

Herbert Eugen Esche und Henry von de Velde – Was hat die Kunst mit Wirtschaft und Wissenschaft zu tun?

Vortrag gehalten im Rahmen des Veranstaltungsprogramms der „Henry van de Velde Gesellschaft Sachsen“ am 25.10.2002 in der Villa Esche in Chemnitz

(Kann auch bebildert über Bestellschein angefordert werden, siehe am Ende des Manuskripts)

Einleitung

Die Restaurierung der durch den Architekten und Designer konzipierten „Villa Esche“ hat in Chemnitz und über die Region ein unerwartet starkes Echo bei den Menschen und in den Medien gefunden. Ist dieses ein geschickt inszeniertes Event? Was sind die Hintergründe für dieses Interesse? Das Gebäude oder besser die architektonische Plastik ist Eigentum der GGG wird aber gemeinhin als öffentliches Eigentum betrachtet. Daher soll es nach dem Willen sowohl der Eigentümerin, der Stadt, vieler Kulturbürger und politisch Verantwortlichen zu einer Begegnungsstätte zwischen „Kunst, Wirtschaft und Wissenschaft“ werden. Wir als van de Velde Gesellschaft haben uns daher gedacht: Esche und Henry van de Velde - was hat Kunst (eigentlich) mit Wirtschaft und Wissenschaft zu tun?

Sind diese 3 Elemente in den Biografien von Esche und van de Velde ablesbar und in welcher Beziehung stehen sie zueinander? Sind die Schöpfer der Villa Esche tragfähige Zeugen für ein solches Vermächtnis, oder was könnte vordergründig oder auch tiefgründig in ihren Biografien dafürsprechen, sie quasi als Anlass für ein Begegnungszentrum zwischen Kunst, Wirtschaft und Wissenschaft zu zitieren?

Auch wenn die Antwort nicht ausschlaggebend für eine entsprechende Widmung sein muss, erfordert es doch zumindest die wissenschaftliche Redlichkeit, Klarheit in dieser Frage zu schaffen.

Gleiches gilt für die Herkunft des Bildmaterials. Quellen werden durchnummeriert und am Ende des Vortrags aufgelistet. Angaben in (S....) beziehen sich auf die Biografie van de Velde zitiert nach Sembach.

Anmerkung1: Illustrationen werden in // zitiert.
Meine sehr geehrten Damen und Herren,

erwarten Sie von mir keinen kunstgeschichtlichen Vortrag. Wenn hier im Kontext von Herbert Esche und Henry van de Velde die Frage gestellt wird „Was hat die Kunst mit Wirtschaft und Wissenschaft zu tun“? so geht es mir darum, zunächst einmal diese Begriffe bei diesen für Chemnitz so bedeutsamen Persönlichkeiten auszumachen, zu beschreiben, miteinander in Beziehung setzen und sie mit der Frage zu versehen, was wir für das Heute daraus lernen können.

Das Lernen ist sicherlich für van de Velde ein ganz gewünschter Aspekt. Denn er verstand sich auch und vielleicht sogar vornehmlich als Lehrer, als Verkünder. Er war ein gesellschaftlicher Mensch. So stellt Sembach (einer der herausragenden van de Velde Kenner und Gestalter der musealen Ausstellung in der Villa Esche fest „Der Wunsch sich mitzuteilen und sei es nun in der Form der Korrespondenz, der memorierenden Erinnerung oder der theoretischen Darlegung – war ihm ein essentielles Bedürfnis. Nicht zuletzt deshalb war sein Werk dialogisch offen: mehr Aufruf oder Postulat als Vermächtnis – auch wenn er selbst das anders gesehen hat“ (6). In seiner Biografie lässt sich das daran ablesen, dass er Begründer des kunstgewerblichen Seminars (1802) in Weimar später dann Direktor der Kunstgewerbeschule in Weimar, wo er auch 1903 zum Professor ernannt wurde, war. 1923 wurde er Direktor der Antwerpener Akademie, 1925 Professor für Architektur in Gent.

So ist es nicht verwunderlich, dass er nicht nur schöpferisch tätig war, sondern auch ständig bemüht war, seine Auffassung von Kunst mitzuteilen /1/, gegen andere Auffassungen zu setzen, kurz, sich zu streiten. Dieses trug zweifellos dazu bei, dass sein Leben unstat war und ihn durch viele Europäische Länder führte. So ist sein Schaffen vor allem mit den Ländern Belgien, Deutschland, Holland und der Schweiz verbunden. Er war und fühlte sich als Europäer.

Dialog und Diskurs waren Bestandteile seines Wirkens, das in Deutschland in den Jahren seines Schaffens von 1902 bis 1917 in Berlin und Weimar große Beachtung nicht nur in Künstlerkreisen und bei Kunstkritikern fand. Vieles stieß auf Widerstand und die Projekte „Neues Weimar“ und der „Deutsche Kunstverein“, die er vor allem mit Graf Kessler vorantrieb, stießen ebenso wie Teile seines Werks auf Widerstand der konservativen Teile der Gesellschaft. So verhinderte Kaiser Wilhelm höchst persönlich die Ausführung des Innenausbaus des Passagierschiffes durch van de Velde.

Theorie, Diskus und Internationalität sind Aspekte, die auch den Wissenschaften zu eigen sind. War van de Velde deshalb ein Wissenschaftler? Ich werde darauf zurückkommen. Zumindest war van de Velde laut Sembach ein „denkender Künstler“ (6).

