

Maren-Sophie Fänderich

HENRY VAN DE VELDES RAUMSCHÖPFUNGEN IN WEIMAR

In den Jahren nach 1900 wurde in Weimar der Versuch unternommen, Kunst und Kultur neu zu begründen. So umwälzend waren die Industrialisierung und ihre gesellschaftlichen Folgen, dass Künstler und Intellektuelle, beeindruckt von den Schriften Friedrich Nietzsches, nach einem radikalen Neubeginn suchten. Der junge Großherzog Wilhelm Ernst unterstützte sie am Beginn seiner von 1901 bis 1918 dauernden Regentschaft darin. Weimar wurde zu einem Zentrum der Avantgarde. Als einer ihrer Protagonisten wirkte der 1863 in Antwerpen geborene und 1957 in Zürich verstorbene Architekt und Designer Henry van de Velde.¹ Er brach mit der Tradition, entwickelte den »Neuen Stil« und setzte seine Vorstellung der vernunftgemäßen Konstruktion in den von ihm geschaffenen Raumausstattungen um. Möbel und Interieurs folgten in ihrer Raumwirkung einem einheitlichen künstlerischen Konzept. Auch wenn van de Velde selbst nicht von »Raumkunst« sprach, wurden seine Interieurs in ihrer zeitgemäßen Formensprache und Gestaltung genau so verstanden – als Gesamtkunstwerk. Seine Raumschöpfungen sind, mit Ausnahme des Nietzsche-Archivs in Weimar, allerdings nicht mehr erhalten. Doch einige Möbel aus seiner Weimarer Zeit von 1902 bis 1917 sind heute im *Museum Neues Weimar* und im *Haus Hobe Pappeln* ausgestellt. Sie belegen eindrucksvoll den von van de Velde vertretenen Neubeginn in der angewandten Kunst.

Mit einem Handschlag begann im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach der Aufbruch in die Moderne. Es war der 21. Dezember 1901, als Wilhelm Ernst zum Ende des ersten Jahres seiner Regentschaft nach einem Abendessen Henry van de Velde auf diese Weise zu seinem Berater ernannte.² Zuvor hatten ihn hohe Beamte aus Weimar zu Berufungsverhandlungen in einem Berliner Hotel getroffen. Sein Dienstvertrag galt ab dem 1. April 1902

1 Die Recherchen in Weimar wurden im Frühjahr 2022 durch ein zweimonatiges Junior Fellowship des Forschungsverbundes Marbach-Weimar-Wolfenbüttel bei der Klassik Stiftung Weimar gefördert.

2 Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*, München 1962, S. 198f.; vgl. Brief Kessler an Bodenhausen, in: Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918, hg. von Hans-Ulrich Simon, Marbach am Neckar 1978, S. 65–67, hier S. 67.



Abb. 1 Louis Held,
Henry van de Velde, um 1910 |
Klassik Stiftung Weimar, Museen

und nannte als Aufgabe »die Pflege und Förderung der Kunst auf gewerblichem und kunstgewerblichem Gebiete«.³ Als Erneuerer war er durch die Dresdner Internationale Kunstausstellung 1897 in Deutschland bekannt geworden, hatte mit Aufsätzen und Vorträgen weiter auf sich aufmerksam gemacht und in Berlin eine Reihe von Ausstattungsaufträgen erhalten. Dort hatte ihn auch Elisabeth Förster-Nietzsche, Friedrich Nietzsches Schwester und nach dessen Tod 1900 seine ehrgeizige Nachlassverwalterin, getroffen und wenig später für eine Aufgabe in Weimar empfohlen.⁴ Er sollte Handwerk und Industrie beraten, um die Exportfähigkeit der lokalen Produktion zu verbessern. Zugleich entwarf er für ebenso kunstsinnige wie vermögende Kunden weiterhin individuelle Möbel und setzte seine Vorstellungen von moderner Raumgestaltung im »Neuen Stil« um.⁵

3 Vgl. van de Velde: Geschichte (wie Anm. 2), S. 198f.

4 Vgl. Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar, 22. März 1901, in: Von Beruf Kulturgenie und Schwester, hg. von Thomas Föhl, Weimar 2013, S. 297-299, hier S. 298; vgl. Maren-Sophie Funderich: Perfektion in Technik und Form, in: Zeitschrift für Unternehmensgeschichte 68, 2023, H. 1, S. 37-62.

