

Klassik und Avantgarde

Das Bauhaus in Weimar

1919-1925

*Herausgegeben von
Hellmut Th. Seemann
und Thorsten Valk*



WALLSTEIN VERLAG

JUSTUS H. ULBRICHT

»Kunstwerk« versus »Zerrbild«

*Der Kampf gegen das Bauhaus im Kontext
antiavantgardistischer Kunst- und Kulturkritik*

Ich bin. Wir sind. Das ist genug. Nun
haben wir zu beginnen.

Ernst Bloch, Geist der Utopie (1918)

Vor dem Hintergrund, dass sich 2009 zwei große Ausstellungen in Weimar und Berlin der Geschichte des Bauhauses vergewissern wollen, dass in Erfurt der »Kampf gegen das Staatliche Bauhaus« in einer eigenen Exposition rekonstruiert wird, sowie im Blick darauf, dass die örtlichen Kunstkämpfe in Weimar zwischen 1919 und 1925 schon mehrfach Thema in der einschlägigen Forschungsliteratur waren,¹ wird sich dieser Beitrag noch einmal auf geistes- und ideologiegeschichtliche Vorbedingungen und Nachwirkungen des Kampfes gegen die republikanische Institution Bauhaus beziehen.

Dem Kunstkritiker Paul Westheim ist schon 1934 aufgefallen, dass es eine bestimmte Kontinuität zwischen dem Verdikt Kaiser Wilhelms II. gegen die »Rinnsteinkunst« der Sezession und dem antirepublikanischen, die Avantgarde diskreditierenden Schlagwort vom »Kulturbolschewismus« gibt.² Diese Spur wird hier wieder aufgenommen, ohne jedoch eine Eindimensionalität von Geschichte zu behaupten, mit der eine durchgängige Linie von der Kulturkritik des Wilhelminismus zum antiavantgardistischen Kunstkampf der Nationalsozialisten gezogen werden soll. – Ein zweiter Teil der Darstellung wird sich direkt auf einzelne Weimarer Ereignisse zwischen 1920 und 1924 beziehen³ (der erste Bauhaus-Streit im Gründungsjahr 1919 ist dem in diesem Jahrbuch enthaltenen Aufsatz von Volker Wahl vorbehalten).

* * *

- 1 Der Klassiker ist das Buch von Karl-Heinz Hüter: Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin ³1982. Vgl. auch als Problemüberblick Justus H. Ulbricht: Bauhaus und Weimarer Republik – politische und kulturelle Hegemoniekämpfe. In: Bauhaus. Hrsg. von Jeannine Fiedler, Peter Feierabend. Köln 1999, S. 26-32.
- 2 Paul Westheim: Von der »Rinnsteinkunst« zum »Kulturbolschewismus«. In: P. W.: Kartton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik. Hrsg. von Tanja Frank. Leipzig, Weimar 1985, S. 5-12.
- 3 Vgl. auch Justus H. Ulbricht: Willkomm und Abschied des Bauhauses in Weimar. Eine Rekonstruktion. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 46 (1998), H. 1, S. 5-27.

Am 19. Mai 1949 starb in der Jenaer Universitätsklinik ein alter Mann, der für fast drei Jahrzehnte zu den wichtigsten Protagonisten des Kampfes gegen die Avantgarde, besonders gegen das Bauhaus in Weimar und Dessau, gehört hatte – der Maler, Publizist und autodidaktische Architekt Paul Schultze-Naumburg.⁴ Als er 1929 zu seinem 60. Geburtstag als »Pionier deutscher Kulturarbeit« gewürdigt wurde – pikanterweise vom älteren Bruder⁵ des modernen Architekten Otto Bartning, der 1926 Walter Gropius als Direktor der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst nachgefolgt war⁶ – gehörte Schultze-Naumburg bereits zum harten Kern des eben gegründeten nationalsozialistischen »Kampfbund[es] für deutsche Kultur«⁷, dessen Aktivitäten auch das Weimarer Kulturleben in den letzten Jahren der Republik auf problematische Weise geprägt haben.⁸

War Schultze-Naumburg um 1900 noch ein geachteter und anerkannter Aktivist und Vordenker der bildungsbürgerlichen Reformbewegungen⁹, so radikalisierten sich seine kulturkritischen und politischen Positionen während des Ersten Weltkriegs derart, dass er nach 1918 recht schnell zum weit rechts stehenden bildungsbürgerlichen Milieu zählte. Im Jahre 1927, dem Zeitpunkt von Schultze-Naumburgs Austritt aus dem »Deutschen Werkbund«, den er 1907 mitbegründet hatte, erschien die schmale Kampfschrift *Flaches oder*

4 Vgl. Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg. Maler, Publizist, Architekt. Essen 1989; im Tenor kritischer Diethart Kerbs: »Vestigia terrent«. Paul Schultze-Naumburg: vom Lebensreformer zum Rassetheoretiker. In: Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung 18 (1993-1998), S. 219-232; Justus H. Ulbricht: »Deutscher Stil«. Über einen Traum von Paul Schultze-Naumburg und anderen. In: Schriftenreihe Saalecker Werkstätten, H. 2 (2000), S. 13-33.

5 Ludwig Bartning: Paul Schultze-Naumburg. Ein Pionier deutscher Kulturarbeit. Ein Bild seines Wirkens und seiner Bedeutung für die deutsche kulturelle Entwicklung der letzten Jahrzehnte. München 1929.

6 Dörte Nicolaisen: Otto Bartning und die Staatliche Bauhochschule in Weimar 1926-1930. In: Das andere Bauhaus. Otto Bartning und die Staatliche Bauhochschule Weimar 1926-1930. Hrsg. für das Bauhaus-Archiv von D.N. Berlin o.J. [1996], S. 11-44. – Offiziell und korrekt hieß die von O. Bartning geleitete Anstalt »Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst«.

7 Jürgen Gimmel: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der »Kampfbund für deutsche Kultur« und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne. Münster 1999.

8 Dazu Justus H. Ulbricht: Von der »Heimat« zum »Trutzgau«. Kulturgeschichtliche Aspekte der »Zeitenwende« 1933. In: Lothar Ehrlich, Jürgen John, J. H. U. (Hrsg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 163-217, zum »Kampfbund« insbes. S. 172-191.

9 Vgl. die zahlreichen Nennungen von Schultze-Naumburg im Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Hrsg. von Diethart Kerbs u. Jürgen Reulecke. Wuppertal 1998.

geneigtes Dach,¹⁰ mit der sich der Autor in den Kampf gegen die architektonische Moderne einreichte. »Die flachen Dächer des Orients bei uns einzuführen, würde etwas Ähnliches bedeuten, als wenn man uns weiße Leinenanzüge mit Tropenhelm oder den arabischen Burnus als Tracht empfehlen würde.«¹¹

Solche tendenziösen Sätze erinnern an die Attacken gegen das »Musterhaus« Am Horn, das anlässlich der Bauhaus-Ausstellung 1923 erbaut worden war. Damals hieß es in der Weimarer Lokalzeitung: »Die ganze niedrige Bauweise des Hauses am Horn kann wohl nur für den Orient in Frage kommen, denn in Weimar und anderen deutschen Städten dürfte diese extreme Bauweise in größerem Stil kaum Erlaubnis erlangen.«¹²

Traurigen Ruhm errang einige Jahre später eine Fotomontage, auf der eine Kamelkarawane durch die gerade erbaute Stuttgarter »Weißenhof-Siedlung« zieht. Der Weimarer NS-Kulturaktivist Hans Severus Ziegler sollte noch 1932 vom »orientalisch-bolschewistisch gerichtete[n] Baustil [von] Gropius und Genossen« schwadronieren.¹³

Das »fast perverse Liebäugeln mit fremden Rassen und ihrer Haltung« prangerte Schultze-Naumburg in dem Werk an, das ihn vor 80 Jahren in die erste Reihe der völkischen Kämpfer gegen die Avantgarde bzw. der »Vorkämpfer« für eine »deutsche« Kunst katapultierte. Damals, 1928, erschien das Buch *Kunst und Rasse*¹⁴ im für solche Themen einschlägigen J.F. Lehmanns Verlag München, dessen tendenziöse Kontrastmontagen von »gesunder« und »kranke« Kunst zum Vorbild der Propagandaexposition *Entartete Kunst*¹⁵ werden

10 Paul Schultze-Naumburg: *Flaches oder geneigtes Dach?* Mit einer Rundfrage an deutsche Architekten und deren Antworten. Berlin 1927. – Das farbige Titelbild dieser Broschüre stammt von Esther Bartning, der Tochter des Naumburg-Bewunderers Ludwig Bartning.

11 Ebd., S. 10.

12 Arno Müller: *Die Bauhaus-Ausstellung und ihre Erfolge*. In: *Thüringische Landeszeitung Deutschland*, 10. September 1923. Arno Müller war der Obermeister der Weimarer Schlosser-Innung und gab 1924 seinen Namen für eines der wichtigsten Anti-Bauhaus-Pamphlete her, die sogenannte »Gelbe Broschüre«, die jedoch vom ehemaligen Bauhaus-Syndikus Hans Beyer stammte.

