

Oskar Schlemmer und Otto Meyer-Amden

Autor(en): **Hildebrandt, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27632>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Oskar Schlemmer und Otto Meyer-Amden

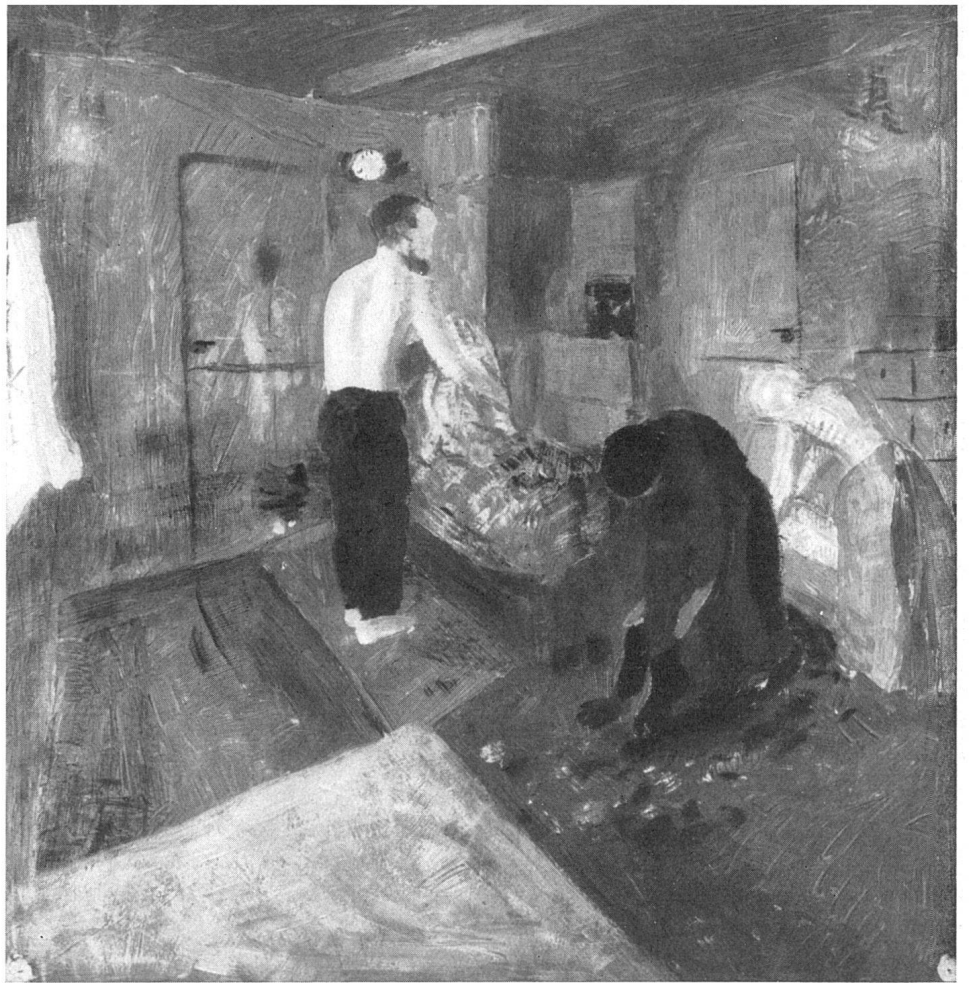
Von Hans Hildebrandt

Der Freundschaftsbund mit dem um vier Jahre älteren Berner Maler Otto Meyer-Amden gewann hohe Bedeutung für Oskar Schlemmers Leben und Schaffen. Er währte mit ständig sich steigernder Kraft von der ersten Begegnung an der Stuttgarter Akademie bis zu Otto Meyers Tod am 15. Januar 1933, einem Datum, alljährlich mit dem lapidaren Zeichen «OM †» in dem nur mit den wichtigsten aktuellen Ereignissen bedachten Kalender vermerkt. Die Eingangszeilen Schlemmers zu der Otto-Meyer-Monographie, für deren vorbildliche Ausstattung der mit beiden Malern befreundete gewesene Leiter der Johannespresse sorgte, lauten: «Dies Buch ist aus Schmerz um den verlorenen Freund geschrieben, und es ist entstanden aus dem Wunsch und der Verpflichtung der Freunde, dem geliebten und verehrten Toten ein würdiges Denkmal zu setzen.» Kein zweiter war zu dieser in Wort und Bild ihr Thema erschöpfenden Darstellung von Otto Meyers Lebenswerk so berufen wie Schlemmer, der die Zahl der von dem Schweizer Freund seit 1912 empfangenen Briefe auf eintausend schätzte und selbst nicht gewiß nicht weniger nach Amden und Zürich gesandt hat. Auch dieser Briefwechsel wird zu gegebener Stunde weiteren Kreisen im Auszug zugänglich gemacht werden. Alle Probleme, mit denen die räumlich Getrennten und doch so eng Verbundenen rangen, alle in Vereinzelung gefundenen, gemeinsam verwerteten Erfahrungen und Erkenntnisse kamen in ihm zur Sprache, der weit hinausgereift über das Nur-Künstlerische, die tiefsten Fragen des Menschlichen, Fragen philosophischen und religiösen Innenlebens, Ausblicke auf Dichtung, Musik und Zeitgeschehen einschließt. Welchen Wert der seltene mündliche und stete schriftliche Gedankenaustausch für Schlemmer hatte, erhellt aus der ergreifenden Klage zu Beginn des Tagebuchs am 15. Januar 1936: «Todestag OM. Ich habe niemanden mehr, bei dem meine Art, Geistigkeit, Redewendung, Wortspiel, Witz auf so bereitwilliges Echo stoßen, wie es bei OM der Fall war. — Ich habe niemanden mehr, dem ich das Geheimste im Künstlerischen und Menschlichen darlegen könnte mit der Gewißheit der richtigen Aufnahme und Antwort; dazu seine Bereitwilligkeit, ja Sehnsucht nach Mitteilung, nach Problemstellungen innerhalb seiner und des Anderen Sache. Es bleibt das Tagebuch. In diesem müssen sich also in Zukunft die Themen abwickeln und zu Ende gedacht und gebracht werden.»

