

cahiers  
henry van de velde



15/16 2018





INSTITUT SUPERIEUR  
DES  
ARTS DECORATI

cahiers

henry van de velde

## REMERCIEMENTS

L'École nationale supérieure  
des arts visuels de La Cambre,  
Benoît Hennaut, directeur,  
et le Fonds Henry van de Velde asbl,  
Herman Daled, président,

tiennent à remercier tout particulièrement WBI,  
l'Ambassade d'Allemagne, l'Académie royale des  
sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique,  
la Fondation universitaire et la Faculté d'Architecture  
La Cambre-Horta, partenaires du colloque  
*Henry van de Velde et le Bauhaus. Art, industrie et  
pédagogie* (15.02.2019), organisé dans le cadre  
de l'année anniversaire des 100 ans du Bauhaus et  
à l'occasion duquel ces Cahiers numéros 15/16  
ont été mis en chantier,

ainsi que le Fonds Baillet Latour, le Fonds René et  
Karin Jonckheere et la Fondation Roi Baudouin pour  
leur soutien essentiel, sans lequel la restauration des  
archives Henry van de Velde n'aurait pu être engagée.

Ils remercient également la Fédération Wallonie-Bruxelles,  
Enseignement supérieur et Patrimoine culturel pour  
leur soutien répété aux activités du Fonds et la recon-  
naissance des archives en tant que trésor classé  
du patrimoine culturel mobilier,

les membres du comité scientifique du Fonds,  
Anne Van Loo, présidente et Régine Carpentier,  
Eric Hennaut, Caroline Mierop, Kevin Saladé,  
Priska Schmückle von Minckwitz, Thomas Simon,  
Estelle Van Geyst, Ellen Van Impe, Fabrice van de  
Kerckhove, Jérémy Vansteenckiste, Luc Verpoest,  
pour leur engagement constant,

les professeurs Marianne Decroly, Tatiana Gersten,  
Claude Katz, Marie Postec, et les étudiants de l'atelier  
de Conservation-Restauration des œuvres d'art,  
pour leur expertise et leur collaboration, ainsi que  
les membres du personnel administratif et technique  
de La Cambre, en particulier Sylvain Busine,  
Guy Carpentier, Luis Carrera, Noémie Couronné,  
Roland Dervaux, Fabienne Distelmans, Ahmed Fikri,  
Leman Ince, Pascal Jordens, Martin Lomami Onema,  
Patrick Merx, Marie Pantanacce, Hélène Perreau,  
François Pintus, et Sisa Yembe.

Ils remercient enfin particulièrement la Henry van de  
Velde Foundation et le CIVA/AAM, ainsi que l'Atelier  
de l'Imagier, Marianne de Bovis, Anne De Breuck,  
Dominique Dehenain, Géraldine Jaffré, Hans Michael  
Kloth, Marcus Land, Anne Lauwers, Esther Le Roy,  
Nazim Lison, Rouven Lotz, Michel Louis, Lucie Page,  
Isabelle Speidel, Julie Swennen, et tous ceux qui nous  
ont apporté une aide précieuse.

## COLOPHON/IMPRESSUM

Direction éditoriale/Herausgeberinnen  
Caroline Mierop, Priska Schmückle von Minckwitz,  
Anne Van Loo

Textes/Texte  
Herman Daled, Benoît Hennaut, Anne Van Loo

Coordination générale/Projektkoordination  
Régine Carpentier

Traduction/Übersetzung  
Priska Schmückle von Minckwitz

Design et composition/Layout und Satz  
Esther Le Roy

Police de caractères/Schrift  
Founders Grotesk, Klim Type Foundry

Impression/Druck  
Snels Graphics, Liège (BE)

Intérieur de couverture/Innerer Buchdeckel  
Le corps enseignant et les étudiants de l'I.S.A.D.  
photographiés devant l'école en 1928 (détail) /  
Schüler und Lehrer des I.S.A.D. vor dem  
Schulgebäude, 1928 (Ausschnitt).  
Photo/Foto: R. Lonthie © AAM/CIVA, Brussels.

Crédits photographiques/Abbildungsnachweise  
Fig./Abb. 01, 24: © K.-J. Sembach, B. Schulte, *Henry  
van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*,  
Wienand-Verlag, Köln, 1992, p./S. 372, 363; Fig./Abb. 02,  
07-08, 10-14, 17-22, 31-32, 36, 38: © ENSAV-La Cambre;  
Fig./Abb. 04-06: © Sylvie Desauw, 1989; Fig./Abb. 03,  
09, 15-16, 27: Collection particulière/ Privatsammlung;  
Fig./Abb. 23, 26: © AML; Fig./Abb. 25, 29: © Bauhaus-  
Archiv; Fig./Abb. 28: Charnel House.org.; Fig./Abb. 33-35,  
37, 39-40: © AAM/CIVA, Brussels.

Les responsables d'édition ont cherché, dans  
la mesure du possible, à renseigner l'origine de toutes  
les illustrations, à mentionner les copyrights et  
à satisfaire aux exigences des droits d'auteur. En cas  
d'erreur ou d'omission, merci de prendre contact  
avec les éditeurs.

© 2018, École nationale supérieure  
des arts visuels-La Cambre  
21 abbaye de La Cambre  
1000 Bruxelles  
www.lacambre.be

© 2018, Fonds Henry van de Velde asbl  
21 abbaye de La Cambre  
1000 Bruxelles  
www.lacambre.be

D/2018/10.863/2  
ISBN 978-2-930990-01-9

Les opinions émises n'engagent que leurs auteurs.  
Achevé d'imprimer à Liège, novembre 2018.



# cahiers henry van de velde

FONDS HENRY VAN DE VELDE ASBL  
2004-2018





L'anniversaire du centenaire du Bauhaus en 2019 ne pouvait rester lettre morte du point de vue de l'école de La Cambre et du Fonds Henry van de Velde asbl. On sait en effet combien la fondation du Bauhaus, son esprit et son héritage, ont profondément marqué l'histoire de l'école, de sa création à ses développements modernes ou même contemporains. On sait aussi les relations étroites qu'entretint Henry van de Velde avec Walter Gropius et les milieux artistiques, industriels et politiques de Weimar. Ce qu'on sait moins, c'est la teneur exacte de ces relations et leur évolution très empreinte des soubresauts politiques et esthétiques qui ont agité l'Allemagne avant, pendant et juste après la Première Guerre mondiale. C'est la tâche que se sont donnée les Cahiers Henry van de Velde pour ce double numéro : préciser et affiner les contours des faits, des relations personnelles et des influences qui ont entouré le fonctionnement de la première école de van de Velde à Weimar (active entre 1907 et 1914), sa disparition et la création sur ses cendres du Bauhaus en devenir. Cette délicate mission a été confiée à Anne Van Loo, Présidente du comité scientifique du Fonds, et spécialiste du parcours et de l'héritage immense laissé par Henry van de Velde. Qu'elle en soit ici remerciée. À travers cette contribution, les Cahiers voulaient également inaugurer et introduire le travail développé à l'occasion d'un colloque intitulé *Henry van de Velde et le Bauhaus. Art, pédagogie, industrie*, tenu le 15 février 2019, et dont la programmation conjointe par l'école de La Cambre (ENSAV), le Fonds Henry van de Velde et la Faculté d'architecture La Cambre-Horta de l'ULB marque d'une pierre bruxelloise la célébration mondiale de ce centenaire. S'agissant du Bauhaus, ces Cahiers en proposent donc une version bilingue français/allemand. Le programme et les actes de ce colloque feront quant à eux l'objet d'une publication spécifiquement dédiée.

Ce texte nous plonge dans une époque de tensions entre l'aspiration à un art de pure forme en voie d'autonomisation fonctionnelle, l'artisanat spécialisé, et l'industrie productiviste en plein essor, sur fond de relations humaines troublées dans le contexte bouillonnant des avant-gardes artistiques et des nationalismes exacerbés des années 1910.





# HENRY VAN DE VELDE ET LE BAUHAUS

## UNE FILIATION DISCUTÉE

Quels sont les liens qui unissent le Bauhaus et Henry van de Velde ? Le Bauhaus aurait-il vu le jour sans l'engagement, précurseur, d'Henry van de Velde dans l'enseignement des métiers d'art ? C'est improbable mais la filiation entre l'école de van de Velde à Weimar et le Bauhaus reste controversée, sinon méconnue.

Entre 1900 et 1914, van de Velde contribua à assurer à l'Allemagne un véritable *leadership* européen en matière d'architecture et d'arts industriels, avant que le Bauhaus ne prenne le relais de 1919 à 1933. Pour lui, la filiation du Bauhaus avec ses conceptions pédagogiques ne fait aucun doute, tandis que Gropius s'est plutôt employé à souligner les divergences de leurs méthodes respectives<sup>(01)</sup>. Toujours est-il que c'est à Weimar, dans l'École des métiers d'art de van de Velde et dans l'École des beaux-arts — deux édifices remarquables qu'il réalisa entre 1904 et 1911 — que le Bauhaus est né au printemps 1919, sur un terrain que van de Velde cultivait depuis 1902.

À son arrivée à Weimar, van de Velde a 38 ans. Ses meilleures forces, il les investit dans un projet économique et culturel ambitieux, s'articulant autour du renouveau de la production des métiers d'art dont le fer de lance est l'enseignement. Si l'expérience est interrompue en 1914, ce n'est pas en raison de la déclaration de la guerre, comme on pourrait le croire, mais parce que les aspirations nationalistes du pouvoir local (la Cour de Saxe-Weimar-Eisenach) ne peuvent tolérer l'esprit libre et internationaliste de van de Velde — tout comme ce sera le cas pour le Bauhaus, dix ans plus tard, dans un autre contexte institutionnel et politique. Les deux expériences se développent dans des conditions très différentes : l'action de van de Velde est entravée par l'autoritarisme d'un état féodal tardif tandis que celle de Gropius est portée, à ses débuts, par le souffle révolutionnaire des premières années de la République de Weimar<sup>(02)</sup>. Mais les deux écoles ont pour objet un enseignement général de la forme fondé sur un apprentissage en atelier, même si Gropius substitue la notion de *Gestaltung* (élaboration formelle) à celle de *Kunstgewerbe* (métiers d'art) chère à van de Velde<sup>(03)</sup>.

L'hypothèse d'une filiation entre les deux hommes et entre leurs établissements mérite d'être poussée plus loin. Car les matériaux rassemblés et en grande partie publiés aujourd'hui (déclarations d'intentions, programmes, travaux d'élèves, documents administratifs,



correspondances, témoignages, etc.) invitent à un réexamen de la question<sup>(04)</sup>. Une première approche consistera nécessairement à établir une chronologie des faits avérés qui éclairent les relations de cause à effet, les coups portés et les conflits qui ont marqué les antécédents ainsi que la genèse du Bauhaus. Cette approche dessinera un cadre général qui pourra ensuite être précisé et nourri par d'autres recherches — suscitées entre autres par la journée de réflexion *Henry van de Velde et le Bauhaus* organisée à Bruxelles en 2019, année commémorative du centenaire de la naissance du Bauhaus<sup>(05)</sup>.

## LA RENAISSANCE DES ARTS INDUSTRIELS DU “NOUVEAU WEIMAR”

Artiste peintre de formation, van de Velde abandonne la peinture pour les métiers d'art. Dès 1894, il proclame que « l'Art doit faire la conquête des machines », que l'« usage crée l'aspect » et que « les formes rationnelles s'imposent »<sup>(06)</sup>. Sous l'influence de William Morris, il fonde à Bruxelles sa propre société de production de mobilier et d'objets Art nouveau (1898). L'exiguïté de la scène belge dans le domaine des arts décoratifs le conduit en 1900 à Berlin où il s'associe à une grande maison de décoration à laquelle il réserve l'exclusivité de ses créations en échange d'honoraires substantiels<sup>(07)</sup>. La rupture du contrat moins d'un an après sa signature l'oblige à abandonner à son associé toute sa production artistique pour les cinq années à venir — une mésaventure qui explique en partie son abandon de l'Art nouveau dès 1902<sup>(08)</sup>.

Au lendemain de ces événements, le comte Harry Kessler, intellectuel cosmopolite et mécène clairvoyant, met van de Velde en contact avec plusieurs personnalités de Weimar, dont Elisabeth Förster-Nietzsche, la sœur du philosophe, mort en 1900. Dès l'été 1901, des pourparlers s'engagent pour faire nommer van de Velde conseiller du Grand-Duc de Saxe-Weimar-Eisenach<sup>(09)</sup>. En attendant sa nomination, l'artiste se rend avec Kessler à l'inauguration de l'exposition de la *Künstlerkolonie* de Darmstadt — une réalisation très médiatisée, où l'architecte Josef Maria Olbrich, conseiller de l'archiduc Ernst Ludwig, est mis à l'honneur. Van de Velde découvre là tout ce qu'un conseiller artistique peut obtenir de son souverain. Mais les exubérances décoratives de Darmstadt l'écœurent. À un ami, il confie : « Tu ne peux t'imaginer jusqu'à quel degré dans l'absurde

peut atteindre la fantaisie d'un artiste. (...) Je suis vraiment heureux de pouvoir enrayer le mouvement de folie ornementale et architecturale qui sévit ici (...) ». En opposition à la "Künstler-Haus" de Darmstadt, il souhaite se livrer à l'étude d'une "Normal-Haus"<sup>(10)</sup>.

À Weimar, le trio formé par van de Velde, Elisabeth Förster et Harry Kessler échafaude le projet d'un *Nouveau Weimar*, avec l'ambition de faire de la petite cité endormie l'un des principaux centres artistiques et intellectuels d'Europe, comme au temps de Goethe, de Schiller et de Liszt. Van de Velde y occupe le premier rôle. Durant l'année 1902, il mène une enquête approfondie sur les industries d'art du grand-duché<sup>(11)</sup>. Son constat d'une formation technique insuffisante le conduit à créer, sur fonds propres, un centre de consultance et de guidance gratuit pour les artisans et les industries d'art : le *Séminaire des métiers d'art*<sup>(12)</sup>. Les deux autres membres du trio ne demeurent pas inactifs. Kessler assure un temps la direction des musées de Weimar (1903–1906) tandis que, le 15 octobre 1903, Elisabeth Förster ouvre les Archives Nietzsche, véritable centre de gravité du *Nouveau Weimar* et vitrine du savoir-faire d'Henry van de Velde qui inaugure là une nouvelle sobriété plastique.

De 1902 à 1905, tous les espoirs sont permis<sup>(13)</sup>. Des événements mémorables sont organisés, rassemblant artistes et intellectuels en vue : Fondation du *Deutscher Künstlerbund* (15 décembre 1903), expositions consacrées aux impressionnistes et aux néo-impressionnistes mais aussi à Kandinsky (27 juillet 1904) ou à Gauguin (juillet 1905). On y écoute André Gide (5 août 1903) ou Hugo von Hofmannsthal (29 avril 1905) et on rencontre Richard Dehmel, Rainer Maria Rilke, Max Klinger, Théo Van Rysselberghe, Auguste Rodin, Jean Jaurès, Maurice Denis, etc. Dès l'été 1904, désireux de dépasser la simple fourniture de modèles et de conseils, van de Velde projette d'étendre son *Séminaire* à une école. Il dessine les plans d'un "institut" appelé à devenir la pièce maîtresse d'un redressement durable des industries d'art de Thuringe<sup>(14)</sup>. Conscient de la difficulté d'organiser un enseignement complet et autonome des métiers d'art, il a d'emblée l'idée d'établir une étroite collaboration avec l'École des beaux-arts : gestion administrative et financière commune et cours à partager<sup>(15)</sup>. Malheureusement, son projet d'école est ajourné au profit d'un nouvel édifice qui lui est commandé pour cette École des beaux-arts (1904–1911).

L'atmosphère est occupée à changer à Weimar. L'entourage conservateur du Grand-Duc regarde les bouleversements introduits par le *Nouveau Weimar* d'un œil critique. Dès 1905, les premières difficultés s'annoncent. Alors qu'il se bat toujours pour construire et faire exister son école, van de Velde écrit à Kessler que "la bande" a convaincu le Grand-Duc de réduire l'aile du futur bâtiment qui doit abriter ses propres ateliers<sup>(16)</sup> ! En janvier 1906, une exposition de dessins de Rodin jugés licencieux sert de prétexte à se débarrasser de Kessler, qui démissionne le 3 juillet. Dès lors, les vrais problèmes commencent pour van de Velde.

## LE LABORATOIRE PÉDAGOGIQUE DE VAN DE VELDE À WEIMAR

En dépit de l'évolution défavorable de sa situation à partir de l'été 1906, van de Velde décide de ne pas lâcher prise: en juillet, suite à une commande importante, il entreprend de réaliser à Weimar sa propre maison « pour ne plus se sentir exilé »<sup>(17)</sup>.

Après bien des tracasseries, l'École grand-ducale des métiers d'arts<sup>(18)</sup> ouvre officieusement ses portes le 7 octobre 1907 avec une promesse du Grand-Duc de contribuer chaque année à son fonctionnement. Les premiers ateliers ouverts sont l'orfèvrerie, le ciselage des métaux précieux, les émaux, la reliure, le tissage, la tapisserie. Un atelier de céramique est en voie de création. Existente aussi des cours de dessin et de modelage<sup>(19)</sup>. Dans ses mémoires, van de Velde écrit<sup>(20)</sup> :

L'école que je venais de créer à Weimar et sur laquelle flottait le drapeau de l'insurrection était la citadelle la plus avancée des nouveaux principes artistiques. (...) Il régnait là une atmosphère intense, stimulante et pure. (...) Jeunes hommes et jeunes filles revêtaient, sans exception, le tablier blanc que les médecins et infirmières portent dans les hôpitaux. Le moindre objet créé dans nos ateliers était traité avec les mêmes soins et précautions d'hygiène que les nouveau-nés ; il était accueilli avec la même joyeuse satisfaction que l'enfant qui vient au monde ! (...) Au programme de l'école, il n'y avait ni cours d'histoire de l'art, ni cours d'histoire de styles. (...) Tout recours à la nature

— ou plutôt à des éléments naturalistes — est incompatible avec la création de la forme pure. Celle-ci est le résultat de la seule conception rationnelle.

Pour van de Velde, la recherche de la forme pure, originelle, authentique — avec la charge morale que cela implique — suppose la connaissance technique du métier ainsi que la maîtrise des matières, des textures et des couleurs.

Toutefois, l'école souffre en permanence des intrigues politiques de la Maison grand-ducale et d'un budget insuffisant qui grève ses objectifs pédagogiques. L'établissement est financé sur la cassette privée du Grand-Duc à raison de 5 000 marks par an. Cette dépendance limite l'action de van de Velde, qui tentera vainement d'obtenir une prise en charge globale de l'école par l'Etat. À l'exception de la reliure, du tissage et de la céramique, les ateliers sont privés. Ils appartiennent à des maîtres ou des firmes extérieures qui bénéficient des locaux mis à leur disposition mais supportent les risques de leur entreprise. Tous les ateliers sont des ateliers d'apprentissage mais aussi de production afin de compléter le budget de fonctionnement de l'école. Les enseignants reçoivent un pourcentage sur les ventes de leur atelier et les élèves sont intéressés aux recettes obtenues par la vente de leurs travaux<sup>(21)</sup>. En fait, l'école fonctionne un peu comme une entreprise dont van de Velde est le patron. Conscient des limites pédagogiques de ce système, il écrira plus tard :

Tant que je n'avais disposé que du Séminaire, tout ce qui résultait des recherches et des efforts accomplis dans les ateliers portait inévitablement l'empreinte de ma propre personnalité. Mais durant ces années où j'intensifiai mon activité pédagogique, bien des choses se précisèrent en moi et, dorénavant, je soumis plutôt mes élèves à des principes et à la discipline de la conception rationnelle.<sup>(22)</sup>

Charles-Édouard Jeanneret, qui visite l'école en l'absence de van de Velde le 22 juin 1910<sup>(23)</sup> note que c'est un établissement au rayonnement limité où l'enseignement est donné uniquement par le directeur. Mais on peut s'interroger sur son impartialité lorsque l'on connaît les liens qui unissent Le Corbusier à Auguste Perret au



moment où celui-ci dérobe à van de Velde le Théâtre des Champs-Élysées à Paris<sup>(24)</sup>. L'article de Fritz Hellwag publié en 1911<sup>(25)</sup> donne une idée plus précise de la pédagogie, mais la spécificité de l'école par rapport à d'autres établissements allemands contemporains centrés sur les métiers d'art n'a pas été étudiée en détail jusqu'ici.

Quoiqu'il en soit, ce que Le Corbusier n'a pas vu, c'est que le rôle de van de Velde à Weimar ne s'est limité ni à la direction de l'école, ni à la mission qui lui avait été confiée mais qu'il s'inscrit dans un projet sociétal : *Le Nouveau Weimar*. Un projet inspiré par le vitalisme nietzschéen et l'idée d'une harmonie englobant, d'une part, la vision rationnelle et apollinienne de l'ingénieur et, de l'autre, la sensibilité de l'artiste, la sensualité dionysiaque, l'héritage culturel ; ce qu'exprime le bel ensemble urbain édifié par van de Velde pour abriter les deux écoles d'art de Weimar — l'École des beaux-arts rythmée par une monumentalité apollinienne et la petite École des métiers d'art qui lui répond avec son vocabulaire hérité de la tradition locale —, réussissant une remarquable intégration de l'architecture contemporaine dans l'environnement néoclassique de la cité. Replacé dans le contexte du *Nouveau Weimar* et des insuffisances budgétaires de l'école, le projet pédagogique et économique de van de Velde est moins éloigné qu'il n'y paraît du premier Bauhaus. Comme ce dernier, il fut d'ailleurs mis à mal après seulement cinq ans d'existence par les intrigues des milieux réactionnaires et le raidissement des nationalismes préluant à la guerre.

Le 30 mars 1914, alors qu'il travaille au théâtre de l'exposition du *Deutscher Werkbund* à Cologne, van de Velde est rappelé d'urgence à Weimar et invité à démissionner sur-le-champ pour éviter la honte d'être révoqué<sup>(26)</sup>. Tenant tête à ces intimidations, il rédige le compte rendu détaillé de l'ensemble des activités qu'il a menées dans le Grand-duché au cours des 12 années qu'il y a passées<sup>(27)</sup>.

## COLOGNE 1914: VAN DE VELDE ET LES ARTISTES CONTRE LA POLITIQUE DU *DEUTSCHER WERKBUND*

L'exposition du *Deutscher Werkbund* est inaugurée à Cologne le 18 mai 1914 et son congrès se tient du 2 au 6 juillet 1914, exactement un mois avant que n'éclate la Première Guerre mondiale. Cette association fut fondée à Munich le 5 octobre 1907 par 12 artistes de

douze firmes industrielles dans l'objectif de promouvoir leur travail en commun. Parmi ses fondateurs, on retrouve notamment Behrens, Hoffmann, Olbrich, Riemerschmid. Mais de nombreuses personnalités rejoignent bientôt le mouvement et Karl Ernst Osthaus (1874–1921), un des principaux collectionneurs d'art et mécènes allemands du début du XX<sup>e</sup> siècle, y joue un rôle significatif. À l'époque (1908), celui-ci entreprend de réaliser à proximité de Hagen une cité d'artistes qui se veut une réponse moderne à la *Mathildenhöhe* de Darmstadt. Dans cet objectif, il met en concurrence plusieurs architectes de renom parmi lesquels Behrens (dans le bureau duquel travailleront Gropius, Le Corbusier et Mies van der Rohe entre 1908 et 1911), mais aussi Riemerschmid, Lauweriks, Taut et van de Velde<sup>(28)</sup>.

Si van de Velde ne figure pas parmi les membres fondateurs du *Deutscher Werkbund*, il est invité à Munich juste avant sa fondation, sans doute à une réunion préparatoire à laquelle il participe<sup>(29)</sup>. L'ouverture de son École des métiers d'art (le 7 octobre 1907) et les difficultés rencontrées à Weimar le dissuadèrent-elles d'engager un combat supplémentaire ? Ou bien doutait-il de la pertinence d'une telle association ? Son autorité y était en tout cas reconnue, car il fut invité à prononcer une conférence au premier congrès du Werkbund sur le thème *Kunst und Industrie*<sup>(30)</sup>. Il déclare à cette occasion :

Unir l'art et l'industrie ne signifie rien moins que de fondre ensemble l'idéal et la réalité, c'est-à-dire associer un idéal à des réalités qui posent leurs exigences de façon plus impérieuse que toutes autres, qui ne reculent devant rien et qui n'hésiteraient pas à détruire un idéal s'il le fallait. Il est tout aussi étranger à la nature de l'industrie de s'orienter vers la beauté, que de compter avec les exigences d'une morale qui repose sur la parfaite exécution de la production. La soif du profit suscitée par l'industrie marque de son sceau la nature et les moyens de celle-ci. Toutes deux ne sont arrêtées par rien<sup>(31)</sup>.

Après avoir prononcé de telles paroles et alors que les médisances et campagnes de presse xénophobes se multiplient en Allemagne à son encontre, c'est grâce à l'insistance de K. E. Osthaus que van de Velde est invité à participer à l'exposition de 1914 et qu'il peut y réaliser, après bien des atermoiements, son fameux théâtre à la scène

tripartite<sup>(32)</sup>. Malheureusement, la guerre éclate moins de deux mois après l'ouverture de cette très importante manifestation qui ne rencontre pas le retentissement escompté au niveau international<sup>(33)</sup>. L'objectif de l'exposition est de dresser le bilan de sept années d'activités de l'association et de montrer la contribution de l'Allemagne à l'évolution de l'architecture et des arts décoratifs. Mais, à l'exception des réalisations de Bruno Taut et de Walter Gropius, les bâtiments édifiés pour l'occasion révèlent surtout les courants divergents qui traversent l'association et la situation de l'architecture allemande partagée entre le *Heimatstil* de Hermann Muthesius et le néo-classicisme revisité par Peter Behrens et Josef Hoffmann. Le congrès, qui se tient du 2 au 6 juillet de la même année, va constituer un moment fort de l'existence de l'association qui vit une crise menaçant de la faire éclater. Muthesius (qui cumule la présidence du *Werkbund* avec la fonction de Conseiller du ministère des Affaires économiques à Berlin) entend collaborer à l'expansion économique de l'Empire en diffusant l'art allemand à l'étranger via le *Werkbund*. Il formule dix propositions visant à améliorer la qualité du produit manufacturé en concentrant la recherche et la création artistique sur des objets-types, à fabriquer en série pour l'exportation — ce qu'il dénomme *Typisierung*<sup>(34)</sup>. Les artistes savent cependant que les exigences de la production en série ne correspondent pas nécessairement à celles de la création artistique. Et les convictions anarchistes et internationalistes de van de Velde vont faire de lui le chef de file de l'opposition à ces propositions. Bien qu'il ait jadis affirmé que la machine pouvait être source de beauté en raison de la rigueur qu'elle exige, il proteste vigoureusement contre ces propositions :

Aussi longtemps qu'il y aura des artistes dans le *Werkbund* et aussi longtemps que ceux-ci auront encore quelque influence sur ses destinées, ils protesteront contre toute idée de "canon", de "Typisierung". (...) Jamais rien de bien ni de beau n'a été créé en vue de l'exportation<sup>(35)</sup>.

Muthesius est obligé de retirer ses dix propositions car van de Velde n'est pas seul à le contrer. À ses côtés figurent quelques-uns des ténors du *Deutscher Werkbund* : Bruno Taut, August Endell, Hans Poelzig et surtout Walter Gropius, qui se profile comme

un des principaux contradicteurs de Muthesius<sup>(36)</sup>. Même Behrens — qui travaille depuis 1907 pour la célèbre firme AEG — adopte une attitude prudente dans le débat. Quant à l'architecte Riemerschmid, tout en soutenant van de Velde, il observe spirituellement :

C'est sans aucun doute une stupidité et une brutalité que de tuer les oiseaux du paradis. Mais s'il fallait faire la proposition de créer un élevage pour oiseaux du paradis, je le déconseillerais fortement<sup>(37)</sup>.

À la mi-juillet, Muthesius récidive par un article tendancieux publié à l'issue du congrès. Van de Velde, Gropius et Osthaus se concertent encore pour poursuivre la polémique par voie de presse<sup>(38)</sup>. Finalement, Muthesius démissionne du comité de direction en 1916 mais cette décision ne met pas fin à la controverse qui est reportée après la guerre.

Cette remise en question de la politique artistique du *Werkbund* par van de Velde et Gropius à la veille de la Première Guerre mondiale illustre bien toute la difficulté d'être un artiste moderne en restant fidèle à une éthique exigeante face aux contradictions de la société. La participation des artistes à la production industrielle traversa ensuite toute l'existence du Bauhaus, qui se saborda *in extremis* avant d'être complètement instrumentalisé. Et cette antienne, qui trouve dans chaque époque une nouvelle actualité, n'a pas fini d'interpeller le monde de la création contemporaine.

C'est peu après ces journées mémorables (et dix jours avant l'invasion de la Belgique par l'Allemagne) que, le 25 juillet 1914, van de Velde adresse au Grand-Duc sa lettre de démission comme directeur de l'École des métiers d'art de Weimar<sup>(39)</sup>. Il recommande pour lui succéder ses alliés lors de la controverse du *Werkbund* : les architectes allemands August Endell et Walter Gropius ainsi que le sculpteur suisse Hermann Obrist (avec lequel il avait collaboré pour son théâtre).

## WEIMAR PENDANT LA GUERRE

Issu d'une famille aisée comptant plusieurs architectes, Walter Gropius avait ouvert avec son associé, Adolf Meyer, un bureau à Berlin en 1910. Il s'était fait connaître par l'esthétique fonctionnelle de

l'usine Fagus à Alfeld (1910), remarquée pour ses façades en grands pans vitrés, et s'intéressait à l'industrialisation de la construction comme solution à la question du logement. Mobilisé dès l'été 1914, il passe les années de guerre au combat, sur plusieurs fronts. Le 1<sup>er</sup> décembre 1914, il envoie de sa propre initiative une lettre à van de Velde où il le remercie pour son action en Allemagne et s'excuse de l'attitude de ses compatriotes envers lui<sup>(40)</sup>.

