

MAX THEDY 1858–1924
Gemälde & Zeichnungen

KATALOG ZUR AUSSTELLUNG
DES STADTMUSEUMS WEIMAR
IM JAHR 2002

KUNSTHALLE
07.06.–25.08.2002
Gemälde

BERTUCHHAUS
07.06.–14.07.2002
Zeichnungen



Leihgeber

- KUNSTSAMMLUNGEN ZU WEIMAR
- MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE LEIPZIG
- PRIVATSAMMLUNGEN

Dieser Katalog wurde ermöglicht und gefördert durch

- DIE DAIMLERCHRYSLER SERVICES AG
- DAS MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST
DES FREISTAATES THÜRINGEN
- DIE STADT WEIMAR
- PRIVATE LEIHGEBER

4 **Vorwort**

ANSELM THÜR WÄCHTER

- 6 **Ohne Frack zum Großherzog**
Max Thedy – Anmerkungen zur Biographie

ULF HÄDER

- 16 **München und Holland –
Zu Kontinuität und Wandel im Werk Max Thedys**

MARCELLA SOHMEN

- 28 **Farbpalette, Lichtstimmung und Malstil
in den Gemälden Max Thedys**

SILKE OPITZ

- 34 **Der Tafelbildkomplex**
Max Thedy am Staatlichen Bauhaus in Weimar

HERMANN MILDENBERGER

- 46 **Max Thedy als Zeichner**

EMESE DOEHLER

- 52 **Zum druckgraphischen Werk Max Thedys**

58 **Farbtafeln**

145 **Katalog**

-
- 154 **Anhang**
Schülerverzeichnis
Literatur
Photonachweis

Der Tafelbildkomplex*Max Thedy am Staatlichen Bauhaus in Weimar*

1. Mit seinem überschaubaren Gesamtwerk, das neben etlichen Zeichnungen und einigen Radierungen im wesentlichen aus Tafelbildern besteht, gehört der vorwiegend als Porträt- und Interieurmaler bekannte Max Thedy dem 19. Jahrhundert an, auch wenn seine Lebenszeit bis in die 20er Jahre des darauffolgenden Säkulums hineinreicht. Das 19. gilt in der Kunstgeschichtsschreibung gemeinhin als das vergessene Jahrhundert, obgleich gerade auf diesem Gebiet in den letzten zehn Jahren viel geforscht und dabei auch revidiert worden ist. Zudem sei an eigens für entsprechend gewichtete Sammlungen neu eingerichtete Museen bzw. Schauräume erinnert. Thedy und die unmittelbaren Nachfolger der »Weimarer Malerschule« sind dennoch unbeachtet geblieben.

Gibt man nun in das Feld einer der geläufigsten Suchmaschinen im Internet den Namen des Künstlers ein, erscheinen immerhin etwa 20 Einträge, und klickt man auf den »on top« gelisteten »link«, wird man auf die »website« einer us-amerikanischen »global gallery« weitergeleitet, die auf Kunst und Antiquitäten spezialisiert ist. Im aktuellen Angebot sind zwei ungewöhnlich schmalformatige Tafelbilder Thedys, *Die Schätze einer Dame*^{ABB. 2} und *Die Sammlung eines Herren*^{ABB. 3} als »a pair of overdoors« ausgewiesen und wie die zugehörigen Abbildungen¹ belegen eindeutig auch als Pendants ausgeführt. Leicht erkennbar, handelt es sich um Gattungsmalereien und dabei konkret um Stilleben. Als solche sind sie trotz der für Thedy typischen, realistischen Auffassung und bisweilen feinmalerischen Umsetzung im Schaffen des Künstlers relativ singulär², was – wie auch die Zweckgebundenheit als Supraporten – auf einen speziellen Auftrag hindeutet. Die beiden nicht datierten Gemälde können auch unabhängig von ihrer möglicherweise einst baugebundenen Verwendung und zudem separat voneinander bestehen. Dennoch sind sie natürlich als »Paar« gedacht und im Kunsthandel als solches feilgeboten.



ABB. 1

Carl Theodor von Piloty |
Seni an der Leiche Wallensteins | 1855
Öl auf Leinwand | 312 × 365 cm
München, Neue Pinakothek

*

Der die beiden Panele über die relativ identischen Abmessungen hinaus zu Gegenständen bindende, kräftige Farbklang warmer Rot-Goldgelb-Töne vor dunklem, schwarzbraunem Fond erinnert recht unmittelbar an das Gemälde *Seni an der Leiche Wallensteins* des Carl Theodor von Piloty.^{ABB. 1} Nicht zuletzt aufgrund dieses 1855 vollendeten Werks zählt Piloty zu den wichtigsten deutschen Historienmalern der 19. Jahrhunderts. Sein sensationeller Erfolg mit dem Gemälde, dessen historischer Gehalt bereits durch Schillers Drama weite Verbreitung gefunden hatte, manifestierte sich in zahlreichen Ausstellungsrezensionen und Bildbeschreibungen der Zeitgenossen, aber auch ganz handfest in der umgehenden Ernennung Pilotys zum ordentlichen Professor der Münchner Akademie nach Jahresfrist. Zudem wurde der Künstler 1860 in den Adelsstand erhoben. Heute hängt das Tafelbild in der Münchner Neuen Pinakothek und eine Kopie desselben in der soeben wieder eröffneten Alten Nationalgalerie in Berlin.

Zweifelsohne war sich seinerzeit also auch Thedy der außerordentlichen Bedeutung des *Wallensteins* bewußt. Ohnehin galt Piloty zu Studienzeiten Thedys als berühmtester Lehrer in München. Abgesehen von jenem sicher auf Verehrung und Anlehnung basierenden »Schüler-Mentor-Verhältnis«³ stellt sich natürlich dennoch die Frage, ob Thedy sich hinsichtlich der farblichen Gestaltung seiner beiden eher marginalen Stilleben tatsächlich und ausgerechnet am Schlüsselwerk des großen Historienmalers orientieren mußte. Unabhängig von eventuell diesbezüglichen Wünschen potentieller Auftraggeber spricht nun zum einen die virtuose Detailrealistik und Dingsymbolik in Pilotys Gemälde

dafür, jene von einigen Kritikern schon damals als dem historischen Thema abtrünnig verstandene und somit als durchaus bedenklich eingestufte, weil ausgefeilte »Stoff- und Stiefelmalerei«. Neben der eigentlichen, stummen und somit malerisch klug gewählten Szene, die den am Boden liegenden toten Wallenstein und den fassungslos gefaßt stehenden Seni zeigt, fand Piloty ausreichend Platz, um auf dem Tisch des Fürsten symbolträchtige Gegenstände zu arrangieren, ganz in der Manier eines aussagekräftigen Stillebens: Die Kerzen auf dem von einer abgewandten Fortuna geschmückten Leuchter sind herunter gebrannt, eine ist sogar im Moment erloschen, wie der aufsteigende Rauchfaden verdeutlicht. Ein umgestürzter Globus liegt neben einer durchwühlten Kassette, aus der Briefe und Dokumente quellen, an denen schwedische und sächsische Siegel zu erkennen sind. Geschick und Geschichte Wallensteins werden hier raffiniert über die Gegenstände erzählt und lediglich am Rand ins Bild geholt.

