

KLASSISCH MODERN

2024

Das Magazin der Klassik Stiftung Weimar



Schauplätze
und Highlights

- 1 **Museum Neues Weimar**
Jorge-Semprún-Platz 5
Ausstellung: Bauhaus und Nationalsozialismus Teil 1
- 2 **Bauhaus-Museum Weimar**
Stephane-Hessel-Platz 1
Ausstellung: Bauhaus und Nationalsozialismus Teil 2
- 3 **Schiller-Museum
Schillers Wohnhaus**
Schillerstraße 12
Ausstellung: Bauhaus und Nationalsozialismus Teil 3
- 4 **Herzogin Anna Amalia
Bibliothek, Rokosaaal**
Platz der Demokratie 1
- 5 **Studienzentrum der Herzogin
Anna Amalia Bibliothek**
Platz der Demokratie 4
- 6 **Nietzsche-Archiv**
Humboldtstraße 36
Ausstellung: Nietzsche im Nationalsozialismus
- 7 **Rebecca Horn -
Konzert für Buchenwald**
e-werk Weimar
Am Kirschberg 4
- 8 **Goethes Gartenhaus**
Park an der Ilm
- 9 **Goethe-Nationalmuseum
Goethes Wohnhaus**
Frauenplan 1
- 10 **Goethe- und Schiller-Archiv**
Jenaer Straße 1



- | | | |
|---|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1 Fürstengruft
Historischer Friedhof am Poseckschen Garten 2 Haus Am Horn
Erstes Bauhaus-Musterhaus Am Horn 61 3 Kassengewölbe
Am Jakobskirchhof 4 Liszt-Haus
Marienstraße 17 5 Park an der Ilm 6 Erlebnis Parkhöhle
Eingang nahe Liszt-Haus 7 Römisches Haus
Sommersitz von Herzog Carl August Park an der Ilm 8 Stadtschloss Weimar
Burgplatz 4 9 Wittumpalais
Residenz von Herzogin Anna Amalia Am Palais 3 | <ol style="list-style-type: none"> 10 Haus Hohe Pappeln
Wohnhaus von Henry van de Velde Belvederer Allee 58 11 Schloss und Park Belvedere 12 Schloss und Park Tiefurt
Landsitz von Herzogin Anna Amalia Hauptstraße 14 99425 Weimar-Tiefurt 13 Kutschenmuseum Auerstedt
Schlosshof 6 99518 Auerstedt 14 Schiller-Museum Bauerbach
Friedrich-Schiller-Straße 1 98631 Grabfeld, OT Bauerbach 15 Schloss und Park Kochberg mit Liebhabertheater
Im Schlosshof 3 07407 Großkochberg 16 Schloss und Park Ettersburg
Am Schloss 1 99439 Ettersburg 17 Wielandgut Oßmannstedt
99510 Oßmannstedt | <p>Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora</p> <ol style="list-style-type: none"> 18 Gedenkstätte Buchenwald 19 Museum Zwangsarbeit im Nationalsozialismus |
|---|--|--|

Editorial



Liebe Leserinnen und Leser,

Weimar ist für viele ein Symbol der deutschen Geschichte in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit. Das kulturelle Ereignis der Weimarer Klassik um 1800 freilich betrachten wir heute durch das prägende Prisma des 20. Jahrhunderts. Nie lagen Aufbruch und Katastrophe, Scheitern und Neustart enger beieinander als in der Abfolge von Kaiserreich, Weimarer Republik, dem Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus und der Neugründung zweier Deutschländer. Beide deutsche Staaten beriefen sich ungebrochen auf den Geist der Goethezeit. Erst ihre Wiedervereinigung brauchte die Legitimation durch den Weimarer Großklassiker nicht mehr.

Die Klassik Stiftung Weimar macht diese ambivalente Moderne im Wahljahr 2024 zu ihrem Leitthema. Wir fragen nach der Verbindung von Kultur und Politik in Weimar im Zeitalter der Extreme. Anhand exemplarischer Ereignisse, Kunstwerke und Persönlichkeiten beleuchten wir in Ausstellungen und Debatten und vor allem in diesem Magazin erstmals den Kampf um das Bauhaus und das Ringen um Demokratie. Mit den teils sehr persönlichen Texten aus verschiedenen Perspektiven möchten wir Sie neugierig machen auf diese Epoche, die unser Leben heute prägt wie keine sonst. Mit dem neuen Design des Magazins ist eine inhaltliche Konzentration verbunden, die sich auch in den nächsten Jahren auf Schwerpunkte der Themenjahre orientieren, Diskursräume eröffnen und zum Sammeln einladen wird. QR-Codes unter den Beiträgen verweisen auf weiterführende Formate im digitalen Forum der Stiftung. Das Neueste zum Veranstaltungsprogramm erfahren Sie auf unserer Website.

Ich wünsche uns mit diesem Heft nicht nur das vertiefte Verständnis für die Zeit unserer Eltern und Großeltern, sondern auch Erkenntnisse und Orientierung in weiterhin stürmischen Zeiten.

Ihre Ulrike Lorenz
Präsidentin der Klassik Stiftung Weimar

Inhalt

Abb. 6 Rebecca Horn: *Konzert für Buchenwald*, 1999

Abb. 8 Thomas Mann in Weimar

Abb. 9 Anna Stiede

Abb. 10 Rokokosaal der Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Abb. 7 Lee Miller in Weimar

Kampf um die Demokratie

4 **Erst Avantgarde, dann Faschismus**
Corinna Schubert, Sabine Walter

6 **Ich tanze auf allen Wegen**
Marianne Brandt

8 **Der letzte Tanz**
Ute Ackermann

Bauhaus und Nationalsozialismus

12 **Viele Grüße und einen Kuss an alle**
Irène Mélix

18 **Neun Schlüsselobjekte zu Bauhaus und NS**
Anke Blümm

20 **Diktator ohne Hals**
Bettina Keß



Abb. 1, S. 4



Abb. 2, S. 8



Abb. 3, S. 12



Abb. 4, S. 18

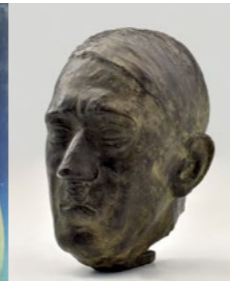


Abb. 5, S. 20



Abb. 6, S. 24



Abb. 7, S. 26

Abb. 8, S. 34



Abb. 9, S. 40



Abb. 10, S. 44

Weimar 1945

Konzert für Buchenwald
Rebecca Horn 24

Die Frau mit den Benzinkanistern
Katharina Günther 26

I Dated a Guy in Buchenwald
Isaac Chong Wai 32

Nachkriegszeit

Willkommen oder nicht
Sandra Kegel 34

Herbstsonate
Tom Tritschel 38

Heute: 2024

(k)ein lied für weimar
Anna Stiede 40

Future Memory
Peter Neumann 44

Berlin
Nancy Hüniger 48

Mitwirkende

50

Impressum

52

Abb. 1 Elisabeth Förster-Nietzsche

Abb. 2 Fest zum Geburtstag von Gropius

Abb. 3 Else Lohmann: *Porträt Margarete Schall*, 1920

Abb. 4 Kurt Kranz: Cover für die Zeitschrift *die neue linie*, 1937

Abb. 5 Gerhard Marcks: *Kopf Adolf Hitler*, 1941/48

Erst Avantgarde, dann Faschismus

Das Netzwerk Elisabeth Förster-Nietzsches

Text:
Corinna Schubert, Sabine Walter

Dora Wibiral (1876–1955) und Dorothea Seeligmüller (1876–1951)

Die Sängerin Dora Wibiral und die Kunstgewerlerin Dorothea Seeligmüller lernten sich 1901 in Berlin kennen und folgten Henry van de Velde als Schülerinnen nach Weimar. In seiner Kunstgewerbeschule gründeten sie 1906 eine private Goldschmiedewerkstatt und Emaillebrennerei und unterrichteten Farbenlehre und Ornamentik. Trotz ihres damals unkonventionellen Lebensstils als lesbisches Paar verkehrten sie in der gehobenen Weimarer Gesellschaft und nahmen oft an Soireen und Teezirkeln im Nietzsche-Archiv teil. Elisabeth Förster-Nietzsche unterstützte die Künstlerinnen mit dem Ankauf ihrer Fächer, Kissen und Tischdecken, derweil Wibiral und Seeligmüller als Multiplikatorinnen des Nietzsche-Archivs agierten. Im Sinne Friedrich Nietzsches gestalteten sie ästhetisch innovative Alltagsgegenstände für moderne „Neue Menschen“.

Rudolf Steiner (1861–1925)

Der geistige Vater der Anthroposophie wurde 1890 von Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach mit der Herausgabe der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes beauftragt. 1894 lernte Steiner Elisabeth Förster-Nietzsche in Weimar kennen und reiste mehrmals zum damals noch in Naumburg befindlichen Nietzsche-Archiv, wo er Manuskripte des Philosophen einsehen durfte und Förster-Nietzsche Philosophieunterricht erteilte. Für das Archiv erstellte Steiner die erste Nietzsche-Bibliografie und ein Verzeichnis der Bibliothek Nietzsches. Eine Festanstellung kam jedoch nicht zustande, zumal Steiner wegen zweifelhafter Editionspraktiken Kritik an Förster-Nietzsche übte. Nachdem sie Archivmitarbeiter intrigant gegeneinander ausspielen wollte, kam es 1900 zum endgültigen Bruch Steiners mit dem Nietzsche-Archiv.

Oswald Spengler (1880–1936)

Als Protagonist der Konservativen Revolution wandte Oswald Spengler sich gegen den Liberalismus der Weimarer Republik. Trotz seiner deutlichen Kritik an Nietzsche und nur dank der Fürsprache Thomas Manns erhielt Spengler im Dezember 1919 für sein Werk *Der Untergang des Abendlandes* den vom Großspediteur Christian Lassen gestifteten Preis des Nietzsche-Archivs. Dieser sollte Personen auszeichnen, „die sich für die Erhaltung der geistigen Machtstellung Deutschlands mitverantwortlich fühlen“. In den 1920er Jahren hielt Spengler im Nietzsche-Archiv die Vorträge *Blut und Geld* (1923), *Nietzsche und unsere Zeit* (1924) sowie *Nietzsche und das 20. Jahrhundert* (1927). Nachdem er 1923 in den Vorstand der Stiftung Nietzsche-Archiv gewählt worden war, besuchte er Weimar häufig und beriet Elisabeth Förster-Nietzsche in Finanz- und Verlagsangelegenheiten. Mit dem Buch *Jahre der Entscheidung* distanzierte er sich 1933 deutlich von Hitler und der als brutal und primitiv kritisierten NSDAP, zeigte sich aber weiterhin begeistert von Mussolini. 1935 trat Spengler aus dem Vorstand der Stiftung Nietzsche-Archiv aus, weil er „die neue Umdeutung der Philosophie Nietzsches“ ablehnte.

Henry van de Velde (1863–1957)

Im August 1901 entwickelten Harry Graf Kessler, Elisabeth Förster-Nietzsche und Henry van de Velde gemeinsam die Idee eines „Neuen Weimar“ als Begegnungsort der europäischen Avantgarde mit dem Nietzsche-Archiv als Zentrum. Auf Anraten Kesslers und Förster-Nietzsches wurde der „Alleskünstler“ van de Velde 1902 als Berater für Industrie und Kunsthandwerk des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach nach Weimar berufen. Förster-Nietzsche beauftragte ihn mit dem Umbau und der Neugestaltung der Villa Silberblick und des dazugehörigen Gartens. Am 15. Oktober 1903 wurde das als Gesamtkunstwerk im Neuen Stil gestaltete Nietzsche-Archiv feierlich wiedereröffnet.

Harry Graf Kessler (1868–1937)

Als Kosmopolit aus gutem Hause lernte Harry Graf Kessler Elisabeth Förster-Nietzsche 1895 in Naumburg kennen, trat fortan als Berater, Freund und Mäzen des Nietzsche-Archivs auf und beteiligte sich intensiv am avantgardistischen Projekt eines „Neuen Weimar“. Als Direktor des von ihm gegründeten Museums für Kunst und Kunstgewerbe brachte er mit bahnbrechenden Ausstellungen die Moderne nach Weimar und betrieb hier auch seine bibliophile Cranach-Presse. Am 11. Februar 1926 notierte Kessler in seinem Tagebuch: „Nachmittags bei Frau Förster-Nietzsche. Sie platzte mir ins Gesicht, ob ich wüßte von ihrer neuen großen Freundschaft: Mussolini? Ich sagte, allerdings, ich hätte davon gehört und es bedauert; denn Mussolini kompromittiere ihren Bruder. Er sei eine Gefahr für Europa, für das Europa, das gerade ihr Bruder ersehnt habe, das Europa der guten Europäer.“

Edvard Munch (1863–1944)

Im März 1904 war der damals noch unbekannt norwegische Maler Edvard Munch zu Gast im Nietzsche-Archiv, wo er trotz seiner Alkoholsucht herzlich aufgenommen wurde. Auf Anregung von Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche beauftragte der sich für das Nietzsche-Archiv engagierende schwedische Unternehmer und Kunstmäzen Ernest Thiel den expressionistischen Maler mit mehreren Porträts des bereits verstorbenen Philosophen, die Munch 1906 nach Fotovorlagen anfertigte. Während weiterer Aufenthalte in Weimar entstanden zudem Porträtmalereien von Kessler, van de Velde, Förster-Nietzsche und von Thiel selbst.

Edvard Munch:
Elisabeth Förster-Nietzsche, 1906



Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935)

Benito Mussolini (1883–1945)

Schon 1908 hoffte der 25-jährige Benito Mussolini, dass Nietzsche die Menschen „von der Nächstenliebe erlösen“ werde. Später wurde er von Elisabeth Förster-Nietzsche bewundert, die seit den 1920er Jahren in brieflichem Austausch mit ihm stand. Sie lud ihn mehrfach zu einem Besuch in der Villa Silberblick ein und adressierte ihn 1933 in einem Telegramm als den „herrlichsten Jünger Zarathustras, den sich Nietzsche träumte“. In Weimar ließ sich der von Förster-Nietzsche als „Wiedererwecker aristokratischer Werte in Nietzsches Geist“ verehrte „Duce“ dennoch nie blicken. 1926 schickte er Förster-Nietzsche eine Porträtfotografie mit eigenhändiger italienischer Widmung. Für die Apsis in der von Paul Schultze-Naumburg entworfenen Nietzsche-Gedächtnishalle steuerte Mussolini 1943 eine Dionysos-Büste bei, die angesichts des fortgeschrittenen Kriegsgeschehens jedoch nicht mehr aufgestellt wurde. Im gleichen Jahr erhielt Mussolini von Hitler eine Nietzsche-Gesamtausgabe mit der Widmung „Adolf Hitler seinem lieben Benito Mussolini“.

Die zwei Jahre jüngere Schwester des Philosophen Friedrich Nietzsche gründete 1886 mit ihrem Ehemann Bernhard Förster in Paraguay die nationalistisch-rassistische Kolonie „Nueva Germania“. Nach dem Scheitern des Projekts und dem Suizid ihres Mannes kehrte sie nach Deutschland zurück und gründete 1894 das Nietzsche-Archiv, für das sie in Weimar das Anwesen Villa Silberblick von Henry van de Velde ausbauen ließ. Hier verbrachte sie mit ihrem geistig umnachteten Bruder dessen letzte Lebensjahre. Nach Nietzsches Tod im Jahr 1900 entwickelte sich das Nietzsche-Archiv zu einem Wallfahrtsort und kulturellen Zentrum. Vor dem Ersten Weltkrieg trafen sich hier herausragende Köpfe der europäischen Avantgarde. Seit den 1920er Jahren hielt dann ein zunehmend faschistoider Geist Einzug, und hochrangige Angehörige der NS-Ideologie waren gern gesehene Gäste im Nietzsche-Archiv. Förster-Nietzsche engagierte sich in der „Deutschen Gesellschaft für Rassenhygiene“ und trat 1918 der Deutschnationalen Volkspartei bei. 1933 schrieb sie an den schwedischen Unternehmer und ehemaligen Mäzen des Nietzsche-Archivs Ernest Thiel: „Wir leben eigentlich in einem Rausch der Begeisterung, weil eine so wundervolle, geradezu phänomenale Persönlichkeit, unser herrlicher Reichskanzler Adolf Hitler, an der Spitze unseres Landes steht.“

Adolf Hitler (1889–1945)

1926 hielt Adolf Hitler in Weimar den ersten Reichsparteitag nach der Wiedegründung der NSDAP ab. Elisabeth Förster-Nietzsche lernte Hitler am 30. Januar 1932 in Weimar bei der Uraufführung des von Benito Mussolini verfassten Theaterstücks *Die 100 Tage* kennen. In den Jahren 1932 bis 1935 besuchte Hitler auf ihre Einladung hin mehrfach das Nietzsche-Archiv. 1933 überreichte ihm Förster-Nietzsche als Zeichen ihrer Wertschätzung den inzwischen verschollenen Degenstock ihres Bruders anlässlich des 50. Todestags Richard Wagners. Im Herbst 1934 stiftete Hitler 50.000 Reichsmark für einen Fonds, mit dem eine monumentale Gedenkstätte für Nietzsche in Weimar errichtet werden sollte. Nach Förster-Nietzsches Tod am 8. November 1935 nahmen neben Hitler zahlreiche weitere NS-Funktionäre an der Trauerfeier im Nietzsche-Archiv und an der Beisetzung in Rücken teil.

Wilhelm Frick (1877–1946)

Adolf Hitler verhalf Wilhelm Frick, der 1930 das Thüringische Volksbildungs- und Innenministerium übernahm, zum ersten Ministerposten eines NSDAP-Mitglieds in der Weimarer Republik. Im Wissen um Elisabeth Förster-Nietzsches weitläufige gesellschaftliche Kontakte suchte Frick schnell eine freundschaftliche Nähe zum kulturpolitisch bedeutenden Nietzsche-Archiv. 1930 ernannte Frick Paul Schultze-Naumburg zum neuen Direktor der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar, woraufhin deren vorherige Ausrichtung auf die Moderne zugunsten einer Förderung „Deutscher Kunst“ zurückgestellt wurde. Werke von Oskar Kokoschka, Paul Klee und Emil Nolde wurden aus der Kunstsammlung im Stadtschloss entfernt. Im April 1931 schied Frick nach einem Misstrauensantrag der SPD aus der Koalitionsregierung in Thüringen aus. Nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler holte dieser 1933 Frick in sein Kabinett.

Paul Schultze-Naumburg (1869–1949)

1930 trat der konservativ-reaktionäre Architekt Paul Schultze-Naumburg der NSDAP bei und wurde auf Wilhelm Fricks Initiative hin Direktor der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar. Mit einer Entlassungswelle wurde die Abkehr von der Bauhaus-Moderne eingeleitet. Elisabeth Förster-Nietzsche stand dem suspendierten jüdischen Bildhauer Richard Engelmann zur Seite und kritisierte die Personalpolitik des Duos Frick/Schultze-Naumburg. Von 1932 bis 1945 war Schultze-Naumburg Reichstagsabgeordneter und veröffentlichte zahlreiche Bücher, unter anderem *Kunst aus Blut und Boden* (1934), *Rassengebundene Kunst* (1934) und *Nordische Schönheit* (1943). Seine Ehefrau Margarethe ließ sich 1934 von ihm scheiden und heiratete noch im gleichen Jahr Wilhelm Frick. Schultze-Naumburg wurde mit dem Entwurf der monumentalen Nietzsche-Gedächtnishalle beauftragt, die ab 1937 auf dem Nachbargrundstück des Nietzsche-Archivs entstand. Im August 1938 fand das mit Hakenkreuzfahnen umflorte Richtfest statt. Das Kriegsende kam der Einweihung des Memorialgebäudes aber zuvor.



Alle Infos zur Ausstellung
Nietzsche im Nationalsozialismus

Ich tanze
auf allen
Wegen

In alle
dunklen
Straßen

Will ich
mich
stürzen.

Ich grüße
alle
Menschen

In allen
Häusern

Hinter den
Fenstern

In allen
Stuben.

Vor mir
ein grün-
silberner

Himmelsstreif

Hinter
mir

der auf-
gehende
Mond.



