



Nietzsche – van de Velde – Bauhaus

Konstellationen der Moderne in Weimar
zu Beginn des 20. Jahrhunderts



Goethe- und Schiller-Archiv
S. 20

Marstall

**Haus Auerbach,
Haus Zuckerkandl,
Studentenhaus,
Abbe-Denkmal
in Jena**

Bauhaus-Museum Weimar
S. 9, 16

**Stadtschloss Weimar
mit Schlossmuseum**
S. 15

Villa Dürckheim

Wildenbruch-Denkmal
S. 21

**Bauhaus-Universität
Weimar**

Haus Am Horn
S. 10

Villa Henneberg

**Historischer
Friedhof**
S. 22

Nietzsche-Archiv
S. 14

Haus Hohe Pappeln
S. 8



100m

Nietzsche – van de Velde – Bauhaus

Konstellationen der Moderne in Weimar zu Beginn des 20. Jahrhunderts

- 2 Einleitung
- 7 **Anspruch auf Ganzheitlichkeit
Neue Lebensformen**
- 8 **Ein Wohnhaus als Gesamtkunstwerk**
Van de Veldes *Haus Hohe Pappeln*
- 9 **Der »ganze Mensch« als Ideal**
Freie Linienkomposition im Bauhaus-Museum Weimar
- 10 **Neues Wohnen für neue Menschen**
Das Versuchshaus *Haus Am Horn*
- 13 **Die ästhetische Eroberung der Welt
Neue Ausdrucksformen in der Kunst**
- 14 **Ein Kultort für den Philosophen**
Nietzsche-Archiv in der Humboldtstraße
- 15 **Fluchtpunkt Hellas**
Hofmanns *Tanzende* im Schlossmuseum Weimar
- 16 **Farbe und Form**
Kellers Kinderwiege im Bauhaus-Museum Weimar
- 19 **Umbrüche – Anfänge – Irritationen
Ambivalenzen deutscher Kultur in Weimar**
- 20 **»In alter treuer Freundschaft«**
Kesslers und Förster-Nietzsches Briefwechsel im Goethe- und Schiller-Archiv
- 21 **Im Dienste des Nationalen**
Wildenbruch-Denkmal im Poseckschen Garten
- 22 **Gedenken an Helden und Kämpfer**
Kriegergedächtnishalle und Märzgefallenen-Denkmal
auf dem Historischen Friedhof
- 24 Literaturverzeichnis

Einleitung

Auf den ersten Blick wirkt Weimar um 1900 wie ein Fremdkörper auf der Landkarte der Moderne. Industrieviertel und Großstädte sind weit entfernt. Was es bedeutet, proletarisch zu leben und zu arbeiten, davon kann man allenfalls in den nahen Städten Apolda und Gera einen Eindruck erhalten. Die Industriebetriebe Weimars selbst sind eher klein, die Produktionsweise ist dem Handwerk noch sehr nahe. Die Einwohnerzahl steigt ab den 1870er-Jahren zwar langsam an, doch bietet sich die Residenz- und Garnisonsstadt – als »Pensionopolis« verspottet – vorwiegend vermögenden Rentiers als Alterssitz an. Ihre soziale Struktur ist fest gefügt, und ihre Bürger scheinen sich ganz der Pflege der kulturellen Traditionen hinzugeben. Die Erinnerung an die »große Vergangenheit« verspricht Rückhalt und Orientierung angesichts der Veränderungen und Ungewissheiten des täglichen Lebens.

Das Erbe der Reformation, des Deutschen Idealismus und vor allem der Klassik zählte bereits seit 1800 zum Kernbestand des kulturellen Selbstverständnisses bildungsbürgerlicher Kreise. Diese verstanden sich – nicht nur in Weimar –



L. Held: Wieland-Statue mit Blick auf die Stadt, 1899

als maßgebliche Verwalter und Interpreten der geistigen Überlieferungen. Zwar lag Weimar weltpolitisch im Abseits der thüringischen Provinz, doch als »Stadt der Dichter und Denker« zog es die Blicke aus allen deutschen Staaten auf sich. Nach 1871 galt es vielen deutschnationalen, kulturell und ästhetisch traditionalistisch orientierten Bürgern als heimliche Hauptstadt des Deutschen Reiches. Das großstädtische, hektische Berlin sowie dessen Kulturszene betrachtete man eher mit Skepsis. Doch trotz aller Orientierung an den klassischen Bildungsgütern und der etablierten kulturellen Tradition: Weimar ist zugleich ein Ort ästhetischer Innovationen und künstlerischer Experimente im Kontext der Klassischen Moderne.

Jahrhundertwende als Umbruchzeit

Die großen Umwälzungen der modernen Gesellschaft betrafen alle Lebensbereiche und wurden zuerst in den Industrievierteln und Städten sichtbar. Diese nahmen auch aufgrund des immensen Bevölkerungswachstums im ausgehenden 19. Jahrhundert bis dahin ungeahnte Größe an. Die Industrialisierung und ihre Auswirkungen brachten neben den Massenquartieren, den berühmt-berüchtigten Mietskasernen, und den sozialen Spannungen auch ganz neue Formen von Kultur hervor. Beliebte wurden insbesondere Vergnügungsparks, Sportarenen und Kinos. So wurden in Weimar 1906 das erste stationäre Lichtspielhaus und 1912 das Volksbad eröffnet. Parallel zum Entstehen einer solchen Unterhaltungsindustrie überschwemmten Massenwaren den Markt, die industriell produziert und in neuen, großen Kaufhäusern angeboten wurden. Handwerk und Kleingewerbe gerieten folglich in eine Dauerkrise.

In der aufkommenden Moderne wuchsen die Chancen individuellen Glücks ebenso wie dessen Gefährdungen. Der grundlegende Wandel aller gesellschaftlichen Bereiche eröffnete dem Einzelnen neue Aufstiegsmöglichkeiten, versprach Wohlstand und Erfolg. Das Glück der wenigen wurde jedoch erkaufte mit dem Unglück vieler anderer – und war selbst höchst fragil. Denn die Verhältnisse änderten sich schnell, und niemand konnte abschätzen, wohin sich die Industriegesellschaft insgesamt entwickelte. Politische und ökonomische Prozesse waren, auch für die Eliten, immer schwerer zu steuern und zu kalkulieren. Neue Lebensentwürfe waren möglich, sie erforderten vom Einzelnen jedoch eine hohe Risikobereitschaft und gute Nerven. Nicht von ungefähr hat man das wilhelminische Kaiserreich als »nervöses Zeitalter« bezeichnet.



L. Held: Eröffnung der Rodin-Ausstellung im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe, 1904

Je schneller sich aber die moderne Welt wandelte, umso dringlicher stellte sich die Frage nach dem, was nicht nur heute, sondern auch noch morgen gilt, was durch die Zeiten hindurch verlässlich ist. Selten war so viel von »ewigen Werten« die Rede wie in jenen Jahrzehnten zwischen 1880 und 1930, in denen sich Wertepluralismus und Werterelativismus als Kennzeichen moderner Gesellschaften durchsetzten. In Weimar traten die Ambivalenzen der Zeit deutlich zutage. Die Stadt orientierte sich stark an der Vergangenheit und wurde selbst zu einem historischen und nationalen »Identifikationsort«. Zugleich erschien sie wegen ihrer Lage abseits vom hektischen Berlin und ihrer kulturellen Tradition attraktiv als Ausgangspunkt für Neues und fungierte für die Avantgarde auch als eine Art Experimentierfeld.

Weimarer Moderne

Schon zu Beginn der 1870er-Jahre setzte sich an der Weimarer Kunstschule, die von Großherzog Carl Alexander gegründet worden war, eine neue Art des Sehens und Malens der Natur durch. Impulse dazu kamen aus den Niederlanden, vor allem aber von der *Schule von Barbizon*, einer lockeren Gruppe von Künstlern in einem kleinen Ort bei Paris. Dort schufen die Maler in freier Natur bei Wind und Wetter Bilder der sie umgebenden Landschaft und wirkten mit dieser Freilichtmalerei in ganz Europa stilbildend. Sie suchten in der ländlichen Abgeschiedenheit das »wahre«, »echte«, »unverfälschte« und »natürliche« Leben und bekundeten damit Distanz zur großstädtischen Zivilisation. Dies fiel im provinziell gebliebenen, kleinräumigen Weimar noch leichter. Dort prägten etwa die Maler Theodor Hagen und Albert Brendel, die an der Weimarer Kunstschule aktiv waren, eine

ganze Schar jüngerer Künstler: die *Weimarer Malerschule* war geboren. Ende der 1880er-Jahre entwickelte sie sich unter dem Einfluss des französischen Impressionismus weiter und galt bis zur Jahrhundertwende als aufstrebende Stilrichtung moderner Landschaftsmalerei in Deutschland. Dieser Ruhm ermutigte das Weimarer Fürstenhaus, die Kunstschule weiter auszubauen und sie neuen Einflüssen zu öffnen.

Die Neugier auf Unbekanntes und der Mut, sich auf künstlerische Experimente einzulassen, ermöglichten kurz nach 1900 auch das Projekt des *Neuen Weimar*. Der noch junge Großherzog Wilhelm Ernst setzte genuin moderne kulturpolitische Akzente: Er berief mit Harry Graf Kessler 1903 einen bekannten, international tätigen Kunstsammler und Mäzen als Direktor des Weimarer Museums für Kunst und Kunstgewerbe. Zudem engagierte er 1902 den belgischen Architekten und Designer Henry van de Velde als Berater für das Kunstgewerbe im Großherzogtum und später als Leiter der Weimarer Kunstgewerbeschule. Mit diesen Schritten erhoffte er sich nicht allein die Weiterentwicklung der Weimarer Künstlerausbildung, sondern erwartete – gerade von van de Velde – innovative Impulse für das regionale Handwerk und dessen Konkurrenzfähigkeit auf dem Markt.

