

## Eine Allianz für Weimar?

### *Henry van de Velde und Walter Gropius*

»Ihr müßt beide haben«.<sup>1</sup> Mit dieser salomonischen Antwort reagierte Hans Poelzig 1919 auf die Frage, ob Henry van de Velde oder Walter Gropius die Geschicke der Weimarer Kunsthochschulen lenken sollte. Henry van de Velde wurde bekanntlich nach dem Ersten Weltkrieg nicht nach Weimar zurückberufen. Aber stellte die erneute Verpflichtung van de Veldes tatsächlich eine »große Chance« dar, »die Gropius eigentlich nicht hätte verschenken dürfen«?<sup>2</sup> Wäre ein Mit- oder Nebeneinander der beiden Künstler am Bauhaus überhaupt denkbar gewesen? Um diese Fragen zu klären, soll das Verhältnis zwischen van de Velde und Gropius in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg untersucht werden.<sup>3</sup> Es wird darzulegen sein, warum Gropius 1919 nicht mit van de Velde gemeinsam arbeiten konnte oder wollte. Dazu ist es notwendig, den Blick über die Grenzen des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach hinaus zu richten und van de Veldes Tätigkeit im Zusammenhang mit zeitgenössischen Diskussionen und Bewegungen zu betrachten.

### *Umstrittene Verbindung von Kunst und Gewerbe*

Mit der Regierungsübernahme durch Wilhelm Ernst im Jahre 1901 waren zugleich wesentliche Positionen im Kulturleben des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach neu zu besetzen. Hatte die Weimarer Kunstschule bislang dem privaten Engagement des Großherzogs unterstanden, wurde sie 1901

- 1 »Van de Velde ist natürlich viel mehr als Hans Poelzig und Ihr müßt beide haben«. Hans Poelzig an Richard Engelmann, 8. Februar 1919. Zitiert nach Volker Wahl (Hrsg.): Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926. Köln, Weimar, Wien 2009, S. 59.
- 2 Wolf D. Pecher: Eine ungenutzte Chance. Henry van de Velde und das Bauhaus. In: Weltkunst 1999, S. 1410-1412, hier S. 1412. Der Autor sieht das Nichtzustandekommen der Rückberufung van de Veldes ausschließlich in Gropius' Weigerung begründet.
- 3 Klaus Weber hat in seiner Dokumentation das historische Material zu van de Velde und Gropius ausgewertet. Vgl. Klaus Weber: »Wir haben viel an Ihnen gut zu machen«. Einige Dokumente zum Verhältnis von Henry van de Velde und Walter Gropius. In: Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Ausstellungskatalog, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen u.a. Köln 1992, S. 360-378.

durch die Übernahme in die Verantwortung eines Ministeriums zur Staatsangelegenheit und nannte sich nun Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst. Die Zeichen standen auf Neubeginn: Neben dem Direktorat der Kunstschule waren die Leitung des Goethe-Nationalmuseums, des Großherzoglichen Museums und die Intendanz des Theaters neu zu besetzen. Das Nietzsche-Archiv machte die Stadt zu einem Pilgerort der Verehrer des Philosophen, und in Berlin schmiedete die Avantgarde Pläne für ein Neues Weimar. Nicht zuletzt den ausgezeichneten Beziehungen von Elisabeth Förster-Nietzsche zum Weimarer Hof ist es zu danken, dass Wilhelm Ernst sich für einen personellen und inhaltlichen Wandel in Sachen Kunst interessierte. Mit publizistischem Geschick baute man ihn für die Öffentlichkeit als kunstfördernden Monarchen auf.<sup>4</sup> Das Idealbild eines neuen Typs ›jugendlicher Regent‹ lieferte Ernst Ludwig von Hessen. Die Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt hatte er zum weithin sichtbaren mäzenatischen Prestigeprojekt gemacht. Wilhelm Ernst war von diesem Unterfangen begeistert. Wie auch Ernst Ludwig zeigte er sich gegenüber der kaiserlichen Kunstdoktrin zunächst äußerst widerspenstig.<sup>5</sup> Diese sah eine säuberliche Trennung der ›hohen Kunst‹ von den Niederungen des Kunstgewerbes vor. In seiner Rede *An die Berliner Künstler nach Herstellung der Denkmäler in der Siegesallee am 18. Dezember 1901* stellte der Kaiser fest: »Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. [...] Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten«.<sup>6</sup> Durch Houston Stewart Chamberlains Schriften<sup>7</sup> stark beeinflusst, glaubte der Kaiser fest an die Existenz überzeitlicher Gesetze von Harmonie und Ästhetik und an eine deutsche Nationalkunst, deren Förderung er als höchste Aufgabe betrachtete. Einen ganz aus der Vernunft seiner Schöpfer

4 Vgl. den Beitrag von Volker Wahl in diesem Band.

5 Vgl. Thomas Föhl: Kunstpolitik und Lebensentwurf. Das Neue Weimar im Spiegel der Beziehungen zwischen Henry van de Velde und Harry Graf Kessler. In: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hrsg.): Aufstieg und Fall der Moderne. Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen zu Weimar. Ostfildern 1999, S. 60–78, hier S. 68.

6 Friedrich Wilhelm II: An die Berliner Künstler nach Herstellung der Denkmäler in der Siegesallee am 18. Dezember 1901. In: Worte und Reden Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II. Hrsg. von Karl Handtmann. Berlin 1905, S. 56 f., hier S. 56.

7 Chamberlains Werk über *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, in dem er Gobineaus Deutung der Weltgeschichte nach dem Rasseprinzip übernahm, hatte sich zum Bestseller entwickelt. Eine Volksausgabe des 1.000-seitigen Buches war 1906 erschienen. Der Kaiser las seinen Hofdamen regelmäßig daraus vor. Die Entwicklung einer Nationalkultur betrachtete Chamberlain, anders als die Autoren des Kulturpessimismus, als Aufgabe. Das Deutschtum setzte er mit der Weltmission der arischen Rasse gleich und begründete so die Notwendigkeit einer deutschvölkischen Nationalkultur. Vgl. Houston Chamberlain: *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. München 1899.

statt aus der Tradition entwickelten neuen Stil lehnte er kategorisch ab. Den van de Velde-Raum auf der Düsseldorfer Ausstellung 1902 weigerte er sich zu betreten, um nicht seekrank zu werden, wie man kolportierte.<sup>8</sup> Die Berufung van de Veldes nach Weimar als Berater für die künstlerische Hebung von Handwerk und Gewerbe in Sachsen-Weimar-Eisenach war ein Akt entschiedener Auflehnung gegen die konservative Kulturpolitik Berlins.

In Sachsen-Weimar-Eisenach pflegte man einen gesunden Pragmatismus und sah in der Verbindung von Kunst und Gewerbe keine unschickliche Allianz. Mit der Gründung einer Großherzoglichen Zentralstelle für Gewerbe war bereits in den 1880er Jahren der Versuch unternommen worden, das Handwerk künstlerisch zu heben.<sup>9</sup> Man zeigte Interesse an der Kunstgewerbebewegung, wenngleich sie sich in Weimar nicht – wie etwa in München 1898 mit dem Zusammenschluss von Künstlern, Handwerksbetrieben und Architekten in den Vereinigten Werkstätten – konsolidieren konnte.<sup>10</sup> 1902 hatten Gutachter im Dienste des Großherzogs vorgeschlagen, in Weimar eine kunstgewerbliche Abteilung oder besser noch eine Kunstgewerbeschule zu gründen.<sup>11</sup> Möglicherweise bestanden aber auch schon bei Wilhelm Ernsts Regierungsantritt Pläne zur Angliederung von Abteilungen für Bildhauerei und Kunstgewerbe an die bestehende Kunsthochschule.<sup>12</sup> Für die Stelle des Kunstschuldirektors war die Anstellung eines Kunstgewerblers in Betracht gezogen worden.<sup>13</sup> Harry

8 Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*. Hrsg. und übertragen von Hans Curjel. München 1962, S. 238.

9 Leider bestand diese Unternehmung nur einige Jahre und blieb ohne Einfluss.

10 Zu den Vereinigten Werkstätten zählten unter anderem Peter Behrens, Hermann Obrist, Otto Pankok, Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Paul Schultze-Naumburg.