Mehr lesen,
hören, erfahren

Der *letzte* Tanz

„Es hat sich ausgeweimart,
meine Herrn, wir gehen
jetzt dessauern!“
Lyonel Feininger

Text:
Ute Ackermann

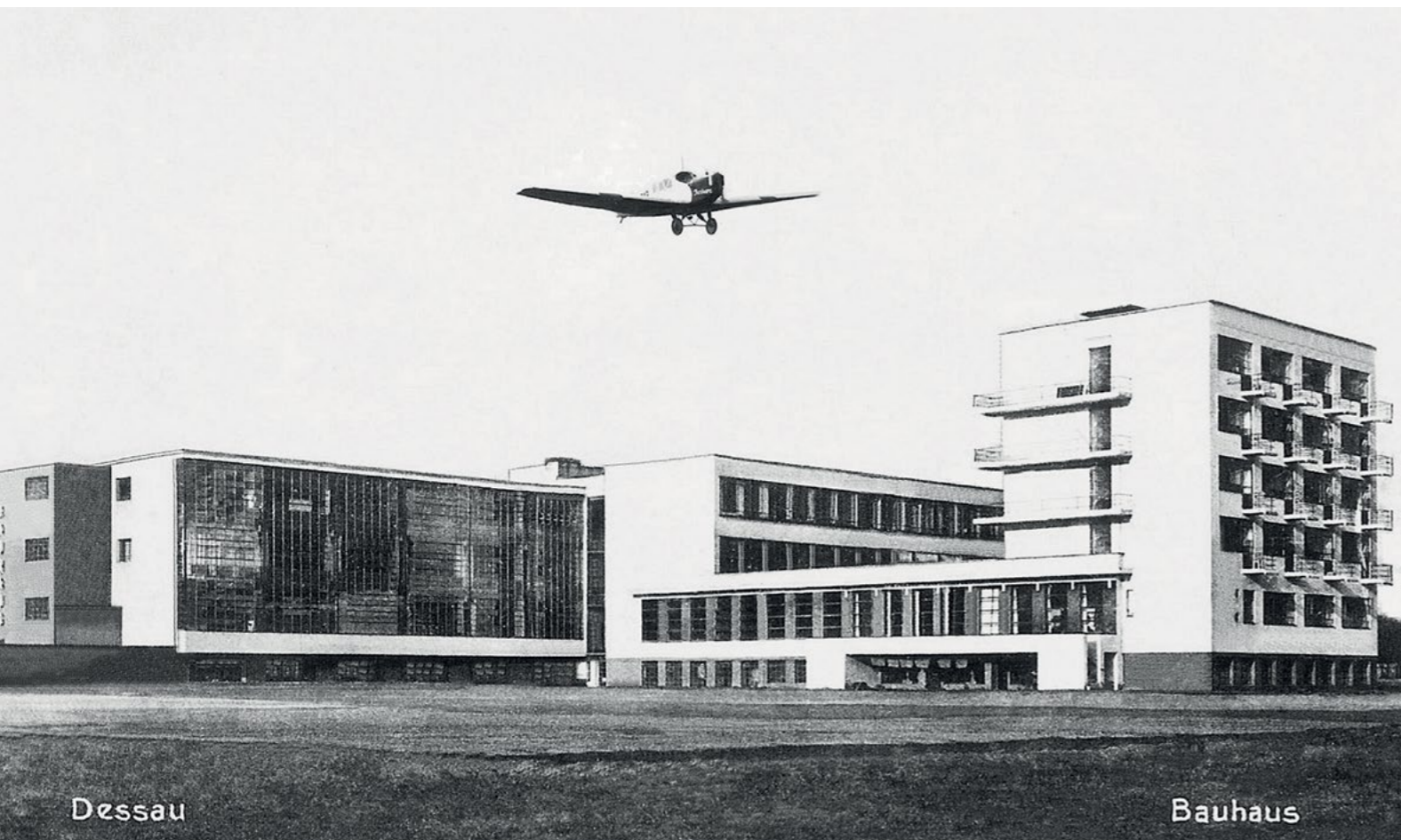


Spannung, Abtritt, Katastrophe: Im November 1924 feiern Studierende im Ilmschlösschen eines ihrer letzten Feste

Das Bauhaus in Weimar war eine „lokale Existenz des Teufels“. Mit diesen ironischen Worten erinnerte sich Nina Kandinsky, die Gattin des Bauhaus-Meisters Wassily Kandinsky, an den Gründungsort der berühmten Gestalterschule. Für viele stockkonservative Gemütsmenschen in der ehemaligen Residenzstadt taugte das Bauhaus vor allem als Kinderschreck: Sollte sich der aufsässige Nachwuchs nicht benehmen, würde man ihn in dieser Vorhölle abliefern, drohte man gelegentlich. 1923/24 machte das Bauhaus jedoch nicht nur ihm Angst.

Ein Wahlauftritt des rechtskonservativen Ordnungsbundes prophezeite im Februar 1924 auch dem Mittelstand ein grausames Ende durch das Bauhaus, das als verlängerter Arm der Linken galt. Und in der Allgemeinen Thüringischen Landeszeitung vom 6. Februar 1924 hieß es: „Handwerk! Gewerbe! Einzelhandel! Niederknuppeln war das Ziel der sozialistisch-kommunistischen Regierung! Denk an Soziale Bauhütten, Staatliches Bauhaus.“ Respekt!, so viel Angst vor einer Schule! Den armen Kandinsky stufte man im August 1924 in der Braunschweigischen Landeszeitung als gefährlichen kommunistischen Russen ein. Kandinsky?! Der las nicht einmal Zeitung, wie er bekannte, und regte sich deshalb dermaßen auf, dass er dem Kunstkritiker Will Grohmann schrieb: „Ich habe kein Interesse für Politik, bin vollkommen unpolitisch.“

Ach, Gropius, hattest du nicht versprochen, wie ein Zerberus darüber zu wachen, dass das Bauhaus frei von jeder Art Parteipolitik bleibt, die dir zutiefst zuwider war? Jeden, der gegen das Politikverbot verstieß, hast du streng gemäßregelt oder sogar rausgeworfen. Und nun das? Kulturbolschewiken und Kommunisten, die den Mittelstand vernichten wollen? Am Bauhaus? Geradezu liebevoll hattest du 1919 der Handwerker-schaft erklärt, dass das Bauhaus keinesfalls beabsichtige, expressionistische Kathedralbauten zu errichten und doch nur helfen wolle, das Handwerk für die Anforderungen der neuen Zeit fit zu machen. Aber Lautstärke auf der einen und Angst auf der anderen Seite siegten wohl über dein Charisma.



Eine Junkers F 13 überfliegt das Bauhausgebäude Dessau in West-Ost-Richtung. Historische Ansichtskarte, um 1927

Immer kurz vor den Budgetverhandlungen im Landtag geriet das Bauhaus in das Visier schmutziger Attacken. Als 1923 ein windiger Syndikus mit gekauftem Dokortitel die betriebswirtschaftliche Führung des Bauhauses erst übernahm und dann mit dem Vorwurf der Misswirtschaft diskreditierte und Oskar Schlemmer leichtsinnig in einem, dann doch nicht veröffentlichten, aber kolportierten Text von der „Kathedrale des Sozialismus“ sprach, hagelte es im Landtag kritische Anfragen und Petitionen von rechts. NSDAP und Deutschvölkische Freiheitspartei verlangten entsprechende Schritte zum „Abbau einer so unrentablen Einrichtung“. Die Zeit der Träume war damit vorbei. Weimar würde sich die erste politisch motivierte Vertreibung des Bauhauses in die Stadtchronik schreiben müssen, Dessau schloss sich 1932 an.

Bereits im April 1924 munkelte man, dass Gropius' Vertrag nicht verlängert, das Bauhaus aufgelöst werden solle. Gropius erfuhr davon aus der Zeitung und war fassungslos. Gerüchte wurden in der Öffentlichkeit als Tatsachen verhandelt. Die Bauhaus-Meister Josef Hartwig und Emil Lange überbrachten der Regierung den Entschluss, im Falle einer Liquidation ihrerseits zu kündigen. Welch großartiges Bekenntnis der Bauhäusler zu ihrem Leiter – und welch große Selbstüberschätzung. Der Minister empfing die Kommission des Bauhauses nicht und fertigte Gropius am Telefon wie einen Bittsteller ab. Aber der Bauhaus-Direktor ließ nicht locker. Mitten in diesem Strudel, dessen Bedrohlichkeit nicht mehr zu ignorieren war, wurde Gropius' 41. Geburtstag am 18. Mai zu einer Jubelfeier ungeahnten Ausmaßes. Sie dauerte vier Tage. Von tosenden Hochrufen begleitet trugen die Bauhäusler*innen ihren Direktor auf den Schultern aus dem Saal. Der lag den ganzen folgenden Sonntag lang unter den Kiefern oben im Garten Am Horn und genoss das Leben.

Doch die existenzielle Angst konnte auch mit Ekstase nicht weggetanzt werden. Aus der anfänglichen Ahnung wurde allmählich Gewissheit, und die Hoffnung, dass alles doch noch gut werden würde, wenn man noch ein wenig mehr kämpfen,

noch einen entscheidenden Artikel in der Presse lancieren, noch mehr Gönner, Freunde, Förderer gewinnen könne, schmolz dahin. Was für ein Kraftakt, um am Ende zu scheitern. Der Landtag hatte im Sommer 1923 das Budget des Bauhauses halbiert, scheinheilig einer GmbH-Gründung zugestimmt, die ja doch nur die Werkstätten erhalten könnte. Das Geld für die Gehälter und die gesamte Lehre hätte dann durch die Produktion verdient werden müssen. Man hatte zu realisieren: Das Bauhaus war ungewollt. Das Angstscenario, das Aus für die Verträge, wurde schließlich Wirklichkeit. Ein schwacher Staatsminister für Volksbildung und Justiz hielt den Angriffen nicht Stand, ging in die Knie und jeder Konfrontation aus dem Weg. Ein schwarzer Morgen, gestand sich Gropius ein, als ihn und seine Bauhaus-Meister im September 1924 die Kündigungsschreiben zum April des kommenden Jahres erreichten.

Und dennoch, trotz aller Resignation: Die Nachricht musste sofort an die Presse. Kampagne, Propaganda, Aufschrei, Aufstand – das Bauhaus stand Kopf. Gropius tatendurstig wie eh, versprach sich Beistand von einem Kuratorium der Geisteselite und gründete den Kreis der Freunde des Bauhauses. Doch Weimar war nicht zu halten. Weimar hielt das Bauhaus nicht, Freundeskreis hin oder her. Prominente Fürsprecher, wie Albert Einstein, konnten angesichts der geschrumpften finanziellen Ausstattung nicht helfen. Was also tun? Aufgeben? Keinesfalls! Am zweiten Weihnachtsfeiertag 1924 erklärten die Bauhaus-Meister in einem offenen Brief die Selbstaflösung des Bauhauses mit Ablauf ihrer Verträge zum 1. April 1925. Sie schrieben: „Wir klagen an, daß zugelassen und begünstigt worden ist, daß die sachliche und stets unpolitische Kulturarbeit des Bauhauses durch parteipolitische Machenschaften gestört wird [...]. Ob das Bauhaus an anderer Stelle seine Arbeit fortsetzen wird, läßt sich zur Zeit noch nicht überblicken.“ Das löste bei den verwaltenden Behörden kaum mehr als ein Achselzucken aus. Bildeten die sich denn wirklich ein, dass eine staatliche Einrichtung durch ihre Angestellten aufgelöst werden konnte?

Die Bauhausmeister*innen auf dem Dach des Bauhausgebäudes in Dessau, von links: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stözl, Oskar Schlemmer, 1926



„Zu unserem gemeinsamen Ableben eine letzte Feierlichkeit“: Einladung zum „letzten Tanz“ im Weimarer Imschlösschen. Neben vielen Programmpunkten werden auf dem Fest Feininger, Klee und Kandinsky verlost, 1925

Das Statement machte jedoch unweigerlich klar, dass das Bauhaus nicht in Weimar bleiben wollte.

Weggehen! Neuanfangen. Familie, Freunde, Bekannte, Kampfgefährten, Kollegen, alle wurden aktiviert, hier zu helfen. Ise Gropius, Gropius' Ehefrau, nutzte ihre Kontakte in Köln. Frankfurt, Darmstadt, Hagen und Mannheim waren als neue Bauhaus-Orte im Gespräch. Alle neuen Orte verlangten Kompromisse. Keine der Städte war ideal, um das Bauhaus als eigenständige Schule weiterzuführen. Als der Pressewirbel, den Gropius initiiert hatte, im Frühjahr 1925 schließlich doch Früchte zu tragen schien, hatten einige Werkmeister das Angebot der Regierung, in Weimar zu bleiben, bereits angenommen. Ein Artikel im Berliner Tageblatt ließ zunächst den Musikdirektor der Stadt Dessau, Franz von Hoeßlin, aufhorchen. Käme die Bauhaus-Bühne an sein Theater, würde das dem lahmen Kulturbetrieb der Industriestadt sicher auf die Beine helfen. Der Dessauer Bürgermeister, Fritz Hesse, und der gut vernetzte Landeskonservator, Ludwig Grote, schlossen sich an und machten dem Bauhaus ein Angebot.

In den ersten Februartagen 1925 war Gropius von den dauerhaften Kämpfen erschöpft und ausgebrannt mit dem Segen der Bauhaus-Meister zu einer vierwöchigen Erholungsreise nach Sizilien aufgebrochen. In seiner Abwesenheit hielten sie nun die Schicksalsfäden in den Händen und empfingen die Dessauer Delegation. Fritz Hesse und Ludwig Grote wurden im Bauhaus und in Weimar herumgeführt und sollten sogar zum Abendessen eingeladen werden, das dann allerdings Grote angesichts der klammen Weimarer, selbst übernahm. Wenige Tage später brachen die Ehepaare Kandinsky und Muche zum Gegenbesuch nach Dessau auf. Der erste Eindruck war ernüchternd, die Stadt eben hässlich. Jenseits der Arbeiterviertel nahm die Stimmung aber zu, war „ansteigend, bis zur völligen Begeisterung“. Zudem erschien das Versprechen eigener Meisterhäuser in Parknähe reizvoll.

Die Entscheidung für Dessau fiel, und das Ende des Bauhauses in Weimar war besiegelt. Gerhard Marcks zog es vor, nach Halle an die Burg Giebichenstein zu wechseln. Paul Klee entschied sich für das Bauhaus. Lyonel Feininger wurde von allen Seiten heftig umworben; Fritz Fleischer, ein wirklich konservativer Geist der Weimarer Kunsthochschule und erklärter Bauhaus-Feind, machte ihm ernsthafte Avancen, an die Hochschule zu wechseln und so in Weimar, Feiningers Märchenort, bleiben zu können. Doch der Sportsmann war angesichts des von Wasser umgebenen Dessau längst ins Träumen geraten: „Wasser überall: [...] Wasser- und Segelsport – Angeln – Motorbootsport.“ Keine Chance für Weimar. Dazu hatte Feininger Gropius ein freies Meisteratelier und die Zusicherung abgerungen, keinen regelrechten Unterricht erteilen zu müssen.

Als Fritz Hesse dem Weimarer Oberbürgermeister sein Erstaunen darüber ausdrückte, dass er das Bauhaus ziehen lassen würde, machte Letzterer ein dummes Gesicht. Er hatte die Schule nie besucht. Viele Studierende hielten dem Bauhaus die Treue und entschieden sich, mit nach Dessau zu ziehen, wenn gleich mit ein wenig Wehmut und ein bisschen Nostalgie – das neue Studentenwohnheim wurde aus sentimental Gründen wie in Weimar „Prellerhaus“ genannt.

Die „Letzen Dinge“ in Sachen Weimarer Bauhaus wurden im berühmten Imschlösschen, der bewährten Partylocation der Bauhäusler*innen verhandelt. Ende März 1925 zelebrierten sie ihr „gemeinsames Ableben“ mit einem wilden Fest. Die Bauhaus-Kapelle rief zum unwiderruflich letzten Tanz in Weimar auf. Feininger, Klee, Kandinsky und andere wurden in einer Lotterie verlost. Dann zog Ruhe ein, und es hatte sich „ausgeweiart“, denn, „meine Herrn, wir gehen jetzt dessauern!“



Mehr lesen,
hören, erfahren

Text:
Irène Mélix

Viele Grüße und einen Kuss an alle



Florence Henri: *Selbstporträt (im Spiegel)*, 1928

Eine Montage in vier Bildern und mehreren Bewegungsqualitäten

KLACK – der Auslöser.

01/36 Polyperspektivisches

Das Schwarz-Weiß-Foto mit sichtbarer Körnung ist ein Autoporträt (1928), eine Komposition mit Spiegel, längs laufenden Linien, zwei silbernen Kugeln und Florence Henri selbst, mit aufgestützten Ellbogen, verschränkten Armen, dunkler Bekleidung, Kurzhaarschnitt, einige Locken ins Gesicht gestrichen, dunklen Lippen und Augen, die Brauen zwei Linien, die Ränder des Spiegels an ihren unscheinbaren Befestigungen unscharf. Florence Henri blickt ruhig, konzentriert, in das Spiegelbild ihres Arrangements, in ihre eigene Kamera. Die Kugeln unterbrechen die Linien, die sich im Spiegel und davor entlangziehen. Diese ist nur eine der Kompositionen, für die Henri den Spiegel einsetzt. „Das Spiegelbild ist die Metapher für die Lust am Selbst, wie für die Angst vor dem Nichtsein“¹ steht in einem Ausstellungskatalog aus den achtziger Jahren. Einige Bilder sind zusammengesetzt aus zwei Spiegeln, Personen und Objekten aus mehreren Perspektiven, Räumen, die sich ineinander verschränkt in Beziehung setzen, später auch mit Collagetechniken. Eine polyperspektivische Sicht auf Welt: „Durch den Kunstgriff der Fotomontage führt uns Florence Henri in eine fragmentierte Dimension der Realität.“²

RRRRTK – wir ziehen die Kamera auf, den Film ein Stück weiter.

Neu aufkommende Kompaktkameras³ werden Teil der fotografischen Routinen am Bauhaus⁴, sie lassen sich leicht bedienen, mit dem Daumen aufziehen, der Film wird weitertransportiert. Sie dokumentieren Leben und Arbeiten, werden zum künstlerischen Tool.

RRRRRRTZ – KLICK. Die Linse öffnet sich für den Bruchteil einer Sekunde, Licht fällt auf den Film.

Die Porträts, die Henri in den gut 15 Jahren ihrer fotografischen Arbeit aufnimmt, zeigen oft nur einen Teil des Körpers, den Kopf, zugewandt, neutral, überlegt. Die Fotografie am Bauhaus als Labor, ein Mittel zum *unordnen* von Räumen und Geschlechtern. Die Ausschnitte von Gesichtern, Anschnitte vom Torso, Kleidung und Gesten erscheinen nicht eindeutig vergeschlechtlicht, gehen schwerlich in binären Deutungen auf. Die Linse der Kamera öffnet einen Raum des Experiments, eine Möglichkeit, sich zu sehen, zu zeigen, aber auch, sich (neu) zu erfinden, „die Freiheit, unkonventionelle Rollen auszuprobieren“.⁵ Vor der Kamera werden Differenzen nicht inszeniert, sondern aufgelöst. Die Montagen, Anordnungen, Anschnitte, Kompositionen sind in ihrer Form dekonstruktiv, sie zersetzen auf produktive Weise.

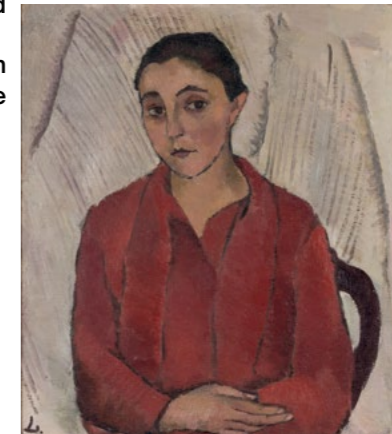
So porträtiert Florence Henri 1928 Margarete Schall in Paris – Kurzhaarschnitt, Zigarette in der Hand, zur Seite blickend, nachdenklich, ebenfalls konzentriert.



Florence Henri: *Porträtkomposition (Margarete Schall)*, 1928

KRRRK – Aufziehen mit dem Daumen.

Margarete Schall und Florence Henri lernen sich 1922/23 im Malatelier von Johannes Walter-Kuraus in Berlin kennen und sind ab 1924 zum Teil gemeinsam in Paris an der Académie bei Fernand Léger, wo sie sich ein Atelier teilen. 1927 gehen die beiden für ein knappes Semester ans Bauhaus nach Dessau. Die beiden verbindet aber mehr als eine künstlerische Freundschaft, und schon bei der Wahl eines passenden Begriffes muss ich mich notgedrungen in die unentschlossene Wortwahl der bestehenden Literatur einordnen. Let's say, sie liebten sich.



Else Lohmann:
Margarete Schall, 1920

Ich lege beide Biografien über- und nebeneinander, zupfe die einzelnen Stränge auseinander, sortiere neu, lasse die Lücken, wo sie sind, umkreise sie und versuche, weiter nach oben zu denken und weiter nach unten zu graben, eine Seitwärtsbewegung zu machen und einen plötzlichen turn, mich auf Spurensuche zu begeben. Ich möchte einige Bilder *unordnen* und de-sortieren.

KLACK – der Auslöser wird erneut durchgedrückt.

02/36 Frei flanierend

Boulevard Edgard Quinet 14, 14. Arrondissement, Paris | Ich steige an der Metrostation Raspail aus. Nach links auf den Boulevard Edgar Quinet eingebogen sehe ich schon den Tour Montparnasse über die niedrigeren Häuserzeilen herausragen. Die Sonne scheint, und der Schatten der Platanen zeichnet sich als Muster auf den Markisen der Läden ab, die die Straße säumen. Passant*innen mit Taschen und ohne, mit Kinderwagen, mit Kopftuch und Baseballcaps, mit Hemden und Jogginghosen, mit Kippe im Mundwinkel, mit Fahrrad, ein kleiner Dackel. Absätze, die den Asphalt entlangklackern, Lederschuhe, Nikes. An der Ecke bei Maison Edgar ist ab 7.30 Uhr offen, für einen ersten „café“. Eine Viertelstunde zu Fuß ist es von hier zum Jardin du Luxembourg, der schon seit vielen Jahrzehnten ein Cruising-Ort ist⁶, wo sonntags Kinder kleine Segelboote schwimmen lassen in den Wasserflächen rund um hohe Fontänen, wo jeden Tag Spaziergänger*innen unterwegs sind und der eine oder andere mit einem Buch die Mittagspause verbringt.

