

Theo van Doesburgs Farblehre und die künstlerische Ausgestaltung des Jenaer Stadttheaters

Die unzähligen Briefe, die der niederländische Kritiker, Maler, Architekt und Schriftsteller Theo van Doesburg (1883–1931) an Freunde, Bekannte und Kollegen schrieb, werfen bisweilen Fragen auf. Er erwähnt mehrfach einen Auftrag für die Ausmalung des Stadttheaters in Jena, das 1921–22 unter Leitung des Bauhausdirektors Walter Gropius umgebaut wurde. Gropius hat die Arbeit jedoch bei Oskar Schlemmer in Auftrag gegeben. Selbst nach der Lektüre der Briefe Van Doesburgs, seiner Veröffentlichungen und der Erinnerungen seiner Zeitgenossen bleibt unklar, worin genau sein Beitrag in Jena bestand, aber es ist naheliegend, dass Van Doesburg seine Ideen Gropius so vehement aufdrängte, dass Schlemmers abstrakt-geometrische Malereien kurz nach ihrer Fertigstellung entfernt wurden.

DE STIJL UND DAS BAUHAUS

Van Doesburg betrat die Bühne der internationalen Avantgarde mit der Ende 1917 gegründeten Zeitschrift *De Stijl*. Trotz mannigfaltiger Bemühungen gelang es ihm nicht, seine Ideen durchzusetzen, wie man einem Brief entnehmen kann, den er, nicht ohne Selbstverherrlichung, elf Jahre später an seinen Freund Evert Rinsema schrieb: „In Deutschland ließ ich mich ausnutzen, ich war es, der das Bauhaus erschuf, und ich war es, der die Bewegung in Berlin inspirierte, die der Ausgangspunkt für die Stuttgarter Architekturbewegung war. So war ich es auch, der die neue Architektur in Paris (1923 mit meiner Rosenberg-Ausstellung) und so weiter bewirkte. Alle haben von meinen ‚Nöten‘ profitiert, außer ich selbst, der ich meine ‚Unbescholtenheit‘ ruinierte.“ (Thijs Rinsema,

Brieven over kunst, De Stijl, het leven en de dood. De correspondentie tussen Theo van Doesburg en de broers Rinsema van 1915–1931, Gorredijk 2017, 390; alle Zitate aus niederländischen Publikationen und Quellentexten wurden von den Verf. ins Deutsche übertragen.) Eine seiner Enttäuschungen bestand darin, dass Gropius ihn nicht gebeten hatte, die Ausmalung des Jenaer Stadttheaters zu übernehmen.

Ermutigt durch sein wachsendes Netzwerk, schrieb Van Doesburg am 8. Dezember 1920 an den Architekten J.J.P. Oud, einen der Mitstreiter von *De Stijl*: „Ich glaube, ich werde für eine Weile ins Ausland gehen.“ (Fondation Custodia, Paris [im Folgenden: FC], 1972-A.535) Auf Einladung unter anderem von Adolf Behne und Bruno Taut besuchte er Mitte des Monats zum ersten Mal Berlin, bevor er im April des folgenden Jahres für einige Jahre nach Weimar ging, wo er hoffte, mit dem Bauhaus zusammenzuarbeiten und Aufträge zu erhalten (Sjarel Ex, *Theo van Doesburg en het Bauhaus. De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa*, Utrecht 2000). Van Doesburg war wenig beeindruckt vom künstlerischen Klima in Berlin. In einem Brief an Oud vom 27. Dezember erwähnt er als einzigen Lichtblick sein Treffen mit „jungen Architekten [...], die in Weimar arbeiteten und mit *De Stijl* sehr zufrieden waren“ (FC 1972-A.536). Während eines Besuchs bei Behne lernte Van Doesburg Gropius und dessen engsten Kollegen Adolf Meyer kennen. Nach den Erinnerungen des Bauhäuslers Fred Forbát, der ebenfalls anwesend war, zeigte Taut bei dieser Gelegenheit „die neue, sehr farbige Ausmalung seines Hauses und die Diskussion ging darum, ob es richtig sei, durch verschiedene Farben an verschiedenen Wandflächen die einheitliche Raumwirkung zu zerstören und den Raum in Flächen zu zerlegen.“ (*Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Ausst.kat. Kassel 1986, 349)

Es war Tauts erstes Haus in Dahlewitz bei Berlin, das er 1919 gebaut und das unterschiedlich far-

bige Wände, Decken, Böden und Fensterrahmen hatte. Tauts Ansichten müssen für Van Doesburg vertraut geklungen haben. Seit 1916 hatte er selbst mehrere Farbgestaltungen für die Häuser von J.J.P. Oud und Jan Wils realisiert. Am Beispiel von Wils' Huis De Lange in Alkmaar (1917) hatte Van Doesburg in einem Brief an seinen Freund Antony Kok argumentiert, dass die verschiedenen architektonischen Elemente „durch eine entgegengesetzte helle Farbe aufgelöst werden müssen“ („*De Stijl overal absolute leiding*“). *De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*, hg. v. Alied Ottevanger, Bussum 2008, 206).

