1001,  
 fis\_t-53-1002, fis\_t-53-1003  
 Fotomappe  
 53/466b, 53/454a, 53/454b

### Querverweise

#### *Weitere Wandmalereien in Ledigenheimen*

Berlin, Ledigenwohnheim der Siedlung Lindenhof,  
Festsaal: Paul Goesch und Franz Mutzenbecher,  
abstrakte Wand- und Deckengestaltung, 1920/21;  
Klubzimmer: Franz Mutzenbecher, abstrakte Ausma-  
lung, 1922

### Beschreibung/Bemerkung

Es ist nicht gesichert, wer der oder die Urheber dieser Ausmalung sind. Auch in den zeitgenössischen Publikationen zum Ledigenheim findet die Ausmalung des Aufenthaltsraumes keine eigene Erwähnung, sie wurde lediglich fotografisch dokumentiert und so publiziert.

Die über alle vier Wandseiten des Raumes verteilten Szenen zeigten einzelne Männerfiguren oder Paare in schematisch vereinfachten Natur- bzw. Landschaftsdarstellungen. Stilistisch scheinen sich die Künstler mitunter an den Figur- und Landschaftsdarstellungen Marcs und Mackes orientiert und daraus eine reduziertere Formensprache entwickelt zu haben. Der Hintergrund der Wand wird aktiv in die Komposition mit einbezogen.

Die geselligen Szenen bilden gleichsam ein Ideal- oder Gegenbild zur Alltagswirklichkeit der ledigen Hausbewohner. Diese, wie auch die einzelnen Figuren in der Natur, vermitteln ein positives Weltbild.

S. hierzu auch Kap. III.2.1.3, Projekte des sozialen Wohnungsbaus, bes. S. 217–219  
Ledigenwohnheime.

## Kat. Nr. 142 • München

nicht bekannt



Kat. Nr. 142 • Fotograf: unbek.; Repro entnommen aus: AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, Kat. Nr. 345, S. 393

### Titel

Ohne Titel (vier monumentale Sportlerdarstellungen)

### Standort

Familienbad und Sportplatz an der Dantestraße, Haupteingang

### Datierung

vermutlich um 1927/28

### Technik

Sgraffitto

### Maße

vier Einzelfiguren, Maße nicht bekannt, je ca. 4 m x 1 m

### Zustand

nicht erhalten

### Auftraggeber

nicht bekannt

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979, S. 393, Kat.Nr. 345

### Querverweise

Keine weiteren vergleichbaren Wandbilder bekannt.

### Beschreibung/Bemerkung

Das 1913 errichtete Dantebad wurde 1927/28 unter der Leitung von Oberbaurat Karl Meitingner zu einem Familienbad umgebaut. Wann die monumentalen und sehr flächig angelegten Sportlerfiguren ausgeführt wurden, kann bislang nicht genau nachgewiesen werden.



## Kat. Nr. 143 • Ober-Hambach

Ewald Dülberg



Kat. Nr. 143.1 • „Paradieslandschaft“ und „Neue Menschen“ • Foto: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, N 25 Odenwaldschule



Kat. Nr. 143.4 • „Tierparadies“ • Foto: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, N 25 Odenwaldschule



Kat. Nr. 143.2 • „Zusammenbruch“ und „Großstadt“ • Foto: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, N 25 Odenwaldschule



Kat. Nr. 143.5 • „Tierparadies“ und „Tor des Paradieses“ • Foto: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, N 25 Odenwaldschule



Kat. Nr. 143.3 • „Fabrikstadt“ • Foto: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, N 25 Odenwaldschule

**Titel**

„Fabrikstadt“/„Großstadt“/„Zusammenbruch“/  
„Neue Menschen“/„Tor des Paradieses“/  
„Paradieslandschaft“/„Tierparadies“

**Standort**

Odenwaldschule, Trude-Haus, Wohnung Dülberg,  
Gymnastikzimmer und Alkoven  
letzter gebräuchlicher Name: Pestalozzi-Haus

**Datierung**

1919–1920

**Technik**

Mattölfarbe auf Putz

**Maße**

sieben einzelne Wandbilder, genaue Maße nicht  
bekannt; je ca. 100 cm x 60 cm (+/- 20 cm)

**Zustand**

1934 überbaut, 1993 freigelegt und fotografisch  
dokumentiert, seitdem wieder verschalt

**Auftraggeber**

Odenwaldschule

**Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. BONN 1986 dort v. a. Werkverzeichnis,  
verf. von Ewald Dülberg 1932, S. 13  
FECHNER 2013/14

*Archiv der Odenwaldschule im Hessischen*

*Staatsarchiv Darmstadt*

Dokumentationsfotos

Brief von Peter Dülberg an Paul Geheeb, 31.12.1920

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder und baugebundene Werke von  
Ewald Dülberg*

1922 Kassel, Orangerie, Kuppelsaal: fünf einzelne  
Wandbilder „Geburt“, „Kinder“, „Liebe“, „die Alten“,  
„Tod“ (Kat. Nr. 109)

1927 München, Deutsches Museum, Glassaal:

Auftrag für Deckenmosaik (nicht ausgeführt)

1930 Frankfurt, IG Farben Hauptgebäude, Sitzungs-  
saal: Wandbild als Intarsienarbeit (Weltkarte)

1931 Berlin, Funkhaus, Sitzungssaal: acht abstrakte  
Glasfenster

*Weitere Wandbilder in Schulen*

vgl. Übersicht S. 687

**Beschreibung/Bemerkung**

Dülberg notierte in dem von ihm selbst verfassten  
Werkverzeichnis 1932 die Titel und Technik der  
Wandbilder und gab hier auch seine Arbeitszeit mit  
neun Monaten in den Jahren 1919/20 an.

In seinen prismatisch zerlegten, kubistischen  
Wandbildern zeigt Dülberg sowohl paradiesisch  
phantastisch anmutende Szenen als auch neuere  
technische Errungenschaften wie eine Fabrikland-  
schaft oder einen Schnellzug, der dem Betrachter  
aus dem Bildfeld entgegenzurasen scheint.  
Er verbindet die Werke durch die starkbunte Farb-  
keit, eine gemeinsame Formensprache sowie einige  
immer wieder auftauchende Versatzstücke wie  
die kreuzförmigen Sterne, die in sechs der sieben  
Werke zu finden sind.

Der Kontakt zur Odenwaldschule kam möglicher-  
weise durch Gustav Friedrich Hartlaub zustande,  
da dessen Kinder die Schule besuchten und er sich  
dieser daher verbunden fühlte.

**Kat. Nr. 144 • Oldenburg**

Karl Schmidt-Rottluff

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel (Wandbildentwurf)

**Standort**

Oldenburgisches Landesmuseum im Schloss

**Datierung**

1923

**Technik**

nicht ausgeführt

**Maße**

nicht ausgeführt

**Zustand**

aus Geldmangel nicht ausgeführt

**Auftraggeber**

auf Initiative von Museumsdirektor Walter  
Müller-Wulckow

**Quellen und Literatur**

WIETEK 2001, S. 116, 427

**Querverweise**

*Weitere baugebundene Werke von Karl  
Schmidt-Rottluff*

Kowno, Wandmalerei in der militärischen Dienst-  
stelle, 1917; Hamburg, Museum für Kunst und Ge-  
werbe, Mosaikentwurf (nicht ausgeführt), 1924/25;  
Frankfurt an der Oder, Beteiligung am Wettbewerb  
für die Ausgestaltung von St. Marien, 1926 (Erster  
Preis gemeinsam mit Ludwig Kowalski)

*Weitere Wandbilder in Museen*

ALTENBURG, Lindenau-Museum: Ernst  
Müller-Gräfe, Wandbildzyklus im Treppenhaus,  
1911–1922 (Kat. Nr. 1)  
DRESDEN, Hygienemuseum: Otto Dix, „Der Bau des  
Hygienemuseums“, 1930 (Kat. Nr. 11)  
ERFURT, Städtisches Museum: Erich Heckel, „Die  
Stufen des Daseins“, 1922–1924 (Kat. Nr. 43),  
Charles Crodel, Türfüllungen im Rokokoraum der  
Familie Spangenberg, 1932f. (Kat. Nr. 42)  
ESSEN, Museum Folkwang: Willi Baumeister, Wand-  
bildentwurf für Rotunde des Museumsneubaus,  
1929 (Kat. Nr. 45), Erich Heckel, Vier Entwürfe für  
die Ausmalung von Festsaal und Rotunde, 1928  
(Kat. Nr. 46), Ernst Ludwig Kirchner, Verschiedene  
Entwürfe für die Ausmalung des Festsaales,  
1925–1933 (Kat. Nr. 47), Oskar Schlemmer, sog.  
Folkwang-Zyklus im Brunnensaal, 1928–1931  
(Kat. Nr. 48)  
HALLE, Museum für Vorgeschichte: Paul Thiersch  
mit Schülerinnen, Wandmalerei-zyklus im Treppen-  
haus, 1918 (Kat. Nr. 64)  
HAMBURG, Kunsthalle: Dorothea Maetzel-Johann-  
sen, Vier Stillleben im Vorsaal zum Vortragsraum,  
1923–1924 (Kat. Nr. 93); Museum für Hamburgische  
Geschichte: Otto Fischer-Trachau, Entwurf für ein  
Wandbild und Farbgestaltung, 1922 (Kat. Nr. 72)

KÖLN, Kunstgewerbemuseum: Franz Wilhelm Seiwert, „Die Welt der Arbeit“ (Glasfensterentwurf), 1930/31; Rheinisches Museum: Richard Seewald, „Die vier Jahreszeiten“, 1930 (Kat. Nr. 114)  
 KREFELD, Kaiser Wilhelm Museum: Johan Thorn Prikker, Lebenszyklus, 1923 (Kat. Nr. 121)  
 LEIPZIG, Grassi Museum: Otto Fischer-Trachau, Wandbild, Farbgestaltung von Saal und Treppenhause, geätzte Fenster, 1927 (Kat. Nr. 122)  
 MÜNCHEN, Deutsches Museum: Claus Bergen, Schifffahrtszyklus, 1925/26 (Kat. Nr. 132), Julius Diez, „Wissenschaft und Technik vom Fortschritt geführt“, um 1919 (Kat. Nr. 133), Fritz Gärtner, „Die Sonne als Urquell der Kräfte“, 1925 (Kat. Nr. 136), Hans W. Schmidt, „Die Herstellung des Schreibgrundes in Altertum und Mittelalter“, 1926 (Kat. Nr. 140)

*Wandbilder in Museen außerhalb Deutschlands (ohne Katalogeintrag)*

HELSINKI, Nationalmuseum: Akseli Gallen-Kallela mit Sohn Jorma Gallen, Kuppelausmalung der Eingangshalle, 1927/28  
 MOSKAU, Experimentiertheater im Jüdischen Museum: Marc Chagall, Wandmalereizyklus, 1922  
 PHILADELPHIA, The Barnes Foundation: Henri Matisse, „Der Tanz“, 1932

### **Beschreibung/Bemerkung**

Karl Schmidt-Rottluff, der wie einige seiner Künstlerkollegen der Brücke Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner in Dresden zunächst Architektur bei Fritz Schumacher studiert hatte, interessierte sich neben seiner freien Malerei immer auch für die angewandten Künste wie für die Gestaltung von Wohnräumen, Möbeln, Glasfenstern, Mosaiken oder Wandteppichen.

Er hatte jedoch nur einmal, nämlich 1917 in der militärischen Dienststelle in Kowno, wo er stationiert war, die Möglichkeit, eine Wandmalerei auszuführen. Der Auftrag für das Oldenburgische Landesmuseum wurde aus Geldmangel schließlich nicht erteilt. Im Archiv des Landesmuseum oder Nachlass von Karl Schmidt-Rottluff haben sich nach heutigem Stand keine Unterlagen oder Entwürfe erhalten.

Im Wettbewerb um die Ausgestaltung der westlichen Eingangshalle der Kirche St. Marien in Frankfurt an der Oder gewann Schmidt-Rottluff zwar gemeinsam mit Ludwig Peter Kowalski den ersten Preis, jedoch wurde hier eine Ausführung ebenfalls nicht realisiert.

Auch der Wunsch des Direktors des Hamburger Kunstgewerbemuseums, Max Sauerlandt, einen Mosaikzyklus an der Hochwand eines Museumsraumes auszuführen, konnte Ende der 1920er-Jahre nicht umgesetzt werden. Für die Hamburger Kunsthalle konnte er 1929 lediglich einen Gobelin im Auftrag des Museums ausführen, der jedoch mehr Tafelbildqualitäten besaß statt den Kriterien einer baugebundenen Wandmalerei zu entsprechen.

## Kat. Nr. 145 • Saarbrücken

Käthe Kollwitz



Kat. Nr. 145 • Käthe Kollwitz bei der Arbeit an ihrem Wandbild • Fotograf: unbek.; Repro aus AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p.

### Titel

Ohne Titel (nach Holzschnitt „Mütter“)

### Standort

Haus der Arbeiterwohlfahrt, Hohenzollernstraße 45, erstes Obergeschoss, Treppenhaus

### Datierung

1930

### Technik

Sgraffitto

### Maße

genaue Maße nicht bekannt; ca. 4 m x 3 m

### Zustand

im Nationalsozialismus zerstört, nach 1945 Wandmosaik von Hans Masareel an derselben Stelle angebracht

### Auftraggeber

Arbeiterwohlfahrt des Saarlandes, vermutlich auf Initiative des Architekten Otto Zollinger

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989, s. p.  
KREBS 2009

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Käthe Kollwitz bekannt.

### Beschreibung/Bemerkung

Käthe Kollwitz' monumentales Wandbild ist eine Übersetzung eines der Motive aus ihrer Grafikfolge „Der Krieg“, die hier als baugebundenes Werk umgesetzt wurde.

Die auf die wesentlichen Merkmale reduzierte Bildsprache des Holzschnittes eignete sich geradezu ideal für ein monumentales Wandbild. Es handelte sich hier also nicht um ein ortsspezifisch entwickeltes Werk.

Die übergroße Mutter breitet ihren Mantel schützend über die sie umgebenden Kinder aus. Ähnlich wie der Holzschnitt wurde auch das Wandbild als schwarz-weißes Sgraffitto ausgeführt.

Diese farbliche Reduktion unterstützt die reduzierte Bildsprache und trug zu einem intensiven und mahnenden Charakter bei.

Das Saarbrücker Wandbild blieb Kollwitz' einzige wandmalerische Arbeit.

## Kat. Nr. 146 • Schleswig

Kay Heinrich Nebel



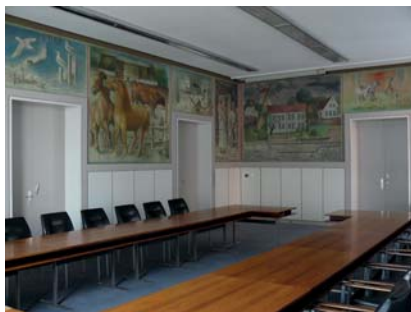
Kat. Nr. 146.1 • Raumannsicht 1926/27



Kat. Nr. 146.4 • Raumannsicht 1990



Kat. Nr. 146.2 • Raumannsicht 1990



Kat. Nr. 146.5 • Raumannsicht 2011



Kat. Nr. 146.3 • Raumannsicht 1990



Kat. Nr. 146.6 • „Hochseefischerei“

Alle Fotos: Gemeinschaftsarchiv des Kreises Schleswig-Flensburg und der Stadt Schleswig

## Titel

Zyklus mit Motiven des Schleswiger Landes

## Standort

Kreishaus, Kreistagssaal

## Datierung

1925/26, Einweihung am 22.11.1926

## Technik

Fresken

## Maße

14-teilig:

Kartoffeleserinnen 2,26 m x 4,45 m  
Möwen 1,06 m x 1,60 m (Supraporte)  
Viehzeit 2,26 m x 2,42 m  
Fische 1,08 m x 1,62 m (Supraporte)  
Fischerfamilie 2,26 m x 1,33 m  
Landschaft mit Windmühle 2,20 m x 3,00 m  
Schafe und Ziege 1,06 m x 1,64 m (Supraporte)  
Landschaft mit Meierei 2,20 m x 3,00 m  
Mädchen mit Milcheimern 2,22 m x 1,18 m  
Hochseefischerei 2,22 m x 2,60 m  
Jungvieh 2,22 m x 1,69 m  
Sonntag auf dem Wasser 2,22 m x 2,60 m  
Spielende Mädchen 2,22 m x 1,78 m  
spielende Knaben 2,22 m x 1,78 m  
vgl. ARNDT 1965, S. 278

## Zustand

erhalten, letzte Überarbeitung 1986

## Auftraggeber

Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung

## Quellen und Literatur

KOCH 2011  
HÖHNE 1990, v. a. S. 219–224  
ARNDT 1975, v. a. S. 11–26  
AUSST. KAT. KIEL 1975, v. a. S. 4  
PFEIL 1974  
ARNDT 1970  
ARNDT 1965  
PASSARGE 1930, v. a. S. 388–391

*Denkmalbuch des Landes Schleswig-Holstein*

Band 12, Bl. 85, Eintrag vom 16.5.1967  
Entwürfe

*Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum*

fünf großformatige Bleistiftzeichnungen, je ca. 1,50 m x 2 m  
aufgezogen auf Holzplatten  
noch uninventarisiert

## Querverweise

*Weitere Wandbilder von Kay Heinrich Nebel*

1926 Teilnahme am Wettbewerb zur Ausmalung der Eingangshalle der Marienkirche in Frankfurt an der Oder (nicht ausgeführt)  
1931/32 Hamburg-Othmarschen, Villa Reemtsma, Gartensaal  
1935 Berlin, Olympisches Dorf, Haus „Wilhelmshaven“: mehrere Wandbilder im Auftrag des Kultusministeriums (zerstört)  
um 1937 Hamburg-Altona, Seefahrtsschule: Fresken im Sitzungssaal (zerstört)

*Weitere Wandbilder in Kreishäusern*

CZARNIKAU, Kreishaus: Hans Kohlschein, „Friedrich der Große im neuen Land“, 1911  
DÜSSELDORF, Kreishaus: Hans Kohlschein, „Zusammenbruch und Wiederaufbau“, 1929 (Kat. Nr. 27)  
SCHNEIDEMÜHL, Kreishaus: Heinrich Campendonk, „Schwörende Frauen“, 1928 (Kat. Nr. 147)  
SCHWERIN AN DER WARTHE (Regierungsbezirk Posen), Kreishaus, Sitzungssaal: Karl Ziegler, Wandbild, vor 1922 (Kat. Nr. 149)

## Beschreibung/Bemerkung

Kay Heinrich Nebel schuf in den Jahren 1925/26 im Schleswiger Kreishaus einen umfangreichen Zyklus aus 14 einzelnen Werken, in denen er sich mit verschiedenen Aspekten und Motiven der Region Angeln auseinandersetzte. Sie befinden sich im Nordosten des heutigen Schleswig-Holsteins, zwischen Flensburger Förde und Schlei sowie den Städten Schleswig, Flensburg und Kappeln. Sie zeigen Kartoffeleserinnen und Fischer bei der Arbeit sowie Pferde und Rinder, um die heimische Landwirtschaft zu charakterisieren; außerdem Landschaftsdarstellungen mit einer Windmühle und einer Meierei, spielende Kinder, eine Fischerfamilie und über den Türen drei kleinere Supraportenbilder. Auf diesen sind Möwen, Fische und junge Schafe und Ziegen zu sehen, die stellvertretend für die Tiere des Himmels, des Wassers und des Landes stehen.

Die Werke sind je durch einen hellgrünen Rahmen eingefasst und durch rote Vertikalen voneinander getrennt. Auch in der bildinternen Komposition und Struktur ist jedes Werk in sich geschlossen. Komposition, Figurbildung und Binnenstruktur setzt Nebel in einer an seine neusachlichen Tafelbilder angelehnten, aber abgeschwächten und etwas gefälligeren Form um. Figuren und Bildräume sind durchaus dreidimensional und tiefenräumlich durchgebildet und die Werke jeweils zentralperspektivisch angelegt.

Er schuf mit diesem Zyklus ein vielschichtiges und typenhaftes Porträt der Region, dem in einem Kreishaus vermutlich ein regionalspezifisches Identifikationspotenzial zugesprochen wurde. Die einzelnen Werke sind jedoch mehr als Einzelwerke



angelegt, als als Zyklus gedacht; sie betonen zudem gerade nicht die Flächigkeit der Wand, sondern öffnen diese optisch in die Landschaft oder die Weite des Himmels.

Kay Heinrich Nebel gehörte zu den Künstlern, die Gustav Friedrich Hartlaub in seiner einflussreichen Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit“ in der Mannheimer Kunsthalle von Juni bis September 1925 zeigte. Bereits im Februar 1925 war er von Wilhelm Waetzold, der zu dieser Zeit amtierender Rat im preußischen Ministerium war, aufgefordert worden, Entwürfe für „ein Wandbild“ einzureichen. Dies erweiterte Nebel offenbar aus eigener Initiative hin zu dem später dann realisierten Zyklus. Es handelte sich bei diesem Auftrag um den ersten offiziellen Auftrag, den das preußische Ministerium nach dem Ersten Weltkrieg neu vergeben konnte.

Offenbar hatte das Ministerium Nebels Ausführungen in Schleswig positiv bewertet. Zumindest gehörte er 1926 auch zu den Teilnehmern des Einladungswettbewerbs für die Ausgestaltung der Eingangshalle der Marienkirche in Frankfurt an der Oder. (vgl. Kunst und Wirtschaft, Jg. 7, Nr. 11, 1.11.1926, S. 184f., zit. n. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 507)

Seit 1920 war Nebel als Professor an der Kunstakademie Kassel und aufgrund dessen bereits im Staatsdienst. Er war dort neben Ewald Dülberg für die Schwerpunkte Wandmalerei und figürliche Komposition verantwortlich.

**Kat. Nr. 147 • Schneidemühl  
(heute Pila, Polen)**

Heinrich Campendonk



Kat. Nr. 147.1 • Raumansicht • Foto: Max Krajewsky, Architekturmuseum der TU Berlin



Kat. Nr. 147.2 • Entwurfskarton, 1929 •  
Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1946.64

**Titel**

„Schwörende Frauen“

**Standort**

Regierungsgebäude, Kreishaus, Sitzungssaal  
heutige Nutzung: Polizeischule

**Datierung**

1929

**Technik**

Fresko

**Maße**

nicht bekannt, ca. 5 m x 8,35 m

**Zustand**

nicht bekannt (vermutlich nicht erhalten)

**Auftraggeber**

Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Kunst  
und Volksbildung

**Quellen und Literatur**

WELZBACHER 2006, S. 246–252

SCHUPETTA 2001, v. a. S. 94–97

SCHUPETTA 1998, S. 89–92

FIRMENICH 1989, Kat. Nr. 949–951

RÖDER 1989, S. 138f.

*The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, ed. by Robert L.

Herbert, Yale University, Yale 1984, S. 133–134

*Presse und Primärliteratur*

GROHMANN 1935, S. 62

SCHMIDT 1932 (mit Abb.)

*Geheimes Staatsarchiv Preußischer  
Kulturbesitz Berlin*

I. HA Rep. 151, IV, Nr. 1342 (Erwähnung  
Wettbewerbsausschreibung)

**Entwürfe**

*Yale University Art Gallery, New Haven*

Wandbildentwurf Schneidemühl – Schwörende  
Frauen, 1928/30

Entwurf in Tinte, Aquarell und Deckfarben auf  
Karton

104,4 cm x 175 cm

Inv. Nr. 1946.64

Vgl. auch FIRMENICH 1989, Kat.Nr. 949 AD

Detailentwurf Schneidemühl – Eulen, 1928/30  
Entwurf in Tinte, Aquarell und Deckfarben auf  
Papier

52 cm x 73,9 cm

Inv. Nr. 1941.386

vgl. auch FIRMENICH 1989, Kat.Nr. 950 AD

Detailentwurf Schneidemühl – Schwörende Frauen,  
1928/30  
Entwurf in Tinte, Aquarell und Deckfarben auf  
Papier  
99 cm x 75 cm  
Inv. Nr. 1941.385  
vgl. auch FIRMENICH 1989, Kat.Nr. 951 AD

#### Querverweise

*Weitere Wandbilder und baugebundene Arbeiten von  
Heinrich Campendonk*

1925 Krefeld, Villa Merländer: zwei Wandbilder  
„Harlekin“ und „Katzen“

1929 Düsseldorf, Kunstakademie: ornamentale  
Glasfenster und abstrakte Ausgestaltung der Aula,  
sog. „Goldene Aula“, mit Clemens Holzmeister

*Weitere Wandbilder in Kreishäusern*

CZARNIKAU, Kreishaus: Hans Kohlschein, „Friedrich  
der Große im neuen Land“, 1911

DÜSSELDORF, Kreishaus: Hans Kohlschein, „Zu-  
sammenbruch und Wiederaufbau“, 1929 (Kat. Nr.  
27)

SCHLESWIG, Kreishaus, Kreistagssaal: Kay Heinrich  
Nebel, Zyklus mit Motiven des Schleswiger Landes,  
1925/26 (Kat. Nr. 146)

SCHWERIN AN DER WARTHE (Regierungsbezirk  
Posen), Kreishaus, Sitzungssaal: Karl Ziegler, Wand-  
bild, vor 1922 (Kat. Nr. 149)

#### Beschreibung/Bemerkung

Campendonk breitete seine Wandmalerei über  
die gesamte zur Verfügung stehende Wandfläche  
zwischen Lamperie und Decke aus. Zentrales und  
dominierendes Bildmotiv ist der mittig über der  
Tür platzierte Adler, dessen Schwingen bis an die  
beiden Bildränder reichen. Im linken Bildfeld unter-  
halb der Schwingen sind die drei Frauen mit zum  
Schwur erhobenen Rechten zu sehen; im rechten  
Bildfeld zwei Eulen, die gerade zum Flug abzuheben  
scheinen.

Die flächige Komposition ist durch klare grafische  
Umrisse und Formen gegliedert, die sich oftmals  
gegenseitig überlagern. So entstand ein dichtes,  
flächig angelegtes Bildgeflecht. Auf die Farbigkeit  
lässt sich nur aus den erhaltenen Entwürfen  
schließen: der Adler und die beiden vorderen Frauen  
sind in hellen Farben bzw. Weiß angelegt, den Hin-  
tergrund dominierten vermutlich Blau- und Rottöne.

**Kat. Nr. 148 • Schneidemühl  
(heute Pila, Polen)**

Hinnerk Scheper

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel (Zerstückelung der Grenzmark)

**Standort**

Regierungsgebäude, Sitzungssaal

**Datierung**

1928

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht bekannt

**Auftraggeber**

Provinzialverwaltung Schneidemühl

**Quellen und Literatur**

STÖPPEL 2014, S. 280

bauhaus-Heft 2/1929, S. 25

**Querverweise**

Keine weiteren, figurativen Wandbilder von Hinnerk Scheper bekannt.

**Beschreibung/Bemerkung**

Wie Campendonk hatte Hinnerk Scheper ebenfalls für ein Regierungsgebäude in Schneidemühl ein Wandbild geplant. Ob es sich um dasselbe Gebäude wie das Kreishaus mit Campendonks Werk handelt ist nicht belegt. Schepers Thema war die Zerstückelung der Grenzmark. Es ist jedoch unklar, ob dieses Werk ausgeführt wurde und ob es abstrakt oder figurativ angelegt war.

**Kat. Nr. 149 • Schwerin an der Warthe  
(Regierungsbezirk Posen)**

Karl Ziegler

*Keine Abb. bekannt*

**Titel**

Ohne Titel/Titel nicht bekannt

**Standort**

Kreishaus, Sitzungssaal

**Datierung**

vor 1922

**Technik**

nicht bekannt

**Maße**

nicht bekannt

**Zustand**

nicht bekannt

**Auftraggeber**

Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Kunst  
und Volksbildung

**Quellen und Literatur**

KRATZ-KESSEMEIER 2007, S. 497

SCHUNK 1993, S. 433

*Primärliteratur*

DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922, S. 4356

**Querverweise**

Keine weiteren Wandbilder von Karl Ziegler bekannt.

*Weitere Wandbilder in Kreishäusern*

CZARNIKAU, Kreishaus: Hans Kohlschein, „Friedrich  
der Große im neuen Land“, 1911

DÜSSELDORF, Kreishaus: Hans Kohlschein, „Zu-  
sammenbruch und Wiederaufbau“, 1929 (Kat. Nr.  
27)

SCHLESWIG, Kreishaus, Kreistagssaal: Kay Heinrich  
Nebel, Zyklus mit Motiven des Schleswiger Landes,  
1925/26 (Kat. Nr. 146)

SCHNEIDEMÜHL, Kreishaus: Heinrich Campendonk,  
„Schwörende Frauen“, 1928 (Kat. Nr. 147)

**Beschreibung/Bemerkung**

Über dieses Wandbild sind kaum Detail-  
informationen bekannt.

Einzig bekannter, zeitgenössischer Beleg ist die  
Erwähnung in der Denkschrift des Kunstreferates  
von 1922, in der ein Wandbild von „Prof. Ziegler“  
genannt wird. Es gehört zu den bereits früher  
beauftragten Werken, die Anfang der 1920er-Jahre  
noch abschließend finanziert und realisiert werden  
mussten.

Verschiedentliche Nachfragen zu Motiv, Größe,  
Technik im Stadtarchiv Schwerin an der Warthe  
blieben ohne Ergebnis.

## Kat. Nr. 150 • Tännich

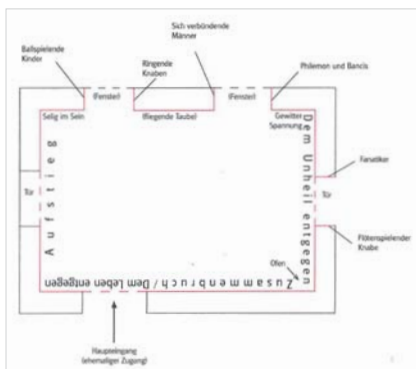
Alfred Hanf



Kat. Nr. 150.1 • Raumsicht mit Wandbild „Aufstieg“ • Abb. entnommen aus: KAHL/NOWAK 2011, S.68f.