Haus Nummer 14 ist ein vergleichsweise niedriges Gebäude, bestehend aus einem Erdgeschoss mit dunkelroten Türen und einer ersten Etage mit schmiedeeisernen Balkonen. Die Stadt ist aufgewacht, der Morgen hängt noch in der Luft, Florence und Margarete treten aus dem Haus, sie blicken sich kurz um, wenden sich nach rechts und laufen die Straße entlang Richtung Metro Porte de Vanves.

³ <https://www.photographic-flux.ch/35-mm>

⁴ Elizabeth Otto / Patrick Rössler: *Bauhaus bodies. Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school*, 2019

⁵ ebd.

⁶ *Out and About. Queere Sichtbarkeiten in der Sammlung der Berlinischen Galerie*, 2019/20

¹ Katrin Sello: *Spiegelbilder*, 1982

² Florence Henri: *Parcours dans la modernité*, 2010

Dame sucht Gedankenaustausch über Kunstfragen mit gebildeter Dame. Vornehmer Charakter. Off. Unter Lagerkarte 316, Postamt 7, Berlin *Die Freundin*, 1925*

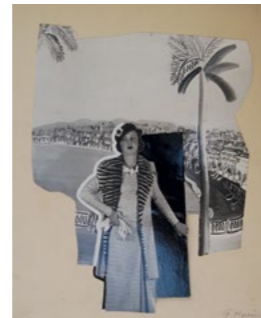


Florence Henri: *Schaufensterspiegelung*, Paris, 1930-35

Hier, am Boulevard Edgard Quinet, wohnt Florence Henri ab 1924.⁷ Auch Margarete Schall kann hier nicht weit gewesen sein, sie studieren zusammen und leben vielleicht genau hier zusammen. Beide Biografien lesen sich kosmopolitisch. Florence Henri wird 1893 in New York geboren, nach dem Tod der Mutter lebt sie mit ihrem Vater in Schlesien, Paris, Wien, München, auf der Isle of Wight. Nach dem Tod des Vaters in Rom, zum Musikstudium in London und Berlin, nach dem Wechsel in die Malerei in Berlin und Paris, später führen sie Reisen durch ganz Europa, die letzten Jahre vor ihrem Tod 1982 lebt sie in Bellival mit ihrer Partnerin Jeanne Taffoireau und in Laboissière-en-Thelle, in der Picardie.

Margarete Schall wird 1896 geboren, macht ihre Reifeprüfung und Zeichenlehrerinnenausbildung in Düsseldorf, wird Turnlehrerin in Frankfurt am Main. 1921 lässt sie sich für ein Jahr unbezahlt beurlauben, geht nach Berlin und Paris, 1928 mit einer weiteren Beurlaubung ans Bauhaus Dessau. Sie unternimmt Reisen nach Südfrankreich, Italien, Südtirol, Korsika, Spanien, Dänemark, Holland, Österreich und in die Schweiz, was sich in ihrer Malerei, Grafik und Zeichnung⁸ zeigt. 1926 wird sie Studienrätin, sie unterrichtet bis zu ihrem Tod 1939 in Essen.⁹

„Eine weibliche Flânerie, eine Flâneuserie, verändert nicht nur die Art, wie wir uns im Raum bewegen, sondern greift in die Struktur des Raums selbst ein. Wir fordern unser Recht ein, den Frieden zu stören, zu beobachten (oder nicht zu beobachten) und auf unsere Weise Raum einzunehmen (oder nicht einzunehmen) zu strukturieren (oder zu destrukturieren).“¹⁰



Florence Henri: *Ohne Titel (Fotocollage)*, vermutlich 1935

Mir gefällt die Idee von Lauren Elkin, dem Flâneur das alleinige Recht aufs Flanieren zu entziehen, es auch der Flâneuse zuzugestehen. Noch besser allerdings gefällt es mir, Gehen als eine Kartografie mit Füßen zu begreifen und das Streifen durch Räume, Landschaften, Städte und Orte als ein Ermessen und Erweitern des Raumes zu begreifen. Der kosmopolitische Charakter beider Biografien ist sicher auch ökonomischen Privilegien zu verdanken, ich würde ihn aber gerne auch als eine Lern-, Studien- und Suchbewegung verstehen, als eine eigene Kartografie, als Mobilität zwischen Freundschaften, Beziehungen, Mentor*innen, Lern- und Arbeitsorten. Wenn das Flanieren um die Jahrhundertwende dem cis-männlichen Dominanzbereich entzogen wird, will ich es als emanzipierten Aufbruch begreifen und die vielen Reisen, Verbindungen und Beziehungen in diesem Licht ausleuchten.

Damenklub Violetta veranstaltet jeden Sonnabend und Sonntag Damen-Ball im Nationalhof, Bülowstraße 37 mit Saxophonkapelle bei freiem Eintritt! [...] Voranzeige! Sonnabend, den 3. August Mondschein-Dampferpartie nach Müggelsee Fahrpreis einschl. Tanz Mk 1.30. Um zahlreiche Beteiligung bittet die Klubleiterin Lotte Hahm *Liebende Frauen*, 1929*

Dame der Gesellschaft sucht Reisebegleiterin, die Interesse für Automobilsport hat. Evtl Ausbildung dafür. Offerten mit Bild unter 6 an den Verlag. *Der Transvestit*, 1924*

7 Muriel Rausch: Florence Henri. *Miroir des avant-gardes*, 2015

8 uni-erfurt.de/forschung/aktuelles/forschungsblog-wortmelder/vergessene-bauhausfrauen-margarete-schall-die-schule-verliert-eine-ihrewertvollsten-lehrkraefte

9 Anke Blümm / Patrick Rössler: *Vergessene Bauhaus-Frauen*, 2021

10 Lauren Elkin: *Flâneuse. Frauen erobern die Stadt*, 2018

Ein Brief einer befreundeten Person mit dem Namen Charly vom 19. September 1928, der im Archiv Florence Henri in Genua liegen könnte, erzählt uns von einer Reise nach Spanien, die Margarete Schall und Florence Henri zu dieser Zeit gemeinsam unternahmen. Ich kenne dieses andere Foto von ihr, von 1939 / 40, *Florence Henri au volant de sa voiture*¹¹, in dem sie stolz am Steuer eines aus heutiger Sicht antik anmutenden Automobils sitzt, und setze die Fragmente in meinem Kopf zusammen.

Beide besuchten Freund*innen und Bekannte überall in Europa, wobei wir über Florence Henri mehr wissen als über Margarete Schall. Welche Leidenschaft verband sie mit Grete Willers? Sah sie ihre junge Liebe der 1910er Jahre, Michael von Zadora,¹² später wieder? 1931/32 besucht Florence Henri Max Pfeiffer Watenphul in Rom, der an der Villa Massimo arbeitet und den ich wohl, ohne die Sache zu sehr zu strapazieren, als eine weitere queere Figur des Bauhauses bezeichnen kann. Sicher ist, dass sie auch 1934 zu einem Besuch zu Margarete Schall nach Essen fährt, was vermutlich nicht das einzige Mal gewesen sein wird. Wo traf sie Jeanne Taffoireau, mit der sie 1963 aus Paris nach Bellival in die Picardie zog, einen alten Bauernhof renovierte und dort einige Jahre lebte?

Paris
Wer reist mit? Hilft Parisreise mitfinanzieren.
Lagerkarte 170, Postamt 65.
Liebende Frauen, 1928*

Junge Dame
sehr verwöhnt, sucht liebe Freundin, die unabhängig ist und mit auf Reisen gehen kann. In Frage kommt nur sehr hübsches, junges, gepflegtes Mädchen. Offerten nur mit Bild unter 2506 an den Verlag.
Garçonne Junggesellin, 1930*

KLICK – Licht fällt auf den nächsten Abschnitt des Negativstreifens.

03/36 Milieu = Materie, die einen Körper umgibt

Ein Bedeutungsgerüst:¹³

1. → **Medium; Mitte**

A Materie, die einen Körper umgibt

B Juste milieu; die richtige Mitte

2. → **Einen Organismus umgebende Elemente**

3. → **Umgebung; Umfeld; Umwelt des Menschen**

A Soziales, räumliches, geistiges, künstlerisches usw.

Umfeld des Menschen im Allgemeinen

B Kriminelles Umfeld im Besonderen; organisierte

Kriminalität; Unterwelt; auch: *das Milieu; Rotlichtmilieu*

Der Geburtstag von Florence bietet einen willkommenen Anlass für einen weiteren amüsanten Abend am Bauhaus. Auf dem Bild: Xanti Schawinsky, Josef und Anni Albers, Josst Schmidt, Oskar Schlemmer und noch einige weitere Personen, von denen vielleicht nicht mehr sicher ist, wer sie sind. Der Abend hat früh begonnen und dauert lange, eine Soiree sagt man auf Französisch. Eine Person trägt einen Zylinder, andere Kleider, Hemden, Lippenstift (dunkel), schräg aufgesetzte Hüte, ein Lederschuh ragt aus dem Knäuel der Menschen hervor, Freund*innen, Bekannte, Menschen die sich kennen, die gerne gemeinsam feiern, die Arme umeinander gelegt, für die Kamera posierend, aber auch einfach im Moment des Feierns, ein Schnappschuss. Das Klirren von Gläsern, beschwingte Musik, lautes Lachen.

11 Rausch 2015

12 fembio.org/biographie.php/frau/biographie/florence-henri

13 zdl.org/wb/wortgeschichten/Milieu

14 Blümm / Rössler 2021

15 ebd.

* Spinnboden Lesbenarchiv und Bibliothek e.V. (Berlin)



Florence Henri am Steuer ihres Autos, 1939/40. Neben ihr im Bugatti: Pierre Minet

Das Milieu als Materie, die einen Körper umgibt. Das Milieu als eine Art Nährboden, ein Zusammenhang von Menschen mit engen oder weniger engen Verbindungen, die sich kennen, die etwas gemeinsam haben, die sich immer wieder treffen, die gemeinsame Gedanken verfolgen oder auch nicht, sich gegenseitig inspirieren, vielleicht beeinflussen, vielleicht miteinander sexuelle oder romantische, platonische oder polyamouröse Verbindungen pflegen.

Eins. Ein Netz spannt sich auf, ein neuronales System von Verbindungen. Biografien bestehen nicht aus einem Menschen, nicht aus einem Helden, sondern als Zusammenhang.

Zwei. Das Paar. Die Ehe von Florence Henri war eine Scheinehe, die sie einging für die Schweizer Staatsbürgerschaft. Margarete Schall blieb ledig, das Lehrerinnenzölibat verpflichtete sie dazu,¹⁴ ich stelle es mir gern als Chance vor.

Drei. Florence Henri, Margarete Schall, Suzanne Seuphor gemeinsam in Rom. Eigentlich vier. Max Pfeiffer Watenphul hinter der Kamera, 1931 bis 1932.



Viele. Ich nehme das Bauhaus als einen von vielen historischen Knotenpunkten an. Ein Netz von Ideen, von Menschen, das sich nach seiner Auflösung 1933 in alle Richtungen weiterspinn, in verschiedene Zukünfte hinein. Die Auflösung wäre dann eine Erschütterung von Verbindungen, eine Zerstörung der neuronalen Netze, bedingt durch die Gewalt des deutschen Faschismus. Während einige der Bauhäuser*innen ihre Karriere im Nationalsozialismus fortsetzten,¹⁵ ist die Liste derjenigen, die ins Exil gezwungen wurden oder gar von den deutschen Faschist*innen verfolgt und ermordet wurden, lang. Die Geschichte eines Milieus zu erzählen würde bedeuten, auch die Intersektionen aufzuzeigen, die verschiedenen Facetten der Menschen am Bauhaus: queer, jüdisch, abled oder nicht, Staatsbürgerschaften und Geburtsorte, Migrationsgeschichten, sexuelle Orientierungen und Geschlechtsidentitäten.

KRRRRR – Aufziehen und direkt wieder auslösen. TAK.

04/36 Das Begehren in kleinen Gesten

„Begehren!“ Das kleine Fräulein sprang totenblaß auf, „Nein, ich hätte nicht sprechen sollen. Sie verstehen mich nicht. Sie denken abscheuliche Dinge! Sie sind wahnsinnig! Ich habe es ja gleich gewußt, als ich Sie sah, daß sie ein schlechter und wahnsinniger Mensch sind!“ Das kleine Fräulein schlug entsetzt die Hände vor das brennende Gesicht. Nach einem Schweigen, das nur ihr keuchender Atem erfüllte, fragte Fräulein Dr. Südekum leise mit abgewandtem Gesicht: „Und Sie glauben, daß es das gibt: Liebe zwischen Frau und Frau?“¹⁶



Florence Henri: ohne Titel (Akt), Paris, 1934

Die Fotografie hat eine Mitte, der Körper der abgebildeten Person auch – ein schwarzer Gürtel, der um die Taille festgezurt ist. Gerade locker genug, um nicht unangenehm einzuschnüren, aber fest genug für einen Halt. Auf mich wirkt diese Inszenierung liebevoll. Henri fotografierte Menschen nackt, teilweise für pornografische Magazine, teilweise aber auch nicht. Ich stelle mir vor, dass die Intimität des Bildes darüber entschied, für welches Publikum es gemacht war.¹⁷



Florence Henri: Porträt Ré Richter (später Ré Soupault), Paris, 1930

Eine Serie von Fotografien zeigt nackte Körper, nur teilweise mit Namen versehen, wie etwa Ré Richter Soupault. Eher runde Formen, nie sind die Füße und Unterschenkel zu sehen, in einigen nähert sich die Kamera dem Gesicht, komponiert mit Kamm, mit Spielkarten, Stoffe im Hintergrund, fallende Haare, nachgezeichnete Augenbrauen, dunkle Lippen, Kurzhaarfrisuren. Auf dem Bild mit Ré Richter Soupault bedeckt ein Netz den angeschnittenen Oberkörper der Person, eine Brust zeigt sich an der Stelle, wo das Netz aufgerissen scheint. Die Augen sind geschlossen, die Haare nach hinten gekämmt, die Person liegt, der Schatten des Gesichtes bedeckt die Halspartie.

„Ich werde niemals wissen, wer die Männer auf diesen Bildern sind“,¹⁸ schreibt David Deitcher in seinem Text über ein anonymes historisches Bild zweier sich zugewandter Männer. Sein Interesse gelte auch nicht der Suche nach den sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen dieses Bildes. Sie nicht zu kennen bedeutet für ihn auch ein befriedigendes Gefühl der Unklarheit, die dem Interesse an dem Bild nicht schadet. „My pleasure centers principally on the appearance of these men and on the object that contains their likeness. My relation to both is therefore akin to flirtation.“

Was geht mich die Beziehung zwischen Florence Henri und Margarete Schall an, was gehen mich all ihre privaten Beziehungen an?

Vielleicht nur dies als Ausgangspunkt: ein Flirt mit dem Bild. Wenn ich mir die Porträts von Florence Henri anschau, diejenige, die sie von Margarete in Paris aufnimmt genauso wie diejenige der anonymen Personen, die sich nackt im Bild zeigen, erinnern sie mich an den Moment der Begegnung mit einer anderen queeren Person auf der Straße an einem Ort, wo wir selten sind. Dann gibt es diesen einen kurzen Blick. So schaue ich auf diese Fotografien. Ich suche sie nach Gesten und Andeutungen ab, welches Begehren zeigt sich zwischen der Kamera und der porträtierten Person? Welches zwischen dem vor und dem hinter der Kamera? Als Betrachterin bin ich nah an diesen Körpern, auf Distanz gehalten von den Blicken. Sie kommen aus einer anderen Zeit und adressieren mich in ihrer Queerness doch direkt.

Es gibt ein Bild, wahrscheinlich aufgenommen von Georg Mücke. Es zeigt Florence Henri und Margarete Schall auf dem Gelände des Bauhauses Dessau 1927, im Hintergrund hohe Schwarzkiefern. Florence Henri stützt sich mit verschränkten Ellbogen auf die Oberschenkel von Margarete Schall und blickt direkt in die Kamera, zweitens sitzt seitlich zur Linse positioniert und hebt den rechten Arm im Moment des Auslösens, unscharf. Die Kurzärmeligkeit und das Licht lassen auf einen Sommertag schließen, ich meine die Kiefern riechen zu können, beide sind leicht von unten fotografiert, im Gesicht von Florence Henri meine ich Zufriedenheit und Vertrauen zu sehen. Die Intimität dieses alltäglichen Moments, vielleicht einer Pause zwischen zwei Kursen, vielleicht ein kurzes Hinwenden für das Foto bei einem unterbrochenen Gespräch, zeigt sich für mich in der Berührung und Bestimmtheit der Unterarme auf dem Stoff des Kleides.



Florence Henri und Margarete Schall, Dessau, 1927

RRRRRRRRRRR – wir spulen den Film ein Stück zurück.

05/36 Doppelbelichtungen

„Die Meyer-Stube. Winzig klein ist sie, draußen im Westen, in der Xantener Straße, diese Miniatur-Bar, und zwei Damen leiten sie. Irgendeine Besonderheit ist an ihr schwer festzustellen[...] Und doch hat die ‚Meyer-Stube‘ ihren ‚Stamm‘! Man flüstert von illustren Persönlichkeiten, Gräfinnen, bekannten Künstlerinnen, die sich dort heimisch fühlen und ihren Durst nach – Likör hier zu stillen pflegen. Manchmal ist auch ‚Dodo‘ Gast dort, gern gesehener, lebhaft begrüßter Gast – Dodo, der vollendete Typ der ‚Garçonne‘ – sitzt an der Bar im Smoking, das kohlschwarze, lockige [...] Haar bauscht sich um ein blaßweißes, scharf profiliertes Gesicht, in das die langen Nächte vorläufig noch keine Spuren gezeichnet haben und aus dem das eine der tiefsten und schönsten Augen – durch ein Monokel blickt. [...] Dodo sieht ohne Illusionen ins Dasein und zieht ihre schmalhüftige Jugend wie ein schmerzhaftes Geheimnis durch die lila Nacht von Berlin.“²⁰

Ich sitze an einem Tisch gleich am Eingang, mit dem Rücken zur Tür. Jedes Mal, wenn jemand die Tür öffnet und das gedämpfte Licht der Bar betritt, spüre ich das nur durch einen kleinen Luftzug im Rücken. Es ist laut, es ist spät und der Rauch ist so dicht, dass ich bald die Menschen nicht mehr scharf sehen kann, die an den hinteren Tischen die Köpfe zusammenstecken.

In dem schon erwähnten Text von Deitcher, in dem das lustvolle Gefühl in der Begegnung mit queeren Repräsentationen der Vergangenheit beschrieben wird, heißt es auch: „As I look at the image of these forgotten men, I fear I can glimpse my future in the past.“²¹ So geht es mir, wenn ich die Bilder aus dem Bauhaus sehe oder die Porträts Margarete Schalls' von Florence Henri. So fühle ich es, wenn ich meine eigene queere Gegenwart in den Fotografien aufblitzen sehe – die Zeiten überlappen sich oder vielmehr bilden sie einen kleinen Wirbel auf der Oberfläche der Geschichte. In den Bildern steckt ein kleines Stück Dekonstruktion von Geschlecht, ein Funken der De-sortierung und Neukomposition, ein Aufflammen zukünftiger Möglichkeiten, dem eigenen Begehren freier nachgehen zu können.

Queerness, so José Esteban Muñoz, „is not yet here“. Queerness ist eine Idealität, „a horizon of being“.²² Sie scheint gegenwärtig auf und zeigt auf Zukünfte, wie sie sein könnten und sollten.

Mein Blick fährt langsam übers Papier der bläulichen Karte und bleibt am Ende der Seite hängen. Florence Henri schrieb sie 1928 an Lou Scheper. „Wenn Sie mögen, kann ich Ihnen mehr Photos senden. Ich möchte schon gerne einen Beruf haben, wo die Resultate das Interesse auch anderer erregen. [...] Bitte einen richtig spießigen Brief voller Nachrichten über Sie und Dessau. Viele Grüße und einen Kuss an alle, Monti.“²³



Mehr lesen, hören, erfahren

16 Grete von Urbanitzky: Der wilde Garten, 1927

17 Otto / Rössler 2019

18 David Deitcher: Looking at a photograph, looking for a history, 1998

19 Das Z-Wort wurde hier aus Gründen der Diskriminierungssensibilität herausgenommen

20 Ruth Margarete Roellig: Berlins lesbische Frauen, 1928

21 Deitcher 1998

22 José Esteban Muñoz: Cruising Utopia, 2009

23 Martini 2015

Bauhaus und Nationalsozialismus

Ausgewählte Ausstellungsobjekte

2 Karl Peter Röhl: *ohne Titel (Laufender Akt mit Zweig-Verkündigungseengel)*, 1919

Seit seiner Gründung im Jahr 1919 beäugte das rechtsbürgerliche Lager das Bauhaus kritisch. Aus der utopischen Aufbruchzeit 1919 stammt dieses Blatt von Karl Peter Röhl, einem aktiven Mitglied des frühen Bauhauses: der rasende *Verkündigungseengel* nimmt die traditionelle Bildsprache aufs Korn.

