

Klassik und Avantgarde

Das Bauhaus in Weimar

1919-1925

*Herausgegeben von
Hellmut Th. Seemann
und Thorsten Valk*



WALLSTEIN VERLAG

ULRIKE BESTGEN

»Wir Gleichgestimmten müssen
unter einander wirklich wollen«

Anmerkungen zu Walter Gropius und Ernst Hardt

Wir Gleichgestimmten müssen unter einander wirklich wollen und uns nichts Kleines vornehmen, es muß ein geistiger Zusammenschluß all den materiellen Widrigkeiten zum Trotz gelingen; die Dinge werden in der Welt ja nur durch den Anstoß von Wollenden. [...]

Walter Gropius an Ernst Hardt, 14. April 1919¹

Im Weimarer Mikrokosmos 1919 bis 1924 war der damalige Intendant des Deutschen Nationaltheaters Weimar, Ernst Hardt (Abb. 1), eine der verlässlichsten Stützen für das Bauhaus und für Walter Gropius (Abb. 2) persönlich. Neben Hardt zählte vor allem der Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar, Wilhelm Köhler, zu denjenigen, die das Bauhaus von Anfang an wohlwollend, mitunter jedoch auch kritisch begleiteten. Förderte Köhler das Wirken des Bauhauses vor allem durch mutige Ankäufe von Werken der Bauhaus-Schüler und -Meister, durch die weitsichtige Einrichtung von Räumen zur »Kunst der Lebenden« mit Werken von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger im Schlossmuseum sowie eine fortschrittliche Ausstellungspolitik im Landesmuseum,² so war Hardts unermüdliche Unterstützung für Gropius und das Bauhaus vielfältiger Natur. Er beförderte maßgeblich Gropius' Berufung nach Weimar, führte ihn in die Weimarer Gesellschaft ein, vermittelte dem Bauhaus eine repräsentative, öffentliche Plattform sowie publizistische Präsenz, erteilte Gropius den ersten öffentlichen Bauauftrag in Thüringen und vieles mehr. Im Folgenden können nur einige Aspekte dieser unterschiedlichsten Aktivitäten näher erläutert werden. Hardts Wirken in Weimar, seine Tätigkeit in vielen Organisationen und seine Bedeutung als Schriftsteller sind heute wenig bekannt; die Beschäftigung mit ihm vollzieht sich vor allem im

1 Brief von Walter Gropius an Ernst Hardt, Weimar/Berlin, 14. April 1919. Zit. nach Jochen Meyer in Verbindung mit Tilla Goetz-Hardt (Hrsg.): Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898-1947. Marbach a. N. 1975, S. 109.

2 Vgl. zu Wilhelm Köhler insbesondere Gerda Wendermann: Wilhelm Köhler als Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen Weimar. In: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hrsg.): Aufstieg und Fall der Moderne. Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen zu Weimar. Ostfildern 1999, S. 308-324. Ebenso: Michael Siebenbrodt: Wilhelm Köhler und das Bauhaus in Weimar. In: Gert-Dieter Ulferts, Thomas Föhl (Hrsg.): Von Berlin nach Weimar. München, Berlin 2003, S. 174-183.



*Abb. 1: Ernst Hardt, von 1919 bis 1924 Generalintendant
des Deutschen Nationaltheaters Weimar, 1927*

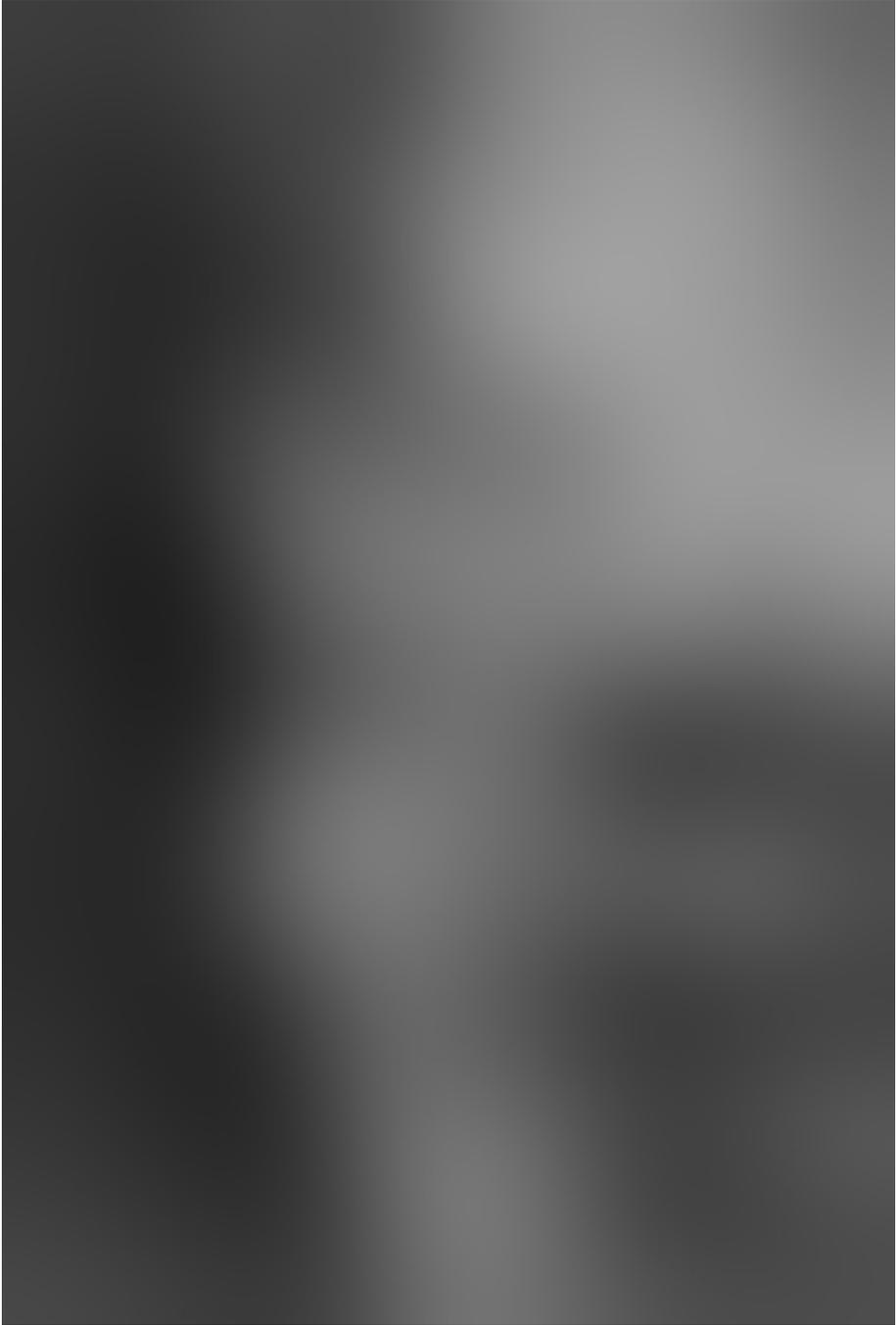


Abb. 2: Walter Gropius, Bauhaus Weimar, 1921

wissenschaftlichen Bereich.³ Wer aber war jener Ernst Hardt, dem die Bauhaus-Meister wie Paul Klee, Lyonel Feininger, Georg Muche, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer sowie der Gründungsdirektor des Bauhauses, Walter Gropius, zusammen mit anderen Persönlichkeiten des Weimarer öffentlichen Lebens eine eindrucksvoll auf Pergament gedruckte Dankadresse zum Ende seiner Weimarer Intendantentätigkeit am 30. Juni 1924 widmeten?⁴

»*Ein Dichter auf dem Intendantenstuhl*«⁵

Heute nahezu vergessen, war Hardt zu jener Zeit, Ende der zehner, Anfang der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, einer der bekanntesten Schriftsteller in Deutschland. Geboren 1876 in Graudenz in Westpreußen schlug er zunächst in Potsdam, anschließend in Berlin eine Militärlaufbahn ein.⁶ Hier lernte er 1892 den Archäologen Botho Graef kennen, der ihn in Literaten- und Künstlerkreise einführte. Graef wurde zu einer der wichtigsten Bezugspersonen für Hardt; er öffnete ihm auch die Augen für die bildende Kunst. Im Zuge seiner zahlreichen Reisen u. a. nach Griechenland lernte Hardt Polyxeni von Hoesslin kennen, Tochter eines deutschstämmigen griechischen Ministers, die er 1899 heiratete. Erste Novellen entstanden Ende der neunziger Jahre; zum Broterwerb war Hardt darüber hinaus ab 1898 als Feuilletonredakteur bei der *Dresdner Zeitung* tätig. Neben Veröffentlichungen zu kunstgeschichtlichen und archäologischen Themen beendete er 1903 bzw. 1905 seine ersten Schauspiele. Das bekannteste, *Ninon von Lenclos*, kam 1905 im Insel-Verlag, heraus und wurde am Neuen Theater in Leipzig uraufgeführt. Hardt gehörte zeitweilig zum Umkreis von Stefan George, der sich aber aufgrund einer unterschiedlichen Auffassung von Dichtung recht bald wieder von ihm distanzierte. 1906 hielt sich

3 Vgl. zur Biografie Hardts vor allem Susanne Schüssler: Ernst Hardt. Eine monographische Studie (Dissertation München 1991). Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1430). Zu Hardts literarischem Werk: Jaewon Song: Die Bühnenwerke Ernst Hardts und das neue Drama in der deutschen Literatur um 1900: Eine Studie über dramatische Neuerungsversuche zwischen Kunstanspruch und Publikumerwartung (Dissertation Stuttgart 1998). Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 2000 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1745).

4 Zur Dankadresse in der Presseberichterstattung vgl. das Sendemanuskript: Von Weimar nach Köln. Ernst Hardt und sein Weg zum Rundfunk. Sendereihe: Forum West, WDR, Autor: Karl Ernst, Sendetermin: 11. Mai 1991, S. 7. Außerdem Presseberichte zur Dankadresse vom 30. Juni 1924 im Deutschen Literaturarchiv Marbach (künftig: DLA), Nachlass Ernst Hardt, Kasten 485, Mappe 9.

5 Zit. nach Werner Schulze-Reimpell: Ernst Hardt. Ein Dichter auf dem Intendantenstuhl. Hrsg. vom Nachrichtenamt der Stadt. Köln 1976 (Kölner Biographien, 7), S. 1.

6 Die biografischen Angaben folgen der Dissertation von Susanne Schüssler: Ernst Hardt (Anm. 3), S. 287-292.

Hardt bei Graef in Jena auf, ebenso einige Zeit 1907, bis er dann im September desselben Jahres nach Weimar umzog. Mit seiner Familie wohnte Hardt im Haus Am Horn 17 B und knüpfte sehr schnell rege Kontakte zum Kreis des ›Neuen Weimar‹. Er war zusammen mit seiner Gattin aufs Beste in die Weimarer Gesellschaft integriert, war gern gesehener Gast und Spiritus Rector zahlreicher Festivitäten, wie Helene von Nostitz in ihren Erinnerungen beredt schilderte.⁷ Zu vielen Künstlern, darunter Marcus Behmer, der die Gestaltungen der im Insel-Verlag publizierten Texte von Hardt vornahm, unterhielt Hardt enge, fast freundschaftliche Verbindungen. Man traf sich zum Déjeuner, zu literarischen Teestunden, unternahm gemeinsam Ausflüge und eine illustre Herren-gesellschaft kam jeweils am Donnerstagabend im Russischen Hof zusammen.⁸ Zu Henry van de Velde muss es engere Kontakte gegeben haben. Hardt, der sehr gut Französisch sprach und als Übersetzer Texte u. a. von Honoré de Balzac oder Jean-Jacques Rousseau aus dem Französischen ins Deutsche übertrug, half van de Velde bei der Formulierung einer Denkschrift, die dieser anlässlich seines Weggangs aus Weimar 1915 verfasste. Diese Denkschrift, mit der van de Velde seine schwierige, ausweglose Situation als Leiter der Kunstgewerbeschule ausführlich rekapitulierte, wurde in der Cranach-Presse von Harry Graf Kessler gedruckt.⁹ Hardt war also, was die Situation in Weimar und speziell an der Weimarer Kunsthochschule und Kunstgewerbeschule anging, bestens im Bilde.

