

Es waren eher kleine Residenzen, denen dank des Interesses regierender Fürsten die zentrale Rolle für die Entwicklung des Jugendstils in Deutschland zukommen sollte.

Unter diesen Monarchen war Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein der entschiedenste Förderer der neuen Bewegung. Selbst der Kunst, der Musik, der Literatur und dem Theater aufgeschlossen, hatte er in dem Darmstädter Verleger Alexander Koch, dem Herausgeber der „Deutschen Kunst und Dekoration“, einen engagierten Berater, der ihm auch die wirtschaftlichen Vorteile, die sich aus der Förderung der Kunst und des Kunstgewerbes ziehen ließen, nahebrachte. In einer Denkschrift vom Frühjahr 1899 regte Koch die „Errichtung von Ateliers für angewandte Kunst unter der Leitung echter, vom neuen Geist erfüllter Künstler an“ (45) und argumentierte: „So ist denn ernstlich zu beachten, dass die von dem Grossherzoge von Hessen in so hochherziger Weise geplante Erhebung Darmstadts zu einem Künstler-Mittelpunkte nicht allein hohe ideelle Werte mit sich bringt, sondern auch volkswirtschaftliche, zunächst der Stadt selbst, und dann den für die Thätigkeit der hier zusammentreffenden Künstler als ausführendes ‚Hinterland‘ in Betracht kommenden Landesteilen, besonders dem Odenwald und dem Vogelsberg“ (46).

Im Sommer 1899 berief der Großherzog sieben Künstler, die sich vertraglich verpflichteten, drei Jahre in Darmstadt tätig zu sein. Sie erhielten ein Gehalt, das ihnen das Existenzminimum sicherte, darüber hinaus sollten sie durch Übernahme von Aufträgen und den Verkauf von Kunstwerken sich ihren Unterhalt verdienen. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten u. a. Hans Christiansen, Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens.

Eine glanzvolle Manifestation ihres gemeinsamen Willens lieferten die Darmstädter Künstler mit der Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“, die am 15. Mai 1901 eröffnet wurde. Auf der Mathildenhöhe, wo der Großherzog ein Areal für die geplanten Ausstellungsbauten sowie für die „Errichtung einfacher und reicher ausgestatteter Familienhäuser“ (47), die Teil des Ausstellungskonzepts war, zur Verfügung gestellt hatte, wurde der Traum eines Gesamtkunstwerks Realität. Die Projektleitung lag in den Händen von Joseph Maria Olbrich, der seine Ideen schon in Wien formuliert hatte. Er forderte: „Ein leeres weites Feld; und da wollen wir dann zeigen, was wir können; in der ganzen Anlage und bis ins letzte Detail, Alles von demselben Geist beherrscht, die Strassen und die Gärten und die Paläste und die Hütten und die Tische und die Sessel und die Leuchter und die Löffel Ausdrücke derselben Empfindung“ (48).

Unter den Neubauten erregte das Haus, das Peter Behrens für sich errichtet hatte, besonderes Aufsehen. Auch er erstrebte ein Gesamtkunstwerk und bediente sich dazu außergewöhnlicher Farb- und Materialkombinationen. So war z. B. das Speisezimmer auf den Dreiklang von Weiß, Silber und Rot gestimmt, der sich noch in den ursprünglich für diesen Raum entworfenen Kelchgläsern findet. Der Gläseratz wurde später für den allgemeinen Markt hergestellt; aus dieser Produktion besitzt das Badische Landesmuseum zwei Beispiele.



Zwei Kelchgläser

Entwurf Peter Behrens

(1868–1940)

Darmstadt 1900

Ausführung Rheinische Glas-
hütten A.G., Köln-Ehrenfeld

Die Form wurde ursprünglich für das Speisezimmer in Peter Behrens' eigenem Haus in Darmstadt entworfen.

(45) Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 4, 1899, S. 413; zitiert nach: Museum Künstlerkolonie Darmstadt. Katalog, Darmstadt o. J. (1991), S. XVI

(46) Museum Künstlerkolonie Darmstadt, (Anm. 45), S. XVII

(47) ebda., S. XVIII

(48) ebda., S. XVIII



Möbelensemble

Mahagoni

Entwurf Henry van de Velde
(1863–1957)

Ausgeführt in den Werkstätten
van de Velde, Brüssel;
um 1896/97

Vier Jahre später, bei der Hessischen Landesausstellung 1908, fiel vor allem eine Siedlung mit Kleinwohnungen für weniger bemittelte Bevölkerungsschichten auf, die auch in der Inneneinrichtung „das Gepräge der Sachlichkeit und Natürlichkeit tragen“ sollte (49). Die hier sichtbar werdenden Tendenzen entsprechen den gleichzeitig in Dresden-Hellerau verfolgten. Von den Mitgliedern der Künstlerkolonie beteiligte sich Joseph M. Olbrich an dem Projekt mit einem Einfamilienhaus, das er im Auftrag der Opel-Werke geplant hatte. Zur Einrichtung dieses Hauses gehörte auch eine von Olbrich schon 1902 für Villeroy & Boch entworfene Waschgarnitur, wie sie in unserer Sammlung zu finden ist.

Dreiundzwanzig Künstler, die auf den verschiedensten Gebieten der angewandten Kunst tätig waren, hatte der Großherzog im Lauf der Jahre nach Darmstadt berufen. Die meisten von ihnen sind auch in den Sammlungen des Badischen Landesmuseums vertreten. Neben den Gründungsmitgliedern vor allem Johann Vincenz Cissarz, Bernhard Hoetger, Patriz Huber, Emanuel Josef Margold, Albin Müller und Josef Emil Schneckendorf, der von 1906 bis 1911 die Großherzogliche Edelglasmanufaktur leitete.