1 Franz Ehrlich: Gestaltung des Schriftzugs im Konzentrationslager Buchenwald (Nachbildung), 1938

Der Bauhaus-Student Franz Ehrlich war Antifaschist und von 1937 bis 1939 politischer Gefangener im KZ Buchenwald. Er musste im Baubüro des Lagers arbeiten und gestaltete für die SS unter anderem den Schriftzug „Jedem das Seine“. Ehrlich gehörte zum Lagerwiderstand.

3 Wilhelm Wagenfeld: Kubus-Glasgeschirr, 1938

Auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten entwarf Wilhelm Wagenfeld innovative Glasobjekte, darunter das bekannte Kubusgeschirr von 1938, das bis in die 1960er Jahre produziert wurde. Trotz seines Erfolgs war er bemüht, in Artikeln und Vorträgen Distanz zum NS-Regime zu halten.

4 Alice Glaser: Zebra-Karte aus dem Spiel *Das neue Tierquartett*, 1939

Die jüdische Künstlerin und Bauhaus-Studentin Alice Glaser hatte das Tierquartett für ihre Tochter gestaltet, bevor sich diese mit 17 Jahren nach Südamerika retten konnte. Das Quartett blieb die „innere Verbindung“ zur Mutter, Glaser wurde 1941 in das Getto Minsk deportiert und dort von den Nazis ermordet.

5 Kurt Kranz: Cover für die Zeitschrift *die neue linie*, 1937

Während der Weltausstellung 1937 in Paris gestaltete Kurt Kranz, ehemaliger Student am Bauhaus in Dessau und Berlin, das Magazin-Cover der *neuen linie*. Die zeitgemäße Ästhetik steht ganz im Zeichen der NS-Propaganda.

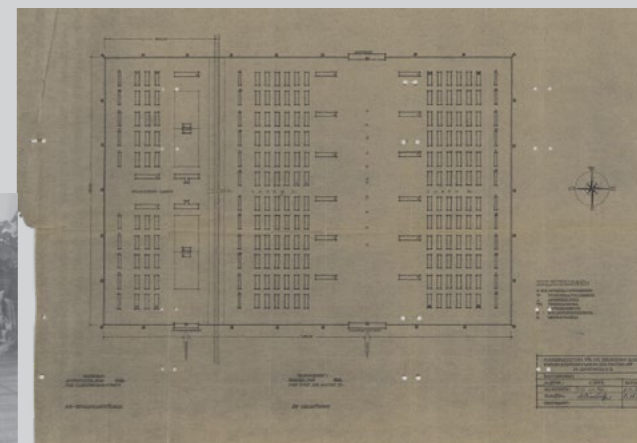
1

2

3

4

5



6

7

8

9

6 Lyonel Feininger: *Gelmeroda VIII*, 1921

Die Kirche in Gelmeroda hat Feininger als Künstler nachhaltig fasziniert. Das Gemälde gehörte den Staatlichen Kunstsammlungen in Weimar und war bis 1930 im Schloss ausgestellt. Infolge des „Frick-Erlasses“ (siehe S. 5) wurde das Bild 1930 abgehängt und am 27. August 1937 als „entartete Kunst“ beschlagnahmt. Später gelangte es in die USA.

7 Irmgard Sörensen-Popitz: *Ihre Werbung und die Frau*, Umschlag einer Werbebroschüre für den Verlag Otto Beyer, 1934

Popitz ist die einzige bekannte Frau, die nach ihrem Studium am Bauhaus eine Karriere als Grafikerin eingeschlagen hat. Ihr modernes Grafikdesign war auch nach 1933 erwünscht und sollte ein fortschrittlich gesinntes Publikum ansprechen.

8 Adolf Hitler im Stahlrohrsessel, Fotografie von Heinrich Hoffmann, 1935

Das Stahlrohrmodell wurde von Anton Lorenz entworfen, der zwar nicht am Bauhaus studiert hatte, aber 1927/28 eng mit Marcel Breuer zusammenarbeitete. Die Fotografie zeigt, dass modernes Design auch im Alltag des NS-Regimes präsent war.

9 Fritz Ertl: *Lageplan des Kriegsgefangenenlagers-Auschwitz O.S.* (Ausschnitt), 1941

Fritz Ertl, Bauhausarchitekt und SS-Mitglied, war von 1940 bis 1943 Bauleiter im KZ Auschwitz. Er entwarf unter anderem den ersten Lageplan für das spätere Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Die Entwürfe zeigen, dass Funktionalität, Zweckrationalität und Standardisierung auch für den Bau von Vernichtungslagern genutzt wurden.

Text:
Anke Blümm



Alle Infos zur Ausstellung
Bauhaus und Nationalsozialismus

Diktator ohne Hals

Gerhard Marcks
Kopf Adolf Hitler
von 1941

Text:
Bettina Keß



Gerhard Marcks: *Kopf Adolf Hitler*, 1941/48

Die Nase ist zu groß, das charakteristische Bärtchen zu klein, der Mund verkniffen. Hals und Schultern fehlen, der Kopf scheint direkt mit dem Kinn auf seinem Untergrund zu stehen. Und doch erkennt man ihn sofort: Adolf Hitler. Der Bildhauer Gerhard Marcks hat den nicht einmal 30 Zentimeter hohen Porträtkopf des deutschen Diktators 1941 in seinem Atelier in Berlin-Nikolassee aus Gips geformt, seine persönliche Sicht auf den Gewaltherrscher im weichen Material festgehalten. Der Entstehungsgeschichte der Plastik ist der Kunsthistoriker Arie Hartog, Direktor des Bremer Gerhard-Marcks-Hauses, nachgegangen. Sie beginnt mit einem Stau in der Reichshauptstadt: „Ich habe durch Zufall Hitler auf 1m Entfernung gesehen, als der Russlandfeldzug begann. Es gab in der Wilhelmstraße eine Verkehrsstauung, da bin ich an den Wagen gelaufen (hatte in der rechten Hand ein großes Paket), um ihn mir genau anzusehen“, schrieb Marcks einige Zeit nach dem Krieg an seinen Künstlerkollegen und Freund Hans Purmann. „Hätte ihn leicht umbringen können – stattdessen habe ich ihn zuhause porträtiert und das Porträt vergraben.“

Hitler blieb erst einmal unter der Erde. Die kleine Plastik wäre in der NS-Zeit auch kaum ausstellbar gewesen. Seit 1937 führte das Regime in den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ vor, welche Kunst im nationalsozialistischen Deutschland erwünscht war: Monumentale Kriegsszenarien, menschenleere Landschaften, bäuerliche Idyllen und antikisierende Aktskulpturen bevölkerten die nationalsozialistischen Prestige-Schauen im eigens dafür errichteten monumentalen Ausstellungsgebäude in München, dem damaligen „Haus der Deutschen Kunst“.

Und, immer wieder: „Führer“-Porträts in Öl gemalt und aus Stein gehauen, in Eisen oder Bronze gegossen. Büsten, etwa die des NS-Erfolgskünstlers Arno Breker, korrigierten und idealisierten die Gesichtszüge, prägten das Ideal vom entschlossenen „Führer“ mit stechendem Blick und markanten Wangenknochen. Hier hatte Hitler immer einen Hals, mitunter mit darum eng gebundener Krawatte plus Parteiabzeichen.

Gerhard Marcks interessierte das offenbar nicht. Der ehemalige Formmeister des Weimarer Bauhauses hatte Mitte der 1930er Jahre in Rom faschistische Kunst gesehen und an einen Freund geschrieben: „Nun soll ich monumental werden. Ja, wie macht man das? – Sie wissen, dass mir ganz anderes vorschwebt, als das ich schließlich fertigbringe. Aber die Sorte Monumentalität, die in Rom gefällig ist, wünsche ich nicht. Das wird es bald auch in Deutschland genug geben.“ Mit seinem plastischen Hitler-Bild setzte sich der Künstler mit der tatsächlichen Anatomie des Dargestellten auseinander, verdichtete, was ihm charakteristisch erschien, mit den Mitteln des Bildhauers: Die nah stehenden Augen rückte er noch ein wenig näher zueinander, die auch in der Natur große und an den Flügeln breite Nase wird bei ihm in der Frontalansicht zum kompakten Dreieck, und die Gesichtszüge Hitlers wirken bei ihm nicht hart und straff, sondern weich und schlaff. Die zusammengekniffenen Lippen mit den nach unten gezogenen Mundwinkeln lässt der Künstler missmutig im Gesicht versinken.

War der Kopf eine spöttische Karikatur oder sogar ein künstlerischer Akt des Widerstandes gegen den Diktator? Nein, sagt Marcks-Experte Hartog, eher ein „Gegenbild“, eine skulpturale Auseinandersetzung mit Hitlers Person und Aussehen.

Als Marcks Hitler traf, lebte der Künstler schon seit einigen Jahren wieder in Berlin, wo er 1889 geboren worden war und wo er auch seine ersten Erfahrungen als Bildhauer gesammelt hatte. Im Ersten Weltkrieg hatte der Künstler als Soldat in Flandern gekämpft, danach dann, ab 1919, als Formmeister die Bauhaus-Töpferei auf Schloss Dornburg bei Jena aufgebaut. 1925, als das Bauhaus nach Dessau umzog, wechselte er als Lehrer für Bildhauerei an die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale. 1933 versuchte Gerhard Marcks – inzwischen kommissarischer Leiter der Kunstschule – die Entlassung zweier jüdischer Lehrkolleginnen zu verhindern und verlor selbst seine Anstellung. Die Haltung des Künstlers lässt für die Forschung allerdings Fragen offen; überliefert sind auch Äußerungen, die antisemitisch zu verstehen sind.

1936 zog Marcks wieder ganz nach Berlin, nun als freischaffender Bildhauer. Schon ein Jahr später, 1937, ließen die Nationalsozialisten überall im Deutschen Reich Kunstwerke als „entartet“ aus Museen und Ateliers entfernen. Auch Arbeiten von Gerhard Marcks wurden verbannt. Doch der Künstler hatte einen treuen Kundenkreis und konnte weiter produzieren. Gelegentlich erhielt Marcks sogar Aufträge von lokalen Behörden. Das Etikett „entartet“ bedeutete nicht zwangsläufig das Aus für alles künstlerische Arbeiten. Wer etwa Vermögen hatte, politisch konsequent unter dem Radar blieb, und vor allem wer nicht als jüdisch galt, konnte bisweilen weiterarbeiten.

Als die Alliierten 1943 Berlin bombardierten, wurde auch Gerhard Marcks' Atelier in Nikolassee zerstört und damit viele seiner Arbeiten vernichtet. Doch die wichtigsten Werke, ein knappes Dutzend, hatte Marcks zuvor nach Schloss Caputh nahe Potsdam bringen lassen – darunter auch den Hitlerkopf. So wichtig war ihm das Stück also. Nach Kriegsende holte Marcks den Gips-Diktator von dort zurück und ließ ihn 1949 in Hamburg in Bronze gießen. Was vor dem Ende des Nationalsozialismus kaum möglich gewesen wäre, ohne aufzufallen oder denunziert zu werden.

Und noch einmal sorgte Marcks dafür, dass die Büste überdauern würde: Er gab sie zu Beginn der 1970er Jahre mit anderen Arbeiten in seine Stiftung, die den Grundstock seines Museums in Bremen bildet. Bis heute wird der Kopf im Gerhard-Marcks-Haus verwahrt. Die Gipsplastik, in der der Künstler seine Bildidee festhielt, hat sich in privater Hand ebenfalls erhalten.

Viele Kollegen von Marcks tilgten ihre Hitler-Büsten und Göring-Bilder nach Kriegsende zügig aus ihren Werkkatalogen und strichen diesen Teil ihres Künstlerlebens aus ihren Biografien. Einer von ihnen war der frühere Bauhaus-Student Hans Haffenrichter (1897–1981). Er hatte während der Zeit des Nationalsozialismus monumental wirkende Porträtköpfe von Hitler und anderen Nazi-Größen gefertigt. Im selben Stil modellierte er Büsten von Künstlern, die im nationalsozialistischen Kulturbetrieb als Vertreter „deutscher Kunst“ besonders beliebt waren wie der gotische Bildschnitzer Tilman Riemenschneider.

Nach 1945 knüpfte Haffenrichter an seinen abstrakteren, vom Bauhaus geprägten Stil der 1920er Jahre an – als hätte es die glatt-heroischen Hitlers und Görings in seinem Œuvre nie gegeben. Was ihm und anderen half: Museen und Wissenschaft, Galerien und Öffentlichkeit blendeten solche Kunstprodukte aus der NS-Zeit ebenfalls lange bereitwillig aus. Und kaum jemand musste sich wegen Propaganda-Bildern nach 1945 verantworten.

Einer der wenigen, die zur Rechenschaft gezogen wurden, war der 1888 in Breslau geborene Willy Exner. Der Maler hatte 1936 ohne Auftrag nach Fotografien sein Ölgemälde „Führer im Mantel“ gefertigt. Es zeigte Hitler als siegesbewusst-martialischen Uniformierten, der den entschlossenen Blick in unbestimmte Ferne richtet. Der Münchner Verlag von Hitlers Leib-Fotografen Heinrich Hoffmann verbreitete die Bildidee des bis dahin unbekanntes Malers massenhaft auf Postkarten und billigen Farbdrucken in verschiedenen Größen. Im Entnazifizierungsverfahren, das Exner nach 1945 durchlief, wurde dem Künstler vorgeworfen, „der NS-Gewaltherrschaft außerordentliche propagandistische Unterstützung gewährt und aus der Verbindung mit der NS-Gewaltherrschaft für sich erheblichen Nutzen gezogen“ zu haben. 1947 wurde der da bereits verstorbene Künstler als „Hauptschuldiger“ eingestuft. Exners Witwe ging sofort in Berufung und erreichte tatsächlich, dass das Urteil aufgehoben wurde. Exner habe rein aus künstlerischem Interesse sein Hitler-Bild gemalt, so das Hauptargument der Berufungskammer.

Die Besitzerinnen und Besitzer solcher Propagandawerke hatten diese oft schon gegen Ende des „Dritten Reichs“ verschwinden lassen. Drucke und Postkarten verbrannten spurlos im heimischen Küchenherd. Hitler-Büsten hingegen muss-

ten aufwendiger von ihren Ehrenplätzen in Rathäusern und Gerichten abmontiert und irgendwohin verfrachtet werden. Etliche wurden vergraben oder zerstört. Manches problematisch gewordene Propagandastück landete aber auch im Depot des örtlichen Museums, wo es in der hintersten Regalreihe über viele Jahre geflissentlich übersehen wurde – ohne deshalb an Brisanz zu verlieren.

Auch mit dem Hitler-Kopf von Marcks taten sich Kunstgeschichte und Öffentlichkeit lange schwer, und das, obwohl die Skulptur ganz offensichtlich nicht als gefälliges Propagandastück entstanden war. Zu groß war womöglich die Angst, Hitler-Bilder könnten noch auf ein Nachkriegspublikum eine verhängnisvolle Faszination ausüben – ein Argument, mit dem auch manche Museen ihre Depots voller „Blut und Boden“-Malerei lange unter Verschluss hielten. Vielleicht ist auch wegen solcher Befürchtungen das Bildnis von Marcks bisher nur wenige Male ausgestellt worden. Gezeigt wurde es dann auch nicht als eigenständiges Kunstwerk. Andere Künstler betteten die Plastik ihres Kollegen in eigene Arbeiten, hegten den Diktatorkopf quasi ein. Der Berliner Volker März etwa rahmte 2010 in seiner Installation *Horizontalist* den Hitler-Kopf mit zwei kleinformatigen buntbemalten Figuren. Den beiden Halbnackten fehlt jeweils die Schädeldecke und auch das Gehirn.

Erst in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten haben immer mehr Museen und Ausstellungshäuser die Scheu verloren, Arbeiten aus der Zeit des Nationalsozialismus zu zeigen, eingeordnet in ihren geschichtlichen Zusammenhang. Der zeitliche Abstand zum Geschehen wurde größer, viele Akteure lebten bereits nicht mehr. Eine jüngere Generation von Forschern und Kuratorinnen konnte unbefangener, angstfreier Fragen stellen. Sie begannen auch, die vielen Erzählungen von angeblich unbelasteten Künstlerbiografien zu hinterfragen. Erstmals richteten sie ihre kritischen Blicke auf die vielen möglichen Stufen zwischen als „entartet“ diffamierter Kunst und Werken, die ganz eindeutig als „NS-Kunst“ identifiziert werden können, etwa den monumentalen Figuren der Hitler-Liebhaber Arno Breker und Josef Thorak.

Ab Mai 2024 wird der Hitler-Kopf in Bronze von Gerhard Marcks nun einmal ohne den Kommentar durch Werke anderer von Bremen aus auf Wanderschaft gehen: Die Ausstellung der Klassik Stiftung Weimar *Bauhaus und Nationalsozialismus* holt ihn nach Thüringen. Das Kurator*innenteam wird den Diktator ohne Hals seinem Publikum zumuten, so wie er ist: als Zeugnis der vielen Graustufen in der Kunst. Auch die der ehemaligen Bauhaus-Künstler.



Alle Infos zur Ausstellung
Bauhaus und Nationalsozialismus



Ein Saal der *Großen Deutschen Kunstausstellung* 1939 im Haus der Deutschen Kunst in München. Links eine propagandistische Hitler-Büste des Darmstädter Künstlers Philipp Becker



Rauminstallation *Konzert für Buchenwald*
der Künstlerin Rebecca Horn in Weimar

Konzert für Buchenwald

Buchenwald
eine abraisierte Schädeldecke
die Genickschussanlage getarnt in
einem hölzernen Messstab
das Halswirbelorakel
keine Vögel auf dem Berg,
kein Laut,
die Toten sind in Angst verbunden,
bilden eine bleierne Hautglocke,
die über Weimar hängt
auch Bäume wollen hier
nicht wachsen,
als ob die Energie vom Innern
der Erde aufgesaugt,
durch Steine den Grundriss
des Lagers beschwert.
In Polen gab man Gefangenen
ein Beil,
schickte sie in den Wald,
um einen Baum zu fällen
stehend mussten sie
den Baum umklammern
von hinten wurden sie erschossen

ein gerodeter Wald
von Körpern und Bäumen.
Die Sonne zeichnete Körper
und Pflanzen im Feuer
zum Aschefeld einer
verkohnten Landschaft.
Aufbrechen der toten Erdkruste
Dunkelheit,
Schwere im Innern,
in die man täglich hinabsteigt
blinde Beweglichkeit
in konstanter Ausdauer
Maulwurfshügel, Vulkane,
geheime Satellitenstationen
die Maulwürfe,
die aus dem Innern der Erde ihre
Klopffzeichen senden.
Straßenbahndepot in Weimar
Landschaft der 56.000
Den Schienenstrang durch das Tor ins
Innere verlegen
ein kleiner Transportwagen
aus Buchenwald
fährt in Herzrhythmen
gegen die hintere Wand,
der Aufprall erzeugt Blitze,
die wie Seelenstränge an der
Stirnwand emporzüngeln,
die Landschaft der Asche erhellen.
Les funéraires des instruments
Immer noch schlafen die Körper,
die Geigen auf den Gleisen
warten geduldig auf den Transport
ihrer Erlösung.
Der Wagen fährt über den Hals
einer Geige,
im Zerbersten erklingt leise ein Ton.
Den Kaktus der Leere verschlingen.
Raum der Bücher
fließendes Wachs schweiße
die Bücher zusammen,
verbrennt sie.
Eine Bibliothek aus Asche bauen.



Mehr lesen,
hören, erfahren



David E. Scherman: Lee Miller mit den wesentlichen Dingen des Lebens, Weimar, 1945

Die Frau mit den Benzinkanistern

Lee Miller in Weimar

Text:
Katharina Günther



Lee Miller/David E. Scherman: Lee Miller in Hitlers Badewanne, Hitlers Wohnung, München, 1946

1 United States Holocaust Memorial Museum, Archivdokument (Régis Gignoux papers, Accession Number: 2006.66.1): undatierter Brief eines Piloten, der nach eigener Aussage Lee Miller, Percy Knauth, Marguerite Higgins und Margaret Bourke-White nach Weimar geflogen hat

2 Das Zwangsarbeitslager Ohrdruf etwa war bereits Anfang des Monats befreit worden

3 Percy Knauth: *Germany in Defeat*, New York: Knopf 1946

Lee Miller: *Befreite Gefangene in gestreifter Gefängniskleidung neben einem Haufen aus Knochen* von Leichen, die im Krematorium verbrannt wurden, Buchenwald, 1945



Eine Frau mit kurzem blonden Haar steht mit den *essentials of life* – der Zigarette in der Hand sowie einigen Weinflaschen und Benzinkanistern auf dem Boden neben ihr – vor dem Treppenaufgang der heutigen Trierer Straße 50 in Weimar. Es ist Mitte April 1945, der Zweite Weltkrieg noch nicht vorbei. Was tut sie dort? Die Frau heißt Lee Miller, sie ist Fotografin und arbeitet seit den späten 1930er Jahren für die Modezeitschrift *Vogue*. 1942 akkreditiert sie sich als Kriegsberichterstatlerin bei der amerikanischen Armee und folgt den Truppen bei der Befreiung Europas von der Herrschaft der Nationalsozialisten. Der Anlass ihres Kommens liegt in Sichtweite: Wandte sie sich nach rechts und blickte die Straße hinauf, sah sie den Ettersberg, auf dem die Nationalsozialisten 1937 das Konzentrationslager Buchenwald errichtet hatten. Es war wenige Tage zuvor befreit worden.