Zur selben Zeit hatte sich in Weimar auch das Nietzsche-Archiv, das die Schwester des damals viel diskutierten Philosophen Friedrich Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche, gegründet hatte, als literarisch-künstlerischer Salon etabliert. Kessler und sein Kreis, zu dem auch Förster-Nietzsche zählte, wollten Weimar als Ausgangspunkt nutzen, um die europäische Avantgarde-Kunst in Deutschland zu etablieren. In nur drei Jahren organisierte der Graf etwa 40 Ausstellungen zur internationalen Kunst der Moderne. Im Nietzsche-Archiv



T.J. Hagen: Feld mit Getreidebündeln, um 1908



T.J. Hagen: Herbstlicher Wald, um 1895

waren Schriftsteller wie Gerhart Hauptmann, Stefan George oder Thomas Mann zu Gast, die zur großen Anhängerschaft des 1900 in Weimar verstorbenen Philosophen gehörten. Widerstände gegen diesen kulturpolitischen Kurs kamen nicht allein vom avantgardefeindlichen Kaiser aus Berlin, sondern auch von der örtlichen Kulturgemeinde. Dieser gingen – ebenso wie dem Herzog Wilhelm Ernst – die Pläne Kesslers und van de Veldes schließlich doch zu weit. Ein inszenierter Skandal um einige Zeichnungen Auguste Rodins brachte Kessler, der seinerseits wenig diplomatisch agierte, 1906 zu Fall.

Die Intention des *Neuen Weimar*, aus »Deutschlands Mitte« heraus eine Erneuerung der deutschen Kultur zu initiieren, beruhte auf liberalen, kosmopolitischen und avantgardistischen Überzeugungen. Sie bot jedoch zugleich Schnittstellen zu ästhetisch-konservativen, deutschnatio-

nalen und gar völkischen Richtungen. Ein Antisemit wie der in Weimar lebende Adolf Bartels teilte mit dem Weltbürger Kessler weder politische Ansichten noch ästhetische Vorlieben, jedoch wesentliche Überzeugungen: Gerade Weimar sei dazu berufen, der deutschen Kultur neue Impulse zu geben. Alleine den wiederbelebten kulturellen Ressourcen Weimars sowie neuen ästhetischen Konzepten könne es gelingen, den Unwägbarkeiten und Gefährdungen der Moderne zu begegnen. In einer Epoche des rasanten sozialen Wandels, der Existenz konkurrierender Weltanschauungen, des Nebeneinanders verschiedenster Kunststile sowie höchst individueller Lebensentwürfe erwartete man insbesondere von der Kunst eindeutige Botschaften. Diese sollte die Menschen sensibilisieren, ästhetisch bilden und ihnen letztlich auch ethische Orientierung geben. Kunst sollte Gemeinschaft und verbindliche ethische Normen stiften in einer Gesellschaft wachsender Unterschiede.

Die Vorstellungen von der Art und Weise, wie solch hohe Erwartungen an die Kunst eingelöst werden sollten, waren allerdings sehr unterschiedlich, nicht nur bei Kessler und Bartels: Gemeinsam mit dem Elsässer Friedrich Lienhard und dem Schlesier Ernst Wachler warb Bartels – enttäuscht von der Großstadt und deren Literatur – von Weimar aus für *Heimatkunst*. Diese »volksnahe« und »gemütvolle« Kunst eines positiv gezeichneten Lebens in der Provinz sollte persönliche wie nationale Identität stiften. Leser und Freunde der *Heimatkunst* sollten sich als Angehörige des »deutschen Volkes«, als stolze Wahrer alter Traditionen und als honorige Bürger in fest gefügten sozialen Strukturen wiedererkennen. Diese Kunst vermied programmatisch intellektuelle Spielereien und ästhetische Formexperimente. Ehemalige Naturalisten wie die Schriftsteller Paul Ernst oder Samuel Lublinski, die beide Weimar für einige Jahre zu ihrer Wahlheimat gemacht hatten, setzten hingegen auf eine neue Klassik. Sie versuchten, das Erbe aus der »goldenen Zeit« um 1800 zu beleben und selbst im »Geist der Alten« kreativ tätig zu werden. Diese »Neuklassik« propagierte strenge Formen und einen einheitlichen Stilausdruck. Antike und Weimarer Klassik waren die Normen, deren Gültigkeit man in der modernen Gesellschaft weiterhin behauptete. Auch in der bildenden Kunst um 1900 finden sich Versuche, an das antike Erbe anzuknüpfen. Dafür stehen etwa die Bilder Ludwig von Hofmanns oder Sascha Schneiders, die beide an der Großherzoglichen Kunstschule unterrichteten. Auch Professoren der dort 1905 gegründeten Bildhauerklasse wie Adolf Brütt oder Richard Engelmann spielten mit antiken



L. Held: Feldgottesdienst für das Infanterie-Regiment Nr. 94 im Schlosshof in Weimar, 1914

Formen, griffen zugleich aber zeitgenössische Impulse der europäischen Avantgarde auf.

Die Distanz nationaler Heimatkünstler bzw. ästhetisch anspruchsvoller Neuklassiker zur zivilisatorischen Moderne ist selbst absolut modern und mit bloßer Rückwärtsge wandtheit nicht zu verwechseln. Denn die Vertreter bei der Kunstrichtungen waren nicht so naiv, das Rad der Geschichte einfach zurückdrehen zu wollen. Es ging ihnen vielmehr darum, den in ihren Augen problematischen Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung zu begegnen und die Kunst als Medium zu nutzen, um sozial stabilisierende Normen zu etablieren.

Nachkrieg und Moderne

Der Erste Weltkrieg unterbrach die kulturellen Entwicklungen der Vorkriegsjahre und sollte zugleich Platz für Neues schaffen. Van de Velde, dessen Lebensumstände durch fremdenfeindliche Schikanen in Weimar immer belastender wurden, zog sich langsam zurück. Als möglichen Nachfolger für die Kunstschule schlug er den jungen Architekten Walter Gropius vor, der allerdings noch an der Front stand. Auch Kessler leistete als Gardeoffizier überzeugt seinen Kriegsdienst ebenso wie Hunderte anderer Weimarer Bürger. Im Nietzsche-Archiv versuchte man, das Werk des Philosophen sozusagen fronttauglich zu machen und bog seine Gedanken zum Krieg propagandistisch zurecht. Der *Zarathustra* erschien als Feldausgabe, und Förster-Nietzsche reihte sich publizistisch in den Kreis derjenigen ein, die mit dem Wort für Deutschland stritten.

Die Kapitulation, die anschließende Revolution und die Friedensverhandlungen in Versailles wurden von national gesinnten Deutschen aller politischen Lager als Schande und Demütigung empfunden. Demokraten nutzten die Gunst der Stunde. Im Sommer 1919 tagte in Weimar die verfassungs-

gebende Nationalversammlung; die junge demokratische Republik wurde nach dem Tagungsort benannt. Der Wandel der politischen Verhältnisse hatte auch im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach kulturpolitische Folgen: Der fürstliche Mäzen trat ab und musste durch die (weniger finanzkräftige) öffentliche Hand ersetzt werden.

Das Bauhaus

Im selben Jahr, in dem die Weimarer Republik ausgerufen wurde, wurde das Staatliche Bauhaus gegründet und Gropius als erster Direktor berufen. Diese neue Kunsthochschule beerbte die Vorgängerinstitutionen. Ältere Ideen einer Verbindung von Kunst und Handwerk wurden zu einer neuen Einheit von Kunst und Technik auch mit Blick auf soziale Fragestellungen weitergedacht. Man gab sich in ästhetischer Hinsicht avantgardistisch, zugleich politisch und religiös. Junge Menschen aus ganz Europa bildeten die Schülerschaft, die ebenso bunt war wie die Schar ihrer Meister (Professoren). Aus der Vorkriegszeit wirkten aber auch die Widerstände gegen die Avantgarde fort. Kaum in Weimar angekommen, musste man sich Vorwürfen erwehren, ein »undeutsches«, »internationalistisches« und »intellektualistisches« Kunstideal zu vertreten, das mit den Weimarer Traditionen nichts gemein habe. Die neuen Weimarer Kunstkämpfe um das Bauhaus ab 1920 zeigen, dass Krieg und Nachkrieg die Positionen der jungen Kunst ebenso radikalisiert hatten wie die ihrer Gegner.

Die frühen 1920er-Jahre in Weimar waren folglich zugleich Jahre des künstlerischen Aufbruchs, des konservativen Beharrens und der nationalistischen Radikalisierung großer Teile des Bürgertums. Dem wachsenden Druck aus kulturellem Widerstand und prekärer Finanzlage hielt das Bauhaus nicht stand, es wanderte 1925 nach Dessau ab. Doch der »Geist der Utopie« einer Versöhnung von Kunst, Handwerk und Industrie wurde in der nachfolgenden *Hochschule für Handwerk und Baukunst* unter Otto Bartning in Weimar weiter gepflegt, bis sie 1930 aufgelöst wurde. Direktor der Nachfolgeorganisation (*Vereinigte Kunstlehranstalten Weimar*) wurde der ehemals konservative, nun völkische Paul Schultze-Naumburg. Er veränderte die Ausbildung grundlegend und richtete sie konsequent an den nationalsozialistischen Idealen aus.

So zeigte sich die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Weimar schillernd und ambivalent. Ihre Ideen und Utopien konnten sich gerade hier in ihren faszinierenden wie auch bedenklichen Facetten entfalten.



Anspruch auf Ganzheitlichkeit

Neue Lebensformen

»Leben« war ein Kampfbegriff und Zauberwort der Jahrzehnte nach der Reichsgründung 1871 – und das nicht nur in Deutschland. Mit seinem »*élan vital*« (etwa: Lebenskraft) setzte der französische Philosoph Henri-Louis Bergson dem maschinellen Zeitalter ein wichtiges Schlagwort entgegen. Der Deutsche Wilhelm Dilthey setzte das »*Erleben*« ins Zentrum seines philosophischen Systems und wandte sich gegen die einseitige Hochschätzung der Rationalität. Die insgesamt recht unterschiedlichen Spielarten akademischer Lebensphilosophie wurden in popularisierter Form breit rezipiert. Sie versprachen im Kern, den Wert des Menschen und der Menschlichkeit in einer Zeit zu bewahren bzw. zurückzugewinnen, in der Industrialisierung und Verstädterung alle Lebensbereiche radikal veränderten. Zugleich bildeten sie die Grundlage verschiedener, vor allem bürgerlich getragener Bewegungen, die natürliche und gesunde Ernährungs- und Kleidungsformen, hygienische Standards, aber auch neue Erziehungsansätze, Freikörperkultur und Naturschutz propagierten. Der Mensch und die Natur standen im Zentrum dieser »Lebensreform«, die eine Rettung der Gesellschaft und des Einzelnen durch Veränderungen der Arbeits-, Konsum- und Alltagsgewohnheiten anstrebte. Die Selbstreform des Individuums sollte langfristig zu einer ganzheitlichen Reform der gesamten Gesellschaft führen. Teil dieses Programms waren grundlegend neue ästhetische Ideen: Gerade der Kunst traute man zu, den ganzen Menschen anzusprechen und zu bilden, ähnlich wie es Friedrich Schiller hundert Jahre zuvor in seinem Konzept einer *Ästhetischen Erziehung des Menschen* formuliert hatte. Damit einher gingen vielfach jedoch dogmatische Ansprüche und die Ausformung eines »idealen Menschen«, die heute durchaus kritisch zu bewerten sind.