À Weimar, van de Velde se voit imposer d'office la nationalité allemande comme sujet étranger occupant un poste de fonctionnaire en Allemagne, avec interdiction de quitter le pays<sup>(41)</sup>. Sa démission, qui aurait dû prendre effet le 1<sup>er</sup> avril 1915, est postposée à la mi-octobre 1915, date à laquelle la fermeture définitive de son école est fixée. Par tous les moyens possibles, van de Velde s'emploie à éviter cette menace<sup>(42)</sup>. Il a une entrevue avec Endell qui se montre enthousiaste à l'idée de devenir son successeur en février 1915<sup>(43)</sup> et, le 11 avril, il demande à Gropius s'il serait prêt à accepter la fonction de directeur de l'École des métiers d'art de Weimar, l'informant des autres candidats qu'il a proposés<sup>(44)</sup>. Suite à l'acceptation de celui-ci, il lui écrit encore le 8 juillet 1915 : « C'est à pleurer. Le Grand-Duc a stipulé, que la *Grossherzogliche Kunstgewerbeschule* cessera d'exister à partir du 1<sup>er</sup> octobre 1915 ! » et le met en garde contre l'idée de créer à sa place un *Conseil à l'industrie et à l'artisanat* — alors que l'efficacité relative d'une telle institution avait précisément motivé la création de son école. En octobre 1915, van de Velde rédige un long et ultime rapport qu'il fera imprimer pour pérenniser les événements qui ont mené à la destruction de son école, pourtant florissante. Son rapport se termine par ces mots prophétiques : « Le travail se tait. Le corps vide et mort peut servir à d'autres fins »<sup>(45)</sup>.

Depuis le front, Gropius soupçonne les intrigues dirigées contre van de Velde. Inquiet, il demande à plusieurs reprises des éclaircissements à Osthaus : « Que se passe-t-il à Weimar ? (...) Veut-on vraiment détruire toute l'œuvre de van de Velde ? »<sup>(46)</sup> Entre la fin de l'année 1915 et le début 1916, à la demande de l'administration grand-ducale, il rédige (au front !) ses *Propositions en vue de la fondation d'un établissement d'enseignement comme conseil artistique de l'industrie, des métiers et de l'artisanat*, un projet qui emprunte autant au *Deutscher Werkbund* qu'à van de Velde.

Il écrit :



Toute l'industrie se trouve aujourd'hui dans l'obligation de se confronter sérieusement aux questions artistiques. (...) Car l'artiste a le pouvoir d'insuffler une âme au produit mort de la machine ; sa force créatrice demeure en lui comme un ferment de vie. Sa collaboration n'est pas un luxe, pas un aimable supplément ; elle doit absolument s'intégrer au mode de production industriel moderne. (...)

Seule la capacité de donner une forme adéquate aux conditions de vie qui changent ou se renouvellent complètement permet de juger du travail d'un artiste ... sans qu'il soit nécessaire de déprécier l'héritage artistique du passé par une arrogance injustifiée.

Une école dirigée de cette façon serait un véritable appui pour les métiers et l'industrie et enrichirait davantage l'art appliqué que ne le ferait la production de quelques pièces uniques et exemplaires — qui conserveraient évidemment toujours leur valeur. En son sein, pourrait naître une communauté de travail heureuse, aussi exemplaire que celle des loges médiévales qui réunissaient les artistes de toute espèce : architectes, sculpteurs, artisans divers. Ils étaient habités d'une idée commune qu'ils respectaient et dont ils comprenaient le sens. De ce fait, leur contribution s'insérait modestement dans le travail commun. La revitalisation de cette manière de travailler adaptée au monde actuel, renforcera son unité d'expression qui se transformera enfin en un style nouveau. »<sup>(47)</sup>

Les négociations s'interrompent ensuite pour ne reprendre qu'en 1919. Gropius poursuit sa vie de militaire entre le front et son QG établi dans les Vosges, risquant la mort à plusieurs reprises. Il est même affecté un moment en Belgique où il enseigne les communications militaires dans le château de Flawinne, près de Namur<sup>(48)</sup>.

De son côté, en pleine crise existentielle et paralysé dans ses activités, van de Velde tente de gagner les États-Unis avec l'aide de Gari Melchers (1860–1932), un peintre américain postimpressionniste, enseignant à l'École des beaux-arts de Weimar depuis 1909 et rentré aux USA en 1914. Le projet, sur le point d'aboutir en octobre 1916, reste finalement sans suite<sup>(49)</sup>, probablement parce que van de Velde trouve un moyen de gagner la Suisse, où il réside

à partir d'avril 1917. À dater du mois d'août, il n'aura de cesse d'y créer des "ateliers van de Velde" de production mais aussi de diffusion d'objets relevant de toutes les branches des arts industriels. Suite à la confiscation d'une partie de ses avoirs en Allemagne en novembre 1918, il doit cependant renoncer à son projet de fonder une nouvelle école et des ateliers à Uttwil, dans la vaste demeure (Schloss Uttwil) qu'il a achetée dans cet objectif en août 1918, au bord du lac de Constance en empruntant de l'argent à des amis.

C'est finalement dans une Allemagne très différente de celle de 1914 que les négociations à propos de l'avenir des écoles reprennent début 1919 avec le gouvernement républicain provisoire de Saxe-Weimar. De 1919 à 1925, dans une période très troublée et un climat parfois insurrectionnel, le pays se transforme en état fédéral sous la présidence du social démocrate Friedrich Ebert. Sans la proclamation de la République de Weimar et cette situation troublée, le Bauhaus n'aurait pas pu voir le jour. Cependant, à Weimar, une partie de l'ancienne administration grand-ducale reste en place au niveau de la municipalité et c'est à l'ancien Maréchal de la Cour, le baron Herbert von Fritsch — désormais chargé de l'administration des beaux-arts — que Gropius s'adresse en premier pour lui annoncer qu'il a approfondi l'idée de redonner forme à une vie artistique à Weimar<sup>(50)</sup>. À sa démobilisation, il a repris son travail d'architecte à Berlin et s'est engagé dans le *Novembergruppe* et l'*Arbeitsrat für Kunst*<sup>(51)</sup>, des associations d'artistes proches des mouvements révolutionnaires, auxquelles adhèrent Paul Klee, Erich Mendelsohn, Vassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Kurt Weil, Bertold Brecht, Alban Berg, etc. L'architecte Otto Bartning y présente d'ailleurs un projet de programme d'études pour artisans, architectes et artistes qui inspirera sans doute celui du Bauhaus<sup>(52)</sup>.

## NAISSANCE DU BAUHAUS — DÉSILLUSION POUR VAN DE VELDE

Entre la fin 1918 et le début 1919, au terme de plusieurs rencontres avec les autorités de Weimar dans un contexte houleux<sup>(53)</sup>, Gropius obtient finalement sa nomination au poste de directeur des deux écoles rassemblées en un seul établissement, dénommé *Staatliches Bauhaus in Weimar* selon sa suggestion<sup>(54)</sup>. Il s'agit d'une « communauté de travail collectif de toutes les disciplines artistiques (...)

éventuellement capable de produire tout ce qui serait nécessaire à la construction : architecture, sculpture, peinture, ébénisterie et d'autres artisanats ». Le Bauhaus est créé à la fin du mois de mars. Gropius, qui entre en fonction le 1<sup>er</sup> avril 1919, rédige le texte du fameux manifeste illustré par la gravure de Feininger, *La cathédrale*, symbolisant l'œuvre collective d'une "communauté de travail" héritée des loges du Moyen-Âge. Comme dans celles-ci, les professeurs sont des "maîtres" et les élèves d'abord des apprentis, puis des compagnons et enfin des maîtres novices. « L'art n'est pas un métier. Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est une amplification de l'artisan. (...) La qualité artisanale reste une base indispensable pour tout artiste. »<sup>(55)</sup> L'apprentissage est fondé sur le travail dans les ateliers qui bénéficient chacun d'un "maître de forme" et d'un "maître de métier". La communauté de travail est conçue comme un organisme où s'apprend la vie en société par des échanges internes (concerts, pièces de théâtre) et externes (vente des productions, contacts avec les industries d'art)<sup>(56)</sup>.

À sa prise de fonction, Gropius ne songe pas un instant au retour possible de van de Velde, perdu de vue depuis son départ en Suisse. Il pense même un moment louer sa maison personnelle à Weimar, les *Hohe Pappeln*, pour y habiter<sup>(57)</sup>. C'est alors que deux anciens professeurs de l'École des beaux-arts, le sculpteur Richard Engelmann et le graveur Walther Klemm — désormais "maîtres" au Bauhaus — écrivent amicalement à van de Velde pour lui annoncer la nomination officielle de Gropius à la tête des deux écoles et la désignation de quatre premiers artistes<sup>(58)</sup>. Ils proposent à van de Velde des locaux à côté de l'école (l'atelier de Gari Melchers) et espèrent qu'il trouvera un arrangement financier avec la Ville ou la Chambre des métiers pour continuer à séjourner plusieurs mois par an à Weimar, y poursuivre des activités et donner des conférences au Bauhaus.

Gropius, littéralement stupéfait de cette initiative, n'est pas enthousiaste à l'idée de se voir chaperonner par une telle autorité. En attendant, l'idée est lâchée ... et van de Velde — qui voit son projet d'école en Suisse compromis et suppose que Gropius est au courant de ces tractations — se dit enchanté et très touché par la proposition. Plusieurs personnalités influentes plaident d'ailleurs pour son retour à Weimar (K. E. Osthaus, E. Förster-Nietzsche,

G. Kolbe, le Conseil des maîtres du Bauhaus) et Gropius lui écrit gentiment de patienter car il doit faire face à des difficultés<sup>(59)</sup>. Mais lorsqu'il revient à Weimar en juillet 1919, pour la première fois depuis la guerre, afin de vider sa maison et de la mettre en vente, van de Velde comprend qu'il n'est pas le bienvenu.<sup>(60)</sup> C'est seulement le 28 octobre 1919 que Gropius parvient à mettre fin à cette situation délicate, sans pour autant rencontrer van de Velde, laissant au Conseil des maîtres du Bauhaus la responsabilité de lui refuser l'octroi de locaux par manque de place<sup>(61)</sup>.

Il est vrai que les difficultés s'annoncent d'entrée de jeu pour le Bauhaus. Gropius a affaire à la même "clique" réactionnaire que van de Velde, qui voit dans l'école un repaire de spartakistes et de communistes alors que toute activité politique y est interdite. Or, à l'époque, c'est par l'extrême droite que la République est mise en danger, notamment par le Putsch de Kapp, les émeutes sanglantes de Weimar et la grève générale qui s'en suivit<sup>(62)</sup>.

Les ateliers annoncés dans le manifeste du Bauhaus ne sont créés que peu à peu en raison de financements insuffisants<sup>(63)</sup>. Et, comme dans l'école de van de Velde, certains ateliers sont la propriété privée de maîtres<sup>(64)</sup>. C'est seulement fin 1920 que le travail peut commencer dans les ateliers de peinture sur verre, de poterie (à Dornburg) et de menuiserie — le plus important du Bauhaus de Weimar, dont Gropius prendra la direction en 1921. La même année, Gropius parvient à attirer au Bauhaus les peintres Paul Klee pour y enseigner la "théorie de la forme" et Oscar Schlemmer, qui prend la direction de l'atelier de scénographie, puis, en 1922, Kandinsky pour l'atelier de peinture murale et le cours de théorie des couleurs — une série d'artistes modernes de premier plan, qui rejettent la représentation traditionnelle. Mais cela ne se passe pas sans heurts<sup>(65)</sup>.

À partir d'octobre 1921, le "cours préliminaire" (*Vorkurs*) devient obligatoire au premier semestre pour tous les étudiants. C'est le peintre suisse Johannes Itten qui s'en charge et exerce une influence déterminante sur la vie même de l'école. Sa méthode se fonde sur une approche subjective et intuitive centrée sur les matériaux, doublée de formations théoriques sur les contrastes, les formes et les couleurs de base, mais aussi d'une recherche d'harmonie intérieure. L'instauration de ce *Vorkurs* est certainement une des spécificités les plus intéressantes du Bauhaus avec le travail en atelier. Cependant, en raison de la fascination de Itten pour le mazdéisme

et de son attitude de plus en plus sectaire, il est contraint de démissionner et quitte le Bauhaus fin 1922<sup>(66)</sup>. Il est remplacé par le peintre hongrois Lászlò Moholy-Nagy — au grand déplaisir de Theo Van Doesburg, fondateur du mouvement De Stijl avec Piet Mondrian en 1917 — qui s'était installé à Weimar en 1921 et y avait organisé un enseignement alternatif très critique dans l'espoir d'être nommé au Bauhaus<sup>(67)</sup>.

### L'EXPOSITION DE 1923 : "ART ET TECHNIQUE, UNE NOUVELLE UNITÉ"

Durant ces années où l'inflation allemande connaît des sommets inégalés, les finances du Bauhaus sont désastreuses. Dans le but de consolider la base économique de son école, Gropius fait évoluer les ateliers d'apprentissage vers des ateliers de production — comme van de Velde l'avait fait avant lui et pour les mêmes raisons. Cependant, le crédit qu'il obtient du Gouvernement du Land de Thuringe est conditionné par l'organisation d'une grande exposition en 1923 et le redressement financier de l'école.

Tous les efforts de l'année scolaire 1922-1923 seront consacrés à faire de cet événement un succès médiatique. Le thème de l'exposition et celui du discours inaugural que Gropius prononce le 15 août 1923 est "Art et Technique, une nouvelle unité" qui va engager le Bauhaus dans une démarche plus fonctionnelle<sup>(68)</sup>. La présentation des travaux d'étudiants conçus dans la perspective d'une production industrielle est très remarquée : jouets produits par l'atelier de menuiserie, théières en céramique de Theodor Bogler, objets en verre de Josef Albers et en métal de Marianna Brandt, lampe de bureau de Karl Jucker et Wilhelm Wagenfeld, etc. Elle se double d'une exposition de peintures au Musée d'Etat de Weimar et d'une vaste exposition d'architecture internationale réalisée par Gropius<sup>(69)</sup>. La "Semaine du Bauhaus" ouvre les festivités par une série de manifestations : orchestre de jazz du Bauhaus, concert de Paul Hindemith, *Ballet triadique* de Schlemmer, représentation de *L'Histoire du Soldat* de Stravinski en présence de l'auteur, etc. Le clou de l'exposition est la maison *Am Horn*, conçue par Georg Muche et réalisée par Adolf Meyer (le collaborateur de Gropius), présentée comme modèle pour un futur lotissement. L'habitation est confortable et bon marché ; sa distribution spatiale



originale. Ce sera la seule construction réalisée et entièrement équipée par le Bauhaus de Weimar, lequel ne dispense pas encore de cours d'architecture<sup>(70)</sup>. L'ensemble des manifestations remporte un vif succès, y compris dans la presse étrangère<sup>(71)</sup>.

À l'issue de l'exposition, qui prend fin le 30 septembre, Gropius envoie le catalogue à van de Velde et une lettre dans laquelle il lui fait part des difficultés du Bauhaus face à la montée des forces conservatrices et nationalistes<sup>(72)</sup>. Quelques jours plus tard, son domicile est perquisitionné par la *Reichwehr* (23 novembre 1923)<sup>(73)</sup> et, au printemps de l'année suivante (le 24 mars 1924), il apprend le non renouvellement de son mandat par les journaux d'Iéna et de Berlin. À l'automne, sous prétexte d'une instabilité financière de l'établissement, tous les postes des maîtres du Bauhaus sont supprimés par le gouvernement de Thuringe. Gropius sollicite alors et obtient l'appui de personnalités internationales importantes — Einstein, Stravinski, Chagall, Kokoschka, Berlage, Behrens, Schoenberg — pour former un curatorium et soutenir l'appel qu'il veut lancer au gouvernement et au parlement en faveur de son école. Van de Velde répond tardivement. Il accepte de soutenir l'école par une longue lettre parfois ambiguë qu'il adresse au *Landtag* de Thuringe le 16 octobre 1924 mais donne une réponse négative pour le curatorium : au point où les choses en sont arrivées, il ne croit pas à son efficacité<sup>(74)</sup>.

Le 26 décembre 1924, comprenant qu'ils n'ont plus rien à attendre du *Landtag* de Thuringe, Gropius et huit autres maîtres du Bauhaus décident officiellement la dissolution du *Staatliches Bauhaus in Weimar*<sup>(75)</sup>.

## LE BAUHAUS ESSAIME À DESSAU... ET À BRUXELLES ?

Lorsque van de Velde apprend la fin du Bauhaus de Weimar, il écrit à son épouse : « Il n'est que trop naturel que l'on songe là-bas à moi. »<sup>(76)</sup> À l'époque, compte-t-il encore vraiment sur un retour à Weimar ? Ce n'est pas exclu, bien qu'il n'ait reçu aucune proposition concrète en ce sens<sup>(77)</sup>. Depuis février 1920, à la suite de Behrens, Mies van der Rohe et Berlage, il poursuit sa carrière aux Pays-Bas comme architecte de la famille Krölller-Müller pour laquelle il construit plusieurs bâtiments et conçoit un vaste musée,

sans cesse postposé, pour abriter la collection familiale qui compte, entre autres, 250 Van Gogh. Toutefois, il envisage surtout de plus en plus sérieusement un retour en Belgique<sup>(78)</sup>. En juin 1925, le critique d'art belge Paul Colin lui demande confidentiellement s'il serait « disposé à prendre à Bruxelles la direction d'un Institut des Arts Décoratifs créé par le Gouvernement »<sup>(79)</sup>. Ce projet prendra plus d'un an à se concrétiser tandis qu'en mars 1925, le déménagement du Bauhaus est annoncé dans la ville industrielle de Dessau sur l'invitation du bourgmestre libéral Fritz Hesse. Gropius termine les plans des nouveaux bâtiments de l'école (été 1925) et ouvre un bureau à Dessau où de très importants projets d'architecture lui sont confiés.

Au même moment, c'est un rôle de premier plan que van de Velde s'apprête à jouer dans le monde de l'architecture et des arts industriels en Belgique en prenant la tête d'un nouvel établissement, l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs (I.S.A.D.)<sup>(80)</sup>, créé spécialement pour lui à Bruxelles par le ministre socialiste Camille Huysmans en 1926. L'école, dont il choisit le corps professoral et définit la pédagogie, doit prendre le contre-pied de l'enseignement académique et poursuivre l'expérience de Weimar avec d'autres moyens — ce qui permet la création d'un cours d'architecture et d'un cours d'urbanisme, son complément indispensable (1927), mais dispense aussi les ateliers de vivre de leur production<sup>(81)</sup>. Dans une tempête de protestations du monde académique et une campagne de presse politique virulente, l'I.S.A.D. est créé par arrêté royal le 30 novembre 1926 — c'est-à-dire quatre jours avant que le Bauhaus n'ouvre officiellement ses portes à Dessau —, sous un nouveau nom et avec un nouveau statut<sup>(82)</sup>. L'école de van de Velde est installée dans les bâtiments de l'ancienne abbaye de La Cambre tandis que le Bauhaus occupe des bâtiments flambant neufs dans lesquels Gropius exprime sa vision rationnelle et optimiste de la nouvelle architecture.

Pour répondre au mot d'ordre "Art et Technique, une nouvelle unité" et mettre l'artiste en relation avec « les réalités salutaires du monde du travail », une formation scientifique plus importante, sous forme de conférences, complète le travail en atelier et, en 1927, Hannes Meyer est invité par Gropius à enseigner l'architecture au Bauhaus. Profitant d'un moment de répit et épuisé par d'incessantes luttes défensives, ce dernier lui cède la direction de

son école en 1928 pour se consacrer à son bureau à l'heure où une reprise importante du secteur de la construction se dessine en Allemagne. Sous l'impulsion de Hannes Meyer, l'importance de l'architecture est accrue et l'enseignement scientifique est donné cette fois sous forme de cycles de cours, non seulement dans le domaine du bâtiment (construction, résistance des matériaux, stabilité) mais aussi dans celui de la psychologie ou des sciences sociales, dans le droit fil des réflexions des CIAM nés en juin 1928. Le travail des ateliers est axé sur des réalisations concrètes et des commandes véritables<sup>(83)</sup>, exigeant une approche fonctionnelle et technique sérieuse qui entérine le passage de l'artisanat d'art au design industriel. Par contre, les activités artistiques acquièrent leur autonomie et deviennent facultatives car l'art ne doit pas jouer un rôle de premier plan dans l'invention des formes et les programmes de production mais plutôt dans l'apprentissage du concepteur de formes. Après deux ans, Meyer est accusé de donner une orientation marxiste à l'école. Il est démis d'office par la municipalité durant l'été et c'est Mies van der Rohe qui prend la relève à la rentrée 1930<sup>(84)</sup>, fort de sa réputation acquise au sein du *Deutscher Werkbund* par la cité du *Weissenhof* à Stuttgart (1927) et de la célébrité du pavillon de l'Allemagne à l'Exposition de Barcelone (1929). Ces événements sonnent le glas du Bauhaus. Malgré une répression sévère exercée sur les étudiants, une orientation purement technique ainsi qu'une soumission totale à la politique xénophobe et raciste du nazisme montant, il sera obligé de déménager à Berlin-Steglitz dans une usine désaffectée, le 25 octobre 1932<sup>(85)</sup>. En dépit de concessions de plus en plus nombreuses, Mies van der Rohe fermera l'école le 20 juillet 1933, sur décision des enseignants<sup>(86)</sup>. Cette fin ne surprit sans doute pas van de Velde.

Gropius et lui ne se rencontrèrent plus après 1914 et ne correspondirent plus guère<sup>(87)</sup>. Ce qui ne veut pas dire qu'ils se soient complètement perdus de vue. Car si une école en Europe fut proche du Bauhaus dans ses objectifs comme dans sa pédagogie (et jusque dans ses fêtes), ce fut celle de van de Velde à Bruxelles — l'I.S.A.D. —, la seule à être contemporaine du Bauhaus, à avoir souscrit ouvertement à ses objectifs et même à en partager la réputation sulfureuse... L'événement qui témoigne sans doute le mieux de cette filiation est la participation belge à l'Exposition universelle

et internationale de Paris en 1937 — conduite par van de Velde et illustrée à travers son école —, qui connut un succès spectaculaire<sup>(88)</sup>. Mais ceci est une autre histoire — que van de Velde a évoquée à sa façon dans son texte *Les Citadelles* mais qui a été peu explorée, et reste à écrire<sup>(89)</sup>.

Gropius garda toute sa vie une sorte de mauvaise conscience au souvenir de l'affaire de Weimar<sup>(90)</sup>. Quant à van de Velde qui, par un sens inné de l'à-propos, s'est à plusieurs reprises trouvé à l'endroit précis où s'élaborait le langage moderne de l'architecture et du design, cette histoire renforça son sentiment d'être le jouet d'un destin contraire, l'empêchant d'accéder à la renommée à laquelle il estimait avoir droit. Une situation qui s'explique par les choix difficiles et parfois contestables qu'il effectua sa vie durant, mais aussi par ses relations compliquées avec des artistes célèbres, comme Horta, Perret, Le Corbusier ou Gropius, bénéficiant de réseaux efficaces et cultivant un meilleur sens de la communication que lui.

Le siècle qui nous sépare aujourd'hui de la naissance du Bauhaus doit nous conduire à dépasser ces barrières et à exploiter, avec discernement, les archives que van de Velde a rassemblées : un fonds exceptionnel par sa richesse et son intérêt intrinsèque mais aussi par sa valeur documentaire, puisqu'il nous permet de remonter aux sources de la modernité et de la notion d'avant-garde qui en soutient l'idéologie.<sup>(91)</sup>

Anne Van Loo

- (01) Van de Velde écrit dans ses mémoires : « Celui-ci [Gropius] avait établi à Dessau le Bauhaus qui avait repris le programme et les objectifs révolutionnaires de mon institut d'Arts industriels. » (Archives et Musée de la Littérature-AML, manuscrit FS X 2, p. 957). Cette filiation est aussi soulignée par E. Henvaux dans l'article paru dans la revue belge *La Cité*, Volume VII, n° 1, 1928, p. 2 : « Immédiatement après la guerre, on lui [Gropius] offrit la succession de Van de Velde comme directeur de l'École des Arts et Métiers de Weimar. » Tandis que Gropius écrit à H. Curjel, le 21 août 1961 : « Mes idées sur l'enseignement étaient contraires à celles de van de Velde. Le travail de tous ses étudiants à Weimar portait la marque du style van de Velde. (...) À la place de cela, j'essayais au Bauhaus de développer des méthodes objectives basées sur un travail collectif découlant de données biologiques et psychologiques afin que ces jeunes gens sachent se dresser sur leurs propres jambes au lieu d'imiter leur professeur. ». Voir K. Weber, « Wir haben viel an Ihnen gut zu machen », *Henry van de Velde - Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, catalogue d'exposition, Wienand Verlag, Cologne, 1992, p. 370. Nous traduisons. Voir aussi K. James-Chakraborty, « Henry van de Velde and Walter Gropius. Between avoidance and imitation », *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2006, p. 26-42.
- (02) La république est proclamée le 9 novembre 1918 et sa constitution est votée le 11 août 1919.
- (03) Par contre, la seconde expérience pédagogique menée par van de Velde, en Belgique, à partir de 1927, avec l'Institut Supérieur des Arts décoratifs (I.S.A.D.), intégrera à la fois cette notion de *Gestaltung* et les leçons du Bauhaus de Dessau.
- (04) La littérature sur le Bauhaus est très abondante. Avant la réunification de l'Allemagne (qui a autorisé l'accès à de nouvelles sources d'archives), un travail de pionnier a été réalisé dans les années 1970 par H. M. Wingler (*Das Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge seit 1937*, Rasch & Co/DuMont, Köln, 1975 ; English adaptation, MIT Press paperback edition, 1978) et par K.-H. Hüter (*Das Bauhaus in Weimar*, Akademie-Verlag, Berlin, 1976). Parmi les nombreux ouvrages édités après 1989 (date de la réunification de l'Allemagne), quelques-uns seulement retournent systématiquement aux sources. Pour la réalisation de cet article, ce sont principalement les textes scientifiques suivants qui ont été consultés : *Encyclopédie du Bauhaus. École du design* de L. Richard, Somogy, Paris 1985 (épuisé mais synthétisé par l'auteur dans *Comprendre le Bauhaus*, Infolio éditions, Paris 2012) ; *Bauhaus 1919-1933*, Bauhaus Archiv & M. Droste, Benedikt Taschen Verlag, 1990 ; *Henry van de Velde - Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, édité par K.-J. Sembach & B. Schulte, Wienand Verlag, Köln, 1992 et, en particulier, les textes de K. Weber, *Wir haben viel an Ihnen gut zu machen* et de celui de K. H. Hüter, *Hoffnung, Illusion und Enttäuschung*, *Henry van de Velde Kunstgewerbeschule und das frühe Bauhaus* ; *Anthologie du Bauhaus* de J. Aron, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1995 ; *Henry van de Velde in Weimar et Das Staatliche Bauhaus in Weimar*, édité par V. Wahl, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Band 14-Band 15, Böhlau Verlag, Cologne, 2007-2009 ; *Das Bauhaus Kommt aus Weimar*, édité par U. Ackermann & U. Bestgen, Klassik Stiftung Weimar, 2009.
- (05) Colloque *Henry van de Velde et le Bauhaus. Art, industrie et pédagogie*. Organisé à Bruxelles, le 15 février 2019, à l'Académie Royale de Belgique, par le Fonds Henry van de Velde asbl, l'École Supérieure des Arts Visuels - La Cambre et la Faculté d'architecture La Cambre - Horta (ULB), en collaboration avec l'Académie Royale de Belgique, l'Ambassade d'Allemagne en Belgique et Wallonie-Bruxelles International.
- (06) H. van de Velde, *Cours d'art d'industrie et d'ornementation*, 1894, Bruxelles, Extension universitaire, p. 6 et 22. H. van de Velde, *Déblaiement d'art*, 1894, Bruxelles, Veuve Monnom. Réédition : 1979, Bruxelles, AAM, p. 24.
- (07) Il s'agit du *Hohenzollern Kunstgewerbehaus* de Herman Hirschwald, dont van de Velde aménage aussi les installations à Berlin, inaugurées par une vaste exposition le 12 novembre 1900. Voir A. Van Loo, *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, t. II, Versa/Flammarion, Bruxelles/Paris, 1995, p. 82, p. 67-77.
- (08) Le contrat de rupture entre van de Velde et Hirschwald est signé seulement le 5 ou le 6 novembre 1901. Ce dernier conserve les droits sur les modèles de van de Velde jusqu'en 1906. Voir télégramme de van de Velde à Kessler du 6 novembre (*Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Nachlass Kessler et A. Van Loo, Henry van de Velde, Récit de ma vie*, t. II, *op. cit.*, p. 82).
- (09) Van de Velde sera chargé de réformer l'esthétique des objets produits par les industries d'art du grand-duché dans un objectif économique. Sa convention avec le Chef du département ministériel de la Maison grand-ducale est signée le 15 janvier 1902. Voir V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, *op. cit.*, p.73-74. L'ouvrage de V. Wahl reproduit tous les documents relatifs à van de Velde conservés dans les archives publiques de Weimar mais aussi des documents qui complètent ceux-ci et que l'auteur a pu retrouver dans d'autres fonds d'archives. L'ensemble constitue une source de toute première main pour l'étude des activités de van de Velde à Weimar.
- (10) Lettre de van de Velde à Charles Lefébure, 8 novembre 1901 (AML, FS X 534/01/1 ou 2). Van de Velde et Kessler envoient aussi une carte postale de la *Künstlerkolonie* à Maria van de Velde (le 1<sup>er</sup> ou le 2 septembre 1901) représentant la maison que Behrens y avait construite (FS X 784/01/12). On peut y lire : « Chère Kind, nous dînons au restaurant de l'exposition et mangeons avec des cuillères pour gueule de grenouille et couteaux pour cors-au-pied d'éléphant. »



