

Geschichte meines Lebens

Henry van de Velde

editie Hans Curjel

bron

Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*. (ed. Hans Curjel). R. Piper & Co Verlag, München
1962

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/veld006gesc01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

t.o.3



Erstes kapitel

Kindheit und schulzeit^{aant}

Als zweitjüngstes von acht Kindern bin ich am 3. April 1863 geboren. Meine Mutter hat oft davon gesprochen, daß es ein Karfreitag war. Bis zum Alter von fünfzehn Jahren lebte ich im Hafenviertel Antwerpens im geräumigen Haus Plaine Falcon 23, in dem sich die Apotheke meines Vaters befand. Seit seinem zehnten Lebensjahr wohnte mein Vater in diesem Gebäude. Sein Onkel und Pate, ein Junggeselle, der Apotheker war, hatte ihn aus Brüssel zu sich genommen, wo sein Bruder, ein Bäcker - mein Großvater -, als Witwer gestorben war und fünf unmündige Kinder hinterlassen hatte. Obwohl mein Vater nie ein Wort des Vorwurfes oder der Klage über seine Lippen kommen ließ, schien es uns Kindern doch, daß er darunter litt, im Hause eines alten Mannes einsam und ohne jede Zärtlichkeit erzogen worden zu sein.

Die mächtige Bronzestatue im Büro meines Vaters gab eine Vorstellung von der Bedeutung und Würde der Persönlichkeit des alten Herrn. Der Raum war nach seinem Tode unberührt geblieben. Der Büroschreibtisch stand in seiner ganzen Breite vor dem Fenster, von dem der Blick einerseits auf den Platz, andererseits auf die Tür und auf den Ladentisch gerichtet war, vor dem sich die Kundschaft einfand.

Auf den Bücherregalen, die an drei Wänden des Raumes vom Boden bis zum Plafond reichten, befanden sich die Gesammelten Werke von Voltaire, J.J. Rousseau, der berühmtesten Enzyklopädisten, die Weltgeschichte des Comte de Ségur - alles illustrierte Erstdrucke. Unser Vater erzählte uns oft, daß sein alter Onkel vor dem Schlafengehen ein Buch auswählte, es seinem Neffen gab und von ihm verlangte, ihm mit lauter Stimme vorzulesen, bis

er eingeschlafen war. So hatte mein Vater, schon ehe er zwanzig Jahre alt war, sämtliche Tragödien Voltaires kennengelernt.

Lange bevor es mir eigentlich bewußt wurde, habe ich meinem Vater herzliche Hochachtung, meiner Mutter aber unendliche Liebe entgegengebracht. Das Gefühl der Verehrung meinem Vater gegenüber war zu tief, als daß sich diejenige Intimität hätte bilden können, die ich mit fortschreitenden Jahren anstrebte. Erst der Charme des Mädchens, das ich ihm als meine Braut vorstellte, ließ die Hindernisse verschwinden. Während der letzten Lebensjahre meines Vaters war ich über sein Vertrauen und seine Zuneigung zu mir überaus glücklich.

Unbewußt und ohne Rücksicht auf meine Geschwister wünschte ich nichts sehnlicher, als der Erwählte des Herzens meiner Mutter zu sein. Ihre Liebkosungen, wenn sie sich für kurze Augenblicke am Kamin ausruhte oder am Fenster des Nähzimmers saß, sind mir als die zartesten Liebesbezeugungen mein ganzes Leben lang in Erinnerung geblieben. Ich nahm jede Gelegenheit wahr, mich bei ihr hinzukauern und meinen Kopf in ihren Schoß zu legen.

In solchen Augenblicken schaute mein Vater kaum von seiner Arbeit am Schreibtisch auf. Er verbrachte den ganzen Tag in seinem Arbeitsstuhl, außer wenn er in seinem Laboratorium mit dem Mikroskop oder mit Analysen zu tun hatte, die er für industrielle Unternehmen und auch für das Gericht ausführte. Durch eine Glastür beobachtete er den Lehrling, der die Kundschaft bediente. Der junge Mann wandte sich nur dann an meinen Vater, wenn er Schwierigkeiten hatte, ein Rezept zu entziffern, oder wenn der Kunde ein Kapitän war, dessen Sprache er nicht verstand. Neben Französisch und Flämisch sprach mein Vater Englisch, Deutsch, Italienisch, Spanisch und eine der skandinavischen Sprachen.

Der Magnet, der alle Mitglieder der zwei Familien van de Velde und de Paepe anzog, war meine Großmutter Virginie de Paepe. Seit meiner frühesten Jugend war sie die beherrschende Gestalt, der alle gehorchten, die alle zu Rate zogen und verehrten. Sie war zweiundsiebzig Jahre alt, als ich zwölf Jahre alt war. Klein von Gestalt, immer in einem einfachen, schwarzen Kleid von strengem Schnitt, auf dem Kopf ein Spitzenhäubchen mit langen Bändern, die unter dem Kinn zusammengebunden waren, der Typus der wohlhabenden Bürgersfrau. Seit vierzig Jahren Witwe mit fünf

Kindern - so mußte sie den Beruf ihres Mannes weiterführen. Er war Importeur von Drogen und Medikamenten gewesen, mit denen er eine zahlreiche Kundschaft von Apothekern und Landärzten in allen Provinzen Belgiens belieferte.

Zu jener Zeit gab es nur wenige Eisenbahnlinien. Mit dem Pferdefuhrwerk reiste meine Großmutter landauf und landab, um ihre Drogen und Medikamente abzusetzen. Ihre drei Söhne und zwei Töchter hatten Namen nach romantischem Geschmack, die, wie ich annehme, aus Büchern der George Sand stammten: der älteste hieß Polydore, der zweite Heliodore; meine Mutter hieß Jeanne Aimée Aurore und ihre jüngere Schwester Eléonore. Ihren zweitgeborenen Sohn ließ sie Apotheker werden, damit sich der älteste so rasch wie möglich juristischen Studien widmen konnte. Dieser Sohn, Polydore, wurde zuerst Advokat, dann Magistrat, berühmter Rechtsgelehrter und Mitglied des Kassationsgerichtes. Er lebte als Junggeselle an der Seite seiner Mutter, die im Alter von mehr als siebenzig Jahren ihre Geburtsstadt Gent verließ, ihre Verbindungen und Gewohnheiten aufgab, um mit Onkel Polydore in Brüssel zu leben, wo sich der Hohe Gerichtshof befand.

Meine Großmutter war keine romantische Natur. Ihr Vater war in geistiger Umnachtung gestorben. Er war davon besessen gewesen, auf dem Wasser gehen zu können, und ertrank in einem Teich beim Landhaus meiner Großmutter in der Umgebung von Gent.

Es ist mir nie in den Sinn gekommen, nach dem Ursprung meiner Ahnen zu forschen. Ein paar Brocken aus Gesprächen über meinen Großvater mütterlicherseits genügten meiner Neugier. Er war ein 'Orangiste', ein glühender Monarchist und leidenschaftlicher Verteidiger seiner Muttersprache, des Flämisch-Niederländischen.

Befriedigung gemischt mit Ironie bereitete mir die Feststellung Charles de Costers, des Dichters der 'Legende von Thyl Uilenspiegel', daß der bevorzugte Hofnarr Philipps II. von Spanien ein de Paepe gewesen ist. Ich habe die beiden, wenn man so sagen darf, als Vorfahren adoptiert: den Hofnarren und den 'Orangisten'.

Einen Hinweis auf die Vorfahren meines Vaters fand vielleicht eine seiner Schwestern, die in Turnhout, einem Grenzort im Norden der Provinz Antwerpen, verheiratet war. Bei einer Versteigerung kaufte sie eine holländische

Wanduhr, auf deren Zifferblatt in reicher Kalligraphie zu lesen war: Guillaume van de Velde, Uhrmacher, Turnhout. Seit Jahrhunderten existierten in Holland Familien mit dem Namen van de Velde, unter anderen die berühmte Malerfamilie. Es könnte sein, daß eine von ihnen nach den südlichen Provinzen ausgewandert und daß der Uhrmacher einer meiner Ahnen ist.

Meine Großmutter war autoritär, ohne despotisch zu sein. Sie hätte niemandem Widerstand entgegengesetzt, der versucht hätte, sich ihrer Autorität zu entziehen. Polydore unterwarf sich sein Leben lang dem Willen seiner Mutter. Oft dinierte er abends in der Stadt. Aber er mußte um zehn Uhr zu Hause sein. Die Zimmer meiner Großmutter waren im ersten Stock, sein Schlaf- und sein Arbeitszimmer im zweiten. Sie ließ die Tür ihres Zimmers halb offen. Polydore mußte dort vorbeigehen. In diesem Augenblick stellte sie die stereotype Frage: 'Wieviel Uhr ist es, Polydore?' Wenn es auch längst zehn Uhr gewesen war, antwortete er ebenso mechanisch: 'Viertel vor zehn Uhr, Mama.' Polydore wußte, daß sie leichtgläubig war.

Meine Großmutter war religiös, aber sie weigerte sich, die Regeln des katholischen Kultus anzuerkennen. Sie war 'liberal', was in Belgien fast der Ablehnung des christlichen Glaubens gleichkam. Oft habe ich sie sagen hören: 'In unser Haus kommt weder ein Pfarrer noch ein Offizier!'

Zwei der drei Söhne meiner Großmutter, patentierte Überseekapitäne, waren als Kommandanten von Segelschiffen in die Handelsmarine eingetreten und fuhren von Antwerpen nach Chile, Bolivien und Peru. Meine Einbildungskraft war erfüllt von den Gefahren, denen meine beiden Onkel zu trotzen und die sie zu besiegen hatten. Zwei Schiffsuntergänge und der Tod meines Onkels Frédéric nach einem Sturz in einem peruanischen Hafen erhitzen meine Phantasie. Die glückliche Rückkehr der Kapitäne, die Pelze, die exotischen Vögel, die vielen Dinge, die sie mitbrachten, unser Besuch an Bord, das Hinabsteigen in die Kabinen, wo all diese überwältigenden Dinge aufgestellt waren - all dies sehe ich vor mir und fühle mich acht oder zehn Jahre alt!

Von meinem fünften Lebensjahr an besuchte ich eine private Schule in der Nähe des 'Kissdorp', eines Marktplatzes an der Peripherie des malerischen internationalen Hafenquartiers, in dessen Zentrum die Plaine Falcon liegt. In ewigem Gedränge verkehrten die von schweren belgischen

Pferden gezogenen Lastwagen, die die Waren von den Häfen zu den beiden Bahnhöfen Antwerpens brachten. Meine Eltern waren wegen dieses Tohuwabohu ängstlich. Sie ließen mich deshalb von einem alten kleinen Mann zur Schule bringen. Ein mitleidiger Kapitän hatte ihn in einem kalifornischen Hafen aufgelesen. Jetzt war er unser Bedienter. Er hieß 'Rik'ske'; das Diminutiv bezog sich auf seinen kleinen Körperbau. Zunächst wußte ich nichts über den 'Gnom', dem ich anvertraut wurde.

Er ist eng mit der ersten Demütigung verbunden, deren Erinnerung mir heute - nach mehr als achtzig Jahren - noch nachgeht. Auf dem Schulweg kamen wir an einem Markt vorbei; die Gemüsekörbe standen das Trottoir entlang. Ich war ebenso lausbübisches wie die anderen Fünfjährigen und brannte darauf, wie sie einen dieser Körbe umzuwerfen und wegzurennen.

Eines Tages konnte ich nicht widerstehen. Ein großer Korb mit Karotten zog mich an. Ich nahm einen Anlauf, warf ihn um, aber im Augenblick, in dem ich durchbrennen wollte, fühlte ich mich von einem dicken, fürchterlichen Marktweib ergriffen, das zugleich Rik'ske bedrohte. Das Weib zwang mich, die Karotten wieder einzusammeln. Rik'ske blieb starr vor Schrecken und ließ alles unter dem höhnischen Lachen der umstehenden Burschen, Hausfrauen und Marktweiber geschehen. Mit einem unerschöpflichen Repertoire von Schimpfworten beleidigte das Weib den kleinen Mann und mich, bis die letzte Karotte wieder im Korb war.

Kurz nach dieser ersten Demütigung sollte ich lernen, was Enttäuschung bedeutet. Die zwei Apothekergehilfen, die ich während meiner Jugend kannte, lebten mit uns zusammen. Beide haben viel zur Entwicklung meiner Phantasie beigetragen. Sie waren sehr verschieden; der eine ein Flame, der andere Wallone, beide unerschöpfliche Erzähler. Zu dritt hörten wir zu: meine ältere Schwester, mein jüngerer Bruder und ich. Ich lauschte 'mit gespitzten Ohren' und 'trank' die Worte des Erzählers, deren Wahrheit für mich außerhalb jedes Zweifels stand, in mich hinein.

Er hielt nicht inne bis zum Augenblick, wenn meine Mutter das Zeichen gab, schlafen zu gehen. Ich kehrte 'von weit her' zurück, enttäuscht, die Feen, Gnomen, Ritter, Prinzessinnen, Zauberinnen, die Drachen, die Paläste der orientalischen Sultane verlassen zu müssen, um jetzt mit dem brennenden Kerzenleuchter in der Hand nach oben zu gehen, wo ich und mein Bruder schliefen.

Ich hätte mir nicht vorstellen können, daß dieser Lehrling erfand, was er erzählte, bis er eines Abends einen Kampf schilderte, den er in Afrika bestanden hatte, mit Löwen, einer ganzen Löwenfamilie, der er schutzlos ausgeliefert war; wir sahen förmlich, wie er den Revolver auf die Löwen richtete - plötzlich sahen wir ihn aufspringen, seinen Stuhl zurückstoßen, mit verstörten Blicken und nervösen Händen etwas abwehren - es war eine Spinne, die sich von der Decke auf den Tisch herunterließ! Nach dieser Blamage verließ der brave Bursche meinen Vater, unser Haus und den Tisch, an dem er uns Kinder in Atem gehalten hatte.

Keines meiner Geschwister hatte sich unserem Bedienten angeschlossen. Ich war der einzige, dem er sich anvertraute, und nach kurzer Zeit war ich über sein Leben als Goldgräber in Kalifornien unterrichtet. Jeden Donnerstagnachmittag war er in einem Nebenraum des großen Laboratoriums zu finden, wo er für die Köchin den Kaffee zu rösten hatte. Dort erzählte er mir die Geschichte der Jahre, die er als Goldgräber in Kalifornien verbracht hatte. Er hatte Frau und Kinder verlassen und sich den Hafenarbeitern angeschlossen, die nach den ersten Nachrichten vom 'Goldrausch' wie so viele europäische Abenteurer nach Amerika gezogen waren.

Vom ersten Donnerstag an, an dem ich mich bei Rik'ske eingefunden hatte, war in mir ein brennendes Interesse an seinem Schicksal erwacht: an seinen Abenteuern, dem Zank in den Bars und Tanzsälen, in die die Räuber eindringen, um leichter zu Gold zu kommen als diejenigen, die in harter Arbeit nach ihm gruben; an den Revolverschüssen, der Flucht der Weiber und der Räuber, an den brennenden Häusern, in denen nur Leichen zurückgeblieben waren. Lange vor der Erfindung des Kinematographen gab ich mich als Knabe von sieben bis acht Jahren diesen dramatischen Szenen hin, die zwar weniger anstößig waren als die heutigen Filme, aber doch genügten, die Phantasie eines Kindes zu erschüttern. Mit lobenswerter Diskretion vermied es Rik'ske, in seinen Worten und Darstellungen Dinge zu berühren, die sich für einen Zuhörer meines Alters nicht schickten.

Meine Geschwister und ich sind in einer denkbar reinen moralischen Atmosphäre aufgewachsen. Zwischen meiner Mutter und meinem Vater herrschte schönstes Einvernehmen. Sie hatten den gleichen Geschmack, die gleichen Meinungen, und die gleichen Empfindungen bestimmten ihr Tun und ihr Denken.

Mit fortschreitendem Alter kam mir mehr und mehr die Häßlichkeit des äußeren Rahmens, in dem wir lebten, zum Bewußtsein. Ich litt unter den anspruchsvollen und erdrückenden Formen der Möbel und der anderen Einrichtungsgegenstände.

Ich beschließe die Erinnerungen an meine Kindheit mit dem Dank für die Liebe und Sorge, die mir meine Eltern entgegengebracht haben, für die Zuneigung meiner Geschwister und meiner Großmutter als dem wohlwollenden und gerecht denkenden Haupt der Familie. Sie war immer bereit, zu bedenken, 'daß die Zeiten und Sitten sich geändert haben'. Im vollen Besitz ihrer Geisteskräfte erreichte sie ein Alter von einhundertunddrei Jahren!

Was hatte mich wohl auf den Gedanken gebracht, ich könnte eines Tages Komponist werden, ein Orchester leiten und vor einem Dirigentenpult gestikulieren? Vielleicht die Gestalt Peter Benoîts, wie er im Frack bei einem Konzert der 'Société de Musique' fieberhaft die Seiten der großen Partitur von rechts nach links umblätterte?

In Antwerpen, das auf den Titel 'Metropole der Künste' stolz war, unterstützte die Elite der Einwohner die Künste großzügiger als in irgendeiner anderen belgischen Stadt. Damals waren die angesehensten und reichsten Mitglieder der deutschen Kolonie, deren Einfluß auf den Antwerpener Hafen sich rasch entwickelte, den großen einheimischen Familien völlig gleichgestellt. Sie unterstützten die zahlreichen künstlerischen Veranstaltungen, unter denen die von der 'Société de Musique' organisierten Festkonzerte unter der Leitung des flämischen Komponisten Peter Benoît zu den bedeutendsten zählten. Die den Werken Gounods, Liszts, Berlioz' und Wagners gewidmeten 'Festivals' rivalisierten mit ähnlichen Veranstaltungen im benachbarten deutschen Rheinland.

Dank der Stellung meines Vaters als Präsident dieser 'Festivals' war es mir erlaubt worden, an den Chor- und Orchesterproben teilzunehmen. Nichts konnte meine Phantasie mehr entflammen als die Herrschergebärde des Zauberers, der mit seinem Willen die instrumentalen und vokalen Massen ebenso zu leidenschaftlicher Hingabe entflammte wie die Zuhörer im Saal, die gebannt den Bewegungen dieses einen Mannes folgten.

Peter Benoît war ein häufiger Gast in unserem Hause. Er brachte mei-

nen musikalischen Studien wohlwollendes Interesse entgegen. Ich hatte allerdings bisher nur wenige Klavier- und Gesangstunden gehabt. Das Interesse, das Peter Benoît mir gegenüber zeigte, versetzte mich in einen derartigen Begeisterungsrausch, daß ich meinen jüngeren Bruder und meine ältere Schwester dazu brachte, für mich Notenlinien auf riesige Papierbogen zu ziehen, die fast die Größe der Partituren Benoîts übertrafen. Als Material benützte ich den Inhalt des großen Schrankes, in dem das Einwickelpapier für Flaschen, Töpfe und Schachteln der Apotheke aufbewahrt wurde. Dabei rechnete ich auf die Verschwiegenheit Rik'skes und hoffte, daß mein kleiner Diebstahl meinem Vater verborgen bleiben würde. Der Vorrat an diesem Papier war ebenso unerschöpflich wie meine Produktivität. Doch an einem Winterabend wurde ich, in einem Augenblick höchster Begeisterung, von meinem Vater bei der Arbeit überrascht. Er nahm mein Werk und warf es zornig in den brennenden Kamin, wo es von den Flammen verzehrt wurde. Meine musikalische Berufung - wenn es sich um eine solche gehandelt hat - brach unter diesem Schock zusammen. Aber ich habe mir durch mein ganzes Leben eine tiefe Neigung zur Musik bewahrt.

Ich wuchs heran, blieb aber schwächling. Nach meinem Eintritt in die sechste Lateinklasse des Antwerpener 'Athenée' gaben mir meine neuen Kameraden den Spitznamen 'Stok'ske'. Während meiner ganzen Primarschuljahre fühlte ich mich 'verschieden' von meinen Mitschülern und konnte deshalb keinen Freund finden. Wahrscheinlich wäre es auch auf dem humanistischen Gymnasium so geblieben, wenn nicht bei Beginn des Schuljahres 1878/79 im Oktober in der vierten Lateinklasse sich ein 'Neuer' neben mich gesetzt hätte. Schüchtern und linkisch zögerte der 'Neue' lange, sich einem von uns anzuschließen. Wir erfuhren, daß er noch nie eine Schule besucht hatte, daß er als Junge von dreizehn Jahren zum ersten Male 'nicht mehr an den Rockschoßen seiner Mutter hing'. Von nun an war er dem Spott derer ausgeliefert, die schon eine respektable Anzahl Hosen auf der Schulbank abgewetzt hatten. Aber durch seine Bescheidenheit gewann er bald einiges Wohlwollen. Das geheime Spiel der Anziehung zwischen Menschen braucht keine Rechtfertigung durch das Bewußtsein. Das galt auch für den 'Neuen' und für mich. Wenige Worte über unseren Geschmack, unsere Wünsche und Interessen hatten genügt, uns zu zeigen,

daß wir 'anders' waren als unsere Mitschüler. Wir hatten wenig Lust, uns an ihren Pausengesprächen zu beteiligen oder an ihren Späßen und Disputen teilzunehmen, die immer auf Raufereien hinausliefen.

So entstand zwischen uns - dem späteren Dichter Max Elskamp und mir - eine Freundschaft, die mehr als fünfzig Jahre, das heißt bis zum Tode meines Freundes, dauern sollte. Der Aufschwung der Herzen, der zwei Menschen ein Leben lang verbindet, wird immer durch das gleiche Motiv ausgelöst: der eine ist der jugendlichen Grausamkeit seiner Kameraden ausgesetzt, der andere empfindet Mitleid und wird zum Verteidiger.

1933 habe ich in einem Vortrag an der 'Libre Académie Picard' über diese Freundschaft und über die seelischen und körperlichen Qualen berichtet, denen der Dichter von 'Dominical', von 'Maya', von 'La rue Saint Paul' und anderen bedeutenden Werken ausgesetzt war. Die Broschüre 'Henry van de Velde parle de Max Elskamp' wurde nicht in den Handel gebracht. Eine große Zahl Briefe, die wir Jahre hindurch gewechselt haben, befindet sich im Archiv der Antwerpener Bibliothek.

Max hatte noch nie den Schutz seines Elternhauses verlassen. Den Grund erfuhr ich bald, nachdem ich mit seiner Familie in Kontakt gekommen war. Sein Vater hatte sich von den Geschäften zurückgezogen und den Seinen ein großes Haus am Boulevard Léopold eingerichtet. Es fällt mir heute schwer, meine Gefühle beim ersten Besuch im Haus meines Freundes zu beschreiben. Ich weiß nur noch, wie sehr ich von der Verschiedenheit der Atmosphäre zwischen dem Hause Elskamp und meinem eigenen Zuhause betroffen war. Diesem Heim fehlte etwas! Dieses Etwas, das den Rhythmus in meinem Elternhaus bestimmte: die unermüdliche Aktivität meines Vaters, der durch seine Arbeit für das materielle Wohl einer zahlreichen Familie sorgte, das Dasein meiner Mutter, deren Kräfte und Gedanken der Erziehung und dem Wohlergehen ihrer Kinder gewidmet waren.

In Max Elskamps Familie, in der ich mit so viel Wohlwollen aufgenommen wurde, war die Tätigkeit des Vaters auf ein Minimum beschränkt; die Mutter, die wegen einer seltsamen Krankheit ihr Zimmer nicht mehr verließ, konnte so gut wie nichts tun. Die beiden Kinder, der vierzehnjährige Max und seine zwölfjährige Schwester Marie, entbehrten - so schien es mir - all das, was unser Vergnügen und unsere Freude ausmachte. Als mir Maxens Mutter zum ersten Male die Hand reichte - eine ausgetrocknete

Mumienhand - empfand ich einen plötzlichen Schrecken, der mir heute noch gegenwärtig ist.

Und doch schien mir Max Elskamp bei seinem Eintritt ins 'Athenée' nicht schwächer als unsere Mitschüler der vierten Lateinklasse. Das Außergewöhnliche seines späten Schuleintrittes wurde bald vergessen. Und was sein Interesse am Unterricht betraf, so war ihm die Schule ebenso gleichgültig wie mir selbst.

Die Schelde und der Hafen übten eine starke Anziehungskraft auf uns aus, besonders derjenige Teil, wo das Exotische unsere Sehnsucht erregte und wo wir den Schiffen nachsahen, bis sie unseren Blicken hinter dem dunstigen Horizont entschwunden waren. Wir waren beide im Hafenviertel - dem Schippers Kwartier - geboren, das wir durchqueren mußten, wenn wir nach der Schleuse von Kattendijk gingen. Regelmäßig machten wir am 'Luienhoek' halt, wo die Hafenarbeiter herumlungerten, rasch in der Kneipe verschwanden, ein Glas leerten und ebenso rasch wieder erschienen in der Hoffnung, angeheuert zu werden.

Während der vier Jahre, die wir zusammen das 'Athenée' besuchten, gingen wir jeden Donnerstagnachmittag dorthin. Zur Zeit der Flut drängten sich die Zollbeamten, die kleinen Angestellten, Neugierige und extravagant gekleidete Frauen. Jedemal erwarteten uns seltene Schauspiele oder sensationelle Ereignisse: die Einfahrt eines gigantischen Seglers, dessen Besatzung, geschwinde Neger oder langsame Inder, die Landung kaum abwarten konnte, um Papageien, Affen, Vogelfedern in tollen Farben, Felle unbekannter Tiere, Knochen von Albatrossen zum Verkauf anzubieten; oder die Abfahrt bedauernswerter polnischer oder russischer Auswanderer, die rücksichtslos mit Kindern und Koffern in den Bauch der Schiffe hinabgestoßen wurden. Schauspiele, die unsere Phantasie aufpeitschten und weit, weit wegtrugen... unendlich weit weg von der einschläfernden Monotonie der in der Schule verbrachten Stunden.

Bei Ebbe gingen wir die Schelde entlang bis zum 'Steen' oder bis zu den äußeren Hafenbecken, wo wir entdeckten, was unseren Durst nach Ferne stillen sollte: seltene Handelsware, die geheimnisvollen Schiffsnamen, geschnitzte Bugfiguren, die Flaggen, die die Nationalität des Schiffes und seine Abfahrtszeit anzeigten.

Vier Jahre lang haben diese Besuche des Hafens, die Schauspiele an der

Kattendijk-Schleuse unsere Phantasie erregt; vierzig Jahre bewahrte Max Elskamp sie in seinem Innern, bis er sie in seinem Meisterwerk 'La Chanson de la Rue St. Paul' hat wiedererstehen lassen.

Zweites kapitel

Als junger maler in Antwerpen und Paris^{aant.}

Schon vor unserem Abgang vom 'Athenée' hatten Max und ich uns für die künstlerische Laufbahn entschieden. Max zweifelte keinen Augenblick. Er entschied sich für die Literatur, für die Dichtung. Ich selbst hatte während der letzten zwei Schuljahre eine starke Neigung zur Malerei empfunden.

Auf den Wunsch seiner Eltern hatte Max Elskamp die Universität Brüssel bezogen, um Jus zu studieren. Was mich betraf, so rechneten meine Eltern auf den Einfluß meines Onkels Polydore, der mir einen Posten in der Staatsverwaltung verschaffen sollte. Ich willigte weder ein, noch protestierte ich, sondern wartete auf einen günstigen Augenblick, um meinen Eltern klarzumachen, daß ich Maler werden wollte.

Ein schwerer Schicksalsschlag, der unsere Familie traf, lenkte plötzlich die Aufmerksamkeit von meiner Berufswahl ab. Die Frau meines älteren Bruders, eine Italienerin von außergewöhnlicher Schönheit und engelgleichem Wesen, starb im Wochenbett. Alle anderen Probleme verblaßten neben dem Kummer über das Los meines Bruders und seiner drei Kinder. Während drei oder vier Monaten schien niemand zu bemerken, daß der Zeitpunkt näherrückte, an dem ich mich zu den Vorbereitungskursen für das Examen zur Aufnahme in irgendeine Ministeriumsabteilung hätte anmelden müssen.

Während die ganze Familie abgelenkt war, hatte ich mich, ohne irgend jemandem etwas zu sagen, an der Antwerpener Akademie eingeschrieben. Seit zwei Monaten besuchte ich den Unterricht, als mein Vater plötzlich wieder auf mich aufmerksam wurde. Es mag sein, daß man ihn infor-

miert hatte - kurz, er erkundigte sich, wohin ich so regelmäßig ginge und von wo ich so pünktlich zurückkehrte. Ich ließ ihn wissen, womit ich den Tag verbrachte, und erklärte meinen Entschluß, Maler zu werden. Und überraschenderweise hörte mich mein Vater mit geradezu verwirrendem Wohlwollen an.

Er fragte nach dem Lehrer, bei dem ich mich eingeschrieben hatte, und beschloß, dessen Meinung einzuholen. Alles verlief so ruhig, daß ich annehmen möchte, mein Vater wußte mehr, als er zugab. Da ich die Akademie erst seit kurzem besuchte, wollte sich der Lehrer noch nicht endgültig äußern. Aber sein Urteil war nicht ungünstig. So wurde entschieden - vor allem auch auf Zureden meiner Mutter, die glücklich war, mich zu Hause behalten zu können -, daß ich den Unterricht weiter besuchen dürfte, bis endgültig über meine Zukunft entschieden würde.

Von diesem Augenblick an wurde ich ein eifriger Schüler der Königlichen Akademie der Schönen Künste in Antwerpen. Ich durchlief verschiedene Klassen: Allgemeines Zeichnen, Zeichnen nach antiken Vorbildern, nach lebendem Modell und schließlich eine Malklasse. Nach einiger Zeit veranlaßte mich der Direktor der Akademie, der Tiermaler Charles Verlat, meine Studien in seinem privaten Atelier fortzusetzen. Ich nahm die Aufforderung um so lieber an, als mir die Arbeit in den trübseligen Ateliers der Akademie verhaßt geworden war und die Gefahr bestand, daß dieser Haß schließlich meine Freude an der Malerei und meinen Arbeitseifer vernichtet hätte. In Verlats großem Atelier im Stadtteil St. André hoffte ich einen besseren Lehrer zu finden als im Lehrkörper der Akademie, der seit Bestehen des Institutes nie ein tieferes Niveau aufgewiesen hatte.

Kann man sich heute noch vorstellen, daß Landschaftsmalerei in einem Atelier gelehrt wurde, in dem vertrocknete, in den Sand gesteckte Bäume verschiedener Gattung je nach Jahreszeit mit grünen oder gelben Blättern behängt wurden? Für Winterlandschaften wurden Wattebüsche an die Zweige gehängt und Gips auf den Boden gestreut! Wird man mir glauben, wenn ich von der Lehre berichte, die ein Professor seinem Schüler gab, der es gewagt hatte, im Freien zu malen, auf einer richtigen Wiese, unter dem wirklichen Himmel? Schüchtern hatte der Schüler der Hecke und den Schatten auf dem Rasen einen violetten Ton gegeben. 'Wenn Sie sich die Mühe gegeben hätten, genau hinzusehen, so hätten Sie, bei Gott, bemerkt, daß

sich bis heute nichts an der Weltordnung geändert hat: die Hecken sind grün, und der Rasen ist unverändert grün. Nichts ist im Lauf der Zeiten anders geworden, auch nicht unter dem Einfluß irgendeiner Schule!

Zu jener Zeit war man an den offiziellen Kunstschulen überzeugt, daß keine direkte Naturbeobachtung den Stil und die Palette eines Ruysdael oder Hobbema ändern könnte. Und doch hätte die Farbgebung van Goyens oder Vermeers das Dogma erschüttern müssen, das der Professor für Landschaftsmalerei so autoritär formulierte.

Das Erlernen des Manuellen war das einzige Prinzip des Studienprogramms. 'Lernt erst einmal das Handwerk', wiederholten unsere Lehrer bei jeder Gelegenheit. Wir wollten schon. Aber was mich anging, so fühlte ich mich verwirrt durch die Untauglichkeit der Mittel, die man uns eintrichtern wollte, und durch die Mittelmäßigkeit der Professoren, die zwar das Handwerk beherrschten, aber nur jämmerliche Resultate erzielten.

Im Jahr 1884 wurde zum ersten Male im Rahmen der alle drei Jahre stattfindenden Antwerpener Kunstausstellung ein Bild Edouard Manets: 'Bar aux Folies Bergère' gezeigt. Ich war tief betroffen. Ohne zu überlegen, wie schroff und ungelegen mein Vorschlag wirken mochte, tat ich meinem Vater die Offenbarung kund und meinen Wunsch, an den Ort zu gehen, wo diese künstlerische Revolution sich ereignet hatte.

Das Echo der leidenschaftlichen Diskussionen, das jedes im 'Salon' zugelassene oder abgelehnte Werk Edouard Manets auslöste, erregte meinen Wunsch, mehr zu erfahren. Ich wollte Zeuge der künstlerischen Kämpfe sein, die damals das Pariser Publikum aufpeitschten.

Im Oktober des gleichen Jahres 1884 begleitete mich mein Vater nach Paris. Dort wollte ich meine Studien fortsetzen und meine Kenntnisse vervollständigen. Mehr als ein Jahr verbrachte ich in dieser Stadt, in der neue künstlerische Ideen lebendig wurden.

Ich hatte mein einundzwanzigstes Lebensjahr erreicht und verfügte über einen monatlichen Betrag, der genügte, meinen Hunger in den kleinen Restaurants in der Nähe des Hôtel du Havre, meiner Wohnung, gegenüber der Gare Montparnasse zu stillen. Montparnasse war damals noch nicht das Viertel der jungen Bohème, der internationalen Snobs und der Welt der zweideutigen und exzentrischen Menschen, zu dem es 1918 wurde.

*1



*2



2 Henry van de Velde *Bildnis des Vaters*, 1884



3 Henry van de Velde *Bildnis der Mutter*, 1887



4 Henry Luytens: *Eine Sitzung der Künstlervereinigung 'Als ik kan'*, 1886. Rückenfigur in der Mitte: Henry van de Velde

*4



5 Hafen und Silhouette von Antwerpen. Radierung, um 1870



6 Henry van de Velde: Garbenfeld, im Hintergrund die Kirche von Wechel der Zande, 1887

Meine bescheidenen Mittel erlaubten mir, ein Atelier zu besuchen und mich anständig und sauber gekleidet bei Künstlern und in anderen Kreisen vorzustellen, für die ich Empfehlungsschreiben erhalten hatte. Eines dieser Schreiben sollte mir die Möglichkeit verschaffen, als Schüler bei Bastien-Lepage einzutreten, der rasch und mühelos einen hervorragenden Platz unter den Malern seiner Zeit erobert hatte. Meine Enttäuschung war groß, als ich erfuhr, daß das junge Haupt der Pleinair-Malerei erkrankt war. So griff ich auf einen anderen Brief zurück, den mir Peter Benoît mitgegeben hatte, ein Schreiben an den Maler Feyen-Perrin. Der alte Herr war insofern mit der Pleinair-Malerei verbunden, als er sein braves Talent der Darstellung von Szenen aus dem Fischerleben widmete. Er gehörte zu den unter dem Einfluß der Haager Schule stehenden französischen Malern.

Feyen-Perrin empfing mich sehr freundlich und riet mir, den damals berühmtesten Pariser Porträtmaler, Carolus-Duran, aufzusuchen. Einer der Direktoren der Galerie Georges Petit übernahm es, die Verbindung mit dem Meister herzustellen, der sich bereit erklärte, mich zu empfangen. Carolus-Duran nahm mich als Schüler an. Daher verzichtete ich darauf, mich mit anderen Persönlichkeiten in Verbindung zu setzen, für die mir Peter Benoît Empfehlungsschreiben gegeben hatte. Ich versprach mir davon keine großen Vorteile und konnte mir nicht vorstellen, daß engere Beziehungen zwischen einem Anfänger wie mir und berühmten Künstlern wie dem Maler Meissonier oder dem Komponisten Charles Gounod entstehen könnten.

Eine Eitelkeit, derer ich mich ein paar Jahre später geschämt hätte, bewog mich dann doch, die Schreiben Peter Benoîts an Ernest Meissonier und Charles Gounod zu benutzen. Die Kunstliebhaber beider Hemisphären vergötterten zu jener Zeit Meissonier; vor seinem Ruhm verblaßte der Ruf aller anderen lebenden Maler. Ich war mir nicht klar, daß meine Absicht, den 'Fürsten der Malerei' aufzusuchen, sinnlos war. Geführt von einem livrierten Diener, stieg ich eine monumentale Treppe empor zur Etage, in der der Halbgott sich aufhielt, dem ich nichts zu sagen und den ich nichts zu fragen hatte. Als sich die riesigen Portale öffneten, sah ich den berühmten Greis vor einer Staffelei sitzen, die in der Mitte des übermäßig großen Ateliers stand. Auf der Staffelei befand sich eine winzig kleine Bildtafel. Ich war frappiert von der Zahl der kleinen Farbnapfe auf dem Schemel

neben der Staffelei und dem Mißverhältnis zwischen dem kleinen Bild und den Dimensionen eines Ateliers, das einem Rubens und seinen enormen Bildkompositionen entsprochen hätte. Es kam mir nicht in den Sinn, daß dieses Mißverhältnis nur mir auffiel, nicht aber jenen, die einem noch so kleinen Bild Meissoniers die gleiche Bedeutung beimaßen wie den großen Meisterwerken früherer Jahrhunderte.

Meissonier blieb sitzen; ich verharrte stehend. Wir sprachen über Peter Benoît, und ich beantwortete seine Fragen über den von mir gewählten Lehrer. Ein anderer Gesprächsstoff interessierte ihn nicht, und so endete der Besuch. Von dem Bildchen war nicht gesprochen worden, und ich kann mich nicht erinnern, was es darstellte. Der Besuch hat nicht die geringste Bedeutung in meinem Leben gehabt, wenn nicht als eine Art Warnung, meinen künstlerischen Vorsätzen treu zu bleiben.

Es waren weder Neugier noch Eitelkeit, die mich zu einem Besuch bei Charles Gounod, dem vom Opernpublikum der Welt vergötterten Komponisten, veranlaßten. Aber im Gegensatz zu Meissonier war sein Ruhm bedroht. Der Kampf im Reich der Malerei war noch weit davon entfernt, von Manet und den Impressionisten gewonnen zu werden; die Revolution Wagners dagegen hatte das Piedestal erschüttert, auf das der Komponist des 'Faust' erhoben worden war.

Mit meinem Blick war ich Gounod gefolgt, als er während eines zu seinen Ehren veranstalteten Festivals in Antwerpen (1879) den vielen Proben beiwohnte. Seine Bescheidenheit und sein liebenswürdiges Auftreten hatten die Ausführenden für ihn gewonnen: die Musiker des Orchesters, den Chor und alle anderen, die irgendwie am Festival beteiligt waren.

Mein lebhaftes musikalisches Interesse und der Charme, der von Gounods sanftem und freundlichem Wesen ausging, seine aus der Tiefe kommende musikalische Inspiration enthüllten mir die Tragödie der Komponisten vom Schlage Gounods, Verdis oder Meyerbeers, der berühmten Meister der 'großen Oper', die den Zusammenbruch dieser Kunstgattung unter der unwiderstehlichen Wucht des Wagnerschen Musikdramas erleben mußten.

Ich war gewiß nicht der einzige, der von Gounod selbst erfahren wollte, was er befürchtete, was er im stillen erlitt und wie er die zukünftige Entwicklung beurteilte. Gounod war zu selbstbeherrscht, als daß er sich dem 'ersten besten' anvertraut hätte. Er war seiner Meisterschaft und der Wir-

kung seiner Werke auf das Publikum so sicher, daß er keine Bitterkeit empfand.

Als ich ihn nach meinem ersten Besuch verließ, fühlte ich keine Scheu oder Verlegenheit mehr. Charles Gounod hatte mich wie ein geistlicher Würdenträger empfangen, der den Höflichkeitsbesuch eines neuen Pfarrkindes entgegennimmt, mit dem er eine Gewissensfrage bespricht. Er versicherte, gern dem Sohn des Mannes behilflich zu sein, der ihn zusammen mit dem Publikum Antwerpens geehrt hatte. Mir indessen lag daran, sein Vertrauen zu gewinnen, um eines Tages seine geheimen Gedanken über das Genie Wagners und das Wunder von Bayreuth zu erfahren.

In Paris brach eine Cholera-Epidemie aus, was rasch in aller Welt bekannt wurde. Mein auf diesem Gebiet erfahrener Vater riet mir, die Stadt erst in dem Moment zu verlassen, in dem er mich zurückrufen würde. Die Ausländer in Paris wurden von einer Panik erfaßt. In dem von mir bewohnten Hôtel du Havre waren nur noch wenige Zimmer besetzt. Als einzige Vorsichtsmaßnahme empfahl mir mein Vater, mich aller Exzesse zu enthalten und mich zu zerstreuen. Exzesse konnte ich mir ohnehin nicht leisten, was Zerstreuungen betraf, so hatte ich noch keinerlei Erfahrungen. Belustigungen in der Art des 'Bal Bullier' kamen wegen meines Budgets nicht in Frage.

Da entdeckte ich in Montrouge ein Vorstadttheater, in dem zwei- oder dreimal wöchentlich Operetten von Offenbach gespielt wurden. Hier fand ich die gewünschte billige Ablenkung, die kaum mehr kostete als der Eimer Kohlen und Holz, den der Hausknecht an den Abenden, die ich einsam zu Hause verbrachte, für das kleine Cheminée in meinem Zimmer brauchte. In einem Theater dieses Genres genießt man ebensosehr das Schauspiel im Parkett wie auf der Bühne. Das eine ist so amüsanter wie das andere; manchmal bietet das Schauspiel im Parkett sogar mehr Überraschung und Abwechslung. Im Laufe meiner Besuche des Theaters von Montrouge lernte ich einige der Operetten Offenbachs kennen, deren Charme auch jeder Freund klassischer Musik genießen kann, ohne sich schämen zu müssen. 'Hoffmanns Erzählungen' geben einen Maßstab, was Offenbach hätte leisten können, wenn er nicht in der so oberflächlichen Zeit des Zweiten Kaiserreiches gelebt hätte. Ein dutzendmal ungefähr besuchte ich die Aufführung von

‘Fortunios Lied’. Die Rolle des Fortunio spielte eine attraktive, in ihrer männlichen Verkleidung so aufrichtig verliebte Schauspielerin, daß jeder männliche Zuschauer ohne weiteres sich mit der Liebe und mit dem Kummer des jungen Helden identifizieren konnte.

Eine Aufforderung der Familie de Bériot - Peter Benoît hatte mich an sie empfohlen -, ich sei ein stets willkommener Gast bei ihren Kammermusikabenden, die sie trotz der Cholera-Epidemie abhielten, war für mich eine willkommene Abwechslung zu den Offenbach-Aufführungen.

De Bériot war der einzige Sohn der Malibran und des berühmten französischen Violinvirtuosen Charles Auguste de Bériot, der für sie das bezaubernde Haus an der Place d'Ixelles (Brüssel) hatte bauen lassen, das heute, vergrößert, in ein Rathaus umgewandelt worden ist. Ich kann nicht sagen, wie kostbar mir diese Abende während meines Pariser Aufenthaltes waren, wie sie mir geholfen haben und was für künstlerische Erfahrungen sie mir vermittelten: die Ergriffenheit, die befreit und den Menschen weit über sein irdisches Dasein ins Unwirkliche, Unendliche, Ewige erhebt.

Nichts schien mir dem tiefen Genuß vergleichbar, dem Wunder der vier Instrumente eines Quartetts, die eine ganze Welt heraufbeschwören, in der sich die Töne begegnen, einander antworten, sich trennen und wieder vereinigen, zu einer Einheit verschmelzen oder Gedanken ausdrücken, die in Worten nicht faßbar sind. Heute noch sind mir die Empfindungen gegenwärtig, die mich damals beim Anhören der klassischen Quartette bewegten.

Und wenn ich von diesen Abenden heimkehrte, an denen ich nicht die geringste Rolle gespielt habe außer der des aufmerksam und bescheiden gegen ein Fenster oder gegen eine Tür sich lehenden jungen Mannes, war ich ‘so weit weg’, so erhoben in einen Zustand der Glückseligkeit, daß ich bis zur Erschöpfung die unendlichen Boulevards entlanglaufen konnte, die Neuilly mit dem Montparnasse verbinden. Ich nahm nicht einmal die Frauen wahr, die mich ansprachen und verlocken wollten, oder die ‘Bubus’, die mir wenig vertrauenerweckende Blicke zuwarfen.

Die Epidemie ging glücklicherweise zu Ende, und ich erwartete Max Elskamp, der zu mir nach Paris kommen wollte. Vor seiner Abreise hatte er mir geschrieben, er habe alles für einen langen Aufenthalt vorbereitet. Ob er wohl in Paris, das ihn mächtig anzog, die notwendige Kraft und den Mut finden würde, um ‘dieser Unermeßlichkeit des Nichts’ standzuhalten?

Würde er Wege finden, um der Schar der konventionellen Poeten auszuweichen? In überströmender Heiterkeit war er abgereist, mit respektlosen Versen auf den Lippen:

‘Gott, schläft man gut und sauft man gut,
Wenn endlich das Gewissen ruht,
Wenn man auf Jus und alle Richter schießt
Und auch Gesetz für einen ‘merde’ nur heißt,
So wie der große Rabelais
Ein guter Monsieur Français.

Max kommt jetzt an,
Ein feiner Mann,
Feiner als ein Krammetsvieh
Bei seinem alten Freund Henry.
22. November 1884’

Er, der sich so heiter auf den Weg gemacht, der sich so viel von unserem gemeinsamen Leben versprochen hatte, kehrte zwei Wochen später nach Antwerpen zurück. In seinem ersten Brief nach seiner überstürzten Abreise erklärte er: ‘Ich bin selig, wieder daheim zu sein. Ich habe noch keinen Fuß vor die Tür gesetzt...’

Dieses Bekenntnis ist schmerzlich und aufschlußreich zugleich. Es enthüllt die geheime Neigung zur Zurückgezogenheit, in der Elskamp bis zu seinem Tod im gleichen Haus sein Leben verbrachte. Bei seinem Vater und seiner Schwester fand er den Schutz, den er in dem Pariser Hotel, wo er mich wiederfinden wollte, vermißte. Um die gleiche Zeit wurde am Kutschereingang des Hauses Boulevard Léopold, in dem er unterschlüpfte, ein Messingschild angebracht: Max Elskamp, Advokat.

Während des Winters 1884/85 hatte ich in dem bescheidenen Hotelzimmer viele Abende über die Gefahr nachgedacht, die auch einen sehr begabten Künstler bedroht, der zu leicht oder zu rasch zu Erfolg gelangt. Ich zerbrach mir den Kopf über das Künstlerleben, das ich führen wollte. Das Beispiel derer, die den Ruhm mit Opfern und Entbehrungen erkaufte hatten, übte eine starke Anziehung auf mich aus. Nur die Glücklichen unter ihnen hatten - wie mir schien - gegen Ende ihres Lebens entsprechende praktische Befriedigung finden können.

Inzwischen war mir klargeworden, daß der Unterricht Carolus-Durans für mich belanglos wurde. Er hatte sein Rezept, nach dem er unterrichtete, ohne sich allzuviel um die Persönlichkeit seiner zahlreichen Schüler

zu kümmern. Den meisten fehlte übrigens gerade die Persönlichkeit! Seine sogenannten guten Schüler eigneten sich das Rezept schnell an. Sargent, Lavery und andere erreichten rasch ihren Lehrer und machten ihm sogar den Erfolg streitig. Ich konnte an die Brauchbarkeit solcher Rezepte nicht glauben.

Carolus-Durans Rezept des Lokaltons, auf den Lichter und Schatten zu setzen seien, erweckte die Illusion von natürlicher Eleganz und ausdrucksvoller Vornehmheit. Aber das eine wie das andere ergab nichts als eine vorgetäuschte Lebendigkeit, durch die alles, was aus diesem Atelier hervorging, monoton erschien trotz allen Rückgriffs auf Velasquez oder Goya. Die Virtuosität des Pinselstrichs war das Gegenteil der wahren Empfindung, die in den Werken der großen Meister zum Ausdruck kommt.

Carolus-Duran war jedoch zugleich klarblickend. Wenn er bei einem jungen Menschen, den er für begabt hielt, einen Mangel an Anpassungsfähigkeit oder Widerstand gegen sein Rezept bemerkte, gab er ihm freimütig den Rat, das Atelier am Boulevard Rochechouart zu verlassen, um allein zu arbeiten.

Mir empfahl er nach einigen Monaten des Studiums in seinem Atelier, Manets Werke zu studieren, die damals verhöhnt oder mit äußerster Heftigkeit umstritten wurden, und meinen Weg allein zu suchen. Er meinte, ich solle in Paris bleiben oder in die Umgebung gehen, falls mich Landschaftsstudien in der freien Natur mehr interessierten. Außerdem würde der Besuch von Privatausstellungen meine unabhängige Arbeit gewiß fördern.

Bei den offiziellen Empfängen, die er seiner zahlreichen Kundschaft gab, hielt er darauf, seine Schüler um sich zu sehen. Eine Prozession von Besuchern defilierte an diesen Tagen vor den neuesten Porträts des Meisters: bekannte Politiker, Mitglieder der französischen und ausländischen Aristokratie, Fürsten der Hochfinanz, amerikanische Industriekönige, die ihre Frauen und Töchter bei dem großen Maler porträtieren ließen. Zwischen der Haute Couture und dem Atelier Carolus-Durans verging ihr Tag. So lernte ich frühzeitig ein von Eitelkeit und Schmeichelei saturiertes Milieu kennen, dessen Hauptakteur von seinem Weltruf so überzeugt war, daß er einem amerikanischen Industriekönig, der seine Adresse notieren wollte, bescheiden sagte: 'Schreiben Sie nur: Carolus-Duran, Europa.'

Ich sehnte mich immer mehr nach einem zurückgezogenen Leben auf

dem Lande. Zu jener Zeit war das eindrucksvollste Beispiel für das Bild, das ich mir von einem Künstler und den ihm auferlegten Opfern machte, Jean-François Millet. Sein karges Leben und der Existenzkampf, den er in Barbizon für die Seinen geführt hatte, waren Gegenstand der Bewunderung und Verehrung aller jener Künstler, die sich vor seinem unerschütterlichen Willen verneigten, der dem Menschen das Bild des schwer arbeitenden Bauern vor Augen geführt hatte. Dem schalen Betrieb der Pariser Berühmtheiten war es diametral entgegengesetzt.

Ich ging zu Carolus-Duran, um mich zu verabschieden und um ihm zu sagen, was mich bestimmte, nach Barbizon zu übersiedeln. Millet sollte mein Leitstern sein.

Carolus-Duran gab einen neuen Beweis seines Weitblicks. Früher hatte er mir geraten, allein zu arbeiten und mich von den Werken Manets und der Impressionisten leiten zu lassen. Diesmal bestand er beim Abschied darauf, daß ich mir vor meiner Abreise in der Galerie Durand-Ruel eines der bedeutendsten Werke der französischen impressionistischen Schule anschauen sollte: die Gruppe der 'Badenden' von Renoir.

Das Leben, das die jungen Maler in den primitiven Herbergen führten, ist in seiner Äußerlichkeit oft beschrieben worden. In Barbizon empfand ich es als eine Profanierung des heiligen Ortes, an dem ich etwas von den Eindrücken finden wollte, die Jean-François Millet zu den ergreifenden Werken des 'Sämanns', des 'Mannes mit der Hacke' oder der 'Ährenleserinnen' inspirierten. Das Edle der schlichten Gesten und Haltungen dieser einfachen Geschöpfe ist mit einer epischen Größe verbunden, die sich vom Eindruck der in den öffentlichen Sammlungen befindlichen Porträts von Königen und Würdenträgern und von den pathetischen Kompositionen der Modemaler aufs schärfste unterscheidet. Den falschen Apotheosen steht die Wahrheit des Echten gegenüber.

Eine Bande von Pseudokünstlern der Ecole des Beaux Arts und der Lärm und die Lieder der Ausflügler verleiteten mich einen längeren Aufenthalt in Barbizon. Trotzdem habe ich in der Nähe von Millets Haus unvergeßliche Stunden verbracht, die mir in den Jahren strenger Zurückgezogenheit unschätzbaren Halt verliehen.

Drittes kapitel

Wieder in Belgien - probleme und krisen^{ant.}

Jahre der Einsamkeit

Schon am ersten Samstag nach meiner plötzlichen Rückkehr aus Paris teilte mir Max Elskamp mit, daß wir in unserem Antwerpener Stammlokal Freunde treffen würden, unter ihnen den Maler Emile Claus, der sich als 'Luminist' im Anschluß an A.-J. Heymans, F. Crabeels, J. Rosseels und Meyers einen Namen gemacht hatte. Wir hatten die Absicht, während des bevorstehenden Karnevals Antwerpen zu verlassen, das um diese Zeit wegen der lärmenden Ausgelassenheit und vulgären Hemmungslosigkeit in Belgien fast verrufen war. Claus schloß sich uns an und schlug vor, nach Wechsel der Zande in der ländlichen Umgebung Antwerpens zu gehen, wo drei der führenden belgischen 'Luministen' sich niedergelassen hatten. Zu fünft verließen wir Antwerpen am Vorabend des Karnevalbetriebes. An der Station der Kleinbahn erwartete uns der Wirt des einzigen Gasthauses von Wechsel der Zande. Ein primitives Wägelchen spedierte unsere Koffer auf der ungepflasterten Straße, vorbei an dünnen Tannenwäldern und ärmlichen Äckern. Im Gasthaus war der Tisch für uns gedeckt. César, der Wirt, und Phile, seine flinke Frau, servierten uns das bescheidene, aber reichliche Mahl, das durch einige von uns mitgebrachte Flaschen Wein rasch belebt wurde. Über die Maler, die wir zu treffen hofften, konnten wir nur wenig erfahren.

Am Morgen war ich vor meinen Kameraden aufgestanden. Ich hörte, daß der Maler Crabeels mehrere Jahre bei César und Phile gewohnt und sich unter dem Dach ein Atelier eingerichtet hatte. Seit er umgezogen war, stand es leer.

Zwei Tage durchstreiften wir die Gegend, in der sich die ersten Spuren

des Frühlings zeigten. Ein rauher Landstrich, bescheidene, niedere, strohbedeckte Bauernhöfe, die durch tief ausgefahrene Sandwege mit alten Birken verbunden waren. Endlose, von dichtem, ockerfarbigem Heidekraut bedeckte Ebenen. Da und dort eine in der Unendlichkeit verlorene Schafherde. Über den hohen Himmel glitten die ersten Frühlingswolken, vom Gold der zarten und noch kühlen Sonne umsäumt.

Crabeels und Rosseels empfingen uns freundlich. Heymans war von einem längeren Winteraufenthalt in Brüssel noch nicht zurückgekehrt. Seit unsrer Ankunft in Wechel der Zande hatte ich das Gefühl, hier ein Leben verwirklichen zu können, wie es mir in Barbizon nach dem Beispiel Jean-François Millets vorgeschwebt hatte. Ich hatte das leerstehende 'Atelier' gesehen. Der Pensionspreis war so bescheiden, daß ich nicht an der Zustimmung meiner Eltern zweifelte. Und schon beim Abendessen am zweiten Tag teilte ich meinen Kameraden meinen Entschluß mit, in diesem Dorf zu bleiben. Sie wollten mich davon abbringen und baten mich dringend, zu bedenken, welche Widerstandskraft ein so einsames Leben unter so unsicheren materiellen Bedingungen von mir verlangte. Meine Hartnäckigkeit war ihnen unverständlich, als sie am nächsten Morgen ohne mich abreisten. Allein zurückgeblieben, ahnte ich nicht, daß ich vier Jahre an diesem Ort verbringen sollte, wohin ich für vier Tage gekommen war.

In Paris hatte ich gelernt, mich an die Einsamkeit zu gewöhnen; hier, in Wechel der Zande, sollte ich lernen, sie zu lieben.

Kaum allein, ging ich auf Entdeckungsreisen aus in dieser Gegend dünner Tannenwälder und weiter, sumpfdurchzogener Ebenen. Ihr Zauber wuchs, je vertrauter meine Augen mit den neuen, unerwarteten Farbharmonien wurden. Rasch merkte ich, daß man diese Landschaft ebensowenig überfallen durfte wie ein junges Mädchen, dessen Vertrauen man gewinnen will. Ich überließ mich dem Zauber und wartete mit der Arbeit, bis er mich ganz erfüllte. Bald sah ich, daß die Haltung der Bauern bei der Arbeit nichts Heroisches hatte. In dieser Landschaft ist alles vom Ackerboden bestimmt; Mensch und Tier sind von dem Übermaß an Anstrengung verunstaltet, das die Bearbeitung solch karger Erde fordert. Trotzdem fesselten mich die Vielfalt der Bewegungen und Gesten dieser armseligen Menschen ebensosehr wie die Phänomene des Lichtes. Zugleich begann ich, die Handhabung der verschiedenen Geräte des Ackerbaus zu erlernen:

Spaten, Pflug, Egge, Sense und Dreschflegel. Weil ich bereit war, die Arbeit mit ihnen zu teilen, nahmen die Bauern der winzigen Gemeinde mich bald als einen der ihren auf. A.-J. Heymans, als Charakter und Begabung der bedeutendste Maler der Schule von Wechel der Zande, lächelte freundlich, wenn er mich in blauer Bluse und Holzpantinen sah, und gab mir den Namen 'Luxusbauer'.

Trotzdem brachte Heymans meinen Studien und Fortschritten viel Interesse entgegen. So viel, daß er schon damals (1886) Octave Maus, den Sekretär der Vereinigung 'Les Vingt', auf mich hinwies. Madeleine Maus, die Historikerin der künstlerischen Aktivität der 'Vingt' - ihrer seit 1884 jährlichen Ausstellungen, der Konzerte und Vorträge -, hat den Brief Heymans an Octave Maus veröffentlicht, in dem es heißt: 'Ich habe diesen Sommer einen jungen Maler kennengelernt, der mir sehr begabt zu sein scheint. Er wohnt in Antwerpen, und es besteht die Gefahr, daß er dort versandet. Meiner Ansicht nach würde er gut zu den 'Vingt' passen...' Octave Maus hatte dann den Maler Théo van Rysselberghe, meinen späteren Freund, konsultiert, der antwortete: '... in wenigen Worten meine Meinung über van de Velde: ein begabter junger Mann, zweifellos. Persönliches ist noch nicht zu sehen, aber das könnte kommen. Offen gestanden, ich finde nichts Außerordentliches. Aber von den 'Vingt' haben viele weniger gut begonnen.'

Man kann sich kaum drei Männer von ähnlicher Geradheit, Rechtschaffenheit und Charakterfestigkeit vorstellen wie Heymans, Rosseels und Crabeels, die sich selbstlos ihrer Kunst und den Opfern hingaben, welche sie von ihnen verlangte. Sie hatten ihr Leben ihren künstlerischen und moralischen Überzeugungen angepaßt. Alle drei waren von dem Gedanken der Notwendigkeit einer sozialen Erneuerung durchdrungen. Der innigste, tiefste Kontakt mit der Natur war ihr Ideal. Ihre Überzeugung war eine Religion der Güte, die sie darin bewiesen, daß sie das bescheidene Leben der Dorfbewohner teilten und ihre eigenen Sorgen und Freuden denen der kleinen Dorfgemeinde gleichsetzten.

Alle drei waren über fünfzig Jahre alt und hatten ein Ansehen erlangt, das ihnen alle materiellen Vorteile gesichert hätte, die das Stadtleben bietet. Aber sie zogen es vor, in der Entsagung und unter Verzicht auf alle äuße-

ren Ehren zu leben, die der Eigenliebe schmeicheln. Sie erschienen mir wie Missionare, die sich einem Leben mit primitiven Menschen auf kargem Boden verschrieben haben; Missionare der Religion des Lichtes und des Glückes, das den Menschen gewährt wird, die in seinem Glanze leben. Ich glaube mich nicht getäuscht zu haben, wenn ich in einem in der 'Revue Générale' 1889 erschienenen Aufsatz über A.-J. Heymans schrieb, daß er als erster von der Einheit erschüttert war, die das Wunder des Lichts hervorbringt, das Menschen und Dinge gleichsam aufsaugt, so daß sie sich vermischen und vereinen.

Heymans war noch stärker als seine beiden Freunde vom Pantheismus durchdrungen, und seine Güte schien mir allumfassender. Ich schloß mich mehr an ihn als an Crabeels und Rosseels an, die beide dogmatischer und sektiererischer waren. Beides stand im Widerspruch zu meinem Wesen und meiner Natur, der es damals schon widerstrebte, Gewalt auszuüben oder sich der Gewalt zu beugen.

Unter diesen 'Missionaren' betrachtete ich mich als 'Novizen'. Die Strenge der Lebensauffassung dieser Meister, die mich spontan als Jünger und Freund aufgenommen hatten, wurde auf natürliche Weise zur Regel meines eigenen Daseins. Ich nahm die Entbehrungen auf mich, die sie sich selbst auferlegt hatten. Zu Beginn trafen sie mich wegen meiner Jugend und der vollständigen Isolierung besonders hart.

Ich lebte allein im bescheidenen Gasthaus in der Mitte des Dorfes, wo sich noch die Kirche, der Friedhof und das Haus des Müllers befanden. Dieses Haus sah düster aus; den Eingang flankierten vier Linden, im Erdgeschoß befand sich das einzige Kolonialwarengeschäft, in dem zum Ärger meiner Wirtsleute auch Alkohol ausgeschenkt wurde. Die Rivalität beider Familien beschäftigte alle. Je nachdem, ob man sich in der einen oder der anderen Schenke niederließ, nahm man Partei für die 'Montague' oder die 'Capulet'. Dies alles spielte sich vor dem Fenster meines Zimmers ab. Rhythmus und Sinn dessen, was sich im Dorf ereignete, wurden von diesem Hin und Her bestimmt.

Jeden Tag um die gleiche Zeit kamen die Feldarbeiter auf dem Weg zu den Äckern oder auf dem Rückweg zu den Mahlzeiten vorbei; die Viehherden zogen vorüber, und zu den Zeiten der Ernte war der Platz von Karren mit Getreide, Heu, Kartoffelsäcken und Rüben vollgestopft.

Die Kirche, ein fader roter Backsteinbau, erwachte nur zur Zeit des Gottesdienstes zum Leben. An Sonntagen zog sie eine zahlreiche herausgeputzte Menge an; je nachdem, ob man es eilig hatte oder nicht, bewegte man sich schweigend und ernst oder laut und unordentlich dem Portal zu. Nach Schluß des Gottesdienstes versank die Kirche sofort wieder in Schlaf wie eine alte Frau, die müde wird vom Geschichtenerzählen. Nur noch das gleichmäßige, durchdringende Ticken der Turmuhr war zu hören.

Vier Jahre lang hörte ich das Herz des Dorfes schlagen, am Tage und in der Nacht, wenn mich die Arbeit oder das Lesen wach hielten, während alle Menschen und Tiere schliefen.

Langsam nahmen die Regelmäßigkeit und das Gewicht dieser Vorgänge von meinem eigenen Dasein Besitz; sein Rhythmus wurde mir um so klarer, als ich die Wichtigkeit dieses täglichen Ablaufes erkannte. Die unruhige Beobachtung der ersten Monate wich stiller, glückseliger Betrachtung. Eine Ruhe ergriff mich, die ich für Glück hielt, und von da an tat ich meine Arbeit, als unterliege sie den strengen Regeln und der Disziplin eines Klosters.

Auf den Feldern beobachtete ich die Arbeit der Männer und Frauen, denen die Kinder und Tiere geduldig halfen. Ich quälte mich damit, den Sinn alles dessen, was ich sah, herauszufinden. Mir schien, daß die Feldarbeit mit den Geräten, die sich seit Urzeiten kaum geändert hatten, es ermöglichen könnte, die Bewegungen und Gesten wiederzufinden, in denen sich das Absolute offenbart.

Das Ergebnis dieser Beobachtungen war eine kritische Studie 'Du paysan en peinture' (Der Bauer in der Malerei), die das Problem unter geschichtlichen, ästhetischen und sozialen Gesichtspunkten untersuchte.

Ich besitze noch einige Pastellzeichnungen aus dieser Epoche. Über ihren Wert mache ich mir keine Illusionen. Aber sie geben eine Vorstellung von der Richtung meiner Versuche, eine radikale Zeichenschrift zu finden, deren Linien erbarmungslos den von der Arbeit entstellten und verkrümmten Leibern meiner Modelle folgten. Wichtiger jedoch erscheint mir heute, daß sich in diesen Zeichnungen die ersten Anzeichen einer exakten Vorstellung von der Natur der Linie überhaupt finden.

Es mag seltsam erscheinen, daß sich mir der Sinn der Linie erst so spät enthüllte. Allerdings wissen die wenigsten Maler und Zeichner, was das elementare Fundament ihrer Kunst ist: der Sinn, die Natur und die Funk-

tion der Linie. Sie betrachten die Zeichnung als mehr oder weniger angewandte Kalligraphie, mit der man mehr oder weniger genau wiedergibt, was die Aufmerksamkeit erregt. Nur wenige betrachten und empfinden die Zeichnung als spontane gestische Manifestation, die von den Akzenten und Schwüngen der Linie hervorgerufen wird; die unser ganzes Wesen erfüllt, wie eine Fahne oder ein Segel im Wind schwingt, wie der Klang der Stimme oder eines Instrumentes, der sich durch die Lüfte bewegt.

Die Leidenschaft, die ich für die Linie empfinde, entstand in dem Augenblick, in dem mir diese Wesenszüge der Zeichnung klar wurden. Das Glück dieser Entdeckung dauerte nicht lange. Im Augenblick, in dem ich die Früchte einer so vollständigen Befreiung hätte ernten und mit sicherem Schritt an die Eroberung einer persönlichen künstlerischen Vision hätte gehen können, riß mir eine Krise Bleistift und Pinsel aus der Hand. Meine physischen Kräfte hatten plötzlich versagt.

Ich hatte in Wechsel der Zande zu wenig gegessen. Ich las nicht nur bis spät in die Nacht, sondern auch während der Mahlzeiten. Ich las so intensiv, daß ich zu essen vergaß, ja, daß ich es verlernte.

Mit Vorliebe las ich soziologische Bücher oder Romane mit sozialer Tendenz. Unter den soziologischen Schriften solche radikalster Richtung, unter den Romanen Werke von Zola, die mir zum ersten Male die Hintergründe des Elends der Arbeiter in den Städten und der Bauern enthüllten, sodann Bücher von Gladel und russische Romane in miserablen französischen Übersetzungen. Die Abende waren der Lektüre des 'Zarathustra' und anderer Werke Nietzsches gewidmet. Lange meditierte ich über die Gedanken des 'Philosophen mit dem Hammer' - wie er sich selber nannte -, die mich besser nährten als die wirkliche Nahrung. Dann griff ich zu der an meinem Kopfende liegenden Bibel, und die elementare Weisheit der Patriarchen des Alten Testaments beruhigte meinen Geist, bis mich der Schlaf hinwegtrug.

Um diese Zeit - im Sommer 1887 - kam meine Mutter zu mir nach Wechsel der Zande. Es war ein verzweifelter Schritt - sie verließ ihr Heim, weil sie einfach nicht mehr konnte. Endlich, zum ersten Male, gönnte sie sich einige Ruhe. Sie hätte es nie getan, wenn sie diesen Aufenthalt nicht als einen Besuch bei mir auf dem Lande hätte bezeichnen können. Ihr kör-

perlicher Zustand war von einer Krankheit untergraben, deren Namen - aus Unwissenheit oder Entsetzen - niemand auszusprechen wagte. Mein Vater, der sich über den tödlichen Charakter ihrer Krankheit hätte klar sein müssen, hielt eine Illusion aufrecht, die wir mit ihm teilten.

Sofort nach dem ersten Besuch des Landarztes, mit dem ich mich im Laufe seiner Visiten bei den Kranken des Dorfes angefreundet hatte, stellte es sich heraus, daß meine Mutter von unheilbarem Krebs befallen war. Von diesem Augenblick an widmete ich mich ausschließlich ihrer Pflege. Ich wurde Krankenwärter; nichts anderes existierte mehr für mich.

Die Monate, die meine Mutter bei mir in dem ärmlichen Dorf verbrachte, erschienen mir später wie ein langer Aufenthalt in einem Garten. Ich erinnere mich, daß es meine größte Sorge war, ob die Sonne, die ihren armen Körper wärmen sollte, am nächsten Tage aufgehen würde oder nicht. Wenn sich meine Mutter unter den großen Obstbäumen niedergelassen hatte, setzte ich mich zu ihr. Wir brachen selten das Schweigen, das wir als ebenso wohltuend empfanden wie die Wärme und das Licht. Dann schlief meine Mutter ein, und ich betrachtete unbeweglich die Blässe ihrer Haut, die durch ihre schwarze Trauerkleidung noch verstärkt wurde. Sie löste sich langsam von allem, was sich nicht unmittelbar auf die Zukunft meines Vaters oder ihrer Kinder bezog. Besonders über meine Zukunft machte sie sich Sorgen. Alle meine Brüder hatten sich eine selbständige Existenz geschaffen. Nur ich hatte wenig Aussicht, mich von der materiellen Hilfe meines Vaters freizumachen. Ich bemühte mich, solchen Gesprächen das Gewicht zu nehmen, um sie von ihren dunklen Gedanken abzubringen. Ich erklärte ihr meine Neigung zu den einfachen Menschen, wie wenig ich zum Leben brauchte und welche Befriedigung mir die Liebe zur Natur und zum ländlichen Leben bereite.

Sie konnte mein Vertrauen in die Zukunft nicht teilen. Auch nicht, als ich ihr erklärte: 'Wenn ich für mich selbst sorgen muß, bevor ich als Künstler Erfolg habe, so werde ich Hirte. Ich nehme mir ein schönes Buch mit und werde bestimmt glücklich sein.' Sie hatte bei dem Gedanken, daß dies möglich werden könnte, nur ein nachsichtiges Lächeln für mich. Und wenn ich zu ihren Füßen saß, meine Hand in der ihren, dann strich sie mir leise über den Kopf, und ich erlebte wieder, was seit meiner Kindheit mein tiefstes Entzücken war.

Zu Beginn des Winters 1887/88 kehrten wir nach Antwerpen zurück. Im ersten Sommermonat 1888 starb sie, ohne daß ich sie einen Tag, eine Nacht oder eine Stunde verlassen hätte. Meine durch das Leben in Wechel der Zande ohnehin geschwächten körperlichen und seelischen Kräfte schwanden dahin.

Kontakt mit neuen Ideen

In diesem Zustand suchte ich nach dem Tode meiner Mutter Trost und Erholung in Blankenberghe, wo mein ältester Bruder ein Haus besaß. So verbrachte ich den Sommer am Meer und kehrte erst zu Beginn des Winters wieder nach Wechel der Zande zurück.

Seit langem hatte ich das Gefühl, untätig, ohne Ziel zu leben. Die Studien und Bilder in meinem 'Atelier' waren mir fremd geworden, und auch meine Wirtsleute, an die ich mich vor der Abreise nach Antwerpen so eng angeschlossen hatte. Sie überließen mich mir selber und brachten dadurch ihre Achtung vor meinem Kummer zum Ausdruck. Um meine Zuneigung wiederzugewinnen, strengte sich Phile an, ihre derbe Sprache und ihre schroffen Manieren zu mildern. César nahm mich auf die Jagd mit, die er mit dem natürlichen Anstand betrieb, der sein Wesen auszeichnete.

Das große Porträt meiner Mutter, das ich während ihres Aufenthaltes in Wechel der Zande gemalt hatte, stand auf einer Staffelei mitten im Atelier. Ich verlor mich nur zu oft in seiner Betrachtung. In meiner Niedergeschlagenheit konnte ich mich nicht entschließen, Bleistift, Pastell und Palette wieder in die Hand zu nehmen. Mit Ausnahme der Arbeit nahm ich meine früheren Gewohnheiten wieder auf. In meinem Zimmer fand ich auf dem Klavier, das ich in den ersten Tagen meines Aufenthaltes nach Wechel der Zande hatte kommen lassen, die Hefte mit Beethovens Sonaten wieder. In der Mitte stand der große Tisch, bedeckt mit Büchern und Zeitschriften, in denen ich beim Essen und an den langen Winterabenden las.

Unter den Vorzeichen des beginnenden Frühlings nahm ich Pinsel und Palette wieder zur Hand. Und in Monaten fieberhafter Aktivität und stärkster Spannung suchte ich das zu entwickeln, was viele in meinen Arbeiten

bisher vermißt hatten: meine Persönlichkeit. Bis jetzt hatte ich 'gemalt, wie der Vogel singt', um einen Ausdruck Camille Pissarros zu verwenden.

Ich war in Wechsel der Zande mit höchst widerspruchsvollem künstlerischem Gepäck angekommen und hatte mich zuerst freizumachen von dem, was ich an der Antwerpener Akademie, im Atelier von Verlat und bei Carolus-Duran gelernt hatte. Nun galt es, den wahren Sinn des Impressionismus zu entdecken. Die impressionistische Technik eignet sich besser als jede andere für den Ausdruck vitalen Reichtums und strahlender Fülle. Sie kam meiner vibrierenden und spontan reagierenden Natur entgegen. Wenn nicht im vierten Salon der 'Vingt' (1887) eine große Komposition von Seurat uns eine neue, auf radikale Anwendung neuer Theorien begründete Technik enthüllt hätte, würde ich wahrscheinlich weiter 'gesungen' und meine Laufbahn als Maler erfolgreich und ohne Hindernis weitergeführt haben. Seurats 'Dimanche de la grande Jatte' erschütterte mich aufs tiefste. Ich fühlte mich vom unwiderstehlichen Drang ergriffen, mir so rasch und so gründlich wie möglich die Theorien und fundamentalen praktischen Prinzipien der neuen Technik anzueignen.

Zwei junge Pariser Maler, Georges Seurat und Paul Signac, suchten unabhängig voneinander nach einer Technik, mit der sie die Theorien der Physiker Chevreul und N.O. Rood, dessen Werk 'Wissenschaftliche Theorie der Farben' starkes Echo ausgelöst hatte, in die Praxis umsetzen wollten. In einer Ausstellung, zu der sie von den Meistern des französischen Impressionismus Claude Monet, Camille Pissarro, Renoir, Sisley und Degas eingeladen worden waren, erregten die Bilder der beiden Maler starkes Aufsehen. Die Bilder waren nach dem Prinzip der Teilung der Farbtöne (division des tons) gemalt, das heißt unter ausschließlicher Verwendung der Spektralfarben, die entsprechend den Theorien der beiden Physiker in Punkten auf die Leinwand aufgetragen sind. Kein Mischen der Farben mehr auf der Palette; keine Ockertöne, keine 'Erdfarben'. Das Prinzip der Division der Töne und die unerbittliche Gegenüberstellung der Einzeltöne mußte zur pointillistischen Technik führen, die man Neo-Impressionismus nannte. Das Publikum und die Fachkritik brauchten Zeit, um zu erkennen, daß der Neo-Impressionismus einen Bruch bedeutete. Er setzt an die Stelle der chemischen Mischung die optische Mischung, die erst auf der Netzhaut des Auges zum bildlichen Zusammenschluß führt.



7 Henry van de Velde: *Sitzende Frau*, Kohlezeichnung

*6

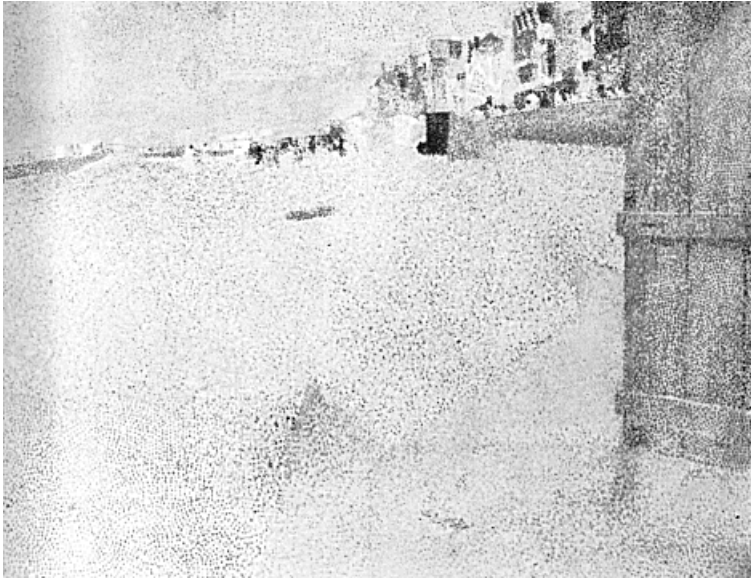


8 Théo van Rysselberghe *Octave Maus*, 1885



9 James Ensor: *Willy Finch*

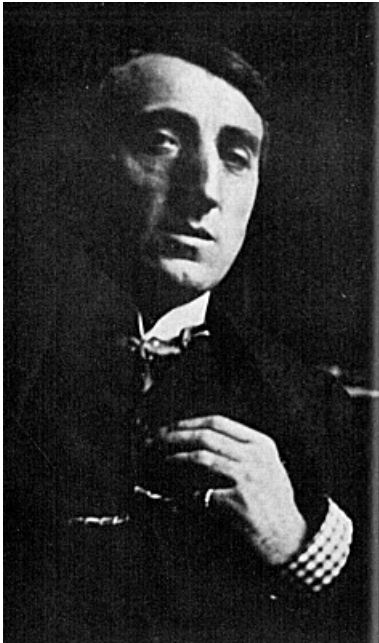
*7



10 Henry van de Velde: Strand von Blankenberghe, 1888



11 Max Elskamp, 1903



12 Théo van Rysselberghe, 1908



13 Edmond Picard, 1903

In seiner Schrift 'De Delacroix au Néo-Impressionisme' erläutert Paul Signac die neue Theorie. Er beschreibt überzeugend klar die Scheidung der beiden Systeme der Malerei. Seine robuste Natur eines Matrosen kümmerte sich nicht um die Katastrophe, zu der die Technik der Punktmalerei (pignolage) - ein neues Wort, das er erfand - bei einem sensiblen Menschen führen konnte, der auf sichtbare Eindrücke unmittelbar reagiert. Ich habe mein Leben lang den 'Schock' nicht vergessen, den die ersten Eindrücke der neuen Maltechnik bei mir hervorriefen.


Seurat war eine völlig andere Natur als alle übrigen Anhänger des Neo-Impressionismus. Niemanden von uns empfand er als Freund. Signac brachte er Achtung entgegen, aber er zeigte sie nur in Augenblicken, die für ihn selbst schwierig waren. Abgesehen von Signac lud er niemanden von uns in sein Atelier ein. Bei den seltenen Gelegenheiten, bei denen er mit uns zusammen war, in Paris oder in Brüssel bei den Zusammenkünften der 'Vingt' oder bei den Dinern im Hause Edmond Picards, blieb er stumm. Korrekt gekleidet, verbarg er sein Herz, das er gegen jede Ablenkung schützte. Wenn er seine wunderbaren schwarzen Kreidezeichnungen schuf, legte er Rock und Weste ab; wie um die Kaltblütigkeit zu betonen, sagte ich mir. Diese Zeichnungen wären demnach das Resultat der Ausschaltung einer zurückgedrängten Sensibilität.

Im Salon des folgenden Jahres 1888 zog Paul Signac den ganzen Zorn der Kritik und der entfesselten Öffentlichkeit auf sich. Dreizehn Bilder ließen die strenge Arbeit erkennen, der sich der Maler unterzogen hatte. Als erster der 'Vingt' hatte sich der Maler Willy Finch den divisionistischen Malprinzipien angeschlossen. Zum ersten Male hatte auch Toulouse-Lautrec an der Ausstellung teilgenommen mit dem Erfolg, daß der Kunstkritiker des 'Courrier Belge' heftigsten Protest erhob gegen 'die Regierung, die die Räume des Museums für eine Ausstellung von Schwindlern zur Verfügung stellte, die das Publikum, die Kunst, den guten Geschmack und die Sitten verhöhnten'.

Ein Vorfall am Tag vor dem Ende der Ausstellung, an der auch Seurat teilgenommen hatte, war für uns alle eine Lektion über Würde und Bescheidenheit; sie zählt zu den schönsten und seltensten in den Annalen des modernen Kunstlebens. Ein Käufer hatte nach dem Preis eines Bildes von Seurat gefragt, das einen Monat lang den gehässigsten Kundgebungen des

Publikums ausgesetzt war, welches gegen den angeblichen Schwindel protestierte. Seurat, von der unerwarteten Möglichkeit eines Verkaufes verwirrt, antwortete: 'Was den Preis der 'Poseuses' betrifft, so weiß ich wirklich nicht, was ich verlangen soll. Als Kosten rechne ich ein Jahr zu sieben Francs täglich. Sie sehen, wohin mich das führt. Kurz, ich möchte sagen, daß der Käufer den Preis auf dieser Basis berechnen kann.' Wir, seine Jünger und Freunde, wußten, daß Seurat mit übermenschlicher Anstrengung bis spät in die Nacht arbeitete. Die neo-impressionistische Technik erlaubt es dem Maler, große Flächen mit Lokalton-Punkten zu bedecken. Daher konnte Seurat auch bei künstlichem Licht seine Arbeit unbegrenzt in den Abend und die Nacht ausdehnen.

In diesem Jahr hielt ich mich nur kurze Zeit in Brüssel auf, weil es mich drängte, allein in die Wissenschaft von der Farbe einzudringen und mit der neuen malerischen Technik Erfahrungen zu sammeln. Im Laufe des Herbstes 1888 erfuhr ich, mitten in der Arbeit an einer Bilderfolge 'Dorfleben', daß die 'Vingt' drei neue Mitglieder ernannt hatten: Rodin, Georges Lemmen und mich. Wir ergänzten die vorgesehene Zahl von zwanzig Mitgliedern, die seit der Gründung der Vereinigung nicht mehr erreicht worden war. Mir kam der Augenblick, der einen meiner brennendsten Wünsche erfüllte, ungelegen. Die langsame, geduldige Arbeit an der pointillistischen Technik machte es mir unmöglich, am nächsten Salon (1889) mit einigermaßen durchgearbeiteten neo-impressionistischen Bildern teilzunehmen. So blieb mir nichts anderes übrig, als eine Auswahl aus meinen früheren, impressionistischen Bildern zu treffen und unbeirrt in der neuen Arbeitsmethode weiterzuschaffen. Lemmen und ich mußten zu unserem Bedauern feststellen, daß die Beiträge, die wir zwei 'Junge' zur Ausstellung brachten, in der Seurat mit einer zweiten großen Komposition vertreten war, nur wenig Aussicht hatten, ein ironisches, spöttisches oder wütendes Publikum zu interessieren. Madeleine Maus, die gewissenhafte Chronistin der Geschichte der 'Vingt', unterstreicht den Eintritt der beiden jungen Mitglieder: 'Van de Velde liebt es, tätig zu sein, zu schreiben, zu sprechen, zu überzeugen. Ein ernster, eindringlicher, warmer Ton kommt ihm dabei zustatten. Von Natur ist er Theoretiker, und dieser besondere Zug seines Wesens führt dazu, daß jede Theorie, für die er sich einsetzt, für ihn zu einer Mission wird, als deren Apostel er sich fühlt.'


 Secrétariat : rue du Doyen, 27, Bruxelles.
 11 Nov. 88

Mes chers amis
 Le secret est clos. Vous êtes élus à
 l'unanimité. Pas la moindre
 voix discordante. Cinq de Vingt
 qui n'avaient pas eu vos vues
 la fois ralliés à l'opinion que
 vous leur avez exprimée. Ils
 ont vite été par la grande
 porte.
 Deux autres candidats sont
 élus : Mlle. Lemon et Rodin.
 Les autres candidats n'ont pas
 obtenu le nombre nécessaire.
 Dites-moi, pourriez-vous, si il
 faudra, vous envoyer la convocation
 à ans. Bien à vous avec toute
 nos félicitations Octave Maus

14 Brief von Octave Maus mit der Mitteilung der Ernennung van Veldes zum Mitglied der 'Vingt'

Ihre Beschreibung Lemmens ist ebenso treffend: ‘So feurig van de Velde ist und so sehr er dazu neigt, Anhänger zu sammeln, so kühl ist Lemmen, verwirrend, ganz auf sich und seine Kunst konzentriert, sehr persönlich und bedächtig. Scheu bis zum äußersten, bitter und tief pessimistisch.’

Schon im Winter 1887 hatte ich in Wechel der Zande den Plan gefaßt, in Antwerpen eine Gruppe von Malern zu bilden. Ohne den Anspruch, die ‘Vingt’ in ihrem Kampf gegen die akademischen Mächte und die offiziellen Berühmtheiten zu unterstützen, sollte diese Gruppe die Offensive auf einem Boden ergreifen, wo Lokalpatriotismus, eingewurzelter Geschmack und Vorurteile nicht geringer herrschten als in Brüssel. Im Laufe eines gemeinsam mit unseren Antwerpener Freunden verbrachten Abends in einer Taverne, in der ich mich mit Max Elskamp traf, wenn ich meine Eltern besuchte, beschlossen wir, ein Comité zu bilden; seine Aufgabe sollte die Organisation von ähnlichen Ausstellungen sein wie die von Octave Maus und den ‘Vingt’ veranstalteten Salons in Brüssel. Wir redigierten einen Text an die Intellektuellen, die Künstler und Kunstfreunde, von denen wir annahmen, daß sie, wie wir, von der Feindseligkeit enttäuscht waren, die der ‘Cercle artistique d'Anvers’ den neuen Dingen auf allen Gebieten der Kunst entgegenbrachte.

‘Autorisiert durch den Respekt vor allen künstlerischen Dingen’, hieß es in dem Rundschreiben, ‘hat sich ein Comité konstituiert, das über den Interessen der einzelnen Schulen und Cliques steht. Es wird sich durch Ausstellungen, Vorträge und musikalische Veranstaltungen der Verteidigung der neuesten künstlerischen Ideen und Ziele widmen.’ Unterzeichnet war der Text von den Advokaten Charles Dumercy und Georges Serigier, von Max Elskamp, dem Maler Georges Morren und von mir.

Die ‘Association pour l'art indépendant’ (so nannten wir uns) - ihre erste Ausstellung fand 1887 statt - verfügte über nur bescheidene Unterstützung und über die zwangsläufig geringeren Eintrittsgelder als die der Salons der ‘Vingt’, zu denen die Besucher aus ganz Belgien strömten. Sie existierte nur drei Jahre.

Als junger 'Vingtiste'

Seitdem ich Mitglied der 'Vingt' geworden und seitdem mir die Antwerpener Berichterstattung für die von Octave Maus, Edmond Picard und Emile Verhaeren geleitete Halbmonatsschrift 'L'Art Moderne' übertragen worden war, konnte ich an den Abenden teilnehmen, die Edmond Picard in den Wintermonaten in seinem Haus am Boulevard de la Toison d'Or in Brüssel veranstaltete. Seine Gäste waren die Elite der belgischen Politiker, die bekanntesten Mitglieder der Brüsseler Anwaltschaft, die führenden zeitgenössischen belgischen Maler und Bildhauer und die um den 'Marschall der belgischen Literatur', Camille Lemonnier, gruppierten Schriftsteller modernster Richtung.

Es waren lebendige, brillante Abende. Oft erhielten sie besonderen Glanz durch die Anwesenheit auswärtiger Juristen, Politiker oder Künstler, vor allem im Februar während der Zeit des Salons der 'Vingt'. Das Haus eignete sich vorzüglich für diese Empfänge. Ein weites Treppenhaus führte vom Erdgeschoß zur Galerie und zum großen Eßzimmer im ersten Stock. Es hatte nichts von kalter Pracht, sondern war immer von Gruppen belebt, die froh waren, dem Gedränge entfliehen zu können. An den Wänden einer langen Galerie hingen Bilder, Aquarelle und Zeichnungen von Meunier, Werke von Rops - unter ihnen das berühmte Aquarell 'L'Attrapade' -, rätselhaft Zeichnungen von Odilon Redon, von ihm vor allem die Originale zu den Illustrationen von Edmond Picards 'Le Juré'. Vor den Tür- und Fensterpfeilern standen Skulpturen von Rodin, Meunier, van der Stappen und Jef Lambeaux.

An den Wänden des Eßzimmers befanden sich Bilder, meist großen Formates, von den Malern der Gruppe 'L'Art libre': Dubois, Artan, Baron, Boulanger, Stobbaerts und J. Stevens. Gemälde von A.-J. Heymans und von Henri de Braekeleer vervollständigten die Sammlung.

Wie nie zuvor konnten die Maler, Dichter und Schriftsteller in Edmond Picards Haus mit der intellektuellen Elite des Landes Kontakt aufnehmen. Sie konnten ihre Ideen und Meinungen verteidigen und gegen die ebenfalls anwesenden Kunstbonzen demonstrieren. Statt in Audienzen und sakrosankten Büros sprachen die Rebellen hier unmittelbar mit den Ministern und Direktoren.

So sah man im Laufe eines Abends James Ensor, den meistdiskutierten und begabtesten unter den 'Vingt', im Gespräch mit dem Minister der Schönen Künste, Le Jeune; die noch kaum bekannten Dichter der Genter Gruppe, Charles van Lerberghe, Maurice Maeterlinck oder Grégoire Leroy als Tischnachbarn von Villiers de l'Isle-Adam, oder Gevaert, den ehrwürdigen Direktor des Königlichen Konservatoriums, zusammen mit Lekeu, einem der jüngsten belgischen Komponisten - und dies angesichts der 'Versuchung des Antonius' von Félicien Rops! Alles spielte sich auf natürlichste Weise ab.

Edmond Picard, ständig in Bewegung, genoß offensichtlich diese Annäherungen. Er tauchte auf, nahm ein paar Minuten am Gespräch teil, und seine helle, scharfe Stimme beherrschte plötzlich das Stimmengewirr. Immer folgten ihm einige mondäne Verehrerinnen, die sich eifrig seinen Meinungen anschlossen. Nur ausnahmsweise blieb Edmond Picard länger als bis zehn Uhr. Meist verließ er seine Gäste auf die diskreteste Art und zog sich in sein Arbeitszimmer zurück.

Ein anderer als ich wird eines Tages das wunderbare und mutige Leben Edmond Picards und den Einfluß beschreiben, den er in den verschiedensten Kreisen ausübte. Wir hatten uns um ihn geschart, der alle Mittel seiner brillanten politischen und wirtschaftlichen Situation und seine angeborene Genialität in den Dienst der freien künstlerischen Äußerung, der Persönlichkeit des Künstlers und der unantastbaren geistigen Unabhängigkeit auf den verschiedensten Gebieten der menschlichen Tätigkeit gestellt hatte. Edmond Picard repräsentierte - wie einer unserer Freunde, Francis Nautet, in einer Studie es ausdrückte - 'einen der bedeutendsten menschlichen Werte Belgiens'.

Für mich bedeuteten die Abende bei Edmond Picard eine Quelle der Kraft und des moralischen Ansporns, dessen ich immer mehr bedurfte. Ich arbeitete ohne Befriedigung und suchte verzweifelt in den Mappen voller Kreide- und Pastellzeichnungen nach Material für die Ausstellungen der 'Vingt', der 'Association' in Antwerpen und der 'Indépendants' in Paris, bei denen ich nicht nur aus Solidarität, sondern auch aus Ehrgeiz vertreten sein wollte. Meine Vorliebe für Pastell entsprang den Möglichkeiten, mit diesem 'trockenen' Material wie bei der pointillistischen Technik Farbe neben Farbe zu setzen.



15 Titelholzschnitt von Georges Lemmen für die Zeitschrift 'L'Art Moderne', zum ersten Male erschienen 1893

Meine Kräfte erschöpften sich mehr und mehr; ich kämpfte gegen die ersten Anzeichen der Neurasthenie. Die Ärzte, die ich zu Rate zog, verordneten einen langen Aufenthalt am Meer, körperliche Arbeit, ausgedehnte Spaziergänge und eine unangenehme Diätkur.

So verbrachte ich im Sommer 1889 wieder mehrere Monate als Gast in der Blankenbergher Villa meines Bruders. Während dieser Zeit lernte ich drei Männer kennen, denen ich zeitlebens verbunden blieb: den belgischen Dichter französischer Zunge Charles van Lerberghe und die zwei Advokaten Emile Vandervelde und Max Hallet. Auch die beiden letzteren stammten aus wohlhabenden, 'anständigen' Familien. Um so mehr hatte ihr Beitritt zur P.O.B. (Parti ouvrier belge, Belgische Arbeiterpartei) und ihre Teilnahme an den ersten 'roten' Versammlungen große Aufregung verursacht. Das Beispiel erregte Ärgernis. War nicht auch Louis de Brouckère gerade wie sie zu den Reihen der vom Teufel Besessenen gestoßen, zu Volders, Anseele und den Brüdern Defuisseaux?

Die aus guten Familien stammenden Mütter, die ihre Töchter zu überwachen hatten, wurden unruhig. Nicht ohne Grund. Emile Vandervelde und sein Freund sahen keineswegs wie struppige und gefährliche Wesen aus, vor denen der brave Bürger sein Haus verschließt. Sie waren ebenso korrekt gekleidet wie die anderen jungen Leute, die sich an die reizenden jungen Mädchen heranmachten. Ihre Manieren waren nicht schlechter als die der anderen 'Bewerber in spe'. Es hatte sich rasch herumgesprochen, daß sie literarisch und künstlerisch hochgebildet waren. Max Hallet erwies sich zudem als der beste, eleganteste Tänzer der Saison, und Emile Vandervelde bezauberte jung und alt durch seine fesselnden Erzählungen.

Mit Interesse und Befriedigung habe ich seit jener Zeit den Aufstieg in hohe Ämter verfolgt, die beide im politischen Leben Belgiens eingenommen haben. Die damals entstandene Freundschaft wurde einige Jahre später erneut und gestärkt, als ich Emile Vandervelde und Max Hallet im Brüsseler 'Volkshaus' wiederbegegnete, wo wir mit vereinten Kräften im Rahmen der Belgischen Arbeiterpartei eine Kunstsektion ins Leben riefen.

Charles van Lerberghe und ich führten eher ein zurückgezogenes Leben. Wir trafen uns an stilleren Teilen des Strandes. Die einzigen mondänen Pflichten, denen Charles nachkam, bestanden in Aufmerksamkeiten seiner Schwester und deren Freundinnen gegenüber. Sie wurden von ihm aus

dem einzigen Grund erwartet, damit er, der verschlossene Dichter, nicht zu sehr als 'Brummbär' wirkte. Bruder und Schwester zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Er trug den 'Beach suit' mit vollendeter Natürlichkeit, sie kleidete sich mit betonter Einfachheit, dem Ergebnis höchsten Raffinements. Ihr Gebaren, der Ton ihrer diskreten Unterhaltung ließen sie als Ausländer, scheinbar als 'Britten', erscheinen.

Im Lärm der Strandpromenade konnten wir nur unwesentliche Worte wechseln. Aber wir hatten beide den Wunsch, uns näher kennenzulernen und anzufreunden. Charles van Lerberghe hatte in 'La Wallonie' die Novelle 'Les Flaireurs' veröffentlicht und gerade eben dieser, unter der Redaktion Albert Mockels stehenden, jungen Avantgarde-Zeitschrift einen Artikel 'Serres chaudes' (Treibhäuser) eingesandt. Er hatte mir zu verstehen gegeben, daß es sich um die Treibhauspflanzen handelte, die sein Freund Maurice Maeterlinck züchtete: 'wunderbare schwarze Blumen wie von Fieber überhitzte kranke Seelen'.

Wir wählten als Ort unsrer vertraulichen Zusammenkünfte ein Zelt am Deich gegenüber der von meinem Bruder bewohnten Villa. In einem Aufsatz über den Salon der 'Vingt' von 1892 erwähnte Eugène de Molder dieses 'grüne Zelt' als Motiv eines von mir ausgestellten Bildes, das 'seine durchdringende Farbe mit wunderbarer Kraft über den Strand singen ließ, das Werk eines der feurigsten und radikalsten Jünger der Neuen Schule' ('Société Nouvelle', März 1892).

Van Lerberghe interessierte sich für meine Bilder und für meine Artikel in der Zeitschrift 'L'Art Moderne'; ich wiederum bewunderte sein kleines Drama für Marionetten, das ich neben die Meisterwerke der dramatischen Literatur aller Zeiten stellte. Ich war aufs tiefste von der suggestiven Atmosphäre beeindruckt, in der sich die Figuren bewegten, die in primitiver psychologischer Reaktion einem Ereignis gegenüberstanden, das sie nicht begriffen - dem Tod.

Tag für Tag beschäftigten wir uns mit den neuesten künstlerischen Ereignissen. Besonders deutlich erinnere ich mich an den Tag, an dem wir des unvergeßlichen Besuches von A. de Villiers de l'Isle-Adam im Kreise der 'Vingt' gedachten; die Nachricht seines Todes (19. August 1889) hatte uns gerade erreicht. Wir hatten damals - ohne uns zu kennen - tiefe Eindrücke von diesem großen Meister des Wortes und Kenner der Grausamkeiten

der Welt empfangen. Er las drei Erzählungen, zuletzt den ‘Abschied Isabellas von Columbus’. Seine Worte haben sich mir unauslöschlich eingeprägt: ‘Geh - und wenn das Land, das du suchst, noch nicht geschaffen ist, so wird Gott als Preis für deinen Mut Welten aus dem Nichts entspringen lassen.’

Wenige Tage später kündigte mir van Lerberghe den Besuch Maeterlincks an, der ihm, als erstem, sein gerade vollendetes Stück ‘La Princesse Maleine’ vorlesen wollte. Ich wurde zur Teilnahme an der Vorlesung eingeladen und war betroffen, in diesem dramatischen Erstling Maeterlincks die gleiche betäubende, von drohender Angst erfüllte Atmosphäre zu finden wie in Lerberghe’s ‘Flaieurs’.

Die Vorlesung bewegte mich aufs tiefste, und doch war ich schockiert von der Hemmungslosigkeit, mit der Maeterlinck sich die Gedanken- und Phantasiewelt seines intimsten Freundes angeeignet hatte. Die Eindrücke dieser Vorlesung haben mich lange verfolgt und gehindert, Kontakte zu Maeterlinck zu suchen. Später hat Maeterlinck in loyaler Weise die Beziehungen zwischen ‘La Princesse Maleine’ und van Lerberghe’s ‘Flaieurs’ offen zugegeben.

Während dieses Sommers 1889 war ich zwei befreundeten jungen Mädchen vorgestellt worden, die die Neugier der Badegäste erregten. Beide waren außergewöhnlich schön und beide Künstlerkinder. Die eine war die Tochter von Félicien Rops; der Vater der anderen war ein berühmter polnischer, seit Jahren in Paris wohnender Bildhauer. Sie hielten sich abseits der anderen jungen Leute. Mein häufiges Zusammensein mit den beiden Mädchen war aufgefallen. Ihre Bemerkungen, die - eher ironische - Art ihrer Beobachtung des belgischen Badepublikums lenkten mich von meinen Sorgen und von meinem Gesundheitszustand ab. Wir sprachen von ihrer und meiner Zukunft, von ihrem Eintritt in das Pariser Gesellschaftsleben, der im kommenden Winter stattfinden sollte. Sie sahen diesem ‘Ereignis’ gelassen entgegen und versprachen sich nichts Besonderes davon.

Unter diesen Gesprächen wurden wir zu Freunden und zeigten die Befriedigung über unsere Begegnung vielleicht zu offen. Wem, zum Teufel, hätte dies mißfallen, wen hätte es verstimmen können? In welchem boshafte Hirn entstand der Plan zu einer Intrige, mit dem Ziel, den Bruch

einer Verbindung herbeizuführen, die drei verwandte Seelen zusammengeführt hatte?

Es war die Stiefmutter von Misia Godebska, die sich über mich und meine Existenzmittel erkundigt hatte! Eine kokette verblühte Megäre, auffallend gekleidet und mit Schmuck behängt. An ihrem Zeigefinger prangte ein großer Smaragd, der durch eine Kette mit einem breiten Armband verbunden war. Dieses barbarische Schmuckstück, das von einem Negerhäuptling hätte stammen können, flößte mir jedesmal, wenn ich ihr die Hand geben mußte, Widerwillen ein. Ich konnte diesen kaum verbergen, so daß sie ihn zweifellos bemerkte! Der Schlag, der mich treffen sollte, ging von dieser Frau aus, die Heiratsgedanken ausbrütete.

Es hatte sich noch keine Gelegenheit gefunden, dem Vater von Misias Freundin vorgestellt zu werden. Eines Tages saßen wir zu dritt abseits des Strandes. Mademoiselle Rops sah ihren Vater kommen und sprang auf, um ihm entgegenzugehen. In plötzlicher Verlegenheit fand ich mich zum ersten Male mit Misia, dem bezaubernden Wesen, allein. Überraschend standen Félicien Rops und seine Tochter vor uns. Rops' Haltung war schroff; die kalte Klarheit seiner Worte entsprach dem Eindruck, der von seiner schönen Gestalt ausging, der eines Kavallerieoffiziers in Zivil. Ich erklärte ihm sofort, daß ich Künstler und Mitglied der 'Vingt' sei. Da reichte mir Rops, der vor kurzem ebenfalls von den 'Vingt' aufgenommen worden war, die Hand. Es entstand zwischen meinem berühmten Kollegen und mir ein Gespräch, das die beiden jungen Mädchen nur wenig zu interessieren schien; sie eilten zu den Kabinen, in denen man sich zum Baden umzog.

Félicien Rops sprach sehr direkt über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und über meine besondere Lage. Er verlangte klare Antworten, auch über meine materielle Situation. Ich hatte keinen Grund, seinen Fragen auszuweichen; es wäre vermessen gewesen, mich nach der Ursache seiner Fragen zu erkundigen. Ich berichtete ihm über mein Leben, seitdem ich mich in Wechsel der Zande niedergelassen hatte, und erklärte ihm, daß meine Existenzmittel aus den bescheidenen Beiträgen meines Vaters bestünden, aus dem Talent, das mir einige mir bekannte Maler zusprachen, und aus dem Mut und der Hartnäckigkeit, mit der ich mich meinem Beruf als Maler widmete. Ich beobachtete meinen Gesprächspartner und hörte mir resigniert an, was er von Misia und ihrer Mutter zu sagen hatte.

Nach der Rückkehr ins Haus meines Bruders fand ich langsam die Fassung wieder. Mir schien, als hörte ich ein zweites Mal die Worte Félicien Rops'. Warum hatte er mir die vertraulichen Mitteilungen über die schöne Freundin seiner Tochter gemacht? Plötzlich verstand ich. Der berühmte Zeichner, der den Ruf eines skandalösen Lebemanns mit überlegener Heiterkeit auf sich nahm, hatte Mitgefühl mit mir als dem Naiven gehabt, den er einen Weg einschlagen sah, der in einer Hölle geendet hätte, die Rops selbst wohlbekannt war. Sehr bald, gleich nach ihrem Debüt in den künstlerischen und mondänen Kreisen von Paris, würde Misia die ihr angeborene Rolle spielen, und junge und alte Lebemänner würden ihr zu Füßen liegen. 'Die Existenz des Künstlers, junger Freund und Kamerad der 'Vingt' - Sie werden es erkennen, wie ich es erkannt habe -, muß, um würdig und glücklich zu sein, auf den stabilen Grundlagen sittlicher Kraft und moralischer Qualitäten ruhen, die man nur allzuleicht mit einem bürgerlichen Dasein verwechselt. Diese Tugenden sind nur echt, wenn sie dauerhaft sind', betonte Félicien Rops. 'Doch um wieviel großzügiger und tapferer muß die Frau eines Künstlers sein. Das größte Opfer, das sie zu bringen hat, besteht darin, für sich und die Ihren auf alle Arten des Luxus und der Verwöhnung zu verzichten. Nur ein materiell gesichertes Leben, auf welchem Niveau auch immer, vermag den Künstler vor Versuchungen und entehrenden Kapitulationen zu bewahren.' Erst später konnte ich einsehen, wie sehr diese weisen Grundsätze auf Rops' eigenes Leben zutrafen.

Einen Tag nach diesem Vorfall verließ ich Blankenberghe, ohne meine Freundinnen noch einmal gesehen und ohne mich von meinen Freunden verabschiedet zu haben. Schweren Herzens entfernte ich mich von dem Ort, an dem ich mir blitzartig über meine Lage klargeworden war. Als Mann von sechsundzwanzig Jahren war ich weit davon entfernt, die Bedürfnisse eines luxuriösen Haushalts in einer Metropole bestreiten zu können; ja, ich konnte nicht einmal daran denken - und wäre es auch in ferner Zeit -, in einem abgelegenen Dorf eine bescheidene Familie zu gründen.

Calmpthout - 'Vogelenzang'

Den Rat eines alten Freundes, der mir empfahl, eine Reise in die weite Welt zu machen, konnte ich nicht befolgen, da ich meinen Vater nicht um das erforderliche Geld bitten wollte. Ohnehin bedrückte mich die materielle Abhängigkeit neben anderen Skrupeln, die ich meinem Vater gegenüber empfand.

So wendete ich mich auf der Suche nach einem Hafen an diejenige meiner verheirateten Schwestern, an der ich seit meiner Kindheit am meisten hing. Sie verbrachte seit einigen Jahren mit ihrem Mann den Sommer in Calmpthout im Haus 'Vogelenzang'. Ich war sicher, daß ich mit meiner Übersiedlung nach Calmpthout einen der liebsten Wünsche meiner Schwester erfüllte. Das Haus 'Vogelenzang' war anspruchslos, aber nicht ohne Charme. Es glich den flandrischen Häusern der Provinz Antwerpen, die sich Notare, Ärzte oder Industrielle, die sich zurückgezogen hatten, nach einigen Jahrzehnten lukrativer Berufstätigkeit zu errichten pflegten.

Durch einige Landkäufe hatte mein Schwager seine Besitzung vergrößert, und eine Reihe von Arbeiten veranlaßte ihn, auch den Winter über in Calmpthout zu bleiben. Meine unerwartete Ankunft löste zudem ein Problem. Da er jeden Tag aus beruflichen Gründen nach Antwerpen fahren mußte, wäre meine Schwester den ganzen Tag allein gewesen.

Kaum war das erste Erstaunen über meinen unerwarteten Vorschlag überwunden, wurde beschlossen, mir einen Schuppen zur Verfügung zu stellen und ihn in ein Atelier zu verwandeln. Man freute sich, daß ich nach mehr als vier Jahren mein einsames Leben in Wechsel der Zande aufgeben wollte.

Bald kamen die Kisten, in denen alles eingepackt war, was sich noch in meinem 'Atelier' in Wechsel der Zande befand. Ich konnte mich dem Familienleben einfügen, das sich in einer Atmosphäre herzlichen und vollkommenen Einverständnisses abspielte. Die Befriedigung meiner Gastgeber und die beiden reizenden, aufgeweckten Kinder halfen mir, mich wieder zurechtzufinden.

Meine Schwester richtete mir ein bescheidenes Zimmer im ersten Stock ein. Ein Fenster nach Osten, in der einen Ecke ein Bett, vor dem Fenster ein Tisch mit dem Blick auf die Weite der Felder und den Horizont. Ein

Schrank und Regale, auf denen ich alles wiederfand, was sich in Wechsel der Zande an Büchern, Zeitschriften, Notizen und Manuskripten angesammelt hatte.

Ich ahnte nur zu deutlich den bevorstehenden Bruch mit meiner Vergangenheit und meiner Karriere als Maler. Den Weg durch das Labyrinth meiner Bücher sah ich weniger deutlich als meine Schwester Jeanne, die sie bei der Einrichtung meines Zimmers in einer Unordnung zusammengestellt hatte, die nicht geringer war als in Wechsel der Zande.

Ein paradoxeres Nebeneinander hätte man nicht finden können: die Bibel für zwanzig Sous mit Lesezeichen bei meinen Lieblingskapiteln der Bergpredigt, des Predigers Salomonis, des Hohen Liedes, der Apokalypse; daneben 'Gott und Staat' von Bakunin, die Einführung in das Leben Christi neben dem 'Kommunistischen Manifest' von Marx und Engels, das 'Tagebuch eines Revoltierten' von Kropotkin, Nietzsches 'Zarathustra' neben den 'Blümlein' des heiligen Franziskus und Dostojewskis 'Brüder Karamasoff'.

Es war aber nur ein scheinbares Durcheinander. Durch alle diese Bücher und Zeitschriften, durch das ganze Durcheinander lief *ein* Gedanke wie ein roter Faden: die Auflehnung gegen den Egoismus der sozialen Verhältnisse am Ende des 19. Jahrhunderts, gegen die von der herrschenden Klasse heftig verteidigten Vorrechte.

Die Zeitschriften, die sich stoßweise auf den niederen Gestellen in meinem Zimmer häuften, vervollständigten die Quellen, aus denen ich bisher meine geistige Nahrung geschöpft hatte. Durch sie war ich Rebell geworden, ohne mich auf ein einziges Dogma zu beschränken und ohne mich als Jünger einer dieser Autoren zu fühlen. Ein einziger Gedanke zog mich wie ein Magnet an: jener der brüderlichen Nächstenliebe.

Mein Leben, wie ich es als Maler in Wechsel der Zande geführt hatte, schien mir mit solchen Wünschen unvereinbar. Ebenso wenig das Leben der Maler und Bildhauer, die ich kennen und bewundern gelernt hatte und die zu jener Zeit meine intimen Freunde waren: Camille Pissarro, Seurat, Signac, Luce, Augrand, Maurice Denis in Frankreich; Théo van Rysselberghe, Willy Finch, Constantin Meunier, Georges Minne, Adrien-Joseph Heymans, Emile Claus in Belgien; Jan Toorop und Jan Thorn Prikker in Holland.



16 Holzschnitt van de Veldes zu Max Elskamps Gedichtband 'Dominical', 1892

Die Meditation zog mich mehr und mehr an. Vor allem im Zusammenhang mit der neuesten Entwicklung der Philosophie und Soziologie. Die im 'Kommunistischen Manifest' und auf den ersten internationalen Sozialistischen Kongressen geforderte Aktion der Massen war in Frage gestellt und überrundet durch die anarchistische Agitation und die Theorie der individuellen Revolte.

Von diesem Augenblick an beschäftigte mich die Vorstellung einer neuen sozialen Gesellschaftsordnung mehr als die Frage, ob die Entwicklung der Malerei sich auf dem Wege des Pointillismus oder auf irgendeine andere Weise vollziehen würde.

Vage Ideen erschienen vor meinem Geist. Ich ahnte die Möglichkeiten, die mit der Verwirklichung meiner sozialen Ideale verbunden sein könnten:

die Wiederkehr der Kunst im ursprünglichen Glanz unverdorbener Schöpfung, die von unwiderstehlicher Lebensfreude getragen ist.

Ich fühlte mich allein und ohne Führung.

Soweit es meine physischen Kräfte erlaubten, nahm ich an den Arbeiten meiner Verwandten für 'Vogelzang' teil. Aber nicht weniger war ich damit beschäftigt, eine Lösung, eine neue Technik, eine künstlerische Schrift zu finden, die mir dazu verhelfen sollten, auch weiterhin die Freuden zu genießen, die mir die Farbe und die Linie bereiteten.

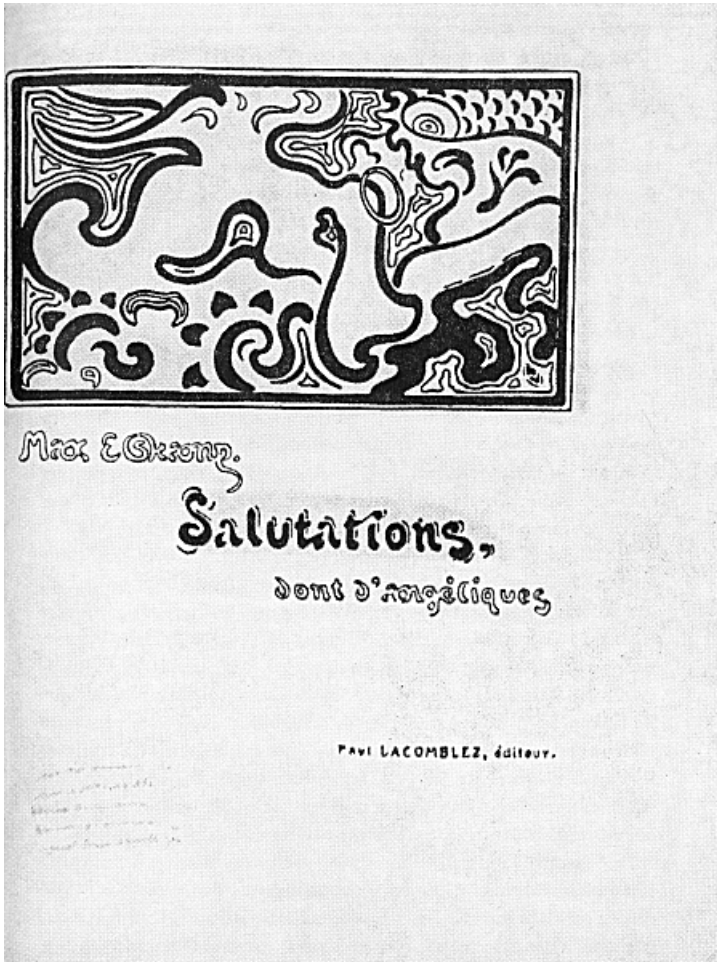
Die Zeichenschrift und die Technik des japanischen Farbholzschnitts, in jenen Jahren eine Offenbarung für uns junge Künstler, schienen mir die Voraussetzungen zu bieten, in einfacher Weise die Ärmsten der Armen darzustellen. Aber die wenigen Holzschnittversuche, die ich damals machte, waren natürlich weit entfernt von den Meisterwerken der Hiroshige oder Utamaro. Und auch mit meinen Erfahrungen mit trockenen, neben- und übereinandergesetzten 'flachen' Farbtönen gelangte ich nicht zum Ziel. Bei den geringsten Retuschen bröckelten die Farben unweigerlich ab. Nur ein Weg hätte weiterführen können: die Farbe durch farbige Tücher, das heißt durch geschnittene Tuchteile in verschiedenen Farben zu ersetzen.

Verzicht auf die Malerei - Der Weg zur angewandten Kunst

Vor 1891 hatte es auf dem Kontinent im Reich von Form und Ornament nicht das geringste Anzeichen gegeben, das auf eine bevorstehende Befreiung von der Stil-Imitation hätte schließen lassen, in der die Kunsthandwerker ihr kümmerliches künstlerisches Leben fristeten.

Da erschienen in den Schaufenstern der 'Compagnie Japonaise' in Brüssel die ersten Produkte, die von der Firma Liberty von England nach dem Kontinent exportiert wurden. Ich erinnere mich an das Aufsehen, welches diese Dinge beim Brüsseler Publikum machten, das sich auf dem Trottoir vor den Auslagen drängte. In keiner anderen kontinentalen europäischen Stadt waren zu jener Zeit ähnliche Dinge zu sehen.

Es gab grazile Möbel, die mit Lack in lebhaftem Grün oder Rot überzogen waren; helle, freundliche Töpfereien, irisierende Gläser und Metall-



17 Holzschnitt van de Veldes zu Max Elskamps Gedichtb and 'Salutations dont d'angéliques'

gegenstände, deren Formen nichts Abgebrauchtes, bedruckte Stoffe, Tapeten mit heiteren Mustern, die etwas vom Rhythmus der 'Songs' und 'Dances' hatten, die neuerdings aus den 'Music-Halls' vom Ufer der Themse in unsere Cafés importiert worden waren, deren zotige Couplets sie verdrängten.

Wir genossen diese Dinge wie eine Art Frühling, der in unser Leben einbrach, in die graue Langeweile unserer Wohnräume mit ihren schweren, abgeschabten Möbeln, die jede Heiterkeit erstickten, mit all den verstaubten dummen Gegenständen, um die man herumschlich. Im Gegensatz zu ihnen leuchteten die Schaufenster der 'Compagnie Japonaise' in der Rue Royale wie kleine Kapellen; unsere Augen wurden erfrischt, unser Gefühl von einem schweren Druck befreit, wie die Seele eines Gläubigen nach dem Gebet.

Zur gleichen Zeit hatten die 'Vingt' zum ersten Male einige Künstler zur Teilnahme am 'Salon' eingeladen, die als erste sich den angewandten Künsten zugewendet hatten: den Franzosen Chéret mit seinen Plakaten, den Engländer Walter Crane mit seinen illustrierten Kinderbüchern, Gauguin mit einigen Keramiken und den Maler Willy Finch, Mitglied der 'Vingt' seit ihrer Gründung, mit seinen gebrannten Tellern. Sie alle gehörten zu den ersten Deserteuren, die den 'Künsten' den Rücken kehrten.

Der Bildhauer Paul Dubois, eine mächtige, athletische Gestalt, ein Künstler von sicherem Geschmack und unermüdlich in seiner Hilfsbereitschaft, leitete die Einrichtung des 'Salons'. Zu seiner großen Überraschung mußte er diesmal einige Dutzend Vasen, Krüge und Teller ausstellen. Vitrinen waren nicht vorhanden. Paul Dubois entschloß sich, die einzelnen Gegenstände auf Sockel zu plazieren, die er in die Zwischenräume zwischen den Bildern an die Wand stellte. Durch die unmittelbare Nachbarschaft zu den Bildern unterstrich er die Bedeutung der ungewohnten Objekte. Der Kunsthandwerker hatte seinen Platz und seinen Rang unter den 'freien Künsten' wiedererobert. Die Ausstellungen machten keinen Unterschied mehr zwischen freier und angewandter Kunst.

Im Salon von 1892 stellten die 'Vingt' dem Kunsthandwerk einen eigenen Saal zur Verfügung. Er war den Illustratoren der englischen Luxusrevuen mit Werken von Selwyn Image, Herbert Horne, Lucien Pissarro gewidmet. Den Ehrenplatz nahmen Vitrinen ein mit den schönsten illu-



18 Titelholzschnitt van de Veldes zu 'Van nu en straks', 1893

strierten Büchern von William Morris, an den Wänden befanden sich Glasgemälde-Entwürfe von Emile Bernard und ein Karton für eine Broderie (Kunststickerei) von mir. Eine eindrucksvolle Auswahl von Keramiken (grès flambés) von Delaherche vervollständigte das Ausstellungsgut.

'Van nu en straks'

Von Calmpthout aus besuchte ich Auguste Vermeulen in Brüssel, der damals an der 'Université Libre' deutsche Philologie studierte. Vermeulen hatte eine Gruppe junger flämischer Schriftsteller gebildet, die sich von der Bevormundung der Provinzzeitungen befreien wollten und darauf brannten, ein eigenes Organ zu besitzen, in dem sie ihre Arbeiten ebenso frei

dem Publikum zur Diskussion stellen konnten wie ihre Kameraden französischer Zunge in der 'Jeune Belgique', der Halbmonatszeitschrift 'L'Art Moderne' und in der 'Société Nouvelle'; ebenso frei wie wir, die Maler und Bildhauer in den Ausstellungen der 'Vingt' in Brüssel oder der 'Art Indépendant' in Antwerpen.

Da war es an mir, ihn vor der Illusion zu warnen, auf dem Kontinent sei ein ähnlicher Aufstieg möglich wie jenseits des Kanals; ich zweifelte, ob die notwendigen finanziellen Mittel und vor allem die künstlerischen Arbeitskräfte zur Verfügung ständen. Zudem wies ich darauf hin, daß das Niveau der Buchkunst in England zu keiner Zeit so tief gesunken war wie bei uns. Es gab damals in unseren Reihen keinen Künstler, der fähig, neue Lettern zu entwerfen, keinen Drucker, der bereit gewesen wäre, neue Buchstaben zu prägen und gießen zu lassen. Unter solchen Voraussetzungen schien mir die Aufgabe, für die ich die Verantwortung übernehmen sollte, zumindest abenteuerlich.

Vermeylen folgte aufmerksam meiner Darstellung der Lage; er wurde immer munterer, als ich ihm präziserte, worin die Mitarbeit meiner Freunde bestehen werde. Am Schluß meines langen Besuches beschlossen wir, in Kontakt zu bleiben. Ich bestand darauf, daß unsere nächste Besprechung bei mir im Haus 'Vogelenzang' in Calmpthout stattfinden sollte. Die Zeit drängte, da ich mit einigen Freunden bei Théo van Rysselberghe zum Déjeuner geladen war, der sich mit seiner jungen Frau in der Avenue Louise, in der Nähe des Bois de la Cambre ein Heim eingerichtet hatte, wo alles - Möbel, Vorhänge, Matten und Teppiche - zum ersten Male in hellen, klaren, lebendigen Farben gehalten war.

Mehrere Wochen später meldete mir ein Telegramm aus Den Haag für den nächsten Tag die Ankunft Auguste Vermeylens in Calmpthout. Ich holte ihn am Bahnhof ab. Er hatte ein ziemlich voluminöses Paket mit Dokumenten für unsre Besprechung über die geplante Zeitschrift unter dem Arm.

Bei Tisch im Hause meines Schwagers erzählte uns Vermeylen Einzelheiten über seinen Aufenthalt in Holland, über seine Besuche bei Verwey und bei der Witwe Théo van Goghs. Nach dem Essen führte uns meine Schwester zu einem Tisch unter einem Apfelbaum, dessen belaubte Zweige mit den in voller Blüte stehenden Sträuchern eine Art Raum bildeten. Es



19 Holzschnitt van de Veldes zu 'Van nu en straks', 1893

war zu Beginn des Sommers; ein strahlender Tag. Die Farbtöne bildeten einen sonoren Akkord aus dem Weiß, dem Rosa und Gelb der Schneeballen, Azaleen, des Goldregens und der Syringen.

Seit unsrer ersten Unterhaltung hatten wir nichts voneinander gehört. Er brachte nur gute Nachrichten: die Redaktion war gebildet, die Finanzfrage geregelt. Von den Redakteuren der holländischen Zeitschrift 'Nieuwe Gids' mit größter Freundschaft empfangen, hatte er Hermann Gorter und Albert Verwey als Mitarbeiter gewonnen. Ich hatte mich nicht nur an James Ensor, Georges Minne, Georges Lemmen, Théo van Rysselberghe und Willy Finch gewendet, sondern mich auch in England mit Lucien Pissarro und auf dessen Empfehlung mit Charles Ricketts in Verbindung gesetzt. In Holland hatte ich Thorn Prikker, Jan Toorop, Jan Veth und Roland Holst als Mitarbeiter gewonnen.

Vermeylen warf einen langen Blick auf meine Liste und auf mich selbst. Und ich las in seinen Zügen Befriedigung und Erstaunen. Die Schritte, die ich bei einigen Druckern unternommen hatte, bestätigten meine bei unsrer ersten Besprechung gemachte Vorhersage. Keine Druckerei, bei der ich gewesen war, besaß, was ich suchte. Die Drucker benutzten alle ähnliche Schriften, Produkte einer seit drei Jahrhunderten zunehmenden Verwässerung. Keine Schrift war zu finden, die die Reinheit der 'Kursiven'- oder der 'Antiqua'-Lettern von Janson oder Garamond erreicht hätte.

Ich dachte, die für den Anfang unabänderlichen Nachteile durch gute 'mise en pages', durch harmonische Proportionen des Satzspiegels, durch neuartige, überzeugende Entwürfe expressiven linearen Charakters aufwiegen zu können, wie ich sie für die Einbände der beiden ersten Gedichtsammlungen Max Elskamps mit einigem Erfolg verwendet hatte. Vermeylen war offenbar in Gedanken versunken und mit anderen Dingen beschäftigt. Plötzlich bemerkte ich eine Änderung in seiner Haltung; eine neue Idee schien ihn zu erfüllen, eine 'Realität', die ihn hypnotisierte und gebieterisch alle nebensächlichen Gedanken beiseite schob.

Ich reichte Likör. Vermeylen blieb dem 'alten Schiedamer', ich dem 'Benediktiner' treu. In einem langen Schweigen leerten wir unsre Gläser. Goldene Strahlen drangen durch die Zweige des Apfelbaumes, Sonnenflecken zeichneten sich auf dem Tischtuch und auf den Dingen ab, die herumlagen, auf dem Boden, um uns herum - sie kämpften mit den Schatten.

Vermeylen ergriff diesen Moment und schnürte das Paket auf, das er mitgebracht hatte. Es erschien ein großes Buch, das er bei einem seiner holländischen Freunde geliehen hatte: 'Das Buch Hiob', eine Prachtausgabe, herausgegeben und illustriert von William Blake, dem englischen Dichter und Maler aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts, von dem ich schon mehrmals gehört hatte, ohne je eines seiner Werke gesehen zu haben. Die englischen Illustratoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts brachten seinem seltsamen Genie, seiner medialen und visionären Natur, die aus Träumen und bedrückenden Schreckbildern und Halluzinationen schöpfte, höchste Schätzung entgegen.

Vermeylen hatte noch keinen Namen für das Kind seiner Sorgen und Hoffnungen gefunden. Der inhaltliche Umkreis der Zeitschrift war von ihm und seinen Mitarbeitern noch nicht festgelegt worden. Der Titel einer

Sammlung von Kritiken von Charles Morice hatte Vermeyleen fasziniert: 'La littérature de tout à l'heure' (Die Literatur von heute). Es war klar, daß dieser Name für das Programm paßte, das sich Vermeyleen und seine Freunde vorgenommen hatten. Aber war das Programm der Bewegung ausschließlich literarisch, wie die Mitarbeiter es glaubten? 'Für uns junge flämische Literaten', bemerkte Vermeyleen, 'ist die Literatur aufs engste mit der 'Flämischen Bewegung' verbunden, die ihrerseits ebenso eng mit der politischen Emanzipation wie mit dem sozialen Aufstieg Flanderns zusammenhängt.' Er sah in der Menschlichkeit einer völlig freien Gemeinschaft die einzige Möglichkeit für die Entfaltung des Individuums und für eine unabhängige Kunst. 'De Vrije Kunst!' - dieser Titel hatte ihn gelockt. 'Eine freie Kunst', fuhr ich fort, 'ist an keine Grenzen gebunden, es seien denn die Grenzen des Talents oder des Ausdrucks der künstlerischen Persönlichkeit.'

Damals, als Vermeyleen und ich solche Gedanken austauschten, diskutierten Künstler und Soziologen leidenschaftlich die Zukunftsfragen der Kunst. Die Anhänger des Prinzips 'L'art pour l'art' standen in Opposition zu den Verteidigern des Gedankens 'die Kunst für das Volk', also einer 'sozialen Kunst'. Die Diskussionen kreisten um die Fragen der 'Zeitgenossenschaft', des pointiert Aktuellen. 'Van nu en straks' (Von heute auf morgen) - diese Worte sprach Vermeyleen immer wieder vor sich hin, ohne daß ich mir bewußt wurde, daß sie der Titel seiner Zeitschrift werden sollten.

All dies ereignete sich an einem Nachmittag in Calmpthout im Sommer 1892. Die erste Nummer der ersten Avantgarde-Zeitschrift flämischer Sprache erschien am 1. April 1893. Für das Titelblatt entwarf ich eine dekorative Komposition, bei der die Lettern des Titels in ein freies, aggressives Linienspiel eingefügt sind. Die Initialen, Vignetten und Zierleisten schlossen sich der ornamentalen Ausdrucksweise an, die ich als erster für den Umschlag der Gedichtsammlung 'Dominical' von Max Elskamp verwendet hatte.

In einem viele Jahre später erschienenen Essay 'De Gezelle à aujourd'hui' schrieb Vermeyleen mit jener ihm eigenen freundlichen Ironie: 'Da wir wünschten, daß alles sich in Harmonie abspiele, hatte van de Velde die Buchstaben des Titels in Schwung gebracht. Sie waren, schwer entzifferbar, in ein welliges Liniengefüge eingefügt, das unser Programm symbolisierte.'



20 Querleiste van de Veldes zu 'Van nu en straks', 1893

Das Publikum mit seiner Rhinoceroshaut begriff natürlich nichts. Aber wir, die wir es ernst meinten, erfaßten den Sinn. Ich bin aber nicht ganz sicher, ob wir alle das gleiche meinten.'

Die 'Engelswache'

Meine Gesundheit war immer noch erschüttert, und trotz der Gartenarbeit im Park von 'Vogelenzang' blieb ich immer in Gefahr, neurasthenisch zu werden. Unter günstigeren Umständen hätte ich leichter den Weg gefunden, mein Leben und meine Ziele mit meinen Fähigkeiten in Einklang zu bringen und den Radius meiner Aktivität auszudehnen.

Mein Freund, der Maler Willy Finch, der früheste Anhänger des Impressionismus in Belgien, hatte zu jener Zeit die Malerei aufgegeben, um sich ausschließlich der Töpferei zu widmen. Finch hatte die gleichen Konflikte wie ich durchgemacht; aber er hatte Halt an den Theorien von Ruskin und Morris gefunden. Er war in Belgien geboren, jedoch englischer Abstammung. Daher kannte er die Erneuerungsbestrebungen innerhalb der modernen englischen Architektur und des Kunstgewerbes.

Doch bevor ich in die Gedanken und Theorien von Ruskin und Morris, die später meine Entwicklung entscheidend bestimmten, tiefer eindringen konnte, haben zwei Ereignisse dazu beigetragen, mich aus der gefährlichen Sackgasse heraus- und meinem Schicksal entgegenzuführen.

Wenn ich früher gesagt habe, die Pinsel seien meiner Hand entglitten, so darf man dies nicht allzu wörtlich auffassen. In den Jahren der Depression bemühte ich mich immer wieder, sie erneut aufzunehmen. Sobald ich mich besser fühlte, suchte ich auf der Leinwand festzuhalten, was mich der Garten von Calmpthout über die Kraft lehrte, mit der die Natur die armen Lebewesen tröstet und stärkt; wie sie ihnen mit den schützenden Gebärden der Bäume hilft, mit den Blumen, die wie fromme Schwestern während unsres Leidens freundlich lächeln. Zwei oder drei Landschaften und einige Pastelle stammen aus jener Zeit. Aber der Mangel an tieferer Überzeugung und die fehlende innere Glut ließen mich zweifeln und schwächten meinen Arbeitseifer. Einige Bildthemen, die sich auf mein früheres Leben bezogen und die mich besonders beschäftigt hatten, stiegen immer wieder vor mir auf.

Eines dieser Themen schien über meine Ohnmacht und Schwäche zu siegen. Während der langen Stunden, die ich mit meiner Mutter unter den Obstbäumen von Wechsel der Zande verbrachte, hatte ich mich mit der Komposition eines Bildes beschäftigt, das eine 'Engelswache' darstellen sollte. Vier kniende Mädchen wachten mit gefalteten Händen über den Schlaf des auf dem saftigen Rasen eines Obstgartens gebetteten Gotteskindes. Diese Mädchen sollten durch nichts, weder durch ihre Bekleidung noch durch irgendein anderes Attribut, erkennen lassen, 'daß sie Engel waren'. Sie sollten die Kleider der Erstkommunikanten tragen, als Hinweis auf ihre Unschuld und absolute Reinheit. In den flämischen Dörfern tragen die Erstkommunikanten keine weißen Kleider wie in den großen Städten, sondern es werden Stoffe in lebhaften Farben bevorzugt.

Ich hatte mir vier rotgekleidete Mädchen ausgedacht. Die verschiedenen roten Töne - vom tiefen Amarant bis zum glänzendsten Karmesin - waren mit Hilfe von großen, flächenhaften Lokalfarben verwirklicht; die durch das Blattwerk schillernden Sonnenflecke bewirkten ein Spiel, das durch die lebhaften und gewagten Töne des grünen Rasenteppichs noch verstärkt wurde.

Ich hatte damals eine Vorliebe für solche 'Motive' der Lichtdurchdringung und ihre mosaikartige technische Ausführung, welche ich der Pracht und dem Reichtum von Orientteppichen anzunähern trachtete. Das Verfahren der neo-impressionistischen Farbteilung mit seiner Gegenüberstellung von Farbpunkten schien mir für solche Wirkungen besonders ge-

eignet. Dank den in Wechsel der Zande gemachten Plänen und Skizzen für dieses Bild glückte mir die Fixierung der ganzen Komposition auf eine Leinwand großen Formates. Aber nach dieser Anstrengung verlor ich von neuem den Mut.

In meiner tiefen Verzweiflung stieg die Erinnerung an die Augenblicke der Begeisterung, ja des Rausches empor, die ich erlebte, als vor mir die Berufung erschien, an der ich jetzt so sehr zweifelte. Es war angesichts zweier berühmter Bilder Manets: 'Le Bar aux Folies Bergère' und des 'Porträts des Baritons Faure in der Rolle Hamlets', die in einer der Triennale-Ausstellungen in Antwerpen zu sehen waren. Heute noch, nach so vielen Jahrzehnten, könnte ich die Stelle zeigen, wo damals die beiden Bilder in den großen Sälen der Rue Vénus hingen. Mit verbundenen Augen spüre ich noch immer die Strahlungskraft der beiden Wunderwerke, in denen das Leben sprühte. Dort erlebte ich das Wunder der Malerei.

Schon mehrmals hatte ich geplant, ein Handwerk zu erlernen, am liebsten ein Kunsthandwerk. Doch erst vor der großen Skizze der 'Engelswache' und im Augenblick meines Zweifels an der Möglichkeit ihrer Ausführung kam mir der Gedanke, durch eine Kunststickerei zu verwirklichen, was ich nicht mehr durch Malerei verwirklichen zu können glaubte.

Meine Schwester und eine ihrer Freundinnen sammelten die Stoffe und Seidenstücke, die ich für die Herstellung einer Broderie benützen wollte. Aber ich machte mir bald klar, daß ich allein und ohne die elementaren technischen Kenntnisse dieses Handwerks nicht zum Ziel gelangen konnte. Beim Auftreten der ersten Schwierigkeiten wendete ich mich an eine meiner Tanten, die in der Werkstatt ihres Vaters an den bedeutendsten Broderien mitgearbeitet hatte, mit denen er als angesehenener Meister der Stickerei in Gent Kirchen beliefert hatte. Sie erklärte sich um so lieber bereit, mir zu helfen, als sie in meinem, ihr etwas zweifelhaften Unternehmen ein Mittel sah, mich an sich zu binden.

So begab ich mich Mitte Oktober 1892 nach langem Aufenthalt in Calmpthout nach Knokke-sur-Mer. Mein Onkel, ein alter Seebär, hatte sich nach langer, glücklicher Laufbahn als Kapitän in ein Haus zurückgezogen, das er in den Dünen am Meer hatte erbauen lassen. In den Zeiten der großen Segler und der Abenteuer hatte er sich ein kleines Vermögen erworben.

Mit emsiger, geradezu klösterlicher Arbeit beschäftigt, verbrachte ich den Winter 1892/93. Sie forderte von mir nur wenig Phantasie; die Kartonskizze hatte die Einzelheiten der Stoffe und der seidenen Stickereifäden endgültig festgelegt.

Für die Ausführung hatten wir uns zu dem einfachsten Verfahren entschlossen: für die Applikationstechnik. Es handelte sich im Grunde mehr um eine 'Tapisserie' als um eine 'Broderie'. Als erfahrene Stickerin stellte meine Tante diese Tatsache mit ziemlicher Geringschätzung fest. Ihr Interesse für die gemeinsame Arbeit belebte sich jedoch mehr und mehr, als sie erkannte, in welchem Maße die wissenschaftliche Farbtheorie und die Gesetze der Komplementärfarben zu neuen Möglichkeiten bei der Gegenüberstellung der Flächen führten, mit denen die ganze Tapisserie ähnlich wie die Glasgemälde aus einzelnen Glasstücken 'mosaiziert' wurde.

Wie die Glasgemälde mit Verbleiungen, so mußten die verschiedenfarbigen Stoffe mit Seidenfäden eingefaßt werden, die wie Borten mit Punkten in gleichen Abständen fixiert waren. Auf diese Einfassungen wandte ich die Prinzipien der wissenschaftlichen Farbtheorie an: 'Jede Farbgruppe, die von der Sonne beleuchtet ist, hängt mit dem Orange zusammen, das vom Licht des Gestirns ausgesendet wird; jede im Schatten liegende Farbgruppe wird in Kontrastwirkung vom Blau bestimmt.'

Die Anwendung dieses Grundgesetzes bestimmte die Wahl der ersten seidenen Konturen, deren Breite mit der Größe der Flächen in Beziehung stand, die sie umschrieben. Das gleiche galt für die zweiten Konturen, die die ersten ergänzten und ihnen genau folgten. Durch diese sich ergänzenden Konturen erhielt die Tapisserie eine beträchtliche Pracht.

Wir saßen uns am horizontalen Arbeitstisch im Atelier des Hauses in Knokke gegenüber vor dem großen Fenster, durch das unser Blick auf die unendliche Weite des Meeres glitt, und wir, meine Tante und ich, konnten uns vorstellen, daß wir auf einem Schiff in ferne Länder reisten.

Während der langen Wochen der Arbeit an der Tapisserie-Broderie schweiften meine Gedanken in weite, unbekannte Fernen, und ich fragte mich, wohin das Schicksal mich führen würde.

Es herrschte fast immer undurchdringlicher Nebel. Das ununterbrochene Rauschen des Meeres näherte und entfernte sich mit Flut und Ebbe. Nur an Tagen des Frostes breitete sich das Meer in stillem Glanz aus. An sol-

chen Tagen stieg ich mit Zeichenblock und Pastellstiften zum Strand hinab, um die linearen Arabesken aufzuzeichnen, die die zurückflutenden Wellen im Sand hinterließen. In den Dünen bei Knokke hatten mich schon früher ähnliche Bildungen fasziniert: vergängliche, eigenwillige, raffinierte abstrakte Ornamente, die der Wind in den Sand zeichnete. Auch als ich die Malerei aufgegeben hatte, verließ mich der Dämon der Linie nicht, und als ich die ersten Ornamente schuf, entstanden sie aus dem dynamischen Spiel ihrer elementaren Kräfte.

Im Katalog des Salons der 'Vingt' vom Jahre 1893, des letzten dieser berühmten Vereinigung, begleitete eine erklärende Notiz mein Werk. Ich erwartete von ihr eine beruhigende Wirkung auf das Publikum, da ich negative Auswirkungen der Primitivität der Technik, des Archaismus der Zeichnung und der rhythmischen Bewegung meiner Komposition befürchtete. Die Notiz entstammte dem 'Livre des Métiers' (dem Werkbuch) des Etienne Boileau, des Vorstehers der Pariser Kaufleute in den Jahren 1258 bis 1268: 'Wenn aber der Geselle nicht Sohn eines Meisters war, verlangte man vor seiner Bestallung als 'Meistersticker' von ihm eine Darstellung einer Gruppe von mehreren Personen.' Meine Broderie entsprach diesen Forderungen; ich hatte ein Beweisstück. Dieser Hinweis machte deutlich, welche Veränderung sich in mir vollzogen hatte. Deutlicher konnte ich nicht erklären, daß ich mich als Kunsthandwerker betrachtete und daß ich von nun an als solcher betrachtet zu werden wünschte.

Das zweite Ereignis, das ebenso stark dazu beitrug, daß ich meinen Beruf wechselte, war das Zusammentreffen mit dem Wesen, das später meine Frau werden sollte.

Begegnungen mit Mallarmé und Verlaine

Mallarmés Besuch schenkte uns unvergeßliche Eindrücke. Er sprach im Februar 1890 im Kreis der 'Vingt' in Brüssel über Villiers de l'Isle-Adam, der am 19. August des Vorjahres gestorben war. Die Vortragstournee führte Mallarmé auch nach Antwerpen. Selbst die unvorbereiteten Zuhörer, die anfänglich Verständigungsschwierigkeiten hatten, erlagen nach kurzer Zeit

dem Charme seiner zauberischen Sprache und der vollendeten Eleganz des Vortrags. Ein unwiderstehliches Fluidum strömte aus seinen Worten. Souverän und offenbar in vollem Bewußtsein der Schwerverständlichkeit seiner Gedanken überwältigte der Dichter die Anwesenden. Emile Verhaeren, der Freund der meisten Teilnehmer an den Vorträgen und Ausstellungen der 'Vingt', schrieb in der Zeitschrift 'L'Art Moderne' über den denkwürdigen Abend, daß er für viele Teilnehmer 'auf immer zu den höchsten Erinnerungen zählen würde, der 'gesprochene Traum', der geheimnisvoll wie Glaubensworte bisweilen in Ekstase übergang, die den großen Toten Villiers de l'Isle-Adam bald als Geist, bald in irdischer Gestalt, ebenso unsichtbar wie stets gegenwärtig beschwor'. Von jenen aber, denen die Worte des Redners unverständlich geblieben waren, hatte ich den Eindruck, sie verließen den Saal andächtig und bewegt wie Gläubige, die nie in Versuchung geraten waren, an ihrem Glauben zu zweifeln oder in den tieferen Sinn der religiösen Zeremonien und Gesänge einzudringen.

Die Vortragsreise, die Mallarmé in die literarischen Zirkel einiger belgischer Städte führte, sah als zweite Station Antwerpen vor. Octave Maus hatte mich gebeten, den Dichter zu begleiten und ihm in Antwerpen als Führer zu dienen. Im Zug waren wir in einem Coupé mit nur zwei Plätzen untergebracht, wie sie damals an beiden Enden der Wagen erster Klasse zu finden waren. Mallarmé begann zu sprechen und fragte nach einigen in Brüssel neugewonnenen Freunden, deren Namen er orthographisch richtig notieren wollte.

Dann stand er plötzlich auf und lehnte sich gegen die Tür des Ganges. Es begann ein Monolog, von dem ich nicht mehr weiß, wie er anfang, und der erst endete, als der Zug in Antwerpen hielt. Ton und Rede erreichten sogleich das Niveau einer improvisierten Vorlesung oder einer geschriebenen Abhandlung. Ein zufällig gefallenes Wort wurde zum Thema. Kurze Sätze stießen auf Grund geheimnisvoller Impulse in verschiedene Richtungen vor, wie um den Umkreis und die Grenzen des Themas zu erkunden, und kehrten, auf das Wesentliche reduziert, zurück. Zu wenigen Worten knapp zusammengefaßte Formeln wurden in ein einziges Wort gepreßt, dessen Glanz etwas Irreales und dessen Sinn etwas von magischer Ewigkeit angenommen hatte. Während der ganzen Reise stand ich hingerissen im Bann dieses wunderbaren Erlebnisses.

Das Anfangswort 'Encre' (Tinte) hatte als Sprungbrett und Rakete zugleich gedient. Mallarmé gelangte in schwindelndem Aufstieg zu einer überraschenden Definition des 'geschriebenen Buchstabens' und des 'gedruckten Wortes'; er setzte beides der Kunst des Komponierens und der literarischen Schöpfung gleich. Ich hatte in diesem Augenblick das Gefühl, mich an der Quelle zu befinden, aus der Mallarmé die Kraft zur Wiedergeburt von Gedanke und poetischer Form schöpfte, die der Meistermagier mit stolzester Gleichgültigkeit gegen Verständnis oder Unverständnis vollzog. Ein solcher Monolog hatte etwas von einem Wunder. Es erneuerte sich an jedem jener berühmten 'Donnerstage' Mallarmés, denen die bedeutendsten Vertreter der französischen und ausländischen Literatur in einer Atmosphäre der Verehrung beiwohnten, die älteren Dichter des 'Parnass' und die jüngeren, erst vor kurzem anerkannten Symbolisten.

Ich hatte das Glück gehabt, zwei- oder dreimal im kleinen Salon der bescheidenen Wohnung Mallarmés in der Rue de Rome in Paris solchen 'Zeremonien' beizuwohnen. Mallarmé improvisierte. Er stand in ähnlicher Haltung, wie sie mich im Coupé auf der Reise von Brüssel nach Antwerpen so tief beeindruckt hatte, mit dem Rücken gegen den offenen Kamin, in dem ein Scheit brannte.

Mallarmé befand sich in Antwerpen, Gent, Brügge und Lüttich vor einem Publikum, das unfähig war, ihn zu verstehen und zwischen geheimnisvoller Sprache oder Mystifikation zu unterscheiden.

Sehr viel später, bei meinem letzten Besuch bei ihm in Paris, erinnerte Mallarmé sich an zwei Eindrücke, die er bei seinem kurzen Aufenthalt in Antwerpen empfangen hatte: an den Spaß, den ihm die Feststellung machte, daß die meisten Hafenarbeiterinnen, die robusten Fischverkäuferinnen und die appetitlichen jungen Frauen in den Gassen des Hafenquartiers Strümpfe von einem zarten, warmen Rosa trugen, das an das Fleisch der Akte und Frauenporträts von Rubens erinnerte.

Die zweite Erinnerung bezog sich auf den tiefen Eindruck, den er im 'van Ertborn-Saal' des Museums empfangen hatte. In stummer Andacht hatte er die Bildtafeln der primitiven flämischen und deutschen Maler bewundert. Zwei kleine Bilder, eine 'Heilige Barbara' von van Eyck und eine 'Eva' von Cranach, ergriffen ihn so sehr, daß er diesmal Worte brauchte, um uns seine Bewegung auszudrücken. Der weite, majestätische Falten-

wurf der vor einem Turm sitzenden Heiligen, den fleißige Arbeiter ihr zu Ehren errichteten, schien ihm so geschickt angeordnet, daß er als festes Fundament das ganze Gewicht des Turmes tragen konnte. Das zauberhafte Ebenmaß des kaum entwickelten Körpers der 'Eva' Cranachs, die Einheit der Farbtöne, das Elfenbein, mit dem sich der Körper der kleinen Gestalt vom schwarzen Hintergrund abhob - ließ das nicht an irgendeine Verwandtschaft der Vision des alten deutschen Malers mit Utamaro oder mit einem der anderen Meister der japanischen Holzschnitte denken?

Der Leser möge nicht Mallarmé, sondern mir die aus der Erinnerung zurückgerufene, ungeschickte Ausdrucksweise zuschreiben.

Im Jahre 1893 hatte ich eine wesentlich schwierigere Aufgabe zu erfüllen als bei Mallarmés Aufenthalt. Es war Octave Maus gelungen, Paul Verlaine für eine Anzahl Vorträge in Belgien zu gewinnen; einige literarische Ver-

Paris
Lundi 28 Avril

Par ici, par là, par
dessous à une lettre,
Avec ces (ou de Velde),
Avec ces. Ces dames qu'elles, les
Ont écrit mes hommes; mais que
vous avez fait de plus, et les choses si
nouvelles... j'ai singulièrement goûté les
notre sur l'art, dans la Wallonie, si
saison de Poésies, dans au lieu d'un
de femmes! j'vous envoie, et
quelques fleurs à moi.
Notre
Richard,
Mallarmé

21 Postkarte Stéphane Mallarmés vom 28. April 1890

einigungen hatten sich bereit erklärt, den ‘Armen Lelian’ vor ihren Mitgliedern sprechen zu lassen. Solche Vorträge waren abenteuerlich vor einem Publikum, das gewohnt war, Gelehrte oder Dichter im Frack auf dem Podium vor sich zu sehen. Einer der Präsidenten einer literarischen Vereinigung hatte gesagt, es sei ein gewagtes Unternehmen, ‘ein solch seltsames Tier in Freiheit vorzuführen!’ Bei den ‘Vingt’ mußte man sich nicht beunruhigen. Das Publikum der ‘Vingt’ hatte gelernt, Unabhängigkeit, Absonderlichkeit und im Fall Verlaines Armut zu respektieren; auch der bejammernswerte Zustand des Anzugs, in dem der berühmte Dichter in Brüssel angekommen war, wurde als selbstverständlich hingenommen. Seine äußere Erscheinung wirkte so, daß die Anwesenden aufs tiefste ergriffen waren; die einen aus spontanem Erbarmen, die anderen aus Empörung gegen die Ungerechtigkeit des Schicksals und die Gleichgültigkeit einer Nation, die längst hätte die Mittel finden müssen, einem ihrer ruhmreichen Söhne wenigstens ein Existenzminimum zu garantieren.

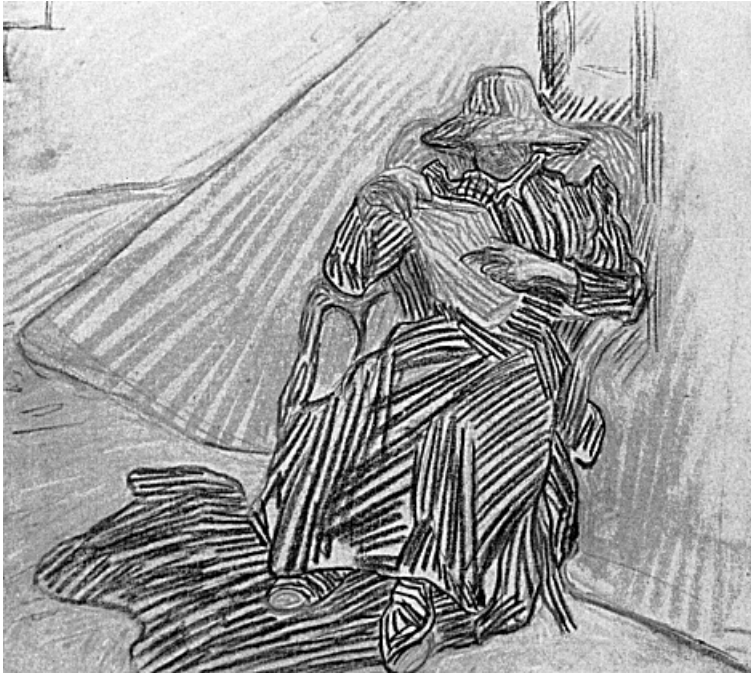
Keiner hat das Auftreten Verlaines bei den ‘Vingt’ besser beschrieben als Emile Verhaeren: ‘Linkisch, unkonventionell gekleidet, auf einen Stock gestützt, sahen wir ihn, den Dichter, das Podium betreten. Mit sachlicher Stimme, als lese er nur für sich selbst, sprach er über Kunst und Vers. Bei den ‘Vingt’ war man sich des Respektes bewußt, den man ihm schuldete, und obwohl er kaum zu verstehen war, hütete man sich, es ihn merken zu lassen. Wer hätte bei einer solchen Vorlesung, bei der der Dichter mit Tränen in den Augen seine Irrtümer bekannte, nicht gefühlt, welche Kränkung es bedeutet hätte, ihm die Aufmerksamkeit zu verweigern? Er kommt aus dem Mittelalter; er besitzt dessen Glauben und dessen Zügellosigkeit.’

Ich hatte Sorgen wegen Verlaines Auftreten in Antwerpen. Vor allem mußte er bessere Kleider haben. Mit Max Elskamp hatte ich verabredet, - bevor wir Verlaine zu meinem Vater brachten, wo er während seines Aufenthaltes in Antwerpen wohnen sollte -, in einem Hemden- und einem Schuhgeschäft vorbeizugehen. Im übrigen würde uns der Kleiderschrank meines Vaters helfen. Als dann Verlaine in einem Anzug meines Vaters aus seinem Zimmer kam, um sich zum Vortrag zu begeben, waren wir sehr erleichtert.

Welch ein Gegensatz zwischen dem ‘Armen Lelian’ gestern in Brüssel und dem würdigen Greis von heute! Der Präsident des Antwerpener Kunst-



22 Henry van de Velde: *Garten in Calmpthout, um 1891*



23 Henry van de Velde: *Lesende Frau*, Pastell, um 1892

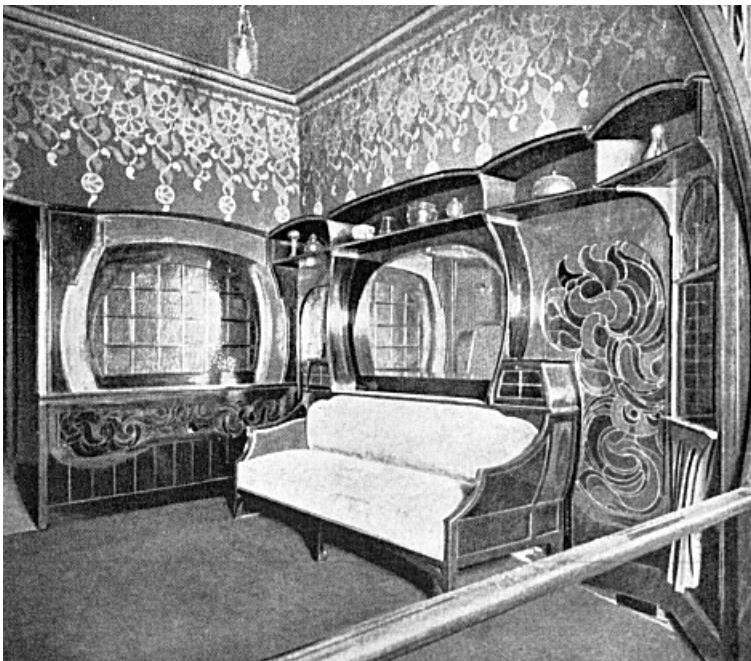


24 Henry van de Velde: *Engelswache*, Tapisserie, 1892/93

*12



25/26 Ausstellung 'Art Nouveau' bei S. Bing, Paris, Ende 1895. Speise- und Rauchzimmer



zirkels sprach einige Worte und bereitete das Publikum auf die chronische Stimmlosigkeit des Dichters vor. Wenn die Zuhörer auch wenig Verständnis für die symbolistischen Gedichte und für die Bemerkungen zur neuen poetischen Metrik zeigten, so genossen sie es doch sichtlich, Verlaine seine Gedichte selbst vortragen zu hören.

Später führten wir ihn in eine Taverne der Rue de Keyzer, wo ihn einige Künstler und Freunde unserer 'Association pour l'art indépendant' erwarteten. Der Empfang, der ihm an jenem denkwürdigen Abend bereitet wurde, und die Herzlichkeit der ihm zugedachten Ehrungen gingen dem gebrechlichen, vorzeitig von hartem Schicksal gebeugten, aber von Unsterblichkeit umstrahlten Mann, der die französische Sprache mit so viel herrlichen Gedichten beschenkt hat, sichtlich zu Herzen.

Am nächsten Morgen, nach dem Frühstück, das man ihm ins Zimmer gebracht hatte, klopfte ich an seine Tür. Verlaine stand am Fenster. Er betrachtete die Kaffee-Verleserinnen im Packhof gegenüber unserem Hause und beobachtete die mächtigen Lastwagen und schweren flämischen Pferde, Verwandte der französischen Rosse aus dem Departement Perche. Kaffeeballen wurden hinaufgehoben und durch kräftige Hände nach innen gezogen.

Die Kaffee-Verleserinnen haben von allen Antwerpener Hafenarbeiterinnen die traditionellen Kleider und Haartrachten ihrer iberischen Vorfahren am treuesten beibehalten. Sie zeigen unverkennbar ihre Herkunft von der spanischen Besatzung der nordflandrischen Provinzen. Verlaines Entzücken über die Arbeiterinnen mit ihren goldenen Ohringen und den 'Fliegen' auf den geschminkten Wangen verwandelte sich in Ekstase, als uns auf unserem Weg an einer Straßenecke ein Leichenzug den Weg versperrte. Schwarze Pferde, bedeckt mit silberdurchwirkten Tüchern, zogen den enormen, blumengeschmückten Leichenwagen. An den vier Ecken des Gefährts hielten vier vergoldete Holzengel mächtige Lampen und trugen auf ihren Flügeln das ganze Gewicht der Wölbung des fahrenden Katafalks. Verlaine war überwältigt stehengeblieben. Wir hörten, wie er eine Folge unverständlicher Worte psalmodierte.

Unser Weg durchs 'Schippers Kwartier' brachte ihm noch andere Überraschungen. Max Elskamp hatte die Rolle des Führers übernommen. Unterwegs machte er uns mit den Entdeckungen bekannt, bei denen er alles sammelte, was an Folklore im Hafenviertel zu finden war, die einen Teil

der reichen Volkskunst unsrer flämischen Provinzen bildete. Er stöberte bei den Trödlern, ging in Wirtshäuser und Seemannskneipen und kaufte auf, was ihm verdächtige Individuen zutrug, die ihn für einen Narren hielten. Was er bei diesen Fischzügen erwarb, bildete den Grundstock der Sammlung, die Max später Antwerpen schenkte. Die Stadt brachte sie in einem Haus neben dem Musée Plantin unter, und Antwerpen besaß damit das erste Volkskunstmuseum Belgiens.

Um die Mittagszeit überquerten wir die Schelde auf einem der großen Raddampfer, die den Pendelverkehr zwischen der Stadt und dem Dorf St. Anne besorgen. Von dem Dutzend Häuser des Fleckens war die Hälfte Wirtshäuser, in denen man die Antwerpener Spezialitäten ‘moules et pommes frites’ und ‘anguilles au vert’ angeboten erhielt. Verlaine schien sie nicht besonders zu schätzen und äußerte deutlich seine Abneigung gegen das schwere flämische Bier. Einige Gläser Chablis und Burgunder, die Max und ich mit mehr Kennerschaft genossen als unser Gast, brachten das Ge-

Le 13 juillet 1893 Cher Monsieur
 et des semaines que j'en propose à vous
 c'est moi qui m'avis pas votre adresse
 On perdit ou ignore dans tout le monde les
 contrainctes ! Et j'ai gardé un si bon
 Souvenir de vous et de votre père !
 Oufi m'avise - je n' "truc" ci-contre. Elle
 Semblez ma carte vous arrivera - Elle
 vous porte ainsi que ma votre père
 mes meilleures cordialités.
 J'ai ~~vu~~ votre tapissier en une
 fort intéressant.
 Depuis 3 semaines je suis ici
 entièrement. Je vous envoie un petit
 votre Verlaine

Papier Grawert, 1893, 96 rue de la Chapelle

27 Postkarte Paul Verlaines vom 13. Juli 1893

sprach auf das Panorama und die Atmosphäre Londons im Vergleich zur Reede und zum Hafenleben Antwerpens. Beim Kaffee gestand Verlaine, in Paris manchmal Heimweh nach Hafen und Meer zu haben, wo 'er sein Schiff von Quai zu Quai lenkte angesichts eines baldigen, immer aufgeschobenen Aufbruchs'. Ob bei Verlaine in diesem Augenblick wohl Erinnerungen an die mit Rimbaud in London verbrachte Zeit wiedererwacht waren?

Wir kehrten rechtzeitig nach Antwerpen zurück. Verlaine hatte Zeit, sich auszuruhen, bis wir ihn im Wagen zum Bahnhof brachten, wo er den Zug nach Brüssel nahm. Dort sprach er am gleichen Abend vor der intellektuellen katholischen Jugend, die sich nicht scheute, das Werk des 'reuigen Sünders' zu bewundern und ihm gelegentlich materielle Hilfe zu gewähren.

Nach seiner Rückkehr nach Paris sandte Verlaine mir eine Postkarte, deren summarische Adresse lautete: M. Henry van de Velde, chez son père, Quartier anglais, Anvers.

Viertes Kapitel

Die künstlerische Mission ^{aant.}

In Brüssel hatte ich der Eröffnung des zehnten Salons der 'Vingt' beigewohnt (1893). Ich nahm am Bankett teil, das die Mitglieder der Vereinigung und ihre Freunde zum letzten Male vereinigte. Nach zehn Jahren lösten sich die 'Vingt' auf. Es war die einzige Möglichkeit, sich von den in ihrer eigenen Mitte hervorgetretenen bremsenden Kräften zu befreien. Die Entscheidung wurde von den fortschrittlichen Mitgliedern der 'Vingt' getroffen. Abgesehen von dem unschätzbaren Dienst, den die Vereinigung den neuen belgischen und ausländischen Kunstströmungen in der Malerei, der Skulptur, der Musik und in der Literatur geleistet hat, darf als großes Aktivum festgestellt werden, daß sie als erste die verschiedenen Zweige des Kunsthandwerks - damals im Gegensatz zur 'großen Kunst' der Malerei die 'kleinen Künste' genannt - gleichberechtigt in ihre Ausstellungen aufnahm.

Einige Tage nach Verlaines Abreise war ich wieder in Knokke, von wo ich nach 'Vogelenzang' zu meiner Schwester und meinem Schwager zurückkehren wollte. Zum ersten Male sollte ich einen Frühling am Meer erleben. Neue Erlebnisse standen meinem Inneren und meinem Auge als gewesenem Maler bevor. Ostern bedeutet den Schritt vom Tod zum Leben. Ostern 1893 sollte für mich zur Schicksalswende werden.

Zwei Tage vor Ostern - ich befand mich am Strand - brachte mir ein Bote aus Cadzand, dem ersten holländischen Dorf jenseits des 'Swyn', des heute versandeten Mündungsbeckens des von Brügge zum Meer führenden Kanals, eine Nachricht von Théo van Rysselberghe. Er teilte mir mit, daß er mit seiner Frau, einer ihrer Freundinnen, Emile Verhaeren, Willy Finch



28 Paul Signac (?): Henry van de Velde, Zeichnung

und Pierre Olin in dem kleinen Gasthof auf den Dünen bei Cadzand angekommen war. Sie erwarteten mich zu einem Ausflug nach der hübschen kleinen Stadt Sluis.

Kaum war der Bote, den meine Freunde zu mir geschickt hatten, von seinem Fahrrad abgestiegen, saß er wieder auf, um meine Zusage zu überbringen: ich käme zu Fuß nach Cadzand. Die Ebbe gab mir die Möglichkeit, auf festem Sand am Meer entlangzugehen und so die holländische Grenze und den Gasthof trockenen Fußes und ohne allzu große Anstrengung zu erreichen.

Freundschaft und Ehe mit Maria Sèthe

Bei meiner Ankunft in Cadzand am nächsten Morgen winkten mir meine Freunde schon von weitem zu. Sie empfingen mich mit überströmender Freude wie Schüler in den Ferien. Ihre Sorglosigkeit irritierte mich, ihre Überschwenglichkeit stand im Gegensatz zu meiner Bedrücktheit. Vor dem Gasthof hatte Théo eine Landkarte ausgebreitet, auf der er mir die geplante Fahrtroute zeigte. Er war ein Liebhaber von geographischen Karten und behauptete, von Reiseorganisation mehr zu verstehen als jeder Angestellte eines offiziellen Reisebüros.

Man saß noch beim Frühstück, das seit je in Holland eine gewichtige Mahlzeit ist, mit Kaffee, 'Broodjes', Butter und Zwieback, Eiern und geräuchertem Fleisch, Pfefferkuchen, Käse und Konfitüre. Zweimal mußte der Wirt uns sagen, daß der Wagen unten an der Düne warte, bis meine Freunde sich entschlossen, aufzustehen. Die primitiven holländischen Wagen sind schmal, aber lang genug, damit der Bauer seine Frau und die zahlreiche Familie unterbringen kann. Die schweren Rosse gingen in Galopp über, sowie wir den Deich erreicht hatten, der mitten durch die fruchtbaren Polder von Hazegras zieht.

Théo van Rysselberghe ließ Freudrufe erschallen, und Emile Verhaeren gestikulierte um so heftiger, je unendlicher die Ebene und je weiter die Sicht wurde. Wir genossen die strahlende Pracht dieses Frühlingsmorgens. In St. Anna-ter-Muiden machten wir zum Apéritif halt. Von da ging es über

eine von hohem Ahorn gesäumte Chaussee nach dem malerischen holländischen Städtchen Sluis. Dort endet der Kanal von Brügge, der an der 'Amme' vorbeiführt, wo der Legende nach Thyl Uilenspiegels Wiege gestanden haben soll.

Wir trennten uns und stöberten in den zahlreichen kleinen Läden des Ortes. Um die festgesetzte Zeit trafen wir uns wieder in einer der merkwürdigen 'Vergunungen' am kleinen Hafen. In wildem Durcheinander warfen wir unsere Einkäufe auf einen Tisch. Wir waren uns nicht einig, wer bei der Jagd nach seltenen und merkwürdigen Dingen die glücklichste Hand gehabt hatte. Erst als Maria van Rysselberghe, die 'Matata' genannt wurde, und ihre Freundin Maria Sèthe einen dicken orangenen Flanellstoff, dessen Leuchtkraft die Kunden des Farbhändlers Block in Vieux-Dieu bei Antwerpen vor Neid hätte erblassen lassen, auf den Tisch legten, waren sich alle einig, daß die beiden ins Schwarze getroffen hatten. Aus diesem Stoff ließ sich Théo eine Atelierjacke machen, die erste in Orange, die je ein Künstler getragen hat. Die Jacke machte Furore; bald hatten die Maler aus dem Kreis der 'Vingt' und ihre französischen Maler- und Dichterfreunde keine Ruhe mehr, bis sie sich diesen orangenen Stoff verschafft hatten.

Nach dem zweiten Frühstück, der traditionellen 'Koffytafel', verließen wir Sluis. Wir folgten einem anderen Weg zurück, und die starken Rosse mußten den Wagen über einen Sandweg ziehen. Ich stieg als erster ab, um es den Tieren leichter zu machen; Maria Sèthe folgte mir. Seit ich sie bei Rysselberghes - sie war Schülerin Théos - kennengelernt hatte, hatte ich mit ihr nur wenige und nur unwesentliche Worte gewechselt. Diesmal sollte das Gespräch inhaltsreich werden.

Das blasse Licht, der Sand, die getrockneten Muscheln - alles ringsum war von einem wundervollen Blond, dem gleichen Blond wie die Haare des jungen Mädchens. Ein Charme besonderer Art ging von ihr aus. Sie war schön, ihre Haut war ambrifarben, ihr blondes Haar wie reifes Korn. Ihr Gang, ihre Haltung hatten etwas Freies, Fremdartiges. Und tatsächlich: sie war Ausländerin. Ihre Vorfahren waren Schotten, der Großvater, Astronom am Hof eines Prinzen von Hessen, war Deutscher geworden und wurde später Holländer. Ihre Mutter war eine Deutsche aus dem Rheinland, sie selbst in Paris geboren, wo ihre Eltern bis zum Jahre 1870 gelebt hatten.

Nachdem wir ungefähr eine Stunde gegangen waren, setzte sich Maria Sèthe nieder; vor uns lag das weite Meer. Sie stellte zunächst einige Fragen über die Gründe, die mich von der Malerei weggeführt hatten. Über meinen Entschluß war offenbar am Abend vorher im Kreis meiner Freunde gesprochen worden, wobei man mir Mangel an Selbstvertrauen vorgeworfen hatte. Die Direktheit ihrer Fragen erschütterte mich, und das ganze Verteidigungssystem, das ich um mich errichtet hatte, brach wie ein Kartenhaus zusammen. Alles, was ich aus Stolz meinem intimsten und treuesten Freund, Max Elskamp, was ich Théo, seiner Frau, was ich Emile Verhaeren verborgen hatte, vertraute ich rückhaltlos diesem Mädchen im ersten Gespräch an.

Ich ließ vor Maria Sèthe die großen Gestalten von Ruskin und William Morris erstehen und sprach zu ihr von dem tiefen Eindruck, den ihre Schriften wie auch die Werke der Anarchisten Bakunin, Kropotkin und Elisée Reclus auf mich gemacht hatten. Ich gestand, daß ich entschlossen war, Ruskin und Morris auf ihrem Weg zu folgen bis zur Verwirklichung ihrer Prophezeiung: der Wiederkehr der Schönheit auf Erden und des Anbruchs einer Ära sozialer Gerechtigkeit und menschlicher Würde.

Ich war bereit, zu kämpfen und allen Verzicht, jedes Opfer und auch die Armut zu ertragen, wenn der Kampf es verlangte. Ich hatte mit fiebriger Hast gesprochen, wie wenn ich von einer höheren Macht überrascht und vorwärtsgetrieben worden wäre.

Als ich innehielt, fühlte ich mich plötzlich erleichtert, ja glücklich. Ich verstummte und erwartete eine Antwort. Maria Sèthe blieb still, den Kopf in ihre Hände gestützt. In diesem Augenblick brachten uns die Hallo-Rufe unserer Freunde in die Wirklichkeit zurück.

Maria Sèthe beruhigte meine Erregung. Ich entschuldigte mich und bat sie um Diskretion. Sie wünschte, das Gespräch, das wir begonnen hatten, bei nächster Gelegenheit weiterzuführen, und schlug vor, sie zu besuchen, wenn ich nach Antwerpen zurückgekehrt sei. Es läge ihr daran, sagte sie, mich mit ihrer Mutter bekannt zu machen.

Im Jahre 1889 war ich Mitarbeiter der Brüsseler Zeitschrift 'L'Art Moderne' geworden. In einer Reihe von Artikeln hatte ich den offiziellen Kunstunterricht in Belgien scharf kritisiert. Kein Wunder, daß die Behör-

den, denen ich einen Plan zur Einführung eines Kurses über 'Die Geschichte des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie' an der Antwerpener Akademie zu unterbreiten beabsichtigte, schlecht gegen mich gestimmt waren. Der Kurs sollte eine Lücke ausfüllen und zugleich meine Ideen unterstützen. Ich suchte eine Hörerschaft, vor der ich Kunstgewerbe und Kunstindustrie gegen die ungerechtfertigte Mißachtung verteidigen konnte, denen sie im allgemeinen ausgesetzt waren.

Nachdem ich monatelang auf die Antwort des Direktors der Antwerpener Akademie gewartet hatte, wandte ich mich unmittelbar an die Verwaltungskommission der Akademie. Ich konnte dort auf einige Unterstützung durch politische Freunde meines Vaters rechnen. Und ich gewann die erste Runde der Partie, die zwischen dem Direktor und mir ausgetragen werden sollte. Der Direktor wurde vor die Kommission zitiert und mußte erklären, weshalb er meine Angelegenheit so lange hinauszog.

Von da an konnte ich dem Augenblick entgegensehen, an dem ich meinen Kreuzzug beginnen würde. Auf einem Spaziergang mit Camille Lemonnier, den alle fortschrittlichen belgischen Künstler als den Führer der Rebellion gegen die offizielle Kunst betrachteten, erzählte ich von meinen Plänen. Lemonnier, der 'Marschall der Literatur', wie ihn die belgischen Schriftsteller nannten, blieb bei der großen Rotonde der Avenue Louise, wo sich heute sein Denkmal befindet, stehen, faßte mich lebhaft unter den Arm und rief aus: 'Man muß sie bekehren!' 'Wen?' - 'Die jungen Menschen!' Mit einer leidenschaftlichen Geste schien er mich aufzufordern, den Weg des Apostolates zu beschreiten.

Am gleichen Tag ließ mich Maria Sèthe wissen, daß sie nächstens nach London fahren und einige Monate dort verbringen werde. Sie erbot sich, mir möglichst vollständige Unterlagen über die Wiederbelebung des Kunsthandwerks und über die Ergebnisse der Aktivität Ruskins und Morris' zu sammeln. Mich interessierten vor allem Muster von Stoffen und Tapeten, Kataloge und Reproduktionen von aller Art Gegenständen aus dem Haus 'Liberty', der 'Boutique' von William Morris, und den verschiedenen Ausstellungen der 'Arts and Crafts Guilds', die ich bei meinem bevorstehenden Kurs in Antwerpen verwenden wollte.

Wegen einer Verschlimmerung des Zustandes ihres kranken Vaters wurde Maria Sèthe bald von London zurückgerufen. Nach ihrer Rückkehr hatte sie den Wunsch, die begonnenen Studien weiterzuführen. Zu diesem Zweck wurde in der großen Villa Sèthe ein Zimmer zur Verfügung gestellt. So kam es, daß ich sehr bald wöchentlich zwei bis drei Nachmittage in Uccle verbrachte. Den Kranken sah ich nie; er hätte sich über die Anwesenheit eines Künstlers in seinem Hause und obendrein in der Nähe seiner Tochter zu sehr erregt.

Vater Sèthe, ein Industrieller und weitblickender Mann, mochte Künstler nicht. Seine Frau dagegen war eine leidenschaftliche Musikerin, die gern in ihrem Haus junge Virtuosen und Künstler aus dem Kreis der 'Vingt' um sich versammelte. Eine der Töchter hatte, mehr oder weniger gegen den Willen des Vaters, den Bildhauer Paul Dubois geheiratet, einen etwas rauhen, aber freundlichen und der Kunst mit ganzem Herzen ergebenen Menschen.

Nach einigen Wochen starb Marias Vater. Meine Besuche wurden häufiger, nachdem mich der Direktor der Antwerpener Akademie informiert hatte, daß ich meinen Kurs Anfang Oktober beginnen könne.

Ich mußte mich in einer Rekordzeit vorbereiten. Das von Maria und mir zusammengetragene Material mußte vervollständigt, und viele in Bibliotheken befindliche Bücher mußten eingesehen werden. In der Brüsseler Nationalbibliothek befanden sich mehr Kunstzeitschriften als in Antwerpen. Also fuhr ich jede Woche zweimal nach Brüssel und ging zur Teezeit an den Dieweg in Uccle. Zwischen diesen Besuchen empfanden wir das Bedürfnis, uns zu schreiben. Ich hatte genügend Selbstbeherrschung, die Flamme zu zügeln, die hinter meinen Skrupeln und meinem Zögern glühte. Die Tatsache, erst in ferner Zukunft eine bescheidene Existenzgrundlage schaffen zu können, verpflichtete mich zu Zurückhaltung.

Maria war freier. Ich hatte ihr eines der aufregendsten Dramen Ibsens gegeben: 'Brand', dessen Held, ein Pastor, zwischen seiner Pflicht und seiner Liebe schwankt und sich zerschmettert fühlt. Als Maria mir das Buch zurückgab, fand ich einen Zettel, auf den sie geschrieben hatte: 'Ich bin die Frau, die um jeden Preis Ihr Glück will, die entschlossen ist, zusammen mit Ihnen zu kämpfen, und sei der Kampf auch ohne Hoffnung.'

Die Neigung, die ich für das Mädchen empfand, dem ich als erstes das Geheimnis und die Mission meines zukünftigen Lebens anvertraute, war zu einer echten Zuneigung geworden. Ich empfand den glühenden Wunsch, sie als Helferin neben mir zu haben, mit ihr das bescheidene Heim zu gründen, das sich von allen anderen durch seine einfache Einrichtung und seine moralische Atmosphäre unterscheiden sollte, in deren Sauberkeit und Schönheit wir leben könnten; wir - meine Frau, meine Kinder und ich!