13 Vgl. Hans Severus Ziegler: *Praktische Kulturarbeit im Dritten Reich. Anregungen und Richtlinien für eine gesunde Volksbildung* (Nationalsozialistische Bibliothek, H. 22). München 1932, S. 37.

14 Paul Schultze-Naumburg: *Kunst und Rasse*. München 1928; Zitat S. 101. – Vgl. auch P. Sch.-N.: *Kampf um die Kunst* (Nationalsozialistische Bibliothek, H. 36). München 1932; P. Sch.-N.: *Kunst aus Blut und Boden*. Leipzig 1934; P. Sch.-N.: *Rassengebundene Kunst*. Erfurt 1934; P. Sch.-N.: *Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst*. München 1937; München, Berlin ²1943.

15 Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*. München 1987.

sollten, die ab 1937 von München, der »Hauptstadt der Bewegung«,¹⁶ aus durch deutsche Städte wanderte.

Die feierliche Eröffnung dieser Ausstellung in Weimar jährt sich 2009 zum 70. Mal, wurde diese doch einen Tag nach dem traditionell begangenen Goethe-Todestag, also am 23. März 1939, im Weimarer Landesmuseum der Öffentlichkeit präsentiert.¹⁷ Angegliedert war ihr inzwischen eine verkleinerte Variante der auf Betreiben Hans Severus Zieglers 1937 in Weimar konzipierten und zuerst in Düsseldorf gezeigten Ausstellung *Entartete Musik*.¹⁸

Im zeitlichen wie inhaltlichen Zusammenhang beider Ausstellungen des letzten Vorkriegsjahres erschien, genau zehn Jahre nach Schultze-Naumburgs Angriff auf die Avantgarde, 1938 Adolf Dreslers Propagandaschrift *Deutsche Kunst und entartete »Kunst«*¹⁹, die sich durch besondere Attacken gegen den ehemaligen Reichskunstwart der Weimarer Republik, Edwin Redslob, hervor tat. Dieser Kunsthistoriker und Kulturpolitiker hatte in den zwanziger Jahren zu den engagiertesten Verteidigern des Bauhauses in Weimar und Dessau gezählt – was ihm dessen völkische und nationalsozialistische Gegner nie verziehen haben.

Dreslers aggressive Polemik gegen die »Entartung des Kunstgeschmacks«, gegen »ein äußerst gefährliches bolschewistisches Attentat auf das Leben des deutschen Volkes«, die »Zersetzung des Staates durch die Novemberrevolte und die Weimarer Verfassung« attackierte die republikanische Kunstpolitik als »scharf geschliffene Waffe gegen die Seele des deutschen Volkes«. Der Angriff zielte auf die Person »des höchsten Reichsbeamten der Novemberrepublik auf dem Gebiete der Kunst«, also Redslob, der explizit als »Kunstbolschewist«²⁰

16 Vgl. den umfangreichen Katalog des Münchner Stadtmuseums: München – »Hauptstadt der Bewegung«. München 1993.

17 Dazu Christoph Zuschlag: »Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995, S. 277-280; Andreas Hüneke: »Entartete Kunst« in Weimar. In: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hrsg.): Aufstieg und Fall der Moderne. Ausstellungskatalog. Ostfildern 1999, S. 394-398.

18 Vgl. Christoph Zuschlag: »Entartete Kunst« (Anm. 17), S. 315-320. Umfassend rekonstruiert die Ausstellung *Entartete Musik* in ihren bis ins Kaiserreich zurückweisenden ideologischen und unmittelbar organisatorischen Vorbedingungen Hanns-Werner Heister (Hrsg.): »Entartete Musik« 1938 – Weimar und die Ambivalenz. 2 Bde. Saarbrücken 2001.

19 Adolf Dresler: *Deutsche Kunst und entartete »Kunst«*. Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung. München 1938. – Wie unschwer zu erkennen, hat der Untertitel dieses Pamphlets meinem Aufsatz den Titel geliefert.

20 Zu dieser Denkfigur siehe Eckart John: Was heißt »Kulturbolschewismus«? Grundlagen und Karriere einer Denkfigur. In: Georg Bollenbeck, Werner Köster (Hrsg.): Kulturelle Enteignung – Die Moderne als Bedrohung. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik I. Wiesbaden 2003, S. 66-76, E.J.: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938. Stuttgart, Weimar 1994; insbesondere S. 167-233.

geschmäht wird, als Teil eines letztlich »jüdisch-bolschewistischen Literaten-Klüngels«, der »als Deutscher getarnt, den Weg vom Ghetto an die Spitze des Staates« gefunden habe. Die Avantgarde und deren Anhänger sind bei Dresler letztlich nichts anderes als ein Ausdruck des »geistigen Bazillenkrieg[es] des Judentums gegen die deutsche Kultur« – und folglich auszugrenzen und auszumerzen.

Ein anderes kunstkämpferisches Buch des Jahres 1938 – *Im Terror des Kunstbolschewismus*²¹ – zeigt, dass solche Töne keine des Dritten Reiches waren, sondern sich lange schon vorbereitet hatten. Die Autorin dieses Werkes heißt in Franz Rohs frühem Standardwerk über die *Kunstbarbarei im Dritten Reich* die »große Schimpferin«.²² Gemeint ist die Künstlerin und Kunstkritikerin Bettina Feistel-Rohmeder, deren »Deutsche Kunstgesellschaft« bereits 1920 in Dresden entstanden war und zu den kleinen, aber hochaktiven, völkischen Bündeln der Weimarer Zeit zählte, die sich dem Kampf für die »deutsche Kunst« verschrieben hatten.²³ Um diesen »Abwehrkampf« gegen »undeutsche« und »artfremde« Kunst zu optimieren, schlossen sich im März 1930 Vertreter von zehn völkischen Verbänden zum »Führerrat der Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände« zusammen. Glaubt man einer der Initiatorinnen, also Feistel-Rohmeder selbst, dann gehörten dazu erst zehn, dann zwölf und schließlich 17 einzelne Verbände, unter anderem die für das völkische Netzwerk Thüringens²⁴ wichtige »Deutsche Heimatschule« aus Bad Berka²⁵, der »Deutschbund« sowie einzelne Zusammenschlüsse des völkischen Flügels der Jugendbewegung. Ehrenmitglieder des »Führerrats« wurden sofort der NS-

21 *Im Terror des Kunstbolschewismus*. Urkundensammlung des »deutschen Kunstberichtes« aus den Jahren 1927-33. Karlsruhe 1938.

22 Vgl. Franz Roh: »Entartete« Kunst. *Kunstbarbarei im Dritten Reich*. Hannover 1962, S. 79-81. Dort behandelt Roh Feistel-Rohmeder zwischen Adolf Dresler und Baldur von Schirach; widmet aber auch einige Seiten seiner Darstellung der »Kunsttheorie Schultze-Naumburgs«, vgl. ebd., S. 68-70. Ebenfalls erwähnt als »Vorläufer der nationalsozialistischen Kunsttheorien« werden die Weimarer Kulturkämpfer Friedrich Lienhard und Adolf Bartels, vgl. ebd. S. 37f.

23 Intention und Programmatik Feistel-Rohmeders und ihrer Zeitschrift sind präzise beschrieben bei Kirsten Baumann: *Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927-1939*. Weimar 2002, S. 42-60. Vgl. auch Joan L. Clinefelte: *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. Oxford, New York 2005.

24 Vgl. Justus H. Ulbricht: *Kulturrevolution von rechts. Das völkische Netzwerk 1900-1933*. In: *Nationalsozialismus in Thüringen*. Hrsg. von Detlev Heiden und Gunther Mai. Köln, Weimar, Wien 1995, S. 29-48.

25 Justus H. Ulbricht: »Die Heimat als Quelle der Bildung«. Konzeption und Geschichte regional und völkisch orientierter Erwachsenenbildung in Thüringen in den Jahren 1933 bis 1945. In: 1919 bis 1994. 75 Jahre Volkshochschule Jena. Rudolstadt, Jena 1994, S. 183-217.

Kampfbund-Gründer Alfred Rosenberg, Paul Schultze-Naumburg²⁶ und dessen Freund Hans F. K. Günther, der alsbald an der Jenaer Universität als entschiedener Nationalsozialist und akademischer Außenseiter für Furore sorgen sollte.²⁷

Durchmustert man die »Urkunden«, die Feistel-Rohmeder gegen die Avantgarde zusammengetragen hat, so trifft man immer wieder auf Attacken gegen das »Neue Bauen«²⁸, die moderne Kunst allgemein sowie speziell gegen das Bauhaus²⁹ (das seit 1925 in Dessau residierte). Die Argumentationsmuster und die Zielrichtung dieser Angriffe passten im Erscheinungsjahr des Buches zwar bestens zur gerade laufenden Aktion wider die »Entartete Kunst«, verweisen jedoch auf schon im Deutschen Kaiserreich ausgebildete antiavantgardistische Diskurse, die sich von Anfang an rassistischer und fremdenfeindlicher Deutungsmuster bedient haben. Einige dieser Spuren weisen auch nach Weimar.

Weimarer und andere Vorgeschichten

Am 5. Mai 1921 schrieb ein »deutscher Dichter« an den völkischen Literaturpapst Adolf Bartels in Weimar einen Brief, den dieser mit einem kurzen Kommentar in seiner Zeitschrift *Deutsches Schrifttum* veröffentlichte.

