

Architectus

Dziedzictwo

Robin Krause

Die Farbgebung des Bauhausgebäudes in Dessau¹

Es ist nur wenig über die Farbgebung des Bauhausgebäudes bekannt. Die wichtigsten Quellen stellen Farbpläne von Hinnerk Scheper, dem Leiter der Wandmalereiwerkstatt des Bauhauses, sowie drei vermutlich im Zeitraum der Gebäudeeinweihung angefertigte Farbdiaspositive² dar. Insgesamt haben sich acht Farbpläne erhalten. Drei davon geben die von Scheper geplante Farbgebung der Fassaden und drei weitere die Farbgebung der Wände und Decken der Innenräume wieder, während einer einen bislang unpublizierten Entwurf der farbigen Behandlung des Direktorenzimmers darstellt und der achte als sogenannter Orientierungsplan bezeichnet wird.

Die äußere Farbgebung des Bauhausgebäudes wird auf zwei Aufrißzeichnungen³ (Abb. 1, 2) und einer perspektivischen Darstellung⁴ (Abb. 3) wiedergegeben. Die

drei Pläne für die farbige Gestaltung der Innenräume⁵ (Abb. 4–6) sind jeweils in die Grundrisse des Bauhausgebäudes eingetragen, die die drei Hauptstockwerke mit Ausnahme des Kellers und der beiden letzten Stockwerke des Atelierbaus abbilden. Während die Wandschränke und Treppenstufen auf den Plänen unbehandelt bleiben und die Farbgebung der Wände sich auf die Grundrißmauern beschränkt, nimmt die Darstellung der Deckenfarbigkeit den weitaus größten Teil der Grundrißflächen ein. Dabei ist die auf den Plänen eingetragene Farbgebung als schematische Darstellung anzusehen. Beispielsweise wurde in der Brücke (Abb. 5) ausschließlich die Farbgebung der Deckenflächen, nicht aber die der weiß gefaßten Stahlbetonbinder angegeben. Für die farbige Gestaltung im Fachschulbau (Abb. 4–6) verwendete Scheper ein anderes Verfahren. Im Gegensatz zum Brückenbereich sind dort die Stahlbetonbinder eingezeichnet, deren Stirnflächen sich farblich von der Decke absetzen. Die farbliche Differenzierung der Werkstätten geht auf den bereits erwähnten Orientierungsplan zurück. Das Vestibül im Hochparterre ist auf Schepers Farbplan (Abb. 4) unbearbeitet geblieben, da der Raum nicht von Scheper, sondern von László Moholy-Nagy farbige gestaltet wurde⁶.

¹ Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung eines Kapitels meiner 1997 an der Freien Universität Berlin verfaßten Magisterarbeit „Die Ausstattung des Bauhausgebäudes in Dessau“.

² Die drei Farbdiaspositive bilden den Speisesaal in der Festebene sowie das Lehrerzimmer und das Treppenhaus im Fachschulbau ab. Sie stammen aus dem Nachlaß Gropius' und befinden sich heute im Bauhaus-Archiv Berlin. Es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich um unmittelbar nach der Fertigstellung der Innenräume angefertigte Aufnahmen handelt. Diese Schlußfolgerung legt der dreimalige Umbau des Lehrerzimmers nahe, wobei das Farbdiaspositiv mit Sicherheit den frühesten Zustand dokumentiert, wie die Schrankaufbauten und die Wandlackienzungen in der Umgebung des Waschbeckens vermuten lassen.

³ Wie die Maßangaben in den Schnittflächen nahelegen, stammen die Aufrißzeichnungen aus dem Gropiusschen Bauatelier. Die Blätter besitzen die Bezeichnung: Bauhausgebäude Dessau. Versuch einer farbigen Fassadenbemalung, sig. u. dat. Sept. 1926, 68,5 × 100 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Dauerleihgabe Nachlaß Scheper.

⁴ Bez.: Bauhausgebäude Dessau, Versuch einer farbigen Fassadenbemalung sig. und dat. 1926, Tempera über Lichtpause, 33 × 78,5 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Dauerleihgabe Nachlaß Scheper.

⁵ Bez.: Farbplan des Bauhauses, 44,5 × 59 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Dauerleihgabe Nachlaß Scheper.

⁶ W. Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, München 1930, (= Bauhausbücher 12), Reprint Mainz 1974, S. 64. Wie aus der Tagebucheintragung Ise Gropius' hervorgeht, hatte jede Bauhauswerkstatt die Möglichkeit innerhalb des Gebäudes einen Raum zu gestalten. Ihrer Eintragung zufolge war es jedoch einzig Moholy-Nagy, der am 25.2.1926 mit Gropius die farbige Gestaltung des Vestibüls besprach. Andere Werkstätten zeigten offenbar kein Interesse. Am 19. April notierte sie, daß es aufgrund der Entwurfsarbeiten am Vestibül zu Streitigkeiten gekommen war, da sich Scheper gegen die Beteiligung Moholys wandte; siehe I. Gropius, *Tagebuch*, Bauhaus-Archiv Berlin. Man

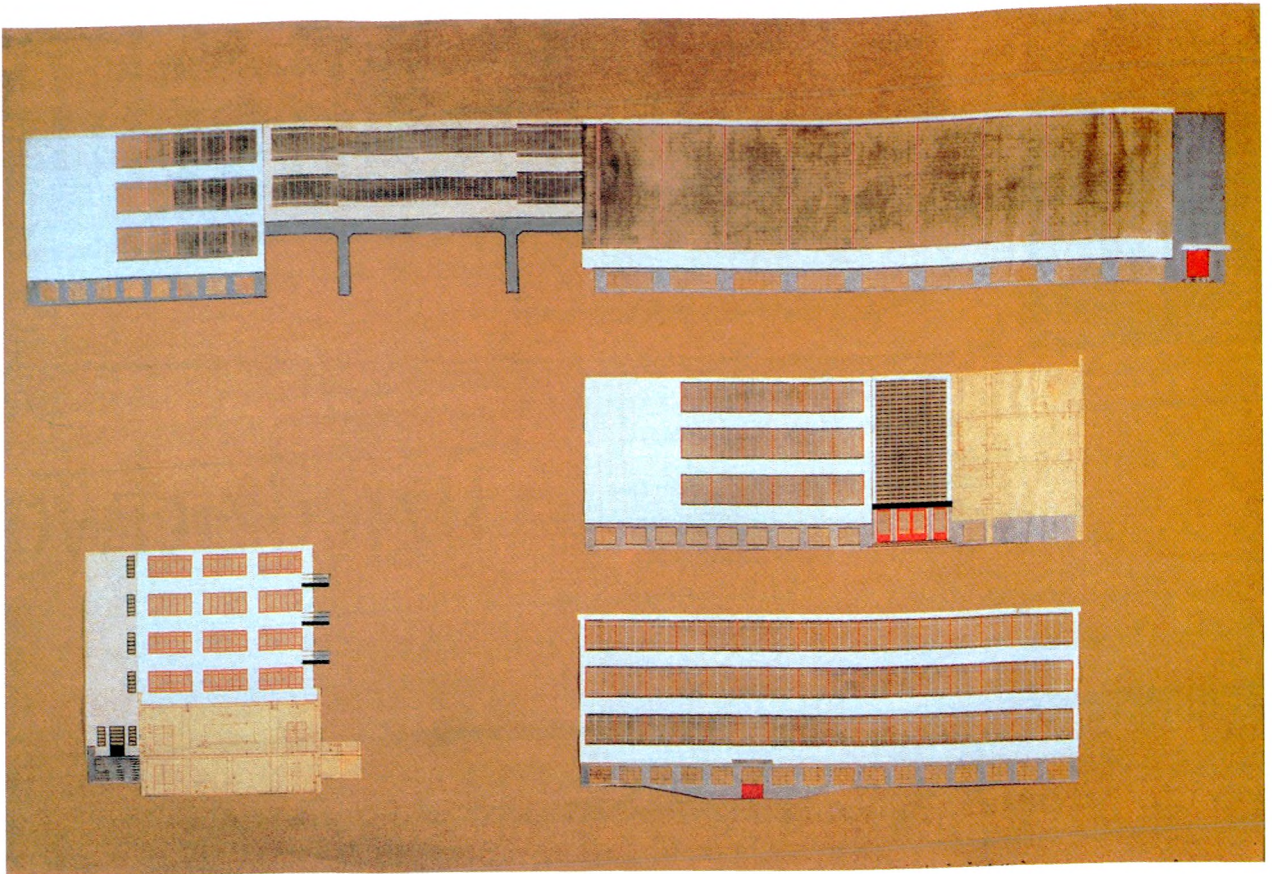


Abb. 1. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Fassaden, 1926

Ryc. 1. Elewacje

Die Scheperschen Farbpläne werden in der Literatur⁷ war erwähnt und häufig abgebildet, jedoch weitgehend deskriptiv behandelt. Allein bei der Frage nach der ursprünglichen äußeren und inneren Farbgebung des Bauhausgebäudes können die Farbpläne jedoch wichtige Auskünfte geben. Denn bei näherem Hinsehen erweist es