7 Helene von Nostitz beschreibt darin die Aufführung des Einakters *Nimon von Lenelos* im Garten ihres Hauses in der Tiefurter Allee mit der Schauspielerin Adele Doré sowie die Inszenierung eines feenhaften Tanzes *Die Waldwiese*, inspiriert von Bildern zeitgenössischer Maler wie Ludwig von Hofmann oder Arnold Böcklin, ebenfalls im Garten der Familie von Nostitz. Zu dieser Inszenierung gab Hardt die Anregung. Vgl. Helene von Nostitz: *Aus dem alten Europa. Menschen und Städte*. Frankfurt a. M., Leipzig 1993 (Insel TB 1479), S. 108-111. Zum gesellschaftlichen Leben im Kreis des ›Neuen Weimar‹ ebenso Susanne Schüssler: *Ernst Hardt (Anm. 3)*, S. 116f.

8 Im DLA, Nachlass Ernst Hardt, Kasten 485, Mappe 8, findet sich eine Einladungskarte von ca. 1911 in der Typografie von Henry van de Velde, nach der sich ein kleiner Kreis im Winterhalbjahr donnerstagabends zwanglos im Russischen Hof traf, darunter Hans von der Gabelentz, Privatsekretär des Großherzogs, später Burghauptmann der Wartburg, Ernst Hardt, Fritz Mackensen, Leiter der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule (1910-18), Gari Melchers, Professor an der Kunsthochschule, Richard Engelmann, Professor an der Kunsthochschule, und Henry van de Velde, Leiter der Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule (1907-15).

9 DLA, Nachlass Ernst Hardt, Kasten 475: 26 handschriftliche Blätter von Ernst Hardt zur Denkschrift sowie 16 Blatt Typoskript mit Satzanordnungen. Hardt hat die Abfassung des Textes begleitet, ihn redigiert und für den Druck vorbereitet. Frdl. Hinweis von Thomas Föhl. Hierzu auch: Susanne Schüssler: *Ernst Hardt (Anm. 3)*, S. 164f. Der Text der Denkschrift in: Volker Wahl (Hrsg.): *Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln 2007 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Große Reihe, Bd. 14), Nr. 144, S. 329-335.

1908 erschien Hardts Stück *Tantris, der Narr*, das in den folgenden Jahren erfolgreich an vielen in- und ausländischen Bühnen gespielt wurde. Für dieses Stück erhielt er im selben Jahr den begehrten Staatsschillerpreis (zusammen mit Karl Schönherr) und den renommierten Volksschillerpreis. Anfang 1915 begann Hardt, der aus gesundheitlichen Gründen vom Wehrdienst befreit war, seine Tätigkeit für die sogenannte »Weimar-Sammlung«, eine innerhalb der Deutschen Schillerstiftung gegründete »Kriegsnotstandskasse« für Schriftsteller, und wurde Vorstandsmitglied im Bund deutscher Gelehrter und Künstler. Im Rahmen seiner Tätigkeit für die »Weimar-Sammlung« korrespondierte Hardt mit zahlreichen Schriftstellern, die sich während des Krieges hilfessuchend an die Schillerstiftung wandten. Nebenher war er als Dolmetscher bei der Postverkehrsprüfungsstelle für die Kriegsgefangenenpost in Erfurt tätig sowie 1917 in der Bericht-Abteilung des Generalstabes des Feldheeres in Berlin. Ebenfalls 1917 gab er seinen Essay *Brief an einen Deutschen ins Feld* heraus, versehen mit einer Titelzeichnung von Walther Klemm. Der in politischen Angelegenheiten eher unbedachte Hardt beteiligte sich im November 1918 in Weimar an der Gründung der Demokratischen Partei Großthüringens, der er für kurze Zeit angehörte.¹⁰ Diese politische Betätigung sollte ihm später immer wieder negativ ausgelegt werden. Gleichzeitig wurde Hardt zum stellvertretenden Vorsitzenden der Deutschen Schillerstiftung gewählt (bis 11. November 1919). Am 24. Dezember 1918 beauftragte die republikanische Regierung, resp. Staatskommissar August Baudert, Hardt mit Wirkung zum 1. Januar 1919 mit der interimistischen Leitung des Theaters in Weimar, zu diesem Zeitpunkt noch Landestheater genannt.¹¹ Seine Wahl war nicht unumstritten, und Hardt berichtete Gerhart Hauptmann, dass insbesondere der völkisch-nationale Schriftsteller Adolf Bartels ihn im Vorfeld seiner Ernennung öffentlich angegriffen und böseartig diffamiert habe.¹² Im Rahmen einer Festaufführung von Schillers *Wilhelm Tell* am 19. Januar 1919, dem Tag zur Wahl der Weimarer Nationalversammlung, benannte Hardt mit Genehmigung der provisorischen Regierung das Weimarer Landestheater in »Deutsches Nationaltheater

10 Vgl. »Aufruf zur Gründung einer Demokratischen Partei Großthüringens, ›Streng vertraulich«. – Am Mittwoch, den 20. Novbr. 1918, 4 Uhr Nachmittag, im Kleinen Saale der Erholung. Der Gründungsausschuß Boder, Ernst Hardt, Landsmann.Olm. Sternau.«. DLA, Nachlass Hardt, Mappe 8. Ebenso Susanne Schüssler: Ernst Hardt (Anm. 3), S. 159, 290.

11 Vgl. hierzu Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (künftig: ThHStAW), Akten des Deutschen Nationaltheaters Nr. 124, Bl. 133. Der eigentliche Anstellungsvertrag wurde im April 1919 geschlossen, Hardt bekam die Geschäfte des Theaters mit dem Vertrag rückwirkend zum 1. Januar 1919 übertragen und er durfte sich ab diesem Zeitpunkt auch offiziell Generalintendant nennen.

12 Vgl. Brief von Hardt an Gerhart Hauptmann. In: Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 190.

in Weimar« um.¹³ Am 6. Februar 1919 trat die Nationalversammlung zum ersten Mal im Deutschen Nationaltheater zusammen, währenddessen Hardt mit dem Spielbetrieb des Theaters behelfsweise in den Saal der Armbrust-Schützengesellschaft bzw. den Saal der Erholungsgesellschaft und ins Volkshaus umziehen musste. An Hauptmann schrieb er in diesem Zusammenhang desillusioniert, aber nicht mutlos: »[...] ich muß nun versuchen, auf einer schrecklich primitiven Bühne Kammerspiele zu machen [...] Wir werden ein wenig zur Schmiere«. ¹⁴

Vom Tag seiner Ernennung an musste sich Hardt gegen öffentliche Angriffe und hausinterne Verleumdungen wehren. So wurde ihm vorgeworfen, er habe, um den Posten als Intendant zu erhalten, seine politische Gesinnung gewechselt und sei früher »Parteigänger«, gar »Hofgänger« gewesen.¹⁵ Auch seine Tätigkeit als Intendant und Regisseur war umstritten. Schwere Angriffe wurden zum Beispiel wegen der Erstaufführung des Schauspiels *Der Natürliche Vater* von Herbert Eulenberg gegen ihn erhoben.¹⁶

Bereits kurz nach seiner Ernennung hatte Ernst Hardt Gerhart Hauptmann darum gebeten, ihn ob dieser stetigen Anfeindungen mit einer öffentlichen Stellungnahme im *Berliner Tageblatt* zu unterstützen, was Hauptmann auch tat. In der Ausgabe vom 15. Januar 1919 wurde ein kurzes Statement von ihm veröffentlicht, einige Zeilen, die »den neuen Leiter der Bühne Goethes und Schillers grüßen sollen«. Hauptmann schrieb: »[...] Es heißt, die Direktion Ernst Hardt werde schon jetzt angefeindet. Das ist auch deutsch, leider. [...]«. ¹⁷

Anfang der 1920er Jahre verfasste Hardt eine kurze Denkschrift zu seiner Intendantentätigkeit. Neben der programmatischen Namensänderung des Theaters, die mit der Absicht geschah, die wegfallenden finanziellen Zuschüsse aus der Privatschatulle des Großherzogs durch Mittel des Reiches zu kompensieren, konzentrierte er sich vor allem auf eine Strukturreform, die in der damaligen Inflationszeit sicherlich aus der Not heraus geboren wurde. Hardt schöpfte alle Möglichkeiten aus, um für die Belegschaft soziale Absicherungen zu gewährleisten, indem er u. a. einen »Notschatz« und einen »Altersschatz« gründete. Darüber hinaus setzte er sich für Gehaltssteigerungen für die Mitglieder der Staatskapelle ein. Hardt erzielte nach eigener Aussage eine Erhöhung der

13 Vgl. ebd., S. 193. Die Rede Hardts wurde u. a. veröffentlicht in: Weimarerische Landeszeitung Deutschland Nr. 20, 20. Januar 1919.

14 Zit. nach Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 194 o.

15 Vgl. Typoskript vom 4. Januar 1919, mit dem sich Hardt an die Belegschaft des Theaters wandte und eine Belohnung von 1.000 Mark für denjenigen aussetzt, der beweisen könne, dass er Hofgänger gewesen sei. DLA, Kasten 485, Mappe 1; ebenso im ThHStAW, Akten des Deutschen Nationaltheaters Nr. 124, Bl. 133.

16 Vgl. Zeitungsausschnitt-Sammlung im DLA, Nachlass Ernst Hardt, Kasten 545.

17 Vgl. Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 190. Ein Original des Artikels im GSA, Signatur 132/276 (Ernst Hardt, Allg. Arbeitsmaterial).

Abonnentenzahl im Theater- wie im Konzertbereich und mithilfe der von ihm initiierten »Freien Volksbühne Weimar« wurde nicht nur das Kulturbürgertum, sondern auch die Arbeiterschaft erreicht. Darüber hinaus gab es, so Hardt, eine Wanderbühne des Nationaltheaters in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Thüringens.¹⁸ Um die Bedeutung des Theaters in der Zeit wirtschaftlicher Beschränkungen zu erhalten, rief Hardt eine Kammermusikvereinigung des Deutschen Nationaltheaters und einen Volkschor ins Leben. Mit der Gründung der *Weimarer Blätter* als Theaterzeitung, hatte er ein publizistisches Organ zur Seite, das seine künstlerische und kulturpolitische Offenheit in vielfacher Weise unterstützte. Zur Lösung der sogenannten Thüringer Theaterfrage legte Hardt 1924 eine ausführliche Denkschrift vor.

Hardt selbst betreute mehr als 46 eigene Inszenierungen während der Zeit seiner Weimarer Intendanz. Neben dieser quantitativen Statistik ist eine qualitative Bewertung schwer vorzunehmen, da die Untersuchung des Spielplanes von Hardt bislang aussteht. Festzustellen ist jedoch, dass ein »klassisches Repertoire« im Mittelpunkt seiner Aktivitäten stand, wobei deutschen Dichtern ein Hauptgewicht zukam.¹⁹ Bekannt war seine Vorliebe für Goethe, von dem außer *Faust II* alle bühnenfähigen Stücke aufgeführt wurden. Hervorzuheben ist Hardts Eintreten für den damals noch wenig bekannten Büchner, dessen *Woyzeck* und *Leonce und Lena* er auf die Bühne brachte, was in Weimar sofort heftige Kritik hervorrief. Ferner standen Stücke von Hauptmann und Tolstoi auf dem Spielplan. Mochte sich auch zwischenzeitlich eine Beruhigung der öffentlichen Meinung eingestellt haben, so war Hardt doch auf Dauer unter öffentlichem Beschuss, was ihn recht bald resignieren ließ. »Hier ist wüstes alldeutsches Treiben gegen mich – ich habe die Gesinnung der Weimarer inzwischen von einer recht bedenklichen Seite kennengelernt [...]«, schrieb Hardt am 28. September 1920 an Max Martersteig.²⁰ Vor dem Hintergrund dieser Anfeindungen bot Walter Gropius Ernst Hardt seine Unterstützung an.²¹ Zunächst hatte allerdings Gropius selbst den gerade berufenen Intendanten Hardt um Hilfe gebeten.

