

DIETER DOLGNER

## »Ich war totaler Autodidakt«

### *Henry van de Velde Selbstverständnis als Architekt*

Henry van de Velde breit gefächerte Tätigkeit als Kunstgewerbler und Architekt wurde von einer kontinuierlichen theoretischen Selbstvergewisserung, der pädagogisch-missionarische Züge nicht fremd waren, begleitet und fundiert. Dennoch hinterließ van de Velde kein umfassendes, in sich geschlossenes System einer Kunst- und Architekturtheorie. Vielmehr äußerte er sich unter einprägsamer Rekapitulation nur zu solchen Aspekten, die seinen An- und Absichten dienlich schienen, während andere ausgeblendet blieben.<sup>1</sup> Frühzeitig begann er, sein Selbstverständnis und seinen Status als Architekt zu reflektieren.<sup>2</sup>

### *Architekturkritik*

Die Triebkraft für sein eigenständiges künstlerisches Wollen und Wirken bezog Henry van de Velde aus der Opposition gegen den eklektischen Geschmack seiner Umwelt, gegen das Imitieren historischer Stile und das Kopieren tradierter Formen. Nur die griechische und die gotische Architektur akzeptierte er als authentische Stile, während er die römische Antike sowie die Renaissance, das Barock, das Rokoko und den Historismus als von steriler Nachahmung bestimmte Epochen verurteilte. Mit diesem Aufbegehren verband sich für van de Velde immer auch ein Kampf gegen bürgerliche Moralvorstellungen. Seine Abwehrreaktion richtete sich gegen den verstaubten Akademieunterricht und die ihm unerträglich erscheinende architektonische Praxis, die er öffentlich als scheußlich und hässlich brandmarkte. Der äußere Anlass für die Hinwendung des Malers zur Architektur bestand 1895/96 nicht von ungefähr in der Aufgabe, in Uccle bei Brüssel ein Haus für sich und seine Familie zu entwerfen und

1 Zu den theoretischen Positionen Henry van de Veldes in ihrer historischen Verankerung und aktuellen Entwicklung vgl. Karl-Heinz Hüter: Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland. Berlin 1967, S. 223-246; Günther Stamm: Studien zur Architektur und Architekturtheorie Henry van de Veldes. Göttingen 1973, S. 141-266.

2 Vgl. Henry van de Velde: Welche Rolle spielt der Architekt in der Entwicklung eines zeitgemäßen Stils? In: Wiener Rundschau 3 (1899), S. 612-615.

einzurichten, um sich nicht der herrschenden historistischen Architekturkonzeption ausliefern zu müssen (Abb. 1). Van de Velde erinnerte sich:

»Es genügt, nachzuahmen und zu kopieren«, sagten unsere Lehrer. – »Man muß nachahmen und kopieren«, sagten nach ihnen ihre Schüler, die zu wenig Unbefangenheit besaßen, um zu erkennen, daß durch diese gemeinschaftlichen, elenden Feigheiten sowohl die Architektur als auch das Kunstgewerbe dem Blödsinn verfallen waren. Meine Generation hat [...] den Alp gekannt, unter Menschen von getrübtter Intelligenz geführt zu werden, die mit den organischen Elementen der Architektur spielten wie Kinder mit Bauklötzen, die Säulen und Bögen, Giebel und Gesimse aufeinandersetzten ohne irgend welchen Sinn, ohne irgend welchen Grund, ohne irgend welche Konsequenzen. Wir empfinden noch heute mit Grauen, in einem Irrenhaus gewieilt [...] zu haben [...]. Auf unserer Jugend lastete unausgesetzt die Häßlichkeit der Schulsäle und Wohnungen, eine Häßlichkeit, die nagt und zehrt wie das Laster; eine Häßlichkeit, [...] die uns ebenso anwidert wie der Schmutz der Großstädte, der uns am Fleisch, am Herzen und am Gehirn haftet.<sup>3</sup>

Van de Velde sah die Architektur seiner Zeit vor allem dadurch in eine tiefe Krise gestürzt, dass sie »ganz clichémäßig und schablonenhaft vorging, sodaß Alles, was man um uns herum baute, völlig kümmerlich und steril ausfiel«.<sup>4</sup> In seiner Analyse der von ihm angetroffenen architektonischen Situation führte er weiter aus:

Nichts trägt so deutlich das Zeichen des gegenwärtigen Verfalls als ein modernes Haus; es ist wie eine betrügerische Bilanz und wie ein Geldschrank, die Strasse ist die grenzenlose Kloake, wo diese Geldspinde und diese nicht stimmenden Bilanzen sich aneinander reihen. Die Architektur ist ebenso verdorben wie unsere Moral: betrügerisch ist die schlechte Beschaffenheit der verwendeten Rohstoffe, betrügerisch der lügenhafte Anstrich, der auf eine mehr als zweifelhafte Festigkeit schliessen lassen will, betrügerisch die Nachtäuschung eines teuren Stoffes durch wertloseres Material [...].<sup>5</sup>

Der Wirtschaftsliberalismus des 19. Jahrhunderts eröffnete dem Architekten einerseits die Freiheiten, ein Standesbewusstsein auszubilden und schöpferische

3 Henry van de Velde: Der neue Stil. In: Ders.: Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil. Leipzig 1907, S. 51-83, hier S. 56-58.

4 Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst. In: Pan 5 (1899/1900), H. 4, S. 261-270, hier S. 264; vgl. auch Henry van de Velde: Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe. In: Ders.: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin 1901, S. 7-82, hier S. 34.

5 Henry van de Velde: Die Rolle der Ingenieure in der modernen Architektur. In: Ders.: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe (Anm. 4), S. 109-123, hier S. 114 f.



Abb. 1

*Henry van de Velde, Haus Bloemenwerf, Uccle, 1895/96*

Autonomie zu reklamieren, andererseits entzogen ihm Gesetzeslage und Marktmechanismen einen Großteil seines ureigensten Arbeitsfeldes auf dem weiten Gebiet des sogenannten Nutzbaus. Kein Wunder also, dass sich eine reduzierte Auffassung von den Aufgaben und Funktionen des Architekten herausbildete. Er pflegte argwöhnisch den Status eines freien Künstlers, eines Spezialisten für Schönheit, der die gehobenen Bauaufgaben in Übereinstimmung mit der historischen Überlieferung zu lösen und die ideell-ästhetische Seite des Schaffensprozesses zu kultivieren habe. Auf die Einschränkungen ihres Tätigkeitsbereiches und den Verlust komplexer Produktivität reagierten viele Architekten mit kompensatorischer Überheblichkeit und mit einem Rückzug auf das ästhetische, historische und ikonologische Terrain. Das hochgezüchtete Ideal, unbekümmert um materiell-technische Bedingungen und soziale Bedürfnisse in künstlerischer Unabhängigkeit schaffen zu können, hatte die Architekten als eine im Bauwesen elitäre Schicht in eine Sonderstellung manövriert, deren Absurdität erst die Reformbewegung um 1900 entlarvte, in der van de Velde eine gewisse Bedeutung gewann.

