

Professor Rudolf Yelin

und seine Klasse für Glasmalerei und Mosaik an der Stuttgarter Akademie

Von Hans Fegers

Beim Wiederaufbau der Stuttgarter Akademie nach dem Kriege wurde innerhalb der Abteilung Malerei auch eine Klasse für Glasmalerei und Mosaik eingerichtet und der Maler Rudolf Yelin als Leiter dieser Klasse an die Akademie berufen. Damit wurde erstmals die künstlerische Gestaltung der Wand mit ihr fest verbundenen Materialien eine spezielle Lehraufgabe im Unterrichtsprogramm der Akademie. Es ist überraschend, daß eine solche Klasse in Stuttgart erst jetzt eingerichtet wurde. Hier waren nämlich schon vor dem ersten Weltkriege, zu einer Zeit also, als das Tafelbild noch allgemein das bevorzugte Feld künstlerischer Betätigung und deshalb an den Kunstschulen in den Abteilungen für Malerei auch beinahe ausschließliche Lehraufgabe war, fruchtbare Ansätze für eine Wandmalerei vorhanden, die den Historismus und naturalistisch gefärbten Klassizismus, die sich in der Wandmalerei besonders zäh behaupteten, aus einer neuen Formgesinnung heraus zu überwinden trachtete. Diese Ansätze wurden im wesentlichen durch Adolf Hölzel und Theodor Fischer initiiert und durch ihre künstlerische und pädagogische Tätigkeit auch wirksam gefördert. Es kennzeichnet jedoch die künstlerische Situation zwischen den beiden Weltkriegen, daß diese erfolversprechenden Ansätze zumindest lehrmäßig nicht weiter verfolgt wurden, daß aber auch sonst die Bemühungen um eine überzeugende Wandmalerei, d. h. um eine der modernen Architektur entsprechende künstlerische Gestaltung der Wand vereinzelt blieben. Dabei hätte es doch eigentlich nahe liegen müssen, daß sich Architekten und bildende Künstler zu gemeinsamer Arbeit am Bau zusammenfanden, da doch gerade Maler an der Überwindung des Historismus auch in der Architektur und am Werden und Wachsen einer neuen Architekturgesinnung hervorragend beteiligt waren.

Doch seit dem letzten Kriege hat sich die Situation gründlich geändert. Wir können allenthalben nicht nur ein verstärktes Interesse für diesen Bereich der künstlerischen Tätigkeit feststellen, sondern durch den Neu- bzw. Wiederaufbau vieler Kirchen, Rathäuser, Schulen, Theater, Konzerthallen u. a. öffentlicher Gebäude, aber auch von Verwaltungsbauten, Gemeinschaftsräumen in Fabriken usw. sind in einem

erfreulichen Umfange auch wieder Aufgaben für die Wandmalerei da – nur sind nicht immer die Künstler da, die solche Aufgaben auch im Sinne wirklicher Monumentalmalerei bewältigen können. Wenn also heute an den Akademien nicht nur die Wandmalerei im überlieferten Sinne, sondern ganz allgemein eine Raumgestaltung mit malerischen Mitteln in das Lehrprogramm einbezogen wird, so entspricht das einem vorhandenen Bedürfnis. In Stuttgart wurde nun für diese Aufgabe mit Rudolf Yelin ein Künstler berufen, der außer über eine große künstlerische Erfahrung vor allem auch über umfassende handwerkliche Kenntnisse und die erforderlichen technischen Einsichten verfügt, die für diese Lehraufgabe unabdingbare Voraussetzung sind. Denn schließlich handelt es sich bei den verschiedenen Wandtechniken nicht um rein handwerkliche Praktiken, die neben dem künstlerischen Studium erlernt werden können, sondern der handwerkliche Vorgang ist bei allen künstlerischen Gestaltungsweisen der Wand genau so wie bei der Tafelmalerei und den verschiedenen graphischen Techniken Teil der künstlerischen Leistung selbst, ist nicht davon zu trennen, ja schon die Entscheidung darüber, welches Material bei dieser oder jener Aufgabe angemessen ist, ist eine künstlerische Entscheidung ersten Ranges. Deshalb konnte eine Klasse, in der bevorzugt Kräfte für solche Aufgaben herangebildet werden sollen, auch nicht einfach mit einem guten Maler besetzt werden, sondern es mußte ein Künstler sein, der Sinn dafür hat, daß ein Wandbild etwas anderes ist als ein vergrößertes Tafelbild, daß ein Wandbild selbst zur Wand werden muß, daß in einem Wandbild und Mosaik oder Fenster aus farbigem Glas die Gesetze der Wand herrschen müssen – und die sind eben grundsätzlich andere als die Kompositionsgesetze der Tafelmalerei, die sich auf eine eigene, durch den Rahmen des Bildes begrenzte Welt beziehen. Wenn im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die Wandmalerei, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, künstlerisch allen Rang verlor, obwohl in eben demselben Jahrhundert eine unvorstellbar große Zahl von Wandbildern gemalt wurde, so lag das nicht zuletzt gerade daran, daß das Empfinden für das gestalterische Wesen des Wandbildes verloren gegangen war und vergrößerte Tafel-



