

ACHIM PREISS / KLAUS-JÜRGEN WINKLER

WEIMARER KONZEPTE

1860

GROSSHERZOGLICH SÄCHSISCHE KUNSTSCHULE

1870

DIE KUNST-

1880

UND BAUHOCHSCHULE

1890

1860-1995

1900

GROSSHERZOGLICH SÄCHSISCHE KUNSTGEWERBESCHULE

1910

GROSSHERZOGLICH SÄCHSISCHE HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNST

1920

STAATLICHES BAUHAUS

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNST

HOCHSCHULE FÜR HANDWERK UND BAUKUNST

1930

HOCHSCHULE FÜR BAUKUNST, BILDENDE KUNST UND HANDWERK

1940

HOCHSCHULE FÜR BAUKUNST UND BILDENDE KUNST

1950

HOCHSCHULE FÜR ARCHITEKTUR

HOCHSCHULE FÜR ARCHITEKTUR UND BAUWESEN

1960

1970

1980

VDG

1990

ARCHITEKTUR

DESIGN

KUNST

BAUWESEN

INFORMATIK

Achim Preiß / Klaus-Jürgen Winkler
WEIMARER KONZEPTE

Achim Preiß
Klaus-Jürgen Winkler

WEIMARER KONZEPTE

*Die Kunst- und Bauhochschule
1860-1995*

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Weimar 1996

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Preiss, Achim:
Weimarer Konzepte : die Kunst- und Bauhochschule
1860-1995 / Achim Preiss ; Klaus-Jürgen Winkler. -
Weimar : VDG, Verl. und Datenbank für
Geisteswiss., 1995
E-Book ISBN: 978-3-95899-062-3
NE: Winkler, Klaus-Jürgen:

© VDG [Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften](#) Weimar 1996
Layout id, Weimar
Alle Rechte vorbehalten.

INHALT

Inhalt	5
Achim Preiss	
Hochschulen in Weimar	13
Zuvor	13
Die Großherzoglich-Sächsische Kunstschule 1860-1918	15
Das Kunstgewerbliche Seminar 1902-1907	
Die Großherzogliche Kunstgewerbeschule 1907-1918	24
Das Staatliche Bauhaus 1919-1925	33
Die Hochschule für bildende Kunst 1921-1930	37
Die Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst 1926-1930	38
Die Staatliche Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk 1930-1942	
Die Staatliche Hochschule für bildende Kunst und Baukunst 1942-1945	40
Die Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst 1946-1950	43
Die Hochschule für Architektur 1950-1954	
Die Hochschule für Architektur und Bauwesen 1954-1990	46
Zuletzt	52
Klaus-Jürgen Winkler	
Kommentierte Dokumentation	55
Großherzoglich-Sächsische Kunstschule 1860-1910	
Großherzoglich-Sächsische Kunsthochschule 1910-1919	57
CARL ALEXANDER, GROSSHERZOG VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH	
Mein Kunst-Glaubensbekenntnis nach der Münchener Reise 1858	59
CARL ALEXANDER	
Gründung und Finanzierung der Kunstschule	60
DR. OTTO VON SCHORN	
Über die Hilfsmittel, welche sich in Weimar für die gedeihliche Entwicklung einer Kunstschule darbieten	60
DR. OTTO VON SCHORN	
Bericht über die Einrichtung und Wirksamkeit der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule bis zum 1. April 1861	62
DR. OTTO VON SCHORN	
Über die Einrichtung und den Stand der Sächsischen Kunstschule zu Weimar	63

THEODOR HAGEN Brief an Carl Alexander am 12. Februar 1876	65
THEODOR HAGEN Reisebericht für Carl Alexander, März 1876	66
THEODOR HAGEN/FRANZ ARNDT Bericht an den Großherzog Carl Alexander, 30. Mai 1879	67
THEODOR HAGEN/FRANZ ARNDT Bericht an den Großherzog Carl Alexander 1879 (o.D.)	69
SCHULTE VOM BRÜHL (?) Die bildende Kunst in Weimar	71
FRANZ ARNDT Von der Weimarer Kunstschule	73
HOFMARSCHALLAMT Brief an Direktor Professor Hagen	75
ALBERT BRENDEL/DR. VON BAMBERG Bericht an den Großherzog Carl Alexander	76
DR. VON BOJANOWSKI Die Weimarische Kunstschule vom 1. Oktober 1860 bis 1. Oktober 1885	78
GRAF EMIL VON GÖRTZ/HERMANN ARNOLD Bericht an den Großherzog Carl Alexander 1. Quartal des Schuljahres 1885/86	83
Brief Carl Alexanders an Stanislaus Graf Kalckreuth	84
PHILIPP FRANCK Die Kunst in Weimar	84
HANS OLDE Bericht des Direktors, 1. Oktober 1910	86
FRITZ MACKENSEN Bericht des Direktors, 8. April 1911	87
Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerberbeschule 1907-1915 Kunstgewerbliches Seminar 1902-1906	89
BRUNO EELBO Bericht über die dreijährige Tätigkeit der Großherzoglich-Sächsischen Zentralstelle für Kunstgewerbe 1881-1884	91
HENRY VAN DE VELDE Brief an Geheimrat von Wurmb 21. Juli 1903	95
HENRY VAN DE VELDE Brief an Großherzog Wilhelm Ernst Dezember 1904	96
HENRY VAN DE VELDE Bericht an den Großherzog Wilhelm Ernst 8. Oktober 1907 (korrigierter Entwurf)	96
HENRY VAN DE VELDE Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen	100
Kunstaussstellungen. Museum am Karlsplatz	100
HENRY VAN DE VELDE Kunst und Industrie	102

Vertrag des Großherzoglichen Staatsministerium mit Henry van de Velde, 14. März 1908	104
HENRY VAN DE VELDE Zweiter Jahresbericht der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule zu Weimar 1909/1910	105
HENRY VAN DE VELDE Denkschrift an den Großherzog Wilhelm Ernst, 31. März 1910	106
FRITZ HELLWAG Die Großherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar. Direktion: Henry van de Velde	108
HENRY VAN DE VELDE Denkschrift über die künftige Einrichtung der Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule, 3. Februar 1912	111
HENRY VAN DE VELDE Stellungnahme zu seinem Weggang aus Weimar Oktober 1915	113
Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1925	121
WALTER GROPIUS Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk, Januar 1916	123
SLEVOGT Großherzogliches Staatsministerium, Departement des Innern Stellungnahme zu den Vorschlägen von Walter Gropius, 1. Mai 1916	124
WALTER GROPIUS Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919	125
WALTER GROPIUS Brief an den Ausschuß der Studierenden an der TH Berlin-Charlottenburg, 15. Juli 1919	126
WALTER GROPIUS Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses, Juni 1919	127
HANS POELZIG Brief an die Staatsregierung des Freistaates Sachsen-Weimar-Eisenach, 20. Januar 1920	129
WALTER GROPIUS Referat auf der Kunstschulkonferenz am 17.-19. November 1921 in Weimar	129
WALTER GROPIUS Umlauf an den Meisterrat, betreffend Professorentitel, 21. April 1922	130
WALTER GROPIUS Erklärung wegen Meinungsverschiedenheiten am Bauhaus, 3. Februar 1922	131
OSKAR SCHLEMMER Manifest zur Bauhausausstellung 1923, Februar 1923	132
WALTER GROPIUS Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses	133
JOSEF ALBERS Historisch oder jetztig	139
WILHELM WAGENFELD Handwerk und Gegenwart	141
HANNS HOFFMANN Das Kunstwerk unserer Zeit	141

MARCEL BREUER FORM – FUNKTION	142
WALTER GROPIUS Die bisherige Arbeit des Staatlichen Bauhauses, 20. März 1924	143
WEIMARER KUTURRAT Protokoll zur Frage Staatliches Bauhaus und Staatliche Hochschule für bildende Kunst	147
DIE MEISTER DES STAATLICHEN BAUHAUSES WEIMAR Erklärung der Auflösung des Bauhauses. Offener Brief, 26. Dezember 1924	149
WALTER GROPIUS Grundsätze der Bauhausproduktion	149
Staatliche Hochschule für bildende Kunst 1921–1930	153
Leitsätze der Kundgebung für Erhaltung der alten Kunstschule	155
Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar (Studienführer)	156
DIREKTION DER STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNST Bericht für das Schuljahr 1921/22, 14. November 1922	157
HUGO GUGG (?) Die Kunstschule	160
RICHARD ENGELMANN Brief an Hans Poelzig, 28. April 1924	163
DIREKTION DER STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNST Bericht für das Schuljahr 1. April 1925/26 [o.D.]	164
Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst 1926–1930	167
OTTO BARTNING Konzeption für die Weiterentwicklung der Hochschulen, Berlin, 28. Februar 1925	169
VERTRAG Otto Barning mit der Thüringischen Landesregierung – Anlage A, Juni 1926	171
OTTO BARTNING Aufgabe der Hochschule	173
OTTO BARTNING Vortrag über Ziel und Aufbau der Staatlichen Bauhochschule Weimar, 2. Februar 1928	174
OTTO BARTNING Stellungnahme an das Thüringer Volksbildungsministerium Weimar, 20. Februar 1930	179
Staatliche Hochschulen für Baukunst, bildende Künste und Handwerk 1930–1942 Hochschule für Baukunst und bildende Künste 1942–45	181
Bericht über den Neuaufbau der vereinigten Lehranstalten in Weimar, 24. März 1930	183
HANS WERTHER Die Bauhochschule Weimar	184
PAUL SCHULTZE-NAUMBURG Ansprache zur Einweihung der umgestalteten Lehranstalten, 10. November 1930	185

EGON ROEMER Kunsterziehung in Weimar	189
PAUL SCHULTZE-NAUMBURG Rede zur Wiedereröffnung der Staatlichen Hochschulen für Baukunst, bildende Künste und Handwerk, 26. Oktober 1932	191
STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR BAUKUNST Einleitung zum Studienführer (nach 1933)	194
Vorlage für das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Betr. Anerkennung der Staatlichen Hochschule für bildende Künste und der Staatlichen Hochschule für Baukunst durch das Reich, 6. April 1936	195
RUDOLF ROGLER Denkschrift zur Neuordnung der Hochschule, 27. November 1940	196
Studienordnung Herbst 1944 Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Künste Weimar, Abteilung Baukunst	197
GERHARD OFFENBERG Memoiren 1942-1947	198
Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Künste 1946-1950	203
HERMANN HENSELMANN Reorganisationsplan für die Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar	205
HERMANN HENSELMANN Brief an Prof. Ewald Mataré, Buderich, 25. April 1946	206
MILA HOFFMANN-LEDERER Bauhaus und neue Kunsthochschule. Aufbau einer Kunsthochschule aus dem Geiste unserer neuen Zeit	207
MARSCHALL W. SOKOLOWSKI Befehl des Obersten Chefs der SMA und Oberkommandierenden der Sowjetischen Besatzungstruppen in Deutschland Nr. 188, Berlin, 1. Juli 1946	209
HERMANN HENSELMANN Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar. Ziele der Hochschule	209
HERMANN HENSELMANN Rede zur Eröffnung der Hochschule, 24. August 1946	211
KONZEPT Umbildung zur „Hochschule für Bauwesen“, (o.D.,1950)	222
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK, MINISTERIUM FÜR VOLKSBILDUNG Beschluß über die Überführung der Staatlichen Hochschule für Baukunst und Bildende Künste Weimar aus dem Bereich des Ministeriums für Volksbildung in den des Ministeriums für Aufbau der Deutschen Demokratischen Republik, 23. März 1950	224
FRITZ DÄHN Stellungnahme zu Presseinformationen über die Hochschule, 13. Mai 1950	224

