



Dominic Bradbury

**DESIGN  
DER  
MODERNE**

Von 1920 bis 1950

PRESTEL  
MÜNCHEN · LONDON · NEW YORK

# PRODUKTE UND MEISTER

## MÖBEL

- 16 Einleitung
- 20 **Die Entstehung der Moderne:  
Moderne französische Möbel  
und die neuen Werkstoffe**  
Patrick und Laurence Seguin
- 24 **Bauhaus und Design:  
Ideen und Einfluss der  
Bauhausmeister**  
Jolanthe Kugler
- 28 Erik Gunnar Asplund
- 32 Marcel Breuer
- 38 Donald Deskey
- 44 Jean-Michel Frank
- 48 Eileen Gray
- 54 René Herbst
- 58 Kaare Klint
- 62 Mogens Koch
- 64 Le Corbusier, Pierre Jeanneret  
und Charlotte Perriand
- 72 Bruno Mathsson
- 78 Ludwig Mies van der Rohe  
und Lilly Reich
- 84 Jean Prouvé
- 92 Gerrit Rietveld
- 98 Gilbert Rohde
- 106 Kem Weber

## LEUCHTEN

- 112 Einleitung
- 116 **Das Zeitalter des Lichts:  
Die Entwicklung der Beleuchtung  
vom Art déco zur Moderne**  
Richard Wright
- 120 Marianne Brandt
- 124 George Carwardine
- 128 Christian Dell
- 132 Poul Henningsen
- 140 Walter von Nessen
- 146 Gio Ponti und Pietro Chiesa

## KERAMIK UND GLAS

- 156 Einleitung
- 160 **Die neue Ästhetik:  
Die Entwicklung der modernen  
Keramik in der Zwischenkriegszeit**  
Mel Buchanan
- 164 Bernard Leach und Michael Cardew
- 168 Otto Lindig und Theodor Bogler
- 174 Grete Marks
- 178 Orrefors: Edward Hald, Edvin  
Öhrström und Vicke Lindstrand
- 182 Paolo Venini und Carlo Scarpa
- 190 Marguerite Wildenhain
- 196 Russel Wright

# HÄUSER UND INTERIEURS

- 296 Einleitung
- 300 **Willkommen bei den Maschinen:  
Die Macht des Automobils und die  
neue Technik bei der Gestaltung  
des modernen Hauses**  
Tim Benton

- 304 **Das Bauhaus in Amerika:  
Die Emigranten der Moderne  
und ihr Einfluss auf Architektur,  
Inneneinrichtung und Design,  
1920–1940**  
Margret Kentgens-Craig
- 308 Alvar Aalto: Villa Mairea,  
Noormarkku, Finnland
- 314 Brinkman & Van der Vlugt:  
Haus Sonneveld, Rotterdam,  
Niederlande

# DESIGNER, ARCHITEKTEN UND HERSTELLER VON A–Z

## INDUSTRIE- UND PRODUKTDESIGN

- 204 Einleitung
- 208 **Glänzend und schnittig: Das Jahrzehnt der Stromlinienform in Amerika**  
Anne H. Hoy
- 214 Peter Behrens
- 218 Harold Van Doren
- 222 Henry Dreyfuss
- 226 Richard Buckminster Fuller
- 230 Norman Bel Geddes
- 236 Raymond Loewy
- 240 Ferdinand Porsche
- 242 Walter Dorwin Teague
- 246 Wilhelm Wagenfeld

## GRAFIK UND PLAKATE

- 254 Einleitung
- 258 **Die Geburt der modernen Schrift: Die Revolution in der Typografie und die Entstehung des modernen Grafikdesigns**  
Rick Poynor
- 262 Josef Albers
- 268 Herbert Bayer
- 272 A. M. Cassandre
- 276 Theo van Doesburg
- 280 László Moholy-Nagy
- 286 Alexander Rodtschenko
- 290 Jan Tschichold

- 324 Pierre Chareau: Maison de verre, Paris, Frankreich
- 328 Serge Chermayeff: Bentley Wood, East Sussex, Großbritannien
- 336 Ernő Goldfinger: Willow Road, London, Großbritannien
- 340 Eileen Gray und Jean Badovici: E-1027, Roquebrune, Frankreich
- 348 Walter Gropius: Gropius House, Lincoln, Massachusetts, USA
- 358 Arne Jacobsen: Haus Rothenborg, Klampenborg, Dänemark
- 366 Le Corbusier: Villa Savoye, Poissy, Frankreich
- 374 Robert Mallet-Stevens: Villa Noailles, Hyères, Frankreich
- 380 Ludwig Mies van der Rohe: Villa Tugendhat, Brünn, Tschechische Republik
- 384 Richard Neutra: Lovell Health House, Los Angeles, USA
- 388 Auguste Perret: Atelierhaus für Chana Orloff, Paris, Frankreich
- 396 Gerrit Rietveld: Rietveld-Schröder-Haus, Utrecht, Niederlande
- 400 Eliel Saarinen: Saarinen House, Cranbrook, Michigan, USA
- 408 Hans Scharoun: Haus Schminke, Löbau, Deutschland
- 412 Rudolph Schindler: Schindler House, Los Angeles, USA
- 420 Giuseppe Terragni: Villa Bianca, Seveso, Italien
- 428 Frank Lloyd Wright: Fallingwater, Bear Run, Pennsylvania, USA