Doch statt glücklich zu sein, sah ich wieder die großen Hindernisse und fühlte mich verpflichtet, Marias Mutter die Gründe meines Verhaltens und die Unsicherheit meiner Situation darzulegen.

Maria war mir aber zugekommen. Sie hatte ihrer Mutter ihre Gefühle anvertraut und auch die Skrupel, die mich bedrängten. Ich konnte Marias Mutter meine Bedenken rasch erklären: meine materielle Abhängigkeit von meinem Vater, die Pflicht - ich hatte es meiner Mutter versprochen - bei ihm zu wohnen, nachdem meine ältere Schwester, die bisher mit ihm lebte, sich unerwarteterweise verheiratet hatte. Ich bat sie inständig, keine anderen Gründe zu suchen, wenn meine Besuche von nun an seltener würden. Meine Gefühle seien unverändert; sie würden mir helfen, alle Schwierigkeiten zu überwinden.

Die impulsive Natur von Marias Mutter, die immer auf schnelle Verwirklichung ihrer als richtig erkannten Wünsche und Pläne hinzielte, schob alle meine Einwände beiseite, und ich kehrte 'verlobt' nach Antwerpen zurück.

Vorlesungen in Antwerpen und Brüssel

Dank der Intervention des Vorsitzenden der Sektion Kunst der Antwerpener Stadtverwaltung, de Winter, der dem Vorstand der Akademie angehörte, konnte ich im Oktober 1893 mit meinem Kurs beginnen. De Winter hatte darauf bestanden, daß mir die größtmögliche Unterstützung zur Darstellung meiner Theorien und Methoden gewährt werden sollte. Die einzige Bedingung für die Teilnahme am Kurs bestand darin, daß die Hörer ordnungsgemäße Schüler der Akademie sein mußten. Zwei Stunden pro Woche

verbrachte ich mit den etwa zwanzig Schülern, die sich eingeschrieben hatten und mit steigendem Interesse meinen Vorträgen folgten. Diese begannen mit der 'Predigt an die Jugend', die später in dem Band 'Kunstgewerbliche Laienpredigten' in deutscher Übersetzung erschienen ist.

Die 'Bekehrung', wie ich sie verstand, entsprach vielleicht weniger der Vorstellung des feurigen Romanciers und scharfen Kunstkritikers Camille Lemonnier, und die geduldige Zurückhaltung, mit der ich meine Mission einleitete, gefiel meiner zukünftigen Schwiegermutter nicht sehr.

Meine Mission hatte nichts Spektakuläres. In nichts glich meine Rolle derjenigen Ruskins, von dessen glänzenden prophetischen Gaben ich ebensowenig besaß wie von denen eines militanten Anarchisten. Meine Aufgabe bestand vielmehr darin, Quellen aufzudecken und den Verlauf der Entwicklung aufzuzeigen. Gleichsam als älterer Bruder wandte ich mich an meine Hörer. Erst vor wenigen Jahren hatte ich die Akademie verlassen. Alle wußten, daß ich mir seit jener Zeit ein gewisses Ansehen erworben und daß ich auf eine aussichtsreiche Karriere als Maler verzichtet hatte, um mich in den Dienst der Wiedereroberung der Einheit der Künste und der Gleichheit des Ansehens von Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker zu stellen - der Kunsthandwerker, die als Mitarbeiter der Architekten, jeder nach seinem Grad, zur Größe und Schönheit der öffentlichen Bauten, der Paläste der Fürsten, der Wohnungen des Bürgers oder des Bauern beitrugen.

Ich sprach vor meinen Hörern als bescheidener Jünger der genialen englischen Pioniere. Meine Kenntnisse waren jungen Datums, so daß ich nur als Pfadfinder vorgehen konnte, der mit seinen Kameraden Gegenden erforscht, in denen einst blühendes Leben herrschte, die aber heute verlassen und von Unkraut überwuchert waren. Mehrere Vorlesungen widmete ich der Lesung und der Erklärung der inhaltsreichen und prophetischen Werke Ruskins, dem gegenüber ich schon damals einige Zweifel hegte, und der Vorträge und Schriften William Morris', die mir konzentrierter und methodischer zu sein schienen. Andere Stunden galten den Schöpfungen Morris' auf den Gebieten der Tapisserien, der Glasfenster, der Tapeten und Möbelstoffe; vor allem aber der Bücher, deren Lettern und Vignetten Morris selbst gezeichnet hatte, alles Werke, die an Schönheit und Ausführung es mit den Erzeugnissen aus der Blütezeit des Mittelalters aufnehmen können. Auch

die Arbeiten der Mitglieder der 'Arts and Crafts'-Gilden, unter denen der Architekt Voysey und der Buchbinder Cobden-Sanderson die angesehensten waren, wurden behandelt. Cobden-Sanderson war mir insofern vorausgegangen, als er seine hochgeachtete Stellung als Advokat aufgab, sich der Bewegung zur Wiedererweckung der Schönheit anschloß und zu einem Meister der künstlerischen Buchbinderei wurde.

An Hand von Reproduktionen und originalen Mustern, die ich besaß, gab ich einen Überblick über die verschiedenen Zweige des Kunsthandwerks und über die Entwicklung der verschiedenen Techniken, die in jüngster Zeit von der manuellen zur mechanischen Arbeit übergegangen waren. Eine Revolution hatte sich vollzogen, die auch der heftigste Widerstand Ruskins nicht hatte aufhalten können, der durch seine paradoxe, exzentrische Haltung die Kraft seines Protestes nur verringerte.

Es war falsch, der Maschine die Schuld an der Häßlichkeit zuzuschieben. Richtig war es, die niedrige Geldgier der Industriellen anzuprangern, die - dank der Maschine - in den Stand gesetzt wurden, die früher mit der Hand hergestellten Scheußlichkeiten zu vervielfachen und die Weltmärkte mit ihnen zu überschwemmen. Ich selbst wie auch die Künstler der Gruppe 'Arts and Crafts' wollten nicht die Maschine und die maschinelle Herstellung diskreditieren. Im Gegenteil: wir waren der Meinung, daß die Schöpfung von Modellen und die Wahl der Materialien beim industriellen Herstellungsprozeß Künstlern anvertraut werden mußten. Wir sahen darin weder Abstieg noch Erniedrigung. Die Repräsentanten der Kunstindustrie ihrerseits mußten sich bewußt sein, daß in Zukunft ihr Ansehen unmittelbar von dem ästhetischen und moralischen Wert der in ihren Fabriken erzeugten Produkte abhing.

Am Ende des Semesters vermied ich es, meine Besorgnis über den eines Tages bevorstehenden Zusammenbruch des romantischen Kreuzzuges Ruskins zu äußern; auch wollte ich nicht über den drohenden Einsturz des Gebäudes von Morris sprechen, der geglaubt hatte, auf der Basis einer sozialen Ordnung und des neo-gotischen Dekors eine künstlerische Welt zu errichten, der die Frische der echten Jugend fehlte. Ich wünschte, daß meine Hörer wie ich selbst einem der nobelsten und genialsten Künstler des 19. Jahrhunderts ihre Achtung und Verehrung bewahrten.

Meinen Hörern verschwieg ich, daß ich die Vorlesungen, die sie wie mich

befriedigt hatten, im kommenden Winter nicht wiederaufnehmen würde. Ich war zu der Überzeugung gelangt, daß zur Erzielung fruchtbarer Ergebnisse eine Abteilung errichtet werden müßte, in der ich meine Schüler durch praktische zeichnerische Arbeit zur Schaffung von neuen Formen auf Grund neuer Motive anleiten könnte.

1893 war das Jahr der Auflösung der 'Vingt' gewesen. Der Schatzmeister der Vereinigung hatte die Bilanz der zehn Jahre vorgelegt: 50000 Goldfranken Überschuß. Auf dieser Basis konnte Octave Maus, der Sekretär der 'Vingt', einen neuen Anfang wagen. Im folgenden Jahr wurde der alljährlich stattfindende Salon unter dem neuen Namen 'La Libre Esthétique' eröffnet. Die Weiterführung der Bestrebungen der 'Vingt' war gesichert. Die 'Vingt' waren ein Kreis von Künstlern, die 'Libre Esthétique' sollte eine Vereinigung sein, deren Mitglieder die neuen Kunstströmungen, die belgischen und die ausländischen, und ihre verschiedenen Tendenzen unterstützten. Sie sollte nur einen einzigen Verwaltungsdelegierten haben. Octave Maus wählte sich selbst und übernahm das Amt.

Das ganze Gewicht des Unternehmens ruhte auf ihm allein: die jährlichen Ausstellungen, die Konzerte, die Vorträge. Und als der Krieg von 1914 seiner Arbeit das Ende setzte, hatten die Erfahrungen ihn zur Überzeugung gebracht: 'Autokratie' für den Organisator, 'Anarchie' oder genauer gesagt: absolute Freiheit für den eingeladenen Künstler, einzusenden, was er für gut hält, und für den Vortragenden Freiheit, zu sagen, was ihm richtig scheint. Selbstverständlich, daß der Autokrat kompetent sein mußte. Und Octave Maus war es.

Nachdem ich für den ersten Salon der 'Libre Esthétique' kein Werk einschicken konnte, bestand Octave Maus darauf, mich wenigstens mit einem Vortrag ankündigen zu können. Als Titel und Stoff schlug er vor: 'L'Art futur' (Die zukünftige Kunst). Der Titel 'Déblaiement d'Art' (Säuberung der Kunst), unter dem der Vortrag 1894 veröffentlicht wurde, umschreibt seinen Inhalt deutlicher. Ich betrachte ihn als den ersten Schritt auf dem Weg des Apostolates für einen 'Neuen Stil'. Für den Augenblick handelte es sich nur um eine Loslösung und Richtungsänderung.

Das eine der zwei Axiome, auf die ich mich stützte, war die Sinnlosigkeit einer Rückkehr zur Gotik, das andere die Pietätlosigkeit der Künstler



r, le sang affluait tellement abondamment qu'il battit les digues – que sont les cadres – qui créveraient bien à la fin. Le retour de la Peinture vers l'ornementalité vraie, ne put plus être nié, dès qu'elle s'efforça de donner l'illusion d'émaux, de verrières, de tapis, de broderies. La Peinture se reconqu Coastait cette fois, en se niant. Et il nous fut donné de reconnaître que le tableau n'était que l'expression de l'âge le plus reculé que la Peinture ait atteint dans aucune civilisation, le rapetissement de la suprême vieillesse, l'aspect extérieur immédiat d'avant la mort.

Et pourtant, malgré cet aspect misérable et toutes manœuvres sacrilèges des hommes, le tableau n'avait pu se défaire du signe qui le rattache à sa souche. Le *cadre* est l'ombilic qui rattache le tableau au monument dont il est la réduction imaginaire. La marque est évidente et apparente

29 Buchschmuck van de Veldes zu 'Déblaiement d'Art', 1894

des 16. Jahrhunderts, die sich darauf versteiften, im Gegensatz zu der in Verruf geratenen Gotik Elemente der römischen Architektur zu verwenden, einen Stil, den sie 'Renaissance' nannten. Eine Renaissance, die bei genauem Hinsehen nichts anderes war als die Wiederaufnahme des von der römischen Architektur praktizierten Mißbrauchs, die organischen Elemente der griechischen Architektur in dekorative Motive umzudeuten. Die Renaissance machte aus diesem Mißbrauch ein System; dem Barock war es vorbehalten, die ausgefallensten und abgeschmacktesten Kombinationen dieser widernatürlichen Umdeutung hervorzubringen.



l'heure dont nous nous souvenons tous, le Bourgeois vivait dans un décor voulu de vertu apparente et solide, d'austérité laide, revêtue de housses blanches. Le revêtement blanc des églises s'était étendu aux maisons. Les meubles n'étaient pas plus provoquants que les lits où s'appendaient des rideaux ingénus et l'on put croire que la vertu s'était installée parmi les hommes.

30 Buchschmuck van de Veldes zu 'Déblaiement d'Art', 1894

Ich schrieb 'Déblaiement', dessen Stil ich wie auch den der 1895 erschienenen 'Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art' (Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst) später künstlich, maniert und müde fand, unter dem verwirrenden Eindruck des Gedichtes 'En vain' (Umsonst) aus dem Band 'Poema Paradisiaco' von Gabriele d'Annunzio, dessen Stern am Firmament der Dichtung gerade aufgegangen war. In zwölf aufpeitschenden Zeilen stellt der ebenso brillante wie unheimliche Dichter den völligen Zusammenbruch aller jener Bestrebungen dar, an denen ich bald zehn Jahre teilgenommen hatte, der Bestrebungen, die im Laufe einer mächtigen Entwicklung auf allen Gebieten der Kunst Werke allererster Ordnung hervorgebracht hatten. Noch selten waren so viele neue Namen von Musikern, Dichtern, Bildhauern und Malern derart plötzlich in Erscheinung getreten wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Der Augenblick war gekommen, 'aufzuräumen', breitere Bahnen zu öffnen und neue Horizonte zu erschließen. Die Stunde schien mir günstig, der negativen Bilanz d'Annunzios die Leistungen aller jener Künstler entgegenzusetzen, die in den verschiedensten Ländern für etwas kämpften, dessen Wesen weder durch Erfahrung noch durch praktische Ergebnisse näher zu definieren war. Mich leitete bei den Studien für meine Kurse in Antwerpen und später ein Gedanke: die gebieterische Pflicht, auszusprechen, was ich entdeckt hatte: die Existenz eines Virus, der seit der Renaissance alle Schöpfungen der Architektur verheerte.

Die Unterstützung und das Interesse, die Marias Mutter unseren Ideen und meinen Arbeiten entgegenbrachte, und die Bereitwilligkeit, mit der mich mein Vater von jeder Verpflichtung ihm gegenüber entband, hatten



31 Buchschmuck van de Veldes zu 'Déblaiement d'Art', 1894

die Wolken vertrieben, die wir an unserem neuen Horizont aufziehen sahen. Es war eine reine, strahlende Zeit. Nichts mehr hinderte die Bekanntgabe unserer Verlobung.

Wer mich die 'Montagne de la Cour' in Brüssel am Arm von Maria Sèthe heraufkommen sah, hätte sich kaum vorstellen können, daß ich drei Jahre vorher, gebeugt von seelischer Last, durch den Park von 'Vogelenzang' und über die Wege ging, die nach den Dünen von Calmthout führen.

Für die Mutter meiner Braut konnte ein Wunsch nie schnell genug in Erfüllung gehen. Sie wollte, daß wir heirateten und bei ihr in ihrem Haus wohnten. Die Hochzeit fand im Mai 1894 in Uccle statt.



Besuch bei Madame Théo van Gogh

Für unsre Hochzeitsreise hatten wir uns etwas Besonderes vorgenommen. Wir wollten von Dordrecht aus, wohin wir mit der Bahn fuhren, nur noch Schiffe auf den Kanälen benutzen. Diese Art, mit 'beurt' oder 'trekschuit' zu reisen, verlangte zwar mehr Zeit und erleichterte die Fahrt keineswegs; aber das war uns gleichgültig. Wenn wir irgendwo ausstiegen, mußten wir schauen, wie wir weiterkommen konnten. Aber waren wir nicht auf Überraschungen ausgegangen? Keine Unannehmlichkeit, keine Unbequemlichkeit konnte unser Entzücken schmälern, das sich uns darbot: das Schauspiel fruchtbarer Ebenen, die Unendlichkeit der Felder, auf denen das Vieh weidete; die blühenden Obstbäume längs der Kanäle und Flüsse, der Himmel Hollands, über dessen Horizont sich im Frühling weiße, goldgeränderte Wolken türmen, wie man sie größer in keinem Land der Welt erblickt; die malerische Farbigkeit, die es sonst nirgends in Europa gibt, die Städte und Dörfer, wo das Weiß, das Grün, das Blau und Gelb der Tür- und Fensterrahmen und -läden auf dem Hintergrund der dunklen Backsteine wie Fan-

fahren wirken. Die Märkte von Alkmaar, Gouda und Edam hatten unsere besondere Begeisterung hervorgerufen.

Tagelang genossen wir den in einem Crescendo sich steigernden Zauber von Dordrecht und Rotterdam, von Delft und dem Haag, von Leyden, Haarlem, Amsterdam, Edam, Hoorn und Enkhuizen. Im kleinen Hafen von Volendam an der Zuidersee setzte uns ein Fischer, der gerade seinen 'Botter' ausgeladen hatte, nach der kleinen Insel Urk über, wo wir ein paar Tage ausruhten.

Mein Freund, der holländische Maler und Kunstkritiker H.P. Bremmer, der als erster die Bedeutung Vincent van Goghs für die Geschichte der Malerei erkannt hatte, gab uns einen Empfehlungsbrief an die Schwägerin Vincents, die Witwe Théo van Goghs, mit, die in ihrem Haus in Bussum alle Bilder und Zeichnungen Vincents aufbewahrte, die Théo zusammengebracht hatte.

Madame van Gogh empfing uns sehr freundlich. Nach einer kurzen Unterhaltung in der 'Zitkamer' im Erdgeschoß ihres Hauses brachten wir unseren dringenden Wunsch zum Ausdruck, vor unserer Rückkehr nach Belgien die Werke Vincents sehen zu dürfen. Ohne viele Worte führte uns Madame Théo van Gogh auf den Speicher. Alle Bilder - fast das gesamte Oeuvre Vincents - standen ungerahmt mit der Bildseite gegen die Wände. Auf Tischen lagen dicke Mappen mit Hunderten von Zeichnungen. Madame van Gogh bat uns, die Bilder umzudrehen und die Mappen zu öffnen, entschuldigte sich, sie erwarte eine Freundin, und ließ uns allein.

Eine unbeschreibliche und fast scheue Erregung erfaßte uns, so plötzlich und so unmittelbar vor den Werken eines der größten Genies der Geschichte der Malerei zu stehen und an Hand dieser Bilder seinen ganzen tragischen Lebensweg verfolgen zu können. Während wir Bild um Bild umwandten, fühlten wir uns in eine Sphäre versetzt, in der unser eigenes Empfinden eins wurde mit der Verzückerung, von der Vincent erfaßt war, als er die Bilder malte, die wir jetzt berührten. Wir sahen ihn vor uns, wie er rasend den Pinsel ergriff, die Tuben auf der Palette ausdrückte, wie er bisher Unempfundenes und Ungesehenes verwirklichte: eine Landschaft, ein Motiv oder Blumen - jene 'Sonnenblumen' von einer bis jetzt ungeahnten majestätischen Monumentalität. Kein Wort kam über unsere Lippen. Ergriffen gaben wir uns den Eindrücken hin.

Die Zahl der Bilder, die wir umwandten, nahm kein Ende. Eine Reihe von Porträts, unter ihnen das Bildnis des Doktors Gachet, der Vincent bei sich aufgenommen und bis zum Eintritt der Katastrophe gepflegt hatte, verschlug uns buchstäblich den Atem. Dieses unbeschreiblich intensive Bild habe ich zitternd wieder gegen die Wand gekehrt. Es war offenbar, daß ein Maler, der in diesem Maß die äußersten Grenzen überschritt, von einer Krise niedergestreckt werden mußte.

Wir zweifelten, ob wir noch genügend Kraft hätten, die Mappen mit den Zeichnungen zu öffnen. Auf zwei Stühlen saßen wir am Tisch und setzten uns noch einmal der unheimlichen Verzauberung aus, von der wir uns gerade losgerissen hatten. Diese Blätter waren von einem Gewirr von Strichen aus Kreide oder chinesischer Tusche bedeckt; Schraffierungen reckten sich auf, verfolgten und stießen sich zurück, loderten wie Flammen auf und sanken als Schaum nieder. Uns war, als ob es uns die Hände verbrennen würde. Ohne Passepartout oder Rahmen schienen sich die Blätter in unseren Händen zu winden, wie um der Dunkelheit zu entfliehen, in die sie eingeschlossen waren.

Wir waren derart ergriffen, daß wir keine Worte der Entschuldigung dafür fanden, daß - ohne daß wir es merkten - mehr als zwei Stunden verstrichen waren und daß wir das Feingefühl Madame van Goghs mißbraucht hatten, die uns nicht hatte stören wollen.

Als wir von dem uns heilig gewordenen Ort herunterkamen, war im Salon zum Tee gedeckt. Noch ganz erschüttert von den empfangenen Eindrücken, hörten wir nur mit halbem Ohr, was Madame Théo van Gogh erzählte. Sie ließ uns wissen, welches lebhaftere Interesse das Erscheinen der Zeitschrift 'Van nu en straks' in holländischen literarischen Kreisen erweckt hatte. Bei einem kürzlichen Besuch hatte mein Freund Auguste Vermeulen, der Redakteur der Zeitschrift, in deren nächster Nummer eine Reihe von Briefen Vincents erscheinen sollte, ihr mitgeteilt, daß ich Mitglied der 'Vingt' gewesen und als Angehöriger der Redaktion Vignetten und andere lineare, abstrakte Ornamente für die Zeitschrift geschaffen hätte. Die van Gogh-Nummer von 'Van nu en straks' enthielt ein Porträt van Goghs, das ein Schüler, der zur gleichen Zeit wie van Gogh die Antwerpener Akademie besuchte, auf ein Kuvert gezeichnet hatte. Ich stellte auf einigen Seiten den Maler-Märtyrer den Lesern vor.

Erste Kunstgewerbliche Arbeiten

Nach unserer Rückkehr fanden wir in der Villa meiner Schwiegereltern am Dieweg in Uccle eine bequem eingerichtete Wohnung vor und schlugen unsere Ateliers in zwei großen, dafür bestimmten Zimmern auf. Von den Fenstern ging der Blick auf die weiten Felder und Obstgärten am Abhang des Hügels der Villa Sèthe.

In den verschiedenen, von mir als Atelier benützten Räumen habe ich immer an Tischen gearbeitet, die ich vor großen Fenstern aufstellte. Wenn ich für einen kurzen Augenblick des Nachdenkens den Kopf hob, half mir der Blick in die Weite, die Lösung plötzlich auftauchender Probleme leichter zu finden.

Meine Schwiegermutter hatte es sich vorbehalten, unsere erste Auftraggeberin zu werden. Sie ließ mich für ihre Tochter Irma, eine außergewöhnlich begabte Geigerin und Lieblingsschülerin Eugène Ysayes, Möbel entwerfen und einen kleinen Salon einrichten, in dem die junge Virtuosin ihre Freunde empfangen konnte. Ein Violinenschrank für die drei Instrumente meiner Schwägerin - unter ihnen das Werk eines berühmten italienischen Meisters - war das Hauptstück des kleinen Salons. Er war in Zedernholz ausgeführt, war viel einfacher und unauffälliger als die von Georges Serrurier geschaffenen Möbel, aber er unterschied sich nur wenig von den Arbeiten aus der Gruppe der englischen 'Arts and Crafts'-Bewegung. An den Wänden befand sich die erste von Maria und mir entworfene Tapete, das 'Dahlia'-Muster.

Im übrigen beschäftigten sich meine Frau und ich vor allem damit, unsere Forschungen fortzusetzen und die Dokumente zu vervollständigen, die mir dazu helfen sollten, die Voraussetzungen für die Wiedergeburt des Kunstgewerbes in England aufzuklären.

Ich fragte mich, ob Aufsätze, Vorträge und Kurse mir genügende Möglichkeiten zur Erfüllung meiner Mission geben würden.

An dieser Stelle meines Berichtes muß ich einen Blick zurückwerfen. Ich überlasse es anderen, darüber zu streiten, wem von den vier ersten belgischen Vorkämpfern in den Jahren 1893 bis 1895 - Georges Serrurier-Bovy und mir auf den Gebieten des Möbels und der Dekoration, Paul Han-

kar und Victor Horta im Reich der Architektur - die schöpferische Priorität zukommt.

Ich möchte nur an die mehrfach von mir gemachte Feststellung erinnern, daß der Kunsttischler Serrurier-Bovy in Lüttich als erster die revolutionäre Bedeutung der englischen Künstler, Kunsthandwerker und Fabrikanten erkannte und daß er als erster auf dem Kontinent Möbel nach neuen ästhetischen Prinzipien geschaffen hat. Er fand seine Bewunderer und Käufer in den Kreisen der 'Vingt' und der 'Libre Esthétique'. Aber während wir den Sinn und die Tragweite des Werkes von Ruskin und Morris zu vertiefen suchten, wandte sich sein Interesse als Fabrikant und angesehener Industrieller auf die praktischen Möglichkeiten, die sich aus diesem neuen Auftrieb für die Kunstindustrie ergaben. Die Beziehungen, die Serrurier und mich mit den englischen Künstlern und Kunsthandwerkern verbanden, waren schwach. Die Verbindungen der Engländer mit der kunstgewerblichen Tradition und der ländlichen Architektur der großen Insel waren dagegen eng und dauerhaft. Serrurier löste sich, wie er mir schrieb, 1894 vom englischen Einfluß. Dies gilt aber nur für seine Möbel, denn auf dem Gebiet der Dekoration hat er sich nie von den Engländern freigemacht. Ich hingegen verwendete noch 1895 für Möbelbezüge und für Vorhänge Stoffe von William Morris.

Paul Hankar und Victor Horta waren die ersten Architekten, die auf dem Kontinent mit der Imitation der historischen Stile und mit den architektonischen Moden des 19. Jahrhunderts brachen, die den niedersten Grad eines verderbten Geschmackes erreicht hatten.

Paul Hankar ist im Alter von vierzig Jahren gestorben. Es ist anzunehmen, daß er eine Entwicklung durchlaufen hätte ähnlich wie Berlage, der große holländische Architekt. Ich selbst habe nur wenig Beziehungen zu Hankar gehabt. Mein Enthusiasmus für seine Fassaden war nicht groß. Mit ihm zusammen wurde ich später (1897) zur Mitarbeit an der Kolonialausstellung in Tervueren hinzugezogen, an der er großen Anteil hatte. Wir sprachen aber weder über die Ziele unserer Bestrebungen noch über die Prinzipien einer neuen Ästhetik. Hortas Beziehung zum 'Neuen Stil' entsprach ungefähr derjenigen Serrurier-Bovys. Nachdem er das 'Volkshaus' in Brüssel gebaut hatte, ging er zu einem Modernismus über, der seiner Natur als 'offizielle Persönlichkeit' entsprach. Er besuchte mich in Uccle

in dem Augenblick, als er die Einrichtung und Dekoration des Hauses 'Rue de Turin' in Brüssel beendete. Er kam als Unbekannter zur Villa Dieweg mit einer Empfehlung des Ingenieurs Charles Lefébure, der später einer meiner intimsten Freunde wurde, und interessierte sich für künstlerische Dinge, vor allem für die Aktivität der 'Vingt'. Lefébure gehörte zu den engsten Mitarbeitern des mächtigen Industriellen Ernest Solvay, der auch als Soziologe sehr beachtet wurde. Auch Emile Tassel, der Bauherr des von Horta entworfenen Hauses 'Rue de Turin', gehörte zu dieser Gruppe von Wissenschaftlern.

Als Horta zu mir kam, war ich mit der Korrektur eines Stuhlmodells beschäftigt. Er war in Verlegenheit wegen der Tapeten, der Vorhänge und der Beleuchtungskörper für Tassels Haus in der 'Rue de Turin' und wollte sich über die Produkte orientieren, die den neuen dekorativen Auffassungen entsprachen. Horta betrachtete über eine Stunde lang die Muster und Reproduktionen, die ich für die Kurse in Antwerpen benutzt hatte, und wir vermittelten ihm die notwendigen Verbindungen zu den verschiedenen englischen Firmen. Aus allem, was wir Victor Horta zur Verfügung gestellt hatten, wählten Emile Tassel und seine Frau nach dem Rat ihres Architekten das Geeignete aus. Ich hatte also mit der ganzen Sache nichts zu tun.

Als Victor Horta uns verließ, dankte er lebhaft für die Hilfe, die wir ihm gebracht hatten. Er blieb vor dem Modell des in Arbeit befindlichen Stuhles stehen: 'Er wird ein Meisterwerk werden', erklärte er. Der Stuhl war keineswegs ein Meisterwerk. Er hatte gar nichts Besonderes, es sei denn, daß ich bei seinem Entwurf versuchte, ihn dem sitzenden menschlichen Körper möglichst anzupassen und eine Lösung zu finden, daß er bequem getragen werden konnte.

Als Lehrer an der 'Université Nouvelle'

In diesen Monaten waren Maria und ich von den Gedanken an das Kind erfüllt, das wir erwarteten. Wir verließen Uccle nur, wenn wir nach Brüssel zu van Rysselberghes oder zu meiner Großmutter gingen oder wenn wir

meinen Vater in Antwerpen besuchten. Maria genoß es ganz besonders, mit meiner Großmutter zusammen zu sein, die mit ihrem Sohn Polydore und einer geistlichen Pflegerin, die sie seit fünfzehn Jahren betreute, in Brüssel wohnte. Meine Großmutter war damals dreiundneunzig und Onkel Polydore dreiundsiebzig Jahre alt.

Die Anmut meiner Frau und die Achtung, die sie den beiden Alten entgegenbrachte, hatten die Befürchtungen meines Onkels zerstreut, dem meine Unabhängigkeit und meine fortschrittlichen Ansichten wenig sympathisch und die von mir gewählte Laufbahn abenteuerlich erschien. Der Respekt, der der Familie Sèthe entgegengebracht wurde, und die Vermögenslage meiner Schwiegermutter haben dann in starkem Maß zur Beruhigung meines Onkels beigetragen. Meine Großmutter hatte sich nie viel Sorgen um mich gemacht. Sie hatte bemerkt, daß ich schon als Kind 'anders' als meine Geschwister gewesen war, und begriffen, daß eine Laufbahn in der Staatsverwaltung nichts für mich gewesen wäre; gewiß nicht mein Glück! Dieses stand nun in Gestalt meiner Frau strahlend vor ihr!

Aber mit meinem Onkel, der sich endlich von seinen Befürchtungen gelöst hatte, sollte es nur zu bald zu einem Konflikt kommen. Kurz vor meiner Heirat hatten wir uns auf der Terrasse der Villa in Knokke, in Gegenwart meines anderen Onkels, des früheren Kapitäns, wegen meiner sozialen Überzeugungen, die ich seiner Meinung nach allzu offen zur Schau trug, heftig gestritten. Wohl zum ersten Male hatte sich ein Angehöriger seiner Familie erlaubt, eine der seinen entgegengesetzte Meinung zu vertreten. Alle - seine Brüder, Schwestern, Neffen und Nichten - beugten sich vor der Autorität Onkel Polydore, des hohen Magistraten und Verfassers juristischer Werke, die heute noch geschätzt werden.

Zweifellos fürchtete er die Anziehung, die Edmond Picard und sein Kreis auf mich ausübten. Es kam allerdings auch zu einem unmittelbaren Konflikt, in dem er sich gegen Edmond Picard und mich wandte. Als eines der einflußreichsten Mitglieder der Verwaltung der 'Université Libre' in Brüssel hatte er sich mit dem drohenden Skandal auseinanderzusetzen, der den radikalen linken Flügel der belgischen öffentlichen Meinung fieberhaft erregte. Ein unerwarteter, beleidigender, ungerechtfertigter Entschluß sollte verhindern, daß der hervorragende, weltbekannte Gelehrte, der Geograph Elisée Reclus den Lehrstuhl einnahm, auf den er von der 'Université Libre'

berufen worden war. Er war gerade mit seiner Frau und seiner Schwester Louise Dumesnil nach Brüssel übersiedelt; sein Bruder Elie Reclus hatte sich in einem Haus in Ixelles eingerichtet.

In Paris hatte vor kurzem der berühmte und ebenso lächerliche Prozeß gegen die 'Dreißig' begonnen, bei dem so doktrinäre Träumer wie Jean Grave und Sébastien Faure und so ausgesprochene Gegner jeder direkten Aktion wie der Maler Maximilien Luce und der avantgardistische Kunstkritiker Félix Fénéon auf der Anklagebank saßen. Beide hatten in Brüssel im Kreis der 'Vingt' intime und treue Freunde, zu denen auch ich zählte, der ich ihr Talent und ihren Charakter hochschätzte. Neben den angesehenen, in der Stille wirkenden Revolutionären saßen wirkliche Missetäter und ehemalige Sträflinge. Durch ein unerhört perfides Manöver versuchte man, Elisée Reclus in diesen Prozeß hineinzuziehen, der übrigens zu einem Freispruch der Angeklagten führte, ausgenommen die wirklichen Verbrecher, Diebe und ähnlichen Gesellen.

Edmond Picard hielt es für seine Pflicht, sich an die Spitze einer Bewegung gegen die diktatorische Haltung der Verwaltung der 'Université Libre' zu stellen, der mit wenigen Ausnahmen die Crème der doktrinären Liberalen angehörte. Es gelang ihm in kürzester Zeit, den Geist des Aufruhrs unter den Studenten zu verbreiten. Die radikalen öffentlichen Körperschaften ganz Brüssels und der Provinzen wurden ebenfalls aufgewiegelt, so daß sie dem von Edmond Picard unverzüglich lancierten Projekt einer 'Université Nouvelle' ihre Unterstützung zusagten. Die Brüsseler 'Université Libre' war seinerzeit nach einer Revolte gegen die klerikale Regierung geschaffen worden. Dieselben Mitglieder der aus dem Kampf gegen die ultramontanen Tendenzen der Regierung hervorgegangenen 'Université Libre' wollten jetzt die Lehrtätigkeit Elisée Reclus' verhindern.

In einer Versammlung aller Protestierenden (am 24. März 1894) wurde der 'Université Libre' in Brüssel das Recht abgesprochen, einen Unterricht zu erteilen, 'der nichts mehr mit dem Geist der Unabhängigkeit und der wahren Menschlichkeit zu tun hatte, der die treibende Kraft bei ihrer Gründung gewesen war'. In dieser denkwürdigen Versammlung, bei der der Geist des Gründers, des berühmten Humanisten Théodore Verhaegen beschworen wurde, zielte der Professor Guillaume de Greef in einer feurigen Ansprache auf den 'Hohen Magistraten' - der Hohe Magistrat war

mein Onkel Polydore -, der die Pflicht gehabt hätte, seinen Kollegen und der jungen Generation zu zeigen, was 'Recht' bedeute, anstatt vorzugehen, wie es nicht einmal ein Kriegsgericht gewagt hätte: ein Urteil auszusprechen und zu vollstrecken, ohne das verurteilte Opfer anzuhören. 'Ich bin überzeugt', rief Professor de Greef in herrlicher Erregung des empörten Gewissens aus, 'daß die Lektion, die ich heute nicht nur den Studenten, sondern vor allem der Verwaltung erteile, allen zum Nutzen gereichen wird.'

Kurze Zeit darauf befand sich die 'Université Nouvelle' im Stadium des Entstehens. Ihr Lehrkörper bestand nach Edmond Picards Worten 'aus einer Equipe, die den Studenten durch geistige Bande und durch den Glauben an die Gegenwart verbunden ist, der so viele Herzen entflammt hat, einer Equipe, in der das Feuer sozialer Solidarität brennt, einer höheren Menschlichkeit, die alle Kräfte vereint zur Verringerung der Leiden, der Ungerechtigkeit, der Ungleichheit und die bereit ist, für Altruismus, Großmut und Hingabe zu kämpfen...'

Am 26. Oktober 1894 kündigte die 'Université Nouvelle' den Beginn der Kurse an, die dank einem symbolischen Zufall in einem großen Haus der Rue des Minimes stattfanden, in dem der Gründer der 'Université Libre', Théodore Verhaegen, gelebt hatte und gestorben war. Das Studienprogramm umfaßte folgende Kurse: Elisée Reclus 'Vergleichende Geographie', Elie Reclus 'Philosophie der Religionen und der Mythen', de Greef 'Elementare allgemeine Soziologie', M. Girard 'Philosophie der mathematischen und physikalischen Wissenschaften', Fernand Brouez (Direktor und Chefredakteur der Zeitschrift 'La Société Nouvelle') 'Die soziale Frage' und Henry van de Velde 'Die industriellen Künste und die Ornamentation'. Weitere Kurse begannen im Laufe desselben Winters: Louis de Brouckère 'Philosophie der Wissenschaften', Emile Vinck 'Statistik', Emile Vandervelde 'Ökonomische Soziologie', Bernard Lazarre 'Wirtschaftsgeschichte der Juden seit ihrer Zerstreung', Edmond Picard und Emile Verhaeren 'Geschichte der Kunst', M. Kufferath 'Geschichte der Musik' und Jules Destrée 'Die primitiven italienischen Maler'.

Als einer der ersten hatte ich mich auf Drängen Edmond Picards und meiner Freunde Emile Vandervelde und Jules Destrée öffentlich mit den Anhängern der Revolte solidarisch erklärt. Ich war mir klar darüber, daß

die Mentalität meiner Hörer der 'Université Nouvelle' anders sein würde als die der jungen Künstler, die in Antwerpen meine Vorlesungen besucht hatten.

Dementsprechend entschloß ich mich, die philosophischen Zusammenhänge aufzuzeigen und das Geschichtliche mehr als das Technische der verschiedenen Zweige des Kunsthandwerks zu behandeln, von den Anfängen der primitiven Perioden über den Augenblick, in dem sie nacheinander verschwinden oder sich verändern, bis hin zu dem Punkt, an dem sie dank der Erfindung der Maschinen und der Entwicklung der Industrie nichts mehr mit ihrem ursprünglichen Wesen gemeinsam haben.

Für die Antrittsvorlesung hatte ich das in Antwerpen behandelte Thema einer 'Predigt an die Jugend' wiederaufgenommen und weiterentwickelt. Der Abschnitt, der sich mit dem Schaffen, den Schriften und der tapferen politischen Haltung William Morris' beschäftigte, trug zweifellos zu dem ermutigenden Beifall bei, den mir das 'Trio' Reclus zuteil werden ließ. Während des ganzen Kurses in diesem ersten Jahr äußerte ich kein Wort des Zweifels, weder an Ruskin noch an Morris und seinem Vertrauen in die Zukunft einer anarchistisch-kommunistischen Gesellschaft. Der Vortrag, den ich im Januar 1898 im großen Saal des alten 'Volkshauses' in Brüssel in der Sektion Kunst der P.O.B. (Parti ouvrier belge, Belgische Arbeiterpartei) unter dem Titel 'William Morris, Kunsthandwerker und Sozialist' hielt, bezeugte meine Verehrung und hob die Dankesschuld hervor, die unsere und die kommende Generation niemals wird ganz abtragen können.

Zu meiner freudigen Überraschung nahmen an der Vorlesung, mit der ich meinen Kurs einleitete, Professor de Greef, Elisée Reclus und seine Schwester Louise Dumesnil sowie Elie Reclus, der ausgezeichnete Kenner der Geschichte der Religionen und der primitiven Völker, teil. Die 'Gruppe Reclus' fehlte bei keiner der späteren Vorlesungen, und auch andere Professoren der Universität fanden sich von Fall zu Fall ein. Nach der Antrittsvorlesung wurden meine Frau und ich dem 'Trio' Reclus vorgestellt. Ihre moralische Würde beeindruckte auch diejenigen, die ihre Überzeugungen nicht teilten. Meine Frau und ich waren glücklich, von ihnen als Freunde aufgenommen zu werden. Beim ersten Händedruck empfanden wir gegenseitig tiefe Sympathie. Und von jenem Augenblick an knüpften sich zwischen ihnen, die uns wie intime Verwandte gegenübertraten, und uns, die

wir uns als ihre Jünger fühlten, Bande, die erst der Tod unsrer neuen Freunde auflösen sollte.

Während dieser Zeit veranlaßte mich Fernand Brouez, in seiner Zeitschrift 'La Société Nouvelle' die Gedanken, die ich in meinem ersten Essay 'Déblaiement' verfolgt hatte, noch weiter auszuarbeiten. In den 'Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art' (Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst) nahm ich diese Ideen wieder auf: das Bild des erschöpften Baumes, die Vorherrschaft der 'hohen Künste' und ihr Nachleben in den Staffeleibildern und den Nippesfiguren der Malerei und Bildhauerei. Ich gab meiner tiefen Überzeugung Ausdruck, daß die Elite der Menschheit sich von der bequemen Unterwerfung unter den schlechten konformistischen Massengeist abwenden und einem Geschmack sich zuwenden müsse, der vom Ethos des Intimsten, was der Mensch besitzt, von dem seines Heimes bestimmt wird.

'Wenn ich behaupte', schrieb ich, 'daß jeder sein Haus nach seinem Geschmack, nach seinem Willen bauen wird, so wird darauf geantwortet, daß man das niemals können werde. Und zwar nur auf Grund des Vorurteils, daß eine derartige Erfindungsgabe keineswegs jedem gegeben sei. Aber wie ist es eigentlich möglich, daß man bei so wesentlichen Dingen nichts mitzureden haben soll? Wäre es so, so hätte uns die Zivilisation auf ein niedrigeres Niveau geführt als das der Urmenschen. Die meisten Menschen freilich stimmen dieser Entmündigung zu und akzeptieren die Formenwelt, in der sie leben, wie der Hund seine Hütte, das Pferd seine Box, die Kuh ihren Stall. *Wer unter uns versucht auch nur, etwas von seinem Selbst, etwas Spontanes, etwas seinem Wesen und Denken Entsprechendes hinzuzufügen?*'

Ich fühlte, ich mußte selbst die Antwort geben und durch eigene Werke beweisen, daß meine Erklärungen und Forderungen mehr waren als ein dialektisches, paradoxes Programm. Doch ich war weit davon entfernt, zu ahnen, daß das Schicksal den Schrei 'Wer von uns wird es als erster versuchen...?' gehört hatte und daß wir noch einen Zoll von Schmerzen und Tränen würden zahlen müssen, bis ich jener 'erste' sein würde!

Im Laufe der zwei Jahre, während derer ich an der 'Université Nouvelle' lehrte, hielt ich auf Einladung verschiedener künstlerischer Vereinigungen in mehreren Provinzorten Gratisvorlesungen, in denen ich ein wichtiges

Mittel sah, mein Programm zu propagieren. Auch andere Lehrer des Institutes traten auf diese Weise in den Dienst allgemeiner Volksbildung. Das Prinzip der 'reisenden Volkshochschule' nahm damals schon in Belgien Gestalt an.

Der Schritt zur Architektur

Im Frühling 1895 hatte die Geburt einer Tochter unsere schönsten Hoffnungen erfüllt. Alles schien gut zu gehen. Doch plötzlich entriß uns der Tod das Kind, bevor wir uns noch bewußt werden konnten, in welchem Maß die Gegenwart solch eines kleinen Geschöpfes zwei Menschen über die Grenzen hinausheben kann, die sie sich für ihr eigenes Dasein gesetzt haben. Mit einem Schlag waren diese Grenzen eng geworden. Sie beschränkten sich auf einen winzigen Sarg in einem Familiengrab.

Die Mühe, die sich meine Schwiegermutter zur Wiederaufrichtung ihrer Tochter gab, half zugleich auch ihr selbst, ihre Entschlossenheit und die Fähigkeit zu raschen Entschlüssen wiederzufinden. Offensichtlich beschäftigte sie sich mit einem Plan: Zerstreuung, Ortsveränderung, dachte ich, oder ein anderes Mittel, von dem sie sich Beruhigung und Heilung erhoffte.

Sie entschied, daß wir die Räume verlassen sollten, in denen wir bei ihr gewohnt hatten. Aber mit unerwarteten Konsequenzen. Es ergab sich die Gelegenheit, ein Stück Land gegenüber ihrem Haus am Dieweg zu erwerben. Sofort entstand bei ihr der Gedanke, auf diesem Terrain für uns ein Haus zu bauen. Sie teilte uns ihren Entschluß mit und drängte uns von Tag zu Tag mehr, ihren Vorschlag anzunehmen. Meine Frau wie auch ich hatten Bedenken, denn während des Jahres, das wir bei meiner Schwiegermutter verbrachten, hatte sich meine materielle Lage nicht wesentlich geändert.

Meine Schwiegermutter schob die Bedenken mit dem Hinweis beiseite, daß sie unwiderrufliche Verpflichtungen eingegangen sei. Hatte ich nicht, meinte sie im übrigen, in den 'Aperçus', die in der 'Société Nouvelle' erschienen waren, eine Verpflichtung übernommen? Ich hatte behauptet, 'daß jeder, der ein Heim nach seinem Geschmack, seinem Willen und seinem Herzen errichten wolle, die Pläne eines solchen Hauses selbst ausführen

könne'. Sie war von vornherein der Meinung, daß ich und kein anderer die Pläne für das Haus entwerfen sollte, das sie für uns bauen lassen wollte. Die Würfel waren gefallen; ich setzte mich an meinen großen Arbeitstisch in unserem Atelier und begann mit der Arbeit an den Plänen für das Haus 'Bloemenwerf'.

Die wenigsten Frauen können Grundrisse lesen. Auch meine Schwiegermutter konnte es nicht. Statt dessen hatte sie mir volles Vertrauen geschenkt, in dem sie sich durch nichts erschüttern ließ. Der Bauunternehmer, den sie beauftragt hatte, versuchte ihr einzureden, die Aufgabe könnte meine Kräfte und Kenntnisse übersteigen. Dieser Unternehmer hatte ihr eigenes Haus errichtet, das ihrem und ihres verstorbenen Mannes Geschmack entsprach. Material und Ausführung waren tadellos. Deshalb schätzte sie den Mann. Bei der Übergabe der Kostenanschläge nahm er die Gelegenheit wahr, seine Bauherrin noch einmal darauf hinzuweisen, daß das geplante Haus Gegenstand heftiger Kritik sein würde. Wenn auch sie die Verantwortung übernehmen müßte, so müsse doch er, aus Rücksicht ihr gegenüber, riskieren, den Ruf seiner Firma zu gefährden. Meine Schwiegermutter hatte eine eigene Art, auf Fragen zu reagieren, die sie in Verlegenheit bringen konnten. Sie tat, als habe sie nichts gehört, und kümmerte sich nicht darum.

Ich selbst war von unwiderstehlicher Leidenschaft erfüllt. Es genügte mir nicht, die Pläne des Hauses zu entwerfen, sondern ich entwarf alles, was zur Einrichtung und zur Ausschmückung gehörte, außer der sanitären Anlage, der Heizung und anderen industriellen Bestandteilen - zu denen die englischen Messingbetten gehörten -, die wie die Pläne von 'Bloemenwerf' das Prinzip des 'Vernunftgemäßen' verkörperten. Wegen des Tafelgeschirrs und des Bestecks mußten wir noch warten, bis Werkstätten gefunden waren, für die ich die Modelle schaffen konnte. Freunde wollten Schmuckstücke entworfen haben, und ich dachte schon an den Entwurf von Kleidern für meine Frau.

Samuel Bing, Julius Meier-Graefe und die 'Art nouveau'-Ausstellung in Paris 1895/96

Einen Tag, nachdem die ersten Spatenstiche den Umriß und die Lage unseres Hauses auf der Höhe des abfallenden Geländes festgelegt hatten, erhielt ich den Besuch zweier mir unbekannter Herren. Sie hatten sich nicht angemeldet; ich mußte sie unvorbereitet in der Villa am Dieweg empfangen. Der Name auf der einen der beiden Karten, die mir der Diener reichte, war mir bekannt: *S. Bing*. Kein 'Japanfreund', der nach Paris kam, versäumte es, Bings Galerie in der Rue de Provence zu besuchen. Den Namen des anderen kannte ich nicht: *Julius Meier-Graefe*. Bing entschuldigte sich, daß er keine Zeit gehabt habe, mich vorher zu benachrichtigen, und stellte mir seinen Reisebegleiter vor, der ein deutscher Schriftsteller und Kunstkritiker sei.

Meier-Graefe diente ihm als Führer bei einer Rundreise, auf der sie sich über die Wiedergeburt des Kunsthandwerks in England und verschiedenen Ländern des Kontinents orientieren wollten. Von Brüssel gedachten sie nach England zu fahren, dann nach Holland und von dort nach Dänemark, Deutschland und Österreich. Bing drückte sich in gewählten Worten aus, die ebenso korrekt waren wie seine Haltung und seine Kleidung. Man hätte ihn für einen hohen Beamten oder einen prominenten Advokaten halten können. Meier-Graefe sprach für einen Deutschen sehr geläufig Französisch. Er wirkte viel weniger förmlich als Bing. Seine Kleidung war korrekt, aber mit jenem Schuß Nachlässigkeit, mit der junge Diplomaten gerne die vorschriftsmäßige Eleganz färben. Er war groß, glattrasiert, hatte eine schwarze Mähne, lebhaft, verschmitzte Augen, einen großzügig modellierten Kopf.

Bing verhielt sich zurückhaltend. Um so mehr war Meier-Graefe bereit, sich über das von ihm erwartete Ergebnis der Rundreise zu äußern. Sie lieferte ihm Material für Aufsätze in mehreren deutschen Zeitschriften, unter anderem für die neugegründete Zeitschrift 'Pan', die über beträchtliche Mittel verfügte, um mit den hervorragendsten europäischen Kunstzeitschriften konkurrieren zu können. Die Redaktions-Kommission des 'Pan' setzte sich aus den angesehensten Kunsthistorikern, Museumsdirektoren und deutschen Künstlern zusammen. Die Liste der ausländischen Mitarbeiter enthielt ebenso bedeutende Namen.

Als eifriger Leser der auch im Ausland geschätzten, die Gebiete von Philosophie, Soziologie und Kunst umfassenden Zeitschrift 'La Société Nouvelle' hatte Julius Meier-Graefe, wie er sagte, meine Bestrebungen verfolgt; meine Schrift 'Déblaiement d'Art' hatte ihn über meine Ziele orientiert. Er hatte den Auftrag, mich im Namen der Redaktions-Kommission, der er ebenfalls angehörte, um mein Einverständnis zu bitten, daß mein Name auf die Liste der ausländischen Mitarbeiter gesetzt werde.

Im Laufe des Gespräches erfuhr ich, daß Bing und Meier-Graefe am Morgen lange das 'Kunsthause' (Maison d'Art) besucht hatten, das gegen Weihnachten 1894 in Brüssel im bisherigen Haus Edmond Picard eingerichtet worden war. Dieses 'Kunsthause' war das erste seiner Art, Vorbild für ähnliche Unternehmen, die später in Frankreich, Holland und Deutschland entstanden.

Sein Zweck? Es sollte den individuellen Anstrengungen der Künstler und Kunsthandwerker einen kaufmännischen Hintergrund geben und für eine größere Resonanz zugunsten der Künstler sorgen. Bing interessierte sich lebhaft, als er diese meine Interpretation der Aufgabe vernahm, aber er hütete sich, auch nur anzudeuten, daß ihn seine Rundreise bestimmen könnte, in Paris ein solches Haus einzurichten.

Der Raum, in dem das Gespräch stattfand, war zufällig das Musikzimmer, das ich neu eingerichtet hatte. Die Wände waren gerade mit meinem zweiten Tapetenentwurf, der 'Dahlia', neu bezogen worden. Ich hatte das bis zur äußersten Grenze stilisierte Blumenmotiv unter den Zeichnungen gefunden, die Maria im Atelier Brangwyns, der damals in Brüssel einen gewissen Ruf besaß, ausgeführt hatte. Bing und Meier-Graefe waren begeistert über die harmonische Wirkung des Amarantröt, Grün und Indigoblau der Tapete und der Farbe des Zedernholzes der Möbel.

Ohne etwas von meinen Besuchern zu wissen, trat meine Frau ein. Sie trug Trauerkleidung. Bing machte eine diskrete fragende Geste, und ich unterrichtete die beiden von dem Unglück, das uns betroffen hatte. Auf rührende Weise sprach Bing sein Beileid aus, Meier-Graefe schloß sich ihm an.

Dieser Zufall beendete den sehr höflich verlaufenen Besuch. Beim Abschied sprach Bing den lebhaften Wunsch aus, mich nach seiner Rückkehr in Paris zu sehen.

Wenige Wochen später fuhr ich nach Paris. Bing empfing mich in seinem kleinen Arbeitszimmer in der Rue Vézelay. Ohne weitere Einleitung teilte er mir seinen Entschluß mit, seine Galerie in der Rue de Provence in ein Haus für 'Art Nouveau' umzuwandeln. Der Besuch des 'Kunsthauses' (Maison d'Art) in Brüssel, das übrigens nur kurze Zeit bestand, hatte ihn stark beeindruckt, und er glaubte an die Zukunft solcher Unternehmungen. Seine Rundreise hatte ihn davon überzeugt, daß für das Kunsthandwerk eine Wiederbelebung bevorstehe und daß die Künstler, die er in den verschiedenen Ländern aufgesucht hatte, entschlossen waren, mit der früher üblichen Nachahmung der Stile zu brechen.

Sein Plan für die erste Ausstellung war, die Objekte, die ihm die Künstler und Kunsthandwerker der neuen Richtung zur Verfügung stellten, nicht in Vitrinen oder auf Podesten, sondern in richtigen Salons und Zimmern zu zeigen. Neuartige Möbel, Beleuchtungskörper, Tapeten, Stoffe, Teppiche - alle diese Einrichtungsgegenstände sollten Teile eines lebendigen Ganzen bilden.

Im Augenblick konnte Frankreich nur wenig oder nichts bieten. Der Beitrag der Gruppe von Nancy beschränkte sich - auf dem Gebiet der Möbel - auf die kindliche und zugleich literarisch prätentiose Neuerung Gallés, Verse von Baudelaire oder Verlaine in eine Tischplatte einzulegen oder in eine Glasvase zu schneiden. Auf seiner ganzen Rundreise hatte Bing nur in Belgien Möbel in neuen Formen gefunden. Er sagte mir in aller Offenheit, welche Bedeutung er meiner Mitarbeit beimaß. Er hatte mir bei der Umwandlung seiner Galerie in neue Ausstellungsräume den Löwenanteil zugedacht: ein großes Eßzimmer, ein Rauchzimmer in Kongo-Holz, ein kleines Kabinett in Zitronenholz und einen rotundenartigen größeren Raum mit Möbeln und Wandfüllungen, die aufeinander abgestimmt sein sollten. Als Mitarbeiter für diesen Raum war der dem Kreis der 'Vingt' zugehörige belgische Maler G. Lemmen, für den Plafond der Pariser Maler E. Besnard vorgesehen. Dem Maler Maurice Denis waren die Dekorationen und Möbel eines Schlafzimmers anvertraut worden, dem Engländer Conder ein Boudoir. Vuillard sollte ein Vorzimmer ausschmücken. Das übrige Ausstellungsprogramm befand sich noch im Stadium der Vorbereitung. Bing rechnete damit, 'La Maison Moderne' im kommenden Oktober (1895) eröffnen zu können. Für den Umbau des Hauses in der Rue de Provence hatte Bing den

Architekten Louis Bonnier bestimmt, der in Paris Ämter bekleidete, die ihm bedeutenden Einfluß verschafften, für das Dekorative den Londoner Maler und Zeichner Frank Brangwyn.

Nach der Besprechung, bei der ich meine prinzipielle Zustimmung zur Mitarbeit an der Ausstellung gegeben hatte, lud mich Bing zu einem Besuch in seiner Privatwohnung ein. Dort hatte er die schönsten Stücke fernöstlicher Kunst vereinigt, die er von seinen Reisen in Japan, Korea und China mitbrachte und die ihm seine Vertreter, die ständig unterwegs waren, lieferten.

Die Räume waren ungemein luxuriös und mit vorzüglichem Geschmack eingerichtet. Man fühlte sich in der Atmosphäre eines Grandseigneurs, der sich für Länder begeisterte, denen er einen förmlichen Kult widmete und deren unvergleichliche Wunder er den Sammlern, Künstlern und Ästheten vor Augen führte. An den mit amarantrottem Damast bespannten Wänden standen die Vitrinen, zwischen ihnen hingen Kakemonos und Holzschnitte, alles so erregend schön, daß ich mich wie verzaubert fühlte. Schwere seidene Vorhänge der gleichen Farbe verhüllten die Fenster. Eine raffinierte indirekte Deckenbeleuchtung verbreitete sanftes Licht, wenn Bing mit priesterlicher Gebärde eine Vitrine öffnete. Den Boden bedeckten kostbare, weiche chinesische Teppiche. Die wenigen Tische, Stühle und Schränke, die sich in den Räumen befanden, waren von höchster Qualität. Das Ganze wirkte streng und zugleich elegant. Wenn Bing einen Schrank öffnete, waren die darin befindlichen Wunderwerke plötzlich wie von sakraler Helle überflutet; sie rührte von einer für jene Frühzeit des elektrischen Lichtes ungewöhnlich raffinierten Anlage her.

Unvergeßliche Augenblicke, wenn man die nackten oder verhüllten Körper der Bildwerke vor sich sah, deren bewegte Linien wie von Musik erfüllt schienen. Unvergeßlich, wenn man dann die Probedrucke der großen Meister Utamaro, Hokusai und Hiroshige betrachten durfte.

Bing lag daran, den Besuchern alles zu zeigen. So steigerte sich das Erlebnis zu einer Art Crescendo, an dessen Finale man sich in einem Rausch von Schönheit befand, so daß man schließlich nur noch überwältigt in einen der großen Ledersessel niedersinken konnte.

Unter diesen Eindrücken vergaß ich alle Bedenken, die mir am Morgen gekommen waren, als ich Bings Büro verließ. Bedenken wegen Bings zu

rascher Bekehrung, da er doch im Grund, künstlerisch und ästhetisch durchdrungen von der Tradition des französischen Geschmacks, unseren künstlerischen Bestrebungen fernstand, die gerade aus dem Bruch mit diesen Traditionen hervorgewachsen waren.

Aber kaum war die Schwärmerei dieses einzigartigen Nachmittags verschwunden, kamen die Bedenken von neuem. Mir wurde klar, daß eine Kundgebung von der Bedeutung der von Bing vorbereiteten Ausstellung die Kritik und die Feindschaft all jener herausfordern mußte, die an der Erhaltung der jetzigen Lage interessiert waren: an der Vorherrschaft des französischen Geschmacks und an der unbestreitbaren Überlegenheit Frankreichs in Beziehung auf die Kunst wie auf die Kunstindustrie - ideell und materiell. Ich fürchtete, daß man an den sogenannten 'guten Willen' appellieren und daß die - bezahlte - Presse und gewissenlose Kunstkritiker dem Publikum vormachen würden, eine solche Kundgebung sei unpatriotisch und das Werk meist ausländischer Aufrührer, die entschlossen seien, Paris und Frankreich zu erobern, um ihnen ihr unveräußerliches Gut zu entreißen: das Monopol auf Phantasie, Mode und die Stile, die ihr Entstehen Frankreichs Königen verdanken.

Aber nach meiner Rückkehr nach Uccle - nachdem ich in Paris zum ersten Male dem Architekten Bonnier und dem Malerzeichner Brangwyn begegnet war - beschäftigte mich nur noch der Gedanke, daß ich aufgefordert worden war, an der ersten zusammenfassenden Ausstellung bisher zerstreuter Kräfte mitzuwirken und in Paris in vorderster Linie einer Schlacht zu stehen, die gerichtet war gegen 'Möbel und Einrichtung der Wohnungen, in denen die französische Gesellschaft sich verkroch'.

Ich hatte Bings Auftrag, der viel größer war als alles, was ich bisher nach meinen Entwürfen hatte ausführen lassen, ziemlich leichtsinnig angenommen. Die Lieferfrist für die vielen Möbel, Lampen, Tapeten und anderen Dinge war sehr kurz bemessen. Ich mußte mich fragen, ob mein Brüsseler Kunsttischler über genügend Arbeitskräfte verfügte, um rechtzeitig alles fertigzustellen, was dann in Paris eingerichtet werden mußte. Schon die Beschaffung des Materials - eine große Menge Zedernholz für den Eßraum, Zitronenholz für den Salon und Kongo-Paddok für das Lese- und Rauchzimmer - war schwierig.

Persönlich hatte ich mein eigenes Problem. Was ich bisher geschaffen

hatte, war immer für vorhandene Räume bestimmt und für Auftraggeber, deren Geschmack und Bedürfnisse ich kannte. In irgendwelchen Zweifelsfällen konnte ich mich mit ihnen besprechen. Die Arbeit für unbekannte Kunden und für nicht existierende Räume war mir fremd. Dieses Mal sollte ich - umgekehrt - Räume auf Grund entworfenen Möbel gestalten. Ich gewöhnte mich nur langsam und schwer an diese ungewöhnlichen Voraussetzungen und fürchtete, die in ungewöhnlicher Hast entstehenden Dinge nicht zur Zeit liefern zu können.

Kein Zweifel, daß das Vertrauen und der Enthusiasmus, mit dem sich Bing zum Schrittmacher von 'Art Nouveau' erklärte, ihm von Julius Meier-Graefe eingeflößt worden waren. Damals hatte sich Meier-Graefe nur durch die aktive und bestimmende Rolle bekannt gemacht, die er in der Leitung der jungen deutschen Zeitschrift 'Pan' spielte. Der Einfluß, den er auf Bing ausübte, fiel zeitlich mit einer Krise zusammen, die zu seiner Trennung von seinen Mitarbeitern beim 'Pan' führte. Meier-Graefe hatte vergebens versucht, seine Freunde von der Notwendigkeit der Gründung eines ähnlichen Unternehmens wie desjenigen von Bing zu überzeugen. Ich vermute, daß seine Freunde mehr wegen seines vorzeitigen Enthusiasmus und seines unüberlegten Vorgehens zurückhaltend waren als gegen die Chancen eines solchen Unternehmens, das vielleicht in Berlin fruchtbaren Boden gefunden hätte.

Das Unternehmen 'Art Nouveau' war tatsächlich denkbar schlecht vorbereitet. Der Mangel an faktischen Kenntnissen des einen Organisators und die dickköpfige, gefährliche Unüberlegtheit des andern mußten zu einem Mißerfolg führen.

Man braucht nur den Ausstellungskatalog durchzublättern, um den Mangel an Einheit und Zusammenhang dessen zu erkennen, was Bing und Meier-Graefe sich unter 'Art Nouveau' vorstellten. Das Publikum sagte 'Stil Art Nouveau', nachdem die bezahlte und unbezahlte Propaganda diesen barbarischen Ausdruck mit allen Mitteln mundgerecht zu machen versucht hatte.

Ohne Unterscheidungsvermögen, ohne Stellungnahme, ohne Programm war angehäuft, was den beiden Reisenden an 'Neuheit' aufgefallen war. Im Grunde wollten sie vor allem aus der 'Neuheit' Vorteil ziehen; die

zweifellos entstehende Sensation sollte dabei helfen. Sie kümmerten sich nicht im geringsten um Widersprüche, die sich in Schöpfungen von geradezu antipodenhafter Gesinnung offenbarten. Wie hätte man sonst unter dem gleichen Sammelbegriff meine Schöpfungen und solche von Carabin, Gläser von Tiffany, Powell und Köpping, Leuchter von Benson und von Eckmann präsentieren können?

Um von den völlig unklaren Prinzipien Bings einen Begriff zu geben, genügt es, daran zu erinnern, daß die Besucher neben meinen Räumen ein von Maurice Denis entworfenes Schlafzimmer bewundern konnten, dessen elefantenartige Möbel ebenso unsinnig waren wie der Sessel des berühmten Bildhauers Carabin, der nichts anderes war als ein naturgroßer weiblicher Akt in akrobatenhaft sitzender Pose, dessen Schoß als Sitz und dessen Arme als Lehnen dienen sollten.

Hätte Bing die grundlegenden Prinzipien und die sittlichen Ziele, denen ich mit allen meinen Kräften zustrebte, erkannt, so hätte er meine Arbeiten bestimmt abgelehnt. Die Idee, mit künstlerischer Gestaltung der Moral zu dienen, und die Rückkehr zu einfachen, wahrhaften Formen konnten ihm nichts sagen.

Die Wahl der Mitarbeiter bei Bings nachfolgenden Ausstellungen bestätigte diese Annahme. Der 'Pavillon de l'Art Nouveau', den de Feure in Bings Auftrag später für die Pariser Weltausstellung von 1900 geschaffen hat, und die in diesem Pavillon ausgestellten Gegenstände zeigen die Tendenz Bings, eine 'neue Eleganz' zu entdecken. Ihre reizvolle Dekadenz und ihre ungeheure Virtuosität erscheint den Bildern Boldinis oder Gandaras und den Goldschmiedearbeiten Laliques verwandt.

Die Eröffnung der Ausstellung bei Bing fand in den letzten Dezembertagen statt. Es kam zu einem Skandal, der sich bis zum Aufruhr steigerte. Eine elegante Menge drängte sich in den Sälen, laut, feindselig und entrüstet. Die Creme der Pariser Gesellschaft, berühmte Persönlichkeiten der Académie Française, Künstler und bedeutende Gelehrte, Ästhetiker und Kunstkritiker waren sich darüber klar, daß hier die traditionellen Stile attackiert und daß ein revolutionärer Bruch vollzogen wurde, der etwas unverzeihlich Beleidigendes bedeutete. Ein allgemeines Gemurr, Verwünschungen, Bosheiten waren zu hören. Mit Bing hatte man Mitleid. Man betrachtete

ihn als das Opfer eines heimtückischen Attentats revolutionärer Künstler, die seine Naivität ausnutzten.

Auf der Straße, beim Ausgang vor der vom Architekten Bonnier - einem der zartesten und wohlwollendsten Männer, denen ich je begegnet bin - 'verschandelten' Fassade, schienen die Besucher, die in den Sälen völlig entfesselt waren, sich langsam zu beruhigen. Um die berühmtesten Persönlichkeiten bildeten sich Gruppen. Edmond de Goncourt, der sich als würdiger Gentleman in der Ausstellung beherrscht hatte, erhob auf der Straße die Arme als Zeichen des Abscheus. Er erklärte den Umstehenden, die seine Meinung hören wollten, der Lächerlichste der Ausstellenden, van de Velde, entwerfe seine Möbel nach den Gesetzen des Schiffbaus. Es schein, er praktiziere einen 'Jacht-Stil'. An dieser Beobachtung war unbewußt etwas Wahres. De Goncourt hatte das Wesen der 'vernunftgemäßen Gestaltung' erkannt, die meine Möbel mit Schiffen verband.

Rodin kam Edmond de Goncourt zu Hilfe und stieß Verwünschungen an Meier-Graefes Adresse aus, den er für den Schuldigen hielt, daß Bing der französischen Tradition abgeschworen und sich dem abscheulichsten Internationalismus angeschlossen hatte. 'Ihr van de Velde', rief er unter dem Beifall der Menge, 'Ihr van de Velde ist ein Barbar!' Aber auch dieser niederschmetternde Ausruf war gar nicht so herabsetzend, wie der große Meister glaubte. Er, der die Kathedralen so liebte und ihre Erbauer so heiß bewunderte, hätte daran denken müssen, daß der gotische Stil - vor allem in Frankreich - als eine Erfindung von 'Barbaren' angesehen wurde. Ich hätte stolz sein können, als ihr Verwandter angeprangert zu werden.

Zur gleichen Zeit suchte innen im Hause Bing, der eine ganz andere Aufnahme erwartet hatte, sichtlich verstört einen Halt. Er drückte uns krampfhaft die Hände und murmelte: 'Besnard und Sie, van de Velde, Ihr habt mich gerettet.'

Von Rettung konnte keine Rede sein; der Ausgang der Schlacht war nur zu niederschmetternd. Die Presse konstatierte fast einstimmig die Niederlage von 'Art Nouveau' wie den Triumph des guten Geschmacks und des französischen Genies. Die akkreditierten Kritiker Octave Mirbeau und Arsène Alexandre machten, bis zum äußersten entrüstet, die Ausstellung in bissigster Weise verächtlich. Gabriel Mourey nahm zunächst eine abwartende Haltung ein. Als einzige zeigten Camille Mauclair in der Zeit-

schrift 'Renaissance', Gustave Geffroy und Thadée Nathanson in der 'Revue Blanche' wohlwollende Sympathie.

Kurz, das allgemeine Urteil war vernichtend. Bing und 'Art Nouveau' wurden verhöhnt, und die Ausstellung wurde als Skandal hingestellt. In den Artikeln, die später in den Kunstzeitschriften erschienen, billigten die weniger auf Aktualitäten bedachten und weniger käuflichen Kritiker dem Ereignis einige Bedeutung zu. Gabriel Mourey schrieb einen achtungsvollen Aufsatz im 'Studio', der damals lebendigsten englischen Kunstzeitschrift, unter dem Titel 'Das große Ereignis der gegenwärtigen Kunstaison'. Gustave Geffroy hatte im 'Journal' vom 3. Januar 1896 gesagt: '... diese Männer sind auf der Suche nach einfacher und tiefer Kunst; sie wenden eine gute Methode dabei an: unablässige Arbeit. Ihr persönlicher Beitrag ist an bestimmten Einzelheiten zu erkennen. Wenn man zum Beispiel die von Henry van de Velde ausgeführten Räume betrachtet, so wird man die Ausgewogenheit aller Linien der Möbel bemerken, die bewußt gewollt ist; man wird die feine Grazie in der Umrahmung einer Scheibe oder eines Spiegels erkennen, und man wird sehen, wie die in Holz eingelegten Kupferinkrustationen rings um das Zimmer eine Folge von höchst reizvollen Arabesken ergeben.'

Nach Rückkehr in seinen 'grenier' - wie man seine Dachwohnung nannte - schrieb Edmond de Goncourt seine Eindrücke des denkwürdigen Tages nieder. In meinen Arbeiten, die er gegenüber denen aller anderen Aussteller hervorhob, erblickte er eine auffallende Verwandtschaft mit den Konstruktionsprinzipien der Jachten. In seinem 'Journal' vom 30. Dezember 1895 heißt es:

'Ich wende mich nicht gegen die Idee der Ausstellung als solche, sondern nur gegen die jetzige, die von heute.

Jawohl, unser Land, das die koketten, rundlichen und bequemen Möbel des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat, wird von den unfreundlichen, eckigen Möbeln bedroht, die für ungebildete Höhlenbewohner und Pfahlbauer gemacht zu sein scheinen. Frankreich wäre also zu Formen verurteilt, die bei einem Häßlichkeitswettbewerb preisgekrönt worden sind; zu Türen und Fenstern in der Art von Schiffsluken, zu Kanapees, Sesseln und Stühlen, die wie flache Blechplatten aussehen, die mit Stoffen bezogen sind, auf denen kackgelbe Vögel auf einem gepißten Waschwasserblau herum-

fliegen; zu Toilettentischen und anderem Mobiliar, das an Zahnarztwaschtische erinnert.

Und der Pariser sollte in diesem Speisezimmer mit Wandverkleidungen aus falschem Mahagoni und Arabesken aus Goldstaub sein Mahl einnehmen, in der Nähe des Cheminées, das wie ein Handtuchgestell in einem öffentlichen Bad aussieht; der Pariser sollte in einem Bett zwischen zwei fürchterlich geschmacklosen Stühlen schlafen, in einem Bett, das nichts anderes ist als eine auf einen Grabstein gelegte Matratze?

Sollen wir wirklich entnationalisiert werden, besiegt durch eine Eroberung, die schlimmer ist als der Krieg in einer Zeit, in der in Frankreich die moskowitzische, skandinavische, italienische und vielleicht bald auch die portugiesische Literatur dominiert, in einer Zeit, zu der in Frankreich nur noch für angelsächsische oder niederländische Möbel Platz zu sein scheint?

Nein - das sollen in Zukunft die Möbel in Frankreich sein? - nein und nochmals nein!

Was im übrigen den Ausdruck 'Barbar' betrifft, den Rodin mir entgegengeschleudert hatte, so glaube ich, daß man Autodidakt sein muß, um nach der Art eines 'Barbaren' Formen hervorzubringen. Man muß aus Quellen schöpfen, die weder von den auf die italienische Renaissance folgenden Stilen in Frankreich, den Niederlanden und anderen zivilisierten Nationen noch durch den offiziellen akademischen Unterricht verdorben worden sind. Man muß sich an die natürliche Logik halten und allen Problemen mit der jungfräulichen Unbefangenheit des Troglodyten gegenüberreten, der aus weggeworfenen Knochen und Steinen, die er vor seiner Höhle findet, seine Werkzeuge und Waffen machte.

Ich fühlte und handelte in ebendiesem Zustand der Jungfräulichkeit während der ganzen Zeit, als ich die Pläne des Hauses zeichnete, in dem wir bald wohnen sollten.

Haus 'Bloemenwerf' - Besuch Toulouse-Lautrecs

Im Frühjahr 1896 bezogen wir unser neues Haus. Wir nannten es 'Bloemenwerf' in Erinnerung an eines der schönen, bescheidenen Landhäuser dieses Namens, das wir auf unserer Hochzeitsreise auf den Kanälen zwi-

schen Utrecht und Amsterdam gesehen hatten. Wie diese alten Häuser lag das unsrige vor einer Wiese, umrahmt von großen Bäumen, die zum Teil mehr als hundert Jahre alt waren.

Damals wußte ich noch nicht viel von den Anforderungen, die der Bau eines Hauses an mich stellte, und über das, was zur Einrichtung eines Haushaltes gehört, hatte ich niemals nachgedacht. Ich sah mich plötzlich vor Fragen gestellt, die rasche Entscheidungen verlangten; zauderte ich, so bestand die Gefahr, daß der 'finstere' Bauunternehmer, der das Vertrauen meiner Schwiegermutter genoß, sie an meiner Stelle traf. Ich war also gezwungen, rasch zu handeln, wobei ich mich immer von dem leitenden Gedanken bestimmen ließ: was sind meine persönlichen Bedürfnisse und was unsere besonderen Wünsche?

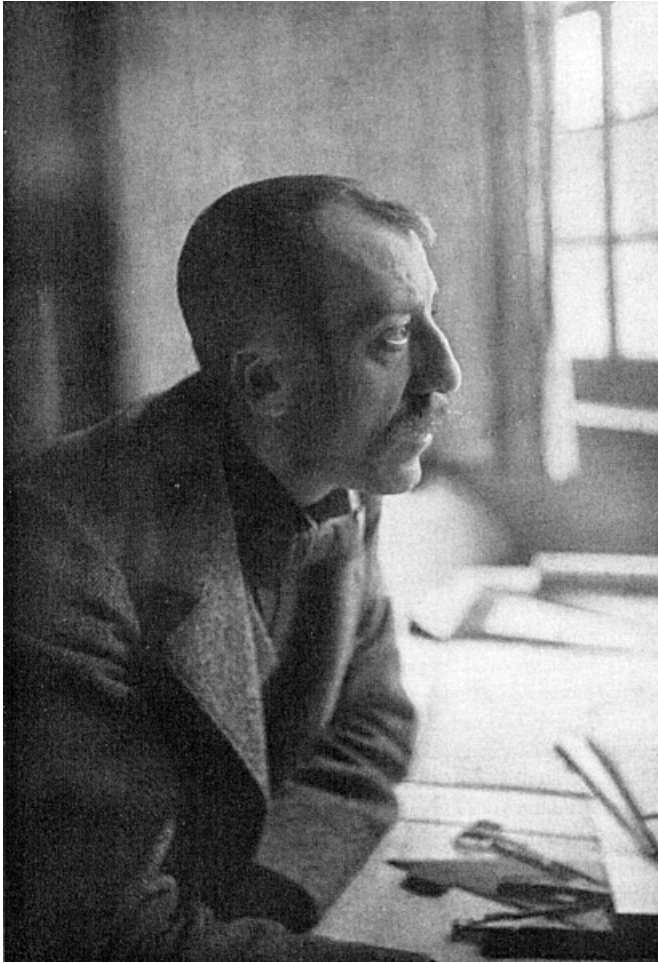
Die Errichtung des Hauses 'Bloemenwerf' erregte sofort Aufsehen und brachte mich ins Gerede. Das Besondere und Ungewöhnliche, das dazu Veranlassung gab, kam von der Unerbittlichkeit, mit der ich die Konsequenzen aus den Notwendigkeiten zog, die mir in bezug auf das Haus als Ganzes wie auf die elementaren und logischen Zusammenhänge im einzelnen als entscheidend erschienen waren. Ich war weder durch vorgefaßte Meinungen noch durch angelernte Vorschriften belastet. Ich trat den Problemen naiv gegenüber, und keine Lösung schien mir zu kühn oder zu ungewohnt. Weder die Terrainarbeiten noch die Grundrisse, die Schnitte, die Aufrisse oder die Fassaden machten mir irgendwelches Kopfzerbrechen. Als ich mich entschloß, die Pläne zu unserem Haus auszuführen, hatte ich keine Ahnung von Architektur. Ich war totaler Autodidakt. Der Gebrauch von Lineal, Reißschiene und Winkel machte mir ziemliche Schwierigkeiten; ich mußte mir viel von dem unfreundlichen und eingebildeten Bauunternehmer-Architekten zeigen lassen. Allerdings glaube ich heute noch, daß im Grunde ein Bleistift und die innere Triebkraft, die ihn führt, genügen.

Der Unternehmer machte immer wieder seine Bedenken geltend, und seine schlechte Laune wuchs, je höher die Mauern des Hauses wurden. Denn schon hörte man allerlei munkeln, und die Leute, die am Bauplatz vorbeikamen, begannen zu kritisieren, so daß der Bauunternehmer seine Reputation immer mehr bedroht sah. Um so dankbarer war ich meiner Schwiegermutter, die sich durch nichts erschüttern ließ. Sie hatte gelernt, der Unveränderlichkeit und Unfehlbarkeit von Dogmen zu mißtrauen; zu

*13



33 Haus 'Bloemenwerf', Uccle, 1895/96



34 Henry van de Velde, um 1897



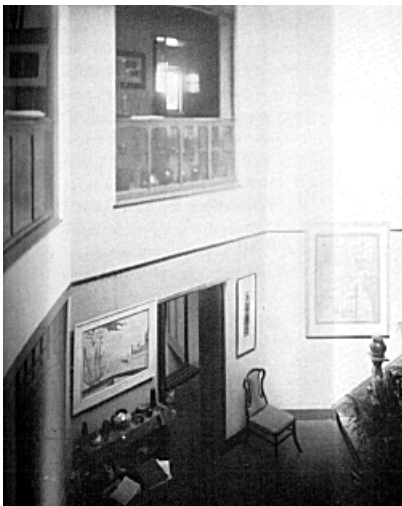


36 Atelier im Haus 'Bloemenwerf'

*17



37 Haus 'Bloemenwerf', Eßzimmer



38 Haus 'Bloemenwerf', Halle



39 Maria van de Velde mit Nele im Garten von 'Bloemenwerf'



40 Henry van de Velde im Haus 'Bloemenwerf'

viele hatte sie auf den Gebieten der anderen Künste zusammenbrechen sehen, deren fortschrittlichste Vertreter - Musiker, Maler, Bildhauer und Literaten - gerne in ihrem Haus verkehrten.

Nun hatte die Stunde des Umsturzes der Dogmen der Architektur geschlagen, zu dem, abgesehen von mir, in Belgien auch andere mit ebensoviel Enthusiasmus beitrugen. Heute scheint es kaum glaublich, daß ein so einfacher, bescheidener, vernünftiger Bau wie dieses Landhaus beim Publikum so viel Aufregung und bei den Architekten so viel Anregung hervorrufen konnte. Vielleicht war aber das Befremdende gerade die Einfachheit, Bescheidenheit und die Vernunft in einer Zeit, in der die bürgerliche und die monumentale Architektur genau das Gegenteil darstellten und der Unsinn zum Kriterium der Schönheit geworden war. Selbstgefälligkeit und Protzerei hatten das Verständnis für die einfachen Dinge des Lebens so weit verfälscht, daß Bescheidenheit verletzend und als ein Vorwurf wirkte, den man unter keinen Umständen akzeptieren wollte.

Man hätte sich vielleicht noch die ungewohnte Fassade, das Format und die Asymmetrie der Fenster, die Form des Daches gefallen lassen. Unverzeihlich war jedoch der Verzicht auf jeden Prunk, um so mehr, als weder Geldmangel oder irgendwelche Sparvorschriften dazu zwangen. Eine solche Gestaltung war daher 'revolutionär'!

Kurz nach der Vollendung des Hauses habe ich im 'Pan', der seine Leser über die umwälzenden Ereignisse auf allen Gebieten der europäischen Kunst informierte, einen Artikel geschrieben, in dem ich auch über die Resonanz beim Publikum berichtete.

Unser Haus stand in einem großen Garten, weithin sichtbar an einer langen Avenue gelgen, die von Uccle nach einem Friedhof führte, wo viele reiche Brüsseler Familien ihre Erbbegräbnisse hatten. Der Eingang, der außer in der schlechten Jahreszeit immer offen stand, bot Einblick in einen kleinen, teils hell getäfelten, teils mit der Dahlia-Tapete - mein erster Tapetenentwurf und der letzte, bei dem ich auf 'Stilisierung' zurückgriff - bezogenen Vorraum. Die drei Farben Amaranthrot, Blau und Grün bildeten einen Grundakkord, der im Hause wiederkehrte: im Bräunlichen des Gipses, im Grau und tiefen Grün des Giebels, im rötlichen Grau der Dachziegel. Über dem Vordach des Eingangs befand sich eine breite, nicht sehr hohe, dreiteilige Fensterfront mit Schiebefenstern.

Schon von außen konnte man hinter diesen Fenstern seltsame Dinge sehen: einen über einen Arbeitstisch gebeugten Mann in einem Kittel, überfüllte Bücherregale und eine Handpresse, deren Hebel deutlich zu erkennen war. Dahinter ging der Blick durch eine Bogenstellung in einen großen Raum, darüber war ein Oberlicht, durch das der leere Raum erhellt wurde. Man konnte also schon von außen erkennen, daß ein leerer Kern, eine Halle, das Zentrum des Hauses bildete, um das die verschiedenen Zimmer und Nebenräume angeordnet waren. Im ersten Stock gelangte man von einer die Halle umlaufenden Galerie in die einzelnen Räume.

Kurzum, alle Räume waren Teile einer Einheit, die sie ihrerseits in sich aufnahm. Alle Abgrenzungen waren soweit wie möglich aufgehoben, ausgenommen natürlich die Schlafzimmer und einige Nebenräume. Eine solche Anordnung mag nicht jedermann zusagen; unseren Vorstellungen und dem Wunsch, am ganzen Leben des Hauses teilzunehmen, entsprach sie genau. Wir wollten unsere Arbeit und unser häusliches Leben so einrichten, daß es eine Freude sein sollte, mit allem, was vorging, in Berührung zu sein. Solange wir im Haus 'Bloemenwerf' wohnten, haben diese Anordnung und dieses Prinzip niemanden gestört. Unser Leben glich in mancher Beziehung dem der Nomaden in ihrem Zelt oder dem der Artisten im Zirkus.

Ein einziger Gedanke beherrschte unser Leben: unsere Arbeit! Er drängte sich auch allen denen auf, die uns besuchten. Sie empfanden wie wir die Freude, die von der gewissenhaften Erfüllung der Arbeit ausgeht. Diese Freude *heiligte* mein Tagewerk und das meiner Umgebung. Vielleicht lag in ihr auch der Grund dafür, daß wir uns von einer Art ritueller Ekstase getragen fühlten und daß es uns nie etwas ausmachte, 'eng aufeinander gedrängt' zu leben.

Darüber hinaus versuchten wir, die Bande des häuslichen Lebens zu verstärken. So benützten wir das Eßzimmer nur für das Nachtessen, wogegen wir das Frühstück und den Lunch in der Küche einnahmen. Trotz dieser einfachen Lebensgewohnheiten genossen meine Frau und ich den Luxus, wenn man unter diesem Wort, wie wir, die Schönheit der einfachen und edlen Dinge versteht. Wir besaßen ausschließlich solche Dinge; aber nur wenige! Unsere Schlafzimmer waren einfach und praktisch. Außer den Betten enthielten sie nichts, was nicht in die Wände eingebaut oder wenigstens fest montiert war.

In der 'Halle' standen der Flügel und einige Sessel. Unsre wenigen Bilder - ein Seurat, ein Finch - waren dort aufgehängt. In der die Halle umsäumenden Galerie des oberen Stockwerks standen zwischen den Pfeilern, die von der Halle bis zum Oberlicht reichten, Vitrinen. Sie waren auf beiden Seiten verglast, so daß man von unten wie von oben die in ihnen befindlichen Gegenstände sehen konnte. Diese Vitrinen bildeten gleichsam die Fortsetzung des langgestreckten Raumes, in dem mein großer Arbeitstisch mit meinen Büchern, Manuskripten und den auf der Handpresse abgezogenen Probedrucken stand. Von dort konnte ich hinab in die Halle oder hinüber in das Atelier schauen, wo die großen Zeichentische standen.

Ich denke mit großer Rührung an alle diese Möbel zurück, und mein Herz hängt heute noch an ihnen. Denn sie sind ein lebendiges Bild der Methode, die ich damals und später befolgt habe. Aber darüber hinaus enthüllen sie zudem die ganze Reinheit, die Naivität und das Erstaunen, mit dem ich betrachtete, was ich durch die vernunftgemäße Gestaltung in mir selbst und durch mich selbst wiederzufinden vermochte: befriedigende Konstruktionen und Formen, die in ihrer elementaren und primitiven Unabhängigkeit dem Auge gefallen.

Jedes dieser Möbel gelangte durch die Reinheit seiner inspirativen Herkunft in die Nähe des 'Typus', das heißt zu einer Synthese als dem schließlichen Resultat meiner Bemühungen, bei denen ich Dutzende von verschiedenen Formen für jede einzelne Kategorie von Möbeln ausprobierte. Ich hatte schon am Beginn meiner Laufbahn erklärt, daß alle meine Anstrengungen auf die Entwicklung der brauchbarsten Form *des* Stuhles, *des* Tisches und so weiter gerichtet seien. Ich glaubte fest an diese Möglichkeit. Und soweit nur Verstand und vernunftgemäße Gestaltung bei der Schöpfung solcher Dinge beteiligt sind, ist dieser Glaube auch gerechtfertigt. Aber alles ist in dem Augenblick anders, in dem unsere Sensibilität mitspielt; sie nimmt das Wesen und die Wirkungen der Linie wahr, bestimmt den Ausdruck und durchdringt die Elemente der Konstruktion, der Struktur jedes Möbels oder Gegenstandes und variiert die Formen bis zum Unendlichen!

Es wäre genauer, zu sagen, daß es nur *eine* vollkommene Konstruktion, nur *eine* vollkommene Struktur gibt; daß nur eine einzige Lösung meine Anforderungen an ein bestimmtes Möbel oder einen bestimmten Gegenstand befriedigte. Um diese Lösung war es mir vor allem zu tun. Ich kämpfte

gegen jede Sentimentalität mit dem hartnäckigen Willen, sie zu überwinden und sie aus dem gesamten Kunsthandwerk und der Architektur zu verbannen.

Ich dachte Über alles nach, was von Sentimentalität unbelastet war und was in der Reinheit einfacher Schöpfung unseres Verstandes vor mir stand. Die Möbel unseres Hauses wirkten auf mich völlig unverstaubt, durchaus nicht überladen, frisch wie der abgelegene Winkel eines hellen Tales. In ihrer Reinheit schienen sie all dem Kram aus den Antiquitätenläden zu trotzen. Das helle, polierte Eschenholz und die erfindungsreichen Feinheiten der Konstruktion ergötzten Auge und Geist. *Heute* können sie niemanden in Erstaunen setzen, *seinerzeit* machten sie Sensation.

Unser Eßtisch wurde besonders bewundert; außergewöhnlich waren aber nur die in der Mitte eingelassenen, etwas erhöhten Keramikplatten von Bigot, auf die auch die heißesten Schüsseln gestellt werden konnten. Diese Anordnung machte die Verwendung von großen, den ganzen Tisch bedeckenden Tischtüchern unmöglich. Wir benützten vier schmale, lange Decken, die um das Mittelstück gelegt wurden. Für diese Decken wählten wir Stoffe in lebhaften, ausgefallenen Farben, vor allem bäuerliche oder exotische Erzeugnisse. An festlichen Abenden waren es Tischtücher aus chinesischer Rohseide mit grünen gestickten Seidenborten. Für solche Abende nahmen wir einen alten Brauch wieder auf: wir verwendeten altes Zinngeschirr. Trotz dieses offenbaren Luxus war die Bedienung bei Tisch denkbar einfach. Das Mädchen, das meiner Frau im Haushalt half, schob von der Küche her die Platten in eine verglaste Durchreiche hinter den Platz Marias. Maria stellte sie dann auf das Mittelstück des Tisches.

Wie in flämischen Bauernhöfen stand der Tisch in einer Ecke des Eßzimmers. Außerdem war noch ein offenes Cheminée da, über dem sich ein Glasschrank mit allen für die Zubereitung des Kaffees notwendigen Utensilien befand. Im Gegensatz zur holländischen Gewohnheit spielte sich die Kaffeebereitung bei uns als eine feierliche und festliche Handlung ab. Unter dem aus der Mauer hervorspringenden Schrank hingen auf Keramikplatten - den gleichen wie auf dem Tisch - Wasserkessel, Krüge und einige andere flandrische Töpfereien.

Die Möbel und Gegenstände, die ich für 'Bloemenwerf' geschaffen hatte, waren übrigens Anfang des Jahres 1896 in einem besonderen Raum der

‘Libre Esthétique’ in Brüssel ausgestellt. Sie erregten das Interesse des fortschrittlichen Publikums für mich und meine Arbeiten. Immer mehr Menschen nahmen an den Veranstaltungen der ‘Libre Esthétique’ teil, deren Leiter, Octave Maus, mit Grazie und Fingerspitzengefühl die Diktatur bei der Auswahl des Ausstellungsgutes ausübte und es immer wieder verstand, unbekannte Künstler zu entdecken.

Auch offizielle Kreise begannen ihr Interesse zu zeigen. Auf diese Weise erhielt ich durch den Generalsekretär des Kolonialministeriums, den Baron van Etvelde, den Auftrag zur Einrichtung eines Saales der ersten Kolonialausstellung, die 1897 eröffnet wurde. Sie machte das belgische Publikum mit einer reichen Sammlung von Materialien und künstlerischen Schöpfungen der Eingeborenen des belgischen Kongo bekannt. Die Einrichtung der Ausstellung war vier Künstlern der neuen Richtung übertragen worden, einem Architekten und drei Kunstgewerblern: Paul Hankar, Serrurier-Bovy, Hobé und mir. Die Initiative, Künstlern statt routinierten Dekorateurs einen solchen offiziellen Auftrag zu übergeben, bedeutete einen bemerkenswerten Schritt.

Der Tag der zweiten Niederkunft Marias näherte sich. Sie wich nicht mehr von meiner Seite, außer wenn sie mit der Pflegerin die Einrichtung des Kinderzimmers überwachte. Nichts, absolut nichts, was mit unserem armen Erstgeborenen zusammenhing, sollte das erwartete Geschöpf berühren. Es war mir nicht klar, weshalb mich meine Frau nicht einen Augenblick allein lassen wollte. Ahnte sie etwas von der Angst und Sorge, von denen ich erfüllt war?

Endlich kam das Kind zur Welt. Wenn man Maria mit dem Kind in den Armen sah, schien sie wie befreit und voller Vertrauen, das auch ich wiedergefunden zu haben glaubte. Trotzdem befand ich mich in einem Zustand der Überanstrengung und Überempfindlichkeit.

Am achten Tag nach der Geburt unseres Sohnes stand ich an einem der großen Ateliertische und beendete die Vergrößerung einer Vorzeichnung für eine Stickerei, die Maria nach einer meiner Skizzen anfertigen wollte. Immer noch befanden sich Arbeiter in ‘Bloemenwerf’, um kleinere Dinge in Ordnung zu bringen. Ihr Lärm machte mich nervös, weil ich befürchtete, er könne die Ruhe der Wöchnerin stören. Plötzlich fühlte ich eine tödliche

Kälte. Ein Eindringling war heimlich eingetreten und stand hinter mir. Ich wandte mich um und sah einen Schatten mit ausgehöhlten Wangen. Den Werkzeugen in seinem Lederschurz nach ein Schlosser. Als ich mich aus meiner Erstarrung löste, trat ein Mann ein, ein Schlosser wie jeder andere aus Bein und Fleisch. Eine furchtbare Ahnung durchfuhr mich. Die Erscheinung war ein Bote, ein Zeichen. Kein Zweifel, der Tod war in unseren Mauern.

Ich eilte zu unserem Kind, deckte es auf und fand einen flammendroten Fleck. Wenige Augenblicke später kam Elisée Reclus' Schwester, Louise Dumesnil, um sich nach Marias Zustand zu erkundigen und ihr Blumen zu bringen. Von diesem Moment an tat ich mechanisch, was sie mir sagte. Was ich für eine Nacht brauchte, warf ich in einen Koffer und ließ mich in den Wagen stoßen, der sie zu uns gebracht hatte. Ich sollte zu ihrem Bruder Elisée fahren, er sollte mir einen Brief an seinen Freund, den Professor Metschnikoff in Paris, geben, der vor kurzem den Bazillus der Streptokokken und des Rotlaufs (érésipèle) entdeckt hatte. Ich traf Elisée Reclus zu Hause, und er gab mir den Empfehlungsbrief. Dann brachte er mich zur Bahn. Auf dem Weg informierte er mich über seinen berühmten Freund. Ich nahm den nächsten Zug nach Paris.

Der Besuch im Institut Pasteur und der Empfang durch den russischen Gelehrten bleiben mir unauslöschlich im Gedächtnis. Ich sehe seinen Patriarchenkopf mit dem langen Bart noch vor mir, ich spüre seinen wohlwollenden, freundlichen Blick, die Wärme seiner Hand, als ich mich verabschiedete und das kostbare Serum mitnahm, von dem das Leben unseres Kindes abhing. Aber nichts konnte sein Leben retten. Am zehnten Tag seines Daseins nahm uns der Tod unser Kind.

Unsere Freunde standen uns bei und überhäufte uns mit Beweisen ihrer Zuneigung. Sie führten uns neue Menschen zu, unter denen es Neugierige gab, die nur einmal kamen. Andere wiederholten ihren Besuch und zählten bald zu unseren Freunden.

Das Haus 'Bloemenwerf' war zum Zentrum eines Freundeskreises geworden, zu dem auch einige anarchistische belgische Künstler zählten: neben Théo und Maria van Rysselberghe und Emile Verhaeren kamen Brunez und seine holländische Gefährtin Nele Doff, Jacques Mesnil und seine Frau,

Willy Finch und einige andere Freigeister, die dem Kult des Individuums und der menschlichen Würde huldigten. Der junge holländische Maler Jan Thorn Prikker, ein feuriger Anarchist, den wir auf unsrer Reise nach Holland kennengelernt hatten und dessen Werke wir bewunderten, war einer der ersten, die als Gäste bei uns wohnten. Er konnte bei uns mit Gesinnungsfreunden seiner sozialen, sittlichen und ästhetischen Überzeugungen diskutieren, die nicht weniger als er bereit waren, auf die von Toren errichteten Barrikaden zu steigen, um irgend etwas umzustoßen. Maria und ich hatten uns vorgenommen, ihn zu kritischerem Urteil, geistiger Ruhe und auch zu mehr Abstinenz zu leiten. Er kam besonders gern mit Willy Finch zusammen, an dessen britischer Ruhe und Hartnäckigkeit, die er von seinen nach Belgien ausgewanderten Eltern geerbt hatte, seine unüberlegten und wirren Attacken abprallten. Finch ging stets als Sieger aus ihren Diskussionen hervor. Emile Tassel und Charles Lefébure, sein 'alter ego' und wie er enger Mitarbeiter des Humanisten, Philanthropen und Industriellen Ernest Solvay, vervollständigten die Runde der Getreuen unsres Hauses. Besonders Charles Lefébure fehlte an keinem der Samstagnachmittage. Er war ein begeisterter Photograph, dem ich Aufnahmen verdanke, die ein Bild unsres Lebens im Haus 'Bloemenwerf' vermitteln. Seine zweite Liebe galt dem Alpinismus, dem er sich als hartgesottener Junggeselle-zuerst als Bergkamerad Ernest Solvays, später König Alberts I. - mit Leidenschaft widmete.

Diesem Freundeskreis schloß sich später Julius Meier-Graefe an. Eines schönen Tages stieg er aus einem Wagen, der ihn vom Bahnhof gebracht hatte, vor unserem Haus aus. In der Hand hielt er eine mit Papieren vollgestopfte Mappe. Nachdem er eingetreten war, lächelte er befriedigt beim Anblick der einfachen Möbel der Garderobe und betrachtete lange die 'Dahlia'-Tapete; er erinnerte sich, sie bei seinem Besuch mit Bing im Haus meiner Schwiegermutter gesehen zu haben. Die Halle mit Marias großem Blüthner-Flügel überraschte ihn offensichtlich; an den Wänden befanden sich das Porträt Marias am Harmonium, das Théo van Rysselberghe von ihr als junges Mädchen gemalt hatte, einer der schönsten Seurats und eine Zeichnung in chinesischer Tusche von van Gogh, die wir von unsrer Hochzeitsreise mitgebracht hatten. Auf der zur Galerie führenden Treppe rhythmisierten sich seine Schritte so rein und regelmäßig wie die aufsteigenden Töne einer Oktave.

Meier-Graefe sah meine Frau, die damals meine einzige Mitarbeiterin war, an einem Zeichentisch, auf dem ein großes Blatt lag. Nach kurzer höflicher Begrüßung wandte er sich den Vitrinen zu, in denen sich einige Keramiken, ein paar Bücher von William Morris, Zeitschriften von hoher typographischer Qualität aus England und illustrierte Bücher von Walter Crane und Kate Greenaway befanden. Er setzte sich auf einen Sessel vor dem langen Tisch am Fenster des Mittelgiebels, von dem man in den Garten und auf den von der Avenue zum Hauseingang führenden Weg sah. Dann erklärte er, dies sei der Platz, um die Artikel zu schreiben, die die Kunstzeitschriften, an denen er mitarbeitete, von ihm erwarteten.

Meier-Graefe schickte seine Berichte - er kam vor allem im Februar zu uns, zur Zeit der Ausstellungen der 'Libre Esthétique' - an die kürzlich herausgekommenen deutschen Zeitschriften 'Dekorative Kunst' des Verlegers Bruckmann in München und an die 'Innendekoration' Alexander Kochs in Darmstadt. In unserem Haus hatte er Gelegenheit, die zu den Ausstellungen der 'Libre Esthétique' eingeladenen ausländischen Künstler kennenzulernen, deren jeder zum Besuch nach 'Bloemenwerf' kam. Die meisten wurden von Théo van Rysselberghe oder Octave Maus zu uns gebracht. Besondere Schätzung brachte Meier-Graefe den Bildhauern Constantin Meunier und Georges Minne entgegen. Er machte bei beiden Atelierbesuche. Minne hatte sich in St. Job, einer in der Nähe des Diewegs gelegenen Gemeinde, niedergelassen. Der Schöpfer hervorragender Skulpturen und Zeichnungen arbeitete damals an der gewaltigen Komposition für ein Denkmal des Sozialisten Jan Volders, der in den flandrischen Landstrichen ebenso populär war wie Anseele.

Minne war überzeugt, daß eine Allegorie der Brüderlichkeit den leidenschaftlichen und edlen Charakter Volders' zutreffender verherrlichen würde als eine konventionelle Porträtstatue. Zwei männliche Gestalten standen sich auf einer Barke gegenüber und hielten sich mit gespannten, stahlharten Muskeln fest, wie um den Stürmen zu widerstehen, die um sie tobten. Im Stil hatte die Gruppe etwas von der ergreifenden Kraft primitiver romanischer Portalskulpturen. Sie war drei Meter hoch, und Minne arbeitete mehr als sechs Monate an ihr. Er hoffte, die stillschweigende, aber heftige Opposition der Brüsseler Sektion der Belgischen Arbeiterpartei (P.O.B.), die den Auftrag erteilen sollte, zu überwinden.

In dieser Zeit kam Minne häufig zu uns. Er sprach auf Maria ein, die sich nur ungern in ihrer Gartenarbeit stören ließ. Eines Tages aber horchte sie auf. Er sagte, wenn wir sein Werk 'Fraternité' (Brüderlichkeit) noch einmal sehen wollten, sollten wir nicht zu lange zaudern. Er hatte den Glauben an das Werk verloren. Als wir in Minnes Atelier ankamen, sahen wir Minne ruhig, kalt, erbittert mit Hammerschlägen einen Kopf, einen Arm, einen Schenkel der gewaltigen Plastik herunterschlagen, mitleidlos, scheinbar gleichgültig wie ein Henker. Wir wohnten ohnmächtig, versteinert und machtlos dieser nie wiedergutzumachenden, unwiderruflichen Hinrichtung bei.

Ein Abguß des Modells in kleinem Format, das Minne als Vorlage für das Monument diente, begleitete uns auf allen Umzügen; erst bevor ich mich 1947 in Oberägeri in der Schweiz niederließ, schenkte ich ihn dem Musée Royal des Beaux Arts in Antwerpen.

Während seiner Aufenthalte in 'Bloemenwerf' arbeitete Meier-Graefe an den ersten Kapiteln seines Werkes 'Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst', das ihn mit einem Schlag berühmt machte. Er hatte seine deutschen Leser durch zahlreiche Artikel über die Ereignisse der 'Art Nouveau'-Ausstellung und über die Äußerungen Edmond de Goncourts und Rodins unterrichtet. Es ergab sich von selbst, daß wir über die Folgen von Bings Fehlschlag sprachen und Über die Möglichkeiten, unser Schiff wieder flottzumachen. Meier-Graefe hatte dem Verleger Bruckmann in München die Herausgabe einer Zeitschrift vom Genre des in London erscheinenden 'Studio' vorgeschlagen, das in ganz Europa eifrig gelesen wurde. Später erfuhr ich als erster die Verwirklichung von Meier-Graefes Plan, als 1898 unter seiner Redaktion die schon erwähnte Zeitschrift 'Dekorative Kunst' herauskam. Das Terrain unserer Aktivität sollte sich verdoppeln; die 'Dekorative Kunst' eroberte die europäischen Länder deutscher Zunge und die der angrenzenden Gebiete des Ostens und Nordens.

Meier-Graefe und ich, wir haben uns oft gefragt, wie es möglich war, daß 'Bloemenwerf' soviel Diskussionen hervorrief und das Brüsseler Publikum mehr schockierte als Hortas Haus in der Rue de Turin oder die Häuser Paul Hankars. Ob es wohl herausföhlte, daß 'Bloemenwerf' ein unmittelbarer revolutionärer Angriff auf die allgemeine Meinung und

den offiziellen akademischen Unterricht gewesen ist als die von Horta und Hankar seit 1893 errichteten Häuser, die keinerlei Skandal hervorriefen? 'Neuerer' waren beide, aber das Publikum hatte an ihren Fassaden nichts auszusetzen. Bei 'Bloemenwerf' hingegen war das Fehlen der obligaten Türmchen, präntiöser Loggien, eines feierlichen Eingangs und vor allem des überflüssigen Ornaments verdächtig. Solche Verzichte ließen auf Hintergedanken schließen, die nur umstürzlerisch sein konnten.

Freunde, die uns besuchten, wurden unfreiwillige Zeugen dieser merkwürdigen Reaktionen. Leute, welche allein die 'Chaussée van der Raeye' heraufkamen, die an unserem Grundstück entlangführte, blieben stehen, schauten verduzt und drehten sich um, ob niemand da sei, dem man sein Erstaunen mitteilen konnte. Waren es mehrere, so begannen sie - bald erbost, bald heiter - zu diskutieren, um schließlich jemandem von uns, den sie im Freien oder an einem Fenster entdeckten, eine unverschämte Bemerkung zuzurufen. Die Mißbilligung war allgemein.

Sie gelangte unmittelbar und ohne jede Zurückhaltung jedesmal zum Ausdruck, wenn sich ein Leichenzug von den unteren Quartieren Uccles aus zu dem uns benachbart gelegenen Friedhof bewegte. Die Trauernden folgten zu Fuß dem Leichenwagen, dem schweren, prächtigen, belgischen Leichenwagen, der Verlaine so tief beeindruckt hatte. Kaum war ein Zug zur Straßenbiegung gelangt, an der unser Haus mit den drei Giebeln zu sehen war, so entstand eine plötzliche Bewegung. Zuerst ein diskreter Blick zum Nachbar rechts und links, um sicher zu sein, daß auch er gesehen hatte, was sich so plötzlich darbot. Dies war das Signal für eine erste Unruhe. Daraus entstand sofort eine allgemeine Bewegung, die den ganzen Zug ergriff, der vorher wie üblich mit gesenktem Haupt gegangen war. Man stieß sich mit den Ellenbogen, die Köpfe drehten sich in die Richtung auf 'Bloemenwerf', und die Impulsivsten unter den Trauernden begannen zu lachen. Diese Heiterkeit pflanzte sich bis in die vordersten Reihen fort, wo sich die nächsten Verwandten des Verstorbenen befanden. Manchmal waren es einige, manchmal alle, die den Kopf hoben, um nach dem Haus zu schauen. Wir im Haus konnten zuweilen ein Gemurmel hören, das langsam answoll. Dann verschwand die Heiterkeit plötzlich und wich zornigen Blicken gegen die, die gewagt hatten, die Stille und Zerknirschung zu stören, die ebenso vorgeschrieben sind wie Trauerkleider und Zylinder.

Meier-Graefe amüsierte sich jedesmal köstlich über dieses Schauspiel und bebte vor unterdrücktem Lachen, bis der Leichenzug aus dem Blickfeld der aus dem Fenster Schauenden verschwunden war.

Auch beim erheiternden Besuch Henri de Toulouse-Lautrecs war Julius Meier-Graefe dabei. Théo van Rysselberghe hatte uns mitgeteilt, daß Toulouse-Lautrec sich mit seinem Freund Maurice Joyant bei uns zum Mittagessen einlade. Man kennt in aller Welt die Photographien des verwachsenen kleinen Mannes. Nur sein Kopf und Rumpf waren normal entwickelt. Der Kopf schien auf die stark abfallenden Schultern aufgeschraubt. Ein langer schwarzer Bart wirkte als seltsamer Schmuck. Arme und Beine waren die eines sechsjährigen Knaben. Aber in diesem verkrüppelten Körper steckte eine äußerste Lebhaftigkeit, die Toulouse-Lautrecs Geist fast übertraf. Seine schlagfertigen Antworten - die eines boshafte Clowns - waren verblüffend. Ein Mund von tierischer Sinnlichkeit, seine Redeweise bald unbeherrscht, bald zugespitzt geistreich, bald völlig unkonventionell - aber nur an der Oberfläche. Bei seinem Besuch in 'Bloemenwerf' legte er eine ganz besondere Munterkeit und Komik an den Tag.

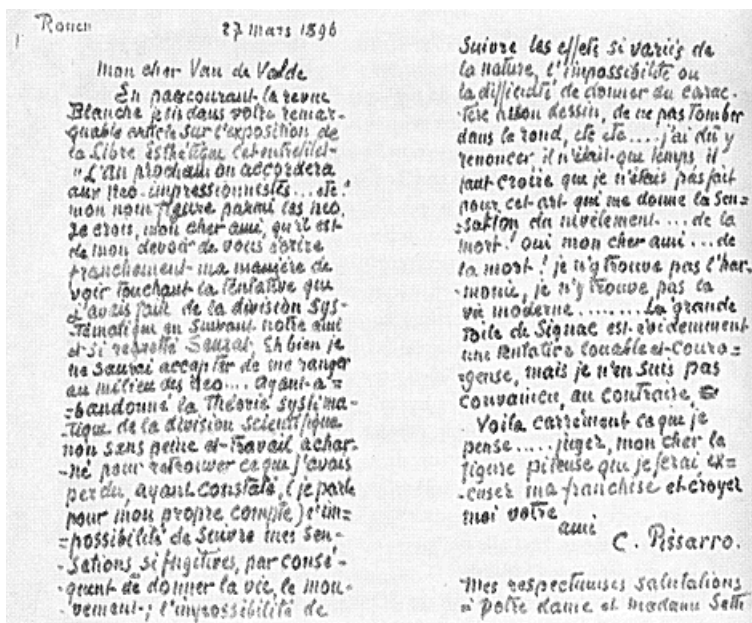
Bei Tisch spielte er den gefräßigen Feinschmecker und Trinker. Als in der Durchreiche der imposante feuerfeste Kochtopf mit dem 'Hohepôt flamand', Marias Spezialgericht, erschien, war Toulouse-Lautrec auch schon, kreischend, mit erhobenen Armen auf den Tisch gesprungen. Er stützte den schweren Rumpf auf seine kurzen Arme, senkte den Kopf und blickte gierig in den Topf, aus dem der herrliche Duft von Wintergemüsen, Rindfleisch, Würsten, Schweinsfüßen, Schweinsohren und Geflügel emporstieg, die seit Stunden geschmort hatten.

Mit der gleichen Behendigkeit, mit der sich Toulouse-Lautrec auf den Tisch geschwungen hatte, sprang er wieder hinab, zog eine Grimasse tiefer Befriedigung und nahm mit Würde seinen Platz an der Seite Marias wieder ein, die tat, als ob nichts geschehen sei. Das Gelächter der Tischgesellschaft verstummte, und alle widmeten sich der ernstesten Prüfung des Inhaltes aus dem unerschöpflichen Topf.

Das Mahl endete in höchst belebter Stimmung, die der Champagner, der zum Safran-Reis, dem traditionellen Dessert flandrischer Schlemmerei, gereicht wurde, noch steigerte. Bevor wir aufstanden, verwickelte sich Tou-

louse-Lautrec in eine lange Ansprache. Ich sah irgendeine neue 'Enormität' voraus und fürchtete, daß er ein Couplet folgen lassen würde, das ich ihn schon einmal trällern gehört hatte. Es schloß mit einer Pirouette, welche die ungezogenen, richtiger gesagt: obszönen Worte mildern sollte.

Es kam aber nicht so weit. Die Atmosphäre unsres Hauses tat ihre Wirkung, und Toulouse-Lautrecs Ansprache mündete in Dankesbezeigungen aus. Er hatte das Besondere unseres Heimes empfunden, das zugleich normal und außergewöhnlich war.



41 Brief Camille Pissarro vom 27. März 1896

Ein Brief Camille Pissarros

Zur Zeit der Eröffnung der Ausstellung 'Art Nouveau' traf ich in Paris mehrmals Camille Pissarro, dem ich tiefe Verehrung entgegenbrachte. Ich hatte ihn 1894 während seines Aufenthaltes in Belgien kennengelernt, als im ersten Salon der 'Libre Esthétique' einige seiner meisterlichen und farbig außergewöhnlichen Bilder ausgestellt waren.

Im März 1896 schrieb er mir einen inzwischen historisch gewordenen Brief, der Aufschlüsse über seine Bekehrung zum Neo-Impressionismus und über seine Abkehr von dieser malerischen Methode gibt.

Rouen, 27. März 1896

Lieber van de Velde,

beim Lesen in der 'Revue Blanche' finde ich in Ihrem bemerkenswerten Artikel über die Ausstellung der 'Libre Esthétique' die folgende Bemerkung: 'Nächstes Jahr werden die Neo-Impressionisten aufgefordert... etc.' Sie nennen auch meinen Namen. Ich glaube, mein lieber Freund, es ist meine Pflicht, Ihnen aufrichtig zu schreiben, wie ich meine Versuche beurteile, die ich mit der divisionistischen Malerei unseres verstorbenen Freundes Seurat gemacht habe. Kurz gesagt, ich kann nicht mehr zu den Neo-Impressionisten gerechnet werden, nachdem ich die systematische Anwendung der Theorie des Divisionismus aufgegeben und in mühevoller, strenger Arbeit wiedergefunden habe, was ich verloren hatte. Ich habe eingesehen - ich spreche nur in meinem eigenen Namen -, daß es unmöglich ist, meine raschen Eindrücke festzuhalten, um Leben, Bewegung zu geben; unmöglich, den tausendfältigen Formen der Natur nachzugehen, unmöglich oder zu schwer, meiner Formensprache Charakter zu geben, ohne leer zu werden - ich habe auf den Neo-Impressionismus verzichten müssen, es war hohe Zeit. Wahrscheinlich war ich für diese Art Kunst nicht geschaffen, sie gibt mir das Gefühl der Gleichgültigkeit, des Todes! Ja, mein Freund, des Todes.

Ich finde in ihr keine Harmonie und auch nicht modernes Leben. Zweifellos ist das große Bild Signacs ein lobenswerter und mutiger Versuch, aber ich finde es nicht überzeugend, im Gegenteil.

Genau das denke ich... Überlegen Sie selbst, was für eine jämmerliche Figur ich machen würde. Entschuldigen Sie meine Offenheit und seien Sie freundschaftlich begrüßt.

C. Pissarro

Meine verehrungsvollen Grüße an Ihre Frau und Madame Sèthe.

Wie gut konnte ich diese Enttäuschung verstehen-heute noch besser als damals. Ich mußte andere Qualen durchmachen, um mich zu befreien und von Zweifeln zu lösen. Camille Pissarro kehrte wie ein weiser alter Mann von einem momentanen Rausch zu sich selbst zurück - er malte wieder, 'wie ein Vogel singt'.

Als ich Pissarros Brief erhielt, lebte ich noch in engem Kontakt mit meinen Malerfreunden, und es interessierte mich, neue, unbekannte Maler kennenzulernen. In bestimmten Augenblicken fühlte ich starke Anwandlungen, die Malerei wiederaufzunehmen. Aber ich durfte mich der Verantwortung nicht entziehen, die mir meine Mission auferlegte.

Fünftes Kapitel

1897 - Dresden und Berlin^{aanf.}

Die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1897

Ein zweites Ereignis, das mit der Person Bings aufs engste verbunden ist, hatte für mich noch entscheidendere Folgen als die Pariser Ausstellung vom Januar 1896. Die deutschen Zeitungen, deren Redakteure immer ausgezeichnet über die Kunstereignisse orientiert waren, hatten ihren Lesern von den heftigen Kämpfen berichtet, die um diese Ausstellung geführt wurden. Das Interesse wuchs, als bekannt wurde, daß der Internationalen Kunstausstellung in Dresden, die für das Jahr 1897 bevorstand, eine Abteilung kunstgewerblicher und kunstindustrieller Erzeugnisse angegliedert werden sollte. Durch diese Neuerung wollte man auch das deutsche Publikum über die Erneuerungsbestrebungen auf dem Gebiet des Kunstgewerbes und über die Tendenzen zur Hebung des künstlerischen Niveaus der industriellen Künste informieren. Zugleich ergab sich die Gelegenheit zur Diskussion der umstrittenen Probleme eben jener Kunstströmung, die in Paris 'Art Nouveau' genannt wurde.

Die Initiative Bings und die Ausstellungen in seiner Galerie 'Art Nouveau' spielten bei den Dresdner Vorbereitungen keine geringe Rolle. Wenige Wochen nach der Eröffnung der skandalumwitterten Ausstellung Bings erschien in Paris eine Delegation aus Dresden, an deren Spitze der Generaldirektor der Dresdner Museen, Geheimrat Woldemar von Seidlitz, stand. Die Mitwirkung dieses hochangesehenen Mannes - eines leidenschaftlichen Bewunderers der jungen französischen impressionistischen Malerei und begeisterten Liebhabers und Sammlers japanischer Kunst - in der Ausstellungskommission genügte, um das Interesse zu erklären, das in Dresden den Bestrebungen Bings entgegengebracht wurde.

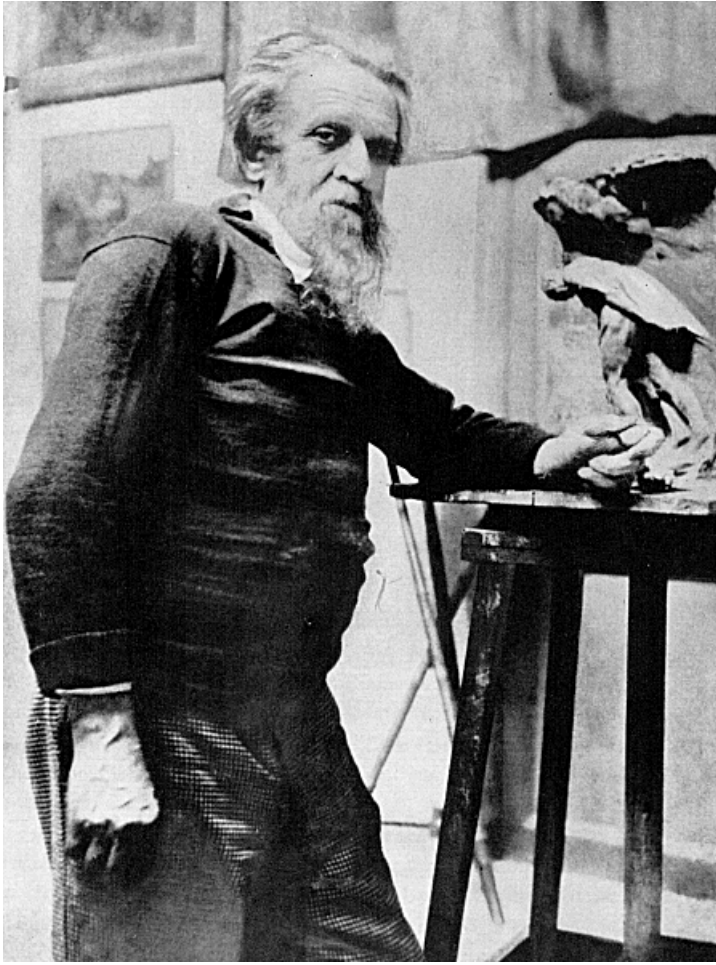
Die deutsche Delegation hatte die Absicht, von Paris aus die gleichen Länder, Künstler und Kunsthandwerker zu besuchen, die Bing und Meier-Graefe seinerzeit aufgesucht hatten. Bing machte die Delegation darauf aufmerksam, daß für ihre Ausstellung nichts anderes zu finden sei als die in seiner Galerie gezeigten Gegenstände. Beim zweiten Besuch der Dresdner Herren bezeichnete sich Bing als der Besitzer aller Dinge, zu denen die von mir geschaffenen Zimmereinrichtungen gehörten. Er erklärte sich auch bereit, das gesamte Material an die Dresdner Ausstellung unter der Bedingung zu verkaufen, daß alles in besonderen Räumen vereinigt bliebe, die ausschließlich dem Haus Bing, Paris, 'Art Nouveau', vorbehalten bleiben sollten. Die Delegation nahm seinen Vorschlag an und reiste nach rascher Erledigung ihrer Mission nach Dresden zurück.

Ich empfand für Bing lebhaftes Sympathie. Er kam wieder zu mir nach Uccle, diesmal allein, und legte mir seine Absichten dar: die vier kompletten Zimmer, die ich für ihn entworfen hatte, sollten in Dresden wieder aufgestellt werden. Außerdem bat er mich, einen großen 'Ruheraum' zu schaffen, um die Wirkung seiner Spezialabteilung durch eine Schöpfung von besonderer Bedeutung und Monumentalität zu verstärken, natürlich auch, um die Besucher dort länger zu fesseln.

Bisher waren unsere Beziehungen offen gewesen. Diesmal sah ich Bing zum ersten Male in Verlegenheit. Nach einigem Zögern kam heraus, daß er vorhatte, dem deutschen Publikum meine Schöpfungen unter seinem Namen, das heißt unter dem seiner Firma 'Bing, Art Nouveau' vorzuführen. Er wollte meine Zustimmung dafür haben, daß meine Rolle und mein Name dem Publikum ebenso unbekannt blieben wie der Ausstellungsleitung, die Bing absichtlich im unklaren gelassen hatte.

Mir selbst waren das Abenteuer der Pariser Ausstellung und die für mich möglichen Folgen völlig gleichgültig geworden. Abgesehen von einigen Stühlen, Beleuchtungskörpern und Tapeten schien mir alles überholt. Ich gewährte Bing, was er als verlegener Bittsteller von mir verlangte.

Die Selbstverständlichkeit, mit der ich diese Forderung auf Anonymität annahm, bereitete Bing größte Überraschung. Ich war von der Bedeutung meiner Sache so durchdrungen, daß mir die Nennung meines Namens unwichtig erschien. Was mich allein interessierte, war, festzustellen, ob die Wirkung auf das deutsche Publikum die gleiche sein würde wie auf die



42 Constantin Meunier



43 Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden, 1897, Ruheraum

Pariser Ausstellungsbesucher und ob die Kritik unsere Bestrebungen einer Erneuerung von Form und Ornament mit der gleichen Härte beurteilte.

Ich hatte in der Praxis die Ermahnungen gerechtfertigt, die ich bei meinen Antwerpener Vorlesungen in der 'Predigt an die Jugend' an meine Hörer gerichtet hatte. Damals hatte ich ihnen dargelegt, 'daß die Eitelkeit und die Sucht nach persönlicher Reklame, die brennende Gier, seinen Namen bekannt zu machen', mit zu den tiefsten Ursachen des Verfalls der Künste zählten.

Ohne irgendeinen inneren Widerstand überwinden zu müssen, stimmte ich Bings Wunsch zu. Ich sah bei dieser Gelegenheit, wie leicht es mir in Zukunft fallen würde, einer von mir selbst festgelegten Verhaltensweise nachzuleben, und daß ich von nun an stets von mir selbst erwarten würde, was ich von anderen verlangte. Es ist gut möglich, daß dieses Vertrauen in mich selbst die Ursache des Glaubens ist, den meine Schüler meinen Worten und meinen Geboten geschenkt haben.

Mit Constantin Meunier in Dresden

Außer der Teilnahme von Bings 'Art Nouveau' hatte sich die Dresdner Ausstellungsleitung noch eine andere, außergewöhnliche Attraktion gesichert. Sie hatte dem genialen belgischen Bildhauer Constantin Meunier zwei große Säle für eine Gesamtschau seines Schaffens zur Verfügung gestellt, wie sie noch nie gezeigt worden war. Zum ersten Male sollten die deutschen Kunstfreunde Meunier als Maler, Zeichner und Bildhauer kennenlernen. Und zum ersten Male sollte sein berühmtes 'Monument der Arbeit' in einer bisher unbekanntem Fassung zu sehen sein.

Ich war schon lange Zeit mit Meunier freundschaftlich verbunden. Seit Jahren kämpfte er mit großer Tapferkeit für den Unterhalt seiner Familie, wobei ihm seine kluge, mutige Gattin beistand. Meunier war ein verkannter Maler. Nur die Künstler der kleinen Gruppe 'L'Art libre', die einzigen wirklich künstlerischen belgischen Maler und Bildhauer jener Zeit, schätzten ihn. Durch Protektion war er Direktor der provinziellen Akademie von Löwen geworden. Meine Beziehungen zu Meunier stammen aus jener Zeit.

Ich hatte ihn mehrere Male besucht und miterleben dürfen, wie seine erste große Skulptur entstand, nachdem er die Malerei aufgegeben hatte.

Meunier besuchte uns ab und zu in der Villa am Dieweg, um die Arbeiten von Maria und mir zu sehen. Dann kam er zu uns nach 'Bloemenwerf', um die Bedenken mit uns zu besprechen, die er der außerordentlich schmeichelhaften Einladung der Dresdner Ausstellungsleitung entgegenbrachte. Der Meister fürchtete, nicht mehr genügend physische Kräfte zu besitzen, um die Mühe und das Risiko einer so langen Reise und der Aufstellung seiner Werke auf sich zu nehmen. Madame Meunier war mit ihm gekommen. Die Vorstellung, ihren kränklichen, betagten Mann allein in ein weit entferntes Land reisen zu sehen - und noch dazu nach Sachsen, dessen Bevölkerung, Dialekt und Sitten sie verabscheute -, verursachte ihr schlaflose Nächte. Andererseits war sie sich über die Chancen einer solchen Ausstellung klar. Sie hatte erfahren, daß Maria, die fließend Deutsch sprach, mich nach Dresden begleiten und mir zur Seite sein würde. Man überlegte hin und her, bis Meunier das Gespräch unterbrach, um zu sagen, was seine Frau auszusprechen zögerte: ob er mit uns fahren könnte und ob wir bereit wären, ihm, der kein Wort Deutsch verstand, wenn nötig behilflich zu sein. Maria ließ mir keine Zeit zu antworten. Mit Begeisterung sagte sie zu und fügte bei, daß sich der verehrte Meister keinen Augenblick allein fühlen werde, es sei denn, er wünsche, für sich zu sein. Vom Augenblick unserer Abreise an würden wir ein unzertrennliches 'Trio' bilden. Wir würden gemeinsam die Museen und das Königliche Theater besuchen.

Madame Meunier verließ beruhigt unser Haus. Maria und ich waren glücklich, Meunier, der von zarter Natur war, helfen und zum Erfolg beitragen zu können, den wir beim deutschen Publikum und bei den Künstlern erwarteten, die ihn als einen der großen Bildhauer des 19. Jahrhunderts erkannten.

Zusammen mit Maria und Constantin Meunier verließ ich Brüssel doch mit allerhand Sorgen. Es galt, in Dresden eine Schlacht vorzubereiten, bei der alles eingesetzt werden sollte, was ich für Paris geschaffen hatte. Es schien mir beunruhigend, nach der Pariser Niederlage die gleichen Truppen in den Kampf zu schicken.

Die Erfahrungen meines ersten Kontaktes mit Deutschland führten mir

eine Situation vor Augen, die in allen Punkten von der Kultur, die mich geformt hatte, verschieden war. Je klarer ich die vielen Horizonte der deutschen Kultur entdeckte und die Gegensätze zur französischen Kultur erkannte, desto mehr schien es mir, daß es für beide Nationen von Vorteil sei, sich auf den Gebieten des Intellektuellen, des Künstlerischen und des Ästhetischen zu nähern und zu ergänzen. Im Wirtschaftlichen hatte Deutschland einen Vorsprung, den Frankreich nur langsam aufholen konnte. Deutschland war das 'amerikanischste' Land Europas, das Land, in dem - innerhalb der gegebenen Proportionen - alles möglich war!

Unsere Abreise nach Dresden ging glatt vonstatten und bereitete Madame Meunier nicht allzuviel Aufregung. Wir richteten uns in dem für uns reservierten Abteil des Zuges ein. Meunier ließ einen Seufzer der Erleichterung hören; er schien froh, der übergroßen Sorge entronnen zu sein, die ihm entgegengebracht worden war. In vollem Vertrauen legte er sein Schicksal in unsere Hand, ein ausgeglichener, dankbarer Patriarch, der sich nunmehr mit nichts anderem zu beschäftigen brauchte als mit der Einrichtung seiner Ausstellung.

Als wir durch den Bahnhof von Löwen fuhren, erinnerte er mich an den Besuch, den ich ihm gemacht hatte. In Löwen, wo er Direktor der Akademie war, hatte er den Meißel wieder zur Hand genommen, den er am Beginn seiner Laufbahn neben dem Pinsel gehandhabt hatte. Aus der Löwener Zeit stammen Meuniers erste plastische Bergmannsgestalten, die Hochofenarbeiter, die Schiffsarbeiter, die Schnitter - die ganze Serie dieser heroischen Typen, die er zum 'Monument der Arbeit' vereinigte. Auf der ganzen Reise kreisten seine Gedanken um dieses Werk. Bei Tisch im Speisewagen wurde nur vom 'Monument der Arbeit' gesprochen. Wie viele Arten der Aufstellung haben wir ins Auge gefaßt, bis wir uns endlich in den Schlafwagen zurückzogen!

Bei der Ankunft in Dresden erwarteten der Präsident und mehrere Mitglieder der Ausstellungsleitung Meunier, der mit großer Ehrerbietung begrüßt wurde. Meine Frau und ich wurden von Meunier als seine Freunde vorgestellt; meine Frau als seine Dolmetscherin und ich als der mit der Einrichtung der Abteilung 'Art Nouveau' beauftragte Repräsentant Bings.

Wir wurden zum Hotel Bellevue gebracht, wo wir Zimmer bestellt hatten. Das Hotel befand sich im Zentrum der Stadt beim 'Zwinger', in der

Nähe der Hofkirche, der Oper, des Museums und des Königlichen Schlosses, von wo aus sich die 'Große Brücke' mächtig und majestätisch über die Elbe wölbt. Der Blick von der Terrasse des Hotels war hinreißend. Der Terrassengarten säumte das Ufer des Flusses. Das elegante Hotelpublikum, zahlreiche Engländer, Passanten und Dauergäste, gefiel Constantin Meunier. Die Museen und die Vorstellungen in der Oper waren Sehenswürdigkeiten von außergewöhnlicher Qualität. Meunier war von den großen Eindrücken ganz erfüllt. Schon am ersten Abend wohnten wir in der Oper einer Aufführung des 'Tristan' bei, die Meunier, einen großen Bewunderer der Musik Wagners, in überschäumende Begeisterung versetzte.

Fast jeden Morgen während unseres dreiwöchigen Aufenthaltes reservierte uns der Portier des Hotels Plätze für die Oper. So hörten wir einzelne Abende von Wagners Tetralogie, Humperdincks 'Hänsel und Gretel', ein uns unbekanntes Werk, die 'Lustigen Weiber von Windsor' von Nicolai und verschiedene andere Opern.

Meunier hatte mehr freie Zeit zur Verfügung als ich. In Begleitung Marias besuchte er die Museen, deren Direktoren es als eine Ehre betrachteten, ihn zu empfangen. Mit Meunier ging ich in die im Aufbau begriffene Ausstellung, wo wir Maria trafen, nachdem sie die Korrespondenz erledigt hatte. Jeden Tag ging ein Brief an Madame Dumesnil, die uns ihrerseits täglich von unserem vor kurzem geborenen Kind Nele berichtete. Vormittags beschäftigte sich Meunier mit der Aufstellung seiner Werke. Von Tag zu Tag stieg unsere Überzeugung, daß ein überwältigender Erfolg bevorstehe. Die Gestalten des 'Monumentes der Arbeit' standen vor einer großen Wand, die 'Mutterschaft', eines der neuesten Bildwerke Meuniers, nahm die Mitte der ganzen Gruppe ein. Die packende Wirkung schlug den Betrachter in Bann.

Je näher die Eröffnung heranrückte, desto größer wurde die Zahl der Kritiker, die Meunier mit Fragen bedrängten. Das eigentliche Opfer war aber nicht Meunier, sondern seine Dolmetscherin Maria, die seine Antworten den unersättlichen und hartnäckigen Journalisten übersetzen mußte. Um die Mittagszeit entführte ihnen Maria den ebenso genialen wie bescheidenen alten Mann und brachte ihn zum Lunch ins Hotel.

Für mich war es weniger leicht, von den anstrengenden Arbeiten loszukommen, die ich seit Tagen zu leisten hatte. Ich ging mit den belgischen Arbeitern, die die schon einmal in Paris montierten und dann demontierten Einrichtungen wieder aufzustellen hatten, in ein benachbartes Restaurant, um einen Happen zu essen. Ins Hotel kehrte ich erst zum Abendessen zurück; anschließend besuchten wir die Vorstellungen in der Oper.

Die von Bing verlangte Anonymität konnte natürlich nicht gewahrt bleiben. Da niemand zur Verfügung stand, die von Paris und Brüssel gekommenen einzelnen Teile zusammenzufügen und das Ganze einzurichten, hatte man mich bitten müssen, zur Überwachung dieser Arbeiten nach Dresden zu kommen. Wer mich bei der Arbeit sah, hielt mich für einen Angestellten der Firma 'Art Nouveau', um so mehr, als ich mit Maria, die mich begleitete, Französisch sprach.

Doch der Schleier lüftete sich bald. Bei der 'Vernissage', das heißt am Vorabend der Eröffnung der Ausstellung, interessierten sich die Kunstkritiker, die Journalisten und die übrigen Eingeladenen in besonderem Maß für die Räume und ihre Einrichtung, die sich so radikal von allem unterschied, was man zu sehen gewohnt war. Ich mußte immer wieder an die Eröffnung in Paris zurückdenken. Es waren die gleichen Gegenstände, die in Paris Entrüstung hervorgerufen hatten. Hier in Dresden waren die Gäste entzückt. Sie lobten Bing und seine Schöpfungen. Aber sie sollten bald die Wahrheit erfahren.

Meier-Graefe erschien im Saal. Die Reporter und Kritiker stürzten auf ihn zu und fragten ihn nach dem Namen des Schöpfers, der all diese Möbel und Gegenstände für die Firma 'Art Nouveau' entworfen habe. Mein Freund 'Ju' breitete die Arme aus, um sich Platz zu schaffen, und erklärte, alles, was hier dem Pariser Unternehmen zugeschrieben werde, sei von van de Velde entworfen und in Brüssel ausgeführt; ich sei der wahre Urheber. Die Anwesenden gaben sich Mühe, meinen Namen zu buchstabieren, um ihn sich notieren zu können. Meier-Graefe wußte nichts von dem Verzicht, den ich seinem Freunde Bing zugestanden hatte. Ahnungslos gab er mein Wort preis, das ich Bing gegeben hatte.

Bei der Eröffnung der Ausstellung am darauffolgenden Tag klärten die Mitglieder der Leitung die Vertreter der Behörden auf. Viele der Gäste hatten meinen Namen schon in den Morgenzeitungen gelesen. Die Presse

überhäufte mich mit Lob und sprach von mir als einem Erneuerer, der mit der Nachahmung der Stile Schluß gemacht hätte. Während der gleiche Versuch in Frankreich an der kategorischen Ablehnung der Öffentlichkeit gescheitert war, schloß sich die öffentliche Meinung in Deutschland der Zustimmung der Presse an. Am Tag nach der Eröffnung der Ausstellung war ich in Deutschland plötzlich berühmt geworden. Man sah in mir das Haupt der neuen Bewegung: ich fand Beifall; ich wurde aber auch bekämpft und als ein Fanatiker verdächtigt, der imstande wäre, die radikalsten Umwälzungen hervorzurufen.

Mit Meunier in Berlin

Constantin Meunier und wir hatten uns entschlossen, uns auf der Rückreise einige Tage in Berlin aufzuhalten. Als wir dort eintrafen, war mir der Ruf meiner plötzlichen Berühmtheit vorausgeeilt. Meunier fand in Berlin ebenso enthusiastische Aufnahme wie in Dresden. Ich suchte den ersten deutschen neo-impressionistischen Maler Curt Herrmann auf, der vor kurzem ein besonders anmutiges Wesen geheiratet hatte, voll jenen Charmes, der blonden Jüdinnen mit poetischen Augen von bleichem Azur zu eigen ist.

Die Herrmanns hatten einige der bekanntesten Mitglieder der Berliner Sezession zu Tisch geladen, die Maler Lovis Corinth, Max Slevogt, Leo von König, den Bildhauer Georg Kolbe, den damals angesehensten Kunstkritiker Hans Rosenhagen, den Kunsthändler Paul Cassirer und andere Künstler, die sie mit Constantin Meunier und mir bekannt machen wollten. Meunier wurde mit größter Aufmerksamkeit empfangen und mit allen Beweisen der Verehrung überhäuft. Maria und mich - den plötzlich entdeckten neuen Stern am Firmament der Berühmtheiten - nahm man in diesem Kreis mit zuvorkommendem, wohl etwas neugierigem Interesse auf.

Es war ein wundervoller Abend. Das Menü hätte den gewiegtsten Feinschmecker befriedigt, und die Mosel-, Rhein- und Pfälzer Weine, die in dieser Reihenfolge aufgetischt wurden, ließen rasch den etwas rauhen Champagner vergessen, der zu Beginn des Dinners zu dem deliziösen Horsd'oeuvre serviert worden war.

Max Liebermann, der diesem Abend nicht beiwohnen konnte, lud uns für einen der nächsten Tage zum Diner. Am gleichen Morgen empfing er uns im Atelier seines Hauses am 'Pariser Platz', wo die berühmte Straße 'Unter den Linden' am Brandenburger Tor endet. Sein Haus war den Häusern des Bankiers von Mendelssohn, des Grafen Harrach und Frau Cornelia Richters, der Tochter Meyerbeers, benachbart.

Liebermann führte dort das Leben eines Grandseigneurs und berühmten Künstlers, beides mit vollendeter Natürlichkeit und Würde. Eine gewisse Vornehmheit legte er nur in jenen Augenblicken ab, in denen er, unter Freunden, die unwiderstehliche Lust verspürte, köstliche oder burschikose Wendungen des Berliner Jargons zu gebrauchen.

Das Diner hatte offiziellen Charakter. Zur Feier der Anwesenheit Constantin Meuniers in Berlin waren die höchsten Beamten des Kultusministeriums eingeladen, dem die Kunstinstitute unterstanden: die Museumsdirektoren Wilhelm von Bode, Hugo von Tschudi und Max Lippmann, der Direktor des Kupferstichkabinetts, sowie viele andere bedeutende Vertreter des Berliner künstlerischen Lebens.

Wir waren etwa vierzig Personen bei Tisch. An den Wänden befanden sich Bilder von Manet, dem Liebermann ganz besondere Verehrung entgegenbrachte, und von Vincent van Gogh. Für alle Anwesenden bedeutete der Abend die feierliche Ehrung Meuniers, dem zu jener Zeit nur Rodin als Bildhauer verglichen werden konnte. In diesem Sinne hatte Liebermann in seinem Toast bei Tisch gesprochen. Wilhelm von Bode bestätigte Liebermanns Worte und drückte die Verehrung aus, welche die Künstler und Kunstfreunde ganz Deutschlands dem Meister und seiner Kunst entgegenbrachten. Der Augenblick war gekommen, da Constantin Meunier einige Worte des Dankes sagen mußte.

Im Laufe des Tages hatte er sich bei Maria erkundigt, wie er sich zu verhalten habe, und ihr gesagt, was er sich als Antwort vorstellte: er wollte von dem enthusiastischen Empfang sprechen, den eine große Nation einem Künstler eines kleinen Landes bereite, von dem übertriebenen Lob von seiten eines Volkes, das zu seinen Meistern einen Menzel zählte und einen Künstler wie unseren so großzügigen Gastgeber.

Das Diner ging seinem Ende entgegen. Meunier hatte sich bei mir erkundigt, was er seiner Nachbarin, Frau Liebermann, in dem Augenblick

sagen sollte, wenn sie, die Tafel aufhebend, aufstände und er ihr die Hand küßte. Bei den Herrmanns hatte er diese Sitte beobachtet und gehört, daß die Herren dabei ein paar Worte murmelten: 'Mahlzeit' oder 'Gesegnete Mahlzeit'; ich hatte ihm dies erklärt und gesagt, daß das Wort 'Mahlzeit', ein alter Brauch, genüge. Auf dem Weg zwischen dem Hotel Bristol und dem Pariser Platz hatte Meunier das feierliche Wort mehrmals wiederholt.

Aber jetzt, im entscheidenden Augenblick, zögerte Constantin Meunier und warf mir verzweifelte Blicke zu. Er suchte sich zu erinnern, ich gab ihm Zeichen, daß es an der Zeit sei. Plötzlich faßte sich der wunderbare, bescheidene alte Herr ein Herz und brachte, deutlich genug, um die in seiner nächsten Nähe befindlichen Anwesenden zum Lachen zu bringen, die Worte hervor: 'Hans Sachs'.

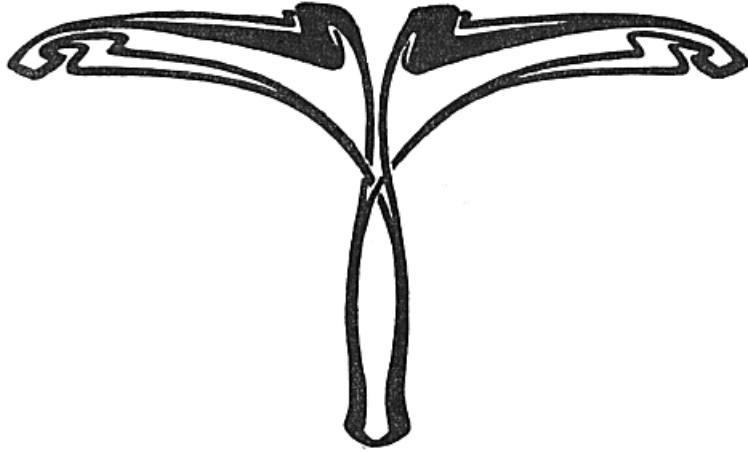
Meunier war während dieses Tages noch ganz von der Persönlichkeit des Sängers fasziniert, der am Abend vorher die Rolle des Hans Sachs in Wagners 'Meistersingern' verkörpert hatte. Der große Eindruck hatte das Wort 'Mahlzeit' verdrängt, das er aussprechen wollte!

Nach unserer Rückkehr aus Deutschland wurde Constantin Meunier einer unserer liebsten Gäste in 'Bloemenwerf'. Die enthusiastische Verehrung hatte ihn verjüngt. Sie brachte ihm auch materielle Vorteile; zahlreiche Museen kauften Werke von ihm an, und in Frankfurt wurde auf der Mainbrücke sein 'Hafenarbeiter' aufgestellt. Er war von der Last der materiellen Sorgen befreit. Sein Gang wurde weniger schwer, und seine Augen, die etwas von einem braven, treuen Hund hatten, wurden weniger düster. Als unsere Tochter Nele zu laufen begann, ging Meunier mit ihr im Garten spazieren. Sie nahm ihn bei der Hand und führte ihn unweigerlich zur Hütte unseres Schäferhundes Dingo, der neben Meunier der beste Freund des kleinen Kindes war.

Immer wieder sprach Constantin Meunier von der Episode meiner plötzlichen Berühmtheit, die ich mir in jenem Frühling 1897 in Dresden und in Deutschland erworben hatte. Er prophezeite, daß ich eines Tages berufen sein würde, in Deutschland, der fortschrittlichsten und am meisten 'amerikanischen' Nation Europas, eine Rolle von großer Bedeutung zu spielen.

Fünf Jahre vergingen, bis sich die Prophezeiung unseres großen Freundes verwirklichte. Unterdessen setzte eine wahre Wallfahrt nach unserem Haus

‘Bloemenwerf’ ein, das die Besucher sehen und wo sie mit mir über die Verwirklichung einer neuen künstlerischen Ära sprechen wollten. Sie zögerten nicht, mir Aufträge zu erteilen, die alles bisher von mir Geschaffene an Umfang und Bedeutung überstiegen.



Sechstes Kapitel

Frühe Resonanz - Erweiterte Arbeitskreise^{aanl.}

Die drei letzten Jahre des 19. Jahrhunderts habe ich als eine Zeit ewigen Glücks in Erinnerung, als einen einzigen Frühling oder strahlenden Sommer mit wundervoll blühenden Blumenbeeten, die meine Frau sorgsam pflegte, wenn sie sich nicht unsrer kleinen Nele oder anderen Pflichten des Haushaltes widmete. Ich sehe sie noch vor mir in ihren schönen Gartenkleidern aus seltenen exotischen Stoffen, die sie selbst nach Entwürfen ausführte, die ich mir für sie ausgedacht hatte. Ich denke an Neles erste Schritte in ihrem auf dem Rasen aufgestellten Laufgitter. Sie machte ihre Gehversuche unter der Aufsicht unsres Kinderfräuleins 'Bine' am liebsten in der Nähe der Hundehütte, wo Dingo, der Schäferhund, an der Kette lag.

Bestimmt hat es auch regnerische Tage gegeben, Hagelschauer und trübe Zeiten im Winter - an ihnen ist, weiß Gott, in Belgien kein Mangel -, aber sie haben in meinem Gedächtnis keine Spuren hinterlassen. Wie die Sonnenuhr zählte es nur 'die glücklichen Stunden'.

Waren wir damals nicht wirklich glücklich? Unsre Art zu leben entsprach unseren sozialen Überzeugungen, und nichts störte die sittlich-freie Atmosphäre in unserem Hause. Das Verhängnis, das während der ersten Jahre unsrer Ehe über uns schwebte, war verschwunden. Nele wurde immer kräftiger. Bald bekam sie ein Schwesterchen.

Oft und manchmal länger, als mir lieb war, mußte ich von zu Hause abwesend sein, um die Brüsseler Arbeiter zu beaufsichtigen, die bei privaten Auftraggebern oder in Kunstgalerien in Berlin, Dresden und Den Haag Einrichtungsarbeiten durchzuführen oder wie in München oder Wien Ausstellungen herzurichten hatten, bei denen in besonderen Sälen meine Arbei-

ten gezeigt wurden. Oft wurde ich auch durch schmeichelhafte Empfänge von Hause ferngehalten. In ihren Briefen ließ mich meine Frau wissen, daß Nele sich über die häufige und lange Abwesenheit ihres Vaters beklagte; Maria selbst empfand wohl ähnliches. Niemand konnte ahnen, daß die vielen Aufträge, die mir vor allem aus Deutschland zukamen, für unser Familienleben eine ernste Bedrohung bedeuteten. Die Dresdner Ausstellung hatte alle diese Dinge ins Rollen gebracht. Es waren Beziehungen mit vielen begeisterungsfähigen Menschen vor allem in Deutschland entstanden, meistens Angehörigen reicher Gesellschaftsschichten, die meinen Glauben an den Sieg eines 'neuen Stils' teilten und mir volles Vertrauen entgegenbrachten.

Meine Mitarbeit an deutschen Kunstzeitschriften gehört in den Zusammenhang meiner Beziehungen zu künstlerischen und intellektuellen Kreisen des Landes, in dem ich plötzlich bekannt geworden war.

In Berlin erschien-ich erwähnte es schon-seit 1895 der 'Pan'; das Titelblatt stammte von der Hand des Münchner Malers Franz von Stuck. Unter den Mitgliedern der Redaktion befanden sich der Generaldirektor der Berliner Museen Wilhelm von Bode, die Museumsdirektoren Woldemar von Seidlitz in Dresden, Richard Graul in Leipzig, Alfred Lichtwark in Hamburg, der Dichter Otto Erich Hartleben, die Maler Max Liebermann und Ludwig von Hofmann, die Kunstfreunde Eberhard Freiherr von Bodenhausen und Harry Graf Kessler und der Kritiker Julius Meier-Graefe. Die drei letzteren übten auf meine Zukunft einen entscheidenden Einfluß aus. Schon im zweiten Jahr schied Meier-Graefe als Folge des Widerstands einiger Mitglieder des Redaktionskollegiums gegen die Veröffentlichung einer Lithographie Toulouse-Lautrecs, die sie für unmoralisch hielten, aus der Redaktion aus. Eine französische Ausgabe publizierte Übersetzungen von Aufsätzen und Gedichten der deutschen Originalausgabe und außerdem unbekannte Arbeiten französischer Schriftsteller. Als deren Leiter wirkte Henri Albert, der sich durch die Übersetzung von Werken Nietzsches einen Namen gemacht hatte.

Als ausländischer Mitarbeiter des 'Pan' veröffentlichte ich in der Zeitschrift, die mit der damals schönsten englischen Revue 'The Hobby Horse' rivalisieren konnte, eine kurze Studie über 'Künstlerische Tapeten'. Sie bezog sich auf die von Walter Crane um 1890 entworfenen ersten künstlerisch wertvollen Tapeten aus dem Hause Jeffroy & Co. Ich schloß meinen Artikel

mit den Worten: 'Wenn einer von uns - auch Walter Crane - nachgedacht hätte, was eine Tapete sein soll, worin ihre Funktion besteht, so hätten wir die Phantasie gezügelt, einfachere Motive gewählt, die mehr der Aufgabe der Tapete entsprechen: die nackte, kalte Wand zu verkleiden, ihr den drohenden Charakter zu nehmen, der etwas von einem Gefängnis hat. Jeder naturalistische Schmuck wirkt laut und aufdringlich. Für die Atmosphäre des Zimmers einer idealen Wohnung träume ich von der Milde einer lauen Herbstnacht ohne das zudringliche Leuchten der Sterne und die erschreckende Stimme der Vögel am Morgen.'

Für eine Nummer, die 1897 nach der Eröffnung der Dresdner Internationalen Ausstellung erschien, bat mich die Redaktion um einen Beitrag 'Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel'. Später, im Juliheft des Jahres 1900, folgte eine zum Teil frei bearbeitete Übersetzung meiner 1895 in Brüssel erschienenen Broschüre 'Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art'. Bald darauf stellte der 'Pan' sein Erscheinen ein.

Unter den zahlreichen Besuchern, die aus Deutschland uns im Haus 'Bloemenwerf' aufsuchten, befand sich ein Herr Paechter, den Meier-Graefe geschickt hatte. Paechter führte in Berlin ein Geschäft japanischer Kunst, dem Bing Farbholzschnitte, Keramiken und andere Gegenstände lieferte, die nicht ganz erstklassig waren.

Paechter war der vollendete Typ des gutmütigen und zugleich raffinierten Geschäftsmannes. Von der Schönheit seiner Dinge war er so überzeugt, daß der Käufer den Eindruck gewann, ein Geschenk und nicht einen käuflich erworbenen Gegenstand mit nach Hause zu nehmen.

Als ich Paechter durch unser Haus führte, arbeitete Maria an ihrem großen Tisch. Nachdem ich ihn vorgestellt hatte, betrachtete er mit großer Begeisterung den ornamentalen Fries, an dem Maria zeichnete. Er erkundigte sich, ob wir ihm diesen verkaufen würden, da er die Absicht habe, den rückwärtigen Raum seines Geschäftes damit zu schmücken, wo er seine besten Stücke seinen intimsten Kunden zeigte. Er meinte, er könne seinen Freunden kein charakteristischeres Beispiel meiner Ornamentierung bieten. Um einen häßlichen Heizkörper in seinem Geschäft zu verdecken, gab er mir überdies den Auftrag, eine ornamentierte, gestanzte Metallplatte zu entwerfen.

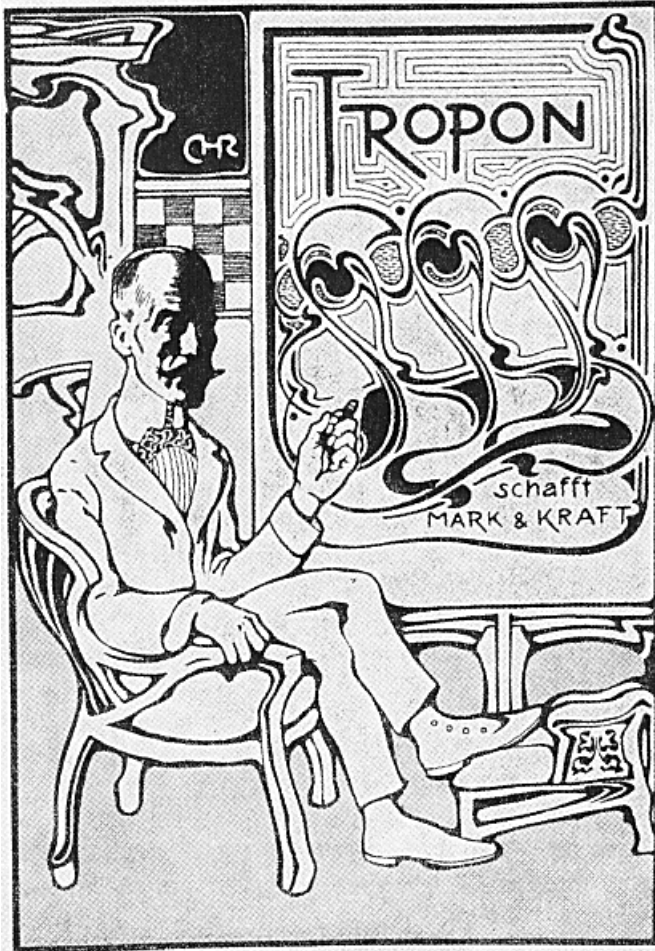


45 Verpackungsentwurf für 'Tropon', 1898

Später wurde Paechter einer unserer geschätztesten Freunde; er leistete uns einen Dienst, für den wir ihm ewig dankbar blieben.

Ebenfalls von Julius Meier-Graefe empfohlen, erschienen in 'Bloemenwerf' zwei hochgewachsene, vornehme Besucher: der Baron Eberhard von Bodenhausen von der Redaktionskommission des 'Pan' und der Graf Morton Douglas.

Sie waren Geschäftspartner. In jenen Jahren versuchten zahlreiche Ari-



46 Karikatur von Franz Christophe auf das 'Tropon'-Plakat, 1898

stokraten, ohne Rücksicht auf traditionelle Gepflogenheiten, sich in der Industrie oder im Bankwesen Positionen zu schaffen. Eberhard von Bodenhausen und Morton Douglas hatten sich zur Auswertung eines von ihnen

erworbenen Patentes für das Nahrungsmittel 'Tropon' zusammengetan. Sie wünschten, mich mit der gesamten Propaganda - Plakate, Verpackung, Inserate in den Zeitungen und so weiter - zu betrauen. Ich sah keinen Grund, das Angebot abzuweisen.

Nachdem der übliche Rundgang durch das Haus gemacht war, ließen wir uns im Eßzimmer nieder, wo Maria den Tee bereitet hatte. In einer Atmosphäre natürlichen Vertrauens teilte uns Eberhard von Bodenhausen mit, daß er sich vor kurzem verlobt habe. Dieser Mitteilung folgte der lebhafteste Wunsch, ich möchte die Einrichtung der Wohnung übernehmen, die er demnächst in Berlin zu finden hoffte.

Ich machte ihn darauf aufmerksam, daß der Kunstmaler, dem ich die Ausführung meiner Möbel anvertraute, nur eine kleine Werkstatt zur Verfügung hatte, in der er höchstens zwölf Arbeiter beschäftigen konnte. Er war durch meine Aufträge, die ich im Anschluß an den Dresdner Erfolg erhalten hatte, überbeschäftigt und konnte, wie ich glaubte, nichts Neues übernehmen. Im Beisein meiner Besucher telefonierte ich mit meinem Tischlermeister, der meine Befürchtungen bestätigte. Eberhard von Bodenhausen und sein Freund verließen enttäuscht unser Haus.

Nach einigen Tagen erfuhr ich, daß Eberhard von Bodenhausen und der Berliner Maler Curt Herrmann, der inzwischen einer meiner besten Freunde und mein erster deutscher Auftraggeber geworden war, ein Kapital zusammengebracht hatten, das die Gründung eigener Werkstätten und einer 'Société van de Velde' ermöglichte. Dieser großzügige und freundschaftliche Schritt genügte, daß die neue Gesellschaft, an der sich meine Schwiegermutter mit einem Viertel des Kapitals beteiligte, gegründet wurde. Die ersten in den Ateliers hergestellten Möbel waren diejenigen, die Eberhard von Bodenhausen für seine Berliner Wohnung gewünscht hatte.

Mit der Gründung dieser 'Société van de Velde' verfügte ich über ein großes, im Brüsseler Vorort Ixelles gelegenes Haus. Die Werkstätten für die Herstellung von Möbeln, Beleuchtungskörpern und anderen Einrichtungsgegenständen und auch für Schmuck standen bald in voller Tätigkeit. Das bescheidene Atelier im Souterrain des Hauses 'Bloemenwerf', wo ein einziger Arbeiter Beleuchtungskörper und anderes herstellte, war überflüssig geworden. In diesem kleinen Raum hatten sich seinerzeit auch die Keramiken angehäuft, die unser Freund Willy Finch aus Forges in den bel-



47 Inserat der 'Société van de Velde' in 'L'Art Décoratif', 1898

gischen Ardennen uns zuschickte. Dank meinen Beziehungen zu den verschiedenen 'Kunsthäusern' in Paris, Berlin und Den Haag, die meine eigenen Produkte ausstellten und verkauften, konnte ich Finch bei der Verbreitung seiner Arbeiten behilflich sein.

Die neuen Werkstätten machten es mir möglich, Aufträge einiger belgischer Intellektueller und Kunstfreunde anzunehmen, die als überzeugte Freunde der neuen Kunstströmung Möbel, Schmuckstücke und Bucheinbände bei mir bestellten.

Auch in Deutschland wuchs die Zahl der Auftraggeber. Unter ihnen befand sich der junge, aus einer angesehenen Chemnitzer Industriellenfamilie stammende Herbert Esche, mit dem ich zeit meines Lebens freundschaftlich verbunden geblieben bin. Er setzte sich als einer der ersten schriftlich mit mir in Verbindung. Anhand eines Grundrisses der Wohnung,

die er nach der Rückkehr von einer Reise nach Südamerika mit seiner jungen Frau beziehen wollte, hatte ich die Einrichtung zu entwerfen. Ich hatte völlig freie Hand und konnte aus dem vollen schöpfen, da Herberts Schwiegervater, ebenfalls ein industrieller, großzügig die Kosten übernahm. Einige Jahre später errichtete ich für Herbert Esche in Chemnitz ein eigenes Haus.

Im Gegensatz zu Esche, der sich überraschen ließ, folgte Eberhard von Bodenhausen Schritt für Schritt der Entstehung seiner Möbel. Der Artikel, der 1897 im 'Pan' erschien, erinnert mich an alle Einzelheiten dieser Tätigkeit, an alle Überlegungen, die wir während der Arbeit an den zeichnerischen Entwürfen austauschten und die das freundschaftliche Band zwischen uns nur noch enger knüpften.

Im Anschluß an die immer mehr steigenden Aufträge aus Deutschland, welche die belgischen an Bedeutung und Umfang rasch übertrafen, zeichneten sich organisatorische und wirtschaftliche Probleme am Horizont ab, die zu einschneidenden Veränderungen unseres Lebens führen sollten.

München 1898 - Besuch beim Prinzregenten

Die Einladung zur Teilnahme an der Ausstellung der Münchner Sezession des Jahres 1898 brachte mir diese Probleme in besonderer Weise zum Bewußtsein. Ich fühlte mich verpflichtet, den einzigen Verwaltungsrat der 'Société van de Velde', Eberhard von Bodenhausen, darüber zu orientieren.

Die zwei Säle, die mir die Leitung der Münchner Sezession zur Verfügung stellte - ich hatte sie unter eigener Verantwortung vollständig einzurichten -, boten mir die Gelegenheit zu einem ersten Kontakt mit süddeutschen Kunstfreunden. München war damals ein Kunstzentrum, dem in Europa größte Schätzung entgegengebracht wurde. Weder Dresden noch Düsseldorf, geschweige denn Berlin konnten mit München wetteifern.

Ich überwachte die Einrichtung eines Arbeits- und Bibliotheksraumes, in dem ich zum ersten Male eine Variante des großen, geschweiften Schreibtisches ausstellte, den ich für Meier-Graefes Pariser Studio in der Rue Pergolèse entworfen hatte. Während dieser Tage hatte ich Zeit, mich in München umzusehen. Ich war frappiert von dem unveränderten Enthusiasmus

der Münchner für Makart und das, was man 'Makart-Stil' nannte, von der Verehrung, fast Anbetung, die Richard Wagner entgegengebracht wurde, von der Hochschätzung, die Böcklin, der Porträtist Lenbach und der Bildhauer Adolf von Hildebrand genossen, und von der vielleicht gleichgültigen, aber unbestrittenen Verbundenheit mit der offiziellen akademischen Architektur.

Andererseits stellte ich das echte Interesse des Publikums für modernes Schauspiel fest, das in bescheidenen Theatern zur Aufführung gelangte. Dort wurden von wohlinformierten Theaterleitern russische und skandinavische dramatische Autoren gespielt, die in anderen europäischen Ländern - abgesehen von den Heimatländern dieser Autoren - so gut wie unbekannt waren.

Nach der Eröffnung der Ausstellung hatte ich den Eindruck, das bayrische Publikum sei apathischer als die Ausstellungsbesucher in Sachsen oder Preußen. Es zeigte sich nicht mehr beeindruckt als von der Maß Bier, die es im Hofbräuhaus schlürfte. Man genoß in München Kunst ähnlich wie das Bier. Man redete gern über Kunst, aber man tat es gemütlich, ohne sich zu ereifern. Renommiertere Maler oder Bildhauer, Komponisten, Dramatiker, Schauspieler oder Sänger - man sprach und diskutierte über sie im Bräu. Literatur und Dichtung waren dagegen in den Cafés zu Hause. Wer sich für diese Kunstgattung interessierte, traf dort die berühmten Schriftsteller und Dichter, die verehrt wurden. Sie saßen an ihrem 'Stammtisch' und stellten sich gern zur Schau.

Um einen Begriff der Resonanz zu erhalten, die meine Teilnahme an der kunstgewerblichen Abteilung der Sezession von 1898 hervorgerufen hatte, mischte ich mich nach der Eröffnung unter die Menge im Hofbräuhaus. Ich wurde mir klar darüber, daß ich eine Schlacht geschlagen hatte - eine Schlacht mehr nach den Kämpfen von Paris und Dresden. Das Publikum hatte einen Schock erhalten. Es hatte die Wucht empfunden, mit der meine Arbeiten sich seiner Bewunderung für den Makart-Stil entgegenstimmten, mit seiner Mischung von Trödel, echt und unecht, mit seinen Alpträumen besessener Anstreicher, die die klein- und großbürgerlichen Interieurs in Deutschland überschwemmt hatten und gegen die Alfred Lichtwark seit Jahren vergebens mit aller Vehemenz kämpfte.

In München wurden meinen Werken gegenüber nicht die scharfen Worte

gebraucht, die etwa Edmond de Goncourt verwendet hatte; es gab keine Revolte wie in Paris, keine plötzliche Reaktion in irgendeinem Sinn. Eher hatte ich meinen Ruf als Neuerer bekräftigt und war in einer Richtung vorgestoßen, der sich auch einige andere fortschrittliche Künstler in München verschrieben hatten: Eckmann, Pankok, Riemerschmid und Hermann Obrist, der künstlerischste, persönlichste, der kühnste unter ihnen, der als erster die neuen Wege beschritten hatte.

Ein in der 'Deutschen Kunst und Dekoration' erschienener Aufsatz über die Abteilung 'Angewandte Kunst' in der Sezessions-Ausstellung (der mit den Initialen G.F. - Georg Fuchs - zeichnende Autor bediente sich noch dieser veralteten und diskreditierenden Formulierung) erregte in besonderer Weise meine Aufmerksamkeit. Er befaßte sich mit den ersten Ergebnissen der von Bing inaugurierten 'Art Nouveau' und stellte eine für die in Deutschland radikal vorangehende Entwicklung besonders wichtige Frage: Gibt es einen Schnitt innerhalb der Denkweise, dem Brauch und dem Geschmack zwischen den nördlichen und südlichen Landstrichen Deutschlands? Was der Verfasser im einzelnen über meine Teilnahme bei dieser ersten Manifestation in Süddeutschland erklärte, scheint mir wert, festgehalten zu werden: 'Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob man Werke van de Veldes in Berlin, Hamburg, Dresden sieht oder hier bei uns im Süden. Immer werden wir auch hier den ungeheuren Reichtum seiner formalen Erfindung bewundern, nicht minder die Kraft und Mannigfaltigkeit seiner Linienführung, seine staunenswerte Anpassungsfähigkeit an die praktischen Erfordernisse, seine unnachahmliche Leichtigkeit, geradezu mit nichts, mit dem Allerunentbehrlichsten, schön, bedeutend zu erscheinen, kurz, man wird ihm als Künstler und Einzelperscheinung mit außergewöhnlicher Anerkennung gegenüberreten. Ganz anders empfindet man dagegen, sobald man ihn als Symptom, als Entwicklungstypus auffaßt. Im Norden finden wir ihn durchaus begreiflich, wir können uns vorstellen, daß seine Erfolge in Berlin durchaus nicht nur 'Mode' sind; für uns im Süden und bei uns gesehen, bleibt er eine ästhetische Merkwürdigkeit, ein hochbedeutendes Phänomen, das unser regstes Interesse herausfordert, dem wir mit Bewunderung in die Einzelheiten seiner überreichen Produktion folgen, das uns jedoch stets fremd bleibt, nicht anders wie etwa ein großer russischer, japanischer oder altassyrischer Meister.

Das charakteristischste Stück ist vielleicht der Schreibtisch. Die 'Ersparnis' an Arbeitskraft spricht sich in der ganzen Anlage aus, schnelle Erreichbarkeit aller Dinge, Ordnung, Ruhe, alles, was der rasch und sicher Arbeitende im lautlosen Kampf des modernen Lebens braucht, das ist hier, und zwar nicht nur als sachliche Einrichtung, sondern auch im Ausdruck gegeben, der zwar durch künstlerische Mittel erreicht ist, jedoch so, daß in der Ausgestaltung nur gerade noch soviel über das 'Schlechthin-Zweckmäßige' hinausgegangen wird, daß das Reich des Ästhetischen erreicht, nicht aber freien Schrittes betreten und erschöpft ist.'

Die zahlreichen Abbildungen nach Arbeiten der genannten Münchner Künstler, die G.F. seinem Aufsatz beigegeben hat, geben mir die Möglichkeit, auf einen Umstand hinzuweisen, den ich nicht verschweigen kann: auf den fundamentalen, gleichsam biologischen Unterschied aller meiner Werke den Werken der anderen gegenüber, mögen sie Jünger oder auch nur Anhänger sein.

Am Tage nach der Eröffnung der Ausstellung verließ ich am frühen Morgen München zusammen mit einem Mitglied der Sezession. Wir fuhren nach einem Dorf in den bayrischen Alpen. Ich hatte das Münchner Hotel ohne Angabe meiner Adresse verlassen, da ich nicht wußte, wohin mich meine erste Reise in die Welt des Hochgebirges führen würde. An einer mir unbekanntem Station verließen wir den Zug und bestiegen einen Wagen, der uns zu einem Dorf führte, wo mein Reisekamerad ein umgebautes Bauernhaus besaß. Der Blick auf einen schneebedeckten Gipfel, der einsam über einem Tal aufragte, machte mir einen überwältigenden Eindruck, der mich mein ganzes Leben begleitete. Die Liebe zum Gebirge und zu den Alpen entstand an diesem Tag. Sie führte dazu, daß ich immer wieder die Berge Oberbayerns, Tirols, der Schweiz und Italiens aufgesucht habe.

Am nächsten Tage erwartete mich eine Überraschung: ein Staatstelegramm! Prinzregent Luitpold lud mich zum Déjeuner in sein Münchner Palais ein. Mein Gastgeber war nicht überrascht. Er kannte das traditionelle Interesse, das der bayrische Hof Künstlern und vor allem ausländischen Künstlern von Rang entgegenbrachte, die sich in München aufhielten. Ich sei ein solcher, bemerkte mein Freund. Wir fragten uns, wie und durch wen man bei Hofe hatte erfahren können, wo und bei wem ich mich befand.

Die einzige Auskunft, die der Portier meines Münchner Hotels, der mir den Schlag des Droschkentaxis geöffnet hatte, geben konnte, war, daß ich zum Starnberger Bahnhof gefahren sei. Und doch hatte diese Auskunft genügt, um die Richtung festzustellen, in der ich abgereist war. Die Bahnhofsvorstände und die Hoteliers waren alarmiert worden. Später erzählte mir der Hofmarschall des Prinzregenten, der Stationschef des Bahnhofs, an dem wir ausgestiegen waren, habe berichtet, meinen Gastgeber mit einem Unbekannten gesehen zu haben, dessen Signalement auf mich paßte.

Das Essen im Palais hatte nichts Offizielles. Zur Tafel des Prinzregenten waren nur sein Hofmarschall, sein Adjutant, ein Kammerherr, der Maler Hugo von Habermann und die Schwester des Regenten, die Prinzessin Maria von Bayern, geladen, die bei Tisch meine Nachbarin war.

Außer der Anwesenheit von zahlreichen livrierten Dienern in Blau und Silber war nichts Zeremonielles zu spüren. Die Tafel war mit schweren Goldschmiedearbeiten überhäuft, die Gläser massiv geschliffen, das wertvolle Tafelgeschirr aus Fayence.

Zuerst wurde davon gesprochen, wie ich aufgespürt worden sei, dann von meiner Teilnahme an der Ausstellung der Sezession. Vom zweiten Gang an mußte ich mir einen endlosen Bericht über eine Reise der Prinzessin in Deutsch-Ostafrika anhören. Beharrlich sprach sie davon, wie rasch die Bevölkerung, die bisher in völliger Nacktheit gelebt habe, sich an die Kleider gewöhnt hätte und welche Fortschritte die Sittlichkeit mache. Die Prinzessin redete viel und aß wenig. Ich hätte gerne gegessen, aber ich mußte zuhören, um nicht unhöflich zu erscheinen. Übrigens blieb mir auch sonst keine Zeit, mich zu sättigen; der Prinzregent aß enorm rasch, und da er als erster bedient wurde, war er selbstverständlich auch vor seinen Gästen fertig. Sein aufmerksamer und beflissener Leibdiener servierte infolgedessen mit größter Geschwindigkeit ab. Dies war das Signal, daß auch den Gästen die Teller weggenommen wurden, gleichgültig, ob sie leer oder voll waren. Das war der Ritus an der Tafel des Prinzregenten, dem es zwar an Eleganz, aber nicht an Jovialität, Humor und Wohlwollen mangelte. Er schien geradezu erleichtert, als er seinen Appetit befriedigt hatte, und zeigte sich noch lebenswürdiger und redseliger als vorher. Die Prinzessin zog sich zurück, und wir machten es uns in Klubsesseln um einen niedrigen Tisch bei Kaffee und Schnäpsen bequem.

Alle, außer mir, begannen zu rauchen und ließen sich die dicken Zigarren schmecken. Der Prinzregent rauchte eine Pfeife, deren Kopf am Ende eines langen Rohres aus Kirschbaumholz befestigt war. Seiner Königlichen Hoheit machte es Spaß, einem Mann zu begegnen, der zum ersten Male das Hochgebirge gesehen hatte. Der Prinzregent sprach unaufhörlich und vergaß immer wieder zu ziehen. Die Pfeife ging aus, und, ohne sich zu rühren, hob er das Rohr. Der Kammerherr, der offenbar dafür bestimmt war und sich immer in Bereitschaftsstellung hielt, zündete ein Streichholz an; der Prinzregent konnte weiterauchen.

Bevor die Pfeife zum letzten Male ausging, sprach der Prinzregent über die von ihm bewunderten flämischen Kleinmeister. Im Hinblick auf meine flämische Herkunft schlug er vor, mir die holländischen und flämischen Bilder seiner Privatsammlung zu zeigen. Die von ihm am höchsten geschätzten Gemälde befanden sich in seinem Schlafzimmer, das neben dem Rauchzimmer lag, in dem wir saßen. Der Prinzregent erhob sich und bat mich als einzigen, ihm zu folgen. Der Kammerherr öffnete die Tür, der Prinzregent schob einen schweren Vorhang zur Seite, und wir betraten das Zimmer, das mit karmesinrotem Damast ausgeschlagen war. Meist kleine Bilder in geschnitzten, vergoldeten Rahmen füllten die Wände bis zum Plafond. Werke von Teniers und Brouwer hingen unmittelbar neben solchen von Ferdinand Braekeleer-dem Ahnen einer Malerfamilie, deren letzter, Henri de Braekeleer, einer der bedeutendsten Vertreter der modernen Antwerpener Schule war - und von Verbroeckhoven, einem Maler des 19. Jahrhunderts, der ebenso geschätzt wurde wie Meissonier. War dieser ein Schlachtenmaler, so hatte sich jener auf Schafe spezialisiert. Der Tapezier, der diesen Mischmasch von Bildern aufgehängt hatte, mußte sich für die Schlachtenbilder mehr interessiert haben als für die Schafe, denn diese waren in die oberen Regionen verbannt.

Wie dem auch sei, ich sollte des Prinzregenten Bewunderung für die Virtuosität des Antwerpener Malers teilen. Er war unglücklich, daß ich nicht nahe genug an zwei Bilder von Verbroeckhoven herankommen konnte, die hoch über dem Bett hingen. Seine Verlegenheit war groß, dauerte aber nicht lange. Er warf einen kurzen Blick auf die Portiere an der Tür, schob rasch einen Sessel an das Bett, stieg munter hinauf und von da auf das Bett. Ich war über soviel Beweglichkeit bei einem Mann seines Alters verblüfft und

über die ungewöhnliche Lage, in der er sich befand, erheitert. Ehe ich mich von meinem Erstaunen erholen konnte, gab er mir ein Zeichen, ihm auf dem gleichen Weg aufs Bett zu folgen.

Zögernd und mit dem Hinweis darauf, daß ich Schuhe trug, gehorchte ich. So standen wir beide auf dem Bett, mein hoher Gastgeber in wahrer Verzückung über die kleinen Bilder Verbroeckhovens!

Ich wollte die Szene abkürzen, obwohl ich wußte, daß nach der Etikette dem Fürsten die Initiative zukommt, eine Situation zu beenden oder zu verlängern. Mir schien in dieser seltsamen Lage ein Verstoß gegen die Etikette gerechtfertigt. Ich befand mich näher als er beim Sessel. Mit einer Handbewegung bedeutete er mir, voranzugehen, auf dem Sessel zu warten, damit er sich auf meine Schulter stützen und das gleiche Manöver wiederholen könnte, um auf den Boden, besser gesagt, auf den Teppich zurückzukehren. Im Rauchzimmer saßen wir noch kurze Zeit zusammen und nahmen das mit den anderen Gästen unterbrochene Gespräch wieder auf. Nach kurzer Zeit erhob sich Seine Königliche Hoheit, und wir verabschiedeten uns.

Reform der Frauenkleidung

Mein Tätigkeitsfeld erweiterte sich immer mehr. Die gleichen Kräfte, die mich dazu getrieben hatten, ohne Architekt zu sein, die Pläne unseres Hauses zu entwerfen, Möbel, Beleuchtungskörper und andere Gegenstände zu zeichnen, Tapeten, Matten und Teppiche auszudenken, ohne vorher je an die Hervorbringung solcher Dinge gedacht zu haben, veranlaßten mich, das Prinzip vernunftgemäßer Gestaltung, die fundamentale Methode meiner gesamten Arbeit, auch auf die Frauenkleidung anzuwenden. Wie bei allen meinen früheren Experimenten folgte ich einem inneren, persönlichen Bedürfnis: dem gebieterischen Wunsch, aus meiner unmittelbaren Umgebung alles zu verbannen, was mein vernünftiges Empfinden beleidigte und gegen das moralische Prinzip verstieß, das ich in der Übereinstimmung der äußeren Erscheinung und dem inneren Daseinszweck der Dinge erkannt hatte.