*Der Neue Stil*

Den Ausweg aus diesem Dilemma sah Henry van de Velde gemeinsam mit anderen Reformkünstlern im konsequenten Bruch mit der Tradition, »mit der Imitation der historischen Stile und mit den architektonischen Moden des 19. Jahrhunderts [...], die den niedersten Grad eines verderbten Geschmacks erreicht hatten«.<sup>6</sup> Van de Velde glaubte, »dass alles von neuem angefangen werden muss, weil alles um uns herum hässlich geworden, da alles nur aus Lüge und Torheit besteht«.<sup>7</sup> Angesichts dieser Erkenntnis beanspruchte er für sich das Recht und die Pflicht, mittels vernunftgemäßer Gestaltung einen Neuen Stil zu entwickeln, der einen Ausweg aus der Misere weisen könne. Die »vernunftgemäße Schönheit« sollte in den Prinzipien der Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit, der Material- und Konstruktionsgerechtigkeit sowie der Anschaulichkeit ihre Grundbestimmung finden. Schönheit empfand van de Velde nur in der von aller künstlerischen Willkür befreiten, gesetzmäßig und logisch entwickelten Form, in der Wirkung elementarer Mittel sowie in deren Übereinstimmung mit ethischen Werten. Die Linie wurde zum konstitutiven Element: »Eine Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe, wie mehrere gegeneinander wirkende elementare Kräfte«.<sup>8</sup>

Er wollte die aus abstrakten Linienverknüpfungen entfalteten Formen keineswegs als Phänomene einer neumodischen und aus gefühlbetonter Subjektivität hervorgehenden Dekorationsart missverstanden wissen, sondern zu innerlich begründeter funktioneller Gestaltung erhoben sehen.

Van de Velde negierte durchaus nicht die historische Berechtigung des Ornaments, wie gleichzeitig Hermann Muthesius oder in provokanter Zuspitzung der Wiener Adolf Loos, denn: »Wer sein Leben lebt ohne den Zierat der Kunst, lebt nicht voll, er schöpft nicht aus, was die Stunden des Lebens ihm an Genuss bieten, und häuft Verlust auf Verlust. [...] Ein Leben ohne Schmuck ist ebenso wenig wahres Leben, wie das in den Klöstern, wo Männer oder Frauen in steter Negation ihrer natürlichen Bestimmung dahinleben«.<sup>9</sup> Van de Velde wollte das Ornament jedoch sowohl aus seinem historischen Korsett als auch aus seinen willkürlichen Verwendungszusammenhängen lösen, um es so zum Spiegel und Symbol von Wesenszügen werden zu lassen. In diesem Sinne sprach er sich von Anfang an gegen den floralen Jugendstil und dessen Naturnach-

6 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*. Hrsg. und übertragen von Hans Curjel. München 1962, S. 93.

7 Henry van de Velde: *Prinzipielle Erklärungen*. In: Ders.: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Neuausgabe mit einem Nachwort von Sonja Günther. Berlin 1999, S. 137–195, hier S. 168.

8 Ebenda, S. 188; vgl. auch Henry van de Velde: *Die Linie*. In: Ders.: *Essays*. Leipzig 1910, S. 39–74.

9 Henry van de Velde: *Geschichte der Renaissance* (Anm. 4), S. 36 f.

ahmung aus. Stattdessen hielt er die Entdeckung eines Ornaments für notwendig, »dessen Eigentümlichkeiten mit dem logischen und vernünftigen Prinzip des Schaffens verschmelzen würde. Ein naturalistisches, ja selbst stilisiertes Ornament würde nie den Eindruck der Unabänderlichkeit und den endgültigen Begriff der Dinge, die wir schaffen, vervollständigen«. <sup>10</sup> Mit der Organik der Naturform verband ihn nicht ein ornamentaler, sondern ein struktureller Deutungszusammenhang, der seine Begründung nicht zuletzt in naturwissenschaftlichen Erkenntnissen sowie in den statischen und funktionellen Bedingungen von Maschinen, Fahrzeugen und Ingenieurbauten fand. Die unermüdliche Suche nach elementaren Formgesetzen entfernte van de Velde zwangsläufig von der Orientierung an Naturformen beziehungsweise am konkret Gegenständlichen und führte ihn zur Abstraktion. Insofern befand er sich in Übereinstimmung mit wesentlichen architektonischen und künstlerischen Tendenzen seiner Zeit.

### *Bildung und Status des Architekten*

Zur Generation Henry van de Veldes gehörende und – zumindest im beamtenrechtlichen Sinne – als vollwertig geltende Architekten erhielten ihre Ausbildung an den Technischen Hochschulen. Ein langjähriges Studium in den technischen und künstlerischen Fächern, kombiniert mit Phasen praktischer Tätigkeit, schloss schließlich mit der zweiten Staatsprüfung zum ›Regierungs-Baumeister‹ ab. Die meisten Kunstakademien hatten infolge des technischen Fortschritts ihre Architekturausbildung seit den 1880er Jahren aufgegeben. Als Ersatz fanden angehende Architekten zusätzliche Bildungsmöglichkeiten an Bauschulen, Baugewerkschulen, Gewerbeschulen, Kunstgewerbeschulen und ähnlichen Einrichtungen, so dürftig sich das dort Gebotene auch immer darstellen mochte. Die ästhetische Schulung orientierte sich ausschließlich am Formengut der Geschichte. Dagegen hatte van de Velde erwartungsgemäß Prinzipielles einzuwenden. So spricht er in seinem Essay *Die Rolle der Ingenieure in der modernen Architektur* von einer »entnervenden Ausbildungsweise«,

welche eher auf eine vertiefte Kenntnis der Baukunde der Vergangenheit, als auf eine Kenntnis der neuen Mittel und Stoffe, über welche wir heute verfügen, gerichtet war; einer Ausbildungsweise, die alle die Kräfte, über welche sie verfügen konnte, für ihren eigenen Ruhm aufgerieben und nicht dazu verwendet hat, uns mit einer Architektur zu beschenken, die mit unseren Bedürfnissen, unserem Geschmack und unseren Sitten in Einklang gestanden hätte. <sup>11</sup>

<sup>10</sup> Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 7), S. 182; vgl. auch Henry van de Velde: Das neue Ornament. In: Ders.: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe (Anm. 4), S. 97–108.

<sup>11</sup> Henry van de Velde: Die Rolle der Ingenieure (Anm. 5), S. 115.

Die Bezeichnung ›Architekt‹ war bis in die 1930er Jahre gesetzlich nicht geschützt. Die zwischen 1860 und 1869 in den deutschen Staaten und Städten schrittweise eingeführte Gewerbefreiheit gab jedem, der sich berufen fühlte oder eine Einnahmequelle entdeckt hatte, das Recht, im Bausektor nach eigenen Entwürfen tätig zu werden. Van de Velde konstatierte grimmig: »Die absolute Freiheit in der Ausübung der verschiedenen Handwerke zog bald Leute herbei, die das ausnutzten und sich keine Gedanken darüber machten, die Handwerke schlecht zu betreiben«.<sup>12</sup> Die günstige, verlockende Gelegenheit nutzten in erster Linie die nur notdürftig als sogenannte Baugewerksmeister qualifizierten Bauunternehmer, um eine den akademisch gebildeten Architekten abträgliche, von wildem Spekulationswesen und gewissenlosem Profitstreben diktierte, in der Regel minderwertige Bautätigkeit zu entfesseln. Auch van de Velde bekam mit solchen Personen, zum Beispiel dem Weimarer Bauunternehmer Bruno Röhr, massive Schwierigkeiten. Noch am 28. September 1912 wurde in einem Urteil des Berliner Kammergerichts die Architektur im Interesse der Baulobby mit gehässiger Ignoranz »vielmehr als ein Gewerbe betrachtet, ohne daß dabei an eine hohe baukünstlerische Vorbildung oder eine besondere künstlerische Befähigung gedacht wird«.<sup>13</sup> Mit bissigem Spott forderte van de Velde die Regierung auf, sie möge das Niveau des Architekturdiplooms doch wenigstens soweit anheben, um »zu verhindern, daß die Bauunternehmer ihre Kunden zum Verzicht auf die Mitarbeit eines Architekten veranlassen würden«.<sup>14</sup> Um die Qualität des Studienabschlusses ging es in dieser Konkurrenzsituation allerdings am allerwenigsten, sondern darum, dass die Bauunternehmer zusätzlich zur Ausführung die Projektierung gratis mitzuliefern schienen, während die auf das Entwerfen angewiesenen Architekten für ihre Arbeit ein Honorar fordern mussten.