kann also aus mehreren hier nicht zu erläuternden Gründen annehmen, daß die Gestaltung des Vestibüls zu einem großen Teil auf Moholy zurückgeht. Sie stellt damit die einzige erhaltene Raumgestaltung Moholy-Nagys dar, was bislang nur ungenügend beachtet worden ist.

⁷ 50 Jahre Bauhaus (AK), hrsg. v. Württembergischen Kunstverein, Stuttgart 1968, S. 134; W. Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur München 1973, S. 153f; Chr. Kutschke und M. Siebenbrodt, Farbe in der Festebene, in: Form & Zweck 8, (1976), Heft 6, S. 19–21; R. Wick, Bauhausarchitektur und Farbe, in: Wiss. Ztschr. d. Hochschule für Architektur und Bauwesen, (1983), S. 483f; Ders., De Stijl, Bauhaus, Taut, in: Kunstforum International, (1983) Nr. 1, S. 60–74; Walter Gropius (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin und Busch-Reisinger Museum Cambridge/Mass., Berlin 1985, S. 71; R. Wick, Farbige Treppenhausgestaltungen des Bauhauses, in: i-Punkt Farbe 115, (1986), Nr. 1, S. 9–12; Bauhaus-Archiv. Museum, Sammlungs-Katalog, hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1987 (3. Auflage), S. 191f; Experiment Bauhaus (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1988, S. 294–297; Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (AK), hrsg. v. W. Herzogenrath, Stuttgart 1988, S. 178f; M. Droste, Bauhaus 1919–1933, Köln 1990, S. 123; R. Scheper, Wandmalerei und Tapete, in: Bailhaus Tapete. Reklame und Erfolg einer Marke (AK), hrsg. v. Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. und Stiftung Bauhaus Dessau, Köln 1995, S. 89f; Stiftung Bauhaus Dessau. Die Sammlung, hrsg. v. L. Sehöbe und W. Thöner, Berlin 1995, S. 106; H. Düchting, Farbe am Bauhaus, Berlin 1996, S. 123.

sich, daß die zum Teil schwer lesbaren Pläne in einem weit größeren Umfang zur Ausführung gekommen sein müssen, als bisher angenommen. So wurde beispielsweise beim Außenbau auf die Ausführung der dunkelgrauen Fassung der sogenannten Festebene und auf die rosafarbene Behandlung der Nordwand des Atelierbaus (Abb. 1 und 2) verzichtet. Das Absetzen des Sockels sowie des südlichen Treppenhauses und dessen niedrigen Anbaus mit grauer Farbe behielt man jedoch in der Ausführung bei. Inwieweit dagegen Details wie zum Beispiel die Farbgebung der Türen und Fenster von den Plänen übernommen wurden, kann ohne denkmalpflegerischen Befund nicht beurteilt werden. Es ist nicht auszuschließen, daß zumindest die Türen entsprechend den Plänen in roter Farbe gefaßt worden sind.

Im Gegensatz zum Außenbau sind die Farbpläne im Inneren des Bauhausgebäudes wesentlich umfangreicher ausgeführt worden. Es ist evident und wird in der Literatur nicht angezweifelt, daß der Speisesaal (Abb. 4), abgesehen von der farblichen Dreiteilung der mittleren Deckenfläche, nach Schemers Plan ausgeführt wurde⁸. Darüberhinaus lassen sich mit Hilfe von Schwarzweiß-Photographien auch in anderen Räumen farbige Anstriche erkennen, von denen man annehmen kann, daß sie den auf den Plänen eingetragenen Farbtönen entsprachen⁹. So waren beispielsweise auch die

⁸ Vgl. Farbdiaspositiv, abgebildet in: Experiment Bauhaus (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1988, S. 299.

⁹ Im Jahr 1994 hat man begonnen, die ursprüngliche Farbgebung des Bauhausgebäudes denkmalpflegerisch zu untersuchen. Ein Vergleich der bisher vorliegenden Teilergebnisse mit den Plänen

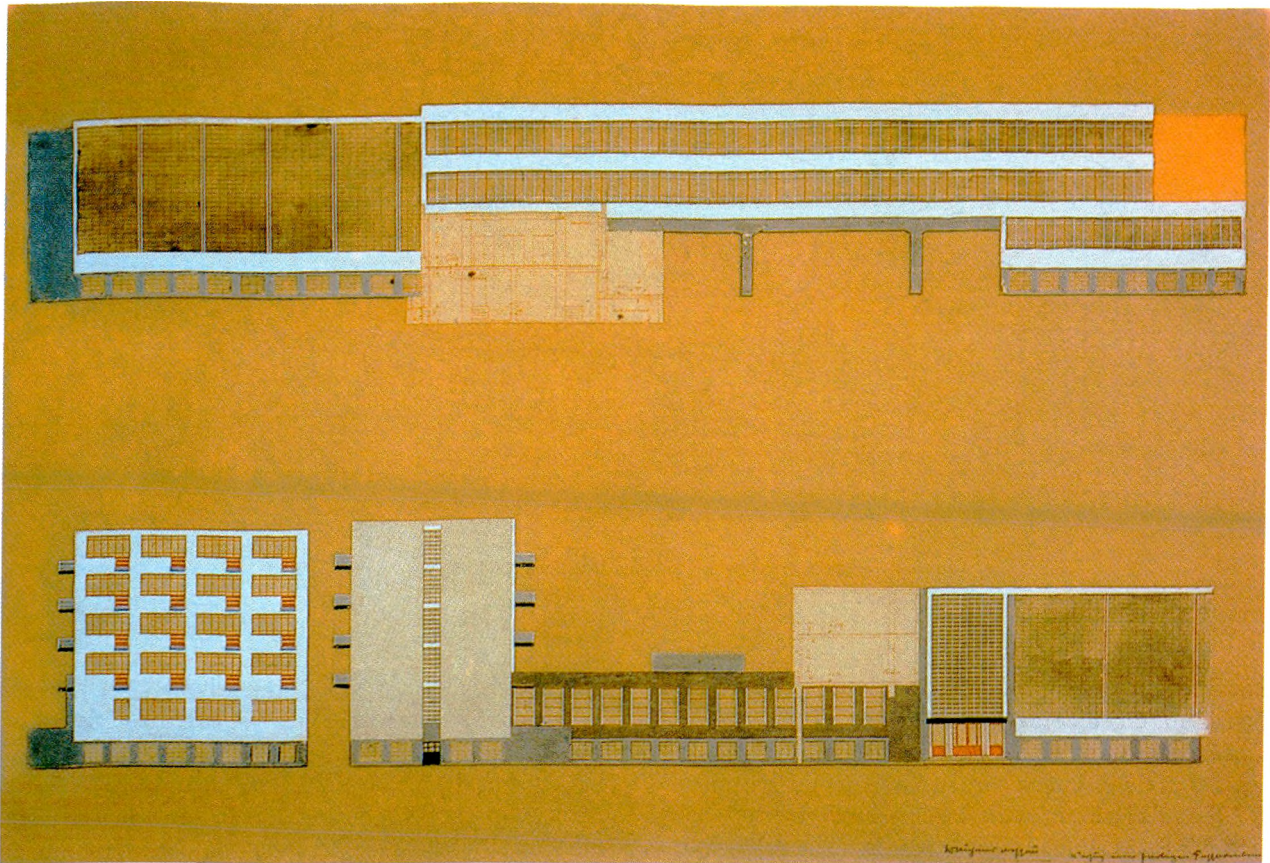


Abb. 2. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Fassaden, 1926

Ryc. 2. Elewacje

Deckenflächen zwischen den Stahlbetonbindern in der Aula, im Verwaltungsraum, in der Bibliothek und im Treppenhaus¹⁰ farbig gestaltet. Von besonderer Bedeutung ist der bislang unpublizierte Farbplan¹¹ des Direktorenzimmers, der die farbige Behandlung der Wände und der Decke wiedergibt. Er kann ebenso wie der bemerkenswerte Orientierungsplan hier nicht näher besprochen werden.