18 Vgl. Denkschrift im DLA, Nachlass Ernst Hardt, Kasten 485, Mappe 1.

19 Vgl. hierzu Susanne Schüssler: Ernst Hardt (Anm. 3), S. 177 f.

20 GSA, 63/II, 1.

21 Brief von Gropius an Hardt, undatiert, um 1919, auf gedrucktem Briefkopf der Bürogemeinschaft Brüder Taut u. Hofmann, Berlin W, Linkstrasse 20. Gropius teilt auch mit, dass er Montag/Dienstag wieder in Weimar ist. Daraus ist zu schließen, dass Gropius noch vor seinem offiziellen Beginn in Weimar Hardt Hilfe anbot. Original im DLA, Nachlass Ernst Hardt, Kasten 485, Mappe 5.

Man muss »Alles tun, um Sie nach Weimar zu rufen«

Sehr geehrter Herr Hardt, Durch Herrn Dr. Köhler hörte ich zu meiner Freude, daß Sie nun wirklich Dirigent des Weimarer Theaters geworden sind und möchte Sie herzlich dazu beglückwünschen. In Anknüpfung an unsere Bekanntschaft im Sommer 1914 auf der Werkbundausstellung möchte ich Sie gerne in einer eigenen Angelegenheit um Auskunft und gegebenenfalls um Ihre Unterstützung bitten. [...] ²²

Im Bestreben, sein im ersten Anlauf wenig erfolgreiches Bewerbungsverfahren hinsichtlich der Leitung der Kunstgewerbeschule van de Veldes in Weimar wieder aufzunehmen, hatte sich Walter Gropius am 16. Januar 1919 von Berlin aus an Ernst Hardt gewandt. Seit der von ihm erwähnten Werkbundausstellung 1914 in Köln, in deren Rahmen Gropius in Zusammenarbeit mit Adolf Meyer eine »Musterfabrik«, ein Büro- und Fabrikgebäude samt Pavillon, gebaut hatte, ²³ gab es offensichtlich keinen persönlichen Austausch mehr zwischen ihm und Hardt. Für besagte Werkbundausstellung hatte Henry van de Velde sein *Werkbundtheater* entworfen und gebaut, ²⁴ das Ernst Hardt mit einem Artikel im *Berliner Tageblatt* vom 28. Juni 1914 enthusiastisch besprach. ²⁵ Gropius' »Musterfabrik« und van de Veldes Theater waren die aufsehen-erregendsten Architekturen jener Werkbundausstellung, obwohl beide ein jeweils grundlegend verschiedenes Verhältnis zum Reformwillen ihrer Zeit darstellten.

Zum Zeitpunkt seiner Kontaktaufnahme zu Hardt Anfang 1919 war Gropius offenbar bestens über die Verhältnisse in Weimar informiert, da er darauf verwies, dass Hardt nun »wirklich Dirigent« des Theaters geworden sei. Hardts Berufung war zunächst vorschnell über die Presse überregional verbreitet worden, wie einem Brief Hardts an Gerhart Hauptmann zu entnehmen ist. ²⁶ Dass Gropius' Annäherung sehr gezielt erfolgte, ist mehr als offensichtlich, ging es

22 Brief von Gropius an Hardt, Berlin, 16. Januar 1919. Zit. nach: Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 107.

23 Vgl. zur »Musterfabrik« von Gropius: Annemarie Jaeggi (Hrsg.): Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius. Ausstellungskatalog. Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin 1994, Obj. Nr. 18, S. 268.

24 Vgl. zum *Werkbundtheater* van de Veldes: Ulrich Schulze: Formen für Reformen. Henry van de Veldes Theaterarchitektur. In: Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler in seiner Zeit. Ausstellungskatalog. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen 1992/Kunstsammlungen zu Weimar 1992/93/Bauhaus-Archiv Berlin 1993. Köln 1992, S. 352-357.

25 Vgl. Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 192.

26 Brief von Hardt an Gerhart Hauptmann vom 25. Dezember 1918: »Als Sie meine Ernennung zum Leiter des hiesigen Theaters lasen, war es noch eine Ente, inzwischen aber hat sie sich in einen angenehmeren Vogel verwandelt. Ich bin erannt. [...]«. Zit. nach Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 190, Anm. zu Brief 98.

ihm doch darum, eine Künstlerpersönlichkeit für seine Zwecke zu gewinnen, deren enge Verflechtung mit allen Kräften der Weimarer Gesellschaft bekannt war und deren nationale Bedeutung als Dichter, Schillerpreisträger und Leiter eines renommierten Theaters ihm für sein eigenes, ehrgeiziges Anliegen nützlich sein sollte.

Die von Gropius in seinem Brief vom 16. Januar 1919 erwähnte Einsetzung Hardts als »Dirigent des Weimarer Theaters« lag kaum mehr als zwei Wochen zurück. Gropius informierte Hardt in seinem Schreiben, dass bereits Henry van de Velde ihn als seinen Nachfolger vorgeschlagen und er seine Ideen für Weimar seinerzeit schriftlich vorgelegt habe. Seine Angelegenheit sei nach persönlichen Unterredungen im Ministerium und mit dem Großherzog »so ziemlich spruchreif« geworden. Der Vorstoß in Richtung Ernst Hardt geschah nicht von ungefähr, denn Gropius war bei ersten Versuchen, in Weimar neue Verbündete zu finden, recht schnell an Grenzen gestoßen: Wilhelm Köhler, der Ende 1918 neu berufene Direktor der Kunstsammlungen, habe sich für ihn eingesetzt, schrieb Gropius, würde jedoch mittlerweile bereits mutlos von den Verhältnissen in Weimar sprechen, »die schlimmer als je einen Klüngel ortseingessener unbedeutender Künstler an die Oberfläche kommen lassen«. ²⁷ Ihm – Gropius – sei nicht klar, »wer nun in Weimar befiehlt und die freien Stellen besetzt«. ²⁸ Gropius stellte Hardt dementsprechend sogleich sein persönliches Credo der Einheit der Künste unter dem Primat der Architektur vor und legte ihm ausdrücklich seine Präferenz dar, wie allein das Berufungsverfahren erfolgreich zu einem Ende gebracht werden könne: nur »wenn ein weitsichtiger Architekt zuerst berufen wird und seinerseits dann die Vorschläge zur Besetzung der anderen Stellen kompromisslos und sachlich verfolgt.« ²⁹ Ein Nebeneinander von Kunst- und Kunstgewerbeschule lehnte Gropius grundsätzlich ab, denn die »bisherige Organisation, Mackensen neben van de Velde, war eine traurige Verbindung«, die seines Erachtens in dieser Form nicht wiederaufgelegt werden dürfe. Solcherart selbstbewusst, erkundigt er sich, ob Hardt eine »Rettung« der Weimarer Verhältnisse für möglich halte. Schlussendlich möchte Gropius von Hardt auch wissen, ob bekannt sei, wie die Professoren der Kunsthochschule, Engelmann und Klemm, von deren Einfluss vieles abhängen, zu seinem Werk stehen. Von beiden war bekannt, dass sie Anhänger van de Veldes waren, und Hardt stand seit langem mit ihnen in freundschaftlichem Austausch. Klemm und Engelmann versuchten später, entgegen den Intentionen von Gropius, van de Velde für Weimar zurückzugewinnen – zumindest mit einer Art Ehrenprofessur.

Hardt antwortete Gropius kurze Zeit nach dieser ersten Kontaktaufnahme handschriftlich auf persönlichem Briefkopf, was er mit der zeitlichen Belastung,

27 Jochen Meyer: Briefe an Ernst Hardt (Anm. 1), S. 107.

28 Ebd.

29 Ebd.

die ihn bis in die Nacht hinein binde, erklärte. Hardt schilderte Gropius die Situation hinsichtlich der Neubesetzung der Leiterstellen von Kunstschule und Kunstgewerbeschule, die noch in der Schwebe sei, wenn auch finanziell einigermaßen abgesichert. Er ließ Gropius wissen, er selbst würde es »unendlich begrüßen, wenn Sie herkämen«,³⁰ und riet ihm, sich mit Bezugnahme auf seine früheren Bewerbungen mit dem Oberhofmarschall von Fritsch in Verbindung zu setzen, dem die Verwaltung aller Kunstinstitute in Weimar obliege. Hardt habe bereits mit ihm über Gropius gesprochen und gesagt, »man müsse Alles tun, um Sie nach Weimar zu rufen«.³¹ Hardt nahm an, dass Engelmann und Klemm dem Gedanken, dass Gropius nach Weimar komme, freundlich gegenüberstünden. Jedoch schränkte er ein, er wisse nicht, ob Engelmann immer ehrlich sei.

Diese zwei Briefe mögen stellvertretend das Verhältnis unserer beiden Protagonisten zueinander charakterisieren: Gropius selbstbewusst, die Zustände in Weimar forsch analysierend und nach Wegen suchend, in Weimar seine persönliche Vision einer Schule neuen Lehrtyps realisieren zu können. Darüber hinaus war für ihn zu diesem Zeitpunkt bereits völlig klar, dass nur die Besetzung beider freien Stellen in Weimar unter einer, und das heißt seiner Leitung in Frage kommen würde. Hardt, ebenfalls ein Neuerer und gegenüber der Moderne, als deren wichtiger Protagonist Gropius im Bereich der Architektur galt, aufgeschlossen. Anders als Gropius war er jedoch kein Visionär, war vorsichtig und zurückhaltend, bisweilen im persönlichen Verhältnis distanziert. Er war loyal, und so sollte Hardt jederzeit Gropius persönlich sowie das Bauhaus als Institution hilfreich unterstützen. Hardts Eintreten für Gropius im Rahmen seines Bewerbungsverfahrens war zum einen sicherlich aus Respekt und Hochachtung heraus motiviert. Zum anderen war es insofern taktisch, als Hardt mit Gropius' Hilfe ein neues Netzwerk zwischen den Verfechtern moderner Anschauungen knüpfen konnte – in einer Stadt, die sich vor allem über den Bezug auf die eigene Tradition definierte und Neuem gegenüber wenig Offenheit zeigte. Das alte Netz des ›Neuen Weimar‹ war löchrig geworden, die wichtigsten Protagonisten nicht mehr zugegen. Von Kontakten zu Elisabeth Förster-Nietzsche rückte Hardt wegen ihrer intriganten Art ab,³² die Professoren der Kunsthochschule waren angesichts rascher Veränderungen zwar grundsätzlich aufgeschlossen, aber schwankend. Aktiv Verbindungen unter den neuen Leitern der staatlichen Einrichtungen zur gegenseitigen Unterstützung zu schaffen war notwendig, denn Hardt hatte die öffentlich geäußerten Ressentiments gegenüber seiner Person und seinem Tun sofort nach seiner Einsetzung als

30 Brief von Hardt an Gropius, Weimar, Am Horn 17 B, 28. Januar 1919. Original im Bauhaus-Archiv Berlin (künftig: BHA Berlin).

31 Ebd.

32 Briefe Hardts an Elisabeth Förster-Nietzsche, 18. März 1906, sowie offizielles Schreiben als Intendant, 16. Oktober 1919. GSA 72/BW 2044.

Intendant deutlich zu spüren bekommen. Hardt sollte seine Lobbyarbeit nicht nur auf Gropius und die mit ihm verbundenen neuen Kräfte beziehen. Wie noch zu zeigen sein wird, verstand er es, temporär auch jene Kräfte einzubinden, die eher konservativen Kreisen zuzuordnen waren. Als Intendant in einer exponierten Stellung, musste er nach allen Seiten hin integrierend wirken.