Hochschule für Architektur 1950–1954	
Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1954–1968	227
OTTO ENGLBERGER Vom Entwerfen	229
LEHRSTUHL FÜR BAUGESCHICHTE Praktische Anregungen für die kommende Theoretische Konferenz	231
SIEGFRIED TSCHIERSCHKY Die Bedeutung der Einheit von Architektur, Plastik und Malerei für die Entwicklung einer neuen deutschen Architektur.	232
OTTO ENGLBERGER Rede zur Festveranstaltung anlässlich seiner Einführung in das Amt des Rektors am 7. Februar 1954	235
OTTO ENGLBERGER Die Durchdringung der materiellen und geistigen Produktion in der Architektur	238
OTTO ENGLBERGER Rede zur Rektoratsübergabe am 18. September 1957	240
KONRAD WERNER SCHULZE Notizen zur politischen Zielsetzung der 100-Jahr-Feier der Hochschule	241
KARL-HEINZ HÜTER Über den Stand, die Probleme und die Aufgaben der Erforschung der Hochschulgeschichte	242
HERBERT LETSCH Zur Frage des Klassencharakters der Bauhausdoktrin	243
GUSTAV BATEREAU Rechenschaftsbericht des scheidenden Rektors anlässlich der Rektoratsübergabe, 23. Oktober 1963	243
LUDWIG KÜTTNER Ästhetik und Kybernetik. Zu einigen naturwissenschaftlichen Grundlagen der Architektur-Ästhetik aus der Sicht der Kybernetik. Ein Versuch	245
Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1969–1990	247
ARBEITSGRUPPE Thesen zum Modell einer Sektion Bildende Kunst an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar	249
CHRISTIAN SCHÄDLICH Die Neugestaltung der Architekturausbildung im Verlaufe der 3. Hochschulreform an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar	250
KARL-ALBERT FUCHS Die Stellung des Bauhauses in der Geschichte und die Bedeutung seines Erbes für die entwickelte sozialistische Gesellschaft	252
BERND GRÖNWALD Gropius' Werk für heute und morgen nutzen	255
KARL-ALBERT FUCHS Rede des ausscheidenden Rektors zur Investitur, 14. Januar 1983	257
BERND GRÖNWALD/GERD ZIMMERMANN (IN ZUSAMMENARBEIT MIT ANDEREN WISSENSCHAFTLERN) Die DDR-Architektur nach 1986 – Entwicklungszusammenhang und Ausblick auf eine qualitativ neue Etappe in der Durchsetzung der „Grundsätze für die sozialistische Entwicklung von Städtebau und Architektur in der DDR“	260

INHALT	11
JOACHIM BACH Wissenschaftlich-technischer Fortschritt und Stadtentwicklung	262
HANS GLISSMEYER Rede des scheidenden Rektors zur Investitur, 7. Juli 1989	265
Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar - Universität - seit 1991/92	269
GERD ZIMMERMANN Das Andere Bauhaus. Perspektiven der HAB	271
OLAF WEBER Das „Weimarer Modell“	274
LUCIUS BURCKHARDT In der Tradition des Bauhauses Neue Kunst- und Designstudiengänge in Weimar	277
LUCIUS BURCKHARDT Ansprache zur Eröffnung der Fakultät Gestaltung	278
Anhang Übersicht der Lehrstühle	281
Register	299

ACHIM PREISS

HOCHSCHULEN IN WEIMAR

ZUVOR

An der Weimarer Bildungseinrichtung, die sich zur Zeit noch Hochschule für Architektur und Bauwesen nennt, ist es Tradition, keine zu haben. Seit der Gründung, die allgemein und ohne Berücksichtigung vorlaufender Schulformen 1860 datiert wird, fanden 11 Namenswechsel statt (der zwölfte ist in Vorbereitung), hinter denen sich eine noch größere Anzahl grundsätzlicher Richtungsänderungen in der künstlerischen und didaktischen Auffassung verbergen.

Eine Folge davon war, daß in den 140 Jahren des Bestehens dieser eher überschaubar kleinen Einrichtung hunderte von Künstlern, Architekten, Kunstgewerblern und Ingenieuren tätig waren, deren Engagement im Durchschnitt nur wenige Semester dauerte. Dadurch ergibt sich die paradoxe Situation, daß in Weimar wie an keinem anderen Ort Kulturgeschichte gemacht wurde, die allerdings ohne jeden maßgeblichen Einfluß auf die lokalen Traditionen geblieben ist. Es handelt sich also um die geschichtsträchtigste, und zugleich geschichtsloseste deutsche Kunstschule und damit auch um die deutscheste.

Ein weiteres Paradoxon stellt dar, daß diese Entwicklung zufällig oder, für den Liebhaber pathetischer Formulierungen, schicksalhaft war, da sie trotz ihrer Stetigkeit dennoch keinem Plan folgte. Die Begründungen für den nahezu simultanen Auf- und Abbau kultureller Ideengebäude sind zwar zu jeder Zeit ähnlich, waren aber zu keiner Zeit verabredet.

Die bekanntesten Architekten und Künstler, die in Weimar gastierten, können leicht an der Kürze ihrer Aufenthalte erkannt werden, eine Ausnahme bildet in diesem Falle nur Henry van de Velde, der es immerhin auf 13 Jahre und fünf ausgeführte Bauwerke in Weimar brachte. Gerade die international renommiertesten Gestalter waren offensichtlich sensibel genug, zu ahnen, daß ihnen hier nicht viel Zeit bleibt, was vielleicht ihren Ehrgeiz erklärt, schnell eine möglichst radikale und öffentlich wirksame Formulierung ihrer Ideen zu finden. Damit schufen sie aber auch fast jedesmal das Motiv ihrer Kündigung oder Vertreibung.

Weimar wurde somit zu einer Produktionsstätte künstlerischer Ideen und Konzepte, die aber erst durch die Verwirklichung andernorts geschichtliche Bedeutung erlangten. Wie die meisten Paradoxien erlauben auch die Weimarischen eine positive und eine negative Sicht. Sicherlich zählt es zu den guten Seiten, daß sich zu keiner Zeit eine Alleinherrschaft der Greise etablieren konnte, die zu einer Hemmung des Fortschritts geführt hätte. Dagegen steht aber der intensive Verschleiß menschlichen und innovativen Potentials, der oft genug mit einschneidenden und bitteren persönlichen Konsequenzen für die Betroffenen verbunden war. Aus deren Perspektive nimmt sich der Ruf Weimars als kulturelle Weltstadt besonders

ungerecht aus, da man hier erst nach dem nationalen oder internationalen Erfolg der Künstler deren Verdienste auch für Weimar reklamierte. Der große Kulturparasit Weimar reiht eben frei von jeder traditionellen Verpflichtung auch die auf das brutalste Vertriebenen nachträglich wieder in seine Ahnengalerie ein, sobald deren auswärts erbrachte Leistungen es opportun erscheinen lassen. Ein signifikantes Beispiel mag die intensive Bauhaus-Verehrung sein. Auch hier erweist sich die kleine Stadt als spätere Profiteurin des Weltruhms der klassischen Moderne, trotz intensiver Bemühungen diese Bewegung seinerzeit zu eliminieren. So wird der Eindruck erweckt, als wenn hier eine besondere Förderung der Künste gepflogen würde, was allerdings auf die Bereiche der bildenden Kunst und Architektur kaum zutrifft.

Diese Janusköpfigkeit der Weimarer Situation wird verdeckt durch den Ruf einer vermeintlich großen kulturellen Tradition sowie durch die pittoreske Erscheinung von Stadt und Land, die auch von fast allen Bildkünstlern, die hier Revue passierten, festgehalten wurde. Manchmal erscheint diese altertümliche und bürgerlich-biedere Lieblichkeit wie eine bewußte Irreführung und Ablenkung jeden Verdachts – eine nahezu perfekte Unschuldinszenierung.

Damit wird auch deutlich, daß die vorliegende Geschichte weniger aus dem Interesse entstanden ist, eine bloße Auflistung der Erfolge zu liefern, die in den letzten Jahrzehnten ja auch deutlich abgenommen haben. Der Schwerpunkt liegt vielmehr auf den Konfliktsituationen, die hier kurz beschrieben und kommentiert vorgestellt werden.

Eine wissenschaftliche Abhandlung ist es nicht, sondern eine Montage aus Archivalien, die zum Teil hier erstmals veröffentlicht sind, und einem essayistischen Kommentar, der die Ereignisse zusammenfaßt und wertet, statt sie auszubreiten und detailliert zu analysieren. Dazu kommt noch ein Register der Lehrgebiete und ihrer professoralen Vertreter und Vertreterinnen, die Auflistung der Schüler- und Mitarbeiterschaft unterblieb, um den vorgegebenen Rahmen nicht zu sprengen. Eine weitere Unterlassungssünde betrifft die Leistungen der Ingenieurwissenschaften, die hier wegen mangelnder Kompetenz der Autoren keine ausreichende Darstellung und Würdigung erfahren konnten, obwohl diese Disziplinen die Entwicklung der Hochschule in den letzten drei Jahrzehnten entscheidend bestimmt haben.

Die auch graphisch voneinander unterschiedenen Teile des Buches hängen nur lose zusammen, was seinen Grund in der Entstehungsgeschichte dieser Schrift hat. Klaus-Jürgen Winkler, geb 1943, unterrichtet seit 1976 Architekturgeschichte in Weimar und ist einer der führenden Bauhausforscher, der sich um die Wiederbelebung dieses Themas in der DDR verdient gemacht hat. Die Quellensammlung und -edition sowie die Register sind seine Arbeit. Achim Preiß übernahm die Rolle des Kommentators. Er stammt aus dem Westen, wo er 1956 geboren wurde und eine kunsthistorische Ausbildung in Bonn und Wuppertal absolvierte, bevor er 1993 als Architekturhistoriker nach Weimar kam. Es handelt sich also um den Probelauf einer Zusammenarbeit zweier Autoren, die schon aufgrund ihrer Biographien und gerade bei diesem Thema nicht einer Meinung sein können.

Daher haben wir uns auf dieses additive Verfahren geeinigt, die Geschichte der Hochschule in Weimar wird also zweimal erzählt, einmal anhand der Quellenlage, die von einem ortskundigen Weimarprofi zusammengestellt wurde, und zum anderen als Meinungsbild, das keinen Anspruch auf Verbindlichkeit erhebt, da es

hauptsächlich von den Navigationsschwierigkeiten eines Neulings geprägt ist. So haben die Leserinnen und Leser die freie Wahl des Umgangs mit diesem Buch.

