

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2004)

Heft: 12

Artikel: Informel 3D : Einflüsse der Kunsttheorie auf die Architektur Franz
Krauses

Autor: Himmelreich, Jörg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919158>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 03.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Einflüsse der Kunsttheorie auf die Architektur Franz Krauses

Als die Villa Waldfrieden 1949 in Wuppertal für den Lackfabrikanten Kurt Herberts fertiggestellt wurde, erregte sie das Aufsehen der Nachkriegsöffentlichkeit. Nicht nur, weil mit ihr ein exklusiver 600 m² grosser Villenbau in einer wirtschaftlich schweren Zeit verwirklicht wurde, sondern auch weil sie mit ihren organischen Formen ein völlig neues Konzept im Wohnungsbau darstellte – geradezu einen architektonischen Kontrapunkt zu den Gebäuden des kollabierten NS-Regimes. Wer als Gast das Bauwerk betreten durfte, staunte über einen transzendenten Raumeindruck, hervorgerufen durch fließende Raumstrukturen, amorphe Räume mit Hohlkehlen und verborgener Beleuchtung.

In der voreiligen Rückschau erscheint das Bauwerk mit seinen organischen Formen allgemeinen Strömungen der Nachkriegsarchitektur anzugehören und Gemeinsamkeiten mit den später errichteten grossen Manifestationen der *Organischen Moderne* in Deutschland, wie etwa den Konzert- und Theaterbauten von Hans Scharoun oder Alvar Aalto, aufzuweisen. Dem Bauwerk liegen jedoch ganz eigene aus der Kunsttheorie entstammende Entwurfsideen zugrunde, die, wenngleich sich Parallelen zu anderen organischen Konzepten entdecken lassen, von den Strömungen der *Zweiten Moderne* zu unterscheiden sind.

Kurt Herberts hatte in den Dreissiger Jahren von dem Architekten Heinz Rasch einen neuen modernen Fabrikationskomplex entwickeln lassen, an dem ebenfalls Franz Krause mitarbeitete. Beide Architekten kannten sich schon aus gemeinsamer Studienzeit in Stuttgart.¹ Seitdem bestand ebenfalls eine Freundschaft mit den Malern Oskar Schlemmer und Willi Baumeister.² Während die beiden Architekten von Repressalien und Berufsverbot im Dritten Reich verschont blieben,³ waren die zwei Maler unmittelbar nach der Gleichschaltung der deutschen Kultur- und Bildungsbehörden aus ihren Lehrämtern entlassen worden.⁴ Ihre Werke entsprachen nicht den Anforderungen der Kulturpolitik des Dritten Reiches nach einer „gesunden“ gegenständlichen Kunst. Baumeister konnte sein künstlerisches Werk nur im Privaten fortführen.

Der kunstsinnige Kurt Herberts entwickelte zusammen mit seinem Architekten Vorstellungen, wie die florierende und erweiterte Lackfabrik sich mit Kunstwerken der Öffentlichkeit präsentieren könne. Heinz Rasch stellte den Kontakt zu den beiden verfemten Malern her, auf Einladung kamen sie nach Wuppertal und fertigten mehrere Entwürfe zu Wandbildern für die neuen Werksgebäude. Kurt Herberts ging es um weit mehr als um Ausschmückung seiner Fabrik mit Wandbildern und Sgraffitos.⁵ Er wollte die Lackherstellung in einen grossen kulturhistorischen Zusammenhang stellen, wofür Oskar Schlemmer und Willi Baumeister mit der Analyse historischer Malverfahren beauftragt