Schon die Zeitgenossen verstanden das Werk Pilotys aber nicht nur als malerisch brillant vorgetragene historische Episode, sondern darüber hinaus als Verweis auf das »gewaltige, unabwendbare Fatum«⁴ selbst. Mittels einer wohl durchdachten Raumkomposition, expressiver Farben und einer meisterhaften Lichtführung fand Piloty zu einem formelhaften und dabei gleichwohl subtilen Kontrast: Seni, als Astrologe eigentlich engstens dem Transzendentalen verbunden, erscheint dunkel gewandt dem Irdischen verhaftet, wohingegen der (einst) tatkräftige Charakterheld Wallenstein, eingehüllt in das herabgezogene goldene Tischtuch, in eine Aureole von Licht getaucht ist.

Über die nuancenreiche Schilderung der Wechselhaftigkeit und Tragik des menschlichen Schicksals avanciert Pilotys Historiensinken zum profanen Andachtsbild⁵. Der geschichtliche Einzelfall ermöglicht historisch-philosophische Reflexionen, gibt mehr zu denken, als zu sehen⁶ und enthält ausgewiesene und vorsätzlich akzentuierte Qualitäten einer Vanitasdarstellung, wodurch sich nun im vorliegenden Kontext die unmittelbare Verbindung zu Thedys beiden Stilleben herstellen läßt.

*

Zunächst wären diese demnach wohl in die 1880er Jahre – also recht unmittelbar an die Studienzeit Thedys anschließend – zu datieren. Über die Münchner Schule hinaus und zurück lassen die beiden Ölgemälde der Gattung nach auch die zweite Quelle erkennen, aus der Thedy sein Künstlerleben lang beharrlich schöpfen sollte: die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts⁷.

Der erstmals 1650 festgeschriebene Begriff des »still-levens« umfaßt eine Gattung, die damals differenziert nach Inhalten wie beispielsweise Küchen- und Marktstücke, Mahlzeitstilleben, Früchtebilder, Blumenstücke und Vanitasdarstellungen wahrgenommen wurde. Versetzt zu den dekorativen Blumen- und Früchtestücken erlebten die Vanitasbilder ihre Blütezeit bezeichnenderweise nicht während, sondern nach Beendigung des Waffenstillstandes zwischen den protestantischen Nordprovinzen und den Habsburgern nach 1621. Die Objekte, in denen sich der Vanitasgedanke konkretisiert, sind vielfältig und in variationsreichen Kombinationen bekannt. So verweisen etwa Bücher als Attribute der vita contemplativa sowie Waffen und Insignien als Zeichen der vita activa auf das irdische (und vergängliche) Tun des Menschen. Kerzen und Blumen wiederum dienen im engeren Sinne als Bilder für die Flüchtigkeit des weltlichen Lebens. Pretiosen wie Schmuck, kunstvoll getriebenes Tafelsilber u. ä. bilden Motive für die menschliche Eitelkeit und Prunksucht.



ABB. 2

Max Thedy |

Die Schätze einer Dame | 1880er Jahre

Öl auf Leinwand | 45 × 147,2 cm

Courtesy Lawrence Steigrad Fine Arts,

New York

>>> SEITE 143 (Farbtafel)

Entsprechend hat sich auch Thedy für seine beiden Bilder dieser Gegenstände mit historisch verbrietem Symbolgehalt bedient. Ein mit schwerem, zinnberroten Tuch drapierter Tisch bildet als einendes Element in beiden Darstellungen jeweils den tableauartigen Unterbau für die verschiedenen Gerätschaften und Objekte; auf dem Sammlungsbild des Herren ist (bezeichnenderweise) die hölzerne, robuste Kante vorn links frei erkennbar. Ferner ist wiederum auf beiden Gemälden ein goldgelber Stoff malerisch in Falten gelegt, der die beide Bildtafeln verbindenden, jeweils äußeren Diagonalen unterstreicht. Zudem sind die eigentlichen Stilleben in beiden Darstellungen vor dunklem, wenig ausgearbeiteten und somit neutralen Hintergrund arrangiert, der auf diese Weise das Auge des Betrachters nicht in die Tiefe führt und etwa vom Wesentlichen ablenkt.

Während das »Herrenstück« hinsichtlich der Anordnung der Gegenstände recht komprimiert wirkt, sind die diversen Kostbarkeiten der Dame scheinbar spielerisch über die Tischfläche verteilt. Zudem wird eine vergleichsweise deutliche Bildaufhellung des »Damenstückes« durch die Wiedergabe eines weißen, damastartig glänzenden Tuches erzielt.

An dieser Stelle ließen sich nun wahre gender studies betreiben, wie der Herr und demgegenüber die Dame mittels welcher Dinge und Details charakterisiert werden. Wenngleich Thedy mit der Assemblage einer Rüstung, eines Degens und einer Armbrust natürlich nicht wie einst mitunter die Niederländer auf konkrete historische Ereignisse bzw. gar Heldentaten des betreffenden Herren anspielt – schließlich gibt er ja dem Bildtitel nach dessen Sammlung, nicht dessen Vita wieder –, sind es inklusive der mit Siegeln behafteten Dokumente dennoch vorwiegend Attribute der vita activa, die den Herren über seine Kollektion kennzeichnen. Und daß ein richtiger Mann auch ordentlich zu trinken vermag, was bei den Niederländern zwar prinzipiell als moralisch verwerflich, aber nichts desto trotz als äußerst beliebtes (Bild)thema galt, war auch Thedy bekannt. Dagegen sind es die dekorativen Dinge als Zeichen der vita contemplativa sowie der Eitelkeit, welche die schöne bis feingeistige, aber passive Dame charakterisieren: Aus einer geöffneten Holzschatulle – der Schlüssel steckt noch – hängen Perlenchnüre und Goldketten herab, die den Blick des Betrachters zu einer weiteren, kleinen Kassette leiten, aus der wiederum Geschmeide herauszufließen scheint. Fächer, Pelz und Federn, ein kobaltblaues, vielleicht Pflegeessenzen enthaltendes Deckelgefäß, vor allem aber auch ein an die gefallsüchtige Göttin Juno erinnerndes Diadem verweisen auf die gutsituierte Dame, die sich letztendlich doch wohl für »ihren« Herren putzt. Als »Schätze« bedeuten die Pretiosen materiellen Besitz, welcher im Vergleich zur System verheißenden »Sammlung« des Herren eher wahllos bis intuitiv dem Gefallen nach angehäuft erscheint – eben typisch weiblich aus männlicher Sicht.

