

VON ARTS

and CRAFTS

ZUM
bauhaus

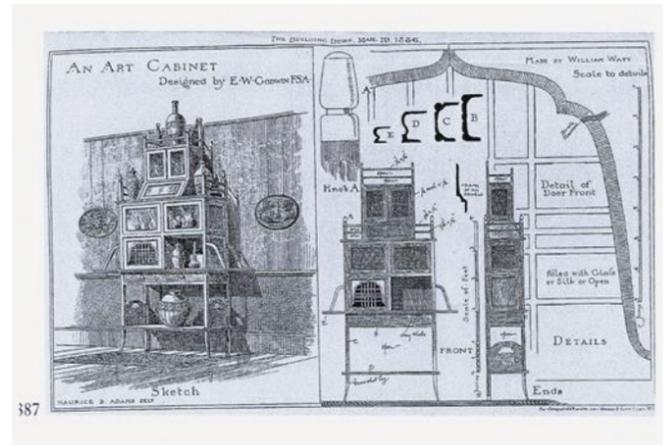
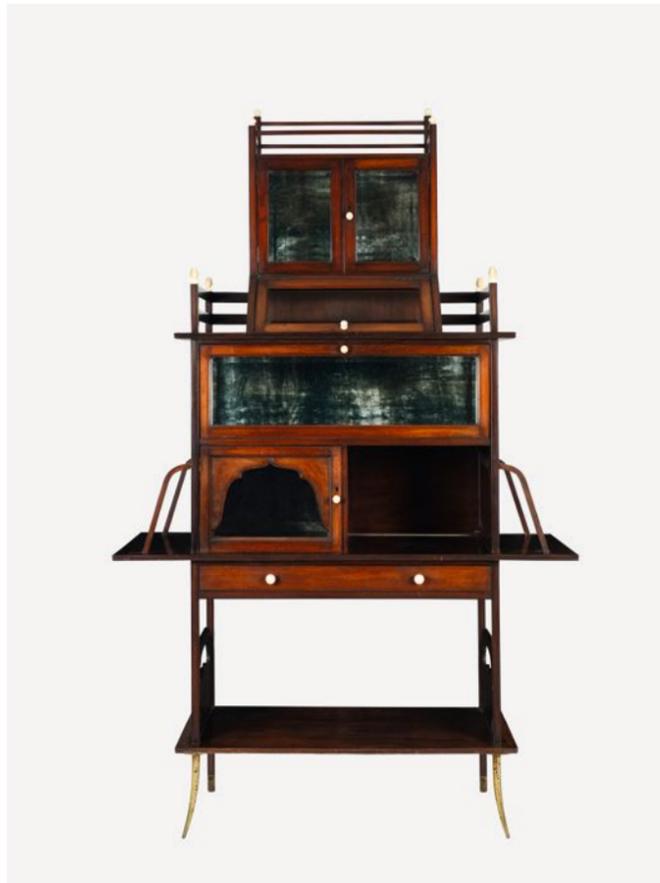
Kunst und Design - eine neue Einheit! --- Art and Design - A New Unity!



WIENAND

Inhalt Content

- 6 **Vorwort** Foreword *Klaus Lederer*
- 8 **Einführung – Von Arts and Crafts zum Bauhaus**
Introduction — From Arts and Crafts to the Bauhaus
Tobias Hoffmann
- 16 **Wege aus der Krise – Gottfried Semper und John Ruskin**
Paths Out of the Crisis — Gottfried Semper and John Ruskin
Fabian Reifferscheidt
- 26 **Zweck und Schönheit – Arts and Crafts und frühes Industriedesign in England**
Use and Beauty — Arts and Crafts and Early Industrial Design in England
Anna Grosskopf
- 80 **Charles Rennie Mackintosh und der Glasgow Style**
Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow Style
Simon Häuser
- 100 **Hoffmann gegen Loos? Kunst, Gestaltung und Leben in Wien um 1900**
Hoffmann versus Loos? Art, Design and Life in Vienna around 1900
Simon Häuser
- 138 **Arts and Crafts-Rezeption**
Arts and Crafts Reception
Tobias Hoffmann
- 190 **Das Verhältnis von Kunst, Industrie und Design in der Zeit des frühen Werkbunds**
The Relationship Between Art, Industry and Design in the Days of the Early Werkbund
Alexandra Panzert
- 240 **De Stijl – Die mechanische Ästhetik – Gestaltung unter dem Primat der Kunst**
De Stijl — Mechanical Aesthetics — Design Under the Primacy of Arts
Tobias Hoffmann
- 260 **Die Bauhausidee – Kunst, Handwerk, Technik, Design**
The Bauhaus Concept — Arts, Crafts, Technology, Design
Tobias Hoffmann
- 357 **Anhang** Appendix
Katalognummern Catalogue Numbers **358**
Bildnachweis Picture Credits **365**
Dank Acknowledgements **366**
Impressum Imprint **367**