linke Seite: Franz Krause, *Tafel 14*, 1942

1 Heinz Rasch, *Franz Krause zum Gedächtnis*, in: *Bauwelt*, 71. Jg., Heft 42, 1980, S.1847

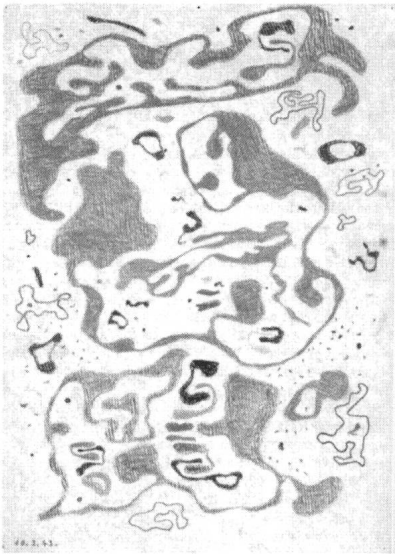
Heinz Rasch, als Schriftführer bei der Werkbundaussstellung in Stuttgart 1924 tätig, hatte zusammen mit seinem Bruder Bodo mehrer Bücher (*Wie bauen?*, *Der Stuhl*, *Der gefesselte Blick*) über zeitgemässes Bauen verfasst und bereits in den 20er Jahren Gebäude im Stil der *Klassischen Moderne* errichtet.

2 Karin Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S.14

3 Franz Krause war 1927 Bauleiter der Weißenhofsiedlung, ist jedoch den NS-Behörden später nicht so sehr ein Dorn im Auge gewesen wie die Wortführer des Werkbundes. Richard Döcker, ehemaliger Oberbauleiter der Werkbundsiedlung am Weißenhof und Koordinator der als Nachfolgeausstellung projektierten Kochenhofsiedlung, wurde mit Berufsverbot belegt.

4 Günter Aust, *Chronik 1937 - 1944*, in: Kurt Herberts (Hrsg.), *Modulation und Patina*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989, S.13

5 Kurt Herberts, *Vorwort*, ebd., S.7



Franz Krause, *Blatt aus Minsk*, 10.03.1943

wurden. In mehreren Schriften zur Kunstgeschichte konnten die Ergebnisse mit technischen Aspekten der Eiszeitmalerei, asiatischer Lackkunst sowie Freskotechniken der Antike veröffentlicht werden.⁶

Nach der Erforschung historischer Techniken wurden die beiden mit der „Entwicklung zeitgemäßer künstlerischer Anwendungsmethoden“ für Lacke beauftragt. Ein eigenes Haus, *Lacktechnikum* genannt, das mit Ateliers und eigenem Labor ausgestattet war, wurde angemietet. Im Bewusstsein, dass die neuen industriellen Lacke zwar materiell denen der Asiaten weit überlegen waren, es aber neuer Methoden ihrer Anwendung bedurfte um sie künstlerisch einzusetzen, begannen Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und Franz Krause mit Experimenten. Krause, der sich als Autodidakt der Malerei genähert hatte, wurde zu einem gleichwertigen Teammitglied bei den Versuchen. Oskar Schlemmer schrieb 1940: „Neue Lackierkunst? Haben sich die Mittel geändert? Gibt es neue Lacktechniken? – Ja, soweit es die industriellen Methoden sind, die den Erfordernissen der Maschine (Eisenbahn, Auto, Flugzeug usw.) gerecht werden mußten. [...] Diese neuen Mittel nun der Lackierkunst und Lackmalerei dienstbar zu machen, schafft neue Probleme, aber auch neue Perspektiven, die es nun auf dem Wege der Forschung, des Versuchs und Experimentes zu erschließen gilt.“⁷

In den folgenden Monaten schufen Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und Franz Krause experimentelle, stark unterschiedliche Tafeln kleinen Formats mit neuartigen, künstlerisch ergiebigen Techniken der Handhabung von Lack und anderen Malstoffen.⁸ Anregungen hierzu gab die *Décalcomanie*, eine Umdruck und Farbabklatztechnik, die dem Arbeitskreis im Sommer 1941 durch ein Heft der Surrealistenzeitschrift *Minotaure* vom Juni 1936 bekannt geworden war.⁹ Hierbei stellten sich mit der Übertragung flüssiger Farbe von einer auf die andere Fläche unvorhersehbare Zufallseffekte ein. Die gegenständliche Deutung der entstandenen Formgebilde, etwa als phantastische Landschaft, hing von der Imagination des Betrachters ab. Damit kamen unvermeidbar die individuellen psychischen Voraussetzungen, das Unbewusste ins Spiel.¹⁰ Das „Zufällige“ in diesen Experimenten und der dadurch ausgelöste Prozess einer veränderten, imaginativen Wahrnehmung wurde zum Schlüsselerlebnis für den Arbeitskreis, und bestimmte die weiteren Arbeiten und Gedanken.