Entwürfe für eine neue Gesellschaft Holland: De Stijl

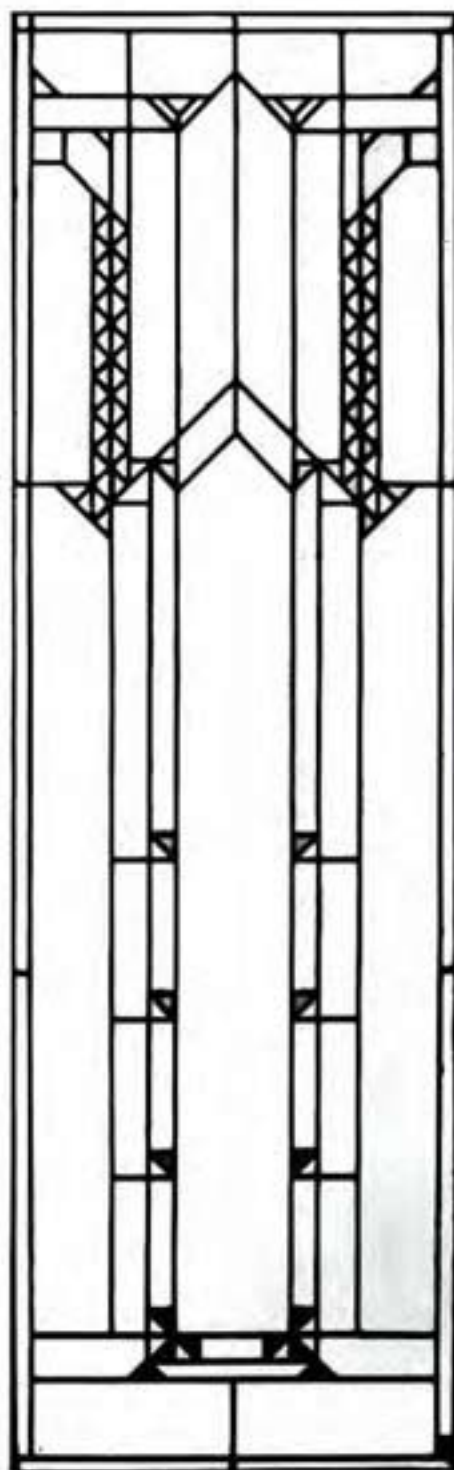
Während in vielen Bereichen der angewandten Kunst, besonders in Frankreich, eine fast bruchlose Kontinuität seit der Jahrhundertwende festzustellen ist, treten dort, wo sie in unmittelbarer Berührung mit der künstlerischen Avantgarde kommt, gewaltige Verwerfungen auf. Das trifft besonders für jene Gruppierungen zu, die mit der radikalen Veränderung der Kunst auch eine Erneuerung der Gesellschaft anstrebten.

Unter diesen hatte die Verbindung, zu der sich im Juni 1917 die Architekten J.J.P. Oud, Robert van t'Hoff und Jan Wils, die Maler Theo van Doesburg, Piet Mondrian und Vilmos Huszar, der Bildhauer Georges Vantongerloo und der Dichter Antony Kok in Leiden zusammenfanden, eine weit über Holland hinausreichende Ausstrahlung. Ihr Sprachrohr war die Zeitschrift „De Stijl“, deren erste Nummer im Oktober 1917 erschien. Im November 1918, also unmittelbar am Ende des ersten Weltkrieges, wurde dort ein von den genannten Künstlern, mit Ausnahme von Oud, unterzeichnetes Manifest veröffentlicht, in dem es u.a. heißt: „Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewußtsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl im Weltkrieg wie in der heutigen Kunst.“ (32)

In ihrem Streben nach einer universell verständlichen Bildsprache bedienten sich die De Stijl-Künstler der, wie sie meinten, reinen Ausdrucksmittel; darunter verstanden sie die gerade Linie, den rechten Winkel, Horizontale und Vertikale, die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie die unbunten Farben Schwarz, Weiß und Grau. Die Wiedergabe der sichtbaren Welt in der Malerei lehnten sie strikt ab. Ihr Ziel einer Harmonie glaubten sie nur mit abstrakten Mitteln erreichen zu können, denn nur auf diesem Weg ließ sich jede störende Assoziation ausschließen, die sie mit gegenständlichen Darstellungen fast unvermeidlich verbunden sahen.

Die Zusammensetzung der Gruppe, deren führender Kopf bis zu seinem Zerwürfnis mit Theo van Doesburg 1925 Piet Mondrian war, wechselte mehrfach. Der Architekt Gerrit Rietveld schloß sich ihr 1919 an.

Auf die Ausbildung der Formensprache von De Stijl dürfte Frank Lloyd Wright (1869–1959) einen gewissen Einfluß gehabt haben, bei dem Robert van t'Hoff 1913/14 hospitierte. Das strenge Gitterwerk der Fenster aus der Villa Northome des mit Wright befreundeten Francis W. Little, die das Badische Landesmuseum besitzt, legen diese Vermutung zumindest nahe. Das Haus wurde von 1912 bis 1914 in Wayzata, einem Vorort von Minneapolis, errichtet. Die Fenster entstanden um 1913, also zu einer Zeit, als van t'Hoff in den USA weilte (33), so daß er sie wohl gekannt haben wird. Ihre Fläche aus klarem Glas wird durch vertikale Stege in schmale Rechtecke gegliedert; im oberen Drittel werden einzelne Felder durch kleinteilige, mattweiße Rhombenformen unterteilt; im unteren Drittel tauchen kleine graue Dreiecke und als einziger farbiger Akzent ein rotes Quadrat auf.



Fenster

Glas, Zinkstege
Entwurf Frank Lloyd Wright
(1869–1959)
um 1913
Ausführung Temple Art Glass
Company

Das Fenster stammt aus dem
1912–1914 von Frank Lloyd
Wright für Francis W. Little erbau-
ten Haus in Wayzata (Minnesota)



Die Fenster, die Theo van Doesburg (1883-1931) 1920 für das Treppenhaus der Christlichen Navo-Schule Rehotsath in Drachten entwarf, halten sich in ihrer Beschränkung auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau, ergänzt durch Flächen aus klarem Glas, und ihre rechtwinklige Unterteilung strikt an die von Mondrian vorgegebene Regel.

Ein außergewöhnliches und einmaliges Objekt in unserer Sammlung ist eine Kinderschubkarre, die Gerrit Rietveld (1888-1964) für den Sohn des mit ihm befreundeten Architekten J.J.P. Oud gebaut hat. In den Grundfarben bemalt, ist dieses Spielzeug ein einprägsames Beispiel für die konstruktivistischen Formprinzipien, die Rietveld auch in seiner Architektur und seinen Möbelentwürfen verfolgte.