VAN DOESBURG IN WEIMAR

Durch die Projekte mit Oud und Wils hatten Van Doesburgs Ideen über die Beziehung zwischen Malerei und Architektur Gestalt angenommen. In „De Stijl der Toekomst“, einem Vortrag, den er im November 1917 hielt, heißt es: „So wie Malerei und Skulptur heute in Erscheinung treten, sind sie geeignet, eine Einheit mit der modernen Architektur zu bilden. Alle drei verwenden eher allgemeine als individuelle Formen. In einer ausgewogenen Nutzung wird eine Kunst die andere nicht schädigen oder beeinflussen, aber gemeinsam werden sie die allgemeine, gewaltige Form des Inhalts der Zeit sein: der allgemeine Stil.“ (*Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst*, Amsterdam 1919, 62) Allmählich konturierten sich seine Ideen, deren Schwerpunkt auf der Malerei lag, da Farbe den architektonischen Raum auflösen sollte. Dabei hat sicher eine Rolle gespielt, dass Van Doesburg inzwischen mit dem Architekten C.R. de Boer für einen Block von 16 Häusern und mehreren Schulen in Drachten (Friesland) zusammengearbeitet hatte, was sein Selbstvertrauen in seine architektonischen Fähigkeiten stärkte. Da De Boer keine klaren Vorstellungen von Architektur hatte, konnte Van Doesburg ihm in dieser Zusammenarbeit ohne großen Widerspruch seine Ansichten über Farbe und Architektur aufdrängen (*De kleur lost de architectonische ruimte op. De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en architect C.R. de Boer, 1920–1929*, hg. v. Sjoerd van Faassen/Herman van Bergeijk, Haarlem 2019).

Laut Forbát brachte Van Doesburg nach Berlin „eine Menge Fotos mit, die wir dann zusammen ansahen, wobei er ein jedes lebhaft kommentierte“. Fotos von den Häusern in Drachten waren noch nicht verfügbar, weshalb es sich wahrscheinlich um solche der Arbeiten von *De Stijl*-Mitarbeitern wie Vilmos Huszár, Robert van 't Hoff, Oud, Wils u. a. handelte. Gropius erläuterte ihnen während ihres Treffens Details über das Bauhaus, worauf Van Doesburg eingestehen musste, dass die *De Stijl*-Gruppe überhaupt nicht wusste, „daß so etwas Ähnliches irgendwo existierte“. Vom 27. Dezember 1921 bis zu seiner Abreise in die Niederlande am 3. Januar 1922 blieb Van Doesburg in Weimar, wo er am 30. Dezember vor einer ausgewählten Gruppe von Lehrern und Schülern einen Vortrag über *De Stijl* hielt. Es verwundert, dass er in der Deutschland gewidmeten Folge seiner „Revue der Avantgarde“, die er im Januar 1921 zur modernistischen Zeitschrift *Het Getij* beisteuerte, keinen Hinweis auf das Bauhaus aufgenommen hat. (Revue der avant-garde. Duitschland, in: *Het Getij* 6/I, 1921, 193–200)

Am 16. Januar 1921 berichtete Van Doesburg Evert Rinsema begeistert von seinen Abenteuern in Weimar: „Ich hatte großartige Begegnungen mit allen Menschen. Vor allem mit Direktor Dr. Walter Gropius, der der Meinung war, dass wir in Holland weiter sind als sie, weil sie noch keine völlig gefestigte Richtung und eine gemeinsame Einheit der verschiedenen Künste gefunden haben. – Die Schüler waren sehr an meiner Seite und ich war mir sicher, dass sie von mir angeleitet werden wollten. In ihrem Innersten wollen sie das auch, aber das geht nicht eins, zwei, drei. Mehrere Studenten wollten mich in Weimar behalten und waren voller Begeisterung für meine Ideen [...]. Ich habe viel erreicht und bin auch entschlossen, so schnell wie möglich zurückzukehren, um dort zu sprechen, zu arbeiten und auszustellen.“ Am darauffolgenden Tag war Van Doesburg deutlich weniger euphorisch gegenüber Behne. Obwohl er ihm schrieb, dass das Bauhaus das Wichtigste sei, was er während seines Aufenthaltes in Deutschland gesehen habe, bedauerte er auch, dass „im Bauhaus noch keine Einheit herrscht, jeder Meisterlehrer lebt

noch in seiner eignen individuellen Welt“ (Akademie der Künste, Berlin, Adolf Behne Archiv Nr. 71).

Van Doesburg ließ sich im April 1921 in Weimar nieder, wo er bis Mai 1923 blieb. Es sollte jedoch nicht überraschen, dass ein streitbarer Mann wie er dort bald einigen Leuten auf die Füße trat. Der Student Andor Weininger – der sich als Unterstützer von Van Doesburg zu erkennen gab – erinnerte sich: „Anfangs, als Doesburg gerade in Weimar angekommen war, waren alle daran interessiert zu hören, was er über Mondrian und De Stijl zu erzählen hatte, aber als er die Bauhaus-Philosophie angriff, tat das weh. Viele am Bauhaus, nicht Gropius, aber Josef Albers und andere, fassten das als persönliche Beleidigung auf.“ (Katherine Jánsky Michaelsen, Weininger spricht über das Bauhaus, in: *Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst*. Ausst.kat. Düsseldorf 1990, 33) Vorerst hielt Van Doesburg jedoch Vorträge, machte sein Atelier am Schanzengraben zu einem Treffpunkt für an De Stijl-Ideen interessierte Künstler und gab – nachdem ihm klar geworden war, dass er nicht mit einer Anstellung als Dozent rechnen konnte – vom 8. März bis 8. Juli 1922 einen alternativen De Stijl-Kurs im Atelier des Bauhaus-schülers Karl Peter Röhl.