Die Architektenverbände sahen sich zum Schutz ihres geistigen und künstlerischen Eigentums zu einer schärferen Profilierung und deutlicheren Abgrenzung der Berufsbezeichnung gedrängt. Sie sahen – so formuliert 1908 auf dem internationalen Architektenkongress in Wien – in dem Architekten nur den »freien, selbständig schaffenden Baukünstler, der [...] als Vertrauensmann und gewissermaßen als Bauanwalt seines Bauherrn« handelt.<sup>15</sup> Mit einem solchen Berufsverständnis konnte sich van de Velde allemal identifizieren. Dass er wie auch die anderen Laienarchitekten ohne die Vergünstigung der Gewerbefreiheit unter kammerrechtlichen Bedingungen als Architekt eigentlich gar nicht hätte arbeiten dürfen, ignorierte er geflissentlich. Es war ihm möglicherweise als Problem nicht einmal bewusst.

12 Henry van de Velde: Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution. In: Ders.: Vom neuen Stil (Anm. 3), S. 4–20, hier S. 11.

13 Die Bezeichnung ›Architekt‹. In: Deutsche Bauzeitung 50 (1916), Nr. 51, S. 264.

14 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 443.

15 Bund Deutscher Architekten. Der Architekt im heutigen deutschen Bauwesen. Eine kurze Denkschrift. In: Deutsche Bauzeitung 45 (1911), Nr. 70, S. 601.

*Konversion zur Architektur*

Bei der kritischen Abwendung vom Historismus schien die Architektur als ›Mutter aller Künste‹ am ehesten geeignet zu sein, dem geschmähten Stilchaos etwas Neues entgegenzusetzen. Die Protagonisten der Reformbewegung waren indes zumeist gar keine akademisch gebildeten Architekten, sondern zur Architektur konvertierte bildende Künstler.<sup>16</sup> Solche Konversionen hatte es zwar gelegentlich schon früher gegeben, nun aber wandten sich zahlreiche Maler und Bildhauer von ihrem Metier ab, um sich über die Gebrauchsgraphik und das Kunstgewerbe der Architektur zu nähern und zu bemächtigen. Als Vorbilder dienten die sozial-ästhetischen Thesen der Engländer John Ruskin und William Morris sowie die praktischen Ergebnisse der Arts and Crafts-Bewegung. Das Anliegen bestand vorrangig darin, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts beklagte Dissoziation zwischen der künstlerischen und der produktkulturellen Sphäre zu überwinden, eine breitere und nützlichere Verankerung der Kunst im alltäglichen Leben zu finden sowie mit einer komplexen Umweltgestaltung sich der sozialpolitischen und künstlerischen Verantwortung zu stellen.

Henry van de Velde war einer der ersten Deserteure. Seine moralische Entscheidung, das Wirken in den Dienst der Gesellschaft zu stellen, um sich zugleich selbst aus einer isolierten Position zu befreien, kann als mustergültig, sein künstlerischer Lebensweg vom Maler über den Gebrauchsgraphiker und Kunstgewerbler zum Architekten als exemplarisch gelten. Die Architektur wurde für ihn zur Triebfeder seines Handelns, zum Schlüssel des sozialen Bekenntnisses, zum Zentrum des angestrebten Gesamtkunstwerks. Aus seinem Status als Autodidakt gewann er eine ungewöhnliche gestalterische Freiheit und die charmante Art, sich als Künstler-Architekt zu empfehlen. Ihm folgten die Mitglieder der 1897 in München gegründeten Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk Peter Behrens, August Endell, Bernhard Pankok, Bruno Paul und Richard Riemerschmid. Auch aus anderen Berufen strömten der Architektur frische Kräfte zu. Als Ausdruck einer antiakademischen Haltung erschien das Bekenntnis zur Architektur und Handwerkskunst den Zeitgenossen keineswegs als Makel, sondern als Gütesiegel, gleichsam als Vorbedingung für den sich einstellenden Erfolg und Nachruhm. Darauf war man stolz: »Die Erneuerung der Architektur und der industriellen Künste wurde, vor allem in Deutschland, von Malern hervorgerufen. Als unbelastete Autodidakten haben sie diese Gebiete der Gestaltung umwälzend neubelebt.«<sup>17</sup>

16 Vgl. Ingrid Leonie Severin: Architekt – Amateur – Autodidakt? In: Ralph Johannes (Hrsg.): Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis. Hamburg 2009, S. 314–324.

17 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 154.

*Reformansätze*

Henry van de Velde diagnostizierte für seine Zeit eine Fülle von Missständen und schickte sich daher an, diese als Architekt und Designer zu überwinden. Er beklagte den Widerspruch zwischen Kunst und utilitaristisch bestimmter Lebenswelt. Zwischen Mensch, Architektur und Umwelt sah er einen engen Zusammenhang:

Es giebt übrigens ganz bestimmte allgemeine Beziehungen zwischen dem Menschen und der Umgebung, in der er lebt, sowie ganz bestimmte Beziehungen zwischen dem Menschen und dem Haus oder dem Zimmer, in dem er lebt. Aendert jemand einmal die Menschen – sei es nach guter oder schlechter Seite hin – so wird er damit auch seine Strassen und Häuser ändern [...].<sup>18</sup>

Van de Velde diagnostizierte einen Konflikt zwischen Inhalt und Form in Architektur und Kunst: »Das Motiv des Baues eines Hauses liegt in der Veranlassung, eine Fassade zu errichten, und der gute, bürgerliche Name des Eigentümers, sowie der Ruf seines Architekten hängen davon ab«. <sup>19</sup> Und: »Seit langem hatte die Hülle aller Konstruktionen [...] jede Aufrichtigkeit und jeden organischen Ausdruck verloren, sie führte ein eigenes Leben ohne Zusammenhang mit dem, was sie umgab«. <sup>20</sup> Auch den Grund für alle diese Gegensätze glaubte van de Velde erkannt zu haben, denn: »Heute handelt es sich nicht mehr darum, Gutes und Schönes zu fabrizieren, sondern nur [darum,] Geschäfte zu machen«. <sup>21</sup> Der Neue Stil aber brauche neue Bedingungen und einen neuen Menschen, von dem »neue moralische und physische Eigenschaften verlangt werden«. <sup>22</sup>

Schmerzlich empfand van de Velde die Trennung der angewandten Kunst, des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie von der sogenannten schönen oder freien Kunst. Dass man dieser einen höheren Rang einräumte, kritisierte er als willkürlich und ungerecht, ja als unbegründete Zurücksetzung gerade der lebensvollsten Künste. Er lehnte eine Klasseneinteilung der Künste ab. Entscheidend sei nicht die Unterteilung der Künste, sondern die Bestimmung des Künstlerischen. Auch die Baukunst habe gegenüber dem Kunstgewerbe keine andere Qualität, sondern nur eine andere Dimension. Van de Velde beklagte die verlorene Einheit von Baukunst, schönen und angewandten Künsten<sup>23</sup> so-