Aber kann von einem Prinzip die Rede sein, wenn sich seine Grundform durch kleine Änderungen, kaum merkbare Varianten anpaßt auf einem

Gebiet, wo die Phantasie selbstherrlich regiert und plötzliche Sprünge liebt und wo die 'Mode' sich jede Saison mit den abgeschmacktesten Erfindungen breitmacht? Welch ein Wahnsinn von mir, im Namen der Moral einen Angriff auf die Mode und gegen die Macht der Herren Schneider zu wagen!

Die Anwendung des Prinzips der vernunftgemäßen Gestaltung auf die Kleidung gehörte in den Zusammenhang der generellen Aktion, alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs unter einem neuen Gesichtswinkel zu sehen, der für alle Produkte die gleiche Geltung besaß. Von hier aus betrachtet, mußte sich die Frauen- wie die Männerkleidung schrittweise verändern, bis sie der gesamten Harmonie entsprach, die sich entsprechend den neuen künstlerischen Prinzipien in unserer Umwelt verwirklichen sollte.

Die Zukunft klärte mich jedoch darüber auf, eine wieviel größere Anstrengung erforderlich war, das Prinzip der vernunftgemäßen Gestaltung auf dem Gebiet der Kleidung durchzusetzen als auf den Gebieten der Architektur und der industriellen Künste.

Die Kleider meiner Frau hatten die Aufmerksamkeit Dr. Denekens, des Direktors des Krefelder Museums, schon bei seinem ersten Besuch erregt. Dr. Deneken, der mehrere Jahre einer der Assistenten des Generaldirektors der Preußischen Museen, Wilhelm von Bode, gewesen war, sagte das Leben und die Aufgaben des Direktors eines Provinzmuseums wenig zu. Er hatte eine Sammlung von Gemälden und Kunstgegenständen geringer Bedeutung zu verwalten. Ankäufe konnte er nur vorschlagen. Über ihre Durchführung hatte eine Kommission zu bestimmen, von deren Mitgliedern eines unzuständiger war als das andere.

Seit seiner Berufung nach Krefeld hatte Dr. Deneken eine lebhaftige Kampagne zugunsten der Industrien dieses wichtigen Zentrums unternommen. Er wollte den unheilvollen Einfluß Düsseldorfs eindämmen, wo der Geschmack der Akademieprofessoren mit ihrer Vorliebe für Trödel und antiken Plunder herrschte. Von den in Krefeld beheimateten Industrien lag ihm besonders die Seidenindustrie am Herzen. Bis zu dieser Zeit hatte die Krefelder Industrie mit den Seidenindustriellen Lyons zu kämpfen, deren Dessins Krefeld entlehnte. Der neue Museumsdirektor hatte sich vorgenommen, diesen Zustand zu ändern, und begriffen, daß Krefeld die



48 Werkstatt der 'Société van de Velde' in Ixelles, um 1899, rechts vorn Henry van de Velde



49/50 Frauenkleider nach Entwurf von Henry van de Velde, um 1898



51 Julius Meier-Graefe in seinem Pariser Arbeitszimmer ('La Maison moderne'), 1898/99. Möbel und Tapete von van de Velde entworfen



52 Eberhard von Bodenhausen

Konkurrenz Lyons auf dem Weltmarkt überwinden könnte, wenn es andere Dinge als nur französische Imitationen auf den Markt bringen würde.

Deneken schlug mir vor, eine Kollektion von neuen Entwürfen für 'seine' Krefelder Fabrikanten zu zeichnen. Damit leistete er mir einen Dienst und wirkte zugleich im Interesse eines der wichtigsten Industrieunternehmen, bei dem er zur Mitarbeit berufen war. Diese Entwürfe führte ich natürlich unter Verzicht auf alle naturalistischen Reminiszenzen aus. Ihre Formen und kompositionellen Prinzipien entsprachen dem Entwicklungszustand meiner künstlerischen Vorstellung, die um so bestimmter wurde, je mehr ich Kenntnis von der Natur, der Kraft und der Wirkung der Linie erlangte.

Die Sammlung von Entwürfen wurde zusammen mit den Kleidern, die ich für meine Frau gezeichnet hatte, öffentlich gezeigt. Anlässlich dieser Ausstellung, die 1898 dank der Initiative Dr. Denekens als erste Kundgebung zugunsten einer Reform der Frauenkleidung stattfand, hielt ich meinen ersten Vortrag in Deutschland. Er fand vor einem Forum von Industriellen und Kunstgewerblern statt und war auf dem Kontinent die erste grundsätzliche Begegnung zwischen qualifizierten Vertretern der industriellen Kunst und einem Künstler.

Ich wagte es, den Vortrag in deutscher Sprache zu halten. Für das Gebiet der Frauenkleidung beanspruchte ich das Recht der konsequenten, vernunftgemäßen Gestaltung. Es fiel mir nicht schwer, die lächerlichen Verirrungen aufzuzeigen, die auf diesem Gebiet alles übertrafen, was die sich selbst überlassene Phantasie und Einbildungskraft auf anderen Gebieten der Gebrauchsdinge hervorgebracht hatte.

Ich stellte die Entwicklung der Männerkleidung jener der Frauen gegenüber und betonte, daß sie im Grunde normal und konsequent verläuft trotz der Trägheit des Menschengestes, der sich nur ungern von einmal entstandenen Gewohnheiten und überflüssig gewordenen Elementen trennt. Der Verzicht auf einige Rudimente in der Männerkleidung würde schon genügen, sie den strengen Prinzipien vernunftgemäßer Gestaltung zu unterstellen. Die Entwicklung der Frauenkleidung war jedoch ausschließlich den Launen der Mode unterworfen, die nie logisch oder sinnvoll gewesen ist. Die Mode ist unbeständig, treulos, kokett und von Natur aus verlogen. Aber sie gibt diese Fehler wenigstens offen zu, die letzten Endes ihren Charme und ihre verführerische Anziehung ausmachen. Eine erfolgreiche

Revolution gegen die Diktatur der Mode müßte von jenen ausgelöst und durchgeführt werden, die bisher durch Talent und Können zu ihrer Herrschaft beigetragen haben.

Auf den Gebieten der Architektur und des Kunstgewerbes war es nicht notwendig, Architekt oder Kunsthandwerker zu sein, um sie zu revolutionieren. Die Erneuerung der Architektur und der industriellen Künste wurde, vor allem in Deutschland, von Malern hervorgerufen. Als unbelastete Autodidakten haben sie diese Gebiete der Gestaltung umwälzend neubelebt. Anders auf dem Gebiet der Frauenkleidung. Die Kleider müssen vor allem gut gemacht sein, und der schönste Entwurf bleibt eine klägliche Sache, wenn nicht das Genie des 'guten Zuschneiders', der 'vortrefflichen Näherin' und die Feenhände der 'bonne couturière' am Werk sind. Was übrigens die 'Schneider' bei konsequenter Anwendung vernünftiger Prinzipien leisten können, wird angesichts der Sportkleidung oder der Reisemäntel klar, die schon um die Jahrhundertwende unter der Devise 'tailor made' entstanden.

In diesem Zusammenhang darf ich feststellen, daß viele der von mir dringend geforderten Reformen sich durch veränderte Lebensverhältnisse spontan verwirklicht haben. Das Beispiel der Erzeugnisse englischer und amerikanischer Schneider läßt dies ebenso erkennen wie die Werke der Maschinenkonstruktoren oder der Erbauer von Brücken und Hallen, von denen man nicht behaupten kann, daß sie nach den Grundsätzen einer konventionellen Ästhetik gearbeitet hätten.

Ich verzichte in dieser Hinsicht gern auf irgendwelchen Erfolg meines persönlichen Eingreifens, aber ich möchte in Anspruch nehmen, klar gesehen zu haben.

Siebentes Kapitel

Zwischen Brüssel und Berlin ^{aant.}

Im Jahre 1898 eröffnete Julius Meier-Graefe in Paris 'La Maison Moderne', deren Inneneinrichtung ich für ihn entworfen hatte. Im Jahr zuvor gründete er gemeinsam mit dem Münchner Verleger Bruckmann die Zeitschrift 'Dekorative Kunst'. Nach einem Jahr wagten Redaktion und Verlag einen kühnen Schritt: eine Ausgabe in französischer Sprache. Meier-Graefe hatte sich vorgenommen, der ausgezeichneten englischen Zeitschrift 'Studio' Konkurrenz zu machen, die in Frankreich und auch in anderen außerenglischen Ländern mit großem Interesse gelesen wurde. 'Studio' war das Organ, in dem man sich eingehend über alles informieren konnte, was 'Art Nouveau' und seine Ausbreitung in Europa betraf. In der ersten Nummer des zweiten Jahrgangs der 'Dekorativen Kunst' (1898/99) kündigten die Herausgeber den Abonnenten und Lesern das Erscheinen der französischen Ausgabe mit folgenden Worten an:

‘Mit dem vorliegenden Heft erscheint gleichzeitig das erste Heft einer französischen Ausgabe unserer Zeitschrift mit dem Titel ‘L'Art Décoratif’ unter der gleichen Leitung und dem Sitz in Paris. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß die auf diese Weise möglich gewordene und in großem Maßstab betriebene Verbreitung unserer Zeitschrift im Auslande dazu beiträgt, das Ansehen deutscher Kunst und deutschen Gewerbes zu fördern.

Daß wir dieses erste Heft einem einzigen Künstler, und zwar van de Velde widmen, geschieht aus dem Wunsch, an einem überzeugenden Beispiel an der Hand eines bisher vollkommen unveröffentlichten Materials die Ausdehnung zu zeigen, die eine einzige Persönlichkeit unserer Bewegung gegeben hat. Zugleich fanden wir in diesem Künstler die denkbar weiteste

Konsequenz der künstlerischen und gewerblichen Prinzipien, die über alle Orts- und Zeitdifferenzen hinaus maßgebend sind. Wir brauchen kaum zu betonen, daß wir deshalb nicht einen Flamen als Vorbild für die Deutschen aufstellen wollen, ebensowenig wie es uns in den Sinn käme, mit einem in Vorbereitung befindlichen Heft, das einem deutschen Künstler gewidmet ist, den Deutschen dem Ausland gegenüber als enges Vorbild zu proklamieren. Nur die Kraft der Persönlichkeit, die Höhe und Energie der einzelnen Äußerung, die Konsequenz der Überzeugung heischen Nachahmung, nicht die Formen, die der Äußerung dienen und die nicht nur jedes Land, sondern in jedem Land jeder Künstler neu gestalten muß, wenn sie bleibenden Wert haben wollen.

Redaktion und Verlag'

Dieses Heft enthält Abbildungen von fast allen wesentlichen Arbeiten, die ich bis dahin geschaffen hatte. Meier-Graefes einleitender Kommentar ist dithyrambisch. Ich verzichte auf längere Zitate, so sehr beschämt mich sein Lob. In den ersten Zeilen stellt mich Meier-Graefe an die Spitze der Bewegung zur Wiedererweckung der 'angewandten Künste' und bezeichnet mich als unmittelbaren Nachfolger William Morris': 'Es sind, sozial gedacht, ähnliche Menschen; beiden erleichterte ein starker Sozialismus, der nichts mit dem Parteibegriff und alles mit dem Instinkt zu tun hat, das Aufgeben alter Kunstklassen-Interessen. Beiden ist eine glänzende, suggestive Gewalt gemeinsam, die sich in van de Veldes Schriften zuweilen zu einer fast biblischen Sprache steigert.'

Ich übergehe die Abschnitte, in denen er mein Genie analysiert. Um so richtiger scheint mir zu sein, was Meier-Graefe über die zwei Seiten meiner Begabung schreibt, die künstlerische und die logische.

Der Vergleich meiner linear-abstrakten Ornamente mit den Arbeiten von Victor Horta, Georges Lemmen und denen der deutschen graphischen Dekorateure Otto Eckmann und Hermann Obrist, den Meier-Graefe durchführt, zeigt die grundlegenden Unterschiede zwischen meinen Ornamenten und denen meiner belgischen und deutschen Kollegen auf, die sich ebenfalls den 'Art Nouveau'-Strömungen zugewendet hatten. Meier-Graefe kam zu dem Ergebnis, daß - abgesehen von Horta - die Ornamente Lemmens, Eckmanns und Obrists auf Verbindungen beruhen, bei denen lineare



53 Titelblatt der französischen Ausgabe der Zeitschrift 'Dekorative Kunst', 1898

und naturalistische Elemente geschickt, je nach dem Geschmack und Temperament dieser Künstler, sich vermischen. Hortas Übertreibungen, mit denen logische Metallkonstruktionen verschönt werden sollen, verstimmen wegen ihrer Sinnlosigkeit und der hemmungslosen Phantasie. Der Begriff des Ornaments bei Horta hat nichts mit dem Wesen meiner linearen Kompositionen zu tun, von denen Meier-Graefe schrieb: 'Das Unerwartete überrascht in jedem der Werke van de Velde und zugleich die eiserne Logik. Beides ist bei ihm untrennbar. Bis in die dekorativen Kompositionen, in denen sich offenbar geistreiche Inspiration auswirkt, glaubt man die Herkunft von der Logik zu verspüren.'

Die Natur und die Gesetze der Linie hatten sich mir damals noch nicht enthüllt. Ich war mir nur über die ihr innewohnenden Ausdruckskräfte klargeworden. Diese Ausdrucksgewalt faszinierte mich derart, daß sie mich für Jahre von der Erkenntnis des wahren Begriffs der Linie zurückhielt. Ich gab mich meinem Dämon hin und trieb den Ausdruck bis zum äußersten; die Konsequenzen erwiesen sich als unheilvoll bis zur Schwelle eines neuen Barock. Auch nachdem ich die Malerei aufgegeben hatte, verließ mich mein Dämon nicht, und als ich meine ersten Ornamente schuf, fühlte ich mich ihm stets ausgeliefert. Der Drang und die Neigung, mich am Meeresstrand zu ergehen, um zu erhaschen, was das Spiel der Wellen an linearen Arabesken auf dem Strand zurückließ, blieb unstillbar. Der gleiche Trieb hatte mich früher in die Dünen geführt, um vergängliche, abstrakte, launenhafte und raffinierte Ornamente zu entdecken, die die Winde in den Sand gezeichnet hatten.

Erste Begegnung mit Harry Graf Kessler

Allmählich erschienen am Horizont düstere Wolken, Sorgen wegen des vielen Geldes, das die 'Ateliers' verschlangen. Die Berliner Verwaltungsräte sandten einen Revisor, der eine Lösung für diesen unhaltbaren Zustand finden sollte. Ich hütete mich, ihm meine Idee anzuvertrauen, nämlich alle Bestellungen aus Deutschland auch in Deutschland ausführen zu lassen, was meiner Ansicht nach mit der Zeit zur Schließung der Brüsseler Werkstatt

hätte führen müssen. Wären alle diese Probleme nicht gewesen, so hätte ich mich in Ruhe mit meinen Ideen über das Wesen der Linie und des Ornaments beschäftigen können.

In jener Zeit sind meine Beziehungen zu Harry Graf Kessler entstanden. Sie halfen mir entscheidend, daß ich einer Zukunft mit Gelassenheit entgegensehen konnte, die mir unvermeidlich schien: dem Verzicht auf unser Haus 'Bloemenwerf', auf unsere belgischen Freunde und auf den lebendigen Mittelpunkt, zu dem unser Heim geworden war. Die Beziehung zwischen Graf Kessler und mir war zunächst zurückhaltend und vorsichtig. Der erste Eindruck war der einer tiefen, unüberbrückbaren Distanz. Obwohl wir uns bald durch enge Bande einer fast brüderlichen, unangreifbaren Freundschaft verbunden fühlten, blieb das Gefühl dieser Distanz doch über die fast vierzig Jahre unserer engen Zusammengehörigkeit bestehen.

Von Kesslers Seite gesehen, läßt sich dieses Distanzgefühl durch die respektvolle Achtung verstehen, die er mir als einem Menschen entgegenbrachte, der sich ständig mit - wie es Kessler schien - Grundproblemen und mit Grundwahrheiten beschäftigte. Nur so ist es zu erklären, daß er mir immer wieder eine fast übertriebene Ehrerbietung entgegenbrachte, obwohl ich nur wenige Jahre älter war als er. Meine revolutionären Überzeugungen hatten mich seit einigen Jahren in die Arena der künstlerischen Kämpfe geführt. Diese Kampfjahre zählten doppelt und dreifach. Die Bilanz meiner Ideen, meiner Arbeiten und meiner Resultate war wohl gewichtig genug, um einen jungen Menschen, der nach Abschluß seiner Studien am Beginn seiner Laufbahn stand, zu beeindrucken.

Durch seine lebhaftige Intelligenz, seine umfassende Bildung, aber auch seine vornehme Haltung und seinen Adel der Gesinnung hatte Kessler die höchste Achtung der Männer um die Zeitschrift 'Pan' gewonnen. Die von ihm veröffentlichten Essays erregten die Aufmerksamkeit der Intellektuellen, die bemüht waren, die kulturellen Bestrebungen in Deutschland gegen die Mentalität der 'Gründerzeit' zu verteidigen.

Kesslers gesellschaftliche Stellung, seine finanziellen Möglichkeiten, seine vollkommene Beherrschung des Deutschen, Englischen und Französischen in Wort und Schrift prädestinierten ihn für die höchsten Ämter auf dem Gebiet der Diplomatie. Sein Vater war von dem preußischen König Wil-

helm I. geadelt worden; Bismarck hatte auf ihn hingewiesen. Seine Mutter war Irin aus einer der ersten Familien der Grünen Insel. Sie gehörte später zur 'Corona', mit der sich der alte König, nach 1871 der erste deutsche Kaiser, während seiner sommerlichen Kuraufenthalte gerne umgab. In diesem Kreis war die Gräfin Kessler die Schönste, die am meisten Beneidete, eine bezaubernde, schalkhafte junge Frau!

Physisch war Kessler von vollendeter Haltung und natürlicher, selbstverständlicher Eleganz. Wohl war er etwas kleiner als der Durchschnitt, aber wohlproportioniert und ohne jede Spur von Korpulenz. Aus einem schönen Gesicht blickten scharfe, leuchtende Augen, die ohne Härte waren; manchmal trat ein autoritärer Zug in Erscheinung. Wenn man in der Literatur nach verwandten Gestalten suchen würde, so käme man auf Oscar Wildes 'Dorian Gray' oder Joris K. Huysmans 'Des Esseintes', die Hauptfigur seines Romans 'A Rebours'. Kessler selbst hat seiner Jugend ein Denkmal in dem Buch 'Gesichter und Zeiten' gesetzt, in dem sich die Erinnerungen an seine geliebte Mutter finden.

Harry Kessler war ein intimer Freund Eberhard von Bodenhausens, der ihn empfohlen hatte, als er mit der Absicht in 'Bloemenwerf' erschien, mir die Einrichtung seiner Junggesellenwohnung in Berlin zu übertragen. Bodenhausen hatte uns auf seinen Besuch vorbereitet und ihn als den 'kommenden Mann' seiner Generation geschildert. Er rühmte seinen Charme und sah in ihm den 'perfekten Gentleman'. Harry war in England in einem der berühmten Colleges erzogen worden. Sein Vater widersetzte sich dem auf internationaler Ebene geplanten weiteren Studium. Gemeinsam mit seinem Freunde Bismarck wünschte er, daß Harry eine deutsche Universität absolvierte, um später seine brillanten Fähigkeiten in den Dienst einer diplomatischen Karriere zu stellen. Nach dem Tod seines Vaters lebte Harry in Paris bei seiner Mutter, die ein großes Haus führte. Schriftsteller, Künstler, Diplomaten waren die Gäste, die sie zu Aufführungen fortschrittlicher französischer und ausländischer dramatischer Autoren zu sich in ihr privates Theater einlud, das sie sich in ihrem Hause eingerichtet hatte. Sie hatte eine Gruppe von Liebhaberschauspielern gebildet und trat auch selbst auf. Harry verfügte neben dem Heim in Paris auch über eine kleine Wohnung in London. Kurz bevor er zu uns nach Uccle kam, wo er auch mit meiner Familie bald Kontakt fand, hatte er beschlossen, sich in Berlin nie-

derzulassen. Er war auf Grund seiner Persönlichkeit und seiner Arbeiten in das Redaktions-Komitee des 'Pan' aufgenommen worden.

Mein schon erwähnter Aufsatz im 'Pan': 'Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel' und die beigegebenen Zeichnungen hatten ihn Überzeugt, daß ich für ihn Möbel entwerfen könnte, die einerseits meinen künstlerischen Prinzipien entsprachen, von deren Richtigkeit er andererseits ebenso überzeugt war wie ich selbst. Nur sollten seine Möbel eleganter werden als die Eberhard von Bodenhausens.

Bisher hatte mich der Gedanke der Eleganz noch nicht viel beschäftigt. Die vernunftgemäße Gestaltung entsprach unmittelbar der starken und klaren Persönlichkeit Bodenhausens. Der Charme seiner Frau Dora, geborene von Degenfeld, ihre bewegliche weibliche Natur hatten mich für ihr Boudoir zu weniger strengen Formen inspiriert.

Nach Graf Kesslers erstem Besuch in 'Bloemenwerf' machten wir aus, daß ich zur Besichtigung seiner Wohnung und zur Besprechung über die Möbelentwürfe nach Berlin kommen sollte. Die Entscheidung, die er für die Einrichtung seiner Wohnung traf, war zugleich sein erstes Bekenntnis der Bindung an sein eigentliches Vaterland.

Ich verbrachte einige Tage in Berlin, war wieder von dem lebendigen künstlerischen Klima entzückt und wünschte, sobald die Umstände es erlaubten, Maria nach Berlin zu holen.

Es bedurfte mehrerer Reisen von Brüssel nach Berlin, bis Harry seine Freunde und Gäste in der Köthener Straße empfangen konnte. Er bot ihnen eine wahre Überraschung: eine nach neuen stilistischen Ideen eingerichtete Wohnung, für Berlin das zweite, diesmal ein 'elegantes' Beispiel meiner künstlerischen Tätigkeit.

Harrys Wohnung wurde einmütig gelobt. Die Gäste - Würdenträger des Hofes, Diplomaten, Museums- und Theaterdirektoren, Dramatiker und Schauspieler, Komponisten und Virtuosen, deutsche und ausländische Schriftsteller - tauschten ihre Beobachtungen aus und diskutierten ihre besondere Neigung zu dem oder jenem Detail. Es wurde auch kritisiert, aber die Kritik bezog sich mehr auf Harrys Bilder. Seine Sammlung umfaßte, neben anderen Werken, einen wundervollen van Gogh, einen Cézanne, einen Renoir, einen Vuillard, zwei Bonnards, Maurice Denis, eine Reihe von Aquarellen Ludwig von Hofmanns und das große Gemälde 'Les Po-

seuses' von Seurat, eine seiner vier großen dekorativen Kompositionen, zu denen außerdem 'La grande Jatte', 'Le Chahut' und 'Le Cirque' gehörten.

Bei meinem letzten Besuch vor der Vollendung der Wohnung sah ich im Hof eine enorme, am Abend vorher angekommene Kiste. Sie enthielt Seurats 'Poseuses'. Die Arbeiter, die die Kiste auspackten, machten sich ebensowenig Gedanken wie Harry, als er sie von Paris nach Berlin versenden ließ. Was war mit einem Bild von zwei Metern Höhe und drei Metern Breite in einem Appartement anzufangen, in dem es keinen Raum zum Aufhängen eines Bildes von solchen Ausmaßen gab? Harry hatte nur den einen Wunsch, das Gemälde - das erste große neo-impressionistische Bild, das die deutschen Kritiker zu sehen bekamen - zu zeigen; er war zu allem bereit, selbst dazu, seinen Gästen nur einen Teil vorzuführen. Selbstverständlich 'ohne daß es die geringste Beschneidung erleidet', sagte er. Mit diesen zugleich verärgerten und enttäuschten Worten wies er auf eine Lösungsmöglichkeit. Ich mußte nur noch überlegen, wie es zu machen sei, nur eine Figur, den Akt in der Mitte, zu zeigen. Es gab eine Möglichkeit: das Bild vom Keilrahmen zu lösen und zwei Stangen an der Wand zu befestigen, über die die beiden Enden gerollt werden konnten, so daß nur die Mittelfigur zu sehen war. Diese Operation war gefahrlos: die 'Poseuses' waren in der soliden neo-impressionistischen Technik gemalt, das heißt mit Hilfe von unzähligen kleinen, voneinander getrennten Farbpunkten. Bei einem Gemälde mit dicken, breiten Farbflächen, mit dem Pinsel gemalt oder mit dem Spachtel gestrichen, wäre eine solche Lösung unmöglich gewesen.

Für die Berliner Gesellschaft war Harrys Wohnung ein sensationelles Ereignis, und die Déjeuners und Five o'clock teas, die der junge Graf veranstaltete, hatten den Ruf raffinierter gesellschaftlicher Ereignisse. Ich hatte Gelegenheit, dort viele interessante und berühmte Menschen zu treffen. Im Gespräch konnte ich manche Mißverständnisse aufklären, die im Zusammenhang mit meinen künstlerischen Prinzipien entstanden waren.

Von dieser Zeit an durfte ich Harry als einen meiner treuesten Freunde und als überzeugten Anhänger betrachten. Ich fühlte mich bei ihm wohl. Nichts in der Wohnung in der Köthener Straße verriet eine Konzession an meinen Dämon. Die wenigen Ornamente aus Messing, die ich auf Harrys

Wunsch beim Büfett, beim Tisch und bei den weißlackierten Möbeln zugestanden hatte, 'unterstrichen oder begleitet' die Konstruktion und erwiesen damit ihre Berechtigung.

Inzwischen wurden die Schwierigkeiten der 'Ateliers' in Uccle immer größer. Alle Versuche, in Belgien einen kaufmännischen Direktor zu finden, scheiterten. Jeder Wochentermin für die Auszahlung der Arbeitslöhne und jeder monatliche Rechnungsabschluß ergaben neue Probleme. Immer mehr trat die Sinnlosigkeit in Erscheinung, daß gute drei Viertel der Aufträge mit Zoll-, Verpackungs- und Transportkosten verbunden waren, die bei der Ausführung in Deutschland selbst zum großen Teil weggefallen wären. Der Schluß, die 'Ateliers van de Velde' so schnell wie möglich nach Berlin oder einem anderen Ort in Deutschland zu verlegen, lag nur zu nahe. Dieser Gedanke verfolgte mich unablässig. Ich durfte mir aber auf keinen Fall etwas anmerken lassen, was den Verdacht meiner Frau erwecken konnte. Die Angstvorstellung, daß ich mich eines Tages von 'Bloemenwerf' losreißen müßte, wo ich mit meiner Familie so glücklich lebte, und alles zusammenbrechen zu sehen, was wir in schwerer Arbeit aufgebaut hatten, brach mir fast das Herz.

Eberhard von Bodenhausen neigte zur Radikallösung und zog den einfachen Schluß, daß van de Velde mit seiner Familie auswandern und sich in Deutschland niederlassen sollte. Er gab der Prophezeiung Constantin Meuniers Nahrung, die der alte Meister nach unserer Rückkehr aus Dresden und Berlin ausgesprochen und bei vielen Gelegenheiten wiederholt hatte.

Unser Freund war sich über die Opfer im klaren, die wir in diesem Fall zu bringen hatten. So schlug er uns eine Zwischenlösung vor. Er hatte sich entschlossen, seine Stellung in der Wirtschaft aufzugeben, und plante, für längere Zeit nach Heidelberg zu gehen, um Vorlesungen des Kunsthistorikers Henry Thode zu hören, der damals im Zenit seines Ruhmes stand. Eberhard wollte später die Laufbahn eines Museumsdirektors einschlagen. Unter diesen Umständen sah auch er sich gezwungen, seine kaum bezogene Wohnung in der Brückenallee in Berlin zu verlassen. Es winkten viele Vorteile: Eberhard war bereit, uns ein fertig eingerichtetes Heim zur Verfügung zu stellen, wir konnten uns quasi in 'meinen Möbeln' wie zu Hause fühlen und die neue Situation zunächst als ein Provisorium für einen einzigen Winter (1900/1901) betrachten. Maria und ich hatten Gelegenheit,

während dieser Zeit in die wichtigsten Berliner Salons - bei Cornelia Richter und bei der Gräfin Harrach - eingeführt zu werden, in denen die verschiedensten Gesellschaftskreise verkehrten. Angesichts des mir so plötzlich in Deutschland zuteil gewordenen Rufes war es möglich, daß sich in diesen Salons und auch durch Kesslers Beziehungen vielerlei für mich interessante Dinge entwickeln konnten. Ich war in die Lage versetzt, das Terrain nach vielen Richtungen abzutasten; zugleich war die Entscheidung über unsere endgültige Übersiedlung zunächst hinausgeschoben.

Vorträge im Hause Cornelia Richter

In dieser Zwischenzeit bat mich Frau Cornelia Richter auf Harry Kesslers Initiative, in ihrem Hause eine Reihe von Vorträgen über die Wiedergeburt von Kunsthandwerk und Kunstindustrie zu halten, die sowohl die Voraussetzungen und die Vorzeichen dieser 'Erhebung' als auch die Prinzipien, die dem neuen Stil zugrunde lagen, in den Kreis der Betrachtung ziehen sollten.

Die drei Vorträge fanden in der ersten Hälfte Februar 1900 vor einem Auditorium von etwa vierzig Gästen statt, unter denen sich hohe Würdenträger des Hofes, Diplomaten, hohe Staatsbeamte, Museumsdirektoren, Gelehrte, Künstler und Schriftsteller befanden. Ich sprach Französisch in meiner Funktion als 'Apostel', der nach Heinrich Waentigs in seinem Buch 'Wirtschaft und Kunst' getroffenen Feststellung der 'Neuen Kunst' (Art Nouveau) die Taufrede gehalten hatte. Mein Thema war an sich wenig geeignet, den Habitués des Richterschen Salons viel Vertrauen einzuflößen. Immerhin hatte sich seitdem eine Reihe von Kunstgelehrten mit der Frage beschäftigt, was eigentlich das 'Neue' sei, das ich vertrat und das aus meinen Arbeiten sprach, die von den einen mit dem gotischen Stil, von anderen mit dem Rokoko, von Karl Scheffler paradoxerweise mit beidem in Verbindung gebracht wurden.

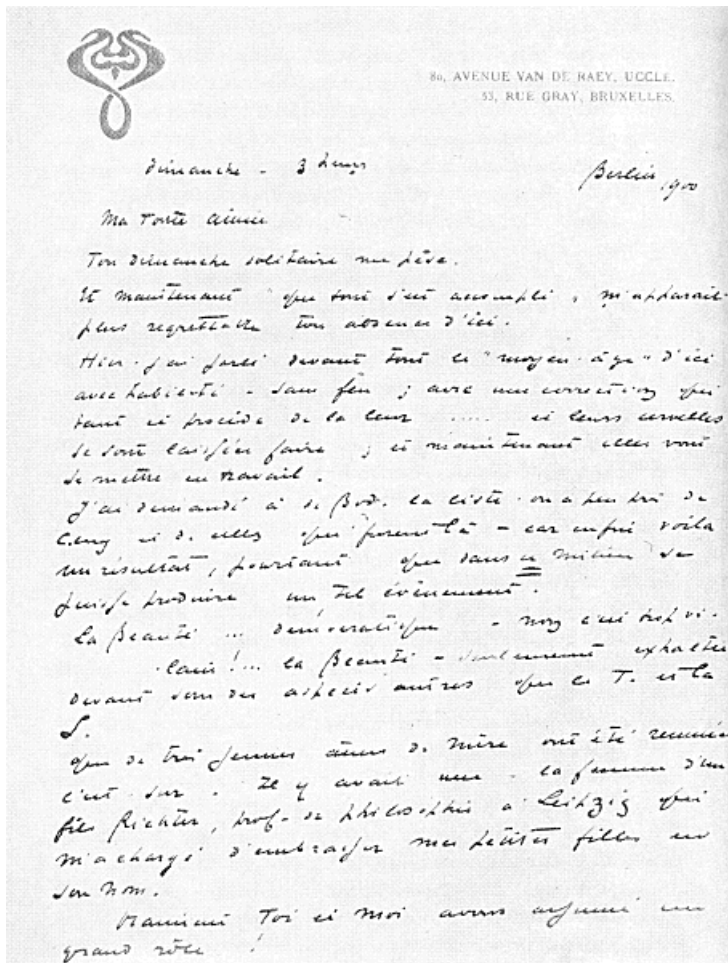
Damals war Tradition Trumpf, und der, der sie vertrat, konnte versichert sein, Erfolg zu haben. Kaiser Wilhelm II. hatte zwar noch nicht seine Feindschaft dem gegenüber zu erkennen gegeben, was für ihn und seine Höflinge mit den neuen Strömungen verbunden schien und was für die offiziellen

Künstler, die Akademiker, verdammtes Objekt Nummer Eins war; für die Künstler, unter denen der Kaiser die unfähigsten Maler, Bildhauer und Architekten auswählte, die er mit Aufträgen überhäufte (Anton von Werner, Reinhold Begas, von Ihne). Es war just der Augenblick, in dem die ganze Aufmerksamkeit und das künstlerische Interesse des Kaisers auf die Ausführung der 'Siegesallee' gerichtet war.

Die 'erlauchte' Hörschaft, die sich bei Cornelia Richter zusammengefunden hatte, klammerte sich anfänglich an den Rettungsring der Tradition, in einem Augenblick, in dem der Strom einer neuen Ära, die mit dem neuen Jahrhundert angebrochen war, sie mit sich zu reißen drohte. Nach dem ersten Vortrag schien in dieser Richtung ein Hoffnungsschimmer gegeben zu sein. Zudem hatte ich in meinem Gebaren und in meiner Ausdrucksweise nichts vom struppigen, aufreizenden Rebellen. Wenn es einige Unbelehrbare gab, die nicht mehr wiederkamen, so gab es dafür andere, die sie ersetzten. Beim dritten Vortrag mußten viele Hörer an den Wänden des großen Raumes stehen.

Unter den Anwesenden befanden sich der ehemalige Sekretär der Kaiserin, Baron von Knesebeck, ein intimer Freund Jules Laforgues, der lange Zeit der Vorleser der alten Kaiserin gewesen war, sodann des Kaisers bevorzugter Architekt Professor von Ihne und Wilhelm von Bode, die große Autorität auf dem Gebiet der alten Kunst. Aber auch Hugo von Tschudi, der Direktor der Nationalgalerie, war erschienen, der Finanz- und Industriemagnaten veranlaßte, seinem Museum Werke von Manet, Renoir, Degas und anderen modernen Künstlern zu schenken, und der deshalb vom Kaiser mit größtem Mißtrauen betrachtet wurde und bald darauf in Ungnade fiel.

Unter den Zuhörern sah ich auch Walther Rathenau, den intimen Freund des Publizisten Maximilian Harden, dessen Angriffe, die er in seiner Zeitschrift 'Die Zukunft' gegen den Kaiser führte, ihm schon mehrere Male Festungshaft eingetragen hatten. Rathenau wirkte in diesem Kreis durch seine jüdische Herkunft, die Unabhängigkeit seiner Meinungen, die entscheidende Stellung, die er bei der AEG einnahm, und sein enormes Vermögen isoliert gegenüber den offiziellen Persönlichkeiten, die größtenteils zwar brillante, aber gebrechliche Stützen der angeblich allgemeingültigen Tradition waren.



54 Brief van de Veldes an seine Frau, Februar 1900

Comment nous l'accomplir ?

Mais je me suis avancé si loin - cette fois et
 ai qu'importe - "si haut qu'on peut monter" que
 je souhaite que plus une minute ne se perde,
 ce rôle de veau !

Après nos démons - quand sera-ce ? - non évident.
 - lire - en l'air et l'air / en nos notes la suite
 - faisons un dessin accompli

Je me propose de partir demain soir d'ici - en
 demain j'ai un rendez-vous d'affaires et je voudrais
 aller à D. M. C. Ma liste de commandes -
 quelle satisfaction autre peut-il avoir de nos
 voyages. Je voudrais que tu lui téléphones afin
 de lui dire quelques choses comme d'habitude ... d'affaires
 et lui annoncer mon retour.

Si je parviens à partir demain soir je m'arrêterai
 à Düsseldorf et à Krefeld - vers le centre Mercedes
 Malin.

Si je ne parviens pas à partir demain lundi soir
 je serai néanmoins rentré Mercredi -

Patience, amie, amie, je te rapporte
 des forces morales

Ton

Henry

Entraîne avec toi les miennes

Cornelia Richter führte in ihrem pompösen Haus ein fürstliches Leben. Auch sie war jüdischer Herkunft, einzige Tochter des Komponisten Meyerbeer und Witwe des berühmten deutschen Porträtmalers Gustav Richter. Sein Bildnis der 'Königin Luise' in der Nationalgalerie nahm den Ehrenplatz ein; die Besucher ließen sich vor dem Bild mit der gleichen Bewunderung und Andacht nieder wie in Amsterdam vor Rembrandts 'Nachtwache' oder in Dresden vor Raffaels 'Sixtinischer Madonna'. Die Pracht der Räume, wo sich alles zu einer Einheit von höchstem Geschmack und sicherstem Stilgefühl zusammenschloß, hatte etwas von genuesischen, venezianischen oder römischen Palästen. Die Gäste fühlten sich vor den Angriffen eines Neuerers gefeit, den die Hausherrin, die seines Taktes sicher war, ihnen zu präsentieren wagte.

Alles verlief genauso tadellos, wie es Harry Kessler vorausgesagt hatte. Ich begann mit einer historischen Betrachtung über die offenbare Renaissance des Kunstgewerbes. Es folgten Darlegungen über die Wahrheit, die Logik der Prinzipien, auf die sich das Entstehen eines neuen Stils stützte, als deren eifrigster Anhänger ich mich vorstellte. Ich behielt mir vor - je nachdem, ob ich das Vertrauen meiner Hörer erobert hätte oder nicht -, die Frage des Zusammenhangs der Wiedergeburt des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie und die Wendung mancher Künstler zum Handwerk sowie den Zusammenhang mit den sozialen Bedingungen zu besprechen. Prinzipiell lag mir daran, mich zu diesem Problem offen auszusprechen und meine Freunde über die Position aufzuklären, die ich persönlich einnahm.

William Morris' Prophezeiung, die Wiederkehr der Schönheit hänge von der Herbeiführung eines gerechteren und würdigeren sozialen Regimes ab, bezeichnete ich als eine Frage des Abwartens oder gar des Verzichtes. Wieviel fruchtbarer, sagte ich, ist Ruskins Anschauung, derzufolge jede menschliche Arbeit sich in Kunst verwandelt, wenn sie freudig ausgeführt wird. Dann ist die Arbeit von dem Fluch befreit, den der Herr aller Dinge dem ersten Menschenpaar auferlegt hat. Dann kann sich das Wunder der Schönheit erfüllen, ihre Vereinigung mit der Natur, die Ruskin zum Gegenstand seiner Religion gemacht hatte.

Heute, im Abstand von mehr als fünfzig Jahren, kann ich den Einfluß der großen Pioniere Ruskin und Morris objektiver beurteilen als zu einer Zeit, da ich ihre Existenz, ihre Werke und ihr Apostolat kennenlernte. Auch

meine eigene Kühnheit, mit der ich kurz nach meiner Entdeckung dieser beiden englischen Männer das Steuer herumwarf und den Grund zu einer neuen Ästhetik legte, erscheint mir jetzt in objektiverem Licht. Vor meinen Vorlesungen bei Cornelia Richter hatte ich meine Gedanken in einem Aufsatz im 'Pan' niedergelegt, in dem ich zum ersten Male außerhalb meines Heimatlandes, wo ich die Jugend der Akademie von Antwerpen und der 'Université Nouvelle' in Brüssel 'evangelisiert' hatte, mit meiner Bekehrungsarbeit begann und meine Überzeugungskräfte unter Beweis stellen konnte.

Brüssel oder Berlin?

Entzückt über die Aufnahme, die ich in Berlin gefunden hatte, und die Freundlichkeit, die man mir entgegenbrachte, kehrte ich nach Uccle zurück. Nun mußte ich alle Kräfte zusammennehmen, meine eigenen und die Kräfte der Arbeiter der 'Ateliers', welche die Einrichtungen für zwei Geschäfte im Zentrum des Berliner Geschäftslebens, in der Leipziger und der Potsdamer Straße herzustellen hatten: für die Ladenlokale der 'Habana-Compagnie' und für das Kunsthaus 'Keller und Reiner'. Ich hatte auf diesem Gebiet mit der Einrichtung der Kunstgalerie Paul und Bruno Cassirer und mit der 'Maison Moderne' für Meier-Graefe in Paris schon einige Erfahrungen gesammelt. Meier-Graefes 1898 gegründetes Unternehmen war dafür bestimmt, dem Publikum erlesene Kunstwerke und ausgewählte Objekte nahezubringen, die von den besten Kunsthandwerkern aller Länder nach den einheitlichen Gesichtspunkten der vernunftgemäßen Gestaltung geschaffen waren. Die 'Maison Moderne' sollte sich von Bings 'Galerie d'Art Nouveau' durch ein kompromißloses Programm unterscheiden. Meier-Graefe wollte dem fortschrittlichen Publikum, das Verständnis für die besonderen Qualitäten der neuen Malerei und Skulptur besaß, Gegenstände von reiner und wesentlicher Form vor Augen führen. Er hätte das Format gehabt, dieses wichtige Programm zu verwirklichen. Es fehlte ihm nicht an gutem Willen, aber an finanziellen Mitteln und an der Beharrlichkeit, sich diesem einzigen Ziel und dieser Mission zu widmen. Er hatte seine Laufbahn vor 1900 als Schriftsteller begonnen und fühlte sich leidenschaftlich zur Kunst-

geschichte und zur Kunstkritik hingezogen. Um 1900 hatte er das Material für sein erstes Hauptwerk 'Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst' zusammengestellt, und von diesem Augenblick an war er an jenen Fragen desinteressiert, von denen er zur Zeit der Gründung der 'Maison Moderne' geradezu besessen schien.

Die Kunstgalerie Paul und Bruno Cassirer in Berlin war die erste deutsche Kunsthandlung, die sich den Meisterwerken des französischen Impressionismus und der Kunst Max Liebermanns, Lovis Corinths wie auch Edvard Munchs widmete. Für sie entwarf ich das Mobiliar und die Wandverkleidung eines Leseraumes, in dem die internationalen Kunstzeitschriften auslagen. Als weiterer Auftrag kam die Einrichtung der Geschäftsräume des kaiserlichen Hoffriseurs Haby, des Erfinders der Schnurrbartmode 'Es ist erreicht!' mit den keck heraufgezwickelten Enden, wie sie der Kaiser zu tragen liebte und wie sie viele Deutsche kopierten. Bei Haby zeigte ich die technischen Einrichtungen, die Rohre und Schläuche der Wasser- und Gasleitungen ohne jede Verkleidung als einen meiner radikalsten Lösungsversuche. In gewisser Beziehung ist dieses Prinzip niemals übertroffen worden. Es bezeichnet einen extremen Punkt, von dem aus ich die Gefahren und Mißverständnisse überblicken konnte. Um den eigentlichen Sinn der Dinge und der Formen klarzumachen und ihre Funktion zu zeigen, neigte ich dazu, mich auf Skelette zu beschränken, und vergaß, sie mit Fleisch zu umgeben. Aber erst dann erscheint die Form in ihrer Vollendung, göttlich wie die Körper der Menschen und Tiere. Unter meinen Arbeiten aus der Zeit um die Jahrhundertwende existieren mehrere Beispiele, bei denen ich ähnliche Irrtümer beging: Schränke, Truhen, Schreibtische, die auf Schnörkeln aus Holz ruhen und offenkundig die Anstrengung erkennen lassen, die die dynamische Linie machen muß, um den einfachen Fuß zu ersetzen; oft auch Bögen aus Holz oder Türschlösser, die nichts anderes sind als konstruktive Arabesken. Diese Praxis ist zwar weniger überlegt, dafür aber gerechtfertigter, als es auf den ersten Blick erscheint. Vor dem Nichts empfinde ich die Gegenwart des Lebendigen, das sich bewegen und die Form bestimmen muß, die sich mir ohne Umhüllung zeigt. Angesichts des erregenden Gegensatzes von Last und Widerstand wurde meine Sensibilität immer alarmiert; in dieser Situation griff ich auf die Linie zurück, die sich im Raum bewegt und zugleich stützt, was sich verwerfen ins Nichts wagt.

Der Bau des Hauses 'Bloemenwerf' hatte mich noch zu keinem Exzeß des linearen Ausdrucks verführt, und für die Möbel unserer ersten Wohnung hatte ich mich naiv gefragt: Was ist ihre praktische Aufgabe, was die angemessene Form, was die vernünftigste Konstruktion und was ergibt die eindrucksvollste Wirkung? Mit meinen Arbeiten aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts habe ich mich auf Grund meiner Erkenntnisse über die Kraft der Linie auf gefährlichere Bahnen begeben. Alles in allem sind die Fehler jedoch nicht allzu groß trotz des Mangels an innerem Maß und Balance, der in meinen Hauptwerken jener Jahre in Erscheinung tritt.

In den zwei letzten Jahren, in denen wir in Uccle wohnten, gab es Augenblicke, in denen ich glaubte, die kleine Welt, die wir uns fern von den Großstädten und so ganz anders, so bescheiden geschaffen hatten, existiere zwar heute, würde aber später nie mehr wiederkehren. Immer wenn ich von meinen Reisen zurückkehrte, war ich deprimiert, daß die Herrschaft der Häßlichkeit noch ausgedehnter und die Verderbnis des Geschmacks noch tiefer waren, als ich es geglaubt hatte. Dann kam mir der Abstand zum Bewußtsein, der das Haus 'Bloemenwerf' von der übrigen Welt trennte, und ich bemerkte die Distanz zwischen einer gesunden und moralischen Auffassung der Dinge der Welt und der Unkontrolliertheit und Unbeherrschtheit, die sich um uns breitmachte.

Wenn wir, meine Frau und ich, abends unter dem Vordach auf einer der Bänke saßen, die wie bei den Patrizierhäusern an den Grachten holländischer Städte rechtwinklig hervorsprangen, und mein Blick über das kleine Besitztum schweifte, von dem wir alles Häßliche verbannt hatten, stieg eine dumpfe Unruhe in mir auf. Es ergriff mich eine Vorahnung der Opfer, die meine Mission eines Tages von mir verlangen würde; meine Aufgabe, zu der mich die Ereignisse und auch meine Freunde im Ausland mehr und mehr trieben.

Hier schenkte uns eine gütige Natur aus freien Stücken alle ihre Herrlichkeiten: die wundervollen Blumen, die man vertrauensvoll sät, die Bäume, an denen die Früchte reifen, den Rasen, der einfach wächst und zu Heu wird, die Gemüse, die wir nach der im Atelier vollbrachten Arbeit mit unseren Händen pflanzten und pflegten.

Dort, in den Städten, aus denen ich zurückkehrte, in den Steinhäufen, in denen von selbst nichts Schönes entstehen kann, verkamen die Menschen

unter dem Fluch der Enge, in die sie zusammengepfercht waren. Verzehrt von Sehnsucht und dem Drang nach Schönheit, machten sie sich in Stein und Gips, in Stoffen und Tapeten und künstlicher Dekoration vor, was uns unser Garten in Überfülle und wundervoller Einfachheit schenkte. Es war wie eine Erleuchtung, die mich immer wieder in ihren Bann zog.

Cobden-Sanderson in Brüssel

Ein Ereignis, das sich in jenen letzten belgischen Jahren vor 1900 abspielte, ist mir in besonders lebendiger Erinnerung geblieben: der Besuch Cobden-Sandersons im Jahre 1899. Er war von der Kunstsektion des 'Volkshauses' in Brüssel zu einem Vortrag eingeladen worden und wohnte bei Elie Reclus. Im Winter 1898 hatte ich im 'Volkshaus' über William Morris gesprochen, der 1896 gestorben war.

Cobden-Sanderson galt als sein bevorzugter Schüler und hatte nach Morris' Tod die Führung der englischen kunstgewerblichen Bewegung übernommen. Er bekannte sich zu den gleichen politischen und sozialen Anschauungen wie sein Meister. Das Thema seines Vortrages galt seiner eigenen Entwicklung, die ihn vom hochgeschätzten Londoner Rechtsanwalt, der er ursprünglich war, zum hervorragendsten und berühmtesten Buchbinder jener Epoche gemacht hat. Dies hatte er der ornamentalen Disziplin, die Morris ihm eingepflanzt hatte, und der unvergleichlichen Vollendung seiner handwerklichen Technik zu danken.

Elie und Elisée Reclus kamen mit Cobden-Sanderson zu uns nach 'Bloemenwerf', um vor dem Vortrag zu Abend zu essen. Er hatte die Absicht, den Vortrag in französischer Sprache zu halten. Seine französischen Sprachkenntnisse waren jedoch nur sehr mangelhaft, was er offenbar erst beim Essen bemerkte, bei dem die Konversation französisch vor sich ging. Ich selbst besaß vom Englischen nur die elementaren Kenntnisse, das heißt: ich verstand das Englische, beherrschte es aber zu wenig, um sprechen zu können. Wir merkten bald, daß wir einer Katastrophe entgegengingen, und hofften, daß auch Cobden-Sanderson sich dessen bewußt würde. Beim Dessert erklärte er denn auch, daß er nicht in der Lage sei, den Vortrag in Französisch zu halten. Wir waren verblüfft und ratlos, als er phlegmatisch sagte,

daß er alle Vorwürfe auf sich nehmen und sich beim Publikum, das kein Wort verstehen könnte, in aller Bescheidenheit entschuldigen und seinen Vortrag in seiner Muttersprache halten würde.

Elisée Reclus fand die Lösung. ‘Lieber Freund’, sagte er zu Cobden-Sanderson, ‘und Sie, lieber Freund’ zu mir, ‘Sie werden gemeinsam aufs Podium gehen. Man wird dafür sorgen, daß zwei Gläser bei der Wasserkaraffe stehen, und wir werden einem seltenen Schauspiel beiwohnen. Cobden-Sanderson wird in Englisch über das Thema sprechen, und van de Velde wird es für die Hörer in Französisch kommentieren. Cobden-Sandersons Lichtbilder werden das übrige tun.’.

Die Lichtbilder gaben einen Überblick über das Schaffen des Advokaten Cobden-Sanderson, der aus Überzeugung Kunsthandwerker geworden war, um allen Konzessionen, Kompromissen und Gewissenskonflikten zu entgehen, die der Anwaltsberuf mit sich bringt. Ich betonte in meinem Kommentar vor allem seine Rückkehr zur reinen Technik der einzelnen Prägestempel, die den Buchbindern des Mittelalters die Möglichkeit zu unzähligen dekorativen Kombinationen gab, mit denen sie die Leder- und Pergamentbände zierten. Mit diesem einfachen Verfahren haben die alten Meister wundervolle Werke hervorgebracht. Erst während des Zweiten französischen Kaiserreiches setzte im Lauf des allgemeinen Verfalls des Geschmacks und des Stilgefühls der Niedergang dieses Kunsthandwerks ein.

Viel wäre noch angesichts des Schaffens von Cobden-Sanderson über dieses Thema zu reden, das das vollendete Beispiel einer Rückkehr zur Tradition und zu einer gesunden Technik darstellt. Die Art, wie Cobden-Sanderson vor dem Arbeiterpublikum stand, das den Abenden der Kunstsektion mit größter Aufmerksamkeit folgte, war der überzeugendste Beweis für die Würde und den Adel des Kunsthandwerkers als Individuum und des Kunsthandwerks als Gattung.

Meine Aktivität und auch meine Person wurden mehr und mehr von Deutschland absorbiert. Es war ein allmählicher Übergang, der mein Leben und meine materielle Lage betraf, vor allem aber meine Mission, die sich nun in voller Breite entwickeln konnte und der außerordentliche Beachtung entgegengebracht wurde. Zu jener Zeit hätte mir kein anderes Land auch nur ähnliches bieten können.

Eine Reihe meiner Freunde und Landsleute sind in ähnlicher Weise ‘absorbiert’ worden. Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles van Lerberghe, Eugène de Molder, Albert Mockel, Théo van Rysselberghe und sein Bruder, ein Architekt, hatten sich einer nach dem anderen in Paris niedergelassen.

Nur Willy Finch und ich wurden in eine andere Richtung geführt. Finch siedelte sich aus materiellen Gründen in Finnland an, und ich ließ mich aus Gründen, deren tieferer Sinn mir erst später zum Bewußtsein gelangte, nach Deutschland entführen.

Im Grunde war ich viel mehr Amerika zugeneigt vom Augenblick an, in dem ich in einer Art prophetischer Vision in meiner Schrift ‘Déblaiement d'Art’ den Künstlern die Zukunft und die Rolle der ‘Neuen Welt’ ausgemalt hatte. Das Prinzip konsequenter vernunftgemäßer Gestaltung entspricht der amerikanischen Mentalität, ja man kann sagen, daß es den dortigen praktischen Verhältnissen entspricht.

Diese Verwandtschaft wurde mir eines Tages von zwei amerikanischen Journalisten bestätigt, die eine Europareise machten, um die Bewegung zu studieren, die in den Ausstellungen ‘Art Nouveau’ in Paris und Dresden in Erscheinung getreten war. ‘Ihre Arbeiten’, wurde mir gesagt, ‘könnten als einzige von allem, was wir in Europa gesehen haben, in den Schaufenstern irgendeines großen Geschäftes an einer der langen Avenuen New Yorks ausgestellt werden, ohne daß man ihnen den europäischen Ursprung ansähe. Sie würden ohne weiteres vom amerikanischen Publikum akzeptiert, weil man sie für amerikanischen Ursprungs halten würde.’

In vielen Kreisen außerhalb Deutschlands warf man mir vor, ‘zu deutsch’ geworden zu sein, während man in Deutschland an mir aussetzte, ich sei ‘nicht deutsch genug’.

Erste Begegnung mit Karl Ernst Osthaus

Im Mai 1900 erschien im Haus ‘Bloemenwerf’ ein Besucher, der sich tags zuvor telegraphisch angemeldet hatte; der Name war mir unbekannt: Karl Ernst Osthaus. Ein hochgewachsener, magerer, blonder, glattrasierter Mann

von ungefähr fünfundzwanzig Jahren. Er hatte Augen von stechendem Blau und eine blasse Haut. Sein Auftreten war sicher und seine Haltung ungezwungen, seine Kleidung korrekt, aber ohne betonte Eleganz. Er machte eher den Eindruck eines Holländers als eines Deutschen, wie ich sie kennengelernt hatte. Er war Westfale; der Typus des echten Westfalen ist dem des Holländers verwandt.

Osthaus hatte die Absicht, in seiner Vaterstadt Hagen ein naturgeschichtliches Museum zu errichten. Die Ausführungspläne für das Gebäude hatte er einem Berliner 'Baurat', dem Architekten Gérard, übergeben. Der Rohbau war schon unter Dach. Der in der 'Dekorativen Kunst' 1898 erschienene Artikel Meier-Graefes und die dazugehörigen Abbildungen meiner Arbeiten hatten seine in den zwei Jahren der Ausführung des Rohbaus gewonnene Überzeugung vom 'Unwesen der Stilarchitektur' bestätigt. Er hatte begriffen, weshalb ich gegen die Stilarchitektur die vernunftgemäße Gestaltung gestellt hatte. Und an dem Tag, da ihm dies aufgegangen war, hatte er mir telegraphiert und seinen Besuch angekündigt.

Osthaus betrachtete das Haus 'Bloemenwerf' genau von allen Seiten. Dann schaute er ebenso gründlich alle Innenräume an. Die Bilder, graphischen Blätter und die anderen Kunstwerke anonymen, unbekannter Meister erregten seine Aufmerksamkeit in besonderem Maß. Sie faszinierten ihn geradezu.

Die Gespräche, die wir bei seinem langen Besuch führten, faßte Osthaus zwölf Jahre später in seiner Van-de-Velde-Monographie zusammen, in der er schreibt: 'Das Schicksal van de Veldes war das seiner Zeit... Das Unternehmertum hatte die Kunst aus der Architektur und dem Gewerbe verdrängt. Scheinwesen und Roheit vernichteten die Kultur der Völker. Wo konnte sich dieser Abstieg hüllenloser offenbaren als in den Städten, die ihr Dasein ausschließlich der modernen Industrie verdankten. Hier trotzte die Gewinnsucht jeder Hemmung. Tradition war nicht vorhanden. Alles Tun, dessen Nutzen nicht berechenbar war, wurde als Narrheit verspottet. Dieser Gesinnung entsprach das Aussehen der Städte. Schmutzstarrenden Arbeiterkasernen standen Fabrikantenvillen gegenüber, deren anspruchsvoller und doch billiger Prunk keinen Unterschied der Bildung erkennen ließ. Es war des Verfassers Jugendschicksal, in solcher Umgebung aufzuwachsen. Ihre Zustände hatten ihn mit Grauen und Bitterkeit erfüllt. Sein

Wunsch war, den abwärts rollenden Rädern irgendwie in die Speichen zu fallen, und er suchte, auf Universitäten und auf Reisen in die Länder alter Kultur zur Klarheit über die Mittel und Wege zu gelangen. Es drängte sich ihm auf, daß eine Wandlung nur durch eine von Grund aus veränderte Erziehung der Menschheit erreicht werden könne, daß man zu einer Genesung nur kam, wenn alle schaffenden Kräfte auf die Schönheit eingestellt waren.'

Diese Überzeugungen und Gefühle entsprachen meinen Auffassungen so genau, daß ich sofort lebhafteste Sympathie für den jungen Mann empfand. Was unmittelbar folgte, hat Osthaus beschrieben: 'Die Verständigung erfolgte rasch. Die Werkstätten von Ixelles und Haus 'Bloemenwerf' konnten den aus Meier-Graefes Publikation empfangenen Eindruck nur vertiefen. Als der Verfasser Brüssel verließ, stand es fest, daß das Museum Folkwang ein Protest gegen den Mißbrauch der Stile, ein Weckruf an die Künstlerschaft und ein Jungbrunnen deutscher Kunst werden sollte.'

In großer Spannung folgte ich Osthaus' Einladung, einige Tage in dem Landhaus in der Nähe Hagens zu verbringen, das er vor kurzem von seinem Großvater geerbt hatte und wo ich mir klarzuwerden hoffte, was aus dem von Baurat Gérard entworfenen Gebäude zu machen sei. Osthaus verfügte seit dem Tode seines Großvaters über ein Vermögen von mehreren Millionen Mark.

Seine junge Frau war eine große Blondine, kräftig und anmutig, von reinstem rheinländischem Typus; eine Mischung aus Rose und Ambra mit der samtene Haut eines an der Sonne gereiften Pfirsichs.

Am zweiten Tag begaben Karl Ernst Osthaus und ich uns nach Hagen. Hagen war damals eine Provinzstadt, in deren alten Kern die zahlreichen Industriebetriebe sich gleichsam hineingefressen hatten; ein häßlicher Anblick. Nicht weniger häßlich wirkten die pompösen Villen der Industriellen aus der Gründerzeit, die in kleinen Gärten gelegen waren, in denen man gerade noch atmen konnte. Der Rasen war jämmerlich, die Gebüsche kränklich, und alles lag unter einer dicken Schicht von Kohlenstaub.

Das industrielle Großbürgertum Westfalens hatte sich bisher überhaupt nicht für Dinge der Kultur und Kunst interessiert. Es lebte im materialistischen Geist und in der brutalen Machtgesinnung des neuen deutschen Kaiserreichs und seines berühmten eisernen Kanzlers Bismarck.

Auf dem Bauplatz, wo Osthaus nach seinem Besuch in Uccle die Arbeiten hatte einstellen lassen, fand ich ein halbfertiges Gebäude vor, dessen Fassaden Beispiele jenes Neo-Klassizismus waren, den man in seinem leeren Formalismus als Allerweltsrezept für Banken, Postgebäude, Theater oder Krankenhäuser zur Genüge kennt. Von Land zu Land variierten die Formen nur wenig; einmal waren sie eleganter, das nächste Mal schwerer oder auch niederschmetternd. Der Bau des Architekten Gérard gehörte zu der letzteren Art.

Einen eigentlichen Plan für das Museum gab es nicht. Das Innere bestand aus einer Folge von unzusammenhängenden Teilen: eine Eingangshalle, eine monumentale Treppe, rückwärtige Zugänge nahmen einen wichtigen Teil des Gebäudes ein. Um sie herum befanden sich leere Räume, die für Ausstellungen bestimmt waren, ohne die geringsten Beziehungen, die sich rhythmisch und organisch aus ihren Funktionen hätten entwickeln müssen. Ich durfte mir keine Illusionen über das Ergebnis der Arbeit machen, die von mir erwartet wurde. Es konnte bestenfalls eine Zwitterlösung gefunden werden. Ich mußte das Opfer zwangsweiser Halbheiten werden, da zwei diametral entgegengesetzte Auffassungen vorlagen. Unter anderen Umständen hätte ich mich weigern müssen, mich für eine Arbeit herzugeben, die nichts anderes sein konnte als eine Vermummung, die sich mit Gipsverkleidungen, dekorativem Balkenwerk und ähnlichem behelfen mußte.

Im Gegensatz zu den Kämpfen in Paris, in Dresden oder München, wo ich gegen die Stil-Imitationen zu wirken hatte, ging es in Hagen darum, einem enthusiastischen Neuling zu helfen, der seine künstlerischen Ziele gegen die Meinung seiner Mitbürger verfolgte, die in dem Bau eines Museums nichts anderes sahen als pure Vergeudung. Osthaus, der durch seine Eindrücke im Haus 'Bloemenwerf' mit einem Schlag zur modernen Malerei und Plastik bekehrt wurde, war im Grunde ein Empörer, der, ähnlich wie ich selbst, unter dem grausamen Egoismus liberaler Doktrinäre litt. Während ich jedoch in jenen Jugendjahren Freunde hatte und in einer Stadt wohnte, deren malerische Seite als Ausgleich der Häßlichkeit erschien, war er ganz allein dem düsteren Schmutz der Stadt Hagen und der Kleinlichkeit der maßgebenden Kreise ausgesetzt.

Am ersten Abend meines Besuches saßen wir uns auf der Terrasse seines Hauses gegenüber, und ich verpflichtete mich, ihm und seinen, meinen eige-

nen so verwandten Zielen zu Hilfe zu kommen und die Verantwortung für meinen Anteil an dem Abenteuer zu übernehmen, das die Umwandlung des verfahrenen Unternehmens bedeutete.

Übersiedlung nach Berlin

Der Auftrag, den ich von dieser ersten Reise nach Hagen nach Hause brachte, versetzte die 'Ateliers van de Velde' in neue Verlegenheit. Die Ausführung der Innendekoration des Folkwang-Museums mitsamt den zahlreichen Möbeln überschritt bei weitem die Leistungsfähigkeit meiner Ateliers sowohl in bezug auf die maschinelle Einrichtung als auch auf die Arbeiter. Es war der Moment gekommen, die Ausführung all dieser Schreinerarbeiten in Deutschland definitiv ins Auge zu fassen, vor allem um die Verpackungs-, Transport-, Reise- und Aufenthaltskosten für die Arbeiter zu vermeiden. Die Ausgaben für seltene Hölzer und die gewissenhafte Ausführung neuer Entwürfe waren ohnehin sehr groß.

Durch den umfangreichen Auftrag Osthaus' gewannen Eberhard von Bodenhausen und die übrigen Verwaltungsräte der 'Société van de Velde' mehr und mehr Vertrauen in die Zukunft des Unternehmens. Sie erwogen die Errichtung einer Filiale der Ateliers in Berlin. Bodenhausen erbot sich, das dazu notwendige Kapital zu beschaffen.

Während er sich mit der Realisierung dieses Projektes befaßte, kam er in Verbindung mit dem 'Hohenzollern-Kunstgewerbehaus', dessen Besitzer Wilhelm Hirschwald den Vorschlag machte, die Werkstätten seiner eigenen Firma den 'Ateliers van de Velde' zur Verfügung zu stellen, das heißt, meine Werkstätten mit denen des 'Hohenzollern-Kunstgewerbehauses' vollständig zu vereinen.

Dieser Vorschlag betraf die Ausführung und kaufmännische Nutzung meiner sämtlichen bisher geschaffenen und neu entstehenden Modelle. Er bedeutete zugleich die Notwendigkeit meiner eigenen Übersiedlung nach Berlin. Ich hatte mich in ein Räderwerk begeben, und alles übrige mußte unausweichlich folgen, wenn die 'Société van de Velde' den Vorschlag des 'Hohenzollern-Kunstgewerbehauses' annahm.

Die Firma Hirschwald erfreute sich in Berlin eines ausgezeichneten Rufes und ihr Besitzer eines unangefochtenen Ansehens. Meine deutschen Freunde im Verwaltungsrat der 'Société' - Bodenhausen an der Spitze, mit dem ich diese Fragen schon oft diskutiert hatte - wünschten im Grunde für mich, meine persönliche Zukunft und für die von mir vertretene Sache nichts anderes, als mich und meine Familie in Berlin zu wissen. Dort könnte ich, so meinten sie, mich frei von allen kommerziellen Sorgen und Fragen voll und ganz meiner schöpferischen Tätigkeit widmen.

Ein außergewöhnlich herzlicher Empfang von seiten der Freunde und die Aussicht auf einen glänzenden Wirkungskreis milderten sehr bald den Schmerz, den der Verzicht auf das Haus 'Bloemenwerf' für uns bedeutete. Im übrigen hatten wir die Absicht, immer wieder nach Uccle zurückzukehren - eine Utopie, die sich nicht erfüllte. Auch Hirschwald war der Meinung, daß ich einen Teil der Zeit mit schöpferischer Entwurfsarbeit in Uccle verbringen könnte. Meinen Einfluß auf ganz Mitteleuropa, meinte er, würde ich allerdings viel leichter von Berlin statt von Brüssel ausüben können.

Eberhard von Bodenhausen realisierte die Idee, von der wir früher so oft gesprochen hatten. Er zog zum Studium nach Heidelberg, und wir installierten uns in seiner Wohnung in der Brückenallee, deren Einrichtung ich für ihn und seine junge Frau entworfen hatte. Im 'Hohenzollern-Kunstgewerbehaus' wurden Räume für eine ständige Ausstellung meiner Schöpfungen auf allen Gebieten des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie zur Verfügung gestellt.

Meine Absicht war, zunächst einen Winter über in Berlin zu bleiben. Nach getaner Arbeit und nach solider Festigung meiner Stellung in Berlin und Deutschland wollten wir dann im Frühling wieder nach 'Bloemenwerf' zurückkehren. Der künstlerische und wirtschaftliche Erfolg sollte für das übrige sorgen.

Mit solchen Gedanken und mit viel Vertrauen nahmen wir im Oktober des Jahres 1900 - meine Frau und ich mitsamt dem Dienstmädchen Bine und unseren beiden kleinen Töchtern - in Brüssel den Nordexpress nach Berlin für einen voraussichtlichen Aufenthalt von einigen Monaten.

Achtes kapitel

Um die Jahrhundertwende in Berlin^{aanf.}

Die Berliner Atmosphäre

Ich ließ mich in dem Augenblick in Berlin nieder, als eine Welle der Begeisterung und Aktivität die geistig und künstlerisch Interessierten erfaßt hatte, für die jede neu auftretende Erscheinung ein Erlebnis bedeutete. In keinem anderen Land Europas war in die Vorherrschaft der offiziellen Kunst eine derartig große Bresche geschlagen worden wie in Deutschland. Weder in Belgien während der Epoche der 'Vingt' oder der 'Libre Esthétique' noch in Frankreich zur Zeit des Streites um Courbet oder beim Hervortreten Manets und seiner Freunde war die Hohlheit der offiziellen Kunst in ähnlicher Weise angeprangert und angegriffen worden. In Paris hatten die Meister der modernen Kunst noch schwer zu kämpfen, als in Deutschland die französischen Impressionisten und Bildhauer wie Auguste Rodin, Constantin Meunier und Georges Minne von öffentlichen Museen erworben und von Kunstfreunden aus den Kreisen der Industrie- und Finanzaristokratie gesammelt wurden.

Die geistige Erregung, von der Deutschland stärker als andere Länder erfaßt worden war, beschränkte sich nicht allein auf das Gebiet der bildenden Kunst. Die neue Literatur und Musik, die nicht weniger in Bewegung geraten waren, fanden in ähnlicher Weise Resonanz und Erfolg. Der Kult der Musik und des Theaters ist in Deutschland älter als das Verständnis für Malerei und Plastik. Das Interesse an der Literatur war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ständig gewachsen. Eine leidenschaftliche Neigung zu Neuem und zur Entdeckung bisher unbekannter künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten griff um sich und förderte das Entstehen kühner Unternehmungen.

Auf dem Gebiet der Literatur wagte eine Reihe von Verlegern die ersten Vorstöße in das Reich der Weltliteratur und legte dem Publikum in rascher Folge ausgezeichnete Übersetzungen der Meisterwerke aller Zeiten und Völker vor. So wurden in dieser brausenden Epoche die modernen englischen, russischen, polnischen und skandinavischen Dichter und Schriftsteller in Deutschland populär. Aber man begnügte sich nicht mit den Übersetzungen allein. Die Verleger bemühten sich auch um die künstlerische Erneuerung der Typographie und holten in kurzer Zeit den Vorsprung Englands und Frankreichs ein. Der Insel-Verlag und die 'Ernst-Ludwig-Presse' brachten Bücher heraus, die es mit den Erzeugnissen William Morris', Cobden-Sandersons oder der Imprimerie Nationale de France wohl aufnehmen konnten.

So groß die Bereitschaft zur Förderung der neuen Strömungen auf den Gebieten der bildenden und angewandten Künste gewesen ist, so sehr begünstigten die Umstände, durch die die Dinge in Fluß geraten waren, das Entstehen gefährlicher Übertreibungen. Maximilian Harden wies in seiner Zeitschrift 'Die Zukunft' mit sehr freundlichen Worten auf mich hin. Er hatte den jungen Kritiker Karl Scheffler veranlaßt, einen Artikel zu schreiben, in dem dieser mich willkommen hieß und als Neuerer vorstellte, der nun Deutschland zum Zentrum seiner Bestrebungen machen werde. Scheffler hatte schon vorher einige Aufsätze verfaßt, die von den Lesern der 'Zukunft' - den Gegnern des Regimes Wilhelms II. aus den Kreisen der unabhängigen Künstler und Intellektuellen, die sich allwöchentlich an Hardens Zeitschrift ergötzen - besonders geschätzt worden waren. Im Anschluß an Schefflers Artikel häufte sich auf meinem Schreibtisch eine Fülle von Briefen aus allen Teilen Deutschlands, in denen ähnliche Gedanken und Gefühle ausgesprochen waren wie in Schefflers Aufsatz. Das Phänomen eines so rasch wachsenden Rufes darf als außergewöhnlich bezeichnet werden. In dieser Situation fühlte ich mich wie berauscht und zugleich beunruhigt, mein rasch erworbener Ruf könnte meine Leistungen übersteigen, und es brauchte enorme Anstrengungen, damit die mir entgegengebrachte Anerkennung nicht zerplatze wie eine Seifenblase.

Unsere Beziehungen zu Harry Graf Kessler wurden seit unsrer Übersiedlung nach Berlin immer enger. Harry Kessler ließ keine Gelegenheit vorübergehen, meine Frau und mich bei interessanten Menschen einzu-

führen, wodurch sich der Gesellschaftskreis, in dem wir lebten, ständig vergrößerte. Kesslers Appartement in der Köthener Straße war zu einem Zentrum geworden, wo sich Deutsche und Ausländer, vor allem aus Kreisen der Diplomatie, trafen, deren Unabhängigkeit in künstlerischen Meinungen und deren fortschrittlicher Geschmack als verbindende Kräfte wirkten. Die deutschen und ausländischen Künstler, die bei Kessler verkehrten, gehörten zur großen Familie der freien, unabhängigen Geister, die sich von den Fesseln der offiziellen geistigen und künstlerischen Mentalität gelöst hatten.

Den unwiderstehlichen Charme, den Harry Kessler auf seine Freunde ausübte, hatte er von seiner Mutter geerbt. Eine geborene Irländerin, war sie - brillanten und hochkünstlerischen Geistes - durch Heirat Deutsche geworden. Der Geist der Versöhnung, der in ihrem Hause lebendig war, schuf die Atmosphäre, in der Harry seine Jugend verlebte. Viele Jahre später, als Harrys Mutter fast blind, gebrechlich und tief bemitleidenswert geworden war, wünschte sie, mich als den Freund ihres Sohnes zu sehen. Das Bild dieser Frau, das Harry Kessler in seinem Buch 'Gesichter und Zeiten' als Zeugnis der Liebe aufzeichnete, hat sich mir als einer der tragischsten Eindrücke meines Lebens tief eingepägt.

Harry bereitete jeden Lunch, jeden Tee mit größter Überlegung und Feingefühl vor. Wie ein kluger und erfahrener Regisseur ließ er diese Zusammenkünfte nach einem wohlaufgebauten Programm ablaufen, bei dem es keinem der Teilnehmer zu Bewußtsein kam, daß er gleichsam als Schauspieler mitwirkte. Alles ging nach einem Zeremoniell vor sich, in dem jedes falsche Wort, jede falsche Geste die Atmosphäre wie eine Beleidigung verdorben hätte, deren Urheber sich der allgemeinen Mißbilligung ausgesetzt hätten. Denn es herrschte bei Kessler der Geist ästhetischer Vollendung, der sich ebenso unmittelbar verbreitete wie die Morgenfrische einer taubedeckten Wiese oder der salzige Hauch des Meeres.

Im Speisezimmer saß man unter dem großen Gemälde Seurats, in den kleineren Räumen nahm man den Tee angesichts der Bilder Cézannes, Bonnards, van Goghs - Kessler besaß das ergreifende Bildnis des Doktors Gachet-, Gauguins und anderer französischer Meister. Man traf die Spitzen der Gesellschaft, die ersten Schauspieler Berlins, in späteren Jahren Theaterleute wie Max Reinhardt und Barnowsky, die berühmtesten internationalen Dirigenten, Diaghilew und seine Tänzer, die Pawlowa, Nijinskij und den

Maler Léon Bakst, der die Dekors für 'Scheherazade' und andere russische Ballette geschaffen hat; es war der Traum vieler Menschen, bei Harry Kessler eingeladen zu werden. Harry blieb immer Herr im Haus und vermied geschickt allzu enge Bindungen, die zu Komplikationen führen konnten. Er und einige seiner Freunde gehörten zu den glühendsten Bewunderern Friedrich Nietzsches; für seine Mission als ästhetischer Bahnbrecher stützte er sich auf die Prinzipien des Denkers, der 'mit dem Hammer philosophierte' und den neuen Menschentypus predigte, dem wir selbst anzugehören hofften.

Maria und ich schätzten an der Berliner Gesellschaft vor allem den Enthusiasmus, welcher der Kunst und Kultur der außerdeutschen Länder entgegengebracht wurde. Im Reich der Musik wurden Werke Berlioz' aufgeführt, und Bizet wurde hoch verehrt. Wir haben während unserer Berliner Zeit kaum einen Tag verbracht, an dem wir nicht ein bisher unbekanntes Werk von entscheidender Bedeutung kennenlernten. Unser Horizont erweiterte sich mehr und mehr, und der Kontakt mit der zeitgenössischen Kunst bereicherte uns täglich. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wehte in Berlin ein Wind, der den Nebel vertrieb, der in den westlichen Ländern über einer beschränkten, dünnelhaften und veralteten Kultur lag. Maria und ich waren glücklich. Wir kauften eine Fülle von Büchern für unsere Bibliothek in 'Bloemenwerf', wo die Regale wohl bald nicht mehr ausreichten.

Die Fülle der literarischen und musikalischen Erlebnisse gehört zu den schönen Erinnerungen an unsere damalige Berliner Zeit. Über meine eigene künstlerische Tätigkeit dagegen fühlte ich mich infolge der Enttäuschungen und Beunruhigungen deprimiert, die sich im Zusammenhang mit meinem Vertrag mit dem 'Hohenzollern-Kunstgewerbehaus' ergaben.

An Hand eines Kataloges der von Hirschwald in der geräumigen zweiten Etage seines alten Hauses in der Leipziger Straße veranstalteten Ausstellung und mit Hilfe einiger Zeitschriftenpublikationen aus jener Epoche kann ich einiges über die Formensprache sagen, die auf dem Gebiet des Möbelbaus und anderer Gattungen des Kunstgewerbes damals (um 1900) so überzeugend wirkte, daß sie sofort angenommen wurde und sich allgemein verbreitete: zum Beispiel die halbrunde Form des Schreibtisches als Ergebnis der ausgreifenden Bewegung der Arme, die die verschiedenen Dinge auf

dem Tisch auf Grund ihres natürlichen Aktionsradius' erreichen wollen; bestimmte Konstruktionen von ornamentlosen Stühlen und Sesseln, bei denen die Armstützen unmittelbar aus der Rückenlehne nach vorn gezogen sind; ein Henkel, der sich direkt aus dem Volumen eines Teekessels entwickelt, ein Fenster- oder Türgriff oder das Profil eines Treppengeländers, in denen sich der Druck der menschlichen Hand ausprägt - alles Formgebilde, die auf Grund der konsequenten Anwendung logischer Gestaltungsprinzipien entstanden. Sie tauchten damals sehr rasch in vielen Schaufenstern und Katalogen auf. Ich fand sie auf meinen Reisen in vielen Ländern, wie ich auch meinen linearen Ornamenten zum Beispiel in einigen Speisewagen der großen europäischen Eisenbahnlinien wiederbegegnete.

Was die nachgeahmten oder abgeleiteten von den von mir selbst geschaffenen Formen und Ornamenten unterscheidet, ist, daß sie auf billige Weise 'übernommen' und 'in Marsch gesetzt' worden sind. Im Lauf der Jahre habe ich nirgends eine Verbesserung, größere Reife oder Vollendung dieser Formen konstatieren können. Es war betrüblich, zu sehen, wie schon damals die Industriellen und die Kunsthandwerker Kompromisse schlossen und das Niveau senkten, statt durch neue praktische Methoden, technische Kenntnisse und Formerfahrungen das weiterzuentwickeln, was der Künstler vorgeschlagen hat. Jede neue Form, jedes neue Ornament hat für den Industriellen nur so lange einen Sinn, solange sie Sensation machen!

Die geradezu verschwenderische Fülle unserer Entdeckungen und Erfindungen auf so vielen Gebieten des Kunstgewerbes führte die Industriellen insofern auf einen falschen Weg, als sie glaubten, wir selbst wünschten nichts anderes, als Neues um des Neuen willen hervorzubringen. Diese Interpretation führte von Anfang an zu schlimmen Mißverständnissen. Später klärten mich meine Beziehungen zu den Industriellen in Thüringen darüber auf. Im allgemeinen hatten sie eine zwar schmeichelhafte, aber völlig falsche Vorstellung von meinen Zielen und von dem, was meine Arbeiten eigentlich bedeuteten.

Ich war aufgetaucht wie die Vorsehung oder wie ein Zauberer, der neue Quellen zum Springen bringt. Es schien, als würden sie niemals versiegen; so entstand Neues auf Neues. Noch mehr: die Großzügigkeit, mit der ich den Industriellen meine Entwürfe zur freien Verwendung überließ, veranlaßte sie zu unbeschränktem Vertrauen in meine schöpferische Kraft. Sie



55 Maximilian Harden



56 Max Liebermann Karl Scheffler, 1918



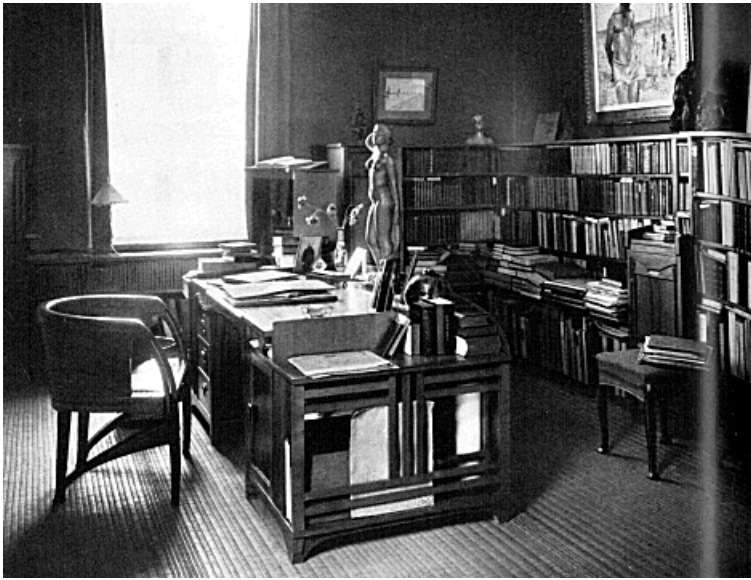
57 Laden der Habana-Compagnie in Berlin, 1899



58 Friseursalon Haby in Berlin, 1901



59 Folkwang-Museum in Hagen, Treppenhaus, 1901/02



60 Arbeitszimmer des Grafen Kessler in Weimar

dachten wie jener Museumsdirektor, der mir eines Tages bedeutete, nachdem es mir ein erstes Mal gelungen sei, einen Stil zu schaffen, würde ich meinen Ruhm bald durch die Schaffung eines zweiten Stils steigern.

‘Neue Modelle’ und ‘neue Kreationen’ - das waren die Forderungen der Fabrikanten, wenn sie bei den jährlichen Messen keine unvermeidlichen Katastrophen riskieren wollten. Aus diesem Grund wurden meine Modelle und Ornamente von den Industriellen skrupellos verballhornt, um so mehr, als sie weder unsere Bestrebungen geteilt, noch unsere Absichten wirklich verstanden hatten.

Ich selbst wurde wenigstens dadurch entschädigt, daß der Stil solcher Produkte auf meinen Namen getauft wurde: Van-de-Velde-Stil oder abgekürzt Veldescher Stil! Diese ‘Liebenswürdigkeit’ kostete die Fabrikanten nichts. Im Gegenteil: indem sie meinen Namen mißbrauchten, kamen sie ihrerseits auf ihre Rechnung. Sie boten unter dieser Marke sinnlose und häßliche Imitationen an, die das Publikum guten Glaubens als Originale kaufte. Und ich hatte keine juristische Möglichkeit, gegen solchen Mißbrauch einzuschreiten. Ich greife mit dieser Schilderung kommenden Ereignissen vor. Aber ich sah schon in meiner Berliner Zeit Gefahren entstehen, die mit meiner Bindung an Hirschwald zusammenhingen.

Die Eingliederung meiner Brüsseler Ateliers in die Firma Hirschwald und die Übertragung aller Befugnisse der ‘Société van de Velde’ an Hirschwald selbst erwiesen sich als schwere Fehler, die mir bittere Enttäuschung bereiteten. Hirschwald handelte, als ob er mich absichtlich ruinieren wollte. Jede Bemühung, seine Passivität zu bekämpfen oder ihn zu zwingen, die enormen Ansprüche herabzusetzen, durch die er einen übertriebenen Nutzen aus meinen Arbeiten ziehen wollte, war aussichtslos. Er unternahm nichts und ließ nichts herstellen und war offenbar entschlossen zu warten, bis ein naiver Kunde in sein Netz geriet, um dann auf einen Schlag die Summe hereinzubringen, die er für die Erwerbung der ‘Société van de Velde’ aufgewendet hatte.

Das Unternehmen, mit dem ich vertraglich auf Gedeih und Verderb verbunden war, verfügte nicht mehr über das erforderliche Kapital zur Einrichtung von Werkstätten. Es hatte nicht einmal mehr die Mittel, meine Entwürfe ausführen zu lassen, auf die das Publikum mit seinem Appetit auf Neues wartete. In Hirschwalds Ausstellungsräumen erschienen keine neuen

Dinge, die ich entworfen hatte, so daß die Käufer enttäuscht waren und das Vertrauen in die Vitalität und Entwicklungsfähigkeit meines Schaffens zu verlieren drohten. Was von meinen Arbeiten noch vorhanden war, wirkte in den neuen Räumen mit ihrer langweiligen musealen Aufstellung tot und ohne jede Beziehung zu den Menschen, die etwas kaufen wollten. Alles war isoliert angeordnet und ohne die Harmonie mit dem geplanten Ganzen. Was man so sah: Möbel, Lampen, Teppiche, Glasfenster, nichts hätte in eine Wohnung gepaßt.

Der Zusammenbruch aller Hoffnungen, die die Verlegung meiner Tätigkeit nach Berlin bei mir und meinen Freunden erregt hatte, war oder schien unabwendbar. Während einerseits mein Name in den Himmel gehoben wurde, während mir offensichtlich großer persönlicher Erfolg beschieden war und Berlin mir einen denkbar herzlichen Empfang bereitete, drohte mir andererseits ein Sturz, der nicht minder plötzlich hätte sein können als mein Aufstieg. Noch einige Monate dieses Zustandes, und ich wäre ohne Zweifel untergegangen. Ich fühlte mich an eine Totgeburt gebunden. Ich konnte mich nur durch die Wiedergewinnung meiner Freiheit retten.

Zwei große Aufträge, die ich unter dem Regime Hirschwald erhielt - das Folkwang-Museum in Hagen und der Friseursalon Haby in Berlin -, bestätigten in trauriger Weise die Richtigkeit meiner Auffassung. Die Handwerksbetriebe, denen die Ausführung meiner Entwürfe anvertraut war, konnten keine entsprechend gute Arbeit liefern, weil die Rabatte, die Hirschwald ihnen auferlegt hatte, ihre Kalkulation über den Haufen warfen. So konnten sie nur an der Qualität des Materials und an der praktischen Ausarbeitung sparen, um auf ihre Kosten zu kommen. Schikanen und Prozeßdrohungen, feindliche Beziehungen an Stelle des gegenseitigen Vertrauensverhältnisses waren die Folgen dieser, einer ausschließlich merkantilen Einstellung entspringenden Gewissenlosigkeit. Meine Gedanken schweiften zurück nach Uccle und zu der naiven Art, mit der sich dort die Geschäfte abgewickelt hatten; Bande der Freundschaft zwischen mir und meinen Kunden waren die Folge gewesen!

In Berlin erlebte ich die ganze Schmach und Abscheulichkeit, die mit einem rein kommerziellen Unternehmen verbunden ist. Das Aushängeschild 'Kunst' war nur eine Tarnung, um den Betrieb lukrativer zu machen. Ich fühlte mich mitschuldig und kompromittiert. Osthaus wie Haby waren

Zeugen meiner Schande. Aber beide, jeder auf seine Art, haben Verständnis für meine unselige Lage bewiesen. Osthaus ist einer meiner treuesten Freunde und leidenschaftlichsten Verteidiger geblieben. Die Zuneigung beruhte auf gemeinsamen schweren Erlebnissen, und sein Wohlwollen ist die Ursache, daß er meine Absichten nicht mit denen des Kaufmanns identifizierte, dessen Opfer ich aus Unvorsicht geworden war.

Damals konnte ich mich auch auf die Anhänglichkeit anderer Freunde stützen, die die Gefahr erkannten, in der ich schwebte: auf den Maler Curt Herrmann und seine Frau, die Warburgs, den Bankier Julius Stern und seine Frau und viele andere. Vor allem aber auf Hermann Paechter, an dessen Freundlichkeit und Güte sich eine ganze Generation von Berliner Künstlern und Sammlern erinnert. Er war es, dem ich später meine Erlösung vom Joch Hirschwalds verdankte.

Aber dennoch hielt mich mein Glaube an die notwendige Erfüllung meiner Mission und die Verkündung der Prinzipien eines neuen Stiles aufrecht. Um diese Zeit kamen die ersten Schüler zu mir. Und damals kamen zahlreiche Aufforderungen, in Deutschland Vorträge zu halten. Es machte mir Spaß, auf einer Landkarte die Städte einzuzeichnen, in denen ich über die Grundsätze des neuen Glaubens zu sprechen und die Geburt eines neuen Stiles zu verkünden hatte. Diese armselige Karte ist in den vielen Stürmen, die ich zu bestehen hatte, längst verschwunden. Sie hätte mir bei den verschiedenen Haussuchungen durch die Polizei noch einige Schwierigkeiten bereiten können!

Besuch bei Elisabeth Förster-Nietzsche

Mit besonderer Bewegung erinnere ich mich an die Freundschaft, die mich seit 1900 mit Friedrich Nietzsches Schwester verband. Sie gehörte zu den Menschen, die mit größtem Eifer bestrebt waren, mich nach Weimar zu ziehen. Und sie setzte sich während meiner Weimarer Jahre mit Leidenschaft für mein Schaffen ein, verteidigte meine Sache beharrlich und hoffte auf meine Rückkehr, als ich Weimar im Zuge der Ereignisse des Ersten Weltkrieges verlassen hatte. Ich begegnete Elisabeth Förster-Nietzsche zum ersten

Male in Berlin bei Cornelia Richter, die trotz ihres Alters und ihrer Gebrechlichkeit mit Grazie und unvergeßlicher Überlegenheit die Rolle der Gastgeberin spielte.

Bei Cornelia Richter sprach ich mit Elisabeth Förster-Nietzsche über die Verehrung, die ich schon seit Jahren zusammen mit einigen belgischen Freunden ihrem Bruder entgegenbrachte. In der bedeutenden belgischen Zeitschrift 'La Société Nouvelle' waren-in französischer Übersetzung-einige Kapitel aus dem 'Zarathustra' erschienen, die uns aufs tiefste erschütterten hatten.

Im Laufe unseres Gesprächs vertraute mir Frau Förster-Nietzsche ihre Absicht an, am Todestag Nietzsches - es war der 25. August - das Grab ihres Bruders in Roecken, seinem Geburtsort, zu besuchen. Sie lud mich ein, sie auf dieser Wallfahrt zu begleiten, was ich mit dem Gefühl großer Dankbarkeit annahm. Ich ahnte, daß die Übereinstimmung unserer Gedanken im Anblick von Nietzsches Grab zu einer unverbrüchlichen Freundschaft zwischen uns führen würde, die ich damals von Herzen herbeiwünschte. Und so geschah es auch.

Als ich bald nach dieser Einladung die Stufen des Bahnhofs in Weimar hinabstieg, empfand ich die Bewegung aller jener Intellektuellen, die wie ich zum ersten Male den heiligen Boden Ilm-Athens berührten. Während aber seit fast einem Jahrhundert Goethe das Ziel der Pilgerfahrten war, zu denen man auszog wie die Moslems zu Mohammed nach Mekka, galt mein Kult einem anderen Titanen, zu dem sich in jener Zeit nur wenige bekannten.

Der einzige Wagen, der am Bahnhof zu finden war, brachte mich zu Elisabeth Förster-Nietzsches Haus, in dem der Philosoph die letzten acht Jahre seines Lebens gewohnt, in Wahrheit nur vegetiert hatte. Die Fahrt führte mich über einen Viadukt, am Alten Theater vorbei nach dem neuen Wohnviertel Weimars, das banal aussah wie die neuen Wohnviertel in vielen deutschen Städten. Es ging hügelaufrwärts, die Pferde liefen im Schritt. Das Nietzsche-Haus lag von einem Gitter umgeben auf einem Plateau, von dem der Blick über die ganze Altstadt schweifte.

Ein alter Diener führte mich in den großen Raum im Erdgeschoß, wo Elisabeth Förster-Nietzsche mich erwartete. Ich schritt auf sie zu. Aber alles

verblaßte vor einer meisterhaften Zeichnung, die mich in ihren Bann schlug: Nietzsche auf dem Diwan liegend, auf dem er, stets in Weiß gekleidet, die letzten Jahre seines Lebens verbracht hatte. Eine gewaltige Zeichnung in natürlicher Größe. Das unregelmäßige Oval des Gesichtes verriet Nietzsches slawische Herkunft, ein dichtes Büschel mächtiger schwarzer Haare verbarg den Mund; außergewöhnlich dichte Brauen hingen über den tiefen Höhlen, in denen die Augen lagen. Ich fühlte mich von ihnen angezogen wie von Abgründen, in denen Vipern hausen - und ich dachte an die bitteren Aphorismen, die Zarathustra seinen Jüngern entgegenschleudert. Die Erregung, von der der Zeichner erfaßt worden war, während er die Züge seines Modells festhielt, ging auch auf mich über - so faszinierend, daß ich mir auch heute kaum vorstellen kann, ich habe Nietzsche *nicht* als Lebenden gesehen!

Elisabeth Förster-Nietzsche entriß mich der Verzauberung dieser imaginären Gegenwart. Sie nahm mich bei der Hand und führte mich zum Tisch in der Veranda, wo zwei Gedecke unserer warteten. Während des Essens erzählte sie mir von ihrem Leben. Von den Jahren, in denen sie nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes die schwere Verantwortung für dessen Kolonisationswerk in Paraguay übernehmen mußte; wie sie alles aufgab, um in Naumburg ihre alte Mutter zu entlasten, die ihren paralysierten, geistesgestörten Sohn aufgenommen hatte. Als die Schwester, an der Nietzsche mit scheuer Anhänglichkeit hing, empfand sie die gebieterische Pflicht, ihn zu pflegen.

Es war eine doppelte Pflicht. Es mußte das kranke Geschöpf gepflegt werden, das der Menschheit eine Philosophie geschenkt hatte, die alle Werte umstürzte, die die Grenzen des philosophischen Denkens, ja des Gegenstandes der Philosophie selbst sprengte und bis zu einem Punkt hinausrückte, an den kein Philosoph vor ihm je gelangt war. Und es mußten alle noch nicht publizierten Schriften gesammelt und vor allem den Händen derer entzogen werden, die mit Hilfe der ahnungslosen Mutter Nietzsches aus sentimental oder religiösen Gründen gern zerstört hätten, was als umstürzlerisch und unchristlich an ihnen erscheinen konnte. über diesen Punkt erfuhr ich später noch Ungeheuerliches, über das Berufenere als ich zu berichten haben werden.

Ich fragte Elisabeth Förster-Nietzsche, ob in den Weimarer Jahren je ein

Funke von Klarheit die düstere Nacht durchdrungen habe, die über dem Geist ihres Bruders lag; ob Nietzsche je das geringste Zeichen von Erinnerung gezeigt habe, was er war und was er geschrieben hatte. Sie antwortete, ihr Bruder habe stets, wenn er sich auf den Diwan niederlegte, auf dem er von morgens bis abends verblieb, verlangt, daß ein Buch neben ihn gelegt werde. Ein einziges Mal habe sie geglaubt, das Blut in seine Wangen steigen und seine Augen aufleuchten zu sehen, als er das Buch berührte und, mit kaum hörbarer Stimme zu seiner Schwester gewendet, die Worte aussprach: 'Aber ich, auch ich habe Bücher geschrieben.' Und welche Bücher!

Meine Freunde und ich hatten vor Jahren das zweite Buch Nietzsches, das in französischer Sprache erschien, 'Jenseits von Gut und Böse', verschlungen und voller Ungeduld auf die nächsten Werke gewartet. Und nun sah ich alle Bände auf einem Bücherregal stehen, die zu Nietzsches Lebzeiten in Deutschland erschienen waren. Ich konnte ganze Stöße seiner handgeschriebenen Zettel berühren, die im Nietzsche-Haus von Dr. Rudolf Steiner als erstem Archivar klassifiziert wurden, von jenem Rudolf Steiner, der später die Dornacher anthroposophische Bewegung gründete.

Ich blickte in einen Abgrund von Einsamkeit, Entbehrung, Verzweiflung und Wahnsinn. Die physischen Bande zwischen Elisabeth Förster-Nietzsche und ihrem Bruder waren noch kaum gelöst. Seine Blicke waren ihr noch aufgeprägt, ihr, die alle ihre Kräfte dem Titanen geschenkt hatte, den ein Blitzstrahl niederstreckte, weil er den Grundwahrheiten zu nahe gekommen war.

Der Kutscher, der mich an jenem Abend in das berühmte Hotel 'Erbprinz' brachte, machte mich auf das große Haus aufmerksam, das Goethe nach dem Vorbild der schönen Frankfurter Patrizierhäuser sich hatte erbauen lassen. Die Mauern der Fassade standen in wohlausgewogener Balance zu den Fenstern und Türen, deren Höhen- und Breitenverhältnisse ausgezeichnet überlegt waren. Das Haus war in einem schönen, dem Orange der prismatischen Skala benachbarten Gelb gestrichen. Dann kam eine enge Durchfahrt, eine scharfe Biegung, das Großherzogliche Palais am Park - wir befanden uns im Herzen des alten Weimar.

Im Hotel schien es mir noch zu früh, schlafen zu gehen. So setzte ich mich in die geräumige Halle, an deren Wänden sich eingerahmte Briefe illustrierter Gäste befanden, die Weimar zur Zeit Goethes und Karl Augusts und in den Jahren besucht hatten, während Franz Liszt am Weimarer Hof lebte. Der

Besitzer des Hotels gab sich besondere Mühe, mein Interesse für diese wertvollen Zeugnisse der Bewunderung und Verbundenheit zu erwecken. Aus Höflichkeit und um nicht als kulturloser Ausländer angesehen zu werden, hörte ich mir zerstreut seine Erklärungen an. Als ich dann schließlich mit einer kleinen Flasche ausgezeichneten Pfälzer Weins allein geblieben war, kam mir die Andeutung in den Sinn, die Elisabeth Förster-Nietzsche am Ende unserer Gespräche gemacht hatte: Weimar könne eines Tages ein günstiger Boden für die Verwirklichung meiner Mission werden, die ich entschlossener als je zu verfolgen trachtete. Wie ein Tropfen war diese Bemerkung in meine Eindrücke dieses Abends gesunken. Ich ging mit der festen Absicht zu Bett, mich durch nichts vom Ziel und von der Besonderheit meines Besuchs ablenken zu lassen - weder durch die Erscheinung und die Rolle Goethes am Hof zu Weimar noch durch Liszts Auftreten während der zweiten weimarischen Blütezeit.

Am nächsten Morgen um zehn Uhr holte mich Frau Förster-Nietzsches alter Diener mit dem Wagen im Hotel ab. Während der Fahrt nach Roecken sprach ich zu ihr von den Eindrücken, die ich am Abend zuvor empfangen hatte. Ich war von dem Gedanken irritiert, als erster Fremder die Wallfahrt zu Nietzsches Grab zu machen, wohin in Zukunft Hunderte von Nietzsche-Verehrern pilgern würden.

Nach langer Reise auf holprigen Straßen gelangten wir nach Roecken. Die Dörfer, durch die wir fuhren, waren alle gleich farblos. In diesen ländlichen Gegenden Thüringens ist die Architektur ohne jeden Reiz und ohne Phantasie. In Roecken hielten wir vor dem ausgesprochen banalen Eingang zum Kirchhof. In der Mitte stand die Kirche, auch sie ohne jede Physiognomie. An einer der Außenseiten dieser Kirche befindet sich das Grab, in dem die sterbliche Hülle eines der größten und mutigsten Denker aller Zeiten ruht. Sein Name ist in eine aufrecht stehende Platte eingemeißelt. Meine erste Regung war grausame Enttäuschung. Was hatte ich mir vorgestellt, was erwartet? Wohl etwas Gewaltiges, das der Größe des Geistes entsprach, der im Gedicht 'Letzter Wille' seinen Verleumdern das Wort entgegenschleuderte, daß er 'sterbend siegen' und 'siegend vernichtend' sterben werde.

Der Fluch der Götter hatte seine Kühnheit gebrochen, seinen Geist verdunkelt und sein Leben in düsteres Siechtum verwandelt. Aber es stand nicht in ihrer Macht, die Entfaltung der Kräfte zu verhindern, mit denen

seine Werke geladen sind, die Aphorismen auszulöschen, die das Individuum von den Fesseln befreien, mit denen es auf Gnade und Ungnade dem verabscheuungswürdigen und heuchlerischen Regiment der Autorität und des Geldes ausgeliefert war.

Ich war tief betroffen, mich nicht vor einer eindrucksvollen Gedenkstätte oder einem Nietzsches würdigen Denkmal verneigen zu können. Mich verfolgte jenes Bild, das Nietzsche von sich selber gesehen hatte:

‘Mutwillig und tief
in der Schlacht ein Tänzer -,
unter Kriegern der Heiterste,
unter Siegern der Schwerste,
auf seinem Schicksal ein Schicksal stehend,
hart, nachdenklich, vordenklich -.’

Gesellschaftliches Leben in Berlin

Unter den gesellschaftlichen Ereignissen jener Berliner Zeit sind mir zwei Begegnungen bei Cornelia Richter in besonders lebendiger Erinnerung geblieben.

Ich wohnte dem historischen Abend bei, an dem sich Cosima Wagner und Friedrich Nietzsches Schwester zum ersten Male nach dem Bruch Nietzsches mit Richard Wagner und nach seiner Verwerfung der Wagnerschen Musik und alles dessen, was Bayreuth betraf, begegneten. So ernst die Versöhnung von seiten Cornelia Richters gemeint war, so wenig aufrichtig war sie in Wahrheit. Es lag nicht in der hochmütigen und despotischen Natur Cosimas, eine Kränkung zu verzeihen, eine Lästerung zu vergessen oder die geringste Kritik am olympischen Ideal zuzulassen, als dessen Hüterin sie sich fühlte. Stolz und gleichgültig zugleich nahm sie die Hand Elisabeth Förster-Nietzsches entgegen, die immer noch von der tiefen Bewunderung erfüllt war, die sie zur Zeit der Bindung ihres Bruders mit Richard Wagner Cosima gegenüber empfunden hatte, sie, die im Grunde nie die Heftigkeit der plötzlichen Abwendung Nietzsches von einem Werk und einem menschlichen Idol ver-

28, KÖTHENERSTRASSE,
BERLIN. W.

Mon cher monsieur et ami

Je vous remercie des candidatures
qui sont, en vérité, admirables; je
compte vous remercier de vive voix
à soir. Madame Richter me demande
de vous prier de venir chez elle
à soir après notre conférence, pour
faire la connaissance de madame
Grosma Weyer.

*Ayez, cher monsieur, l'assurance
de être mon dévoué.*

Paul Kessler.

9. III. 1900.

61 Brief von Graf Kessler vom 9. März 1900 an Henry van de Velde

stand, das er einst in den Himmel gehoben hatte. Die Eiseskälte Cosimas stand in peinlichem Kontrast zur Haltung Elisabeths, die nur *ein* Wort, *eine* Geste, *einen* Funken erwartete, der die Flamme in ihrem Herzen wieder entzündet hätte. Statt dessen sahen wir - als bescheidene Kavalier-Statisten - Tränen in ihre Augen steigen.

Noch eine andere Erinnerung führt mich zu Cornelia Richter und in das von ihr bewohnte Palais Meyerbeer zurück. Bei einem der Empfänge war ich dem Reichskanzler Fürst Bernhard von Bülow vorgestellt worden und hatte mit ihm einige Worte gewechselt. Frau Richter wollte durch ein intimes Diner, an dem außer ihr und ihrem ältesten Sohn nur zehn Personen teilnahmen, einen engeren Kontakt mit Bülow herstellen. Sie rechnete damit, daß Fürst Bülow im Anschluß an dieses Diner den Kaiser über meine Person, mein Schaffen und meine Mission unterrichten würde. Wilhelm II. war gegenüber allem, was seinem und seiner akademischen Ratgeber Geschmack nicht entsprach, feindselig gesinnt. Cornelia Richter glaubte, daß ein günstiger Bericht Bülows an den Kaiser diese Abneigung mildern könnte. Die Anwesenheit Hugo von Tschudis, des sehr fortschrittlichen Direktors der Berliner Nationalgalerie, sollte dazu beitragen, den Reichskanzler über moderne Gesichtspunkte, die in den künstlerischen Kreisen Deutschlands lebhaft diskutiert wurden, aufzuklären.

Der runde Tisch war mit einer Überfülle von Blumen und prachtvollem Tafelsilber geschmückt. Es fiel kein Wort, das das beabsichtigte Gespräch hätte in Gang bringen können. Fürst Bülow roch den Braten und vermied geflissentlich, den Gesprächsbereich auch nur zu streifen. Mit seltener Virtuosität führte er das Wort während des ganzen Diners, das als Musterbeispiel einer Geselligkeit gelten konnte, deren Sinn darin besteht, fade Worte ohne jede Bedeutung auszutauschen. Kritik, versteckte Bosheiten, zweideutige Insinuationen hätten dem Gespräch etwas Würze verleihen können. Aber auch im Salon Cornelia Richters war derartiges nicht erwünscht.

Was eine solche Einladung auch an Luxus, Toiletten, Perlenkolliers und Schmuck, an feierlicher Bedienung, vorzüglichen Speisen, duftenden Weinen bieten mag - man verläßt das Haus mit dem gleichen Gefühl, das man empfindet, wenn man eine Visitenkarte auf einem Silbertablett abgibt: man hat eine leere gesellschaftliche Pflicht erfüllt.

Durch das unlautere und inaktive Verhalten Hirschwalds geriet ich immer wieder in die peinlichsten Schwierigkeiten meinen Auftraggebern gegenüber. Ich bat Hermann Paechter, der mir so besonders freundlich gesinnt war, um Hilfe. Er war älter und erfahrener als ich. Meine vertragliche Bindung an Hirschwald erschien ihm mit Recht als eine schwere Belastung der ausgezeichneten künstlerischen und gesellschaftlichen Situation, die Maria und ich uns in Deutschland so rasch hatten schaffen können. Paechter versuchte Hirschwald klarzumachen, wie schädlich es sich für sein Unternehmen auswirken könnte, wenn ich meinen Vertrag mit einem Eklat lösen und die gerichtliche Klage Osthaus' unterstützen würde, die dieser gegen Hirschwald wegen qualitativ mangelhafter Lieferungen eingereicht hatte. Wir ließen die Dinge jedoch noch in der Schwebe, um Hirschwald die Möglichkeit einer freundschaftlichen Lösung offenzuhalten.

Die Berufung nach Weimar

Inzwischen bahnten sich Ereignisse an, die meinem Leben und meiner Arbeit eine neue Wendung gaben.

Im Jahre 1901 hatte Wilhelm Ernst in Weimar als Nachfolger seines Großvaters, des Großherzogs Karl Alexander, den Thron bestiegen. Der junge Fürst war für die Bevölkerung von Sachsen-Weimar wie auch für ganz Deutschland ein unbeschriebenes Blatt. Als Leutnant der Potsdamer Garnison stand er völlig unter preußisch-militärischem Einfluß, dem die älteren regierenden Fürsten dreißig Jahre nach der Gründung des Deutschen Reiches immer noch mit gemischten Gefühlen gegenüberstanden. Zu Lebzeiten Karl Alexanders, der gerne daran erinnerte, daß er als Kind auf Goethes Knie gesessen hatte, kümmerte sich kein Mensch in Weimar oder gar in den intellektuellen Kreisen Deutschlands um den jungen Mann, der nun das schöne, aber schwere Erbe zweier außergewöhnlich ruhmvoller kultureller Epochen anzutreten hatte, der Regierungszeiten Karl Augusts und Karl Alexanders.

Der junge Großherzog Wilhelm Ernst (geboren 1876), der so plötzlich aus orthodoxem preußischem Militärmilieu nach Weimar, einem Zen-

trum universaler literarischer und künstlerischer Kultur, verpflanzt wurde, zeigte sich bei Hofe und vor der Bevölkerung nur in Uniform. Bei der Tafel führte er die deutsche Sprache ein an Stelle des traditionellen Französisch, auch die Menü-Karten wurden in Deutsch abgefaßt. Die eleganten, phantasievollen, kapriziösen Bezeichnungen für die Speisen, die ausgesuchte Genüsse versprachen, wurden durch pedantische, trockene Worte ersetzt. Ärgerliche Indizien, die einige Freunde Graf Kesslers, die dem Weimarer Hof angehörten, mit Unruhe erfüllten, so daß sie sich fragten, ob ein Bruch mit den großen Epochen der Tradition bevorstehe.

Auch in Berlin stellte man sich in den Kreisen der Gesellschaft wie auch in den Cafés, in denen Schriftsteller, Künstler, Journalisten verkehrten, die Frage, was in Weimar wohl geschehen würde. Alles wäre zweifellos ohne jede Konsequenz für mich geblieben, wenn sich nicht drei Menschen zusammengetan hätten mit der Absicht, die verantwortlichen Kreise in Weimar an die Bedeutung der Tradition zu erinnern und den jungen Fürsten auf die Möglichkeit hinzuweisen, die Tradition in würdiger Weise fortzusetzen.

Diese drei Menschen waren Elisabeth Förster-Nietzsche, Graf Werthern, der nach dem Tod seines Vaters das Haupt einer der angesehensten thüringischen Familien geworden war, und als jüngster Harry Graf Kessler. Ihr Gedanke war, eine neue, dritte Epoche weimarerischer Kultur in die Wege zu leiten, in deren Mittelpunkt der 'neue Stil' stehen sollte, dem ich mich verschrieben hatte. Elisabeth Förster-Nietzsche hatte dem Staatsminister Rothe, Harry Kessler dem Grafen Werthern, dem Schwager des Hofmarschalls General Palézieux den Plan vorgetragen: die dritte Epoche sollte - in gehöriger Distanz zu den früheren - die Wiederbelebung des Kunsthandwerks wie der industriellen Kunst bringen und den Weg für einen architektonischen Stil und eine Ästhetik unserer Zeit frei machen. Sollte mich, dachte ich, das Schicksal nach Deutschland gerufen haben, um eine Aufgabe zu erfüllen, die für jene, die sie ins Auge gefaßt hatten, ebenso kühn war wie für mich vermessen?

Der Augenblick war günstig. Eine mächtige Grundwelle hatte das Interesse des deutschen Publikums für die neuen Kunstströmungen erweckt, die seit der Dresdner Ausstellung von 1897 ans Licht getreten waren, und die Künstler aller Kunstzweige sammelten sich unter der neuen Fahne. Die Kunstkritik hielt die Öffentlichkeit in Atem. In Darmstadt hatte der junge

hessische Großherzog Ernst Ludwig einer Ausstellung seine hohe Protektion und seine finanzielle Unterstützung geliehen, die auf der 'Mathildenhöhe' stattfand. Dort zeigten die vom Großherzog nach Darmstadt berufenen Künstler und Architekten Häuser und Inneneinrichtungen, die nach neuen künstlerischen Prinzipien geschaffen waren. Diese Ausstellung bedeutete nichts weniger als 'ein Dokument deutscher Kunst'.

Es war wichtig, dem Großherzog von Sachsen-Weimar unser Programm zu unterbreiten und ihn zu überzeugen, daß die Folgen unserer Pläne dem Land Thüringen größte Vorteile und seiner Regierung hellen Glanz verschaffen würden.

Die verschiedenen Heimindustrien des Großherzogtums lagen darnieder, und die wenigen kunstgewerblichen Betriebe, die in einigen Dörfern bestanden, kämpften um ihre Existenz; die in den größeren Orten Jena, Eisenach, Weimar und Apolda waren ohne Führung und ohne jede Aussicht, gegen die besser ausgerüsteten und günstiger gelegenen deutschen Firmen aufzukommen, die sich zur Verführung des kaufkräftigen Publikums der Mitarbeit schöpferischer Künstler versichern konnten.

Paechter, der von den Weimarer Projekten nichts ahnte, übte einen immer stärkeren Druck auf Hirschwald aus, um die Lösung meines verhängnisvollen Vertrages zu erreichen. Ich mußte unter allen Umständen frei werden, um im Augenblick, in dem die Sondierungen in Weimar zu einem bestimmten Punkt gekommen waren, unbelastet dazustehen. Es kam der Moment, Paechter über die Vorbesprechungen zu orientieren. Ich tat es in einem der von ihm entdeckten kleinen Restaurants, in denen man nach seinem, des Epikureers Urteil besser und gepflegter bedient wurde als in den aufgedonnerten, bekannten Berliner Lokalen. Von diesem Tag an rastete der gute Mann nicht, bis er mir den von Hirschwald unterschriebenen Brief bringen konnte, der die Aufhebung unseres Vertrages bestätigte.

Im übrigen blieb mir nichts als zu warten. Es gibt Augenblicke im Leben, in denen man sich dem Lauf der Entwicklung überlassen und darauf verzichten muß, ihn zu beschleunigen. Für mich lautete die Frage: Wird mich das Schicksal nach Uccle zurückführen oder wird es mich in Deutschland festhalten?

Ich mußte nicht lange warten. Harry Kessler ging mit solch zielbewußtem

Eifer vor, daß er die Gleichgültigkeit und Vorsicht der Hofleute überwand, die vor jeder Verantwortung zurückschrecken und zu warten pflegen, bis der Souverän, dem sie mehr dienen, als daß sie ihn beraten, ihnen das Wort erteilt.

Hier jedoch handelte es sich um ein Projekt von größter Bedeutung, dem ein unerfahrener, nur militärisch vorbereiteter Fürst zustimmen sollte: ein neues Beispiel zu geben durch die Pflege einer kunstgewerblichen und architektonischen Kultur, der erfahrungsgemäß Malerei und Bildhauerei folgen, Kunstzweige, denen Großherzog Karl Alexander nur dilettantisches Interesse entgegengebracht hatte.

Nach verhältnismäßig kurzer Zeit wurde ich offiziell von Staatsminister Rothe und Hofmarschall General Palézieux zu einer Unterredung in einem der großen Hotels am Potsdamer Platz aufgefordert. Es sollte mein Programm besprochen und die Aufgabe umschrieben werden, die ich am Hof des Großherzogs und in Weimar zu erfüllen hatte.

Elisabeth Förster-Nietzsche hatte den beiden Herren offenbar nur Lobenswertes über mich gesagt; sie war vom Wunsch beseelt, die Atmosphäre der Mittelmäßigkeit zu verscheuchen, die Weimar seit dem Verschwinden Liszts erstickte. Sie träumte von einem 'dritten Weimar', in dessen Zentrum das 'Nietzsche-Archiv' stehen sollte, dem sie alle Dokumente aus Nietzsches Leben und die gesamten Einkünfte aus seinen Werken überließ.

Die beiden Exzellenzen und ich saßen an einem großen Tisch im Salon des von ihnen bestimmten Berliner Hotels in einem Erker. Sie hörten mit gelegentlichen kurzen Unterbrechungen, die nebensächlichen Fragen galten, meine Darlegungen aufmerksam an. Ich sprach vom Kunsthandwerk und den kunstindustriellen Betrieben des Großherzogtums und von den zu erwartenden Aufträgen meiner Privatkundschaft, von der Einrichtung eines 'Kunstgewerblichen Seminars', das heißt von Ateliers, wo die Kunstgewerbler und Fabrikanten neue Modelle sehen und verarbeiten und wo sie Ratschläge zur Verbesserung der eigenen Produkte erhalten konnten, von der Möglichkeit, Werkstattleiter, Modelleure und Zeichner unter meiner Leitung an neuen Modellen arbeiten zu lassen. Ich erklärte, wie unter meiner ständigen Mitarbeit das handwerkliche und ästhetische Niveau der in den zerstreuten armen Dörfern verbreiteten Heimindustrie gehoben werden könnte, was den Absatz der damals in Mißkredit geratenen Er-

zeugnisse auf den Märkten und Messen zweifellos rasch steigern würde. Im Zusammenhang mit solchen Versuchswerkstätten, die unter dem Protektorat des Großherzogs einzurichten seien, sah ich die erste Etappe der neuen Aufgabe, mit der mich der Fürst betrauen sollte.

Als zweite Etappe schlug ich die Einrichtung eines 'Aufsichtsamtes' zur Kontrolle von Geschmacks- und Produktionsfragen für die Gebiete des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie vor. Als Inhaber dieses Postens sollte ich den Großherzog und die Regierung auch in Fragen der bildenden Künste beraten. Für den Augenblick sollten indessen meine Vorschläge weder den Großherzog noch mich zu weiterem verpflichten. Im Geiste sah ich, daß meine Vorschläge erheblich darüber hinausführten: zur vollständigen Erfüllung meiner Mission, in voller Freiheit und Unabhängigkeit alle meine Kräfte auf die Verwirklichung eines 'neuen Stils' zu richten.

Während meines Vortrages glaubte ich, auf der spiegelglatten Oberfläche des Tisches, an dem wir saßen, die Figuren einer imaginären Schachpartie zu sehen, die ich gewinnen wollte. Als ich endete, hoben die beiden Exzellenzen die Augen, die auf mich gerichtet waren, und tauschten einen Blick, der Zustimmung zu bedeuten schien. Minister Rothe brach das Schweigen und gab mir freundlich lächelnd zu verstehen, daß ich bald über die Meinung und eventuelle Verfügungen Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs unterrichtet werden würde. Sie selbst würden dem Fürsten Vortrag halten. Alles hatte sich in einer ungezwungenen Atmosphäre gegenseitiger Achtung und ohne jedes Zeremoniell abgespielt.

Einige Tage nach diesem Gespräch erreichten mich am gleichen Morgen zwei Telegramme. Das eine kam aus Weimar mit der Einladung des Großherzogs zum Diner am kommenden Abend, das andere aus Antwerpen mit der Nachricht, daß mein Vater gestorben sei und daß das Begräbnis am übernächsten Tag stattfinde.

In die Erinnerungen an diesen für mich schicksalsmäßig so wichtigen Abend des 21. Dezember 1901 sind die Gedanken an meinen toten Vater eingewoben. Noch heute empfinde ich tiefen Schmerz, daß er nicht mehr die Entwicklung meiner Laufbahn und die offizielle Bestätigung meiner Mission erfahren durfte. Es hätte gewiß seinen Kummer über den tragischen Tod von drei seiner fünf Söhne gemildert. Seit dem Tod meiner Mut-

ter fühlte er sich einsam, wenn auch meine Schwester Jeanne und ihr Mann, der meinem Vater herzlich verbunden war, mit liebevoller Aufmerksamkeit sich um ihn kümmerten. Wie gerne hätten Maria, die meinen Vater sehr liebte, und ich zu seiner Freude beigetragen!

Mein Bericht über diese Periode wird eines Tages mit Hilfe von Harrys Aufzeichnungen wesentlich ergänzt werden können. Wir hatten uns eine hoffnungslose Aufgabe gestellt, als wir versuchten, den Großherzog, einen von Natur aus mittelmäßigen Menschen, der einen nahezu rohen Charakter besaß, trotz allem zu einer historischen Gestalt zu machen. Heute bin ich überzeugt, daß es bei vielen historischen Gestalten nicht anders steht; sie gehen gegen besseres Wissen und Gewissen ins Buch der Geschichte ein. In Weimar begann ein Drama, über das sich wenige Zeugen dieser Epoche bewußt wurden und dessen Unvermeidlichkeit erst dann in klarem Licht erschien, als alle Illusionen geschwunden waren.

Harry Kesslers fragmentarische Aufzeichnungen, die mir seine Schwester, Wilma de Brion, zugänglich gemacht hat, sind so anschaulich, daß ich es mir nicht versagen kann, sie meinen Lesern mitzuteilen:

‘21. Dezember 1901:

Früh nach Weimar gefahren. Dort van de Velde. Mit ihm Besuch bei Frau Förster-Nietzsche, bei Exzellenz Rothe, von Palézieux etc. Rothe schlug vor, der Großherzog sollte van de Velde mit dem ganz allgemein gehaltenen Auftrag berufen, das Gewerbe und Kunstgewerbe im Lande zu heben und zu beraten. Gehalt 6000 Mark. Von einem Darlehen des Großherzogs zum Bau eines Institutes will er nichts wissen, um die Sache nicht zu komplizieren! Van de Velde schlug vor, er wolle das Geld selber aufbringen, wenn ihm in Weimar wenigstens ein Terrain unentgeltlich zugesichert werde. Im übrigen machte Rothe noch alles abhängig von der noch nicht erfolgten Entschliebung des Großherzogs. Um sieben Uhr Diner beim Großherzog. Diesmal in den Prunkräumen der ersten Etage.

Dort die Erbgroßherzogin, die beiden Gräfinnen Bodmer, von Palézieux, Rothe, von Egloffstein, von Schlieffen, Graf Otto Werthern, ein Oberleutnant Müller aus Südafrika, ein Hauptmann Fliesbert aus China und einige andere. Ich saß zwischen Müller und Egloffstein; rechts neben Müller der Großherzog, van de Velde neben der Erbgroßherzogin. Nach Tisch,

beim ‘Cercle’ kam die Erbgroßherzogin gleich auf mich zu und sagte mir, ihr Tischnachbar wäre ihr sehr angenehm gewesen, ‘il cause’ und wäre sehr amüsant. Die Erbgroßherzogin ging bald zurück, und wir gingen hinauf in die Zimmer des Großherzogs. Dieser sprach zuerst fast eine Stunde mit van de Velde allein in einer Ecke. Dann kam er bald zu mir und fragte mich, wie die Sache mit Krefeld (Direktor Deneken) sei. Ich sagte ihm, was ich wußte. Darauf er ganz betroffen: ‘Ja, was wird dann aus uns in Weimar?’ Ich erwiderte: ‘Das haben Königliche Hoheit ja ganz in der Hand. Van de Velde hält sich an Weimar vorläufig noch gebunden. Königliche Hoheit brauchen ihm nur den bestimmten Vorschlag unter den heute bei Minister Rothe besprochenen Bedingungen zu machen und van de Velde wird sofort ja sagen.’

Der Großherzog meinte, das würde er gern tun. Darauf ich: ‘Soll ich van de Velde vielleicht dazu herholen?’ ‘Ja, bitte!’ ich ging darauf auf van de Velde zu, der im Gespräch war mit jemandem, den Rücken gekehrt, faßte ihn an und drehte ihn um, dem Großherzog zu. Der Großherzog streckte ihm unter verlegenen Worten die Hand entgegen, und die Sache war gemacht. Nachher, bis halb ein Uhr mit Werthern und van de Velde im Hotel ‘Erbprinz’ gesessen.’

Harry Kessler notiert in seinem Journal unter dem Datum des folgenden Tages einen Abschiedsbesuch bei Frau Förster-Nietzsche, die wir als erste von dem Ereignis in Kenntnis setzten, und unsere Aufwartung bei der Großherzoginmutter in Schloß Belvedere.

Eine Allee von mächtigen, mehr als hundertjährigen Kastanienbäumen verbindet Weimar mit dem Schloß. Auf halbem Weg öffnet sich der Blick auf die weite hügelige Ebene; hier beginnt der Anstieg zum Plateau, auf dem das Schloß steht. Oberstallmeister Graf von Finckenstein kutschierte persönlich. Schon bald sah man wie durch einen dichten Schleier, der vom Geäst der mit ein wenig Schnee bedeckten Bäume gebildet wurde, die kadmiumgelbe Fassade des in italienischem Barock erbauten Schlosses. Im weiten Park befindet sich das Gartentheater, für das Goethe einige Stücke geschrieben hat, die er selbst dort zur Aufführung brachte. Hier fühlt man sich dem ruhmreichen historischen Weimar näher als im Stadtpalais. Die Großherzoginmutter empfing uns mit betonter Herzlichkeit. Beim Tee erzählte sie uns ungezwungen von ihrem Leben in den Frühlings- und Sommer-

monaten. Dieses Jahr hatte sich ihre Übersiedlung nach ihrem Winterquartier Rom verzögert, von wo aus sie verhältnismäßig bald zurückzukehren gedachte. Sie erklärte sich mit Vergnügen bereit, vom Frühling an zu meiner Verfügung zu sein, um möglichst rasch die Verbindungen zu den Kunsthandwerkern und den Vertretern der Kunstindustrie herzustellen.

Sie hätte uns noch lange bei sich behalten, wenn ich nicht dem Grafen von Finckenstein und Harry Kessler zugeflüstert hätte, daß ich unbedingt in einer halben Stunde am Bahnhof sein müsse. Dieser plötzliche Aufbruch war ein Verstoß gegen die Etikette, die vorschreibt, daß die Fürstin das Zeichen zur Beendigung eines Gespräches oder Besuches gibt. Ich hatte niemand erzählt, welches tragische Zusammentreffen mich zwang, den Abendschnellzug Berlin-Frankfurt zu nehmen, um rechtzeitig in Antwerpen anzukommen. Kessler instruierte den Oberstallmeister, und ich verabschiedete mich von meiner Gastgeberin, die über mein vorschriftswidriges Verhalten verstimmt war. Mir war die grundlose und grobe Kränkung der Großherzoginmutter, die sich mir gegenüber so entgegenkommend und liebenswürdig gezeigt hatte, unendlich peinlich.

Graf Finckenstein übernahm es, mich noch am gleichen Abend bei der Großherzoginmutter zu entschuldigen. Für mich war es eine harte Prüfung, den Schmerz über den Tod meines Vaters während der zwei Tage zu unterdrücken, die mich an Weimar und an einen Fürsten binden sollten, über dessen Charakter niemand etwas ahnte. Wenn ich damals schon die Prinzessin Reuß, die Schwester des Vaters Wilhelm Ernsts gekannt hätte, so hätte sie mich vor dieser raschen Entscheidung gewarnt, die einen so tiefen Einfluß auf mein Schicksal und das der Meinen haben sollte.

Der Leser mag sich vorstellen, in welchem Zustand ich in Antwerpen ankam. Ich fühlte mich wie ein plötzlich erwachender Nachtwandler vor dem Sarg meines Vaters, den die Nachricht über die Entscheidung in Weimar tief befriedigt hätte. Und wie wünschte ich selbst, ihm meine Dankbarkeit für seine Güte zu bezeigen, mit der er materielle Opfer auf sich genommen hatte, damit ich in aller Unabhängigkeit bis zum Augenblick meiner Hochzeit meinen Weg gehen konnte.

Maria gegenüber empfand ich Skrupel, daß ich die für sie und unsere Kinder so wichtige Entscheidung allein getroffen hatte. Harry hatte am

Morgen seiner Rückkehr nach Berlin - zur gleichen Stunde, zu der ich dem Begräbnis meines Vaters beiwohnte - Maria über alles unterrichtet. Mit der gleichen Entschlossenheit, die sie seit unserer Verlobung stets bewiesen hatte, stimmte sie dem Opfer zu, welches das Schicksal von mir forderte: dem endgültigen Verzicht auf das Haus 'Bloemenwerf' und auf unsere Freunde in Belgien.

Es stand uns die Lösung einer Reihe von großen Schwierigkeiten bevor. Ich sage 'uns', weil Maria an all diesen Problemen lebhaften Anteil nahm und weil sie viel dazu beitrug, die Lage zu entwirren: einen Aufenthalt abzubrechen, der von der Berliner Gesellschaft mit so viel Interesse und Wohlwollen begrüßt worden war, und vor allem den Vertrag mit Hirschwald aufzulösen, bevor die sensationelle Neuigkeit meiner Berufung nach Weimar bekanntgegeben werden konnte. Aus diesem Grund hatte ich vom Großherzog von Sachsen-Weimar einen Aufschub von wenigen Monaten erbeten.

Paechter gelang es rasch, von Hirschwald die Einwilligung zu einer gütlichen Trennung zu erhalten. Viele, scheinbar widersprechende Gründe veranlaßten Hirschwald zu dieser Entscheidung: der fanatische Antisemitismus Karl Ernst Osthaus'; die Gefahr, die Kundschaft aus den Kreisen der Aristokratie und der hohen Beamtschaft des Reiches zu verlieren, die auf meiner Seite standen, und die Furcht, sich zu sehr in einer künstlerischen Richtung vorgewagt zu haben, welcher der Kaiser ablehnend gegenüberstand. Paechter hoffte, daß Weimar für uns ein sicherer Hafen würde als Berlin, wo - wie er in seinem saftigen Berliner Dialekt sagte - der Künstler wie ein Fisch behandelt werde, dessen gutes Fleisch man genießt und ebenso rasch vergißt; am nächsten Tag verzehrt man den nächsten Fisch.

Bevor wir Berlin verließen, hatten wir noch viele gesellschaftliche Verpflichtungen zu erfüllen und vor allem von vielen Freunden Abschied zu nehmen. Das Abschiedsessen, das wir Maximilian Harden, Walther Rathenau und Samuel Sängers gaben, dem eifrigen Mitarbeiter der unabhängigen Zeitschrift 'Die Neue Rundschau', der später Marias jüngere Schwester, die Schülerin des Geigers Eugène Ysaye, heiratete, erhielt eine besondere Bedeutung. Harden wollte ich den Dank für die Unterstützung abstaten, die er meiner Sache in seiner Zeitschrift 'Die Zukunft' geliehen hatte, und zu Rathenau hatte sich seit meinen Vorträgen im Hause Cornelia Richters

eine freundschaftliche Beziehung entwickelt. Gegen Ende der Mahlzeit waren unsere Geister vom lebhaften Gedankenaustausch, von den ausgezeichneten Speisen und dem guten Wein erhitzt. Als Maria die Tafel aufgehoben hatte und wir uns in den Salon begaben, sagte ich zu Harden: 'Könnte ich nur einmal wie Sie, mein lieber Freund, in einer Festung oder einem Gefängnis in Ruhe leben und mich sammeln, um die Entdeckung zu überdenken, zu der mich gerade eben unser Gespräch geführt hat.'

Wir saßen um den Tisch, Maria füllte unsere Kaffeetassen und Likörgläser. Harden nahm das Gespräch wieder auf und wendete sich an Rathenau und Sänger: 'Van de Velde hat ein so großes Bedürfnis nach Ruhe, daß er bereit zu sein scheint, sich mit radikalen Mitteln den Verpflichtungen zu entziehen, die ihn hindern, über eine eben gemachte Entdeckung nachzudenken. Er beneidet mich um die Methode, die ich anzuwenden pflege: das Verbrechen der Majestätsbeleidigung.'

Es verstand sich von selbst, daß ich nähere Erklärungen schuldig war. Maria wollte gehen, um uns 'unter Männern' allein zu lassen; sie blieb stehen, um die neue Wahrheit zu erfahren, die mir aufgegangen war. Im Laufe unseres Gesprächs über die Fragen vernunftgemäßer Gestaltung war ich mir darüber klargeworden, daß die Entwicklung der von den Architekten und Kunsthandwerkern verwendeten Materialien seit der Antike in einer einzigen Richtung erfolgt: in der Richtung einer fortschreitenden Entmaterialisierung und Verringerung ihrer Schwere. Ich erinnerte an einige Beispiele. An die Entwicklung des Steines, die in der Gotik zu einer völligen Entmaterialisierung führt, an mittelalterliche Schmiedearbeiten, an das Filigran orientalischen Schmuckes, an venezianisches Glas, persische Teppiche und an Brüsseler Spitzen. Harden riß ein Blatt von seinem unvermeidlichen Notizblock, notierte den wesentlichen Inhalt meiner Worte und ließ sie von den Anwesenden unterschreiben. Dieses Blatt ist das erste Zeugnis einer Beobachtung, der alle Anwesenden in einer Atmosphäre von Begeisterung und guter Laune kapitale Bedeutung beimaßen. Ich selbst wünschte sechs Monate Ferien, um über die Entdeckung zu meditieren und ein Manuskript auszuarbeiten, das Harden zur Verfügung gestellt werden sollte.

In Berlin vollendete ich noch die letzten Zeichnungen und Modelle für die Einrichtung von Osthaus' Folkwang-Museum. Ich versuchte, Profile zu entwerfen, die zu den Balken und zum Metallgerüst des Gebäudes paßten. Mir schwebte dabei eine enge Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur vor. Es waren für die kleinen isolierten oder in Bündeln zusammengefaßten Stützbalken neuartige Profile zu schaffen, die mit der Konstruktion aufs engste zusammengingen. Die entstehenden Kurven und Profile waren ebenso frei von jedem dekorativen Hintergedanken wie die organisch entstandenen Kapitelle des dorischen oder ionischen Stils. Ich hatte ein Problem zu lösen, das in der Natur durch das Verhältnis von Skelett und Fleisch vorgebildet ist. Von hier aus gesehen, beantwortet sich die Frage nach der Verkleidung eines Metallgerüsts in gesunder und normaler Weise.

Neuntes Kapitel Weimar I

Auf der Höhe des Schaffens^{ant.}

In Weimar zogen wir in ein neues Haus in der Cranachstraße im Wohnviertel 'Silberblick'; es lag nur wenige hundert Meter von Elisabeth Förster-Nietzsches Villa entfernt. Ich hatte meinen treuen Mitarbeiter Hugo Westberg von Berlin nach Weimar mitgenommen, einen intelligenten, freundlichen Schweden, der sich von einem einfachen Kunsttischler zu einem hervorragenden Zeichner entwickelt hatte. Er war ein guter Freund unserer Familie geworden. Zusammen mit Maria richtete er mit den wenigen beweglichen Möbeln, die wir aus Haus 'Bloemenwerf' kommen ließen, die Wohnung ein.

Für die Ausstattung eines kleinen Salons griff er auf Möbelzeichnungen zurück, die für die Brüsseler 'Ateliers' entworfen worden waren. Er setzte sich mit dem Weimarer Hoftischler Scheidemantel in Verbindung, der sich bereit erklärte, die Ausführung zu übernehmen. Es zeigte sich rasch, daß Scheidemantel ein kultivierter, seinem Beruf leidenschaftlich ergebener Kunsthandwerker war, dessen Vorfahren seit weiß Gott wie langer Zeit sich im gleichen Beruf betätigt hatten. Als ich nach Weimar kam, beschäftigte er etwa zwanzig Arbeiter. Bald darauf waren es mehr als doppelt so viele. Er erkannte, daß Hugo Westberg ein vorzüglicher Fachmann war. Als dritter im Bunde saß ich oft auf einem Haufen Bretter in der Werkstatt und leitete die Arbeit in Richtung auf die Ziele, die ich mir zu erreichen vorgenommen hatte. So kam es, daß Scheidemantel alle meine während der Weimarer Jahre entworfenen Möbel ausführte. Seine Hingabe und seine Gewissenhaftigkeit wirkten beispielhaft auf die anderen Kunsthandwerker des Großherzogtums, die mit mir zusammenarbeiteten.

Westberg fand in den aus Uccle mitgebrachten Kisten genügend 'Dahlia'-Tapetenrollen, die verwendet werden konnten. Die ganze Einrichtung der Wohnung konnte so arrangiert werden, daß Maria und ich nicht zu sehr unter der banalen und kleinbürgerlichen Folge der Räume zu leiden hatten. Man konnte einigermaßen in einer Atmosphäre atmen, aus der die schlimmste Häßlichkeit verbannt war und die sich von dem Durcheinander unterschied, das in den Häusern der kleinen Residenz das Normale war.

Den meisten unserer Besucher mißfielen vor allem unsere Bilder. Ich erinnere mich an das Entsetzen einer alten Gräfin, die vor den Bildern Signacs, Matisses und Vuillards im Eßzimmer mit dem Ausdruck tiefster Bestürzung sagte: 'Und Sie, Professor, finden so etwas schön!' Beinahe wäre sie in Ohnmacht gefallen. In solchen Momenten sah ich, welche Unwissenheit, welche Distanz überwunden werden mußten, um meiner neuen Umgebung näherzubringen, was mir selbstverständlich war.

Für die Räumlichkeiten des 'Kunstgewerblichen Seminars' und meiner Privatateliers entschied ich mich für ein altes, weitläufiges Haus, in dem einst der Maler Friedrich Preller, eine der Weimarer Lokalgrößen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, gelebt hatte. Früher lag es mitten in den Feldern zwischen der Belvedere-Allee und dem Park. Auch jetzt hatte es noch seinen Charakter als 'Landhaus' bewahrt; es lag für sich und war von schönen Bäumen umgeben. Im Erdgeschoß und in der ersten Etage richtete ich das Seminar mit allen nötigen Werkischen ein, in der zweiten meine Ateliers. Es lag mir daran, so rasch wie möglich die Verbindung zwischen meiner früheren Tätigkeit und meinen zukünftigen Aufgaben herzustellen. Mein Arbeitsfeld war bedeutend größer geworden und meine Autorität durch meine neue Stellung offiziell anerkannt.

Als wir kaum in unsrer neuen Wohnung eingerichtet waren, erschien bei mir der Präsident des Vereins Deutscher Ingenieure, der Generaldirektor W. von Oechelhäuser. Er stellte sich mit allen seinen Titeln vor, und wir setzten uns im kleinen Salon zusammen. Der Geheimrat kam in offizieller Mission. Die letzte Generalversammlung des Vereins Deutscher Ingenieure ließ mir durch ihn den Dank für ein Kapitel in meinem Buch 'Die Renaissance im Kunstgewerbe' aussprechen, das die Mitglieder des Vereins tief beeindruckt hatte. In diesem Kapitel hatte ich gefordert, daß der Ingenieur dem Künstler gleichgestellt werden solle; die Werke des Brücken-

und Schiffsbaus, die Lokomotiven und anderen Maschinen wie auch die großen Straßen und die Anlage von Städten seien ebenso als Werke der Kunst zu betrachten wie die Architektur, die Malerei, die Bildhauerei, die Dichtung oder die Musik.

Lange vor meiner Zeit hatten schon Emile Zola und Joris Karl Huysmans die 'Kunst der Ingenieure' verteidigt, erklärte ich dem Geheimrat, und Napoleon I. hatte verlangt, daß die großen Werke des Chausséebaus gleichberechtigt mit den Denkmälern, Gemälden und Werken der Bildhauerei an den alljährlichen Wettbewerben des Département der Künste teilnehmen sollten. Mit aller Deutlichkeit wies ich im weiteren Verlauf unserer Unterredung auf den Mißbrauch hin, jedem Architekten, Maler, Bildhauer oder Schriftsteller den Rang eines 'Künstlers' zuzumessen, nur weil er eine dieser Künste 'ausübt'. Ich könne diesen Rang nur einigen wenigen zuerkennen. Bei den Ingenieuren sei es wohl kaum anders, fügte ich etwas boshaft hinzu.

Kurz nach dem Besuch des Präsidenten von Oechelhäuser erhielt ich zwei architektonische Aufträge, den einen von Herbert Esche, den anderen von einem Arzt in Den Haag, Doktor Leuring. Für Herbert Esche hatte ich schon 1898 Möbel entworfen. Mit der für Harry Kessler geschaffenen Einrichtung waren sie die letzten, die in den Brüsseler 'Ateliers' hergestellt worden waren. Jetzt hatte Herbert Esche ein Grundstück an der Peripherie von Chemnitz gekauft. Er wünschte, ein Haus zu haben, das mit dem Geist der für ihn geschaffenen Möbel und anderen Gegenstände übereinstimmte, um endlich den zwischen der Einrichtung und der vulgären und präntiösen Mietswohnung bestehenden Widerspruch zu beseitigen, in dem er lebte. Er empfand, wie er mir sagte, diesen Kontrast als eine ständige Beleidigung, von der ihn nur ein von mir entworfenes Haus befreien könne, dessen Außenbau der gleichen künstlerischen Konzeption entspräche wie der Innenbau und die Möbel. Von Doktor Leuring wußte ich nur, daß er ein intimer Freund des Malers Jan Thorn Prikker war und dessen Geschmack, seine Überzeugungen und vor allem seine Vorliebe für exotische Dinge teilte.

Wiederum stellte ich mir die Frage, ob ich mich jemals mit anderen Menschen so weit identifizieren könnte, um für sie zu tun, was ich mit dem Haus 'Bloemenwerf' auf natürlichste Weise für Maria und mich geschaffen hatte. Die Antwort auf diese Frage hing eng mit der Entwicklung meiner Lauf-

bahn zusammen. Der Umkreis meiner Tätigkeit breitete sich aus. Ich hatte mir wesentliche Kenntnisse in allen Techniken des Kunsthandwerks erworben; jetzt galt es, mir die besonderen Grundlagen der architektonischen Konstruktion anzueignen. Im Grunde war es für mich keine große Sache. Ich glaube tatsächlich, daß es komplizierter und schwieriger ist, den Detailplan eines Stuhles zu entwerfen als die Pläne für eine Villa, eine Schule, ein Hotel oder einen Bahnhof.

Die beiden Häuser in Holland und Deutschland erregten das gleiche Erstaunen, die gleiche Kritik und das gleiche Lob wie einige Jahre vorher unser Haus 'Bloemenwerf' in Belgien. Es zeigte sich, daß ich mehr und mehr auch auf dem Gebiet der Architektur zu den Bahnbrechern gehörte, die mit Hilfe des Prinzips der vernunftgemäßen Gestaltung wirksam zur Erneuerung beigetragen haben. Alle meine Bauten, die den am Beginn meiner architektonischen Laufbahn stehenden Häusern 'Bloemenwerf', Esche und Leuring folgten, sind Zeugnisse meines persönlichen Beitrages zur Entwicklung des 'neuen Stils' geworden.

Das 'Kunstgewerbliche Seminar'

Meine Berufung nach Weimar als künstlerischer Berater wurde weithin als außerordentliches Ereignis empfunden und die mir gestellte Aufgabe mit großem Interesse verfolgt. In keinem Lande gab es etwas Ähnliches, und kein Souverän, keine Regierung hatte daran gedacht, das verfallene Kunsthandwerk unter ihren Schutz zu nehmen, obwohl es ein großes historisches Vorbild gab: den Tuchhändlersohn Colbert, der als Minister Ludwigs XIV. die französischen Manufakturen gegründet hatte.

Es fiel besonders auf, daß die Wahl des Großherzogs Wilhelm Ernst auf einen ausländischen Künstler gefallen war, dessen Meinungen und Schöpfungen in den offiziellen Kreisen als subversiv und revolutionär verschrien waren. Der Großherzog indessen stützte sich auf die Meinung seiner nächsten Berater, die für Weimar eine neue Ära herbeizuführen und eine Tradition wiederzubeleben wünschten, die schon zweimal zu Höhepunkten des Geisteslebens geführt hatte. Die Dienste, die der Großherzog von mir er-

wartete, waren auf realistische Ziele gerichtet. Sowohl künstlerische wie wirtschaftliche Interessen veranlaßten ihn und seine Regierung, mich mit der Aufgabe zu betrauen, das Niveau der kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Produktion zu heben.

Zunächst galt es, meine Ideen zu konsolidieren und bei den Handwerkern und Industriellen möglichst rasch bekanntzumachen. Ich gründete deshalb neben meinen Privatateliers, zu denen sich gleich nach meiner Übersiedlung nach Weimar spontan einige Schüler gemeldet hatten, ein Institut zur Unterstützung der Arbeit von Kunsthandwerk und Industrie, genauer gesagt eine Art Laboratorium, in dem sich jeder Handwerker oder Fabrikant kostenlos beraten und seine Erzeugnisse analysieren und verbessern lassen konnte. Zu Beginn war ich alles in einer Person: Berater, Anreger, Korrigierender. Später, nachdem ich die Kunstgewerbeschule ins Leben gerufen hatte, halfen mir meine Mitarbeiter und auch Schüler. Die fruchtbaren Ergebnisse dieser Institution zeigten sich sehr rasch.

Ich taufte dieses Institut 'Kunstgewerbliches Seminar', weil ich überzeugt war, dort den Samen sammeln und verteilen zu können, der dann im Kunsthandwerk und in der Kunstindustrie aufgehen sollte. Jeder Zeichner oder Modelleur konnte unter meiner Kontrolle seine Arbeit durchführen, die er dann in seinem Betrieb weiterentwickelte. Ich glaube sagen zu dürfen, daß keiner dieser Zeichner oder Modelleure in seine Fabrik oder Werkstatt zurückgekehrt ist, der nicht wirklich glücklich war, einmal in einer Atmosphäre gearbeitet zu haben, in der im Gegensatz zu den Fabriken keine Hast herrschte, wo sekundäre und engherzige Interessen verbannt und wo alles darauf angelegt war, sauber zu arbeiten, befriedigende Ergebnisse zu erzielen und die vollkommenste Form zu finden. Alle sind ermutigt, erfrischt und bereichert von Wissen und von den ihnen vermittelten Grundsätzen, die ich bei den Korrekturen zu erklären und formulieren versuchte, wieder an ihre Arbeit gegangen. Sie vervollständigten ihre Kenntnisse im Umgang mit meinen Mitarbeitern und Schülern, die ihrerseits Wesentliches von den Fachhandwerkern lernten. Diese wiederum profitierten vom Talent meiner Schüler und von ihrer jungfräulichen Frische und ihrer Freiheit von jedem merkantilen Hintergedanken. Später, nach der Gründung der Kunstgewerbeschule, veranstaltete ich unter den fortgeschrittenen Schülern mehrmals Wettbewerbe, bei denen Modelle geschaffen werden mußten, die durch Vermitt-

lung des Seminars den interessierten Industriellen zur Ausarbeitung überlassen wurden.

Das 'Seminar' wurde das wirksamste Instrument, um auf dem kürzesten Weg zu dem Ziel zu gelangen, das ich mir gesetzt hatte: zur Zusammenarbeit von Künstler, Kunsthandwerker und Fabrikant. Ich habe diese Zusammenarbeit sechs Jahre vor der Gründung des Werkbundes und zwanzig Jahre vor dem 'Bauhaus' verwirklicht. Im Verlauf meiner Darstellung komme ich noch einmal auf die Gründung des Werkbundes zurück. Was den Gründer des Bauhauses, Walter Gropius, betrifft, den ich als meinen Nachfolger empfahl, so gehöre ich zu den aufrichtigen Bewunderern des Elans, mit dem er meine unter schwierigen Umständen von 1901 bis 1914 durchgeführten Bestrebungen aufgenommen und verbreitet hat.

Eine Reihe von Fabrikanten wurde sich rasch über die praktischen Vorteile des 'Kunstgewerblichen Seminars' klar. Sie schlugen ihrerseits dem Seminar die Veranstaltung von Wettbewerben vor, zu denen sie bescheidene Beiträge zur Verfügung stellten. Auch die Regierung bediente sich mehrmals dieser Möglichkeit, um Modelle für die Korbflechterei, die Töpferei und für Spielzeuge zu erhalten, die im Großherzogtum Sachsen-Weimar im Rahmen der Hausindustrie erzeugt wurden.

Ich erkannte aber bald, daß mit der Überlassung einer Zeichnung oder eines Modells an den Kunsthandwerker oder Fabrikanten längst nicht alles getan war. Die Ausführung ließ dermaßen zu wünschen übrig, und die Materialien waren von derart schlechter Qualität, daß alle unsere Anstrengungen im Seminar wie auch die der Zeichner und Modelleure, die während ihres Aufenthaltes in Weimar ihr Bestes zu geben versuchten, vereitelt, wenn nicht zunichte gemacht wurden. Auf alles, was nicht unter meiner ständigen Leitung und Überwachung im direkten Umkreis meines Ateliers geschah, hatte ich nur wenig oder überhaupt keinen Einfluß. In den Werkstätten der Weimarer Kunsthandwerker jedoch, wo ich wohlgelitten und sehr oft mit dabei war, fühlten sich die mit der Ausführung der Modelle und Zeichnungen betrauten Arbeiter ermutigt, so daß die Ergebnisse auch entsprechend gut waren.

Außerhalb Weimars kümmerten sich nur verhältnismäßig wenige Kunsthandwerker oder Fabriken um unsere Bestrebungen. Die Porzellan-, Tep-

pich- und Spielzeugindustrie produzierte vor allem Massenware zu möglichst billigen Preisen. Die erfreulichsten Auswirkungen meiner Anstrengungen realisierten sich in den Erzeugnissen der Töpferei in Bürgel, der Korbflechtereien in Tannroda und der Fabrik in Ruhla, die Pfeifen und Zigarrenspitzen aus Meerschaum herstellte.

Was in Weimar geschah, war kein vereinzelttes Experiment. Auch das Verantwortungsgefühl des Großherzogs der Tradition gegenüber, das ihn zum Handeln bestimmte, hatte seine Ursachen. Den Fürsten der deutschen Bundesstaaten war jede Initiative auf dem Feld der großen Politik und jede tatsächliche Mitwirkung an der Leitung des Kaiserreiches versagt. Wenn ihnen nach den Jahren des Militärdienstes oder als Korpsstudenten einer Universität noch eine Spur von Interesse außer für die Jagd verblieb, suchten sie eine gewisse Befriedigung durch Förderung dessen, was man Kunst und Kultur nannte. Unter aufgeklärten und begeisterungsfähigen Fürsten hat es immer Rivalitäten gegeben, die sich oft als fruchtbar erwiesen. So entwickelte sich je nach der besonderen Vorliebe des regierenden Souveräns eine Tradition, die bald dem Theater, der Musik, der Literatur oder der Malerei zugute kam. Weimar, Gotha, Meiningen, Karlsruhe und Stuttgart, München und Dresden wetteiferten auf den Gebieten der Kunst, wie die zahlreichen deutschen Universitäten zum großen Vorteil der Wissenschaft miteinander rivalisierten. Wir erlebten damals den Konkurrenzkampf der großen Zentren Berlin, Hamburg, Frankfurt, Köln oder Düsseldorf auf dem Gebiet der Museen, ein Beispiel der Großzügigkeit der Bürger, die aus Lokalpatriotismus bestrebt waren, mit ihren eigenen Museen diejenigen der Nachbarstädte zu übertrumpfen. Verglichen mit solcher allgemeinen Aktivität mußte die mir zugewiesene spezielle Aufgabe - das moralische Niveau und damit die Qualität der Produktion zu heben - als ungewöhnlich erscheinen.

Wir befanden uns in einem kleinen Land, dessen patriarchalische Sitten und Vorstellungen noch nicht dem Schock sozialer und ökonomischer Erschütterungen ausgesetzt worden waren. Abgesehen von den beiden Weltfirmen Zeiss und Schott in Jena waren die zahlreichen Industrien des Landes Eigentum kleiner Leute. Wenn sie auch gezwungen waren, ein wenig über ihren eigenen Horizont zu schauen, so behielten sie doch die alten

thüringischen Sitten und ihre jahrhundertealte Anhänglichkeit an das Fürstenhaus bei.

Ich erkannte, daß gerade aus dieser Anhänglichkeit und den traditionellen Produktionsbedingungen Nutzen zu ziehen sei. Eine Reihe von Berichten an den Großherzog war das Ergebnis meiner ersten Inspektionen. Es hätte mir noch Freude gemacht, diese Rapporte aus den Akten des Ministeriums auszugraben, wo sie zusammen mit anderen Aktenstößen verstaubten.

Jugendstil

Zur Zeit meiner Amtsübernahme in Weimar beschränkte sich das Kunsthandwerk auf die schon erwähnte ausgezeichnete Kunsttischlerei Scheidemantel, auf eine Metall- und Goldschmiedewerkstatt, deren beide jungen Inhaber den besten Willen an den Tag legten, auf einen leider kränklichen Kunstschmied und auf eine intelligent und interessiert geleitete Lederwerkstatt. Die anderen Kunsthandwerker und Kunstindustrien, die 'modern' eingestellt waren, unterlagen den Anziehungskräften des 'Jugendstils', das heißt seiner sensationellen 'Neuheit', durch welche die Kundschaft und die der Kundschaft hörigen Reisenden angezogen wurden.

Was dieser 'Jugendstil' näher besehen eigentlich war, darauf konnte man weder von den thüringischen noch von den Industriellen anderer Länder in Europa eine Antwort erwarten. Es hatte eine Überschwemmung zweier auseinanderfallender Gestaltungsprinzipien stattgefunden: einerseits der linearen Ornamentik, die ich auf Plakaten, bei Stoffen und Tapeten, bei den übermäßig bewegten Strukturen meiner Möbel um 1900 benutzt und in Wort und Schrift propagiert hatte; andererseits der stilisierten naturalistischen Motive, die von den Bildern und Illustrationen der englischen präraffaelitischen Maler übernommen worden waren.

Es besteht kein Zweifel, daß Otto Eckmann sich als erster dieser Zwittermischung bediente, anfänglich in den Illustrationen der Münchner Zeitschrift 'Die Jugend', später bei Teppichen, Tapeten und Metallarbeiten (Lampen), die ihm größten Erfolg brachten. Obwohl diese Tatsache be-

kannt war, wurde *mir* die Urheberschaft zugeschoben, als der Zusammenbruch dieses 'Stils' offenkundig wurde, und meine oberflächlichen Gegner versuchten, mich als den vermeintlichen Erfinder zu verurteilen.

Die Wahrheit sieht anders aus. Die gewundenen Linien Eckmanns stammen ab von den Zeichnungen Walter Cranes mit ihren naturalistischen Elementen, mit ihren faden, schmachtenden Gestalten in wehenden Gewändern und mit aufgelösten Haaren, über denen die Düfte seltener Blumen ausgegossen zu sein scheinen. Meine Formensprache jedoch geht ebenso auf meine Entdeckung der Kräfte der Linie und des dynamischen Ausdrucks der Formen wie auf die Struktur der Ornamente zurück, die mich in meiner frühen Entwicklungsphase zu gewissen Übertreibungen führten. Was ich damals als definitiv annahm, waren jedoch erst die Skelette der Formen und Ornamente.

Ich empfand das Bedürfnis, meinen 'Fall' gründlicher zu überdenken, als es in den bewegten Zeiten unseres Berliner Aufenthaltes möglich gewesen war. In der Ruhe Weimars und der klösterlichen Atmosphäre des Prellerhauses, vor den einfachen, ornamentlosen Wänden, den bescheidenen Möbeln, den Schiefertafeln und dem primitiven Arbeitsgerät fand ich die Atmosphäre der Moral und des Spirituellen wieder, aus der meine ersten Arbeiten entstanden sind. All das Sensationelle, Spektakuläre - will sagen Gefährliche - war wie durch einen Zauber weggewischt. Ich wurde mir klar, daß ich mich während des Jahres in Berlin von den einfachen, gesunden Prinzipien, aus denen das Haus 'Bloemenwerf' entstanden war, und von den Grundlagen entfernt hatte, von denen aus ich um die Wiedergeburt des Geschmacks kämpfte.

Inspektionsfahrten mit der Grossherzoginmutter

In den ersten Weimarer Monaten hatte ich mir alle Unterlagen über die Kunsthandwerker und Fabriken verschafft, bei denen sich die Mitarbeit eines Künstlers und eine ästhetische Beratung und Kontrolle lohnten. Die lange Hoftrauer nach Karl Alexanders Tod und die Verpflichtung, sich in die Regierungsgeschäfte einzuarbeiten, ließen dem Großherzog nur

wenig Zeit, meine Aktivität und meine ersten Erfahrungen mit dem Seminar zu verfolgen. Er wünschte, daß seine Mutter mich nach ihrer Rückkehr aus Rom bei den Kunsthandwerkern und Fabrikdirektoren, von denen die Existenz der arbeitenden Bevölkerung abhing, einführte.

Als sich die Großherzoginmutter Pauline im Sommer des Jahres 1902 wieder in Schloß Belvedere eingerichtet hatte, legte ich ihr mein Programm und die Liste der Betriebe vor, die wir im Namen des Großherzogs zu besuchen hatten. Die Fürstin sagte mir ihre volle Unterstützung zu; sie interessierte sich offenbar sehr für meine Pläne. Es wurde beschlossen, die Fahrten mit Pferd und Wagen zu machen. Auf solche Weise konnte die Großherzoginmutter zugleich mit der Bevölkerung näheren Kontakt aufnehmen und sich von den Untertanen über ihre Sorgen und Nöte aufklären lassen.

Auf unseren Fahrten und den Besuchen der Gemeindebehörden, Fabriken und Werkstätten erfuhr die Großherzoginmutter, was Popularität bedeutet. Während ihrer Ehe mit dem Erbprinzen hatte ihr Schwiegervater Karl Alexander sie zu einer Zurückgezogenheit gezwungen, die nach dem Tod ihres Gatten, der zu Lebzeiten Karl Alexanders eintrat, noch größer wurde. Ihr Sohn Wilhelm Ernst wurde Erbe des Thrones. Die ihr übertragene Aufgabe, mit mir zusammenzuarbeiten, machte sie überglücklich.

Unsere Reisegesellschaft bestand jedesmal aus zwei oder drei Wagen. Den ersten, einen Vierspänner, lenkte der Oberstallmeister selbst. Die Großherzoginmutter und die Oberhofmeisterin befanden sich auf dem Vordersitz, der Oberhofmarschall und ich auf dem Rücksitz. In den anderen Wagen hatten verschiedene Würdenträger Platz genommen. Die Kutscher und Lakaien trugen Gala-Uniformen.

Von allen Teilnehmern der Kavalkade war ich der einzige, dem eine Stelle aus dem schönen Buch 'Ruskin et la Religion de la Beauté' des französischen Ästheten Roger de la Sizeranne in den Sinn kam: die Beschreibung der feierlichen Ansprache, die Ruskin vor einer Versammlung von Anarchisten, Deisten, Nonkonformisten und Quäkern hielt, und die theatralische Art, mit der er sich von seinen bestürzten Zuhörern verabschiedete und seine Sänfte bestieg, während sein Diener sich tief verneigte. Dieser Besuch meines berühmten Vorläufers blieb damals ohne jede Folgen, wogegen unsere Visiten positive Ergebnisse zeitigten. Noch vor Sommersende konnten

wir auf einer Fahrt, bei der die Großherzoginmutter vom Oberhofmarschall des Großherzogs begleitet war, eine Reihe von Gegenständen sehen, die von den kleinen Industrien des Landes nach meinen Entwürfen ausgeführt worden waren. Bald darauf waren in den Geschäften Berlins, Münchens, Hamburgs und Düsseldorfs Rohrmöbel zu haben, die von den 'Vereinigten Korbflechtereien Tannrodas' auf den Markt gebracht wurden. Und im Winter sah man in Weimar im Schaufenster von Bauer einige Vasen und ein kleines Teeservice aus den neubelebten Bürgeler Töpfereien. Gegenüber zeigten der Kunsttischler Scheidemantel Möbel und andere Einrichtungsgegenstände, das Goldschmiedegeschäft Müller Metallarbeiten, und nicht weit davon fand man Ledereinbände - alles von mir entworfene Dinge, die jedermann in Weimar kaufen konnte. Im darauffolgenden Frühling hatte Harry Kessler zu Ehren der von Rom zurückgekehrten Großherzoginmutter im Museum am Karlsplatz schon einen ganzen Saal mit derartigen kunstgewerblichen Gegenständen gefüllt.

'Laienpredigten' und Folkwang-Museum

Neben allen meinen Arbeiten in Weimar mußte ich den Verpflichtungen nachkommen, die ich vor meiner Übersiedlung nach Weimar in Berlin übernommen hatte. Die beiden wichtigsten waren die Einrichtung des Folkwang-Museums in Hagen und die Fertigstellung des Textes für das Buch 'Kunstgewerbliche Laienpredigten' für den Verleger Ernst Arthur Seemann in Leipzig, das meine in Belgien gehaltenen Vorträge 'Wie ich mir freie Bahn schuf', 'Eine Predigt an die Jugend' und 'William Morris, Kunsthandwerker und Sozialist' sowie einen in Berlin gehaltenen Vortrag 'Prinzipielle Erklärungen' enthält.

Die 'Prinzipiellen Erklärungen' der 'Kunstgewerblichen Laienpredigten' bestehen aus vierzig Abschnitten mit einem einleitenden Kommentar über die Wiedergeburt der vernunftgemäßen Gestaltung der Formen und ihrer vollständigen und verständlichen Funktion. Weitere Paragraphen befassen sich mit der Schöpfung einer linearen, abstrakten und organischen Ornamentik, die ebenso selbstverständlich aus den Gegenständen heraus-

wächst, wie die Pflanze Ornamente hervorbringt, die nicht Dekoration, sondern Lebensbestandteil sind. Mir schwebte die Rückkehr zu einer vernunftgemäßen (logischen) Schönheit vor, wie sie in der Urzeit des Menschen und in den primitiven Epochen hervortritt.

Während der Arbeit an den 'Prinzipiellen Erklärungen' wurde ich mir einer Wahrheit bewußt, die zu einer der Grundlagen des 'neuen Stils' wurde: das Gift, der Virus der Phantasie hat zwar unsre Augen, aber weniger unser Gehirn verdorben. Ein leidenschaftlicher Appell kann den Verstand aus der Erstarrung lösen, aber die Augen bleiben der Häßlichkeit gegenüber unsicher, trübe, gleichsam gelähmt und unempfindlich, solange die Vernunft nicht auf sie einwirkt. Ich habe früher schon gesagt, in welchem Augenblick meines Lebens ich diesen Appell an die Vernunft vernommen habe und bei welcher Gelegenheit - es war beim Bau und bei der Einrichtung des Hauses 'Bloemenwerf' - ich meine Bereitschaft kundgab, meinen Beitrag zu leisten und mit gutem Beispiel voranzugehen.

Für die Einrichtung des Folkwang-Museums war ein Teil der Aufträge Weimarer Kunsthandwerkern übertragen worden, das meiste wurde jedoch von einer gewissenhaft geleiteten Berliner Kunsttischlerei hergestellt. Bei der Eröffnung des Museums, dessen deutsch-mythologischer Name durch nichts gerechtfertigt war, erschien Karl Ernst Osthaus nicht mehr als der verlegene junge Mann, als der er im Haus 'Bloemenwerf' aufgetaucht war. Sein Geschmack und die Ziele, die er sich mit dem Museum gesetzt hatte, waren andere geworden. Im gut beleuchteten Souterrain waren die Schmetterlings- und Käfersammlungen untergebracht, im Erdgeschoß alles, was er von seinen Reisen heimgebracht hatte. Im Obergeschoß befand sich die Gemäldesammlung in einem großen Saal, der unmittelbar mit einem Musikraum verbunden war, wo Osthaus Kammermusikaufführungen zu veranstalten gedachte.

Von den Düsseldorfer Landschaftsmalern war nichts mehr zu sehen. Seit unsrer Begegnung hatte sich eine vollständige Wandlung in Osthaus' Geschmack vollzogen, besonders nachdem ich ihn mit den Kunsthändlern Ambroise Vollard in Paris und Paul Cassirer in Berlin zusammengebracht hatte. Seine Bekehrung war spontan eingetreten, und sein Sinn und das Verständnis für Kunstwerke von hoher Qualität entwickelte sich außergewöhnlich rasch. In weniger als einem Jahr hatte er Werke von Monet,

Renoir, Seurat, Signac, Cross, van Gogh, Gauguin und Skulpturen von Minne, Rodin und Constantin Meunier erworben.

Bevor die Freundschaft zwischen uns entstand, waren Osthaus die Namen all dieser Maler und Bildhauer nicht bekannt gewesen. Aber es macht mir Freude, festzustellen, daß er später unabhängig die ästhetischen Entwicklungen verfolgte, allein architektonische Entscheidungen traf und selbständig seine Kunstsammlungen ausbaute.

Die Einweihung des Folkwang-Museums fand am 19. Juli 1902 statt. Es erschien als eine Art Gegenstück zu der 1901 eröffneten Künstlerkolonie 'Mathildenhöhe' in Darmstadt, die ein 'Dokument deutscher Kunst' genannt wurde. Kein erfahrener Kritiker konnte jedoch zweifeln, welches dieser beiden 'Dokumente' entscheidend war. Beide erhoben Anspruch darauf, mit der Stil-Imitation gebrochen zu haben. Aber während die Darmstädter Künstler sich voll und ganz der dekorativen Phantasie hingaben, bemühte sich der Erbauer des Hagener Museums um Form und logische Konstruktion.

Die Darmstädter Künstler hatten sich mit Fragen des Geschmacks, aber nicht mit ästhetischen Prinzipien beschäftigt. Prinzipien hätten kaum das Interesse des hessischen Großherzogs erregt, den ich später kennenlernte. Sein impulsiver Wunsch war, Künstler um sich zu scharen, seinem Land und seinem Hofe Glanz zu geben, um den Großherzögen von Sachsen-Weimar und Sachsen-Meiningen nicht nachzustehen. Seine persönliche Vorliebe galt der Architektur und den dekorativen Künsten. Daher die Wahl der von ihm berufenen Künstler, die er in seiner Hauptstadt ansiedelte. Der Idee fehlte es nicht an Größe, aber die Wahl der Künstler war strittig. An die Spitze der Gruppe stellte der Großherzog Ernst Ludwig den Wiener Architekten Josef Olbrich, einen der begabtesten Schüler Otto Wagners, des Vorkämpfers der neuen österreichischen Architektur. Die Berufung eines anderen, der Wiener Schule zugehörenden Architekten, wäre gerechtfertigter gewesen: Josef Hoffmanns, der später sein Talent und seine künstlerische Kultur durch ausgezeichnete Bauten und auch durch die Wahl seiner Mitarbeiter - vor allem Gustav Klimts - bewiesen hat; auch an der Gründung der 'Wiener Werkstätten', die er später mit großer Autorität leitete, war Hoffmann entscheidend beteiligt. An zweiter Stelle stand Peter Behrens. Er zeichnete sich durch hervorragenden Geschmack aus, war in der

Sicherheit seines Stils seinen Kameraden überlegen und drängte nach größeren Aufgaben. Berlin wurde später das Feld seiner Tätigkeit.

Zu Beginn der Weimarer Jahre fühlte ich mich in meinen Beziehungen zum Publikum gestört. Es war mir unangenehm, als ein Star, als ein Zauberer, gewissermaßen als ein Clown betrachtet zu werden. Bei einem Besuch, den ich dem Maler Franz von Stuck in München machte, kam mir dies blitzartig zum Bewußtsein. Stuck hatte sich ein Palais bauen lassen, wobei er sich das Palais des berühmten Porträtisten Franz von Lenbach zum Vorbild nahm. Wie bei Lenbach war alles falscher, geschmackloser Luxus. Die üppigen Wand- und Deckentäfelungen schienen aus wertvollem Holz zu sein; in Wirklichkeit waren sie aus Gips.

Zwei junge Damen warteten im Vorzimmer Stucks auf einem großen Sofa auf den Augenblick, in das 'Allerheiligste', das Atelier des Meisters eingelassen zu werden. Ein galonierter Diener nahm meine Karte in Empfang. Ich setzte mich den beiden sittsam wartenden jungen Damen gegenüber. Nach ein paar Minuten kehrte der Diener zurück und verkündete feierlich: 'Herr Professor von Stuck läßt Herrn Professor van de Velde (er betonte den Titel) bitten, einige Augenblicke Geduld zu haben. Herr Professor von Stuck wird ihn sofort empfangen.' Mein Name genügte, um die beiden Frauen zu elektrisieren. Der Diener hatte noch nicht die Tür geschlossen, und schon änderten sie ihre Haltung. Sie warfen ironische Blicke auf alles, was sich in diesem feierlichen Vorraum befand, damit ich sie ja nicht mit den 'Altmodischen' verwechseln sollte, über die ich mich ebenso gerne lustig machte wie über die Wohnungen der Großmütter und alten Tanten. Ich hatte meinen grausamen Spaß an der Zappelei der beiden jungen Damen. Schließlich erschien der Meister, reichte mir die Hand, und die Szene war zu Ende.

Die Damen in Weimar waren wie die Münchner 'Gänse' überzeugt, daß ich nur nach Neuheit und Extravaganz haschte. Sie waren begierig, die zum Trocknen aufgehängte Wäsche unserer Kinder zu betasten. Ihre Enttäuschung, nichts Außergewöhnliches zu finden, wurde durch ein Dutzend Kinderkleider von originellem Schnitt und buntscheckigem, fröhlichem Kattun entschädigt, dessen Farben den echten Batiken angeglichen waren, die die holländischen Fabriken nach Indonesien verschifften.

Am Weimarer Hof

Das ruhige Leben der Residenz stand im Gegensatz zur fieberhaften Atmosphäre Berlins. Im Vergleich zu dem, was wir in der Reichshauptstadt mitgemacht hatten, belasteten uns die gesellschaftlichen Verpflichtungen in Weimar nicht sehr. In der ersten Regierungszeit Wilhelm Ernsts - vor seiner Verheiratung - gab es nur wenige Veranstaltungen bei Hofe und ab und zu ein Souper nach Galavorstellungen im Theater.

Ich hatte vereinbart, die Hofentree für Zivilpersonen - den betresten Frack, Zweispitz, weiße Hosen und Degen - nicht tragen zu müssen.

An meinem ersten Geburtstag, den ich in Weimar feierte, erhielt ich den Titel 'Professor'. Ich mußte ihn annehmen, obwohl ich gewünscht hatte, von Ehrengestaltungen verschont zu bleiben. Aber der gerade damals zum Direktor der Kunstakademie berufene Maler Hans Olde wurde mit diesem Titel ausgezeichnet, und es wäre als schockierend empfunden worden, wenn ich nicht den gleichen Rang wie Olde erhalten hätte. Am Weimarer Hof spielte wie an allen anderen Höfen der Rang eine entscheidende Rolle.

Die deutschen Zeitungen hielten ihre Leser über meine Arbeit auf dem laufenden. In manchen Meldungen war der Unterton des Angriffs gegen den selbstgefälligen autoritären Geschmack des Kaisers nicht zu überhören. Die Haltung der Großherzöge von Sachsen-Weimar und von Hessen gab Anlaß zu Andeutungen in dieser Richtung. Die satirischen Wochenschriften ließen es an sarkastischen Anspielungen, Karikaturen und kleinen Geschichten nicht fehlen.

Ich habe den Wunsch des Großherzogs nach guten Mitarbeitern verstanden, nach wirksamer Unterstützung vor allem bei der Vorbereitung seiner Reden und in Situationen, in denen sein Mangel an allgemeiner Bildung nur zu sehr in Erscheinung trat. Aber ich bemerkte bald, daß er auf den hartnäckigen Widerstand seines allernächsten Kreises stieß. Keiner der hohen Würdenträger des Hofes dachte auch nur daran, den geringsten Teil der Autorität preiszugeben, die er mit seiner Person und Funktion verbunden glaubte. Erst später erfuhr ich, daß sie nichtsdestoweniger alle um ihre Stellung zitterten und sich ständig von Feinden umgeben glaubten.

Zunächst war ich mir nicht darüber klar, daß der Mangel an allgemeiner

Kultiviertheit bei Wilhelm Ernst größer war, als man normalerweise bei einem ausschließlich auf der Potsdamer Militäarakademie erzogenen jungen Offizier erwarten konnte. Ich wurde bald eines Besseren, richtiger eines Schlechteren belehrt.

Der Großherzog hatte nach einem Gastspiel Coquelins des Jüngeren, der im Hoftheater Molières 'Eingebildeten Kranken' spielte, den berühmten Schauspieler der Comédie Française zu einem Souper in die Privatsalons des Schlosses eingeladen. Coquelin hatte seine Rolle mit unvergleichlicher Virtuosität gespielt. Ein kleines Dutzend Personen war um den Großherzog und seinen illustren Gast versammelt. Alle sprachen fließend Französisch; nur Wilhelm Ernst hatte einige Schwierigkeiten. Zu Beginn des Soupers hatte er einige Worte gesprochen, dann war das Gespräch ins Stocken geraten. Die Diskussion über Molière war bald erschöpft, und auch über die ausgezeichnete Schauspielertruppe, zu der die beiden Coquelin gehörten, gab es nicht mehr viel zu reden. Der Großherzog schwieg wie ein bescheidener Gast in einem etwas fremden Milieu. Coquelin bestritt schließlich die ganze Unterhaltung allein, bis er durch eine Bemerkung von mir erfuhr, daß ich Maurice Maeterlinck kannte, dessen Stern am Theaterhimmel plötzlich aufgestiegen war. Coquelin berichtete uns über den Erfolg, den Maeterlincks jüngstes Drama 'Monna Vanna' in der Comédie Française in Paris errungen hatte.

Coquelin war glücklich, in mir, dem Belgier, der sich in der französischen und belgischen Literatur auskannte, einen interessierten Gesprächspartner zu finden. So geschah es, daß der Großherzog und die anderen Anwesenden unserem Gespräch zuhörten, ohne auf Coquelins Bemerkung zu reagieren, 'Monna Vanna' sei Maeterlincks Meisterwerk. Ich war etwas anderer Meinung. Mein Freund Charles van Lerberghe und ich hatten vor Jahren in einem der flämischen Seebäder Maeterlinck selbst sein Stück 'Princesse Maleine' vorlesen hören, das wir unsrerseits neben 'Pelleas et Mélisande' für sein Meisterwerk hielten. Der Großherzog hatte zu dieser Meinungsverschiedenheit nichts zu sagen. Auch seine Gäste wußten nichts von Maeterlinck, dessen Namen sie an diesem Abend zum ersten Male gehört hatten. Der Großherzog beendete den etwas kläglich verlaufenen Abend mit einem banalen Kompliment für den großen Schauspieler, drückte Coquelin die Hand und verschwand.

Am nächsten Tage besuchte uns der Oberhofmarschall General Palézieux wie schon mehrmals nach dem Abendessen. Er wohnte in unserer Nähe. Die Gesellschaft mit Maria machte ihm Freude, und er genoß die kleinen Desserts und die Pfälzer Weine, die sie ihm anbot. Diesmal kam 'Seine Exzellenz', um mich zu schelten und mich, mit nicht zu großem Ernst, auf die Beobachtung der 'Etikette' aufmerksam zu machen. Nicht weil ich zuviel gesprochen hatte-der Großherzog wendete ja nichts gegen mich ein-, sondern weil ich anderer Meinung war als der illustre Gast und weil ich ihm widersprach, hatte ich die Etikette verletzt. 'Wer Ohren hat zu hören, der höre', sagt, wie ich mich erinnere, Molière in einer seiner Komödien. Ich nahm mir des alten Generals wohlwollende Lektion zu Herzen.

Der Oberhofmarschall hatte es nie eilig, nach Hause zu gehen. Er verabschiedete sich von Maria und hielt mich stets noch eine gute Viertelstunde vor dem Haus auf dem Trottoir fest. Er war an diesem Abend gesprächiger als sonst, ein Zeichen seiner inneren Unruhe, ja seiner fixen Idee, von der er nicht loskommen konnte. 'Sie, lieber Professor', sagte er, 'sind zu beneiden. Sie sind der einzige am Hof, der nicht fürchten muß, entlassen zu werden. Ich dagegen muß mich jeden Tag beim Aufwachen fragen, ob ich noch Oberhofmarschall bin.' Es war schwer, ihn zu beruhigen. Die über ihm schwebende Drohung wurde allerdings erst akut, als der Großherzog Harry Graf Kessler zur Leitung der Museen nach Weimar berief.