Vor dem Einstieg in die Materie gilt es noch dem Thüringschen Hauptstaatsarchiv in Weimar für die Veröffentlichungserlaubnis seiner hier aufgenommenen Quellen zu danken. Frau Eichert vom Hochschularchiv hat uns aktiv bei unseren Recherchen unterstützt, Frau Grau mühte sich mit der Erfassung der Manu- und Typoskripte ab, beiden gebührt unser Dank. Wichtige Anregungen erhielten wir außerdem von Herrn Prof. Dr. Christian Schädlich, dem wir ebenso verpflichtet sind wie Herrn Claus Pias, der das Lektorat übernahm.

DIE GROSSHERZOGLICH-SÄCHSISCHE KUNSTSCHULE 1860-1918

Die Kunstschule war nicht die erste kunstpädagogische Einrichtung in Weimar. Bereits seit 1775 existierte eine „freie Zeichenschule“, die auf Betreiben des Unternehmers und Geheimsekretärs Friedrich Justin Bertuch und mit Unterstützung der Großherzogin Anna Amalia eingerichtet worden war. Bertuch berief seinen Freund, den Frankfurter Künstler Georg Melchior Kraus, als ersten Schulleiter. Als Urheber des Plans einer künstlerischen Volksschule folgte er damit einem aufgeklärten Bildungsziel, wie es zur gleichen Zeit zum Beispiel auch von Humboldt in Berlin formuliert worden war. Ein freies, nicht obligatorisches Bildungsangebot, dessen Kosten vom Hof getragen wurde, sollte das allgemeine Bildungsniveau anheben, besondere künstlerische Talente in der Bevölkerung finden und fördern helfen, das heimische Gewerbe durch die Vorgaben einer qualifizierten künstlerischen Anleitung verbessern und konkurrenzfähiger machen.

Bekanntlich nahmen in den ersten Jahren nicht nur Bürger allen Alters und jeder Herkunft an den Bildungsbemühungen teil, sondern auch eine Reihe von Höflingen und Adligen. Hier überschneidet sich also das aufgeklärte Bildungsprogramm mit den Gewohnheiten der italienischen und französischen Fürstenhöfe, deren Mitglieder seit dem 16. Jh. gerne künstlerisch dilettierten und sich darin von bekannten Künstlern unterweisen ließen. Sicherlich sind die Berichte von der Arbeit der Zeichenschule nachträglich glorifiziert, in denen von einer standesübergreifenden Einträchtigkeit der Schülerschaft und echten volkstümlichen Nutzung der Schule jenseits der Schulpflicht gesprochen wird. Man möge dem Absolventen und Aktivisten einer deutschen Hochschule verzeihen, wenn er den kritischen Verstand beiseite läßt und hier ein gelungenes Gegenbeispiel des aktuellen deutschen Bildungskrampfs projiziert. Immerhin ist Johann Wolfgang Goethe hier Schüler und Lehrer für Anatomie und so in doppelter Hinsicht erfolgreich gewesen, ohne daß ihm die moderne Bildungspolitik und -bürokratie „helfende“ Hände gereicht hätte.

Goethe und sein Malerfreund Heinrich Meyer, der nach Georg Melchior Kraus das Amt des Schulleiters innehatte, entdeckten unter den jungen Schülern aus Weimar einige Talente, die sie aus der Kasse des Herzogs fördern ließen. An erster Stelle sind hier der Bäckerssohn Friedrich Preller und Friedrich Martersteig, Sohn eines Gastwirts, zu nennen. Friedrich Preller stammte aus Eisenach, wo er 1804 geboren war, und trat als 10jähriger in die Freie Zeichenschule ein, wo er von Heinrich Meyer unterrichtet wurde. Goethe unterstützte die Ausbildung Prellers, indem er ihn mit einigen Aufträgen für Kopien alter Meister und Antiken nach Dresden schickte. Danach führte Prellers Weg jeweils mit herzoglicher Unterstützung an die Antwerpener Akademie und ab 1826 nach Mailand und Rom, wo er Unterricht bei Joseph Anton Koch nahm, der ihm vor allem die klassizistische

Landschaftsdarstellung nahebrachte. 1831 kehrte Preller nach Weimar zurück und übernahm dort 1834 die Leitung der Freien Zeichenschule.

Ohne uns hier in einer Monographie Prellers zu verlieren, sei nur kurz darauf hingewiesen, daß Preller als Leiter der Zeichenschule, Hofmaler und Betreiber eines privaten Ausbildungsateliers zu den bekanntesten und wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit in Weimar zählte. Interessant ist es aber für unseren Zusammenhang, daß Preller ein erbitterter und zeitlebens unversöhnlicher Gegner der 1860 gegründeten Kunstschule war. Tatsächlich stellte die Kunstschule eine ernste Konkurrenz zur Zeichenschule dar, was näher erklärt sein will.

Großherzog Carl Alexander, der 1853 die Regierung in Weimar übernommen hatte, verfolgte den ehrgeizigen Plan, Weimar und seinen Hof wieder zum Mittelpunkt der deutschen Kultur zu machen, und zwar auf jedem Gebiet. Damit gedachte er an die Zeit der Klassiker anzuknüpfen, ohne allerdings in bloße Traditionspflege zu verfallen, sondern Neues und mindestens Gleichrangiges zustande zu bringen. Die Tendenz seiner Idee wurde schon bei dem Restaurierungsprojekt der Wartburg deutlich, das ihm seine Mutter Maria Paulowna in den 1830er Jahren schon übergeben hatte. Der Maler Simon plante gemeinsam mit dem Weimarer Kunsthistoriker Ludwig von Schorn, auf der Wartburg ein Museum aller vaterländischen Altertümer einzurichten. Hier handelte es sich um eine Konzeption, wie sie 1852 auch zur Gründung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz führte. Carl Alexander aber drängte Simon allmählich aus dem Auftrag, den er zu seiner eigenen Sache machte, denn er wollte ein Museum, eine allgemein zugängliche Bildungseinrichtung mit originalen Exponaten verhindern. Die Geschichte sollte stattdessen künstlerisch inzeniert werden, aber nicht tatsächlich vorhanden sein, auch um die Wartburg als persönlichen Herrschersitz weiter nutzen zu können. Aus diesem Grund bemühte er sich um Moritz von Schwind, dessen eher romantischer, denn akademischer Umgang mit der Geschichte ihm dafür am besten geeignet erschien.

Eine ähnliche Methode läßt sich auch bei der Schulgründung beobachten. Auf Vermittlung von Schobers, der im Anhang Franz Liszts nach Weimar gekommen war, engagierte er den Maler Graf Stanislaus von Kalckreuth. Offensichtlich ging es dem Herzog in erste Linie um die bildkünstlerische Repräsentanz seines Hofes, die Inszenierung seiner Person als Mäzen und Förderer der Künste auf allen Gebieten. Deswegen bestand der erste Auftrag Kalckreuths in der Anwerbung geeigneter und bekannter Maler für die Zusammenstellung einer Malerkolonie, die wie eine „Schule von Athen“ im Milieu des Hofes gedeihen und produzieren sollte. Die Wahl des Grafen Kalckreuth hatte in erster Linie gesellschaftliche Ursachen. Er stammte aus dem Adel und hatte die übliche Laufbahn eines Offiziers aufgegeben, um sich ganz auf die künstlerische Profession zu konzentrieren. Damals war es noch üblich, daß die von der Erbfolge ausgeschlossenen Adligen als Offiziere, Geistliche oder Höflinge unterkamen. Daher repräsentierte Kalckreuth eine neue Schicht, die am heimischen Hof schon in ihrer Kindheit eine künstlerische Ausbildung erhalten hatten, und ihrem Talent dann bis zum Beruf treu blieben, statt neben ihren eigentlichen Lebensaufgaben nur zu dilettieren. Die Mitglieder der Malerkolonie, die Kalckreuth zusammenstellte, kamen wie er selbst in der Mehrzahl aus dem Adel und hatte eine vergleichbare Biographie; Graf Ferdinand von Harrach, Franz von Lenbach, Arnold Böcklin, Freiherr Arthur von Ramberg, Georg Conröder, Otto von Schorn, Johann Niessen, wobei nur der letztgenannte rein bürgerlicher Herkunft war.

Die Berufungen waren mit Carl Alexander abgesprochen, der sich dabei von Standessolidarität und angenommener Gesinnungsgenossenschaft leiten ließ, dem es auch auf die „Hoffähigkeit“ der Künstler ankam, die er zu den unzähligen Jagden, Bällen und Schauveranstaltungen in seiner persönlichen Umgebung haben wollte.

So lag Carl Alexander zuerst der Gedanke fern, die Künstler regelmäßig zu entlohnen, er betrachtete sie als seiner Person etwa gleichgestellte Kavaliere und nicht als Arbeitnehmer. Doch damit lag schon das erste Mißverständnis vor, denn bis auf Graf Harrach waren alle Kolonisten dringend auf die Einkünfte aus ihrem Beruf angewiesen, sonst wären sie auch kaum dem Ruf nach Weimar gefolgt. Deswegen drängte Kalckreuth den Herzog auf die Gründung einer Schule als Dienstleistungsbetrieb und nicht nur im Sinne eines künstlerischen Stils. Unter dem Namen Großherzoglich Sächsische Kunstschule nahm die Einrichtung 1860 ihre Arbeit auf. Die Kosten bezahlte der Herzog aus seiner Privatkasse, auch um jedes bürgerliche und institutionelle Mitspracherecht auszuschließen. Schon alleine diese Fixierung auf den Hof weist darauf hin, daß der Herzog die Schule nicht sich selbst überlassen wollte, sondern sie als eine Einrichtung ansah, die in erster Linie seine ehrgeizigen Kunstprojekte zu praktizieren hatte, was wiederum eine endlose Reihe von Konflikten inhaltlicher Art zur Folge hatte, auf die wir weiter unten noch zu sprechen kommen.

Zuvor beschäftigen wir uns mit dem Kuriosum, daß es ab 1860 zwei Kunstschulen in Weimar gab; die seit dem 18.Jh. existierende und aus der Aufklärung entstandene „Freie Zeichenschule“, die im wesentlichen unter dem Einfluß von Friedrich Preller stand, und die von Kalckreuth gegründete „Großherzoglich Sächsische Kunstschule“, die man als Ergebnis eines romantisch motivierten Rückfalls in die Zeit absolutistischer Kunstpolitik bezeichnen kann. Wie in vieler Hinsicht war Weimar auch in diesem Falle zu klein für eine friedliche Koexistenz. Friedrich Preller war es, der die generösen Friedensangebote des Grafen beständig ausschlug. Der Konflikt, der dem Ruf Weimars als Kulturmetropole mehr als einmal Schaden zufügte, hatte mehrere Dimensionen, unter anderem auch eine soziale. Preller konnte und wollte keinen adeligen Dilettanten als Konkurrenten um die Gunst des Herzogs dulden. Er war bürgerlicher Herkunft und hatte den Beruf des Künstlers nach einer universellen Ausbildung, die noch von Goethe selbst angeleitet war, hart erlernt. Daher bestand er prinzipiell auf einer klaren Trennung zwischen professioneller Kunst und dilettantischen Übungen. Auch dabei wußte er sich in der Tradition seines Meisters Goethe, der in der Propyläen-Reihe dem Dilettantismus einen eigenen, das gesamte Problem umfassenden Band widmen wollte. Obwohl diese Kritik an Kalckreuth nicht explizit formuliert worden war und sie ihn in seiner Position als bezahlten Schulleiter auch nicht getroffen hätte, bestimmte sie doch den Charakter der Auseinandersetzung.

