

Henry van de Velde in Weimar : eine Ausstellung im Haus unter den Hohen Pappeln

Autor(en): **Hartmann, Rahel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **86 (1999)**

Heft 7/8: **Bordeaux**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-64596>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Henry van de Velde in Weimar

Eine Ausstellung im Haus unter den Hohen Pappeln

Wegbereiter des Bauhauses war Henry van de Velde. Ein Plakat der Ausstellung, die ihm zu Ehren eingerichtet wurde, findet man in der Stadt nicht (oder aber die Weimarer haben es gut versteckt), und in der «Touristinformation» muss man den Namen zweimal nennen, ehe man erfährt, wie man zum «Haus unter den hohen Pappeln» kommt: das Wohnhaus und Refugium der van de Veldes und ihrer fünf Kinder.

Ein Geheimtip im kaum überblickbaren Programm der Kulturhauptstadt Europas 1999? Nun, Zugang zum «Allerheiligsten» des Künstlers verschafft ein privater Förderverein. Obwohl van de Veldes Weimarer Zeit die wohl produktivste Schaffensperiode, jedenfalls intensivste seines Lebens war, entbehrt die stiefmütterliche Behandlung nicht der Logik. Er existierte schon zu Lebzeiten nicht dank öffentlicher Aufträge, die waren spärlich: die Errichtung der Kunstschule (1904/1911) und der Kunstgewerbeschule (1905/1906) sowie der Entwurf für ein 335-teiliges Tafelsilber zur Vermählung des Grossherzogs Wilhelm Ernst mit Caroline, Prinzessin Reuss ä.L. (1903). Getragen war der Künstler finanziell wie moralisch von privaten Avantgardisten.

Zunächst waren die Zeichen günstig. Die Thronbesteigung des 25-jährigen Grossherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach am 7. Januar 1901 nährte die Hoffnung, dass sich in Weimar eine Erneuerung anbahnte, schickte er sich doch an, die Provinzstadt zum Sammelbecken sezessionistischer Künstlerverbände und mithin zum Gegengewicht zur restaurativen kaiserlichen Kunstpolitik in Berlin zu machen.

Van de Velde wurde die Aufgabe übertragen, Industrie und Handwerk künstlerisch zu beraten. Zwar wurde damit ein Amt gleichsam erfunden, doch konnte man an eine inzwischen aufgehobene Einrichtung anknüpfen, die der Architekt Bruno Eelbo 1881 gegründet hatte: die «Zentralstelle für Kunstgewerbe» zur Hebung der Produktqualität und zur Verbesserung der wirtschaftlichen Lage der ländlichen Gewerbetreibenden. Attraktiv war der Posten insofern, als die Ausgestaltung des Amtes van de Velde überlassen war, der Anstellungsvertrag nur allgemeine Ziele formulierte. Am 15. Oktober 1902 eröffnete van de Velde in den Räumen des Prellerhauses und des Martersteig'schen Hauses, in unmittel-

barer Nähe der Kunstschule, das «Kunstgewerbliche Seminar». Es gelang ihm, dem Töpfergewerbe in Brügel, der Korbmacherei in Tannroda und der Holzschnitzerei der Rhön Impulse zu geben, die sich auch wirtschaftlich auswirkten. Doch ergriffen die Betriebe kaum je selber die Initiative. Van de Velde beschloss daher Ende 1904, eine Kunstgewerbeschule zu gründen, die nicht nur theoretische Grundlagen vermitteln, sondern auch deren praktische Umsetzung ermöglichen sollte. Wilhelm Ernst zögerte nicht, den Plan zu unterstützen, die Schule dem Departement des Grossherzoglichen Haushalts zu unterstellen und sie mit Geldern aus seiner Privatschatulle zu speisen – wenn das Budget auch nur mit 30 000 Mark jährlich dotiert war.