In der Bezeichnung des Belgiers Henry van de Velde als »*Alleskünstler*« spiegelt sich dessen spezifischer Anspruch einer ganzheitlichen Herangehensweise. Er wollte die Schönheit und Funktionalität von Dingen mit dem Anspruch ästhetischer Erziehung verbinden. Eigentlich als Maler ausgebildet, arbeitete van de Velde als Architekt und Designer. Schon sein erstes Wohnhaus *Bloemenwerf* bei Brüssel (1895/96) hatte er als Gesamtkunstwerk entworfen. Im Jahre 1902 nach Weimar berufen, sollte er das Niveau der örtlichen Handwerks- und Kunstgewerbeproduktion heben. Seine innovativen ästhetischen und pädagogischen Konzepte befruchteten die Ausbildung von Künstlern und Handwerkern gleichermaßen. Damit wurde der Belgier Teil des *Neuen Weimar*, dessen Ideen er – trotz massiver Kritik

aus konservativen Kreisen – bis in den Ersten Weltkrieg hinein treu blieb. Sein von ihm selbst entworfenes privates Wohnhaus *Hohe Pappeln* in Weimar zeugt davon.

In gewisser Weise trat das Weimarer Bauhaus nach 1919 dieses Erbe an. Die Kunstschule setzte sich auch unter sozialen Vorzeichen zunächst das Ziel, Kunst und Handwerk, später Kunst und Technik als Einheit zu verwirklichen. Schon im Oktober 1919 war der Schweizer Maler und Kunsterzieher Johannes Itten nach Weimar berufen worden, um hier ein kunstpädagogisches Propädeutikum einzuführen. Ihn beflügelte die visionäre Überzeugung von der Kraft einer »ästhetischen Erziehung«, die im alsbald legendären *Vorkurs* mündete. Seine charismatische Persönlichkeit und sein pädagogischer Ehrgeiz prägten nach und nach das gesamte frühe Bauhaus. Dies führte zu zahlreichen Kontroversen mit Lehrerkollegen und Schülern. Vor allem Ittens tiefreligiöse Orientierung an fernöstlicher Weisheit, Theosophie und deutscher Mystik – eine typische Mischung zeitgenössischer Spiritualität – sorgte für Widerspruch, nicht zuletzt bei Gropius. 1923 verließ Itten schließlich Weimar und das Bauhaus.

Der junge Maler Georg Muche, der in Berlin zu den expressionistischen Künstlerkreisen um die Zeitschrift *Der Sturm* gehörte, unterrichtete nach seiner Berufung an das Bauhaus 1919 auch in Ittens *Vorkurs*. Da er gleichermaßen organisatorisch wie künstlerisch begabt war, übertrug Gropius ihm die Organisation der ersten Bauhaus-Ausstellung 1923. Das von ihm als experimentelles Projekt entworfene Musterhaus *Haus Am Horn* zählt seitdem zu den Ikonen der modernen Architektur – gerade auch in seinem Anspruch, dem modernen Familienleben ganzheitlich gerecht zu werden.

↖ Wohndiele im Haus Hohe Pappeln

Ein Wohnhaus als Gesamtkunstwerk

An der Straße von Weimar zum Schloss Belvedere gelegen zeigt die Privatvilla Henry van de Veldes, das *Haus Hohe Pappeln*, der Stadt sozusagen die kalte Schulter. Fast abweisend wirkt der mächtige Bau insgesamt, vor allem jedoch die Gestaltung seines Eingangsbereichs, der wie der Bug eines Schiffes in das Grundstück hineinragt. Die einstigen Pappeln sind heute zahlreichen Fichten gewichen, die diesen eher düsteren Eindruck noch verstärken. Fast könnte man meinen, dass van de Velde hier ein Zeichen setzen wollte: Er dachte nicht daran, Weimar trotz mancher Rückschläge und Widrigkeiten zu verlassen.

Diesen ersten Eindruck bricht aber schon die freundliche Anmutung des Gartenrondells vor dem Eingang. Vor allem die lichte Gestaltung einer Loggia, mit der sich das Wohnhaus rückwärtig zum Garten hin öffnet, vermittelt eine einladende Atmosphäre. Die Fassaden des Hauses weisen eine Vielzahl höchst unterschiedlicher Gestaltungselemente auf, deren Formung und Farbgebung jede Regelmäßigkeit bewusst unterlaufen. Van de Velde bestimmte die Größe und Form der Innenräume allein aus ihrer Funktion heraus.

Van de Velde verstand sein Wohnhaus als einen Organismus und richtete es nach dem Lauf der Sonne aus, sodass die Schlafgemächer etwa auf der sonnenabgewandten Nordseite liegen. Damit vermittelt die häusliche Innenwelt einen ganz anderen Eindruck als die Fassade. Die unteren Räume sind funktional, aber zugleich freundlich und hell konzipiert: Speisezimmer, Salon und Arbeitszimmer, wobei van de Velde die Wohndiele als Herzstück seines Wohnhauses ansah. Das Erdgeschoss des Hauses, das heute museal aufbereitet ist, diente einst vor-



wiegend der Repräsentation, es war ein Ort intellektuell anspruchsvoller Geselligkeit. Hier trafen sich die Freunde der Familie und der ästhetischen Moderne aus Weimar und aus ganz Deutschland – ein Kreis, wie er auch im Nietzsche-Archiv oder in der Wohnung Kesslers verkehrte.

Vor allem aber war das Haus Schauplatz eines bisweilen turbulenten Familienlebens. Denn die fünf Kinder der Familie wuchsen in großer Freiheit auf – was die Eltern zuweilen an den Rand ihrer Kraft brachte. Doch blieben van de Velde und seine Frau Marie ihren reformpädagogischen Grundüberzeugungen treu, nach denen Kinder als eigene Persönlichkeiten gelten und als eigenwillige Individuen geschätzt werden. Das Spielzimmer der Kinder befand sich im Souterrain, sodass sie über eine eigene Treppe schnell in die Küche, den Garten und die Schlafzimmer im Obergeschoss gelangen konnten. Diese Privaträume der Familie sind heute nicht zugänglich.

Das gesamte Interieur hatte van de Velde selbst entworfen, bis ins letzte Detail trug die Gestaltung seine Handschrift – ein Gesamtkunstwerk der besonderen Art. Er versuchte, das Interesse an familiärer Intimität mit dem Wunsch nach geselliger Repräsentation in einem Künstlerhaushalt zu vereinen. Zugleich reiht sich die Konzeption in die verschiedenen Villen- und Wohnhausprojekte ein, die van de Velde zwischen 1900 und 1917 für vermögende Kunden in ganz Deutschland realisiert hat: Jedes Detail und jeder Einrichtungsgegenstand sollten den Geschmack des Hausherrn offenbaren – und zugleich den ästhetischen Sinn der Besucher und Gäste ansprechen.

Dem Künstler und seiner Familie waren nur knapp zehn Jahre unter den »hohen Pappeln« vergönnt. Der Erste Weltkrieg zerstörte die Träume der europäischen Avantgarde, und van de Velde emigrierte 1917 in die Schweiz, wohin seine Familie ihm wenig später folgte.

Der »ganze Mensch« als Ideal

Die Idee von Vor- oder Grundkursen war schon im 19. Jahrhundert an mehreren deutschen Kunstschulen erprobt worden. Berühmt bis heute ist jedoch vorwiegend Johannes Ittens Vorkurs am Staatlichen Bauhaus Weimar. Dieser diente als Ersatz für ein Probese-mester, wie es an anderen Hochschulen üblich war. Zugleich ermöglichte er den Studierenden eine grundlegende Orientierung für den weiteren Studienweg.

Im Zentrum des reformpädagogischen Ansatzes von Itten stand der »ganze Mensch«, den schon die klassischen Erziehungstheoretiker um 1800 zum Ziel und Ausgangspunkt jeder pädagogischen Praxis erklärt hatten. Die Schüler sollten im Umgang mit dem eigenen Körper, mit anderen sowie mit unterschiedlichen künstlerischen Techniken eine geistige, emotionale und sensitive Selbsterfahrung machen. Es galt, mit allen Sinnen die eigenen künstlerischen Potenziale auszuloten. Zugleich sollten sie grundlegende handwerkliche Techniken erlernen und Vertrauen zu unterschiedlichen Materialien fassen, da dies für Itten unabdingbare Voraussetzung jeglicher Gestaltung war: »Jeder Gegenstand, jedes Objekt hat eine mehr oder weniger augenfällige Wirkungsform als Hauptcharakteristikum, und dieses Hauptcharakteristikum kann linear oder flächig, massig, körperhaft, [...] farbig, unfarbig, rhythmisch, unrhythmisch, strukturell oder unscheinbar im Stofflichen sein. Immer aber, aus psychophysiologischen Gründen, muss dieses Hauptcharakteristikum deutlich und Hauptexponent der expressiven Gestaltungsarbeit sein.« (Itten, Notizen 1920).