So mögen die beiden Supraporten den einst in das Boudoir der Dame oder aber in das Studierzimmer des Herren Eintretenden entsprechend eingestimmt haben. Möglicherweise hat dabei ein Freund des Hauses Gefallen an der *Sammlung des Herren* gefun-

den (vielleicht prangte diese ja tatsächlich über dem Eingang eines gemütlichen, immer wieder gern aufgesuchten Raucherzimmers, wer weiß), denn von diesem Türbild ist eine zweite, lediglich in der Perspektive wie im formatbedingten Bildausschnitt verschiedene Fassung bekannt⁸.

II. »...Wenn Sie als Architekt kaum einen Begriff haben können, von den technischen Schwierigkeiten, welche zur künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit in der Ölmalerei zu überwinden sind, so müßte Sie ein Gang durch die Galerien überzeugen, daß man Schöpfungen von Tizian, Rubens, Velasquez und Rembrandt nicht als Salonkunst bezeichnen darf, weil sie unabhängig vom Bau geschaffen wurden und daß die Malerei Zweck an sich ist. Aus allen diesen Gründen muß ich Ihnen mein gegebenes Versprechen hiermit zurücknehmen und Ihnen erklären, daß ich von jetzt ab Ihrem Programm nicht mehr zustimmen werde, da ich mir keine Erfolge von demselben verspreche und dasselbe für verfehlt halte...«⁹

Mit diesen ungewöhnlich deutlichen Worten erklärte Thedy am 08. Januar 1920 seinen Austritt aus dem Staatlichen Bauhaus. Walter Gropius, der Adressat des Schreibens, war seit April 1919 Gründungsdirektor der Weimarer Reformschule, welche aus der Fusion des ehemaligen Kunstgewerblichen Seminars und der Hochschule für bildende Kunst hervorgegangen war. Zu jenem Zeitpunkt, als das gleichermaßen ekstatisch wie radikal formulierte Bauhaus-Manifest in Weimar kursiert hatte, lebte und arbeitete Thedy dort seit fast 36 Jahren.

*

Albert Brendel hatte 1882 Großherzog Carl Alexander den Figurenmaler Thedy, »mit trefflichen malerischen Qualitäten«¹⁰, für die Nachfolge von Professor Alexandre Struys vorgeschlagen. In den Aktenbündeln der Großherzoglichen Kunstschule, seit 1910 Hochschule für bildende Kunst, sind kaum Vorkommnisse oder Bemerkungen festgehalten, die über Thedy und seine Lehrtätigkeit Aufschluß geben. Selbst die Sitzungsprotokolle des Professorenkollegiums überliefern keine konkreten Äußerungen des Malers, den der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen einmal als stillen und äußerst bescheidenen Künstler charakterisierte¹¹. Einzig Thedys 25jähriges Dienstjubiläum 1907/08 schien erwähnenswert: Die damals Studierenden richteten »dem Meister zu Ehren« einen Fackelzug und seine früheren Schüler eine Ausstellung im Museum für Kunst und Kunstgewerbe aus; man traf sich zum geselligen Beisammensein im Weimarer Künstlerverein, wo die Vertreter der Behörden gratulierten und zahlreiche Glückwunschedespeschen eingingen, welche, so der Berichterstatter, vom hohen Ansehen Thedys im ganzen Land kündeten¹².

Thedys Zeichen- und Naturklasse¹³ wie auch die bis 1909 bestehende Damenklasse waren für Weimarer Verhältnisse stets gut besucht. Im Schuljahr 1908/09 übten sich beispielsweise 10 Damen und 3 Herren in getrennten Malschulen, 5 Studierende hatten sich für die Antikenklasse gemeldet. Unter Fritz Mackensen, der seit dem Wintersemester 1909/10 die Kunsthochschule leitete, wurden die vorbereitenden Malklassen mit den Naturschulen zusammengelegt. Im darauffolgenden Jahr waren 12 Damen und 16 Herren in Thedys Klasse eingeschrieben¹⁴. Einige wenige Schülerbeurteilungen von der Hand des Professors aus den 1890er Jahren haben sich erhalten¹⁵. Diese lassen Thedys zuvörderstes Bemühen um wohlmeinendes, motivierendes Lob – mindestens jeder zweite

Schüler wird als »fleißig« und »talentiert« eingeschätzt – wie seine in vornehme Zurückhaltung gekleidete Abneigung gegenüber jeglicher Manier und Unkenntnis der Malmittel erkennen – die Bemerkung »leider nicht frei von Manier« findet sich nicht selten.

Erstmals deutlicher zeichnet sich Thedys Spur innerhalb des Lehrkörpers der Kunsthochschule 1914/15 ab, doch vermutlich nur auf dem Papier: Während der Abwesenheit des einberufenen Mackensen wurde ihm das Direktorat übertragen¹⁶. Da Mackensen zwar aus dem Krieg, jedoch nicht nach Weimar zurückkehrte, blieb Thedy in dieser Funktion, bis Gropius dann im Frühjahr 1919 die Leitung des Bauhauses übernahm.

*

Gemeinsam mit den vormals ordentlichen Hochschulprofessoren Walther Klemm und Richard Engelmann lehrte Thedy nun als Formmeister wie auch Lyonel Feininger, der als erster der von Gropius neu berufenen Künstler nach Weimar kam. In einem Brief an seine Frau schildert Feininger seine Eindrücke: »...Vorhin war ich bei Prof. Thedy, um meinen Antrittsbesuch zu machen. Er war sehr nett, [...] Er sprach [...] von seinen Besorgnissen, die er wegen Gropius' radikalem Vorgehen hat. Das Programm findet er gut, nur zu utopisch, und vor allem, geht Gr. zu aggressiv vor [...] Ich finde, es genügt schon, wenn er die Direktorschaft in Händen hat, und solche Leute beruft, wie wir sind – die Wirkung ist dann schon unausbleiblich [...] Die Schülerschaft [...] sei ganz ausser Zucht, seit dem Kriege ist jede Disziplin flöten und es sind ganz radikale ungebärdige Elemente darunter, die ganz neue und »Expressionistische« Wege [...] gehen [...] Es ist klar, dass die alten Herren auch da machtlos sind, also muss die Lehrerschaft erneuert und verstärkt werden. Aber dazu gehört Zeit, und langsames Aufbauen [...] Ich weiss nicht, ob Gropius überhaupt ein Verhältnis zur vertieften, geistigen Kunst in unserem Sinne hat – es kommt mir fast so vor, als wäre sein Trachten ganz auf Unterjochen der Bildform in den Dienst der Baukunst gerichtet und als verstünde er nur das rein Fantastische und Dekorative...«¹⁷. So ist Feiningers Haltung dann auch durchaus ambivalent, als es am Semesterende zur vernichtenden Beurteilung von Arbeiten der Thedy-Klasse durch Gropius kommt: Programmgemäß und offiziell verwehrt Feininger seine Zustimmung gegenüber Thedy, doch zeigt er privat ein gewisses Verständnis für den »gutherzigen, weichen Philister« und seine Schule, »...die ganz ausnahmslos trockene brave Akademie darstellt...«¹⁸. Feiningers Aufzeichnungen zufolge war Thedy außer sich – und ratlos: »...Es war zuletzt pathetisch, wie er aufstand bei der Sitzung und es für »ungerecht« erklärte, diesen oder jenen glatt zu übergehen. »Gute« Werke der Schüler anderer Klassen erklärte er kopfschüttelnd für »scheußlich« – das verstünde er nicht – usw. [...] Gott gebe nur, daß es mir nicht einmal ähnlich wie Thedyn ergehen möchte...«¹⁹. Offensichtlich konnte Thedy beim wirklich besten Willen mit Gropius' ausdrücklicher Forderung nach Ideen- und Entwurfsskizzen statt »fertiger Bilder« »in prachtvoller Aufmachung« und »schönen Rahmen« wenig anfangen²⁰. Noch ein Jahr zuvor waren aus seiner Naturschule u. a. ein *Soldatenbildnis* und ein *Kinderkopf* von Erika Zschimmer sowie das Bild *Vorflur im Goethehaus* von Paul Metzgeroth – Thedy-typische Porträt- und Interieurstücke also – für die Sammlung der Hochschule angekauft worden²¹.