Miller kam vermutlich am 15. April mit einem Frachtflugzeug der United States Army zusammen mit anderen Fotojournalist*innen aus Frankfurt nach Weimar.¹ In Frankfurt hatten sie Berichte über ein weiteres Konzentrationslager gehört,² das sich unweit der Klassiker-Stadt befand. General Pattons 4. und 6. Panzerdivisionen hatten es am 11. April erreicht und dort Unglaubliches vorgefunden. Die Gruppe der Journalist*innen fuhr wohl noch am Abend ihrer Ankunft in das Lager. Als Erstes begegnete ihnen auf der „Blutstraße“ genannten Zufahrt ein Berdigungszug, den ehemalige Gefangene für ihre verstorbenen Kameraden ausgerichtet hatten.³ Im Licht des nächsten Tages dokumentierte Miller das ganze Ausmaß des Schreckens.

Miller wurde 1907 in Poughkeepsie, New York, geboren. Sie arbeitete erfolgreich als Fotomodell – der Überlieferung nach entdeckte sie Condé Nast, der Verleger von *Vanity Fair* und *Vogue*, als er sie in New York vor einem heranfahrenden Auto rettete. Doch ein Leben vor der Kamera genügte ihr nicht. 1929 wurde sie in Paris zur Muse und Assistentin des surrealistischen Künstlers Man Ray, traf die europäische Avantgarde der Zeit von

Jean Cocteau bis Pablo Picasso und begann, ihre eigene, vom Surrealismus geprägte Bildsprache zu entwickeln. 1934 heiratete sie den kosmopolitischen Geschäftsmann Aziz Eloui Bey und folgte dem Ägypter in dessen Heimat. 1939 zog sie nach ausgiebigen Reisen durch Europa mit dem britischen Maler Roland Penrose nach London. Nach dem Krieg wurde er ihr zweiter Ehemann, sie bekamen einen Sohn, und die Familie bezog die Farley Farm im südenglischen Sussex. Ihre Kriegsfotografien wurden auf dem Dachboden verstaut – über diese Zeit wollte sie nicht mehr sprechen. Miller starb 1977.

Millers höchst diverses Werk reicht von surrealistischen Arrangements über Landschaftsaufnahmen der ägyptischen Wüste und Porträts ihrer Künstler-Freund*innen bis hin zu Dokumentaraufnahmen des in den Trümmern von „The Blitz“ liegenden London. Immer sind ihre Bilder von einer geschickt eingesetzten Lichtgebung, Bezügen zur Kunstgeschichte, ihrem Sinn für Humor sowie einer ausgeprägten künstlerischen Verspieltheit geprägt. Miller hat die faszinierende Fähigkeit, aus dem Beobachteten ein ganz eigenes Bild zu schaffen und triviale Szenen zu sprechenden, bedeutungsschweren Bildwelten aufzuladen. Dabei sind ihre Kompositionen stets gut durchdacht und sorgfältig inszeniert.

Diese Fähigkeiten nimmt sie mit in den Krieg. Auch dort kuratiert sie manchmal die Szene, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Ein Paradebeispiel dieser Vorgehensweise ist eines der bekanntesten Bilder der Fotografiegeschichte – Miller in Hitlers Badewanne am Prinzregentenplatz in München. Dort ließ sie sich von ihrem Freund, dem Life-Fotografen David E. Scherman, ablichten, nicht ohne vorher eine Fotografie des Diktators am Badewannenrand zu platzieren. Ihre groben

Armeestiefel beschmutzen Hitlers Badematte mit dem Dreck des kurz zuvor befreiten Konzentrationslager Dachau, aus dem Miller und Scherman gerade zurückgekehrt waren. Zufällig am Tag von Hitlers Selbstmord am 30. April 1945 aufgenommen sagt dieses Bild „hier ist kein Platz mehr für dich, wir sind nun hier“.

Bei der journalistischen Berichterstattung über die befreiten Konzentrationslager hatten sich sowohl in der schriftlichen als auch der fotografischen Dokumentation bestimmte Muster herausgebildet. Ob des unfassbaren Grauens fanden viele Journalist*innen keine Worte für das Gesehene, sondern bemühten Formulierungen aus dem Themenkreis Hölle oder Inferno. Den Deutschen, die nach dem Krieg gerne behaupteten, von nichts gewusst zu haben, kam dies zupass. Denn es förderte eine Entortung der Lager und beschrieb sie als etwas Unreales, als etwas, das außerhalb von jeglicher Zivilisation und Kultur stattgefunden hatte.⁴ Oft konzentrierten sich die Berichte auch auf eine detaillierte Begehung der Lager, bei der die Gebäude und Schauplätze Schritt für Schritt beschrieben wurden. Dieses Schema wurde von den Fotojournalist*innen wiederholt.⁵ Wo genau sich ein Lager befand und was dessen Charakteristika waren, blieb somit zweitrangig. Diese Dynamiken gingen so weit, dass manchmal Fotografien aus dem einen Lager zur Illustration der Berichte aus einem anderen verwendet wurden.

Miller nimmt die Krematorien in Buchenwald ebenso auf, wie die von der US-amerikanischen Armee erzwungene Konfrontation der Weimarer Bevölkerung mit dem Ort der Verbrechen. In diesem Lager wurden bis 1945 etwa 56.000 Menschen ermordet, darunter politische Gegner*innen, Jüd*innen, Sinti*innen und Rom*nja, Homosexuelle, Wohnungslose, Zeug*innen Jehovas und verurteilte Verbrecher*innen. Besonders eindrücklich vergegenwärtigt Millers Fotografie überlebender Häftlinge vor einer Ansammlung menschlicher Knochen aus dem Krematorium die unfassbare Zahl an Opfern. Doch an vielen

4 Jörn Glasenapp: *For most of it I have no words. Zur Befreiung der Konzentrationslager in der westlichen Bildpresse*, in: Barbara Korte und Horst Tonn (Hg.), *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2007

5 Barbie Zelizer: *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago / London: the University of Chicago Press 1998

6 Simon Schama: *Landscape and Memory*, New York: Knopf 1995; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Verlag C.H. Beck 1999

Stellen weichen ihre Aufnahmen von den vorherrschenden Mustern ab. Sie denkt anders. Sie sieht anders. So tritt sie nah an die aufgeschichteten Leichen vor dem Krematoriumsgebäude heran – die geschwächten Gefangenen waren oft nicht mehr in der Lage, die ihnen von den Helfern angebotene Nahrung aufzunehmen und starben noch Tage nach der Befreiung. Das Gesicht im Zentrum der Komposition in *Die Schrecken des Konzentrationslagers, unvergesslich, unverzeihlich* ist gut zu erkennen, und der Blick lässt nicht zu, dass sich die Betrachter*in entzieht. Miller vermittelt so gleichermaßen Empathie für die Opfer wie einen unmittelbaren Eindruck der Gräueltaten.

Lee Miller ist die einzige Fotografin, die sich auch den Tätern widmet. So hält sie etwa die von ihren ehemaligen Gefangenen übel zugerichteten SS-Aufseher im Bild fest. Im Gegensatz zu anderen Fotojournalist*innen und den Grundsätzen der Dokumentarfotografie – dem unverstellten Einfangen des Augenblicks – zeigt sich in Millers Bildern immer wieder ihr enger Bezug zur Kunstgeschichte. Ein Überlebender präsentiert in *Ohne Titel (Beine eines Gefangenen)* seine selbst hergestellten Schuhe in einer fast tänzerischen Pose, die an Pierrot- oder Akrobatendarstellungen erinnern mag, wie auch Picasso sie in Werken wie *Akrobat und junger Harlekin* 1905 gemalt hatte.

Am deutlichsten weicht sie jedoch mit ihren Bildern der Beerdigungszüge von den etablierten Konventionen ab. Sie begleitet die Prozession mit der Kamera auf dem Weg aus dem Lager hinaus, und in zwei Aufnahmen zeigt sie den Zug am Südhang des Ettersbergs. Dabei blickt sie Richtung Weimar, beziehungsweise auf dessen westliche Vororte wie Tröbsdorf. Gen Horizont löst sich die thüringische Landschaft im Nebel auf. Aufnahmen, die wie diese die Lager oder deren Folgen im



Lee Miller: *Ohne Titel (Beine eines Gefangenen)*, Weimar, 1945



Lee Miller: *Ohne Titel (Goethes Haus)*, Weimar, 1945

Kontext der Umgebung, in die sie eingebettet waren, zeigen, sind in den Tagen der Befreiung äußerst selten.

Landschaften und Orte sind mehr als geografische Koordinaten, geologische Formationen und Vegetation. Sie werden oft mit Erinnerung, Kultur und Geschichte aufgeladen.⁶ Die Landschaft, in der Miller die Begräbnisprozession aus dem ehemaligen Konzentrationslager aufnimmt, ist die Kulturlandschaft bei Weimar. Weimar steht synonym für die Weimarer Klassik und ihre Protagonisten, insbesondere Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller. Mit dem durchaus kontrovers diskutierten Begriff Weimarer Klassik werden Errungenschaften in der Literatur, Philosophie, Architektur, dem Theater und anderen Disziplinen beschrieben, die um 1800 in Weimar hervorgebracht wurden. Im Vordergrund standen dabei die Erziehung des Menschen und die Veränderung der Gesellschaft durch Kultur und Bildung. Noch heute steht der Begriff für die deutsche humanistische Hochkultur.

Die Weimarer Klassik wurde von den politischen Systemen späterer Jahre als für Deutschland identitätsstiftend angeeignet. 1923 bezeichnete ein Stadtführer Weimar bereits als „Heimat aller Deutschen“⁷. Während der Herrschaft der Nationalsozialisten wurde der Verbindung von Ort und Gedankengut eine solche Kraft zugesprochen, dass das ursprünglich als „K.L. Ettersberg“ bezeichnete Lager umbenannt wurde. Theodor Eicke, Inspektor der Konzentrationslager, schrieb im Juli 1937 an Heinrich Himmler „[d]ie angeordnete Bezeichnung, K.L. Ettersberg' kann nicht angewendet werden, da die N.S.-Kulturgemeinde in Weimar hiergegen Einspruch erhebt, weil Ettersberg mit dem Leben des Dichters Goethe im Zusammenhang steht“⁸.

Nach dem Ende des Krieges und dem Sichtbarwerden der Verbrechen, die in Buchenwald stattgefunden hatten, schrieb der neue Weimarer Oberbürgermeister Fritz Behr zusammen mit

7 Leonhard Schrickel: *Weimar – Eine Wallfahrt in die Heimat aller Deutschen*, Weimar: Lesegemeinschaft für das gute deutsche Buch 1926

8 *Ausgrenzung und Gewalt 1937 bis 1945*, Volkhard Knigge / Michael Löffelsender / Rikola Gunnar Lüttgenau / Harry Stein (Hg.),

Göttingen: Wallstein 2016
9 ebd.

10 Jens Schley: *Nachbar Buchenwald. Die Stadt Weimar und ihr Konzentrationslager 1937–1945*, Köln: Böhlau 1999
11 ebd.

Vertretern der katholischen und evangelischen Kirche und Hans Wahl, dem Leiter der Weimarer Kulturstätten, der amerikanischen Militärregierung, dass man von den Gräueltaten im Lager nichts gewusst habe und darum keine Schuld trage. Man bitte daher darum, die „alte Kulturstadt Weimar“ nicht mit einem „Makel zu behaften, den sie nicht verdient hat“⁹. Allgemein war man der Auffassung, dass die Wahrnehmung Weimars als Deutschlands „kulturelles Herz“ die dominierende bleiben solle und nicht durch das kurze und nun in der Vergangenheit liegende Bestehen des Lagers überschattet werde möge¹⁰ – als könne man das eine von dem anderen abspalten.

In der Realität hatte diese Trennung nie existiert.¹¹ Das „Konzentrationslager Buchenwald/Post Weimar“, so die offizielle Bezeichnung, wurde bereits 1937 eingemeindet und war mit der Stadt untrennbar durch ein dichtes Netz an infrastrukturellen, administrativen und wirtschaftlichen Verknüpfungen verbunden. Für alle sichtbar arbeiteten die Häftlinge auch außerhalb des Lagers, etwa um nach den Bombenangriffen der Alliierten die Trümmer zu räumen.

Millers Bilder unterbinden endgültig dieses Narrativ. Wir wissen nicht, wie intensiv sie sich mit den Werken von Goethe und Schiller auseinandersetzte. Sicher ist, dass sie sich sehr wohl bewusst war, wo sie sich befand und welche kulturellen Konnotationen die Stadt hatte. So schrieb sie in der amerikanischen Vogue „[i]m nah gelegenen Weimar ist der Marktplatz eine Ruine, obwohl das Rathaus und das Hotel Elephant unzerstört geblieben sind. Auch das Cranachhaus sieht noch vergleichsweise heil aus. Das Goethehaus ist ziemlich mitgenommen. Eine Bombe hat das Dach durchgeschlagen und die Vorderseite zerstört. Das Schillerhaus ist ebenfalls übel getroffen worden. Die



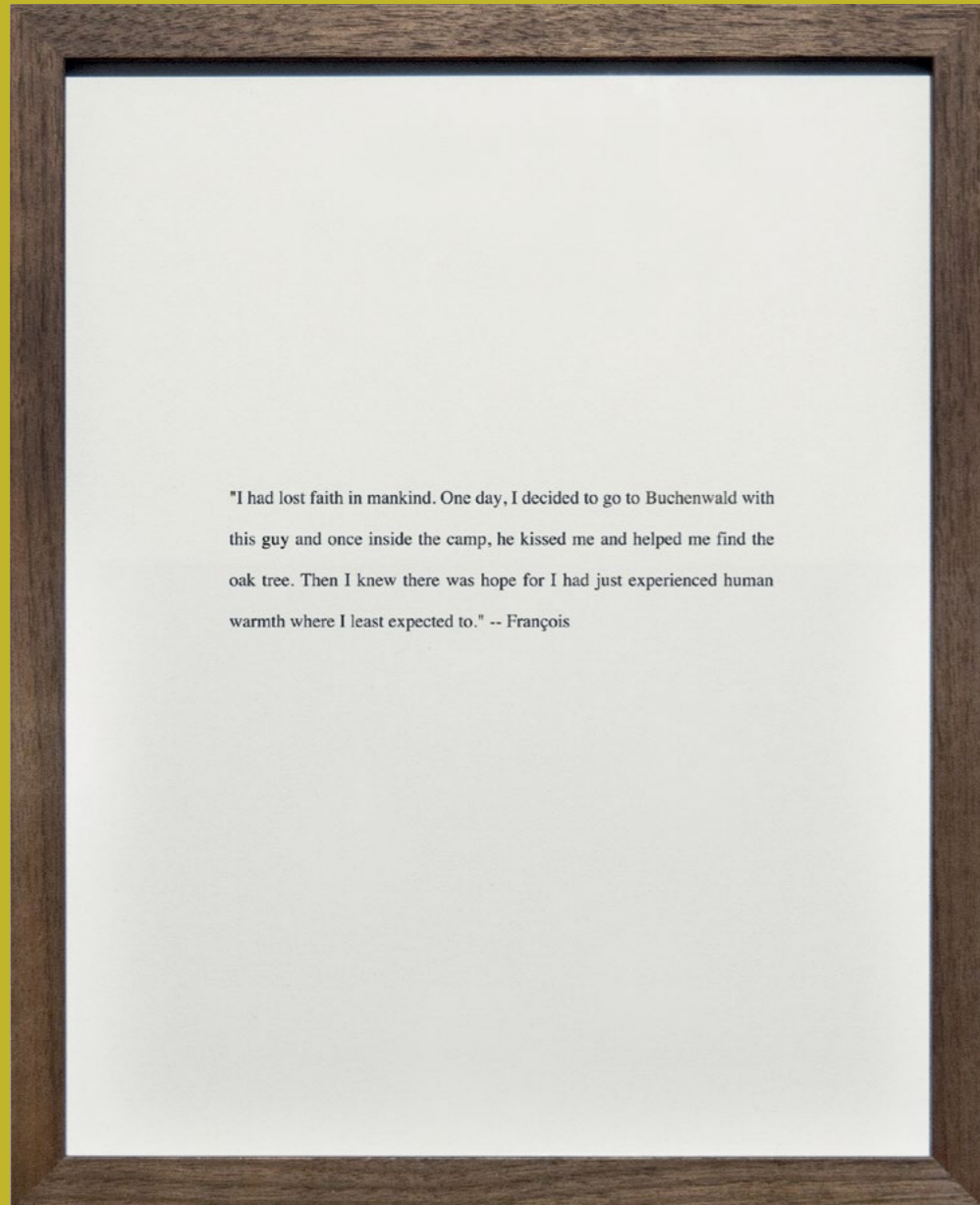
Lee Miller: *Erster Leichenzug (Detail), Buchenwald, 1945*

Einrichtung hat man vermutlich irgendwo ausgelagert.¹² Tatsächlich hatte der damalige Bürgermeister Otto Koch für die Ausstellungsräume Repliken der Schiller-Möbel in den Werkstätten des Konzentrationslagers in Auftrag gegeben, um die Originale vor möglichen Kriegsschäden zu schützen. Auch Fotografien der Innenstadt Weimars, zumal dieser Motive, sind in direkter chronologischer Nähe der Befreiung des Lagers extrem rar: Miller jedoch nahm das beschädigte Schillerhaus sowie das von einer Bombe halb zerstörte Goethe-Wohnhaus auf, machte aber auch Bilder des Rathausplatzes.

So steht Miller nun rauchend neben den Benzinkanistern in Weimar. Ihr eigener Antrieb war es, mit wachem, empathischem und durchaus parteiischem Auge das Kriegsgeschehen und seine Folgen einzufangen. Ihre Bilder waren dabei hochexplosiv. Mit ihren Aufnahmen widerlegt Miller die behauptete Trennung von Stadt und Lager. Damit nimmt sie den Deutschen die Möglichkeit, sich der Verantwortung für die dort stattgefundenen Gräueltaten zu entziehen, um darüber hinaus die Illusion zu zerstören, dass der Holocaust ein Phänomen gewesen sei, das losgelöst von der deutschen (Kultur-) Geschichte und Gesellschaft stattgefunden hätte. In ihren Bildern des Beerdigungszuges geschieht dabei etwas Ähnliches wie in den Fotografien ihrer selbst in Hitlers Badewanne. Sie „beschmutzt“ die Weimarer Landschaft und damit die Aura Goethes und Schillers synonym mit der Weimarer Klassik und deutscher Hochkultur mit der Präsenz der ehemaligen Buchenwald-Häftlinge und ihren verstorbenen Kameraden auf gleiche Weise, wie sie später Hitlers Badematte mit dem Staub aus dem Konzentrationslager Dachau besudeln sollte. Mit ihrem scharfen künstlerischen Blick findet sie eine passende visuelle Metapher für die Widersprüchlichkeit eines Volkes, das sowohl die leuchtenden Spitzen einer humanistischen Hochkultur als auch die tiefsten Abgründe menschlicher Grausamkeit hervorgebracht hatte. Ihre Bilder zeigen: Deutsche Identität ist beides – Weimar und Buchenwald.

12 Lee Miller: *Germany – the war that is won*, in: Britische Vogue, Juni 1945, Übersetzung zitiert aus Lee Miller: *Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944–1945*. Reportagen und Fotos, Antony Penrose (Hg.), Berlin: Verlag Klaus Bittermann 2013





I Dated a Guy in Buchenwald

„Ich hatte den Glauben an die Menschheit verloren. Eines Tages entschied ich, mit diesem Typen nach Buchenwald zu fahren, und als wir im Lager ankamen, küsste er mich und half mir, die Eiche zu finden. Da wusste ich, dass es Hoffnung gibt, denn ich hatte gerade menschliche Wärme erfahren, wo ich sie am wenigsten erwartet hatte.“
– François.



Mehr lesen,
hören, erfahren

Will- kommen oder *nicht*

Als Thomas Mann 1949
nach Frankfurt und
Weimar fuhr, um Goethe
zu würdigen

Text:
Sandra Kegel

Ein Mann, ein Haus, ein Auto: Literaturnobelpreisträger Thomas Mann vor Goethes Gartenhaus in Weimar mit Wanderer Typ W 23 Cabriolet (Baujahr 1937)

„Abrollen eines wilden Reigens“, notierte Thomas Mann am 4. August 1949 rückblickend auf diesen ersten Deutschlandbesuch seit seiner erzwungenen Emigration. Das Gästehaus in Kronberg bei Frankfurt hatte einer von der Weltpresse belagerten Festung geglichen, wenige Tage später in Weimar sah es nicht anders aus. Hinter dem Exilanten mit amerikanischem Pass lag ein zwöftägiger „Volksfest-Trubel“ mit ihn bestürmenden Gästen, Schaulustigen, Fotografen und Bürgermeistern. Davor lag die Wegstrecke von 16 langen Jahren, in denen Thomas Mann gezwungen war, im Exil zu leben – vom Schicksalsjahr 1933, in dem kurz nach der NS-Machtergreifung der vier Jahre zuvor mit dem Literaturnobelpreis geehrte Autor Deutschland verlassen musste, bis zu jenem ersten Besuch 1949, vier Jahre nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes. Noch hatte Mann seinen Wohnsitz in Los Angeles.

