

Klassik und Avantgarde

Das Bauhaus in Weimar

1919-1925

*Herausgegeben von
Hellmut Th. Seemann
und Thorsten Valk*



WALLSTEIN VERLAG

ALEXANDER ROSENBAUM

»Kraft aus der Einsamkeit«

Paul Dobe zwischen Kunsthochschule und Bauhaus

Ungeachtet seiner im Wintersemester 1919/20 am Bauhaus gehaltenen Vorlesungsreihe »Die Natur als Quelle der Kunst« hat der Pflanzenzeichner Paul Dobe (1880-1965) in keiner Geschichte des Bauhauses Erwähnung gefunden. Dies dürfte vor allem daran liegen, dass er sich trotz erklärter Sympathie für die Ziele des Bauhauses sehr bald von diesem distanzierte. Dobe ist insofern bemerkenswert, als es sich um einen eigenwilligen Künstler handelte, der akademischen Lehrsystemen zwar mit Misstrauen begegnete, sie aber dennoch als Forum nutzte, um eigene kunstreformatorische Überzeugungen vorzustellen. Seit 1912 in großer Zurückgezogenheit in Weimar lebend, hatte sich der Künstler zunächst ausschließlich seinen Pflanzenstudien gewidmet. Der Gelegenheit, im Wintersemester 1917/18 Vorträge an der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst zu halten, folgte der Aufbau einer privaten Zeichenschule, die sich freilich bald der Konkurrenz des neu gegründeten Staatlichen Bauhauses gegenüber sah. Ob es Dobe in diesem Spannungsfeld gelang, sein Streben nach künstlerischer Autonomie mit dem Wunsch nach pädagogischer Wirksamkeit zu vereinbaren, soll im Folgenden untersucht werden.

Über das Leben und Werk Paul Dobses ist bislang so gut wie nichts bekannt geworden.¹ Aufschluss gibt sein im Goethe- und Schiller-Archiv und im Goethe-Nationalmuseum verwahrter Nachlass.² Von besonderem biografischen Interesse sind dabei Dobses ca. 8200 Seiten umfassende 24 Tagebücher, in denen der

- 1 Mangels konkreter biografischer Daten sind die wenigen Beiträge zu Dobe häufig spekulativ. Vgl. Anne Feuchter-Schawelka: Auf der Suche nach der reinen Form. Annäherung an Paul Dobe. In: Rainer Stamm, Kai Uwe Schierz (Hrsg.): Die Sprache der Pflanzen. Klassiker der Pflanzenfotografie im frühen 20. Jahrhundert. Katalog Kunsthalle Erfurt. Erfurt 2000, S. 19-26; Ute Ackermann: Paul Dobe als Lehrer am Staatlichen Bauhaus Weimar. In: Ebd., S. 27-34; Rainer Stamm: Zwei Apokryphen des frühen Bauhauses. In: Hermann J. Mahlberg (Hrsg.): Topoi. Beiträge zu einer kulturarchäologischen Ortsbestimmung. Festschrift für Rainer K. Wick zum 60. Geburtstag. Solingen 2004, S. 161-169; Ute Ackermann: Paul Dobe: Studien zum Bau der Leberblume. In: Kai Uwe Schierz (Hrsg.): Wunder über Wunder. Wunderbares und Wunderliches im Glauben, in der Natur und in der Kunst. Bielefeld, Leipzig 2007, S. 200-205.
- 2 Eine wissenschaftliche Auswertung des Nachlasses steht noch aus. Der im September 2001 vom Goethe- und Schiller-Archiv (künftig: GSA) erworbene schriftliche Nachlass umfasst 43 Archivalieneinheiten im Umfang von 4557 Blatt. Er ist insofern unvollständig, als eingegangene Briefe, das Kopierbuch der ausgegangenen Briefe sowie einige in den Tagebüchern erwähnte autobiografische Schriften nicht überliefert sind.

Künstler mit bemerkenswert konsequenter Akribie täglich Rechenschaft über sein Werden und Tun ablegte, wobei er auch das Kunstleben seiner Zeit scharfsinnig kommentierte. Zu diesen zwischen 1905 und 1965 entstandenen privaten Aufzeichnungen sind selbständige Veröffentlichungen zu zählen, in denen Dobe über seine Kunstanschauung Auskunft gibt. Dieser umfangreiche schriftliche Nachlass bildet die Grundlage der folgenden Ausführungen, die sich nach einer notwendigen Darstellung des Werdegangs Dobes und seiner Etablierung in Weimar auf die Jahre 1917 bis 1920 konzentrieren.

Nach einer Ausbildung zum Mechaniker besuchte der am 13. Oktober 1880 in Magdeburg geborene Dobe bis zum Sommer 1901 das Technikum im thüringischen Hildburghausen. Hier erhielt er eine Ausbildung zum Maschinentechniker, wobei er eine besondere Vorliebe für die darstellende Geometrie entwickelte. Die folgende berufliche Tätigkeit gab er 1904 zugunsten eines vierjährigen Studiums der bildenden Kunst in Berlin und München auf.

Es gehört zu den Eigenarten Dobes, dass er in diesen Studienjahren zwar Unterricht bei professionellen Künstlern nahm, seine eigentliche Ausbildung aber als autodidaktisches Selbststudium verstand. So ist für seine Berliner Zeit zu beobachten, dass er neben anfänglichen Besuchen im Atelier des Malers Wilhelm Müller-Schönefeld ein umfangreiches tägliches Bildungsprogramm absolvierte, zu dem nicht nur Museums-, Ausstellungs- und Konzertbesuche gehörten, sondern auch Geigenunterricht, das vertiefte Studium einzelner Kunstwerke, die Lektüre literarischer, kunstästhetischer und philosophischer Schriften sowie das Verfassen eigener Reflexionen.³ Innere Ruhe findet Dobe auf langen Wanderungen, wo er häufig nach der Natur zeichnet. Sein besonderes Interesse gilt der ostasiatischen Kunst und dem als Lehrmeister verehrten Aubrey Beardsley. Dobes Tagebuch kommt die Funktion zu, seine gewonnenen Eindrücke und Erkenntnisse zu dokumentieren (Abb. 1).

Um eine gründliche Anleitung im Perspektiv-, Porträt- und Aktzeichnen zu erhalten, nimmt Dobe im Oktober 1905 ein Studium an der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin auf. Nach anfänglicher Begeisterung wird ihm die »scheußlich[e] akademisch[e] Ausbildung«⁴ jedoch zunehmend leid, zumal die ehrgeizig erwünschten Erfolge ausbleiben, er sich nicht verstanden und von seinen privaten, dem kunstgewerblichen Buchschmuck gewidmeten Studien abgehalten fühlt.⁵ Im März 1908 verlässt er die

3 Für die in der Literatur geäußerte Vermutung, Dobe habe in Berlin das Werk Karl Bloßfeldts kennengelernt, findet sich in den Tagebüchern kein Beleg.

4 Eintrag vom 1. Juli 1907. GSA 159/11, S. 186.

5 Dobes spätere Beschränkung auf die Pflanzenzeichnung ist sicher auch der Einsicht geschuldet, dass er zur Figurenmalerei kein Talent hat. So scheitert er vor allem daran, »die ausdrucksvolle Bewegung des Lebens wiederzugeben«. Auch sein späterer Lehrer Wilhelm von Debschitz wird ihn anzuregen versuchen, seine Pflanzenstudien »freier« zu zeichnen. Vgl. Einträge vom 8. Februar und 8. Oktober 1908. GSA 159/11, S. 316, und GSA 159/12, S. 115.