Dem Rat Hardts folgend, wandte sich Gropius unmittelbar am 31. Januar 1919 mit einem Brief an den Oberhofmarschall Hugo Freiherr von Fritsch. Er bezog sich auf Köhler, der sich für ihn eingesetzt habe, und auf Hardt, der ihn wiederum an Fritsch verwiesen habe. Gropius äußerte die Bitte, ihm mitzuteilen, ob in absehbarer Zeit zur »Besetzung des freien Direktorenpostens geschritten«³³ werde. Strategisch geschickt, nahm Gropius in diesem Brief eingangs Bezug auf die Nachfolge van de Veldes, ließ jedoch im folgenden Wortlaut offen, auf welchen Direktorenposten er sich bezog. In dieser ersten Kontaktaufnahme mit dem Hofmarschall schien ihm die Anfrage nach beiden zu besetzenden Stellen unpassend. Zu beachten ist im Brief von Gropius an Fritsch weiterhin, dass Gropius ihm versicherte, die Idee der Zusammenbringung der verschiedenen Künste »unter den Flügeln einer großen Baukunst« könne kaum in einer großen Stadt erfolgreich sein, sondern nur »aus einem engen Kreis innerlich sich nah berührender Künstler in einer kleinen Stadt erwachsen«, »umso mehr, wenn Reste einer alten Tradition zu Hilfe kommen«.³⁴ Auch hier wurde von ihm gezielt auf das gedeihliche Zusammenwirken unterschiedlichster Künste angespielt. Der Hinweis auf die »Reste einer alten Tradition« musste darüber hinaus suggerieren, dass sich mit Gropius eine Persönlichkeit vorstellte, die eine der Tradition aufgeschlossene Haltung mitbrachte und diese entsprechend würdigte als Voraussetzung eigenen Tuns. Er, Gropius, präsentierte sich als der ideale Kandidat, der zudem bereits mit den gerade neu berufenen Leitern von Kunstmuseum und Nationaltheater in engem Kontakt stand.

Am 3. März 1919 konnte Gropius Hardt vermelden, dass jederzeit mit einem Vertragsabschluss zu rechnen sei, allerdings sei die monetäre Sicherung der Schule noch nicht zu seiner Zufriedenheit geklärt.³⁵ Etwas mehr als einen Monat später folgte jener eindrucksvolle Brief, mit dem Walter Gropius Ernst Hardt, dem hochgeschätzten Mitstreiter in Weimar, seine Programmatik darlegte.

33 Schreiben von Gropius an Oberhofmarschall Hugo Freiherr von Fritsch vom 31. Januar 1919. Abgedruckt in: Volker Wahl: Henry van de Velde in Weimar (Anm. 9), S. 379. Das Hofmarschallamt und damit der Oberhofmarschall hatte die Aufsicht über Theater, Hochschule für bildende Künste und die Landes-Musikhochschule übernommen. Vgl. ebd., S. 490, Anm. zu 379, 30f.

34 Ebd., S. 379. Mit dem Begriff »unter den Flügeln einer großen Baukunst« zitiert Gropius Bruno Tauts »Manifest Arbeitsrat für Kunst« von 1918.

35 Brief von Gropius an Hardt, 3. März 1919, Berlin. Vgl. Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), Nr. 103, S. 108.

Gropius' Utopie einer »Republik der Geister«

Einen Tag nach einem Besuch im Weimarer Haus von Ernst Hardt am 13. April 1919 schrieb Gropius, nunmehr Direktor des Staatlichen Bauhauses in Weimar, seinem Gastgeber enthusiastisch: »Ich komme mit Ungestüm nach Weimar mit dem festen Vorsatz, aus meiner Sache ein Ganzes zu machen, oder, wenn das nicht gelingt, wieder schnell zu verschwinden.«³⁶ Ähnlich wie Hardt hatte Gropius als eine seiner ersten Amtshandlungen einen symbolischen Akt vollzogen und der neuen Institution einen einprägsamen, programmatischen Namen gegeben, der in politischer Hinsicht den neuen Zeitläuften geschuldet war und von der Republikanisch-provisorischen Regierung akzeptiert werden konnte.³⁷ Gropius legte Hardt in seinem Schreiben nahe, dass nur im Zusammenwirken der »Gleichgesinnten« real existierende Barrieren und Hindernisse in Weimar überwunden werden können. Dies war gleichsam sein Angebot gegenseitiger Partnerschaft, Kooperation und Unterstützung angesichts der inzwischen auch ihn anfeindenden Öffentlichkeit. Weimar sei, schrieb Gropius, um seiner »Weltbekanntheit willen« der ideale Ort, um dort den Grundstein einer »Republik der Geister«³⁸ zu legen. Mit dem Begriff einer »Republik der Geister« nahm Gropius Bezug auf einen ideengeschichtlichen Topos, dessen sich schon Harry Graf Kessler zur Beschreibung des »Mythos Weimar« zu Beginn des 20. Jahrhunderts bediente:

Jedesmal, wenn die deutsche Kultur sich neuen Zielen zuwandte, sind die neuen, eigenartigen Geister vom Hause Wettin in Thüringen gefördert und geschützt worden. Luther und Cranach, Herder und Goethe, Liszt und Wagner waren Moderne für ihre Zeit und wurden als solche in Weimar aufgenommen. Denn hier gilt schon lange die Verteidigung und Begünstigung der Eigenart ohne Einmischung in ihre Betätigung als Staatsgrundsatz. Dem verdankt Weimar seine lange Vorherrschaft in der deutschen Kultur [...].³⁹

Damit war Weimar insofern ideengeschichtlich prädestiniert, als es seit Jahrhunderten das Zentrum der »klassischen Avantgarden« darstellte, die, so Kessler, die eigentliche Vorreiterrolle der Kultur ausmachten. Innovation war sozusagen der »Nimbus« jeglicher kultureller Weiterentwicklung. Gropius sah sich in

36 Brief von Gropius an Hardt, 14. April 1919, Weimar/Berlin. Vgl. ebd., Nr. 104, S. 109.

37 Vgl. Dokument des Hofmarschallamtes vom 12. April 1919. Abgebildet in: Volker Wahl (Hrsg.): Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925. Bearb. von Ute Ackermann. Weimar 2001, S. 349.

38 Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 109.

39 Harry Graf Kessler: Der Deutsche Künstlerbund (1904). Zit. nach: Cornelia Blasberg, Gerhard Schuster (Hrsg.): Harry Graf Kessler. Gesammelte Schriften in drei Bänden. Bd. 2. Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933. Frankfurt a. M. 1988, S. 76.

diesem Kontext ebenfalls als Vertreter einer neuen künstlerischen Bewegung, die vor dem Hintergrund des gerade durch Friedrich Ebert wiederbelebten »Mythos Weimar« dazu ausersehen war, jene Verbindung von Geist und Macht mit neuen Initiativen zu füllen und einer ästhetischen Neubewertung zuzuführen. Dass damit auch der Habitus des Ungestümen, Aufrührerischen verbunden war, nahm er offensichtlich zu diesem frühen Zeitpunkt gern in Kauf. Später sollte Gropius deutlich von dieser zeittypischen Emphase abrücken.

Friedrich Ebert hatte in seiner Rede vor der Weimarer Nationalversammlung am 6. Februar 1919 den viel zitierten »Geist von Weimar« beschworen und die Wandlung Deutschlands vom »Imperialismus zum Idealismus, von der Weltmacht zur geistigen Größe« als eine der wichtigsten Aufgaben der Zeit beschrieben.⁴⁰ Weimar als Zentrum des politischen Neuanfangs könne, so Ebert, in diesem Zusammenhang mit Goethe auf eine Tradition verweisen, die nicht ins »Unendliche« schweife und sich nicht im »Theoretischen«⁴¹ verliere. Gropius bezog sich in seinem Brief an Hardt ebenfalls auf tradierte Werte, die für ihn negativ wie positiv besetzt waren. Das Phänomen der »alten schwerüberwindlichen Tradition« war für ihn nur insofern reizvoll, als sie »fruchtbare Reibungsflächen für das Neue« bereithalten könne. Vergangenheit und Gegenwart waren für Gropius in dieser Hinsicht einander ergänzende Phänomene, verbunden mit der Option, dass aus der Tradition grundlegend Neues, Überragendes, Visionäres erwachsen müsse. Das Bauhaus-Manifest sollte jene Überlegungen aufnehmen, die auf Diskussionen im Arbeitsrat für Kunst und der »Gläsernen Kette« zurückgingen. Feininger gab solcherart Vorstellungen eine eindrucksvolle symbolische Form, indem er romantische Motive kongenial aktualisierte: sein Bild der gotischen Kathedrale mit den über ihr stehenden drei Sternen bezog sich auf die Utopie des großen, gemeinschaftlich erschaffenen Baus der Zukunft, ein Gemeinschaftswerk verschiedener Künstler, errichtet auf den Fundamenten der Vergangenheit.⁴² Roland März charakterisierte dies wie folgt:

40 Vgl. hierzu Karl Robert Mandelkow: »Goethe und die deutsche Gegenwart«. Die Rezeption Goethes und der Deutschen Klassik in der Weimarer Republik und im »Dritten Reich«. In: Hans Wilderotter, Michael Dorrman (Hrsg.): Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Politik und Kunst. Ausstellungskatalog. Ausstellungshalle im Thüringer Landesverwaltungsamt, Weimar 1999. Berlin 1999, S. 87. Zitate von Ebert ebd., S. 87.

41 Ebd.

42 Zum ambivalenten Verhältnis Feiningers zur Romantik vgl. Carla Schulz-Hoffmann: Kunst ohne Eigenschaften? Lyonel Feininger und die Romantik. In: Lyonel Feininger. Von Weimar nach Manhattan. Ausstellungskatalog. Staatliche Museen Berlin, Neue Nationalgalerie 1998/Haus der Kunst München 1999. Berlin 1998, S. 320-327. Zum Thema der Romantik in Feiningers Werk ebenso: Lyonel Feininger und die Romantik. Ausstellungskatalog. Lyonel-Feininger-Galerie Quedlinburg 1991. Hannover 1991.

Der Traum vom himmlischen Jerusalem, von der Civitas Dei, kam wieder auf, nun als zivilisatorische Aufgabe ins Weltliche gewendet und mit ihm das Gedankengut der Romantik. Die alte, ungestillte Sehnsucht nach schöpferischer Kollektivität wurde am Bauhaus experimentell in die gemeinnützige Praxis geführt. [...] Hier schließt sich nun der Kreis: Von der Bauhütte des Mittelalters über die Kathedralidee der Romantik zum Bauhaus in Weimar und Dessau. Leben und gestalten in einer progressiven Tradition [...].⁴³

Gropius schwebte also offensichtlich eine ganz andere Freiheit im Umgang mit der Tradition vor als Ernst Hardt. So sprach der Intendant anlässlich der Weihe des Deutschen Nationaltheaters pathetisch von der »großen Idee der Erneuerung des Menschentums durch die ethische Wiedergeburt des Einzelnen«, dem man sich als »Hüter eines großen Kultursymbols« in Weimar gegenüber sah.⁴⁴ Hardt, der, wie er gegenüber Gerhart Hauptmann betonte, ebenfalls große Pläne für Weimar hegte, war stolz darauf, dass das alte Hoftheater abgelöst worden war und sah sich als Exponent einer nationalen Kultur, die das Erbe würdigte, indem es den »alten Dichtungsbesitz des deutschen Volkes in Wort und Ton wie eine Flamme über die Zeit«⁴⁵ hinüberträgt. Das »Gute, Neue, was in Deutschland geschaffen wird, wenn auch nicht gerade die neueste Sensation Berlins« sei das eigentliche Programm des Theaters. Das politisch-ästhetische, durch Werkbund, Arbeitsrat für Kunst und andere Berliner Einflüsse geprägte Programm von Gropius traf hier auf Hardts großbürgerlich-konservativen Kulturbegriff, die Kathedrale der Zukunft stand gegen die aus der Vergangenheit übernommene Flamme des Geistes.