438 Designer, Architekten und Hersteller von A–Z

469 Biografien der Autoren  
470 Anmerkungen

472 Auswahlbibliografie  
474 Bildnachweis

475 Dank  
476 Register

Die Moderne war aus der Sicht der Architekten und Designer wie eine riesige Kathedrale aus Glas, Beton und Stahl, die Raum für eine vielschichtig zusammengesetzte Gemeinde bot – eine Versammlung von Bewegungen, Vereinigungen und Gattungen unterschiedlicher Kunst-, Architektur- und Designrichtungen. Unter ihrem Dach fand sich genügend Platz für regionale Ausprägungen wie die italienischen Futuristen\*, die von De Stijl\* begeisterten Holländer, die russischen Konstruktivisten\* und andere. Sie konnte die Funktionalisten\*, Rationalisten\*, Puristen\* und Expressionisten\* aufnehmen, aber auch die Anhänger des Internationalen Stils\*. Es gab sogar einen Holzvertäfelten Anbau für sanfte Moderne, Skandinavien vor allem, die an eine stärker organisch geprägte Ästhetik glaubten. Ungeachtet dieser Unterschiede fanden sie alle in der Moderne ihren Platz, denn sie hatten natürlich auch Gemeinsamkeiten.

Da war vor allem der Ehrgeiz, es anders zu machen, eine neue Art von Architektur und Design zu schaffen, die den Fortschritten im Bereich des Materials, der Technik, der Herstellungsverfahren und der Dynamik des Maschinenzeitalters Rechnung trug. Manche – die radikalen Futuristen etwa – verstanden darunter einen endgültigen Bruch mit der Vergangenheit. Andere wiederum erkannten darin einen neuen, evolutionären Schritt, der die Lehren aus dem Klassizismus und anderen Stilepochen zog, hin zu einer Ästhetik, die dem 20. Jahrhundert angemessen war.

Die Architekten und Designer der Moderne waren sich in der Regel darin einig, dass an die Stelle komplexer Ornamente und Dekors eine unverfälschte, klare Ästhetik treten sollte. Den üppigen Schmuck des Jugendstils und anderer dekorativer Richtungen lehnten sie ab. Viele machten sich die Formel von Adolf Loos\* zu eigen, der Verzierungen an Gebrauchsgegenständen als überflüssig und verwerflich ansah, wie er 1908 in seinem Vortrag *Ornament und Verbrechen* darlegte. Sie stellte seine Antwort auf den Jugendstil dar. Erstrebenswert waren klare Linien und die Betonung der Verbindung von Form und Funktion.

Die meisten Modernisten begrüßten das Maschinenzeitalter und die industrielle Massenfertigung, die es erlaubte, gutes Design einem weit größeren Abnehmerkreis zugänglich zu machen als je zuvor. So gesehen hatte modernes Design nichts Elitäres an sich, es war vielmehr demokratisch. Die Produkte wurden besser und preisgünstiger, ganz anders als beim Art déco\*, der trotz seines Strebens nach Vereinfachung und einer dem Maschinenzeitalter gemäßen Ästhetik eine eher elitäre und dem Luxus verpflichtete Kunstrichtung blieb. Hier lag der Fokus auf handwerklicher Fertigung und hochwertigem Material.

Die Modernisten – vor allem die vom Bauhaus und WALTER GROPIUS beeinflussten – neigten zur massentauglichen Fließbandfertigung (wobei einige wie LUDWIG MIES VAN DER ROHE auch in modernen Kontexten schöne und ausdrucksstarke Werkstoffe einsetzten, während die sanften Modernen Skandinaviens trotz aller Grundsätze organische Materialien bevorzugten). Die von dem Automobilindustriellen Henry Ford\* und seinen Nachahmern entwickelten leistungsstarken Fließbandssysteme trugen dazu bei, dass man fortan schneller und kostengünstiger produzieren konnte. Die neue Fertigungsweise basierte auf Sätzen standardisierter Bauteile und wurde sehr schnell auch in vielen anderen Bereichen übernommen.