EIN SCHWIERIGER CHARAKTER

Van Doesburgs Kurs umfasste einen theoretischen und einen praktischen Teil. Der erste bestand aus „der Darlegung des bereits 1916 in De Stijl entwickelten Grundbegriffe [sic] einer neuen, radikalen Gestaltung (Kursus A)“, der zweite baute darauf auf, um „[m]it diesen allgemeinen für die Plastik geltenden Grundbegriffe [sic] als Ausgangspunkt das Gesamtkunstwerk vorzubereiten (Kursus B).“ (*Theo van Doesburg 1883–1931*. Ausst.kat. Nürnberg 1969, 46) Sein Artikel „Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst“ von 1916 bildete den Ausgangspunkt für den De Stijl-Kurs. (Die Kunsterneuerung der ‚Stijlgruppe‘. Rückblick [1916–20 Holland; 1921–1923 Deutschland; 1923–1930 Frankreich], Maschinenschrift, August 1930, RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag [im Folgenden: RKD], 0408/419) Der Text erschien 1925 in deutscher Übersetzung als sechs-

ter Band der Reihe *Bauhausbücher*. Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass Van Doesburg während seines De Stijl-Kurses eine Reihe von Grundelementen, die 1922 für Malerei, Skulptur und Architektur entworfen wurden, als Lehrmaterial einbrachte. (*Euvre Catalogue*, hg. v. Els Hoek/Marleen Blokhuis/Sjoerd van Faassen, Utrecht/Otterlo 2000, 674.I–III) An Behne schreibt er am 8. September: „Ich habe mit meinem Kursus in Weimar viel Erfolg gehabt. Habe in Peter Röhl's Atelier unsere Ansichten der Neuen Gestaltung entwickeln können in 15 Vorträgen. Viele junge Deutsche Künstler sind mir dafür sehr dankbar, und, obschon nicht alle (ungefähr 35 Schüler) recht verstehen was wir bestreben, sind doch einige der intelligenteren begeisterte De Stijl-Anhänger geworden.“ (Staatsbibliothek zu Berlin, Nachlass Adolf Behne)

Van Doesburgs Aufenthalt in Weimar war, trotz seiner Erfolge bei den Schülern, von kurzer Dauer. Die schnelle und bedingungslose Hingabe an seine Ideen, die er von Gropius und dem Lehrpersonal erwartet hatte, war weitgehend ausgeblieben. Van Doesburg mochte seine Meinung nicht zurückhalten. Die Ausstellung von Lehrern und Schülern, die im April bis Mai 1922 im Bauhaus stattfand, erwähnte er in einem mit Häme überzogenen Artikel, in dem er seine eigene Sichtweise auf die Schau darstellte: „Für eine klare, monumentale Bildzusammenfassung zu einer Einheit (in der natürlich materielle Kontraste eine große Rolle spielen) sind solche Experimente wertlos und lächerlich. Das Wichtigste dabei ist die architektonische Vorbereitung. *Diese fehlt hier völlig*. Darüber hinaus fehlen Vorbereitungen für malerische Plastik in Raum und Zeit, sowie dreidimensionale Kunst als Beherrschung des die Plastik umgebenden Raums und schließlich Zusammenfassung und Beziehung dieser drei zu einer harmonischen Einheit. Von all dem keine Spur.“ (Rondblik. Deutschland – Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus, Weimar. April–Mai 1922, in: *De Stijl* 5, Nr. 5, 1922, 71–74) Könnte dieses harte Urteil zum Teil dadurch ausgelöst worden sein, dass der erhoffte Auftrag für die Gestaltung des Jenaer Theaters unterblieb? Van Doesburgs

Meinung nach war das alles auf die fehlenden Führungsqualitäten von Gropius und seinen Lehrkräften zurückzuführen: „Keiner wußte, was er mit der Disziplin anfangen sollte, und als ich während meines ersten Besuches 1920 den Direktor fragte, auf welche Weise er die gemeinschaftliche Bauhausidee realisieren wollte, mußte ich zu meiner Verwunderung vernehmen, daß er einen kollektiven Baugedanken völlig abwies.“ (*Über Europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924–1931*, Basel u. a. 1990, 74)

Werner Graeff – genau wie Weininger ein Van Doesburg-Anhänger – schrieb, „daß Doesburg bei aller hervorragenden pädagogischen und propagandistischen Begabung, bei allem Können und bei aller Klarsicht ein ziemlich schwieriger Mann war: empfindlich und überaus aggressiv! Doesburg hätte bestimmt zumindest die Hälfte der damals am Bauhaus tätigen Lehrer-Kollegen bis aufs Blut bekämpft. Der alleinige Zweck seines Bleibens in Weimar war nun: von außen zu kämpfen.“ (Werner Graeff, *Ein Bauhauskünstler berichtet*, München 2017, 64) Trotz der Abneigung gegenüber der Person Van Doesburgs wurden seine Ideen durchaus ernst genommen. Eineinhalb Jahre nach seiner Ankunft in Weimar schrieb er: „Vor allem de Stijl-Auffassungen finden, seit meinem Aufenthalt und meiner Arbeit in Deutschland Nachahmung bei den Architekten Meyer-Gropius (Theater in Jena), Forbat (Bauhaus-Siedlung), Hilberseimer, Mendelsohn (Häuser in Charlottenburg) und vielen anderen.“ (De architect J.J.P. Oud. Voorganger der „kubisten“ in de bouwkunst?, in: *De Bouwweerd* vom 26.7.1922, 229)

DIE FARBTHEORIE

Nicht nur diese Selbsteingenommenheit kennzeichnet Van Doesburg, auch die unrealistischen Erwartungen, mit denen er sich im und um das Bauhaus herum bewegte, werden im Laufe der Ereignisse um die Renovierung des Stadttheaters in Jena durch Gropius und Meyer 1921–22 deutlich. Es handelte sich hierbei um Gropius' ersten bedeutenden öffentlichen Bauauftrag, seit er Direktor des Bauhauses geworden war. Es war auch sein erstes Werk, in dem Ideen von De Stijl künstle-

risch umgesetzt werden sollten. Gropius wollte die Malerei des Innenraums Oskar Schlemmer und seinen Schülern an der Steinbildhauerei- und der Wandmalerei-Werkstatt überlassen. (Wulf Herzogenrath, *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, München 1973, 29–31) Van Doesburg hatte 1922 fortgeschrittene Pläne für ein „Buch über Farbe“, vermutlich *Gestaltende Konstruktionslehre: Die Farbe* (RKD 0408/387–390). Doch war er nicht der einzige, der sich intensiv mit diesem Thema beschäftigte; für viele Architekten war es zentral. Expressionisten wie Taut und damals auch Peter Behrens hatten dazu klare Vorstellungen, und zur Zeit der Zusammenarbeit Van Doesburgs mit De Boer entwickelten beispielsweise Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Paul Klee ihre Farbtheorien am Bauhaus.