Kat. Nr. 150.4 • „Zusammenbruch“ • Abb. entnommen aus: *Volk und Zeit. Beilage zum Hamburger Echo*, Nr. 25.1924, 6. Jg., 15.06.1924



Kat. Nr. 150.2 • Raumschema • Entnommen aus: KAHL/NOWAK 2011, S.68f.



Kat. Nr. 150.5 • „Dem Leben entgegen“ • Abb. entnommen aus: *Volk und Zeit. Beilage zum Hamburger Echo*, Nr. 25.1924, 6. Jg., 15.06.1924



Kat. Nr. 150.3 • „Dem Unheil entgegen“ • Abb. entnommen aus: *Volk und Zeit. Beilage zum Hamburger Echo*, Nr. 25.1924, 6. Jg., 15.06.1924

**Titel**

„Hinan zum Leben“

**Standort**

Reichsferienheim Friedrich-Ebert-Heim, Festsaal

**Datierung**

1924

**Technik**

nicht bekannt (bei Bähr 1924a als „freskoartig“ bezeichnet)

**Maße**mehrteilige Raumausmalung, genaue Maße nicht bekannt Gesamtgröße der bemalten Wandfläche ca. 50 m<sup>2</sup>**Zustand**

bis auf wenige Reste verloren

**Auftraggeber**

Jugendverband der Sozialistischen Arbeiterjugend (SPD-nah)

**Quellen und Literatur**

KAHL/NOWAK 2011, S. 67–70  
 REIMERS 2000, S. 61, Anm. 78 und S. 254f., Anm. 58  
 REIMERS 1999, S. 213  
 AUSST. KAT. ERFURT 1999, S. 376  
 NOWAK 1999A, S. 41/42  
 NOWAK 1999B, v. a. S. 374–376  
 MENZEL/NOWAK 1997, S. 10–13, 27

*Primärliteratur*

BÄHR 1924A  
 BÄHR 1924B  
 BÄHR 1924C

*Archiv der Arbeiterjugendbewegung, Oer-Erkenschwick*

II/82: 3 Motive aus der 10-teiligen Postkartenserie,  
 hrsg. v. Arbeiterjugend-Verlag Berlin, 1924, erhalten

*Angermuseum Erfurt*

Inv. Nr. X 724 Mappe „Hinan zum Leben“, mit Lithografien

**Querverweise***Weitere Wandbilder von Alfred Hanf*

1924 Friedersdorf, Volksschule Friedersdorf: Wandfriese mit Volksmärchen, Darstellungen heimischer Gewerbetätigkeit (Kat. Nr. 54)

*Weitere Wandbilder in Kinderheimen und Kinderferienheimen*

BAD FRANKENHAUSEN, Kinderkurheim: Karl Völker, Wandbilder von spielenden Kindern, 1927 (Kat. Nr. 3)  
 HALLE, Kindergarten in der Burgstraße, Jugendheim Klosterstraße, Kinderheim des Roten Kreuzes, und Kinderheim Gimritz: Erwin Hahs mit Schülern, abstrakte Wandgestaltung, 1926

HAMBURG, Alsterdorfer Anstalten (Christliches Erziehungsheim für Mädchen, Feuerbergstraße 43), Festsaal: Wilhelm Danneboom, Gesamtraumausmalung mit Szenen zu Abendmahl, Fußwaschung, Gethsemane, Auferstehung, 1921–1931 (Kat. Nr. 70)  
 LÜNEBURG, Kinderheim: Dorothea Maetzel-Johannsen, zwei Wandbilder mit spielenden Kindern, 1926 (Kat. Nr. 127)  
 WORPSWEDE, Barkenhoff, Diele: Heinrich Vogeler, Wandbildzyklus, 1920–1923, 1924–1928 (Kat. Nr. 153)

**Beschreibung/Bemerkung**

Das Reichsferienheim der Sozialistischen Arbeiterjugend in Tännich wurde am 18.5.1924 eröffnet. Zu diesem Anlass wurde auch der Wandbildzyklus von Alfred Hanf der Öffentlichkeit übergeben. Der Zyklus erstreckte sich über alle vier Wandflächen des Fest- und Speisesaales, über ca. 50 m<sup>2</sup>. Tür- und Fensteröffnungen bezog Hanf in seine Komposition mit ein. Unter dem Titel „Hinan zum Leben“ schilderte Hanf in expressionistischer Formsprache einen Zyklus des menschlichen Leben und Leidens. Die Wandmalerei mit meist lebensgroßen Figuren breitet sich nahezu lückenlos über alle Wandflächen aus. Dabei vermied Hanf perspektivische Darstellungen oder dreidimensionale Figurdurchbildungen und -überschneidungen, um die Flächigkeit der Wand in ihrer Charakteristik zu betonen.

Bereits zur Einweihung erschienen zwei kleine monografische Publikationen sowie ein Artikel in der Beilage zum Hamburger Echo Volk und Zeit. (BÄHR 1924A, BÄHR 1924B, BÄHR 1924C.)

Walter Bähr beschreibt in seiner Monografie sowohl den künstlerischen Stil als auch die Anordnung im Raum und die einzelnen Bildteile.

Als Beginn des Zyklus nennt er „Gewitterspannung“, daran anschließend der mit „Dem Unheil entgegen“ betitelte Bildteil. Bei KAHL/NOWAK 2011 findet sich eine detaillierte Rekonstruktion der Wandabwicklung. In den Fenstersternen stellte Hanf die vier Lebensalter mittels verschiedener Personenpaare dar: ballspielende Kinder, ringende Knaben, sich verbündende Männer sowie Philemon und Baucis, die stellvertretend für das Alter stehen.

Er zeichnete damit ein umfassendes Bild, das sowohl das Schicksal der Arbeiter thematisierte als auch diesem ein hoffnungsvolles Bild einer freien Menschheit als Zukunftsvision entgegengesetzte. Dafür verband er gleichsam religiöse Vorstellungen mit sozialistischem Gedankengut, was sich beispielsweise in dem mit „Aufstieg“ betitelten Teilbereich zeigt. Hier sitzt eine Mutter mit Kind an erhöhter Stelle auf einer Art Thron. Von rechts und links steigen männliche Aktfiguren zu ihr hinauf, die als Sinnbilder für den sich befreienden Menschen gelesen werden können.

Alfred Hanf gehörte 1919 zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe Jung Erfurt und engagierte sich hier maßgeblich.



## Kat. Nr. 151 • Waiblingen

Willi Baumeister

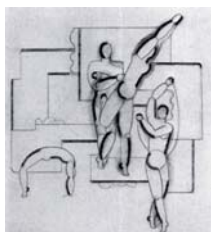
s. auch Abb. 80



Kat. Nr. 151.1 • Raumannsicht • Abb. entnommen aus: *die neue linie*, H. 8, April 1935, S. 20



Kat. Nr. 151.2 • Wandbildentwurf für das Krankenhaus Waiblingen, 1927/28 • Sammlung der Stadt Waiblingen, Schenkung der Eva Mayr-Stihl-Stiftung • Foto: Stadt Waiblingen



Kat. Nr. 151.3 • Sportler – Wandbildentwurf für das Krankenhaus Waiblingen, 1927/28 • Privatbesitz • Abb. entnommen aus: Ausst. Kat. Waiblingen 2003B, S. 35

### Titel

Ohne Titel (sog. Sportarten-Wandbild)

### Standort

Krankenhaus, sog. Döckerbau; Stirnwand im Treppenhaus

### Datierung

1928

### Technik

Öl auf einer in Öl gestrichenen Wand

### Maße

ca. 4,50 m x 4 m

### Zustand

nicht erhalten; 1938 aus politisch-ideologischen Gründen übertüncht; 1955 Krankenhausgebäude abgerissen

### Auftraggeber

nicht bekannt (vermutlich auf Initiative Richard Döckers)

### Quellen und Literatur

AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003 A

AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003 B

AUSST. KAT. STUTTGART 1982, S. 23

GROHMANN 1963, S. 46

### Primärliteratur

DÖCKER 1929, v. a. Abb. S. 28/29

### WBA

Tagebücher 1923–29

Korrespondenz (u. a. mit Postkarten Döcker an

Baumeister, 22.1., 5.2. und 18.2.1927)

Fotografie Nr. 1694 (Wandbild)

### DKA

NL Baumeister, Willi II B.

### Presse

Baumeister-Wandbild unter der Tünche. Im Waiblinger Krankenhaus als entartet übermalt – Könnte es nicht wieder freigelegt werden?, in: *Stuttgarter Zeitung*, vor 1955

*Stuttgarter Zeitung*, vor 1958 (in: DKA, NL Baumeister, Willi II, B)

Will Grohmann, Wandbilder von Oskar Schlemmer und Willi Baumeister, in: *Das Werk*, Heft 7, Jg. 18, Ein Haus am Meer. Berliner Bauausstellung, 1931, S. 193/194–202, mit. Abb. S. 201. (Grohmann 1931b)

Will Grohmann, Vermenschlichung der Architektur. Das Wandbild, in: *die neue linie*, H.8, April 1935, S. 18–20, mit Abb. S. 20 (Grohmann 1935)

**Entwürfe**

Wandbildentwurf für das Krankenhaus Waiblingen, 1927/28

Gouache, Tusche, Öl und Kreide auf Zeichenkarton, 50,6 x 42,5 cm

Sammlung der Stadt Waiblingen

Schenkung der Eva Mayr-Stihl-Stiftung

Provenienz: Dr. Richard Döcker, Stuttgart

hier Abb. Kat. Nr. 151.2

vgl. PONERT 1988, Z 281, S. 127

Sportler – Wandbildentwurf, 1927/28

Bleistift und Ölkreide auf Transparentpapier und Zeichenkarton, 55,2 cm x 48,8 cm

Privatbesitz

Provenienz: Rudolf Schief (ausführender

Malermeister)

hier Abb. Kat. Nr. 151.3

vgl. PONERT 1988, Z 280, S. 127

Wandbild-Entwurf Waiblingen, 1927/28

Bleistift, Farbstift und Ölkreide auf Zeichenkarton 55,1 cm x 41,4 cm

Privatbesitz

Provenienz: Dr. Richard Döcker, Stuttgart

vgl. PONERT 1988, Z 282, S. 127

Farbtafel

Dispersionsfarbe

73 cm x 38 cm

zuletzt 1991 im Besitz Rudolf Schiefs nachweisbar (vgl. Schreiben Martha Schaaf an Archiv Baumeister, 22.2.1991; mit Farbkarte für Waiblinger Wandbild; in WBA, Materialsammlung zum Waiblinger Wandbild); s. Abb. 83 in vorliegender Arbeit

Vgl. auch Gemälde „Springer“, 1925/26

Abb. in: Karl Konrad Düssel, Willi Baumeister, in:

*Das Neue Frankfurt*, Heft 2.1928, S. 64

Das hier erprobte Figurenpaar findet im Waiblinger Wandbild in der zentralen Gruppe der beiden männlichen Sportler eine Wiederaufnahme.

**Querverweise**

*Weitere Wandbilder von Willi Baumeister*

1914 Köln, Werkbundaustellung: Vier Werke im Wandbildzyklus „Altkölner Legenden“ (zusammen mit Oskar Schlemmer und Hermann Stenner unter Leitung von Adolf Hölzel)

1929 Essen, Museum Folkwang, Brunnensaal: Entwurf für ein Wandbild in der Laterne der Rotunde im Neubau des Museums (Kat. Nr. 45)

1930 Frankfurt Bornheim, Friedrich-Ebert-Schule: Entwurf für ein Wandbild (Kat. Nr. 50)

1937 Wuppertal, Wohnhaus Dr. Herberts: Wandbild auf Gartenwand

Außerdem Teilnahme an den Werkbundaustellungen 1922 und 1923 sowie der Bauausstellung 1924 mit den sog. Mauerbildern (baugebundene, non-figurative Gipsreliefs) typografische Gestaltung für die Werkbundaustellung 1927, Bauausstellung 1931

*Weitere Wandbilder in Krankenhäusern*

BERLIN, Charité, großer Hörsaal: Hugo Vogel, sog. Prometheus-Wandbild 1917–1920 (Kat. Nr. 8)

ERFURT, Hospital am Johannesring, Speisesaal: Charles Crodell, „St. Georg und St. Martin“, 1926 (Kat. Nr. 41)

HALLE, Polizeilazarett der Artilleriekaserne: Erwin Hahs mit Schülern, Farbgestaltung der Flure, Treppenhäuser und Innenräume, 1924–1926

**Beschreibung/Bemerkung**

Das Waiblinger Wandbild von Willi Baumeister wird in vorliegender Dissertation als eines von zwei Fallbeispielen ausführlich besprochen. Vgl. dazu vor allem Kapitel IV.2.

Baumeister zeigte in figurativ konstruktivistischer Formsprache zwei männliche und zwei weibliche Figuren als Akte/Halbakte bei unterschiedlichen sportlichen Tätigkeiten wie Seilspringen, Hammerwerfen oder eine Frau in Brückstellung. Er platzierte sie vor einem aus mehreren, meist monochromen Flächen angelegten Hintergrund. Die Figuren sind überlebensgroß ausgeführt und ihre Körper auf die wesentlichen tektonischen Elemente reduziert.

Er schafft so eine Typisierung der Figuren, die zu Sinnbildern des Zeitgeistes werden. Aktuelle Themen wie der neue Mensch, Körper- und Sportbegeisterung, Volksgesundheit und Freikörperkultur klingen an.

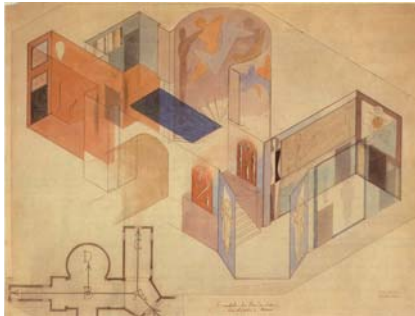
In der sachlich modernen Architektur des Gebäudes und seiner Anlage als Terrassenbau sind zahlreiche Aspekte der zeitgenössischen Licht-, Luft- und Sonnenbewegung umgesetzt, die als Verbindungsglied zwischen Gesundheit und Sport gesehen wurde.

Das Wandbild ist mehr inhaltlich an die Gebäudearchitektur gebunden als durch eine unmittelbar formale Entsprechung im Raumzusammenhang des Treppenhauses.

In der Ausführung des Wandbildes durch den Malermeister Rudolf Schief nach Entwürfen Baumeisters zeigt sich Baumeisters Haltung in der Tradition der Debatte um Typisierung und Individualisierung, die 1914 im Werkbundstreit einen Höhepunkt erreicht hatte. Hermann Muthesius hatte die Typisierung gegen den prominenten Verfechter der Individualisierung, Henry van der Velde, verteidigt. Ihnen galt die Idee als die grundlegende künstlerische Leistung, deren Umsetzung durchaus an die Industrie oder andere ausführende Dienstleister vergeben werden konnte.

## Kat. Nr. 152 • Weimar

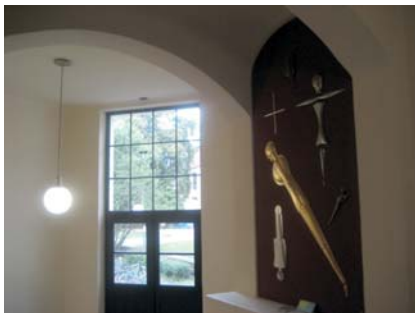
Oskar Schlemmer



Kat. Nr. 152.1 • Gesamtplan Wandgestaltung im Werkstattgebäude in Weimar, Bauhaus Weimar, 1923 • 42,5/42,9 x 55 cm • Privatsammlung, Courtesy Bühnen Archiv Oskar Schlemmer • Foto: Archiv C. Raman Schlemmer, 28824 Oggebbio (VB), Italia



Kat. Nr. 152.2 • Raumansicht während der Ausführung, Josef Hartwig mit Studierenden, 1923 • Abb. entnommen aus: Josef Hartwig, *Erinnerungen*, Frankfurt 1955, s. p.



Kat. Nr. 152.3 • Reliefs im Eingangsbereich, Rekonstruktion 1979 • Foto: Verfasserin, 2011



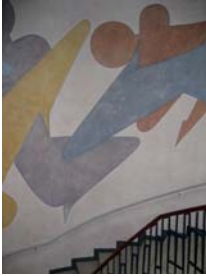
Kat. Nr. 152.4 • Reliefs im Eingangsbereich, Rekonstruktion 1979, Blick ins Treppenhaus • Foto: Verfasserin, 2011



Kat. Nr. 152.5 • Fresko im Treppenhaus (Detail), Rekonstruktion 1979–1981 • Foto: Verfasserin, 2011



Kat. Nr. 152.6 • Fresko im Treppenhaus (Detail), Rekonstruktion 1979–1981 • Foto: Verfasserin, 2011



Kat. Nr. 152.7 • Fresko im Treppenhaus  
(Detail), Rekonstruktion 1979–1981 •  
Foto: Verfasserin, 2011



Kat. Nr. 152.8 • Fresko im Treppenhaus  
(Detail), Rekonstruktion 1979–1981 • Foto:  
Verfasserin, 2011

### **Titel**

Ohne Titel (Fresken und verschiedene  
Reliefdarstellungen)

### **Standort**

Staatliches Bauhaus, Werkstattgebäude, Eingangs-  
bereich und Treppenhaus

### **Datierung**

1923

### **Technik**

Fresken, Wand- und Metallreliefs

### **Maße**

mehrteilige Wandarbeit über Eingangsbereich,  
Erdgeschoss und Treppenhaus

### **Zustand**

1930 abgeschlagen, teilweise rekonstruiert  
1979–1981

### **Auftraggeber**

anlässlich der ersten Bauhausausstellung  
1923 entworfen und realisiert

### **Quellen und Literatur**

AUSST. KAT. STUTTGART 2014, S. 23–25, 157f., 272f.,  
276

Christian Tesch, Oskar Schlemmers Wandgestaltun-  
gen, in: ECKHARDT 2009, S. 35–37

ECKHARDT 2009, S. 42–45

AUSST. KAT. BERLIN 2005, S. 16, 60f.

HÜNEKE 1990, S. 110–112, 232f.

HILLE 1988

AUSST. KAT. MANNHEIM 1988, Abb. S. 18, 53–63;  
Kat. S. 138, S. 145f.

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1987, S. 56.

SCHLEMMER 1977, S. 254, 271

HERZOGENRATH 1973, v. a. S. 34–62, 114, sowie  
Kat. Nr. 6, S. 204–207

Herfried Behr, Zum Problem Bauhaus und archi-  
tekturgebundene Kunst, in: *Bildende Kunst*, 1.1967,  
S. 48f.

Siegfried Tschiersky, Bauhaus und architektur-  
gebundene Kunst, in: *Bildende Kunst*, 1965, H. 10,  
S. 512–516

HILDEBRANDT 1952, S. 21, Kat. Wandbilder und  
Wandreliefs Nr. 4; Abb. 73–75

### *Quellen und Primärliteratur*

GROHMANN 1935

GROHMANN 1931b

Oskar Schlemmer: Barbara am Geist, in: Das Tage-  
buch 12 (1931), 17.1.1931, S. 115, wieder abgedruckt  
in: HÜNEKE 1990, S. 232f.

SCHLEMMER 1923, ebd. vgl. auch S. 340

Zur politischen Forderung/Voraussetzung für die  
Bauhausausstellung sowie zur Bauhausausstellung  
selbst vgl. STENZEL/WINKLER 1999, v. a. S. 65, 78

### Entwürfe

Gesamtplan Wandgestaltung im Werkstattgebäude  
in Weimar, Bauhaus Weimar, 1923  
Aquarell und Bleistift auf Papier  
42,5/42,9 x 55 cm  
Privatsammlung  
hier Abb. Kat. Nr. 152.1

zahlreiche weitere Entwürfe in Privatbesitz  
s. AUSST. KAT. MANNHEIM 1988, S. 138

### Querverweise

*Weitere Wandbilder u. a. baugebundene Werke von  
Oskar Schlemmer*

1914 Köln, Werkbundaussstellung: Vier Werke im  
Wandbildzyklus „Altkölner Legenden“ (zusammen  
mit Willi Baumeister und Hermann Stenner unter  
Leitung von Adolf Hölzel)  
1924 Weimar, Haus Meyer: Wandgestaltung in  
Privatraum  
1928–1931 Essen, Museum Folkwang: sog.  
Folkwangzyklus (Kat. Nr. 48)  
1930 Berlin, Verbandshaus der Metallarbeiter,  
Entwurf für eine Wandgestaltung (Kat. Nr. 6)  
1930 Berlin, Privathaus Erich Mendelsohn: Entwurf  
für einen Wandfries  
1931 Berlin, Lichtenberger Schulen: Entwurf für ein  
Wandbild (Kat. Nr. 7)  
1930/31 Zwenckau, Haus Dr. Rabe: Metalldraht-  
komposition  
1934/35 München, Deutsches Museum, Kongress-  
saal: Entwurf für ein Mosaik (nicht ausgeführt)  
1937 Bornim bei Potsdam, Haus Mattern: „Einheit  
von Körper-Seele-Geist“, malerisch-plastisches  
Wandbild  
1939/40 Stuttgart, Haus Dieter Keller: Wandbild  
Familie

Außerdem Teilnahme an der Internationalen Bau-  
ausstellung Berlin 1931:  
Wandgestaltung einer eigenen Ausstellungs-  
koje mit Integration älterer, eigener Skulpturen  
(Bauplastik R, 1919, und Abstrakte Figur, 1921/23)

### Beschreibung/Bemerkung

Schlemmer beschrieb seine Wandgestaltung im  
Werkstattgebäude als eine „malerisch-plastische  
Ausgestaltung“ der Räume. Er löste sich damit  
von der reinen Wandmalerei, setzte sich aber auch  
deutlich von den rein abstrakten farbigen Wand-  
gestaltungen ab, wie sie Herber Bayer und Hinnerk  
Scheper im Hauptgebäude realisierten. Peter Keler  
und Farkas Molnár hatten eine gegenstandslose  
Farbgestaltung für die Durchfahrt zum Hof  
entwickelt.

Vor allem unter Schepers Leitung der Klasse für  
Wandmalerei standen rein abstrakte Farb-Raum-  
Konzepte und Farbleitsysteme im Fokus.  
Schlemmer arbeitete zwar abstrahierend, löste sich  
aber nie vollkommen von der menschlichen Figur.

Im Werkstattgebäude kombinierte er Wandreliefs  
und Wandbilder zu diesem Thema. Die Eingangstür  
wurde im Innern gesäumt von zwei Reliefs der  
sogenannten Tempelhüter, auch an der Decke über  
dem Eingang war ein Relief angebracht; ebenso  
zwei reliefplastische Felder mit je vier abstrahierten  
Figurinen vor monochromem Hintergrund seitlich  
des ersten Treppenaufgangs. Diese Figurenreliefs  
sind heute wieder als Rekonstruktionen in ihrem  
metallischen Glanz (silber und gold) vor einem  
tiefroten Hintergrund sichtbar.

Der untere Flur sowie das große Treppenhaus waren  
mit verschiedenen einzelnen großfigurigen Fresken  
versehen. Davon ist heute nur der Figurenreigen im  
Treppenhaus rekonstruiert.

Die ursprüngliche Situation wurde von Herzogen-  
rath ausführlich in zahlreichen Schwarz-Weiß-Foto-  
grafien dokumentiert.

## Kat. Nr. 153 • Worpswede

Heinrich Vogeler



Kat. Nr. 153.1 • Raumansicht, um 1926 •  
Foto: Worpsweder Archiv



Kat. Nr. 153.2 • Raumansicht, um 1926 •  
Foto: Worpsweder Archiv



Kat. Nr. 153.3 • Detailansicht • Abb. entnommen  
aus: HIELSCHER 1977, S. 271



Kat. Nr. 153.4 • Detailansicht • Abb. entnommen  
aus: HIELSCHER 1977, S. 271

### Titel

Ohne Titel (Ausmalung der zentralen Diele)

### Standort

Barkenhoff, Diele

### Datierung

1920–1923, 1924–1926

### Technik

Fresken

### Maße

mehrteilige Ausmalung, genaue Werkmaße nicht bekannt; Raumgröße ca. 4 m x 8 m, Höhe des Bildstreifens max. ca. 1,80 m

### Zustand

nicht erhalten; seit 1927 zunächst von Wachs-  
tuchrollos verdeckt, 1938/39 bei Umbauarbeiten  
zerstört

### Auftraggeber

aus Eigeninitiative von Heinrich Vogeler entstanden

### Quellen und Literatur

NOLTENIUS 2013, v. a. S. 96–104

AUSST. KAT. WORPSWEDE 2012

BRESLER 2009, v. a. S. 82

BRESLER 2006

ERLAY 2004, v. a. S. 386f., 388–404

AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991

ERLAY 1981

Erlay 1979

HIELSCHER 1977

KERBS 1974/1927

PFORTE 1972, S. 13

ERLAY 1972

AUSST. KAT. WORPSWEDE 1972

LIEBAU 1961

### Quellen und Primärliteratur

Protokoll der 237. Sitzung des Preußischen  
Landtags vom 18.1.1927, Protokollveröffentlichung  
Spalte 16376

*Der Rote Helfer*, 3. Jg., Nr. 2, Februar 1927

VOGELER 1921

VOGELER 1920

DKA, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*

Die Wandbilder von Heinrich Vogeler, Worpswede,  
die unter behördlichem Zwang entfernt werden  
müssen, in: *Die Literarische Welt*, Nr. 8, 3. Jg.,  
25.2.1927

in: NL Vogeler, Heinrich III B

### Querverweise

*Weitere baugebundene Arbeiten von Heinrich Vogeler*

1904 Bremen, Güldenammer: ornamentale Raum-  
gestaltung (Mobiliar, Ausstattung, Türen, Wände)

*Weitere Wandbilder in Kinderheimen und Kinderferienheimen*

BAD FRANKENHAUSEN, Kinderkurheim: Karl Völker, Wandbilder von spielenden Kindern, 1927 (Kat. Nr. 3); HALLE, Kindergarten in der Burgstraße, Jugendheim Klosterstraße, Kinderheim des Roten Kreuzes, und Kinderheim Gimritz: Erwin Hahs mit Schülern, abstrakte Wandgestaltung, 1926; HAMBURG, Alsterdorfer Anstalten (Christliches Erziehungsheim für Mädchen, Feuerbergstraße 43), Festsaal: Wilhelm Danneboom, Gesamttraumausmalung mit Szenen zu Abendmahl, Fußwaschung, Gethsemane, Auferstehung, 1921–1931 (Kat. Nr. 70) LÜNEBURG, Kinderheim: Dorothea Maetzel-Johannsen, zwei Wandbilder mit spielenden Kindern, 1926 (Kat. Nr. 127) TÄNNICH, Reichsferienheim Friedrich-Ebert-Heim, Festsaal: Alfred Hanf, Wandbildzyklus „Hinan zum Leben“, 1924 (Kat. Nr. 150)

**Beschreibung/Bemerkung**

Heinrich Vogelers Ausmalung der zentralen Diele des Barkenhoffs in Worpsswede ist in der Literatur umfangreich dokumentiert. Besonders ergiebig sind der Ausstellungskatalog von 1991 sowie Breselers Publikationen von 2006 und 2009 und der Reprint der zeitgenössischen Dokumentation „... gegen Kind und Kunst“ aus dem Jahr 1927 (KERBS 1974/1927)

Vogeler hatte 1920 aus Eigeninitiative begonnen, den Barkenhoff, den er seit Beginn des Jahrhunderts mit seiner Familie als Privathaus genutzt und aus dem Geist des Jugendstils zu einem Gesamtkunstwerk geformt hatte, mit expressionistischen und politisierten Wandmalereien auszustatten. 1919 hatte er hier die Arbeitsschule und Kommune Barkenhoff gegründet.

Die erste Ausstattungsphase fand von 1920–1923 statt; in dieser Zeit wurde der Hof als Tagungsstätte, Lebens- und Wohnort kommunistischer Arbeiter und Soldaten genutzt. Seit 1923 schickte die Rote Hilfe Kinder russischer Gefangener auf den Barkenhoff. 1924 verkaufte Vogeler den Hof an die neue Trägergesellschaft die Quieta Erholungsstätten GmbH. 1924–1926 arbeitete er jedoch erneut an den Wandbildern, die er zunehmend politischer gestaltete und mehr und mehr Themen der Arbeiterbewegung einband.

Unmittelbar nach Fertigstellung und vor allem im Jahr 1927 entstand massiver Protest gegen die Ausmalungen auf Landesebene; Vogeler konnte jedoch einen Kompromiss erwirken, sodass die Werke zunächst nicht zerstört, sondern nur durch Rollvorhänge verdeckt wurden. Endgültig zerstört wurden die Werke 1938 beim Umbau des Barkenhoffs.

Auf den Wänden der zentralen Speisediele realisierte Vogeler insgesamt sechs Bilder, die den gesamten Bereich zwischen Lamperie und Decke ausfüllten. Die freiliegenden Balken nutzte er als trennende Elemente und bemalte sie teilweise.

Ebenso nutzte er Türdurchbrüche, Wandvorsprünge oder den Kamin als raumimmanente, kompositions-determinierende Elemente.

Zentrales Motiv fast aller Werke ist der arbeitende Mensch, der sich im Kollektiv gegen die herrschende Klasse aufbäumt. Diese Thematik des Klassenkampfes setzte er mithilfe vielfiguriger Bilder um, die er mit Bildunterschriften und kämpferischen Parolen explizit verdeutlicht. Dabei finden auch Kompositionsprinzipien seiner in Moskau entwickelten, kristallin aufgebauten und vielfigurigen Komplexbilder Anwendung.

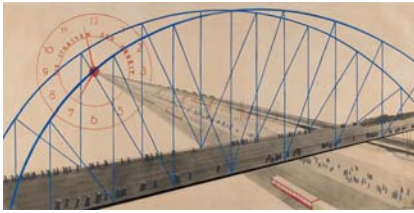
Über dem zentralen Kamin war das Symbol der Kommune zu sehen, eine große schützende Hand, in der ein Kind sitzt.

Vogeler schuf kein Monumentalgemälde, sondern mehr eine Wandmalerei im Stile einer Biblia pauperum, die den Kindern und Jugendlichen die zentralen kommunistischen Inhalte und Werte vermitteln sollte.