5 Vgl. Sabine Walter: Agent der Moderne, in: Prophet des Neuen Stil, hg. von Helmut

Das Dienstverhältnis in Weimar war von beiderseitigem Nutzen. Durch die Zusammenarbeit mit einem Künstler wie van de Velde beschritt Großherzog Wilhelm Ernst in Weimar ähnliche Wege wie Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, der 1899 für die Künstlerkolonie *Mathildenhöhe* in Darmstadt einen Kreis von Künstlern um Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens berufen hatte. Die Förderung von Kunst und Gewerbe war zu einem wichtigen Bestandteil territorialer Politik in den deutschen Staaten geworden. Für van de Velde bedeutete die Anstellung am Weimarer Hof neben der Reputation vor allem auch eine Absicherung durch regelmäßige Einkünfte, auf die er und seine Frau Maria mit zunächst drei, später fünf Kindern nach wirtschaftlich schwierigen Jahren angewiesen waren.

Der Raum als harmonische Einheit

Henry van de Velde galt als »Möbelkünstler«⁶ (siehe Abb. 1). Die *Innen-Dekoration*, die meistgelesene Wohnzeitschrift im Kaiserreich, widmete ihm im ersten Heft des Jahres 1900 eine große, mit zahlreichen Abbildungen versehene Titelgeschichte. Er setzte sich, wie alle Reformer des Kunstgewerbes, entschieden vom Historismus ab – mit schlichter Formensprache, zweckmäßiger Gestaltung und materialgerechter Verarbeitung.⁷ So schrieb er über den »Entwurf und Bau moderner Möbel« 1897 in der Kunst- und Literaturzeitschrift *PAN*:

Ein einzelnes Möbel erscheint nur dann als Einheit, wenn sozusagen alle fremden Teile wie Schrauben, Scharniere, Schlösser, Griffe, Haken nicht selbständig bleiben, sondern in ihm aufgehen.⁸

Seine Aufgabe sah er darin, nicht nur Möbel zu entwerfen, sondern den ganzen Raum. Denn es war

Th. Seemann und Thorsten Valk, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2013, S. 193-215, hier: S. 209-215.

6 Max Osborn: Henry van de Velde, Brüssel, in: *Innen-Dekoration*. XI. Jg. 1900, Januar-Heft, S. 1-13, hier S. 6.

7 Vgl. Maren-Sophie Fänderich: *Wohnen im Kaiserreich*, Berlin und Boston 2019, S. 255-281.

8 Henry van de Velde: Ein Kapitel über den Bau und Entwurf moderner Möbel, in: *PAN*, 3. Jg. 4. Heft (1897). S. 260-264, hier S. 262.

vielleicht die wertvollste von unseren Entdeckungen; [...] 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 Gegenstands selbst und ein sicheres Urteil über die Schönheit des Dinges ermöglicht.⁹

Für van de Velde ergab sich daraus die Notwendigkeit, den Innenraum nicht nur mit Möbeln, Vorhängen, Teppichen und Tapeten auszustatten, sondern mit Blick auf die Gesamtwirkung nach einem einheitlichen, in sich stimmigen Konzept zu gestalten. Eine solche Ansicht war nicht neu. Bereits 1871 hatte der Kunsthistoriker Jakob Falke in seinem viel gelesenen Einrichtungsratgeber *Die Kunst im Hause* nicht nur eine materialgerechte und zweckmäßige Gestaltung von Möbeln zum Prinzip erhoben, sondern auch ein Raumkonzept gefordert:

Wenn das letzte künstlerische Ziel für bewohnte Räume die Harmonie ist, Harmonie in den Farben und Harmonie in den Formen, so muß alles, was zum Schmucke dienen soll, sich dieser Harmonie unterordnen, sich in dieselbe einfügen.¹⁰