Wenn auch die Scheperschen Pläne am Außenbau nicht vollständig umgesetzt worden sind, so scheinen sie dennoch als Grundlage für die Farbgebung der Fassaden geeignet zu haben. Insgesamt kann gesagt werden, daß die Farbpläne Schepers am Außenbau vereinfachte Anwendungen fanden, während sie im Inneren des Gebäudes auf wenige Abwandlungen ausgeführt worden sind.

Der Versuch, den Hintergrund der Farbpläne für das Bauhausgebäude nachzuzeichnen, bereitet große Schwierigkeiten. Über Schepers frühe Arbeiten ist wenig bekannt¹². Nach einer Lehre im Malerhandwerk und einem

Studium an der Kunstgewerbeschule sowie an der Akademie in Düsseldorf und an der Kunstgewerbeschule in Bremen ging Scheper 1919 an das Bauhaus. Er besuchte dort den Vorkurs und anschließend die Werkstatt für Wandmalerei. 1922 legte er die Meisterprüfung an der Handwerkskammer in Weimar ab und verließ das Bauhaus. 1922/1923 statete er die Räume des Weimarer Landesmuseums und des Schloßmuseums mit einer neuen Farbgebung aus. 1924 erfolgte die farbige Neugestaltung der Universitätsklinik in Münster/Westfalen und in den Jahren bis 1926 schlossen sich Arbeiten für die Galerien Nierendorf in Berlin und Fides in Dresden sowie dem Folkwangmuseum in Essen an. Mit dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau kehrte Scheper 1925 an das Bauhaus zurück und übernahm die Leitung der Wandmalereiwerkstatt¹³.

Scheper hat sich kaum in theoretischer Form zu seinen Arbeiten geäußert. Aus dem hier relevanten Zeitraum von 1924–1926 existiert einzig ein dem Orientierungsplan beigefügter Text¹⁴, welcher stichwortartig einige Angaben zur Farbgebung des Bauhausgebäudes enthält. Es werden dort zwei Ziele angeführt, die im Zusammenhang mit der im Bau-

Schepers sowie den Farbdiapositiven bestatigt ebenfalls ihre Ausführung; Siehe Farbkonstruktion des Treppenhauses im Fachschulbau der Denkmapflege Berlin GmbH Restaurierungsatelier; abgebildet in: H. Düchting, Farbe am Bauhaus, Berlin 1996, S. 385.

¹⁰ Abgebildet in: Erich Consemüller, Fotografien Bauhaus Dessau (AK), hrsg. v. W. Herzogenrath und St. Kraus, München 1989, Abb. Nr. 24, 27, 38, 39.

¹¹ Bez.: Bauhausgebäude Dessau, Direktorzimmer, dat. 1926, Tempera und Bastgeflecht auf Papier, 42,5 × 40 cm, Privatbesitz Berlin.

¹² L. Scheper, Rückschau, in: Bauhaus und Bauhausler hrsg. v. E. Neumann, Köln 1985, S. 178f; Chr. Wolsdorff, in: Experiment Bauhaus (wie Anm. 8), S. 284f; W. Herzogenrath, Wandgestaltung,

in: Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (AK), hrsg. v. W. Herzogenrath, Stuttgart 1988, S. 178f; R. Scheper, Tapete und Wandmalerei, in: Bauhaus Tapete. Reklame und Erfolg einer Marke (AK), hrsg. v. Tapetenfabrik Gebrüder Rasch GmbH & Co. Stiftung Bauhaus Dessau, Köln 1995, S. 99f.

¹³ Vgl. Experiment Bauhaus (AK) (wie Anm. 8), S. 423.

¹⁴ H. Scheper, o. T. in: Offset. Buch- und Werbekunst, (1926), Heft 7, S. 365.

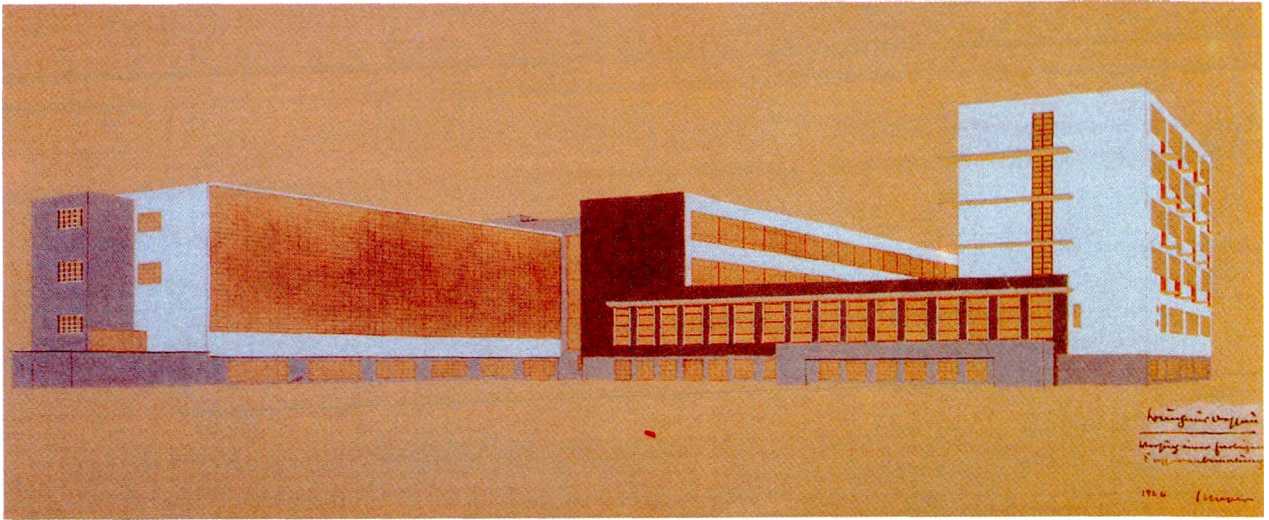


Abb. 3. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Fassaden, 1926

Ryc. 3. Widok perspektywiczny

hausgebäude angewendeten Anordnung der Farbe stehen. Zum einen sollte nach Scheper die Ordnung des Gebäudekomplexes durch Farbe angedeutet werden. Dies wurde erreicht, indem in den vom Bauhaus genutzten Räumen die Deckenflächen im Gegensatz zu den Unterseiten der Stahlbetonbinder mit Farbe behandelt wurden, während in dem von der Fachhochschule genutzten Gebäudeteil die Unterseiten der Stahlbetonbinder, nicht aber die Deckenflächen farbig hervorgehoben wurden. Bauhaus und Fachschule werden also farblich voneinander abgesetzt. Mit dieser Anordnung der Farbe folgte Scheper dem Architekten des Bauhausgebäudes, Walter Gropius, der die unterschiedliche Nutzung des Gebäudes durch die Trennung der Baukörper baukünstlerisch hervorhob¹⁵. Scheper unterstützte diese Forderung, indem er im Inneren jedem Gebäudeabschnitt ein eigenes Prinzip der Farbanordnung zugrunde legt. In diesem Zusammenhang kann als ein bedeutender Vorläufer jener Entwurf angesehen werden, den Scheper bereits 1924 für die Universitätsklinik in Münster/Westfalen¹⁶ anfertigte. Dort orientiert sich die Anordnung der Farbe im wesentlichen an der Nutzung der Räume. Die im symmetrischen Grundriß einander spiegelbildlich gegenüberliegenden Räume erhielten jeweils den gleichen Farbton. Es könnte also auch hier von einer Ordnung des Gebäudekomplexes durch Farbe gesprochen werden. Eine ähnliche Farbanordnung ist im ersten Stockwerk des Bauhausgebäudes (Abb. 4) erkennbar. Spiegelbildlich zum Direktorenzimmer erhalten die Decken der benachbarten Räume im Wechsel einen roten und einen blauen Anstrich. Innerhalb dieser Raumfolge bildet das Direktorenzimmer also den Mittelpunkt der symmetrischen Farbanordnung. Dadurch wird die Bedeutung des Direktorenzimmers hervorgehoben.