Van de Velde begann seine künstlerische Laufbahn als Maler (in Anlehnung an ein Zitat aus seiner Biografie verwende ich bewusst den Begriff Laufbahn). Zitat von 1884: „Ich zerbrach mir den Kopf über das Künstlerleben, das ich führen wollte“ (S. 29). Doch spätestens 1893 wandte er sich endgültig dem Kunsthandwerk zu. So sagt er 1893 „Schon mehrmals hatte ich geplant, ein Handwerk zu erlernen, am besten ein Kunsthandwerk“(S. 66). In das Kunsthandwerk hinein nahm er Elemente der Malerei. Zitat: „Auch als ich die Malerei aufgegeben hatte, verließ mich der Dämon der Linie nicht“ (S. 68).

Van de Velde widmet sich ausschließlich der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen. In den Jahren 1855/1896 entsteht sein erstes Haus „Bloemenwerf“ in einem Brüsseler Vorort. Dazu sagt er „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 gehörte, hatte ich niemals nachgedacht. (...) Ich trat den Problemen naiv gegenüber, und keine Lösung schien mir zu kühn oder zu ungewohnt“ (S. 112). Neben der Architektur entwirft er auch die Einbauten, Möbel, Tapeten und Textilien.

Van der Velde unterrichtet an der Université Nouvelle in Brüssel den Kurs „Die industriellen Künste und die Ornamentation“. Ab 1887 erhält van de Velde zunehmend Aufträge, vor allem in Deutschland. Van de Velde baut unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten eine Werkstatt auf. Sein Anspruch ist hoch: „Jedes dieser Möbel gelangte durch die Reinheit seiner inspirativen Herkunft in die Nähe des Typus“ (S. 115). Die ganzheitlichen und umfassenden Entwürfe werden durch Aussagen van der Veldes wie „Unsere Art zu leben entsprach unseren sozialen Überzeugungen, und nichts störte die sittlichfreie Atmosphäre in unserem Hause“ (S. 138).

Ein Anspruch, den **Herbert Eugen Esche** sicherlich bereit war zu unterschreiben, als er 1904 sein Wohnhaus - die heutige Villa Esche - bei van der Velde in Auftrag gab. Herbert Eugen Esche war als Strumpffabrikant Unternehmer auf einem Gebiet, das auch damals schon der Mode, dem Design unterlag. Näherte er sich von der anderen Seite, nämlich der Wirtschaft der Kunst bzw. dem Kunsthandwerk? Wir werden darauf zurückkommen.

Dieser kurze Abriss macht die Position deutlich, die ich heute vertreten möchte:

der denkende Künstler van de Velde wird zum Designer und Gestalter und unterliegt damit, wie wir heute sagen würden, dem Markt. Der Unternehmer Esche steckt beträchtliche Teile seines Vermögens in mehr als das, was man gemeinhin als zum Leben notwendig betrachtet. Wird er deshalb zum Künstler?

Bevor ich mich nochmals detaillierter dem Theoretiker (Wissenschaftler) bzw. Unternehmer (Kunsthandwerker) van de Velde und seinen Beziehungen zu seinem Auftraggeber (nicht Mäzen) Esche zuwende, möchte ich zum besseren Verständnis einen kurzen Abriss der Schaffensperioden van de Veldes geben um dabei die enorme Breite seines Werkes illustriert vermitteln. Daran wird deutlich werden, dass das Werk van de Veldes weit über das hinaus geht, was wir in den uns in Chemnitz unmittelbar zugänglich kleinem Ausschnitt „Villa Esche“ oder auch der „Villa Koerner“ wahrnehmen können.

1. Schaffensperioden des Henry van de Velde

Henry van de Velde wurde 1863 als Sohn eines Apothekers und Chemikers in Antwerpen (Belgien) geboren.

1. Periode (1880 – 1892): Belgien/Paris

Von 1880 bis 1892 studiert er Malerei in Antwerpen und Paris, ist von den Impressionisten und Gauguin beeindruckt und adaptiert gekonnt deren Stilrichtungen. /2, 3/ Er beschäftigte sich unter theoretischen Gesichtspunkten mit Kunst („Tag für Tag beschäftigen wir uns mit den neuesten künstlerischen Ereignissen“ (S. 49)), um sich später dann gesellschaftlichen Fragestellungen zuzuwenden: „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 Pointilismus oder auf irgend eine andere Weise vollziehen werde“ (S. 55) .

2. Periode (1893 – 1900): Brüssel

Van de Velde wendet sich 1893 von der Malerei ab und widmet sich Theorien zur Kunstgestaltung und dem Kunsthandwerk, was ihm auf die Dauer jedoch als zu kraftlos erscheint: „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“ (S. 99) /4/. Es kommt zu vielen Aufträgen im Bereich der Innenarchitektur und Raumausstattung.

3. Periode (1900 – 1901): Berlin

2 Jahre hält sich van de Velde in Berlin auf, und lernt zentrale Persönlichkeiten des Kunstschaffens kennen: Meier-Graefe, Karl-Ernst-Osthaus, Cassirer, Bodenhausen, Graf Kessler. Er gründet eine eigene Firma, die jedoch bald bankrott geht. Er stattet Wohnungen und Geschäftshäuser aus /5/, gestaltet Werbekampagnen und hält Vorträge z. B. mit dem Titel „Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe“.