In diesen Sommertagen 1949 ist die Nervosität in der alten Heimat zum Greifen nah. Katia und Thomas Manns Ankunft ist das erste international beachtete kulturelle Ereignis nach 1945, noch bevor es so etwas wie eine diplomatische Protokollroutine gab. Und da sich Mann entschieden hat, beide Teile Deutschlands zu besuchen, ist es zudem politisch von höchster Bedeutung, auch wenn er selbst hervorhebt, Frankfurt und Weimar zu besuchen, weil er Goethe an beiden zentralen Gedenkorten würdigen möchte. Die Symbolik aber zerrt auch an seinen Nerven. Es fühle sich an, „als ob es in den Krieg ginge“, notiert er und empfindet die Reise als „Prüfung“. Selbst das heftige Nasenbluten, das ihn vor dem Aufbruch nach Deutschland befällt, führt er zurück auf die „inneren Spannungen“.

Lange hat er gezögert, ob er überhaupt kommen soll. Auch seine Kinder Erika und Golo hatten abgeraten, und den ältesten Sohn Klaus Mann kann er nicht mehr befragen. Er hat sich wenige Wochen zuvor, am 21. Mai 1949, mit Schlaftabletten in Cannes das Leben genommen. Vermutlich wäre auch er gegen diese Reise gewesen.

„Nun bin ich da“, wird Thomas Mann schließlich sagen, als er am 1. August im Deutschen Nationaltheater in Weimar steht, und es klingt fast erleichtert, „nun habe ich alles wieder vor Augen“ von Goethes Stadt, die in seiner Vorstellungswelt eine so bedeutsame Rolle spielt und die ihn nun mit der Verleihung der Ehrenbürgerschaft gar zu einem der ihren machen will. Er weiß nicht, dass es dazu beinahe nicht gekommen wäre, weil der Vorschlag in der Stadt der Sowjetischen Besatzungszone auf heftigen Widerstand gestoßen war, wie in den Sitzungsprotokollen nachzulesen ist.

Zu diesem Zeitpunkt ist Thomas Mann 74 Jahre alt. In Weimar war er das letzte Mal vor 17 Jahren, im Goethejahr 1932, als er zu dessen 100. Todestag als gefeierter Redner empfangen wurde, den die „Vermischung von Hitlerismus und Goethe“ indes schon damals befremdete. Dass er sich nun anlässlich der Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag Goethes schließlich zum Besuch in der alten Heimat entschließt, begründet er mit dem Genius Goethes – dem er keinesfalls nur von auswärts huldigen kann oder will, ob er nun in Deutschland „willkommen [ist] oder nicht“.

Noch während des Krieges konnte er sich nicht vorstellen, nach Deutschland zu reisen, selbst wenn es nicht mehr gefährlich für ihn wäre. Dass seine BBC-Appelle gegen die NS-Diktatur und das Menschheitsverbrechen der Schoah auch nach deren Ende von den Deutschen nicht mehrheitlich geteilt würden, steht ihm vor Augen. Zudem befürchtet er, dass die Deutschen auch nunmehr dem Nationalsozialismus noch immer anhängen würden. Er bezweifelt, dass es den Alliierten gelingen könnte, die Deutschen zur Demokratie zu bewegen. Seinen Schweizer Begleiter Georges Moutschan fragt er am Abend nach seiner Frankfurter Rede, was er glaube, „wieviel Blut wohl an all den Händen klebt, die ich heute habe drücken müssen, wieviel?“.

Bepackt mit elf Koffern bricht das Ehepaar Mann am 10. Mai 1949 von New York mit dem Schiff Richtung Europa auf und erreicht nach einem längeren Aufenthalt in der Schweiz

zunächst Frankfurt, wo Mann am 25. Juli der Goethepreis verliehen werden soll, ehe die Reise über München, Nürnberg und Bayreuth nach Weimar führt, immer im Buick des „getreuen Motschan“. Der Schweizer Mann-Bewunderer, ein damals 29 Jahre alter Angestellter eines Chemieunternehmens, wird dem Paar während dieser zwölf Tage nicht von der Seite weichen und es in seiner langgestreckten Limousine durch die West- und die Ostzone kutschieren.

Zu diesem Zeitpunkt weiß freilich noch niemand, wie es mit Deutschland weitergehen wird. Niemand ahnt, woran Günther Rüter in seinem Aufsatz *Thomas Manns Deutschlandbilder im Goethejahr 1949* erinnert, dass mit der Gründung der Bundesrepublik am 23. Mai 1949 und der Gründung der DDR am 7. Oktober desselben Jahres zwei deutsche Staaten nunmehr einer vierzigjährigen Teilung entgegensehen.

Die Blockade der Sowjetunion über Westberlin liegt erst wenige Monate zurück, und ob sich womöglich ein System gegen das andere durchsetzen wird in diesen Anfängen des Kalten Kriegs, ist längst nicht ausgemacht. Es ist daher auch Neugier, die Thomas Mann dazu bewegt, beide Teile Deutschlands aufzusuchen. Er will das zerrissene Land vor Ort in Augenschein nehmen. In der Weimarer Vorrede zu seiner *Ansprache im Goethejahr* spricht er zudem noch einen weiteren Grund an, der ihn dazu bewogen hat, als er sagt, dass seine erste Wiederkehr „dem alten Vaterland als Ganzem“ gelte. Die sich gründende Teilung vollzieht er nicht mit, sondern empfände es vielmehr als „Treulosigkeit“, wenn er die deutsche Bevölkerung der Ostzone gleichsam „links liegen“ lassen würde.

In Frankfurt hatte er schon bekannt: „Ich kenne keine Zonen. Mein Besuch gilt Deutschland selbst. Deutschland als Ganzem und keinem Besatzungsgebiet.“ Der Auftritt im Westen und im Osten, verbunden mit der programmatischen Ansage, sollte Manns prekäres Image in der jungen Bundesrepublik auf lange Zeit prägen, wie der Literaturwissenschaftler Friedhelm Marx in seinem lesenswerten Aufsatz *Thomas Mann und die Bundesrepublik in den Jahren 1949–1955* resümiert, weil man diese doppelte Präsenz in weiten Teilen der westdeutschen Bevölkerung als Anmaßung wahrnahm, als Missachtung der politischen Neuorientierung und als Tabubruch.

Manns Haltung zu seiner neuen Heimat Amerika ist zu diesem Zeitpunkt von wachsender Distanz geprägt, und er wird bald darauf die antidemokratischen Umtriebe der McCarthy-Ära zum Anlass nehmen, in die Schweiz zu gehen. Seine Haltung zu Deutschland und den Deutschen schwankt in diesen ersten Nachkriegsjahren zwischen härtester Bestrafung einerseits und Mitleid andererseits. Mal möchte er, dass eine Million Deutsche „ausgemerzt“ werden, und nennt Namen wie den des NS-Schriftstellers Hanns Johst, bis 1945 Präsident der Reichsschrifttumskammer, zu dem er vor 1933 gelegentlich Kontakt hatte. Dann wieder gesteht sich Mann ein, dass Siegermächte keine Massenhinrichtungen vornehmen können, „ohne die Methoden der Nazis nachzuahmen“.

In seinen Rundfunkreden für die BBC hat er von der „nationalen Gesamtschuld“ der Deutschen gesprochen, und keinen Zweifel daran gelassen, dass für ihn „alles, was deutsch heißt, darin eingeschlossen“ sei. Dennoch will er jetzt die Möglichkeit eines politischen und geistigen Neuanfangs unterstützen. Während er sich einerseits vor einem renazifizierten Westdeutschland fürchtet – anders als später betrachtet er Stalins Machtpolitik jetzt noch als milde –, hofft er, dass sich mit dem Erbe Goethes die deutsche Diskrepanz „zwischen Geist und Macht, Gedanke und Tat“ auflösen ließe, weil dieser es vermocht habe, das „Deutsch-Volkhafte“ und „Mediterran-Europäische“ in zwangloser Synthese zu vereinen. Auch Thomas Mann selbst, für den in zunehmendem Alter Goethe als Referenz immer wichtiger wurde, wird den Umschwung von der Vorstellung eines von Deutschland geprägten Europa hin zu einem europäischen Deutschland vollziehen.



Das Auto, mit dem Thomas Mann nach Weimar kam: ein schwarzer Buick Super Sedan (vermutlich Baujahr 1948), hier vor Goethes Wohnhaus am Frauenplan. Am Steuer: Georges Motschan



Der Dichter im Damenbad: Arbeiterinnen und FDJ-Mitglieder umringen den Wagen mit Thomas Mann

In diesem Sinne sind wohl auch seine versöhnlichen Gesten den ehemaligen Landsleuten gegenüber zu verstehen. So spendet er sowohl das Frankfurter Preisgeld (bedürftigen Schriftsteller*innen) wie auch das Weimarer (dem Wiederaufbau der Stadtkirche St. Peter und Paul) und wird in seiner *Ansprache im Goethejahr*, die er identisch in Frankfurt und Weimar hält, seine lange Zeit des erzwungenen Exils aufs Äußerste beschränken. Das Exil lässt er etwa dann aufscheinen, wenn er erwähnt, wie er dort 1939 an *Lotte in Weimar* schrieb, dem Roman, der den Kontrast zum Kultur, Humanität und Moral vernichtenden Nationalsozialismus darstellt, und wie es ihm „durch die unselige Zeit verwehrt war, hierher zu kommen und den Schauplatz meines Buches und die Räume wiederzusehen, in denen Goethe lebte und dichtete und deren erneuter Anblick damals für meine Arbeit so wichtig gewesen wäre“.

Statt also über Ausbürgerung und Weltkrieg zu sprechen, erwähnt er die „sechzehn von Geschehen überfüllten Jahre“, ehe er zu unliebsamen Wahrheiten übergeht. Das Abfassen der Rede im Engadin hatte ihm „lächerliche Mühe und Qual“ bereitet, wie er dem Schriftstellerkollegen Hermann Hesse gestand. In Frankfurt sprach Thomas Mann in der Paulskirche, dem Ort, der als Sitz der Nationalversammlung 1848 aufs Engste verknüpft ist mit dem deutschen Parlamentarismus, von dem Mann einst bekanntlich nicht viel gehalten hatte.

Auf dem Weg dorthin wird er von Kriminalbeamten begleitet, nicht nur wegen der großen Menschenmenge auf dem Vorplatz, sondern auch wegen der Drohbriefe, die er erhält: „Das Verhalten der Deutschen zu mir ist durchaus hysterisch“, schrieb Mann dem Publizisten Dolf Sternberger: „Schmähgedichte und Artikel wechseln mit Schreien des Verlangens. Es ist unheimlich.“ In Weimar wird er wenige Tage später den Behörden auf den Leim gehen. So erleichtert ist Thomas Mann, dass die Hassbotschaften ausbleiben, dass er übersieht, wie sehr die freie Rede in diesem Teil Deutschlands längst eingeschränkt ist. Zumal die Kritik in Westdeutschland noch aus anderem Grund bis nach Weimar Wellen schlägt. Denn Thomas Mann folgt den an ihn herangetragenen Bitten nicht, dort auch das ehemalige Konzentrationslager Buchenwald aufzusuchen. Das Lager ist zu diesem Zeitpunkt nicht aufgelöst. Vielmehr befinden sich dort etwa zwölftausend politische Häftlinge der Sowjetischen Besatzungszone.

Eugen Kogon, Verfasser einer Studie über den *SS-Staat*, der während der NS-Diktatur fünf Jahre lang in diesem Konzentrationslager acht Kilometer außerhalb von Weimar interniert war, hatte am 30. Juni in einem offenen Brief in der Frankfurter Neuen Presse entsprechend an Thomas Mann geschrieben. Trotz widersprüchlicher Äußerungen auch von Zeitzeugen ist sich die Forschung heute indes nahezu sicher, dass Thomas Mann nicht in Buchenwald war. Und auch beim KZ Dachau hielt er nicht an, als die Manns zuvor auf dem Weg nach München das Ortsschild am Wegesrand auftauchen sahen. Er habe, wird sich später ihr Chauffeur erinnern, lediglich lakonisch angemerkt, dass ihn die Nazis hier erniedrigen und umbringen wollten.

Von der alten Heimstätte München war die kleine Reisegruppe auf ihrem Weg durch das zerstörte Deutschland schließlich weiter nach Bayreuth gereist, wo sie zum Zonenwechsel von Johannes R. Becher und Klaus Gysi höchstpersönlich in Empfang genommen wurde. Die beiden späteren DDR-Kulturminister geleiteten den Dichter und seine Frau ins Weimarer Hotel Kaiserin Augusta, wo sie dem Paar eine ganze Etage für sich allein zur Verfügung stellten, um es vor Zudringlichkeiten zu schützen. Dass Katia Mann später in den Gesichtern der Menschen einen besonderen Ernst auszumachen glaubte, hält der Thomas-Mann-Biograf Klaus Harpprecht rückblickend weniger der Ehrfurcht vor dem prominenten Gast geschuldet als vielmehr der Not und der Entbehrung sowie einer tiefen Unsicherheit der Weimarer Bevölkerung angesichts der gleichzeitigen Gegenwart eines Dichters aus dem Westen und der Vertreter eines Regimes, das seine diktatorischen Züge bereits erkennen ließ.

Als Thomas Mann im Nationaltheater spricht, ist auch Oberst Tulpanow unter den Anwesenden, Chef der sowjetischen Informationsabteilung und schillernde Gestalt in der Berliner Intellektuellenszene. Er lädt die Manns im Anschluss zu einer privaten Soiree, um sich über die russische Romankunst des 19. Jahrhunderts auszutauschen. Den Erinnerungen des Literaturwissenschaftlers Hans Mayer nach, der später in den Westen ging, soll Thomas Mann bei der Gelegenheit die Erfahrungen in Frankfurt und in Weimar miteinander verglichen haben, wobei die hessische Stadt schlechter wegkam. Daraufhin habe Katia Mann ihren Mann irgendwann am Rockzipfel gezogen, um ihn davon abzuhalten, sich weiter „ins Unheil“ zu reden.

Ist es ein Zeichen, dass die Abreise aus Weimar mit noch mehr Aufwand betrieben wurde als die Ankunft? Zehn Autos mit Würdenträgern aus Stadt und Land eskortierten Motschans Buick. Der Dichter soll Harpprecht zufolge den Triumphzug genossen haben, nicht weil es ihn etwa an den organisierten NS-Enthusiasmus erinnert habe, sondern an die wilhelminischen Festlichkeiten, mit der königliche Hoheiten in Manns Kindheit bejubelt wurden.

Vielleicht aber war Thomas Mann vor allem erleichtert, Deutschland wieder zu verlassen. In seinem zwei Jahre zuvor veröffentlichten Roman *Dr. Faustus* hatte er unmissverständlich klargemacht, dass die NS-Zeit Folge deutscher Mentalitätsgeschichte war. Wie sehr man ihm das in Deutschland übel nahm, dafür steht exemplarisch die Herabwürdigung Gerhard Nebels knapp ein Jahr nach Manns erstem Deutschlandaufenthalt in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, als er den Autor zum „Exponenten einer bis zur Dummheit gehenden Abneigung gegen Deutschland“ abstempelte, der sich noch dazu mit seiner westöstlichen Reise „zum Anwalt der östlichen Schinderwelt“ gemacht habe. Dort freilich hatten die Auseinandersetzungen zur Ernennung des Ehrenbürgers die Anfeindungen gegenüber Mann bloßgelegt.

Thomas Mann kehrte nach Amerika zurück und übersiedelte drei Jahre später nach Europa, aber nicht nach Deutschland, sondern in die Schweiz. Seinen Kritikern zum Trotz unternahm er im Frühjahr 1955 kurz vor seinem Tod noch einmal eine Grenzüberschreitung – diesmal anlässlich des 150. Todestags von Friedrich Schiller, als er zunächst im Stuttgarter Staatstheater und dann im Weimarer Nationaltheater eine Schiller-Rede hielt. Anders als 1949 bereiste Thomas Mann diesmal zwei Länder, deren Trennung politisch besiegt war.



Mehr lesen, hören, erfahren

herbstsonate

das dorf ist verlassen

**im nassen
dicken
nebel**

keine möglichkeit
durchzuatmen

es drückt die klumpen zusammen
die du mitschleppst

**wie klösse
aus lehm**

glotzen der langeweile
herumwerkeln am kirchendach
alberne vertuschungsversuche

**kaffee und
korn korn
und kaffee**

marlboro-reklame
am hut des kuhhirten

die schläge der kirchturmuh
klatschen aufs nasse pflaster

**sogar die
bäume
haben die
schnautze
voll**

lassen die blätter fallen
bis zum nächsten
vergeblichen versuch



Mehr lesen,
hören, erfahren

Text:
Anna Stiede

(k)ein lied für weimar

Mit dem Zug von Apolda nach Weimar und dann mit dem Bus Linie 6 hoch auf den Ettersberg. Dahin, wo die Bäume sich ihren Wald wieder zurückerobern. Wann war das? Ich bin in der siebten Klasse. 1999 oder 2000! Es ist mein erster Besuch in der Gedenkstätte Buchenwald. Im Gästebuch der Dauerausstellung stehen heftige Nazikommentare. Als ich zwei Jahre später ein Praktikum in der pädagogischen Abteilung der Gedenkstätte mache, erfahre ich von den regelmäßigen Besuchen von Nazis in Springerstiefeln und Bomberjacken. Sie posieren für Fotografien im Krematorium und verspotten die Geschichte. Ich beschloss damals: Ich habe keine Schuld an der Vergangenheit, aber ich trage die Verantwortung, dass nie nie wieder solch ein Terror geschehen darf.

Klingt pathetisch. Leidenschaft und Drama: Ja, das hat mir meine Jugend im Osten mitgegeben.

März 2002

Ich bin gerade 15 geworden. Wieder und wieder zieht es mich in das Deutsche Nationaltheater Weimar. Marek Harloff fordert als Mephisto den Faust heraus, der von Thomas Thieme gespielt

wird. Ich werde sie lange im Ohr behalten, diese krächzende Stimme des Mephisto. Ich hätte lieber mit dem Teufel als mit dem Faust getanzt.

20. April 2002

Neonazis wollen unter dem Motto „Meinungsfreiheit für Deutsche – jetzt und überall“ in Weimar demonstrieren. Meine Mutter lässt mich nicht fahren – sie will nicht, dass ich die Gegendemo besuche. Nach einer Stunde Streit und unter Einsatz einiger Tränen darf ich dann doch. Eine Stunde zu spät zu einer antifaschistischen Demonstration zu fahren – so lerne ich an diesem Tag – ist keine gute Idee. Der vereinbarte Treffpunkt am Weimarer Bahnhof ist voll von Hunderten Neonazis. Mittendrin: ich mit meinen bunten Docmartens-Schuhen, rot gefärbten Haaren, die durch ein Kopftuch gebändigt werden und meinem Armee-Rucksack. Mich umzingeln mehrere Polizisten und erklären, mich nun schleunigst aus dem Bahnhof zu begleiten. Sie bringen mich raus, wo ich all die anderen Freund*innen und Demonstrant*innen treffe. An jenem Tag hat mir die Polizei vielleicht echt mal den Arsch gerettet. Anders als in AP. AP wie Apolda. Apolda fühlt sich an wie

Anne Clarks „Sleeper in Metropolis“: rough, grau, abgefickt, elend: Aber wir singen. Betrunkene Menschen, unglückliche und unzufriedene Gesichter, grau und immer wieder dieses Grau, Zombies, so viele kämpfende Zombies. Mittendrin: Grufties, Hippies, Punks, Discopopper. Wir – die bunten Freaks in diesem grauen Meer werden ständig durch die Stadt gejagt, angespuckt oder auch einfach nur mit „Sieg Heil“ in der Schulklasse begrüßt. Lehrkräfte sind überfordert. Die regierende CDU feiert das Apoldaer Bier und frisst Bratwürste, während die Kids der Stadt den Zusammenbruch eines alten Systems ausboxen. Die Polizei kommt nicht, wenn du sie brauchst.

Zurück nach Weimar: Wir skandieren Sprechchöre, hören politische Lieder und halten mehrere Stunden auf dem Bahnhofsvorplatz aus, sodass es immerhin gelingt, dass Neonazis zwar durch Weimar demonstrieren, aber an diesem Tag nicht geschlossen nach Buchenwald laufen. In den Fenstern hängen klare Botschaften gegen Nazis. Mich beeindruckt diese sprechenden Fenster, diese Fenster, die 'ne Meinung haben.

Mai 2002

Der stellvertretende Schulleiter zitiert mich in sein Büro und erklärt, dass ich die Plakate zur Aufklärung von Nazisymboliken abnehmen muss. Poor wie sinnloooooos!

Konzert in Naumburg. Meine Hose ist zerissen. Immer weiter tanzen, immer weiter gehen, nicht stehen bleiben, nie stehen bleiben!