Begeistert von den entstandenen Formen notierte Oskar Schlemmer am 8. Juli 1941 in sein Tagebuch: „Klexographien? Veranlasst durch Abbildung, die für Mikroaufnahmen irgendwelcher Naturobjekte wie Schwämme, Baumrinden und dergleichen gehalten werden, aber der Erklärung nach Klexographien in Kleisterpapiermanier sind. Habe Versuche dieser Art in Öl auf Papier abgezogen. Es ist wieder diese Unnachahmlichkeit der Entstehung.

6 Günter Aust, *Chronik 1937 - 1944*, in: ebd., S.167

Oskar Schlemmer und Willi Baumeister wurden in den Publikationen allerdings nicht als Autoren genannt. Sie waren offiziell lediglich als Mitarbeiter des Lacklabores angestellt, damit bei den Reichsbehörden nicht der Eindruck entstand, dass die beiden als Künstler tätig waren.

7 Oskar Schlemmer in einem Brief an Heinz Rasch, 05.12.1940, zitiert nach: ebd., S.18-19 Die Beschäftigung mit den Lacken und die entstandenen gegenstandslosen Tafeln wurden als „Versuche“ deklariert. Denn wäre bekannt geworden, dass man im Lacktechnikum Kunstwerke schuf, die gegen Vorschriften verstießen, hätte man es sicherlich geschlossen. Hilfreich war jedoch, dass die Lackfabrik Kurt Herberts als Rüstungsbetrieb eingestuft war und deshalb ein gewisses Mass an Toleranz von den Behörden erfuhr. Die Beschäftigung der beiden verfeimten Maler war dennoch nicht ohne Risiko für Kurt Herberts. Fälschlicherweise wird jedoch in der Literatur von einem „Verbergen“, der beiden Künstler gesprochen; sie waren jedoch ganz offiziell angestellt und trafen bei Veranstaltungen auch mit Vertretern der NS-Gauleitung zusammen.

8 ebd., S.20

9 ebd.

10 Günter Aust, „*Modulation und Patina*“ und *die Kunst der Zeit*, in: ebd., S.153

‚Von wannen‘, es ist da, es ist nicht gemalt, man sieht keine Spuren des unglückseligen Malpinsels, und es erscheint wie ein Stück Natur, von einem Phänomen gesehen und gemacht. Seltsamer Kreislauf dessen, was wir alles ‚Natur‘ nennen! - Ich wollte ich könnte malen, also ob es ‚von wannen‘ sei und nicht von der menschlichen Hand.“¹¹

Immer weiter nahmen sich die Künstler zurück und versuchten die Bildfindung den Stoffen selber zu überlassen. Der Malakt entzog sich immer weiter dem Willen des Gestalters; Überraschungseffekte traten in den Vordergrund. Zwar war ihnen bewusst, dass man den Menschen nicht völlig ausschalten konnte, schliesslich blieb die Auswahl der Materialien, die Präparierung des Malgrundes und die Technik des Farbauftrages (Abklatsch, Tropfen, Verlauf, Stossen, Verblasung, abstossende Reaktionen, Krakelur, Sprühen oder mechanische Einwirkungen, u.a.) im Ermessen des Künstlers. Es entstanden Strukturen, die nicht mit dem Pinsel entstanden sein konnten. Kontemplation und mentale „Entleerung“ des Malers sollten die Ergebnisse weiter dem Ideal des Natürlichen annähern. Der Maler wurde zum „Geburtshelfer“ einer sich aus den Materialien entwickelnden Kunst.