Kat. I
Edward William Godwin /
William Watt, London
Anglo Japanese Cabinet oder
Art Cabinet, 1878 oder 1886
Puritan Values Ltd., London

Edward William Godwin,
Design for an Art Cabinet.
Aus: Building News, 1886, S. 456

Welt und entwickelten eine Ästhetik, die sich aus einer konstruktiven Logik ableitete. Sie war modern und zeitlos, weil sie versuchten, auf jegliche historische Bezüge zu verzichten.

Die Einheit von Kunst und Handwerk

Die Arts and Crafts-Bewegung hingegen lehnte die Industrialisierung ab und entwickelte ein Gegenkonzept. Künstler und Architekten taten sich zusammen, weil sie mit der Qualität und der Ästhetik der alltäglichen Dinge unzufrieden waren. Auslösendes Moment war die erste Weltausstellung in London 1851, die der erste große Auftritt der industriellen Produktion war. Dem gedankenlosen Historismus und der

Christopher Dresser welcomed the industrial world and developed an aesthetics that was derived from a constructive logic. It was modern and timeless, because it succeeded in bypassing any historical references.

The Unity of the Arts and Crafts

The Arts and Crafts movement, by contrast, developed a counter concept. Artists and architects joined forces because they were unhappy with the quality and the aesthetics of everyday objects. The trigger event was the first World Exhibition in London of 1851, the first major presentation of industrial

seriellen Fertigung sollte eine moderne Gestaltung entgegengestellt werden, die auf handwerklicher Qualität sowie Ehrlichkeit der Materialien und ihrer Verarbeitung basierte. Arts and Crafts – die Kunst und das Handwerk – sollten verschmelzen. Man forderte von den Künstlern, sich nicht zu schade zu sein, alltägliche Objekte zu entwerfen und herzustellen. Ziel war die Einheit der Künste – die Aufhebung einer Trennung von freier und angewandter Kunst. — Die Idee der Einheit der Künste ist eines der grundlegenden neuen Konzepte, die die Entstehung der Moderne prägten und auch für das Bauhaus bestimmend waren. In Ablehnung der Maschine – der industriellen Produktion – propagierte man die Verschmelzung von Kunst und Handwerk. Die Diskussion des Abhängigkeitsverhältnisses von Maschine, Kunst und Handwerk bestimmte ausgehend von der Arts and Crafts-Bewegung den Diskurs bis zum Werkbundstreit 1914 und flammte dann am Bauhaus noch einmal intensiv auf.

Die Moderne als Stil

Die Idee der Einheit der Künste wurde schnell mit der Frage verbunden, ob die Moderne nicht einen Stil bräuchte. Als die schottischen und die Wiener Gestalter dazu übergingen, nicht mehr nur das einzelne Objekt zu gestalten, sondern Raumkonzepte zu entwickeln, entstand ein geometrischer Stil. Rechtwinklige Formen und vor allem das Quadrat wurden als Ausdruck der modernen, von der Maschine geprägten Welt verstanden. Mackintosh und Hoffmann schufen Raumkunst – Räume als begehbare Kunstwerke. In ihrem weitestgehend schwarz-weißen, geometrischen Stil setzten sie künstlerische Entwürfe im angewandten Bereich um, die einer Ästhetik der Maschine huldigten, ohne etwas mit maschineller Produktion zu tun zu haben. Ihre Raumkunst etablierte eine Ästhetik, die von den De Stijl-Künstlern ab 1917 in die freie Kunst – Malerei und Skulptur – übertragen wurde. De Stijl griff ebenso wie die Wiener den Geometrismus auf, abstrahierte und theoretisierte ihn in der Malerei und wandelte ihn in einen farbigen Geometrismus um, basierend auf den Primärfarben Rot, Gelb, Blau. Diese in der freien Kunst entwickelten ästhetischen Prämissen übertrug De Stijl dann in den angewandten Bereich. Ziel war eine alle Bereiche des Lebens umfassende Gestaltung, der ultimative Stil der Moderne, der „Wille zum Stil“, wie ein Aufsatz von van Doesburg betitelt ist.