- (11) Van de Velde remet les conclusions de son enquête par corps de métier. Notes établies parfois en français ; rapports en allemand (voir AML, FS X 1071). Les rapports sont publiés sous leur forme définitive dans V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar, op. cit.*, p. 91-146.
- (12) Le *Kunstgewerbliches Seminar* est inauguré le 15 octobre 1902. Son organisation en quatre sections (1. l'atelier et bureau privé de van de Velde ; 2. un atelier-école de perfectionnement ou de maîtrise d'étudiants déjà formés ; 3. un centre de documentation, de conseil et de "recyclage" des artisans et 4. un centre d'archives jamais créé) est décrite dans « Le séminaire d'arts décoratifs du professeur Henry van de Velde », revue *Innen-Dekoration* (édition française), Darmstadt, novembre 1902. Cette initiative très appréciée vient à son heure et, deux ans et demi plus tard, du 11 février au 6 mars 1905, le musée grand-ducal peut présenter une importante exposition d'objets produits sur base des projets, modèles et conseils de van de Velde (*Weimarische Kunstgewerbe- und Industrie-Ausstellung*. Catalogue conservé par la KRB, AML, FS X 1074).
- (13) Van de Velde réfléchit même à la rédaction d'un ouvrage intitulé *Partie inactuellement spéciale de l'éducation d'un prince* où il rassemblerait tout ce qu'il veut enseigner au jeune Grand-Duc (Lettre à son épouse du 24 juillet 1903, AML, FS X 784/03).
- (14) Lettre de van de Velde à son épouse (AML, FS X 784/04/9). Le projet, qui prévoit aussi d'abriter les ateliers de sculpture de l'École des beaux-arts, est approuvé début décembre 1904 (FS X 785/04/41). Le chantier se déroule de juin à octobre 1906. Voir A. Van Loo, *Henry van de Velde. Récit de ma vie*, t. II, *op. cit.*, p. 243-245
- (15) Lettre de van de Velde au Grand-Duc du 24 décembre 1904 (V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar, op. cit.*, p. 159). Van de Velde suggère que les étudiants de l'École des métiers d'art puissent profiter des cours de dessins d'après nature, d'après l'antique et de modèle vivant et d'histoire de l'art de l'École des beaux-arts tandis que les étudiants de celle-ci pourraient acquérir des bases en histoire et esthétique des arts décoratifs dans l'école de van de Velde.
- (16) Lettre de van de Velde à Kessler du 20 juillet 1905 (*Deutsches Literaturarchiv*, Marbach am Neckar, *Nachlass Kessler*). En plus de l'école des métiers d'art, le nouveau bâtiment devait abriter le Séminaire des Métiers d'art, le bureau-atelier de van de Velde ainsi que des ateliers de sculpture qui étaient le complément de l'École des beaux-arts.
- (17) C'est grâce à l'importante commande du *Hohenhof* à Hagen par K. E. Osthaus que van de Velde peut se construire une maison à Weimar (voir A. Van Loo, *Henry van de Velde. Récit de ma vie*, t. II, *op. cit.*, p. 261).
- (18) Son appellation exacte est : *Grossherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar*.
- (19) Il n'y aura jamais d'enseignement de l'architecture mais bien un cours de dessin technique et la possibilité de suivre les cours d'une institution voisine. Voir K. H. Hüter, *Hoffnung, Illusion und Enttäuschung. Henry van de Velde Kunstgewerbeschule und das frühe Bauhaus, op. cit.*, p. 319. L'école n'est reconnue officiellement que le 1<sup>er</sup> avril 1908 et van de Velde en est nommé directeur seulement à cette occasion (voir son contrat d'engagement, V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar, op. cit.*, p. 187-189). Cette date du 1<sup>er</sup> avril décidera ensuite les échéances qui marqueront l'existence de l'école mais aussi celles du Bauhaus. Van de Velde est secondé dans la direction de son établissement par un Conseil d'administration comprenant des représentants du gouvernement du grand-duché, de ses municipalités, de la Chambre de commerce et de la Chambre des métiers ainsi que de deux entreprises importantes de l'éna. Dans son ouvrage *Henry van de Velde à Weimar*, V. Wahl donne les statuts de l'école et les procès verbaux des réunions annuelles du conseil d'administration depuis le 14 mai 1908 jusqu'au 31 août 1914. Y sont joints les rapports annuels rédigés par van de Velde à partir de l'année scolaire 1908-1909 (*op. cit.*, p. 192-274).
- (20) *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, t. II, *op. cit.*, p. 249-251.
- (21) Ces ventes donnèrent un bénéfice net de 52 000 marks pour l'exercice 1912-1913, ce qui montre que le budget de 5 000 marks accordé par le Grand-Duc était modeste. Voir K. H. Hüter, *Hoffnung, Illusion und Enttäuschung, op. cit.*, p. 319.
- (22) *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, t. II, *op. cit.*, p. 249. C'est en tout cas la pédagogie qu'il appliqua à Bruxelles à partir de 1927, à l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs (voir plus loin).
- (23) Voir le calendrier du Carnet 1 dans Le Corbusier, *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Mondadori Electa, Milan, 2002. C'est dans le cadre de ses enquêtes en Allemagne sur l'enseignement des métiers d'art et sur le mouvement en faveur de l'esthétique urbaine (avril 1910 - avril 1911) à la demande de la Commission de l'École d'Art de La Chaux-de-Fonds, que Ch.-É. Jeanneret fit cette visite. Voir aussi sa lettre à Ch. L'Éplattenier du 27 juin 1910 : « J'ai visité l'école de Weimar malheureusement v. de Velde était absent à Paris ». C'est en raison de son projet pour le Théâtre des Champs-Élysées que van de Velde résidait alors à Paris, une commande qui fut finalement détournée par Auguste Perret. Voir M.-J. Dumont éd., *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Éplattenier*, Éditions du Linteau, Paris, 2007, p. 223-224.
- (24) Le Corbusier fut d'ailleurs invité par Perret à travailler à ce théâtre dans son bureau. À W. Ritter, auquel il annonce la nouvelle, il écrit au début août 1911 : « Ce théâtre est celui qu'il [Perret] a volé à Van de Velde qui a été mis à la porte. » (voir M.-J. Dumont éd., *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*, Éditions du Linteau, Paris, 2002, p. 57-58).
- (25) F. Hellweg, « Die Grossherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar », *Kunstgewerbeblatt*, Neue Folge, s. I., XXII Jahrg., Heft 12, sept. 1911. Article paru à l'occasion de l'exposition des travaux des étudiants de l'école de

- juillet 1911. À propos de la pédagogie de l'école, voir aussi K. H. Hüter, *Hoffnung, Illusion und Enttäuschung*, op. cit., p. 284–337. Quant à W. Nerdinger, il estime que l'école de van de Velde est la plus importante de la soixantaine de Kunstgewerbeschulen créées en Allemagne autour de 1900. Voir *Das Bauhaus. Werkstatt der Moderne*, Verlag C. H. Beck, 2018, Munich, p. 12–13.
- (26) À la date du 1<sup>er</sup> avril 1914, date anniversaire de la signature de son contrat. Quelques jours plus tôt, le 16 mars, il avait appris les démarches entreprises à son insu pour le remplacer par R. A. Schröder à la tête de son école (*Henry van de Velde, Récit de ma vie*, op. cit., p. 507). Voir aussi le cahier contenant la copie de courriers adressés par van de Velde vers le mois d'avril 1914, où il rend compte de ces événements et évoque la possibilité de construire des ateliers dans le jardin de sa maison, les *Hohe Pappeln*. (AML, FS X 1071).
- (27) Rapport d'H. van de Velde du 26 mai 1914 à propos de ses activités en Saxe Weimar et sur l'avenir de la *Kunstgewerbeschule*. Voir V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, op. cit., p. 296 et suiv. Voir aussi le brouillon manuscrit rédigé en français et daté du 22 avril 1914 (AML, FSX 1069). Van de Velde insiste sur la place qui fait défaut à l'école pour se développer, son manque de moyens et le statut préoccupant de son corps enseignant mais aussi sur le fait qu'aucune commande officielle ne fut jamais passée à ses ateliers. Il y détaille les sacrifices d'argent auxquels il a dû consentir au profit de l'école et les déboires auxquels il fut exposé en endossant la responsabilité des productions de tous les ateliers. Il y évoque aussi la reprise de l'école par l'État. Van de Velde envoya sa lettre de démission le 25 juillet 1914.
- (28) Qui avait déjà aménagé pour lui le musée *Folkwang* à Hagen (1900–1902) et réalisé, entre 1906 et 1908, le *Hohenhof* — sa villa personnelle qui constitue le centre de sa colonie d'artistes et qui demeure une des créations les plus accomplies de van de Velde.
- (29) Lettre de van de Velde à son épouse du 13 septembre 1907 (AML, FS X 784/07/12)
- (30) Le congrès se tint à Francfort du 30 septembre au 2 octobre 1909. Lettre de van de Velde à son épouse du 10 août 1909 (AML, FS X 784/09/29).
- (31) H. van de Velde, *Kunst und Industrie. Vortrag auf der Werkbund-Tagung*, 1909, Main. Nous traduisons.
- (32) Van de Velde avait reçu les membres du comité de direction du *Deutscher Werkbund* à Weimar les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1911. À cette occasion, Osthaus fut son hôte aux *Hohe Pappeln* (AML, FS X 784/11/53).
- (33) Le théâtre, qui se développait à partir de et en contrebas d'une digue du Rhin (ce qui explique le gabarit modeste du volume d'entrée), fonctionna jusqu'au 4 août 1914. Bien que van de Velde dut renoncer à inviter Max Reinhardt à exploiter sa scène tripartite, différentes pièces de théâtre furent présentées (accompagnées pour certaines de décors de van de Velde, comme *Le Cloître* d'Émile Verhaeren, donné en français) mais aussi des spectacles de danse de Clotilde von Derp et d'Alexander Sakharoff. La guerre laissa l'expérience sans suite. Le théâtre fut abandonné, puis servit aux troupes françaises en 1918. Il fut démoli en 1920 en raison de son délabrement. Voir *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, t. II, op. cit., p. 383.
- (34) Les dix propositions de Muthesius et celles de van de Velde sont données en français dans *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, op. cit., t. II, p. 397–400.
- (35) « (...) Les beaux objets 'qui s'exportent' n'ont jamais été faits en vue de l'exportation — les verres de Tiffany, les porcelaines de Copenhague, les bijoux de Jensen, les livres de Cobden Sanderson, etc. — mais bien en vue de satisfaire une clientèle connue, restreinte d'abord, s'élargissant ensuite ». Voir *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, op. cit., t. II, p. 399–400.
- (36) La correspondance que Gropius échange au sujet du *Werkbund* avec K. E. Osthaus dès janvier 1914 montre que lui et Osthaus furent les véritables protagonistes de la controverse. Voir A.-Ch. Funck, *Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius. Der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl Ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe*, Heft 3, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, 1978.
- (37) Voir V. Savi et L. Zangheri, *Il Deutscher Werkbund 1914: Cultura, Design e Società*, Unedit, Florence, 1977, p. 39 et *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, op. cit., t. II, p. 404.
- (38) Voir les trois documents datés de juillet 1914 et signés par Gropius, Osthaus et van de Velde conservés aux Archives de l'Art Contemporain, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, sous les cotes 10 094 à 10 096.
- (39) Voir V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, op. cit., p. 303.
- (40) Voir AML, FS X 434 bis/1 ; V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, op. cit., p. 336 et, pour la traduction française, J. Aron, *Anthologie du Bauhaus*, op. cit., *Henry van de Velde in Weimar*, op. cit., p. 44–46 : « Nous vous devons réparation, mon cher Professeur, et lorsque les oreilles du monde entendront à nouveau une musique plus subtile que celle du canon, certains se dresseront à coup sûr pour réparer ces torts et affirmer clairement aux yeux de tous ce que avez offert à notre pays. »
- (41) Il est informé qu'il est considéré comme ressortissant du grand-duché de Saxe le 25 août 1914 (AML, FS X 168). Grâce à l'intervention de Kessler, il gagne finalement la Suisse en avril 1917. Toute sa vie van de Velde traînera comme un boulet la situation problématique qui lui fut imposée alors. Elle hypothéquera son retour en Belgique jusqu'en 1926, le mettant au ban de ses pairs dans son propre pays.
- (42) Il rédige un rapport sur la réorganisation de son école (27 février 1915) ; la Chambre des artisans du grand-duché intervient auprès du département ministériel de la maison grand-ducale (13 mai 1915) ; les professeurs de l'école adressent une pétition au Landtag du grand-duché (5 juin 1915)... Voir V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, op. cit., p. 309–319.

- (43) À propos de cette entrevue, van de Velde écrit à son épouse le 24 février 1915 en se plaignant d'une forte migraine. « C'est la suite de ma longue conférence avec Endell et des sentiments que j'éprouve à devoir confier mon poste à quelqu'un d'autre, à devoir marier "ma fille" — à la mal marier, c'est inévitable ! ».
- (44) Lettres du 11 avril et du 8 juillet 1915. Voir V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar, op. cit.*, p. 336–337.
- (45) *Idem*, p. 329–335.
- (46) Lettre du 13 octobre 1915. À propos de ces intrigues, voir la correspondance donnée par K. Weber, *op. cit.*, p. 364–365. Voir aussi U. Ackermann, « Ein Allianz für Weimar ? Henry van de Velde und Walter Gropius », Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen, 2013, p. 301–321.
- (47) Voir V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar, op. cit.*, p. 349–352. La traduction des extraits cités provient de : *Bauhaus 1919–1933. Le Bauhaus dans les collections de la République Démocratique Allemande*, catalogue de l'exposition organisée par la Commission française de la Culture, Bruxelles, 1988, p. 61.
- (48) Propriété dont il admire les jardins en terrasse qui se fondent dans le paysage et forment « le panorama le plus beau et le plus grandiose qu'il m'ait été donné de voir ». Lettre de Gropius à sa mère du 17 juin 1917. Voir R. Isaacs, *Gropius : An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*, Boston, Bulfinch Press, 1991, p. 15 et N. Fox Weber, *La bande du Bauhaus. Six maîtres du modernisme*, Fayard, Paris, 2015, p. 56.
- (49) Melchers propose à van de Velde de donner cours à Providence (*Rhode Island School of Design*) et à New York (*New-York School of Applied Arts for Women*). Van de Velde, qui reçoit la lettre de Melchers le 15 octobre 1916, accepte sa proposition le 30 octobre. Le dossier conservé (AML, FS X 169) contient aussi la copie partielle d'une lettre envoyée par Melchers à une tierce personne, à l'attention de van de Velde (probablement parce que son courrier était surveillé), dans laquelle il signale qu'il lui envoie deux invitations officielles, l'une pour Providence et l'autre pour Savannah (*Academy for Arts and Sciences*). Voir *Henry van de Velde. Récit de ma vie*, t. II, *op. cit.*, p. 452.
- (50) Le 31 janvier 1919. Voir V. Wahl, *Band 14, op. cit.*, p. 379–380 et L. Richard, *Comprendre le Bauhaus, op. cit.*, p. 52.
- (51) Le *Groupe de novembre* et le *Conseil des travailleurs de l'art*, dont Gropius prendra la direction en mars 1919, rassemblaient à l'origine (décembre 1918) des artistes expressionnistes. Voir la réponse de Gropius à l'enquête lancée par l'*Arbeitsrat für Kunst* au moment où il travaille au programme du Bauhaus. Dans ce texte qui explicite le manifeste à paraître, il déclare déjà : « Le but ultime de toute l'activité plastique est l'édifice ! ». Traduction en français donnée par J. Aron dans *Anthologie du Bauhaus, op. cit.*, p. 55–61.
- (52) Voir L. Richard, *Comprendre le Bauhaus, op. cit.*, p. 139 et *Encyclopédie du Bauhaus, op. cit.*, p. 30–34. Après le départ du Bauhaus à Dessau, O. Bartning devient directeur de la *Staatliche Bauhochschule* qui s'installe dans les bâtiments de van de Velde. Il sera remplacé le 1<sup>er</sup> avril 1930 par l'architecte nazi Paul Schultze-Naumburg qui ordonna aussitôt la destruction des peintures murales (H. Bayer et O. Schlemmer) ainsi que des hauts reliefs (O. Schlemmer et J. Hartwig) qui subsistaient de l'exposition de 1923 dans les halls et une cage d'escalier. Ces éléments ont été reconstitués. La réunion des deux écoles de Weimar par Gropius s'inscrit donc dans un vaste programme réformiste développé contre l'élitisme artistique par la nouvelle Allemagne républicaine. Ce programme, visant à rassembler l'art et le peuple sous la coupole de l'architecture, était porté par l'*Arbeitsrat für Kunst* et par des personnalités comme le directeur de musées Wilhelm von Bode ainsi que les architectes Theodor Fischer, Bruno Paul et Fritz Schumacher. Voir W. Nerdinger, *op. cit.*, p. 20–21.
- (53) Le grand-duc Wilhelm-Ernst (Guillaume-Ernest) abdicque durant la révolution de novembre 1918.
- (54) Ce qui l'oblige à reprendre les professeurs de l'École des beaux-arts qui existait toujours. Le Bauhaus hérite aussi de plus de 70 % des étudiants des deux écoles précédentes (U. Ackermann, *op. cit.*, p. 318). L'autorisation de changer le nom est délivrée le 12 avril 1919 (L. Richard, *Comprendre le Bauhaus, op. cit.*, p. 56).
- (55) Extrait de la réponse de Gropius à l'enquête de l'*Arbeitsrat für Kunst* (1919). Voir J. Aron, *Anthologie du Bauhaus, op. cit.*, p. 58.
- (56) L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus, op. cit.*, p. 56–62.
- (57) Voir K. Weber, *op. cit.*, p. 366 (lettre de Gropius à sa mère du 31 mars 1919).
- (58) Lettre du 2 avril 1919. Les quatre artistes engagés sont C. Klein (pour la peinture sur verre), L. Feininger (peinture), G. Marks (sculpture ornementale) et J. Itten (dessin). Van de Velde répond à cette lettre le 17 avril 1919. Voir V. Wahl, *op. cit.*, p. 382–383.
- (59) Lettre du 24 mai 1919 : « Mille dangers m'entourent dans ce patelin de bourgeois et (...) je flaire le malheur. (...) La meute hurle après moi et m'est devenue franchement hostile. (...) Si cela devait se calmer et si je me tenais fermement en selle, je ferais tout pour rappeler à Weimar son devoir envers vous » (AML, FS X 434bis). Voir aussi V. Wahl, *op. cit.*, p. 387–388. Nous traduisons. Par ailleurs, dès l'abord, le Bauhaus souffre d'un manque de moyens financiers et matériels, comme jadis l'école de van de Velde. Voir plus loin et W. Nerdinger, *op. cit.*, p. 24.
- (60) Van de Velde écrit à son épouse le 22 juillet 1919 : « Il est vraisemblable que je ne verrai pas Gropius. Il est en vacances. Il ressort de tout ce que j'ai appris et d'après tout ce que je constate qu'il ne désire aucunement que je reprenne mon activité à Weimar » (AML, FS X 784/19/10). Il ajoute : « Hier soir quand je me suis trouvé seul sur la place entre les deux bâtiments : mon École et la Kunstschule, j'ai senti mon cœur défaillir et j'ai mesuré toute

- l'étendue des conséquences de ce coup du Destin. » Le 27 juillet, il lui écrit encore : « Une attitude différente de Gropius m'eût facilité bien des choses. Son attitude est plus qu'hésitante. Il se dérobe ! Mais on dit qu'il est fort malade et accablé de soucis privés » (FS X 784/19/12). Gropius et van de Velde se berneront alors à échanger quelques télégrammes (FS X 784/19/13).
- (61) Les maîtres s'opposent finalement au retour de van de Velde, sauf R. Engelmann et W. Klemm (voir Volker Wahl, *op. cit.*, p. 392). Ce qui n'empêchera pas le ministère de l'Intérieur de l'Etat libre de Saxe-Weimar de s'adresser encore à van de Velde le 30 décembre 1919 pour l'informer que des personnalités du *Kunsth Handwerk* (l'artisanat d'art) le prient de revenir à Weimar pour y poursuivre ses activités (AML, FS X 206/3). Jusqu'en février 1920, van de Velde tentera de rouvrir un bureau à Weimar (qu'il dirigerait depuis La Haye) avec l'aide financière d'anciens clients (les Schulenburg, Esche, Dürckheim) et la collaboration de son dessinateur Hugo Westberg (FS X 784/20/14).
- (62) Le putsch se déroula du 13 au 17 mars ; il entraîna des émeutes sanglantes et une grève générale. Van de Velde qui y assista en fait le récit détaillé à son épouse le 27 mars (AML, 784/20/11). Gropius élèvera un monument expressionniste aux « victimes de mars » au cimetière principal de Weimar en 1922 (détruit par les Nazis en 1933 et reconstitué).
- (63) Au départ, six ateliers seulement sont ouverts : sculpture sur bois et sur pierre, céramique, reliure, vitrail, tissage, imprimerie et publicité. Malgré une tentative effectuée en mai 1920, l'architecture ne sera enseignée qu'à partir de 1927, à Dessau, par Hannes Meyer (Directeur du Bauhaus de 1928 à 1930). Voir L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 44–51 et Ch. Schädlich, « La formation au Bauhaus », *Bauhaus 1919–1933. Le Bauhaus dans les collections de la République Démocratique Allemande*, *op. cit.*, p. 21–37.
- (64) C'est le cas pour la reliure avec Otto Dorfner et pour le tissage avec Helene Börner (qui enseignaient déjà dans l'école de van de Velde).
- (65) Gropius est confronté à la démission des professeurs de l'ancienne École des beaux-arts et à la fondation le 4 avril 1921, en parallèle de son école (et au détriment de ses locaux), d'une nouvelle École des beaux-arts à Weimar. Voir Bauhaus Archiv & M. Droste, *Bauhaus 1919–1933*, *op. cit.*, p. 48–49 et L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 51–53.
- (66) Voir L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 72–75 et *Comprendre le Bauhaus*, *op. cit.*, p. 115.
- (67) Voir L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 71–72 et *Comprendre le Bauhaus*, *op. cit.*, p. 108–111. À partir de 1923, l'activité artistique et les réflexions théoriques du peintre et photographe L. Moholy-Nagy — « constructiviste » fasciné par la technique et la machine — exerceront une influence déterminante, en particulier sur la transformation du Bauhaus de Dessau qui vendit régulièrement des modèles d'objets quotidiens aux firmes industrielles (lampes, services, ustensiles de cuisine, ...). Voir *Encyclopédie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 79–83.
- (68) Schlemmer signale cette nouvelle orientation vers la technique et une discussion sur la « Machine à habiter » dès le 11 mai 1922 (*Oscar Schlemmer. Lettres et Journaux*, Carta Blanca éditions, Paris, 2014, p. 96–97).
- (69) Le Corbusier y expose son projet pour une ville de 3 000 000 d'habitants. Voir N. Fox Weber, *op. cit.*, p. 88.
- (70) La maison Sommerfeld (1920–1921) ne peut être comptée parmi les productions du Bauhaus même si plusieurs étudiants du Bauhaus y collaborèrent (vitraux de J. Albers, mobilier de M. Breuer, sculptures sur bois de J. Schmidt). Réalisée à Berlin-Steglitz par Gropius et A. Meyer, elle fut construite avec le bois de récupération d'un navire de guerre. Sa forme expressionniste est à mettre en parallèle avec *De Tent*, la maison préfabriquée en bois que van de Velde se construisit au même moment à La Haye.
- (71) Voir l'article de S. Giedion dans *Das Werk* (n° 9, 1923) et celui d'A. Behne dans la revue belge *Tarts* (15 nov. 1923). Textes donnés par J. Aron, *op. cit.*, p. 130–135 et p. 136–138. L'article de Giedion est traduit en français.
- (72) Lettre du 5 novembre 1923 : « Mais à présent, les difficultés extérieures ont grandi avec une telle mesure que bientôt toute perspective sera bouchée. » (AML, FS X 435/3).
- (73) Plainte adressée par Gropius le 24 novembre 1923 au Lieutenant-Général Hasse, Commandant militaire de Thuringe (H. M. Winger, *Bauhaus*, first MIT Press, *op. cit.*, p. 76). La Thuringe était placée sous loi martiale depuis la fin de l'année 1923. Les partis de droite obtinrent la majorité après les élections au *Landtag* de Thuringe, le 10 février 1924.
- (74) Lettre de van de Velde à Gropius à propos de son appel, le 9 octobre 1924 : « Quelques noms bien sonnants que vous ayez ou que vous ajouterez à cette liste, cela n'aura aucune influence sur le Landtag ou le gouvernement. » (AML, FS X 434bis/24/1). Lettre de van de Velde au *Landtag* de Thuringe à propos du Bauhaus, le 16 octobre 1924 : « (...) Personnellement, j'avais souhaité des temps plus sereins à mon successeur, une sphère moins tempétueuse et des sentiments moins avides de sensationnel pour l'achèvement d'une tâche que nous, qui appartenons à une génération précédente, avons entreprise (...). Le Staatliche Bauhaus est voué à continuer la tâche commencée. Si pour cela maintenant il a choisi des moyens qui semblent trop radicaux au public c'est parce qu'après la guerre, une épouvantable anarchie du goût et une corruption dans le sens du faux luxe (...) menacent à nouveau de remettre en question tous nos succès acquis avec peine. Le Bauhaus s'est caractérisé par une action violente pour faire face à cette attaque. Un comportement extérieurement radical convient peut-être ici pour vaincre le danger. Personnellement, j'admire le courage de ceux qui ont adopté cette attitude, non pas



- par goût mais par contrainte, comme je le suppose. » (AML, FS X 1073 bis/3). Nous traduisons. Le texte est donné par V. Wahl, *op. cit.*, p. 393–394.
- (75) La dissolution fut décidée pour le 1<sup>er</sup> avril 1925. Certains maîtres (H. Börner, G. Marcks) ne suivirent pas l'école à Dessau et plusieurs collaborateurs et étudiants doués restèrent à Weimar dans l'école qui succéda au Bauhaus (E. Neufert, W. Wagenfeld, ...). Le principal collaborateur de Gropius, A. Meyer, préféra un poste de conseiller en urbanisme auprès de la ville de Francfort. Voir L. Richard, *Comprendre le Bauhaus*, *op. cit.*, p. 137–143 et J. Aron, *op. cit.*, p. 159.
- (76) Lettre du 12 janvier 1925, (AML, FS X 784/25/1).
- (77) À part deux lettres ambigus d'E. F. Nietzsche du 16 avril et du 26 septembre 1925 (AML, FS X 403/36 et /37).
- (78) Où l'architecte moderniste Huib Hoste s'emploie à lui chercher une maison au milieu d'un verger. Lettre de Hoste à van de Velde du 18 juin 1925 (AML, FSX 481bis). En 1913, déjà, van de Velde avait tenté un retour en Belgique, sans succès.
- (79) Lettre de Paul Colin à van de Velde du 29 juillet 1925 (AML, FS X 290/36).
- (80) Van de Velde regrettera l'appellation "arts décoratifs". Elle provient d'un choix politique : celui de placer l'école sous la tutelle du ministre des Sciences et des Arts (qui a créé l'école) plutôt que sous celle du ministre de Travail et de l'Industrie.
- (81) Artistes, artisans et architectes ont pour mission de relever le niveau de la production dans leurs disciplines respectives, en se fondant sur le principe de la "conception rationnelle". Parmi les architectes et urbanistes qui enseignent à l'école : Louis Van der Swaelmen, Jean-Jules Eggericx et Huib Hoste, qui participent à la reconstruction du pays en réalisant les plus importantes cités-jardins de Belgique ; ou encore Victor Bourgeois, auteur de la très remarquée *Cité Moderne* à Bruxelles, qui enseigne *La Forme pure* à l'I.S.A.D. et construit une maison à la cité du Weissenhof pour l'exposition du Deutscher Werkbund édifée à Stuttgart sous la direction de Mies van der Rohe (1927).
- (82) Le Bauhaus se dénomme dorénavant *Hochschule für Gestaltung* (École supérieure de la Forme) et devient un établissement municipal alors qu'il dépendait de l'État (du Land de Thuringe). L'école occupe des locaux provisoires à Dessau à partir de sa réouverture le 25 octobre 1925 jusqu'à l'inauguration de son nouveau siège, le 4 décembre 1926, dans des bâtiments à la mesure des principes pédagogiques qu'elle défend. Voir J. Aron, *op. cit.*, p. 159–162.
- (83) Comme le lotissement de Dessau-Törten ou l'École des syndicats de H. Meyer à Bernau. L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 105–113 et *Comprendre le Bauhaus*, *op. cit.*, p. 178–188.
- (84) Voir le rôle joué par Kandinsky dans cette affaire (et par conséquent dans la fin du Bauhaus) dans L. Richard, *Comprendre le Bauhaus*, *op. cit.*, p. 181–182. À noter : c'est la même année que O. Bartning est remplacé à la tête de l'École de Weimar par P. Schultze Naumburg.
- (85) L'établissement perd à cette occasion son statut public et devient l'école privée de Mies. Voir J. Aron *op. cit.*, p. 255–257 : « [Mies van der Rohe] va devoir donner d'autant plus de gages aux ennemis du Bauhaus que son nom restait indissolublement attaché au monument à la mémoire des révolutionnaires Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg. ». Monument qui lui avait été commandé par le parti communiste (1926) et qui fut d'ailleurs détruit par les Nazis en 1934.
- (86) La disparition du Bauhaus fut vivement critiquée par la presse internationale. En Belgique, elle fut commentée par la *Revue des Beaux-Arts* (6 janvier 1933) et par la revue *Bâtir* (n° 4, 15 mars 1933).
- (87) Gropius adressa des vœux à van de Velde pour son 70<sup>e</sup> anniversaire (avril 1933), auxquels ce dernier répondit en envoyant un exemplaire de *La Voie sacrée* dédié. Gropius lui envoya encore un télégramme de félicitation pour son 90<sup>e</sup> anniversaire. Voir K. Weber, *op. cit.*, p. 375. Voir aussi AML, FS X 200 et FS X 662 bis.
- (88) Voir A. Van Loo, « Le pavillon de la Belgique par Henry van de Velde à l'Exposition universelle de 1937 », *Paris 1937 Cinquantenaire*, catalogue de l'exposition au Palais de Tokyo, Paris, Institut Français d'Architecture, 1989.
- (89) L'histoire et le rôle de l'école de van de Velde ont été seulement ébauchés dans plusieurs ouvrages : M. Culot, R.-L. Delevoy, A. Van Loo. *La Cambre, 1928–1978*, AAM éditions, Bruxelles, 1979 ; J. Aron, *La Cambre et l'architecture. Un regard sur le Bauhaus belge*. Mardaga, Liège, 1982 ; A. Van Loo, « Henry van de Velde, le design et l'école de La Cambre », *Design(s) à La Cambre 54/04*, Bruxelles, Éditions ENSAV–La Cambre, 2004.
- (90) Et ce, bien qu'il se défendit toujours d'avoir empêché le retour de van de Velde à Weimar. En 1925, Gropius demanda même à E. Mendelsohn, alors membre du bureau du *Bund der deutschen Architekten*, de l'aider à combattre ces reproches. Voir K. Weber, *op. cit.*, p. 375.
- (91) Voir R. Carpentier, T. Gersten et A. Van Loo, « Le fonds Henry van de Velde et l'école de La Cambre : une histoire singulière », *Cahiers henry van de Velde n° 14*, Fonds Henry van de Velde — ENSAV–La Cambre, Bruxelles, 2015.