Im April 1943 verstarb Oskar Schlemmer, noch bevor die Arbeiten abgeschlossen waren. Die verbleibenden Mitglieder der Gruppe versuchten die Gedanken weiter zu entwickeln. Ihnen wurde zu dieser Zeit die Publikation von Friedrich Ferdinand Runge aus dem Jahre 1855 bekannt: *Der Bildungstrieb der Stoffe, Veranschaulicht in selbständig gewachsenen Bildern*. Sie fanden dort Abbildungen von Modulationen, die durch Reaktionen chemischer Stoffe entstanden waren, weshalb sie angeregt von den phantastischen Formen und Farben, die Materialversuche auch auf chemische Reaktionen ausdehnten.¹²

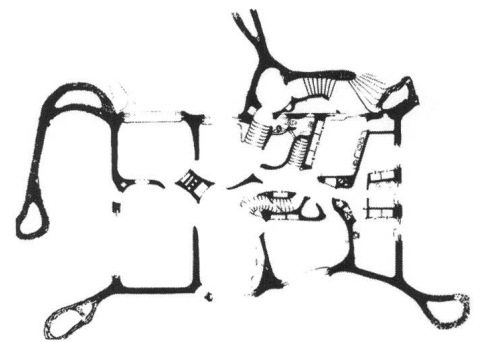
Es ging nicht um die Erschaffung von Werken die der Natur gleichwertig waren oder sie ersetzen sollten, sondern um Ergebnisse, die „wie die Natur“ waren. Die gefundenen Strukturen verglichen die Künstler mit Oberflächenphänomenen, welche durch natürliche Einwirkungen entstanden waren (von Wind und Wasser modellierter Sand, Eisblumen, Wolken etc.). Sie zeigten Verwandtschaften und Analogien mit den Lackversuchstafeln.

In der Publikation *Modulation und Patina* sollten diese Erscheinungsformen aus Natur und Kunst in einen vergleichenden Kontext gebracht werden. Aus Kriegsgründen wurde das fertige Manuskript nicht mehr gedruckt und erstmalig 1989 publiziert, doch wirkten die Erkenntnisse und Erfahrungen in der Kunst Willi Baumeisters und besonders Franz Krauses lange nach.

Die Künstler schlugen einen Weg zum Irrationalen ein, konstruktive und egalisierende Elemente wurden zurückgedrängt. Das Individuum, als es sich einem von ihm nicht mehr zu beeinflussenden Zeitgeschehen ausgeliefert sah,



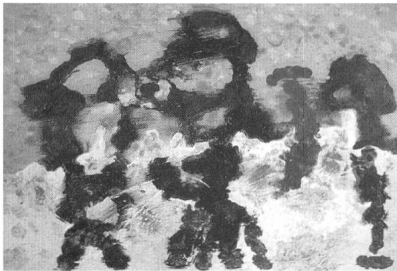
Franz Krause, *Haus Waldfrieden*, Süd-Ostansicht, Wuppertal, 1946 - 1949, Erweiterung ca. 1943



Franz Krause, *Haus Waldfrieden*, Grundriss Erdgeschoss, Wuppertal, 1946 - 1949

11 Oskar Schlemmer, Tagebucheintragung 08.07.1941, zitiert nach: Horst Laube, *Inseljahre*, Wuppertal, Presse- und Werbeamt Wuppertal, 1968

12 Günter Aust, *Chronik 1937 - 1944*, in: Kurt Herberts (Hrsg.), *Modulation und Patina*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, S.24



Willi Baumeister, *Tafel III/84*, 1941

war umso mehr auf sich selbst zurückgeworfen und konnte sich seiner Existenz nur noch im Handeln auf das Unbekannte versichern.¹³ Durch die repressive Kulturpolitik der Zeit erzwungenerweise abgeschirmt von der Öffentlichkeit hatte die Arbeitsgruppe Tendenzen vorweggenommen, die nach dem Krieg für die Kunst des *Informel* bestimmend wurden.