Am 6. November 1921 wies Van Doesburg De Boer auf seinen nächsten Artikel „Ruimte en kleur indeling en hun verhouding“ (Raum- und Farbklassifikation und ihre Beziehung) hin, der nicht unter diesem Titel veröffentlicht wurde, sondern wahrscheinlich teilweise mit der Vorlesung „Der Wille zu De Stijl (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik)“ übereinstimmt, die Van Doesburg im Frühjahr 1922 in Weimar, Jena und Berlin halten sollte. In diesem Vortrag ging er auf das historische Problem „der Fläche und Farbenbestimmung, von Raum und Zeit und Mechanisierung [sic]“ ein (*De Stijl* 5, Nr. 2, 1922, 23–32, hier: 32). Er behauptete unter anderem: „Die Wirkung der Farben in ihre räumliche Beziehung [sic], die Einheit zwischen Möbeln, Gardinen und Teppichen sind in der Ausführung so harmonisch gegeneinander abgestimmt, daß die Auswirkung nicht nur künstlerischer, sondern auch ethischer Art ist. Nur eine richtige künstlerische Verwendung der Farben im Raume kann diese Harmonie erzeugen. In der modernen Architektur ist das Farb-Raumproblem das wichtigste und schwierigste Problem unserer Zeit.“ (*De Stijl* 5, Nr. 3, 1922, 33–41, hier: 39)

In den meisten Briefen und Artikeln dieser Zeit betonte Van Doesburg die Charakteristika von Malerei und Architektur und ihre Wechselbeziehungen. Er forderte eine tragende Rolle für den bilden-

den Künstler. Kurz nach Abschluss seiner Projekte mit De Boer schrieb Van Doesburg: „In der neuen Architektur ist die Farbe von außerordentlicher Bedeutung. Sie bildet einen wesentlichen Bestandteil des Ausdrucksmittels. Die Farbe macht die vom Architekten angestrebte Raumwirkung sichtbar. Auf diese Weise vervollständigt die Farbe die Architektur und ist ein wesentlicher Bestandteil davon.“ (De beteekenis van de kleur in binnen- en buitenarchitectuur, in: *Bouwkundig Weekblad* [im Folgenden: BW] vom 26.5.1923, 232–234) Das Thema beschäftigte ihn sehr. Mit „Die neue Architektur. Kurze Zusammenfassung der Architekturprinzipien, die in den Jahren 1916 bis 1923 durch die Stijl-Gruppe in Holland praktisch und theoretisch entwickelt wurden“ gab Van Doesburg einen Überblick über seine Ideen zur „bildenden Architektur“. Einer seiner Grundsätze betrifft die Farbe. Aus seiner Sicht ist die Malerei vollständig in die Architektur integriert: „Die neue Architektur hat die Malerei als separaten, imaginären Ausdruck der Harmonie aufgehoben, sei es sekundär durch Repräsentation oder primär durch Farbflächen. Die neue Architektur integriert die Farbe *organisch*, als direkten Ausdruck ihrer Beziehungen zu Zeit und Raum. Ohne Farbe sind diese Proportionen keine lebendige Realität, sie sind *nicht sichtbar*. Die Balance der architektonischen Proportionen wird erst durch die Farbe sichtbar. Dies zu einem harmonischen Ganzen zu organisieren (nicht in der Fläche, nicht in zwei Dimensionen, sondern im neuen Bereich: dem vierdimensionalen Zeitraum) ist die Aufgabe des modernen Malers.“ (BW 17.5.1924, 200–204, hier 204)

DAS JENAER STADTTHEATER

Van Doesburg hatte während seines Stijl-Kurses in Weimar erstmals eine zusammenfassende „neue (Gestaltende) Farbenlehre“ formuliert, wie er am 8. September 1922 an Behne (Nachlass Behne) schrieb und die auch Gegenstand des von ihm vorbereiteten Buches war. Seine Erfahrungen mit dem Drachtener Projekt, seine früheren Farbgestaltungen für das Huis De Lange von Jan Wils und für Wohnblöcke im Rotterdamer Stadtteil Spangen von J.J.P. Oud (1918–20) spielten eine wichti-

ge Rolle bei der Formulierung seiner Gedanken. Er hoffte, seine Ideen bei der Renovierung des Jenaer Stadttheaters einsetzen zu können, und es überrascht nicht, dass er allein deshalb schon Schlemmers Arbeit ablehnte, spekulierte er doch darauf, die Aufgabe von Schlemmer übernehmen zu können.