FIG. 01 ABB. H. van de Velde. École des beaux-arts de Weimar (1905-1911), occupée par le Bauhaus à partir de 1919. Entrée Belvedere Allée et lettrages de H. Bayer annonçant l'exposition de 1923. Photo : Herbert Bayer.





FIG. 02 ABB. H. van de Velde, École des beaux-arts, Weimar, 1905–1911.  
Façade principale, ca. 1912. Sculpture *Le Repos* de Richard Engelmann. Photo : Louis Held.

8. 52683

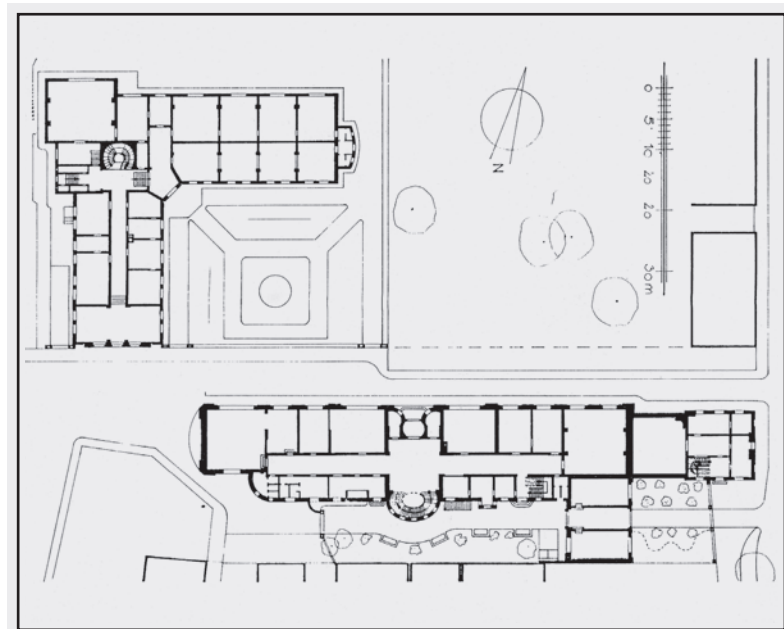


FIG. 03 ABB. Plan d'implantation des deux écoles de Weimar construites par H. van de Velde. En haut, l'École des métiers d'art. Montage d'Anne Van Loo.



**FIG. 04 ABB.** H. van de Velde, escalier en bois de la partie ancienne de l'École des beaux-arts (1905-1906). Peinture murale réalisée par H. Bayer en 1923, détruite en 1930 et restituée en 1979.



FIG. 05 ABB. H. van de Velde, escalier principal de la nouvelle partie de l'École des beaux-arts, 1911.



**FIG. 06 ABB.** H. van de Velde, l'École des métiers d'art (1904-1907).  
L'escalier et la peinture réalisée par O. Schlemmer en 1923, détruite en 1930 et restituée en 1979.





FIG. 07 ABB. H. van de Velde, l'École des métiers d'art (1904–1907) et sa clôture, aujourd'hui disparue ca. 1908. Photo : Louis Held.

S. 6282



FIG. 08 ABB. H. van de Velde dans son atelier à l'École des métiers d'art, 1908. Photo : Louis Held.

S. 6233



**FIG. 09 ABB.** Henry van de Velde et trois des jeunes enseignants de l'École des métiers d'art, ca. 1910. À l'arrière, au milieu, Dora Wibiral et à droite Arthur Schmidt.





S. 2287



S. 2287

FIG. 10 ABB. H. van de Velde, théière et plateau en argent, ca. 1905.



D. Blüthner.

FIG. 11 ABB. Travail d'étudiant de l'École des métiers d'arts (détail). D. Blüthner, étude de service à thé, ca. 1913.

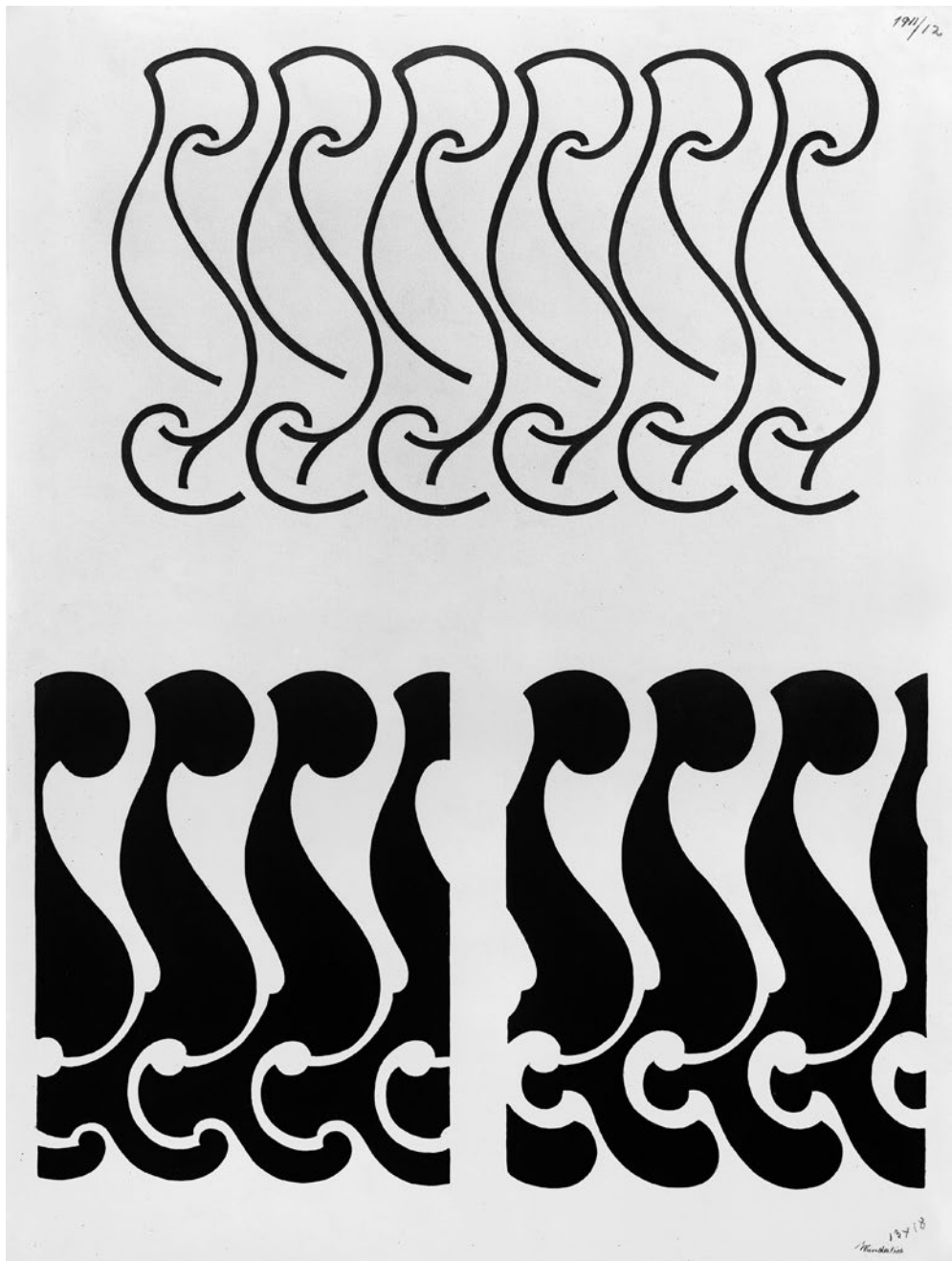


FIG. 12 ABB. Exercice d'étudiant de l'école des métiers d'arts. Wunderlich, ca. 1911-1912.  
Étude pour une frise décorative avec transposition de la ligne en surface.

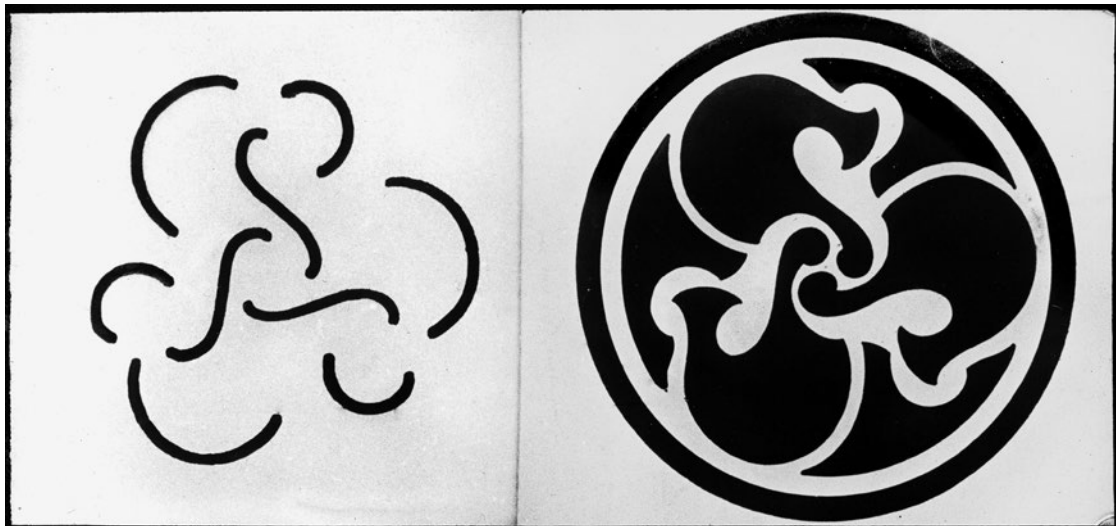


FIG. 13 ABB. Exercice d'étudiant de l'école des métiers d'arts.  
Études d'ornements, progression d'une forme rotative vers une surface, 1912.

S. 2789

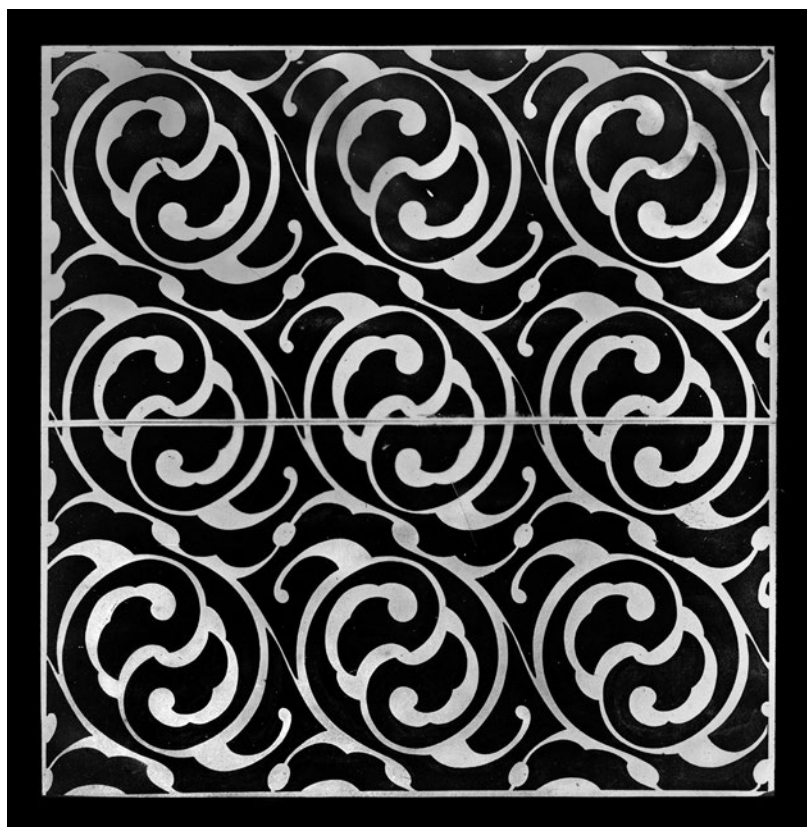


FIG. 14 ABB. Exercice d'étudiant de l'école des métiers d'arts.  
Études d'ornements, motif dynamique pour une surface continue, 1912.

S. 2822





**FIG. 16 ABB.** Maria van de Velde à son écritoire dans le salon des Hohe Pappeln à Weimar, ca. 1910.  
À l'avant-plan, un vase de R. Hanke réalisé vers 1902-1903 d'après un modèle de van de Velde.

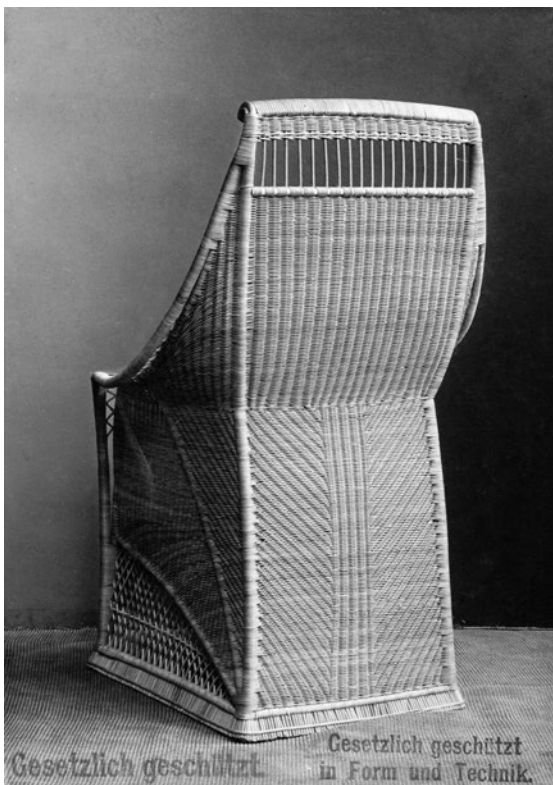
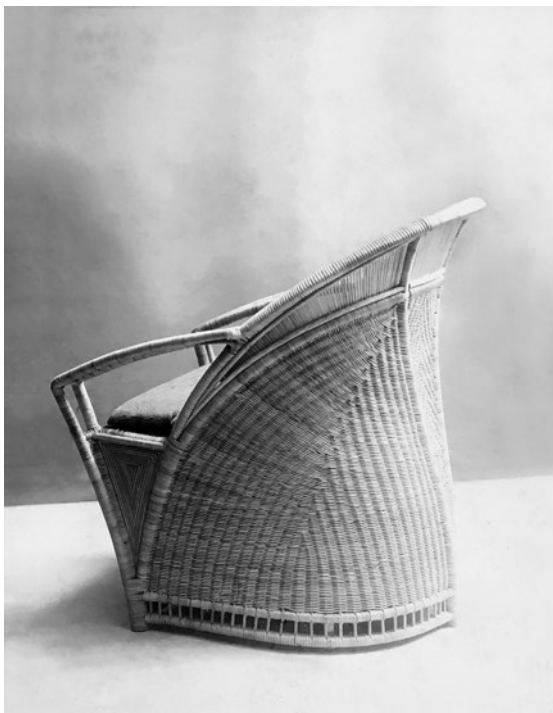


FIG. 16 ABB. Modèles de sièges en osier conçus par H. van de Velde vers 1904 pour la Weimarische Korb-Kunstindustrie Aug. Bosse.



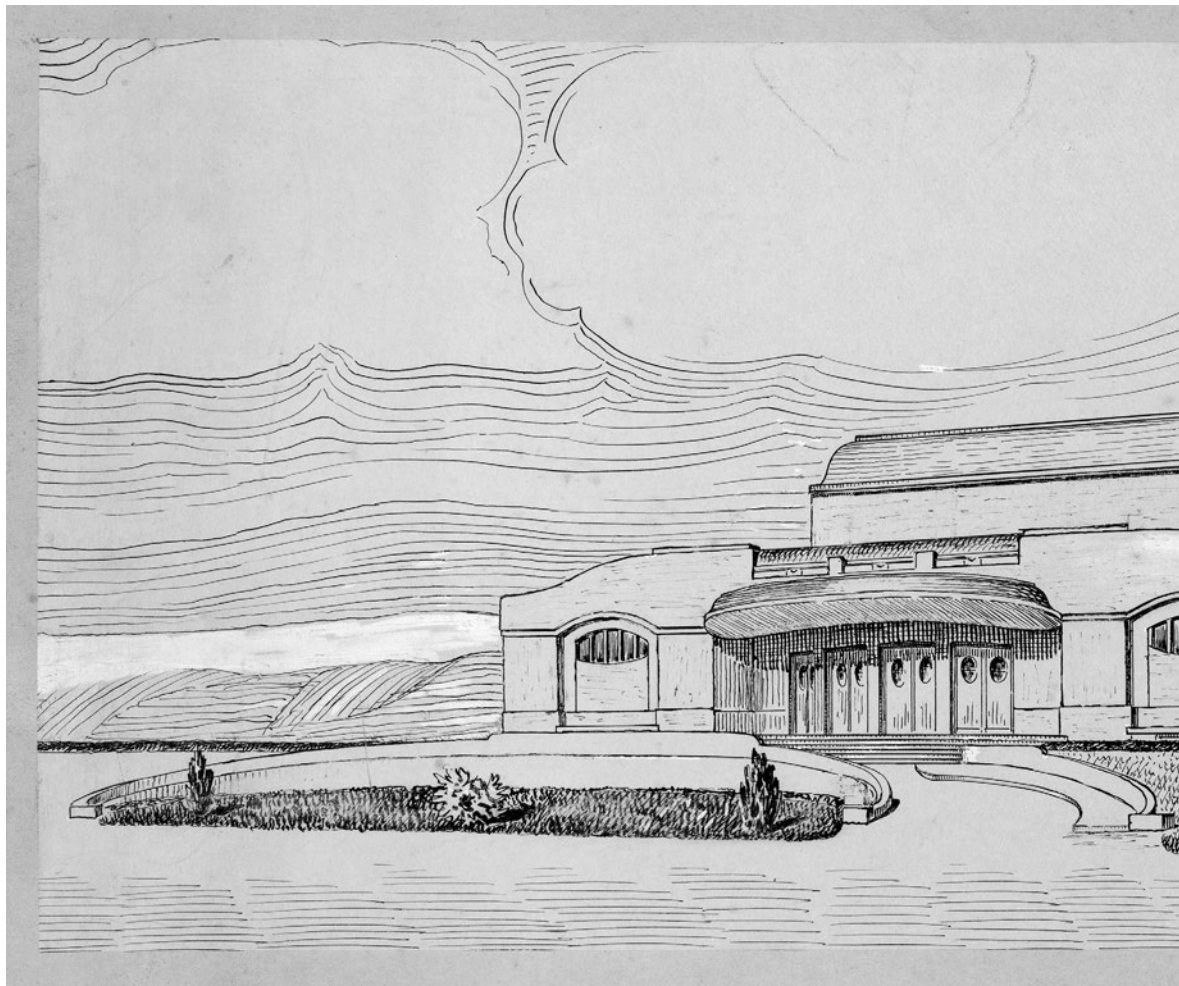


S. 2187

FIG. 17 ABB. Le jardin d'hiver du *Hohenhof*.  
Céramiques murales de H. Matisse et fauteuils en osier de H. van de Velde.

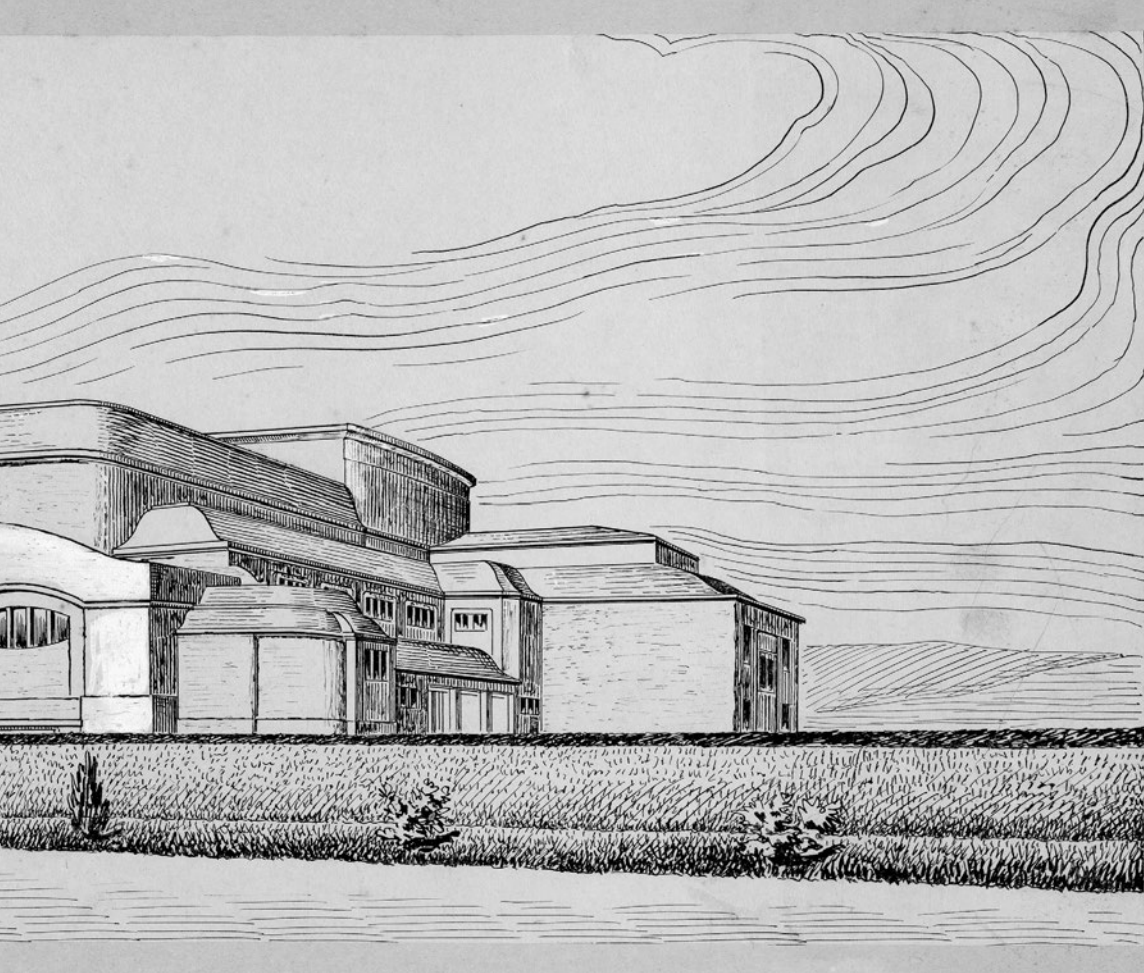


FIG. 18 ABB. H. van de Velde, le *Hohenhof*, Hagen, 1906-1908.  
La façade arrière vue depuis la pergola.



**FIG. 19 ABB.** H. van de Velde, le théâtre de l'Exposition du *Deutscher Werkbund*, Cologne, 1913-1914. Encre de Chine et gouache sur papier, 1913.







S. 5811

FIG. 20 ABB. H. van de Velde, le théâtre de l'Exposition du *Deutscher Werkbund*, Cologne, 1913-1914. Maquette en plâtre, 1913. Vue de côté avec la digue du Rhin.



S. 5296

FIG. 21 ABB. H. van de Velde, le théâtre de l'Exposition du *Deutscher Werkbund*, Cologne, 1913-1914. Façade latérale vue depuis l'arrière.

Deutsche Werkbundaussstellung Köln 1914

Theater für 600 Personen.

M. 1:100

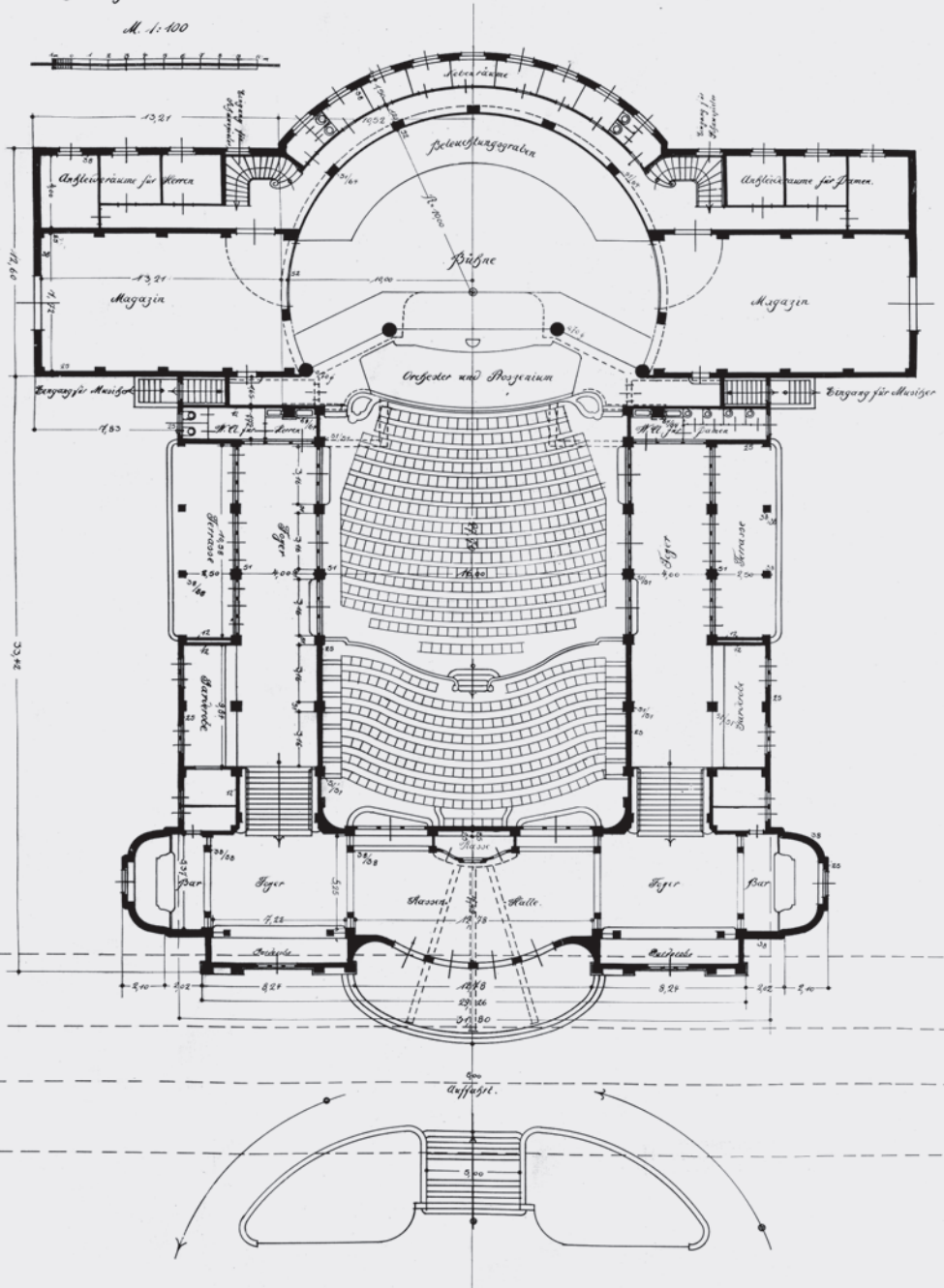


FIG. 22 ABB. H. van de Velde, le théâtre de l'Exposition du Deutscher Werkbund, Cologne, 1913-1914. Plan du rez-de-chaussée.



Waldemar Gropius.  
Reserve Kav. Reg. 9.  
30. Reserve Division  
Corps Eberhard.

Moussy, franz. Letzbrunn  
1. Dez. 14.

Lieber Herr Professor,

ich danke Ihnen herzlich für Ihre freund-  
liche Sendung. Danach darf ich hoffen,  
dass Sie mein Brief nach Petersburg  
dort erreicht hat, worin ich Ihnen sa-  
gen wollte, wie sehr ich das bruckale, grenzen-  
lose Abwärtige Gehabren meiner Landsleu-  
te gegen Sie verurteile; ich empfinde mich für  
sie und empfinde ihren Mangel an Takt  
und Weisheit äußerst schmerzhaft. Wir haben  
viel an Ihnen gut zu machen, lieber Herr  
Professor, und wenn die Toren der Welt erst  
einmal wieder feine Töne vernehmen können,  
wie nur Raubendstücker, dann werden sich  
einstimmig aufregen, die jene Toren gekränkt  
abfertigen und Ihnen von allen Angen dafür  
Dank sagen, was Sie unserem Lande ge-  
nutzt haben.

Mit den besten Wünschen für Ihre Ge-  
sundheit und der Bitte um eine Empfehlung  
an Ihre verehrte Frau Gemahlin bin ich  
Ihr anpflichtig ergebener

Waldemar Gropius



FIG. 24 ABB. Le lieutenant W. Gropius aux armées, ca. 1916.



**FIG. 25 ABB.** W. Gropius et A. Meyer, façade avant de la maison Sommerfeld, Berlin-Steglitz, 1919-1920, réalisée avec la collaboration de plusieurs étudiants du Bauhaus.



**FIG. 26 ABB.** H. van de Velde, maison personnelle *De Tent*, Wassenaar (La Haye), 1920-1921. Construction préfabriquée en bois de la firme silésienne Christoph & Unmack, selon un modèle adapté par van de Velde.





**FIG. 27 ABB.** G. Mücke et A. Meyer, maison *Am Horn*, Weimar, 1923.  
Aménagée et équipée par les étudiants du Bauhaus. Photo de l'état actuel.