Die Freundschaft Schlemmers und Otto Meyers baute sich auf der engsten, ihr Gegenstück in der Geschichte der Kunst suchenden Wahlverwandtschaft auf, bei der Gleichgeartetes und Andersgeartetes sich die Waage

hielten. Gemeinsam war beiden die Reinheit des Menschlichen, die hohe Meinung von der Sendung der Kunst, die Überzeugung ihres geistentstammten Wesens, der Hang zum Geheimnisvollen und Magischen, der Appell an das Gefühl statt an den Verstand, und beim Gestalten das Verlangen, organische und geometrische Welt in eins zu verschmelzen. Allein es gab auch genug des Gegensätzlichen, das den Gedankenaustausch erst wahrhaft fruchtbar machte. Otto Meyer war in sich gefester, schwerblütiger und langsamer in seinem zielsicheren Weiterschreiten, — Schlemmer, bei aller Tiefe von Hause aus auch eine Frohnatur, beweglicher, vielseitiger veranlagt und barg in sich eine Fülle von Möglichkeiten, deren Verwirklichung lockte, aber zu widerstreitenden Ergebnissen führen mußte. Daher bedurfte Schlemmer mehr der Stütze an Otto Meyer als umgekehrt. Auch war die Geistigkeit beider anders untermauert. Schlemmer bezeichnete es als Grundstimmung des Freundes, «daß er zuzeiten, wenn nicht immerdar, das Leben und den lebendigen Geist und Menschen höher schätzte als die Kunst», und sprach die Mutmaßung aus, daß Otto Meyer in der ersten Amdener Zeit nach schwerer innerer Krisis, einem Entweder-Oder gegenüber das «Gleichnis» wählend, sich endgültig für die Malerei entschied, weil es «ihm seiner besonderen inneren Natur nach nicht gegeben war, so zu wirken, wie es seiner letzten Erkenntnis entsprochen hätte». Schlemmer hingegen war nie versucht, sein Wirken in den Dienst einer religiösen, sozialen oder erzieherischen Idee zu stellen. Er fühlte und wußte sich einzig zum Künstler berufen. Das Christliche spielte nur im Leben, zeitweise auch im Schaffen Otto Meyers eine Rolle, während der Jüngere sich mit ehrfurchtsvoller Ahnung des Göttlichen beschied.