Die Farbanordnung an den Deckenflächen und an den Unterseiten der Stahlbetonbinder entspricht darüberhinaus

dem im Schemerschen Text hervorgehobenen zweiten Ziel nach einer Differenzierung von *tragenden und füllenden Flächen*¹⁷, wodurch *architektonische Spannungen zu klarem Ausdruck*¹⁸ gebracht werden sollen. Die Farbe soll also zur optischen Klärung der architektonischen Struktur beitragen. Dieses Prinzip scheint von der bereits in der Architektur der Klassischen Moderne bekannten Forderung nach der Trennung von Konstruktion und füllender Fläche¹⁹ abgeleitet zu sein, welche zu den architektonischen Hauptthemen des Bauhausgebäudes gehört. Gropius' Einfluß dürfte auch hier deutlich werden. Das Bauhausgebäude zählt somit zu den ersten Bauten in der Weimarer Republik, die auch mit Hilfe der Farbe das Prinzip der Trennung von Konstruktion und füllender Fläche konsequent vor Augen führen²⁰. Diese Forderung hatte Scheper ansatzweise schon 1922/1923 in seinen Plänen für die Weimarer Museen umgesetzt, indem er nicht die Konstruktion, sondern einzelne Bauelemente wie beispielsweise Sockel, Pfeiler und Gebälk farblich differenzierte²¹.

Darüberhinaus schreibt Scheper, daß die Innenräume des Bauhausgebäudes durch farbige Putzoberflächen in

¹⁷ H. Scheper (wie Anm.14).

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Das Prinzip der Trennung von Konstruktion und Füllwand ist vermutlich erstmals in der Weimarer Republik an dem von Max Taut errichteten Bürohaus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in der Berliner Inselstraße 1922/23 baukünstlerisch konsequent umgesetzt worden. vgl. Ulrich Conrads, „Man könnte darüber auch lachen...“, in: Max Taut 1884–1967 Zeichnungen und Bauten (AK), hrsg. v. der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1984, S. 31, abgebildet S. 69; vgl. auch Max Taut, Bauten imd Pläne, Berlin/Leipzig/Wien/Chicago 1927, Reprint Berlin 1996, S. 72, 74.

²⁰ In der Weimarer Republik ist das Prinzip der Trennung von Konstruktion und füllender Fläche ebenfalls schon 1922/23 am Berliner Bürohaus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes von Max Taut baukünstlerisch konsequent verwirklicht worden. vgl. Max Taut, Bauten imd Pläne (wie Anm.19).

²¹ S. zu Schweinsberg, Eröffnung des Landesmuseums in Weimar, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 58, (1922), S. 166f, zit. n. W. Herzogenrath, Oskar Schlemmer, Die Wandgestaltung der Neuen Architektur, München 1973, S. 37.

¹⁵ W. Gropius, Internationale Architektur, München 1925, (=Bauhausbücher 1), Reprint Mainz 1981, S. 7.

¹⁶ Abgebildet in: Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (wie Anm.12), S. 178.

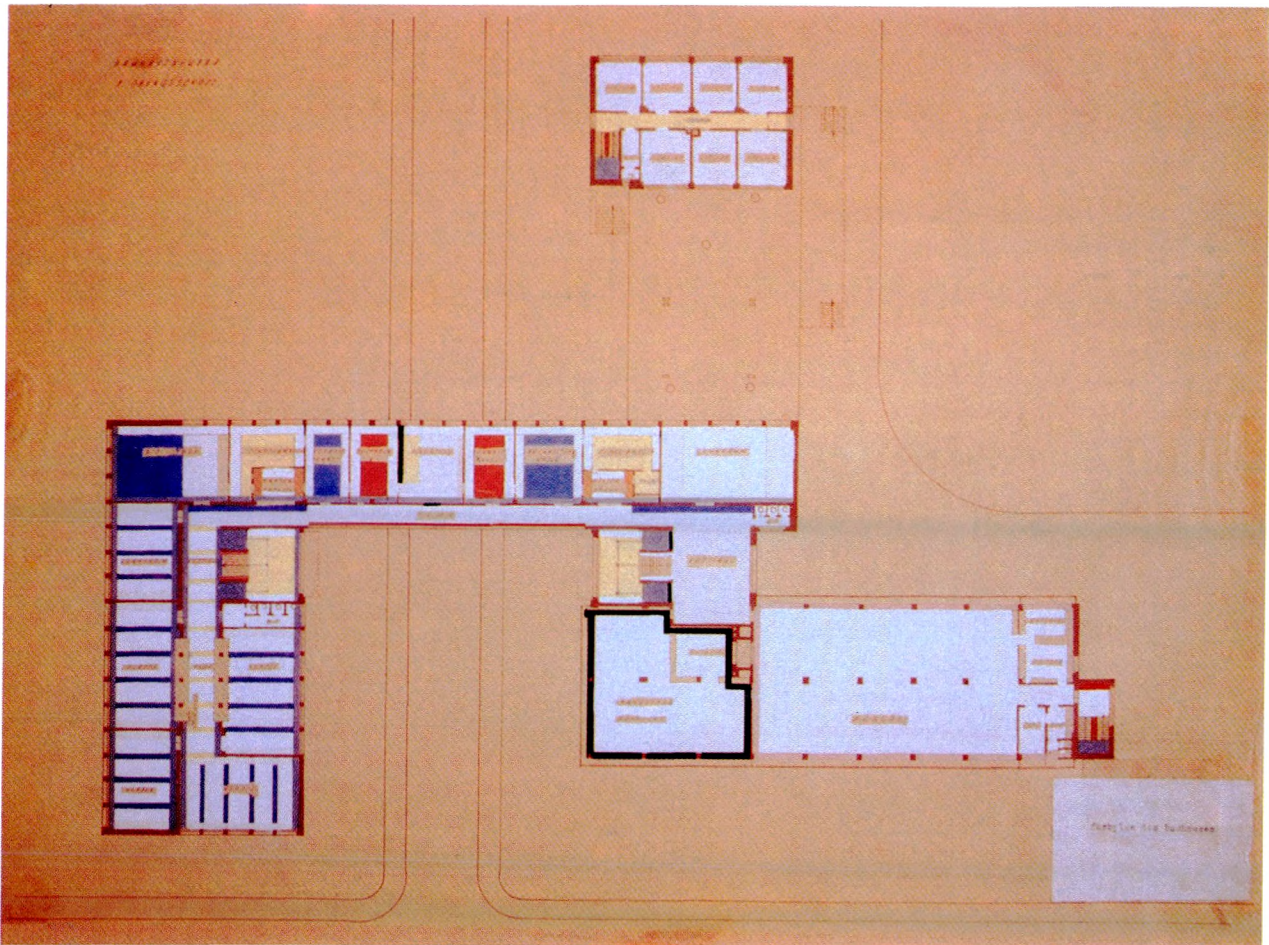


Abb. 4. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Innenräume, Hochparterre, 1926

