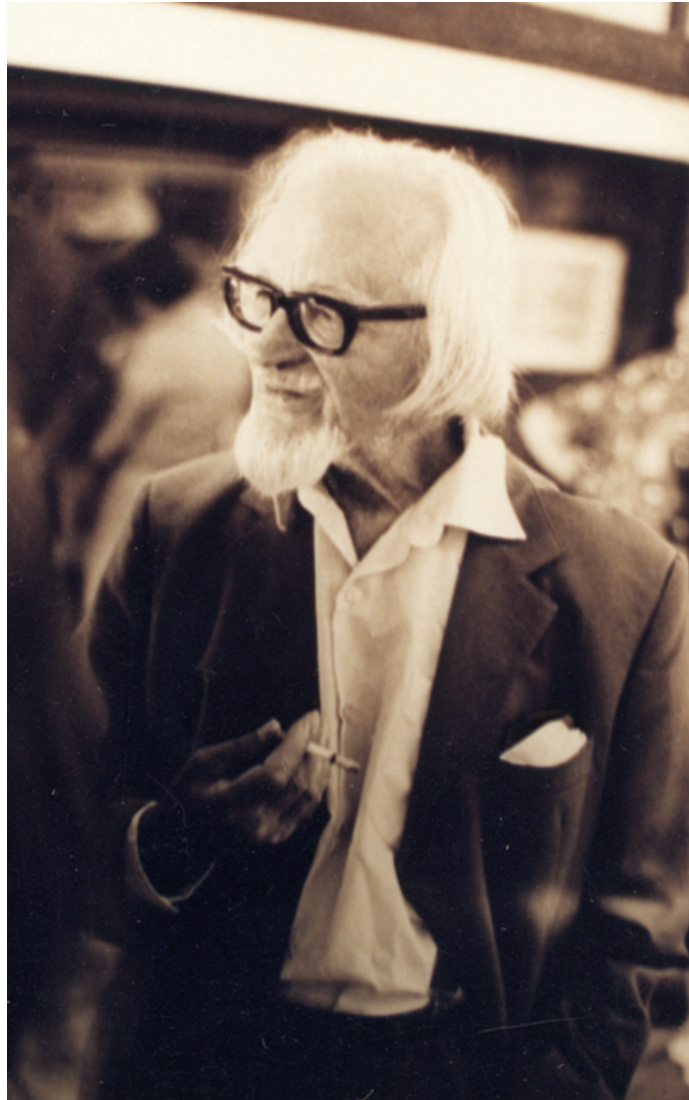


René Halkett

(1900 – 1983)

„Auch ich war am Bauhaus“



Eine Ausstellung im
Oberhessischen Museum, Gießen
in Zusammenarbeit mit der
Galerie Klaus Spermann, Berlin

7. Juli – 27. August 2006

Texte zur Ausstellung "Auch ich war am Bauhaus - George René Halkett"
im Oberhessischen Museum, Gießen, vom 7. Juli bis 27. August 2006

Kurz-Biographie

Ausstellungen

Bibliographie

Ursula C. Klimmer: "Anmerkungen der Übersetzerin zu Kunst und Leben"
(deutsch 2006)

Ian Fell: "Two Last Visits" (Zwei Letzte Besuche)
(englisch 2006/deutsche Übersetzung 2006)

"Child's Eyes in Ibiza" (Ibiza mit den Augen eines Kindes); Auszug aus den Memoiren von
Eva Menkin, "A Moving History", USA, erschienen 2003
(englisch 2006/deutsche Übersetzung 2006)

"When I was at the Bauhaus" (Als ich am Bauhaus war); Zusammenfassung des Mitschnitts
eines Vortrags von René Halkett an der Universität Exeter 1978
(englisch 2006/deutsche Übersetzung 2006)

"René Halkett -An Appreciation for his Funeral - 11 March 1983" (René Halkett - Eine
Würdigung bei seiner Beerdigung - 11. März 1983)
(englisch 1983/überarbeitet und deutsche Übersetzung 2006)

René Halkett: "Private and Confidential" (Persönlich und Vertraulich), Auszüge aus einem
Ausstellungstext
(englisch 1981/überarbeitet & deutsche Übersetzung 2006)

"The Dear Monster", Auszüge aus den Kapiteln 14 und 15 - Schilderungen aus seiner Zeit
am Bauhaus 1923-25
(englisch 1939/deutsche Übersetzung 2006)

Sissi Fürstin Bentheim: "Begegnung mit René Halkett", aus: nothpforten-str. heft: 1,2/80,
zeitschrift für zeitgenössische kunst, edition jesse, 1980
(deutsch 1980/überarbeitet 2006)

Tel. Gespräch mit Hr. Jesse, 27. April 2006, Zustimmung zur Verwendung

Sally Holden: "René Halkett" (Erinnerung an René Halkett)
(englisch 2006/überarbeitet & deutsche Übersetzung 2006)

Kurz-Biographie

- 1900 Geboren am 5. Februar als Albrecht Georg Friedrich Freiherr von Fritsch in Weimar, wächst in einem konservativen, standesbewußten Umfeld auf. 1910 erste Begegnung mit einer Gruppe des Wandervogels in Hessen
- 1914 Eintritt in die Preußische Kadettenanstalt in Naumburg a.d. Saale
- 1917-1918 Teilnahme am I. Weltkrieg als Freiwilliger in Frankreich
- Nach dem Krieg vorübergehend Mitglied eines Litauischen Freikorps; besucht Universitätskurse in Gießen und Frankfurt; freie redaktionelle Mitarbeit bei der Frankfurter Zeitung. Kontakte mit Freunden aus der Jugendbewegung und mit sozialistischen Gruppierungen
- 1920 Mehrmonatiger Aufenthalt in Java für einen Besuch bei seiner Schwester
- 1921 Nach der Rückkehr aus Indonesien, Studium an der Heidelberger Universität für ein Semester; wechselnde Aufenthalte an verschiedenen Orten in Hessen und Thüringen (u.a. Loheland). In Weimar erste Bekanntschaft mit Lyonel Feininger, der mit seiner Familie als Mieter in das Elternhaus dort einzieht
- 1923 Aufnahme in das Staatliche Bauhaus in Weimar; Vorkurse bei Moholy-Nagy, Kandinsky und Klee. 1924 Lehrling in der Bühnenwerkstatt unter Schlemmer; Mitarbeit an Produktionen der Bauhaus-Bühne wie "Zirkus" oder "Der Mann am Schaltbrett"
- 1925 Verläßt Weimar vor dem Umzug des Bauhauses nach Dessau. Lebt in Berlin, in Auerbach (Bergstraße) und erneut in Loheland (Rhön). Freier Journalist u.a. bei der Vossischen Zeitung. 1927 kurzzeitig bei der "Roten Bühne" in Berlin
- 1930 Erster Aufenthalt auf Ibiza, formell als Korrespondent der Vossischen Zeitung. Rückkehr nach Berlin, wechselnde Aufenthaltsorte und 1933, unmittelbar nach dem Reichstagsbrand, der Versuch, sich dauerhaft auf Ibiza zu etablieren
- 1934 Rückkehr nach Berlin, wiederum wechselnde Aufenthaltsorte, zuletzt in Berlin und Klosterheide (Brandenburg)
- 1936 Emigration nach Großbritannien. In London Freundschaft mit Hein Heckroth; später Aufenthalt in Dartington Hall, Totnes (Devon), dort Bekanntschaft mit Kurt Joost und Michael Chekov, u.a. Mitarbeit am Kindertheater
- 1939 Das Buch "The Dear Monster" erscheint im Jonathan Cape Verlag, London
- 1942-1945 Tätigkeit für das Britische Militär in der Propaganda gegen Nazi-Deutschland
- 1945-1949 Beschäftigung bei britischen Militärbehörden im Bereich der Entnazifizierung u.a. auch von deutschen Kriegsgefangenen; später als Übersetzer im Dienst der amerikanischen Streitkräfte bei den Nürnberger Prozessen
- 1950 Freier Mitarbeiter für verschiedene Institutionen, zeitweise auch in Deutschland; ab 1956 dauerhafte Beschäftigung beim German Service der BBC in London
- 1967 Umzug nach Camelford und Beginn der "Briefe aus Cornwall" (bis 1980)
- 1983 Am 7. März stirbt René Halkett in Camelford

Ausstellungen

- 1943 London, "modern art gallery" von Jack Bilbo
- 1970 Wadebridge, Cornwall
- 1971 Limpsfield, Surrey
- 1979 Gütersloh, Veerhoffhaus, Kunstverein
- 1979 Bochum, Galerie Baecker
- 1980 Bielefeld, Galerie Jesse
- 1981 Bristol, Avon
- 1981 Camelford, North Cornwall Museum and Gallery
- 1994 Berlin, Galerie Klaus Spermann
- 1996 Rheda, Galerie im Gartenhaus
- 2000 Camelford, North Cornwall Museum and Gallery
- 2005 Biebertal, Bürgerhaus

Bibliographie

Sonderdruck der BASF Hauszeitschrift, René Halkett: "Ich war am Bauhaus"/
"When I was at the Bauhaus", deutsch/englisch, Ludwigshafen, 1977

Ausstellungskatalog der Galerie Jesse, Bielefeld, 1980

Ausstellungskatalog "René Halkett Retrospective Exhibition", Camelford, 1981

Publikation "René Halkett Drawings", Camelford, 1981

Ausstellungskatalog "Experiment Bauhaus", S. 266, Dessau, 1988

Ausstellungskatalog "G. René Halkett Malerei & Grafik", Galerie Spermann,
Berlin 1994

Ausstellungsbroschüre "René Halkett - Weimar to Camelford", Camelford, 2000

Ausstellungsbroschüre "René Halkett - Ein Leben", Biebertal, 2005

Anmerkungen der Übersetzerin zu Kunst und Leben

René Halkett war kein Freund der Interpretation seiner Bilder. Gemälde und Zeichnungen sprechen durch sich selbst, sie erfüllen ihre Funktion, indem sie die Atmosphäre des Raums, in dem sie hängen, verdichten und zum Ausdruck bringen. Der Künstler schafft aus sich heraus, aus innerer Kraft und Notwendigkeit, ja vielleicht auch, um seine Erfahrungen und Erkenntnisse weiterzugeben, aber nicht in der Absicht, sich anderen mitzuteilen und den Betrachter dazu zu bewegen, den Inhalt dieser Mitteilung zu entschlüsseln. So habe ich Renés Einstellung zur Kunst und zu seinem Werk verstanden, seit ich ihn kenne, so auch meine eigene Auffassung von künstlerischer Kreativität und Ausdrucksmöglichkeit gefunden.

Meine erste Begegnung mit ihm liegt 28 Jahre zurück, eine sehr enge Freundschaft hat mich mit diesem Mann verbunden, der mir auch Mentor gewesen ist. Er hat fünf Jahre lang mein Leben begleitet, hat mich in seinen Briefen und während meiner Besuche in Camelford in der Entwicklung meiner eigenen schöpferischen Ressourcen bestärkt. Und ich verdanke ihm entscheidende Impulse für mein Selbstverständnis als denkender Mensch, als Übersetzerin und als künstlerischer Autodidakt. Bei aller Verschiedenheit der Zeiten und Verhältnisse gab es eine Wesensverwandtschaft, die manchmal selbst den Altersunterschied von sechzig Jahren vergessen ließ. In den vergangenen gut zwei Jahrzehnten seit seinem Tod war mir diese Nähe immer bewußt; und nun es hat sich ergeben, daß ich mich seit 2004 wieder sehr intensiv mit dem Leben von René Halkett beschäftige. Seit ich an der Übersetzung seines Buchs arbeite, einer aus autobiographischer Sicht geschriebenen Schilderung Deutschlands und der Deutschen zwischen 1900 und 1936, unter dem Titel "The Dear Monster" 1939 in London und Stockholm erschienen, führen mich meine Recherchen immer näher an seine Lebensgeschichte heran und an seine Interpretation der Zeitläufte, der historischen Ereignisse und Personen, die alle mit dem vergangenen 20. Jahrhundert in Verbindung stehen. Ich gehöre einer späteren Generation desselben Jahrhunderts an und ich erkenne die Aufgabe der Vermittlung, die sich durch die Beschäftigung mit dieser Biographie stellt. René war ein Zeitzeuge und er wollte das bewußte Erleben der Zeit, in der er lebte, auch weitergeben. Ein Leben lang war er ein anregender Erzähler aus Vernunft und Leidenschaft.

"I was there - Ich bin dabei gewesen", das war sein Motto und uns sind Zeugnisse geblieben, die immer wieder einen unmittelbaren Kontakt ermöglichen - da sind die konkreten Bilder und Zeichnungen, wie sie nun erneut zusammengetragen worden sind, und da sind Texte von ihm und über ihn. Durch die Übersetzungen, meinem Beitrag zum Verständnis dieser Lebens-Bilder mit dem Schwerpunkt auf seine "bauhäusler zeit", soll er selbst zu Wort kommen können, sich den Besuchern - wie er es ausdrückte, "seinen Gästen, die zu einer Ausstellung eingeladen sind" - als der Künstler und Augenzeuge vorzustellen, der er war.