Itten ließ seine Schüler diese Wirkungsformen im Umgang mit unterschiedlichen Materialien (Holz, Gips,



Zeichnungen auf Papier) erkunden und leitete sie dazu an, sich auf verschiedenen Wegen der Dynamik der menschlichen Gestalt und der Kraft abstrakter Formen anzunähern. Dies spiegelt sich etwa in der Linienkomposition von Alma Siedhoff-Buscher, die Ittens Vorkurs besuchte, deutlich wider. Nach Konzentrations-, Rhythmus- und Sehübungen fertigten die Schüler zeichnerische Übungsreihen an, um die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben. Itten wollte seinen Schülern die Eigenschaften der Formelemente als Erlebnis vermitteln, dabei sollten sie nicht nur sich selbst, sondern letztlich Welt und Natur insgesamt erfassen. Pädagogisches Ziel war es, diejenige künstleri-

sche Gestaltungsform zu finden, die dem Naturell des einzelnen Schülers am besten entsprach. Besonders innovativ war die Integration von Körper-, Atem- und Meditationstechniken in den künstlerischen Schaffensprozess. Bewegung galt Itten als »Prinzip alles Lebendigen«. Unverkennbar stand bei diesem pädagogischen Ansatz die zeitgenössische Tanz- und Körperkulturbewegung Pate. So sind die zahlreichen Bewegungsstudien aus dem Vorkurs genaue Analysen und nachempfundene Dynamiken, Rhythmen oder Kompositions-

übungen. Die Form-, Material- und Farbexperimente waren dabei aber kein Selbstzweck. Die aus ihnen resultierenden Erfahrungen und Erkenntnisse sollten vielmehr langfristig die Ästhetik der Gebrauchsgegenstände aus allen Bauhaus-Werkstätten prägen.

Neues Wohnen für neue Menschen



Ein Weltkulturerbe in weißer Kubatur mit Flachdach – das auch Musterhaus genannte *Haus Am Horn* entstand im Zusammenhang mit der legendären Bauhaus-Ausstellung 1923, in der das Bauhaus seine ambitionierten Ziele und deren Realisierung einer großen Öffentlichkeit präsentieren wollte. Am Horn, unmittelbar über Goethes Gartenhaus, sollte exemplarisch die Idee eines »Neuen Wohnens« vor Augen geführt werden. Entworfen hatte das Haus der jüngste Bauhaus-Meister, der Maler und Formmeister der Weberei (!) Georg Muche. An der Umsetzung waren 20 Meister und Schüler aller Werkstätten beteiligt. Damit wurde die programmatische Forderung nach der neuen Einheit von Kunst und Technik verwirklicht.

Muche entwarf sein »Ausstellungsstück« für eine typische bürgerliche Kleinfamilie ohne Dienstpersonal, die sich als Lebensform in der Weimarer Republik langsam durchsetzte. Er konzipierte sein Haus mit einem quadratischen Grundriss, in dessen Mittelpunkt sich ein großer Gemeinschaftsraum,

eine Art Wohnzimmer, befindet. Um ihn herum gruppieren sich die Funktionsräume: Küche, Esszimmer, »Zimmer der Dame«, »Zimmer des Herrn«, Kinderzimmer und Bad. Pflegeleichte Materialien, eine Vielzahl eingebauter Schränke und Schubladen sowie moderne Haushaltstechnik (Zentralheizung, Gasherd, Waschmaschine) und kurze Wege sollten die »moderne Frau« entlasten. Doch blieb diese – trotz eines eigenen Zimmers, was damals durchaus nicht selbstverständlich war – auf Küche und Kinder bezogen. Das »Zimmer des Herrn« liegt auf der dem Kinderzimmer gegenüberliegenden Seite des Hauses. Für den Mann gibt es im Gemeinschaftsraum eine Arbeitsnische, die das einzige Fenster nach draußen hat.

Die bis heute beeindruckende Gestaltung des Kinderzimmers stammt von der Bauhaus-Schülerin Alma Buscher, die die Kindermöbel als farbige mobile Kisten und Kästen und damit als multifunktionale Spiel- und Abenteuerlandschaft entwarf. Die Kinder sollten ihre unmittelbare Umwelt

selbst kreativ gestalten können – eine Maxime der Reformpädagogik, die seit 1900 das Bild vom Kind revolutioniert hatte. Kindern (und Jugendlichen) wurden seitdem zunehmend größere Individualität, künstlerische Kreativität und neue Freiheiten zugebilligt. Dies veränderte neben der pädagogischen und organisatorischen Wirklichkeit mancher Schulen auch den Erziehungsstil mancher Familien. Die offene Raumstruktur des Musterhauses sollte in diesem Sinn vor allem den direkten, ungezwungenen Umgang zwischen Eltern und Kindern, vor allem natürlich zwischen Mutter und Kindern, ermöglichen. Laut Werbeblatt sollte das Haus aber nicht nur »neuen Wohnproblemen« begegnen, sondern auch »neue Techniken« vorstellen. So ist es etwa hinsichtlich der Bauweise und -stoffe ein frühes Beispiel ökologischen und energiebewussten Bauens, das zugleich für eine Serienbauweise geeignet war.

Ursprünglich war eine ganze Siedlung solcher Häuser geplant, die jedoch nicht realisiert wurde. Gab es schon 1923 laute Kritik am Musterhaus, schmähten es Deutschnationale und Nationalsozialisten wegen seiner Form und Farbe, vor allem aber wegen des Flachdachs, als »Nomaden-« oder »Wüstenarchitektur«. 1971 begann die architektonische Wiederentdeckung des Hauses, zum Kulturhauptstadtjahr 1999 erfolgte eine grundlegende Sanierung des Gebäudes, in dem sich nun wieder originale bzw. originalgetreu kopierte Einrichtungsgegenstände (Einbaumöbel, Leuchten, Lichtschalter etc.) befinden.

Weiterführende Hinweise zu »Neue Lebensformen«

Themen für den Unterricht

Die Auseinandersetzung mit neuen Lebensformen in der Moderne lässt sich mit verschiedenen Themenbereichen verknüpfen:

- Ganzheitlichkeit als Ideal
- Idee eines »Neuen Menschen« in verschiedenen Epochen; Utopien und Dystopien
- sozialer bzw. bildender Anspruch der Kunst
- Reformbewegungen als Gegenbewegungen

Weitere Exkursionstipps

- **Bauhaus-Museum Weimar**
In nahezu allen Objekten aus dem Vorkurs sowie den Werkstätten wird der Anspruch der Bauhaus-Kunst, im ästhetischen und sozialen Sinne zu bilden, offenbar. Die rekonstruierte Großplastik *Turm des Feuers* (1920) von Johannes Itten wirkt hier wie ein Fanal des Aufbruchs in eine neue (Kunst-)Welt.
- **Bauhaus-Universität Weimar, Geschwister-Scholl-Straße 7 und 8**
Zwischen 1904 und 1911 errichtete van de Velde zwei Hochschulbauten für die Großherzogliche Kunst- und Kunstgewerbeschule. Ästhetik und Funktionalität bestimmten die architektonische Gestaltung der Gebäude, in denen sich heute die Bauhaus-Universität Weimar befindet. Sehenswert ist vor allem das rekonstruierte Direktorenzimmer (*Gropius-Zimmer*) im Hauptgebäude, das im Rahmen von Führungen besichtigt werden kann.
- **Architektur in Jena**
Insbesondere drei Gebäude verkörpern den Anspruch der modernen Architekturbewegung, Räume so zu gestalten, dass ein praktisches Leben in Schönheit und Harmonie möglich wird: die beiden von Walter Gropius konzipierten Villen *Haus Auerbach* (1924, Schaefferstraße 9) und *Haus Zuckerkandl* (1927–29, Weinbergstraße 4a) sowie das bis heute als Mensa genutzte *Studentenhaus* (Am Philosophenweg 20), das Ernst Neufert 1929/30 mit Studenten der Weimarer Hochschule entworfen hat.

Literaturhinweise

- Weitere Informationen zu Lehre und Leben am Bauhaus finden sich auf der gemeinsamen Internetplattform der drei Bauhaus-Orte Weimar, Dessau und Berlin (www.bauhaus-online.de).
- Die Online-Plattform geschichte-lernen.net bietet ein Dossier zur Lebensreformbewegung und zu ihren kulturellen Hintergründen (www.geschichte-lernen.net/die-lebensreformbewegung-und-gesellschaftlich-kulturelle-hintergruende).
- Henry van de Veldes *Geschichte meines Lebens* ist online verfügbar (www.dbnl.org/tekst/veldoo6gesco1_01/veldoo6gesco1_01.pdf).





Die ästhetische Eroberung der Welt

Neue Ausdrucksformen in der Kunst

In der Klassischen Moderne erfuhren der künstlerische Sinn und das ästhetische Empfinden eine grundlegende Aufwertung. Hintergrund waren vielfältige Erfahrungen mit einer neuen Lebenswelt: Emotionalität und Sinnlichkeit wurden im Zuge der Lebensphilosophie hoch geschätzt, man litt an der Herrschaft der Rationalität und dem oft beklagten Materialismus der Zeit und machte irritierende soziale Erfahrungen in der modernen Gesellschaft. Zahlreiche Künstler und deren Bewunderer waren ergriffen von der Sehnsucht nach einer »Welt der Schönheit«. Eine gelungene Einheit von Erlebnis und Leben, von Schönheit und Kunst galt als Königsweg zum Glück des Individuums wie der Gesellschaft. Verschiedene Wege wurden erprobt, um dieses Ziel zu erlangen.

Harry Graf Kessler, eine der zentralen Figuren des *Neuen Weimar*, prägte die programmatische Formel »Griechenland contra Manchester« (Tagebuch 1898). Dahinter stand eine durch Friedrich Nietzsche wiederbelebte Verehrung des Altertums, eines griechisch geprägten Menschenbildes und der antiken Kunst. Anders aber als die Weimarer Klassiker sahen Nietzsche und seine Anhänger in der Antike deren Ambivalenz von Schönheit und Natürlichkeit einerseits und Barbarei andererseits. Als Zeitgenosse der industriellen Moderne, die ihren Ausgang in England genommen hatte, wollte Kessler mit »antikem Geist« gegen die »Verhässlichung« der Welt und des Menschen angehen. Er setzte dabei auf die Kraft der avantgardistischen Kunstkonzepte Westeuropas und beschwor die Schönheit als Asyl von Humanität in modernen Zeiten.

Der überkommene Gedanke Friedrich Schillers, es sei die »Schönheit [...], durch welche man zur Freiheit wandert« (Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*), inspirierte neben Kessler auch zahlreiche andere Bürger während des Fin de Siècle. Diese versammelten sich vor 1914 gerne im Salon Elisabeth Förster-Nietzsches, der »Herrin« des Nietzsche-Archivs. Sie gehörte – trotz eines anderen politischen und ästhetischen Geschmacks – zu den Geburtshelfern des *Neuen Weimar*. Die Neugestaltung ihres Archivs durch van de Velde sollte einerseits einer Beförderung des Nietzsche-Kults dienen, zugleich jedoch dem Gedanken eines lebendigen Archivs gerecht werden. Es sollte zu einem Zentrum moderner Kultur werden, einer geistig-kulturellen Erneuerung, die fast alle Lebensbereiche umfasste. Den Kontakt zwischen van de Velde und Förster-Nietzsche hatte Kessler vermittelt; beide gemeinsam sprachen beim Großherzog für eine Anstellung van de Veldes in Weimar vor.