Ryc. 4. Wnętrza, wysoki parter

verschiedenen Behandlungstechniken optisch gesteigert werden sollten. So waren *glatte, polierte, körnige und rauhe Putzflächen, matte, stumpfe und glänzende Anstriche*²² zur Ausführung vorgesehen, wie beispielsweise ein glänzender Anstrich der Unterseiten der Stahlbetonbinder im Speisesaal²³. Durch eine Oberflächenbehandlung dieser Art hatte Scheper bereits die Räume der Weimarer Museen belebt. Auch verwendete er dort Lasuren, um eine feinere Farbwirkung zu erzeugen²⁴, was ebenso im Inneren des Bauhausgebäudes nicht auszuschließen ist. Die von Scheper erwähnten Anstrichtechniken lenken den Blick auf optische Merkmale der Architektur der Klassischen Moderne²⁵. Unterschiedlich gestaltete Putzoberflächen besitzen in der Architektur der Zwanziger Jahre eine kaum zu unterschätzende Bedeutung. Scheper stellte in seinem Text die optischen Qualitäten eines glatten, polierten und

glänzenden Anstrichs jenen des Glases und Metalls gegenüber. Vermutlich wollte er damit auf die gestalterischen Möglichkeiten farbig behandelter Putzoberflächen aufmerksam machen und die gleichwertige Stellung der Farbe mit den Baustoffen Glas und Metall betonen. Man kann annehmen, daß Schepers Äußerungen im Zusammenhang mit Gropius' Zurückhaltung²⁶ gegenüber einer in der Architektur breiter angewendeten Farbpalette stehen. Gropius bevorzugte spätestens seit den Entwürfen für die Berliner Häuser Kallenberg und Otte von 1921/1922²⁷ einen weitgehend weiß gefaßten Außenbau. Schepers Äußerungen könnten deshalb als ein Hinweis auf die gestalterischen Möglichkeiten der Farbe gewertet werden.

Die Darlegungen Schepers dürften für ein umfassenderes Verständnis der Farbgebung des Bauhausgebäudes kaum ausreichen. Welchen Hintergrund besitzen die von Scheper konsequent verwendeten Farben Weiß, Grau, Schwarz und Rot am Außenbau sowie Gelb, Rot und Blau

²² H. Scheper (wie Anm. 14).

²³ Abbildung des Speisesaals in: Erich Consemüller. Fotografien Bauhaus Dessau (AK) (wie Anm. 10), Abb. Nr. 27.

²⁴ Lou Scheper (wie Anm. 12), S. 178.

²⁵ Die gestalterischen Möglichkeiten unterschiedlicher optischer Stnikturen wurden am Bauhaus in den Vorkursen gelehrt, die nacheinander von Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy und Josef Albers geleitet wurden. Siehe Schülerarbeiten in: L. Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, München 1929, (=Bauhausbücher 14) Reprint Mainz 1968, S. 20–91.

²⁶ W. Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur (wie Anm. 21), S. 154; W. Herzogenrath, Wandgestaltung, in: Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (AK) (wie Anm. 12), S. 179; Chr. Wolsdorff, Die Werkstatt für Wandmalerei, in: Experiment Bauhaus (AK) (wie Anm. 8), S. 290; H. Düchting (wie Anm. 9), S. 124.

²⁷ W. Gropius (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin und Busch-Reisinger Museum Cambridge/Mass., Berlin 1985, S. 48ff.

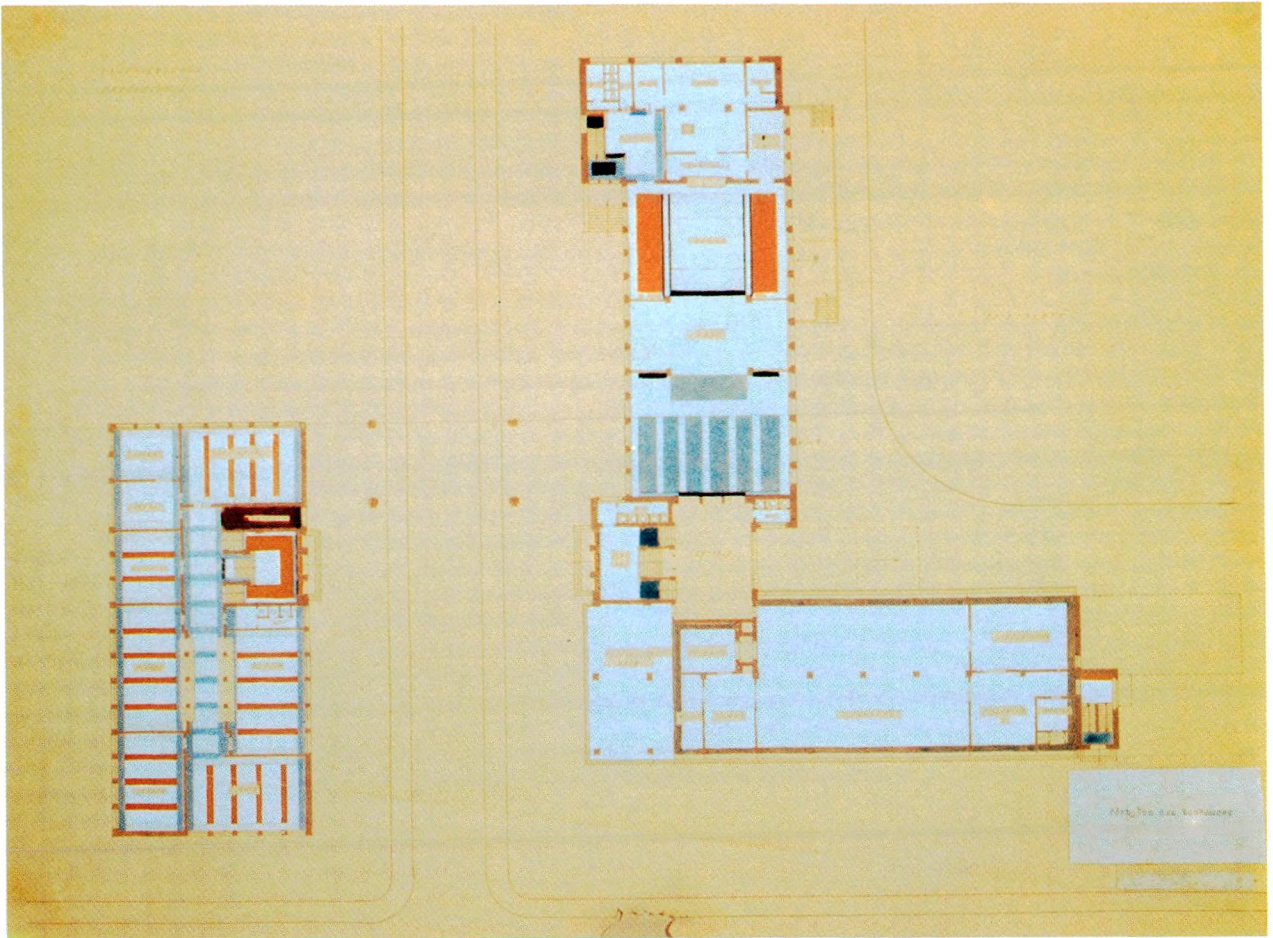


Abb. 5. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Innenräume, I. Stockwerk, 1926

Ryc. 5. Wnętrza, pierwsze piętro

im Inneren des Gebäudes? Es ist überflüssig, darauf hinzuweisen, daß auf die Farbe Grün vollständig verzichtet wurde. Diese gezielte Auswahl der Farben macht auf einen farbtheoretischen Zusammenhang mit der Malerei aufmerksam.

Scheper, der nach seiner Meisterprüfung 1922 das Bauhaus verließ, behielt durch seine Frau Lou Scheper Kontakt zum Bauhaus. Ohne Zweifel dürften ihm zumindest auf diesem Weg die am Bauhaus diskutierten Farbtheorien der Maler Johannes Itten, Paul Klee und Wassily Kandinsky bekannt gewesen sein. Auch wenn man den insgesamt schwer zu überblickenden Bereich der Farbtheorien auf das Problem der im Inneren des Bauhausgebäudes angewendeten Primärfarben beschränkt, ist dieses Thema in befriedigender Weise hier kaum darstellbar. Schließlich müssen darüberhinaus neben den Farbtheorien der am Bauhaus lehrenden Künstler auch die von außen auf das Bauhaus wirkenden farbtheoretischen Vorstellungen der holländischen De Stijl-Gruppe sowie die farbtheoretisch-technischen Untersuchungen des Chemikers und Physikers Wilhelm Ostwald berücksichtigt werden.