Zwei Letzte Besuche

Das Leben alter Leute geht manchmal plötzlich und schnell seinem Ende zu. Auch bei René Halkett war das so in seinen letzten Monaten zu beobachten. Aber noch 1981 und 1982 besuchte er uns und jeder seiner beiden Aufenthalte spiegelte auf gewisse Weise im kleinen dieses ungewöhnliche Leben eines wandernden Gauklers wider.

Als Verwalter seines literarischen Nachlasses habe ich viele Stunden damit zugebracht, René's Erzählungen über sein Leben, das einem Schelmenroman glich, aufzuzeichnen. Mein Umzug nach London, der sich 1980 ohne mein Zutun aus beruflichen Gründen ergab, beendete unsere regelmäßigen Zusammenkünfte in Camelford, aber dafür eröffnete sich für René die Aussicht, bisher unverwirklichte Pläne in London weiterzuverfolgen.

Während seines ersten Besuchs trug sich René mit dem Gedanken einer Ausstellung in einer kleinen Londoner Galerie, die einer Frau mit dem exotischen Namen Chillie Hawes gehörte. Außerdem besuchten wir einen Fälscher, ein geschätzter Kollege René's aus den Kriegstagen namens Ellic Howe. Derart eigentümliche Unternehmungen beschäftigten uns tagsüber - aber vor allem hatte René nächtliche Ausschweifungen im Sinn.

Eine der aufregendsten britischen "alternativen" Theatergruppen, Footsbarn, war in Cornwall in den stürmischen frühen siebziger Jahren entstanden. Ihre zauberhaften Aufführungen, die epische Themen in einer Mischung aus vollendeter Darstellungskunst und magischem Zirkus entwickelten, entsprachen sehr auch René's eigener Begeisterung für Tanz und Theater. Ganz folgerichtig war er zu einer Art Mentor für sie geworden, der seine frühen eigenen Erfahrungen mit Oskar Schlemmer, Kurt Schmidt und Brecht an sie weitergeben konnte.

Nun waren Footsbarn ebenfalls, so wie ich, zu ökonomischen Migranten geworden, in ihrem Fall war das ein Umzug nach Portugal. Ihre Theaterkarawane hatte das westliche Europa bereist, eine kurze Rückkehr der Kompanie nach London überschritt sich mit René's Ausstellungsplänen. René war fest entschlossen, sich am Abend noch "einmal eine ausgelassene Feier" zusammen mit seinen ehemaligen Schützlingen zu gönnen.

Es war als hätten wir einen Jugendlichen im Haus. Bis in den frühen Morgen sorgten wir uns um den 81-jährigen Künstler, der da unbeirrbar seine Partylaune auslebte. Erst im Morgengrauen kam er zurück, in überschäumender Lebhaftigkeit, während uns die Rolle der verärgerten Eltern zufiel für einen Mann, der schon für Schlemmer getanzt hatte.

*

Bei René's zweitem Besuch verließ er den Bahnhof der Great Western Railway in einem Rollstuhl. Auf der Fahrt aus Cornwall war er zusammengebrochen, offenbar hatte er eine Lungenentzündung. Es war ein Leidensweg bis zu unserem Haus im Norden Londons und seine bleischweren Beine trugen den Tänzer nur mit Mühe. Meine Frau war davon überzeugt, er sei gekommen, um zu sterben.

Aus reinem Eigennutz ließen wir das nicht zu. René wurde sofort ins Bett gebracht, der Arzt gerufen, eine Diagnose gestellt und nach einigen wirklich elenden Tagen war die Krise der Erkrankung überstanden. Wir erkannten, daß er auf dem Weg der Besserung war, als er sich über das würdelose Gebadetwerden beschwerte und nach frischem Kaffee verlangte, sobald es morgens hell wurde. In der folgenden Erholungszeit zeigte sich dann wieder jene seltsame Eigenart, die Renés Leben und Begabungen auszeichnet. Unser Hausarzt erwies sich als Kunstliebhaber und während die Heilung fortschritt, schwelgten er und René in dessen Erinnerungen an die Bauhausjahre. Und überraschend tauchte auch noch ein zweiter, jüngerer Doktor auf, nicht um seinen ärztlichen Rat zu erteilen, sondern um Renés anderer Bauhausverbindung seine Reverenz zu erweisen. Er war ein Rockband-Fan, der diesen alten Mann kennenlernen wollte, mit dem David Jay and die Gruppe "Bauhaus" eine Single herausgebracht hatten.

Jetzt fällt mir auch wieder ein, daß das Erscheinen dieser Schallplatte eines der Ereignisse bei Renés erstem Besuch gewesen war. Aus der Freundschaft mit dem Musiker David Jay hatte sich eine Zusammenarbeit ergeben, die sehr an Renés Einführung in das ursprüngliche Bauhaus in Weimar erinnerte. Dort waren die angehenden Studenten eingeladen worden, Materialgebilde zu gestalten aus Haufen von gesammelten Trümmern, Fundstücken, auch Abfall und Schrott. Sie mochten Renés Arbeiten.

Bei einem Treffen mit David Jay hatte René zwei seiner kraftvollen Gedichte - *Nichts und Rüstung* - mit seinem knisternden Kassettenrecorder aufgenommen, den er von Rauchschwaden umwölkt bei sich zu Hause in Camelford stehen hatte. David nahm diese Rohaufnahmen mit und produzierte damit im Juli 1980 eine bemerkenswerte "Pop"-Single, eine Mischung aus Poesie und Rockmusik (bis dahin gab es dafür keine bessere Bezeichnung). Sie hatte einen verblüffenden Kulterfolg. Durch Renés Sprachkraft, das meisterhafte Englisch, den leidenschaftlichen Ausdruck, den starken Gegensatz zwischen Rhythmus und Melodik, hatte der Künstler René Halkett erneut in einem Schaffensprozess wie ein Katalysator gewirkt.

Wisse also, daß nichts für immer ist
Und nichts wird bleiben, wenn ich geschrieben habe
Diese worte auf nichts geschrieben werden bleiben
Weil nichts für immer ist

Nur wenige Monate nach seinem zweiten Besuch bei uns in London ist René Halkett gestorben. Seine unerhörte schöpferische Kraft - sein "nichts, das für immer ist" - blieb als ganz besonderes Erbe für uns zurück.

Ian Fell
2006

Ian Fell archiviert René Halketts schriftlichen Nachlaß, um in Zusammenarbeit mit Ursula Klimmer das vorhandene biographische und literarische Material für spätere Publikationen aufzubereiten.

Two Last Visits

Old People often decline suddenly and quickly. René Halkett followed this pattern in his final months. But on two occasions on which he came to stay with our family in 1981 and 1982 were somehow a microcosm of his remarkable Pied Piper life.

As his literary executor, I had spent many hours documenting René's picaresque history. My unsought-for career move to London in 1980 ended our regular sessions in Camelford, but brought the chance for René to complete some London quests.

On his first visit, René had an exhibition in mind, in a small London gallery run by a woman with the exotic name of Chillie Hawes. We also visited a forger, a brilliant wartime colleague of René's called Ellic Howe. Such exotic matters were the business of the day - but it was the night time revels which were foremost in the Halkett mind.

One of Britain's most exciting "alternative" theatre companies, Foot's Barn, evolved in Cornwall in the heady days of the early 70s. Their mesmerising dramas, treating epic themes with all the skills of performance art and magical circus, reflected René's own enthusiasm for dance and theatre. He was consequently something of a mentor to them, able to share his own early experiences with Oskar Schlemmer, Kurt Schmidt and Brecht.

However, like me, Foot's Barn had had to move, as economic migrants, in their case to Portugal. Their caravanserai of theatre had travelled Western Europe, but this brief company return to London coincided with René's exhibition plans. René was determined to have "one more gaudy night" as he partied with his theatrical protégés.

It was like having a teenager in the house. We worried into the small hours as the 81-year-old artist refused to stop his party antics. When he ultimately arrived, ebullient, in the grey hours before dawn, we found ourselves playing fretting parents to this man who had danced for Schlemmer.

*

On René's second visit, he arrived off the Great Western Railway in a wheelchair. During his journey from Cornwall he had collapsed on the train, apparently with pneumonia. It was a painful drive to our North London home and his dancer's feet dragged with leaden illness. My wife was convinced that he had come to die.

Selfishly, we didn't let him. René was hurried into bed, the doctor summoned, diagnosis made and after some miserable days, he passed the climax of his illness. We knew he was recovering when he complained about the indignity of being bathed, and demanded fresh coffee at first light.

It was René's convalescence that again summed up the exotic nature of his life and talents. Our regular doctor proved to be an art lover, and as the illness receded he explored with René reminiscences of the Bauhaus years. And surprisingly a second young doctor started coming too, not to give a second opinion, but to pay due homage to René's other Bauhaus connection. A rock band groupie, he wanted to meet this old man who had made a pop record with David Jay and the Bauhaus band!

Now I recall, the promotion of this record was also one of the incidents in René's first visit. A growing relationship with the musician David Jay had led to a collaboration, rather in the tradition of René's induction into the original Weimar Bauhaus. Here, would-be students were tested by being invited to create artefacts from piles of found debris, objets trouvés, junk perhaps. They liked René's work.

When René met David Jay, René had recorded some of his powerful poems - Nothing and Armour - on the hissing cassette recorder which sat in a nicotine cloud in his Camelford home. David took these raw recordings, and produced in July 1980 a notable "pop" record from it of poetry and (for want of a better word) rock. It proved a striking cult success. Through the drama of René's words, masterly English, the passion of his delivery, the insistent counterpoint of the rhythms and melodies, yet again, Halkett the artist was a catalyst for creativity.

Know then that nothing lasts for ever
And nothing will remain when I have written
These words on nothing written will remain
For nothing lasts for ever ...

Within a few months of his second visit to us in London, René Halkett died. His remarkable creativity - his "nothing that lasts for ever" - remains our privileged inheritance.

Ian Fell
2006

Ian Fell keeps the archive of René Halkett's written works and biographical material. He and his collaborator, Ursula Klimmer, are working to make the material more readily available as a complement to his visual art. Ursula is translating the first German edition, hopefully in annotated form, of Halkett's "The Dear Monster", published in Britain just before the Second World War.

Ibiza mit den Augen eines Kindes

Eines Tages, kurz nach meinem siebten Geburtstag, holte mich meine Mutter bei Oma ab. Wir machten einen Spaziergang im Tiergarten, wie das öfter vorkam, und setzten uns neben einem Springbrunnen auf eine Bank.

"Evchen," so fing sie an, "ich habe wieder geheiratet."

"Geheiratet?", mir stockte der Atem.

"Du wirst Willie mögen, er versteht sich sehr gut mit Kindern."

"Willie?"

"Nun, eigentlich ist er ein Baron. Er heißt Freiherr von Fritsch und kommt aus einer Adelsfamilie. Du kannst dann Fräulein von Fritsch sein", sagte Mutti.

"Ich bin lieber Evchen Te", war meine Antwort.

"Willie", der Freiherr, war bereits auf Ibiza, der spanischen Insel. Im September 1930, ich war sieben Jahre alt und meine Mutter - Te - siebenundzwanzig, reisten wir mit dem Zug von Berlin nach Barcelona, und dann mit dem Schiff von Barcelona nach Ibiza.

Ibiza war eine verzauberte Insel, ein Garten Eden. Der Freiherr hatte ein Haus in der Altstadt gemietet, noch innerhalb der uralten Stadtmauern, nahe am Meer und dem Hafen gelegen. Alle Häuser dort, in der sogenannten Oberen Stadt, sahen aus wie aufeinander getürmte weiße Würfel.

An den weißen Wänden im Haus hingen überall Bilder, die der Freiherr gemalt hatte. Auch in meinem Zimmer gab es mehrere, Bilder von überwölbten Torwegen, Olivenbäumen und Glockentürmen. Eines stellte eine tanzende Señorita dar, deren viele Röcke sich bauschten. Es war einleuchtend, warum der Freiherr hier malen wollte. Alles war schön, schlicht in seinen Formen und ebenmäßig.

Zuerst war ich ziemlich eingeschüchtert vom Aussehen des Freiherrn, und seinem Monokel, durch das er seine Augen immer zusammenkniff. Aber jeden Morgen gingen wir zum Strand, bevor der Freiherr in seinem Atelier verschwand, und über den Schwimmunterricht für mich entstand ein vertrauterer Verhältnis. Uns verband dadurch eine Gemeinsamkeit. Er lud mich sogar ein, in sein Atelier zu kommen und ich war über die vielen Farbtuben und Pinsel sehr erstaunt. Er zeigte mir, wie er seine Farben mischte, um einen ganz genauen Ton zu treffen, gab mir auch Pinsel und Papier, um mich selbst das Malen versuchen zu lassen.