**FIG. 28 ABB.** W. Gropius, monument aux Victimes de Mars, 1922.  
Détruit par les Nazis en 1933 et reconstruit.

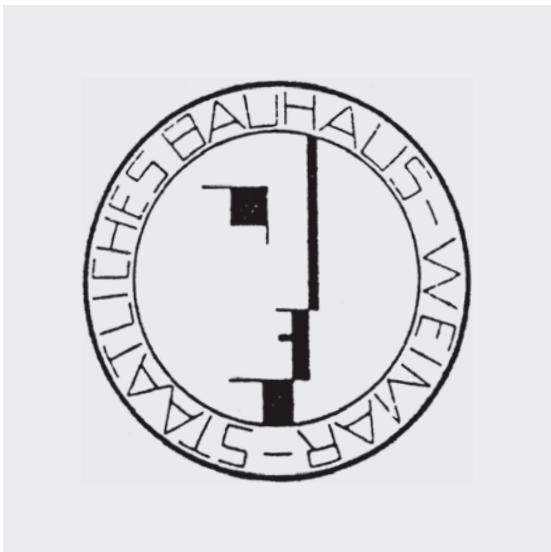


FIG. 29 ABB. Emblèmes du Bauhaus. À gauche P. Röhl, à partir 1919 ; À droite O. Schlemmer, à partir de 1923. Satzungen Staaliches Bauhaus Weimar, 1922.

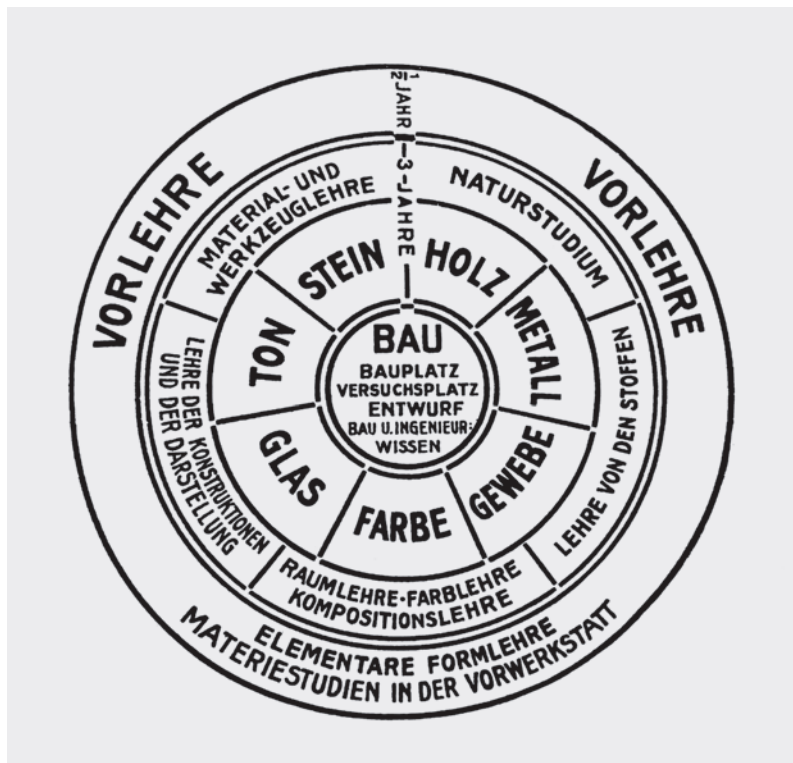


FIG. 30 ABB. Schéma du cursus d'un étudiant du Bauhaus, 1923. Satzungen Staaliches Bauhaus Weimar, 1922.





FIG. 31 ABB. Projet d'emblème pour l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs (I.S.A.D.), C. Cochius, 1931.

## LE COURS DE LA FORME PURE

PROFESSEUR : M. VICTOR BOURGEOIS

### ON SUPPOSE

l'élève en possession de notions techniques suffisantes du dessin aux instruments et à main levée.

Le cours est partie intégrante des COURS DE L'ARCHITECTURE, du MOBILIER (dessin technique), du MÉTAL et de la CÉRAMIQUE.

Il est OBLIGATOIRE dès la première année pour tous les élèves de ces cours. Aucun élève ne pourra passer en troisième et dernière année de l'un de ces cours s'il n'a subi, – à la fin de la deuxième année d'études, – un examen et soumis un nombre de travaux fixé par la direction.

Ce cours est FACULTATIF pour les élèves des autres cours de l'I. S. A. D.

### PARTIE THÉORIQUE.

Etude des formes pures suivant :

- A) Les matériaux employés.
- B) L'usage et la destination des objets, des constructions et des véhicules.
- C) Le milieu social (influence des mœurs).

### APPLICATIONS.

Projets et analyses de formes pures.

La partie théorique de ce cours est inscrite au programme du Séminaire de culture générale. La fréquentation des conférences sur l'Esthétique des formes est OBLIGATOIRE pour les élèves des cours indiqués ci-dessus ; FACULTATIF pour les autres élèves de l'I. S. A. D.



FIG. 33 ABB. L'atelier d'architecture de J.-J. Eggericx à l'I.S.A.D., 1934.



FIG. 34 ABB. Le cours de dessin technique d'A. Pompe à l'I.S.A.D., 1929.

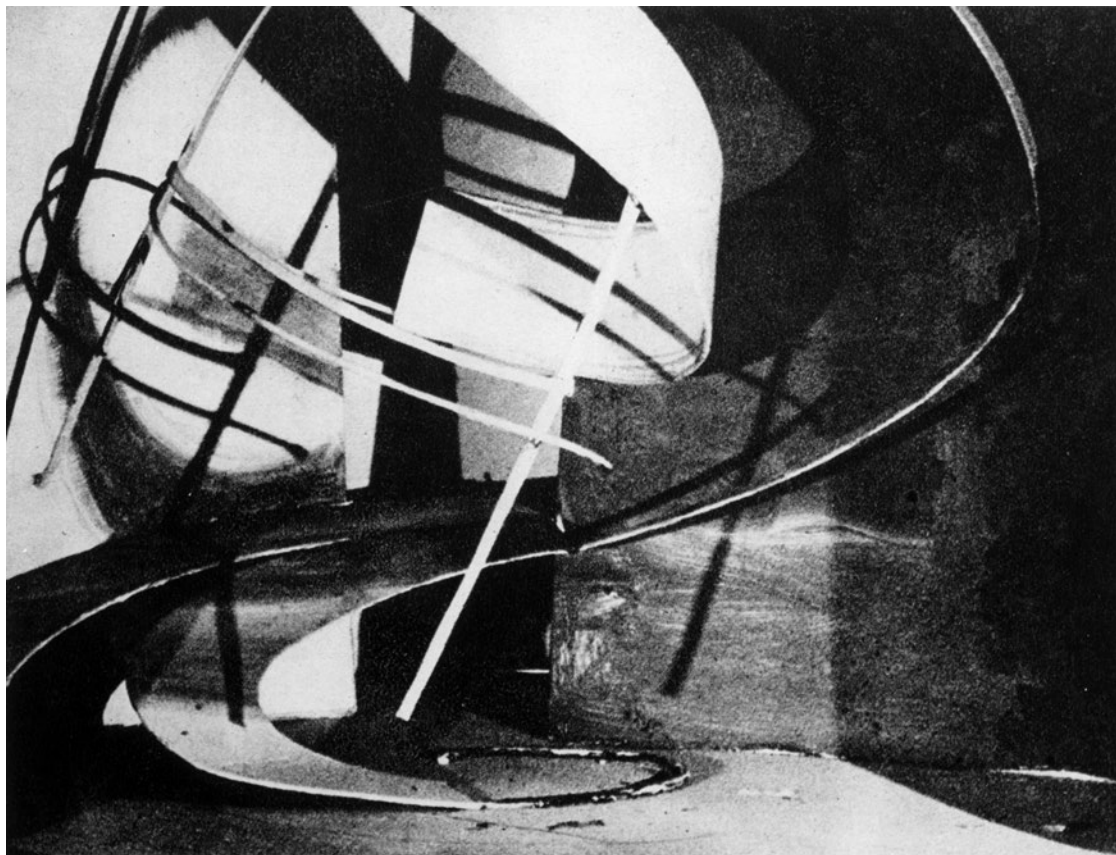


FIG. 35 ABB. G. Hauman, maquette d'étude pour le décor de *Henri IV* de Pirandello. Cours de théorie et pratique du théâtre, I.S.A.D. 1929.

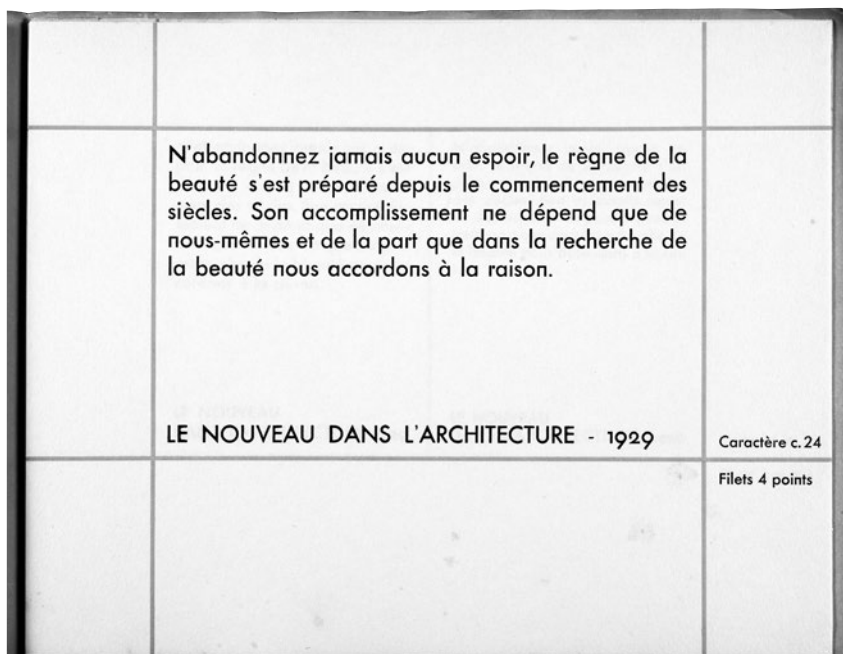


FIG. 36 ABB. Spécimen des caractères typographiques de l'imprimerie de l'I.S.A.D. présentant un extrait de *Le Nouveau dans l'Architecture* de H. van de Velde, 1929 et composé en Futura.





FIG. 37 ABB. Costume de D. Martin pour la danseuse Akarova dans *L'Orestie* de D. Milhaud. Représentation donnée sur la scène du théâtre de l'I.S.A.D., 1931.



Ministerie van Kunsten en Wetenschappen Brussel

**HOOGER VOOR  
INSTITUUT VOOR  
SIERKUNSTEN**



**Paleis  
voor  
Schoone  
Kunsten**

**TENTOONSTELLING**

**Ingang Moninklijkestraat van 20 JUNI tot 3 JULI 1931**

FIG. 38 ABB. Version néerlandaise de l'affiche annonçant la première exposition des travaux d'élèves de l'I.S.A.D. au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 20 juin au 3 juillet 1931. Photo: Isabelle Arthuis.

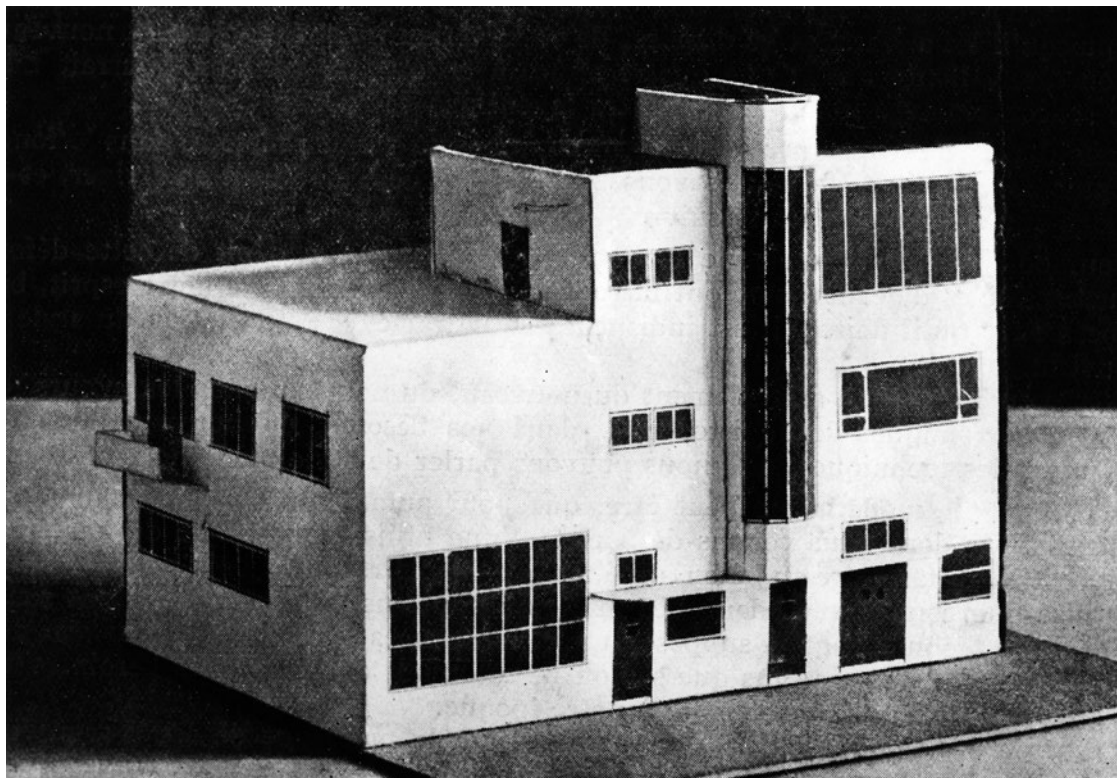
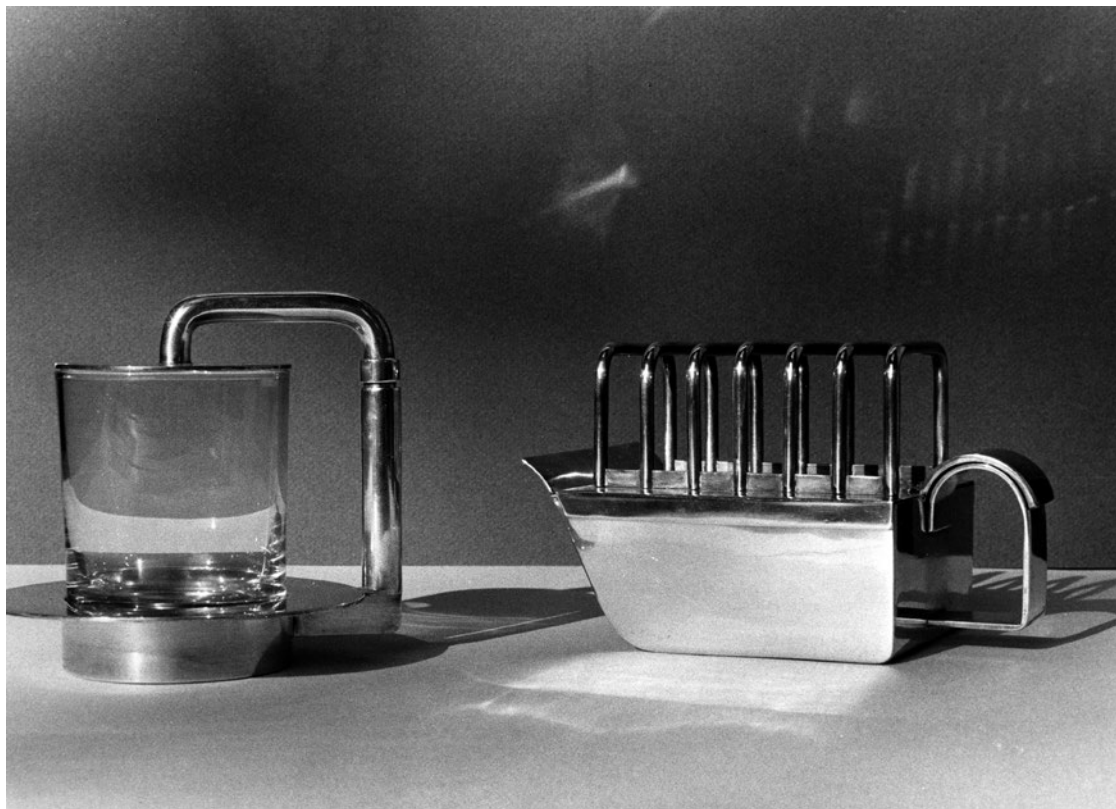


FIG. 39 ABB. G. Herbosch, maison pour un artiste peintre, 1929-1930.  
Projet de première année du cours d'architecture de J.-J. Eggericx à l'I.S.A.D.



**FIG. 40 ABB.** W. Mengel, confiturier et boîte à pain frais et toast en cuivre argenté, 1930.  
Travail réalisé pour le cours du Travail des métaux et des émaux de F. Jacques à l'I.S.A.D.

# HENRY VAN DE VELDE UND DAS BAUHAUS

## EIN UMSTRITTENES ERBE

Was verbindet das Bauhaus und Henry van de Velde? Wäre das Bauhaus ohne das wegberreitende Engagement van de Veldes in der Kunstgewerbe-Erziehung entstanden? Es ist unwahrscheinlich und dennoch bleibt die Verbindung zwischen van de Veldes Schule in Weimar und dem Bauhaus umstritten, wenn nicht gar verkannt.

Zwischen 1900 und 1914 trägt van de Velde dazu bei, dass Deutschland eine europaweite Führungsrolle in der Architektur und im Kunstgewerbe einnahm, bis dann zwischen 1919 und 1933 das Bauhaus diese Rolle ausfüllte. Für den belgischen Künstler besteht nie Zweifel an der Verbindung zwischen dem Bauhaus und seinen vorausgegangenen pädagogischen Konzepten, während Gropius die Abweichungen ihrer jeweiligen Methoden betont.<sup>(01)</sup> Dennoch wächst das Bauhaus im Frühjahr 1919 heran in den Gebäuden der Weimarer Kunst- und Kunstgewerbeschule — zwei bemerkenswerten Bauten, die van de Velde zwischen 1904 und 1911 errichtet — und auf einem intellektuellen Boden, den van de Velde seit 1902 kultiviert hatte.

Van de Velde ist bei seiner Ankunft in Weimar 38 Jahre alt. Er stellt seine ganze Kraft in den Dienst eines ambitionierten wirtschaftlichen und kulturellen Projekts, welches auf die Wiederbelebung der kunsthandwerklichen Produktion zielt und dessen Speerspitze die Lehre ist. Dass dieses Experiment 1914 unterbrochen wird, liegt nicht, wie man meinen könnte, am Ausbruch des Krieges, sondern an den zunehmenden nationalistischen

Einstellungen im kleinen Herzogtum Sachsen, welche van de Veldes freien und weltmännischen Geist nicht tolerieren können. Zehn Jahre später und in einem veränderten institutionellen und politischen Kontext wird es dem Bauhaus ähnlich ergehen. Beide Experimente entwickeln sich unter sehr unterschiedlichen Bedingungen: Van de Veldes Projekt wird durch den Autoritarismus eines späten Feudalstaates behindert, während das Unterfangen von Gropius in seinen Anfängen durch den revolutionären Geist der ersten Jahre der Weimarer Republik getragen wird.<sup>(02)</sup> Aber beide Schulen zielen auf eine allgemeine Formlehre aufgrund einer praxisorientierten Pädagogik in Werkstätten, auch wenn Gropius den von van de Velde geschätzten Begriff des *Kunstgewerbes* durch den der *Gestaltung* ersetzt.<sup>(03)</sup> Die Hypothese, dass Gropius und das Bauhaus Erben van de Veldes und seiner Kunstgewerbeschule sind, verdient es, näher untersucht zu werden — zumal das inzwischen zusammengetragene und weitgehend veröffentlichte historische Material wie Absichtserklärungen, Programme, Schülerarbeiten, Verwaltungsdokumente, Korrespondenzen, Zeugnisse etc. zu einer Überprüfung des Themas einlädt.<sup>(04)</sup>

Eine erste Annäherung an das Thema besteht notwendigerweise darin, eine Chronologie der vorhandenen Fakten zusammenzustellen, welche die ursächlichen Zusammenhänge, die Rückschläge und die Konflikte beleuchten, die die Vor- und die Entstehungsgeschichte des Bauhauses prägten. Damit wird hier ein allgemeiner Rahmen geschaffen, der anschließend



durch andere Forschungen genauer dargelegt und ergänzt werden kann — unter anderem durch das Symposium *Henry van de Velde und das Bauhaus*, welches in Brüssel während des Bauhaus-Jubiläumsjahres 2019 stattfinden wird.<sup>(05)</sup>

#### DIE WIEDERBELEBUNG DER KUNSTINDUSTRIE IM ‚NEUEN WEIMAR‘

Nach einer Ausbildung als Kunstmaler gibt van de Velde die Malerei auf und widmet sich der angewandten Kunst. Bereits 1894 verkündet er, dass „die Kunst die Maschinen erobern muss“, die „Form sich aus der Nutzung ableitet lässt“ und dass „rationale Formen sich durchsetzen“.<sup>(06)</sup> Unter dem Einfluss von William Morris gründet er 1898 in Brüssel seine eigene Firma für die Herstellung von Jugendstil-Möbeln und anderen Einrichtungsgegenständen. Die Beengtheit der belgischen Kunstgewerbeszene läßt ihn 1900 nach Berlin ziehen. Dort tut er sich mit einem großen Einrichtungshaus zusammen, welchem er seine Entwürfe gegen hohe Honorare exklusiv überläßt.<sup>(07)</sup> Die Beendigung des Vertrages durch van de Velde weniger als ein Jahr nach der Unterzeichnung zwingt ihn, seine gesamte künstlerische Produktion für die darauffolgenden fünf Jahre seinem Geschäftspartner zu überlassen — ein Missgeschick, das teilweise erklärt, warum er sich schon ab 1902 vom Jugendstil distanziert.<sup>(08)</sup>

Nach diesen Ereignissen bringt der kosmopolitische Intellektuelle und visionäre Mäzen Harry Graf Kessler van de Velde in Verbindung mit Weimarer Persönlichkeiten, darunter Elisabeth Förster-Nietzsche, der Schwester des 1900 verstorbenen Philosophen Friedrich Nietzsche. Schon ab dem Sommer 1901 werden Gespräche geführt, um van de Velde zum Berater des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach zu machen.<sup>(09)</sup> In Erwartung seiner Ernennung besucht der Künstler mit Kessler die Eröffnung der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie — ein in der Öffentlichkeit sehr präsent Ereignis, in dessen Vordergrund der Architekt Josef Maria Olbrich, Berater des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, steht. Van de Velde versteht dort, was ein künstlerischer Berater durch eine enge Bindung an ein Staatsoberhaupt erreichen kann. Aber der dekorative Übermut Darmstadts eckelt ihn an. Einem Freund gesteht er: „Du kannst Dir nicht vorstellen, welchen Grad im Absurden die Phantasie eines Künstlers erreichen kann. (...) Ich bin wirklich glücklich, die hier wütende Bewegung des ornamentalen und architektonischen Wahnsinns

stoppen zu können (...)“. Im Gegensatz zum ‚Künstlerhaus‘ in Darmstadt will er über ein ‚Normal-Haus‘ nachdenken.<sup>(10)</sup>

In Weimar entwickelt das Triumvirat van de Velde, Elisabeth Förster und Harry Kessler Pläne für ein ‚Neues Weimar‘ mit dem Ziel, aus der kleinen verschlafenen Stadt eines der wichtigen künstlerischen und intellektuellen Zentren Europas zu machen und an die Zeiten von Goethe, Schiller und Liszt anzuknüpfen. Van de Velde übernimmt die Titelrolle. Im Jahr 1902 führt er eine gründliche Inspektion der Gewerbe des Großherzogtums durch.<sup>(11)</sup> Er stellt dabei fest, dass die technische Ausbildung mangelhaft ist und gründet aus eigenen Mitteln das ‚Kunstgewerbliche Seminar‘, eine Beratungsstelle für Handwerk und Industrie.<sup>(12)</sup> Die anderen beiden Mitglieder des Trios bleiben nicht inaktiv. Kessler übernimmt zeitweise die Leitung der Weimarer Museen (1903–06) und Elisabeth Förster eröffnet am 15. Oktober 1903 das Nietzsche-Archiv — eigentliches Zentrum des ‚Neuen Weimar‘ und Vitrine für die Arbeit Henry van de Veldes, der mit dieser Einrichtung den Weg zu einer neuen plastischen Einfachheit einschlägt.

Von 1902 bis 1905 setzt van de Velde große Hoffnungen in seine neue Position in Weimar.<sup>(13)</sup> Denkwürdige Ereignisse bringen ange-sehene Künstler und Intellektuelle zusammen: Der ‚Deutsche Künstlerbund‘ wird gegründet (15. Dezember 1903), es werden Ausstellungen der Impressionisten und der Neo-Impressionisten sowie von Kandinsky (27. Juli 1904) oder von Gauguin (Juli 1905) gezeigt. Man hört André Gide (5. August 1903) oder Hugo von Hofmannsthal (29. April 1905) und es kommen Richard Dehmel, Rainer Maria Rilke, Max Klinger, Auguste Rodin, Emile Verhaeren, Jean Jaurès, Maurice Denis usw. Ab dem Sommer 1904 will van de Velde über die bloße Lieferung von Mustern und Ratschlägen hinausgehen und plant, sein Seminar in eine Schule auszubauen. Er schmiedet Pläne für ein ‚Institut‘, welches zum Katalysator für eine nachhaltige Erholung der Thüringer Kunstindustrie werden soll.<sup>(14)</sup> Die Schwierigkeiten, eine eigenständige Lehranstalt mit umfassendem Anspruch aufzubauen, ist ihm bewusst. Von Anfang an schwebt ihm deshalb die Idee einer engen Zusammenarbeit mit der Kunstschule vor, mit gemeinsamer Verwaltung und Finanzierung sowie gemeinsamen Kursen.<sup>(15)</sup> Leider wird sein Schulprojekt vertagt zugunsten eines neuen Kunstschulgebäudes, mit dem er betraut wird (1904–11).

Die Stimmung in Weimar verändert sich. Das konservative Gefolge des Großherzogs blickt kritisch auf die Umwälzungen des ‚Neuen

Weimar'. Ab 1905 kündigen sich Schwierigkeiten an. Während er noch für den Bau und die Existenz seiner Schule kämpft, schreibt van de Velde an Kessler, dass die ‚Bande‘ den Großherzog überzeugt habe, jenen Teil des zukünftigen Schulbaus zu verkleinern, in dem sein eigenes Atelier untergebracht werden sollte.<sup>(16)</sup> Im Januar 1906 dient eine Ausstellung von Rodins Zeichnungen, die als unzüchtig denunziert werden, als Vorwand, um Kessler loszuwerden. Dieser tritt am 3. Juli zurück. Von da an beginnen für van de Velde die eigentlichen Schwierigkeiten.

#### DAS PÄDAGOGISCHE LABOR VAN DE VELDES IN WEIMAR

Trotz der ungünstigen Entwicklung seiner Situation ab Sommer 1906 beschließt van de Velde, nicht locker zu lassen: Ein ertragreicher Auftrag erlaubt ihm ab Juli, sich in Weimar ein eigenes Haus zu bauen, um „sich nicht mehr verbannt zu fühlen“.<sup>(17)</sup>

Nach vielen Schikanen beginnt der Unterricht an der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule am 7. Oktober 1907 mit dem Versprechen des Großherzogs, sich an den jährlichen Betriebskosten zu beteiligen.<sup>(18)</sup> Als Erste nehmen die Buchbinderei, die Metall- und Ziselier-Werkstatt, das Atelier für Goldschmiedearbeiten und das für Emaillebrennerei sowie das Atelier für Weberei, Gobelin-Weberei und die Teppichknüpferei die Arbeit auf. Eine Keramikwerkstatt ist im Aufbau begriffen. Es gibt auch Unterricht in Zeichnen und Modellieren.<sup>(19)</sup> In seinen Memoiren schreibt van de Velde:

Die Schule, die ich gerade in Weimar gegründet hatte und auf der die Flagge des Aufstandes wehte, war die fortschrittlichste Zitadelle der neuen künstlerischen Prinzipien. (...) Es herrschte eine intensive, stimulierende und reine Atmosphäre. (...) Die jungen Männer und die jungen Frauen trugen ohne Ausnahme die weiße Schürze der Ärzte und Krankenschwestern in Krankenhäusern. Jedes einzelne in unseren Werkstätten geschaffene Objekt wurde mit den gleichen Sorgfalt- und Hygienevorkehrungen wie Neugeborene behandelt; es wurde mit derselben freudigen Befriedigung begrüßt wie das Kind, das auf die Welt kommt! (...) Im Schulprogramm gab es keinen Unterricht der Kunstgeschichte oder der Geschichte der Stile. (...) Jeder Rückgriff auf die Natur — oder vielmehr auf naturalistische Elemente — ist unvereinbar mit der Schaffung der reinen Form.

Dies ist das Ergebnis der einzigen vernunftgemäßen Gestaltung.<sup>(20)</sup>

Für van de Velde setzt die Suche nach einer reinen, originalen, authentischen Form die technischen Kenntnisse des Handwerks ebenso voraus wie Meisterschaft im Umgang der Materialien, Texturen und Farben.

Die Schule leidet jedoch ständig unter politischen Intrigen des großherzoglichen Hofes und einem unzureichenden Budget, welche ihre Bildungsansprüche einengen. Die Einrichtung wird aus der Privatschatulle des Großherzogs mit jährlich 5.000 Mark finanziert. Diese Abhängigkeit schränkt die Handlungsfreiheit van de Velde ein, der sich vergeblich um eine Übernahme der Kosten durch den Staat bemühte. Mit Ausnahme der Buchbinderei, der Keramikwerkstatt und der Ateliers für Weberei und Knüpferei sind die Werkstätten privat. Diese gehören den Meistern oder externen Firmen, denen in der Schule Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt werden, aber die die Risiken ihres Unternehmens selbst tragen. Alle Lehrwerkstätten sind gleichzeitig Produktionsstätten, die das Betriebsbudget der Schule aufstocken. Die Lehrer erhalten einen Anteil des Gewinns ihrer Werkstatt und die Schüler sind an dem Verkauf eigener Arbeiten beteiligt.<sup>(21)</sup> Die Schule funktioniert etwa wie ein Unternehmen — mit van de Velde als Geschäftsführer.