Preller führte die Tradition seiner Lehrer, das heißt die klassizistische Kunstauffassung aus der Zeit um 1800, fort. Ohne Vorbildung, insbesondere der antiken Göttersagen und Dramen, waren seine Werke nicht zu verstehen. Der besondere, über die bloße Genüßlichkeit hinausgehende Wert seiner Bilder lag vor allem in der geistigen Erbauung. Ihm ging es um die ästhetische Erziehung zu einer humanen Persönlichkeit mit den seit der Antike dafür gültigen Bildungswerten. Diese sogenannte „Bildungsmalerei“ kostete ihn zwar nicht die finanzielle, aber doch die ideelle Unterstützung des Großherzogs, der den letzten noch lebenden Vertreter der Weimarer Klassik selbstverständlich nicht demontieren konnte und ihm

deswegen eine Sonderrolle zuweisen mußte. Zur gleichen Zeit mit der Kalckreuthschen Schulgründung arbeitete Preller an dem Großauftrag eines Odyssee-Zyklus für das 1869 fertiggestellte Landesmuseum. Hier, in dieses sich an das interessierte Bürgertum wendende Haus, das den Zyklus wie ein Rahmen umgab, gehörten die Preller-Werke nach Meinung des Herzogs offensichtlich hin. So hatte die „Freie Zeichenschule“ mit den assoziierten Mitgliedern, zu denen unter anderem der international bekannte Kunstgelehrte Bounaventura Genelli und der Maler Friedrich Martensteig gehörten, eine starke, aber nicht allmächtige Position, die den Vertretern der „Kunstschule“ das Leben dauerhaft schwer machte.

Kalckreuth war an der Düsseldorfer Akademie hauptsächlich von Schirmer unterrichtet worden, dem er auch zeitlebens verbunden blieb. Düsseldorf bildete damals das Zentrum einer modernen Malerei, die sich besonders in der nachklassizistischen, romantisch gestimmten Landschafts- und Genremalerei ausdrückte. Diese künstlerische Auffassung brachte Kalckreuth mit nach Weimar und versuchte sie hier zu etablieren, indem er künstlerische Gesinnungsgenossen anwarb. Modern war die Auffassung deswegen, weil man sich vom dem klassizistischen Diktat der Literatur und der Wissenschaft befreit hatte, und die Malerei nach der ihr eigentümlichen Befähigung zur Vermittlung sentimentaler Stimmungen ausrichtete. Notwendigerweise wandte man sich den Themen des Alltags und der Natur zu, einer alltäglichen Erfahrungswelt, die von jedem, auch weniger gebildeten, erfaßt und nachempfunden werden konnte. Graf Stanislaus von Kalckreuth malte hauptsächlich glühende Alpenlandschaften, und wir können uns heute der Kritik Prellers an der intellektuellen Anspruchlosigkeit dieses Themas kaum verschließen. Die Eingängigkeit dieser und ähnlicher Motive hat natürlich für einen schnellen Verschleiß gesorgt und die ganze Düsseldorfer Malerschule ziemlich bald in Verruf gebracht.

Der malende Graf mußte sich aber nicht nur gegen Prellers Kritik wehren, auch der Herzog war unzufrieden. Die Sentimentalität und Süßlichkeit (Insulin-Stil) war nicht das Problem, sondern die Beschränkung der Themen auf Landschaft und Genre hatte ein gewisses bürgerliches Flair. Der Feudalität der herzoglichen Vorstellungswelt entsprach eher das großformatige, figuren- und aktionsreiche Historienbild, wie es in der Nachfolge Wilhelm Kaulbachs unter Karl Theodor von Pilotys Anleitung an der Münchener Akademie gepflegt wurde. Hier verband sich historische Philisterei mit romantischen Interpretationen und ergab jenen ebenfalls nach kurzer Dauer schwer erträglichen Schwulst (Koloss-Stil). Von Werken dieser Art war der Bayernkönig Ludwig I. besonders begeistert, offensichtlich weil er seine reaktionäre politische Einstellung, ein Altersleiden, darin ästhetisch gespiegelt sah.

Hier ergibt sich auch eine kongeniale Verbindung zum Weimarer Herzog Carl Alexander, der sich zuerst bemüht hatte, den Maler seiner „Wartburg-Bilder“, Moritz von Schwind, nach Weimar zu holen. Als das erfolglos blieb, schickte er seinen Grafen Kalckreuth aus, Piloty zu engagieren. Man muß Kalckreuth zugute halten, daß er offensichtlich wenig Initiative entwickelte und Piloty nur zu für ihn erfolgreichen Blickeverhandlungen in München verhalf. Neben dem eigenen Interesse, die Leitung der Weimarer Kunstschule selbst zu behalten und nicht an einen höher geschätzten Historienmaler abzugeben, spielte vermutlich auch künstlerischer Sachverstand eine Rolle. Kalckreuth sorgte nämlich dafür, daß während seines Direktorats die Historienmalerei in Weimar bedeutungslos blieb. Schon allein die Themenstellung, die durch die historische Wissenschaftsliteratur, durch

politisch motivierte Interpretationen, durch Romane und etliche andere, außerkünstlerische Bearbeitungen angereichert war, widersprach einer puristischen Romantik und ihrer Sehnsucht nach unakademischer Gefühlsechtheit. Mit der Absage Pilotys war zwar die Alleinherrschaft Kalckreuths gesichert, die Ansprüche des Herzogs an die künstlerische Produktion aber keineswegs abgetan. Kalckreuths Versuch, den Herzog mit den Werken Menzels und seiner im Vergleich zur Münchener Schule eher realistischen Geschichtsbetrachtung bekannt zu machen, um ihn auf andere und bessere Gedanken zu bringen, war vergeblich. Schwinds Zyklus zur Geschichte der Wartburg war unvollendet geblieben, es fehlte noch die Darstellung der Luther-Zeit. Da Schwind nicht mehr zur Verfügung stand, suchte der Herzog im Kreise der Kunstschule nach einem Ersatzautor, und setzte damit die Schule thematisch und stilistisch ständig unter Druck. Kalckreuth hatte es also schwer, die Schule und seine künstlerischen Vorstellungen in Weimar zu etablieren.

Der Schulgründung ging jenes Kunstmanifest Carl Alexanders von 1858 voraus, das er „Glaubensbekenntnis“ titulierte. Hier möchte ich besonders auf die Passagen hinweisen, die von der Authentizität der Gefühle sprechen. Kunst entsteht demnach aus dem Inneren, aus dem psychischen Vermögen des Künstlers und je deckungsgleicher der Ausdruck des Werkes mit der Intention des Künstlers, desto wahrer und qualitätvoller die Kunst. Wir wollen uns ersparen, diese romantische Auffassung, die ja auch im 20.Jh. oft und wesentlich aggressiver formuliert worden ist, hier kritisch-rational so zu zerlegen, bis das Gegenteil bewiesen ist. Das läßt sich bei Hegel, Panofsky und anderen Geistesgrößen nachlesen. Uns interessieren hier mehr die Verbindungslinien zu der daraus folgenden Schulgründung und ihrer Satzung. Der Kern der „romantischen Didaktik“ bestand logischerweise in der Förderung der bereits vorhandenen Talente, in der Unterstützung bei der Befreiung des inneren Ausdruckswillens durch die künstlerischer Form. Das heißt, eine gewöhnliche akademische Ausbildung, die neben dem intellektuellen Training auch das partielle kunsthandwerkliche Unvermögen der Schüler durch entsprechende Übungen und Korrekturen ausbessert, sollte in Weimar nicht stattfinden. Das schlug sich denn auch in der Schulsatzung nieder, die einen selbst nach heutigen Maßstäben ungewöhnlich freizügigen und liberalen Unterricht ermöglichte. Die Schüler, wie üblich nur männlichen Geschlechts, konnten ihren Lehrer frei wählen, der sie dann vom Anfang bis zum nicht festgesetzten Ende der Schulzeit durch alle Stadien der Ausbildung begleitete und absolvierte. Nicht nur die Lehrer auch die Schüler hatten dabei die Möglichkeiten ihre Wahl nachträglich wieder rückgängig zu machen. Als Disziplinen wurden angeboten: Antikenstudium nach den in Weimar vorhandenen Originalen und Abgüssen, Akt- und Figurenstudium nach dem lebenden Modell, beide Disziplinen galten als eine Art Vorbereitung oder Vorkurs, danach kam das Studium der Landschaft, des Genre und der Historie. Die Besonderheit dieser Konstruktion bestand darin, daß die Vorkurse nicht von einem dafür vorgesehenen Lehrer, sondern von den Professoren selbst angeboten wurden. Die Anfänger suchten sich also einen Lehrer, der sie zu Beginn kurz in den allgemeinen Disziplinen unterrichtete und dann in sein Spezialgebiet entführte.

Bis zur Jahrhundertwende hat es drei Revisionen dieser Studienordnung gegeben, auf die ich hier nicht im Einzelnen eingehen will. Nur soviel sei gesagt, die Freiheit wurde zunehmend eingeschränkt, der Ablauf der Ausbildung mehr und mehr strukturiert und der gesamtheitliche Unterricht stärker zerlegt und arbeits-

teilig auf verschiedene Lehrpersonen verteilt. Das hatte seine Gründe, und die lagen in den Mängeln dieser Ausbildung. Die Schüler wurden zu früh auf einen Lehrer und dessen Stil fixiert, was zu einer überraschenden Monotonie im Erscheinungsbild führte. Der spezialisierte Professor hatte auch kein Interesse, sich und seine Studenten allzu lange mit Vorübungen aufzuhalten, was zur Folge hatte, daß den Schülern das, was sie nicht konnten, auch nicht beigebracht wurde. Zu der Monotonie trat daher noch die Maniertheit, bedingt durch die einseitige Förderung der schon vorhandenen Fähigkeiten.

Es gibt eine enge Verbindungslinie zwischen einem autonomen Kunstverständnis, nach dem die Formen aus der sentimental Verfassung der Autoren entstehen, und einem philanthropischen, widerstandsarmen Ausbildungssystem, das hauptsächlich Veranlagungen fördert. Eigentliches Motiv dieser Vorstellungen ist die Sehnsucht nach der Harmonie, an die sich allerdings die immer wieder betrogene Hoffnung anschließt, die Harmonie wäre schließlich doch leistungsfähiger als die Disharmonie. Da nutzen auch die zum Beweis immer wieder zitierten Malergilden und Künstlerwerkstätten der beginnenden Neuzeit, die mittelalterlichen Bauhütten und antike Gymnasien nichts, zumal diese Vergangenheitsutopien kritischen historischen Untersuchungen nicht standhalten.