Graf Kessler in Weimar

Elisabeth Förster-Nietzsche führte in diesen Monaten dem Minister Rothe immer wieder die Vorteile vor Augen, die Harry Kesslers Anwesenheit in Weimar mit sich bringen würde. Graf Kessler war der eigentliche Urheber des Experimentes, das in Weimar zu einer künstlerischen und geistigen Erneuerung führen sollte. Ein paralleler Versuch auf dem Gebiet der bildenden Künste versprach ähnliche Erfolge.

In Weimar gab es zwei Museen. Das eine, das normalerweise von den Fremden besucht wurde, enthielt Werke der Lokalkünstler, vor allem die dekorativen Bilder des schon erwähnten Preller; das andere war eigentlich

ein Magazin, in dem ohne Sinn und Methode aufgestapelt war, was der von seinem Hofmarschall zu Antiquaren geschleppte Großherzog auf seinen Reisen in Deutschland und im Ausland mit ebensowenig Kenntnissen wie Geschmack erworben hatte.

In diesem 'Museum' befand sich ein Saal, der bisher den Professoren der Akademie und einigen anderen in Weimar lebenden Künstlern zu wechselnden Ausstellungen zur Verfügung stand. Der Direktor der Akademie, Hans Olde, besaß nicht die notwendige Durchschlagskraft, um das Niveau dieser Ausstellungen zu heben oder wenigstens die Werke fortgeschrittener Akademieschüler zu zeigen. Nur der Landschaftsmaler Theodor Hagen hatte eine gewisse künstlerische Lebendigkeit bewahrt. Ein Anschluß an eine der Sezessionsgruppen, die in Berlin, München oder Dresden im Kampf unabhängiger Künstler gegen die offizielle Kunstauffassung und -politik entstanden waren, schien angesichts der Mentalität des Lehrkörpers der Akademie unmöglich.

Junge Künstler waren nur nach Weimar zu ziehen, wenn ihnen eine frische, lebendige künstlerische und kulturelle Atmosphäre geboten werden konnte, die dem bürgerlich konservativen Geist der Residenz entgegengesetzt war. Der Posten des Direktors der Museen war frei. Wer konnte ihn besser ausfüllen als Harry Graf Kessler?

Der Großherzog hatte den Charme, der von Harry Kessler als einem vollendeten Gentleman ausging, die Autorität seiner breiten Kultur wie auch seine Leidenschaft für die Kunst deutlich empfunden. Er hatte die Art nicht vergessen, mit der Harry ihm, dem Großherzog, die mit meiner Berufung verbundenen Vorteile für das künstlerische Leben seines Landes dargelegt hatte. Wenige Monate nach dem Beginn meiner Arbeit in Weimar bot Wilhelm Ernst dem Grafen Kessler die Leitung der Museen an. Sie wurde für Harry das Instrument, die Weimaraner mit der Entwicklung der modernen Kunst und mit den verschiedenen Schulen bekannt zu machen, die seit dem Bruch der Malerei und Plastik mit den klassisch-akademischen Doktrinen auf den Plan getreten waren.

Zu jener Zeit gab es weder in Deutschland noch in Frankreich oder England einen fähigeren und berufeneren Menschen als Harry Kessler, der in der Lage war, die Verbindung zwischen den großen Künstlern Europas und dem Weimarer Hof herzustellen. Keinen, der wie er begeistert für

geistigen Austausch wirkte und Freundschaften aufblühen ließ; keinen, der besser als er Ausstellungen und alljährliche literarische Kongresse organisieren konnte. Er war Diplomat und Ästhet von Natur aus und verkehrte freundschaftlich mit den entscheidenden großen Malern, Bildhauern und Schriftstellern seiner Zeit. Sein ererbtes Interesse für alles, was das Theater betraf, hatte ihn mit vielen bedeutenden Schauspielern und Regisseuren in Verbindung gebracht. Seine künstlerische Leidenschaft führte ihn zu unbekannt kleinen Kunsthändlern, in die Boutiquen und winzigen Galerien, die in Paris wie Pilze aus dem Boden schossen. Auch in Deutschland gab es damals schon eine Reihe solcher Kunsthandlungen, wo die Freunde moderner Kunst erstklassige Werke der Impressionisten und Neo-Impressionisten, aber auch Gemälde von Liebermann, Corinth und Slevogt finden konnten. England blieb in der Entwicklung zurück. Whistler und Rothenstein mußten ihre Werke in Paris zeigen, um zu Verkäufen zu gelangen.

Auch ich wies die einflußreichen Kreise Weimars immer wieder auf das Glück hin, das Harrys Anwesenheit bedeutete, der wie keiner durch sein optimistisches Wesen die muffige gesellschaftliche Atmosphäre zu beleben in der Lage war. Wenn ich dem Großherzog meine Auffassung persönlich mitgeteilt hätte, so hätte ich der Sache eher geschadet. Mir schwebte die Schaffung einer Generalintendanz der Künste vor, die im Museum, im Theater, in der Akademie und auch in dem unter meiner Leitung stehenden Seminar und den Werkstätten eine analoge künstlerische und kulturelle Politik verfolgen sollte. Bis jetzt handelte jeder Direktor für sich, und nicht alle waren so fortschrittlich gesinnt und auch praktisch tätig wie ich in meinem Institut. Nur eine dominierende Generalintendanz der Künste konnte meiner Meinung nach die divergierenden und teilweise sich widersprechenden Tendenzen zusammenfassen und eine neue Ära verwirklichen.

Meine Gedanken fanden bei den Ministern und den anderen Würdenträgern des Hofes wenig Widerhall. Sie waren in ihre geheimen Rivalitäten verstrickt und fürchteten nichts mehr, als daß ein einzelner durch die Gunst des Großherzogs mit Machtvollkommenheiten ausgestattet würde, die ihre eigenen Machtstellungen bedrohte. Unter diesen finsternen Voraussetzungen trat Harry Kessler sein Amt als Direktor der Museen an. Er schrieb mir unter dem 15. Oktober 1902 in einem Brief aus Paris: 'Ich werde nach Weimar kommen und besonders gern kommen, wenn es Kämpfe, Intrigen, Ge-

fahren gibt, die gegen die Aufgaben gerichtet sind, die Sie verwirklichen müssen. Aber ich bin weniger pessimistisch als Sie. Was wollen wir eigentlich? Schaffen - wie könnten uns Intrigen daran hindern? Sie sind Ihr eigener Herr in Ihren Ateliers, ich in meinem Museum. Wir werden aufbauen, was uns vorschwebt: eine klare, gesunde, stärkende und produktive Lehre. Mögen die anderen mit saurer Miene folgen, es wird nicht viel ändern... das Nichtige, das sie dem gegenüberstellen, was wir schaffen, kann uns nicht verwunden.

Die Hauptsache ist, daß wir 'fruchtbar' sind. Ich selbst werde selbstverständlich schaffen und werde andere zum Schaffen veranlassen. Vor diesen Tatsachen werden alle Phantome verblassen. Ihre Nerven halten Phantome für wirkliche Gefahren. Wenn Sie in einer Woche Ihre Kräfte wiedergewonnen haben, werden Sie selbst darüber lachen. Und ich bin überzeugt, wir werden zusammen noch viel schönere Dinge verwirklichen, als wir es jetzt nur ahnen können.'

Ich hatte für Harry ein Haus zu finden, in dem er die Einrichtung seiner Berliner Wohnung unterbringen konnte. Wenige Schritte von unserem Haus in der Cranachstraße stand ein Bau kurz vor seiner Vollendung. Es bestand die Möglichkeit, noch einige Änderungen vorzunehmen, so daß wenigstens im Inneren eine gewisse Haltung geschaffen werden konnte, die Kesslers aristokratischer Lebensführung entsprach. Der Treppe, die zu den Empfangsräumen in der ersten Etage führte, konnte eine einigermaßen stilvolle, weniger bürgerliche Allüre gegeben werden. Die Halle, das Eßzimmer und Kesslers Arbeitsraum erhielten ihre Physiognomie durch die Möbel und Teppiche, die ich für seine Berliner Wohnung geschaffen hatte, durch die Panneaux von Maurice Denis und die Gemälde Cézannes, van Goghs, Renoirs, der Neo-Impressionisten, unter denen sich ein ausgezeichnete Cross befand.

Helene von Nostitz beschreibt in ihren 1933 erschienenen Erinnerungen 'Aus dem alten Europa' Kesslers Wohnung mit Begeisterung: 'Alle Erscheinungen, die mir in diesen Räumen begegneten, bekamen dort einen Zusammenhang mit der Welt. Es waren in höherem Sinn die Schranken gefallen. In dem Eßzimmer, wo die träumerischen Renoirs mit ihrem sanften Rosa uns umgaben, entspannen sich unter dem matten Licht unpersön-

liche, weit ausholende Gespräche. Denn das Stoffliche wurde auch im Wort wie in den Kunstwerken überwunden, und es entstand jene Ferne und jener Schwung, der neue Welten jede Stunde schuf und etwas Frühlinghaftes diesen Räumen gab, ich möchte sagen eine Lieblichkeit voll früher Ahnung, die am stärksten vielleicht in diesem Jüngling von Maillol zum Ausdruck kam, der erstaunt dort neben den Waldnymphen von Maurice Denis um sich blickte. Ich muß dabei an das Wort von Eberhard von Bodenhausen denken, der mit bewegter Stimme einmal sagte: 'Wir wissen gar nicht genug, in welchem Frühling wir leben - überall regt es sich!' Und der Gastgeber verstand es, auf die Stimme dieses leise sich regenden Frühlings zu lauschen und ihn plastisch in seiner Umgebung darzustellen.'

Man kann sich nicht vorstellen, unter welchen erbärmlichen Bedingungen Kessler die Direktion der beiden Museen übernahm. Das Budget des einen reichte kaum für die Unterhaltungskosten; das Budget des zweiten war gleich Null. Harry Kessler hatte einen weitausgreifenden, ehrgeizigen Plan, den damals kein Museumsdirektor ins Auge fassen oder auch nur in Angriff nehmen konnte - allein schon wegen der Schwierigkeiten praktischer Art und wegen der Beschränktheit der Mittel, die den Museen im allgemeinen zur Verfügung standen. Sein Plan bestand darin, in einer Reihe von Ausstellungen ein Panorama der malerischen und plastischen Kunstrichtungen in verschiedenen europäischen Ländern zu vermitteln. Niemand konnte sich wundern, daß Kessler in diesem Zusammenhang der modernen französischen Kunst den Vorrang einräumte. Die englischen, holländischen, belgischen, deutschen und die Richtungen der nordischen Länder sollten nacheinander an die Reihe kommen.

Die der französischen Malerei gewidmeten Ausstellungen begannen mit Delacroix und Courbet. Harry gelang es, die Pariser Händler und Sammler zu bewegen, ihm für das Weimarer Museum aus ihren Galerien und Sammlungen wertvolle Werke zur Verfügung zu stellen. Obwohl mit den Transporten große Risiken verbunden waren und wenig Aussicht bestand, Käufer für ihre - wie sie zynisch sagten - Ware zu finden, machten sich die großen Händler eine Ehre daraus, die Weimarer Ausstellung zu unterstützen. Ich habe in Paris Verhandlungen Kesslers mit Durand-Ruel und Bernheim beigewohnt und war hingerissen von Harrys Enthusiasmus und der

Beharrlichkeit, mit denen er alle Schwierigkeiten aus dem Wege räumte. Er war zu jedem, auch finanziellen Opfern um so mehr bereit, als die großen deutschen Zeitungen ihre bekannten Kunstkritiker zu den Weimarer Ausstellungen schickten. In ausführlichen Feuilletons wurde ganz Deutschland auf die beispielhafte Arbeit des Weimarer Museumsdirektors hingewiesen, deren Früchte das Publikum Weimars und seiner Umgebung genießen konnte.

Allerdings fand dieses Publikum, das sich sonntags nach dem Gottesdienst im Museum einfand, statt der gewohnten mittelmäßigen einheimischen Kunstwerke nun andere Dinge vor. Die instinktlosen Besucher, die keinerlei Vorbildung besaßen, waren oft aufgewühlt, ja entrüstet. Mit der Gemütsruhe, mit der die Betrachter bisher von ihrem sonntäglichen Besuch nach Hause zurückkehrten, war es vorbei. Viele fühlten sich beleidigt, und an den Familientischen, an denen man früher über die Banalitäten geschwärmt hatte, gab es nun scharfe Auseinandersetzungen. Der Streit blieb nicht auf die vier Wände beschränkt, denn fast jede Familie stand in freundschaftlichen, wenn nicht sogar verwandtschaftlichen Beziehungen zu einer der Koryphäen des Kunstvereins oder der Kunstschule. Selbstverständlich geriet auch die einheimische Presse in Verlegenheit. Harry Kessler war zwar vom Großherzog berufen worden, die Einstellung der Kammerherren und anderer hochgestellter Personen ihm gegenüber aber war zweideutig, mißtrauisch, zumindest reserviert.

Trotzdem war auch positiver Widerhall festzustellen. Die Lokalpresse ließ sich von den Kommentaren Kesslers in den Einleitungen der Ausstellungskataloge inspirieren, die fortschrittlichen Künstler in Deutschland waren dankbar für Kesslers Initiative, und die internationale Presse begann sich für die neue Entwicklung in Weimar zu interessieren. Den Weimarer Reaktionären und den Lokalkünstlern blieb nur noch eine Waffe: anonyme kleine Artikel schüchterner Korrespondenten oder unterzeichnete Beiträge in der Rubrik 'Eingesandt', die von den Zeitungen des Großherzogtums wichtigtuerisch und mit perfider Bereitwilligkeit aufgenommen wurden.

Harry ließ sich in seiner Intensität durch nichts beirren, und er kümmerte sich nicht um die wachsende Feindseligkeit, die ihm entgegengebracht wurde. Andere, weniger bestimmte Naturen hätten sich in dem Gefühl, Perlen vor die Säue zu werfen, entmutigen lassen - Kessler verlor nie sein Ziel aus den Augen, Weimar zu einem Zentrum der Kunst zu machen.

Geistiges Leben in Schloss Belvedere

Schloß Belvedere ist eine fürstliche Sommerresidenz. Die landschaftliche Lage bestimmt vor allem seinen Reiz, und die Disposition des Schlosses mit seinen um einen weiten Hof gelegenen Nebengebäuden für die Kammerherrn, die Gäste, für das Gesinde und für die Ställe hat etwas Gewinnendes. Das Ganze wirkt unpräntiös. Keine auffallenden Beziehungen zu einem historischen Stil, aber doch italienischen Charakters, offenbar von einem oberitalienischen Architekten und seinen Stukkateuren geschaffen. Es ist mir nie in den Sinn gekommen, zu fragen, wann das Schloß entstanden, für welchen Fürsten es gebaut worden ist oder wie die Landschaft aussah, bevor der Park angelegt wurde, an dem nichts Künstliches war: weite, offene Räume mit ausgezeichnet verteilten Grünflächen, üppigen Baumgruppen und Gewässern, die vom Thüringer Wald herabkommen. Die Wege nehmen auf natürlichste Weise Rücksicht auf die Höhendifferenzen des Geländes, so daß keine Spur von gewaltsamem menschlichem Eingriff in die Natur fühlbar wird. Selbst das sensibelste Auge empfindet nichts Gewolltes, keinen Mißton. Wo man sich auch befindet, wirkt die Umgebung sammelnd auf die Gedanken; ein gegebener Ort zur Meditation. Wie oft ging ich in diesen Park, um mich zu erholen, um meinen Willen zu stärken oder über einen Rückschlag, über Demütigungen und Kränkungen hinwegzukommen.

Bis dahin hatte kaum eine Wolke den Himmel getrübt. Helle Stunden warfen ihren Glanz auf die Beziehungen, die uns mit Schloß Belvedere und der Großherzoginmutter Pauline verbanden. Kein Schatten fiel auf das Verhältnis zwischen dem Großherzog und seiner Mutter, die sich für meine Arbeit im Seminar interessierte und ausländische wie deutsche Künstler empfing, die Harry Kesslers und meine Gäste waren.

Das Vertrauen, das der Großherzog uns entgegenbrachte, war so groß, daß er den von Harry und mir ausgedachten Plan billigte, unseren gemeinsamen Freund Eberhard von Bodenhausen als Hofmarschall zur Großherzoginmutter Pauline zu berufen, als Graf Medem um seine Entlassung bat. Eberhard hätte der Großherzoginmutter unschätzbare Dienste leisten können. Seine weitverzweigten Freundschaften, die er der Mitarbeit in der Redaktion des 'Pan' verdankte, das Wissen, das ihm die Vorlesungen des Heidelberger Kunsthistorikers Henry Thode vermittelten, sein leidenschaft-

liches Interesse für die moderne französische Malerei und die Sicherheit seines Geschmacks hätten unsre Bestrebungen in schönster Weise unterstützt. Er arbeitete zu jener Zeit an einer Monographie über den altniederländischen Maler Gérard David, dessen Werke damals noch wenig bekannt waren. Leider konnte sich Eberhard von Bodenhausen nicht entschließen, unserem Vorschlag zu folgen, weil ihm die damit verbundenen Opfer - ein Aufenthalt von sieben bis acht Monaten während des Winters in Rom und dadurch die Trennung von seiner Familie und die Aufgabe seiner kunsthistorischen Arbeiten - untragbar erschienen.

Graf Kesslers Aufstieg setzte sich fort. Er verteilte seine Zeit in einem bestimmten Rhythmus auf Weimar, Paris und London, wo er im Hotel Cecil eine kleine Wohnung besaß. Nach Weimar brachte er stets Gäste mit. Dann gab es in Kesslers Haus Lunches und Dinners, bei denen es zu Kontakten zwischen den Ausländern und bedeutenden deutschen Persönlichkeiten kam. Und es war die Regel, daß die Gäste von der Großherzoginmutter in Schloß Belvedere und auch von Elisabeth Förster-Nietzsche im Nietzsche-Archiv empfangen wurden. Zu den Empfängen und Mahlzeiten lud Harry immer auch Würdenträger des Hofes und hochgestellte Beamte ein, die den Großherzog auf dem laufenden hielten. Daß die Weimarer Bevölkerung voller Neugierde war und daß Übertreibungen und Gerüchte kolportiert wurden, war nicht verwunderlich.

Zu den ersten Gästen zählte der französische Schriftsteller Léon Werth, ein scharfer Kritiker aus Octave Mirbeaus Schule, mit dem mich bald eine dauerhafte Freundschaft verband. Dann kamen meine belgischen Freunde Théo van Rysselberghe und seine Frau. Sehr bald erschien auch der norwegische Maler Edvard Munch. Er kehrte mehrmals zu längeren Aufenthalten in Weimar ein, wobei eine Reihe von Porträts entstand: Kessler, Elisabeth Förster-Nietzsche, ich selbst, meine beiden Kinder - von denen er eine überaus seltene Lithographie schuf - waren seine Modelle.

Auch André Gide kam zwei- oder dreimal nach Weimar. Gide - Autor der 'Nourritures terrestres', der 'Voyage d'Urien', des 'Immoraliste' - war damals von schlanker Gestalt, über den Durchschnitt groß, elegant in der Haltung, die gut proportionierten Glieder in einem engen schwarzen Anzug von strengem Schnitt, wie ihn anglikanische Priester zu tragen pflegen. Das schöne Oval des Kopfes, der ungetrübte Blick, die glatten Wangen

waren durch einen ziemlich langen, schwarzen Schnurrbart betont, dessen Fransen über seine Lippen fielen.

Die Großherzoginmutter gab Gide einen brillanten Empfang, zu dem die Elite der Intellektuellen und Künstler Weimars geladen war, um der Vorlesung des französischen Schriftstellers beizuwohnen. André Gide las seinem exquisiten Auditorium einen Essay vor, dessen erste Bekanntgabe er zu Ehren des Großherzogs und seiner Bestrebungen in Weimar bestimmt hatte. Die Anwesenden waren von dem aus Gides Worten sprechenden Vertrauen beeindruckt. Als erste erfuhren sie aus dem Mund des Pariser Schriftstellers, daß die französischen Literaten, als deren Wortführer er erschien, den Weimarer Zielen ihre volle Sympathie entgegenbrachten.

Nach Gide kamen die deutschen Dichter Richard Dehmel, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal und später auch Rainer Maria Rilke nach Schloß Belvedere. Diese Dichterlesungen fesselten durch ihre Lebendigkeit und geistige Freiheit die Großherzoginmutter Pauline mehr als die Gespräche, die sie in Rom mit Gelehrten, Professoren und Prälaten zu führen pflegte. Die Großherzoginmutter war literarisch und künstlerisch an sich nicht gebildeter als ihr Sohn, aber sie genoß mit lebhaftem Interesse den geistigen Austausch, der bei diesen Zusammenkünften entstand, bei denen sie sich doch als eine Art Mittelpunkt empfand.

Bald versammelte man sich im Freien im Schatten der üppigen Bäume, bald in einem der Salons des Schlosses. Nur die Dienerschaft mit ihren starren, ausdruckslosen Zügen erinnerte uns an die Vorschriften der Etikette, die unsre freimütigen Diskussionen kaum behinderten. Der Besuch Gerhart Hauptmanns ist mir besonders in Erinnerung geblieben. Die Großherzoginmutter erkundigte sich unbefangen nach den Anfängen von Hauptmanns Laufbahn als Dramatiker. Hauptmanns Bericht über seine Entwicklung und seine ersten Dramen machte auf uns, die wir einigermaßen orientiert waren, einen ebenso tiefen Eindruck wie auf sie. Hauptmann war an jenem Tag ausgezeichnet aufgelegt und von der Natürlichkeit der Großherzoginmutter und unsrem Interesse geradezu hingerissen. Er redete nicht nur von seinem ersten Stück, sondern auch von den 'Webern', von 'Florian Geyer' und den anderen Dramen, die zuerst bekämpft und jetzt als Hauptwerke einer neuen nationalen Literatur gefeiert wurden, welche sich neben Ibsen, Strindberg, Tolstoi und Gorki behauptete. Es war ein langer Mono-

log; wir hingen buchstäblich an seinen Lippen, bis uns der Hufschlag der Pferde im Schloßhof und das Erscheinen der Lakaien daran erinnerten, daß wir Abschied zu nehmen hatten. Mit großem Geschick meisterte die Großherzoginmutter die Situation, erhob sich und dankte Hauptmann in ihrem und unserer aller Namen mit schlichter, bezaubernder Liebenswürdigkeit.

Talent und Persönlichkeit Richard Dehmels waren bei den deutschen fortschrittlichen Schriftstellern unbestritten. Mit dem Roman in Romanzen 'Zwei Menschen' war er mit einem Schlag an die Spitze der jungen Literatur gelangt. Nun wollte er in einem Kreis von Gleichgesinnten in Berlin, München oder in Weimar leben. Ich hatte ihn bei einem Diner bei der Gräfin Dohna in Berlin kennengelernt, wo wir in ein langes Gespräch gerieten. Als ich seine Unsicherheit in bezug auf die Wahl eines Domizils wahrnahm, schlug ich ihm vor, einige Tage in Weimar in unserem Kreis zu verbringen, um sich von unseren Bestrebungen eine Vorstellung zu machen, bei denen auch die fortschrittliche Literatur eine bestimmte Rolle spielte. Ich dachte dabei an die Zusammenkünfte bei der Großherzoginmutter und an das Nietzsche-Archiv. Richard Dehmel folgte meiner Einladung und traf bald darauf mit seiner Frau in Weimar ein. Die beiden erschienen als die Verkörperung der 'Zwei Menschen'. Beide hochgewachsen, er wie ein nordischer 'Gentleman-Bauer', sie, sehr schwarz, von ausgesprochen beduinisch-semitischem Aussehen, immer mit schwerem, leuchtendem Schmuck.

Ich machte mir keine Sorgen über den Empfang des Paares im Nietzsche-Archiv. Kessler hatte die beiden Dehmels bei einer seiner Einladungen, an der auch Staatsminister Rothe und seine Frau teilnahmen, mit Elisabeth Förster-Nietzsche zusammengebracht. Bald darauf wurden sie von der Großherzoginmutter in der schmeichelhaftesten Weise empfangen. Aber ich hegte Bedenken, ob das Paar wirklich in unseren Kreis passen würde. In unseren Kreis, der gestimmt war wie ein Orchester im Augenblick, in dem der Dirigent am Pult erscheint.

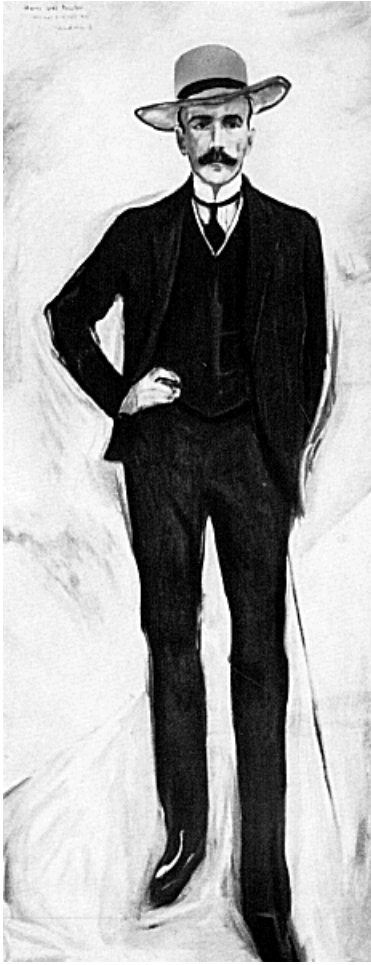
Aber der Dirigent erschien in diesem Augenblick nicht. Es liefen in Weimar Gerüchte um über eine baldige Heirat des Großherzogs. Das hätte bedeutet, daß der Großherzog die Rolle des Dirigenten übernehmen würde. Aber wir mußten noch warten. Fürstehochzeiten gehen offenbar lange und zähe Verhandlungen der verschiedenen Hofinstanzen voraus. Ich ahnte nichts Gutes und sah, wie sich Wolken zusammenzogen.

Der Kontakt zwischen unserem Freunde Hugo von Hofmannsthal und der Großherzoginmutter Pauline war schwerer zu schaffen als die Beziehung zu Gerhart Hauptmann. Schon die äußeren Umstände waren ungünstiger. Die Teestunde im Salon verlief zeremonieller als im Park. Aber auch bei Hofmannsthal lagen Hemmungen vor. Selbst für intime Freunde war der wirkliche Zugang zu ihm nicht leicht. Man wußte nie, ob man gelegen kam. (Ich hingegen überließ ihm immer die Initiative bei seinen häufigen Besuchen bei Harry Kessler oder auf Schloß Neubauern, wo wir uns alljährlich von 1901 bis 1913 zwischen Weihnachten und Neujahr mit Eberhard und Dora von Bodenhausen und ihrer Schwester Julie von Wendestadt, mit Rudolf Alexander Schröder, Hugo von Hofmannsthal und seiner Frau, dem Baron Egon von Beroldingen, der Gräfin Ottonie von Degenfeld und anderen trafen, unter denen sich manchmal auch Walther Rathenau befand.)

Solange wir uns im Schloß Belvedere befanden, verharrte Hofmannsthal in zeremonieller Haltung, die - übrigens ohne jede Unterwürfigkeit - angesichts der Beziehung zwischen ihm und dem Hof das Gegebene war. Diese reservierte Haltung verschwand, als die Großherzoginmutter uns zum Gartentheater führte, das sie nach den langen Jahren, in denen es nicht benutzt worden war, wieder hatte instand setzen lassen. Harry hatte vorher schon die Großherzoginmutter auf die Rolle hingewiesen, die Hofmannsthal für die Wiederauferstehung dieses zauberhaften Theaters spielen könnte, für das Goethe einige geniale Stücke geschrieben hatte.

Lange Jahre hatte weder ein Besuch noch irgendein Lärm die Stille durchbrochen, die zwischen den Bäumen und den Kulissen aus Thuja herrschte, die einst Goethe gepflanzt hatte. Die Bühnenfläche war gesäubert, und auf dem gepflegten Rasen fehlten nur noch die Sessel, so daß man hätte glauben können, an diesem Abend werde das Theater wieder eingeweiht!

Unsere kleine Gesellschaft blieb auf dem Rasen stehen. Über uns leuchtete das Firmament. Hugo befand sich allein auf der Bühne, huschte zwischen den beschnittenen Thujahecken hin und her, trat an die Rampe und sprach heraus, was er empfand. Sein Gebärdenspiel war völlig entspannt, die Anwesenheit der Großherzoginmutter war ihm entschwunden. Er hielt einen Dialog mit Harry und sprach von Stücken, die er für dieses Theater schreiben wollte. Plötzlich schwieg er und blieb, wie von einem kalten Traum überfallen, unbewegt stehen.



62 Edvard Munch Bildnis Graf Kessler, 1906



63 *Großherzogin Karoline von Sachsen-Weimar*



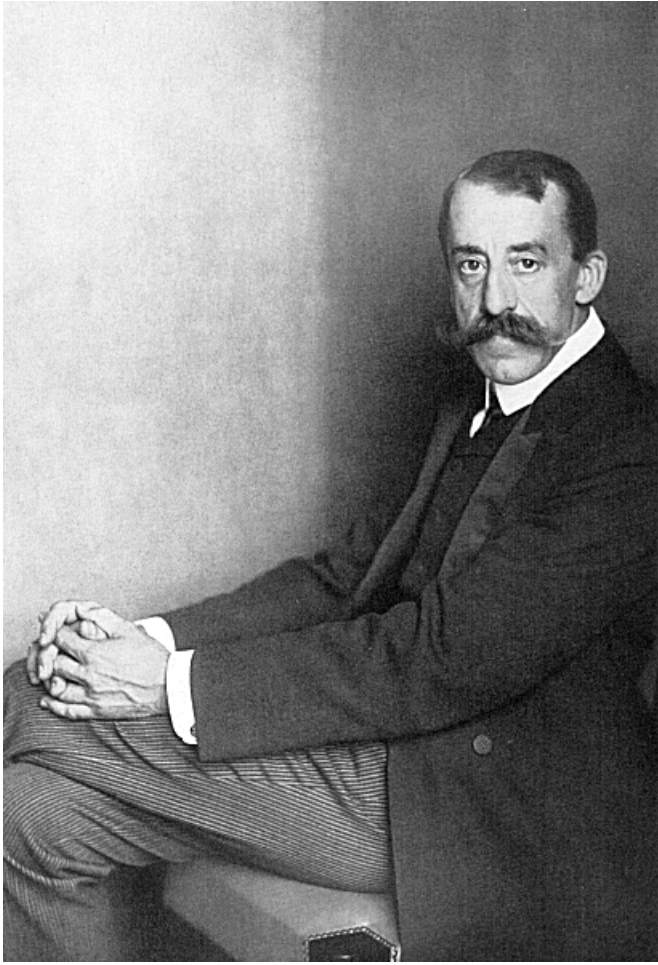
64 *Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar*



65 Gartengesellschaft bei der Großherzoginmutter - Schloß Belvedere bei Weimar



66 Eröffnung der Rodin-Ausstellung in Weimar 1904, rechts stehend, Profil, Henry van de Velde



Empfand er - fragte ich mich - die heimliche Anwesenheit Goethes, fühlte er sich verwirrt, an der Stelle zu stehen, wo der Schöpfer des 'Faust' seine Schauspieler kritisiert, ermutigt und versucht hatte, sie vom Lampenfieber zu befreien, unter dem sie litten?

Vielleicht dachte er daran, hier seine Stücke aufzuführen, die ihm schon in jungem Alter ein Ansehen und zugleich einen Ruhm eingetragen haben, dessen Gewicht für seine jungen Schultern vielleicht zu groß gewesen ist. Die Identifikation mit dem Theater im Belvedere-Park, die Vorstellung von Goethes Gegenwart, der Gedanke eines neuen dichterischen Aufbruchs und der Teilnahme an einem neuen Weimar hatten sein Wesen im Innersten ergriffen. Ich konnte mir nur zu gut vorstellen, was in jenem Augenblick im Herzen Hugo von Hofmannsthals vor sich ging.

Die Großherzoginmutter Pauline starb, noch ehe Hofmannsthal das Versprechen einlösen konnte, für das Belvedere-Theater ein Stück zu schreiben.

Schiffsbaupläne und Orientreise für die 'Hamburg-Amerika-Linie'

Großherzog Wilhelm Ernst konnte sich nicht entschließen, sein Interesse an unseren Bemühungen und Zielen öffentlich und in aller Form zu bezeugen. Er vermied jede ermutigende Geste und traf keine eindeutigen Entscheidungen zur Unterbindung der verschiedensten Intrigen, mit denen man versuchte, einen Keil zwischen ihn und mich zu treiben. Immerhin erinnerte er sich gelegentlich an die Versprechungen, die er mir gemacht hatte.

Im Herbst 1902 kehrte der Großherzog von der Kieler Regatta zurück, der er als einer der vielen Gäste beiwohnte, die sich dort alljährlich um Kaiser Wilhelm II. drängten. Nach seiner Rückkehr ließ er mich über das Interesse informieren, das der allmächtige Generaldirektor der 'Hamburg-Amerika-Linie', Albert Ballin, meinen Weimarer Bestrebungen entgegenbrachte. Ballin hatte sich dem Großherzog gegenüber spontan bereit erklärt, mir die Inneneinrichtung und Ausstattung eines neuen Ozeandampfers zu übertragen, der in den Docks der Firma Blohm & Voß in Hamburg kurz vor der Vollendung stand. Dieses Versprechen bedeutete für die Künstler,

Kunsthändler und Industriellen des Großherzogtums eine unverhoffte und bedeutende Chance. Begreiflich, daß meine Freude und die meiner Mitarbeiter groß war.

Alles begann unter glücklichen Vorzeichen. Ich wurde von Generaldirektor Ballin eingeladen, zu Beginn des Jahres 1903 an einer Vergnügungsfahrt auf einem der Schiffe der 'Hamburg-Amerika-Linie' nach dem Orient teilzunehmen. Der Reiseplan sah den Besuch von Genua, Sizilien, Konstantinopel, Griechenland, Palästina, Syrien, Alexandria, Kairo, Neapel und Marseille vor. Nach meiner Rückkehr hatte ich einen Bericht über meine Vorschläge zur praktischen Einrichtung und zur künstlerischen Ausstattung zu machen. Es war allgemein bekannt, daß Ballin einer der intimsten Freunde und Ratgeber des Kaisers war. Impulsiv und autoritativ, wie er seiner Natur nach war, konnte sich Ballin nicht vorstellen, daß die Selbstherrlichkeit und Sprunghaftigkeit des Kaisers sich einer Entscheidung widersetzen würde, die er, Ballin, als richtig und sinnvoll ansah.

Die 'Hamburg-Amerika-Linie', die stark unter der Konkurrenz der englischen und italienischen Schifffahrtslinien zu leiden hatte, wollte wieder an die Spitze gelangen und plante deshalb eine radikale Modernisierung der Einrichtungen, der Möblierung und der dekorativen Ausstattung ihrer Schiffe, die den Reisenden mehr Bequemlichkeit und auch eine geschmacklich bessere Atmosphäre bieten sollten.

Die Neuigkeit dieser ehrenvollen Einladung an mich machte in Weimar die Runde und erregte bei der Bevölkerung lebhaftes Aufsehen. Die meisten Weimaraner hatten bisher in dem Erfolg unserer Anstrengungen einen Verstoß gegen die sakrosankte Tradition gesehen, als deren Hohepriester sich vor allem die Mitglieder des 'Kunstvereins' betrachteten, ob sie selbst Künstler waren oder nur Laien.

Auf dem Schiff 'Augusta Victoria' begab ich mich im Februar 1903 auf die sechswöchige Reise, für die mir von Ballin eine Luxuskabine zur Verfügung gestellt worden war. Die Mahlzeiten nahm ich am Tisch des Kapitäns ein, wo sich das kleine Dutzend der persönlichen Gäste des Kaisers traf, für die die Schifffahrtslinie stets eine bestimmte Zahl von Plätzen zur Verfügung stellte. Unter den Eingeladenen befand sich Graf von Fritsch, der sich mir bald anschloß. Von den anderen Gästen des Kaisers unterschied er sich durch seine künstlerischen Neigungen und durch das Inter-

esse, das er meiner speziellen Aufgabe entgegenbrachte. Ich ahnte nicht, daß er schon bald erster Adjutant des Großherzogs von Sachsen-Weimar und sogar Oberhofmarschall werden sollte. Unsere ganze Gruppe wurde während der Reise mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt, und sie genoß außerordentliche Vorrechte von seiten des Kapitäns, seiner Offiziere und der Mannschaft.

Außer den Maschinenräumen, den Schotten und den Kojen der Matrosen deutete bei diesen Luxusdampfern nichts auf ihre Herkunft und auf ihr Wesen als Wasserfahrzeug. Die Kabinen, die Gesellschaftsräume, die Restaurants und Bars unterschieden sich nicht von den entsprechenden Räumen eines 'Palace-Hotels'. Nichts war aus der Natur der Maschine entwickelt, die ein Schiff im Grunde ist, nichts entsprach seiner natürlichen Gestalt. Der nun einmal verlangte Luxus seiner Einrichtungen sollte meiner Meinung nach bis zu den Möbeln und der dekorativen Ausstattung vom gleichen Prinzip der vernunftgemäßen Gestaltung durchdrungen sein, von dem aus die Ingenieure und anderen Spezialisten die Konstruktion einer solchen mächtigen und prächtigen Maschine entwerfen. Wie das Auto, das sich erst vor kurzem vom Vorbild der Pferdekutsche frei gemacht hatte, war der Ozeandampfer in veralteten, lächerlichen Formen steckengeblieben.

Gewissenhaft beobachtete ich die Bedürfnisse der Vergnügungsreisenden und überlegte mir, wie die Umwelt für die Menschen gestaltet werden könnte, die auf solchen Dampfern von Hamburg nach New York fahren. Diese ununterbrochenen Studien hinderten mich jedoch keineswegs an dem Genuß, den mir die Eindrücke in Sizilien, Rhodos, Konstantinopel, in Athen, Palästina und Ägypten bereiteten.

Bei den Empfängen und Dinern beim Sultan, bei den verschiedenen Gesandtschaften und im Palais des Khediven in Kairo, zu denen die kaiserlichen Gäste und selbstverständlich auch ich als Gast Ballins eingeladen waren, sah ich vieles, was man besser nicht nachahmt und von dem es nichts zu lernen gibt. Nur ein Diner im berühmten 'Sheppard Hotel' in Kairo ist mir in Erinnerung geblieben. Wände und Plafond des weiten Saales waren in mattem Weiß gehalten und mit Ornamenten eines diskreten orientalischen Barock verziert; die großen Büfets an den Wänden wie die Türen, die Tische und Stühle in weißem Lack; die Stühle mit scharlachrotem, ornamentiertem Samt bezogen, im gleichen Rot wie der große Bodenteppich. Als wir den Saal

betraten, standen in gleichmäßigen Abständen, unbeweglich, sudanesische Neger aufgereiht. Ihre Haut glänzte wie das Leder schwarzer Lackschuhe. Sie trugen weiße Zwillichanzüge. Kronleuchter, Tischgarnitur und die Gedecke waren aus Silber. Das Ganze bildete eine vollkommene Harmonie, bei der die Fräcke der Herren zusammen mit den unbeweglichen Zügen der Neger die Grundtöne verstärkten. Nur die geschmacklosen Farben der Abendtoiletten einiger Damen, die jede noch so sorgfältig ausgedachte Harmonie vernichtet hätten, unterbrachen den einheitlichen Eindruck. Die Frauen ahnen nicht, in welchem Maß sie mit ihren Toiletten die Einheitlichkeit einer geschmackvollen Gesellschaft stören können. Ich erinnere mich an die optische Harmonie bei Dinern am Hofe zur Zeit der Hoftrauer, wenn die Damen wie die Herren in Schwarz gekleidet sind und als einzigen Schmuck nur Perlen tragen.

Kaum in Weimar angekommen, legte ich Ballin einen kurzen Bericht vor. Bisher hatte ich keine Gelegenheit gehabt, mit ihm in persönliche Berührung zu kommen. Jetzt ließ er mich zu einer Unterredung nach Hamburg bitten. Von kaum einem Menschen wurde ich je tiefer beeindruckt. Das Fluidum von Macht und Bestimmtheit, das von diesem Menschen ausging, war geradezu magisch. Ich fühlte mich unwiderstehlich angezogen, und es brauchte keinerlei Anstrengung, seine Aufmerksamkeit zu fesseln und ihn zu überzeugen. Er hörte zu, ohne mich zu unterbrechen und ohne den geringsten Versuch, meine Argumente in Zweifel zu ziehen. Ich sprach vor einem Mann, der offenbar von vornherein meine Überzeugungen teilte. Als ich meine Darlegungen beendet hatte, erhob sich Ballin. Wir setzten uns zusammen an einen kleinen Tisch, auf dem eine Mappe mit einer Menge Photographien der englischen, amerikanischen, deutschen und holländischen Jachten lag, die bei den berühmten Kieler Regatten, bei denen Ballin jedes Jahr mit dem Kaiser zusammentraf, siegreich gewesen waren. Besser hätte mir Ballin nicht zu verstehen geben können, daß er meinen Auffassungen zustimmte und daß er meiner Meinung war, man müsse den veralteten Schiffstypen neuartige Modelle entgegenstellen, deren Einrichtungsstil den logischen Geist der Schiffskonstruktion atmete.

Von den Beispielen, die mir Ballin mit offenbarem Vergnügen vorlegte, gingen Eindrücke von undefinierbarer, souveräner Schönheit aus. Ein unwider-

stehlicher Schwung der Form und ein Minimum von materieller Schwere, von denen der Sieg dieser eleganten, zerbrechlichen Schiffsgebilde abhing, neben deren gespannten Segeln die heroischste Kavallerieattacke plump und gewöhnlich wirken mußte.

Ich war ganz erfüllt, durfte aber den vielbeschäftigten Generaldirektor, den Sklaven seiner Pflichten, den wichtigsten Mann aller in Hamburg ansässigen Weltfirmen nicht länger aufhalten. Ballin bestätigte mir das dem Großherzog von Sachsen-Weimar gegebene Versprechen, mich mit der Einrichtung des demnächst vom Stapel laufenden Ozeandampfers zu betrauen, und forderte mich auf, das im Bau befindliche Schiff im Trockendock zu besichtigen.

Aber die Nachwirkungen eines grotesken Zwischenfalls, ein Affront des Kaisers mir gegenüber, brachten den Plan Ballins und damit ein Experiment zu Fall, von dem sich Ballin ebensoviel versprochen hatte wie ich mir selbst.

Affront des Kaisers

Kurz nach meiner Übersiedlung nach Weimar hatte mir die Leitung der 'Düsseldorfer Industrieausstellung 1902', auf der vor allem prachtvolle moderne Maschinen gezeigt wurden, in der Abteilung der angewandten Künste einen Raum zur Verfügung gestellt, in dem ich meine neuesten Arbeiten zeigte. Unter ihnen befanden sich in einer Vitrine in der Mitte des Saales Steingutarbeiten aus Höhr-Grenzhausen.

Während der letzten Wochen meines Berliner Aufenthaltes hatte mich die preußische Kunstverwaltung beauftragt, die Verbindung mit den Keramikern von Höhr-Grenzhausen aufzunehmen, um mit ihnen zusammen neue Modelle für die Düsseldorfer Ausstellung auszuarbeiten, deren kunstindustrielle Abteilung von hohen Funktionären des Staates und der Industrie sowie von Düsseldorfer Akademieprofessoren organisiert wurde. Die Produkte von Höhr-Grenzhausen waren weit umher bekannt. Aber sie waren künstlerisch veraltet. Meine Aufgabe war, die Produktion im neuen Sinn zu beleben.

In anderen Vitrinen, die ich entworfen hatte - sie entsprachen den bewegten Formen, wie ich sie während meiner Berliner Zeit in den Räumen der 'Habana-Cie.' verwendet hatte-, befanden sich Seidenstoffe, Webereien und Teppiche, die nach meinen Entwürfen von Krefelder Fabrikanten ausgeführt worden waren. Tapeten und einige noch in meinen Brüsseler Werkstätten ausgeführte Möbel vervollständigten das wohlabgestimmte Ensemble, das in keiner Weise an irgendwelche historischen Stile erinnerte, jedoch keineswegs provokant wirkte.

Im Laufe des Sommers entschloß sich Kaiser Wilhelm II., die Ausstellung zu besuchen. Die Ausstellungsleitung, die mich dem Kaiser vorstellen wollte, lud mich ein, und ich begab mich nach Düsseldorf. Für den Kaiser war ich einer von jenen, die der Diktatur seines Geschmackes trotzten, zudem ein Ausländer, der freidenkende Künstler um sich scharte, Vorträge in allen wichtigen Städten Deutschlands hielt, in denen die Revolte Fuß faßte, und der den berühmtesten 'Salon' Berlins, den Cornelia Richters, 'erobert' hatte.

Weder die Mitglieder der Ausstellungsleitung noch irgend sonst wer konnte ahnen, was bevorstand. Der Kaiser war mit großem Gefolge gekommen. Die Ausstellung enthusiastierte ihn. Er hielt sich lange im Saal der Firma Krupp auf, vor dem enormen Bug eines Ozeandampfers für die 'Hamburg-Amerika-Linie', dessen gigantische Erscheinung den Saal beherrschte. Der Bug stand in der Reinheit seiner Linie und der Schönheit der Form der Silhouette einer den Wellen entsteigenden Venus nicht nach.

Der Kaiser mit Gefolge setzte sich wieder in Bewegung bis zur Schwelle des Raumes, den einer der führenden Herren des Komitees als Repräsentation meines Schaffens ankündigte. Der Kaiser blieb brüsk stehen, warf einen erzürnten Blick in den Saal, machte kehrt, wendete sich seiner Suite und der nachfolgenden Menge zu und erklärte mit schneidender, weithin verständlicher Stimme: 'Nein, nein, meine Herren, ich verzichte darauf, seekrank zu werden.' Ich kann mich nicht erinnern, ob dies die genauen Worte des Kaisers gewesen sind. Daß es ihr Sinn war, dessen bin ich gewiß. Die Kritiker benutzten damals bei der Besprechung meiner Arbeiten mit Vorliebe den Ausdruck 'Wellenlinie', und die Gedankenassoziation von 'Seekrankheit' und 'Wellenlinie' war nur zu naheliegend.

Das Gefolge trat beiseite, um den Kaiser vorbeizulassen, der mit triumphierender Geste den Arm erhob. Unter den Herren in Frack und Uniform

entstand Betroffenheit und einige Unordnung. Ich befand mich mitten unter ihnen, blaß vor Wut, beleidigt, von einem heimtückischen Hieb getroffen, gegen den ich mich nicht wehren konnte. Der Zug ging weiter. Gudemütigt blieb ich allein zurück. Ich brauchte einige Zeit, um mich von der Beleidigung zu erholen. Und von der Erkenntnis, daß niemand aus dem Gefolge oder aus der Menge gewagt hatte, mir die Hand zu reichen, hätte er es auch von Herzen gewünscht.

Die Nachricht des mir zugefügten öffentlichen Affronts verbreitete sich noch am gleichen Tag in den deutschen Abendblättern, die ihre Leser mit verschiedenen Kommentaren über den Vorfall unterrichteten. Tags darauf glaubte die Presse schon die Folgen des Konfliktes ankündigen zu können, der über meine Person hinaus den Großherzog von Sachsen-Weimar und alle anderen betraf, die mehr oder weniger direkt mit den modernen Kunstströmungen und mit 'Neu-Weimar' verbunden waren. Manche Journalisten glaubten vermuten zu dürfen, daß ich demnächst Weimar und Deutschland überhaupt verlassen würde!

Indirekt fühlte sich auch die Leitung der Düsseldorfer Ausstellung getroffen, ebenso die Berliner Staatsfunktionäre, in deren Auftrag ich die Verbindung mit den Keramikern des Westerwaldes aufgenommen hatte, wie auch die Direktoren der Krefelder Seidenindustrie und alle anderen Firmen in Deutschland, die ihre Produkte mit dem verlockenden Etikett 'Entwurf Professor van de Velde' ihren Käufern anboten.

Auf den Rat meiner Weimarer Freunde kümmerte ich mich nicht um die Herausforderung des Kaisers, der mit seinem Verhalten auch den Großherzog gekränkt hatte, und blieb dabei, meinen Weg weiterzugehen.

Der Düsseldorfer Vorfall hatte aber für meine Beziehungen zur 'Hamburg-Amerika-Linie' und den mir in Aussicht gestellten Auftrag katastrophale Folgen. Was sich im einzelnen abgespielt hat, habe ich nie erfahren können. Offenbar hatte der Kaiser von Ballins Plänen Kenntnis erhalten und einen Wink gegeben, so daß sich der mächtige Ballin vor der übergeordneten Macht beugte. Er durfte unter keinen Umständen riskieren, die 'Hamburg-Amerika-Linie' einer Ungnade des Kaisers auszusetzen. So konnte ich lange auf Nachrichten von Ballin warten; der Kaiser hatte sein Veto eingelegt, gegen das Ballin, obwohl er zum Kaiser freien Zugang hatte, machtlos war.

Wenn auch die Wunde, die ich damals erlitten habe, nie ganz vernarbt ist, so ist doch die Erinnerung an Ballin im Grunde nicht getrübt worden, und ich habe ihm nie einen Vorwurf gemacht. Bedauert habe ich nur, daß wir, die Opfer des gleichen Schicksals, uns nie wieder begegnet sind.

Die Junge Grossherzogin

Seit der Verlobung des Großherzogs regte sich im Weimarer Palais neues Leben. Auch in den Kreisen des Adels und anderer Würdenträger erwartete man ein gesteigertes Interesse des jungen Fürsten, der sich bisher nur wenig um seine persönliche Umgebung gekümmert hatte. Jeder hatte dabei seine privaten Wünsche und Hoffnungen. Die Hochzeit mit der jungen Prinzessin Karoline von Reuß (ältere Linie) fand im Frühling 1903 statt. Es gab eine Kette glänzender Bälle, Diners und Konzerte, die alles überstrahlten, was bisher an gesellschaftlichen Veranstaltungen stattgefunden hatte. Anlässlich der Hochzeit des Großherzogpaares erhielt ich einen Auftrag von außerordentlicher Bedeutung. Im Namen der Bevölkerung des Großherzogtums bestellte ein Komitee bei mir das Tafelsilber für das junge Paar. Ich entwarf die für feierliche Einladungen bestimmten Gegenstände: neben dem üblichen Service große Fruchtschalen, Blumenkörbe und reiche Kerzenleuchter, deren Zeichnungen ich dem Weimarer Hofjuwelier übergab. Da diese Firma jedoch damals nur wenige Arbeiter beschäftigte, sollte der Auftrag einem bekannten Juwelier in Frankfurt übertragen werden. Ich geriet dadurch in Verlegenheit, der Oberhofmarschall wie Staatsminister Rothe, denen ich den Fall vorlegte, veranlaßten mich, mein Einverständnis zu erteilen.

Der Höhepunkt der Festlichkeiten war das Hochzeitsmahl, bei dem die junge Großherzogin der Hofgesellschaft vorgestellt wurde. Mehr als hundert Gäste erwarteten stehend im Rahmen der Tischordnung das Fürstenpaar. Die Großherzogin erschien uns wie ein Idol. Schlank, voller Liebreiz, von ungewöhnlicher Schönheit, mit Perlen und Juwelen bedeckt - mit einem in unendliche Ferne gerichteten, verlorenen Blick, wie von einem Abgrund angezogen, aus dem der Tod steigt.

Ich war nicht der einzige, der von der Vorahnung einer drohenden Katastrophe betroffen wurde. Auch andere bemerkten, wie sich der Blick der jungen Herrscherin plötzlich verschleierte und ihre wundervollen Züge sich verzerrten. Nach einigen Tagen tauchten Gerüchte auf, denen die Bevölkerung des Großherzogtums um so mehr Glauben schenkte, als die brutalen Neigungen des Großherzogs, die sich schon in seiner frühen Jugend gezeigt hatten, nicht unbekannt waren. Skandalöse Ereignisse sollten sich in dem Leipziger Hotel abgespielt haben, in dem das Paar nach den Festlichkeiten die Nacht verbrachte. Ich selbst konnte die Großherzogin Karoline nur als ein Opfer betrachten, das unerbittlich dem Martyrium geweiht war, als ein vom Gedanken an Selbstmord verfolgtes Wesen, der ihr angesichts der Beschmutzung von Körper und Seele als einziger Ausweg erschien. Während zwanzig Monaten waren wir, die wir sie liebten und bereit waren, ihr zu helfen, ohnmächtige Zeugen ihrer Tragödie.

Sie war, früh verwaist, bei ihren wenig begüterten Großeltern in der kleinen Residenz Bückeberg aufgewachsen, in einer offenen, liberalen Atmosphäre der Opposition gegen eine Reichsverfassung, die alle Souveräne des alten Deutschen Bundes zum Vasallentum erniedrigte. Die Prinzessin war aufs stärkste vom Charakter ihres Großvaters beeinflusst, der sie zärtlich liebte und seine Ansichten auf sie übertrug. Obwohl er nur ein kleines Fürstentum regierte, hatte er es als einziger gewagt, gegen die Form der Reichsgründung zu protestieren, und immer wieder erklärte, seine Unterwerfung sei erzwungen worden. Die Haltung dieses Fürsten war ein Beispiel vollkommener, stolzer Würde und wirkte trotz einer gewissen Paradoxie in keiner Weise lächerlich.

Die junge Großherzogin besaß eine ebenso stolze und entschlossene Natur wie ihr eigenbrötlerischer Großvater, der in seinem Schloß Bückeberg lebte. Ihre offensichtlich wachsende Entschlossenheit, sich nicht zu beugen, sich durch keine Demütigungen schwächen zu lassen, auf ihren Meinungen und ihrer vom Großvater ererbten geistigen Unabhängigkeit zu bestehen, führte zu ihrer Isolierung im Kreis des Weimarer Hofes. Wenn sie irgendeinen kleinen Fehler machte, verzieh man ihr nicht, auch nicht im Hinblick auf ihre Schönheit - wie wir, Harry und ich und unsere Freunde, es taten, vor denen sie für kurze Augenblicke die Maske fallenließ, hinter der sie sich verbarg und Distanz hielt.

Die Großherzogin fehlte bei keiner Ausstellungseröffnung im Museum am Karlsplatz. Sie kam oft zu mir ins 'Kunstgewerbliche Seminar' und fand bei diesen Gelegenheiten Zugang zu einem Gebiet, das sie in Bückeburg nicht gekannt hatte.

Die neuen Entdeckungen und Erlebnisse, zu denen sie sich gerne anleiten ließ, begeisterten sie. Monets Landschaften, Renoirs Akte oder Blumenstillleben berührten sie aufs tiefste, und ihr Interesse für meine Aufgabe und die Probleme des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie wurde immer lebhafter.

Ihre Teilnahme an unseren Veranstaltungen, ihre Zustimmung zu unseren künstlerischen und kulturellen Bestrebungen, die zu einer gewissen Konsolidierung der Beziehungen zwischen dem Weimarer Hof und den Künstlern führten, imponierten mit der Zeit auch unseren rabiatesten Gegnern.

Gründung des 'Deutschen Künstlerbundes' 1903

Harry Kessler hatte sich vorgenommen, dem Großherzog und der Großherzogin in stetiger Folge die Werke vorzuführen, die in den Ausstellungen der verschiedenen Sezessionsgruppen in Berlin, München und Dresden bei den fortschrittlichen Kunstfreunden Widerhall gefunden hatten. Von diesem Plan bis zum Projekt, eine Vereinigung dieser drei Gruppen zu bilden und alljährlich eine Ausstellung ihrer Mitglieder zu organisieren, war nur ein Schritt. Harrys Plan wurde von den drei Gruppen mit Begeisterung aufgenommen und die Vereinigung unter dem Namen 'Deutscher Künstlerbund' gegründet. Der Künstlerbund bildete eine 'Auslese der Auslese', der die bedeutendsten der unabhängigen Künstler Deutschlands angehörten. Der Maler Leopold Graf von Kalckreuth, dessen Vater zur Zeit Karl Alexanders Leiter der Weimarer Akademie der Künste gewesen war, wurde zum Präsidenten gewählt, Harry zum Generalsekretär; Großherzog Wilhelm Ernst übernahm das Patronat der neuen Vereinigung.

Der Staat genehmigte eine provisorische Renovierung der Säle des Museums alter Kunst als Interimslösung bis zum Bau eines neuen Museums

für zeitgenössische Kunst, das Harry Kessler offiziell zugesagt worden war. Die Säle, deren Erneuerung mir übertragen wurde, standen für die erste Ausstellung des 'Deutschen Künstlerbundes' zur Verfügung. Was für später geschehen sollte, blieb noch offen. Diese erste Ausstellung stieß auf großes Interesse, und die neue Einrichtung der Säle wurde wohlwollend aufgenommen. Am Abend der Eröffnung vereinigte ein glänzendes Fest im Schloß den Großherzog und die Großherzogin mit den Mitgliedern des Vorstandes des Künstlerbundes, unter denen sich die berühmtesten Sezessionisten Deutschlands befanden.

Die Studenten der Universität Jena erschienen in einem großen Festzug mit Fahnen und Fackeln im Schloßhof, um den Großherzog und die Großherzogin zu feiern. Als die Fürstlichkeiten nach dem Diner im Kreis der Gäste, unter denen sich Max Liebermann, Max Klinger und der Graf Kalckreuth befanden, auf dem Balkon erschienen, war der Begeisterungsausbruch so groß, daß die Bevölkerung Weimars von ihm mitgerissen wurde. Die Menge, die sich ebensowenig wie die Studenten über das Drama klar war, das sich im Innern der Großherzogin abspielte, sah im Bild des Fürstenpaares das Symbol der Weimarer Tradition: die Souveränität der freien Kunst unter dem Schutz des angestammten Souveräns.

Nachdem sich die Königlichen Hoheiten zurückgezogen hatten, erwarteten die Studenten mit wehenden Fahnen und brennenden Fackeln die Künstler beim Ausgang des Schlosses. Sie zogen mit ihnen zum Restaurant 'Kunstverein', dem Sitz der Opposition gegen die künstlerische Freiheitsbewegung, dem Nest mißgünstiger und eifersüchtiger Mittelmäßigkeit.

In diesem Lokal, einem Musterbeispiel des Typus 'Auerbachs Keller', wo die Luft ebenso nach Intrige roch wie nach Bier und Rauch, brachten die Studenten flammende Trinksprüche auf die Kunst und auf die Künstler aus, die sie, um sie den Anwesenden zu zeigen, auf ihre Schultern hoben. Die Begeisterung riß in dem überfüllten Lokal alle mit. Der Applaus ließ die Scheiben zittern, als Harrys und mein Name genannt wurden.

Die Bonzen, die an ihrem Stammtisch jeden Abend gallige Bemerkungen gegen uns äußerten, waren Hals über Kopf verschwunden, als die Studenten das sakrosankte Lokal überschwemmten. Das Fest dauerte bis zum ersten Schein des kommenden Tages, und auch die Menge auf den Straßen feierte die ganze Nacht hindurch.

Das Nietzsche-Archiv

Im Herbst des gleichen Jahres 1903 wurden die Räume des Nietzsche-Archivs eingeweiht, deren architektonische Gestaltung Elisabeth Förster-Nietzsche mir übertragen hatte.

Damals befand sich auch Nietzsches treuester Freund und Vertrauter aus der Zeit, in der der Denker einsam von Ort zu Ort wanderte, der Komponist Peter Gast, in Weimar. Peter Gast und einigen jungen Nietzscheanern - unter anderen Harry Kessler, Eberhard von Bodenhausen und dem Leipziger Philosophieprofessor Raoul Richter, Cornelia Richters ältestem Sohn - ist es zu danken, daß Elisabeth Förster-Nietzsches Energie durchhielt. Mit ihnen beriet ich mich über die Möglichkeiten des Umbaus, der dem Haus eine einigermaßen würdige Gestalt und den drei Räumen des Erdgeschosses ein weniger banales und bürgerliches Aussehen geben sollte. Keiner meiner Freunde sah in der von mir geplanten Veränderung einen Akt der Pietätlosigkeit, als ich vorschlug, eine Wand zu entfernen, um einen größeren, feierlichen Bibliothekssaal zu gewinnen, in dem fünf oder sechs Dutzend Menschen für Vorträge, Konzerte und andere Veranstaltungen Platz finden konnten. Nietzsche hatte seit dem Tag, an dem ihn seine Schwester von Naumburg nach Weimar gebracht hatte, in der oberen Etage gelebt, deren Räume - auch das Sterbezimmer - unberührt blieben.

Während der Wochen der Arbeit an meinen Entwürfen für das Nietzsche-Archiv habe ich nicht allein im Geist des Philosophen gelebt; ich habe seine Manuskripte berührt, ich habe in ihnen geblättert, ich habe den ersten Aphorismus, den ersten Abschnitt des 'Zarathustra' in der Originalhandschrift gelesen. Ich habe die Notizblätter in der Hand gehabt, die er auf seinen Wanderungen im Gebirge beschrieben, und auch die Bücher, die er gelesen und deren Seiten er mit Randbemerkungen übersät hat. Viele dieser Bücher stammten von französischen Autoren. Stendhals Gesammelte Werke sind mir besonders in der Erinnerung geblieben. Ich konnte das Manuskript von 'Ecce Homo' lesen. Es gelang uns, von Elisabeth Förster-Nietzsche die Einwilligung zu einer ersten Veröffentlichung (in beschränkter Auflage) durch den Insel-Verlag zu erhalten. Ich entwarf die Typographie und zeichnete die Ornamente des Einbandes und der ersten Seiten dieser Ausgabe, die einige Jahre später herauskam.

An der einen Schmalseite des neuen Bibliotheksraumes stand die Stele aus karrarischem Marmor, auf der sich der überlebensgroße Kopf Nietzsches befand, den Max Klinger, ein glühender Bewunderer des 'Philosophen mit dem Hammer', geschaffen hat. Bis zum Jahre 1914 fanden in diesem Raum zahlreiche Vorträge, Konzerte und wissenschaftliche Sitzungen statt. Und viele der in dem gastfreundlichen Hause verkehrenden deutschen und ausländischen Nietzsche-Verehrer kamen in Kontakt mit Seiner Exzellenz dem Staatsminister Rothe und anderen Persönlichkeiten des Hofes.

'Das neue Weimar'

So umstritten unsere Tätigkeit in Weimar war, so sehr interessierte man sich in den kulturellen Zentren Deutschlands für unsere Bestrebungen. Die Redaktion eines der in Berlin und Deutschland meistgelesenen Blätter, des 'Tag', beorderte ihren als maßgebend geltenden Kunstkritiker Hans Rosenhagen nach Weimar. Er kam im Herbst 1903, als unsere Aktivität schon eine gewisse Breite erreicht hatte. Kurz darauf erschien im 'Tag' Rosenhagens Feuilleton von neun Spalten mit dem Titel 'Das neue Weimar'. Es ist pikant, daß sich die ersten drei Worte dieses Feuilletons - 'Was ist Pietät?' - auf Angriffe bezogen, die gerade damals in infamer Weise gegen mich entfesselt worden waren. Durch eine falsche und böswillige Interpretation wollte man mich aufs Glatteis locken, auf dem ich ausgleiten sollte.

Ich hätte, so bot man herum, im Hause des Philosophen Rudolf Eucken in Jena bei Tisch erklärt, das Gefühl der Pietät nicht zu kennen. In Wirklichkeit hatte ich gesagt, nur vor den höchsten Schöpfungen, vor genialen Werken und vor den schönsten künstlerischen Erzeugnissen sowie vor dem menschlichen Erfindungsgeist überhaupt diejenige Achtung zu haben, die mit Pietät gleichbedeutend ist. In diesem Sinn wurde meine Feststellung von allen Anwesenden verstanden und gedeutet. Niemand hatte auch nur daran gedacht, Widerspruch zu erheben.

'Was ist Pietät?' - mit dieser Frage begann Hans Rosenhagen sein Feuilleton. 'Ehrt man das Andenken großer Männer besser dadurch, daß man das von ihnen hinterlassene Erbe in unverändertem Zustand für ewig

zu erhalten sucht, oder dadurch, daß man ihr Werk in irgendeiner Weise, unter Umständen sogar auf einem ganz anderen Gebiet, jedenfalls aber in ihrem Sinne fortzusetzen trachtet? Für Menschen voll Tatkraft und Initiative kann die Entscheidung nicht fraglich sein. Sie werden stets das Verlangen spüren, Besseres mit ihren Kräften zu vollführen, als den Toten zu opfern, als die Last großer Namen ständig auf ihren Schultern zu tragen. Wie wollte die Welt weiterkommen, wenn solche Menschen nicht wären! Aber es ist klar, daß ihre Absichten häufig mißverstanden werden, besonders von jenen, für die Pietät im Nichtrütteln am Alten und Gewohnten besteht. Und weil dem nun einmal so und die Zahl der aktiv pietätvollen Menschen klein ist, herrscht dort, wo einst ein großer Mann gewirkt, leicht eine Totenstille. Alle Welt stellt sich in den Dienst seines Andenkens. Schwer drückt das Gewicht seines Ruhms auf die, die nach ihm kamen.

Es ist noch nicht gar lange her, daß der Besucher Weimars, trotz Eisenbahn und anderen modernen Errungenschaften, von der Stadt Goethes und Schillers den Eindruck empfing, einen Ort zu betreten, in dem die Zeit lange, lange stillgestanden. Die Schatten der großen Vergangenheit gingen am hellichten Tage um, und jeder laute Ruf des Lebens schien unterdrückt, damit sie nicht verjagt würden. Wer kurze Zeit blieb, empfand diese verzauberte Welt mit dem süßen Behagen, mit dem er als Kind seinen Märchen gelauscht - die Aussicht auf einen dauernden Aufenthalt hätte selbst für den nervösesten Großstädter nichts Verlockendes; denn wenn dieser auch für sich ruhig leben möchte - er will die anderen schaffen sehen, will die Stimmen des Lebens an seinem Ohr haben. Mit dem Regierungsantritt des jungen Großherzogs Wilhelm Ernst nun hat sich die drückende Atmosphäre über Weimar verflüchtigt. Das Pompeji der deutschen Literatur umfängt mit seinen Mauern wieder frisches Leben und geht, wenn nicht alle Zeichen trügen, einer neuen Zukunft entgegen. -

Der junge Großherzog weiß ganz genau, daß eines Fürsten Machtspruch nicht große Dichter und Musiker ins Leben rufen kann, daß das Verdienst der Fürsten, die, wie Karl August, als Schützer und Förderer der Künste Unsterblichkeit gewonnen haben, hauptsächlich in dem sicheren Gefühl für das Reifwerden der ihrer Zeit das Gepräge verleihenden Begabungen, also in einem Voraussehen bestanden hat. Und je nach Bedarf bringt die Zeit einen Plato, einen Leonardo, einen Wagner hervor. Man kann sie nicht

zwingen, kann nicht gewaltsam eine Blüte der Dichtkunst, der Bildhauerei, der Staatskunst herbeiführen, wenn die schöpferischen Kräfte fehlen oder sich im stillen vielleicht eine ganz andersgeartete Ära vorbereitet.

Das Voraussehen schließt das Zurückblicken bis zu einem gewissen Grade aus. Alle wahrhaft kunstfördernden Fürsten waren dem Geschmack ihrer Zeit weit voraus. Sie hielten hoch, was noch umstritten wurde. Unbekümmert um die Meinung der Menge opferten sie den Idealen der Zukunft. Darauf beruht auch ihre Wirkung auf die Kunst. Sie helfen, deren Ideale, die in jeder Zeit neue sind, mitschaffen. In diesem Sinne scheint der Großherzog Wilhelm Ernst seine Absichten verwirklichen zu wollen. Er teilt unser aller Empfindung, daß, nachdem Frankreich so Ungeheures auf dem Gebiet der Kunst geleistet hat und jetzt müde zu werden beginnt, Deutschland seine Kunstblüte erleben wird und muß, und hat bereits die ersten Schritte getan, um seinerseits deren Entwicklung zu fördern. Mit sicherem Blick hat der Großherzog erkannt, daß alle seine Kunstbestrebungen in der Luft schweben würden, wenn er ihnen nicht einen Rückhalt an der vorhandenen Kultur des Landes, an dessen Industrien gäbe, und so ging er zuerst daran, diese mit den neuen künstlerischen Gedanken der Zeit in Verbindung zu bringen. Er berief, sich über alle Vorurteile gegen die Nationalität des Künstlers hinwegsetzend, Henry van de Velde in seinen Dienst, mit dem vollen Bewußtsein, in ihm einen der führenden Geister unserer Zeit zur Seite zu haben. Der Staat hat mit dieser Berufung nichts zu tun; aber der Künstler ist für das ganze thüringische Land da. Jeder Handwerker, jeder Industrielle, der das Bedürfnis fühlt, seine Leistungen mit den Ansprüchen der Gegenwart in Übereinstimmung zu bringen, neue Formen, neue Muster, neue Gebrauchsgegenstände zu produzieren, darf sich an van de Velde wenden, ihm Pläne zur Korrektur vorlegen, seinen Rat und selbst, sofern es not tut, Entwürfe von ihm verlangen.

Wenn dieses Unternehmen so fortgesetzt wird, wie es angefangen wurde, dürften die Industrien und das Kunstgewerbe im thüringischen Lande binnen kurzer Zeit einen unerhörten Aufschwung nehmen. Man hat, wenigstens in den intelligenten Kreisen des Handwerks und der Industrie, volles Verständnis dafür, daß die Befruchtung durch einen neuen künstlerischen Geist das beste Mittel ist, um den an sich guten Leistungen ein größeres Absatzgebiet zu schaffen. Van de Velde hat alle Hände voll zu tun. Da wol-

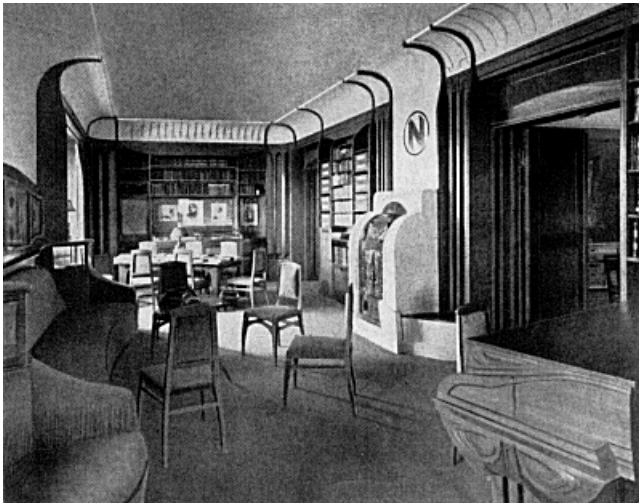
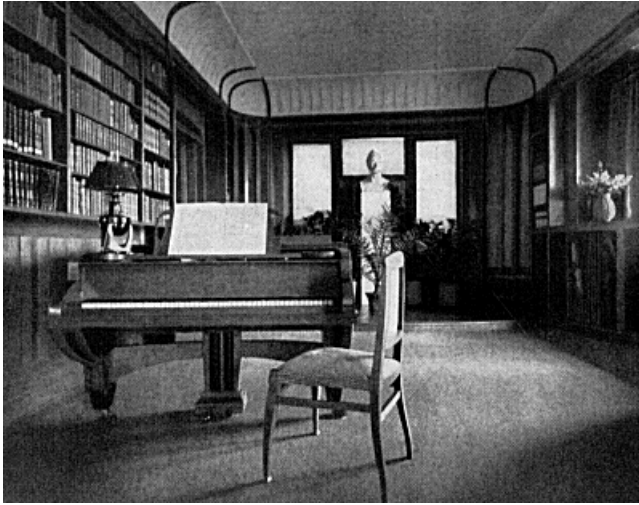
len die Handtöpfereien und die großen keramischen Fabriken neue Formen, neue Farbenzusammenstellungen, neue Dekors; da können die Thermometer- und Barometermacher ihre in der Aufmachung veralteten Muster nicht mehr loswerden und bitten um moderne Vorlagen für ihre Holzschnitzer; da verlangen die Handwebereien Entwürfe für elegante Westenstoffe und Krawatten, die großen Betriebe solche für Möbelbezüge und Vorhänge. Alle Welt hat von dem Dasein des Künstlers Vorteil. Der bedeutende Kunsttischler Weimars und der Hofjuwelier haben ihre Etablissements beträchtlich vergrößern müssen, um die ihnen auf Grund der Entwürfe van de Veldes zuströmenden Bestellungen bewältigen zu können. Sie arbeiten fast nur noch für seine Auftraggeber. Der Großherzog ist mit eignen Ansprüchen bisher ganz zurückgeblieben; aber wie hoch er persönlich den Künstler schätzt, geht daraus hervor, daß er den Wunsch geäußert hat, das ihm von seinem Lande als Hochzeitsgeschenk angebotene Silbergeschirr für die Tafel möchte nach Entwürfen van de Veldes angefertigt werden. Das ist geschehen, und der Künstler hat mit dieser Arbeit sich selbst übertroffen. Keine Fürstentafel der Welt hat augenblicklich edlere und eigenartigere Jardinieren, Armleuchter, Fruchtschalen, Teller und Bestecke in Silber aufzuweisen als die im weimarischen Schloß. Und bei aller Neuheit der Formen dürfte man den ganzen Schatz in irgendeinem historischen Interieur benützen, ohne daß der Stil des Silbers als Gegensatz zu dem des Raumes empfunden würde.

Van de Velde, der seit über einem Jahr in Weimar wirkt, hat sich außerordentlich entwickelt. Seine Arbeiten haben, ohne Einbuße an Originalität, alles Provokante, alles Barocke verloren. Der Künstler ist zu einer schlichten, vornehmen und heiteren Schönheit gekommen, die fast an die Antike gemahnt, durch Klarheit der Absicht und Reinheit des Ausdrucks, und über die seine Imitatoren todunglücklich sein werden, weil dieser Stil unnachahmlich ist. Es gibt in Weimar ein paar Interieurs von van de Velde, die jeden Gegner seiner Richtung durch ihre Schönheit entwaffnen müssen und keinen Anspruch an Eleganz und Abwechslung unbefriedigt lassen. Das eklatanteste Dokument seiner Entwicklung in die Höhe aber bildet hier seine Einrichtung des Nietzsche-Archivs, in dem Frau Elisabeth Förster-Nietzsche dem Andenken ihres genialen Bruders ein würdiges Denkmal und den Verehrern von dessen froher Wissenschaft einen erquicklichen



68 Elisabeth Förster-Nietzsche, auf dem Schreibtisch Bucheinbände von Henry van de Velde

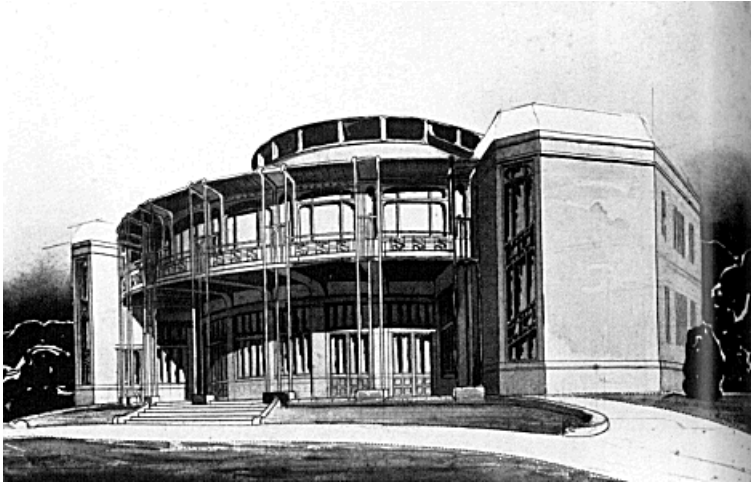
*34



69/70 Nietzsche-Archiv in Weimar, 1903



71 Nietzsche-Archiv in Weimar, Türgriff, 1903



72 Perspektive des Entwurfs für das Dumont-Theater in Weimar, 1903/04

Raum der Belehrung und Sammlung gestiftet hat. Wie hier aus einer an sich nicht sehr glücklichen architektonischen Anlage ein Raum geschaffen wurde, der durch ruhigen Ernst an seine Bedeutung mahnt, dabei aber nichts aufdringlich Sakrales hat, so daß er zugleich den Zwecken einer Bibliothek, eines Lese- und Vortragssaales dienen kann - das verdient, aufrichtig bewundert zu werden. Als Farben wirken in dem Archiv: Paneele, Schränke, Möbel aus gelbrötlichem Buchenholz, fräsfarbene Bezüge, weiße Wand und Decke und ein Kamin in gelber Bronze. Einen besonders kostbaren Schmuck wird der Raum durch Max Klingers marmorne Nietzsche-Büste in diesen Tagen erhalten. Für Verehrer des unsterblichen Philosophen sei übrigens bemerkt, daß das Nietzsche-Archiv nicht allgemein zugänglich ist, sondern nur den Freunden des Hauses von seiner Besitzerin geöffnet wird. Wie stark auch außerhalb seines jetzigen Wirkungskreises die Bedeutung van de Veldes anerkannt wird, geht weiter daraus hervor, daß die Meißener Porzellanfabrik ein großes Tafelservice bei ihm bestellt hat, für das ein von Meißen entsandter Former nach Entwürfen des Künstlers unter dessen Augen in Weimar soeben die Modelle anfertigt.

Indessen nicht nur die Anwesenheit und das Wirken van de Veldes in Weimar ist dem Großherzog Wilhelm Ernst zu danken, auch die wichtigen Veränderungen, die jetzt nach und nach mit der Kunstschule vorgehen, sind sein Werk. Es besteht die beste Aussicht, daß Weimar auch als Kunststadt wieder ein größeres Ansehen erlangen wird. Ein Künstler von vorzüglichen Fähigkeiten und entschieden moderner Physiognomie, der schleswigsche Maler Hans Olde, den er vor kurzem als Direktor ernannte, hat den höchst begreiflichen Ehrgeiz, an der Spitze eines von tüchtigen, fortschrittlich gesinnten und rühmlich bekannten Künstlern gebildeten Lehrerkreises zu stehen. Der wichtigste Gewinn, den er bei dem Heranziehen neuer Kräfte bisher gemacht, ist einstweilen der Eintritt Ludwig von Hofmanns, der als Mensch, Name und Künstler der Kunstschule zur Zierde gereichen und möglicherweise im stillen Weimar erfolgreicher schaffen wird als in dem unruhigen Berlin. Oldes Pläne für die Leistungen seiner Schule decken sich ungefähr mit den reformatorischen Grundsätzen, die für die Verbesserung des Kunstunterrichts von den Gegnern der Akademien aufgestellt sind.

Der Großherzog hat ferner eine Reorganisation der Kunstsammlungen

ins Auge gefaßt. Es wird jetzt ein neues Museum für Kunst und Kunstgewerbe geschaffen. Die Leitung dieses Museums, die Sichtung und Ordnung der vorhandenen Bestände hat der durch seine feinsinnigen kunstästhetischen Arbeiten und seine Beteiligung an der Leitung des 'Pan' bekannte Graf Harry Kessler übernommen. Graf Kessler beabsichtigt, in diesen Ausstellungen nur ausgesuchte und eigenartige Schöpfungen der neuesten Kunst vorzuführen, so daß man in Weimar sehr bald ebenso gut über die modernsten Künstler und ihre Leistungen Bescheid wissen wird wie in Berlin. Nichts soll dem Zufall überlassen sein. Der Klinger-Ausstellung werden Vorführungen von Werken Leibls, Liebermanns, Menzels, Trübners folgen. Die Bilder französischer Impressionisten und Neo-Impressionisten, der besten Belgier, der feinsten Engländer werden in Weimar erscheinen, so daß mannigfache Anregungen sowohl für die Einwohner als auch in besonderem Maße für die jungen Kunstschüler von diesem Museum ausgehen dürften.

Man sieht, daß der Großherzog auch bemüht ist, die für die Entwicklung der Kunst nötige künstlerische Atmosphäre zu schaffen, die Situation also nach allen Richtungen mit vollstem Verständnis überschaut.

Wenn wir uns auch alle als Kinder unserer Zeit fühlen, so gibt es doch wenige, die den Mut haben, in großen und wichtigsten Dingen den Ansprüchen, der Stimmung der Zeit zu folgen. Und nicht viele Fürsten sind darunter; denn diese sollen Traditionen pflegen und halten es in der Regel damit so wie die meisten Menschen mit der Pietät. Es gehört eben Talent dazu, ein moderner Mensch zu sein, denn nur der ist es, dem die Fähigkeit gegeben wurde, die Stimme der kommenden Zeit zu vernehmen, und der den Mut hat, festen Schrittes, auf unbegangenen Wegen, ihr entgegenzuwandeln.

Es ist nicht nur für Weimar ein Glück, daß auf dem Throne der Ernestiner jetzt ein Fürst sitzt, der ein moderner Mensch ist, sondern für ganz Deutschland. Denn wir brauchen Erneuerer!'

Ich habe diesen Artikel wörtlich zitiert, weil er den Kern meiner Bestrebungen trifft. Wenn Hans Rosenhagen verzichtet hat, die außerordentliche Bedeutung von Harry Kesslers Museumstätigkeit im einzelnen darzustellen, und wenn er die Regeneration des Lehrkörpers der Kunstschule durch

deren Leiter, Professor Hans Olde, nur mit wenigen Worten streift, so ist der Grund wohl darin zu finden, daß er mich für bedrohter hielt als meine deutschen Kollegen. In seiner Klarheit bot Rosenhagens Artikel der Großherzogin Karoline viel Stoff zum Nachdenken über meine Rolle und die Mission, die ich in Weimar erfüllte. Ich wiegte mich in der Hoffnung, sie würde mit gleichem Interesse dem Fortgang meiner Arbeiten folgen wie die Großherzoginmutter Pauline, die infolge einer langen Krankheit ihre Zusammenarbeit mit mir hatte unterbrechen müssen, die ihr so viel Freude bereitete. Mit dem Tod der Großherzoginmutter im April 1904 endete ein Kapitel meiner ersten Weimarer Zeit, in dem sich der noch ungetrübe Optimismus spiegelt, mit dem ich an die Arbeit ging.

Ein Adliges Original

Die Schatten, die inzwischen aufzogen, treten in der Erinnerung an eine bemerkenswerte Frau in Erscheinung, der ich zu jener Zeit begegnete.

Gegenüber dem Haus, in dem Liszt seine glänzenden letzten Weimarer Jahre verbracht hatte, bewohnte die Baronin von Meyendorff eine weitläufige Etage. Es kam mir in den Sinn, daß diese Baronin von Meyendorff eine der beiden Damen war, die ich in meiner Jugend beim Liszt-Festival in Antwerpen in Liszts Begleitung gesehen hatte. Seitdem Liszt Weimar verlassen hatte, erschien sie nicht mehr in der Gesellschaft der Stadt. Ich besuchte sie kurz vor ihrer endgültigen Übersiedlung nach Rom. In seiner Liszt-Biographie erwähnt Graf Guy de Pourtalès, daß ihr Gatte russischer Botschafter in Weimar war und daß die Baronin nach seinem Tod in aller Offenheit mit dem großen Meister zusammenlebte, der 'in ihrer Nähe die letzten weltlichen Genüsse erlebte'. Pourtalès hebt die Macht hervor, die die Baronin von Meyendorff auf die großen Männer ausübte, die ihr begegneten: auf Berlioz, Villiers de l'Isle-Adam und andere. Sie besaß Geschmeidigkeit, Intelligenz und einen unerschütterlichen Willen - die Reize einer Katze. Man nannte sie 'La Chatte'.

Sie war eine geborene Prinzessin Gortschakoff, die typische Vertreterin der hohen russischen Aristokratie. Ihre großen Wohnräume erinnerten mich

an die Salons, in denen sich die Heroinnen der Romane Tolstois bewegen. Die Einrichtung war prächtig, aber es war ein ziemliches Durcheinander zusammengewürfelter Dinge, die irgendein Dekorateur im Stile Hans Makarts arrangiert hatte, dessen verheerender Einfluß in den adligen Kreisen auch am Anfang des Jahrhunderts noch ungebrochen war.

Die Baronin erschien stets in Schwarz. Ihre Kleider waren von strengem, altmodischem Schnitt, hochgeschlossen bis zum Hals, im Stil jener Damen, die während ihrer winterlichen Aufenthalte in Rom hohe päpstliche Würdenträger empfangen. Sie bewegte sich mit der eindrucksvollen Gemessenheit der 'grande dame'. Weibliche Reize besaß sie nicht mehr, und ihre Stimme klang rau und heiser. Ich erzählte ihr, wie tief Liszt mich als jungen Menschen beeindruckt hatte, als er sich an den Flügel setzte und die Tasten berührte, und wie traurig ich damals war, wegen meiner Schularbeiten nicht genügend Zeit zur Ausbildung meiner Fingerfertigkeit zu haben. Sie ihrerseits behauptete, sich des Besuchs bei meinem Vater zu erinnern.

Über Harrys und meine Pläne für ein 'neues Weimar' war sie erstaunlich gut unterrichtet. Aber ich glaubte, aus ihren Augen und den Runzeln ihrer Stirn ihren Zweifel lesen zu können, daß irgend etwas imstande wäre, Weimar aus der Lethargie zu erwecken, die sich seit den legendären Zeiten Liszts ausgebreitet hatte. Sie wollte mich nicht entmutigen, aber sie konnte die Geringschätzung nicht verheimlichen, die sie dem Großherzog und den Hofleuten gegenüber hegte. Obwohl mein erster Besuch eher enttäuschend verlief, lud sie mich freundlich ein, wiederzukommen.

Bei meinem nächsten Besuch erzählte ich ihr zu ihrem großen Vergnügen, daß ich bei meiner Berufung nach Weimar verlangt hatte, keine Kammerherren-Uniform tragen zu müssen. Es hatte sich daraus vor kurzem ein kleiner Zusammenstoß mit dem Großherzog ergeben. Bei einem Galadiner war ich der einzige Gast im Frack. Wilhelm Ernst machte daraufhin eine Anspielung, und ich hatte die Stirn zu antworten, Königliche Hoheit möge sich vorstellen, der Präsident der Vereinigten Staaten habe einen Botschafter an den Weimarer Hof entsandt. Der Großherzog quittierte meine Antwort mit einem Stirnrunzeln, das mehr bedeutete, als es im Augenblick scheinen mochte. Als ich der Baronin diese Geschichte erzählt hatte, wurde der Ton unserer Unterhaltung weniger zeremoniell und die männliche Stimme der Baronin weniger rau.

Bei einem späteren Besuch sprach sie von den Beziehungen Liszts zu Großherzog Karl Alexander und zum Hof, von den Demütigungen, die er in seinen letzten Weimarer Jahren zu erdulden hatte. Sie beschuldigte Karl Alexander des Unverständnisses für Liszts Plan, aus Weimar das zu machen, was später Bayreuth geworden ist. Die 'Chatte noire' verlor in diesem Augenblick ein wenig die Haltung und wiederholte die Worte, mit denen Liszt die Herren und Damen des Hofes apostrophiert hatte: 'Esel rechts, Esel links, ich gehe meinen Weg!' Böseartig skandierte sie diese deutschen Worte; mit der gleichen Heftigkeit, mit der sie als junge russische Prinzessin zweifellos bereit gewesen war, ihre Leibeigenen zu prügeln.

Tage- und wochenlang verfolgte mich der verwünschte Refrain: Esel rechts, Esel links...

Das tragische Ende der Grossherzogin

Harry Kessler führte seine Pläne weiter. Schritt um Schritt folgten Ausstellungen von Courbet, Manet und von den Neo-Impressionisten. 1904 sahen wir Werke von Cézanne, der - wie Harry im Ausstellungskatalog schrieb - 'darauf ausgeht, mit neuen Farben und Färbungen des Impressionismus einen neuen, *strengen* Stil zu schaffen'. Während Ausstellungen von Seurat und van Gogh vorbereitet wurden, verwirklichte Harry ein Projekt, das ihm besonders am Herzen lag: eine Rodin-Ausstellung mit Skulpturen und Zeichnungen, ergänzt durch eine Reihe photographischer Aufnahmen. Großherzogin Karoline wohnte der feierlichen Eröffnung dieser Ausstellung bei, die während der Monate Juli und August 1904 die Aufmerksamkeit aller Kunstkritiker, der Kunsthistoriker, der Kunstfreunde und vor allem der unabhängigen Künstler Deutschlands erregte. Für Harry bedeutete diese Ausstellung einen großen persönlichen Erfolg.

Im Laufe des Jahres 1904 hatte sich das Interesse der jungen Großherzogin für meine Tätigkeit belebt. Bei ihrem letzten Besuch im Seminar zeigte ich ihr die Pläne für ein großes Gebäude, das das Seminar, meine Privatateliers und Räume für eine Kunstgewerbeschule beherbergen sollte. Die Zahl der Schüler, die bei mir zu arbeiten wünschten, nahm ständig zu.

Ein von mir entworfener großer Neubau für die Kunstschule war eingeweiht worden. Er enthielt geräumige Ateliers für die Professoren und daneben jeweils Räume für die Schüler sowie einen Aufenthaltsraum. Dieses Gebäude lag an einer in die Belvedere-Allee einmündenden Straße. Ich plante, in seiner nächsten Nähe eine Schule für Kunstgewerbe und Kunstindustrie zu errichten, die ein größeres Terrain benötigte. Meine Ateliers und einen Teil des Baus gedachte ich längs der gleichen Straße zu legen. Ein zweiter, größerer Flügel war in einem gewissen Abstand projektiert. Zwischen beiden Bauten sollte eine Wiese mit Bänken liegen, auf der sich die Schüler der beiden Institute treffen konnten.

Bei ihrem letzten Besuch folgte die Großherzogin aufmerksam meinen Darlegungen über die Vorteile einer solchen Anlage und über die günstigen Auswirkungen der geplanten Anstalt auf die künstlerische Kultur des Großherzogtums. Auch auf die grundsätzliche Wichtigkeit der Schule wies ich hin, die die Fortführung meiner kunsterzieherischen Ziele auch für den Fall sicherte, daß ich aus irgendeinem Grund einmal meinen Weimarer Posten verlassen würde. Die Großherzogin wiederum erkundigte sich nach dem Verlauf des geplanten Unterrichts, vor allem nach dem Lehrgang für junge Mädchen. Ich erklärte ihr die Aufgaben und Ziele der Klassen für Weberei, Stickerei, Batik, Emaille, Buchbinderei und versuchte zu charakterisieren, in welcher Atmosphäre und in welchem Geist ich die Ateliers, 'meine Schule', geführt wissen wollte. Es sollte weder Snobismus noch Dilettantismus geduldet werden, und alles sollte sich auf so hohem Niveau abspielen, daß - wie ich mich hinreißen ließ zu sagen - auch eine Landesherrin ohne Scheu dort arbeiten könnte. Ich faßte mich rasch wieder und fügte bei, ich wisse wohl, daß ein solcher Wunsch kaum toleriert und die Etikette ihm ein unbarmherziges Veto entgegenstellen würde.

Mit klarem Blick schaute mir die Großherzogin in die Augen und erwiderte: 'Glauben Sie, Professor, daß mich irgend jemand hindern könnte, wenn ich eines Tages einen solchen Wunsch hätte?' Und nach einer langen Pause fuhr sie in noch bestimmterem Ton fort: 'Und wenn man auch versucht, eine gekrönte Marionette aus mir zu machen!'

Zu Beginn des Winters 1904/05 gingen am Hof Gerüchte um, die auch bald die Bevölkerung beunruhigten. Die Großherzogin sei aus Staatsgründen zur Heirat gezwungen worden, obwohl ihr Herz einem anderen, Un-

ebenbürtigen zugewandt war. Verzweiflung habe sie in Todesgefahr getrieben, als sie - eine leidenschaftliche Reiterin - gejagt von selbstmörderischen Gedanken, auf ihren Ritten durch die verschneiten Wälder, Hals und Brust der eisigen Kälte aussetzte.

Im Laufe des Januar 1905 starb die junge Großherzogin an den Folgen einer bei einem Ausritt zugezogenen Lungenentzündung, die sie innerhalb zweier Tage hinwegraffte. Harry und ich folgten aufs tiefste erschüttert ihrem Sarg, der in der Weimarer Fürstengruft beigesetzt wurde. Wir hatten in der Großherzogin Karoline die Frau verloren, die eine ideale Schutzherrin aller unsrer Wünsche hätte werden können.

Der Hof hielt sich an die strikten Regeln und das Zeremoniell der Hoftrauer. Man ignorierte geflissentlich die Kälte, die zwischen der Bevölkerung und dem Großherzog entstanden war. Der Fürst vermied lange Aufenthalte in Weimar. Er verbrachte den größeren Teil des Jahres auf seinen schlesischen Besitzungen, jagte Hirsche und Wildschweine und zog die Gesellschaft seiner dortigen Nachbarn derjenigen des Hofes und seiner Minister in Weimar vor. Der Tod der Großherzogin, den die Bevölkerung als eine Tragödie empfand, schuf eine Leere, für die der Großherzog die Verantwortung zu tragen hatte.

Schon die erste Trauer nach dem Tod der Großherzoginmutter Pauline im April 1904 hatte einen Vorhang fallen lassen. Jetzt war der Vorhang zum zweiten Male niedergegangen. Für Harry Kessler und mich gab es jedoch keine Pause. Wir fuhren fort, unsere Positionen auszubauen und den Enthusiasmus unserer Freunde und Helfer anzufeuern.

Das Projekt eines Theaters für Louise Dumont

Das 'Theater' bedeutet in meinem Leben eine Folge schwerer Enttäuschungen. Sie begannen mit der Weigerung des Großherzogs, der Schauspielerin Louise Dumont ein Terrain für das von ihr geplante 'Dramatische Nationaltheater' zur Verfügung zu stellen, und enden mit dem Bau des Werkbundtheaters der Ausstellung in Köln im Jahre 1914, das während des Krieges 1914/18 seinen Zwecken entfremdet und später abgerissen wurde.

Der Plan Louise Dumonts, einer der berühmtesten Tragödiinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, bestand darin, gemeinsam mit ihrem Gatten, dem ausgezeichneten Regisseur Gustav Lindemann, in Weimar ein Theater zu errichten, in dem, ähnlich wie in Wagners Bayreuther Haus, alljährlich während drei Sommermonaten Festspiele stattfinden sollten. Das Ensemble sollte aus den besten Schauspielern und Schauspielerinnen Deutschlands bestehen, und alle Rollen, bis zur bescheidensten, sollten von allerersten Kräften übernommen werden. Den Spielplan wollte Louise Dumont allein bestimmen. Sie hatte die Absicht, sich unserer Bewegung des 'neuen Weimar' anzuschließen und durch künstlerisch außergewöhnliche Aufführungen ihrerseits einen Beitrag zu leisten. Sie gedachte, selbst große Rollen zu übernehmen und gemeinsam mit Gustav Lindemann Regie zu führen.

Louise Dumont beauftragte mich mit dem Entwurf eines vorläufigen Projektes, für das ich einen Platz an der Belvedere-Allee halbwegs zwischen Weimar und dem Schloß Belvedere in Aussicht nahm. Die Dumonts und ihre Freunde, die das Kapital für den Bau zur Verfügung gestellt hatten, erwarteten vom Großherzog nur die Bereitschaft, den Platz kostenlos zur Verfügung zu stellen. Der Großherzog oder die Regierung hatten lediglich ja zu sagen. Für alles andere war Louise Dumont bereit zu sorgen.

Es gab im Großherzogtum und in ganz Deutschland keine Gegner dieses schönen Projektes, abgesehen von einigen deutschen Kollegen, die mich um diesen Auftrag beneideten. Aber der Intendant des Weimarer Hoftheaters und seine Freunde bei Hof bekämpften es aufs heftigste, weil es ihren eigenen Plan der Errichtung eines neuen Theaters in den Hintergrund drängte, der den Abbruch des alten, zu Goethes Zeit erbauten Theaters voraussetzte. Mit den niedrigsten und hinterlistigsten Argumenten wurde die lokale Presse alarmiert, und die vom Intendanten geführte Kampagne erniedrigte sich so weit, daß sie Louise Dumont ihre jüdische Herkunft und mir meinen Status als Ausländer vorwarf, ja sogar versuchte, mich mit dem Hinweis auf angebliche jüdische Ahnen zu diskreditieren. Schließlich hatten Louise Dumont und ihre Freunde von den Angriffen, den Winkelzügen und der unklaren Haltung des Großherzogs genug. Sie verzichteten auf den Weimarer Plan, den sie in anderer Form schließlich in Düsseldorf verwirklichten. Und ich wurde der Möglichkeit eines Beitrages beraubt, den ich für die Architektur des 'neuen Stils' Beginn des 20. Jahrhunderts hätte leisten können.

Die Studien für das Dumont-Theater führten mich auf ganz neue Wege. Aus dieser Zeit stammen meine Untersuchungen und Überlegungen zur Entwicklung eines Zuschauerraumes, der den neuen künstlerischen Bedürfnissen mehr entsprach als die Säle der italienischen und französischen Theater des sogenannten Guckkastenprinzips oder auch das von Semper wiederaufgenommene Prinzip des Amphitheaters, auf dessen Grundideen Wagner das Bayreuther Festspielhaus errichten ließ.

Mehr als andere künstlerische Veranstaltungen interessierten mich in Berlin und Paris die Schauspielhäuser, die ich fleißig besuchte. In Berlin das 'Kleine Theater' Max Reinhardts, in dem er zu Beginn seiner brillanten Laufbahn auf einer winzigen Bühne Stücke von Gorki, Björnson und Tolstoi zur Aufführung brachte, und Brahms 'Deutsches Theater', wo die Dramen Ibsens, Strindbergs und Gerhart Hauptmanns gespielt wurden. In Paris war ich häufiger Gast in den kleinen Theatern Antoines, Lugné-Poes und Copeaus, in denen ich moderne französische Dramatik kennenlernte.

Alle diese Stücke breiteten vor den Zuschauern 'Fälle' aus und stellten 'Probleme' zur Diskussion, zu denen die Besucher, jeder auf seine Art, Stellung nahmen. Unter solchen Voraussetzungen waren die Aufführungen keine spektakulären 'Schaustellungen' mehr, sondern wurden, je nachdem, gleichsam Gerichtssitzungen oder Vorlesungen in einem Hörsaal, in dem der Professor vor den Studenten einen psychiatrischen Fall mit allen seinen Konsequenzen darlegt. Der Gerichtshof, beziehungsweise die Wissenschaft spricht das Urteil.

In solchen Situationen gibt es keine in sich geschlossene Zuschauerschaft mehr, und jede Einheit des Gefühls ist verschwunden. An seine Stelle tritt die Disputation, die bis zu unausgesprochenen gegenseitigen Schmähungen führen kann. In der Kirche steigert die Anwesenheit der Gemeinde meine eigenen Empfindungen. Im Theater dagegen, wo die Phasen eines psychologischen Konfliktes abrollen, stört mich der Gedanke, daß mein Nachbar auf die Äußerungen, die Handlungen der Schauspieler, auf den Ablauf und die vom Autor ausgedachte Lösung des Dramas anders reagiert als ich.

Angesichts solcher Probleme schien es mir manchmal besser, überhaupt nicht ins Theater zu gehen, sondern das Drama allein am Kaminfeuer oder im Schein einer freundlichen Lampe nur zu lesen. Diese Lösung bedeutete allerdings den Verzicht auf den Genuß der Interpretation und der Attrak-

tion, die der Schauspieler oder die Heldendarstellerin auf den Zuschauer ausübt; für den Autor hingegen den Verzicht auf das Erlebnis, die von ihm geschaffenen Gestalten lebendig auf der Bühne zu sehen.

Ich erinnerte mich der Besuche, die ich als Knabe mit meinem Vater im Gefängnis von Antwerpen machte, an die Isolierung der Gefangenen während des sonntäglichen Gottesdienstes, dem sie, jeder für sich in kleinen Kästen, getrennt beiwohnten, um einzig auf den Ablauf der Messe konzentriert zu sein. Dieses System konnte für das Theater natürlich nur beschränkt Verwendung finden. Mit Leidenschaft vertiefte ich mich in diese Probleme, die auf den ersten Blick unlösbar schienen.

Sigurd Frosterus

Mein hilfsbereiter Zeichner Hugo Westberg war stets darum besorgt, daß ich während meiner privaten Arbeit nicht gestört wurde, der immer die Morgenstunden gewidmet waren; nachmittags arbeitete ich für das Seminar.

Eines Tages handelte er gegen die Instruktion, trat, etwas zögernd, bei mir ein und meldete mir den Besuch eines Ausländers, den er angesichts der Dringlichkeit, mit der er mich zu sprechen wünschte, glaubte, nicht abweisen zu dürfen. Westberg hatte mit dem aus Finnland kommenden Besucher einige schwedische Worte gewechselt. Er hatte von ihm einen ausgezeichneten Eindruck empfangen. Auf der Visitenkarte stand: *Sigurd Frosterus*, Architekt.

Der Name war mir nicht unbekannt. Mein Brüsseler Freund Willy Finch, der von Belgien nach Finnland gegangen war, wo er an die Akademie der Künste in Helsinki als Lehrer für Keramik berufen wurde, hatte mir den Besuch eines jungen Architekten angekündigt, der seine Studien an der Polytechnischen Hochschule absolviert hatte. In Finchs Brief vom September 1903 heißt es: 'Du darfst Vertrauen zu ihm haben. Er ist sehr kultiviert, hat kunstkritische Aufsätze geschrieben... nimm ihn freundlich auf.'

Ich setzte mich mit Sigurd Frosterus an den Tisch, auf dem sich der Plan für den Zuschauerraum des Dumont-Theaters befand, den ich gerade voll-

endet hatte. Mein Besucher war aus Helsinki nach Weimar gekommen. Ohne viele Worte legte er mir seinen Wunsch dar, von mir in die Probleme des 'neuen Stils' eingeweiht zu werden. Er wollte mein Schüler werden. Keiner meiner bisherigen Mitarbeiter und Schüler war mir mit solchem Freimut, solchem Enthusiasmus und solcher offenkundigen Hochachtung entgegengetreten.

Sein jugendliches Auftreten, der Ton seiner Worte und sein eindringlicher Blick machten mir die Entscheidung leicht. Die Anziehungskraft seiner schönen Züge, sein tadelloses Benehmen taten ein übriges. Frosterus sprach fließend Deutsch und Französisch. Er war über alles unterrichtet, was die neuen Kunstströmungen betraf; er kannte die verschiedenen Richtungen in der europäischen bildenden Kunst, vor allem aber in der Architektur und im Kunsthandwerk; er hatte die Publikationen in den deutschen, belgischen, englischen und französischen Kunstzeitschriften studiert und die Reproduktionen genau angesehen. In meine Schriften hatte er sich gründlich vertieft.

Frosterus blieb vom Oktober 1903 bis Ende März 1904 in Weimar. Ich übergab ihm alle meine Studien und Skizzen, die ich auf Grund des mir gestellten Programmes für das Theater gemacht hatte. Unter meinen Dokumenten, die infolge des häufigen Wohnungswechsels, zu dem ich durch den Verlauf meines Lebens gezwungen worden bin, sehr viele Lücken aufweisen, fand ich weder Skizzen noch Pläne zu diesem Theaterentwurf. Mag sein, daß ich mich von der Gleichgültigkeit des Großherzogs und von seinen Schachzügen, mit denen er ein für Weimar und für mich selbst so wichtiges Projekt zum Scheitern brachte, abgestoßen fühlte und mich deshalb nicht mehr um das Schicksal dieser Pläne kümmerte.

Mit großer Befriedigung erinnere ich mich an die Zusammenarbeit mit Frosterus, einem Architekten von beachtlichen beruflichen Kenntnissen und von außergewöhnlicher Sensibilität. Und ich habe die vielen Diskussionen am gemeinsamen Arbeitstisch oder bei unseren Spaziergängen im Weimarer Schloßpark und im Park von Belvedere nicht vergessen. Ich empfand das Bedürfnis, den Arbeitsgefährten, den mir ein glückliches Geschick aus einem fernen Lande zugeführt hatte, im einzelnen in meine Überzeugungen und Ansichten einzuweihen.

Mein junger Freund, der sich bald die Zuneigung meiner Frau, meiner Kinder und auch der treuen Mitkämpfer für ein 'neues Weimar' erwarb,

machte sich rasch mit allem vertraut, was das Seminar und meine Mission betraf, die mir der Großherzog übertragen hatte. Auch bei seinen späteren Aufenthalten in Weimar - im Sommer 1905 und während der Monate November und Dezember des gleichen Jahres - verfolgte Frosterus mit größtem Interesse meine Arbeiten und meine Funktion als Berater der Kunsthandwerker und der Kunstindustrien.

Ich wünschte, Sigurd für eine engere und längere Zusammenarbeit mit mir zu gewinnen. Aber ich fühle mich heute noch erleichtert, daß es nicht dazu kam, denn er - und mit ihm seine charmante und intelligente Frau - hätte mit mir die Enttäuschungen, Erniedrigungen und Schicksalsschläge teilen müssen, die ich später in Weimar erlitten habe.

Dankbar bin ich Sigurd Frosterus für die wertvolle und immer freundliche Hilfe, die er mir bei der gemeinsamen Arbeit am Vorprojekt für ein Ausstellungsgebäude der Berliner Sezession und auch für das neue Museum in Weimar, das dem Grafen Kessler versprochen worden war, geleistet hat. Für die Berliner Sezession stand ich in Konkurrenz mit zwei anderen Architekten, deren Namen ich vergessen habe. Meine Berliner Freunde, Curt Herrmann, Max Liebermann, der Bildhauer Georg Kolbe, der Sekretär der Berliner Sezession, Paul Cassirer, und andere einflußreiche Mitglieder des Vorstandes, hatten mich überredet, ein Vorprojekt auszuarbeiten, obwohl ich überzeugt war, daß einer der anderen Architekten, der gute Verbindungen zu den Geldgebern unterhielt, den Auftrag erhalten würde.

Auch bei einem anderen Projekt, das ebenfalls zu einer Enttäuschung führte, arbeitete Sigurd Frosterus mit. Die Regierung hatte mir den Auftrag erteilt, für einen Neubau des Restaurants 'Webicht', eines beliebten Ausflugortes in den Wäldern der Umgebung Weimars, einen Entwurf auszuarbeiten. Das Projekt wurde dem Baurat des zuständigen Ministeriums vorgelegt, der es scharf kritisierte. Trotzdem legte die Regierung meine Pläne zusammen mit dem Rapport des Baurats dem Parlament vor, das die Mittel zu bewilligen hatte. Das Parlament stellte sich auf die Seite des Baurats, verweigerte die Bewilligung und leitete mein Projekt dem Staatsminister zu. Die Regierung gab nach und rechnete damit, daß nunmehr der Großherzog, der sich herausgefordert fühlen mußte, aus seiner Privatschatulle die Mittel für die Ausführung meines Entwurfes - seines Beraters - zur Verfügung stellen würde. Aber es geschah nichts. Der für die Ausgaben der Privat-

schatulle verantwortliche Hofrat bemerkte ironisch, man hätte vermeiden sollen, Seine Königliche Hoheit zu verletzen. Und der Bau unterblieb.

Weitere Kränkungen folgten. Den Garten des Goethe-Hauses umgab eine häßliche, allzu hohe Mauer. Eine Reihe von Persönlichkeiten, an deren Spitze der frühere Hofmarschall von Wedel, zu denen auch Harry Graf Kessler, Ludwig von Hofmann und ich gehörten, reichte beim Großherzog eine Petition ein, die auf die Beseitigung des unwürdigen Zustandes zielte. Das Resultat war eine gegen mich gerichtete kleinliche, gehässige Kampagne, die nicht nur in den Lokalblättern ihren Niederschlag fand, sondern bis in die Witzblätter gelangte.

In dieser Lage war es für mich eine Freude, in Sigurd Frosterus einen jungen Menschen um mich zu haben, der bereit war, meinen Gedanken zu folgen. Ich besprach mit ihm Abschnitt für Abschnitt die Thesen meiner 'Laienpredigten', die ich jetzt präziser zusammenfaßte und auf die neuen Horizonte hin orientierte, die sich mir inzwischen gezeigt hatten.

Meine Vorläufer Ruskin und Morris hatten vergebens die Wiederkehr der Schönheit gepredigt, die unmöglich geworden war, weil Wesen und Begriff der Schönheit seit dem Altertum immer unklarer und widerspruchsvoller geworden sind. Deshalb verlangte ich, daß zuvorderst die Häßlichkeit und die Verseuchung, die von ihr ausgeht, bekämpft werden müßten. Die Waffe, die der Menschheit für diesen Kampf gegeben ist, heißt Gestaltung nach den Prinzipien der Vernunft. Im Bewußtsein, diese den Virus der Häßlichkeit vernichtende Waffe zu besitzen, sah ich eine Periode einer gewissen Neutralität voraus, in der die Idee der Schönheit zwar gegenwärtig bleibt, aber gleichsam in einer Art Schwebezustand nur schwer zu fassen oder zu definieren ist.

Sigurd und ich haben in langen Gesprächen diese Probleme diskutiert und sind gemeinsam zu dem Schluß gekommen, daß die Phase der Neutralität auch in der Entwicklung meiner Arbeiten erkennbar ist, in denen die expressive Heftigkeit des Linearen und auch der Volumen und Strukturen meiner frühen Werke in beruhigtere, neutralere Formen übergeht.

Das tiefe Verständnis, das Frosterus meinen künstlerischen Ideen entgegenbrachte, spiegelt sich in den Briefen, die er nach seinem Besuch im Nietzsche-Archiv an seine Mutter schrieb: 'Ohne Zweifel das schönste, was van de Velde geschaffen hat, das geschlossenste, das reinste, das gehaltvollste

Werk, das die moderne Kunst bis jetzt hervorgebracht hat. Alles, Wände und Möbel, ist in hellen Tönen gehalten. Die Möbel sind mit einem Samt in mattem Rot bezogen, der an die Reflexe der untergehenden Sonne auf den Schneegipfeln der Alpen erinnert. Das Rotbuchenholz der Möbel läßt durch die Tiefe seiner Färbung die Valeurs der Stoffe in höchster Differenzierung hervortreten. In den strengen Linien der Möbel liegt eine außergewöhnliche Kraft, Geschmeidigkeit und Elastizität, in allem Ornamentalen eine ausgewogene, wunderbare Harmonie. Sie sind weder zu leicht noch zu schwer, weder 'elegant' noch 'lässig' im englisch-amerikanischen Sinn. Mit einem Wort eine 'feierliche' Einheit; nichts fällt aus dem Rahmen, nichts springt in die Augen, aber auch nichts dürfte weggelassen werden. Solche Dinge können nur geschaffen werden, wenn Herz und Seele zusammenwirken, was nicht oft im Leben vorkommt.' Und in einem späteren Brief heißt es: 'Nichts ist dem Zufall überlassen, und nirgends zeigt sich auch nur eine Spur von Hast. Mit der gleichen eindringlichen Sorgfalt sind ein Stuhlbein, das Profil eines Tisches, das große Cheminée oder die Nische gezeichnet, in der Klingers schöne Nietzsche-Büste steht. Als Innenarchitekt überragt van de Velde seine Zeitgenossen um vieles, ja ich möchte fast sagen, daß es unter den Modernen nur einen einzigen gibt, der sich mit den großen Meistern der Vergangenheit messen kann, und das ist er.'

Sigurd Frosterus, mit dem ich nach dem Zweiten Weltkrieg wieder die Verbindung aufnahm, hat in Helsinki eine glänzende Laufbahn durchschritten. Als Vermittler meiner architektonischen Prinzipien hat er auf die ihm folgende Generation einen starken Einfluß ausgeübt. Der geniale finnische Architekt Alvar Aalto hat mir ausdrücklich die große Achtung bestätigt, die er und seine Freunde dem gesunden und zugleich sensiblen Schaffen ihres älteren Kollegen entgegenbringen.

Für mich bedeuteten die Jahre 1903 bis 1905 und vor allem die Zusammenarbeit mit Frosterus eine glückliche und wertvolle Vorbereitung meiner pädagogischen Tätigkeit an den Instituten in Weimar und später in Brüssel.

Eine eher groteske Erinnerung führt mich noch einmal zu Frosterus zurück. Es handelte sich um die 'Verkleidung' einer Villa in Chicago, die an einer Straße gelegen war, wo jedes Haus aussah wie das andere. Ein höchst origineller amerikanischer Oberst, der eine dieser Villen besaß, wollte

als erster seinen Mitbürgern eine Fassade vorführen, wie er sie an einem Haus in Ostende gesehen hatte, das ich einem Bewunderer meiner linear-abstrakten Ornamente in meiner ersten belgischen Periode gebaut hatte. Dieser Oberst, der einst seine Truppen in der Schlacht von Gettysburg zum Sieg geführt hatte, war Besitzer eines der größten 'Drugstores' von Chicago.

Er hatte mich in Belgien gesucht und war schließlich nach Weimar gekommen. Dieser ungewöhnliche Schritt rührte mich, und die Bewunderung des Amerikaners machte mir Eindruck. Ein weiter Horizont öffnete sich vor mir, und ich glaubte schon, Amerika in einem Handstreich erobern zu können. Ich nahm den Auftrag an und ließ ein Modell dieser Fassadenverkleidung in ziemlich großem Maßstab herstellen; einige Motive sogar in natürlicher Größe. Frosterus führte die Vorzeichnungen zur größten Zufriedenheit des Auftraggebers aus.

Die Sache machte in Chicago solche Sensation, daß der Oberst mir vorschlug, auch sämtliche Etagen seines 'Drugstores' auf diese Weise zu renovieren. Sein telegraphisches Angebot war mit der Bedingung verbunden, mich sofort einzuschiffen und während der Ausführung der Pläne, der Modelle und der Bauarbeiten in Chicago zu verbleiben. Eine Zusage hätte mich auf die Dauer von sechs Monaten von meinen Weimarer Pflichten ferngehalten, ganz abgesehen davon, daß ich um die Einwilligung des Großherzogs hätte nachsuchen müssen.

Unter diesen Umständen konnte ich nicht daran denken, den Auftrag anzunehmen, geschweige denn den Großherzog in einem Augenblick um Urlaub zu bitten, in dem zwei wichtige Entscheidungen bevorstanden: der Bau eines neuen Hoftheaters und die Vergebung der Bauarbeiten für den von mir entworfenen Neubau der Kunstschule. Wenn ich den Auftrag in Chicago hätte annehmen können, so wäre die künstlerische Entwicklung in Amerika vermutlich rasch in Fluß geraten. Ich wäre vielleicht nach Amerika übergesiedelt und hätte jenen Architekten den Weg bereitet, die - Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn und andere - nach der Machtergreifung durch die 'Nazis' nach den Vereinigten Staaten kamen.

Ein neues Hoftheater?

Nachdem der Plan Louise Dumonts zum Scheitern gebracht worden war, drängte der Intendant von Vignau auf die möglichst baldige Errichtung eines Neubaus für das Weimarer Hoftheater. Schon zur Regierungszeit Karl Alexanders hatten solche Absichten bestanden, und der frühere Intendant Hans Bronsart hatte von der Firma Hellmer & Felner in Wien, die sich als Theaterspezialisten eines europäischen Rufes erfreute, Pläne ausarbeiten lassen. Für ihre zahlreichen Theater in Deutschland und Mitteleuropa benützte diese Firma ein Schema, das von Garniers 'Großer Oper' in Paris abgeleitet war, dem wichtigsten Bau im 'Stil des zweiten französischen Kaiserreiches'; einem Musterbeispiel sinnlos zusammengewürfelter Formen aller Stile, einer Anhäufung widersprechender Elemente.

Der Großherzog hatte das Exposé seines Intendanten wohlwollend angehört. Allerdings wußte Herr von Vignau, daß der Großherzog die Pläne mir hatte vorlegen lassen. Und er wußte, daß der Großherzog mich um meine Meinung über den Wert der Pläne und über die Frage, ob sie als Grundlage für neue Entwürfe dienen könnten, gebeten hatte. In diesem Vorgehen des Großherzogs lag für den Intendanten etwas Beunruhigendes. Es wies auf die Absicht hin, mich in die Probleme beim Bau des neuen Hoftheaters einzubeziehen, was der Intendant seinerseits unter keinen Umständen wollte. Um diese Möglichkeiten zu vereiteln, war Herrn von Vignau kein Mittel schlecht genug.

Er war es, der Louise Dumonts Projekt eines Nationaltheaters zu Fall gebracht hatte. Und er nützte damals die Gelegenheit aus, die öffentliche Meinung gegen mich und meine Freunde des 'neuen Weimar' aufzuhetzen. Das Echo dieser Angriffe war noch nicht verklungen, das Feuer glühte noch unter der Asche. Von Vignau appellierte an die öffentliche Meinung und veranlaßte eine Mitteilung in der Presse, derzufolge ich meine Kandidatur für den Entwurf der Pläne des neuen Weimarer Hoftheaters angemeldet hätte. Dieser falsche Alarm genügte, um die Angriffe gegen mich wieder aufflammen zu lassen.

Ein weiterer Schritt verbaute mir den Weg. Herr von Vignau wandte sich an Heilmann und Littmann in München, die als jüngere Architekten über die modernen Ansprüche, die das an Richard Wagner geschulte Publi-

*37



Edwards



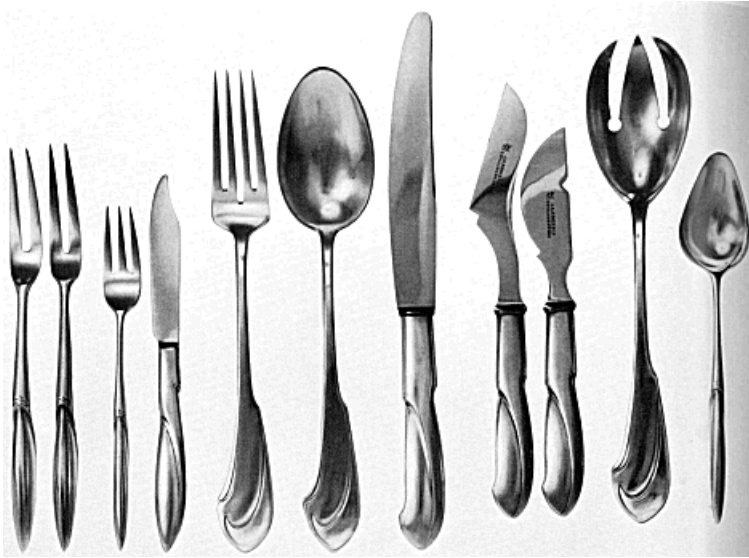
74 Samowar, Silber mit Holzgriff, um 1902

*39



75 Stuhl für das Nietzsche-Archiv, 1903, und Stehpult, um 1907

*40



76 Eßbesteck, Silber, 1902/03



77 Gürtelschnallen, Silber, 1898 (oben), um 1900 (unten)

kum dem Theaterbau gegenüber stellte, besser unterrichtet und die Forderungen der Bühnen- und Beleuchtungstechniker, die auf ein Maximum von Naturalistik zielten, zu erfüllen bereit waren. Heilmann und Littmann mobilisierten das ganze Personal ihres Büros für die Ausführung der Pläne, die von Vignau dem Großherzog vorlegte. Diese Pläne setzten ohne jeden Skrupel und nur um das neue Theater an der gleichen Stelle wie das frühere zu errichten, die Opferung des alten Goethe-Theaters voraus.

Dieser gegen Ende des 18. Jahrhunderts errichtete Bau galt als eine Reliquie. Goethe war Jahre hindurch Intendant des Hauses gewesen und hatte auf dieser Bühne seine eigenen dramatischen Werke und die anderer Dichter inszeniert; von hier aus entwickelte sich die dramatische Kunst in ganz Deutschland. Hier hatte Liszt die ersten Werke Wagners zur Aufführung gebracht und später jüngeren Komponisten den Weg zur Bühne geebnet. Unzählige Erinnerungen waren mit diesem Theater verknüpft, das in seiner Art ausgezeichnet war. Die Akustik war vorzüglich, und in dem Zustand, in dem es sich befand, konnte es noch lange dienen. Genau erinnere ich mich der hingebungsvollen Aufmerksamkeit, mit der wir jedes Jahr zu Ostern den Aufführungen beider Teile des 'Faust' beiwohnten; ich denke zurück an den 'Prinzen von Homburg' oder auch an den 'Barbier von Bagdad'. In der einfachen und klaren Atmosphäre des Raumes spürte man etwas von der Bescheidenheit und von dem Glauben, unter deren Zeichen Goethe und Liszt in diesen Räumen gewirkt hatten.

Ich war nicht der einzige, der die Zerstörung des Goethe-Theaters als ein Sakrileg, als einen Akt des Vandalismus empfand. Angesichts der pietätlosen Absichten des Intendanten erschien es mir als meine Pflicht, den Großherzog auf die Gefahr und auf die Kritik aufmerksam zu machen, denen er sich im Falle seiner Zustimmung zu den Plänen von Vignaus seitens der Goethe-Gesellschaft und anderer Vereinigungen aussetzen würde, die fanatisch an der Pflege aller Erinnerungen an den Halbgott festhielten.

Während der drei Jahre meiner Dienste beim Großherzog hatte ich niemals um eine Audienz nachgesucht. Immer hatte sich eine direkte Gelegenheit gefunden, bei der ich mit ihm über Fragen sprechen konnte, für deren Entscheidung an seine Autorität zu appellieren war. In meiner Funktion als künstlerischer Berater konnte ich in voller Unabhängigkeit handeln. Jetzt aber bestand die Gefahr, daß ich in eine gefährliche Angelegenheit ver-

wickelt werden würde, und auch meine Freunde, die mit mir stets für die Verwirklichung neuer Dinge eintraten, konnten Mißdeutungen ausgesetzt sein.

In diesem Zustand der Bestürzung entschloß ich mich, eine Audienz zu erbitten. Ich empfand den dringenden Wunsch, meinen Standpunkt darzulegen und neuen Angriffen zuvorzukommen. Ich wollte dem Großherzog erklären, welche Gründe mich gebieterisch zwangen, jede Verbindung mit dem Intendanten und seinen Plänen abzulehnen. Und ich wollte mich vor allem aus allen Intrigen heraushalten. Bevor es jedoch zu der erbetenen Audienz kam, ereignete sich ein Vorfall, der die Öffentlichkeit in ungewöhnlicher Weise beschäftigte und mich die Gefahren erkennen ließ, die mir drohten.

Einige Tage, nachdem ich mein Audienzgesuch eingereicht hatte, wohnte ich einem Konzert im Palais bei. Jede große Soirée des Fürsten endete mit dem 'Cercle'. Nachdem der Großherzog das letzte Dutzend der Gäste, die nicht übersehen werden durften, 'erledigt' hatte, ließ er mich durch seinen Adjutanten rufen. Beim 'Cercle' ist es Brauch, daß nur einige wenige liebenswürdige, oberflächliche Worte gewechselt werden. Diesmal verlief die Sache anders. Der Großherzog drückte mir die Hand und begann ein Gespräch, das allen Anwesenden nicht enden zu wollen schien. Wir standen allein in der Mitte des großen Saales, und der Großherzog kümmerte sich weder um den Ort, noch um den Moment, noch um seine Gäste. Er fragte mich ohne Umschweife nach meiner Meinung über das brennende Problem des neuen Theaters. Unter den Gästen, die in einem weiten Kreis um uns standen, entstand eine außerordentliche Bewegung und Unruhe. Der Oberhofmarschall, der den 'Cercle' leitete, aber nicht eingreifen konnte, lief hin und her wie ein Schäferhund um seine Herde. Immer wieder versuchte er, sich dem Adjutanten bemerkbar zu machen, der in vorgeschriebener Distanz regungslos der Befehle des Souveräns harrte. Aber der Großherzog redete immer weiter. Ich legte ihm die verschiedenen Punkte des Problems dar: die Sinnlosigkeit der früheren Pläne, die durch die Fortschritte der Bühnentechnik und auch der künstlerischen Regie überholt seien; die historische Bedeutung des alten Theaters, die gute Absicht der Vertreter der Tradition, die sich gegen seine Zerstörung und gegen den Vandalismus des Intendanten wendeten, die Bedenken gegen die zu geringe Bodenfläche des alten

Theaters für einen modernen Neubau und nicht zu vergessen die Unmöglichkeit, mich mit dem Intendanten zu verständigen, der beim Projekt Louise Dumonts auch mich verletzt hatte. Schließlich gab ich dem Großherzog meinen Wunsch zu verstehen, in meiner Funktion als Berater nichts mehr mit der Sache zu tun haben zu wollen, wenn er seine Entschlüsse gefaßt habe.

Unser Gespräch hatte weit mehr als die übliche Zeit in Anspruch genommen. Der Großherzog bedeutete dem Adjutanten, daß er sich zurückzuziehen wünschte. Er dankte mir, gab mir die Hand, ließ verstehen, daß er allein sein wolle, und zog sich in seine Gemächer zurück. Die Anwesenden grüßten ehrerbietig, waren aber verstimmt darüber, daß sie - abgesehen von den Eingeweihten, die die aktuellen Fragen des Hofes kannten - einem Gespräch beigewohnt hatten, dessen Inhalt ihnen unbekannt war. Sie hatten zwar die Entspannung der sonst eher harten Züge des Großherzogs bemerkt, konnten aber nicht wissen, daß ich gleichsam einen Dorn aus seinem Fuß gezogen hatte.

Die dem Hof Nahestehenden fürchteten, ich hätte den Großherzog veranlaßt, mir die Ausführung der Pläne für das neue Theater zu übertragen. Im allgemeinen Durcheinander, in dem sich der 'Cercle' auflöste, verließ ich den Saal durch eine Tapetentür und erreichte die Garderobe, ohne von Neugierigen ausgefragt zu werden. Ich ging allein nach Hause und war erleichtert, im Augenblick jeder Verpflichtung entgangen zu sein. Aber ich hatte auch Illusionen verloren. Der Oberhofmarschall und Staatsminister Rothe, die oft ins Nietzsche-Archiv kamen, erfuhren von Elisabeth Förster-Nietzsche, daß ich mich von allem, was das neue Theater betraf, völlig distanziert hatte. Auf Veranlassung des Intendanten und des Oberhofmarschalls wurden Heilmann und Littmann in München endgültig mit der Ausarbeitung der Pläne beauftragt, und im Jahre 1908 wurde das neue Theater am Platz des mutwillig zerstörten Goethe-Theaters eröffnet.

1905 in Paris - Gordon Craig in Weimar

Im Laufe des Jahres 1905 hielt ich mich mehrmals in Paris auf. Harry Kessler mochte glauben, ich triebe mich in mondänen Lokalen herum - er

machte in einem seiner Briefe in dieser Richtung eine Andeutung -, in Wirklichkeit arbeitete ich mit den von Scheidemantel nach Paris entsandten Kunstschreibern an der Einrichtung der Wohnung von Victor und Natascha Golubeff. Die ganze Werkstatt Scheidemantels war mit der Herstellung der Dinge für diese luxuriöse Wohnung an der Avenue du Bois de Boulogne beschäftigt. Im privaten Rahmen - also ohne das Gewicht und die Herausforderung einer Ausstellung - erschienen die Erzeugnisse der verschiedenen kunsthandwerklichen Werkstätten des Großherzogtums Sachsen-Weimar, Möbel, Möbelstoffe, Teppiche, Beleuchtungskörper, Werke der Goldschmiedekunst und Porzellan, zum ersten Male in Paris. Alle Mitarbeiter waren bestrebt, ihr Bestes zu geben, und die verschiedenen Kunsthandwerker des Großherzogtums waren an einer Aktion interessiert, die sie unter sich die Eroberung von Paris nannten. Ich selbst erwartete die Revanche für den 'Durchfall', den ich 1896 bei Bings 'Art Nouveau' -Ausstellung mit meinen Arbeiten erlebt hatte, die den Unwillen der Pariser Presse und des von ihr beeinflussten Publikums hervorgerufen hatten.

Victor und Natascha Golubeff hatten die Absicht, einen Kreis von Künstlern, Kritikern und Angehörigen der obersten Schicht der Pariser Gesellschaft um sich zu scharen. Victor besaß herrliche asiatische Kunstschatze und eine Sammlung persischer Miniaturen, die Aufsehen erregten. Natascha, die von ihren Freunden 'Tata' genannt wurde, war eine Schönheit. Sie hatte eine wundervolle Stimme und sang mit großem Charme und unvergeßlicher innerer Bewegung Lieder der deutschen Romantiker. Von Wuchs und Haltung eine Prinzessin, war sie von vollendeter Eleganz und sehr verschwenderisch. Victor besaß in Rußland eine große Anzahl von 'Seelen' und verfügte über kaukasische Landgüter von unmeßbarer Größe. Auch er war ein Grandseigneur von Natur. Der Salon der Golubeffs, auf die ich im Laufe meiner Erzählung noch zurückkommen werde, wurde rasch, nicht zum geringsten wegen seiner Einrichtung, zu einem Zentrum des Pariser gesellschaftlichen Lebens.

Während eines meiner damaligen Pariser Aufenthalte erhielt ich von Harry Kessler folgenden, am 6. Dezember 1905 in Weimar geschriebenen Brief: 'Während Sie, mein lieber Freund, in Paris in eleganten Lokalen bummeln, ereignen sich hier Dinge, Dinge...! Madame van de Velde hat Ihnen wohl geschrieben, daß Max Reinhardt nach Weimar gekommen ist.'

Gestern haben Hofmannsthal und ich ihm Ihre Theatermodelle gezeigt. Er war vollkommen überzeugt. Er hält Ihre Lösung für das Ei des Kolumbus und empfand die 'pathetische' Schönheit der architektonischen Form. Das Nietzsche-Archiv hat seine Begeisterung auf die Spitze getrieben. Heute morgen habe ich ihn am Wickel genommen und ihm schlankweg vorgeschlagen, Ihnen den Umbau des neben dem 'Deutschen Theater' gelegenen 'Emberg'-Saales zu übertragen, den er erworben hat. Er will ihn in ein kleines Theater für vierhundert Personen verwandeln. Begreiflicherweise hat er geantwortet, sich nicht binden zu können, ehe er Sie gesehen und erfahren hat, ob Sie sich für eine solche Arbeit interessieren, und er bittet Sie, gleich nach Ihrer Rückkehr aus Paris zu ihm nach Berlin zu kommen.'

Später heißt es im gleichen Brief: 'Noch ein Theatercoup: der Großherzog hat sich für Samstag zu mir zum Diner angesagt.' Der Adjutant des Großherzogs, Graf von Fritsch, hatte den Abend mit Reinhardt und Hofmannsthal bei Kessler verbracht. Mit von Fritsch hatte ich während der Orientreise Beziehungen angeknüpft, noch bevor er erster Adjutant des Großherzogs wurde. Der Graf hatte sich einen Platz in unserem Kreis geschaffen und zugleich das Vertrauen des Großherzogs erworben. Sehr bald bemerkte er die feindselige Gesinnung des Oberhofmarschalls von Palézieux gegen Kessler, den er darüber orientierte. Den Großherzog bat er um Zurückhaltung gegenüber dem Oberhofmarschall, der ihn möglicherweise über Kessler falsch und verleumderisch unterrichtet hätte, um dessen Sturz und sein Verschwinden aus Weimar herbeizuführen.

Auch darüber schrieb mir Harry in einem Brief: 'Ich zweifle nicht, daß mir von Fritsch die Wahrheit gesagt hat. Denn vor ein paar Tagen berichtete mir Staatsminister Rothe, daß mein Name für den General von Palézieux ein rotes Tuch sei, und daß er in Wut gerate, wenn er ihn nur hört. Ich erklärte dem Minister, daß ich unter solchen Umständen lieber von der Leitung des Museums zurücktreten würde. Rothe bat mich, es noch nicht zu tun, denn die Dinge könnten sich bessern.'

Der Adjutant versuchte, sich für eine bessere Atmosphäre zu verwenden, aber das Diner war die erste Szene des Dramas, dem wir nur allzubald beiwohnen sollten und dessen finsternen Ablauf weder von Fritsch noch Minister Rothe aufhalten konnten.

Die Ideen über Theaterbau nahmen weiter mein Interesse in Anspruch. In München und Berlin hatten sich die Dinge in Richtung auf intime Räume für eine verhältnismäßig kleine Zuschauerschaft entwickelt, in denen eine gesammelte Atmosphäre, etwas von der *Ambiance* eines Klubs entstehen konnte. Reinhardt dachte für den Umbau des Emberg-Saales an solche Möglichkeiten, aber er verlor nach einiger Zeit das Interesse an meinen Studien.

Kessler war mit dem englischen Regisseur und Bühnenbildner Gordon Craig befreundet, dem Sohn der berühmten Schauspielerin Ellen Terry. Craig hatte Dekorationen und Kostüme geschaffen, die ohne eine Spur von Imitation auf die Einfachheit der Inszenierung, der Masken und der Kostüme des antiken griechischen Theaters zurückgingen. Harry erzählte ihm von meinen Modellen, meinen Studien und unserer gemeinsamen Arbeit in Weimar. Craig lebte in Florenz und ging nur gelegentlich zu Inszenierungen nach London. Auf Kesslers Vorschlag kam er kurze Zeit, nachdem Max Reinhardt meine Modelle gesehen hatte, zu Besuch nach Weimar. Er war dabei mehrmals in meinem Atelier und studierte lange mein Material. Craigs wachsendes Interesse befeuerte meinen Eifer. Seine neuen Inszenierungsideen, seine Prinzipien für den Bau von Dekorationen und seine Beleuchtungsmethoden führten zu einer Vertiefung meiner eigenen Studien der technischen Erfordernisse der Bühne. Seit der Erfindung der Drehbühne und anderer technischer Neuerungen war die Theatertechnik höchst kompliziert geworden. Gordon Craig suchte, sie zu radikaler Einfachheit zurückzuführen. Der geniale Bühnenreformer gelangte bei den wenigen praktischen Möglichkeiten, die ihm bei Inszenierungen in London und Berlin gegeben wurden, zu einem Maximum an Wirkung bei einem Minimum an technischem Aufwand.

Gordon Craig interessierte sich lebhaft für das Seminar. Er veranlaßte meine Schülerin Erica von Scheel, ihm bei der Ausarbeitung eines Bühnenhimmels zu helfen, von dem er sich eine verblüffende Wirkung versprach. Es war ein Gebilde aus dicht zusammengenähten ultramarinfarbenen Quasten, auf denen das Scheinwerferlicht in einer Art spielte, daß der Eindruck einer immateriellen Unendlichkeit hervorgerufen wurde, wie er - so sagte Gordon Craig - auf der Bühne noch nie erreicht worden war. Erica von Scheel führte mit größter Geduld aus Hunderten von solchen Quasten ein Fragment dieses Bühnenhimmels aus, und die Wirkung war noch größer, als

BERLIN, den 1. Mai 1906.

An Herrn Max Reinhardt.

Es wird neuerdings der Plan eines Theaterbaues besprochen, und neben Ihnen als Bauherr wird Henry van de Velde als Architekt genannt. Die Hoffnung, ein so wichtiger öffentlicher Bau möchte nicht nur das Falsche und Geschmacklose vermeiden, sondern auch so geraten, dass längst gefühlte Notwendigkeiten vorbildliche, organische Gestaltung erfahren, lässt die Unterzeichneten den Wunsch aussprechen, die unverbürgte Mitteilung möchte sich bestätigen. Das Vertrauen auf Ihre Mission würde in der Erweiterung Ihrer Wirkung neue Bürgschaften erblicken und mit Freuden Ihren Mut und Ihre Klugheit begrüßen, sich einem Künstler anzuvertrauen, von dem eine würdige Manifestation neuzeitigen Geistes erwartet werden kann. Van de Veldes ganze Art zielt auf die Lösung von Problemen moderner Nützlichkeitszwecke. Seine Schöpfung würde alle nächstliegenden wichtigen Bedürfnisse, die sich auf das Sehen und Hören und den Komfort beziehen, neu und praktisch befriedigen. Für die Form des Ganzen aber bürgt die Reife des Künstlers nach einer nicht mühelosen Entwicklung, die ihn die Extreme seiner Persönlichkeit überwinden liess und nun nur eines ernsten Auftrags bedarf, um das Beste zu geben. Die Aufgabe wird in ihm die wärmste Hingebung des Künstlers und des Menschen finden.

*Frau Luise Begas-Parmentier. Oscar Bie.
Eberhard Freiherr v. Bodenhausen. Fräulein Marie v. Bunsen.
Frau Elisabeth Förster-Nietzsche. Max Halbe. Maximilian Harden.
Hans A. Graf Harrach. Gerhart Hauptmann. Curt Herrmann.
Alfred W. Heymel. Fräulein Dora Hitz. Ludwig v. Hofmann.
Hugo v. Hofmannsthal. Heinrich Hübner. Ulrich Hübner.
Conrad v. Kardorff. Harry Graf Kessler. Max Klinger.
Leo Freiherr v. König. Max Liebermann. Julius Meier-Graefe.
Gustav Pauli. Hans Rosenhagen. Achim v. Saldern-Wilmack.
Karl Scheffler. Rudolf A. Schröder. Julius Stern. Wilhelm Trübner.
Hugo v. Tschudi. Wilhelm Weigand. Jan Freiherr v. Wendelstadt.
Sigismund v. Winterfeld.*

78 Petition an Max Reinhardt vom 1. Mai 1906

Craig es erwartet hatte. Im großen Saal des Museums veranstaltete Harry Kessler eine Ausstellung von Entwürfen Gordon Craigs.

Als ich meine Ateliers im Neubau der Weimarer Kunstgewerbeschule einrichtete, nahmen meine Theatermodelle einen bevorzugten Platz ein, an dem ich mich oft niederließ, um mich zu sammeln oder um mich bei plötzlichen Ermüdungen, die mich bei besonders anstrengenden Arbeiten überfielen, zu erfrischen.

Nach dem Krieg 1914-1918 war ich kurze Zeit in Weimar, um meine Ateliers zu räumen. Die Theatermodelle waren verschwunden, und in den Mappen fand sich keine Spur von den Skizzen, nach denen meine Modelle ausgearbeitet und hergestellt worden waren.

Zehntes Kapitel

Weimar II

Entscheidende Arbeiten und Ereignisse^{aaant}

Im Jahre 1906 überstürzten sich die Ereignisse geradezu fieberhaft. Es wurde eine Zeit wichtiger und folgenreicher Entscheidungen. Die positiven Auswirkungen der Zusammenarbeit von Künstlern, Kunsthandwerkern und Industriellen wurden mehr und mehr anerkannt. Andererseits ließ die Feindseligkeit der Fanatiker, die auf die ewige Dauer der überlieferten Stile schworen, den Glauben an mich als den 'Eindringling' nur wachsen, der sich das Recht nahm, seine Ideen zu verbreiten und einen jungen Fürsten auf den Weg einer subversiven Opposition gegen den Geschmack des Kaisers zu führen. Die zwei 'Verschwörer', Harry und ich, kämpften unerschütterlich für die Begründung und Verbreitung einer neuen künstlerischen und kulturellen Gesinnung. In dieser Atmosphäre und Stimmung verbrachte ich eine Zeit angestrengtester und aufregendster Arbeit.

Die Künstlerbund-Ausstellung in London 1906

Die Beziehungen zwischen Deutschland und England befanden sich 1906 im Zustand einer gefährlichen Spannung. Graf Kessler, dessen offiziöse Beziehungen zur 'Wilhelmstraße', das heißt zum Auswärtigen Amt des Deutschen Reiches, nicht unbekannt waren, widmete sich mit höchster Intensität dem Versuch, die drei Nationen Deutschland, England und Frankreich, die einem verhängnisvollen Konflikt zusteuerten, kulturell einander zu nähern. In allen drei Ländern war man bereit, in Harry Kessler den Mann zu sehen,

der über das Maximum an Autorität verfügte, die es ermöglichte, englische und deutsche Künstler zusammenzuführen und durch seine Beziehungen zu französischen künstlerischen Kreisen zu einem geistigen und menschlichen Austausch zu gelangen. Seit unserer Übersiedlung nach Weimar waren Harry und ich ja die eifrigsten und begeistertsten Vermittler der modernen französischen Malerei und Bildhauerei gewesen, und auch mit englischen Künstlerkreisen hatten wir die Verbindung aufgenommen.

Auf einem vom Lyzeumklub in London veranstalteten Bankett hatte der englische Porträtmaler Sir John Lavery den Plan einer deutschen Kunstaussstellung angekündigt, der auf die Initiative des Grafen Kessler zurückging. Kurz darauf erfolgte die offizielle Einladung von seiten der Gruppe unabhängiger englischer Künstler an den 'Deutschen Künstlerbund'. 'Ich bin glücklich', schrieb mir Harry am 21. Januar 1906, 'beiden Aufgaben dienen zu können, die mir am meisten am Herzen liegen: der Kunst und dem Frieden.'

Die einladende englische Künstlergruppe setzte sich direkt mit mir in Verbindung und übertrug mir die Einrichtung dieser Ausstellung in der 'Princess Gallery' in South Kensington, in der sich zeitweise eine Kunsteisbahn befand. Die weiten Räume hatten früher schon einmal einer Ausstellung der 'International Society of Art' gedient, die Whistler organisiert hatte.

Ich war glücklich und fühlte mich geehrt, meinen Weimarer Kunsthandwerkern die Einrichtungsarbeiten anvertrauen zu können, die die Umwandlung der 'Princess Gallery' in Ausstellungsräume erforderte. Der Eröffnungstermin war auf den 1. Mai 1906 festgesetzt; ich hatte für die Entwürfe und Vorarbeiten drei Monate Zeit. Für die Montage und die Ausführung der dekorativen Details brachte ich meine Arbeitsgruppe von Weimar nach London mit. In Weimar selbst waren sämtliche Arbeiter und Ziseleure der Müllerschen Werkstätten damit beschäftigt, die Metallarbeiten fertigmachen, die für die mir zur Verfügung gestellten Vitrinen bestimmt waren. Die Ausstellung in London enthielt nämlich neben der bildenden Kunst auch eine kunstgewerbliche Abteilung, deren Zusammenstellung Harry Kessler übertragen worden war.

Ich hatte im Dezember 1905 in der Galerie Druet in Paris eine Kollektion von Silberarbeiten ausgestellt. Sie kamen zwar rechtzeitig nach Weimar zurück, aber ich konnte sie für die Ausstellung in der 'Princess Gallery'

nicht verwenden, weil die englischen Zollvorschriften die Einfuhr von Silberarbeiten unter einem bestimmten Silbergehalt nicht gestatteten.

Über die Ausstellung bei Druet, mit der zum ersten Male seit 1896 wieder Arbeiten von mir in der Pariser Öffentlichkeit erschienen, schrieb der 'Figaro' im Dezember 1905: 'Henry van de Velde stellt eine Reihe von einzigartigen Silberarbeiten aus. Da wir Dezember schreiben, ist es eine Art Weihnachtsausstellung. Aber sie bedeutet mehr: sie läßt den Willen zur Logik erkennen, zur Einfachheit und Harmonie, der alle Werke dieses Erneuerers der dekorativen Kunst belebt. In jedem der ausgestellten Objekte wirken sich organische Linien aus, die sich gegenseitig bedingen, sich beeinflussen, die sich zusammenschließen und die Volumen wie die Oberflächen bestimmen. Die Ornamente erscheinen als Kristallisation des Spiels von Licht und Schatten, wie Akzente, wie der Grundton eines Verses oder Reimes. Und auch das kleinste Stück wirkt durch den Ausdruck seiner Umrisse, durch die Natürlichkeit, mit der sie in der Hand dessen liegen, der sie berührt, und durch die Selbstverständlichkeit, mit der es sich mit anderen zu einer Gruppe zusammenschließt.

Teeservice, Silberplatten, Besteck, Samowar, Hummergabeln, Gemüseschüsseln, Tischleuchter und so weiter - fünfzig kostbare Objekte, jedes aus einem Stück, ohne Verlötungen. Die Ausführung von Hans und Wilhelm Müller, den Hofjuwelieren von Sachsen-Weimar, wohin van de Velde vom Großherzog berufen worden ist, zeigt ein Können von einzigartiger Feinheit und Sensibilität; meisterhaft in der Hammerarbeit wie in der Ziselierung, in denen sich das Materialgefühl des Entwerfers wie des Ausführenden offenbart. Maître Henry van de Velde hat vielleicht den Stil, dessen Schöpfer er ist, schon in größerem Rahmen angewendet, aber, wie uns scheint, nie vollendeter, nie rhythmischer, nie geläuterter.'

Die Londoner Ausstellung war die erste von modernem Geist inspirierte Veranstaltung im Ausland, durch die sich Publikum und Kritik ein Bild des Schaffens der deutschen Maler und Bildhauer machen konnten, die am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Wege der Kunst beschritten.

Ein peinlicher Umstand drohte, die Eröffnung der Londoner Ausstellung unmöglich zu machen. Ich hatte für den Boden der Kunsteisbahn Kokosmatten bestellt. Die Firma, welche die Matten in dem von mir be-

stimmten amaranthroten Ton zu färben hatte, ging zu spät an die Arbeit. Meine Befürchtungen bestätigten sich am frühen Morgen der Ausstellungseröffnung: die am Abend vorher aufgetragene Farbe war noch naß und glänzend wie Asphalt auf der Straße nach einem Platzregen. Ich war verzweifelt und ratlos. Plötzlich kam mir ein Gedanke. Auf dem Weg zur 'Princess Gallery' hatte ich vor einem großen Dampfsägewerk Riesenhaufen von Sägespänen liegen sehen. Der Lieferant der Matten wurde alarmiert, ich beschimpfte ihn in Französisch mit den fürchterlichsten Ausdrücken, die mir die Wut eingab - ich, der ich sonst nie in Zorn geriet -, und schrie: 'Ich brauche sofort Lastwagen und Männer, die Sägespäne herbeischaffen, sie über die ganzen Matten streuen und mit dem Rechen bearbeiten wie in einer Zirkusarena!'

Die Eröffnung fand zur festgesetzten Stunde statt. Die ungewohnte Verwendung von Sägespänen wirkte als origineller und glücklicher Einfall. Ich nahm die Glückwünsche um so heiterer entgegen, als die Wirkung wirklich ausgezeichnet war.

Beim Bankett am gleichen Abend hatte ich das Vergnügen, neben anderen Persönlichkeiten May Morris, William Morris' Tochter, Walter Crane und Bernard Shaw kennenzulernen. Ich saß am Ehrentisch neben May Morris. Crane und Shaw saßen uns gegenüber. Crane brachte in Englisch einen Trinkspruch auf mich aus. Ich antwortete in Französisch zur Verwunderung der Anwesenden, von denen die wenigsten wußten, daß ich Belgier war. Bernard Shaw war beauftragt worden, der englischen Regierung zu danken, die durch den Kriegsminister Lord Haldane vertreten war, der dem Bankett präsierte. Man kann sich vorstellen, daß dieser scheinbar paradoxe Umstand dem bissigen Spötter Anlaß zu allerhand Sarkasmen gab. Und dies, obwohl Shaw genau wußte, daß der Kriegsminister als ausgezeichneter Kunstkennner besser als irgend jemand für diese Rolle geeignet war, auf jeden Fall besser als der Fachminister, dem die Kunstverwaltung zugeordnet war. Bernard Shaw hatte leichtes Spiel. ER hielt eine glänzende und besonders geistreiche Ansprache. Für den nächsten Tag waren alle in London anwesenden deutschen Künstler zu einem großen Bankett eingeladen, das der Lord-Mayor Londons im Mansion-House gab. Es war eine prunkvolle Veranstaltung nach altem Glanz und Brauch, bei der man sich in mittelalterliche Zeiten zurückversetzt fühlte.

In der 'Tribune' erschien folgende Besprechung der Deutschen Kunstausstellung: 'Eine große Menschenmenge mit stark kosmopolitischen Einschlag fand sich gestern in der 'Princess Gallery', Knightsbridge, zusammen, als Prinzessin Christiane in Begleitung des Prinzen die Deutsche Kunstausstellung feierlich eröffnete. Mr. Lavery hielt als Präsident des Vorstandes britischer Künstler, die die Ausstellung organisiert hatten, eine kurze, die Ziele der Ausstellung erklärende Ansprache. Walter Crane sprach der Prinzessin den Dank der Veranstalter aus. Er pries die Energie des Architekten, Professor van de Velde, unter dessen Leitung die Ausstellungsräume eingerichtet und ausgestattet wurden. Mr. Cranes Lob war wohlberechtigt. Besucher der Kunsteisbahn konnten kaum glauben, daß es sich um das gleiche Gebäude handelte, so vorzüglich haben Professor van de Velde und seine Helfer es in eine Reihe gut beleuchteter, einfach gestalteter Galerieräume verwandelt. Die Wände sind in blassem Rot gehalten, der Boden ist mit roten, mit Sägespänen bedeckten Matten belegt. Die Bilder hängen fast alle auf gleicher Höhe. Verglichen mit dem unruhigen Durcheinander unserer Akademieausstellungen, wirkt der schlichte gute Geschmack der deutschen Ausstellung erholend und gefällig. Was man von den Bildern auch halten mag, sicher ist, daß die modernen deutschen Künstler es besser verstehen, eine Kunstausstellung zu arrangieren, als die meisten unserer Künstlervereinigungen.'

Polemik um die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906

Im gleichen Jahr 1906 stand in Dresden die Eröffnung der Kunstgewerbe-Ausstellung bevor. Die Dresdner Ausstellung von 1897 war eine Überraschung gewesen. Diesmal galt es, einen Überblick über das Schaffen der Vertreter der neuen künstlerischen Auffassungen zu geben. Die Ausstellung von 1897 hatte mich plötzlich an die Spitze der neuen Bewegung getragen. Inzwischen war ich, obwohl Ausländer, zu einer entscheidenden Funktion in Deutschland gelangt. Kein Wunder, daß die Gegner unserer Bewegung die Dresdner Ausstellung zum Anlaß einer Auseinandersetzung zu machen gedachten, um ihre bedrohten Interessen zu verteidigen. Es sollte alles daran-

gesetzt werden, daß der 'neue Stil' auf der Strecke blieb. Die bevorstehende Eröffnung der Ausstellung wurde von den uns günstig gesinnten Zeitungen und Zeitschriften als kommendes wichtiges Ereignis vorbesprochen. Aber auch unsere Gegner bezogen gute Positionen, um die Angriffe zurückzuschlagen, die wir unsrerseits auf sie vorbereiteten. In den Kolumnen der Zeitungen spielten sich die ersten Vorgefechte ab.

Wir, die wir 1897 die erste Schlacht für die neue Kunst in Deutschland geschlagen hatten, mußten neun Jahre später noch einmal die Attacken über uns ergehen lassen, die von einer Meute feindlich gesinnter Künstler, Handwerker, Journalisten und Interessenverbände gegen uns geführt wurden. Die Vorahnung der Gefahr, die schon lange auf mir lastete, hatte mich nicht getäuscht. Die Dresdner Ausstellung, deren Eröffnung Ende Mai 1906 stattfand, war der Ort, an dem ich meine Stellung gegen meine Gegner aus den verschiedensten Lagern verteidigen mußte. Die Zahl der deutschen Künstler, die sich der neuen Bewegung angeschlossen hatten, war wesentlich größer geworden. Von vielen Seiten begann man, mir den Rang streitig zu machen, den ich mir in zehn Jahren des Kampfes erobert hatte. Nacheinander waren Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Bruno Paul, August Endell, Josef Olbrich, Peter Behrens in die Arena gestiegen. Trotzdem mußte ich allein kämpfen, denn ich konnte nur mit wenigen ihrer Arbeiten, die sie bei der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie von 1901 oder der Weltausstellung von St. Louis 1904 gezeigt hatten, einverstanden sein.

Ich mußte in Dresden nicht nur meine eigene Position verteidigen, sondern auch meine Weimarer Mitarbeiter, die Kunsthandwerker und Industriellen des Großherzogtums ins Feuer führen. Das Projekt für einen Museumsbau in Weimar schien damals Gestalt anzunehmen. Bei den Diskussionen über die Beteiligung Weimars an der Dresdner Ausstellung schlug ich vor, dort einen vollständig eingerichteten Museumssaal zu zeigen, dessen Wandgemälde Ludwig von Hofmann übertragen werden sollten. Ich dachte an einen Raum, der später dem geplanten neuen Weimarer Museum einverleibt werden konnte. Für Harry Kessler und mich bedeutete dieses Vorgehen zugleich eine willkommene Probe aufs Exempel. Die notwendigen Mittel für den Aufbau des Museumssaales in Dresden wurden von der Weimarer Regierung anstandslos bewilligt, und Ludwig von Hofmann erhielt den Auftrag für die großen Wandgemälde.

1895 hatte Rodin bei der Eröffnung der Ausstellung bei Bing in Paris der Schar der Gäste auf offener Straße mit Stentorstimme zugerufen: 'Dieser van de Velde ist ein Barbar!' Mit der gleichen Begründung verlangte zehn Jahre später der hochangesehene Kritiker des 'Berliner Tageblatts', Fritz Stahl, in seinem Bericht über die Dresdner Ausstellung, meine Vertreibung aus Deutschland, wo ich - an der Spitze der eingedrungenen 'Fremdlinge' - seit Jahren eine große Zahl von Schülern gewonnen hätte. Und ein großer Teil der Presse stimmte seinem Verlangen zu. Andererseits unterstützten mich Kritiker und Kunstschriftsteller vom Format eines Meier-Graefe, eines Hans Rosenhagen, Karl Scheffler und Johannes Schlaf und kleinere Geister, die mir ebenso wohlwollend, ja enthusiastisch gesinnt waren, weil sie wie ich an das Entstehen eines 'neuen Stils' glaubten.

Der Kriege ruf, der dem Kampf gegen den 'neuen Stil' galt, ließ keinen Zweifel an dem weitgesteckten Ziel: mich, der ich zu einer radikalen Remedur gegen das Gift der offiziellen Kunst und Kunsterziehung aufrief, in Deutschland unmöglich zu machen. Der Kriege ruf lautete: 'Barbaren über uns!' Ein bisher unbekannter Kritiker, der junge Dr. Paul Fechter, ließ Fritz Stahl keine Zeit, die angekündigte Serie seiner Feuilletons über die Dresdner Ausstellung fortzusetzen. Er sprang mit einem Satz auf den Kampfplatz, nahm die Herausforderung an und schlug mit schärfsten Waffen zurück. 'Philister über uns!' - dies war der Titel von Fechters Entgegnung. Damit war eine Pressefehde ausgebrochen, in deren Verlauf Fechter den niederträchtigen Argumenten der Gegner eine sorgfältig überlegte Darstellung der Entwicklung des 'neuen Stils' bis zum Jahre 1906 gegenüberstellte.

Der Museumssaal war nach Stahl, der sich im übrigen eines zurückhaltenden Tones befleißigte, die 'größte Scheußlichkeit aller Scheußlichkeiten'. Demgegenüber schrieb Paul Fechter:

'Wer nur einmal mit etwas Geduld versucht hat, den Intentionen dieser eigenwilligen Persönlichkeit nachzugehen, der wird, vorausgesetzt, daß er überhaupt zu verstehen vermag, zuletzt schon dahinterkommen, was van de Velde beabsichtigt hat, und er wird erkennen, wie dieser vielgeschmähte Raum einer der am feinsten, einheitlichsten und persönlichsten wirkenden von allen ist. Hier spricht ein Mensch, der letzte Persönlichkeitskultur besitzt, einer, der weiß, was er kann und vermag, und mit ruhi-

ger Sicherheit sich auf sein Wollen verlassen darf. So abgebraucht das Wort ist, etwas im besten Sinn Aristokratisch-Vornehmes liegt über diesen Räumen, klingt in der sicheren, großen Linienführung, die mit feinstem, nervösem Empfinden den Fluß und das Ausklingen der Formen bekleidet.'

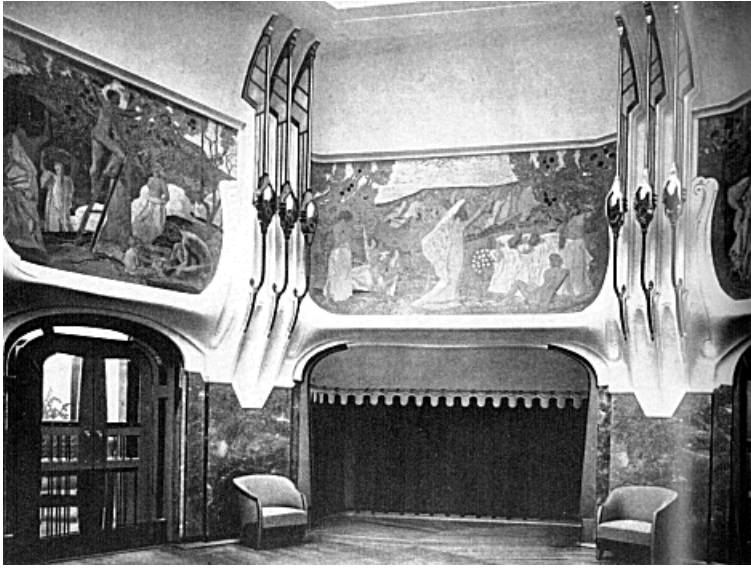
Neben dem vieldiskutierten und so verschieden beurteilten Museumssaal besprach Fechter ausführlich meinen persönlichen Beitrag zur Dresdner Ausstellung, zu dem mich die Ausstellungsleitung trotz meiner Eigenschaft als Ausländer eingeladen hatte: ein Musik- und ein Speisezimmer für den Intendanten des Wiesbadener Hoftheaters Curt von Mutzenbecher. Auf dem Tisch und dem Büfett mit Drehvitrinen befanden sich Silberarbeiten, Porzellan, Bestecke und Gläser; die Wände waren mit Tapeten nach meinem Entwurf ausgestattet.

Welchen Gemeinheiten ich ausgesetzt war und gegen welche Beleidigungen mich Paul Fechter mit jugendlichem Schwung verteidigte, geht aus einem anonymen Beitrag in den 'Münchener Neuesten Nachrichten' hervor, der die Aufmerksamkeit des Kaisers ausgerechnet auf eine 'offenkundige Insubordination' des Wiesbadener Intendanten zu lenken suchte. Diese widerliche Niedertracht traf übrigens nicht allein das angegriffene Opfer, sondern wies alle diejenigen, die sich an mich wandten, um in einer Umgebung nach *ihrem* Geschmack zu leben, auf die Gefahr hin, sich damit dem Unwillen des Kaisers auszusetzen. Es hieß in den 'Münchener Neuesten Nachrichten': 'Welch einen traurigen Eindruck muß es machen, wenn ein deutscher Theaterintendant, ein königlich-preußischer obendrein, heutigen Tages keinen anderen Architekten findet als den Belgier van de Velde, keinen anderen Maler als den Pariser Maurice Denis, keinen anderen Bildhauer als den Pariser Maillol. Das Wandbild von Denis ist wenigstens noch ganz geschmackvoll; aber diese 'sitzende Büste' von Maillol, deren Fleisch wie ein Haufen Pneumatikreifen wirkt, die taugt doch überhaupt nichts. Es ist viel darüber gemurrt worden, daß van de Velde hier überhaupt noch als Eindringling auftreten konnte. Gewiß, keine andere Nation gestattet solche Einmischungen in nationale Angelegenheiten. Aber in diesem Fall war unsre Weitherzigkeit vielleicht doch ganz gut. Indem wir den Import neben unseren Eigenbau stellten, erkannten wir unsere eigene Überlegenheit.'

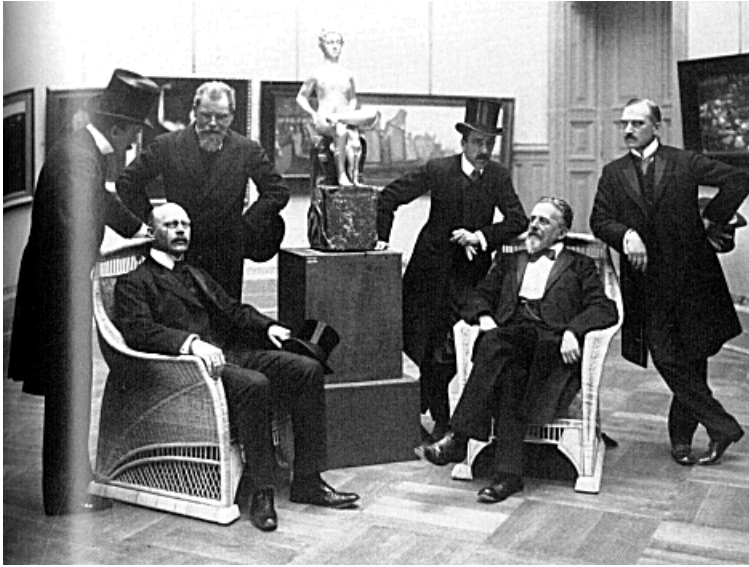
Ein anderer Kritiker drückte sich in der 'Welt am Montag' nicht weni-



*42



80 Museumshalle in der Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



81 Ausstellungseröffnung in Weimar, von links nach rechts: Graf Kessler, Ludwig von Hofmann, Max Klinger, Henry van de Velde, Theodor Hagen, Hans Olde

*44



82 Kunstschule in Weimar, 1904



83 Kunstgewerbeschule in Weimar, 1906/07, im oberen Stock die Ateliers van de Veldes

ger aggressiv über mich aus: 'Er soll sich aus dem Staube machen, ehe er seinen Ruf als Reformator des Kunstgewerbes umgewandelt hat in den eines Destruktors, eines Zerstörers. Mag er seine schwülen Träume lieber in seiner belgischen Heimat als in unserem schlichten Weimar träumen. Weg mit ihm!'

Öffentlich als Feind Nummer Eins gebrandmarkt, befand ich mich in einer paradoxen Lage. Meine Gegner entnahmen ihre Munition meinem eigenen Arsenal und kehrten meine eigenen Waffen gegen mich. Sie verdrehten meine Prinzipien, warfen sich zu Richtern auf und gebärdeten sich päpstlicher als der Papst. Mitten in diesem Hin und Her zwischen Lob und Tadel wartete ich gespannt auf eine Äußerung Karl Schefflers, der schon um die Jahrhundertwende so warm für mich eingetreten war. Er schrieb über die Dresdner Museumshalle: 'Van de Velde zeigt in dieser Ausstellung einen Museumsraum, der in allem einzelnen anfechtbar, aber doch die stärkste Talentäußerung ringsumher ist. In dieser Arbeit zeigt sich wieder der leidenschaftliche Drang zum Wachsen und Reifwerden, der die umstrittenen Werke dieses Künstlers so wertvoll macht. Im höchsten Maße interessant ist selbst das Nichtgeglückte: das Verhältnis von Stuckmasse und Paneel, von Stein und Holz und die Gewaltsamkeiten der Metallverwendung.' Scheffler sprach sich weniger enthusiastisch aus als Paul Fechter und zögerte immer noch, mich als Architekten anzuerkennen.

Als sich der durch die Pressefehde entfachte Aufruhr der ersten Wochen gelegt und ich einige Tage der Ruhe bei meinen Freunden, dem Prinzen und der Prinzessin zu Schwarzburg-Rudolstadt, verbracht hatte, bildete ich mir selbst ein Urteil. Was man auch dafür und dawider geschrieben hatte: die Museumshalle erschien mir als ein mißlungenes Werk. Sie war allzu flüchtig entworfen und ungenügend ausgeführt. Flüchtigkeit ist meinem Wesen fremd, und der Sorgfalt der Ausführung galt sonst stets mein Hauptbemühen.

Die Presseangriffe anlässlich der Dresdner Ausstellung und immer wieder aufflammende Gerüchte über die Gefährdung der Stellungen von Ludwig von Hofmann, Harry Kessler und mir verursachten in Weimar große Unruhe. Meine Mitarbeiter bestürmten mich mit Fragen, und die von mir beschäftigten Kunsthandwerker und ihre Arbeiter sahen sich in ihrer Existenz bedroht. Erst als Harry aus dem Manöver zurückkam und in Weimar,

betreut von seinem Diener, sein früheres Leben wiederaufnahm, wurde es wieder ruhiger. Volle Beruhigung trat aber erst ein, als bekannt wurde, daß ich an der Belvedere-Allee, halbwegs zwischen dem Großherzoglichen Schloß und Schloß Belvedere, Terrain gekauft hatte, um mir und meiner Familie ein Haus zu errichten.

‘Hohenhof’

Ungefähr zur gleichen Zeit erfuhren meine Mitarbeiter, daß Karl Ernst Osthaus plante, sich in Hagen eine große Villa bauen zu lassen. Einige von ihnen waren in Hagen schon dagewesen, als die in Weimar hergestellten Möbel und Museumseinrichtungen im Folkwang-Museum eingebaut wurden.

Osthaus hatte in ‘Hohenhagen’ einige Dutzend Hektar Land gekauft, konnte sich aber zunächst noch nicht über die Wahl des Architekten schlüssig werden, dem er die Pläne für den ‘Hohenhof’, sein bevorzugtestes Bauprojekt, anvertrauen wollte. Die Überlegungen, die Osthaus bewegten, mir den Auftrag zu geben, hat er später in seinem Buch über mich mitgeteilt: ‘Während sich die gesamte Kritik diesen Leistungen gegenüber (gemeint sind meine Beiträge für die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung) ablehnend und teilweise gar feindlich verhielt, führten gerade sie den Verfasser aufs neue zu gemeinsamer Arbeit mit dem Künstler zusammen. Er plante den Bau eines größeren Wohnhauses und war mit der Absicht nach Dresden gefahren, den fähigsten Künstler auszuwählen, um auch diese Arbeit der neuen Bewegung so gut wie möglich dienstbar zu machen. Velde zum zweiten Mal heranzuziehen, lag keineswegs in seiner Absicht, da er ihn in Hagen genügend vertreten glaubte und seinen früheren Arbeiten im Museum keineswegs kritiklos gegenüberstand. Er hoffte vielmehr, durch die Wahl eines anderen Künstlers das Leben in seiner Heimat vielseitiger befruchten zu können. Die für ihn augenfällige Überlegenheit seiner Arbeiten und die fortgeschrittene Reife, die sich in ihnen kundgab, bestimmten ihn aber, alle Bedenken beiseite zu setzen und Velde den Bau zu übertragen.’

Das von Osthaus erworbene Terrain von zwanzig oder dreißig Hektar lag auf einem Plateau hoch über der Stadt und war vor den giftigen Rauchwolken der Fabrikschlote geschützt, die über Hagen lasten. Nichts verstellte den weiten Horizont. Ein seit langer Zeit stillgelegter Basaltsteinbruch, der in der Nähe liegt, konnte das im Ruhrgebiet traditionelle Baumaterial liefern. Auf diese Weise waren die Voraussetzungen für eine gewisse Einheitlichkeit der Villenkolonie gegeben, deren Realisierung Osthaus im Auge hatte. Als deren Bewohner rechnete er auf seine Freunde und andere westfälische Industrielle, die mit ihm zusammen im Rheinland und in Westfalen ein neues Zentrum geistiger und künstlerischer Aktivität ins Leben rufen wollten, das moderne Künstler, die sich bisher in Berlin, Dresden oder München niedergelassen hatten, nach Köln, Düsseldorf oder Hagen ziehen sollte.

Der 'Hohenhof' wurde im Winter 1907/08 vollendet. Die beste Beschreibung des Hauses stammt von Osthaus selbst: 'Es wird an dieser Schöpfung besonders deutlich, daß Velde bei der Gestaltung viel mehr von der Idee des plastisch zu modellierenden Körpers als von der Konkavität des Raumes ausgeht. Hierauf beruht seine Wahlverwandschaft zu den Griechen, seine Abneigung gegen die Gestaltungen der Renaissance. Der Hohenhof zeigt das Bestreben, den Kubus als solchen zu greifen, besonders in der Abrundung der Obergeschoßecken an der Ostfassade, in der Ausbauchung des Baderkers sowie in der Hochstelzung des Daches. Auch die Ausbildung der Schornsteine am Nebenhaus bestätigt das plastische Empfinden. Umgekehrt läßt keiner der Höfe und Gärten eine Neigung zur Raumformung erkennen. Die Belebung des Stoffes ist nicht in der atmenden Spannung zwischen Körper und Raum, sondern im dynamischen Ausdruck der Massen gesucht. Zum griechischen Kampf von Stütze und Last tritt aber das den Griechen unbekannt, den Gotikern um so geläufigere Motiv der Richtung, des drängenden Schubes.

Da der Verfasser sich entschloß, auf seine bisherige Einrichtung zu verzichten, konnte der Hohenhof bis herunter auf das Petschaft auf dem Schreibtisch einheitlich durchgebildet werden. Er ist in dieser Beziehung eine der vollständigsten Schöpfungen des Künstlers geworden und bis zum heutigen Tage (1920) auch unberührt erhalten. Einige Kunstwerke von Bedeutung, so der 'Auserwählte' von Hodler, der 'Spaziergang' von Vuil-

lard, ein Fliesentriptychon von Matisse boten Ausgangspunkte für die dekorative Gestaltung; für den Garten entwarf gleichzeitig Aristide Maillol eine 'Sérénité'. Haller schmückte den Haupteingang mit Reliefs, Thorn Prikker entwarf später die farbige Treppenhausverglasung und das eingelassene Eulenbild im Herrenzimmer. Diesem Zusammenwirken lag ein starkes Gefühl für die Notwendigkeit einer Konvergenz des künstlerischen Schaffens beim Verfasser und beim Architekten zugrunde. In der Tat bestrebte sich dieser, die vorhandenen Kunstwerke formal und farbig so restlos in seine Raumkompositionen eingehen zu lassen, daß sie wie daraus hervorgewachsen erscheinen. Wand- und Möbelstoffe, Holzwerk, Teppiche und Vorhänge wurden nach ihnen abgestimmt, während umgekehrt weitere Kunstwerke nach den ornamentalen Bedürfnissen der Räume ausgewählt und eingestimmt wurden. Denn für ein Bild gilt dasselbe, was früher über das Ornament ausgeführt wurde: es hat nur insofern Berechtigung in einem Raume, als es diesen teilt und belebt, das heißt organisch mit ihm verschmilzt.

Der Hohenhof ist als Dokument dieser Epoche um so bedeutsamer, als das gleichzeitige Eigenhaus des Künstlers in Weimar leider in den Tagen der Niederschrift dieser Arbeit (1920) seiner Auflösung entgegenseht.'

Kesslers Sturz

Das Interesse für unsere Tätigkeit in Weimar stieg außerhalb der Grenzen des Großherzogtums ständig. Die Propaganda, die Harry Kessler in Paris und London machte, brachte uns Sympathien vieler Kunstfreunde und Kunstschriftsteller ein. In einem Brief vom Mai 1905 teilte er mir Einzelheiten darüber mit: 'Persönlichkeiten, die ich gar nicht kenne, Druet, Denis-Cochin, Octave Mirbeau haben mir sagen lassen, daß sie mit uns Verbindungen aufzunehmen wünschen. Ich sehe, daß wir heute schon in England und Frankreich den gleichen starken Rückhalt besitzen wie in Deutschland. Wir halten die Welt der Kunst in unserer Hand. Um keinen Preis dürfen wir den wunderbaren Angelpunkt, den Weimar bedeutet, verlieren. Bei dieser Gelegenheit: Bonnard wird nach Weimar kommen...'

Aber in Weimar bereiteten sich finstere Dinge vor. Der Großherzog unternahm eine Reise nach Indien, die ihn mehrere Monate von Weimar fernhielt. Während dieser Zeit irrte der gleichsam arbeitslos gewordene Oberhofmarschall in den Räumen des Großherzoglichen Palais umher und suchte Stoff für eine Intrige, um sich ein für allemal von der Wahnvorstellung zu befreien, er werde verabschiedet. Ich hatte keinen Zweifel, was er anzettelte. Ich wußte, in welchem Maß er dem Grafen Kessler feindlich gesinnt war, und sah voraus, daß er ihm eine Falle zu stellen suchte, wie dies seine Art war, wenn er glaubte, irgend jemand dränge sich zwischen den Großherzog und ihn. Zunächst suchte er, die Beute, die er belauerte, unsicher zu machen und zu ermüden. Er lockte Harry mit Projekten, die Enttäuschungen bringen mußten, welche der Hofmarschall zynisch und skrupellos dem Großherzog oder der Regierung zuschob. In diesem Fall war es der Bau eines neuen Museums, für das die Mittel einerseits aus vorhandenen Fonds, andererseits auf dem Weg einer Stiftung des Großherzogs - wie von Palézieux versicherte - aufgebracht werden sollten. Graf Kesslers Mutter hatte ihrerseits formell eine Schenkung von sechzigtausend Francs zugesagt.

Harry drängte mich, Vorprojekte und einen ungefähren Kostenanschlag zu machen. Ich konnte nicht verstehen, daß er glaubte, die Vorschläge des Generals seien ernstgemeint, denn ich wußte, daß von Palézieux im Augenblick, in dem er sich zu sehr festgelegt fühlte, neue Projekte vorbringen werde, die ebensowenig zum Ziel führen könnten.

Unterdessen verfolgte Harry Kessler einen Plan, der ihm besonders am Herzen lag: eine Ausstellung von Zeichnungen Rodins. In solchen Fällen machte er bedenkenlos Ausgaben und scheute auch vor keinem persönlichen Opfer zurück.

‘Lieber Freund’, schrieb mir Harry am 28. Mai 1906 aus Paris, ‘ich bin überaus glücklich. Ich habe bei Rodin déjeuniert, und er hat mir Hunderte von Zeichnungen gezeigt, damit ich eine Auswahl für das Museum treffen kann. Er hat mir versprochen, dem Museum einen Rodin-Saal zu stiften unter der Voraussetzung, daß er diesen Saal einrichten kann, der die Statue ‘Das Zeitalter der Luft’, Zeichnungen und eine große Zahl von kleinen Gipsmodellen enthalten soll, die vielleicht zum Schönsten gehören, was er geschaffen hat. Nun hängt es von uns ab, daß sich dieser wunderbare Plan

verwirklicht, denn Rodin hält sein Versprechen. Wir müssen also an einen solchen Saal denken. Rodin war überaus freundlich. Er wünscht, daß ich mit ihm im nächsten Jahr nach Griechenland fahre, um ein Buch mit ihm zu machen. Das heißt, kein Buch über ihn, sondern eine Zusammenfassung seiner Ideen über die Kunst, die man während der Gespräche stenographisch aufnimmt und die als Buch von ihm herausgegeben werden. Finden Sie nicht auch, daß das sehr reizvoll ist? Aber werde ich so lange von Weimar abwesend sein können? Es braucht mindestens sechs Wochen im Dezember und Januar. Rodin hat wunderbare Gedanken, die verlorengehen oder entstellt werden, wenn man nicht darangeht, etwas Definitives aus ihnen zu machen. Ich habe Madame von Sobukew veranlaßt, sich von Rodin porträtieren zu lassen; wir gehen morgen zusammen zu ihm.'