## Kat. Nr. 154 • Ohne Ortsangabe

Oskar Nerlinger



Kat. Nr. 154 • Foto: Michael Setzpfandt, Berlin  
© Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII  
60/1226x

### Künstler

Oskar Nerlinger

### Titel

„Die Straßen der Arbeit“ (Wandbildentwurf)

### Datierung

1930

### Technik

Tempera auf Pappe; nicht als Wandbild ausgeführt

### Maße

79,5 cm x 159 cm

### Zustand

erhalten, Märkisches Museum Berlin (Inv. Nr. VII  
60/1226 x)

### Auftraggeber

ohne Auftraggeber

### Quellen und Literatur

Brigitte Lohkamp: Malerei, in: BILLETER/FRANZ  
1979, S. 115–235, Abschnitt: Wanddekoration und  
Raumgestaltung in den zwanziger Jahren, ebd.,  
S. 182–184  
HIELSCHER 1977, S. 276f.

Märkisches Museum – Stiftung Stadtmuseum Berlin  
Inventarnummer: VII 60/1226 x

### Presse

Durus (d. i. Alfréd Keményi), in: *Die Rote Fahne*,  
Feuilleton, 1.10.1930

### Querverweise

Keine weiteren Wandbilder von Oskar Nerlinger  
bekannt.

### Beschreibung/Bemerkung

Die von Nerlinger entwickelte Spritztechnik  
mit Schablonen reduzierte die künstlerische  
Handschrift auf ein Minimalmaß und eignete sich  
aufgrund ihrer relativ einfachen Übertragbarkeit  
besonders gut für Plakat- und Wandgestaltung.

Bei „Die Straßen der Arbeit“ handelt es sich um  
ein Querformat, das im Wesentlichen aus drei  
Elementen besteht: im linken Bildteil eine auf ihre  
wesentlichen Bestandteile reduzierte Uhr, aus  
deren Zentrum sich ein Strom aus Gleisen, Straßen  
und Arbeitermassen an einem Kanal diagonal in  
die rechte untere Bildecke erstreckt. Dieser Strahl  
wird von der dominierenden, dunklen Eisenbrücke  
diagonal gekreuzt, die sich von links vorn über die  
gesamte Bildbreite erstreckt. Die Arbeiter sind als  
kleine schematisierte Figuren dargestellt.

Nerlinger gehörte zur Gruppe „Die Abstrakten“, die  
sich 1924 gebildet hatte. Neben ihm und seiner  
Frau Alice Lex-Nerlinger gehörten die Künstler Ernst

Oskar Albrecht, Paul Fuhmann, Adolf Kögelsperger und László Peri an. Ab 1932 nannten sie sich „Die Zeitgemäßen.“

Auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1930 konnten sich „Die Abstrakten“ in drei Räumen präsentieren; in einem war der Wandbildentwurf „Die Straße der Arbeit“ ausgestellt und hier als Freskoentwurf benannt; allerdings ohne Angabe, ob es einen konkreten Bestimmungsort oder Initiator/Auftraggeber gab.

Bereits auf der Großen Kunstausstellung 1928 hatte Nerlinger eine konstruktivistische Raumgestaltung geschaffen.

Sein Werk wurde immer wieder als besonders geeignet für Wandmalerei/-gestaltung beschrieben, jedoch lassen sich außer den hier genannten keine eindeutigen Wandbilder oder Wandbildentwürfe nachweisen.

## Wandbilder in Schulen

- BERLIN, Lichtenberger Schulen, Vestibül: Oskar Schlemmer, Entwurf für ein Wandbild, 1931 (Kat. Nr. 7)
- ECKERNFÖRDE, Pestalozzischule, Aula: Käte Lassen, „Schwertertanz“, 1936–39
- ERFURT, Katholische Vorbereitungsschule: Charles Crodel, Entwurf für ein Hausschild „Thüringer Mutter“, vermutlich 1924 (Kat. Nr. 40)
- FLENSBURG, Altes Gymnasium, Aula: Käte Lassen, „Petri Fischzug“, 1913–1922 (Kat. Nr. 49)
- FRANKFURT, Bornheim, Friedrich-Ebert-Schule: Willi Baumeister, Entwurf für ein Wandbild, 1930 (Kat. Nr. 50); Max Beckmann, Stilleben mit Musikinstrumenten (Supraporte), 1930 (Kat. Nr. 52)
- FRIEDERSDORF, Volksschule Friedersdorf: Alfred Hanf, Wandfriesen mit Volksmärchen und Darstellungen heimischer Gewerbetätigkeit, 1924 (Kat. Nr. 54)
- HALLE, Martinschule: Karl Völker, Entwurf für ein Wandbild „Neues Land und Sonnenstrahl“, 1920 (Kat. Nr. 65)
- HAMBURG, Emilie-Wüstenfeld-Schule, Treppenhause: Gretchen Wohlwoll, „Literatur, Kunst, Beschäftigung mit der Natur“, 1931 (Kat. Nr. 105)
- Gewerbeschule für Mädchen an der Uferstraße, Lehrerinnen- und Konferenzzimmer: Antia Réé, „Die Klugen und die törichten Jungfrauen“, 1929 (Kat. Nr. 96)
- Jugendheim: Eduard Hopf, Wandbild mit Wandervogel-Szenen, 1929 (Kat. Nr. 82)
- Handelsschule an der Schlangkreye, Jugendheim: Kurt Löwengard, „Arbeiter im Hamburger Hafen“, 1929/30 (Kat. Nr. 91)
- Lichtwarkschule, Aula: Otto Fischer-Trachau, Deckengemälde „Jugend“, 1924 (Kat. Nr. 75)
- Lyceum am Lübecker Tor Feld, Aula: Otto Fischer-Trachau, „Streben nach Erkenntnis“, 1925 (Kat. Nr. 76)
- Oberrealschule Im Alstertal, Treppenhause: Karl Kluth, Wandbild „Jugendliche“ (Lob der Leibesübung), 1930 (Kat. Nr. 88)
- Oberrealschule für Mädchen an der Caspar-Voght-Straße, Gymnastiksaal: Anita Réé, „Orpheus mit den Tieren“, 1931 (Kat. Nr. 97)
- Realgymnasium des Johanneums, Eingangshalle: Otto Fischer-Trachau, Wandbild Kriegerehrung und farbige Wandgestaltung, sowie ornamentale Fenster, 1920 (Kat. Nr. 71)
- Siedlungsschule Langenhorn Nord, Gymnastikraum: Otto Thämer, „Pferdeführer“, 1930/31 (Kat. Nr. 101); Östliches Treppenhause: Eduard Bargheer, Wandbild Männer bei der Gartenarbeit/Landgewinnung, 1936; ebd. Walther Schneider, Wandbild „Verfassungsfeier“, vor 1933 (Kat. Nr. 98)
- Volksschule an der Bogenstraße, Aula/Vortragssaal: Heinrich Stegemann, Wandbilder „Kraft und Schönheit“, 1931/32 (Kat. Nr. 99); Kurt Löwengard, Entwurf für ein Wandgemälde, 1933 (Kat. Nr. 92)
- Volksschule Amalie-Dietrichs-Weg, Eingang zur Turnhalle: Willem Grimm, Turnstilleben, 1930 (Kat. Nr. 77)
- Volksschule „Beim Pachthof“, Turnhalle: Erich Hartmann, Wandbild mit Ballspielern am Strand, 1931 (Kat. Nr. 81); Willem Grimm, Wandbild mit Ostseelandschaft, 1931 (Kat. Nr. 78)
- Volksschule Fuhlsbüttel, Turnhalle mit Bibliothek und Bühne: Erich Hartmann, „Unterricht im Freien“, 1926 (Kat. Nr. 79)
- Volksschule Graudenzer Weg, Verbindungsflur im Erdgeschoss: Karl Kluth, „Lebensfreude“, 1931 (Kat. Nr. 89)
- Volksschule Marienthaler Straße: Künstler nicht bekannt, Szenerie mit wilden Tieren und Haustieren, Gebirgslandschaft mit Eisenbahn und Flugzeug, 1929 (Kat. Nr. 106)
- Volksschule Osterbrook, Aula: Fritz Kronenberg, „Unterelbe“, 1931 (Kat. Nr. 90)
- Volksschule Schaudinnsweg, Aula, Stirnwand: Otto Thämer, „Die Quelle“ und „Aufbau“, 1931 (Kat. Nr. 102)
- Volksschule auf der Veddel, Gymnastiksaal: Otto Thämer, Wandbild mit idealem Menschenpaar/ Formen der Leibesübung, 1931/32 (Kat. Nr. 103); Treppenhause: Paul Kayser, Wandbild mit Stilleben zum Thema Cuxhaven, 1931 (Kat. Nr. 87); Treppenhause: Eduard Hopf, Wandbild mit Mädchenakten in der Natur, 1931/32 (Kat. Nr. 83); Eduard Kasper, Wandbild, um 1931 (Kat. Nr. 86); Lehrerzimmer: Arnold Fiedler, Segelschiffhafen, 1931 (Tafelbild)
- Volksschule Wendenstraße, Aula: Rolf Nesch, „Hafenarbeit“, 1929 (Kat. Nr. 95)
- JENA, Lyceum: Charles Crodel, Entwurf für ein Wandbild zum Thema Lebensalter /-tag, 1926 (Kat. Nr. 108)
- KEMPTEN, Lyceum: Josef Hengge, Kriegerehrenmal als Fassadenmalerei, um 1933
- KÖLN, 1915
- Katholische Volksschule, Außenbau: Künstler nicht bekannt, Wandbild „David und Goliath“, um 1924 (Kat. Nr. 118)
- OBER-HAMBACH, Odenwaldschule, Trude-Haus, Wohnung Dülberg, Gymnastikzimmer und Alkoven: Ewald Dülberg, sieben Wandbilder („Fabrikstadt“/ „Großstadt“/ „Zusammenbruch“/ „Neue Menschen“/ „Tor des Paradieses“/ „Paradieslandschaft“/ „Tierparadies“), 1919–1920 (Kat. Nr. 143)
- SIEGGRABEN (Österreich), Volksschule, Vorhallen: Franz Kaym mit Alfons Hetmanek, Fresken zur Einprägung des Sternenhimmels, 1926–1928

# VII.

# VERZEICHNISSE

# 1. Abkürzungsverzeichnis

## 1.1 Archive

|           |                                                                         |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------|
| ADM       | Archiv Deutsches Museum                                                 |
| ArchM TUM | Architekturmuseum der TU München                                        |
| BAB       | Bundesarchiv Berlin                                                     |
| DKA       | Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg          |
| GStA PK   | Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin                  |
| HStA Düs  | Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen          |
| HistA K   | Historisches Archiv der Stadt Köln                                      |
| StA D     | Stadtarchiv Düsseldorf                                                  |
| StA F     | Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main (Stadtarchiv Frankfurt) |
| StA Fl    | Stadtarchiv Flensburg                                                   |
| StA Hat   | Stadtarchiv der Stadt Hattingen                                         |
| StA Hbg   | Staatsarchiv Hamburg                                                    |
| StA M     | Stadtarchiv München                                                     |
| SUB Hbg   | Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg                              |
| WBA       | Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart                              |

## 1.2 Allgemeine Abkürzungen

|             |                                                          |
|-------------|----------------------------------------------------------|
| Ausst. Kat. | Ausstellungskatalog                                      |
| DWB         | Deutscher Werkbund                                       |
| gedr.       | gedruckt                                                 |
| hs.         | handschriftlich                                          |
| ms.         | maschinenschriftlich                                     |
| RKW         | Reichskunstwart                                          |
| RM          | Reichsmark                                               |
| RWV/RWVbK   | Reichswirtschaftsverband bildender Künstler Deutschlands |
| Slg. Kat.   | Sammlungskatalog                                         |
| s. p.       | sine pagina/ohne Seitenangabe                            |

## 2. Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

### 2.1. Quellentexte und Primärliteratur

- **ARBEITSRAT 1919** Arbeitsrat für Kunst (Hrsg.), *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*, Berlin 1919.
- **ARBEITSRAT 1919/1979** Arbeitsrat für Kunst, Fragen, die der Klärung bedürfen, 1919 (Umfrage und ausgewählte Antworten), in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln 1979, S. 74–91.
- **ARNTZ/TSCHINKEL 1934** Gerd Arntz und Augustin Tschinkel, *f. w. seiwert gemälde. grafik.schriften*, Prag 1934.
- **AUSST. KAT. BADEN-BADEN 1935** *Schweizer Wandmalerei der Gegenwart*, mit einem Vorwort von Dr. Kurt Martin, Ausst. Kat. Ausstellungsgebäude, Baden-Baden 1935.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1926A** *Große Berliner Kunstausstellung. Farbige Raumkunst 1926*, Ausst. Kat. Landesausstellungsgebäude Am Lehrter Bahnhof, hrsg. v. Verein Berliner Künstler, Berlin 1926.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1926B** *Das Wissen um Expressionismus. Führer durch die Ausstellung der Abstrakten*, Ausst. Kat. Große Berliner Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, hrsg. v. Gustav Eugen Diehl, Berlin 1926. (Titel und Typographische Gestaltung des Kataloges Oscar Nerlinger)
- **AUSST. KAT. BERLIN DÜSSELDORF 1929** *Willi Baumeister*, Ausst. Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin 1929.
- **AUSST. KAT. DRESDEN 1917** *Ludwig von Hofmann. Erstmaliger Überblick über das Schaffen des Künstlers, 1891–1916*, mit einer Einleitung von Dr. Edwin Redslob, Ausst. Kat. Galerie Ernst Arnold, Dresden 1917.
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1922** *Katalog der Ersten Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1922*, Ausst. Kat. Haus Leonhard Tietz AG Düsseldorf, Veranstalter: Das Junge Rheinland, Düsseldorf 1922.
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1926** *Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*, Amtlicher Katalog, 2. Auflage, Stand Mitte Juni, Düsseldorf 1926.
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1927** *Gesolei. Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen Düsseldorf*, Ausst. Kat. Große Ausstellung Düsseldorf, Arthur Schlossmann (Hrsg.), Düsseldorf 1927. Zweibändig
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1928** *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928*, Ausst. Kat. Düsseldorf 1928.
- **AUSST. KAT. FREIBURG 1916** *Hölzel und sein Kreis*, Ausst. Kat. Kunstverein Freiburg, Stuttgart 1916.
- **AUSST. KAT. HAMBURG 1925** *Katalog der ersten Ausstellung der Hamburgischen Sezession*, Hamburgische Sezession (Hrsg.), Hamburg 1925.
- **AUSST. KAT. HAMBURG 1928** *8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. März 1928* Kunstverein Hamburg, Hamburg 1928.
- **AUSST. KAT. HAMBURG 1932** *Katalog der 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Gemälde, Plastik, Aquarelle, Grafik*, Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg, Hamburg 1932.

- **AUSST. KAT. HANNOVER 1930** *Das schöne Wandbild*, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover e. V., Hannover 1930.
- **AUSST. KAT. KARLSRUHE 1936** *Deutsche Wandmalerei der Gegenwart*, Ausst. Kat. Städtische Ausstellungshalle Karlsruhe, Karlsruhe 1936.
- **AUSST. KAT. KÖLN 1914** *Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914*, Mai bis Oktober, Köln 1914.
- **AUSST. KAT. KÖLN 1929** *Raum und Wandbild*, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Osnabrück 1929.
- **AUSST. KAT. MANNHEIM 1925** *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, hrsg. v. Gustav Friedrich Hartlaub, Mannheim 1925.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN 1922** *Deutsche Gewerbeschau München 1922, Amtlicher Führer*, hrsg. v. Ausstellungsleitung, München u. a. 1922.
- **AUSST. KAT. PARIS 1927** *Willi Baumeister*, Ausst. Kat. Galerie d'art contemporain, Paris 1927.
- **AUSST. KAT. STUTTGART 1927** *Innenräume, Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung“, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, Ausst. Kat. Werkbundausstellung, hrsg. v. Werner Gräff, Stuttgart 1928.
- **AUSST. KAT. ZÜRICH 1934** *Neue Schweizerische Wandmalerei*. Ausst. Kat. Züricher Kunsthaus, Zürich 1934.
- **BÄHR 1924A** Walter Bähr, *Die Wandgemälde von Alfred Hanf im Reichsferienheim der Sozialistischen Arbeiterjugend Deutschlands*, Berlin 1924.
- **BÄHR 1924B** Walter Bähr, *Hinan zum Leben: farbige Original-Steindrucke nach Wandgemälden im Gutsschloß Tännich, Reichsferienheim des Verbandes der Sozialistischen Arbeiterjugend Deutschlands*, Berlin 1924.
- **BÄHR 1924C** Walter Bähr, Tännich, das Reichsferienheim der Sozialistischen Arbeiterjugendvereine Deutschlands, in: *Volk und Zeit. Beilage zum Hamburger Echo*, Nr. 25.1924, 6. Jg., 15.6.1924, s. p.
- **BAUM 1913** Julius Baum, *Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart*, bearb. von Julius Baum in Gemeinschaft mit Max Diez, Eugen Gradmann, Gustav Keyssner, Gustav E. Pazaurek, Heinr. Weizsäcker, hrsg. mit Unterstützung Sr. Majestät des Königs Wilhelm II. von Württemberg, der Kgl. Württ. Ministerien des Kirchen- und Schulwesens und der Finanzen, der Kunstfördernden Vereine Stuttgarts und zahlreicher Kunstfreunde, Stuttgart 1913.
- **BAUMEISTER 1925** Willi Baumeister, Das Mauerbild und einiges über die Fläche in der Malerei, in: *Die Baugilde*, 7, 1925, Heft 17, S. 1186f.
- **BAUMEISTER 1926A** Willi Baumeister, Raum und Farbe, in: *Das Werk*, 13, 1926, 7, S. 224.
- **BAUMEISTER 1926B** Willi Baumeister, Moderne Baukunst, in: *Die Bauzeitung Stuttgart* (23. Jahrgang), vereinigt mit Süddeutsche Bauzeitung München (36. Jahrgang), Heft 45, 13.11.1926, S. 373. Schluss des Artikels in: *Die Bauzeitung Stuttgart* (23. Jahrgang), vereinigt mit Süddeutsche Bauzeitung München (36. Jahrgang), Heft 46, 20.11.1926, S. 379.
- **BAUMEISTER 1926C** Willi Baumeister, Das Mauerbild, in: *Große Berliner Kunstausstellung. Führer durch die Ausstellung der Abstrakten*, Berlin, 1926, S. 36.



- **BAUMEISTER 1927** Willi Baumeister, Wandschmuck, in: Werner Gräff (Hrsg.), *Innenräume. Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundaustellung „Die Wohnung“, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, Stuttgart 1928, S. 137. (Gräff 1928)
- **BECHER U. A. 1919** Johannes R. Becher u. a., *An alle Künstler!*, Berlin 1919; Nachdruck des Kölner Zentralkomitees schöpferischer Anarchismus e. V. Köln 1970.
- **BECKER 1919** Carl Heinrich Becker, *Kulturpolitische Aufgaben des Reiches*, Leipzig 1919.
- **BEHRENS 1909** Peter Behrens, Was ist monumentale Kunst?, in: *Kunstgewerbeblatt*, Neue Folge 20.3 (1909), S. 46–48.
- **BEHRENS 1919** Peter Behrens, Die Reform der künstlerischen Erziehung, in: *Der Geist der neuen Volksgemeinschaft*, hrsg. v. Zentrale für Heimatdienst, 1919, S. 93–106.
- **BOELITZ 1924** Otto Boelitz, *Der Aufbau des preußischen Bildungswesens nach der Staatsumwälzung*, Berlin 1924.
- **BOSSERT 1928** Helmuth Theodor Bossert, *Farbige Dekorationen. Beispiele dekorativer Wandmalerei vom Altertum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1928.
- **BURGER 1913** Fritz Burger, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, 2 Bde., München 1913 (2. Aufl. 1918/3. Aufl. 1918/4. Aufl. 1920).
- **CREUTZ 1923** Max Creutz, Die neuen Wandmalereien Professor Thorn Prikkers im Kaiser Wilhelm Museum zu Krefeld, in: *Krefelder Zeitung* v. 22.11.1923.
- **CREUTZ 1925** Max Creutz, *Johan Thorn-Prikker*, [sic!] Mönchengladbach 1925.
- **DENKSCHRIFT KUNSTREFERAT 1922** Denkschrift über die Tätigkeit des Referates für bildende Kunst im Etatsjahre 1921, 4.10.1922, in: *Sammlung der Drucksachen des Preußischen Landtags (Anlagen zu den Sitzungsberichten)*. 1. Wahlperiode (begonnen am 10.3.1921). 15 Bde., Berlin 1921–24, Dr. 3677, S. 4354–4358.
- **DENKSCHRIFT MUSEUMSWESEN 1922** Denkschrift über die geplante äußere Gestaltung des Berliner Museumswesens, 30.1.1922, in: *Sammlung der Drucksachen des Preußischen Landtags (Anlagen zu den Sitzungsberichten)*. 1. Wahlperiode (begonnen am 10.3.1921). 15 Bde., Berlin 1921–24, Dr. 1945, S. 2190–2194. (Bd. 4)
- **DÖCKER 1929** Richard Döcker, *Terrassen Typ. Krankenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlungshaus, Miethaus und die Stadt*, Stuttgart 1929.
- **DOEBERL 1930/31** Michael Doeberl u. a. (Hrsg.), *Das akademische Deutschland*, Berlin 1930/31. (Mehrbändig, Bd. 1–5; Bd. 1: *Die deutschen Hochschulen in ihrer Geschichte, 1930*; Bd. 2: *Die deutschen Hochschulen und ihre akademischen Bürger, 1931*; Bd. 3: *Die deutschen Hochschulen in ihren Beziehungen zur Gegenwartskultur, 1930*; Bd. 4: *Die Wappen der deutschen Korporationen des In- und Auslandes, 1931*; Bd. 5: *Register-Band, 1931*.)
- **DOERNER 1921** Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München*, München 1921.
- **DOESBURG 1918 (1967)** Theo van Doesburg, Aufzeichnungen über monumentale Kunst, in: *De Stijl*, 2. Jg. (1918), Nr. 1, 10ff.; Übersetzung in: Hans Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967, S. 96–100.
- **EBERLEIN 1929** Kurt Karl Eberlein, *Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829–1929. Zur Feier des Hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins*, Düsseldorf 1929.

- **EIBNER 1926** Alexander Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*, München 1926.
- **FESTSCHRIFT HAMBURG 1925** *Hamburg in seiner wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung für Deutschland. Festschrift für die deutsche Lehrerversammlung in Hamburg 1925*, hrsg. v. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens, Ortsausschuss Hamburg, Hamburg 1925.
- **FISCHER 1902** Theodor Fischer, Das Schulgebäude, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig 1902 (Kunsterziehung 1902), S. 76–97.
- **FLUGBLATT ARBEITSRAT 1918** *Flugblatt des Arbeitsrates für Kunst, Ein neues künstlerisches Programm*, erschienen erstmals am 18.12.1918 in *Bauwelt* und anderen Zeitschriften und Zeitungen; wieder abgedruckt in: *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921*, Ausstellung mit Dokumentation, Akademie der Künste Berlin, Konzept u. Kat. Manfred Schlösser, Berlin 1980, S. 87.
- **FLUGBLATT ARBEITSRAT 1919** *Flugblatt des Arbeitsrates für Kunst*, abgedruckt in: STENEBOERG 1987, S. 2–9.
- **GRAEF 1910** Botho Graef, *Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena*, Jena 1910.
- **GRÄFF 1928** Werner Gräff (Hrsg.), *Innenräume. Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundaussstellung „Die Wohnung“, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, Stuttgart 1928.
- **GROHMANN 1931A** Will Grohmann, Oskar Schlemmers Wandbilder im Folkwang-Museum, Essen, in: *Das Kunstblatt*, XV. Jg. 1931, S. 23–24.
- **GROHMANN 1931B** Will Grohmann, Wandbilder von Oskar Schlemmer und Willi Baumeister in: *Das Werk*, Heft 7, Jg. 18, 1931, S. 193f.–202.
- **GROHMANN 1935** Will Grohmann, Vermenschlichung der Architektur. Das Wandbild, in: *Die neue Linie*, H.8, April 1935, S. 18–20.
- **GROPIUS 1919A** Walter Gropius, Rede vor der Mitgliederversammlung des AfK, 22. März 1919, in: *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921*, Ausstellung mit Dokumentation, Akademie der Künste Berlin, Konzept u. Kat. Manfred Schlösser, Berlin 1980 (Ausst. Kat. Berlin 1980), S. 106f.
- **GRUNDSÄTZE WETTBEWERBE 1919**, Grundsätze für das Verfahren bei Wettbewerben auf dem Gebiete der bildenden Kunst und des Ingenieurwesens, aufgestellt auf Grund der Beratungen (13. Dez. 1912) der Vertreter nachgenannter Vereinigungen: Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft/Berliner Bildhauer-Vereinigung/Deutscher Künstlerbund/Deutscher Werkbund/Künstlerverband Deutscher Bildhauer/Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine/Verband Deutscher Buchgewerbekünstler/Verband Deutscher Illustratoren/Verband Deutscher Kunstgewerbe-Vereine; in: *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, 3.1919, S. 99–101.
- **GUT 1928** Albert Gut, *Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkriege. Seine Entwicklung unter der unmittelbaren und mittelbaren Förderung durch die deutschen Gemeindeverwaltungen*, München 1928.
- **HANDWÖRTERBUCH WOHNUNGSWESEN 1930** *Handwörterbuch des Wohnungswesens*, im Auftrag des Deutschen Vereins für Wohnungsreform e. V., Berlin, hrsg. v. Gerhard Albrecht u. a., Jena 1930.

- **HARTLAUB 1926** Gustav Friedrich Hartlaub, Aufgaben des modernen Kunstmuseums, in: *Der Kunstwanderer*, Jg. 8, 1./2. Dezemberheft 1926, S. 133–136. (wieder abgedruckt in: Kristina Kratz-Kessemeier (Hrsg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte, 1750–1950*, Berlin 2010, S. 223–228; Kommentar Karolin Pfeiffer, S. 228–230).
- **HERMANN 1926** Wolfgang Hermann, Gesolei und Kunst, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 25, Nr. 2, Nov. 1926, S. 75f.
- **HILDEBRANDT 1918** Hans Hildebrandt, Die Zukunft der Monumentalmalerei, in: *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, Nr. 2.1918, S. 25–29.
- **HILDEBRANDT 1920** Hans Hildebrandt, *Wandmalerei: ihr Wesen und ihre Gesetze*, Stuttgart [u. a.] 1920.
- **HOFF 1925A** August Hoff, *Thorn Prikker und die neue Glasmalerei*, Essen 1925.
- **HOFF 1925B** August Hoff, Helmuth Macke, in: *Hellweg. Wochenschrift für Deutsche Kunst*, Heft 8, 25.2.1925, S. 131f.
- **HÖLZEL 1901** Adolf Hölzel, Über Formen und Massenverteilung im Bilde, in: *Ver Sacrum IV, Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Wien 1901, S. 243–254.
- **HÖLZEL 1904** Adolf Hölzel, Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild, in: *Die Kunst für Alle*, XX Jg. 1904, S. 81–88, 106–113, 121–142.
- **HÖLZEL 1908** Adolf Hölzel, Über Wandmalerei, Vortrag, gehalten auf der Versammlung des Verbandes der Kunstfreunde zu Darmstadt, in: *Die Rheinlande*, Jg. 8, 1908, S. 53–56. (Weitere Veröffentlichung unter dem Titel: Über bildliche Kunstwerke im architektonischen Raum, in: *Der Architekt*, Jg. XV, 1909, S. 44–79 und Jg. XVI, 1910, S. 9–50.)
- **HÖLZEL 1909** Adolf Hölzel, Über bildliche Kunstwerke im architektonischen Raum, in: *Der Architekt*, 15. Jg. 1909 und 16. Jg. 1910, S. 34–46 und 73–80.
- **HÖLZEL 1919** Adolf Hölzel, Einiges über die Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung und Ausnützung, (Vortrag). 1. deutscher Farbentag auf der 9. Jahresversammlung des deutschen Werkbundes in Stuttgart. 9. September 1919, Berlin 1919, S. 10–26. (Wieder abgedruckt in: *Kat. Adolf Hölzel. Aufbruch zur Moderne*, Villa Stuck München, München 1980. Und: Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk*. Monographie mit Verzeichnis der Ölbilder, Glasfenster und ausgewählter Pastelle. Stuttgart 1982, S. 222–229.
- **JUSTI 1911** Ludwig Justi, Die Landes-Kunst-Kommission, in: Ludwig Justi, *Im Dienste der Kunst*, Berlin 1936 (Justi 1936), S. 201–241.
- **JUSTI 1918** Ludwig Justi, *Die Nationalgalerie und die moderne Kunst. Rückblick und Ausblick*, Leipzig 1918.
- **JUSTI 1919** Ludwig Justi, Valentiners Vorschläge zur Umgestaltung der Museen, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 30, 1919, S. 190–200.
- **JUSTI 1921A** Ludwig Justi, *Habemus Papam! Bemerkungen zu Schefflers Bannbulle „Berliner Museumskrieg“*, Berlin 1921.
- **JUSTI 1921B** Ludwig Justi, *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie*, Berlin 1921.
- **JUSTI 1924** Ludwig Justi, Slevogts Cladower Wandmalereien in der National-Galerie, geschrieben 1924, Verzeichnis der Schriften Nr. 95, in: Ders., *Im Dienste der Kunst*, Berlin 1936 (Justi 1936), S. 151–160.