Graf Kalckreuth hatte mit Geschick und Sachverstand eine kleine Gruppe von Künstlern zusammengestellt, mit denen dann die Schulgründung auch personell abgeschlossen wurde. Aus der Münchener Piloty-Schule kamen der Freiherr Arthur von Ramberg, Franz von Lenbach und Georg Conröder. Zum Umkreis der Münchener Gruppe gehörte noch der Schweizer Arnold Böcklin, dessen im Münchener Kunstverein kurz zuvor ausgestellt Bild „Pan im Schilf“ vom Bayernkönig gekauft worden war, der ihm damit zum Durchbruch verhalf. Den Maler Johann Niessen brachte Kalckreuth aus Düsseldorf mit, während der Kunsthistoriker Otto von Schorn aus Weimar kam. Bis auf Ramberg waren alle relativ jung und finanziell bedürftig, so daß sie sich mit den im Vergleich zu den Akademie-Stellen eher geringen Bezügen zufrieden geben mußten. Immerhin wurde noch der Umzug vergütet und jedem ein Atelier gestellt, über deren bauliche Zustände sich allerdings die meisten Berichte ausschweigen. Kalckreuth und der Herzog bemühten sich noch eine Zeitlang, weitere große Namen nach Weimar zu locken. Anselm Feuerbach ließ sich allerdings nicht aus Rom bewegen, da er bereits durch Kollegenberichte in Erfahrung gebracht hatte, daß die Modelle, die in Weimar zur Verfügung standen, den Künstler bestenfalls zu Genrestudien inspirieren konnten. Moritz von Schwind und der oben erwähnte Piloty hatten früher schon abgesagt.

Mit der im letzten Geburtsstadium ziemlich hastig erfolgten Schulgründung kam es zu folgender Aufgabenverteilung: Ramberg übernahm die Professur für Historienmalerei, Böcklin wurde Professor für Landschaft, Conröder und Lenbach fungierten als Lehrer der Malklassen, Niessen erhielt die Aktklasse und Schorn gab den theoretischen Unterricht und war gleichzeitig der Sekretär der Schule. Kalckreuth hatte als Direktor nur Leitungsfunktionen und unterrichtete selbst vermutlich nur sporadisch. Der enge Vertraute und Malerkollege Kalckreuths, Graf von Harrach, arbeitete auch im Schuldienst, allerdings ohne Bezahlung und repräsentierte damit die vom Herzog gewünschte Vereinigung freier und unabhängiger Künstler von Stand. Einige Monate nach der Gründung kam noch der Berliner Bildhauer Reinhold Begas dazu, mit dem Auftrag, an der Schule eine Bildhauerklasse zu etablieren.

Diese Aufgabenverteilung war offensichtlich nicht ganz ernst gemeint, so hat Böcklin in seiner Weimarer Zeit die Landschaftsstudien ganz Lenbach überlassen, stattdessen wandte er sich Figur und Portrait zu, was eigentlich die Aufgabe Rambergs gewesen wäre. Begas arbeitete hauptsächlich mit Böcklin zusammen, da er aus materiellen Gründen die Bildhauerei nicht aufnehmen konnte.

Damals war schon klar, daß Lenbach und Böcklin die eigentlichen Hoffnungsträger der Schule waren, die gemeinsam mit Conröder und Begas den Ruf Weimars als Zentrum der bildenden oder freien Kunst hätten begründen können. Jedenfalls geht das aus den Schreiben hervor, die Kalckreuth den Malern nachsandte, nachdem bereits 1862 der erste große Exodus eingesetzt hatte. Lenbach, Böcklin, Conröder und Begas, also die jungen Mitglieder des Kollegiums, verließen Weimar im Laufe dieses Jahres, folgten besseren Angeboten und zerstreuten sich. Es werden nicht alleine die geringen Bezüge ausschlaggebend gewesen sein, auch litten sie nicht unter dem Verdikt der alten Weimarer Klassizisten, mit denen sie offensichtlich guten Kontakt hatten. Vertrieben wurden sie von den Gepflogenheiten des höfischen Lebens, das der Maler Carl Schlicht in seinem Tagebuch von 1859 treffend kolportierte und das demnach aus einem täglichen Wechsel von Jagden und Festen bestand. Wer sich nicht an diesen Veranstaltungen beteiligen wollte oder konnte, da er nicht von Stand war, lebte in ziemlicher gesellschaftlicher Abgeschlossenheit. Da aber die Kunst damals noch stark abbildlich orientiert und daher von künstlerischen Vorlagen, von Modellen, von einem irgendwie reizvollen und anregenden Milieu abhängig war, konnten es gerade die jungen Künstler hier kaum lange aushalten.

Die zweite Generation von Lehrern, die ab 1862 den Dienst aufnahmen, schafften den Weg in den Zenit der Kunstgeschichte nicht mehr. Es ist hier auch nicht der richtige Ort, einen Rechenschaftsbericht aller Schüler und Lehrer der Kunstschule vorzulegen, deswegen seien nur einige Personen herausgegriffen. 1863 kam der Landschaftler A. Michelis, der nach kurzer Zeit 1868 verstarb. Dennoch hinterließ er mehr Spuren als seine Vorgänger und Nachfolger, denn es war sein Verdienst, daß Landschaft und Naturalismus zu dem Charakteristikum der Weimarer Schule wurden. Aufgrund des Erfolges, den Michelis erringen konnte, und der Beliebtheit bei seinen Schülern entwickelte sich eine Traditionslinie, die von Max Schmidt und dann Theodor Hagen weitergeführt wurde. Die romantischen Landschaften der Düsseldorfer Provenienz waren ersetzt worden durch einen portraithaften Naturalismus, der sich zwar der vielen pittoresken Motive bediente, die Weimar und das nähere Umland anboten, ohne sie aber zu idealisieren oder zu verniedlichen.

Dieser realistische Zug wurde im Laufe der Zeit stärker und prägender, ohne sich allerdings dauerhaft mit einer kulturevolutionären und sozialkritischen Haltung zu verbinden, eine Ausnahme bildeten die Arbeiten Leopold von Kalckreuths, auf den wir weiter unten noch zu sprechen kommen. Diese Entwicklung zeichnete sich in Weimar bereits ab, als Kalckreuth aus Altersgründen sein Direktorat 1873 an Charles Verlat abgab. Die Professoren Hagen, Verlat und Carl Gussow hatten Kontakt zu den französischen Realisten, insbesondere bemühten sie sich, die Werke Courbets in Weimar bekannt zu machen und zur Nachahmung zu empfehlen. Das wertete der Herzog allerdings als einen persönlichen Verrat an seinem Kunstinteresse und griff in die Schulpolitik ein. Er entmachtete Verlat, der dann auch folgerichtig Weimar verließ, und überredete Kalckreuth zu einer weiteren Amtszeit. Der Weggang von Hagen und Gussow konnte auf Vermittlung Liszts

nochmals verhindert werden, aber die Entwicklung der Schule und der Ruf Weimars hatten doch erheblichen Schaden genommen. Denn immerhin gab es unter den Schülern ab 1868 einige herausragende Talente, nämlich Max Liebermann, Christian Rohlfss und Thomas Herbst. Während Rohlfss sein Studium aus gesundheitlichen Gründen von 1872 bis 1875 unterbrechen mußte, verließen Liebermann und Herbst die Stadt 1873 offensichtlich unter dem Eindruck des Eklats.

Die zweite und letzte Amtszeit Kalckreuths verhinderte zwar vorläufig weitere Konflikte zwischen der Schule und dem Herzog, konnte aber den von finanziellen Krisen und öffentlicher Kritik begleiteten Niedergang der alten Ordnung nicht aufhalten. 1875 gab Kalckreuth endgültig auf und das Kollegium wählte Hagen als seinen Nachfolger, was zu einem endgültigen Bruch mit dem Herzog führte. Die Künstler verfolgten weiter die Ziele einer realistischen Kunstauffassung und beriefen zwei belgische Kollegen als Professoren für Historienmalerei, Alexander Struys und Willem Linnig jr.. Dieses war vordergründig eine Art Versöhnungsangebot an den Herzog, der jetzt wieder verstärkt den immer noch nicht vollständigen Luther-Zyklus für die Wartburg einforderte, in Wirklichkeit aber ein Schildbürgerstreich. Struys hatte in Rotterdam einen Skandal mit seinem Bild „Die Raubvögel“ provoziert. Hier waren zwei Jesuitenpater am Bett eines Sterbenden dargestellt, einer der Geistlichen führte die Hand des bereits Bewußtlosen bei der Unterschrift seines Testaments. Das Bild reportierte einen gerichtsbekanntem Fall. Struys war also in einem dem Herzog eher fremden Sinne Historienmaler. Er kannte aber offensichtlich wenig Skrupel, denn er nahm den Auftrag an und ergänzte die noch fehlenden Szenen des Luther-Zyklus, der schon von den ehemaligen Weimarer Kunstprofessoren Ferdinand Pauwels und Paul Thumann in den 1860er Jahren angefangen worden war. Als Katholik und gegenwartsbezogenen Künstler hatte er vermutlich weder inhaltlich noch formal großes Interesse an dieser Arbeit. Es wäre sogar gut möglich, daß es sich hier um eine abgesprochene schulinterne Subversion handelte, um an der weiteren Entwicklung nicht durch den Hof gehindert zu werden.

Ganz so dumm war der Herzog allerdings nicht, denn er holte Auskünfte von Kalckreuth ein, der dann auch seine schlimmsten Befürchtungen gerne bestätigte, denn die von Frankreich ausgehenden realistischen und impressionistischen Tendenzen, die nun auch in Weimar stark wurden, widerstrebtem auch ihm. Er kannte die weitreichenden kulturellen und politischen Absichten dieser Malerei, so daß es ihm opportun erschien, die Forderung nach Volkstümlichkeit und Unmittelbarkeit der ästhetischen Wirkung als Waffe einzusetzen. So jedenfalls lauteten 1879 seine Instruktionen an den Herzog. Außerdem wies er ihn auf die zumindest stilistisch enge Beziehung zwischen Struys und dem politisch engagierten Courbet hin, um ihn das Fürchten zu lehren.

1881 erzwang der Herzog die Entlassung Theodor Hagens als Direktor, die auch den Weggang Alexander Struys 1883 nachzog, obwohl es gerade diesen beiden Lehrern zu verdanken war, daß sich Weimar überregional den Ruf als eine fortschrittliche und experimentierfreudige Kunsthochschule erobern konnte. Der Tiermaler Albert Brendel wurde zum interimistischen Direktor benannt, der aber nichts zur Durchsetzung der konservativen Vorstellungen des Herzogs unternahm. Auch der Nachfolger für Struys, der 24jährige Max Thedy aus München, bildete eine Verstärkung der Opposition gegen den Herzog. Thedy kam aus der Leibl-Schule und entwickelte daraus eine Genre- und Interieurmalerie, die sich stark an niederlän-

dische Traditionen des 17. und 18. Jh. anlehnte. Das Zeug zum Großartigen und Repräsentativen fehlte ihm also ganz.