18 Henry van de Velde: *Geschichte der Renaissance* (Anm. 4), S. 35.

19 Henry van de Velde: *Prinzipielle Erklärungen* (Anm. 7), S. 157.

20 Ebenda, S. 174.

21 Henry van de Velde: *Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution* (Anm. 12), S. 12 f.

22 Henry van de Velde: *Der neue Stil* (Anm. 3), S. 60.

23 Vgl. Henry van de Velde: *Allgemeine Bemerkungen* (Anm. 4), S. 261, 263. Er kommt an vielen Stellen seiner Schriften immer wieder auf diesen Gegenstand zurück.



wie die Vereinzelung des Gemäldes und der Statue ohne ornamentalen Zusammenhang mit der Architektur, wofür Selbstsucht und Habgier der Auftraggeber verantwortlich seien.<sup>24</sup> Zusammenfassend gelangte er zu der Wertung:

Der elementarste und richtigste, freilich auch der brutalste Unterschied zwischen Werken der schönen Kunst und solchen der Industrie und der Ornamentation drückt sich landläufig wohl derart aus, dass man sagt: Die einen sind nützlich, die andern sind es nicht. Und von dieser Frage hängt es ab, ob ein Werk zu den aristokratischen schönen Künsten oder zu den demokratischen Künsten zweiten Ranges gehört. Der alte Jammer aber bleibt: der Künstler ist eine Art höheres Wesen, der Handwerker – Tagelöhner. Diese Einschätzung entspricht einem sozialen Zustand, in dem die Unnützesten die am meisten Gelehrten, die Müssigsten die am meisten Angesehenen sind.<sup>25</sup>

Im Hinblick auf die Einordnung der Architektur in den Kreis der Künste herrscht bei van de Velde eine merkwürdige Verworrenheit und Mehrdeutigkeit. Zum einen ordnet er die Bauwerke neben Gemälden und Statuen den schönen Künsten zu, dann wieder behauptet die Baukunst im Dreiklang mit den schönen und angewandten Künsten ihre eigene Stellung als Kunstgattung<sup>26</sup> und schließlich wird sie als Nutzkunst den angewandten Künsten angegliedert: »Die Architektur entspringt von selbst und auf natürliche Weise aus demselben [dem Schöpfungsverfahren] und verschmilzt leicht mit allen Gegenständen, deren die Menschen zur Befriedigung ihrer Lebensbedürfnisse bedurften und bedürfen«. <sup>27</sup> Eine endgültige Klärung beziehungsweise Festlegung des Architekturbegriffs hat es bei van de Velde nie gegeben, weder in der analytischen oder soziologischen noch in der Realdefinition.

In der ab 1892/93 auf dem Kontinent einsetzenden Reformbewegung, die sich bei weitem nicht auf Kunst, Kunstgewerbe und Architektur beschränkte, sondern alle Lebensbereiche mit gleicher Vehemenz durchdrang, richteten sich die Blicke auf England, von wo man belebende Impulse erwartete. Van de Velde orientierte sich wie viele andere Künstler und Architekten an den sozial-ästhetischen Theorien von John Ruskin und William Morris sowie an den kunsthandwerklichen und architektonischen Leistungen der Arts and Crafts-Gilden. Dessen ungeachtet kritisierte er die Maschinenfeindlichkeit von Ruskin und dem frühen Morris. Schon 1890 schrieb er:

24 Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte der Renaissance* (Anm. 4), S. 31, 33.

25 Ebenda, S. 40. Die gleiche Formulierung findet sich schon in Henry van de Velde: *Allgemeine Bemerkungen* (Anm. 4), S. 266; nur dass dort die »Unnützesten« nicht »die am meisten Gelehrten«, sondern »die am meisten Geehrten« sind.

26 Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte der Renaissance* (Anm. 4), S. 29 f.

27 Henry van de Velde: *Prinzipielle Erklärungen* (Anm. 7), S. 149 f.

Dies Prinzip [einer neuen Moral] ist so mächtig, dass es sogar über die Abneigung, die wir gegen die Maschinen und die mechanische Arbeit haben, triumphieren wird. Im Grunde ist dies nur ein Vorurteil! Denn die Maschinen – das ist klar – werden später einmal all das Elend wieder gut machen, das sie angerichtet, und die Schandtaten sühnen, die sie verbrochen haben. Zudem sind diese Beschuldigungen völlig unbegründet. Wahllos lassen sie Schönes und Hässliches entstehen. Durch das mächtige Spiel ihrer Eisenarme werden sie Schönes erzeugen, sobald die Schönheit sie leitet. Aber ein Scheusal hockt lastend auf ihnen, der gefräßige Eigennutz des Industriellen. Von rasender Gewinnsucht und betörender Angst gepeinigt, treibt er sie zu atemlosem Lauf, und was daraus entsteht, ist von der Schande gebrandmarkt.<sup>28</sup>

In van de Veldes *Geschichte meines Lebens* findet sich das Resümee: »Ich selbst wie auch die Künstler der Gruppe ›Arts and Crafts‹ wollten nicht die Maschine und die maschinelle Herstellung diskreditieren. Im Gegenteil: wir waren der Meinung, daß die Schöpfung von Modellen und die Wahl der Materialien beim industriellen Herstellungsprozeß Künstlern anvertraut werden müßten. Wir sahen darin weder Abstieg noch Erniedrigung«. <sup>29</sup>

### *Erklärungsbedarf des Autodidakten*

An William Morris, seinem großen Vorbild, schätzte Henry van de Velde vor allem dessen Entscheidung, sich in den Dienst des Oxfordener Architekten George Edmund Street gestellt, damit die Baukunst als Basis und Gipfel aller Künste in ihrer Vereinigung anerkannt und schließlich selbst den Weg zur kunstgewerblichen und architektonischen Praxis eingeschlagen zu haben. Anlässlich seiner Verheiratung erbaute sich Morris unter Mitwirkung des Architekten Philip Webb 1859 ein in seiner Eigenart epochales Haus: The Red House (Taf. 19, S. 165). In diesem Zusammenhang schreibt van de Velde in seinem Essay über Morris: »Es handelt sich nur um einen Schritt für den, der sich der Mühe unterzogen hat, sein Haus selbst zu bauen, seine Möbel selbst zu entwerfen, die Ausschmückung selbst zu leiten, um jener zu werden, der es auch für andere tut«. <sup>30</sup> So wurden Persönlichkeit und Werk von William Morris für van de Velde zum unmittelbaren Anstoß seines eigenen Wirkens.

Henry van de Velde verzichtete »auf eine aussichtsreiche Karriere als Maler«, um sich »in den Dienst der Wiedereroberung der Einheit der Künste und

28 Henry van de Velde: Wie ich mir freie Bahn schuf. In: Ders.: Kunstgewerbliche Laienpredigten (Anm. 7), S. 1-39, hier S. 36 f.

29 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 85.

