

## Linie und Ornament

### *Henry van de Velde in seinen frühen kunsttheoretischen Schriften*

#### *Voraussetzungen*

Die theoretischen Schriften Henry van de Veldes bilden nicht den Endpunkt oder die Summe seiner künstlerischen Arbeit, sondern begleiten und kommentieren diese über mehrere Jahrzehnte hinweg. Offenkundig war van de Velde daran gelegen, in weiten Teilen der Bevölkerung eine Diskussion über die Aufgaben und Ziele der Kunst anzustoßen. Mit seinen Schriften reagiere er – so seine Ausführungen – auf die Widerstände, die »jedes Predigen einer neuen Lehre« hervorrufe.<sup>1</sup> Er sei »gewählt« worden.<sup>2</sup> Schon seinen frühen theoretischen Text *Déblaïement d'art* bewertete er als »ersten Schritt auf dem Weg des Apostolates für einen ›Neuen Stil‹«.<sup>3</sup> Van de Velde sprach von einer »Mission«, die er zu erfüllen habe, und betonte, dass man ihn ansporne, »das Evangelium unter sie [die Jugend] zu tragen«.<sup>4</sup> Er verfasste ein »Credo«.<sup>5</sup> Im Jahre 1909 bündelte er seine Überlegungen in *Amo*,<sup>6</sup> einem »Hymnus« als »Resultat einer unerwarteten Offenbarung, eines naiven und glühenden Glaubens«.<sup>7</sup>

Henry van de Velde bediente sich in seinen kunsttheoretischen Schriften einer Sprache, mit der er auf dem von John Ruskin und William Morris gewiesenen Weg »zur Verwirklichung ihrer Prophezeiung: der Wiederkehr der Schön-

1 Henry van de Velde: Eine Predigt an die Jugend. In: Ders.: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902, S. 41–71, hier S. 43.

2 Ebenda, S. 44.

3 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens. Hrsg. und übertragen von Hans Curjel. München 1962, S. 86.

4 Camille Lemonnier an Henry van de Velde. Zitiert nach Henry van de Velde: Eine Predigt an die Jugend (Anm. 1), S. 43.

5 Als »Credo« bezeichnete van de Velde seine 1907 veröffentlichten Lehrsätze. Henry van de Velde: Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen. Zuerst erschienen in: Ders.: Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil. Leipzig 1907, S. 21–50. Erneut veröffentlicht in: Henry van de Velde: Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel. München 1955, S. 148–155, hier S. 150. Auch der auf der Werkbundtagung im Juli 1914 gehaltene Vortrag sei gleich der »Deklamation« eines »Credo« gewesen. Vgl. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 368.

6 Henry van de Velde: *Amo*. Leipzig 1909. Erneut erschienen in der Insel-Bücherei, Leipzig 1912 und in der Cranach-Presse, Weimar 1915 in deutscher und in französischer Sprache.

7 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 310.

heit auf Erden und des Anbruchs einer Ära sozialer Gerechtigkeit und menschlicher Würde« weiter voranschritt.<sup>8</sup> Noch näher als Ruskin und Morris stand ihm allerdings sein Jugendfreund Max Elskamp, dessen dritten Gedichtband *En symbole vers l'Apostolat* er 1895 mit einem ornamentalen Einband schmückte. Auf Wunsch des Autors griff er das Motiv »Bischofsstäbe unter Wolkenformen« als Anregung auf.<sup>9</sup>

Was beabsichtigte Henry van de Velde mit seinem aus dem religiösen Sprachgebrauch entlehnten Vokabular? Wem wollte er predigen? Welche Ziele verfolgte er? Hatte er die Absicht, künstlerische Praxis zum Religionsersatz werden zu lassen? Ging es ihm um ein religiöses oder weltanschauliches Heilsversprechen? Während van de Velde für die französischsprachige Ausgabe seiner Aufsätze den Titel *Une Prédication d'art* wählte, erschien die ins Deutsche übertragene Aufsatzsammlung 1902 unter dem Titel *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Verstand sich van de Velde selbst als Laienprediger, als Prädikant, oder wurden seine Adressaten als Laien bezeichnet? Die Frage ist insofern aufschlussreich, als Laienprediger nicht einer orthodoxen Lehre verpflichtet sind, sondern in größerer Freiheit persönliche und berufliche Erfahrungen in ihre Predigten einbringen dürfen. So sind der »Heilsverkünder« wie dessen Adressaten Laien – und dies weist bereits in symptomatischer Weise auf van de Veldes Selbstverständnis hin. Es kündigt von einem starken kunstpädagogischen Sendungsbewusstsein und dem Willen, eine breite Anhängerschaft zu gewinnen.

Den folgenden Ausführungen muss vorausgeschickt werden, dass der Belgier kein Lehrbuch verfasst hat, das seine theoretischen Überlegungen bündelt, sondern dass er lediglich eine nicht leicht zu überblickende Anzahl kleinerer Essays, Aufsätze und Vortragsmanuskripte in zahlreichen deutschen, belgischen und französischen Kunstzeitschriften (darunter *L'Art Moderne*, *Die Insel*, *La Société Nouvelle*, *La Wallonie*, *Dekorative Kunst*, *Pan*, *L'Art Décoratif* und *Innen-Dekoration*) veröffentlicht hat.<sup>10</sup> Van de Veldes Schriften stehen oftmals in einem unmittelbaren Zusammenhang mit seiner umfangreichen Vortragstätigkeit in Museen, Kunstvereinen, vor Vertretern der Wirtschaft und Industrie, im Kunstgewerblichen Seminar in Weimar sowie andernorts. Die zunächst in französischer Sprache, später in deutscher Übersetzung herausgegebenen Bücher sind folglich auch keine monographischen Abhandlungen, sondern

8 Ebenda, S. 80.

9 Vgl. Klaus Weber: »Der Dämon der Linie«. Frühe Arbeiten von Henry van de Velde zwischen Bild und Ornament. 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. 118–131, hier S. 129.