Hochverehrter Herr Professor! Seit drei Tagen bin ich gezwungen, mir ununterbrochen die Hände zu waschen, da mir durch irgend einen böartigen Zufall unter anderem auch dies nicht erspart blieb, daß ich eines der schmutzigsten Sudelwerke dieses Jahrhunderts noch kennen lernen mußte, das der von Ihnen so häufig aufgerufene »Deutsche Geist« erzeugt hat: Adolf Bartels, Deutsche Literaturgeschichte, Abteilung »Die Jüngsten«. [...] Sich mit Ihnen allerdings auch nur auf einige Minuten befassen: das heißt automatisch sozusagen zum Latrinenauskehrer werden und in eine Kloake absteigen. Denn Sie gehören zweifellos zum Stamme derer, denen zwischen ihren unsauberen Fingern nicht nur alles zerrinnt, sondern sofort zum Dreck wird oder zu Jauche.³⁰

26 Dessen kulturkämpferische Vorträge für den »Kampfbund« von Feistel-Rohmeder hoch gelobt wurden, vgl.: Der Kampf um die Kunst. In: Im Terror des Kunstbolschewismus (Anm. 22), S. 123-126.

27 Uwe Hoßfeld: Die Jenaer Jahre des »Rasse-Günther«. Zur Gründung des Lehrstuhls für Sozialanthropologie an der Universität Jena. In: Medizinhistorisches Journal 34 (1999), S. 47-103.

28 Die Mustersiedlung Weißenhof-Stuttgart. In: Im Terror des Kunstbolschewismus (Anm. 20), S. 16f.; Bolschewistenkunst. In: Ebd., S. 98f.

29 Bauhäuserei. In: Ebd., S. 32; Dessauer Bauhaus. In: Ebd., S. 55; Das Dessauer Bauhaus auf seinem Siegeszuge. In: Ebd. S. 68f.; »Kunstbolschewismus im Dessauer Bauhause«. In: Ebd., S. 107f.; »bauhaus-tapeten«. In: Ebd., S. 127.

30 Adolf Bartels: Johannes R. Becher. In: Deutsches Schrifttum 11 (1921), Nr. 8, S. 57-60, Zitat S. 57.

Die Ausfälle gegen Bartels steigern sich im Folgenden, er wird als Schwein vorgeführt, als »fett, träg, blutleer, gehirnschwach«, als »stupider und lüderlicher Hakenkreuz-Halunke«. »Sie sind eine kastrierte Abart, ein Degenerations-Phänomen von Ratte: Spüllicht Ihre Quelle; sammeln Sie fortan in Abfallgruben; eine Kehrlichttonne ist's, worin Sie hausen«³¹. Einem fiktiven Bartels-Denkmal gibt der Briefschreiber die Inschrift:

Adolfes Bartelsius Praeceptor Excrementator artis et literarum Germaniae eiusque discipuli. Destructor et compromittator patriae. Mixtura ex urina et faecibus. Orate cives, ne resurgat et pestilencia quasi terram maremque devoret.

Die rhetorische Figur, den geschmähten völkischen Vordenker mit menschlichen Ausscheidungen zu assoziieren, findet sich auch am Ende des Schreibens:

Nun habe ich Sie verdaut. Ich atme auf, Ich darf frohlocken. Ich will Magen und Därme preisen. O, ich fühle es jetzt deutlich: Ich habe Sie jetzt schon im A..., nun kann ich endlich Sie sch... in den Dreck. Mit vollkommener Hochachtung (gez.) Johannes R. Becher³²

Becher, dessen unverstellte Aggressivität an keiner Stelle ironisch gebrochen ist, evozierte mit diesen Zeilen ein ideologisches Syndrom, das eigentlich Bartels selbst oder anderen völkisch-nationalen Wächtern der deutschen Literatur schneller zu Hand hätte sein müssen. Ungeliebte Literatur oder Kunst und deren Produzenten als Dreck, als Fäulnisprodukt oder gar als Fäkalie zu bezeichnen, gehörte zum Vokabular radikal modernitätskritischer Weltanschauungspropheten und Publizisten, die seit der Reichsgründungsära versuchten, sich des Ansturms der Avantgarden mit gleichsam geisteshygienischen Mitteln zu erwehren. In »reinlicher Scheidung«³³ von als unreinlich geltenden geistig-literarischen Ausscheidungen sah man das künftige Heil des deutschen Volkes garantiert, dessen Krankheit an der Moderne nach ärztlicher Hilfe, nach kultureller Gesundung – oder nach dem Kammerjäger – förmlich schrie.

Wer sich ein intaktes Staatswesen und eine funktionierende Gesellschaft vor allem aber deren Hochkultur nur in Bildern organischen Lebens vorstellen konnte, der musste jede Form der Störung mit Chiffren von Krankheit, Fäulnis und Tod beschreiben. So weit auch organologische Vorstellungen in der abendländischen Geistesgeschichte zurückzuverfolgen wären – das reale Elend der neuen Großstädte, die bis in unser Jahrhundert hinein oftmals katastrophalen hygienischen Zustände in den Massenwohnquartieren sowie zeitgeisttypische (sozial-)darwinistische und degenerationstheoretische Diskurse verliehen den

31 Ebd., S. 58.

32 Ebd., S. 60.

33 Adolf Bartels: Reinliche Scheidung. In: Deutsches Schrifttum 11 (1921), Nr. 8, S. 1 f.

Reden über Schmutz und Krankheit eine vorgeblich realitätsadäquate Bedeutungsdimension. Die soziale Angst vor dem Aufstieg neuer Gesellschaftsschichten, einzelne schockartige Erfahrungen im Getriebe der Städte, reale wie eingebildete Statusverluste gerade von Bildungsbürgern sowie die beunruhigenden Verschiebungen im Verhältnis der Geschlechter und im Umgang mit Sexualität, all dies ließ ein – zumeist von Männern artikuliertes – Angstsyndrom entstehen, das sich am deutlichsten im Reden über die neue Kunst der Moderne entlud. Die Kunst der jeweiligen Avantgarde galt ihren konservativen und völkischen Verächtern dabei nicht nur als Ausdruck der katastrophischen Moderne, sondern vielmehr als eine der Ursachen für den degenerativen Verfall bürgerlicher Kunst und Kultur – und damit des angeblichen deutschen Niedergangs überhaupt. Die Schuldigen für diesen Verfall waren schnell ausgemacht: Wenn man nicht gleich eine ganze Klasse, das Proletariat, verantwortlich machte, galten angeblich entwurzelte Intellektuelle, emanzipierte Frauen oder die Juden als Krankheitserreger, als Keime des Niedergangs, mithin als Bedrohung für den Volkskörper, deren man sich mit drastischen Gegenmitteln zu erwehren begann. Antifeminismus, Antisemitismus und Antiintellektualismus gingen eine ideologisch-mentalitäre Melange ein, bei der nicht immer zu entscheiden ist, welches der Motive bei der Angstabwehr der Moderne überwog.

Bereits im Werk des konservativen Kulturkritikers August Julius Langbehn, dessen Hauptwerk *Rembrandt als Erzieher* 1890 erschien und dessen Wirkung auf die Zeitgenossen immer noch zu wenig erforscht ist,³⁴ finden sich sämtliche Sauberkeits- bzw. Beschmutzungsphantasien der Moderne-Kritik versammelt. Folglich darf Langbehn auch nicht fehlen in den einschlägigen Forschungsarbeiten, die sich mit der langen Vorgeschichte der Ausstellung *Entartete Kunst* oder allgemein avantgardekritischen Diskursen befassen. Franz Roh nennt ihn als einen der »Vorläufer«,³⁵ Christoph Zuschlag listet ihn unter den »Vordenkern« auf,³⁶ und jüngst hat Georg Bollenbeck ihn zusammen mit anderen

34 Dies trotz der Arbeiten von Bernd Behrendt: Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel August Julius Langbehn. Frankfurt a.M. u.a. 1984; B.B.: August Julius Langbehn, der »Rembrandtdeutsche«. In: Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871-1918. Hrsg. von Uwe Puschner, Walter Schmitz u. Justus H. Ulbricht. München u.a. 1996, S. 94-113.