*

Seit Oktober 1919 lehrten auch Gerhard Marcks und Johannes Itten am Bauhaus. Der inzwischen fast legendäre Vorkurs des letzteren brachte nun Studienarbeiten als Ergebnisse eines ganzheitlich orientierten Unterrichts hervor²². Ittens komplexes pädagogi-



sches Konzept richtete sich vorrangig auf die Authentizität des jeweiligen Bildwerks über Formen, Farben, Materialien und Techniken, welche die Schüler individuell empfinden und dementsprechend verwenden sollten. In diesem Sinne gipfelte Ittens Vorlehre u. a. im Porträtzeichnen bei Dunkelheit. Während etwa die Ergebnisse seiner Farb- und Formenlehre zunächst sicher Gropius' Forderungen entsprachen, lassen sich einige der im grundlegenden Naturstudium bei Itten entstandenen, »photographisch genauen Zeichnungen«²³ durchaus mit den stofflich präzisen Objekt- und Modellstudien Thedys und seiner Klasse vergleichen – wenn auch nur vordergründig. Denn Ittens künstlerisch-philosophischer Ansatz, der auf Sinnenschärfung und Erweiterung des konkreten Denkens abzielte, sowie jene diesem immanente Prozeßhaftigkeit blieben in unterschiedlichem Maße sowohl Gropius als auch Thedy fremd.

Zudem war Thedys Beschäftigung mit Farbe völlig anders gewichtet als Ittens durch zahlreiche Bild-Kompositionen überlieferte Suche nach Reinheit, Synästhesie und Harmonie. Von der Prima- zur altmeisterlichen Lasurmalerei zurückgekehrt, betrachtete Thedy Farbe schlicht und sachlich als Malmittel, als Werkzeug, das es zu beherrschen und der Konsistenz nach dem feinmalerischen Zweck entsprechend differenziert zu verändern galt²⁴.

1906 hatte Felix Hasse die sogenannte Weimar-Farbe entwickelt, welche damals unter den Hochschulprofessoren und freien Malern der Stadt zur Begutachtung probeweise verteilt worden war²⁵. Thedy hatte die »Tempera bzw. Harzfarben« für die Kopie »eines Rembrandts« in Berlin getestet und diesen eine hohe Leuchtkraft, die Möglichkeit zur Übermalung ohne Verschlechterung des jeweiligen Farbtons und die damit verbundene und ersehnte schrittweise Ausführung eines Bildes über einen längeren Zeitraum attestiert²⁶. Sein Kollege Fritz Fleischer, der sich nicht nur als Schöpfer des für Weimar bezeichnenden Historienbildes *Mehr Licht* (1899, verschollen)²⁷ hervortat, hatte es gar für überflüssig befunden, die Vorteile der Weimar-Farbe gegenüber den bisher verwendeten Ölfarben aufzuzählen²⁸. So wurden 1907 Herstellung und Vertrieb des patentierten Markenartikels über das Laboratorium der Hochschule abgewickelt und mit Genugtuung konstatiert, daß auf diese Weise nach 100 Jahren fabrikproduzierter Farbe endlich wieder die Malmittel »wie in einem Altmeisteratelier« vom betreffenden Künstler selbst gefertigt wurden²⁹.

Gropius' Bestrebungen waren nun genau entgegengesetzte, und Fleischer, als vormaliger Hochschuldozent für Maltechnik kurzzeitig auch als »außerordentlicher Meister« am Bauhaus tätig, beklagt sich in seinem schon bald eingereichten Kündigungsschreiben über die mangelnde Gelegenheit, »...meine Forschungen anregend und nutzbringend zu verwerten, da sich ja niemand außer Professor Thedy für dieselben eingehender interessierte...«³⁰.

Später sollte Thedy dann Arno Metzgeroth für den maltechnischen Unterricht an der wieder gegründeten Weimarer Hochschule für bildende Kunst verpflichten, dessen Vor-

ABB. 3

Max Thedy |

Die Sammlung eines Herren | 1880er Jahre

Öl auf Leinwand | 42,2 × 144,8 cm

Courtesy Lawrence Steigrad Fine Arts,

New York

>>> SEITE 143 (Farbtafel)

träge und praktische Übungen er für die »allerwichtigsten der Schule« hielt und sich demzufolge für jene Grundlagenausbildung des »Farbenmischens« und der »Malübungen in den verschiedenen Techniken« einsetzte³¹.

*

Während Feininger eine frühe Ahnung in Bezug auf Gropius' Kunstverständnis und dessen mehr oder weniger rigides Vorgehen gegenüber allem, was sich nicht für die Baukunst verwenden ließ, nur beschlich³², war Thedy unmittelbar betroffen. Mit Veränderungen an der Weimarer Schule nach Gropius' Amtsantritt muß er zwar gerechnet haben, denn die Berufung des jungen Architekten hatte Thedy selbst beantragt³³ und diesem das Versprechen gegeben, nichts gegen ihn zu unternehmen³⁴. Allerdings mag Thedy davon ausgegangen sein, daß man ihn – seinethalben nun als Formmeister – in Ruhe weiter malen ließe. Doch spätestens seit der Negativbewertung der Schülerarbeiten, die ja einer Zurechtweisung des Lehrers gleichkam, muß ihm bewußt gewesen sein, daß Gropius nicht nur die von ihm, Thedy, gepflegte Kunstrichtung (und als solche zudem autonome Gattung) ablehnte, sondern diese und ihre Exponenten tatsächlich »öffentlich angriff«. Es läßt sich aus seiner Sicht daher durchaus nachvollziehen, daß er seit jenem Vorfall nicht mehr nur sensibilisiert, sondern auch persönlich gekränkt war. Daß sich Thedy jedoch vehement zur Wehr gesetzt, die Konfrontation mit Gropius gesucht oder gar gegen diesen intrigiert hätte, ist dem Naturell des Malers nach recht unvorstellbar. Da er sich seiner in Weimar durchaus geachteten und in gewissem Sinne auch gesicherten Position als Künstler aber natürlich bewußt war und auf diese selbsterhaltend bestand, mag Thedy häufiger die Kündigung am Bauhaus und die Wiedererrichtung der »alten Malschule« erwogen und gewünscht haben³⁵.