4. Periode (1902 – 1916): Weimar

Nach wirtschaftlichen Misserfolgen wird van de Velde in Weimar von Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar zum künstlerischen Berater für Industrie und Kunsthandwerk ernannt. Er gründet das „kunsthandwerkliche Seminar“ aus eigenen Mitteln. 1903 wird er zum Professor ernannt. Er wirkt entscheidend im 1903 gegründeten „Deutschen Künstlerbund“ mit. Er entwirft Villen und Inneneinrichtungen, 1904 die Villa Esche. Ab 1907 leitet er die von ihm gegründete und entworfene Kunstgewerbeschule /6/, die als Vorläufer des späteren Bauhauses angesehen werden kann. Aber das Schaffen in Weimar unterliegt vielen Restriktionen „Wir befanden uns in einem kleinen Land, dessen patriarchalischen Sitten und Vorstellungen noch nicht dem Schock sozialer und ökonomischer Erschütterungen ausgesetzt waren“ (S. 212). Aber „so umstritten unsere Tätigkeit in Weimar war, so sehr interessierte man sich in den kulturellen Zentren Deutschlands für unsere Bestrebungen“ (S. 245), was sich auch in dem im Jahre 1907 gegründeten „Deutschen Werkbund“, in dem van de Velde entscheidend mitwirkt, ausdrückt.

1914 gibt nach vielen Querelen van de Velde die Leitung dieser Kunstgewerbeschule auf. Der Europäer van de Velde wird während des Krieges in Weimar mehr oder weniger bis 1917 interniert.

5. Periode (1917 – 1926): Schweiz/Holland

Van de Velde verbringt eine Exilzeit in der Schweiz und erhält 1915 in Holland vor allem Architektur-Aufträge (u. a. Krölller – Müller Museum /7/).

6. Periode (1927 – 1947): Belgien

1926 wird van de Velde eine Professur für Architektur in Gent übertragen. Er hat die Leitung des „Institut Supérieur des Arts décoratifs“ inne, über das er sagt „Mein Brüsseler Institut war die pädagogische Zitadelle die dem Weimarer Bauhaus folgte“ (S. 427).

Er lehrt und bearbeitet große Architektur-Aufträge. (Bibliothek in Gent, Weltausstellungspavillon in Paris 1937 /8/ und New York 1939). Er sieht sich als Vater des „Neuen Stils“, hatte futuristische Baupläne /9/.

Van de Velde gerät wegen (angeblicher) Zusammenarbeit mit der deutschen Militärverwaltung in Misskredit und wandert in die Schweiz aus.

7. Periode (1947 – 1957): Schweiz

In der Schweiz arbeitet er an seinen umfangreichen Memoiren. Er stirbt 1957 im Alter von 94 Jahren.

2. Van de Velde als Theoretiker und Propagandist – Ein Wissenschaftler?

Der Abriss des Lebenslaufs verdeutlicht, dass das Wirken van de Veldes nur verständlich ist in der Kombination von theoretischem Konzept bzw. Anspruch und Umsetzung in die Form. Dabei geht theoretischer Unterbau dem konkreten Entwurf voraus. Theorie ist nicht nur Interpretation des Geschaffenen, sondern Nährboden für das Kunstwerk.

Am Anfang seines Wirkens als angewandter Künstler steht sein Wille, ein Manifest, den „exklusiven Egoismus“ in der Malerei zu bewinden: „Mein Geist fand es wahrhaft unmoralisch, noch ferner Werke herzustellen, die nur in einem einzigen Exemplar vorhanden sein konnten“ (8). Von nun an wurden seine Arbeiten durch die Aspekte „Schönheit, Können und Verbreitungsfähigkeit“ (8) geprägt. Die Synthese von van de Veldes malerischer Tätigkeit und Kunsthandwerk bedeutet „zum einen das Bestreben nach wissenschaftlich begründetem Gebrauch der bildnerischen Mittel, zum anderen das soziale Interesse an der Integration ganzer Lebensbereiche“. (3)

Es zeigt sich zunehmend bei ihm eine Tendenz zur formalen Reduktion. Van de Velde benutzt bei Landschafts- und Pflanzenstudium die Gegenstände lediglich als Ausgangspunkt eines Reduktions- und Stilisierungsprozesses /10/. (Physikalische Modellbildung geht ebenso vor, wusste er davon? Die zur gleichen Zeit einsetzende neue Physik (1896 entstand das erste Röntgenbild) beschäftigt sich mit dem dualen Charakter von Licht als Welle oder Teilchen.)

Dabei wird die Linie bei van de Velde zum dominierenden Gestaltungsmittel /11/. Aus Pflanzenstudien entstehen stilisierte Liniengebilde /12/. Neben den rein formalen Aspekten sollen aber auch die Charaktere (z. B. der Pflanzen) zum Ausdruck kommen. Das systematische Vorgehen van de Veldes wird z. B. daran deutlich, dass er die ästhetischen Vorgaben seiner Auftraggeber unter Anwendung des goldenen Schnittes nachprüft, sie sozusagen formalisiert, mathematisiert, verwissenschaftlicht.