Otto Meyer wuchs, als nach dem frühen Tod der Mutter der Vater eine zweite Ehe eingegangen war, vom 7. bis 15. Lebensjahr im Waisenhaus auf. An die Lehrzeit in lithographischen Werkstätten und an der Zürcher Kunstgewerbeschule reihten sich Wanderjahre mit längerem Studienaufenthalt in Paris an, die 1909 in Stuttgart endeten, wo der Graphiker sich zum Maler ausbilden wollte. Zunächst an der Akademie, schließlich auf eigene Faust. Sein Verhältnis zu den bald auch Freunde gewordenen Mitschülern, zu Schlemmer, Baumeister, Bollmann und anderen, war von vornherein besonderer Art: Sie waren ihm in manchen Fertigkeiten und manchem Wissen vielleicht voraus — nach eigener Überzeugung ward er vorab von Schlemmer und Bollmann «so entzückend schnell in die Moderne eingeführt» —, aber er war bereits erheblich reifer, ein Selbständiger und Eigenwilliger. Auch gegenüber sei-



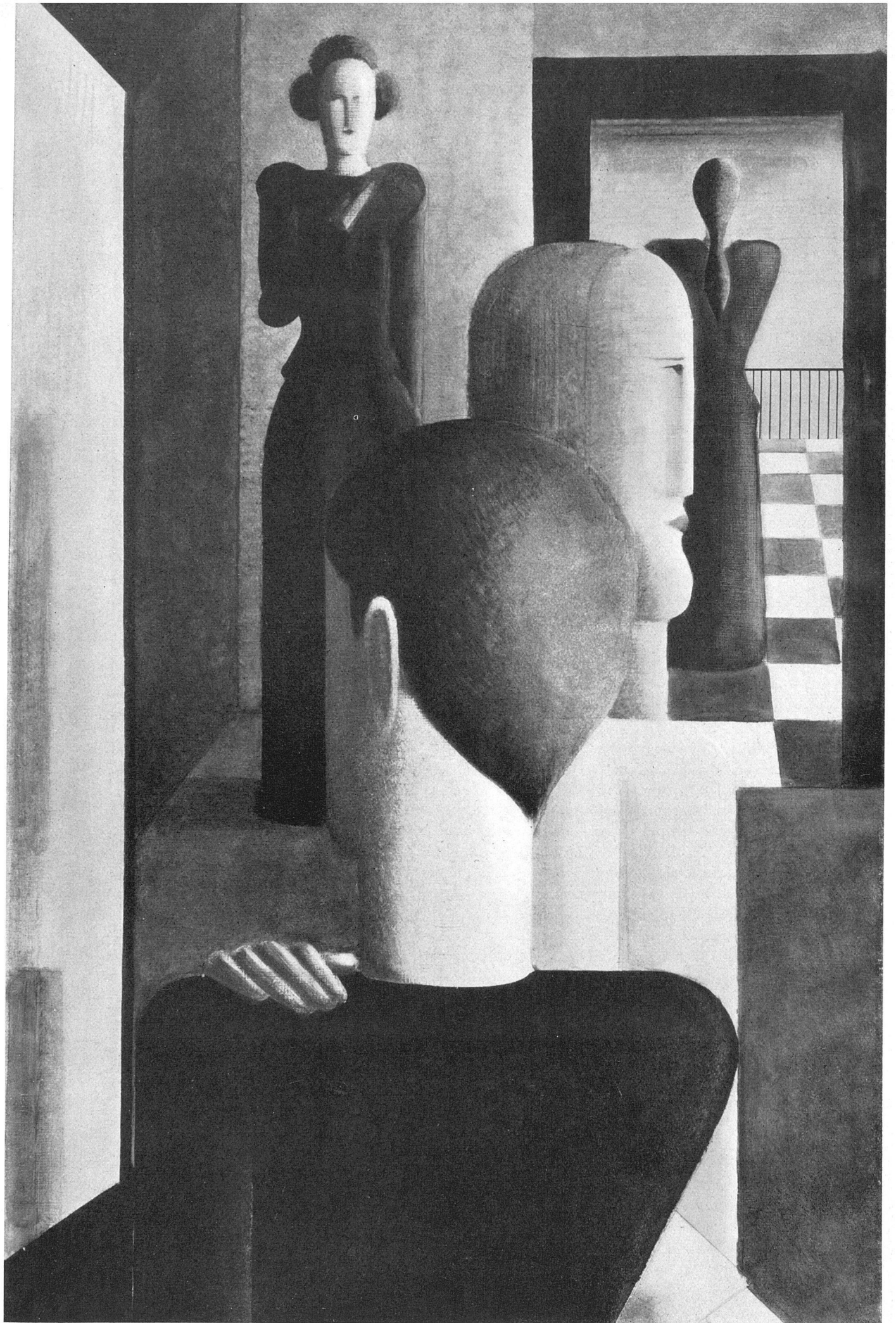
Otto Meyer, *Familienzene in Nachbarsfamilie*, Öl, Privatbesitz Laupen.
 Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich /
Une famille de voisins / A Neighbour's Family Scene