35 Franz Roh: »Entartete« Kunst (Anm. 22), S. 29 f.

36 Vgl. Christoph Zuschlag: »Entartete Kunst« (Anm. 17), S. 24 – dort taucht allerdings auch Friedrich Nietzsche auf, dessen pauschale Zurechnung zu den Vordenkern völkischer Kunstkritik vollkommen verfehlt ist und eher auf eine oftmals vorgenommene Verwechslung des Philosophen mit dessen kruden Adepten Lagarde und Langbehn verweist. Dazu klärend Christian Niemeyer: Nietzsche, die Jugend und die Pädagogik. Eine Einführung. Weinheim, München 2002, S. 109-127.

im Kontext seiner grundsätzlichen Rekonstruktion kulturkritischen Denkens in Deutschland gewürdigt.³⁷

Langbehn's Jünger, Weggefährte und Biograf, der Maler und spätere Mönch (Benedikt) Momme Nissen, der 1886 als Schüler an die Weimarer Kunstschule gekommen ist,³⁸ brachte Langbehn's antiavantgardistische Haltung in mehreren Aufsätzen in die Öffentlichkeit, die in ihrer Diktion und Aggressivität den antikulturbolschewistischen Attacken der zwanziger und dreißiger Jahre in nichts nachstehen.³⁹

Den Begriffskomplexen Organismus, Gesundheit und Ganzheit stehen in diesen Texten die der Zersetzung, Atomisierung und Dekomposition gegenüber, gesteigert zu Schreckensbildern von Schlamm, Sumpf und Fäulnis. Wer Monet, Manet und Degas als »Aftergrößen« stigmatisiert oder von der – aus Paris importierten – Modekrankheit einer »Neu- und Afterromantik« spricht, dem gilt der Impressionismus schließlich als »Kotmalerei«,⁴⁰ der sieht dort »Exkreme der Malerei« und dem ist – im postum edierten Spätwerk *Der Geist des Ganzen* – Beschmutzung, Befleckung, Verkotung einfach Sünde.⁴¹ Ort des Abfalls vom Gesunden, welches – um im Bild zu bleiben – das Heilige oder Göttliche für den Kulturkritiker zu sein scheint, ist das »geistige Babylonien«, also der »Bazillen- und Bakterienherd« Paris, die zugleich »senile und feminine« Stadt mit »Mulattenallüren«,⁴² Dort zersetzen sich »Mutterboden und Jugendblut«, die Voraussetzungen jeglicher gesunder Kunst, dort herrscht der Dekadent Degas mit seiner »Kultur des Klosetts« und »Korsetts«. Monet gesellt sich dazu, der »Ahasver der Lichteffekte«, dessen »systematische Zerbröckelung« des Gegenständlichen die »Vivisektion der Landschaft« vorführt

37 Vgl. Georg Bollenbeck: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders. München 2007, S. 206–215.

38 Vgl. die autobiografische Darstellung *Studienjahre in Weimar* bei Benedikt Momme Nissen: Meine Seele in der Welt. Bekenntnisbuch. Freiburg 1940, S. 81–87. Mehrfach Erwähnung von Nissen bei Hendrik Ziegler: Die Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 106, 166, 168, 171, 195–198, 224, 227 f.

39 Im Kontext dazu Justus H. Ulbricht: Gegen »Kotkunst«, Schmutz und Schund. Sauberkeitsphantasien in kunst- und kulturkritischen Diskursen. In: Sauberkeit. Geschichte einer Praxis. Sozialwissenschaftliche Informationen 26 (1997), H. 1, S. 28–35.

40 So eine drastische Formulierung in Julius Langbehn [eigentlich Momme Nissen]: Die mittlere Linie. In: Der Kunstwart 18 (1905), H. 9, S. 597–612; H. 10, S. 661–679.

41 Julius Langbehn: Der Geist des Ganzen. Zum Buch geformt von Benedikt Momme Nissen. Freiburg 1930, S. 9.

42 Diese und andere Invektiven in Julius Langbehn [eigentlich Momme Nissen]: Momentmalerei. In: Der Lotse 1 (1901), H. 16, S. 860–867; H. 28, S. 60–66; H. 30, S. 105–109; H. 33, S. 214–220; H. 34, S. 262–269; H. 35, S. 284–292. – Die im Folgenden rekonstruierten Wortfelder stammen aus dieser Aufsatzfolge.

und der folglich »heimatlose Bilder« fabriziert. War der Naturalismus schon »Künstlerverrohung«, so ist der Impressionismus gar »Künstlerverblödung«, eine »art nevrose«, »Hirnschwäche« oder »Irrenhausromantik«. Allenfalls »Insektenseelen«, »Pygmäen«, »Weichtiere der Kunst«, »sumpfgeborene Geister« oder »Chinesen« brächten so etwas zustande – oder fänden die Kunst eines »Ragouts von Lichtreflexen« gut. Wem, wie den derart vernichtend gekennzeichneten Impressionisten, die Kunst eine Hure oder Kameliendame ist, dessen Bilder sind »destillierter Kokottengeist«, Inspirationen des »delirium tremens« – kurzum, in einer derartigen Kunst bringe sich allenfalls der »homo lymphaticus« zu seinem perversen Ausdruck.

So klang also schon vor 1900 in ihren extremsten Auswüchsen die Abwehrgeiste mancher Bildungsbürger gegen die Avantgarde,⁴³ deren andere Seite die Beschwörung genuin deutscher Kunst gewesen ist.⁴⁴ Was das denn wiederum sei, hat noch die moderne Kunstgeschichte unserer Tage beschäftigt,⁴⁵ zumal die Frage nach der kulturellen Identität sozialer Kollektive eine ständige Begleiterscheinung der Ausdifferenzierung und Unübersichtlichkeit moderner Gesellschaften zu sein scheint.

Bezogen auf die maßgeblichen kulturellen Diskurse im Kaiserreich ist zu konstatieren,⁴⁶ dass der sämtliche bürgerlichen Milieus überwölbende Kunstnationalismus und der existierende Hochkulturkonsens, die nationale Klassikverehrung und die zunehmend kulturkritische zeitgenössische Antikebegeisterung,⁴⁷ dass Mittelaltersehnsüchte und bürgerliche Kunstreligion in die Krise gerieten durch mehrere spezifisch moderne Entwicklungen, die nach 1871 im

43 Grundlegend dazu Georg Bollenbeck: Tradition – Avantgarde – Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945. Frankfurt a.M. 1999; vgl. auch Wolfgang J. Mommsen: Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. In: W.J.M.: Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933. Frankfurt a.M. 2000, S. 158-177.

44 Anregend dazu Clemens Knobloch: »Deutsche Kunst« – Versuch einer semantischen Einkreisung. In: Georg Bollenbeck, Werner Köster (Hrsg.): Kulturelle Entgegnung – Die Moderne als Bedrohung. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik I. Wiesbaden 2003, S. 21-35.

45 Hans Belting: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe. München 1992; Werner Hofmann: Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift. Leipzig 1999; umfassend nun Volker Gebhardt: Das Deutsche in der deutschen Kunst. Köln 2004.

46 Die folgende komprimierte Darstellung verzichtet auf den akribischen Nachweis der einschlägigen Forschungsliteratur, denn dies würde den Umfang des Aufsatzes vollkommen sprengen.

47 Vgl. Esther Sophia Sünderhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945. Berlin 2004, insbesondere S. 55-138.

Deutschen Reich besonders deutlich wurden. Zum einen pluralisierte sich die deutsche Gesellschaft in einer bis dato unbekannten und nicht zu erwartenden Weise und damit verloren die Kategorien Bildung, Kunst und Kultur ihren bisher unbestrittenen, sozialintegrativen Status für die Gesamtnation.⁴⁸ Zum anderen sorgten der Siegeszug der Technik, die Industrialisierung auch des Bewusstseins und der Aufstieg naturwissenschaftlich-technischer Bildung für das Aufbrechen des Bildungskanons innerhalb des Bürgertums selbst. Zum dritten existierte plötzlich ein vollkommen neues Phänomen: Mit den sogenannten »Massen« entstand die vielgeschmähte »Massenkultur«, das heißt die Dichotomie von Hochkultur und Breitenkultur⁴⁹, von kennerhaftem Kunstgenuss und erlebnis-orientiertem Kunstkonsumismus. Massenkultur aber diene – so der Vorwurf der gebildeten Kulturkritiker – allein der Zerstreuung der Konsumenten und nicht der Bildung der Persönlichkeit.

Schließlich zerbrach mit dem Auftauchen der internationalen Avantgarde-Strömungen in Europa, dem schnellen Wechsel der Kunstströmungen sowie der Expansion des Kunstmarktes im Bürgertum die bis dato mehrheitsfähige Vorstellung davon, was denn »wirkliche Kunst« sei und was diese verbürge. Es wird dem gebildeten Bürgertum folglich zum Problem, dass sich einige seiner Angehörigen der ästhetischen Moderne bereitwillig und enthusiastisch zuwenden, die Mehrheit aber eher im Traditionalismus verharret. So unterstützen differente künstlerische Geschmacksvorlieben die soziale Versäulung des deutschen Bürgertums, das heißt dessen Desintegration in unterschiedliche Schichten und Milieus. Wer jedoch der Meinung war, gerade das Bürgertum als geschlossene Klasse verbürge mit seinen politischen und kulturellen Haltungen die Geschlossenheit der Nation, ja sei als gesellschaftliche Mitte Garant und Medium des Ausgleichs politischer und sozialer Extrempositionen, der musste den Zerfall des Bürgertums in heterogene Milieus beklagen und fürchten.