- **JUSTI 1936** Ludwig Justi, *Im Dienste der Kunst*, Berlin 1936.
- **KANDINSKY 1912** Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912; wieder abgedruckt in: *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. und kommentiert von Max Bill, Bern 1955, S. 17–47.
- **KAT. SLG. ERFURT 1924** *Katalog des Städtischen Museums zu Erfurt. Mittelalterliche Sammlung, Gemädegalerie*, Sammlungskatalog Städtisches Museum, Erfurt 1924.
- **KERBS 1974/1927** Diethard Kerbs (Hrsg.), ... *gegen Kind und Kunst. Eine Dokumentation aus dem Jahr 1927 mit Kinderzeichnungen und Fotos der zerstörten Barkenhoff-Fresken von Heinrich Vogeler*, Steinbach 1927. (Repro 1974) Bemerkung: für Originalausgabe zeichnete Meta Kraus-Fessel verantwortlich, die ehemalige Regierungsrätin des preußischen Volkswohlfahrtsministeriums, die sich auf die Seite der Roten Hilfe stellte/vgl. Ausst. Kat. Worpsswede 1991, S. 57.
- **KLAPHECK, R. 1927** *Dokument Deutscher Kunst Düsseldorf 1926. Anlagen, Bauten und Raumgestaltungen der Gesolei*, in Verbindung mit Wilhelm Kreis und Robert Meyer, hrsg. v. Richard Klapheck, Düsseldorf 1927.
- **KOHLSCHEIN 1929** Hans Kohlschein, *Wandgemälde von Prof. Hans Kohlschein im Saale des Kreishauses Düsseldorf*, Düsseldorf 1929.
- **KREIS 1925** *Das Wilhelm-Marx-Haus Düsseldorf. Architekt Professor Wilhelm Kreis, Düsseldorf*, mit einem Text von Herbert Eulenberg, Düsseldorf 1925.
- **KREIS 1927/1997** Wilhelm Kreis, *Über die Zusammenhänge von Kultur, Zivilisation und Kunst. Die Baukunst vor dem Kriege und heute*, Neue Werkkunst, Berlin u. a. 1927. (Nachdruck der Ausgabe mit einem Kommentar von Achim Preiß; S. XI: Wahrheit einer neuen Gesamtgestaltung, Berlin 1997)
- **KUNSTERZIEHUNG 1902** *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig 1902.
- **KUNSTERZIEHUNG 1904** *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des zweiten Kunsterziehungstages in Weimar am 9., 10., 11. Oktober 1903. Deutsche Sprache und Dichtung*, Leipzig 1904.
- **KUNSTERZIEHUNG 1929** *Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar, Hamburg*, hrsg. v. Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, Leipzig 1929.
- **KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG 1909/10** *Bericht der Staatl. Kunstgewerbeschule zu Hamburg über das Schuljahr 1909–1910*, erstattet vom Direktor Prof. Meyer, Hamburg 1910.
- **KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG 1913** *Die Staatliche Kunstgewerbeschule zu Hamburg*, Hamburg 1913.
- **LICHTWARK 1887** Alfred Lichtwark, *Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle. Die Aufgaben der Kunsthalle. Die Kunst in der Schule*, Hamburg 1887.
- **LICHTWARK 1902A** Alfred Lichtwark, Die Anleitung zum Genuß der Kunstwerke, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig 1902 (Kunsterziehung 1902), S. 183–199.
- **LICHTWARK 1902B** Alfred Lichtwark, Der Deutsche der Zukunft, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig 1902 (Kunsterziehung 1902), S. 39–57.

- **LICHTWARK 1904** Alfred Lichtwark, Museen als Bildungsstätten; Museumsbauten, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, hrsg. v. Centralstelle für Arbeiterwohl-fahrtseinrichtungen Mannheim, Berlin 1904, S. 6–13 und S. 115–121. (Volksbil-dungsstätten 1904)
- **LICHTWARK 1917** Alfred Lichtwark. *Eine Auswahl seiner Schriften*, besorgt von Dr. Wolf Mannhardt, 2 Bde., Berlin 1917.
- **LUX 1925** Hans Arthur Lux, *Deutsche Städtebaukunst: Düsseldorf*, Düsseldorf 1921/1922; 2. überarb. Auflage 1925.
- **MEISSNER 1925** Carl Meissner, Wilhelm Kreis, in: *Charakterbilder der neuen Kunst*, Bd. VI, hrsg. v. Paul Joseph Cremers, Essen 1925.
- **MEYER 1927** Robert Meyer, Von der Durchführung des Bauprogramms für die Große Ausstellung 1926, in: *Dokument Deutscher Kunst Düsseldorf 1926. Anlagen, Bauten und Raumgestaltungen der Gesolei*, in Verbindung mit Wilhelm Kreis und Robert Meyer, hrsg. v. Richard Klapheck, Düsseldorf 1927, S. 50–59. (Klapheck, R. 1927)
- **MUSEUMSBUND 1919** Deutscher Museumsbund (Hrsg.), *Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk*, München 1919.
- **OSBORN 1919** Max Osborn, Die Wiedererweckung des Wandbildes. Zur Ausstel-lung der Berliner Sezession, in: *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monats-hefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, 44.1919 (Juli 1919), S. 161–174.
- **OSBORN 1927** Max Osborn, *Neuere Bauten von Architekt Professor Dr. Wilhelm Kreis, Düsseldorf*, Sonderdruck aus der Zeitschrift *Neue Baukunst*, 3. Jg., Berlin um 1927.
- **OSTHAUS 1919** Karl Ernst Osthaus, Die Kunst im Aufbau der neuen Lebensform, in: *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, 5–6.1919, S. 2–5.
- **PASSARGE 1930** Walter Passarge, Der Maler Kay H. Nebel, in: *Velhagen&Klasings Monatshefte*, Jg. 45, 1930/31, Bd. 2, Bielefeld/Leipzig, S. 385–392.
- **PAULI 1919** Gustav Pauli, Das Kunstmuseum der Zukunft, in: Deutscher Muse-umsbund (Hrsg.), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, München 1919, S. 3.
- **POPP 1921** Joseph Popp, *Die figurale Wandmalerei. Ihre Gesetze und Arten*, Leipzig 1921.
- **REDSLOB 1919** Edwin Redslob, Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlun-gen, in: Deutscher Museumsbund (Hrsg.), *Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk*, München 1919, S. 64–75. (Museumsbund 1919)
- **REICHSSCHULKONFERENZ 1920** *Die Reichsschulkonferenz 1920. Ihre Vorgeschichte und Vorbereitung und ihre Verhandlung. Amtlicher Bericht erstattet vom Reichsmi-nisterium des Innern*, Leipzig 1921.
- **REICHSSCHULKONFERENZ 1921** Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht Berlin (Hrsg.), *Die Reichsschulkonferenz in ihren Ergebnissen*, Leipzig o.J. [1920/21].
- **SAUERLANDT 1927** Max Sauerlandt, *Aufbau und Aufgabe des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe*, Hamburg 1927.
- **SAUERLANDT 1929B** Max Sauerlandt, Die deutschen Museen und die deutsche Ge-genwartskunst, Vortrag gehalten auf der Tagung des deutschen Museumsbundes in Danzig, Oktober 1929, in: Ders., *Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit*, Hamburg 1930, S. 29–63.
- **SCHAEFER-LÜBECK 1919/1921** Karl Schaefer-Lübeck (Hrsg.), *Hamburger Staats-bauten von Fritz Schumacher*, 2. Bde., Berlin 1919, 1921.



- **SCHEFFLER 1921** Karl Scheffler, *Berliner Museumskrieg*, Berlin 1921.
- **SCHIEFLER 1929** Gustav Schiefler, E. L. Kirchners Entwürfe für Wandgestaltungen in einem Festsaal des Folkwang-Museums Essen. Wandmalerei und Miniatur im Werk von E. L. Kirchner, in: *Das Kunstblatt*, XIII. Jg. 1929, S. 32–45.
- **SCHLEMMER 1923** Oskar Schlemmer, Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatl. Bauhauses, in: *Das Kunstblatt*, VII Jg. 1923, S. 341–343. (wieder abgedruckt in: Herzogenrath 1973, S. 177f.)
- **SCHLEMMER 1930A** Oskar Schlemmer, Zu den Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen, Manuskript des Vortrags im Museum der bildenden Künste in Breslau am 26.10.1930, Erstveröffentlichung, in: Wulf Herzogenrath, *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942* (Fotografien, Vorstudien, Zeichnungen), München 1973, S. 179–181.
- **SCHLEMMER 1930B** Oskar Schlemmer, Zu den Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen, Manuskript eines Interviews von Professor Landsberger mit Oskar Schlemmer, gesendet am 3.11.1930 zwischen 16.40 und 19.00 Uhr, in: Wulf Herzogenrath, *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942*, München 1973, S. 181–183.
- **SCHLEMMER 1931A** Oskar Schlemmer, Zu meinen Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen, in: *Museum der Gegenwart*, 1930–1931, H. 29, S. 147–151.
- **SCHLEMMER 1931B** Oskar Schlemmer, Manuskript einer Beilage zu einem Brief an Jan Ulatowski vom 9. März 1931, in: Wulf Herzogenrath, *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942*, München 1973, S. 185f.
- **SCHLEMMER 1932** Oskar Schlemmer, Wandmalereien auf Sperrholz, in: *Sperrholz*, 4. Jg. 1932, S. 28–29 sowie in: Wulf Herzogenrath, *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942*, München 1973, S. 185f.
- **SCHMIDT, P. F. 1919** Paul Ferdinand Schmidt, Ein Demokratisches Kulturprogramm, in: *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, 1.1919, S. 1–4.
- **SCHMIDT, P. F. 1921** Paul Ferdinand Schmidt, Rezension von: *Wandmalerei*, Hans Hildebrandt, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14.1921, S. 279–280.
- **SCHMITT 1920** Hermann Schmitt, *Staatsverwaltung und Kunstpflege im Freistaat Sachsen*, Leipzig 1920.
- **SCHUMACHER 1932** Fritz Schumacher, *24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten*, Hamburg 1932.
- **SCHUMACHER 1935** Fritz Schumacher, *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*, Stuttgart und Berlin 1935. (Weitere Auflage, Stuttgart 1949.)
- **SCHUMANN 1913** Paul Schumann, Die monumental-dekorative Malerei auf der großen Kunstausstellung Dresden 1912, in: *Die Kunst für Alle*, 28.1913, S. 25.
- **SEIWERT 1931** Franz W. Seiwert, Form – Inhalt, 1931, in: *a bis z*, H. 18, 1931, sowie in: SCHNEEDE 1979, S. 158–159.
- **SEIWERT 1923/24** Franz Wilhelm Seiwert, Die Kunst und das Proletariat, in: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*, Jena, 15.1923/24, S. 612–614; wieder abgedruckt in: *Politische Konstruktivisten: Die „Gruppe progressiver Künstler“ Köln*, Ausst. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Braunschweig 1975, sowie in: Schneede 1979, S. 68f

- **TAUT 1919B** Bruno Taut, Der Regenbogen. Aufruf zum Farbigen Bauen, in: *Die Bauwelt*, 10.1919, H. 38, S. 11; außerdem in: *Das Hohe Ufer*, 1.1919, H. 11, S. 272 und in: *Frühlicht*, 1921, H.1, S. 28, abgedruckt in: Ulrich Conrads, *Bruno Taut. Frühlicht 1920–1922. Eine Folge zur Verwirklichung des neuen Baugedankens*, Bauwelt-Fundamente Nr. 8, Berlin, Frankfurt, Wien 1963, S. 97f.
- **VALENTINER 1919** Wilhelm R. Valentiner, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, Berlin 1919.
- **VERFASSUNG 1919** *Verfassung des Deutschen Reiches* (11.8.1919), in: document-Archiv.de (Hrsg.), URL: <http://www.documentArchiv.de/wr/wrv.html>, Stand: 26.8.2011.
- **VOGELER 1920** Heinrich Vogeler, Über die kommunistische Schule. Die Arbeitsschule, in: *Das Forum*. Potsdam-Berlin, München Jg. 4 1920, Bd. 2 H. 7, S. 504–508 und H. 9, S. 660–664; Jg. 5 1921, H. 6, S. 229–233.
- **VOGELER 1921** Heinrich Vogeler, Die Arbeitsschule, in: *Freiheit. Berliner Organ der Unabhängigen Sozialdemokratie Deutschlands*, Jg. 4, Nr. 561 vom 1.12.1921.
- **VOLKSBILDUNGSSTÄTTEN 1904** Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen (Hrsg.), *Die Museen als Volksbildungsstätten, Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen in Mannheim 1903*, Berlin 1904.
- **VON SEIDLITZ 1902** Woldemar von Seidlitz, Der Wandschmuck, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig 1902, S. 98–105; Verhandlung ebd., S. 105–129.
- **VON ZEROMSKI 1924** Anna von Zeromski, *Alfred Lichtwark. Ein Führer zur deutschen Kunst*, Jena 1924.
- **WAETZOLDT 1921** Wilhelm Waetzold, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921.
- **WERKBUND 1915** *Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914*, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, München 1915.
- **WESTHEIM 1922** Paul Westheim (Hrsg.), Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts, in: *Das Kunstblatt*, 6. Jg., Heft 9, September 1922.
- **ZENTRALINSTITUT 1925** *Zehn Jahre Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht 1915–1925*, Berlin 1925.

## 2.2. Sekundärliteratur

- **ARNDT 1965** Karl Arndt, Kay H. Nebels Wandbilder im Kreishaus zu Schleswig, in: *Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte*, 34.1965, S. 270–279.
- **ARNDT 1970** Karl Arndt, *Kay H. Nebel*, Ausst. Heft der Galleria del Levante, München und Milano 1970.
- **ARNDT 1975** Karl Arndt, *Kay H. Nebel. Ein Maler der Neuen Sachlichkeit*, Neumünster 1975.
- **AUSST. KAT. AHLEN 1999** *Reformzwang – Zur Frühgeschichte der Moderne im Rheinland. H. Campendonk, H. Macke, H. Nauen und die Krefelder Kunstgewerbeschule*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Ahlen und Städtische Galerie Würzburg, hrsg. v. Burkard Leismann, Bönen 1999.
- **AUSST. KAT. ALTENBURG 1955** *Gedächtnisausstellung Ernst Müller-Gräfe*, Ausst. Kat. Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg 1955.



- **AUSST. KAT. ASCHAFFENBURG 1980** *Ernst Ludwig Kirchner. Dokumente*, Ausst. Kat. Museum der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1980.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1975** *Politische Konstruktivisten: Die „Gruppe progressiver Künstler“ Köln*, Ausst. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Braunschweig 1975.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1977** *Wem gehört die Welt. Kunst u. Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Christian Borngräber, Berlin 1977.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1980** *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921*, Ausstellung mit Dokumentation, Akademie der Künste Berlin, Konzept. u. Kat. Manfred Schlösser, Berlin 1980.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1983** *„Als die SA in den Saal marschierte ...“. Das Ende des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands*, Ausst. Kat. des Bildungswerkes des BBK Berlins in der Staatlichen Kunsthalle Berlin im Rahmen der Projekte des Berliner Kulturrats „Zerstörung der Demokratie 1933 – Machtübergabe und Widerstand“, erarbeitet von Michael Nungesser, Berlin 1933.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1989** *Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorf*, Ausst. Kat. Berlinische Galerie, hrsg. v. Berlinische Galerie, Berlin 1989.
- **AUSST. KAT. BERLIN 1994** *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Barbican Art Gallery, London und Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz in Verbindung mit dem Imperial War Museum, London, hrsg. v. Rainer Rother, Berlin 1994.
- **AUSST. KAT. BERLIN 2004** *Erich Heckel – Sein Werk der 20er Jahre*, Ausst. Kat. Brücke Museum Berlin, hrsg. v. Magdalena Möller, München 2004.
- **AUSST. KAT. BERLIN 2005** *Farbenfroh!: die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus*, Ausst. Kat. Bauhaus-Archiv Berlin, Renate Scheper (Hrsg.), Berlin 2005.
- **AUSST. KAT. BERLIN 2010** *Erich Heckel – Aufbruch und Tradition. Eine Retrospektive*, Ausst. Kat. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottdorf, Schleswig und Brücke-Museum Berlin, Magdalena M. Moeller (Hrsg.), München 2010.
- **AUSST. KAT. BERLIN NEU-ULM 2007** *Max Klinger. Auf der Suche nach dem neuen Menschen*, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Edwin Scharff Museum Neu-Ulm, Ursel Berger, Conny Dietrich und Ina Gayk (Hrsg.), Leipzig 2007.
- **AUSST. KAT. BERLIN U. A. 1983** *Ferdinand Hodler*, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich, Zürich 1983.
- **AUSST. KAT. BONN 1986** *Ewald Dülberg. 1888–1933*, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn im Ernst Moritz Arndt-Haus, Ausst. und Kat. Elke Bradtke, Bonn 1986.
- **AUSST. KAT. BONN 1999** *Helmuth Macke. Tektonik der Farbe*, Ausst. Kat. August-Macke-Haus Bonn, Verein August Macke Haus e. V. (Hrsg.), Konzeption Buch und Ausstellung Peter Derin, Bonn 1999.
- **AUSST. KAT. BONN 2000** *Gert H. Wollheim. Phantast und Rebell*, Ausst. Kat. August Macke Haus Bonn, Konzeption, Verein August Macke Haus e. V. (Hrsg.), Buch und Ausst. Stephan von Wiese, Bonn, Berlin 2000.
- **AUSST. KAT. BREMEN 1968** *Max Slevogt und seine Zeit. Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, Bremen 1968.

- **AUSST. KAT. BREMEN 1976** *Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“*, Ausst. Kat. Universität Bremen, Sunke Herlyn, Hans-Joachim Manske und Michael Weisser (Hrsg.), Bremen 1976.
- **AUSST. KAT. CHEMNITZ 2007** *Max Klinger in Chemnitz*, Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, mit einem Bestandskatalog der Werke in den Kunstsammlungen Chemnitz, erarbeitet von Conny Dietrich, Ingrid Mössinger (Hrsg.), Leipzig 2007.
- **AUSST. KAT. DARMSTADT 2005** *Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne*, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2005.
- **AUSST. KAT. DARMSTADT 2010** *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur. 1905 bis 1925*, Ausst. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main, 24.10.2010–13.2.2011, Ralf Beil und Claudia Dillmann (Hrsg.), Darmstadt 2010.
- **AUSST. KAT. DARMSTADT 2011** *Ernst Ludwig Kirchner als Architekt*, Ausst. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Ralf Beil (Hrsg.), München 2011.
- **AUSST. KAT. DRESDEN 2000** *Gabriele Werner, Wilhelm Lachnit. 1899–1962, Gemälde*, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Albertinum Brühlsche Terrasse, Dresden 2000.
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1985** *Am Anfang. Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Ulrich Krempel (Hrsg.), Düsseldorf 1985.
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 1987** *Museum der Gegenwart. Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1938*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987.
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2006/2008** *Das Junge Rheinland. Vorläufer – Freunde – Nachfolger*, Ausst. Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 2006, Susanne Anna und Annette Baumeister (Hrsg.), Ostfildern-Ruit 2008.
- **AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2011** *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Louisiana Museum of Modern Art Humblebaek, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), kuratiert von Susanne Meier Büser, Köln 2011.
- **AUSST. KAT. ERFURT 1996** *Einsatz für die Moderne – Hommage à Kaesbach*, Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Angermuseum, Erfurter Kunstverein e. V., Erfurt 1996.
- **AUSST. KAT. ERFURT 1999** *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Angermuseum und Barfüßerkirche Erfurt, Cornelia Nowak (Hrsg.), Jena 1999.
- **AUSST. KAT. ESSEN 2010A** *„Das schönste Museum der Welt.“ Museum Folkwang bis 1933*, Konzeption Hartwig Fischer und Uwe M. Schneede, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010.
- **AUSST. KAT. ESSEN 2010B** *„Das schönste Museum der Welt.“ Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*, Folkwang Texte, Band 1, erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausst. im Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010.
- **AUSST. KAT. FRANKFURT 1999** *Ernst Ludwig Kirchner. „Kirchner in Königstein“ – Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotografien*, Ausst. Kat. Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt am Main 1999.
- **AUSST. KAT. FRANKFURT 2000** *Architektur im 20. Jahrhundert: Deutschland*, Ausst. Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, München 2000.

- **AUSST. KAT. FRANKFURT 2005** *Willi Baumeister – Die Frankfurter Jahre 1928 bis 1933*, Ausst. Kat. Museum Giersch, Frankfurt am Main 2005.
- **AUSST. KAT. FRANKFURT/ZÜRICH 2016** *Joan Miró – Wandbilder, Weltenbilder*, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich, München 2016.
- **AUSST. KAT. HAGEN 2012** *Der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute*, Ausst. Kat. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Tayfun Belgin (Hrsg.), Lüdenscheid 2012.
- **AUSST. KAT. HALLE 1974** *Karl Völker. Leben und Werk*, Publikation zur Ausst. „Karl Völker. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik“, Staatliche Galerie Moritzburg Halle 1974, Halle 1976 (sic!).
- **AUSST. KAT. HALLE 1994** *Charles Crodel. Kunsthandwerk. Zum 100. Geburtstag*, Ausst. Kat. Städtische Galerie Moritzburg Halle, Halle 1994.
- **AUSST. KAT. HALLE 2006** *Erwin Hahs Doris Keetman. Die frühen Jahre*, Ausst. Kat. Kunstverein „Talstrasse“ e. V. Halle/Saale, mit Textbeiträgen von Angela Dolgner, Halle 2006.
- **AUSST. KAT. HALLE 2007** *Karl Völker. Utopie und Sachlichkeit. Maler Graphiker Architekt*, Ausst. Kat. Stiftung Moritzburg Halle, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Klaus Völker und Bärbel Zausch (Hrsg.), Halle 2007.
- **AUSST. KAT. HALLE 2012** *Charles Crodel, Malerei*, Ausst. Kat. Kunstverein „Talstrasse“ e. V. Halle, mit Texten von Cornelius Steckner, Matthias Rataiczky (Hrsg.), Halle 2012.
- **AUSST. KAT. HALLE/ERFURT 1982** *Carl Crodel. Malerei – Graphik – Kunsthandwerk*, Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie am Fischmarkt Erfurt, Jürgen Scharfe (Hrsg.), Halle 1982.
- **AUSST. KAT. HALLE/KARLSRUHE 1993** *Burg Giebichenstein. Die halesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Halle 1993.
- **AUSST. KAT. HALLE/POTSDAM 1987** *Erwin Hahs (1887–1970)*, Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle an der Saale, Galerie Sozialistische Kunst, Potsdam-Museum, mit einem Text von Ingrid Schulze, Halle, Potsdam 1987.
- **AUSST. KAT. HAMBURG 2002** *Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse. Die Hamburgische Sezession*, Ausst. Kat. Hamburger Sparkasse, Hamburger Sparkasse (Hrsg.), Hamburg 2002.
- **AUSST. KAT. HAMBURG U. A. 2005** *Willi Baumeister. Figuren und Zeichen. Zur Erinnerung an den 50. Todestag des Künstlers am 31. August 1955*, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Ausst. und Kat. Hein Spielmann, Ostfildern-Ruit 2005.
- **AUSST. KAT. HAMBURG 2006** *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Ulrich Luckhardt (Hrsg.), Bremen 2006. (2 Bde.)
- **AUSST. KAT. HAMBURG 2007** *Inspiration Mittelalter – Holzschnitte der Hamburgischen Sezession und ihre Vorbilder*, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2007.
- **AUSST. KAT. HAMBURG 2008** *Otto Fischer-Trachau (1878–1958). Leben und Werk – eine Annäherung*, Ausst. Kat. Hamburger Sparkasse Haspa-Galerie, Großer Burstah, Konzeption und Ausstellung Ina Ewers-Schultz, Hamburg 2008.

- **AUSST. KAT. HANNOVER 1977** *Charles Crodel. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen*, Ausst. Kat. Galerie Klaus v. Francheville, Hannover, Cornelius Steckner (Hrsg.), Hannover 1977.
- **AUSST. KAT. JENA 1994** *Charles Crodel. Ausstellung zum 100. Geburtstag*, Ausst. Kat. Kunstverein Jena, Cornelius Steckner (Hrsg.), Jena 1994.
- **AUSST. KAT. KARLSRUHE 2011** *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht*, Ausst. Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2011.
- **AUSST. KAT. KASSEL 1953** *Kay H. Nebel*, Gedächtnisausstellung im Landesmuseum Kassel, veranstaltet von der Staatlichen Werkakademie Kassel mit Unterstützung durch das Hess. Ministerium für Erziehung u. Volksbildung und die Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1953.
- **AUSST. KAT. KIEL 1975** *Kay H. Nebel. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst. Kat. Galerie von Abercron Köln, im Vortragssaal der Schleswig-Holsteinischen Landesbrandkasse Kiel, Köln 1975.
- **AUSST. KAT. KÖLN 1976** *Richard Seewald. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Ausst. Kat. Lempertz-Contemporana, Köln 1976.
- **AUSST. KAT. KÖLN 1978** *Franz W. Seiwert 1894–1933. Leben und Werk*, Ausst. Kat. Kölischer Kunstverein, Köln, Westfälischer Kunstverein, Münster, Kunstamt Kreuzberg, Berlin, Städt. Kunstsammlungen Ludwigshafen/Rhein, Uli Bohnen (Hrsg.), Köln 1978.
- **AUSST. KAT. KÖLN 1981** *Heinrich Hoerle. Leben und Werk 1895–1936*, Dirk Backes (Hrsg.), Ausst. Kat. Kölischer Kunstverein, Köln 1981.
- **AUSST. KAT. KÖLN 1984** *Der Westdeutsche Impuls. Die Deutsche Werkbundaustellung Cöln 1914*, Ausst. Kat. Kölischer Kunstverein, Köln 1984.
- **AUSST. KAT. KÖLN 1986** *Charles Crodel. Ölbilder, Aquarelle, Druckgraphik der 20er Jahre*, Ausst. Kat. Galerie Glöckner, Köln 1986.
- **AUSST. KAT. KÖLN U. A. 1989** *Richard Seewald (1889–1976). Zum 100. Geburtstag*, Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum, Kunstmuseum Olten, Gemeindemuseum Ascona, Münchner Stadtmuseum, Köln u. a. 1989.
- **AUSST. KAT. KÖLN 2008** *köln progressiv 1920–1933. seiwert – hoerle – arntz*, Ausst. Kat. Museum Ludwig Köln, Lynette Roth (Hrsg.), Köln 2008.
- **AUSST. KAT. KÖLN 2012A** *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Barbara Schaefer (Hrsg.), Köln 2012.
- **AUSST. KAT. KÖLN 2012B** *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Begleitheft zur Ausst. im Wallraf-Richartz-Museum, Stephanie Sonntag (Hrsg.), Köln 2012.
- **AUSST. KAT. KÖLN 2016** *Fernand Léger. Malerei im Raum*, Ausst. Kat. Museum Ludwig, Katja Baudin (Hrsg.), Köln 2016.
- **AUSST. KAT. KREFELD 1950** *Helmuth Macke. Gedächtnis-Ausstellung*, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Krefeld 1950.
- **AUSST. KAT. KREFELD 1982** *Johan Thorn Prikker. Werke bis 1910*, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1982.
- **AUSST. KAT. KREFELD 1991** *Helmuth Macke. 1891–1936*, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Ausst. und Kat. Jutta Moster, wiss. Mitarbeit Burkhard Leismann, hrsg. v. Stadt Krefeld, Krefeld 1991.

- **AUSST. KAT. LEIPZIG 2007** *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen*, Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig und Hamburger Kunsthalle, Hans-Werner Schmidt (Hrsg.), kuratiert von Richard Hüttel und Petra Roettig, Bielefeld 2007.
- **AUSST. KAT. LEVERKUSEN 1963** *Die Gläserne Kette*, Ausst. Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, bearb. von Oswald M. Ungers, Leverkusen 1963.
- **AUSST. KAT. LEVERKUSEN U. A. 1990** *Ludwig Gies 1887–1966*, Ausst. Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Georg-Kolbe-Museum Berlin, Richard-Haizmann-Museum Niebüll, Rolf Wedewer und Bernd Ernsting (Hrsg.), Leverkusen 1990.
- **AUSST. KAT. LINNICH 2007** ... *Mit der Sonne selbst malen ... Johann Thorn Prikker und der Aufbruch der Moderne in der Glasmalerei*, Ausst. Kat. Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich, 19.5. bis 23.9.2007.
- **AUSST. KAT. MANNHEIM 1988** *Oskar Schlemmer. Wand – Bild, Bild – Wand*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1988.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN 1979** *Die Zwanziger Jahre in München*, Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, Christoph Stölzl (Hrsg.), Schriften des Münchner Stadtmuseums Nr. 8, München 1979.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN 1982** *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, Ausst. Kat. Architektursammlung der TU München, Münchner Stadtmuseum und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Winfried Nerdinger (Hrsg.), München 1982.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN 1994** *Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Helmut Friedel (Hrsg.), bearb. v. Justin Hoffmann, München 1994.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN 1999** *Ferdinand Hodler*, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Rudolf Koella (Hrsg.), München 1999.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007** *100 Jahre Deutscher Werkbund: 1907–2007*, Ausst. Kat. Architekturmuseum der Technischen Universität München, Winfried Nerdinger in Zus. mit Werner Durth (Hrsg.), München u. a. 2007.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN 2008** „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus.“ *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner (Hrsg.), München 2008.
- **AUSST. KAT. MÜNCHEN/STUTTGART 1988** *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862–1938*, Ausst. der Architektursammlung der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums in Verbindung mit dem Württembergischen Kunstverein, Winfried Nerdinger (Hrsg.), Berlin 1988.
- **AUSST. KAT. MÜNSTER/BONN 1984** *Helmuth Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst. Kat. Westfälisches Museumsamt Münster und Städtisches Kunstmuseum Bonn, Bernhard Korzus und Dierk Stemmler (Hrsg.), Text: Burkhard Leismann, Münster/Bonn 1984.
- **AUSST. KAT. NÜRNBERG 1976** *Charles Crodel 1894–1973, Maler, Graphiker, Designer*, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst, Materialien 1. Dokumente zu Leben und Werk, Nürnberg 1976.
- **AUSST. KAT. OLDENBURG 2011** *Der Zweite Aufbruch in die Moderne. Expressionismus – Bauhaus – Neue Sachlichkeit. Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg 1921–1937*, Ausst. Kat. Landesmuseum Oldenburg, Rainer Stamm (Hrsg.), Bielefeld 2011.