Van de Veldes Charakterisierung Wilhelm Ernsts in seinen 1962 publizierten Erinnerungen als «von Natur aus mittelmässiger Mensch» erscheint denn glaubwürdiger als die Überlieferung des Ausspruchs des Monarchen: «Selbst der Kaiser kann die moderne Bewegung nicht mehr aufhalten.» Er konnte. 1903 intervenierte Kaiser Wilhelm II. gegen die Einrichtung eines Ozeandampfers nach van de Veldes Plänen, die er ein Jahr vorher auf der Düsseldorfer Industrieausstellung zu Gesicht bekommen hatte. Immerhin: Van de Velde und Kessler leisteten sich ihrerseits eine kaum zu überbietende Provokation, als sie Mitte Dezember 1903 die Gründung des Allgemeinen Deutschen Künstlerbunds in den Räumen des Museums für Kunst und Kunstgewerbe organisierten und daselbst auch dessen Geschäftsstelle einrichteten, formulierte dieser doch dezidiert den Protest gegen die kaiserlich-preussische Kunstpolitik.

Der Grossherzog hatte nicht das Format, sich der Interventionen des Kaisers zu erwehren. Und als 1904 erst die Grossherzoginmutter Pauline und 1905 auch deren Schwiegertochter Caroline starb, offenbarte sich erst das kulturelle Vakuum.

Dennoch frohlockte Harry Graf Kessler noch 1905 in einem Brief an seinen Freund: «Wir halten die Welt der Kunst in unserer Hand. Um keinen Preis dürfen wir den wunderbaren Angelpunkt, den Weimar bedeutet, verlieren.» Nur ein Jahr später, am 7. Juli 1906, sah er sich – über den sogenannten Rodin-Skandal gestolpert – gezwungen, seine Demission als Leiter des Museums für Kunst und Kunstgewerbe einzureichen.

Ausgerechnet in dieser Situation grösster Verunsicherung – ganz zu schweigen von seinen notorischen finanziellen Nöten – kaufte van de Velde das Grundstück an der Belvederer Allee, nur wenige Tage nach dem Rücktritt Kesslers begann er mit der Planung des Hauses, ein Jahr später reichte er den Bauantrag ein, und 1908 konnte die Familie einziehen.

Van de Velde hatte eine Mission zu erfüllen: «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.» Kein Zweifel: Das Haus unter den hohen Pappeln bot ihm die Atmosphäre, sich seiner Mission mit Hingabe zu widmen.

Und es reiht sich in die Reihe der Künstlerhäuser – von Richard Riemerschmids Haus in Pasing bei München (1895/96), über Josef Maria Olbrichs und Peter Behrens' Bauten auf der Darmstädter Mathildenhöhe (1901) zu Hans Poelzig's Eigenheim in Breslau (1904) – Inkunabeln der Reformbewegung um 1900.

Das Haus war die zweite Haut des Künstlers. Dass Besucherinnen und Besucher heute gleichsam in sie schlüpfen können, ist der UNESCO, der Deutschen Stiftung Denkmalschutz und dem Verein «Freunde Haus Hohe Pappeln» zu verdanken, wechselte das Haus doch mehrmals den Besitzer – 1938 wurde es von der nationalsozialistischen Sekte «Deutsche Christen» übernommen – bis es ab 1945 von der evangelisch-lutherischen Kirche zu Wohn- und Dienstzwecken genutzt wurde und unter dieser Belegung Schaden nahm. Trennwände und Anbauten mussten im Zuge der Rekonstruktion ebenso entfernt wie der Garten von Garagen befreit werden. Es hat den Charakter des Gesamtkunstwerks wiedergewonnen, obwohl van de Velde die Möbel nicht für jeden Wohnsitz neu zu konzipieren pflegte. Vielmehr begleiteten sie ihn seit Bloemenwerf ein Leben lang. Die Ausstattung des Speisezimmers wurde denn auch vom Museum Belterive zur Verfügung gestellt – der Künstler hatte zweimal Aufnahme in der Schweiz gefunden: in den Exiljahren 1917–1919 und 1947 bis zu seinem Tod 1957. Die Salonmöbel stellte das Frankfurter Kunstgewerbemuseum zur Verfügung, die Pianobank und die in rotem Leder bespannten weiss lackierten Hocker stammen aus dem Museum voor Sierkunst & Vormgeving in Gent, Essbesteck und Teeservice kamen

aus dem Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen, und private Leihgeber trugen weitere Ausstattungstücke zusammen.