Als dann im Rahmen einer Bürgerversammlung der Jungmeister Hans Groß öffentlich gegen Gropius und das Bauhaus-Programm polemisierte und politisierte, Groß daraufhin vom Meisterrat der Schule verwiesen wurde und einige Schüler, vor allem aus den Klassen Thedy und Klemm, nun ebenfalls unter Protest das Bauhaus verließen, brach auch der künstlerische Konflikt offen aus: In der umgehend einberufenen Meisterratssitzung am 18. Dezember 1919 wurde die Erklärung eines der ausgetretenen Schüler kundgetan, »...dass es sich nicht um einen politischen Kampf, sondern um die Frage des ›Tafelbildes‹ handle...«³⁶. Unter dem Protokoll dieser Sitzung zeichneten Thedy wie auch Feininger und Itten folgende Notiz: »...Zur Frage ›Tafelbild‹ bemerke ich, daß ich das Gefühl habe meine Schule und das Tafelbild würde an die Wand gedrückt, worauf Meister Feininger und Itten entgegneten, daß sie doch auch Tafelbilder malen und durchaus gewollt sind das Tafelbild zu pflegen...«³⁷. Die Versicherung der beiden jungen Kollegen schien Thedy jedoch wenig zu beruhigen. Drei Wochen später reichte er seine Kündigung ein. Während er in den folgenden Monaten weiterhin offiziell dem Meisterrat des Bauhauses angehörte, hatte Gropius seine Stelle bereits im Herbst 1920 Paul Klee angeboten³⁸. Doch auch Thedy war nicht untätig geblieben: Die finanziell wie juristisch problematische Wiedereröffnung der vormaligen Weimarer Hochschule für bildende Kunst wollte schließlich vorbereitet sein³⁹. Dabei führten Thedys künstlerische Bestrebungen und die wiederum differenten Interessen einer lokalpatriotisch-konservativen Weimarer Bürgerschaft und deutschnationalen Kommunalpolitik zu einem Synergieeffekt, dem Gropius trotz aller überregional angesiedelter Aktivitäten nicht gewachsen war⁴⁰. Seit April 1921 jedenfalls unterrichtete Thedy bis zu seinem Tod drei Jahre später wieder als Professor für Figurenmalerei.

III. Thedys künstlerisches Schaffen erscheint als solches recht homogen. Die frühe Prägung durch die Münchner Schule erwies sich nicht nur als richtungsweisend, sondern blieb für sein Gesamtwerk bestimmend. Bis auf eine zunehmende Routine hinsichtlich der Bildkomposition und eine Steigerung in der feinmalerischen Detailtreue sind technisch kaum Veränderungen zu bemerken. Ebenso ist Thedy von seinem bereits zu Studienzeiten angelegten Themenrepertoire selten abgewichen: Porträt und Interieur dominieren, auch wenn im Laufe der Jahre einige Landschaften entstanden. Diesbezüglich war Thedys Interesse sicher durch die unmittelbare Nähe zur »Weimarer Malerschule« geweckt worden. So sind etliche Darstellungen bekannt, die hinsichtlich Motivwahl, Bildausschnitt und -komposition an vergleichbare Arbeiten Theodor Hagens erinnern (vgl. etwa KAT. 27, 29, 31, 33, 34). Bedingt durch die Technik der Primamalerei wirken diese Ölskizzen im Duktus ungleich lockerer und beschwingter, wodurch ihnen – möglicherweise völlig unbeabsichtigt – eine gewisse Modernität verliehen wird. Doch auch das als vollendetes Tafelbild ausgewiesene Gemälde der »Frau des Künstlers, handarbeitend im Park« (KAT. 4) wirkt durch jenen spontan getupften Farbauftrag leicht und luftig. Der Einfluß der französischen Impressionisten ist deutlich spürbar und bezeugt, daß auch Thedy sich orientiert und in vergleichsweise engem Rahmen experimentiert hat. Dennoch: Für das Gesamtwerk ist eine realistische Auffassung in feinmalerischer Manier charakteristisch, und jene »freieren« Arbeiten stellen Ausnahmen dar. In diesem Sinne haben auch die eingangs erwähnten, relativ früh datierenden Paneele, *Die Schätze einer Dame* und *Die Sammlung eines Herren*, über die Jahre hinweg nichts an Gültigkeit innerhalb des Thedy'schen Œuvres verloren.

Nun handelt es sich speziell bei diesen beiden Tafelbildern weniger um zweckfreie, als um baugebundene Malerei, denn die Gemälde sind ja, wie bereits geschildert, als Supraporten überliefert.

*

Obwohl Gropius die Architektur nicht nur zum Leitbild für seine Schule, sondern zum Ziel aller Kunst überhaupt erklärt hatte, wurde diese am Weimarer Bauhaus nur ansatzweise gelehrt. Zum Aufbau einer entsprechenden arbeitsfähigen Werkstatt bzw. Abteilung ist es nicht gekommen. In Vorbereitung der Baulehre, die ohnehin an der Spitze des pyramidal angelegten Lehrplans stehen und auf einer 3jährigen Vorkurs- und Werk Ausbildung basieren sollte, war an der Weimarer Baugewerkschule ein Grundkurs für Bauhauslehrlinge eingerichtet worden. Zudem hielt Paul Klopfer, der Direktor des Werkinstituts, am Bauhaus Vorlesungen. Da Klopfer allerdings in Fortsetzung seiner Lehrtätigkeit an der ehemaligen Kunsthochschule unterrichtete, war das Neue Bauen nicht unbedingt Gegenstand seiner theoretischen Ausführungen. In dieser Hinsicht bot jedoch das seit 1919 in Weimar bestehende private Baubüro Gropius' erste Praxiserfahrungen. Adolf Meyer, wichtigster Mitarbeiter von Gropius, hatte 1920 zudem eine Förderklasse für Architektur gegründet, die aber nur kurzzeitig bestand. Allein die Grundlagen fehlten bzw. wurden gerade vermittelt, was der 1922 eingerichtete »Bauversuchsplatz« auch dem Namen nach ganz offen belegt. Die Umsetzung der großen Utopie von der »totalen Architektur«⁴¹ als lebensreformerisches Sozialprogramm gestaltete sich bedingt durch die finanziell desaströse Nachkriegssituation als schwierig. Hinzu kam die skeptische bis ablehnende Haltung gegenüber Gropius und seiner »Versuchsanstalt« in Weimar. So forderte die Thüringer Landesregierung bereits 1923 eine Leistungsschau.