Der Versuch den farbtheoretischen Hintergrund der Pläne für das Bauhausgebäude zu klären, lenkt den Blick zunächst auf Wassily Kandinsky, der seit Juli 1922 im Rahmen seines *Elementaren Formunterrichts* am Bauhaus auch seine Farbenlehre dozierte. Kandinsky ist im Zusammenhang mit Schepers Plänen unter anderem deshalb wich-

tig, da er bis zur Schließung des Weimarer Bauhauses die Wandmalereiwerkstatt leitete. In seinem im April 1924 vorgelegten Programm *Die Arbeit in der Wandmalereiwerkstatt des Staatlichen Bauhauses* definiert er die Aufgabe der Farbe im Bereich der Wandgestaltung. Daß Scheper das Werkstattprogramm Kandinskys kannte, ist nicht ganz unwahrscheinlich, ja sogar aufgrund seiner Übernahme der Wandmalereiwerkstatt des Bauhauses naheliegend. *Unter den verschiedenen Kräften, schreibt Kandinsky, die Farbe besitzt, kommt für das Bauhaus in erster Linie die Kraft der Farbe in betracht, durch welche die Farbe eine gegebene Form verändern kann, sodaß aus der gegebenen Form eine andere entsteht. Hier sind prinzipiell 2 Fälle möglich: 1. Das Auftreten der Farbe mit der gegebenen Form, wodurch diese Form in ihrer Wirkung gesteigert wird und 2. das entgegengesetzte Gehen der Farbe, wodurch die gegebene Form umgestaltet wird*²⁸. Scheper verfolgte in seinen Plänen die erstere von Kandinsky geschilderte Möglichkeit den architektonischen Ausdruck durch die Farbe zu betonen.

Es stellt sich nun die Frage, welche Möglichkeiten der Ausdrucksteigerung die Farbe besitzt. In Kandinskys Farb-

²⁸ W. Kandinsky, *Die Arbeit in der Wandmalereiwerkstatt des Staatlichen Bauhauses*, Wiederabdruck, in: *Experiment Bauhaus* (wie Anm. 8), S. 284.

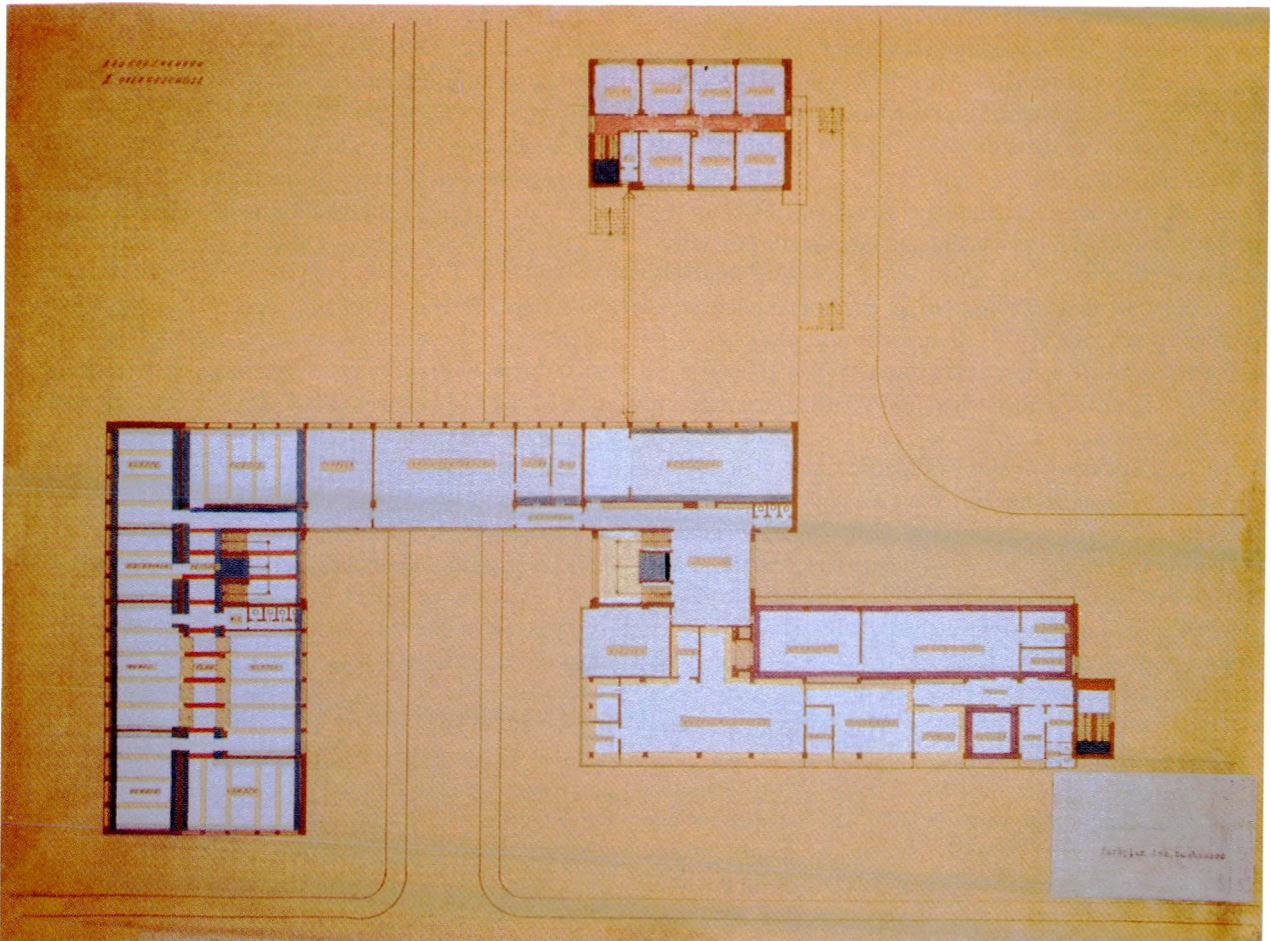


Abb. 6. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Innenräume, 2. Stockwerk, 1926

Ryc. 6. Wnętrza, drugie piętro

theorie ist die psychologische Wirkung der Farbe von wesentlicher Bedeutung. Bereits in seiner im Dezember 1911 erschienenen Publikation *Über das Geistige in der Kunst* ist Kandinsky den Primärfarben unterschiedliche Eigenschaften zu. Danach bewege sich Gelb auf den Betrachter zu, Blau hingegen entferne sich von ihm, während die Farbe Rot statisch und bewegungslos sei²⁹. Bezogen auf eine farbige Wandbehandlung im Sinne Kandinskys bedeuten diese hier verkürzt wiedergegebenen farbpsychologischen Grundsätze, daß eine gelbe Wand den Eindruck des sich auf den Betrachter zu Bewegens erwecke usw. Daß dieser farbpsychologische Gemeinplatz allen Bauhäuslern, also auch Hinnerk Scheper, bekannt war, kann kaum bezweifelt werden.

Inwieweit sind nun diese farbpsychologischen Aspekte in die Farbpläne Schepers für das Bauhausgebäude eingegangen? Mag sein, daß Scheper von Fall zu Fall die psychologische Wirkung der Farbe in seinen Plänen berücksichtigt hat, daß er beispielsweise die in der Decke des Direktorenzimmers ausgesparte Fläche bewußt gelb behandelte, um dieser einen sich auf den Betrachter zu bewegendem Charakter zu verleihen. Insgesamt ist jedoch in den Farbplänen Schepers ein konsequent auf die psy-

chologische Wirkung der Farbe ausgerichtetes Konzept nicht zu erkennen. Das Gegenteil ist der Fall. Die insbesondere im ersten Stockwerk verwendeten Primärfarben Gelb, Rot und Blau sind so stark mit Weiß angereichert, daß sie unter anderem in ihren psychologischen Eigenschaften gedämpft erscheinen. Diese Tatsache wird durch die Anwendung zusätzlicher Farben wie beispielsweise Orange und Hellblau noch unterstützt. Wie die Auswahl der Farben zeigt, verzichtete Scheper auf die psychologische Wirkung der Farbe, indem er durch Hinzufügen von Weiß die Wirkung der Farben abzuschwächen suchte. Es muß jedoch betont werden, daß die Farbauswahl nicht auf eine allgemeine Harmonisierung hinausläuft, da Kontraste erhalten bleiben und nicht durch Farbübergänge überspielt werden. Scheper erarbeitete also einen Farbplan, der vor allem nicht durch die Farbauswahl, sondern durch die Anordnung der Farbe *architektonische Spannungen zu klarem Ausdruck*³⁰ bringt.