1. Apsis in der Totenkapelle des Stuttgarter Waldfriedhofs

bilder oder überdimensionierte Illustrationen auf die Wand gemalt wurden, die zur Wand und zur Gestalt des Raumes, in dem sie sich befanden, keine überzeugende Beziehung hatten.

Wie zu allen Zeiten muß sich die Wandmalerei auch heute wieder mit der Architektur auseinandersetzen. Die heutige Architektur ist allerdings, das darf wohl festgestellt werden, nicht immer sehr bildfreudig. Wenn jedoch der bildende Künstler aufgerufen wird, einem kirchlichen Raum im Sinne seiner Bestimmung

durch ein Bildfenster oder Wandbild, eine Plastik oder ein Relief eine feierlich ernste Note zu geben – er kann damit gleichsam zum Mitvollzieher des Religiösen werden – oder wenn er einen festlichen Raum mit seinen gestalterischen Möglichkeiten erhöhen und bereichern oder ihm mit seinen bildnerischen Mitteln überhaupt erst einen festlichen Charakter verleihen soll, dann muß er sich eingehend mit diesem Raum auseinandersetzen, muß die vielen Komponenten, die einen solchen Raum bestimmen,



2. Kreuzigung. Ausschnitt aus dem mittleren Chorfenster der evangelischen Kirche in Mannheim-Feudenheim

für seine Arbeit berücksichtigen, muß entscheiden, wo er was mit welchen Mitteln am wirksamsten realisieren kann, muß an die Beleuchtung des Raumes und die Sichtbarkeit seiner Bildformen denken, muß aber auch daran denken, daß er sich mit seiner Arbeit dem Raume einordnet und sich nicht selbstherrlich in den Vordergrund schiebt – kurz, er muß sich in den Raum einfühlen oder, wenn er eine Außenarchitektur durch ein Bild oder Zeichen sinndeutend bestimmen oder

auch nur bereichern soll, sich mit dem Bauwerk selbst und dem ihm zugehörigen Platzraum befassen und die bildnerischen Möglichkeiten den Gegebenheiten und Erfordernissen anpassen. Der Künstler, der für den Raum und am Bau arbeitet, ist nicht frei wie der Tafelbildmaler, der sich seine eigene Welt schaffen kann; er ist immer an das Bauwerk und die dieses bestimmenden, aber auch wiederum durch das Bauwerk bestimmten Gesetze gebunden.