Zu Kesslers kunstsinnigem Kreis des *Neuen Weimar* zählte auch der Maler Ludwig von Hofmann. Man kannte sich aus der Berliner Szene um die Künstlervereinigung *Secession* und die Zeitschrift *PAN*. Geistig verbunden waren beide Persönlichkeiten durch die Bewunderung für die Avantgarde, die Faszination für Nietzsche, ein »südliches« Lebensgefühl und eine nahezu unstillbare Antike-Begeisterung. Hofmann lebte seit 1890 als Künstler in Berlin und holte sich Anregungen für seine Paradieswelten aus den Werken der Renaissance sowie des Zeitgenossen Hans von Marées. Wesentliche Inspirationsquelle waren außerdem wiederholte Aufenthalte in Italien. Mit zahlreichen Werken führte er die Antike-Begeisterung des »klassischen Weimar« um 1800 in die »moderne« Zeit. 1903 schließlich wurde er als Professor an die Großherzogliche Kunstschule berufen. Neben seinen Monumentalgemälden für eine Museumshalle van de Veldes schuf er Wandbilder für das neu erbaute Weimarer Hoftheater (1907) und den Senatssaal der Jenaer Universität (1909). Diese Staatsaufträge machten ihn in ganz Deutschland berühmt.

Der Maler Peter Keler hingegen kam erst 1921 nach Weimar, einige Jahre nachdem von Hofmann die Stadt schon wieder verlassen hatte. Er belegte am Bauhaus Kurse bei Josef Albers, Johannes Itten, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky und integrierte Impulse aller vier Bauhausmeister in seine Arbeiten. Offiziell für die Wandmalerei eingeschrieben, beschäftigte er sich viel mit Malerei, Fragen der Farbgestaltung und Arbeiten in der Tischlerei. Dort kombinierte er den Anspruch von Schönheit und Nützlichkeit in Gegenständen, die einem »neuen« Lebensalltag dienen sollten.

↪ S. Schneider: *Der Außergewöhnliche*, 1903

Ein Kultort für den Philosophen

Steht man heute vor dem ehemaligen Nietzsche-Archiv, blickt man zunächst auf den Vorbau, den van de Velde 1903 errichtete. Die rechten Winkel und parallelen Geraden werden durchbrochen von einer bogenförmigen Bewegung, die die Eingangssituation betont. Auch heute noch kann man es sich gut vorstellen, wie die »Hüterin des Nietzsche-Tempels«, Elisabeth Förster-Nietzsche, hier ihre Gäste empfing.

Sie hatte van de Velde an Nietzsches erstem Todestag im August 1901 mit dem spektakulären Auftrag betraut, das Erdgeschoss des Hauses zu erneuern. Die Gestaltung sollte pragmatische Nutzungsabsichten (Arbeits-, Speise- und Bibliothekszimmer) mit ausgeprägten Repräsentationswünschen verbinden. Denn die Hausherrin führte im Archiv auch einen Salon, den man als »dritten Hof von Weimar« bezeichnete. Der Architekt selbst hatte den Anspruch, diese Aufgabe getreu einem Satz Nietzsches auszuführen: »... denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt« (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*). Auch Kessler war bestrebt, das Archiv zu einem ästhetisch gelungenen Ort umgestalten zu lassen, teilte er doch den Traum des Philosophen von einem »Ordensbund höherer Menschen« (Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*). In diesem neuen Zentrum der Moderne sollte man elitäre Formen von Geselligkeit ebenso pflegen können wie eine quasireligiöse Nietzsche-Verehrung. Das entsprechende Kultbild, Max Klingers Nietzsche-Herme im Bibliothekszimmer, stiftete Kessler aus eigenen Mitteln.

Inspiziert vom Handwerk der Schiffbauer seiner Heimat gestaltete van de Velde, der selbst Inneneinrichtungen



für Passagierschiffe entworfen hatte, die Bibliothek als durchkomponiertes Gesamtkunstwerk. Jedes Objekt hat einen ihm eigens zugedachten Platz. Drei Funktionsbereiche – Verehrung, Geselligkeit und Archivarbeit – sind deutlich voneinander getrennt und dennoch durch das Design optisch vereint. Eine museale Funktion des Raumes wurde bereits beim Umbau mitbedacht. Vitrinen ermöglichen die Präsentation von Objekten aus Nietzsches Nachlass, wobei die Totenmaske für seine Verehrer einen besonderen Stellenwert besaß. Van de Velde ließ die Fenster vergrößern, sodass das einfallende Licht den geselligen Charakter des Raumes unterstreicht. Die Kaminverkleidung nimmt Adlerflügel als Ornament auf und verweist damit auf ein Begleittier von Nietzsches *Zarathustra*. Doch gehört der Adler auch zum griechischen Göttervater Zeus und wurde zudem Wappentier von Kaisern und Königen.

Förster-Nietzsche setzte mit der Beauftragung van de Veldes zwar ein Bekenntnis zur Moderne, doch blieben ihre ästhetischen wie politischen Haltungen ambivalent. Verstand sich ihr Salon vor 1914 noch als Forum des

»guten Europäers« Nietzsche und dessen internationaler Verehrergemeinde, so setzte sie nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt auf nationale Kunstkonzepte und suchte den Schulterchluss zu Intellektuellen und Politikern der politischen Rechten. Sie versuchte in ihrer Editionsarbeit, die kosmopolitischen, nationalismus- und antisemitismuskritischen Akzente im Denken ihres Bruders zu marginalisieren und ihn zum »deutschen« Kulturkritiker und Philosophen umzudeuten. Daran konnte die spätere nationalsozialistische Instrumentalisierung Nietzsches fast nahtlos anknüpfen. Nach 1945 wurde das Archiv aus diesen Gründen nicht mehr eröffnet – Nietzsche galt nach offizieller Lesart der DDR als »präfaschistischer Philosoph« – sein Nachlass wurde gleichwohl im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv sorgsam bewahrt. Heute kann das ehemalige Nietzsche-Archiv wieder besichtigt werden; in der ersten Etage des Hauses hat das moderne Nietzsche-Kolleg seinen Sitz.

Fluchtpunkt Hellas

»Kein Künstler unserer Zeit hat in die Welt der nackten Schönheit mit so hellenischen Augen geblickt« (Richard Muther, *Studien und Kritiken*). Diese Worte des Kunstkritikers Richard Muther über Ludwig von Hofmann klingen wie ein Kommentar zu dessen Bild *Tanzende*. Die Sonne südlicher Gefilde scheint hier in einer sanften, gelblich-orangen Hügellandschaft eingefangen, über allem wölbt sich ein tiefblauer Himmel. In dieser Naturdarstellung, die vollkommene Harmonie und Schönheit inszeniert, gibt sich eine Gruppe junger, halbnackter Tänzerinnen ganz dem Rhythmus ihrer Bewegungen hin. Sie wirken entrückt, sind zugleich aber ganz bei sich und aufgehoben in diesem arkadisch anmutenden Land. Die von keiner Zivilisation berührte Natur korrespondiert mit der naiven Unschuld idealer Nacktheit. All dies will griechisch antik wirken, ist jedoch vollkommen modern.

Mit solchen Bildern, die man als »arkadische Utopien« bezeichnet hat, versetzten sich die zeitgenössischen Betrachter in ein Hellas zurück, das so nie existiert hat. Eine solcherart fiktive, ästhetisch inszenierte griechische Antike taugte jedoch vortrefflich als Gegenbild zur industrialisierten Moderne. Denn in jenem Hellas sind – wie man auch im Bild *Tanzende* sieht – Großstädte, Massenelend, Technik und alle Formen von Disharmonie nicht existent.

Von Hofmann war nicht allein von der Antike fasziniert, sondern auch von der Tanzbewegung seiner eigenen Zeit. Diese wollte die Strenge und Regelmäßigkeit des klassischen Balletts verlassen, um zum natürlichen Rhythmus des individuellen Körpers und zur »Seele des Tanzes« zurückzufinden. Die berühmte Ausdruckstänzerin Isadora



Duncan kannte der Maler seit den 1890er-Jahren. Auch sie setzte auf eine Verbindung und Kontrastierung von Moderne und Antike: Sie zeigte ihre ungewöhnlichen neuen Tanzstudien mal in Antikensammlungen von Museen, mal direkt in Griechenland in den dortigen Tempelruinen – und selbstverständlich auch in den Theatern der europäischen Großstädte. In den verschiedenen Tänzerinnen der Zeit sahen nicht zuletzt die Männer eine Verkörperung der modernen, befreiten und sinnlichen Frau schlechthin. Die Künstlerinnen selbst begriffen ihren Tanz allerdings eher als Ausdruck ihrer individuellen Persönlichkeit und Weiblichkeit. Von Hofmann und sicherlich auch zahlreichen Betrachtern seiner Werke diente die »griechische« oder »natürliche« Weiblichkeit der Tänzerinnen und Frauen hingegen eher als Sinnbild ihrer kulturellen Erneuerungssehnsüchte.

Der Dichter Gerhart Hauptmann, ein lebenslanger Freund von Hofmanns, bemerkte zu dessen Sehnsuchtslandschaften: »Das Werk Ludwig von Hofmanns überträgt in die willig erschlossene Seele Heiterkeit, Freude, Rausch, Glanz. Die Gestalten des Werkes haben

die Aura von Göttern oder sie leben in Götternähe. Selige Mädchen, selige Knaben, selige Kindlein, Tänzerinnen, Badende, Licht- und Freudeberauschte überall, allüberall.« (Gerhart Hauptmann, Geleitwort zu *Rhythmen*). Er verwendet Begrifflichkeiten, die im Schrifttum der damaligen Lebensreform- und Körperkulturbewegung allenthalben zu finden sind: »Leben«, »Freude«, »Heiterkeit«, »Rausch« und »Rhythmus«. Eingebettet in eine Sprache religiöser Schwärmerei wirkt dies auf uns heute eher kitschig, ist aber als Ausdruck eines überhöhten Glaubens an die Regenerationsfähigkeit des Lebens und der Kultur zu lesen.