An einem Sonntag im März war dann aber alles plötzlich zu Ende. Wir gingen zu einem Stierkampf. Der Freiherr schilderte, daß der Matador den Stier reizen würde, um ihn dann

aber gleichzeitig in Schach zu halten. Ich verstand es nicht, doch er meinte, das eben sei die "Kunst".

Dann kam eine Prozession von Männern in eleganten, glitzernden Gewändern hereingeritten. Diese seien die Picadoren, erklärte der Freiherr. Sie trugen lange Lanzen und zu meinem Entsetzen gingen sie damit auf die Stiere los. Ich griff nach der Hand meiner Mutter, die sich kalt und feucht anfühlte.

"Da, jetzt kommen die Banderillos", rief der Freiherr über den Lärm der Menge hinweg. Sie waren mit Speißen bewaffnet, an denen gezündete Feuerwerkskörper und Wimpel hingen, und die stachen sie in den Stier, bis er blutend und versengt mit ihnen übersät war.

Meine Mutter fiel in Ohnmacht, der Freiherr griff hastig nach ihr und sie schrie auf.

"Bitte, hilf ihr", bat ich ihn.

"Der Matador ist ja noch gar nicht aufgetreten", war seine Antwort.

Und in dem Moment zog meine Mutter mich dann mit sich fort.

Eine Woche später waren wir wieder auf dem Schiff, zurück nach Barcelona. "Ein Schwein", sagte meine Mutter, die mir gegenüber nur selten ihre Gefühle offenbart hat. "Ohne Gefühl."

Wir waren nur sechs Monate weg gewesen. Den Freiherrn habe ich nie wieder gesehen.

Eva Menkin
2003/2006

Eva Menkin war bis zu ihrem Ruhestand Familientherapeutin, sie lebt in Santa Barbara, Californien. Dieser Text ist ein überarbeiteter Auszug aus ihren Memoiren "A Moving Experience: A Personal History". Anfang 2006 hat sie "den Freiherrn" wiederentdeckt, sie steht seither in Kontakt mit Sally Holden und hat auch ein Gemälde von René Halkett gekauft, einen "Stierkampf".

Child's Eyes in Ibiza

One day, shortly after my 7th birthday, my mother came to pick me up from my Oma. We walked in the *Tiergarten*, as we often did, and sat on a bench next to a fountain.

"Evchen," she began. "I am married again."

"Married?" I gasped.

"You will like Willie, he is very good with children."

"Willie?"

"Well, he is really a Baron. His name is Freiherr Von Fritsch, and he is from a noble family. You can be Fräulein Von Fritsch," said Mutti.

"I'd rather be *Evchen Te*," I said.

"Willie", the Freiherr, was now in Ibiza, Spain. In September 1930, when I was seven, and my mother - Te - twenty-seven, we travelled from Berlin to Barcelona by train, and from Barcelona to Ibiza by boat.

Ibiza was an isle of enchantment, a Garden of Eden. Freiherr rented a house in the old part of town, still enclosed by ancient walls, near the waterfront and harbour. The houses there, in what was called the upper city, looked like white cubes piled on top of one another.

The white walls throughout the house were covered with paintings by the Freiherr. I had several in my room, paintings of arched doorways, olive trees, and church bell towers. There was also a dancing señorita, lifting her many skirts. It was clear why the Freiherr wanted to paint here. Everything was beautiful, simple in design, and orderly.

At first I was intimidated by the Freiherr's looks, and his monocle, which made his eyes squint. But we went out to the sea every morning, before the Freiherr went into his studio, and swimming lessons established a bond between us. We had shared an experience together. He even invited me to his studio, and I was amazed at all the paints and brushes. He showed me how he mixed colours to get just the right one, and gave me a brush and paper to try my hand at painting.

One particular Sunday in March, however, everything came to a head. We went to the bullfights. The Freiherr explained that the matador would be enticing the bull and at the same time restraining him. I did not understand this, but he said that was the "art".

There was a procession of men dressed in elegant, glittery clothes, on horseback. These were called the picadors, the Freiherr said. They had long lances and to my horror they began to attack the bulls. I reached for my mother's hand, and it was cold and clammy.

"Here come the banderilleros!" shouted the Freiherr above the crowd. Armed with sharp darts with fireworks and flags attached to them, they stabbed the bull until he was covered with darts, bleeding and scorched.

My mother swooned, the Freiherr grabbed her, and she let out a scream.

"Please help her," I pleaded.

"The matador hasn't even come out yet," was his answer.

At that instant, my mother grabbed me.

A week later, we were on the ship back to Barcelona. "Ein Schwein," said Mutti, in a rare show of emotion to me. "Ohne Gefühl."

We had been away six months. I never saw the Freiherr again.

Eva Menkin
2003/2006

Eva Menkin is a retired family therapist, who practised in Santa Barbara, California. These extracts are edited with permission from her remarkable memoirs called "A Moving Experience : A Personal History". In early 2006, Eva began to rediscover "the Freiherr", when she acquired a René Halkett painting of a bullfight.

Als ich am Bauhaus war

Sie mögen wissen oder auch nicht wissen, was das Bauhaus gewesen ist. Wenn Sie glauben, es zu wissen, sind Sie im Irrtum. Das Wort "Bauhaus" hat tatsächlich überhaupt keine Bedeutung.

Als ich ans Bauhaus kam, habe ich von niemanden einführende Erklärungen erhalten. Aber damals kursierte eine Geschichte, nach dem I. Weltkrieg hätten Peter Röhl und ein weiterer Mann namens Determann - seinen Vornamen habe ich nie erfahren können - gemeinsam den Gedanken gehabt, eine gänzlich neue Art von Schule zu gründen, abweichend von den Lehrmethoden aller bestehenden Kunstgewerbeschulen, die sie "Bauhütte" nennen wollten.

Das wäre ein sehr guter Name gewesen für eine Schule, an der talentierte Lehrlinge aller Bau- und Kunsthandwerke von Anfang an gemeinsam hätten lernen können. Aber unglücklicherweise war es bereits der Name einer Zeitschrift, die von der deutschen Baugewerbe-gewerkschaft herausgegeben wurde. Deshalb hat jemand den Namen "Bauhaus" erfunden - vielleicht, so steht es zumindest in meinem Lexikon, war das der Architekt Walter Gropius, dem ich das auch zugetraut hätte.

Nun gibt es da aber merkwürdige Ungereimtheiten. Jedes Lexikon macht die Feststellung, daß das Bauhaus "einen ungeheuren Einfluß auf Kunst und Architektur" hatte. Wie hätte das Bauhaus einen Einfluß auf die Kunst haben können? Kunst war ein Schimpfwort. Kunst war nicht erlaubt. Im Bauhaus Manifest steht der klassische Satz: Es gibt keine "Kunst von Beruf". Punktum. Und es gab am Bauhaus in Weimar nie eine Abteilung für Architektur.

Die Bauhaus-Meister waren damals Klee, ein Schweizer, Feininger, ein Amerikaner, Moholy-Nagy, ein Ungar, und Schlemmer, ein Deutscher. Sie waren völlig unterschiedlich, keiner stimmte mit dem anderen in seiner Art zu Malen überein, aber von jedem wurde erwartet, mit je einem Meister der verschiedensten Handwerkszünfte zusammenzuwirken.

Als ich damals nach Weimar zurückkam, zeigte ich Feininger einige Sachen, die ich gemalt hatte, ganz für mich allein und während ich zurückgezogen auf dem Lande lebte, ohne Verbindungen zur großen Kunst, allein aus diesem verrückten Drang heraus, farbiges Zeug auf Oberflächen zu streichen. Wie gesagt, ich brachte es Feininger, und er sagte "Ja, das gefällt mir". Dann wieder schüttelte er den Kopf und meinte "Das da mag ich nicht. Es sieht aus wie ein früher Kandinsky". Ich war völlig verblüfft. Ich hatte so gut wie keine Kandinsky-Reproduktionen gesehen, und sicherlich keinen frühen Kandinsky. Und nun mit einem der größten Künstler jener Zeit verglichen zu werden, wenn auch nicht zu meinem Vorteil, wäre unbedingt ein wirkliches Lob gewesen, und war es doch nicht, weil mir damit gesagt wurde "Das mag ich nicht!" Wie auch immer, ich wurde trotzdem als Schüler aufgenommen!

Schlemmer war eigentlich als "Formmeister" für die Bühnenwerkstatt vorgesehen. Da dem Theater schon immer meine Liebe galt, trat ich dort ein, weil man das Handwerkliche würde lernen können, nicht nur Gestaltung, sondern auch Kostümschneiderei, Bühnenbild, vielleicht gar Theaterbau, Schauspielerei, Tanz, einfach alles. Aber es gab dann keinen einzigen Handwerksmeister für die Bühnenberufe, gar nichts gab es.

So wurde das Bauhaus dann auch richtig berühmt aus den falschen Gründen. Die europäische Zivilisation wies schon seit 1880 die ersten Risse auf, wobei die Künstler mit die ersten waren, die sich dem Zwang der Konventionen entzogen. Und nach dem 1. Weltkrieg verschwanden dann fast alle Wertvorstellungen. All die Regeln und Bestimmungen und Tabus, die tief in der Wilhelminischen Gesellschaft verwurzelt waren, verloren ihre Gültigkeit. Auf nichts war mehr Verlaß. Jeder Wert war in sich wertlos geworden.

Nun, wir - ich meine die jungen Menschen jener Zeit - fanden das großartig. Wir wollten aus dieser ungeheuren Freiheit etwas schaffen. Nur war sie schlicht überwältigend. Eine tolle Phase der Umtriebigkeit setzte ein - in der Kunst, am Theater, in der Literatur, überall - aber sie war chaotisch. Sie führte nicht wirklich zu einem Ziel. Und es dauerte auch nicht lange, bis das, was als revolutionäre Kunst begonnen hatte, in bürgerliche Dekadenz mündete. All das war sehr verwirrend.

Deshalb erschien die Aussage des Bauhaus Manifests - wonach wir alle zu etwas Solidem zurück müßten, jeder ein Handwerk lernen sollte, wieder in der Werkstatt aufgehen - als etwas Zuverlässiges. Viele schöpferische Menschen erkannten die Möglichkeiten der Freiheit und sahen gleichzeitig die Notwendigkeit ein, neue Werte zu schaffen, um die alten zu ersetzen.

Gropius mußte wohl auch bald begriffen haben, daß die ursprünglichen Ziele für das Bauhaus, so wie sie im Manifest und in unser aller Vorstellung gedacht waren, unmöglich verwirklicht werden konnten. Und daß nach den vier Jahren in Weimar, als dann auch eine neue Regierung in Thüringen einen Weg fand, das Bauhaus los zu werden, die Zeit für eine radikale Wende gekommen war. Gropius nahm seine Schule und sein privates Architekturbüro mit nach Dessau. Dort hatte er die Freiheit, zu bauen, wie es ihm gefiel und er setzte den Namen "Bauhaus" in großen Buchstaben auf die Fassade des Gebäudes. Dort steht es noch heute. Aber es hatte nichts mehr gemein mit dem, was wir "Das Bauhaus" genannt hätten. Das hat es nie gegeben.

René Halkett (Ian Fell)
1978/2006

In den späteren 70er Jahren wurde René Halkett als einer der "vergessenen Bauhausmaler" wiederentdeckt. Diese Beschreibung amüsierte ihn und er nahm gerne Einladungen an, über seine Weimarer "bauhäusler" Erfahrungen zu sprechen. So an der Universität Exeter 1978.

When I was at the Bauhaus

You may or may not know what the Bauhaus was. If you think you know, you're wrong. "Bauhaus", in fact, is a completely meaningless word.

When I joined the Bauhaus, nobody gave me an introductory lecture. But the story seemed to be that after the First World War, Peter Röhrl and another man called Determann - I never found out his Christian name - had the idea to open an entirely different kind of school, against all the principles of design schools, which they wanted to call "Die Bauhütte".

It would have been a very good name for a school where talented apprentices of all crafts should learn together from the beginning. But unfortunately it was the name of a journal of the German builders' trade union. So somebody dreamed up the name "Bauhaus" - perhaps, as my encyclopaedia claims, the architect Walter Gropius, I wouldn't put it past him.

But there are odd things. Every encyclopaedia will tell us that the Bauhaus "had an enormous influence on art and architecture". But how could the Bauhaus have an influence on art? Art was a dirty word. Art was not allowed. There was a Bauhaus Manifesto which contains the classic sentence "There is no such thing as Professional Art". Full stop.

And the Weimar Bauhaus never had an architectural department.

Now the Bauhaus masters were Klee, a Swiss, Feininger, an American, Moholy-Nagy, a Hungarian, and Schlemmer, a German. They were entirely different, none of them would agree with the way of painting the other one did, but every one of them was supposed to be attached to one of the masters of various crafts.

When I came to Weimar, I showed Feininger some stuff I had painted, completely on my own, living in the country, quite out of touch with the great world of art, just with this idiotic urge to put coloured dirt on flat surfaces. I showed Feininger my stuff, and he nodded and said "Yes, that's very nice." Then he shook his head, and said "I don't like that. That looks like an early Kandinsky." I was flabberghasted. I had hardly seen any reproductions of Kandinskys, and certainly never an early Kandinsky. And to be compared to one of the greatest masters of my time, even if unfavourably, should have been high praise, and it wasn't because he said "I don't like that.!" Anyway, I was accepted all the same!