30 Henry van de Velde: William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist. In: Ders.: Kunstgewerbliche Laienpredigten (Anm. 7), S. 73-136, hier S. 110.

der Gleichheit des Ansehens von Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker zu stellen – der Kunsthandwerker, die als Mitarbeiter der Architekten [...] zur Größe und Schönheit der öffentlichen Bauten, der Paläste der Fürsten, der Wohnungen des Bürgers oder des Bauern beitrugen«. <sup>31</sup> Gemeinsam mit anderen Malern und Bildhauern, »welche so unglücklich zu Nullen oder zu lästigen Mittelmässigkeiten gestempelt wurden«, konvertierte er zur Architektur, »um damit der Kunst wertvollere Dienste erweisen zu können«. <sup>32</sup> Und: »Da der Horizont der Architekten mit so hohen Gebäuden und so schwer wiegenden Gewohnheiten verstellt ist, so erklärt sich daraus, dass wir, die wir nichts als eine Staffelei und einen Sitzstuhl vor uns hatten, weniger behindert waren, [...] um im Raume bisher nicht verkündete Formen zu entdecken«. <sup>33</sup>

Henry van de Velde sah in seiner Entscheidung für die Architektur nicht nur eine künstlerische Herausforderung, sondern zugleich auch eine moralische und soziale Verpflichtung: »Es wurde jetzt meine aufrichtige Absicht, durch mein Werk auf eine grössere Anzahl von Menschen zu wirken, und hierdurch wurde ich auf industrielle Verfahren hingewiesen. Ich gewann die Ueberzeugung, dass ein Mensch um so mehr gelte, auf je mehr Menschen er wirke. Mein Geist fand es wahrhaft unmoralisch, noch ferner Werke herzustellen, die nur in einem einzigen Exemplare vorhanden sein konnten«. <sup>34</sup> Denn: »Was nur einem einzigen zu gute kommt, ist schon fast unnütz, und in der künftigen Gesellschaft wird nur das geachtet sein, was für alle von Nutzen ist«. <sup>35</sup>

Van de Velde besaß genügend Selbstsicherheit, ja ein geradezu als schicksalhaft empfundenen Sendungsbewusstsein, um den Übergang zum Kunstgewerbe und zur Architektur zu wagen. Allenthalben entdecken wir in seiner Argumentation visionäre, nicht selten auch illusionäre Züge, häufig dominiert eine möglicherweise bewusst einkalkulierte Naivität:

Dennoch aber schlummert in jedem von uns genug ornamentale Erfindungsgabe und sie wird sofort erwachen, wenn wir erst die Fähigkeit erworben haben, unsere Gedanken zum Ausdruck zu bringen – zuerst vielleicht durch Uebung im gewerblichen Zeichnen, alsdann durch Erlernung einzelner Handwerksarten und Handhabung ihrer Werkzeuge, sowie durch Eindringen in das Verständnis der verschiedenen Gewerbe. Warum sollte man uns auch nicht lehren, alles, was wir im Leben und zum Leben nötig haben, mit eigenen Händen herzustellen?? <sup>36</sup>

31 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 84.

32 Henry van de Velde: Die Rolle der Ingenieure (Anm. 5), S. 116.

33 Ebenda, S. 122.

34 Henry van de Velde: Geschichte der Renaissance (Anm. 4), S. 65.

35 Henry van de Velde: Wie ich mir freie Bahn schuf (Anm. 28), S. 35 f.

36 Henry van de Velde: Geschichte der Renaissance (Anm. 4), S. 48 f.

Diese Überzeugung galt seiner Meinung nach nicht nur für die Gebrauchskunst, sondern auch für die Architektur:

Wenn ich aber sage, daß jeder sich sein Haus nach seinem Geschmack, nach seinem Willen, nach seinem Herzen bauen wird, so wird darauf geantwortet, daß man das niemals tun können werde. Und zwar lediglich aus dem Vorurteil heraus, daß eine derartige Erfindungsgabe keineswegs jedem gegeben sei. Aber wie ist es eigentlich möglich, daß man, wo es sich um so wesentliche Dinge handelt, nichts mitzureden haben soll. Die Civilisation hätte uns alsdann auf ein tieferes Niveau zurückgebracht, als da für die Urmenschen gilt. Die meisten Menschen freilich bequemen sich dieser freiwilligen Entmannung an, zum Teil aus Verweichlichung, zum Teil aus Furcht, es könne wirklich anders werden. [...] Der Mensch von heute genügt sich mit seinem Haus, wie ein Hund mit seiner Hütte, wie ein Pferd mit seinem Stall, wie eine Kuh mit ihrem Winkel. [...] Das erst wird das wahre Erwachen, wenn es uns vergönnt sein wird, eine Stadt zu sehen, in der jedes Haus der volle Ausdruck eines Charakters, eines Willens oder eines Wunsches sein wird.<sup>37</sup>

Dem Einwand, es würde sich dabei um »ein[en] wüste[n] Karneval«, um »eine verrückte Vision« handeln, stünde die »Hoffnung auf eine glücklichere und menschenwürdigere Zukunft« entgegen.<sup>38</sup>

Van de Velde nutzte das ihm von Auguste Rodin angeheftete Etikett »Barbar«, um zu erklären, »daß man Autodidakt sein muß, um nach der Art eines ›Barbaren‹ Formen hervorzubringen«, dass man »mit der jungfräulichen Unbefangenheit des Troglodyten« schaffen müsse, dass man also keineswegs Kunsthandwerker oder Architekt zu sein brauche, um diese Gebiete zu revolutionieren. »Ich war weder durch vorgefaßte Meinungen noch durch angelernte Vorschriften belastet. [...] [Ich hatte] keine Ahnung von Architektur. Ich war totaler Autodidakt. [...] Allerdings glaube ich heute noch, daß im Grunde ein Bleistift und die innere Triebkraft, die ihn führt, genügen«.<sup>39</sup> »Ich glaube tatsächlich, daß es komplizierter und schwieriger ist, den Detailplan eines Stuhles zu entwerfen als die Pläne für eine Villa, eine Schule, ein Hotel oder einen Bahnhof« (Taf. 25 und 26, S. 168).<sup>40</sup> Allein, van de Velde hat nie eine Handwerksart erlernt, nie etwas mit eigenen Händen hergestellt, er hat auch nie ein Hotel oder einen Bahnhof entworfen.

In solchen Äußerungen liegt das Selbstverständnis van de Veldes offen, eines Architekten, der sich im Wesentlichen darauf beschränkte, Villenviertel mit

37 Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 4), S. 268 f.; in ähnlichen Formulierungen: Henry van de Velde: Geschichte der Renaissance (Anm. 4), S. 47-49; ders.: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 99 f.

38 Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 4), S. 269.

39 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 111 f.

40 Ebenda, S. 209.



Abb. 2

*Richard Riemerschmid, Haus Riemerschmid, München-Pasing, 1898*

individuellen Einzelhäusern zu bestücken, dem es in seiner deutschen Zeit aber kaum einmal gelang, zu den entscheidenden Wettbewerben, wesentlichen Bauaufgaben und städtebaulichen Dimensionen vorzudringen. Dazu bedurfte es der leistungsstarken, arbeitsteilig strukturierten Planungsbüros, in denen für Dilettanten selbstredend ohnehin kein Platz war. Insofern wird die tragende Rolle des Eigenhauses der Laienarchitekten, und nicht nur dieser, verständlich. Van de Velde erläutert diesen Zusammenhang näher: »Zu keiner Zeit noch war der Wunsch des Menschen nach Selbsterkenntnis so stark, und der Ort, an dem er seine Individualität am besten ausleben und verklären kann, ist das Haus, das dann ein jeder von uns nach seinem Willen und nach seinem Herzen sich bauen wird.«<sup>41</sup>

Nicht nur van de Velde errichtete sich als unverfälschten Ausdruck seiner künstlerischen Intentionen 1895/96 das Eigenhaus Bloemenwerf bei Brüssel und 1907/08 das Haus Hohe Pappeln in Weimar-Ehringsdorf (Taf. 20, S. 165) – es folgten später noch zwei weitere –, auch Richard Riemerschmid baute 1898 sein Haus in Pasing bei München nach eigenem Entwurf (Abb. 2) und richtete

<sup>41</sup> Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 4), S. 268. Vgl. zu van de Velde eigenen Häusern auch den Beitrag von Jérémy Vansteenkiste in diesem Band.

es bis hin zum Essbesteck selbst ein. Es folgten Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens mit ihren Künstler-Häusern von 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe (Abb. 3) sowie Hans Poelzig mit seinem 1904 erbauten Eigenheim in Breslau – allesamt Inkunabeln einer reformierten Lebens- und Formkultur.