Abb. 1: Paul Dobe, *Tagebuch Bd. 3*, Titelblatt, 1908

Akademie »ohne geringste Wehmut des Abschieds«. ⁶ Seine hier gewonnene antiakademische Haltung wird er später mehrfach bekräftigen.

Eine künstlerische Verjüngung erhofft sich der nun schon 28-jährige in München, wo er für ein Jahr am Unterricht der von Wilhelm von Debschitz geleiteten privaten »Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst« teilnimmt. Ihm verdankt Dobe die Rückkehr zu einem intensiven Naturstudium, das er neben den regelmäßig besuchten Kursen auch im Privaten übt. Im Sommer 1908 entsteht die Zeichnung *Möhre*, welche er bei Friedrich Bruckmann vervielfältigen lässt, um sie an Freunde und Bekannte zu versenden (Abb. 2). ⁷ Die wenig später geschaffene Blumenstudie *Rose* ist im Februar 1909 Anlass für den Bruch mit dem auf den wirtschaftlichen Erfolg seines Instituts angewiesenen Debschitz: Auf die Forderung, Dobe möge zwei Exemplare der *Rose* an die Schule abgeben, wendet dieser ein, die Arbeit sei ganz ohne die Hilfe von Debschitz entstanden und mithin »keine ›Schülerarbeit‹«. ⁸ Kurz entschlossen kündigt Dobe daraufhin, erklärt seine Studienjahre für beendet und kehrt im April 1909 in seine Heimatstadt Magdeburg zurück.

6 Eintrag vom 13. März 1908. GSA 159/11, S. 332.

7 Vgl. Paul Dobe: Die Möhre. In: Gartenschönheit (1923), S. 156f.

8 Eintrag vom 10. Februar 1909. GSA 159/12, S. 166; vgl. 2. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Dresden 1909, S. 6, Nr. 109, und Eintrag vom 22. April 1909. GSA 159/12, S. 191.



Abb. 2: Paul Dobe, *Möhre*, 1908, aus: *Gartenschönheit* 4 (1923), S. 156

An diesem biografischen Wendepunkt verfasst er den Text *Zwischen Lehr- und Wanderjahren*, in dem er sich über seine erreichte Position zu verständigen und den künftigen Weg als freier Künstler zu definieren sucht.⁹ Dobe beschreibt dabei die Arbeit an der *Möhre* als ein Erweckungserlebnis und formuliert ein künstlerisches Programm, das er mit großer Konsequenz, unbeirrt vom politischen Geschehen oder künstlerischen Stilentwicklungen zeit seines langen Lebens verfolgen wird.

Basis dieser Kunst ist das empirische, streng wissenschaftliche Studium der wilden, also nicht durch Züchtungen kultivierten einheimischen Pflanzenwelt.¹⁰ Diese bietet dem Künstler ein unerschöpfliches Reservoir für sein Interesse an Linie, Fläche und Rhythmus (Abb. 3 und 4).¹¹ Dobe geht es

darum, die einzelne Pflanze in ihrer formalen Wesenheit zu erfassen und zugleich unter Verzicht auf willkürliche Stilisierungen ihre individuelle Schönheit im Geiste der freien, unberührten Natur herauszuarbeiten.¹² Wie die Musik ziele seine der ästhetischen Erziehung des Auges dienende Pflanzenkunst darauf ab, »daß ich die gesunde Kraft geben will, die vollste Ausgestaltung zur größten Freiheit innerhalb der Gesetzmäßigkeit, nicht das zufällige Einzelwesen, das Individuum, sondern eine besonders charakteristische Erscheinung, den reinen Typus, das Bild der Art, das Allgemeingiltige, das Wesentliche, nicht die Wirklichkeit, sondern die tiefere Wahrheit«. ¹³ 1958 wird er als Credo formulieren,

⁹ Vgl. GSA 159/7.

¹⁰ Dobe folgt hier wesentlich den Anregungen Alfred Lichtwarks, dem er später sein Buch *Wilde Blumen der deutschen Flora in hundert Naturaufnahmen* (1929) widmet. Vgl. Alfred Lichtwark: *Blumenkultus. Wilde Blumen*. Dresden 1897.

¹¹ Die Farbe hat für Dobe einen zunächst nur untergeordneten Wert, was aus biografischer Sicht damit zu begründen ist, dass er farbenblind ist. Vgl. Eintrag vom 21. Juni 1917. GSA 159/14, S. 267.

¹² Vgl. Paul Dobe: Zur ästhetischen Betrachtung der Pflanzen. In: *Der Kunstwart* XXV (1912), H. 20, S. 128-130.

¹³ Paul Dobe: Der Weimutskiefernzapfen. In: *Gartenschönheit* 6 (1925), S. 75-77, hier S. 75.

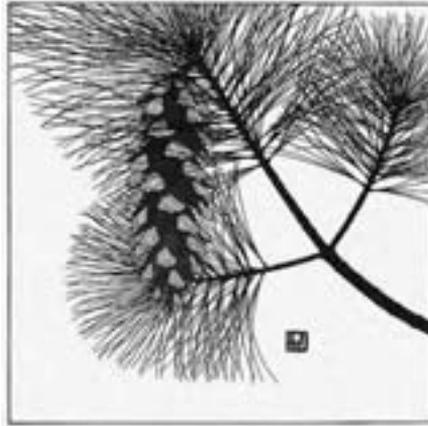


Abb. 3: Paul Dobe, Weimuts-Spreukiefer, 1910, aus: Gartenschönheit 6 (1925), S. 75

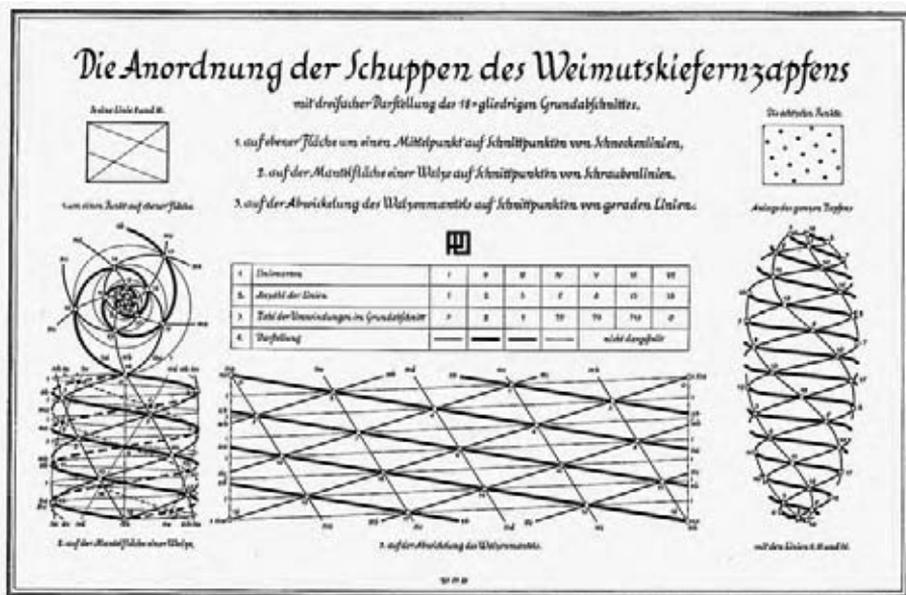


Abb. 4: Paul Dobe, Die Anordnung der Schuppen des Weimutskiefernzapfens, 1924, aus: Gartenschönheit 6 (1925), S. 76