Über die pädagogischen Grenzen dieses Systems war er sich bewusst und später schrieb er:

Solange mir nur das Kunstgewerbliche Seminar zur Verfügung stand, trugen alle Forschungsergebnisse und die aus den Werkstätten hervorgegangenen Arbeiten unweigerlich den Stempel meiner Persönlichkeit. Aber während jener Jahre, in denen ich meine pädagogische Tätigkeit intensivierete, war ich mir über viele Dinge klar geworden und vermittelte von nun an meinen Schülern die Prinzipien und die Disziplin der vernunftgemäßen Gestaltung.<sup>(22)</sup>

Als Charles Edouard Jeanneret, der spätere Le Corbusier, am 22. Juni 1910 die Schule besichtigt und dabei van de Velde nicht antrifft, hält er fest, dass es sich um eine Einrichtung mit begrenztem Einfluss handele, deren Unterricht ausschließlich vom Direktor erteilt werde<sup>(23)</sup>. In Anbetracht der engen Bindung zwischen Le Corbusier und Auguste Perret zu einem Zeitpunkt, wo Letzterer van de Velde's Pariser Bauprojekt für das ‚Théâtre des Champs-Élysées‘

an sich zieht, darf man sich fragen, inwieweit Ersterer unparteiisch urteilt.<sup>(24)</sup> Der 1911 veröffentlichte Artikel von Fritz Hellweg vermittelt ein besseres Bild von der in Weimar praktizierten Pädagogik.<sup>(25)</sup> Aber die Besonderheit dieser Schule, im Vergleich zu anderen zeitgenössischen deutschen Kunstgewerbeschulen, wurde bisher nicht detailliert untersucht.

Wie dem auch sei, Le Corbusier erkannte nicht, dass van de Velde Rolle in Weimar sich nicht auf die Leitung der Schule und auf seinen Beratungsauftrag beschränkte, sondern Teil eines gesellschaftlichen Projektes war, eben das ‚Neue Weimar‘. Dieses Projekt war inspiriert von Nietzsches Vitalismus und der Idee einer Harmonie, die die rationale und apollinische Vision des Ingenieurs einerseits und die Sensibilität des Künstlers, die dionysische Sinnlichkeit und das Kulturerbe andererseits umfasst. Ein Ausdruck dessen ist das ansprechende städtische Ensemble um die beiden Kunstschulen in Weimar — die Kunstschule zeugt von einer apollinischen Monumentalität und die kleinere Kunstgewerbeschule gibt ihr die Antwort mit einem Vokabular aus der lokalen Tradition —, bei dem van de Velde auf eine bemerkenswerte Weise moderne Architektur in ihre neoklassizistische Umgebung einbettet. Vor dem Hintergrund des ‚Neuen Weimar‘ und der finanziellen Schwierigkeiten der Schule scheint van de Velde pädagogisches und wirtschaftliches Projekt weniger weit entfernt vom ersten Bauhaus. Wie auch dieses wurde die Kunstgewerbeschule nach nur fünf Jahren Existenz durch die Intrigen von Reaktionären und das Aufflammen von Nationalgefühlen in den Vorkriegsjahren unterminiert.

Am 30. März 1914 wird van de Velde während der Vorbereitungen für die Werkbundaustellung in Köln unverzüglich nach Weimar zurückgerufen und zum Rücktritt aufgefordert, um die Schande der Entlassung zu vermeiden.<sup>(26)</sup> Er hält den Einschüchterungen stand, tritt vorerst nicht zurück und schreibt einen ausführlichen Bericht über seine Tätigkeit in zwölf Jahren im Großherzogtum.<sup>(24)</sup>

#### KÖLN 1914: HENRY VAN DE VELDE UND DIE KÜNSTLER GEGEN DIE POLITIK DES DEUTSCHEN WERKBUNDES

Die erste bedeutende Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln wird am 18. Mai 1914 eröffnet und die Werkbundtagung findet unmittelbar vor Kriegsbeginn vom 2. bis 6. Juli 1914 statt. Ziel des am 5. Oktober 1907 in München von zwölf Künstlern aus ebensovielen Industriebetrieben

gegründeten Vereins ist die gemeinsame Förderung von Kunst und Industrie. Zu den Gründern zählen P. Behrens, J. Hoffmann, J. M. Olbrich und R. Riemerschmid. Doch bald kommen viele weitere Persönlichkeiten hinzu, etwa Karl Ernst Osthaus, einer der wichtigsten deutschen Kunstsammler und -förderer des frühen 20. Jahrhunderts, der in dem Verein eine bedeutende Rolle einnimmt. Um 1908 entwickelt Osthaus am Stadtrand von Hagen eine Künstler- und Villensiedlung, die er als eine moderne Antwort auf die Darmstädter Mathildenhöhe versteht. Für sein Projekt lässt der Mäzen renommierte Architekten konkurrieren, darunter Behrens — in dessen Büro Gropius, Le Corbusier und Mies van der Rohe zwischen 1908 und 1911 beschäftigt sind —, Riemerschmid, J. L. M. Lauweriks, B. Taut und H. van de Velde.<sup>(28)</sup>

Obwohl van de Velde nicht zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes gehört, wird er kurz vor der Gründung nach München eingeladen, wahrscheinlich zu einem Vorbereitungstreffen, an dem er teilnimmt.<sup>(29)</sup> Hielten ihn die Eröffnung seiner Kunstschule (7. Oktober 1907) und die Schwierigkeiten in Weimar von einem weiteren Kampf ab? Oder bezweifelte er die Relevanz eines solchen Verbandes? Seine Autorität wurde jedenfalls anerkannt, denn er wird auf der ersten Werkbundtagung gebeten, zum Thema Kunst und Industrie zu sprechen.<sup>(30)</sup> Van de Velde erklärt einleitend:

Kunst und Industrie zu einigen, heißt nichts Geringeres, als das Ideal und die Wirklichkeit zu verschmelzen. Und in dem Fall, der hier vorliegt, heißt es ein Ideal mit Tatsachen vereinen, die gebieterrischer als irgendwelche anderen ihre Forderungen stellen; mit Neigungen, die vor nichts zurückschrecken und die gewiss nicht zögern werden, wenn es sich darum handelt, ein Ideal zu zerstören. Dem Wesen der Industrie ist es ebenso fremd, sich nach Schönheit zu richten, als mit den Forderungen einer Moral, die sich auf die vollkommene Ausführung der Produkte stützt, zu rechnen. Die Gewinnsucht, welche die Industrie hervorrief, stempelt ihr Wesen und ihre Mittel. Beide sind rücksichtslos.<sup>(31)</sup>

Nach dieser Konferenz und während sich die fremdenfeindlichen Stimmen und Pressekampagnen im Reich gegen ihn aufbauen, verdankt es van de Velde ausschließlich der Beharrlichkeit von Osthaus, dass er zu der Werkbundaustellung von 1914 nach Köln eingeladen

wird und dass er nach viel Zaudern sein berühmtes Theater mit dreiteiliger Bühne errichten kann.<sup>(32)</sup> Leider bricht der Krieg weniger als zwei Monate nach diesem überaus wichtigen Ereignis aus und die Werkschau erhält nicht die erwartete internationale Resonanz.<sup>(33)</sup> Die Ausstellung ist eine Bestandsaufnahme der sieben Jahre währenden Tätigkeit des Werkbundes und eine Darstellung von Deutschlands Beitrag zur Entwicklung der Architektur und des Kunstgewerbes. Mit Ausnahme der Entwürfe von Taut und Gropius bezeugen die Ausstellungsbauten jedoch in erster Linie die unterschiedlichen Strömungen innerhalb des Werkbundes und ein Bild einer zweigeteilten deutschen Architektur: den von H. Muthesius vertretenen ‚Heimatstil‘ und die neo-biedermeierlichen Tendenzen eines Peter Behrens oder Josef Hoffmanns. Die Werkbundtagung von 1914 wird ein Höhepunkt der Geschichte des sich in einer Krise befindlichen Vereins. Muthesius — der neben der Präsidentschaft des Werkbundes eine Beraterstelle beim Wirtschaftsministeriums in Berlin innehat — zählt auf den Werkbund als Mittel einer wirtschaftlichen Expansion des Reiches durch eine Verbreitung der deutschen Kunst im Ausland. Er formuliert zehn ‚Leitsätze‘, die auf eine Verbesserung der Qualität der Fabrikware abzielen. Vorrangig zielt er auf den Einsatz von Forschung und Gestaltung für exporttaugliche Massenproduktion. Muthesius nennt dies ‚Typisierung‘.<sup>(34)</sup>

Die Künstler wissen jedoch, dass die Anforderungen der Massenproduktion nicht unbedingt denen der künstlerischen Gestaltung entsprechen. Henry van de Veldes anarchisierende und internationalistische Einstellung machen ihn zum Führer der Opposition gegen Muthesius‘ ‚Leitsätze‘. Obwohl er einst behauptet hatte, dass die Maschine wegen der von ihr geforderten Strenge eine Quelle der Schönheit sein könnte, protestiert er nun energisch gegen Muthesius‘ Vorschläge:

Solange es noch Künstler im Werkbund geben wird und solange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschichte haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren (...) Die wundervollen Werke, die jetzt zu uns exportiert werden, sind niemals ursprünglich für den Export erschaffen worden.<sup>(35)</sup>

Muthesius sieht sich gezwungen, seine ‚Leitsätze‘ zurückzuziehen, weil einige Wortführer des Deutschen Werkbundes sich an van de Veldes Seite stellen: B. Taut, A. Endell, H. Poelzig und vor allem W. Gropius, der als einer der

Hauptgegner gilt.<sup>(36)</sup> Selbst Behrens — seit 1907 für die bekannte Firma AEG tätig — nimmt in der Debatte eine vorsichtige Haltung ein. Der Architekt Riemerschmid unterstützt ebenfalls van de Velde, bemerkt aber auch:

Es ist zweifellos eine Dummheit und eine Brutalität, Paradiesvögel umzubringen. Aber wenn der Vorschlag gemacht werden sollte, Paradiesvögel zu züchten, würde ich dringend davon abraten.<sup>(37)</sup>

Muthesius greift Mitte Juli 1914 mit einem nach der Werkbundtagung veröffentlichten Artikel wieder an. Henry van de Velde, Gropius und Osthaus tun sich zusammen und die Kontroverse wird durch die Presse öffentlich weitergeführt.<sup>(38)</sup> Schließlich tritt Muthesius 1916 aus dem Vorstand zurück, doch beendet dieser Schritt die Kontroverse nicht, sondern verschiebt sie lediglich auf nach dem Krieg.

Die Infragestellung der künstlerischen Politik des Werkbundes durch van de Velde und Gropius am Vorabend des Ersten Weltkrieges veranschaulicht die Schwierigkeit, ein moderner Künstler zu sein und innerhalb einer widersprüchlichen Gesellschaft einer fordernden Ethik treu zu bleiben. Das Thema der Mitwirkung von Künstlern an der industriellen Produktion prägt ab 1919 die gesamte Geschichte des Bauhauses, das sich noch rechtzeitig zurückzieht, bevor es vollständig ausgenutzt werden kann. Diese Problematik, die sich in jeder Epoche wiederfindet, hat nicht aufgehört, die Welt der zeitgenössischen Kunst herauszufordern.

Kurz nach der denkwürdigen Tagung reicht van de Velde am 25. Juli 1914, zehn Tage vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in Belgien, beim Großherzog sein Rücktrittsgesuch als Leiter der Kunstgewerbeschule in Weimar ein.<sup>(39)</sup> Er empfiehlt als Nachfolger seine Mitstreiter in der Werkbund-Kontroverse, die deutschen Architekten Endell und Gropius, sowie den Schweizer Bildhauer Hermann Obrist, mit dem er am Kölner Theater zusammengearbeitet hat.

#### WEIMAR WÄHREND DES KRIEGES

Walter Gropius stammt aus einer wohlhabenden Familie, aus der mehrere Architekten hervorgegangen sind. Er gründet 1910 mit Adolf Meyer ein eigenes Architekturbüro in Berlin. Er wird bekannt durch die im selben Jahr fertiggestellte Fagus-Fabrik in Alfeld, die mit ihrer funktionalen Ästhetik und einer vorgehängten Glas-Eisen-Fassade überrascht. Gropius interessiert sich für die Industrialisierung des Bauens als Lösung für die Wohnungsfrage. Im Sommer 1914 wird Gropius eingezogen und



verbringt die Kriegsjahre als Soldat an mehreren Fronten. Am 1. Dezember 1914 schreibt er an van de Velde einen Brief, in dem er sich für dessen Wirken in Deutschland bedankt und sich für die Haltung seiner Landsleute von de Velde gegenüber entschuldigt.<sup>(40)</sup>

In Weimar wird van de Velde mit Kriegsbeginn automatisch die deutsche Staatsangehörigkeit aufgezwungen, weil er in Deutschland ein Amt bekleidet, während er weiterhin dem Ausreiseverbot ausländischer Staatsbürger unterliegt.<sup>(41)</sup> Sein Rücktritt, der am 1. April 1915 hätte wirksam werden sollen, wird verschoben, nachdem die endgültige Schließung seiner Schule auf Mitte Oktober 1915 terminiert worden ist. Van de Velde bemüht sich, die anstehende Schließung zu vermeiden.<sup>(42)</sup> Er führt ein Gespräch mit Endell, der von der Aussicht begeistert ist, im Februar 1915 van de Veldes Nachfolger zu werden.<sup>(43)</sup> Auch bei Gropius fragt van de Velde am 11. April an, ob dieser bereit wäre, die Leitung der Kunstgewerbeschule in Weimar zu übernehmen, und informiert ihn über die weiteren vorgeschlagenen Kandidaten. Nachdem Gropius seine Bereitschaft bekundet, schreibt van de Velde ihm am 8. Juli 1915 erneut: „Es ist alles zu traurig und kläglich. Der Großherzog hat bestimmt, dass die Großherzogliche Kunstgewerbeschule ab 1. Oktober aufhört zu bestehen (...)“.<sup>(44)</sup> In demselben Schreiben warnt er davor, anstelle der Schule eine Beratungsstelle für Industrie und Handwerk einzurichten — schließlich war der mäßige Erfolg einer solchen Einrichtung das otiv zur Gründung der Kunstgewerbeschule gewesen.<sup>(44)</sup> Im Oktober 1915 schreibt van de Velde einen langen und abschließenden Bericht, den er drucken lassen wird, um die Ereignisse zu dokumentieren, die zur Zerstörung seiner einst blühenden Schule geführt haben. Diesen beendet er mit den prophetischen Worten: „Die Arbeit schweigt. Die leere Leiche kann anderen Zwecken dienen.“<sup>(45)</sup>

An der Front vermutet Gropius gegen van de Velde gerichtete Intrigen und fragt bei Osthaus besorgt mehrmals nach: „Was ist in Weimar los? (...) Will man wirklich van de Veldes ganze Arbeit zerstören?“<sup>(46)</sup> Zwischen Ende 1915 und Anfang 1916 verfasst Gropius im Auftrag der Großherzoglichen Verwaltung „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“, welche vom Deutschen Werkbund und von van de Veldes Arbeit inspiriert sind. Er schreibt:

Auf dem gesamten Gebiet des Handels und der Industrie ist zweifellos (...) ein Verlangen

nach Schönheit der äußeren Form erwacht (...), denn der Künstler besitzt die Fähigkeit, dem toten Produkt der Maschine Seele einzuhauchen; seine Schöpferkraft lebt darin fort als lebendiges Ferment. Seine Mitarbeit ist nicht Luxus, nicht gutwillige Zugabe, sie muss unentbehrlicher Bestandteil in dem Gesamtwerk der modernen Industrie werden (...). Erst die Fähigkeit, die veränderten oder gänzlich neuen Lebensbedingungen der Zeit umzuwerten und neu zu gestalten, die Leistung eines Künstlers bestimmt, (...) doch ohne das überkommene Erbe der Kunst vergangener Zeiten mit falscher Anmaßung zu vernachlässigen (...).

Eine also geleitete Schule könnte dem Gewerbe und der Industrie eine wirkliche Unterstützung bringen und besser als durch Selbsterzeugung vorbildlicher Einzelstücke — die selbstverständlich immer ihren hohen Einzelwert erhalten werden — die wirkliche Kunst in ihrer ganzen Ausdehnung befruchten. In ihrem Kreise könnte eine ähnlich glückliche Arbeitsgemeinschaft wieder erstehen, wie sie vorbildlich die mittelalterliche ‚Hütte‘ besaßen, in denen sich zahlreiche artverwandte Werkkünstler — Architekten, Bildhauer und Handwerker aller Grade — zusammen fanden und aus einem gleichgearteten Geist heraus den ihnen zufallenden gemeinsamen Aufgaben ihr selbstständiges Teilwerk bescheiden einzufügen verstanden aus Ehrfurcht vor der Einheit einer gemeinsamen Idee, die sie erfüllte und deren Sinn sie begriffen. Mit der Wiederbelebung jener erprobten Arbeitsweise, die sich der neuen Welt entsprechend anpassen wird, muss das Ausdrucksbild unserer Lebensäußerungen an Einheitlichkeit gewinnen, um sich schließlich wieder in kommenden Tagen zu einem neuen Stile zu verdichten.<sup>(47)</sup>

Die Gespräche werden dann vorerst unterbrochen. Gropius führt sein Leben zwischen Front und Hauptquartier in den Vogesen fort und entkommt mehrmals knapp dem Tod. Er wird sogar eine Zeitlang nach Belgien versetzt, wo er militärische Kommunikation im Schloss von Flawinne bei Namur unterrichtet.<sup>(48)</sup>

Von einer existenziellen Krise geplagt und in seiner Arbeit gelähmt, versucht van de Velde mit Hilfe von Gari Melchers (1860–1932), in die Vereinigten Staaten auszuwandern. Der amerikanische Maler des Post-Impressionismus war seit 1909 Lehrer an der Kunstschule Weimar gewesen und 1914 in die USA

zurückgekehrt. Das Projekt hätte im Oktober 1916 zustande kommen können, wird aber schließlich aufgegeben — möglicherweise weil van de Velde einen Weg findet, sich ab April 1917 in der Schweiz niederzulassen.<sup>(49)</sup> Ab August 1917 wird er ununterbrochen ‚Henry van de Velde-Werkstätten‘ ins Leben rufen, für die Herstellung sowie für den Vertrieb von Gegenständen aus allen Branchen der Kunstindustrie. Nach der Teilbeschlagnahme seines deutschen Vermögens im November 1918 muss er das Projekt aufgeben, eine neue Schule und Werkstatt im dafür erworbenen Schloss Uttwil zu gründen. Das Anwesen am Bodensee hatte er im August desselben Jahres durch Anleihen von Freunden gekauft.

Die Verhandlungen um die Zukunft der Weimarer Schulen werden erst Anfang 1919 wieder aufgenommen, unter der ‚Provisorisch- Republikanischen Regierung‘ von Sachsen-Weimar und somit in einem ganz anderen Deutschland als dem von 1914. In den sehr unruhigen Jahren 1919–25 und zum Teil in einem aufständischen Klima wird das Land unter dem sozialdemokratischen Präsidenten Friedrich Ebert zu einem Bundesstaat. Außerhalb dieses Kontexts, ohne Ausrufung der Weimarer Republik, hätte das Bauhaus nicht entstehen können. In Weimar bleibt jedoch ein Teil der ehemaligen Großherzoglichen Verwaltung auf Gemeindeebene bestehen. So verhandelt Gropius mit dem ehemaligen Hofmarschall Baron Herbert von Fritsch, nun für die Verwaltung der Schönen Künste zuständig, über seine Pläne für eine Wiedergeburt eines modernen künstlerischen Lebens in Weimar.<sup>(50)</sup> Nach seiner Demobilisierung nimmt Gropius seine Tätigkeit als Architekt in Berlin wieder auf und engagiert sich in der ‚Novembergruppe‘ sowie im ‚Arbeitsrat für Kunst‘.<sup>(51)</sup> Mitglieder dieser aus der Novemberrevolution hervorgegangenen Künstlervereinigungen sind unter anderem Paul Klee, Erich Mendelsohn, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Kurt Weil, Bertold Brecht und Alban Berg. Der Architekt Otto Bartning stellt dort ein Entwurfsprogramm für Handwerker, Architekten und Künstler vor, welches dem Bauhauses zweifellos als Inspirations-Quelle dienen wird.<sup>(52)</sup>

## DIE GEBURTSTUNDE DES BAUHAUSES UND VAN DE VELDES ENTTÄUSCHUNG

Zwischen Ende 1918 und Anfang 1919 finden mehrere Treffen zwischen Gropius und den Weimarer Behörden in einem politisch stürmischem Umfeld statt.<sup>(53)</sup> Schließlich wird Gropius zum Direktor der beiden in einer einzigen Einrichtung zusammengefassten Schulen ernannt, die nach seinem Vorschlag ‚Staatliches Bauhaus‘

genannt werden.<sup>(54)</sup> Das im März 1919 gegründete Bauhaus „erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen — Architektur, Skulptur, Kunstgewerbe und Handwerk — zu einer neuen Baukunst“. Bei seinem Amtsantritt am 1. April 1919 verfasst Gropius das berühmte Manifest, dessen Titelblatt mit Lyonel Feiningers *Kathedrale* die Verbindung dieser neuen ‚Arbeitsgemeinschaft‘ mit den ‚Hütten‘ des Mittelalters symbolisieren soll. Wie damals werden die Lehrer jetzt als ‚Meister‘ bezeichnet und die Schüler zunächst als ‚Lehrlinge‘, dann ‚Gesellen‘ und schließlich ‚Novizen‘. Es gibt keine ‚Kunst von Beruf‘. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. (...) die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler.“<sup>(55)</sup> Der Unterricht am Bauhaus basiert auf der Arbeit in Werkstätten, mit jeweils einem ‚Meister der Form‘ und einem ‚Meister des Handwerks‘. Die Arbeitsgemeinschaft ist gedacht als ein Rahmen, in dem soziales Leben durch internen Austausch (Konzerte, Theaterstücke) und externen (Verkauf von Erzeugnissen, Kontakte mit der Kunstindustrie) erlernt wird.<sup>(56)</sup>

Bei seinem Amtsantritt denkt Gropius keinen Augenblick an eine mögliche Rückkehr van de Velde, den er seit dessen Abreise in die Schweiz nicht mehr gesehen hat. Gropius überlegt sogar für einen Moment, van de Velde Weimarer Haus ‚Hohe Pappeln‘ zu mieten, um dort zu wohnen.<sup>(57)</sup> Zu diesem Zeitpunkt informieren zwei ehemalige Lehrer der Kunstschule, der Bildhauer Richard Engelmann und der Graveur Walther Klemm — nun ‚Meister‘ am Bauhaus — van de Velde in einem freundschaftlichen Brief über die offizielle Ernennung von Gropius als Leiter beider Schulen und die Einstellung von vier ersten Künstlern als Lehrkräfte.<sup>(58)</sup> Sie bieten van de Velde Räumlichkeiten in Schulinähe an — die Werkstatt von Gari Melchers — und hoffen, dass er eine finanzielle Vereinbarung mit der Stadt oder der Handwerkskammer findet, die ihm ermöglichen wird, weiterhin mehrere Monate im Jahr im Weimar zu verbringen, um dort zu arbeiten und Vorträge am Bauhaus zu halten.

Gropius ist von dieser Initiative höchst überrascht und keinesfalls begeistert. Die Idee ist aber in der Welt und van de Velde — der für sein Schulprojekt in der Schweiz keine Zukunft sieht und der glaubt, dass Gropius informiert ist — äußert sich von dem Vorschlag erfreut und tief berührt. Mehrere einflussreiche Persönlichkeiten unterstützen zudem van de Velde Rückkehr nach Weimar, etwa K. E. Osthaus,

E. Förster-Nietzsche, G. Kolbe und der Bauhaus Meisterrat. Gropius schreibt van de Velde freundlich, sich zu gedulden, da er gerade Schwierigkeiten hat mit den Weimarem.<sup>(69)</sup> Doch als van de Velde im Juli 1919 zum ersten Mal seit Kriegsende nach Weimar zurückkehrt, um sein Haus zu leeren und zum Verkauf anzubieten, begreift er, dass er nicht willkommen ist.<sup>(60)</sup> Erst am 28. Oktober 1919 gelingt es Gropius, die heikle Situation zu bereinigen, ohne jedoch van de Velde zu treffen: Der Bauhaus-Meisterrat muss in die Verantwortung gehen und das Angebot an van de Velde ‚aus Platzmangel‘ zurückziehen.<sup>(61)</sup>

Auch das Bauhaus hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Gropius muss in Weimar mit derselben reaktionären ‚Bande‘ umgehen wie zuvor van de Velde. Diese sieht in der Schule ein Nest von Kommunisten, obwohl jegliche politische Aktivität dort untersagt ist. Dabei kommen die Gefahren für die Weimarer Republik zu diesem Zeitpunkt viel mehr von den Rechtsextremen, insbesondere durch den Kapp-Putsch, den blutigen Krawallen und dem darauf folgenden Generalstreik.<sup>(62)</sup> Die in Gropius' Manifest angekündigten Werkstätten entstehen aufgrund unzureichender Finanzierung erst nach und nach.<sup>(63)</sup> Und genau wie in der van de Velde-Schule sind einige Werkstätten in Privatbesitz von Meistern.<sup>(64)</sup> Erst Ende 1920 beginnt die Arbeit in den Werkstätten für Glasmalerei, Töpferei (in Dornburg) und in der Schreinerei — der bedeutendsten des Weimarer Bauhauses, deren Leitung Gropius 1921 selbst übernimmt. Im selben Jahr gelingt es Gropius, den Maler Paul Klee als Lehrer für ‚Form-Theorie‘ für das Bauhaus zu gewinnen. Oscar Schlemmer übernimmt die Leitung der Bühnenbildnerausbildung und Wassilij Kandinsky wird 1922 Leiter der Wandmalerei-Werkstatt und Lehrer für Farbtheorie — eine Reihe führender moderner Künstler, die die traditionelle Darstellung ablehnen. Aber es funktioniert nicht reibungslos.<sup>(65)</sup>

Ab Oktober 1921 wird der sogenannte ‚Vorkurs‘ im ersten Semester für alle Schüler obligatorisch. Der Schweizer Maler Johannes Itten übernimmt diesen Unterricht und bestimmt das Leben der Schule entscheidend mit. Seine Methode basiert auf einem subjektiven, intuitiven Studium der Stoffe und wird ergänzt durch eine theoretische Lehre der Kontraste, der Formen und der Grundfarben, aber auch der einer ‚inneren Harmonie‘. Die Einführung dieses Vorkurses ist sicherlich, neben der Arbeit in Werkstätten, eine der interessantesten Besonderheiten des Bauhauses. Wegen seiner Faszination für den Mazdismus und seiner

zunehmend sektiererischen Haltung wird Itten jedoch 1922 zum Rücktritt gezwungen.<sup>(66)</sup> Itten verlässt das Bauhaus und wird vom ungarischen Maler László Moholy-Nagy abgelöst — sehr zum Missfallen von Theo Van Doesburg, der 1917 mit Piet Mondrian die De Stijl-Bewegung gegründet hatte. Moholy-Nagy hatte sich 1921 in Weimar niedergelassen und dort eine stark kritisierte alternative Ausbildung eingerichtet in der Hoffnung, an das Bauhaus berufen zu werden.<sup>(67)</sup>

#### DIE AUSSTELLUNG VON 1923: ‚KUNST UND TECHNIK, EINE NEUE EINHEIT‘

In jenen Jahren, in denen die Inflation in Deutschland nie gesehene Rekorde erreicht, sind die Finanzen des Bauhauses katastrophal. Um die wirtschaftliche Grundlage seiner Schule zu unterstützen, baut Gropius die Lehrwerkstätten zu Produktionsstätten aus — wie zuvor schon van de Velde aus denselben Gründen. Das Land Thüringen genehmigt einen Kredit unter der doppelten Bedingung, dass 1923 eine grosse Ausstellung gezeigt werden und dass die Schule sich finanziell erholt.