Was Krause zur ideellen Grundlage erhoben hatte, liess er auch in seine anderen kreativen Schaffensbereiche einfließen. Neben aphoristischen Gedichten, bei denen er die Wörter und Sätze frei zu neuen Sinnzusammenhängen modellierte, skizzierte er schon während des Krieges Grundrisse mit frei schwingenden Linien. Herberts, der sein bereits erwähntes kriegszerstörtes Wohnhaus Waldfrieden wieder aufbauen lassen wollte, wird Krauses Architekturskizzen gekannt haben. Bei ihm als Anthroposophen, stiessen Krauses Architekturphantasien mit ihren fließenden, gerundeten Formen auf Gegenliebe. Ein weitestgehend orthogonaler Entwurf von Heinz Rasch wurde deshalb verworfen und die Planung in Krauses Hände gelegt. Dieser begann nun die Gedanken der Arbeitsgruppe zur Malerei auf die Architektur zu übertragen. Schon die Arbeitsgruppe hatte erkannt, dass ihre Überlegungen auch über die Fläche hinausgehen konnten. Oskar Schlemmer 1940: „Noch bewegen sich die ‚Lackflüsse‘ in der Fläche, auf der Oberfläche. Wir können diese vertiefen (einschneiden, ritzen bis zur negativen Plastik) und ebenso sie erhöhen zum mehr oder weniger gesteigerten Relief, desgleichen beides verbinden. Wir können bisher für unerreichbar gehaltene Zusammenstellungen von Materialien wagen und sie zu einem schönen Ganzen verbinden. Entscheidend bleibt bei alledem die künstlerische Phantasie, welche die technischen Möglichkeiten bis an ihre Grenzen zu erschöpfen sucht.“¹⁴ Für Haus *Waldfrieden* entwickelte Krause eine Architektur im Geiste dieser neu entwickelten *informellen* Ideen. Er versuchte den Entwurfsprozess ebenfalls von allen Konventionen zu befreien, einen „spontanen Schöpfungsakt“ zu vollbringen. Krause umriss sein Prinzip:

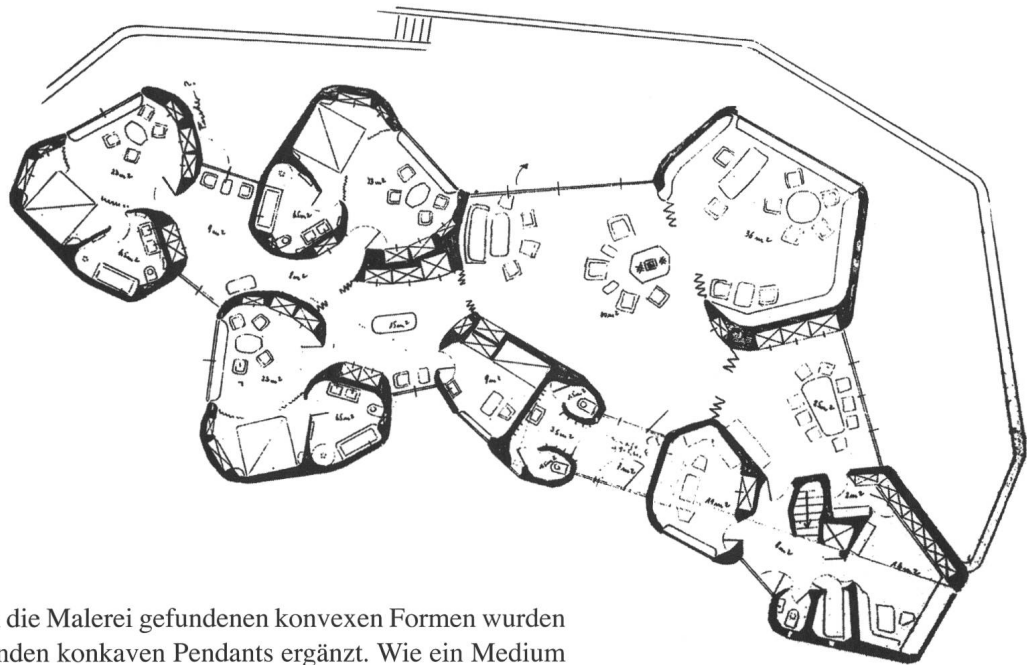
„Während nach der herkömmlichen Art Reißzeug und Reißschiene dem Willen des Gestalters unterliegen, entzieht sich das ‚Konvex-Konkave Prinzip‘ weitgehend dem Gestaltungswillen, weil sich bei diesem Verfahren eines aus dem anderen ergibt, immerzu neue Überraschungen entstehen wie bei einem Naturereignis. An die Stelle des Entwurfs tritt das Erlebnis sich ständig wandelnder Wahrnehmung von zu-offen, näher-ferner usw., an die Stelle des Maßsystems das analytische Aufmasssystem.“¹⁵