Gerade die Kunst der Avantgarden brach radikal mit dem Kunstglaubensbekenntnis gebildeter Kunstenthusiasten. Die jeweils modernste Kunst kam zumeist nicht aus dem Volke, sondern aus der Bohème und dem Kaffeehaus, den Salons und erlesenen Zirkeln der sich manchmal als »neue Kirche« oder gar »Orden« gebärdenden Künstlergruppen.⁵⁰ Die avantgardistische Kunst wollte in den seltensten Fällen der Volksbildung dienen, sondern allenfalls das Auge, die Lese- und Sehgewohnheiten des einzelnen Kunstrezipienten produktiv provozieren, sie genügte sich in letzter Konsequenz selbst. Schließlich erhob sie den Betrachter nicht über dessen Alltag, sondern wandte sich den Nacht-

48 Das Standardwerk dazu ist und bleibt vorerst Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt a.M. 1994.

49 Anregend dazu ist Kaspar Maase, Wolfgang Kaschuba (Hrsg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar, Wien 2001.

50 Zahlreiche Beispiele in Richard Faber, Christine Holste (Hrsg.): *Kreise – Gruppen – Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziationen*. Würzburg 2000.

und Schattenseiten des gesellschaftlichen Lebens zu, zeigte das Verstörende der neuen Modernität, den Moloch Großstadt etwa, die Verelendung der Menschen im Industriekapitalismus, den Kampf der Klassen und Geschlechter – kurzum, versöhnen mochte die avantgardistische Kunst eher nicht, sondern aufrütteln, agitieren, verstören. Das Skandalisierende der Kunst wurde deren letzter Zweck, nicht der schöne Schein.

Doch die Radikalität der Avantgarde ebenso wie die ihrer Gegner wurde bis 1914 noch gebremst durch die »machtgeschützte Innerlichkeit« der saturierten wilhelminischen Kultur, den offensichtlichen Welterfolg deutscher Wissenschaft und Wirtschaft, den Glanz der Macht und ihrer Repräsentanten und dem Bewusstsein im alten Europa weitgehend friedlich zu leben – und dies trotz wachsender wirtschaftlicher Konkurrenz, angespannter sozialer Problemlagen, eines aggressiver werdenden Nationalismus und Imperialismus sowie des Aufstiegs von Rassismus und Antisemitismus als dem wohl radikalsten Dementi überkommener bürgerlicher Konzepte von Humanität. Der Erste Weltkrieg sollte die antiavantgardistischen und modernitätskritischen Diskurse bildungsbürgerlicher Kunst- und Kulturkritiker in drastischer Weise radikalisieren.

Zur unmittelbaren Vorgeschichte der Bauhaus-Debatten gehören die politisch angeheizten Diskussionen um das »Deutsche« in der Kunst⁵¹ – die im Übrigen nicht allein im deutschnationalen und völkischen Milieu geführt wurden. Dem gingen die kulturpolitischen Auseinandersetzungen der Jahre 1910/1911 voraus, in denen Carl Vinnens *Ein Protest deutscher Künstler*⁵² sowie Theodor Alts *Die Herabwertung der deutschen Kunst*⁵³ erschienen sind – auf die man sich im deutschnationalen und völkischen Milieu Ende der zwanziger Jahre wiederum berufen hat.⁵⁴

51 Joes Segal: Krieg als Erlösung. Die deutschen Kunstdebatten 1910-1918. München 1997.

52 Carl Vinnen: Ein Protest deutscher Künstler. Jena 1911; dazu Wulf Herzogenrath: »Ein Schaukelpferd von einem Berserker geritten«. Gustav Pauli, Carl Vinnen und der »Protest deutscher Künstler«. In: Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster. München, New York ²1992, S. 264-273.

53 Theodor Alt: Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus. Mannheim 1911.

54 Gemessen an der radikalisierten Diktion der zwanziger Jahre klingen Vinnens und Alts Invektiven gegen die internationale Avantgarde allerdings vergleichsweise harmlos.

*Weimarer Geschichte(n) – der Kampf gegen
das Bauhaus im politischen Feld*

Am 10. September 1919 erhielt der seit dem 11. April jenen Jahres amtierende Direktor des Staatlichen Bauhauses, Walter Gropius, einen Brief des Weimarer Oberbürgermeisters Martin Donndorf, in dem dieser ihm das Ergebnis einer Sitzung des städtischen Bauausschusses mitteilte. Das kommunale Gremium hatte über den Vorschlag von Gropius beraten, die im aktuellen Haushalt eingeplanten Mittel für das Bauhaus dahingehend zu nutzen, die Ausmalung eines öffentlichen Raumes in Weimar durch die Schüler der Kunstschule zu finanzieren. Was von Gropius als eine Art Eintrittskarte der neu gegründeten Kunstschule in die Weimarer Kulturlandschaft gedacht war, wurde jedoch zum Anlass seiner ersten kulturpolitischen Niederlage in der Klassiker-Stadt. Dieser waren allerdings erregte öffentliche Debatten um eine Kunstaussstellung im März 1919 vorausgegangen, an der sich mit Karl Peter Röhl, Johannes Molzahn⁵⁵ und Johannes Karl Herrmann die in Weimar bekanntesten Protagonisten moderner Kunst und Sympathisanten des Bauhauses sowie des Berliner »Sturm«-Kreises um Herwarth Walden beteiligt hatten.⁵⁶ Seitdem war die moderne Kunst in Weimar Bestandteil der kulturellen Hegemoniekämpfe verschiedener Fraktionen des städtischen Bürgertums und der Arbeiterschaft. Donndorf also schrieb an Gropius:

Der Bauauschuß äusserte sich in seiner Sitzung am 26. August dahin, dass die Darbietungen in den vor kurzem am Karlsplatz und im Donndorf-Museum veranstalteten Ausstellungen der neu berufenen Künstler des Staatlichen Bauhauses nicht geeignet sind die Zustimmung zu Wand- und Deckenmalereien am Rathauseingang zu geben. Da schon die Kreise, die sich bisher mit Kunst beschäftigt haben, gegenüber der neuen Richtung in der Malerei zum grossen Teil ablehnende Haltung eingenommen haben, würden erst recht die Arbeiterkreise den Versuchen verständnislos gegenüberstehen. Wenn auch von einigen Seiten eine abwartende Haltung empfohlen wurde, da die neue Kunstrichtung noch zu sehr im Gähren (sic !) begriffen sei, so konnte man trotzdem nicht für eine Auftragserteilung zu Schülerarbeiten in einem öffentlichen Gebäude, das von den breiten Volksmassen so häufig

55 Christian Gries: Johannes Molzahn (1892-1965) und der »Kampf um die Kunst« im Deutschland der Weimarer Republik. Augsburg 1996.

56 Vgl. dazu die vorzügliche Darstellung von Constanze Hofstaetter: »Zeichen unserer neuen Welt« – Karl Peter Röhl in Weimar 1919-1921. In: Karl Peter Röhl in Weimar 1912-1926. Weimar 1997, S. 33-54. – Dort zahlreiche wertvolle Hinweise zu den Beziehungen junger Weimarer Avantgardisten zu den entsprechenden Kreisen in Berlin und Dresden. Siehe jetzt auch C.H.: Karl Peter Röhl und die Moderne. Auf der Suche nach dem »neuen Menschen« zwischen Nachkriegsexpressionismus, frühem Bauhaus und Konstruktivismus. Petersberg 2007.

aufgesucht werden muss, eintreten. Bei dieser Sachlage kann ich eine weitere Verhandlung Ihrer Anregung, noch dazu in öffentlicher Gemeinderatsitzung, nicht für erspriesslich halten. Ich möchte unmassgeblich vorschlagen, doch wieder, wie in früheren Jahren, Kunstwerke, die dem Kunstempfinden der weiteren Kreise unserer Bevölkerung entsprechen, für den Ankauf durch die Stadt in Vorschlag zu bringen und würde dann die Kunstkommission zu einer Besichtigung einladen.⁵⁷

Man mag Donndorfs Hinweis darauf, dass auch die Arbeiterschaft zu den Gegnern des Bauhauses zu zählen sei, für eine taktische Unterstellung halten – zumal die Arbeiterparteien die einzigen im künftigen Thüringischen Landtag gewesen sind, die die Kunstschule vorbehaltlos über Jahre unterstützt haben. Doch wird man sich auch die Worte Paul Klees aus dem Jahre 1924 – dem letzten Bauhaus-Jahr in Weimar – ins Gedächtnis rufen dürfen: »Uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir beginnen damit, drüben am Staatlichen Bauhaus«,⁵⁸ hatte der Künstler in einer Rede in Jena geäußert und damit implizit die weitgehende gesellschaftliche Isolation der künstlerischen Avantgarde im thüringischen Umfeld angesprochen. Die Freunde des Bauhauses⁵⁹ waren letztlich doch zu wenige, um die Schule im Ilm-Athen Weimar zu halten, in das man sie Ende des Ersten Weltkriegs geholt hatte.

Die von Anfang an spürbare Verbissenheit der Weimarer Kunstkämpfe hat eine Ursache nicht nur in der sich seit dem Kaiserreich als »Versäulung«⁶⁰ abzeichnenden Fragmentierung der Gesellschaft in soziale und politische Teilmilieus mit hoher Distinktionskraft und ausgeprägtem Abgrenzungsstreben, sondern auch in einer bestimmten kulturhistorischen Tatsache: Nach Kriegsniederlage und Revolution nämlich erwartete man quer durch alle politischen

57 Martin Donndorf an Walter Gropius, 10. September 1919. In: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (künftig: THStAW), Staatliches Bauhaus Nr. 10, Bl. 12 f., Hervorh. i. Orig. – Das erwähnte, heute nicht mehr existierende Donndorf-Museum ist nach dem Vater des Oberbürgermeisters, dem Bildhauer Adolf von Donndorf, benannt und enthielt die meisten Modellstudien dieses Künstlers.