Einschub F: Fraktale – Generierung von selbstähnlichen Strukturen /F1, F2, F3/

Van de Velde sieht seine Aufgabe in der Erneuerung des Kunstgewerbes, in der Aufhebung der hierarchischen Trennung zwischen freier und angewandter Kunst. „Hier bildet sich die Möglichkeit, seine sozialistischen Ideen mit der eigenen künstlerischen Tätigkeit zu verbinden, die Kunst für wenige durch eine Kunst für alle zu ersetzen, schließlich an der Verwirklichung des Ideals einer Erneuerung der Gesellschaft durch die Erneuerung der Kunst mitzuarbeiten“. (3)

Bereits vor seiner Tätigkeit in Weimar kommt van de Velde mit dem Gedankengut Nietzsches, das ihn sehr beeindruckt /13/, in Berührung. In Weimar erhielt er dann von der Schwester Nietzsches (Elisabeth Förster-Nietzsche) den Auftrag, die Innenausstattung des Nietzsche-Archivs zu gestalten. Weiterhin illustriert er eine Luxusausgabe des „Zarathustra“. Nietzsches Postulat, „etwas Neues zu sein, etwas Neues zu bedeuten, neue Werte darzustellen“ (4) also einen neuen Menschentypus zu entwickeln, der den Anforderungen einer sich in großen Umwälzungen entwickelnden Welt gewachsen ist (5), wurde für den Kreis „Neues Weimar“ zu einer wesentlichen Triebkraft. Hinzu kam Nietzsches Gedankenbild eines „guten Europäers“ (5). Eine Verortung der theoretischen Kunstkonzepte van de Veldes findet in der Gestaltung der Kunsthochschulgebäude (Weltkulturerbe) in Weimar statt. K. Schawelka nennt sie „Gebaute Kunsttheorie“ (6). Bereits 1900 beschreibt Karl Scheffler van de Velde als jemand, der sich zum bewussten Künstler des Zeitalters der

Eisenbahnen, Dampfschiffe und Dynamomaschinen gemacht hat (der) „von der Linie über die angewandte Kunst zur Architektur strebt“. (2, S. 17)

Das 1907 erschienene Werk van de Veldes „Vom neuen Stil“ (Stile des 19. Jahrhunderts seien „Maskerade“) kam den späteren Manifesten des Funktionalismus (Le Corbousier, Walter Gropius, Mies van der Rohe) theoretisch sehr nahe, obwohl van de Velde selbst keinen progressiven formalen Ausdruck für seine Vorstellungen fand und eher doch einem ornamentalen Ansatz verhaftet blieb. (2, S. 36)

Van de Velde steht mit anderen an der Schwelle zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert. War das 19. Jahrhundert ein Jahrhundert der Stile, so begann das 20. Jahrhundert mit der Klarheit der Moderne. Die Reformbewegung van de Veldes mit seiner Begründung der Kunst auf das Handwerk war Vorläufer der modernen Formgebung und Voraussetzung für das Bauhaus in Weimar und später dann in Dessau.

Neben der kunsttheoretischen gibt aber auch eine gesellschaftstheoretische Linie. Entsprechend Nietzsches existiere Kunst dazu, das Leben erträglicher zu gestalten (Peter Behrens) Künstler der Zeit van de Veldes betonten das antikommerzielle Wesen der Bewegung und deren Fähigkeit, die junge deutsche Nation in ihrem Kampf gegen Säkularismus, ungehemmten Kapitalismus und für die sozialen Probleme der Arbeiterklasse zu unterstützen. (2, S. 19)

Meier-Graefe, zunächst ein Bewunderer van de Veldes schreibt 1902: „dass man dem heutigen van de Velde im Interesse der Allgemeinheit wünschen muss, keinen anderen Einfluss zu gewinnen Der ganze Sozialismus van de Veldes, auf den er zuweilen anspricht, scheint Spielerei, er ist sicher der stärkste der vielen Widersprüche in diesem Menschen Kein monarchistischer Absolutist ist im Instinkt so antisozial wie der Sozialist van de Velde. Es gibt nichts, was so treffend die Symptome aristokratischer Einzelpersönlichkeiten trägt, wie diese Kunst“ (6, S. 164).

3. Van de Velde übt Dualismus

In dem Essay „Vernunftmäßige Schönheit“ schreibt van de Velde „Wenn die Götter ihre Zuflucht bei der Intelligenz, über die sie verfügen, nehmen mussten, um die Schönheit zu schaffen, so sehe ich den Grund nicht ein, warum wir die Gaben und Mittel, über die wir frei verfügen, missachten sollten“. Wiederholt weist van de Velde auf Begriffspaare wie „sensible Intellektualität“ oder „vergeistigte Sinnlichkeit“ (eben denkender Künstler, Sembach) (Ausschaltung der Phantasie, Geometrie als Krückstock? (2, S. 54)

Allerdings berichtet Karl Scheffler 1906 „Die Architekten nennen ihn subjektivistisch und phantastisch, die Handwerker schelten ihn unpraktisch und schnörkelhaft“. Für van de Velde ist dieses kein Widerspruch, da die künstlerische Intuition erst eine ganzheitliche, organische Ordnung schaffe.

Einschub D: Dualismus von Wellen- und Teilchencharakter /D1, D2/

Van de Velde selbst war begeistert vom Darwinschen Entwicklungsgedanken und forderte eine Umsetzung in der Architektur. Er spricht von dem „Erlebnis der Wachstumsgesetze“.