Juni 2002

Öfters fahre ich nach der Schule mit dem Zug die zehn Minuten nach Weimar. Dort sammle ich zuerst meine Freunde vom Sophien-Gymnasium und dann die anderen vom Goethegymnasium ein. Wir besorgen uns noch Snacks und Bier und steuern dann unseren Fleck im hohen Gras vorm Goethe-Gartenhaus an. Kiffen, uns vor der Welt verstecken, philosophieren und zeitlose Zeit verbringen. Diese Weimarausflüge sind wie ein Urlaubstag. Da sind all diese über die Maßen kultivierten Menschen in ihren bürgerlichen Klamotten, die Männer mit farbigen Schals um den Hals. Weimar ist eine Erleichterung, sich mal ausruhen in dieser eingerichteten ordentlichen Bürgerlichkeit. Da ist ein Wind von offener Welt, Neugierde und vor allem Lust auf Zukunft, die ich in Apolda vermissen.

Wenn wir in Weimar zusammensitzen, singe ich öfters voller Inbrunst „Ein Lied für Weimar“, angelehnt an Günter von Dreyfuß' Lied, das die Weimarer Sängerin Ute Freudenberg 1999 sang. Meine Weimarer Freunde können diese Schnulze kaum ertragen. Ich hab wohl einfach Sehnsucht.

Januar 2003

Ihr seid mein Halt. Ihr baut mich auf. Ich lass es raus. Ihr seid am Start.

Im Westen würde man sagen, wir sind 'ne Girls Gang, weil wir aber nicht im Westen, sondern in Apolda sind und viel Schabernack treiben, nennen wir uns einfach die Snowangels. Wenn wir uns nicht in der Stadt rumtreiben, verbarrikadieren wir uns regelmäßig in J's Wohnung. Draußen sind wir laut und auf jedem Konzert oder jeder Party 'ne sichere Bank für gute Laune. NO NO NO NO NO NO NO NO NO NO NO THERE'S NO LIMIT

April 2003

Ich pass hier nicht rein in diese Kleinstadt.

Ich pass hier nicht rein in diese Klamotten.

Ich pass hier nicht rein in dieses „Politik interessiert mich nicht – ich halt die Fresse“.

Mann ey: sinnlooooooos!

27. Dezember 2003

Endlich. Unsere Weimarer Lieblingsband BUMSTICK spielt die Klassiker von „Rage Against the Machine“ im mon ami. Einzig die Securities nerven! Diese Macker bauen sich vor unseren Freunden auf der Bühne auf, fühlen sich geil, weil sie uns Befehle und Verbote aufdrücken können. Es ist absurd: Wir sind viel, viel mehr an diesem Abend in dem Raum, wir toben und pogen vor Wut und Lebenslust – und dazwischen diese aufgeplusterten Schränke, deren hasserfüllte Augen auf uns gerichtet sind. Und wir alle so: KILLING IN THE NAME OF!

Juni 2004

Apoldas CDU-Bürgermeister macht mich zur Schnecke und leugnet die Gewalt von Rechts vor unseren Austauschschüler*innen aus den USA und Westdeutschland.

19. September 2004

Ich könnt schreien und heule bitter in mein Kopfkissen hinein. Bei den heutigen Landtagswahlen in Sachsen hat die NPD einen übelsten Zulauf an Stimmen und kommt auf 9,2 Prozent. Sie gewinnt zwölf Sitze im Landtag. In Brandenburg 6 Prozent DVU. Was soll nur aus diesem Land werden? Nach außen glänzen – und nach innen zerfällt alles und hat eine hässliche Fratze.

März 2005

FUCK YOU; I WON'T DO
WHAT YOU TELL ME
FUCK YOU; I WON'T DO
WHAT YOU TELL ME
FUCK YOU; I WON'T DO
WHAT YOU TELL ME
FUCK YOU; I WON'T DO
WHAT YOU TELL ME
FUCK YOU; I WON'T DO
WHAT YOU TELL ME
FUCK YOU; I WON'T DO

WHAT YOU TELL ME
 FUCK YOU; I WON'T DO
 WHAT YOU TELL ME
 FUCK YOU; I WON'T DO
 WHAT YOU TELL ME

September 2005

Ich sammle meine Weimarer Freundin mit meinem Corsa ein. Ihr Hab und Gut wird auf die Rückbank geladen. Auf geht's zu unserem Studium in den Westen. Endlich raus in eine Stadt, die mich an Weimar erinnert: Marburg an der Lahn. Sich endlich mal mit der Welt befassen! Anständige Punkkonzerte werde ich vermissen. Dafür kommt die elektronische Musik in mein Leben.

November 2005

Mit einem Lächeln auf den Lippen trainiere ich mir meinen ostdeutschen Dialekt ab und sehe über die Ignoranz hinweg, wenn mir Westler auf die Frage, wo ich herkomme, entgegen: „Ach, Thüringen, das ist doch an der Ostsee!“, oder gar nicht erst fragen, sondern aufgrund meiner Sprache ganz genau zu wissen glauben, dass ich aus Sachsen komme.

März 2010

Komisch, dass hier drüben keiner fragt. Komisch, dass so viele noch nie im Osten waren.

September 2011

Die Welt kollabiert in einer Finanzkrise. In Südeuropa passiert dasselbe wie in den 1990ern in Ostdeutschland: Privatisierung, Ellenbogen ausfahren und soziale Unsicherheit. Ich will nach Hause! Wo ist das? Italien oder im Osten?

Ich ziehe zurück in den Osten.

Warum bin ich weggegangen?

Warum bin ich weggegangen?

Warum bin ich weggegangen?

Januar 2015

Du hältst es aus.

Du sitzt es aus.

Du schreist es raus.

Februar 2016

Warum bin ich weggegangen? Weil ich zerrissen bin. Weil ich mich irgendwo da draußen wieder zusammensetzen muss!

Sommer 2017

Ich suche

Ich suche

Ich suche mich selbst

Ich schwimme

Ich schwimme

Ich schwimme über meiner Angst

Da unten

Da unten

Da unten da ist sie

Angst und Befreiung

Monster der Tiefe

bist du Freund oder Feind

Ich hab nichts außer meinem Körper

Damals wie heute

my body my panzer

9. November 2019

Trübsal. Tanzen. Triefen. Turnschuh.

Textil. Trauma. Turbine. Teletubbies.

„Wir machen weiter!“, schreibt mir unsere Regisseurin Susann Neuenfeldt per SMS: T wie „TreuhandTechno“.

Deswegen bin ich gegangen.

Weil ich fortmusste, Abstand gewinnen zu Trübsal, Tonfa und Trauer. Weg, um einen Weg zu finden, mich dir wieder nähern zu können.

Sommer 2020

Ich kehre mit unserem Theaterkollektiv Panzerkreuzer Rotkäppchen zurück nach Apolda. Dort beginnt das Forschungsprojekt TreuhandTechno. Wir untersuchen den Tanz auf den Trümmern der DDR. Zwischen all den Grautönen fängt die Stadt an zu schimmern. Die Textilproduktion und das Arbeiter*innenwissen funkeln. Ich sammle Stimmen- und Maschinensounds mit meinem Freund Hans Narva. Ich fühle mich zu den Textil- und Strickmaschinen auf unerklärliche Weise stark hingezogen. Der Stillstand der Maschinen schmerzt. Der Stillstand der Maschinen tötet.

2. März 2021

Im Januar wurden in der Schiller- und Steubenstraße in Weimar vier Stolpersteine mit grauer Farbe übermalt. Und jetzt schon wieder! FUCK!

Juni 2021

TreuhandTechno Berlin

FUCK YOU; I WON'T DO

WHAT YOU TELL ME

FUCK YOU; I WON'T DO

WHAT YOU TELL ME

FUCK YOU; I WON'T DO

WHAT YOU TELL ME

Mai 2022

Ich reiße die Wunden der 90er Jahre auf. Haben die Baseballschlägerjahre eigentlich jemals aufgehört? Vorwärts zurück in meine Jugend.

grau ist der himmel tot ist meine jugend grau war der himmel tot ist meine jugend tot ist meine jugend grau ist der himmel tot ist meine jugend meine jugend ist tot tot ist meine jugend meine jugend ist grau grau ist meine jugend tot ist der himmel der himmel ist tot, meine jugend ist rot.

Juni 2022

Mehrfach und schon wieder ist das quirlige Café Spunk in Weimar von rechts angegriffen worden. Die Betreiberinnen haben keinen Bock mehr und verkünden die Schließung.

Nie konnten Täter*innen

ausgemacht werden.

Nie konnten Täter*innen

ausgemacht werden.

Nie wollten Täter*innen

ausgemacht werden.

Sie sind und bleiben: Täter*innen

Oktober 2022

Wir bringen mit TreuhandTechno die Abwicklung der Apoldaer Textilindustrie

in das Bauhaus-Museum Weimar. Das große SINNLOOOOOS-Banner dürfen wir nicht an der Außenfassade des Museums anbringen. Zu viel 90er- und Nuller-Jahre-Reality fürs Bauhaus?

Ich gehe auf Position. Unsere TechnoTextilmaschinen-Sounds schep- pern. Da sind sie wieder: all die Stimmen der Näherinnen, Stricker, Unternehmerinnen und Raver aus Apolda. Sie zucken durch meine Glieder. Der Tanz ist meine Sprache. Weimar: Hörst du diese Geschichten? Apolda ist der proletarische Unterbau deiner bürgerlichen Ordnung. Apolda ist das Licht, und du bist der Schatten.

November 2022

Ein Ausstellungspavillon mit dem großen Schriftzug „WEIMAR HAT EIN NAZI-PROBLEM“ wird beschädigt. Der Bürgermeister wünscht sich ein Fragezeichen hinter den Schriftzug. Ach! Was soll das Abschwächen von Zuständen? Viel zu lange hörte ich in meiner Jugend von Erwachsenen, dass alles doch nicht so schlimm sei. Schon zu DDR-Zeiten wurde rechte Gewalt als jugendliches Rowdytum verharmlost. Dieses jahrzehntelange Wegsehen hat das Gedeihen einer akzeptierten Rauheit in der Mitte der Gesellschaft begünstigt. In der eingerichteten Weimarer Bürgerlichkeit und Schöngestigkeit gab es keinen Raum, um vom Abfuck der Wende zu erzählen. Vielleicht hätten Dreyfuß und Ute Freudenberg mal an den Weimarer Stadtrand oder nach Apolda schauen sollen und ein Lied für die schreiben sollen, die durch die sogenannte deutsche Wiedervereinigung überflüssig gemacht und abgewertet wurden. Denen ihr Zuhause kaputt gemacht wurde. Deren Körper begannen zu sprechen, was Worte nicht durften. Ein Lied für Apolda. Wie das wohl geklungen hätte?

Dezember 2022

man wünscht sich gute Taten

nur wehtun solln sie nicht

Juli 2023

Ich hab nen Schaden

Ich und meine schöne Ostmacke

FUCK YOU; I WON'T DO

WHAT YOU TELL ME

August 2023

Ich suche weiter nach Anhaltspunkten in den Nuller-Jahren, will mich erinnern, wie es war, aber meine Ergebnisliste bei Google ist voller aktueller Einträge über Beschädigungen in der Gedenkstätte Buchenwald, Pöbeleien von Holocaust-Leugnern beim Kunstfest, rassistischen Übergriffen in Weimar und Thüringen heute. Nazis brauchen heute keine Baseballschläger mehr.

14. September 2023

Im Thüringer Landtag beschließt die Opposition die Herabsetzung der

Grunderwerbssteuer. In der Folge wird das Land Thüringen weniger Geld haben, zum Beispiel für Kindergärten oder Schulen. Steuererleichterungen sind ja nice – aber warum nicht für alle, sondern nur für jene, die ein Haus haben können?

Ende Oktober 1922 marschierten die Schwarzhemden mit und im Interesse der Großgrundbesitzer Norditaliens auf Rom zu. Daran muss ich denken.

WIR HABEN EIN
 FASCHISMUSPROBLEM
 AUSRUFEZEICHEN



Mehr lesen,
 hören, erfahren

Future Memory

Das Prinzip
Freundschaft

Text:
Peter Neumann

Wann immer ich nach Weimar komme, führt mich mein erster Weg zur Bibliothek. Hier habe ich meine Promotion und mein Buch *Jena 1800* geschrieben. Hier habe ich ungezählte Stunden im Schein der Tischlampen verbracht und meinen Blick immer wieder nach draußen durch die breite Fensterfront auf den Platz der Demokratie und hinüber zum historischen Gebäude mit dem Rokokosaal schweifen lassen. Und auch wenn ich längere Zeit nicht zu Besuch kam, hatte ich immer das Gefühl, mit dieser Bibliothek und ihren Menschen befreundet zu sein. Die Bibliothek gehört für mich zu der Art von Freunden, bei denen man glaubt, sie schon ewig zu kennen, selbst wenn man erst einen Bruchteil seines Lebens mit ihnen bekannt ist.

Dass ausgerechnet an diesem Ort das Unvorstellbare passierte, konnte ich mir lange Zeit nicht ausmalen. Bücher können nicht brennen. Man liebt oder man hasst sie. Man schreibt oder verwirft sie. Man sammelt oder verschenkt sie. Alles andere ist Barbarei. Der 2. September 2004, an dem das Unglück geschah, war aber nicht nur ein Tag des Verlustes. Von Büchern, Tradition, Kultur. Es war auch der Tag, an dem sich noch in der Brandnacht Hunderte von Freiwilligen auf dem Platz vor der Bibliothek einfanden, um Menschenketten zu bilden und Bücher zu retten. Es war ihnen nicht egal, es waren nicht bloß Bücher, die da in Gefahr waren.

Auch danach setzte eine weltweite Solidarität ein, Spenden kamen, Medien berichteten, Besucherbücher wurden vollgeschrieben. Bei aller Tragik zeigte der Brand, wie groß die emotionale Bindung an die Bibliothek, ihre Bestände und ihre Geschichte ist. Die unermüdliche Unterstützung der Menschen vor Ort und in der Ferne war ein Zeichen der Freundschaft mit der Bibliothek. Ein Bekenntnis zur Zukunft der ersten öffentlichen Fürstenbibliothek, das man sich im Moment der Katastrophe nicht trauriger und nicht schöner hätte vorstellen können. Und eigentlich war in jener Brandnacht auch gar nicht klar, wer hier der Freund in der Not war. Die helfenden Menschen unten auf dem Platz oder die Bibliothek, an die sich alle klammerten.

Am 2. September 2004 brach im Dachstuhl des historischen Gebäudes ein Feuer aus und zerstörte umfangreiche Teile der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und des Rokokosaals



Die Freundschaft hat eine lange Tradition in der Kulturgeschichte Weimar. Es waren gerade die aufgeklärten Zirkel am Weimarer Hof und die geselligen Kreise der Frühromantiker in Jena, die eine neue Form der Gemeinschaftlichkeit prägten: Gesellig ungesellig sollte es bei ihren Treffen zugehen, nicht zu bequem, immer im Streit um die besten Ideen. Ich sehe Schiller, Goethe und die beiden Humboldt-Brüder vor Augen, wie sie draußen unter der Pergola in Schillers Jenaer Garten sitzen und über neue Gedichte oder Goethes Metamorphosenlehre diskutieren. Ich sehe den Salon der Johanna Schopenhauer an der Esplanade in Weimar vor mir, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Bettina von Arnim kommen zu Besuch, gleich zweimal in der Woche lädt man zum Tee. Und natürlich ist da die Leutragasse 5 in Jena, unten Dorothea Veit, eine Treppe darüber Caroline Schlegel, dann Wilhelm Schlegel, und Friedrich Schlegel ganz oben unterm Dach. Ein ewiges Konzert von Witz und Poesie, Kunst und Wissenschaft.

Das Utopische an dieser Geselligkeit war, dass sie auf der einen Seite soziale Verbindungen schuf und auf der anderen individuelle Selbstständigkeit ermöglichte. In der romantischen Freundschaft war Aufklärung, Geheimnis, Liebe – und vor allem Spiel. Sie war eine ständige Übersetzung zwischen den Entgegengesetzten, die zu Partnern, aber nie zu Abhängigen wurden. Und noch im Staatlichen Bauhaus findet sich diese Jena-Weimarer Freundschaft wieder: Schließlich verbarg sich im neuen modularen Bauen mit seinen schlichten, schnörkellosen Formen nicht nur die Idee eines gerechteren Wohnens. Auch Frauen und Männer sollten am Bauhaus gemeinsam und nahezu gleichberechtigt an der gestalterischen Entwicklung arbeiten.

Auch in der Bibliothek lässt sich die Spur der Freundschaft verfolgen. Die Herzogin Anna Amalia Bibliothek besitzt heute die weltweit größte Sammlung an Stammbüchern aus der Zeit von 1550 bis 1950 – also vom Beginn der Neuzeit bis in unsere unmittelbare Gegenwart. Stammbücher sind vereinfacht gesagt Poesiealben, Freundschaftsbücher sozusagen. In ihnen können sich Freunde, Verwandte und Bekannte mit Sprüchen, literarischen Zitaten, Skizzen und kleinen Kunstwerken verewigen. Oft sind sie sogar mit Schleifenbändern, mit Wappen oder anderen Insignien ihres Besitzers versehen. Sie sind ein Stück Mentalitätsgeschichte, aus dem Beiläufigen, beinahe Rohem, weil geradezu Ungeschütztem geschöpft, dem witzigen Einfall.

Und so ist die Bibliothek nicht nur immer schon ein Ort der Freundschaft gewesen. Sondern Freundschaft ist eigentlich das, was entsteht, wenn eine Übersetzung gelingt. Wenn einander Fremdes zusammenkommt, und die Sprache, die vermittelnde Übertragung, glückt. Das gilt nicht nur für die literarische Übersetzung von Romanen, Gedichten und Essays, sondern auch für die Übersetzung als kulturelle Praxis. Als Übertragung der einen Codes in die anderen, Verständnis zwischen den Kulturen. Sie stiftet eine Verbindung zwischen Texten und Menschen, bei der zugleich etwas Drittes, Eigenes entsteht. In diesem gelösten Sprechen, Bedenken, Vertrauen und Sichhoffbaren liegt die Geburtsstunde der liberalen Öffentlichkeit.

Diese Übersetzungen sind heute wichtiger denn je. Denn in der Öffentlichkeit sind Zentrifugalkräfte am Werk, die nicht auf das Prinzip Freundschaft, sondern auf das Prinzip Feindschaft setzen. Wie Jürgen Habermas in seinem jüngsten Buch *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit* schreibt, haben wir es heute auf digitalen Plattformen wie Instagram, X (vormals Twitter) oder Facebook mit einer diskursiven Entgrenzung zu tun. Die Auflösung der Türsteherrolle von Leitmedien, Verlagen, Redaktionen und Lektoraten hat einerseits ein emanzipatorisches Potenzial, bringt auf der anderen Seite jedoch laut Habermas auch eine große Gefahr mit sich: Sie befeuert die zentrifugalen Kräfte einer Gesellschaft und führt im schlimmsten Fall zu einer Zersplitterung, zur Erodierung ihrer demokratischen Öffentlichkeit. Heute, so Habermas, bestimmen immer häufiger Filterblasen und Netzwerk-Communities das diskursive

Geschäft, in denen sich der Unterschied zwischen dem, was privat und öffentlich ist, auflöse – und damit eben auch der gemeinschaftliche „inklusive Sinn von Öffentlichkeit“.

Es geht also wieder um Freundschaftsdienste. Und ich denke, dass die Bibliothek als geschützter und zugleich halb öffentlicher Raum, als Ort der Zusammenkunft ein Korrektiv in einem Klima zunehmender sozialer Aggressionen sein kann. Freundschaft ermöglicht es, neu über die Bibliothek als „Heterotopie“ nachzudenken, wie es der französische Meisterdenker Michel Foucault einmal nannte. Als Gegenwelt. Als Ort, der Öffentlichkeit repräsentiert und zugleich kritisch über sie nachdenkt. Und tatsächlich dachte Foucault, als er das Konzept entwarf, nicht nur an Gärten, Museen, Kinos, sondern auch an den Wissensraum Bibliothek.

Die Zeit, in der eine Bibliothek eine Bibliotheca illustris war, eine Fürstenbibliothek, ein Ort für ausgewählte Gelehrte, ist vorbei. Die Bibliothek ist ein sozialer Ort, der seine Sammlungen für die Öffentlichkeit digital zugänglich macht, in den universitären Lehr- und Forschungsbetrieb einbindet und über den Tag hinaus auf ihre Erinnerungen hin befragt. Sie ist ein Ort der kulturellen Selbstbefragung. Für Freunde. Freunde von Freunden. Bekannte von Freunden. Aber vor allem auch für Noch-nicht-Freunde. So wie jedes Buch in einer Bibliothek von anderen Büchern umgeben ist, wird Freundschaft stets von anderen Freundschaften begleitet. Und wahrscheinlich sollte man den Bücherkubus eher als Bücherwirbel bezeichnen, wenn man bedenkt, wie viel Strömen und Toben hier an einem einzigen Ort zusammenkommt.