Schlemmer was meant to be attached as "Formmeister" to the Stage Workshop. Since the theatre was always my great love I joined it, because there you could learn the crafts, not only how to design, but to how make costumes, stage scenery, possibly build theatres, acting, dancing, everything. But there was no master of any theatrical craft, didn't exist.

The Bauhaus became rightly famous for the wrong reasons. There had been cracks in European civilisation since about 1880, when the painters were amongst the first to liberate themselves from convention. And after the First World War a great many values just vanished. All the rules and regulations and taboos, inherited from a very settled Victorian society, had just cracked up. There was nothing to rely on. No value which had an absolute value.

Well, we - I mean young people at the time - thought that was marvellous. We wanted to make use of this enormous liberty. But it was much too big. There was a terrific wave of activity in art, and theatre, and literature, and everything - but it was chaotic. It didn't really lead to anything. And it didn't take very long for what had been revolutionary art to become bourgeois decadence. Which was all rather bewildering.

So when the Bauhaus Manifesto said "we've got to go back to something solid, everyone ought to learn a craft, back to the workshop", that seemed something solid. A great number of creative people saw the possibilities of freedom, and at the same time, saw the necessity to create new values to replace the old ones.

Gropius must have realised very soon though that the original idea of the Bauhaus, the Manifesto and what we all believed in, was impossible to realise. And after four years in Weimar, when the new Thuringian government saw to it that the Bauhaus was kicked out, it was due for radical change. Gropius took his school, and his private architectural firm, to Dessau. Here he was given a free hand to build whatever he wanted, and he put the name on the corner of the building. There it is.

But it had nothing to do with what we would have called The Bauhaus. It was never realised.

René Halkett (Ian Fell)
1978/2006

During the 1970s, René Halkett began to be rediscovered as a "lost Bauhaus painter". He was entertained by this description, but enjoyed invitations to talk about his Weimar "bauhäusler" experiences. René's words are edited from an iconoclastic lecture given to Exeter University students in January 1978, an un-moderated version of a seminal article that he wrote for the BASF House Magazine

René Halkett - Eine Würdigung bei seiner Beerdigung - 11. März 1983

Unser Freund René Halkett ist gestorben. Und eine Schwierigkeit bei Renés Bestattung ist, daß man ihn sehr gerne um Rat fragen würde bei dieser Sache. Nach meiner Erfahrung kannte René sich aus, wenn es um Rituale ging. Man hatte Rockgruppen zu seinen Füßen sitzen sehen, die etwas über Avantgarde erfahren wollten; progressive Theatergruppen lauschten jedem seiner Worte in Erwartung seines Schiedsspruchs über ihre Kostümproben; mochte es sich um einen Maibaum-Reigen oder um eine Militärparade handeln, zweifellos und unfehlbar hätte René gewußt, wie das Ereignis angemessen zu begehen wäre.

...

Erst letztes Jahr war ein Buch herausgebracht worden, in dem unter anderem, und an sich gegen Renés Willen, auch manche seiner Tätigkeiten während des Kriegs erwähnt wurden. Und in diesem Buch beschrieb ihn ein früherer Kollege mit den Worten "fast ein Genie". Ich bin mir ganz sicher, daß das stimmt. René Halkett besaß Genialität, und wir alle hatten das besondere Erlebnis, diesem Genie in ihm auf eine uns je eigentümliche Weise begegnen zu dürfen. Er war ein Mann der unbegrenzten Fähigkeiten - und seine Geschichte (denn 83 Jahre sollten sicherlich als geschichtlicher Zeitraum begriffen werden) ist die eines Menschen, der sich jeder Herausforderung mit Leidenschaft und einer bemerkenswerten Begabung stellte. Wenn ich versuche, René jemanden zu beschreiben, der ihn nur dem Namen nach kannte, dann sage ich oft, daß "er ein Zeitzeuge für jeden Umschwung im Verlauf des 20. Jahrhunderts war". Denn das war er.

Er war zu Beginn des neuen Jahrhunderts geboren, im Februar 1900. Sein Vater war Berufssoldat und Kammerherr am Hofe des Großherzogs - eine eigene Welt. Als Offizierskadett fand René sich in den Schützengräben des 1. Weltkriegs auch als Gegner der britischen Soldaten wieder, ja es gab da scheinbar einen Moment, da wäre er wohl beinahe zu den Russen übergelaufen. In der Friedenszeit, als junger Künstler, wurde er Bauhaus-Student, als das Bauhaus noch eher einer "Bauhütte" glich. Unter Schlemmer arbeitete er an Theaterproduktionen im Berlin der frühen Zwanziger Jahre mit. René lebte auf Java, später auf Ibiza in einer Windmühle; und im Deutschland der Dreißiger Jahre tischlerte er seine Stühle und malte seine Bilder und sang seine Lieder und tanzte er seine Reigentänze - und beobachtete in der Verkleidung eines Flugzeugpiloten den Aufstieg des Nationalsozialismus, bis er dieses Zuschauen nicht mehr ertrug. René und Hilde, seine Frau, flüchteten nach England und dort wurden sie dann Teil der sehr seltsamen Künstlerkolonie von Dartington Hall. Dort schrieb René Stücke und führte sie mit dem Kindertheater auf, und bei Kriegsausbruch meldete er sich in Exeter als Freiwilliger. Sehr zu seinem Mißfallen wurde er einem Lager für "feindliche Ausländer" in Westward Ho zugeteilt. Und dort blieb er dann, in Untätigkeit, mal abgesehen von gelegentlichen Aufträgen, Sprengkörper zu entschärfen, bis - endlich - der Nachrichtendienst Wind von seinen Fähigkeiten bekam und ihn nach Bletchley

holte, die Kriegszentrale des britischen Geheimdienstes, wo er für diesen Propaganda gegen die Deutschen schrieb und auch über Funk verbreitete. Eine seiner Lieblingsgeschichten handelte von dem kleinen Büchlein, "Krankheit Rettet", das er geschrieben hatte und das gedruckt und hinter den deutschen Linien abgeworfen wurde, um die feindlichen Soldaten zu ermutigen, über das Vortäuschen der unterschiedlichsten Krankheiten ihre Haut zu retten. Das war auch sehr erfolgreich - bis die deutschen Propagandaleute es ins Englische übersetzten und dann zurückschickten hinter die britische Front.

Ich könnte nun weiter Geschichten über Geschichten erzählen, nur würde René selbst das so viel besser machen. Und tatsächlich hat er genau das ja auch getan, als er nach manchem Zwischenspiel - erst in der Rolle eines Filmzensors, dann mit der "Umerziehung" von Kriegsgefangenen befaßt, oder später als Übersetzer bei den Nürnberger Prozessen - als er nach all diesem endlich die seinen Fähigkeiten entsprechende Nische als Erzähler und Moderator beim Deutschen Dienst der BBC gefunden hatte.

Es wäre nicht richtig, so zu tun, als wäre René in seinen letzten Jahren wirklich glücklich gewesen - sein ganz eigenes Genie tat sich sehr schwer mit den Beschwerden, die ihm die nachlassenden körperlichen Kräfte bereiteten. Ganz sicher jedoch schätzte er die Menschen, die ihm Freunde geworden waren. ... Und in diesen Jahren erfreute ihn auch die Anerkennung, die er für sein Werk als Künstler, als Maler erhielt; denn durch all seine Erfahrungen zog sich das Malen wie ein roter Lebensfaden hindurch. Kunstkritiker mögen sagen, seinem Werk fehle der geschlossene Stil - wir, die wir ihn kannten, wissen, daß René Halkett sich auch mit Fragen des Stils auseinandergesetzt und immer wieder verwandelt hat, lang bevor da einer kommen konnte, um ihn auf etwas festzulegen.

In seinen späten Lebensjahren hat René sich auch damit amüsiert, nun ein, wie er es nannte, "Museumsstück" geworden zu sein. Ich erinnere mich an einen etwas sprunghaften Vortrag, den er Studenten der Universität in Exeter über das Bauhaus gehalten hat. Dabei veranschaulichte er seinem jungen Publikum dann auch selbst die Darstellungskunst der Bauhausstudenten. Und es war wirklich sehenswert, mit welchen Bewegungen dieses "Museumsstück" seine Erinnerungen aus ganz jungen Tagen anschaulich werden ließ. Er war damals fast achtzig Jahre alt und gesundheitlich angeschlagen, aber René Halkett bewegte sich mit verblüffender Grazie und Präzision.

Schon zu Beginn habe ich angedeutet, wie hartnäckig René auch auf die kleinsten Details bei allem achtete, mochte es sich dabei um die Feinheiten der englischen Sprache oder abwegige Einzelheiten eines an sich vergessenen Rituals handeln. Ein Beispiel möchte ich hier anführen, das irgendwie auch den Bogen zurück zum Anfang schlägt:

So weit ich mich erinnere, war René von einem Universitätsmenschen um einen Kommentar über eine deutsche Neuauflage von Shakespeares "Mittsommernachtstraum" gebeten worden. Und es bereitete ihm großes Vergnügen, eine Passage zu zitieren, in der Titania, die Feenkönigin, eine verkehrte Welt beschreibt. Titania beschwört ein Bild des Chaos herauf, in dem ...

The Nine-Men's Morris is fill'd up with mud,
And the quaint mazes in the wanton green
For lack of tread are undistinguishable.

"Sehen Sie", sagte René, "Er hat nicht verstanden, worum es dabei geht 'Und die wunderlichen Labyrinthe im wuchernden Gras, da unbenutzt, dem Auge nicht mehr unterscheidbar sind'...das ist die Choreographie eines Bauerntanzes, der durch die Schrittfolge im Gras des Dorfbewohners eingepreßt war. Und dieser ist vergessen worden, er wird nicht mehr getanzt, und deswegen ist die Welt wie auf den Kopf gestellt."

René schätzte das alte Brauchtum Englands, einem Land, dem er offenbar von Kindheit an sehr zugeneigt war. Und ich glaube, in Cornwall hatte er mehr von diesen wunderlichen Spuren entdeckt, als irgendwo sonst auf seinen labyrinthischen Reisen. Er wußte, um die Welt im Gleichgewicht zu halten, müssen die Schritte dieser Labyrinthe nachgetanzt werden, müssen die Kunst und das Theater und die Musik und die Dichtung diesen rituellen Mustern nachspüren, die in unsere Erde eingeschrieben sind.

René Halkett - An Appreciation for his Funeral - 11 March 1983

Our friend René Halkett is dead. And the problem with burying René is that one would very much like to consult him on the matter. In my experience, René always knew the right way to go about matters of ritual. Rock bands have been known to sit at his feet and learn to be avant-garde; progressive theatre companies have hung on his very word and waited anxiously for his dictum on their dress rehearsal; and be it a maypole dance or a military parade, René would undoubtedly have known the proper way to do it.

...

Only last year somebody published a book mentioning, almost against René's wishes, some of René's wartime activities. And in that book a former colleague of René's referred to him as a "near genius". I am absolutely sure that he was right. There was genius in René Halkett, and it was a genius which we have all been privileged to glimpse in our various ways. He was a man of infinite ability - and his history (for 83 years have surely to be regarded as a history) is that of a man who approached every challenge with passion and remarkable skill. When one tries to describe René to people who only know his name, I often find myself saying "He was at every turning point in the 20th Century". He was.

He was born with the century in Weimar in February 1900. His father was a professional soldier and a noble at the court of the Grand Duke - another world. As an officer cadet René found himself facing the British in the First World War - and at one stage apparently very nearly defected to the Russians. In peacetime, as an artist, he became a member of the Bauhaus when it was only the "Bauhütte". As a student he worked with Schlemmer to produce performance art in the Berlin of the early twenties. René lived in Java; in Ibiza in a windmill; and in the Germany of the thirties he crafted his chairs and painted his pictures and sang his songs and danced his dances - and watched under the guise of an aircraft pilot the rise of Nazism until eventually he could bear to watch it no more. Hilde (his wife) and René escaped to England, and here they found themselves in the strange artistic community at Dartington Hall. Here René wrote plays and performed with the Children's Theatre, and with the outbreak of war, took the King's Shilling at Exeter. Much to his disgust he found himself consigned to an aliens' camp at Westward Ho. He was left there to languish and defuse the occasional bomb until - at last - Political Intelligence got wind of his skills and took him off to secret wartime Bletchley where he wrote and broadcast British propaganda to the Germans. One of his favourite tales was of a little book he wrote called "Krankheit Rettet" - "Malingering Saves". It was printed and dropped over the German lines to encourage the enemy to save his skin by feigning assorted illnesses. It worked very well - until the German propagandists translated it into English and dropped it back over the British lines.