10 Unter anderem Henry van de Velde: Notes d'Art. In: *La Wallonie* 5 (1890), Nr. 2/3, S. 90–93; ders.: Notes sur l'Art. »La Chahut«. In: Ebenda, Nr. 4, S. 122–125 sowie Henry van de Velde: Charles Verlat. In: *L'Art Moderne* 10 (1890), S. 348 f.; ders.: Georges Seurat. In: *La Wallonie* 6 (1891), Nr. 3/4, S. 167–171.

kleine Broschüren oder Aufsatzsammlungen: Im Verlag von Bruno und Paul Cassirer wurde 1894 beziehungsweise 1901 *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*<sup>11</sup> veröffentlicht, 1902 erschienen im Rahmen der *Kunstgewerblichen Laienpredigten* die vier Beiträge *Wie ich mir freie Bahn schuf*, *Eine Predigt an die Jugend*, *William Morris* und *Prinzipielle Erklärungen*,<sup>12</sup> die auf vorherige Veröffentlichungen in verschiedenen französischsprachigen Zeitschriften zurückgingen. In Fortführung der *Laienpredigten* veröffentlichte van de Velde 1907 mit der Publikation *Vom neuen Stil* weitere vier Aufsätze mit den Titeln *Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution*, *Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen*, *Neuer Stil* sowie *Gedankenfolge für einen Vortrag*.<sup>13</sup> 1910 schließlich bündelte er in den *Essays* die drei Texte *Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit*, *Die Linie* und *Vernunftgemäße Schönheit*.<sup>14</sup>

Im Folgenden soll nicht der Frage nachgegangen werden, ob sich van de Veldes theoretische Überlegungen mit seiner künstlerischen Praxis decken. Vielmehr soll analysiert werden, wie der Belgier seine weitreichenden Interessen und Überlegungen zu einem (allerdings nicht widerspruchsfreien) ›System‹ zusammengeführt hat. Die Vielzahl der von van de Velde aufgenommenen Anregungen fasziniert ebenso wie die Einsicht, dass zunächst sehr heterogene Aspekte in seiner Theorie durchaus einen Platz finden konnten. Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen die zwischen 1890 und 1910 veröffentlichten Schriften.

### *Sprachduktus*

Der zeitgenössische Leser wird van de Veldes kunsttheoretische Aussagen mit einem gewissen Befremden aufgenommen haben. Verantwortlich hierfür dürfte insbesondere der literarische Sprachduktus des Belgiers gewesen sein, der seine frühe Hinwendung zur symbolistischen Literatur, insbesondere zur Dichtung Mallarmés und Maeterlincks spiegelt. Die hohe poetische Qualität seiner Texte stellte vor allem van de Veldes Übersetzer vor große Herausforderungen. Verstärkt wurden die Verständnisschwierigkeiten oftmals dadurch, dass van de Velde nicht stringent argumentiert, sondern sein Augenmerk darauf richtet, die Leser und Zuhörer mit großer Emphase anzusprechen und auf diesem Wege emotional zu affizieren. Besonders deutlich zeigt sich diese Wirkungsabsicht an

11 Henry van de Velde: *Cours d'arts d'industrie et d'ornementation* (*Renaissance des arts décoratifs/Esthétique des arts d'industrie et d'ornementation*). Brüssel 1894; ders.: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*. Berlin 1901.

12 Henry van de Velde: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (Anm. 1).

13 Henry van de Velde: *Vom neuen Stil* (Anm. 5).

14 Henry van de Velde: *Essays*. Leipzig 1910.

van de Veldes Vorliebe für metaphorische Analogiebildung. So parallelisiert er etwa die europäische Kunstentwicklung im 18. und 19. Jahrhundert mit dem Karnevalsfest und der nachfolgenden Fastenzeit: »Ließe sich die Periode der Rokokolinie [mit] dem zweiten Karnevalstag vergleichen, so fände sie in der kommenden Fastenzeit Muße genug, sich zu erholen, um die Sünden, denen sie erlegen, zu erkennen. Die Buße dauerte entsprechend lange: die Empirezeit – die prämoderne Zeit«. <sup>15</sup> Mit seiner suggestiven und bilderreichen Sprache will van de Velde seine Adressaten aufrütteln und über ihre eigenen Lebensverhältnisse aufklären. So beschreibt er an einer Stelle in großer Ausführlichkeit die Fassade eines Hauses, das er von seinem Berliner Arbeitstisch in der Nürnberger Straße 36 aus wahrnahm:

Die Spitze seines nachgemachten Giebels läuft in zwei enorme, gegeneinander gerichtete Voluten aus, ein gutmütig blickender Löwenkopf fügt sich zwischen den beiden Giebelschnörkeln ein. Dieser Löwe, welcher zwischen diesen beiden Ornamenten steht, die die Form von Widderhörnern haben, trägt eine ungeheure, reichlich beladene Urne auf dem Kopf, der schwerfällige und starre Flammen entsteigen. Das königliche Tier frisst die rechtsgültige Krone einer Eiche ab, die zwischen den Fugen der Wölbung des oberen Bogens aus einem runden Fenster hervorspriesst, aus der die herrlichen Zipfel eines Gewebes herunterhängen, die wohl kein Windstoss je bewegen wird. <sup>16</sup>

Van de Velde sagt noch weitaus mehr als hier wiedergegeben, doch schon jetzt wird offenkundig, dass der Leser oder Zuhörer an Fassadenbilder erinnert wird, die die zeitgenössische Architektur in vielen Varianten bereithielt. Im Wiedererkennen gelingt es van de Velde, seine Überzeugungen nachdrücklich argumentativ zu stützen. Er erweist sich darin als ein sehr guter Pädagoge.