Es ist jedoch völlig unklar, wie Van Doesburg zu dem Schluss kommen konnte, dass er mit der Ausmalung des Jenaer Stadttheaters betraut werden würde. Der Umbau (teilweise Neubau) durch Gropius und Meyer erfolgte in zwei Etappen (Ulrich Müller, *Walter Gropius. Das Jenaer Theater*, Köln 2006). Im Mai 1922 wurde Gropius mit der Renovierung des Innenraums beauftragt. Es wurde sofort entschieden, dass Schlemmer und seine Schüler an der Gestaltung beteiligt werden sollten. In Gropius' Entwurf für das Stadttheater wird sichtbar, wie sehr die De Stijl-Ideen seine Arbeit verändert hatten. Beim Wettbewerb für das Haus Kallenbach in Berlin (1921–22), bei dem Gropius mit J.J.P. Oud konkurrieren musste, hatte er sich für einen expressionistischen Entwurf entschieden. Ouds sachliche Formensprache dürfte Gropius beeindruckt haben, denn er versuchte, dessen Methoden im Stadttheater und später im Haus Auerbach (1924) anzuwenden. Auch Oud bemerkte die Veränderung in Gropius' Werk. In seinen Erinnerungen an De Stijl schrieb er, dass Gropius „plötzlich für das Theater in Jena eine strenge, weisse eckige und einfache Architektur“ wählte: „Der Umschwung ins Abstrakte ist so abrupt und so auffällig, dass man sie ruhig dem Einfluss Van Doesburg's und seiner ‚Verkündigung‘ der ‚Stijl‘-Theorien zuschreiben darf.“ (*Mein Weg in ‚De Stijl‘*, Rotterdam [1960], 21)

„Diese Einteilung Ihrer Architektur hat große Bewunderung bei den jungen Architekten usw. hier gefunden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Zeichnung der Schlüssel zur Umsetzung des Theaters in Jena ist“, schrieb Van Doesburg aus Weimar, als er De Boer irgendwann zwischen Mitte August und Mitte September 1921 seinen Entwurf für die Farblösung des Erdgeschosses der Mittelstandshäuser in Drachten schickte. Die Häuser von De Boer selbst waren nicht sehr spek-

takulär. Sie folgten der von H.P. Berlage inspirierten rationalen Bauweise, und nirgendwo zeigten sie eine architektonische Affinität zu den Ideen von De Stijl. Nur Van Doesburgs Farbgestaltung für den Innen- und Außenbereich macht diese Häuser wegweisend für sein Architekturkonzept. Van Doesburg sprach in seinem Brief über diese Farbgestaltungen. Aber war damit wirklich das Stadttheater in Jena gemeint? Verwechselte er sie vielleicht mit den Arbeiten im Residenztheater in Weimar, das im August 1921 von Karl Peter Röhl ausgemalt wurde? Angeblich soll Röhl sich in seinen Farblösungen an Van Doesburg orientiert haben, und dieser dessen Werk wiederum als erstes De Stijl-Manifest in Deutschland betrachtet haben. Das wäre erstaunlich. Laut dem Tagebuch des Malers Charles Crodel, der das Theater am 13. August besuchte, soll Röhl einen expressionistischen, dunklen Raum in den Farben orange, gelb, ‚modernrot‘, lila und grün geschaffen haben. In einem Zeitungsbericht wurde sogar von ‚Farbenpracht‘ gesprochen. (Constanze Hofstaetter, *Karl Peter Röhl und die Moderne*, Petersberg 2007, 144f.) Solche Farben hatte Van Doesburg zwar für Wils’ Huis De Lange verwendet, aber für die Häuser in Drachten von De Boer hatte er sich – neben Schwarz, Weiß und Grau – für Primärfarben entschieden. Wegen des Kontrasts hatte er jedoch für die ebenfalls von De Boer erbaute Landwirtschaftsschule, die sich gegenüber von den Häusern befand, die Sekundärfarben Grün, Orange und Lila gewählt, aber auch dort hatte er sich für ein strenges Regelwerk entschieden.

Van Doesburg hatte den niederländischen Zeitungen eine triumphale Pressemitteilung über das Gemälde des Residenz-Theaters geschickt, und im selben Monat hatte Röhl das Manifest „Die Ausmalung der Residenz-Theaters in Weimar“ in *De Stijl* veröffentlicht. Oud, der Mitte 1921 Van Doesburg in Weimar besuchte, dämpfte dessen Jubel und sah „eine alte Halle“, „abgeschnitten und neu gestrichen“ nach den Prinzipien, die Taut auf die Bemalung seiner Häuser in Magdeburg angewandt hatte: „die funktionale Verbindung zwischen Architektur und Malerei: das eine und einzige Existenzrecht (siehe auch ‚De Stijl‘) der Male-

rei verkommt zu einem dekorativen Getue.“ (Ex, *Theo van Doesburg en het Bauhaus*, 34) In einem Brief an Thorvald Hellesen, der auch Mitglied der Pariser Kubistengruppe Section d’Or war, berichtete Van Doesburg wahrscheinlich im August 1921 über die Bemalung: „Comme manifestation des mes idées de la peinture en 3 dimensions, j’ai faire couper tous les ornements baroques et j’ai faire par dessus les belles anges des blancs de couleurs primaires. C’est très intéressant comme ‚manifeste en couleur‘ de l’esprit nouveau.“ [sic!] (RKD 0408/16–23) Mit letzterem meinte er das *Nieuwe Beelding*, für das De Stijl eintrat, und nicht das Magazin von Le Corbusier. Die Oberflächen in Primärfarben, über die Van Doesburg schrieb, stehen im Widerspruch zur Darstellung von Crodel.