Spätestens nach dieser Niederlage sann Carl Alexander auf eingreifende Maßnahmen, vor denen ihn allerdings Kalckreuth noch warnte. Dennoch beleidigte der Herzog die Professoren, indem er sie zum „Komponieren“ aufforderte, und sie darauf hinwies, daß Kunst mehr sei als bloße Reportagen. Zu seinem Geburtstag wünschte sich der Herrscher eine Ausstellung dieser Kompositionen. Dem Kollegium der Professoren und Schüler wird das Herz übergegangen sein, ob solchen Ansinnens, das sie dann auch mit Ignoranz quittierten. Das hatte zur Folge, daß die Aufsicht der Schule durch ein Ministerium nach nur einjähriger Dauer 1885 vom Herzog wieder an sich gezogen wurde, der dann einen Graf Emil von Görtz zu Schlitz zum Direktor berief. Graf Emil muß ein perfekter Höfling gewesen sein und hatte sich als Armateurbildhauer einige Kenntnisse in Sachen Kunst erworben.

Dabei handelte es sich um einen typischer Altherren-Skandal, einen greisen Griff zur Macht, aber es wäre falsch Graf Emil mit zu verurteilen. Er tat das in dieser Situation einzig Richtige, nämlich nichts. Er verfaßte kein Programm, er unterrichtete nicht, er schuf erst recht keine Werke. Er wird sich die ganze Zeit bei Hofe aufgehalten haben, und man möchte sich ein Bild malen vom Grafen Emil, wie er geduldig und benebelt zu vorgerückter Stunde dem Herzog sein Ohr leiht. In dieses sprach dann Carl Alexander allabendlich seine großen und heeren Vorstellungen von der Kunst ein, und die Geduld seines Zuhörers wird ihn sicherlich davon überzeugt haben, daß allein seine herzoglichen Worte mehr Wert hatten als alle Taten. Graf Emil war also der richtige Mann am richtigen Ort, da er im Falschen das Falsche tat.

Auch die 1885 erfolgte Berufung Graf Leopold von Kalckreuths, Sohn des Gründungsdirektors, führte zu keinem Richtungswechsel an der Schule. Ganz gegen die herzoglichen Erwartungen übertrat der junge Graf im Laufe der Zeit die Grenze zwischen Genre und kritischer Sozialstudie, die bei ihm auch immer eine tragische Untermalung und daher anklägerische Wirkung hatte. Leopold von Kalckreuth war binnen kurzer Zeit erfolgreich genug, um die erste Ermahnung des Herzogs 1890 zum Anlaß zu nehmen und Weimar den Rücken zu kehren. Sein Weg führte ihn an die Akademien in Karlsruhe und Stuttgart, 1903 wurde er erster Präsident des in Weimar gegründeten Künstlerbundes.

Theodor Hagen bestimmte, obwohl seines Postens als Direktor offiziell enthoben, weiter die Richtung der Schule, ohne sich exponieren zu müssen. Als Landschaftler hatte er schon früh Kenntnis von den französischen Entwicklungen in diesem Bereich und betrieb ab Ende der 80er Jahre einen Anschluß der Weimarer Schule an den Impressionismus. Die wichtigste Unterstützung erhielt er dabei von dem Professor für Tiermalerei Albert Brendel, der sich 1854 und 1870 in Paris und Barbizon aufgehalten hatte und seitdem enge Kontakte zu François Millet und Camille Corot unterhielt. Dazu kamen noch eine Reihe begabter Schüler, die dieser künstlerischen Richtung folgten; an erster Stelle der 1882 wieder nach Weimar zurückgekehrte Christian Rohlf, Paul Wilhelm Tübbecke, Ludwig von Gleichen-Rußwurm (ein Enkel Friedrich Schillers und schon deswegen in Weimar hoch angesehen) und Karl Buchholz.

Die Schüler und Lehrer der Schule waren als Gruppe auf überregionalen und wichtigen Ausstellungskampagnen zur zeitgenössischen Kunst zum Beispiel in Berlin und München in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jh. regelmäßig zu Gast. Sie erhielten dabei eine wesentliche Unterstützung durch ehemalige Mitglie-

der wie Lenbach, Böcklin und Liebermann, so daß sich allmählich der Ruf einer fortschrittlichen Kunstschule verbreitete und stabilisierte. Hagen, Brendel und Thedy gehörten zwar offensichtlich nicht zu den Spitzenkräften der Kunstproduktion, die bis auf den damals noch jungen Rohlf's Weimar alle wieder verlassen hatten, aber sie wurden allgemein als gute und experimentierfreudige Lehrer akzeptiert. Wenn auch stellenweise der beängstigende Künstler-Verschleiß in Weimar moniert wurde, so mußte im gleichen Atemzug aber auch zugegeben werden, daß dadurch die Vergreisung und Verknöcherung, wie sie an den älteren Akademien üblich war, ausgeschlossen blieb.

Dennoch wurde es um 1900 ruhiger, die herzoglichen Einmischungen hatten zwar aufgehört, aber das Publikumsinteresse schwand auch dahin. Hagen und seine Gesinnungsgenossen waren zu einem irgendwie ins Biedere und Konforme geratenen Endpunkt ihrer Entwicklung gelangt. Der Durchbruch schien geschafft, die anachronistische Schwülstigkeit des Herrscherhauses völlig niedergekämpft, und so lag es nahe, die Besitzstände nun zu wahren und zu festigen. Damit kehrte aber auch die Provinzialität zurück, jener kleinstädtische Würgeengel großer Geister, der auch und gerade in Weimar gerne die müde gewordenen Helden befällt.

Die in den Jahren um 1900 geschaffenen Werke handelten in fast monotoner Reihung von den pittoresken Ecken und Eckchen, die Weimar zu bieten hatte, von den Alleen bis zu einzelnen Bäumen, von den Angern und Kirchplätzen der umliegenden Dörfer, von den Höhen und Tiefen der thüringischen Landschaft, die sich mal in praller Sonne, mal aufwendig bewölkt, mal schneebedeckt und mal im vollen Saft vorstellten. Und immer wieder zielten die Werke hauptsächlich nur auf die Erregung des Gemütes.

Doch die nächste grundlegende Reform der Schule ließ nicht lange auf sich warten.

DAS KUNSTGEWERBLICHE SEMINAR 1902–1907

DIE GROSSHERZOGLICHE KUNSTGEWERBESCHULE 1907–1918

Nach 48 Jahren Regentschaft wurde der 83jährige Großherzog Carl Alexander 1901 zu Grabe getragen und sein Enkel Wilhelm Ernst übernahm die Nachfolge.

Die mäzenatische Gestaltungskraft Carl Alexanders war in seinen letzten Lebensjahren gänzlich erschöpft. In seine Zeit fiel zwar die sogenannte silberne Kulturepoche Weimars, die in erster Linie mit dem Wirken Franz Liszts verbunden ist, aber auch deren Untergang, an dem der Großherzog durch eine Reihe von Fehlentscheidungen ebenfalls beteiligt war. Als nun Ernst Wilhelm Großherzog geworden war, gab es eine traditionelle Verpflichtung der Kulturförderung schon aus Gründen des höfischen Prestiges. So war zum Beispiel die Gründung der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe durch den hessischen Großherzog Ernst Ludwig, die dann 1900/01 mit der Großausstellung „Dokumente Deutscher Kunst“ die nationale und internationale Öffentlichkeit in Erregung versetzt hatte, ein entscheidendes Motiv auch in Weimar wieder aktiv zu werden. Doch hatte der neue Großherzog selbst keine intensiven Beziehungen zur Kunst, so daß er die kulturpolitischen Entscheidungen an Minister und Beamte delegierte.

Das war auch der Schlüssel des Erfolgs für eine Interessengemeinschaft zur Erneuerung der Kunst und Kultur in Weimar, in deren Zentrum die Schwester des Philosophen Friedrich Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche, stand. Sie hatte die Villa Silberblick am Südrand der Stadt gekauft und dort das Archiv, modern

ausgedrückt eine Verwertungsgesellschaft, für den Nachlaß ihres Bruders angelegt. Die erfolgreiche Vermarktung begann bereits als Friedrich noch lebte, allerdings aufgrund seiner völligen geistigen Umnachtung schon ein Pflegefall war. Die geschäftstüchtige Schwester versuchte, zu allen Nietzscheanern in Kultur und Politik enge Kontakte zu knüpfen, und machte so die Villa Silberblick zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt der Lebensreformer. Fast alle Künstler, Architekten, Feuilletonisten, Kunstgewerber, Schriftsteller und Philosophen, die heute zu den Gründungsvätern der Moderne gerechnet werden, waren hier zu Gast. Der von Elisabeth Förster-Nietzsche betriebene, populäre Siegeszug der Lebensphilosophie war entscheidend für die Entstehung der Moderne. Den Schriften Nietzsches kommt die besondere Leistung zu, die Beweiskraft der Geschichte und des akademischen Diskurses außer Kraft gesetzt zu haben. Beides hatte im Laufe des 19. Jh. zunehmend an Prestige gewonnen, als die fortschreitende Industrialisierung immer neue gesellschaftliche Umwälzungen und Probleme aufgeworfen hatte. Alle die damit verbundenen kleinen und großen Katastrophen, deren Entstehung und Auswirkungen noch unbekannt waren, nährten den Glauben, daß nur die Berücksichtigung und Rettung von Traditionen, daß nur eine erkenntnisorientierte Rationalität diese Probleme beherrschbar machte. So erklärt sich die Popularität der Lebensphilosophie in erster Linie aus der Frustration, daß diese Lösungsvorschläge zu keinem durchgreifenden und abschließenden Erfolg geführt hatten. Vor allem die junge Generation um 1900 wollte die Geduld nicht aufbringen, mit den alten Denk- und Kulturmethoden des ausgehenden 19. Jh. in die schlechte Wirklichkeit einzutreten. Sie suchten und fanden ihr Menetekel in den Kulturtheorien Friedrich Nietzsches, der in seinen aktiven Zeiten eher eine exotische Rolle spielte und von den Standeskollegen kaum ernst genommen wurde. Gerade dieses Image des Märtyrers und des verkannten Genies bildete aufgrund des großen Identifikationspotentials bei der Jugend die wichtigste Grundlage für die Verkaufsstrategie. Im Zuge der Popularisierung reduzierte sich das Nietzsche-Oeuvre auf einige besonders brauchbare Merksätze. Aus der Umwertung wurde eine Abwertung der Geschichte und der Erkenntnisphilosophien, die einem neuen Gegenwartsbezug Platz machen mußten. Die daraus entstandenen Massenbewegungen der Lebensreform wiesen alle Anzeichen späterer Jugendkulte auf, indem man der Komplexität der Gegenwart einfache, klare Maximen entgegenstellte und diese in pseudoreligiösen und sportiven Ritualen auch praktizierte, um so die Erlösungssehnsüchte zu befriedigen. Zum Idealismus dieses Unterfangens gehörte auch ein ganzheitliches Weltverständnis, also eine Identität von Geist und Materie, von Geist, Körper und Seele, von Form und Inhalt und so weiter, deren gelungener Zusammenfall dann jene Lebensnähe und gesellschaftliche Relevanz garantieren sollte, die die alten akademischen Betriebe verloren hatten.