4. Van de Velde als Formgestalter (Designer) und Architekt – ein Unternehmer?

Kommen wir nun zu den wirtschaftlichen Aspekten. Aus heutiger Sicht ist es völlig eindeutig, dass Kunsthandwerk oder im heutigen Sinne Design dominierende wirtschaftliche Aspekte beinhalten. Die Ausstattung von Lifestil und Mode sind mehr denn je wichtige Wirtschaftsfaktoren. Das ausgehende 19. Jahrhundert befand sich hier in einer etwas anderen Situation. Selbstverständlich gab es auch schon vor van de Velde und anderen das Kunsthandwerk. Dieses war aber eher auf den Adel und das vermögende Großbürgertum orientiert. Mit dem Aufkommen des „Neuen Stils“, dessen theoretische Grundlagen - wie wir gesehen haben - starke sozialistische Elemente wie neue Lebensformen und Werte für eine breite Bevölkerung propagierten, bestand durchaus die Möglichkeit, dass Kunsthandwerk und Design Eingang in die Formen der Massenproduktion finden könnten.

Jedenfalls war van de Velde schon sehr früh in direktem Kontakt mit wirtschaftlichen Unternehmungen. So schuf er für das Unternehmen Eberhard von Bodenhausens bereit 1889 anspruchsvolle Plakate und Verpackungen für das Eiweiß-Produkt Tropon /14/ und für die Krefelder Textilindustrie Stoffentwürfe. Letztere wurden aber nur zögerlich angenommen, da die Fabrikanten nicht so sehr nach der Gestalt-Form-Gebung an sich, sondern eher an einem häufigen Wechsel der Moden interessiert waren /15,16, 17/.

Für van de Velde waren die eigenen wirtschaftlichen Unternehmungen /18/ kein finanzieller Erfolg. So musste seine „Designwerkstatt“ 1900 Konkurs anmelden. Auch wenn van de Velde vornehmlich eine Revolutionierung der angewandten Kunst im Visier gehabt haben mag, suchten die Landesherren in Sachsen Weimar durchaus Akteure, die in der Lage waren, im Sinne einer Wirtschaftsförderung tätig zu werden. So schrieb Graf Kessler, der Förderer van de Veldes im Jahre 1901: „In Weimar hörten wir nämlich, dass dort die Stelle eines Kunstschul-Direktors augenblicklich nicht besetzt ist und dass man jetzt einen Künstler berufen will, der das Kunstgewerbe und die Industrie des Landes heben könnte. Was van de Velde leisten könnte, ist gar nicht abzusehen, wenn er die ganze Industrie des kleinen Landes (Töpferei, Spielwaren, Tischlereien usw.) unter seinen Einfluss bekäme.

(siehe heute: Volkskunst des Erzgebirges - Daetzzentrum).

In welcher Weise van de Velde mit diesem Auftrag erfolgreich war, lässt sich nach seinem Ausscheiden als Direktor der Kunstgewerbeschule aus der Korrespondenz van de Veldes mit seinem späteren Nachfolger Walter Gropies ablesen: „Das kunstgewerbliche Seminar und seine Hilfe und Rat wurde so wenig in Anspruch genommen, dass ich nach ein paar Jahren die Kunstgewerbeschule gründete.“ „So lange es dann Industriellen oder Kunsthandwerkern“ schreibt van de Velde bitter „gut geht, d.h. solange er Absatz findet für seine Waren kommt er nicht zum Künstler. Und kommt er, wenn es ihm schlecht geht, dann kommt er zu ihm wie zum Teufel, um seine Seele zu verkaufen, die zu allem entschlossen ist, um sein bedrohtes Portemonnaie zu füllen.“ (S. 363)

Dabei hatte van de Velde beim Antritt seiner Stelle in Weimar 1902 noch wesentlich optimistischer geklungen: „Zunächst galt es, meine Ideen zu konsolidieren und beiden Handwerkern und Industriellen möglichst rasch bekannt zu machen“ (S. 210). „Das Seminar wurde das wirksamste Instrument, um auf dem kürzesten Wege zu dem Ziel zu gelangen, das ich mir jetzt gestellt hatte: zur Zusammenarbeit von Künstler, Kunsthandwerk und Fabrikant“ (S. 211). Während seiner Weimarer Zeit steht van de Velde zwischen den Polen „Vernunftgemäße Schönheit“ und „Kunst und Industrie“ beides Themen von Vorträgen, die er 1908 in Jena bzw. Frankfurt hielt /19/.

Einer der Widersacher van de Veldes in Weimar – der Maler Friedrich Mackenzen – schreibt 1915 in einem Brief an Gropius: „Von der Schule selbst haben Sie, wie ich aus Ihrem Brief

ersehe eine unrichtige Auffassung. In den Werkstätten wurde nur Kleinkram gemacht: Batik, Buchbinderei, Töpferei usw., fast nichts, was in den Rahmen der Architektur passt. Die Schüler waren in der Mehrzahl Damen. Aber nirgendwo in Deutschland ist wohl eine so gute Verbindung mit dem Handwerk hergestellt als in Weimar. Nicht durch die Schulwerkstätten wurden sie gefördert, sondern durch die Geschäfte: Möbeltischlerei (Scheidemantel), Goldschmiede (Müller), Korbmöbelmacher, Bürgels Töpfereien usw. Auf diese Unternehmungen hat van de Velde außerordentlich fruchtbringend eingewirkt, hat mit ihnen manche künstlerische Aufgabe geleistet.“ (6) /20, 21/