»Meine Idee von Weimar ist keine kleine [...]«, schrieb Gropius im selben Brief an Hardt, und seine Vision war die eines Zusammenwirkens der verschiedensten Künste. Ihm schwebte – ganz im Sinne der Diskussionen im Arbeitsrat für Kunst – ein großer Kultbau für alljährliche Volksfestspiele vor, »bei denen das Beste geboten werden soll, was die neue Zeit an Theater, Musik und bildender Kunst zu geben weiß«.⁴⁶ Dass er damit Grundzüge eines älteren Plans von Franz Liszt für Weimar revitalisierte, mag ihm vielleicht bewusst gewesen sein. Auch der Kultbau für Festspiele in Weimar war bereits verschiedentlich angeregt worden. So wollten Harry Graf Kessler und Henry van de Velde u. a. ein ähnliches Projekt in stadiongroßem Ausmaß zu Ehren Nietzsches ausführen.⁴⁷

43 Roland März: Kirche. In: Ausstellungskatalog. Lyonel Feininger und die Romantik (Anm. 42), S. 13.

44 Zitate aus der Rede Hardts in: Weimarische Landeszeitung Deutschland Nr. 20, 20. Januar 1919.

45 Jochen Meyer: Briefe (Anm. 1), S. 109.

46 Ebd., S. 109.

47 Vgl. zum Kultbau zu Ehren Nietzsches: ihr kinderlein kommet. Henry van de Velde. Ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche. Ausstellungskatalog. Haus Hohe Pappeln. Weimar 2000. Zum Projekt Gropius für den Belvedereberg auch: Adolf Meyer, Ausstellungskatalog (Anm. 23), Obj. Nr. 37, S. 289.

Der Bauhaus-Schüler Walter Determann entwickelte später Vorstellungen zu einem kultischen Stadion in Verbindung mit seinen Plänen für eine Bauhaus-Siedlung in Weimar, wie sie Gropius in seinem Brief an Hardt wohl auch vorschwebte. Was die Idee der Festspiele anbelangt, hatte Hardt in seiner Eröffnungsrede für das Nationaltheater über alljährliche Aktivitäten nach der Art von Bayreuth räsoniert. Die Entwicklung nahm jedoch eine andere Wendung: 1923 integrierte Hardt die von Adolf Bartels und konservativen Literaten wie Ernst von Wildenbruch initiierten Nationalfestspiele des Deutschen Schillerbundes, die kriegsbedingt unter ökonomischen Schwierigkeiten litten, in den alljährlichen Spielbetrieb des Nationaltheaters.⁴⁸

Nur noch starke, von außen kommende Persönlichkeiten dürften, so Gropius in seinem Brief an Hardt, künftig nach Weimar berufen werden, und er führte sogleich aus, dass für die anstehende Besetzung der Leitung der Musikschule in Weimar nur Musiker vom Rang eines Arnold Schönberg oder Hans Pfitzner in Betracht kämen, um den gemeinsamen Kreis zu komplettieren. Hardt wiederum schlug später der republikanischen Regierung Paul Graener für diese Stelle vor, was einmal mehr belegt, wie weit man innerlich doch auseinander lag.⁴⁹

Dass sich auch Gropius von seiner Vision einer »Republik der Geister« sehr bald verabschieden musste und feststellte, dass sein »Projekt der Moderne« in Weimar nur ein hehrer Vorsatz bleiben würde, schrieb bald darauf, im Mai 1919, Lyonel Feininger seiner Frau Julia. Der gerade ans Bauhaus gekommene Feininger war, wie er selbst formulierte, als »Gropius' Löwenbändiger« ausersieht. Er sollte versuchen, die konservativen, von der Kunsthochschule übernommenen Professoren, zu beruhigen.⁵⁰ Die internen Auseinandersetzungen fanden später ihren Höhepunkt im sogenannten Gropius-Itten-Konflikt über die generelle Ausrichtung der Lehre, insbesondere des Vorkurses. Die »Republik der Geister« war bereits in den frühen Binnen-Konflikten des Bauhauses untergegangen und hatte sich auch hinsichtlich der externen Beziehungen keineswegs so entwickeln können, wie Gropius es in seinem programmatischen Brief an Hardt formuliert hatte. Wie so oft, war es dann Oskar Schlemmer, der lakonisch die Vorgänge kommentierte. In seinem Tagebuch notierte er im Juni 1923, dass am Bauhaus ein »Kampf der Geister« zu beobachten sei, »offenkundig und geheim, wie vielleicht nirgends sonst«.⁵¹

48 Vgl. Thomas Neumann: Nationalfestspiele und Deutscher Schillerbund. In: Thüringen. Blätter zur Landeskunde. Hrsg. von der Landeszentrale für politische Bildung in Thüringen. 1997, o.S.

49 Ebd., S. 195. Graener hatte Hardts Komödie *Schirin und Gertraude* als Vorlage für eine Oper benutzt.

50 Vgl. Brief an seine Frau vom 21. Mai 1919, maschinenschriftliche Abschrift in der Kunsthalle in Hamburg.

51 Tut Schlemmer (Hrsg.): Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher. München 1958, S. 147.

Gropius' Idee der gemeinsamen Unterstützung sowie des institutionellen und persönlichen Zusammenhalts war jedoch nicht ad acta gelegt. In der Meisterratssitzung vom 27. Dezember 1919 schlug er vor, dass sich angesichts des zunehmenden, öffentlichen Drucks auf das Bauhaus Pressevertreter, Institutsleiter der Weimarer Kulturinstitutionen und Bauhaus-Meister mit Vertretern der Regierung treffen sollten, um ein Aktionsbündnis zu schmieden. Diese Sitzung am 23. Dezember 1919 war, wie er in der nächsten Meisterratssitzung berichtete, vor allem in der Hinsicht erfolgreich, als sich die Regierung loyal und offen zum Bauhaus bekannte. Die Presse allerdings war in der Folgezeit nicht zu beruhigen.⁵² Hardt äußerte sich in dieser Hinsicht nicht öffentlich, er handelte aber, was im Folgenden an einigen Beispielen gezeigt werden soll.

*Die »Weimarer Blätter«
als Forum unterschiedlichster Meinungen*

Hardts Eintreten für das Bauhaus kann eindrucksvoll an der Art und Weise abgelesen werden, wie er einzelnen Schülern, Lehrern sowie Gropius selbst eine publizistische Plattform in den *Weimarer Blättern* bot. Er hatte diese Zeitschrift für das Nationaltheater im Januar 1919 ins Leben gerufen und entwickelte sie zu einem Journal, das im Wortsinne ›aufklärerisch‹ wirken wollte. Herausgegeben wurden die *Weimarer Blätter* zunächst von Hans Edras Mutzenbecher im Verlag von Hugo Wollbrück in Weimar. Wollbrück, der neben dem Verlag ein Grafisches Kabinett und eine Buchhandlung unterhielt, war ein verdienter Förderer expressionistischer Kunst in Thüringen, und so wurde Max Thalmann, ehemals Schüler der Kunsthochschule bei Walther Klemm und später Student am Bauhaus, mit der Gestaltung des Blattes beauftragt.⁵³ Thalmann entwickelte ein Titelbild, das Hardts Motto des Weitertragens der Fackel des klassischen Erbes in eine symbolhaft-expressive Bildsprache übertrug. Später wechselte die Leitung der *Weimarer Blätter*, und Carl Stang, Dramaturg am Deutschen Nationaltheater, übernahm die Herausgeberschaft und Schriftleitung. Das Journal wurde an die Abonnenten des Theaters verteilt, darüber hinaus aber auch im freien Verkauf über den Verlag und im Buchhandel angeboten. Hardt, der die Zeitschrift intensiv prägte und sich aktiv an der Recherche für Beiträge beteiligte, sah die *Weimarer Blätter* als Medium, das so-

52 Zu den von Gropius angesprochenen Sitzungen vgl. Volker Wahl (Hrsg.): Meisterratprotokolle (Anm. 37), S. 60, 63, Kommentare dazu S. 399, 402.

53 Zu Wollbrück vgl. Cornelia Nowak und Justus H. Ulbricht: »Werft Licht über das Land« – Verlage und Zeitschriften im Umfeld des Thüringer Expressionismus. In: Cornelia Nowak, Kai Uwe Schierz, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs. Ausstellungskatalog. Galerie am Fischmarkt, Erfurt 1999, S. 106.

wohl lokale Kulturereignisse in Thüringen als auch wichtige deutschlandweite Entwicklungen bekanntmachen sollte. Darüber hinaus nutzte er das Journal, um Texte zu den Stücken zu veröffentlichen, die er auf die Bühne zu bringen gedachte. Die Grundhaltung der *Weimarer Blätter* ist eine bemerkenswert offene: aktuelle Diskussionen wurden vor allem in der Anfangszeit aufgenommen. Da die finanziellen Mittel knapp waren, handelte es sich bei vielen Artikeln, vor allem von externen Autoren, um Zweitveröffentlichungen.

Gropius kam im Mai 1919 im Heft 9 der *Weimarer Blätter* mit seiner Abhandlung »Was ist Baukunst« zu Wort. Den Text hatte er bereits im Flugblatt zur Berliner *Ausstellung unbekannter Architekten* im April 1919 veröffentlicht.⁵⁴ Er stellte zum einen Grundzüge seines Programms in Weimar vor, zum anderen verwies er auf einen aktuellen Anlass: Gropius hatte vermittelt, dass im Mai 1919 die vom Arbeitsrat für Kunst zusammengestellte Ausstellung *Entwürfe und Träume unbekannter Architekten* mit Arbeiten von Hermann Obrist, Wenzel A. Hablik, Hermann Finsterlin, Johannes Molzahn u. a. in Weimar im Museum für Kunst und Kunstgewerbe präsentiert werden konnte.⁵⁵ Im selben Heft veröffentlichte Hardt übrigens noch einmal seinen eigenen, schon erwähnten Text zur Bühne Henry van de Veldes, den er 1914 anlässlich der Besprechung des Werkbundtheaters verfasst hatte und mit dem er die Bühnenkonzeption van de Veldes als fortschrittliche Neuerung lobte.⁵⁶ Ob er damit auf die in Weimar zeitgleich unternommenen Bestrebungen, van de Velde in die Stadt zurückzuholen, reagierte, kann nur vermutet werden. Gropius war ja bekanntlich derjenige, der diese Bemühungen vereitelte.

Auf einen heftig entbrannten Streit um die Kunstaussstellung *Gemälde und Skulpturen Weimarischer Künstler. Gruppe II* vom 20. März 1919 bis Ende April im Museum für Kunst und Kunstgewerbe am Karlsplatz wurde im Frühjahr 1919 in den *Weimarer Blättern* ausführlich Bezug genommen. An dieser Ausstellung nahmen mit Karl Peter Röhl und Johannes Karl Herrmann zwei der wichtigsten Schüler des frühen Bauhauses teil, die zuvor bereits Studenten der Kunsthochschule gewesen waren, dann zum Kreis um Johannes Molzahn gehörten und schließlich ihr Studium am Bauhaus weiterführten. Als »radikal ungeberdige Elemente«⁵⁷ waren sie sich des Lobes von Feininger und Gropius sicher, in der Öffentlichkeit ernteten sie jedoch für ihre Gemälde und Skulpturen schärfste Kritik. Gropius hatte beide, Röhl und Herrmann, anlässlich seiner

54 *Weimarer Blätter*, 1. Jg., H. 9, S. 220f. Text des Flugblattes abgedruckt bei: Hartmut Probst und Christian Schädlich: Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von der Sektion Architektur der Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar. Berlin 1987, S. 63-65.