Bildgestaltung sei Inkarnation, sei »Übertragung des Geistigen ins Körperliche«. ¹⁴

Ein erster Schritt zu diesem Ziel ist die Mitarbeit an dem Pflanzenbestimmungsbuch *Eine Flora für das deutsche Volk* (1912) des befreundeten Botanikers Carl Börner, unter dessen Anleitung Dobe seit April 1910 in Metz arbeitet. Dabei fertigt er nicht nur für zuvor ausgewählte Pflanzen die Illustrationen an, sondern ist auch wesentlich mit dem Verfassen der Bestimmungstabellen beschäftigt. ¹⁵ Alfred Lichtwark, den Dobe um ein Gutachten bittet, würdigt die »Treue, Sachlichkeit und künstlerische Originalität« dieser Pflanzenzeichnungen. ¹⁶

Nach seinem durch eine Lungenblutung bedingten Kuraufenthalt in Friedrichroda und der Hochzeit mit der Cousine Marie zieht Dobe im Oktober 1912 nach Weimar. ¹⁷ Neben der Begeisterung für die landschaftliche Schönheit der Umgebung – die Motive für seine Arbeit findet er vor der Haustür in der Belvederer Allee – dürfte der Hauptgrund für diese Wahl die Faszination des mit dem Namen Goethes verbundenen »Genius loci« gewesen sein. ¹⁸ Gleich einer seiner ersten Spaziergänge führt Dobe an das Gartenhaus des Dichters, vor dem er »lange in ehrfürchtiger Betrachtung« verweilt. ¹⁹ Wie vielen anderen Besuchern gilt ihm das malerisch im Ilmpark gelegene Gartenhaus als ein Ort, an dem sich Natur und Kunst verbinden. Hier fühlt er sich dem Dichter nahe, den er vor allem als Ratgeber und einen um Ordnung und Klarheit bemühten Künstler verehrt. Wiederholt besucht er Goethes Wohnhaus, wo er die wissenschaftlichen Sammlungen konsultiert, so auch in Vorbereitung seiner Vorlesungen an der Kunsthochschule. ²⁰ Großen Eindruck macht dabei das Arbeitszimmer, das »mit seinen vielen Schreibplätzen [...] etwas zur Arbeit zwingendes« habe, wie er in sein Tagebuch notiert. ²¹

In Weimar verfolgt Dobe zunächst sein Projekt »Botanische Schulwandtafeln«, mit dem er eine Reform der im Botanikunterricht verwendeten An-

¹⁴ Paul Dobe: Das Wesen der Form. Gelnhausen 1965, S. 9.

¹⁵ Vgl. Carl Börner: Eine Flora für das deutsche Volk. Mit Unterstützung von L. Lange und P. Dobe. Leipzig 1912. Der Band enthält sechs farbige und sechs Silhouetten- tafeln von Dobe, zu denen es in der Einleitung (S. V) heißt: »In strenger Anlehnung an die Natur erschaffen, wollen diese Blätter den Weg bereiten für eine künstlerische Betrachtung der Schönheiten, die uns gerade die Welt der Pflanzen an Linie, Form und Rhythmus offenbart.« Vgl. die Rezension von A. Gerlach in: Neue Bahnen 24 (1912/13), S. 360-363.

¹⁶ Eintrag vom 9. November 1910. GSA 159/12, S. 327f.

¹⁷ Die Familie wohnt zunächst in der Belvederer Allee, zieht im Juli 1915 in die Grundstedterstraße 24 und wohnt seit September 1917 in der Luisenstraße 27.

¹⁸ Vgl. Eintrag vom 28. Juni 1912. GSA 159/13, S. 41, und Willy Rath: Weimarer Stimmung. In: Der Kunstwart XXIV (1911), H. 19, S. 30-34, hier S. 31f.

¹⁹ Eintrag vom 13. Oktober 1912. GSA 159/13, S. 64.

²⁰ Vgl. Eintrag vom 15. Oktober 1917. GSA 159/14, S. 320.

²¹ Eintrag vom 9. März 1913. GSA 159/13, S. 98.

schauungstafeln beabsichtigt. Wie er in einem begleitenden Aufsatz darlegt, bestehe das Ziel einer modernen Lehre nicht mehr darin, die Pflanze einer streng systematischen, ihre einzelnen Teile berücksichtigenden Betrachtung zu unterwerfen. Vielmehr gehe es darum, die Pflanze »als lebendiges Wesen zu erfassen, ihren ganzen Bau und ihre Lebensbedingungen einheitlich zu verstehen«. ²² Dementsprechend müssten die Lehrmittel weniger wissenschaftlich als vielmehr ästhetisch-künstlerisch gestaltet sein, da diese Form der Darstellung das natürliche Interesse des Kindes für den Gegenstand wecke.

Dobe erläutert in diesem Zusammenhang das seiner Kunst zugrunde liegende Bildverständnis, welches er später auch in seinen Vorlesungen vertreten wird:

Photographie wie wissenschaftliche Darstellung geben nur Momente, die das vorhandene Objekt bereits gibt, und zwar besser. Sie stehen immer hinter der Natur zurück. Die künstlerische Darstellung dagegen geht von den Gedanken aus, daß es unmöglich ist, die Natur objektiv wiederzugeben, und daß eine Abbildung neben der Natur nur dann Bedeutung haben kann, wenn sie ihr Vorbild in gewissen Seiten übertrifft. Deshalb muß ein neues Moment eingeführt werden. Der Künstler forscht nach den Eigenschaften, welche die Lebendigkeit ausdrücken und klärt diese in seinem Bilde aus dem mannigfaltigen Vielerlei der lebendigen Natur heraus, den Beschauer vom Uninteressanten-Allgemeinen zum Wesentlichen lenkend. Dadurch vereinfacht er auch gleichzeitig sein Bild und schafft Klarheit und Ordnung, wo die Natur selbst verwirrt. ²³

Seine ersten Weimarer Jahre verbringt Dobe in klausurhafter Zurückgezogenheit. Abgesehen von Besuchen der Museen und Kunstausstellungen sowie der Teilnahme an den Weihnachtsausstellungen Weimarer Künstler nimmt Dobe am Gesellschaftsleben nicht teil. ²⁴ Sein ganzes Interesse gilt dem Studium der pflanzlichen Formenwelt und ihrer geometrischen Abstraktion. Wichtige Dienste leisten ihm dabei technische Hilfsmittel wie Pantograf, Mikroskop und

22 Paul Dobe: Botanische Schulwandtafeln. In: *Neue Bahnen* 24 (1912/13), S. 364-366, hier S. 364.

23 Ebd., S. 365. Obwohl Dobe sein Projekt nicht umsetzen kann, findet er einige Zustimmung. Vgl. Eduard Hassenpflug: *Der Weg zum Herzen der Natur. Ein Wegweiser für die Schulbiologie*. Leipzig 1916 (Allgemein-pädagogische Schriften, 5), S. 194 und 197. Beifall erhält er auch von Hermann Muthesius, der Dobe allerdings empfiehlt, sich eine Stelle zu suchen und die brotlose Kunst der Pflanzenzeichnung als Nebenbeschäftigung zu betreiben. Vgl. Rainer Stamm: *Apokryphen* (Anm. 1), S. 162, und Eintrag vom 17. Juni 1917. GSA 159/14, S. 263.