- **AUSST. KAT. PARIS 1977** *Theo van Doesburg. Projets pour l'Aubette*, Ausst. Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1977.
- **AUSST. KAT. PENZBERG 2007** *Rausch und Reduktion. Heinrich Campendonk 1889–1957*, Ausst. Kat. Stadtmuseum Penzberg, Ausst. und Konzeption Gisela Geiger, Penzberg 2007.
- **AUSST. KAT. RECKLINGHAUSEN 1989** *Freiheit. Gleichheit. Brüderlichkeit. Künstlergruppen in Deutschland 1918–1923*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 43. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Recklinghausen 1989.
- **AUSST. KAT. REMAGEN 2012** *Die Eroberung der Wand. Nazarenerfresken im Blick der Gegenwart*, Ausst. Kat. Arp museum Bahnhof Rolandseck, Remagen, Köln 2012.
- **AUSST. KAT. ROTTERDAM 2010** *Johan Thorn Prikker. Mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion*, Ausst. Kat. Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, museum kunst palast Düsseldorf, Rotterdam und Düsseldorf 2010.
- **AUSST. KAT. SAARBRÜCKEN/MAINZ 1992** *Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst. Kat. Saarland Museum Saarbrücken, Landesmuseum Mainz, Ernst-Gerhard Güse, Hans-Jürgen Imiela, Berthold Roland (Hrsg.), Ostfildern-Ruit 1992.
- **AUSST. KAT. STRASSBOURG 2006** *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture. Une œuvre de Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg*, Ausst. Kat. Musées de la Ville de Strasbourg, Emmanuel Guigon (Hrsg.), Straßbourg 2006.
- **AUSST. KAT. STUTTGART 1982** *Richard Döcker 1894–1968*, Ausst. Kat. BDA-Architekturgalerie, Stuttgart 1982.
- **AUSST. KAT. STUTTGART 1989A** *Willi Baumeister – Typographie und Reklamegestaltung*, Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Wolfgang Kermer (Hrsg.), Stuttgart 1989.
- **AUSST. KAT. STUTTGART 1989B** *Willi Baumeister. Serigraphien*, Ausst. Kat. Galerie der Stadt Stuttgart, Ausst. und Kat. Brigitte Reinhardt, Stuttgart 1989.
- **AUSST. KAT. STUTTGART 2011** *Kunst ist eine Wissenschaft. Hölzel, Baumeister und die Stuttgarter Akademie*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Ulrike Groos und Daniel Spanke (Hrsg.), Stuttgart 2011.
- **AUSST. KAT. STUTTGART 2014** *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Ina Conzen (Hrsg.), München 2014.
- **AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993A** *Oskar Schlemmer: der Folkwang-Zyklus, Malerei um 1930*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Museum Folkwang Essen, Karin von Maur (Hrsg.), Stuttgart 1993.
- **AUSST. KAT. STUTTGART/ESSEN 1993B** *Junge deutsche Kunst: der Folkwang-Wettbewerb 1934*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Folkwang Museum Essen, Mario-Andreas von Lüttichau, Hubertus Froning und Andreas Hüneke (Hrsg.), Essen 1993.
- **AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003A** *Richard Döcker Willi Baumeister – „Moderne in Waiblingen.“ Texte zur Ausstellung*, Begleitheft zur Ausst. Museum der Stadt Waiblingen, Hans Schultheiß (Hrsg.), Waiblingen 2003.
- **AUSST. KAT. WAIBLINGEN 2003B** *Richard Döcker Willi Baumeister – „Moderne in Waiblingen.“*, Ausst. Kat. Museum der Stadt Waiblingen, Hans Schultheiß (Hrsg.), Waiblingen 2003.
- **AUSST. KAT. WEIMAR 1999** *Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik*, Ausst. Kat. Ausstellungshalle im Thüringer Landesverwaltungsamt, Weimar, Hans Wilderotter und Michael Dormmann (Hrsg.), Berlin 1999.

- **AUSST. KAT. WORPSWEDE 1972** *Heinrich Vogeler. 1872–1942, Gedenkausstellung 1972*, Worpssweder Kunsthalle und Haus im Schluh, Worpsswede 1972.
- **AUSST. KAT. WORPSWEDE 1991** *Der Barkenhoff. Kinderheim der Roten Hilfe 1923–1932, Eine Dokumentation zur Ausstellung im Barkenhoff 1991*, Siegfried Bresler, Gerlinde Grahn, Christine Hoffmeister und Heinz Werner (Hrsg.), Worpsswede 1991.
- **AUSST. KAT. WORPSWEDE 2012** *Heinrich Vogeler. Künstler – Träumer – Visionär*, Ausst. Kat. Barkenhoff, Haus im Schluh und Kunsthalle Worpsswede, München 2012.
- **AUSST. KAT. WUPPERTAL 1974** *Heinrich Hoerle, 1895–1936. Werke aus dem Nachlass*, Ausst. Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1974.
- **AUSST. KAT. ZUG/OLDENBURG 1986** *Johann Michael Bossard. Ein Leben für das Gesamtkunstwerk*, Ausst. Kat. Kunsthhaus Zug, Museum in der Burg Zug, Landesmuseum Oldenburg im Augusteum zu Oldenburg, Zuger Kunstgesellschaft (Hrsg.), Zug 1986.
- **AUSST. KAT. ZÜRICH U. A. 1983** *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Ausst. Kat. Kunsthhaus Zürich, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Museum moderner Kunst Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Harald Szeemann (Hrsg.), Aarau und Frankfurt am Main 1983.
- **BAADE 2004** Rudolf Baade, *Kapital und Wohnungsbau in Berlin 1924 bis 1940. Die öffentliche Förderung in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin 2004.
- **BÄCHLER 1990** Christa Bächler, VI. Die Akademie für Bildende Künste zwischen Novemberrevolution und faschistischer Machtübernahme (1918–1933), in: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hrsg.), *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste. 1764–1989*, Dresden 1990, S. 241–307.
- **BÄCHLER/LETSCH 1984** Hagen Bächler und Herbert Letsch (Hrsg.), *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig und Weimar 1984.
- **BAREŠIC-NIKIĆ 2009** Ivan Baresic-Nikic, „Kunst im öffentlichen Raum“ – Politik in der Hansestadt Hamburg. Entstehung und Entwicklung des „Kunst im öffentlichen Raum“-Programms im Spannungsfeld von künstlerischer Freiheit und politischer Inanspruchnahme, Hamburg 2009. (Zugl. Teildr. von: Hamburg, Univ., Diss., 2007)
- **BARTH 1971** Suse Barth, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien*, Bamberg 1971.
- **BARTMANN 1980** Dominik Bartmann, *Helmuth Macke*, Recklinghausen 1980.
- **BAUMEISTER/PRESLER 2010** Felicitas Baumeister und Gerd Presler, *Willi Baumeister. Werkverzeichnis der Skizzenbücher*, München 2010.
- **BAUMEISTER 1967** Willi Baumeister, „Zimmer- und Wandgeister – Anmerkungen zum Inhalt meiner Bilder“, Ein Fragment aus dem Nachlass des Künstlers und damit zusammenhängende Briefe, in: Hamburger Kunsthalle, Museum für Kunst und Gewerbe und Peter Wilhelm Meister (Hrsg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Hamburg 12.1967, S. 121–168.
- **BAUMEISTER/CANOBBI 1995** Felicitas Baumeister und Jochen Canobbi, Biographie, in: Gottfried Boehm, *Willi Baumeister*, Stuttgart 1995, S. 178–242.
- **BAUMEISTER 2002** Annette Baumeister, Die lokale Düsseldorfer Kunstszenen um 1926, in: Hans Körner und Angela Stercken (Hrsg.), *GeSoLei 1926–2002. Kunst Sport und Körper*, Begleitbuch zur Ausstellung Stadtmuseum Düsseldorf, Ostfildern 2002, S. 242–249.



- **BECKERS 1976** Edgar Beckers, *Das Beispiel Alfred Lichtwark. Eine Studie zum Selbstverständnis der Reformpädagogik*, Köln 1976. (Zugl. Köln, Univ., Diss., 1976)
- **BETTHAUSEN U. A. 1999** Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork unter Mitarb. von Karin Rührdanz, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 1999.
- **BEYE/BAUMEISTER 2002** Peter Beye und Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde*, 2 Bde., Stuttgart 2002.
- **BIEBER 1973** Dietrich Bieber, Die Wand- und Deckenbilder Peter Janssens in der alten Aula der Kunstakademie, in: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1973 (Trier 1973), S. 139–146.
- **BILLETER 1979** Erika Billeter, Ernst Ludwig Kirchner: Kunst als Lebensentwurf, in: *Ernst Ludwig Kirchner. 1880–1938*, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Haus der Kunst München, Museum Ludwig in der Kunsthalle Köln, Kunsthaus Zürich, Berlin 1979 (Ausst. Kat. Berlin u. a. 1979), S. 16–25.
- **BILLETER/FRANZ 1979** Erika Billeter und Erich Franz, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München 1979.
- **BLASE 1977** Karl Oskar Blase, *Kritische Festschrift zur 200-Jahrfeier der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Kassel*, Kassel 1977.
- **BLINN 1983** Hans Blinn, *Max Slevogt und seine Wandmalereien*, Landau 1983.
- **BOEHM 1995** Gottfried Boehm, *Willi Baumeister*, Stuttgart 1995.
- **BÖSE 1952/2001** Johannes Böse, Erinnerungen an die Entstehung der Wandbilder in der Fritz-Schumacher-Schule, in: *Eduard Bargheer, Retrospektive zum 100. Geburtstag, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik*, hrsg. v. Hermwig Guratzsch, Ausst. Kat. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Kunsthalle Hamburg, Kreis Unna, Schloss Cappenberg, Köln 2001, S. 28–32.
- **BOHNEN/BACKES 1978** Uli Bohnen und Dirk Backes, *Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen. Franz W. Seiwert. Schriften*, Berlin 1978.
- **BOHNEN 1976** H. U. Bohnen, *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler, 1918–1933*, Berlin 1976. (Zugl. Tübingen, Univ., Diss., 1975)
- **BORRIES 1960** Johann Eckart v. Borries, *Oskar Schlemmer: Die Wandbilder für den Brunnenraum im Museum Folkwang Essen*, Stuttgart 1960 (Reclams Werkmonographie Nr. 60).
- **BORSTEIMUSEUM 2010** *Die Kunstwerke der Borstei. Skulpturen, Fresken und Reliefs in den Gärten der Borstei*, hrsg. v. Borsteimuseum München, München 2010.
- **BRACHMANSKI 2011** Hans-Peter Brachmanski (Hrsg.), *Alfred Hanf. Leben und Werk*, Bad Langensalza 2011.
- **BRAESEL 1996** Michaela Braesel, *Die englische Wandmalerei der 1920er und 1930er Jahre*, Frankfurt am Main u. a. 1996. (Zugl. Kiel, Univ., Diss., 1991)
- **BRAESEL 2002** Michaela Braesel, Rokoko-Tendenzen in der angewandten Kunst Münchens der zwanziger Jahre, in: Felix Billeter, Antje Günther, Steffen Krämer (Hrsg.) *Münchener Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, München, Berlin 2002, S. 182–195.
- **BREDEKAMP 2010** Horst Bredekamp, Wandlungen des Monumentalen, in: Steffen Haug, Hans Georg Hiller von Gaertringen, Caroline Philipp, Sonja M. Schultz, Merle Ziegler und Tina Zürn (Hrsg.), *Die Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, Köln 2010, S. 36–55.

- **BRENNE 2005** Winfried Brenne, *Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin*, Berlin 2005.
- **BRESLER 2006** Siegfried Breseler (Hrsg.), *Heinrich Vogeler. Zwischen Gotik und Expressionismus-Debatte. Schriften zur Kunst und Geschichte*, Bremen 2006.
- **BRESLER 2009** Siegfried Bresler, *Auf den Spuren von Heinrich Vogeler*, Bremen 2009.
- **BREUER 2010** Gerda Breuer, *Max Burchartz. 1887–1961, Künstler, Typograph, Pädagoge*, Wuppertal 2010.
- **BREUER/BARTELSHEIM/OESTEREICH 2012** Gerda Breuer, Sabine Bartelsheim und Christopher Oestereich (Hrsg.), *Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen: von den Anfängen bis 1972*, Tübingen 2012.
- **BRUHNS/ROSENKRANZ 1989** Maike Bruhns und Brigitte Rosenkranz, *Gretchen Wohlwill – Eine jüdische Malerin der Hamburger Sezession*, Hamburg 1989.
- **BRUHNS 1986** Maike Bruhns, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885–1933*, Hamburg 1986.
- **BRUHNS 1989A** Maike Bruhns, *Kurt Löwengard (1895–1940). Ein vergessener Hamburger Maler*, Hamburg 1989.
- **BRUHNS 1989B** Maike Bruhns, Der Zyklus „Hamburger Brücken“ – ein graphisches Epos, in: Galerie Pro Arte, Hamburg (Hrsg.), *Rolf Nesch. „St. Pauli“ und „Hamburger Brücken“*, Hamburg 1989, S. 36–62.
- **BRUHNS 1993** Maike Bruhns (Hrsg.), *Rolf Nesch. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens in turbulenter Zeit*, Gifkendorf 1993.
- **BRUHNS 1994** Maike Bruhns, Großstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg, in: Hartmut Frank (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Deichtorhallen Hamburg, Stuttgart 1994, S. 91–131 (Frank 1994).
- **BRUHNS 1997** Maike Bruhns, Heinrich Stegemann, in: *Weltkunst*, Heft 22, 15.11.1997, S. 2593–2595.
- **BRUHNS 2001** Maike Bruhns, *Kunst in der Krise*, 1. Band: *Hamburger Kunst im „Dritten Reich“*, 2. Bd.: *Künstlerlexikon Hamburg 1933–1945*, Hamburg 2001.
- **BRUHNS 2003** Maike Bruhns, Die Hamburgische Sezession von 1919, in: Volker Plagemann (Hrsg.), *Die Kunst der Moderne in Hamburg*, Vorträge der Stiftung Denkmalpflege Hamburg, Bd. 4, Hamburg, S. 71–90.
- **BRUHNS 2006** Maike Bruhns, Gretchen Wohlwill, in: *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Ulrich Luckhardt, Bremen 2006 (Ausst. Kat. Hamburg 2006), Bd. 1, S. 63–68.
- **BRUHNS 2008** Maike Bruhns, Otto Fischer-Trachau und Fritz Schumacher, in: *Otto Fischer-Trachau (1878–1958). Leben und Werk – eine Annäherung*, Ausst. Kat. Hamburger Sparkasse Haspa-Galerie, Großer Burstah, Konzeption und Ausstellung Ina Ewers-Schultz, Hamburg 2008 (Ausst. Kat. Hamburg 2008), S. 75–86.
- **BRUHNS 2010** Maike Bruhns, Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Eduard Hopfs zeitbezogene Bilder, in: Uwe Hauptenthal (Hrsg.), *Eduard Hopf. Malerei und grafische Arbeiten*, Dresden u. a. 2010, S. 63–73.
- **BRUHNS 2013A** Maike Bruhns, *Bauschmuck bei Fritz Schumacher. Ein Kaleidoskop der Künste*, München 2013.
- **BRUHNS 2013B** Maike Bruhns, *Bauschmuck bei Fritz Schumacher. Ein Kaleidoskop der Künste, Teil 2. Werkverzeichnis der künstlerisch dekorierten Schumacher-Bauten in Hamburg*, München 2013.

- **BRUMEN 2002** Patricia Brumen, *Theo van Doesburg. Abstrakte Wandgestaltungen*, Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Graz 2002. (Unveröffentlicht)
- **BUBERL 2012** Brigitte Buberl, So viele Bilder – soviel Kunst?, Dortmunder Künstler der 1920er Jahre, in: Günther Högl und Karl-Peter Ellerbrock (Hrsg.), *Die 1920er Jahre. Dortmund zwischen Moderne und Krise*, Sonderausgabe der Zeitschrift „Heimat Dortmund“ (Doppelheft 1+2/2012) im Auftrag des Historischen Vereins für Dortmund und die Grafschaft Mark e. V. in Verbindung mit dem Stadtarchiv Dortmund, Essen 2012, S. 153–159.
- **BUCHHOLZ/ZITZEWITZ 2013** Dorothea Maetzel-Johannsen. *Leben und Werk mit einem Werkverzeichnis der Ölbilder*, hrsg. v. Jan Buchholz und Doris von Zitzewitz, Neumünster/Hamburg 2013. (2. Auflage von Hans 1986)
- **BUNDESMINISTERIUM VERKEHR, BAU UND STADTENTWICKLUNG 2010** Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hrsg.), *60 x Kunst am Bau aus 60 Jahren*, Berlin 2010.
- **BURG 2010** Tobias Burg, Abgebrochene Moderne – Wandbildprojekte von Oskar Schlemmer und Ernst Ludwig Kirchner, in: „Das schönste Museum der Welt.“ *Museum Folkwang bis 1933*, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 2010, S. 119–128. (Ausst. Kat. Essen 2010a)
- **BÜTTNER, C. 2011** Claudia Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin 2011.
- **BÜTTNER, F. 1990A** Frank Büttner, Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland, in: Reinhart Kosseleck (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990, S. 259–285.
- **BÜTTNER, F. 1990B** Frank Büttner, Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 77–94.
- **BÜTTNER, F. 1999** Frank Büttner, *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*, Bd. II, Stuttgart 1999.
- **BÜTTNER, F. 2002** Frank Büttner, Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Ein Überblick über die Entwicklung von Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Ulrich Baumgärtner und Monika Fenn (Hrsg.) *Geschichte zwischen Kunst und Politik. Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium*, Heft 4, München 2002, S. 33–58.
- **BÜTTNER, F. 2004** Frank Büttner, Mythologie als Sprache der Phantasie. Die Glyptotheksfresken von Cornelius und die Entwürfe Schinkels für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin, in: Leon Krempel (Hrsg.), *Cornelius, Prometheus, der Vordenker*, Symposium im Haus der Kunst, München 2004, S. 42–59.
- **BÜTTNER, N. 2011** Nils Büttner, Im Zeichen des Neubeginns. Die Kunstakademie zwischen 1898 und 1933, in: Nils Büttner und Angela Zieger (Hrsg.), *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch*, Stuttgart 2011 (Büttner/Zieger 2011), S. 75–98.
- **BÜTTNER, U. 2011** Ulrike Büttner, Die Kunstgewerbeschule zwischen 1896 und 1933, in: Nils Büttner und Angela Zieger (Hrsg.), *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch*, Stuttgart 2011 (Büttner/Zieger 2011), S. 135–150.

- **BÜTTNER/ZIEGER 2011** Nils Büttner und Angela Zieger (Hrsg.), *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch*, Stuttgart 2011.
- **CAMPBELL 1981** Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, Stuttgart 1981. (Engl. Originalausgabe u. d. Titel *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton, New Jersey 1978)
- **CEPL-KAUFMANN 2006** Gertrude Cepl-Kaufmann, Im Rheinland der Nachkriegszeit, in: Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.), *Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen 2006 (Aufsatzsammlung, Ausstellungs- und Kolloquiumsprojekt in der Bunkerkirche Düsseldorf), S. 32–46.
- **CEPL-KAUFMANN 2007** Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.), *R(h)ein gedacht. Ausgewählte Aufsätze zur Kulturregion Rheinland*, neu herausgegeben von Esther Cepl, Essen 2007.
- **CHRISTMANN 1999** Daniela Christmann, *Die Moderne in der Pfalz. Künstlerische Beiträge, Künstlervereinigungen und Kunstförderung in den zwanziger Jahren*, Heidelberg 1999.
- **CONRADTS 1963** Ulrich Conrads, *Bruno Taut. Frühlicht 1920–1922. Eine Folge zur Verwirklichung des neuen Baugedankens*, Bauwelt-Fundamente Nr. 8, Berlin, Frankfurt, Wien 1963.
- **CONZELMANN 1983** Otto Conzelmann, *Der andere Dix*, Stuttgart 1983.
- **DELFS 2001** Hans Delfs, Neue Erkenntnisse zu dem Wandbildprojekt im Museum Folkwang Essen. Der Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner-Carl Hagemann-Ernst Gosebruch, in: *magazin III*, Kirchner-Museum, Davos 2001, S. 75–88.
- **DELFS 2004A** Hans Delfs (Hrsg.), *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, 1906–1940/Briefe von Hermann Blumenthal*, Ostfildern-Ruit 2004. (mit CD-ROM)
- **DELFS 2004B** Hans Delfs, Carl Hagemann – Eine biografische Skizze, in: *Künstler der Brücke in der Sammlung Hagemann. Kirchner Heckel Schmidt-Rottluff Nolde*, Ausst. Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt und Museum Folkwang Essen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 169–175.
- **DELFS 2010A** Hans Delfs (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“*, Bd. 1: Briefe von 1901 bis 1923, Zürich 2010.
- **DELFS 2010B** Hans Delfs (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“*, Bd. 2: Briefe von 1924 bis 1929, Zürich 2010.
- **DEPPNER 2010** Martin Roman Deppner, *Authentizität des Erlebnisses. Studien zu Alfred Lichtwark als Wegbereiter der Erlebnispädagogik*, Lüneburg 2010.
- **DIBBERN 1980** Margrit Dibbern, *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886–1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau*, Univ., Diss., Hamburg 1980.
- **DIETRICH, C. 2007** Conny Dietrich, Das Rathausbild, in: *Max Klinger in Chemnitz*, Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Ingrid Mössinger (Hrsg.), Leipzig 2007, S. 36–130.
- **DIETRICH, C. 2008** Conny Dietrich, Antizipierte Wandbilder. Max Klingers Monumentalgemälde Das Urteil des Paris, Die Kreuzigung Christi und Christus im Olymp, in: Pavla Langer, Zita A. Pataki und Thomas Pöpper (Hrsg.), *Max Klinger. Wege zur Neubewertung*, Internationale Tagung im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig, Schriften des Freundeskreis Max Klinger e. V. Nr. 1, Leipzig 2008, S. 36–51.

- **DITTMANN 1999** Marlen Dittmann, *Otto Zollinger. Ein Schweizer Architekt im Saar-gebiet 1924–1944*, Walsheim 1999.
- **DOLGNER 1991** Angela Dolgner, Das Universitätsgebäude in Halle als Objekt gestalterischer und denkmalpflegerischer Maßnahmen, in: *Wiss. Zeitschrift Univ. Halle*, XXXX'91 G, H. 3, S. 121–126.
- **DOLGNER 2009** Angela Dolgner, Die Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle und das Bauhaus in Weimar, Dessau und Berlin – ein Vergleich, in: *Jahrbuch für hallische Stadtgeschichte 2009*, Halle 2009, S. 95–140.
- **DOLGNER 2012** Angela Dolgner, Der Maler Erwin Hahs und die Stadt Halle an der Saale. Ein Beitrag zum 125. Geburtstag, in: *Jahrbuch für hallische Stadtgeschichte 2012*, Halle 2012, S. 177–188.
- **DOLGNER 2016** Angela Dolgner, Walter Gropius, Erwin Hahs und das Bürogebäude einer Musterfabrik auf der Kölner Werkbundaustellung 1914, in: *Festgaben aus Floras Füllhorn, Pomonas Gärten und vom Helikon. Eine Blütenlese kultur- und kunsthistorischer Beiträge zum 65. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Kevin E. Kandt und Michael Lissok (Hrsg.), Kiel 2016, S. 197–202.
- **DÜHR 1991** Elisabeth Dühr, *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main u. a. 1991. (Zugl. Bochum Univ. Diss 1988).
- **DÜWELL 1987** Kurt Düwell, Kultur und Kulturpolitik in der Weimarer Republik, in: Gerhard Schulz (Hrsg.), *Ploetz – Weimarer Republik. Eine Nation im Umbruch*, Freiburg 1987, S. 64–79.
- **ECKHARDT 2009** Michael Eckhardt (Hrsg.), *Bauhaus-Spaziergang. In Weimar unterwegs auf den Spuren des frühen Bauhauses*, Weimar 2009.
- **ECKSTEINS 1990** Modris Ecksteins, *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der erste Weltkrieg*, Reinbek 1990.
- **EIKMEYER/KNOEFEL 2009** Robert Eikmeyer und Thomas Knoefel (Hrsg.), *Otto Dix. Ich folge lieber meinem Dämon*, Originaltonaufnahmen (1961–19767), Nürnberg 2009.
- **ENGLERT 1999** Klaus Englert, Der Traum vom Gesamtkunstwerk. Das ästhetische Diapositiv der Moderne?, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 44.1. (1999), S. 5–25.
- **ERLAY 1972** David Erlay, *Worpswede – Bremen – Moskau. Der Weg des Heinrich Vogeler*, Bremen 1972.
- **ERLAY 2004** David Erlay, *Von Gold zu Rot. Heinrich Vogelers Weg in eine andere Welt*, Bremen 2004.
- **ESSER 2008** Franz Martin Esser, *Die Gruppe Kölner Progressive und ihr künstlerisches Umfeld (1920–1933)*, Weimar 2008.
- **EWERS-SCHULTZ 2002** Ina Ewers-Schultz, Die Hamburgische Sezession 1919–1933 und 1945–1953: Hintergründe zur Entstehung, Auflösung und Neubeginn, in: *Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse. Die Hamburgische Sezession*, Ausst. Kat. Hamburger Sparkasse, Hamburg 2002, S. 17–41.
- **FALKENHAUSEN 1979** Susanne von Falkenhausen, *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922–1943*, Frankfurt am Main 1979. (Zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 1979)



- **FALKENHAUSEN 1988** Susanne von Falkenhausen, Futurismus, Faschismus und Moderne im heutigen Italien, in: *Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen*, 2.1988, Heft 5: Die Aktualität der Avantgarde nach dem Ende der Avantgarde, Berlin 1988, S. 24–31.
- **FALKENHAUSEN 1993** Susanne von Falkenhausen, *Italianische Monumentalmalerei im Risorgimento, 1830–1890: Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin 1993. (Zugl. Tübingen, Univ., Habil.-Schr., 1991)
- **FECHNER 2013/14** Matthias Fechner, *Erkläre mich und meine Sache: Die Fresken Ewald Dülbergs im Pestalozzi-Haus* (vorgesehen für Publikation der Odenwaldschule; bislang unveröffentlicht)
- **FEHLEMANN 1991A** Sabine Fehleemann, *Walter Kaesbach Stiftung. 1922–1937. Das Schicksal einer Sammlung „entarteter“ Kunst*, 2., überarbeitete und ergänzte Auflage, Stadtarchiv Mönchengladbach 1991.
- **FEHLEMANN 1991B** Sabine Fehleemann, *Walter Kaesbach, in der Reihe Zeugen städtischer Vergangenheit*, Mönchengladbach 1991.
- **FEHLEMANN 1992** Sabine Fehleemann, Dr. Walter Kaesbach, in: *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, hrsg. v. Henrike Junge, Köln u. a. 1992, S. 187–197.
- **FESTSCHRIFT HAMBURG 1997** *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum der Emilie-Wüstenfeld-Schule*, Hamburg 1997.
- **FIRMENICH 1989** Andrea Firmenich, *Heinrich Campendonk. 1889–1957. Leben und expressionistisches Werk. Mit Werkkatalog des malerischen Œuvres*, Recklinghausen 1989.
- **FISCHER 1995** Manfred Fischer (Hrsg.), *Fritz Schumacher: Hamburger Staatsbauten (1909–1919/21). Eine denkmalpflegerische Bestandsaufnahme*, Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg 15,1, Hamburg 1995.
- **FISCHER 2010** Hartwig Fischer, Die Ära Gosebruch, in: „Das schönste Museum der Welt.“ *Museum Folkwang bis 1933*, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010 (Ausst. Kat. Essen 2010 A), S. 131–139.
- **FLACKE-KNOCH 1985** Monika Flacke-Knoch, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg 1985.
- **FOLGAREIT 1998** Leonard Folgareit, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920–1940. Art of the new order*, Cambridge 1998.
- **FORSTER 2003** Peter H. Forster, Georg Heck: ein vergessener Frankfurter Künstler, in: *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, 69.2003, S. 177–189.
- **FRANK 1989** Hartmut Frank (Hrsg.), *Nordlicht, 222 Jahre, Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, anstelle eines Ausst. Kat. Hamburger Kunsthaus und Hamburger Kunstverein, Hamburg 1989.
- **FRANK 1994** Hartmut Frank (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, anstelle eines Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Stuttgart 1994.
- **FRANKEN 1996** Friedrich Franken, *Kontinuität und Wandel im Leben und Werk des Architekten Wilhelm H. Kreis*, Aachen 1996.
- **FRIEDRICH 2008** Julia Friedrich, Nina Gülicher und Lynette Roth (Hrsg.), *Form & Gesellschaft. Symposium zur Ausstellung „kölner progressiv 1920–33“*, Köln 2008.
- **FRONING 1991** Hubertus Froning, *Ernst Ludwig Kirchner und die Wandmalerei. Entwürfe zur Wandmalerei im Museum Folkwang*, Recklinghausen 1991.

- **FRONING 1993** Hubertus Froning, Der Minnebrunnenraum und das Problem der Wanddekoration aus der Sicht Ernst Ludwig Kirchners, in: *Junge deutsche Kunst: der Folkwang-Wettbewerb 1934*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Folkwang Museum Essen, Mario-Andreas von Lüttichau, Hubertus Froning, Andreas Hüneke (Hrsg.), Essen 1993, S. 18–22.
- **FRONING 1999** Hubertus Froning, Krone und Vollendung. Zu Kirchners Wandmalereien, in: Roland Scotti, Mario-Andreas von Lüttichau (Hrsg.), *Farben sind die Freude des Lebens – Ernst Ludwig Kirchner, das innere Bild*, Ausst. Kat. Kirchner Museum Davos und Museum Folkwang Essen, Köln 1999, S. 80–111.
- **FUHRMEISTER 2006A** Christian Fuhrmeister u. a. (Hrsg.), *Führerauftrag Monumentalmalerei. Eine Fotokampagne 1943–1945*, Böhlau 2006.
- **FUHRMEISTER 2006B** Christian Fuhrmeister, Anita Rée, in: *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Ulrich Luckhardt (Hrsg.), Bremen 2006, Bd. 1, S. 103–110.
- **GABELMANN 2008** Andreas Gabelmann, Im Brennpunkt der Moderne – Walter Kaesbach und die Expressionisten, in: *Walther Kaesbach – Mentor der Moderne*, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Singen, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz, Christoph Bauer und Barbara Stark (Hrsg.), Lengwil am Bodensee 2008, S. 9–25.
- **GABELMANN 2010B** Andreas Gabelmann, Walter Kaesbach – Sammler und Förderer, in: *Erich Heckel – Aufbruch und Tradition. Eine Retrospektive*, Ausst. Kat. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottdorf, Schleswig und Brücke-Museum Berlin, Magdalena M. Moeller (Hrsg.), München 2010, S. 108–119.
- **GASSNER/GILLEN 1979** Hubertus Gaßner und Eckhardt Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979.
- **GAY 1970** Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918–1933*, Frankfurt 1990.
- **GISBERTZ 2000** Olaf Gisbertz, *Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik*, Berlin 2000. (Zugl. Bonn, Univ., Diss., 1997)
- **GÖPEL 1976** Erhard und Barbara Göpel, *Max Beckmann. Katalog der Gemälde*, 2 Bde., im Auftrag der Max Beckmann Gesellschaft, Bern 1976.
- **GROHMANN 1963** Will Grohmann, *Willi Baumeister*, Köln 1963.
- **HAHN 1998** Horst Hahn, Zur Geschichte und Freilegung der Krefelder Wandmalereien von Heinrich Campendonk, in: Verein für Heimatkunde in Krefeld (Hrsg.), *die heimat. Krefelder Jahrbuch. Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatpflege*, Krefeld 69.1998, S. 80–84.
- **HAMANN 1916/17** Richard Hamann, Das Wesen der Monumentalkunst, in: *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur* 6, 1916/17, S. 142–160.
- **HAMANN/HERMAND 1973** Richard Hamann und Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, IV. Stilkunst um 1900*, München 1975.
- **HAMMER-SCHENK 2010** Harold Hammer-Schenk, Der Reichskunstwart und die Förderung von Handwerk und Kunstgewerbe, in: Christian Welzbacher (Hrsg.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010, S. 178–195.