nen Lehrern. In einem Amdener Brief an Schlemmer steht: «Hölzel und ich hatten einige Male das Gespräch über das *Erste* in der Kunst. Er nannte die Kenntnis der Mittel das. Ich den Geist, den guten Menschen. Dieses, sagte er, müsse da sein. Ich dagegen sagte, dieses möchte ich (herauf)pflügen. Es schwebte mir vor, nur der geistige und gute Mensch nütze die Mittel, schon aus herzlicher Bedrängnis, edler und besonders tiefsinniger aus als der unvertiefte Mensch.» Schlemmer nennt Otto Meyers Stuttgarter Grundanschauung ein «hölderlin-griechisches Ideal». «Gärtner» und «Fußballspieler», Übersetzungen optischer Erlebnisse in eine geheimnisreiche Phantasiewelt, stellten die Hauptthemen der Graphiken und Aquarelle, in denen die Pariser Studien nach Leonardo da Vinci nachwirkten und verschiedenfarbige Bronzen häufige Verwendung fanden.

Gegen Ende 1912 überredete Hermann Huber, der Zürcher Jugendfreund, Otto Meyer zur Rückkehr nach der Schweiz. In der kleinen Ortschaft Amden über dem Walensee sollte eine Malerkolonie Gleichgesinnter entstehen, der sich aus dem Stuttgarter Kreis nur Baumeister für fast ein Jahr anschloß. Bis 1928 hat Otto Meyer in Amden gelebt und gewirkt. Zeitweise im Verein mit Huber, Bodmer, Vollenweider und anderen Schweizern, zeitweise, bis der Weltkrieg Einhalt gebot, besucht von Schlemmer und sonstigen Stuttgarter Freunden, noch öfter allein und auf schriftlichen Ge-

dankenaustausch angewiesen. Bald verdrängte bei Otto Meyer ein «christlich-symbolisches Ideal» das frühere hölderlin-griechische. Vorübergehend war die Bibel das einzige Buch des ganz in sich Vergrabenen. Die Hefte füllten sich mit altchristlichen Symbolen, ikonartigen Gebilden. «Linien in Tinte» traten hinzu, von Otto Meyer selbst bezeichnet als «gleichnishafte, einfache Liniiierung und Benützung der Fläche und ‚lapidarer‘ Einbezug der menschlichen Gestalt», Niederschlag unablässigen Ringens um die Erkenntnis der bildaufbauenden Gesetze, von ihrem Urheber auch späterhin als richtungweisend geachtet. Die christlich-symbolischen Reihen, ausgeführt in Tusche, Bronzen oder Ölmalerei auf Papier, machten schließlich einer neuen Folge «seraphischen» Charakters, den «Graphiken» Platz. Das zauberische Helldunkel Leonardos kehrt in ihnen wieder, erzielt durch unzählige feinste Bleistiftstriche, wie bei den Aktzeichnungen junger, die Schwelle vom Kindheitsalter zum Jünglings- und Jungfrauenalter überschreitender Menschen.