11 Vgl. Achim Preiß: *Die künstlerische Ausbildung in Weimar von 1900 bis 1919*. In: Frank Simon-Ritz, Klaus-Jürgen Winkler, Gerd Zimmermann (Hrsg.): *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar 1860-2010*. 2 Bde. Weimar 2010-2012. Bd. 1. Weimar 2010, S. 83-98, hier S. 87.

12 Vgl. Hans Olde in: *Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler*. Aussprüche von Künstlern und Kunstfreunden, zusammengestellt von Woldemar von Seidlitz. Leipzig 1917, S. 18. Vgl. auch Bernhard Post: *Von der fürstlichen Kunstschule zur staatlichen Hochschule*. In: Frank Simon-Ritz, Klaus-Jürgen Winkler, Gerd Zimmermann (Hrsg.): *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! (Anm. 11)*. Bd. 1, S. 61-80, hier S. 63. Zwei Jahre nach seinem Antritt in Weimar schlug van de Velde die engere Verknüpfung seines Kunstgewerblichen Seminars mit der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst durch Gründung einer Schule für Handwerkskunst vor. Vgl. *Immediatsbericht Henry van de Veldes an den Großherzog vom 24. Dezember 1904 über das Projekt einer Schule für Handwerkskunst*. In: Volker Wahl (Hrsg.): *Das Staatliche Bauhaus in Weimar (Anm. 1)*, S. 159.

13 Vgl. Harry Graf Kessler an Eberhard von Bodenhausen, 6. September 1901. In: Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. *Ein Briefwechsel 1894-1918*. Ausgew. und hrsg. von Hans-Ulrich Simon. Marbach a.N. 1978, S. 61.

Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche versuchten, wenn auch erfolglos, Henry van de Velde auf diesen Posten zu lancieren.<sup>14</sup>

Das Direktorat der Kunstschule übernahm schließlich 1902 der Maler Hans Olde.<sup>15</sup> Mit ihm und Henry van de Velde, der ebenfalls 1902 sein Amt als Berater des Großherzogs antrat, verfügte Weimar nun über eine Doppelspitze im Kampf für die moderne Kunst. An ihre Seite traten 1903 Harry Graf Kessler und als Professor der Kunstschule Ludwig von Hofmann.<sup>16</sup> Wenig später, 1905, gründete der Bildhauer Adolf Brütt ein zunächst privat betriebenes Bildhaueratelier. Brütt, ein Jugendfreund Oldes, hatte sich 1899 mit dem *Standbild des Markgrafen Otto der Faule* an der Gestaltung der Berliner Siegesallee, dem Lieblingsprojekt des Kaisers, beteiligt, versuchte jedoch den Historismus zu überwinden, was ihn für Weimar qualifizierte. Die Front für eine moderne Kunst in Weimar war damit indessen nur vordergründig geschlossen. Sezessionismus und Kunstschulreform gingen nicht zwangsläufig mit der Begeisterung für den Neuen Stil van de Veldes einher. So berief Olde als einen der ersten neuen Lehrer den nationalkonservativen Lebensreformer Paul Schultze-Naumburg, der van de Veldes Arbeit ablehnte und in seinen *Kulturarbeiten*<sup>17</sup> vorindustrielle Architekturen sowie Landschaften popularisierte. Eine deutsche Kunst und Architektur sah Schultze-Naumburg im Biedermeier vorbildhaft ausgeprägt.<sup>18</sup>

### *Zum Tee bei »ganz alten Tanten«*

Jugendstil und Biedermeierrezeption hatten seit 1890 die Entwicklung eines neuen Stils vorangetrieben. Ihr kleinster gemeinsamer Nenner drückte sich im Begriff der Vernunft aus, ihre größte Differenz im jeweiligen Verhältnis zur Tradition. Van de Velde, der sich jedem historischen Vorbild verweigerte, spottete: »Sicherlich hat er [der Biedermeierstil] dasselbe an sich, was es einem nicht leicht macht, die Rührung zu unterdrücken, welche man verspürt, wenn man ganz alte Tanten besucht, die sich in weit abgelegene Provinzen zurückgezogen haben.«<sup>19</sup>

14 Für Elisabeth Förster-Nietzsche war auch Harry Graf Kessler ein möglicher Kandidat für diese Stelle. Vgl. Thomas Föhl: Kunstpolitik und Lebensentwurf (Anm. 5), S. 66.

15 Olde hatte sich bereits mit seinem Nietzsche-Porträt von 1897 für Weimar empfohlen. Der Auftrag stammte aus dem Redaktionskreis des *Pan*, dem auch Harry Graf Kessler angehört hatte. Olde unterzog die Kunsthochschule einer umfassenden Reform im Sinne des Sezessionismus.

16 Auch von Hofmann war ein Wunschkandidat Kesslers.

17 Paul Schultze-Naumburg: *Kulturarbeiten*. 9 Bde. München 1902-1917.

18 Vgl. Paul Schultze-Naumburg: *Häusliche Kunstpflege*. Leipzig 1899.

19 Henry van de Velde: Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen. In: *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten«* II. Teil. Leipzig 1907, S. 21-50, hier S. 45.

Die Verfechter des reanimierten Biedermeier interpretierten diesen Stil dagegen als reinen Ausdruck vernünftiger Gestaltung. »Einfachheit« war das Schlagwort, das diese Strömung in erster Linie von van de Veldes raffinierter Linienkunst unterschied. Eine 1898 im Münchener Glaspalast eröffnete Ausstellung<sup>20</sup> ließ die Gegentendenz zwar schon sichtbar werden, konnte aber dem Jugendstil seinen Erfolg noch nicht streitig machen. Die Diskussionen um einen modernen Stil zielten immer stärker auf einen originär deutschen National-Stil. Sachlichkeit, Handwerklichkeit, Materialgerechtigkeit und weitgehende Ornamentlosigkeit manifestierten sich als »deutsche Tugenden« weit deutlicher im Biedermeier als in einem Neuen Stil französisch-belgischer Herkunft.<sup>21</sup> Damit war eine Alternative zum Jugendstil gefunden: Das Kunsthandwerk konnte auf geradem Wege und nicht auf »Schlängellinien« aus den Niederungen des Historismus geführt werden, was den Geschmack eines breiten Publikums traf. Prominent wurde diese Auffassung von Alfred Lichtwark, Julius Lessing, Paul Schultze-Naumburg und Hermann Muthesius vertreten, die nicht die sentimentalen, sondern die konstruktiven und funktionalen Qualitäten des Biedermeier rezipierten. »Im Biedermeier sah man stillose Konstruktion verwirklicht und konnte deshalb [diese Epoche] als die Keimperiode des modernen Möbels ansehen«.<sup>22</sup>

Die »Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstaussstellung Düsseldorf 1902« bestätigte die Renaissance des Biedermeier sehr zur Freude von Wilhelm II. Das Neobiedermeier ging über eine Mode hinaus, zu der einige Kunsthandwerker und Produzenten den Jugendstil drohten verkommen zu lassen. Für das geschmackliche Dogma der jungen Generation der bürgerlichen Elite war die Wiederentdeckung des Biedermeier maßgeblich. Idealtypisch verkörperte der junge wohlhabende Verleger und Herausgeber der Zeitschrift *Die Insel*, Alfred Walter Heymel, die neue Haltung.<sup>23</sup> Bei der Ausstattung seiner legendären Münchener »Insel-Wohnung« und des Redaktionsbüros der Zeitschrift hatte er dem ursprünglich vorgesehenen Jugendstilkünstler Martin Dülfer<sup>24</sup> letztendlich nur die Gestaltung des Büros überlassen und für die Woh-

20 »Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königlichen Glaspalaste 1889«.

21 Die Vorbildhaftigkeit der englischen Möbel wurde jedoch auch von den meisten Anhängern des Biedermeier, wie etwa Hermann Muthesius, nicht bestritten.

22 Stillosigkeit umschreibt hier den Unterschied zum eklektizistischen Historismus. Lars Hjortso: Neo-Biedermeier, Biedermeier II, Biedermeier-Renaissance, Biedermeierrevival um 1900. In: Archiv für Begriffsgeschichte 21 (1977), S. 120-132, hier S. 127.