24 Zu den wenigen Bekannten in jenen Jahren zählen der Schriftsteller Adolf Teutenberg, der Bildhauer Fritz Basista, der Komponist Hans Brönnner und die Tanzlehrerin Magdalene Trenkel, wobei die Kontakte allerdings nie lange bestehen.



Abb. 5: Paul Dobe, *Wiesenbocksbart*, um 1918/19, aus: *Gartenschönheit* 3 (1922), S. 63

Spiegelzeichenapparat, welche ihm seit seiner Zusammenarbeit mit Börner vertraut sind. Auch einen im November 1913 im Atelier Hertel erworbenen Fotoapparat setzt er gezielt bei seinen minutiösen Studien ein. Gemeinsam mit dem Fotografen Franz Xaver Vältl versucht er sich in fotografischen Reproduktionsverfahren. Darüber hinaus experimentiert er mit Öl- und Kaseinfarben, Malgründen, Vergoldungstechniken und Schrifttypen, wobei er die Unterstützung des Buchbindermeisters Otto Dorfner sucht. So entstehen höchst komplexe, in Edelholzrahmen gefasste Werke von prezioser Schönheit (Abb. 5).

Dobes Schaffen in Weimar ist wesentlich von zwei Konstanten bestimmt, welche ihm die künstlerische Arbeit – an deren singulärem Wert er im Übrigen nie zweifelte – nachhaltig erschweren: Zum einen leidet er unter permanenten Krankheiten, deren Verläufe er in der ihm eigenen gründ-

lichen Mitteilbarkeit seinem Tagebuch anvertraut. Zum anderen befindet er sich in steten gravierenden Geldsorgen, welche ihn dazu zwingen, Kontakt zu möglichen Förderern zu suchen.

Dobes Begegnungen mit Henry van de Velde²⁵ und Fritz Mackensen verdanken sich eben dieser Notwendigkeit einer finanziellen Absicherung seines künstlerischen Schaffens. Während seine Hoffnung auf den bewunderten van de Velde durch dessen endgültige Abreise aus Weimar zunichte wird, erweist sich die Verbindung zum Direktor der Kunsthochschule als ein außerordentlicher Glücksfall. Nach seiner Bewerbung um Unterstützung durch einen an der

25 Dobe hatte im Dezember 1916 van de Velde eine Mappe seiner Arbeiten zugesandt und war im März 1917 in dessen Haus Hohe Pappeln eingeladen worden. Neben der Frage, ob Dobe seine Arbeiten »vom Standpunkt des Naturwissenschaftlers oder dem des Künstlers« gemacht habe, zeigt sich van de Velde dabei vor allem an deren technischer Ausführung interessiert: »Meine Arbeit kannte er im höchsten Grade an, und er sagte auch, daß sie neu wäre, und daß die Bilder, wenn sie technisch vollendet wären, etwas wirklich Vollendetes, einzigartiges darstellen würden.« Eintrag vom 18. März 1917. GSA 159/14, S. 219 f.

Berliner Akademie eingerichteten Hilfsfonds für notleidende Künstler hatte diese sich im August 1917 an Mackensen gewandt und um ein Gutachten über den ihm unbekanntem Künstler gebeten.²⁶ Auch wenn Dobe an der Persönlichkeit Mackensens kaum ein gutes Haar lässt, so verdankt er doch dessen Tatkraft nicht nur eine finanzielle Soforthilfe und die Vermittlung seiner Arbeiten an das Großherzogliche Museum, sondern auch das Angebot, im Wintersemester 1917/18 an der Hochschule eine Vorlesungsreihe mit Lichtbildern nach eigenen Arbeiten zu halten.²⁷

Dobe zeigte sich über dieses ihn überraschende Angebot hochofret. Am 12. September unterbreitet er Mackensen den Vorschlag für einen »Lehrplan für das Pflanzenzeichnen«. Dessen auffallend kunstpraktische Orientierung wird dabei insofern verständlich, als Mackensen Dobe eine Stelle als Lehrer für das Pflanzenzeichnen in Aussicht gestellt hatte, zu der es allerdings nicht kam. Da der Lehrplan zugleich einen anschaulichen Eindruck seiner Arbeitsweise gibt, soll er hier vollständig zitiert werden:

1. Studium von Einzelheiten bei ausgiebiger Benutzung des Spiegelzeichenapparates am Lupenmikroskop: Samen, Früchte, Staubfäden, Blüten und Blätter. / 2. Auf Grund dieser individualistischen Studien Typenbildungen, Zeichnung und Modellierung. / 3. Freihändiges Skizzieren ganzer Pflanzen in stärkster Vereinfachung zum Zwecke der Erkenntnis der ornamentalen Grundform. / 4. Kompositionsübung, Flächengliederung, verbunden mit Darstellungstechnik mit sorgfältigem Ausproben des wirkungsvollsten Vergrößerungsmaßstabes. – Motive hierzu sind typisierte Pflanzenelemente, später ganze Blüten und Pflanzenausschnitte. – Feststehender Grundsatz bei diesen Arbeiten: Vollkommene Herausarbeitung des Rhythmus innerhalb des Naturbildes sowie der Bildfläche. / Bis hierher wird das Ganze als freie Kunst gehandhabt und bildet eine Vorstufe für die weitere Schulung in der freien Kunst, vorwiegend in der dekorativen Malerei, sowie im Kunstgewerbe. Hierauf folgt das theoretische und nach Möglichkeit praktische Studium der kunstgewerblichen Materialien. / Das Studienmaterial ist im Sommer gerade in Weimar unerschöpflich. Der Winter würde eine Beschränkung vorwiegend auf Koniferennadeln und -schuppen, auf Baum- und Buschknospen nötig machen, da nur wenige Erzeugnisse der Treibhäuser hierzu geeignet sind. – Als Notbehelf böte die Insektenwelt vorzügliches, allerdings lebloses Material: Schmetterlinge, Käfer, Heuschrecken, Fliegen, Libellen.²⁸

26 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (künftig: ThHStAW), Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Nr. 100, Bl. 3. Auch den übrigen Professoren der Kunsthochschule ist Dobe zu diesem Zeitpunkt unbekannt.

27 Vgl. den Eintrag vom 1. September 1917. GSA 159/14, S. 297-300.

28 »Ein Lehrplan für das Pflanzenzeichnen«. ThHStAW, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Nr. 100, Bl. 6.

Dobes Vorlesungsreihe »Das Wesen der Pflanzenform« beginnt am 9. November 1917 und findet jeweils am Freitagnachmittag im Aktsaal der Kunsthochschule statt.²⁹ Die Vorträge richten sich nicht nur an den engen Kreis der Hochschüler, sondern explizit auch an »die gebildeten Kreise der Natur- und Kunstfreunde«.³⁰ Über den Inhalt dieser insgesamt 15 Vorlesungen, die mit den zwei Jahre später am Bauhaus gehaltenen nahezu identisch sind, gibt ein zwanzigseitiges Manuskript Auskunft, das Dobe nach Abschluss seiner Vorträge im März 1918 erarbeitete und für seine Hörer vervielfältigen ließ.³¹

Gleich in seiner ersten Vorlesung versucht Dobe vor dem Hintergrund eines historischen Überblicks seine grundlegende Position zu verdeutlichen: wenn auch mehr von Natur als von Kunst die Rede sei, so spreche er doch »ausschließlich vom Standpunkt des Künstlers«. Der Nachteil der wissenschaftlichen Botanik bestehe darin, dass diese durch das Verfolgen eines methodischen Ziels einseitig beschränkt sei und nicht zum Wesen der Natur führe. Entsprechend seien sowohl Linnés Ordnungssystem als auch Goethes Metamorphosenlehre immer nur Spiegelbilder eigener weltanschaulicher Vorstellungen. Kein Wesen sei für sich bestehende Einheit, sondern nur künstlich entnommenes Glied aus dem Weltenganzen. Für die bildende Kunst ergebe sich die Forderung, eine »naturforschende Disziplin im Geiste von Leonardo da Vinci und Dürer« zu sein.