Farbe und Form

Rot, Blau und Gelb, Kreis, Dreieck und Viereck. Bis heute gilt die Wiege von Peter Keler als eine Ikone des Bauhauses, verarbeitet sie doch die Grundfarben und -formen in einem ästhetisch ansprechenden und zugleich überaus funktionalen Gebrauchsgegenstand. Dieses Zusammenspiel von Funktion, Ästhetik und Gebrauchswert ist ein zentrales Anliegen der Designschule, das auch und gerade an Möbeln und Gegenständen für Kinder erprobt wurde.

Keler, eigentlich Student der Klasse für Wandmalerei, arbeitete unter Johannes Itten in der Tischlerei sowie bei Wassily Kandinsky. Dessen Kunstlehre spielte er an der Wiege konsequent durch. Die äußere Form orientiert sich an den für Kandinsky fundamentalen Grundelementen der Fläche (Kreis, Dreieck, Quadrat), die im Raum zu Kugel, Pyramide und Kubus werden. Den Grundformen ordnete Kandinsky bestimmte Grundfarben zu (Blau, Gelb, Rot); Grundlage hierfür bildete eine Umfrage am Bauhaus. Farb- und Formentscheidungen in der individuellen künstlerischen Arbeit werden nach seiner hochkomplexen Theorie sowohl durch bestimmte Wirkungsabsichten als auch durch die emotionale Gestimmtheit des Künstlers bestimmt. Zwischen Formen und Farbtönen kann mal Spannung, mal korrespondierende Harmonie erzeugt werden.

Mit seiner Wiege hat Keler solche theoretische Überlegungen ästhetisch wie handwerklich kongenial umgesetzt. Dabei entschied er sich – dem Nutzungszweck des Gegenstands entsprechend – für eine im Ganzen ruhig-harmonische Komposition. Die Wiegenkufen, die im oberen Segment die sonst üblichen Handgriffe ersetzen,



sind als dunkle Ringe – dem blauen Kreis entsprechend – gestaltet, der den Korpus sowohl optisch umfasst als auch faktisch trägt. Der Schwerpunkt ist mit dem unteren Abschlussbalken am Wiegengrund so gelegt, dass selbst ein heftig schaukelndes Kind oder ein ungeschickter Erwachsener die Wiege nicht umkippen kann. Stabilität und Sicherheit stellen sich somit immer wieder von selbst her. Die hellgelbe Front – entsprechend dem gelben Quadrat – dürfte selbst in abgedunkelten Kinderzimmern des Nachts zu sehen sein.

Kelers Konstruktion erfüllte nicht allein Kandinskys Farb- und Formkonzept, sondern folgte außerdem wesentlichen Vorgaben aus Ittens Vorkurs: Erst wenn man die Natur verschiedener Materialien begriffen habe, könne man diese so kombinieren, dass ein harmonisches, ästhetisch gelungenes

und funktionales Objekt entsteht. Die Reifenkufen bestehen aus stabilem, belastbarem Holz, der Grundbalken ebenso. Der Korpus aber nutzt die Leichtigkeit des Sperrholzes und die Transparenz der mit Geflecht durchbrochenen Seitenwände. Diese lassen »Licht« und »Luft« – Zauberformeln der zeitgenössischen Lebensreform- und Hygienebewegung – an das ruhende oder schlafende Kind. Sie be- und entlüften in der Schaukelbewegung die Wiege.

Man muss Kelers Werk nur einmal mit anderen, bis heute handelsüblichen Wiegenmodellen vergleichen, um seine künstlerische und handwerkliche Leistung würdigen zu können.

Weiterführende Hinweise zu »Neue Ausdrucksformen in der Kunst«

Themen für den Unterricht

Fragen nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst lassen sich mit verschiedenen Themenbereichen verknüpfen:

- Jugend- und Körperkult
- Gedanke der Humanität in der Kunst
- Spannungsfeld Kunst und Realität, Ideal und Realität
- Antikerezeption
- Kunst im Alltag

Weitere Exkursionstipps

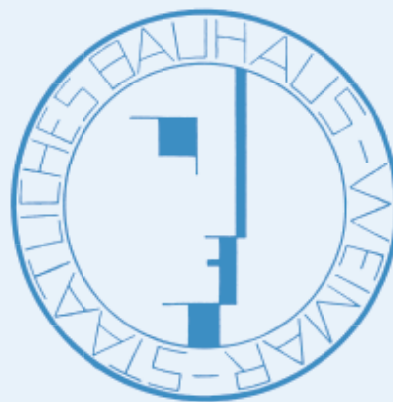
- **Schlossmuseum Weimar**
Die Gemäldesammlung im zweiten Obergeschoss präsentiert Werke der *Weimarer Malerschule* und verortet sie im internationalen Kontext. Jugendkult und Antikensehnsucht stehen für die utopischen Potenziale der zeitgenössischen Suche nach einer Alternative zur industriell-kapitalistisch dominierten Gegenwart.
- **Weimarer Villenbauten van de Veldes**
Van de Velde entwarf mehrere Privathäuser für vermögende Bürger in Weimar, etwa die *Villa Dürckheim* (Cranachstraße 47) und das *Haus Henneberg* (Gutenbergstraße 1a). Sie spiegeln die Idee der ästhetischen Erziehung des Menschen und sind ein Ausweis der von ihm angestrebten Harmonie von Funktionalität und Schönheit.
- **Hauptgebäude der Bauhaus-Universität Weimar, Geschwister-Scholl-Straße 8**
Im Erdgeschoss finden sich die Bronzefigur *Eva* (Auguste Rodin, 1881, Abguss 1911) sowie die Marmorplastik *Die Nacht* (1907/08) von Adolf Brütt. Hinter dem Gebäude stehen die Großplastiken *Ruhende* (1907/08) und *Die Schwestern* (um 1911) von Richard Engelmann. An all diesen Kunstwerken lassen sich Körperbilder der Moderne, die Rezeption antiker Bildformen um 1900 sowie zeitgenössische Geschlechtervorstellungen studieren.

• Jena

Das Denkmal für den Physiker und Industriellen Ernst Abbe (Carl-Zeiß-Platz) ist ein 1908–1911 gestaltetes Gesamtkunstwerk des Architekten van den Velde sowie der Bildhauer Max Klinger und Constantin Meunier. Es ehrt in modern-antikisierender Formensprache den genialen Erfinder und kulturellen Mäzen Abbe, durch dessen Stiftung auch die Errichtung des benachbarten *Volkshauses* (1902/03) ermöglicht wurde.

Literaturhinweise

- Schillers Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* ist in verschiedenen Ausgaben und auch im Internet (Gutenberg-Projekt) zugänglich.
- Die Tagebücher Harry Graf Kesslers sind über das Gutenberg-Projekt online zugänglich.
- Bauhaus-Archiv Berlin; Stiftung Bauhaus Dessau; Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.)
Bauhaus Reisebuch. Köln 2012.





Umbrüche – Anfänge – Irritationen

Ambivalenzen deutscher Kultur in Weimar

Die Zeit um 1900 ist als Zeit der Umbrüche in allen Lebensbereichen zu verstehen. In Weimar lassen sich exemplarisch für ganz Deutschland die verschiedenen Spielarten im Umgang mit diesen Herausforderungen der Moderne beobachten – und dies, obwohl ihre Auswirkungen hier in der Provinz eigentlich nur sporadisch sichtbar wurden. Hier verdichteten sich die Glanzlichter und Schattenlinien deutscher Kultur zwischen 1880 und 1930 auf besonders prägnante Weise: Die Überschaubarkeit der Stadt mit ihrer reichen kulturellen Infrastruktur führte zu eng geknüpften Netzwerken innerhalb der Eliten. Die soziale und politische Struktur der Residenz- und Garnisonsstadt Weimar mit ihrem dominant konservativen Milieu aus Adel, Beamtschaft, Pensionären und Bürgern war ein günstiger Nährboden für kulturelle Einstellungen, die sich eher an »bewährten« Traditionen ausrichteten als an dem radikal Neuen. Andererseits blieben Weimars Kulturszene und die mäzenatisch aktiven Mitglieder der großherzoglichen Familie offen für innovative Ideen und künstlerische Praktiken. Moderne Künstler sahen Weimar als eine Art »Experimentierfeld«, um fernab der Großstadt Neues erproben zu können. Doch sind die Ambivalenzen der Moderne nicht nur innerhalb verschiedener gesellschaftlicher Gruppierungen, sondern auch bei den einzelnen Akteuren selbst aufzufühlen.

Die Mischung aus Traditionalismus und Liberalität sowie der Mythos Weimars als »heimlicher Kulturhauptstadt« des Reiches hatten auch Elisabeth Förster-Nietzsche in die Stadt gelockt. Die Schwester des Philosophen Friedrich Nietzsche, der seit 1889 geistig umnachtet war, hatte die Pflege ihres Bruders sowie seines Werkes in ihre Regie genommen. Sie war 1896 mit dem von ihr in Naumburg begründeten Archiv sowie ihrem Bruder in die Klassikerstadt übersiedelt, wo sie bis 1935 als Archivleiterin und Gastgeberin residierte. Förster-Nietzsche verstand sich auch als Mäzenin. Sie beförderte das *Neue Weimar* und unterstützte einzelne begabte junge Künstlerinnen, darunter auch Schülerinnen van de Veldes. Führte sie vor 1914 noch ein offenes Haus, im dem sich Nietzsche-Verehrer aller Couleur trafen, wandte sie sich später mehr und mehr der politischen Rechten, schließlich dem italienischen Faschismus und dem Nationalsozialismus zu. Mit Kessler pflegte sie dennoch lebenslangen Kontakt, obwohl die politischen und ästhetischen Ansichten beider Persönlichkeiten stark auseinandergingen.

Die konfliktreiche Beziehung zwischen Tradition und Avantgarde prägte in Weimar auch interne Kunstdebatten

und die Berufungspolitik an der Großherzoglichen Kunstschule. 1913 wurde Richard Engelmann als Leiter der Bildhauerei berufen. Er gehörte in Berlin zum Kreis um die *Berliner Secession*, also zur alsbald gemäßigten Moderne. Der entscheidende künstlerische Durchbruch blieb für ihn jedoch aus. Das große Format und die eher traditionelle Gestaltung vieler seiner bildhauerischen Werke verfehlten den Geschmack derjenigen Künstler, Kunstkritiker und Mäzene, die sich ab 1900 der internationalen Avantgarde vorbehaltlos öffneten. Seinen Ruf nach Weimar verdankte Engelmann vor allem dem damaligen Direktor der Kunstschule, dem eher konservativen Maler Fritz Mackensen. In Engelmanns Denkmal für Wildenbruch lassen sich nicht nur idealisierende Rückbezüge auf die Antike, sondern auch die nationale Begeisterung für den Ersten Weltkrieg erkennen. Somit steht der vergleichsweise modern gestaltete »Marathonkämpfer« zugleich für die traditionellen Werte der spätwilhelminischen Gesellschaft und deren nationale Emphase.