23 Zur Heymel-Wohnung vgl. auch Wolfgang Martynkewicz: Salon Deutschland. Geist und Macht 1900-1945. Berlin 2011, S. 87.

24 Dülfer verband im Unterschied zu van de Velde den Jugendstil mit barocken und klassizistischen Stilelementen, was zu einer Art neuer historisierender Variante führte, die vom Publikum gemocht wurde.

nung Rudolf Alexander Schröder<sup>25</sup> engagiert. Schröder setzte sich ganz bewusst in einen Kontrast zu van de Velde und in die Tradition von Biedermeier und Klassizismus (Abb. 1). Er schrieb über das Insel-Projekt:

Die Wohnung, in der im Gegensatz zu den vorerwähnten Schlangelinien der damaligen, von missverstandenen Anglizismen und Belgizismen gleichmäßig beeinflussten Mode im Konstruktiven alles auf gradlinige Schlichtheit, im Ornamentalen auf größte Zurückhaltung und Sparsamkeit angelegt war und der ästhetische Aufwand im Anschluß an das Mobiliar der späten Goethe- und frühen Stifterzeit durch klare, ausgewogene Flächen- und Farbwirkungen bestritten wurde, erregte damals Aufsehen, und der neuerweckte Biedermeierstil hat dann im Verfolg seine Epoche gehabt.<sup>26</sup>

Neben Rudolf Alexander Schröder waren Ludwig Troost und Heinrich Vogeler an der Ausstattung der Heymel-Wohnung beteiligt.<sup>27</sup>

Mit einem ausführlichen Aufsatz in der Zeitschrift *Dekorative Kunst* feierte Julius Meier-Graefe 1901 die Entscheidung des Auftraggebers. Schon der Titel *Ein modernes Milieu* weist über die bloße Beschreibung einer musterhaften Wohnung hinaus. Sowohl Meier-Graefe als auch van de Velde argumentierten für einen Neuen Stil in beständigem Rekurs auf die moderne Lebenswirklichkeit. Van de Velde konnte sich nicht vorstellen,

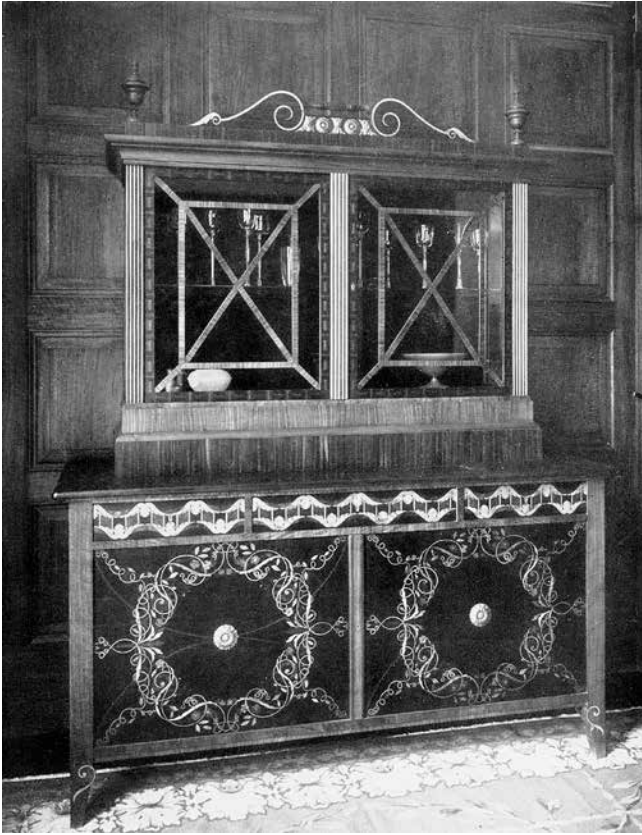
wie sich ein Biedermeier-Interieur mit dem rauhen Beruf des Offiziers vertragen soll, oder in welcher Beziehung es zu der nervösen Rastlosigkeit des Journalisten steht! [...] wodurch eine Biedermeier-Einrichtung den modernen Rechtsanwalt an sein Heim fesseln könnte, dessen Beruf von ihm die Fähigkeit verlangt, sich in alle Dramen und Leidenschaften des modernen Lebens, des Handelswesens und der Industrie versetzen zu können! Oder wodurch sich ein Bankier, ein Ingenieur oder ein Fabrikdirektor von diesem Stil angezogen fühlen könnte!<sup>28</sup>

25 Heymel, der in Bremen als Ziehsohn der Familie Rudolf Alexander Schröders aufgewachsen war, gehörte zum Freundeskreis Harry Graf Kesslers. Zu Heymel vgl. Theo Neteler: Verleger und Herrenreiter. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel. Göttingen 1995.

26 Zitiert nach Thomas Heyden: Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896-1910. Diss. Bonn 1993, S. 88.

27 Schröder und Vogeler wurden Mitglieder der ausgesprochen erfolgreichen Bremer Werkbundfraktion, die sich erfolgreich mit der Industrie verbinden konnte. Gleichzeitig bestand ein enger Kontakt zur Künstlerkolonie Worpswede, der der spätere Direktor der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst, Fritz Mackensen, angehörte. Zur nordwestdeutschen Werkbundfraktion vgl. Niels Aschenbeck (Hrsg.): Schnelldampfer, Landhäuser und Kaffee HAG. Der Deutsche Werkbund in Bremen, Delmenhorst und Oldenburg 1900 bis 1948. Delmenhorst 2004.

28 Henry van de Velde: Das Streben nach einem Stil (Anm. 19), S. 46.



*Abb. 1*  
*Rudolf Alexander Schröder, Schrank aus dem Musiksalon,*  
*Werkbundaussstellung 1914*

Van de Veldes Neuer Stil wurde nach der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 in Dresden immer mehr zur Zielscheibe der Kritik. Andererseits hatte der sogenannte Fall Muthesius<sup>29</sup> alle Aufmerksamkeit auf sich gezogen und vereinte die Künstler unabhängig von ihren stilistischen Auffassungen gegen die massenhaft historistischen Kitsch produzierende Industrie. Muthesius'

29 Der ›Fall Muthesius‹ wurde durch eine Vorlesungsreihe, die dieser 1907 an der Berliner Handelshochschule gehalten hatte, ausgelöst. Dort hob er die Individualität des Künstlers ausdrücklich als Grundbedingung für jede Stilentwicklung hervor und fragte nach der Rolle des Gestalters innerhalb des kapitalistischen Produktions- und Distributionssystems. Vgl. dazu Frederic J. Schwartz: Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914. Dresden 1999, S. 26.

Gedanken waren die Grundlage, auf der sich 1907 Produzenten, Künstler und Theoretiker zum Deutschen Werkbund zusammenschlossen, zu dessen Gründern auch Henry van de Velde zählte.<sup>30</sup>

### *Die Fahne des Aufstandes*

In Weimar entwickelte sich rasch eine enge Zusammenarbeit zwischen dem regionalen Gewerbe und van de Velde. Sein »Institut, auf dem die Fahne des Aufstandes wehte, war die fortschrittlichste Zitadelle der neuen künstlerischen Prinzipien«.<sup>31</sup> Das Kunstgewerbliche Institut stand bis 1910 in keiner Abhängigkeit zum großherzoglichen Hof, was seinem Gründer Autonomie garantierte. Van de Velde blieb der »überzeugungstreue[-] Künstler [...], der unbeirrt um die Tagesmeinung an seinen Anschauungen« festhielt.<sup>32</sup> Ungeachtet der Tatsache, dass das Neobiedermeier von höchster Stelle als Maßstab für einen deutschen Nationalstil zu gelten hatte, rechnete er 1908 in seinem Aufsatz *Rückkehr zum Biedermeier*<sup>33</sup> erneut mit dieser Richtung ab. Van de Velde blieb van de Velde und musste die Konsequenzen tragen. Schon 1903 hatte Wilhelm II. verhindert, dass er einen Auftrag zur Ausstattung von Ozeandampfern erhielt. Dieser Affront traf nicht nur den Künstler, sondern auch den Großherzog Wilhelm Ernst und unterminierte dessen Überzeugungen in Kunstangelegenheiten. Sein Gesinnungswandel kulminierte schließlich in der Absetzung Harry Graf Kesslers 1906.<sup>34</sup> Bis 1910 verließen auch Ludwig von Hofmann, Hans Olde und Adolf Brütt die Stadt. Der Worpsweder Maler Fritz Mackensen übernahm 1910 die Leitung der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst. Van de Velde war nun in Weimar zunehmend isoliert und durch auswärtige Aufträge häufig abwesend. Statt der frischen Brise des Aufbruchs, die seine »Fahne des Aufstandes« hatte fröhlich flattern lassen, blies ihm nun ein schneidender Wind der Ablehnung entgegen.