Nahezu alle Vertreter der Moderne strebten danach, die Welt mittels Architektur und Design schöner und besser zu machen. Sie glaubten an den Fortschritt durch Entwicklungen im Bereich der Technik, der Werkstoffe und der Produktionsverfahren, die zu besseren Lebensbedingungen und schöneren Wohnungen führen würden. Die menschliche Behausung wurde von manchen – nach LE CORBUSIERS berühmter Formulierung – als »Wohnmaschine« gesehen, ein Gedanke, der auf die Effizienz von Planung und Gestaltung, aber auch von Materialien und Baumethoden abhebt. Gleichzeitig sollte das Wohnen gesünder werden. In der Zeit zwischen den Weltkriegen war Hygiene ein Thema, das zahlreiche Architekten, Designer, Hersteller und Werbeagenturen andauernd beschäftigte.

# EINLEITUNG



OBEN Dessauer Bauhaus:  
Nordfassade und Eingang  
des Werkstattflügels, fertig-  
gestellt 1926 nach einem  
Entwurf von Walter Gropius.

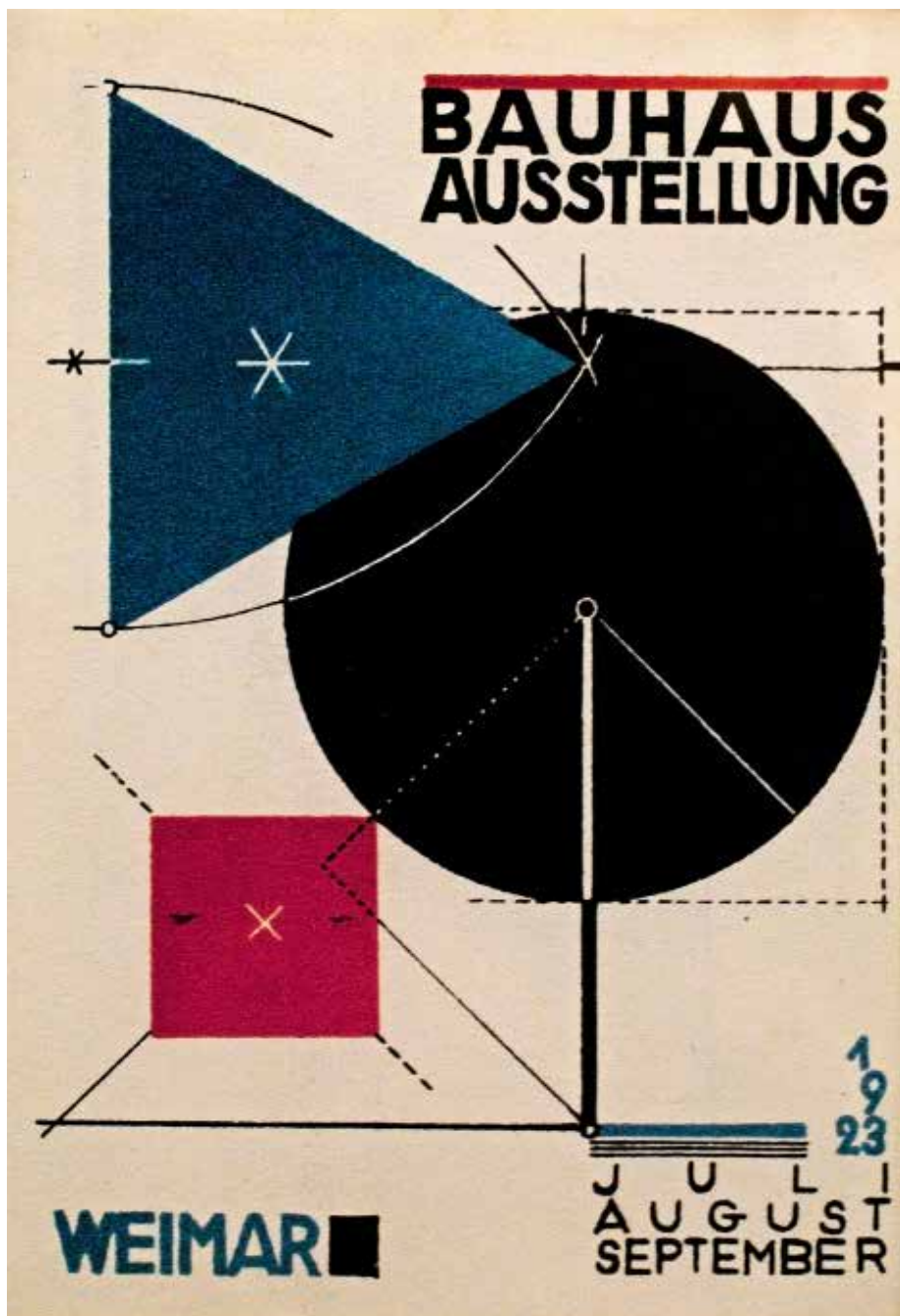
Für manche, wie die russischen Konstruktivisten, stellte die Dimension des sozialen Fortschritts ein zentrales Element der Moderne dar. Für andere war sie nur eines von vielen Elementen innerhalb der Bestrebungen, eine bessere Welt zu schaffen. Gleichzeitig beschwor die einsetzende politische Polarisierung die Gefahr neuer Konflikte herauf, obwohl die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg mit all seinen Schrecken und Zerstörungen noch lebendig war.