Für dieses Vorgehen wurde nach 1900 der Begriff »Raumkunst« allgemein gebräuchlich.¹¹ Schon seit den 1880er-Jahren hatten sich Möbelgeschäfte in größeren Städten um Dekorationsabteilungen erweitert. Die Einrichtung lag dadurch in einer Hand. Wegen dieser »dekorativen Gesamtwirkung in den Wohnungen« entstand, wie der Nationalökonom Werner Sombart bemerkte,

das moderne Ausstattungs- und Einrichtungsgeschäft größten Stils [...], das am liebsten [...] eine neu erbaute Villa in Berlin W. vom untersten Treppenläufer

⁹ Ebd., S. 261.

¹⁰ Jakob Falke: *Die Kunst im Hause*, Wien 1873, S. 189f.

¹¹ Vgl. Stefan Muthesius: »Likewise in Germany a new concept of *Raumschöpfung* (>space-creation<) or *Raumkunst* (>space-art<) raised the status of all kinds of interior design from around 1900. What fell by the wayside, however, was the ›home‹. Neither the interior designer nor the *Raumkünstler* would now publish their work under the label ›home‹ [...]. In Central Europe, *gemutlich* became a non-word in high architectural circles.« (Muthesius: *The Poetic Home*, London 2009, S. 306). Sonja Sikora promoviert derzeit bei Prof. Dr. Jörg Stabenow (Philipps-Universität Marburg) zu »Raumkunst im bürgerlichen Wohnkontext um 1900«.

bis zur letzten Prunkvase durch seine eigenen Leute einrichten lässt. Und zwar in der Hauptsache mit Gegenständen eigener Produktion.¹²

Diese Aufwertung der Raumausstattung zeigte sich auch auf dem Zeitschriftenmarkt. Der Darmstädter Verleger Alexander Koch gab zusätzlich zu der ab 1891 erscheinenden *Innen-Dekoration* ab 1897 auch die *Deutsche Kunst und Dekoration* heraus. Sie sollte nach dem Vorbild von *The Artist* und *Art et Décoration* das Kunstgewerbe künstlerisch aufwerten und zur »Vermittlung zwischen Künstler und kaufkräftigem Publikum« beitragen.¹³ Mit ähnlicher Zielsetzung gründeten in demselben Jahr der Verleger Friedrich Bruckmann und der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe, ein begeisterter Förderer Henry van de Velde, die Zeitschrift *Dekorative Kunst*. Schon 1898 schwärmte hier ein Artikel über das Ornament im »Werk des grössten Künstlers dieser neuen Kunst, Henry van de Velde«. ¹⁴

Angewandte »Raumkunst«

Als Erneuerer konnte van de Velde in Weimar seine Vorstellungen vom »Neuen Stil« umsetzen. Den ersten und wichtigsten Auftrag erhielt er 1902 von seiner Förderin Elisabeth Förster-Nietzsche, die mit seiner Hilfe das Nietzsche-Archiv in der Villa Silberblick zu einer Gedenkstätte mit der Wirkung eines Wallfahrtsorts machte¹⁵ (siehe Abb. 2).

Während der Umgestaltung hatte er sich mit Nietzsches Schriften befasst und seine Pläne mit anderen Anhängern des Philosophen besprochen, aber kaum mit Elisabeth Förster-Nietzsche. Sie war darüber entsetzt, dass die Umbaukosten mit 47.000 Mark schließlich höher ausfielen, als die gesamte Gründerzeitvilla gekostet hatte.¹⁶ 1903 wurde das Nietzsche-Archiv »eingeweiht«. ¹⁷ Es ist eine der wenigen weitgehend vollständig erhaltenen

12 Werner Sombart: Der moderne Kapitalismus, Band 1, Leipzig 1902, S. 563-566, hier: S. 564, 566.

13 Alexander Koch: An die deutschen Künstler und Kunstfreunde!, in: Deutsche Kunst und Dekoration 1 (1897/1898), o.S.

14 o.A.: Das neue Ornament – Die jungen Holländer, in: Dekorative Kunst, Heft 7, (2) 1898, S. 1-18, hier: S. 4.