„Die Künstler und Architekten von De Stijl verfeinerten nicht nur das Vokabular und die Grammatik der bildenden Kunst, sie wiesen der Malerei, Architektur und den sonstigen Künsten auch eine neue Aufgabe zu: der Menschheit als Führer zu dienen, um sie auf die Harmonie und das Gleichgewicht eines ‚neuen Lebens‘ vorzubereiten; der Menschheit zu dienen durch Aufklärung.“ (34)

Glasfenster

Farbiges Hüttenglas, verbleit
Entwurf Theo van Doesburg
(1883-1931)
1920

Das Fenster stammt aus der Verglasung des Treppenhauses der Christlichen Navo-School Rehotsath in Drachten (Niederlande)

Kinderschubkarre

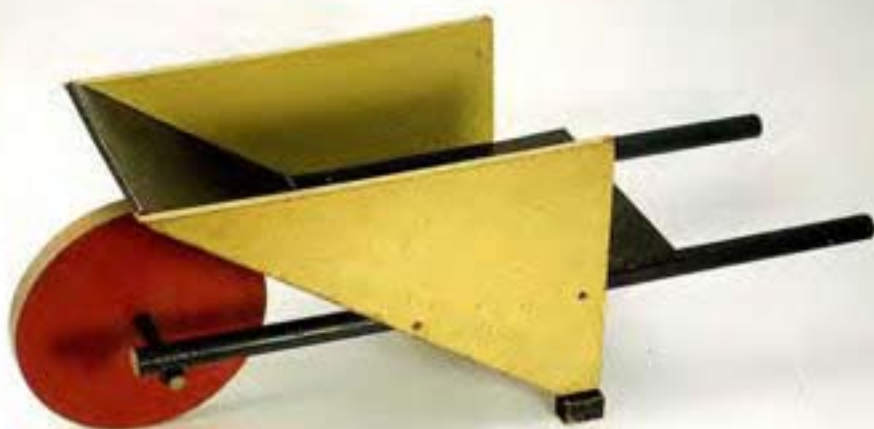
Holz mit originaler Fassung
Gerrit Rietveld (1888-1965)
Utrecht, um 1920

Die Schubkarre wurde von Rietveld für den Sohn des mit ihm befreundeten Architekten J.J.P. Oud ausgeführt.

(2) De Stijl II, S. 4; zitiert nach:
H.L.C. Jaffé, De Stijl 1917-1931,
Der niederländische Beitrag zur
modernen Kunst, Frankfurt a.M.
und Berlin 1965, S. 26

(3) Morrison Heckscher and
Elizabeth G. Miller, An Architect and
his Client. Frank Lloyd Wright and
Francis W. Little, New York: The
Metropolitan Museum of Art,
1973, o.p.

(4) H.L.C. Jaffé, in: De Stijl:
1917-1931. Visions of Utopia,
Minneapolis: Walker Art Center
1982, S. 15



Teppich
Wolle, geknüpft
Entwurf Johannes Itten
(1888-1967)
Ausführung Ontos-Werkstätten,
Herrliberg 1924



Im April 1919 trat Walter Gropius seine Stelle als Direktor des neugegründeten Staatlichen Bauhauses in Weimar an. Henry van de Velde, der dort bis 1914 Leiter der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule gewesen war, hatte den jungen Berliner Architekten, dessen Bauten für die Faguswerke in Alsfeld und für die Werkbundausststellung 1914 in Köln Aufsehen erregt hatten, als seinen Nachfolger vorgeschlagen.

Die Aufbruchstimmung der unmittelbaren Nachkriegszeit spiegelt sich in der ersten programmatischen Erklärung, die Gropius veröffentlichte: „Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker ein einziges Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“ (48) Für die Ausbildung dieser künftigen Künstler-Handwerker war der herkömmliche Akademiebe-

(48) Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (April 1919), in: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, Braunschweig 1962, S. 39

(49) ebda., S. 40



Schachspiel

Birnbaumholz, naturfarben und schwarz gebeizt

Entwurf Josef Hartwig
(1880–1956)

1924

Ausführung Staatliches Bauhaus
Weimar



Werbepostkarte

für das Bauhaus-Schach

Entwurf Joost Schmidt
(1893–1948)

1924

trieb ungeeignet. Das Zentrum des Unterrichts sollten daher verschiedene Werkstätten für Holz- und Metallarbeiten, Weberei, Wand- und Glasmalerei, Keramik, Buchdruck u.a. bilden, deren Einrichtung sich allerdings noch verzögerte. Trotzdem stand für Gropius fest: „Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister, Gesellen und Lehrlinge.“ (49)

Unter den Meistern übte in den Anfangsjahren Johannes Itten (1881–1967) den stärksten Einfluß aus. Itten, der im Oktober 1919 nach Weimar kam, verfügte als einziger über langjährige pädagogische Praxis. Sie schlug sich in seinem Vorkurs nieder, den alle Neueintretenden durchlaufen mußten und der sie einerseits mit den elementaren Gestaltungsmitteln vertraut machen, andererseits ihnen über ihre spezifischen Neigungen und Begabungen Klarheit verschaffen sollte. In den Werkstätten, denen er als Formmeister vorstand, führte Itten diesen Unterricht weiter. Neben den Werkstätten für Glasmalerei, Metallarbeiten und Tischlerei war es vor allem die Weberei, der sein besonderes Interesse gehörte.

Unsere beiden Teppiche entstanden allerdings erst 1924 in Herrliberg am Zürichsee, wohin Itten sich zurückgezogen hatte, nachdem er im Frühjahr 1923 wegen unüberbrückbarer Meinungsverschiedenheiten mit Gropius das Bauhaus verlassen hatte. Der eine verweist mit seinen Motiven von Kreuz, Stern und mauerbewehrter Stadt auf Ittens Beschäftigung mit Mystik und Esoterik, wozu auch die Mazdaznan-Lehre zu zählen ist, zu der er sich eine Zeitlang hingezogen fühlte. Der andere, 1925 auf der internationalen Pariser Ausstellung mit einer Goldmedaille ausgezeichnet, bietet das Beispiel einer dynamischen Flächenaufteilung mittels verwandter Formen und elementarer Farb- und Quantitätskontraste, deren Beherrschung auch in Ittens Unterricht eine wichtige Rolle spielte.