products. Modern design based on artisanal quality and truthfulness to the materials and how they were processed, was set against mindless historicism and serial production. Arts and Crafts — the fine arts and the handicrafts — should merge. Artists were asked to not consider themselves too good to design and produce objects of everyday use. The goal was to achieve a unity of the arts — the end of the divide between fine and applied arts. — The idea of unity of the arts was one of the fundamentally new concepts that characterised the beginning of the modern era and became decisive for the Bauhaus as well. In analogy to the machine — industrial production — the merging of art and handicraft was propagated. The discourse on the interdependence of the machine, the arts and the crafts, which had originated with the Arts and Crafts movement, was overall the dominant topic until the *Werkbund* controversy of 1914 and was then reignited again at the Bauhaus.

Modernism as a Style

Early on, the idea of the unity of the arts was combined with the question whether modernism was not in need of its very own style. When the Scottish and Viennese designers stopped designing not only individual objects and took to developing interior designs, instead, a geometric style emerged. Rectangular shapes, especially the square, became an expression of modernity, a universe dominated by the machine. Mackintosh and Hoffmann created “Raumkunst” (interior art) — rooms as walkable works of art. In their geometric, often black and white style, they translated artistic designs into projects of applied art that celebrated machine-aesthetics without having anything to do with machine production at all. Their interior designs established aesthetics that were transformed into fine art — painting and sculpture — by the De Stijl artists starting in 1917. De Stijl as well as the Viennese took up geometrisms, abstracted it, turned it into theories on painting and transformed it into a colourful geometrisms based on the primary colours red, yellow, blue. De Stijl took these aesthetic premises based on the fine arts and transposed them to the applied arts. Its goal was to create an all-encompassing, ultimate style of modernism, a “Will to Style,” as van Doesburg titled one of his essays.



Kat. 27
 Charles F. A. Voysey
 Tischspiegel, 1897
 Privatsammlung, Oscar Graf
 Gallery, Paris

Kat. 28
 Charles F. A. Voysey
 Armlehnstuhl, 1902
 Bröhan-Museum

Kat. 29
 Unbekannter Entwerfer
 Settle (Bank), um 1900
 im Stil von C.F.A. Voysey
 Bröhan-Museum