In den folgenden Vorlesungen kommt Dobe auf die wesentlichen Eigenschaften sowie die Physiognomik der nicht kultivierten Pflanzen zu sprechen, was er anhand seiner eigenen Werke erläutert. Diese Form der Bildbetrachtung erfülle einen dreifachen Zweck: Zum ersten vermittele sie eine anschauliche Vorstellung von den formschaffenden Kräften in der Natur. Zum zweiten schule sie im künstlerischen Sehen und erlaube damit, physiognomische Merkmale besser zu erkennen. Und schließlich diene sie als Grundlage für kunstgewerbliches Schaffen. Dieser Weg vom gegenständlichen über das naturwissenschaftliche zum künstlerischen Sehen sei insofern unnatürlich, als er nicht vor der Natur,

29 Der ursprünglich angekündigte Titel »Ästhetische Pflanzenbetrachtungen« wird auf Dobes Wunsch noch einmal geändert. Das Honorar für die Vorlesungsreihe beträgt 800 Mark.

30 Das Vorlesungsprogramm wird am 4. November 1917 in der *Weimarerischen Zeitung* wie folgt angekündigt: »Die Grundlage ist hier streng wissenschaftlich, der Gesichtspunkt der Auffassung jedoch rein künstlerischer Natur. An Hand einer kleinen Zahl von Lichtbildern nach eigenen Blumenstudien des Künstlers wird die Form der Pflanze bis ins einzelne durchgesprochen und dabei überall auf ihre Bedeutung für das Leben hingewiesen. Den Schluß bilden zwei in sich abgeschlossene Vorträge ›Naturstudium und freie Kunst‹ und ›Naturstudium und Kunstgewerbe‹.« Vgl. Eintrag vom 3. November 1917. GSA 159/14, S. 327.

31 »Zusammenfassung des Inhaltes der Vorlesungen über ›Das Wesen der Pflanzenform‹ von Paul Dobe. Im Wintersemester 1917/18 in der Hochschule für bildende Kunst zu Weimar«. GSA 159/1. Folgende Zitate ebd.

sondern vor Bildern geschehe. Aus pädagogischen Gründen sei er aber durchaus sinnvoll, sei doch zur Schulung des allgemein verbreiteten irreführenden Sehens das Wissen des Gegenstandes nötig. Insofern diene der gründliche Erwerb von Kenntnissen nur als Mittel zum künstlerischen Zweck, der im unmittelbaren wie universellen »Fühlen, Erleben, Einssein« bestehe.

Erst zum Ende seiner Vorlesungsreihe kommt Dobe auf Kunst im eigentlichen Sinne zu sprechen. Galt die bisherige gegenständliche Betrachtung dem Naturgegenstand, so widmet er sich nun der künstlerischen Betrachtung von Fläche, Rhythmus und ornamentaler Form. Die beiden letzten, im März 1918 gehaltenen Vorträge sind wiederum in sich geschlossene Reflexionen: In seiner Vorlesung »Kunst, Persönlichkeit und Naturstudium« betont er noch einmal, dass die Natur das höchste Ziel der bildenden Kunst und die künstlerische Schöpfung ein Naturvorgang sei. Im Vortrag »Kunstgewerbe« bekräftigt er seine Überzeugung, dass zwar nicht die Kunst, wohl aber das Kunstgewerbe erlernbar und insofern notwendiger und wichtiger sei als eine ohnehin nur Ausgewählten vorbehaltene freie Kunst. Die Qualität des Kunstgewerbes sei immer Gradmesser der jeweiligen Kultureinheiten, deren Auflösung Kulturlosigkeit und Unordnung bedeuteten. Zwar gebe es, so Dobes Ausblick auf die unmittelbare, durch den Krieg geprägte Gegenwart, wohl Regungen zum Besseren, die Allgemeinheit sei aber noch ohne Kunstbedürfnis. Dies zu ändern, erfordere alle Kräfte.

Für Dobe bedeuten diese Vorträge einen nicht erwarteten Erfolg, der ihn in seiner pädagogischen Ambition bestärkt, dass er »der Reformator werde für meine Zeit, nicht nur in der Kunst«, wie er euphorisch nach der ersten Vorlesung notiert.³² Die Professoren der Kunsthochschule Richard Engelmann, Berthold Paul Förster, Robert Weise und Walther Klemm werden auf ihn aufmerksam und versuchen, ihn nach Kräften zu fördern, was angesichts der hermetischen Persönlichkeit Dobes allerdings nur bedingt gelingt. Ihr Vorhaben, Dobe als Lehrer für eine durch die Angliederung der Großherzoglichen Zeichenschule an die Kunsthochschule erweiterten Vorschule zu gewinnen, scheitert daran, dass die Fusionspläne nicht realisiert werden können. Aufgrund seiner einseitigen Orientierung auf das Pflanzenzeichnen ist Dobe allerdings auch nur mit Einschränkungen für eine solche Aufgabe geeignet. Mackensens Vorschlag, im Wintersemester 1918/19 weitere Vorträge zu halten, erteilt Dobe mit dem Hinweis auf das zu geringe Honorar eine Absage.³³ Auch ohne von den hochschulpolitischen Reformplänen nähere Kenntnis zu haben, registriert Dobe instinktiv gewisse Spannungen innerhalb des Professorenkollegiums. Darüber hinaus wird er sich bewusst, dass seine Bevorzugung des Kunstgewerbes gegenüber der freien Kunst nicht unbedingt im Einklang mit der von der

32 Eintrag vom 9. November 1917. GSA 159/14, S. 331.

33 ThHStAW, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Nr. 100, Bl. 15.

Hochschule vertretenen Lehrmeinung steht – drei gewichtige Gründe für ihn, »meine Freiheit zurückzugewinnen«.³⁴

Bereits im Januar 1918 hatte Dobe die Gelegenheit erhalten, seine Blumenstudien im Großherzoglichen Museum auszustellen. Es gelingt ihm, einige seiner Arbeiten zu verkaufen, darunter eine *Clematis* an Elisabeth Förster-Nietzsche.³⁵ Das Museum erwirbt vier Arbeiten und gibt auf seine Anregung hin zwei Neufassungen der *Distel* und der *Erle* in Auftrag.³⁶ Durch diesen Erfolg bestärkt, beschließt Dobe nach dem Abschluss seiner Vorlesungstätigkeit, sein bisher erarbeitetes Repertoire von etwa 20 Pflanzensilhouetten in verschiedenen Techniken zu reproduzieren (Abb. 6). Die Hoffnung, Käufer für diese in aufwendiger Malerei auf Pergament ausgeführten und wertvoll gerahmten Arbeiten zu finden, erweist sich angesichts der herrschenden Kriegsnot und der revolutionären Ereignisse im November 1918 allerdings als illusorisch.³⁷