(50) Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Bauhausbücher 7, München 1925, S. 44 f.

Obergeschoß: Raum 4

Design vom Bauhaus bis zur Gegenwart

Bauhaus und Werkbund: Design aus sozialer Verantwortung

Die Devise: „Kunst und Technik eine neue Einheit“ (1) besiegelte im August 1923 endgültig die Abwendung von dem utopischen „Bau der Zukunft“ (2), den das Bauhaus-Manifest von 1919 als Ziel verkündet hatte. Der Neuorientierung waren heftige Diskussionen unter den Meistern vorausgegangen. Vor allem Johannes Itten hatte die frühzeitige Ausrichtung an der industriellen Produktion kritisiert und wegen unüberwindbarer Meinungsverschiedenheiten mit Gropius das Bauhaus im März 1923 verlassen. Auch unter den verbliebenen Meistern war die neue Formel nicht unumstritten. Georg Muche differenzierte: „kunst und technik sind nicht eine neue einheit, sie bleiben in ihrem schöpferischen wert wesensverschieden, die grenzen der technik sind durch die wirklichkeit bestimmt, die kunst kann nicht anders, als in der ideellen zielsetzung zu ihrem wert gelangen.“ (3)

Diese Passage wurde erst 1926 geschrieben, also nachdem sich das Bauhaus in Weimar unter dem Druck der konservativen thüringischen Landesregierung im Dezember 1924 aufgelöst hatte und im März 1925 von der Stadt Dessau neu eingerichtet worden war. Sie zeigt beispielhaft, wie Inhalte und Ziele des Bauhauses während seiner drei Stationen in Weimar, Dessau und Berlin unter den Direktoren Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe und bei wechselnder Zusammensetzung des Lehrkörpers auch unter dessen Mitgliedern selbst kontrovers diskutiert wurden und sich nicht auf eine einfache, griffige Formel reduzieren lassen.

Gropius' Forderung: „Die Bauhauswerkstätten sind im wesentlichen Laboratorien, in denen vervielfältigungsreife, für die heutige Zeit typische Geräte sorgfältig im Modell entwickelt und dauernd verbessert werden“ (4), wurde zuerst in der Bauhaus-Töpferei in Dornburg in die Praxis umgesetzt, wo 1922 Otto Lindig, Theo Bogler und Marguerite Friedlaender ihre Gesellenprüfung abgelegt hatten. Eine für 1923 geplante, große Ausstellung sollte das neue Programm des Bauhauses erstmals der Öffentlichkeit vorstellen, und Gropius hatte hierfür der Töpferei eine gewisse Vorreiterrolle zugedacht, standen ihm hier doch mit Lindig und Bogler junge, engagierte Kräfte zur Verfügung, die sich seine Gedanken begeistert zu eigen machten. Erste Kontakte zu thüringischen Porzellanfabriken wurden geknüpft, von denen letztlich aber nur die mit der „Ältesten Volkstedter Porzellanfabrik“ zum Tragen kamen. Das Ziel, zur Ausstellung schon serienreife Stücke präsentieren zu können, wurde allenfalls ansatzweise erreicht. (5)

(1) Vgl. Bauhaus Utopien, hrsg. v. Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1988, S. 13

(2) Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (April 1919), zitiert nach: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, Braunschweig 1962, S. 39

(3) Georg Muche, bildende kunst und industrieform; in: bauhaus, no. 1, 1926; zitiert nach: Wingler (Anm. 2), S. 124

(4) Walter Gropius, Grundsätze der Bauhausproduktion; in: Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, München 1925, S. 7

(5) Keramik und Bauhaus, Berlin: Bauhaus-Archiv 1989, S. 18 f.

10) Gerhard Marcks an Richard Fromme, 08.02.1925; zitiert nach: Keramik und Bauhaus (Anm. 5), S. 25

11) Katja Schneider, Die Keramikwerkstatt von Marguerite Friedländer und Franz Rudolf Wildenhain an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle a. d. Saale; in: Keramik und Bauhaus (Anm. 5), S. 158

12) Wilhelm Wagenfeld; zitiert nach: Keramik und Bauhaus (Anm. 5), S. 164

13) Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten (Anm. 4), S. 5 f.

Als Programm des Dessauer Bauhauses hat Walter Gropius 1926 formuliert: „In der Überzeugung, daß Haus und Wohngerät untereinander in sinnvoller Beziehung stehen müssen, sucht das Bauhaus durch systematische Versuchsarbeit in Theorie und Praxis – auf formalem, technischem und wirtschaftlichem Gebiete – die Gestalt jedes Gegenstandes aus seinen natürlichen Funktionen und Bedingtheiten heraus zu finden. ... Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, daß es richtig funktioniert – ein Gefäß, ein Stuhl, ein Haus – muß sein Wesen zuerst erforscht werden; denn es soll seinem Zweck vollendet dienen, d.h. seine Funktion praktisch erfüllen, haltbar, billig und „schön“ sein.

Diese Wesensforschung führt zu dem Ergebnis, daß durch die entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien Formen entstehen, die, von der Überlieferung abweichend, oft ungewohnt und überraschend wirken (vgl. beispielsweise den Gestaltwandel von Heizung und Beleuchtung). ...

Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenwart in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen und daraus die neue Werkgesinnung zu entwickeln.“ (13)

Als Manifestationen dieser neuen Werkgesinnung können die Stahlrohrmöbel gelten, die Marcel Breuer seit 1925 in der Werkstatt für Innenausbau entwickelt hat. Seine eigenen, schon 1924 vorgetragenen Überlegungen schließen sich eng an die von Gropius an: „Ein Stuhl soll z.B. nicht horizontal-vertikal sein, auch nicht expressionistisch, auch nicht konstruktivistisch, auch nicht rein auf Zweckmäßigkeit hin gearbeitet sein, auch nicht zu dem Tisch ‚passen‘, sondern er soll ein guter Stuhl sein, und dann paßt er zu dem guten Tisch.“ (14)