Kat. 30
 Shapland & Petter
 Stuhl, 1900
 Bröhan-Museum





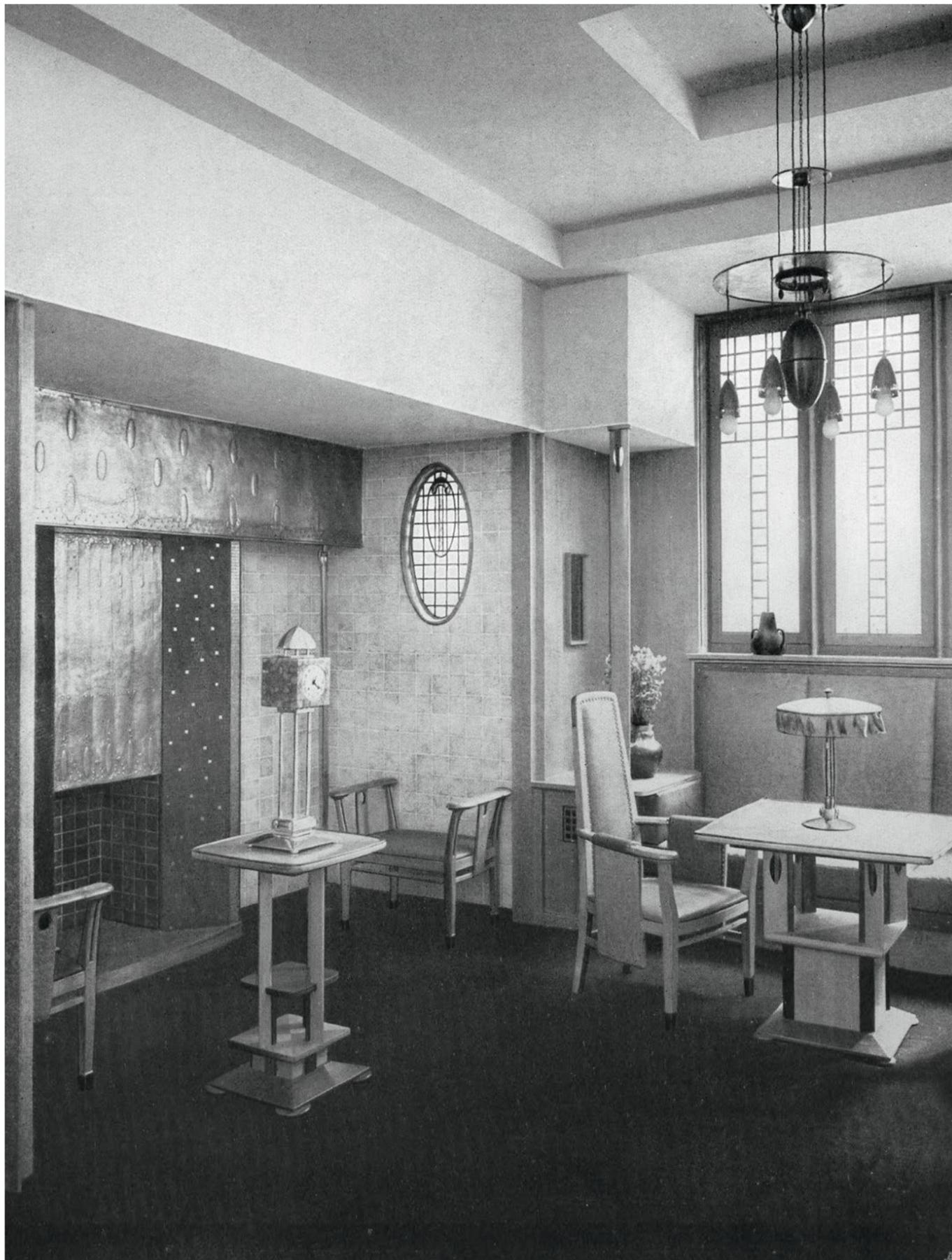
Kat. 46
Archibald Knox /
W. H. Haseler, Birmingham
(für Liberty & Co., London)
Kaffee- und Teeservice, 1903/04
Bröhan-Museum

Kat. 47
Archibald Knox /
W. H. Haseler, Birmingham
(für Liberty & Co., London)
Ziervase, um 1903
Bröhan-Museum



Kat. 48
Archibald Knox /
W. H. Haseler, Birmingham
(für Liberty & Co., London)
Tischuhr „The Magnus“, 1902
Bröhan-Museum





Alfred Grenander,
Kaminecke eines
Wohnzimmers auf der
Dritten Deutschen
Kunstgewerbeausstellung
Dresden 1906.
Aus: Die Kunst,
Bd. 10, 1906, S. 412.
Archiv Bröhan-Museum

Kat. 89
Alfred Grenander
Stuhl für die Dritte Deutsche
Kunstgewerbeausstellung
Dresden 1906, 1906
Galerie Ulrich Fiedler, Berlin