So fügt sich Dobe den üblichen Geldnöten und der Anregung einiger treuer Hörerinnen seiner Vorlesungen und eröffnet am 1. April 1919 in der Jakobstraße 2 eine private Kunstschule. Dass er sein Projekt, »Schule« machen zu wollen, durchaus als Signal an die Kunsthochschule versteht, belegt seine Bemerkung, er müsse »schon wegen der Mißwirtschaft in der Hochschule« unterrichten.³⁸

Über den Inhalt seines anlässlich der Eröffnung seines Instituts gehaltenen Vortrages »Krieg, Kunst und Kunsterziehung. Gedanken über Natur und Kultur« gibt eine Rezension in der *Thüringer Tageszeitung* Auskunft.³⁹ Demnach müsse man aus dem Unglück des Krieges lernen und zu einer naturgemäßen Lebensweise zurückfinden, zu der die künstlerische Betätigung erziehe. Eine solche Lehre könne kein fertiges System sein; auch gehe es nicht darum, Berufskünstler auszubilden. Die staatlichen Kunstschulen seien deshalb abzulehnen,

34 »Durch die traurigen Verhältnisse habe ich mir einreden lassen, was mir früher stets widersinnig war, daß in einer Anstellung mein Glück liegt. Nun kriege ich keine und nun muß doch die völlige Freiheit mein Glück sein.« Eintrag vom 1. Mai 1918. GSA 159/15, S. 29f.

35 Vgl. GSA 72/BW 1012.

36 Vgl. den Brief von Ernst Wuttig an Paul Dobe vom 10. April 1918. GSA, Akten des Großherzoglichen Museums Nr. 26.

37 Auch die Ausstellungen seiner »Platterbse« in der Werkbundaussstellung in Kopenhagen sowie weiteren Arbeiten im Folkwang-Museum in Hagen sind in finanzieller Hinsicht wirkungslos.

38 Eintrag vom 14. Februar 1919. GSA 159/15, S. 152. Dobe hatte bereits während seines Studiums den Beruf eines Zeichenlehrers ins Auge gefasst, bot dieser doch den Vorteil eines festen Einkommens und gab Gelegenheit zu eigener Arbeit.

39 Thüringer Tageszeitung vom 2. April 1919, vgl. GSA 159/37. Anwesend sind etwa 70 Personen. Dobe teilt sich den Unterrichtsraum mit Magdalene Trenkel, die hier Unterricht in Köperschulung gibt. Zu seinen Schülern zählen neben Senta Schlesinger und Luise Sturm auch der zwölfjährige Baldur von Schirach.

weil sie keine Verbindung zum Leben hätten. Deren Lehrer würden nicht aufgrund ihrer pädagogischen Qualifikation gewählt, sondern wegen ihrer künstlerischen Leistungen, welche nicht lehrbar seien. Diese verschiedentlich bekräftigte Ansicht, mit der sich Dobe verständlicherweise nicht nur Freunde machte, speist sich zum einen aus den negativen Erfahrungen seiner Studienjahre. Sie beruht zum anderen aber auch auf der Überzeugung, dass der Künstler über seine Kunst nicht sprechen könne: »[Der] Künstler kann nicht über seine Kunst reden, sondern sie nur geben, kann sie nicht von außen betrachten – nur über Wissenschaft, über Natur kann er reden«. ⁴⁰

Dobe lässt keinen Zweifel daran, dass er mit der Gründung seiner »Schule Dobe« etwas Neues beabsichtigt. So sei sein Institut keine Kunst- und Zeichenschule im üblichen Sinne, erschöpfe sie sich doch nicht in der Ausbildung rein künstlerischer Kenntnisse und Fertigkeiten, sondern suche vielmehr Beziehungen zum Leben der Gegenwart herzustellen. Durch das Studium der freien Natur sollten die Schüler innere Ruhe und Bescheidenheit lernen und »zu einem ehrfurchtvollen Nacherleben alles Lebendigen« angeregt werden, um damit »über das Einzelne, Vergängliche, Zufällige hinauszukommen, um an das Ewige herantreten zu können«. ⁴¹ In einem Zeitungsinserat hat Dobe die Ziele seiner Lebensschule etwas konkreter zusammengefasst:



Abb. 6: Paul Dobe, Wollige Waldrebe (Clematis), um 1918/19, aus: *Gartenschönheit* 3 (1922), S. 62

40 »Das Wesen der Pflanzenform«. GSA 159/1, S. 15. Seine Kritik hat Dobe auch nach 1920, als er als Zeichenlehrer an der Berufsschule tätig ist, bekräftigt. Im Sommersemester 1925 erhält Dobe die langersehnte Stelle als Kunsthochschullehrer in der Vorklasse, die allerdings bereits zum folgenden Semester aufgelöst wird.

41 Prospekt »Schule Dobe« (1920). ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 167, Bl. 21.

Grundlegende Elementarschule für freie und angewandte Kunst, beginnend mit dem Studium von Linie, Fläche und Rhythmus. Strenge Naturbeobachtung auf wissenschaftlicher Basis, morphologisches Denken, Nachempfinden des Lebendigen. Von Anfang an ausschließlich schöpferisches Arbeiten, kein Abzeichnen von Naturformen. Ziel: Ausbildung zur Selbständigkeit im Dienste der Gesundung und Vereinfachung unserer Kultur.⁴²

Während der Vorbereitungen hatte sich Dobe an seinen in der Debschitz-Schule gemachten Erfahrungen orientiert, dabei aber bald erkannt, dass er deren »systemloses Improvisieren«⁴³ durch ein streng methodisches Vorgehen ersetzen muss. So beginnt der praktische Unterricht der angemeldeten elf Zeichenschüler mit dem elementaren Üben von Kurven und Linien, wobei im Park auch die Wellenrhythmen der Ilm studiert werden. Dem folgen Flächen- und erste Farbübungen und schließlich Blattstudien, wobei Dobe die Schüler dazu anhält, die Blätter nicht wirklichkeitsgetreu abzuzeichnen. Als Anschauungsmaterial setzt er dabei die *Volksflora* von Börner ein. Weitere Studienobjekte sind Muscheln, Schnecken, Schmetterlinge und Libellen. Im Naturwissenschaftlichen Museum übt man sich nach der Betrachtung von Vögeln in Formen- und Farbverteilung auf rechteckiger oder kreisförmiger Fläche. Mittels in Nürnberg bestellter Holzmosaikspiele werden Rhythmusfiguren gebildet.

Darüber hinaus finden eingehende Bildbetrachtungen von Werken alter und neuer Meister statt, deren Vorzüge oder Mängel besprochen werden. Auch seine eigenen Baum- und Landschaftsfotografien stellt Dobe zur Diskussion. Neben gemeinsamen Ausstellungs- und Atelierbesuchen, so bei Dora Wibiral und Dorothea Seeligmüller, finden gesellige Runden in der Wohnung Dobes statt, der im Übrigen auch Privatunterricht erteilt. Nach anfänglicher Skepsis ist Dobe vom Erfolg seiner Schule durchaus überzeugt, wenngleich die Nachfrage zu wünschen übrig lässt. Seine den Unterricht begleitenden Studien lassen erkennen, dass dieser sich förderlich auf sein eigenes Schaffen auswirkt.