- **HANS 1986** Matthias F. Hans, *Dorothea Maetzel-Johannsen. 1886–1930. Monographie und kritischer Werkkatalog*, Hamburg 1986.
- **HARTH 1989** Susanne Harth, Werkstättenunterricht und Gesamtkunstwerk, in: Hartmut Frank (Hrsg.), *Nordlicht, 222 Jahre, Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, anstelle eines Ausst. Kat. Hamburger Kunsthaus und Hamburger Kunstverein, Hamburg 1989, S. 49–72.
- **HARTUNG 2010** Olaf Hartung, *Kleine Deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien 2010.
- **HAUPENTHAL 2010** Uwe Haupenthal (Hrsg.), *Eduard Hopf. Malerei und grafische Arbeiten*, Dresden u. a. 2010.
- **HEFFEN 1986** Annegret Heffen, *Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik*, Essen 1986 (Historie in der Blauen Eule, Bd. 3).
- **HEIL/KLINGELHÖLLER 2004** Axel Heil und Harald Klingelhöller (Hrsg.), *150 Jahre. Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe*, Karlsruhe 2004.
- **HEISE 1968** Hildegard und Carl Georg Heise, *Anita Rée. Hamburg 1885–1933. Ein Gedenkbuch von ihren Freunden*, Hamburg um 1968.
- **HEISER 2002** Christiane Heiser, Den niederländischen Jugendstil im Gepäck – Johan Thorn Prikker in Krefeld, in: Verein für Heimatkunde in Krefeld (Hrsg.), *die heimat. Krefelder Jahrbuch. Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatpflege*, Jg. 73, Krefeld 2002, S. 39–46.
- **HEISER 2008** Christiane Heiser, *Kunst – Religion – Gesellschaft. Das Werk Johan Thorn Prikkers zwischen 1890 und 1912. Vom niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund*, Groningen 2008. (Zugl. Groningen, Univ., Diss., 2008)
- **HEISER 2010** Christiane Heiser, Der Deutsche Werkbund auf der Weltbühne oder wie Deutschland 1913 doch noch an der Weltausstellung teilnahm. Das Deutsche Haus und die deutsche Abteilung für Raumkunst und Kunstgewerbe in Gent, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 92.2010, S. 363–398.
- **HEISER 2012** Christiane Heiser, „Wirklich, große Flächen und Fenster liegen mir so gut.“ Johan Thorn Prikker, Josef Albers und die Klasse für Monumentalmalerei, 1913–1917, in: Gerda Breuer (Hrsg.), *Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972*, Publikation zum 100jährigen Jubiläum der Folkwangschule Essen, Tübingen 2012, S. 66–75.
- **HEISER 2016** Christiane Heiser: „Die Malerei muss den Sinn eines Gebäudes vollenden.“ Die Wandbilder von Johan Thorn Prikker und Helmuth Macke, in: *Helmuth Macke. Im Dialog mit seinen expressionistischen Künstlerfreunden*, Ausst. Kat. Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz u.a., Ina Ewers-Schultz (Hrsg.), Köln 2016, S. 122–127.
- **HEMPEL/WEIMAR 2010** Dirk Hempel und Friederike Weimar (Hrsg.), *„Himmel auf Zeit.“ Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg*, Neumünster 2010.
- **HENDSCHEL O. J. (VOR 1946)** Richard Hendschel, *Einige Erlebnisse und Erfahrungen im Kunstreferat aus den Jahren 1913–1933. Auszüge aus den Lebenserinnerungen des Ministerialdirektors a. D. Richard Hendschel*. Vervielfältigtes Manuskript, o. O., o. J. (Stadtbibliothek München/Monacensia, Bibliothek und Literaturarchiv)
- **HERMAND/TROMMLER 1988** Jost Hermand und Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main 1988.

- **HERMANN 1999A** Ulrich Hermann, „Neue Schulen“ für „Neue Menschen“, in: *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Angermuseum und Barfüßerkirche Erfurt, Cornelia Nowak (Hrsg.), Jena 1999 (Ausst. Kat Erfurt 1999), S. 186–191.
- **HERMANN 1999B** Tino Hermann, Martin Knauthe. *Ein hallescher Architekt der klassischen Moderne 1889–1942*, Dieter Dolgner (Hrsg.), Halle an der Saale 1999.
- **HERMANN 2003** Michael Hermann, *Kommunale Kulturpolitik in München 1919–1935*, München 2003. (Zugl. München, Univ., Diss., 2002 u. d. T.: *München leuchtet nicht mehr*)
- **HERZOGENRATH 1973** Wulf Herzogenrath, Oskar Schlemmer. *Die Wandgestaltung der neuen Architektur, mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942* (Fotografien, Vorstudien, Zeichnungen), München 1973.
- **HERZOGENRATH 1981** Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Frühe Kölner Kunstaustellungen. Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928. Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge*, Köln 1981.
- **HERZOGENRATH 1984** Wulf Herzogenrath, „Die Wandbilder der Hölzel-Schüler in der Haupthalle“, in: *Der Westdeutsche Impuls. Die Deutsche Werkbundaustellung Cöln 1914*, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1984, S. 306–312.
- **HESSE-FRIELINGHAUS 1967** H. Hesse-Frielinghaus, Jan Thorn Prikker. *Eine Dokumentation zum Leben und Werk des Künstlers in den Jahren 1904–1921 vorzüglich nach den Beständen des Osthaus-Archivs im Karl-Ernst-Osthaus-Museum*, Hagen 1967.
- **HIELSCHER 1975** Peter Hielscher, Die Wandbilder der „Progressiven“, in: *Politische Konstruktivisten: Die „Gruppe progressiver Künstler“ Köln*, Ausst. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Braunschweig 1975 (Ausst. Kat. Berlin 1975), s. p.
- **HIELSCHER 1977** Peter Hielscher, George Grosz in der Turnhalle. Zum politischen Wandbild in der Weimarer Republik, in: *Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Christian Borngräber (Hrsg.), Berlin 1977 (Ausst. Kat. Berlin 1977), S. 268–279.
- **HILDEBRANDT 1954** Hans Hildebrandt: Wandmalerei, ihre Auflösung im 19., ihre Neubelebung im 20. Jahrhundert, in: *Das Kunstwerk*, 8.1954/55([1955?]), 5, S. 3–20.
- **HILLE 1988** Karoline Hille, Fläche – Raum – Unendlichkeit. Die Wandgestaltung von Oskar Schlemmer im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses 1923, in: *AUSST. KAT. MANNHEIM*, 1988, S. 19–29
- **HOCHSCHULE DRESDEN 1990** Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hrsg.), *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste. 1764–1989, die Geschichte einer Institution*, Dresden 1990.
- **HOFF 1958** August Hoff, Johan Thorn Prikker, Monographie zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 12, Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), Recklinghausen 1958.
- **HOFF 1964** Ernst Hoff, Helmuth Macke, in: *Krefeld von A-Z. Stadtbürgerliche Briefe für die Jugend*, Nr. 82/September o. J. (1964)
- **HOFFMANN, A. 2009** Anja Hoffmann, *Monumentalmalerei im Spannungsfeld zwischen Historismus und Jugendstil. Das Werk von Wilhelm Köppen (1876–1917)*, Bonn, Univ., Diss., 2009.

- **HOFFMANN, J. 2010** Justin Hoffmann, Vom Sturm zur Revolution. Politik und Kunst nach dem 1. Weltkrieg, in: *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur. 1905 bis 1925*, Ausst. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main, Darmstadt 2010 (Ausst. Kat. Darmstadt 2010), S. 142–151.
- **HOFFMANN, M. 1999A** Meike Hoffmann, Kichners Wandmalereien im Sanatorium Kohnstamm, in: *Ernst Ludwig Kirchner. „Kirchner in Königstein“ - Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik*, Fotografien, Ausst. Kat. Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt am Main 1999. (Ausst. Kat. Frankfurt 1999), S. 33–50.
- **HOFFMANN, M. 1999B** Meike Hoffmann, *Der Architekt Ernst Ludwig Kirchner. Diplomarbeit und Studienentwürfe, 1901–1905* aus dem Nachlaß Ernst Ludwig Kirchner, München 1999.
- **HOFFMANN, M. 2001** Meike Hoffmann, Kirchners Architekturstudium in Dresden. Auswirkungen auf sein Selbstverständnis als Künstler, in: *magazin III*, Kirchner-Museum, Davos 2001, S. 11–23.
- **HOFFMANN, M. 2007** Meike Hoffmann: Von der Anschauung zur Einführung. Die Position der Künstlergruppe BRÜCKE innerhalb der Naturalismus-Stil-Debatte der Zeit, in: *Gruppe und Individuum in der Künstlergemeinschaft BRÜCKE. 100 Jahre BRÜCKE – Neueste Forschung*, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 32.2005, Sonderband, Dresden 2007, S. 39–46.
- **HÖHNE 1990** Else Höhne, Prof. Kay H. Nebel – ein Kappeler, in: *Jahrbuch des Heimatvereins der Landschaft Angeln*, 54. Jg. 1990, S. 211–224.
- **HÖLSCHER, P. 2003** Petra Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003. (Zugl. Kiel, Univ., Diss., 1997).
- **HÖLSCHER, P. 2007** Petra Hölscher: Die Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe. Eine Stätte der Künstlerausbildung im ‚Blindarm Preußens‘, in: Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister (Hrsg.), *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007, S. 137–145.
- **HÖLSCHER, L. 2010** Lucian Hölscher: Der Aufbruch der Kunst in die Zukunft, in: *„Das schönste Museum der Welt.“ Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*, Folkwang Texte, Bd. 1, erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausst. im Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010, S. 13–25.
- **HÖPEL 2007** Thomas Höpel, *Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939*, Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, Bd. 7, Stuttgart 2007. (Zugl. Leipzig, Univ., Habil., 2006)
- **HÜBNER 1981** Thomas Hübner, *F. W. Seiwert und die Familie Jatho, Circular – Zeitschrift für Kunst und Gestaltung*, Heft. Nr. 31a (Sonderheft), Bonn 1981.
- **HÜNEKE 1992** Andreas Hüneke: Von der Verantwortung des Museumsdirektors – Max Sauerlandt, in: *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Henrike Junge (Hrsg.), Köln u. a. 1992, S. 261–268.
- **HÜNEKE 2005** Andreas Hüneke, *Das schöpferische Museum. Eine Dokumentation zur Geschichte der Sammlung moderner Kunst 1908–1945*, Katja Schneider (Hrsg.), Halle 2005.
- **JAEGER/STECKNER 1983** Roland Jaeger und Cornelius Steckner, *Zinnober. Kunstszene Hamburg, 1919–1933*, Hamburg 1983.
- **JATHO 1964** Carl Oskar Jatho, *Franz Wilhelm Seiwert*, Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Nr. 27, Recklinghausen 1964.

- **JOACHIMIDES 1995** Alexis Joachimides (Hrsg. mit Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*, Dresden und Basel 1995.
- **JOACHIMIDES 2001** Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001.
- **JOHN 2012** Anke John, *Der Weimarer Bundesstaat. Perspektiven einer föderalen Ordnung*, Köln u. a. 2012.
- **JOPPIEN 1982** Rüdiger Joppien: Die Kölner Werkschulen 1920–1933 unter besonderer Berücksichtigung der Ära Richard Riemerschmids (1926–1933), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XLIII, Köln 1982, S. 247–277; im Anschluss Biografien der Lehrer an den Kölner Werkschulen, ebd., S. 278–346.
- **JUNGE 1992** Henrike Junge (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln u. a. 1992.
- **JUNGE 1993** Henrike Junge, Alfred Lichtwark und die „Gymnastik der Sammeltätigkeit“, in: Ekkehard Mai und Peter Paret (Hrsg.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln u. a. 1993, S. 202–214.
- **JUNGE-GENT 2008** Henrike Junge-Gent, Max Klinger und Alfred Lichtwark. Ein Beitrag zur Klinger-Rezeption um 1900, in: Pavla Langer, Zita A. Pataki und Thomas Pöpper (Hrsg.), *Max Klinger. Wege zur Neubewertung*, Internationale Tagung im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig, Schriften des Freundeskreis Max Klinger e. V. Nr. 1, Leipzig 2008, S. 150–162.
- **JUNGE-GENT 2012** Henrike Junge-Gent, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, Berlin München 2012.
- **JUNGHANNS 1970** Kurt Junghanns, *Bruno Taut. 1880–1938*, Deutsche Bauakademie, Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur, Berlin 1970.
- **KAHL/NOWAK 2011** Monika Kahl und Cornelia Nowak, Die wechselvolle Geschichte von Schloss Tännich (Lkr. Saalfeld-Rudolstadt), in: Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie (Hrsg.), *Aus der Arbeit des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie*, Neue Folge 39, Erfurt 2011, S. 58–70.
- **KAHLE 1977** Ingo Kahle, Zur Geschichte des Reichs(wirtschafts)verbandes der bildenden Künstler, in: Kunstamt Kreuzberg Berlin u. dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hrsg.), *Theater in der Weimarer Republik*, 3. verb. Aufl., Berlin 1977, S. 541–544.
- **KALDEWEI 1990** Gerhard Kaldewei, *Museumspädagogik und reformpädagogische Bewegung: 1900–1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik*, Frankfurt u. a. 1990. (Zugl. Hildesheim, Hochsch., Diss., 1988)
- **KANDINSKY 1911/1952** Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von May Bill, Bern 1952 (10. Aufl.).
- **KATENHUSEN 1998** Ines Katenhusen, *Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik*, Hannover 1998. (Hannoversche Studien, Bd. 5)
- **KAUFMANN 2007** Bettina Kaufmann, *Symbol und Wirklichkeit. Ernst Ludwig Kirchners Bilder aus der Phantasie und Edvard Munchs Lebensfries*, Bern 2007.
- **KAYSER 1977** Werner Kayser, *Alfred Lichtwark*, Hamburger Bibliographie, Bd. 19, Hamburg 1977.

- **KEHR 2007** Wolfgang Kehr, Volkspädagogische und kunsterzieherische Ambitionen der Münchner Akademie 1918–1968, in: Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister, *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007, S. 221–241.
- **KELLER/WAGNER 1982** Jürgen Keller und Cornelia Wagner, Eine Wand ohne farbige Einteilung ist unvollkommen. Farbige Raumkunst zwischen 1900 und 1920, in: *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungen für die Mitglieder der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte*, 33. Jg., 1982, S. 411–416.
- **KESSEMEIER 1998** Kristina Kessemeier, „Lassen Sie die Künstler sprechen!“ Bildende Kunst und Mäzenatentum aus Sicht des preußischen Kultusministeriums in der Zeit der Weimarer Republik; in: Thomas W. Gaethgens und Martin Schieder (Hrsg.), *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft*, Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag, Berlin 1998, S. 105–124.
- **KIRSCH 1987** Karin Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung: Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“*, Stuttgart 1927, Stuttgart 1987.
- **KIRSCHL 1996** Wilfried Kirschl, *Albin Egger-Lienz. 1868–1926. Das Gesamtwerk*, 2 Bde., Wien 1996.
- **KIYONAGA 2008** Nobumasa Kiyonaga, *Alfred Lichtwark. Kunsterziehung als Kulturpolitik*, München 2008.
- **KLAPHECK, A. 1961** Anna Klapheck, *Walter Kaesbach und die Zwanziger Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie*, Düsseldorf 1961.
- **KLAPHECK, A. 1973** Anna Klapheck, Die „goldenen“ Zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den beiden Kriegen, in: Eduard Trier (Hrsg.), *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773, Düsseldorf 1973, S. 147–160.
- **KLAPHECK, A. 1980** Anna Klapheck, Das Wandbild als Predigt. Der Düsseldorfer Historienmaler Peter Janssen, in: *Rheinische Post. Geist und Leben*, 18.10.1980.
- **KLEE 1992** Alexander Klee, Adolf Hölzel: Lehrer, Mentor und Freund, in: *Südwest-deutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne. 1914 bis 1945*, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlung Dresden, Albertinum, Stuttgart 1992, S. 21–32.
- **KLEE 2011** Alexander Klee, Adolf Hölzel: Die Stuttgarter Akademie, ein Epizentrum des künstlerischen Wandels und Schrittmacher der künstlerischen Entwicklung, in: Nils Büttner und Angela Zieger (Hrsg.), *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch*, Stuttgart 2011 (Büttner/Zieger 2011), S. 103–114.
- **KLIEMANN 1969** Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlin 1969.
- **KOCH 2008** Michael Koch, Universitas artium? Zum Verhältnis von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule, in: „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner (Hrsg.), München 2008 (Ausst. Kat. München 2008), S. 380–389.
- **KOCH 2011** Claudia Koch, *Der Kay-Nebel-Saal im Schleswiger Kreishaus*, Kulturstiftung des Kreises Schleswig-Flensburg (Hrsg.), Schleswig 2011.
- **KOELLA 2001** Rudolf Koella, „Die Idee der Einheit.“ Ferdinand Hodler und die deutsche Lebensreformbewegung, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 105–107.



- **KÖLNER WERKSCHULEN 1979** Kölner Werkschulen (Hrsg.), *100 Jahre kölnischer werkschulen ...*, Köln 1979.
- **KÖRNER/STERCKEN 2002** Hans Körner und Angela Stercken (Hrsg.), *GeSoLei 1926–2002. Kunst Sport und Körper*, Begleitbuch zur Ausstellung, Stadtmuseum Düsseldorf, Ostfildern 2002.
- **KRAHMER 1981** Catherine Krahmer, *Käthe Kollwitz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1981.
- **KRAL 2001** Martina Kral, *Die Fresken Joakim Skovgaards im Dom zu Viborg. Religiöse Malerei für eine neue Zeit*, Kiel 2001 (Zugl. Kiel, Univ., Diss., 1999 u. d. T.: Martina Kral: Joakim Skovgaards Fresken im Dom zu Viborg).
- **KRÄMER 2007** Steffen Krämer, Die Münchner Kunstakademie in den 1920er Jahren, in: Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister (Hrsg.), *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007, S. 19–35.
- **KRATZ-KESSEMEIER 2008** Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918–1932*, Berlin 2008. (Zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 2005.)
- **KRATZ-KESSEMEIER 2010A** Kristina Kratz-Kessemeier, Wer gestaltet die Kunstpolitik der Weimarer Republik? Zum Verhältnis von preußischem Kultusministerium und Reichskunstwart, in: Christian Welzbacher (Hrsg.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010, S. 232–252.
- **KRATZ-KESSEMEIER 2010B** Kristina Kratz-Kessemeier (Hrsg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte, 1750–1950*, Berlin 2010.
- **KREBS 2009** Gerhild Krebs, Haus der Arbeiterwohlfahrt. Landesverband Saar, Hohenzollernstraße 45, Saarbrücken, in: Rainer Hudemann (Hrsg.): *Stätten grenzüberschreitender Erinnerung – Spuren der Vernetzung des Saar-Lor-Lux-Raumes im 19. und 20. Jahrhundert. Lieux de la mémoire transfrontalière – Traces et réseaux dans l'espace Sarre-Lor-Lux aux 19e et 20e siècles*, Saarbrücken 2002, 3., technisch überarbeitete Auflage 2009, publiziert als CD-ROM sowie im Internet unter [www.memotransfront.uni-saarland.de](http://www.memotransfront.uni-saarland.de) (15.12.2012).
- **KREMPEL 1985** Ulrich Krempel, Am Anfang. Das junge Rheinland. Dokumentation: Materialien zur Gründungsgeschichte des „Jungen Rheinland“ – Aus den Heften 1–10 der Zeitschrift „Das Junge Rheinland“, in: *Am Anfang. Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Ulrich Krempel (Hrsg.), Düsseldorf 1985 (Ausst. Kat. Düsseldorf 1985), S. 8–41.
- **KREMPEL 2004** Leon Krempel (Hrsg.), *Cornelius, Prometheus, der Vordenker*, München 2004.
- **KUNTZ 1980** Andreas Kuntz, *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland*, Marburg 1980.
- **KUNZE 1972** Stefan Kunze, Wagner und die Idee des Gesamtkunstwerks, in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Helmut Koopmann und Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt am Main 1972, 2 Bde., S. 196–229.

- **KUTSCHERA 1994** Johanna Kutschera, *Aufbruch und Engagement. Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg, 1918–1920*, Frankfurt am Main u. a. 1994. (Zugl. München, Univ., Diss., 1993)
- **LAHME-SCHLENGER 1992** Monika Lahme-Schlenger, Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee, in: *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Henrike Junge (Hrsg.), Köln u. a. 1992, S. 225–233.
- **LANGE 1951** Friedrich C. A. Lange, *Groß-Berliner Tagebuch 1920–1933*, Berlin 1951.
- **LANGE 2000** Heinrich Lange, August Stülers Neue Universität in Königsberg, in: *Edition Luisenstadt, Berlinische Monatsschrift*, Heft 7/2000, S. 14–23.
- **LAUBE 1997** Gisbert Laube, *Der Reichskunstwart. Geschichte einer Kulturbehörde 1919–1933*, Frankfurt am Main u. a. 1997 (Rechtshistorische Reihe, Bd. 164).
- **LAUDEL 1994A** Heidrun Laudel, Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Neuschaffen. Fritz Schumachers Dresdner Jahre, in: Hartmut Frank (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, erschienen anstelle Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Stuttgart 1994, S. 67–86.
- **LAUDEL 1994B** Heidrun Laudel: Entwicklung der Raumkunst in Dresden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai, *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie*, München 1994, S. 44–57.
- **LAUFER 2010** Ulrike Laufer, Transfer der Folkwang-Sammlung nach Essen, in: „Das schönste Museum der Welt.“ *Museum Folkwang bis 1933*, Konzeption Hartwig Fischer und Uwe M. Schneede, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010 (Ausst. Kat. Essen 2010a), S. 179–189.
- **LAWRYNOWICZ 1999** Kasimir Lawrynowicz, *Albertina. Zur Geschichte der Albertus-Universität zu Königsberg in Preußen*, Dietrich Rauschnig (Hrsg.), Berlin 1999.
- **LEACH 2007** Dawn Leach, Ausdifferenzierung und Kontinuität in der Künftlerausbildung an der Kunstakademie Düsseldorf, in: Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister (Hrsg.), *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künftlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007, S. 147–167.
- **LEDIGENHEIM MÜNCHEN 1987** Verein Ledigenheim e. V. (Hrsg.), *Ledigenheim München 1987*, München 1987.
- **LIEBAU 1961** Hans Liebau, *Die Barkenhoff-Fresken und Komplexbilder Heinrich Voglers im Rahmen seines Lebens und Werkes*, Berlin 1962. (Zugl. Halle, Univ., Diss., 1961)
- **LUCKE 1992** Mechthild Lucke, Der Erfurter Sammler und Mäzen Alfred Hess, in: *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, hrsg. v. Henrike Junge, Köln u. a. 1992 (Junge 1992), S. 149–155.
- **LUCKE 1996** Mechthild Lucke, Der Heckel-Raum, in: *Das Angermuseum Erfurt*, Leipzig 1996, S. 66–69.
- **LUCKE 2004** Mechthild Lucke, Die Wandmalereien im Angermuseum zu Erfurt, in: *Erich Heckel – Sein Werk der 20er Jahre*, Ausst. Kat. Brücke Museum Berlin, Magdalena Möller (Hrsg.), München 2004 (Ausst. Kat. Berlin 2004), S. 235–247.
- **LUCKE/HÜNEKE 1992** Mechthild Lucke, Andreas Hüneke, *Erich Heckel. Lebensstufen. Die Wandbilder im Angermuseum zu Erfurt*, Amsterdam 1992.
- **MACIUIKA 2005** John V. Maciuika, *Before the Bauhaus: architecture, politics, and German state, 1890–1920*, Cambridge 2005.
- **MAHN 2007** Christina Mahn, *Käte Lassen 1880–1956. Grenzgängerin der Moderne*, Heide 2007. (Zugl. Kiel, Univ., Diss., 2006)



- **MAI 1982** Ekkehard Mai, *Das Rathaus im Kaiserreich. Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1982.
- **MAI 1984** Ekkehard Mai, Wilhelm Kreis und der Museumsbau – Die Projekte für Berlin, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 1984*, Band XXI, Berlin 1985, S. 257–291.
- **MAI 1985** Ekkehard Mai: GESOLEI und PRESSA: Zu Programm und Architektur rheinischen Ausstellungswesens in den zwanziger Jahren, in: *Rheinland-Westfalen im Industriezeitalter. Beiträge zur Landesgeschichte d. 19. und 20. Jahrhunderts*, in 4 Bde., hrsg. v. Kurt Düwell und Wolfgang Köllmann, Bd. 4: *Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr*, nebst Resümees der Historiker- und Kunsthistorikertagung in Essen vom Juni 1982, Wuppertal 1985, S. 271–287.
- **MAI 2010** Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln u. a. 2010.
- **MARKOWITZ 1978** Irene Markowitz: Das Gesamtkunstwerk. Zur Architektur die bildnerische Kunst der zwanziger Jahre, in: *Tonhalle Düsseldorf. Vom Planetarium zur Konzerthalle*, hrsg. v. Landeshauptstadt Düsseldorf und Gesellschaft der Freunde und Förderer der Düsseldorfer Tonhalle e. V., Düsseldorf 1978, S. 50–54.
- **MARKOWITZ 1985** Irene Markowitz, *Die Künstlerfamilie Kohlschein*, Faltblatt Ausst. Stadtmuseum Düsseldorf, Landeshauptstadt Düsseldorf und Stadtmuseum (Hrsg.), Düsseldorf 1985.
- **MARR 1999** Thorsten Marr, *Vom Bildungsprogramm zum autonomen Kunstwerk. Studien zu Ausstattungen deutscher Kunstmuseen (1855–1904)*, München 1999.
- **MARTENS 2012** Helge Martens, Die Altarbilder der Anita Rée in der Ansgarkirche, in: <http://www.kirchengemeinde-ansgar.net/index.php?kat=1&inhalt=4&detail=2> (5.2.2012)
- **MARTIN 2016** Sylvia Martin, *Kaiser Wilhelm Museum. Identität und Wandel*, Hrsg. Stadt Krefeld, Kunstmuseen Krefeld, Aachen 2016.
- **MÄRZ 1988** Roland März, „Berliner Museumskrieg“ 1921. Karl Scheffler contra Ludwig Justi. Der Streit um die moderne Kunst in der Nationalgalerie, in: Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR (Hrsg.), *Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung*, Berlin 1988, S. 99–104.
- **MASSOW 2010** Jennifer von Massow, Das Farbleitsystem im Gelsenkirchener Hans-Sachs-Haus. Konstruktivistische Raumgestaltung, in: Gerda Breuer, *Max Burchartz. 1887–1961, Künstler, Typograph, Pädagoge*, Wuppertal 2010, S. 138–155.
- **MAUER/SCHEEBEN 2011** Benedikt Mauer und Elisabeth Scheeben, Die Malerschule zuhause. Örtliche Kunstvereine und die Stadt Düsseldorf als Auftraggeber, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung*, Ausst. Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf, Bettina Baumgärtel (Hrsg.), Düsseldorf 2011 (Ausst. Kat. Düsseldorf 2011b), Bd. 1, S. 304–311.
- **MAYRING 2008** Eva A. Mayring (Hrsg.), *Bilder der Technik, Industrie und Wissenschaft*, Bestandskatalog des Deutschen Museums, München 2008.
- **MEIER 2012** Christian J. Meier, *Die Dichotomie Figuration versus Abstraktion in der deutschen Kunst von 1945 bis 1985*, Berlin 2012. (Online-Publikation PaperC)
- **MEINEL 2008** Sabine Meinel, *Karl Völker. Leben und Werk*, Univ. Diss. Halle-Wittenberg 2008.