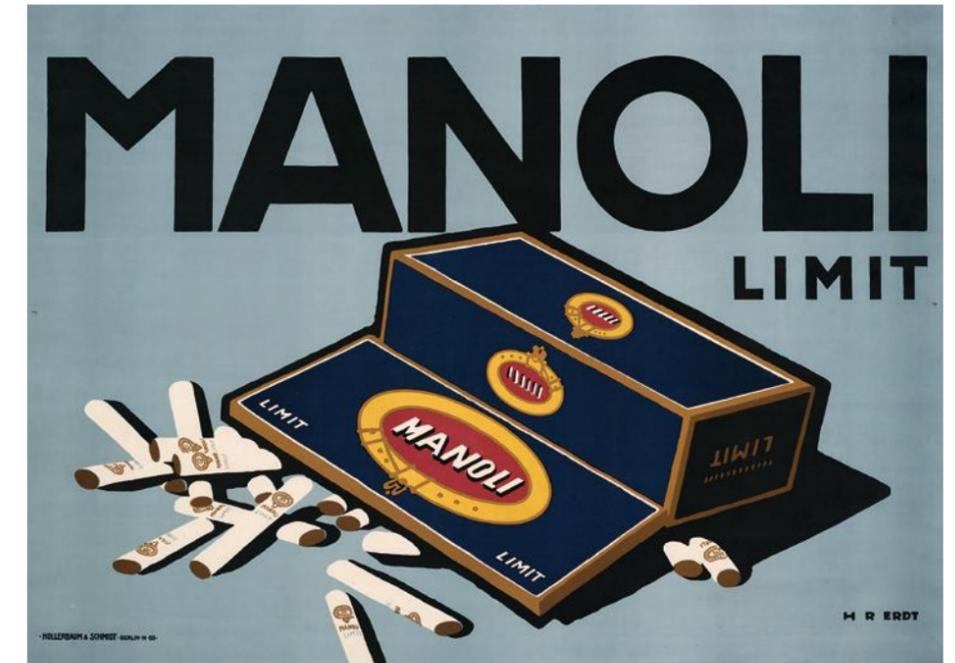
Kat. 134
 Lucian Bernhard /
 Hollerbaum & Schmidt, Berlin
 Plakat „Manoli“, 1915
 Plakathandel Marc Wegner



Kat. 136
 Lucian Bernhard /
 Hollerbaum & Schmidt, Berlin
 Plakat „Manoli
 Rumpier-Taube“, 1913
 Plakathandel Marc Wegner



Kat. 135
 Hans Rudi Erdt /
 Hollerbaum & Schmidt, Berlin
 Plakat „Manoli“, 1911
 Plakathandel Marc Wegner



Kat. 137
 Hans Rudi Erdt /
 Hollerbaum & Schmidt, Berlin
 Plakat „Manoli Limit“, 1910
 Plakathandel Marc Wegner



Bruno Taut, Glashaus, Deutsche
Werkbund-Ausstellung, Köln 1914.
© Bildarchiv Foto Marburg /
Franz Stoedtner

Bruno Taut, Gartenstadt
Falkenberg (Tuschkastensiedlung),
Berlin, 1913–1916 (Foto 2016)



De Stijl – Die mechanische Ästhetik – Gestaltung unter dem Primat der Kunst

„Es war ein entscheidender Fehler von Ruskin und Morris, daß sie die Maschine in Mißkredit brachten, indem sie einen unreinen Gebrauch der Maschine als das Merkmal ihres Wesens bestempelten.“¹ – J.J.P. Oud (1917)

De Stijl — Mechanical Aesthetics — Design Under the Primacy of Arts

“It was Ruskin’s and Morris’ cardinal error to discredit the machine, by branding an impure use of it as the very essence of its nature.”¹
— J.J.P. Oud (1917)