Wie sehr van de Velde eines Refugiums bedurfte, offenbart sich darin, dass der Bau mit seinem Landhaus-Charakter und der polygonalen Grundrissform die Stimmung seines ersten – ebenfalls eigenen – Hauses Bloemenwerf evoziert. Die symmetrische Grundkomposition von Bloemenwerf weicht hier gänzlich der Anpassung an das rautenförmige Gelände. Mit dem spitzwinkligen Eingangsbereich und dem sechseckigen Grundriss des rückwärtigen Raumes entstand eine Form, die ihm auf seiner ersten raumgestalterischen Ausstellung in Paris das wenig respektvoll gemeinte Attribut «Yachting style» eingetragen hatte. Verschachtelte Räume, ein unerschöpfliches Repertoire an Formelementen – Kanten, Knicke, Vor- und Rücksprünge – ja, fast gebaute Baustilkunde – sichtbare Stahlträger, Thermenfenster, Erker, eine Loggia – machen das Haus zum Manifest für gebrochene Umrisse. Allerdings fehlt dem Haus der offensive Charakter, ist doch das Dach haubenartig über das Obergeschoss gezogen, dass es wirkt, als wäre es nur eingeschossig. Es beschirmt den Eingang, der überdies nach innen gewendet ist und so den Rückzug des Hauses in sich selber vollzieht. Mit dem Schutzcharakter der ummantelnden aus dem Ehringsdorfer Steinbruch gewonnenen Travertinquader kann aus dem Bau auch ein psychologisches Gutachten herausgelesen werden.

Dennoch entbehrt das Innere keineswegs der funktionalen Transparenz: Die Raumfolge wird von zwei parallelen und zueinander versetzten Achsen geprägt. Die schmalere führt vom Eingang über Windfang, an Toilette und Garderobe vorbei in einen Vorraum, der in der Treppenhalle und der Erschliessung der Dienstbotenräume – hinterer Nebeneingang, Küche und Keller – mündet. Diese Raumfolge wird strassenseitig von Arbeitszimmer, Salon und Speiseraum flankiert, die untereinander durch Schiebetüren verbunden sind. Sie erlauben den Blick durch die ganze Zimmerflucht, deren nördlicher polygonaler Abschluss mit dem südlichen, sich auf die Terrasse öffnenden korrespondiert. Die beiden Längsachsen werden etwa in der Mitte, auf der Höhe des Salons, durch eine Querverbindung verknüpft. Der Wohnraum öffnet sich zur Diele mit dem Treppenaufgang und unter diesem hindurch auf einen durchfensterten, wieder-

um polygonalen Erker. Der horizontalen Verschränkung entspricht die vertikale: Die Haupttreppe erschliesst das Obergeschoss mit den privaten Räumen – die Zimmer der Eltern, der Gäste, der Kinder, der Haushalthilfe und das Bad –, die Nebentreppe verbindet hingegen alle Etagen vom Keller bis zum Dachgeschoss mit van de Veldes Atelier. Dieses ersetzte er 1912 durch ein Atelierhäuschen im Garten, das indes – anderer Besitzverhältnisse wegen – unrettbar in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Dennoch steht es um van de Veldes Hinterlassenschaft in Wei-

mar nicht schlecht: Immerhin haben alle acht Bauten die Jahrzehnte überdauert, und selbst ihr städtebauliches Umfeld war keinem extremen Wandel unterworfen. Bleibt zu hoffen, dass nach der Renovation der einstigen Hochschule für bildende Kunst, die gegenwärtig im Gange ist, auch die Kunstgewerbeschule «aufgefrischt» wird. An ihr hat der Zahn der Zeit sichtbar genagt.

Rahel Hartmann

Die Ausstellung im «Haus unter den Hohen Pappeln», Belvederer Allee 58, ist noch bis 19. September geöffnet.