Auch öffentliche Bauprojekte seit den ästhetischen Aufbrüchen in die Moderne sind in diesem Spannungsfeld zu verorten. Exemplarisch stehen sich hier in Weimar der neoklassizistische Neubau des Deutschen Nationaltheaters und die modernen Bauten der Kunst- und Kunstgewerbeschule durch van de Velde gegenüber, die beide zu Beginn des 20. Jahrhunderts errichtet wurden. Diese Ambivalenzen finden sich auch im Denkmalbau der Zeit und lassen dort zugleich die damaligen grundlegend konträren politischen Strömungen erkennen. So repräsentiert etwa das *Denkmal für die Märzgefallenen* von Walter Gropius einen Expressionismus, der sich sonst lediglich in kleinen Fassadendetails Weimarer Häuser finden ließ, und gedenkt dabei zugleich der Opfer rechter Gewalt in einer zunehmend antidemokratisch und reaktionär werdenden Gesellschaft.

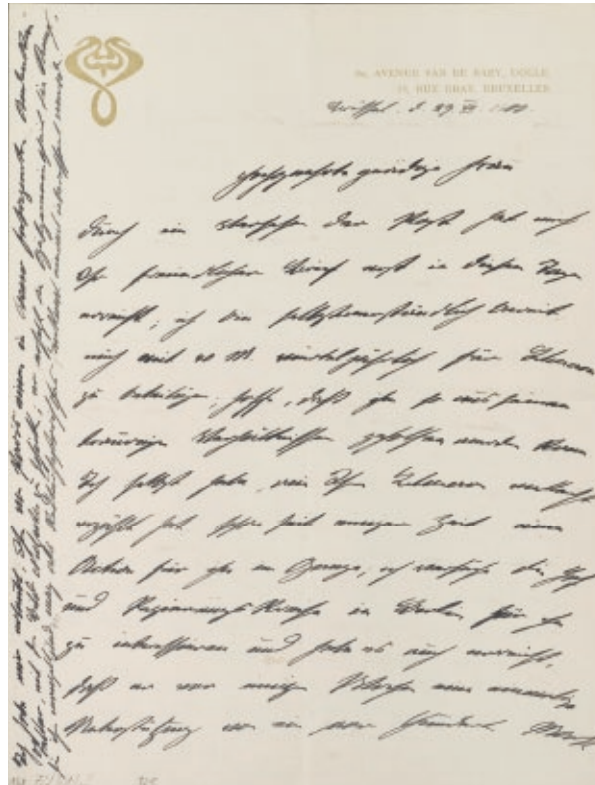
↖ Fotograf unbekannt: Nationaltheater mit Goethe- und Schiller-Denkmal, 1907

»In alter treuer Freundschaft«

»Hochgeehrte liebe Gnädige Frau und Freundin«, »mein lieber Freund« – mit solchen Anreden gingen vom 21. Oktober 1895 bis zum 10. September 1935 etwa 780 Briefe und Postkarten zwischen Naumburg, Weimar, Berlin und anderen Orten hin und her. Diese Korrespondenz zwischen Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche erlaubt exemplarisch tiefe Einblicke in die Kultur Deutschlands und Europas zwischen dem Fin de Siècle und dem Ende der Weimarer Republik.

Kessler war seit seiner Studienzeit vom Philosophen Nietzsche fasziniert, ja von ihm ergriffen. Als aristokratischer Typus mit erlesenem Geschmack, als kunstsinniger Sammler und Förderer der Moderne trennte ihn nahezu alles von dessen Schwester Förster-Nietzsche. Die intelligente Pfarrerstochter, die als Frau nie hatte studieren können, avancierte nach dem Scheitern eigener Lebenspläne zur dominanten Nachlassverwalterin ihres Bruders. Vom Weimarer Nietzsche-Archiv aus steuerte sie bis zu ihrem Tod 1935 maßgeblich die Nietzsche-Rezeption. Ihre Biografien des Bruders und eine dessen Denken tendenziös verfälschende Editions politik prägten ein lange nachwirkendes nationalistisches Nietzsche-Bild.

Kessler konnte dennoch nicht ablassen von der »stadtbekanntes Schwester des weltberühmten Philosophen«. Zu stark war seine innere Bindung zu Nietzsche, mit dem er ein elitäres Verständnis von Kunst und Wissenschaft teilte. Gemeinsam mit der »lieben gnädigen Frau« im Archiv beförderte Kessler vor 1914 das *Neue Weimar* und einige hoch ambitionierte Editionsprojekte von Nietzsches Werken. Er gehörte zur Salonkultur »oben auf dem Silberblick« über der Stadt,



wenngleich seine Besuche in Weimar ab 1918 seltener wurden. Doch Wendungen wie »in aufrichtiger Verehrung und alter treuer Freundschaft ihr gehorsamster Kessler« finden sich noch in den Briefen der späten 1920er-Jahre. Förster-Nietzsche, umworben von Kosmopoliten und Nationalisten, selbst zutiefst konservativ und deutschnational, schätzte Kesslers Esprit und Kunstgeschmack, teilte allerdings nicht dessen politische Ansichten – vor allem nicht das Engagement des Grafen für Völkerversöhnung und Republik nach 1918.

Der Briefwechsel dieser beiden so gegensätzlichen Persönlichkeiten liest sich wie ein Führer durch die weltanschaulichen, politischen und ästheti-

schen Ambivalenzen der deutschen Kultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Doch verlaufen einzelne Konfliktlinien nicht einfach zwischen den Korrespondenzpartnern. Diese selbst wirken auf uns heute widersprüchlich. Den Weltmann Kessler faszinierten avantgardistische Positionen europäischer Kunst ebenso wie Diskurse über Rassenzucht und Elitenbildung. Frau »Oberförster« (wie ihre Gegner gehässig sagten) war rückwärts-gewandt und autoritär, verpflichtete aber den Belgier van de Velde für den Umbau

ihres Archivs und setzte sich für die Bildung junger Frauen ein.

Am 9. November 1935 telegraphierte Kessler aus Paris ans Weimarer Archiv: »aufs tiefste erschüttert durch den Verlust meiner lieben alten Freundin bitte ich mein Beileid entgegen zu nehmen. Harry Kessler.« Am 11. November waren Adolf Hitler und Baldur von Schirach, der damalige *Jugendführer des Deutschen Reiches*, zur Trauerfeier für die Archivherrin in Weimar zugegen. Kessler hingegen starb verarmt und resigniert am 30. November 1937 in Lyon; am 7. Dezember begrub man ihn in Paris. Ums Grab standen nur wenige Freunde – allesamt deutsche Exilanten.

Im Dienste des Nationalen

Vor dem Historischen Friedhof Weimars steht ein griechischer Jüngling, gegürtet nur mit dem Schwert, in idealer, antiker Nacktheit auf seinem Sockel. Umgeben von einem großen Wasserbecken zieht er seine Waffe – die Dynamik der Bewegung ist meisterhaft eingefangen. Man versteht nicht auf Anhieb, dass es sich dabei um ein Dichterdenkmal handelt. Es wurde im April 1915 zu Ehren des Dramatikers Ernst von Wildenbruch, der als Hofpoet der Hohenzollern und Klassikverehrer galt, eingeweiht. Entstanden war es im Geiste des wilhelminischen Nationalismus. Auch sein Schöpfer, der ab 1913 in Weimar lehrende Bildhauer Richard Engelmann, ist meist nur noch Spezialisten bekannt. Doch verdeutlicht die Sockelinschrift bis heute gut, worum es Engelmann ging: »Ich kämpfe nicht, um anzugreifen, sondern um zu verteidigen«. Dieser Vers Wildenbruchs aus einem Poem über den Dichter Theodor Körner, einen »Helden« der Befreiungskriege gegen Napoleon, verweist auf verschiedene Zusammenhänge:

Die Jünglingsfigur spielt vermutlich auf die Schlacht bei Marathon im Jahre 490 v. Chr. an, wo sich die Griechen gegen die Perser verteidigten. Wildenbruch aktualisierte diese Figur und setzte sie als Erinnerung der deutschen Verteidigung gegen das napoleonische Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Der Jüngling Körner und andere gefallene Freiwillige galten als »Märtyrer der deutschen Sache«. Als ab 1914 in der deutschen Propaganda der Erste Weltkrieg zum Verteidigungskrieg gegen eine »Welt von Feinden« stilisiert wurde, appellierte man erneut an die Opferbereitschaft der Jugend.

Der im Denkmal geehrte Dichter Wildenbruch, selbst Reserveoffizier



im Einigungskrieg 1870/71, hatte in zahlreichen seiner Werke Lob auf das regierende Kaiserhaus gesungen. Wichtige Ereignisse der preußisch-deutschen Geschichte, nicht zuletzt die Befreiungs- und Einigungskriege (1813–1815, 1864–1871), gestaltete er in populären Dramen und Gedichten. Wohnhaft in Berlin, pflegte Wildenbruch lebenslang enge Beziehungen nach Weimar, das er 1900 zu seinem Alterssitz erkor. 1913 fiel in Weimar die Entscheidung, dem 1909 verstorbenen Wildenbruch ein Denkmal zu setzen. Die Idee existierte zwar schon länger, doch dürfte das deutschlandweite Gedenken zur 100-Jahrfeier der Befreiungskriege einen aktuellen Anstoß gegeben haben. Das Denkmalkomitee aus Professoren der Großherzoglichen Kunstschule und Weimarer Würdenträgern entschied sich gegen einen figürlichen Entwurf, wie man ihn in den Denkmälern der Klassiker in Weimar realisiert hatte. Es wünschte ein symbolisches Denkmal für den wilhel-

minischen Dichter, den seine Bewunderer als streitbaren Geist für die edelsten Werte im nationalen Sinne apostrophiert hatten.