Die Ausstellung der Rodin-Zeichnungen wurde im Januar 1906 eröffnet. Die Blätter gehörten zum Schönsten und Eindrucksvollsten aus den Mappen des Rodinschen Ateliers im Palais Biron, wo sich der Meister vor kurzem eingerichtet hatte. Rodin hatte die Absicht, sämtliche Zeichnungen - alles Aktdarstellungen - dem neuen Museum zu schenken, in das der Dresdner Ausstellungssaal eingebaut werden sollte. Eines der Blätter war als persönliches Geschenk für den Großherzog bestimmt; es war mit einer herzlichen Widmung Rodins versehen. In einer Welle der Begeisterung und Achtung für Rodin hatte die Universität Jena ihm den Ehrendoktor verliehen.

Die unschätzbare Großzügigkeit des genialen französischen Bildhauers wurde durch das groteske Eingreifen des Seniors der Weimarer Maler besudelt, die sich in die verrauchten Höhlen ihrer Stammlokale zurückgezogen hatten, wo sie rachsüchtige Pläne schmiedeten. Die Aktzeichnungen lösten bei dem aufgeregten alten Herrn einen Anfall von Schamhaftigkeit aus. Er stürzte auf die Redaktion der in Weimar und im ganzen Großherzogtum meistgelesenen Zeitung. Das 'Eingesandt', das am Tag nach der Eröffnung der Rodin-Ausstellung erschien und das den üblichen Vermerk trug: 'Die Redaktion übernimmt keine Verantwortung', lautete: 'Es ist tief zu bedauern, daß wir im neuen Museum am Karlsplatz von Zeit zu Zeit in den Ausstellungen auf Bilder und Zeichnungen stoßen, die unser Gefühl aufs tiefste verletzen. Es zeugt von einem Tiefstand der Sittlichkeit der Künstler und von einer Laxheit der Auffassung des Ausstellungsvor-

standes, daß solche Ausstellungen den Weimarer Kunstliebhabern geboten werden, und es herrscht in allen Kreisen darüber eine große Empörung. Ist das Gebotene doch so anstößig, daß wir unsere Frauen und Töchter warnen müssen, die Ausstellung zu besuchen. Daß gerade jetzt eine Reihe von Zeichnungen des französischen Bildhauers Rodin seit Wochen unter dem Bemerken als Widmung des Künstlers an Seine Königliche Hoheit unseren Großherzog ausgestellt werden, ist eine solche Schmach für uns Weimarer, daß wir unsere Stimme dagegen erheben. Es ist eine Frechheit des Ausländers, unserem hohen Herrn so etwas zu bieten, und unverantwortlich vom Vorstände, diese ekelhaften Zeichnungen auszustellen und eine solche Ausstellung zu dulden. Möge der Franzose aus seinem Künstlerkloakenleben sich ins Fäustchen lachen, so etwas in Deutschland an den Mann gebracht zu haben; wir wollen uns das nicht ruhig gefallen lassen und rufen Pfui und tausendmal Pfui über den Urheber und seine Helfershelfer, die solche Abscheulichkeiten uns vor Augen stellen.

H. Behmer, Professor'

Die törichte Prüderie wurde zunächst komisch genommen, und die Witzblätter hatten wieder einmal Stoff für Karikaturen. Trotzdem wurden die Anspielungen des 'beleidigten' Professors, es handle sich um pornographische Zeichnungen, zum Vorwand für eine Hetze, die die Widmung Rodins an den Großherzog als eine Beleidigung bezeichnete. Für den Oberhofmarschall und seine Trabanten war es die gefundene Gelegenheit, Harry Kessler als dem Organisator der Ausstellung einen Teil der Verantwortung zuzuschieben, beziehungsweise zu behaupten, er habe die Beleidigung bewußt provoziert.

Von diesem Augenblick an warf sich der Oberhofmarschall zum Hüter der öffentlichen Sittlichkeit auf und zum Verteidiger der verletzten Ehre seines fürstlichen Herrn. Pharisäisch plusterte er sich auf. In den Lokalblättern erschien ein Communiqué nach dem anderen, die zweifellos dem auf der Indienreise befindlichen Großherzog zugestellt wurden. Der Oberhofmarschall und der Privatsekretär des Großherzogs wußten als einzige, wo sich der Großherzog aufhielt.

Beim Ausbruch des Sturmes befand sich Kessler in London, wohin ihm das ganze Pressematerial geschickt wurde. Er ging sofort zum Angriff über

und ließ nicht locker, während sein Gegner glaubte, das Opfer schon in seiner Gewalt zu haben. Welche Waffe hatte Harry bereit? Den Brief des Hofsekretariates mit der Bitte, Rodin für das Geschenk an das Museum und für die dem Großherzog persönlich überreichte Zeichnung zu danken. Der Oberhofmarschall behauptete, nichts von einem solchen Schritt zu wissen. Und der Privatsekretär des Großherzogs, Baron von Egloffstein, leugnete - mit gutem Gewissen? -, den Brief geschrieben zu haben.

Der Oberhofmarschall verlangte, den Brief zu sehen, vermutlich aus Furcht, der Großherzog könnte sein Manöver durchkreuzen. Harrys Stellungnahme war so kategorisch, daß niemand an ihrer Richtigkeit zweifeln konnte. Aber angesichts der Tatsache, daß der Oberhofmarschall es wagte, den Privatsekretär zu decken, blieb Harry nichts anderes übrig, als den Brief vorzuweisen. Ich spüre noch die Angst, die wir alle ausstanden, denn wir kannten die Unordnung, in der sich seine Korrespondenz, seine Notizen und Manuskripte befanden; hatten wir doch oft genug die Papiermassen sich auf seinem Schreibtisch türmen sehen. Wir suchten in dem Durcheinander, ordneten die Briefe, fanden aber nichts. Vielleicht befand sich der Brief in einem der Hotelappartements in Paris oder London, wo er sich außer seiner Wohnung in Weimar eingerichtet hatte. Auch in Paris und London suchten hilfreiche Freunde. Nach drei Wochen endlich wurde der Brief im Hotel Cecil in London gefunden. Unser Freund war der Gefahr entronnen.

Graf Kessler forderte den Oberhofmarschall zum Duell. Aber am Tag, an dem dem Oberhofmarschall die Forderung überbracht wurde, starb von Palézieux plötzlich, noch bevor er sich an den Ehrenrat der Generale in Berlin gewendet hatte.

Um die Affäre Rodin wurde es relativ ruhig. Kessler ließ sich in keiner Weise irremachen. Wie stets hatte er eine Menge neuer Pläne im Kopf. Unter anderem beschäftigte er sich mit einer Dünndruckausgabe der deutschen Klassiker in besonders sorgfältiger typographischer Ausstattung und in wertvollem Einband. Es gelang Harry, für die nach dem Großherzog benannte 'Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe' unseren gemeinsamen Freund Alfred Walter Heymel zu interessieren, der einen bedeutenden Teil des erforderlichen Kapitals zur Verfügung stellte, und den Insel-Verlag in Leipzig zu bewegen, die Produktion dieser außergewöhnlichen Bände zu

übernehmen, die in bibliophilen Kreisen großen Eindruck machte und zu anhaltendem Erfolg führte.

Ich teilte den Optimismus meines Freundes nicht. Gewiß, er hatte dem Sturm standgehalten und glaubte, den Äußerungen des Großherzogs anlässlich eines Gesprächs kurz vor dessen Abreise nach Indien Vertrauen schenken zu dürfen. In einem Brief Kesslers vom 25. Januar 1906 heißt es: 'Der Großherzog war sehr freundlich zu mir und erinnerte an das gemeinsame Diner mit Gerhart Hauptmann, das ihm viel Freude gemacht habe. Wir hatten eine Diskussion über Kunstfragen, die er mit Bonhomie und nicht ohne gewisse Intelligenz führte. Er versicherte mir, es sei sein Ziel, die moderne Kunst zu fördern, wenn es ihm auch schwerfalle, gewisse Maler zu verstehen und zu schätzen. Alles in allem hatte ich einen guten, ja sogar sympathischen Eindruck.'

Ungefähr sechs Monate später reichte Harry Kessler seine Entlassung unter Umständen ein, die in Deutschland und jenseits der Grenzen höchstes Aufsehen erregten. Ich war Zeuge der Beleidigung, die der Großherzog Kessler zufügte, seines groben, unmöglichen Verhaltens einem Mann gegenüber, der sich mit Leib und Seele einem Werk gewidmet hatte, das dem Großherzog die höchste Achtung der künstlerischen und intellektuellen Elite Deutschlands und anderer Nationen eingebracht hat.

Der vom Großherzog gewählte Augenblick wie die Art und Weise, mit der er Kessler fallenließ, waren grauenhaft. Er war entschlossen, Kessler loszuwerden, ohne ihn anzuhören, ohne ihm Gelegenheit zu geben, sich zu rechtfertigen und die Machenschaften seines nicht mehr faßbaren Gegners aufzudecken. Der ganze Hof war versammelt, um den von seiner Indienreise zurückgekehrten Großherzog zu begrüßen. Die Würdenträger, die hohen Regierungsbeamten und einige Künstler standen in einer Reihe. Der Großherzog schritt die Reihe ab, drückte jedem einzelnen die Hand und wechselte jeweils ein paar Worte. Er kam zu Kessler, blieb stehen, ohne ihm die Hand zu reichen, verzog mit dem Ausdruck offener Verachtung das Gesicht und ging wortlos weiter.

Nachdem der Großherzog verschwunden war, blieben die Anwesenden einige Augenblicke wie versteinert stehen. Nur die Mitglieder des engeren Gefolges verließen den Raum mit hochmütiger, triumphierender Miene. Sie hatten von einem verhassten Rivalen nichts mehr zu fürchten.

Die Nachricht von der Demission Kesslers verbreitete sich wie ein Lauffeuer. Beflissene Berichterstatter prophezeiten das Ende des 'neuen Weimar' und meldeten schon am übernächsten Tag meinen und Ludwig von Hoffmanns Rücktritt. Wir besprachen uns sofort über diese Frage und waren beide entschlossen, Kessler in die Ungnade zu folgen. Aber unsere Freunde in Weimar und auswärts drangen in uns, auf unseren Posten zu verbleiben. Kessler machte uns die Entscheidung leicht. Auch er bat uns dringend, auszuharren, unseren Gegnern die Stirn zu bieten und den kommenden Ereignissen entgegenzusehen. Wir folgten diesen Wünschen und benützten jede Gelegenheit, um uns mit allem, was Kessler in Weimar und für Weimar geschaffen hatte, solidarisch zu erklären.

Es schien, als ob einer der Grundpfeiler des von uns mit so leidenschaftlicher Begeisterung errichteten Gebäudes eingestürzt sei. Kessler war der Meinung, daß der Bruch zwischen ihm und dem Großherzog keineswegs den Verzicht auf den Ausbau eines internationalen künstlerischen und literarischen Zentrums in Weimar bedeute. So wurde die ganze Affäre nur zu einem 'Zwischenfall', der dem 'neuen Weimar' wohl einen Schlag versetzte, sein Bestehen aber in keiner Weise in Frage stellte.

'Unter keinen Umständen', schrieb mir Kessler, 'darf sich unser Kreis auflösen. Wir werden aus Weimar das Kunstzentrum, das internationale Kunstzentrum machen, wie wir es uns vorgenommen haben. Ich rechne bestimmt damit, mich jedes Jahr drei oder vier Monate in Weimar aufzuhalten. Endlich werde ich von Scherereien und Klatsch verschont bleiben. Vielleicht wird es uns mit der Zeit gelingen, einen Saal für Ausstellungen zu finden, bei denen wir nichts mehr von der offiziellen Clique zu fürchten haben werden. Vielleicht können wir dort auch Konzerte veranstalten...! Denken Sie darüber nach, mein Lieber. Wir sehen uns in spätestens vierzehn Tagen, bevor ich zu einer Übung einrücken muß!'

Die Weimarer Kunstgewerbeschule

Die Errichtung meines Institutes für Kunstgewerbe und Kunstindustrie bedeutete den Abschluß meine Zusammenarbeit mit dem Großherzog, die

auf der Zuneigung und Achtung beruhte, welche ich ihm ursprünglich entgegengebracht hatte. In völliger Unabhängigkeit erfüllte ich meine Aufgabe als Leiter des Institutes, das erst im Jahre 1912 in die Hand des Staates überging.

Die offizielle Bestätigung des bewilligten Betrages, den ich für den Bau einer großherzoglichen Kunstgewerbeschule angefordert hatte, deren Pläne schon lange vorlagen, erhielt ich (1906) nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Schwarzburg. Der Großherzog stellte mir ein Terrain und die für den Bau notwendigen Mittel zur Verfügung. Die Regierung versprach mir einen jährlichen Beitrag, dessen größten Teil der Großherzog zu seinen Lasten übernahm. Andererseits wendete ich mich um finanzielle Unterstützung an eine Reihe von Freunden und nahm in den ersten Jahren des Institutes materielle Opfer auf mich, die mir meine eigene materielle Lage eigentlich nicht erlaubte.

Im Gegensatz zum üblichen Vorgehen war es mir nicht in den Sinn gekommen, für die neue Schule einen Lehrplan aufzustellen und zu veröffentlichen. Ich wäre in große Verlegenheit gekommen, wenn ich ein Programm hätte aufsetzen sollen. Welches Mindestmaß von Kenntnissen hätte ich verlangen sollen? Nichts als ein Zeugnis über abgeschlossene Schulbildung, die zur Verständigung zwischen Lehrer und Schüler genügte! Ich wollte den Unterricht der Weimarer Kunstgewerbeschule auf die Beziehung zwischen Meister und Lehrling gründen, wie sie in den großen Zeiten des Kunsthandwerks bestand. Das wechselseitige Spiel, das sich zwischen mir und den Kunsthandwerkern bei der gemeinsamen Arbeit im 'Kunstgewerblichen Seminar' entwickelt hatte, bestärkte meine Überzeugung, daß nur in der belebenden Atmosphäre gegenseitiger Achtung und im gemeinsamen Bestreben, die Dinge so gut wie nur möglich zu machen, der Wille zum Vollendeten entstehen könne, der in den Räumen der neuen Schule herrschen sollte.

Die großherzogliche Schule hätte eigentlich Werkstatt oder Laboratorium und die Schüler hätten Laboranten genannt werden sollen, eine Bezeichnung, die sie mit Stolz hätten tragen können. Eine der Hauptaufgaben der Schule sah ich darin, die unvollständige Arbeitsgruppe, die ich in Weimar vorgefunden hatte, zu ergänzen. Im Verlauf von drei oder vier Jahren sollten auf Grund eines strengen Unterrichts fähige Zeichner und Mo-

delleure herangebildet werden, um den Schlendrian zu beseitigen, der in Deutschland wie in allen anderen mitteleuropäischen Ländern die undurchsichtigen Bereiche der Konkurrenzwirtschaft beherrschte, deren mit dem Stigma 'billig und schlecht' belastete Produkte von Neuigkeit zu Neuigkeit gehetzt wurden. In der Erziehung nach den Prinzipien vernunftgemäßer Gestaltung sah ich hingegen die Möglichkeit, adäquate, funktionelle Formen und organische Ornamente zu entwickeln, mit denen die Industrien die Aufmerksamkeit des abgestumpften Publikums erregen und den sinnlosen Übertreibungen einer uferlosen Phantasie Einhalt gebieten konnten. Wenn in einigen Jahren *ein einziger* guter Buchbinder, Keramiker, Ziseleur, Weber von Möbelstoffen und Teppichen oder ein Möbelentwerfer aus der Kunstgewerbeschule hervorgehen und zu unserer Arbeitsgruppe stoßen würde, wäre der Kampf um so leichter gewonnen, als andere Schüler an anderen Stellen unsere Position verstärken und in neu zu schaffenden Werkstätten der verschiedensten kunstgewerblichen Zweige positive Funktionen übernehmen könnten.

Die neue Kunstgewerbeschule und ihre Ziele wurden erst einige Monate nach ihrer Gründung in der Presse besprochen. Die Öffentlichkeit reagierte in verschiedener Weise auf die pädagogischen Methoden, die sich von den Lehrprinzipien anderer Kunstgewerbeschulen so grundsätzlich unterschieden. Beim Aufbau meines Institutes war ich vom Hof wie auch von der Regierung so unabhängig, daß beide Instanzen erst allmählich durch Zeitungsartikel über meine Maßnahmen unterrichtet wurden. Weder der Großherzog noch die Regierung gaben irgendwelche Zeichen der Billigung. Sie zeigten aber auch nicht die geringste Gegnerschaft. Man begriff nur langsam, daß Weimar ein einzigartiges und in seiner Art erstmaliges Institut besaß, das radikal auf jede Stil-Imitation verzichtete. Die revolutionäre künstlerische Bewegung hatte gleichsam in der Stille ihre feierliche Investitur erhalten.

Mein Weimarer Institut, auf dem die Fahne des Aufstandes wehte, war die fortschrittlichste Zitadelle der neuen künstlerischen Prinzipien. Von hier aus konnten die Fundamente der veralteten offiziellen Pädagogik erneuert, die Gunst des Publikums gewonnen, und von hier aus konnten schließlich die Weltmärkte erobert werden. Solange mir nur das 'Kunstgewerbliche Seminar' zur Verfügung stand, mußten notgedrungen die For-

schungsergebnisse und die aus den Werkstätten hervorgehenden Arbeiten ganz betont den Stempel meiner Persönlichkeit tragen. Während meiner Lehrjahre als Pädagoge bin ich mir über viele Dinge klargeworden. So konnte ich meinen Schülern künstlerische Gesetze vermitteln und sie auf die eiserne Disziplin der vernunftgemäßen Gestaltung verpflichten.

Der Schüler unterwarf sich dieser Forderung um so leichter, als von ihm keine Kenntnisse der vergangenen Stile verlangt wurden. Er wurde nicht mit den Produkten der Vergangenheit bekannt gemacht, sondern geschult, das Wesentliche der Form der verschiedensten Gegenstände zu erkennen, eine pädagogische Methode, die sich nur auf die Ergebnisse von Analysen und praktischen Werkstätten-Erfahrungen stützen kann. Von diesem Augenblick an war die vernunftgemäße Gestaltung die einzige Quelle, aus der die Schüler bei der Lösung konstruktiver Probleme oder bei der Erfindung von Formen und Ornamenten schöpfen konnten. Die Atmosphäre in den Werkstätten und Laboratorien war intensiv, sprudelnd und frei von jeder Unsauberkeit. Wenn ich sie mir wieder vergegenwärtige, spüre ich ihren frischen Wind, der etwas von Meeres- oder Gebirgsluft hatte. Die Schüler und Schülerinnen arbeiteten in weißen Mänteln, wie sie die Ärzte oder Schwestern in Spitälern tragen. Alle Arbeiten - gedanklich und praktisch - wurden gleichsam mit der hygienischen Sorgfalt ausgeführt, die einem fröhlich begrüßten Neugeborenen entgegengebracht wird.

Im Lehrplan gab es weder kunstgeschichtliche noch stilgeschichtliche Kurse. Sie hätten nur Belastung bedeutet und den Schüler von dem von mir vorbezeichneten Weg ablenken können. Die Ausbildung beruhte auf folgenden Grundlagen: 1. Technisches Zeichnen, jeweils der handwerklichen Gattung entsprechend, 2. Farbenlehre, angewendet auf die verschiedenen Handwerkszweige, und 3. die Ornamentlehre, die auf Grund der dynamographischen, abstrakten Gesetze den verschiedenen Handwerksgattungen die Motive liefert. Ich hatte einen Assistenten für den Unterricht im technischen Zeichnen und eine Assistentin für die Farbenlehre, die mir auch im Ornamentkurs behilflich war. Mir selbst stellte ich die Aufgabe, im Zuge meiner Untersuchungen und Entdeckungen die Gesetze einer rationalen Ästhetik aufzuzeigen und zu formulieren, befreit von den läppischen Definitionen und sterilen, nebulösen und künstlichen Prinzipien, deren sich die Ästhetiker offizieller akademischer Observanz bedienen.

Im großen Atelier, in dem die Kurse über Ornamentzeichnen und über die Farbenlehre gegeben wurden, fanden die Schüler nichts als ein halbes Dutzend von Gipsabgüssen nach von mir geschaffenen Ornamenten vor. Außerdem Blumen und Blätter, die für Kompositions- und Harmonieübungen der Teilnehmer am Farbkurs bestimmt waren.

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

Die Schule besaß eine Folge von Räumlichkeiten, die bei der Einweihung - im ersten Schuljahr 1907/08 hatten sich siebenundzwanzig Schüler eingeschrieben; 1914, beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges, waren es gegen achtzig - als zu zahlreich erschienen. Im Erdgeschoß befanden sich die beiden geräumigen Ateliers des Seminars, eines für die Zeichner, das andere für die Modelleure. In einem sehr großen Saal arbeiteten an langen Tischen die Schüler aller Jahrgänge zusammen, wobei die fortgeschrittenen die jüngeren korrigierten und anregten. Überall standen Vasen und Schalen mit Blumen, Früchten und Pflanzen, die als Material für Harmoniestudien und abstrakte Farbkompositionen dienten. Der Schüler bestimmte den Rhythmus. Der Lehrer leitete den Kurs 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.

Für Farbkurs war Fräulein Dora Seeligmüller meine Assistentin. Sie half mit besonderer Geschicklichkeit und außergewöhnlicher Sensibilität den Schülern bei ihren Arbeiten. Eine Sammlung der schönsten Beispiele der in

diesen Kursen entstandenen abstrakten Kompositionen verblieb im Archiv des Institutes, solange ich die Direktion innehatte. Die gleichen Schüler führten unter Leitung von Fräulein Dora Wibiral im selben großen Atelier Ornamente aus, die sie auf Grund der von mir entdeckten Gesetze entwickelten. Ich selbst beschäftigte mich mit meiner Mitarbeiterin mit dem Wesen der Linie und mit den Gesetzmäßigkeiten ihrer abstrakten und struktodynamographischen Kräfte. Neben diesen Ateliers befand sich ein besonderer Raum, der den Schülern zur Verfügung stand, die allein arbeiten oder ungestört über bestimmte Arbeiten oder Probleme nachdenken wollten.

Zwei große Ateliers standen Fräulein Helene Börner zur Verfügung für ihre verschiedenen Webstühle und Vorrichtungen zur Herstellung von Knüpftappichen. Im gleichen Flügel des Gebäudes, ebenfalls im Erdgeschoß, befanden sich die Werkstätten für Metallbearbeitung und Lampenbau sowie das Atelier für Goldschmiedekunst, dem Albert Feinauer als Lehrer vorstand. Als Goldschmied und Ziseleur war er damals einer der ersten. Er hatte von meinen Plänen, in Weimar Werkstätten einzurichten, gehört und bot sich für eine probeweise Beschäftigung an. Damals mag er ungefähr fünfundzwanzig Jahre alt gewesen sein. Er führte nach meinen Entwürfen eine Reihe von Teeservicen aus, die handwerklich unvergleichlich sind und zum besten gehören, was ich in meinem Leben geschaffen habe. In dem zur Straße im rechten Winkel gelegenen Flügel war die keramische Werkstatt mit einem großen Brennofen und kleineren Laboratorien untergebracht, in dem der Kunsthochschule gegenüberliegenden Flügel die Gießereiwerkstätte, die auch den Bildhauern der Kunsthochschule zur Verfügung stand. In ihr wurden auch die Metallteile hergestellt, die bei meinen Möbeln und sonst bei meinen Bauten Verwendung fanden. Im Obergeschoß des Vertikalflügels hatte ich mein sehr großes Privatatelier und Räume für meine Assistenten. Daneben lagen die Werkstätten für Buchbinderei, graphische Künste und Vorsatzpapiere sowie für Batik.

Die Stunden, die ich in den Ateliers für Keramik, Buchbinderei und Goldschmiedekunst verbrachte, bedeuteten für mich eine besondere Erholung. So sehr ich die beiden letzteren liebte, so stark fühlte ich mich gerade von der keramischen Arbeit angezogen. Hier konnte ich in direktem Zusammenhang mit Töpferscheibe und Brennofen praktische Versuche anstellen; ich veränderte Profile und Formen, um den Prozeß der Glasuren zu be-

schleunigen oder zu verlangsamen; ich unterbrach ihn durch vorspringende Elemente und leitete die Glasuren in Rillen, um das Tempo des Flusses der Glasuren zu regeln. Um die Temperaturen zu verändern, verwendete ich Feilspäne und Messing- oder Kupferdrähte, die - je nachdem die Hitze weniger oder mehr als tausend Grad betrug - zu grünen oder roten Färbungen führten: zu jenen roten Ochsenblutfarben, die die japanischen und chinesischen Keramiker über alles schätzten.

Ich nahm an der geduldigen und exakten Arbeit des Buchbinders Dorfner teil, an der ich vor allem die Feinarbeit der Goldpressung liebte. Als Dorfner an die Schule kam, war er noch ein Anfänger. Er entwickelte sich rasch zu einem der tüchtigsten Meister dieses schönen Handwerks, für das sich zu Anfang des Jahrhunderts vor allem in England, Frankreich und Belgien eine Reihe eifriger und reicher Sammler interessierte. Mit seinen Schülern schuf Dorfner die Einbände für die Luxusausgaben des Insel-Verlages, für die ich die ornamentale Ausstattung entwarf. Nicht zu vergessen die Einbände seiner Schülerin Else von Guaita, die vielleicht die Perfektion ihres Meisters nicht ganz erreichte, ihm aber an künstlerischer Sensibilität überlegen war.

Alljährlich kam der russische Bildhauer und Holzschneider M. Kogan zu Kursen an die Kunstgewerbeschule. Er war ein hochtalentierter und kultivierter Künstler von außergewöhnlich sicherem Geschmack, aber unvorstellbar faul. Ehrgeiz oder Neid kannte er nicht. Seine bildhauerische und zeichnerische Begabung stand der Maillols nicht nach, aber er beschränkte sich auf Plastiken in kleinem Format, weil ihm die Kraft und Ausdauer für das große Format fehlten. Seine Zeichnungen besaßen eine Noblesse und Sensibilität der Linie, wie sie in diesem Maß bei kaum einem seiner Zeitgenossen zu finden waren. Ich hätte ihn an sich gerne meinem Institut als ständigen Lehrer verbunden. Sein Einfluß vor allem auf die Entwicklung der künstlerischen Sensibilität wäre in allen Abteilungen heilsam und fruchtbar gewesen. Aber ich fürchtete, er könnte die strenge Disziplin der vernunftgemäßen Gestaltung nicht akzeptieren, auf der das Institut aufgebaut war. Persönlich war Kogan sehr kultiviert, ganz und gar nicht Bohemien, eine offene Natur. Er redete ungeheuer viel, und es war schwer, seinen Redestrom zu unterbrechen, weshalb ich ihm den Zugang in mein Privatatelier verwehrte.

*45



84 Stoffmuster



85 Tisch aus dem 'Hohenhof' in Hagen

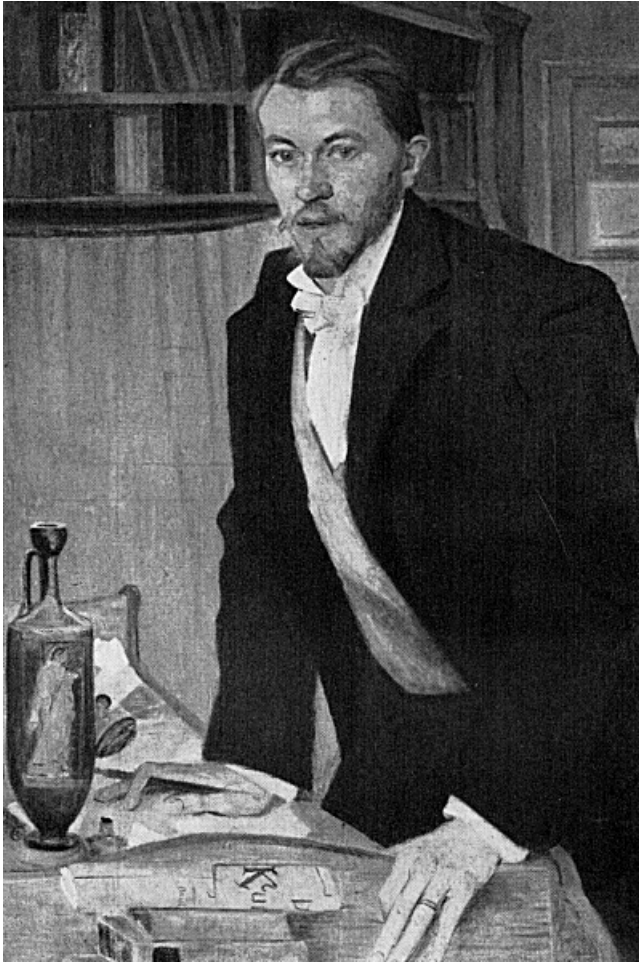
*46



86 Osthaus' Wohnhaus 'Hohenhof' in Hagen, 1906/08



87 Arbeitszimmer im 'Hohenhof'



88 Ida Gerhardt: *Karl Ernst Osthaus, 1903*



89 Haus 'Hohe Pappeln' in Ehringsdorf bei Weimar, 1906/07

Nach einigen Jahren hatte die Kunstgewerbeschule den Beweis ihrer Lebensberechtigung erbracht. Und immer noch verzichtete ich auf die Formulierung eines Programms. Wenn sich ein Schüler anmeldete, interessierten mich in erster Linie sein Charakter und seine Begabung. Den jungen Menschen, die von offiziellen Kunstschulen kamen, mißtraute ich trotz all ihrer lauten Begeisterung für meine Ideen und Prinzipien, die sie vielleicht in einem von mir gehaltenen Vortrag, in Zeitschriftenartikeln oder in meinen Büchern kennengelernt hatten. Bis zum Beweis des Gegenteils betrachtete ich sie als von falschen Grundsätzen infiziert. Im Laufe der Jahre stieg die Zahl der Schüler ständig. 1913, bei der Feier meines fünfzigsten Geburtstages, begrüßten mich in meinem Atelier achtzig junge Menschen: siebenundzwanzig aus dem Großherzogtum, drei aus anderen thüringischen Ländern, zweiundvierzig aus den übrigen Teilen Deutschlands und acht Ausländer.

Haus ‘Hohe Pappeln’

In jener Epoche betrachtete ich die Entwicklung des Weimarer Institutes als mein wichtigstes Lebensziel. Mit seinen Werkstätten war es das wirksamste Mittel zur Verwirklichung meiner Aufgabe und zur Propaganda meines Apostolates. Ich liebte das kleine Land, als ob es mein eigenes wäre, und fühlte mich an Weimar gebunden. Trotzdem hatte ich geistige Schwierigkeiten, mich einzuordnen. Im Grunde konnte es zu keiner geistigen Assimilierung kommen. Mein Charakter und meine Ansichten waren von Natur aus dem Wesen der an den Hof gebundenen Menschen zu entgegengesetzt, und auch den Weimarer Künstlern, die nicht verstanden, was ich liebte und wollte, fühlte ich mich fern.

Die materielle Eingliederung gelang mir rascher und leichter. Ohne mir über die Zukunft meines Schaffens Gedanken zu machen, beschloß ich nach einigen Jahren meines Aufenthaltes, mir außerhalb der Stadt ein Haus zu bauen. Ich wählte einen Platz in Ehringsdorf, auf dem sich eine Gruppe ungewöhnlich hoher, majestätischer Pappeln befand. Sie gaben diesem Haus den Namen. ‘Das Haus unter den hohen Pappeln’, so betitelte eines Tages

mein Sohn Thyl unsere Wohnstätte. Seitdem wurde unser Haus unter diesem Namen bekannt. Ich habe ihn oft aus dem Mund erstaunter und auch schockierter Spaziergänger gehört, die sich über seine ungewohnte architektonische Form aufregten, während ich mich, ihnen unsichtbar, im Garten befand. Auch die Kutscher benannten das Haus so. Wenn sie mit Fremden auf der Besichtigungsfahrt durch Weimar zu dem Haus kamen, hielten sie oft an, weil die Straße steil anstieg, reihten das Haus unter die Kuriositäten der Stadt ein und erzählten in lakonischen und stereotypen Sätzen einiges über mein Leben und meine Rolle in Weimar. Sehr oft endete die kurze Erzählung mit einem unverdienten Lob auf meinen Charakter, vielleicht weil ich gelegentlich etwas großzügigere Trinkgelder gab, als es in Weimar üblich war.

In diesem Haus wuchsen meine fünf Kinder heran in der Unschuld und Fröhlichkeit eines sorglosen Lebens ohne Krankheiten, ohne konventionellen Zwang und ohne von allzuviel Arbeiten gequält zu werden, in der Fülle ihrer Kräfte und in der freien Entwicklung ihres Wesens. Ich selbst habe es dem Haus 'Hohe Pappeln' zu danken, daß ich über eine gewisse Isolierung in der kleinen Residenz abseits der großen Zentren, in die mich mein wachsender Ruf und auch materielle Vorteile hätten ziehen können, leichter hinwegkam. Ich war so intensiv mit dem Aufbau der Kunstgewerbeschule beschäftigt, daß ich, auch von da aus gesehen, keine Enttäuschung oder Verbitterung empfand. Ich widmete mich, wie mir schien, der denkbar schönsten Aufgabe, mit der das Glück verbunden war, mit jungen Männern und Mädchen zusammenzuarbeiten, die, glühend wie ich selbst, einem Ideal folgten, das ich vor ihren Augen hatte erscheinen lassen.

Frauen in Weimar

Sehr viel rascher, als wir glaubten hoffen zu dürfen, erweiterte sich der Kreis um das 'neue Weimar', der mit Kessler seinen glänzendsten Vertreter verloren hatte. Elisabeth Förster-Nietzsche versuchte, die Kesslersche Tradition der ungezwungenen Geselligkeit, der Déjeuners und der Empfänge fortzusetzen. Als wir, meine Frau und ich, uns im Haus 'Hohe Pap-

pehn' eingerichtet hatten, sahen auch wir die Freunde dieses Kreises bei uns. Die unteren Räume unseres neuen Hauses eigneten sich ebensogut für intime Zusammenkünfte wie für größere Gesellschaften. Die Schriftsteller Johannes Schlaf und Paul Ernst, die ebenfalls nach Weimar übergesiedelt waren, hielten sich außerhalb unsres Kreises, weil ihre Art zu leben sich von der unseren unterschied. Aber auch sie glaubten an den Aufstieg Weimars und fühlten sich als Mitstreiter. Man sah sich, aber man kam nicht zusammen. Hier fehlten uns Richard Dehmel und seine Frau, die die Verbindung hätten herstellen können.

Auch Alfred von Nostitz-Wallwitz war mit seiner jungen Frau Helene, geborene von Hindenburg, nach Weimar gezogen. Sie war eine Enkelin des Fürsten Münster, des ersten deutschen Botschafters nach dem Siebzigerkrieg. In der Atmosphäre französischen Kunst- und Geisteslebens aufgewachsen und erzogen, war sie die Personifikation der Synthese deutscher und französischer Kultur. Der Dichter Ernst Hardt, der durch den enormen Erfolg seines Schauspiels 'Tantris der Narr' in die erste Reihe der deutschen Dramatiker nach Gerhart Hauptmann und Wedekind gelangt war, wohnte mit seiner jungen Frau Polyclète de Eslin in einer mit erlesenem Geschmack eingerichteten Villa 'Am Horn'. Der ausgezeichnete Pianist Walter Lampe und seine Frau Else von Guaita, die in die Buchbinderwerkstatt der Kunstgewerbeschule eintrat, kamen von München und schlossen sich dem Kreis der intellektuellen und künstlerischen Elite an, die innerhalb Deutschlands höchstens in Berlin ihresgleichen suchen konnte.

Die Götter scheinen ihre Hände über die jungen Frauen unseres Kreises gehalten zu haben, und die Feen haben Blumen auf ihren Weg gestreut. Poly Hardt, Helene von Nostitz, Elly von Hofmann, meine Frau, Erica von Scheel und Else von Guaita waren Schönheiten. Eine 'Corona', die den verwöhntesten Ansprüchen standhielt. Schönheiten ganz verschiedener Art: Erica von Scheel der Typus der Nordländerin, während Elly von Hofmann, eine Tochter des Berliner Archäologen Kekule von Stradonitz, das vollendete Beispiel römisch-klassischer Schönheit war. Auf der anderen Seite meine Frau mit allen Merkmalen keltischer Herkunft: blaßblaue, kühle, gletscherfarbene Augen, weizenblonde Haare, eine ruhige, distanzierte Haltung. Helene von Nostitz wiederum glich einer Walküre; so frühreif ihre Erscheinung war, so unverändert blieb ihr Leben lang die Spannkraft ihrer

Bewegungen; immer war sie auf der Suche nach neuen künstlerischen Erlebnissen. Polyclète de Eslin, Ernst Hardts Frau, war in Athen im Kreis des Premierministers Venizelos aufgewachsen, eine kleine, schlanke Gestalt mit Gesichtszügen wie eine Meißener Porzellanfigur, eine außergewöhnlich offene, lebhaft und vornehme Natur. Else von Guaita war von verwirrender, ausgesprochen exotischer Schönheit und hätte eine Zigeunerin oder eine Beduinin gewesen sein können. Sie kam aus einer vor langer Zeit aus Italien nach Frankfurt eingewanderten Bankiersfamilie. In ihren Zügen, in denen keine Spur von Germanischem zu entdecken war, mischte sich Exotisches mit Altflorentinischem. Ohne eigentlich schöpferisch zu sein, besaß sie einen höchst verfeinerten Geschmack und eine für alles Schöne wache Sensibilität. Von Else von Guaita erhielt ich einen Band mit Sonetten Platens, in den sie zum Gedicht 'Tristan' ein Buchzeichen gelegt hatte. Ich ließ dieses Gedicht von einer Schülerin des kalligraphischen Kurses abschreiben. In einem kleinen Rahmen hat es mich mein Leben lang begleitet; wo ich auch war, befand es sich über meinem Bett.

‘Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst der Erde taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen.’

Alle diese jungen Menschen gaben der Atmosphäre, in der ich lebte, einen Zauber besonderer Art. Unter ihnen nahm Erica von Scheel einen besonderen Platz ein. Sie war meine erste Schülerin und wie Sigurd Frosterus mit größter Begeisterung bei der Sache. Und wie Sigurd trat sie in freundschaftliche Beziehungen zu meiner Frau und den Kindern, die sie vergötterten. Das Wichtigste aber: sie war hochbegabt. Als erste führte sie Arbeiten in Batiktechnik aus, die von meinem Freund Thorn Prikker aus Java importiert worden war. Ich war über den Arbeitsvorgang gut orientiert und konnte Erica von Scheel bis in alle Details der Technik informieren, ohne sie selbst ausführen zu können. Bei anderen Handwerksgattungen, in deren Praxis ich mich einzuleben hatte, erging es mir ähnlich.

Für Batik interessierte ich mich besonders. Thorn Prikker hatte mir seine Sammlung gezeigt, und ich kannte und bewunderte schon vor 1900 die herr-

lichen Batikstoffe der ethnographischen Museen in Rotterdam und Leyden. Die in Weimar entstandenen Stoffe unterschieden sich von den traditionellen, geometrischen Motiven der javanischen 'Sarongs' durch eine Formensprache, die auf Grund meiner Theorie der dynamischen Linie entwickelt wurde. Die geometrischen Gebilde der klassischen javanischen Batiken sind bedingt durch die Verwendung der kleinen, muschelartigen 'Jantings', mit denen die kleinen Finger der Javanerinnen arbeiten und aus denen wie aus dünnen, schnabelartigen Röhren das gewärmte, flüssige Wachs fließt. Die europäischen Frauen fanden Gefallen an diesen javanischen Ornamenten. Die Herren der 'Haute Couture' wollten aber linear-dynamische Ornamente haben, an deren Zukunft sie glaubten. Der bekannteste unter ihnen, Paul Poiret in Paris, hatte mich zu einem Besuch aufgefordert, weil er mir einen Teil der Ausstattung seiner Geschäftsräume übertragen wollte. Bei meinem Besuch zeigte ich ihm die Batikarbeiten Erica von Scheels, die in ihrem dekorativen Reichtum und der Pracht der Ausführung unvergleichlich waren. Poiret war entzückt und wünschte, Erica von Scheel in Paris zu haben. Erica stimmte zu und zog in eines der Gebäude der 'Communs' des Palais Biron, wo Rodin vor kurzem sein Atelier eingerichtet hatte, in dem seine stürmische Produktivität den gemäßen Raum fand. In den 'Communs' wohnte eine Reihe von Künstlern, meist Ausländer, unter denen sich Rilke und Ivo Hauptmann befanden, der Schüler meines Freundes Paul Signac geworden war. Nach einiger Zeit heirateten Erica und Ivo. Mit Rilke blieben sie zeitlebens in Freundschaft verbunden. Zwei Jahre hatten Ericas Arbeiten bei der Pariser und internationalen Kundschaft Poirets großen Erfolg. Aber die Mode ist unbeständig und haltlos. Als meine Jüngerin war Erica nicht bereit, ihre künstlerischen Ideale zu opfern und den Kompaß, auf den sie ihr Leben eingestellt hatte, nach den wetterwendischen Schwankungen und Launen des Pariser Geschmacks zu richten.

Auf dem Schachbrett, auf dem die Partie zwischen dem abtrünnigen Großherzog und unserem Kreis gespielt wurde, blieb der Vorteil auf unsrer Seite. Unter den Neuankömmlingen spielte das schon erwähnte Ehepaar von Nostitz eine große Rolle. Alfred von Nostitz war zum sächsischen Gesandten in Weimar ernannt worden. Daß man einen Ästheten statt eines

Routinediplomaten gewählt hatte, war ebenso bezeichnend wie die Ernennung des Grafen Prozor zum russischen Gesandten. Prozor war ein bekannter Schriftsteller; er hatte Ibsens 'Nora' ins Französische übersetzt.

Alfred von Nostitz gehörte zu den ersten Besuchern unsres Hauses 'Bloemenwerf' in Uccle. Ich hatte ihm für seine Berliner Junggesellenwohnung die Einrichtung entworfen und ihn in Paris zu den Kunsthändlern mitgenommen, bei denen er herrliche moderne Werke erwarb. Jetzt befand sich all das in Nostitzens Villa an der Tiefurtallee. Rodin hatte vor kurzem die Büste Helenes geschaffen, die neben dem Porträt von Natascha Golubeff zu seinen schönsten Werken gehört.

Es war Helenes Lebensinhalt, Künstler, Schriftsteller und Musiker um sich zu haben und ihr eigenes und das Leben anderer dadurch zu bereichern. In ihrem Buch 'Vom alten Europa' stellt sie das Leben unseres Weimarer Kreises in den Jahren 1908 bis 1910 dar. Als ich es las, erinnerte ich mich unseres Bedauerns, daß Helene und Alfred Weimar verließen, um nach Wien zu gehen, wo Alfred einen Gesandtenposten erhalten hatte.

Einladungen, Feste und Vorträge reihten sich in ununterbrochener Folge. In einer nächtlichen Vorstellung wurde uns im Garten der Villa Nostitz Ernst Hardts 'Ninon de Lenclos' vorgespielt. An einem anderen Abend tanzte auf dem von Scheinwerfern erleuchteten Rasen eine Tänzerin. Es wurde musiziert, es wurde gelesen. Walter Lampe setzte sich an den Flügel, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke trugen Gedichte vor...

Nach den verwünschten Zeiten des Nazismus und des Krieges beschrieb Karl Scheffler in seinen Lebenserinnerungen 'Die fetten und die mageren Jahre' die neuweimarische Periode und gestand nur mir zu - er hätte sagen sollen 'uns' -, daß für mich das Wort Kultur kein leeres Wort, sondern eine Realität bedeutete, und daß die Lebensformen, die mir vorschwebten, als griechisch oder amerikanisch hätten bezeichnet werden können. Bei dieser Gelegenheit macht aber Scheffler unseren von England übernommenen gesellschaftlichen Stil lächerlich, wenn wir bei unseren gemeinsamen Dinners und Soupers im Smoking - Scheffler schreibt 'Frack' - erschienen. Dies sei alles Komödie gewesen, und wir hätten nur mit Handschuhen oder mit Fingerspitzen unter komplizierten, verkünstelten Worten die wirklichen Probleme berührt.

Ich wende mich gegen seine Darstellung unsres Lebensstils, weil sie ihn

bösartig ironisiert und entstellt. Vor allem aber, weil sie zwischen mir und meinen Freunden und Gesinnungsgenossen einen Trennungsstrich zieht, wenn Scheffler schreibt: 'Der einzige, der in diesem parfümierten Milieu in all seiner Eleganz natürlich und naiv blieb, war van de Velde selbst.' Ich hoffte, mich eines Tages noch mit Scheffler über seine Vorwürfe aussprechen zu können; sein Tod hat es unmöglich gemacht, und ein schöner Brauch will es, daß die Toten nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Wanderausstellungen

Im Herbst 1906 erhielt ich verschiedene Einladungen von kunstgewerblichen Vereinigungen und von Museumsdirektoren zu Ausstellungen meiner Arbeiten aus den verschiedenen Gebieten des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie. In Stuttgart, Bremen, Zürich, Oslo, Kopenhagen und Trondheim wünschte man, eine repräsentative Auswahl von Werken zu sehen, die ich selbst geschaffen hatte, und von solchen, die im Zusammenhang mit meiner Tätigkeit in Weimar entstanden waren. Ich stellte das Material für eine Wanderausstellung zusammen, das je nach dem Ausstellungsort ergänzt werden konnte. Diese Wanderausstellung, die im Laufe des Jahres 1907 zirkulierte, wurde in den verschiedenen Städten von der Kritik sehr günstig beurteilt. Einige der besten und charakteristischsten Beispiele meines Schaffens wurden vom Museum in Trondheim im hohen Norden Europas erworben und in einem eigens dazu bestimmten Saal aufgestellt.

Diese Erfolge, die auch meinen Mitarbeitern und Helfern zugute kamen, schmeichelten der Eitelkeit der Bevölkerung der Residenz und des Landes. Die verschiedenen Instanzen, die mit meiner Tätigkeit verbunden waren, fühlten sich bestätigt, und der Nutznießer war - in gewissem Maß - der Großherzog, den man lobte, daß er mich berufen und durch seine Großzügigkeit die neue Entwicklung ermöglicht hatte.

Ob der Großherzog von seinem Privatsekretär oder von einer anderen Instanz über die Erfolge der Wanderausstellung unterrichtet wurde, weiß ich nicht. Er distanzierte sich mehr und mehr von allem, was sich in seinem Land ereignete, und sein Interesse für meine Tätigkeit war gleich

Null. Diese Interesselosigkeit war mir nur angenehm; ich hatte niemandem Rechenschaft abzulegen. Und es bereitete mir stille Befriedigung, dem Großherzog dadurch einen Nimbus zu vermitteln, daß er mir mein Gehalt und meinem Institut eine bescheidene Subvention bezahlte.

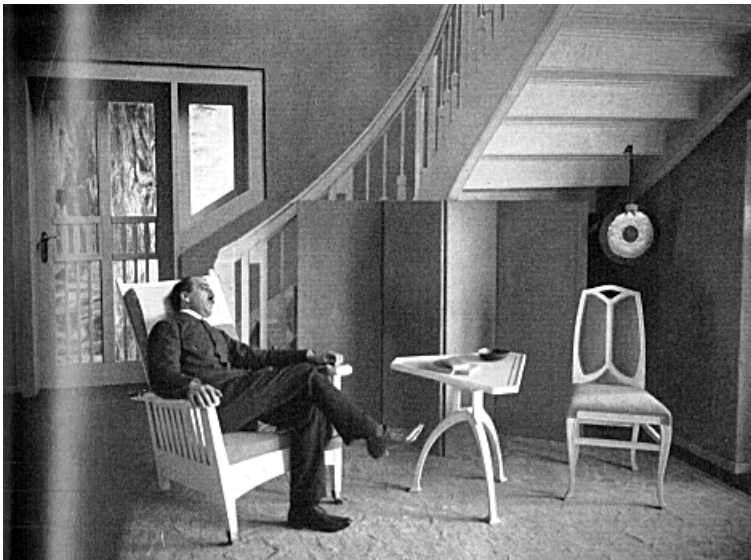
Wenn ich in den vielen Zeitungsausschnitten blättere, die meine Frau gesammelt hat, so finde ich nichts als widersprechende Kritiken - bald Tadel, bald Lob. Eine gegen das Gift der Verunglimpfung wie der Verhimmelung weniger widerstandsfähige Natur, als ich es bin, wäre aus dem Geleise geworfen worden. 'Van de Velde ist ein Genie', behaupteten die übertriebensten Verehrer, andere bezeichneten mich als einen 'unerbittlichen Denker und Prediger, als einen Ästhet und Poeten'.

Zwischen allzuviel Weihrauch und unversöhnlicher Anfeindung konnte ich nichts anderes tun, als auf mich selbst vertrauen und durch ständigen Fortschritt mit meinen Arbeiten die Richtigkeit meiner Prinzipien und die Kraft der ihr innewohnenden Wahrheit beweisen.

Kunsttheoretische Schriften

Seitdem ich von Jüngern und Schülern umgeben war, verspürte ich ein Bedürfnis nach Schönheit und reiner Form wie nie zuvor. Ich empfand den dringenden Wunsch, meine Umgebung an meiner Begeisterung und der schöpferischen Kraft teilnehmen zu lassen, aus der heraus meine Werke entstanden.

Nachdem Plato und Aristoteles den göttlichen Ursprung der Schönheit erkannt und mehr als zwanzig Jahrhunderte später der deutsche Philosoph Baumgarten die Ästhetik als eine eigene Wissenschaft gefordert hatte, sind Kunst, Vollkommenheit und Schönheit Gegenstand von Spekulationen geworden, die zu einer Verwirrung und Verdunklung der Begriffe geführt haben. Ich suchte leidenschaftlich zu ergründen, was die Gelehrten zu diesen Begriffen zu sagen hatten, und fand bald heraus, welche Ästhetiker des 18. und 19. Jahrhunderts mir als Kronzeugen für meine Theorie der vernunftgemäßen Schönheit dienen konnten. Wer eine Ästhetik unsrer Zeit zu schreiben sich vornimmt, wird sich in die Bücher von Boetticher, Schopen-





92 'Bescheerung bei van de Velde', Karikatur von W.A. Wellner

hauer und Fechner und in die ästhetischen Schriften von Theodor Lipps und Paul Souriau vertiefen müssen. Diese haben zur Klärung beigetragen, während viele andere mit ihren Haarspaltereien das Durcheinander nur vermehrt haben.

Im Januar 1907 veröffentlichte der Insel-Verlag in Leipzig eine Art Fortsetzung meiner 'Laienpredigten' unter dem Titel 'Vom Neuen Stil'. In der Vorrede wies ich auf den Kontrast zwischen dem schädlichen Einfluß der Sentimentalität und der Rückkehr zum Zauber der Materialien hin. Ich schrieb: 'Unsere Fähigkeit zur ästhetischen Sensibilität wurde bis an das Ende des 19. Jahrhunderts erstickt. In dem Bereich der Architektur, der Malerei, der Skulptur, der Poesie und der Musik haben wir den Gefühlen alle die höheren und vergeistigteren Empfindungen geopfert, mit denen uns die Sensibilität zu erfreuen vermag. Die Menschheit, die den Genuß an ästhetischer Empfindsamkeit höher stellen wird als den Genuß der Gefühlsempfindungen, wird imstande sein, ein Kunstideal zu erfassen, das Verwandtschaft mit dem griechischen Ideal verspricht.' Alle in dem Buch ausgedrückten Gedanken - auch was nur indirekt gesagt ist - weisen auf ein einziges Ziel: die Schaffung eines neuen Stils, der allen von der Renaissance abgeleiteten Stilen diametral entgegengesetzt ist.

Aus den vielen Kritiken, die über das Buch erschienen sind, greife ich einen Abschnitt aus einem Aufsatz des Schriftstellers Johannes Schlaf heraus, der mir seine Zustimmung ausdrückte:

'Laienpredigten, Zweiter Teil, betitelt sich ein Zyklus von Abhandlungen, in denen Henry van de Velde für seinen neuen Kunststil eintritt. Dieser zweite Teil, 'Vom Neuen Stil', erschien soeben; in einer Ausstattung, versteht sich, die die Freude jedes Bibliophilen und Kunstliebhabers sein muß. Er enthält außer einer kurzen Vorrede vier Aufsätze, die über 'Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution' handeln, über 'Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen', über den 'Neuen Stil' und eine 'Gedankenfolge für einen Vortrag'. Das Deutsch des belgischen Meisters ist zwar hie und da stilistisch etwas fremdartig, doch ebenso schlicht wie klar und eindringlich. Der, welcher den rechten Sinn hat für ein so wertvolles menschliches und künstlerisches Dokument und seine individuelle, organische Eigenart, würde gerade dieses ein wenig fremdartige

Deutsch hier nicht vermissen wollen. Ein Mensch, eine Persönlichkeit, ein fester, rund in sich gefügter und bedeutender Charakter steht vor uns und spricht über das ernsteste, hingebendste, notwendigste Streben seines Lebens. Und was er über den Neuen Stil sagt, ist eine Offenbarung, die lebensvolle und Überzeugende Äußerung eines klar Erkennenden, eines Siegers, eines jener 'Europäer', die bereits auf fertigem Neuland stehen.'

Ich habe in dem Band 'Vom Neuen Stil' die Beobachtungen und Kenntnisse zusammengefaßt, die mich nach und nach in den Stand setzten, der höchsten Reinheit der Form nahezukommen und sie schließlich faktisch zu realisieren. Daß ich nur langsam zur Vollkommenheit gelangte, dessen war ich mir bewußt, aber es war mir noch nicht klargeworden, daß ich Schritt um Schritt dem höchsten Ziel entgegenging: der Schönheit.

Zum Verleger meines Buches 'Vom Neuen Stil', Anton Kippenberg, und zu seiner Frau Katharina, die zu meinen eifrigsten Anhängern gehörten, trat ich in enge freundschaftliche Beziehungen, die bis zum Tode der beiden prachtvollen Menschen - Prof. Kippenberg starb 1950 in Luzern - lebendig blieben. Zwischen dem Insel-Verlag und der Weimarer Kunstgewerbeschule war eine fruchtbare Zusammenarbeit entstanden, die vor allem die Werkstätten für Buchschmuck und Buchbinderei sowie mein Privatatelier betraf. Ich lieferte Maquettes, typographische Ornamente und Einbandentwürfe für die 'Dithyramben', für die Monumentalausgabe des 'Zarathustra' und für 'Ecce Homo' von Nietzsche und für 'Les heures du soir' von Emile Verhaeren, deren erste französische Ausgabe der Insel-Verlag 1911 herausbrachte. Emile Verhaeren kam bei dieser Gelegenheit nach Deutschland und besuchte uns in Weimar.

Meine Zusammenarbeit mit Anton Kippenberg dauerte bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Der Luxusausgabe der 'Dithyramben', für die ich das Titelblatt und Textornamente gezeichnet hatte, war ein seltsames Schicksal beschieden. Die auf Pergament gedruckten, in Ganzleder gebundenen Exemplare enthielten handvergoldete Zierleisten. Sie befanden sich 1914, bei Kriegsausbruch, in London bei dem damals besten Spezialisten dieser Technik des Handvergoldens. Die drei oder vier Dutzend Bände wurden von englischer Seite sequestriert und zwangsversteigert. Als Anton Kippenberg nach dem Krieg wieder nach London kam, erfuhr er von dem Vergolder, daß sie als 'feindliches Gut' betrachtet worden waren.

Nach vielem Nachforschen wurden die Exemplare in dem Keller eines Trödlers in der City gefunden. Durch die Feuchtigkeit, der sie während der Jahre ausgesetzt waren, hatten die Bände großen Schaden erlitten. Kippenberg schenkte mir eines der am besten erhaltenen Exemplare.

Mit meinem Buch 'Vom Neuen Stil' sind Erinnerungen an mehrere Aufenthalte in Schwarzburg und an den Prinzen Günther zu Schwarzburg-Rudolstadt und seine Gattin Prinzessin Luise verbunden. Aus dem Bedürfnis nach Ruhe suchte ich gelegentlich das Hotel 'Weißer Hirsch' in Schwarzburg auf. Nicht weit davon lag die alte Burg, in der das Prinzenpaar einen großen Teil des Jahres verbrachte. Durch einen Herrn des Hofes erhielt ich eine Einladung zum Besuch der Prinzessin.

Der Prinz empfing mich allein, ein großer, kräftiger Mann von etwa fünfzig Jahren. Er entschuldigte sich, daß er mir so formlos unter Verzicht auf alle Etikette gegenübertrat, daß er ein Jagdgewand mit Pelzweste und kurzer Lederhose trug und daß er nur wenige Augenblicke Zeit habe, da er im Begriffe sei, wie allabendlich auf den Anstand zu gehen.

Im Gespräch mit der Prinzessin, die mich nach den Gründen fragte, die mich in diese einsame, vom mondänen Leben so ferne Gegend führten, war bald fast nur noch von der Anziehungskraft die Rede, die der Wald, der Thüringer Wald mit seinen romantischen und historischen Erinnerungen auf mich ausübte: die Wartburg, die Gestalten der Tannhäusersage, der Venusberg, Eisenach, Johann Sebastian Bach. Die Prinzessin erbot sich, mir die schönsten Teile dieser Region, zu der ich mich hingezogen fühlte, zu zeigen. Ich stimmte gerne zu und verhehlte nicht, wie glücklich ich über das Zusammensein mit dieser ernsten, reizvollen, selbstbewußten und doch so weiblichen Frau war. Ich hatte sie einige Male von der Terrasse des Hotels aus den steilen Abhang herabreiten sehen und ihre kühne Haltung beobachtet. Bei unseren Ausflügen in einem mit vier weißen Arabern bespannten Break bewunderte ich die Virtuosität und den Mut, mit denen sie das Gefährt lenkte. Die hinter uns stehenden Lakaien waren stets auf dem Sprung, die Pferde anzuhalten und uns aus dem Graben zu ziehen, in den sie uns schon stürzen sahen. Ich begriff die Leidenschaft der Prinzessin, sich ihrer eigenen Kräfte bewußt zu werden. Zugleich ihre Leidenschaft für den Reitsport und ihre geradezu mystische Neigung für die Geheimnisse des Waldes, in dessen Schutz sie sich geborgen fühlte.

Oft haben wir, wenn wir an besonders schönen, feierlichen Orten die Fahrt unterbrechen, unsere Eindrücke ausgetauscht. Ich versuchte in Worte zu fassen, was der Wald für mich bedeutete:

Eine Masse von siegreichen Riesen, einer mächtiger und stolzer als der andere; hohe Rotbuchen, Lärchen, die ihre Zweige wie Spitzengewänder ausbreiten, Birken mit ihrer Rinde aus poliertem Leder und Silber. Den Stürmen halten sie stand, den Gefahren trotzen sie, ohne einen Zoll des Platzes preiszugeben, auf den sie gestellt worden sind. Der Wald, das lebendige Bild und Beispiel dessen, was Dauer bedeutet, eines der großen Schauspiele und eine der mächtigen Lehren, welche die Natur dem Menschen darbietet. Er ist die Verkörperung ergreifender Harmonie und feierlichen Gleichgewichtes unzähliger Kräfte, ähnlich den Kräften, die vom Firmament auf uns herniederstrahlen. Der Wald erweckt in uns das Gefühl einer unaussprechlichen Ruhe. Ein heiliger Ort - der einzige, der keine Erniedrigung oder Unterwerfung von dem verlangt, der ihn zu seinem Trost aufsucht. Ungebeugt und gleich zu gleich betritt der Mensch dieses wunderbare Reich der Natur.

Mit der Zeit bekehrte ich den Prinzen und die Prinzessin zu meinen künstlerischen Überzeugungen. Sie erfüllten einen meiner tiefsten Wünsche: einen Winkel zu haben, wohin ich mich zurückziehen konnte, einen Ort, den niemand - nicht einmal meine Frau - kennen sollte, wo ich ein neues Buch vorbereiten konnte, das der Insel-Verlag so bald wie möglich publizieren wollte: eine Folge von 'Essays' als Ergänzung zu meinen bisherigen Vorträgen; Darlegungen, die meine Doktrin auf solide Grundlagen stellen sollten. Und vom Frühjahr des folgenden Jahres an logierte ich nicht mehr im Schwarzburger 'Weißen Hirsch', sondern im Haus eines fürstlichen Försters, das, völlig verborgen, in einer der verlassensten Gegenden des Waldes gelegen war.

Dort vertiefte ich mich im Laufe der Jahre 1908 und 1909 in die Studien für die Abfassung der Kapitel 'Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit', 'Die Linie' und 'Die vernunftgemäße Schönheit', die 1910 in dem Band 'Essays' herauskamen.

Seit Beginn der Renaissance des Kunstgewerbes und der Architektur suchte ich klarzumachen, daß diese Wiedergeburt nur dann zum Ziel gelangen könne, wenn wir entschlossen die Idee der Schaffung eines 'neuen

Stils' verfolgten. Von Anfang an hat man uns vorgeworfen, daß wir die Prinzipien eines Stils zu formulieren und seine Kennzeichen zu umschreiben versuchten, noch ehe er tatsächlich existierte; daß wir künstlich hervorrufen wollten, was bisher stets ohne vorbedachte Überlegung entstanden war. Dieser Vorwurf wäre nicht erhoben worden, wenn wir, statt die Herrschaft vernunftgemäßer Gestaltungsprinzipien zu proklamieren, irgendwelche neuen, sensationellen und frivolen Formen propagiert hätten. Unser Kampf für ein Ideal, das die Vernunft wieder in ihre Rechte einsetzte, war zu ernst und deshalb wenig geeignet, ein Publikum zu überzeugen, das ganz auf das Momentane, das Wechselnde eingestellt und für das Dauernde, Ewige, das heißt für 'Stil' nicht interessiert war.

Ich konnte wohl auf die Meinung der großen Begründer modernen Geistes hinweisen. Auf Michelangelos Wort 'Das Schöne beruht auf der Reinigung von allem Überflüssigen' oder auf Leonardos Klage 'Weshalb können Schönheit und Zweck nicht zusammen bestehen, so wie es in der Architektur und im menschlichen Körper in Erscheinung tritt?'. Goethe hat sich noch deutlicher über die Beziehungen von Schönheit und Zweck ausgesprochen, als er während seiner Italienreise erkannte, daß die Notwendigkeit das fundamentale Prinzip der Schönheit der antiken Architektur ausmacht.

Wir erklärten: die höchste schöpferische Kraft der Natur ist unveränderlich und ewig, weil sie auf der allmächtigen Intelligenz beruht, die unfehlbar alle Ziele kennt, die sich in den Schauspielen der Natur offenbart, in den Bäumen, den Blumen und in den belebten Wesen. Die Erkenntnis, daß Zweck und Schönheit eins sind, daß sie sich verschmelzen und daß die Schönheit dessen, was wir 'Gottes Werk' nennen, dem Elementarprinzip der Vernunft entspringt, entpuppte sich als eine der fruchtbarsten Wahrheiten. Wenn Gott sich dieses Prinzips bedient hat, um seinen Schöpfungen Schönheit und Leben zu verleihen, so kann der Mensch nichts Besseres tun, als eben dieses Prinzip auf alles anzuwenden, was zu schaffen er berufen ist. So schafft er nach Gottes Vorbild. In Epochen, in denen auf dieser Grundlage geschaffen wurde, gab es keine Häßlichkeit.

Alle Gegenstände, Werkzeuge und Waffen aus prähistorischer Zeit bestätigen diese Theorie und lassen erkennen, daß die von den primitiven Völkern sinnvoll und zweckentsprechend geschaffenen Formen unsere Bewunderung erregen, während sie durch naturalistische Konzeption unschön werden.

Unter dem Eindruck dieser Erkenntnisse, die mich deshalb so stark berührten, weil sie mir ausschließlich durch Nachdenken - nicht durch Wissen - zum Bewußtsein kamen, habe ich 'Amo' geschrieben. Der Hymnus ist das Resultat einer unerwarteten Offenbarung, eines naiven und glühenden Glaubens. Wäre ich den ausgetretenen Bahnen des Wissens gefolgt, so hätte mich niemals das tiefe, feierliche Staunen überwältigt. Im Rahmen eines von Studenten veranstalteten Vortrags las ich zum ersten Male den Hymnus an die vernunftgemäße Schönheit vor. Meine Freunde gerieten von Abschnitt zu Abschnitt in wachsende Bestürzung, und nur mein enthusiastischer Elan, der Ernst und die Liebe, die aus meinen Worten sprachen, verhinderten, daß meine Zuhörer in Lachen ausbrachen. Ich habe 'Amo' in jenem Augenblick geschrieben, in dem mein Glauben von höchster Frische war und eine neue Klarheit meinen Geist und mein Herz ergriffen hatte.

Der Insel-Verlag gab 'Amo' als eines der ersten Bändchen in der billigen Serie der 'Insel-Bücherei' heraus, die bei den deutschen Lesern einen großen Erfolg hatte.

Mein gleichfalls im Insel-Verlag 1910 erschienener Band 'Essays' fand ein ebenso starkes Echo wie das Buch 'Vom Neuen Stil'. Das 'Presto' des Lebenstempos, zu dem ich durch den wachsenden Erfolg meiner Tätigkeit getrieben wurde, ließ mir wenig Zeit zur Muße. In vielen künstlerischen Vereinigungen und Museen hielt ich Vorträge und stellte mich in den Dienst der kunsterzieherischen Bewegung. Die Museen veranstalteten Vorlesungen und Kurse, um das Niveau der künstlerischen Kultur zu heben. Allgemeine kulturelle Probleme beschäftigten die Intelligenz aller zivilisierten Länder. In Deutschland rief das Interesse für unsre Arbeit in Weimar eine gewisse Unruhe hervor, und andere künstlerische Zentren fühlten sich bedroht oder gar schon überrundet. Man stellte die Frage, ob Deutschland, das auf allen Gebieten nach Hegemonie strebte, auf kulturellem Feld von den nachbarlichen Kulturen überrundet sei: von Frankreich, England oder den skandinavischen Ländern.

Eines der wichtigsten und meistgelesenen deutschen Blätter, die 'Frankfurter Zeitung', griff das Problem auf und stellte einer Reihe bekannter Persönlichkeiten die Frage: 'Durch welche politischen Mittel kann die kulturelle Entwicklung beschleunigt werden?' In meiner Antwort, die ich mit ein paar wissenschaftlichen Bemerkungen einleitete, konnte ich eine gewisse Skepsis

nicht verhehlen, weil ich tief überzeugt war, daß die bekannten Mittel - Volksbibliotheken, Führungen in Museen, Volkskonzerte und Vorstellungen mit freiem Eintritt - nur auf lange Sicht zu einer Besserung führen konnten und daß jeder 'politische', das heißt künstliche, Eingriff mehr Gefahr als Nutzen für eine normale Entwicklung der Kultur mit sich bringt. Durch solche Eingriffe wird sie der Gefahr ausgesetzt, ihr natürliches, ursprüngliches Wesen zu verlieren. Die Umfrage der Zeitung verriet die gefährliche, in deutschen intellektuellen Kreisen herrschende Ungeduld, eine ebenso fortgeschrittene Kultur zu besitzen, wie sie in den Nachbarländern in langsamem Reifeprozess entstanden war. In Deutschland war man nur zu geneigt, das Reifen der Dinge durch die Methode des Treibhauses zu beschleunigen. Mir kam die Idee paradox vor, die Kultur der Politik auszuliefern.

Der Vorschlag, den ich machte, mußte nicht weniger paradox, ja absurd erscheinen. Ich bildete mir nicht ein, daß er ernst genommen würde, es war ein Scherz, aber ein Scherz mit ernstem Hintergrund: eine Pferdekur. 'Wer' - so schrieb ich - 'hätte die Beobachtung noch nicht gemacht, daß jeder von uns, auf welcher Höhe der sozialen Stufenleiter er auch stehen mag, einen oder den anderen geringeren Beruf weit besser ausfüllen könnte als den, welchen er bis jetzt innehatte? In vielen Fällen zeigen sich sogar ausgesprochene Vorlieben; wie viele unter den Höchstgestellten haben sich nicht schon mit Leidenschaft einem einfachen Handwerk gewidmet und es zur Vollkommenheit darin gebracht! Wenn nun alle, durch die ganzen Reihen der Gesellschaftsklassen, mit einem Schlag, freiwillig oder gezwungen, eine oder mehrere Stufen zurückrückten, so würde, durch diese allgemeine und plötzliche Verschiebung, die rückständige Kultur eingedämmt und angesammelt, plötzlich steigen wie das Wasser in den Schleusen. Ein jeder brächte in die mindere Stellung, zur Ausführung der minderen Beschäftigung die Talente, den Charakter, die Manieren mit, die er aus einer höheren Lebensstellung bezogen hat, in welcher er sich als nicht ausreichend erwiesen, und er würde unter seinen neuen Lebensbedingungen als das gelten, was eine hochkultivierte Gesellschaft von jedem Individuum erwarten kann. Auf diese Weise hätten wir durch Zauberei oder infolge eines noch nie dagewesenen Vorgangs in der Weltgeschichte Maurer, Tischler, Typographen mit dem Talent und dem Geschmack von Künstlern, Bauern und Arbeiter mit der Initiative und den Manieren der "grands seigneurs"!'



93 Zweiseitiges Titelblatt zu Nietzsches 'Ecce Homo', Insel-Verlag, Leipzig 1908

Nicht alle Paradoxe sind nur Spielereien des Geistes oder ephemere Späße. Manche enthalten Keime, die unter günstigen Bedingungen Wurzel schlagen können. Sollte die von mir ausgesprochene Idee von dieser Art sein?

Staatsminister Rothe fragte mich bei einer Gesellschaft im Nietzsche-Archiv, welche Hintergedanken mich wohl zu solchen Ideen gebracht hätten. Er witterte richtig, daß die Verhältnisse im Großherzogtum meinen grotesken Einfall hatten entstehen lassen, denn er erkundigte sich schließlich, wie ich mir die Anwendung meines Heilmittels in Weimar vorstellen würde. Offenbar habe ich ihm dann ein recht düsteres Bild der neuen Hierarchie gegeben, denn er wich mit einem so brüskten Schritt zurück, daß ich meine Hand nach seiner Teetasse ausstreckte, die ihm zu entgleiten drohte. Er wandte sich rasch Frau Förster-Nietzsche zu, die ihn nur mit Mühe beruhigen konnte. Sie führte ihn zu mir zurück, und ich entschuldigte mich, nicht bemerkt zu haben, daß Seine Exzellenz ernst genommen hätte, was doch nur ein Scherz gewesen sei. Und unsre Freundin bat ich um Verzeihung, daß sie einen Augenblick hatte befürchten müssen, ich könnte mich mit dem Staatsminister entzweien, auf dessen Unterstützung wir angewiesen waren.

Das Abbe-Denkmal in Jena

Nach dem Tode Ernst Abbes beschlossen die Angestellten und Arbeiter der Carl-Zeiss-Werke in Jena, zur Erinnerung an das Werk und an die Uneigennützigkeit ihres Leiters ein Denkmal zu errichten. Abbe, dessen Familie französischen Ursprungs war, verwirklichte ein fortschrittliches betriebswirtschaftliches System, das großzügiger, weniger theoretisch und menschlicher war als die abstrakteren, von Marx und Engels vertretenen Prinzipien. Er errichtete eine Stiftung, die die Verteilung des Betriebsgewinnes in dem Sinne vorsah, daß ein Teil den Arbeitern zur Verbesserung ihrer materiellen Lage zufloß, während der andere Teil zur Unterstützung kultureller Institutionen, der Universität Jena und unter anderem für eine Volksbibliothek und ein Volkshaus bestimmt wurde.

Diese Bestimmungen hoben mit einem Schlag die Würde der Arbeiter, die sich nunmehr unmittelbar mit den kulturellen Einrichtungen verbunden

fühlten, die ihnen bisher fremd gewesen waren. Ihre Arbeit wurde geachtet. Sie hatten mehr als eine Existenzverbesserung erhalten. Es hatte eine gewisse Gleichstellung mit den Gelehrten und mit den leitenden Persönlichkeiten stattgefunden, mit denen sie in eine Gemeinschaft eingetreten waren. Hier wurde ein sichtbarer Beitrag zur Kultur geleistet. Ein Fortschritt und Perspektiven, die wirksamer und realer waren, als es mein boshafes Paradoxon angedeutet hatte.

Zur Errichtung des Denkmals wurde ein Wettbewerb unter nur wenigen Künstlern ausgeschrieben, an dem sich die berühmtesten Bildhauer Deutschlands beteiligten. Keiner der abgegebenen Entwürfe befriedigte die Wettbewerbskommission, und keiner der Bildhauer wurde aufgefordert, ein neues Modell vorzulegen. Die Kommission zögerte und sah keinen Ausweg. Eine Gruppe von Arbeitern beriet sich und beschloß, unabhängig von den anderen Mitgliedern der Kommission, statt einem Bildhauer den Auftrag für das Denkmal einem Architekten zu übertragen, der die vier Reliefs, die Constantin Meunier für ein 'Monument der Arbeit' geschaffen hatte, seinem Entwurf einfügen sollte.

Eine Delegation der Arbeiter erschien unerwartet bei mir in Weimar, um sich über Meuniers Reliefs zu erkundigen. Die dreitausend Arbeiter und Angestellten von Zeiss waren der Meinung, mit den Reliefs Meuniers könne das Andenken Abbes am würdigsten gefeiert werden.

Der Zufall wollte es, daß ich zwei Jahre vor Meuniers Tod (1905) dem Meister Modell für eine Büste saß, die zu einer Serie von Porträts belgischer Persönlichkeiten - Emile Verhaeren, Camille Lemonnier, Georges Eckoudt, Emile Vandervelde, Jules Destrée und Théo van Rysselberghe - gehörte. Während dieser Sitzungen erzählte mir Meunier, daß er sich vor Jahren schon wegen des architektonischen Aufbaus des 'Monumentes der Arbeit' an Victor Horta gewendet hätte. Horta hatte ein Modell ausgeführt. Die vier Reliefs sollten in einen von der großen Figur des Sämannes beherrschten Kubus eingelassen werden, an dessen vier Kanten weitere Skulpturen Meuniers vorgesehen waren. Dieses anspruchslose Modell, das eine gewisse innere Größe und Monumentalität besaß, wurde nicht ausgeführt. Spätere Entwürfe, die aus der Zusammenarbeit Meuniers mit Horta hervorgingen, wurden immer weniger gut und führten schließlich zu einem Projekt, das von einem virtuosen Konditor hätte ausgedacht sein können.

Da ich mit der Familie Meunier gut befreundet war, konnte ich meinen Besuchern Hinweise geben, auf welche Weise sie die Reliefs erhalten konnten. Sie wiederum baten mich, ihnen kostenlos einige Vorschläge zu machen, Skizzen oder Modelle für das Denkmal, für das ein Platz mitten in der Fabrik unmittelbar neben dem bescheidenen Haus Abbes vorgesehen war. Ich erklärte, nichts unternehmen zu können, ehe ich nicht meine Freunde in Jena gesprochen hätte, die mir über den Stand der Dinge, das heißt über etwaige Verpflichtungen gegenüber den Bildhauern, die am Wettbewerb teilgenommen hatten, Auskunft geben konnten. Die Delegation betonte noch einmal, daß die ganze Arbeiterschaft der Zeiss-Werke hinter ihr stehe, und verließ mich offensichtlich befriedigt. Die maßgebende Kommission schloß sich der Auffassung der Arbeiter an und übertrug mir den Auftrag. Mein Modell entsprach dem, was sie sich vorstellte. 'Die Arbeiterschaft hat diesmal einen feinen Instinkt gehabt', schrieb der bekannte Kunstkritiker Joseph August Lux.

Eine Gruppe süddeutscher Künstler protestierte wie üblich unter Hinweis auf mein Ausländertum. Lux erwiderte: 'Einem im Ausland geborenen Künstler dürfte die Aufgabe nicht zufallen? Künstlerisch, nicht wahr? Was hat die Sache Abbes mit dem nationalen Standpunkt zu tun? Was hat die Kunst damit zu tun? Und vor allem: lebt dieser Künstler nicht in Deutschland? Hat er seine Kraft nicht unserer Sache gewidmet? Beruht ein guter Teil neuer deutscher Kunst nicht auf fremdem Import?'

Botho Graef, der leidenschaftliche Wortführer der Jenaer Intellektuellen - alle wie er Universitätsprofessoren -, schrieb in der Berliner Zeitschrift 'Kunst und Künstler' (1912) einen Aufsatz über den 'Abbe-Tempel'. Er analysierte die Elemente, aus denen sich das Werk zusammensetzt, mit der gleichen Genauigkeit, mit der er als Kunstgeschichtsprofessor seinen Studenten irgendeinen Bau der Antike oder irgendeines anderen historischen Stils erklärte. Graef war zeitbewußter als die übrigen Professoren, die ängstlich in den konventionellen Grenzen ihres Fachgebietes verharrten. Er führte seine Studenten in die Werke von Degas, Toulouse-Lautrec, Munch ein und machte sie mit dem Schaffen der Expressionisten bekannt, unter denen er das Haupt der Malergruppe 'Die Brücke', E.L. Kirchner, besonders hervorhob. Durch die Einbeziehung der modernen Kunst schlug Graef einen Bogen über die Kluft der Zeiten und eröffnete der kunsthistorischen Betrachtung

tung Perspektiven, die bis zu den ältesten Zeugen der Kunst reichten: zu den Bildern und Ritzzeichnungen der Steinzeit, den kretischen Fresken, zu den ägyptischen Gräbern und den Reliefs der Mastabas.

Er zählte mein Jenaer 'Sanktuarium' zur Familie der Tempel und bestätigte damit mein Streben, auf dem Weg über die Disziplin der vernunftgemäßen Konzeption an die wahre klassische Tradition der Architektur anzuknüpfen. In den vom Atem der Natur belebten, nach klassischen Gesetzen rhythmisierten steinernen Formen meines modernen Tempels spürte er die Verwandtschaft mit attischer Kunst. 'Als Material' - schrieb Graef - 'war das Thema Stein und Erz gegeben, und jedermann weiß, wie erfinderisch gerade van de Velde wird, wenn es sich darum handelt, den künstlerischen Gehalt des Materials zum Leben zu wecken. Die Steine sind aufeinandergetürmt, fast wie bei Bauwerken früher oder primitiver Zeiten, sie wollen nicht Pfeiler oder sonst durch andere Kunstperioden ausgebildete bekannte Bauglieder formen, sondern bilden wie von selbst die schweren, aus drei Blöcken bestehenden Türpfosten mit der eigentümlichen Schwellung in der Mitte. Die geraden Wände dazwischen stehen auf einem Sockel, der dem Grundriß entsprechend gebogen ist und in wundervollem konkavem Schwung aus dem Boden aufsteigt. Die Wand ist durch flache Pilaster belebt, die sich oben in schlanken Spitzbogen verbinden, eine unmittelbare, aus dem Steinschnitt sich ergebende Gliederung. Die grundsätzlich verschiedene Behandlung von Tür und Wand - denn zu den Türen führen allein die Stufen hinauf - wird durch das weitausladende Gesims über den Türen fortgeführt, dem am meisten in die Augen fallenden Kennzeichen des Bauwerks. Sie sind ein Ausdruck des fast bis zur Kampfeslust gesteigerten Schaffensdrangs des Künstlers. Darüber liegt die kupfergedeckte Flachkuppel, kupfern sind die Türen, sparsam mit einem Ornament versehen, das die Schrauben für die Befestigung des Beschlages birgt. Die Türflügel können sich ganz in die Laibung hineinlegen und lassen so den Bau bei geschlossenen wie bei geöffneten Türen gleich vollkommen erscheinen.'

Im zweiten Teil seines Aufsatzes erklärte Graef die ungewöhnliche Form, die Max Klinger der in der Mitte des Tempels stehenden Büste Abbes gegeben hat: 'Für das heroisierte Bildnis eines großen Mannes war Klinger der durch eine Reihe starker Schöpfungen erprobte Meister; sein Liszt und sein Nietzsche sind Köpfe in dem Sinne geschaffen wie die bedeutenden Por-

träts, die in der griechischen Kunst nach Alexander entstanden sind. Sie nehmen die überlieferten Züge nur als eine Grundlage, um das geistige Wesen eindringlich und eindeutig darzustellen, im Geiste hier den Griechen verwandt, in der Form aus Klingers eigener, durch die moderne Entwicklung der Plastik gereifter Auffassung entstanden.'

Ich hätte eine Hermesbüste dem Porträt Abbés vorgezogen. Über den kubischen Sockel mit Flachreliefs auf drei Seiten ärgerte ich mich. Sein Volumen wirkt in der Mitte des Raumes erdrückend, und die weichliche, etwas unechte Grazie der Flachreliefs ordnet sich weder dem Rhythmus noch der mächtigen Männlichkeit des linearen Aufbaus der großen Reliefs Constantin Meuniers ein.

Nach Harry Kesslers Verabschiedung war ein lebhafter Briefwechsel zwischen ihm und mir entstanden. Er wollte über den Lauf der Dinge orientiert sein und fürchtete, daß man auch mich beseitigen würde, dessen Anwesenheit in Weimar am Berliner Hof mißbilligt wurde, weil man mich als Rebell gegen den Kaiser betrachtete. Jedes Lob, jede günstige Kritik, jeder Erfolg, den ich errang, erregte in Berlin unangenehmes Aufsehen; das Zögern des Großherzogs mir gegenüber wurde heftig kritisiert.

Zu dieser Zeit (um 1906) erwarb eine Gruppe deutscher Kunstmäzene die 'Villa Romana' in Florenz, um es Künstlern zu ermöglichen, ein oder mehrere Jahre frei von materiellen Sorgen als Stipendiaten zu leben und zu schaffen. Max Klinger war der Initiator dieser Idee und Präsident der Kommission, die die Preisträger bestimmte. Als erste waren fünf Künstler bestimmt worden, die alle den modernen Strömungen angehörten. Ich befand mich unter ihnen. Die Presse ganz Deutschlands schrieb über die Gründung der neuen Institution und über die Wahl der Stipendiaten. Es gab neuen Lärm. Im Lager der offiziellen Künstler wirkte die Entscheidung wie ein Wespenstich oder wie ein Schlangenbiß. Kein Wunder: mit mir waren die beiden bissigsten Karikaturisten des Münchner 'Simplizissimus', Thomas Theodor Heine und Olaf Gulbransson, nach Florenz eingeladen worden!

Harry empfahl mir dringend, die Einladung anzunehmen und mir wenigstens ein paar Monate Sammlung und Erholung zu gönnen. Aber ich konnte Weimar nicht für längere Zeit verlassen. Die Kunstgewerbeschule und die

Einrichtung meines Hauses 'Hohe Pappeln' erforderten meine Anwesenheit. Ein Urlaubsgesuch wäre zweifellos bereitwillig genehmigt worden. Aber nach meiner Rückkehr hätte ich einen anderen Direktor der Kunstgewerbeschule vorgefunden! Der Posten war zu begehrt.

Außerdem hatte Professor Koetschau, der zum Nachfolger Graf Kesslers ernannt worden war - er war Assistent am Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gewesen -, vor kurzem sein Amt in Weimar angetreten. Er hatte das Angebot der Regierung unter der ausdrücklichen Bedingung angenommen, daß der längst fällige Museumsneubau verwirklicht würde. Vom Beginn seiner Tätigkeit in Weimar an zeigte Koetschau lebhaftestes Interesse für das Seminar, meine Schule, für meine Ziele und meinen Kampf. Er wurde mit großer Sympathie von unserem Kreis aufgenommen. Seine Verlässlichkeit, seine gerechte und objektive Art und seine natürliche Autorität, die auch von den deutschen Museumsfachleuten besonders geschätzt wurden, öffneten ihm und seiner Frau den Zugang zu allen Zirkeln, die trotz aller Machenschaften des Hofes die Fahne des 'neuen Weimar' hochhielten.

Bei seinen ersten Besprechungen mit der Regierung hatte Koetschau abgemacht, daß die Ausführung der Pläne für das neue Museum mir übertragen würde. Aber die Regierung verlegte sich auf Verzögerungsmanöver, mahnte zur Geduld und behauptete, beim Großherzog einen günstigen Moment abwarten zu wollen. Koetschau ließ sich nicht zu lange vertrösten. Er traute den vagen Versprechungen nicht mehr, die ihm von seiten der Regierung und des Hofes gemacht wurden, und nahm ein Angebot an, am Berliner Kaiser-Friedrich-Museum eine leitende Stellung zu übernehmen. Auch die Achtung und die freundschaftliche Zuneigung, die ihm von unserem Kreis entgegengebracht wurden, konnten ihn nicht in Weimar halten. Wegen eines schweren Trauerfalles übersiedelte er plötzlich nach Berlin. Sein Weggang wurde von allen, die ihn gekannt hatten, sehr bedauert. Nur eine Spur blieb von ihm zurück: ein Erbbegräbnis auf dem Weimarer Friedhof, das ich auf seinen Wunsch errichtet habe und wo er selbst einst neben seinen Eltern bestattet sein wollte.

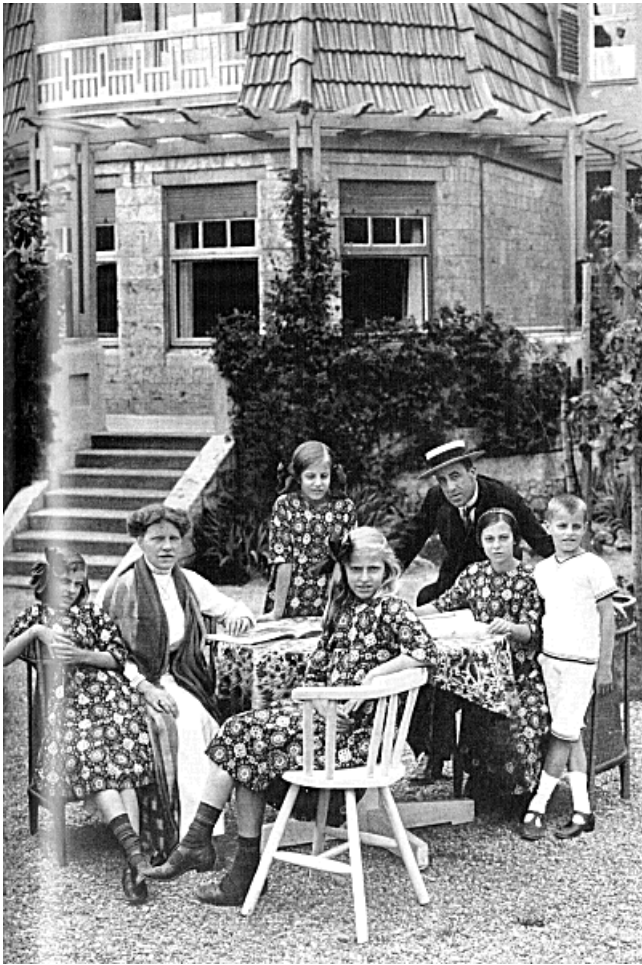
Werkbund

Meine Gedanken über die Zusammenarbeit von Kunst, Kunsthandwerk und Industrie, die in meinem Vertrag mit dem Großherzog von Sachsen-Weimar ausdrücklich festgelegt waren, begannen sich zu verbreiten. Außerhalb der Grenzen des Großherzogtums zunächst in Sachsen und Bayern. Der Erfolg meiner Wanderausstellung hatte eine Reihe von Industriellen dieser Länder beeindruckt, die mit Münchner Künstlern in Verbindung standen. An der Spitze dieser Industriellen stand Hofrat Peter Bruckmann, an der Spitze der Künstler die Münchner Architekten Theodor Fischer und Richard Riemerschmid, der von der Malerei zur Architektur und zum Kunstgewerbe hinübergewechselt hatte.

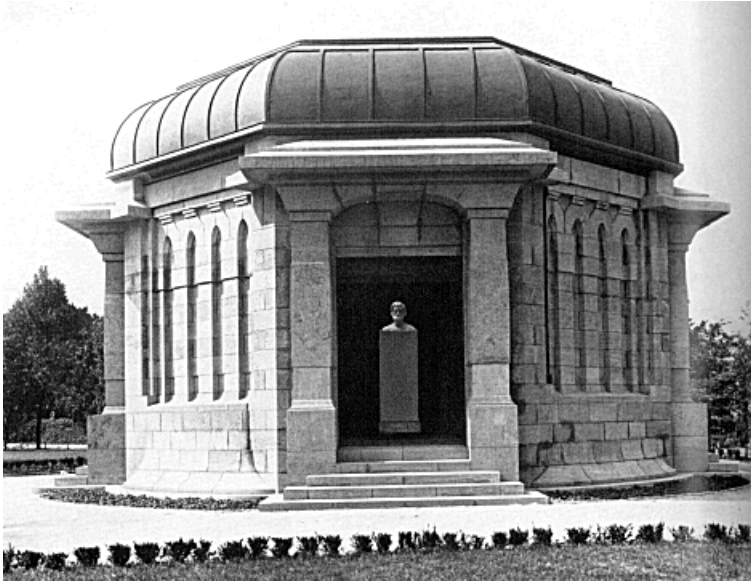
In einigen Kreisen sah man und sieht man heute noch in mir den geistigen Vater des Werkbundes. Die wirklichen Gründer sind aber die Männer des Münchner Kreises. Ihre Initiative führte zu einer Versammlung von mehreren hundert Künstlern, Kunsthandwerkern, Architekten und Industriellen, die im Oktober 1907 in München stattfand. Hieraus ist der Werkbund hervorgegangen, der im Juli 1908 zum ersten Male offiziell zusammentrat.

Trotzdem darf man sagen, daß die Werkbundidee in ihren wesentlichen Elementen auf das Programm meines Weimarer Seminars zurückgeht und auf die Art der Funktionen, die ich in der kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Produktion des Großherzogtums ausübte. Der Werkbund faßte alle lebendigen Kräfte und moralischen Impulse zusammen, deren Verwirklichung ich seit 1902 meine intensivsten Kräfte gewidmet habe.

In den ersten Werkbundsatzungen finden sich folgende Worte: 'Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk.' 'Die Hebung des künstlerischen Niveaus der Erzeugnisse der Handwerker und Kunstindustrien' hieß es im Vertrag, den ich mit dem Großherzog von Sachsen-Weimar abgeschlossen hatte. Sind diese Definitionen nicht identisch? Und wäre die Folgerung anmaßend, daß meine Weimarer Tätigkeit und die Gründung des 'Kunstgewerblichen Seminars' die Wurzel und die erste Knospe dessen bedeuteten, was sich im Werkbund entwickelte? Anläßlich der zweiten Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes, die vom 30. September bis zum 2. Oktober 1909 in



*52



95 Abbe-Denkmal in Jena, 1908/11

Frankfurt stattfand, wurde ich zu einem Vortrag aufgefordert, für den ich als Thema wählte 'Kunst und Industrie'; der Wortlaut ist in meinem Buch 'Essays' erschienen. Es handelte sich vor allem darum, die Mißverständnisse zwischen den Künstlern und Industriellen zu beseitigen. Auf beiden Seiten herrschten Mißtrauen und Vorurteile von fast krankhafter Art. Der Vortrag bedeutete für mich eine heikle Aufgabe, bei der ich nur zu leicht zwischen Hammer und Amboß geraten konnte. Ich versuchte, die Notwendigkeit der Zusammenarbeit auf einem Gebiet der wirtschaftlichen Wirklichkeit aufzuzeigen, auf dem seit der Erfindung der Maschinen Fabriken entstanden waren, deren Erzeugnisse infolge der Ahnungslosigkeit der Fabrikanten die Welt mit häßlichen Dingen überschwemmt. Es war schwer, ja vielleicht unmöglich, die Künstler dazu zu bringen, die Schuld der Industrie zu vergessen, schwer, sie von ihrer Abneigung abzubringen. Andererseits bestand die Gefahr, daß die Industriellen, die bereit waren, auf die in ihren Produktionsmethoden liegende Immoralität zu verzichten, befürchteten, die Mitarbeit von Künstlern werde den Gewinn schmälern, auf dem die Existenz der Industrie aufgebaut war. Ein künstlerisches Ideal mit dem Gewinndenken zu versöhnen, hieß das nicht, Feuer mit Wasser vermischen zu wollen? Ich wagte den Versuch, weil ich überzeugt war, daß gerade und nur durch die Mitarbeit der Künstler der Mißkredit beseitigt werden könne, dem die Produkte der Kunstindustrien ausgesetzt waren.

Meine Darlegungen wirkten auf die im Werkbund versammelten Künstler überzeugend. Und auch die Industriellen verstanden, daß eine geschickt gelenkte Propaganda, die die Mitarbeit der Künstler hervorhob, den Publikumsgeschmack in starkem Maß anreizen konnte. Die Ergebnisse waren rasch zu bemerken. Die Modelle mit dem Schild 'Entwurf Professor Soundso' erregten wachsendes Aufsehen, und die Verkaufserfolge steigerten sich außerordentlich. In allen deutschen Haushaltungen standen die 'Professoren' hoch im Kurs; sie wurden mit Aufträgen überhäuft.

Bei sorgfältiger Überlegung wäre für sie - und für mich mit ihnen - etwas mehr Zurückhaltung richtiger gewesen. Das Renommee, Professor zu sein, bekam nach und nach einen wenig appetitlichen Beigeschmack.

Elftes Kapitel

Weimar III

Enttäuschungen und Katastrophe^{ant.}

Nachdem ich Belgien um die Jahrhundertwende verlassen hatte, geriet meine Arbeit in meinem Heimatland mehr oder weniger in Vergessenheit, obwohl ich nun schon seit langer Zeit an exponierter Stelle im Kampf um die Verwirklichung eines 'neuen Stils' stand. Kaum jemand in Belgien kannte meine vier inzwischen in Deutschland veröffentlichten Bücher. Außer einer Handvoll Bekannten aus dem Kreis des Ingenieurs Tassel waren König Albert I. und Königin Elisabeth die einzigen, die über meine Tätigkeit in Weimar und die Rolle, die ich in Deutschland spielte, orientiert waren. Der König und die Königin hatten die in deutscher Sprache erschienenen kunsttheoretischen Werke gelesen. Charles Lefébure, unser gemeinsamer Freund, hatte sie ihnen unterbreitet. Was in den Zeitungen und Zeitschriften vieler Länder bei wachsendem Interesse veröffentlicht, gewürdigt und kritisiert wurde, was so viele Kunstfreunde, Kritiker, Museumsdirektoren und Abgesandte der Kunstverwaltungen europäischer Länder und Amerikas nach Weimar führte, war in Belgien ohne Wirkung geblieben.

Weltausstellung Brüssel 1910

Im Zusammenhang mit der Brüsseler Weltausstellung von 1910 enthüllte sich nun plötzlich das Ergebnis meiner zehnjährigen, unablässigen Arbeit, das Resultat der harten Kämpfe des aus Belgien stammenden Ausländers,

der schöpferisch und pädagogisch in Deutschland tätig war. Deutschland erschien mit seinen kunstgewerblichen Produkten an der Spitze der Länder, die an Stelle der stil-imitatorischen Erziehung neue, gesunde Prinzipien gesetzt und die Flut der überladenen, abgebrauchten und nur auf Neuigkeitssensation gerichteten kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Produktion eingedämmt hatten.

Die Brüsseler Weltausstellung vermittelte ein eindrucksvolles Bild dieser Situation, in der Deutschland und Österreich die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Der deutsche Beitrag war geradezu eine Offenbarung. Das Aufsehen, das dieser schon bei der Eröffnung der Ausstellung erregte, ließ in der Folge nicht nach. Die belgische öffentliche Meinung lobte einstimmig die vorzügliche Ausführung der Möbel und anderer Einrichtungsgegenstände sowie der Produkte des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie. Bei den ausländischen Besuchern erregte die hohe Qualität des deutschen Ausstellungsgutes nicht geringere Bewunderung. Man interessierte sich brennend dafür, welche Art revolutionärer Initiative und Aktion eine Entwicklung ausgelöst hatte, die Deutschland mit einem Schlag an die Spitze der teilnehmenden Nationen brachte. Das belgische Publikum war überrascht - und stolz, als es sich herausstellte, daß Deutschland unter der Führung eines belgischen Künstlers zu neuen, vernunftgemäß konzipierten Formen und Ornamenten gelangt war.

Der deutsche Kritiker Karl Scheffler erinnerte im Vorwort des offiziellen Katalogs daran, daß die neue künstlerische Richtung in Deutschland die Weiterentwicklung jener Revolte bedeutete, die rund fünfzehn Jahre zuvor von belgischen Pionieren ausgelöst worden war.

‘Kein deutscher Kunsthandwerker’, stellte Scheffler fest, ‘kann diese Weltausstellung besuchen, ohne sich an die früher so häufig erwähnten Namen von Lemmen, Finch, Serrurier-Bovy oder Horta zu erinnern. Der Mann jedoch, an den wir in Brüssel am meisten denken, ist jener Belgier, der seit zehn Jahren Deutschland zum Schauplatz seines Lebens und Schaffens gemacht und in dem unsre Kunstindustrie einen hervorragenden Inspirator gefunden hat, dessen aufopfernde Tätigkeit viel umstritten worden ist und dessen Arbeit der deutschen Kunstindustrie eine bisher unbekannte Kraft einflößt: Henry van de Velde.

Es ist ein charakteristisches Zeichen der Situation, daß dieser Künstler,

wenn er seinem Rang entsprechend in der Ausstellung vertreten gewesen wäre, sich mit einiger Verlegenheit hätte fragen müssen, ob er zur belgischen oder deutschen Abteilung gehöre. In Belgien ist er geboren und erzogen worden, Belgien hat ihm den revolutionären Willen und auch die Tradition gegeben; Deutschland ist seine zweite Heimat geworden und hat ihm ein Tätigkeitsfeld eröffnet; in Deutschland hat er Resonanz und begeisterte Schüler gefunden. In van de Veldes Namen vereinigt sich der deutsche und der belgische Genius. Sein Schaffen bedeutet für uns ein Symbol der Synthese germanischer und romanischer Art, wie alle großen geistigen und künstlerischen Leistungen Belgiens.'

Die Brüsseler Weltausstellung hätte für Belgien segensreiche Folgen haben können, wenn die Regierung der Forderung des bedeutendsten belgischen Kunstkritikers jener Zeit, Fierens-Gevaert, der der Vater des späteren Direktors des Brüsseler Nationalmuseums war, einige Aufmerksamkeit geschenkt hätte: 'Als Sühnemaßnahme verlangen wir die sofortige Organisation einer Ausstellung, die der heutigen Wiedergeburt von Kunstgewerbe und Kunstindustrie gewidmet ist.' Knapper und unbarmherziger konnte der Bankerott Belgiens nicht bezeichnet werden, der sich bis zum Jahr 1937 hinzog, als sich Belgien anlässlich der Pariser Weltausstellung mit einem Schlag erholte.

König Albert I. geruhte, mir das Ritterkreuz des Leopold-Ordens in jenem Augenblick zu verleihen, in dem die Dienste, die ich Deutschland geleistet hatte, außerordentliches Aufsehen erregt hatten. Diese ungewöhnliche Auszeichnung, die mir auf dem Höhepunkt der Brüsseler Ausstellung zuteil wurde, war der Ausdruck einer persönlichen Stellungnahme des Königs, die den leitenden Persönlichkeiten der belgischen Kunstverwaltung hätte zu denken geben müssen. In meinem Dankschreiben an König Albert I. gestattete ich mir darauf hinzuweisen, 'daß ich, wenn auch nicht der einzige Pionier der Wiedergeburt der Künste auf dem Kontinent, so doch zweifellos der einzige gewesen bin, der seine Aktivität, sein Schaffen und sein Apostolat mit dem Exil hatte bezahlen müssen'.

Ich machte den König auf die Gründung der einflußreichen Organisation des Deutschen Werkbundes aufmerksam und erlaubte mir hinzuzufügen, daß nur eine Vereinigung, die Architekten, Ingenieure, Kunsthandwerker und die Spitzen der Kunstindustrie als begeisterte Anhänger der neuen Prin-

zipien umfaßte, den Verfall des Geschmacks und der Produktion aufhalten und Belgien den verlorenen Ruf und die in der Folge verlorenen Absatzmärkte wiedergewinnen könnte.

‘Die von Deutschland errungenen Erfolge lassen keinen Zweifel über die erforderliche Art des Vorgehens. Aber ich würde meine Gedanken nur unvollständig ausdrücken, wenn ich nicht meiner Überzeugung Ausdruck verliehe, daß auch die methodischste, bestüberlegte Organisation aller Faktoren der Wiedergeburt der Architektur und Kunstindustrie nur dann zur höchsten Wirkung gelangen kann, wenn der Souverän nicht gleichgültig bleibt. Wenn er sein persönliches Interesse nicht kundtut, wenn er nicht von den seinem Rang entsprechenden Vorrechten Gebrauch macht, wie dies in den großen Zeiten der Antike, des Mittelalters und der Renaissance der Fall gewesen ist, dann ist alle Bemühung umsonst. Sire, auf dem Gebiet der Künste und des Geschmacks sind die Völker weniger mißtrauisch als auf den Gebieten der Politik und der Verwaltung. Sie sind bereit, sich mit betonter Bereitwilligkeit dem Geschmack ihrer Herrscher anzuschließen.’

Diese Worte richtete ich an König Albert, als ich von der Haltung des Großherzogs Wilhelm Ernst aufs tiefste enttäuscht war. Ich fühlte ein Nachlassen meiner Begeisterung und meines Arbeitseifers und empfand zum ersten Male nach so vielen Jahren der Abwesenheit von Belgien das Gefühl von Heimweh. Es überkam mich ein gewisser Überdruß, mich bei jeder Gelegenheit als Ausländer verteidigen zu müssen.

Das Pastorat in Riga

Im gleichen Jahr 1910 erhielt ich eine Einladung zur Beteiligung an einem engeren Wettbewerb für ein Pastorat in Riga. Drei Architekten waren aufgefordert worden: ein Vertreter der neuen Wiener Schule, ein Architekt aus Riga und ich. Der Auftrag war sehr reizvoll: drei Pfarrerwohnungen, mehrere Säle und andere Räume für kulturelle Veranstaltungen. Auch das für die Vorprojekte angesetzte Honorar war verlockend. Die Möglichkeit, mein Tätigkeitsfeld bis nach Rußland auszubreiten, bestimmte mich zur Annahme

des Angebots. Auf Grund meines Entwurfs wurde mir der Bau des Pastorats übertragen, und ich wurde eingeladen, nach Riga zu kommen.

Auf meinen wiederholten Reisen, die mich im Schlafwagen von Weimar nach der Hauptstadt Lettlands führten, war ich beim morgendlichen Erwachen stets tief von der Trostlosigkeit der weiten litauischen Ebenen beeindruckt. Ich brauchte Stunden in den belebten Straßen Rigas oder in den luxuriösen Empiresalons meines Hotels, um mich vom Bild der Verlassenheit, des Elends und der stummen Anklage dieser Landschaft zu befreien. In allen anderen ebenen Landstrichen gibt es irgendwelche greifbaren Formen oder wenigstens verschwimmende Linien. Hier gab es nichts; nichts als Unendlichkeit und Leere. Nur einige Strohdächer ragten aus der nackten Ebene, unter denen sich kleine Bauernhöfe duckten, die voneinander weit entfernt lagen. Mensch und Tier lebten unter dem gleichen Dach. Dort lebt man, dort stirbt man, dort bearbeitet man verzweifelt die Scholle, verfolgt von der Furcht vor Hunger, vor dem Teufel und dem Grundbesitzer. Das Ackergerät, das diese Menschen benutzten, hat sich seit urdenklichen Zeiten kaum geändert. Ein Bild des Elends, der Not und des Schreckens, dem ich mich hätte entziehen können, wenn ich eine Stunde länger geschlafen hätte.

War ich dann in Riga, nahm ich - so scheint es mir heute - an einer ununterbrochenen Kette von Festlichkeiten teil, bei denen die alten Gilden, Klubs und andere Gesellschaften sowie private Kreise sich überboten. Jedes Vorstandsmitglied des Pastorats gehörte zu irgendeiner dieser Vereinigungen und machte sich ein Vergnügen daraus, mich in den Kreis seiner Freunde einzuführen und zu den Liebesmählern mitzunehmen. Der Schmaus war üppig, und der Luxus von Tisch und Tischgerät übertraf an Pracht bei weitem alles, was ich am Weimarer Hof, in fürstlichen Häusern der Aristokratie und der Hochfinanz in Deutschland gesehen hatte. Die Tafeln waren überfüllt mit den wertvollen Schätzen der Gilden und Klubs, unerschöpflichen, gigantischen Füllhörnern gleich, wie man sie bei Fest- oder Karnevalszügen sehen kann: Goldschmiedearbeiten, die von einer entfesselten Phantasie erfunden und von virtuosen Händen ausgeführt waren, extravagantes, allegorisches Porzellan, Platten und Teller mit mächtigen, geradezu wollüstigen orientalischen Ornamenten oder unschuldigen, sentimental Blümchen verziert, wildgeschwungene Suppen- und Gemüseschüsseln, ge-

schliffene Vasen und Weingläser, Besteck, das von reliefiertem Zierat überladen war. Ich hätte gegen all diesen falschen Pomp, den ich in meinen Schriften anprangerte und in meinen Vorträgen lächerlich machte, revoltieren müssen. Jedoch meine Niedertracht, 'Gourmandise' und der Duft der Speisen und Weine umnebelten mein Bewußtsein, und ich überließ mich der teuflischen Versuchung.

Glücklicherweise habe ich auch weniger schwüle Erinnerungen an meine Aufenthalte in Riga. Vor allem befriedigte mich der Kontakt mit den lettischen Handwerkern der verschiedenen Zweige, die sich durch intime Materialverbundenheit und eine logische und intuitive Beziehung zu ihren Werkzeugen auszeichneten. Damals wurde der ganze Bau noch von Hand errichtet. Die Mischmaschine, die für das Zementfundament des Pastorats gebraucht wurde, trat zum ersten Male auf einem lettischen Bauplatz in Erscheinung. In Riga waren bisher alle Gebäude auf Pfählen errichtet. Für meinen Bau empfahlen die einheimischen Unternehmer die Kombination beider Methoden: also ein Zementfundament auf Pfählen.

Heute noch sehe ich die arbeitenden Zimmerleute vor mir, die als einzige Werkzeuge Säge und Axt verwendeten. Besonders die Geschicklichkeit, mit der sie die Axt handhabten, ist mir als eindrucksvolles Schauspiel in lebhafter Erinnerung geblieben. Das Pastorat lag an einer der engen Hauptstraßen Rigas und erstreckte sich über eine Front von etwa fünfzig Metern. Im Sommer 1912 wurde es fertig.

Zu dieser Zeit verfügte ich in Paris über ein Atelier und eine Wohnung, die ich mir eingerichtet hatte, nachdem ich mit der Ausführung der Pläne für das 'Théâtre des Champs-Élysées' beauftragt worden war.

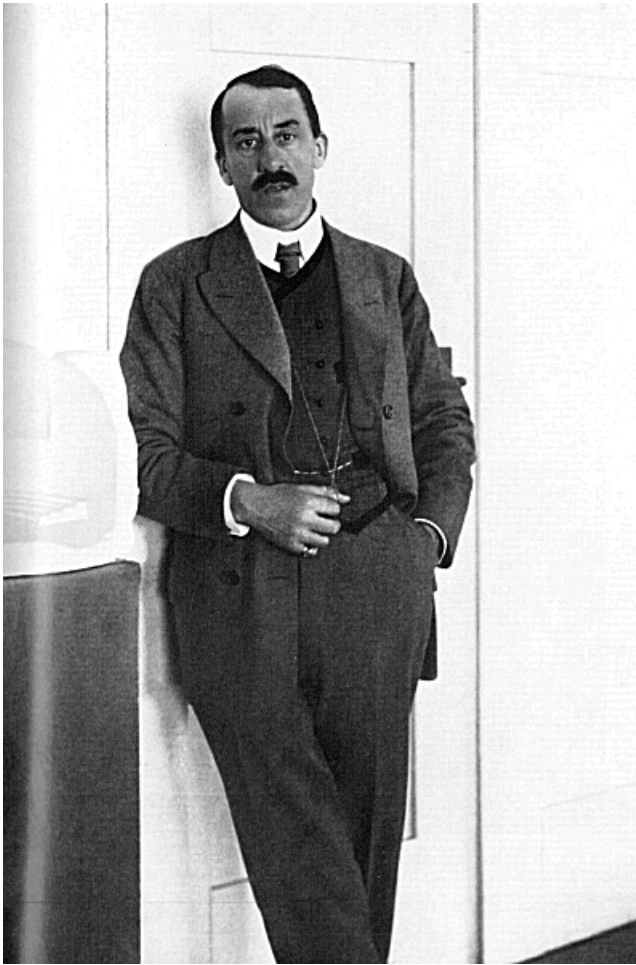
'Théâtre des Champs-Élysées' in Paris

Kurz nachdem ich von meinem ersten Besuch in Riga nach Weimar zurückgekehrt war, besuchte mich der Maler Maurice Denis, mit dem ich mich während meiner verschiedenen Pariser Aufenthalte angefreundet hatte. Maurice Denis, der unsere Bestrebungen in Weimar aufmerksam verfolgte, interessierte sich besonders für meine Theaterstudien, bei denen ich auf

einen Zuschauerraum und eine Bühne zielte, die den total neuen Anforderungen zu entsprechen suchten, die das Publikum des 20. Jahrhunderts an das Theater stellte.

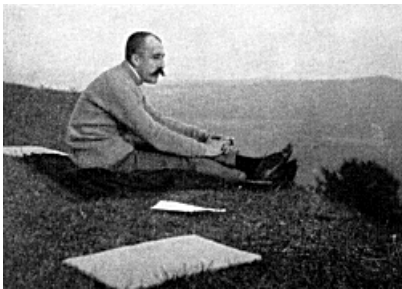
Eine Gruppe von Pariser Persönlichkeiten plante die Errichtung eines Theaters, das unter der Leitung des international hochgeschätzten Managers Gabriel Astruc nicht nur durch außergewöhnliche Vorstellungen und Konzerte, sondern auch durch seine neuartige architektonische und dekorative Gestaltung die europäischen und amerikanischen Theater- und Musikfreunde anziehen sollte. Denis war mit Astruc befreundet. Präsident der Gesellschaft war Gabriel Thomas. Die Liste der Aktionäre vereinigte Fürsten, Aristokraten, Künstler und Persönlichkeiten der internationalen Hochfinanz. Auf der Liste der Förderer des geplanten Pariser Theaters figurierte an der Spitze Königin Elisabeth von Belgien. Der Entwurf der Pläne war dem Architekten Roger Bouvard übertragen worden, der jedoch keine Lösung gefunden hatte, die den Wünschen der maßgebenden Persönlichkeiten entsprach. Die Leitung der Gesellschaft 'Théâtre des Champs-Élysées' hatte Maurice Denis beauftragt, sich genau über meine Theaterbauideen, meine technischen Studien und meine Beziehungen zu Max Reinhardt und Gordon Craig zu informieren und festzustellen, in welcher Weise ich am Bau des Theaters mitarbeiten könnte. Denis war an dem Projekt besonders interessiert, weil er den Auftrag für die Deckengemälde im Zuschauerraum erhalten hatte. Für die dekorative Ausgestaltung der Fassade war der Bildhauer Antoine Bourdelle vorgesehen.

Das neue Theater sollte an der Avenue des Champs-Élysées errichtet werden. Der Plan scheiterte aber am Einspruch des Pariser Stadtarchitekten, der die weitsichtige Entscheidung getroffen hatte, die Avenue des Champs-Élysées vor der Überflutung durch Varietés, Filmtheater und Restaurants, eines häßlicher und banaler als das andere, zu bewahren. Roger Bouvard war der Sohn des Stadtarchitekten. Die Auftragserteilung an Bouvard erschien der Gesellschaft als einzige Möglichkeit, den Bau des Theaters bewilligt zu erhalten. Nach den beiden Enttäuschungen - Widerstand des Stadtarchitekten und unbefriedigende Entwürfe seines Sohnes Roger Bouvard - erwarb die Gesellschaft ein Terrain an der Avenue Montaigne. Trotzdem behielt das entstehende Theater den Namen 'Théâtre des Champs-Élysées'.





97 Henry van de Velde mit seinem Sohn Thyl



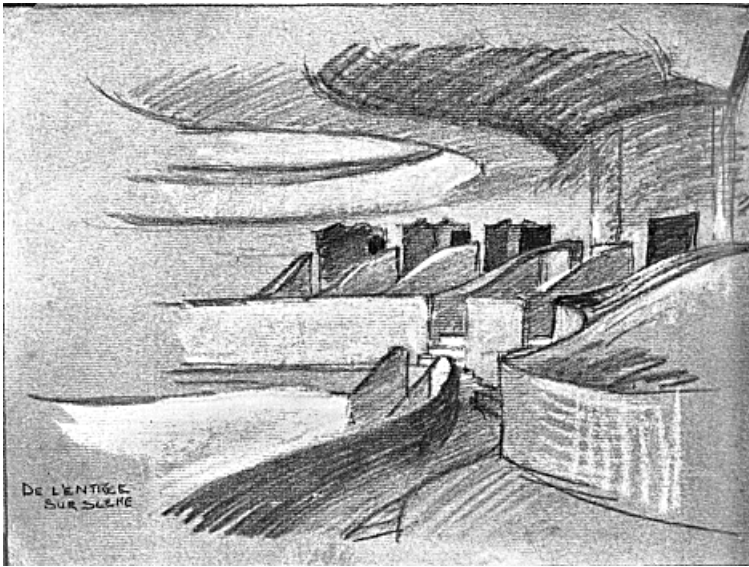
98 Henry van de Velde im Gebirge



99 Erica von Scheel und Henry van de Velde, um 1906



100 Leder-Buchleinband 'Also sprach Zarathustra', Insel-Verlag, Leipzig, 1908



101 Skizze zum 'Théâtre des Champs-Élysées' in Paris, 1911

Bevor ich der Einladung nach Paris folgte, verlangte ich eine schriftliche Erklärung des Präsidenten der Gesellschaft, daß Roger Bouvard mit meiner Mitarbeit und mit der Ausführung neuer Pläne auf Grund neuer Studien einverstanden wäre. Die Chance, ein großes Theater zu bauen, lockte mich unwiderstehlich, nachdem zwei Möglichkeiten in Weimar fehlgeschlagen waren und sonst keine Aussicht bestand, meine Pläne und Modelle für ein Theater des neuen psychologischen Dramas zu verwirklichen. Trotzdem muß ich sagen, daß ich ohne mein Zutun, ja fast gegen meinen Willen zur Mitarbeit an dem Pariser Projekt veranlaßt wurde. Es sollte in einem Land verwirklicht werden, von dem ich annehmen mußte, daß es weit davon entfernt war, meine Ideen und Neuerungen zu akzeptieren. In dieser Situation begab ich mich auf Einladung von Gabriel Thomas nach Paris.

Ich war nach Lage der Dinge eher mißtrauisch. Aber die offene, korrekte und freundschaftliche Art, mit der ich empfangen wurde, ließ meine Befürchtungen schwinden. Gabriel Thomas entwickelte mir sein Programm und die Bedingungen, unter denen ich mit Roger Bouvard zusammenarbeiten sollte. Ich verlange von meinem Mitarbeiter nicht mehr und nicht weniger, bemerkte ich Monsieur Thomas gegenüber, als daß er die von mir entworfenen Pläne unterschreibe. Andererseits bat ich, unverzüglich den Ingenieur zu bestimmen, der als weiterer Mitarbeiter zugezogen werden mußte. Gabriel Thomas beruhigte mich. Was meine Forderungen in bezug auf Roger Bouvard betraf, so entsprachen sie genau dessen eigenen Wünschen. Daher unterzeichnete ich am 3. Dezember 1910 den Vertrag mit der 'Société du Théâtre des Champs-Élysées'.

Mein Ehrgeiz wurde dadurch begrenzt, daß ich offiziell die Rolle des beratenden Architekten spielte. In Wirklichkeit war ich Autor der Pläne, die nur der Billigung durch den Präsidenten des Verwaltungsrates bedurften. Ich übernahm die Verantwortung für den Entwurf und die Ausführung dieser Pläne.

Erleichtert war ich, als ich am nächsten Tag meinen Kollegen Bouvard in seiner luxuriösen Wohnung an der Place de la Concorde aufsuchte. Während unseres Gespräches hatte ich keinen Augenblick den Eindruck, mit einem Künstler, einem Architekten zu verhandeln, viel eher mit einem Verwaltungsrat oder einem Bankdirektor. Aus seinen Worten und in sei-

nem Verhalten war nicht das geringste künstlerische Interesse zu verspüren. Der Vorschlag, der ihm gemacht worden war, änderte zwar seine Beziehungen zur ‘Société du Théâtre des Champs-Élysées’, aber die Sache blieb, was sie von Anfang an für ihn gewesen war: ein Geschäft. Die von mir vorgesehene Art der ‘Zusammenarbeit’ empfand er in keiner Weise als unwürdig; er erklärte sich bereit, sie bedingungslos anzunehmen.

So hatte ich nur noch mit dem von der Gesellschaft ernannten Ingenieur Milon Verbindung aufzunehmen. Er empfing mich in seinem Büro in einem der Räume des Eiffelturmes. Milon war Eiffels rechte Hand beim Bau des Turmes gewesen. Wir verstanden uns ausgezeichnet. Die gegenseitige Achtung und das Vertrauen, das wir bei diesem ersten Zusammentreffen empfanden, wurden zum Fundament unserer Zusammenarbeit.

Nachdem ich über die wichtigsten Punkte des Planes durch Gabriel Thomas unterrichtet war, machte ich die definitive Annahme nur noch davon abhängig, daß ich in Weimar die notwendigen Dispositionen treffen könnte, damit mein Seminar und die Schule nicht vernachlässigt wurden. Dann nahm ich den nächsten Schnellzug, der von Paris über Berlin nach Riga fuhr. Ich machte mir keinen Augenblick Gedanken darüber, ob meine Kräfte ausreichen würden, zwei so große Aufgaben wie das Pastorat in Riga und das ‘Théâtre des Champs-Élysées’ zu bewältigen, obwohl zur gleichen Zeit noch andere Projekte in Arbeit waren: die Villa Golubeff in Fontainebleau, das Nietzsche-Stadion in Weimar und ein Museum in Erfurt.

In der Rue Bocador, in unmittelbarer Nähe des für das Pariser Theater bestimmten Bauplatzes, mietete ich eine möblierte Wohnung mit einem großen Atelier. Von den Hinterfenstern aus konnte man auf die Avenue Montaigne sehen. Maurice Denis empfahl mir einen jungen französischen Architekten, der gerade die Ecole des Beaux Arts absolviert hatte; sein eigentliches Interesse galt jedoch der modernen Kunst. Er hieß Marcel Guilleminault. Ich sah sofort, daß er eine leidenschaftliche Künstlernatur und sowohl als Maler wie als Architekt sehr begabt war. Sein Wesen war offen, gerade und verläßlich und zeichnete sich durch außergewöhnliche geistige Bildung und eine Sensibilität aus, die auf die kleinsten Nuancen und Feinheiten linearer Formen reagierte. Von Anfang an stürzte er sich auf die Ausarbeitung der Skizzen, die ich aus Weimar mitbrachte. Während unserer Zusammenarbeit war er mit Begeisterung und Hingabe für mich tätig.

Bevor ich mich mit Guilleminault und Milon zur Besprechung meines Vorentwurfes zusammensetzte, hielt ich es für richtig, zusammen mit Milon auf einer Studienreise durch Deutschland die Fortschritte zu studieren, die bei der Anlage der Zuschauerräume und der technischen Ausrüstung der Bühnen gemacht worden waren. Milon, der sich bisher nur auf die technischen Einrichtungen der 'Großen Oper' in Paris hatte stützen können, fand Gelegenheit, auf unserer gemeinsamen Reise das Münchner Prinzregententheater, den jüngeren Bruder des Bayreuther Festspielhauses, und einige andere neue Theater kennenzulernen. Im Rheinland, im Ruhrgebiet und in Westfalen waren während der Gründerjahre die Theater wie Pilze nach einem Gewitter aus dem Boden geschossen. Jede Stadt von achtzigtausend Einwohnern glaubte, ein neues Theater errichten zu müssen, dessen Ausführung entweder einem lokalen Architekten oder einer der spezialisierten großen deutschen oder österreichischen Baufirmen übertragen wurde. Es entstand ein Wettstreit in bezug auf raffinierte technische Ausrüstung der Bühnen. Die Drehbühnen, Schiebebühnen, halbkreisförmigen Bühnenhorizonte und zahllose Erfindungen auf dem Gebiet der Beleuchtung und Projektion stammen aus diesen Jahren.

Nach unserer Rückkehr setzten wir uns zu dritt an die Arbeit, Milon, Guilleminault und ich. Eigentlich zu viert. Denn jeden Tag erschien auch Gabriel Thomas in meinem Atelier und setzte uns auseinander, wie ein Zuschauerraum für das Pariser Publikum beschaffen sein müsse. In jeder dieser täglichen Sitzungen versicherte er, daß das französische Publikum keine andere Form des Zuschauerraumes akzeptiere als den Typus italienischer Tradition, der das gesellschaftliche, das mondäne Element eines Theaterabends betonte. Das französische Publikum, wiederholte Thomas immer wieder, wolle in erster Linie im Theater gesehen werden; er gab zu, daß dadurch ein großer Teil der Zuschauer einer guten Sicht auf die Bühne beraubt würde.

Unsere Überzeugung war der seinen diametral entgegengesetzt. Wir verlangten eine Zusammenfassung der Zuschauer und die Konzentration der Blickrichtung auf die Bühne. Alle, die Vertreter der privilegierten Klasse wie die bescheideneren Besucher, sollten in gleicher Weise den szenischen Vorgängen folgen können. Monatlang spielte Monsieur Thomas die Rolle des weitblickenden Moderators, der zwischen beiden Auffassungen ver-

mittelte. Er war sich klar darüber, wie schwer mir die verlangten Konzessionen fielen und welche Anstrengungen es mich kostete, zu einer Form des Saales zu gelangen, die einerseits den Gewohnheiten des Pariser Publikums entgegenkam und andererseits einen Fortschritt gegenüber der üblichen Form bedeutete, deren Hauptfehler darin bestand, daß ein Teil der Zuschauer wenig oder fast gar nichts von der Bühne sehen konnte.

Ingenieur Milon sah für den Zuschauerraum natürlich ein Eisenskelett vor. In den Jahren seiner Zusammenarbeit mit Eiffel war er zur Überzeugung gelangt, daß die Eisenkonstruktion jeder anderen überlegen sei. Ich hegte in dieser Hinsicht keinen Zweifel bis zu dem Tag, an dem er mir die Kosten für den Rohbau vorlegte. Ende März 1911 konnte ich Gabriel Thomas die Pläne unterbreiten, die von Roger Bouvard und Henry van de Velde unterzeichnet waren.

In weniger als vier Monaten hatten wir dank der unablässigen Arbeit Milons und Guilleminaults das Kunststück fertiggebracht, den in Auftrag gegebenen Entwurf zu schaffen: einen Zuschauerraum für achtzehnhundert Personen, eine Bühne für große Opern- und Schauspielaufführungen mit allen technischen Einrichtungen, Magazine, Garderoben für die Schauspieler, eine Bar und ein Foyer. Weiterhin einen zweiten Theatersaal für kleine Schauspielaufführungen und einen Ausstellungsraum mit eigenem Zugang und eigenen Treppen.

Das Terrain war offensichtlich zu klein für ein solches Programm. Nur der große Zuschauerraum, die Eingangshalle, die Galerien und die geräumigen Treppen hatten genügende Dimensionen, die den Eindruck einer gewissen Festlichkeit und Monumentalität hervorrufen konnten.

Nachdem Monsieur Thomas die von Marcel Guilleminault ins Reine gezeichneten Skizzen in Händen hatte, rief er die Herren des Verwaltungsrates der Gesellschaft zusammen. Die Sitzung fand im Hause einer titelreichen Persönlichkeit - zumindest eines Grafen - unbestimmter Nationalität statt. In der großen Eingangshalle seiner Villa hing sein lebensgroßes Porträt als päpstlicher Kammerherr. Eine monumentale Treppe führte zum Salon, in dem sich die Mitglieder des Komitees versammelten. Die Pläne und die perspektivischen Skizzen Guilleminaults wurden geprüft. Roger Bouvard war nicht erschienen. Die Zusammenkunft wäre reibungslos verlaufen, wenn ich nicht ernste Einwände gegen die Wahl des Terrains

erhoben hätte, das für das überladene Bauprogramm nicht ausreichte. Sehr geschickt wich Präsident Thomas einer Diskussion über diesen Punkt aus. Er richtete einige lebenswürdige Worte an mich und lobte das Vorprojekt, das einige Klippen überwunden hätte und den Ansprüchen des französischen Publikums auch in gesellschaftlicher Hinsicht Rechnung trage. Die Anerkennung, die mir Gabriel Thomas zollte, war aufrichtig gemeint.

Auf ein großes Foyer, den zweitwichtigsten Ort des italienischen Theatertypus, wo sich die Besucher sehen lassen und während der Pausen unterhalten können, mußte ich aus Mangel an Platz verzichten. Ich versuchte, es durch weite Wandelgänge und eine Folge von Galerien zu ersetzen, die mit der Eingangshalle in Verbindung standen. Die für offizielle Persönlichkeiten bestimmten Proszeniumslogen ließ ich weg. An ihrer Stelle sah ich an den beiden Enden der den Zuschauerraum umfassenden Rundgalerien weit vorgezogene, offene Loggien vor, in denen die Besucher während der Pausen promenieren und von wo sie in den Zuschauerraum sehen konnten. Ich erwartete von dieser Neuerung eine vorteilhafte räumliche und psychologische Bindung zwischen Saal und Galerien, die den Verzicht auf eine gewisse Zahl von Sitzen rechtfertigte, die ohnehin schlechte Sicht gehabt hätten. Die runden Linien der Balkone besaßen im Entwurf ausdrucksvolle Spannung. Sie schlossen sich unmittelbar an die die Kuppeldecke tragenden Stützen an. Monsieur Thomas war von der eleganten Lösung dieser Neuerung entzückt. Die Salons, die Bar, die Galerien bildeten ein organisches Ganzes, das, wenn auch nicht klassisch in der Form, den praktischen Ansprüchen, 'dem kollektiven wie dem individuellen Wohlgefühl des französischen Publikums' - wie ein Kritiker später sagte - durchaus entsprach.

Im Verlauf der weiteren Planungsarbeiten kam ich auf den Gedanken, die Entwürfe einer Spezialfirma für Betonkonstruktion vorzulegen. Ich hielt mich um so mehr dazu verpflichtet, als ich dadurch eine wesentliche Einsparung bei den Fundamenten und dem inneren Gerüst erhoffte. Ich besprach diese Frage mit meinem Freund Théo van Rysselberghe, der von Belgien nach Paris übergesiedelt war. Sein Haus in Neuilly war das Zentrum unserer Maler- und Musikerfreunde aus der Zeit der 'Vingt' in Brüssel geworden. Théo wies mich auf den Bruder eines seiner Architektenfreunde hin, der sich auf Betonkonstruktionen spezialisiert hatte. Die beiden Brüder hatten eine Firma gegründet: Frères Auguste et Gustave Perret. Théo

stellte den Kontakt mit Auguste Perret, dem Architekten, her, und ich suchte ihn mit den Theaterentwürfen auf. Ich wollte mich, erklärte ich ihm, ohne offiziellen Auftrag informieren, ob die Firma Perret die Ausführung in armiertem Beton zu übernehmen bereit sei. Fürs erste genüge mir eine unverbindliche Antwort, um mir über die Grundfrage klarzuwerden: Eisen oder Beton. Ich wollte dann das Problem dem Ingenieur Milon und dem Präsidenten Thomas unterbreiten. Nach einigen Tagen erhielt ich die Antwort, daß die Firma die Ausführung übernehmen wolle und daß mit einer bedeutenden Einsparung gerechnet werden könne.

Im Besitz dieser Auskünfte bat ich den Präsidenten und Milon zu einer Besprechung mit Perret in meinem Atelier in der Rue Boccador. Milon gegenüber, dessen enthusiastisches Interesse, dessen peinliche Gewissenhaftigkeit und dessen freimütigen Charakter ich in den Monaten unserer Zusammenarbeit schätzen gelernt hatte, befand ich mich in einer besonders delikaten Situation. Aber der berühmte Fachmann für Eisenkonstruktionen war nicht im geringsten enttäuscht und mißbilligte mit keinem Wort die von mir eingeholten Informationen. Gabriel Thomas wiederum hatte allen Anlaß, sich über die mögliche Einsparung von mehr als hunderttausend Francs zu freuen. Das Ergebnis unsrer Besprechung kann mit wenigen Worten beschrieben werden. Die Firma Perret wurde mit der Ausführung des Rohbaus betraut. Milon und ich sollten uns im einzelnen mit Auguste Perret über die Konstruktion und die Stützen des Zuschauerraumes verständigen, an dessen Form, vor allem an der Disposition der Logen und Fauteuils des ersten, zweiten und dritten Balkons, nichts geändert werden sollte. Ich hatte keinerlei Anlaß zu Mißtrauen. Schließlich war ich es ja selbst, der die Firma Perret empfohlen und herangezogen hatte, ganz abgesehen davon, daß Théo van Rysselberghe sich wiederholt für die absolute Loyalität seines Freundes Auguste Perret verbürgt hatte.

Aber die Ansprüche der Firma Perret und die Eingriffe Auguste Perrets wurden sehr bald unverschämt, die Art, wie er mit dem Präsidenten Thomas architektonische Fragen behandelte, zynisch. Ich erfuhr erst später, daß Gabriel Thomas mit Perrets Haltung einverstanden war und die Manöver billigte, mit denen er mich, einen Kollegen, zu verdrängen suchte. Ende März 1911 hatte das Komitee noch keine Entscheidung über die Ausgestaltung der Fassade getroffen. Ich legte im weiteren Verlauf verschiedene

Skizzen vor, die nicht angenommen wurden. Mit der Zeit wurde ich mir klar darüber, daß hier ein System vorlag. Die Sache roch nach Intrige.

Im Mai unterbreitete ich dem vollzählig versammelten Verwaltungsrat den neuen Entwurf einer steinernen Fassade, die entsprechend den Plänen von Ende März entwickelt war. Auf einem sehr genau ausgeführten Aquarell hatte Bourdelle die Reliefs eingezeichnet, die für den oberen Fries bestimmt waren. Seine Skizzen fanden keinen Beifall, und es entstand Schweigen. Zur letzten Sitzung, der ich beiwohnte, Juli 1911, hatte Gabriel Thomas, ohne mich vorher zu verständigen, Auguste Perret eingeladen. Ich war der Diskussionen in einer offenkundig feindseligen Atmosphäre müde geworden. Nach einiger Zeit packte ich meine Sachen zusammen, entschlossen, die Konsequenzen zu ziehen. In diesem Augenblick legte Auguste Perret zu meiner Überraschung die Skizze der heutigen Fassade auf den Tisch, eine sehr genau ausgeführte, wirkungsvolle Zeichnung. Dieses unqualifizierbare Verhalten, das offenbar mit dem Präsidenten und einigen Mitgliedern des Verwaltungsrates als Komplizen abgesprochen war, machte mich rasend.

Am Tag nach dieser 'denkwürdigen' Sitzung verlangte ich von Gabriel Thomas die Lösung meines Vertrages. Ich wurde jeder Verpflichtung entbunden außer der des 'Architecte Conseil' (des beratenden Architekten). Gabriel Thomas appellierte an meine Geduld und wies auf die vertrauensvolle Atmosphäre hin, in der wir monatelang zusammengearbeitet hatten. Er bestätigte neuerdings, daß er keine wesentlichen architektonischen Änderungen zulassen werde, und versprach, Auguste Perret in seine Grenzen zu verweisen und einen *modus vivendi* zu finden, der Perrets Rolle als Konstrukteur und die meinige als Architekt präzisieren sollte. Aber meine Geduld war zu Ende. Ich mußte dringend nach Riga fahren und von dort nach Weimar.

Bei meiner Rückkehr nach Paris war alles in voller Arbeit; der infernalische Lärm der Betonmaschinen vertrieb die Bewohner der angrenzenden Straßen. Guilleminault, der den Lauf der Ereignisse mit größerer Besorgnis verfolgte als ich, berichtete mir, daß er bei einem unserer Besuche auf der Baustelle die Betonarbeiter habe murmeln hören: 'Das ist die deutsche Mannschaft!' Der Ausspruch war vielleicht nicht aggressiv gemeint. Aber er stand mit dem überhitzten Nationalismus in Zusammenhang, der sich infolge der

gefährlichen Aufschneidereien Kaiser Wilhelms II. - in seinen Reden und durch die Agadir-Affäre - bei jeder Gelegenheit bemerkbar machte. Auch der Bau des 'Théâtre des Champs-Élysées' war zur nationalen Sache geworden.

Endlich gingen mir die Augen auf. Man zeigte mir einen Plan, datiert November 1911, mit dem Stempel der Firma Perret. Die Räume an den beiden Enden der Rundgalerien waren geopfert, die Linien der Balkone in einer Weise verändert, daß jede Spannung verschwunden und daß sie zu weichen, leeren Formgebilden geworden waren, die mühsam bis zum ersten Pfosten des Betonskelettes führten. Die Brüder Perret waren skrupellos vorgegangen. Sie scheuten sich nicht, meinen Entwurf frevlerisch zu verstümmeln, um dadurch die Platzzahl des Theaters - im Programm waren achtzehnhundert Sitze festgelegt - auf zweitausend zu erhöhen! Der Verwaltungsrat hatte Gabriel Thomas dazu gebracht, alles zu torpedieren, woran wir monatelang mit größtem Eifer gearbeitet hatten und was die Grundlage für jedes Theater, welchen Stils auch immer, bleibt: die gute Sicht für jeden Zuschauer. Es mag Monsieur Thomas nicht leichtgefallen sein, gerade auf diesen kapitalen Punkt zu verzichten. Er war ohne Zweifel überzeugt, daß ich einem solchen Eingriff niemals zugestimmt hätte, und schämte sich, mir diese Forderungen auch nur vorzuschlagen. In diesem Moment brach ich endgültig mit der 'Société du Théâtre des Champs-Élysées'. Die Gesellschaft stimmte neuerdings der Auflösung meines Vertrages nur unter der Bedingung zu, daß ich unter Beibehaltung des Titels als beratender Architekt bereit wäre, Ratschläge zu erteilen und Gutachten abzufassen. Ich dagegen wollte mit dem 'Théâtre des Champs-Élysées' nichts mehr zu tun haben. Den weiteren Bauverlauf mit all seinen schmählichen Attentaten gegen meine Entwürfe, denen ich ohnmächtig zusah, konnte ich von den Fenstern meine Pariser Ateliers aus, das ich beibehalten hatte, verfolgen. Gordon Craig, der mich einmal auf der Durchreise in der Rue Boccador besuchte und dem gegenüber ich meiner Enttäuschung Ausdruck verlieh, drängte mich, mit ihm den Bauplatz zu besuchen. Auf dem ersten Balkon stehend, sagte er: 'Was für einen Diskussionsstoff werden in fernen Jahrhunderten die Ruinen dieses Theaters den Kunsthistorikern liefern, die die Vergewaltigung aufzudecken versuchen, der dieser Bau ausgesetzt war.'

Im April 1913 wurde das Theater eröffnet. In den französischen und ausländischen Zeitungen erschienen prahlerische, begeisterte Artikel, die das

übliche Maß überschritten. In der 'Gazette des Beaux Arts' veröffentlichte Paul Jamot, ein Kritiker, der in akademischen Kreisen, bei arrivierten Künstlern und mondänen Snobs großes Ansehen genoß, zwei ausführliche Aufsätze. Mein Interesse an allem, was um das Theater geschah, war erloschen, seitdem sämtliche Beziehungen zwischen mir, Gabriel Thomas und der Gesellschaft abgebrochen waren. Trotzdem hatten die Umtriebe, auf die Paul Jamot auf schamlose Weise anspielte, für mich eine gewisse Bedeutung. Die Animosität, die man in Frankreich gegen Deutschland und demzufolge gegen einen belgischen Künstler empfand, der zum Haupt einer deutschen künstlerischen Richtung geworden war und am Hof von Sachsen-Weimar eine bedeutende Stellung einnahm, mußte für den Kampf ausgenützt werden, den Jamot gegen mich und für Perret führte. Das Nationalgefühl wurde mobilisiert und die Priorität des 'französischen Genies' betont.

Monsieur Jamot hat seine Aufgabe ernst genommen und mit einer gewissen Gründlichkeit durchgeführt. Ohne jede Hemmungen kam er zu dem Schluß, daß Auguste Perret der alleinige Erbauer des 'Théâtre des Champs-Élysées' sei und daß Gabriel Thomas die Ehre zukomme, dessen Grundideen entwickelt zu haben. Das klang kurz und bündig und schmeichelte dem Nationalstolz. Über die Bemerkung Jamots, Perret habe die 'solide Grundlage des französischen Geistes, die Einfachheit, die Vernunft und die Klarheit' nicht vergessen, mußte ich lachen, wenn ich dabei an die Loire-Schlösser oder an Garniers 'Große Oper' in Paris dachte. Auf jeden Fall war nach Jamots Meinung der Bau dadurch vor jeder Besudelung oder Verfälschung bewahrt worden, daß der Architekt es vermieden hatte, 'die Nachahmung der Vergangenheit durch die Einfuhr ausländischer Moden zu ersetzen'.

Der Name des Architekten Roger Bouvard verschwand noch vor dem meinen in der Versenkung. Ich selbst wurde in drei achtungsvollen Zeilen erledigt, in denen es hieß, ich habe 'aus Deutschland meine persönliche Bildung und meine in einem Land gesammelten Erfahrungen mitgebracht, in dem bei zahlreichen neuerdings errichteten Theaterbauten die Konstruktionstypen und technischen Methoden den modernen Erfordernissen angepaßt werden konnten.' Die übrigen Ausführungen Jamots mündeten in Huldigungen für Gabriel Thomas und den von ihm durchgesetzten Auguste Perret, den 'vorzüglichen Schüler der Ecole des Beaux Arts', die, wie jeder wußte, eine 'Quelle künstlerischer Ideen' war.

In einem Aufsatz, der zuerst in der Zeitschrift 'L'Art flamand et hollandais' und später als Broschüre im Verlag der Librairie G. van Oest, Bruxelles-Paris, erschien, trat Jacques Mesnil den Ausführungen Jamots entgegen. Er war auf den Streit um das 'Théâtre des Champs-Élysées' durch einen Artikel in der von Pascal Forthuny herausgegebenen, fortschrittlichen Halbmonatszeitschrift 'Les Cahiers de l'Art Moderne' aufmerksam geworden, der mich als den eigentlichen Architekten des Theaters bezeichnete. Auf Perrets Einspruch hin zog Pascal Forthuny allerdings vierzehn Tage später seine Meinung zurück und schwenkte ins Lager meiner Gegner um. Jacques Mesnil, ein Schüler Elisée Reclus' in Brüssel und Hörer meiner Vorträge an der Brüsseler 'Université Nouvelle' in den neunziger Jahren, drang in das Dickicht der widersprechenden Daten und verschieden interpretierten Aussagen und Verträge ein. Mein Mitarbeiter Marcel Guilleminault, der mir von dem Tag an, da ich die ersten Striche des ersten Vorentwurfes gezeichnet hatte, geholfen und an den Besprechungen mit Gabriel Thomas teilgenommen hatte, gab Jacques Mesnil alle notwendigen Einblicke und orientierte ihn über sämtliche Einzelheiten des Arbeitsverlaufes. Mesnil unterzog alle Teile des Theaters einer strengen, unnachsichtigen Kritik und schloß auf Grund der von ihm bemerkten Fehler auf Widersprüche zwischen der Konzeption und der Ausführung. Die Freundschaft, durch die er mit mir verbunden war, hinderte ihn nicht, bestimmte Axiome meiner ästhetischen Überzeugungen und vor allem die Unausgeglichenheit zu kritisieren, mit der ich bisweilen das Element der Linie mißbraucht hatte - 'völlig dem unkontrollierten van de Veldeschen Impuls hingegeben', wie Jacques Mesnil sich ausdrückte. Auch seine auf hohem Niveau stehende Schlußfolgerung, eine Lehre für die Historiker, lautete kritisch: 'Von Anfang an bestand bei diesem Bauvorhaben eine Zweideutigkeit, die sich unmittelbar in das dem Architekten gegebene Programm übertragen hat. Henry van de Velde hat sich diesem durch einen Grundirrtum befleckten Programm untergeordnet und so geschickt wie nur möglich einen Kompromiß zwischen der alten und neuen Vorstellung eines Theaters hergestellt. Aber trotz allen Scharfsinns, mit dem er die Gegensätze aufzulösen suchte, bleibt das Gleichgewicht der gegensätzlichen Prinzipien unstabil und das Werk gleichsam doppelsinnig. Die Einfachheit im Dekorativen entspricht nicht seinem mondänen Charakter; Form und Anordnung des Zuschauerraums erfüllen nicht alle

Ansprüche eines Theaters, das ausschließlich der Kunst gewidmet ist. Das Ganze ist der Ausdruck eines geschmeidigen Talentes, das sich den Umständen anzupassen und alte Motive durch neue Mittel zu verjüngen versteht. Aber es ist kein Beispiel für die Zukunft, die neue Lösungen verlangt. Doch van de Velde weiß das besser als sonst irgend jemand.'

In der offiziellen Broschüre, die zur Eröffnung des Theaters erschien, hieß es bei der Beschreibung des Gebäudes: 'Vereinigung von französischem Geschmack und angelsächsischer Technik' sei das Ziel Gabriel Thomas' als Gründer des Hauses und Gabriel Astrucs als seines Direktors gewesen, und diese Formel habe auch den Mitarbeitern als Leitstern gedient. Unten auf derselben Seite stand in winzig kleinen Lettern: 'Die Mitarbeiter sind die Herren A. und G. Perret, Konstrukteure und Dekorateure, Roger Bouvard, geschäftsführender Architekt, Henry van de Velde, beratender Architekt.' Die Notiz erschien mehr als ein Jahr lang in den reichillustrierten Wochenprogrammen des 'Théâtre des Champs-Élysées'. Ich hätte wohl gegen diese Publikation protestieren können, aber ich war dazu zu stolz.

Es blieb mir nur eine Möglichkeit, gegen die Piraterie Auguste Perrets vorzugehen: das Urteil eines internationalen Schiedsgerichts. Meine Pariser Freunde, die meine Arbeit verfolgt hatten - Paul Signac, Maximilien Luce, Emile Verhaeren, Gordon Craig, Théo van Rysselberghe, André Gide -, drängten mich zu handeln. Harry Kessler hatte den französischen Kunstkritiker Arsène Alexandre über meine Absicht unterrichtet, und Alexandre erklärte sich bereit, das Präsidium des Schiedsgerichts zu übernehmen. Auch Kessler drängte mich, vor allem, weil Auguste Perret eine wichtige deutsche Kunstzeitschrift für sich gewonnen hatte. Ich dachte, den angesehenen Architekten der älteren Generation, 'Père' Bonnier, dessen aufrechte Haltung ich bei der Ausstellung 'Art Nouveau' bei Bing im Jahre 1896 kennengelernt hatte, zu gewinnen. Außerdem den Meister der holländischen Architekten, Petrus Hendrik Berlage, und einen englischen Kollegen. Ich weiß nicht, ob die Bande Perret-Thomas von meinem Plan zur endgültigen Lösung des Streitfalls Kenntnis erhielt. Sie hätte vor einem Gremium von Fachleuten ihre Ansprüche rechtfertigen müssen, während sie bisher den stichhaltigen Argumenten Jacques Mesnils nur die Aussagen von Kunstkritikern gegenüberzustellen in der Lage war, die nicht ernst genommen werden konnten. Falls sie sich weigerte, sich dem Schiedsgericht zu stellen,

war der Fall erledigt. Ich selbst konnte in aller Ruhe der Entscheidung des Schiedsgerichtes entgegensehen, das sich mit einer einzigen Frage zu beschäftigen gehabt hätte: War die Grundkonzeption des Theaters, seiner baulichen Elemente und ihrer logischen Zusammenfügung in dem Vorentwurf definitiv festgelegt, den ich im Januar 1911 vorgelegt und in den Plänen von Ende März ausgearbeitet hatte, die auf dem Metallskelett von Milon beruhten, oder war sie es nicht? Ein Ereignis von entscheidender Bedeutung kam meinen Gegnern zu Hilfe: der Erste Weltkrieg, der ihnen während vier Jahren und noch lange Zeit danach die Möglichkeit bot, den Haß gegen alle auszuspielen, die in irgendeiner Verbindung zu dem Deutschland vor 1914 standen. Unter diesen war niemand mehr exponiert als ich, niemand eine geeignetere Zielscheibe für die Nationalisten, die nirgends stärker als in Frankreich und Belgien den Haß bis zur Weißglut geschürt hatten. Und wer erinnerte sich nach dem Krieg von 1914 bis 1918 noch an die offizielle Broschüre und an die Programme der Gesellschaft des 'Théâtre des Champs-Élysées', wer noch an den Konflikt Perret - van de Velde?

Zusammentreffen mit Gabriele d'Annunzio

Zu Beginn unsres Jahrhunderts war die einzigartige gesellschaftliche und kulturelle Stellung von Paris noch unbestritten. Was sich in London oder Berlin auf künstlerischem oder geistigem Gebiet ereignete, blieb so gut wie unbekannt; keinerlei Resonanz war zu verspüren. Die wenigen Künstler und Intellektuellen, die der Pariser Gesellschaft die Bezeichnung 'Elite' verweigerten, wurden als gefährliche, umstürzlerische Elemente angesehen. Für sie - und ich gehörte zu ihnen, seitdem mich meine Arbeit für das 'Théâtre des Champs-Élysées' mit der 'Gesellschaft' in Berührung gebracht hatte - war es in der Tat eine 'Gesellschaft' im verächtlichsten Sinne des Wortes: Ersatz für eine wirkliche Aristokratie, nur auf das Äußere bedacht, sich selbst beweihräuchernd, in ewigem Karneval lebend, ständig auf der Jagd nach neuen Übergenüssen künstlerischer, geistiger, sexueller, dramatischer Art; nie befriedigt, überzeugt, den besten Geschmack zu besitzen, eine Welt der Intrigen, in der jeder den anderen beleidigte und prostituierte.

Victor und Natascha Golubeff, über die ich meinen Lesern schon berichtet habe, gehörten zu den Außenseitern dieser 'Gesellschaft'. Während der Jahre 1911 bis 1914 wohnte ich vielen Empfängen bei, die sie in ihrer seinerzeit von mir eingerichteten Wohnung an der Avenue du Bois de Boulogne gaben und bei denen sich immer interessante Menschen trafen.

Eine der markantesten Persönlichkeiten der Pariser Saison von 1911 und 1912 war der italienische Dichter Gabriele d'Annunzio. Er hatte vor kurzem nach dem sensationellen Bruch mit Eleonora Duse Italien verlassen und seine berühmte Florentiner Villa 'La Capporicia' verkauft. In kürzester Frist war d'Annunzio der große Magnet der Saison geworden, und ebenso rasch setzte er seine Karriere als 'Don Juan' fort. Er konnte sich rühmen, hierfür außergewöhnliche Anlagen zu besitzen und beneidenswerte Erfolge errungen zu haben.

Schon bei meiner ersten Begegnung mit d'Annunzio in der Wohnung meiner Freunde Golubeff fühlte ich mich von ihm physisch abgestoßen, ein Gefühl, von dem ich mich auch später nicht frei machen konnte. Ich habe während meines ganzen Lebens einen Widerwillen gegen Impotenz jeder Art empfunden, aber diesmal wurde mein Widerwillen durch die Begegnung mit einem Mann hervorgerufen, der sich im Zustand ständiger erotischer Hochspannung befand. Ich wäre vielleicht etwas toleranter gewesen, wenn ich d'Annunzios Werke mehr geschätzt hätte. Aber ich konnte weder an ihrer zweideutigen Stimmung noch an ihrem übertriebenen Wortschwall Gefallen finden.

Eine Szene, der ich beiwohnte, kann ich nicht vergessen. Natascha Golubeff hatte in ergreifender Weise einige Lieder von Hugo Wolf gesungen, der damals besonders gefeiert wurde. Sie verließ den Musikraum. D'Annunzio blieb stehen, und eine Gruppe junger affektierter Frauen drängte sich um ihn. Seine Gegenwart und die oberflächlichen Redensarten, die er von sich gab, machten die Damen verrückt. Plötzlich sah ich, wie der kahlköpfige Faun bei seinem eigenen Spiel Feuer fing. Er warf flammende Blicke auf die kühnen Dekolletés. Hätten die Beteiligten sich nicht dem allgemeinen Aufbruch anschließen müssen, so hätte das Schauspiel, dessen Zeuge ich war, unfehlbar mit einem Skandal geendet.

Ich machte mir keine Illusionen über den Fortgang der Ereignisse. Auch Natascha, deren ungewöhnliche Schönheit d'Annunzio reizen mußte, konnte

dem neuen Super-Don-Juan nicht widerstehen. Sie verliebte sich sterblich in den italienischen Dichter. Victor Golubeff tat alles, um die Zerstörung ihres gemeinsamen Glücks zu verhüten und Natascha vor einem Abenteuer zu bewahren, dessen Ende bei der Skrupellosigkeit d'Annunzios nur zu deutlich vorauszusehen war. Er versuchte, seine Frau zu bestimmen, Paris zu verlassen. Er bat mich, in Fontainebleau Land für den Bau eines großen Hauses zu suchen. Seine augenblickliche Beschäftigung - die Herausgabe einer luxuriös ausgestatteten Zeitschrift 'Ars Asiatica', an der die bedeutendsten Kunsthistoriker und Orientalisten mitarbeiteten - erlaubte ihm nicht, sich zu weit von Paris zu entfernen. Mit Hilfe Marcel Guilleminaults, der in meinem Pariser Atelier verblieben war, wurde das Terrain bald gefunden. Guilleminault machte sich mit der gleichen Gewissenhaftigkeit an die Ausarbeitung der von mir skizzierten Entwürfe für das geplante Haus, mit der er mit mir beim 'Théâtre des Champs-Élysées' zusammengearbeitet hatte. Nachdem aber Victor und Natascha Golubeff sich zur Scheidung entschlossen hatten - Natascha war inzwischen d'Annunzios offizielle Mätresse geworden -, verzichtete Victor auf den Bau des Hauses.

Er bat mich aber, für die Einrichtung des kleinen Hauses zu sorgen, das Natascha mit ihren beiden Söhnen, die sie bei sich behalten wollte, in der Avenue de la Faisanderie bezog. Aus den Möbeln und Gegenständen, die ich einst für die Wohnung in der Avenue du Bois de Boulogne geschaffen hatte, wählte ich aus, was zu gebrauchen war, und ergänzte es durch neue Entwürfe. Dabei kam ich viel mit Natascha zusammen, die nun nicht mehr, wie sie die früheren Heidelberger und Pariser Freunde nannten, 'Tata', sondern nur noch 'Donatella' heißen wollte, wie sie ihr berühmter Freund getauft hatte.

Obwohl ich d'Annunzio in jener Zeit häufig begegnete, kamen wir uns nicht näher. Wir trafen uns bei Déjeuners im Haus in der Avenue de la Faisanderie und bei gemeinsamen Theaterbesuchen mit Donatella, wenn d'Annunzio einer Aufführung beiwohnte, die er versprochen hatte sich anzusehen. Auch bei Windhundrennen, zu denen ich Donatella gern begleitete, sah ich ihn. Die beiden unterhielten einen Hundezwinger mit ausgesucht schönen, wegen ihres Stammbaumes berühmten Tieren. (Es ist mir passiert, daß ich mich eines Abends auf der Leinwand eines Lichtspieltheaters erblickte, wie ich gemeinsam mit Donatella und d'Annunzio an der Barriere des Rennplatzes den Wettlauf der Hunde verfolgte.)

Trotz meiner unabänderlichen Antipathie gegen d'Annunzio besuchte ich einmal mit ihm das Pariser Kupferstichkabinett, wozu er auch Graf Kessler eingeladen hatte. Hier erwies sich d'Annunzio als ausgezeichnete Kenner der italienischen Künstler, von denen ihn vor allem diejenigen interessierten, die den Tod des heiligen Sebastian dargestellt hatten. Sein Urteil über Besonderheiten und die künstlerische Qualität der einzelnen Zeichnungen war ausgezeichnet und zuweilen von überraschender Tiefe, seine Kommentare einfach, unpathetisch und frei von dem unerträglichen Schwulst seiner Verse, die wie Seifenblasen zerplatzten. Seitdem d'Annunzio - in französischer Sprache - am 'Martyrium des heiligen Sebastian' arbeitete, dessen Komposition er Claude Debussy übertragen hatte, umgab er sich mit unzähligen Abbildungen der Legende.

Jedem, der es hören wollte, erzählte er, daß er in den 'vollkommenen Formen der Beine der Rubinstein die Reinkarnation des jungen Heiligen', des Schutzheiligen der Schützen, erkannt hatte. Ida Rubinstein war von Diaghilew für die Rolle der Sultanin im Ballett 'Scheherezade' verpflichtet worden, das ganz Paris und die Fremden ins 'Théâtre des Champs-Élysées' zog. Tonio Antoncini, d'Annunzios Sekretär, beschreibt in der Monographie über seinen Herrn und Meister, wie der Dichter nach einem Besuch des Balletts unter der Tür des Hotels Meurisse, wo sie wohnten, plötzlich ausrief: 'Schau, das sind die Beine des heiligen Sebastian, nach denen ich schon so lange suche.' Wahrlich, man nimmt seine Einfälle, wo man sie findet!

An die Generalprobe des 'Martyrium des heiligen Sebastian' habe ich keine erfreuliche Erinnerung. Donatella hatte mich gebeten, den Abend mit ihr allein in der Proszeniumsloge des ersten Balkons zu verbringen. Das Theater war von einem höchst erwartungsvollen Publikum bis zum letzten Platz besetzt. Bevor der Vorhang sich hob, zog Donatellas Erscheinen alle Blicke auf sich. Nur wenige erkannten mich, der sich sofort in den Hintergrund der Loge zurückzog, als ihren Begleiter. Astruc übertraf sich selbst; noch nie hatte der routinierte Theatermann, der er war, eine solche Meisterschaft in der Inszenierung eines Bühnenwerkes gezeigt. Die Episoden des musikalischen Schauspiels, das einem alten Mysterium verwandt ist, hatten aber in ihrer Abfolge etwas Schleppendes und Verschwommenes. Die Voraussage des Kritikers de Montesquiou, der bei den Snobs als

Orakel galt, bewahrheitete sich: ‘Man weiß wirklich nicht, was der dritte und vierte Akt noch bringen soll; den ersten beiden ist nichts mehr hinzuzufügen.’

‘Tata’ beobachtete nervös die Bestürzung der glühendsten Bewunderer des italienischen Dichters und der geduldigsten unter den geladenen Gästen. Es war fast Mitternacht, als der Vorhang vor dem dritten Akt aufgehen sollte. Die Besucher des Parterres unterhielten sich in erheblicher Lautstärke, und man hörte sogar, wie mit den Füßen gescharrt wurde. Trotzdem kam niemand auf den Gedanken, gegen den Dichter und seine geschwollenen Tiraden zu protestieren, aber die Worte ‘zu lang’ und ‘streichen’ lagen auf aller Lippen.

In diesem Moment bat mich ‘Tata’ dringend, de Montesquiou zu ersuchen, einzugreifen und alles zu tun, um eine Katastrophe zu vermeiden. Ich eilte zu dem bewunderten Dichter der ‘Hortensias bleues’, stellte mich vor und übermittelte ihm Donatellas Bitte. Was ich sagte, weiß ich nicht mehr, auch nicht, was der in Verlegenheit gebrachte Graf erwiderte; aber ich glaube mich zu erinnern, daß er mich am liebsten zu allen Teufeln gejagt hätte. Ich wurde jetzt selbst von größter Aufregung ergriffen und stürzte zur Bühne, wo ich sicher war, Astruc zu treffen. Ich fand ihn nervös, zusammen mit d’Annunzio. Ich übermittelte den beiden den Wunsch Donatellas, fluchte über die Gleichgültigkeit de Montesquiou und empfahl ihnen dringend, das einzige Mittel anzuwenden, um die vorzeitige Flucht der Zuschauer zu verhindern: entschlossene und große Striche für die restlichen zwei Akte.

Vor Beginn des Ersten Weltkrieges

In Weimar war es ruhiger geworden. Ich erinnere mich, daß Ferdinand Hodler zu mir kam, als er Motive für das große Wandgemälde in der Universität Jena sammelte, das kurz vor dem Ersten Weltkrieg entstand. Georg Brandes besuchte uns im Haus ‘Hohe Pappeln’, und Jean Jaurès, von Emile Vandervelde begleitet, besichtigte einen ganzen Vormittag lang die Kunstgewerbeschule und das Seminar. Er machte uns die große Freude, bei uns

zu Mittag zu essen. Bei dieser Mahlzeit - er redete fast allein, wir schwiegen - sprach er vor allem über Goethe und Nietzsche. In einem kurzen politischen Gesprächsintermezzo prophezeite er, er werde bald Minister werden. Als er die großen Sonnenblumen vor unseren Fenstern sah, schweifte er plötzlich ab und improvisierte einen wundervollen Hymnus an die Natur, an die Herrlichkeit des Lebens und an den kommenden Triumph der Gerechtigkeit und Menschlichkeit.

Immer mehr fühlte ich mich in der Atmosphäre tödlicher Mittelmäßigkeit isoliert; abgestoßen von der Teilnahmslosigkeit und dem Dünkel neuer Hofleute, die den früheren - gestorbenen oder in Ungnade entlassenen - folgten, welche den Künstlern wenigstens noch einen gewissen Respekt entgegengebracht hatten. Trotzdem muß ich gestehen, daß ich dieser Isolierung, meiner Nicht-Teilnahme am Leben in Weimar in gewisser Beziehung meine Reife, um nicht zu sagen meine Meisterschaft verdanke. Sie hat sich nicht auf normale Weise in einem günstigen Klima oder unter den Strahlen einer wärmenden Sonne vollendet. Das Glück hat mir selten gelächelt, und keine Enttäuschungen und Widerwärtigkeiten sind mir erspart geblieben. Trotzdem hat mein steigender Ruf die Wolken, die sich über mir zusammenballten, vertreiben und mir immer dann einen Sonnenstrahl gegönnt, wenn mein Schaffen und meine bescheidene Mission besonders bedroht waren. Aber ich habe mir nie große Illusionen gemacht.

Der Ernst der Entscheidung, vielleicht meine Stellung in Weimar und Deutschland aufgeben zu müssen, kam mir nur langsam zum Bewußtsein. Einerseits sah ich nur zu deutlich die Risse, die das Gebäude meines Schaffens zu zerstören drohten, das ich so sorgfältig errichtet hatte, andererseits hatte ich nie mehr zu tun als gerade in diesen Jahren, die von mir eine übermäßige Konzentration der schöpferischen Kräfte verlangten. Ich arbeitete täglich bis tief in die Nacht hinein. Ich versteckte mich buchstäblich, was um so leichter möglich war, als ich mir, um ungestört zu bleiben, in unserem Garten ein Atelier mit einem Schlafzimmer hatte bauen lassen. So blieb ich unkontrolliert, und niemand erfuhr, wieviel Stunden der Nacht ich meinen privaten Arbeiten widmete. Neben meinen Aufgaben in Riga und Paris waren eine Reihe von Villen in Weimar, Gera, Hannover und Chemnitz im Bau. Von den Erfurter Stadtbehörden erhielt ich den Auftrag, Pläne und ein Modell für ein Museum auszuarbeiten. Edwin Redslob, der schon

mit sechzehn Jahren meine Vorlesungen in Weimar besucht hatte, war nach kurzer Vorbereitungszeit in Berlin zum Direktor der Kunstsammlungen Erfurts ernannt worden und hatte als erste seiner Maßnahmen diesen Auftrag an mich erwirkt.

Das Übermaß an Arbeit, die ständige Sorge um die in Ausführung begriffenen Bauten, die vielen notwendigen Reisen zu ihrer Überwachung ließen mich befürchten, mit der Zeit auf meine Lehrtätigkeit und auf die Führung der Werkstätten verzichten zu müssen, in denen meine eigenen Schöpfungen hergestellt wurden: die Stoffe und Teppiche für die Innenausstattung meiner Häuser, Möbel, Beleuchtungskörper, Keramik, Schmuck, Goldschmiedearbeiten und Bucheinbände für meine vielen Auftraggeber. Was sollte ich tun, wenn ich alles aufgeben müßte, was für meine berufliche Tätigkeit und meine Mission ebenso unentbehrlich war wie das Orchester für einen Dirigenten?

Mich beschäftigte der Gedanke, an eine andere Schule industrieller Kunst berufen zu werden. Außerdem blieb mir die Möglichkeit, private Werkstätten zu gründen und mich mit einer Anzahl ausgewählter Schüler zu umgeben, ein Plan, den ich mit besonderer Vorliebe überdachte. Mein Grundstück in Ehringsdorf war groß genug zur Errichtung solcher Werkstätten. Ich machte sogar schon Skizzen für ein Projekt, das unser Wohnhaus, mein kleines Gartenatelier und neue Bauten zusammenfaßte. Es wäre eine kleine Fabrik inmitten von Blumen, eine Arbeitskolonie in einem Garten geworden. Und ich nahm mir vor, das Ganze mit einer Mauer zu umgeben, um vor allen unebetenen Blicken und vor jeder Berührung mit einer Welt geschützt zu sein, von der mich abzusondern ich allen Grund hatte.

Das anstrengende Leben, das ich seit Jahren führte, machte einen Erholungsaufenthalt notwendig. Als ich 1912 in dem von Dr. Ludwig Binswanger geleiteten Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen eintraf, sagte der Arzt: 'Sie sind bald fünfzig Jahre alt, es ist Zeit, hohe Zeit für einen Menschen, der sich wie Sie verausgabt hat, auszuspannen.'

Das auf Schweizer Seite am Ufer des Bodensees gelegene Sanatorium hatte unter Binswangers Leitung - er war der Bruder des berühmten Psychiaters der Jenaer Universität, in dessen Klinik ich vor meiner Abreise nach Kreuzlingen einige Tage verbracht hatte - Weltruf erlangt. Die Pa-

tienten kamen aus der deutschen Industrie- und Finanzwelt, aus der internationalen Diplomatie und aus der Aristokratie von ganz Europa; Neurastheniker verschiedenen Grades, teils in geschlossenen Häusern, teils in der offenen Villa Bellevue, wo sich Überarbeitete, Lebemänner, hysterische Damen und Alkoholiker der ausgezeichneten Kur unterzogen.

Ich fühlte mich in diesem Milieu zunächst fehl am Ort. Dank der besonderen Sorge Binswangers, der mich aller gesellschaftlichen Verpflichtungen enthob, paßte ich mich aber rasch an. Die Schmerzen im Nacken verschwanden bald. Vor wieviel Jahren hatte ich die nämlichen Schmerzen, diesen unheimlichen Griff eines Ungeheuers verspürt? Es war in Calmpthout gewesen während der zwei Jahre der Neurasthenie, in denen sich die Metamorphose vollzog, die aus dem Maler, dem egoistischen Naturschwärmer den glühenden Apostel, den Prediger des Glaubens gemacht hatte, der das Heil und die Erlösung von der Häßlichkeit in der Rückkehr zum Grundprinzip der vernunftgemäßen Gestaltung erblickte und in der Anerkennung der Moral als elementarer Voraussetzung der Schönheit.

Mein fünfzigster Geburtstag sollte und konnte nicht offiziell gefeiert werden, nachdem alle meine Verbindungen zum Großherzog und zum Hofe abgebrochen waren. Ich hatte Minister Rothe wissen lassen, daß ich an keiner Kundgebung teilnehmen, keine Auszeichnung annehmen würde und daß ich beabsichtigte, den Tag mit meiner Familie und einigen intimen Freunden zu verbringen. Damit tat ich übrigens Seiner Exzellenz einen Gefallen, weil sie der unangenehmen Aufgabe enthoben war, den Großherzog auf den 3. April und die angemessenen Veranstaltungen aufmerksam machen zu müssen.

Andrerseits dachte ich nicht daran, mich den Ehrungen von seiten der Schüler meines Instituts zu entziehen, wie ich auch das Geschenk einer Gruppe von Freunden annahm, die den Bildhauer Georg Kolbe, der bei den letzten Ausstellungen der Berliner Sezession zu höchster Anerkennung gelangt war, beauftragt hatten, meinen Kopf zu modellieren. Wenige Tage vor dem Fest erfuhr ich, daß Elisabeth Förster-Nietzsche zur Feier meines Geburtstages eine Reihe von Freunden, die mit meinem Schaffen und meinen Bestrebungen der letzten zwölf Jahre besonders verbunden waren, zu sich ins Nietzsche-Archiv einzuladen beabsichtigte. Die Glückwünsche mei-

ner Schüler und Mitarbeiter wollte ich in meinem Privatatelier entgegennehmen. Welche Überraschung für mich, mein großes Atelier in ein Meer von herrlichen Blumen verwandelt zu sehen, in deren Mitte die Bronzestatue von Kolbe stand, umgeben von den Entwürfen und Modellen meiner jüngsten architektonischen Arbeiten: der Fassade des 'Théâtre des Champs-Élysées', des Museums für Erfurt, des Nietzsche-Stadions und der Villa Körner in Chemnitz. Die Begeisterung meiner Schüler kannte keine Grenzen. Die strahlenden Augen der jungen Mädchen und Männer waren beredsamer als ihre Worte, mit denen sie mir ein von der Buchbinderwerkstatt angefertigtes Lederbehältnis übergaben, das Zeichnungen, Aquarelle und andere Beweise ihrer Verehrung enthielt. Daß sich der Sprecher der Freunde, Ernst Hardt, ungezwungener und besser ausdrückte, verstand sich von selbst. Er sprach bewegt von dem Erlebnis, sich mit uns in einer Atmosphäre der Schönheit und des Glaubens an die Zukunft zu fühlen.

Ernst Hardt fand genauso großen Beifall wie ich selbst, nachdem ich in einer improvisierten Dankansprache versucht hatte, einige Aspekte der Schönheit zu umschreiben: wie sie sich in den vollendeten Werken der Schöpfung äußert, genährt aus der reinen Quelle vernunftgemäßer Konzeption, die Trägheit überwindet, die Körper durchdringt und die Glieder spielen läßt, den Menschen aus der Häßlichkeit ungeformter Masse heraushebt und ihn gehen, schwimmen und tanzen lehrt und selbst die Tiere in harmonische Bewegung setzt: ein Lebensstrom, der auch die Knospen zum Blühen bringt, die Kelche der Blumen öffnet, der in wunderbarer Weise die Linien schwingen und die Steine singen läßt. Meine jungen Schüler hatten sich oft über die Vorstellung gewundert, die ich mir von der vollendeten, empfindungsvoll belebten Schönheit machte, wenn ich ihre Arbeiten kritisierte und korrigierte und sie stets auf das gleiche Ziel hinwies: den eigenen Lebensstrom dem Gegenstand zuzuleiten, der geschaffen werden soll.

Auf ein Zeichen meiner Frau öffneten sich die breiten Türen in den Saal, in dem sich das kalte Büfett befand, zu dem Maria und drei meiner Töchter die Anwesenden führten. Wir konnten das Ende des Festes aber nicht abwarten, weil wir uns zum Diner ins Nietzsche-Archiv begeben mußten.

Neben meinen Freunden hatte Frau Förster-Nietzsche den Staatsminister Rothe, den Vertreter Weimars im Berliner Staatsrat und den Oberhofmarschall als persönliche Gäste geladen. Die Gastgeberin verlieh der Veranstal-

tung einen feierlichen Ton, der nicht ohne Absicht gegen die Gleichgültigkeit des Großherzogs gerichtet war.

Karl Scheffler hielt die für mich sehr ehrenvolle Gratulationsrede. Diese Ansprache erschien später in dem Band 'Henry van de Velde. Vier Essays von Karl Scheffler'. Der erste Essay war anlässlich meiner ersten Berliner Ausstellung in der 'Zukunft', der zweite und dritte 1906 und 1911 in der Zeitschrift 'Kunst und Künstler' erschienen, die der unter Max Liebermanns Führung stehenden Berliner Sezession nahestand. Karl Scheffler wirkte als Chefredakteur der Zeitschrift. Im Vorwort des Bandes 'Vier Essays' stellte er fest, kein Wort seiner früheren Aufsätze verändern oder zurückziehen zu wollen, trotz der Wiederholungen und Widersprüche, die vorhanden seien. In seinen Ausführungen beschäftigte sich Scheffler mit der besonderen Stellung, die ich im Kunstleben einnahm: 'Es handelt sich um Dinge, die unsere Nachkommen vielleicht nur wenig noch bewegen werden, die uns aber viel bedeuten. Es handelt sich um Auseinandersetzungen mit schöpferischen Übergangskräften', oder an anderer Stelle: 'Es kommt einem kaum zum Bewußtsein, wie merkwürdig van de Veldes Situation in unserer Mitte ist' - eine Überlegung, die ihn dazu führte, in meinem Schaffen einen 'Fall' zu sehen. Scheffler hatte sich in diesem Zusammenhang seine eigenen Gedanken gemacht. Er wünschte, daß mir Gelegenheit zu Bauten gegeben würde, die weniger auf Nützlichkeit gerichtet seien als die bisher von mir verwirklichten Pläne. Die Worte seiner Geburtstagsansprache waren frei von jeder Dialektik, sie enthielten keine Vorbehalte, sie waren menschlich. Sie ließen erkennen, daß er mit dem gleichen leidenschaftlichen Interesse der Entwicklung meiner Schöpfungen folgte wie alle meine Freunde, unter denen er einer der ernstesten geblieben ist.

Ein Geplantes Nietzsche-Denkmal

In jenen Jahren beschäftigte sich Harry Kessler mit dem Plan, zur Erinnerung an Friedrich Nietzsche in Weimar ein Denkmal zu errichten. Zur Unterstützung seiner Idee gedachte er, die Elite der Philosophen, Intellektuellen, Künstler und Kunstfreunde aller Länder heranzuziehen; die finan-

ziellen Mittel sollten durch eine internationale Subskription aufgebracht werden. Von Anbeginn an rechnete Kessler, dem zunächst eine Art Tempel vorschwebte, mit meiner Mitarbeit als Architekt und mit Aristide Maillol als Bildhauer für eine Plastik.

Die ersten deutschen und ausländischen Freunde, an die sich Kessler wandte, waren mit seinen Ideen und mit seiner Wahl des Architekten und Bildhauers einverstanden. Und auch als er zum ersten Male mit Elisabeth Förster-Nietzsche über seine Absichten und die vorgesehene Art ihrer Verwirklichung sprach, schien es, daß keinerlei Meinungsverschiedenheiten das Einverständnis zwischen ihm und der Schwester Nietzsches bedrohen könnten.

Kaum war bekanntgeworden, daß ich mit dem Entwurf des Monumentes beauftragt werden sollte, da begann es im Blätterwald zu rauschen, und der Vorhang hob sich wieder über dem alten Schlachtfeld der 'Barbaren' und 'Philister', die unerschütterlich die Positionen hielten, die sie seit der Dresdner Ausstellung von 1906 eingenommen hatten. Harry entwickelte seine Ideen weiter. In einem Brief vom 14. April 1911 schrieb er mir: 'Ich erweitere den ersten Plan, ich mache ihn lebendiger und denke, dem Tempel - springen Sie nicht in die Höhe! - ein Stadion beizufügen.' Zwei entgegengesetzte architektonische Gebilde: der Tempel als geheiligter Ort der Besinnung und inneren Sammlung, das Stadion der Ort eindrucksvoller Schauspiele der Gewandtheit, der athletischen Kraft. War Nietzsche nicht der erste moderne große Denker, der die Schönheit der Kraft und die Lebensfreude predigte? Hieß es nicht, seine Gedanken zu verwirklichen, wenn wir die kühnen Spiele der Jugend einbezogen, wie es eine Verwirklichung der christlichen Idee bedeutet, wenn eine Kirche mit einem Hospital vereinigt wird.

Elisabeth Förster-Nietzsche hatte sich zunächst mit Kesslers Plan eines Stadions befreundet, allerdings ohne sich zu sehr dafür zu enthusiasieren. Auf der Höhe der Pressefehde, die um das Projekt des Nietzsche-Stadions von Graf Kessler, van de Velde und Maillol entstanden war, erschien im Nietzsche-Archiv eine Delegation deutscher Künstler, die dem vom internationalen Ausschuß verfolgten Projekt feindlich gegenüberstand. Aus den Händen dieser Gegner empfing Elisabeth Förster-Nietzsche die Abschrift eines Briefes Friedrich Nietzsches, dessen Original die Delegation vorwies,

in dem es heißt: 'Die Nachäfferei des Griechentums durch dieses reiche, müßiggängerische Gesindel aus ganz Europa ist mir ein Greuel. Die Leute ahnen nicht, aus welchen tiefen religiösen und politischen Vorstellungen die griechischen Feste hervorgegangen sind. Ich flüchte vor diesem hohlen Lärm sensationsgieriger Darsteller und Zuschauer in die Einsamkeit und Stille.'