Die Anwendung von Weiß Grau Schwarz und Rot am Außenbau und der Primärfarben im Inneren des Bauhausgebäudes besitzt jeweils einen weitreichenden Hintergrund. Wie bereits erwähnt, kann man annehmen, daß Gropius an einen weitgehend weiß gefaßten Baukörper dachte. Den-

²⁹ Ders., *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, (zuerst München 1911), S. 87–104.

³⁰ H. Scheper (wie Anm. 14).

noch machte Schepers den Vorschlag, einige Wandflächen wie beispielsweise die Westseite der Brücke und die Nordseite des Atelierbaus (Abb. 1) in Rosa zu gestalten, das neben Rot einen farblichen Schwerpunkt bildete. Die Farbe Rot besitzt für die Interpretation der Scheperschen Pläne eine große Bedeutung. Die rote quadratische Wandfläche an der Ostseite des Fachschulbaus weist auf Beziehungen zur Farb- und Formlehre Kandinskys hin, der die Grundfarbe Rot der Grundform des Quadrats zu ordnete. Zweifellos kannte Schepers diese Zuordnung. In der Wandmalereiwerkstatt wurden Kandinskys Farb- und Formzuordnungen vielfach umgesetzt. Beispielsweise gab die Werkstatt für Wandmalerei 1923 auf Betreiben Kandinskys einen Fragebogen zu *experimentellen Zwecken*³¹ heraus, auf welchem die Grundfarben jeweils einer Grundform zugewiesen werden sollten. Die meisten Bögen wurden im Sinne Kandinskys ausgefüllt: dem Dreieck wurde die Farbe Gelb, dem Quadrat die Farbe Rot und dem Kreis die Farbe Blau zugeordnet. Auch die 1923 von Herbert Bayer ausgeführte farbige Ausgestaltung eines Treppenhauses im Weimarer Bauhausgebäude beruht auf der Lehre Kandinskys³². Die Beispiele ließen sich mehr³³. Es kann demnach kein Zweifel bestehen, daß Schepers in seinen Farbplänen für den Außenbau auf Kandinskys Farb- und Formzuordnung Bezug nimmt.

Vergleicht man die für den Außenbau vorgesehenen Rottöne untereinander, so zeigt sich, daß Schepers für die Fenster und Türen einen kälteren Ton wählte als für das rote Quadrat. Mit dieser farblichen Differenzierung wollte Schepers wahrscheinlich die Farbgebung des Bauhausgebäudes verfeinern. Sie könnte aber auch in einem lockeren Zusammenhang mit Kandinskys Farblehre stehen. In seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* charakterisiert Kandinsky Rot als eine Farbe mit einer Farbe mit reichen Variationsmöglichkeiten³⁴, weshalb sie in seiner Farblehre innerhalb der Primärfarben eine besondere Stellung einnimmt. Denn Rot könne sowohl einen warmen als auch einen kalten Ton ausbilden, ohne seinen Grundton zu verlieren. Das warme und das kalte Rot hätten die Fähigkeit, zwischen Gelb und Blau zu vermitteln³⁵. Auf ähnliche Weise könnten auch die rosa behandelten Wandflächen des Brückentrakts und des Atelierbaus interpretiert werden. Die Farbe Rosa durfte hier als Vermittler zwischen den rot gefaßten Bauteilen und den weißen Baukörpern des Bauhausgebäudes zu verstehen sein.

³¹ W. Kandinsky, Fragebogen der Werkstatt für Wandmalerei, abgebildet in: M. Druste, Bauhaus 1919–1933, Köln 1990, S. 86.

³² Auf dem Blatt mit der farbigen Darstellung der ausgeführten Wandmalerei vermerkt Herbert Bayer ausdrücklich, daß er sich mit dem Entwurf auf die Farbtheorie Kandinskys bezieht. Abbildungen in: Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933 (AK), hrsg. v. P. Hahn, Berlin 1984, S. 204f.

³³ C.V. Pohling, Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin, Weingarten 1982, S. 72ff.

³⁴ W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (wie Anm. 29), S. 99.

³⁵ Ebd., S. 97; vgl. C.V. Pohling (wie Anm. 33), S. 62; H. Düchting (wie Anm. 9), S. 88. Beispiele von Schülerarbeiten, die die Bedeutung der Farbe Rot als Vermittler zwischen Gelb und Blau verdeutlichen in: C.V. Pohling (wie Anm. 33), S. 58, 63; Experiment Bauhaus (AK) (wie Anm. 8), S. 47.

Schepers bereicherte die Farbgebung des Außenbaus jedoch noch um einen weiteren Aspekt. Die perspektivische Darstellung des Außenbaus (Abb. 3) zeigt, daß Gelb als Farbe für die Unterseiten der Balkone des Atelierbaus vorgesehen war. Die Kombination von Gelb und Rot allein ist ungewöhnlich, denn strenggenommen hätte Blau als farblicher Ausgleich zum Rot hinzugefügt werden müssen. In gewisser Weise übernimmt das Grau nun die Funktion des fehlenden Blaus. Es muß jedoch angemerkt werden, daß Schepers die Farbe Gelb nur an einer kaum ins Gewicht fallenden Stelle vorsah. Ähnlich verfuhr Schepers bei der Auswahl der Farben für das zweite Stockwerk (Abb. 6), wo er im Fachschulbau ebenfalls Gelb, Rot und Grau kombinierte. Die Aufnahme von Gelb in den Farbplan des Außenbaus bewirkt die Verschränkung der beiden Farbsysteme von Weiß, Grau, Schwarz und Rot und jenem, das sich aus Gelb, Rot und Grau zusammensetzt, wobei sich das letztere aufgrund seines geringeren farblichen Umfangs dem ersteren unterordnet.

Die Voraussetzungen für die Farbauswahl der Innenräume des Bauhausgebäudes ist nur schwer herauszuarbeiten. Die auf den Primärfarben basierenden Pläne weisen auf Beziehungen zur De Stijl-Gruppe hin. Es ist bekannt, daß die Arbeiten Piet Mondrians, Gerrit Rietfelds und Theo van Doesburgs die Erzeugnisse des Bauhauses beeinflussten³⁶. Mondrian war der Auffassung, daß die Architektur der neuen Gestaltung Farbe verlange, und zwar in der Gegenüberstellung der Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie der Nichtfarben³⁷ Weiß, Grau und Schwarz. Wie Kandinsky sprach er davon, daß die Farbe die architektonische Struktur eines Bauwerks hervorheben oder vollständig abwandeln könne. Seinen Äußerungen zufolge, bevorzugte Mondrian die Möglichkeit, die architektonische Struktur durch Farbe abzuwandeln³⁸, was jedoch Schepers Zielen nicht entsprach. Nur lockere Beziehungen lassen sich zwischen den Scheperschen Innenraumplänen und Theo van Doesburgs Architekturentwürfen herstellen. Sie bestehen größtenteils aus in sich verschränkten Flächen und Kuben in den Primärfarben sowie in Weiß, Grau und Schwarz. Verkürzt gesagt, hängt diese Auswahl der Farben mit seiner Vorstellung zusammen, die künstlerischen Mittel zugunsten eines *exakt gestalteten Kunstwerks*³⁹ zu beschränken. Wie Schepers Text nahelegt, stehen seine Farbpläne der Innenräume zu Doesburgs Äußerungen in keiner engeren Beziehung. Es lassen sich also nur lockere Verbindungen zwischen den Farbplänen des Bauhausgebäudes und den theoretischen Forderungen des De Stijl erkennen. Der De Stijl-Gruppe dürfte in diesem Zusammenhang die Rolle eines Vermittlers der Primärfarben

³⁶ M. Druste (wie Anm. 31), S. 54–58; C.-P. Warncke, Das Ideal als Kiust. De Stijl 1917–1931, Köln 1991, S. 156f.