### *Kunsttheoretische Schriften*

Das erste gewichtige theoretische Werk, das 1894 unter dem programmatischen Titel *Déblaiement d'art* (Säuberung der Kunst) <sup>17</sup> veröffentlicht wurde, geht auf Vorträge zurück, die van de Velde 1893/94 in Brüssel im Kreis der

15 Henry van de Velde: Die Linie. In: Essays (Anm. 14). Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 181–195, hier S. 190.

16 Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen. In: Ders.: Kunstgewerbliche Laienpredigten (Anm. 1), S. 137–195, hier S. 157f.

17 Henry van de Velde: *Déblaiement d'art* – Texte de la conférence donnée en mars et en avril 1893 et en février 1894. In: La Société Nouvelle 10 (1894), Nr. 17, S. 444–456; in deutscher Sprache erschienen unter dem Titel: Wie ich mir freie Bahn schuf. In: Henry van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten (Anm. 1), S. 1–39; vgl. ders.: *Déblaiement d'art*. Deuxième édition. Brüssel 1895.



Abb. 1

Henry van de Velde, *Déblaiement d'art*, Umschlag, vermutlich 1905

Libre Esthétique gehalten hat (Abb. 1). Auf symptomatische Weise bedient sich van de Velde bereits in *Déblaiement d'art* einer Naturmetaphorik, die nicht nur eine Konstante seiner kunsttheoretischen Argumentation darstellt, sondern auch eine Parallele zu seiner Auffassung von Kunst und ihrer Wirksamkeit bildet. Ausgangspunkt für van de Veldes Argumentation ist die Kunst vergangener Jahrhunderte, die zusammengebrochen sei »wie ein gestürzter Baumriesen«, den »Würmer [...] langsam zu Boden streckten«.<sup>18</sup> Dieser Gedanke lag bereits seiner Bildfindung in dem 1892 entworfenen Umschlag des Katalogs der ersten Ausstellung der Association pour l'Art (Antwerpen 1892) zugrunde (Abb. 2): Aus einem toten, in der trockenen Erde wurzelnden Baum wachsen

18 Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst. In: Pan 5 (1899/1900), H. 4, S. 261-270. Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 36-56, hier S. 36. Die französische Ausgabe erschien 1895 unter dem Titel *Aperçus en vue d'une synthèse d'art* in Brüssel.



Abb. 2

*Henry van de Velde, Katalog der ersten Ausstellung der Association pour l'Art,  
Umschlag, 1892*

Blüten, die einen starken Duft ausströmen – visualisiert durch Linien, die sich wellenartig ausbreiten. Sogenannte mitteilende Linien, die der Schrift vorbehalten sind, wechseln sich mit abstrakten Konfigurationen ab – die Dynamisierung der Linie spielt eine zentrale Rolle. Dieses Bild könnte gleichsam als Synonym für van de Veldes theoretisches Konzept stehen.

Van de Velde beschränkt sich in seinen kunsttheoretischen Schriften nicht darauf, die Entwicklung der bildenden Künste nachzuzeichnen und sein eigenes Tun vor diesem Horizont zu profilieren. Vielmehr verfolgt er in seinen Schriften einen ganzheitlich ausgerichteten Ansatz, der das Wechselverhältnis zwischen künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklungen exponiert. Van de Veldes sozial-ethisches Denken ist in einer sehr frühen Phase seiner künstlerischen Tätigkeit geprägt worden: Beeinflusst wurde er insbesondere von den Romanen Émile Zolas und Léon Cladels, von russischen Romanen (darunter Dostoevskijs *Die Brüder Karamasoff*), von den Schriften Friedrich Nietzsches (vor allem

*Also sprach Zarathustra*),<sup>19</sup> von der Bibel ebenso wie von Marx' und Engels *Kommunistischem Manifest*, von Kropotkins *Memoiren eines Revolutionärs* sowie Bakunins *Gott und der Staat*, nicht zuletzt auch von dem im späten 14. Jahrhundert verfassten und im 19. Jahrhundert populär gewordenen Andachtsbuch *Fioretti di San Francesco* (*Blümlein des Hl. Franz von Assisi*).<sup>20</sup> Der gemeinsame Nenner dieser sehr heterogenen Schriften war – wie van de Velde bekannte – »die Auflehnung gegen den Egoismus der sozialen Verhältnisse am Ende des 19. Jahrhunderts, gegen die von der herrschenden Klasse heftig verteidigten Vorrechte«.<sup>21</sup> Mit dieser Einschätzung stellte sich van de Velde in die Tradition von William Morris, der ein enges Wechselverhältnis zwischen sozialen und politischen Prozessen auf der einen sowie künstlerischen Entwicklungen auf der anderen Seite konstatierte. Mit Kunst und ihrer Produktion, so die Vorstellung, seien positive gesellschaftliche Veränderungen zu erreichen, in deren Folge sogar die Klassengesellschaft zusammenbrechen könne. Morris wurde mit seiner Hinwendung zum Marxismus ein starker Fürsprecher der Arbeiterklasse.<sup>22</sup> Dieser Radikalisierung folgte van de Velde nicht bis zum Schluss. So trat er auch nicht öffentlich für seine politischen Überzeugungen ein, obwohl er keinen Hehl daraus machte, Sozialist und zugleich Anarchist zu sein. Er sah zwar parallele Entwicklungen zwischen der Ausbreitung des Sozialismus und der Etablierung einer »neuen Kunst«, doch behauptete er anders als Morris keinen strengen Kausalzusammenhang.<sup>23</sup>