Rudolf Yelin hat sich schon früh, auch unter dem Einfluß des Schaffens seines Vaters, und mit überzeugender Konsequenz für die künstlerischen Aufgaben am Bau entschieden. Er begann seine Studien an der hiesigen Kunstgewerbeschule, arbeitete dann einige Jahre in der Werkstätte für Glasmalerei V. Saile und besuchte im Anschluß an diese handwerkliche Ausbildung die Stuttgarter Akademie, wo er Schüler von Arnold Waldschmidt, Christian Landenberger und Heinrich Altherr war. Das entscheidende künstlerische Erlebnis seiner Studienjahre war der Expressionismus, der seine Grundhaltung auch entscheidend bestimmt und geprägt hat. Und das ist nicht zufällig, denn der Expressionismus hat aus seiner anti-illusionistischen Gesinnung heraus und durch die starke Betonung des Ausdruckswerts der Farben auch neue Möglichkeiten für eine wieder wirklich künstlerische Gestaltung der Wand angebahnt, die Yelin richtig erkannte und selbstständig weiterentwickelte. Wenn einige seiner früheren Arbeiten noch eine leicht illustrative Note zeigen, so bekunden die kirchlichen Arbeiten der 30er Jahre schon den unbedingten Willen, die durch das religiöse Thema geforderte und bestimmte Ausdrucksgebärde der Figuren mit den Erfordernissen der Wand zu vereinen und die figürliche Darstellung zum eindrucksvollen, den Raum bestimmenden Zeichen zu formen. Yelin hat sich bevorzugt, wenn auch keineswegs ausschließlich, mit Aufgaben im kirchlichen Raum befaßt, hat Wandbilder in den verschiedensten Techniken, Mosaiken und Glasfenster geschaffen, Teppiche und Paramente entworfen und oft mit dem Architekten zusammen die künstlerische Ausstattung des Kirchenraums bis zur Farbgebung beraten. Es kann hier nun nicht unsere Aufgabe sein, einen umfassenden Überblick über alle diese Arbeiten, die im ganzen südwestdeutschen Raum verstreut sind, zu geben oder die sich in ihnen abzeichnende künstlerische Entwicklung nachzuzeichnen. Wir müssen uns hier auf einige wenige Beispiele beschränken, die allerdings so ausgewählt wurden, daß sie nicht nur eine Vorstellung von der Art und dem Umfang seines künstlerischen Schaffens, sondern auch von den darin wirksam werdenden Grundlagen seiner Lehrtätigkeit zu geben vermögen.

Für die Kapelle des Stuttgarter Waldfriedhofs hat der Künstler das in Abb. 1 wiedergegebene Apsismosaik geschaffen. Das dunkle Schiefergrau der Apsisrundung mit den hellen Kreuzen darin und die in



3. Der babylonische Turm. Ausschnitt aus einem Chorfenster der evangelischen Kirche in Ebersbach



4. Der Engel mit dem Flammenschwert. Ausschnitt aus einem Chorfenster der evangelischen Kirche in Mannheim-Feudenheim

grau-gelber Zeichnung gegebene Gestalt auf der roten Dreiecksfläche, die die zeichenhafte Wirkung der Christusgestalt eindrucksvoll unterstreicht, verleihen dem hellen, einfach gehaltenen Kapellenraum eine ernste Note. Die unterschiedlich großen Steinstücke, aus denen das Mosaik aufgebaut ist, geben der Apsiswand eine eigenartig belebende Struktur, die sie von den indifferent bleibenden übrigen Wänden deutlich unterscheidet und zusammen mit der Farbwirkung und der den ganzen Raum umfassenden Ausdrucksgebärde der Gestalt Christi zum herrschenden und

bestimmenden Zentrum macht. Wie die ausgebreiteten Arme an den Kreuzestod erinnern, zugleich aber auch die Überwindung des Todes und das sieghafte Emporsteigen aus dem Grabe zum Ausdruck bringen, so leuchtet auch das Rot verheißungsvoll aus der dunklen Apsisnische heraus, und die hellen Kreuze in dem schwarzgrauen Grund sind nicht mehr nur Erinnerungszeichen für den Tod Christi, sondern leuchten wie Sterne am nachtblauen Himmel. Der Künstler hat es in feinsinniger Weise verstanden, die einer Totenkapelle angemessene ernste Würde zu