Denn nur im jungen, im Gleichgewicht der seelischen und geistigen Kräfte, im paradiesischen Stand der «Glückseligkeit» lebenden Menschen sah Otto Meyer die Idee des Menschen rein verkörpert. Ihm sind alle jene in immer neuen Fassungen abgewandelten Werke gewidmet, mit deren Vorstellung sich der Name des Amdener Meisters zunächst verknüpft: Konfir-



Oskar Schlemmer, *Vier Figuren im Raum*, 1925, Tempera. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Photo: Eidenbenz SWB Basel | *Quatre figures dans une pièce* / *Four Figures in a Room*

manden, Knaben in der Kirche, im Schlafsaal, in der Klasse, beim Eintritt, bei der Vorbereitung, bei Impfung, Rekrutierung usw. Es lag nahe, in solchen Maleien und Graphiken Erinnerungsbilder an die Waisenhauszeit zu sehen. Der Künstler hat sich sehr gegen diese Auffassung verwahrt: «Das Gegenteil, die Ordnung war *zuerst*, und deswegen passen so viele gleichgerichtete Gleichnisse hinein.» Die auf einer elementaren Grundform, einem übereckgestellten Quadrat, einem Dreieck usw. aufgebaute Ordnung im großen wird unterteilt durch rhythmisierende Ordnungen im kleinen. Daß Otto Meyer das geometrische Gefüge mit so viel Leben zu füllen wußte, schenkt seinen Schöpfungen ihren hohen Rang. Er vermochte es, weil er «die innere Bewegung» des Schaffenden als das eigentliche Thema jedes Bildkunstwerks ansah und immer danach trachtete, «dem Kosmos und dem Viereck gerechtzuwerden». Das heißt: Zugleich der geahnten Harmonie des Alls und den besonderen Forderungen der Mal- und Zeichenfläche. Die Abmessungen der Gemälde sind durchwegs sehr bescheiden. Allein innere Größe ist nicht an äußere Größe gebunden. Wandbildartige Ausweitung der Maße wäre Otto Meyer nicht schwer gefallen. Sie ward ihm nur ein einziges Mal vergönnt: Als er den Vorwurf des «Münsterbildes», Knaben beim Gottesdienst, abwandeln durfte für ein Glasgemälde im Gemeindehaus von Zürich-Wiedikon. Zwei schräge, sich kreuzende Strahlenbänder überqueren das Rundfenster. Die hellen Ovale der Knabengesichter zwischen den roten Deckplatten der die Sitze trennenden Pfosten gleichen in Abständen aufgereihten Lichtperlen inmitten des im tiefen Blau der Kleider und im tiefen Braun des Gestühls magisch verdämmernden Dunkels. Ein ähnlich sonorer Farbklang beherrscht die Mehrzahl der Schulbilder. In anderen stehen lichter Blau, intensives Rot und Gelb einander gegenüber, wieder in anderen Gelb, Rosarot, Braun und schwärzliches Grau. Bei den tiefen Gemälden schließen sich die inselgleich mit verschwimmenden Umrissen emportauchenden Hellformen – Köpfe, Hände, Gebetbücher – zu einer gegen das Liniengefüge und gegen das Stoffliche ausgespielten Lichtkomposition zusammen.

Wirtschaftliche Sorgen, die Lockung erfrischender Anregungen aus dem Treiben einer Stadt, stärker noch das Verlangen, die aufgespeicherten Erkenntnisschätze an die Jugend weiterzugeben, bewogen Otto Meyer 1928 zur Bewerbung um einen Posten an der Zürcher Kunstgewerbeschule. Man nahm ihn mit Freuden auf und überließ ihm das selbstgewählte Fach des Gerätezeichnens. Nun lehrte Otto Meyer, im Schlichtesten das Gesetz der Form zu erspähen, mit dürergleicher minutiöser Wiedergabe Größe und Beseelung der Anschauung zu vereinen. Daneben erhielt das eigene Schaffen neuen Auftrieb. Nächtliche Straßenbilder entstanden, Akte, hier naturalistisch durchgebildet, dort nahezu völlig in reine Form verwandelt. Leichtkolorierte Tusch-Federzeichnungen bereicherten die technischen Mittel, Graphiken, in denen die Lichtformen abermals ihr selbständig-geisterhaftes Leben in vieltoniger Schat-