Marcel Breuer (1902-1981) war 1920 als Lehrling ans Bauhaus gekommen und hatte sich nach dem obligatorischen Vorkurs für die Tischlerei entschieden, wo auch Erich Dieckmann (1896-1944) seine Lehrzeit absolvierte. Beide beteiligten sich 1923 an der Einrichtung des „Hauses am Horn“, dem anlässlich der Bauhaus-Ausstellung errichteten Musterhaus. Breuer u.a. mit dem Zimmer der Dame, dessen Toilettentisch sein Gesellenstück war, Dieckmann mit dem Zimmer des Herrn. Während Dieckmann, der 1925 an die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein ging, dem Holzmöbel treu blieb – unser (ursprünglich grau gestrichener) Stuhl stammt noch aus seiner Bauhauszeit –, wandte sich Breuer, der 1925 als „Jungmeister“ Leiter der Möbelwerkstatt in Dessau geworden war, bald einem anderen Werkstoff zu, dem Stahlrohr. Noch 1925 entstand der erste „Clubsessel“ aus diesem Material, der zur Keimzelle einer ganzen Möbelfamilie werden sollte. Er wurde zusammen mit anderen Stahlrohrmöbeln Breuers ab 1927 von der Berliner Firma Standard-Möbel unter der Typenbezeichnung B 3 produziert; 1928 wurde dieses Unternehmen von Gebr. Thonet übernommen, die damit auch die Rechte an Breuers Entwürfen erwarben. Aus der frühen Thonet-Produktion stammt unser Beispiel, das zusammen mit zwei Armlehnstühlen des Typs B 11 und einem Tisch mit Glasplatte, wie Breuer ihn ursprünglich 1930 für das Haus von der Heydt in Berlin entworfen hatte, als Sitzgruppe im französi-

(14) Marcel Breuer, Form – Funktion in: Junge Menschen, Jg. 5, 1924, H. 8, S. 191; zitiert nach: Bauhaus Utopien (Anm. 1), S. 24

Ensemble von Stahlrohrmöbeln

Stahlrohr, vernickelt und verchromt; Stühle mit Stoffbespannung, Tisch mit Glasplatte
Entwurf Marcel Breuer (1902-1981)
Ausführung Gebrüder Thonet, um 1929



(15) Bauhaus Utopien (Anm. 1), S. 144

(16) Werner Graeff, Zur Stuttgarter Weißenhofsiedlung; zitiert nach: Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund, München: Die Neue Sammlung 1975, S. 221

(17) Ausstellung Karlsruhe Dammerstock-Siedlung. Die Gebrauchswohnung, Karlsruhe 1929. Reprint Karlsruhe 1989

(18) Das Wohnungswesen der Stadt Frankfurt a. M., hrsg. im Auftrage des Magistrats aus Anlaß der diesjährigen deutschen Tagung für Wohnungswesen vom Hochbauamt und Wirtschaftsamt, Frankfurt 1930

Armlehnstuhl

Fichte, teilweise mit Eiche furniert
Entwurf Erich Dieckmann
(1896–1944)
um 1928
Ausführung Bau- und Wohnungskunst GmbH, Weimar

Der Stuhl war ehemals grau gefaßt.



schen Ferienhaus eines deutschen Industriellen stand. Sitzfläche und Rückengurte bestehen aus Baumwollgewebe, das von Thonet in verschiedenen Farben angeboten wurde. In dieser Version fanden nicht mehr die in der Bauhausweberei hergestellten Eisengarngurte Verwendung, gewebt aus mehrfach gezwirntem Baumwollfaden, dessen Festigkeit und Schmutzunempfindlichkeit durch eine Paraffinierung erhöht wurde, die zudem (daher der Name) den metallischen Glanz des Gestells aufnahm. (15) Für dieses Material bietet die Bespannung unseres Armlehnstuhls B 46 (1928/29) ein Beispiel. Eine wichtige Variante unter Breuers Stahlrohrmöbeln stellt schließlich der Tisch B 10, 1927 entworfen, mit farbig lackierter Platte dar.

Bekannt wurden Breuers Stahlrohrmöbel nicht zuletzt durch die Stuttgarter Weißenhof-Siedlung, wo sie in einer Reihe von Musterwohnungen Verwendung fanden.

„Im Frühjahr 1926 entschloß sich die Stadt Stuttgart, im Rahmen eines allgemeinen Wohnbauprogramms eine Mustersiedlung von ca. 60 Wohneinheiten bauen zu lassen. Ein Gelände in ausgezeichneter Höhenlage Stuttgarts war im Besitz der Gemeinde. Die Siedlung sollte nach Vorschlägen des Deutschen Werkbunds erstellt, für die Dauer einer großen Werkbundaussstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden und danach zur Verfügung des Städtischen Wohnungsamts stehen. Also handelte es sich nicht um Ausstellungsattrappen, sondern um Dauerbauten. Man sah teils Einfamilienhäuser, teils mehrstöckige Wohnblöcke vor.“ (16) Die künstlerische Oberleitung lag in den Händen von Ludwig Mies van der Rohe, beteiligte Architekten waren u.a. J.J.P. Oud, Mart Stam, Le Corbusier, Peter Behrens, Hans Poelzig, Ludwig Hilbersheimer, Walter Gropius, Max und Bruno Taut, Hans Scharoun, Richard Döcker und Adolf G. Schneck. Die Stuttgarter Siedlung war ein Versuch, Lösungsvorschläge für die drängenden Wohnungsprobleme zu erproben, die in diesen Jahren viele Kommunen beschäftigten. So begann etwa Karlsruhe 1929 mit dem Bau der Dammerstock-Siedlung, deren Gesamtplanung Walter Gropius übertragen wurde. (17)

Den konsequentesten Versuch, der Wohnungsnot nach dem ersten Weltkrieg zu steuern, unternahm die Stadt Frankfurt am Main. (18) Schon 1919 wurden fast tausend neue Wohnungen errichtet. Den in dem sozialdemokratischen Oberbürgermeister Ludwig Landmann verkörperten politischen Willen in praktische Bautätigkeit umzusetzen, war seit 1925 die Aufgabe von Stadtbaurat Ernst May (1886–1970), der einen Stab hervorragender Architekten um sich versammelte. Auf der Grundlage eines Stadtentwicklungsplanes entstanden in den folgenden Jahren vor allem im Norden Frankfurts eine Reihe neuer Trabantenstädte, die Wohnraum für Bevölkerungskreise mit vergleichsweise niedrigem Einkommen bieten sollten.