### *Kunst und Industrie – Architekt und Ingenieur*

Ein unauflösbarer Zwiespalt im Leben und Schaffen Henry van de Veldes bestand zwischen der unentwegten Propagierung der industriellen Massenproduktion und der individuellen künstlerischen Leistung,<sup>42</sup> zwischen der Verehrung, ja Vergötterung der Bauingenieure und dem eigenen, zeitlebens gestörten Verhältnis zu den konstruktiv-statischen, bauphysikalischen und haustechnischen Belangen der Architektur. Im Unterschied zu der romantischen Maschinenstürmerei bekannte sich van de Velde zur Industrie als natürlicher Weiterentwicklung der Technik und zur Maschine als Werkzeug seiner Epoche, der er eine formzeugende Potenz zubilligte. Im Bemühen um die Rückgewinnung der Einheit der Künste hoffte er auf die neue, starke Bindekraft der Industrie:

Wenn es der Industrie jedoch gelingt, die auseinanderstrebenden Künste wieder zu neuer Einheitlichkeit zusammenzuschliessen, so sollten wir froh sein und ihr dafür Dank wissen. [...] Die Industrie hat die Künste, die bisher nach den verschiedensten Richtungen auseinanderstrebten, einheitlichen Anforderungen und Gesetzen unterworfen und ihnen somit eine gemeinsame Aesthetik gegeben, die alle demselben Ziele zuführt, die zugleich aber jeder einzelnen den Weg offen lässt, den sie nehmen will. [...] Die Industrie hat die Metallkonstruktion, ja sogar den Maschinenbau in den Bereich der Kunst gezogen. Sie hat kurzweg also den Ingenieur zum Künstler erhoben [...]. Warum sollten auch Künstler, die Paläste aus Stein bauen, anders und höher rangieren, als Künstler, die solche in Metall ausführen?<sup>43</sup>

42 Dieser Zwiespalt kulminierte 1914 im Kölner Werkbundstreit mit Hermann Muthesius um die Typisierung. Vgl. zuletzt Thomas Föhl: Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstils. Weimar 2010, S. 242-246.

43 Henry van de Velde: Geschichte der Renaissance (Anm. 4), S. 28-30. In der zunächst vorbehaltlosen Anerkennung der Leistungen der Ingenieure als Werke der Kunst stellte sich van de Velde in eine Reihe mit Napoleon, Émile Zola oder Joris-Karl Huysmans: »Lange vor meiner Zeit hatten schon Emile Zola und Joris Karl Huysmans die ›Kunst der Ingenieure‹ verteidigt [...] und Napoleon I. hatte verlangt, daß die großen Werke des Chausséebaus gleichberechtigt mit den Denkmälern, Gemälden und Werken der Bildhauerei an den alljährlichen Wettbewerben des Départements der Künste teilnehmen sollten«. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 208.



Abb. 3

*Peter Behrens, Haus Behrens auf der Mathildenhöhe, Darmstadt, 1901*

fragte van de Velde sich und sein Lesepublikum. Denn: »Die Eisenkonstruktionen, die Forth-Brücke, die große Maschinenhalle der Pariser Ausstellung von 1889 und der Eiffelturm [...] wurden seither für das angesehen, was sie in der Tat sind: Äußerungen einer neuen Architektur«. <sup>44</sup> Zu diesen Ergebnissen gehören nach van de Veldes Auffassung auch »die Lokomotiven und die Fahrräder, die Automobile, die abenteuerlichen Dampfboote und das ungeheuerliche Maschinenwesen unserer gesamten Industrie«. <sup>45</sup> Aus solchen Überlegungen entsprang die Schlussfolgerung:

Es giebt eine Klasse von Menschen, denen wir den Künstlertitel nicht länger werden vorenthalten können. Ihr Werk stützt sich einerseits auf die Benutzung von Stoffen, deren Verwendung vorher unbekannt war, andererseits auf eine so ausserordentliche Kühnheit, dass die Kühnheit der Erbauer der Kathedralen von ihnen noch übertroffen wird. Diese Künstler, die Schöpfer der neuen Architektur, sind die Ingenieure. Die Seele von dem, was diese

<sup>44</sup> Henry van de Velde: Der neue Stil (Anm. 3), S. 69.

<sup>45</sup> Henry van de Velde: Die Rolle der Ingenieure (Anm. 5), S. 112.

Menschen schaffen, ist die Vernunft, ihr Mittel die Berechnung; und die Folgen ihrer Anwendung von Vernunft und Berechnung kann die sicherste und reinste Schönheit sein!<sup>46</sup>

Demgegenüber sah van de Velde die Rolle der Architekten und Künstler bei der Schaffung der neuen »vernunftgemäßen Schönheit« außerordentlich kritisch: »Wir wissen, wie sich der ›Künstler‹ aus der Sache zieht, wenn der Ingenieur die Schwachheit begeht, ihn zur Hilfe zuzuziehen. Das, was der Künstler in solchem Fall anbringt, ist nur alter Plunder, Beiwerk aus der Rumpelkammer, wo die prämoderne Sentimentalität ihren verstaubten und wurmstichigen Staat aufbewahrt«.<sup>47</sup> Eine solche Situation musste nun zwangsläufig den Architekten, wenn man auf seine Mitwirkung schon nicht ganz verzichten mochte, in die Rolle eines Hilfsarbeiters drängen:

Man darf auch die aus der Entwicklung folgende Notwendigkeit nicht ausser Acht lassen, infolge derer der Architekt an die zweite Stelle gedrängt worden ist. Der Ingenieur ist dazu berufen, ihn zu entthronen und die Leitung der Arbeiten zu übernehmen, welche bisher dem Baumeister oblagen. Schon jetzt hat dieser nichts mehr zu thun bei der Erbauung von Denkmälern wie der Eiffelturm und die Brücke von Forth; und welche Rolle fällt ihm denn bei anderen bedeutenden Bauten zu, die gänzlich Eisenkonstruktionen sind? Seine Wissenschaft muss bei der des Ingenieurs Rat holen, welcher in letzter Linie die endgiltigen Urteile abgibt, zu denen er von Anfang an berufen war. Man sieht sehr deutlich, was die Architekten bei solchen Bauten haben thun können und man bedauert es in den meisten Fällen. Ihre Rolle wird genauer bestimmbar: sie wird die eines [immerhin] unentbehrlichen aber nicht im Vordergrund stehenden Mitarbeiters sein [...].<sup>48</sup>

Möglicherweise hatte van de Velde bei diesen Attacken seinen eigenen Status und seine eigenen Kompetenzdefizite im Auge; mit der Rolle und den Leistungen des Architekten als Berufsstand hatte die Charakterisierung jedenfalls kaum etwas zu tun. Auch hätte er sich in die von ihm dem Architekten zugedachte Funktion eines Kalfaktors des Ingenieurs wohl am allerwenigsten fügen mögen und können. Andere avantgardistische Architekten nahmen übrigens dem Ingenieursstand gegenüber eine ganz andere Haltung ein. So erklärte etwa Otto Wagner, ein Ingenieur könne keine einzige künstlerische Form erfinden und habe daher auch nicht das Recht, die ästhetische Verwendung neuer Materialien und Konstruktionen zu bestimmen.<sup>49</sup> Die Propagierung