Gleichzeitig zu Überlegungen von holländischen Architekten und Gestaltern, auch einen holländischen Werkbund zu gründen, entsteht in Leiden die Gruppe De Stijl. Der Maler, Dichter und Kunsttheoretiker Theo van Doesburg ist die treibende Kraft und gibt auch die Zeitschrift „De Stijl“ heraus. Zu De Stijl gehören von Anfang an Künstler und Architekten,² und man kann damit durchaus eine Parallele zu der Gruppe um William Morris ziehen. Die beiden Gruppen haben gemein, dass sich Künstler und Gestalter zusammenschließen, weil sie mit der ästhetischen Sprache ihrer Zeit in Kunst und Gestaltung unzufrieden sind. De Stijl will eine neue, alle Bereiche des Lebens umfassende Ästhetik schaffen, den Stil schlechthin. Kunst und Gestaltung haben für die moderne Welt – so das Resultat ihrer Analysen – bisher noch keinen entsprechenden Stil gefunden. Doch wie sieht modern aus? Und wie kommt man an dieses Ziel? Wie bei der Gruppe um William Morris geht die Initiative von der Malerei aus. Allerdings wird nun die ganze Entwicklung eindeutig unter das Primat der Kunst gestellt, und so ist auch im Gründungsmanifest der Gruppe zunächst nur von der Kunst die Rede.³ Die Kunst hat sich reformiert, hat das Individuelle (Kunst als Abbildung und auch die Abstraktion) überwunden und ist nun bereit, die Grundlagen einer alle Bereiche des Lebens umfassenden Ästhetik zu liefern.⁴ Durch die Reduzierung auf elementare Gestaltungsmittel offenbart die neue Kunst die „reine Form“, die allein der Arbeitsweise der Maschine entspricht. Erst die Ästhetik von De Stijl erlaubt es also, die Maschine in der ihr entsprechenden Weise zu bedienen⁵ – erst De Stijl ermöglicht die Produktion von tatsächlichen Maschinenmöbeln. Das Handwerk wird für überholt erklärt, für nicht mehr imstande, die allumfassende Gestaltung des Lebens zu meistern. In Umkehrung der Thesen von Morris führt nun bei De Stijl das Handwerk zu unmündiger Arbeit und nur die Maschine zur sozialen Befreiung.⁶

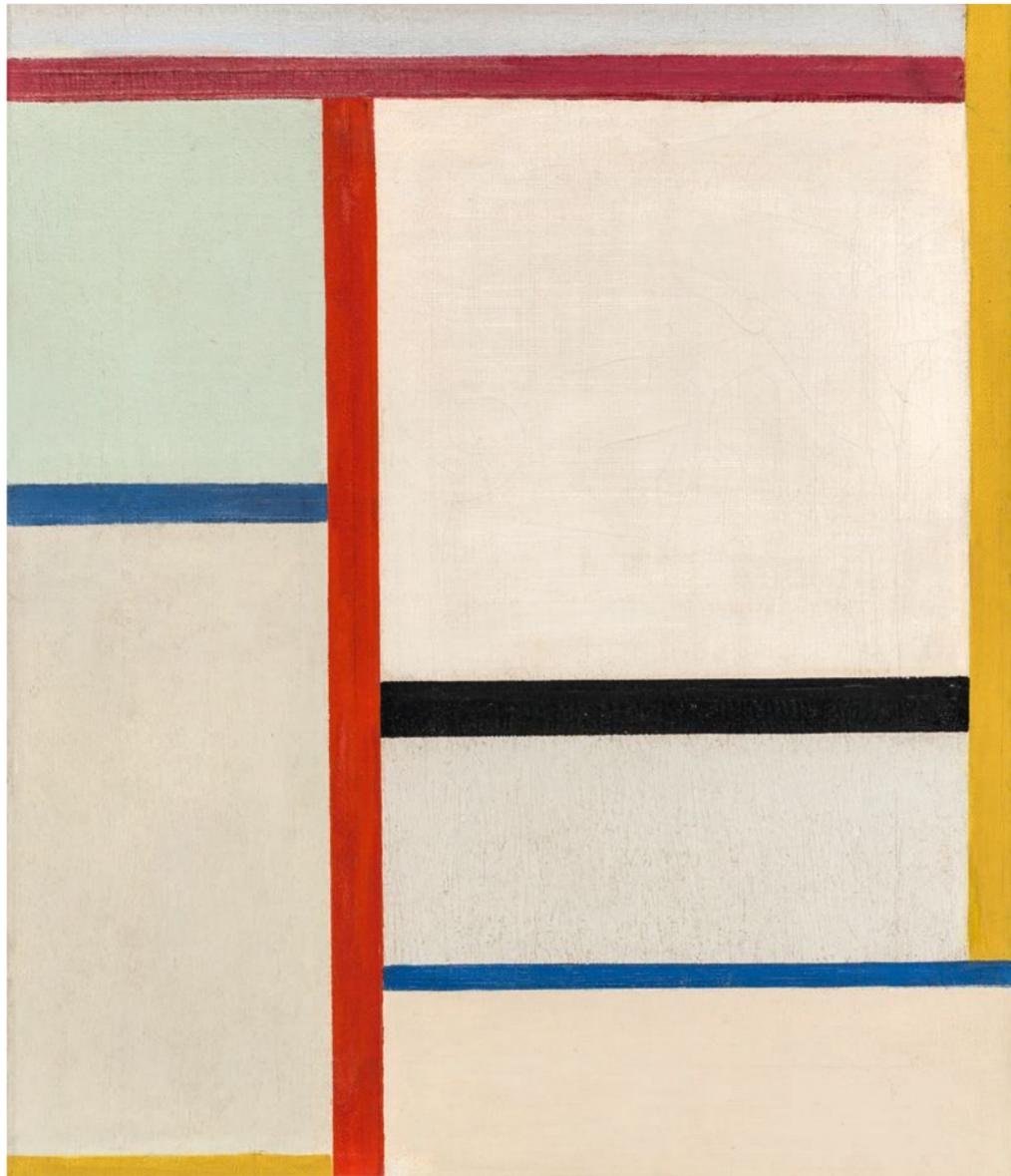
„Künstlerischer Zwecke wegen soll die maschinale Verwendung von künstlerischem Geist geleitet sein. Infolge der geistig-praktischen Bedürfnisse unserer Zeit wird konstruktive Bestimmtheit Forderung. Nur die Maschine kann diese konstruktive Bestimmtheit verwirklichen. Die neuen Möglichkeiten der Maschine haben eine unserer Zeit entsprechende Ästhetik geschaffen, welche ich einmal die ‚Mechanische Ästhetik‘ genannt habe.“⁷