And of course one could go on and on telling the tales - though how much better René would tell them himself. And indeed he did tell some of them when, eventually, after brief interludes

in which he was a film-censor, a "re-educator" of prisoners of war, and a researcher for the Nuremberg trials - after all this eventually he found a natural niche for his skills as a raconteur and broadcaster in the German Service of the BBC.

...

It would be wrong to pretend René was entirely happy in his last years - his particular genius found it hard to cope with the frustrations of his failing body. But he did greatly cherish those who he befriended ... And in these last years too René found some satisfaction in recognition of his work as an artist, a painter - because throughout all his experiences, painting has been the mantra of his life. Art critics may tell you that his work lacks unity of style - we who knew him knew that René Halkett could encompass all styles, and would constantly evolve before anyone would dare to categorize him.

In his last years too, René found pleasure in being what he described as a "museum piece". I remember him giving a slightly discursive lecture about the Bauhaus to students at Exeter University. At one stage he illustrated for his young audience how the Bauhaus members danced in their performance art. And you should have seen the way this "museum piece" moved to illustrate a memory from his salad days. At getting on for eighty, and infirm, René Halkett moved with an amazing delicacy and precision.

I said at the beginning that René was a stickler for getting things precisely right, be they the pedantries of the English language, or obsessive details of forgotten ritual. Let me give you an example which I hope will lead us back to where we started.

René was asked by some academic gentleman to provide a commentary for what I seem to remember was a German edition of Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream". And René delighted in quoting a passage in which Titania, the Fairy Queen, describes a world turned upside down. Titania conjures up a chaos in which...

The Nine Men's Morris is filled up with mud;
And the quaint mazes in the wanton green,
For lack of tread, are undistinguishable.

"Look", said René. "He did not know what it meant. 'The quaint mazes in the wanton green for lack of tread are undistinguishable' ... these are the choreography of the country dance, written by footsteps on the village green. And they are forgotten, they are no longer danced, and so the world is upside down."

René cherished these rituals of an England that he had loved apparently ever since he was a child. And I think in Cornwall he saw more traces of these quaint mazes than he had found anywhere else in his labyrinthine travels. He knew that to keep the world on an even keel, these mazes must be danced, that art and theatre and music and poetry must trace those ritual patterns written in the earth. ...

Persönlich und Vertraulich

"In einer Kulturform, deren bereits klassisches Dilemma die Hypertrophy des Intellekts auf Kosten der Lebenskraft und der Empfindungsfähigkeit ist, wird die Interpretation zur Rache des Intellekts an der Kunst" (Susan Sontag, "Wider die Interpretation" Seite 7)

...

Bilder sind ein Medium der Mitteilung. Aber mit nur sehr wenigen Ausnahmen wurden meine Bilder nicht in der Absicht gemalt, mich mitzuteilen. Sie sind das Ergebnis eines inneren Dialogs, eines Austausches von Gedanken und Empfindungen untereinander, die oft irgendwo im Hintergrund meines Bewußtseins in heftigem Widerstreit liegen, auch das Material verlangt nach seinem Recht, und aus all diesem entsteht ein Bild. Für mich selbst gemalt, aus der inneren Notwendigkeit heraus. Ist es erst einmal da, so will man es auch sehen lassen. Das ist wie bei einem Einfall, den man mit Freunden diskutiert, die ihn für gut halten, oder auch mit anderen, durch deren Widerspruch er sich bewähren müßte. Genauso ist es bei Bildern. Also stellt man sie aus.

Ausstellungen sind gut und notwendig. Aber sie haben einen unvermeidbaren Nachteil. Ein Bild hat auch eine Aufgabe. Sobald der Maler es weggibt und es an der Wand eines Fremden hängt, wird das Bild zu einem Einrichtungsgegenstand. Und wie jedes andere Teil der Einrichtung hat es seine Aufgabe. Es wird zum Blickfang für die Atmosphäre des Raums. Wenn es diese Aufgabe nicht erfüllen kann, hat es vielleicht einen ungünstigen Platz oder es war die falsche Wahl. Oder es ist ein schlechtes Bild. In einer Ausstellung hängen viele Bilder mehr oder weniger nah nebeneinander. Durch besonnene und erfahrene Hängung kann man verhindern, daß Bilder sich gegenseitig bedrängen oder gar erschlagen, aber das einzelne Bild ist doch immer der Chance beraubt, seine Aufgabe zu erfüllen. Wird es sie überhaupt erfüllen können? Ist es ein gutes Bild?

Eine Ausstellung ist eine ernstzunehmende Prüfung.

Wenn ein Künstler das Publikum einlädt, sein Werk zu begutachten, ist er aufgerufen, sich seinen Gästen auch vorzustellen. Außer er ist bekannt genug, dann ist es natürlich unnötig.

Somit sollte ich hier eine Art Kurzfassung meiner Lebensgeschichte anbieten, eines langen Lebens in einem aufregenden Jahrhundert, übervoll mit Arbeit und Vergnügen, Freud und Leid, Komödie und Tragödie. Die ganze Geschichte würde ein Buch füllen, das letztendlich einmal geschrieben werden wird, aber nicht von mir. Hier nur das Wesentliche, die nackten Tatsachen müssen genügen. Aber welche?

Ich werde zwei schlichte Fakten nennen, die ganz gewiß wesentlich sind für meinen Versuch einer kurzen Lebensbeschreibung.

Ich wurde am 5. Februar 1900 in Weimar geboren.

Für mich ist das nicht nur eine Frage der Geschichte, der Politik und der Urkunden. Wenn ich diese schlichte Tatsache erwähne, in Weimar geboren zu sein, wird für gewöhnlich auch selbstverständlich angenommen, daß ich Deutscher bin, was immer das auch bedeuten mag. Den Wörtern "deutsch" und "Deutschland" haftet etwas Trügerisches an, sie sind schnell zur Hand, um ohne viel Aufwand eine doch große Vielfalt an Erscheinungen zu bezeichnen. Es gibt keine eindeutige Definition für diese Begriffe, außer vielleicht, daß derjenige ein Deutscher ist, der sich als Deutsch bezeichnet. Denn nie hat es ein organisch gewachsenes Staatswesen namens Deutschland gegeben. Es gibt jedoch die deutsche Sprache. Ich selbst bin aus innerer Neigung und freier Wahl Britisch, die englische Sprache formt mein Denken. Ich habe den größeren Teil meines Erwachsenenlebens in England gelebt. Meine Heimat ist Cornwall.

Ein seltsam ähnlicher Fall, oder auch weitere Tatsache, kommt hinzu, ebenso wahr und wahrhaftig wesentlich für meine Lebensgeschichte. Eine Tatsache, die sich bei näherem Hinsehen ebenfalls auflöst.

Ich war am Bauhaus. Um genau zu sein am Staatlichen Bauhaus Weimar. Man sollte immer wissen, wovon man spricht. Meine Bauhaus-Erfahrungen habe ich seit langem verarbeitet und sie sind zu einem sehr wichtigen Teil meiner frühesten Entwicklung als Maler geworden; das ist eine Aussage, die einen Widerspruch in sich enthält. Das Bauhaus Manifest von 1919 hatte die angehenden Künstler "zurück zum Handwerk" gerufen und kategorisch festgestellt: "Es gibt keine Kunst zum Beruf."

Ich bin erst später ans Bauhaus gekommen. Nicht lange nach dem Ende des 1. Weltkriegs war ich nach Java gefahren in der Hoffnung, mich dort niederzulassen. Aber trotz mancher verlockender Möglichkeiten, konnte ich mich nicht mit der Aussicht anfreunden, in einer kolonialen Gesellschaft zu leben. Ich kam zurück ... nach Deutschland. Merkwürdigerweise hatte ich während und nach dem Krieg keinerlei Interesse an all den Entwicklungen der Malerei gezeigt. Ich hatte Dada und die Expressionisten, die Surrealisten und all das andere einfach nicht mitbekommen; in meiner Kindheit galt meine Liebe dem Jugendstil und den Impressionisten und der chinesischen Malerei, die ein Nachbar meiner Eltern sammelte. Aber urplötzlich nach meiner Rückkehr aus Java begann ich zu malen. Ja, es läßt sich nicht anders beschreiben, als daß ich zu malen begann, ohne eigentlichen Grund oder Absicht. Es schien einfach notwendig geworden zu sein.

Einige meiner frühen Gemälde existieren noch. Ich zeigte sie damals Feininger, als ich das erste Mal vom Bauhaus hörte. Er mochte, was ich ihm da zeigte, und ich durfte dann als angehender Lehrling den Vorkurs besuchen. Dieser Kurs war gerade erst von Moholy-Nagy übernommen worden und er hatte den Zweck, die Studenten "ihr Material finden zu lassen".

Nach dem Abschluß konnte man sich einen Meister des einen oder anderen Handwerks wählen und so Lehrling werden. Was mich nach Weimar gebracht hatte war, daß es am Bauhaus eine Bühnenwerkstatt gab. Ausgehend von den erklärten Zielen des Bauhauses hätte ich erwartet, Meister für jedes Handwerk in Verbindung mit der Bühne zu finden. Aber es gab nicht einen einzigen. Der Künstler, der als Formmeister wirkte, war Schlemmer, der zu meiner Zeit dort keinerlei Interesse für die Experimente einer Handvoll begeisterter Studenten zeigte. Diesen schloß ich mich an.

Ebenso schloß ich mich bald einer oppositionellen Gruppe an, die sich jeden Mittwoch im Haus eines Malers traf, der nicht dem Bauhaus angehörte. Wir glaubten, daß unter Gropius die ursprüngliche Idee des Bauhauses nicht verwirklicht werden würde. Keiner der Meister kam je zu unseren Treffen. Aber in einem seiner posthum veröffentlichten Briefen schrieb Schlemmer an seine Frau: "Gropius will das Bauhaus zu einer Kunstschule machen." Es kam nicht dazu, aber ich denke mittlerweile, daß selbst Gropius mit der Zeit die Einsicht gewann, daß seinem ursprünglichen Ansatz die Verwirklichung versagt blieb. Der tapfere Versuch in Weimar scheiterte. Ich verließ das Bauhaus als es aus politischen Gründen in Weimar aufgelöst wurde und nach Dessau ging. Für die Neugründung wurde der Name "Bauhaus" beibehalten, versehen mit dem Zusatz "Hochschule für Gestaltung". Gleichgültig unter welcher Bezeichnung, es wandelte sich zum Vorläufer der modernen Hochschulen für Gestaltung. In Dessau standen Gropius und seinen Nachfolgern für ihre Arbeit eine Elite von jungen Künstlern und Handwerkern zur Verfügung. Aber wie in Weimar wurde die viel versprechende Idee des "Bauhauses" auch in Dessau nicht zur Wirklichkeit.

Das also ist die nackte Tatsache: Das Bauhaus hat nie existiert.

Aus all diesem tauchte ich als Maler auf, im Widerspruch zu all den Zielen des Bauhauses, wie wir es in Weimar hatten erschaffen wollen. Der Richtungswandel in Dessau ermöglichte es einer stattlichen Reihe von Künstlern, als "Bauhaus-Maler" hervortreten. Könnte ich mich auch als einen Bauhaus-Maler bezeichnen? Es käme mir nicht richtig vor.

Nach meinem Weggang vom Bauhaus freundete ich mich mit einem Maler an, der am Rand des großen alten Waldgebiets in Hessen, dem Odenwald, lebte. Zu dieser Zeit gab es kaum ausgebaute Straßen dort. Die Bewohner der abgelegenen Dörfer waren praktisch auf sich selbst angewiesen. Mein Freund schlug vor, eine fahrende Kunstaussstellung in diesen Wäldern zu unternehmen. Er sammelte von allen Malern, die er kannte, Bilder ein - angefangen von wirklichkeitsgetreuen Landschaftsgemälden bis hin zu den wildesten modernen Werken. Ich kann gar nicht beschreiben, wie sein ältester Sohn und ich dafür die Organisation und den Transport bewältigten.

Wir wurden überall freundlich empfangen und mit freier Kost und Logis versorgt. Die Bilder waren recht preiswert, in Summe die Materialkosten und großzügig berechnete Arbeitszeit. Wir konnten überraschend viele davon verkaufen. Aber kein einziges Landschaftsgemälde. Es war eine einzigartige Erfahrung, auf ein Publikum zu treffen, das fragte, ob denn "alles mit der Hand gemacht worden wäre". Landschaftsbilder waren nicht von Interesse, da es ja rundum genügend Landschaft zu sehen gab. Abstrakte Bilder waren von großem Reiz. Denn überall auf der Welt ist die Volkskunst abstrakt. Auch im weiten Sinne surrealistische Gemälde wurden ohne weiteres angenommen. Die einzigen Bilder, die den Dörflern vertraut waren, hingen in ihren Kirchen und zeigten Menschen mit Flügeln und Teufel mit Schwänzen und Hörnern, Menschen mit goldenen Scheiben hinter ihren Köpfen, die auf Wolken saßen.