Machtbauten

Zur Ausstellung «The Architecture of Democracy» in Glasgow

Schottland steht im Zeichen politischer Veränderungen: nach 292 Jahren wurde am 6. Mai erstmals wieder ein Parlament gewählt, das zudem die erste Koalitionsregierung im britischen Königreich mit sich brachte. Noch sind die Volksvertreter allerdings, bis zur Fertigstellung ihrer neuen Heimat, provisorisch untergebracht. Edinburghs zukünftiges Parlamentsgebäude, nach dem Entwurf des spanischen Architekten Enric Miralles in Zusammenarbeit mit dem lokalen Büro RMJM, wird seine Besonderheit noch offenbaren.

Im Rahmen von «Glasgow 1999, UK of Architecture» befasste sich eine Ausstellung in den McLellan Galleries mit dem historischen Aspekt der Parlamentsarchitektur, die sich, so deren Kuratoren Deyan Sudjic und Helen Caroline Jones, aus zweierlei Traditionen ableiten. Von der griechischen Antike her entwickelte sich die klassische Tradition mit monumentalen Strukturen vom Weissen Haus in Washington bis zu Johan Siréns finnischem Par-

lament von 1931. Auf der anderen Seite steht die Nationale Tradition, hergeleitet vom nordischen Ting, deren Baustile einerseits mit gotischen Formen vorlieb nehmen wie etwa in Budapest oder mit einheimischer Bausprache wie das Parlament Sri Lankas. Gleichwohl haben die halbkreisförmige als auch die runde Sitzanordnung hier ihre Ursprünge.

Besondere Betrachtung findet in diesem Zusammenhang das britische Parlament zu Westminster. Die Sitzordnung der Urmutter des modernen Parlamentarismus etwa ist seit ihrem Ursprung im 13. Jahrhundert durch gegenüberliegende Sitzbankreihen gekennzeichnet. Die ersten Interessensvertreter versammelten sich in einer Kathedrale. Darauf basieren auch die heutigen Houses of Parliament, die der für die Gesamtplanung verantwortliche Charles Barry und der Innenarchitekt Augustus Welby Northmore Pugin nach der Zerstörung der alten Gebäude beim Brand 1832 als neogotische Zieselei errichteten; die Deutschen ruinierten das House of Commons nochmals bei einem Bombenangriff am 10. Mai 1941. Eine an-

schliessende Forderung, den Sitzungssaal endlich in ovaler, runder oder halbrunder Anordnung umzubauen scheiterte an Winston Churchills schneller Blockade. Er meinte, die britische Demokratie sei aus ihrer Tradition erwachsen, und somit richtete sich der Wiederaufbau am Vorherigen.

Für parlamentarische Gebäude der Nachkriegszeit blieben Spence und Websters Planungen von 1972 unakzeptable, radikale Vorschläge aus Glas und Stahl: in den Achtzigern kuschelte Hugh Casson vor der Tradition und regte an, am Parliament Square Fassaden stehen zu lassen und dahinter neu zu bauen, was positiv aufgenommen, aber ebenso wenig umgesetzt wurde; bis in den Neunzigern schliesslich Michael Hopkins, mit grosser Geste aber ohne grossartige visuelle Anregung, Parlamentarier-Neubauten auf der U-Bahnstation Westminster einleiten konnte. Es ist offenbar jener architektonische Konformismus, gegen den sich die schottische Parlamentsarchitektur abheben möchte – schliesslich wurde das Land zum Unwillen vieler Schotten viel zu lange von London aus regiert.

Neben der britischen Hartnäckigkeit nimmt sich die weltweite Entwicklung von Parlamentsbauten im 20. Jahrhundert ausgesprochen vielfältig aus: In Australien orientierte man sich noch traditionsgebunden an Westminster; in Holland baute man unaufgeregt und unauffällig. Dagegen waren das klobige Betongebäude von Le Corbusier in Chandigarh im indischen Punjab und Louis Kahns Parlament für Bangladesh in Dhaka radikal monumentale Neuorientierungen, wie sie in Europa unmöglich waren. Besser konnte diese Architektur in die ehemaligen Kolonien verschifft werden, wo sie sich einerseits als grandiose Symbole neuerworbener Freiheit deklariert, andererseits etwas ungemütlich als kulturelle Kolonisation erscheint. Nach diesen widerstrebenden Positionen entwickelte sich zum Ende des Jahrhunderts die gläserne Transparenz etwa von Bonn und Berlin als auch in Richard Rogers' Heim für die Walisische Versammlung, die zeitgleich mit dem schottischen Parlament gewählt wurde.