Das, was in der Malerei als Zufall erschienen war und durch Assoziation des Betrachters als Architektur oder Landschaft gedeutet werden konnte, wurde nun in eine reale Architektur übertragen. Der Entwurfsprozess wurde zu einem partiell unkontrollierbaren Ereignis, dessen Zufälligkeiten somit „natürlich“

13 Günter Aust, „Modulation und Patina“ und die *Kunst der Zeit*, ebd., S.157

14 Oskar Schlemmer in einem Brief an Heinz Rasch, 5.12.1940, zitiert nach: ebd, S.19

15 Egidio Marzona (Hrsg.), *Franz Krause 1897 - 1979*, Düsseldorf, Edition Marzona, o. J. (ca. 1982), S.127

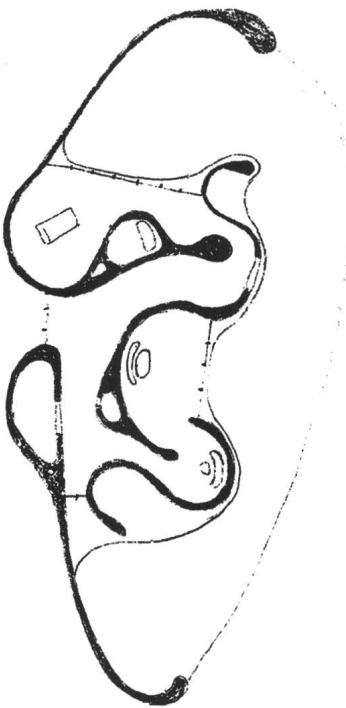


Franz Krause, *Haus Hecke*, Projekt, Grundriss Erdgeschoss, Reichshof, 1962

gedeutet wurden. Die durch die Malerei gefundenen konvexen Formen wurden durch die ihnen entsprechenden konkaven Pendants ergänzt. Wie ein Medium versuchte er die seinen Gedanken entfließenden Strukturen nur zu moderieren. Zwar konnten sich die Architekturformen aus stofflichen Eigengesetzen der Zeichengeräte oder der Baustoffe nicht selbstständig entwickeln, was die genaue Analogie zum Bildungstrieb der Stoffe bei den Malereiversuchen gewesen wäre – doch war und ist Architektur, anders als es die Bildhauerei, eine dem Menschen direkt verbundene Angelegenheit. So war es eher der „Bildungstrieb des Psyche“, der aus einem Zustand der Kontemplation und „Entleerung“ die Formen generierte, eine Metamorphose der Gedanken, gleich den Metamorphosen und Entwicklungsprozessen von Lebewesen.

Für das Haus *Waldfrieden* entwickelte Franz Krause, da der Bauherr auf die Verwendung des orthogonalen Kellers bestand, Grundrisse von einer annähernd orthogonaler Umrissform ausgehend, die an Luftballons erinnern, die man in einen Karton gepresst hat. Die Räume wirkten in den Grundrissentwürfen wie die *tachistischen*, durch Auftropfen entstandenen Exemplare der Versuchstafeln, die vorgegebene rechteckige Gebäudekubatur wie die sie tragende Leinwand.