Seine Freundschaft zu Constantin Meunier hinderte van de Velde nicht daran, auf kritische Distanz zu den Vertretern der sogenannten sozialen Kunst zu gehen. Den Werken von Jean-François Millet, Jozef Israëls oder Meunier begegnete er mit Skepsis, denn sie verliehen den auf dem Land arbeitenden Menschen zwar Bildwürde, idealisierten sie aber zugleich im Widerspruch zu ihrer faktischen Lebenswelt.<sup>24</sup> Van de Velde hatte andere Ansprüche an die Wirksamkeit seines künstlerischen Schaffens. Die zeitgleiche Auseinandersetzung mit den Schriften John Ruskins und William Morris' sowie sein Kontakt zu August Vermeylen und der Gruppe um die Zeitschrift *Van Nu en Straks* prägten dabei entscheidend sein Denken. Sein Verdikt galt insbesondere dem Ge-

19 Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 3), S. 37. Es geht hier nicht um die Richtigkeit seiner Angaben – Nietzsches *Also sprach Zarathustra* war gerade erst auf Deutsch erschienen, als van de Velde das Buch bereits gelesen haben will. Belegt ist jedoch die wiederholte Lektüre des Textes.

20 Vgl. ebenda, S. 54.

21 Ebenda.

22 So war William Morris führendes Mitglied der Social Democratic Federation bzw. später Gründungsmitglied der Socialist League.

23 Henry van de Velde: *Allgemeine Bemerkungen* (Anm. 18), S. 54.

24 Vgl. Henry van de Velde: *Du paysan en peinture*. Brüssel 1892; ders.: *Der Bauer in der Malerei*. Aus dem Französischen von Rudolf Alexander Schröder. In: *Die Insel* 2 (1900), S. 19–24, 210–217, 318–328.

mälde und der Statue (nicht gleichzusetzen mit den Gattungen der Malerei und Bildhauerei), die nach seiner Auffassung als Unikate in der Regel nur von einem Einzelnen für einen Einzelnen geschaffen wurden. Aufgrund ihres autonomen Anspruchs würden sich die Werke keinem Raumsystem unterordnen.<sup>25</sup> Die Künstler hätten zudem durch Eitelkeit und den Wunsch nach Erlangung persönlichen Ruhmes der Kunst die Grundlage entzogen.<sup>26</sup>

Daher war van de Velde's Abschied von der Malerei nicht nur konsequent, sondern in zweierlei Hinsicht wegweisend: aus der Erkenntnis heraus, dass ihn die Beschäftigung mit dem Pointillismus und dem Werk van Goghs zum einen lediglich zu einem Nachahmer gemacht hätte,<sup>27</sup> und dass zum anderen die bildkünstlerische Arbeit seinem sozial-ethischen Anspruch, der auf eine neue soziale Gesellschaftsordnung abzielte, widersprochen hätte.<sup>28</sup> Mit der Abwendung von der Malerei war zugleich eine Neubestimmung seines Künstlerbildes intendiert: Van de Velde sah den Künstler nunmehr als sozial verantwortungsvoll agierenden Protagonisten einer neuen gesellschaftlichen Ordnung.

Im Zuge der industriellen Entwicklung seien, so van de Velde, neue Ausdrucksformen entstanden, die eine Auf- und Höherbewertung der angewandten Kunst gegenüber den klassischen Gattungen erforderlich mache.<sup>29</sup> Mit seinem vorurteilsfreien Blick für industrielle Fertigungsverfahren setzte sich van de Velde von seinem ›Wegbereiter‹ William Morris ab: Diesen verehrte er zwar sehr, doch war er im Gegensatz zu ihm davon überzeugt, dass die Maschine ein notwendiges Instrument zur Hervorbringung von Gebrauchs- und Kunstgegenständen sei. Morris selbst hatte in den frühen 1880er Jahren seine Einstellung gewandelt: Seine sozialromantische Utopie, mit der Wiederbelebung mittelalterlicher Handwerksverhältnisse und -techniken und unter Verachtung der Maschine sowie arbeitsteiliger Prozesse Voraussetzungen für eine sozial gerechte Gesellschaft zu schaffen, war nicht nur an den faktisch gegebenen wirtschaftlichen Bedingungen gescheitert. Nicht die Maschine selbst stand länger im Fokus seiner Kritik, sondern deren einseitige Nutzung im kapitalistischen System. Hierin stimmten Morris und van de Velde überein. Letzterer betonte immer wieder, dass die Maschine nicht dem Einzelnen, sondern vielen Menschen zugutekommen werde.

Wie Morris beklagte auch van de Velde den Niedergang des Handwerks im 19. Jahrhundert: Die Schuld an dieser Entwicklung liege jedoch nicht bei der

25 Vgl. Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 18), S. 50.

26 Vgl. Henry van de Velde: Eine Predigt an die Jugend (Anm. 1), S. 60; ähnlich lautend ders.: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 18), S. 40–44.

27 Vgl. Marcel Daloze: Gemeinsame Argumente und individuelles Schicksal. Henry van de Velde und die »Association pour l'Art« (1892–1893). In: Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde (Anm. 9), S. 81–91, hier S. 86.