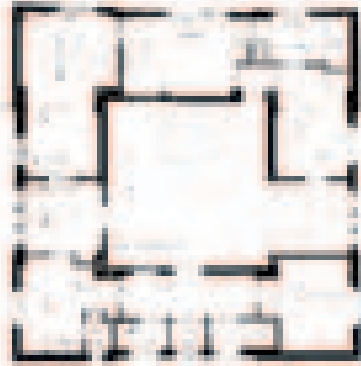


ABB. 4

Georg Muche | Grundriß Musterhaus/
Versuchshaus (Haus am Horn) | 1923

Seitens des Bauhauses wollte und konnte man nun nicht darauf verzichten, die neue Architektur zumindest der Idee nach vorzustellen. Angemessen schien ein Einfamilienhaus, dessen Finanzierung sich schon als kompliziert genug erwies. Das Haus war für einen Bauplatz »Am Horn« vorgesehen, wo sich ja die seit 1920 geplante Bauhaussiedlung ausbreiten sollte.

In Anlehnung an Gropius' ersten Typenbausatz wurde das Musterhaus nach dem Entwurf des Malers Georg Muche vom Baubüro Gropius projektiert und ausgeführt. Als »Gesamtkunstwerk« angelegt, zeichneten die Werkstätten des Bauhauses für die innenräumliche Gestaltung verantwortlich. Wie der Grundriß belegt, sind um einen großen, zentralen Wohnraum die übrigen, kleineren Einheiten angeordnet, darunter auch – ganz gutbürgerlich-züchtig voneinander getrennt – das Zimmer des Herren und jenes der Dame.^{ABB. 4}

Neben der Arbeitsnische des Wohnzimmers befindlich, ist das Zimmer des Herren^{ABB. 5} auf allen drei Wandflächen in einem grünlichen Gelbton gehalten, von dem sich die schwarzen Fußleisten aus Opakglas deutlich absetzen⁴². Ein auch an der Decke dunkel gestrichener, schmaler Durchgang führt zum Zimmer der Dame,^{ABB. 6} welches auf zwei Wänden gebrochen cremig-weiß gefaßt ist. Eine Nische an der Nordwestwand ist hier in kräftigem, mit Ocker angereicherten Gelb ausgemalt. Oberhalb der dunkelbraunen Einbauschränke zieht sich von der Südwest-Ecke des Raumes bis zur Nordostwand friesartig ein graues Band, das dem Farbton nach mit dem gedeckten Grau des Fußbodenbelags korrespondiert. Mehr noch als die wiederum schwarzen Fußleisten und das Fensterbrett aus Opakglas bricht diese Friesform die Wandfläche direkt auf, was die Bildhaftigkeit der Raumwirkung verstärkt. Auch die geraden Linien und Winkel der kräftig roten Jalousieverkleidung können als Kompositionselemente einer Raum bzw. Architektur gewordenen, konstruktivistischen Malerei gesehen werden, welche die Supraporten quasi gleich mitliefert.

Während Gropius als Architekt und »Herr der Kunst«⁴³ eigenständige bzw. stilistisch zu differente Malerei und Bauplastik ablehnte oder gar bekämpfte – selbst Oskar Schlemmers Deckenmalerei für das Jenaer Stadttheater war 1922 nicht zur Ausführung gelangt⁴⁴ – bediente er sich für seine Bauten interessanterweise aber gerade der Malerei bzw. einiger ihrer Formelemente, wenn auch selbstredend nicht der Thedys. So weist das von Gropius mitbetreute »Haus am Horn« schon im Grundriß das Quadrat auf, welches sich dann zum dreidimensionalen, reinen und kombinierbaren Kubus erhebt. Die Raumfluchten wiederum ermöglichen Zimmerdurchblicke, die an neoplastizistische, wenn auch nicht in den Grundfarben gehaltene Bilder erinnern.

Daher verwundert es wenig, wenn vor dem Hintergrund der parallel zur Bauhausausstellung in Weimar organisierten Internationalen Architekturschau etwa von Mies van der Rohe und Adolf Behne Kritik an Gropius' »konstruktivistischem Formalismus« laut und die »Reißbrettgeometrie« des Bauhauses als »Mittel der äußerlichen Stilbildung« erkannt wurde⁴⁵.

Ein Vergleich von Gropius' Architektur bzw. der des Bauhauses mit Thedys Malerei erscheint nicht nur gattungsspezifisch nahezu unzulässig. Thedys noch so baugebundene Malerei bleibt doch zu allererst immer Thedys reine Malerei – die fortsetzende Pflege des altmeisterlichen Tafelbildes. Ebenso müßig wäre es allerdings, von Itten stammende



ABB. 5

Haus am Horn | Zimmer des Herren
nach der Rekonstruktion, 2000



ABB. 6

Haus am Horn | Zimmer der Dame
nach der Rekonstruktion, 2000
die weiße Wand war ursprünglich durch
vorkragende Einbauschränke verdeckt

Supraporten gedanklich in das »Haus am Horn« zu hängen. Bei aller stilpluralistischen Ausrichtung des Bauhauses sind Individualität und Vielfalt doch ab einem gewissen Grade ausgeschlossen, weil dann eben nicht mehr »Bauhaus«, und die Frage der autonomen Kunst am autonomen Bau steht noch heute – nicht nur anlässlich der mittlerweile im »Haus am Horn« präsentierten Wechselausstellungen.

Thedy hatte wie seine beiden Professorenkollegen Klemm und Engelmann in Weimar das biographische Pech der unmittelbaren Konfrontation mit Avantgardekunst. An der Düsseldorfer Akademie malten beispielsweise Andreas Achenbach und Emilie Preyer durchaus in Entsprechung zu Thedy, ohne daß das als künstlerisch bzw. kunsthistorisch »bedenklich« galt oder gilt. Will man Thedy durchaus kritisch betrachten, bliebe vielmehr genauer auszuführen, weshalb er stets Löfftz-Schüler geblieben ist und es nicht vermochte, jenen bereits in den 1880er Jahren aktuellen, auf die Niederländer zurückgreifenden Münchner Stil zu überwinden, um einen eigenen zu entwickeln. Vom Ringen um eine individuelle künstlerische Formensprache ist im Gesamtwerk Thedys kaum etwas zu spüren. Vielmehr scheint es, als habe er die für seine Zwecke angemessene Malweise durchaus gefunden.