Mir wurden damals viele, oft überraschende Fragen gestellt und aus den Antworten, die ich mir dazu überlegen mußte, lernte ich wirklich viel, mehr als mir irgendeine Kunstschule je hätte beibringen können. Es war ein sehr wertvolles Experimentierfeld. Und es ist schade, daß es sich nicht auf die Lehrpläne der heutigen Kunstschulen übertragen läßt.

Private and Confidential

"In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art" (Susan Sontag "Against Interpretation", page 7)

...

Pictures are a medium of communication. But with very few exceptions my pictures are not painted with the intention to communicate. They are the result of an inner dialogue, of many thoughts and feelings communicating with each other, often quarreling fiercely somewhere at the back of my brain, the material makes its own demands, and a picture comes into being. Painted for me, for myself, out of necessity. Once it is there, one wants to show it. That is like having an idea which you want to discuss with friends who might confirm it and with others who will test it by contradicting. It is the same with pictures. So you exhibit them.

Exhibitions are good and necessary. But they have one unavoidable draw-back. A picture has a function. As soon as it leaves the painter and comes to hang on the wall of a stranger, the picture becomes a piece of furniture. And like every other piece of furniture, it has a function. It has to provide a focal point for the atmosphere of the room. If it does not fulfil that function, it is perhaps only badly placed or badly selected. Or it is a bad picture. In an exhibition, many pictures are hanging more or less closely together. Careful and experienced hanging can avoid that neighbouring pictures quarrel or even kill each other, but every individual picture is robbed of the chance to fulfil its function. Will it ever be able to fulfil it? Is it a good picture?

An exhibition is a severe test.

If an artist has invited the public to inspect his work he is obliged to introduce himself to his guests. Unless, of course, he is so well-known that an introduction seems unnecessary.

So I would have to offer something like a potted history of my life, a long life in this exciting century, crammed with work and pleasure, happiness and sorrow, comedy and tragedy. The whole story would fill a book which eventually will be written, but not by myself. Here the essentials, the bare facts will have to do. But what are they?

I will have to state two bare facts which are certainly essential for my attempt at a potted history.

I was born on the 5th of February 1900 in Weimar.

For me that is not just a question of history, politics and documents. When I state the bare fact that I was born in Weimar it will usually be taken for granted that I am a German, whatever that may mean. The words "German" and "Germany" are very elusive terms, a handy label which can readily be attached to a great variety of things. There is not even a

proper definition for these words, except perhaps that a German is a person who calls himself a German. As an organic nation Germany never existed. The German language does exist. I am British by natural affinity and free choice, the English language forms my thoughts. I have spent the greater part of my working life in England. Cornwall is my home.

There is an oddly similar case, another bare fact which is true and truly an essential part of my life-story. Only the bare fact dissolves if one takes a closer look.

I was at the Bauhaus. To be precise the Staatliche Bauhaus Weimar. We must know what we are talking about. My Bauhaus experience had long been digested and just become a most important part of my earliest development as a painter, a statement which contains a contradiction. The Bauhaus Manifesto of 1919 had called potential artists "back into the workshop" and stated categorially: "The profession of artist does not exist."

I joined the Bauhaus in Weimar not at the very beginning. Soon after the end of the First World War I had gone to Java expecting to settle there. But in spite of tempting opportunities I could not see myself living in a colonial society. I came back ... and I went to Germany. Oddly enough I had shown no interest at all in the development of painting during and after the war. I had simply missed Dada and the Expressionists, the Surrealists and what else had appeared since my childhood when I had loved Art Nouveau and the Impressionists and the Chinese paintings which filled the house of a neighbour. But immediately after my return from Java I had found myself painting. There is no other way to state that one day I suddenly started to paint without any particular reason, let alone intention. It just seemed to be necessary.

Some of my earlier paintings still exist. I showed them to Feininger when I first heard the call of the Bauhaus in Weimar. He liked what I showed him and I was allowed to join the Preliminary Course as a potential apprentice. The course had just been taken over by Moholy-Nagy and its purpose was to let the students "find their material". Accordingly, they could choose a master of one or the other craft and become apprentices. What had attracted me to Weimar was that the Bauhaus had a Bühnenwerkstatt, a stage crafts workshop. According to the proclaimed Bauhaus principles one would have expected it to have masters of all crafts connected with the stage. But there was none. The artist attached to it as Formmeister was Oskar Schlemmer who in my time took no interest in the experiments of a handful of enthusiastic students. I joined them.

I also soon joined an opposition group which met every Wednesday at the house of a painter who did not belong to the Bauhaus. We believed that under Gropius the original idea of the Bauhaus could never be realised. None of the Masters came to our meetings. But in one of his posthumously published letters, Schlemmer wrote to his wife: "Gropius wants to turn the Bauhaus into an Art School."

It did not become an Art School, but now I believe that Gropius himself had come to see that his original idea could never become reality. The gallant attempt in Weimar had not succeeded. I left the Bauhaus when it was forced to leave Weimar for political reasons and moved to Dessau. For the new foundation the name "Bauhaus" was retained, but with the undertitle Hochschule für Gestaltung, a name which can only be translated as College of Art and Design. By whatever name it turned indeed into the prototype of the modern College of Art and Design. Gropius and his successors in Dessau had an elite of young artists and craftsmen to work with. But as in Weimar, the promised idea of "The Bauhaus" never became reality in Dessau.

So there is a bare fact: the Bauhaus never existed.

Out of all that I emerged as a painter, against all the principles of the Bauhaus which we had hoped to create in Weimar. The transformation in Dessau made it possible for quite a number of artists to emerge as "Bauhaus painters". Could I call myself a Bauhaus painter?

I feel that would be wrong.

When I left the Bauhaus, I made friends with a painter who lived at the edge of a vast, old forest in Hesse, the Odenwald. At that time hardly any made-up roads were leading through it. The villages were isolated, practically self-contained communities. My friend proposed to send a travelling art exhibition through the forest. He collected pictures from all the painters he could get a hold of, from meticulously painted landscapes to the wildest modern paintings. I cannot describe how his eldest son and I managed the organisation and the transport.

We were welcomed everywhere and given free board and lodging. The prices for the pictures were reasonably based on the cost of material plus rather liberally calculated working hours. A surprising lot of pictures were sold. But not one landscape. It was a singular experience to have a public which asked whether "it was all done by hand". Landscapes were not interesting, there was enough landscape around. Abstractions were intriguing. After all, peasant painting all over the world is abstract. Surrealism or near-Surrealism was easily accepted. The only pictures with which the villagers were familiar were those in church, showing people with wings and devils with tails and horns, people with golden plates behind their faces, sitting on clouds.

I was asked many, often surprising questions and from having to find answers to them I learned a great deal, things which no Art School could have taught me. A most valuable experiment. A pity one can't include it in the curricula of Art Schools today.

René Halkett
1981/2006

...

Wenn in Loheland versucht worden war, eine neue Zivilisation auf der Grundlage der Veredelung des Körpers zu erschaffen, so versuchte ein anderes Zentrum die europäische Zivilisation über das entgegengesetzte Prinzip zu beeinflussen - nämlich durch den planenden Intellekt. Die alte und ehrwürdige Hochschule für bildende Kunst in Weimar hatte sich bald nach dem Krieg in das erstmals sogenannte Bauhaus verwandelt. Der Name war von der mittelalterlichen Einrichtung der Bauhütte abgeleitet worden. Ursprünglich hatte dieser Begriff eine Schutzhütte für Bauhandwerker bezeichnet, wurde dann aber für eine sehr achtbare Gilde verwendet, die alle umfaßte, die mit der Errichtung eines Gebäudes beschäftigt waren - Baumeister, Maler, Maurer, Steinmetze und andere. Diese gehörten weiter ihren verschiedenen Zünften an, traten aber einer Bauhütte bei für den gesamten Zeitraum, in dem sie an einem gemeinsamen Vorhaben arbeiteten, wie dem Bau einer Kathedrale. Die neue Kunstschule war also auf den richtigen Namen getauft worden. Ihre Auffassung von Kunst entsprach derjenigen der Loheländer. Die Kunst wurde als etwas betrachtet, dem man sich nicht direkt und sozusagen mit bloßen Händen näherte, sondern das als mögliche Krönung oder Blüte aus der Beschäftigung mit anderem entstehen mochte. In Weimar war der Ausgangspunkt der planende Intellekt des Architekten, der ein Haus in demselben nüchternen und rechnenden Geist errichtete, mit dem ein Ingenieur eine Maschine konstruiert. Das Ideal bestand darin, alles zu wissen, was über jegliches Material, die statischen Gesetze und die Wünsche und Vorstellungen der späteren Bewohner zu erfahren war, und sich dann an die Aufgabe des Hausbaus zu machen, als gälte es, das erste Haus auf Erden zu bauen. Es war auch von Anfang an klar, daß diese Aufgabe möglicherweise nicht rein intellektuell war und der ganzheitliche Geist dadurch besänftigt werden mußte, daß die Lehrlinge sich aus jungen Menschen rekrutierten, die für den Besuch einer Kunsthochschule befähigt waren. Es war ihnen nicht gestattet, zu malen oder zu gestalten, sondern sie mußten die üblichen staatlichen Prüfungen für Handwerker absolvieren. Jeder Werkstatt stand ein geprüfter Handwerksmeister vor und zusätzlich ein Formmeister, der immer ein bekannter Maler oder Bildhauer war. Doch diese Zweiteilung sollte im Lauf der Zeit aufgegeben werden und es war beabsichtigt, eigene Bauhaus-Meister heranzubilden, die Kenntnisse und Stellung eines Meisters in sich vereinten. Sicherlich hätte das dann einen leidlich guten Architekten abgeben und das Programm an sich wäre bereits in Jerome K. Jeromes "Sie und Ich" zu finden gewesen, aber tatsächlich war ein systematischer Versuch in dieser Größenordnung bisher noch nie unternommen worden. Die Ideen der allerersten Gründer, der beiden Weimarer Künstler Determann und Röhl, waren sehr vage im Detail und die ganze Sache kam erst in Schwung als einer der führenden Architekten Deutschlands berufen wurde, die Werkstatt für Architektur zu übernehmen.¹

Walter Gropius nahm diesen Ruf an und zog dann den ganzen Plan ohne viel weiteres Federlesen an sich. Sein Name, sein Talent für Organisation und diplomatisches Geschick, machten das Bauhaus bald weltweit bekannt. Dabei war seine Aufgabe ausgesprochen schwierig. Wie alle neuen und vielversprechenden Unternehmungen zog diese neue Schule kuriose Geister zu Dutzenden an, Menschen, die eine Weltanschauung vertraten, oder was es sonst noch an Merkwürdigkeiten gab. Anhänger der Mazdaznan-Bewegung² hatten während des ersten Jahres einen nicht geringen Einfluß, zu Zeiten wurde selbst die Schülerkantine nach den Richtlinien ihrer eigenartigen, rituellen Ernährungstheorie betrieben. Daneben gab es Maschinen-Zerstörer mit reichlich romantischen Ideen über eine religiöse Erneuerung der mittelalterlichen Handwerkszünfte, Vegetarier, die ängstlich darauf bedacht waren, Möbelstücke auf der spirituellen Basis einer fleischlosen Diät zu entwerfen, Utilitaristen, Expressionisten, Konstruktivisten, kurz und gut alle "-isten" dieser Erde, mit Ausnahme der politischen Sorte, waren vertreten. Trotzdem war das Bauhaus von Anfang an Gegenstand der politischen Auseinandersetzung, ohne an sich Anlaß dafür zu bieten. Es gab noch Überbleibsel der alten Kunstakademie, unter dem Namen Weimarer Schule für Malerei vereint, und sie wurden nun als Unterstützer für die bürgerliche Reaktion angesehen. Ich konnte mich noch gut an die Tage des schönen alten Vorkriegs-Weimar erinnern, als dieselben Leute der Schrecken des wohlstuierten Bürgertums waren. Nun beförderte sie die bloße Tatsache, daß etwas Neues ihre Akademie ersetzt hatte, in den Rang von anständigen Leuten und verlässlichen Bürgern. Eigentlich jedoch waren sie die unverändert lustige Schar der romantischen und liberalen, ja freigeistigen Studenten von damals. Noch vor dem Krieg waren ihre unehelichen Kinder sprichwörtlich gewesen. Nun leugnete die wichtigste politische Zeitung in Weimar³ auch nur die Möglichkeit, daß dergleichen an der Schule der Malerei geschehen könne, während sie gleichzeitig das Bauhaus für ein abstoßendes Maß an moralischem Verfall verantwortlich machte. Fünf weibliche Lehrlinge, so wurde öffentlich bekannt gemacht, wären bereits schwanger. In einer Kleinstadt konnte eine derartige Verleumdung gefährliche Auswirkungen haben und so mußte dagegen vorgegangen werden. Deshalb erwiderten wir auf den fraglichen Artikel ernsthaft und mit der größten Gewissenhaftigkeit, er mache der ausgezeichneten Fähigkeit des recherchierenden Reporters alle Ehre, da die vorgebrachten Zahlen der Wahrheit entsprächen. Nur könnten wir die Schritte hin zur moralischen Schlußfolgerung nicht nachvollziehen, da ganz zufällig alle betroffenen Frauen verheiratet seien, und das nicht nur standesamtlich sondern sogar kirchlich. Ich möchte wirklich nicht behaupten, wir wären ein Haufen Heiliger gewesen, aber was immer wir taten, es wurde mit zweierlei Maß gemessen. Zum Beispiel stand im Garten der alten Akademie, der nicht zu Bauhaus gehörte, eine ziemlich langweilige weibliche Aktfigur aus weißem Marmor, eine Eva von Professor Brütt. Eines Nachts verwandelten einige Bauhausstudenten sie in eine Gestalt des Expressionismus durch eine Bemalung aus lauter hübsch bunten Streifen über die ganze sehr ausgeprägte Anatomie hinweg, mit Wandfarbe, die ohne viel Aufwand wieder hätten entfernt werden können.