28 Vgl. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 55.

29 Vgl. Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 18), S. 37.



Maschine, sondern im Gewinnstreben der Industriellen, die mit seriell gefertigten »Scheußlichkeiten« die Weltmärkte überschwemmen würden.<sup>30</sup> Lohn- und Qualitätsdumping hätten das Verhältnis von Auftraggebern, Handwerkern und ihren Produkten zerstört – mit der Folge eines immer schnelleren Wechsels und ständig billigerer Produkte. Die »Mode« habe den »Stil« ersetzt.<sup>31</sup> Die »moralische« Beziehung zwischen dem Fabrikanten und seinem Produkt sei obsolet geworden, es fehle der Ansporn, »*es so gut wie möglich zu machen*« auf dem Weg zu »ewige[r] Schönheit«.<sup>32</sup> Während Morris die radikale Ansicht vertrat, eine »Wiederkehr der Schönheit« setze die Herausbildung einer gerechten und würdigen sozialen Ordnung voraus,<sup>33</sup> agierte van de Velde als Repräsentant einer bürgerlichen Reformbewegung mit moderateren Forderungen: Sein Credo lautete, dass sich gleichsam jede Arbeit in Kunst verwandeln solle. Der Belgier forderte folglich ein gewandeltes Arbeitsethos, das dem gemeinsamen Ziel einer – wie Ruskin es formulierte – »künstlerischen Moral« verpflichtet sei.<sup>34</sup> Nicht selten wiederholte van de Velde Morris' Aussage: »Die Kunst ist der Ausdruck der Freude, die der Künstler bei seiner Arbeit empfindet«.<sup>35</sup> Van de Velde sprach in diesem Zusammenhang auch von »moralischer Kunst«.<sup>36</sup>

Lehnte Ruskin den Einsatz der Maschine kategorisch ab, da er in ihr eine Ursache für die Verelendung des Arbeiters sah, so bewertete van de Velde sie pragmatischer: Zum einen werde sie »Schönes erzeugen, sobald die Schönheit sie leitet«,<sup>37</sup> zum anderen werde sie das Leben aller Menschen erleichtern und deren Lebensqualität erhöhen. Voraussetzung hierfür sei jedoch die Einsicht in die Notwendigkeit eines »neuen Stils«, der von Moden befreit sei und den modernen Kunden (also die anonyme Masse) zu gutem Geschmack und Schönheit leite. Das Geld, das in der Vergangenheit durch die Moden für immer neue Modellkosten aufgebracht worden sei, könne fortan der Qualität des Materials und der Produktausführung zugutekommen.<sup>38</sup> Die Entwicklung von Prototypen müsse deshalb in der Hand von Künstlern liegen, denen auch die Wahl

30 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 85.

31 Henry van de Velde: Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution. In: Ders.: Vom neuen Stil (Anm. 5). Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 141–147, hier S. 142.

32 Ebenda, S. 143.

33 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 168.

34 Henry van de Velde: Ruskin und Morris. Aus einem im Januar 1898 in Brüssel gehaltenen Vortrag. In: Ders.: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 68–76, hier S. 68.

35 Ebenda, S. 71; vgl. Henry van de Velde: William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist. In: Ders.: Kunstgewerbliche Laienpredigten (Anm. 1), S. 73–136, hier S. 100.

36 Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 16), S. 144.

37 Henry van de Velde: Wie ich mir freie Bahn schuf (Anm. 17), S. 36.

38 Vgl. Henry van de Velde: Die veränderten Grundlagen (Anm. 31), S. 146.

der Materialien vorbehalten sei.<sup>39</sup> Ungeachtet dieser Forderung sah van de Velde die Gefahr der Produktpiraterie, ein Kopieren von Modellen, noch ehe die Kosten des Prototyps und die der Gesamtfertigung gedeckt worden seien.<sup>40</sup> Es war somit folgerichtig, dass er bereits ab 1897 seine Möbel, kurz darauf auch seine Silberarbeiten und seine Keramiken zunächst mit einem Brandstempel beziehungsweise einer Punze, später auch mit Etiketten versah, die sein Signet trugen und damit auf sein Copyright verwiesen. Sein Signet hatte er sich zudem warenrechtlich als Muster eintragen lassen. Seiner Überzeugung nach sei ein Ende der Produktpiraterie erst dann erreicht, wenn alle von der ›Herrschaft‹, sprich von der Notwendigkeit eines Neuen Stil überzeugt seien. Sein Fokus war dabei keineswegs nur auf Deutschland oder Europa gerichtet. Er hatte den globalen Handel im Blick, der zu seiner Zeit vor allem den Export nach Asien und Afrika umfasste. Dort, so van de Velde, seien die Abnehmer der billigen Produkte.<sup>41</sup>

### *Von der Linie zum abstrakten Ornament*

Für van de Veldes gesamte Theorie spielt die Linie eine entscheidende Rolle: Sie bildet über Jahrzehnte hinweg die Konstante seiner theoretischen Überlegungen.<sup>42</sup> Van de Velde attestiert ihr zahlreiche Eigenschaften: Mal ist sie konstruktiv,<sup>43</sup> mal mitteilend, mal Ausdruck unterschiedlichster psychischer Dispositionen, mal ornamental.<sup>44</sup> Immer aber erweist sie sich als Grundbedingung jeder Flächen- und Raumkunst beziehungsweise jeden Ornaments und jeden dreidimensionalen Objektes. Vor diesem Hintergrund spricht van de Velde der Linie als gleichsam kleinstem gemeinsamen Nenner eine maßgebliche Bedeutung zu, legt doch ihr ›Wesen‹ die Grundlage für die Herausbildung eines Neuen Stil als eines organisch und ›vernunftgemäß‹ entwickelten Systems. Was bestimmt die Form einer Linie?

Unter Betonung ihrer psycho-physischen Wirkung schreibt van de Velde der Linie eine elementare, unmittelbare Kraft zu, die – menschlichen Gebärden vergleichbar – Erregung, Freude, Lust und anderes zum Ausdruck bringe und dieses universell, zu jeder Zeit und in jeder Kultur.<sup>45</sup> Trotzdem habe jede

39 Vgl. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 85.

40 Vgl. Henry van de Velde: Die veränderten Grundlagen (Anm. 31), S. 146 f.

41 Vgl. ebenda, S. 145–147.

42 Vgl. Henry van de Velde: Die Linie. In: Die Zukunft 10 (1902), Nr. 49, S. 385–388; ders.: Die Linie. In: Die neue Rundschau 19 (1908), S. 1035–1050.