Das Verhältnis der beiden Kunsthochschulen war angespannt. Die geplante Zusammenarbeit kam nicht in der erhofften Weise zustande, was nur zum Teil in

30 Vgl. dazu Elke Mittmann: Objektästhetik oder Gesellschaftsreform? In: Regina Bittner (Hrsg.): Bauhausstil. Zwischen International Style und Lifestyle. Ausstellungskatalog, Stiftung Bauhaus Dessau. Berlin 2003, S. 42-53.

31 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 8), S. 292.

32 Immediatbericht Fritz Mackensens als Direktor der Hochschule für bildende Kunst an den Großherzog [Ende September 1913]. Zitiert nach Volker Wahl (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915). Köln, Weimar, Wien 2007, S. 291 f., hier S. 291.

33 Henry van de Velde: Die »Rückkehr zum Biedermeier«. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1908. Leipzig 1908, S. 140-143.

34 Vgl. dazu Karl-Heinz Hüter: Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland. Berlin 1967, S. 43.



den äußerst unterschiedlichen Charakteren der Direktoren begründet lag.<sup>35</sup> Das Interesse des Großherzogs hatte sich mehr und mehr abgekühlt, obwohl er die Kunstgewerbeschule 1912 in die Hände des Staates übernommen hatte. Bereits 1913 stand fest, dass ein weiteres Bleiben van de Veldes in Weimar nicht erwünscht sei. Zu diesem Zeitpunkt beauftragte man Fritz Mackensen mit der Suche nach einem Nachfolger für das Direktorat der Kunstgewerbeschule. Van de Velde hatte man darüber nicht informiert.<sup>36</sup> Mackensen zweifelte an der Erfüllbarkeit dieser Aufgabe, da Weimars kleinstädtische Verhältnisse und ein geringes Auftragsvolumen für einen Kunstgewerbler von Rang kaum verlockend sein könnten.<sup>37</sup> Ende 1914 konnte er vier Kandidaten benennen. An erster Stelle stand Rudolf Alexander Schröder, dahinter Johann Vincenz Cissarz, der zahlreiche Publikationen für den Verlag Eugen Diederichs gestaltet hatte, darunter auch Schultze-Naumburgs *Häusliche Kunstpflege*. Cissarz sehnte sich in erster Linie nach einer ruhigen Arbeitsatmosphäre, die er bei seiner Anstellung an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart nicht fand.<sup>38</sup> Er brachte Erfahrungen aus den Deutschen Werkstätten Hellerau und der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe mit. In Frage kamen außerdem Heinrich Vogeler und Emil Orlik, der die Klasse für Buchkunst an der Berliner Kunstgewerbeschule leitete. Außer Rudolf Alexander Schröder waren alle genannten nicht nur Kunsthandwerker, sondern ebenso bildende Künstler. Keiner – vielleicht abgesehen von Vogeler – hatte in einer van de Velde vergleichbaren Stringenz eigene Auffassungen entwickelt und vertreten. Mit

35 Mackensen empfand den allzu engen Kontakt der Schüler beider Schulen als Zumutung. Er schrieb rückblickend: »Es ist nicht angängig, daß auf einer Hochschule für bildende Kunst Handwerker und Kunsteleven durcheinander laufen. Schon bei Bestehen der Kunstgewerbeschule ist dieses als ein großer Mangel empfunden worden«. Fritz Mackensen an das Hofmarschallamt, 1. Dezember 1916. ThHStAW, Akten des Hofmarschallamtes 3726, S. 107.

36 »Die Schwierigkeiten, mit denen ich schon seit Jahren zu kämpfen gehabt hatte, nahmen vom Jahre 1911 einen unerträglichen Charakter an. Im Frühjahr 1914 erfuhr ich, daß der Direktor der Weimarer Kunstschule, Prof. Mackensen, hinter meinem Rücken in offiziellem Auftrage einen Nachfolger für mich zu finden suchte, ohne daß ich doch in irgend einer Weise von einem beabsichtigten Wechsel in der Leitung der Kunstgewerbeschule wäre unterrichtet worden«. Henry van de Veldes gedruckte Erklärungsschrift zu seinem Weggang aus Weimar vom Oktober 1915. Zitiert nach Volker Wahl (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar (Anm. 32), S. 329–335, hier S. 329.

37 Vgl. Immediatbericht Fritz Mackensens (Anm. 32), S. 291.

38 »Ich weiß nicht, was Sie mit mir vorhaben. Jedenfalls hat Freund Weise in Treue an mich gedacht. Er weiß ja sehr wohl, daß ich mich nach einer Harmonie des Arbeitslebens sehne, die ich hier noch nicht erzeugen konnte. Wenn diese Harmonie irgendwo als erreichbar winkte, so könnt ich mich unter Umständen entschließen, die mancherlei Vorteile die man mir verschafft hat, im Stich zu lassen«. Vincenz Cissarz an Fritz Mackensen, 19. Januar 1914. ThHStAW, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst 95, Bl. 2 f.

Schröder und Vogeler als Favoriten schlug Mackensen zwei Vertreter des Neobiedermeier vor, was den geschmacklichen Präferenzen des Großherzogs entsprach und auf einen grundsätzlichen Wunsch nach Mäßigung in seiner Kunstpolitik und damit in der Opposition gegen Wilhelm II. schließen lässt.

Im Frühjahr 1915 war die Nachfolge van de Veldes noch immer nicht geklärt.<sup>39</sup> Mackensen hatte weiterhin größtes Interesse, das Problem ohne Mitwirkung van de Veldes zu lösen<sup>40</sup> und verwendete sich weiterhin ganz besonders für Schröder. Dessen »Geschmack [sei] ein hervorragender, seine Formen schließen sich denen des Biedermeierstils an. Er ist hauptsächlich wegen seiner Wohnungseinrichtungen bekannt«.<sup>41</sup> Als neuer Kandidat wurde der Medailleur Rudolf Bosselt, damals Direktor der Magdeburger Kunstgewerbeschule, ins Gespräch gebracht. Bosselt empfahl sich vor allem durch seine organisatorischen Erfahrungen. Auch Heinrich Tessenow und der Maler Waldemar Rößler standen zur Debatte. Ausgesprochen positiv bewertete Mackensen August Endell, den er bereits persönlich in Weimar kennengelernt hatte. Endell war vor allem durch seine aufsehererregenden Jugendstilarbeiten, etwa die Fassade des »Atelier Elvira« in München, bekannt geworden. Bis 1913 hatte er eine eigene architektonische Sprache entwickelt (Abb. 2). Karl Scheffler bestätigte Endells Arbeiten »Einfachheit, die [sich] aus Zweckbegriffen und statischer Notwendigkeit der Bauformen entwickelt [und] Strenge, die das Architektonische aus dem Tektonischen ableitet, und die zugunsten künstlerisch erhöhter Sachlichkeit auf Dekoration mehr und mehr verzichtet«.<sup>42</sup> Auch die Verhandlungen mit ihm liefen stillschweigend ohne van de Veldes Wissen ab.<sup>43</sup>

Van de Velde selbst schlug Hermann Obrist, Walter Gropius und ebenfalls August Endell vor.<sup>44</sup> Den 52-jährigen Obrist lehnte Mackensen ab. Er sei eine

39 Auf eine eingehende Beschreibung des Vorgehens gegen van de Velde 1914/15 und den bis zur Duellforderung eskalierten Konflikt zwischen den beiden Direktoren soll hier verzichtet werden, da er in zahlreichen Publikationen ausführlich behandelt wurde.