tenwelt führen. Nach vierjährigem Wirken zwang ein Kropfleiden Otto Meyer zum Abschied von der geliebten Lehrtätigkeit. Die schöpferische Arbeit lief weiter mit Aktreihen, Bildnissen von Verwandten aus der Berner Heimat, erschütternden Selbstdarstellungen des Todgeweihten, dessen letztes Werk Entwurf eines großen, Fläche und Raum, Geometrie und Natur verknüpfenden Wandbilds war.

Schlemmer hat in menschlich schöner Bescheidenheit Otto Meyer stets als Vorbild, ja als Überlegenen betrachtet. Nur halb mit Recht. Wohl war ihm die zähe Beharrlichkeit des Schweizers im Aufspüren und Verfolgen eines ein für allemal erwählten Ziels nicht gegeben. Doch nur, weil seine reichere, in Malerei, Plastik, Graphik und Plastik, in Bühne, Tanz und Spiel umherschweifende Phantasie allzu viele lockende Möglichkeiten sah. Auch schritt bei aller Verehrung Schlemmer dem Freund doch nur dorthin nach, wohin auch die eigene Natur ihn rief. Er selbst stand nie an einem Scheideweg, der hier zu künstlerischem, dort zu ethisch-religiösem Wirken wies, räumte, von Hause aus östlicher Weisheit zugeneigt, nie dem Christlichen eine bestimmende Rolle in seinem Schaffen ein. Daß Otto Meyer in den Schulbildern sein Thema gefunden hatte, spornte ihn nur an, das ihm selbst gemäße zu ergründen, auszubilden und festzuhalten. Um so bereitwilliger vertraute er sich dem Erfahreneren an, wenn dessen Rat und Tat ihm Bestätigung eigenen Strebens, eigenen Wesens schenkten. Wie vorab bei der Verschmelzung des Geometrischen mit dem Organischen. Da indes Schlemmers Liebe zur Natur, im Gegensatz zu Otto Meyer, nicht ebenso ausgeprägt war wie seine Liebe zur Form, tritt das ordnende Prinzip bei ihm offener zutage. So bildet das System der senkrechten, waagrecht und diagonalen Achsen aus den «Linien in Tinte» in manchen Bildern Schlemmers den Rückgrat des Aufbaus. Auch ist die in der Spätzeit sich häufende Einbettung vorwiegend ovaler Hellformen in vieldeutiges Dunkel wohl mit auf das Vorbild des Freundes zurückzuführen. Schlemmer hat dies selbst in einem Bild verkündet: Die «in memoriam O M» beschriftete Dreiköpfe-Komposition bezeugt ein so tiefes Sicheinfühlen in die Gestaltungsweise des Schweizers, daß sie von dessen Hand geschaffen sein könnten. Man wird in Schlemmers Lebenswerk noch mancherlei nachzuweisen vermögen, was einer Anregung Otto Meyers entsprang oder doch zu entspringen scheint. Allein bei dem innigsten Freundschafts- und Arbeitsbund zweier so ursprünglich schöpferischen Naturen läßt sich der Anteil wechselseitigen Gebens und Empfangens nicht errechnen. Gewiß ist, daß das Lebenswerk jedes von beiden ohne die Begegnung mit dem anderen minder reich geworden wäre. Otto Meyer selbst hat den Jüngeren als Ebenbürtigen geachtet. Die Besprechung einer Zürcher Ausstellung Oskar Schlemmers 1931 im «Werk» schloß mit den Worten: «In allem und vor allem ein großer reiner Ernst, rein erhalten und entfaltet durch Erkenntnis und Ahnung neuer hoher und schöner Notwendigkeiten.»