58 Zit. nach Karl-Heinz Hüter: Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin 3 1982, S. 71.

59 Auf Initiative eines Dr. Tiede aus Celle hatte sich 1924 ein »Kreis der Freunde des Bauhauses« gegründet, zu dessen Arbeitskommission László Moholy-Nagy, Helene Börner und Wilhelm Wagenfeld gehörten. Prominente Mitglieder waren u. a. Albert Einstein und Gerhart Hauptmann. Letztlich nützte deren Unterstützung jedoch nichts, um das Bauhaus in Weimar zu halten. Hinweise zum »Kreis« bei Karl-Heinz Hüter: Bauhaus (Anm. 58), S. 50, 138.

60 Vgl. dazu Gangolf Hübinger: Kulturprotestantismus und Politik. Zum Verhältnis von Liberalismus und Protestantismus im wilhelminischen Kaiserreich. Tübingen 1993, S. 303-313; das Problem verschärfte sich während des Weltkriegs, dazu Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.): Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München 1995.

Lager gerade von Kunst und Kultur Identität stiftende Impulse für die Gemeinschaftsbildung der in antagonistische Milieus, Parteien, Klassen und Konfessionen gespaltenen deutschen Gesellschaft.⁶¹ Die ersehnte »Wiedergeburt«⁶² des unterlegenen Reiches als Nation schien sich allein auf dem Wege der Kulturpolitik erreichen zu lassen, glaubte man hier doch an die integrative Kraft eines gemeinsamen Erbes.⁶³ Eben dies aber wurde gerade in der Stadt Weimar emphatisch beschworen⁶⁴ und zeichnete sich oftmals durch seine programmatische Politikferne aus – eine in Zeiten beginnender Demokratie folgeschwere Hypothek des deutschen Kulturbewusstseins, die überdies in direkten Konflikt mit den dezidiert politischen Positionen einzelner Avantgardeströmungen geraten musste.

Der Bauhaus-Streit im Landtag von Thüringen

Als eine weitreichende Konsequenz aus den Weimarer Kunstkämpfen stellte die Leitung des Bauhauses bereits am 3. Februar 1920 den Antrag zur Abtrennung der Malklasse Thedy, deren Leiter, Max Thedy, den Bauhausideen zunehmend kritisch gegenüberstand. Ihren alleinigen Rechtsanspruch als Nachfolgeinstitution der beiden alten Kunstschulen gab sie damit allerdings nicht auf. Verzögert durch den Kapp-Putsch und die Bildung des neuen Reichslandes Thüringen, kam es jedoch erst am 20. September 1920 zur Neugründung der Hochschule für Malerei mit den Klassen Thedy und Rasch. Der Grafiker Walther Klemm und der Bildhauer Richard Engelmann traten am 27. Oktober dem Lehrkörper dieser Institution bei. Schließlich erfolgte am 4. April 1921 die offizielle Neugründung der Staatlichen Hochschule für bildende Kunst, deren Kollegium

61 Vgl. die programmatischen Texte von Carl Heinrich Becker: Kulturpolitische Maßnahmen des neuen Reiches. Leipzig 1919; Konrad Haenisch: Neue Bahnen der Kulturpolitik. Aus der Reformpraxis der deutschen Republik. Stuttgart, Berlin 1921.

62 Diese Idee der »Wiedergeburt« ist ebenfalls älter als die Republik; vgl. mit Blick auf Weimar Justus H. Ulbricht: »Deutsche Renaissance«. Weimar und die Hoffnung auf die kulturelle Regeneration Deutschlands zwischen 1900 und 1933. In: Jürgen John, Volker Wahl (Hrsg.): Zwischen Tradition und Avantgarde. Doppelstadt Jena – Weimar. Weimar, Köln, Wien 1995, S. 191–208.

63 Zahlreiche Hinweise zu diesem Problemzusammenhang bei Winfried Speitkamp: »Erziehung zur Nation«. Reichskunstwart, Kulturpolitik und Identitätsstiftung im Staat von Weimar. In: Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, 2. Hrsg. von Helmut Berding. Frankfurt a.M. 1994, S. 541–580.

64 Vgl. etwa den Aufsatz im ersten Heft der neu gegründeten Zeitschrift des Deutschen Nationaltheaters vom Goetheforscher Hans Wahl: Das Erbe. In: Weimarer Blätter 1 (1919), H. 1/2, S. 16–19 – dort ergeht die Aufforderung, »entschlossen den Blick nach innen zu kehren«.

bald darauf durch den Beitritt des Malers Hugo Gugg, der dem »Saalecker Kreis« um Paul Schultze-Naumburg entstammte, verstärkt wurde.⁶⁵

Diese Neugründung hatte für das Bauhaus die Konsequenz, dass sich nunmehr zwei Kunstschulen in Weimar die staatlichen Mittel der Kulturförderung teilen mussten. Die Finanz- und Haushaltsberatungen der ersten drei Thüringischen Landtage wurden folglich zur parlamentarischen Bühne der Kämpfe um das Bauhaus.⁶⁶

Dass die Gegner von Gropius die chronischen Finanzprobleme des Landes nutzen würden, um letztlich kunstpolitische Interessen durchzusetzen, zeichnete sich bereits im Juli 1920 ab. Die öffentliche Aussprache über einen von der Staatsregierung gewährten Zuschuss für das Bauhaus entwickelte sich zur Generaldebatte mit Gropius' Konzeption neuer Kunst, wobei sich wiederum Emil Herfurth als Abgeordneter der Deutschnationalen Volkspartei besonders hervortat. In Staatsrat Albert Rudolph und dem SPD-Abgeordneten Leutert fand Gropius, der sein Rederecht als Regierungskommissar zur Verteidigung seiner Ideen weidlich selber nutzte, beredte Fürsprecher des Bauhauses. Schließlich war der Etat für die Kunstschule doch noch zu retten.

Die nächste parlamentarische Bewährungsprobe hatte Gropius in den Haushaltsberatungen des Zweiten Thüringischen Landtags im Jahre 1922 zu bestehen. Erneut war es Herfurth, der die alten Ressentiments gegen das Bauhaus mobilisierte und vorgab, immer schon aus rein finanzpolitischen Erwägungen gegen das Bauhaus gewesen zu sein. Erregte Zurufe der Linksparteien erinnerten ihn jedoch an seine grundlegenden politisch-ästhetischen Vorbehalte gegen die neue Kunst in Weimar.

Interne Auseinandersetzungen zwischen Gropius, seinem damaligen Syndikus Hans Beyer sowie den Formmeistern Josef Zachmann und Carl Schlem-

65 Zu diesen Vorgängen siehe Karl-Heinz Hüter: Bauhaus (Anm. 58), S. 26-28. Wichtige Dokumente dieser Neugründungsphase in Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler (Hrsg.): Weimarer Konzepte. Die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995. Weimar 1996, S. 153-165.

66 Der ansonsten verdienstvollen Arbeit Hüters unterlaufen einzelne Datierungsfehler in Bezug auf die Landtagsdebatten. Die von ihm breiter geschilderte Landtagsdebatte vom 9. Juli (vgl. S. 31 f.) 1920 beispielsweise ist in den gedruckten Stenographischen Berichten zum Thüringischen Volksrat bzw. 1. Thüringischen Landtag nicht aufzufinden. Die relevanten Quellen sind: 2. Landtag von Thüringen. Drucksachen, S. 20 (Vorlage Nr. 10, 4.10.1921); ebd. S. 95 f. (Drucksache Nr. 77, Bericht des Haushaltsausschusses, 14.12.1921); ebd., S. 116 (Drucksache Nr. 98, 21.12.1921); 2. Landtag von Thüringen. Drucksachen, Bd. II, S. 1244 (Nr. 1014, Interpellation Dr. Herfurth, Burchardt, Kien); ebd., S. 1481 (Nr. 1155, Vorl. wg. Bauhausausstellung); ebd., S. 1546 (Nr. 1195, wg. Bauhausausstellung); 2. Landtag von Thüringen. Stenographische Berichte, Bd. IV, S. 4159 (wg. Interpellation); ebd., S. 4360-4401 (Aussprache über die Interpellation); 3. Landtag von Thüringen. Stenographische Berichte, Bd. I, S. 515 (Kleine Anfrage des Abgeordneten Wünsche wg. Bauhaus).

mer⁶⁷ lieferten den Bauhaus-Gegner einen willkommenen Anlass zu einer weiteren Attacke. Vor dem Hintergrund der einsetzenden Inflation im Frühjahr 1923 und grundsätzlich herausgefordert durch die kulturpolitischen Maßnahmen des Volksbildungsministers Max Greil, die Thüringen in den überzogenen Ruch eines ›roten‹ Freistaates brachten, legten die deutschnationalen Abgeordneten Herfurth, Burchardt und Kien dem Landtag eine Interpellation vor. Unausgesprochen wurde damit Gropius Missmanagement und eine verfehlte Ausgabenpolitik unterstellt:

Die Finanzlage des Landes fordert eine möglichst rationelle Organisation und Betriebsführung der staatlichen Anstalten. Organisation und Betriebsführung des Staatlichen Bauhauses scheinen uns diesem Grundsatz nicht genügend Rechnung zu tragen. Welche Maßnahmen gedenkt die Regierung zu treffen, um die Durchführung des Bauhausprogramms von Walter Gropius im Staatlichen Bauhaus der Finanzlage des Landes anzupassen?⁶⁸

Die Aussprache über seine Interpellation nutzte Herfurth zu einer erneuten Generalabrechnung mit dem Bauhaus und dessen angeblicher »selbstbewußter Sonderstellung« in der Kulturlandschaft Weimars.⁶⁹ Der Abgeordnete zitierte dabei seitenlang aus seiner offiziellen Anfrage an die Staatsregierung in dieser Sache. Im Blick auf die geplante Ausstellung der Kunstschule, zu der diese von regierungsamtlicher Seite ohnehin eher gedrängt worden war,⁷⁰ fragte Herfurth nach den zu erwartenden Kosten derartiger Unternehmungen und unterstellte dem »Bauhausbetrieb« ein »Element der Unehrllichkeit«. Zweifel am Erfolg der Vorkurse und Unterstellungen über Müßiggang der Lehrer und Schüler am Bauhaus schlossen sich an und gipfelten in der Forderung nach der »Einschränkung der Werkstätten auf das unbedingt Notwendige«. Herfurth manövrierte das Bauhaus auf diese Weise in eine fast auswegslose Situation, denn eine Reduzierung des Werkstattbetriebs und der Aktivitäten insgesamt musste den von den Bauhaus-Gegnern zugleich eingeforderten Nachweis des Erfolgs grundlegend gefährden.

67 Kurz dargestellt bei Karl-Hüter: Bauhaus (Anm. 58), S. 34. – Der geschasste Syndikus Beyer prozessierte bis zum März 1927 privat gegen das Bauhaus, das letztlich gewann. In der anonym veröffentlichten Anti-Bauhaus-Broschüre *Das Staatliche Bauhaus und sein Leiter* (April 1924) spielte dieser Konflikt eine wesentliche Rolle.

68 Vgl. Drucksache Nr. 1014. Interpellation. In: 2. Landtag von Thüringen. Drucksachen, Bd. 2, S. 1244. Herfurths Anfrage und Interpellation war dem Staatsministerium am 20. Dezember 1922 in Briefform zugegangen, vgl. THStAW, Staatliches Bauhaus Nr. 9.

69 Vgl. 2. Landtag von Thüringen. Stenographische Berichte, Bd. IV, S. 4360–4401; Herfurths Attacke S. 4361–4371.

70 Vgl. Karl-Heinz Hüter: Bauhaus (Anm. 58), S. 40f., der dies Drängen der Regierung auf eine Ausstellung treffend als Bärenienst für die Sache des Bauhauses einschätzt.

Ein in den Augen der Öffentlichkeit glaubwürdiger Erfolg setzte eigentlich die Ausweitung aller Bauhaus-Aktivitäten – nicht zuletzt die zügige Vorbereitung der erwünschten Ausstellung – voraus. Seine detaillierten Vorwürfe fasste Herfurth schließlich abschließend zusammen in den Sätzen:

Je mehr das Bauhaus versucht, den Kreis seiner Bestrebungen und Arbeiten auszudehnen, umso offensichtlicher wird das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, umso ungesunder die Politik des schönen Scheins und der großen Geste, umso größer die finanzielle Belastung und das finanzielle Risiko für den Staat.⁷¹

Seine Forderungen nach einer finanzpolitischen Disziplinierung des Bauhauses mündeten im Appell, der Konkurrenzinstitution, also der wieder gegründeten Staatlichen Hochschule für bildende Kunst, mehr Geld zu bewilligen und das Reich an den Kosten für das Bauhaus zu beteiligen.

Staatsminister Greil nutzte seine Antwort zu einer grundsätzlichen Verteidigung seiner gesamten Bildungspolitik, bevor er versuchte, die Anwürfe gegen Gropius Schritt für Schritt zu widerlegen, die er allerdings als »vorsichtige Verschleierung des Kampfes gegen das Bauhaus« durchschaute, mit der »man glaubt auf diese Weise vielleicht besser zu seinem Ziel zu gelangen«.⁷² Schließlich unterstrich der Minister wörtlich die Radikalität seiner Schulreform, von der das Bauhaus ein Stück sei – damit aber erwies er weder sich selber noch Gropius einen besonderen Dienst, denn er bestätigte dadurch nur die ideologischen Vorbehalte der bürgerlichen Mehrheit in Stadt und Land. Ein flammender Appell an den Landtag, dem Experiment Bauhaus eine Chance zu geben und die »maskierten« Angriffe der Rechten wie schon einmal ins Leere laufen zu lassen, beschloss Greils Statement.

Walter Gropius selbst hatte nunmehr die Gelegenheit, sich zu Herfurths Attacken und Unterstellungen zu äußern, die er durch einzelne Gegendarstellungen zu entkräften suchte. Bemerkenswert mutig für Zeiten der Hochinflation betonte er, dass in den Entscheidungen für oder wider das Bauhaus »kulturelle Fragen im Vordergrund« stehen müssten und bei »einem so großen Versuch, wie er hier unternommen wird, sicher nicht der rein finanzielle Standpunkt in den Vordergrund gestellt werden darf«.⁷³ Diese kulturellen Fragen aber wollte Gropius, wie seit Beginn der Querelen um das Bauhaus, als rein unpolitische verstanden wissen, indem er betonte, »daß es nur zum Unsegen der Kunst geschieht, wenn sie mit politischen Dingen verquickt wird«.⁷⁴ Das Protokoll vermerkt an dieser Stelle »(Zuruf links: Das will Herr Dr. Herfurth!)«. Der SPD-Abgeordnete Hermann Brill unterstützte Greil und Gropius in dem Ver-

71 2. Landtag von Thüringen. Stenographische Berichte, Bd. IV, S. 4370.

72 Ebd., S. 4373.

73 Ebd., S. 4377.

74 Ebd., S. 4382.

such, die Angriffe Herfurths und seiner Gesinnungsfreunde zu entkräften, selbst er bemühte dabei den Gedanken einer unpolitischen Kultur und Kunst – angesichts der längst politisierten Bauhaus-Debatte jedoch war dies kaum mehr als eine ins Leere laufende Beschwörungsformel eines Politikers, der sich an gleicher Stelle als »historischen Materialisten« und die Gründung des Bauhauses als »soziologische Kausalität«⁷⁵ bezeichnete.

Bereits die Art und Weise, in der die Bauhaus-Gegner innerhalb des Landtages versucht hatten, Gropius' Projekt madig zu machen, ließ für das örtliche Echo der vom 15. August bis 30. September 1923 durchgeführten Bauhaus-Ausstellung nichts Gutes erwarten. Der Obermeister der Weimarer Schlosser-Innung Arno Müller, der im folgenden Jahr seinen Namen für die berüchtigte »Gelbe Broschüre« hergeben sollte,⁷⁶ wartete das Ausstellungsende erst gar nicht ab. »Die Bauhaus-Ausstellung und ihre Erfolge« hieß seine publizistische Attacke in der Lokalpresse, die sich auch mit dem Musterhaus Am Horn befasste:

Eine Kunst oder irgendwelche praktische oder künstlerische Befähigung muß denen abgesprochen werden, die alte Konservenbüchsen auftürmen, Scherben, Tuch- und Papierfetzen zu einem irren Chaos zusammensetzen und dulden, daß so etwas in der Öffentlichkeit gezeigt wird als sogenannte Lehrlingsarbeiten.⁷⁷

Man wird die gegen Ende des Jahres 1923 und bis Ende 1924 andauernden Debatten für und wider das Bauhaus im Kontext der politisch aufgeheizten Situation jenes Jahres beurteilen müssen. Im Juli und August 1923 erschütterte eine Demonstrations- und Kundgebungswelle der KPD die bürgerliche Öffentlichkeit des Landes, im August fand die Bauhaus-Ausstellung statt. Am 9. September trafen sich zu einem »Deutschen Tag« tausende Anhänger völkisch-nationaler Verbände in Gotha, im September trat die Regierung Frölich-Greil zurück, die Inflation erreichte ihren Höhepunkt im selben Monat. Die poli-

75 Ebd., S. 4386.

76 Gemeint ist hier das Pamphlet »Das Staatliche Bauhaus und sein Leiter« vom April 1924, das sämtliche sachlichen wie persönlichen Angriffe der Bauhaus-Gegner in erschöpfender Fülle enthält. Die Wirkung der Schrift in der konservativen Weimarer Öffentlichkeit war erheblich und dürfte das endgültige Aus für Gropius beschleunigt haben.