Die Gründung des Bauhauses und die damit verbundene Neuordnung des Lehrplanes bedeuten für Dobes kleine Privatschule, die im Juni 1919 nur noch drei Schülerinnen hat, eine existentielle Bedrohung. Angesichts eines deutlich höheren Schulgeldes und der schlechten Ausstattung seines Institutes kann Dobe ohne zusätzliche Eigeninitiative kaum auf neue talentierte Schüler hoffen. Er begegnet dieser Tatsache, indem er Gropius am 23. Juni 1919 folgendes Angebot unterbreitet, wobei er als Referenz das Skript seiner Vorlesungen von 1917/18 beilegt und Gropius zur Begutachtung seiner Pflanzenstudien einlädt:

Indem ich einer Anregung von Herrn Prof. Engelmann folge, möchte ich mir die Freiheit erlauben, Ihnen meine Dienste zur Mitarbeit an der Verwirklichung Ihrer großen Pläne anzubieten. Vielleicht könnte ich damit anfangen,

42 Inserat »Zeichenschule Dobe«. In: Deutschland vom 12. Juni 1919, GSA 159/37.

43 Eintrag vom 9. März 1919. GSA 159/15, S. 159.

im nächsten Winter ein paar Vorlesungen im Bauhaus abzuhalten. Ich könnte sprechen über folgende Themen: In einem kurzen oder längeren Zyklus über: ›Die Formen der Pflanzen‹, mit Lichtbildern, / in einzelnen, in sich geschlossenen Vorlesungen: ›Naturstudium und Kunstgewerbe‹, / ›Natur und Stil‹ od. ›die Wahrheit i.d. Kunst‹, / ›Die Persönlichkeit in der Kunst.‹⁴⁴

Während sich Dobes kurzer Briefwechsel mit Gropius durch einen respektvoll-höflichen Ton auszeichnet, fallen die wenigen Kommentare in seinem Tagebuch sehr viel bestimmter aus. Demnach hat er sich erst nach großem inneren Zögern zu diesem Schritt entschlossen, wobei er in der ihm typischen eigenbrötlerischen Klarheit konstatiert: »Ich fühle wohl, daß ich zu den Lehrern, diesen weltmännischen Juden nicht passe, und daß ich durch mein Wirken dort Schaden nehmen muß, Manches von meiner Selbständigkeit einbüßen werde.«⁴⁵ Hier äußern sich nicht nur Dobes ausgeprägter gesellschaftlicher Minderwertigkeitskomplex, ein nicht zu vernachlässigendes Vorurteil sowie eine reflexartige antiakademische Haltung, sondern auch ein tiefgreifendes Unverständnis für künstlerische Positionen, die seiner Kunstanschauung nicht entsprechen. Aus pädagogischer Sicht hält Dobe den Bauhausgedanken für überzeugend, aus künstlerischer aber nicht.

Demnach assoziiert Dobe mit der vom Bauhaus vertretenen Position eine für die Entwicklung der Kunst verhängnisvolle avantgardistische Tendenz, welche er als »expressionistisch« bezeichnet. Diese läuft seinem Verständnis einer auf das Kunstgewerbe zielenden, ebenso handwerklich fundierten wie verinnerlicht-ernsthaften Kunst grundlegend zuwider. Zwar betont er mehrfach, dass er sich zunächst eingehender mit dieser Kunst befassen müsse, bevor er urteilen könne, kann sich aber dann doch nicht dazu überwinden, so dass seine Urteile von einer gewissen Plakativität zeugen. So kommentiert er einen Besuch seiner Schule in der Feininger-Ausstellung im Juli 1920 mit den Worten: »manches gut farbig und wohl interessant, aber doch nur äußerliche Artistik, amerikanisch. Gemütswerte habe ich nicht gefunden.«⁴⁶ Was er Kunstwerken wie diesen vorwirft, ist, dass sie ein tiefgehendes Naturverständnis vermissen lassen und damit schlicht nicht schön sind. Sein ungutes Gefühl bekräftigt er bereits wenige Tage nach seinem Angebot an Gropius, als er eine ausgelassen tanzende Bauhausrunde mit den Worten kommentiert:

Ich verstehe diese Jugend überhaupt nicht. [...] Wie soll ich in solchen Zuständen meine gute heilige Sache durchsetzen. [...] Ich werde aber im Winter Predigten halten, durch die ein anderer Geist zum Ausdruck kommen soll.⁴⁷

44 ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 167, Bl. 8.

45 Eintrag vom 23. Juni 1919. GSA 159/15, S. 199.

46 Eintrag vom 21. Juli 1920. Ebd., S. 327.

47 Eintrag vom 28. Juni 1919. Ebd., S. 200f.

Gelegenheit dazu gibt ihm Gropius, der am 7. Oktober Dobe besucht, um sich seine Arbeiten anzuschauen.⁴⁸ Gropius hatte zunächst zurückhaltend auf Dobes Angebot reagiert, sich aber offensichtlich von dessen Werk und den Empfehlungen durch Engelmann und Förster überzeugen lassen. Bei der Gestaltung der Vorlesung lässt er Dobe freie Hand. Seinem späten Besuch und der dabei gemachten Andeutung, dass man in Weimar heftig gegen ihn arbeite, entnimmt Dobe allerdings wohl nicht ganz zu unrecht, dass Gropius »durch meine Einstellung eine Waffe gegen seine Feinde haben will«.⁴⁹ Zwei Tage nach Gropius' Besuch bestätigt Dobe seine Zusage, für ein Honorar von 800 Mark wöchentlich eine Stunde zu lesen und bittet Gropius, »meine Stunden zu betiteln: Vorlesungen über ›Die Natur als Quelle der Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der Gewächse‹«.⁵⁰ In der Meisterratssitzung vom 28. Oktober 1919 wird diese Planung bestätigt, die im Übrigen neben Wilhelm Köhlers Vorträgen zur Geschichte der Kunst die einzige öffentliche Vorlesung des Wintersemesters ist.⁵¹

Dobes erster Vortrag findet am Abend des 7. November 1919 vor etwa 100 Hörern statt, zu denen neben den Bauhausschülern auch Gäste und seine fünf Schülerinnen zählen. Inhaltlich folgt Dobe wesentlich seinen an der Kunsthochschule gehaltenen Vorlesungen.⁵² Im Unterschied zu diesen hält er seine Vorträge nun allerdings weitgehend frei und zeigt dabei neben eigenen Werken auch Arbeiten seiner Schüler – eine geschickte Werbung in eigener Sache.⁵³ Wie seinem Tagebuch zu entnehmen ist, verläuft die erste Vorlesung zu seiner Zufriedenheit, wengleich er den Eindruck hat, Gropius kaum für sich eingenommen zu haben:

[I]n Bezug auf das Zitat, daß Kunst eine Wissenschaft sei, meinte er, daß es einen Kampf geben wird. Die begabtesten Bauhausschüler seien nicht für

48 Vgl. Eintrag vom 7. Oktober 1919. Ebd., S. 226, und ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 167, Bl. 9. Dobes Anfrage wird in der Meisterratssitzung vom 5. Oktober 1919 diskutiert, an der neben Gropius, Itten und Feininger auch Engelmann und Klemm teilnehmen. Vgl. Volker Wahl (Hrsg.): Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925. Bearb. von Ute Ackermann. Weimar 2001, S. 48.

49 Eintrag vom 7. Oktober 1919. GSA 159/15, S. 226.

50 ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 167, Bl. 12.