Die Weimarer Stadtverwaltung bestand auf einer hohen Geldstrafe und der Entfernung der Missetäter aus der Schule. Als aber eine Bande von Studenten der Schule für Malerei in die Eingangshalle des Bauhauses eindrang und dort mit Meiseln die Reliefs von den Wänden schlugen, weil diese ihrem künstlerischen Geschmack nicht entsprachen, und danach den Raum auch noch auf unausprechliche Weise besudelten, gab es als Konsequenz dafür nur einen ersten Tadel.

...

¹ Walter Gropius (1883-1969). In Weimar existierte bis 1915 neben der Großherzoglichen Kunstakademie auch die von Henry van der Velde 1907 gegründete Kunstgewerbeschule, deren Betrieb während des 1. Weltkriegs eingestellt wurde, da Van der Velde als Belgier das Land verlassen mußte. Er hatte als seinen Nachfolger u.a. auch Walter Gropius vorgeschlagen, der ebenfalls bereits 1915 mit Fritz Mackensen, zu dieser Zeit Direktor der Weimarer Kunstakademie, in einem Briefwechsel stand über seine mögliche Berufung als Professor für eine zu gründende "Abteilung für Architektur und Angewandte Künste" an der Akademie. Nach dem Krieg wurde Gropius in Berlin Mitglied im "Arbeitsrat für Kunst", Anfang 1919 erhielt er die Bestätigung für seine Berufung als Leiter der mittlerweile zusammengelegten Kunstakademie und Kunstgewerbeschule, noch durch das Hofmarschallamt in Weimar, und übernahm die neue Institution unter dem Namen "Staatliches Bauhaus". Neben der Bauhaus-Leitung unterhielt er sein eigenes Architekturbüro in Weimar

Walter Determann erscheint in der Bauhaus-Literatur als Student und hatte offenbar auch Funktionen im Meisterrat von 1919

Karl-Peter Röhl (1890-1975) wird in der Bauhaus-Literatur als Zeuge der Gründung und aktiver Student in den frühen Jahren der Schule aufgeführt. Er folgte ab 1921 den Ideen Theo van Doesburg, mit dem er 1923 Weimar verließ und sich dessen Gruppe "De Stijl" anschloß

² Mazdaznan (Masdasnan): Eine in den USA von O. Hanisch um 1900 begründete lebensreformerische Bewegung, die die altpersische Religion neu beleben will. Benannt nach Mazdak, einem persischen Sektenstifter, der allgemeine Bruderliebe und gleichmäßige Verteilung des Eigentums forderte. Mazdak und seine Anhänger wurden 528/529 n. Chr. umgebracht. Historische Grundlage für die Lehre des Mazdaznan ist die auf Zarathustra zurückgehende Religion des Parsismus (auch Mazdaismus, nach dem von Zarathustra verkündeten guten Gott Ahura Mazda) aus der 1. Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr.

Johannes Itten (1888-1967) wurde 1919 an das Bauhaus berufen, konzipierte und lehrte den Vorkurs und war auch Formmeister an mehreren Werkstätten. Er war ein überzeugter Anhänger der Mazdaznan-Lehre, die er auch innerhalb des Bauhauses zu verbreiten suchte. Sein Nachfolger wurde 1923 Laszlo Moholy-Nagy

³ Die "Thüringische Landeszeitung Deutschland"

"The Dear Monster" - Kapitel 15

In der Zeit, als das Bauhaus seine Blütezeit in Weimar erlebte, stellte das allgemeine politische Geschehen in Deutschland ein einziges Durcheinander, ja ein Trauerspiel dar. Eine schematisch angewandte Demokratie kann an ihren eigenen Widersprüchen zugrunde gehen, und in einigen der deutschen Länder hatte sich eine merkwürdige Lage ergeben. Strikt der Verfassung folgend, hatten sich die Wähler in Thüringen und Sachsen jeweils Parlamente gewählt, in denen klare linke Mehrheiten saßen, die keine Alternativen zuließen. Deshalb gab es in diesen Teilen des Landes auch rein sozialistische Regierungen, welchen sogar kommunistische Minister angehörten. Niemand wird leugnen können, daß ihre Maßnahmen hin und wieder weit vom wahren demokratischen Geist abwichen und wohl auch vom Wortlaut der Reichsverfassung, allerdings standen sie auch außerordentlich schwierigen Herausforderungen gegenüber. Die Erstellung eines Landeshaushalts war mittlerweile einem Wettrennen im Hamsterrad sehr nahe gekommen. Eine schöne Illustration mag die komische Erfahrung sein, die ich selbst gemacht habe. Während meines ersten Besuchs am Bauhaus suchte ich eine Bank auf, um einen Scheck einzulösen. Der Betrag sollte mich bequem für etwa einen Monat durchbringen, ich habe vergessen, um wieviele Milliarden Mark es dabei ging. In Weimar wurde mir in der Bank mitgeteilt, sie hätten nicht soviel Bargeld vorrätig und ich müßte zu ihrem Bankhaus in Jena fahren. Dort erhielt ich dann dieselbe Auskunft allerdings mit dem Zusatz, sie könnten mir den Betrag schon auszahlen, falls ich nichts dagegen hätte, ihn in grünen 1000-Markscheinen zu akzeptieren. Ich hatte keinen Einwand, da es mir schleierhaft war, wieso die Farbe der Geldscheine wichtig sein sollte, und dann stand ich vor einem Haufen Papiergeld, den ich kaum wegtragen konnte. Diese grünen Scheine waren wirklich sehr groß, nur konnte man selbst für eine Milliarde Mark nicht viel kaufen. Ich mußte eine Provianttasche aus meiner Armeezeit als Geldbörse mit mir herumschleppen und jeden Kellner um seine Geduld bitten, minutenlang darauf zu warten, bis ich ihm die Zeche in meinen grünen Fetzen hingezählt hatte. Wenn ich den Wert einer Milliarde mit nicht viel mehr als Nichts angegeben habe, dann muß ich dazu sagen, daß das nur für einen bestimmten Tag galt. Vielleicht zwei Wochen später war es dann weniger als Nichts. Auf diese Weise verschwand das Geld einfach. Professor Feininger, damals am Bauhaus Formmeister, war mir dann ein freundlicher Helfer¹. Er und seine ganze Familie begleiteten mich, um mit meinen Milliarden Vorräte zu kaufen und er gab mir dann den Gegenwert in sogenanntem thüringischem Notgeld zurück, das sich auf den Goldwert stützte. Ich war nicht nur Herrn Feiningers Student, sondern auch sein Vermieter. Er war der Nachfolger des preußischen Generals gewesen, somit auch ein "Zwangsmieter". Und nicht nur das. Ich mußte das Haus unmöbliert vermieten, da ich als "nicht notleidend" eingestuft wurde - was immer das zu bedeuten hatte. Professor Feininger war ebenfalls "nicht notleidend" und also nicht berechtigt, mir ein möbliertes Zimmer unterzuvermieten, wobei er aufgrund seiner großen Familie wohl auch keines übrig gehabt hätte. Deshalb ergab sich die paradoxe Lage, daß ich mir in einer

überfüllten Stadt eine Bleibe suchen mußte, obwohl ich dort ein Haus mein Eigen nannte. Später, nachdem ich den Vorkurs absolviert hatte, teilte ich mir dann ein Bauhaus-Atelier mit einem Kameraden, aber während der ersten Monate mußte ich mich mit einer Kammer auf einem Dachboden begnügen, die ich wohl lieber als Szenerie in einem Künstlerfilm bewundert hätte. Aber wie echte Künstler, als die wir uns fühlten, machten uns derartige Dinge wenig aus, eher erhoben wir es zur Kunst, dem Unvermeidlichen mit unserem Lebenswitz zu begegnen. Keine Strümpfe zu besitzen war für uns kein Grund, nach Ausreden zu suchen; vielmehr bot es guten Anlaß, um diese Tatsache herum ein stolzes Gedankengebäude zu errichten, warum jeder zivilisierte Mensch, der auf sich hielt, ohnehin und grundsätzlich strumpflos zu leben hatte. Und nie in meinem Leben, nicht einmal beim Wandervogel, sind mir Menschen begegnet, die so viel und gerne tanzten. Wir fingen schon morgens nach dem Frühstück in der Studentenkantine zu tanzen an, und beim Imbiß am Mittag ging es zwischen den Tischen weiter, noch bevor alle aufgegessen hatten. An den Abenden feierten wir in den Ateliers oder auch in Gasthäusern, dazu kam an jedem Wochenende ein größeres Fest in einer Dorfwirtschaft der Umgebung². Und mindestens einmal im Monat veranstalteten wir einen richtig großen Maskenball. Von weit her kamen Leute zu diesen Bällen und unser Stil in der Gestaltung wurde Vorbild für ähnliche Veranstaltungen in ganz Deutschland. Wir fühlten uns als Mittelpunkt der Welt - zumindest einer Welt der Kunst und des Handwerks. Und auf gewisse Weise waren wir das auch. Was am Bauhaus hergestellt wurde, war nicht wirklich wertvoll und oft auch kaum zumutbar. Immerhin zeichnet sich eine experimentelle Einrichtung ja gerade dadurch aus, daß im Rahmen ihres Wirkens auch Irrtümer Platz finden dürfen. Sicherlich gab es viel spielerisches Ausprobieren von Ideen und Materialien, aber die Verwendung von Metallrohren für die Stuhlfertigung, wie sie von Breuer entworfen wurden, hatte nichts mehr mit experimenteller Spielerei zu tun³. Überlegungen zu einem Stuhl, der haltbar und schlicht war, und ohne viel Aufwand auch in Serie herzustellen, brachten ihn auf die Konstruktion eines Holzstuhls, der in seiner dürrtigen Erscheinung die breite Öffentlichkeit empörte, sich aber als erstaunlich bequem erwies. Er entwickelte die Idee dann durch die Verwendung von Metallrohren weiter, die der Konstruktion mehr Biegsamkeit verliehen und gleichzeitig aufwendige Federungen unnötig machte. Über Stilfragen entbrannten heiße Auseinandersetzungen, die auch manche private Feindschaft zur Folge hatten. Sollten Textilprodukte von jenen entworfen werden, die ihre Entwürfe an traditionellen Handwebstühlen ausführten, um diese Muster dann auf mechanische Webstühle zu übertragen oder gab es für das mechanische Weben "eigene Gesetze" - oder entweiheten beide Vorgehensweisen den freien schöpferischen Geist? "Dem Material gerecht zu werden" war eines der von allen anerkannten Schlagworte, aber es blieb bei den Schwierigkeiten der Auslegung. Das erste Musterhaus⁴ traf auf höhnische Kritik, weil der planende Intellekt vergessen hatte, die sogenannte "Wohnmaschine" mit Stauraum für Koffer und ähnliche Haushaltsgegenstände auszustatten. Dessen ungeachtet, stellte dieses Haus einen wichtigen Fortschritt im Wohnungsbau dar.

...

Während meines zweiten Studienjahrs am Bauhaus arbeitete ich in der Experimentellen Bühnenwerkstatt, deren ziemlich anspruchsvoller Name eine Gruppe von Studenten bezeichnete, die mehr oder weniger sich selbst überlassen waren. Sie hatte kaum Ergebnisse vorzuweisen, aber was wir zustandebrachten, so unsere Idee für ein Ballet, wurde in Berlin mit Beifall begrüßt. Die Bühnenbilder, die gewöhnlich dem Bauhaus zugeschrieben werden, waren tatsächlich nicht der Schule zu verdanken, sondern auf gewisse Weise persönliche Unternehmungen unseres Werkstattleiters⁵. Die Abteilung selbst hatte kaum Räume und schon gar keine Geldmittel zur Verfügung.

...