77 Thüringische Landeszeitung Deutschland, 10. September 1923. In: THStAW, Staatliches Bauhaus Nr. 5. – Der stigmatisierende Vorwurf, das Bauhaus und verwandte Architektur-Strömungen baue »orientalisch«, durchzieht noch zahlreiche spätere Polemiken gegen die Moderne, vgl. etwa die des Weimarer Nationalsozialisten Hans Severus Ziegler: Praktische Kulturarbeit im Dritten Reich. Anregungen und Richtlinien für eine gesunde Volksbildung (Nationalsozialistische Bibliothek, 22). München 1932, S. 37, wo der »orientalisch-bolschewistisch gerichtete Baustil [von] Gropius und Genossen« attackiert wird.

tischen Konflikte eskalierten nach der Mitte Oktober erfolgten Einsetzung einer neuen Regierung mit Beteiligung der Kommunisten Karl Korsch (Justiz), Albin Tenner (Wirtschaft) und Theodor Neubauer (Staatsrat). Im November marschierte die Reichswehr nach der Reichsexekution gegen Sachsen auch in Thüringen ein – die Debatten über die damit einhergehenden Ausschreitungen sollten den Landtag im gesamten Jahr 1924 beschäftigen und die Atmosphäre zwischen »Rechts« und »Links« vergiften.⁷⁸ Im Dezember 1924 löste sich der Landtag auf, in den Neuwahlen vom Februar 1924 manifestierte sich der politische Klimawechsel im Land: die »Ordnungsbund«-Regierung aus bürgerlichen Kräften unter Richard Leutheußer ergriff – toleriert und von Fall zu Fall unterstützt von den völkisch-nationalsozialistischen Abgeordneten – die Macht und beseitigte peu à peu sämtliche unter Greil und Frölich gerade im kulturellen Sektor durchgesetzten Veränderungen. Im August 1924 folgten kurz aufeinander der 5. Jahrestag der Republikgründung, der traditionelle Goethe-Geburtstag, das zehnjährige Gedenken des Augusterlebnisses 1914 und die erste »Reichstagung« der Deutschvölkischen Freiheitspartei, die in einem »Deutschen Kulturbekenntnis« ausklang.⁷⁹ Alle diese Ereignisse führten im Thüringischen Landtag zu erregten Debatten bis hin zur Grenze von Tötlichkeiten unter den Abgeordneten – und eben in einem derartigen Klima vollzog sich das Ende des Bauhauses an der Ilm. – In Dessau ging die Geschichte weiter, doch auch dort kam es am Ende der Weimarer Republik zu nationalsozialistischen Attacken gegen das Bauhaus, dessen Weggang nach Berlin 1932 die endgültige Schließung der Kunstschule nur hinauszögern konnte.⁸⁰

* * *

Am 12. September 1931 erschien in der *Allgemeinen Thüringischen Landeszeitung Deutschland* in Weimar unter dem Titel *Erich-Heckel-Berlin-Ausstellung* die Besprechung einer neu eröffneten Präsentation im Landesmuseum. War schon der Titel recht ungewöhnlich und markierte eine für das konservative Weimar typische Distanz zur metropolitanen Kultur der Reichshauptstadt, so ließen bereits die ersten Sätze der Rezension dasjenige Trauma der örtlichen Hüter des Erbes wiedererstehen, das diese sechs Jahre zuvor – mit dem Weg-

78 Zur Bauhausgeschichte in landespolitischen Kontexten vgl. die umfangreiche Studie von Jürgen John: Landespolitik, »Weimarer Kultur«, Bauhaus und Bauhochschule 1918 bis 1930. In: »Kathedrale der Zukunft«. Zur Gründung des Bauhauses vor 80 Jahren. Hrsg. von Heidemarie Schirmer, Justus H. Ulbricht (Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar 45. Jg., H. 4/5), S. 9-42.

79 Vgl. Justus H. Ulbricht: Das »Deutsche Kulturbekenntnis«. In: Weimar Kultur Journal (1996), Nr. 3, S. 22 f.

80 Dies ist ausführlich geschildert in: bauhaus berlin. Auflösung Dessau 1932. Schließung Berlin 1933. Bauhäusler und Drittes Reich. Eine Dokumentation, zusammengestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin. Weingarten 1985.

gang des Staatlichen Bauhauses nach Dessau – glaubten, endgültig überwunden zu haben:

War es durchaus notwendig, in Weimar diese Erinnerung an Gott sei Dank für Weimar in nebelgraue Ferne entrückte Bauhauszeiten wachzurufen? [...]. Daß es solcher Menschen und solcher Maler in Berlin und anderswo noch viele gibt, weiß man hier zur Genüge.

Von der »auswärtige[n] Modebedeutung« des Ausgestellten war weiterhin die Rede und großzügig urteilte die Kritik, dass man derartige Werke »haltlosen Vor- und Nachkriegsjünglingen« wohl noch zubilligen und damals, unmittelbar nach Kriegsende, mit einer »Kriegshypnose« habe entschuldigen können.

Wenn man das Bild der heutigen Zeit nach den Bildern beurteilen wollte, die nun schon – von Rußland, aus einem nervenkrank gewordenen Zarenreich kommend, wo man sie bereits 1910 bewundern konnte – die deutsche Menschheit anöden seit über 20 Jahren, dann wäre es wahrlich traurig um unser ringendes, arbeitendes, entbehrendes, duldendes, geistig kämpfendes Volk bestellt.

Das Kürzel »M. v. F.-L.« unter diesem Verriss zeigte den informierten Weimarer Lesern, dass hier wieder einmal Mathilde von Freytag-Loringhoven⁸¹ gegen die Avantgarde wettete, die sie als undeutschen, aus Russland importierten, letztlich kranken Beitrag zum Kunstschaffen in Deutschland von jeher stigmatisiert hatte. Man wird die nach wie vor große Aufgeregtheit der Rezensentin jedoch nicht allein mit ihrer Erinnerung an die längst vergangenen Bauhaus-Kämpfe erklären können. Zwischen 1930 und 1933 stand die Bauhaus-Tradition mehr denn je in der Kritik der Konservativen ganz Deutschlands,⁸² die sich nunmehr vor allem am »Neuen Bauen« der Avantgarde entzündete.

Als Paul Schmitthenner, neben Paul Schultze-Naumburg aus Weimar einer der prominentesten Wortführer der architektonischen Antiavantgarde und Mitglied der 1928 in Saaleck gegründeten Architekten-Vereinigung »Block«,⁸³ im Goethejahr 1932 sein Standardwerk *Das deutsche Wohnhaus* veröffentlichte, stellte er dem Bild einer »Wohnmaschine« aus der Weißenhofsiedlung in Stutt-

81 Im öffentlichen Gedächtnis Weimars lebt diese Malerin, Schriftstellerin und Kunstkritikerin (1860-1943) bis heute als Tierfreundin und Herrin des Hundes Kurwenal fort; bedeutend einflussreicher jedoch war ihre langjährige Tätigkeit im Weimarer Stadtrat sowie vor allem ihre in jeder Hinsicht folgenreiche Rolle als leitende Kunstredakteurin der Zeitung *Deutschland* (ab 1913).

82 Dazu Barbara Miller Lane: *Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945*. Braunschweig 1986, insbesondere S. 123-141; Matthias Schirren: Was ist »deutsche Baukunst? Zur Auseinandersetzung um das Neue Bauen 1933/34. In: *bauhaus berlin*. S. 253-285.

83 Dessen Vorsitzender war Schultze-Naumburg; vgl. Norbert Borrmann: *Paul Schultze-Naumburg* (Anm. 8), S. 182.

gart Goethes Gartenhaus im Ilmpark gegenüber, ergänzt durch die Worte des Olympiers »Nicht dem Deutschen geziemt es, die fürchterliche Bewegung / Fortzuleiten, und auch zu wanken hierhin und dorthin. / Dies ist unser! So laßt uns sagen und so es behaupten!«⁸⁴

Ebenfalls 1932 veröffentlichte Paul Schultze-Naumburg im Parteiverlag der NSDAP seine für den »Kampfbund« in zahlreichen deutschen Städten gehaltenen Vorträge unter dem Titel *Im Kampf um die Kunst*.⁸⁵ Oskar Schlemmers Fresken-Zyklus im Treppenhaus der Kunstgewerbeschule zu Weimar war damals auf Wilhelm Fricks und Schultze-Naumburgs Betreiben hin längst verschwunden. Und die umfassende politische »Säuberung des Kunsttempels«⁸⁶ Deutschland ließ nicht mehr lange auf sich warten. Die ersten »Schreckenskammern« mit Bildern und Plastiken der Avantgarde wurden schon im Frühjahr 1933 eröffnet.⁸⁷

84 Vgl. Paul Schmitthenner: Baugestaltung. Erste Folge. Das deutsche Wohnhaus. Stuttgart 1932, Bilder S. 8 f.

85 Paul Schultze-Naumburg: Kampf um die Kunst (Nationalsozialistische Bibliothek, H. 36). München 1932.

86 So der Titel des berühmten Manifestes von Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunststempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. München, Berlin 1937.

87 Ausführlich dokumentiert bei Christoph Zuschlag: »Entartete Kunst« (Anm. 17), S. 58-168.

Erstpublikation

Justus H. Ulbricht: »Kunstwerk« versus »Zerrbild«. Der Kampf gegen das Bauhaus im Kontext antiavantgardistischer Kunst- und Kulturkritik.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Klassik und Avantgarde.
Das Bauhaus in Weimar 1919-1925. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2009.
Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 304–325.