Vielleicht war Van Doesburg auf dieser Grundlage der Meinung, dass Gropius nicht umhin konnte, seine Ideen bei der Renovierung des Stadttheaters in Jena umzusetzen. Die Renovierung in Jena hatte im August 1921 mit den Arbeiten im Innenraum begonnen. Im September schrieb Gropius an den städtischen Architekten: „Alle Kräfte an Malern und Bildhauern, die mir hier zur Verfügung stehen, habe ich mit in die Aufgabe einbezogen. Für die farbige Behandlung usw. liegen zahllose Entwürfe vor.“ (Müller, *Walter Gropius. Das Jenaer Theater*, 24) Die Arbeiten daran wurden im Januar 1922 abgeschlossen. Von März bis Ende September 1922 wurden die Außenfassaden des Theaters verändert und die Erweiterung realisiert. Im Mai 1921 hatte Van Doesburg Walter Dixel in Jena besucht, in der Hoffnung auf eine Ausstellung im Kunstverein, den Dixel leitete; vom Umbau des Stadttheaters war zu diesem Zeitpunkt noch keine Rede. Kurz darauf besuchten ihn Antony Kok, Van Doesburgs in den Niederlanden gebliebene Frau Helena Milius und J.J.P. Oud in Weimar, also zu einer Zeit, in der Gropius gerade den Auftrag zur Renovierung erhalten hatte. Hat Van Doesburg bei dieser Gelegenheit seine Erwartungen mit seinen Besuchern geteilt? Milius schrieb ihm am 9. September 1921: „Halte mich vor allem regelmäßig auf dem Laufenden [...], wie es mit dem Theater in Jena läuft. Ich würde mich sehr für dich freuen, wenn du es tun

könntest, nachdem es in Weimar schief gelaufen ist. Glücklicherweise ist Meyer wenigstens an deiner Seite und Röhl ist so ehrlich, dass er überall erzählt, dass du hinter seiner Arbeit stehst.“ (RKD 0408/128) Wie Van Doesburg verband auch sie die Ausmalung des Weimarer Theaters durch Röhl mit einem möglichen Auftrag in Jena und sah darin offenbar eine Art Entschädigung für die Nichtberufung ans Bauhaus.

De Stijl-Kollege Vilmos Huszár war auch von Van Doesburg über die Theaterpläne informiert worden, da er ihn in einem undatierten Brief (wahrscheinlich Ende September/Anfang Oktober) aufforderte: „Schicke mir Bilder Deines Theater Entwurfs.“ (Sjarel Ex/Els Hoek, *Vilmos Huszár 1884–1960, schilder en ontwerper. De grote onbekende van De Stijl*, Utrecht 1985, 208) Am Sonntag, dem 18. September, hatte es jedoch bei Gropius ein Treffen wegen des Theaters in Jena gegeben, bei dem auch Meyer und Forbát anwesend waren. „Doesje hat ihnen wieder einmal die Wahrheit gesagt“, berichtete Nelly van Moorsel, Van Doesburgs Geliebte, die bei ihm in Weimar blieb (*De Stijl overal absolute leiding*, 351), und später im gleichen Monat schrieb Helena Milius: „Ich finde es sehr gut, dass Du keine Skizzen für das Jenaer Theater machst, bevor Gropius endgültig sagt, dass er dich beauftragt. An den Arbeiten für de Boer und Oud und das Theater Weimar können sie sich ein Bild davon machen, wie Du diese Dinge löst [...]. Sie könnten in der Lage sein, jemand anderen zu beauftragen und deinen Entwurf zu stehen.“ (RKD 0408/128) Während des Treffens mit Gropius, Meyer und Forbát wird Van Doesburg, ohne es zu merken, seine Chancen durch sein destruktives Verhalten vertan haben, und Gropius muss entschieden haben, dass es unmöglich wäre, einvernehmlich mit ihm zusammenzuarbeiten. Nicht umsonst beschwerte er sich danach, Anfang 1924, gegenüber Oud: Van Doesburg „glaubt noch immer, dass er den neuen Geist der Zeit allein erfunden hat.“ (Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, OUDJ B 15)

Vom 26. November bis zum 1. Dezember 1921 unternahm Van Doesburg eine Vortragsreise durch Belgien. Den Dezember verbrachte er dann in Leiden, um am 22. in Drachten einen Vortrag

über „Die Farbe in unserem Haus“ zu halten. Von dort aus kehrte er Hals über Kopf nach Weimar zurück. Am 5. Januar 1922 entschuldigte er sich bei De Boer für seine übereilte Abreise mit der Ankündigung: „Du musst seltsam überrascht sein, einen Brief aus Weimar zu erhalten. Allerdings war ich gezwungen früher abzureisen als ich gedacht hatte, wegen Besprechungen bezüglich der Malerei im Jenaer Theater.“ (*De kleur lost de architectonische ruimte op*, Brief 37) Zu diesem Zeitpunkt dachte er offenbar noch, dass er eng in die Renovierung eingebunden sein würde. Das erwies sich später als Trugschluss, aber er schrieb am 26. Februar 1922 noch hoffnungsvoll an De Boer: „Das Jenaer Theater wird hervorragend werden. Ich habe hier noch einen rechten Konflikt, aber nicht so sehr gegen die Auftraggeber als gegen die anderen Kunstmaler, die auch Pläne für das Bild gemacht haben, aber fast alle schlecht. Sie können es nicht ertragen, dass ein Ausländer den Auftrag bekommt!“ (Ebd., Brief 42)