Viele Künstler waren dem Ruf gefolgt und hatten die Suche nach vitalen, lebensechten Kunstformen aufgenommen. Einer davon war Henry van de Velde, der als Akademieschüler in Brüssel schon mit dem französischen Impressionismus in Kontakt getreten war. Hier diente die Untersuchung des menschlichen Sehvermögens, der menschlichen Sehtechnik als Begründung der pointilistischen Maltechnik, die bereits auf informelle Motive angewandt wurde. Auch van de Velde hatte sich in diesem Stil versucht, folgte dann aber einer neuen Bewegung, die von England auf den europäischen Kontinent übergriff. Gemeint ist die Arts and Craft-Bewegung, die sich gegen die industrielle Kunstgewerbeproduktion richtete und aus der neuen Handwerklichkeit auch eine neue, im Wesenskern vergangenheits-

utopische Gesellschaftsform ableiten wollte. Wie viele andere Künstler auch gab Henry van de Velde die reine Kunstproduktion auf und bemühte sich um die Gestaltung brauchbarer, das heißt lebensnaher Gegenstände. Dabei ging es weniger um eine neue Praktikabilität oder um den ökonomischen Erfolg, Ziel war schon von Beginn an die ästhetische Einflußnahme auf die Entwicklung der Gesellschaft.

Neben den einheimischen und französischen Gesinnungsgenossen zogen seine Arbeiten vor allem deutsche Feuilletonisten an, die solche Ideen auch in Deutschland protegierten wollten. Der erste und für das weitere Schicksal van de Veldes entscheidende war Julius Meier-Graefe, ein auch von der akademischen Kunstgeschichte, vor allem aber von jungen Museumsleitern anerkannter Kunstschriftsteller, der zum Beispiel das Verdikt El Grecos als spanischen Bauernmaler und provinziellen Kleinmeister durch Untersuchungen und Publikationen aufheben konnte. Er referierte die Entdeckung van de Veldes an die Redaktion der neuen Kunstschrift Pan in Berlin, deren großzügiges Budget die Unterhaltung einiger talentierter Feuilletonisten erlaubte. Den nächsten Besuch erhielt van de Velde deswegen von dem Pan-Mitarbeiter Harry Graf Kessler, der wie Meier-Graefe ein Kosmopolit und an der Reformierung der deutschen Kulturlandschaft interessiert war. Er öffnete durch Publikationen und gesellschaftliche Verbindungen van de Velde den deutschen Markt und konnte ihn sogar zu einem Umzug nach Berlin bewegen. Der Belgier konnte sich in das großbürgerliche, feudale Milieu, das Kessler ihm verschafft hatte, schnell einfinden und übernahm eine Reihe von Aufträgen, die ihn zum shooting star und Modegestalter machten. Mit der Kommerzialisierung dieses Erfolges waren van de Velde und seine Sponsoren unzufrieden, denn der Berliner Fabrikant Hirschwald, der die Entwürfe herstellte und vertrieb, sprach damit in erster Linie eine finanzkräftige großbürgerliche Käuferschicht an. Van de Velde wollte allerdings mehr sein als ein Schöpfer exklusiver Einrichtungsmoden, es ging ihm um die Reform der Kultur. In diese Zeit der Suche nach neuen Perspektiven und Aufgaben fiel die von Kessler gestiftete Bekanntschaft mit Elisabeth Förster-Nietzsche, die zusammen mit Harry Graf Kessler und anderen prominenten Reformern versuchte, das Vakuum zu füllen, das durch den Machtwechsel in Weimar entstanden war.

Am Hof und in den zuständigen Ministerien hatte Elisabeth Förster-Nietzsche schon einige Verbündete, Gesinnungsgenossen gefunden, die dieses Bündnis tatkräftig unterstützten. An erster Stelle sind hier der Flügeladjutant Aimé Palézioux-Falconet und der Staatsminister Karl Rothe zu nennen, die 1902 einen Vorstoß beim Herzog unternahmen. Es ging um die Neubesetzung des Direktorats an der Kunstschule, nachdem Emil Friedrich Graf von Görtz aus dem Amt geschieden war. Wilhelm Ernst sprach zwar die Berufung van de Veldes aus, doch nicht als Schuldirektor (diesen Posten erhielt der Maler Hans Olde), sondern als Berater für die kunsthandwerklichen Betriebe und Handelseinrichtungen des Großherzogtums. Damit verbunden war die Gründung eines Ateliers, das unter dem Titel „Kunstgewerbliches Seminar“ im Preller-Haus 1902 eröffnet wurde. Das Seminar knüpfte in seiner Aufgabenstellung an die vorlaufende Einrichtung einer Großherzoglichen Centralstelle für Kunstgewerbe, die 1881 bis 1884 von dem Architekten Bruno Eelbo geleitet wurde.

Van de Velde veröffentlichte zu Beginn seiner Weimarer Tätigkeit ein Art Manifest seiner gestalterischen Auffassungen, die „Kunstgewerblichen Laienpredigten“. Ganz im Sinne dieses Titels richtete er seine Aufmerksamkeit auf das regionale Handwerk und suchte die Zusammenarbeit mit diesen Betrieben. Mit großem

Erfolg organisierte er eine Art Weiterbildung für die Handwerker, die er mit neuen und ungewöhnlichen Herstellungsverfahren bekannt machte. Die Frequenz dieses Bildungsangebots war hoch, denn van de Velde führte auch allgemeine betriebliche Beratungen durch, lieferte Entwürfe und Modelle für Einzelstücke oder Kollektionen und verschaffte den Betrieben Kunden und Auftraggeber. So etablierte sich das „Kunstgewerbliche Seminar“ in kurzer Zeit zu einem bedeutenden Faktor des thüringischen Wirtschaftslebens, wovon auch van de Velde wiederum profitierte, da seine Entwürfe von vielen Betrieben ausgeführt und angeboten wurden. Das war eigentlich die wesentlichste und anstrengendste Leistung van de Veldes in Weimar.

Mit der großen Publizität stieg auch die Zahl der Schüler, die van de Velde anfänglich im Rahmen seines Privatateliers unterrichtete. Erst 1907/08 gab der Großherzog dem Drängen van de Veldes nach und erweiterte seinen Aufgabenkreis durch die Gründung der „Großherzogliche Kunstgewerbeschule“, die ihm dann als Direktor unterstellt wurde. Im Zuge des Ausbaus erhielt er insgesamt sieben Werkstätten für Keramik, Buchdruckerei, Buchbinderei, Metallarbeiten, Goldschmiedearbeiten und Emaillierungen, Weberei und Stickerei, Teppichknüpferei und zwei Ateliers, die sich dem Unterricht in kunstgewerblichem Zeichnen und Modellieren widmeten. Auch für die Lehrtätigkeit entwickelte er ein originelles, neuartiges Konzept. Der Kern seiner Methode bestand in einem Werkstattunterricht, der vorsah, daß die Schüler ihre Entwürfe auch direkt handwerklich ausführten. Damit sollte ein akademischer Überhang vor allem in der Kenntnis historischer Stile vermieden werden, die zu einer Ablösung des Entwurfsprozesses vom Herstellungsverfahren führen mußte. Ganz im Sinne der englischen Arts and Crafts-Bewegung, die van de Velde als Vorbild zitierte, propagierte er eine neue Ehrlichkeit der Form und eine Gerechtigkeit des Materials, die er wie andere Kulturreformer auch als therapeutisches Mittel der kranken Industriegesellschaft ansah.

In dieser Auffassung war natürlich auch eine fundamentale Opposition gegen jede Form von Massenproduktionen enthalten. Zu Beginn des 20. Jh. waren die Industriegüter schon tief in die handwerklichen und vor allem kunsthandwerklichen Sphären eingebrochen und zwar mit überkommenen, historischen Stilformen, die sich seit jeher besser kommerzialisieren lassen als die Experimente, da die Kundschaft in der Mehrzahl das Bewährte und Bekannte wünscht. Dadurch wurde aber die Industrie gezwungen, ehemals handwerkliche Formen aufzugreifen und zu simulieren, was zumeist zur Erfindung und Anwendung von Ersatzmaterialien führte, die sich für die damals üblichen Gießtechniken eigneten. Der Erfolg dieser Welt künstlich erzeugter Waren basierte also nicht auf ästhetischen Innovationen, sondern auf einem günstigen Preis-Leistungsverhältnis.

Wie die meisten seiner Berufskollegen war auch van de Velde als Autor künstlerischer und kunstgewerblicher Erzeugnisse weit davon entfernt, den Kampf gegen die Industrie aufzugeben und sich in das Reservat der Herstellung luxuriöser Unikate und Kleinserien abdrängen zu lassen. Anscheinend stand der Untergang des gesamten Abendlandes und seiner Kultur auf dem Spiel, wenn ästhetische und ethische Verhältnisse vom Kommerz allein bestimmt wurden. Daraus resultiert auch sein Unverständnis gegenüber den Werkbund-Konzepten, die eine intensivere und auch affirmative Zusammenarbeit zwischen künstlerischen Gestaltern und der Industrie vorsahen, um eben neue, industriegemäße Formen zu erzeugen. Seine programmatischen Äußerungen gegen diese Art von Industriedesign und für

das handwerklich orientierte Kunstgewerbe sorgten zwar für eine enorme Steigerung seiner Bekanntheit, isolierten ihn aber auch von seinen Kollegen. Die ihm bis dahin gewogene Kunstkritik wandte sich deswegen nach 1910 von ihm ab und seine Arbeiten gerieten zunehmend in Verruf.

Bestes Beispiel war das 1:1 ausgeführte Modell eines Museumssaales, den van de Velde als Entwurf für den Neubau des Weimarer Museums am Karlsplatz auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906 vorstellte. Dieses Interieur eines polygonalen Zentralraums mit seinen abwechslungsreich durchbrochenen Wandflächen zeigte in seiner opulenten dekorativen Ausstattung, in seiner Material- und Farbenpracht vor allem die Leistungsfähigkeit der kunsthandwerklichen Ausführung. Die Dresdener Gastgeber und vor allem die Arbeiten des damals noch in Neuss unterrichtenden Peter Behrens hatten sich schon um eine Vereinfachung und Klärung der Formen als adäquatem Ausdrucksmittel industrieller Massenwaren bemüht und konnten dieses Konzept im Laufe der folgenden Jahre und Jahrzehnte verbindlich machen. Van de Velde blieb zwar als Kulturreformer und Pionier anerkannt, da auch er das historische Stilrepertoire verlassen hatte, doch seine vor allem dekorativen Innovationen waren zu sehr auf das Handwerk und das traditionelle Kunstgewerbe zugeschnitten. Als Designer der Moderne wurde er also zu Recht nie anerkannt. Unter anderem waren auch das Thüringer Milieu und seine lokalen Erfolge für diese programmatische Haltung van de Veldes verantwortlich, da es hier neben dem prägenden Kleingewerbe und dem Handwerk keine nennenswerte Industrie gab.