40 Vgl. Schreiben des Direktors der Hochschule für bildende Kunst [Fritz Mackensen] an das Ministerialdepartement des Großherzoglichen Hauses. Abgedruckt in: Volker Wahl (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar (Anm. 32), S. 315–317, hier S. 316.

41 Ebenda. Vom Vorschlag Schröders für Weimar erfuhr van de Velde eher zufällig, was ihn kränkte, da er ein enger Freund von dessen Ziehbruder Rudolf Walter Heymel war.

42 Karl Scheffler: Neue Arbeiten von August Endell. In: Kunst und Künstler 11 (1913), S. 350–359, hier S. 351. Abgebildet werden hier Endells Bauten auf der Trabbrennbahn Berlin Mariendorf.

43 Vgl. Henry van de Velde an Walter Gropius, 8. Juli 1915. Abgedruckt in: Volker Wahl (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar (Anm. 32), S. 337f. Wie van de Velde behauptete, soll auch mit Schultze-Naumburg verhandelt worden sein. Ein entsprechender Beleg dafür wurde bislang jedoch nicht gefunden. Vgl. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 8), S. 373.

44 Die Vorschläge hatte auch Karl Ernst Osthaus unterstützt. Es handelte sich um die engsten Mitstreiter van de Veldes und Osthaus' im Werkbundstreit 1914.

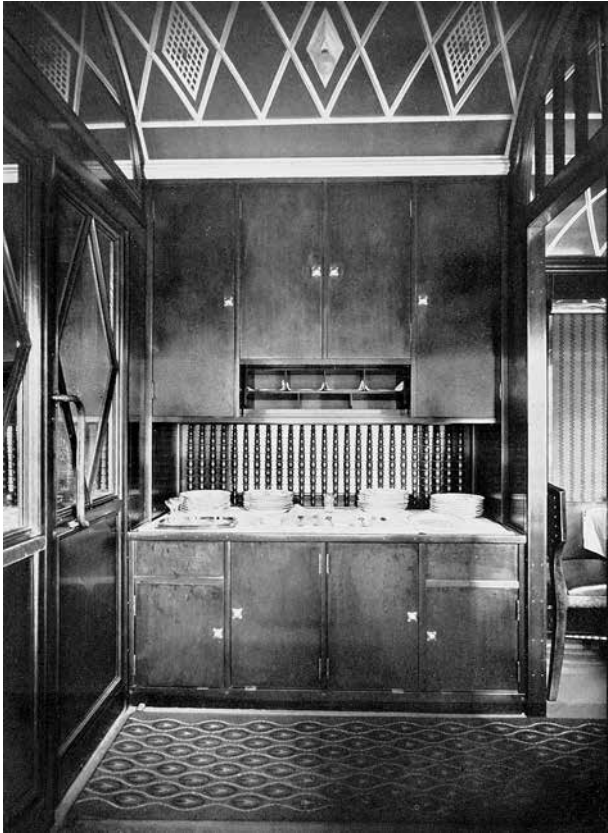


Abb. 2

*August Endell, Anrichte im Speisewagen, Werkbundausstellung 1914*

»problematische Natur, ein hochbegabter Mensch, der sucht und nie fertig wird [...], der extremste Kunstgewerbler, der existiert. [...] Er würde hier den Versuch machen, Architektur und Kunstgewerbe auf den Kopf zu stellen.«<sup>45</sup> Gropius, den Mackensen als »hervorragend begabt[-]«, aber zu jung einschätzte, war über die Vorgänge in Weimar informiert. Am 1. Dezember 1914 schrieb er Henry van de Velde einen Brief, in dem er das Vorgehen gegen seinen Kollegen als brutal bezeichnete und ihn seines Mitgefühls versicherte. In diesem Brief findet sich jener schon legendäre Satz: »Wir haben viel an Ihnen gut zu machen, lieber Herr Professor«.<sup>46</sup> Dieser Satz sollte sich im weiteren Verlauf der Ereignisse zur moralischen Last entwickeln.

<sup>45</sup> Schreiben des Direktors der Hochschule für bildende Kunst (Anm. 40), S. 316.

<sup>46</sup> Privatschreiben von Walter Gropius an Henry van de Velde vom 1. Dezember 1914. Zitiert nach Volker Wahl (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar (Anm. 32), S. 336.

»Eine Vereinigung der intimsten Feinde«

Kaum treffender könnte man die ersten sieben Jahre des Deutschen Werkbundes umschreiben.<sup>47</sup> Im Vorfeld der Werkbund-Ausstellung von 1914 hatte der Vorsitzende, Hermann Muthesius, eine Politik betrieben, mit der er beabsichtigte, allzu individualistische oder expressionistische Künstler von der Schau auszuschließen.<sup>48</sup> Statt der erhofften Nivellierung waren Lagerbildungen und Fraktionierungen die Folge.<sup>49</sup> Taut, van de Velde und Gropius, die Schöpfer der interessantesten Beiträge, hatten nur mit großer Mühe, mit Vermittlung, Beziehungen oder – in Tauts Fall – privatem Geld ihre Projekte verwirklichen können. Gropius konnte seine Fabrik erst nach dem Rückzug Poelzigs bauen und konkurrierte mit Muthesius um den Auftrag für die Hamburg-Amerika-Linie, die Kaiserräume auf dem Dampfer »Bismarck« zu gestalten. Der Auftrag ging an Muthesius.

Angeführt von Karl Ernst Osthaus verweigerten Gropius, van de Velde, Endell und Obrist gemeinsam mit anderen Mitgliedern den »Leitsätzen«<sup>50</sup> von Hermann Muthesius ihre Zustimmung. Das Problem der Entwicklung von Typen verhüllte in diesem Streit die tatsächlich wesentlich komplexeren Differenzen innerhalb des Bundes. Muthesius sah Typisierung nicht allein als ästhetische, sondern auch als politische Notwendigkeit und Aufgabe des Werkbundes. Sie war für ihn sowohl die Bedingung für die Wiedererlangung von Bedeutung in Architektur und Kunsthandwerk, wie sie »in Zeiten harmonischer Kultur« bestanden hatte, als auch die »Voraussetzung für kunstindustriellen Export« und unbedingt mit dem Zustandekommen »leistungsfähiger und geschmacklich sicherer Großgeschäfte« verknüpft. Mit dem exklusiv entworfenen Einzelstück war Typisierung nicht vereinbar. Muthesius forderte die Durchsetzung einer »Geschmacks-Avantgarde« und das Ende des Wettbewerbs relativierender Einzelauffassungen. Die Kollektivnorm sollte den individuellen Ausdruck oder das »Wesen eines Dings« substituieren. Der destabilisierende Einfluss des Individualkünstlers war von den sachlichen Forderungen der industriellen Fertigung fernzuhalten.

47 Die Äußerung wird hier von Muthesius zitiert und stammt höchstwahrscheinlich von Wolf Dohrn. Vgl. Hermann Muthesius: Vortrag auf der Werkbund-Tagung Köln 1914. Zitiert nach Wend Fischer: Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. München 1975, S. 87.

48 Vgl. Fedor Roth: Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Berlin 2001, S. 247.

49 Vgl. dazu Peter Stressig: Walter Gropius. In: Herta Hesse-Frielinghaus (Hrsg.): Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk. Recklinghausen 1971, S. 459-474, hier S. 465-468.

50 Hermann Muthesius: Die Werkbundarbeit der Zukunft. Vortrag auf der Werkbund-Tagung Köln 1914. Abgedruckt in: Wend Fischer: Zwischen Kunst und Industrie (Anm. 47), S. 85-97.