EIN HOFFUNGSFROHES HIRNGESPINST

Bereits Mitte 1921 hatte Gropius Zugriff auf eine Vielzahl von Vorstudien der Schlemmer-Studenten für die farbliche Gestaltung des Theaters. Schlemmer hatte seinen Cousin Hermann Müller, der wie Karl Peter Röhl und Hinnerk Scheper als ‚Werkmeister‘ für seine Kommilitonen in der Wandmalerei-Werkstatt fungierte (Renate Scheper, *Vom Bauhaus geprägt. Hinnerk Scheper. Farbgestalter, Fotograf, Denkmalpfleger*, Braunschweig 2007, 9), in einer Notiz angewiesen: „Eine Aufgabe, die für Wandgestaltung / oder applizierten [sic] Vorhang in Frage / kommt: kleine regelmäßige Quadrate / verschiedenfarbig so zu reihen u. ordnen daß / auf Entfernung gleichmäßig u. ruhig wirkt. / ... wiederholend oder frei / 4–5 Farben etwa / Versuche verschiedene Stimmungen (blauviolett) (rosa blaßblau violett) etc. / Ferner: nimm ein beliebiges (etwa 10 cm) Quadrat Zinnober auf weiß Papier an und accomponiere dazu entsprechende weitere Quadrate, Streifen, Linien in zu Zinnober passenden Farben.“ (Karin v. Maur, *Oskar Schlemmer. Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken*, München 1979, A102–

106, hier A105) Zeitgenössische Beschreibungen der Farbblösungen im Theater erinnern an die Kaphonie der Farben, die Van Doesburg für das Huis De Lange (und Röhl für das Residenz-Theater) verwendet hatte, sie weichen aber von der viel strengeren Farbpalette ab, die er seitdem gebrauchte. Das Theater hatte blaue Türen, ein hellgelbes Foyer, eine violette Garderobe, terrakottafarbene Treppenhäuser und einen Raum in Grau, Lachsrosa und Dunkelblau mit ebenfalls dunkelblauen Vorhängen. (Winfried Nerdinger, *Walter Gropius*. Ausst.kat. Berlin u. a. 1985, 54) Schlemmer hatte an seinen Freund, den Maler Otto Meyer-Amden, am 13. März geschrieben, dass er sich um die Farbgestaltung, insbesondere um die Halle, Sorgen mache, weil er mit Gropius uneins sei: „ich entmaterialisiere ihm seine Architektur, von deren Bemalung er andere Begriffe als ich [...] hat.“ (Herzogenrath, *Oskar Schlemmer*, 29) Aus dem gleichen Grund wurde auch ein Entwurf für ein Deckengemälde von Scheper gekippt. (Scheper, *Hinnerk Scheper*, 21)

Als Van Doesburg am 29. März 1922 für seinen Vortrag „Der Wille zum Stil“ in Jena war, besuchte er in Begleitung von Dixel und Weininger das Stadttheater. Mit dabei war auch der Architekt Farkas Molnár, ein Student von Schlemmer, der ab 1922 für Gropius arbeitete: „Als wir dort hinkamen, arbeiteten die Maler gerade an der Decke. Hermann Müller [...] beaufsichtigte die Deckengestaltung nach dem Entwurf von Schlemmer. [...] Doesburg warf einen einzigen Blick darauf und sagte: ‚Warum zerstören sie die Architektur mit dieser Malerei?‘ Es war ein wunderschönes Schachbrettmuster in verschiedenen Farben. [...] Doesburg meinte, dass die Malerei die Architektur zerstöre, weil er die Decke in einer Fläche und in einer Farbe gestrichen hätte und Schlemmers Entwurf verschiedene Flächen suggerierte. Dadurch entstand ein Gefühl der Unruhe. Wie das nun mal so ist, erzählte Molnár, der in Gropius' Architektenbüro arbeitete, Gropius, was Doesburg gesagt hatte. Gropius fuhr nach Jena, sah sich das Ganze noch einmal an und ließ die Decke dann grau überstreichen. Als Schlemmer das hörte, war er zutiefst beleidigt und stocksauer auf

Doesburg.“ (Michaelsen, Weininger spricht über das Bauhaus, 33) Es lässt sich nicht genau feststellen, was Van Doesburg von Schlemmers damaliger Malerei kannte. Ist die Erinnerung von Weininger in Bezug auf das Datum korrekt? Laut einem Tagebucheintrag von Schlemmer im März gab es bis dahin bereits zwei ‚Reue‘-Stufen. Die erste „in Erdtönen einfach nuanciert, blockartig zusammenfassend. Beton, Grau, Braun, Silber, Siena“; die zweite: „Ganzer Raum weiß, wenige, starke, wesentliche Farben und Formen, Rot Orange, Citron, Lila, Rosa, Schwarz, preuß. Blau.“ Die aktuelle Situation zu diesem Zeitpunkt war: „farbig und nicht farbig, zerrissen, zuviel Detaillierung.“ Der zweite Entwurf wurde von Gropius abgelehnt, weil er seine kubistische Architektur überdeckte. (Herzogenrath, *Oskar Schlemmer*, 30) Van Doesburg hat also das Gemälde in der zweiten Phase gesehen.

Auch laut Dixel war Van Doesburg Schuld an Gropius' radikalem und für Schlemmer völlig unerwartetem und verletzendem Kurswechsel. Aber im Gegensatz zu Weininger war es in seiner Erinnerung nicht Molnár, der Van Doesburgs Urteil an Gropius überbrachte, sondern Van Doesburg selbst, der – wann genau, schreibt Dixel nicht – in Konfrontation mit Gropius und Schlemmer geriet: „Gropius und Schlemmer waren an einem Nachmittag bei uns. Doesburg, der sich vorher die Ausmalung des Foyers und des Zuschauerraumes in besagtem Stadttheater angesehen hatte, war auch anwesend. Es ist nicht zu wiederholen, mit welchen überscharfen Worten Doesburg diese farbige Gestaltung des Theaters angriff. Der feinfühligste Schlemmer wußte überhaupt nichts zu sagen. Gropius verteidigte die Ausmalung mit schwachen Kräften.“ (Walter Dixel, *Der Bauhausstil – Ein Mythos*, Starnberg 1976, 64f.) Ende März 1922 schrieb Schlemmer verbittert an Meyer-Amden: „Einer der besonders Angriffslustigen hier ist van Doesburg, jener Holländer, der so radikal Architektur will, daß Malerei, sofern sie nicht nur Abglanz dieser ist, nicht existiert für ihn. Er ist ein sehr beredter Verfechter seiner Ideen, so daß er die Bauhaus-Schüler in seinen Bann zieht, besonders jene, die den Bau vor allem wollen.“ (Oskar Schlemmer,