Nach den ersten nationalen und internationalen Mißerfolgen begannen sich aber auch in Weimar die Entwicklungen gegen ihn zu richten. Der berühmte Rodin-Skandal von 1906 war ein erster Vorbote kommender Katastrophen. Harry Graf Kessler hatte auf Betreiben des Nietzsche-Kreises 1903 das ehrenamtliche Direktorat des Museums für Kunst und Kunstgewerbe am Karlsplatz in Weimar übernommen. 1863 war dieses Museum in Form einer Mustersammlung für Kunstgewerbe und Architektur durch den Architekten Carl Stegmann und den Lehrer der Kunstschule Franz Jäde gegründet worden. 1880 hatte der oben bereits erwähnte Flügeladjutant Aimé Palézieux-Falconet hier zusätzlich eine permanente Kunstausstellung eingerichtet, in der hauptsächlich die Lehrer und Schüler der Kunstschule ihre Arbeiten vorstellten, da es sonst keine dafür geeigneten Räumlichkeiten in Weimar gab. Mit dem Engagement Kesslers wurde „die Permanente“, wie diese Art Kunsthalle volkstümlich bezeichnet wurde, namentlich in ein Museum für Kunst und Kunstgewerbe (volkstümlich: Museum am Karlsplatz) überführt. Kessler nutzte diesen Ort für die Publizierung der neuesten Kunstentwicklung in Frankreich und Deutschland: Rodin, Monet, Cézanne, Renoir, Seurat, Signac, Klinger, Liebermann, Olde, Hagen, van de Velde, Kandinsky, Hofer, Corinth – ein kurzer Auszug aus dem Register der Autoren, die mit ihren Werken zwischen 1903 und 1906 hier gastierten. Statt den Vorgaben Kesslers zu folgen und wenigstens einen gewissen Prozentsatz dieser Werke anzukaufen, was Weimar einen heute finanziell nicht mehr bezifferbaren Kunstbesitz gebracht hätte, sammelten sich die beschränkten Kleingeister der provinziellen Kulturszene unter Führung jenes Palézieux-Falconet, der sich noch kurz zuvor für die Moderne stark gemacht hatte, um Kessler zu demontieren. Anlaß war die Ausstellung einer Reihe von Aktstudien Rodins, die der Künstler dem Großherzog als Dank für die Ausstellungsgelegenheit und den Ankauf eines Werkes geschenkt und gewidmet hatte. Das eigentliche Motiv dieses Feldzuges war wie in den meisten Fällen das Unver-

ständnis gegenüber kulturellen Neuerungen, die sich in diesem Fall mit der Sorge Palézieuxs verband, auch personell aus dem öffentlichen Kulturbetrieb gedrängt zu werden.

Nachdem Kessler feststellen mußte, daß sich der Großherzog nicht auf seine Seite stellte, sondern mit den Kritikern hielt, demissionierte er sofort, sicherlich auch um seine Unabhängigkeit gegenüber diesen Hofschranzen zu unterstreichen, und Weimar verlor einen wichtigen Protagonisten der modernen Kunst.

Auch van de Velde bekam diese Aversionen im Laufe der folgenden Jahre immer mehr zu spüren, und zwar bei seinen architektonischen Projekten. Neben seinem Privathaus „Hohe Pappeln“ an der Belvederer Allee und einigen Villen in Weimar konnte er in der Anfangsphase noch die beiden Hochschulbauten an der heutigen Geschwister Scholl-Straße realisieren. 1904–06 entstand der gewinkelte Bau, in dem das kunstgewerbliche Seminar und die Kunstgewerbeschule mit den Werkstätten sowie ein Atelier für die 1905 eingerichtete Bildhauer-Ausbildung der Kunstschule untergebracht war. Auch die Kunstschule selbst erhielt auf dem gegenüberliegenden Grundstück 1902 einen Neubau, der den Magazinbau ersetzte, mit der die Schule seit den 1860er Jahren vorlieb nehmen mußte. In der ersten Bauphase kam allerdings nur der Ostflügel im Anschluß an die Belvederer Allee zur Ausführung, die Fertigstellung des Mittelrisalits und des Westflügels erfolgte erst 1911.

Diese beiden Bauten gehören noch zu den besten Leistungen van de Veldes auf dem Gebiete der Architektur, an die er aufgrund seiner mangelnden Ausbildung in diesem Bereich wie an den Entwurf eines Möbelstücks heranging. Das lag daran, daß er statt der üblichen Ornamentik bei den Schulgebäuden eher eine Werkstatt-Metapher wählte, deren Purismus zu jener klaren Formensprache führte, die die Häuser heute noch modern erscheinen lassen. Darüber hinaus war er auch mit dem Entwurf für den Neubau des Museums für Kunst und Kunstgewerbe (1903) und den Umbau des Landesmuseums (1907) beauftragt, die aber aufgrund der ständig wachsenden Querelen am Hof und in der Stadt nicht zur Ausführung kamen. Für die Konkurrenz zum Neubau des Hoftheaters (heute Deutsches Nationaltheater) von 1908 wurde er gar nicht erst zugelassen. Abgesehen von der auch damals schon berechtigten Kritik an der ornamentalen Überfrachtung, der konstruktiven Unbeholfenheit und der Disfunktionalität, zu der van de Velde zeitlebens tendierte, lagen die lokalen Gründe für die Behinderungen van de Veldes im kulturkonservativen Provinzialismus, der sich bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges 1914 zunehmend mit nationalistischen Anwürfen gegen die belgische Herkunft van de Veldes vermischte. In dieser Zeit verlor auch die Nietzsche-Verwertungsgesellschaft ihr anfängliches Interesse an einer freien, lebensreformerischen und kosmopolitischen Kultur, um fürderhin ihre Geschäfte mit Reaktionären und Deutschtümlern zu machen.

Als 1908 nach langem Drängen van de Veldes endlich die „Großherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule zu Weimar“ institutionalisiert worden war, hatte van de Velde schon sehr viel an Rückhalt verloren. So gingen seine Bemühungen, eine personelle und räumliche Erweiterung zu erreichen, die den neuen und zusätzlichen Anforderungen des Schulbetriebs entsprach, ins Leere. Er verfaßte bis 1915 mehrere Denkschriften zu diesem Thema und forderte unter anderem den Ausbau der Werkstätten sowie einen Lehrer für Theorie und Geschichte des Kunstgewerbes. Das war ebenso vergeblich wie die Klagen über die Raumnot, die als Argument dienten, die 1910 durch den Weggang des Künstlers Brütt wieder

freigewordenen Bildhauer-Ateliers der Kunstschule nutzen zu dürfen. Mehrmals intervenierte van de Velde erfolglos zugunsten der Einrichtung einer akademischen Architekturausbildung, eine Idee, die in erster Linie aus seiner eigenen Tätigkeit als Architekt stammte. Ersatzweise behelfen er und seine Schülerschaft sich mit der Nutzung einer weiteren Bildungseinrichtung in Weimar, auf die wir kurz zu sprechen kommen sollten, obwohl sie eigentlich nicht direkt in der Traditionslinie der heutigen Hochschule steht.

Es handelt sich um die Baugewerkschule, die über verschiedene Entwicklungsphasen aus der 1829 gegründeten Freien Gewerkschule hervorgegangen war. Als erster Oberbaudirektor hatte Clemens Wenzeslaus Coudray in Absprache und mit Unterstützung Goethes diese Schule aus der Taufe gehoben, um Bauhandwerker im Abend- und Winterunterricht theoretisch und zeichnerisch fortzubilden. Konzeptionell war die Gewerkschule an die ältere Freie Zeichenschule angelehnt, verfolgte aber ein präziseres Ziel. Coudray war berufen worden, eine Deputation zu etablieren, die der dringend notwendigen Expansion der Stadt am Anfang des 19. Jh. eine Gestalt verleihen sollte. Es ging um das Prestige als Residenz und um die Funktionstüchtigkeit als Handels- und Verwaltungszentrum. Doch Coudrays gestaltende und ordnende Bemühungen drohten an den mangelnden Fähigkeiten des örtlichen Bauhandwerks zu scheitern, da sich der durchschnittliche bürgerliche Bauherr auswärtige Gewerke nicht leisten konnte. Aus diesem Grunde wurde die Gewerkschule der Baudeputation unterstellt und vom jeweiligen Oberbaudirektor nebenamtlich geleitet. 1890 erfolgte eine Ausweitung der Schule, die dann auch Grundkenntnisse in Architektur, vornehmlich den Bauentwurf lehrte. 1910 kam es zur Trennung von der Baudirektion, die Schule erhielt mit dem Architekt Paul Klopfer ihren ersten hauptamtlichen Direktor und 1912 die staatliche Anerkennung und Gleichstellung mit den Preußischen Bauschulen. Klopfer unterrichtete hier bis 1922 nicht nur die eigenen, sondern auch die Gastschüler, die ihm erst van de Velde und später das Bauhaus schickte, damit sie hier zumindest eine bauhandwerkliche Gundausbildung absolvieren konnten. 1926, als die Architekturhochschule in Weimar gegründet wurde, erfolgte die Verlegung der Bauschule nach Gotha.

Für die Kunstschule war die Berufung van de Veldes und die damit zusammenhängende Gründung und räumliche Anbindung des kunstgewerblichen Seminars und später der Kunstgewerbeschule durchaus profitabel. Nach mehr als 50jähriger Existenz erhielt die Kunstschule endlich ihren ersten Neubau mit großzügigen Ateliers in einem ebenso repräsentativen wie modernen Haus, das international viel Beachtung und positive Kritik fand, sieht man einmal von konservativen Nörgeleien aus der näheren Umgebung ab. Bis dahin hatte sich die Schule mit Provisorien begnügen müssen, die zum Schluß erheblich von Altersschwächen gekennzeichnet waren. Kurz nach der Gründung waren der Kunstschule Räume im Obergeschoß eines herzoglichen Bau- und Heumagazins, das sich an der Stelle des heutigen Hauptgebäudes befand, zugewiesen worden. Es folgten dann mehrere Umbauten und Erweiterungen dieses Ziegelfachbaus, der im Kern aber erhalten blieb. Eine wesentliche Abhilfe der ständigen Raumnot brachte das Haus des Kunstmalers Friedrich Preller (nicht verwandt mit dem oben erwähnten Friedrich Preller der Freien Zeichenschule), das 1871 in den Besitz der Schule kam. Es liegt auf einem gefangenen Grundstück an der Rückseite der Schule, auf dem 1884 noch ein Glashaus erbaut wurde, das Albert Brendel als Tieratelier diente und in dem nach lebenden Modellen gezeichnet werden konnte. Man wußte zu berichten,