In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass van de Velde vor allem auf die Verbindung des (genialen) Künstlers mit dem hochqualifizierten Handwerk festgelegt war. Sein Nachfolger im Amt und in Bezug auf die Propagierung eines „Neuen Stils“ - Walter Gropius - weist in seinen Ansätzen für das Bauhaus jedoch der Industrie und der Maschine, „dem gewaltigen Mittel moderner Formgestaltung“, einen höheren Stellenwert zu und nennt als Ziel die „Arbeitsgemeinschaft zwischen Künstler, Kaufmann und Techniker. „Das Ziel“ so schreibt Gropius, „liegt in einem der neuen Welt entsprechenden „Neuen Stil““ – eine Formulierung, die Gropius von van de Velde übernimmt. So war van de Velde zwar theoretisch der neuen Welt zugewandt, in seinen Schaffensformen verblieb er aber eher in der Lebenswelt des gehobenen Bürgertums.

Um 1900 hatte van de Velde bereits mit der Krefelder Textilindustrie zusammengearbeitet. Aber in vielen Fällen stießen die Entwürfe van de Veldes und anderer auf ästhetischen Zuspruch – die Entwürfe bezogen sich dabei auch auf Aspekte eines neuen, von (Kostüm)zwängen befreiten Lebens (Reformkleider) – waren aber in den Entwürfen nicht auf industrielle Herstellungsverfahren angepasst.

Insgesamt bedeuteten aber der Jugendstil und der „Neue Stil“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus ökonomischer Sicht durchaus einen Erfolg für das deutsche Design, das (2, S.20) allerdings vor allem wegen – aus der Sicht van de Veldes – der durch die Typisierung unter einer Verwässerung litt. „Es wäre die Bankrotterklärung des Gedankens eines „Neuen Stils“ gewesen, wenn wir nicht mit allen unseren Kräften gegen das Rezept der „Typisierung“ protestiert hätten“ (S. 361). Diese Auffassung wurde vehement unter den Vertretern des Deutschen Werkbundes diskutiert, wobei insbesondere die Oponenten van de Velde und Herman Muthesius in heftigen Diskussionen um individualistisches Schöpferertum contra industriegemäße Typisierung unterschiedliche Auffassungen vertraten. Heute ist deutlich, dass die industriegemäße Typisierung obsiegt hat.

5. Herbert Eugen Esche

Gehen wir nochmals zu dem Anspruch van de Veldes zurück, Kunsthandwerk als Gestaltung des Lebens schlechthin zu bezeichnen, so ist es sicherlich interessant diesen Anspruch auf den 1. Chemnitzer Auftrag van de Veldes, Herbert Eugen Esche zu beziehen. /22/

Als Teilhaber der weltweit agierenden Chemnitzer Strumpffabrik Moritz Samuel Esche wäre Esche ein idealer Partner gewesen, um Strumpfwürfe von van de Veldes zu realisieren. Diese ist jedoch nicht berichtet. Van de Velde entwarf lediglich einige Strumpfsignes und Werbematerialien für die Fa. Esche. Auch die Gestaltung der neu errichteten Fabrikgebäude orientierte sich eher an Stilen des ausgelaufenen 19. Jahrhundert.

Demgegenüber steht der Auftrag Herbert Eugen Esches an van de Velde, seiner jungen Familie in Form der heutigen Villa Esche eine Villa als Lebensbühne oder besser noch als Lebensraum zu schaffen. Der erhebliche Wohlstand der Familie Esche ermöglichte ihr einen

dementsprechend hohen Lebensstandard. So war das Bekenntnis zu van de Velde wohl nicht so sehr ein Bekenntnis zu seinen umfassenden Ideen, sondern das Bekenntnis zu einem exklusiven Lebensstil. Herbert Eugen Esche ist nicht – wie Ernst Osthaus in Hagen - als Mäzen zu verstehen, sondern als Nutzer eines ästhetisch einmaligen Rahmens für das familiäre und gesellschaftliche Leben.

Herbert Eugen Esche sammelte Kunst, obwohl er kein klassischer Sammler war. „Die Esches kauften keine großen Namen, sondern vielmehr Kunst, die ihrem Naturell entsprach, Kunst, mit der sie leben wollten“. (1, S. 53/54) „Der zweifellos große Wohlstand der Familie war am kultivierten Luxus, nicht an übertriebener Selbstdarstellung abzulesen“. (1, S. 54) In diesem Umfeld war van de Velde eine Art „Lifestyle Berater“ der Familie Esche. (7)

6. Resume

Ich möchte auf die eingangs gestellte Frage zurückkommen, die da lautete: Herbert Eugen Esche und Henry van de Velde. Was hat Kunst mit Wirtschaft und Wissenschaft zu tun?

Esche

Bezüglich Herbert Eugen Esche ist die Frage relativ leicht zu beantworten. Esche war sicherlich einer der herausragenden Unternehmer in Chemnitz und über die Region hinaus. Kunst interessierte ihn privat, er lebte mit ihr, war Künstlern freundschaftlich verbunden. Van de Velde war zu seiner Zeit ein gewagter Künstler, sich von ihm total einrichten zu lassen zeigte Mut aber auch Selbstbewusstsein und Selbstsicherheit. Diese Entscheidung zeugte von Weltoffenheit, war ohne Vorurteile, demonstrierte die Zugehörigkeit zum reichen **und** gebildeten Bürgertum.