Abb. 3

Karl Arnold, *Von der Werkbund-Ausstellung*, aus: *Simplicissimus* 19 (1914), H. 18, S. 285

Van de Velde wurde aufgefordert, Gegenleitsätze<sup>51</sup> aufzustellen, und versammelte um sich die Opposition. Im Ergebnis der hitzigen Debatten konnte Muthesius schließlich seine Thesen nicht wie ursprünglich vorgesehen als Statement des Deutschen Werkbundes veröffentlichen. Die Kontroverse allein auf einen Streit der Partei der ›Individualisten‹ gegen die ›Typisierer‹ zu reduzieren, würde die Komplexität der Problematik freilich verflachen (Abb. 3). So hatten sich sowohl van de Velde als auch Gropius bereits intensiv mit den Themen Typisierung und Serienproduktion beschäftigt, verhielten sich also in dieser Frage nicht generell ablehnend. Andererseits sah Muthesius im Deutschen Werkbund keineswegs nur ein absatzförderndes ›Bekunstungsunternehmen‹ für die Industrie, sondern ein Werkzeug zur Reformierung der Gesellschaft unter Anerkennung der Bedingungen der kapitalistischen Industrieproduktion.<sup>52</sup>

51 Henry van de Velde: Gegenleitsätze. In: Wend Fischer: *Zwischen Kunst und Industrie* (Anm. 47).

52 Den Werkbundstreit und seine theoretischen Hintergründe analysiert sehr scharfsinnig Frederic K. Schwartz: *Der Werkbund. Ware und Zeichen* (Anm. 29).



Abb. 4

Walter Gropius, *Damenzimmer, Werkbundaussstellung 1914*

Nach der Werkbundtagung versuchte Gropius weiter, Muthesius zum Rücktritt zu zwingen. Er drohte, falls Muthesius nicht freiwillig gehen wolle, mit dem geschlossenen Austritt von Osthaus, van de Velde, Endell, Poelzig, Obrist und anderen. Dieser Aktionismus fand bei den Kollegen wenig Echo. Peter Behrens vermittelte, Karl Ernst Osthaus und Henry van de Velde gaben sich schließlich mit einem Kompromiss zufrieden. Gropius hatte den Kampfgeist seiner Bundesgenossen wohl stark überschätzt und ging auf Distanz. Tief gekränkt schrieb er an Osthaus: »Ich [...] verstehe Sie und van de Velde absolut nicht. Wozu haben wir diese endlosen Mühen und Aufregungen unternommen? [...] Ich bin außer mir [...], weil ich mich persönlich blamiert fühle. Ich habe alles gewagt [...] und stehe nun allein da [...]. Es bleibt mir nun eigentlich nur der einzige Weg, auszutreten [...]; ich kann nun einmal nicht mit Kompromisslern«. <sup>53</sup> Der ernüchternde Ausgang des Werkbundstreits mag Gropius' Haltung gegenüber van de Velde verändert und ihn darin bestärkt haben, seine weitere Arbeit in größtmöglicher Unabhängigkeit zu leisten. Van de Velde hatte ihm bezüglich seiner Nachfolge in Weimar mitgeteilt, dass, da die Kunstgewerbeschule noch im Herbst 1915 geschlossen werden würde, für ihn wahrscheinlich

53 Zitiert nach Peter Stressig: Walter Gropius (Anm. 49), S. 467.



Abb. 5  
Herrmann Gerson, Anzeige, 1915

eine Art Beratertätigkeit vorgesehen sei, von der er seinem jungen Kollegen allerdings abrate. Doch Gropius folgte der Einladung nach Weimar. Seiner Bewerbung legte er Fotografien jener neoklassischen Möbel bei, die er auf der Werkbundaussstellung von 1914 gezeigt hatte. Die Möbel strahlten gediegene Bürgerlichkeit aus. Gropius präsentierte sich als zeitgemäßer, aber recht konventioneller Künstler (Abb. 4). Mit seiner Werkbundfabrik dagegen hatte er 1914 Aufsehen erregt. Ein Besichtigungstermin des Großherzogs in der Möbelfirma Gerson, die Gropius' Möbel produzierte, war minutiös vorbereitet. Die Firma warb für ihre Produkte mit Walter Gropius' Namen und nannte diesen in einem Atemzug mit den Altmeistern Bruno Paul und Hermann Muthesius.<sup>54</sup> Die Demarkationslinie des Werkbundsstreits von 1914 zwischen den Lagern Muthesius und van de Velde/Gropius war ihrer Anzeige nicht zu entnehmen (Abb. 5). Ein Antwortbrief von Mackensen an Gropius legt nahe, dass beide in

54 Werbung der Firma Gerson in: Deutsche Form im Kriegsjahr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915. München 1915.

einigen Punkten einen gewissen Konsens erreicht hatten, darunter auch in der Meinung über van de Velde.<sup>55</sup> Möglicherweise haben die Vorfälle von 1914 zu dieser Annäherung beigetragen. Die nun angebotene Leitung einer eigenen Schule für Architektur und Kunstgewerbe unter der Ägide der Kunsthochschule muss Gropius zwiespältig erschienen sein. Positiv war für ihn, dass er nicht der direkte Nachfolger van de Veldes wurde und man nun nicht von ihm erwarten konnte, dass er die Schule in dessen Sinne weiterführe. Andererseits sah sich Gropius auch nicht als Abteilungsleiter einer Kunsthochschule. Als einziger der Bewerber wurde er gebeten, seine Vorstellungen schriftlich vorzulegen.<sup>56</sup> Gropius versuchte, die Ideen des Deutschen Werkbundes sanft für das Kleingewerbe im Großherzogtum zu adaptieren. Den Wert der künstlerischen Einzelarbeit und ihren Führungsanspruch bestritt er zunächst nicht. Aber er sprach die Hoffnung aus, die Arbeitsgemeinschaft von Kaufmann, Techniker und Künstler könne »vielleicht imstande sein [...], auf Dauer alle Faktoren der alten individuellen Arbeit, die verloren ging, zu ersetzen«.<sup>57</sup> Damit bekannte er sich zur vervielfältigenden Fertigungsweise und nahm den Verlust der Exklusivität des künstlerischen Einzelentwurfs in Kauf. Den »göttlichen Funken« der künstlerischen Eingebung rettete Gropius rhetorisch ungemein geschickt hinüber in die Serie, wenn er schrieb: »denn der Künstler besitzt die Fähigkeit, dem toten Produkt der Maschine Seele einzuhauchen; seine Schöpferkraft lebt darin fort«; und begründet die propagierte Egalität von Künstler, Kaufmann und Techniker durch gegenseitige Abhängigkeit, denn »[s]obald der Künstler die gewichtige Erfahrung des Kaufmanns und des Technikers und ihre fachmännischen Rat schläge ohne Anmaßung würdigt, andererseits aber auch seine eigene Arbeit [...] anerkannt weiß, [...] ist die erste Brücke gegenseitigen Verständnisses geschlagen«.<sup>58</sup>

55 »Ihre Anschauungen decken sich vollkommen mit den meinigen, sowohl in den künstlerisch architektonischen Forderungen, als auch soweit sie van d. Velde angehen«. Mackensen betont jedoch immer seine Hochachtung für die Überzeugungstreue van de Veldes. Schreiben von Fritz Mackensen an Walter Gropius vom 14. Oktober 1914. Abgedruckt in: Volker Wahl (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar (Anm. 32), S. 340 f., hier S. 340.

56 Vgl. Vorschläge von Walter Gropius für eine Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk vom Januar 1916. Abgedruckt in: Ebenda, S. 349–352.

57 Ebenda, S. 349.

58 Ebenda, S. 349 f.



*Tradition als »fruchtbare Reibfläche für das Neue«*

Die langen Schatten der Weimarer Traditionen bewertete Gropius mit den hier zitierten Worten als Herausforderung für sein Bauhaus-Projekt, die er selbstbewusst annahm.<sup>59</sup> Mit der erzwungenen Abdankung des Großherzogs Wilhelm Ernst im Jahre 1918 war der Weiterbestand der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst mehr als fraglich geworden. Wollte man den Freistaat als Rechtsnachfolger des Großherzogtums für ein staatliches Unternehmen wie die Kunstschule gewinnen, bedurfte es eines zeitgemäßen Programms und damit einiger längst überfälliger Reformen. Seit Fritz Mackensen 1918 seinen Direktorenposten verlassen hatte, leitete Max Thedy, der letzte Vertreter der Weimarer Malerschule, das Institut kommissarisch. Ein neuer Mann an der Spitze, der die Ideale der Zeit verkörperte, wurde dringend gesucht. Um die Jahreswende 1918/19 besann man sich auf das ruhende Berufungsverfahren Gropius. Die Novemberrevolution hatte der Verwirklichung seiner Schul-Idee nun optimale Bedingungen verschafft.<sup>60</sup> Auch die Professoren der Hochschule wurden aktiv. Ein Wunschscenario knüpfte an die akademische Tradition der Vorkriegszeit an. Gerne hätte man Ludwig von Hofmann als Direktor gesehen, der aber Weimar keine zweite Chance geben wollte und eine Berufung ablehnte. Das Kollegium der Hochschule zeigte sich auch aufgeschlossen gegenüber dem Vorschlag, Gropius nun doch zu berufen. Richard Engelmann brachte eine neue Idee ein: Gropius solle nicht nur die Leitung einer Architekturschule, sondern auch die Direktorenstelle der Hochschule für bildende Kunst übernehmen. Engelmann meinte: »Einer Rückberuf[ung] v. d. Veldes, die von versch[iedenen] Seiten geplant ist, würde der Angelegenheit nicht im Mindesten im Wege stehen.«<sup>61</sup> Auch einige Weimarer Gewerbetreibende, darunter Scheidemantel, Müller, Schmidt und Heidelmann, sprachen sich für van de Velde aus. Sie setzten sich mit einem Antrag auf ein Jahresgehalt von 3.000 Mark beim Gemeinderat für eine Rückberufung ein, blieben aber erfolglos.