46 Ebenda, S. 111.

47 Henry van de Velde: Vernunftgemäße Schönheit. In: Ders.: Essays (Anm. 8), S. 75-122, hier S. 111 f.

48 Henry van de Velde: Die Rolle der Ingenieure (Anm. 5), S. 123.

49 Vgl. Herbert Ricken: Der Architekt. Geschichte eines Berufs. Berlin 1977, S. 108.



derartiger Extrempositionen war kaum geeignet, in der Zusammenarbeit zwischen Architekten und Ingenieuren Vertrauen zu schaffen. Vor der Folie der ›Ingenieurleistungen‹ führte van de Velde eine gnadenlose Pressekampagne gegen die Architekten – ähnlich wie Adolf Loos, der dazu aufforderte, alle Architekten zu vergiften. War es Naivität, kühle Berechnung, Wunschdenken oder schlicht Unkenntnis? Van de Veldes Argumentation und Agitation gingen von falschen Voraussetzungen aus. So hat es die von ihm überstrapazierte Rivalität zwischen Architekten und Ingenieuren nie gegeben. Die im Bauwesen tätigen Fachkräfte beherrschten souverän den Spagat zwischen monumentalem Massivbau und filigraner Eisen-Glas-Konstruktion. Bedeutende deutsche Konstrukteure waren akademisch gebildete Architekten oder polytechnisch geschulte Architekten und Ingenieure: Georg Moller, Heinrich Hübsch, Georg Ludwig Friedrich Laves, Rudolf Wiegmann. August von Voit, der Erbauer des Münchener Glaspalastes von 1853/54, dieses programmatischen Hauptwerks der ›Ingenieurbaukunst‹, oder Johann Wilhelm Schwedler, der Erfinder des eisernen Dreigelenkbogenbinders, des parabelförmigen Gitterträgers und der Dach- und Kuppelkonstruktion aus räumlichem Fachwerk, waren keine Ingenieure, sondern an Kunstakademien ausgebildete Architekten. In anderen Ländern stellte sich die Situation ähnlich dar. Joseph Paxton, der Erbauer des legendären Londoner Kristallpalastes von 1851, und Joseph Monier, der Entdecker der Eisenbetonbauweise, waren ebenfalls keine Ingenieure, sondern Gärtner. Selbst Gustave Eiffel war kein Bauingenieur, sondern ein an der Pariser École centrale des arts et manufactures ausgebildeter Chemiker. Van de Veldes Pauschalurteile halten also einer Überprüfung an der Realität in kaum einem Punkt stand.

Gleiches gilt für die Behauptung, die großen Ingenieurbauwerke würden sich wie selbstverständlich in der automatisch aus der statischen Berechnung abgeleiteten Form präsentieren und gerade darin bestünde ihre »vernunftgemäße Schönheit«. Vor allem für die von van de Velde mehrfach als Belege zitierten Bauwerke, die gewaltige, 521 Meter gespannte eiserne Auslegerbrücke über den Firth of Forth in Schottland (Abb. 4), die große Maschinenhalle und den Eiffelturm auf der Pariser Weltausstellung von 1889, trifft eine solche Zuweisung eben nicht zu. Bei der Konzeption und Errichtung der Maschinengalerie in einer Dreigelenkbogenbinderkonstruktion mit einer Spannweite von 110,6 Metern übernahm ein Architekt, nämlich Charles Dutert, die leitende Position. Der Architekt zog die Ingenieure Contamin, Pierron und Charton hinzu, nicht umgekehrt, wie bei van de Velde vorausgesetzt. Beim Bau des 1.000 Fuß hohen Turmes beschäftigte der Unternehmer und Konstrukteur Eiffel die Ingenieure Émile Nougier und Maurice Koechlin und hielt es für geraten, bei der Formulierung der Endfassung auch dem Architekten Stephen Sauvestre ein Mitspracherecht einzuräumen. Die statische Berechnung hatte die Form eines etwas groß geratenen, gewöhnlichen Gittermastes einer Hochspannungsleitung ergeben. Erst unter Einbeziehung ästhetischer Ansprüche, bei denen die Linie in der



Abb. 4

*Benjamin Baker, Sir John Fowler, Eisenbahnbrücke, Firth of Forth, 1882-1890*

Tat eine entscheidende Bedeutung erhielt, entstand schließlich die typische gespreizte, elegant geschwungene, federnd-elastische Gestalt.

Der aus den großen Ingenieurbauten des späten 19. Jahrhunderts abgeleitete Automatismus des Verhältnisses von Funktion, Konstruktion und Gestalt provozierte entschiedenen Widerspruch,<sup>50</sup> so dass sich van de Velde genötigt sah, einzulenken: »Man soll trotzdem nicht die Rolle überschätzen, die die Eisenkonstruktion in der Entwicklung der Architektur gespielt hat, und man soll nicht behaupten, daß sie allein die Architektur der Zukunft begründen wird«.<sup>51</sup> Denn Funktions- und Konstruktionsgerechtigkeit als Eigenschaften sind zwar eine ›conditio sine qua non‹ der modernen Schönheit, wären aber, »um wirklich Schönheit zu sein«, zu ergänzen durch »Sensibilität, die ihre Wirkung beim Betrachten der Linien und ihrer Verhältnisse« entfaltet.

50 Diese Kritik durchzieht die scharfsinnigen Essays Karl Schefflers wie ein roter Faden. Vgl. Karl Scheffler: Henry van de Velde. Vier Essays. Leipzig 1913.

51 Hier und im Folgenden Henry van de Velde: Der neue Stil (Anm. 3), S. 73-75.

*Etablierung des Laienarchitekten*

Der bedrückenden Erfahrung, auf handwerklicher Grundlage entwickeltes historisches Formenmaterial als industriell produzierte, billige Massenware auf den Markt geworfen zu sehen, sollte mit der Gründung von Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen begegnet werden.<sup>52</sup> In den Schulen fanden die Laienarchitekten vorübergehend oder auf Dauer ein maßgeschneidertes Betätigungsfeld, wo sie – durchaus mit dem Anspruch auf Vollwertigkeit – wiederum Laienarchitekten ausbildeten oder auszubilden versuchten. Bernhard Pankok übernahm 1903 die Stuttgarter Lehr- und Versuchswerkstätten und wurde dort 1913 Direktor der Kunstgewerbeschule, Richard Riemerschmid leitete 1913 bis 1924 als Direktor die Münchener Kunstgewerbeschule und 1926 bis 1931 die Kölner Werkschule. Peter Behrens übernahm ab 1903 für vier Jahre die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, und August Endell führte von 1917 bis 1925 die Breslauer Akademie. 1907 wurde auf Betreiben Wilhelm von Bodes Bruno Paul zum Direktor der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums berufen. Im gleichen Jahr eröffnete Henry van de Velde die bis 1915 existierende Weimarer Kunstgewerbeschule.