55 Vgl. Michael Siebenbrodt: Wilhelm Köhler und das Bauhaus (Anm. 2), S. 175.

56 Ernst Hardt: Henry van de Veldes Bühne. In: *Weimarer Blätter*. 1. Jg., H. 9, S. 211ff.

57 Lyonel Feininger an seine Frau Julia, 22. Mai 1919 (Anm. 49).

ersten Rede vor der Schülerschaft lobend hervorgehoben.⁵⁸ Die Presse revoltierte gegen diese neue, expressive Form der Kunst, und die ablehnende, diffamierende Haltung kulminierte in Artikeln, die die Werke der jungen Künstler in der Tradition Max Nordaus giftig als »entartet« bezeichneten.⁵⁹ Die Redaktion der *Weimarer Blätter* reagierte darauf mit erstaunlicher Ausgewogenheit, präsentierte zunächst den Artikel einer ambitionierten, aber verständnislosen Kunstliebhaberin *Nihilismus in der Kunst*, der im Duktus moderat war, um dann als Gegenpart den engagierten Artikel einer jungen Autorin, der Bauhaus-Studentin Helene Maas, zu veröffentlichen, die offensichtlich auch selbst an der Ausstellung beteiligt war. Darüber hinaus wurde von Doris von Mohl, später Ehefrau Hermanns, Schriftstellerin und ebenfalls kurze Zeit Bauhaus-Studentin, ein Artikel über das Wesen der Kunstkritik veröffentlicht, der forderte, Kunstkritik habe die Aufgabe, sich wirklich mit den Werken und den Künstlern auseinanderzusetzen. Sie müsse erzieherisch wirken, dürfe dem Urteil des Betrachters nicht vorgreifen und solle zur selbständigen Mitarbeit anregen.⁶⁰ Zuvor schon hatte Doris von Mohl in der Weimarer Tagespresse die neue Kunst ihrer Kommilitonen verteidigt und versucht, Angriffe der Kunstkritik abzuwehren.⁶¹

Der Sturm der Gegner des Bauhauses richtete sich bald auch gegen Feininger, der an seine Frau schrieb, es sei geradezu grotesk, was angestellt werde, um Gropius zu Fall zu bringen. »Und nun heißt: ich sei plötzlich das rote Tuch – weil es jetzt ruchbar geworden ist, dass ich ›Kubist‹ bin [...]«. ⁶² Er bat Julia Feininger, ihm Besprechungen zu seinen Ausstellungen zu senden, weil Gropius diese zur Aufklärung der Weimarer veröffentlichen wolle. In den *Weimarer Blättern* erschien denn auch im Juli ein längerer Artikel zu Lyonel Feininger anlässlich seiner Berufung an das Bauhaus und seiner Ausstellungen im »Graphischen Kabinett« J.B. Neumanns und in der Freien Sezession. Mit diesem Artikel wurden nicht nur Feininger und sein Werk, sondern auch das Prinzip des Kubismus als das einer platonischen Idee vorgestellt, als künstlerisch-ideelles Ringen um Zwei- und Dreidimensionalität, das in der Kunst schon seit

58 Rede von Gropius vor der Schülerschaft anlässlich der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919. ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 149, Bl. 52-57.

59 Vgl. Michael Siebenbrodt, Constanze Hofstaetter (Hrsg.): Karl Peter Röhl in Weimar 1912-1926. Ausstellungskatalog. Bauhaus-Museum Weimar. Weimar 1997, S. 33, ebenso Anm. 9, S. 51.

60 Artikel Doris von Mohl: Aufgaben der Kunstkritik. In: *Weimarer Blätter*, 1. Jg., H. 9, S. 239 f.; Margarete Frobenius: Vom Nihilismus in der Kunst. In: *Weimarer Blätter*, 1. Jg., H. 12, Juni 1919, S. 306-309; Lena Maas: Noch ein Wort zur Einführung. In: *Weimarer Blätter*, 1. Jg., H. 12, Juni 1919, S. 355-360.

61 Vgl. Artikel von Doris von Mohl in: *Thüringische Tageszeitung* Nr. 81 vom 1. April 1919.

62 Lyonel Feininger an seine Frau Julia vom 21. Mai 1919 (Anm. 49).

der ägyptischen und pompejanischen Wandmalerei zu beobachten sei. Picasso habe dieses Prinzip als erster in der Kunst der Neuzeit aufgenommen. Feiningers kubistische Bilder seien nicht für denjenigen Betrachter schön, der nur nach der Darstellung des Menschen suche, denn seine Bilder wären nicht mit dem Begriff herkömmlicher Schönheit zu messen: »Aber wenn Schönheit das Band ist zwischen Idee und Formung, der Kampf, das Schöpferische zu erfassen: so liegt hier in edlerem Sinne wahrhafte Schönheit.«⁶³

Weitere Artikel in den *Weimarer Blättern* beschäftigen sich mit Max Thalmann, dem ›Hausgrafiker‹ des Journals, und mit dem gerade in Weimar so heftig befehdeten Expressionismus. Dabei wurden verschiedentlich zur Illustration Holzschnitte und Grafiken von Thalmann oder von Karl Peter Röhl abgebildet, auch von Hans Gross, dessen Arbeiten zusammen mit denen von Röhl und Hermann in der Ausstellung am Karlsplatz zu sehen waren und der als Exponent des Expressionismus galt. Später hielt Bruno Adler eine Eloge auf das Werk von Walther Klemm, es gab Artikel zu Dada, just zu jenem Zeitpunkt, als sich Theo van Doesburg in Weimar niederließ, und ferner hochinteressante Beiträge zum Film als künstlerisch-ästhetisches Experiment. Der Film war nicht zuletzt auch ein Experimentierfeld am Bauhaus, das Studenten wie Röhl oder Werner Graeff, aber auch Lehrende wie László Moholy-Nagy aufgriffen. Das Kino von Theodor Scherff in der Marktstrasse und die Reformlichtspiele Louis Helds in der Marienstrasse waren in Weimar ein beliebter Treffpunkt nicht nur der Bauhäusler geworden.

Dass die Schriftleitung Gropius die *Weimarer Blätter* auch gezielt zur Stellungnahme auf aktuelle Entwicklungen antrug, mag abschließend der Hinweis auf einen kurzen Briefwechsel verdeutlichen, den er mit dem Herausgeber Carl Stang führte. Stang hatte ihm offensichtlich angeboten, zur vernichtenden Kritik der einflussreichen, deutschnational gesinnten Kunstkritikerin Mathilde von Freytag-Loringhoven Stellung zu nehmen. Neben Leonard Schrickel war sie die treibende Kraft diffamierender Pressekampagnen lokaler Blätter gegen das Bauhaus. Gropius lehnte dies dankend ab:

Ich hatte mir eigentlich vorgenommen, gerade im Hinblick auf die Anzäpfungen der Herren Gegner, mich nicht über Kunstschriftliches auszulassen, um den schönen Wahlspruch des Fräulein von Freytag-Loringhoven ›Bilde Künstler, rede nicht‹ zu entsprechen. Vielleicht werde ich aber nächstens doch mit einer anderen Idee, wenn ich Zeit finde, sie zu Papier zu bringen, mit der Bitte um Veröffentlichung an Sie herantreten.⁶⁴

63 Heinrich Schulte: Lyonel Feininger. In: *Weimarer Blätter*. 1. Jg. H. 13, Juli 1919, S. 363-367.

64 Brief von Gropius an Carl Stang, 8. Januar 1920. ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 6, Bl. 228. Zu Mathilde von Freytag-Loringhoven vgl. Gerda Wendermann: Wilhelm Köhler (Anm. 2), S. 310f.

*Der Kampf »klassischer Bildung«
gegen die »neue gotische Weltanschauung«*

Gropius offenbarte jene Zurückhaltung gegenüber einer öffentlichen Stellungnahme im Zusammenhang mit dem Ende 1919, Anfang 1920 heftig entbrannten Streit um die Wiedererrichtung der einstigen Kunsthochschule. Die Front der Gegner des Bauhauses, in die sich Anfang 1920 auch die Lehrer der ehemaligen Kunsthochschule eingereiht hatten, war mit Versammlungen und Erklärungen an die Öffentlichkeit getreten.⁶⁵ Gropius selbst hatte zahlreiche Journalisten mit Material versorgt, verbunden mit der Bitte, dem Bauhaus in diesem Streit beizustehen. In einem Brief an Edwin Redslob charakterisierte Gropius diese Fehde als nicht allein weimarische, sondern deutsche Angelegenheit. Er beschrieb sie als »Kampf zwischen der alten zerbröckelnden klassischen Bildung, für die Weimar ein Hauptbollwerk ist, mit der eruptiv neu aufbrechenden, sagen wir neuen gotischen Weltanschauung [...]«. ⁶⁶ Hardt sollte ihm auch hier beistehen, indem er den Hort der klassischen Weltanschauung, das Deutsche Nationaltheater, für eine Demonstration des Bauhauses zur Verfügung stellte.

Am 6. Februar 1920 bat Gropius Ernst Hardt, ihm für eine geplante Matinee an einem Sonntagvormittag das Nationaltheater zu überlassen, da er auf eine Veranstaltung am 22. Januar 1920, eine Kundgebung der Einwohnerschaft Weimars im Armbrust-Schützensaal zur Wiedererrichtung der alten Kunsthochschule, reagieren wolle. Im Rahmen dieser Kundgebung sei ihm nicht die Gelegenheit gegeben worden, den Bauhaus-Gedanken angemessen zu erläutern. Ohne jede Polemik wolle er jetzt die Erwiderung »in eine vornehme Form« kleiden. In geeigneter Weise beabsichtige er, den Zuhörern den Gedanken der Einheit der Künste zu vermitteln und wolle zu diesem Zweck selbst einen Vortrag halten. Johannes Itten würde anschließend einen Rückblick auf die Kunst vergangener Jahrhunderte geben und Zitate u. a. von Laotse, Meister Eckhardt, Buddha, Mechthild von Merseburg, Goethe und Schiller vortragen. Zum Schluss solle ein Konzert Bachscher Fugen auf der Orgel gespielt werden. Gropius versprach sich von dieser »Feier einen guten Erfolg, Eindruck auf die Bürgerschaft, die bei dieser Gelegenheit zum ersten Male mit dem Bauhaus in Berührung kommt«. ⁶⁷ Mit Hardt hatte Gropius zuvor schon über seine diesbezüglichen Absichten gesprochen und folgendes Procedere festgelegt: Gropius solle Hardt offiziell um Hilfe bitten, damit das Gesuch an die Regierung weitergeleitet

65 Vgl. hierzu v. a. Volker Wahl: Meisterratsprotokolle (wie Anm. 37), Anm. zu S. 69, 13, S. 408-410, ebenso zu 69,38, S. 410-412.

66 Brief von Gropius an Edwin Redslob, 13. Januar 1920. ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 6, Bl. 205.

67 Gropius an Hardt, 6. Februar 1920. ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 6, Bl. 250.

werden könne. Der dort für das Theater und das Bauhaus zuständige Staatsrat Albert Rudolph (SPD) würde dem Intendanten den Rücken stärken und die Entscheidung, das Theater zur Verfügung zu stellen, mittragen, da absehbar war, dass mit öffentlichem Protest zu rechnen sei, der auch Hardt treffen würde.⁶⁸ In einer Presseerklärung, die am 4. März an verschiedene Zeitungen verschickt wurde, meldete das Staatliche Bauhaus, dass die Veranstaltung am 14. März vormittags, 11.30 Uhr, stattfinden würde und die Einwohner Weimars herzlich eingeladen seien (Abb. 3).⁶⁹ Vor dem Hintergrund der Unruhen um den Kapp-Putsch wurde die Matinee allerdings zunächst um eine Woche verschoben,⁷⁰ bis sie aufgrund der weiteren Ereignisse – am 15. März 1920 wurden neun Arbeiter vor dem Weimarer Volkshaus bei einer friedlichen Demonstration vom Militär erschossen – gänzlich abgesagt wurde.⁷¹ Das öffentliche Leben war angesichts des Blutbades vor dem Volkshaus zum Stillstand gekommen.