Um die Kosten zu senken, bemühte man sich um eine Typisierung und Normierung von Grundrissen und Bauteilen, wie Fenstern, Türen, Türcargen, Beschlägen und Einrichtungen. Hierfür bot sich besonders die Küche an. Für diese fand die aus Wien stammende Architektin Grete Schütte-Lihotzky (geb. 1897) eine

Einen Gegenpol zur traditionellen, in der handwerklichen Ausbildung wurzelnden Designauffassung (50) bildete die 1953 von der Geschwister-Scholl-Stiftung in Ulm gegründete Hochschule für Gestaltung, die im Oktober 1955 in den von dem Schweizer Bildhauer, Maler und Architekten Max Bill errichteten neuen Gebäuden auf dem Kuhberg ihren Lehrbetrieb aufnahm. Bill war auch der erste Rektor der Schule. Mochte die Gestaltung von Geschmacks- und Luxusgütern (51) im Laufe ihrer knapp fünfzehnjährigen Geschichte auch immer weniger zu den Anliegen der Ulmer Schule zählen, so blieb ihr Insistieren auf rational überprüfbaren Formentscheidungen doch nicht ohne Auswirkung auf die gesamte Designdiskussion. Indem er sich konsequent vom Kunstgewerbe absetzte, zu dem er auch das herkömmliche Design rechnete, verstand Hans Gugelot (1920 – 1965) den Designer als Konstrukteur, „der den menschen als teil eines systems mit einbezieht. ... ob der designer nun eine nähmaschine, ein messgerät oder einen fotoapparat bearbeitet, er betrachtet das gerät oder die maschine immer nur im zusammenhang mit dem menschen. die nähmaschine und die näherin sind beide teile eines regelkreises.“ (52) Neben dem



Musikschrank HM 6

Entwurf Dieter Rams

(geb. 1932)

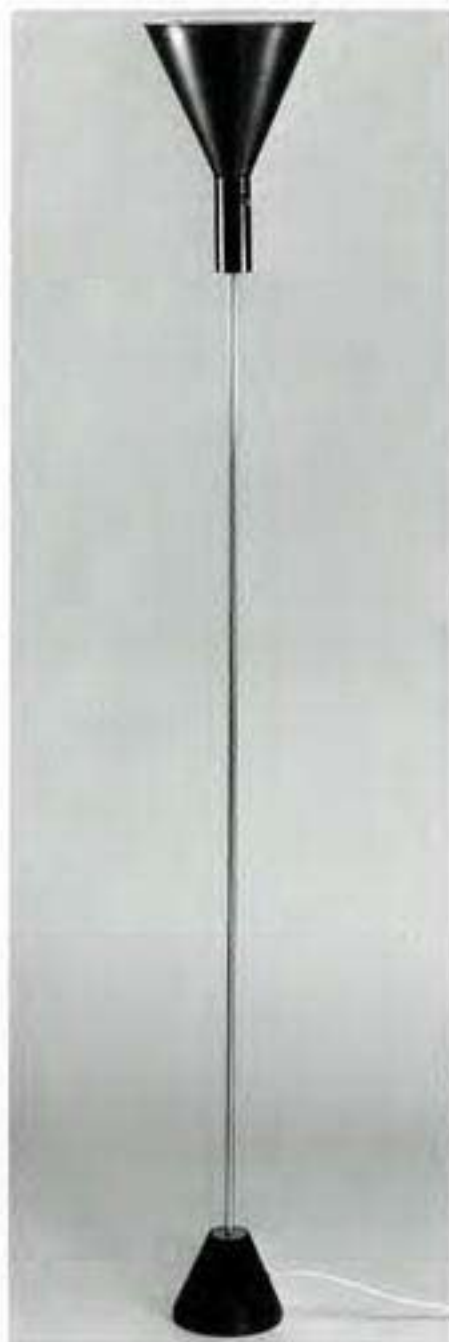
1957

Ausführung Braun AG, Kronberg

Stehleuchte

Stahl, verchromt, lackiert
Entwurf Egon Eiermann
(1904–1970)
Karlsruhe 1957
Ausführung Richard Neudeck,
Bruchsal

Die Leuchte wurde für den deutschen Pavillon der Weltausstellung in Brüssel 1958 entworfen.



Ulmer Hocker und dem auf einem konstanten Maßsystem von 125 mm beruhenden Möbelsystem M 125 sind Gugelots bekannteste Entwürfe die Radio-, Phono- und Fernsehgeräte für die Braun AG 1954-56, deren Entwicklung später von Dieter Rams (geb. 1932) weitergeführt wurde.

Einen wichtigen Beitrag zur Formgebung der fünfziger Jahre in Deutschland leistete der seit 1947 an der Technischen Hochschule Karlsruhe lehrende Architekt Egon Eiermann (1904-1970), dessen 1951 gebautes Kesselhaus für die Taschentuchweberei Blumberg „das Beispiel einer bestechend gut gestalteten Industrieanlage ist. In ihr kommt eine Klarheit zum Ausdruck, die damals in Deutschland selten war.“ (53) Für viele seiner Bauten, aber auch unabhängig davon, gestaltete Eiermann auch Möbel, vor allem Stühle, bei denen er sich mit Vorliebe verformter Schichtholzteile bediente. Bekannt wurde sein Klappstuhl SE 18, der ebenso wie eine Stehlampe in unserer Sammlung im Deutschen Pavillon der Weltausstellung Brüssel 1958 Verwendung fand. Bodenvasen und Ascher für diesen Bau ließ Eiermann in der Staatlichen Majolika-Manufaktur Karlsruhe fertigen. Im Gegensatz zur strengen Geometrie seiner Architektur herrschen in Eiermanns Möbeln geschwungene, körpergerechte Formen vor, für die sein Korbessel von 1954 wohl das beste Beispiel bietet.