Als es sich dann deutlich abzeichnete, daß das Bauhaus Weimar würde verlassen müssen, entschied ich, nicht auch nach Dessau zu gehen, wo es neu entstehen sollte. Offensichtlich befand es sich nun in seiner klassischen Phase, hatte seine mehr oder weniger eindeutige Prägung gefunden und würde einfach weiter praktische Häuser und funktionierende Gebrauchsgegenstände hervorbringen. Ohne vom Bauhaus dazu ermächtigt worden zu sein, möchte ich behaupten, daß die Stilfrage als solche in der Tat gelöst war; bestimmte Formen der rein technischen Konstruktion können, wie im Flugzeugbau, nicht vernachlässigt werden und aus ihrer Gestaltung entwickelt sich eine gewissermaßen natürliche ästhetische Grundlage, die für jeden hergestellten Gegenstand Gültigkeit hat. Ideen, wie jene der "Wohnmaschine", hatten für das Bürgertum viel von ihrem Schrecken verloren, zumal es auch immer notwendiger wurde, sowohl formale Gesichtspunkte einer "nüchternen Auffassung der erforderlichen Funktionen" wie auch das Bestreben nach einer humaneren Umwelt zur Kenntnis zu nehmen; dazu kam die Einsicht, daß es nicht absolut von Nöten war, in einem Wohnzimmer den Eindruck einer Theaterkulisse hervorzurufen.

¹ Lyonel Feininger (1871-1956) war von 1919 bis 1932 Lehrer am Bauhaus, zuerst als Formmeister für die Druckereiwerkstatt zuständig, ab 1925 als Meister ohne festen Lehrbereich

² Die Ortschaft Oberweimar hatte mehrere Dorfwirtschaften, so das "Ilmschlößchen" oder den "Goldenen Schwan", wo bei Festen die Bauhaus-Kapelle auftrat und der sogenannte Bauhaus-Tanz improvisiert wurde - beides u.a. beschrieben von Felix Klee

³ Marcel Breuer (1902-1981) studierte von 1920 bis 1924 am Bauhaus, wobei er sich auf Möbelgestaltung konzentrierte. Von 1925 bis 1928 lehrte er selbst am Bauhaus und entwickelte in dieser Zeit seine revolutionären Entwürfe für Stühle und anderes Mobiliar, das nach technischen Prinzipien aus Leichtmetallrohren konstruiert wurde

⁴ Für die Bauhausausstellung 1923 wurde erstmalig als Versuch und Beispiel in gemeinsamer Arbeit ein Einfamilienhaus, das "Haus am Horn", hergestellt und eingerichtet

⁵ Oskar Schlemmer (1888-1943) lehrte von 1920 bis 1929 am Bauhaus, zuerst als Formmeister der Steinbildhauerei-Werkstatt und dann der Bühnenwerkstatt. Sein Vorgänger, Lothar Schreyer (1886-1966), der für Herwarth Waldens Galerie und Theater "Sturm", dem Zentrum der expressionistischen Bewegung in Berlin tätig gewesen war, lehrte von 1921 bis 1923 am Bauhaus, und hatte in dieser Zeit die Bühnenwerkstatt gegründet

Begegnung mit René Halkett

In Cornwall, dem Land der Legenden, das auch ein Land der Maler ist, der Theatergruppen mit ur-uralter Tradition, die ihr Publikum an den Stränden und den Kliffs der cornischen Küste finden, trafen meine Kinder und ich im Jahr 1978 auf René Halkett. Wir dachten eigentlich erst, daß so nicht ein Maler aus Weimar, sondern vielleicht der Zauberer Merlin aussehen müßte, der nach der Legende König Arthur in Cornwall unterwies. Ein sehr sanfter Zauber ließ auch die verschiedensten Menschen das kleine Haus Chapelstreet Nr. 8 in Camelford in immer wiederkehrenden Abständen aufsuchen. Jeder von ihnen hatte Anteil an diesem Leben, an Erfahrungen und Beobachtungen, die in vielfältigen Windungen und Brechungen, ohne Zeitmaß - Morgens, Mittags, Nachts - vor den neugierig-begierigen Freunden Gestalt und Farbe annahmen.

René Halkett war ganz früh durch Feininger zum Bauhaus gekommen und durch ihn entrannen die bereits verblässenden Gestalten aus Weimar noch einmal dem Klischee und der längst vollzogenen Einordnung. Genau wie seine Bibliothek die Vielfalt der unterschiedlichsten menschlichen Interessen und Schicksale wiedergab, so lebte seine Erzählkunst von Urzeiten, fernen Religionen, Legenden, Erfindungen, dem Leben aller Tage, den Sitten und Eigenheiten anderer Völker, der Musik, dem Tanz und last not least dem Theater. Die damals jungen Schauspieler der Wanderbühne von Fooks Barn, die Peter Pan und Shakespeares Sturm und die Sage von Arthur, respektlos und voll sprühender Fantasie in immer abgeänderter Form spielten, waren seine Freunde. Ebenso galt das für ungezählte Hörer des BBC German Service, die alle zwei Wochen die weise Stimme von René Halkett anhörten, der ihnen von seinem und anderer Leute Leben erzählte.

Doch René Halkett war vor allem anderen auch Maler. Ein großer Teil seiner Bilder ist im Dritten Reich abhanden gekommen. Das kleine Haus in Camelford platzte aus allen Nähten, weil dort mehr war, als eigentlich Platz hatte. René Halkett malte, noch ehe er wußte, wer Kandinsky war, wie ein früher Kandinsky. Er malte, was in der Luft lag, er schnitzte Objekte, machte Möbel. Aus Staub und Umhüllungen schälte man die ersten surrealistischen Bilder. Später kamen die fast schon klassisch abstrakten Bilder mit schweren Rahmen und den sich brechenden Farben und kristallartigen Motiven, die keine Motive sind. Je älter René Halkett wurde, desto jünger, auch ein wenig greller wurden die Bilder. Er hatte eine neue Technik entwickelt, die die Farben aggressiver leuchten läßt. Ästhetik sollte nun wirklich nicht mehr sein. Der Zirkus ist schrecklich, ein zerschnittener Kreis, böse weiße Vögel und Häuser in einer verlassenen Welt. Die Logik ist manchmal beiseite gelassen. Manchmal sind uralte Motive im Zentrum, die Hobby-Horse-Legende, der Tanz, das Spiel. Die Leute aus Camelford waren stolz auf ihren Bauhaus-Maler. In Deutschland sollte man ihn, einen der letzten aus Weimar, nach wie vor und auch heute kennenlernen.

Erinnerung an René Halkett

Wo fange ich am besten an? Aus meiner Erinnerung kann ich weder die Zeit noch den Ort genau angeben, als ich René Halkett das erste Mal begegnet bin, aber wenn ich in meinen Notizen blättere, vermute ich, daß es wohl 1970/71 bei einer Veranstaltung der Art Society in Wadebridge war. Da war ich 19 oder 20 Jahre alt. Ich studierte damals Kommunikation und Design an der Polytechnischen Hochschule in Oxford und während eines Besuchs zu Hause in Cornwall hörte ich einen Vortrag von René über sein Leben am Bauhaus in Weimar. Hinterher sind wir, so glaube ich, ins Gespräch gekommen und dabei auch auf das Thema Vorhänge. Ich lebte damals in einer Studentenbude in Oxford und hatte mir aus alten Decken eine Art Vorhänge gebastelt, die ich nun verzieren wollte. So erzählte ich René, ich hätte vor, überall Stoffbänder und Knöpfe aufzunähen und seine Antwort war, so etwas Ähnliches vor vielen Jahren selbst einmal gemacht zu haben. Das fand ich interessant, aber er hat mir nie gezeigt, was er da fabriziert hatte, und erst nach seinem Tod fand ich heraus, daß es so gut wie nichts gab, das er nicht gemacht hatte.

Im Sommer 1972 begann ich mit den Verhandlungen für den Kauf eines Gebäudes in Camelford, in dem sich heute das North Cornwall Museum mit Galerie befindet. Es steht nur einige hundert Meter entfernt von Chapel Street Nr. 8, wo René mit seiner Frau Hilde lebte. Als ich mit meiner Arbeit für das Museum begann, kam René sehr häufig zu Besuch, gab mir Ratschläge und erzählte aus seinem Leben; und ich ging oft zu ihm, wo wir in seinem kleinen Arbeitszimmer saßen, das bis zur Decke mit Büchern angefüllt war: René saß in seinem lederbezogenen Sessel und ich auf dem Stuhl, den er aus vier Holzstücken gebaut hatte, er rauchte die üblichen Zigaretten und für die Asche benützte er immer seine kleine eckige Messingdose. Viele Stunden verbrachten wir so zusammen, meist mit Gesprächen über seine Lebensgeschichte. An einem dieser Abende, etwa ein Jahr vor seinem Tod, erzählte er mir, er hätte ein Testament gemacht, und da er ohne Verbindung zu vielleicht noch vorhandener Familie in Deutschland sei, sagte er, "habe ich beschlossen, alles im Haus Dir zu vermachen. Wenn es soweit ist, denke daran, daß in einer Streichholzsachtel nicht unbedingt Streichhölzer sein müssen. Du mußt Dir alles genau anschauen und ich will nicht, daß meine Sachen weggepackt werden, sondern ich möchte, daß alles zu sehen sein wird."

Als René 1983 starb, hatte ich sechs Wochen, um seinen Haushalt aufzulösen, und ganz wie René gesagt hatte, es waren keine Streichhölzer in den Streichholzsachteln; und so entdeckte ich auch den mit Bändern verzierten Stoff, die Schattenspielpuppen und Masken aus Java, den Kopfputz für eine Tempeltänzerin und viel andere Schätze. In den folgenden Jahren war ich bemüht, für diese Dinge aus Renés Besitz ein neues Zuhause zu finden bei seinen Freunden, manches ging an das Stadtmuseum und Kunstgalerie Birmingham, das Leicester Museum, das Museum der Menschheit in London und das Museum für Film und Photographie in Bradford.

René kann damals, als er mir alles vermacht hatte, unmöglich vorausgesehen haben, daß mich dieser Umstand veranlaßt hat, viele der Orte zu besuchen, die er in seinen Lebenserinnerungen erwähnt hatte, und daß nach der deutschen Wiedervereinigung Ausstellungen seiner Bilder in Berlin, Weimar, Rheda, Cornwall und London zu sehen sein würden.

Ich bin sicher, er wäre erstaunt und sehr erfreut über diese Ausstellung hier und heute, die zeigt, daß er auch über zwanzig Jahre nach seinem Tod nicht vergessen ist.

Sally Holden
2000/2006

Sally Holden gehört das North Cornwall Museum mit Galerie in Camelford. Sie hat mit viel Einsatz Renés letzten Willen in Bezug auf sein künstlerisches Werk zu erfüllen gesucht und gemeinsam mit Sissi von Bentheim über Ausstellungen, Schenkungen und Verkauf seine Gemälde, Zeichnungen und Collagen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Remembering René Halkett

Where should I begin? I am not sure that I can remember the exact time and place when I first met René Halkett but looking back through various records it was probably in the 1970's at the Art Society in Wadebridge. I would then have been about 19 or 20. I was studying Communications and Design at the Oxford Polytechnic and during one holiday at home in Cornwall I attended a lecture that René gave on his life at the Bauhaus, in Weimar. I think that it was after this that we got talking and some how got on to the subject of curtains. As a student living in digs in Oxford, I had improvised some curtains out of old blankets and I wanted to liven them up. I told René that I had decided to sew ribbons and buttons all over them and he responded by saying that he had done something similar years before. I was rather intrigued but he never showed me what he had made, and it was only after his death that I found that there was hardly anything that he had not done.

In the summer of 1972 I was beginning negotiations to buy the building in Camelford which is now the North Cornwall Museum and Gallery. It is only a few hundred yards from where René and his wife Hilde were living at 8 Chapel Street. When I started to work on the museum and gallery, René would frequently call in and give me advice and tell me about his life, and I would visit 8 Chapel Street and sit in his tiny sitting room which was floor to ceiling with books. While he would sit in the leather-backed chair, I would be perched on the one he had made from four pieces of wood and he would be smoking his usual cigarette and putting the ash into a small brass box. We would pass hours away mostly talking about his past. During one of these evenings a year or more before he died, he told me that he had been making his Will and as he had broken off most connections with any family he had in Germany he said, "I have decided to leave everything in the house to you. When the time comes, remember that if it is a matchbox it doesn't mean that there are matches in it. You must go through everything and I don't want things to be hidden away, I want things to be shown."

When René died in 1983, I had six weeks to clear the house and I as I had been warned, those were not matches in the matchboxes, and it was then that I discovered the material decorated with ribbons, the Javanese shadow puppets and masks, a temple dancer's helmet and many other treasures. I spent the next few years finding homes for these things amongst his friends, and the City Museum and Art Gallery, Birmingham, Leicester Museum, the Museum of Mankind, London, and the Museum of Film and Photography, Bradford.

René could have had no idea when he said that he was going to leave me everything, that this would eventually lead me to visit places he had mentioned in his childhood reminiscences and that after the reunification of Germany there would be exhibitions of his paintings in Berlin, Weimar, Rheda, Cornwall and London. I think he would have been amazed and delighted to find such an exhibition as has been put together here, and that more than twenty years after his death he has not been forgotten.

Sally Holden

Herausgeber:
Galerie Klaus Spermann

Copyright:
bei den Autoren
und
Galerie Klaus Spermann

Juni 2006



René Halkett
Holzschnitt auf Japanpapier - 1924

Geiger