Bei der Generierung der Form von Haus *Waldfrieden* stand die Entwicklung der Innenräume im Fordergrund. Sie wurden als „Raumkörper“ mit konvexem Äusseren gedacht, die sich teilweise berührten oder gelegentlich verschnitten. Resträume zwischen ihren Volumen konnten für Konstruktion und Installationen aus dem Raumkontinuum ausgeschieden werden. Dies geschah im Bewusstsein einer Umkehr der architektonischen Prinzipien Ludwig Mies van der Rohes, welcher der Konstruktion als primärem Element der Architektur bei der Gestalt den Vorrang einräumte. Auch für Franz Krause stand es im Vordergrund das Primäre zu zeigen, doch für ihn war es eben der organische, harmonische Raum, die direkte Ausrichtung auf das Menschliche und dessen Massstab. Die Konstruktion wurde auf eine dienende, plastizierende, die Raumvolumen umgebende Massen reduziert. Wenngleich sich die Formen des Grundrisses aus den „Gestaltkräften“ der menschlichen Imagination des Architekten zuerst frei entfalten durften, wurden sie doch auf ihre Funktionalität hin überprüft. Die Fragen nach Raumdisposition, Dimension und Orientierung gewannen mit fortschreitender Planung die Oberhand. Bei der Gestaltung der aufgehenden Wände wurde fast ausschliesslich auf lotrechte Formen zurückgegriffen. Aus heutiger Sicht scheinen sie deshalb nicht mit der gleichen Freiheit gelöst wie die Grundrisse. Die fließenden Formen der Raumgrundrisse sind mit wenigen Ausnahmen einfach orthogonal zu Wänden emporgearbeitet. Mit Hilfe von Hohlkehlen wurde ein optischer Zusammenhang zwischen Wand und Decke hergestellt, der Raum zur



Franz Krause, *Gebildwandhaus*, Grundrissstudie, 29.03.1943

transzendenten Realisation des *taches* selber. Kurt Herberts schrieb nach Jahren über sein Wohnhaus: „Als Architekt hat er [Krause] die Einfühlung, wie man einen Menschen in eine solche bauliche Umhüllung einfügt, daß Mensch und Haus gleichsam zu einer Einheit verschmelzen. Wie ein Gewand umhüllt das Bauwerk den Menschen und wird zum Ausdruck seines Wesens. Räume werden aus der normalen geometrischen Form zu einem höheren, lebendigen, organischen Gebilde geformt und damit der Schwere und Diesseitigkeit der materiellen Welt weitgehend entzogen. Wände entmaterialisieren sich durch Gestaltung, Formgebung und Linienführung derart, daß ein Raum zu einem neuem Ausdruckselement wird.“¹⁶

Der spätere Entwurf für ein weiteres Wohnhaus für Kurt Herberts konnte in seiner Aussenform frei von den Zwängen einer orthogonalen Grundform entstehen. Der Raum begann sich auf den Entwurfzeichnungen amöbenhaft auszubreiten, zu pulsieren, dann wieder zusammenzuziehen, so wie Lackfarbe sich auf einem fetten Malgrund durch Adhäsion zu Tropfen formiert.¹⁷ Dieses Gebäude hätte, wäre es ausgeführt worden, die Ideen einer *Informellen Architektur* noch besser transportiert.

Weil Franz Krause dem Aspekt des Zufalles und der „Verselbständigung“ das grösste Gewicht bei der Planung einräumte, ist seine Architektur mehr als Werk des *Informel*, als der organischen Nachkriegsarchitektur zu werten und somit ein Beispiel, wie eine in der Bildenden Kunst entwickelte Haltung in eine gebaute Wirklichkeit übersetzt wurde.

16 Kurt Herberts, *Zur Situation*, in: *Schlemmer Baumeister Krause. Wuppertal 1937 - 1944*, Ausstellungskatalog Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1979, S.21-22

17 Franz Krause, Entwurfsplanung für Haus Hecke, 1962, Besitz Kurt-Dieter Herberts