Diese bitteren Worte ihres Bruders erschütterten unsere hochverehrte Freundin. Sie unterrichtete Harry Kessler über den unvermuteten Besuch und über den Brief Nietzsches: 'Ich möchte Sie', schrieb sie, 'lieber Freund, auf das innigste bitten, diese Pläne ad acta zu legen oder mindestens zehn Jahre zu warten. Ich kann jetzt nicht mehr anders, als mich dagegen zu erklären, und Sie können mich ja als Vorwand nehmen, wenn Sie die Sache auf später hinausschieben wollen. Sie wissen ja am besten, wie sehr ich von Anfang an dagegen war, aber ich dachte schließlich, daß ich eine alte Frau wäre und mit dem Empfinden der Gegenwart nicht mehr übereinstimmte. Glauben Sie mir, mein lieber Freund, wenn ich Sie und van de Velde jetzt von dem Plan zurückhalte, so erspare ich Ihnen und ihm nur einen Skandal, der auch dem Namen meines Bruders schaden würde.'

Jeder andere als Harry Kessler wäre durch den Rückzug des gegebenen Wortes, den Elisabeth Förster-Nietzsche in kategorischer Weise vollzog, aus der Fassung gebracht worden. Mir schien, daß er ihre Erklärung als eine vorübergehende Laune auffaßte, der er keine Bedeutung zumaß. Aber er unterschätzte ihre explosive Energie. Zwei Naturen, zwei Willen, die beide nicht bereit waren, sich zu beugen, hatten sich festgenagelt.

Im Gegensatz zu Elisabeth Förster-Nietzsche und den anderen Gegnern hatte der von Kessler gebildete internationale Ausschuß gegen seine Dispositionen nichts einzuwenden. Er entschied in einer Sitzung am 9. Juni 1912, daß der Subskriptionsbetrag endgültig für den Bau des Monumentes, das nach meinen Entwürfen aus einem Tempel und dem Stadion bestehen sollte, verwendet werde. Ich wurde offiziell mit der Ausführung des Denkmalbaus betraut und das Ehrenpräsidium des Ausschusses dem deutschen Reichskanzler Fürst Bülow angetragen. Nur drei ausländische Namen figurierten auf der Subskriptionsliste, die auf dreihundert Personen beschränkt war.

Ich forschte in den gedruckten Schriften Nietzsches und in seinen handschriftlichen Notizen, um mich mit seinen Vorstellungen und Gedanken

über Architektur vertraut zu machen. In der 'Götzendämmerung' fand ich folgende Worte: 'Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloß befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was *großen Stil* hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht, zu gefallen... ein Gesetz unter Gesetzen.' Und an anderer Stelle des gleichen Buches: 'Das 'Schöne an sich' ist bloß ein Wort, nicht einmal ein Begriff.' Zur Frage der Entmaterialisierung des Stoffes fand ich in 'Menschliches Allzumenschliches' (I. 145) eine Aufzeichnung der Gefühle, die Nietzsche bei einem Besuch in Paestum empfunden hat: 'Als ob eine Seele urplötzlich in einen Stein hineingezaubert sei und nun durch ihn reden wolle.' Solche Worte bestätigten meine eigenen Empfindungen, die ich mühsam meinen Schülern in Weimar klarzumachen suchte. Hätte das Schicksal Nietzsche nicht allzufrüh niedergestreckt, so hätte er in den Menschen meiner Generation die Schüler gefunden, nach denen sich sein ungeduldiges Genie zeit seines Lebens gesehnt hat. Meine Freunde Fernand Brouez, Jacques Dwelshauvers, der Übersetzer des 'Zarathustra' in französische Sprache, die beiden klugen Essayisten Teodor Wyzewa und Felix Fénéon sowie Paul Signac - alle waren vom Geist Nietzsches geprägt.

Trotz der unveränderten Gegnerschaft der Schwester Nietzsches trieb Kessler seine Pläne für das Stadion vorwärts. Er sammelte neue Anhänger: unter den französischen Gelehrten und Künstlern den Literaturprofessor Henri Lichtenberger, Jules Gauthier und André Gide, Anatole France und - vielleicht - Octave Mirbeau, Maurice Barrès und Charles Maurras, 'wenn ihr Chauvinismus sie nicht abhält', sagte Harry; in Italien Gabriele d'Annunzio; Gilbert Murray, H.G. Wells, Raleigh und andere in England.

Elisabeth Förster-Nietzsche opponierte weiter. Der allgemeine Widerstand wurde immer größer und erstreckte sich schließlich auch auf die Bevölkerung Weimars, die Spitzen der Behörden, den Großherzog. Das Gerücht verdichtete sich, Graf Kessler habe Millionen erhalten. Ich sah bald, welche Rolle diese Millionen spielen sollten. Weder unsere verehrte Freundin noch der Großherzog blieben dem Goldregen gegenüber unempfänglich, der sich auf Weimar ergießen sollte! Eine neue Goldader - der Kult Friedrich Nietzsches - war in dem Augenblick entdeckt worden, als die Mediokrität der 'Goethe-Priester' den Goethe-Kult zu entwerten drohte.

Bei diesem Stand der Dinge erhielt ich von Elisabeth Förster-Nietzsche einen ihrer Sekretärin diktierten Brief von zwölfhundert Wörtern, in dem sie mir erklärte, daß sie ihrerseits mit schwedischen Freunden Kontakt aufgenommen habe, die seit der Gründung des Nietzsche-Archivs zu den Kosten, welche sie anfänglich allein aufbringen mußte, beigetragen hatten, um jetzt endlich das Archiv finanziell auf einen festen Boden zu stellen. Dieser Brief war für mich die Erklärung für ihre Schwenkung: die Aussicht auf die Millionen! Frau Förster-Nietzsche bezog sich in diesem Brief auf die Gleichgültigkeit Harry Kesslers, die dieser bei einem kürzlichen Besuch zutage gelegt habe, bei dem sie ihm die schwierige Lage darstellte, in dem sich das Nietzsche-Archiv befand, und auf die Gefahr einer Schließung hinwies. Sie wundere sich und fühle sich durch Graf Kesslers Haltung um so mehr verletzt, als er dem Ausschuß der Leitung des Nietzsche-Archivs angehöre. Sie fuhr fort: 'Einer Phantasterei jagt er nach, und es kommt ihm nicht in den Sinn, daß ich mich zwanzig Jahre mit Sorgen und Ängsten geplagt habe, und er mir wohl zur Erreichung meiner Wünsche etwas zu Hilfe kommen könnte!' In gewisser Beziehung verstand ich den Ärger, den das 'Wunder der Millionen' bei Elisabeth Förster-Nietzsche auslöste. Andererseits muß ich der Wahrheit zuliebe sagen, daß die Gleichgültigkeit, die sie bei Harry Kessler zu bemerken glaubte, ein dummes Mißverständnis gewesen ist.

Nach einem Besuch im Nietzsche-Archiv zusammen mit Kessler bat ich unseren gemeinsamen Freund Eberhard von Bodenhausen, Frau Förster-Nietzsche mit Rat und Tat beizustehen und die Zukunft des Archivs von der Ausführung des bedrohten Monumentes zu trennen. Eberhard löste diese Aufgabe mit der ihm eigenen freundlichen Gewissenhaftigkeit, mit der er sich sein Leben lang der Lösung künstlerischer und kultureller Fragen gewidmet hatte.

Ende des Jahres 1913 betrachtete ich das Projekt des Nietzsche-Monumentes als erledigt. Ich nahm diese Entwicklung der Dinge mit Resignation hin, wie ich mir auch keine Illusionen anläßlich eines unerwarteten Besuches des Großherzogs und der Großherzogin - der Großherzog war im Jahre 1910 eine zweite Ehe eingegangen - machte, zu denen ich seit den Tauffestlichkeiten des Erbprinzen keine Beziehungen mehr unterhalten hatte. Der Großherzog schien angesichts der hypothetischen Millionen kompromißbereit und vielleicht sogar geneigt, die Beziehungen zum Gra-

fen Kessler wiederaufzunehmen. Mit einer albernen Frage ließ er mich in seine Karten sehen: 'Ist es wohl unerlässlich, das Projekt des Grafen Kessler so offen mit dem Namen Friedrich Nietzsches zu verbinden, lieber Professor?' Auf diese Frage gab es keine Antwort; mein Schweigen machte den Großherzog verduzt und ärgerlich.

Werkbundtheater in Köln 1914

Im Laufe des Winters 1913/14 übertrug mir die Leitung des Deutschen Werkbundes den Bau eines Theaters zu der für den Sommer 1914 in Köln geplanten Werkbundausstellung. Die Architekten für die verschiedenen anderen Bauten der Ausstellung, zu der die Kölner Stadtbehörden das Gelände zur Verfügung gestellt hatten, waren schon erheblich früher bestimmt worden. Nur der Auftrag für das Theater blieb lange in der Schwebe, obwohl es unter den Werkbundmitgliedern nicht an Kandidaten fehlte. Ich hielt es nicht für angebracht, irgendwelche Schritte zu unternehmen, geschweige denn mich direkt an die Ausstellungsleitung zu wenden. Es wurde offenbar lebhaft hin und her beraten, Intrigen wurden gesponnen, und schließlich erschien auch mein Name in den Diskussionen. Im Schoß des Werkbundes und der Ausstellungsleitung bildeten sich zwei Parteien, die entgegengesetzte Meinungen in der Frage vertraten, ob man einen ausländischen Architekten mit der Ausführung des Theaters betrauen könne. Die einen fanden, ich sei wegen meiner belgischen Staatsangehörigkeit nicht in der Lage, an einer vom Deutschen Werkbund unter Hinzuziehung verwandter Institutionen Österreichs und der Schweiz organisierten Ausstellung teilzunehmen. Andere - unter ihnen befanden sich Richard Riemerschmid, Hermann Obrist, August Endell, Bruno Taut, Otto Bartning, Karl Ernst Osthaus und Theodor Heuss, die sich besonders für mich einsetzten - erklärten, meine Teilnahme an der Gründung des Werkbundes, die Schöpfung meines Weimarer Seminars, eine der Grundlagen der Werkbundidee überhaupt, und meine Mitgliedschaft in der Werkbundleitung genügten vollauf, mich zur Teilnahme an der Kölner Ausstellung zu berechtigen. Wieder einmal das gleiche Hindernis: der Nationalismus.

Ohne die Unterstützung des Kölner Oberbürgermeisters Dr. Konrad Adenauer, der dem Organisationskomitee präsierte - des heutigen Kanzlers der Deutschen Bundesrepublik -, wäre ich nicht zum Bau des Werkbundtheaters gekommen, das zusammen mit dem von Walter Gropius auf der Kölner Ausstellung errichteten Fabrikgebäude einen Meilenstein in der Entwicklung der von belgischen, holländischen, französischen und deutschen Vorkämpfern geschaffenen 'Neuen Architektur' darstellt. Der Auftrag wurde mir im Februar 1914 erteilt, im Juni des gleichen Jahres sollte das Theater eröffnet werden. Es war ein wahres Husarenstück und seine Durchführung nur möglich, weil ich mich mit einer verblüffend einfachen Bühne begnügte.

Der für das Theater bestimmte Platz in der unmittelbaren Nähe des Rheindeiches war wenig günstig. Ich hatte mich in Paris mit einem schlecht gewählten Terrain herumschlagen müssen, sollte ich in Köln in eine ähnliche Falle geraten? Der Wunsch, nach eigenem Ermessen, unter eigener Verantwortung ein Theater, ein Sommertheater bauen zu können, dessen Bühne dem Regisseur alle Möglichkeiten experimenteller Inszenierung mit einem Minimum technischer Einrichtungen bot, machte mir aber die Entscheidung leicht. Der Bau, der nun in raschem Tempo an der Stelle entstand, mit der ich mich abgefunden hatte, wurde aus dauerhaftem Material errichtet. Nur die Bedachung hätte im Hinblick auf eine längere Lebensdauer durch widerstandsfähigeren Schiefer oder Kupfer ersetzt werden müssen. Noch während der Bauzeit setzte ich mich mit verschiedenen Gruppen von Theaterfreunden in Verbindung, um Möglichkeiten zu finden, daß das Theater nach Beendigung der Ausstellung weitergeführt werden könnte. Wir dachten an alljährliche Darbietungen von neuen und unbekanntem Werken ausländischer Dramatiker, bei denen zugleich die Inszenierungsexperimente hätten weiterentwickelt werden können, zu denen man während der Ausstellung von 1914 Gelegenheit hatte.

Eine Kette von Unwettern während der Monate Mai und Juni mit sintflutartigen Wolkenbrüchen verzögerte die Eröffnung des Theaters, die nach Tagen fiebriger Arbeit am 18. Juni 1914 stattfand. Als Eröffnungsvorstellung wurde Goethes 'Faust' gegeben, ein Werk, das mehr als jedes andere der deutschen dramatischen Literatur geeignet war, die Vorzüge der von mir angewendeten dreiteiligen Bühne für den ununterbrochenen Ab-

lauf der Bildfolge ins Licht zu setzen. Barnowsky, der die Aufführung inszenierte, hatte für die Bühnenbilder einen mittelmäßigen Maler engagiert. Das Ensemble bestand aus vorzüglichen Schauspielern, unter denen sich Lina Lossen, Traute Carlsen, Friedrich Kayssler, Albert Steinrück und Curt Goetz befanden.

Der Grundriß des Zuschauerraumes war ein Rechteck, die Sitze auf einem ansteigenden Parkett angeordnet, dessen hinterer Teil auf einer Estrade lag. Die seitlich liegenden Türen führten in foyerartige Gänge rechts und links des Saales. Seine Wände waren mit profilierten Holzplatten verkleidet, die baufertig von einer Fabrik geliefert wurden. Ein großes, amarantrotes Seidenvelum bedeckte den mittleren Teil des Plafonds. Durch die durchbrochenen Ornamente des Frieses zwischen den Pilastern flutete indirektes elektrisches Licht.

Der Zuschauerraum machte einen tempelartigen Eindruck. Er hatte etwas vom Ernst herber, buddhistischer Architektur. Die Farbtöne beruhten auf einer von Amarantrötlich zu hellem Zinnober verlaufenden Skala. Die bewußt zurückhaltende dekorative Ausgestaltung erschien wie von dem Weihrauch und der Patina von Jahrhunderten gedämpft.

Die Anlage der Bühne beruhte auf langjährigen Studien, auf Eindrücken, die ich als Zuschauer und als Besucher von Theatervorstellungen gehabt hatte, und auf den Erkenntnissen der in Gemeinschaft mit Ingenieur Milon gemachten Studienreise. Das erste Ergebnis meiner Überlegungen war die Überzeugung, daß alle noch so scharfsinnigen Erfindungen der Bühnentechniker zu kompliziert und zu schwerfällig waren. Weder die Drehbühne noch die auf Schienen laufenden, verschiebbaren Seitenbühnen riefen den Eindruck hervor, daß der Schauplatz, der Ort der Darstellung sich wirklich ändere. Trotz aller Verschiedenheit der Dekorationen spielten sich die Szenen stets an der gleichen Stelle ab. Der Verzicht auf den Bühnenrahmen war ein ungenügender Ausweg. Ich verlangte mehr: der Zuschauer sollte wirklich von einem Ort zum anderen geführt werden.

So kam ich auf die dreiteilige Bühne. Eine sehr breite Bühnenöffnung - breiter als der Zuschauerraum selbst - erlaubte die Anlage einer Mittel- und zweier Seitenbühnen, die variiert werden konnten. Die mittlere Bühne hatte die normale Breite. Die beiden Seitenbühnen waren für Episoden und Szenen geringeren Umfangs breit genug. Die Mittelbühne lag axial zum

Zuschauerraum, die Seitenbühnen waren mit Rücksicht auf die Sicht leicht abgewinkelt. Zwei zylindrische Rohre, die nach Bedarf entfernt werden konnten, trennten die drei Schauplätze. Die Einteilung in diese drei Bühnen war das Normale; bei Entfernung der Rohre konnte die Bühne in voller Breite als ein einziger Schauplatz verwendet werden. Die Anlage der Bühne und ihr Verhältnis zum Zuschauerraum gewährleisteten eine ungestörte Sicht von allen Plätzen des Zuschauerraumes aus. Sie ermöglichte den ununterbrochenen Ablauf der dramatischen Handlung.

Soviel ich weiß, wurde im Münchner Prinzregententheater der erste Leinwandhorizont verwendet. Der frühere flache Hintergrund verwandelte sich in den Rundhorizont, der den Eindruck eines unendlichen Luftraums hervorruft. Aber die unvermeidbaren Falten, die sich durch die auf der Kurve der Schiene laufenden Ringe ergeben, an denen der Rundhorizont aufgehängt ist, haben immer die Wirkung geschädigt. Um diesen häßlichen Nachteil auszuschalten, konstruierte ich für das Kölner Theater eine massive kreisförmige Mauer, deren Radius ich so anlegte, daß die vorderen Enden des Segmentes weiter auseinanderlagen als die gesamte Breite der dreiteiligen Bühne. Diese Anordnung behinderte in keiner Weise die Zugänge zur Bühne und zum Proszenium, das bei gewissen Aufführungen als viertes Spielfeld verwendet werden konnte.

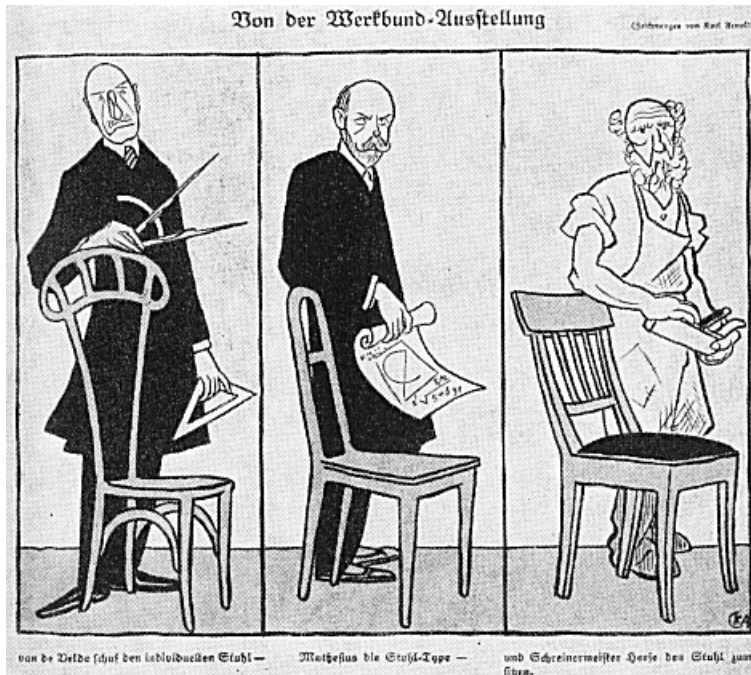
Ich suchte auch die unpraktische Lage der Orgel zu verbessern, die gewöhnlich auf einer Seite der Bühne eingebaut war. Der Orgelklang darf nicht von weit her kommen; das Instrument muß unmittelbar über dem Bühnenrahmen angebracht werden. An dieser Stelle sah ich auch eine Galerie vor, auf der bei Balletten ein kleines Orchester untergebracht werden konnte.

Die auf jede hinderliche Maschinerie verzichtende Bühne des Werkbundtheaters wurde Gegenstand lebhafter Diskussionen und Kritiken. Sie wurde aber auch gelobt. Ernst Hardt, der sie mit den Augen des dramatischen Dichters und kommenden Intendanten beurteilte, veröffentlichte im 'Berliner Tageblatt' ein langes Feuilleton unter dem Titel 'Die neue Bühne, Gedanken über Henry van de Veldes Theater', in dem sich der Satz findet: 'Ich habe niemals vor einer Bühne ein so tiefes Gefühl für die hinter dem Vorhang wesende Welt eines Dramas gehabt wie hier.' Ich selbst wohnte den Aufführungen einer Reihe von Dramen und Opern bei, unter denen,

neben Goethes 'Faust', Byrons 'Manfred' und Mozarts 'Entführung aus dem Serail', von der Münchner Hofoper unter musikalischer Leitung Bruno Walters aufgeführt, die Tanzabende von Clotilde von Derp und Alexander Sacharoff mir besonders in Erinnerung geblieben sind.

Als Folge der plötzlichen Kriegserklärung Anfang September 1914 schloß das Theater für immer seine Pforten.

Mit dem Werkbundtheater kämpfte ich einerseits für ein neues Bühnenprinzip, das auf die einfachsten szenischen Grundlagen zurückgriff, ander-



103 Karikatur von Karl Arnold zur Kölner Werkbund-Diskussion, 1914

seits für eine architektonische Gestaltung des Theaterbaus, bei der ich die äußersten Konsequenzen der vernunftgemäßen Konzeption gezogen hatte und ästhetische Eindrücke zu verwirklichen versuchte, deren überraschende Schönheit nach meiner Überzeugung dem Wesen des Theaters gemäß ist. Im Trubel dieser bewegten Kölner Wochen kamen mir wieder einmal die Rolle, die mir das Schicksal zugewiesen hatte, und die Stellung zum Bewußtsein, die ich mir in Deutschland in der nunmehr weit ausgebreiteten künstlerischen Bewegung geschaffen hatte, deren Ziel die Eroberung eines 'Neuen Stils' war.

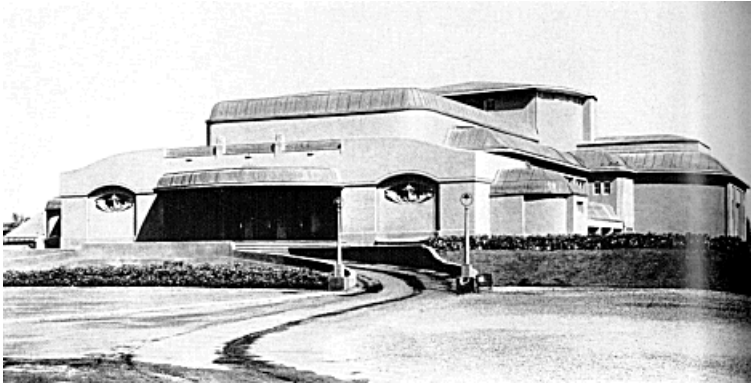
Werkbund-Diskussion

Unter den Beteiligten der Werkbundaustellung hatte sich eine starke Gruppe gebildet, die gegen dieses Prinzip vernunftgemäßer und konsequenter Konzeption Opposition machte. Für sie bedeutete seine Anwendung eine Hemmung der Vorstellungskraft, die sie in jene Richtung zog, in der die undisziplinierte Phantasie zu allen Zeiten verlockende Produkte hervorbrachte, die ein abgestumpftes Publikum zum Kauf verführen. Eine zweite Gruppe sah in diesem Prinzip eine unschätzbare Hilfe, eine fruchtbare Quelle zur Entwicklung neuer Dinge. Einer dritten und stärksten Gruppe erschienen die verstockten Vertreter der Phantasie ebenso gefährlich wie die unbeirrten Individualisten, die meine Meinung teilten. In uns, als den Repräsentanten des linken Flügels, sah die Gruppe der 'goldenen Mitte', die neo-biedermeierlichen Tendenzen huldigte, die größere Gefahr. Das mag normal scheinen; auch in der Politik und der sozialen Entwicklung ist es nie anders gewesen.

In diesem besonderen Fall, in dem das die Neutralität verkörpernde Typenprodukt durchgesetzt werden sollte, trat eine außergewöhnliche Kurzsichtigkeit in Erscheinung. Ist es nicht gefährlicher, dem Publikumsgeschmack durch Reminiszenzen und Pikanterien verflossener Stilepochen zu schmeicheln, als den Versuch des Künstlers zu billigen, der die Bindungen der Neutralität sprengt, um seinem künstlerischen Empfinden freien Lauf zu lassen? Aber die Mehrheit, eben 'die goldene Mitte', war der Meinung, daß Künst-



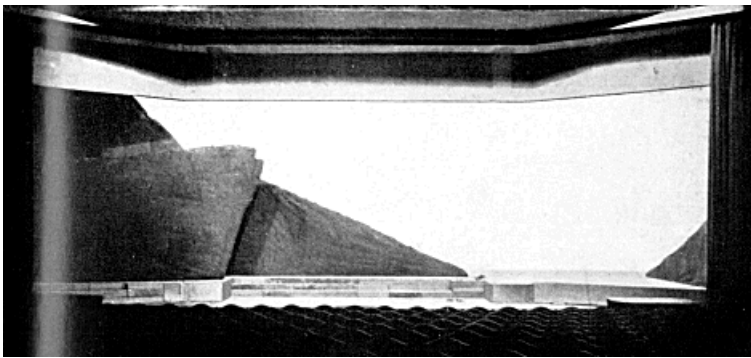
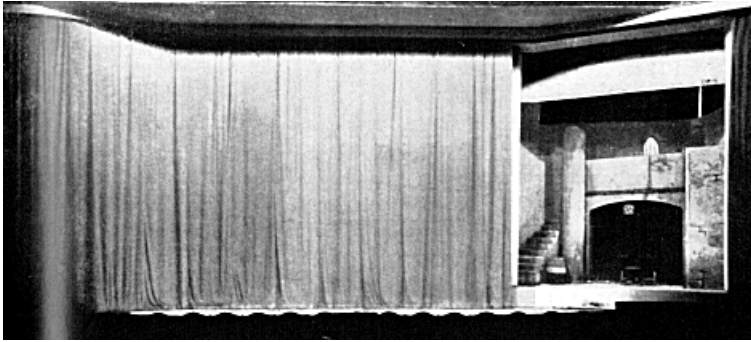
104 Henry van de Velde im Weimarer Atelier, um 1911, auf dem Tisch Plan zum Pastorat in Riga



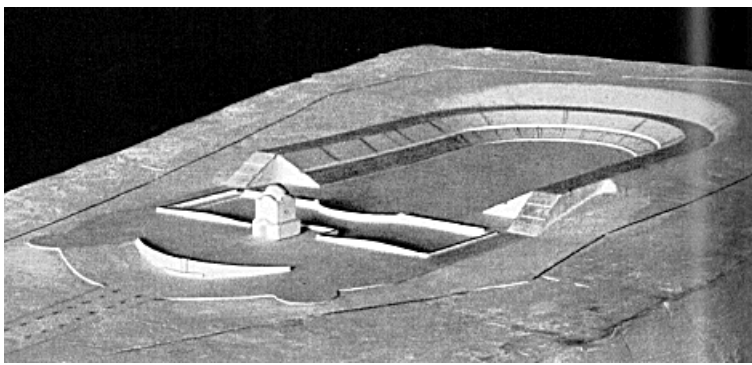
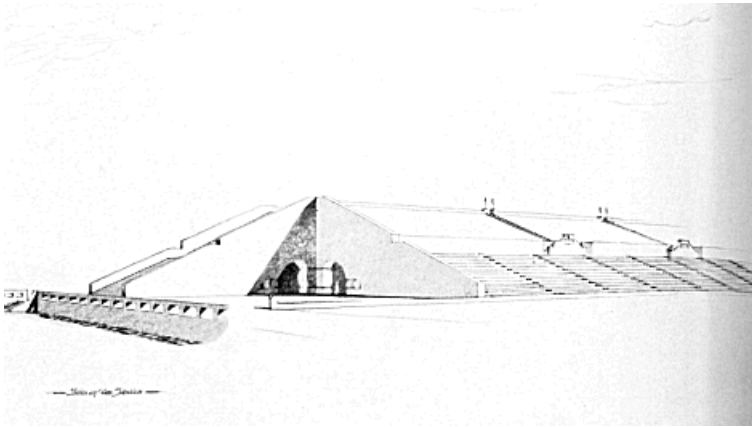
105/106 Werkbundtheater Köln, 1914



107/109 Drei Varianten der dreifachen Bühne des Werkbundtheaters. Bühnenbilder zu 'Faust I'



*60



110/111 Das geplante Nietzsche-Denkmal für Weimar, 1912

ler wie Hermann Obrist, August Endell, Bruno Taut, Walter Gropius und ich die Zukunft des Werkbundes mehr gefährdeten. Sie glaubten, der Werkbund sollte eine 'ruhige' Institution sein. Dementsprechend hatte die große Mehrheit des Vorstandes jede Gelegenheit benutzt, den öffentlichen Stellen, an deren Mitarbeit und Unterstützung appelliert wurde, die gewünschten Zusicherungen zu geben. Auch die großen Industriefirmen verlangten Beweise der Mäßigung. Aber die Ausstellung, die einen Überblick über die Leistungen des Werkbundes seit seiner Gründung geben sollte, zeigte beträchtliche 'Schönheitsfehler' infolge einiger mutiger persönlicher Leistungen, die der allgemein gewünschten neutralen Mittelmäßigkeit nicht entsprachen.

Die Mehrheit der Werkbundmitglieder war mit der Meinung des Architekten Hermann Muthesius einverstanden, der im Vorstand eine bedeutende Rolle spielte. Für ihn war der Zeitpunkt gekommen, an dem die individuelle Arbeit aufzugeben und an ihre Stelle allgemeine Regeln, ein 'Kanon' für die architektonische und kunstgewerbliche Produktion zu setzen seien. Muthesius hatte die Absicht, bei der Kölner Werkbundtagung die Zustimmung zur 'Typisierung' als Leitgedanken für die zukünftige Arbeit des Werkbundes zu erreichen.

Die Gründe, die die großen Firmen und viele Architekten veranlaßten, Muthesius zu folgen und die 'ewigen Experimente' zu bremsen, waren nicht schwer zu erkennen. Sie entsprangen dem persönlichen Interesse, das endlich die Ernte eingebracht wissen wollte. Nach zwanzig Jahren des Suchens und der Unsicherheiten sollte endlich Stabilität geschaffen werden.

Wir indessen fühlten uns mehr als je in unserer Freiheit bedroht, mit der wir unsere Ziele verfolgen wollten. Es wäre die Bankerotterklärung des Gedankens eines 'Neuen Stils' gewesen, wenn wir nicht mit allen unseren Kräften gegen das Rezept der 'Typisierung' protestiert hätten. Die Gruppe, die sich in der Werkbundleitung durchsetzen wollte, war einem in Deutschland vorherrschenden Glauben verfallen: dem Glauben an die Allmacht der Organisation! Ihm zufolge wird die organisierte Impotenz durch die Macht des aufgezwungenen Willens zur Potenz.

Einige Tage vor der Eröffnung der Werkbundtagung, die vom 2. bis 6. Juli 1914 stattfand, wurden den Mitgliedern zehn von Muthesius verfaßte Leitsätze unterbreitet, die als Grundlage für die weitere Arbeit des Werkbun-

des dienen sollten. Am Abend vor der Eröffnung stellte ich zu meiner großen Überraschung fest, daß viele Mitglieder wie ich selbst empört waren, sich der Mehrheit unterwerfen zu sollen. Nach einem Gedankenaustausch beschloß unsere Gruppe, energisch gegen die Annahme der zehn Leitsätze von Muthesius zu protestieren. Ich wurde spontan beauftragt, in öffentlicher Erklärung unseren Standpunkt dem Opportunismus einer Majorität entgegenzusetzen, die weder das Recht hatte zu befehlen, noch unseren Weg zu blockieren, den wir noch nicht zu Ende gegangen waren.

Am Abend nach der Eröffnungssitzung trafen sich meine Freunde Obrist, Endell, Osthaus, Breuer, Taut und ich in der Halle des Hotels 'Excelsior', wo wir alle wohnten, und diskutierten die Frage, wie wir uns zum Vorgehen von Muthesius stellen sollten. Wir beschlossen, uns gegen seine unerhörte Herausforderung zu wehren. Aber wir hatten nur eine Nacht zur Verfügung, um zehn Gegenleitsätze zu formulieren, den französischen Text ins Deutsche zu übersetzen, ihn drucken zu lassen und rechtzeitig, das heißt vor der Sitzung des kommenden Morgens, an die Mitglieder zu verteilen. Weitere Gegner der Vorschläge von Muthesius schlossen sich uns an. Während des Nachtessens, bei dem wir uns in sehr angeregter, kampflustiger Stimmung befanden, verteilten wir die Rollen für die Arbeit, die noch geleistet werden mußte, bevor wir uns schlafen legen konnten, um für den nächsten Tag gerüstet zu sein.

In einem kleinen Saal, den uns der Hoteldirektor zur Verfügung stellte, brachte ich die zehn knapp gefaßten, radikalen Gegenleitsätze zu Papier. Hermann Obrist und Else von Guaita, die beide ausgezeichnet Französisch sprachen, hielten sich zur Übersetzung bereit. Abschnittweise übergab ich meine Aufzeichnungen meinen Übersetzern. Else von Guaita entzifferte die handschriftlichen Texte, zu denen Obrist die eine oder andere Änderung vorschlug. Endell und Taut hielten die Verbindung zu dem Drucker aufrecht, der während der Nacht zwei oder drei Setzer in seiner Werkstatt zur Verfügung hielt. Dank der vielen Kaffee-Kirsch, die uns Else von Guaita vorsetzte, blieben wir frisch, und um zwei Uhr nachts brachte Taut oder Endell den Text des zehnten Gegenleitsatzes in die Druckerei. Er kehrte mit dem Taxi zurück und brachte die Korrekturabzüge, die ich noch in Ordnung bringen konnte. Während der ganzen Nacht rollte ferner Donner, so daß wir uns fragten, ob ein neues Unwetter heraufzog,

ähnlich jenem, das im vergangenen Monat beim Werkbundtheater soviel Unheil angerichtet hatte.

Am nächsten Morgen wurden den Werkbundmitgliedern meine Gegenleitsätze ausgehändigt. Muthesius erhielt als erster das Wort. Nach einer kurzen Ansprache erklärte er, daß er seine Leitsätze in seinem eigenen Namen zur Abstimmung vorlege. Seine Leitsätze lauteten:

‘1. Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaftensgebiet drängt nach Typisierung und kann nur durch sie diejenige allgemeine Bedeutung wiedererlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war.

2. Nur mit der Typisierung, die als Ergebnis einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender, sicherer Geschmack Eingang finden.

3. Solange eine geschmackvolle Allgemeinhöhe nicht erreicht ist, kann auf eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland nicht gerechnet werden.

4. Die Welt wird erst dann nach unseren Erzeugnissen fragen, wenn aus ihnen ein überzeugender Stilausdruck spricht. Für diese hat die bisherige deutsche Bewegung die Grundlage geschaffen.

5. Der schöpferische Weiterausbau des Errungenen ist die dringendste Aufgabe der Zeit. Von ihr wird der endgültige Erfolg der Bewegung abhängen. Jedes Zurück- und Abfallen in die Nachahmung würde heute die Verschleuderung eines wertvollen Besitzes bedeuten.

6. Von der Überzeugung ausgehend, daß es für Deutschland eine Lebensfrage ist, seine Produktion mehr und mehr zu veredeln, hat der Deutsche Werkbund als eine Vereinigung von Künstlern, Industriellen und Kaufleuten sein Augenmerk darauf zu richten, die Vorbedingungen für einen kunstindustriellen Export zu schaffen.

7. Die Fortschritte Deutschlands in Kunstgewerbe und Architektur sollten dem Auslande durch eine wirksame Propaganda bekanntgemacht werden. Als nächstliegendes Mittel hierfür empfehlen sich neben Ausstellungen periodische illustrierte Veröffentlichungen.

8. Ausstellungen des Deutschen Werkbundes haben nur dann Sinn, wenn sie sich grundsätzlich auf Bestes und Vorbildliches beschränken. Kunstgewerbliche Ausstellungen im Auslande sind als eine nationale Angelegenheit zu betrachten und bedürfen daher öffentlicher Unterstützung.

9. Für einen etwaigen Export ist das Vorhandensein leistungsfähiger und geschmacklich sicherer Großgeschäfte die Vorbedingung. Mit dem vom Künstler für den Einzelfall entworfenen Gegenstand würde nicht einmal der einheimische Bedarf gedeckt werden können.

10. Aus nationalen Gründen sollen sich große, nach dem Ausland arbeitende Vertriebs- und Verkehrsgesellschaften jetzt, nachdem die Bewegung ihre Früchte gezeitigt hat, der neuen Bewegung anschließen und die deutsche Kunst mit Bewußtsein in der Welt vertreten.'

Nach Muthesius erhielt ich als nächster das Wort und ging sofort zum Angriff über. Draußen tobten Blitz und Donner. Nach einer kurzen, scharfen Einleitung verlangte ich für die Künstler des Werkbundes das Recht zu freier, unabhängiger, schöpferischer Arbeit, die durch kein einengendes Programm bedroht werden dürfe. Die Idee der Beschränkung auf 'Typen', die von einer Kommission festgelegt werden sollten, bezeichnete ich als das traurige, verabscheuungswürdige Ende einer Vereinigung, die von uns alles erwarten dürfe, nur keine Entmannung. Dann verlas ich in schneidendem, schroffem Ton unsere zehn Gegenleitsätze:

'1. Solange es noch Künstler im Werkbund geben wird und solange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschicke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt. Instinktiv mißtraut er allem, was seine Handlungen sterilisieren könnte, und jedem, der eine Regel predigt, die ihn verhindern könnte, seine Gedanken bis zu ihrem eigenen freien Ende durchzudenken, oder die ihn in eine allgemeingültige Form hineintreiben will, in der er doch nur eine Maske sieht, die aus einer Unfähigkeit eine Tugend machen möchte.

2. Gewiß hat der Künstler, der eine 'heilsame Konzentration' treibt, immer erkannt, daß Strömungen, die stärker sind als sein einzelnes Wollen und Denken, von ihm verlangen, daß er erkenne, was wesentlich seinem Zeitgeiste entspricht. Diese Strömungen können sehr vielfältige sein, er nimmt sie unbewußt und bewußt als allgemeine Einflüsse auf, sie haben materiell und moralisch etwas für ihn Zwingendes; er ordnet sich ihnen

willig unter und ist für die Idee eines neuen Stils an sich begeistert. Und seit zwanzig Jahren suchen manche unter uns die Formen und die Verzierungen, die restlos unserer Epoche entsprechen.

3. Keinem von uns ist es jedoch eingefallen, diese von uns gesuchten oder gefundenen Formen oder Verzierungen anderen nunmehr als Typen aufzwingen zu wollen. Wir wissen, daß mehrere Generationen an dem noch arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stils fixiert sein wird, und daß erst nach Verlauf einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann.

4. Wir wissen aber auch, daß nur solange dieses Ziel nicht erreicht ist, unsere Anstrengungen noch den Reiz des schöpferischen Schwunges haben werden. Langsam fangen die Kräfte, die Gaben aller an, ineinander überzugehen, die Gegensätze werden neutralisiert, und eben in dem Augenblick, wo die individuellen Anstrengungen anfangen, zu erlahmen, wird die Physiognomie fixiert. Die Ära der Nachahmung fängt an, und es setzt der Gebrauch von Formen und von Verzierungen ein, bei deren Herstellung niemand mehr den schöpferischen Impuls aufbringt: die Zeit der Unfruchtbarkeit ist dann eingetreten.

5. Das Verlangen, einen Typ noch vor dem Werden eines Stiles erstehen zu sehen, ist geradezu dem Verlangen gleichzusetzen, die Wirkung vor der Ursache sehen zu wollen. Es heißt, den Keim im Ei zerstören. Sollte wirklich jemand sich durch den Schein, damit rasche Resultate erzielen zu können, blenden lassen? Diese vorzeitigen Wirkungen haben um so weniger Aussicht, eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland zu erreichen, als eben dieses Ausland einen Vorsprung vor uns voraus hat in der alten Tradition und der alten Kultur des Geschmacks.

6. Deutschland hingegen hat den großen Vorzug, noch Gaben zu haben, die anderen älteren, müderen Völkern abgehen, die Gaben der Erfindung nämlich, der persönlichen geistreichen Einfälle. Und es heißt geradezu, eine Kastration vorzunehmen, wenn man diesen reichen, vielseitigen, schöpferischen Aufschwung jetzt schon festlegen will.

7. Die Anstrengungen des Werkbundes sollten dahin abzielen, gerade diese Gaben sowie die Gaben der individuellen Handfertigkeit, die Freude und den Glauben an die Schönheit einer möglichst differenzierten Ausführung zu pflegen und nicht sie durch eine Typisierung zu hemmen, gerade

in dem Momente, wo das Ausland anfängt, an deutscher Arbeit Interesse zu finden. Auf dem Gebiete dieser Förderung bleibt fast noch alles zu tun übrig.

8. Wir verkennen niemandes guten Willen und erkennen sehr wohl die Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden sind. Wir wissen, daß die Arbeiterorganisation sehr viel für das materielle Wohl des Arbeiters getan hat, aber kaum eine Entschuldigung dafür vorbringen kann, so wenig dafür getan zu haben, die Begeisterung für vollendet schöne Arbeit bei denen zu wecken, die unsere freudigsten Mitarbeiter sein müßten. Andererseits ist uns der Fluch wohlbekannt, der auf unserer Industrie lastet, exportieren zu müssen.

9. Und dennoch ist nie etwas Gutes und Herrliches geschaffen worden aus bloßer Rücksicht auf den Export. Qualität wird nicht aus dem Geiste des Exports geschaffen. Qualität wird immer nur zuerst für einen ganz beschränkten Kreis von Auftraggebern und Kennern geschaffen. Diese bekommen allmählich Zutrauen zu ihren Künstlern, langsam entwickelt sich erst eine engere, dann eine rein nationale Kundschaft, und dann erst nimmt das Ausland und die Welt langsam Notiz von dieser Qualität. Es ist ein vollkommenes Verkennen des Tatbestandes, wenn man die Industriellen glauben macht, sie vermehrten ihre Chancen auf dem Weltmarkt, wenn sie A priori-Typen produzierten für diesen Weltmarkt, ehe diese ein zu Hause ausprobiertes Gemeingut geworden sind. Die wundervollen Werke, die jetzt zu uns exportiert werden, sind niemals ursprünglich für den Export erschaffen worden, man denke an Tiffany-Gläser, Kopenhagener Porzellan, Schmuck von Jensen, die Bücher von Cobden-Sanderson und so weiter.

10. Jede Ausstellung muß das Ziel verfolgen, der Welt diese heimische Qualität zu zeigen, und die Ausstellungen des Werkbundes haben in der Tat nur dann einen Sinn, wenn sie sich, wie Herr Muthesius so trefflich sagt, grundsätzlich auf Bestes und Vorbildliches beschränken.'

Die in mir aufgestaute tiefe Entrüstung muß sich in meiner Stimme und meiner Haltung auf dem Podium ausgeprägt haben; ein Berichterstatter charakterisierte sie mit den Worten: 'der Mensch ganz aus Stahl'. Die Wirkung meiner Gegenleitsätze war beträchtlich. Ich 'deklamierte' sie

gleichsam, und je weiter ich im Text, der an die Anwesenden verteilt worden war, kam, desto mehr sah ich mich gezwungen, meine Stimme zu erheben. Denn genau in dem Augenblick, in dem ich aufstand und zu lesen begann, brach ein heftiges Gewitter aus, dessen Donnerschläge meinen Sätzen Nachdruck verliehen. Ich habe viel in der Öffentlichkeit gesprochen. Nie aber habe ich eine derartige Erregung verspürt wie bei der 'Deklamation' dieses 'Credo' des Künstlers, der seine heiligsten Rechte gegen eigennützige, opportunistische Kräfte verteidigt, die nur darauf bedacht sind, materiellen Profit einzuheimsen und Weltmärkte zu erobern. Während ich meine Sätze Wort für Wort gleichsam skandierte, spürte ich, wie ihr Sinn in den Geist der Zuhörer eindrang und in ihnen Gefühle erweckte, die sie wider ihren Willen dazu brachten, die Richtigkeit unserer Leitsätze anzuerkennen, und daß sie die Klarheit unseres Programms und den Stolz unserer ausdrücklichen Erklärung achteten, uns unter keinen Umständen zu unterwerfen. Allen wurde klar, daß wir eher mit dem Werkbund brechen würden, eine Lösung, die niemand wünschte. Die Fackel war entzündet, das Feuer brannte, und das draußen tobende Gewitter verstärkte die Unruhe, die die Versammlung erfaßt hatte.

Die scharfe Kritik und Ironie meines letzten Gegenleitsatzes hatte zur Folge, daß sich alle, die sich getroffen fühlten, gegen mich wendeten. Unter der Majorität entstand eine gewisse Verblüffung, während sich meine Anhänger erhoben und die Zurücknahme der 'offiziellen' Leitsätze von Muthesius verlangten.

Der Architekt Peter Behrens eröffnete den Reigen der Redner. Er stellte sich auf meine Seite, allerdings in der etwas vagen Art, die in seinen Meinungen wie in seinen Werken zum Ausdruck kam. Gropius verzichtete auf eine ausführliche Erklärung zugunsten August Endells, der mit Überzeugung und lebhaftem Enthusiasmus unsere Sache vertrat. Ostwald stellte sich auf die Seite von Muthesius. Riemerschmid, Obrist, Karl Ernst Osthaus und Robert Breuer, der junge, brillante Kunstkritiker, entwickelten jeder auf seine Weise die Argumente gegen die 'Typisierung' und für die schöpferische Freiheit. Der Radikalismus, mit dem der junge Architekt Bruno Taut die Sterilität der Typisierung angriff, brachte die Muthesius-Anhänger, die offensichtlich in der Minderheit waren, in Aufruhr. Leidenschaftlich erklärte Taut, es sei unwichtig, ob in einer Saison das Dreieck

und in der nächsten das Quadrat als einzig richtige Ornamente dekretiert würden. Nur die schöpferischen Anstrengungen und die Überlegungen derer, die klar sähen, seien für die Zukunft des Deutschen Werkbundes entscheidend. Das Wort 'Diktator' und der Ruf nach 'Diktatur' waren dem ungestümen Bruno Taut, der die Fahne des Aufbruchs hochhielt, ohne Zweifel entschlüpft, ohne daß er sich die Konsequenzen klarmachte. Während er sich im Tumult Gehör zu verschaffen suchte, rief er aus: 'Ich glaube, die Gegenleitsätze van de Velde sollten das Programm des Werkbundes werden, und ich schlage vor, seiner Autorität eine Diktatur zu übertragen!'

Die Anwesenden sprangen auf, und in unerhörtem Lärm prallten die entgegengesetzten Meinungen aufeinander. Breuer konnte für wenige Augenblicke den Lärm zum Schweigen bringen und versuchte, den genauen Sinn der Begriffe 'Diktatur' und 'Diktator' zu erklären. Später beim Nachtessen machte ich Taut auf die Inkonsequenz seiner Ausführungen aufmerksam. Die Idee einer Diktatur sei unvereinbar mit der Idee eines freien, schöpferischen Schaffens. Auf seiten der Anhänger einer Typisierung seien diktatorische Neigungen viel eher zu befürchten. Die Festlegung von Typen bedeute den ersten Schritt zur Diktatur. Im Verlauf unseres Gesprächs zog sich Taut auf eine besser zu verteidigende Position zurück. Hinter seiner Forderung stand der Wunsch nach einer Führung, welche die einzelnen Vorkämpfer einer Bewegung zusammenfaßte, die ihre Kräfte bisher in individuellen Anstrengungen vergeudeteten.

Muthesius konnte sich keine Illusionen mehr machen, nachdem ein neutraler Redner festgestellt hatte, daß bei einer Abstimmung über die Leitsätze das 'Für' und 'Wider' sich bestenfalls die Waage halten würden. Es bestand kein Zweifel, daß eine Spaltung drohte, bei der der Werkbund seine schöpferischen Mitglieder verloren hätte. In dieser Situation hielt Muthesius eine lange, resignierte Schlußrede, bei der man beinahe Mitleid mit ihm empfand, weil er sein persönliches Opfer und seine Treue zum Werkbund allzusehr betonte. Das Opfer bestand in der klaren Zurücknahme seiner Vorschläge. Einmütiger Beifall bestätigte die allgemeine Befriedigung. Die einen waren über die verhinderte Spaltung erfreut, die anderen triumphierten über die Niederlage des Gedankens einer Typisierung und Gleichmacherei.

Bevor sich die Versammlung trennte, erklärte der Präsident, die beiden

Tage seien nicht negativ verlaufen; die Sitzungen hätten eine freie Aussprache der Meinungen, ein 'Aufeinanderplatzen der Geister' ermöglicht. Er schloß mit den Worten: 'Es war mit unseren Verhandlungen wie mit dem Wetter. Als wir eintraten, lag eine gewisse Schwüle in der Luft, und wie draußen die Schwüle durch ein richtiges Donnerwetter beseitigt ist, so hoffe ich, daß auch in unseren Reihen die Stimmung wesentlich geklärt ist.'

Die Kölner Tage bestätigten meine Rolle als Haupt der Bewegung in Deutschland. Sie war das Ergebnis meiner 1893 begonnenen Bestrebungen, an deren Beginn mein erster Vortrag im Kreis der 'Libre Esthétique' in Brüssel und meine ersten Kurse an der Antwerpener Akademie standen und die ich in Deutschland weiterführte.

Zweifel nach allen Seiten

Es mag dem Leser aufgefallen sein, daß ich in meinen Gegenleitsätzen die deutsche Industrie und das Kunstgewerbe als 'unsere' Industrie und als 'unser' Kunstgewerbe bezeichnet habe, obgleich ich selbst nicht Deutscher war. Ich habe mich nie naturalisieren lassen. Nie habe ich den Wunsch gehabt, meine Nationalität zu wechseln, und nie wurde ich - vor dem Krieg - aufgefordert, die deutsche Staatsangehörigkeit anzunehmen. Für alle, die mich in Deutschland kannten, war ich 'der Belgier van de Velde'. Aber zugleich galt es als selbstverständlich, daß ich damals zu den Deutschen gehörte. Und dies in einem solchen Maße, daß ich während der Zeit meines Aufenthaltes in Deutschland, das heißt seit Oktober 1900, zur Teilnahme an allen nationalen Ausstellungen eingeladen wurde. Ich war Mitglied des Werkbundvorstandes, und bei der vom 'Deutschen Künstlerbund' 1906 in London veranstalteten Ausstellung wurde mir ihre Einrichtung übertragen. Es fiel mir sogar zu, öffentlich - in französischer Sprache - den englischen Künstlern für die Ehrung der deutschen Gäste zu danken.

Obwohl ich mich durch viele und intime Bande mit Deutschland verknüpft fühlte, war ich zweimal nahe daran, sie zu lösen. Das erste Mal 1912, als ich mir in Paris ein Atelier und eine Wohnung einrichtete, und ein zweites Mal 1913 anlässlich einer Reihe von Vorträgen, zu denen mich

die Universität Brüssel einlud. Damals nahm ich nach dreizehnjährigem Aufenthalt im Ausland die Verbindung mit meinem Heimatland, meinen Verwandten und belgischen Freunden wieder auf.

Gewiß: mein Werk und mein Name waren in Deutschland groß geworden, meine Autorität hatte sich dort durchgesetzt, und meine materielle Existenz war reichlich gesichert. Ich hatte ein Heim, in dem die Kinder heranwuchsen. Im Garten vermehrten sich die Blumen, die meine Frau mit Liebe und Sorgfalt pflegte. Die Bäume standen voller Früchte, und ihr Astwerk verbreitete sich in dichtem Gewirr. Mit den Einwohnern von Ehringsdorf standen wir in herzlichsten Beziehungen, die Behörden, das heißt der Bürgermeister und der Gemeindediener, waren so zuvorkommend, daß sie sich sogar um die Beleuchtung der Straße vor unserem Hause kümmerten, wenn wir Gäste hatten.

Trotz alledem kamen mir manchmal Zweifel an den Entwicklungsmöglichkeiten der Bewegung in Deutschland, der ich mein Leben gewidmet hatte, und auch hinsichtlich der Zukunft meiner Kinder. Bei diesen beiden Dingen ging es um Fragen der Assimilation, der sich, wie mir schien, Probleme der Mentalität und Sensibilität entgegenstellten.

Zwischen uns und unseren Freunden herrschte vollkommene Harmonie der Gefühle und Ansichten. Aber im Laufe der fortschreitenden Entwicklung meiner Kinder beobachtete ich Äußerungen und Reaktionen, auf Grund derer ich mich fragte, ob sie sich je mit ihrer Umgebung in wahren Einklang würden setzen könne. Meine Zweifel bezogen sich vor allem auf bestimmte soziale Konventionen, denen sich zu fügen schwerfiel und unter denen unsere Kinder gegebenenfalls zu leiden haben würden. Damals wurden in Deutschland ungetaufte Kinder wie die unsrigen noch schief angesehen, und bei vielen Gelegenheiten ließ man sie es fühlen, daß sie Ausländer waren. Und was meine Kunsttheorie, meine Vorstellung von der Schönheit und vor allem das Prinzip der vernunftgemäßen Gestaltung betraf, so hatte ich gewichtige Gründe anzunehmen, daß sie in Deutschland noch lange nicht, vielleicht nie Allgemeingut werden würden.

Die psychologische Reaktion, aus der sich meine Theorien entwickelt haben, ebenso wie die Voraussetzungen meiner strukto-linearen, dynamographischen Ornamentik sind im Grund der germanischen Rasse fremd, deren Phantasie immer stärker war als ihre Sensibilität. Auch das 'Leben

des Stoffes' und das 'psychologische Verständnis' für das Architektonische liegen dem lateinischen Wesen, das dem hellenischen so viel verdankt, näher. Mein Einfluß und meine Lehre, so erschien es mir mehr und mehr, würden in Deutschland fremd bleiben und ich selbst samt meinen Schülern Ausnahmen, ja Ausländer.

Meine Versuche, mich in Paris niederzulassen oder nach Belgien zurückzukehren, gelangten nicht zum Ziel. Als ich mich auf Drängen von Maurice Denis im Hinblick auf meine Arbeiten für das 'Théâtre des Champs-Élysées' bereit erklärte, mich vorübergehend in Paris festzusetzen, machte ich weder ihm noch dem Präsidenten Thomas gegenüber ein Hehl daraus, welche Hoffnungen ich an diese Arbeit knüpfte. Beide versicherten mir, daß sie meine Wünsche teilten, und versprachen, mir zu helfen. Aber beide haben mich unter sehr häßlichen Umständen verraten.

Über die Schwierigkeiten, die meiner Rückkehr nach Belgien und meinem Wunsch nach einer offiziellen Funktion dort entgegenstanden, war ich mir klar. Der besonders begeisterte Empfang, den mir die Studenten und Hörer meiner Vorlesungen an der 'Université Nouvelle' in Brüssel im Mai 1913 bereiteten, hatte mich trotzdem ermutigt, diese Möglichkeit ins Auge zu fassen und bei einflußreichen Freunden entsprechende Schritte zu unternehmen. Emile Verhaeren, Octave Maus und Emile Vandervelde kannten meinen Wunsch und die Gründe, die mir den Gedanken nahelegten, Weimar zu verlassen und nach Belgien zurückzukehren. Ich bin überzeugt, daß sie alle nur denkbaren Schritte unternommen haben; aber es war nicht möglich. Durch meinen Freund Charles Lefébure, der stets mit größtem Interesse meine Entwicklung in Deutschland verfolgte, erfuhr ich, daß die belgische Regierung nicht in der Lage war, mir eine auch nur ähnliche Stellung zu bieten, wie ich sie in Deutschland einnahm, da die finanziellen Mittel zur Errichtung einer Schule und anderer Institutionen, die ich in der kleinen Residenz Sachsen-Weimars geschaffen hatte, nicht zur Verfügung gestellt werden konnten. Der Brief, der diese Nachricht enthielt, wurde mir in Köln in den Tagen zugestellt, in denen die Vollendung des Werkbundtheaters übermenschliche Arbeit von mir verlangte.

Rücktritt, Kriegsbeginn und Ende der Weimarer Zeit

In Weimar erfuhr ich durch meinen treuen Mitarbeiter Hugo Westberg, daß im ‘Kunstverein’ davon gesprochen wurde, der Großherzog empfangen persönlich die Kandidaten für meine Nachfolge. Unter ihnen befand sich der mir feindlich gesinnte Professor Paul Schultze-Naumburg, der wie die anderen Kandidaten der ‘Neo-Biedermeier-Richtung’ angehörte. Der Großherzog wünschte, daß dieser sogenannte Stil offiziell zur Grundlage des Unterrichts an der Kunstgewerbeschule erklärt werde. Zugleich erwartete er die Übernahme meines Institutes durch den Staat.

Unter diesen Umständen reichte ich durch Vermittlung des Oberhofmarschalls am 15. Juli 1914 beim Großherzog mein Entlassungsgesuch ein. Die Nachricht machte die Runde durch die Presse, deren ausgiebige Kommentare sehr verschieden waren. Meine Mitarbeiter aus den Kreisen des Kunstgewerbes und der Industrie brachten ihre Enttäuschung zum Ausdruck. Ihre Befürchtungen, daß mein Weggang von Weimar materielle Folgen für sie haben würde, suchte ich mit dem Hinweis zu zerstreuen, daß Graf Kessler trotz der schmachvollen Behandlung durch den Großherzog Weimar treu geblieben sei. Ich selbst konnte materiell mit einem Gefühl der Sicherheit in die Zukunft blicken.

Meine Frau und meine Kinder - ausgenommen meine älteste Tochter Nele, die von dem mir befreundeten, in Oberbayern lebenden deutsch-russischen Dichter Henry von Heiseler eingeladen worden war, die Ferien mit seiner Frau und seinen Kindern in einem baltischen Badeort unfern St. Petersburg zu verbringen - befanden sich in jenen Vorkriegstagen in Le Coq-sur-Mer am belgischen Strand in der Nähe Ostendes. Die Ermordung des österreichischen Erzherzogs Franz Ferdinand und seiner Frau hatte größte Erregung ausgelöst. Ich sehnte mich nach ein paar Ruhetagen mit meiner Familie, von der ich durch meine vielen Aufenthalte in Paris, Riga und Köln lange getrennt gewesen war. Ungeduldig verbrachte ich eine schlaflose Nacht im Schlafwagen nach Ostende und dachte über die furchtbaren Folgen nach, die sich auf Grund der Spannung zwischen Österreich-Ungarn und Serbien aus dem Attentat ergeben konnten.

Während der zwölf Stunden meiner Reise hatte der Lauf der politischen

Entwicklung zu völliger Verwirrung geführt. Die Ereignisse überstürzten sich, und das österreichische Ultimatum an Serbien ließ keinen Zweifel mehr: es bedeutete Krieg zwischen den beiden Ländern, von denen das eine, Österreich, sich des militärischen Beistands Deutschlands versichert hatte.

Ein großer Teil der Sommergäste der großen und kleinen belgischen Badeorte waren Deutsche. Sie stürzten sich auf die Zeitungsstände, auf die Postämter und Bahnhöfe. Alle machten sich zur Abreise bereit. Man glaubte allerdings, Serbien sei für die vereinigten österreichisch-deutschen Armeen ein leichter Bissen. Wenn es so war, brauchte ich mich nicht zu beunruhigen. Nichts schien dagegen zu sprechen, daß wir die Ferien genossen; schlimmstenfalls müßten sie bis zum Ende des Konfliktes ausgedehnt werden. Zwei Tage nach meiner Ankunft in Le Coq-sur-Mer erhielt ich von Harry Kessler, der dank seiner Beziehungen zum Auswärtigen Amt in Berlin die Lage besser überblicken konnte, genauere und alarmierendere Nachrichten. Er riet mir, im Hinblick auf mögliche Verwicklungen die Rückreise vorzubereiten. Am nächsten Tag drängte er, sofort nach Weimar zurückzukehren. Nach einem zweiten, noch drängenderen Telegramm Harrys beschlossen wir, die Ferien abubrechen, fuhren nach Ostende und erreichten den letzten nach Deutschland abgehenden Zug. Nervös und bedrückt, wenn auch ohne eigentliche Beunruhigung erreichten wir die deutsche Grenze, wo die peinliche Prüfung der Pässe aller Reisenden einen endlosen Aufenthalt des Zuges verursachte. Deutschland befand sich im Zustand der vollen Mobilmachung. Unser Zug mußte von Station zu Station anhalten und wurde auf Nebengleise geschoben, um Truppen-, Munitions- und Verpflegungstransporte passieren zu lassen. Auf diese Weise kamen wir mit einer Verspätung von mehr als zehn Stunden in Weimar an.

Wenn ich während der Reise nicht von dem einzigen Gedanken verfolgt gewesen wäre, meine Frau und die Kinder in den Schutz unseres Hauses 'Hohe Pappeln' zu bringen, hätte ich bemerken müssen, daß alle uns passierenden Züge in Richtung Belgien fuhren.

Am nächsten Morgen ging ich mit Hugo Westberg in die Stadt. Auf dem großen Platz war alles in höchster Aufregung. Hunderte von requirierten Pferden aus dem ganzen Großherzogtum machten mit ihrem Wiehern und den Hufschlägen auf dem Pflaster einen unbeschreiblichen Lärm. Die Be-

sitzer der Tiere und die Stallburschen schrien herum. Veterinäre untersuchten die Pferde, ehe sie von den Requisitionsoffizieren übernommen wurden.

In der Schicksalsstunde, in der Millionen von Menschen der Tod bevorstand, in der Verbrecher auf den Thronen Deutschlands und Österreich-Ungarns, die sie auf Grund des sogenannten Gottesgnadentums innehatten, ihre Truppen wie zur Schlachtbank geführte Herden vor sich defilieren sahen, war ich von brennender Empörung und moralischer Entrüstung erfüllt, die die Sorge um die unsichere Zukunft meiner Familie und meines Schaffens bei weitem überschatteten. Ich fühlte mich mit unheimlicher Gewalt dorthin gezogen, wo die Kämpfe tobten. Ich war zu allem, zum unmöglichsten bereit: das Blutbad aufzuhalten und die unschuldigen Opfer vor dem Tod zu bewahren. Dann schlug die Erregung in tiefste Niedergeschlagenheit um. Ich schauderte vor dem Gefühl völliger Verlassenheit, vor apokalyptischen Visionen, vor der Gefahr des Wahnsinns. Die Wirklichkeit sah anders aus. Sie erschien mir in der Gestalt meines Freundes, des Geheimrats Professor Binswanger, des Psychiaters der Universität Jena. Er nahm mich in seine Privatklinik auf, wo ich bleiben sollte, bis er selbst und meine Jenaer Freunde sich einigermaßen über meine Zukunft klargeworden waren. Man fürchtete Maßnahmen des Großherzogs, dessen brutaler, jähzorniger Charakter ihnen nur zu bekannt war. Die Gelegenheit war für ihn nur zu günstig, sich für die stolze Gleichgültigkeit und die Herausforderung zu rächen, mit der ich nach seinem Wortbruch die mir von ihm übertragene Aufgabe weitererfüllte, ohne seine erlauchte Person zu beachten und ohne auf die Demütigungen zu reagieren, mit denen er meine Halsstarrigkeit zu brechen versuchte.

Es war bekannt, daß Geheimrat Binswanger als einziger in der Lage war, den Großherzog an die Dienste zu erinnern, die ich ihm und Deutschland geleistet hatte. Wilhelm Ernst war schon als Kind wegen einer krankhaften jähzornigen Veranlagung von Binswanger in seiner Klinik behandelt worden und stand stets unter der Betreuung des berühmten Psychiaters. Die Blicke meiner Freunde und Schüler waren auf den Großherzog gerichtet, der mir nur die Pässe hätte auszuhändigen lassen brauchen, damit ich mich mit meiner Familie nach der Schweiz, nach Holland oder einem anderen neutralen Land hätte begeben können. Andere Fürsten und Regie-

rungen, in deren Diensten Ausländer standen, hatten dafür das Beispiel gegeben.

Am Tage nach meinem Eintritt in die Klinik setzte sich Professor Binswanger in meiner Gegenwart von seinem Arbeitszimmer aus mit dem Großherzog in Verbindung. Es stand ihm eine direkte Leitung zum Weimarer Palais zur Verfügung, ohne daß er ein Telephonamt in Anspruch nehmen mußte. Ich saß zur Seite des Geheimrats, der mir einen zweiten Telephonhörer reichte. So konnte ich seine Erklärungen über meinen Fall und seine Vorschläge mithören. Während der langen Ausführungen Professor Binswangers blieb der Großherzog zunächst stumm. Plötzlich stieß er die Worte aus, die für mich wie der Klang einer Totenglocke tönnten: 'Was, Sie sagen, Herr Geheimrat, van de Velde ist noch auf freiem Fuß? Den Kerl soll man einsperren!'

Am nächsten Morgen erklärte mich Professor Binswanger bei der üblichen Visite als seinen Patienten. Damit Übernahm er die Verantwortung für meine Person. Er setzte sich mit einigen seiner Kollegen an der Universität Jena in Verbindung, die ihm als meine Freunde bekannt waren: mit Ernst Haeckel, dem Biologen, mit dem ich durch Heirat verwandt war, mit dem Kunsthistoriker Botho Graef, dem Philosophen Rudolf Eucken, dem Juristen Rosenthal und mit Professor Czapski, der nach dem Tod des mit ihm befreundeten Ernst Abbe Direktionsmitglied der Zeiss-Werke geworden war. Gemeinsam beschloß dieses Gremium, das Geheimrat Binswanger über den Wutanfall des Großherzogs gegen mich orientiert hatte, bei Staatsminister Rothe für mich zu intervenieren, damit ein Gesetz auf mich angewendet würde, demzufolge jedem in Deutschland staatlich angestellten Ausländer die deutsche 'Staatsangehörigkeit' verliehen wurde. Diese 'Staatsangehörigkeit' bedeutete nicht den Verlust der ursprünglichen Nationalität. Meine Freunde handelten, ohne mich zu konsultieren. Sie wollten mich nur vor der Drohung des Großherzogs, mich internieren zu lassen, und gegen die Schikanen der Kommandantur in Kassel schützen.

Nach einigen Tagen erhielt ich den Paß, der mit den Insignien des Deutschen Reiches versehen war und zugleich meine belgische Nationalität anerkannte. Während des Krieges und sogar bis zu dem Augenblick, als ich mich auf unbestimmte Dauer in Holland niederließ, hatte ich keinen anderen Paß. Erst von Holland aus konnte ich mich an das Außenministerium

in Brüssel wenden, um einen neuen belgischen Paß zu beantragen. Professor Binswanger ließ mich durch einen Krankenpfleger in das Sanatorium seines Freundes Dr. Kohnstamm nach Königstein im Taunus bringen. Er orientierte meine Frau und stellte sich ihr zur Verfügung für den Fall, daß ihre oder die Sicherheit unserer Kinder bedroht würde.

Mehrere Wochen war ich von den Meinen getrennt. In der Zurückgezogenheit des Sanatoriums begegnete ich im Park nur Nervenkranken in Begleitung des Pflegepersonals. Für sie war ich Herr X., ein Holländer. Dr. Kohnstamm verstand es, mich von meinen trüben Gedanken zu befreien und mich an meine Pflicht zu erinnern, die ich trotz der Katastrophe, welche meine Mission und mein Schaffen gleichsam entwurzelte, auch in Zukunft zu erfüllen hatte. Die Ereignisse hatten aus mir einen überzeugten Pazifisten gemacht, einen enttäuschten Revolutionär, der sich über den gescheiterten Aufstand der Massen klargeworden war.

Unterdessen erhielt meine Frau pöbelhafte Briefe anonymer 'patriotischer' Fanatiker, die sie und meine Kinder mit dem Tode bedrohten. In diesen Wochen konnte ich nur auf Hugo Westberg zählen, der mir unerschütterlich die Treue hielt. Nach meiner Rückkehr ging ich täglich mit ihm zusammen in die verlassene Schule, denn ich blieb für das Gebäude und alles, was die Schule betraf, verantwortlich, solange mein Entlassungsgesuch nicht angenommen war.

Unsere Gespräche, bei denen wir uns über die Zukunft klarzuwerden versuchten, wurden manchmal von Besuchen früherer Schüler unterbrochen, die Abschied nahmen, ehe sie an die Front gingen. Von diesen Schülern ist nur ein einziger aus den Schützengräben der Isère zurückgekehrt. Als ich endlich erfuhr, daß der Großherzog meine Demission angenommen hatte, wurde gleichzeitig von mir verlangt, daß ich mich täglich dreimal - morgens, mittags und abends - bei der Polizei meldete.

Dreieinhalb Kilometer Weg von meinem Haus 'Hohe Pappeln', die ich zu Fuß zurücklegen mußte, da wegen des Krieges keine Transportmittel zur Verfügung standen! Diese Verpflichtung hinderte mich, irgend etwas anderes zu tun, als den ganzen Tag die Belvedere-Allee hinunter- und hinaufzugehen.

Der sympathische Bürgermeister der Gemeinde Ehringsdorf, auf deren Boden sich unser Haus befand, bot sich an, meine Situation dadurch zu

erleichtern, daß er meine Anwesenheit zu Hause selbst kontrollierte. Meine Freunde, die meine vor dem Krieg bestehenden Beziehungen zu hohen Beamten und mächtigen Persönlichkeiten in Berlin besser kannten als die städtischen Behörden in Weimar und die Kommandantur in Kassel, drängten mich immer wieder, mich an diese Kreise zu wenden, um eine großzügigere Auslegung der Ausnahmebestimmungen im Kriege zu erreichen.

Der Tod Alfred Walter Heymels

Gegen solche Schritte weigerte ich mich hartnäckig bis zu dem Augenblick, als eine dieser Persönlichkeiten, der Staatssekretär im Kolonialamt Dr. Solf, mich nach Berlin zu meinem todkranken Freund Alfred Walter Heymel rufen ließ, der nach den ersten Tagen des Einmarschs in Belgien mit seiner Husareneskadron über Charleroi und Sedan auf Paris vorgerückt war. Der schwer lungenleidende Heymel war vom Pferd gestürzt und nach Berlin zurückgebracht worden.

Heymel war mit seinem Vetter Rudolf Alexander Schröder zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Bremen nach München gegangen und zu jener Gruppe moderner Schriftsteller gestoßen, der auch Otto Julius Bierbaum und Frank Wedekind angehörten. Heymels Herkunft galt damals als Geheimnis. Bei seiner Volljährigkeit verfügte er über ein Vermögen von mehreren Millionen. In früher Jugend war er der Familie Schröder anvertraut worden, die ihn gemeinsam mit Rudolf Alexander erziehen ließ. In München waren die beiden jungen Männer unzertrennlich. Den Münchner Schriftstellern ermöglichte Heymel die Herausgabe der Zeitschrift, mit der sie sich bekannt machen sollten.

Dr. Solf hatte sich mit der Bitte, Heymel zu pflegen, an mich gewandt, weil alle seine Freunde - die auch die meinen waren - eingezogen waren. Von den Quälereien des Großherzogs und der Feindseligkeit eines Teils der Weimarer Bevölkerung gegen mich und meine Familie wußte er nichts. Er wollte mich während meines Aufenthalts in Berlin den möglichen Schikanen der Kommandantur in Kassel entziehen, mich, der ich ein 'Gefangener in Freiheit' war. Für die Bewilligung meiner Reise nach Berlin war

die persönliche Intervention des Staatssekretärs beim Weimarer Staatsminister erforderlich.

Ich kam also als Krankenwärter, der die christliche Nächstenliebe ernst nahm, in Heymels Berliner Wohnung in der Hohenzollernstraße. Solf wußte nichts von meinen pazifistischen Gefühlen und Überzeugungen; er hatte keine Ahnung, in welchem Maße ich mich während der Tage und Nächte der Besinnung im Königsteiner Sanatorium dem Pazifismus verschrieben hatte.

Nach meiner Ankunft in Berlin besuchte ich zuerst Dr. Solf, um ihm für sein Vertrauen zu danken. Dann trat ich mein ungewohntes Amt als Krankenwärter an. Alfred Walter Heymel war nur noch der Schatten jenes Mannes, den ich einige Monate vor Kriegsbeginn gesehen hatte. Damals sah er kräftig aus, aber die Stimme klang schon verschleierter als sonst, und Hustenanfälle verrieten das Fortschreiten der Krankheit. Ein monatelanger Aufenthalt im Hochgebirge hätte vielleicht noch Heilung bringen können. Aber die Strapazen, die Heymel in den ersten Kriegswochen durchmachen mußte, beschleunigten das tödliche Leiden.

Alfred Walter Heymel lag auf einem großen Bett. er reichte mir feierlich und langsam die Hand. Plötzlich wurde er von einem Anfall geschüttelt, dem ein Blutsturz folgte. Es gelang mir gerade noch, ihn zu stützen. Es war die erste Hilfeleistung, mit der ich meine Funktion begann.

In einem kleinen Raum nebenan wurde ein Feldbett für mich aufgestellt. Von der Haushälterin erfuhr ich, daß ein alter Diener, der die Gewohnheiten Heymels kannte, engagiert worden war. Zum Abendessen wurde der Kranke ins Speisezimmer gebracht, und der Diener servierte das Mahl mit demselben Zeremoniell wie in früheren Zeiten. Heymel begann von seinen Kriegserlebnissen zu erzählen. Seine Augen leuchteten auf, um gleich darauf zu erlöschen; er sank zurück, und sein Kopf fiel nach vorn. Ehe wir ihn wieder zu Bett brachten, umarmte er mich und dankte für mein Kommen, für den Beweis der Freundschaft, auf die wir im Verlauf der Mahlzeit angestoßen hatten.

Ich setzte mich an sein Bett und betrachtete den Schlafenden. Und vor dem bedauernswerten Wesen ließ ich den Verwünschungen gegen Krieg und Kriegsgesinnung freien Lauf. Aber im selben Augenblick empfand ich unaussprechliches Mitleid mit diesem Opfer, diesem Deutschen, meinem

Freund, der die Verantwortung für eine Tat mittragen mußte, die ein Geistesgestörter im Namen einer Nation begangen hatte, die er ebenso als von Gottes Gnaden ansah wie sich selbst.

Alfred Walter Heymel schwand langsam dahin. Wenige Tage vor seinem Tode waren Julius Meier-Graefe, der sich auf der Reise nach dem Osten einige Zeit in Berlin aufhielt, und ich Zeugen einer makabren Szene, die sich meiner Erinnerung tief eingepägt hat. Wir hatten das Krankenzimmer verlassen, waren zum Nachtessen in Heymels Arbeitszimmer gegangen und saßen beim Kaffee, dem Meier-Graefe und ich ausgiebig zusprachen.

Unterdessen hatte der alte Diener auf Heymels Bitte ihm die Uniform angezogen. Der Sterbende hatte wohl die Absicht, in diesem Aufzug uns die Geschichte seines Ritteres auf Paris zu erzählen. An seinem Waffenrock war das Eiserne Kreuz befestigt. Welches Wunder an Starrsinn, welche übermenschliche Anstrengung hatten es bewirkt, vor uns dieses gespenstische Schauspiel erscheinen zu lassen? Heymel blieb auf der ersten Stufe einer kleinen Treppe stehen. Wir stürzten auf ihn zu. Er öffnete den Mund, konnte aber nur ein paar unartikulierte Laute von sich geben und fiel in unsere Arme. Wir legten ihn in voller Uniform, den Helm auf seinem Kopf, auf sein Bett, wo er uns wie ein Ritter aus Erz auf einem Sarkophag in einer mittelalterlichen Kirche erschien.

In den nächsten Tagen verschlimmerte sich sein Zustand. Ich erzählte ihm von Charleroi, von Paris, aber er erinnerte sich nicht mehr. Es machte ihm Freude, mich vorlesen zu hören, aber er konnte die Sätze nicht mehr auffassen. So sah ich ihn langsam sterben, und an einem Morgen bemerkte ich, daß er das Bewußtsein verlor. Mir entglitt das Buch, das ich in Händen hielt: Baudelaires 'Fleurs du mal'. Es dauerte eine Stunde, die mir wie eine Ewigkeit erschien. In meinen Armen hauchte er sein Leben aus.

Während des Krieges in Weimar

Zwei Tage später befand ich mich wieder in Weimar.

Als Dora von Bodenhausen gehört hatte, daß unsere Kinder sich vermeintlich in Gefahr befanden, kam sie nach Weimar und nahm die beiden jüngsten mit nach Degenershausen im Harz, wo sich das Gut der Bodenhausens befand. Von den anderen Töchtern war die eine in Jena bei Professor Czapski, die andere in Oberbayern in Hinteröhr bei Ottonie von Degenfeld untergebracht. Nele, die älteste, war noch in Rußland, von wo sie erst im Herbst 1915 über Schweden zu uns zurückkehren konnte.

So waren meine Frau und ich allein in unserem Haus; das Familienleben war gestört. Wir beschlossen, im Haus 'Hohe Pappeln' zu bleiben, solange unser Diener nicht zum Militär einrücken mußte und das materielle Leben einigermaßen normal bleiben würde. Die polizeilichen Maßnahmen blieben die gleichen. So lebte ich - allerdings unter Ehrenwort - im Zustand einer gewissen Freiheit, nachdem endlich die tägliche Meldepflicht, die am lästigsten war, aufgehoben wurde.

Ich beschloß, zwei Bücher zu schreiben, deren eines die Ideen zusammenfassen sollte, die ich in meinen beiden Büchern 'Der Neue Stil' und 'Essays' veröffentlicht hatte, und deren zweites als grundlegendes Werk über 'Die Linie und das abstrakt-lineare Ornament von der Prähistorie bis heute' gedacht war. Während das zweite nie erschien und vielleicht nie erscheinen wird, wurde das erste unter dem Titel 'Les Formules de la Beauté architectonique moderne' in französischer Sprache mitten im Krieg damals in Weimar gedruckt. Harry Kessler hatte mich von der russischen Front aus, wo er zwei Jahre lang stand, gebeten, mich der zwei Arbeiter anzunehmen, die für ihn auf einer Handpresse, die er 'Cranach-Presse' getauft hatte, in den Jahren vor 1914 typographische Meisterwerke gedruckt hatten. Diesen beiden tüchtigen Männern, die keine Ahnung von der französischen Sprache hatten, übergab ich den Text der 'Formules', und sie druckten ihn im Laufe des Winters 1916 auf 1917. Die Korrektur der Druckfahnen dieser neunzig großformatigen Seiten bereitete mir keine geringe Mühe! Dieser Weimarer Druck kam nicht in den Handel. Das Buch selbst erschien erst 1923 in Brüssel.

In dem Buch über die Linie verfolgte ich meine Studien und neuen Ent-

deckungen über die Natur der Linie und des abstrakt-organischen Ornamentes weiter. Auf diesem Gebiet arbeiteten der Münchner Ästhetiker Theodor Lipps und ich parallel, ohne daß der geringste Kontakt zwischen uns bestand. Ich hatte vor ihm eine Definition gefunden, die von zahlreichen Theoretikern, Architekten und Künstlern diskutiert und akzeptiert wurde. Sie stammt aus dem Jahr 1901 und lautet: 'Die Linie ist eine Kraft.' In einem Artikel in der 'Zukunft' (September 1902) habe ich sie selbst kommentiert. Um meine Studien weiterzutreiben, unternahm ich jetzt Reisen nach Berlin, München und anderen Städten, deren öffentliche Bibliotheken ich zu Rate zog. Dr. Solf, immer zu meiner Unterstützung bereit, half mir, die Reisebewilligungen zu erhalten.

Im Dezember 1914 erhielt ich einen Brief eines meiner deutschen Freunde, Erhard von Mutius, mit der Mitteilung, daß man mich von den Schwierigkeiten befreien wollte, die mir militärische Behörden bereiteten. Mutius war ein Neffe des deutschen Reichskanzlers von Bethmann-Hollweg; er war über die Schritte orientiert, die höheren Ortes für mich unternommen worden waren. Nachdem ich mich ehrenwörtlich verpflichtet hatte, 'nichts zu sagen und zu tun, was für Deutschland schädlich sein könnte', wurden mir unbehinderte Reisen in Deutschland bewilligt.

Täglich ging ich für ein paar Stunden in die Kunstgewerbeschule, wo noch einige junge Leute in den Werkstätten arbeiteten. Nach Möglichkeit ersetzte ich die zum Militär eingerückten Lehrer, aber nach und nach leerten sich die Ateliers. Trotzdem durfte ich die Schule nicht schließen. Das wurde erst möglich, als mein Vertrag ablief, den ich nachgerade als eine Tortur empfand: am 15. Juli 1915 wurde die Schule geschlossen, ein Ereignis, das mich stark bewegte.

Der Winter 1916/17 - er war außergewöhnlich hart, das Thermometer sank bis auf 27 Grad unter Null - brachte der ganzen deutschen Bevölkerung eine wahre Hungersnot. Abgesehen von den beiden Dienstboten, die die Küche nicht mehr verließen, lebten wir, Eltern und Kinder, in einem einzigen, von einem kleinen Ofen geheizten Zimmer. Die Eltern verzichteten auf ausreichende Ernährung zugunsten der Kinder, die Hunger litten. Ab und zu gewährte uns der Bürgermeister von Ehringsdorf, der, obwohl er ein einfacher Mann war, meine tragische Lage verstand, eine erhöhte Brotration.

Das Ende der Deutschen Periode

Im Frühjahr 1917 erschien eine Verordnung, die jeden deutschen Staatsangehörigen von siebzehn bis sechzig Jahren zum obligatorischen Zivilhilfsdienst verpflichtete. Die Empfänger dieser Verordnung wurden aufgefordert, anzugeben, welche Dienste sie leisten konnten. Eine solche Aufforderung wurde auch mir zugestellt. Sie bedeutete eine Gefahr, die meine an sich schon delikate und paradoxe Lage noch mehr zu komplizieren drohte. Die Dienste, die ich für Deutschland unter Umständen zu leisten hätte, konnten sich für mein belgisches Vaterland nachteilig auswirken, zumindest konnten sie dazu führen, daß ich einer falschen Beurteilung von seiten meiner Landsleute ausgesetzt würde. Ich hatte um so mehr Grund, diese Möglichkeit zu befürchten, als - wie ich vernahm - deutsche Freunde glaubten, mir dadurch einen Dienst zu erweisen, daß sie mir durch das Generalgouvernement in Brüssel die Direktion der Antwerpener Akademie anbieten ließen. Diese Freunde hatten offenbar etwas von der bevorstehenden Hilfsdienstpflicht gehört und wollten die Kommandantur und die Weimarer Behörden vor vollendete Tatsachen stellen. Aber die Verwirklichung eines solchen Schrittes hätte mir nur geschadet.

In dieser Situation fuhr ich nach Berlin, um Dr. Solf zu sprechen. Solf war ein radikaler Gegner des von Admiral Tirpitz verfochtenen uneingeschränkten Unterseebootkrieges. Andererseits war er wie alle meine deutschen Freunde überzeugt, daß Deutschland den Krieg gewinnen werde und daß sich dann für mich eine wichtigere und ehrenvollere Aufgabe finden würde als die, die ich in Weimar innehatte. Er sagte mir seine Hilfe zu, wenn ich mich zu einer Übersiedlung nach den Vereinigten Staaten bereit erklärte, von wo ich seiner Meinung nach allerdings nicht vor Ende des Krieges zurückkehren konnte. Solf rechnete mit einem bevorstehenden Kriegseintritt Amerikas und mit einer langen Dauer des Krieges. Nicht wissen konnte er freilich, daß mein innerer Bruch mit Deutschland endgültig und unwiderrufflich war.

Solf wandte sich dann an den Generaldirektor der preußischen Museen, Wilhelm von Bode, dem ich kein Unbekannter war. Bode fand rasch eine Lösung, der auch der übertriebenste 'Patriot' nicht vorwerfen konnte, sie schade meiner belgischen Heimat oder meiner Ehre. Er beauftragte mich,

Untersuchungen über die Lage der in der Schweiz internierten deutschen Architekten, Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler durchzuführen und Vorschläge für die Verbesserung ihrer Situation zu machen.

Ich entschloß mich, zunächst allein abzureisen, um den Meinen einen Unterschlupf in der Schweiz zu suchen. Ein teuflischer Zufall wollte es, daß der Großherzog nach Weimar kam, kurz nachdem ich Deutschland den Rücken gekehrt hatte. Sofort ließ er von seinen Kriminalbeamten eine Durchsuchung unseres Hauses 'Hohe Pappeln' vornehmen. Die Pässe meiner Frau und der Kinder wurden im Schreibtisch Marias entdeckt und die Ausreise verhindert. Alle Schritte, die ich unternahm, waren vergebens, und auch meine Freunde konnten angesichts der außerordentlichen Spannung zwischen den militärischen und zivilen Behörden die Ausreisebewilligung für meine Familie nicht erwirken.

Meine Frau wandte sich an Professor Binswanger, der ihr riet, zu warten. Sie wartete bis zum Ende der Feindseligkeiten. Ich selbst fühlte mich in der Schweiz, wohin ich gegangen war, zunächst nicht weniger niedergeschlagen und isoliert als in Weimar.

Zwölftes Kapitel

Intermezzo in der Schweiz

1917-1920^{annt.}

Diesmal führte mich das Schicksal ins Exil. Von Lindau brachte mich das Schiff nach Romanshorn. Als es das deutsche Ufer verließ und Kurs auf die Schweiz nahm, empfand ich aufs stärkste den vollzogenen Bruch, der mit einem Gefühl tiefster Befreiung verbunden war. Ich wurde mir darüber klar, daß ich nichts mehr bedeutete, daß ich nichts mehr besaß, daß ich aber auf der anderen Seite des Bodensees mich wieder selber finden würde: die Empfindungen und Ideale meiner Jugend, die politischen und sozialen Überzeugungen, über die ich in Deutschland hatte schweigen müssen. Ich spürte, wie die Ketten sich lösten. Und wie hätte ich früher protestiert gegen die Behauptung, daß ich in Weimar unter Zwang gelebt und unwürdige gesellschaftliche Konzessionen gemacht hätte! Je mehr sich das Schiff vom deutschen Ufer entfernte, desto mehr löschten die Fluten des Sees die Erinnerungen an die Weimarer Irrungen und Wirrungen aus, die mich gezwungen hatten, mich Menschen anzupassen, mit denen ich im Grunde nichts gemein hatte. Ein Glücksgefühl überkam mich.

In Bern wohnte ich zunächst in einem winzigen Zimmer einer bescheidenen Pension im hochgelegenen Teil der Stadt. Durch die deutsche Gesandtschaft, die von Berlin über mein Kommen unterrichtet worden war, erfuhr ich, daß General Friedrich, der Leiter der Abteilung für deutsche Internierte in der Schweiz, meinen Besuch erwartete. Angesichts meines Passes als deutscher 'Staatsangehöriger' belgischer Nationalität war er sich sofort über meine ungewöhnliche Lage klar. Es war für ihn selbstverständlich, nichts von mir zu verlangen, was mich irgendwie verletzen konnte. Er wünschte, die unwürdige Lage der in drei verschiedenen Lagern im

Gebiet des Vierwaldstätter Sees untergebrachten Internierten zu bessern, die als Kunstgewerbler auf einem Niveau beschäftigt wurden, das demjenigen einer Elementarschule oder eines geistlichen Pensionates für vierzehn- oder fünfzehnjährige junge Mädchen entsprach. Auf Grund eines von mir verfaßten Berichtes wollte er die Berliner Behörden veranlassen, ihm die Reorganisation der Werkstätten dieser Lager zu gestatten, wodurch er auch das künstlerische Niveau der dort geleisteten Arbeit zu verbessern gedachte. Ich besuchte die Lager, stellte fest, daß die Zustände so waren, wie er sie mir dargestellt hatte, und erstattete einen mündlichen Bericht, der seine Meinung bestätigte.

Nach dieser Fühlungnahme mit General Friedrich unternahm ich Schritte, um die belgische Gesandtschaft über meine Anwesenheit in der Schweiz und über meinen besonderen Fall zu unterrichten: daß mir eine 'Staatsangehörigkeit' auferlegt worden war, die ich während der langen Jahre meines Aufenthaltes in Deutschland nie zu erwerben gesucht, weil ich niemals auch nur daran gedacht hatte, meine belgische Staatsangehörigkeit aufzugeben, auch nicht in dem Augenblick, als meine belgischen Freunde wenige Monate vor Ausbruch des Krieges meine Rückkehr nach Belgien verwirklichen wollten, sich aber darüber klarwurden, daß mir mein Vaterland nie eine materielle Situation bieten konnte, die nur einigermaßen meinen Möglichkeiten in Weimar entsprach. Ich setzte alle meine Hoffnungen in eine Besprechung mit dem belgischen Gesandten, von dem ich erwartete, daß er meine Beziehungen zu meinem Vaterland regelte, wie sie mit Deutschland geregelt waren, das heißt auf der Basis vollkommener Loyalität und gegenseitigen Vertrauens. Ich rechnete damit, mit der Darstellung des Konfliktes, der mich seit mehr als zwei Jahren marterte, bei dem offiziellen Vertreter meines Vaterlandes Verständnis zu finden. Ich wollte ihm die Bedrückungen und Härten vor Augen führen, die ich erduldet hatte und die auch in der Schweiz auf mir lasteten: die Trennung von den Meinen, die durch die kleinste Ungeschicklichkeit, durch irgendein dummes Wort von mir Gefahr liefen, als Geiseln behandelt zu werden.

Vor allem informierte ich Octave Maus, der als Flüchtling in Lausanne das belgische Konsulat leitete, über meine Anwesenheit in der Schweiz. Wir konnten uns einmal treffen, allerdings nur in Gegenwart eines Dritten, was mich - leider - hinderte, ihm anzuvertrauen, was ich ihm anver-

trauen wollte. Meine treue Freundin Madeleine, Octave Maus' Frau, schrieb mir: 'Es treibt mich, Ihnen ein Wort zu schreiben, um unserem nächsten Zusammensein ein persönliches Zeichen vorausgehen zu lassen, wie es Octave auch getan hat. Auf bald, mein lieber Freund, ich umarme Sie.

Madeleine.'

Trotz aller Bemühungen, die Octave Maus, Maurice Kufferath und andere belgische Freunde unternahmen, für mich eine Audienz beim belgischen Gesandten zu erwirken, um die ich selbst so dringend gebeten hatte, entzog sich der Vertreter meines Vaterlandes einer Zusammenkunft mit mir. Er hätte ihnen gegenüber mich angreifen können, um ihr Vertrauen in mich zu erschüttern; er hätte sagen können, es wäre 'klüger' von mir gewesen (um ein deutlicheres Wort zu vermeiden), nicht mit den deutschen Behörden in Verbindung zu treten, deren Macht über mich er kannte und die sich aus der 'Staatsangehörigkeit' ergab, über die er von Octave Maus unterrichtet worden war. Er hätte von mir selbst die Einzelheiten meiner tragischen Lage hören können - aber er zog es vor, wie ein anderer Funktionär der Geschichte, 'sich die Hände in Unschuld zu waschen'.

Begegnungen mit Künstlern und Intellektuellen in Bern und Zürich - René Schickele

Ich wohnte kurze Zeit im modernen Teil Berns, weil ich bald ein Zimmer im Zentrum der Stadt fand. In der Junkerngasse 37, in einem alten Haus des malerischen Quartiers in der Nähe des Münsters, richtete ich mich in einem großen Raum ein, von dem aus ich den herrlichen Blick auf die in eleganten Windungen dahinfließende Aare und auf die Gipfel des Berner Oberlandes genoß. Das Bett stand in einem Alkoven, und der Hauptschmuck des Zimmers war ein enormer Kachelofen. Die Vermieterin brachte mir das Frühstück, die anderen Mahlzeiten nahm ich im Restaurant ein. Jeden Tag ging ich ins 'Café du Théâtre', wo man alle großen schweizerischen und ausländischen Zeitungen vorfand und wo ich Freunde traf und neue Bekanntschaften machte, meist mit Kosmopoliten aus verschiedenen Ländern.

Dort begegnete ich schon am Abend meiner Ankunft dem temperamentvollen elsässischen Dichter und Schriftsteller René Schickele, der mich mit dem spanischen Journalisten Alvarez del Vayo bekannt machte. Man bedauerte, daß ich erst jetzt gekommen war. Wäre ich einen Tag früher erschienen, so hätte ich noch Lenin und seine revolutionären Freunde getroffen, die ihr Hauptquartier im 'Café du Théâtre' aufgeschlagen hatten. Am Morgen meiner Ankunft hatten sie im plombierten Wagen Bern verlassen, um nach Rußland zurückzukehren.

Ich interessierte mich lebhaft für René Schickele, dessen Theaterstück 'Hans im Schnakenloch' während des Krieges in Deutschland Triumphe erlebt hatte. Wie sein Freund Grumbach lebte Schickele als Flüchtling in der Schweiz. Grumbach war ein entschiedener Anhänger der Rückgliederung des Elsaß an Frankreich; Schickele neigte mehr zur Gründung eines autonomen Landes, das mit seinen Traditionen, den elsässischen Sitten und Bräuchen ebenso verbunden bleiben sollte wie mit dem Humanismus und der Kunst Frankreichs. Der deutschen Muttersprache nach sollten die elsässischen Intellektuellen und Schriftsteller eigentlich nach Deutschland tendieren. Aber ihr Charakter und ihre Mentalität stehen dem Geist Rabelais und Voltaires näher als dem Goethes oder der Romantiker. Ihre Sympathie gilt mehr der französischen Leichtigkeit als der deutschen Schwere, deren Pedanterie die durch ein engstirniges und arrogantes Besetzungsregime entstandene Abneigung steigerte.

Der Konflikt, den René Schickele in seinem Stück auf die Bühne gebracht hatte - der Gegensatz zwischen dem elsässischen, Frankreich zugewandten Künstler und seiner Braut, die den vollendeten Typ des zarten, kultivierten, schönen deutschen Mädchens darstellt -, stand in den feurigen Augen seines schönen Gesichtes geschrieben, das von dichtem Haarwuchs umgeben war. Seine junge, lebenswürdige Frau, eine schöne Rheinländerin, war möglichst immer um ihn, weil sie wußte, daß ihre Anwesenheit auf die explosive Natur ihres Mannes beruhigend wirkte. Oft nahmen mich die Schickeles spät in der Nacht in irgendein Lokal mit, wo René mit einem ausländischen Journalisten verabredet war, der allerneueste Neuigkeiten mitbrachte. Seine Frau war stets bereit, seine verschiedensten Kapricen mitzumachen; oft bat sie mich, mit ihnen auszuhalten; wir wohnten ohnehin in der gleichen Straße und hatten den gleichen Heimweg.

Bei solchen Streifzügen fand ich einige deutsche Freunde wieder, die ich seit Beginn des Krieges nicht mehr gesehen hatte. Einmal war es Paul Cassirer, der mir später den großen Dienst leistete, meine Bildersammlung nach der Schweiz zu bringen, durch deren Verkauf ich leben und die Übersiedlung meiner Familie in die Schweiz vorbereiten konnte. Ich sah ihn mehrere Male. Er war vom deutschen Propagandadienst beauftragt worden, in Zürich, Bern, Genf und Lausanne Ausstellungen zu organisieren. Cassirers Frau, die berühmte Schauspielerin Tilla Durieux, war von der gleichen deutschen Stelle für Gastspiele engagiert, die mit den von der französischen Kulturpropaganda veranstalteten Vorstellungen der 'Comédie Française' wetteifern sollten. Neben Tilla Durieux befanden sich in der deutschen Truppe brillante Berliner Schauspieler und Schauspielerinnen, wie die Eysoldt, die Höflich und Lina Lossen. Es waren denkwürdige Abende, an denen Paul Cassirer in einem kleinen Zürcher Hotel alle Künstler um sich scharte. An einem dieser Abende begegnete ich der hochbegabten Dichterin Else Lasker-Schüler, um die sich im Kreise der Intellektuellen und Künstler eine Legende gebildet hatte. Abgesehen von ihren sonstigen exzentrischen Eigenheiten hatte sie sich für ihre Freunde und Bekannten den Namen 'Prinz von Theben' zugelegt. Unter diesem Titel umgab sie sich mit einem Gefolge komischer kleiner weiblicher Dichterlinge, die ihr in einer Wolke starker orientalischer Parfüms folgten, wohin immer sie sich begab.

Paul Cassirer liebte dieses Milieu mit seinen Festen und ließ sich als 'Kaiser von Jerusalem' verehren. Eines Abends traf ich ihn von einem Harem umgeben; er trug ein prächtiges altes Kostüm, hatte eine goldene Krone auf dem Kopf und wirkte mit seiner mächtigen Gestalt wie ein wirklicher Sardanapal. Für mich bedeuteten solche Abende Stunden der Zerstreuung und Ablenkung von meinem anomalen Zustand, der meinen Feinden Anlaß bot, gegen mich zuerst heimlich, dann offen in Belgien perfide Intrigen vorzubereiten und Minen zu legen, die in dem Augenblick springen sollten, wenn ich nach dem Kriege nach Belgien zurückkehren wollte.



113 E.L. Kirchner: Holzschnittporträt Henry van de Veldes, 1917

Besuch bei Ernst Ludwig Kirchner

Im Gedanken an den Jenenser Kunsthistoriker Botho Graef suchte ich Ernst Ludwig Kirchner in Davos auf, ein wahres Opfer des Krieges; der höllische Wahn, in die Schlacht zurückgeschickt zu werden, hatte ihn verwirrt und hilflos auf das armselige Bett eines drittklassigen Hotels geworfen. Graef war einer der ersten gewesen, der unsre, von ihm leidenschaftlich unterstützte Gruppe in Weimar auf Kirchner hinwies, die bedeutendste Gestalt der expressionistischen Künstlervereinigung 'Die Brücke' in Dresden, zu der außer Kirchner noch Pechstein, Heckel, Nolde und Schmidt-Rottluff gehörten. Damals war es in Deutschland keineswegs außergewöhnlich, daß Professoren der Kunstgeschichte künstlerische Neuerer verteidigten. Befanden sich nicht auch Richard Muther und Paul Clemen - der erstere Kunsthistoriker der Universität Breslau, der zweite Ordinarius in Bonn - unter denen, die mich frühzeitig geschätzt und verteidigt haben? Botho Graef war einer der ersten Käufer von Gemälden und graphischen Blättern Kirchners; er veranlaßte auch mehrere seiner Universitätskollegen, Werke seines Schützlings zu erwerben.

Kirchner hatte uns nie in Weimar besucht. Er wäre zweifellos mit dem gleichen Verständnis und der gleichen Begeisterung aufgenommen worden wie Edvard Munch, der zeitweise bei uns in Weimar lebte. In Davos fand ich einen abgemagerten Menschen mit stechendem, fiebrigem Blick, der den nahen Tod vor Augen sah. Er schien entsetzt, mich an seinem Bett zu sehen. Seine Arme preßte er konvulsiv an die Brust. Unter seinem Hemd verbarg er seinen Paß wie einen Talisman, der ihn mitsamt der schweizerischen Aufenthaltsbewilligung vor dem Griff imaginärer Feinde bewahren konnte, die ihn den deutschen Behörden ausliefern wollten. Der Hotelier hatte mir von diesem Wahn und von den Anfällen Kirchners erzählt, die die Wahnvorstellungen zur Folge hatten. Offenbar hielt mich Kirchner für einen Beamten der Polizei. Es schien, daß er unter der Einwirkung von Mitteln stand, die er übermäßig gebrauchte. Im Verlaufe mehrerer Tage gewann ich langsam sein Vertrauen und fragte dann bei meinen Freunden Binswanger in Kreuzlingen an, ob sie bereit seien, Kirchner in ihr Sanatorium aufzunehmen. Ich war froh, der zustimmenden Antwort zu entnehmen, daß sie sich, allein aus dem Gefühl der Menschlichkeit, mit besonderem

Interesse Kirchners annehmen wollten. Bevor die Reise gewagt werden konnte, wartete ich noch einige Tage in Davos. Kirchner war nun zutraulicher geworden. Wir sprachen von seinen Werken, von meinen und meiner Freunde Bestrebungen in Weimar, von seinem Freund und leidenschaftlichen Bewunderer Botho Graef. Nach und nach legte sich seine Erregung. Die Aussicht auf eine andere Umgebung und Atmosphäre, in die ich ihn bringen wollte, beruhigte ihn. Ich versuchte, ihm seine Gesundheit vor Augen zu führen, die Möglichkeit, wieder zu arbeiten, den Park in Kreuzlingen, die Nähe des Bodensees und vor allem das Verständnis, das Dr. Ludwig Binswanger seinem Schaffen entgegenbrachte. Dr. Binswanger werde ihm helfen, das physische Gleichgewicht wiederzugewinnen, und ihn von den seelischen Nöten befreien, die nicht mit Drogen, sondern nur durch ein gesundes Leben bekämpft werden könnten. Ich war überzeugt, daß Binswanger Kirchner wiederaufrichten und seiner Kunst zurückgeben würde.

Und so kam es auch nach einiger Zeit, die Kirchner im 'Parkhaus' zu Kreuzlingen verbrachte. Kurz vor Kriegsende schrieb mir Dr. Binswanger, daß er Kirchners Wunsch zustimme, das 'Parkhaus' zu verlassen und sich in die Berge Graubündens zu begeben, zu denen er sich hingezogen fühlte. Er wollte seine Gefährtin zu sich kommen lassen und dachte nicht mehr daran, jemals wieder nach Deutschland zurückzukehren.

Zusammentreffen mit dem Sozialisten Camille Huysmans, Annette Kolb, Ferruccio Busoni, Graf Kessler und Anderen

In Bern traf ich nach fast zwanzig Jahren Camille Huysmans, den ich aus den Augen verloren hatte. Wir waren uns vor fast zwei Jahrzehnten in Brüssel bei Madame de Brouckère begegnet, der Mutter des sozialistischen Parteiführers Louis de Brouckère. In enger Zusammenarbeit mit Elisée Reclus hatte sie damals eine Kinderschule gegründet und mich beauftragt, dafür die Möbel zu entwerfen. Camille Huysmans gab an dem Institut einige Kurse.

Er machte auf der Rückreise vom Stockholmer Sozialistenkongreß, der von der Zweiten Internationale mitten im Krieg organisiert worden war,



114 E.L. Kirchner: Holzschnittporträt Henry van de Veldes, 1917

in Bern Station. Bei unserem Zusammensein im Hotel wurden wir von Angestellten des Hauses scharf überwacht - sie umschwärmten uns förmlich unter dem Vorwand, uns ständig zu bedienen -, und als wir endlich einen stillen Winkel gefunden hatten, erschien ein Elektriker, der unaufhörlich Lampen auswechselte, Kontakte oder Schalter reparierte, in Wirklichkeit aber den Auftrag hatte, unser Gespräch zu belauschen, das weder kompromittierend noch umstürzlerisch war.

Camille empfahl mir dringend, nach Stockholm überzusiedeln, wo man mich mit Vergnügen aufnehmen würde. Ich berichtete ihm über meine delikate Lage und über den toten Punkt, an den meine Beziehungen zu unsrer Gesandtschaft gelangt waren. Huysmans hat den Dingen immer gerade ins Auge geschaut. Seine Entwicklung als Politiker - er ist später belgischer Staatsminister geworden - hat ihm als Waffe jene argwöhnische Einstellung gegeben, die bereit ist, Schläge zu empfangen und dem Gegner mit Ironie zu antworten. Seine Stockholmer Reise zeigte, wie er den heftigsten und gehässigsten Angriffen standhalten konnte, die seine Teilnahme an einem Kongreß, bei dem auch deutsche sozialistische Abgeordnete anwesend waren, nach seiner Rückkehr in Belgien hervorrief. Von diesem Augenblick an war er für die große Mehrheit der Belgier 'der Mann von Stockholm'. Er trug diesen negativ gemeinten Namen mit Stolz und übernahm die volle Verantwortung für das Zusammentreffen mit dem 'Feind' auf einem Feld, auf dem die Waffe des Generalstreiks - unter anderem - ebenso wirksam werden konnte wie die Waffen der Armeen.

Ich komme auf meine Beziehungen zu Camille Huysmans später zurück. Er war es, der mich in seiner Funktion als Minister der Künste und der öffentlichen Erziehung in den zwanziger Jahren nach Belgien zurückberief. In der Zwischenzeit nahm er es auf sich, bei meinen belgischen Freunden für meine Loyalität zu bürgen.

Schon vor dem Zusammentreffen mit Camille Huysmans fühlte ich mich in Bern von Spionen jeder Sorte und der verschiedensten Nationalität umgeben, was übrigens nichts Außergewöhnliches war. Eines Tages erhielt ich den Besuch eines Priesters, offenbar eines verkleideten Subjekts, das Auskünfte über Deutschland aus mir herausholen wollte und das ich unverzüglich hinauswarf. Ein paar Tage später wurde mein Briefkasten erbro-

chen. Das Fieber der Spionage verpestete die Luft. Ich war nicht allein davon betroffen. René Schickele und auch Annette Kolb, die ich bei den Schickeles traf, waren ebenfalls Opfer der deprimierenden Überwachung. Bei Schickeles fanden sich Angehörige der verschiedensten Nationen ein, Freunde der Alliierten wie Anhänger der Deutschen.

Annette Kolb hatte ich schon vor dem Krieg kennengelernt. Sie war Gast bei meinen Freunden in Neubeuern, auf Schloß Wendelstadt, und ich traf sie auch in verschiedenen Berliner Salons, wo man sie verwöhnte. Ihr Vater war Bayer, ihre Mutter Französin. Mit Frankreich war sie doppelt verbunden: durch die Bewunderung, die ihr Vater, Hofgärtner der bayrischen Krone, den großen französischen Gartenarchitekten entgegenbrachte, und durch die kulturellen Bande ihrer Mutter. Schon in ihrer Jugend besaß sie eine eigene Prägung, durch die sie sich von allen anderen deutschen Schriftstellerinnen unterschied. Sie stand im Ruf eines Originals, war unabhängig, sarkastisch, eine Bohème-Natur. In Bern befand sie sich dadurch in einer der meinigen und Schickeles ähnlichen Lage, daß sie durch eine administrative Maßnahme einen Paß mit doppelter Nationalität besaß. Sie hatte kein Bedürfnis nach einem eigenen Heim oder auch nur nach einem Zimmer, um zu arbeiten und sich mit Büchern zu umgeben, die sie vor der Einsamkeit schützten. Sie schrieb keine Zeile ihrer Romane oder Essays an einem Schreibtisch, sondern arbeitete in den großen Cafés bei den Klängen von Zigeunermusik oder auf den Terrassen der großen Hotels. Ihre Kleidung war sorgfältig, streng, bescheiden und ausgesprochen unmodisch, was keineswegs hinderte, daß ein besonderer Charme von ihr ausging.

Ich behielt zunächst meinen Wohnsitz in Bern. Aber die Anziehungskraft, die die künstlerischen Kreise Zürichs auf mich ausübten, veranlaßte mich zu häufigen Besuchen in Zürich, das ein internationaler Treffpunkt der Intellektuellen geworden war. Diese 'Internationale' setzte sich unter anderem aus dem ungarischen Schriftsteller Andreas Latzko, dem deutschen Schriftsteller Leonhard Frank, dem Komponisten und Pianisten Ferruccio Busoni und dem Wiener Pazifisten Dr. Elias zusammen, der mit seiner Frau später nach Lugano übersiedelte. Der Freund des Wiener Ehepaares war der Dichter Fritz von Unruh; er war der Hölle von Verdun entronnen und durch das Rote Kreuz nach der Schweiz verbracht worden. Wie durch ein Wunder

wurde er durch die Sorge der Ärzte und die moralische Hilfe des Ehepaares Elias von den Folgen einer an der Front erlittenen Gasvergiftung gerettet.

Kurz vorher hatte er das Buch 'Verdun' veröffentlicht, das in Deutschland und im ganzen deutschen Sprachbereich den gleichen tiefen Widerhall gefunden hatte wie 'Feuer' von Henri Barbusse im französischen Sprachbereich. Ihrem Stoff nach sind beide Bücher fast identisch; beide entstanden aus Abscheu vor dem Krieg. Und beide Bücher sind vom literarischen wie vom menschlichen Gesichtspunkt aus gleichwertig. Aber sie hatten sehr verschiedene Folgen für das Schicksal ihrer Verfasser. 'Feuer' war für Barbusse der erste Schritt auf einer großen Laufbahn, wenn er auch nach dem Krieg eine politische Überzeugung verbreitete, die einen großen Teil seiner Leser blendete; 'Verdun' hingegen wurde Fritz von Unruh von seinen Landsleuten nicht verziehen, so daß er sich entschloß, endgültig ins Exil zu gehen.

Ferruccio Busoni traf ich zum ersten Male beim Dirigenten des Züricher Tonhalle-Orchesters Volkmar Andréä. Ich erinnere mich nicht, jemals gleichzeitig vom Zauber, vom Ernst und von der Leichtigkeit, mit der sich ein Künstler über das Wesentliche seiner Kunst äußerte, derart unmittelbar erobert worden zu sein wie von Busoni. Er schöpfte aus den Quellen profunder Überlegungen und gründlicher Forschungen auf den Gebieten der verschiedenen Künste: ein gelehrter Musikwissenschaftler, leidenschaftlicher, genialer Pianist, Kenner der literarischen Schätze aller Sprachen. In seinem kleinen, reizvollen Zürcher Appartement, das er während des Krieges bewohnte, unterhielten wir uns nach einem Essen, das uns Busonis Frau Gerda serviert hatte, über die Beziehungen von Musik - seiner Kunst - und Architektur - der meinigen. Die Selbstverständlichkeit, mit der er diese Beziehungen, die man nicht ernst genug nehmen kann, darstellte und analysierte, die technische Präzision, mit der er von meinem 'Metier' sprach, während ich mich unfähig fühlte, die geeigneten Worte für seine Kunst zu finden, erregten mein höchstes Erstaunen. Im Anschluß an eine diskrete Bemerkung seiner Frau erklärte Busoni, daß, als ihn eine unüberwindliche Abneigung ergriff, dem Publikum und den europäischen Höfen als Wunderkind vorgeführt zu werden, eine solche Leidenschaft für die Architektur in ihm erwachte, daß er bereit war, auf die Musik zu verzichten, um sich der Architektur zu widmen.

Mon cher Maître,
 j'ai reçu, avec une agréable
 surprise, le livre qui traite de la
 < triple offense à la beauté >.
 Je le trouve intéressant, juste,
 très-bien écrit, et nécessaire.
 La magnifique dédicace
 me rend le petit volume
 précieux; je ne saurais comment
 vous ~~en~~ remercier, en proportion
 de l'estime en laquelle je
 le tiens! Il adornera ma
 bibliothèque.
 Je vous salue avec
 respect et affection.
 Votre très-dévoté
 19. Dec. 1918. *Ferruccio Busoni*

115 Brief von Ferruccio Busoni an van de Velde vom 19. Dezember 1918

Es machte mir Freude, bei diesem Gespräch festzustellen, daß Busoni in der musikalischen Komposition der Konstruktion eine besondere Wichtigkeit beimaß. Später vertiefte ich mich in seine Ideen über Musik bei der Lektüre seiner bedeutenden Studie 'Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst', die in der 'Insel-Bücherei' erschienen ist. Dabei stellte ich fest, daß das, was ich unter 'Konstruktion' verstand, nicht mit dem Begriff korrespondierte, den Busoni in der zeitgenössischen musikalischen Komposition als typisch modern bezeichnete. Die mit Busoni in Zürich verbrachten Stunden sind mir besonders teuer und die Sympathie für den genialen Musiker und ausnehmend scharfsinnigen und kultivierten Künstler besonders lebendig geblieben.

In Bern traf ich auch Graf Kessler wieder. Er war von der russischen Front, wo er sich von Kriegsbeginn an befand, nach Bern versetzt worden, um in der Schweiz deutsche Kultur- und Kunstpropaganda zu organisieren. England und Frankreich hatten auf diesem Gebiet schon seit langem große Anstrengungen unternommen und bedeutende Geldmittel aufgewendet. Besonders die ausgezeichnet organisierte französische Propaganda erzielte glänzende Erfolge und setzte die künstlerische Überlegenheit Frankreichs in helles Licht. Interessante Ausstellungen französischer Kunst, erstrangige Vorträge, Theateraufführungen, unter denen neben der 'Comédie Française' auch die Avantgarde-Bühne Lugné-Poes und andere erschienen, Orchesterkonzerte unter der Leitung berühmter Dirigenten lösten einander ab, lange bevor man in Deutschland auch nur daran dachte, etwas Ähnliches zu tun. Als man sich in Deutschland dazu entschloß, erinnerte man sich an Harry Graf Kessler und seine Tätigkeit in Weimar.

Kessler und ich beschlossen, unsre persönlichen Beziehungen nicht zu ändern. Niemand wußte besser als er, daß unsre Freundschaft in den internationalen künstlerischen Kreisen bekannt war; weder er noch ich wollten etwas verbergen. Aber ich beteiligte mich praktisch nicht an seiner Aktivität und wohnte seinen Veranstaltungen nur als einfacher Mann aus dem Publikum bei. Das hinderte mich nicht, gelegentlich Künstler, Schriftsteller, Musiker oder Schauspieler zu treffen, die von Kessler engagiert worden waren. Ich erinnere mich besonders an eine Begegnung mit dem Schauspieler Alexander Moissi, mit dem mich Kessler zu einem privaten Lunch in einem Ber-

ner Restaurant einlud. Wir beide bewunderten Moissi als genialen Schauspieler und schätzten seine menschlichen Qualitäten. Da Harry Kessler ständig zwischen Bern und Berlin hin und her fuhr, wurden unsre Begegnungen von selbst seltener. Zudem neigte sich meine Berner Zeit ihrem Ende zu.

Während meines Berner Aufenthaltes veranstaltete der Deutsche Werkbund, dessen frühes Mitglied ich gewesen war, eine bedeutende Ausstellung in Bern. Die Leitung des Werkbundes wünschte dringend meine Teilnahme an dieser Manifestation unter den gleichen Voraussetzungen, unter denen ich als Ausländer an der Kölner Werkbundaussstellung 1914 teilgenommen hatte. Ich beschloß jedoch, mich der Veranstaltung fernzuhalten, und legte der Leitung des Deutschen Werkbundes die Gründe meiner Entscheidung schriftlich dar. Der 'Bund', die meistgelesene Berner Zeitung, die in einer Notiz meine Teilnahme gemeldet hatte, veröffentlichte auf meinen Wunsch eine Berichtigung mit der Angabe der Gründe, die mich zu meiner Stellungnahme veranlaßt hatten.

Vorträge in Bern und Zürich - Übersiedlung nach Clarens

Zu Beginn des Jahres 1918 hielt ich im Rahmen des 'Cercle artistique franco-suisse' einen Vortrag. Der 'Cercle' wurde von dem angesehenen Berner Advokaten Brüstlein geleitet, der durch seine radikale frankophile Haltung in scharfer Opposition zu der eher deutschfreundlich eingestellten Berner Regierung stand. Gerade deswegen besaß Brüstlein große Autorität und starken Einfluß in den künstlerischen und intellektuellen Kreisen Berns, die offen für die Alliierten Partei ergriffen.

Bei meiner Abreise aus Weimar hatte ich kein geschriebenes oder gedrucktes Material mitnehmen können, das mir als Unterlage für Vorträge hätte dienen können. Deshalb wählte ich ein mir vertrautes Thema, das sich mit John Ruskin, William Morris und mir selbst als ihrem legitimen Nachfolger befaßte. Der Titel des in französischer Sprache gehaltenen Vortrages lautete: 'La triple offense à la Beauté' (Die drei Sünden wider die Schön-

heit). Der Vortrag war sehr stark besucht, und unter den Zuhörern befanden sich außer den Mitgliedern des 'Cercle' viele Künstler und vor allem Angehörige des Schweizerischen Nationalrates und vieler Gesandtschaften, die in Bern ihren Sitz hatten. Meine Ausführungen wurden mit lebhaftem Interesse aufgenommen und mit starkem Beifall ausgezeichnet. Zwei Wochen darauf wiederholte ich den Vortrag auf Einladung eines literarischen Vereins in Zürich. Der Vortrag erschien in der von René Schickele im Verlag Max Rascher in Zürich herausgegebenen Serie 'Europäische Bibliothek' als Nummer 5. Die vorhergehenden Bände enthielten eine Schrift von Henri Barbusse, einen Essay von H.G. Wells, eine Anthologie von Gedichten von Kriegsteilnehmern verschiedener Nationen und einen Essay von Leonid Andrejew. Karl Scheffler schrieb mir, daß sich die deutsche Version meines Vortrags wie ein Original lese. Das war René Schickeles Verdienst, der meinen französischen Text ins Deutsche übertragen hatte.

Bei meinen häufigen Überlegungen, eine Grundlage für mein definitives Verbleiben in der Schweiz zu finden - die erwartete baldige Ankunft meiner Familie wirkte als starke Triebfeder -, beschäftigte ich mich mit dem Gedanken, Werkstätten ins Leben zu rufen, wie ich sie in Weimar besessen hatte. Meine Pläne wurden in verschiedenen Berner Kreisen besprochen und gut aufgenommen. Trotz eines gewissen Kastengeistes und vieler Vorurteile herrschte damals in der Berner Gesellschaft jedem Ausländer gegenüber, der als politischer Flüchtling gekommen war, eine Atmosphäre des Wohlwollens und der Toleranz.

Mit der Gründung von Werkstätten plante ich ein Unternehmen, dem ich alles, was ich noch an Kräften besaß, widmen wollte. Einmal mehr war ich voll und ganz bereit, mich einem fremden Land zu verbinden, das aus meiner Arbeit Nutzen für das eigenen Kunsthandwerk und für die Kunstindustrie ziehen konnte. Durch Vermittlung des belgischen Militärattachés, Oberst Lefébure, des Bruders meines in Belgien verbliebenen Freundes, hatte ich die belgische Gesandtschaft von meinen Plänen unterrichtet. Aber wiederum ließ mein Vaterland, gleichgültig gegenüber meinen Bestrebungen und ohne Rücksicht auf meine schwierige persönliche Lage, sich - diesmal bewußt - die Gelegenheit entgehen, mich in einem entscheidenden Moment meines Lebens wiederaufzunehmen.

Meine vor allem durch Dr. Solf und Wilhelm von Bode unterstützten dringenden Gesuche bei den deutschen Behörden in Berlin führten nach langen Monaten endlich dazu, daß meine älteste Tochter Nele zu mir nach Bern kommen konnte. Mit dem Beginn des Frühjahrs 1918 verließen wir meine einfache Berner Wohnung und zogen nach Clarens am Genfer See in eine bescheidene Pension. Ich war froh, den heißen Boden Berns mit seiner Atmosphäre des Mißtrauens und der Spionage verlassen zu können. Aber einige Berner Freunde fehlten mir; zum Beispiel Dr. Fried, der Herausgeber einer internationalen pazifistischen Zeitschrift, in dessen gastlichem Hause ich Ricarda Huch begegnete. Ihre männliche Persönlichkeit zog mich nicht weniger an als ihre Schönheit. Ich lernte ihre Werke kennen, in denen sie in höchst eindrucksvollen Darstellungen das Leben der Revolutionäre aller Zeiten geschildert hat, der Helden und Märtyrer der Aufstände, der Unabhängigkeit und der Freiheit. Damals war gerade ihr 'Garibaldi' erschienen, von dem ein deutscher Kritiker sagte, man könnte sich bei dem Gedanken ärgern, daß eine Frau ein so männliches Werk geschrieben habe.

Während der Monate, die wir in Clarens lebten, hatte ich Gelegenheit Maurice Kufferath näher kennenzulernen, der mit seiner Frau in der gleichen Pension wohnte wie wir. Als Direktor des Brüsseler 'Théâtre de la Monnaie' hatte er als erster in Belgien Wagners Nibelungenring in das Repertoire aufgenommen. Seine Frau Lucy, eine glühende Pazifistin, veröffentlichte zur Zeit ihres Aufenthaltes in der Schweiz mutige Bücher. Auch H.R. Lenormand und seine Gefährtin Marie Kalff zogen wenige Wochen vor Abschluß des Waffenstillstandes in unsre kleine Pension. H.R. Lenormand war der vieldiskutierte Wortführer einer Gruppe Pariser Dramatiker, die einen heftigen Kampf gegen jene Berühmtheiten führte, die als Lieferanten für die Boulevard-Theater Stücke zuschneiderten. Zu einer Zeit, als Sigmund Freud und seine Theorien über das Unbewußte in Frankreich noch unbekannt waren, drang Lenormand als Dramatiker in die unerforschten Bereiche der Seele ein. Lenormands Gefährtin, die Holländerin Marie Kalff, war eine Intellektuelle großen Stils und eine Schauspielerin, deren außergewöhnliches Talent ihr die Bewunderung Lugué-Poes und die Freundschaft von Eleonora Duse eingetragen hat. Als meine Tochter und ich ihr begegneten, hatte sie gerade begonnen, 'große Rollen' zu spielen. Durch die beiden Lenormands lernten wir auch die russischen Schauspieler

Georges und Ludmilla Pitoëff kennen, die während des Krieges in Genf eine Truppe gebildet hatten, die bald auf der großen Bühne der 'Comédie', bald in winzig kleinen Sälen der verschiedenen schweizerischen Ortschaften am Genfer See auftrat.

Diese Freundschaften und Beziehungen milderten meine allmählich zur Besessenheit gewordene Sorge um meine Frau und die in Weimar zurückgebliebenen Kinder, die in Gefahr standen, den Launen deutscher Funktionäre ausgesetzt zu werden. Sie linderten auch meine Nervosität der deutschen Gesandtschaft und den Konsulaten gegenüber, die beauftragt waren, meine Schritte und Äußerungen zu kontrollieren, die gegebenenfalls als Bruch meines Eides ausgelegt werden konnten, den ich vor Erhalt des Passes nach der Schweiz hatte ablegen müssen: 'nichts zu sagen und nichts zu unternehmen, was Deutschland schaden könnte'.

Frans Masereel - Romain Rolland

In Clarens erinnerte ich mich an meinen früheren Schüler Jules de Praetere. Auch er hatte, enttäuscht, seine Heimat Belgien verlassen. Als Reorganisator der Gewerbeschulen in Zürich und Basel hatte er in der Schweiz Karriere gemacht. Ich erfuhr, daß er in Genf lebte und sich leidenschaftlich der Malerei widmete. Als ich ihn besuchte, sprachen wir über mein Schweizer Werkstättenprojekt und seine Chancen. Vor allem aber machte er mich auf einen jungen Künstler aus Gent aufmerksam, der in der kleinen Tageszeitung 'La Feuille' einen erbitterten Kampf gegen den Krieg und die Verdummung des Menschen führte. Ich wollte mehr über diesen jungen Mann wissen und begegnete ihm bald. Abend für Abend brachte er seine satirischen Zeichnungen, deren Wirkung er durch beißende Titel noch steigerte, auf die Redaktion des bescheidenen Blattes, dessen treue Leser durch ihn in ihrer Kritik und pazifistischen Überzeugung bestärkt wurden. Sehr rasch entstand zwischen ihm und mir eine Verbindung, die heute noch so frisch und fest ist wie damals: meine Freundschaft mit Frans Masereel.

Ihm, René Schickele und Annette Kolb, die alle mit dem berühmten Verfasser des 'Jean Christoph' freundschaftliche Beziehungen unterhielten,

habe ich es zu danken, daß ich den geschmähten, von allen Nutznießern des Krieges am meisten gehaßten Menschen kennenlernte, der als Flüchtling in Villeneuve am Genfer See lebte: Romain Rolland. Er war besser als irgend jemand über die Menschen und das geistige Leben in Deutschland vor 1914 orientiert. Auch über die Rolle, die ich in der gleichen Zeit gespielt hatte, wußte er Bescheid. Als ich erfuhr, daß Romain Rolland meinen Besuch erwartete, wurde ich von einem Gefühl devoter Bewunderung ergriffen. Ich sah in ihm den einzigen Menschen, der imstande war, eine zukünftige Epoche internationalen Friedens zu planen und die auseinandergebrochene Humanität wiederaufzurichten. Ich war mir der Größe dessen, den ich aufsuchte, bewußt und wurde von plötzlicher Unruhe ergriffen bei dem Gedanken, daß Romain Rollands erste Geste, mit der er mir die Hand reichen, und das Fluidum, das von ihm ausgehen würde, für unsere zukünftigen Beziehungen entscheidender seien als irgendwelche Worte!

Die Erinnerung an den Augenblick, in dem Romain Rolland das erste Mal vor mir stand, bleibt meinem Gedächtnis eingeprägt. Am Ende einer langen Glasgalerie, in der ich wartete, öffnete sich eine Tür. Rollands Gang war gemessen, seine Haltung bescheiden und überraschend korrekt. Rolland reichte mir die Hand, bevor ich die seine ergreifen konnte. Wir sahen uns genau an. Ich war von der Farbe seiner Augen und von dem Wohlwollen frappiert, das aus ihnen strahlte. Wir standen einige Zeit unbeweglich.

Dann nahmen wir zusammen den Tee ein und plauderten: von Deutschland natürlich, von gemeinsamen Freunden, auch von den Umständen, die mein Schaffen brutal vernichtet hatten, von den Schwierigkeiten, vor denen ich mich befand.

Nichts konnte ihn aus meinen Antworten die Ergriffenheit ahnen lassen, die ich dem Manne gegenüber empfand, den wir als das Gewissen der Menschheit betrachteten. Nichts in seiner Haltung ließ irgendeinen priesterlichen Hintergedanken erkennen; im Gegenteil: er erschien mir als ein Mensch, der einfach seine Pflicht erfüllt und keine Spur von Verehrung erwartet.

Ich teilte ihm mit, daß die Redaktion der schweizerischen pazifistischen Zeitschrift 'Die Weißen Blätter' mich um einen Beitrag gebeten hatte, daß ich aber zögerte, ihr einen Abriß des Textes zu geben, dessen Stoff und

endgültige Form mich beschäftigten. Romain Rolland bat mich, den Text kennenlernen zu dürfen. Ich erklärte ihm meine Befürchtung, die Idee der Wiederannäherung, der Versöhnung, die unser Ziel sei, könne uns von Schiebern entwendet werden, deren merkantile Beweggründe nur neuen Schaden anrichten würden; die Geschäftemacher könnten seine, Rollands, Anstrengungen, Kämpfe und Opfer ausnützen, was ebenfalls unseren Idealen schädlich werden müßte. Denn die Kaufleute würden ohne Zweifel als die ersten die Grenzen passieren. Sollten wir ihnen nicht den Weg versperren und die Scheinheiligkeit ihrer Versöhnungsbereitschaft anprangern? Romain Rolland blieb stumm und die Frage ohne Antwort bis zu dem Moment, als er seinen klaren, transparenten Blick ebenso fest auf mich richtete wie bei unsrer ersten Begrüßung. Dann sagte er: 'Schicken Sie mir das Manuskript.'

Als die Stunde kam, in der die Glocken aller Kirchtürme an den Ufern des Genfer Sees das Ende der Kriegsschrecken verkündeten, begab ich mich nach Villeneuve, um mich von Romain Rolland zu verabschieden; vor allem aber um ihn zu bitten, in der Schweiz zu bleiben. Seine Freunde und seine pazifistischen Gesinnungsgenossen fürchteten, daß er bei der Rückkehr nach Frankreich von den 'Patrioten' und Nutznießern des Krieges nur mit Hohn empfangen, daß er fanatischen Exzessen, ja der Bedrohung seines Lebens von seiten seiner Feinde ausgesetzt sein würde, gegen die er so überlegen und unerbittlich gekämpft hatte.

Ich entwickelte ihm meinen Plan, am schweizerischen Ufer des Bodensees eine Kolonie unabhängiger Künstler ins Leben zu rufen und ein Institut zu gründen, das ein Zentrum künstlerischer Kultur sein sollte. Romain Rolland hörte mir mit größter Aufmerksamkeit zu, während er meine Hand fest in der seinen hielt. Seine durchdringenden, klaren, hellblauen Augen fixierten mich, als er die Worte aussprach, die sich mir unauslöschlich einprägten: 'Sie, mein lieber Freund, sollen sich nirgends festsetzen. Sie sollen sich auf den Weg machen und predigen!'



116 Brief von Romain Rolland an van de Velde vom 27. März 1919

Uttwil

Bei meinen Ausflügen am schweizerischen Ufer des Bodensees, die ich zur Zeit der Übersiedlung Kirchners ins Sanatorium Bellevue zu Dr. Binswanger machte, entdeckte ich das Dorf Uttwil und ein dort gelegenes, altes, unbewohntes Patrizierhaus in einem herrlich verwilderten Garten, dessen hohe, mächtige Mauer, die vom Garten aus gesehen nur fünfzig Zentimeter hoch war, unmittelbar an den See grenzte. Die Mauer bildete an ihrem Ende einen kleinen Fischerhafen. Am verfallenen Landungssteg legte ab und zu ein mit Baumaterial oder Kohle beladenes Lastschiff an. Das Ganze war ein Traum, wie geschaffen für einen poetisch empfindenden Künstler, der für seine Familie mit fünf Kindern ein Obdach sucht! Der Gedanke, dieses Besitztum mieten oder erwerben, mich nach Kriegsende mit den Meinen hier niederlassen und Schüler um mich versammeln zu können, verließ mich nicht mehr.

Gerüchte über einen plötzlichen Frieden, die seit Juni oder Juli 1918 umliefen, nahmen immer festere Gestalt an. Ich hatte meine - persönliche - Entscheidung getroffen. Es blieb mir nichts anderes zu tun, als die Konsequenzen aus der Lage zu ziehen, in der ich mich während des ganzen Krieges befunden hatte. Das Schicksal hatte mich außerhalb der Grenzen meiner Heimat gestellt; zugleich hatte es meinen Horizont erweitert. Nach Belgien zurückzukehren, hätte bedeutet, mich Umständen anzupassen, von denen sich mein verändertes Wesen losgelöst hatte. Da ich mich nicht entschließen konnte, Europa zu verlassen, nach Amerika zu gehen und mich dadurch endgültig von dem Schauplatz der künstlerischen Ziele zurückzuziehen, für die ich mehr als zwanzig Jahre gekämpft hatte, war es eine logische Entscheidung, in der Schweiz zu verbleiben. Welche Enttäuschung hätte ich meinen Freunden bereitet, denen gegenüber ich von der Scheune gesprochen hatte, in die wir die Ernte unsrer gemeinsamen Arbeit einbringen wollten! Das Haus in Uttwil konnte diese Scheune werden und das Dorf am Ufer des Bodensees der Ort, wo man sich wieder vereinte.

Als ich annehmen konnte, daß meine Frau und meine Kinder in absehbarer Zeit ihre Pässe erhielten, erwarb ich das Haus in Uttwil. Ich mußte aber noch bis zur Kapitulation Deutschlands warten, ehe ich auf die Unterstützung meiner Freunde im Lager der deutschen Revolutionäre zählen

konnte, unter denen mir der ehrwürdige sozialistische Veteran Eduard Bernstein besonders wertvolle Hilfe geleistet hat.

Bald nach der Kapitulation kam meine Frau mit den Kindern in Romanshorn an, von wo aus meine Tochter Nele und ich sie nach Uttwil brachten. Aus ihren abgezehrten, harten Zügen, in den erloschenen Augen, aus den abgebrauchten Kleidern konnte man die traurigen Umstände lesen, denen sie endlich hatten entrinnen können. Die Unendlichkeit des Sees, der Garten mit seinen sprießenden Pflanzen, der verfallene, wackelige Landungssteg - alles erregte helles Entzücken, und nicht zum wenigsten der mit einem Überfluß an Speisen bedeckte Tisch!

Meine Pläne - zunächst die Gründung einer kleinen Kolonie von Freunden - und die Freiheit unseres neuen Lebens zerstreuten die letzten Befürchtungen meiner Frau, die, ihrer stolzen Natur entsprechend, während des ganzen Krieges die ihr von Freunden angebotene Hilfe zurückgewiesen hatte. In Uttwil war alles anders. Wir waren im Dorf wohlgelitten, die Kinder erholten sich rasch, und meine Frau genoß die Natürlichkeit, in der sich alles abspielte.

Als erste von meinen Freunden ließen sich die Schickeles in Uttwil nieder. Ihnen folgte der Dramatiker Carl Sternheim mit Frau und Kindern; er fand ein Haus, in dem er seine Bibliothek und seine Gemäldesammlung unterbringen konnte, in der sich zwei van Goghs und Meisterwerke des französischen Impressionismus befanden. Annette Kolb richtete sich in dem einfachen, aber sehr gepflegten Gasthaus im Zentrum des Dorfes ein, wo sich auch der Berliner Dirigent Oskar Fried niederließ, der während des Krieges in Bern erfolgreiche Konzerte mit Werken von Berlioz, Tschaikowsky und vor allem von Gustav Mahler geleitet hatte. Mir fehlte nur noch ein Kreis von begeisterten jungen Schülern, mit denen ich die Fortführung meiner Mission und neue Aufgaben hätte vorbereiten können.

Unser Haus war größer, als es mir anfänglich schien, und eignete sich vorzüglich für die Einrichtung von Ateliers. Im ersten Stock befand sich ein großer Raum, der uns als 'living-room' diente, aber zugleich für Vorträge und zur Unterbringung der Bibliothek geeignet war. Hier fand auch der große Blüthner-Flügel seinen Platz, der uns von Uccle nach Berlin und von dort nach Weimar begleitet hatte.

Seit der Zeit, als wir das Haus 'Bloemenwerf' bezogen hatten, bis jetzt

war ich dank meiner Arbeit materiell unabhängig und konnte mühelos für meine Familie sorgen. Auch jetzt schien mir alles in Ordnung zu sein. Ich verfügte noch über ein paar tausend Schweizer Franken und hatte mein Bankkonto in Weimar, auf dem auch der Betrag für den Verkauf des Hauses 'Hohe Pappeln' stand. Aber die Wirklichkeit sah ganz anders aus. Nach dem Friedensschluß in Versailles (28. Juni 1919) entschloß ich mich, nach Weimar zu gehen, um unsre Möbel, die Bücher und Kunstgegenstände aus unserem Haus und die Skizzen, Pläne und Modelle aus meinem Atelier in der Kunstschule und dem Gartenatelier in Ehringsdorf nach Uttwil spedieren zu lassen.

Beim ersten Besuch in meiner Weimarer Bank, wo ich feststellen wollte, welche Mittel mir für die Verwirklichung meiner Pläne in Uttwil zur Verfügung standen, erfuhr ich, daß alle meine Guthaben von der neuen Regierung in Sachsen-Weimar gesperrt worden waren. Dieser Schlag traf mich ebenso unerwartet und ebenso brutal wie der Kriegsausbruch im August 1914, als mir alles zertrümmert wurde. Ich fragte mich, wem ich mich anvertrauen, an wen ich mich wenden könnte.

Aber ich hatte wenig Zeit nachzudenken. Das Verpacken meiner Sachen, bei dem mir Hugo Westberg half, nahm mich voll in Anspruch. Unsere Arbeit glich der von Sanitätern, die die Leichen auf einem Schlachtfeld sammeln. Wir hatten das Gefühl, das Ergebnis von vierzehn Jahren schöpferischer Arbeit in Kisten zu verpacken. Westberg, der die Kisten zunagelte, nahm schweigend an meinen Qualen teil.

Ein Erlebnis lenkte mich von meinen schweren Gedanken ab. Ich wohnte einer Sitzung des ersten deutschen republikanischen Parlaments bei. Das Parterre und die Bühne des Weimarer 'Hoftheaters' waren von der Regierung und den Abgeordneten besetzt. Auf den Balkonen befand sich das Publikum. In einer vergitterten Loge nahm ich an der denkwürdigen Verhandlung teil, bei der Matthias Erzberger die frühere kaiserliche Regierung anklagte, seit 1916 alle Friedensmöglichkeiten versäumt zu haben. Mit erhobener Stimme und unwiderstehlichem Nachdruck verwünschte er das frühere Regime und seine servilen Diener. Als er die Tribüne verließ, hatten die Mitglieder der neuen Regierung, die Parlamentarier und alle Anwesenden das Gefühl, daß sich Erzberger sein eigenes Todesurteil gesprochen hatte. Die Bestürzung war allgemein. Der Mut und die Entschlos-

senheit, vor nichts zurückzusehen, hatten ein tödliches Schweigen der Zuhörer zur Folge. Die spätere Ermordung Erzbergers war die Bestätigung des damaligen Eindrucks.

Die Stunden in Ehringsdorf strengten mich ungemein an; gelegentlich war ich wie geistesabwesend. So erging es mir auch an jenem Tag, als wir an der letzten Kiste arbeiteten. Ich hatte das Rufen und Winken des alten Briefträgers nicht bemerkt, der uns früher in Ehringsdorf morgens und abends die zahlreiche Post brachte. Jetzt rief er mich über die Hecke hinweg an: 'Herr Professor, endlich habe ich Sie gefunden. Seit drei Tagen trage ich einen Brief für Sie herum, und niemand im Dorf kann mir Ihre Adresse geben oder sagen, wo Sie hausen!' Mit tausend Fragen nach meiner Gesundheit, meiner Familie und vielen anderen Dingen gab er mir einen Brief, auf dessen Kuvert sich die Adresse einer holländischen Baufirma befand. Ich dankte dem Briefträger herzlich und steckte den Brief in die Tasche. Weder Westberg noch ich dachten tagsüber an diesen Brief. Erst am Abend im 'Russischen Hof', wo ich wohnte, fragte mich Westberg, ob ich den Brief gelesen hätte. Jetzt nahm ich ihn zur Hand. Auf dem Kuvert stand: W. Offerhaus, Material und Konstruktion, Rotterdam. Beim Lesen wurde ich neugierig: Offerhaus teilte mir mit, daß er von einem in Holland hochangesehenen Ehepaar den Auftrag erhalten hätte, meine Adresse ausfindig zu machen. Er habe den Brief, der ein Treffen vorschlug, auf gut Glück an meine alte Adresse in Weimar gerichtet in der Hoffnung, daß er mich dort erreichte. Er selbst sei in Düsseldorf, wo er bis zu einem bestimmten Tag meine Nachricht erwarte.

Der angegebene Tag war ausgerechnet der heutige. Ich bat Hugo Westberg, ein dringendes Telefongespräch anzumelden. Glücklicherweise erreichte er Herrn Offerhaus, der sich bereit erklärte, seine Rückreise nach Rotterdam zu verschieben, wenn ich tags darauf in Düsseldorf sein könnte. Wir hatten also keine Eile, vom Essen aufzubrechen, und gingen an eine zweite Flasche 'Liebfrauenmilch', die der Kellner in den eisgekühlten Korb legte.

Bei der Besprechung, die ich am nächsten Tag in Düsseldorf mit Herrn Offerhaus führte, klärte er mich darüber auf, daß es sich bei den Mäzenen um A.G. Krölller und seine Frau handelte, deren Sammlung damals schon weltberühmt war. Er fügte hinzu, daß die Kröllers sich mit großen

Plänen beschäftigten, zu deren Ausführung die notwendigen Mittel zur Verfügung ständen, und daß er von einer raschen Antwort des Herrn Kröller an mich überzeugt sei. Ich war mir sofort darüber klar, daß jedes Angebot der Mäzene in Den Haag für mich von größter Bedeutung sein konnte. Offerhaus fuhr nach Rotterdam; mich drängte es, so rasch wie möglich nach Uttwil heimzukehren.

In Uttwil erzählte ich meiner Frau, was ich in Weimar erfahren und was mir Herr Offerhaus mitgeteilt hatte. Was immer mit unserem blockierten Vermögen geschehen würde: der Traum der Gründung eines Institutes mit Werkstätten war ausgeträumt. Die Frage einer Zusammenarbeit mit dem Ehepaar Kröller machte keine überstürzten Entscheidungen notwendig. So entschlossen wir uns, unseren Kindern noch nichts von einem unter Umständen bevorstehenden erneuten Wohnortwechsel zu sagen.

Das Glück der Kinder lag mir vor allem am Herzen. Sie durchstreiften mit den Kindern unserer Freunde das Land und verbrachten den halben Tag im Badekostüm. Der Höhepunkt war die Mittagsstunde, zu der sich alle Mitglieder unserer jungen Kolonie nach getaner Arbeit in unserem Garten trafen. Wie auf Befehl stand auf jedem der Pfeiler des verfallenen Landungssteiges ein junges Wesen. Sie schrien wie die Wilden, stürzten sich ins Wasser, tauchten, schwammen, entstiegen dem See, um das Spiel von neuem zu beginnen; an der Spitze meine Tochter Anne, die immer auf den höchsten Pfeiler kletterte und als Meisterin im Tauchen galt. Soviel Freude und Sorglosigkeit halfen mir, meine Sorgen zu verscheuchen, die mich in den Nächten plagten.

Unterdessen waren die Würfel schon gefallen, aber noch immer mußte ich warten. Erst später erfuhr ich die Gründe für die verspätete Antwort des Ehepaars Kröller. Meine Nervosität hatte einen Grad erreicht, daß jedes ungeschickte Wort, jede unbewußte Anspielung mein Vertrauen in die Zukunft erschütterten. Der Brief, der endlich aus Den Haag ankam, war weder von Herrn noch von Frau Kröller unterzeichnet. Er war von H.P. Bremmer geschrieben, mit dem ich mich in den neunziger Jahren angefreundet hatte, als er und ich als Maler an den fortschrittlichen Kunstausstellungen in Brüssel und Den Haag teilnahmen. Auf seine Anregung hin hatten wir auf unsrer Hochzeitsreise Madame Théo van Gogh besucht. In meinen Weimarer Jahren vor dem Krieg war unsre Verbindung lockerer

geworden, aber nicht abgerissen. Herr und Frau Kröller ließen mich durch ihn zu einem Besuch in Den Haag bitten, um die Bedingungen zu besprechen, zu denen ich unter Umständen bereit wäre, in ihre Dienste zu treten.

Dreizehntes Kapitel

In Holland bei Kröller-Müller^{aanl.}

Frau Kröller war auf eine merkwürdige Art dazu gekommen, die Verbindung mit mir aufzunehmen. Nach einer Operation kurz nach Kriegsende hielt sie sich in Scheveningen auf und kam bei ihren täglichen Promenaden an dem Haus vorbei, das ich vor vielen Jahren für Doktor Leuring gebaut hatte. Das Haus erregte ihre Aufmerksamkeit. Eines Tages blieb sie stehen und fragte: 'Was ist eigentlich aus van de Velde geworden; wie ist es ihm und den Seinen während des Krieges ergangen; lebt er überhaupt noch, befindet er sich in Freiheit?' Die Folge dieses plötzlichen Einfalls war jener Brief, der mich durch einen glücklichen Zufall bei meinem vorübergehenden Aufenthalt in Weimar erreichte. Der Vertrag, der den großen holländischen Architekten Petrus Hendrik Berlage mit dem Ehepaar Kröller-Müller lange Jahre verbunden hatte, war auf Wunsch des Architekten bald nach Kriegsende gelöst worden. Berlage hatte vorher ein Meisterwerk, Schloß Sankt Hubertus bei Hoenderloo, vollendet. In den Jahren 1914 bis 1918 hatte Berlage es für die Kröllers gebaut, gleichzeitig mit dem 'Holland-Haus' für die Firma W. Müller & Co. in London. Bevor Berlage der Architekt der Firma wurde, hatten Anton und Helene Kröller von Peter Behrens und später von Mies van der Rohe, der kurz vorher noch in Peter Behrens' Architekturbüro gearbeitet hatte, Pläne für eine Villa von imposanten Dimensionen entwerfen lassen. Keines der beiden Projekte hatte die Zustimmung des Ehepaars gefunden, das offenbar andere Auffassungen über die architektonischen Zusammenhänge des privaten Sektors des geplanten Hauses und der Räume der damals schon berühmten Gemäldesammlung hatte, als sie Behrens und Mies van der Rohe in ihren Entwürfen vertraten. Der

Brief meines alten Freundes Bremmer hatte mich über die Meinungsverschiedenheiten unterrichtet. Das Ehepaar Kröller hatte den Wunsch, mich an Stelle von Berlage der Firma zu verpflichten. Ich sollte in gleichem Umfang und zu denselben Bedingungen für sie tätig werden.

Bevor ich mich zu den Vertragsbesprechungen nach Den Haag begab, klärte ich meine Frau über unsere verzweifelte finanzielle Situation auf, die wie ein Zentnergewicht auf mir lastete. Der Antrag der holländischen Mäzene erschien mir um so mehr als die einzige Rettung, als sich meine Hoffnungen auf einen günstigen Verkauf unsres Hauses 'Hohe Pappeln' als trügerisch erwiesen hatten.

Bei meinem kurzen Aufenthalt in Weimar hatte mir meine Bank mitgeteilt, daß der Betrag von achtzigtausend Mark, den die neue Besitzerin des Hauses 'Hohe Pappeln' für mich eingezahlt hatte, von der Regierung gesperrt worden war. Unter diesen Umständen sah ich die Summe von zwanzigtausend Schweizer Franken nur zu rasch schwinden, die als Erlös unserer kleinen, an Paul Cassirer verkauften Kunstsammlung den Rückhalt unserer Existenz bildeten. Vor meiner Abreise nach Uttwil riet mir der Direktor meiner Weimarer Bank, mich wegen der Regelung meiner belgischen Staatsangehörigkeit und meines Bankguthabens unverzüglich an die Gerichte zu wenden. Er machte mich allerdings gleich darauf aufmerksam, daß die Sache vermutlich viel Zeit brauchen würde. Einige Jahre später waren infolge der deutschen Inflation aus den 1918 eingezahlten achtzigtausend Mark zweieinhalb holländische Goldgulden geworden, die gerade ausreichten, die Portokosten meines Berliner Rechtsanwaltes zu decken!

Ich folgte der offiziellen Einladung des Ehepaars Kröller und fuhr nach Den Haag. Auf dem Bahnsteig in Den Haag erwartete mich der Kröllersche Chauffeur, brachte mich in das 'Hotel des Indes' und fuhr mich nach dem Nachtessen zu Kröllers Wohnsitz 'Groot Haesebroek' in Wassenaar, einem typisch holländischen Landhaus aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.

Herr und Frau Kröller, die ich beide auf ungefähr sechzig Jahre schätzte, empfingen mich in einem geräumigen Salon vor einem großen Marmorcheminée, in dem ein mächtiges Holzscheit glühte. Der wertvoll, aber einfach und sehr geschmackvoll eingerichtete Raum war in sanftes Licht getaucht. Man tauschte rasch die üblichen Höflichkeiten aus, bei denen sogleich

ein herzlicher, freundschaftlicher Ton zu verspüren war. Frau Kröller überhäufte mich mit Lob über den 'Hohenhof' in Hagen, wo sie kurz vor dem Ersten Weltkrieg einen Besuch abgestattet hatte. Dann lenkte sie das von Anfang an in deutscher Sprache geführte Gespräch auf einige Fragen: wo und wie wir mit unseren Kindern während des Krieges gelebt hätten; darauf erkundigte sie sich, plötzlich das Thema wechselnd, was für Pläne ich für die Zukunft hätte. Ob ich Lust hätte, in Holland zu leben, und ob mir als Flamen die holländische Sprache als Fremdsprache erscheine. Nach kurzer Zeit skizzierte Herr Kröller als überlegener Geschäftsmann seinen Vorschlag. Frau Kröller schwieg, bis sich ihr Mann an sie wandte: 'Nicht wahr, Ma, du hättest nichts dagegen, Professor van de Velde in der Position zu sehen, die bisher Berlage bei uns innehatte?'

Frau Kröller stimmte mit einem Kopfnicken lächelnd zu, was Herrn Kröller offenbar befriedigte. Dann entwickelte er ohne weitere Fragen das Programm für die nächsten Tage. Morgen, Samstag, würde mich Frau Kröller gegen neun Uhr im Hotel abholen, um zunächst die Arbeitsräume Berlages zu besichtigen. Im Anschluß daran ein rascher Besuch der Gemäldesammlung, die sich im Hause 'Lange Voorhout Nr. 2' befand. Pünktlich um zehneinviertel Uhr Abfahrt von Den Haag nach Hoenderloo zum Jagdschloß Sankt Hubertus, dem jüngsten Werk Berlages. Nach einer Siesta im Schloß am Nachmittag eine Besichtigung der Besitzung, die sich mit dem Schloß und seinem Teich als Mittelpunkt über zwölf bis fünfzehn Kilometer Ausdehnung erstreckt: dichte Wälder, weites Heidefeld, Sandwüsten, baumbestandene Dünen, Baumschulen und eine Fasanerie - die ganze, 'De Hoge Veluwe' genannte Domäne in einer Ausdehnung von sechstausend Hektar. Herr Kröller würde zum Abendessen nach Schloß Hubertus kommen, zu dem entgegen der Gewohnheit keine anderen Gäste geladen seien. Am darauffolgenden Sonntag würden wir zusammen picknicken und über den üblichen Rundgang hinaus auf Entdeckungen ausgehen, die uns ohne Zweifel eine Fülle von Überraschungen bereiten würden. Von dieser teils zu Fuß, teils im Auto gemachten Exkursion kehrte ich mit Hunderten von prachtvollen Bildern zurück, die mich tief bewegten. Erinnerungen an Eindrücke tauchten wieder auf, die ich während meiner frühen Malerjahre in Wechsel der Zande und Calmpthout in der Umgebung von Antwerpen empfangen hatte, aber die Bezauberung war um ein Vielfaches größer. Ich

war wie berauscht und bereit, alles zu unterzeichnen, was die beiden Menschen, die mich in dieses Paradies gebracht hatten, von mir erwarteten. Die Landschaft des Gelderlandes rief in mir die Leidenschaft für die Malerei wieder wach, und ich dachte sogar daran, zu ihr zurückzukehren!

Aber davon konnte keine Rede sein. Im Wagen auf dem Rückweg von Sankt Hubertus nach Den Haag besprach Herr Kröller mit mir den Vertrag, dessen Entwurf er sofort unterschreiben wollte, um mir dann später nach Uttwil die definitive Fassung zu schicken, die ich dann meinerseits unterzeichnen sollte. Der Vertrag verlangte von mir, die von dem Ehepaar geplanten Projekte zu entwerfen, von denen nicht einmal ein Viertel in den zwei Jahren ausgeführt werden konnte, für die ich mich ab 1. Februar 1920 verpflichtete. Nach einem Jahr der Zusammenarbeit konnten weder Herr und Frau Kröller noch ich selbst uns vorstellen, daß wir uns je würden trennen müssen. Anfänglich wohnte ich in einem kleinen Haus, das in unmittelbarer Nähe des Parkes von 'Groot Haesebroek' gelegen war. Herr Kröller und Herr Sam van Deventer, Kröllers 'rechte Hand', sahen, daß dieses Haus für unsere Familie zu klein war. Herr Kröller hatte in Schlesien eine Fabrik besichtigt, die demontable Holzhäuser in Serien herstellte. Er beauftragte mich, Pläne für ein solches zerlegbares Haus zu schaffen, das von diesem Unternehmen in Schlesien ausgeführt, demontiert, nach Holland verfrachtet und auf einem Stück Land in Wassenaar wieder aufgerichtet wurde. Diese Methode gefiel Herrn Kröller, und er bestellte für die im Park 'De Hoge Veluwe' beschäftigten Arbeiter drei Haustypen von verschiedener Größe. Ich gab unserem neuen Haus den Namen 'De Tent' - das Zelt, in der Ahnung, daß unser Aufenthalt in Holland nur von kurzer Dauer sein würde.

Ich begleitete Frau Kröller oft auf ihren Fahrten zum Jagdhaus Sankt Hubertus, wo viele Einzelheiten der dekorativen Ausstattung unvollendet geblieben waren. Bei Weekend-Ausflügen fuhren wir immer den Herren - Herrn Kröller, Herrn Sam van Deventer und Bob, dem jüngsten der drei Söhne - voraus, die sich erst nach Büroschluß frei machen konnten. Wenn unser Auto im rechten Winkel abbog und durch das große Eingangstor neben der Garage, über der sich die Arbeitsräume und die Wohnung des Verwalters befanden, in die Domäne einfuhr, mißfiel mir stets diese recht unglückliche Anlage. Nach einiger Zeit konnte ich es nicht unterlassen, Frau

Kröller auf die irrtümliche Disposition Berlages aufmerksam zu machen. Wenn mir auch nichts ferner lag, als den Fehler korrigieren zu wollen, so suchte ich doch nach einer anderen Lösung, die ich Herrn Kröller zu prüfen bat. Es fehlte nicht an Möglichkeiten an der westlichen Seite der 'De Hoge Veluwe', die an der Provinzialstraße von Otterlo nach Arnheim entlangführt. Die Straße durchquert unendliches Heideland und weite, hügelige Sandwüsten, die wie Wellen aussehen. Als Hindernis erschienen weitausgreifende Äste einzelner großer Bäume, die seit undenklicher Zeit den rasenden Stürmen standgehalten hatten. Ihre zerfetzten Silhouetten waren die Zeugen der Widerstandskraft, die diese Bäume als wahre Helden den Elementen der Natur und der Zeiten entgegensetzten. Kaum je ist mir die Natur unter einem tragischeren Aspekt erschienen.

Das von mir entworfene neue Eingangstor, von dem nur ein einziges, recht mangelhaftes Photo sich erhalten hat, stellt den ersten Versuch einer einfachen, normalen und gesunden Formensprache dar, für die der Typus des Gelderlandhofes als grundsätzliches Vorbild gilt. Die beiden Gebäude - das eine für den Förster, das andere für den Oberjägermeister - sollten in handgearbeiteten, farbigen Backsteinen ausgeführt werden, die aus einer nahe gelegenen kleinen Ziegelei hätten bezogen werden können. Wie so viele meiner Entwürfe wurden auch diese nicht gebaut.

Mein Atelier wie auch die Räume der übrigen Architekten und Zeichner waren im dritten Stock des Hauses 'Lange Voorhout Nr. 2' in Den Haag untergebracht. Im Erdgeschoß und dem ersten Stock befand sich die Gemäldesammlung, im zweiten Stock hatte Frau Kröller, die sich mit größtem Interesse der Sammlung widmete, ihre privaten Räume. Dort empfing sie ihre Besuche, dort trank man um elf Uhr die traditionelle Tasse Kaffee, die die Holländer aller Stände zu sich nehmen. Als passionierter Freund dieses Giftes, von dem Voltaire sagte, 'es führe zu einem langsamen Tod', versäumte ich es nie, Frau Kröller um diese Zeit einen Besuch abzustatten.

Gegen Ende 1920 war ich in der Lage, dem Ehepaar Kröller das Modell und die Pläne für die Villa vorzulegen, die an Stelle des alten Landhauses im Park 'Groot Haesebroek' geplant war. Der große Salon des alten Hauses war in einen Ausstellungsraum verwandelt worden, in dessen Mitte



117 Präfabrikation des Hauses 'De Tent' in der Fabrik

*62

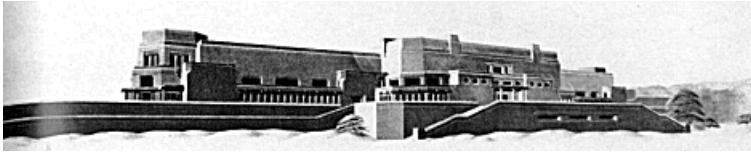


118 Haus 'De Tent' in Wassenaar, 1921/22

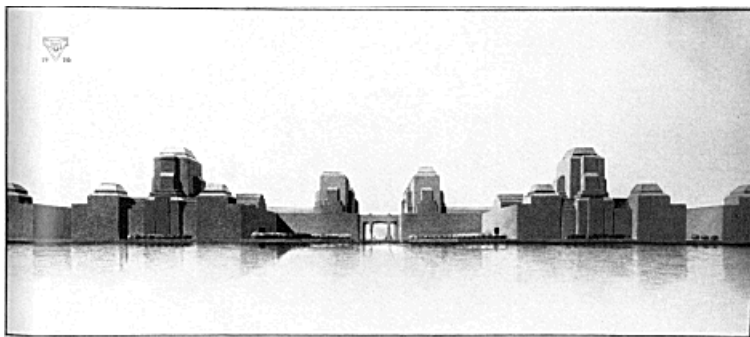
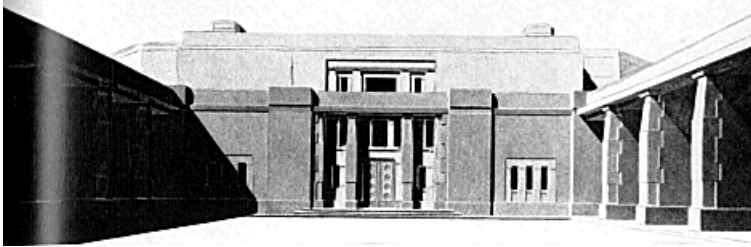


119 Halle im Haus 'De Tent'

*63

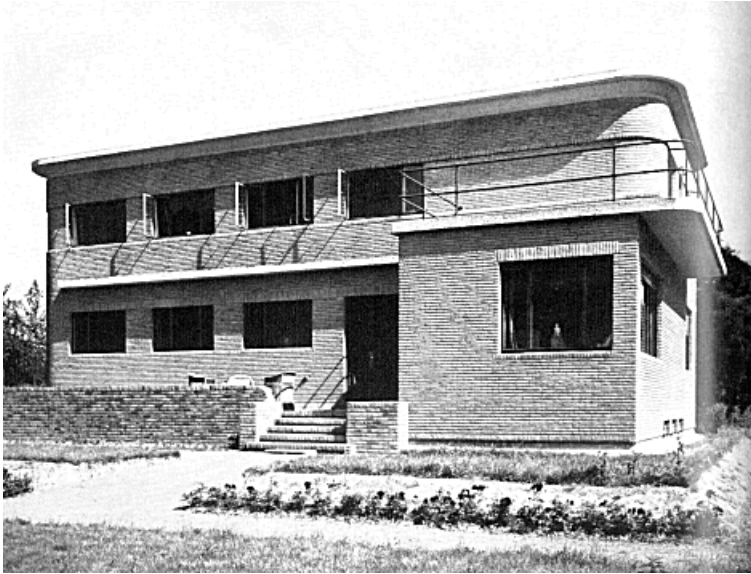


120/121 Entwürfe zum 'Großen Museum' im Park 'De Hoge Veluwe', 1921/23



122 Entwurf für das Schelde-Ufer in Antwerpen, 1926

*64

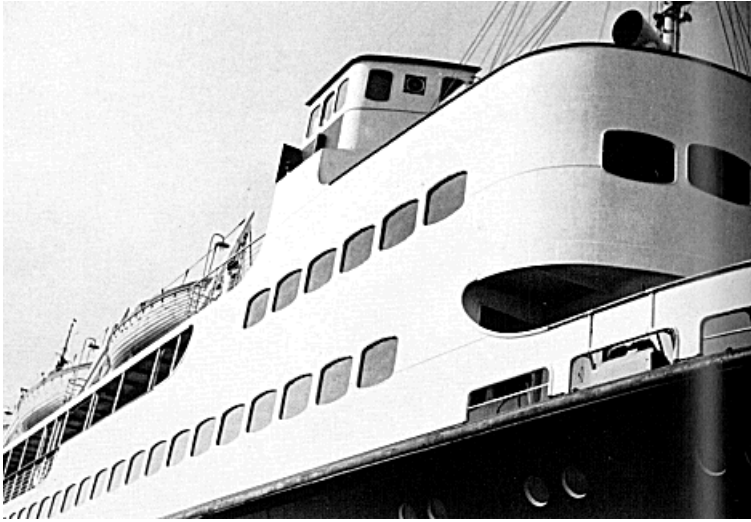


123 'La Nouvelle Maison' in Tervueren, Wohnhaus van de Veldes, 1927



124 Damen-Altersheim in Hannover, 1929

*66



125 Postdampfer 'Prince Baudouin', 1933/34



126 Salon des Dampfers

sich das Modell und an dessen Wänden sich die Pläne befanden. Wir waren zu fünft: Herr und Frau Kröller, Bremmer, der künstlerische Berater Frau Kröllers, Sam van Deventer und ich. Alle billigten meine Arbeit, an der man nichts Wesentliches auszusetzen fand. Herr Kröller beglückwünschte mich im besonderen und lobte die gefundene Lösung des schwierigen Bauproblems, das die Vereinigung von Privatwohnung und Sammlung unter einem Dach vorsah, zugleich aber eine gewisse Trennung beider Teile derart verlangte, daß das Privatleben der Familie durch die Besucher der Sammlung nicht gestört würde. Trotz seiner Zufriedenheit kehrte jedoch Herr Kröller in sein Büro zurück, ohne die erwartete Entscheidung getroffen zu haben. Ich war, glaube ich, der einzige, der den Grund seiner Unentschlossenheit erkannte, die seinem geraden, jeder Zweideutigkeit abholden Charakter so gar nicht entsprach. Er sah voraus, daß die Zahl der Besucher seiner Sammlung rasch ansteigen werde, und fürchtete - obwohl mein Vorschlag gegenwärtig ausreichend erschien - die Folgen dieser Entwicklung für das private Leben seiner Familie.

Die Kröller-Sammlung war in wenigen Jahren zu einer der schönsten und wertvollsten Privatsammlungen der Welt geworden. Sie wurde ständig vermehrt und stand im Begriff, sich in ein eigentliches Museum zu verwandeln. Herr Kröller zog die richtigen Konsequenzen. Die Sammlung mußte grundsätzlich aus dem Kreis des Privaten herausgenommen werden. Ich war mit Herrn Kröller völlig einer Meinung und dachte zunächst an einen Museumsbau in unmittelbarer Nähe des Hauses 'Groot Haesebroek'. Der Park, in dem das Haus lag, war groß genug für einen derartigen Bau. Bei einer solchen Lösung wäre allerdings der Park gleichsam öffentliches Gelände geworden, was Herrn Kröller natürlich mißfiel.

Nach und nach verdichtete sich bei mir die Vorstellung, daß der geeignete Ort für die Errichtung des Museums im Park 'De Hoge Veluwe' zu finden sei. Auf einem Ausflug im Park, den ich mit Frau Kröller unternahm, entwickelte ich ihr meine Ideen. Wir befanden uns beim 'französischen Berg', der mir schon seit längerer Zeit traumhaft schön vorgekommen war. Mit einer Handbewegung wies ich auf die unendliche Weite des Horizontes. Hier, so schien es mir, war der ideale Platz für das Museum, das gleichzeitig ein Zentrum kulturellen Lebens sein konnte. Von den Terrassen des mir vorschwebenden Bauwerks aus vermochten die Teilnehmer an kulturellen

und künstlerischen ‘Begegnungen’ und Gesprächen die Schönheit der Landschaft zu genießen.

Der Gedanke an solche ‘Begegnungen’ lag damals in der Luft. Einige fortschrittliche französische Künstler, Musiker, Literaturhistoriker und Kunstkritiker hatten bei einer mehrtägigen Zusammenkunft in einem Kloster das Beispiel gegeben, daß an einem abgelegenen Ort der Gedankenaustausch besonders fruchtbar sein kann. Für Kröllers, die das Format von wirklichen Mäzenen hatten, mußte die Idee etwas Faszinierendes haben. Ihre fast unerschöpflichen Mittel setzten sie in den Stand, ein kulturelles und künstlerisches Zentrum zu schaffen, dessen Verwirklichung damals besonders wichtig gewesen wäre.

Das Ehepaar Kröller kannte den ‘französischen Berg’ und seine Umgebung genau, weil sie dereinst in seiner Abgeschiedenheit begraben sein wollten. Ich legte ihnen meinen Plan dar, an dieser unvergleichlich schönen Stelle das Museum zu errichten, in das die Besucher durch einen Einschnitt in der bewaldeten Düne gelangen sollten; der Umfang und die Weiträumigkeit des Museums wie seiner zugeordneten Räume für die ‘Begegnungen’ sollten dem Besucher erst zum Bewußtsein kommen, wenn er sich im Bau selbst befand. Frau Kröller besprach meinen Vorschlag noch einmal ausführlich mit Sam van Deventer, dem sie ihr volles Vertrauen schenkte. Kurz darauf ließ mich Herr Kröller in sein Arbeitszimmer rufen, um zusammen mit seiner Frau, Herrn van Deventer und mir das großzügige Projekt zu besprechen, das die Firma, deren Alleininhaber er inzwischen geworden war, während drei bis dreieinhalb Jahren mehrere Millionen kosten sollte.

Von da an stand ich in enger Fühlung mit Sam van Deventer und dem Leiter des Kröllerschen Baubüros, das seit Berlages Weggang alle meine architektonischen Entwürfe auszuführen hatte. Mit dem Fortschreiten meiner Studien und Skizzen für den Vorentwurf des Museums wurde es möglich, einen genaueren Kostenanschlag zu machen. Er belief sich auf vier bis viereinhalb Millionen holländische Gulden.

Die Skizzen, Pläne und Perspektiven für diesen zu Beginn der zwanziger Jahre geplanten Bau befinden sich im heutigen, in seinen Ausmaßen um ein Vielfaches bescheideneren Kröller-Müller-Museum im Park ‘De Hoge Veluwe’, das ich mehr als zehn Jahre später erbaute. Sie geben eine Vorstellung dessen, was ursprünglich beabsichtigt war, und einen Begriff von den

Entwicklungsmöglichkeiten der vernunftgemäßen Gestaltung, die mein Schaffen bestimmte.

Die Grundlage der Konzeption war, den Besucher nach seinem Weg durch den Park mit seinen Wäldern und Dünen zu überraschen, wenn er nach einer Straßenkurve nur den Eingang des Gebäudes und die zwei ausgreifenden Flügel sah, die ihn einladen sollten, einen von hohen Mauern umgebenen Ehrenhof zu betreten. Von da führte der Weg in eine große Halle, von wo aus der Besucher durch breite Gänge zu den Sälen und Kabinetten gelangte, die für die Werke der Malerei und Plastik von Delacroix bis zu Seurat und Rodin bestimmt waren. Der ganze mittlere Teil sollte die unschätzbare und einzigartige Sammlung der Gemälde und Zeichnungen Vincent van Goghs aufnehmen. Im Untergeschoß waren Aufenthalts- und Wohnräume für prominente Besucher vorgesehen, die an 'Begegnungen' oder Kongressen teilnahmen.

Im Laufe des Jahres 1923 lagen die baureifen Pläne für das Museum vor. Es wurde mit den umfangreichen Terrassierungs- und Fundamentierungsarbeiten begonnen. Viertausend Kubikmeter Maulbronner Sandstein für die Fassaden waren in einzelnen behauenen Blöcken bereitgestellt, deren jeder mit einer Nummer bezeichnet war, die seinem Bestimmungsort an den Fassaden entsprach. Langsam wuchsen die unteren Teile des Bauwerkes, das nach der Aufstellung van Deventers bis dahin schon rund zweieinhalb Millionen Gulden verschlungen hatte.

Die wirtschaftliche Katastrophe des Jahres 1924, die den finanziellen Zusammenbruch vieler solider Weltunternehmen zur Folge hatte, erschütterte auch die Grundlagen der Firma 'Müller & Co.'. Die Geschichte dieses Debakels ist tragisch, und das Leben der beiden großzügigen Mäzene wurde zu einem ständigen Leidensweg. Die Ideale und Ziele des Ehepaars Kröller waren eng mit den meinen verbunden, und es liegt mir daran, festzustellen, daß sie einen entscheidenden Beitrag zu einer zukünftigen, lebendigen Museumsform geleistet haben, die an die Stelle der herkömmlichen Museen treten wird, von denen Friedhofsstimmung ausgeht.

Es war mir nicht beschieden, das erste Beispiel dieser neuen Museumsform zu verwirklichen, die mit dem Gedanken der 'Begegnungen' aufs engste verbunden war. Der Augenblick kam nur zu bald, an dem Herr und Frau Kröller - vorübergehend, wie sie sagten - auf meine Dienste verzich-

ten mußten. Ihre Rolle als Mäzene und Förderer kultureller Dinge konnten sie erst wieder in Aussicht nehmen, wenn 'bessere Zeiten' anbrechen würden. Sie erlebten sie nicht mehr.

Das plötzliche Ende meiner Arbeit machte unseren Aufenthalt in Holland sinnlos, obwohl wir in unserem Haus in Wassenaar, das wir 'De Tent' - 'das Zelt' - nannten, ein schönes Heim gefunden hatten. Außerdem fürchteten sowohl die Kröllers als auch wir, daß die Enttäuschungen, die uns der Lauf der Dinge gebracht hatte, unsre Freundschaft gefährden könnten. So beriet ich mich mit Herrn Kröller, und wir kamen zum Schluß, daß es die einzig vernünftige Lösung sei, wenn ich nach mehr als zwanzig Jahren Abwesenheit in meine Heimat Belgien zurückkehrte.

Vierzehntes Kapitel

Rückkehr nach Belgien: öffentliche Ämter^{aant}

Das Institut in Brüssel (ISAD)

Nach Beendigung des Ersten Weltkriegs erkundigte sich König Albert I. mehrfach nach meinem Schicksal und erwog, ob nicht die Zeit gekommen sei, mich nach Belgien zurückzurufen und mir eine gebührende Stellung zu verschaffen. Mein Jugendfreund, Charles Lefébure, unterrichtete den König über das Leben, das ich während des Krieges hatte führen müssen, und über meine Tätigkeit in Holland. Was meine Rückberufung nach Belgien betraf, so schien Charles die Situation zu Beginn der zwanziger Jahre noch verfrüht, weil in Belgien der Haß gegen die Deutschen und gegen alle, die Beziehungen zu den 'Boches' unterhalten hatten, immer noch auf dem Siedepunkt war. 'Aber ist die Königin nicht selbst deutscher Herkunft, und war mein Großvater, bevor er auf den belgischen Thron berufen wurde, nicht auch ein deutscher Fürst', soll König Albert achselzuckend erwidert haben.

Inzwischen war Camille Huysmans Minister für Unterricht und Kunst geworden. Schon 1922 hatten wir uns anlässlich eines internationalen Sozialistenkongresses in Den Haag bei einem Empfang im Kröllerschen Haus, zu dem die Teilnehmer des Kongresses geladen waren, wiedergetroffen. Huysmans teilte mir mit, daß er seit seiner Ernennung zum Minister den Gedanken meiner Rückkehr nach Belgien verfolge. Seine Absichten fanden bei König Albert ein um so günstigeres Echo, als der König sich schon seit der Brüsseler Weltausstellung von 1910 für mich interessierte. Damals hatten Emile Vandervelde, Fierens-Gevaert und Octave Maus bei der Regierung Schritte zur Gründung einer kunstgewerblichen Hochschule unternommen, die nach dem Vorbild meines Weimarer Instituts aufgebaut werden sollte.

1925 fand Huysmans endlich einen Anlaß, seinen Plan zu verwirklichen: die Umwandlung der Universität Gent in ein Institut, in dem der Unterricht ausschließlich in flämischer Sprache erteilt werden sollte. Diese Maßnahme war das Ergebnis des Kampfes, den der flämische Bevölkerungsteil seit langen Jahren führte, damit eine der belgischen Staatsuniversitäten zur flämischen Domäne erklärt werde. Bei dieser Gelegenheit stand der Minister vor der Aufgabe, eine große Zahl von Professoren an die flämische Universität zu berufen, die der flämischen Sprache mächtig waren. Huysmans trug mir den Lehrstuhl für Geschichte der Architektur und des Kunstgewerbes an und beauftragte mich, zur gleichen Zeit in Brüssel ein kunstgewerbliches Institut ins Leben zu rufen, dessen Belgien, seiner Meinung nach, dringend bedurfte. Beide Ämter, die Professur in Gent und die Leitung des 'Institut Supérieur des Arts décoratifs' - kurz ISAD genannt - waren bestimmt, meine bescheidene Existenz zu sichern. Meiner privaten Tätigkeit als Architekt und Entwerfer sollte der Rest überlassen bleiben.

Camille Huysmans erwartete meine Zustimmung und einen von mir aufgestellten Lehrplan, den er so rasch wie möglich dem König und dem Parlament vorlegen wollte, das über das Projekt des ISAD zu befinden hatte. Der Name des Institutes entsprach übrigens in keiner Weise seiner Struktur. Präziser wäre es gewesen, das Institut in die Klassen der Akademie einzureihen, was allerdings seine Unterwerfung unter bestimmte administrative Vorschriften zur Folge gehabt hätte. Gerade dies wollte Camille Huysmans, der meine unabhängige Natur kannte, vermeiden. So bewahrte mich die Bezeichnung ISAD vor allen bürokratischen Eingriffen und Kontrollen, abgesehen von der finanziellen Überwachung.

Kaum waren die ministeriellen Entscheidungen Camille Huysmans' bekanntgeworden, da begann gegen ihn und mich eine Pressefehde von unerhörter Heftigkeit. Victor Horta setzte sich an die Spitze neidischer, mittelmäßiger belgischer Architekten, die er mit Leichtigkeit gegen mich aufwiegeln konnte, weil sie meine Autorität und Überlegenheit, vor allem aber meinen Wiedereintritt ins architektonische Berufsleben Belgiens fürchteten. Horta selbst hatte keinen Grund, sich über mich zu beklagen. Während ich in Deutschland und anderen Ländern Europas lebte und arbeitete, gab es für ihn keinen anderen Anlaß zu meiner Verfolgung als seinen Haß und Ehrgeiz. In meinem Konflikt mit Auguste Perret hatte er sich auf

dessen Seite gestellt, vor allem als Perret nach Ende des Ersten Weltkrieges noch einmal versuchte, die Frage der Autorschaft an den Plänen des 'Théâtre des Champs-Élysées' mit einem Trick zu seinen Gunsten zu wenden und mich mit politischen Argumenten zu vernichten. War ich nicht bis 1917 in Weimar geblieben; hatte ich nicht in Bern freundschaftliche Beziehungen zu den bekanntesten internationalen Pazifisten gepflogen? Und haben diese Pazifisten in den Augen der rechtgläubigen Patrioten nicht mit den Deutschen kollaboriert, haben sie sich nicht an die Deutschen verkauft? Man muß wie ich als überzeugter und loyaler Pazifist gelebt haben, um sich die groteske Tragik solcher Vorwürfe vorstellen zu können. In der Schweiz hatte ich, seit ich meinen Fuß in Romanshorn auf helvetischen Boden gesetzt hatte, stets das Gefühl, einer schändlichen Spioniererei ausgeliefert zu sein.