15 Vgl. Nietzsche-Archiv (Im Fokus), hg. von der Klassik Stiftung Weimar, Berlin/München 2023.

16 Vgl. Thomas Föhl: Die Weimarer Wohnungsausstattung für Baron von Münchhausen, in: Henry van de Velde, Patrimonia 218, hg. von Kulturstiftung der Länder/Klassik Stiftung Weimar, 2009, S. 6-49, hier: S. 20.

17 Van de Velde: Geschichte (wie Anm. 2), S. 244.



Abb. 2. Nicola Perscheid,
Elisabeth Förster-Nietzsche,
nach 1903 | Klassik Stiftung Weimar,
Goethe- und Schiller-Archiv
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Raumschöpfungen van de Veldes. Im Bibliotheks- und Vortragssaal im Erdgeschoss befinden sich bis an die Decke gezogene Bücherregale sowie Vitrinen für Handschriften, Porträts und Erinnerungsstücke wie die Totenmaske. Als Blickfang wirken die Marmorherme mit dem überlebensgroßen Nietzsche-Bildnis des Bildhauers Max Klinger und das ikonische »N« an der Längsseite des Raums. Das in einen Kreis gefasste Signet ist oberhalb des Kaminofens angebracht, der dadurch wie ein Schrein wirkt. Die gesamte Raumwirkung belegt einen auf Vermarktung zielenden Nietzsche-Kult (siehe Abb. 3 und 4).

Die Verehrung Nietzsches veranlasste den Schriftsteller Max von Münchhausen, mit seiner Frau Editha im Jahr 1904 von Berlin nach Weimar umzuziehen. Die neue Wohnung ließ er von van de Velde ausstatten. Zwar begegnete er dem Architekten mit Skepsis, aber Münchhausen erhoffte sich von dem Auftrag Zugang zum Kreis um Elisabeth Förster-Nietzsche. Als Mittelpunkt der neuen Wohnung galt der Damensalon.¹⁸ Er ist im *Museum Neues Weimar* ausgestellt, das sich dem Weimarer Aufbruch in die Moderne

¹⁸ Schlaf- und Speisezimmer aus der Wohnung Münchhausen sind im Haus Hohe Pappeln ausgestellt.



Abb. 3 Louis Held, Vortragssaal
Nietzsche-Archiv, nach 1905 |
Klassik Stiftung Weimar,
Goethe- und Schiller-Archiv
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

um 1900 widmet (siehe Abb. 5). Um einen kleinen Damenschreibtisch mit Stuhl waren ein Ecksofa mit integrierter Ablage und ihm gegenüber eine Chaiselongue gruppiert, in deren Kopfteil ein Fach für Bücher oder kunstgewerbliche Sammlerstücke enthalten ist. Die einzelnen Möbel sind alle aus Mahagoni, die erneuerten Polsterbezüge aus einem breiten wasserblauen Cordsamt. Der Damensalon strahlt Ruhe und Behaglichkeit aus. Aufnahmen des Weimarer Fotografen Louis Held zeigen, dass der Raum keine repräsentative Funktion besaß, sondern der Entspannung dienen sollte. Die Möbel wurden, wie fast alle Entwürfe van de Velde, von der Hof-Kunsttischlerei Scheidemantel in Weimar ausgeführt, die von Heinrich Scheidemantel gegründet worden war und später von dessen Sohn Fritz übernommen wurde.