- **MEISSNER U. A. 1999** Werner Meißner, Dieter Rebentisch, Wilfried Wang (Hrsg.), *Der Poelzig-Bau. Vom IG Farbenhaus zur Goethe-Universität*, Frankfurt am Main 1999.
- **MENZEL/NOWAK 1997** Ruth Menzel und Cornelia Nowak, Expressionismus der zweiten Generation: Alfred Hanf und die Künstlergruppe Jung-Erfurt, in: *Kunst des Expressionismus – die Gruppe Jung-Erfurt 1919 bis 1924*, Mühlhausen 1997, S. 5–13.
- **MENZEL 2008** Ruth und Eberhard Menzel, *Alfred Hess. Schuhfabrikant, Kunstsammler und Mäzen*, Erfurt 2008.
- **MERLE 2003** Ulla Merle, *Marburger Stadtgeschichte zum Stichwort: Rathausbild*, Nr. 7 (2003), Magistrat der Universitätsstadt Marburg (Hrsg.), Marburg 2003.
- **MIELSCH 1976** Beate Mielsch, „Gesamtkunstwerk“ und „Kunst am Bau.“ Zu den historischen Hintergründen der „Kunst am Bau“-Verordnung“, in: *Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“*, Ausst. Kat. Universität Bremen, Sunke Herlyn, Hans-Joachim Manske, Michael Weisser mit Unterstützung der Universität Bremen und des Senators für Wissenschaft und Kunst (Hrsg.), Bremen 1976, S. 12–29.
- **MILLER-LANE 1986** Barbara Miller-Lane, *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*, Braunschweig 1986.
- **MILLER-LANE 1994** Barbara Miller-Lane, Die Moderne und die Politik in Deutschland zwischen 1919 und 1945, in: Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider (Hrsg.), *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 1994, S. 224–249.
- **MOMMSEN 2000** Wolfgang Mommsen, *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933*, Frankfurt am Main 2000.
- **MÜHLHAUSEN 1997** *Kunst des Expressionismus – Die Gruppe Jung-Erfurt 1919 bis 1924*, Mühlhäuser Museumshefte, Heft 3.1997.
- **MÜLLER 2008** Jürgen Müller, „Willkommen, Bienvenue, Welcome ...“, *Politische Revue – Kabarett – Varieté in Köln 1928–1938*, Schriftenreihe des NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln, Bd. 14, Köln 2008.
- **MÜLLER-WULCKOW 1975** Walter Müller-Wulckow (Hrsg.), *Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland*, Neu-Ausgabe der vier Blauen Bücher „Bauten der Arbeit und des Verkehrs“, „Wohnbauten und Siedlungen“, „Bauten der Gemeinschaft“ (alle drei: 3. und letzte Auflage 1929), „Die deutsche Wohnung“ (4. und letzte Auflage 1932), Königsstein im Taunus 1975.
- **MÜNZBERG 1984** Olav Münzberg, Wandmalerei im Nationalsozialismus: zur Ästhetik des Nationalsozialismus, in: *Kunst, Hochschule, Faschismus*, Hochschule der Künste Berlin, Red. dieses Bandes Wolfgang Abramiwski, Berlin 1984, S. 145–162.
- **MÜNZBERG 1985** Olav Münzberg, Wandmalerei – Eine Erscheinungsform von Urbanität und potentieller Stadtkultur: zur Theorie und Entwicklung der Wandmalerei im 20. Jh., in: *Die neue Gesellschaft*, Frankfurter Hefte, 32, 10, Bonn 1985, S. 912–927.
- **MÜNZBERG/NUNGESSER 1984** Olav Münzberg und Michael Nungesser, *Geburt der mexikanischen Wandmalereibewegung in den frühen zwanziger Jahren: Vom Schöpfungsmythos zur revolutionären Dreieinigkeit*, Berlin 1984.
- **MUSEUMSVEREIN WARBURG 2002** Museumsverein Warburg (Hrsg.), *Hans Kohlschein. 1879–1948. Leben und Werk*, Dortmund 2002.

- **NAUHAUS 1981** Wilhelm Nauhaus, *Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915–1933*, Leipzig 1981.
- **NERDINGER 1979** Winfried Nerdinger, Die „Kunststadt“- München, in: *Die Zwanziger Jahre in München*, Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, Christoph Stölzl (Hrsg.), Schriften des Münchner Stadtmuseums Nr. 8, München 1979 (Ausst. Kat. München 1979), S. 93–111.
- **NERDINGER U. A. 2001** Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren und Manfred Speidel (Hrsg.), *Bruno Taut. 1880–1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, München 2001.
- **NERDINGER/MAI 1994** Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai, *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie*, München 1994.
- **NEUMANN 1994** Dietrich Neumann, Wilhelm Kreis und das Bürohochhaus in den zwanziger Jahren, in: Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai, *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie*, München 1994 (Nerdinger/Mai 1994), S. 107–121.
- **NEUMANN 1998** Thomas Neumann (Hrsg.), „Wir aber müssen eine Welt zum Tönen bringen ...“, *Quellen zur Geschichte Thüringens, Kultur in Thüringen 1919–1949*, Erfurt 1998.
- **NIEDERSTADT 1982** Knut Niederstadt, Mit der Zukunft im Bunde? Zur Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907–1934, in: Deutscher Werkbund, Werkbund-Archiv und Sabine Weißler (Hrsg.), *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes*, Reihe Werkbund-Archiv Bd. 10, Gießen 1982. (Weißler 1982)
- **NOLTENIUS 2013** Rena Noltinius, *Heinrich Vogeler. 1872–1942. Ein Leben in Bildern mit einem aktuellen Werkkatalog der Gemälde*, hrsg. v. Manfred Bruhn, Fischerhude 2013.
- **NOWAK 1999A** Cornelia Nowak, „An die Freunde des Kommenden.“ Die expressionistische Künstlergruppe Jung-Erfurt, in: *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Angermuseum und Barfüßerkirche Erfurt, Cornelia Nowak (Hrsg.), Jena 1999 (Ausst. Kat Erfurt 1999), S. 34–43.
- **NOWAK 1999B** Cornelia Nowak, „Oh dieser Tanz, dieser Totentanz hat etwas Anrührendes!“ Krieg, Tod und Auferstehung im Thüringer Expressionismus, in: *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Angermuseum und Barfüßerkirche Erfurt, Cornelia Nowak (Hrsg.), Jena 1999 (Ausst. Kat Erfurt 1999), S. 368–377.
- **PANKOKE 1996** Barbara Pankoke, *Der Essener Architekt Edmund Körner (1874–1940). Leben und Werk*, Weimar 1996.
- **PASSARGE 1961** Walter Passarge, *Slevogt. Wand- und Deckengemälde auf Neukastel*, mit einem Vorwort von Franz Josef Kohl-Weigand, Heidelberg und Berlin 1961.
- **PENNDORF 1999** Jutta Penndorf, Expressionismus in Altenburg?, in: *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Angermuseum und Barfüßerkirche Erfurt, Cornelia Nowak (Hrsg.), Jena 1999 (Ausst. Kat. Erfurt 1999), S. 84–93.
- **PETERS, E. 1996** Elisabeth Peters, *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940. Ein Beitrag zur Geschichte des Kölner Instituts für Religiöse Kunst*, Rheinbach 1996.
- **PETERS, O. 1998** Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik. 1931–1947*, Berlin 1998. (Zugl. Bochum, Univ., Diss., 1996.)

- **PETERS, O. 2008** Olaf Peters, Der Künstler im Staat. Malerei und Öffentlichkeit in der Weimarer Republik, in: Julia Friedrich, Nina Gülicher und Lynette Roth (Hrsg.), *Form & Gesellschaft*, Symposium zur Ausstellung „kölön progressiv 1920–33“, Köln 2008 (Friedrich 2008), S. 55–65.
- **PEUKERT 1987** Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik, Krisenjahre der klassischen Moderne*, Frankfurt am Main 1987.
- **PFEIL 1974** Otto Pfeil, Die Fresken Kay Nebels im Kreishaus, in: *Kreis-Chronik 1974/75. Handbuch für den Kreis Schleswig-Flensburg*, Flensburg 1974/75, S. 47–50.
- **PFORTE 1972** Dietger Pforte (Hrsg.), *Heinrich Vogeler, Das Neue Leben. Ausgewählte Schriften zur proletarischen Revolution und Kunst*, mit einer Einleitung von Dietger Pforte, Darmstadt 1972.
- **PHILIPPOT 1972** Paul Philippot, *Die Wandmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien, München 1972.
- **PLAGEMANN 1967** Volker Plagemann, *Das Deutsche Kunstmuseum, 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München 1967. (Zugl. Hamburg, Phil. F., Diss., 1967)
- **PLAGEMANN 2003** Volker Plagemann, Fritz Schumachers Wirken für Hamburg, in: Volker Plagemann (Hrsg.), *Die Kunst der Moderne in Hamburg*, Vorträge der Stiftung Denkmalpflege Hamburg, Bd. 4, Hamburg 2003 [die Vorträge wurden im Herbst 2002 in der St. Jacobikirche gehalten], S. 9–19.
- **PLAGEMANN 2008** Volker Plagemann, *Eduard Bargheer*, Hamburg 2008.
- **PLANK 2009** Annika Plank, „Farben – Kinder des Lichts.“ Zu Adolf Hölzels Glasfenstern, in: *Kaleidoskop. Hölzel in der Avantgarde*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Heidelberg 2009, S. 90–98.
- **POGACNIK 2009** Marco Pogacnik, Gebaute Bilder. Adolf Hölzel und die Wandmalerei, in: *Kaleidoskop. Hölzel in der Avantgarde*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Heidelberg 2009, S. 100–108.
- **PONERT 1988** Dietmar J. Ponert, *Willi Baumeister. Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen*, Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), Köln 1988.
- **POST/WAHL 1999** Bernhard Post und Volker Wahl (Hrsg.), *Das Thüringen-Handbuch. Territorium, Verfassung, Parlament und Verwaltung in Thüringen 1920 bis 1995*, Veröffentlichungen aus Thüringischen Staatsarchiven Bd. 1, Weimar 1999.
- **PRÄFFKE 1987** Hans Präffke, *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Hildesheim u. a. 1987.
- **PREISS 1990A** Achim Preiß, Otto Dix – „Der Bau des Hygienemuseums“. Studien zu einem verlorenen Wandbild, in: Bazon Brock (Hrsg.), *Ikono-graphia: Anleitung zum Lesen von Bildern*, München 1990, S. 281–295.
- **PREISS 1993** Achim Preiß, *Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Alfter 1993. (Zugl. Wuppertal, Univ., Habil.-Schr.)
- **PRINZLER 2004** Hans Helmut Prinzler, Chronik (des dt. Films), 1895–2004. Ereignisse, Personen, Filme, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), *Geschichte des deutschen Films*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2004, S. 567–616.
- **RAABE 1964** Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921*, Stuttgart 1964.

- **RASCHKE 2001** Eva-Christine Raschke, *Köln: Schulbauten 1815–1964. Geschichte, Bedeutung, Dokumentation*, Bd. 15 der Reihe Stadts Spuren – Denkmäler in Köln, Stadt Köln (Hrsg.), Köln 2001.
- **REIMERS 1999** Bettina Irina Reimers, Expressionismus und Volkshochschule. Begegnungen von „Neuer Kunst“ und Erwachsenenbildung, in: *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Ausst. Kat. Galerie am Fischmarkt, Angermuseum und Barfüßerkirche Erfurt, Cornelia Nowak (Hrsg.), Jena 1999 (Ausst. Kat. Erfurt 1999), S. 210–216.
- **REIMERS 2000** Bettina Reimers, *Die Neue Richtung der Erwachsenenbildung in Thüringen 1919–1933*, Essen 2003. (Zugl. Tübingen, Univ., Diss., 2000).
- **RÖDER 1989** Sabine Röder, Zwischen „freier“ und „angewandter“ Kunst. Werke nach 1922, in: *Heinrich Campendonk. Ein Maler des Blauen Reiters*, Ausst. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Krefeld 1989 (Ausst. Kat. Krefeld München 1989), S. 139.
- **RÖDER 2009** Sabine Röder, „In der Farbe atmet die Seele des Bildes.“ Max Creutz und der Kampf um die Moderne in den 1920er Jahren, in: *Farbwelten. Von Monet bis Yves Klein. Werke der klassischen Moderne aus den Kunstmuseen Krefeld*, Ausst. Kat. Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Paula-Modersohn-Becker-Museum, Rotterdam, Chabot Museum, Rainer Stamm (Hrsg.), Bremen 2009 (Ausst. Kat. Bremen u. a. 2009), S. 20–35.
- **ROETTIG 2007** Petra Roettig, Zeit und Ruhm – Max Klinger und Alfred Lichtwark, in: *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen*, Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig und Hamburger Kunsthalle, Hans-Werner Schmidt (Hrsg.), Bielefeld 2007 (Ausst. Kat. Leipzig 2007), S. 62–66.
- **ROHLING 1956** Ludwig Rohling, *Käte Lassen. Das Werk der Malerin*, Flensburg 1956.
- **RÖMER-WESTARP 1992** Petra Römer-Westarp, *Kunst im Stadtbild: Das Spannungsfeld Werk – Auftraggeber am Beispiel von Schulen und Unternehmen in Köln*, Essen 1992. (Zugl. Bonn, Univ., Diss., 1992)
- **RUPPERT/FUHRMEISTER 2007** Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister (Hrsg.), *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007.
- **SAEHRENDT 2005** Christian Saehrendt, „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg, Stuttgart 2005.
- **SCHÄDEL 2006** Dieter Schädel (Hrsg.), *Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher, Bd. 3 (1920–1933)*, Hamburg 2006.
- **SCHÄFKE/HAGSPIEL 2011** Werner Schäfke, Wolfram Hagspiel, *Neue Werkkunst. Hans Heinz Lüttgen*, Faksimile der Ausgabe von 1932, Berlin, Köln 2011.
- **SCHEFFLER O. J.** Sabine Scheffler, Geschichte der AWO, in: *Homepage der Arbeiterwohlfahrt Leinfelden-Echterdingen*, [http://www.awo-le.de/awo/geschichte/awo\\_gruendung.htm](http://www.awo-le.de/awo/geschichte/awo_gruendung.htm) (10.12.2012).
- **SCHEIBE 1969/2009** Wolfgang Scheibe, *Die reformpädagogische Bewegung 1900–1932. Eine einführende Darstellung*, Unveränd. Nachdr. der 10., erw. Aufl. 1994, 2. Aufl., Weinheim u. a. 2009. (1. Aufl. 1969)
- **SCHEIBNER 1969** Wolfgang Scheibner: Auftraggeber Arbeiterklasse; in: *Dresdener Kunstblätter*, 13.1969, S. 147–151.



- **SHELLMANN O. J.** (nach 2004) Brigitte Schellmann, Hugo Vogel, in: Stadt und Land Berlin (Hrsg.), *Redaktion Zeittafeln*, Berlin (nach 2004), [http://www.berlin.de/imperia/md/content/basteglitzzehlendorf/geschichte/wannsee\\_linden/vogel\\_h.pdf](http://www.berlin.de/imperia/md/content/basteglitzzehlendorf/geschichte/wannsee_linden/vogel_h.pdf) (14.2.2012).
- **SCHEPERS 1985** Wolfgang Schepers, Ernst Aufseeser und die angewandte Kunst an der Düsseldorfer Akademie, in: *Am Anfang. Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Ulrich Krempel (Hrsg.), Düsseldorf 1985 (Ausst. Kat. Düsseldorf 1985), S. 78–83.
- **SCHIEDER 1998** Martin Schieder, Mäzenatisches Handeln aus der Sicht des Künstlers. Ernst Ludwig Kirchner und sein Verhältnis zu Carl Hagemann, in: Thomas W. Gaethgens und Martin Schieder (Hrsg.), *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft*, Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag, Berlin 1998, S. 125–144.
- **SCHILLING 2007** Christiane Schillig, Das übertünchte Arkadien. Ein Wandgemälde in Frankfurts Universität, [Elektronische Ressource], in: *Monumente online* 5.2007.
- **SCHIMPF 2008** Cornelia Schimpf, *Versagen einer Zufluchtsstadt. Kulturpolitik in der Weimarer Republik am Beispiel des Staatlichen Bauhauses in Weimar von 1919 bis 1925*, Berlin 2008. (Zugl. Potsdam, Univ., Masterarbeit, [2008])
- **SCHLEMMER 1977** Tut Schlemmer (Hrsg.), *Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher*, München 1958; Veränderte Neuauflage Stuttgart 1977.
- **SCHLICHTENMAIER 1992** Bert Schlichtenmaier, Stuttgarts Aufstieg zur Kunststadt (1913–1933). Zur Geschichte der Akademie und der Künstlervereinigungen, in: *Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne. 1914 bis 1945*, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlung Dresden, Albertinum, Stuttgart 1992, S. 41–54.
- **SCHMIDT, D. 1964** Diether Schmidt, *Manifeste Manifeste 1905–1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*, Bd. 1, Dresden 1964.
- **SCHMIDT, D. 1981** Dieter Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1981.
- **SCHMIDT, L. 2000** Lydia Schmidt, *Kultusminister Franz Matt (1920–1926). Schul-, Kirchen- und Kunstpolitik in Bayern nach dem Umbruch von 1918*, München 2000.
- **SCHMITT-ROST 1952** Hans Schmitt-Rost, *Hoerle und seiwert. Moderne Malerei in Köln zwischen 1917 und 1933*, Köln 1952.
- **SCHMITT-ROST 1965** Hans Schmitt-Rost, *Heinrich Hoerle*, Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Nr. 29, Recklinghausen 1965.
- **SCHNEEDE 1979** Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Die Zwanziger Jahre, Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln 1979.
- **SCHNEEDE 2010** Uwe M. Schneede, Das Museum der Moderne. Seine Ausbildung in den Jahren 1919 bis 1932, in: „Das schönste Museum der Welt“. *Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*, Folkwang Texte, Bd. 1, erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausst. im Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010, S. 89–106.
- **SCHNEIDER 1992** Katja Schneider, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marks 1915 bis 1933*, 2 Bde. (Text- und Bildband), Weinheim 1992. (Zugl. Bonn, Univ., Diss., 1988)
- **SCHNEIDER 1993** Katja Schneider, Kunstgewerbliche Frauenarbeiten, in: *Burg Giebichenstein. Die halle'sche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Halle 1993, S. 113–118; Abb. S. 119–130. (Ausst. Kat. Halle/Karlsruhe 1993).

- **SCHRADER/SCHEBERA 1987** Bärbel Schrader und Jürgen Schebera, *Die goldenen Zwanziger. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Wien 1987.
- **SCHROETER 1992** Christina Schroeter, *Fritz Erler. Leben und Werk*, Hamburg 1992
- **SCHULER 2010** Friederike Schuler, „Feuerprobe“ für die moderne Wandmalerei. Der Lebenszyklus von 1923 im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum, in: *Johan Thorn Prikker. Mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion*, Ausst. Kat. Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, museum kunst palast Düsseldorf, Rotterdam und Düsseldorf 2010 (Ausst. Kat. Rotterdam 2010), S. 200–211.
- **SCHULTE 2001** Sabine Schulte, *Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Biographie eines Museums der Weimarer Republik*, Bonn, Diss., Univ., 2001.
- **SCHULZE, I. 1961** Ingrid Schulze, Zum Schaffen des halleschen Malers und Graphikers Karl Völker, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Ges.-Sprachw. X/4, Mai 1961, S. 1145–1170.
- **SCHULZE, I. 1974** Ingrid Schulze, Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“, in: *Karl Völker. Leben und Werk*, Publikation zur Ausst. „Karl Völker. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik“, Staatliche Galerie Moritzburg Halle 1974, Halle 1976 [sic!], S. 9–25.
- **SCHULZE, I. 1976** Ingrid Schulze, Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift, Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Jg. 23, 1976, H. 5/6, S. 529–539.
- **SCHULZE, I. 1977** Ingrid Schulze, Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ und die deutsch-sowjetischen Kunstbeziehungen während der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, in: *Internationale sozialistische Kunstprozesse seit der Oktoberrevolution*, 2. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Magdeburg 31. März–1. April 1977, bearbeitetes Protokoll, Magdeburg 1977, S. 43–55.
- **SCHULZE, I. 1985** Ingrid Schulze, Expressionistische Wandmalerei im Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle, in: *Bildende Kunst* 3, März 1985, S. 111–114.
- **SCHULZE, I. 1989** Ingrid Schulze, *Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe.“ Martin Knauthe (geboren am 30.5.1989) und Karl Völker (geboren am 17.10.1989) zum 100. Geburtstag gewidmet*, Museum für Geschichte der Stadt Halle (Hrsg.), Halle 1989.
- **SCHULZE, I. 1990** Ingrid Schulze: Fröhbürgerliches Erbe und sozialreligiöse Utopie in linksexpressionistischer und proletarisch-revolutionärer Kunst, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift/Mathematisch-naturwissenschaftliche Reihe*, Univ. Halle XXXIX'90 G, H. 4, S. 95–110.
- **SCHULZE, S. 1984** Sabine Schulze, *Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u. a. 1984.
- **SCHUMACHER 1968** Fritz Schumacher, Monumentalmalereien von Anita Rée, in: Hildegard und Carl Georg Heise, *Anita Rée. Hamburg 1885 1933. Ein Gedenkbuch von ihren Freunden*, Hamburg um 1968, S. 19–26.
- **SCHUNK 1993** Gisela Schunk, Wilhelm Waetzoldt. Universitätslehrer – Kunstreferent der Weimarer Republik – Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. XXX, 1993, S. 407–491.



- **SCHUPETTA 1998** Ingrid Schupetta, Die Wandgemälde Heinrich Campendonks, in: *die heimat. Krefelder Jahrbuch. Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatpflege*, Verein für Heimatkunde in Krefeld (Hrsg.), 69.1998, S. 85–92.
- **SCHUPETTA 2001** Ingrid Schupetta, Heinrich Campendonk als Wandmaler, in: *Heinrich Campendonk. Die zweite Lebenshälfte eines Blauen Reiters*, Ausst. Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, Cobra-Museum voor moderne kunst, Amstelveen, Stiftung Museum Schloss Moyland/Sammlung van der Grinten/Joseph-Beuys-Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), Zwolle 2001, S. 88–99.
- **SEGAL 1997** Joes Segal, *Krieg als Erlösung. Die deutschen Kunstdebatten 1910–1918*, München 1997. (punctum, 11).
- **SENTI-SCHMIDLIN 1999** Verena Senti-Schmidlin, *Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hofmann. 1861–1945*, Bern u. a. 1999.
- **SIMON THOMAS 2010** Mienke Simon Thomas, Moderne Kunst in Rotterdam. Die Wandbilder im Rathaus, in: *Johan Thorn Prikker. Mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion*, Ausst. Kat. Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, museum kunst palast Düsseldorf, Rotterdam und Düsseldorf 2010 (Ausst. Kat. Rotterdam 2010), S. 182–199.
- **SOIKA 2001** Aya Soika, Malerei im Dienst der Architektur. Die BRÜCKE-Künstler und die Dresdner Raumkunst, in: *Die Brücke in Dresden. 1905–1911*, Ausst. Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Birgit Dalbajewa und Ulrich Bischoff (Hrsg.), Köln 2001, S. 272–277.
- **SONNA 1992** Birgit Sonna, *Oskar Schlemmer. Der neue Mensch: Körperkultur und Lebensreform*, Regensburg, Univ., Diss., 1992.
- **SPEITKAMP 1994** Winfried Speitkamp, „Erziehung zur Nation.“ Reichskunstwart, Kulturpolitik und Identitätsstiftung im Staat von Weimar, in: Helmut Berding (Hrsg.), *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität*, Frankfurt am Main 1994, S. 541–580.
- **SPENDENAUFTRUF 2001** *Spendenauftrag für die Freilegung des Wandfreskos von Georg Heck im Casino des Poelzig-Ensembles*, vom Kulturkreis Georg Heck e. V. (Hrsg.), Frankfurt am Main, September 2001.
- **STAMM 2002** Rainer Stamm (Hrsg.), *Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang Werkbund Arbeitsrat*, Kontext. Schriftenreihe für Kunst, Kunsterziehung und Kulturpädagogik, Bd. 3, Köln 2002.
- **STAMM 2009A** Rainer Stamm, Aufbruch in die Moderne. Das Kaiser Wilhelm Museum unter seinem ersten Direktor Friedrich Deneken (1897–1922), in: *Farbwelten. Von Monet bis Yves Klein. Werke der klassischen Moderne aus den Kunstmuseen Krefeld*, Ausst. Kat. Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Paula-Modersohn-Becker-Museum, Rotterdam, Chabot Museum, hrsg. v. Rainer Stamm, Bremen 2009, S. 8–19
- **STAMM 2009B** Rainer Stamm, Vom Mäander zum Modulor. J. L. M. Lauweriks zwischen Theosophie und Moderne, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, hrsg. im Auftr. der Freunde des Wallraff-Richartz-Museum und des Museums Ludwig e. V., Köln, 70.2009, S. 245–264.
- **STECKNER 1984** Cornelius Steckner, *Carl Crodell (1894–1973) und Hamburg. Kunst – Handwerk – Industrie*, Ausst. Faltblatt, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1984.
- **STECKNER 1986** Cornelius Steckner, *Charles Crodell. Das graphische Werk. 1919–1960*, München 1986.

- **STECKNER 2009** Cornelius Steckner, *Charles Crodel. Verzeichnis der baugebundenen Werke*, Onlinepublikation, Version A.09.03, [http://www.oocities.org/focas\\_de/ChCrodel/werk/](http://www.oocities.org/focas_de/ChCrodel/werk/) (24.7.2012).
- **STENEGER 1987** Eberhard Steneberg, *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921*, Düsseldorf 1987.
- **STENZEL/WINKLER 1999** Burkard Stenzel und Klaus-Jürgen Winkler, *Kontroversen und Kulturpolitik im Thüringer Landtag 1920–1933, Schriften zur Geschichte des Parlamentarismus in Thüringen*, Heft 13, Thüringischen Landtag Erfurt (Hrsg.), Weimar 1999.
- **STÖPPEL 2014** Daniela Stöppel, *Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950. Verkehrszeichen, Farbleitsysteme, Piktogramme*, München 2014. (Zugl. München, Univ., Diss., 2008)
- **STRZODA 2006** Hanna Strzoda, *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption „primitiver“ europäischer und aussereuropäischer Kulturen*, Petersberg 2006. (Zugl. Bamberg, Univ., Diss., 2004)
- **STRZODA 2008** Hanna Strzoda, Die „Feinhals-Textilien“ Ernst Ludwig Kirchners für die Kölner Werkbundaustellung 1914, in: Magdalena M. Moeller (Hrsg.), *Brücke-Archiv 23.2008. Neue Forschungen und Berichte*, München 2008, S. 113–122.
- **STUHRMANN 2002** Sonja Stuhmann, Edwin Redslob – Blasser Ästhet und Revolutionspflanze? Person und Amt des Reichskunstwarts zwischen Anspruch und Möglichkeit, in: Klaus-Dieter Weber (Hrsg.), *Verwaltete Kultur oder künstlerische Freiheit? Momentaufnahmen aus der Weimarer Republik 1918–1933*, Kassel 2002 (Weber 2002); S. 39–67.
- **THURMANN 1987** Peter Thurmann, Lichtwark schreibt an Hodler, Klimt und Klinger, in: *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987, S. 158–166.
- **TRIER 1973** Eduard Trier (Hrsg.), *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773, Düsseldorf 1973.
- **URBANCZIK 2002** Wolfgang Urbanczik, „Die Drei“ – Das Plakat zur „Deutschen Gewerbeschau München 1922“, in: *Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, Felix Billeter, Antje Günther, Steffen Krämer (Hrsg.), München Berlin 2002, S. 196–207.
- **VENZMER 1993** Wolfgang Venzmer, Adolf Hölzel und sein Kreis. Willi Baumeister und Oskar Schlemmer, in: *Figur und Abstraktion in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts – Sammlung Rolf Deyhle II*, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf u. a., 1933–1995, Neumünster 1993, S. 29–40.
- **VERSPOHL 1999** Franz Joachim Verspohl, Die Rezeption Hodlers in Deutschland, in: *Ferdinand Hodler*, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung, hrsg. v. Rudolf Koella, München 1999, S. 195–203.
- **VITT 2006** Walter Vitt, Apokalypse und Utopie: der „Ventilator“ und „Dada Köln“, in: *Krieg und Utopie: Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, hrsg. v. Gertrude Cepl-Kaufmann, Essen 2006, S. 129–139.
- **VOGT 1965** Paul Vogt, *Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet*, Köln 1965.

- **VON ASTEN 2012** Astrid von Asten: „Eine sixtinische Kapelle der modernen Kunst.“ Die abstrakten Wandgemälde von Sophie Taeuber-Arp, in: *Die Eroberung der Wand. Nazarenerfresken im Blick der Gegenwart*, Ausst. Kat. Arp museum Bahnhof Rolandseck, Remagen, Köln 2012 (Ausst. Kat. Remagen 2012), S. 13–21.
- **VON BEYME 2005** Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005.
- **VON DEM KNESEBECK 1990** Alexandra von dem Knesebeck, Käthe Kollwitz. Dokumentation zu Leben und Werk, in: *Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Handzeichnungen, Plastik*, Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum Hannover und Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Stuttgart 1990, S. 221–241.
- **VON WIESE 2006** Stephan von Wiese, Gert H. Wollheim. Kunst und Politik im Umkreis des „Jungen Rheinland“, in: Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.), *Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen 2006 (Aufsatzsammlung, Ausstellungs- und Kolloquiumsprojekt in der Bunkerkirche Düsseldorf), S. 84–92.
- **WAGNER, A. 2005** Annette Wagner, „Und ist es Drang, so ist es Pflicht.“ Ludwig von Hofmanns Wandbilder im öffentlichen Raum, in: *Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne*, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2005, S. 312–321.
- **WAGNER, M. 1989** Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 9, Tübingen 1989. (Zugl. Tübingen, Univ., Habil.-Schr., 1985)
- **WAGNER, U. 2005** Uwe Wagner, Charles Crodel in Thüringen – zwei Beispiele konservierter und restaurierter Wandgemälde, in: Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.), *Aus der Arbeit des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege, Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege*, N.F. 21.2005, Erfurt, S. 92–99.
- **WAGNER-WILKE 2012** Annette Wagner-Wilke, *Ludwig von Hofmann und das Wandbild*, 3 Bde., Freiburg 2012. (Zugl. Freiburg, Univ., Diss., 2011)
- **WAHL 1988** Volker Wahl, *Jena als Kunststadt*, Leipzig 1988.
- **WAPPENSCHMIDT 1981** Heinz-Toni Wappenschmidt, *Studien zur Ausstattung des deutschen Rathaussaales in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis 1918*, Bonn 1981. (Zugl. Bonn, Univ., Diss., 1979)
- **WAPPENSCHMIDT 1982** Heinz-Toni Wappenschmidt, Rathäuser im rheinisch-westfälischen Industriegebiet. Die Bildprogramme in Krefeld, Bochum und in Elberfeld, in: Ekkehard Mai, *Das Rathaus im Kaiserreich. Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1982 (Mai 1982), S. 261–299.
- **WAPPENSCHMIDT 1984** Heinz-Toni Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein*, München 1984.
- **WARNCKE 1990** Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931*, Köln 1990.
- **WEBER 2002** Klaus-Dieter Weber (Hrsg.), *Verwaltete Kultur oder künstlerische Freiheit? Momentaufnahmen aus der Weimarer Republik 1918–1933*, Kassel 2002.
- **WEDEMAYER-KOLWE 2004** Bernd Wedemeyer-Kolwe, *Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg 2004.