'Alles, nur nicht das!' - dies war die Überschrift eines Artikels eines der wütendsten Zeitungsredakteure, die sich in den Dienst meiner Verleumder gestellt hatten, und dessen Ton in allen Zeitungsberichten wiederkehrte, die sich mit meiner Rückkehr nach Belgien befaßten. Das war die Atmosphäre kurz vor der Abstimmung des Parlaments über die Schaffung des 'Institut Supérieur des Arts décoratifs'. Ich war so angewidert, daß ich nicht imstande war, mich auf die Vorlesungen zu konzentrieren, mit denen ich im Oktober 1926 am Institut für Archäologie und Architekturgeschichte der Universität Gent beginnen sollte. Hätte mich mein langjähriger Freund Camille Huysmans nicht den handschriftlichen Brief lesen lassen, den ihm König Albert I. nach der Prüfung meines Berichtes und des Programms für das neue Institut geschrieben hatte, hätte ich den Kampf aufgegeben.

Brüssel, den 2. März 1926

Lieber Herr Minister,

ich reiche Ihnen das Exposé über die Gründung des 'Institut Supérieur des Arts décoratifs' zurück, das wir unserem großen Künstler van de Velde verdanken.

Mit lebhaftem Interesse habe ich von dem Inhalt des Exposés Kenntnis genommen, und ich danke Ihnen für die Übermittlung dieses Dokumentes.

Es ist in hohem Maße wünschenswert - und ich sehe, daß dies auch Ihre Meinung ist -, daß van de Velde, der auf dem Gebiet der Kunst einen welt-

weiten Einfluß ausgeübt hat, berufen wird, in seinem eigenen Lande entsprechend zu wirken.

Stets, lieber Minister,

Ihr wohlgeneigter Albert

Dieser Brief belebte meinen Mut. Ich fuhr nach Kreuzlingen ins Sanatorium Bellevue, wo ich hoffte, wie früher schon einmal, meine verlorenen Kräfte wiederzufinden.

Das Parlament stimmte der Schaffung des ISAD mit einer Majorität von nur wenigen Stimmen zu. Die Wahrheit gebietet mir, zu sagen, daß es letzten Endes nur der Sympathie König Alberts und der politischen Geschicklichkeit und Energie Camille Huysmans sowie der Belgischen Arbeiterpartei zu danken ist, daß ich meine Tätigkeit in Belgien wiederaufnehmen und von neuem alle meine Kräfte und Gedanken der Erneuerung der Architektur, des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie widmen konnte.

Nach meiner Rückkehr nach Brüssel - in Kreuzlingen hatte ich mich ausgezeichnet erholt, und Dr. Binswanger hatte der Wiederaufnahme meiner Tätigkeit zugestimmt - fand ich die Atmosphäre mir gegenüber noch überreizter, noch feindlicher, noch vergifteter als vor meiner Abreise. Die Infektionsherde waren die gleichen geblieben: die Presse und das Parlament, wo meine Feinde Unterstützung gefunden hatten. Die Methode war erweitert worden; Camille Huysmans, als mein Beschützer, wurde aufs Korn genommen.

Ich habe eine Nummer des 'Moniteur Belge', des offiziellen Regierungsorgans vor mir, in dem die Fragen abgedruckt sind, auf die der Minister Camille Huysmans antworten mußte. Jeder Abgeordnete der Kammer oder des Senates hat in Belgien das Recht, jederzeit dem verantwortlichen Minister schriftlich Fragen zu stellen, die im allgemeinen dazu bestimmt sind, ihn in Verlegenheit zu bringen. Camille Huysmans antwortete auf die Fragen mit der seiner rechtschaffenen, direkten, ironischen Natur entsprechenden Festigkeit.

'Frage: Ist es richtig, daß Herr Henry van de Velde, der während des Krieges im August 1914 die deutsche Nationalität erhalten hat, Inhaber des Lehrstuhls für Architekturgeschichte an der Universität Gent ist?'

Antwort: Die Neugier des Herrn Abgeordneten wird gewiß befriedigt sein, wenn er sich die Mühe nehmen wird, die Nummern des 'Moniteur Belge' vom 21. Oktober, 25. und 26. Dezember 1924 durchzulesen. Er wird dort die lückenlose Antwort auf seine Fragen finden.

Was die Bedeutung betrifft, die der Herr Abgeordnete der Frage der Nationalität Herrn van de Velde beimißt, so wird er ohne Zweifel mit Vergnügen den Brief des Prince Albert de Ligne, unseres Gesandten in den Niederlanden, lesen, der vom Außenminister beauftragt worden ist, einen Rapport auf Grund der Akten des belgischen Gesandten in Bern zu machen.

'Bericht des Prince Albert de Ligne, belgischen Gesandten in Den Haag, an Herrn Emile Vandervelde, Minister des Auswärtigen in Brüssel:

Ich habe erneut die Akten von Herrn Henry van de Velde im Hinblick auf die gegen ihn von bestimmten belgischen Zeitungen vorgebrachten Anklagen geprüft.

Die erneute gründliche Prüfung hat ergeben, daß ich nur bestätigen kann, was ich Ihrem geschätzten Vorgänger am 12. Mai 1924 geschrieben habe.

Ich erkläre noch einmal bei meiner Ehre:

Daß Herr Henry van de Velde während seines Aufenthaltes in Deutschland und besonders im Laufe des Krieges nicht gegen die Ehre seines Vaterlandes gefrevelt und nicht gegen seine Pflichten als belgischer Staatsangehöriger gehandelt hat; daß sein Verhalten in jeder Beziehung vollständig korrekt gewesen und daß nichts Ungünstiges über ihn zu berichten ist. Er hat nie seine belgische Staatsangehörigkeit aufgegeben und hat das Recht, seinen Platz unter seinen Mitbürgern einzunehmen.

gez. Prince de Ligne'

Was mich persönlich betrifft, so kann ich dem Herrn Abgeordneten versichern, daß ich Herrn van de Velde mit größter Freude einen Lehrstuhl der Architekturgeschichte und die Leitung des 'Institut Supérieur des Arts décoratifs' angeboten habe. Ich habe auf diese Weise einem Künstler den Dank abstatten können, der Belgien in Europa Ehre macht. Ich bedaure allein, daß ich ihm keine Besoldung geben konnte, die seinem Talent und den Angeboten entspricht, die ihm von anderer Seite gemacht worden sind. Ich danke dem Herrn Abgeordneten für seine Fragen. Er hat damit sein Interesse für die Entwicklung, Größe und Zukunft des belgischen künstlerischen Geistes bewiesen.'

In jedem anderen Land hätte eine solche Erklärung genügt, selbst die hartnäckigsten Feinde zu beruhigen und den Kampf zu beenden.

Camille Huysmans ließ mir volle Freiheit bei der Wahl der Lehrer des Instituts. Auch die Ausarbeitung des Lehrplanes wurde mir völlig überlassen. Ich erwartete nicht, daß bei Eröffnung des Instituts der ganze Lehrkörper zusammengestellt und alle Werkstätten eröffnet werden könnten. Die Eröffnung fand ohne offizielle Zeremonie statt. Die Mehrzahl der Schüler war aus der Akademie und den 'Ecoles de St. Luce de la Ville de Bruxelles' ins neue Institut übergetreten. Meine Rückkehr nach Belgien und die Gründung einer unter meiner Leitung stehenden Schule wurden auch im Ausland bekannt. Sehr bald meldeten sich Schüler aus verschiedenen Ländern.

Die Mitglieder meines Lehrkörpers setzten sich aus leidenschaftlichen Anhängern meiner Auffassung von der grundlegenden Bedeutung des Prinzips der vernunftgemäßen Gestaltung zusammen. Bei der Gründung des Instituts waren es zwölf Lehrer, die aus wallonischen und flämischen Künstlergruppen zu uns stießen. Im Laufe der ersten zwei Jahre des Bestehens des ISAD gab es verschiedene Personaländerungen. Zwei Todesfälle, Demissionen, deren Begründungen ich zustimmen mußte, und Rücktritte wegen Ungeeignetheit. Während dieser Zeit unterstützten und verteidigten die Redakteure verschiedener Zeitschriften, vor allem Pierre-Louis Flouquet, Maurice Casteels, Camille Pouppaye, Paul Werrie und Edward Léonard, mein Institut.

Ich entschied mich, das Institut in einen Teil der Gebäude der Abbaye de la Cambre, die genügend Räume für die Werkstätten und Lehrsäle aufwies, unterzubringen.

1926, im Jahr meiner Rückkehr nach Belgien, fand in der Galerie Dietrich in Brüssel eine Ausstellung der Pläne und Perspektiven für das Kröller-Müller-Museum statt, die ein Bild seiner wichtigsten Ausstellungssäle und der Außenansichten vermittelte. Außerdem waren die Entwürfe für einen großen Block auf dem linken Schelde-Ufer von Antwerpen zu sehen, das dem Quartier des Stadthauses und der Kathedrale gegenüberliegt. Eine große Rötelseichnung stellte das in der Mitte der Baugruppe gelegene 'Tor von Flandern' dar. Das Projekt bestand aus verschiedenen, bis zu zehn Stockwerken hohen Gebäuden, in deren oberen Teilen Privatwohnungen und

deren unteren Geschossen Läden und Büros vorgesehen waren. Die Wohnungen waren durch Rampen mit der Allee verbunden, die auf der Höhe der Läden angelegt werden sollte.

Der Wohn- und Geschäftsblock war als Beginn eines neuen Stadtteiles von Antwerpen geplant. Die Ausführung des Projektes wäre von großer Bedeutung gewesen, denn es umfaßte auch eine Autostraße, die nicht nur Antwerpen mit dem belgischen Hinterland, sondern vor allem auch mit den angrenzenden benachbarten Ländern verbunden hätte. Der Auftrag war mir von einer belgischen Immobilienfirma erteilt worden. König Albert hatte dem Premierminister seine volle Zustimmung ausgesprochen; es fehlte nur die Einwilligung des Bürgermeisters von Antwerpen. Politische Überlegungen bestimmten jedoch den Bürgermeister van Cannvelart, der mir an sich wohlgesinnt war und meinen Entwurf bewunderte, den Plan abzulehnen. Eine mit der belgischen Immobilienfirma geschäftlich verbundene schweizerische Finanzgruppe verlangte als Gegenleistung für ihre Beteiligung die Bewilligung zur Anlage eines schweizerischen Freihafens auf dem linken Schelde-Ufer, zu der sich die belgischen Behörden nicht entschließen konnten. Wieder einmal war es ein Interessenkonflikt, der für mich zu einer tiefen Enttäuschung führte.

Diese Enttäuschung wurde durch die erfreuliche Entwicklung ausgeglichen, die mein Institut schon in den ersten Jahren seines Bestehens nahm. Ich konnte den Lehrkörper durch ausgezeichnete Mitarbeiter erweitern, von denen keiner seinen Posten verließ, solange ich die Direktion innehatte. Die Werkstätten wurden ausgebaut, und die Zahl der Schüler vermehrte sich. Königin Elisabeth brachte der Schule ihr besonderes Interesse entgegen. Sie besuchte uns mehrere Male. Ich sehe sie noch vor mir in der Tür zwischen dem Direktionszimmer und meinem Atelier, und ich höre noch, wie sie nach einem mehrstündigen Besuch der Werkstätten zu mir sagte: 'Wie gerne würde ich in Ihrem Institut arbeiten.' Nach vier Jahren intensiver Tätigkeit fand 1931 im Palais des Beaux Arts in Brüssel die erste Ausstellung von Schülerarbeiten des ISAD statt, über die in der belgischen Zeitschrift 'Les Beaux Arts' vom 19. Juni 1931 ein illustrierter Bericht erschien.

Das ISAD, mein Brüsseler Institut, war die pädagogische Zitadelle, die dem Weimarer Bauhaus folgte. Mein 1902 gegründetes Seminar und die

Weimarer Kunstgewerbeschule waren die erste. Die zweite war das Bauhaus. Als der Architekt Walter Gropius nach dem Ersten Weltkrieg als mein Nachfolger nach Weimar berufen wurde, verlangte er die Zusammenlegung der Kunsthochschule und der Kunstgewerbeschule. Er bat mich, wie auch einige Lehrer meiner Weimarer Schule, um Mitarbeit am Bauhaus, dessen Name schon die Absicht unterstrich, der Architektur wie einem Magneten die zentrale Rolle zuzuweisen. Zwangsläufig entstanden Schwierigkeiten zwischen dem neuen Direktor und der inzwischen ins konservative Lager abgeschwenkten Weimarer Regierung. Die Behörden der Stadt Dessau und eine Reihe dort befindlicher Industrieunternehmen zeigten sich im Gegensatz zu Weimar bereit, das Programm des Bauhauses weiterzuentwickeln. So wurde es nach Dessau verlegt. Die Gruppe hochbedeutender Künstler wie Klee, Kandinsky und Feininger hat freilich nichts dazu beigetragen, das Niveau der industriellen Produktion des Landes Anhalt zu heben. Trotzdem hat das Bauhaus eine Entwicklung verwirklicht, die alles, was mein Seminar und meine Weimarer Kunstgewerbeschule fast zwanzig Jahre vorher geleistet hatten, in den Schatten gestellt hat. Ich überlasse es der Kunstgeschichte, klarzustellen, welches Institut die erste Zitadelle gewesen ist und welches die Stelle war, an der die Flamme entzündet wurde, die das Feuer der neuen künstlerischen Überzeugungen in alle Welt trug.

Das 'Institut Supérieur des Arts décoratifs' war die dritte Zitadelle, zu deren Leitung ich nach Belgien zurückgerufen wurde. Neuerdings wurde in Ulm die vierte Zitadelle, die 'Hochschule für Gestaltung', errichtet. Sie verdankt ihre Entstehung einer Frau, Inge Aicher-Scholl, und dem Schweizer Architekten Max Bill, der sich nach Schaffung einer Reihe bedeutender Werke entschlossen hatte, ihr Rektorat zu übernehmen. Das Institut, das dem Andenken der von der Hitler-Tyrannie hingerichteten Geschwister Inge Aicher-Scholls gewidmet ist, folgte dem Beispiel des Bauhauses.

Die Beschwerden des Alters haben es mir nicht mehr gestattet, an der offiziellen Eröffnung dieses Instituts im Herbst 1955 teilzunehmen. In Ulm wäre vielleicht Gelegenheit gewesen, in Anwesenheit von Walter Gropius über die 'Legende' des Bauhauses zu sprechen und die Kämpfe in Erinnerung zu rufen, die ich und meine Mitstreiter seit den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts geführt haben. Ich hätte Gelegenheit gehabt, über die

Höhepunkte dieser und auch der späteren Kämpfe zu sprechen, die für das Bauhaus eine besonders wichtige Rolle gespielt haben.

Der Siebzigste Geburtstag

An meinem siebzigsten Geburtstag glaubte die Regierung meines Landes, zum ersten Male eine offizielle Feier zu meinen Ehren wagen zu können, ohne sich selbst und mich feindseligen Kundgebungen auszusetzen. Die Zeremonie fand in einem überfüllten Saal des Palais des Beaux Arts in Brüssel in Anwesenheit der Behörden und vieler meiner Freunde statt, die der Einladung des damaligen Ministers des Unterrichts und der Künste, des Grafen Lippens, gefolgt waren. Zu Beginn der Feier überreichte mir der Minister im Namen König Alberts I. einen Brief. Ich las ihn und gab ihn dem Minister zurück, der ihn den Anwesenden vorlas. Der Brief war in Flämisch abgefaßt, was die anwesenden Flamen besonders begeisterte. Nach den verschiedenen Reden ergriff ich das Wort zu einer kurzen Vorbemerkung, in der ich die Anwesenden daran erinnerte, daß ich noch zu der Generation gehörte, die 'das Flämische nur mit der Dienerschaft und dem einfachen Volk' sprach, während sie sich sonst mündlich wie schriftlich des Französischen bediente.

Ich sprach von der früheren schwierigen Situation, die die belgischen Dichter und Schriftsteller von Charles de Coster, Camille Lemonnier und Georges Rodenbach bis zu Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles van Lerberghe und Max Elskamp veranlaßte, ihre Werke in französischer Sprache zu schreiben, und viele von ihnen zur ständigen Übersiedlung nach Paris bewegt hatte. Ich rief das Gedächtnis an die Bestrebungen von Hendrik Conscience, Gezelle, Stijn Streuvels und Karel van de Woestijne wach, erinnerte an die Aktionen der flämischen Bewegung unter der Führung Pol de Monts und meines Freundes Auguste Vermeyleen und fuhr ohne Übergang fort: 'Der Gedanke eines 'neuen Stils' ist seit vierzig Jahren so eng mit meinem Leben verbunden, daß ich ihn geradezu als persönliches Abenteuer betrachten muß.'

Der Titel der Rede, die ich, nachdem ich meinen Vorrednern gedankt

hatte, vorlas, lautete: 'La Voie Sacrée' (Der heilige Weg). Die Ansprache endigte mit folgenden Worten: 'Kein Weg, keine Straße, keine Bahn wird die Architektur zu ihrer wahren Bestimmung führen, die nicht dem 'Menschlichen' entgegenführt. Seien Sie nicht enttäuscht, wenn ich verzichte, am Ziel des Weges eine Weihestätte zu errichten. Die Horizonte müssen offen bleiben, damit sichtbar wird, was wir - ewige Kämpfer gegen totgewordene Gesetze, Veteranen der großen Säuberungen - wiederentdeckt zu haben glauben: die Quelle der Vernunft, die Tausende herrlicher Dinge, Mensch und Tier erschaffen hat, deren ewige Formen erkennen lassen, was menschlich im Göttlichen und was göttlich im Menschlichen ist.'

Als sich Herr und Frau Krölller 1933 auf den Weg machten, um der offiziellen Feier beizuwohnen, die die belgische Regierung zu meinem siebzigsten Geburtstag veranstaltete, waren endlich die Würfel über das Schicksal des Museums von Otterlo im Park 'De Hoge Veluwe' gefallen. Kröllers konnten mir mitteilen, daß die holländische Regierung, gleichsam als Ehrung für mich, die Kosten für die Ausführung des Museums übernommen hatte. Mit der Verpflichtung, große Einsparungen vorzunehmen, wurde ich bald darauf vom holländischen Minister der öffentlichen Arbeiten beauftragt, die Pläne für ein 'provisorisches' Museum zu entwerfen.

Hendrik de Man und das Orec

Ein außergewöhnliches Ereignis lenkte meine Aktivität plötzlich in eine Richtung, die mir großen Einfluß ermöglichte. Mein Freund Hendrik de Man, Mitte der dreißiger Jahre belgischer Arbeitsminister, erhielt vom Finanzministerium unversehens zwei Milliarden Francs zur freien Verfügung, einen Betrag, der aus einer Operation der Geldentwertung herrührte. De Man sah sich plötzlich in der Lage, längst geplante Restaurierungsarbeiten und andere, dem gleichen Gebiet zugehörige Projekte zu verwirklichen. Nach reiflicher Überlegung wandte er sich an mich. Er war über meine Tätigkeit in Weimar und ihre positiven Ergebnisse für Sachsen-Weimar orientiert und wünschte, sie für unser Land dadurch fruchtbar zu machen, daß er die bevorstehenden Restaurierungsarbeiten und eine große

Zahl von Neubauten meiner künstlerischen Kontrolle unterstellte. Also eine Art maskierter künstlerischer Diktatur!

So wurde das OREC gegründet (Office de Restauration Economique, Amt für wirtschaftlichen Aufbau). Hendrik de Man nahm mich als künstlerischen Beirat in sein ministerielles Kabinett auf und übergab die Leitung des OREC seinem Kabinettschef, dem Ingenieur Bollenger, der vorher im Ingenieurbüro des Antwerpener Rathauses gearbeitet hatte. Als Trio von drei Antwerpnern machten de Man, Bollenger und ich das OREC zu einem staatlichen Instrument erster Ordnung, das im Kampf gegen die Häßlichkeit für die Hebung des allgemeinen Geschmacks wirkte. Wir arbeiteten gleichsam 'in Hemdsärmeln', wie sich unser Chef, der Minister, ausdrückte. Unser Tätigkeitsfeld erstreckte sich rasch auf alle Abteilungen des Ministeriums und brachte uns sehr bald in Kontakt mit vielen Provinz- und Gemeindebehörden. Bollenger und ich machten Reisen zum praktischen Studium der architektonischen und technischen Fragen, die sich bei Um- und Neubauten stellten.

Die Entscheidung des Ministers führte natürlich wieder zu einer Menge von Widerständen seitens gewisser Architekten. Es war nun einmal üblich geworden, mich als ein gefährliches Subjekt zu betrachten. Die Macht, über die ich verfügte, bedeutete eine schwere Bedrohung für die Routiniers, die gewohnt waren, es sich an der Futterkrippe des Staates bequem zu machen. Nun war mit einem Schlag den begabten, jungen Architekten der Weg geöffnet, denen es früher nie gelungen war, einen Staatsauftrag zu erhalten. Während die Arrivierten es selbstverständlich unter ihrer Würde fanden, ihre Projekte dem OREC vorzulegen, häuften sich auf meinem Arbeitstisch im Ministerium die Pläne von Schulen, Kirchen und anderen Gebäuden sowie von Brücken und auch städtebauliche Projekte unbekannter, junger Architekten.

Ich verließ um halb neun Uhr vormittags unser Haus 'La Nouvelle Maison', das ich in Tervueren gebaut hatte, und begab mich zum 'Institut Supérieur' in der Abbaye de la Cambre, nahm irgendwo ein kleines Mittagessen ein und verbrachte den Nachmittag im Ministerium, um erst zum Abendessen nach Hause zu kommen. Nach dem Essen widmete ich mich in meinem Atelier ohne Rücksicht auf Nachtruhe meinen privaten Aufträgen.

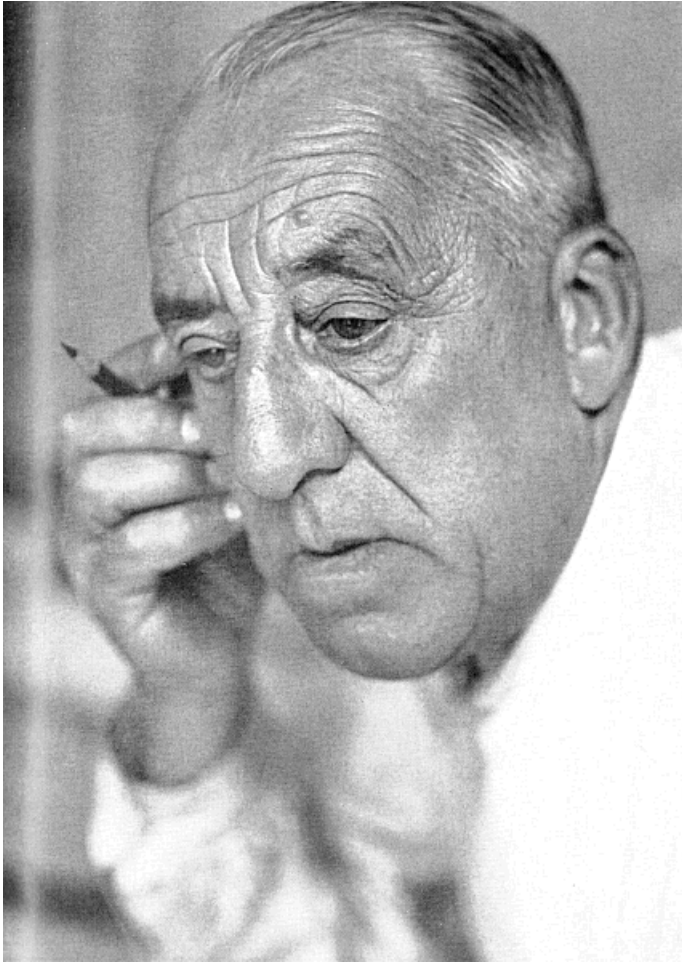
In diesen Nachtstunden entwarf ich unter anderem die Inneneinrichtung der Waggons der Belgischen Staatseisenbahnen und der Postdampfer, deren erster, 'Prince Baudouin', mich mit dem jungen Ingenieur Raoul Grimard in Verbindung brachte, der erst vor kurzem sein Diplom gemacht hatte. Während drei bis vier Jahren arbeiteten wir aufs engste zusammen. Nach wenigen Sitzungen waren wir intime Freunde, für die der Altersunterschied keine Rolle spielte. Zudem stellten wir fest, daß wir die gleichen politischen und sozialen - sehr linken - Meinungen vertraten.

Grimard bat mich, seine Pläne für einen Metallkörper des Postschiffs im Hinblick auf die zu erreichende Fahrgeschwindigkeit zu prüfen, welche die der vorhandenen Postschiffe übertreffen sollte. Auch über die Disposition der Räume sollte ich mein Urteil abgeben. Ich wiederum legte ihm dar, wie die geschmacklose Ausstattung der Schiffe behoben und wie Neuerungen eingeführt werden könnten, die nicht nur die Räume für die Reisenden, den Kapitän und die Mannschaft, sondern auch die ganze äußere Gestalt des Postschiffes betrafen. Es folgten der Bau eines zweiten Postschiffes, 'Prince Albert', sowie die Vorstudien für ein von der Sowjetregierung in Auftrag gegebenes Schiff, das auf der Werft Cocqueril erbaut werden sollte. Grimard wurde Direktor der Werft und mußte sich zu Verhandlungen nach Rußland begeben. Der strenge Winter, die anstrengenden, endlosen Verhandlungen, die seiner Natur zuwider waren, die Diskussionen mit käuflichen Funktionären erschöpften seine Kräfte. Nach einem halben Jahr kehrte er mit dem unterzeichneten Vertrag zurück. Aber er war am Ende seiner psychischen und physischen Kräfte und erlag nach unsäglichen Leiden einer heimtückischen Krankheit.

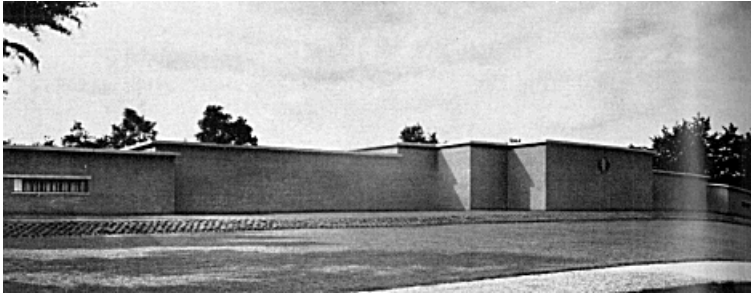
Sein Name verdient, auf der Ehrentafel der Vorkämpfer des neuen Stils genannt zu werden. Die Jahre der Zusammenarbeit mit diesem jungen, enthusiastischen Freund zählen zu den schönsten und kostbarsten Erinnerungen meines Lebens. Grimards Tod hat mich betroffen, als ob er mein Sohn gewesen wäre.

Ich frage mich heute manchmal, wie ich die Kraft aufbrachte, meine amtlichen Pflichten zu erfüllen und dazu noch die Privataufträge auszuführen, die mir in reichem Maß zukamen. Neben unserem eigenen Haus - 'La Nouvelle Maison' -, dem vierten und letzten, das ich für meine Familie errichtete (1927 entstanden), hatte ich folgende Aufträge auszuführen: das

*67



127 Henry van de Velde, siebzigjährig



128 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1937/54



129 Plastiksaal des Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1952/53

Damen-Altersheim in Hannover 1929, das Haus Wolfers in Brüssel 1930, die Doppelvilla in Le Zoute 1931, die Einrichtung für die Marquise de Brion, die Schwester des Grafen Kessler, in Paris 1932, das Doppelhaus an der Avenue des Nations in Brüssel 1932, Haus und Klinik für Dr. Martens in Asten 1932, Haus Grégoire in Uccle 1933. Für die meisten dieser Bauten hatte ich auch die Inneneinrichtung zu entwerfen.

Der große Kräfteaufwand für alle diese Schöpfungen und die stetige Überwachung der Schüler in meinem Institut, die nach den strengen Regeln der vernunftgemäßen Gestaltung unterrichtet wurden, haben mich gehindert, danach zu fragen, wann ich eigentlich dieses Prinzip zum ersten Male formulierte. In einem Vorwort des Generalprogramms der Kurse des 'Institut Supérieur' erwähnte der Architekt Huib Hoste, dessen Arbeiten sich durch besondere formale Strenge auszeichneten, daß das Grundprinzip, das ich für sämtliche Kurse des Instituts aufgestellt hatte: die Funktion zeugt die Form, sich schon in dem Vortrag 'Prinzipielle Erklärungen' findet, den ich in Berlin im Jahre 1900 gehalten habe. Ich hatte damals keine Ahnung, daß der amerikanische Architekt Louis Sullivan nach seiner Rückkehr von der Ecole des Beaux Arts in Paris, in Opposition zur akademischen Doktrin, ungefähr der gleichen Überzeugung Ausdruck verliehen hatte, als er sagte: 'Form follows function' (Die Form folgt der Funktion). Die Koinzidenz ist bemerkenswert. Zur gleichen Zeit wurde auf beiden Hemisphären die Rückkehr zur vernunftgemäßen Gestaltung aufs Schild erhoben.

Die Pariser Weltausstellung 1937

Unter den Mitgliedern der Regierung wurde der Wirtschaftsminister Philippe van Isacker mein besonderer Gönner. Seine politischen Ansichten waren meinen Idealen und sozialen Überzeugungen zwar entgegengesetzt, aber er war sich darüber klar, welche Dienste ich Belgien als künstlerischer Berater durch meine Schule und die Funktion leisten konnte, die mir sein Kollege Hendrik de Man übertragen hatte. Ich verdanke van Isacker meine Stellung bei den Belgischen Staatseisenbahnen, die auch zu meiner Mitarbeit an den Postdampfern geführt hatte.

Van Isacker ernannte mich zum Präsidenten der Technischen Kommission des Generalkommissariates für die Weltausstellung von 1937 in Paris. Die Kommission hatte die Aufgabe, die Sachverständigen für die Ausstellung zu bezeichnen. Als ihr Präsident stand ich an der Spitze der von der Regierung für den Bau und die Einrichtung des belgischen Pavillons bestimmten Architekten. Der Generalkommissar der Ausstellung, Baron Vaxelaire, ließ sich bei allen Sitzungen und Beratungen durch seinen Assistenten Jean de Marmol vertreten. Gleich beim ersten Kontakt mit Jean de Marmol erkannte ich in ihm einen Mitarbeiter, der mit Begeisterung mitwirken würde, Belgien den Platz wiederzuerobern, den seine Kunsthandwerker und Manufakturen in der Vergangenheit eingenommen hatten. Obwohl die Bewegung zur Wiedergeburt des Kunstgewerbes am Ende des 19. Jahrhunderts von Belgien ausgegangen war, hatte man die Stagnation nicht überwunden, die bei den internationalen Ausstellungen in Turin (1902), Brüssel (1910), Gent (1913), London (1929), Antwerpen und Lüttich (1931), Chicago (1933) und Brüssel (1935) in den belgischen Pavillons in erschreckender Weise in Erscheinung getreten war.

Für die Pariser Ausstellung von 1937 stellte der französische Generalkommissar Labbe ein Programm zur Hebung des allgemeinen ästhetischen Niveaus der Ausstellung auf. Seit 1934 beschäftigte er sich unablässig mit diesem Gedanken. Bei einem Vortrag im 'American Club' in Paris forderte er, es müsse der Pseudo-Zivilisation ein Ende gesetzt werden, 'die den Geschmack der Massen verdirbt und sich nicht darum kümmert, sie zu erziehen.' In bezug auf das Programm, das er in den künstlerischen Kreisen der für die Ausstellung von 1937 eingeladenen Länder entwickelte, prophezeite Labbe, seine Verwirklichung werde zukunftsweisend sein. Sein Ziel war eine thematische Ausstellung. Seiner Auffassung nach sollte die Pariser Ausstellung den Beweis erbringen, 'daß die Kunst das Dasein der Menschen schöner und freundlicher gestaltet, daß zwischen dem Schönen und dem Nützlichen kein Gegensatz besteht und daß Kunst und Technik unauflöslich verbunden sein müssen.'

Dem Leser, der mir bis hierher gefolgt ist, werden diese Gedanken und Worte vertraut klingen. Sie gehen auf das Programm der Kölner Werkbundaussstellung von 1914 zurück, auf die Grundsätze des Werkbundes überhaupt, auf die Prinzipien meiner Arbeit im Großherzogtum Sachsen-

Weimar und darüber hinaus auf die Mission, der ich mich seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geweiht habe.

Meine Mitarbeiter beim Entwurf und bei der Ausführung der Pläne für den belgischen Pavillon waren zwei meiner treuesten Schüler und Anhänger: der Architekt Jean Eggericx und Raphael Verwilghen, beide Lehrer am ISAD. Nachdem wir uns eines lästigen Kollegen entledigt hatten, der sich als Schüler der Brüsseler Akademie in unsre Gruppe einschleichen wollte, waren Machenschaften und Intrigen ausgeschlossen.

Eine der schönsten Stellen des Ausstellungsgeländes stand uns am Pont d'Iéna auf dem linken Seine-Ufer am nördlichen Fuß des Eiffelturmes zur Verfügung. Der große Baukörper des Pavillons präsentierte sich als eindrucksvolle, mit roten Tonplatten verkleidete einheitliche Form. Unter Einbeziehung der vorhandenen monumentalen Treppe machte das auf zwei Ebenen verteilte Gebäude den Eindruck einer architektonischen Komposition, die bestehen bleiben sollte. Eine Hauptlinie, die das Brückengeländer fortsetzte, umgab den ganzen Bau, auf dessen unterer Partie sich die reiche Folge mehrerer Flügel ausbreitete. Der zu Schiff erreichbare Eingang am Seine-Ufer führte in die Säle für Tourismus, mit Film und Diorama. Dieser Teil des Quais wurde in einen Garten verwandelt, in dem sich Skulpturen von Ernest Wynants, Georges Minne - von diesem eine in ihrer Einfachheit ergreifende Plastik 'Patrie' - und ein schönes Werk des wallonischen Bildhauers Puvrez befanden. Ohne Anmaßung darf ich sagen, daß der Pavillon als Architektur dem 'Neuen Stil' unter den Besuchern der Ausstellung Millionen von Freunden verschafft hat.

Was das Ausstellungsgut betraf, hatte keines der ausstellenden Länder - ausgenommen die nordischen Länder Schweden, Norwegen und Finnland - sich so genau wie Belgien an das 'Programm Labbe' gehalten. Unsre technische Kommission sah ihre Hauptaufgaben darin, der belgischen Kunstindustrie, die eine lange Periode der Lethargie hinter sich hatte, neues Blut zuzuführen. In diesem Sinn appellierte sie an die Zeichner und Modelleure, meist frühere Schüler des ISAD, um neue Modelle und Formen zu erhalten. Sie konnte mit den vom Generalkommissariat und der Regierung bewilligten finanziellen Mitteln frei schalten, so daß es möglich wurde, den Künstlern und Kunsthandwerkern Ateliers und Industriebetriebe zur Verfügung zu stellen, die ihre Entwürfe ausführten. Im großen illustrierten

Katalog des belgischen Pavillons in Paris hat der Kunstkritiker René Lyro den Pavillon und seinen Inhalt ausführlich beschrieben. Dabei hebt er die Bedeutung der Arbeit der von mir präsierten Kommission hervor und schließt seine Darlegungen mit folgenden Worten: 'Der Name des Mannes, der dieser Kommission vorstand, genügt, um das Programm zu kennzeichnen, an dem die Künstler, Kunsthandwerker und Industriellen unseres Landes begeistert mitgearbeitet haben.'

Thematische Ausstellungen, wie es die Pariser Weltausstellung 1937 wenigstens in gewissem Maße gewesen ist, sind meiner Meinung nach die einzig sinnvollen, die der Hebung des allgemeinen Geschmacks dienen. Sie erfüllen gleichsam die Funktion einer 'Kur'. Die Orte, an denen sie stattfinden, sind 'Badeorte', wo Schritt um Schritt der Sinn für die 'reine Form' geweckt wird, der zum wahren Begriff des Schönen zurückführt.

Weltausstellung New York 1939/40

Bei der Vorbereitung der belgischen Abteilung für die New Yorker Weltausstellung, an der sich die belgische Regierung wieder beteiligte, hatte ich eine ähnliche Funktion wie bei der Pariser Ausstellung. Minister van Isacker, der mir und dem ich immer wachsende Sympathie entgegenbrachte, machte mich mit dem Generalkommissar der belgischen Abteilung, dem Direktor der weltbekannten Firma für photographische Produkte N.V. Gevaert, bekannt. Man besprach kurz das Programm mit den beiden Architekten Victor Bourgeois und Léon Stynen, die unter meiner Leitung zur Ausführung des Pavillons bestimmt wurden - Bourgeois ein Wallone, Stynen ein Flame -, man diskutierte den Aufbau und die Gruppen, die zur Beteiligung eingeladen werden sollten. Im Gegensatz zur Pariser Ausstellung 1937 war die New Yorker Weltausstellung unter keinem allgemeinen Thema aufgebaut. Es gab keine Einschränkungen; Produkte aller Art waren zugelassen, von der Schwerindustrie bis zum winzigsten Gegenstand.

Bei der ersten offiziellen Sitzung einigte man sich auf die Einrichtung eines 'technischen Dienstes', der für New York in gleicher Weise funktionieren sollte wie vorher für Paris. Die Zahl der Mitglieder war kleiner.

Die meisten hatten schon der Pariser Gruppe angehört. Als neuer Mitarbeiter wurde unter anderen der Kunstschriftsteller van Avermaete aufgenommen, der in Antwerpen eine moderne künstlerische Gruppe und eine kleine Kunstgewerbeschule nach dem Vorbild des ISAD gegründet hatte. Die Eröffnung des Pavillons, zu der ich nach New York fuhr, trug mir zahlreiche persönliche Ehrungen ein, in die ich meine Freunde und Mitarbeiter Léon Stynen und Victor Bourgeois, die ebenfalls nach New York gekommen waren, mit Vergnügen einbezog.

Léon Stynen und Victor Bourgeois fuhren auf Einladung des Ausstellungskommissars über Kanada zurück; ich nahm den direkten Weg über den Atlantik, aber auf einem weniger luxuriösen Schiff als der 'Normandie'. Die modische Geschmacklosigkeit ihrer Einrichtung hatte auf der Hinfahrt eine katastrophale Wirkung auf mich gehabt. Es herrschte ein solcher Sturm, daß Herr Gevaert und ich fast die einzigen Gäste im Speisesaal waren, wo alles, was nicht angeschraubt war, wild hin- und herflog. Aber der 'Haute-couture'-Stil der 'Normandie' verursachte mir mehr Übelkeit als der ungewöhnlich hohe Seegang.

Das bescheidenere Schiff, das für die Rückfahrt einige Tage mehr benötigte, gab mir bei herrlichem Wetter die Möglichkeit, in Ruhe die Eindrücke zu überdenken, die ich während mehrerer Wochen in New York empfangen hatte. Ich hatte neue Freunde gefunden, die ich bei späteren, weniger gehetzten Aufenthalten in Amerika wieder zu treffen hoffte. Ich sah, daß ich bei den Anhängern einer neuen vernunftgemäßen Architektur und der in Europa entstandenen Tendenz zu reiner, primärer Formgestaltung, die übrigens auch in den Vereinigten Staaten in Erscheinung getreten war, als 'Vater' des neuen Stils angesehen wurde. New York besaß übrigens mit dem 1931 begonnenen Rockefeller-Center ein höchst imponierendes, vorzügliches Beispiel dieses Stils. Während ich in einem Liegestuhl auf Deck lag und den weiten Horizont und das grenzenlose Meer betrachtete, das sich wie der glitzernde Zinnspiegel eines Schweizer oder italienischen Sees vor mir ausbreitete, kam mir der frühere Präsident der USA Herbert Hoover in den Sinn, der unseren Pavillon dem belgischen Gesandten gegenüber nicht genug hatte loben können. Auf eine Frage des Gesandten, was Hoovers stärkster Eindruck während seiner kürzlichen Belgienreise gewesen sei, antwortete der frühere Präsident: 'Natürlich der Turm der

Bibliothek in Gent!’ Der Gesandte hatte jede andere Antwort erwartet. Ich erinnerte mich an die Liebenswürdigkeit einiger hoher Beamten des New Yorker Büros für öffentliche Arbeiten, die mir im Umkreis von vielen Kilometern Vorstädte, Brücken, Autostraßen und andere Anlagen der modernen städtebaulichen Methode zeigten, die alle perfekt gelöst waren. Ich sah auch Bezirke der Slums, diese Krebschäden der Städte, an deren Beseitigung mit aller Energie gearbeitet wurde.

Dann kam mir die Erinnerung an den Besuch in einem der größten Warenhäuser New Yorks in den Sinn, in dem sich ein ganzes Stockwerk mit Einrichtungsgegenständen im ‘Neuen Stil’ befand. Mein lebhaftes Interesse und die Überraschung, so viele ausgezeichnete neue Dinge zu sehen, erregte die Aufmerksamkeit eines der Direktoren. Er sprach meinen Begleiter, einen seit Jahren in New York wohnenden belgischen Künstler, an, der ihm meinen Namen nannte. Sein Gesicht leuchtete auf, und wir befanden uns augenblicklich in angeregtem Gespräch. Ich brachte mein Erstaunen zum Ausdruck, hier eine Zusammenstellung von Gegenständen zu finden, wie ich sie seit der Ausstellung im belgischen Pavillon in Paris nie mehr in solcher Qualität gesehen hatte, worauf er mir das Geheimnis enthüllte: es waren in großer Zahl deutsche und österreichische Entwerfer, die nach Hitlers Maßnahmen gegen die ‘entartete Kunst’ rechtzeitig emigriert waren und in Amerika das Land gefunden hatten, in dem sie ihren Beruf frei ausüben und sich eine neue Existenz gründen konnten. Auch in den Ateliers des Warenhauses war eine Reihe solcher europäischer Zeichner tätig. Der Direktor stellte sie mir vor. Ich kannte keinen von ihnen mit Namen; aber sie freuten sich alle, ein paar Worte mit mir zu wechseln, in dem sie den Ahnherrn der modernen Gesinnung sahen, von der ihre eigene Arbeit getragen war. Das Feuer, das in ihren Augen glänzte, und die Wärme, mit der sie mir die Hand drückten, gehören zu den besonders schönen Erinnerungen, die mich in jenen Tagen glücklicher Meditation bewegten.

Ich dachte auch an die vielen außergewöhnlich schönen Frauen zurück bei den zahlreichen Empfängen der verschiedenen Ausstellungskommissare, die als echte Lebenskünstler rauschende Feste zu veranstalten verstanden. Ich konnte die Schönheit dieser amerikanischen Frauen, die so anders ist als die Schönheit der Französinen, Italienerinnen, der Deutschen oder der flämischen Rubens-Typen, nur mit der der Schwedinnen verglei-

chen. Vor meiner Abreise hatten Amerikanerinnen den Raum des Generalkommissariats, der mir zugewiesen worden war, mit Blumen überschwemmt. Ich nahm die Blumen mit aufs Schiff, konnte sie aber nicht alle nach Tervueren mitnehmen. Was tun? Ich nahm von jeder Sorte eine Blume, legte sie in eine Schachtel, und mein Steward expedierte sie auf dem raschesten Weg zu den Meinen. Ich selbst hatte vor meiner Rückkehr nach Tervueren noch ein paar Tage in Paris zu tun.

In Brüssel bereitete es mir einige Mühe, mich wieder einzugewöhnen, nachdem ich eine Zeitlang in New York in einer Atmosphäre mit weiten Perspektiven und unbegrenzten Horizonten gelebt hatte. Aber die Arbeit, die ich wiederaufnahm, hatte nichts von ihrer Bedeutung und Wichtigkeit verloren. Die Aufgaben des OREC waren in ständigem Wachsen begriffen und verlangten von mir und meinem jungen Mitarbeiter Marcel Gérard, der die Architekturabteilung des 'Institut Supérieur' mit Auszeichnung absolviert hatte, unsere ganze Kraft. Gérard wurde Chef meines Privatbüros.

Bau der Genter Universitätsbibliothek

Das jammervolle System tropfenweiser Subventionen, die, kaum bewilligt, von der Maschinerie der Bürokratie noch gekürzt werden, machte den Bau der 1936 begonnenen Bibliothek der Universität Gent zu einem wahren Leidensweg. Es dauerte volle sieben Jahre, bis sie einigermaßen fertiggestellt werden konnte! Für einen privaten Auftraggeber hätte ein Gebäude dieses Umfangs leicht in zweieinhalb Jahren errichtet werden können. Das vom belgischen Staat festgesetzte Architektenhonorar betrug 2,5 Prozent der Bausumme, von denen mein administrativer Mitarbeiter Professor Jean-Norbert Cloquet ein Drittel erhielt. Meine zwei Drittel deckten nicht einmal die Kosten meines Büros, und mein Buchhalter machte mich darauf aufmerksam, daß die Verluste, die durch das Zögern und die Intrigen der verschiedenen Amtsstellen untereinander entstanden, mich langsam an den Rand des Ruins bringen würden. Andererseits gebe ich gern zu, während der siebenjährigen Bauzeit der Genter Bibliothek zu meiner großen Freude

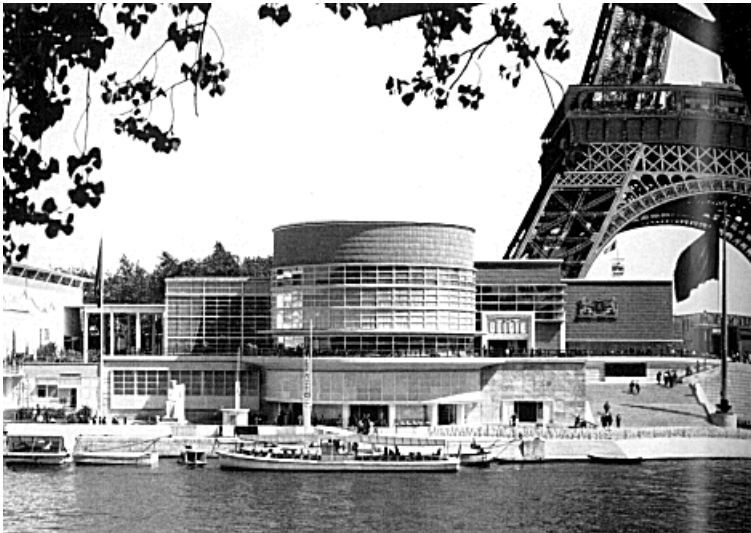
eine Reihe hoher Beamter kennengelernt zu haben, die von den modernen künstlerischen Prinzipien überzeugt waren. Leider war ihre Zahl aber zur wirkungsvollen Bekämpfung des schlechten Geschmacks und der Verantwortungslosigkeit der Mehrheit zu klein.

Mein letztes Werk auf dem Gebiet der Inneneinrichtung war ein Bibliotheksraum in der unweit Brüssel gelegenen herrschaftlichen Villa der mit mir freundschaftlich verbundenen Baronin Hansi Lambert. Diesem Raum war nur eine kurze Lebensdauer von wenigen Wochen beschieden, und nur wenige werden ihn gesehen haben. Die Baronin betrachtete ihn als einen Schmuckkasten, in den sie sich allein zurückziehen konnte, um sich von der fieberhaften Hast zu erholen, die ihre Rolle als Hausherrin und Gastgeberin mit sich brachte, wenn in den Sommermonaten Gäste aus aller Welt nach Futschi kamen, wo es summte wie in der Volière eines zoologischen Gartens.

Für den von mir entworfenen Bibliotheksraum gab es kein Vorbild; das angewandte Prinzip hatte aus einem sehr einfachen Grund wenig Aussicht, weiterentwickelt zu werden oder Schule zu machen: die Anlage war sehr kompliziert und überaus kostspielig. Normalerweise sind die Bibliotheksräume direkt beleuchtet; bei meinem Entwurf gab es nur indirektes Licht, das von den Büchern ausging, die das Fluidum verbreiten, das den Geist erhellt und in Bewegung setzt, das die Erregung dessen erweckt, der den Kontakt mit ihnen sucht. Es war meine Absicht, eine geistige Atmosphäre zu erzeugen. Auch das natürliche Licht war in die Gesamtgestaltung einbezogen, welche Tageszeit oder Wetterbedingungen auch immer sein mochten. So hatte das Ganze wirklich etwas von einem Schmuckkasten. Die Wände waren mit ungebleichtem Manchester bespannt, die schweren Vorhänge aus dem gleichen Gewebe. Ein dichter Teppich aus Naturwolle mit abstrakt-linearen Ornamenten und hölzerne Sessel in der gleichen Farbe vervollständigten die Raumstimmung. Die Bücherregale bestanden aus einem Gerüst aus Aluminium mit matten Scheiben, hinter denen die Titel der Bände gut lesbar waren; dadurch, daß die Bücherreihen vor einem beleuchteten Hintergrund standen, erschienen sie als Einheit. In den üblichen Bibliotheken holt sich der Leser das einzelne Buch; hier wurde ihm ihr Inhalt gleichsam zugesandt; ein Eindruck, den ich durch eine immaterielle Harmonie erreichte, die jedes Gefühl von Schwere ausschloß.

Nachdem die New Yorker Weltausstellung verlängert worden war, er-





131 Belgischer Pavillon der Weltausstellung Paris, 1937



132 Belgischer Pavillon der Weltausstellung New York, 1939/40

hielt ich vom 'American Institute of Architecture' eine Einladung zur Teilnahme am XV. Internationalen Architektur-Kongreß in Washington im September 1939. Parallel dazu kam die Aufforderung, mit einigen Kollegen die wichtigsten der großen Zentren der Vereinigten Staaten zu besuchen. Das Generalthema des Kongresses lautete: 'Die heutige Architektur und die Architektur der Vergangenheit'. Es sollte in drei Sektionen geprüft und diskutiert werden, jeweils nach den Gesichtspunkten der technischen, ästhetischen und sozialen Zusammenhänge. Für die Diskussion jeder Sektion war ein einleitender Vortrag vorgesehen. Ich wurde gebeten, die Einleitung der Sektion 'Ästhetik' zu übernehmen.

Beide Einladungen nahm ich mit Vergnügen an und begann, mir Notizen für meinen Vortrag zu machen. Es konnte keine günstigere Gelegenheit, kein bedeutenderes Forum geben, um einmal mehr meine Kritik an der Architektur zum Ausdruck zu bringen, die in der Vergangenheit zu Verirrungen, Abweichungen und Verstößen gegen das Prinzip der vernunftgemäßen Gestaltung geführt hat, deren vergiftende Wirkung ich seit mehr als einem halben Jahrhundert bekämpfte. Mir schien der Augenblick gekommen, in dem ein Gerichtshof von Fachleuten ein endgültiges Urteil über diese Fragen würde fällen können. Ich sah eine Diskussion zwischen den gelehrten Historikern und frenetischen Anhängern der Renaissance, des Barocks und anderer verderblicher Stile einerseits und den Vertretern des Prinzips der vernunftgemäßen Gestaltung andererseits voraus, die als Ankläger auftreten würden. Ich war überzeugt, daß die Frage der Koexistenz von Logik und Phantasie zur Sprache kommen würde, die von den nie um verfängliche Argumente verlegenen Schwätzern in dem Sinne beantwortet wird, daß das Ziel - die Schönheit - auf den zwei entgegengesetzten Wegen erreicht werden kann: durch Umkehrungen gleichsam, indem Konstruktionselemente in dekorative Motive verwandelt werden, oder, noch schlimmer, indem sie, der Zusammenhänge beraubt, gar nicht mehr imstande sind, irgendeine sinnvolle Funktion zu erfüllen. Ich wollte das Versagen von Renaissance und Barock an den Pranger stellen, die Gefahr für die Zukunft der Architektur aufzeigen und die Bahn für die Arbeit der Revolutionäre frei machen, zu denen ich mich mit meinen Freunden zählte.

In den Wochen, in denen ich an den Aufzeichnungen für meinen Vortrag

in New York arbeitete, focht ich einen Kampf mit einer Kommission der Kunstverwaltung aus, die mit der Ausarbeitung von Vorschlägen für eine Reorganisation der Kunsterziehung beauftragt worden war. Jedes Mitglied der Kommission, ob Maler, Bildhauer, Architekt oder Komponist, hatte der Leitung der Kunstverwaltung ein Programm zu unterbreiten. Ich schlug für den Architekturunterricht einen Lehrplan vor, der auf enger Zusammenarbeit zwischen Architekt und Ingenieur beruhte, die nicht allein zu einer vorübergehenden Annäherung, sondern zu einer eigentlichen Union führen sollte. Zahlreiche neue technische Erfindungen haben zu einer Spezialisierung geführt, durch die dem Ingenieur die Anlage der Heizung, der Beleuchtung, der Klimatisierung und die sanitäre Installation überlassen wird. Der Architekt verläßt sich auf die Arbeit des Spezialisten. Aber der Bauherr möchte einen kompetenten Berater haben, auf den er sich verlassen kann, damit die Kostenanschläge nicht überschritten werden. Bisher war in Belgien das Studium der Architektur den Akademien und Universitäten eingegliedert. Angesichts der entscheidenden Bedeutung der technischen Bereiche der Architektur sollte meiner Meinung nach der Architekturunterricht vernünftigerweise an den Technischen Hochschulen stattfinden. Kunst und Wissenschaft stehen heute in enger Verbindung. Die Baukunst kann ohne ständigen Kontakt mit der Wissenschaft nicht mehr ausgeübt werden. Die Kunst, die heute ohne die Wissenschaft nicht mehr auszukommen vermag, muß sich der Wissenschaft nähern; umgekehrt wird die Wissenschaft aus dieser Annäherung nur Gewinn ziehen.

Mein Vorschlag zur Reorganisation des Architekturstudiums beruhte auf der gemeinschaftlichen Ausbildung des Architekten und des Ingenieurs. Beide sollten während zweier Jahre die gleichen Kurse durchlaufen. Nach Ablauf dieser zwei Jahre sollte es dem Studenten überlassen bleiben, sich für den einen oder den anderen Beruf zu entscheiden. Während des dritten und vierten Studienjahres war getrennte Arbeit vorgesehen, die der Erlangung der besonderen Fachkenntnisse dienen sollte. Aber der Kontakt zwischen Architekt und Techniker mußte dann schon spielen. Im fünften Studienjahr, in dem der angehende Architekt die Abschlußarbeit vorzulegen hat, sollte er Ingenieure zur Mitarbeit heranziehen, damit auch die anspruchsvollsten Prüfungsarbeiten den Grad der praktischen Baureife erreichten, der bei dem bisherigen Unterrichtsplan nicht erzielt werden konnte.

Ich erwartete nicht, daß mein Vorschlag ernsthaft in Betracht gezogen würde, da ich wußte, daß die Regierung entschlossen war, die Bedingungen für ein Architekturdiplom festzusetzen, das gerade noch genügte, das Niveau der Architektur ein wenig zu heben und zu verhindern, daß die Bauunternehmer ihre Kunden zum Verzicht auf die Mitarbeit eines Architekten veranlassen würden. Natürlich auch, um die Autodidakten auszuschalten - nein, auf sie hatte ich es nicht abgesehen. Sie sind seltene Vögel, über die man sich freuen sollte. Die Überlegungen der Behörden waren simpel: das Diplom kann alles, außer die Minderbegabten zu hindern, ihr Ziel nicht zu erreichen!

Der Zweite Weltkrieg - Ausklang in Belgien

Im Jahre 1939 lebte Europa im Zustand ständiger Angst. Ein dumpfes Grollen verkündete den Ausbruch des Vulkans. In dieser unsicheren Situation schien mir die Teilnahme am Internationalen Architektur-Kongreß in Washington fraglich, der auf September festgesetzt worden war. Ich fragte meinen stets ausgezeichnet informierten Freund, den Staatssekretär Dr. Wilhelm Solf um Rat. Er brachte mich mit einem amerikanischen Oberst zusammen, der seinerseits den Präsidenten Roosevelt über die Vorgänge in Deutschland auf dem laufenden hielt. Die ständigen provozierenden Ausfälle Hitlers erhöhten die Spannung. Der Oberst riet mir ab, Europa zu verlassen. Wohl könne er mir die Einreise nach den Vereinigten Staaten verschaffen, meine Rückkehr nach Belgien sei jedoch nicht zu garantieren. Er hielt es übrigens für sehr unwahrscheinlich, daß der Kongreß stattfände, da alle nach den Vereinigten Staaten eingeladenen Europäer sich in der gleichen Lage befänden wie ich.

Inzwischen brach der Krieg aus. Die 'drôle de guerre' der letzten Monate des Jahres 1939 und des beginnenden Jahres 1940 verursachte in Belgien wie in allen anderen zunächst neutralen Ländern wachsende Unruhe. Die Blitzkriege Hitlers führten zur Besetzung Polens, Hollands und Belgiens, Luxemburgs und Frankreichs, Dänemarks und Norwegens.

In Brüssel hörten wir Kanonendonner. In der Dämmerung eines wun-

derbaren Maitages 1940 durchpflügten Hunderte deutscher Flugzeuge den Himmel. Zwei oder drei Bomben zerstörten einige Häuser an der Allee, die vom Palais du Cinquantaire nach Tervueren führt. Ich ging zum Ministerium der Öffentlichen Arbeiten und traf auf den großen Boulevards deutsche Soldaten, die unter die unschuldigen Kinder Schokolade und andere Schleckereien verteilten. Auf dem Wege begegnete ich dem Prinzen Albert de Ligne, der nach den ersten Gerüchten über die Absichten Hitlers von Rom, wo er belgischer Botschafter war, nach Brüssel gekommen war. Er beglückwünschte mich, daß ich auf meinem Posten verblieben war, anstatt dem Flüchtlingsstrom zu folgen. Die Mitglieder der Regierung hatten ihre Posten verlassen und sich nach London begeben. Sie glaubten, dem persönlichen Aufruf König Leopolds III. an die Bevölkerung und an die Beamten, im Lande zu bleiben, nicht folgen zu müssen.

Ich hatte mich schon vor dem Erscheinen der deutschen Armeen in Belgien und Holland und für den Fall der Besetzung unsres Landes entschlossen, mein Haus und meine Heimat nicht zu verlassen. Der Generalsekretär des Ministeriums der Öffentlichen Arbeiten übernahm automatisch die Funktionen des Ministers, dem ich zugeteilt war. Im Hinblick auf meine Aufgabe als Berater und auf die Tatsache, daß mir die Sprache unsrer Feinde geläufig war, machte mich der Generalsekretär auf die Dienste aufmerksam, die ich während der Besetzung leisten könnte, und appellierte an meinen Patriotismus.

Für mich begann die Zeit, in der meine Hauptsorge der Pflege meiner Frau galt, die an einem unheilbaren Leiden erkrankt war. Mehr als ein halbes Jahrhundert hatte sie uns ihre Liebe geschenkt, für uns gesorgt, die Kinder mit aller Zärtlichkeit groß werden lassen. Sie war die treue Helferin, die mich bei der Erfüllung meiner Mission jederzeit unterstützte. Meine Kinder standen mir bei der Pflege ihrer Mutter mit aller erdenklichen Hingabe zur Seite und brachten von Fahrten auf das Land für die Kranke Dinge mit, die man in der Stadt selbst für Gold nicht mehr kaufen konnte. Der Tod dieser wundervollen Frau war eine Erlösung für sie wie für uns.

Nun widmete ich mich wieder mit allen meinen Kräften der mir vom Schicksal gestellten Aufgabe des Wiederaufbaus. Im Laufe der verzweifelten, heldenhaften Verteidigung waren eine Unmenge Brücken gesprengt und Straßen miniert worden. Die Wiederherstellungen gaben die erwünschte Ge-

legenheit zu vielen Verbesserungen. Das OREC, das als Organisation intakt geblieben war, nahm die Tätigkeit wieder auf. Ich wurde zum Leiter des Wiederaufbaus ernannt und Charles Verwilghen, der bisher Kabinettschef im Wirtschaftsministerium gewesen war, ebenfalls in die Leitung des Wiederaufbaus berufen. Wir arbeiteten in absolutem gegenseitigem Vertrauensverhältnis, nachdem er meine Achtung ebenso rasch gewonnen hatte wie ich die seine.

Das frühere Trio Bollenger, de Man, van de Velde verlor allerdings seinen leitenden Kopf. Hendrik de Man war als einziger Minister an der Seite von König Leopold III. verblieben und kämpfte während der Wochen des Widerstands in den Reihen der legalen Armee. Er dachte auch während der Besetzung nicht daran, den König im Stich zu lassen, der ihn wie die Königinmutter Elisabeth als einen wahren Freund betrachtete. Die Königinmutter wich nicht von der Seite ihres Sohnes, wie sie während des Ersten Weltkrieges nicht von der Seite ihres Gatten, des Königs Albert I., gewichen war, dem Hendrik de Man die gleiche Verehrung entgegenbrachte wie ich selbst.

Es steht mir nicht zu, über de Man und seine früheren Kollegen in der belgischen Regierung zu Gericht zu sitzen. Aber es widerspricht meinem Gefühl für Gerechtigkeit und meiner Überzeugung von der vollkommenen Loyalität de Mans seinem Vaterland gegenüber, wenn ich meinen Freunden in der Belgischen Sozialistischen Partei meine Enttäuschung verschweigen würde, daß von ihrer Seite weder zu Lebzeiten de Mans noch nach seinem tragischen Tod irgend etwas zu seiner Ehrenrettung unternommen wurde. Selbst wenn Hendrik de Man Fehler begangen hat, derentwegen ihn seine unbarmherzigen Gegner, die anderen gegenüber nachsichtiger sind, verdammen, so schmerzt es mich, das Gedächtnis meines Freundes schmachvollen Kränkungen ausgesetzt zu sehen.

Der einzige Repräsentant Deutschlands, dem ich in meinen Funktionen unterstand, Herr Dr. Rosemann, Kunstreferent der Militärverwaltung, hätte sich leicht über meine Gefühle Deutschland und seinem Regime gegenüber informieren können, aber er wünschte und verlangte es nicht. Er las in meinen Augen, wie ich in den seinen las. Er kannte das von mir verfolgte Ziel, so gut wie möglich für den Wiederaufbau Belgiens zu sorgen, und ich

war mir bewußt, daß er mich zu unterstützen suchte, soweit es in seiner Macht stand. Es hätte in seiner Hand gelegen, meine Schule zu schließen und aufzulösen. Er unternahm nichts dergleichen und schien nicht zu bemerken, daß ich alles tat, um Schüler aufzunehmen, die sich einschrieben, um auf diese Weise zu verhindern, daß sie zu irgendwelchen Büro- oder anderen Arbeiten nach Deutschland verschickt wurden. Rosemann mußte seinen nationalsozialistischen Vorgesetzten gegenüber Rechenschaft ablegen, weshalb er diese Stätte 'entarteter Kunst' nicht ausmerzte. Er tat es mit der Begründung, das ISAD sei eine vorbildliche Schule und er kenne keine auch nur gleichwertige - weder in Deutschland noch anderswo. Ihm habe ich es zu danken, daß ich mehrere Male nach Den Haag fahren konnte, um den Leiter des holländischen Wiederaufbaus, Ingenieur Ringers, zu besuchen, den ich wegen seiner unabhängigen Haltung den deutschen militärischen Behörden gegenüber besonders schätzte. Ringers wirkte damals vor allem für die längs des Rheins gelegene holländische Region und für die Insel Walcheren, deren Hauptstadt Middelburg vollständig zerstört war.

Noch immer blieb mein letztes Werk, die Bibliothek in Gent und die dazugehörenden Gebäude, unvollendet. Alle Dispositionen waren längst getroffen, alle Pläne bereit und bewilligt. Bei meinem achtzigsten Geburtstag übernahm einer der Minister, der über diese Lage der Dinge und meine Verstimmung orientiert war, für sein Ministerium die Verpflichtung, alljährlich einen Kredit für die schrittweise Vollendung zur Verfügung zu stellen. Aber es geschah nichts zur Verwirklichung dieser Zusage, und als ich einige Jahre später Belgien verließ, war immer noch nichts geschehen.

Schließlich kam das Ende des Krieges und die Befreiung. Die Leute von Tervueren waren wie berauscht vor Freude. Meine Tochter Nele lief auf die Straße hinunter, um zu sehen, was vorging. Vor dem kleinen Café sang, trank und tanzte die Menge.

Nach dem Abzug der deutschen Truppen endete meine Tätigkeit für das Ministerium der Öffentlichen Arbeiten, zu der ich mich für die Dauer des Krieges verpflichtet hatte. Der neue Minister erklärte sich bereit, mich zu empfangen, und ich begab mich in sein Büro, um meine Entlassung einzureichen. Nichts konnte ihm gelegener kommen; ich half ihm offenbar aus der Verlegenheit: auf der pompösen Treppe des Ministeriums begegnete

ich einem früheren Freund; er war auf dem Wege zu dem ihm politisch nahestehenden Minister, um ihm seinen Sohn, einen Architekten, als meinen Nachfolger zu empfehlen.

In den kommenden Monaten und Jahren mußte ich den Kelch bis zur Neige leeren und die schändlichsten Erniedrigungen über mich ergehen lassen. Ein Berufsrivale und seine Kollegen scheuten vor keinem Mittel zurück, mich der Zusammenarbeit mit dem Feinde zu verdächtigen. Vor aller Welt möchte ich Maître Georges Bohy dafür danken, daß er sich spontan bereit erklärte, mich auf meinem Leidensweg zu begleiten und mir zu helfen. Außer meinen eifersüchtigen Kollegen, die als unbelehrbare Ankläger und Verleumder sich an die Spitze einer kleinen Gruppe Leichtgläubiger stellten, zweifelte niemand an meiner absoluten Loyalität. Aber man mißtraute den improvisierten Gerichten, die noch monatelang nach der Rückkehr der legalen Gerichtsbarkeit amtierten. Um so mehr war ich erleichtert, als ich nach mehreren Monaten ein gewöhnliches Formular mit der Mitteilung der endgültigen Einstellung des Verfahrens erhielt.

Dieses Ergebnis änderte nichts an meiner materiellen Lage. Nach dem Ende der Besatzung hatten sich die Lebensverhältnisse eher noch verschlimmert. Die Rückkehr der Regierung und der obersten Behörden konnte nicht zu einer plötzlichen Reinigung der durch Denunziationen und skrupellose Machenschaften aller Art vergifteten Atmosphäre führen. Die Luft wurde immer erstickender und das Schauspiel einer jeder Moral baren Menschheit so abstoßend, daß ich keinen Ausweg mehr sah.

Nach drei Jahren höllischer Qual, in denen ich während des Winters tatenlos vor einem kleinen Ofen, im Sommer auf der Terrasse saß und sehen mußte, wie im Hause alles der Zerstörung entgegenhing, hatten meine physischen Kräfte die Grenze völliger Erschöpfung erreicht. Wieder, wie schon einmal in meinem Leben, bedrohte mich die Neurasthenie.

Zwei Frauen nahmen sich meiner an. Maja Sacher, eine Schweizer Freundin aus früheren Jahren, und Königin Elisabeth. Ein Zufall führte Maja Sacher zu uns; die Königin kam auf Grund des freundschaftlichen Interesses, das sie meinem Schaffen, meiner Brüsseler Schule und meinen Bestrebungen entgegenbrachte, Belgien den künstlerischen Platz zurückzugewinnen, den es in früheren Jahrhunderten eingenommen hatte.

Maja Sacher besuchte uns in Tervueren im Frühjahr 1947, während ihr Mann, Paul Sacher, einer der ersten und sensibelsten Dirigenten unsrer Zeit im Palais des Beaux Arts eine Orchesterprobe abhielt. Wir hatten uns nicht mehr gesehen, seit sie vor Jahren Brüssel verlassen hatte, wo sie längere Zeit mit ihrem ersten Mann, Emanuel Hoffmann-Stehlin, gelebt hatte. Während ihres Brüsseler Aufenthaltes war sie Schülerin des Bildhauers Oscar Jespers und besuchte oft das 'Institut Supérieur'. Aus dieser Zeit stammen unsere freundschaftlichen Beziehungen.

Maja hatte unser Haus 'La Nouvelle Maison' und die in ihm herrschende frische, lebendige Atmosphäre in guter Erinnerung behalten. Oscar Jespers hatte ihr zwar erzählt, in welchem jammervollem Zustand sich die Räume des Erdgeschosses befanden, in denen Nele und ich seit dem Tod meiner Frau kampierten. Vor einem miserablen Ofen stand ein kleiner Tisch, an dem wir unsere bescheidenen Mahlzeiten einnahmen. Vor den Bücherregalen an beiden Seiten des langen Raumes, die mit wertvollen Bänden überladen waren, standen, verdeckt von Paravants, unsere Betten. Maja Sacher war erschüttert; ich sehe sie noch wie gebannt stehen. Dann brach sie das Schweigen: 'Hier dürfen Sie nicht bleiben, dieses Leben dürfen Sie nicht weiterführen! Sie müssen zu uns in die Schweiz kommen.' Als sie sich beruhigt hatte, zeigte ich meiner wiedergefundenen Freundin die Spuren des beginnenden Verfalls, die abgebrauchten Möbel, die undichten Fenster und Türen, die verblichenen, zerrissenen, schmutzigen Überzüge und Vorhänge, zu deren Reparatur die Mittel fehlten. Maja verließ uns erst, als ich ihr das Wort gegeben hatte, mit dem Rest meiner physischen und geistigen Kräfte in der Schweiz neu zu beginnen.

Rasch verbreitete sich das Gerücht, ich sei im Begriff, mein Haus in Tervueren zu verlassen, und begäbe mich ins Ausland, um mich der Abfassung meiner Memoiren zu widmen.

Was Maja Sacher mir vorschlug, versuchte die Königin zu verhindern. Nachdem die Gerüchte über meine mögliche Abreise auch zu ihr gedrungen waren, kam sie selbst nach Tervueren, um mich zurückzuhalten. Sie tat es in einer Art und Weise, die mich tief rührte. Sie erschien unangemeldet, der Chauffeur läutete und sagte mir ihren Besuch an. Ich ging ihr durch den langen Bibliotheksraum entgegen. Königin Elisabeth hatte einen Riesenstrauß prachtvoller gelber Rosen in der Hand, den sie auf den Flügel stellte,

der sich in meinem Studio befand. Dann reichte sie mir die Hand. Über die Art, wie Nele und ich hausten, war sie nicht bestürzt, da sie während des Krieges zu viel Elend und provisorische Unterkünfte gesehen hatte. Sie war in Weiß gekleidet. Wir gingen in den Garten. Lange standen wir zusammen und führten ein Gespräch über die Entfremdung zwischen mir und einem großen Teil der belgischen Bevölkerung, der von böartigen Elementen gegen mich aufgehetzt worden war. Ich konnte nicht anders, ich mußte ihr sagen, wie ich die Atmosphäre der Nachkriegszeit mit allen ihren aus Krieg und Besetzung herrührenden Vergiftungen und dem zynischen Hang zu Genuß und unerlaubtem Gewinn verabscheute. Nur ein Refugium in einem weniger verdorbenen Land, in einer weniger verpesteten Atmosphäre, sagte ich, könne mir die innere Freiheit zurückgeben und die Kraft verleihen, die begonnenen Memoiren zu vollenden.

Alles, was ich sagte, beeindruckte die Königin sehr, wenn sie auch immer wieder ihrer Überzeugung Ausdruck verlieh, meine noch vorhandenen Kräfte würden Belgien bald großen Nutzen bringen können. Bevor wir uns an diesem denkwürdigen Tag trennten, lud die Königin Nele und mich zum Tee in ihr Atelier ein, das sie sich im Garten ihres Palais' hatte bauen lassen. Zwei Tage vor unsrer Abreise nach der Schweiz empfing sie uns dort wie intime Freunde.

Anfang September 1947 fuhren wir im Automobil über Luxemburg und Nancy, wo wir die Nacht verbrachten, nach Basel und von dort nach Zürich, wo wir den Architekten Alfred Roth kennenlernten, der uns nach Oberägeri in die von ihm bestimmte Pension begleitete, in der Nele und ich unser Winterquartier aufschlugen. In einem Raum, der während der Sommermonate für Gäste bestimmt war, ließ ich ein paar Regale und einen großen Tisch aufstellen, an dem ich mich an die Arbeit machte.

Allein, in allem gut betreut und bedient, fühlten Nele und ich uns wie durch ein Wunder der Hölle entronnen.

Von meinem Arbeitstisch blickte ich auf den Ägeri-See und auf das Gebirge, dessen harmonische Formen und Linien dem dynamischen Gleichgewicht entsprachen, das ich in den linear-abstrakten Ornamenten entdeckt hatte. Nichts war an der 'Komposition' zu korrigieren, an der ich mich nun seit acht Jahren erfreue.

Fünfzehntes Kapitel

Epilog in Oberägeri 1947-1957^{aanl.}

Der 'Bungalow' in Oberägeri, wohin ich durch die Hilfe meines Freundes Alfred Roth nach einigen Monaten übersiedeln konnte, wurde, was Haus 'Bloemenwerf' in Uccle gewesen war: ein gastlicher Ort für freundschaftliche Zusammenkünfte fortschrittlicher Schweizer Architekten, Kunsthistoriker und Kritiker und auch - nachdem es bekanntgeworden war, daß ich mich in dem großen Dorf am Ägeri-See niedergelassen hatte - für frühere Schüler und mir bekannte und unbekannte Verehrer, die nach Ende des Zweiten Weltkrieges in die Schweiz kamen, um frühere Verbindungen wiederanzuknüpfen, vor allem aber auch um sich über die Fortschritte der Architektur und Baumaterialien zu unterrichten, die in der Schweiz als vom Krieg verschontem Land gemacht worden waren und die die Schweizer Architekten und Fabrikanten an die Spitze der Entwicklung gebracht hatten.

Den Freunden, die mich im 'Bungalow' besuchten, brachten die Stunden der Besinnung und Erholung unerwartete Freude. Meine Tochter Nele und ich genossen das Entzücken jeden Tag, jede Stunde, zu jeder Jahreszeit, bei gutem wie bei schlechtem Wetter.

Der 'Bungalow' liegt über dem Dorf an unvergleichlich schöner Stelle. Mein Schreibtisch steht vor einem großen Fenster, von dem der Blick über den See und das Gebirge gleitet. Die Wahl des Ortes war ein Meisterstück des Architekten Alfred Roth, und auch das von ihm erbaute kleine Haus, das sich ein wenig an Frühwerke von Frank Lloyd Wright anlehnte, entzückt durch seine klare Einfachheit und den Charme, mit dem es in die Gegend gesetzt ist.

Wir lebten in einer Höhe von fast achthundert Metern. Die nächsten waldbedeckten Höhen steigen bis auf fünfzehnhundert Meter an. Ich schrieb täglich sieben bis acht Stunden. Wenn meine Gedanken müde wurden, schweifte mein Blick über die Kämme der Berge, und der stehengebliebene Motor begann wieder zu laufen. Unwiderstehlich zog es mich in die Wälder und über die weitausgedehnten Matten. Mit meinem kleinen Fox Chipa machten meine Tochter und ich Nachmittagsausflüge, die sich manchmal bis zu fünf Stunden ausdehnten. Am Abend kehrten wir in den 'Bungalow' zurück, hörten die Radionachrichten und nahmen unser einfaches Nachtessen ein. Das Leben, das ich in solcher intimen Beziehung zur Natur führte, ließ die Erinnerung an meine frühere Laufbahn als Maler wiederaufkommen. Und bei manchen meiner Ausflüge stellte ich mir zum Spaß vor, mindestens zwei Gemälde oder Pastelle nach Hause zu bringen, je nachdem ob ich mit der Palette oder dem Pastellkasten ausgezogen wäre.

Nach drei Jahren fast übermenschlicher Anstrengung sah ich, wie sich die Blätter meiner 'Memoiren' anhäuften und die Ordner sich füllten.

Im Laufe des Jahres 1951 bat der Kunstschriftsteller und Lehrer für Industrial Design an der Universität New York, Antonin Heythum, mich im Rahmen einer europäischen Studienreise mit einer Gruppe von Schülern verschiedener amerikanischer Universitäten besuchen zu dürfen. An einem leuchtenden Sommermorgen des nächsten Jahres sah ich Heythum mit Frau und Sohn und etwa zwölf Studenten und Studentinnen den Pfad heraufsteigen, der zum 'Bungalow' führt.

Nach meiner Ansprache in sehr schlechtem Englisch bat ich die jungen Leute, die sich auf dem Boden meines Studios niedergelassen hatten, mir Fragen zu stellen. Eine junge Kanadierin übersetzte meine in Französisch gegebenen Antworten. Ich verwahrte mich gegen den Titel 'Vater des neuen Stils', als den mich Professor Heythum in seiner Ansprache bezeichnet hatte. Ich wollte die Vaterschaft nur dafür übernehmen, daß ich als erster in Europa die Idee eines neuen Stils verbreitet hatte, welche die Grundprinzipien der Rückkehr zu vernunftgemäßer Gestaltung umschrieb, und das Recht in Anspruch nehmen, diesen Stil von den großen Stilperioden der Vergangenheit abgeleitet zu haben; daß ich eigentlich nur der Wortführer von unzähligen Schülern und Anhängern war, die sich den neuen

Ideen widmeten. Ich hatte diese Rolle bis zum Jahre 1914 gespielt, bis zum Ersten Weltkrieg, der mein Werk plötzlich zum Einsturz brachte und meine Mission unterbrach. Meine Erklärungen machten auf die jungen Leute einen tiefen Eindruck. Wir verließen mein Studio und begaben uns auf die Wiese vor dem Haus, wo Sandwiches und Obstsaft uns erwarteten. Aber es war des Fragens kein Ende, und ich erklärte meinen jungen Hörern, daß ich das fünfte vorchristliche Jahrhundert in Griechenland für den ersten Gipfel der Architektur und Sokrates als den ersten Philosophen ansähe, dem wir die früheste, auch heute noch gültige Definition verdankten, was Schönheit ist.

Bevor die Gruppe sich verabschiedete, belehrte ich die Studenten noch über meinen Abscheu vor dem Barock und den ihm folgenden Stilen. Fröhlich stiegen sie den Pfad hinab, und immer wieder hörten wir ihr 'Au revoir'. Ich hatte Professor Heythum gesagt, daß wir uns in Paul Geheeb's 'Schule der Humanität' in Goldern wiedersehen würden.

Meine Tochter und ich fühlten uns mit Paul Geheeb tief verbunden, Nele in Erinnerung an ihre Zeit im Internat der Wickersdorfer Schule, die Paul Geheeb damals leitete, und ich, nachdem ich ihm meine zwei jüngeren Töchter zur Erziehung anvertraut hatte. Er war ein unvergleichlicher, bewundernswerter Pädagoge, der nach grauenvollen Jahren der Verfolgung durch Hitler und die Gestapo in der Schweiz ein Refugium gefunden hatte. Wir waren ihm lange schon einen Besuch schuldig. Zwei oder drei Tage nach dem Besuch der Amerikaner im 'Bungalow' brachte uns unser treuer, stets hilfsbereiter Freund Alfred Roth nach dem in der wundervollen Gegend des Brünig gelegenen stillen Dorf Goldern.

Die 'Schule der Humanität' ist in einem großen Gebäude untergebracht. Kaum war unser Auto angekommen, da sahen wir uns schon von den amerikanischen Studenten umringt. Sie traten auseinander und machten Paul Geheeb Platz, der mit seinem langen weißen Bart und dem weiten weißen Hemd wie ein Beduine aussah. Er brachte uns in einen großen Saal, an dessen Wänden sich Photographien berühmter Männer und Frauen aus aller Herren Ländern befanden. Mein Bild hing neben dem von Romain Rolland.

Im Laufe des Mittagessens, das wir gemeinsam mit allen Schülern und Lehrern einnahmen, sagte mir Frau Heythum, strahlend vor Intelligenz

und Leben, daß die amerikanischen Studenten die Absicht hätten, mich einem Kreuzfeuer von Fragen auszusetzen, die sich ihnen im Anschluß an unsere Diskussionen im 'Bungalow' gestellt hätten. Vor allem wollten sie mehr über die Kräfte der Linie und die linear-abstrakten Ornamente erfahren. So hielt ich einen kleinen Kurs ab. Ein Student gab mir seinen Block und einen Bleistift, ich skizzierte Linien und Ornamente und führte die jungen Leute in das Wesen dieser Dinge ein. Sie wohnten dem Entstehen eines linear-abstrakten und dynamographischen Ornamentes bei und konnten nun selbst Versuche machen und ihren Kameraden in Amerika die Sache erklären.

Wir nahmen von Paul Geheeb und seiner tüchtigen und bescheidenen Gattin Abschied, Alfred Roth ließ das Signal seines Autos ertönen, und unter dem ohrenbetäubenden Lärm der winkenden Amerikaner fuhren wir wieder nach Hause.

Im gleichen Sommer besuchte mich der Herausgeber der englischen Zeitschrift 'Architectural Review', J.M. Richards. Seine ausgezeichnete Abhandlung 'An Introduction to Modern Architecture' war das letzte Buch, das ich in Belgien vor meiner Übersiedlung nach der Schweiz gelesen hatte. Das englische Publikum war nur wenig über mein Schaffen vor der von mir 1906 in London eingerichteten Ausstellung des 'Deutschen Künstlerbundes' orientiert. Richards wollte diese Lücke schließen und zu diesem Zweck einen Abschnitt aus meinen 'Memoiren' veröffentlichen, der sich auf die Periode vor der Jahrhundertwende bezog, das heißt auf die Voraussetzungen des neuen Stils. Als Übersetzer nannte er mir Morton Shand, der bereit war, nach Oberägeri zu kommen.

So kam es, daß ich am Ende meines Lebens einem Mann begegnete, mit dem ich eine auf hoher Schätzung begründete Freundschaft schloß. Morton Shand verkörperte für mich den Typus des perfekten englischen Gentleman. Er besaß eine sehr tiefe allgemeine Bildung und beherrschte die französische Sprache in vollendeter Weise. Wir hatten es leicht, uns über alles zu verständigen.

Kurz vor dem Erscheinen des Abschnittes über die Jahre 1883-1897 in der ausgezeichneten Übersetzung Morton Shands besuchten mich der Direktor

der Zürcher Kunstgewerbeschule Johannes Itten und der Kunsthistoriker Hans Curjel. Sie hatten sich vorübergehend zu gemeinsamer Arbeit zusammengeschlossen, um eine Ausstellung von Gegenständen, schriftlichen Dokumenten und Photos aus der Zeit 'um 1900', jener Periode der Kinderkrankheiten eines im Entstehen begriffenen Stils, zu organisieren. Itten konnte Curjel nur vier Monate zur Sichtung und Sammlung des Materials in Belgien, Deutschland, Frankreich, Österreich und der Schweiz gewähren. Mir schien das ein nicht zu verwirklichendes Abenteuer zu sein, so daß ich den beiden Herren mit allem Nachdruck auseinanderzusetzen versuchte, daß mindestens ein Jahr notwendig wäre, um die Grundlagen abzuklären, die erforderlichen Reisen zu machen, die Besitzer aufzusuchen und sie dazu zu bewegen, sich für einige Monate von den Dingen zu trennen, mit denen sie lebten. Meine Besucher verließen mich etwas enttäuscht.

Aber meine Besorgnisse blieben unbeachtet. Am 28. Juni 1952 eröffneten Johannes Itten und Hans Curjel in Anwesenheit der Zürcher Behörden die Ausstellung 'Um 1900'. Trotz des nachhaltigen Erfolges und des begeisterten Echos bei Publikum und Presse blieb ich mehr als mißtrauisch und distanzierte mich nach wie vor. Auf meinem Schreibtisch lag der Katalog, auf dessen Umschlag ein kleines Plakat mit einem geschickt abgeänderten Titel wiedergegeben war, das ich einst für die 'Tropon-Werke' komponiert hatte. Ich las den mit exemplarischer Kenntnis der Materie verfaßten Text, der die Fakten gewissenhaft darlegte. Nach einigen Wochen lud mich Johannes Itten ein, in der Ausstellung vor einer kleinen Zuhörerschaft aus den Kreisen der Stadtbehörden, der Universität, der Architekten und Intellektuellen Zürichs in einer kurzen Ansprache über den Beginn meines Schaffens und meinen ersten Appell zum 'Kreuzzug' zu sprechen. Jetzt fühlte ich mich verpflichtet zuzustimmen. Aber noch kurz bevor ich die Ausstellung betrat, befielen mich wieder Bedenken. Dann setzte ich mich vor einem großen Schreibtisch nieder, den ich bis in alle Details entworfen hatte und der in den Werkstätten der Firma van de Velde & Co. in Brüssel in den Jahren 1898/99 ausgeführt worden war.

Von Teilnehmern an der Zusammenkunft wurde ich noch oft an diese Stunde und an den Rundgang durch die Ausstellung erinnert, bei dem mir wissensdurstige Gäste unzählige Fragen über meine Lebensarbeit und über die ausgestellten Gegenstände stellten.

Im Winter 1952/53 erschienen dunkle Wolken am Horizont. Die Bedrohung durch einen dritten Weltkrieg lastete auf der aus den Fugen geratenen Menschheit. Die 'Geschichte meines Lebens' schien mir unwesentlich, und es kam mir vermessen vor, an irgendein Echo zu denken. Ich hatte die Vorstellung, nichts zu sein gegenüber den Menschen, die Geschichte machten, die - jeder nach seiner Nationalität, nach seinen sozialen Auffassungen - vom Schicksal zu Geburtshelfern berufen worden sind. Ich wünschte, wieder etwas zu werden, jemand zu sein, in der Nähe derjenigen Menschen zu leben, denen meine persönlichen Überzeugungen am meisten verwandt waren. Was ich so verbissen arbeitete, schien mir den Notwendigkeiten der Zeit nicht mehr zu entsprechen; mehr noch - es kam mir unwürdig vor. Unterdessen wurde ich älter. Der Tag, an dem ich neunzig Jahre alt werden sollte, war nicht mehr fern.

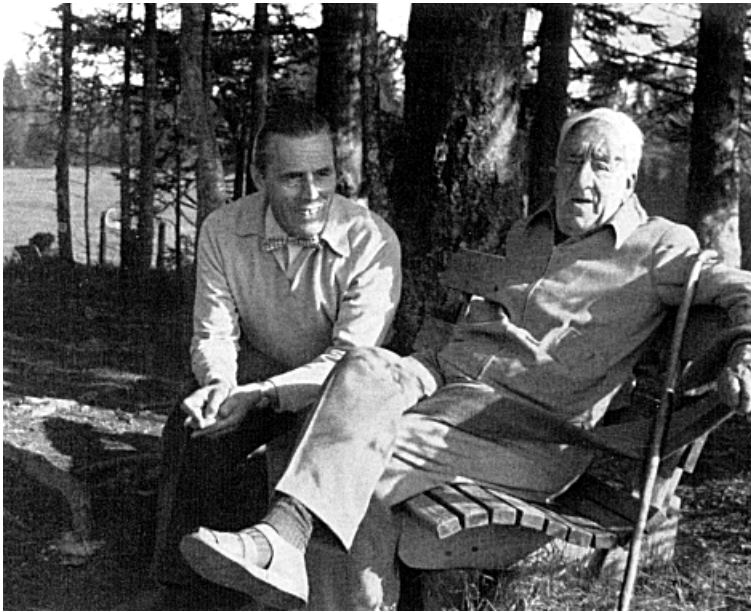
Zur Feier des Tages luden mich meine Schweizer Freunde zu einem Essen ein. Es fand im Hotel Aklin in Zug statt und sollte keine offizielle Note tragen. Alfred Roth, der Veranstalter der kleinen Feier, benachrichtigte eine Reihe von Freunden in Belgien, Deutschland, Holland und Italien, die mir besonders wohlgesonnen waren. Die innere Unruhe und die Zweifel, die mich plagten, waren Roth nicht unbekannt, und er hoffte, daß einige Worte von ihnen, ein paar Zeichen des freundschaftlichen Gedenkens dazu beitragen würden, mein Gleichgewicht wiederherzustellen.

Unter den Gästen befanden sich der bekannte Architekt und Direktor der 'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture' in Brüssel, Léon Stynen, der einige Jahre nach meinem aus Altersgründen erfolgten Rücktritt mein Nachfolger geworden war, Professor Hans Hildebrandt von der Technischen Hochschule Stuttgart, der berühmte italienische Architekt und Herausgeber der Zeitschrift 'Casabella' Ernesto Rogers. Mein Freund Sam van Deventer erinnerte in seiner Ansprache an die Zeit meiner Zusammenarbeit mit dem Ehepaar Kröller-Müller. Bei Tisch waren wir etwa vierzig Personen; zu meiner Linken saß als jüngster Gast eine meiner Nichten, zur Rechten die älteste Dame der Runde; mir gegenüber Georg Reinhart, einer der Winterthurer Mäzene. Das erste der Telegramme, die verlesen wurden, war ein langer, freundschaftlicher Glückwunsch der Königinmutter Elisabeth von Belgien. Ihm folgte eine Gratulation nach der anderen, die Postboten zirkulierten zwischen dem Postamt und dem Hotel Aklin.

Dann kam der Höhepunkt: Nachdem die Gäste aufgestanden waren, um der brillanten Improvisation Ernesto Rogers' zu applaudieren, erhob ich mich, um zu antworten und zu danken. Als ich meine kurze Ansprache beendet hatte, wurde Champagner für die Freunde gereicht, die dem Ruf Alfred Roths als dem Inaugurator des denkwürdigen Festmahles Folge geleistet hatten. Die intime Geburtstagsfeier zeigte noch etwas anderes: die Lawine der Telegramme und Briefe war ein Zeichen, daß das Fest als ein Ereignis empfunden wurde, dessen Echo sich weit, weit in alle Länder verbreitete, in denen die Idee eines neuen Stils Fuß gefaßt hatte.

Die Ausstellung 'Um 1900' hatte mir zu denken gegeben. An meinem neunzigsten Geburtstag war ich mir darüber klargeworden, daß ich noch Jahre benötigte, um die 'Geschichte meines Lebens' zu vollenden. Zugleich schien es mir, ich dürfe meine Schüler und Verehrer in aller Welt nicht länger warten lassen. Einige Wochen später teilte ich Morton Shand und Ernesto Rogers, die mich auf einer Reise durch die Schweiz wieder besuchten, mit, daß ich die Marschrichtung geändert, die 'Memoiren' aufgegeben und ein neues Manuskript begonnen hatte: 'Témoignages et Contribution personnelle à l'avènement d'un Style Nouveau' (Die Entstehung eines neuen Stils - Zeugnisse und persönlicher Beitrag). Beide stimmten meiner Entscheidung zu, nachdem ich ihnen auseinandergesetzt hatte, daß es sich um die Darstellung der Voraussetzungen für die Idee und die Methode handle. Ich war um die Zukunft des 'neuen Stils' besorgt und wollte mit meiner Darstellung die Hoffnung stärken, daß mit seiner Methode das Ziel wertbeständiger und 'schöner' Schöpfungen erreicht werde.

Bald nach dem Besuch Morton Shands und Ernesto Rogers erschien Alfred Roth im 'Bungalow', um mir zu sagen, daß er die Redaktion der Zeitschrift 'Werk', die er seit Jahren innehatte, niederzulegen beabsichtige, um sich seinem zu sehr vernachlässigten Architekturbüro widmen zu können. Vorher wollte er jedoch noch eine Doppelnummer mit den besten, von den bedeutendsten internationalen Architekten und Ingenieuren geschaffenen Werken des 'neuen, vernunftgemäßen Stils' herausbringen. Er bat mich, eine grundlegende Einleitung zu verfassen. Als Thema wählte ich 'Les Etapes de la Beauté' (Die Etappen der Schönheit). Eine synoptische Tafel sollte dem Text beigegeben werden.



133 Henry van de Velde und Alfred Roth in Oberägeri



134 Der 'Bungalow', van de Veldes Wohnung in Oberägeri, 1939 erbaut von Alfred Roth



135 Henry van de Velde während der Ansprache bei der Feier seines neunzigsten Geburtstages, 3. April 1953

4
 tous de la dernière guerre
 je ne suis jamais à même de payer
 le montant ^{de} cette dette ^{de} l'État.
 qui est ^{de} plus de 60 ans.
 - j'ai jamais ni acquitté que par
 acomptes ^{successifs} et celui ^{de}
 l'État je suis ^{aujourd'hui} ^{encore} ^à ^{payer}
 n'est pas ^{encore} ^{terminé}; il
 n'est qu'un mot:

MERCI

mais un merci vibrant comme
 un cri d'allégresse et d'enthousiasme
 et brillant de tous les feux d'une
 pierre précieuse ^{de} ^{la} ^{nature} ^{de} ^{la} ^{plus}
^{précieuse} ^{de} ^{la} ^{nature} ^{de} ^{la} ^{plus}
^{précieuse} ^{de} ^{la} ^{nature} ^{de} ^{la} ^{plus}

—

merci à Vous et à tous ces
 amis et à tous ceux qui vous aidés
 à l'organisation de ce mémorable
 rendez-vous. Vous en êtes venus
 chez congénères, mes chers amis des centres

136 Manuskriptblatt van de Veldes für seine Dankansprache bei der Feier seines neunzigsten Geburtstages in Zug vom 3. April 1953

Drei Textskizzen liegen vor, keine von ihnen ist zu Ende gebracht. Ob ich Schwierigkeiten mit der Formulierung hatte, ob es andere Gründe waren - ich weiß es nicht. Diese Doppelnummer des 'Werk' ist nie erschienen.

Seit 1954 mache ich mir als aufmerksamer, besorgter Nestor keine Illusionen mehr. Der Boden ist schwankend geworden, auf dem unsere Bewegung so unwiderstehlich gewachsen war, und gefährliche Sirenengesänge finden selbst bei den Fähigsten Gehör.

Anhang

Nachwort

Das Leben Henry van de Velde, das in eine Zeitspanne gedrängter kultureller und künstlerischer Ereignisse fiel, ist der exemplarische Stoff für eine Autobiographie. Kindheit und frühe Jugend spielen sich zu Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts ab, gegen dessen einengende Konventionen schon der Knabe, Jüngling und Student aufbeehrte; die Jahrzehnte des bewußten Erlebens, Denkens, Schaffens und Beobachtens führen von der Endphase des Säkulums, in welcher der Vergangenheit der Prozeß gemacht wurde, bis tief in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Eine Epoche der eingreifendsten Veränderungen: in der Art zu leben, zu formen, zu bauen; in der von den Natur- wie von den Geisteswissenschaften aus ein neues Weltbild entsteht, das eine neue Beziehung des Menschen zu den Phänomenen der Natur, zu sich selbst und zur Gesellschaft zur Folge hat. Die grundsätzliche Emanzipation von den psychischen und formalen Bindungen früherer Jahrhunderte, die sich während van de Velde Leben ereignet, geht Hand in Hand mit der Entdeckung des Ursprünglichen und Spontanen als produktivem Prinzip, und gleichzeitig erscheint in dialektischem Kontrast die Tendenz zu sublimer Differenzierung, zu Raffinement im Denken, Gebaren und Gestalten.

Van de Velde ist einer der geistreichsten Wort- und Tatführer dieser neuen Haltung gewesen. In ihrer Verwirklichung sah er seine geradezu religiös empfundene Mission der optischen Neugestaltung der Dinge des privaten, öffentlichen und geistigen Lebens. Seine seismographisch veranlagte Natur - 'nature vibrante et de réaction spontanée', nach seinen eigenen Worten - nahm die Triebkräfte der Zeit mit raschem Aufnahmevermögen wahr. Als schöpferischer Repräsentant wurde er, neben dem eigenen praktischen Schaffen, zu ihrem Verkünder und Prediger, zu dem er sich mit doppelter Begründung berufen fühlte: 'Die Natur meines Geistes und der Elan meines Herzens scheinen mich für meine Mission vorbestimmt zu haben.' Die Neigung zu sehr genauer Selbstbetrachtung, die van de Velde zeit seines Lebens besessen hat, die Lust am Beobachten und das Bewußtsein des Verwobenseins in sachliche und menschliche Zusammenhänge drängten förmlich zu autobiographischer Fixierung.

Der außergewöhnlichen Dramatik dieses Lebens mit seinen Höhen persönlicher Erfolge und geistiger Resonanz und mit den Tiefen bitterer Enttäuschungen, bössartiger Anfeindungen und schicksalsmäßiger Schläge und Katastrophen ist sich van de Velde genau bewußt gewesen: 'Wie die Geschichte der Revolutionen', schrieb er einmal, 'so rechnet die Geschichte der Kunst nicht mit der Zahl ihrer Opfer. Wenn ich meinen 'Fall' betrachte, so scheint es mir, daß nur wenige Künstler ein bewegteres, exponierteres, tragischeres Leben geführt haben als ich. Kaum ein Familienvater hat seiner Frau und seinen Kindern so viele und so harte Prüfungen auferlegen müssen. Viermal bin ich gezwungen gewesen, mein materielles Leben von Null an neu zu beginnen.' Und in einer anderen Notiz zu den Memoiren heißt es: 'Als unerbittlicher Realist bin ich stählernen Herzens dem Schicksal entgegengetreten und habe beseitigt, was sich mir auf dem Weg meines immer tiefer und lebendiger werdenden Glaubens an die Wahrheit entgegenstellte, an die Wahrheit, die in der Idee der 'conception rationelle' (der vernunftgemäßen Gestaltung) beschlossen liegt. Allgegenwärtig, allmächtig ist sie das Gegengift gegen Häßlichkeit und Unmoral, der Blitzableiter gegen die Gefahren 'barocker' Ansteckung.'

Zu all diesen Prämissen autobiographischer Darstellung kommt noch ein Weiteres. Die Mission - das Apostolat, wie van de Velde seine Sendung gerne zu bezeichnen pflegte-, als deren Träger er sich fühlte, brachte ihn weit über seinen fachlichen Arbeitskreis hinaus mit Personen und Ereignissen in Verbindung, die zu den Nervenzentren der Zeit gehörten. Von hier aus sammelte sich neuer Stoff an: Menschen aus führenden Schichten, Situationen von kleinerer und größerer historischer Bedeutung, seine persönlichen Reaktionen - alles sollte, mit eingestreuter Kritik und Reflexion, in einer Mischung von Optimismus und Depression, Selbstbewußtsein und echter Bescheidenheit, dargestellt werden. Das Anekdotische spielt eine überraschend große Rolle. Aber es erscheint zumeist als eines der Mittel, das Bild eines Lebens zu vermitteln, das sich zum größten Teil in den oberen Rängen des Geistes und der Gesellschaft abgespielt hat; nicht nur in den oberen, sondern vor allem in den führenden Rängen, was van de Velde mit einem gewissen Selbstbewußtsein hervortreten läßt.

Van de Velde hat enorm viel geschrieben. Ein großer Teil ist in Buchform, in grundsätzlichen und aktuellen Broschüren, Zeitschriften und Zeitungsaufsätzen erschienen, für die noch keine abschließende Bibliographie vorliegt. Die Manuskripte für das im Druck Erschienene - van de Velde hat bis in seine letzten Lebenstage sozusagen alles mit eigener Hand geschrieben - sind zum größten Teil verschollen. Abgesehen von den Memoiren umfaßt das hinterlassene handschriftliche Material unter anderem zwei unvollendete Abhandlungen, an denen van de Velde jahrzehntelang gearbeitet hat - eine über 'die Linie' und eine 'Geschichte des Ornamentes' -, Manuskripte zu Vorlesungen an der Kunstgewerbeschule Weimar und, in

flämischer Sprache, an der Universität Gent, Unterlagen für zahlreiche Vorträge vor allem aus der Zeit zwischen 1900 und 1914, ausführliche Protokolle über die Arbeiten des Weimarer 'Kunstgewerblichen Seminars', viele tagebuchartige und aphoristische Notizen und anderes mehr. Nicht zu vergessen die große Zahl der Briefe, die van de Velde, ein Meister brieflichen Ausdrucks, mit seiner Frau und vielen Freunden gewechselt hat; ein heute noch weitverstreutes, höchst anziehendes Material.

Und wieviel ist verlorengegangen! Wir wissen, daß van de Velde anlässlich seiner verschiedenen Ortswechsel jeweils kleine Vernichtungsaktionen durchgeführt hat; vor allem, als er im Sommer 1947 Brüssel verließ, um nach der Schweiz zu übersiedeln, und auch noch, wenige Monate vor seinem Tod, beim Umzug vom Bungalow in Oberägeri in das nur wenige hundert Meter entfernte, ebenfalls von Alfred Roth für ihn erbaute 'Haus Vogelenzang', in dem van de Velde noch ein paar glückliche Monate verbrachte.

Der größte Teil des schriftlichen Nachlasses befindet sich bis zur endgültigen Verfügung im Van-de-Velde-Archiv der Bibliothek der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, das übrige im Archiv der 'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs', dem von van de Velde errichteten Institut in der Abbaye de la Cambre in Brüssel.

An den Memoiren hat van de Velde Jahre, wenn nicht Jahrzehnte gearbeitet. Ihre Geschichte mag seltsam erscheinen; sie spiegelt van de Veldes stets nach vorn gerichtetes Denken.

In einer der in Oberägeri entstandenen Fassungen - van de Velde hat an den Memoiren, wie übrigens in allen seinen Handschriften, immer wieder geändert, verbessert, neu disponiert - findet sich folgende Vorbemerkung: 'Niemals vor der Erreichung meines 85. Lebensjahres habe ich mich mit dem Gedanken beschäftigt, die schwere Last auf mich zu nehmen, die Geschichte meines Lebens zu schreiben. Niemals vorher habe ich daran gedacht, mich zu 'erinnern' oder Notizen zu machen, um nicht zu vergessen. Ich habe gelebt und meine Laufbahn mit dem Gefühl verfolgt, das Balzac umschreibt: 'Vergessen ist das große Geheimnis der starken und schöpferischen Naturen, vergessen, wie die Natur vergißt, die keine Vergangenheit kennt und zu jeder Stunde das Mysterium unermüdlichen Gebärens verwirklicht' (Balzac, César Birotteau).'

Indem van de Velde bei der Abfassung der Memoiren frühere autobiographische Versuche und Notizen scheinbar ignorierte, hat er tatsächlich nach dem von Balzac formulierten Grundsatz gehandelt. Und doch gibt es eine Reihe weit zurückliegender autobiographischer Aufzeichnungen und Hinweise auf die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte. Sie sind zum größeren Teil erst nach dem Tode van de Veldes ans Licht getreten.

Als 'Notizen für eine Biographie, Weimar 1910' hat er selbst ein Schreibmaschinenmanuskript von zehn Seiten handschriftlich überschrieben, das in der

Ichform einen komprimierten Überblick über den Lebensverlauf, das Schaffen und Denken bis zum Jahr 1912 gibt: ein Beispiel übrigens der Komplikationen, die sich bei van de Velde aus widersprechenden Daten (1910 auf dem Titel, 1912 im Text) einstellen. Möglich, daß diese Notizen für einen Dritten bestimmt waren - unter Umständen für Karl Ernst Osthaus als Unterlagen für dessen im wesentlichen vor 1914 verfaßte, aber erst 1920 erschienene Monographie über van de Velde -, doch die autobiographische Perspektive ist unverkennbar.

Eine mit viel Reflexion durchsetzte Selbstbiographie bildet den Inhalt eines Schreibmaschinenmanuskriptes von 251 Blättern, dessen handgeschriebener Titel lautet: 'Henry van de Velde / *Destinée* / Récit, en raccourci, d'une suite d'années (1892-1918), vouée à l'Apostolat d'un Style Nouveau' (*Schicksal*/Kurzgefaßte Geschichte der Jahre 1892-1918, dem Apostolat eines Neuen Stils gewidmet). Am Ende des Manuskriptes steht der Vermerk: 'Achévé d'écrire à Clarens en Octobre 1918 et de transcrire en Avril 1920 à La Haye' (Vollendet in Clarens im Oktober 1918, abgeschrieben im April 1920 in Den Haag). Es handelt sich um einen für den Verlag Rascher in Zürich verfaßten, nie gedruckten Lebensbericht, den van de Velde merkwürdigerweise später weder schriftlich noch mündlich erwähnt hat.

Ein weiterer Hinweis auf vorhandene frühere autobiographische Aufzeichnungen ist in der holländischen Zeitschrift 'Bouwkundig Weerksblad' vom 5. Juli 1924 zu finden, wo der Verfasser eines Aufsatzes über van de Velde, C.G. Bremer - nicht identisch mit dem Maler und Berater des Ehepaars Krölller-Müller, H.P. Bremmer -, einige Passagen autobiographischen Inhaltes zitiert. Daß van de Velde sich in den zwanziger Jahren für seine eigene Vergangenheit interessierte, geht aus einer Bemerkung hervor, die er seinem Beitrag zur Festschrift zum fünfzigsten Geburtstag Julius Meier-Graefes, 1927 unter dem Titel 'Widmungen' erschienen, eingeflochten hat: 'Mehr und mehr schätze ich die Bedeutung der Erinnerungen.' Wann van de Velde dann mit der Niederschrift der Memoiren begonnen hat, ist nicht feststellbar. Auf jeden Fall vor der Übersiedlung nach der Schweiz im Jahre 1947, denn eine erste Fassung der Jugendgeschichte fand sich unter dem 1947 in van de Veldes Haus in Tervueren zurückgelassenen Material, das mit vielen anderen handschriftlichen Aufzeichnungen heute im Van-de-Velde-Archiv, Abteilung Brüssel, aufbewahrt wird.

In den Schweizer Jahren vom Herbst 1947 an war die Niederschrift der Memoiren die zentrale Arbeit, in der van de Velde den Sinn seiner Altersjahre sah. In der Regel waren fünf bis sechs Stunden am Tag dieser Arbeit gewidmet. Unzählige Blätter füllten sich mit seiner schönen Handschrift. Unermüdlich war er im Verbessern. Vieles wurde durchgestrichen, darübergeschrieben, mit komplizierten Verschlingungen eingefügt, zerschnitten und wieder zusammengeklebt, so daß die Entzifferung vieler Blätter schwer, manchmal unmöglich ist.

Über die Arbeitsmethode, nach der er zur Bewältigung seiner Aufgabe vorgegangen ist, hat van de Velde nie gesprochen. Grundlage war offenbar die unmit-

telbare Erinnerung. Aber es stand auch dokumentarisches Material zur Verfügung: eigene Aufzeichnungen, Briefe, Akten und vor allem zwei große Bände mit unzähligen Zeitungsausschnitten aus den Jahren 1900 bis 1914, die Maria van de Velde mit Bienenfleiß gesammelt hatte. Van de Velde hat vieles aus diesen 'Klebebänden' herausgenommen, so daß sie heute leider nur noch Fragmente darstellen. Zur Auffrischung des Gedächtnisses hat er bei früheren Schülern, Kollegen und Freunden zahlreiche Auskünfte eingeholt. Vor allem für die Zeit der Zusammenarbeit mit dem Ehepaar Kröller-Müller hat er immer wieder seinen Freund Sam van Deventer befragt.

In den ersten Jahren in Oberägeri hatte er als klares Ziel die Abfassung eines ausführlichen Lebensberichtes vor Augen. Ein kleiner, vom 10. Januar 1954 datierter Zettel ist erhalten, auf dem - das Wort 'Titre' ist doppelt unterstrichen - der beabsichtigte Titel genau formuliert ist:

Henry van de Velde
sa vie d'artiste-peintre, d'ensemblier-architecte et d'esthéticien
sa mission d'apôtre par lui-même
 (1863-1948)

Im Jahre 1954 - auch hier ist das genaue Datum nicht bekannt - beschloß van de Velde, die ausführliche Darstellung der Lebensgeschichte aufzugeben und das bisher Geschriebene im Rohzustand zu belassen. Er begann eine neue, komprimierte Version, die er an Stelle des 'grand manuscrit' von früher als 'petit manuscrit' bezeichnete. Wie vom 'grand manuscrit' sandte er jeweils Abschnitte der handgeschriebenen Darstellung an Monique Humbert in Zürich, der die schwierige Aufgabe zufiel, die oft kaum leserlichen Seiten in Schreibmaschinenschrift zu übertragen. Auch dies kleine Manuskript ist unvollendet geblieben, obwohl van de Velde seinen Freunden verschiedentlich den Abschluß signalisierte. Nach van de Veldes Tod fanden sich auf seinen beiden Schreibtischen, von denen aus er über weite Landschaftsräume und Bergketten blicken konnte, beschriebene, angefangene und zerschnittene Seiten, aus deren Zustand hervorging, daß sie mitten im Arbeitsprozeß verlassen worden waren.

Man mag sich wundern, daß der leidenschaftliche Verfechter des Prinzips der klaren Vernunft offenbar ohne exakten Plan improvisierte, die Pläne änderte und sich nicht zum Schlußpunkt entschließen konnte. Zeit seines Lebens war van de Velde gewohnt zu arbeiten und sich in der Arbeit zu konzentrieren. Vielleicht fürchtete er, daß sein Leben mit dem Abschluß der Memoiren den inneren Motor verlieren würde, der ihn so lange und so intensiv lebendig erhielt.

Das von van de Velde hinterlassene Material, das für die Ausgabe der Memoiren ver-

wendet worden ist, gliedert sich in vier Komplexe, von denen der erste und umfangreichste bisher noch nicht erwähnt worden ist. Dieser erste Komplex umfaßt fünfundzwanzig schmale Classeure (Büro-Ordner) in Normalformat, die mehr als 1200 handgeschriebene Blätter sowie eine Reihe zusätzlicher Dokumente (Briefe, Akten, Broschüren und so weiter) enthalten. Auf dem abschließenden Blatt 1233 findet sich der Datumsvermerk 'le 8 oct. 50 v.d.V.'. Das Ganze ist der erste, in der erstaunlich kurzen Zeit von etwa drei Jahren entstandene Entwurf der Lebensgeschichte, in der Darstellung im wesentlichen kontinuierlich, trotz mancher Lücken und sprunghafter Abweichungen. Es treten gelegentlich Widersprüche auf, über die van de Velde offenbar im Zug der rasch verlaufenen Arbeit hinweggegangen ist. Vieles wirkt in der Formulierung provisorisch, anderes besitzt die Schlagkraft des Endgültigen. Die Korrekturen beziehen sich auf den Inhalt, auf die Chronologie, auf Ereignisse, die in der Erinnerung verblaßt sind oder sich verschoben haben, nicht auf die stilistische Form, auf deren Abrundung und spezielle Akzentuierung van de Velde in allen seinen literarischen Äußerungen großen Wert gelegt hat. Alles in allem das typische Rohmaterial mit den Ingredienzen des Wichtigen und weniger Wichtigen, des Persönlichen und Privaten, eine großangelegte Skizze, aus der durch Ausscheiden, Konzentration und eigentliche formende Gestaltung das Definitivum entstehen sollte.

Dieses Definitivum war für van de Velde zunächst der nach 1950 entstandene erwähnte zweite Komplex: das 'grand manuscrit'. Van de Velde hat es mit besonderer Sorgfalt behandelt und allabendlich in einem leicht transportablen Handkoffer verwahrt, den er scherzhaft seinen 'coffre-fort' - den Kassenschrank - nannte. Er hat zu Lebzeiten nur Teile davon aus der Hand gegeben: den Abschnitt, den er 1952 der 'Architectural Review' für den von Morton Shand ins Englische übersetzten Vorabdruck zur Verfügung gestellt hat, oder Partien, die er unter anderem Klaus Piper und mir zur Lektüre überließ.

Nach van de Veldes Tod stellte sich in bezug auf das 'grand manuscrit' folgendes heraus: es fanden sich zwei Pakete und zwei große Classeure mit der Aufschrift 'grand manuscrit'. Die beiden Pakete enthielten das handschriftliche Material, teils geordnet, teils höchst unübersichtlich und fragmentarisch, die beiden großen Ordner die Schreibmaschinenabschrift mit wenigen handschriftlichen Korrekturen und einer sprunghaften Paginierung von van de Veldes Hand. Den beiden Classeuren lag ein von Judith Wachsmann-Böß, der letzten Sekretärin van de Veldes in Oberägeri, angelegtes Inhaltsverzeichnis bei, auf dessen mangelnde Chronologie die Verfasserin hinweist. Es bleibt seltsam, daß van de Velde nicht auf die Kontinuität der Darstellung gesehen und daß er dem 'grand manuscrit' Doppelversionen und Wiederholungen eingefügt hat, die den Fluß der Darstellung unterbrechen.

Der dritte Komplex, das im Jahr 1955 begonnene 'petit manuscrit', das van de Velde selbst als 'La version définitive de Témoignage et Contribution' bezeichnet

hat, umfaßt 120 zum Teil handgeschriebene Seiten, zum Teil durchkorrigierte Schreibmaschinenblätter. In einer Reihe von Vorbemerkungen erklärt van de Velde seine Absichten. Auf die Widmung an seine verstorbene Frau, die Freunde - 'die mich durch ihre Treue ermutigt haben' - und Schüler folgt die Feststellung: 'Dieses Buch ist keine Lebensgeschichte, es sind keine Memoiren'; und in einem späteren Absatz heißt es: 'Ich glaubte zu anspruchsvoll zu sein, von den Menschen, die heute ständig von Vernichtung bedroht sind, Interesse für meine Person und mein Apostolat zu verlangen. Diese Überzeugung zwang mich zur Entscheidung, im Alter von zweiundneunzig Jahren den Rest meiner Kräfte zur Niederschrift eines Buches zusammenzufassen, das ich drei oder vier Jahrzehnte früher hätte schreiben sollen: Zeugnis und persönlicher Beitrag zur Entstehung eines Stils des 20. Jahrhunderts.'

Der Verlauf der Arbeit entsprach dem ergreifenden Ton der Argumentation van de Veldes. Er konnte den Plan innerlich und äußerlich nicht zu Ende führen. Der Text stützt sich im wesentlichen auf die ausführlichen Darstellungen des 'grand manuscrit', die, abgesehen von einigen, mit plötzlich erstaunlicher Frische neugeschriebenen Seiten, auf ein Minimum reduziert sind. An Stelle der Breite tritt jetzt Knappheit, in der die Balance zwischen anekdotischer Charakterisierung und prinzipieller kunsttheoretischer Reflexion sich nicht mehr entwickeln kann. Mit dem Jahr 1906 bricht die Darstellung ab.

Als vierter Komplex ist das 1918 entstandene Manuskript 'Destinée' zu betrachten. Seine Entstehungsumstände - nach der Zäsur des Kriegsausbruchs von 1914, die van de Velde als ein persönliches Schicksal empfand, im pazifistischen Umkreis in der Schweiz geschrieben und dadurch von den früheren Lebenssituationen distanziert - haben die Form bestimmt. Das druckreife Manuskript steht den Ereignissen der Jugendentwicklung noch verhältnismäßig, der Weimarer Periode unmittelbar nahe und erscheint daher als unschätzbare Quelle für viele Einzelheiten der Wirksamkeit wie des Denkens von van de Velde, der hier schon sagt, daß 'mit seinem Leben eine Idee gewachsen ist'. Der von dem Zürcher Verleger Max Rascher geplante Druck kam nicht zustande, weil van de Velde das Manuskript mit der Begründung, es habe seine endgültige Gestalt noch nicht erhalten, dem Verleger nie aushändigte.

Van de Velde wünschte das gleichzeitige Erscheinen der originalen französischen Ausgabe seiner Memoiren und einer deutschen Übersetzung. Verschiedene Möglichkeiten wurden ins Auge gefaßt, aber die Verhandlungen mit mehreren Verlegern führten nicht zum Ziel. Van de Velde war aufs tiefste enttäuscht und sah in dem Fehlschlag wieder die Tragik, die in seinem Leben waltete. 'Einmal mehr' - schrieb er in diesem Zusammenhang in einem Brief vom 24. November 1956 - 'seit dem Zusammenbruch meines Schaffens in Weimar verfolgt mich ein unbarmherziges Schicksal.' Bis zum Erscheinen des vorliegenden Buchs in deutscher Sprache

war es noch nicht möglich, die Voraussetzungen für den Druck in der französischen Originalsprache zu schaffen.

Für die Veröffentlichung dachte van de Velde an Hilfe, zunächst an seinen belgischen Freund Hendrik de Man, der nach 1945 im Exil in der Schweiz lebte. De Man 'war bereit, die Revision meines Manuskriptes zu übernehmen, die notwendigen Korrekturen vorzunehmen und mich auf Längen, Wiederholungen und Lücken aufmerksam zu machen, die zu füllen waren'. Der vorzeitige Tod de Mans, der im Juni 1953 einem Unfall zum Opfer fiel, hat diesen Plan nicht zur Ausführung gelangen lassen. Im Laufe verschiedener Gespräche, die van de Velde mit mir in seinen letzten Lebensjahren und -monaten geführt hat, schien er daran zu denken, ich könnte einstens die Herausgabe seines Werkes übernehmen. Mehrere Male begann er ein Gespräch in dieser Richtung, aber jedesmal blieb es im Anlauf stecken. Es fiel ihm offenbar schwer, sich von der Arbeit zu trennen, die seine Kräfte so lange frisch erhalten hatte; vielleicht wollte er auch bestimmte Geheimnisse nicht preisgeben und nicht gefragt werden. Bei allem Elan, von dem van de Velde bis zum Lebensende getragen war, ist er eher doch eine verschlossene Natur gewesen, die gewohnt war, die entscheidenden Dinge mit sich selbst abzumachen. Daß er bei den vielen und tiefen Enttäuschungen, die ihm das Leben gebracht hatte, zu Mißtrauen neigte, ist nicht verwunderlich. Hier liegt auch die Ursache dafür, daß er sich nicht entschließen konnte, zu seinen Lebzeiten einen Verlagsvertrag über seine Memoiren abzuschließen.

Nach seinem Tod erhob sich natürlicherweise die Frage, was mit dem in bewundernswerter, beharrlicher Arbeit entstandenen Material, an dessen Veröffentlichung van de Velde so sehr gelegen war, geschehen sollte. Nach einer ersten Durchsicht der Manuskripte und Entwürfe entschloß man sich - sein Sohn Thyl van de Velde als Treuhänder des Nachlasses, Klaus Piper als Verleger, in dessen Verlag 1955 in der 'Sammlung Piper' eine Auswahl aus den Schriften van de Veldes erschienen war, und eine Reihe von guten Freunden des Meisters - zur Publikation, die mir übertragen wurde. Das Ziel war, ein lesbares Buch herauszugeben, welches Gestalt und Lebenswerk Henry van de Veldes in seiner eigenen Darstellung der Nachwelt überliefern sollte.

Es mußten prinzipielle Entscheidungen getroffen werden. War der Vorbemerkung des 'petit manuscrit' zu folgen, die van de Velde vielleicht doch schon im Vorschatten des Todes verfaßt hat, oder dem ursprünglichen, im 'grand manuscrit' niedergelegten Plan, für den van de Velde im Januar 1954 den exakten Titel entworfen hatte? Das genaue Studium des gesamten Materials führte zunächst zu schweren Bedenken. Alles war viel fragmentarischer, als es zuerst den Anschein hatte, die Kontinuität der Darstellung immer wieder unterbrochen, und viele Unklarheiten schienen unaufklärbar. Aber in diesem seltsamen Gewebe trat immer wieder die Persönlichkeit hervor, ein außergewöhnlicher Mensch in einer außergewöhnlichen Zeit, ein originaler Geist, der sich mit sich selbst, mit seinen Zeitge-

nossen und den Zeitphänomenen herumschlug - und der seine Zeit, seine Mitstreiter und sich selbst liebte. Vor diesem faszinierenden Bild trat - eine überraschende Beobachtung - das Werk in gewissem Sinne etwas zurück. So schien es mir das Richtige, auf die Idee des 'grand manuscrit' mit seinen menschlichen Interessen, mit viel Anekdotischem und Zeitgebundenem zurückzugreifen. Hier trat die Lebendigkeit van de Veldes am stärksten und unmittelbarsten in Erscheinung, und von hier aus konnten die Voraussetzungen sichtbar werden, aus denen das 'Werk' mit seinen großen Metamorphosen hervorgewachsen ist.

Bei der praktischen Editionsarbeit erwies es sich als möglich, einem zwar gelegentlich unterbrochenen chronologischen Faden zu folgen und aus vielen Einzelstücken ein Mosaik zusammenzufügen, das authentisch ist, weil es ausschließlich aus originalen, zum Teil sehr weitgespannten, umfangreichen Kapiteln und Abschnitten, zum anderen Teil aus kurzen Paragraphen, ja sogar einzelnen Sätzen besteht.

Die Hauptquelle für die redaktionelle Bearbeitung der Memoiren war also das 'grand manuscrit' mit seinen nahezu 1200 Schreibmaschinenseiten. Durch eine Reihe von Umstellungen wurde es möglich, eine einigermaßen kontinuierliche Folge zu schaffen. Zur Vermeidung unnötiger Längen wurden viele Partien des Textes zusammengefaßt und zahlreiche Doppelversionen ausgeschieden. Auf einige ausführliche Zitate, die van de Velde aus seinen eigenen gedruckten Schriften einbezogen hatte, konnte um so leichter verzichtet werden, als sie in dem bereits erwähnten, 1955 bei Piper erschienenen Auswahlband 'Henry van de Velde, Zum Neuen Stil' leicht zugänglich sind. Von den vielen von van de Velde zitierten Äußerungen zeitgenössischer Kunstkritiker wurden nur die symptomatischen und diejenigen, die zur Zeit ihres Erscheinens wesentlichen Einfluß ausgeübt haben, beibehalten.

Aus dem 'petit manuscrit' sind nur einige wenige Partien in die Bearbeitung aufgenommen, charakteristische Details, die, wie es scheint, spät in der Erinnerung van de Veldes wieder aufgetaucht sind. Anders liegt der Fall in Beziehung auf das 1918 entstandene Manuskript 'Destinée'. Es enthält einige ausführliche Abschnitte - unter anderem eine anschauliche, detaillierte und erklärende Beschreibung des Hauses 'Bloemenwerf' in Uccle und eine Darstellung der Diskussionen bei der Kölner Tagung des Deutschen Werkbundes von 1914 -, die sich als wertvolle Ergänzungen herausstellten. Obwohl diese Abschnitte mehr als dreißig Jahre vor der Niederschrift der Memoiren entstanden sind, wurden sie eingefügt. Die Entscheidung fiel um so leichter, als es sich herausstellte, daß sich van de Veldes Art, die Dinge zu sehen und darzustellen, im Laufe dieser Jahrzehnte nur wenig geändert hat.

Grundsätzliche Bedenken ergaben sich in Beziehung auf den ersten, in den fünfundzwanzig schmalen Classeuren aufbewahrten Entwurf der Lebensgeschichte. Kein Zweifel, daß van de Velde nie daran gedacht hat, auch nur Teile daraus zu

veröffentlichen. Aus diesem Grund wurde von der Einbeziehung dieses Materials abgesehen, bis auf einen zusammenhängenden Komplex: die Darstellung der Vorgänge nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der anschließenden Periode in der Schweiz. Hier schien die Ergänzung zu den recht summarischen Aufzeichnungen im 'grand manuscrit' für das Verständnis der schwierigen Lage, in der sich van de Velde befand und die sich auf die folgenden Jahrzehnte seines Lebens auswirkte, so wichtig und der Bericht überdies innerlich so bewegt, der Umkreis der Persönlichkeiten, mit denen er in Berührung kam, so interessant, daß aus menschlichen und dokumentarischen Gründen der Entschluß zur Aufnahme dieser Abschnitte in die Memoiren getroffen wurde. Dagegen mußte vor allem wegen der Breite der Darstellung und der sich immer wiederholenden persönlichen Polemik für die holländische und belgische Periode der zwanziger und dreißiger Jahre auf die Ergänzung des 'grand manuscrit' aus dem Material der Ordner verzichtet werden. Es wird die Aufgabe späterer wissenschaftlicher Detailpublikationen sein, einzelne, für die Biographie van de Veldes aufschlußreiche Komplexe aus dem ersten Entwurf der Lebensgeschichte zu veröffentlichen.

Van de Velde schrieb - in seiner französischen Muttersprache - einen sehr persönlichen, auf einem großen Wortschatz beruhenden Stil, meist mit langen, verschachtelten und verschlungenen Sätzen, oftmals von zwanzig und mehr Zeilen. Es ist, als spiegle sich der Gestus der Ornamentik van de Veldes in der Verknüpfung der Gedankenfolgen und seinem Satzbau. Angesichts der Modernität im Gedanklichen überrascht das Festhalten an konventionellen, fast ergeben klingenden Floskeln und Titeln - *mon grand ami*, *Son Altesse Royale*, *Sa Majesté*, *Son Excellence* und so weiter -, ein Ton, der so gar nicht zum revolutionären freien Geist van de Veldes paßt. Der in gewisser Beziehung altväterische Ton, der den Memoiren einen Anflug von Patina gibt, ist die Folge der generationsmäßigen Bindung van de Veldes an das 19. Jahrhundert und an die Schicht des Bürgertums, der er entstammte. Trotz seines rebellisch in die Zukunft gerichteten Geistes stellte van de Velde die gesellschaftliche Autorität nicht in Frage.

Den Sprachbau und die Sprachmelodie van de Veldes ins Deutsche zu übertragen, schien nicht nur unmöglich, sondern auch unangebracht. So galt es, den Sinn möglichst genau zu übertragen und in seinen Worten die Zwischentöne vernehmbar zu machen, mit denen van de Velde seinen Feststellungen, Beobachtungen und Urteilen bestimmte Akzente gegeben hat. Bei der fachlichen Terminologie wurde möglichst wortgetreuer Anschluß an die originalen französischen Formulierungen angestrebt, allerdings in Grenzen: der Grundbegriff der Lehre van de Veldes zum Beispiel, die 'conception rationelle', wurde in der traditionellen Übersetzung - 'vernunftgemäße Gestaltung' - übernommen, obwohl es sinngemäß heißen müßte 'Gestaltung nach den Prinzipien der Vernunft'.

Von einer autobiographischen Darstellung ist kein sogenanntes objektives Geschichtsbild zu erwarten. Sie vermittelt das labile Bild eines Menschen, seine Verknüpfung mit den Zeitumständen, seine erfüllten und nicht erfüllten Wunschvorstellungen. Insofern wird das Ergebnis immer eine Mischung von Wahrheit und Dichtung sein. Was bei Autobiographien ungenau ist, muß nicht Unwahrheit bedeuten. Wie Schopenhauer gesagt hat: 'Auch hat man unrecht zu meinen, die Selbstbiographien seien voller Lug und Verstellung. Vielmehr ist das Lügen, obwohl überall möglich, dort vielleicht schwerer als irgendwo.' Es bleibt eine Frage der Perspektive, wie die Fakten und Vorgänge gesehen werden. Das Bedürfnis nach Rechenschaft und Rechtfertigung, das bei großen Persönlichkeiten besonders stark hervortritt, darf deshalb nicht mit dem Maß der - immer zweifelhaften - Objektivität gemessen werden.

Van de Veldes Memoiren sind ein typisches Beispiel des zwischen Wahrheit und Phantasie sich bewegenden Geistes. Sein schon in früher Jugend hervortretendes leidenschaftliches Selbstbewußtsein verwandelt sich mit den Jahren in magistrale Sicherheit. Aber das ist nur die eine Seite seiner Natur. Auf der anderen Seite fühlte er sich ständig bedroht und verfolgt, was sich ja nur allzu deutlich in seinem Schicksal abzeichnet. In dieser Spannung entstand der Drang, sich selbst und die Ereignisse in eigenwilliger Sicht aus der eigenen Perspektive zu schildern. Es war sein gutes Recht, das wir zu respektieren haben.

Anders steht es mit faktischen Irrtümern, die sich in die Darstellung eingeschlichen haben, mit unexakten Daten - van de Velde stand merkwürdigerweise schon von sehr früh an mit Jahreszahlen und dergleichen auf dem Kriegsfuß -, mit ungenauen Zitaten, verschobenen historischen Zusammenhängen und anderem mehr. Bei ihrer Entstehung haben ohne Zweifel das hohe Alter und die dadurch bedingte zeitliche Entfernung von vielen Ereignissen wie auch die Umstände, unter denen van de Velde die Memoiren schrieb, eine Rolle gespielt. Er hatte - wie schon erwähnt - in Oberägeri nur wenig dokumentarische Unterlagen und keine bibliographischen Hilfsmittel zur Verfügung, und auch die vielen schriftlichen Anfragen, die er an Freunde und frühere Schüler richtete, brachten nur verhältnismäßig wenig neues Material zutage. Bei der vorliegenden Ausgabe der Memoiren sind alle derartigen Ungenauigkeiten nach Möglichkeit korrigiert worden.

Neben diesen faktischen Irrtümern gibt es in dem bearbeiteten Material eine Reihe von Doppelversionen und anderen Widersprüchen, deren Sinn und Hintergrund nicht ohne weiteres aufklärbar ist. In solchen Fällen half die Einsicht in das ausführliche Material der fünfundzwanzig schmalen Classeure meist nicht nur nichts, sondern sie vermehrte noch die Unklarheiten. Für die Herausgabe wurde nach Möglichkeit die Entscheidung nach der größeren Wahrscheinlichkeit getroffen.

Es ist merkwürdig, daß van de Velde eine Reihe bedeutender Ereignisse und Begegnungen aus den Memoiren ausgeschlossen hat. Vor 1914 betrifft dies vor allem die Pariser Weltausstellung von 1900, über die er zwei Aufsätze in Maximilian

Hardens 'Zukunft' geschrieben hat, und die Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 1901, über die er mit wenigen Bemerkungen hinweggleitet. Eine so bedeutende Gestalt wie Eberhard von Bodenhausen, dem van de Velde so viel zu verdanken hatte, verschwindet in den Memoiren schon bald nach 1900, obwohl ein intensiver Briefwechsel zwischen den beiden Männern ihre dauernde Verbundenheit beweist; auch der vorzeitige Tod Bodenhausens im Frühling 1918, der van de Velde, wie wir aus Briefen wissen, tief getroffen hat, ist nicht erwähnt. Zu den merkwürdigen Lücken gehört auch das Schweigen über die brieflichen Kontakte mit Gropius, den van de Velde zu seinem Nachfolger in Weimar vorgeschlagen hatte, und über sein schriftliches Eintreten für das bedrohte Bauhaus im Jahre 1924. Auch fehlt jeder Hinweis auf den holländischen Architekten J.J.P. Oud, der zu Beginn der zwanziger Jahre, während van de Veldes Aufenthalt in Holland, die führende Gestalt der jungen holländischen Architektur gewesen ist, mit der sich van de Velde aufs gründlichste auseinandersetzte. Andere Ereignisse, die im Rohentwurf zwar erwähnt, im 'grand manuscrit' jedoch unbehandelt bleiben, sind unter anderem eine Studienreise im Jahre 1924 in die Tschechoslowakei, die Pariser Kunstgewerbe-Ausstellung von 1925, auf der Le Corbusier stark hervortrat, eine Italienreise Anfang der dreißiger Jahre, die offizielle Teilnahme an einem vom 'Institut de Coopération Intellectuelle' 1934 in Venedig veranstalteten Kongreß, bei dem van de Velde einen interessanten Vortrag über 'Kunst und Staat' hielt, und vor allem der Bau des 1937 als 'Musée provisoire' errichteten Kröller-Müller-Museums bei Otterlo, das heute noch eines der besten modernen Museumsbauten ist.

Der Bericht über die Jahre in Oberägeri schließlich ist nur eine Skizze geblieben, bei der auf so wichtige Ereignisse wie van de Veldes Vortrag vor dem Schweizerischen Werkbund bei der Tagung in Langenthal im Jahre 1947, auf seine letzte Reise nach Otterlo zur Fertigstellung des Erweiterungsbaus mit dem in seinen Formen puritanischen und doch stimmungsvoll konzentrierenden Vortragssaal, auf Besuche von Männern wie Richard Neutra und vielen anderen sowie auf den ständigen Austausch mit dem Architekten Alfred Roth kein oder nur wenig Bezug genommen wird. Ende 1955 erkrankte van de Veldes Tochter Thylla im Hause ihres Vaters, der ihren nahen Tod vor Augen sah. In einem Brief an seinen holländischen Freund Sam van Deventer schreibt er am 23. Dezember 1955: 'Es ist zuviel des Leidens, daß ich meine Frau und fünf meiner sieben Kinder sterben sehen mußte...! Aber ich finde mich zur Arbeit zurück und beginne wieder mit dem Moment, in dem ich 1939 von New York zurückkehrte... ein dichter Nebel breitet sich über die Ereignisse aus, über die ich nun noch zu berichten habe.'

Diese Äußerung des Dreiundneunzigjährigen gibt ein erschütterndes Bild davon, wie es im Innern van de Veldes aussah. Gewiß, ihm war ein reiches Leben beschieden, und es mag scheinen, daß er ein wahrer Liebling der Götter gewesen ist; ein Leben in Schönheit und für die Schönheit. Van de Velde lebte, wo immer er auf-

tauchte, in einem Kreis von Menschen, die ihn verehrten und liebten. Die dem Menschen von heute vielleicht künstlich oder gar theatralisch vorkommenden Formen der Verehrung waren echt. Noch nach Jahren und Jahrzehnten haben bedeutende Menschen in Briefen und anderen Äußerungen ausgesprochen, welcher Zauber von van de Velde ausging und in welchem Maß sie es als Glück empfunden haben, ihm nahegekommen zu sein - Menschen der verschiedensten Lebenskreise: Künstler, Gelehrte, Ärzte und Menschen aus dem praktischen Alltagsleben.

Aber dieses helle Bild wird von den unablässig einander folgenden Schicksalsschlägen verdüstert, die nicht nur von außen kamen, sondern stark mit dem heißen Temperament van de Veldes zusammenhängen, das ihn sein ganzes Leben hindurch bedrängt hat. Hinzu kommt, daß van de Velde zwischen den Zeiten stand. In dem Augenblick, als er die Höhe seines Lebens erreichte, drängte eine neue Generation nach oben, die in ihm den Repräsentanten abgeschlossener künstlerischer Entwicklungen sah, bis es sich herausstellte, daß van de Velde als Wegbereiter dieser Generation selbst noch die Kraft fand, sich mit den neuen Auffassungen und praktischen Voraussetzungen produktiv auseinanderzusetzen.

Aus dieser Zwischenstellung und zum Teil auch aus seinem Temperament, das von der Sensibilität oft zu selbstbetonter Aggressivität drängte, ergaben sich als Korrelat zu der ihm entgegengebrachten Verehrung die vielen, zum Teil häßlichen, politisch gefärbten Anfeindungen, denen van de Velde vom Beginn bis zum Ende seiner Laufbahn ausgesetzt gewesen ist. Nicht das schlechteste Zeichen für die Kraft und Bedeutung seiner Persönlichkeit!

Um so versöhnlicher ist der Ausklang dieses langen und bewegten Lebens: das Jahrzehnt in der lieblichen und zugleich großartigen Landschaft am Ägeri-See, die ihn, den Naturfreund, physisch erfrischte und geistig anregte, der Umgang mit den einfachen Menschen des Dorfes, ein Kreis von Freunden, die er halb im Scherz, halb im Ernst seine Schweizergarde nannte, die Genügsamkeit in den bescheidenen äußeren Lebensumständen, dem kleinen Haus und dem Tageslauf, den van de Velde mit seiner Tochter Nele verbrachte - er, der gewohnt war, im großen Stil zu leben. In dieser Bescheidenheit bewährte sich die Natur des geborenen Grandseigneurs, der van de Velde gewesen ist.

Der Herausgeber, der die Verantwortung für die vorliegende Fassung der Memoiren Henry van de Veldes trägt - auch die Kapiteleinteilung und die Titel der einzelnen Abschnitte gehen auf ihn zurück -, hat einer Reihe von Helfern für vorbehaltlose Unterstützung zu danken: an erster Stelle Herrn Thyl van de Velde, dem Sohn des Meisters, und seiner Tochter Nele, die ihm die schwierige und belastende Aufgabe anvertraut haben. Er ist sich der Angreifbarkeit seiner Lösungen bewußt, der sich jeder Bearbeiter fragmentarisch erhaltener Memoiren aussetzen muß. Sein Dank gilt sodann van de Veldes Freund Herrn Sam van Deventer für vielerlei Rat und Hilfe, ganz besonders aber Herrn Raphael Verwilghen in Brüssel, der vor allem in

der letzten Phase der Arbeit mit nie erlahmender Freundlichkeit und Genauigkeit eine Unzahl wichtiger Auskünfte erteilt und unbekanntes Material zur Lebensgeschichte van de Veldes zur Verfügung gestellt hat. Walter Gropius ist für die Einsicht in briefliche Dokumente zu danken, die den Rücktritt van de Veldes von seinem Weimarer Amt und seine Beziehung zu Gropius und zum Bauhaus betreffen. Karl-Heinz Hüter, Weimar, der eine umfangreiche, noch ungedruckte Dissertation über van de Veldes Weimarer Zeit geschrieben hat, hatte die Freundlichkeit, den Herausgeber in das Manuskript Einsicht nehmen zu lassen, Klaus-Jürgen Sembach, München, der das Inventar der Bestände des Van-de-Velde-Archivs in Brüssel angelegt hat, gab eine Reihe wertvoller Hinweise; beiden Herren, wie auch Dr. Herta Wescher, die freundlicherweise Informationsmaterial aus Paris beschaffte, ist herzlich zu danken. Großen Dank schuldet der Herausgeber dem Direktor der Bibliothek der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, Herrn Dr. Paul Scherrer, für die Bereitschaft, einen Raum der Bibliothek zur Verfügung zu stellen, in dem der aus Oberägeri stammende schriftliche und literarische Nachlaß van de Veldes provisorisch untergebracht werden konnte. Frau Monique Humbert hat auf Grund einer ersten Redaktionskizze des Herausgebers eine deutsche Rohübersetzung angefertigt, die der Herausgeber bei der endgültigen Textfassung dankbar verarbeitet hat. Allen voran gebührt jedoch Dank Herrn Klaus Piper, München, der als Verleger aus Überzeugung und mit größter Beharrlichkeit die Grundlagen schuf, welche die Herausgabe der Memoiren van de Veldes möglich gemacht haben, und das Werk in großzügiger Weise verwirklicht hat.

Januar 1962

Hans Curjel

Anmerkungen

Die Anmerkungen folgen kapitel- und innerhalb der Kapitel abschnittsweise dem Text, ohne sich auf genau fixierte Stellen zu beziehen. Dieses Verfahren wurde gewählt, um die den Leser störenden Anmerkungsnummern zu vermeiden. Knappe Lebensdaten der erwähnten Personen finden sich auch im Personenregister.

Erstes Kapitel: Kindheit und Schulzeit

Vater: *Guillaume Charles van de Velde*, geboren in Brüssel am 19. Juli 1825, gestorben in Antwerpen am 19. Dezember 1901. Mutter: *Jeanne Aimée Aurore van de Velde, geb. de Paepe*, geboren in Gent am 29. Februar 1826, gestorben in Bouchot (Antwerpen) am 22. Juli 1888. Weder väterlicher- noch mütterlicherseits existiert ein Stammbaum.

Orangiste: Anhänger des Fürstenhauses Oranien.

Peter Benoît (1834-1901), Komponist, seit 1867 Direktor der Flämischen Musikschule Antwerpen. Freund der flämischen Kultur, stand der deutschen Musik nahe. Festival Charles Gounod 1879, Festival Franz Liszt 1881. Literatur: C. van den Borren, *Peter Benoît*, Antwerpen 1943.

Max Elskamp (1862-1931), flämischer Dichter französischer Zunge, Sammler flämischer Volkskunst. Zeichner, Bastler. Porträt Elskamps von van de Velde in der ersten Ausstellung der Vereinigung 'L'Art Indépendant', Antwerpen 1887; verschollen. Porträtdarstellung in der Sammlung Thyl van de Velde, Brüssel. Literatur: Robert Guiette, *Max Elskamp, Choix de poèmes, inédits, bibliographie, portraits, documents*. Nr. 45 der Sammlung *Poètes d'aujourd'hui*, Paris 1955, mit Reproduktionen nach Holzschnitten Elskamps. - Van de Velde verließ das 'Athenée' in Antwerpen mit Diplom 'Pour Etudes d'Humanités' vom 15. April 1880.

Zweites Kapitel: Als junger Maler in Antwerpen und Paris

Charles Verlat (1824-1890), Historien- und Tiermaler, Naturalist, war in Paris mit Courbet in Kontakt. 1869-1874 Leiter der Kunstschule in Weimar, 1877 Leh-

rer, 1885 Direktor der Akademie Antwerpen. Gehörte nicht zu den fortschrittlichen belgischen Malern jener Zeit. Gedankenreicher, aggressiver Nachruf auf Verlat von van de Velde in der Zeitschrift 'L'Art Moderne', Brüssel, 2. November 1890, S. 348: 'An der Spitze dieser Klinik' - gemeint ist die Akademie - 'starb der Maler Verlat an der Krankheit, die er lehrte.'

Emile Auguste Carolus-Duran (1838-1917), virtuoser Pariser Maler, halb auf der Seite der Akademie, halb auf der der Jugend. Literatur: A. Alexandre, Carolus-Duran, Paris 1902.

Ernest Meissonier (1815-1891), Historien- und Schlachtenmaler, einer der höchstbezahlten Maler seiner Zeit.

Charles Gounod (1818-1893), Komponist, Antipode Wagners, seine erfolgreichste Oper 'Margarethe' nach Goethes 'Faust'.

Cholera - 'petite épidémie' - in Paris im Herbst 1884.

Jacques Offenbach (1819-1880), Komponist, Meister witzig-poetischer musikalischer Charakterisierung. 'Fortunios Lied', eines seiner besonders liebenswerten Meisterwerke, wurde auf Offenbachs Wunsch bei seinem Begräbnis gesungen. Van de Velde trifft sich in der hohen Schätzung Offenbachs mit Karl Kraus, der eine Reihe von Operetten Offenbachs übersetzt und bearbeitet hat.

Jean-François Millet (1814-1875), poetischer Realist. Laut einem in Brüssel befindlichen, vor 1947 entstandenen Entwurf zu den Memoiren hielt sich van de Velde wenige Wochen in Barbizon auf. Die Zeitangaben über die Rückkehr nach Antwerpen (aus familiären Gründen) differieren, es ist anzunehmen, daß van de Velde schon in den letzten Monaten des Jahres 1885 zurückkehrte.

Drittes Kapitel: Wieder in Belgien - Probleme und Krisen

S. 32 Jahre der Einsamkeit

Datum der Rückkehr nach Antwerpen vgl. Anmerkung zum zweiten Kapitel.

Luministen: belgische (und holländische) Pleinair-Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich vorzüglich mit den Problemen des abgestuften Lichtes befaßten. Literatur: Luc et Paul Haesaert, Flandre, Essai sur l'Art Flamand depuis 1880, Paris 1931.

Jacques Rosseels (1828-1912), *Florent N. Crabeels* (1829-1896), *Adrien-Joseph Heymans* (1839-1921), *Emile Claus* (1849-1924). Eine Studie van de Veldes über Heymans - van de Veldes erste gedruckte Arbeit - in: Revue Générale, Brüssel, September 1889, Hinweis auf die impressionistische Haltung Heymans.

Wechel der Zande, kleines Dorf von einigen hundert Seelen in der Antwerpener Kempe (Heide). Van de Veldes Unterkunft, das Gasthaus 'De Keizer' (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Thyl van de Velde), noch ungefähr im früheren Zustand erhalten.

'*Les Vingt*', Brüsseler Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden zur Pflege internationaler moderner Kunst; Ausstellungen, Konzerte, Vorträge. Bevollmäch-

tigter Sekretär: *Octave Maus* (1856-1919), Advokat, Kunst- und Musikkritiker. 1893 'Les Vingt' aufgelöst, von 1894 bis 1914 unter eigener Verantwortung von Maus als *'La Libre Esthétique'* weitergeführt. Literatur: Madeleine O. Maus, *Trente Années de Lutte pour l'Art 1884-1914*, Brüssel 1926, mit vielen Dokumenten und Bildern.

'Du paysan en peinture', Vortrag van de Veldes in Antwerpen 1889 im Kreis des 'Jeune Barreau', und Februar 1891 bei den 'Vingt' in Brüssel. Erschienen in: *L'Avenir Social*, Jahrgang 1900. 'Eine der schönsten Konferenzen van de Veldes, eine unbewußte Berufung auf van Gogh.' (Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 1904, Bd. 1, S. 116.)

Trotz des zurückgezogenen Lebens in Wechsel der Zande blieb van de Velde in steter aktiver Verbindung mit dem Kunstleben Antwerpens und Brüssels. Mitglied der 1883 gegründeten Vereinigung *'Als ik kan'*. Nimmt an deren konventionellen Ausstellungen teil.

S. 39 Kontakt mit neuen Ideen

Georges Seurat (1859-1891), 'Dimanche de la grande Jatte', entstanden 1884 bis 1886, heute im Art Institute, Chicago.

Über Seurat, Signac, die Neo-Impressionisten und die Farbtheorien der Physiker siehe John Rewald: *Von van Gogh zu Gauguin*, 1957, Kapitel II, 1886-1890: Seurat und sein Kreis, mit Abbildungen von Gemälden Seurats, Signacs, Finchs, Lemmens, van de Veldes und anderen.

Ein Aufsatz über Seurat von van de Velde in der Zeitschrift 'La Wallonie', 6. Jahrg., Nr. 3 und 4.

Über den Physiker Charles Henry, auf den sich van de Velde auch in späterer Zeit gestützt hat, siehe: *Cahier de l'Etoile*, Sondernummer 'Hommage à Charles Henry', Januar/Februar 1930.

Alfred William (Willy) Finch (1854-1930), Maler und Kunsthandwerker englischer Herkunft, Mitbegründer der 'Vingt'. Seit Ende der achtziger Jahre Neo-Impressionist, seit Anfang der neunziger Jahre auch Keramiker. Von 1897 an als Keramiker und Maler in Finnland.

Georges Lemmen, Maler und Graphiker (1865-1916), auch Kunstschriftsteller. Siehe: Julius Meier-Graefe in der Zeitschrift 'Dekorative Kunst' (II. Jahrg., Heft 12) mit vielen Abbildungen kunstgewerblicher Arbeiten, und Marcel Nyns: *Georges Lemmen*, Antwerpen 1954, mit Abbildungen nur nach Gemälden.

Die von van de Velde und seinen Freunden 1887 gegründete Antwerpener Künstlervereinigung hieß: *'L'Art Indépendant'*. Das ausführliche Vorwort im Katalog zur ersten Ausstellung von 1887, in der sich sieben Bilder und drei Skizzen van de Veldes befanden, schrieb Camille Lemonnier, belgischer Schriftsteller und Kunstkritiker (1845-1913). Von Camille Lemonnier: *L'Ecole belge de Peinture*, Brüssel 1906.

S. 45 Als junger 'Vingtiste'

'*L'Art Moderne*' - Halbmonatsschrift für bildende Kunst, Literatur, Musik und Theater, geleitet von Edmond Picard, Octave Maus und Emile Verhaeren 1881 bis 1914. Wichtigste Quelle für die künstlerischen Vorgänge in Belgien. Siehe auch: Gustave Charlier und Joseph Hanse: *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Brüssel 1958. Wichtiges, reich illustriertes Buch über die Aktivität der jungen belgischen Literaten und ihre interessanten Zeitschriften.

Emile Verhaeren (1855-1917), Dichter, Freund van de Veldes, auch als Kunstkritiker tätig. In Brüssel, später in Paris lebend.

Edmond Picard (1836-1924), Jurist, Politiker, Schriftsteller, militanter Sozialist, großbürgerliche Lebensführung.

Charles van Lerberghe (1861-1907), bedeutender Dichter neben Maurice Maeterlinck (1862-1949), jedoch ohne dessen Radius. Siehe: Charlier et Hanse, a.a.O., und Lucien Christophe: *Jeunesse et grace de Charles van Lerberghe*, in: *Le Phare*, 22. Oktober 1961.

Misia Godebska (Sert) (1872-1944), eine der umschwärmten, magnetischen Frauen jener Zeit. Vgl. Misia Sert, *Misia. Pariser Erinnerungen*. Insel-Verlag, o.J. Misia Sert stellt das Zusammentreffen mit van de Velde in anderer Version dar.

S. 53 Calmpthout - 'Vogelzang'

Neurasthenie: verbreitete Intellektuellenkrankheit jener Zeit. Siehe: Erich Schwinge: *Welt und Werkstatt des Forschers*, Wiesbaden 1957, mit Beschreibung der Symptome bei Louis Pasteur und Max Weber. Während der Krankheit, von der sich van de Velde auch später gelegentlich bedroht fühlte, behielt er seine geistige Aktivität.

Der erste Holzschnitt van de Veldes erschien als Titelschmuck von Max Elskamps Gedichtsammlung 'Dominical', 1892.

S. 56 Verzicht auf die Malerei - Der Weg zur angewandten Kunst

Firma Liberty: Londoner Möbel- und Stoffgeschäft, das mit dem Arts and Crafts Movement zusammenarbeitete und zu Beginn der neunziger Jahre japanische Produkte importierte. Organ der englischen kunstgewerblichen Aktivität war die Zeitschrift 'Studio', ab 1893 erscheinend.

Jules Chéret (1836-1932), bahnbrechender Pariser Plakatzeichner, 'verbindet Grazie des Rokoko mit moderner Eleganz' (Thieme-Becker, *Künstlerlexikon* Bd. VI, 1912).

Walter Crane (1845-1915), Zeichner, Illustrator und Pädagoge in der Nachfolge von William Morris. Siehe: *Walter Crane: An Artist's Reminiscences*, 1907.

S. 59 'Van nu en straks'

Auguste Vermeylen (1872-1945), flämischer Schriftsteller und Kunsthistoriker,

Ende der zwanziger Jahre erster Rektor der flämischen Universität Gent. Siehe: Charlier et Hanse, a.a.O.

Van nu en straks: laut Vorbemerkung 'die Zeitschrift der Jungen aus Südniederlande. Ohne ästhetische Dogmen, ohne schulmeisterliche Absichten; ein freies Organ der Vorhut, der Kunst von Heute gewidmet, neugierig auf die werdende Kunst, die von Morgen, hier und im Ausland'. Der erste Jahrgang 1893 umfaßt zehn Hefte, darunter ein Doppel- und ein Tripelheft. Am Buchschmuck arbeiteten neben van de Velde mit: Georges Lemmen, Willy Finch, Théo van Rysselberghe, Jan Thorn Prikker, Jan Toorop, R.N. Roland Holst, Georges Morren, Richard Baseleer, Victor Hageman und Gustav Dijsselhof. In Heft II ein Beitrag von van de Velde über die 'Vingt'; die Einleitung zu den van Gogh-Briefen in Heft III, unsigniert, vermutlich von van de Velde.

Auch für den Jahrgang 1896 hat van de Velde an der graphischen Ausstattung mitgearbeitet.

Siehe: Roswitha Riegger-Baurmann: Schrift im Jugendstil, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, 14. Jahrg., 21. April 1958, Nr. 31 a, S. 510 ff., mit vielen interessanten Abbildungen und einigen Irrtümern.

S. 64 Die 'Engelswache'

Die in Calmpthout entstandenen Gemälde und Pastelle sind nicht mehr nach den Prinzipien des Neo-Impressionismus gemalt. Der lineare Charakter tritt in den Vordergrund: die Lehre der Bäume und Sträucher des Gartens von 'Vogelenzang' und das Erlebnis der linearen Arabesken, die der Wind in den Sand des Meeres und der Dünen zeichnet. Nur die bemalten Bilderrahmen - z.B. 'Garten in Calmpthout' im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen - zeigen noch Reste der neo-impressionistischen Punkttechnik.

Der Karton zur 'Engelswache' war im Salon der 'Vingt' des Jahres 1892 ausgestellt. Nach den Beschreibungen van de Veldes möglicherweise eine Art Collage mit ausgeschnittenen farbigen Papieren als Grundlage. Der Karton ist verschollen.

Die im Salon von 1893 ausgestellte Tapiserie der 'Engelswache' hat in der Zeitschrift 'La Société Nouvelle', 1893, S. 441, und in 'L'Art Moderne', 1893, S. 66, ausführliche Besprechungen gefunden. 'L'Art Moderne' hebt den archaischen Stil hervor, der in bezug auf die Farben durch die neuen Theorien der komplementären Wirkungen und in bezug auf die Form durch die modernen Entdeckungen über den Rhythmus der Linien verjüngt sei. 'Ein Strom von Licht umgibt die Gestalten. Die Wirkungen der Töne und die Einflüsse des Lichtes, die sorgfältig mit Hilfe der seidenen Fäden wiedergegeben sind, verleihen dem Werk, das seinen Schöpfer enorme Arbeit gekostet haben muß, besonderen Reiz und machen es zu einem Kunstwerk erster Ordnung.'

S. 68 *Begegnungen mit Mallarmé und Verlaine*

Stéphane Mallarmé sprach im Februar 1890 im Kreis der ‘Vingt’ über Villiers de l'Isle-Adam. ‘Rêve parlé... comme une cérémonie pieuse... avec une solennité si grave et si pacifiante’ (L'Art Moderne, 23. Februar 1890). Mallarmés geistiger Einfluß auf van de Velde war außerordentlich groß.

Über Mallarmé und Belgien siehe: José Camby: *Stéphane Mallarmé en Belgique* 1890, Empreintes, November/Dezember 1948.

Viertes Kapitel: Die künstlerische Mission

S. 78 *Freundschaft und Ehe mit Maria Sèthe*

Maria Sèthe, geboren in Paris 1867, gestorben in Brüssel 1942, entstammt väterlicher- und mütterlicherseits einer ursprünglich deutschen Familie. Direkte Vorfahren: Christoph Sethe (1767-1855), von Napoleon I. ‘l'avocat du Rhin’ genannt, und Christian Sethe (1798-1857), Mitschüler und intimer Freund Heinrich Heines (Allg. Deutsche Biographie Bd. 34). Die Mutter, Louise Frédérique Sèthe, geb. Seyberth, fortschrittliche Kunstfreundin.

‘Auf Grund ihrer ausgeprägten, starken Persönlichkeit blieb sie für mich wie für ihre Freunde stets Maria Sèthe’, schreibt van de Velde über seine Gattin im frühen Brüsseler Entwurf zu den Memoiren (Archiv Brüssel).

S. 83 *Vorlesungen in Antwerpen und Brüssel*

Wortlaut der Einleitungsvorlesung an der Akademie Antwerpen: ‘Première Prédication d'Art’ in: ‘L'Art Moderne’ 1893, S. 420, und 1894, S. 20 und 27.

John Ruskin (1819-1900). Ausgewählte Werke in deutscher Übersetzung, 1900 bis 1906.

William Morris (1834-1896); kunstgewerbliche Schriften (deutsch), 1901-1903. Vortrag van de Veldes über Morris, gehalten Januar 1898 im ‘Volkshaus’ Brüssel, erschienen in der Zeitschrift ‘L'Avenir Social’, Brüssel, Februar 1898, auch als Broschüre. Deutsch in: ‘Kunstgewerbliche Laienpredigten’, 1902. Auszug in Henry van de Velde, *Zum Neuen Stil*, München 1955.

Über das englische ‘Arts and Crafts Mouvement’ siehe: Pevsner a.a.O.

‘*Déblaiement d'Art*’, Vorlesung bei den ‘Vingt’ am 6. März 1894, erschienen in der Zeitschrift ‘La Société Nouvelle’, April 1894; als Broschüre mit Initialen und Vignetten van de Veldes im August 1894 in Brüssel.

S. 89 *Besuch bei Madame Théo van Gogh*

Théo van Gogh (1857-1891), Bruder und aufopfernder Helfer Vincent van Goghs.

H.P. Bremmer (1871-1956), Maler und Pädagoge, erkannte frühzeitig die Bedeutung van Goghs, Berater des Ehepaars Kröller-Müller, 1951 Ehrendoktor der Universität Groningen.

S. 92 Erste kunstgewerbliche Arbeiten

Abbildungen der frühen kunstgewerblichen Arbeiten van de Veldes bei Julius Meier-Graefe: Henry van de Velde, in: 'Dekorative Kunst' II, 1898/99, S. 2 ff.

Georges Serrurier-Bovy (1856-1910), siehe Aufsatz von van de Velde in 'Innendekoration' 1902, Februar, mit vielen Abbildungen.

Paul Hankar (1861-1901), führender belgischer Architekt der neuen Schule. Über die Kolonialausstellung in Tervueren siehe: Henry van de Velde in 'Dekorative Kunst' I, 1897/98, Februar, mit Abbildungen.

Victor Horta (1861-1947), führender belgischer Architekt der neuen Schule. Haus 'Rue de Turin', heute 6 Rue Paul Emile Janson, in Brüssel für Emile Tassel, erbaut 1893. Lit. R.L. Delevoy, Victor Horta, Brüssel 1958.

S. 94 Als Lehrer an der 'Université Nouvelle'

Über die Kurse vgl. Edmond Picard 'L'Institut des Hautes Etudes à l'Université Nouvelle de Bruxelles', Sonderdruck der Zeitschrift 'L'Humanité Nouvelle', Paris 1897, Wortlaut der Eröffnungsvorlesung Camille Lemonniers vom 25. Oktober 1894 in der Zeitschrift 'L'Université Nouvelle', Nr. 4, 18. November 1894; van de Veldes Mitarbeit besonders hervorgehoben. Titel des Kurses van de Veldes: 'Les arts industriels et d'ornementation'. Wortlaut in 'La Société Nouvelle', 1895, II, S. 733, 1896, II, S. 54.

Elisée Reclus (1830-1905), französischer Geograph, aus politischen Gründen (Anarchist) aus Frankreich verbannt. *Elie Reclus*, sein Bruder, Soziologe und Religionsphilosoph. Über die beiden Reclus vgl. Edmond Picard a.a.O.

'Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art' 1895, in deutscher Übersetzung 'Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst' in der Zeitschrift 'Pan' 1899, Heft 4. Auszüge daraus in Henry van de Velde 'Zum Neuen Stil', 1955.

S. 100 Der Schritt zur Architektur

Originalpläne für Haus 'Bloemenwerf' im van de Velde-Archiv Brüssel.

S. 102 Samuel Bing, Julius Meier-Graefe und die 'Art Nouveau'-Ausstellung in Paris 1895/96

Samuel Bing (1838-1905), in Hamburg geboren, Japankenner und Kunsthändler in Paris. Herausgeber der sechs Prachtbände 'Japon artistique', 1888-91, Verfasser der Broschüre 'La Culture artistique en Amérique', 1896, und der Aufsätze 'Wohin treiben wir', in: Dekorative Kunst, 1897/98, S. 1 ff. und S. 68 ff.

Julius Meier-Graefe (1867-1935), Kunstschriftsteller. Mit Otto Julius Bierbaum Redakteur des ersten Jahrganges der Zeitschrift 'Pan'. Vgl. Karl H. Salzmann: Pan, Geschichte einer Zeitschrift, Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. I, 1958.

Die 'Art Nouveau'-Ausstellung bei Bing, Paris, Rue de Provence 22, am 26. Dezember 1895 eröffnet. Der seltene Katalog der Ausstellung in der Biblio-

thèque Nationale, Paris. Vgl. Robert Koch: Art Nouveau Bing, in 'Gazette des Beaux Arts', März 1959, mit weiterer Literatur.

Edmond de Goncourts (1822-1896) Kritik in: Journal, 30. Dezember 1895, eine der letzten von Goncourt verfaßten Kritiken.

S. 111 Haus 'Bloemenwerf' - Besuch Toulouse-Lautrecs

Entwurf des Hauses 1895, Vollendung und Einzug: Frühjahr 1896. Noch heute in ungefähr originalem Zustand, renoviert, Farben verändert. Neue Veröffentlichung: Zeitschrift 'AC', Heft 3, Juli 1956, mit Texten von Henry van de Velde und Hans Curjel.

Jan Thorn Prikker (1868-1932), Maler. Intimer Freund van de Veldes. Zahlreiche Briefe Thorn Prikkers an van de Velde im Archiv Zürich. Lit.: B.H. Polak, Het Symbolisme in de Nederlandse Schilderkunst 1890-1900, s'Gravenhage 1953.

Georges Minne (1866-1941), Bildhauer, in den frühen Werken Vorläufer Wilhelm Lehmbrucks. Siehe: Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 2. Bd., erste Auflage, 1904, S. 539.

Von Meier-Graefe zwei größere Arbeiten über van de Velde: in der Zeitschrift 'Dekorative Kunst' II, 1898/99, mit vielen Abbildungen aus allen Schaffensgebieten van de Veldes, und ein Abschnitt in der 'Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst', 1904, Bd. II, S. 664-673, beide aus unmittelbarer Nähe geschrieben.

S. 125 Ein Brief Camille Pissarros

Der Brief *Pissarros* (1831-1903) im van de Velde-Archiv, Zürich.

Fünftes Kapitel: 1897 - Dresden und Berlin

S. 127 Die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1897

Woldemar von Seidlitz (1850-1922), Generaldirektor der Museen in Dresden, einer der zahlreichen, an der modernen Entwicklung leidenschaftlich interessierten deutschen Museumsleute. Siehe: W. von Seidlitz: Das neue Kunstgewerbe und die Ausstellungen, Pan 1899, S. 45.

Über die Dresdner Ausstellung siehe: Meier-Graefe, Dekorative Kunst, 1. Jahrg. 1897/98, Februarheft 1898, S. 202, mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß bei der Abbildung des van de Veldeschen Ruherraums (vgl. unsre Abb. 43) die Bilder, die Pflanzenarrangements und andere Gegenstände fehlen, der Raum also 'sozusagen nackt' ist. Ausführliche Beschreibung der van de Veldeschen Räume in 'Deutsche Kunst und Dekoration' Bd. I, Oktober 1897, S. 12 ff.

S. 129 Mit Constantin Meunier in Dresden

Constantin Meunier (1831-1905), erst Bildhauer, dann Maler, seit 1887 endgültig der Skulptur zugewandt. Ein Hochrelief-Porträt Meuniers, van de Velde darstellend, im Musée de l'Art Moderne in Brüssel. Für eine Aufstellung von Meuniers

Denkmal der Arbeit 1924 in Gent durch Louis van der Swaelmen hat van de Velde architektonische Anregungen gegeben.

Die unter musikalischer Leitung Ernst von Schuchs stehende Dresdner Hofoper zu jener Zeit eines der angesehensten deutschen Operntheater.

S. 134 Mit Meunier in Berlin

Curt Herrmann (1854-1929), nach konventionellen Anfängen einer der Hauptvertreter moderner Malerei in Deutschland um 1900. Mitbegründer der Berliner Sezession (1899). Siehe: Curt Herrmann: Der Kampf um den Stil, Probleme der modernen Malerei, 1911. Gedächtnisausstellung 1954 in der Galerie Wolfgang Gurlitt, München.

Obwohl vom Berliner Hof abgelehnt, war *Max Liebermann* (1847-1935) ein Mittelpunkt künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens in Berlin.

Nach Tagebuchaufzeichnungen Graf Kesslers (Abschrift von Kesslers Schwester Wilma de Brion im Archiv Zürich) waren Meunier und van de Velde auch im November 1897 in Berlin; sie fuhren am 21. November nach Brüssel zurück.

Sechstes Kapitel: Frühe Resonanz - erweiterte Arbeitskreise

Geschichte der Zeitschrift 'Pan', siehe: Karl Salzmann, a.a.O., S. 212 ff.

Der Aufsatz über 'Künstlerische Tapeten' nicht im 'Pan' erschienen, sondern in der Zeitschrift 'L'Art Moderne', Jahrg. 1893, S. 193 und 202, 'Artistic Wall Papers' von Henry van de Velde.

Die 'Pan'-Aufsätze van de Veldes ('Ein Kapitel über den Entwurf moderner Möbel', sowie 'Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst', in: 'Pan' 1897, Heft 4, und 1899, Heft 4) auszugsweise in: Henry van de Velde: 'Zum Neuen Stil', München 1955.

Über Hermann Paechter in novellistischer Form siehe: Julius Meier-Graefe: 'Geschichten neben der Kunst', Berlin 1933, S. 87 ff.

Über Bodenhausen siehe: 'Eberhard von Bodenhausen, Ein Leben für Kunst und Wirtschaft', herausgegeben von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener, 1955. S. 201-222 Briefwechsel mit Henry van de Velde. Der gesamte Briefwechsel, 136 Briefe van de Veldes und deren 120 von Bodenhausen, heute im Schiller-National-Museum, Marbach.

Tropon-Werke: heute noch in Köln-Mülheim bestehend. Das gesamte Material (Verpackungsmuster, Inserate, Plakate, Patentschriften) bei den Tropon-Werken erhalten. Van de Velde arbeitete im August 1898 am Tropon-Plakat; Brief an Bodenhausen vom 15. August 1898.

Sitz der Ateliers van de Velde befand sich in Ixelles, 53 Rue de Gray. Es existiert ein opulenter Katalog, 1899/1900 erschienen, Volume I: Meubles.

Der erste Besuch Bodenhausens bei van de Velde mit *Morton Graf Douglas* im Mai 1897. Van de Velde lieferte die Möbel Ende 1897.

S. 145 München 1898 - Besuch beim Prinzregenten

Georg Fuchs, geboren 1868, Kunstschriftsteller, Verfasser dramatischer Werke, Vorkämpfer der Theaterreform, zeitweise Direktor des Münchner Künstlertheaters.

S. 151 Reform der Frauenkleidung

Van de Velde führte geradezu einen Kreuzzug zur Reform der Frauenkleidung. 1898: Vortrag im Museum in Krefeld; 1900 die Broschüre *Henry van de Veldes: Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, erschienen in Krefeld; 1902: umfangreicher Aufsatz van de Veldes in 'Deutsche Kunst und Dekoration', 1902, Heft VIII; von 1900 an zahlreiche Vorträge in Berlin, Dresden, Hamburg, Wien und anderen Orten; Rezensionen der Vorträge in der Sammlung der Zeitungsausschnitte im Archiv Zürich, darunter auch Karikaturen und Spottgedichte.

Siebentes Kapitel: Zwischen Brüssel und Berlin

Das erste Heft der Zeitschrift 'Dekorative Kunst' erschien Oktober 1897; die Jahrgänge liefen stets von Oktober bis September. Meier-Graefes reich illustrierter van de Velde-Aufsatz steht im ersten Heft des zweiten Jahrgangs, Oktober 1898; der Aufsatz wirkte sich als wahrer Schrittmacher für van de Velde aus.

S. 158 Erste Begegnung mit Harry Graf Kessler

Zu *Harry Graf Kessler* (1868-1937) siehe: *Harry Graf Kessler: Gesichter und Zeiten*, 1935; bezieht sich nur auf die Jugend Kesslers vor der Begegnung mit van de Velde; sodann: *Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918-1937*, Insel-Verlag 1961, mit nur wenigen Erwähnungen van de Veldes. Zahlreiche Briefe Kesslers an van de Velde, zum größeren Teil aus den Jahren 1899 bis 1914, im van de Velde-Archiv Zürich. Kessler war am 31. Oktober 1897 zum ersten Mal in 'Bloemenwerf', Eintrag im unveröffentlichten Tagebuch Kesslers.

Kessler hatte die 'Poseuses' von Seurat für 1200 Goldfranken erworben.

Henry Thode (1857-1920), Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, Schwiegersohn Richard Wagners, als solcher Herold moderner Kunst des Wagnerschen Bereiches; zu seinen Vorlesungen fanden wahre Wallfahrten statt.

S. 164 Vorträge im Hause Cornelia Richter

Die Vorträge erschienen im Mai 1901 in Buchform: *Henry van de Velde: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, bei Bruno und Paul Cassirer. Übersetzer

unbekannt. Manuskripte verschollen. Beschreibung des Hauses Cornelia Richter
siehe: Helene von Nostitz, Aus dem alten Europa, Berlin 1933, S. 50.

S. 169 Brüssel oder Berlin?

Ein Teil der Einrichtung des Berliner Friseursalons Haby ist in Ost-Berlin erhalten;
freundliche Mitteilung von Herrn Klaus-Jürgen Sembach.

S. 172 Cobden-Sanderson in Brüssel

T.J. Cobden-Sanderson (1840-1922), Buchbinder, Illustrator und Drucker, Freund William Morris', legendäre Gestalt des englischen Arts and Crafts Mouvement.

S. 174 Erste Begegnung mit Karl Ernst Osthaus

Karl Ernst Osthaus (1874-1921), Sohn eines vermögenden Bankiers, kunst- und kulturpolitische Interessen. Siehe: Die großen Deutschen (Text von Lorenzen), Bd. IV, S. 438, und Herta Hesse-Frielinghaus: Karl Ernst Osthaus (Broschüre). Osthaus wurde auf van de Velde durch Meier-Graefes Aufsatz in der 'Dekorativen Kunst' aufmerksam. Publikation des Folkwang-Museums (mit vielen Abbildungen) durch van de Velde selbst in 'Innendekoration', XIII. Jahrg., Oktober und November 1902. Die künstlerischen Bestände des Hagener Folkwang-Museums, nach Osthaus' Tod von der Stadt Essen erworben, bilden den Grundstock des Folkwang-Museums Essen. Der Bau van de Veldes in Hagen (Westfalen) heute teilweise in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt.

Karl Ernst Osthaus: Van de Velde, Folkwang-Verlag 1920, erster Band einer nicht weitergeführten Reihe 'Die Neue Baukunst'.

Achtes Kapitel: Um die Jahrhundertwende in Berlin

S. 180 Die Berliner Atmosphäre

Zur kulturellen und gesellschaftlichen Situation in Berlin siehe: Max Halbe: Jahrhundertwende, 1935, Carl Sternheim: Berlin oder juste Milieu, 1920, und Karl Scheffler: Die fetten und die mageren Jahre, 1946, Kapitel I.

'Die Zukunft', Herausgeber: Maximilian Harden (1861-1927), politische, kulturelle und wirtschaftliche Halbmonatszeitschrift fortschrittlichen, polemischen Charakters, erschienen von 1892-1922. Siehe: Fritz Schlawe: Literarische Zeitschriften 1885-1910 (in der Reihe 'Realienbücher für Germanisten'), 1961.

'Henry van de Velde' von Karl Scheffler, in: 'Die Zukunft', 15. Dezember 1900, nachgedruckt in: Karl Scheffler: Henry van de Velde - Vier Essays, Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Drei größere Beiträge van de Veldes in der 'Zukunft': 6. Oktober 1900 und 2. Februar 1902: Pariser Eindrücke (über die Weltausstellung 1900) und 6. September 1902: Die Linie.

Die Erwähnung Diaghilews, der Pawlowa und Nijinskijs bezieht sich auf spätere Besuche in Berlin. Die ersten Aufführungen des Russischen Balletts unter Diaghilew in Paris 1909, zum ersten Male in Berlin 1912. Siehe: Arnold Haskell: Diaghileff, his artistic and private life, London 1935.

Eintrag im Berliner Adreßbuch 1900: 'Henry van de Velde G.m.b.H. Kunstwerkstätten, Berlin W, Linkstraße 1'; im Adreßbuch von 1901 ist der Eintrag verschwunden.

Aus dem Geburtstagsbrief Bodenhausens an van de Velde, 5. April 1901: ‘... ich hoffe, dieses Jahr möge Ihnen eine klarere Entscheidung bringen als das letzte, und daß Sie endlich Ruhe und diese Stille des Geistes finden, die alle Schätze, die in Ihnen sind, auf friedliche Weise entwickeln, ohne die Schmerzen, die Sie im heutigen Leben ertragen müssen. Bei Ihrer Rückkehr aus Wien habe ich Ihr Leiden an diesem Leben aufs innigste mitgeföhlt...’

S. 187 Besuch bei Elisabeth Förster-Nietzsche

Aufforderung *Elisabeth Förster-Nietzsches* (1846-1935) an van de Velde zum Besuch in Weimar in einem Brief vom 25. Juli 1901 (van de Velde-Archiv Zürich); an der geistigen Redlichkeit von Nietzsches Schwester zweifelte zu jener Zeit niemand außer Rudolf Steiner (1861-1925), der spätere Begründer der Anthroposophie.

Der Besuch van de Veldes in Weimar um diese Zeit wird durch Aufzeichnungen Kesslers in seinem unveröffentlichten Tagebuch (teilweise Abschrift von Kesslers Schwester Wilma de Brion im van de Velde-Archiv Zürich) bestätigt. Laut diesen Aufzeichnungen ging der Gedanke, van de Velde nach Weimar zu ziehen, ursprünglich von Elisabeth Förster-Nietzsche aus: ‘Frau Förster hat in diesen Tagen den Vorschlag gemacht, daß van de Velde sich als Direktor der Kunstschule in Weimar anstellen lasse. Er sagte, er würde gerne die Stelle annehmen, wenn sie ihm angeboten würde.’ (Kesslers Tagebuchnotiz vom 28. August 1901.)

S. 195 Die Berufung nach Weimar

Großherzog Wilhelm Ernst bestieg nach dem Tode seines Großvaters, *Großherzog Karl Alexander* - sein Vater, *Erbgroßherzog Karl August*, war vorzeitig schon 1894 gestorben -, als Vierundzwanzigjähriger im Januar 1901 den sachsenweimarischen Thron.

Details zur Berufung van de Veldes nach Weimar in den erwähnten Tagebuchnotizen Kesslers vom 27. August bis zum 22. Dezember 1901 sowie in Briefen Kesslers an van de Velde vom 22. Oktober bis zum 6. November 1901 (van de Velde-Archiv Zürich).

Der große Teil der Tagebücher Kesslers aus den Jahren seiner engen Beziehungen zu van de Velde scheint mit Ausnahme von Abschriften Wilma de Brions heute verschollen oder unzugänglich. Die Neuausgabe der Tagebücher Kesslers (Insel-Verlag 1961) beginnt erst merkwürdigerweise mit dem Jahr 1918.

‘*Großherzoginmutter*’ *Pauline*, die Gattin des 1894 verstorbenen *Großherzogs Karl August*, ist dynastisch ‘*Erbgroßherzogin*’ gewesen.

Schloß Belvedere, der Wohnsitz der *Großherzoginmutter*, vier Kilometer südlich Weimars, erbaut 1724-1732.

Maximilian Harden hatte mehrfach wegen Majestätsbeleidigung Festungshaft zu verbüßen.