Engelmanns gestalterisch durchaus moderner Jüngling verbindet zugleich Griechenlandsehnsucht, kulturkritische Distanz zur Moderne und nationale Begeisterung, wie sie für Wildenbruch selbst, aber auch für andere Bildungsbürger in Weimar typisch waren. Seine Einweihung im April 1915 nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges machte das Monument zum Kriegerdenkmal in doppeltem Sinne. Dieser militaristische Kontext war in der DDR 1976 vermutlich auch der Grund für die Entfernung des Denkmals, das aber seit 1995 wieder zu sehen ist.

Gedenken an Helden und Kämpfer

Die Ambivalenzen der Kultur lassen sich in Weimar – wie in vielen anderen Städten – auch an den differenten Erinnerungskulturen nach dem Ersten Weltkrieg deutlich machen. Dafür stehen beispielhaft zwei Denkmäler, die gegensätzlicher kaum sein könnten: die im November 1921 eröffnete Kriegergedächtnishalle am Eingang des Historischen Friedhofs und das 1922 eingeweihte Märzgefallenen-Denkmal von Walter Gropius, das berühmte *Denkmal für die Märzgefallenen*.

Bei dem städtischen Erinnerungsort für die 1341 Weimarer Gefallenen des Ersten Weltkriegs handelt es sich um die Umwidmung eines älteren Gebäudes. Ursprünglich als Begräbniskapelle errichtet, verlor das Gebäude 1906 mit dem Bau der neuen Friedhofshalle seine Funktion. Im Zuge des Umbaus 1921 wurden ein Eisernes Kreuz, die Jahreszahlen »1914–1918« sowie die Tor-Inschrift »Den Gefallenen der Stadt Weimar« ergänzt. Die Halle wurde zum offiziellen Gedenkort an die Kriegsoffer. Im heute nicht mehr zugänglichen Innern tragen sechs Wandtafeln die Namen aller Toten. Seitliche Inschriften verleihen dem Kriegsoffer einen höheren Sinn (»Niemand hat größere Liebe, denn die, dass er sein Leben lässt für seine Freunde«, Johannes-Evangelium 15/13) und appellieren an die Überlebenden, der Toten ehrend zu gedenken (»Wir suchen noch immer die menschlichen Ziele. Drum ehret und opfert, denn unser sind viele.«, Conrad Ferdinand Meyer, *Chor der Toten*). Dies entsprach ganz dem deutsch-nationalen Zeitgeist, der die Gefallenen als Helden stilisierte. Mittig in der Apsis steht das Bildwerk *Heldenglaube* des stilistisch traditionellen Bildhauers Josef Heise. Ein als germanischer Krieger gewandeter Jüngling kniet dort, gestützt auf



sein Schwert, frontal auf den Betrachter blickend – er wirkt wie ein trotziger Verteidiger der »deutschen Sache«.

Heise war auch beteiligt an einem Wettbewerb, den schließlich Walter Gropius für sich entscheiden konnte. Das Weimarer Gewerkschaftskartell hatte 1921 den Bau eines Denkmals für acht während des Kapp-Putsches (15. März 1920) getötete Arbeiter ange-regt. Dieser Aufstandsversuch rechter Kräfte gegen die junge Republik war im Generalstreik der Arbeiter und durch die Dienstverweigerung zahlreicher Beamter schnell zusammengebrochen, doch forderte er auch in Weimar Todesopfer.

Unverkennbar standen Gropius bei seinem Entwurf die kristallinen Architekturphantasien des Expressionismus Pate, die auch Lyonel Feiningers Titelholzschnitt des ersten Bauhaus-Programms prägen. Gropius selbst verstand sein Werk als »Blitzstrahl aus dem Grabesboden als Wahrzeichen des lebendigen Geistes«. Hier stehen also nicht die Gefallenen des Weltkriegs im Mittelpunkt, sondern die Verteidiger der jungen Demokratie. Dieses Denkmal wurde 1934/35

von den Nationalsozialisten zerstört und 1946 nahezu original rekonstruiert.

So unterschiedlich beide Erinnerungszeichen auch erscheinen mögen, so ist ihnen doch einiges gemeinsam. Sie behaupten, dass die Kämpfer nicht umsonst gestorben seien, und verleihen deren »Opfertod« damit nachträglich Sinn. Damit einher geht die Verpflichtung der Überlebenden, den »Auftrag der Toten« zu vollenden. Die Ziele jedoch unterscheiden sich: Die einen sollen für ein neues, starkes, nationales Deutschland kämpfen, die anderen für den Sieg der Ideale der Demokratie.

Weiterführende Hinweise zu »Ambivalenzen deutscher Kultur in Weimar«

Themen für den Unterricht

Fragen nach der »Brüchigkeit« von Individuen, den Ambivalenzen in Kultur und Gesellschaft lassen sich mit verschiedenen Themenbereichen verknüpfen:

- Memorialkultur, insbesondere Totengedenken
- normative Ausprägungen von Bildung und Kultur
- Spannungsfeld Tradition und Moderne
- Geschichte von Nation und Nationalismus

Weitere Exkursionstipps

- **Ehemaliges Nietzsche-Archiv, Humboldtstraße 36**
Eine kleine Ausstellung zeigt die wechselvolle Geschichte des Nietzsche-Archivs (1897–1945). Neben der historischen Villa steht die (nicht zugängliche) *Nietzsche-Gedächtnishalle* (Richtfest 1938), die nie fertiggestellt wurde. Das Gebäudeensemble ist ein Beispiel dafür, wie nahe sich ästhetischer Traditionalismus und Avantgarde, konservative Politik und deren nationalsozialistische Radikalisierung zwischen 1900 und 1945 gewesen sind.
- **Weg durch die Humboldt- und Cranachstraße**
In den Straßen unterhalb des ehemaligen Nietzsche-Archivs befinden sich zahlreiche repräsentative Wohnhäuser. Viele stammen von dem Weimarer Architekten Rudolf Zapfe und dokumentieren die Offenheit des ortsansässigen Bürgertums für ästhetische Innovationen der Architektur um 1900. Doch hat der »gute Geschmack« viele nicht davon abgehalten, sich höchst problematischen Politikoptionen zu öffnen.
- **Ehemaliger Marstall (heute Thüringisches Hauptstaatsarchiv), Kegelplatz 1**
Der 1873–78 erbaute Großherzogliche Marstall beherbergt seit 1951 das Thüringische Hauptstaatsarchiv. Das Gebäude besitzt eine wechselvolle Geschichte als Gründungsort des Landes Thüringen (1920), Gestapo-Zentrale und -Gefängnis (1939–45) und örtliche Zentrale des sowjetischen Geheimdienstes NKWD (1945–51). Es ist damit ein sprechender Schauplatz der politischen und moralischen (Um-)Brüche des letzten Jahrhunderts.

Literaturhinweise

- Thomas Föhl
Von Beruf Kulturgenie und Schwester. Harry Graf Kessler und Elisabeth-Förster-Nietzsche. Der Briefwechsel 1895–1935. Weimar 2013
- Materialien und Medien zur Weimarer Republik im Online-Portal LeMO – Lebendiges Museum Online (www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik).
- Avantgardistische Seiten der Klassikerstadt lassen sich gut mit dem Tourentipp »Weimarer Moderne« erkunden (www.klassik-stiftung.de/tourentipps).



- Literatur** bauhaus-archiv Berlin; Stiftung Bauhaus-Dessau; Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.) Bauhaus-Reisebuch. Köln 2012.
- Büttner, Ursula**
Weimar. Die überforderte Republik 1918–1933. Stuttgart 2008 [auch: Bonn 2008; Schriftenreihe Band 729 der Bundeszentrale für politische Bildung].
- Bothe, Rolf; Hahn, Peter; Tafel, Hans Christoph von** (Hrsg.)
Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ostfildern-Ruit 1994.
- Fähnders, Walter**
Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar 2010 (2. Aufl.).
- Föhl, Thomas**
Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstils. Weimar 2010.
- Föhl, Thomas u. Neumann, Antje** (Hrsg.)
Henry van de Velde in Weimar. Das Haus unter den hohen Pappeln. München 2003 (3. Aufl.).
- Föhl, Tomas u. Siebenbrodt, Michael u.a.**
Bauhaus-Museum. München, Berlin 2015 (5. Aufl.).
- Haupt, Sabine u. Würffel, Stefan Bodo** (Hrsg.)
Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008.
- Henze, Hannelore u. Schmidt, Doris-Annette**
Der Historische Friedhof in Weimar. Ein Rundgang. Jena 2005.
- Kerbs, Diethart u. Reulecke, Jürgen** (Hrsg.)
Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933. Wuppertal 1998.
- Kroll, Frank-Lothar**
Geburt der Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur vor dem Ersten Weltkrieg. Berlin-Brandenburg 2013 [auch bei den Landeszentralen für politische Bildung erschienen].
- Mix, York-Gothart** (Hrsg.)
Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890–1918. München 2000 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7).
- Nitschke, August u.a.** (Hrsg.)
Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930. Reinbek 1990.
- Pöthe, Angelika**
Fin de Siècle in Weimar. Moderne und Antimoderne 1885–1918. Köln, Weimar, Wien 2011.
- Stiftung Weimarer Klassik** (Hrsg.)
Das Nietzsche-Archiv in Weimar. München, Wien 2000 (Hausmonographie der Klassik Stiftung Weimar).
- Tesch, Christoph u. Völkel, Ulrich** (Hrsg.)
kleines lexikon bauhaus weimar. Weimar 2010.

Herausgeber

Klassik Stiftung Weimar
Referat Forschung und Bildung

Konzeption und Redaktion

Elke Kollar

Texte

Justus H. Ulbricht

Lektorat

Thorsten Tynior

Fotografien

Klaus G. Beyer (S. 11),
Alexander Burzik (S. 6),
Roland Dreßler (S. 4),
Jens Hauspurg (S. 8, 14),
Louis Held (S. 2, 3, 5),
Olaf Mokansky (S. 12, 18),
Renno (S. 15, 16),
Klassik Stiftung Weimar, Fotothek.

Gestaltung

Goldwiege | Visuelle Projekte, Weimar

© Klassik Stiftung Weimar 2015

© für *Tanzende* von Ludwig von Hofmann

bei VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Klassik Stiftung Weimar

Information

Referat Forschung und Bildung

Burgplatz 4 | 99423 Weimar

TEL +49 (0) 36 43 | 545-561

FAX +49 (0) 36 43 | 545-569

forschung.bildung@klassik-stiftung.de

www.klassik-stiftung.de