43 Vgl. Henry van de Velde: Die Linie (Anm. 15), S. 193.

44 Vgl. ebenda.

45 Vgl. ebenda, S. 181; vgl. hierzu auch seine Beobachtungen der Feldarbeiter in Wechseldezande, die Eingang fanden in Henry van de Velde: Du paysan en peinture (Anm. 24).

Epoche eigene Liniencharakteristika hervorgebracht.<sup>46</sup> Das Wesen der Linie folge den »Gesetzlichkeiten ihrer abstrakten und struktodynamographischen Kräfte«.<sup>47</sup> Van de Veldes Begriffsfindung erinnert an die Theorie von Charles Henry, der eine auf mathematischen Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten beruhende Lehre über die Schönheit zu begründen suchte und mit seiner sogenannten Dynamogenie (Steigerung der allgemeinen Nervenkraft und damit der Leistungsbereitschaft)<sup>48</sup> Einfluss auf die Neoimpressionisten um Georges Seurat und Paul Signac – zumindest in der Zeit vor 1893 – genommen hatte.<sup>49</sup>

Van de Velde nahm die Natur in ihrem kreativen Ausdrucksvermögen zum Vorbild. Am Meeresstrand seien ihm die durch Wind und »zurückflutende[-] Wellen im Sand« gezeichneten Linien aufgefallen, »vergängliche, eigenwillige, raffinierte abstrakte Ornamente«.<sup>50</sup> Allerdings ging es ihm nicht darum, die Natur bloß nachzuahmen. Vielmehr suchte er nach einer Gesetzmäßigkeit beziehungsweise nach den die Form der Linien bestimmenden Regeln – mit dem Ziel einer rein abstrakten Ornamentik, die »ihre Schönheit aus sich selbst und aus der Harmonie der Konstruktionen und der Regelmäßigkeit und dem Gleichgewicht der Formen, die ein Ornament zusammensetzen, schöpft«.<sup>51</sup> Trete eine Linie zu einer anderen in eine logische und konsequente Beziehung, seien beide wie Töne in der Musik.<sup>52</sup>

Liegen aber diese Richtung gebenden Linien einmal fest, so braucht man nur noch abzuleiten, sich über die, welche die Anlage verlangt, über die, welche sich verbieten, und die, welche als Ergänzung notwendig sind, klar zu werden. Denn dies ist eine Empfindung, die mich nicht verläßt: ganz ebenso wie die Farben haben auch Linien ihre ergänzenden Werte. Eine Linie verlangt ebenso die bestimmte Richtung einer anderen, wie das Violett nach Orange,

46 Vgl. Henry van de Velde: Die Linie (Anm. 15), S. 192.

47 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 295.

48 Vgl. Michael F. Zimmermann: Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit. Weinheim 1991, S. 249.

49 Vgl. ebenda, S. 233. Deutlich wird die Beschäftigung van de Veldes mit der Theorie Henrys auch dadurch, dass an seinem Kunstgewerblichen Seminar in Weimar »auf Grund der jüngsten Forschungen auf dem Gebiet der Farbe durch den französischen Physiker Chevreul, die Amerikaner N.O. Rood und Maxwell und den Professor an der Sorbonne, Charles Henry« gelehrt wurde. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 294; vgl. Michael F. Zimmermann: Seurat (Anm. 48), S. 234. Dies überrascht auch insofern, als sich die meisten Anhänger bereits vor 1900 nach dem Verdikt von Henrys Pseudowissenschaftlichkeit von ihm distanziert hatten.

50 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 68.

51 Henry van de Velde: Das neue Ornament. In: Ders.: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe (Anm. 11). Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 94–104, hier S. 94.

52 Vgl. ebenda.

das Rot nach Grün usw. verlangt. [...] Diese drei Regeln sind: Die Ergänzungen, Abstoßung und Anziehung, der Wille, welcher verlangt, daß den negativen Formen eine ebenso große Bedeutung zufalle wie den positiven.<sup>53</sup>

Welche Funktion hat ein Ornament? Wieder bediente er sich eines naturmetaphorischen Bildes: Das Ornament müsse wie ein »Pfropfreiser« werden: Von der gleichen Natur wie der Stamm, müsse es sich aus diesem entwickeln – »lebenschafter und Blüten und Früchte spendend«.<sup>54</sup> Nur so erlange es eine Daseinsberechtigung. Das Ornament ist für van de Velde nicht autonom, es hat »kein eigenes Leben für sich«, »sondern [hängt ab] von dem Gegenstande selbst, seinen Formen und Linien [...] und [erhält] von ihnen den organischen richtigen Platz«.<sup>55</sup> Aufgabe des Ornaments sei es, die Konstruktion einer Architektur oder eines Objektes zu unterstützen.<sup>56</sup>

### *Hülle aller Konstruktionen*

In seinen kunsttheoretischen Schriften wendete sich van de Velde entschieden gegen ein ›l'art pour l'art‹. Seine Forderung zielte auf eine »Vernunftgemäßheit in Sein und Schein«.<sup>57</sup> Er setzte – und dies spiegelt seinen humanistischen Ansatz wider – bei der sozialen Funktion von Kunst an: »Um den verloren gegangenen Sinn für lebendige und kecke, klare Farben, für kraftvolle und starke Formen und für vernunftgemäße Konstruktionen zurückzufinden, muß man da suchen gehen, wohin die ›schönen Künste‹ nicht haben vordringen können, und zwar da, wo alle künstlerische Absicht sich den notwendigen, nützlichen Dingen zuwendet, z. B. in unserer Kleidung – oder in unserem Haus«.<sup>58</sup> Das Haus, den Raum und den Menschen begreift van de Velde als Organismen, in denen alle Teile einem großen Ganzen in logischer und vernunftmäßiger Ordnung dienen. Analog zum Verhältnis von Skelett und Körper in der Natur<sup>59</sup> entwickle sich der Organismus ›Raum‹ oder ›Haus‹ als ein System, dem sich alle Teile logisch unterordnen.