betonen, zugleich aber auch etwas Tröstliches in dieser Welt des Todes erscheinen zu lassen, das unter Hinweis auf die christliche Heilsgewißheit bei aller Trauer und Todesnähe auch etwas Versöhnliches hat. In der Stuttgarter Rosenbergkirche hat Yelin die Chorwand ebenfalls mit einem großen Steinplattenmosaik gestaltet (Abb. auf dem Umschlag). Die Aufgabe war hier dadurch besonders kompliziert, daß aus akustischen Gründen perforierte Platten auf Hohlräume gesetzt werden mußten, die der Künstler, um ihre gegebene graphische Wirkung zu nutzen, zur Strukturierung der Wand mitverwendete. Beherrscht wird der Chor von der machtvollen Gestalt des Pantokraters, der thronend und mit segnend erhobener Hand in einer mit goldenen Sternen durchsetzten blauen Mandorla erscheint. Der Künstler hat bewußt eine symmetrische Komposition vermieden, auch mit Rücksicht auf den Orgelprospekt, der in die Chorwand übergreift. Eine Gruppe von stehenden Engeln rechts neben der Mandorla nimmt die Vertikale der Orgelpfeifen auf, die Gruppe der schwebenden Engel auf der anderen Seite bildet das horizontale Gegengewicht dazu. Auf diese Weise entsteht eine zwar spannungsvolle, aber doch ausgeglichene Komposition, deren großartige Ruhe und erhabene Würde auf die ganze Wand überstrahlt und ihr einen hoheitsvollen Charakter verleiht. Ebenso wie bei dem Apsismosaik in der Friedhofskapelle hat auch hier der Künstler jede illusionistische Wirkung ausgeschlossen. Die Figuren sind der Wand fest eingebunden, sie bestehen sichtbar aus denselben Materialien, aus denen auch die ganze Wand besteht, das Bild wird so selbst zur Wand und läßt nicht einmal mehr die Vorstellung von plastisch oder räumlich gemeinten Formen aufkommen. Die Zeichnung ist großzügig vereinfacht und alles Körperliche in flächengebundene Formen verwandelt, die dadurch die eindringliche Wirkung von etwas Zeichenhaftem bekommen, ohne daß das Bewußtsein von der monumentalen Größe der Gestalt jedoch beeinträchtigt wird. Die farbigen Steine haben hier somit gleichzeitig eine Struktur- und eine Bildaufgabe. Schon diese, für die künstlerische Wirkung wesentliche Tatsache unterscheidet eine solche Mosaikwand grundlegend von den aus kleinsten Glas- oder Steinwürfeln gebildeten Mosaiken vor allem des 19. Jahrhunderts, bei denen die Künstler sich auf Grund der reichen Farbskala oft verführen ließen, regelrechte Mosaikgemälde an die Wand zu bringen, wobei sie allerdings den Wandcharakter des Bildes völlig zerstörten. Das großflächige Mosaik dagegen unterstreicht den Wandcharakter und erhöht auch die Wirkungskraft der auf



5. Wilhelm Saile:

Der Engel mit dem Mühlstein. Ausschnitt aus dem Apokalypse-Fenster der Stuttgarter Stiftskirche

wenige Töne beschränkten Farben im Raum, da sich hier jede Farbe in ihrer Leuchtkraft voll entfalten kann.

Das gilt auch für die farbigen Bildfenster, die Yelin geschaffen hat. In der Evangel. Kirche in Mannheim-Feudenheim leuchten seine drei großen Chorfenster auf Grund der überaus glücklich gewählten und in ihrer Wirkung sich gegenseitig steigernden Farben geheimnishaft auf und verleihen dem ganzen Raum eine feierlich sakrale Würde. Das breitere Mittelfenster enthält in runden Medaillons Kreuzigung und