Während Max von Münchhausen darauf achten musste, dass die Rechnungen von Scheidemantel zusammen mit dem üblichen 25%igen Aufschlag als Honorar für van de Velde nicht zu hoch ausfielen, spielte Geld für den Juristen und Bankvorstand Alfred Wolff und seine Frau Hanna kaum eine Rolle.¹⁹ Für das Ehepaar gestaltete van de Velde drei großbürgerliche Wohnungen: zunächst 1905 in München, dann, als die Kosten von 25.000 Mark gerade beglichen waren und Alfred Wolff befördert wurde, 1908 in Berlin und

¹⁹ Vgl. Thomas Föhl und Stephan Wolff: Alfred Wolff und Henry van de Velde. Sammelleidenschaft und Stil, Berlin/München 2018, S. 133.



schließlich, nach erneutem beruflichen Wechsel, 1911 wieder in München. Im *Museum Neues Weimar* ist das Berliner Speisezimmer zu sehen: ein eleganter, schlichter runder Tisch mit vier in hellem Stoff bezogenen Stühlen und einer Anrichte, alles aus kostbarem Ebenholz (siehe Abb. 6). Das Gemälde *Die Weinlaube* von Maurice Denis über der Anrichte hatte van de Velde, wie er es häufig machte, dem Ehepaar Wolff als Beitrag zur Raumwirkung vermittelt.

Aus der Korrespondenz geht hervor, dass van de Velde, anders als bei seiner Arbeit für das Nietzsche-Archiv, keineswegs freie Hand hatte. Er musste das Ehepaar Wolff immer wieder von seinen Entwürfen überzeugen. So schrieb er im August 1908:

Ich glaube, dass ich diesmal auf alle Ihre Wünsche [...] eingegangen bin. [...] Es geht jetzt also nur noch darum, uns über zwei Möbelstücke zu verständigen. Über den sogenannten Serviertisch und über die Anrichte. Ich habe die runde Form auf beiden Seiten der Anrichte beibehalten. Ich sehe dies als sehr wichtig an, zuerst wegen des gesamten Rhythmus in dem Zimmer und ferner, weil diese Form eine formelle Konzeption ist und keine kapriziöse Idee.²⁰

²⁰ Henry van de Velde an Alfred Wolff vom 3. August 1908, in: ebd., S. 169-171, hier: S. 169f.

Abb. 4 Louis Held, Vortragssaal Nietzsche-Archiv mit Marmorherme von Max Klinger, nach 1905 | Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Abb. 5 Damensalon
Münchhausen im Museum
Neues Weimar, 2019 | Klassik
Stiftung Weimar, Fotothek,
Foto: Caroline Schlüter
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Das Ehepaar Wolff muss danach noch weitere Einwände gehabt haben, denn van de Velde schrieb vier Monate später:

Ich bedauere zutiefst, dass Sie sich nicht entscheiden konnten, den Großen Schrank gegen die Wand ganz hinten im Flur zu stellen! In der ganzen Wohnung wird demzufolge eine starke Note fehlen, die insgesamt ein Gleichgewicht und einen Gegensatz zu der Anrichte im Esszimmer gegeben hätte, genauso wie im Flur mit dem Kamin. Die Vitrinen an dieser hinteren Wand sind unmöglich, [...] mit den Glasscheiben verursachen sie ›Öffnungen‹, da wo eine ununterbrochene, geschlossene Fläche angebracht wäre! Also, lassen wir diese Wand ganz frei von Möbeln und hängen wir lieber Bilder auf!²¹

Henry van de Velde arbeitete oft über Monate intensiv an seinen Raumschöpfungen, konnte aber nur ans Ziel kommen, wenn er sie dabei überarbeitete und die Wünsche seiner vermögenden Kunden nicht beiseiteschob. Zum Ehepaar Wolff entwickelte sich, trotz zum Teil unterschiedlicher Ansichten

²¹ Henry van de Velde an Hanna Wolff vom 8. Dezember 1908, in: ebd., S. 172.



in Einzelfragen der Gestaltung, ein freundschaftliches Verhältnis. Ihre Wohnungen belegen ebenso wie die Arbeiten für Max und Edith von Münchhausen und für das Nietzsche-Archiv eine radikal neue Raumgestaltung nach 1900. Auf der Suche nach der neuen Form erreicht diese im Werk van de Velde eine beeindruckende ästhetische Klarheit.

Abb. 6 Speisezimmer Wolff im Museum Neues Weimar, 2019 | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Thomas Müller © VG Bild-Kunst, Bonn 2024