Für Hardts Kritiker war seine Unterstützung des Bauhauses willkommener Anlass, ihn öffentlich zu kompromittieren. Albert Stern, Schriftsteller und Kritiker einer Reihe lokaler und regionaler Zeitungen, legte im Frühjahr 1920 eine »Zeit- und Streitschrift: Zar Hardt und das Deutsche Nationaltheater zu Weimar« vor, in der er eine Generalabrechnung vornahm. Stern erhob unterschiedlichste Vorwürfe gegen Hardt und brachte die gesamte Palette der Diffamierungen, darunter den Vorwurf des Internationalismus und der SPD-Anhängerschaft, gegen ihn in Stellung. Ausgangspunkt war u. a., dass Hardt sich geweigert hatte, ihm, Stern, das Theater für eine Benefizveranstaltung zu überlassen. Folglich prangerte Stern alle anderen Aktivitäten von Hardt in dieser Hinsicht öffentlich an: »Bekannt ist sein [Hardts] Eintreten für Gropius und das Staatliche Bauhaus, dessen Anhängern sogar das Theater für eine Versammlung, die bis jetzt nicht stattgefunden hat, freigegeben wurde.«⁷² Das Theater, für die einen Stätte tradierter klassischer Bildung, für die anderen Ort demokratisch-aufklärerischer Diskussion, war damit zwischen die Fronten geraten.

Dass Hardt trotz dieser hämischen Kritik an seiner Person und seiner Unterstützung für das Bauhaus offensichtlich nicht zurücksteckte, mag sein couragiertes Eintreten für Gropius nach der Durchsuchung von dessen Privatwohnung

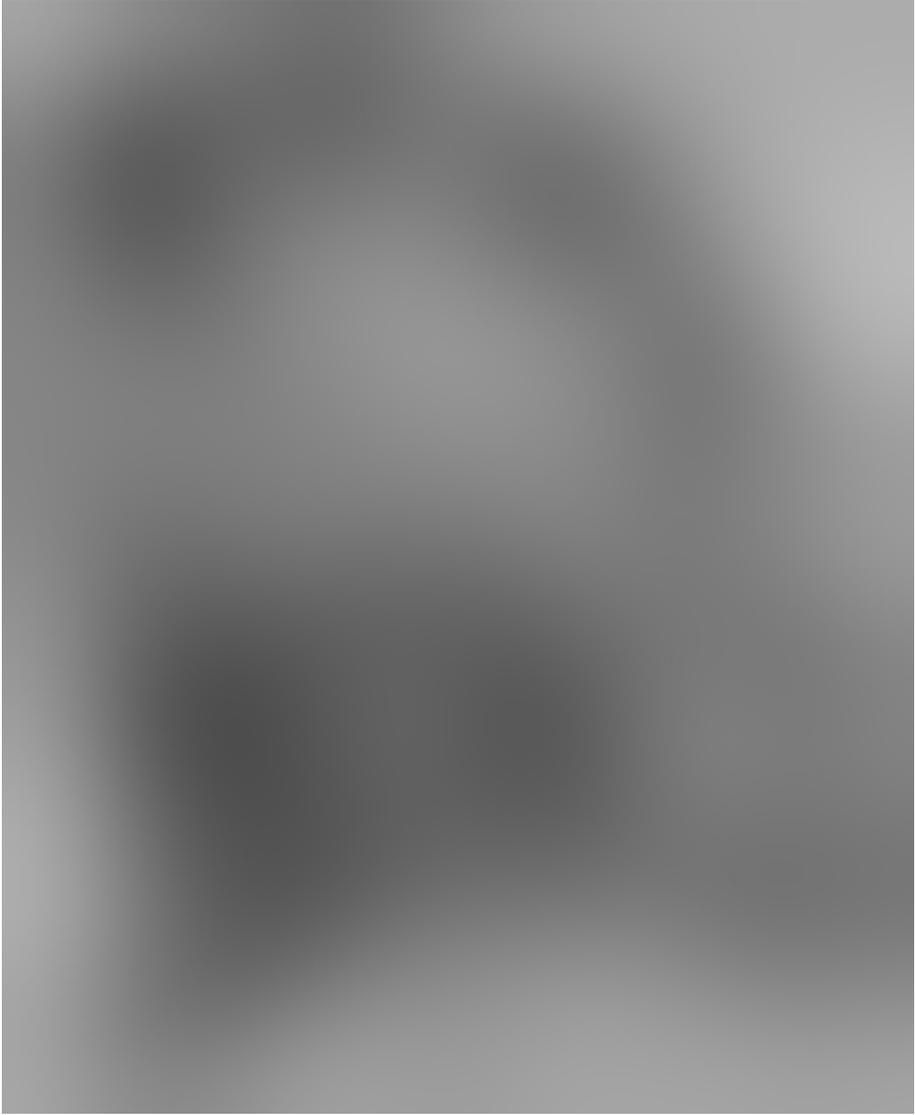
68 Vgl. Gropius an Hardt, 5. Februar 1920. Ebd., Bl. 249.

69 Vgl. Pressenotiz. Ebd., Bl. 253.

70 Mitteilung (Entwurf) der Verschiebung. Ebd., Bl. 257.

71 Mitteilung der Absage des Bauhauses an Hardt, 17. März 1920. Ebd., Bl. 259. Zu den Geschehnissen um den Kapp-Putsch und der Streikkundgebung vor dem Weimarer Volkshaus wie auch zum Märzgefallendenkmal allgemein vgl. Klaus-Jürgen Winkler und Herman van Bergeijk: Das Märzgefallenenkmal in Weimar. Weimar 2004, insbesondere S. 9-14.

72 Albert Stern: Zar Hardt und das Deutsche Nationaltheater zu Weimar. Eine Zeit- und Streitschrift. Weimar 1920, S. 4.



*Abb. 3: Adolf Meyer, Einladung für die Feierstunde
im Deutschen Nationaltheater Weimar, 1920*

durch die Reichswehr am 23. November 1923 beweisen. Gropius hatte Hardt, der überregional bestens vernetzt war, gebeten, ihm in dieser Angelegenheit öffentlich den Rücken zu stärken, was Hardt auch tat. Gropius war ihm dafür sehr verbunden und schrieb am 30. November 1923: »Ich danke Ihnen herzlich, dass Sie mir in der blöden Reichswehrangelegenheit beigesprungen sind. Recht gibt es ja heute leider nicht, aber wenn namhafte Persönlichkeiten gegen diesen Blödsinn aufstehen, wird vielleicht doch etwas erreicht werden. [...]«⁷³ Im Folgenden bat Gropius Hardt, ihm Kontakte in Berlin zu vermitteln, weil er hoffte, den Chef der Heeresleitung von Seeckt oder seinen Adjutanten wegen seiner ungerechten Behandlung persönlich sprechen zu können. Gropius versicherte Hardt nochmals, dass weder ihm noch den Lehrenden in den letzten Jahren eine radikal linke politische Betätigung der Studierenden bekannt geworden sei. Wahrscheinlich sei die Hausdurchsuchung aufgrund einer anonymen Anzeige vorgenommen worden, und er vermute, dass diese auf Emil Herfurth und die völkisch-nationalen Gegner des Bauhauses zurückgehe. Diese hatten die Tatsache, dass Bauhaus-Studierende im Trauerzug für die Märzgefallenen des Jahres 1920 mitgegangen waren und für die Arbeiter ein politisches Plakat hergestellt hatten, zum Anlass genommen, eine ausführliche Untersuchung zu initiieren, die aber ergebnislos endete. Gropius und der Lehrkörper distanziierten sich von dieser Demonstration der Schülerschaft zugunsten der Märzgefallenen und Gropius unternahm – gleichwohl hin- und hergerissen – in der Folgezeit alles, um das Bauhaus offiziell aus der aktuellen Politik herauszuhalten.⁷⁴

»[...] die Dinge werden in der Welt ja nur
durch den Anstoß von Wollenden [...]«

Abschließend soll auf drei weitere Vorgänge verwiesen werden, mit denen Hardt seiner großen Wertschätzung und Loyalität für Gropius und das Bauhaus Ausdruck verlieh und kraft seines Amtes beide maßgeblich förderte. Hardt war in seiner Position als Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters der erste, der den Architekten Gropius mit einem Bauprojekt für eine öffentliche Einrichtung in Thüringen betraute, beginnend bereits 1921 mit dem geplanten, aber nicht ausgeführten Umbau der Hoftheaterloge im Weimarer Nationaltheater.⁷⁵

73 Gropius an Hardt, 30. November 1923. DLA, Nachlass Hardt, Zugangs-Nr. 89.97.631.

74 Vgl. hierzu Volker Wahl: Meisterratsprotokolle (Anm. 37), Anm. zu 76,27, S. 415.

75 Vgl. hierzu Adolf Meyer, Ausstellungskatalog (Anm. 23), Obj. Nr. 166, S. 404. Gropius sandte am 9. Mai 1921 zwei Zeichnungen für den geplanten Umbau an das Nationaltheater samt einigen Empfehlungen zum Bau. Vgl. ThStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 70, Bl. 98. Weitere Dokumente gibt es zu diesem Bauprojekt nicht.

1921/22 beauftragte er Gropius mit dem Umbau des Jenaer Stadttheaters. Diesen Auftrag nutzte Gropius, um in Zusammenarbeit mit Adolf Meyer und unter Mitwirken Ernst Neuferts die reduzierte, auf geometrische Klarheit gründende Formensprache des neuen Bauens in einem überschaubaren, gleichwohl repräsentativen Bauvorhaben in Thüringen zu verwirklichen.⁷⁶

Die Städte Weimar und Jena hatten sich, da ein Konkurs des Jenaer Theaters unabwendbar schien, zu Jahresbeginn 1921 in verschiedenen Gesprächen über eine mögliche Fusion beider Bühnen darauf geeinigt, dass das Nationaltheater Weimar künftig bis zu 72 Vorstellungen während einer Spielzeit in Jena übernehmen solle. Hardt drängte darauf, dass infolgedessen das Innere des Jenaer Theaters »stilvoll hergerichtet« werden müsse und benannte von Anfang an Gropius als den Architekten seiner Wahl.⁷⁷ Am 15. Mai 1921 teilte er der Stadt Jena mit, dass er Gropius mit der Umgestaltung beauftragt habe. Auch bei Auseinandersetzungen mit dem städtischen Bauamt Jena über Fragen der Kompetenzverteilung hielt Hardt jederzeit daran fest, dass er es »vom künstlerischen Standpunkt« her für notwendig halte, dass Gropius die Verantwortung für die Ausgestaltung aller Innenräume zukomme.⁷⁸ Gropius selbst maß dem Projekt hervorragende Bedeutung zu, wusste er doch, dass ihm in der Öffentlichkeit besondere Beachtung geschenkt würde. Aus diesem Grunde schlug er Hardt auch angesichts des knappen Budgets vor, die Firma Zeiss um Unterstützung zu bitten.⁷⁹ Hardt erzielte im Zusammenhang mit der von ihm eingeworbenen Zusage öffentlicher Mittel und einer Kreditzusage von Zeiss eine vertragliche Regelung mit der Stadt Jena, nach der Gropius die vollständige künstlerische und finanzielle Verantwortung für die Umbautätigkeiten erhielt.⁸⁰ Seine Wertschätzung für Gropius äußerte sich somit auch in einem erheblichen Vertrauensvorschuss, den er ihm als verantwortlichem Architekten zukommen ließ. Hatte Hardt im Jahre 1914 van de Velde Werkbundtheater als fortschrittlich gelobt, protegierte er nun den Neuerer Gropius, dessen sachliche, klare und sparsame Lösung für das Jenaer Theater die Hinwendung zu *Kunst und Technik als einer Einheit*, das zukunftsweisende neue Motto des Bauhauses, bereits ankündigte. Umso mehr ist das Vertrauen von Hardt zu würdigen, als Gropius' innovative Gestaltungsleistung nicht unumstritten war

76 Zum Umbau des Jenaer Stadttheaters vgl. Adolf Meyer, Ausstellungskatalog (Anm. 23), Nr. 47, S. 304-307. Zum Vorschlag Hardts, den Auftrag an Gropius zu geben, ebd., S. 304. Ausführlich zum Umbau des Jenaer Theaters, insbesondere zur Baugeschichte: Ulrich Müller: Walter Gropius. Das Jenaer Theater. Hrsg. von Franz-Joachim Verspohl in Zusammenarbeit mit Karl-Michael Platen. Jena, Köln 2006 (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, 15).