Momente der Katastrophe erzeugen nach außen hin Handlungsdruck. Sie stellen neue Konstellationen her, schichten Zukünfte auf. Und so trat nach dem Brand von 2004 auch ein neues Profil der Bibliothek hervor: nicht nur als Archiv- und Forschungsbibliothek, sondern auch als Lesungsort, Galerie oder einfach nur Zeitungslesesaal. Freundschaft bewährt sich in Handlungen, im Sichöffnen. Bibliotheken sind nicht nur Rückzugsräume, sondern auch Werkstätten des Geistes. In ihnen entsteht, was Walter Benjamin einmal auf die paradoxe Formel der „Erinnerung des Neuen“ brachte. Das zeigt sich auch in der Werkstatt in Weimar-Legefild, in der inzwischen ein neuartiges Nanocellulose-Verfahren entwickelt wurde, mit dem sich viele Aschebücher stabilisieren und wieder lesbar machen lassen. Und wenn durch die digitale Sammlung von Zeitzeugenberichten schon bald ein umfassendes Panorama der Brandnacht entsteht, von Stimmen, Bildern und aufgefundenen Papierfragmenten, wird auch das Gedächtnis der Öffentlichkeit auf einmal Teil der Bibliothek sein – und umgekehrt: Auch die Erinnerung der Bibliothek wird draußen in der Öffentlichkeit sein. So entsteht Vertrauen. Emotionale Bindung. Freundschaft, mit etwas Glück. Und die Gelegenheit zum echten Streit.



Ort der Zusammenkunft: Heute ist die Herzogin Anna Amalia Bibliothek nicht nur Archiv- und Forschungseinrichtung, sondern auch Lesesaal, Co-Working-Space, Galerie und Veranstaltungsort



Mehr lesen,
hören, erfahren

oder säuselndes Tier zu finden,
 von einem schlaflosen Ort träumst du,
 einer reizenden Gegend,

ich sage aber,
 sage hier,
 in diesen ausgedichteten Städten
 fängt alles noch einmal an,
 gestern nacht kamen mir
 die Wölfe zurück,

roch ich im Zimmer
 das nässende Fell.

Berlin

es gibt sie auch im Thüringischen,
 wo sonst, fragst du, liegen
 die ausgedichteten Städte

so dicht
 einander
 verschlungen,

verbunden als wanderte der besondere
 Eine alle Tage hin mit gleitenden
 Schnüren, umwickelte er Stämme,
 das ganze Gehölz,
 knöchelaufwärts jede Biegung entlang,
 auf dass wir uns wortreich
 oder arm
 ewig daran aufhangelten mit nichts
 als diesen kleinmütigen
 Zitaten auf den Lippen,
 Wegzehrung und Trost,
 Zeichen unserer Herkunft,

dass uns nichts mehr gelänge,
 sagst du,
 in diesen ausgeschriebenen
 wolflosen Wäldern,
 drehst Stein um Stein
 endlich ein Geäder



Mehr lesen,
 hören, erfahren

Mitwirkende



Ute Ackermann Anke Blümm Marianne Brandt Katharina Günther Rebecca Horn Nancy Hüniger Sandra Kegel Bettina Keß

Ute Ackermann

Kunsthistorikerin, Kuratorin am Bauhaus-Museum Weimar und als Kustodin verantwortlich für die Sammlung Bauhaus und Moderne 1919–1945 der Klassik Stiftung Weimar; Forschungsschwerpunkt Kunst- und Sozialgeschichte der Moderne; Grundlagenforschung zum Weimarer Bauhaus, zahlreiche wissenschaftliche Publikationen darunter die Edition der *Meisterratsprotokolle des Weimarer Bauhauses 1919–1925*; Promotion zur Institutsgeschichte des Bauhauses in Weimar; Ausstellungsprojekte zur Bauhaus-Thematik (2020), MOCA Taipei (2019), M+ Museum (2018).

Anke Blümm

Kunsthistorikerin, arbeitet seit 2017 am Bauhaus-Museum der Klassik Stiftung Weimar. 2019 kuratierte sie die neue Ausstellung zum Haus Am Horn, 2021 die Schau *Vergessene Bauhausfrauen – Lebensschicksale in den 1930er und 1940er Jahren*. Derzeit bereitet sie die dreiteilige Ausstellung *Bauhaus und Nationalsozialismus* vor. Seit ihrer Promotion *Entartete Baukunst? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945*, München 2013 (Theodor-Fischer-Preis 2014) beschäftigt sie sich mit dem Themenkomplex Moderne und Nationalsozialismus.

Marianne Brandt (1893–1983)

studierte bis 1919 zunächst Malerei an der Hochschule für bildende Kunst

in Weimar. 1924 trat sie nach dem Vorkurs in die Metallwerkstatt des Bauhauses ein und wurde 1928 am Bauhaus Dessau stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt. Einige ihrer Entwürfe, die später in Serie produziert wurden, gelten als Design-Klassiker. Während des Nationalsozialismus schlug sie sich mit Gelegenheitsarbeiten durch. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt sie wieder Lehraufträge in Dresden und Berlin. Brandt verfasste auch Lyrik.

Sara Božić

Für das Design unseres Magazins ist Sara Božić verantwortlich. Sie entwickelte gemeinsam mit Peer Hempel von der Berliner Agentur Stan Hema das neue Gestaltungskonzept und gestaltete dieses Heft von der ersten bis zur letzten Seite. Sara Božić, in Belgrad geboren und in Stuttgart aufgewachsen, studierte von 2013 bis 2016 visuelle Kommunikation an der Merz Akademie in Stuttgart und absolvierte 2022 ihren Master in Visueller Kommunikation an der UdK Berlin. Seit März 2023 ist sie Brand und Editorial Designerin bei Stan Hema.

Katharina Günther

studierte Kunstgeschichte in Köln und Antwerpen und wurde 2019 mit einer Arbeit über Francis Bacons fotografische Quellen promoviert. Seit 2010 forschte sie für den The Estate of Francis Bacon, die Francis Bacon MB Art Foundation und das John Deakin Archive. Ab 2015 baute sie als Projektleiterin die offizielle Website

mit digitalem Catalogue Raisonné des Bacon Nachlasses auf. Seit 2020 arbeitet sie bei der Klassik Stiftung Weimar. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der britischen Kunst des 20. Jahrhunderts, figurativer Nachkriegsmalerei, dem Verhältnis Malerei und Fotografie, Fotografie in Krisengebieten sowie Augmented Reality in der zeitgenössischen Kunst.

Rebecca Horn

wurde 1944 im Odenwald geboren und studierte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg sowie an der St. Martin's School of Art in London. Ihre international beachtete Arbeit *Konzert für Buchenwald* gilt als einer der bedeutendsten Beiträge der zeitgenössischen Kunst in Deutschland zum Thema des Holocaust. In ihren Werken verbindet sie unterschiedliche künstlerische Disziplinen wie Performances, Installationen, kinetische Objekte, Poetik, Film und Zeichnungen. Rebecca Horn lebt in Berlin und Paris.

Nancy Hüniger

geboren 1981, studierte Freie Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar. Sie ist Schriftstellerin und lebt inzwischen in Tübingen, da sie seit 2022 das Studio Literatur und Theater der Universität Tübingen leitet. Sie erhielt diverse Auszeichnungen: unter anderem das Hermann-Lenz-Stipendium und das Dürer-Förderstipendium Lyrik. Sie war außerdem Stipendiatin des Künstlerhauses Edenkoben und Stadtschreiberin in Tübingen. Zuletzt erschienen: *4 Uhr kommt der Hund*.

Ein unglückliches Sprechen. Dresden: Edition Azur (2020); *abwesenheit. Über Wolfgang Hilbig*. Essay. Heidelberg (2022).

Sandra Kegel

hat in Aix-Provence, Wien und Frankfurt am Main Literatur- sowie Theater-, Film und Medienwissenschaften studiert. Sie war viele Jahre Redakteurin für Literatur und Literarisches Leben im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, das sie seit 2019 leitet. Sie war 19, als kurz nach dem Mauerfall eine ihrer ersten Reisen in den Osten sie aus der Goethe-Stadt Frankfurt in die Goethe-Stadt Weimar führte. Seither kommt sie regelmäßig nach Weimar, nicht zuletzt zur jährlichen Verleihung des Konrad-Adenauer-Preises, deren Jurymitglied sie ist.

Bettina Keß

Das Nachleben von Werken und Denkweisen nationalsozialistischer Kunst und Kultur im Heute sichtbar zu machen, interessiert Dr. Bettina Keß seit ihrer Studienzeit. Deshalb forscht, schreibt und kuratiert die Kunsthistorikerin und Historikerin zu Kulturpolitik im Nationalsozialismus, zu Anpassungsstrategien von Künstler*innen und auch zu Erinnerungskulturen. Sie ist Leiterin des Referats Kultur und Museen des Bezirks Oberbayern und Inhaberin der Agentur kulturplan in München.

Irène Mélix

studierte Kulturwissenschaften (Hildesheim/Paris) und bildende Kunst (Dresden/Kraków) und sammelt historische queere Kontaktanzeigen. Sie fragt sich, wie sich die Geschichte/n all jener erzählen lassen, die gerne vergessen werden. Ihre Suche führt sie europaweit in queere Archive und folgt den Spuren emanzipatorischer Historiografie. Aus dieser Praxis resultierende Ausstellungen und Residenzen führten sie nach Paris, Wrocław, Pristina, Prag, Turin, Stockholm und viele anderen Orte. Sie lebt in Dresden und promoviert an der Bauhaus-Universität in Weimar.

Peter Neumann

hat Philosophie, Politik und Wirtschaft in Jena und Kopenhagen studiert. Promotion über den Zeitbegriff in der Klassischen Deutschen Philosophie. Nach vielen Jahren an der Universität seit 2021 Redakteur im Feuilleton der ZEIT. Zuletzt erschienen die erzählenden Sachbücher *Feuerland. Eine Reise ins lange Jahrhundert der Utopien 1883–2020* (2022) und *Jena 1800. Die Republik der freien Geister* (2018) sowie der Lyrikband *areale & tage* (2018). Vorstandsmitglied der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e. V.

Irène Mélix

Peter Neumann

Corinna Schubert

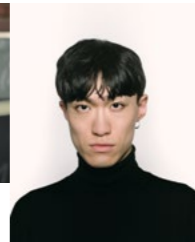
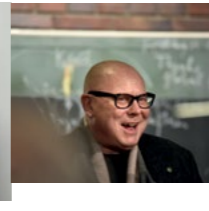
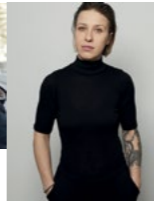
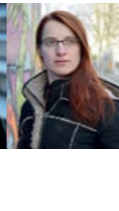
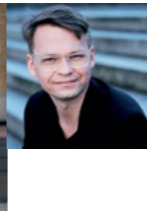
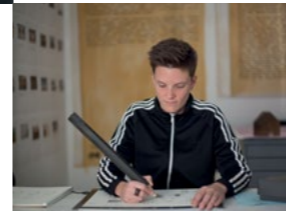
Anna Stiede

Tom Tritschel

Isaac Chong Wai

Sabine Walter

Das Redaktionsteam



Corinna Schubert

ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Stabsreferat Forschung/Kolleg Friedrich Nietzsche. Für die neue Dauerausstellung im Nietzsche-Archiv, die 2020 eröffnet wurde, erarbeitete sie ein virtuelles Gästebuch, das über die Gäste und Veranstaltungen im historischen Nietzsche-Archiv informiert. Die dabei entstandenen Recherchen und Notizen dienten als Grundlage für die Darstellung von avantgardistischen und nationalsozialistischen Akteur*innen am Nietzsche-Archiv.

Anna Stiede

ist 1987 in Jena geboren, aufgewachsen in Apolda und vom Abfuch der Wendejahre geprägt. Als Performerin und politische Kommunikationskünstlerin arbeitet sie sich körperlich durch Ost-Stoffe hindurch und interessiert sich für Vokale, Maschinen und Improvisation. Seit 2019 arbeitet sie unter anderem mit dem freien Theaterkollektiv Panzerkreuzer Rotkäppchen am „Emotrouble OST“. Ihre aktuelle künstlerische Forschung beschäftigt sich mit ostdeutscher Schimpf- und Streitkultur.

Tom Tritschel

geboren 1958 in Weimar, Sportschule Erfurt Eischnellauf, Abitur, Schriftsetzer, Gartenarbeiter, Fensterputzer, Punk-Band, Studium Malerei und Grafik bei Horst-Peter Meyer in Weimar, FIU, Demokratie-Initiative

89/90, Neues Forum, Studium am Priesterseminar der Christengemeinschaft in Leipzig und Stuttgart, Arbeit mit mehrfachscherstbehinderten Kindern und Jugendlichen, Priesterweihe 1993, Pfarrer in der Christengemeinschaft in Bochum, internationale Ausstellungen und Projekte, Dozent für Soziale Plastik am Priesterseminar der Christengemeinschaft in Hamburg, verheiratet, fünf Kinder, acht Enkelkinder.

Isaac Chong Wai

geboren 1990, ist ein in Hongkong und Berlin lebender bildender Künstler. Nach seinem Studium an der Academy of Visual Arts der Hong Kong Baptist University schloss er seinen Master in Public Art and New Artistic Strategies an der Bauhaus-Universität in Weimar ab. Seine Werke wurden vielerorts gezeigt, zuletzt auf der 22. Videobrasil-Biennale, São Paulo, im Hamburger Bahnhof, Berlin, Museum Schloss Moyland (2023); der Bundeskunsthalle Bonn, ifa-Galerie Berlin (2021); MMCA, Seoul (2020), MOCA Taipei (2019), M+ Museum (2018).

Sabine Walter

hat Kunstgeschichte in Tübingen und Paris studiert und arbeitet seit 1996 bei der heutigen Klassik Stiftung Weimar. In der Direktion Museen betreut sie die Bestände Malerei, Plastik und Kunstgewerbe aus der Zeit von 1860 bis 1918 und kuratiert Ausstellungen. Sie verantwortet museumsseitig das Museum Neues Weimar, das Nietzsche-Archiv sowie das Haus Hohe Pappeln. Im Rahmen ihrer Tätigkeit für diese Häuser und als Kustodin für den dinglichen Nachlass des Nietzsche-Archivs ist sie mit Elisabeth Förster-Nietzsche und der Bewegung „Neues Weimar“ befasst.

Redaktionsteam

Vincent Helleport (Freiwilliges Kulturelles Jahr), Silke Müller (Presse-sprecherin und Leiterin Stabsreferat Kommunikation, Öffentlichkeitsarbeit, Marketing), Sophia Schall (Redakteurin digitale Formate) und Bastian Denker (Volontär) haben sich dieses Magazin mit Hilfe vieler guter Geister ausgedacht, Themen gesetzt, Autor*innen eingeladen, Stücke konzipiert und redigiert, Bilder recherchiert und Poet*innen umworben.

Besucherservice

Klassik Stiftung Weimar
Burgplatz 4, 99423 Weimar
Info-Telefon: 03643 545 400
→ klassik-stiftung.de/ihr-besuch

Wir beraten, erstellen maßgeschneiderte Programme, museumspädagogische Angebote und nehmen Gruppenanmeldungen entgegen.
→ besucherservice@klassik-stiftung.de

Ticketshop

Hier erhalten Sie Tickets für die Museen der Klassik Stiftung Weimar und für öffentliche Touren. Inhaber*innen der MuseumsCard können hier Zeitfenster buchen.
→ tickets.klassik-stiftung.de

Menschen mit Einschränkungen

Gerne beraten wir Sie individuell bei der Planung Ihres barrierefreien Besuchs.
→ barrierefrei@klassik-stiftung.de

Tourist Information Weimar
Markt 10, 99423 Weimar
Telefon: 03643 745 0

Hier befindet sich die Gruppenkasse der Klassik Stiftung Weimar.
→ tourist-info@weimar.de

Medien und App

Website der Klassik Stiftung Weimar
→ klassik-stiftung.de

Newsletter

Abonnieren Sie unseren Newsletter:
→ klassik-stiftung.de/newsletter

Blog der Klassik Stiftung Weimar

Hintergrundberichte, Interviews und Bilderstrecken über die Weimarer Klassik, das Bauhaus und die aktuellen Projekte der Klassik Stiftung Weimar.
→ blog.klassik-stiftung.de

Unsere Social Media Kanäle



Impressum

Klassisch modern
Das Magazin der Klassik Stiftung Weimar

Herausgeberin

Klassik Stiftung Weimar
Stiftung des öffentlichen Rechts
Burgplatz 4, 99423 Weimar
Telefon: 03643 545 0
→ info@klassik-stiftung.de

Vertretungsberechtigte

Die Klassik Stiftung Weimar wird gesetzlich vertreten durch ihre Präsidentin Ulrike Lorenz (V.i.S.d.P.).

Redaktion

Bastian Denker, Vincent Helleport (redaktionelle Mitarbeit), Silke Müller (Projektleitung), Sophia Schall (Redaktion)

Redaktionelle Unterstützung

Alexandra Bauer, Hannes Bertram, Ulrike Bestgen, Jörg Dietrich, Rüdiger Haufe, Paul Kahl, Ira Klinkenbusch, Elizabeth Otto, Benita Elisa Schulz

Gestaltung

Art Direction
Stan Hema, Berlin
Sara Božić, Peer Hempel (Design)
Anne Mauersberger (Projektmanagement)
→ stanhema.com

Fotograf*innen

Alexander Burzik, Frank Funke, Gordon Welters

Lektorat

Undine von Rönn

Herstellung und Vertrieb
Daniel Clemens, Antje Puschke

Redaktionsschluss

8. Dezember 2023

Druck

Sattler Premium Print GmbH

Bildnachweise

Cover: © Klassik Stiftung Weimar; S. 1: © Ina Schoenenburg / OSTKREUZ; S. 2-3: © Klassik Stiftung Weimar; © Sammlung Freese; © Nachlass Else Lohmann; Privatbesitz © Nachlass Kurt Kranz; Klassik Stiftung Weimar © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Gordon Welters © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; David E. Scherman © Courtesy Lee Miller Archives, England 2023. All rights reserved. leemiller.co.uk; © Klassik Stiftung Weimar; © Karine Bravo; © Klassik Stiftung Weimar; S. 4-5: Foto: Rena Li © Munch-museet; S. 9: © Bauhaus-Archiv Berlin; S. 10: H. Erfurth, Anhalt Edition Dessau © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; S. 11: © Bauhaus-Archiv Berlin; Bauhaus-Archiv Berlin © VG Bild-Kunst Bonn 2024; S. 12: Bauhaus-Archiv Berlin © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri; S. 13: Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri; © Nachlass Else Lohmann; S. 14-17: Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri; © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri (4 x); für Ré Soupault: Nachlass Ré Soupault / Manfred Metzner © VG Bild-Kunst, Bonn 2024, für Florence Henri: © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri; © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri;

App Weimar+

Ihr multimedialer Begleiter durch die Museen, Parkanlagen und die Weimarer Innenstadt.
→ klassik-stiftung.de/app

Das Magazin klassisch modern

Senden Sie Ihre Fragen, Anregungen oder Themenvorschläge sowie Bestellungen für weitere kostenfreie Ausgaben unseres Magazins gerne an:
→ klassischmodern@klassik-stiftung.de

Treffpunkte

Museumsshops

Inspirierende Produkte zur Weimarer Klassik und zum Bauhaus finden Sie in unseren Shops im Bauhaus-Museum Weimar, im Goethe-Nationalmuseum, im Schiller-Museum, in der Frauentorstraße am Markt und unter:
→ museumshop-weimar.de

Freundeskreise

Engagieren Sie sich in acht Freundeskreisen mit über 1.700 Freund*innen der Klassik Stiftung Weimar und ermöglichen Sie vielfältige Aktionen, Ankäufe und Projekte.
→ klassik-stiftung.de/freundeskreise

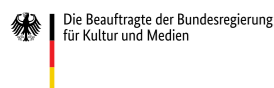
S. 18-19: Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Stiftung Bauhaus Dessau / © (Franz Ehrlich) Erbgemeinschaft nach Franz Ehrlich; Klassik Stiftung Weimar © Karl Peter Röhl Stiftung; Foto: Dore Barleben, Wilhelm Wagenfeld Stiftung © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; © Privatbesitz; Privatbesitz © Nachlass Kurt Kranz; Whitney Museum of American Art, New York, Purchase © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Privatbesitz © Stiftung Bauhaus Dessau; Foto: Heinrich Hoffmann © Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv; © Archiv Yad Vashem; S. 21: Klassik Stiftung Weimar © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; S. 23: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; S. 24: Gordon Welters © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; S. 26-30: David E. Scherman © Courtesy Lee Miller Archives, England 2023. All rights reserved. leemiller.co.uk (2 x); © Courtesy Lee Miller Archives, England 2023. All rights reserved. leemiller.co.uk (4 x); S. 32: © Blindspot Gallery, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Zilberman, Istanbul/Berlin; S. 34-36 (alle): © Klassik Stiftung Weimar; S. 45: Foto: Maik Schuck © Klassik Stiftung Weimar; S. 47: © Gordon Welters; S. 50-51: © Privat; © Thomas Meyer; Bauhaus-Archiv Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; © Carsten Schmale; © Gunter Lepkowski, Berlin; © Privat; © ZDF; © Privat; © Fabian Ng'uni; © Gudrun Senger; © Daniel Herold; © Eva Tuerbi; © Michael von der Lohe; Foto: Mia Maria Knoll © Innsbruck International Biennale; © Thomas Abe; © Elena Kohler

Bauhaus und Nationalsozialismus

bauhaus

9. Mai –
15. Sep 2024
Weimar

Die Klassik Stiftung Weimar wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie dem Freistaat Thüringen und der Stadt Weimar.



Mit freundlicher Unterstützung von



BAUHAUS
MUSEUM

MUSEUM
NEUES
WEIMAR

SCHILLER
MUSEUM

KLASSIK
STIFTUNG
WEIMAR

klassik-stiftung.de