³⁷ Mondrian bezeichnet Weiß, Grau und Schwarz als Nichtfarben. Kandinsky betrachtet sie hingegen als vollwertige Farben. W. Kandinsky (wie Anm. 29), S. 95f.

³⁸ P. Mondrian, Neue Gestaltung, München 1925, (=Bauhausbücher 5) Reprint Mainz 1974, S. 62f.

³⁹ T. v. Doesburg, Grundlebegriffe der neuen gestaltenden Kunst, München 1925, (=Bauhausbücher 6) Reprint Mainz 1966, S. 33.

zukommen. Es ist zu bedenken, daß auch die Maler des Bauhauses zur Anwendung der Primärfarben in den Plänen beigetragen haben könnten. Bereits seit 1922/1923 war die Verwendung von Primärfarben am Bauhaus allgemein üblich geworden. Scheper griff in seinen Farbplänen 1926 darauf zurück und machte die Farbe Rot neben Weiß am Außenbau und die Primärfarben in den Innenräumen zu einem der Kernthemen seiner Farbpläne.

Insgesamt kann gesagt werden, daß Scheper den Versuch unternahm, mit einigem gedanklichen Aufwand eine Systematik für die Anwendung der Farbe in der Architektur herauszuarbeiten, die im Ergebnis eng mit den theoretischen Forderungen der Architektur und der Malerei verknüpft ist. Diese Verknüpfung ist ein charakteristisches Merkmal der Architektur der Klassischen Moderne und zeigt sich am Beispiel des Dessauer Bauhausgebäudes in einer besonders aussagekräftigen Form.

Abbildungsnachweis

Fotosammlung des Bauhaus – Archivs Berlin: Abb. 1, 3–6.

Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (AK), hrsg. v. W. Herzog-gerath, Stuttgart 1988, S. 179: Abb. 2.

The colouring of the Bauhouse building in Dessau

Not much is known about the colouring of the Bauhouse building. The most important source are the eight colouring plans made by Hinnerk Scheper, the manager of the wall painting studio, as well as three coloured diapositives most probably made when the building was handed over for use, i. e. near the end of 1926. Although Scheper's projects were mentioned in literature and were often reproduced, they were, however, treated only descriptively. Nevertheless, after a more accurate analysis it becomes evident that, in spite of hitherto existing opinions, the partly not too legible projects were carried out with only a few changes.

The definition of the colouring assumptions of the Bauhouse building is difficult. Not much is known about Scheper's earlier works. In a short text added to the coloured orientation plan, Scheper expressed his views in relation to the colouring of the Bauhouse building. The system of the building complex should be made readable through colour, i.e. while in the accommodations used by the Bauhouse the surfaces of ceilings but not the under-surfaces of ferroconcrete bims, were to be painted, in the part of the complex used by the School of Crafts colour was used on the under-surfaces of ferroconcrete beams but not on the surfaces of ceilings. In this manner, the Bauhouse and the School of Crafts were distinguished in the building through the application of colour.

Allotting colour to the surfaces of ceilings and the lower planes of ferroconcrete beams remains in relation to Scheper's aim of differentiating the *carrying and filling surfaces*, which was to lead

to a *clear determination of architectonic tensions*. The assumptions of allotting colour, proclaimed by Scheper, are closely bound with theoretical postulates of classical modernism related to architecture. The use of white, gray, black and red colour on the exterior of the building, as well as yellow, red and blue in the interior, has a deep justification in the theory of hues. The red colour on building elevations, used beside white, plays a meaningful role. The red squares of wall surfaces on the east elevation of the School of Crafts remain in close relation to Kandinsky's views on colour and form. According to Kandinsky, red has its counterpart in the form of a square. Scheper undoubtedly knew this allotment. Most probably, the use of warm and cool tones of red and pink on the exterior surfaces of walls is bound with Kandinsky's theory of colour. Basing on fundamental hues, the projects of interiors are probably connected with the Dutch group of De Stijl, and so it ought to be assumed that Scheper's colouring concepts were also influenced by painters of the Bauhouse circle. The essence of his colouring projects for interiors of the Bauhaus building Scheper created from fundamental hues.

The connection of colouring with theoretical assumptions of architecture and painting is a characteristic feature of classic modernism architecture and is evidenced on the example of the Bauhaus building complex in Dessau, in a most expressive form.

The illustrations present colouring projects of the Bauhaus building in Dessau (figs. 1–6), by Hinnerk Scheper.

Kolorystyka budowli Bauhausu w Dessau

Niewiele wiadomo o zewnętrznej i wewnętrznej kolorystyce budowli Bauhausu. Najważniejszym źródłem jest osiem planów kolorystycznych, które sporządził kierownik pracowni malarstwa ściennego, Hinnerk Scheper, oraz trzy kolorowe diapozytywy, wykonane zapewne w czasie oddawania budynku do użytku, tj. w końcu 1926 r. Wprawdzie projekty Schepera były wymieniane w literaturze i często reprodukowane, traktowano je jednak tylko opisowo. Po bliższej analizie okazuje się jednak, że wbrew dotychczasowym sądom, po części słabo czytelne projekty zostały zrealizowane z niewieloma tylko zmianami.

Określenie założeń projektów kolorystycznych budowli Bauhausu sprawia trudności. Niewiele wiadomo o wczesnych pracach Schepera. W krótkim tekście, załączonym do barwnego planu orientacyjnego wyraził Scheper swe poglądy dotyczące kolorystyki budowli Bauhausu. Układ kompleksu budowli powinien być czytelny przez kolor, a więc podczas gdy w pomieszczeniach użytkowanych przez Bauhaus powierzchnie stropów, ale nie spodnie powierzchni żelbetowych podciągów, miały być pomalowane, to w części kompleksu użytkowanej przez Szkołę Rzemiosł zostały

podkreślone kolorem spodnie powierzchnie żelbetowych belek, ale nie powierzchnie stropów. W ten sposób, w tym budynku Bauhausu i Szkoła Rzemiosł zostały kolorystycznie odróżnione.

Przyporządkowanie koloru do powierzchni stropów i dolnych płaszczyzn żelbetowych belek pozostaje w związku z dążeniem Schepera do zróżnicowania *powierzchni niosących i wypełniających*, co miało doprowadzić do *jasnego wyrażenia architektonicznych napięć*. Głoszone przez Schepera założenia przyporządkowania kolorystycznego są ściśle związane z teoretycznymi postulatami klasycznego modernizmu dotyczącymi architektury. Zastosowanie koloru białego, szarego, czarnego i czerwonego na zewnątrz budowli oraz złotego, czerwonego i niebieskiego we wnętrzu, ma głębokie uzasadnienie w teorii barw. Na elewacjach budynku kolor czerwony, zastosowany obok bieli, odgrywa znaczącą rolę. Czerwone kwadraty powierzchni ścian na wschodniej elewacji Szkoły Rzemiosł pozostają w bliskim związku z poglądami Kandinsky'ego na kolor i formę. Czerwień ma według Kandinsky'ego swój odpowiednik w formie kwadratu. Scheper niewątpliwie znalazł to przyporządkowanie. Prawdopodobnie również zastosowanie na zewnątrz

nych powierzchniach ścian ciepłych i chłodnych odcieni czerwieni i koloru różowego pozostaje w związku z teorią koloru Kandinsky'ego. Bazujące na barwach podstawowych projekty wnętrz mają prawdopodobnie związek z holenderską grupą *De Stijl*, wobec czego należy przypuszczać, że na koncepcje kolorystyczne Schepera mieli także wpływ malarze z kręgu Bauhausu. Scheper uczynił z barw podstawowych istotę swoich projektów kolorystycznych dla wnętrz budowli Bauhausu.

Powiązanie kolorystyki z teoretycznymi założeniami architektury i malarstwa jest charakterystyczną cechą architektury klasycznego modernizmu i uwidacznia się na przykładzie kompleksu budowli Bauhausu w Dessau w nadzwyczaj wyrazistej postaci.

Ilustracje przedstawiają projekty kolorystyczne budowli Bauhausu w Dessau Hinnerka Schepera (rys. 1–6).