77 Vgl. Ulrich Müller: Walter Gropius und das Jenaer Theater (Anm. 75), S. 20.

78 Ebd., S. 23.

79 Ebd., S. 24.

80 Ebd., S. 25.

und ihm stetig von reaktionären Kreisen vorgeworfen wurde, er verstünde nichts vom Bau und vom Handwerk.⁸¹

Hardt setzte sich darüber hinaus jederzeit nach Kräften für die Realisierung eines wesentlichen Eckpfeilers im internen, informellen Bildungsangebot des Bauhauses ein, indem er Schülern wie Lehrern den Besuch von Veranstaltungen des Weimarer Nationaltheaters ermöglichte. Soweit es die angespannte finanzielle Situation in der Nachkriegszeit zuließ, stellte er reduzierte Theaterkarten, Kartenkontingente oder aber unentgeltliche Eintrittskarten für Generalproben zur Verfügung.⁸² Wie wichtig geistige und kulturelle ›Nahrung‹ in der von existentiellen Nöten geprägten Zeit für die Schüler und Lehrer aller Werkstätten des Bauhauses war, mag ein Brief Gropius' an Hardt belegen, mit dem er ihn um acht bis zehn reduzierte Plätze für ein Symphoniekonzert bat: »Ich werde von meinen Leuten aufgefressen, etwas in dieser Sache zu tun [...]. Bitte seien Sie lieb und helfen Sie.«⁸³ Die Auseinandersetzung mit Theater und Musik war für Gropius eine der wichtigsten Zusatzqualifikationen außerhalb der üblichen Lehrplaninhalte des Bauhauses, die er trotz der »materiellen Widrigkeiten« allen zugänglich machen wollte. Immer wieder wurde er beim Intendanten mit Bitte um Unterstützung vorstellig. Engagiert und unverdrossen warb Gropius in diesem Zusammenhang für seine nicht immer positiv beleumundeten Bauhäusler: »Es sind so viele famose Leute unter den Studierenden, die sicher zum verständnisvollsten Publikum gehören, dass ich Sie sehr herzlich bitten möchte, uns doch in irgend einer Form zu helfen.«⁸⁴ Insbesondere Konzertkarten waren begehrt, aber für die Schüler schier unerschwinglich. Aus diesem Grunde überzeugte Gropius den Intendanten von der Notwendigkeit, für die Studierenden Plätze im 3. Rang zur Verfügung zu stellen, und malte ihm ernsthaft-ironisch die misslichen Konsequenzen für den Fall aus, dass es kein Entgegenkommen von Hardt gebe: »Die Tatsache ist also dann die, dass diese Konzerte für unsere

81 Vgl. Presseresonanz auf den Umbau des Theaters, ebd. S. 132-153.

82 Vgl. hierzu die Korrespondenz zwischen Hardt und Gropius im ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 26, diverse Blätter.

83 Zur Problematik der Vergabe unentgeltlicher bzw. reduzierter Karten für Generalproben und Konzerte vgl. die Korrespondenz zwischen Gropius und Hardt: Brief von Gropius, 14. Oktober 1919, ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 26, Bl. 9; Schreiben von Hardt, 21. Januar 1920, ebd., Bl. 14; Schreiben von Hardt, 23. September 1920, ebd., Bl. 19; Schreiben von Gropius, 30. September 1920, ebd., Bl. 20; Brief von Gropius, 1. Oktober 1920, ebd., Bl. 21; Schreiben von Gropius, 13. Oktober 1920, ebd., Bl. 22; Schreiben von Hardt, 23. Oktober 1920, ebd., Bl. 23; Schreiben von Hardt, 14. September 1922, ebd., Bl. 43; Brief von Gropius, 23. September 1922, ebd., Bl. 44; Schreiben von Hardt, 4. Oktober 1922, ebd., Bl. 45; Brief von Gropius, 11. Februar 1924, ebd., Bl. 76. Stets wurden zwischen Gropius und Hardt Möglichkeiten für generelle und Einzelfalllösungen besprochen, wobei insbesondere auch soziale Härtefälle unter den Studierenden diskutiert und konstruktiv gelöst wurden.

84 Ebd., Bl. 9.

Leute unerreichbar bleiben, was sicherlich viel bedauerlicher ist, als wenn ein paar Spießier im 3. Rang fehlen.«⁸⁵ Die Antwort von Hardt kam postwendend, und die Schüler erhielten Eintrittskarten zum halben Preis für Matineen, Kammermusikabende und für den sogenannten Sonaten-Zyklus.⁸⁶

Felix Klee berichtete davon, dass Hardt, der eng mit den Familien einiger Bauhaus-Meister befreundet war, die Familie Klee häufig in seine Theaterloge einlud, wodurch seine Begeisterung für die Bühne besonders gefördert wurde.⁸⁷ Klee selbst gehörte zu den begeistertsten Theatergängern in Weimar und verpasste kaum eine der musikalischen Darbietungen. Ernst Hardt war ferner Arbeitgeber für eine Reihe von Studierenden, da die Arbeit in den Kulissenwerkstätten des Nationaltheaters oder als Platzanweiser eine beliebte Art und Weise war, den täglichen Unterhalt zu verdienen und zugleich in den Genuss kultureller Veranstaltungen zu kommen.⁸⁸

Das ambitionierte musikalische Programm der Bauhaus-Woche 1923 hätte letztlich ohne Hardts engagierte Unterstützung wohl nicht in der bekannten Form stattfinden können. Hardt stellte nach Vorabsprachen mit Gropius für das von Hermann Scherchen dirigierte Konzert und für die Aufführung von Schlemmers *Triadischem Ballett* das Nationaltheater und das Orchester in kleiner Besetzung zur Verfügung, so dass Gropius, ähnlich wie im März 1920, die Genehmigung durch das Ministerium unter Verweis auf Hardts Einverständnis einholen konnte.⁸⁹ Vor dem Hintergrund einer zeitlichen Verzögerung beim Bau des Hauses Am Horn entschied Hardt mit Bezug auf eine entsprechende Bitte von Gropius, dass die geplanten Veranstaltungen im Nationaltheater mit der Staatskapelle trotz anstehender Theaterferien von Ende Juli auf den 16. bzw. 18. August 1923 verlegt werden könne.⁹⁰ Hardt verhängte gar, um die Realisierung des für Weimarer Verhältnisse außerordentlichen Konzerts

85 Ebd., Bl. 22.

86 Ebd., Bl. 23.

87 Eckhard Neumann (Hrsg.): *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*. Köln 1985, S. 85.

88 Mitunter wird diese Tätigkeit als Hilfskraft am Nationaltheater in den Biografien verklärt, so u. a. bei dem Schüler Hans Gross, neben Walter Determann erster Sprecher der Schülerschaft, der auf einer öffentlichen Veranstaltung am 12. Dezember 1919 eine völkisch-national geprägte Rede gegen Gropius hielt. Angeblich sei Gross »künstlerischer Berater« des Deutschen Nationaltheaters gewesen: Vgl.: Hans Gross 1892-1981. Aspekte eines umstrittenen Künstlers. Ausstellungskatalog. Ditmarscher Landesmuseum Meldorf. Heide 1992, S. 11. Gross war vielmehr Hilfskraft in der Kulissenwerkstatt, da er durch einen Kurs in Dekorationsmalerei dazu besonders befähigt war.

89 Brief von Gropius an Hardt, 14. Juni 1923. ThHStAW, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 43, Bl. 22.

90 Brief von Gropius an Hardt, 25. Juni 1923, ebd., Bl. 25, sowie Antwort der Generaldirektion, ebd., Bl. 26.

und der Ballettaufführung nicht zu gefährden, eine Urlaubssperre für die Musiker, was jedoch zu einigem Tumult innerhalb der Kapelle führte. Gropius seinerseits sah sich genötigt, vermittelnd zwischen Intendant und Orchester bzw. Orchestervorstand einzugreifen. Paul Klee war ihm in dieser Hinsicht ebenfalls behilflich, da alle Abstimmungen unter ungeheurem Zeitdruck zu treffen waren. Diplomatisch geschickt gelang es Gropius, die Orchesterfraktion zu beruhigen, indem er eine dienstliche Einbindung der Kapelle und – damit einhergehend – eine zu genehmigende Urlaubsverlängerung für die beteiligten Musiker erwirkte. Das ebenfalls einbezogene Ministerium für Volksbildung sanktionierte diese Lösung.⁹¹

»*Leben Sie wohl!*«

Angesichts seiner vielfältigen Kontakte mit Gropius und dem Bauhaus ist es bezeichnend, dass Ernst Hardt niemals einen der Bauhaus-Meister für die Ausgestaltung einer seiner zahlreichen Inszenierungen zu Rate zog. Dies geschah erst unter seinem Nachfolger Franz Ulbricht, der Oskar Schlemmer 1924/25 mit dem Bühnenbild zu Grabbes *Don Juan und Faust* beauftragte. Hardt hielt sich lieber an den ihm seit vielen Jahren sehr vertrauten Ludwig von Hofmann, den er bat, seine Inszenierung des *Tasso* auszustatten.⁹² Hardt war ein Mann des Wortes, weshalb die expressiv-kultischen Stücke Schreyers, die Marionettenspiele, Sketche, Tänze und Experimente der frühen Bauhaus-Bühne ihm fremd sein mussten. Die allseitige Hochachtung, die Hardt dennoch entgegengebracht wurde, zeigte sich in jener Abschiedsadresse, die auch, wie eingangs dargestellt, einige der Bauhäusler unterzeichneten: »Für Ihre eigene und des deutschen Theaters lebendige Zukunft haben wir keinen innigeren Wunsch, als dass es Ihren bildenden Kräften vergönnt sein möge, unter günstigeren Bedingungen tätig wirksam zu bleiben. Leben Sie wohl!«⁹³

Hardt scheiterte in Weimar am kleinbürgerlichen Misstrauen sowie an ständiger Hetze in der lokalen Presse, insbesondere durch konservative und reaktionäre Gegner. Sicherlich spielte darüber hinaus auch sein nicht immer glückliches Auftreten gegenüber der Belegschaft des Nationaltheaters eine nicht unwesentliche Rolle. Enttäuscht zog Hardt seine Konsequenzen und teilte dem

91 Brief von Gropius an Hardt, ebd., Bl. 33; Brief von Gropius an Herrn Horbel, Orchestervorstand, ebd., Bl. 35; Telegramm von Gropius an Hardt, ebd., Bl. 36; Brief von Paul Klee an Gropius, ebd., Bl. 37; Brief von Gropius an Eduard Rosé, Konzertmeister, ebd., Bl. 38; handschriftliche Mitteilung des Sekretariats von Ernst Hardt, ebd., Bl. 42, Schreiben des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung, Staatsrat Rudolph, an Generalintendant, ebd., Bl. 43.

92 Vgl. Susanne Schüssler: Ernst Hardt (Anm. 3), S. 176.

93 Ebd., S. 183.

Volksbildungsministerium Mitte 1923 mit, dass er sein Amt nur noch bis zum Ende der Spielzeit 1923/24 ausüben gedenke. Er verließ Weimar Ende 1924 und ging nach Berlin, später nach Köln, wo er für kurze Zeit Intendant des Schauspielhauses wurde und anschließend den Rhein- und Ruhrsender mitbegründete, aus dem später der WDR hervorging. So wurde er zu einem der wichtigsten Pioniere des deutschen Rundfunks. Wenige Monate nach ihm sollte auch das Bauhaus aufgrund vielfältiger Anfeindungen die Stadt Weimar verlassen.

Bildnachweis

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

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

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

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

Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 327

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

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

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

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

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

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

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

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 255

Wenzel-Hablick-Museum, Itzehoe: S. 260

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

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

Erstpublikation

Ulrike Bestgen: »Wir Gleichgestimmten müssen unter einander wirklich wollen«.
Anmerkungen zu Walter Gropius und Ernst Hardt.

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.326–354.