6. Hans-Gottfried von Stockhausen: Der gute Hirte.
Ausschnitt aus einem Chorfenster des Ulmer Münsters

Auferstehung, in den schmaleren Fenstern rechts und links davon sind Szenen aus der Genesis und dem Leben Jesu dargestellt. Die Kreuzigung (Abb. 2) steht auf einem violett strukturierten Grund, von dem sich das in erregendem Grün strahlende Kreuz mit dem in braunen und hellen Tönen holzschnittartig klar durchgezeichneten Kruzifixus wirksam abhebt. Der Künstler hat alles illustrativ Beschreibende vermieden. Der in einem kleinen Rundmedaillon über dem Kreuz mit der Kreuzigung erscheinende Kelch mit der Hostie, der optisch und inhaltlich die Verbindung zu der in dem großen Kreis darüber dargestellten Auferstehung herstellt, sowie das Opferlamm oben im Maßwerk unterstreichen deutlich die sakramentale Auffassung der Kreuzigung. Die beiden Gestalten rechts und links vom Kreuz ergänzen die Darstellung auch nicht zu einer Golgatha-Szene: der Apostel erscheint hier als der Bekenner, der Zeugnis ablegt für den Gekreuzigten und damit auf das Lehramt der Kirche weist, der Soldat dagegen vertritt die Macht, die das Urteil sprach, er verkörpert die Welt, der die Predigt der Kirche gilt. Die Farben, die die Dar-

stellungen des Fensters tragen, beziehen sich in einem auch deutenden Sinne auf diese: das dunkel glühende Violett auf die Kreuzigung, das herrlich aufstrahlende Rot auf die Auferstehung. Und diese Farben durchziehen, durchsetzt natürlich mit anderen Tönen, das ganze Fenster und bestimmen noch den Farbklang in den benachbarten Fenstern, haben also auch eine architektonische und eine Klangaufgabe.

Yelins Bildfenster leben jedoch nicht nur von der Farbe. Der Engel mit dem Flammenschwert (Abb. 4) und die Vision des Turmbaus zu Babel (Abb. 3), Details aus zwei verschiedenen Fenstern, zeigen den strengen Bau und die klar bestimmte Zeichnung seiner Figuren sowie das wirklich tektonisch bestimmte Ordnungsgefüge der neben- und übereinander geschichteten Farbflächen, die sich hier zur Vorstellung von einer hochgetürmten Stadt verdichten, ohne daß eine solche schildernd beschrieben würde.

Rudolf Yelin hat auch in Innenräumen wie an Außenmauern eine ganze Reihe von Wandmalereien in den verschiedensten Techniken geschaffen, in denen sich dieselbe künstlerische Grundhaltung bekundet, die hier für seine Mosaiken und Glasfenster wenigstens andeutend erläutert wurde. Es mußte leider aus Raumgründen darauf verzichtet werden, eine dieser Arbeiten abzubilden, um auch den Lehrer Yelin zu Wort kommen zu lassen und von seinem Mitarbeiter Adolf Saile, der als technischer Lehrer an der Akademie tätig ist, und wenigstens von zweien seiner Schüler je ein Beispiel zeigen zu können. Die übersichtliche Ordnung seiner Kompositionen, die sicher beherrschte Zeichnung und das Vermögen, sich dem Raume einzuordnen, sind zweifellos überzeugender Ausdruck für die künstlerischen Voraussetzungen für ein Lehramt. Aber Yelin hat auch die Fähigkeit, diese Voraussetzungen zu vermitteln, d. h. das, was im Bereich des Künstlerischen überhaupt gelehrt werden kann, an seine Schüler weiterzugeben. Und das ist eben Zeichnen, Komposition und das Gefühl für die Notwendigkeit der künstlerischen Einordnung in den architektonischen Zusammenhang. Doch der Unterricht beschränkt sich bei ihm nicht auf die Klasse, wo neben elementaren Kompositionsübungen und Naturzeichnen an zunächst noch vom Lehrer gestellten, dann vom Schüler selbst gewählten Aufgaben die Fähigkeit zur Entwurfsarbeit und die Sicherheit in ihr gefördert wird. Neben die Übungsaufgabe und theoretische Erläuterung tritt schon bald, durch entsprechende Übungen in der Werkstatt vorbereitet, die Arbeit am Bau selbst, die dann bei den fortgeschrittenen Schülern zur handwerklichen (natürlich bezahlten und deshalb gesuchten) Mitarbeit an den