Als Gropius im Frühjahr 1919 das Staatliche Bauhaus Weimar eröffnete, trat er ein schwieriges Erbe an, auf das auch der etwas sperrige Untertitel »Vereinigte ehemalige Großherzogliche Hochschule für bildende Kunst und ehemalige Großherzogliche Kunstgewerbeschule« hinwies. Aus ehemaligen Professoren wurden nun die ersten Bauhaus-Meister. Sie waren im Frühjahr 1919 gegenüber den Neuberufenen sogar in der Überzahl. Das Bauhaus-Programm sah eine zweigleisige Ausbildung im Handwerk und bei einem Künstler vor.

59 Vgl. Walter Gropius an Ernst Hardt, 14. April 1919. In: Jochen Meyer (Hrsg.): Briefe an Ernst Hardt aus den Jahren 1898-1947. Marbach a.N. 1975, S. 109 f., hier S. 109.

60 »[D]urch seinen [Wilhelm Ernsts] Weggang [ist] mein Hauptzweifel, dort ersprießliche Arbeit leisten zu können, aus der Welt geschafft«. Walter Gropius an Ernst Hardt, 16. Januar 1919. Zitiert nach ebenda, S. 107.

61 Richard Engelmann an Hans Poelzig, 3. Februar 1919. Zitiert nach Volker Wahl (Hrsg.): Das Staatliche Bauhaus in Weimar (Anm. 1), S. 58.

Diese Idee konnte nur in Kooperation mit Werkstätten der ehemaligen Kunstgewerbeschule und vom Bauhaus unabhängigen Handwerksbetrieben realisiert werden.<sup>62</sup> Auch mehr als 70 Prozent der Studierenden des ersten Semesters »erbte« das Bauhaus von seinen Vorgängerinstitutionen.<sup>63</sup>

Gropius verfolgte eine kompromisslose Personalpolitik. Weitere gestandene Akademiker berief er nicht an seine Schule. Von den Schülern forderte er den völligen Neubeginn und honorierte von ihnen bisher erreichte Ehren und Anerkennungen kaum. Das hatte Richard Engelmann wohl anders eingeschätzt. Er ging, als er Gropius für die Direktorenstelle der Hochschule für bildende Kunst vorschlug, davon aus, dass das Kollegium in rein künstlerischen Dingen weiterhin mitbestimmen und die »guten Traditionen« fortsetzen würde.<sup>64</sup> Dass Engelmann im Direktorat Gropius' kein Hindernis für van de Velde Rückberufung sah, ist Zeichen der fatalen Fehleinschätzung des Bauhausprogramms. Unmittelbar im Vorfeld der Berufung von Gropius im Februar und März 1919 hatten sowohl die Provisorische Republikanische Regierung als auch das Ministerium für Kultus noch geschwankt, wie man in Sachen van de Velde und Gropius verfahren solle. Im März fiel dann endlich eine Entscheidung: Die Rückberufung van de Velde wurde von offizieller Seite abgelehnt, und Gropius unterschrieb seinen Vertrag.

Dessen ungeachtet teilten Engelmann und Klemm van de Velde mit, dafür sorgen zu wollen, dass ihm ein Atelierhaus in Weimar überlassen werde, er ein jährliches Gehalt von der Handwerkskammer beziehen und gegen Honorar Vorträge am Bauhaus halten könne.<sup>65</sup> Von all dem erfuhr Gropius eher beiläufig und reagierte autoritär und empört. Er schrieb an Engelmann:

Durch Ihren Schritt ohne mein Wissen haben Sie mir diese ganze heikle Angelegenheit, die allein auf persönlicher Auseinandersetzung zwischen v. d.

62 Das Bauhaus übernahm die Weberei unter Helene Börner und Otto Dorfners Buchbinderei. Die Ofenfabrik Schmidt ermöglichte den Studierenden einen improvisierten Keramikurs und der Dekorationsmaler Franz Heidelmann unterrichtete die Wandmaler. Auch sie hatten bereits mit Henry van de Velde zusammengearbeitet.

63 Zur Schülerschaft des Bauhauses und dem Verhältnis von Akademikern und Bauhaus-Künstlern vgl. Ute Ackermann: Reform und Revolte. In: Dies., Kai-Uwe Schierz, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Streit ums Bauhaus. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Erfurt. Jena 2009, S. 86-99.

64 Vgl. Richard Engelmann an Hans Poelzig, 3. Februar 1919. In: Volker Wahl (Hrsg.): Das Staatliche Bauhaus in Weimar (Anm. 1), S. 58. Zum Verhältnis von Erbe und Neuanfang des Bauhauses vgl. Ute Ackermann: Viele schöne Rahmen, prachtvolle Aufmachung, fertige Bilder. Das Bauhaus und seine akademischen Erblasten. In: Dies., Ulrike Bestgen (Hrsg.): Das Bauhaus kommt aus Weimar. Ausstellungskatalog, Klassik Stiftung Weimar. München 2009, S. 25-41.

65 Vgl. Richard Engelmann und Walther Klemm an Henry van de Velde, 2. April 1919. Zitiert nach Wolf D. Pecher: Eine ungenutzte Chance. Henry van de Velde und das Bauhaus (Anm. 2), S. 1411.

Velde und mir beruhen kann, sehr kompliziert. [...] Sie werden nicht im Zweifel sein, dass ich van de Velde helfen will, soweit es in meiner Kraft steht, aber die Schritte selbst in dieser Richtung kann nur ich tun. Nach diesem Auftakt bestätigt sich meine Besorgnis, daß an dieser Sache Konflikte entstehen müssen, und die muss ich unter allen Umständen vermeiden, denn sie könnten ein Krankheitskeim in der gesunden Sache werden, wenn nicht von vornherein alles licht und klar ist.<sup>66</sup>

In einem höflichen Schreiben vertröstete Gropius am 24. Mai 1919 van de Velde und schilderte seine immer noch mehr als unsichere Situation in Weimar.<sup>67</sup>

Richard Engelmann und Henry van de Velde verband eine kollegiale Freundschaft. Van de Velde besaß zwei Kleinplastiken des Bildhauers und hatte mehrfach Ankäufe von Engelmanns Arbeiten vermittelt. Auch Engelmann trat als Auftraggeber auf und ließ sich von van de Velde 1915 ein Sommerhaus und Atelier errichten. Van de Velde schien keinen Moment daran zu zweifeln, dass die Einladung des Freundes im vollen Einvernehmen mit Gropius stand, und bekannte euphorisch: »An dem Aufbau des ›neuen‹ Deutschlands kann ich desto eifriger mitwirken, als der Gedanke eines neuen Stils, welchen ich nun seit 25 Jahren verrete, durch die Umstände aktueller geworden ist, denn je«. <sup>68</sup> Er erwartete nun nur noch eine formelle Einladung von Gropius. Dieser kritisierte jedoch van de Veldes Lehrmethode, in der er vor allem die Imitation des Meisters sah,<sup>69</sup> und suchte mit dem Bauhaus auch nicht nach einem neuen Stil. Die Berufung Johannes Ittens im April 1919 markierte die prinzipielle Unterschiedlichkeit der Ziele des Bauhauses und jener van de Veldes. Die beiden Lehrkonzepte standen sich diametral gegenüber. Selbst wenn Gropius auf der Pluralität differenter künstlerischer Auffassungen aufbaute, wäre van de Velde kaum in der Lage gewesen, gleichberechtigt mit Konstruktivisten und entschiedenen Expressionisten das gestalterische Gemisch der Anfangszeit des Bauhauses zu ertragen, ohne ordnend eingreifen zu können.