51 Vgl. Volker Wahl: Meisterratsprotokolle (Anm. 48), S. 51.

52 Seinem Tagebuch ist zu entnehmen, dass sich Dobe so gut wie nicht auf seine Vorlesungen am Bauhaus vorbereitete und das Skript seiner früheren Vorträge nutzte. Der Grund dürfte vor allem darin zu sehen sein, dass er im Winter 1919/20 an schmerzhaften Halsdrüsengeschwülsten (Skrofulose) litt, welche ihn kaum zur Arbeit kommen ließen.

53 Im November 1919 vermittelt Gropius mit Hanns Weber einen Schüler, der allerdings nicht lange bleibt. Vgl. Eintrag vom 14. November 1919. GSA 159/15, S. 242.

Dürer sondern für Grünwald. Im Ganzen machte er den Eindruck als fürchte er die Unzufriedenheit seiner Schüler mit mir.⁵⁴

Dieser Eindruck täuschte nicht. Die Vorlesungen werden zunehmend schlechter besucht, und obwohl Dobe mit seinen vorgetragenen Inhalten zufrieden ist, muss er feststellen, dass er kaum Bauhausschüler erreicht und damit auch für seine Schule keinen Gewinn machen kann. Zu seiner Vorlesung »Naturwissenschaftliche Vergleiche« am 16. Januar 1920 ist nicht ein Bauhausschüler anwesend, weshalb er einen Gasthörer um das Bedienen des Bildprojektors bitten muss.⁵⁵ Einen Tag später informiert er Gropius über sein ihm unerfreuliches Arbeiten, sei doch eine Bauhaus-Vorlesung ohne Bauhausschüler »eine unhaltbare Energieverschwendung«:

Sodann möchte ich Ihnen nicht vorenthalten, daß mir meine Arbeit im Bauhaus keine Freude macht, keineswegs jedoch deshalb, weil ich mich etwa auf die Seite Ihrer Gegner gestellt habe, ich würde im Gegenteil mit sehr großer Freude an der Verwirklichung des Bauhausgedankens mitarbeiten, der sich vollkommen mit dem deckt, was ich seit Jahren vertreten habe, sondern allein darum, weil ich durch das Fernbleiben der Bauhausstudierenden garnicht in der Lage bin, auf diese zu wirken.⁵⁶

Dieses Plädoyer für das Bauhaus ist indes nur halbherzig. Wie Dobes Tagebuchbemerkungen verdeutlichen, geht seine Enttäuschung darüber, nicht verstanden zu werden, sehr viel tiefer, als er es Gropius gegenüber zugeben mag. Dabei fängt er den Streit um das Bauhaus in gleichsam seismografischer Form ein. Schon zu seiner Vorlesung am 19. Dezember 1919 erklärt er sich Gropius' und Paul Klopfers Anwesenheit misstrauisch damit, diese müsse »im Zusammenhang stehen mit den gegenwärtigen Streitvorgängen im Bauhaus, sie wollen sehen, was sie mit mir machen können«.⁵⁷ Unter dem Eindruck einer Protestkundgebung im Schießhaus entwirft er am 23. Januar 1920 eine Erklärung, in der er betont, dass ihm »der Bauhausgedanke, wie er auf dem Papier steht«, zwar sehr am Herzen liege, er die Art und Weise, wie das Konzept in die Tat umgesetzt werde, aber ablehne: »Insbesondere verletzt mich die Art der Kampfesführung von der Bauhausleitung, die systematisch den Gegner verächtlich macht.«⁵⁸

Zwar nimmt Dobe von seinem ursprünglichen Vorhaben Abstand, diesen Text in seiner Vorlesung vorzutragen und an Gropius zu senden, seine innere Absage an das Bauhaus scheint damit aber vollzogen zu sein. Am 26. März hält er seine letzte Vorlesung zum Thema »Kunstgewerbe«, die er mit den Worten

54 Eintrag vom 7. November 1919. Ebd., S. 239.

55 Vgl. Eintrag vom 16. Januar 1920. Ebd., S. 270.

56 ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 167, Bl. 18.

57 Eintrag vom 19. Dezember 1919. GSA 159/15, S. 256.

58 Eintrag vom 23. Januar 1919. Ebd., S. 273.

»gelang gut, noch 18 bis 20 Hörer« nüchtern kommentiert.⁵⁹ Damit endet Dobes Tätigkeit für das Bauhaus, in das er doch offensichtlich einige Erwartungen gesteckt hatte. Seine Schule, deren Ergebnisse im Dezember 1920 in einer kleinen Ausstellung in der Jakobstraße gezeigt werden, schließt er 1922.

Bereits im Rückblick auf das Jahr 1919 hatte Dobe als zentralen Schlussgedanken notiert, er »gewinne nur Kraft aus der Einsamkeit«; diese müsse er suchen, »so große Hindernisse sich gerade diesem Streben entgegenstellen«.⁶⁰ Offensichtlich waren nicht nur das Bauhaus, sondern auch die Kunsthochschule solche Hindernisse, fremdbestimmte Orte, an denen er seine »gute heilige Sache« nicht verwirklichen kann. Fragt man zusammenfassend nach den Gründen, warum Dobe hier keinen langfristigen Erfolg hatte, so ergibt sich folgendes Bild: Aus Sicht der Hochschule ist festzustellen, dass die Einladung an den Künstler aus Interesse für ein ebenso originelles wie qualitativvolles Werk erfolgt. Dennoch bleiben Dobes einseitige Fixierung auf die Pflanzenzeichnung und sein doch wenig kompatibles Erziehungsmodell Hinderungsgründe, ihn für eine weitere Zusammenarbeit zu gewinnen. Aus der Sicht Dobes ist festzustellen, dass er zu Zugeständnissen, welche seine künstlerische Autonomie beschneiden würden, nicht bereit ist. So ist er auch in den folgenden Jahrzehnten ein konsequenter Kämpfer in eigener Sache geblieben.

59 Eintrag vom 26. März 1920. Ebd., S. 288.

60 Eintrag vom 31. Dezember 1919. Ebd., S. 267.

Bildnachweis

Bauhaus-Archiv Berlin: S. 19, 71, 107 (Taf. 9), 107 (Taf. 10) © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 108 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 171 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 177 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 178 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 180 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 182 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 229, 328, 348, 363 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Bauhaus-Universität Weimar: S. 207, 209 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 238 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 239 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 272 und 279

bpk, Nationalgalerie, Museum Berggruen, SMB, Jens Ziehe: S. 257 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

bpk, Nationalgalerie, SMB, Jörg P. Anders: S. 258 (Taf. 13) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 327

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz © VG Bild-Kunst Bonn 2008, S. 52, 69, 81, 106 (Taf. 8), 189 (Abb. 4), 205, 217, 226, 240, 389, 393, 396

Kunstabibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin: S. 79, 80

Lenbach-Haus München: S. 91 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 105 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 106 (Taf. 7) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Privatbesitz: S. 49 (Taf. 1) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Sammlung Minnie Bechtler, Zollikon: S. 254 (Taf. 14) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Staatliche Bildstelle Berlin, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege: S. 77

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: S. 259 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 255

Wenzel-Hablick-Museum, Itzehoe: S. 260

Zentrum Paul Klee, Bern: S. 35, 49 (Taf. 2) © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 50 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 51 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 59 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Sollte trotz sorgfältiger Recherche ein Rechteinhaber nicht genannt sein, werden berechnigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.
Bildzitate sind nicht gesondert ausgewiesen.

Erstpublikation

Alexander Rosenbaum: »Kraft aus der Einsamkeit«. Paul Dobe zwischen Kunsthochschule und Bauhaus.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2009. Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 185–202.