Der schottische Entwurf des Spaniers Enric Miralles schlägt nun eine gänzlich neue Richtung ein und reflektiert damit den politischen Optimismus der Region. Sein Bau leitet sich aus pflanzlichen Strukturen ab und wächst am Fusse der Royal Mile, die von Edinburghs Burghügel hinabführt, zu einem vertrakten Geäst.

Der Sitzungssaal schliesslich ist entgegen der üblichen Rundformen gleich der Hälfte eines länglichen Blattes aufgebaut. Miralles Entwurf bietet zudem keine letztendliche Baulösung an, sondern deutet vielmehr auf eine Vorgehensweise. Im Vergleich nehmen sich die in die Endauswahl aufgenommenen Entwürfe von Richard Meier und Michael Wilford fast bieder und bei letzterem sogar autoritär und elitär aus. Zu offensichtlich platzierte Wilford etwa sein Parlamentariercafé in eine gläserne Krone und fügte Konsumpaläste fürs Volk in den niederen Hauptkorpus seiner Anlage.

Jörn Ebner

Veranstaltungen

Bauhaus-Universität Weimar

Das 8. Internationale Bauhaus-Kolloquium in Weimar steht dieses Jahr unter dem Titel «global village – Perspektiven der Architektur». Architekturtheoretiker und -historiker, Philosophen, Sozial- und Kulturwissenschaftler sowie praktizierende Architekten aus aller Welt diskutieren die kulturellen Implikationen der Globalisierung der Architektur. Das Kolloquium findet vom 14. bis 16. Oktober statt. Weitere Informationen sind unter Tel. 0049 3643 583138 erhältlich.

Paris, Salon International de l'Architecture

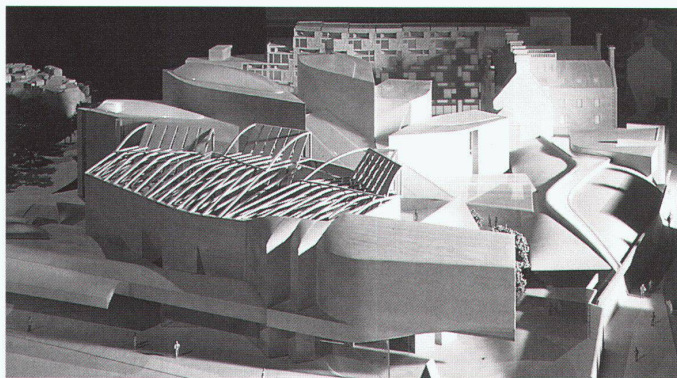
Vom 2. bis 7. Oktober findet im La Grande Arche in Paris-La Défense die 6. Auflage des Salon International de l'Architecture statt. Die Veranstaltung, zu der über 25 000 Besucher erwartet werden, präsentiert über zweihundert Architekturprojekte aus aller Welt und will eine Plattform sein, sich mit architektonischen Lösungen für die Stadt im 21. Jahrhundert auseinander zu setzen.

34th EAAE Workshop

Die European Association for Architectural Education führt vom 11. bis 13. November einen Workshop zum Thema «Ethics in Architecture – Architecture Education in the Age of Virtuality» in Aarhus, Dänemark, durch. Detaillierte Informationen unter www.a-aarhus.dk

Zürich, architektur forum

Zur Wanderausstellung «Richard Horden – Architektur und Lehre», die in Zürich als erste Sta-



Modell von Enric Miralles für ein neues, schottisches Parlamentsgebäude
Foto: D. Churchill