While Dutch architects and designers contemplate to establish a Dutch Werkbund of their own, a group by the name of De Stijl is founded in Leiden. The painter, poet and art theorist Theo van Doesburg is its driving force and publisher of the journal, *De Stijl*. From the very beginning, artists and architects are members of De Stijl,² which is an equivalent to Morris' group. Both groups have in common that artists and designers become members because they are unhappy with the aesthetic vernacular in the arts and design of their time. De Stijl aims at creating a new aesthetic that will embrace all aspects of life, style in the widest sense of the word. According to their analysis, art and design have not yet found an adequate expression. But what exactly does modernity look like? And how does one arrive at that goal? Similar to the group around Morris, this initiative starts with the painters as well. The main difference being that the entire development was placed unambiguously under the primacy of the arts, consequently, the group's founding manifesto initially dealt exclusively with the arts.³ The arts were reformed, transcended the individual (art as reproduction as well as abstraction) and is now ready to provide the foundation for a comprehensive aesthetics that encompasses all spheres of life.⁴ The new art reveals a new kind of art, "pure form," by reducing the means of composing that alone corresponds with the machine's ways of production. Solely De Stijl's aesthetics allows the machine to be operated in ways that are appropriate for it⁵ — only De Stijl facilitates the production of machine-made furniture. The crafts are declared outmoded, no longer capable of mastering an all-encompassing design of life. Reversing Morris's tenets, De Stijl considers the crafts as a path to immature work and only the machine as a means of social liberation.⁶

“For the purpose of artistic goals, the utilisation of the machine shall be guided by the artistic spirit. Due to the spiritual-practical needs of our time, constructive determination must be an imperative. The machine alone can implement constructive determination. The new possibilities the machine affords have created new aesthetics corresponding with our times, which I once dubbed, ‘mechanical aesthetics’.”⁷

Innenansicht
Rietveld-Schröder-Haus,
Utrecht.
© Collectie Centraal
Museum, Utrecht.
Photography: Stijn Poelstra