Im Schuljahr 1922–23 werden alle Anstrengungen unternommen, die Veranstaltung zu einem medialen Erfolg zu machen. Die Ausstellung und die Eröffnungsrede von Gropius am 15. August 1923 stehen unter dem Motto ‚Kunst und Technik, eine neue Einheit‘ und wird dem Bauhaus eine neue ‚funktionalistische‘ Orientierung geben.<sup>(68)</sup> Im Rahmen der Ausstellung fallen besonders die Arbeiten jener Schüler auf, die auf eine industrielle Produktion abzielen: Spielzeug aus der Schultischlerei, Keramik-Teekannen von Theodor Bogler, Glasarbeiten von Josef Albers und Metallarbeiten von Marianne Brandt sowie die Schreibtischlampe von Karl Jacob Jucker und Wilhelm Wagenfeld sowie weitere Entwürfe. Außerdem gezeigt wird eine Malerei-Ausstellung im Weimarer Landesmuseum und eine umfangreiche Ausstellung von Gropius zur internationalen Architektur.<sup>(69)</sup> Die ‚Bauhaus-Woche‘ wird mit Feierlichkeiten und Veranstaltungen eröffnet, unter anderem Auftritt des Bauhaus-Jazzorchesters, Paul Hindemith-Konzert, Schlemmers *Triadisches Ballet*, Stravinskys *Geschichte vom Soldaten* in Anwesenheit des Komponisten und vieles mehr. Der Clou der Ausstellung ist das von Georg Muche entworfene und von Gropius' Mitarbeiter Adolf Meyer ausgeführte ‚Haus am Horn‘, das als Modell für eine zukünftige Siedlung vorgestellt wird. Das Haus ist komfortabel und günstig; seine Raumaufteilung originell. Es wird das einzige komplett vom Bauhaus fertiggestellte und eingerichtete

Bauwerk in Weimar sein, wo noch kein Architekturunterricht erteilt wird.<sup>(70)</sup> Die gesamte Veranstaltung wird als großer Erfolg gefeiert, selbst in der ausländischen Presse.<sup>(71)</sup>

Nach der Ausstellung, die am 30. September schließt, schickt Gropius van de Velde den Katalog und unterrichtet ihn über die Schwierigkeiten, mit denen das Bauhaus angesichts des Aufstiegs konservativer und nationalistischer Strömungen zu kämpfen hat.<sup>(72)</sup> Wenige Tage später, am 23. November 1923, wird sein Haus von der Reichswehr durchsucht und im Frühjahr des folgenden Jahres, am 24. März 1924, erfährt er durch die Jenaer und Berliner Presse, dass sein Mandat nicht verlängert wird.<sup>(73)</sup> Im darauffolgenden Herbst schafft die Thüringer Regierung sämtliche Bauhaus-Meisterstellen ab, unter dem Vorwand der finanziellen Schwierigkeiten der Lehranstalt. Gropius sucht und erhält daraufhin die Hilfe bedeutender internationaler Persönlichkeiten — Einstein, Stravinsky, Chagall, Kokoschka, Berlage, Behrens, Schönberg und anderer — für die Gründung eines Kuratoriums, das seinen Appell an Regierung und Landtag zur Rettung des Bauhauses unterstützen. Van de Velde antwortet spät. Er willigt ein, die Schule mit einem langen und teilweise mehrdeutigen Brief zu unterstützen, den er am 16. Oktober 1924 an den Thüringer Landtag richtet. Eine Mitwirkung im Kuratorium lehnt er jedoch ab, da er angesichts der Situation nicht an dessen Wirksamkeit glaubt.<sup>(74)</sup>

Am 26. Dezember 1924 beschließen Gropius und acht weitere Bauhausmeister offiziell, das ‚Staatliche Bauhaus in Weimar‘ aufzulösen, nachdem es klar ist, dass sie vom Thüringer Landtag nichts mehr zu erwarten können.<sup>(75)</sup>

#### DAS BAUHAUS SIEDELT SICH IN DESSAU AN — UND IN BRÜSSEL?

Als van de Velde vom Ende des Weimarer Bauhauses erfährt, schreibt er an seine Frau: „Es ist sehr natürlich, dass dort an mich gedacht wird.“<sup>(76)</sup> Rechnet er zu dem Zeitpunkt wirklich noch mit einer Rückkehr nach Weimar? Das ist nicht ausgeschlossen, obwohl er niemals ein konkretes Angebot erhalten hat.<sup>(77)</sup> Seit Februar 1920 setzt er seine Karriere in den Niederlanden fort als Nachfolger von Behrens, Mies van der Rohe und Berlage als Architekt der Familie Kröller-Müller. Er errichtet mehrere Privatbauten und plant ein ständig verschobenes großes Museumsprojekt für die Familiensammlung, in der sich unter anderem 250 Werke von Van Gogh befinden. Van de Velde zieht jedoch immer ernsthafter eine Rückkehr nach Belgien in Betracht.<sup>(78)</sup> Im Juni 1925 fragt ihn der belgische Kunstkritiker Paul Colin vertraulich,

ob er „bereit sei, in Brüssel die Leitung eines von der Regierung gegründeten Institutes für dekorative Kunst zu übernehmen“<sup>(79)</sup>. Dieses Projekt wird mehr als ein Jahr benötigen, um Form anzunehmen. Währenddessen war im März 1925 der Umzug des Bauhauses in die Industriestadt Dessau angekündigt worden, auf Einladung des liberalen Bürgermeisters Fritz Hesse. Gropius zeichnet im Sommer 1925 die Pläne für die neuen Schulbauten und eröffnet in Dessau ein Architekturbüro, dem umfangreiche Bauaufträge erteilt werden.

Während das Bauhaus in Dessau neu entsteht, ist van de Velde auf dem Weg, eine führende Rolle in Belgiens Architektur- und Kunstgewerbewelt einzunehmen. Er soll das vom sozialistischen Minister Camille Huysmans 1926 eigens für ihn geschaffenen Institut Supérieur des Arts Décoratifs (I.S.A.D.) leiten. Diese Schule, deren Lehrkräfte van de Velde auswählen kann und dessen Pädagogik er bestimmt, soll das Gegenteil einer akademischen Ausbildung anbieten und das Weimarer Experiment mit anderen Mitteln fortführen. Dies erlaubt die Einrichtung von Kursen für Architektur und kurz darauf (1927) für Städteplanung als unverzichtbare Ergänzung. Außerdem sind dieses Mal die Werkstätten nicht mehr gezwungen, Einnahmen aus ihrer Produktion erwirtschaften zu müssen.<sup>(80)</sup> Im Angesicht eines Proteststurm in der akademischen Welt und einer heftigen politischen Pressekampagne wird das I.S.A.D. am 30. November 1926 durch königliches Dekret gegründet<sup>(81)</sup> — vier Tage vor der offiziellen Eröffnung des Bauhauses in Dessau unter neuem Namen und mit neuem Statut.<sup>(82)</sup> Die Lehranstalt van de Velde bezieht die Gebäude der alten Abtei von La Cambre in Brüssel, während das Bauhaus in neu errichteten Gebäuden unterkommt, in denen Gropius seine rationale und optimistische Vision einer modernen Architektur zum Ausdruck bringt.

Um das Motto ‚Kunst und Technik, eine neue Einheit‘ umzusetzen und die Künstler den ‚heilsamen Realitäten der Arbeitswelt‘ auszusetzen, wird die Werkstattausbildung in Dessau durch eine umfangreichere wissenschaftliche Ausbildung in Form von Konferenzen ergänzt. Hannes Meyer wird 1927 von Gropius eingeladen, Architektur zu unterrichten. Nachdem 1928 etwas Ruhe eingekehrt ist, übergibt der von den unablässigen Kämpfen erschöpfte Gropius die Direktion an Meyer ab, um sich angesichts einer sich abzeichnenden Erholung der Bautätigkeit in Deutschland wieder seinem Architekturbüro zu widmen. Unter der Leitung von Hannes Meyer nimmt die Bedeutung der Architektur innerhalb des Bauhauses zu.



Die wissenschaftliche Ausbildung findet fortan statt in Form von Kurszyklen nicht nur im Bereich des Bauens (Bauwesen, Baustoffe, Stabilität), sondern auch der Psychologie oder der Sozialwissenschaften, entsprechend den Überlegungen des im Juni 1928 ins Leben gerufenen Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM). Der Werkstattunterricht beruht nun auf konkreten Projekten und echten Aufträgen, die ernsthafte funktionale und technische Ansätze verlangen und damit den Übergang vom Kunsthandwerk zum Industriedesign.<sup>(83)</sup> Auf der anderen Seite wird der künstlerische Unterricht unabhängiger und fakultativ. Die Kunst soll keine führende Rolle mehr bei der Formfindung und der Produktion spielen, sondern eher der Ausbildung des Gestalters dienen. Nach zwei Jahren wird Meyer vorgeworfen, seiner Schule eine marxistische Richtung zu geben. Im Sommer 1930 wird er von der Stadtverwaltung entlassen. Die Leitung übernimmt mit Beginn des neuen Schuljahres Mies van der Rohe, der durch seine Arbeit im Deutschen Werkbund, die Weißenhofsiedlung in Stuttgart (1927) und den Erfolg des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung in Barcelona 1929 großes Ansehen erlangt hatte.<sup>(84)</sup> Diese Ereignisse läuten das Ende des Bauhauses ein. Trotz starken Drucks auf die Studenten, einer rein technischen Ausrichtung der Lehre sowie der völligen Unterwerfung unter die fremdenfeindliche und rassistische Politik des aufstrebenden Nationalsozialismus wird das Bauhaus am 25. Oktober 1932 gezwungen, in ein leerstehendes Fabrikgebäude nach Berlin-Steglitz umzuziehen.<sup>(85)</sup> Angesichts von zunehmenden Abstrichen und Kompromissen schließt Mies van der Rohe auf Beschluss der Lehrerschaft die Schule am 20. Juli 1933.<sup>(86)</sup>

Dieses Ende überrascht van de Velde zweifellos nicht. Gropius und van de Velde begegnen sich nach 1914 nicht mehr und korrespondierten auch kaum noch.<sup>(87)</sup> Dies bedeutet nicht, dass sie sich völlig aus den Augen verlieren. Denn wenn eine Schule in Europa dem Bauhaus nahe war, in ihren Zielen wie in ihrer Pädagogik (bis hin zu ihren Bällen und Festen), dann die von van de Velde in Brüssel. Das I.S.A.D. war die einzige dem Bauhaus wirklich zeitgenössische Lehranstalt für Architektur und Design. Beide engagierten sich offen für ihre Ziele ein und hatten einen berüchtigten Ruf gemeinsam. Der stärkste Ausdruck dieser Verbindung ist zweifellos die belgische Teilnahme an der Pariser Weltausstellung von 1937 — ein spektakulärer Erfolg, entstanden unter der Federführung

van de Velde und gestaltet durch seine Schule.<sup>(88)</sup> Dies aber ist eine andere Geschichte — von van de Velde auf eigene Weise in seiner Schrift *Les Citadelles* erzählt —, die bisher wenig erforscht ist und noch zu schreiben sein wird.<sup>(89)</sup>

Gropius behielt sein Leben lang in gewisser Weise ein schlechtes Gewissen wegen der Weimarer Affäre.<sup>(90)</sup> Van de Velde hingegen, der ein Talent dafür hatte, immer wieder dort präsent zu sein, wo eine neue Architektur- und Designsprache entwickelt wurden, fühlte sich durch dieses Intermezzo darin bestätigt, Spielball eines ungünstigen Schicksals geworden zu sein, welches ihm den ihm zustehenden Ruhm vorenthalten hatte. Diese Situation erklärte sich jedoch auch durch die schwierigen und gelegentlich fragwürdigen Entscheidungen, die er im Laufe seines Lebens getroffen hatte, wie auch durch seine komplizierten Beziehungen zu renommierten Künstlern wie Horta, Perret, Le Corbusier oder Gropius, die effiziente Netzwerke kultivierten und einen besseren Sinn für Kommunikation hatten als van de Velde.

Das Jahrhundert, das uns heute von der Geburt des Bauhauses trennt, sollte uns dazu führen können, diese Schranken zu überwinden und die von van de Velde bewahrten Archive mit Umsicht auszuwerten. Dieser Nachlass ist deshalb bemerkenswert weil sehr umfangreich und von Natur aus interessant. Außerdem zeugt dieses Konvolut von einem hohen dokumentarischen Wert denn es führt uns zu den Quellen der Modernität und des Begriffs ‚Avantgarde‘, welches erstere ideologisch untermauert.<sup>(91)</sup>

Anne Van Loo

- (01) Van de Velde schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „Dieser [Gropius] hatte in Dessau das Bauhaus eingerichtet und dort das Programm und revolutionäre Ziele von meinem Kunstgewerbe Institut übernommen“ (Archives et Musée de la Littérature-AML, Manuskript FS X 2, S. 957). Diese Erbschaft wird auch durch E. Henvaux unterstrichen in seinem Artikel in der belgischen Zeitschrift *La Cité*, Band VII, nr. 1, 1928, S. 2: „Unmittelbar nach dem Krieg wurde ihm [Gropius] die Nachfolge von de Veldes an der Leitung der Kunstgewerbeschule Weimar angeboten“. Wohingegen Gropius am 21. August 1961 Folgendes an H. Curjel schrieb: „Meine Auffassung von Erziehung war der von de Veldes entgegengesetzt. Alle Weimarer Schüler zeigten in ihrer Arbeit die Merkmale von van de Veldes Stil. (...) Ich versuchte am Bauhaus stattdessen, auf der Grundlage gemeinsamer Arbeit objektive, von biologischen und psychologischen Gegebenheiten abgeleitete Methoden zu entwickeln, um die jungen Menschen auf ihre eigenen Füße zu stellen, statt sie ihren Lehrer imitieren zu lassen.“ In K. Weber, „Wir haben viel an Ihnen gut zu machen“, *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Ausstellungskatalog, Köln, Wienand Verlag, 1992, S. 370. Siehe auch K. James-Chakraborty, „Henry van de Velde and Walter Gropius. Between avoidance and imitation“ in K. James-Chakraborty (Hrsg.), *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2006, S. 26–42.
- (02) Die Republik wurde am 9. November 1918 ausgerufen und ihre Verfassung am 11. August 1919 verabschiedet.
- (03) Das zweite pädagogische Experiment, welches von de Velde in Belgien ab 1927 mit dem Institut Supérieur des Arts Décoratifs (I.S.A.D.) durchführte, nahm sowohl das Konzept der *Gestaltung* als auch die Lektionen des Bauhauses in Dessau auf.
- (04) Die Literatur über das Bauhaus ist sehr umfangreich. Vor der Wiedervereinigung Deutschlands, die den Zugang zu neuen Archiven und Quellen ermöglicht hat, erschienen in den 1970er Jahren Pionierarbeiten von H. M. Wingler (*Das Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge seit 1937*, Rasch & Co/DuMont, Köln, 1975) und K.-H. Hüter (*Das Bauhaus in Weimar*, Akademie-Verlag, Berlin, 1976). Unter den vielen Publikationen, die nach 1989 veröffentlicht wurden, greifen nur wenige systematisch auf die Quellen zurück. Für diesen Artikel wurden hauptsächlich folgende wissenschaftliche Publikationen herangezogen: *Encyclopédie du Bauhaus. École du design*, L. Richard, Somogy, Paris 1985 (vergriffen, aber vom Autor selbst zusammengefasst in *Comprendre le Bauhaus*, Infolio éditions, Paris 2012); *Bauhaus 1919-1933*, Bauhaus Archiv & M. Droste, Benedikt Taschen Verlag, 1990; *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, K.-J. Sembach und B. Schulte (Hrsg.), Wienand Verlag, Köln, 1992, und insb. die Aufsätze von K. Weber, „Wir haben viel an Ihnen gut zu machen“ und von K.-H. Hüter „Hoffnung, Illusion und Enttäuschung. Henry van de Veldes Kunstgewerbeschule und das frühe Bauhaus“; *Anthologie du Bauhaus*, J. Aron, Didier Devillez Ed., Brüssel, 1995; *Henry van de Velde in Weimar u. das Staatliche Bauhaus in Weimar*, V. Wahl (Hrsg.), Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Band 14 u. Band 15, Böhlau Verlag, Köln, 2007–2009; *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, U. Ackermann und U. Bestgen (Hrsg.), Klassik Stiftung Weimar, 2009.
- (05) Symposium *Henry van de Velde und das Bauhaus. Kunst, Industrie und Pädagogik*, Brüssel, am 15. Feb. 2019, in der Königlichen Akademie von Belgien, organisiert durch den Verein Fonds Henry van de Velde, die École Supérieure des Arts Visuels – La Cambre und die Fakultät für Architektur La Cambre Horta (ULB), in Partnerschaft mit der Königlichen Akademie von Königlichen Bibliothek Belgiens/KBR und Wallonie-Bruxelles International.
- (06) H. van de Velde, *Cours d'industrie et d'ornementation*, 1894, Brüssel, Extension universitaire, S. 6 u. 22. H. van de Velde, *Déblaïement d'art*, 1894, Brüssel, Veuve Monnom. Neuaufgabe, 1979, Brüssel, AAM, S. 24.
- (07) Es handelt sich um das *Hohenzollern Kunstgewerbehaus*, Inh. Herman Hirschwald, dessen Einrichtung von van de Velde mit einer großen Ausstellung am 12. Nov. 1900 eingeweiht wurde. A. Van Loo, *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, Bd. II, Versa/Flammarion, Brüssel/Paris, 1995, S. 82 u. S. 67–77.
- (08) Der Auflösungsvertrag zwischen van de Velde und Hirschwald wird erst am 5. oder 6. Nov. 1901 unterschrieben. Letzterer behält die Rechte zu den Entwürfen von de Veldes bis 1906. Siehe Telegramm von van de Velde an Kessler vom 6. Nov. 1901 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Nachlass Kessler und A. Van Loo, *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, Bd. II, a.a.O., S. 82).
- (09) Van de Velde wird in wirtschaftlicher Hinsicht mit einer Reform der Ästhetik der Erzeugnisse der Kunstindustrien des Herzogtums betraut. Sein Vertrag mit dem Chef des Ministerialdepartements des Großherzoglichen Hauses wird am 15. Januar 1902 unterschrieben. In V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S.73–74. V. Wahl publizierte ausführlich alle Dokumente zu Henry van de Velde, welche sich in den öffentlichen Archiven in Weimar erhalten haben und ergänzte diese mit Elementen, die er in anderen Archiven finden konnte. Diese Arbeit bildet eine erstrangige Quelle für Studien zum Wirken von de Veldes in Weimar.
- (10) Brief van de Veldes an Charles Lefébure vom 8. Nov. 1901 (AML, FS X 534/01/1 oder 2). Van de Velde und Kessler schickten außerdem an Maria van de Velde eine Postkarte von der Künstlerkolonie (am 1. oder 2. Sept. 1901) mit einer Abbildung des von Behrens errichteten Hauses, auf der es heißt: „Liebes Kind [sic!], wir dinieren im Ausstellungsrestaurant und essen mit Löffeln für Frostmäuler und Messern für Elefantenhühneraugen.“ (AML, FS X 784/01/12)
- (11) Van de Velde reichte die Ergebnisse seiner Untersuchungen erteilt in Berufsbranchen ein. Die Notizen sind manchmal auf Französisch; der Bericht selbst ist in deutscher Sprache verfasst (AML, FS X 1071). Die endgültige Fassung der Berichte sind veröffentlicht in V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 91–146.
- (12) Das Kunstgewerbliche Seminar wurde am 15. Oktober 1902 eröffnet. Seine Organisation in 4 Abteilungen: 1. ein Privatatelier für van de Velde und seine angestellten Bildhauer und Zeichner; 2. ein Schüleratelier für das Studium des Entwerfens und ein Aufbaustudio der schon Ausgebildeten; 3. ein Dokumentations-, Beratungs- und Umschulungszentrum zur Hebung des Kunstgewerbes im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach; 4. ein Archiv, welches nicht entstand; beschrieben in „Prof. Henry van de Veldes Kunstgewerbliches Seminar in Weimar“, in *Innen-Dekoration*, Nov. 1902, S. 278–279. Diese zu seiner Zeit gelobte Initiative traf den Nerv der Zeit und präsentierte nach zweieinhalb Jahren, vom 11. Feb. bis 6. März 1905 im Großherzoglichen Museum eine umfangreiche Ausstellung von Arbeiten, die unter der Ägide van de Veldes entstanden waren. Ein Exemplar des Ausstellungskatalogs *Weimarisches Kunstgewerbe- und Industrie-Ausstellung* ist erhalten in der KBR (AML, FS X 1074).
- (13) Van de Velde erzog sogar, ein Buch darüber zu schreiben mit dem Titel *Unzeitgemäßer Sonderteil der Erziehung eines Prinzen*. Darin würde er alles sammeln, was er dem Großherzog beibringen möchte; in Brief an seine Frau vom 24. Juli 1903 (AML, FS X 784/03).
- (14) Brief von van de Velde an seine Frau (AML, FS X 784/04/9). Das Projekt, das auch die Bildhauerateliers der Kunstschule unterbringen sollte, wurde Anfang Dez. 1904 genehmigt (FS X 785/04/41). Die Baustelle dauerte von Juni bis Okt. 1906. In A. Van Loo, *Henry van de Velde. Récit de ma vie*, Bd. II, a.a.O., S. 243–245
- (15) Brief von van de Velde an Großherzog Wilhelm Ernst vom 24. Dez. 1904 (V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 159). Van de Velde schlug vor, dass die Schüler der Kunstgewerbeschule in der Kunstschule am Unterricht der Fächer Zeichen nach der Antike, in der freien Natur und nach lebenden Modellen teilnehmen könnten, während die Kunstschüler die Möglichkeit hätten, elementare Kenntnisse der Geschichte und der Ästhetik des Kunstgewerbes zu erlernen.
- (16) Brief van de Veldes an Kessler vom 20. Juli 1905 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Nachlass Kessler). Zusätzlich zur Kunstgewerbeschule sollten im Neubau das Kunstgewerbeseminar, das private Atelier van de Veldes sowie das Bildhaueratelier zur Vervollständigung der Kunstgewerbeschule untergebracht werden.
- (17) Ermöglicht wird das Bauvorhaben eines eigenen Hauses durch den umfangreichen Auftrag von Karl Ernst Osthaus für den „Hohenhof“ in Hagen. In A. Van Loo, *Henry van de Velde. Récit de ma vie*, Bd. II, a.a.O., S. 261.
- (18) Der offizielle Name ist „Großherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar“. Die Schule wurde erst am 1. April 1908 offiziell

- anerkannt und van de Velde wurde erst bei dieser Gelegenheit zum Direktor ernannt (siehe seinen Ernennungsvertrag in V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 187–189).
- (19) Architekturunterricht gab es dagegen nie, wohl aber einen Kurs für Technisches Zeichnen und die Möglichkeit, dem Unterricht einer benachbarten Einrichtung zu folgen. Siehe K.-H. Hüter, „Hoffnung, Illusion und Enttäuschung. Henry van de Velde Kunstgewerbeschule und das frühe Bauhaus“, a.a.O., S. 319. Van de Velde wird bei der Leitung seiner Schule von einem Verwaltungsrat unterstützt, der sich aus Vertretern der Regierung des Großherzogtums, seiner Gemeinden, der Handelskammer und der Handwerkskammer sowie zweier großer Unternehmen aus Jena zusammensetzt. In V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 192–274, die Satzung der Schule und die Protokolle der jährlichen Sitzung des Verwaltungsausschusses vom 14. Mai 1908 bis zum 31. August 1914. Daran angehängt befinden sich die von van de Velde verfassten Jahresberichte ab dem Schuljahr 1908–1909.
- (20) *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, Bd. II, a.a.O., S. 249–251.
- (21) Diese Verkäufe ergaben für das Jahr 1912–13 einen Nettogewinn von 52.000 Mark, was zeigt, wie bescheiden das vom Großherzog gewährte Budget von 5.000 Mark war. In K.-H. Hüter, „Hoffnung, Illusion und Enttäuschung“, a.a.O., S. 319.
- (22) *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, Bd. II, a.a.O., S. 249. Es ist jedenfalls die Pädagogik, die er ab 1927 in Brüssel am „Institut Supérieur des Art Décoratifs“ angewandt hat.
- (23) In Heft 1 von Le Corbusiers *Les voyages d'Allemagne. Carnets*, Mondadori Electa, Mailand, 2002. Diese Besichtigung fand statt im Rahmen seiner Erhebungen zum Kunstgewerbeunterricht und zur Bewegung für urbane Ästhetik in Deutschland im Auftrag der Kommission der Kunstschule von La Chaux-de-Fonds (April 1910 bis April 1911). Siehe auch Brief an Ch. L'Éplattenier vom 27. Juni 1910: „Ich besichtigte die Weimarer Schule, leider war v. de Velde abwesend, in Paris“. Van de Velde hielt sich damals für sein Projekt für das Théâtre des Champs-Élysées in der französischen Hauptstadt auf. In Marie-Jeanne Dumont (Hrsg.), *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Éplattenier*, Éditions du Linteau, Paris, 2007, S. 223–224.
- (24) Le Corbusier wurde übrigens von Perret eingeladen, an diesem Projekt in seinem Büro zu arbeiten. An W. Ritter, dem er dies mitteilte, schrieb er Anfang August 1911: „Dieses Theater hat er [Perret] geklaut von Van de Velde, der rausgeschmissen wurde.“ (in Marie-Jeanne Dumont (Hrsg.), *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*, a.a.O. S. 57–58).
- (25) Fritz Hellwag, „Die Grossherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar“, *Kunstgewerbeblatt*, Neue Folge, S. 1, XXI Jahrg., Heft 12, Sept. 1911. Anlass des Artikels war die Ausstellung der Schülerarbeiten vom Juli 1911. Zur Pädagogik in der Schule, siehe auch K.-H. Hüter, „Hoffnung, Illusion und Enttäuschung“, a.a.O., S. 284–337, W. Nerdinger urteilt 2018 „Die bedeutendste der circa 60 deutschen Kunstgewerbeschulen entstand in Weimar“, in *Das Bauhaus. Werkstatt der Moderne*, Verlag C. H. Beck, 2018, München, S. 12–13.
- (26) Am 1. April 1914, dem Jahrestag seiner Vertragsunterzeichnung. Einige Tage zuvor, am 16. März, hatte er von den hinter seinem Rücken stattfindenden Unternehmungen erfahren, ihn bei der Leitung seiner Schule durch R. A. Schröder zu ersetzen. In *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, Bd. II, a.a.O., S. 507.
- (27) Bericht von Henry van de Velde vom 26. Mai 1914 über seine Aktivitäten in Sachsen und über die Zukunft der Kunstgewerbeschule (in V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 296 ff.). Siehe auch den handschriftlichen Entwurf in französischer Sprache vom 22. April 1914 (AML, FSX 1069). Van de Velde betont, wie ein Platzmangel der Entwicklung der Schule schadet, dass keine ausreichenden Ressourcen zur Verfügung stehen und dass der Status des Lehrpersonals besorgniserregend sei sowie die Tatsache, dass niemals ein offizieller Auftrag an ihre Werkstätten erteilt wurde. Darin werden die Opfer dargelegt, denen er zugunsten der Schule zustimmen musste, und die Rückschläge, denen er ausgesetzt war, als er die Verantwortung für die Produktion aller Werkstätten übernahm. Er erwählt auch die Übernahme der Schule durch den Staat. Van de Velde sandte sein Rücktrittsschreiben am 25. Juli 1914.
- (28) Er hatte bereits 1900 bis 1902 für ihn die Räume des Folkwang-Museums in Hagen gestaltet und zwischen 1906 und 1908 den Hohenhof gebaut. Das Wohnhaus der Familie Osthaus und zugleich Mittelpunkt der geplanten Künstlerkolonie bleibt eines der vollkommensten Werke von van de Velde.
- (29) Brief von van de Velde an seine Frau vom 13. Sept. 1907 (AML, FS X 784/07/12)
- (30) Die Tagung fand vom 30. Sept. bis 2. Okt. 1909 in Frankfurt a. M. statt. Brief von van de Velde an seine Frau vom 10. Aug. 1909 (AML, FS X 784/09/29).
- (31) H. van de Velde, *Kunst und Industrie. Vortrag auf der Werkbund-Tagung*, 1909, Frankfurt a. M. In H. van de Velde, *Zum neuen Stil*, R. Piper & Co. Verlag München, 1955, S. 106.
- (32) Van de Velde hatte am 1. und 2. Oktober 1911 die Vorstandsmitglieder des Deutschen Werkbundes in Weimar empfangen. Bei dieser Gelegenheit war Osthaus zu Gast im Haus *Hohe Pappel* (AML, FS X 784/11/53).
- (33) Der Theaterbau, der sich an einen Rheinendammschiegte — was die bescheidene Größe des Eingangsportals erklärt —, war bis zum 4. August 1914 in Betrieb. Obwohl der Architekt auf Max Reinhardt als Regisseur verzichten musste, wurden auf der Bühne mehrere erfolgreiche Theaterstücke aufgeführt — darunter einige mit Bühnenbildern von van de Velde selbst, etwa *Das Kloster* von Emile Verhaeren — sowie Tanzaufführungen von Ottilie von Derp und von Alexander Sakharoff. Der Krieg unterbrach das Experiment. Das Theater wurde aufgegeben und diente 1918 den französischen Truppen. Es wurde 1920 wegen Baufälligkeit abgerissen. In Henry van de Velde, *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, Bd. II, a.a.O., S. 383.
- (34) Die zehn Leitsätze von Muthesius und die Gegenleitsätze von van de Velde sind auf Französisch in *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, a.a.O., Bd. II, S. 397–400. Dieselben auf Deutsch in H. Curjel, *Henry van de Velde-Geschichte meines Lebens*, R. Piper & Co Verlag, München 1962, S. 364–367.
- (35) „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. (...) 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.“ H. Curjel, *Henry van de Velde-Geschichte meines Lebens*, R. Piper & Co Verlag, München 1962, S. 365–367.
- (36) Der Briefwechsel zwischen Gropius und Osthaus ab Jan. 1914 zum Thema Werkbund beweist, dass sie beide wichtige Protagonisten der Kontroverse waren. In A.-Ch. Funck, *Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius. Der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl Ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe*, Sonderveröffentlichung (Karl Ernst Osthaus Museum), Heft 3, Hagen, 1978.
- (37) In V. Savi et L. Zangheri, *Il Deutscher Werkbund 1914: Cultura, Design e Società*, Unedit, Florenz, 1977, S. 39 u. in *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, a.a.O., Bd. II, S. 404 (Hier aus dem Französisch übersetzt).
- (38) Drei Dokumente vom Juli 1914 datiert und von Gropius, Osthaus und van de Velde unterschrieben, Archives de l'Art Contemporain, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Kat. Nr. 10.094 bis 10.096.
- (39) In V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 303.
- (40) „Wir haben viel an Ihnen gut zu machen, lieber Professor, und wenn die Ohren der Welt erst einmal wieder feinere Töne vernehmen können wie nur Kanonendonner, dann werden sicherlich einige aufstehen (...) und Ihnen vor aller Augen dafür Dank sagen, was Sie unserem Lande geschenkt haben.“ In AML, FS X 434 bis/1; V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 336.
- (41) Er wurde darüber informiert, dass er am 25. August 1914 als Bürger des Großherzogtums Sachsen gilt (AML, FS X 168). Kessler ermöglichte ihm schließlich eine Umsiedlung in die Schweiz im April 1917. Sein Leben lang schleppte van de Velde diese Bürde mit, die ihm damals auferlegt wurde. Es belastete seine Bemühungen einer Rückkehr nach Belgien bis 1926 und verbannte ihn im Heimatland aus der eigenen Kollegenschaft.
- (42) Er fasst einen Bericht über die Neuordnung seiner Schule (27. Februar 1915); die Handwerkskammer des Großherzogtums interveniert bei der Ministerialabteilung des Großherzoglichen Hauses (13. Mai 1915); die Lehrerschaft richtet eine Bittschrift an den Landtag Sachsens (5. Juni 1915). In V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 309–319.