Briefe und Tagebücher, hg. v. Tut Schlemmer, Stuttgart 1977, 57)

Mitte Mai 1922 besuchte der junge niederländische Architekt Cornelis van Eesteren das Theater in Jena. In den Tagen zuvor hatte er mehrmals mit Van Doesburg gesprochen und auch den De Stijl-Kurs in Weimar besucht. In seinem Tagebuch gibt er einen teilweise gezeichneten Kommentar zum Gebäude ab, aber seltsamerweise schreibt er nichts über das Bild von Schlemmer, das gerade erst entfernt worden war. Muss man daraus schließen, dass Van Doesburg ihm nichts davon erzählt hatte? (*Cornelis van Eesteren. Urbanismus zwischen „de Stijl“ und C.I.A.M.*, hg. v. Franziska Bollerey, Braunschweig 1999, 128) Mitte Juli 1922 informierte Gropius seine Auftraggeber über das Gemälde: „Es war meine Absicht gewesen, die Ausmalung des Theaters mit aller Sorgfalt und allen mir am Bauhaus zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln vorzunehmen. Wir benutzten hier am Bauhaus die Gelegenheit, diese Aufgabe gleichzeitig als Lehraufgabe für unsere begabten Schüler zu verwenden. Die Arbeiten wurden unter Leitung des Meisters am Bauhaus, Herrn Oskar Schlemmer, ausgeführt. Da wir mit dem Ergebnis der ersten Ausmalung nicht völlig einverstanden waren, entschloß ich mich, eine Veränderung vorzunehmen und den Hauptraum noch einmal übermalen zu lassen.“ (Müller, *Walter Gropius. Das Jenaer Theater*, 32) Die Kosten für die Übermalung nach eigenem Entwurf übernahm er selbst. Lothar Schreyer, der seit 1921 Leiter der Bühnenklasse am Bauhaus war, erinnerte sich an ein Gespräch mit einem traurigen Schlemmer, den er zu trösten versuchte, indem er auf Gropius' wechselnde Einsichten in das Verhältnis von bildender Kunst und Architektur hinwies: „Ich meine aber, daß Gropius etwas anderes klargeworden ist, als er Ihr fertiges Deckengemälde in Jena sah; nämlich darüber ist er sich klargeworden: er selbst hat versagt, als er Ihnen den Auftrag gab, den Plafond auszumalen. Nämlich: in der Baukunst, wie sie Gropius heute schafft, hat kein malerisches Werk, kein ‚Bild‘ Platz, sondern nur der Anstrich oder die gegebene Farbgebung des Materials. Daher läßt er, aus baukünstlerischen Rücksichten, Ihr Bild wieder abwa-

schen.“ (Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, 175)

Insgesamt beschränkte sich Van Doesburgs Beteiligung an der Malerei des Stadttheaters also darauf, die von Schlemmer vorgeschlagenen Farbblösungen zu kritisieren, und es war lediglich eine Wunschvorstellung, dass er mit der Malerei des Theaters betraut werden würde. Auffällig ist, dass nur Helena Milius, Nelly van Moorsel, Antony Kok, Vilmos Huszár und C.R. de Boer – also seine niederländischen Kontakte – über diesen möglichen Auftrag informiert gewesen zu sein scheinen. Es ist merkwürdig, dass Van Moorsel in ihrem Bericht an Kok von Van Doesburgs Aufenthalt in Jena, als er seinen Vortrag „Der Wille zum Stil“ hielt und, so Weininger, das Theater mit Schlemmers Wandbild besuchte, kein Wort über das radikale Ereignis verlor, das dort stattfand. (*De Stijl overal absolute leiding*, 386) Auch die in Weimar Beteiligten verweisen in ihren Erinnerungen oder Briefen nicht auf einen möglichen Auftrag für Van Doesburg, nicht einmal Van Eesteren, der binnen kurzer Zeit zu dessen Vertrautem in Weimar geworden war. Dass Van Doesburgs Engagement am Jenaer Theater weder in „De invloed van de Stijlbeweging in Duitschland“ (BW 17.2.1923, 80, 81) noch in „Data en Feiten (betreffende de invloedsonwikkeling van ‚De Stijl‘ in ‘t Buitenland) die voor zich spreken“ (in: *De Stijl* Nr. 79/84, 1926/27, 53–71) erwähnt wird, ist vielleicht ein Hinweis darauf, dass er sich seiner Sache nicht mehr so sicher war, obwohl er im ersten Artikel das Äußere des Theaters („Architekten Meijer-Gropius“) als Beweis für den Einfluss von De Stijl reklamierte, und im zweiten sowohl das Äußere als auch das Innere mit dem Foyer.

DR. HERMAN VAN BERGEIJK
Technische Universiteit Delft,
Postbus 5, NL-2600 AA Delft,
H.vanBergeijk@tudelft.nl
SJOERD VAN FAASSEN
RKD – Nederlands Instituut
voor Kunstgeschiedenis,
Prins Willem Alexanderhof 5,
NL-2595 BE Den Haag, faassen@rkd.nl
ÜBERSETZUNG: Sandra Schuster