*

Das an sich traditionsreiche Stilleben hat indes bis heute seinen Reiz für Künstler wie für Kunstfreunde bewahrt, wenngleich sich natürlich auch diese Art der Gattungsmalerei seit dem frühen 20. Jahrhundert enormen Entwicklungen und Veränderungen unterzogen hat. Nicht mehr länger nur auf die Malerei beschränkt, ist das Stilleben konsequenterweise als ready made besonders für die Objekt- und Konzeptkunst von Bedeutung. So führt etwa auch der Amerikaner Tom Sachs mit *Deluxe Dueling Kit* (1998) eine Art »Sammlung des Herren« vor, allerdings nicht mehr auf der Leinwand: Der »do-it-yourself-Werkzeugkoffer« steht für sich. Ferner erweist sich die althergebrachte, auch von Thedy bestätigte Definition der »Schätze einer Dame« als weiterhin tragfähig: (Synthetic) diamonds are (still) a girl's best friend, zu deutsch: Ein Diamant ist unvergänglich (!). So stellt beispielsweise der Stuttgarter Maler Stephan Jung (geb. 1964) auf riesigen Leinwänden zeitgemäß maschinell produzierte Metallschmuckstücke oder Pressglasflacons dar, welche durch die besondere Wiedergabe des an sich wenig wertvollen Materials als kostbare Konsum-Ikonen und Objekte der Begierde erscheinen. Doch auch für die beiden Tafelbilder Thedys wird sich ein Liebhaber finden – vielleicht nicht zum derzeitigen Schätzpreis, obgleich dieser natürlich weit unter dem Wert eines vergleichbaren Tafelbildes von Feininger liegt. Aber was ist in diesem Zusammenhang »vergleichbar«?

¹ Mein Dank gilt Lawrence Steigrad Fine Arts, NYC, für die Bildvorlagen.

² Vgl. aber auch KAT. 21 (Schnepe), KAT. 22 (Stilleben mit Äpfeln) und KAT. 23 (Verwelkender Chrysanthemenstrauß).

³ Thedy besuchte allerdings die Klassen von Alexander Wagner, Wilhelm Diez und Ludwig Löfftz, war also kein »direkter« Piloty-Schüler, siehe hierzu auch die ausführliche Biographie sowie den Beitrag von Ulf Häder im vorliegenden Katalog.

⁴ Dioskuren 1860, S. 110, hier nach Michael Bringmann, Tod und Verklärung.

Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys *Seni vor der Leiche Wallensteins*, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz 1990, S. 229–251, hier S. 237.

⁵ Siehe auch: Michael Bringmann, Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Bsp. von Pilotys *Seni vor der Leiche Wallensteins*, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz 1990, S. 229–251, hier S. 235.

⁶ wie Anm. 5.

⁷ Siehe dazu auch den Beitrag Ulf Häders im vorliegenden Katalog.

⁸ Spekulation bleibt ebenfalls, ob der vielleicht doch einzige Auftraggeber – geschmacks- oder architekturbedingt – nach Beendigung der vermeintlichen zweiten Fassung nicht dann erst die endgültigen Pendants bei Thedy bestellte. Das »Einzelstück« der *Sammlung des Herren* ist jedenfalls noch in den 1970er Jahren in Münchner (zuvor Wiesbadener) Privatbesitz nachweisbar. Für den Hinweis auf das separate Gemälde und entsprechendes Bildmaterial danke ich Herrn Anselm Thürwächter.

⁹ Schreiben Thedys an Gropius v. 08.01.1920 aus Polling, in: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (im folgenden ThHStAW), Staatliches Bauhaus (im folgenden StBh), Akte 7, Bl. 110.

¹⁰ Walther Scheidig, Die Weimarer Malerschule. Hrsg. v. R. Müller-Krumbach. Leipzig 1991, S. 164.

¹¹ Hans Rosenhagen, Max Thedy, in: Westermanns Monatshefte (1917), 122. Bd., I. Teil, S. 456–469, hier bes. S. 458–459.

¹² ThHStAW, Hochschule für bildende Kunst (im folgenden HSfbK), Akte 8, Entwurf des Berichtes der Hochschule für bildende Kunst, Bl. 49 u. 49R.

¹³ = Unterricht »nach der Natur« (nicht zu verwechseln mit den Landschaftern bzw. Landschaftsklassen), also nach dem lebenden und toten Modell, unabhängig davon wurde Abendakt angeboten.

¹⁴ Scheidig (1991) führt Thedys Beliebtheit bei den Studierenden auf seine vortreffliche Zeichenkunst und vollendete Maltechnik, aber auch auf seinen wenig kleinlichen Umgang hinsichtlich der Ausstellung von Zeugnissen (eine Art Zwischenprüfungsbescheid) zurück, mit denen sich der Militärdienst um ein Jahr verkürzen ließ, siehe ebd., S. 165/166.

¹⁵ in: ThHStAW, HSfbK, Akte 6, Bl. 14ff und 25ff.

¹⁶ Siehe den Bericht der Hochschule für bildende Kunst, Kriegsjahr 1914/15, in: ThHStAW, HSfbK, Akte 8, Bl. 160.

¹⁷ = Brief Feiningers an seine Frau Julia v. 22.05.1919, in: Houghton Library, Harvard University, Cambridge/Mass. (Abschrift v. A. Thürwächter).

¹⁸ = Brief Feiningers an seine Frau Julia v. 22.06.1919 in Auszügen, hier nach: Wingler, Hans M., Das Bauhaus 1919–1933 Weimar Dessau Berlin. Bramsche 1962, S. 43.

¹⁹ wie Anm. 18.

²⁰ Vgl. Walter Gropius bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919, ThHStAW, StBh, hier nach Hüter, K.-H., Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin 1976, S. 210 (Dok. 11, STAW-B vorl. 241).

²¹ Siehe den Bericht der Hochschule für bildende Kunst über das Schuljahr 1917/18 in: ThHStAW, HSfbK, Akte 8, Bl. 219.

²² Siehe hierzu und im folgenden ausführlich: Rainer K. Wick, Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Ausst.-Kat. Weimar/Berlin/Bern 1994/95, Ostfildern-Ruit/Stuttgart 1994, S. 117–167.

²³ wie Anm. 22, S. 146.

²⁴ Siehe in diesem Zusammenhang auch den Beitrag von Marcella Sohlen im vorliegenden Katalog.

²⁵ Siehe hierzu ausführlich den Schriftwechsel zwischen Hasse, Hochschule für bildende Kunst, Hofmarschallamt u. a. in: ThHStAW, HSfbK, Akte 82–84.

²⁶ Vgl. das Gutachten Thedys v. 31.10.06, in: ThHStAW, HSfbK, Akte 82–84, o. Blnr.