Kat. 176

Karl Peter Röhl

De Stijl Komposition, 1922

Galerie Berinson, Berlin

Kat. 177

Marcel Breuer / Bauhaus Dessau

Vitrinenschrank Modell ti 66c, 1926

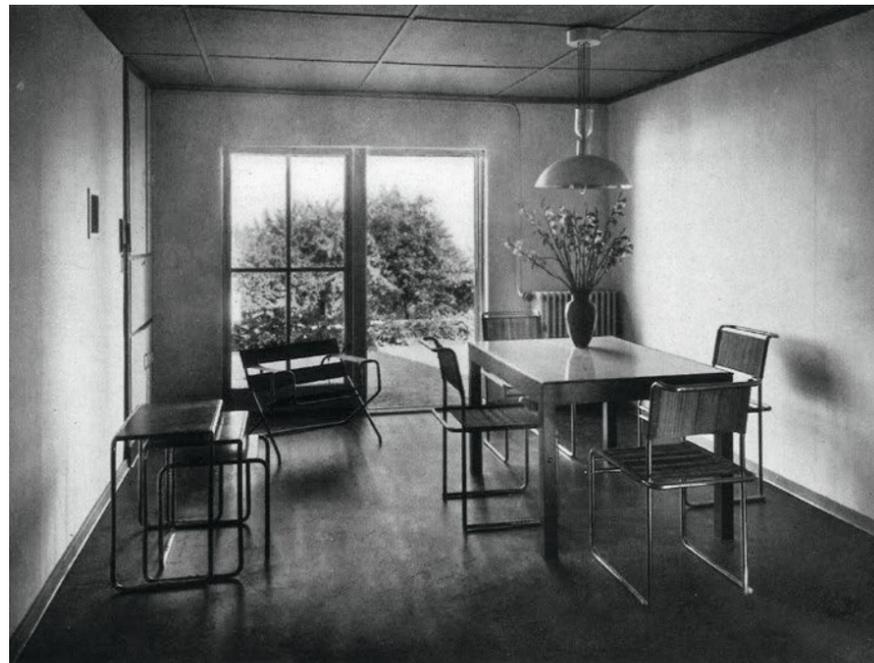
Privatsammlung





Kat. 203
 Marcel Breuer / Thonet
 Tisch B 19 und Stuhl B 11,
 1928/29
 Sammlung Gerald Fingerle

Ausstellung „Die Wohnung“,
 Stuttgart, 1927,
 Wohnraum im Haus
 von Walter Gropius.
 Aus: Die Kunst,
 Bd. 58, 1928, S. 258.
 Archiv Bröhan-Museum



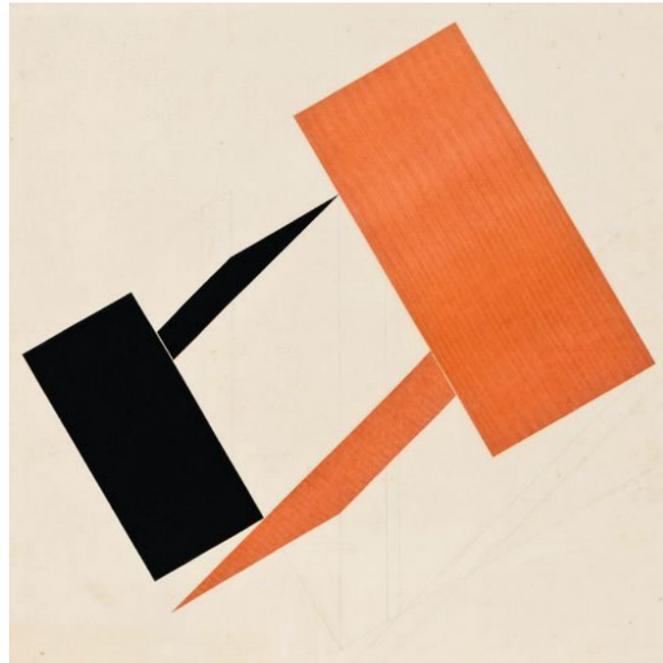
Lucia Moholy,
 Meisterhäuser Dessau,
 Doppelhäuser, Esszimmer
 Moholy-Nagy, 1927.
 Bauhaus-Archiv Berlin

Kat. 204
 Fritz Schleifer
 Fotografie von Stahlrohrkonsole,
 1926/27
 Galerie Berinson, Berlin





Kat. 220
Alfred Arndt
Stahlrohrklappstuhl, 1928
Sammlung Gerald Fingerle



Kat. 221
Hannes Meyer
Komposition, um 1924
Privatsammlung, Berlin



Kat. 222
Heinrich-Siegfried Bormann /
Körting & Mathiesen
(Kandem), Leipzig
Rohrtischleuchte Nr. 934 MS, 1932
Sammlung Gerald Fingerle



Kat. 223
Heinrich-Siegfried Bormann /
Körting & Mathiesen
(Kandem), Leipzig
Ständerleuchte Nr. 948
Kalotte, 1932
Sammlung Gerald Fingerle