Klappstühle SE 18

Buche, Sitz und Lehne aus verformten Sperrholz oder Kunststoff
Entwurf Egon Eiermann
Karlsruhe 1952–53
Ausführung Wilde & Spieth,
Obereßlingen



Korbessel E 10

Bondootrohr, natur
Entwurf Egon Eiermann
Karlsruhe 1951
Ausführung Fa. Heinrich Murrmann,
Johannisthal-Kronach



Kunststoffe

Mit den Kunststoffen, die seit den vierziger Jahren in immer rascherer Folge entwickelt wurden und zusehends den Charakter von Ersatzmaterialien verloren, standen den Designern Werkstoffe von schier unbegrenzter Formbarkeit zur Verfügung, die zu völlig neuartigen Formfindungen anreizten. Auf dem Gebiet des häuslichen Gebrauchsgeräts sind eine Thermoskanne eines finnischen Designers, die um 1950 als Teil eines Camping-Geschirrs für die Porzellanfabrik Thomas produziert wurde, und eine in zwei Teilen gespritzte und verschweißte Gießkanne des schwedischen Designers Carl-Arne Breger Beispiel einer aus den spezifischen Materialeigenschaften von Thermoplasten entwickelten Formensprache.

Im Möbelbau waren Charles Eames und Eero Saarinen in Weiterentwicklung ihrer aus Schichtholz geformten Stühle Ende der vierziger Jahre zu neuen Lösungen gekommen, indem sie die Sitzschalen aus fiberglasverstärktem Polyesterharz herstellten. Die Kunststoffschalen ihrer Stühle sind auf Metallgestelle montiert. Zu den originellsten Modellen dieser Art gehört der Tulpenstuhl von Eero Saarinen (1956), dessen formgepreßte Sitzschale auf einem Trompetenfuß aus Aluminiumguß ruht. Das von Eames und Saarinen eingeführte Konstruktionsprinzip blieb lange erhalten und findet sich z.B. noch bei einem von Gerd Lange (geb. 1931) 1967 für Drabert entworfenen Stapelstuhl, der eine gepreßte Polyamid-Schale mit einem Kufengestell aus verchromtem Rundrohr kombiniert.

1960 gelang dem Dänen Verner Paton (geb. 1926) die Entwicklung des ersten ganz aus Kunststoff geformten Freischwingers. Auch der Prototyp dieses Stuhls wurde aus glasfaserverstärktem Polyesterharz geformt; für die Serienherstellung bediente man sich anfangs des Polyurethanhartschaums Baydur, dessen Oberfläche noch lackiert werden mußte, später wurde die Produktion auf Spritzguß aus durchgefärbtem Luran S



Stapelstuhl „Panton-Chair“

Baydur bzw. Luran

Entwurf Verner Panton

(geb. 1926)

1960

Ausführung Hermann Miller bzw.
Vitra GmbH, Weil am Rhein



Armlehnsessel „Toy“

Pinkfarbenes Plexiglas, Sitzkissen imitiertes Leder

Entwurf Studio Rossi-Molinari
um 1968

Ausführung Totem, Mailand

Farbfernsehgerät

„Wegacolor 3020 B“

Entwurf Hartmut Esslinger

(geb. 1944)

1971

Ausführung Wega-Radio GmbH,

Fellbach



Stehlampe „Cometa“

Fiberglas, Metall

Entwurf Ettore Sottsass

(geb. 1917)

um 1970

Ausführung Poltronova, Agliana,

Pistoia



umgestellt. Der leichtere Werkstoff machte eine Verstärkung der Vorderkante erforderlich. Beide Varianten des Stuhls sind in unserer Sammlung vorhanden.

Ihm folgten 1964 bis 1968 der Bofinger-Stuhl von Helmut Bätzner (geb. 1928), ebenfalls aus glasfaserverstärktem Polyester, und 1968/69 aus demselben Material der ebenfalls stapelbare Stuhl „Selene“ von Vico Magistretti (geb. 1920) – Vorbilder für eine ganze Reihe weiterer Stapelstühle, die wegen ihrer Witterungsbeständigkeit besonders im Außenbereich Verwendung finden.

Völlig neue Wege schlugen in den sechziger Jahren einige junge Architekten und Designer in Italien ein, als sie bewußt mit überkommenen Wohnvorstellungen brachen.

„Die ‚Swinging Sixties‘ brachten eine neue ‚Aristokratie‘ von Menschen hervor, die in anspruchsvollen Bereichen wie Mode, Photographie, Film, Fernsehen und Werbung beschäftigt waren. Diese ‚Aristokratie‘ hatte nicht nur viel Geld, sondern auch die Absicht, sich damit eine gänzlich neue Umwelt zu schaffen. In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, daß ein Stuhl nicht länger wie ein Stuhl auszusehen hatte – warum nicht wie ein formloser Bohnensack, ein sich selbst ausdehnendes Objekt, oder wie ein Baseball-Handschuh? Die Klientele war meistens jung und mobil, und der Besitz dieser Generation verlor seine statische, zeitlose Gegenwart und wurde aufblasbar, zusammenklappbar, stapelbar, faltbar, verstellbar und sogar wegwerfbar. Die Materialien waren Polyurethan, Polyethylen, PVC und andere Kunststoffe, Hartfaser, Pappe und Legierungen. Die Stoffe waren synthetisch und hatten technische Namen, die Farben waren unterschiedlich, aber immer kräftig und dank der neuen Technologie blichen sie nicht aus. Alles mußte neu sein und jede Neuheit war aufregend. Möbel paßten sich Raum und Laune an und

konnten manipuliert werden, anstatt sich dem Besitzer durch ihre Starrheit aufzudrängen. Das überschäumende Temperament dieser Jahre wird Ende der 60er Jahre besonders durch die Ideen und Kreationen von Firmen wie Poltronova und Gufram erfaßt. Ein Künstler vor allem verkörperte am besten diesen Stimmungswechsel. Es ist Ettore Sottsass, dessen Entwürfe von atemberaubender ‚Gegenwart‘ sind, manchmal so mitreißend, als wolle er durch die optische und physische Kraft seiner Entwürfe Gefühle wie Liebe und Frieden provozieren.“ (54)

Von diesen extravaganten, mondänen Möbeln enthält unsere Sammlung einen Sessel aus pinkfarbenem Plexiglas mit Sitzkissen aus weißem Lederimitat, um 1968 von Rossi-Molinari für die Firma Totem entworfen, und einen wulstförmigen Sessel aus Polyurethan, der 1967 von Tullio Regge für die Firma Gufram entwickelt wurde. Dieser „Detecma“ genannte Sessel ist eines der ersten Beispiele für computerunterstütztes Design. Ettore Sottsass (geb. 1917) ist mit einem Exemplar seiner Lampe „Cometa“ für Poltronova aus dem Jahr 1970 vertreten.