Im Sommer 1919 kochte die »gesellschaftliche Sumpfatosphäre und häßliche Intrigue«<sup>70</sup> noch einmal auf. Harry Graf Kessler, Paul Kämmer und Alfred

66 Privatschreiben von Walter Gropius an Richard Engelmann vom 8. April 1919. Zitiert nach Volker Wahl (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar (Anm. 32), S. 382 f.

67 Privatschreiben von Walter Gropius an Henry van de Velde vom 24. Mai 1919. Ebenda, S. 387 f.

68 Privatschreiben von Henry van de Velde an Richard Engelmann und Walther Klemm vom 17. April 1919. Ebenda, S. 383 f., hier S. 383.

69 Allerdings wurde auch am Bauhaus nach dem Werkstattprinzip unterrichtet. Wie Klaus Weber feststellte, sind zeitgenössische Äußerungen von Gropius zu van de Veldes Arbeit bislang nicht gefunden worden. Vgl. Klaus Weber: »Wir haben viel an Ihnen gut zu machen« (Anm. 3), S. 371.

70 Alfred Walter Heymel an Harry Graf Kessler, Ende 1907. Zitiert nach Theo Neteler: Verleger und Herrenreiter (Anm. 25), S. 42.

Pochwadt trafen im Berliner Automobil Club zusammen. Pochwadt glaubte, den sozialdemokratischen Staatskommissar Baudert in Weimar für van de Velde Sache gewinnen zu können. Angeblich behauptete der Politiker, die Kunstschule sei unter Gropius ein »Herd des Spartakismus und Judentums geworden«. <sup>71</sup> Kessler lehnte eine Mitwirkung an einer solchen Verschwörung jedoch ab, so dass Pochwadt gegen Gropius nicht aktiv wurde. Zwischen April und Juli 1919 setzten Karl Ernst Osthaus sowie Elisabeth Förster-Nietzsche Gropius immer wieder in Sachen Rückberufung van de Velde unter Druck. Auf deren Unterstützung konnte Gropius zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig verzichten und vermied es, eine deutliche Absage in diese Richtung auszusprechen, wohl auch, weil er gerade im Sommer 1919 erste ernsthafte Anfeindungen abzuwehren hatte und sich keine weiteren Feinde schaffen wollte.

Im Bauhaus war mit dem beginnenden Wintersemester der Konflikt zwischen altem Kollegium und Neuberufenen scharf in Erscheinung getreten. An ein harmonisches Miteinander war kaum noch zu denken. Die ehemaligen Professoren der Hochschule, darunter auch Engelmann und Klemm, mit denen van de Velde besser harmoniert hätte als mit Itten und Marcks, distanzierten sich vom Bauhaus-Programm, was 1921 schließlich zur endgültigen Trennung der Fraktionen und zur Neugründung der Hochschule für bildende Kunst führte. <sup>72</sup> Bei seinem Besuch in Weimar im Oktober 1919 bewertete van de Velde Gropius' zögerliches Verhalten richtig und rechnete nicht mehr mit dessen Unterstützung. Nachdem sich im Herbst 1919 die Mehrheitsverhältnisse im Meisterrat des Bauhauses zu Gunsten der Avantgardisten verschoben hatten, entschied sich Gropius für eine administrative Lösung des Problems van de Velde: Er ließ in einer Sitzung des Meisterrates darüber abstimmen. Im Protokoll heißt es:

Zum Schluß teilt der Vorsitzende [Gropius] mit, daß ihm von verschiedenen Seiten nahegelegt [worden] wäre, Herrn Professor van de Velde, der nach Weimar zurückzukehren gedenkt, im Bauhaus Arbeitsräume anzubieten. Da für ihn diese Angelegenheit einen schweren Konflikt der Pflichten bedeute, wolle er sich der Stimme enthalten und bittet den Meisterrat, darüber zu entscheiden. In der anschließenden Debatte nimmt der Meisterrat davon Abstand, van de Velde Arbeitsräume anzubieten, da sich bis auf zwei Herren alle dagegen aussprachen. <sup>73</sup>

71 Zitiert nach Thomas Föhl: Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstils. Weimar 2010, S. 307.

72 Vgl. dazu ausführlich Ute Ackermann, Kai-Uwe Schierz, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Streit ums Bauhaus (Anm. 63).

73 Protokoll der Meisterratssitzung vom 28. Oktober 1919. Zitiert nach Volker Wahl (Hrsg.): Bauhaus. Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925. Weimar 2001, S. 48-51, hier S. 51.

*Vollendung oder Neubeginn?*

Vor dem Ersten Weltkrieg hatte ihr gemeinsames Engagement im Deutschen Werkbund Henry van de Velde und Walter Gropius ungeachtet des Generationenunterschieds und stilistischer Differenzen vereint. Mit Hilfe des gemeinsamen Freundes Karl Ernst Osthaus konnte sich Gropius als Architekt profilieren. Der Erfolg seiner Werkbundfabrik verschaffte ihm enorme Aufmerksamkeit. Im Typenstreit ging er weit über die Forderungen der Älteren hinaus, an denen sein Kampfgeist abprallte, was ihn enttäuschte. Das Erlebnis des Ersten Weltkriegs und die Novemberrevolution radikalisierten seine Anschauungen. 1919 distanzierte sich Gropius weitgehend vom Werkbund, was der Zusammenarbeit mit van de Velde die Basis entzog.

Van de Velde bewertete dagegen noch 1924 das Bauhaus als »Vollendung eines Werkes, das wir [...] unternommen hatten, d.h. die Ausarbeitung eines neuen Stils«. <sup>74</sup> Gropius hatte sich allerdings programmatisch gegen jeden Stil ausgesprochen. Die Gründung des Bauhauses sollte einen radikalen Neubeginn markieren. Sympathie und vielleicht auch moralische Verpflichtung, die Gropius zweifelsohne für van de Velde empfand, konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich mit den beiden Künstlern zugleich zwei Epochen begegneten, die ein Krieg voneinander trennte.

Während van de Velde nach dem harmonischen Ganzen einer Gestaltung suchte, widmete sich das Bauhaus dem harmonischen Menschen. Während er Schülerschaft als Nachfolge betrachtete, sah Gropius diese in der freien Entfaltung der Persönlichkeit.

Die Sezession der ehemaligen Professoren und Freunde van de Veldes vom Bauhaus hätte das Verhältnis zwischen van de Velde und Gropius möglicherweise irreparabel zerstört, da es ihn unweigerlich zwischen die Fronten der kompromisslosen Parteien gebracht hätte. Wo hätte er seinen Platz gefunden? Van de Velde und Gropius haben in ihrer Überzeugungstreue und Unduldsamkeit etwas gemeinsam, was sie 1919 weit auseinandergetrieben hatte. Für eine Zusammenarbeit in Weimar bestand damals keine Chance und noch 1961, aus einer historischen Distanz von über vierzig Jahren, beurteilte Gropius die Verbindung von van de Veldes Kunstgewerbeschule mit dem Bauhaus als Fehlinterpretation. <sup>75</sup>

74 Henry van de Velde an den Landtag von Thüringen, 16. Oktober 1924. ThHStAW, Landtag von Thüringen, Nr. 80.

75 Vgl. Walter Gropius an Hans Curjel, 21. August 1961. DLA, A: Curjel.

## Bildnachweis

- S. 307 Deutsche Form im Kriegsjahr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915. München 1915, S. 12
- S. 311 Deutsche Form im Kriegsjahr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915. München 1915, S. 134
- S. 313 VG Bild-Kunst, Bonn, 2015
- S. 314 VG Bild-Kunst, Bonn, 2015
- S. 315 Deutsche Form im Kriegsjahr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915. München 1915, ohne Paginierung

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