Den theoretischen Unterbau van de Veldes unterstützte er wahrscheinlich nicht, er war auch kein Mäzen. Möglicherweise nahm er auch den all Anspruch van de Veldes nicht so ernst (siehe z.B. die Geweihe in der Halle /23/). In größerem Umfang bestanden offenbar keine Absichten, Entwürfe van de Veldes in die Strumpffproduktion zu integrieren, dieses wäre wohl auch auf Grund der Exklusivität und Ansprüchlichkeit van de Veldscher Konzepte auf der breiten wirtschaftlichen Basis, auf der die Fa. Esche agierte, nicht erfolgreich gewesen.

In diesem Sinne war Esche als verständiger, liberaler und mutiger **Konsument** ein Förderer der Kunst, half direkt und indirekt das kulturelle Niveau von Chemnitz seinen gewachsenen wirtschaftlichen Möglichkeiten anzupassen, die zunächst fast ausschließliche Industriestadt Chemnitz auch auf kulturellem Gebiet und hier vor allem dem Kunstgebiet zu entwickeln. Er unterstützte die Chemnitzer Kunstsammlungen durch Leihgaben, verhalf internationalen Künstlern wie Munch zu hohem Ansehen nicht nur in Chemnitz, sondern auch in Deutschland, förderte aber durch Ankäufe auch regionale Künstler. Tätigkeiten, die heute oft von Banken ausgeübt werden.

Der Wissenschaft war Esche nicht verbunden. Strumpffabrikation erforderte durchaus Höchstleistungen der Ingenieurtechnik und Materialkunde, bedurfte vorrangig aber nicht der „Produktivkraft“ Wissenschaft. Auch war die damalige königliche Lehranstalt, die heutige TU Chemnitz eher eine höhere Technikerschule denn eine wissenschaftliche Einrichtung im universitären Sinne. Sie dürfte auch im öffentlichen Leben der Stadt nur eine geringe Rolle gespielt haben.

Vor allem gab Esche durch sein Leben in der „Wohnplastik“ Villa Esche ein Vorbild für weitere Aufträge für van de Velde in Chemnitz: Villa Beyer/Quisisana , Villa Koerner /24/,

Lawn-Tennisclub /25/, Gut Lauterbach. Ihm ist es zu verdanken, dass in Chemnitz ein auch im internationalen Vergleich hochrangiges architektonisches Kunstwerk in Form der Villa Esche entstand. Privater Nutzung entzogen steht es nun der öffentlichen Nutzung anheim.
[Architektur das Beste was Chemnitz zu bieten hat: Kaßberger Gründerzeitviertel, Villa Esche, Industriebauten der '20 und '30 Jahre, Stadtbad, Chemnitzer Hof, Mendelson/Schocken Kohlhoff, Jahn, von Gerkan.]

van de Velde

Die Beantwortung der Eingangsfrage bezüglich van de Velde ist vielschichtiger. Zweifellos war van de Velde ein Künstler, der sein Potential und seine Gestaltungskraft im Design und in der Architektur sah. Geprägt von den gesellschaftlichen und geistigen Strömungen an der Schwelle zur Modernen Zeit, pflegte er einen hohen theoretischen Anspruch. Ganzheitlichkeit verbunden mit analytischer Durchdringung bildeten wesentliche Pole seines Schaffens. Neben dem kritischen Gestalten nahezu aller dinglichen Lebensbereiche war er ein Propagandist eines bewussten, von gesellschaftlichen Zwängen befreiten Lebens, das in und mit „seinen Produkten“ stattfinden sollte.

Im Sinne der beginnenden Verwissenschaftlichung der Produktion und Gesellschaft, entwickelt er Theorien des künstlerischen Schaffens. Er lehrte, ohne im eigentlichen Sinne eine Schule zu bilden. Er propagierte einen neuen Stil und wurde mit diesem identifiziert. Er antizipierte die Bedeutung der aufkommenden Wissenschaften (bewunderte z.B. Darwins Theorien). Ohne sich mit Wissenschaft im eigentlichen Sinne zu beschäftigen, pflegte er eher einen theosophischen Ansatz. Denkend und reflektierend nutzte er die Linie als Axiom, wollte - ohne diesen Begriff selbst zu gebrauchen - wissenschaftlich sein, bewusst seine Schöpfungen gestalten, sie intellektuell durchdringen.

Er hatte aber – aus meiner Sicht - kein in sich stimmiges theoretisches Konzept. Er war wissenschaftlich „der Gesinnung nach“, blieb aber wissenschaftlicher Leie. Sicherlich stand van de Velde mit seinen Werken und mit seiner Gestaltung an der Schwelle zur Modernen, blickte und wies über diese Schwelle hinaus, **überschritt sie aber nicht**. Jedoch ohne ihn wäre anderen (wie z. B. den Protagonisten des Bauhauses) dieses Überschreiten nicht möglich gewesen. Er hat ihnen über die Schwelle nicht zuletzt durch seine „Lehre vom Neuen Stil“ geholfen, blieb aber selbst zurück.