53 Ebenda, S. 100f.

54 Henry van de Velde: Das Ornament als Symbol. In: Ders.: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe (Anm. 11). Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 85–93, hier S. 90.

55 Henry van de Velde: Was ich will. In: Die Zeit (Wien), 9. März 1901, S. 154 f. Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 80–84, hier S. 83.

56 Vgl. Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 16), S. 186.

57 Henry van de Velde: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel. In: Pan 3 (1897/98), H. 4, S. 260–264. Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 57–67, hier S. 57.

58 Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 18), S. 46.

59 Vgl. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 3), S. 205.

Dass für van de Velde der ›Raum‹ keine Bedeutung habe, wie Günther Stamm in seiner monographischen Studie behauptet hat,<sup>60</sup> ist zu bezweifeln. Auch wenn der Raum für den Belgier keine feste und starre Ordnung ausbildet, entsteht er aus der Linie sowie deren freien und zugleich der Vernunft und Logik unterworfenen Entwicklung. Die Linie sieht van de Velde in Analogie zu einer Rippe, die in logischer und funktionaler Beziehung zu einer zweiten stehe, eigenständig und zugleich voneinander abhängig. Wie Rippen seien Linien konstruktive Teile eines Skeletts, um das sich die »Hülle aller Konstruktionen«<sup>61</sup> lege – sei es ein Haus, ein Möbel, ein Zimmer, sei es ein Kleid.<sup>62</sup> Zutreffend schreibt Jutta Thamer: »Weder der Illusionsraum der Malerei und Graphik noch der kompakte, nach außen abgeschlossene, fest umgrenzte Raum der Architektur oder der volumenhaltige Raum der Plastik waren für van de Velde weiterhin allein maßgeblich«.<sup>63</sup> Das Aufgehen eines Einzelnen in einer Gesamtheit – ein neu zu definierendes Verhältnis von Hülle und Inhalt<sup>64</sup> – liegt einerseits dem um die Jahrhundertwende favorisierten Konzept des Gesamtkunstwerks zugrunde, andererseits beleuchtet es darüber hinaus van de Veldes lebensphilosophischen Ansatz. Das Wohnhaus gewinnt dabei eine zentrale Rolle: »Das Haus und Heim jedes Einzelnen aber wird zu einer Verkörperung der Urgedanken der verschiedenen Bauwerke, denen wir früher, naiv genug, die Mission zuwiesen, unsern Glauben, sei es nun an Gott, an Gerechtigkeit oder an Staatsgemeinschaft zu symbolisieren«.<sup>65</sup> Das Haus begreift van de Velde gleichsam als Synonym für eine neue gesellschaftliche Ordnung, als ein System, an dessen Aufbau alle gleichberechtigt beteiligt seien und das auf die physische und psychische Disposition des Menschen »lebenskräftigend« zurückwirke.<sup>66</sup> Wie Linien aufeinander reagierten, so stünde auch jedes Element eines Hauses zu einem anderen in einer Wechselbeziehung:

60 Vgl. Günther Stamm: Studien zur Architektur und Architekturtheorie Henry van de Veldes. Diss. Göttingen 1973, S. 209.

61 Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 16), S. 174.

62 Vgl. hierzu auch die zentralen Aufsätze: Henry van de Velde: Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Krefeld 1900; ders.: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung. In: Deutsche Kunst und Dekoration 10 (1902), S. 363–386.

63 Jutta Thamer: Die Eroberung der dritten Dimension. Raum und Fläche bei Henry van de Velde. In: Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde (Anm. 9), S. 132–147, hier S. 132.

64 Vgl. Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 16), S. 175.

65 Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 18), S. 51.

66 Für van de Velde war »lebenskräftigend« eine wichtige Kategorie, die er bei William Morris noch nicht erfüllt sah. Vgl. Henry van de Velde: Die Rolle der Ingenieure in der modernen Architektur. In: Ders.: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe (Anm. 11). Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 110–114, hier S. 110.

[I]ch meine die Erkenntnis, daß ein Möbel, daß jeder Gegenstand, außer der eigenen Silhouette, die er auf die Wand, in die Luft, kurz auf jeden Hintergrund zeichnet, zugleich auch in diesem Hintergrund eine der seinigen sich genau anschmiegende, umgekehrte Form ausschneidet und daß diese negative Form ebenso wichtig ist, wie die des Gegenstandes selbst und ein sicheres Urteil über die Schönheit des Dinges ermöglicht.<sup>67</sup>

### *Materialien*

Dem Material und seiner Verwendung räumte van de Velde einen hohen Stellenwert ein. Der Werkstoff – sei er aus Stein, Holz, Metall oder ähnlichem – sei nicht an sich schön, sondern müsse »vom Tode zum Leben« geführt werden,<sup>68</sup> indem der Künstler ihn mit »Leidenschaft« und mit dem Wissen um dessen Beschaffenheit bearbeite. So werde er auf Licht und Schatten, auf Proportionen und Rhythmen reagieren. Dadurch wiederum würden Empfindungen ausgelöst – sowohl bei dem, der den Werkstoff bearbeite, als auch bei seinen späteren Nutzern.