Neuntes Kapitel: Weimar I - Auf der Höhe des Schaffens

Der schwedische Zeichner *Hugo Westberg*, gelernter Kunsttischler, war van de Veldes Mitarbeiter bis Ende der zwanziger Jahre.

Van de Veldes Häuser für *Herbert Esche* in Chemnitz und *Dr. Leuring* in Den Haag sind erhalten. Sie sind die beiden Hauptbeispiele des Durchbruchs van de Veldes zur eigentlichen Architektur.

S. 209 Das 'Kunstgewerbliche Seminar'

Auszug aus van de Veldes Anstellungsvertrag vom 15. Januar 1902: '... hat sich über die Verhältnisse und Bedürfnisse der gewerblichen und kunstgewerblichen Industrien des Großherzogtums, über ihre wirtschaftlichen und Produktionsbedingungen, die bestehenden Absatzverhältnisse und Handelsbeziehungen, sowie über den Stand der gewerblichen und kunstgewerblichen Technik zu unterrichten.... auf Verlangen des Großherzogs und des großherzoglichen Staatsministeriums Gutachten über Angelegenheiten des Kunstgewerbes, der Architektonik, der dekorativen Kunst und dergleichen zu unterrichten.... den Gewerbetreibenden und Industriellen... sachlichen Beirat erteilen... durch Anfertigung von Musterzeichnungen, Modellen, Vorbildern und dergleichen unter Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse und der Eigenart der örtlichen Kunstübung künstlerisch Anregungen geben... sich an der Veranstaltung von Fach- und Musterausstellungen zu beteiligen, durch Vorträge anregend zu wirken suchen.' Siehe: Karl-Heinz Hüter: 'Henry van de Velde als Künstler und Erzieher bis zum Ende seiner Tätigkeit in Weimar', ungedruckte Dissertation, Weimar 1961.

Jean Baptiste Colbert (1619-1683), Generalkontrolleur der Finanzen unter Ludwig XIV. Über Colberts Gründung von Manufaktur-Schulen siehe: Heinrich Waentig: *Wirtschaft und Kunst*, Jena 1909, S. 143 und S. 354 ff.

Hüter, a.a.O., hebt hervor, daß schon 1881 in Weimar eine 'Großherzoglich Sächsische Zentralstelle für Kunstgewerbe' gegründet worden ist, die allerdings nach wenigen Jahren wieder einschlieft. Der Idee nach war sie die unmittelbare Vorstufe des van de Veldeschen Seminars.

Eröffnung des 'Kunstgewerblichen Seminars' am 15. Oktober 1902.

Ausführliche Rapporte über die Tätigkeit des Seminars seit Oktober 1901 im van de Velde-Archiv Zürich.

S. 213 Jugendstil

Van de Velde hat sich zeit seines Lebens gegen den Begriff und die Formulierung 'Jugendstil' verwahrt.

S. 216 'Laienpredigten' und Folkwang-Museum

Die 'Laienpredigten', 1902 bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, erschienen, enthalten drei frühere Aufsätze (bzw. Vorträge), von denen 'Wie ich mir

freie Bahn schuf' (Übersetzung von 'Déblaiement d'Art' von 1894) irrtümlich als 1890 entstanden bezeichnet ist. Das vierte Kapitel 'Prinzipielle Erklärungen' ist eine Zusammenfassung von Vorträgen, die van de Velde um 1900 gehalten hat. Der oder die Urheber der Übersetzungen ist unbekannt.

Über das Folkwang-Museum siehe Anmerkung zu Kapitel 7.

Nach den fragmentarischen Tagebuch-Aufzeichnungen Kesslers besuchte van de Velde zusammen mit Kessler vom 31. August bis zum 2. September 1901 die Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt: 'Wir waren beide vollkommen degoutiert, namentlich über diese geschmacklose Selbstverspottung. Van de Velde war... zuerst wie betäubt, faßte sich aber dann und sagte:... 'Was diese Leute da gemacht haben, ist genau das Gegenteil dessen, was wir wollen... es fehlt der Sinn für das Organische, es fehlt der Respekt gegenüber den verwendeten Materialien'... 2. September... Er war wieder sehr aufgebracht: 'Nein, wie abstoßend. Zwei Jahre lang werde ich kein Ornament mehr machen. Ich bin froh, das gesehen zu haben. Man merkt, was man nicht tun darf. Ich werde noch einfacher werden - ich werde nur noch Form suchen.'

Im van de Velde-Archiv Brüssel kurze Notizen van de Veldes über die Darmstädter Ausstellung.

S. 222 Graf Kessler in Weimar

Beschreibung der Kesslerschen Wohnung Cranachstraße 15 in Weimar in Helene von Nostitz: Aus dem alten Europa, Berlin 1933. Die Beschreibung bezieht sich auf die Jahre 1908-1910.

Helene von Nostitz-Wallwitz, geb. von Hindenburg (1878-1944), Gattin des Sächsischen Gesandten in Weimar. Von Rodin porträtiert. Typische Vertreterin der adligen deutschen Intelligenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

S. 228 Geistiges Leben in Schloß Belvedere

Schloß Belvedere (G. Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 1, 1914): '1724-1732. Äußeres in symmetrischer Anlage, bedeutsam gegliedert, in der Behandlung einfach, ländlich. Inneres: bescheidenes Rokoko.'

Edvard Munch (1863-1944) schuf bei einem späteren Aufenthalt in Weimar (1906) ein lithographiertes Porträt von van de Velde (Schiefler 246). In Weimar ist auch Munchs gemaltes Porträt Kesslers entstanden; Kesslers Kopf hatte Munch schon 1895 lithographiert (Schiefler 29 und 30).

André Gide (1869-1951) sprach in Weimar über das Thema 'De l'importance du public'. Der Vortrag ist mit dem Datum 5. August 1903 und einer Widmung an Graf Kessler in Paris im Druck erschienen.

Rainer Maria Rilke (1875-1926) hatte schon 1898 (Wiener Rundschau, 2. Jahrg., Nr. 23, S. 889 ff.) begeistert über van de Velde geschrieben: 'Von allen, welche den Dingen zu sich selber helfen, begreift sie keiner so wie van de Velde. Er kennt sie

alle ganz genau und weiß ihre heimlichsten Wünsche. Er hat die echte Liebe zu ihnen: er verzärtelt sie nicht, er erzieht sie.' (Freundlicher Hinweis von Dr. Joachim W. Storck, Freiburg i. Br.)

S. 233 Schiffsbaupläne und Orientreise für die 'Hamburg-Amerika-Linie'

Van de Velde trat die Orientreise an Bord der 'Augusta Victoria' im Februar 1903 an.

Briefe van de Veldes an seine Frau mit Berichten über die Reise im Besitz von Fräulein Nele van de Velde in Oberägeri.

Die tiefen Eindrücke der Reise spiegeln sich noch 1933 in der Rede 'La Voie Sacrée', die van de Velde in Brüssel an seinem siebzigsten Geburtstag hielt: 'Im Lauf einer Reise nach Griechenland und dem Orient reiften bei mir die ästhetischen Gesetze, die für das Programm meiner Weimarer Schule grundlegend wurden.'

Der Bericht van de Veldes an die Direktion der 'Hamburg-Amerika-Linie' existiert nicht mehr (Auskunft der Direktion der HAPAG).

S. 237 Affront des Kaisers

Van de Velde wurde (1901, zur gleichen Zeit wie Peter Behrens) vom preußischen Landratsamt beauftragt, für Höhr-Grenzhausen neue keramische Modelle zu entwerfen; siehe E. Pazaurek in 'Die Kunst', XIV, 1911, S. 177.

Abbildungen der Abteilung van de Velde der Düsseldorfer Ausstellung von 1902 in der Zeitschrift 'Innendekoration', November 1902.

S. 240 Die junge Großherzogin

Das Tafelsilber, das van de Velde als Hochzeitsgeschenk des Staates Sachsen-Weimar für das Großherzogspaar entwarf - Hochzeitsdatum 30. April 1903 - umfaßte 335 Teile. Es wurde im Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar sowie in der Galerie Arnold in Dresden ausgestellt und war Gegenstand lebhaftester Diskussionen. Heute verschollen. Van de Velde in einem Brief vom 24. Februar 1903 an Bodenhausen: 'Je travaille frénétiquement... au service complet d'argentiére...'

S. 242 Gründung des 'Deutschen Künstlerbundes' 1903

In europäischer Sicht war der 'Deutsche Künstlerbund' eine künstlerisch provinzielle Vereinigung.

Über *Leopold Graf von Kalckreuth* (1855-1928) - etwa gleichen Alters wie van Gogh oder Hodler! - siehe: 'Die Schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert' von Werner Fleischhauer, Julius Baum, Stina Kobell, Stuttgart 1952, S. 163 ff.

S. 244 Das Nietzsche-Archiv

Über den Umbau des Nietzsche-Archivs durch van de Velde siehe Paul Kuehn, Das Nietzsche-Archiv zu Weimar, Verlags-Anstalt Alexander Koch - Darmstadt o.J.

Nach Kesslers fragmentarischen Tagebuch-Aufzeichnungen beschäftigte sich van de Velde schon 1898 gemeinsam mit Kessler mit einer Nietzsche-Buchausgabe (Kessler, Tagebuch-Notiz vom 22. März 1898).

Eröffnung des umgebauten Nietzsche-Archivs am 15. Oktober 1903. Die Schreinerarbeiten und die Möbel führte Scheidemantel, Weimar, aus.

S. 245 'Das neue Weimar'

Der Aufsatz des Kritikers Hans Rosenhagen erschien in der Berliner konservativen Zeitung 'Der Tag' am 15. Juli 1903.

S. 251 Ein adliges Original

Franz Liszts (1811-1886) Aufenthalt in Weimar - 1848-1861 als Hofkapellmeister und in seinem letzten Lebensjahrzehnt alljährlich einige Monate als Klavierpädagoge - ist an Bedeutung nicht mit der Funktion Goethes in Weimar zu vergleichen.

S. 253 Das tragische Ende der Großherzogin

Das Ausstellungsprogramm Kesslers, der mit van de Velde und seinen Kenntnissen und Beziehungen zur wirklichen Moderne eng zusammenarbeitete, zielte auf die Realisierung eines internationalen Niveaus in Weimar.

Van de Velde gelangte, entsprechend seiner dem Pädagogischen zugeneigten Natur, folgerichtig zu dem Gedanken der Errichtung einer eigentlichen Schule. Am 21. März 1903 Vorschlag der Gründung eines Ateliers für kunstgewerbliches Modellieren ('weil modellieren allen Industrien zugrunde liegt'); im Sommer 1904 Vorlage von Plänen für eine Kunstgewerbeschule, deren Bau 1906 realisiert wurde und deren Eröffnung im Herbst 1907 erfolgte. Ausführliche Darstellung dieses Verlaufes bei Hüter, a.a.O.

S. 255 Das Projekt eines Theaters für Louise Dumont

Louise Dumont (1866-1932), aus dem Rheinland stammende Schauspielerin, Regisseurin und seit 1905 zusammen mit ihrem Gatten Gustav Lindemann Leiterin des Düsseldorfer Schauspielhauses; auf ihrem Gebiet eine Parallelgestalt zu van de Velde. Erster Kontakt van de Veldes mit Louise Dumont im Februar 1903. Entwurf der Pläne im Spätherbst 1903; kurz nach Neujahr 1904 gelangte der Plan an die Öffentlichkeit. Van de Velde bewies in seinen Ideen zum Theaterbau außerordentlichen Scharfsinn und Kenntnis der damals aktuellen

Veränderungsvorgänge im Bereich des Theaters. Am 10. April 1904 schreibt van de Velde an Bodenhausen, daß Louise Dumont auf ihre Idee verzichtet hat.

S. 258 Sigurd Frosterus

Abschriften der an seine Mutter gerichteten Briefe *Sigurd Frosterus'* (1876)

bis 1956) aus seinen Weimarer Monaten im van de Velde-Archiv Zürich. Jeweils nur verhältnismäßig kurze Aufenthalte in Weimar, aber Mitarbeit an entscheidenden Architektur-Entwürfen van de Veldes. In den Briefen treffende Charakterisierungen: ‘Man muß diesen van de Velde bewundern, seine immer bis zum äußersten in Spannung befindliche Energie und Intelligenz. Trotz seiner Kultur, seines Raffinements ist er eine Naturkraft, wie ein Sommertag: mild, belebend, großzügig und fruchtbar.’

S. 264 Ein neues Hoftheater?

Die Hoftheaterfrage wurde Anfang des Jahres 1905 akut; dazu folgende Stelle aus einem Brief van de Veldes an Frosterus vom 17. Februar 1905: ‘Der Museumsbau ist zurückgestellt, die Theaterfrage in den Vordergrund gerückt worden. Die Idee meiner Schule ist akzeptiert und scheint sich einer definitiven Lösung zu nähern. Die Theater-Neubaufgabe ist brennend - wer mag sich wohl die Finger verbrennen? Ich arbeite an einem Gutachten über das Theater für den Großherzog.’

S. 267 1905 in Paris - Gordon Craig in Weimar

Edward Gordon Craig (geb. 1872), Sohn der großen englischen Schauspielerin Ellen Terry, ist wie Louise Dumont als Bahnbrecher eine Parallelgestalt zu van de Velde. Erstes Zusammentreffen der beiden 1904. Eine Gordon Craig-Ausstellung in Weimar fand im Mai 1905 statt. Ein sehr schön gedrucktes Geleitwort zum Katalog - ‘Edward Gordon Craigs Entwürfe für Theater. Dekorationen von Harry Graf Kessler’ - im van de Velde-Archiv Zürich.

Auf verschiedenen Photos, die van de Veldes Weimarer Atelier wiedergeben, sind die Theatermodelle zu erkennen, im einzelnen jedoch nicht zu identifizieren.

Der Verlauf der Verhandlungen über den eventuellen Neubau für die Kammerspiele in Berlin ist ein kulturhistorisches Faktum, das zeigt, in welchem Maß van de Velde von der Elite getragen war. Die auf S. 271 reproduzierte Adresse an Max Reinhardt ist von den führenden Persönlichkeiten der damaligen deutschen Kultur, Kunst und Literatur unterzeichnet. Die Adresse - heute im van de Velde-Archiv Zürich - liegt in einem raffinierten Silberpapier-Portefeuille. Gordon Craig hat die Adresse unter ausführlicher Begründung (van de Velde-Archiv Zürich) nicht unterzeichnet.

Zehntes Kapitel: Weimar II - Entscheidende Arbeiten

S. 273 Die Künstlerbund-Ausstellung in London 1906

Ausstellung in der Galerie Druet, Paris, vom 18. Dezember 1905 bis zum 13. Januar 1906. 26 Silberschmiedearbeiten nach Entwürfen von van de Velde, ausgeführt von Juwelier Müller, Weimar. Katalog der Ausstellung im van de Velde-Archiv Zürich.
Die Londoner Künstlerbund-Ausstellung - 'Exhibition of Modern German

Art' -, Mai und Juni 1906, fand im Vorfeld der politischen Spannungen statt, die zum Krieg 1914 führten.

Katalog der Ausstellung, die viele konventionelle Werke enthielt, im van de Velde-Archiv Zürich. Van de Veldes Rede in französischer Sprache in 'The Lyceum, The Monthly Journal of the Lyceum Club', Vol. II, Nr. 20, Juni 1906.

Lord Haldane, literarisch hochgebildeter englischer Kriegsminister.

S. 277 Polemik um die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906

Eröffnung der Ausstellung am 12. Mai 1906. Siehe: 'Das Deutsche Kunstgewerbe 1906 III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906', herausgegeben von der Direktion der Ausstellung, München 1906.

Van de Velde griff in die Polemik um seine Arbeit selbst ein: 'Pro Domo', Deutsche Kunst und Dekoration, November 1906, S. 49 ff., mit Abbildungen und technischen Zeichnungen.

S. 282 'Hohenhof'

Über den von Karl Ernst Osthaus an van de Velde erteilten Auftrag und die Ausführung siehe: Karl Ernst Osthaus, Henry van de Velde, Leben und Schaffen des Künstlers, Folkwang-Verlag, Hagen 1920, S. 61 ff., mit vielen Außen- und Innenansichten.

Das Gebäude (nur mit Fragmenten der Einrichtung van de Veldes) in Hagen erhalten; steht unter Denkmalschutz.

S. 284 Kesslers Sturz

Kesslers Sturz war das Ergebnis einer allgemeinen reaktionären Strömung in Weimar und Deutschland, die Rodin-Ausstellung - Rilke hielt am 18. März 1906 in Weimar einen Vortrag über Rodin - nur der Anlaß. Rücktritt Kesslers am 7. Juli 1906.

Darstellung der Vorgänge aus damaliger Sicht siehe: 'Die Zukunft', XV. Jahrg., 26. Januar 1907, S. 153, vermutlich von Maximilian Harden.

S. 290 Die Weimarer Kunstgewerbeschule

Die Geschichte der Bauten - Neubau Kunstschule 1904, Kunstgewerbeschule 1906/07 - siehe Hüter, a.a.O.

Vor Gründung der Weimarer Schule informierte sich van de Velde (It. Hüter, a.a.O.) über den Stand anderer fortschrittlicher Schulen in Deutschland. Vor allem über die in den von Obrist und Debschitz 1902 in München gegründeten 'Lehrund

Versuchsateliers für freie und angewandte Kunst' (später Debschitz-Schule) verfolgten ähnlichen Ziele und Methoden. Siehe Joseph Aug. Lux: 'Das neue Kunstgewerbe in Deutschland', Leipzig 1908, Abschnitt: Zehn Jahre Kunstunterricht. Vorstufe in England u.a. die Kunstschule in Glasgow, deren 1897-1899 von Charles R. Mackintosh errichteter Bau auch architektonisch für van de Velde zum Vorbild

geworden ist. Siehe Thomas Howarth: 'Charles R. Mackintosh and the modern Movement', London 1952.

Über Programm und Entwicklung der Weimarer Schule siehe die 1908-1914 erschienenen 'Jahresberichte der großherzoglich sächsischen Kunstgewerbeschule zu Weimar'. Als Ergänzung eine von van de Velde im April 1914 verfaßte Denkschrift, die im Rahmen eines vertraulichen Rapportes im Oktober 1915 im Druck erschien (Archiv Zürich).

Siehe auch Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier): 'Etude sur le Mouvement d'Art décoratif en Allemagne', 1912, mit Hervorhebung der dominierenden pädagogischen Stellung van de Veldes.

Beim Farbkurs Rückgriff van de Veldes auf Erfahrungen als neo-impressionistischer Maler. Die Forschungen der Farbtheoretiker M.-E. Chevreul (1786-1889), James C. Maxwell (1831-1879) und N.O. Rood (1831-1902) lagen damals zum Teil schon Jahrzehnte zurück.

S. 297 Haus 'Hohe Pappeln'

Beschreibung des Lebens in dem heute noch bestehenden Haus siehe Helene von Nostitz: 'Aus dem alten Europa', Berlin 1933, S. 93 ff.

S. 298 Frauen in Weimar

Über die Atmosphäre und das gesellschaftliche Leben in Weimar siehe Helene von Nostitz, a.a.O., sowie Karl Scheffler: 'Die fetten und die mageren Jahre', 1946, S. 31.

S. 303 Wanderausstellungen

Das Nordenfeldske Kunstindustrimuseum Trondheim erwarb aus der Wanderausstellung eine Reihe von Möbeln und Objekten, die den Grundbestand eines van de Velde-Raumes bilden.

S. 304 Kunsttheoretische Schriften

Abgesehen von Karl Boettichers Werk: 'Tektonik der Hellenen', 2 Bde., Potsdam 1844-1852, stützte sich van de Velde auf folgende ästhetische Schriften: A.G. Baumgarten (1714-1762): 'Ästhetica', 2 Bde. 1750-1758; Arthur Schopenhauer (1788 bis 1860): 'Die Welt als Wille und Vorstellung', 1819; Theodor Lipps (1851-1914): 'Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst', 1903; Paul Souriau (1852-1926): 'La Beauté rationelle', 1904.

‘Vom Neuen Stil’, Insel-Verlag, Leipzig 1907, nach typographischen Angaben van de Veldes gedruckt. Titelseite mit Ornament.

Mit Anton Kippenberg (1874-1950) stand van de Velde bis zu dessen Tod in freundschaftlicher Verbindung. Zahlreiche Briefe Kippenbergs und Katharina Kippenbergs im Archiv Zürich.

Schloß Schwarzburg und das in der Nähe gelegene Hotel 'Weißer Hirsch' - nicht zu verwechseln mit dem Luftkurort Weißer Hirsch bei Dresden - im Thüringer Wald im Tal der Schwarza gelegen. Erster Besuch van de Veldes im Sommer 1906.

Günther Fürst zu Schwarzburg-Rudolstadt, geb. 1852 - seine Gattin Anna Luise Prinzessin von Schönburg-Waldenburg -, einer der kulturell interessierten deutschen Kleinstaatfürsten. Schloß Schwarzburg erbaut 1726.

'Amo': erste Ausgabe des französischen Textes 1909 im Insel-Verlag. Erste Veröffentlichung in deutscher Sprache in: Henry van de Veldes 'Essays', Insel-Verlag, Leipzig 1910, S. 114 ff. im Kapitel 'Vernunftgemäße Schönheit'. Später Nr. 3 der Insel-Bücherei mit großer Auflage. Neudruck 1954.

Der Titel der Umfrage der 'Frankfurter Zeitung' lautete: 'Die Zukunft unsrer Kultur. Stimmen über Kultur Tendenzen und Kulturpolitik', erschienen am 11., 14., 15. und 16. April 1909. Es äußerten sich: Peter Altenberg, Ferdinand Avenarius, Peter Behrens, Alfred von Berger, Richard Dehmel, Georg Göhler, Ludwig Gurlitt, Julius Hart, Karl Lamprecht, Helene Lange, Kurt Lasswitz, Friedrich Naumann, Georg Simmel, Karl Scheffler, Bertha von Suttner, Henry van de Velde. Interessante zeitgeschichtliche Publikation.

S. 314 Das Abbe-Denkmal in Jena

An dem von van de Velde erwähnten Wettbewerb beteiligte sich (erfolglos) u.a. Adolf von Hildebrand. Auftrag an van de Velde Herbst 1908. Enthüllung des Denkmals am 30. Juni 1911; siehe Schomerus: Geschichte des Jenaer Zeiss-Werkes, S. 109. Ausführliche Würdigung durch den für moderne Kunst außerordentlich interessierten Jenaer Archäologen Botho Graef (1857-1917) in der Zeitschrift 'Kunst und Künstler', Jahrg. X, S. 219 ff., mit guten Abbildungen. Das Denkmal ist unversehrt erhalten.

Die Villa Romana in Florenz wurde als Aufenthaltsort für deutsche Kunst-Stipendiaten am 16. Dezember 1906 eröffnet. Das Archivmaterial ist laut freundlicher Auskunft von Hans Purrmann verlorengegangen.

S. 320 Werkbund

Der Deutsche Werkbund wurde im Oktober 1907 von zwölf Künstlern und zwölf Firmen der Kunstindustrie in München gegründet. Van de Velde nahm an der Gründungsversammlung nicht teil. Erste Jahresversammlung in München 1908. Zweite Jahresversammlung, bei der van de Velde über 'Kunst und Industrie' sprach, in Frankfurt, am 30. September bis 2. Oktober; gedruckter Verhandlungsbericht im van de Velde-Archiv Zürich. Abdruck des Vortrages in van de Veldes 'Essays', 1910, S. 137-164.

Siehe: Zeitschrift 'Die Form', 7. Jahr, 1932, Heft 10 und 11. 'Die Gründung des Deutschen Werkbundes am 6. Oktober 1907' von Peter Bruckmann (Industrieller, 1865-1933) und das Buch '50 Jahre Deutscher Werkbund'. Im Auftrag des

Deutschen Werkbundes herausgegeben und bearbeitet von H. Eckstein, Berlin 1958.

Elfte Kapitel: Weimar III - Enttäuschungen und Katastrophe

S. 322 Weltausstellung Brüssel 1910

Siehe den Katalog: 'Exposition Universelle Bruxelles 1910. Section Allemande, Catalogue officiel, L'Industrie d'Art en Allemagne', S. 27: Aufsatz von Karl Scheffler.

König Albert I. von Belgien (1875-1934), als 'Roi Chevalier' Symbol des Widerstandes gegen Deutschland im Krieg 1914-1918, und Königin Elisabeth, Tochter von Karl Theodor, Herzog in Bayern (Augenarzt); mit Königin Elisabeth stand van de Velde bis zu seinem Tod in freundschaftlicher Beziehung. Nach der Verleihung des Ordens Leopold I. richtete van de Velde einen als Luxusdruck erschienenen Brief an König Albert I. (Exemplar im Archiv Zürich); typisch für den Respekt und das Selbstbewußtsein van de Veldes. Als Beispiel der französischen Diktion van de Veldes folgen Anfang und Schluß dieses Briefes:

Au roi des Belges, Albert I^{er}

Sire

Je porte le poids du retard que j'ai mis à présenter à Sa Majesté les humbles remerciements que je Lui devais à l'occasion de la distinction que Sa Majesté daigna m'accorder d'une façon qui en augmentait d'autant plus pour moi le prix que pour tous elle en soulignait l'honneur. Mais au moment où je fus l'objet de cette distinction, mes forces m'avaient trahi et alors qu'elles eussent suffi néanmoins pour l'accomplissement de remerciements banaux, il m'en restait trop pourtant pour ne pas désirer d'être reçu en audience par Sa Majesté et de Lui exprimer ma gratitude pour un geste sur l'effet duquel Sa Majesté ne s'était pas trompée qu'il devait me rappeler que j'avais à rester attaché à mon Pays et à Sa Personne.

Mais les circonstances disposent sans réplique de moi et de mon temps et la lutte, *Sire*, une lutte de tous les jours, de tous les instants, une lutte à laquelle j'ai voué toutes mes pensées et toutes mes forces - qui est avide des unes et des autres autant qu'une femme qui veut tuer, par haine ou par amour, celui qu'elle retient - une lutte de près de vingt ans dont dix à l'étranger, sur le terrain de la Beauté et du Style, dans les domaines de l'architecture et des arts industriels, a fait de moi un être auquel on peut bien demander à répondre de ce qu'il a fait mais non de ce qu'il n'a pas pu faire.

Je lutte, *Sire*, pour une Idée dont l'application mettait en cause toutes les formes et tous les ornements des Styles anciens auxquels, jusqu'à présent, les architectes et les artisans avaient puisé pour leurs créations, qui loin de renouveler ainsi l'esprit des exemples desquels elles s'inspiraient, en y greffant la vertu de réflexions ou d'une sensibilité personnelles, épuisaient la source autant qu'elles stérilisaient leur propre invention.

* * *

Sire, en Allemagne, l'appui de quel ques Princes-régnants a puissamment contribué à la Renaissance des arts industriels et de l'architecture et dans tous les États de l'Empire sont appelés de préférence à la direction des Ecoles et des Instituts d'arts industriels des artistes qui se sont résolument voués à la recherche des formes et de expressions nouvelles. Une organisation puissante travaille, par tous moyens, à coordonner les efforts des artistes, des artisans et des industriels. Les divers gouvernements appuient ces efforts par la création ou la réorganisation d'Ecoles, par des encouragements constants et conséquents qui permettent aux artistes, aux artisans et aux industriels de participer avec éclat aux Expositions ou l'Allemagne a mis son point d'honneur de triompher. L'exemple ne peut manquer d'être suivi et dans tous les pays d'Europe nous allons voir les chefs d'État et les gouvernements s'inspirer de pareils exemples.

C'est qu'il y va de la suprématie du goût autant que de la conquête du marché commercial. Les succès remportés par l'Allemagne ne laissent aucun doute sur la valeur et l'efficacité des mesures prises mais je n'exprimerais pas entièrement ma pensée si je n'insistais sur ma conviction que la plus méthodique et la plus réfléchie des organisations de tous les facteurs qui peuvent contribuer à une Renaissance des arts industriels et de l'architecture, au relèvement du niveau artistique des produits de l'industrie resterait sinon inefficace du moins privé de son auxillaire le plus effectif et le plus puissant si Celui auquel sont confiés les droits de Souverain ne manifestait de Son intérêt personnel et n'usait des prérogatives que Lui octroie Son poste pour encourager ce qui ne peut atteindre son apogée que si les Pouvoirs publics marquent leur confiance en confiant des travaux - monuments autant qu'objet d'art - à ces artistes qui peuvent apporter des créations et des idées en rapport avec la mentalité et la sensibilité du moment ainsi que cela fut le cas aux plus glorieuses époques de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance, ainsi que cela fut le cas jusqu'au moment où '*la Commission*' accapara tous les droits et tous les pouvoirs qui étaient jusque là dévolus aux Rois, aux Princes et aux chefs d'État!

Sire,

c'est dans le domaine des arts et du goût que les peuples sont le moins jaloux des droits et des prérogatives de la couronne et c'est mon sentiment que par l'action qu'un Prince peut exercer sur son peuple dans le domaine de tout ce qui a rapport à la Beauté, IL le soumet autant qu'IL se l'attache, plus facilement et plus sûrement, que dans le domaine des choses qui sont à la merci de la Politique.

Humblement

Henry van de Velde

S. 325 Das Pastorat in Riga

Der Grundriß des Gebäudes sichtbar auf Abb. 104. Einweihung des Pastorates am 30. März 1912. Manuskript der Ansprache van de Veldes bei der Einweihung im Archiv Zürich.

S. 327 *'Théâtre des Champs-Élysées' in Paris*

Die Geschichte dieses umstrittenen Gebäudes, dessen Grundkonzeption durch van de Velde ebenso feststeht wie die im 20. Jahrhundert erstmalige Anwendung der dreigeteilten Bühne beim Entwurf des Dumont-Theaters für Weimar (1903/04) und beim Kölner Werkbundtheater, ist außerordentlich verwickelt. Daß Auguste Perret in beiden zur Frage stehenden Fällen der Konzeption van de Veldes nachfolgt, steht außer Zweifel.

Siehe: Paul Jamot: *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in: *Gazette des Beaux Arts*, April und Mai 1913; Pascal Forthuny: *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in: *Les Cahiers de l'Art Moderne*, 15. September und 30. Oktober 1913; Jacques Mesnil: *Henry van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées*, Bruxelles et Paris 1914; Henry van de Velde: *Le Théâtre de l'Exposition du 'Werkbund' à Cologne 1914 et la Scène tripartite*, Anvers 1925; Brief van de Veldes an Edward Léonard vom 10. September 1925 mit ausführlicher Darstellung der Angelegenheit (Archiv Brüssel, Abschrift in Zürich); Marie Dormay: *L'Histoire vraie du Théâtre des Champs-Élysées*, in: *Le Figaro littéraire*, Samedi 21 janvier 1961 (vertritt hartnäckig den Standpunkt Perrets).

S. 340 *Zusammentreffen mit Gabriele d'Annunzio*

Van de Velde, der seine Jugendschrift *'Déblaiement d'Art'* (1894) mit einem Gedicht d'Annunzios eingeleitet hatte, reagierte schon kurz darauf negativ auf den Schwulst des italienischen Dichters.

Über den Dichter und Schöngeist *Robert de Montesquiou* (1855-1921) siehe Helene von Nostitz, a.a.O., S. 62 ff.

S. 344 *Vor Beginn des Ersten Weltkrieges*

Van de Velde hatte Osthaus veranlaßt, für den 'Hohenhof' Hodlers Gemälde *'Der Auserwählte'* zu erwerben. In der Zeitschrift *'Die Weißen Blätter'*, Jahrg. 5, 1918/19, S. 125-137, ein ausgezeichnete Nachruf auf Hodler von van de Velde.

Erster Eintrag van de Veldes im Gästebuch Dr. Ludwig Binswangers in Kreuzlingen am 19. August 1909.

Ansprache in deutscher Sprache bei der Feier zum 50. Geburtstag in der Kunstgewerbeschule Weimar am 3. April 1913 (unabgeänderte Diktion van de Veldes)

'Ich hätte nie gewagt zu denken, daß die Äußerung Ihrer Liebe und Bewunderung für mich einen solchen Umfang und das Zeichen solcher Begeisterung annehmen könnte.

Mein Dank ist darum um so gerührter und um so tiefer empfunden!

Sie geben mir heute die beste Gelegenheit Ihnen auszusprechen, wieviel Bedauern und Sorge es mir während der letzten Monate verursacht hat, daß ich nicht in unseren Beziehungen zueinander das alles mit Ihnen teilen und nicht in dem

Maß und fröhlich mit Ihnen teilen konnte - das alles, was mein Glaube mir ermöglicht Ihnen mitzuteilen - mein Glaube an eine Schönheit, die ihre Quelle in Werten hat, die wir mehr in der Gegenwart als in der Vergangenheit entdeckten und die wir denen, die nach uns kommen, zu überliefern suchen mit dem Stempel unserer Eigenart und unserer Zeit.

Meine nächsten Mitarbeiter wissen, daß die Kämpfe, die ich zu bestehen hatte, um unser Ideal durchzusetzen, in letzter Zeit besonders schwierig waren - aber der Grund zu diesen vermehrten Schwierigkeiten lag vielleicht nur darin, daß sich die Arbeitsaufträge vermehrt hatten!

Meine Schüler selbst wissen vielleicht weniger um die Sorgen, die ich mir mache, daß ich mich nicht viel mehr ihnen widmen konnte, und sie wissen auch nicht, daß, wenn ich in Weimar bin, viele Stunden mir genommen und verdorben werden durch die Sorge, die die Zukunft unsrer Schule und aller derer, die in ihr angestellt sind, mir macht.

Sie wissen weniger, wie ich kämpfe, um für Sie noch mehr Entwicklungsmöglichkeiten zu schaffen, d.h. mehr Werkstätten, in welchen Sie ein Handwerk erlernen könnten, durch welches Sie für Ihr ganzes Leben zu dem Stolz gelangen könnten, der *dem* eigen ist, der schöne Dinge schafft, den Stolz, der denen eigen ist, die fühlen, daß sie ein Handwerk heben, welches nur in Verfall geriet, weil es nur noch von Solchen betrieben wurde, die in ihm keines der wesentlichen Elemente der menschlichen Würde mehr erkannten.

Unser Institut ist jung - es ist eine Werkstatt, die noch mit Versuchen arbeitet, die nach der Richtung sucht, in welcher sie sich am besten für das Wohl aller, die sich ihm anvertrauen, entwickeln könnte.

Und wenn ich Ihnen mehr von der Schule als von mir selbst rede, liebe Schüler und Schülerinnen, liebe Mitarbeiter, heute, wo Sie nur daran denken, mich zu feiern, so ist es, weil ich den meisten von Ihnen *ohne* Schule nur ein Beispiel gewesen wäre, aber daß ich *durch* die Schule ein Lehrer und ein Freund für Sie geworden bin.

Was Sie für die Schule tun, tun Sie für mich, und Sie können nur meine Freundschaft erwerben durch das, was Sie *in* der Schule und *für* die Schule leisten.

Ich fühle heute wohl an dem Grad, wie Sie alle, Schüler, Schülerinnen, Lehrer, Ihrer Anhänglichkeit Ausdruck geben, daß Sie mir meine häufige Abwesenheit nicht nachtragen, daß meine Mitarbeiter an privater Arbeit mir meine besorgte Stimmung nicht nachtragen, und daß Sie alle fühlen, daß jedes Mal, wenn ich mich Ihnen nähern kann, ich versuche, ohne Rückhalt das Beste, was in mir ist, zu geben, d.h. alles, was mir der Glaube an Grundsätze, die für die Zukunft das Reich einer fleckenlosen Schönheit zusichern - ebenso wie das Reich eines Stils ohne Lüge und ohne Anhängsel von Dingen ohne Sinn!

Ihre Absichten für mich sind so großherzig, liebe Schüler und Schülerinnen, liebe Mitarbeiter, Ihre Gaben so kostbar, Ihre Worte so begeistert, daß ich wünschte,

daß eine Fee es ermöglichen könnte, daß ich in Zukunft mehr mit Ihnen leben und arbeiten könnte und auf eine Art, wie es mein einfacher und starker Glaube an das, was uns verbindet, eingibt.

Ich glaube so fest daran, daß ein heiliger Widerschein der Schönheit uns alle besonders umstrahlt, daß ich zugeben muß, was die anderen von uns sagen: 'daß wir nicht wie die anderen sind', was sie uns nicht ohne Verachtung und Spott fühlen lassen!

Der in uns wohnende Gedanke kann uns um so besser, als wir inniger an ihn glauben, *gegen alles* schützen; durch ihn erhoben, werden wir in Wirklichkeit unerreicht für Angriff und Spott!

Ich danke Ihnen nochmals von Herzen, Ihnen und den abwesenden Schülern für die schönen Gedanken, die Sie trieb, mir das Beste als Andenken zu geben, was Sie leisten konnten; - Herrn Dorfner, Herrn Feinauer und Herrn Schmidt, Fr. Wibiral und Fr. Seeligmüller für den neuen Beweis Ihrer hervorragenden künstlerischen Leistung. Herrn Schmidt nochmals besonders für seine ergreifenden Worte.

Was uns vor allem vereint, das Wertvollste ist die Gabe von Kräften, die Sie mir anbieten und die es mir ermöglichen werden, freudiger und mutiger neuen Kämpfen entgegenzusehen und die Last neuer Sorgen zu tragen und denjenigen, die es mir verderben möchten, zu trotzen!

Stützen wir uns mehr aufeinander, mehr wie wir es bisher getan haben, so werden wir uns besser lieben lernen - Sie, weil Sie mir etwas zu schulden glauben, und ich, weil ich heute so tief fühle, daß ich Ihnen *eben so viel* schulde, weil Sie mir Kräfte widmen und ein Vertrauen mir entgegen bringen, die mir erlauben werden, weiter das zu erfüllen, was das Schicksal noch von mir zu fordern hat!

Über die Geburtstagsfeier im Nietzsche-Archiv siehe: Karl Scheffler: 'Die fetten und die mageren Jahre', 1946, S. 32 f., und: Karl Scheffler: 'Henry van de Velde - Vier Essays', Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Ein Geburtstagsartikel von Theodor Heuss in der Zeitschrift 'Die Hilfe' vom 3. April 1913.

S. 349 Ein geplantes Nietzsche-Denkmal

Zahlreiche Briefe Elisabeth Förster-Nietzsches in der Angelegenheit des Denkmals im Archiv Zürich.

Abbildungen der Entwürfe zum Nietzsche-Denkmal bei Osthaus, a.a.O., S. 135 bis 139.

S. 354 Werkbundtheater in Köln 1914

Kommentar van de Veldes zum Werkbundtheater im offiziellen Katalog der *Kölner Werkbundaussstellung*.

Eröffnungsvorstellung am 18. Juni 1914 'Faust I', Regie: Viktor Barnowsky,

Dekorationen von Svend Gade, Musik von Clemens Schmalstich. Der im Text zitierte Artikel von Ernst Hardt erschien im 'Berliner Tageblatt' vom 28. Juni 1914. Das Werkbundtheater rief eine wahre Flut von Abhandlungen in Zeitungen und Zeitschriften hervor.

1920 wurde das seit Kriegsbeginn 1914 seinem Zweck entfremdete, langsam verfallende Theatergebäude abgerissen.

S. 360 Werkbund-Diskussion

Die Diskussion anlässlich der 7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vom 2. bis 6. Juli 1914 in Köln ist zuerst publiziert in der Broschüre Hermann Muthesius: 'Die Werkbundarbeit der Zukunft', Friedrich Naumann: 'Werkbund und Weltwirtschaft' bei Eugen Diederichs in Jena, 1914.

S. 370 Zweifel nach allen Seiten

Aus Briefen an Charles Lefébure (Archiv Zürich) geht hervor, daß sich van de Velde schon 1910 mit dem Gedanken der Rückkehr nach Belgien beschäftigt hat. Eine Gruppe von jungen Künstlern und Architekten wünschte die Rückkehr; siehe Huib Hoste: 'Henry van de Velde' in der Zeitschrift 'Bouwkundig Werkblad, Orgaan van den B.N.A.', 5. Juli 1924.

Über die Brüsseler Vorlesungen von 1913 siehe den Bericht in der Brüsseler Zeitung 'Le Peuple' vom 26. Mai 1913.

S. 373 Rücktritt, Kriegsbeginn und Ende der Weimarer Zeit

Erste Schritte, van de Velde als Leiter der Kunstgewerbeschule zu verdrängen, im Sommer 1913; in einem Telegramm bittet Staatsminister Rothe den Maler Fritz von Mackensen, Direktor der Kunstschule, um Vorschläge zu anderweitiger Besetzung des Direktorpostens der Kunstgewerbeschule; die Verhandlungen zogen sich bis in den Sommer 1914 hin (siehe Hüter, a.a.O.). Erste Rücktrittsgedanken von van de Veldes Seite im Brief an Bodenhausen, datiert 'Ostern 1914'.

Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), Architekt und Publizist, Gegner van de Veldes, später Anhänger des nationalsozialistischen Regimes.

Die Deklaration van de Veldes als deutscher Staatsangehöriger mit der staatsrechtlich merkwürdigen Verkläuterung 'belgischer Nationalität' - die möglicherweise nur eine Redensart war - erfolgte auf Veranlassung der Weimarer Freunde van de Veldes, um ihn zu schützen und seine Lage dadurch zu erleichtern. In Wirklichkeit wirkte sie erschwerend und wurde die Ursache der von van de Velde immer wieder erwähnten 'tragischen Situation', die ihn jahrelang in ein oft mißverstandenes Zwielicht rückte.

Das *Sanatorium Dr. Kohnstamm* in Königstein im Taunus war Zufluchtsort vieler Intellektueller; auch E.L. Kirchner hielt sich in den Jahren 1915 und 1916 dort auf.

Im Anschluß an die Belästigungen van de Veldes durch die Behörden und Bewohner Weimars veröffentlichte Karl Ernst Osthaus in der 'Frankfurter Zeitung' vom 12. Dezember 1914 zum Schutz van de Veldes einen offenen Brief an van de Velde, in dem er unter Hervorhebung der flämischen Herkunft van de Veldes, dessen entscheidende Verdienste für die Hebung der künstlerischen Kultur in Deutschland betont. Zweischneidige Hilfe für van de Velde.

S. 378 Der Tod Alfred Walter Heymels

Dr. Wilhelm Solf (1862-1936), vor und während des Ersten Weltkrieges Staatssekretär des Reichskolonialamtes, Gegner der absoluten Kriegführung. Siehe Eberhard von Vietsch: Wilhelm Solf, Botschafter zwischen den Zeiten, Tübingen 1961.

S. 378 Alfred Walter Heymel (1878-1914),

mit Rudolf Alexander Schröder Begründer der Zeitschrift 'Die Insel' (1899-1902), exklusives Organ für geistiges und künstlerisches Leben. Aus der Zeitschrift entstand schon 1899 durch Heymels Initiative der Insel-Verlag. Siehe Fritz Schlawe: Literarische Zeitschriften, a.a.O., S. 55 ff. Als Intellektueller (selbst auch Dichter) war Heymel ein freier Geist, mit Kriegsausbruch erlag er einem romantischen Patriotismus. Heymel starb Ende November 1914. Van de Velde pflegte ihn während einer Woche.

Im Frühjahr 1915 Besuch van de Veldes bei dem nach Bergen op Zoom (Holland) geflüchteten Max Elskamp, den er nach Intervention bei den deutschen militärischen Behörden zur Rückkehr nach Antwerpen veranlaßte.

S. 381 Während des Krieges in Weimar

Im April 1915 Fühlungnahme mit *Walter Gropius* (geboren 1883) wegen der Nachfolge an der Weimarer Kunstgewerbeschule. Dazu Briefe van de Veldes an Gropius, deren Kenntnis der Herausgeber der Freundlichkeit Walter Gropius' verdankt:

'Sonntag, 11. April 15

Zwei Fragen möchte ich Ihnen, lieber Herr Gropius, kurz stellen!

1. Würden Sie geneigt sein die Stelle eines Directors der Kunstgewerbe-Schule in Weimar anzunehmen? (Ich habe meine Entlassung für den 1. April eingereicht; nun bin ich gebeten worden bis 1. October 15 in Stellung zu bleiben!)

2. Wo und in welchen Zeitschriften kann ich Abbildungen Ihrer Werke finden?

Ich habe, als meinen Nachfolger bei dem Ministerium, *Sie*, *Obrist* und *Endell* empfohlen!

Sie sind, lieber Herr Gropius, zwischen den Menschen von welchen ich stets hoffe, daß es Ihnen gut geht und daß sie die Welt behalten werden mögen.

Ihr aufrichtig ergebener
van de Velde'

Ein weiterer Brief van de Veldes an Gropius in dieser Angelegenheit trägt das Datum 5. Juli 1915. Beide Briefe in Photokopie im Archiv Zürich.

Les Formules, Weimarer Druck: 'Les Formules de la Beauté architectonique moderne. Ce livre contient et résume des Essays, se rapportant au 'Style Nouveau', paru dans l'intervalle des années 1902 à 1912. Par Henry van de Velde.' Das Impressum lautet: 'Imprimé sur presse à la main privée, au cours des années de guerre 1916 et 1917 à Weimar. Tiré à trois cent exemplaires numérotés.' Graf Kessler gewidmet.

Spätere Neuauflage: 'Formules d'une esthétique moderne' im Verlag L'Equerre, Brüssel 1923, flämische Ausgabe im Verlag De Sikkel: 'Formules van een moderne esthetiek', 1933.

Das Material zum Manuskript über 'die Linie' im Archiv Zürich. Zur Psychologie der Linie siehe Honoré de Balzac (1799-1850): 'Seraphita': 'Keiner eurer Gelehrten hat den Schluß gezogen: die Kurve ist das Gesetz der materiellen Welten, die gerade Linie regiert in den spirituellen Welten - die erste ist die Theorie des Endlichen, die zweite die Theorie des Unendlichen.'

S. 383 Das Ende der deutschen Periode

Wilhelm von Bode (1845-1929), Generaldirektor der Berliner Museen. Siehe: Scheffler, 'Die fetten und die mageren Jahre', a.a.O., S. 229 ff.

Zwölftes Kapitel: Intermezzo in Der Schweiz 1917-1920

S. 387 Begegnungen mit Künstlern und Intellektuellen in Bern und Zürich - René Schickele

Datum der Ankunft in der Schweiz nicht feststellbar; 'avril ou mai 1917' notiert van de Velde in einer Skizze zu den Memoiren.

Van de Veldes Wohnung in Bern: Junkerngasse 37.

Lenin verließ am 9. oder 10. April 1917 - die Angaben schwanken - Bern. Diesen Daten als Ankunftsdatum van de Veldes widersprechen die Darstellungen am Schluß von Kapitel 11.

Über *René Schickele* (1883-1940), an den van de Velde durch Graf Kessler empfohlen war, siehe René Schickele: 'Werke', herausgegeben von H. Kesten, 3 Bände 1959, Einleitung. In den Tagebuchauszügen, 'Werke' Bd. 3, nur wenige Erwähnungen van de Veldes.

Paul Cassirer (1871-1926), Verleger, Kunsthändler, auf allen künstlerischen Gebieten interessiert; siehe 'Abschied von Paul Cassirer' von René Schickele, Berliner Tageblatt, Januar 1926, Wiederabdruck in 'Werke' Bd. 3, S. 914.

S. 391 Besuch bei Ernst Ludwig Kirchner

Die Darstellung widerspricht in bezug auf Daten und Inhalt zum Teil den Briefen Kirchners an van de Velde. Siehe 'E.L. Kirchner, Briefe an Nele und Henry

van de Velde' mit einem Bericht Nele van de Veldes über ihren Besuch auf der Staffalp und einem Nachwort von Mary van Deventer, Piper Verlag 1961. Kirchner war von der menschlichen Persönlichkeit van de Veldes aufs stärkste beeindruckt.

Im Anschluß an den (oder die) Besuche van de Veldes entstanden die beiden Holzschnitte Kirchners 'van de Velde Kopf hell' (Sch. 286) und 'van de Velde Kopf dunkel' (Sch. 287). 1918 entstanden in Kreuzlingen Kirchners Holzschnitte 'Paar im Sessel' (van de Velde und Nele) (Sch. 309) und 'Mädchen mit Zigarette' (Nele) (Sch. 310).

S. 392 Zusammentreffen mit dem Sozialisten Camille Huysmans, Annette Kolb, Ferruccio Busoni, Graf Kessler und anderen

Der erste Teil des *Stockholmer Sozialistenkongresses* fand im Sommer 1917 statt; van de Velde sympathisierte mit der Gesinnung *Camille Huysmans*, der unter seiner Ministerschaft van de Velde 1925 nach Belgien zurückberief und ihn gegen heftige politische Angriffe verteidigte.

Ferruccio Busoni (1866-1924), Komponist und kunsttheoretisch höchst interessiert, schrieb 1916 in Zürich ein Fragment 'Gedanken über den Ausdruck in der Architektur', siehe Ferruccio Busoni: 'Von der Einheit der Musik - Verstreute Aufzeichnungen', Max Hesses Handbücher Bd. 76, Berlin o.J., S. 229 ff. 1918 beschäftigte sich Busoni - wohl auf Anregung durch van de Velde - mit der Frage der dreifach geteilten Bühne; siehe im oben genannten Band S. 268, mit Zeichnung. Busoni und van de Velde sind in mancher Beziehung typenverwandt.

Über *Kessler* siehe den Essay Schickeles in: 'Werke' Bd. 3, S. 911.

Werkbundaustellung in Bern, Sommer 1917. Wortlaut der im Text erwähnten Berichtigung, Zeitung 'Der Bund', 2. Juli 1917, Abendblatt: 'In Nr. 298 des "Bund" berichten Sie in einer Mitteilung über dieses Ausstellungsgebäude, daß ich durch eine spezielle Ausstellung in diesem Hause vertreten sein werde. Ich nehme an, daß dies auf einer irrtümlichen Information beruht, da ich mich seit Beginn des Krieges entschlossen habe, prinzipiell von jedem öffentlichen Auftreten, sei es persönlich, sei es durch meine Werke, abzusehen, und ich gedenke dies auch, solange der Krieg dauert, weiter zu tun. Ich bitte Sie sehr, dies richtig stellen und meinen Standpunkt Ihren Lesern baldigst mitteilen zu wollen. Mein Name ist ohne mein Wissen auf die Pläne des Herrn Prof. Behrens gekommen.

gez. van de Velde.'

S. 399 Vorträge in Bern und Zürich - Übersiedlung nach Clarens

Neben den *Vorträgen* 'La triple offense à la Beauté' in Bern und Zürich sprach van de Velde am 20. Februar 1918 in Zürich beim Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Verein (SIA) über 'La Conception rationelle et conséquente', im Wortlaut erschienen in der 'Schweizerischen Bauzeitung' vom 30. März und 16. April 1918.

Der handschriftliche Entwurf zur Gründung von *Werkstätten* in der Schweiz - 'Projet de reconstitution - en Suisse - des "ateliers van de Velde" pour la production d'objets dans toutes les branches de l'art industriel', unterzeichnet 'août 1917', befindet sich im Archiv Zürich. Van de Velde legte den Entwurf dem belgischen Militärattaché Oberst Lefébure, dem Bruder seines Brüsseler Freundes, vor, der jedoch ausgesprochen kühl antwortete.

Über die literarische Situation in der welschen Schweiz gegen Ende des Ersten Weltkrieges siehe: H.R. Lenormand: *Confessions d'un auteur dramatique*, Paris 1949, Bd. 1, S. 233 ff.

Über *Georges Pitoëff* (gest. 1939) und seine Frau *Ludmilla* siehe: H.R. Lenormand: 'Les Pitoëff', Paris 1943.

S. 402 Frans Masereel - Romain Rolland

'La Feuille, Journal d'idées et d'avant-garde' erschien als Tageszeitung in Genf von August 1917 bis August 1920. Siehe: 'Bibliographie der Schweizerischen Presse' von Blaser, Basel 1956, Bd. 1, S. 389. Zahlreiche Briefe Masereels (auch aus späterer Zeit) an van de Velde im Archiv Zürich.

Romain Rolland. Der von van de Velde erwähnte Aufsatz 'La Présence du Coeur' erschien in der von René Schickele herausgegebenen Zeitschrift 'Die Weißen Blätter', 5. Jahrg., Juli 1918, S. 37 ff. Rolland hat das Manuskript van de Veldes stilistisch überarbeitet. Diesbezüglicher Brief van de Veldes an Rolland vom 9. Mai 1918 im Archiv Zürich.

Über Rolland siehe auch van de Veldes Beitrag im 'Liber Amicorum', Zürich 1926, in deutscher Übersetzung in dem Sammelband: Henry van de Velde 'Vom Neuen Stil', Pieper 1955, S. 217 ff.

S. 406 Uttwil

Uttwil - Dorf am schweizerischen Ufer des Bodensees, vier Kilometer von Romanshorn. Das seinerzeit von van de Velde bewohnte bürgerliche Herrschaftshaus ist erhalten.

Die Schwierigkeit, genaue Daten zu erfahren, wird durch die offenbar verspätete Anmeldung bei der Gemeinde - Anmeldedatum der 26. Mai 1919, Abmeldedatum ('nach Holland') der 11. Januar 1921 - vergrößert. Das gleiche gilt übrigens auch für die Anmeldedaten in Bern und Clarens.

Reise nach Weimar. In einem Brief in deutscher Sprache an Walter Gropius, damals Leiter des Staatlichen Bauhauses in Weimar, datiert 'Uttwil, 6. Juni 19', schreibt van de Velde:

'Vermutlich werde ich in der allernächsten Zeit nach Weimar kommen müssen wegen dem Mietsvertrag meines Hauses und die Ausräumungsarbeiten, welche ich dort vornehmen muß. Dieser Arbeit wird mir dadurch erschwert, daß ich dabei

einen schweren Seelelast empfinden werde, desto schwerer daß ich nicht weiß, wohin mit vielen dieser Sachen, was die weitere Entwicklung der Dinge mit sich bringen wird und wo ich in der nächsten Zukunft verbleiben werde!

Hoffentlich treffen wir uns in Weimar, lieber Gropius, und es ist mir vergönnt Sie - nachdem die augenblicklichen Schwierigkeiten überwunden, in aller Seelenruhe bei der Arbeit zu finden, in mitten ergebener Mitarbeiter und enthusiastischen Jüngern, welche das was groß und edel in Ihren Plänen ist anerkannt haben.

In aufrichtiger Freundschaft

Ihr van de Velde'

Sperrung des finanziellen Besitzes van de Veldes in Weimar. Während die kaiserliche beziehungsweise großherzoglich sachsen-weimarische Regierung den Besitz van de Veldes während des Krieges nicht antastete - vermutlich weil van de Velde formell als deutscher Bürger geführt wurde -, sperrte die republikanische Regierung den finanziellen Besitz aus nicht ersichtlichen Gründen.

Die von van de Velde erwähnte *Sitzung des deutschen republikanischen Parlaments in Weimar* fand am 25. Juli 1919 statt. Siehe Harry Graf Kessler: 'Tagebücher 1918 bis 1937', herausgegeben von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Insel-Verlag 1961, S. 190 ff., mit dramatischer Beschreibung dieser Sitzung. Unter dem 23. Juli 1919 notiert Kessler, daß van de Velde 'seit kurzem wieder hier (in Weimar) ist'. In einem nach Uttwil gerichteten Schreiben vom 30. Dezember 1919 erklärte das Ministerium des Innern des Freistaates Sachsen-Weimar-Eisenach seine Bereitschaft zur Rückberufung van de Veldes nach Weimar (Archiv Zürich).

Dreizehntes Kapitel: In Holland bei Krölller-Müller

Über das Ehepaar Krölller-Müller und seine künstlerische Aktivität: Salomon van Deventer: 'Aus Liebe zur Kunst - das Museum Krölller-Müller', Köln 1958. Dieses auf Erfahrungen aus nächster Nähe, auf dokumentarischem Material und auf persönlicher Freundschaft beruhende Buch enthält die ausführliche Darstellung der Beziehungen van de Veldes zum Ehepaar Krölller-Müller und über seine architektonische Tätigkeit jener Jahre. Laut brieflicher Mitteilung van Deventers an van de Velde fand die erste Zusammenkunft van de Veldes mit dem Ehepaar am 19. Oktober 1919 statt. Formeller Antritt der Arbeit Februar 1920. Ende der Tätigkeit im Juni 1926, nach dem Beginn der neuen Wirksamkeit van de Veldes in Belgien.

Van Deventer hebt die Bedeutung der auch von van de Velde hochgeschätzten Persönlichkeit des Kunstschriftstellers H.P. Bremmer hervor, dessen künstlerischen Einsichten in erster Linie Entstehung und Ausbau der Sammlung Krölller-Müller zu danken ist. Aus einem Schreiben Frau Kröllers an die holländische Regierung, 26. April 1935: Bremmer 'ist für die Niederlande eine Kulturtat'.

Haus 'De Tent': in der ersten Niederschrift zu den Memoiren erwähnt van de Velde als Lieferant des praefabrizierten Hauses eine Firma im Schwarzwald; nach Auskunft von Herrn van Deventer stammt das Haus jedoch aus einem Werk in

Schlesien, vermutlich von Christoph & Unmack in Herrnhut, Oberlausitz. Bezug des Hauses durch die Familie van de Velde zu Beginn des Jahres 1921 (polizeiliche Abmeldung in Uttwil am 11. Januar 1921).

Das geplante große Museum: das gesamte Planmaterial und Perspektiven befinden sich im Museum Otterlo. Ein Album mit zahlreichen Photos nach Modellen im Archiv Zürich.

Das heute bestehende Museum: zur Vorgeschichte siehe das ausführliche Exposé Frau Kröllers an die holländische Regierung im Anschluß an die Schenkungsakte vom 26. April 1935, bei van Deventer, a.a.O., S. 160ff. Der erste Spatenstich am 18. Mai 1937, Beginn der Einrichtung am 4. Juni 1938, Eröffnung des ursprünglich 'Übergangsmuseum Kröller-Müller' genannten Gebäudes von van de Velde am 13. Juli 1938. Nach Kröllers Tod (1941) - Frau Kröller war schon 1939 gestorben - langsamer, durch die Kriegsereignisse verzögerter Ausbau unter Leitung van Deventers, der als Auftraggeber die Nachfolge Kröllers angetreten hatte; zeitweise Stilllegung. Während des Krieges mehrfache Aufenthalte van de Veldes an der Baustelle. Letzter Aufenthalt van de Veldes in Otterlo im Juni 1953 zu Besprechungen über die Ausführung der Aula des Museums.

Vorfeld der Rückkehr van de Veldes nach Belgien: Begegnung mit Emile Vandervelde bei einem Empfang im Hause Kröller anläßlich eines am 10. Dezember 1922 eröffneten Internationalen Gewerkschaftskongresses in Den Haag; Vandervelde kurz vorher belgischer Justizminister. Bei diesem Zusammentreffen der alten Freunde offenbar Gedankenaustausch über die Möglichkeit der Rückkehr van de Veldes nach Belgien. Dazu ein Artikel Emile Vanderveldes in der Brüsseler Tageszeitung 'Le Peuple', 17. Dezember 1922: 'Lettre de la Haye - Vincent van Gogh et Henry van de Velde', in dem der Gedanke der Rückberufung berührt wird, 'pour rendre justice' (um Gerechtigkeit walten zu lassen). Über van de Velde in jenen Tagen siehe Kessler, 'Tagebücher', a.a.O., S. 353.

1923 Neuausgabe der 'Formules' van de Veldes im Rahmen der 'Equerre', Brüssel mit Begleitwort des modernen belgischen Architekten Victor Bourgeois, der auf van de Velde als einen der Begründer der neuen Architektur hinweist.

Vortrag van de Veldes in Brüssel am 24. Januar 1924 im Kreis junger, moderner Architekten, enthusiastisch begrüßt, ein Tag, 'qui marque le véritable retour de l'émigré dans notre vie nationale' ('der die Rückkehr des Emigrierten in unser nationales Leben bedeutet'). Bei einem anschließenden Souper hielt der Städteplaner und Landschaftsarchitekt Louis van der Swaelmen eine zündende Ansprache, in der er van de Velde um seine Rückkehr ersuchte, van de Velde (nach van der Swaelmens Worten) 'Maître d'énergie, Maître de lucidité et Maître d'Amour'. Siehe: Louis van der Swaelmen, 1883-1929, Semeur d'idées, Traceur d'Espaces, Editions Art et Technique, Brüssel 1960.

Im Anschluß an den Brüsseler Vortrag von 1924 und die darauf folgende Bewegung pro van de Velde lebhaft Polemik wegen der Nichtbeschäftigung van de

Veldes an der belgischen Abteilung der Kunstgewerbe-Ausstellung Paris 1925. Siehe Zeitschrift 'La Cité', August und September/Okttober 1925 (Le Procès de la Participation Belge), mit Verteidigungen van de Veldes durch Louis van der Swaelmen und Edward Léonard.

In den 'Kleinen Classeuren' zusätzliche Notizen über *Reisen van de Veldes* während der holländischen Periode:

Reise nach Italien (Genua, Rom, Florenz, Siena usw.) mit der Familie; Datum nicht feststellbar.

Verschiedene *Besuche bei Max Elskamp in Antwerpen*. Bericht in der seltenen Broschüre: 'Henry van de Velde entretient ses Collègues de l'Académie libre Edmond Picard de la formation poétique de Max Elskamp...', Druck eines am 15. Juni 1933 gehaltenen Vortrages.

'Im Laufe eines der Besuche, die ich ihm regelmäßig von Holland aus machte, wo ich mich nach dem Krieg niedergelassen hatte, übergab mir Max Elskamp vier umfangreiche Manuskripte mit den Titeln "Les Heures Jaunes", "Revisions", "Fleurs Vertes" und "Joies Blondes". Aber in diesen Manuskripten wie auch in den beiden letzten gedruckten Büchern zeigen sich an vielen Stellen Zeichen des Zerfalls, Wiederholungen und offenbare Lücken.

Die ersten Spuren der Geisteskrankheit hatten sich 1924 gezeigt, und bald danach traten schwere Bewegungsstörungen auf. In dieser Zeit wechselten Tobsuchtsanfälle mit Stunden totaler Depression.

Unter der Pflege seines Dieners Victor, der während dreiunddreißig Jahren mit unvergleichlicher Aufopferung, die nicht hoch genug gerühmt werden kann, für ihn sorgte, und Dr. Poiriers, der ihm während langer Jahre täglich seine Hilfe und seinen Trost angedeihen ließ, lebte Max Elskamp in seinem Zimmer dahin. Mit Hilfe eines Krankenwärters setzte Victor ihn in einen Sessel vor einem kleinen Tisch. In der Schublade befanden sich Zigaretten, einige Menükarten und gleichgültige Gegenstände, denen er besonderes Interesse entgegenzubringen schien und die er sorgfältig in der Schublade verwahrte. Nacheinander nahm er sie zur Hand, ließ von ihnen ab und betrachtete mit erloschenem Blick einige Zeitungsausschnitte oder Bilder illustrierter Zeitschriften.

Außer mir und dem Advokaten Henri Damien, der mit liebevollem Takt seine Pflicht als Vormund ausübte, empfing Max Elskamp niemanden mehr. Bei jedem meiner Besuche stellte ich den fortschreitenden Verfall fest, und während der langen Jahre habe ich die Schwelle seines Zimmers, wo ich ihn immer im Bett vorfand, stets in der Befürchtung überschritten, es könne sich etwas ereignen, was einen Schatten auf unsre von Kind auf bestehende Freundschaft werfen könne. Ich fürchtete, die Heftigkeit, die er in meiner Gegenwart anderen entgegenbrachte, oder die Ungerechtigkeiten, mit der er seinen Diener oder seinen Krankenwärter behandelte, würden sich auch einmal gegen mich wenden. Ich fürchtete auch, obzwar

weniger, er würde mich eines Tages nicht mehr erkennen. Ein glückliches Geschick hat mich vor all dem bewahrt. Trotzdem fühlte ich mich vor solchen Befürchtungen und von dem Gewicht, das auf meinem Herzen lastete, erst an jenem Tag befreit, an dem ich wußte, daß ich meinen Freund und Bruder stumm vorfinden würde, regungslos auf seinem Bett, vom Tod befreit und gerüstet für die letzte Reise.

(1932-33) Mürren-Bel-Alp'

Verscheidene *Reisen nach London* im Auftrag der Firma Krölller-Müller zur Überwachung der Einrichtungen im Kröllerschen, von Berlage erbauten 'Holland-House'.

Reise nach der Tschechoslowakei im Frühsommer 1924 und Vortrag in Prag. Bericht van de Veldes über seine Eindrücke in der Zeitschrift 'La Cité' vom Oktober/November 1924: 'L'Architecture en Tchéco-Slovaquie'.

Reise nach Paris zur Kunstgewerbe-Ausstellung 1925. Berichte in den Zeitschriften 'Europäische Revue', Jahrg. I, Siebentes Heft, 1. Oktober 1925, und 'Die Neue Rundschau', XXXVI. Jahrg. der Freien Bühne, Berlin, Oktober 1925.

Reise nach Stockholm zur Rückbegleitung des erkrankten Hugo Westberg, der auf van de Veldes Wunsch als sein Mitarbeiter bei Krölller-Müller engagiert worden war.

Vierzehntes Kapitel: Rückkehr nach Belgien: öffentliche Ämter

S. 421 Das Institut in Brüssel (ISAD)

Camille Huysmans (geb. 1871) war von 1925-1927 belgischer Minister des Unterrichts und der Künste; von 1946-1947 belgischer Ministerpräsident, anschließend bis 1949 wieder Unterrichtsminister. Gewerkschaftskongreß in Den Haag: siehe Anmerkung zu Kapitel 13.

Datum der Ernennung van de Veldes zum Professor der Universität Gent: 7. Oktober 1925; Emeritierung: 1. August 1936.

'Alles, nur das nicht' - war das Stichwort zu einer wahren polemischen Treibjagd gegen van de Velde, die im Frühjahr 1927 begann, als König Albert I. ihn mit dem Entwurf einer königlichen Villa in Lombartzijde bei Westende beauftragte; der Bau wurde nicht ausgeführt.

Das Original des von Albert I. handschriftlich geschriebenen Briefes an Camille Huysmans befindet sich im Archiv Zürich.

Ausstellung Galerie Dietrich in Brüssel, 1926: Entwurf für den Ausbau des linken Schelde-Ufers in Antwerpen im Archiv Brüssel; Abbildung in der Broschüre: Maurice Casteels: Henry van de Velde, 1932.

Das Institut (ISAD): ins Leben gerufen durch Arrêté Royal vom 30. November 1926, unterzeichnet von Albert I. und Camille Huysmans. Artikel I lautet: 'Il est fondé à Bruxelles, un Institut Supérieur des Arts Décoratifs pour l'enseignement des matières suivantes: L'Architecture, l'architecture des jardins et l'urbanisme,

l'ornementation, la sculpture et la peinture décorative et monumentale; le dessin technique (mobilier, ferronnerie, céramique etc.); les arts du métal, les arts textiles, la reliure; la typographie, l'ornementation du livre et la publicité, la mode, le théâtre et le cinéma, l'esthétique des machines, des constructions métalliques et navales et des instruments de musique. La durée des études dans chaque atelier est fixée à deux ans.'

Kurze Darstellung der Vorgeschichte und der Gründung im Vorwort Camille Huysmans' in: 'Premier numéro des Cahiers de l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs Bruxelles', erschienen 1931 anlässlich der ersten Ausstellung des Instituts. Siehe auch die Ansprache van de Veldes beim ersten Besuch der Presse am 27. April 1928, in: Zeitschrift 'La Cité', 1928, Heft 3/4, S. 34.

Die 'Zitadellen': als das Staatliche Bauhaus Weimar im Sommer 1924 mit Schließung bedroht wurde, setzte sich van de Velde in einem Schreiben an den Weimarer Staatsminister a. D. Hartmann für die Erhaltung des Institutes ein. Kopie des Schreibens im Archiv Brüssel, dort auch ein Dankesbrief von Walter Gropius vom 23. Oktober 1924. Photokopie des Schreibens vom 26. September 1955 an Inge Aicher-Scholl anlässlich der Eröffnung der Hochschule für Gestaltung in Ulm im Archiv Zürich.

S. 429 Der siebzigste Geburtstag

Manifestation Henry van de Velde am 8. April 1933. 'Das Organisationskomitee dieser Manifestation ist der Meinung, daß die Aktivität und der jugendliche Geist des Meisters sich schlecht für eine zeremonielle Feier eignen. Es hat ihn deshalb gebeten, selbst das Wort zu ergreifen.'

Van de Veldes Rede '*La Voie Sacrée*' ist als privater Luxusdruck, hergestellt im Institut, 1933 erschienen.

Ansprachen Camille Huysmans' und van de Veldes bei einer Geburtstagsfeier in Antwerpen - beide flämisch - in der Zeitschrift 'K.M.B.A.', 4. Jahrg., Nr. 4, April 1933, S. 72 ff.

Weitere Veröffentlichungen zum Geburtstag: Gedenkbuch für Henry van de Velde, herausgegeben (flämisch) von Jan van de Voort, Gent 1933, mit vielen Beiträgen von Freunden und Schülern und zahlreichen Abbildungen. Spezialnummer der Zeitschrift 'La Cité', XI. Jahrg., April/Mai 1933, mit Würdigungen u.a. von K. Moser, Zürich, P.H. Berlage, Den Haag, J.J.P. Oud, Rotterdam, Le Corbusier, Francis Jourdain, Paris, Josef Hoffmann, Wien, Karl Scheffler, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Adolf Behne - die letzteren Berlin. Mit vielen Abbildungen der Werke bis 1932. - Zeitschrift 'Opbouwen', Nr. 4 vom 1. Mai 1933, mit Beiträgen von Jan van de Voort und Huib Hoste.

S. 430 Hendrik de Man und das OREC

Hendrik de Man (1885-1953), sozialistischer Politiker und Publizist. Von 1935

bis 1940 belgischer Arbeitsminister. 1946 in die Schweiz emigriert, im gleichen Jahr in Brüssel wegen Zusammenarbeit mit der Besatzungsmacht Deutschland verurteilt. Exposé Hendrik de Mans über die Aufgaben des OREC; Broschüre von 1936 im Archiv Brüssel.

Vertrag van de Veldes mit der 'Société Nationale des Chemin de Fer Belge' - Auftraggeberin für die *Gestaltung von Eisenbahnwagen und Postschiffen* - ist datiert 15. April 1933. Siehe Zeitschrift 'Bâtir, Revue mensuelle illustrée d'architecture, d'art et de décoration', 1934, 15. November, S. 932 (Beschreibung des Postschiffes 'Prince Baudouin' mit zahlreichen Abbildungen, Interview van de Veldes).

Van de Velde hatte schon kurz vor 1930 eine Jacht, 'Ingorata', für Eberhard Osthaus entworfen. Siehe: Innendekoration, Mai 1930, S. 213. Die Taufrede hielt der damalige deutsche Reichskunstwart Edwin Redslob.

Raoul Grimard: nach seinem Tode erschien 1939 bei Buschmann in Antwerpen der Band 'Essais', höchst bemerkenswerte philosophische, ästhetische und soziologische Betrachtungen. Im Archiv Zürich zahlreiche Briefe Grimards an van de Velde.

Abbildungen der späten belgischen Bauten (zum Teil mit Grundrissen und Einrichtungsdetails) im 'Album Vlaamse Kunst', 1952.

Huib Hoste (1881-1956), moderner flämischer Architekt, zeitweise Lehrer am ISAD; von van de Velde besonders geschätzt. Siehe Zeitschrift 'La Maison', 1958, Heft 1, S. 27 Nachruf von Pierre-Louis Flouquet.

S. 433 Die Pariser Weltausstellung 1937

Jean-Jules Eggericx, belgischer Architekt; *Raphael Verwilghen*, belgischer Diplom-Ingenieur, Architekt, Städteplaner und Publizist, Nachbar van de Veldes in Tervuren.

Text einer Ansprache van de Veldes anlässlich der Pariser Ausstellung im Archiv Zürich.

S. 436 Weltausstellung New York 1939/40

Die zum Team van de Veldes gehörenden belgischen Architekten Victor Bourgeois und Léon Stynen - letzterer heute van de Veldes Nachfolger in der Leitung der 'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs' (früher ISAD), - sind Repräsentanten des Neuen Bauens.

Der belgische Pavillon von 1939/40 wurde nach Schluß der New Yorker Ausstellung abgebrochen und als Stiftung der belgischen Regierung auf dem Schulgelände der Virginia Union University in Richmond (Virginia) wieder aufgerichtet. Der Bau beherbergt heute u.a. die Bibliothek der Universität.

S. 439 Bau der Genter Universitätsbibliothek

Der Auftrag an van de Velde war gleichsam ein Geschenk der belgischen Regierung zu seinem siebzigsten Geburtstag. Die Leidensgeschichte dieses Bauwerks,

über dem der Unstern der Bürokratie und der Kriegsereignisse stand, erfordert eine Spezial-Studie.

Der für den Kongreß in Washington vorbereitete Vortrag 'L'Architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé' zuerst in der Zeitschrift 'Reconstruction' 1940, Nr. 1, S. 15, später in van de Veldes Sammelband 'Pages de Doctrines', Brüssel 1942, S. 104.

S. 443 Der Zweite Weltkrieg - Ausklang in Belgien

Im Rahmen des OREC war van de Velde als 'Conseiller esthétique de la reconstruction au Commissariat Général de la Restauration du Pays' tätig. Definitiver Rücktritt von dieser Tätigkeit am 14. Oktober 1944. Siehe: Raphael Verwilghen, 'Waar staan wij met de Stedebouw in Belgie', Zeitschrift 'Bouwen en Wonen', nr. 3, maart 1960.

H.R. Rosemann, heute Professor der Kunstgeschichte an der Universität Göttingen, während des Zweiten Weltkrieges Leiter des Referates Kunstschutz Belgien/Nordfrankreich. Zusammenarbeit bei Wiederaufbaufragen unter dem Zeichen der Achtung und der Sachlichkeit mit einem Regime, 'das van de Velde grundsätzlich ablehnte' (freundliche Mitteilung von Prof. Rosemann).

Das Verfahren gegen van de Velde wurde am 20. Oktober 1945 als gegenstandslos eingestellt; Mitteilung an ihn durch das 'Ministère de l'Instruction Publique' erst am 6. Dezember 1946!

Vor der *Abreise nach der Schweiz* vernichtete van de Velde viel bisher aufbewahrtes Material. 'Wir - Schoder und ich (Thilo Schoder, früher Schüler van de Veldes in Weimar) - verbrannten während mehrerer Tage Hunderte von Blättern, die mein Mitarbeiter Hugo Westberg, der meine Möbelentwürfe technisch ausarbeitete, in natürlicher Größe aufgezeichnet hatte' (Classeur XIII der ersten Niederschrift, Blatt 1127).

Ankunft van de Veldes in Basel am 4. September 1947.

Alfred Roth (geb. 1903), Professor für Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, war in der letzten Lebensperiode van de Veldes sein intimer Freund und Berater.

In *Oberägeri* wohnte van de Velde zunächst in der Pension 'Lohmatt'. Im Frühjahr 1948 Umzug in das kleine, von Alfred Roth 1939 erbaute Haus Fräulein Dr. Marie Meierhofers, das van de Velde 'le Bungalow' nannte. Ankunft in Oberägeri am 6. September 1947.

Fünfte Kapitel: Epilog in Oberägeri 1947-1957

Abschlußdatum auf Blatt 1233 des Classeurs XIII: le 8 oct. 50.

Paul Geheeb (1870-1961), einer der Begründer moderner Jugenderziehung, langjähriger Freund van de Veldes.

Vorabdruck aus den Memoiren in Morton Shands Übersetzung - im Text einige

Abweichungen gegenüber dem ‘Grand Manuscrit’ - in der Zeitschrift ‘The Architectural Review’, Vol. 112, 1952, S. 143-155, mit Abbildungen von Frühwerken van de Veldes (zum Teil irrtümlich beschriftet).

Ausstellung ‘Um 1900’ im Kunstgewerbemuseum Zürich vom 28. Juni bis 28. September 1952.

Johannes Itten (geb. 1888), Maler, Farbtheoretiker, Pädagoge und Museumsleiter. Handschriftlicher Entwurf der Ansprache van de Veldes in der Ausstellung ‘Um 1900’ im Archiv Zürich.

Der neunzigste Geburtstag am 3. April 1953: Sammlung der Ansprachen (vervielfältigtes Schreibmaschinen-Manuskript) im Archiv Zürich. Die Sprecher (in der Reihenfolge der Ansprachen): Hans Finsler, Léon Stynen, Hans Hildebrandt, Ernesto Rogers, Hans Curjel, Sam van Deventer, Alfred Roth, Werner M. Moser - Henry van de Velde. Eine Serie von Photos der Geburtstagsfeier von Werner Bischof.

Ansprache Henry van de Veldes bei der Feier zum neunzigsten Geburtstag in Zug, Hotel Aklin (übersetzt von Hans Curjel):

‘Die Wahl des Ortes, an dem wir uns befinden, meine lieben Freunde und Kollegen, ein Restaurant, läßt keinen Zweifel, daß es sich um ein intimes Zusammensein handelt. Um meine Gefühle auszudrücken, um Sie an der Bewegung teilnehmen zu lassen, die mich erfüllt, werde ich mich einfacher Worte bedienen können, während ich - hätten wir uns nicht in Zug zu einem einfachen Mahl versammelt - in einer akademischen Veranstaltung Worte aus den hohen Sphären der Redekunst hätte wählen müssen.

Ich würde weit mehr als eine Stunde für die Aufstellung und Prüfung der ‘offenen Rechnungen’ benötigen, um - Ihnen wie mir - die Höhe der Schuld klarzulegen, die zwischen dem einen und dem anderen entstanden ist. Der ‘andere’ bin in diesem Falle ich.

Bei jeder Regulierung von Rechnungen gibt es Gläubiger und Schuldner, und es müßte auf beiden Seiten des Rechnungsbuches sorgfältig vermerkt werden, was der eine gegeben und was der andere erhalten hat. Was unsere Beziehungen und Rechnungen betrifft, meine Freunde und Kollegen, so haben Sie einzuschreiben versäumt, was Sie geben, wogegen der gewissenhafte Schuldner nichts zu notieren vergißt, was er erhält.

Um kurz zu sein und kategorisch zu erklären, was ich denke: Sie wissen nicht, was Sie mir geben, aber ich weiß, was ich Ihnen schulde.

Um die Höhe meiner Dankesschuld festzustellen, die ich auf mich genommen habe, müßte ich auf meine ersten Auftraggeber und Kritiker hinweisen, deren erste mir Vertrauen entgegengebracht und deren zweite meine frühen Arbeiten enthusiastisch verteidigt haben - aber das würde ins letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zurückführen. Ich würde zwei autobiographische Bände benötigen, um die Liste meiner Gläubiger aufzustellen.

Meine lieben Gläubiger der letzten Zeit: ich werde nie die ganze Schuld begleichen können, die sich in fast sechzig Jahren angehäuft hat. Ich kann mich nur durch laufende Teilbeträge entlasten, und der, den ich heute bereit habe, besteht nicht aus klingender Münze - er besteht nur aus einem Wort: *Dank* - ein bewegter Dank wie ein Ruf der Freude und Erleichterung, funkelnd wie die Feuer eines wertvollen Steins.

Ihnen vor allem Dank, mein lieber Freund Alfred Roth, und Ihnen allen, die Sie zu diesem denkwürdigen Rendezvous aus den Kunstzentren der Schweiz, Deutschlands, Belgiens und Italiens gekommen sind.

Dank für die schmeichelhaften Worte, für die Blumen und für die Geschenke.

Bis ich auf die eine oder andere Weise meine Schuld abtragen kann, will ich Ihnen wenigstens ein Glas Champagner reichen, das ich Sie zu leeren bitte, mit dem Blick zum Himmelsgewölbe, dem Sitz des allmächtigen Schicksals. Möge der Wunsch zu ihm aufsteigen, daß demjenigen eine gütige Frist gewährt werde, der nichts anderes mehr tun kann, als die 'Geschichte seines Lebens' zu vollenden, einen Beitrag zum schließlichen Sieg seiner 'Sache', die nach dem Bruch mit der Imitation der Stile zur Entstehung des Stils des 20. Jahrhunderts geführt hat.'

Bibliographie

Auswahl aus den Schriften Henry van de Veldes

Chronologische Folge

- Adrien-Joseph Heymans*. Etude par Henry van de Velde, Revue Générale, Bruxelles, September 1889
- Charles Verlat*. L'Art Moderne, Bruxelles, X, S. 348, 2. November 1890
- Georges Seurat*. La Wallonie, VI^e année 1893, Nr. 3 und 4
- Première Prédication d'Art*. L'Art Moderne 1893, 31. Dezember; L'Art Moderne 1894, Heft 2 und 3
- Déblaiement d'Art*. La Société Nouvelle 1893, April.
Als Broschüre: Orné de lettrines et de culs-de-lampe dessiné et gravé par lui. Des presses de Mme Vve Monnom, Août 1894. 2. Auflage 1894, unter Weglassung antisemitischer Ausfälle.
- Une Prédication d'Art*. D'une série de trois constituants une préface au cours d'art, d'industrie et d'ornement, Institut des Hautes-Etudes, Université Nouvelle de Bruxelles. La Société Nouvelle, 1895 und 1896
- Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art*. Des presses de Mme Vve Monnom, 32, rue de l'industrie, Bruxelles
- Die Kolonialausstellung Tervueren*. Dekorative Kunst I, 1897/98, Februar, S. 32
- William Morris*, Artisan et Socialiste. L'Avenir Social 1898
- Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst*. Pan 1899, Heft 4
- Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Vortrag in Krefeld. Druck und Verlag Kramer und Baum, Krefeld 1900
- Du paysan en peinture*. Vortrag von 1891 in Brüssel. L'Avenir Social 1900
- Der Bauer in der Malerei*. Übersetzt von R.A. Schröder. Die Insel, 2. Jahrg. 1900, S. 210
- Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*. Berlin 1901, Bruno und Paul Cassirer
- Was ich will*. Die Zeit, Wien, 9. März 1901
- Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1902
- Das neue Kunstprinzip der modernen Frauenkleidung*. Deutsche Kunst und Dekoration 1902, Heft VIII

- Die Linie*. Die Zukunft X, Heft 49, 6. September 1902
- G. Serrurier-Bovy*. Innendekoration, XIII. Jahrg. 1902, Februar
- Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktionsprinzipien*.
Innendekoration, XIII. Jahrg. 1902, April
- Werkstätten für Handwerkskunst*. Innendekoration, XIII. Jahrg. 1902, Juni
- Einige Künstler Hollands und die Ausstellung Hugo Kochs in Düsseldorf*.
Innendekoration, XIII. Jahrg. 1902, August
- Zum Tode Otto Eckmanns*. Innendekoration. XIII. Jahrg. 1902, August
- Das Museum 'Folkwang' in Hagen*. Innendekoration, XIII. Jahrg. 1902, Oktober
und November.
- Der Fächer*. Zur Eröffnung der Berliner Fächerausstellung. Deutsche Rundschau
1905
- Notizen von einer Reise in Griechenland*. Weimar 1905, Wagner
- Über den guten Geschmack*. Zeitung 'Deutschland', Weimar, 8. Oktober 1905
- Der Neue Stil*. Vortrag, gehalten in der Versammlung des Verbandes der
Thüringer Gewerbevereine zu Weimar. Weimar 1906
- Pro Domo*. Deutsche Kunst und Dekoration (Bruckmann), X. Jahrg., Nr. 2,
November 1906
- Vom Neuen Stil*. Der Laienpredigten II. Teil. Leipzig 1907, Insel-Verlag
- Rückkehr zum Biedermeier*. Insel-Almanach, Leipzig 1908, Insel-Verlag
- Amo*. Leipzig 1909, Insel-Verlag
- Essays*. Leipzig 1910, Insel-Verlag
- Amo*. Insel-Bücherei Nr. 3, Leipzig o.J., Insel-Verlag
- Die Entstehung des Modernen Stils*. Sozialistische Monatshefte 1912, S. 163
- Lauscha im Thüringer Wald*. Die Glasbläser von Lauscha bei der Arbeit.
Kunstgewerbeblatt, Bd. XXV, Oktober 1913, S. 10
- Ein Brunnen von Hermann Obrist*. Kunst und Künstler XII, Oktober 1913
- Das Werkbundtheater*. Katalog der Werkbund-Ausstellung Köln 1914
- Werkbund-Diskussion*. In: Hermann Muthesius: Die Werkbundarbeit der Zukunft,
Jena 1914
- Les Formules de la Beauté architectonique moderne*. Weimar 1916/17,
Cranach-Presse
- La Conception rationnelle et conséquente*. Schweizerische Bauzeitung, Jahrg.
LXXI, 1918, Nr. 13 und 14
- Die drei Sünden wider die Schönheit*. Europäische Bibliothek, herausgegeben
von René Schickele, Zürich 1918
- La Présence du Coeur*. Die Weißen Blätter, Zürich, Juli 1918
- Ferdinand Hodler*. Die Weißen Blätter, Zürich, November 1918
- Devant l'Architecture*. Zeitschrift 'Europe', 1924, 15. Juli
- L'Architecture en Tchécho-Slovaquie*. Zeitschrift 'La Cité', Oct./Nov. 1924
- Le Théâtre de l'Exposition du 'Werkbund' à Cologne 1914 et la Scène tripartite*.
Anvers 1925

- Die Pariser Kunstgewerbeausstellung.* Europäische Revue I, 1. Oktober 1925
Paris und das europäische Kunstgewerbe. Die Neue Rundschau, Berlin 1925, Oktober
- Der Neue Stil in Frankreich.* Einleitung (6 Seiten), Berlin 1925
- Romain Rolland.* In: 'Liber Amicorum' für Romain Rolland. Zürich 1926
- Julius Meier-Graefe.* Widmungen. München, Berlin, Wien 1927, S. 92
- Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe.* Frankfurter Zeitung, 25. 5. 1928
- Vernunftgemäßer Stil.* Vernunft und Schönheit/Anonymität/Weltmuseum der ewigen Formen. Frankfurter Zeitung, 9. Januar 1929
- Mr. Henry van de Velde donne ses vues au sujet de l'auto moderne.* General Motors Revue, 4. Jahrg., Antwerpen 1929
- Die Sachlichkeit in der modernen Kunst von Maurice Casteels.* Vorwort von Henry van de Velde. Paris und Leipzig 1930
- Le Nouveau.* Son rapport à l'architecture et aux industries d'art. Edité par les 'Amis de l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs'. Abbaye de la Cambre, Bruxelles 1931
- Deux Rapports.* 'Les Amis de l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs', Bruxelles 1932
- La Voie Sacrée.* Rede zum siebzigsten Geburtstag, gehalten am 8. April 1933. Privatdruck
- Les Fondements du Style Moderne.* Edité par le 'Scarabée d'Or', Bruxelles, à l'occasion du 70^e anniversaire de l'auteur, le 3 avril 1933
- Henry van de Velde entretient ses Collègues de l'Académie libre Edmond Picard de la formation poétique de Max Elskamp et d'une amitié de plus de 50 ans.* Juni 1933. Privatdruck
- L'Art et l'Etat.* Vortrag bei den 'entretiens de Vénise, organisés par l'Institut de Coopération intellectuelle'. Paris 1934, S. 178-194
- Eene nieuwe Klassificatie der Ornamenten.* Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. 1935, S. 7
- Uit de 'laatse Les' (letzte Vorlesung).* Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. 1936
- L'Architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé.* Zeitschrift 'Reconstruction' I, Dezember 1940
- Pages de Doctrines.* Sammelband früher erschienener Aufsätze. Bruxelles 1942
- Vie et Mort de la Colonne.* Les Editions du Scarabée d'Or présentent l'oeuvre de Henry van de Velde. 1942
- La Colonne.* Luxusdruck (inhaltlich entsprechend 'Vie et Mort de la Colonne'), gedruckt zum 80. Geburtstag van de Veldes in der 'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs' 1943
- Formes - Formen.* De la forme pure utilitaire. Werk, 36. Jahrg., Heft 8, August 1949
- Extracts from his Memoirs: 1891-1901.* Introduction by P. Morton Shand, Architectural Review, Vol. 112, Nr. 669, Sept. 1952

Credo - Amo - Formen. Insel-Bücherei Nr. 3, Neuausgabe 1954
Zum Neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel. München 1955

Auswahl von Schriften über Henry van de Velde

Alphabetische Folge

- Ahlers-Hestermann, Friedrich:* Stilwende, Aufbruch der Jugend um 1900. Zweite veränderte Neuausgabe, Berlin 1956, Gebr. Mann
- Bodenhausen, Eberhard von:* Van de Velde und die Eisenkonstruktion. 'Innendekoration', XIV. Jahrg., Oktober 1903
- Bodenhausen, Eberhard von:* Ein Leben für Kunst und Wirtschaft. Herausgegeben von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener. Eugen Diederichs Verlag 1955
- Casteels, Maurice:* Henry van de Velde. Editions des Cahiers de Belgique, Bruxelles 1932
- Curjel, Hans:* Um 1900 - Art Nouveau und Jugendstil. Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 28. Juni bis 28. September 1952. Wegleitung 194. Einleitung
- Curjel, Hans:* Henry van de Velde, Zum Neuen Stil, aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, R. Piper & Co. Verlag
- Curjel, Hans:* Henry van de Velde, Persönlichkeit und Werk. Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 6. Juni bis 3. August 1958. Einleitung zur Wegleitung 222.
- Deventer, Salomon van:* Aus Liebe zur Kunst - das Museum Kröller-Müller, Köln 1958, Verlag M. Dumont Schauberg
- Deventer, Salomon van:* Eröffnungsansprache zur van de Velde-Ausstellung im Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, 6. September 1958
- Fechter, Paul:* Menschen auf meinen Wegen, Begegnungen gestern und heute. Gütersloh 1955, Bertelsmann
- Giedion, Sigfried:* Space, Time and Architecture. Cambridge 1941, The Harvard University Press (und spätere Auflagen)
- Hüter, Karl-Heinz:* Henry van de Velde als Künstler und Erzieher bis zum Ende seiner Tätigkeit in Weimar. Ungedruckte Dissertation, Weimar 1961
- Jaarboek 1957.* Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten von Belgie (Nachruf von Pr. Ir A. de Smet)
- Jugendstil.* Der Weg ins 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Helmut Selig. Eingeleitet von Kurt Bauch. Heidelberg/München 1959, Keyzersche Verlagsbuchhandlung
- Kataloge: Um 1900.* Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 1952

Henry van de Velde - Persönlichkeit und Werk. Ausstellung im
Kunstgewerbemuseum Zürich 1957

- Der junge van de Velde und sein Kreis*. Ausstellung im Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, Westfalen, 1959
- Les Sources du XX. Siècle*. Ausstellung im Musée National d'Art Moderne, Paris 1960/61
- Lenning, Henry F.*: The Art Nouveau. The Hague 1951, Martinus Nijhoff
- Lux, Jos. Aug.*: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. Leipzig 1908, Verlag Klinkhardt & Biermann
- Maus, Madeleine Octave*: Trente Années de Lutte pour l'Art 1884-1914. Bruxelles 1926, Librairie l'Oiseau Bleu
- Meier-Graefe, Julius*: Henry van de Velde, in: 'Dekorative Kunst', II. Jahrg., München 1898, Bruckmann
- Meier-Graefe, Julius*: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Band I. Stuttgart 1904, Verlag Julius Hoffmann. (Spätere Auflage im Verlag R. Piper & Co., München 1914)
- Mesnil, Jacques*: Henry van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées, Bruxelles-Paris 1914, Librairie G. van Oest
- Museum of Modern Art*: Art Nouveau - Art and Design at the Turn of the Century, edited by Peter Selz and Mildred Constantine. New York 1959, Double-day & Company
- Nostitz, Helene von*: Aus dem alten Europa. Menschen und Städte, Berlin 1933, Kurt Wolff Verlag
- Osborn, Max*: Henry van de Velde, in: 'Innendekoration', XI. Jahrg. Januar 1900
- Osthaus, Karl Ernst*: Henry van de Velde - Leben und Schaffen des Künstlers. Hagen 1920, Folkwang-Verlag
- Palos, Claude*: Henry van de Velde et l'évolution de l'Architecture et des Metiers d'Art en Belgique. Zeitschrift 'Bâtir', Bruxelles, Januar 1933
- Pevsner, Nikolaus*: Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius. Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Bd. 33. 1957
- Plietzsch, Eduard*: '...heiter ist die Kunst' - Erlebnisse mit Künstlern und Kennern. Gütersloh 1955, Bertelsmann Verlag
- Rességuier, Clemens*: Die Schriften Henry van de Veldes. Zürcher Dissertation. New York 1955, The Delphic Press
- Rewald, John*: Von van Gogh zu Gauguin. Die Meister des Nachimpressionismus. München-Wien-Basel 1957, Verlag Kurt Desch
- Riegger-Baurmann, Roswitha*: Schrift im Jugendstil, in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 14. Jahrg., Nr. 31 a vom 21. April 1958, Sondernummer
- Scheffler, Karl*: Henry van de Velde - Vier Essays. Leipzig 1913, Insel-Verlag
- Scheffler, Karl*: Die fetten und die mageren Jahre. Leipzig-München 1946, Paul List Verlag
- Schmalenbach, Fritz*: Jugendstil - ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg 1935, Konrad Triltsch

Register (*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen)

I. Personenregister

- Aalto, Alvar, geb. 1898 (finnischer Architekt) 262
 Abbe, Ernst, 1840-1905 (deutscher Physiker, Gründer der Zeiss-Stiftung) 314 f., 376
 Adenauer, Konrad, geb. 1876 (Beigeordneter, 1917-1933 Oberbürgermeister von Köln, seit 1949 Deutscher Bundeskanzler) 355
 Aicher-Scholl, Inge, geb. 1917 (Mitbegründerin der Hochschule für Gestaltung in Ulm) 428, 509
 Albert I., 1875-1934 (König von Belgien) 119, 322, 324 f., 421 f., 427, 429, 445, 495 f., 508
 Alexandre, Arsène, 1859-1937 (französischer Kunstkritiker) 109, 339
 Andreä, Volkmar, geb. 1879 (Schweizer Dirigent und Komponist) 396
 Annunzio, Gabriele d', 1863-1938 (italienischer Dichter) 88, 341 f., 352, 497
 Anseele, Edouard, 1856-1938 (belgischer Arbeiterführer) 48, 120
 Artan de Saint Martin, Louis, 1837 bis 1890 (belgischer Maler, Begründer der Gruppe 'L'Art libre') 45
 Astruc, Gabriel (französischer Theatermanager) 328, 339, 343 f.
 Avermaete, Roger, geb. 1893 (belgischer Kunstschriftsteller) 437
- Bach, Johann Sebastian, 1685-1750 307
 Bakst, Léon, 1866-1924 (russischer Maler und Bühnenbildner) 183
 Bakunin, Michail Alexandrowitsch, 1814 bis 1876 (russischer Anarchist und politischer Schriftsteller) 54, 80
 Ballin, Albert, 1857-1918 (Generaldirektor der Hamburg-Amerika-Linie HAPAG) 233 f.
 Barbusse, Henri, 1873-1935 (französischer Schriftsteller) 396, 400
 Barnowsky, Viktor, geb. 1875 (Berliner Theaterdirektor und Regisseur) 182, 356, 499
 Baron, Théodore, 1840-1889 (französischer Maler der Gruppe 'L'Art libre') 45
 Barrès, Maurice, 1862-1923 (französischer Schriftsteller und Politiker) 352
 Bartning, Otto, 1883-1959 (deutscher Architekt) 354

- Bastien-Lepage, Jules, 1848-1884 (französischer Pleinair-Maler) 25
 Baudelaire, Charles, 1821-1867 104, 380
 Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1714 bis 1762 (deutscher Philosoph) 304, 493
 Beethoven, Ludwig van, 1770-1827 39
 Begas, Reinhold, 1831-1911 (Hofbildhauer Kaiser Wilhelms II.) 165
 Behmer, Hermann, geb. 1831 (Porträt-, Genre- und Historienmaler) 286 f.
 Behrens, Peter, 1861-1940 (Zeichner, Kunstgewerbler, Architekt, prominentes Werkbundmitglied) 218 f., 278, 368, 412, 489, 503
 Benoît, Peter, 1834-1901 (flämischer Komponist und Dirigent) 17f., 25, 28, 475
 Benson, William A.S., 1854-1924 (englischer Architekt und Kunstgewerbler) 108
 Bériot, Charles Wilfrid de, 1833-1914 (belgischer Musiker, Sohn des Geigers Charles de B. und der Sängerin Malibran) 28
 Berlage, Petrus Hendrik, 1856-1934 (holländischer Architekt) 93, 339, 412 f., 508
 Berlioz, Hector, 1803-1869 (französischer Komponist und Musiktheoretiker) 17, 183, 251, 407
 Bernard, Emile, 1868-1941 (französischer Maler) 59
 Besnard, Albert, 1849-1934 (bravouröser Pariser Maler) 104, 109
 Bigot, Alexandre, 1862-1927 (französischer Keramiker) 116
 Bill, Max, geb. 1909 (Schweizer Bildhauer, Designer und Architekt) 428
 Bing, Samuel, 1838-1905 (Pariser Kunsthändler und Japankenner) 102 f., 121, 127 f., 140, 147, 169, 268, 279, 339, 481
 Binswanger, Ludwig, geb. 1881 (Psychiater und Philosoph) 346f., 391f., 424, 497
 Binswanger, Otto, 1852-1929 (Professor der Universität Jena, Psychiater) 346, 375 f., 384, 391 f.
 Bismarck, Otto von, 1815-1898 160, 176
 Bizet, Georges, 1838-1875 (französischer Komponist) 183
 Blake, William, 1757-1827 (engl. Dichter, Maler und Kupferstecher) 62
 Böcklin, Arnold, 1827-1901 (Schweizer Maler) 146
 Bode, Wilhelm von, 1845-1929 (Generaldirektor der Berliner Museen) 135, 139, 152, 165, 383 f., 401, 502
 Bodenhausen, Dora von (geb. von Degenfeld) 161, 232, 381, 483
 Bodenhausen, Eberhard Freiherr von, 1868-1918 (Kunsthistoriker, Kultur- und Wirtschaftspolitiker) 139, 141 f., 160 f., 178 f., 226, 228 f., 232, 244, 353, 472, 483, 486, 490, 500, Abb. 52
 Boileau, Etienne (Vorsteher der Pariser Kaufleute 1258-1268) 68
 Boldini, Giovanni, 1845-1931 (Pariser Maler italienischer Herkunft) 108
 Bonnard, Pierre, 1867-1947 (französischer Maler) 161, 182, 284
 Bonnier, Louis, 1856-1946 (französischer Architekt) 105, 106, 109, 339
 Boulanger, Gustave Rodolphe Clarence, 1824-1888 (französischer Maler) 45
 Bourdelle, Antoine, 1861-1929 (französischer Bildhauer) 328, 335
 Bourgeois, Victor, geb. 1897 (moderner belgischer Architekt) 436 f., 506, 510

- Bouvard, Roger (französischer Architekt) 328 f.
- Braekeleer, Ferdinand, 1792-1883 (belgischer Maler) 150
- Braekeleer, Henri de, 1830-1888 (belgischer Maler, Sohn Ferdinand B's.) 45, 150
- Brahm, Otto, 1856-1912 (Schriftsteller und Theaterdirektor, leitete vor Max Reinhardt das 'Deutsche Theater' in Berlin) 257
- Brandes, Georg, 1842-1927 (dänischer Literaturhistoriker und Kritiker) 344
- Brangwyn, Frank, geb. 1867 (belgischer Maler und Graphiker in London) 103, 105, 106
- Bremmer, H.P., 1871-1956 (holländischer Maler und Kunstschriftsteller) 90, 410 f., 480, 505
- Brion, Wilma, Marquise de (Schwester des Grafen Kessler) 200 f., 433, 486
- Bronsart, Hans, 1830-1913 (Intendant des Weimarer Hoftheaters) 264
- Brouckère, Louis de, 1870-1951 (belgischer Politiker) 48, 97, 392
- Brouez, Fernand (belgischer politischer und kultureller Schriftsteller, Leiter der Zeitschrift 'La Société Nouvelle') 97, 99, 352
- Brouwer, Adriaen, 1605/06-1638 (flämischer Bauernmaler) 150
- Bruckmann, Peter, 1865-1937 (Industrieller; langjähriger Vorsitzender des Deutschen Werkbundes) 320, 494
- Bülow, Bernhard Fürst von, 1849-1929 (Deutscher Reichskanzler) 194, 351
- Busoni, Ferruccio, 1866-1924 (italienischer Komponist) 395 f., 503, Abb. 115
- Byron, Lord George Gordon, 1788 bis 1824 (englischer Dichter und Schriftsteller) 359
- Carabin, Rupert, 1862-1932 (französischer Bildhauer und Kunstgewerbler) 108
- Carolus-Duran, Emile Auguste, 1838 bis 1917 (Pariser Porträtmaler) 25, 29 f., 40, 476
- Cassirer, Paul, 1871-1926 (Berliner Kunsthändler) 134, 217, 260, 389, 413, 502
- Cézanne, Paul, 1839-1906 (französischer Maler) 161, 182, 225, 253
- Chéret, Jules, 1836-1932 (französischer Maler und Lithograph) 58, 478
- Chevreul, Michel-Eugène, 1786-1889 (französischer Chemiker und Farbentheoretiker, dessen Theorien Seurat und Signac in ihren Gemälden anwandten) 40, 294, 493
- Claus, Emile, 1849-1924 (belgischer Landschaftsmaler) 32, 54, 476
- Cobden-Sanderson, T.J., 1840-1922 (englischer Buchbinder, Drucker und Mitglied der 'Arts and Crafts'-Gilde) 85 f., 172 f., 181, 367, 485
- Colbert, Jean-Baptiste, 1619-1683 (französischer Staatsmann) 209, 487
- Conder, Charles, 1868-1909 (englischer Maler und Kunstgewerbler) 104
- Conscience, Henri, 1812-1883 (flämischer Schriftsteller) 429
- Coquelin (der Jüngere), E.A.H., 1848 bis 1909 (französischer Schauspieler) 221
- Corinth, Lovis, 1858-1925 (deutscher Maler) 134, 170, 224
- Coster, Charles de, 1827-1879 (belgischer Schriftsteller) 13, 79, 429
- Courbet, Gustave, 1819-1877 (französischer Maler) 180, 226, 253
- Crabeels, Florent Nicolas, 1829-1896 (belgischer Landschaftsmaler) 32f., 476

- Craig, Edward Gordon, geb. 1872 (englischer Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner und Theatertheoretiker, Sohn der Schauspielerin Ellen Terry) 270 f., 328, 336, 339, 491, Abb. 79
- Cranach, Lucas, 1472-1553 (Maler) 70 f.
- Crane, Walter, 1845-1915 (englischer Maler, Illustrator und Kunstschriftsteller) 58, 120, 139 f., 213, 276, 277, 478
- Cross, Henri Edmond, 1856-1910 (französischer neo-impressionistischer Maler) 218, 225
- Curjel, Hans, geb. 1896 (Kunstwissenschaftler und Regisseur) 454, 461 f., 482, 512
- David, Gerard, etwa 1450/60-1523 (altniederländischer Maler in Brügge, über den E. von Bodenhausen eine Monographie schrieb) 229
- Debussy, Claude, 1862-1918 (französischer Komponist) 343
- Defuisseaux, Alfred, 1823-1901, und Léon, 1841-1906 (sozialistische belgische Politiker der POB, Belgische Arbeiterpartei) 48
- Degas, Edgar, 1834-1917 (französischer Maler) 40, 165, 316
- Dehmel, Richard, 1863-1920 (deutscher Dichter) 230 f., 299
- Delacroix, Eugène, 1798-1863 (französischer Maler) 226
- Delaherche, Auguste, geb. 1857 (französischer Keramiker) 59
- Denis, Maurice, 1870-1943 (Pariser Maler) 54, 104, 108, 161, 225 f., 280, 327 f., 372
- Destrée, Jules, 1864-1936 (belgischer Kunstschriftsteller, Université Nouvelle) 97, 315
- Deventer, Salomon (Sam) van (Kaufmann, leitender Mitarbeiter der Firma Kröllner, Kunstfreund) 415 f., 455, 465, 472, 473, 505 f.
- Diaghilew, Serge, 1872-1929 (Gründer und Leiter der 'Ballets Russes') 182, 343 f., 485
- Doff, Nele, 1858-1942 (belgische Schriftstellerin) 118
- Dorfner, Otto, geb. 1885 (Buchbinder, Lehrer an der Kunstgewerbeschule Weimar) 296, 499
- Dostojewski, F.M., (russischer Schriftsteller) 1821-1881 54
- Dubois, Paul, 1829-1905 (belgischer Bildhauer) 45, 58
- Dumesnil, Louise (Schwester von Elie und Elisée Reclus) 96, 98, 118, 132
- Dumont, Louise, 1862-1932 (Schauspielerin, Theaterleiterin) 255 f., 264, 267, 490, 491
- Durand-Ruel (Pariser Kunstgalerie, in der van de Velde zum ersten Male 'Die Badenden' von Renoir sah) 31, 226
- Durieux, Tilla, geb. 1880 (Schauspielerin, verheiratet mit Paul Cassirer) 389
- Eckmann, Otto, 1865-1902 (Maler und Kunstgewerbler) 108, 147, 156, 213 f.
- Eggericx, Jean-Jules, geb. 1884 (belgischer Architekt, Mitarbeiter van de Veldes) 435, 510
- Egloffstein, Baron von (Privatsekretär des Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar) 200, 287 f.
- Elisabeth, Königin von Belgien, bayerische Prinzessin geb. 1876 322, 328, 421, 427, 445, 447 f., 455, 495

Elskamp, Max, 1862-1931 (belgischer Dichter und Folklorist, Jugendfreund

- van de Veldes) 19 f., 28 f., 32 f., 44, 62, 72 f., 429, 475, 478, 501, 507 f., Abb. 11, 16, 17
- Endell, August, 1871-1925 (um 1900 Münchner Architekt des Jugendstils) 278, 354, 361 f., 368, 501
- Engels, Friedrich, 1820-1895 (politischer Schriftsteller) 54, 314
- Ensor, James, 1860-1949 (belgischer Maler) 46, 61, Abb. 9
- Ernst, Paul, 1866-1933 (deutscher Schriftsteller) 299
- Ernst Ludwig, 1868-1931 (Großherzog von Hessen und bei Rhein) 197, 218
- Erzberger, Matthias, 1875-1921 (Abgeordneter des Zentrums) 408 f.
- Esche, Herbert, geb. 1874 (Industrieller in Chemnitz) 144 f., 208, 487
- Eucken, Rudolf, 1846-1926 (Philosoph, Professor an der Universität Jena) 245, 376
- Eyck, Jan van, um 1390-1441 (niederländischer Maler) 70
- Faure, Sébastien, 1858-1924 (französischer Anarchist) 96
- Fechner, Wilhelm, 1801-1887 (Philosoph und Ästhetiker) 305
- Fechter, Paul, geb. 1880 (Literatur- und Kunstschriftsteller) 279 f.
- Feininger, Lyonel, 1871-1956 (deutschamerikanischer Maler) 428
- Fénéon, Felix, 1861-1944 (Pariser Kunstkritiker) 96, 352
- Feure, Georges de, 1868-1928 (Pariser Kunstgewerbler) 108
- Feyen-Perrin, F.N.A., 1826-1888 (Pariser Maler) 25
- Fierens-Gevaert, Hippolyte, 1870-1926 (bedeutender belgischer Kunstkritiker) 324, 421
- Finch, Alfred William (Willy), 1854 bis 1930 (belgischer Maler und Keramiker, seit 1897 in Finnland) 41, 54, 58, 61, 64, 76 f., 115, 119, 143 f., 174, 258, 323, 477, 479, Abb. 9
- Finsler, Hans, geb. 1891 (Photograph) 512
- Fischer, Theodor, 1862-1938 (bedeutender Münchner Architekt) 320
- Flouquet, Pierre-Louis, geb. 1897 (belgischer Kunstschriftsteller) 426, 510
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, 1846-1935 (Nietzsches Schwester) 187 f., 192 f., 196, 198 f., 206, 222, 229, 244 f., 267, 298, 314, 347 f., 350 f., 486, 499, Abb. 68
- France, Anatol, 1844-1924 (französischer Schriftsteller) 352
- Fried, Oskar, 1871-1942 (Dirigent) 407
- Fritsch, Graf von (Oberhofmarschall am sachsen-weimarschen Hofe) 234 f., 269
- Frosterus, Sigurd, 1876-1956 (finnischer Architekt und Architekturschriftsteller) 258 f., 300, 490 f.
- Gandara, Antonio de la, 1862-1917 (französischer Maler, Zeichner, Radierer und Lithograph) 108
- Garnier, Charles, 1825-1898 (französischer Architekt, Erbauer der 'Grand Opéra' in Paris) 264, 331, 337
- Gast, Peter (Heinrich Köselitz) 1854 bis 1918 (Komponist, Freund Nietzsches) 244
- Gauguin, Paul, 1848-1903 58, 182, 253
- Geffroy, Gustave, 1855-1926 (Pariser Kunstkritiker) 110

Geheeb, Paul, 1870-1961 (deutscher Pädagoge) 452 f., 511
Gérard, Marcel (moderner belgischer Architekt) 439

- Gevaert, Auguste, 1828-1908 (belgischer Musiker) 46
 Gezelle, Guido, 1830-1899 (flämischer Schriftsteller und Dichter) 429
 Gide, André, 1869-1951 229 f., 339, 352, 488
 Godebska, Misia (Sert) 1872-1944 50 f., 478
 Goethe, Johann Wolfgang von, 1749 bis 1832 188, 190 f., 195, 201, 232 f., 265, 309, 352, 355, 359, 490
 Goetz, Curt, 1888-1960 (Schauspieler und Dramatiker) 356
 Gogh, Théo van, 1857-1891 (Kunsthändler) 90 f., 480
 Gogh, Madame Théo 60, 90 f., 410
 Gogh, Vincent van, 1853-1890 90 f., 119, 135, 161, 182, 225, 253, 419, 477, 479, 480
 Golubeff, Natalie von (Gattin Victor von Golubeffs) 268, 330, 341 f., 343 f.
 Golubeff, Victor von (Kunstschriftsteller und Kunstsammler) 268, 330, 341 f.
 Goncourt, Edmond de, 1822-1896 (französischer Schriftsteller und Kritiker) 109 f., 121, 147, 482
 Gorki, A.M.P., 1868-1936 (russischer Schriftsteller) 230, 257
 Gounod, Charles, 1818-1893 (französischer Komponist) 17, 25, 26 f., 476
 Goya, Francisco de, 1746-1828 30
 Goyen, Jan van, 1596-1656 (holländischer Landschaftsmaler) 24
 Graef, Botho, 1857-1917 (Archäologe, Professor an der Universität Jena, früher Förderer der modernen Kunst) 316 f., 376, 391 f., 494
 Graul, Richard, 1862-1944 (Kunsthistoriker, Leipziger Museumsdirektor) 139
 Grave, Jean, 1854-1939 (französischer Publizist) 96
 Greef, Guillaume de, geb. 1842 in Brüssel (belgischer Soziologe und Psychologe) 96 f.
 Greenaway, Kate, 1846-1901 (englische Zeichnerin und Illustratorin) 120
 Gropius, Walter, geb. 1883 (deutschamerikanischer Architekt) 211, 263, 355, 361, 368, 428, 472, 474, 501 f., 504 f., 509
 Guaita, Else von (Kunstgewerblerin, Schülerin van de Veldes in Weimar) 296, 299 f., 362
 Guilleminault, Marcel (französischer Architekt) 330f., 342
 Gulbransson, Olaf, 1873-1958 (Zeichner und Karikaturist) 318
- Habermann, Hugo von, 1849-1929 (Münchener Maler) 149
 Haby (Hoffrieseur Kaiser Wilhelms II.) 170, 186
 Haeckel, Ernst, 1834-1919 (Naturforscher und Philosoph) 376
 Hagen, Theodor, 1842-1919 (Weimarer Landschaftsmaler, Direktor der Weimarer Kunstschule) 223, Abb. 81
 Haldane, Lord, 1856-1928 (englischer Kriegsminister) 276, 492
 Haller, Hermann, 1880-1950 (Schweizer Bildhauer) 284
 Hankar, Paul, 1861-1901 (belgischer Architekt) 92 f., 117, 121 f., 481
 Harden, Maximilian, 1861-1927 (politischer und kultureller Publizist) 165, 181, 203 f., 471 f., 485, 486, 492, Abb. 55
 Hardt, Ernst, 1876-1947 (Dichter und Theaterleiter) 299 f., 302, 348, 358 f., 500

- Harrach, Gräfin 135, 164
Hartleben, Otto Erich, 1864-1905 (Dichter) 139
Hauptmann, Gerhart, 1862-1946 230 f., 257, 289, 299
Heine, Thomas Theodor, 1867-1948 (Zeichner, Mitbegründer des Münchner 'Simplizissimus') 318
Heiseler, Henry von, 1875-1928 (deutsch-baltischer Dichter) 373
Henry, Charles, 1859-1926 (Physiker und Farbentheoretiker, Professor an der Sorbonne) 294, 477
Herrmann, Curt, 1854-1929 (Berliner Maler) 134 f., 143, 187, 260, 483
Heuss, Theodor, geb. 1884 (Kunstschriftsteller, erster Deutscher Bundespräsident) 354, 499
Heymans, Adrien-Joseph, 1839-1921 (belgischer Landschaftsmaler) 32 f., 45, 54, 476
Heymel, Alfred Walter, 1878-1914 (Schriftsteller, Mitbegründer des Insel-Verlages) 288, 378 f., 501
Hildebrand, Adolf von, 1847-1921 (Bildhauer in München und Florenz) 146, 494
Hildebrandt, Hans, 1878-1957 (Kunsthistoriker, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart) 455
Hiroshige, Ando Tokitaro, 1797-1858 (japanischer Maler, Meister des Farbenholzschnitts) 56, 105
Hirschwald, Wilhelm (Berliner Kaufmann) 178 f., 183 f., 195, 197, 203
Hitler, Adolf, 1889-1945 428, 438, 443 f., 452
Hobbema, Meindert, 1638-1709 (holländischer Landschaftsmaler) 24
Hodler, Ferdinand, 1853-1918 (Schweizer Maler) 283, 344, 497
Hoffmann, Josef, 1870-1955 (Wiener Architekt, Mitbegründer der 'Wiener Werkstätten') 218
Hofmann, Ludwig von, 1861-1945 (deutscher Maler) 139, 161, 249, 261, 278, 281, 290, Abb. 79, 81
Hofmannsthal, Hugo von, 1874-1929 230, 232 f., 269, 302
Hokusai, Katsushika, 1760-1849 (japanischer Maler und Holzschneider) 105
Hoover, Herbert (amerikanischer Präsident von 1929-1933) 437 f.
Horta, Victor, 1861-1947 (belgischer Architekt) 93 f., 121 f., 156, 158, 315, 323, 422 f., 481
Hoste, Huib, 1881-1956 (moderner belgischer Architekt) 433, 500, 510
Huch, Ricarda, 1864-1947 (deutsche Dichterin und Schriftstellerin) 401
Humperdinck, Engelbert, 1854-1921 (deutscher Komponist) 132
Huysmans, Camille, geb. 1871 (belgischer Politiker) 392 f., 421 f., 503, 508, 509
Huysmans, Joris Karl, 1848-1907 (französischer Romanschriftsteller) 160, 208
Ibsen, Henrik, 1828-1906 82, 230, 257
Ihne, Ernst von, 1848-1917 (Hofarchitekt Kaiser Wilhelms II.) 165
Image, Selwyn, 1849-1930 (englischer Zeichner) 58
Isacker, Philippe van (belgischer Wirtschaftsminister) 433 f., 436
Itten, Johannes, geb. 1888 (Schweizer Maler und Pädagoge; Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule) 454, 512

Jamot, Paul, 1863-1939 (französischer Kritiker) 337 f., 497

- Jaurès, Jean, 1859-1914 (französischer Sozialist) 344 f.
 Jensen, Georg, 1866-1935 (dänischer Silberschmied) 367
 Jespers, Oscar, geb. 1887 (belgischer Bildhauer in Brüssel) 448
- Kalckreuth, Leopold Graf von, 1855 bis 1928 (deutscher sezeessionistischer Maler) 242 f., 489
 Kandinsky, Wassily, 1866-1944 (russischer Maler in Westeuropa) 428
 Karl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar, 1818-1901 195, 198 f., 214 f., 242, 252, 264, 486
 Karl August, Großherzog von Sachsen-Weimar, 1757-1828 190, 246
 Karoline (geb. Prinzessin von Reuß), seit 1903 vermählt mit Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, gest. 1904 202, 240 f., 251, 253 f., 489, Abb. 63
 Kayssler, Friedrich, 1874-1945 (Schauspieler) 356
 Kessler, Harry Graf, 1868-1937 (Kulturpolitiker, Kunstförderer, Schriftsteller) 139, 159 f., 181 f., 196, 197 f., 208, 216, 222 f., 241 f., 261, 267 f., 273 f., 281 f., 284 f., 298, 318 f., 339, 343, 349 f., 373 f., 381, 398, 483, 484, 486, 488, 490, 491, 492, 502, 503, 505, Abb. 60-62, 79, 81
 Kippenberg, Anton, 1874-1950 (Leiter des Insel-Verlages) 306 f., 493
 Kippenberg, Katharina, 1876-1947 (Gattin Anton Kippenbergs) 306, 493
 Kirchner, Ernst Ludwig, 1880-1938 (deutscher Maler) 316, 391 f., 406, 500, 502 f., Abb. 113, 114
 Klee, Paul, 1879-1940 (deutsch-schweizerischer Maler) 428
 Klimt, Gustav, 1862-1918 (Wiener Maler, Mitstreiter Josef Hoffmanns) 218
 Klinger, Max, 1857-1920 (deutscher Maler, Radierer und Bildhauer) 243, 245, 249 f., 262, 317 f., Abb. 81
 Koch, Alexander, 1860-1939 (Verleger und Kunstschriftsteller) 120
 Koetschau, Karl, 1868-1949 (Kunsthistoriker und Museumsleiter, Nachfolger Kesslers in Weimar) 319
 Kohnstamm, Dr. med., 1870-1917 (Psychiater und Gehirnforscher) 377, 500
 Kolb, Annette, geb. 1875 (deutsch-französische Schriftstellerin) 395, 402, 407
 Kolbe, Georg, 1877-1947 (deutscher Bildhauer, Berliner Sezession) 134, 260, 347 f.
 König, Leo Freiherr von, 1877-1944 (deutscher Maler, Berliner Sezession) 134
 Köpping, Karl, 1848-1914 (deutscher Maler und Kunstgewerbler) 108
 Krölller-Müller, Anton, 1862-1941 (holländischer Großkaufmann und Mäzen) 409 f., 430, 480, 505 f., 508
 Krölller-Müller, Helene, 1869-1939 (Gattin Anton Krölller-Müllers, Mäzenin) 409 f., 430, 480, 505 f., 508
 Kropotkin, Fürst Peter, 1842-1921 (russischer Revolutionär, Historiker, Theoretiker des Anarchismus) 54, 80
 Kufferath, Maurice, 1852-1919 (belgischer Musikhistoriker, Direktor des Brüsseler 'Théâtre de la Monnaie') 97, 387, 401
- Laforgue, Jules, 1860-1887 (Vorleser der deutschen Kaiserin Augusta Victoria) 165

- Lalique, René, 1860-1945 (Goldschmied) 108
 Lambeaux, Jef, 1852-1908 (belgischer Bildhauer) 45
 Lambert, Baronin Hansi 440
 Lampe, Walter, geb. 1872 (Pianist, verheiratet mit Else von Guaita) 299, 302
 Lasker-Schüler, Else, 1869-1945 (Dichterin) 389
 Lavery, Sir John, 1856-1941 (englischer Porträtmaler) 30, 274, 277
 Lefébure, Charles (belgischer Ingenieur, Vertrauter König Alberts I.) 94, 119, 322, 372, 421, 500
 Leibl, Wilhelm, 1844-1900 (Maler) 250
 Le Jeune, Jules, 1882-1911 (belgischer Politiker, mehrmals Minister) 46
 Lekeu, Guillaume, 1870-1894 (belgischer Komponist) 46
 Lemmen, Georges, 1865-1916 (belgischer neo-impressionistischer Maler, Buchkünstler und Kunstgewerbler) 42, 44, 61, 104, 156, 323, 477, 479, Abb. 15
 Lemonnier, Camille, 1845-1913 (belgischer Romancier und Kunstkritiker) 45, 81, 84, 315, 429, 477, 481
 Lenbach, Franz von, 1836-1904 (Münchner Maler) 146, 219
 Lenin, W.I., 1870-1924 388, 502
 Lenormand, Henri René, 1882-1951 (französischer Dramatiker und Schriftsteller) 401 f., 504
 Leonardo da Vinci, 1452-1519 246, 309
 Leopold III., geb. 1901 (König von Belgien) 444 f.
 Lerberghe, Charles van, 1861-1907 (belgischer Dichter) 46, 48 f., 174, 221, 429, 478
 Leuring, Dr. med. (Arzt in Den Haag) 208, 412, 487
 Liberty, englische Exportfirma 56, 81, 478
 Lichtenberger, Henri, 1864-1941 (französischer Literaturhistoriker) 352
 Lichtwark, Alfred, 1842-1914 (Kunsthistoriker, Kunsterzieher und Museumsdirektor in Hamburg) 139, 146
 Liebermann, Max, 1847-1935 (Maler) 135, 139, 170, 224, 243, 250, 260, 349, 483, Abb. 56
 Ligne, Prince Albert de (belgischer Gesandter in Den Haag) 425, 444
 Lippmann, Max, 1838-1903 (Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts) 135
 Lipps, Theodor, 1851-1914 (Professor für Psychologie an der Universität München) 305, 382, 493
 Liszt, Franz, 1811-1886 17, 190 f., 198, 251 f., 265, 490
 Luce, Maximilien, 1858-1941 (französischer Maler) 54, 96, 339
 Luitpold, Prinzregent von Bayern, 1821 bis 1912 148 f.
 Lux, Joseph August, 1871-1947 (Kunstschriftsteller) 316

 Maeterlinck, Maurice, 1862-1949 (belgischer Dichter) 46, 49 f., 174, 221, 429
 Mahler, Gustav, 1860-1911 (Komponist and Dirigent) 407
 Maillol, Aristide, 1861-1944 (Pariser Bildhauer) 226, 280, 284, 296, 350
 Makart, Hans, 1840-1884 (Wiener Maler) 146, 252
 Malibran, Maria F., 1808-1836 (französische Sängerin) 28
 Mallarmé, Stéphane, 1842-1898 (französischer Dichter) 68 f., 480, Abb. 21

- Man, Hendrik de, 1885-1953 (belgischer Politiker) 430 f., 433, 445, 468, 509 f.
- Manet, Edouard, 1832-1883 (französischer Maler) 24, 30 f., 66, 135, 165, 180, 253
- Marx, Karl, 1818-1883 54, 314
- Masereel, Frans, geb. 1889 (belgischer Maler und Graphiker) 402 f.
- Matisse, Henri, 1869-1954 207, 284
- Mauclair, Camille, 1872-1945 (französischer Schriftsteller und Kritiker) 109 f.
- Maurras, Charles, 1868-1952 (französischer Schriftsteller) 109 f., 352
- Maus, Madeleine (Gattin Octave Maus') 34, 42 f., 387, 477
- Maus, Octave, 1856-1919 (belgischer Jurist, Kunstpolitiker und Kunstschriftsteller) 34, 44 f., 69, 71, 86, 117, 120, 372, 386 f., 421, 477, 478, Abb. 8, 14
- Maxwell, James C., 1831-1879 (Physiker und Farbentheoretiker) 294, 493
- Meier-Graefe, Julius, 1867-1935 (Kunstschriftsteller und Novellist) 102 f., 119 f., 128, 133, 139 f., 145, 155 f., 169 f., 279, 380, 464, 477, 481, 482, 483, 484, Abb. 51
- Meissonier, Ernest, 1815-1891 (französischer Historienmaler) 25 f., 150, 476
- Mendelsohn, Erich, 1887-1953 (Architekt) 263
- Menzel, Adolf von, 1815-1905 (Maler) 135, 250
- Mesnil, Jacques (belgischer Schriftsteller) 118, 338 f., 497
- Metschnikoff, Ilja Iljitsch, 1845-1916 (russischer Naturforscher und Bakteriologe in Paris) 118
- Meunier, Constantin, 1831-1905 (belgischer Bildhauer, Direktor der Akademie in Löwen) 45, 54, 120, 129 f., 163, 180, 218, 315 f., 482 f., Abb. 42
- Meyendorff, Baronin von, geb. Prinzessin Gortschakoff (Freundin Liszts) 251 f.
- Meyerbeer, Giacomo, 1791-1864 (französischer Komponist) 26, 135, 168
- Meyers, Isidore, 1836-1917 (belgischer Landschaftsmaler) 32
- Michelangelo Buonarroti, 1475-1564 309
- Mies van der Rohe, Ludwig, geb. 1886 (deutsch-amerikanischer Architekt) 263, 412
- Millet, Jean-François, 1814-1875 (französischer Bauernmaler) 31, 33, 476
- Milon (französischer Ingenieur) 330 f., 356
- Minne, Georges, 1866-1941 (belgischer Bildhauer) 54, 61, 120 f., 180, 218, 435, 482
- Mirbeau, Octave, 1850-1917 (französischer Romancier) 109, 229, 284, 352
- Misia, siehe: Godebska, Misia
- Mockel, Albert, 1866-1945 (belgischer Publizist) 49, 174
- Moissi, Alexander, 1880-1935 (Schauspieler) 398 f.
- Molder, Eugène de, 1826-1919 (belgischer Schriftsteller und Kritiker) 49, 174
- Molière (eigentl. Jean-Baptiste Poquelin) 1622-1673, 221, 222
- Monet, Claude, 1840-1926 (französischer Maler) 40, 217, 242
- Mont, Pol de, 1857-1931 (flämischer Schriftsteller) 429
- Montesquiou, Robert de, 1855-1921 (französischer Dichter und Kritiker) 343 f., 497
- Morren, Georges, 1868-1941 (belgischer Maler) 44, 479

- Morris, William, 1834-1896 (englischer Maler, Dichter, Architekt, Kunstgewerbler und Sozialpolitiker) 59, 64, 80, 81, 84 f., 93, 98, 120, 156, 168 f., 172, 181, 261, 399 f., 478, 480, 485
- Mourey, Gabriel, geb. 1865 (französischer Publizist) 109 f.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756 bis 1791 359
- Müller, Hans und Wilhelm (Hofjuweliere in Weimar) 216, 274 f., 491
- Munch, Edvard, 1863-1944 (norwegischer Maler) 170, 229, 316, 391, 488, Abb. 62, 73
- Muthesius, Hermann, 1861-1927 (deutscher Architekt und Architekturschriftsteller) 361 f., 500
- Mutius, Erhard von, geb. 1872 (Diplomat) 382
- Mutzenbecher, Curt von, 1866-1938 (Theaterintendant) 280
- Napoleon I., 1769-1821 208
- Neutra, Richard, geb. 1892 (österreichisch-amerikanischer Architekt) 472
- Nietzsche, Friedrich, 1844-1900 37, 54, 139, 183, 187 f., 192 f., 198, 244 f., 248 f., 306, 349 f., 490
- Nijinskij, Vaslav F., 1890-1950 (russischer Tänzer) 182, 485
- Nostitz-Wallwitz, Alfred von, 1870 bis 1954 (sächsischer Staatsminister und Gesandter) 299, 301 f., 488
- Nostitz-Wallwitz, Helene von (geb. von Hindenburg) 1878-1944 (Schriftstellerin) 225 f., 299 f., 488
- Obrist, Hermann, 1863-1927 (Kunstgewerbler und Pädagoge) 147, 156, 354, 361 f., 492, 501
- Offenbach, Jacques, 1819-1880 (aus Köln stammender französischer Operettenkomponist) 27 f., 476
- Olbrich, Josef, 1867-1908 (Architekt in Wien, Darmstadt und Düsseldorf) 218, 278
- Olde, Hans, 1855-1917 (Maler, Leiter der Kunstschule in Weimar) 220, 223, 249, 251, Abb. 81
- Osthaus, Karl Ernst, 1874-1921 (Kaufmann, Kunstpolitiker und Mäzen) 174 f., 186 f., 195, 203, 205, 217 f., 282 f., 354, 464, 485, 492, 497, 501, Abb. 85-88
- Paechter, Hermann (Berliner Kunsthändler) 140 f., 187, 195, 197, 203, 483
- Paepe, Jeanne Aimée Aurore de, 1826 bis 1888 (Mutter van de Veldes) 11 f.
- Paepe, Polydore de (Onkel van de Veldes, Jurist) 13 f., 22, 95 f.
- Paepe, Virginie de, 1801-1903 (Großmutter van de Veldes) 12 f.
- Palézieux, gest. 1907 (General, Hofmarschall in Weimar) 196, 198 f., 222, 269, 285 f.
- Pankok, Bernhard, 1872-1943 (Architekt, Kunstgewerbler, Maler) 147, 278
- Paul, Bruno, geb. 1874 (Zeichner, Kunstgewerbler und Architekt) 278
- Pauline (Großherzoginmutter von Sachsen-Weimar) 200 f., 215 f., 228 f., 233, 251, 255, 486, Abb. 65
- Pawlowa, Anna, 1885-1931 (russische Primaballerina) 182, 485
- Perret, Auguste, 1874-1955 (französischer Architekt) 333 f., 422 f., 497
- Perret, Gustave, 1876-1952 (französischer Architekt) 333 f.

Petit, Georges (Galerie in Paris) 25

- Picard, Edmond, 1836-1924 (Jurist, Politiker, Schriftsteller und Kunstfreund in Brüssel) 41, 45, 95 f., 97, 103, 478, 481, Abb. 13
- Pissarro, Camille, 1831-1903 (französischer impressionistischer Maler) 40, 54, 125 f., 482, Abb. 41
- Pissarro, Lucien, 1863-1944 (Maler und Illustrator, Sohn Camille Pissarros) 58, 61
- Pitoëff, Georges, 1886-1939 (französischer Schauspieler russischer Herkunft) 402, 504
- Pitoëff, Ludmilla, 1896-1951 (französische Schauspielerin russischer Herkunft, Gattin Georges Pitoëffs) 402, 504
- Platen, August Graf von, 1796-1835 (deutscher Dichter) 300
- Poiret, Paul, 1879-1944 (französischer Modekünstler) 301
- Portalès, Guy de, 1881-1941 (französisch-schweizerischer Schriftsteller) 251
- Powell, George William Henry, 1824 bis 1879 (amerikanischer Maler) 108
- Praetere, Jules de, 1879-1947 (Anhänger van de Velde, Drucker, Buchbinder, Pädagoge, Maler) 402
- Preller, Friedrich, 1804-1878 (Maler in Weimar) 207, 222
- Puvrez, Henri, geb. 1893 (belgischer Bildhauer) 435
- Raffael, 1483-1520 168
- Raleigh, Walter, 1861-1922 (englischer Literaturhistoriker) 352
- Rascher, Max, geb. 1883 (Schweizer Verleger) 400, 464, 467
- Rathenau, Walther, 1867-1922 (Industrieller, Philosoph und Staatsmann, 1922 deutscher Außenminister) 165, 203 f., 232
- Reclus, Elie, 1827-1904 (Bruder von Elisée Reclus, Religionsforscher) 96, 97 f., 172 f., 481
- Reclus, Elisée, 1830-1905 (Geograph und Soziologe) 80, 95 f., 118, 172 f., 338, 392, 481
- Redon, Odilon, 1840-1916 (französischer Maler) 45
- Redslob, Edwin, geb. 1884 (Kunsthistoriker, Direktor der Kunstsammlung in Erfurt, Reichskunstwart, Mitbegründer der Freien Universität Berlin) 345 f., 510
- Reinhardt, Max, 1873-1943 (Regisseur und Theaterleiter) 182, 257, 268 f., 328, 491, Abb. 78
- Reinhart, Georg, 1877-1955 (Winterthurer Großkaufmann und Mäzen) 455
- Rembrandt, 1606-1669 168
- Renoir, Auguste, 1841-1919 31, 40, 161, 165, 218, 225, 242
- Reuß, Karoline Prinzessin von (spätere Gemahlin des Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar) 202, 240 f., 251, 253 f.
- Richter, Cornelia (Tochter Meyerbeers) 135, 164 f., 188, 192 f., 238, 244, 484
- Richter, Gustav, 1823-1884 (Berliner Porträtmaler) 168
- Riemerschmid, Richard, 1868-1957 (Münchener Maler, Kunstgewerbler und Architekt) 147, 278, 320, 354
- Rilke, Rainer Maria, 1875-1926 (Dichter) 230, 301, 302, 488 f., 492
- Rimbaud, Arthur, 1854-1891 (französischer Dichter) 75
- Rodenbach, Georges, 1855-1898 (belgischer Schriftsteller) 429

- Rodin, Auguste, 1840-1917 42, 45, 109, 111, 121, 135, 180, 218, 279, 285 f., 301, 302, 488, 492
- Rogers, Ernesto (moderner italienischer Architekt und Publizist) 455 f.
- Rolland, Romain, 1866-1944 (französischer Dichter) 402 f., 504, Abb. 116
- Rood, N.O., 1831-1902 (Physiker und Farbtheoretiker) 40, 294, 493
- Rops, Félicien, 1833-1898 (belgischer Maler und Radierer) 45 f., 50 f.
- Rosemann, Heinz Rudolf, geb. 1900 (im Zweiten Weltkrieg Kunstreferent der deutschen Militärverwaltung in Belgien, Professor an der Universität Göttingen) 445 f., 511
- Rosenhagen, Hans (Kunstkritiker) 134, 245 f., 279, 490
- Rosseels, Jacques, 1828-1912 (belgischer Landschaftsmaler) 32 f., 476
- Roth, Alfred, geb. 1903 (Architekt, Vorsitzender des schweiz. Werkbundes, Professor an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich) 449 f., 455 f., 463, 472, 511, 513, Abb. 133, 134
- Rothenstein, William, 1852-1920 (englischer Maler) 224
- Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778 (französischer Philosoph und Schriftsteller) 11
- Rubens, Peter Paul, 1577-1640 (flämischer Maler) 26, 70
- Ruskin, John, 1819-1900 (englischer Maler und Kunsttheoretiker) 64, 80, 81, 84 f., 93, 98, 168 f., 215, 261, 399 f., 480
- Ruysdael, Jacob van 1628/29-1682 (holländischer Landschaftsmaler) 24
- Rysselberghe, Maria van (Freundin von Maria Sèthe) 76 f., 118, 229
- Rysselberghe, Théo van, 1862-1926 (belgischer Maler, zeitweise Neo-Impressionist) 34, 54, 60, 61, 76 f., 118 f., 174, 229, 315, 333 f., 339, 479, Abb. 8, 12, 35
- Sacher, Maja (Gattin des Dirigenten Paul Sacher, Kunstfreundin in Basel) 447 f.
- Sacher, Paul, geb. 1906 (schweizerischer Dirigent) 448
- Sand, George, 1804-1876 (französische Romanschriftstellerin) 13
- Sänger, Samuel (Schriftsteller, Herausgeber der 'Neuen Rundschau', Schwager Henry van de Velde) 203 f.
- Scheffler, Karl, 1869-1951 (Kunstschriftsteller) 164, 181, 279, 281, 302 f., 323 f., 349, 400, 485, 495, Abb. 56
- Scheidemantel (Hoftischlerei in Weimar) 206, 213, 216, 268, 490
- Schickele, René, 1883-1940 (Schriftsteller) 388, 395, 400 ff., 407, 502, 503
- Schiller, Friedrich von, 1759-1805 246
- Schlaf, Johannes, 1862-1941 (deutscher Schriftsteller) 279, 299, 305 f.
- Schopenhauer, Arthur, 1788-1860 304, 493
- Schröder, Rudolf Alexander, geb. 1878 (deutscher Dichter) 232, 378, 501
- Schultze-Naumburg, Paul, 1869-1949 (deutscher Architekt und reaktionärer Kunstpolitiker) 373, 500
- Schwarzburg-Rudolstadt, Anna Luise Fürstin zu, geb. Prinzessin von Schönburg-Waldenburg 281, 307 f., 494
- Schwarzburg-Rudolstadt, Günther Fürst zu, geb. 1852 281, 307 f., 494
- Ségur, Philippe Comte de, 1780-1873 (französischer Historiker, Verfasser einer Weltgeschichte) 11

- Seidlitz, Woldemar von, 1850-1922 (Museumsdirektor) 127, 139, 482
 Semper, Gottfried, 1803-1879 (deutscher Architekt und Kunstschriftsteller) 257
 Serrurier-Bovy, Georges, 1856-1910 (belgischer Kunsttischler und Innendekorateur) 92 f., 117, 323, 481
 Sert, Misia, siehe Godebska, Misia
 Sèthe, Louise, geb. Seyberth, (Schwiegermutter van de Veldes) 79, 82 f., 88 f., 92, 100 f., 112 f., 143, 480
 Sèthe, Maria, 1867-1942 (Gattin van de Veldes) 76 f., 81 f., 89, 94 f., 98 f., 100 f., 117 f., 373 f., 407 f., 444, 465, 480, Abb. 35, 39, 54
 Seurat, Georges, 1859-1891 (französischer Maler, Begründer des Neo-Impressionismus) 40 f., 54, 115, 119, 125, 162, 218, 253, 477, 484
 Shand, Morton (englischer Kunstschriftsteller) 453, 456, 466, 511 f.
 Shaw, Bernard, 1856-1950 276
 Signac, Paul, 1863-1935 (französischer Neo-Impressionist und Kunstschriftsteller) 40 f., 54, 125, 207, 218, 301, 339, 352, 477, Abb. 28
 Sisley, Alfred, 1839-1899 (französischer impressionistischer Maler) 40
 Slevogt, Max, 1868-1932 (deutscher Maler) 134, 224
 Sobukew, Madame von 286
 Solf, Dr. Wilhelm, 1862-1936 (Jurist, deutscher Staatssekretär) 378 f., 383 f., 401, 443, 501
 Solvay, Ernest, 1838-1922 (belgischer Industrieller und Soziologe) 94, 119
 Souriau, Paul, 1852-1926 (Philosoph, Ästhetiker) 305, 493
 Stappen, Charles van der, 1843-1910 (belgischer Bildhauer) 45
 Steiner, Rudolf, 1861-1925 (Philosoph und Literaturschriftsteller, später Begründer der Anthroposophie) 190, 486
 Stendhal, 1783-1842 (französischer Dichter) 244
 Sternheim, Carl, 1878-1942 (deutscher Schriftsteller und Dramatiker) 407, 485
 Stevens, Joseph, 1819-1892 (belgischer Maler) 45
 Stobbaerts, Jan, 1838-1904 (belgischer Maler) 45
 Streuvels, Stijn, geb. 1871 (flämischer Erzähler) 429
 Strindberg, August, 1849-1912 (schwedischer Dichter und Dramatiker) 230, 257
 Stuck, Franz von, 1863-1928 (Münchner Maler) 139, 219
 Stynen, Léon (moderner belgischer Architekt) 436 f., 455, 510
 Sullivan, Louis, 1856-1924 (amerikanischer Architekt) 433
- Tassel, Emile (Ingenieur) 94, 119, 322, 481
 Taut, Bruno, 1880-1938 (moderner deutscher Architekt) 354, 361 f.
 Teniers der Jüngere, David, 1610-1690 (flämischer Genremaler) 150
 Thode, Henry, 1857-1920 (Kunsthistoriker, Professor in Heidelberg, Schwiegersohn Richard Wagners) 163, 228, 484
 Thomas, Gabriel (Pariser Geschäftsmann) 328 f., 372
 Thorn Prikker, Jan, 1868-1932 (holländischer Maler, seit 1904 in Deutschland) 54, 61, 119, 208, 284, 300, 479, 482
 Tiffany, Louis Comfort, 1848-1933

- (amerikanischer Kunstgewerbler und Industrieller) 108, 367
 Tirpitz, Alfred von, 1849-1930 (deutscher Großadmiral) 383
 Tolstoi, Leo, 1828-1910 (russischer Dichter und Denker) 230, 252, 257
 Toorop, Jan, 1858-1928 (aus Indonesien stammender holländischer Maler) 54, 61, 479
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 1864-1901 (französischer Maler) 41, 123 f., 139, 316
 Trübner, Wilhelm, 1851-1917 (deutscher Maler) 250
 Tschaikowsky, Peter Iljitsch, 1840 bis 1893 (russischer Komponist) 407
 Tschudi, Hugo von, 1851-1911 (Kunsthistoriker und Museumsleiter) 135, 165, 194
- Unruh, Fritz von, geb. 1885 (deutscher Dichter) 395 f.
 Utamaro, 1753-1806 (japanischer Maler, Meister des Farbenholzschnitts) 56, 71, 105
- Vandervelde, Emile, 1866-1938 (belgischer sozialistischer Politiker, Lebensfreund van de Veldes) 48, 97, 315, 344, 372, 421, 425, 506
 Vaxelaire, Raymond Baron, 1873-1942 (Industrieller) 434
 Velde, Guillaume Charles van de, 1825 bis 1901 (Vater van de Veldes) 11 f., 38, 94 f., 199 f., 475, Abb. 2
 Velde, Jeanne Aimée Aurore van de (geb. de Paepe), 1826-1888 (Mutter van de Veldes) 11 f., 37 f., 65, 199 f., 475, Abb. 3
 Velde, Jeanne van de (Schwester van de Veldes) 53 f., 199
 Velde, Maria van de, siehe Sèthe, Maria
 Velde, Nele van de, geb. 1897 (Tochter van de Veldes) 132, 136, 138 f., 373, 381, 401, 407 f., 446, 449 f., 473, 503, Abb. 39
 Velde, Thyl van de (Sohn Henry van de Veldes) 298, 468, 473, 475, Abb. 97
 Verbroeckhoven, Eugène, 1799-1881 (belgischer Maler) 150 f.
 Verdi, Giuseppe, 1813-1901 26
 Verhaeren, Emile, 1855-1916 (belgischer Schriftsteller und Dichter) 45, 69, 72, 76 f., 97, 118, 174, 306, 315, 339, 372, 429, 478
 Verlaine, Paul, 1844-1896 (französischer Dichter) 71 f., 104, 122, Abb. 27
 Verlat, Charles, 1824-1890 (belgischer Tiermaler und Direktor der Akademie der Schönen Künste in Antwerpen) 23 f., 40, 475 f.
 Vermeer van Delft, Jan, 1632-1675 (holländischer Maler) 24
 Vermeylen, Auguste, 1872-1945 (flämischer Schriftsteller, Kunst- und Literaturhistoriker) 59 f., 91, 429, 478
 Verwey, Albert, 1865-1937 (holländischer Schriftsteller) 60 f.
 Verwilghen, Raphael (belgischer Bauingenieur und Architekt) 435, 473 f., 510
 Vignau, von (Intendant des Weimarer Hoftheaters) 264 f.
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste Comte de, 1840-1889 (französischer Dichter) 46, 49 f., 68 f., 251, 480
 Volders, Jan, 1855-1896 (belgischer Sozialist) 48, 120
 Vollard, Ambroise, 1865-1939 (Pariser Kunsthändler und Verleger) 217
 Voltaire, 1694-1778 11, 12, 416
 Voysey, Charles F. Annesley, 1857 bis

- 1941 (englischer Architekt und Kunstgewerbler) 85
 Vuillard, Edouard, 1886-1940 (französischer Maler) 104, 161, 207, 283
- Wagner, Cosima, 1837-1930 (Tochter Liszts, Gattin Richard Wagners) 192 f.
 Wagner, Otto, 1841-1918 (Wiener Architekt, Lehrer von Olbrich) 218
 Wagner, Richard, 1813-1883 17, 26 f., 132, 136, 146, 246, 256, 264 f., 484
 Walter, Bruno, 1876-1962 (Dirigent) 359
 Wedekind, Frank, 1864-1918 (Dichter und Dramatiker) 299, 378
 Wells, Herbert George, geb. 1866 352, 400
 Werner, Anton von, 1843-1915 (deutscher Historienmaler) 165
 Werthern, Otto Graf von, 196, 200 f.
 Westberg, Hugo (schwedischer Kunstschnitzer, langjähriger Mitarbeiter van de Veldes) 206 f., 258, 373 f., 377, 408 f., 487, 508, 511
 Whistler, James Mac Neill, 1834-1903 (englischer Maler amerikanischer Herkunft) 224, 274
 Wilde, Oscar, 1856-1900 160
 Wilhelm I., 1797-1888 (Kaiser von Deutschland) 159 f.
 Wilhelm II., 1859-1941 (Kaiser von Deutschland) 164 f., 170, 176, 181, 194, 233 f., 238 f., 336
 Wilhelm Ernst, 1876-1923 (Großherzog von Sachsen-Weimar) 195 f., 209 f., 215 f., 220 f., 223 f., 233, 239 f., 246 f., 252, 255 f., 264 f., 269 f., 284 f., 287 f., 303 f., 320, 325, 347, 352, 353 f., 373, 375 f., 377, 384, 486, 489, Abb. 64
 Woestijne, Karel van de, 1878-1929 (flämischer Dichter) 429
 Wolf, Hugo, 1860-1903 (österreichischer Komponist) 341
 Wright, Frank Lloyd, 1869-1959 (amerikanischer Architekt) 450
 Wynants, Ernest, geb. 1878 (belgischer Bildhauer) 435
 Wyzewa, Teodor, 1863-1917 (französischer Kunst- und Musikschriftsteller) 352
- Ysaye, Eugène, 1858-1931 (belgischer Violinvirtuose) 92, 203
- Zola, Emile, 1840-1902 37, 208

II. Orts- und Sachregister

- Abbe-Denkmal in Jena (1908-1911) 314 f., 494, Abb. 95
 Antwerpen 11 f. (1863), 26 f. (1879), 32, 69 f., 72 f. (1893), 83 f. (1893), 202 f. (1901), 426 f. (1926), 509, Abb. 5, 122
 Barbizon (Malerkolonie in Frankreich) 31, 33, 476
 Bauhaus (gegründet 1919), erst in Weimar, später in Dessau 211, 427 f., 472, 474, 504, 509
 Belgische Arbeiterpartei (P.O.B., Parti ouvrier belge) 48, 98, 120, 424
 Berlin 134 f. (1897), 161 f. (1900), 178 f. (1900), 192 f. (1901), 203 f. (1901),

- 214, 225 f., 257, 378 f. (1914), 383 f. (1917), 485 (1900), Abb. 57, 58
 Bern 385 f. (1917), 502, 503, 504
 Blankenberghe, belgischer Badeort an der Nordsee) 39 f. (1888), 48 f. (1889),
 50 (1889), Abb. 10
 ‘Bloemenwerf’, Haus van de Veldes in Uccle (1895/96) 100 f., 111 f. (1896),
 136 f., 159 f., 163, 171, 174 f. (1900), 179, 203 (1901), 208 f., 214, 450, 469,
 481, 482, 484, Abb. 33, 36-40
 Brüssel 45 f., 59 f. (1892), 68 f. (1890), 76 (1893), 80, 94 f., 117 (1896), 172
 f. (1898/99), 322 f. (1910), 371 (1913), 372, 422 f. (1926), 439, 443 f. (1939),
 474, 495 (1910), 508 f., Abb. 48
 Bussum (Wohnsitz der Witwe Théo van Goghs, die van de Velde 1894 auf
 seiner Hochzeitsreise besuchte) 89 f.
- Cadzand (kleines belgisches Seebad nahe der holländischen Grenze) 76 f. (1893)
 Calmpthout (Wohnsitz von van de Veldes Schwester Jeanne) 53 f. (1889 f.),
 60 f., 65 f. (1892), 76 (1893), 169, 347, 479, Abb. 22
 Cassirer, Kunstgalerie Paul und Bruno, Berlin (von van de Velde eingerichtet)
 169 f., 217
 Chemnitz (Haus van de Veldes für den Industriellen Herbert Esche) 144 f., 208
 f., 487
 Chicago (‘Verkleidung’ einer Villa durch van de Velde) 262 f.
 Clarens am Genfer See 401 f. (1918), 504
 Cranach-Presse in Weimar 381 (1916 bis 1917)
- Damen-Altersheim in Hannover 433, Abb. 124
 Darmstadt (Künstlerkolonie ‘Mathildenhöhe’) 196 f. (1901), 218 f., 278, 472,
 488
 Davos 391 f. (1917)
 ‘Dekorative Kunst’ (seit 1897 von Meier-Graefe bei Bruckmann herausgegebene
 Kunstzeitschrift) 120 f., 155 f., 175, 481, 482, 484, 485, Abb. 47, 53
 Den Haag, 413 ff.
 Deutscher Künstlerbund, Weimar 242 f., 274 f., 370, 453, 489
 Dresden 127 f. (1897), 136, 277 f. (1906), 350, 492 (1906), Abb. 43, 80
 Druet (Kunstgalerie in Paris) 274 f., 491
 Dumont-Theater 255 f., 258, 267, 497, Abb. 72
 Düsseldorf 237 f. (1902), 489
- ‘Engelswache’ (Tapisserie von van de Velde 1892/1893) 65 f., 479, Abb. 24
 Erfurt (Museumsprojekt van de Veldes) 330, 345 f.
- Folkwang-Museum, Hagen in Westfalen (Innenausbau von van de Velde
 1901-1902) 175 f. (1900), 186, 205, 216 f., 282 f., 485, Abb. 59
- Gent 422 (1925), 437 f., 439 f., 446, 508, 510 f., Abb. 130
- Habana-Compagnie, Berlin (von van de Velde um 1899 eingerichtete
 Ladenlokale) 169, 238, Abb. 57

Friseursalon Haby in Berlin (Einrichtung von van de Velde 1901) 170, 186,
484, Abb. 58
Hagen (Westf.), siehe: Folkwang-Museum und 'Hohenhof'
Hamburg-Amerika-Linie (HAPAG) 233 f., 238 f., 489

Hannover 433, Abb. 124

Hochschule für Gestaltung in Ulm 428, 509

‘Hohenhof’ in Hagen (von van de Velde 1906-1908 für K.E. Osthaus erbaute Villa) 282 f., 414, 492, 497, Abb. 85 bis 87

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, Berlin (Besitzer Wilhelm Hirschwald) 178 f., 183 f., 195, 197, 203

‘Hohe Pappeln’ (Haus van de Veldes in Ehringsdorf bei Weimar, erbaut 1906) 297 f., 319, 344, 377 (1914), 381, 384, (1917), 413, 493, Abb. 89-91, 94

Insel-Verlag, Leipzig 181, 244, 288 f., 296, 305, 306, 308, 310, 494, 501, Abb. 93, 100

Institut Supérieur des Arts décoratifs (ISAD), Brüssel, siehe: ISAD

ISAD, Brüssel (begründet 1926) 422 f. (1925), 427 f. (1931), 433, 437, 439, 446, 448, 508 f., 510

Jena 314 f., 375 f. (1914), 494, Abb. 95

Knokke-sur-Mer 66 f. (1892), 76 (1893), 95

Köln 255, 354 f. (1914), 372, 399, 434, 469, 499 f., Abb. 102, 103, 105-109, 112

Königstein im Taunus (Sanatorium Dr. Kohnstamm) 377 (1914), 379, 500

Kreuzlingen (Sanatorium Dr. Ludwig Binswanger) 346 f. (1912), 381 f., 424, 497

Kröller-Müller-Museum, Otterlo (jetzt: Rijksmuseum Kröller-Müller, 1937 bis 1954 erbaut) 412 f., 426, 430, 472, 505 f., Abb. 120/121, 128, 129

Kunstgewerbeschule in Weimar (erbaut 1906-1907) 210, 253 f., 272, 290 f., 296 f., 306, 373, 382 (1915 geschlossen), 428, 490, 492 f., 497 f., 500, 501, Abb. 83

Kunstgewerbliches Seminar in Weimar (1902 gegründet) 198 f. (1901), 207, 209 f., 242, 253, 291 f., 320, 354, 427 f., 463, 487

Lambert (Inneneinrichtung eines Bibliotheksraums der Villa der Baronin Hansi Lambert nahe Brüssel durch van de Velde) 440

London 273 f. (1906), 370, 491 f. (1906)

‘La Maison d'Art’ (Brüsseler Kunsthaus 1894) 103 f.

‘La Maison Moderne’ (Pariser Kunsthaus, 1898 von van de Velde eingerichtet) 104 f., 155 f. (1898), 169 f., Abb. 51

München 145 f. (1898), 307 (1920)

Neo-Impressionismus 40 f., 65 f., 125, 134, 162, 250, 253, 477, 479

‘Der Neue Stil’ (von van de Velde geprägter Begriff) 86 f., 93, 139, 164, 168, 187, 196, 199, 209, 217, 256, 259, 278 f., 305 f., 322, 361, 366, 429, 432, 435, 437 f., 451 f., 453, 456, 464, 468 f.

New York 436 f. (1939), 440 f., 510, Abb. 132

Nietzsche-Archiv in Weimar (Umbau durch van de Velde 1903) 198, 231, 244, 248 f., 261 f., 269, 347 f., 353, 489 f., Abb. 69-71, 75

Nietzsche-Denkmal in Weimar (nicht realisierte Planung Kesslers und van de Veldes) 330, 348, 349 f., 499, Abb. 110/111

‘La Nouvelle Maison’ (van de Veldes 1927 erbautes Wohnhaus in Tervueren) 431 f., 447 f., Abb. 123

Oberägeri/Schweiz (‘Bungalow’, 1939 gebaut von Alfred Roth, van de Veldes Wohnung, 1947-1957) 121, 449 f., 463, 465, 472, 473, 474, 511, Abb. 133, 134
OREC in Brüssel (Office de Restauration Economique; van de Velde künstlerischer Beirat) 431 f., 439, 445, 510, 511
Orientreise (1903) 234 f., 489

‘Pan’ (deutsche Kunstzeitschrift seit 1895) 102, 107, 113, 139 f., 145, 159, 161, 169, 228, 250, 481, 482, 483
Paris 24 f. (1884), 27 f. (1884), 40 f. (1887), 70, 104 f. (1894), 118, 257, 267 f. (1905), 274 (1905), 324, 327 (1912), 370 (1912), 372, 434 f. (1937), 471, 472, 485, 491, 510, Abb. 25/26, 51, 101

Riga (von van de Velde errichtetes Pastorat, 1912 fertiggestellt) 325 f., 330, 496, Abb. 104

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, siehe: Kröller-Müller-Museum

Schiffsbau und Schiffseinrichtungen 109 f., 234 f., 432, 489, 510, Abb. 125, 126

Société van de Velde in Ixelles bei Brüssel (Werkstätten van de Veldes) 143, 145, 158 f., 163, 169, 176, 178 f., 185, 483, Abb. 47, 48

‘De Tent’ (1921-1922 erbautes Haus van de Veldes in Wassenaar) 415 f., 420, 505 f., Abb. 117, 119

Tervueren 93 (1897), 117 (1896), 481, siehe: ‘La Nouvelle Maison’
Theaterbauten und -pläne 255 f., 264 f., 269 f., 327 f., 354 f., 490, 491, 497, 499 f., Abb. 72, 78, 79, 96, 101, 102, 105-109

Théâtre des Champs-Élysées (Paris). (Ursprünglich von van de Velde entworfen, aber infolge von Differenzen nicht von ihm ausgeführter Theaterbau, 1913 eröffnet.) 327 f. (1910), 343, 372, 423, 497, Abb. 101

Trondheim, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (erwarb 1907 charakteristische Arbeiten van de Veldes) 303, 493, Abb. 77

Tropon-Werke (Köln-Mülheim) 143, 454, 483, Abb. 45, 46

Uccle 82 f., 89, 92 f. (1894), 100 f., 106, 111 f. (1896), 136 f., siehe: ‘Bloemenwerf’

Université Libre, Brüssel 59, 95 f.

Université Nouvelle, Brüssel 96 f., 372 (1913), 481

Uttwil bei Romanshorn/Schweiz (Wohnsitz van de Veldes von 1918 bis 1920) 406 f., 504

‘Van nu en straks’ (belgische Kunstzeitschrift) 59 f., 63 (1893), 91 f., 479, Abb. 18-20

Villa Romana in Florenz (1906 für deutsche Kunststipendiaten erworben) 318, 494

Villeneuve am Genfer See 403 f. (1918)

‘Les Vingt’ (belgische Künstlervereinigung 1887-1893), 34, 40f. (1887), 44 f.,
49, 51f. (1889), 58 f. (1892), 60, 68 f., 72 f. (1893), 76, 86, 91, 93 f., 96, 104,
180, 333, 476 f., 479 f., Abb. 8, 14

Washington 441 f. (1939), 511

Wechel der Zande 32 f., 44 (1887), 53 f., 476 f., Abb. 6

Weimar 187 f. (1900), 195 f. (1901), 206 f. (1901), 344 f., 347 f., 373 (1914), 381 f. (1914), 384 (1917), 408 f. (1919), 474, 486, 497 f., 504 f., Abb. 60-72, 75, 79, 81-83, 89-92, 94, 96, 99, 104, 110, 111

Weimarer Museum 260, 278, 285 f., 319

Werkbund, Deutscher (gegründet 1907) 211, 255, 320 f., 354 f. (1914), 370, 399, 434, 469, 494 f., 499 f., 503, Abb. 102, 103, 105-109, 112

Werkbund-Theater 255, 354 f., 372, 497, 499 f., Abb. 102, 105-109

Zeiss-Werke in Jena 212, 314 f., 376

Zürich 389, 395 f. (1917), 400 (1918), 449 (1947), 454 f. (1952), 503

Bilderverzeichnis

Frontispiz: Henry van de Velde im neunzigsten Lebensjahr

- | | | |
|---|--|---------------------|
| 1 | Jugendbildnis Henry van de Velde, Foto | <i>zw. S. 24/25</i> |
| 2 | Henry van de Velde: Bildnis des Vaters, 1884. 122 × 70 cm. Besitz Th. v.d.V. | <i>zw. S. 24/25</i> |
| 3 | Henry van de Velde: Bildnis der Mutter, 1887. 45 × 70 cm. Besitz Th. v.d.V. | <i>zw. S. 24/25</i> |
| 4 | Henry Luytens: Eine Sitzung der Künstlervereinigung 'Als ik kan', 1886. Rückenfigur in der Mitte: Henry van de Velde. 190 × 246 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen | <i>zw. S. 24/25</i> |
| 5 | Hafen und Silhouette von Antwerpen. Detail, Radierung, um 1870 | <i>zw. S. 24/25</i> |
| 6 | Henry van de Velde: Garbenfeld, im Hintergrund die Kirche von Wechel der Zande, 1887. 45 × 60 cm. Besitz Th. v.d.V. | <i>zw. S. 24/25</i> |
| 7 | Henry van de Velde: Sitzende Frau, Kohlezeichnung. 48 × 62 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo | <i>zw. S. 40/41</i> |
| 8 | Théo van Rysselberghe: Octave Maus, 1885. 98 × 76 cm. Musée Royal des Beaux Arts, Brüssel | <i>zw. S. 40/41</i> |
| 9 | James Ensor: Willy Finch. 49 × 29 cm. Koninklijk | <i>zw. S. 40/41</i> |

Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

- 10 Henry van de Velde: *zw. S. 40/41*
Strand von Blankenberghe,
1888. 78 × 99 cm. Besitz
Th. v.d.V.
- 11 Max Elskamp, Foto 1903 *zw. S. 40/41*
- 12 Théo van Rysselberghe, *zw. S. 40/41*
Foto 1908
- 13 Edmond Picard, Foto 1903 *zw. S. 40/41*
- 14 Brief von Octave Maus mit *S. 43*
der Mitteilung der
Ernennung van de Veldes
zum Mitglied der 'Vingt'.
Archiv Zürich

- 15 Titelholzschnitt von *S. 47*
Georges Lemmen für die
Zeitschrift 'L'Art
Moderne', zum ersten Male
erschienen 1893
- 16 Holzschnitt van de Velde *S. 55*
zu Max Elskamps
Gedichtband 'Dominical',
1892
- 17 Holzschnitt van de Velde *S. 57*
zu Max Elskamps
Gedichtband 'Salutations
dont d'angéliques'
- 18 Titelholzschnitt 12,2 × 18,4 *S. 59*
cm zu 'Van nu en straks',
1893
- 19 Holzschnitt 9,3 × 5 cm zu *S. 61*
'Van nu en straks', 1893
- 20 Querleiste 4,4 × 14,8 cm *S. 64*
zu 'Van nu en straks', 1893
- 21 Postkarte Stéphane *S. 71*
Mallarmés vom 28. April
1890. Archiv Zürich
- 22 Henry van de Velde: *zw. S. 72/73*
Garten in Calmpthout, um
1891. 70×94 cm.
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
München
- 23 Henry van de Velde: *zw. S. 72/73*
Lesende Frau, Pastell, um
1892. 47 × 52 cm.
Rijksmuseum
Kröller-Müller, Otterlo
- 24 Henry van de Velde: *zw. S. 72/73*
Engelswache, Tapisserie,
1892/93. 140 mal 233 cm.
Kunstgewerbemuseum,
Zürich
- 25/26 Ausstellung 'Art Nouveau' *zw. S. 72/73*
bei S. Bing, Paris, Ende

- 1895, Speisezimmer und
Rauchzimmer
- 27 Postkarte Paul Verlaines *S. 74*
vom 13. Juli 1893. Archiv
Zürich
- 28 Paul Signac (?): Henry van *S. 77*
de Velde, Zeichnung. 21,9
× 13,3 cm. Archiv Zürich
- 29 Buchschmuck van de *S. 87*
Veldes zu 'Déblaiement
d'Art', 1894
- 30 Buchschmuck van de *S. 87*
Veldes zu 'Déblaiement
d'Art', 1894
- 31 Buchschmuck van de *S. 88*
Veldes zu 'Déblaiement
d'Art', 1894
- 32 Vignette van de Veldes zu *S. 89*
'Déblaiement d'Art', 1894
- 33 Haus 'Bloemenwerf', *zw. S. 112/113*
Uccle, 1895/96
- 34 Henry van de Velde, Foto *zw. S. 112/113*
um 1897
- 35 Théo van Rysselberghe: *zw. S. 112/113*
Bildnis Maria Sèthe, 1891.
118 × 85 cm. Koninklijk
Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen
- 36 Atelier im Haus *zw. S. 112/113*
'Bloemenwerf'
- 37 Haus 'Bloemenwerf', *zw. S. 112/113*
Eßzimmer
- 38 Haus 'Bloemenwerf', Halle *zw. S. 112/113*
- 39 Maria van de Velde mit *zw. S. 112/113*
Nele im Garten von
'Bloemenwerf'
- 40 Henry van de Velde im *zw. S. 112/113*
Haus 'Bloemenwerf'
- 41 Brief Camille Pissarros *S. 124*
vom 27. März 1896.
Archiv Zürich
- 42 Constantin Meunier, Foto *zw. S. 128/129*

- 43 Kunstgewerbe-Ausstellung zw. S. 128/129
Dresden 1897, Ruheraum
- 44 Vignette van de Velde aus S. 137
der Zeitschrift 'L'Avenir
Social', 1900
- 45 Verpackungsentwurf für S. 141
'Tropon', 1898

- 46 Karikatur von Franz Christophe auf das 'Tropon'-Plakat, 1898 *S. 142*
- 47 Inserat der 'Société van de Velde' in 'L'Art Décoratif', 1898 *S. 144*
- 48 Werkstatt der 'Société van de Velde' in Ixelles um 1899, rechts vorn Henry van de Velde *zw. S. 152/153*
- 49/50 Frauenkleider nach Entwurf von Henry van de Velde, um 1898 *zw. S. 152/153*
- 51 Julius Meier-Graefe in seinem Pariser Arbeitszimmer ('La Maison moderne'), 1898/99. Möbel und Tapete von van de Velde entworfen *zw. S. 152/153*
- 52 Eberhard von Bodenhausen, Foto *zw. S. 152/153*
- 53 Titelblatt der französischen Ausgabe der Zeitschrift 'Dekorative Kunst', 1898 *S. 157*
- 54 Brief van de Veldes an seine Frau, Februar 1900. Privatbesitz *S. 166/167*
- 55 Maximilian Harden, Foto *zw. S. 184/185*
- 56 Max Liebermann: Karl Scheffler, 1918. 48 × 42 cm. Privatbesitz (Käte Scheffler-Feldberg, London) *zw. S. 184/185*
- 57 Laden der 'Habana-Compagnie' in Berlin, 1899 *zw. S. 184/185*
- 58 Friseursalon Haby in Berlin, 1901 *zw. S. 184/185*

- 59 Folkwang-Museum in Hagen, Treppenhaus, 1901/02 zw. S. 184/185
- 60 Arbeitszimmer des Grafen Kessler in Weimar zw. S. 184/185
- 61 Brief von Graf Kessler an Henry van de Velde vom 9. März 1900. Archiv Zürich S. 193
- 62 Edvard Munch: Bildnis Graf Kessler, 1906. 200 × 84 cm. Gemäldegalerie des 20. Jahrhunderts, Berlin zw. S. 232/233
- 63 Großherzogin Karoline von Sachsen-Weimar, Foto zw. S. 232/233
- 64 Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, Foto zw. S. 232/233
- 65 Gartengesellschaft bei der Großherzoginmutter - Schloß Belvedere bei Weimar zw. S. 232/233
- 66 Eröffnung der Rodin-Ausstellung in Weimar 1904, rechts stehend, Profil, Henry van de Velde zw. S. 232/233
- 67 Henry van de Velde, Foto um 1904 zw. S. 232/233
- 68 Elisabeth Förster-Nietzsche, auf dem Schreibtisch Bucheinbände von Henry van de Velde zw. S. 248/249
- 69/70 Nietzsche-Archiv in Weimar, 1903 zw. S. 248/249
- 71 Nietzsche-Archiv in Weimar, Türgriff, 1903 zw. S. 248/249
- 72 Perspektive des Entwurfs für das Dumont-Theater in Weimar, 1903/04. Archiv Brüssel zw. S. 248/249
- 73 Edvard Munch: Henry van de Velde, Lithographie, 1906. 26,3 mal 17,5 cm. zw. S. 264/265

Kommunes
Kunstsamlinger, Oslo

Samowar, Silber mit
Holzgriff, um 1902.
Kunstgewerbemuseum,
Zürich

zw. S. 264/265

- 75 Stuhl für das Nietzsche-Archiv, 1903, und Stehpult um 1907. Kunstgewerbemuseum, Zürich *zw. S. 264/265*
- 76 Eßbesteck, Silber, 1902/03. Privatbesitz *zw. S. 264/265*
- 77 Gürtelschnallen, Silber, 1898 (oben), um 1900 (unten). Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim *zw. S. 264/265*
- 78 Petition an Max Reinhardt vom 1. Mai 1906. Archiv Zürich *S. 271*
- 79 Gruppenfoto mit Theater-Modell, 1905, links vorn sitzend Graf Kessler, links stehend Ludwig von Hofmann, Mitte sitzend Gordon Craig, rechts stehend Henry van de Velde *zw. S. 280/281*
- 80 Museumshalle in der Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 *zw. S. 280/281*
- 81 Ausstellungseröffnung in Weimar, von links nach rechts: Graf Kessler, Ludwig von Hofmann, Max Klinger, Henry van de Velde, Theodor Hagen, Hans Olde *zw. S. 280/281*
- 82 Kunstschule in Weimar, 1904 *zw. S. 280/281*
- 83 Kunstgewerbeschule in Weimar, 1906/07, im oberen Stock die Ateliers van de Veldes *zw. S. 280/281*
- 84 Stoffmuster. Kunstgewerbemuseum, Zürich *zw. S. 296/297*

- 85 Tisch aus dem 'Hohenhof' zw. S. 296/297
in Hagen
- 86 Osthaus' Wohnhaus zw. S. 296/297
'Hohenhof' in Hagen,
1906/08
- 87 Arbeitszimmer im zw. S. 296/297
'Hohenhof'
- 88 Ida Gerhardi: Karl Ernst zw. S. 296/297
Osthaus, 1903. Städtisches
Karl Ernst
Osthaus-Museum, Hagen
- 89 Haus 'Hohe Pappeln' in zw. S. 296/297
Ehringsdorf bei Weimar,
1906/07
- 90 Treppenhaus im Haus zw. S. 304/305
'Hohe Pappeln'
- 91 Henry van de Velde in der zw. S. 304/305
Halle des Hauses 'Hohe
Pappeln'
- 92 'Bescherung bei van de zw. S. 304/305
Velde', Karikatur von
W.A. Wellner
- 93 Zweiseitiges Titelblatt zu S. 312/313
Nietzsches 'Ecce Homo',
Insel-Verlag, Leipzig 1908
- 94 Familie van de Velde im zw. S. 320/321
Ehringsdorfer Garten
- 95 Abbe-Denkmal in Jena, zw. S. 320/321
1908/11
- 96 Henry van de Velde im zw. S. 328/329
Weimarer Atelier, links
Theatermodell
- 97 Henry van de Velde mit zw. S. 328/329
seinem Sohn Thyl
- 98 Henry van de Velde im zw. S. 328/329
Gebirge
- 99 Erica Hauptmann-von zw. S. 328/329
Scheel und Henry van de
Velde, um 1906
- 100 Leder-Buchleinband 'Also zw. S. 328/329
sprach Zarathustra',
Insel-Verlag, Leipzig 1908.
22,5 × 17 cm

- 101 Skizze zum 'Théâtre des Champs-Élysées' in Paris, 1911. Archiv Brüssel zw. S. 328/329
- 102 Grundriß des Werkbundtheaters in Köln, 1914 S. 357

- 103 Karikatur von Karl Arnold *S. 359*
zur Kölner
Werkbund-Diskussion,
1914
- 104 Henry van de Velde im *zw. S. 360/361*
Weimarer Atelier, um
1911, auf dem Tisch Plan
zum Pastorat in Riga
- 105/106 Werkbundtheater Köln, *zw. S. 360/361*
1914
- 107/109 Drei Varianten der *zw. S. 360/361*
dreifachen Bühne des
Werkbundtheaters.
Bühnenbilder zu 'Faust I'
- 110/111 Das geplante *zw. S. 360/361*
Nietzsche-Denkmal für
Weimar, 1912
- 112 Französisches Manuskript *S. 363*
van de Veldes für die
Kölner 'Gegenleitsätze',
1914. Archiv Zürich
- 113 E.L. Kirchner: *S. 390*
Holzschnittporträt Henry
van de Veldes (Kopf hell),
1917. 50 × 40 cm. Sch. 286
- 114 E.L. Kirchner: *S. 393*
Holzschnittporträt Henry
van de Veldes (Kopf
dunkel), 1917. 50 × 40 cm.
Sch. 287
- 115 Brief von Ferruccio Busoni *S. 397*
an van de Velde vom 19.
Dezember 1918. Archiv
Zürich
- 116 Brief von Romain Rolland *S. 405*
an van de Velde vom 27.
März 1919. Archiv Zürich
- 117 Praefabrikation des Hauses *zw. S. 416/417*
'De Tent' in der Fabrik
- 118 Haus 'De Tent' in *zw. S. 416/417*
Wassenaar, 1921/22

- 119 Halle im Haus 'De Tent' zw. S. 416/417
- 120/121 Entwürfe zum 'Großen Museum' im Park 'De Hoge Veluwe', 1921/23. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo zw. S. 416/417
- 122 Entwurf für das Schelde-Ufer in Antwerpen, 1926. Archiv Brüssel zw. S. 416/417
- 123 'La Nouvelle Maison' in Tervueren, Wohnhaus van de Veldes, 1927 zw. S. 416/417
- 124 Damen-Altersheim in Hannover, 1929 zw. S. 416/417
- 125 Postdampfer 'Prince Baudouin', 1933/34 zw. S. 416/417
- 126 Salon des Dampfers 'Prince Baudouin' zw. S. 416/417
- 127 Henry van de Velde, siebzigjährig zw. S. 432/433
- 128 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1937/54 zw. S. 432/433
- 129 Plastiksaal des Rijksmuseums Kröller-Müller, Otterlo, 1952/53 zw. S. 432/433
- 130 Universitätsbibliothek Gent, begonnen 1936 zw. S. 440/441
- 131 Belgischer Pavillon der Weltausstellung Paris 1937 zw. S. 440/441
- 132 Belgischer Pavillon der Weltausstellung New York 1939/40 zw. S. 440/441
- 133 Henry van de Velde und Alfred Roth in Oberägeri zw. S. 456/457
- 134 Der 'Bungalow', van de Veldes Wohnung in Oberägeri, 1939 erbaut von Alfred Roth zw. S. 456/457
- 135 Henry van de Velde während der Ansprache bei zw. S. 456/457

der Feier seines
neunzigsten Geburtstages,
3. April 1953

- 136 Manuskriptblatt van de S. 457
 Veldes für seine
 Dankansprache bei der
 Feier seines neunzigsten
 Geburtstages in Zug vom
 3. April 1953. Privatbesitz

Fotonachweis

Richard Althaus, Hagen: 2, 4, 6, 22. - Zoé Binswanger, Zürich: Frontispiz und Foto auf dem Schutzumschlag. - Werner Bischof: 135. - Hein Gorny: 124. - Louis Held, Weimar: 63, 64, 65, 66, 68, 81, 82, 94, 96, 104. - Willy Kessels, Brüssel: 127. - Kunstgewerbemuseum, Zürich: 24, 72, 74, 75, 76, 77, 84, 85, 100. - Charles Lefébure: 33, 36, 37, 38, 39, 40. - Bildarchiv Foto Marburg: 57, 58, 60, 71, 86, 87, 89. - Ullstein, Berlin: 42, 55, 62. - Alle anderen Bildvorlagen stellte der Herausgeber zur Verfügung. Für Überlassung von Klischees danken wir Herrn S. van Deventer (120, 121), dem Verlag Eugen Diederichs (52) und dem Kunstgewerbemuseum Zürich.