- (43) Nach diesem Treffen berichtet van de Velde bei seiner Frau am 24. Februar 1915 von starken Kopfschmerzen in „Folge meiner langen Unterredung mit Endell und der Gefühle, dass ich meine Stellung einem anderem anvertrauen muss, sprich „meine Tochter“ vermählen muss—unvermeidlich schlecht vermählen!“
- (44) Briefe vom 11. April u. 8. Juli 1915. In V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 336–337.
- (45) Id., S. 329–335.
- (46) Brief vom 13. Oktober 1915. Zu den Intrigen, siehe Briefwechsel in K. Weber, a.a.O., S. 364–365. siehe auch U. Ackermann, « Ein Allianz für Weimar ? Henry van de Velde und Walter Gropius », Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen, 2013, S. 301–321.
- (47) In V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar*, a.a.O., S. 349–352.
- (48) Dort bewunderte er die Terrassengärten, die in die Landschaft übergehen und „das schönste und grandioseste Panorama bilden, das ich je gesehen habe“. Brief von Gropius an seine Mutter vom 17. Juni 1917. In R. Isaacs, *Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*, Boston, Bulfinch Press, 1991, S. 15 u. N. Fox Weber, *La bande du Bauhaus. Six maîtres du modernisme*, Fayard, Paris, 2015, S. 56.
- (49) Melchers schlug van de Velde vor, in Providence (an der Rhode Island School of Design) und New York (New York School of Applied Arts for Women) zu unterrichten. Van de Velde erhielt den Brief am 15. Oktober 1916 und nahm die Einladung am 30. Oktober an. In den erhaltenen Unterlagen (AML, FS X 169) befindet sich auch eine Teilkopie eines von Melchers an einen Dritten gesendeten Briefs für van de Velde, dessen Post wahrscheinlich unter Beobachtung stand, in dem der Versand von zwei offiziellen Einladungen angekündigt wurde, eine für Providence und die andere für die Savannah Academy for Arts and Science. In *Henry van de Velde, Récit de ma vie*, a.a.O., Bd. II, S. 452.
- (50) Am 31. Jan. 1919. in V. Wahl, a.a.O., S. 379–380 u. L. Richard, *Comprendre le Bauhaus*, a.a.O., S. 52.
- (51) Die Novembergruppe und der Arbeitsrat für Kunst, dessen Vorstand Gropius im März 1919 übernimmt, vereint anfanglich—im Dezember 1918—Expressionisten. Siehe die Antwort von Gropius auf die Frage vom Arbeitsrat zum Bauhaus-Programm. Dort erschien zum ersten Mal „Das Endziel aller bildnerischer Tätigkeit ist der Bau“; in K.-H. Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, 2. Aufl., Akademie Verlag Berlin, 1976, S. 13–23 u. S. 206–208.
- (52) In L. Richard, *Das Bauhaus verstehen*, a.a.O., S. 139 und *Encyclopédie du Bauhaus*, a.a.O., S. 30–34. Nach dem Umzug des Bauhauses nach Dessau wurde O. Bartning Direktor der Staatlichen Bauhochschule, die die Gebäude von van de Velde bezog. Er wurde am 1. April 1930 durch den Nazi-Architekten Paul Schultze-Naumburg ersetzt, der sofort die Zerstörung der von der Ausstellung 1923 bewahrten Wandgemälde (H. Bayer und O. Schlemmer) sowie der Hochreliefs (O. Schlemmer und J. Hartwig) anordnete. Diese Werke wurden zur DDR-Zeiten wieder hergestellt. Die Vereinigung beider Weimarer Schulen durch Gropius war daher Teil eines umfassenden Reformprogramms, das das neue republikanische Deutschland gegen den künstlerischen Elitismus entwickelt hatte. Es entsprach dem Leitmotiv vom Arbeitsrat für Kunst, Volk und Kunst unter dem Dach der Architektur zu vereinen. Ähnlich äußerten sich Persönlichkeiten, wie der Museumsdirektor Wilhelm von Bode und die Architekten Theodor Fischer, Bruno Paul und Fritz Schumacher. In W. Nerdinger, a.a.O., S. 20–21.
- (53) Großherzog Wilhelm-Ernst von Sachsen dankte während der Novemberrevolution 1918 ab.
- (54) Dies zwang Gropius dazu, die noch anwesenden Lehrer der Kunstschule zu übernehmen. Das Bauhaus erbt auch 70% der Schüler der beiden Vorgängereinrichtungen. In U. Ackermann, a.a.O., S. 318. Die Namensänderung wurde am 12. April genehmigt. In L. Richard, *Comprendre le Bauhaus*, a.a.O., S. 56.
- (55) Beide Zitate in diesem Absatz in K.-H. Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, a.a.O., S. 207–208.
- (56) L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, a.a.O., S. 56–62.
- (57) Brief von Gropius an seine Mutter, 31. März 1919, in K. Weber, a.a.O., S. 366.
- (58) Brief vom 2. April 1919. Die vier eingestellten Künstler waren C. Klein (Glasmalerei), L. Feininger (Malerei), G. Marks (ornamentale Plastik) et J. Itten (Zeichnen). Van de Velde beantwortete diesen Brief am 17. April 1919. In Volker Wahl, a.a.O., S. 382–383.
- (59) Brief von Gropius an van de Velde, vom 24. Mai 1919: „Ich musste aber immer noch warten, da mich tausend Gefahren in diesem Bürgerneut umgeben und da ich Unheil witterte. Nun zeigt es mir, das ich Recht hatte. Die Meute heult gegen mich und ist zur offenen Feindschaft übergegangen (...) sollte es gut vorübergehen und sitze ich dann fest im Sattel; so will ich alles tun, um Weimar an seine kommende Pflicht gegen Sie zu erinnern.“ (AML, FS X 434bis) in V. Wahl, a.a.O., S. 387–388. Außerdem leidet das Bauhaus von Anfang an unter einem Mangel an finanziellen und materiellen Mitteln, wie früher die Schule von van de Velde. In W. Nerdinger, a.a.O., S. 24.
- (60) Van de Velde schrieb am 22. Juli 1919 an seine Frau: „Ich werde wahrscheinlich Gropius nicht sehen. Er ist im Urlaub. Von allem, was ich erfahren habe und von allem, was ich sehe, möchte er nicht, dass ich meine Tätigkeit in Weimar wieder aufnehme (...) Gestern Abend, als ich allein auf dem Platz zwischen den beiden Gebäuden war—meiner Schule und der Kunstschule—, fühlte ich, dass mein Herz ohnmächtig wurde und ich habe das Ausmaß der Folgen dieses Schicksalsschlages vollständig gemessen.“ (AML, FS X 784/19/10). Am 27. Juli schrieb er erneut an seine Frau: „Eine andere Einstellung von Seiten Gropius‘ hätte für mich vieles erleichtert. Seine Haltung ist mehr als zögerlich. Er drückt sich vor der Sache! Es heißt aber, er sei sehr krank und geplagt von privaten Sorgen.“ (FS X 784/19/12). Der Briefwechsel zwischen Gropius und van de Velde beschränkt sich auf wenige Telegramme (FS X 784/19/13).
- (61) Mit Ausnahme von R. Engelmann und W. Klemm sprachen sich die Meister schließlich gegen eine Rückkehr van de Velde (siehe Volker Wahl, a.a.O., S. 392). Ungeachtet dieser Tatsache setzte sich das Innenministerium des Freistaates Sachsen-Weimar noch am 30. Dezember 1919 mit van de Velde in Verbindung und nannte die Kunsthandwerker, die ihn wieder in Weimar haben wollten (AML, FS X 206/3). Bis Februar 1920 versuchte van de Velde mit der Unterstützung ehemaliger Auftraggeber (Schulenburg, Esche, Dürkheim) und mit seinem Zeichner Hugo Westberg, in Weimar ein Büro zu öffnen, das er von Den Haag aus führen wollte (FS X 784/20/14).
- (62) Der Putsch fand vom 13. bis 17. März 1919 statt. Van de Velde, der tatsächlich dabei war schrieb seiner Frau am 27. März 1919 einen detaillierten Bericht (AML, FS X 784/20/11). Auf dem Weimarer Hauptfriedhof errichtete Gropius für die „Märzopfer“ ein expressionistisches Denkmal, das 1933 von den Nationalsozialisten zerstört und seitdem wieder aufgebaut wurde.
- (63) Anfangs wurden nur sechs Werkstätten geöffnet: Holz- und Steinschnitzerei, Keramik, Buchbinderei, Glasmalerei, Weberei, Druckerei und Werbung. Trotz eines Versuchs vom Mai 1920 wurde die Architektur erst ab 1927 von Hannes Meyer in Dessau unterrichtet. In L. Richard, *Zyklusopädie des Bauhauses*, a.a.O., S. 44–51 und Ch. Schädlich, „Die Bauhausbildung“, *Bauhaus 1919–1933. Das Bauhaus in den Sammlungen der Deutschen Demokratischen Republik*, a.a.O., S. 21–37.
- (64) Dies galt für die Binderei mit Otto Dorfner und für die Weberei mit Helene Börner (die bereits in van de Velde Schule unterrichteteten).
- (65) Gropius sieht sich mit dem Rücktritt der Professoren der ehemaligen Hochschule für Bildenden Künste konfrontiert und mit der Gründung am 4. April 1921 einer neuen Kunst-Hochschule neben der eigenen und zum Nachteil ihrer Räumlichkeiten. Siehe Bauhaus Archiv u. in M. Droste, *Bauhaus 1919–1933*, a.a.O., S. 48–49 und L. Richard, *Zyklusopädie des Bauhauses*, a.a.O., S. 51–53.
- (66) In L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, a.a.O., S. 72–75 u. *Comprendre le Bauhaus*, a.a.O., S. 115.
- (67) In L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, a.a.O., S. 71–72 und *Comprendre le Bauhaus*, a.a.O., S. 108–111. Ab 1923 hatte das plastische Werk und die theoretische Arbeit des von Technik und Maschinen faszinierten ‚Konstruktivist‘ L. Moholy-Nagy, Maler und Fotograf, maßgeblichen Einfluss auf die Neuausrichtung des Bauhauses als Verkaufsstelle von Modellen für Alltagsgegenstände an Industriebetriebe (Lampen, Geschirr, Küchengeräte, etc.). In L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, a.a.O. S. 79–83.
- (68) Schlemmer wies auf diese Neuorientierung zur Technik und auf eine Debatte zur ‚Wohnmaschine‘ schon ab dem



11. Mai 1922 hin. In *Oscar Schlemmer. Lettres et Journaux*, Carta Blanca éditions, Paris, 2014, S. 96–97.
- (69) Le Corbusier stellte sein Projekt für eine Stadt mit 3 Millionen Einwohnern aus. In N. Fox Weber, a.a.O., S. 88.
- (70) Das ‚Haus Sommerfeld‘ (1920–21) kann nicht zu den Werken des Bauhauses gezählt werden, auch wenn mehrere Bauhaus-Schüler mitwirkten (Glas von J. Albers, Möbel von M. Breuer, Holzschnitzereien von J. Schmidt). Es wurde in Berlin-Steglitz von Gropius und A. Meyer aus Feuerholz eines Kriegsschiffes gebaut. Wegen seiner expressionistische Formensprache muss es in Zusammenhang gebracht werden mit van de Veldes *De Tent*, dem zur gleichen Zeit in Den Haag errichteten hölzernen Fertighaus.
- (71) So in Artikeln von S. Giedion in *Das Werk*, nr. 9, 1923; und von A. Behne in der belgischer Zeitschrift *Zarts*, 15. Nov. 1923 Beide in J. Aron, a.a.O., S. 130–135 u. S.136–138.
- (72) Brief vom 5. November 1923: „Aber jetzt sind die äußeren Schwierigkeiten so stark gewachsen, dass bald jegliche Perspektive blockiert sein wird.“ (AML, FS X 435/3).
- (73) Gropius reichte am 24. November 1923 Klage bei Generalleutnant Hasse ein (H. M. Wiegler, *Bauhaus*, first MIT Press, a.a.O., S. 76). Thüringen stand seit Ende 1923 unter Kriegsrecht. Die rechten Parteien erlangten bei den Thüringer Landtagswahlen vom 10. Februar 1924 die Mehrheit.
- (74) Brief vom 9. Oktober 1924 von van de Velde an Gropius zu seinem Hilferuf: „Welche gut klingende Namen sie auch dieser Liste hinzufügen werden, dies wird den Landtag oder die Regierung nicht beeinflussen“ (AML, FS X 434bis / 24/1). Brief vom 16. Oktober 1924 von van de Velde am Thüringer Landtag über das Bauhaus: „Ich persönlich hatte für meinen Nachfolger ruhigeren Zeiten gewünscht, eine weniger stürmische Atmosphäre und Gemüter, weniger begierig nach Sensation, für die Vollendung eines Werkes, dass wir, die wir einer vorigen Generation angehören, unternommen hatten, (...) Das Staatliche Bauhaus ist bestimmt, das begonnene Werk fortzusetzen. Wenn es nun Mittel gewählt hat, die dem Publikum zu radikal scheinen, ist dies, weil nach dem Krieg eine schreckliche Anarchie des Geschmacks und eine Korruption im Sinne des falschen Luxus (...), alle durch unsere langen Anstrengungen erworbenen Erfolge drohten wieder in Frage zu stellen. Das staatliche Bauhaus trägt das Gepräge einer gewalttätigen Aktion, um diesem Anfall zu widerstehen. Eine äußerst radikale Haltung gezielte sich vielleicht in dieser Stunde, um die Gefahr zu überwinden, und ich persönlich bewundere den Mut derer, welche diese Haltung, wie ich vermute, angenommen haben nicht aus Vorliebe, sondern notgedrungen.“ (AML, FS X 1073 bis/3) u. in V. Wahl, a.a.O., S. 393–394.
- (75) Die Auflösung wurde für den 1. April 1925 beschlossen. Einige Meister (H. Börner, G. Marcks) zogen nicht mit nach Dessau, und mehrere Mitarbeiter und talentierte Schüler blieben in Weimar in der Nachfolgeinstitution des Bauhauses (E. Neufert, W. Wagenfeld u. a.). Gropius wichtigster Mitarbeiter, A. Meyer, bevorzugte einen Posten als Stadtplaner in Frankfurt. Siehe L. Richard, *Das Bauhaus verstehen*, a.a.O., S. 137–143 u. J. Aron, a.a.O., S. 159.
- (76) Brief vom 12. Januar 1925 (AML, FS X 784/25/1).
- (77) Abgesehen von zwei mehrdeutigen Briefen von E. Förster-Nietzsche vom 16. April und 26. September 1925 (AML, FS X 403/36 und / 37).
- (78) Wo der Architekt Huib Hoste ein Haus inmitten eines Obstgartens für ihn suchte. Brief von Hoste an van de Velde vom 18. Juni 1925 (AML, FSX 481bis). Van de Velde hatte bereits 1913 erfolglos versucht, nach Belgien zurückzukehren.
- (79) Brief von Paul Colin an van de Velde vom 29. Juli 1925 (AML, FS X 290/36)
- (80) Aufgabe der Künstler, Kunsthandwerker und Architekten ist, die Qualität der Produktion in deren jeweiligen Disziplinen folgend dem Prinzip einer ‚vernunftgemäßen Gestaltung‘ zu erhöhen. Unter den dort unterrichtenden Architekten und Städteplaner befinden sich Louis Van der Swaelmen, Jean-Jules Eggerix und Huib Hoste, die maßgeblich am Wiederaufbau des Landes mit den bedeutendsten Gärtenstädte Belgiens beteiligt sind; ebenso Victor Bourgeois —Entwerfer der bemerkenswerten *Cité Moderne* in Brüssel, und 1927 Bauleiter eines Hauses von Mies van der Rohe in der ‚Weißenhofsiedlung‘—, der die *Forme pure* (reine Form) lehrt.
- (81) Van de Velde war mit dem Begriff *Arts Décoratifs* (Angewandte Künste) im Namen nicht glücklich. Die Wortwahl reflektierte die politische Entscheidung, das Institut unter die Schirmherrschaft des Ministerium für Wissenschaft und Kunst — das es gegründet hatte— zu stellen und nicht unter die des Ministeriums für Arbeit und Industrie.
- (82) Das Bauhaus wurde in ‚Hochschule für Gestaltung‘ umbenannt und zu einer städtischen Einrichtung, während es vorher vom Land Thüringen abhing. Die Schule war von der Wiedereröffnung am 25. Oktober 1925 bis zur Einweihung ihres neuen Hauptsitzes am 4. Dezember 1926 in provisorischen Räumlichkeiten in Dessau untergebracht. In J. Aron, a.a.O., S. 159–162.
- (83) Wie die Siedlung von Dessau-Törten oder die Gewerkschaftsschule von H. Meyer in Bernau. In L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, a.a.O., S. 105–113 et *Comprendre le Bauhaus*, a.a.O., S. 178–188.
- (84) Zur Rolle, die Kandinsky in dieser Angelegenheit spielte (und folglich bei der Schließung des Bauhauses) siehe L. Richard. *Verständnis des Bauhauses*, a.a.O., S. 181–182. Hinweis: In diesem Jahr wird O. Bartning an der Spitze der Weimarer Schule durch P. Schultze Naumburg ersetzt.
- (85) Die Einrichtung verlor bei dieser Gelegenheit ihren Status als öffentliche Einrichtung und wurde zur privaten Schule von Mies van der Rohe. In J. Aron a.a.O., S. 255–257: Mies van der Rohe musste „den Feinden des Bauhauses umso mehr Garantien geben, als dass sein Name unlöslich mit dem Denkmal der Revolutionäre Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg verbunden blieb.“ Das Denkmal war ihm 1926 von der Kommunistischen Partei in Auftrag gegebene worden; es wurde 1934 von den Nazis zerstört.
- (86) Die Schließung des Bauhauses wurde von der internationalen Presse stark kritisiert. In Belgien wurde der Vorgang in den Zeitschriften *Revue des Beaux-Arts* (6. Januar 1933) und *Bâtir* (Nr. 4, 15. März 1933) kommentiert.
- (87) Zu van de Veldes 70. Geburtstag im April 1933 sandte Gropius Grüße, auf die dieser mit einem gewidmeten Exemplar seiner Schrift *La voie sacrée* antwortete. Gropius bedachte van de Velde auch mit einem Glückwunschtelegramm zu dessen 90. Geburtstag. In K. Weber, a.a.O., S. 375. (AML, FS X 200 und FS X 662bis).
- (88) Siehe A. Van Loo, „Der belgische Pavillon von Henry van de Velde auf der Weltausstellung von 1937“, in *Paris 1937 Cinquantenaire*, Ausstellungskat., Palais de Tokyo, Paris, IFA, 1989.
- (89) Die Geschichte und die Rolle der Schule von van de Velde wurde bisher nur in wenigen Studien angrissen: M. Culot, R.-L. Delevoay, A. Van Loo. *La Cambre, 1928–1978*, AAM éditions, Brüssel, 1979; J. Aron, *La Cambre et l’architecture. Un regard sur le Bauhaus belge*. Mardaga, Liège, 1982; A. Van Loo, „Henry van de Velde, le design et l’école de La Cambre“, *Design(s) à La Cambre 54/04*, Éditions ENSAV–La Cambre, Brüssel, 2004.
- (90) Und das, obwohl Gropius immer behauptete, die Rückkehr von van de Veldes nach Weimar nicht verhindert zu haben. Im Jahr 1925 bat Gropius sogar E. Mendelsohn, damals Mitglied des Bundes der deutschen Architekten, diese Anschuldigungen zu bekämpfen. In K. Weber, a.a.O., S. 375.
- (91) In R. Carpentier, T. Gersten u. A. Van Loo, « Le fonds Henry van de Velde et l’école de La Cambre : une histoire singulière », *Cahiers henry van de Velde n° 14*, Fonds Henry van de Velde — ENSAV–La Cambre, Brüssel, 2015.

BILDUNTERSCHRIFTEN

- ABB. 01 H. van de Velde, Kunstschule in Weimar (1905–1911), ab 1919 Staatliches Bauhaus in Weimar. Eingang Beveldere Alle mit Schriftzug von H. Bayer anlässlich der Bauhaus-Ausstellung, 1923.
- ABB. 02 H. van de Velde, Kunstschule in Weimar (1905–11). Plastik *Die Ruhende* von Richard Engelmann. Foto: Louis Held.
- ABB. 03 Lageplan der beiden von H. van de Velde errichteten Schulbauten in Weimar. Oben die Kunstgewerbeschule. Fotomontage von Anne Van Loo.
- ABB. 04 H. van de Velde, Holztreppe des alten Baus der Kunstschule (1905–06). Wandmalerei von H. Bayer; 1923 ausgeführt, 1930 zerstört und 1979 wieder hergestellt.
- ABB. 05 H. van de Velde, Haupttreppe des Neubaus der Kunstschule, 1911.
- ABB. 06 Treppe der Kunstgewerbeschule mit Wandmalerei von O. Schlemmer—1923 ausgeführt, 1930 zerstört und 1979 wieder hergestellt.
- ABB. 07 H. van de Velde, Kunstgewerbeschule mit der inzwischen zerstörten Einfriedung. Foto: Louis Held.
- ABB. 08 H. van de Velde de Velde in seinem Atelier der Kunstgewerbeschule, 1908. Foto: Louis Held.
- ABB. 09 Henry van de Velde und drei junge Lehrer der Kunstgewerbeschule, ca. 1910. Hinten Dora Wibiral und rechts Arthur Schmidt.
- ABB. 10 H. van de Velde, Teekanne und Tablett aus Silber, ca. 1905.
- ABB. 11 Schülerarbeit des Kunstgewerbeschule, Teeservice ca. 1913.
- ABB. 12 Schülerarbeit der Kunstgewerbeschule. Wunderlich, ca. 1911–12. Friß-Studie mit beispielhaftem Übergang von der Linie zur Fläche.
- ABB. 13 Schülerarbeit der Kunstgewerbeschule. Ornamentstudie, Rotationsform mit Übergang zur Fläche, 1912.
- ABB. 14 Schülerarbeit der Kunstgewerbeschule. Ornamentstudie, dynamisches Motiv, 1912.
- ABB. 15 Maria van de Velde an ihrem Schreibtisch im Haus Hohe Pappeln in Weimar, ca. 1910. Im Vordergrund eine Vase von R. Hanke nach einem Entwurf von Henry van de Velde, ca. 1902–03.
- ABB. 16 Korbessel der Weimarerischen Korb-Kunstindustrie Aug. Bosse nach Entwurf von Henry van de Velde, ca. 1902–03.
- ABB. 17 Wintergarten des Hohenhofs. Fliesen-Bild von H. Matisse und Korbessel von Henry van de Velde.
- ABB. 18 Henry van de Velde, Rückfassade des Hohenhof von der Pergola aus, Hagen, 1906–08.
- ABB. 19 Henry van de Velde, *Theater der Werkbundaustellung*, Köln 1913–14. Tinte und Gouache auf Papier, 1913.
- ABB. 20 Henry van de Velde, *Theater der Werkbundaustellung*, Köln, 1913–14. Gipsmodell, 1913. Rückseite mit Rhein-Deich.
- ABB. 21 Henry van de Velde, *Theater der Werkbundaustellung*, Köln, 1913–14. Rückwärtige Seitenansicht.
- ABB. 22 Henry van de Velde, *Theater der Werkbundaustellung*, Köln, 1913–14. Grundriss des Erdgeschosses.
- ABB. 23 Brief von W. Gropius an H. van de Velde vom 1. Dezember 1914.
- ABB. 24 W. Gropius, Leutnant im ersten Weltkrieg, ca. 1916.
- ABB. 25 W. Gropius und A. Meyer, Hauptfassade des Hauses Sommerfeld, Berlin-Steglitz, Gemeinschaftswerk von Bauhaus-Schülern, 1919–20.
- ABB. 26 H. van de Velde, Eigenhaus *De Tent*, Wassenaar (Den Haag), 1920–21. Fertigwohnhaus der schlesischen firma Christoph & Unmack, nach einem von van de Velde veränderten Modell.
- ABB. 27 W. Gropius, *Denkmal für die Märzgefallenen*, 1922. Von der Nazis 1933 zerstört, später wiederaufgebaut.
- ABB. 28 G. Mucho und A. Meyer, *Haus am Horn*, Weimar 1923. Eingrichtet von Bauhaus Schülern.
- ABB. 29 Bauhaus-Signet. Links, P. Röhl ab 1919; Rechts, O. Schlemmer ab 1923. Satzungen Staatliches Bauhaus Weimar, 1922.
- ABB. 30 Schema des Curriculums eines Bauhaus-Schülers. Satzungen Staatliches Bauhaus Weimar, 1922.
- ABB. 31 Signet-Entwurf für I.S.A.D., C. Cochuis, 1931.
- ABB. 32 Formlehre von V. Bourgeois. Ausschnitt aus dem I.S.A.D.-Programm, 1927.
- ABB. 33 Architektur-Werkstatt von J.-J. Eggericx am der I.S.A.D., 1934.
- ABB. 34 Unterricht für technisches Zeichnen von A. Pompe am I.S.A.D., 1929.
- ABB. 35 G. Hauman, Modellbau eines Bühnenbildes für *Henri IV* von Pirandello, Unterricht für Theater und Theaterwissenschaft, I.S.A.D. 1929.
- ABB. 36 Muster der Druckerei des I.S.A.D., gesetzt in Futura, mit Auszug aus *Le Nouveau dans l'Architecture*, H. van de Velde, 1929.
- ABB. 37 Kostüm von D. Martin für die Tänzerin Akarova in *L'Orestie* von D. Milhaud. Aufführung im Theater des I.S.A.D., 1931.
- ABB. 38 Niederländisches Plakat der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des I.S.A.D. im Palais des Beaux-Arts, Brüssel, vom 20. Juni bis 3. Juli 1931.
- ABB. 39 G. Herbosch, Haus für ein Kunstmaler, 1929–1930. Projekt aus dem ersten Jahrgang des Architekturunterrichts von J.-J. Eggericx am I.S.A.D.
- ABB. 40 W. Wenzel, Marmeladenbehälter und Toastständer mit eingebautem Brotkasten, versilbertes Kupfer; 1930 ausgeführt im Rahmen des Unterrichts für Metall und Emaille von F. Jacques am I.S.A.D.

## LE FONDS HENRY VAN DE VELDE

### OBJET SOCIAL

« Soutenir et conseiller l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre dans la conservation, la gestion scientifique et la mise en valeur des archives d'Henry van de Velde dont l'école est dépositaire »

### DATES

01.06.2014

Création de l'asbl Fonds Henry van de Velde

16.03.2010

Arrêté du gouvernement de la Communauté française classant en tant qu'ensemble une partie du fonds d'archives d'Henry van de Velde avec la qualification de trésor.

### MEMBRES

Régine Carpentier, bibliothécaire de l'ENSAV-La Cambre ; Herman Daled, propriétaire de la maison Wolfers ; Benoît Hennaut, directeur de l'ENSAV-La Cambre ; Eric Hennaut, historien de l'architecture ; Caroline Mierop, architecte et urbaniste ; Kevin Saladé, directeur-adjoint de l'ENSAV-La Cambre ; Priska Schmückle von Minckwitz, historienne de l'architecture ; Thomas Simon, propriétaire de la maison Grégoire ; Estelle Van Geyst, restauratrice d'œuvres d'art, professeur à l'ENSAV-La Cambre ; Ellen Van Impe, historienne de l'art et de l'architecture attachée à l'Académie Royale Flamande de Belgique (KVAB) ; Fabrice van de Kerchove, attaché scientifique honoraire aux Archives et Musée de la Littérature (AML) ; Anne Van Loo, architecte et urbaniste ; Jérémy Vansteenkiste, architecte ; Luc Verpoest, architecte et urbaniste.

## ACTIVITÉS 2014 — 2018

### CAMPAGNES DE RESTAURATION

2014 — 2015

Restauration de 10 calques relatifs aux projets de pavillon de l'I.S.A.D. à l'Exposition de Bruxelles (1935) et à un restaurant à Webicht (1903-1904). Atelier de Conservation, Restauration des œuvres d'art de La Cambre.

2016 — 2019

Conditionnement et conservation préventive des objets d'Henry van de Velde. Atelier de Conservation, Restauration des œuvres d'art de La Cambre. → Contribution financière de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

24.01.2018

Inauguration et remise en fonction de la presse *La Joyeuse* restaurée par Ghislain Bourdon de la Maison de l'Imprimerie et des Lettres de Wallonie (Thuin). Impression d'une composition de Noémie Couronné et Roland Dervaux en caractère Futura c. 12 (20 exemplaires numérotés).

→ Contribution financière de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

2018 — 2021

Lancement d'une nouvelle campagne de restauration des plans de mobilier avec le soutien du Fonds Baillet Latour et du Fonds René et Karin Jonckheere.

## CONFÉRENCE

2018 — 2019

Préparation du colloque *Henry van de Velde et le Bauhaus. Art, industrie et pédagogie* organisé par le Fonds Henry van de Velde asbl, l'ENSAV-La Cambre et la Faculté d'Architecture La Cambre-Horta (ULB).  
→ Palais des Académies, Bruxelles 15.02.2019.

## PRINCIPAUX PRÊTS

01.08 — 09.11.2014

Exposition *Guerre des Esprits. Weimar comme lieu symbolique de la culture allemande avant et pendant la Première Guerre mondiale*.  
→ Neues Museum Weimar, Weimar.

21.07.2016 — 21.07.2026

Exposition permanente (10 ans) d'un service à thé en métal argenté.  
→ Musée BELvue, Bruxelles.

2017 —

Exposition permanente *La prima casa*.  
→ Casa Vicens, Barcelone.

12.10.2017 — 07.01.2018

Exposition *Henry van de Velde, dessinateur*.  
→ Musée Horta, Bruxelles.

2019 —

Exposition permanente *van de Velde, Nietzsche et la modernité vers 1900*.  
→ Neues Museum, Weimar.

## PRINCIPALES COLLABORATIONS À DES PUBLICATIONS

Föhl T., Neumann A., *Raumkunst und Kunsthandwerk. Ein Werkverzeichnis in sechs Bänden. Band II: Textilien = Interior Design and Decorative Arts. A catalogue raisonné in six volumes. Volume II: Textiles*, Klassik Stiftung Weimar, E. A. Seemann, Weimar, 2014.

*Cahiers Henry van de Velde n° 14*, Fonds Henry van de Velde asbl, ENSAV-La Cambre, Bruxelles, 2015 (cahiers édités à l'occasion des dix ans de création du Fonds Henry van de Velde asbl).

Föhl T., Neumann A., *Raumkunst und Kunsthandwerk. Ein Werkverzeichnis in sechs Bänden. Band III: Keramik = Interior Design and Decorative Arts. A catalogue raisonné in six volumes. Volume III: Ceramics*, Klassik Stiftung Weimar, E. A. Seemann, Weimar, 2016.

Föhl T., Wolff S., *Alfred Wolff und Henry van de Velde: Sammelleidenschaft und Stil*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 2018.

*Cahiers Henry van de Velde n° 15/16*, Fonds Henry van de Velde asbl, ENSAV-La Cambre, Bruxelles, 2018.

## ACCOMPAGNEMENT SCIENTIFIQUE

2016

Vente du Bloemenwerf (Bruxelles) : consultation et reproduction de documents, rencontre de la nouvelle propriétaire.  
Vente de La Nouvelle Maison (Tervuren) : consultation et reproduction de documents.