Aufträgen des Lehrers wird, um allmählich zur selbstständigen künstlerischen Arbeit überzuleiten. In Yelins Klasse ist der Schüler gehalten, alle Arbeiten selbst ausführen zu lernen. Was früher einmal weitverbreitete Übung war, nämlich einen Entwurf zu machen und die Ausführung einer Werkstatt für Glasmalerei oder für Mosaikarbeiten bzw. für dekorative Malerei zu überlassen, das ist hier verpönt. Yelin weiß aus eigener Erfahrung, was er dem Umgang mit handwerklichen Materialien und Techniken künstlerisch verdankt, welche Anregungen sie geben können und wie oft entscheidende Veränderungen des ursprünglichen Entwurfs noch während der Ausführung vorgenommen werden. Wie der Künstler Yelin bei der eigenen Arbeit an der Erhaltung der schöpferischen Freude und Beweglichkeit durch alle Stufen der Bearbeitung eines Entwurfs bis zur Fertigstellung im Material interessiert ist, so ist der Lehrer Yelin bemüht, seinen Schülern das Gefühl dafür durch ständigen und unmittelbaren Umgang mit den künstlerischen Werkstoffen und häufige Mitarbeit an praktischen Aufgaben zu vermitteln, und er weiß die künstlerischen und handwerklichen Einsichten bei seinen Schülern zu erweitern und zu vertiefen durch ein eingehendes Studium der alten Wand- und Glasmalerei und ernste Auseinandersetzung mit den heutigen Bemühungen und Leistungen auf diesen Gebieten. Doch Yelin ist zu sehr Künstler, um nicht zu wissen, daß das künstlerische Gelingen nicht nur vom gestalterischen Willen und einem durch Erfahrung bestimmten künstlerischen Intellekt abhängt; er weiß deshalb auch um die Grenzen, die seiner pädagogischen Arbeit gesetzt sind. „Ich kann meine Schüler zu einer guten handwerklichen Leistung erziehen, kann ihnen gewisse ästhetische Grundsätze vermitteln, die Gesetze des Bildbaus und der Farbkomposition. Der entscheidende Sprung zum Kunstwerk jedoch entzieht sich allen lehrbaren Maximen.“

Wirksam unterstützt wird Yelin bei seinen Lehraufgaben durch Adolf Saile, der sich in dem monumental empfundenen „Engel mit dem Mühlstein“ aus seinem Apokalypse-Fenster in der Stuttgarter Stiftskirche (Abb. 5) als ein Künstler von Rang erweist, ein Werk, das die gleiche künstlerische Gesinnung bekundet, die auch das Schaffen Yelins charakterisiert, und die deshalb die pädagogische Zusammenarbeit erfolgreich



7. Wolf-Dieter Kohler: Engel. Ausschnitt aus einem Fenster der Friedhofskapelle Bietigheim

sein läßt. Die Abb. 6 und 7 bringen Ausschnitte aus größeren Bildfenstern von zwei Schülern Yelins: Gottfried von Stockhausen und Wolf-Dieter Kohler. Beide zählen zu der ersten Schülergeneration, die gleich nach dem Kriege bei Yelin studierte. Sie haben sich inzwischen zu bekannten und, wie der Umfang der zumeist nach Wettbewerben ausgeführten Aufträge beweist, zu anerkannten Künstlern entwickelt, was sicherlich in erster Linie Ausweis ihrer Begabung ist, aber doch auch eine Bestätigung für die erfolgreiche pädagogische Bemühung ihres Lehrers darstellt. Beide seien hier gleichsam stellvertretend für die nach elfjähriger Lehrtätigkeit schon recht beachtliche Zahl von jungen Künstlern genannt, die aus Yelins Klasse hervorgegangen sind.

Es ist beabsichtigt, in weiteren Aufsätzen über andere Lehrer der Akademie und ihre Lehrtätigkeit zu berichten. Vgl. auch den Aufsatz des Verfassers über die Stuttgarter Akademie nach dem Kriege in Heft 4/1955.