²⁷ Fleischers Gemälde scheint jene Bemerkung Adolf Behnes in der Erklärung des Arbeitsrats für Kunst zugunsten des Bauhauses nachgerade provoziert zu haben, die da heißt: »...Wir lehnen es ab, uns mit Leuten auseinanderzusetzen, die aus Goethe und Schiller eine muffige Attraktion ihres Frauen- und Verkehrsvereins machen...«, vgl. Schreiben Gropius' an Behne v. 31.01.1920, in: ThHStAW, StBh, hier nach Hüter, K.-H., Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin 1976, S. 220

(Dok. 28, STAW-B vorl. 399). Auch aufgrund dieser Äußerung, welche in Weimar die Wellen hoch schlagen ließ, kündigte Thedy am Bauhaus.

²⁸ Vgl. das Gutachten Fleischers, in: ThStAW, HSfbK, Akte 82–84, o. Blnr.

²⁹ Vgl. den Entwurf eines undatierten Schreibens vermutl. der Hochschule an das Hofmarschallamt in: ThHStAW, HSfbK, Bl. 28ff.

³⁰ = Schreiben Fleischers an die Direktion v. 02.06.1919, in: ThHStAW, StBh, Akte 111. Wenig überraschend, zählte Fleischer später zu den unterschiedensten Bauhaus-Gegnern.

³¹ Siehe das Schreiben Thedys, möglicherweise an Verwaltungsdirektor Krause, v. 26.09.1921, in: ThHStAW, HSfbK, Akte 195, Bl. 1.

³² »...Gropius sieht das Handwerk – ich den Geist. Aber von mir wird er nie verlangen, daß ich meine Kunst verändere...« = Brief Feiningers an seine Frau Julia v. 30.05.1919, hier nach: Wingler, Hans M., Das Bauhaus 1919–1933 Weimar Dessau Berlin. Bramsche 1962, S. 43.

³³ Vgl. das Schreiben des Oberhofmarschalls a. D. v. Fritsch an das Hofmarschallamt v. 20.04.1920, in: ThHStAW, Hofmarschallamt, hier nach: Wingler, Hans M., Das Bauhaus 1919–1933 Weimar Dessau Berlin. Bramsche 1962, S. 42.

³⁴ »...Verehrter Herr Gropius, Sie haben mir seinerzeit das Versprechen abgenommen, nichts gegen Sie zu unternehmen, ich habe dieses Versprechen treulich gehalten, obwohl mir im Laufe der Zeit wiederholt ernste Bedenken aufgestiegen sind, nicht durch irgendeine moralische Pression der Gegenseite, sondern aus innerster Überzeugung. Ich habe Ihnen dieses Versprechen aber mit der Bemerkung gegeben, dass ich Ihnen um so offener sagen werde, wenn mir etwas nicht passt...« = Schreiben Thedys an Gropius v. 08.01.1920 aus Polling, in: ThHStAW, StBh, Akte 7, Bl. 110.

³⁵ Vgl. Anm. 27 u. 34.

³⁶ Vgl. das Protokoll der Sitzung v. 18.12.1919, in: ThHStAW, StBh, Akte 7, Bl. 53.

³⁷ wie Anm. 36, Bl. 56.

³⁸ Vgl. Protokoll der Besprechung zum Zwecke der Gründung der Hochschule für bildende Kunst v. 18.11.1920, in: ThHStAW, Thüringisches Volksbildungsministerium C, Akte 1480, Bl. 57.

³⁹ Zu den Querelen um die Neu- bzw. Wiedergründung der Weimarer Hochschule parallel zum Bauhaus siehe ausführlich Opitz, S., Im Schatten der Avantgarde – Hochschule für bildende Kunst und Staatliches Bauhaus in Weimar 1921 bis 1925, in: Aufstieg und Fall der Moderne. Hrsg. v. R. Bothe u. Th. Föhl. Ausst.-Kat. Weimar 1999, Ostfildern-Ruit/Stuttgart 1999, S. 344–364.

⁴⁰ Vgl. hierzu ausführlich bpsw. Hüters Dokumentenanhang, in: Hüter, K.-H., Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin 1976.

⁴¹ so der Titel eines Aufsatzes von Gropius, in: Walter Gropius, Architektur – Wege zu einer optischen Kultur. Frankfurt/Hamburg 1956, S. 127–139

⁴² Siehe hierzu ausführlicher: Haus am Horn. Rekonstruktion einer Utopie. Hrsg. v. Freundeskreis der Bauhaus Universität Weimar e.V. Weimar 2000.

⁴³ Vgl. Flugblatt zur Ausstellung »Für unbekannte Architekten«, veranstaltet vom Arbeitsrat für Kunst in Berlin 1919, hier nach Winkler, K.-J., In der Wiege lag noch kein weißer Würfel. Zur Architektur am frühen Bauhaus, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Ausst.-Kat. Weimar/Berlin/Bern 1994/95, Ostfildern-Ruit/Stuttgart 1994, S. 283–318, hier S. 292.

⁴⁴ Siehe Winkler, K.-J., In der Wiege lag noch kein weißer Würfel. Zur Architektur am frühen Bauhaus, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Ausst.-Kat. Weimar/Berlin/Bern 1994/95, Ostfildern-Ruit/Stuttgart 1994, S. 283–318, hier S. 298.

⁴⁵ wie Anm. 44, hier S. 307–308.

Herausgeber

Stadtmuseum Weimar
Karl-Liebnecht-Straße 5
99423 Weimar
TEL 03643 | 82 60-0
FAX 03643 | 82 60-110
E-MAIL stadt.weimar.stadtmuseum@t-online.de

Kunsthalle am Goetheplatz

TEL 03643 | 50 23 64

Öffnungszeiten

Dienstag bis Sonntag

10 bis 18 Uhr

Ausstellungs- und Katalogkonzept

Birgit Spanier

Organisation und Redaktion

Siegfried Herrmann

Gestaltung und Satz

Goldwiege | Visuelle Projekte, Weimar

Lithographie

CoraxColor, Weimar

Druck und Bindung

WeimarDruck, Weimar

Photonachweis

Courtesy Lawrence Steigrad Fine Arts, New York
S. 36, 39, 143

Roland Dreßler, Weimar
KAT. 12, 18, 24, 38, 39, 41–45, 47–56, 58–61, 63–71, 73–78

Hamburger Kunsthalle
S. 24

Louis Held, Weimar
S. 12, 13

Kunsthandel H. W. Fichter, Frankfurt/Main
KAT. 46, 57, 62, 72

Kunstsammlungen zu Weimar (Dreßler, Renno)
S. 19, 42, 52–54

KAT. 8, 9, 13, 15, 16, 20–22, 40, 79–85

Museum der bildenden Künste Leipzig
KAT. 14

Neue Pinakothek München
S. 34

Privatarchiv
S. 4, 9–12, 16–18, 20–24, 48

E. Queck, Weimar
S. 7

Werbephotoographie Rühl & Bormann, Darmstadt
KAT. 1–7, 10, 11, 17, 19, 23, 25–37, 66, 86–88