Ausdruck dafür, dass er die Schwelle nicht wirklich überschritt, ist auch sein Verhältnis zur Wirtschaft. Durch seine Zuwendung zum Kunsthandwerk unterschied er sich bewusst vom Künstler, der sein Werk nicht zu alltäglichem Gebrauch schafft, auch wenn er es (zwecks Lebensunterhalt) auf den Markt bringen möchte, und von daher durchaus an diesem orientiert ist. Van de Velde wandte sich ausschließlich der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen zu, stellte letztendlich anspruchsvolle Konsumgüter her. Er war in Weimar und später dann wieder in Brüssel „Wirtschaftsberater“. Bemerkenswert ist, dass er sein Tätigkeitsfeld als (Kunst)-Handwerk umriss. Dieses ist nicht nur ein Ausdruck für das Fehlen des Begriffs „Design“, sondern seine ausgefeilten Entwürfe forderten nach einem Handwerk, das die individuelle Gestaltung (die er ja einerseits ablehnte) ermöglicht. Dadurch wurde natürlich der Anspruch „Kunst für alle“, den er in seinen sozialistischen Vorstellungen durchaus pflegte, unterlaufen. Obwohl er oft den Begriff „Industrie“ gebrauchte, wandte er sich letztendlich gegen die Typisierung (die die Leistung des Bauhauses ja dann schließlich erst ermöglichte). Durch seine Angewiesenheit oder Beschränkung auf die handwerkliche Produktion stand er ebenfalls eher vor der Schwelle des 20. Jahrhunderts, als dass er sie übersprang.

Zusammenfassend lässt sich sicher sagen, dass van de Velde in einem sehr allgemeinen Sinne Künstler, Wissenschaftler und Unternehmer war und insofern über seine historische Bedeutung als „Gestalter“ hinaus als eine Symbolfigur für eine sich im dramatischen Wechsel von der Manufaktur- zur Industriegesellschaft befindlichen Epoche anzu sehen ist. Allein die in seiner Person nachweislichen Widersprüchlichkeit macht ihn sowohl als historische Persönlichkeit als auch als Bezugsfeld für im Wandel befindliche Lebensformen wertvoll für die Stadt Chemnitz.

Chemnitz, eine Stadt die gegenwärtig ihre Mitte sucht, und dieses interessanterweise, wie auch schon in der Vergangenheit zunächst in Form von Architektur versucht, ist derzeit auf der Suche nach einer geistigen Mitte. Chemnitz war zu Beginn des 20. Jahrhunderts als industriell geprägte Stadt auf dem Wege zu dieser Mitte, davon zeugen u.a. die Arbeiten van de Veldes, Mendelons, Schmidt-Rotluffs und anderer. Dieser Weg wurde durch das 3. Reich jäh abgebrochen und blieb auch während der DDR-Zeit fragmentarisch.

Herbert Eugen Esche gab durch van de Velde nicht nur dessen Familie ein „modernes“ Haus, sondern der Stadt Chemnitz auch eine Heimat für Widersprüchliches und damit Schöpferisches. Interessant ist, dass van de Velde in - aus meiner Sicht - widersprüchlichen Weise Industrie und Handwerk als Synonym verwendete. Geschieht nicht Ähnliches, wenn Chemnitz sich als Innovations-Werkstatt versteht? Ist dieser Widerspruch fruchtbar oder hinderlich? Stehen wir nicht wieder, wenn auch in ganz anderer Weise als zu Zeiten Esches und van de Veldes an einer Schwelle zu einer (globalen) neuen (Wissens)- Gesellschaft mit neuen gesellschaftlichen und Produktions- Verhältnissen, in denen Wissen und Wissensproduktion, Information und Kommunikation eine immer entscheidendere Rolle spielen? Wie beeinflusst dieser Wandel die Kunst? Wie reflektiert die Kunst diese Veränderungen in Wirtschaft und Wissenschaft? Fragen, denen sich zu seiner Zeit van de Velde in Bezug auf sein Schaffen stellte. Wie sehen die heutigen Antworten aus?

Aus dem Wirken van de Veldes können wir zumindest erkennen, dass intellektuelle Konzepte Formen und Behausungen brauchen. Behausungen, in denen wir einander geistig begegnen können, vor allem im Austausch von Konzepten und Gedanken mit Menschen treten können. So wie Kunstsammlungen nicht mehr in erster Linie Aufbewahrungsort (Museen) von Objekten sind, auch nicht nur Event-Hallen, sondern Behausungen für solche Interaktionsprozesse sind, die durch ästhetische Objekte moderiert werden.

Van de Velde gründete in Weimar als erstes ein Seminar, nicht eine Werkstatt. Die Villa Esche soll und kann daher zu einem (Seminar-)Haus werden, in dem der intellektuelle Diskurs zwischen Geist und Form ein Forum findet.

Bestellschein per Post oder email senden an: Henry van de Velde Gesellschaft
Sachsen e. V.

Hiermit bestelle ich, _____

Anzahl

- () Jugendstil in Chemnitz –
Die Villa Esche von Henry van de Velde
Georg Brühl 1991, 64 Seiten
- () Villenbauten im 20. Jahrhundert
2002, 48 Seiten
- () Henry van de Velde - Die Linie ist eine Kraft
Kalender 2004
- () Was haben Kunst mit Wirtschaft und Wissenschaft zu
Tun? – Herbert Esche und Henry van de Velde
Christian von Borczyskowski 2002, 32 Seiten
- () Die Europäische Henry van de Velde Route
2003, Flyer
- () Chemnitz und die Europäische Henry van de Velde
Route, 2007
- () deutsch
- () englisch
- () französisch

Ort, Datum

Unterschrift

Name

Straße

Nummer

PLZ

Ort