Daß auch auf dem Gebiet von Plattenspielern, Radio- und Fernsehgeräten die Verwendung von Kunststoffen Formexperimente herausforderte, belegen Rodolfo Bonetto (1929-1991) mit dem tragbaren Fernsehgerät „Linea“ von Autovox, um 1965 entworfen, sowie Mario Bellini (geb. 1935) mit dem transportablen Plattenspieler GA 45 POP, der später von der deutschen Firma Grundig produziert wurde. Zu diesen poppig bunten Geräten italienischer Herkunft bildete der von Hartmut Esslinger 1971 entworfene „Wegacolor 3020“ einen kühlen Kontrast.



**Tragbares Fernsehgerät
„Linea“**

Polystyrol
Entwurf Rodolfo Bonetto
(1929-1991),
um 1965
Ausführung Autovox spa., Rom



Gießkanne

Polystyrol
Entwurf Carl-Arne Breger
Ausführung AB Gustavsberg
Fabriker
Gustavsberg (Schweden)

Thermokrug und Becher

Luran (Styrol-Acrylnitril)
Entwurf Timo Sarpaneva
(geb. 1926)
Ausführung Bolta-Werke
Nürnberg, für Thomas
Porzellanfabriken, Marktredwitz



(54) Italienisches Design 1951-1973,
München: Galerie Wolfgang Ketterer,
79. Auktion 24. März 1984, S. 8

Kanne „Larus Realis“

aus der Serie Rara Avis
Steingut
Entwurf Matteo Thun
(geb. 1952)
1982
Ausführung A. Sarri, Sesto
Fierentino



Die Studentenunruhen von 1968 faßten dann wie in einem Brennspeigel das Aufbegehren gegen die „Unwirtlichkeit unserer Städte“ (57) und die in alle Lebensbereiche vordringende Fremdbestimmung zusammen. „L’imagination au pouvoir“ wurde auch im Design zum Lösungswort eines gegen die geordnete, zunehmend als restriktiv empfundene Umwelt gerichteten Ansatzes. Aus dem Mißtrauen gegen Totalkonzeptionen von oben oder aus einer Hand erhob sich „eine Ästhetik der ‚Collage‘, verstanden als Zusammenfügen unterschiedlicher Stücke, Werte und Erfahrungssplitter der Gegenwart zu einer neuen ästhetischen Behauptung oder einem Objekt.“ (58) Die Verfechter dieses neuen Designs verstanden Form in erster Linie als Träger von Ausdruck. Oft entwickelte sich die Form scheinbar gegen die Funktion. Das Material der Oberflächen wurde ausschließlich applikativ verwendet, d. h. Muster und Dekore, Farben und Einzelformen ließen kaum mehr Rückschlüsse auf die Gebrauchsbestimmung dessen zu, was sie verhüllten.

Kelchgläser

Entwurf Carlo Moretti
(geb. 1934)
1991
Ausführung Carlo Moretti S.r.l.,
Murano



Ettore Sottsass (geb. 1917), dessen Unternehmen „Memphis“ zwischen 1981 und 1988 Architekten und Designer vor allem aus Italien, aber auch aus Frankreich, Großbritannien, Österreich, Japan und den USA in einem kreativ aufgeheizten Klima versammelte und unübersehbar den Umschwung der Design-Auffassung markierte, hat für die dort verfolgte Linie in Anspruch genommen, daß sie zu einer weniger moralisierenden und menschlicheren Umwelt führte. (59)

In der Designdiskussion der späten achtziger Jahre hat sich die Aufmerksamkeit von der Gestaltung der Einzelprodukte zur Frage nach der Ästhetisierung des Daseins verschoben. „Zusammengefaßt lautet eine der schlagendsten Einsichten heutiger Erkenntnistheorie: Wirklichkeit ist von den elementarsten Bedin-

gungen an nicht einfach gegeben, sondern gemacht. Ihre Erzeugung geschieht vor allem mit ästhetischen Mitteln: durch Anschauungsformen, Metaphern, Stile, Phantasmen, Projektionen. Wirklichkeit ist ein ästhetisches Konstrukt. Die Rede vom Weltbild ist im Recht." (60)

Die daraus erwachsende Pluralität und der Widerstreit der Wirklichkeiten hat auch das Design vor neue Aufgaben und Möglichkeiten gestellt: „... fortan fällt die gesamte Semantik und Symbolik in die Kompetenz des Designs. So wird das Design ganz zu dem, was sein Name ausdrückt: zu einer Tätigkeit des de-signare, des Bezeichnens." (61) Oder mit den Worten von Philippe Starck (geb. 1949), der mit seinem Stuhl „Boom Rang“ den vorläufigen Endpunkt unserer Design-Sammlung markiert: „Ich bestehe darauf, daß meine Objekte einen discours haben, der kann durchaus humoristisch oder auch sozialkritisch sein." (62)



(57) Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, (1965), Frankfurt, 6. Aufl. 1969

(58) Volker Fischer, "Form follos fantasy" - Zur „Memphisierung“ heutigen Designs; in: Der Fall „Memphis“ oder die Neo-Moderne. Studien und Materialien. Schriftenreihe der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, Bd. 7, Offenbach 1984, S. 10

(59) Ettore Sottsass: Mobili e qualche arredamento. A cura di Guia Sambonet, Milano 1985, S. 62 f.

(60) Wolfgang Welsch, Die ästhetische Verfassung der Gegenwart; in: Form, Nr. 140, 1992, S. 7

(61) ebda, S. 6

(62) Zitiert nach: Daghild Bartels, Design-Mythos. Die Verheißungen des neuen Mobiliars; in: Kursbuch, Heft 106, 1991, S. 11

Standleuchte „Super“

Fiberglas, Stahlblech, farbig lackiert

Entwurf Martine Bedin (geb. 1957)
1981

Ausführung Memphis, Milano



Zwei Schalen

Form D 3102

Glas, topas

Entwurf H. Th. Baumann 1954
Ausführung Gral-Glashütte,
Göppingen 1955