- **WEIMAR 2003** Friederike Weimar, *Die Hamburgische Sezession. 1919–1933, Geschichte und Künstlerlexikon*, Fischerhude 2003.
- **WEINSTEIN 1990** Joan Weinstein, *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany 1918–1919*, Chicago 1990.
- **WELLER 1989** Christian Weller, Moderne Zeiten. Reformbestrebungen unter Max Sauerlandt, in: Hartmut Frank (Hrsg.), *Nordlicht, 222 Jahre, Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, erschienen anstelle eines Kataloges zur Ausst. im Hamburger Kunsthause und Hamburger Kunstverein, Hamburg 1989, S. 173–192.
- **WELLER 1994** Christian Weller, Reform der Lebenswelten durch Kultur. Die Entwicklung zentraler Gedanken Fritz Schumachers bis 1900, in: Hartmut Frank (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, erschienen anstelle eines Kataloges zur Ausstellung „Fritz Schumacher und seine Zeit“, Deichtorhallen Hamburg, Stuttgart 1994, S. 41–65.
- **WELZ 1989** Wilfried Welz, *Rathaus Schöneberg. Ein Rathaus in und für Berlin*, hrsg. v. Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Berlin 1989.
- **WELZBACHER 2006** Christian Welzbacher, *Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik*, Berlin 2006.
- **WELZBACHER 2009** Christian Welzbacher, *Edwin Redslob. Biographie eines unverbesserlichen Idealisten*, Berlin 2009.
- **WELZBACHER 2010A** Christian Welzbacher (Hrsg.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010.
- **WELZBACHER 2010B** Christian Welzbacher, „Die künstlerische Formgebung des Reichs.“ Der Reichskunstwart und die Kulturpolitik in der Weimarer Republik 1918–1933, in: Ders. (Hrsg.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010, S. 11–58.
- **WEMBER 1951** Paul Wember, Johan Thorn-Prikker. Der niederrheinische Beitrag zur Monumentalkunst des 20. Jahrhunderts, in: *Sonderdruck aus dem Niederrheinischen Jahrbuch des Vereins Linker Niederrhein. Bd. III. Festschrift für Albert Steeger*, 1951, S. 140–142.
- **WEMBER 1966** Paul Wember, Johan Thorn Prikker. *Glasfenster, Wandbilder, Ornamente 1891–1932*, Bestandskatalog Nr. 6, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Bearb. des Werkverzeichnisses von Johannes Cladders, Krefeld 1966.
- **WENDT 2000** Joachim Wendt, *Die Lichtwarkschule in Hamburg 1921–1937. Eine Stätte der Reform des höheren Schulwesens*, Beiträge zur Geschichte Hamburgs, Verein für Hamburgische Geschichte (Hrsg.), Bd. 57, Zugl. Hamburger Schriftenreihe zur Schul- und Unterrichtsgeschichte, Reiner Lehberger und Hans-Peter de Lorent (Hrsg.), Bd. 8, Hamburg 2000.
- **WERNER 2011** Stefanie Kristina Werner, *Erich Hartmann (1886–1974). Leben und Werk eines Hamburger Malers*, mit einem Verzeichnis der Gemälde und der „Kunst am Bau“, Hamburg, Univ., Diss., 2011.
- **WEX 1984** Johanna Luise Wex, *Johan Thorn Prikker. Abstraktion und Konkretion in freier und angewandter Kunst*, Bochum 1984. (Zugl. Bochum, Univ., Diss., 1984)

- **WHYTE/SCHNEIDER 1996** Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hrsg.), *Die Gläserne Kette. Eine expressionistische Korrespondenz über die Architektur der Zukunft, Briefe von Bruno Taut und Hermann Finsterlin, Hans und Wassili Luckhardt, Wenzel August Hablik und Hans Scharoun, Otto Gröne, Hans Hansen, Paul Goesch und Alfred Brust*, Bd. 10 in der Reihe *Korrespondenzen*, Hannelore Schlaffer und Hein Schlaffer (Hrsg.), Ostfildern-Ruit 1996.
- **WICK 2007** Rainer K. Wick, Erziehungskonzepte des Werkbunds in der Weimarer Republik, in: *100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907–2007*, Ausst. Kat. Architekturmuseum der Technischen Universität München, Winfried Nerdinger (Hrsg.), München u. a. 2007 (Ausst. Kat. München 2007), S. 135–138.
- **WIENER 2001** Jürgen Wiener (Hrsg.), *Die Gesolei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre*, Köln 2001.
- **WIENER 2002** Jürgen Wiener, Rhythmus Körper Maschine. Aspekte der Architekturtheorie des Wilhelm Kreis im Licht der Gesolei, in: Hans Körner und Angela Stercken (Hrsg.), *GeSoLei 1926–2002. Kunst Sport und Körper, Begleitbuch zur Ausstellung*, Stadtmuseum Düsseldorf, Ostfildern 2002 (Körner/Stercken 2002), S. 164–176.
- **WIETEK 2001** Gerhard Wietek, *Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk*, Werkverzeichnis, München 2001.
- **WILHELMI 1996A** Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart 1996.
- **WILHELMI 1996B** Christoph Wilhelmi (Bearb.), *Künstlergruppen und -organisationen, Kunst- und Künstlerzeitschriften: in Deutschland, Österreich und der Schweiz vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, ein kurzgefaßtes Verzeichnis von 2000 Titeln mit Gründungsdaten und Abkürzungsverweisen, Stuttgart 1996.
- **WILLET 1981** John Willet, *Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917–1933*, München 1981.
- **WILLSDON 2000** Clare Willsdon, *Mural Painting in Britain 1840–1940*, Oxford 2000.
- **WINGLER 1977** Hans M. Wingler (Hrsg.), *Kunstschulreform 1900–1933*, dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin als Handbuch zur Ausstellung „Kunstschulreform 1900–1933“ im Rahmen der 15. Europäischen Kunstausstellung Berlin 1977 „Tendenzen der Zwanziger Jahre“, Berlin 1977.
- **WINKLER, K. 1992** Kurt Winkler, Ludwig Justi – der konservative Revolutionär, in: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Henrike Junge (Hrsg.), Köln u. a. 1992, (Junge 1992) S. 173–185.
- **WINKLER, K. 1999** Kurt Winkler, Max Sauerlandt – Das expressionistische Museum und die konservative Revolution, in: Eugen Blume (Hrsg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus – Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, eine Publikation der Ferdinand Möller Stiftung in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie Berlin SMPK, Köln 1999, S. 65–79.
- **WINKLER, K. 2002** Kurt Winkler, *Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ und die Musealisierung des Expressionismus*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Nr. 17, Opladen 2002.



- **WINKLER, K.-J. 1999** Klaus-Jürgen Winkler, Bauhaus und Thüringer Landtag – Die Kunstschuldebatten in der Zeit der Weimarer Republik, in: Burkard Stenzel und Klaus-Jürgen Winkler, *Kontroversen und Kulturpolitik im Thüringer Landtag 1920–1933*, Schriften zur Geschichte des Parlamentarismus in Thüringen, Heft 13, Thüringischen Landtag Erfurt (Hrsg.), Weimar 1999 (Stenzel/Winkler 1999), S. 43–125.
- **WINTERSTEIN 2005** Axel Winterstein, *Borstei. Bernhard Borst – Leben für eine Idee*, München 2005.
- **WIRAG 1995** Klaus T. Wirag, *Cursus Aetatis – Lebensalterdarstellungen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München 1995. (Zugl. München, Univ., Diss., 1995)
- **WITH 1986** Christopher B. With, *The Prussian Landeskunstkommission 1862–1911. A Study in State Subvention of the Arts*, Berlin 1986.
- **WOLSDORFF 1988** Christian Wolsdorff, Die Werkstatt für Wandmalerei, in: *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv zu Gast im Bauhaus Dessau*, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, Magdalena Droste (Hrsg.), Berlin/Dessau 1988, S. 282–285.
- **WÜLLENKEMPER 2009** Maria Wüllenkemper, *Richard Riemerschmid (1868–1957). Nicht die Kunst schafft den Stil, das Leben schafft ihn*, Christoph Wagner (Hrsg.), Regensburg 2009. (Zugl. Regensburg, Univ., Diss., 2006)
- **ZACHARIAS 1985** Thomas Zacharias (Hrsg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie*, München 1985.
- **ZACHARIAS 2010** Kyllikki Zacharias, Ernst Gosebruch und die Künstler, in: „Das schönste Museum der Welt.“ *Museum Folkwang bis 1933*, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Konzeption Hartwig Fischer und Uwe M. Schneede, Göttingen 2010 (Ausst. Kat. Essen 2010a), S. 191–200.
- **ZÄNKER 1984** Jürgen Zänker, *Öffentliche Denkmäler und Kunstobjekte in Dortmund. Eine Bestandsaufnahme*, Dortmund 1984.
- **ZEISING 2006** Andreas Zeising, *Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff; mit einer annotierten Bibliographie seiner Veröffentlichungen*, Tönning 2006. (Zugl. Teilw. Bochum, Univ., Diss., 2001).
- **ZELLER 1989** Ursula Zeller, „Bewegung gegen Ruhe.“ Willi Baumeisters zeichnerisches Werk der 20er Jahre, in: *Willi Baumeister. Zeichnungen, Couachen, Collagen*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Museum Fridericianum Kassel, Kunstmuseum Bern, Ulrike Gauss (Hrsg.), Stuttgart u. a. 1989, S. 33–43. (Ausst. Kat. Stuttgart u. a. 1989)
- **ZIMMER 2002** Nina Zimmer, *Spur und andere Künstlergruppen. Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York*, Berlin 2002. (Zugl. Göttingen, Univ., Diss., 2001)

### 3. Verzeichnis der Zeitschriften und Zeitungen

- **A BIS Z a bis z.** *organ der gruppe progressiver künstler*, köln. No. 1 Oktober 1929 bis No. 30 Februar 1933, Nachdruck mit einem Register von Hans Schmitt-Rost, Köln u. a. 1969.
- **BAUHAUS Bauhaus.** *Zeitschrift für Bau und Gestaltung*, Dessau, 1.1926/27–3.1929; 1931,1–3 Faksimile-Nachdruck in Zusammenarbeit mit der bauhaus-archiv gmbh Berlin, Nendeln 1976.
- **BAUKUNST BERLIN** *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, Berlin 1.1914/15, Apr./März – 16.1932,9.
- **BAUKUNST MÜNCHEN** *Baukunst*, hrsg. v. Bauunternehmung Bernhard Borst, München; 1.1925–7.1931.
- **BAUZEITUNG BERLIN** *Deutsche Bauzeitung. Zeitschrift für nationale Baugestaltung*, Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, Deutsche Gesellschaft für Bauwesen, Berlin; 2.1868–76.1942,26 (Dez.).
- **BAUZEITUNG STUTTGART** *Die Bauzeitung – deutsche Bauzeitung. Fachzeitschrift für Architektur u. Bauwesen*, Stuttgart; 18.1921 – 64.1959 (hervorgegangen aus süd- und mitteldeutscher Bauzeitung)
- **NEUES FRANKFURT** *Das neue Frankfurt. Monatsschrift für die Probleme Moderner Gestaltung* (1.1926–3.1929; ab 4.1930: *Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*), hrsg. v. Ernst May und Franz Wichert, Verlag Englert und Schlosser, Frankfurt, M.1.1926/27–5.1931.
- **DEKORATIVE KUNST** *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, München; 1.1897/98–32.1928/29.
- **DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION** *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerische Frauenarbeiten*, München; 1.1897/98–74.1934.
- **DE STIJL** *De Stijl. Maandblad voor Nieuwe Kunst, Wetenschap en Kultur*, Leiden [u. a.]; 1.1917/18–8.1928/32.
- **FARBIGE STADT** *Die Farbige Stadt. Eine Monatsschrift*, hrsg. v. Bund zur Förderung der Farbe im Stadtbild e. V., Hamburg; 1.1926–11.1936/37.
- **FEUER Feuer.** *Illustrierte Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur*, hrsg. v. Dr. Guido Bagier, Saarbrücken [u. a.]; 1.1919–4.1924,1[?].
- **FORM** *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, für den Deutschen Werkbund u. d. Verband Deutscher Kunstgewerbevereine, hrsg. v. W. Riezler, Berlin; 1.1922,1–5; 1.1925/26–9/10.1934/35,7.
- **HELLWEG Hellweg.** *Wochenschrift für Deutsche Kunst*, Essen; 1924–1927.
- **KUNST FÜR ALLE** *Die Kunst für Alle*, Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, München; 1.1885/86–58.1943,7.
- **KUNST UND DEKORATION** *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten*, München; 1.1897/98–74.1934.
- **KUNST UND KÜNSTLER** *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, hrsg. v. Paul Cassirer, Berlin. Ersch.-Verlauf: 1.1902/03(1903)–32.1933[?].



- **KUNST UND WIRTSCHAFT** *Kunst und Wirtschaft*. Offizielles Organ der wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler Deutschlands, Berlin; 1.1920/21–14.1933.
- **KUNSTBLATT** *Das Kunstblatt*, hrsg. v. Paul Westheim, Berlin-Potsdam; 1.1916; 1.1917–17.1933.
- **KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT** *Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler*, Leipzig; 54.1918/19–59.1925/26.
- **NEUE LINIE** *nie neue linie*, Leipzig, Berlin; [1.]1929/30–[2.]1930/31; 3.1931/32–14.1942/43.
- **MUSEUM DER GEGENWART** *Museum der Gegenwart*. Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst, hrsg. v. Direktor der Nationalgalerie, Berlin; 1.1930/31–4.1933.
- **QUERSCHNITT** *Der Querschnitt*, hrsg. v. H. v. Wedderkop, Propyläen Berlin, 1.1921(1922)–16.1936.
- **RAUMKUNST** *Farbige Raumkunst*, Schriftenreihe im Rahmen der Bauformen-Bibliothek, Stuttgart; (Ersch.-Verlauf Bauformen 1.1909–29.1935; 30.1942)
- **SCHULHAUS** *Das Schulhaus*. Zentralorgan für Bau, Einrichtung und Ausstattung der Schulen und verwandter Anstalten nach den Anordnungen der Neuzeit, Technisch-hygienische Monatsschrift, Berlin; 1.1899, Juli–24.1929/30.
- **TAT** *Die Tat*. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur, Jena, 1.1909/10, 1 (Apr.)–30.1938/39, 12 (März).
- **VOLKSHAUS** *Das Volkshaus*. Monatsschrift für Volkstum u. Gemeinschaftspflege, Keitum Sylt, 1.1919/20–2.1920/24; 3.1925, 1–4.
- **WERKBUND** *Das Werk. Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, hrsg. v. Deutscher Werkbund, Berlin 1915–1917; 1918–1920; 1921–1934.
- **WERKSTATT** *Die Werkstatt der Kunst*. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, Leipzig, 1.1901–19.1919/20 (damit Erscheinen eingestellt).

## 4. Verzeichnis der Archive und benutzten Quellen

### **Bundesarchiv Berlin**

- R 32 (Bestand Reichskunstwart)

### **Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin**

- I. HA Rep. 92 Nl., C. H. Becker (Nachlass Carl Heinrich Becker)
- I. HA Rep. 76, V<sup>e</sup> (Bestand Preußisches Kultusministerium, Kunstsachen)
- HA Rep. 90 (Bestand Preußisches Staatsministerium)

### **Archiv Malkasten Düsseldorf**

- Zeitungsausschnittsammlung, Fotoarchiv Hans Kohlschein

### **Stadtarchiv Düsseldorf**

- 0-1-18-1372 (Gesolei: Bauten, Baufirmen, Einrichtungen etc.)
- 0-1-18-1386 (Gesolei: Bauten, Baufirmen, Einrichtungen etc.)
- 0-1-18-1029 (Planetarium, heutige Tonhalle)
- 0-1-18-1384 (Planetarium, heutige Tonhalle)
- 0-1-18-1025 (Gesolei: Schriftwechsel Ausstellungspräsidium, Buchstabe „K“)
- 0-1-18-1027 (Gesolei: Schriftwechsel Ausstellungspräsidium, Buchstabe „T-Z“)
- 5-1-2 (Gesolei: Pläne und Bauzeichnungen)

### **Stadtgeschichtliches Institut Frankfurt**

#### **Sammlung Personengeschichte**

- S 2/Willi Baumeister
- S 2/3.458 Georg Heck
- S 2/715 Georg von Schnitzler
- S 5/372 Lilly von Schnitzler
- S 5/364 Lilly von Schnitzler

### **Stadtgeschichtliches Institut Frankfurt**

#### **Sammlung Ortsgeschichte**

- S 3/G 868 IG Farben-Haus
- S 3/G 863 Magistratsakten U 909 (Geländekauf und Geländetausch mit der I G Farbenindustrie)

### **Staatsarchiv Hamburg**

- Bestand 361-2 V Oberschulbehörde V\_325 Band 5: *Schulbauten-Programm* (1919–1933)
- Bestand 361-2 V Oberschulbehörde V\_325 NA 2 Band 1: *Niederschriften des Ausschusses der Räume in den Schulneubauten* (1926–1930).
- Bestand 363-2, Nr. A2 *Niederschriften über die Sitzungen der „Senatskommission für die Kunstpflege“* (1925–1927)
- Bestand 622-1/179 Fischer-Trauchau NL, Nr. 3, Nr. 54

### **Stadtarchiv Stadt Hattingen**

- Akte SHC4-111

### **Historisches Archiv der Stadt Köln**

Bestand 608 Kulturverwaltung 1880–1930

- Akte 97 Geschenke und Ankäufe (1915–1925/1928–1929)
- Akte 252 Verkehr und Aufsicht im Museum [Wallraff-Richartz] (1904–1909)

### **Archiv Deutsches Museums, München**

Verwaltungsakten zum Thema „Ausschmückung“

- VA 0375/1 Listen zur Ausschmückung des Museums
- VA 0375/2 Korrespondenz mit div. Künstlern, alphabetisch
- VA 0377/3 Korrespondenz mit Julius Diez, München
- VA 0380/1 Korrespondenz mit Kaulbach, Kleiber, Klein
- VA 0380/2 Korrespondenz mit Kolmsperger
- VA 0380/3 Korrespondenz mit Krupp von Bohlen und Halbach

### **Architekturmuseum der TU München**

- Nachlass Theodor Fischer fis\_t-53-1001
- Nachlass Hans Döllgast doel-47-1000
- Nachlass Georg W. Buchner buch-77-1000

### **Deutsches Kunstarchiv Nürnberg**

- NL Baumeister, Willi/Bestand 555
- NL Dix, Otto/Bestand 53
- NL Kaesbach, Walther
- NL Redslob, Erwin
- NL Schmidt-Rottluff, Karl/Bestand 729

### **Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart**

- Nr. 1693, Wandbilder Werkbundaustellung Köln 1914
- Nr. 1694, Wandbild
- Nr. 1695, Mauerbild 1922, Werkbundaustellung
- Nr. 1696, Mauerbild 1924, Bauausstellung
- Korrespondenz
- Tagebücher 1923–1929

### **Denkmallisten**

- Denkmalliste Berlin, Stand 4.7.2012
- Denkmalverzeichnis Sachsen-Anhalt, Stadt Halle, Landesamt für Denkmalpflege, Halle 1996
- Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg, Stand 7.11.2011
- Denkmalliste München (Stadt), Regierungsbezirk Oberbayern, Stand 5.10.2012
- Denkmalliste des Saarlandes, Teildenkmalliste Regionalverband Saarbrücken, Stand 16.6.2010
- Denkmaltbuch des Landes Schleswig-Holstein

## 5. Fotonachweis der Textabbildungen

- Abb. 1      Abb. entnommen aus: DIE FORM, 3.1931, S. 112
- Abb. 2      Abb. entnommen aus: BARTMANN 1980, Abb. Nr. 70
- Abb. 3      Repro entnommen aus: AUSST. KAT. MÜNCHEN 1999, S. 247
- Abb. 4      Fotograf: unbekannt; Aufn.-Datum: 1916/1923 © Bildarchiv Foto Marburg, Bilddatei fm618848
- Abb. 5      die neue linie, Heft 8, April 1935, S. 18/19
- Abb. 6      Foto: Lichtbildwerkstatt Ernst Scheel, Hamburg; Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. HAMBURG 1928, S. 43
- Abb. 7      Foto: Lichtbildwerkstatt Ernst Scheel, Hamburg; Abb. entnommen aus AUSST. KAT. HAMBURG 1928, S. 39
- Abb. 8      Foto: Lichtbildwerkstatt Ernst Scheel, Hamburg; Abb. entnommen aus AUSST. KAT. HAMBURG 1928, S. 36
- Abb. 9      Foto: August Sander, entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 7
- Abb. 10     Foto: August Sander, entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 20
- Abb. 11     Foto: August Sander, entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 15
- Abb. 12     Foto: August Sander, entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 9
- Abb. 13     Foto: August Sander, entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 13
- Abb. 14     Foto: August Sander, entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 11
- Abb. 15     Foto: August Sander, entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1929, S. 5
- Abb. 16     Foto: Kunstmuseum Stuttgart
- Abb. 17     Collection Merrill C. Berman, New York
- Abb. 19     Bildquelle: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte · Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-26bb07d4450babd5d9a206bdaa5cbe2d758c5cd6/> / 5. April 2013
- Abb. 20     Foto: August Sander; Abb. entnommen aus SCHMIDT-ROST 1965, S. 18
- Abb. 21     Bildquelle: Quelldatenbank: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte  
Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-ad16c7372128a87b28e02e139a3ffb3ad7e211b/> / 2. Januar 2013
- Abb. 22     Abb. entnommen aus: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1, 1914/15, S. 193.
- Abb. 23     Fotoarchiv Hans Bolliger und Roman Norbert Ketterer; Abb. entnommen aus: Karlheinz Gabler, *E.L. Kirchner. Dokumente*, Aschaffenburg 1980, S. 137
- Abb. 24     Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1984b, S. 284
- Abb. 25     Bundesarchiv, Bild 102-14231; Fotograf: Georg Pahl; CC-BY-SA 3.0
- Abb. 26     Foto: Reinhard Hentze, Halle 1992; Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. HALLE/KARLSRUHE 1993, S. 116, Abb. 72
- Abb. 27     Foto: Stadtarchiv München, ZBE W-0053
- Abb. 28     Bildquelle: Archiv gta, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur  
Link: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/ethzuerich-5e079572bab9c8b2ba5693f884b6e3576cc361c3/> / 5. April 2013

- Abb. 29 Foto: Ute Schneidewindt, Marburg 2017
- Abb. 30 Abb. entnommen aus: WELZ 1989, S. 58/59
- Abb. 31 Abb. entnommen aus: Rainer Crone und David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, London 1991, Abb. 51
- Abb. 32 Abb. entnommen aus: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003, Tafel 102
- Abb. 33 Abb. entnommen aus: Anne Mueller von der Haegen, *Giotto di Bondone – um 1267–1337*, Köln 1998, Abb. 80
- Abb. 34 Yale University Art Gallery, New Haven, Gift of Katherine S. Dreier to the Collection Société Anonyme, Inv.Nr. 1946.64
- Abb. 35 Foto: Medienzentrum, Antje Zeis-Loi / Von der Heydt-Museum Wuppertal
- Abb. 36 Verbleib nicht bekannt; Abb. entnommen aus: Wilfried Kirschl, *Albin Egger-Lienz. Das Gesamtwerk. 1868–1926*, Wien 1996, Bd. I, S. 135, Kat. Nr. M 245
- Abb. 38 Abb. entnommen aus: OSBORN 1927, s. p.
- Abb. 39f. Foto: Uwe Wagner, TLDA
- Abb. 41, 43 Foto: Alice Sauerlandt, Ende 1920er Jahre; Abb. entnommen aus: *Max Sauerlandt, Ausgewählte Schriften, Band I. Reiseberichte 1925–1932*, hrsg. und kommentiert v. Heinz Spielmann, Hamburg 1971, Abb. 6 und 7
- Abb. 42, 44 Foto: Franz Schilling, Königstein im Taunus, 1926; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
- Abb. 45 Abb. entnommen aus: AUST. KAT. DÜSSELDORF 1927, Bd. I, s.p. (Farbtafel S. 56/57)
- Abb. 46 Repro entnommen aus: Alexandra von dem Knesebeck, *Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik, Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein*, publiziert 1955, 2 Bd., Bern 2002, Nr. 176, S. 525
- Abb. 47 Repro entnommen aus: JUNGHANNS 1970, S. 136
- Abb. 48 Abb. entnommen aus: BAUZEITUNG BERLIN, 52.1918, S. 293
- Abb. 49 Abb. entnommen aus: BAUZEITUNG BERLIN, 52.1918, S. 301
- Abb. 50 Foto: Teamplan-Architekten, Halle, um 2011
- Abb. 51 Abb. entnommen aus: SCHUMACHER 1932, S. 25
- Abb. 52 Abb. entnommen aus: *Raffaello Nell'Appartamento di Giulio II e Leone X*, hrsg. von Galerie Pontificie, Mailand 1993, S. 255
- Abb. 53 Abb. entnommen aus: WERNER 2011, Bildband, S. 111, Kat. Nr. 1926-5
- Abb. 54 Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 1984B, S. 98
- Abb. 55 Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 1976/2562
- Abb. 56 Victoria & Albert Museum, London
- Abb. 57 Foto: Hildegard Heise, Annemarie Starck u.a.; historische Fotos im Archiv der Hamburger Kunsthalle
- Abb. 58 Foto: Hildegard Heise, Annemarie Starck u.a.; historische Fotos im Archiv der Hamburger Kunsthalle
- Abb. 59 Privatfoto Ufermann, Repro Archiv Konservator
- Abb. 60 Abb. entnommen aus: *Die Welt in Bildern für Schul- und Unterrichtszwecke*, 1881
- Abb. 61 Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 130b

- Abb. 62      Fotograf unbekannt, um 1910; © Bildarchiv Foto Marburg,  
Neg.-Nr. 1.064.390
- Abb. 64      Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. MÜNCHEN 1999, S. 247
- Abb. 65      Abb. entnommen aus: BAUKUNST MÜNCHEN 1929, S. 53
- Abb. 66      Museum Folkwang Essen, Inv.Nr. C 2/53; Archiv d. Verf.
- Abb. 67      Fotografie aus Nachlass Rosa Schapire, rückseitig beschriftet:  
„S-R Fresko, Kowno, 1917, Detail“; Abb. entnommen aus: WIETEK 2001,  
S. 427, Kat. Nr. 342
- Abb. 68      Museum Ludwig Köln, Inv.-Nr. ML/Z 1973/048
- Abb. 69      Museum Ludwig Köln, Inv.-Nr. ML 76/2995
- Abb. 70      Abb. entnommen aus: AUSST. KAT. KÖLN 2008, S. 97
- Abb. 71      Foto: Deutsches Museum, Bild-Nr. 00929
- Abb. 72      Foto: Deutsches Museum, Bild-Nr. CD59212
- Abb. 73–76      Fotos: Volker Döhne, 2016, Kunstmuseen Krefeld
- Abb. 77f.      Foto: Bildarchiv, Kunstmuseen Krefeld
- Abb. 79      Abb. entnommen aus: Brief von Johan Thorn Prikker an August Kuth,  
24.02.1910, in: Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Nr. F1/769
- Abb. 80      Abb. entnommen aus: die neue linie, H. 8, April 1935, S. 20
- Abb. 81–83      CC BY-NC-SA Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart



## 6. Copyright und CC-Lizenzen

- © VG Bild-Kunst, Bonn 2016 für die Werke von Jankel Adler, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Max Beckmann, Heinrich Campendonk, Otto Dix, Ludwig Gies, Willem Grimm, Arthur Kaufmann, Georg Kolbe, Rolf Nesch, Anton Räderscheidt, Karl Schmidt-Rottluff, Walther Tanck
- © Die Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn 2016 für die Werke von August Sander
- © Albert Renger-Patzsch Archiv/ Ann und Jürgen Wilde/ VG Bild-Kunst, Bonn 2016 für die Fotografie von Albert Renger-Patzsch
- © Fondazione Richard e Uli Seewald, Ascona für die Werke von Richard Seewald
- © Nachlass Charles Crodel für die Werke von Charles Crodel
- © Nachlass Fischer-Trachau/ Joachim Baake, Hamburg
- © MAF Räderscheidt für die Werke von Marta Hegemann
- © S. Nerlinger für die Werke von Oskar Nerlinger
- © Werner Heuser, 1926 für Kat. Nr. 22
- © Hamburger Kunsthalle / bpk für die im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindlichen Werke von Dorothea Maetzel-Johannsen und Otto Dix
- © Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK für das im Museum Folkwang befindliche Werk von Erich Heckel
- © 2017 Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, 28824 Oggebbio (VB), Italia, [www.schlemmer.org](http://www.schlemmer.org)
- © Staatsgalerie Stuttgart für die Abbildung der Arbeit von Willi Baumeister, Abb. 55
- © Gabriele Winter geb. Hahs, Zernsdorf für die Erben von Erwin Hahs
- © Bildarchiv Foto Marburg für Abb. 4 und Abb. 62
- © Jo Bossanyi für die Werke von Ervin Bossanyi
- © Stiftung Stadtmuseum Berlin für Kat. Nr. 154
- © Max Krajewski über Michel Neumann, Berlin, für Kat. Nr. 147.1
- © Grassi Museum für angewandte Kunst, Leipzig, für Kat. Nr. 122

- |                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>CC BY-NC-SA</b>  | Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart<br>Abb. 81, 82, 83, Kat. Nr. 45, 50                                                                                                                                                                                                        |
| <b>CC BY-SA 4.0</b> | Fotografien der Gebrüder Dransfeld; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (CC BY-SA 4.0 [ <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de">https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de</a> ])<br>Kat. Nr. 69.1–3, 83, 84, 88.1, 89.1, 102.1, 103, 106 |
| <b>CC-BY-SA 3.0</b> | Raumaufnahme von Arthur Kampf Wandbild<br>„Fichtes Rede an die Deutsche Nation“, Abb. 25                                                                                                                                                                                              |

Die Autorin hat versucht, die Rechteinhaber für alle Abbildungen nach bestem Wissen und Gewissen zu ermitteln. Falls Rechteinhaber dennoch übersehen wurden oder nicht recherchierbar waren, geschah dies nicht absichtsvoll. Bitte wenden Sie sich in diesem Fall an den Verlag.

Allen anderen Rechteinhabern, die die Nutzung für wissenschaftliche Zwecke unentgeltlich genehmigt haben, sei hiermit nochmals ausdrücklich für diese Unterstützung gedankt.