Von besonderer Bedeutung waren für van de Velde neue Werkstoffe. Mit einer Klassifizierung sämtlicher Materialien wollte er erreichen, dass sie gemäß den funktionellen Anforderungen, die sie zu erfüllen hatten, ausgewählt würden. Die Schlagworte »Materialechtheit« und »Materialgerechtigkeit« fallen dabei zwar nicht, sind aber intendiert. Van de Velde verwahrte sich dagegen, moderne Materialien wie Eisen, Stahl oder Aluminium aus Kostenersparnis als Imitate für ältere Werkstoffe einzusetzen. Er forderte im Gegenteil, aus neuen Materialien neue Formen zu entwickeln.<sup>69</sup>

»Unser Geschick nun ist es, auf einer solchen Grenzscheide zu stehen und in einer Zeit zu leben, in der die Kunst einem gestürzten Baumriesen gleich am Boden liegt, in der wir gleichzeitig jedoch auf Felder mit neu aufgrünenden Saaten sehen.«<sup>70</sup> Gerade Ingenieure hätten zum Beispiel mit einer Glühlampe oder einem eisernen Brückenbogen »Schönheit« hervorgebracht.<sup>71</sup> Der »neue Stil« fuße deshalb nicht nur auf den Prinzipien der Logik und der Vernunft, sondern richte sich auch »nach den genauen, notwendigen und natürlichen

67 Henry van de Velde: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel (Anm. 57), S. 59.

68 Henry van de Velde: Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit. In: Ders.: Essays (Anm. 14). Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 169–180, hier S. 170. Vgl. ders.: Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip. In: Kunst und Künstler 1 (1902/03), H. 12, S. 453–463.

69 Vgl. Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 16), S. 165.

70 Henry van de Velde: Allgemeine Bemerkungen (Anm. 18), S. 36.

71 Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 16), S. 171.

Gesetzen des dazu verwandten Materials«. <sup>72</sup> Dies waren auch van de Velde »Glaubenssätze«, sein Credo, das er mit den Worten formulierte:

Du sollst die Form und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen. Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das du anwendest, anpassen und unterordnen. [...] Wenn wir entschlossen sind, nie mehr das anzuwenden, was wir als unsinnig eingesehen haben; wenn wir entschlossen sind, uns eine logische Auffassung alles dessen anzueignen, was wir als unlogisch erkannt haben, dann arbeiten wir an der Entstehung eines neuen Stils, seien wir Laien, Künstler oder Handwerker! <sup>73</sup>

Resultierend aus seiner Beschäftigung mit der Linie war es nur folgerichtig, dass Eisen in seinen theoretischen Überlegungen eine prominentere Rolle als andere Werkstoffe spielte, da mit ihm konstruktive Zusammenhänge leichter offengelegt werden können. Geradezu schwärmerisch schrieb er: »Die Eisenkonstruktion ließ wirklich die logische Auffassung und den Sinn der Konstruktion zutage treten, die sich seit der dorischen Kunst noch nie so nackt, so mächtig und so schön vor unseren Blicken gezeigt hatten«. <sup>74</sup>

### *Der Neue Stil*

Henry van de Velde war wie viele »Prediger« seiner Zeit davon überzeugt, dass in der Folge der Industrialisierung und der lebensweltlichen Veränderungen während des 19. Jahrhunderts ein neuer Menschentypus entstanden sei, <sup>75</sup> der andere Bedürfnisse habe und der nicht nur vernunftgemäßer und logischer, sondern zugleich auch gesellschaftlich verantwortungsvoller handle. Es war eine Art Heilsgewissheit, die van de Velde der Zukunft als einer »neuen Zeit« zusprach. Auf diese Prämisse habe ein Neuer Stil zu reagieren, ein Stil, der ausgehe von der vitalistischen und universellen Kraft der Linie, die seit archaischer Zeit elementarer Ausdrucksträger jeder Kultur sei. Das sich auf der Grundlage von Gesetzmäßigkeiten entwickelnde abstrakte Ornament, fern von jeglichem naturalistischen Formenkanon, dürfe überzeitliche Gültigkeit auch deshalb beanspruchen, weil es keinem vorausgegangenen Stil mehr verpflichtet

<sup>72</sup> Ebenda, S. 172.

<sup>73</sup> Henry van de Velde: Das Streben nach einem Stil (Anm. 5), S. 150 f.

<sup>74</sup> Henry van de Velde: Der neue Stil. Zuerst veröffentlicht in: Ders.: Vom neuen Stil (Anm. 5). Zitiert nach Henry van de Velde: Zum neuen Stil (Anm. 5), S. 156–168, hier S. 162 f. Vgl. ders.: Die Linie (Anm. 15), S. 192.

<sup>75</sup> Vgl. Henry van de Velde: Der neue Stil (Anm. 74), S. 158 f.

sei. Das abstrakte Ornament habe eine eigene, wenn auch nicht autonome Daseinsberechtigung gewonnen, denn es bleibe abhängig von den konstruktiven und materiellen Voraussetzungen seines ›Trägers‹.

Es ist nicht ein lebensfernes ideologisches System, das van de Velde geleitet hat. Ihn wird im Gegenteil stets die Frage bewegt haben, wo ›Leben‹ elementar stattfindet. Der Mensch und sein Wohn- und Arbeitsplatz sind für ihn gleichsam die Keimzellen für das Wechselspiel von ästhetisch-moralischer Kulturerneuerung und neuer sozialer Gesellschaftsordnung. Es sind die Zentren, in denen Kunst und Leben symbiotisch aufeinander reagieren. Van de Veldes sozial-ethischer Anspruch ist seinem Credo mit dem Ziel eingeschrieben, die Physis des Menschen »mit einer dogmatischen Ruhe [zu] erfüllen, die in dem Gedanken liegt, dass alle Dinge des materiellen und moralischen Lebens *so* sind, *wie sie sind*, weil sie nicht anders sein können, aber dass sie in der Tat durch unsere gemeinsamen Bestrebungen zum Guten *das* sind, *was sie sein sollen*«. <sup>76</sup>

76 Henry van de Velde: Prinzipielle Erklärungen (Anm. 16), S. 195.



## **Erstpublikation**

Ulrike Wolff-Thomsen: Linie und Ornament. Henry van de Velde in seinen frühen kunsttheoretischen Schriften. In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2013. Göttingen 2013, S. 129–144.