Ein Curriculum für Architekten einzurichten, gelang ihm in Weimar nicht. Er erinnerte sich später an die Gründe dafür:

In den Lehrplan war die Architektur nicht einbezogen, obgleich ich damals die Kraft in mir spürte, mit fähigen Hilfskräften die Institutsaufgaben in dieser Richtung zu erweitern. Ich wollte aber die ursprünglich gesetzten Grenzen nicht überschreiten, die dem Institut als einem Instrument zur Hebung der kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Produktion Sachsen-Weimars gesetzt waren. Zudem reichten die mir vom Großherzog zur Verfügung gestellten Mittel nicht zum Aufbau einer Architekturabteilung aus, wie ich sie mir vorstellte. Hier wäre eine direkte Verbindung mit einer Universität oder einer Technischen Hochschule notwendig gewesen, weil meiner Meinung nach die Zusammenarbeit der zukünftigen Architekten mit Ingenieuren unerlässlich ist.<sup>53</sup>

Der einzige Schüler van de Veldes der Weimarer Zeit, der als Architekt zu internationalem Ansehen aufstieg, war Thilo Schoder.<sup>54</sup> In einem Tagebucheintrag vom 31. Juli 1912 setzte dieser seinem Lehrer ein Denkmal:

52 Vgl. Wilhelm Waetzoldt: Gedanken zur Kunstschulreform. Leipzig 1921; Hans Maria Wingler (Hrsg.): Kunstschulreform 1900-1933. Berlin 1977; Rainer K. Wick: Kunstschulreform 1900-1933. In: Ralph Johannes (Hrsg.): Entwerfen (Anm. 16), S. 586-613.

53 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 6), S. 294.

54 Vgl. Ulrike Rüdiger: Thilo Schoder. Leben und Werk in Deutschland. Jena [1997]; dies. (Hrsg.): Thilo Schoder. Architektur und Design 1888-1979. Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Gera. Jena 1997.

Seine Korrekturen sind Wunder – Wunder, an deren Offenbarung man nicht glauben möchte, wenn man sie nicht oft erlebt hätte und täglich neu erlebte. Er kommt, spricht ein paar Worte, nimmt einen Stift zur Hand und mit wenigen Strichen macht er aus einem mangelhaften Entwurf ein vollendetes Kunstwerk. [...] Es ist mir manchmal fast unbegreiflich, wie sich fabelhafte Materialkenntnis, streng logische Forderungen der Construction mit schöpferischem Empfinden bei ihm vereint finden.<sup>55</sup>

Gleichwohl gelang es van de Velde nicht, eine Schule zu bilden und seine Ideen durch eine Schar von Eleven in die Zukunft tragen zu lassen. In seiner verwirrenden Universalität besaß er als Lehrer nicht die pädagogische Regelmäßigkeit und Stetigkeit, die durchschnittlich begabte Schüler brauchen und erwarten.

Vor allem aber wäre es für Architekturstudenten außerordentlich schwierig, wohl gar unmöglich gewesen, die bei Henry van de Velde anzutreffende Diskrepanz zwischen theoretischer Reflexion und architektonischer Praxis aufzulösen, zu der Karl Scheffler ausführt: »Man weiß, daß van de Velde in seinen Programmen viel von Zweck und Konstruktion, von Logik und Vernunft spricht, daß er sich bemüht, das bewußte persönliche Wollen seines Intellekts als ein objektives Müssen erscheinen zu lassen. Aber man muß scharf unterscheiden zwischen dem, was dieser Künstler sagt und was er tut.«<sup>56</sup> Dieser Meinung haben sich weitere namhafte, im Großen und Ganzen durchaus wohlgesonnene Architekturhistoriker angeschlossen.<sup>57</sup> Die zweifellos interessante Aufgabe, einen solchen kritischen Gedanken nicht nur als Behauptung stehen zu lassen, sondern einer näheren Überprüfung zu unterziehen, wird freilich nur eine Spezialuntersuchung leisten können, die den hier vorgegebenen Rahmen sprengen würde.

55 Zitiert nach Thomas Föhl: Henry van de Velde (Anm. 42), S. 178.

56 Karl Scheffler: Henry van de Velde (Anm. 50), S. 63 f.

57 Zum Beispiel Fritz Schumacher: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Braunschweig, Wiesbaden <sup>3</sup>1982, S. 110, 117, 151; Karl-Heinz Hüter: Henry van de Velde (Anm. 1), S. 229, 244, 249 f.; Günther Stamm: Studien zur Architektur (Anm. 1), S. 169 f., 264.

### Tafelteil III



*Tafel 19 (zu S. 154 und 172)*  
*William Morris, Philip Webb, The Red House, Bexleyheath, 1859*



*Tafel 20 (zu S. 157)*  
*Henry van de Velde, Haus Hohe Pappeln, Weimar, 1907/08*



*Tafel 25 (zu S. 156)*  
*Henry van de Velde, Kunstgewerbeschule,*  
*Weimar, 1905/06*



*Tafel 26 (zu S. 156)*  
*Henry van de Velde, Kunstschule (ab 1910 Hochschule für bildende Kunst),*  
*Weimar, 1904 und 1911*

## Bildnachweis

Association des Amis du Petit Palais, Genf: S. 50 unten, 121 unten (Fotos: Studio Monique Bernaz, Genf)

Bauhaus-Universität Weimar: S. 168 oben (Foto: Jonas Tegtmeier)

Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris: S. 45, 51

Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel: S. 41, 147, 173, 176, 185, 187, 189, 191, 195, 196

Bildarchiv Foto Marburg: S. 159, 162, 179, 181, 199, 212

bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen: S. 127 unten

bpk | CNAC-MNAM: S. 128

bpk | Kupferstichkabinett, SMB: S. 74 (Foto: Jörg P. Anders)

bpk | RMN – Grand Palais: S. 123 oben (Foto: Jean Schormans)

bpk | Staatsbibliothek zu Berlin: S. 329

Design museum Gent: S. 77, 296

ENSAV La Cambre, Brüssel: S. 40, 198, 200, 244, 248, 249, 253, 254, 259, 271, 299

Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen-Knokke: S. 122

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz (Foto: Toma Babovic), S. 61, 127 oben, 165 unten (Foto: Alexander Burzik), 166 (Fotos: Toma Babovic), 167 (Fotos: Toma Babovic), 168 unten (Foto: Renno), 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 269

Kunsthau Zürich: S. 125 unten

Lukas – Art in Flanders VZW | SABAM Belgium: S. 126 (Foto: Hugo Maertens)

Museum für Gestaltung Zürich: S. 50 oben, 206 (Fotos: Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung. Marlen Perez © ZHdK)

National Trust Images: S. 165 oben (Foto: Andrew Butler)

Privatsammlung, Hamburg: S. 75 (Foto: Alexander Burzik)

Privatsammlung: S. 76

Privatsammlung: S. 123 unten

Ronny und Jessy Van de Velde, Antwerpen: S. 124 unten

Sammlung E. W. K., Bern: S. 78

Sammlung Kröller-Müller Museum, Otterlo, Niederlande: S. 32

Sammlung SAM: S. 124 oben

Staatsgalerie Stuttgart: S. 121 oben (Foto: Staatsgalerie Stuttgart)

Städel Museum, Frankfurt am Main: S. 83

Städel Museum | ARTOTHEK: S. 84 (Foto: U. Edelmann)

The Art Institute of Chicago: S. 125 oben (207,5 × 308,1 cm, Helen Birch Bartlett Memorial Collection, 1926. 224, Foto © The Art Institute of Chicago)

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln: S. 255

The Museum of Modern Art (MoMA), New York: S. 18 (Ausstellungsansicht von »Modern Architecture: International Exhibition«, MoMA, New York, 10.02.-23.03.1932. The Museum of Modern Art Archives, IN15.1. Digitales Bild © 2012, The Museum of Modern Art, New York | Scala, Florenz)

VG Bild-Kunst, Bonn 2012: S. 27, 50, 126, 313, 314 sowie sämtliche Werke von Henry van de Velde

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