In Ayn Rands\* 1943 erschienenem Roman *The Fountainhead* wird der tragische Held Howard Roark als glühender Modernist dargestellt, der sich an konservativen Kräften abarbeitet; sein unmäßiger Stolz und seine fehlende Kompromissbereitschaft erweisen sich jedoch als verhängnisvoll. Wie bei vielen frühen Modernisten steht für Roark der Kampf, »es ganz neu zu machen« und eine neue Perspektive und Ästhetik für ein neues Zeitalter zu schaffen, im Mittelpunkt seines hemmungslosen Ehrgeizes. »Ich erbe nichts. Ich stehe nicht am Ende, aber vielleicht am Beginn einer Tradition«, erklärt der junge Architekt.<sup>1</sup> Viele Pioniere der Moderne dürften bei ihrem Kampf gegen den beharrlichen Widerstand der traditionalistischen Kräfte ähnlich empfunden haben, vor allem in eher konservativen Teilen der Welt

wie z. B. in Großbritannien, wo die Bestrebungen der Neuerer manchmal gerichtlich durchgefochten werden mussten.

In Deutschland wurden die Vertreter der Moderne ab 1933 von den NS-Behörden verfolgt, das Bauhaus musste bekanntlich geschlossen werden. Viele mitteleuropäische Vertreter der Moderne gingen ins Exil, anfangs nach England, später vor allem in die Vereinigten Staaten, wo die moderne Vision auf eine weit positivere Resonanz hoffen konnte. Auf diese Weise setzte sich in den Zwanziger- und Dreißigerjahren die Meinung durch, die Moderne sei unter widrigen Umständen und gegen die Kräfte der Tradition entstanden.

Angesichts des wachsenden politischen Extremismus im linken wie im rechten Lager ist es vielleicht nicht überraschend, dass Modernisten Gefallen an Manifesten, großen Gesten und Zusammenschlüssen aller Art fanden, nicht zuletzt mit dem Ziel, gemeinsam die Gegenwehr konservativer Kreise zu überwinden. Viele dieser Vereinigungen und ihrer Verlautbarungen entwickelten eine quasi politische Dimension. Sie stellten das Design mehr oder minder als Mittel des sozialen Fortschritts dar. Zu den bekanntesten dieser Vereinigungen zählten der Deutsche Werkbund\*, der sich aktiv für eine Allianz von Designern, Architekten und Industrie einsetzte. Einer seiner größten Erfolge war der »Weißenhof«\* in Stuttgart (1927), wo eine Gruppe führender Modernisten eine Reihe von Musterhäusern und -wohnungen baute und damit lebensgroße Beispiele »zeitgenössischen« – oder vielleicht eher futuristischen – Lebens schuf. Der 1928 in der Schweiz gegründete Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM)\* war ein weiteres führendes Forum für Gespräche über Architektur und Design. Zu seinen Gründern zählten Le Corbusier, PIERRE CHAREAU und GERRIT RIETVELD. Der CIAM veranstaltete Ende der Zwanzigerjahre und im Folgejahrzehnt eine Reihe von Konferenzen über wichtige Themen und Herausforderungen. In Frankreich übte die 1929 gegründete Union des Artistes Modernes (UAM)\* großen Einfluss aus, ihr britisches Pendant war die 1933 gegründete Modern Architectural Research Group (MARS)\*.



LINKS Von Herbert Bayer entworfene Postkarte zur Erinnerung an die Bauhaus-Ausstellung 1923.

Ein wesentlicher Aspekt vieler dieser Konferenzen, Vereinigungen und Gruppierungen war, dass sich ihre Teilnehmer bzw. Mitglieder als Teil einer internationalen Kulturbewegung verstanden. Die Beziehungen zwischen Kunst, Architektur und Design waren in der Zeit der Moderne besonders eng. Zahlreiche Bewegungen wie der Konstruktivismus oder De Stijl wurden von Künstlern, Bildhauern und Designern getragen. Das Bauhaus legte großen Wert darauf, dass seine Studenten Grundkenntnisse in Kunst und Design im weitesten Sinn erwarben. Zu den am Bauhaus tätigen Lehrern zählten Wassily Kandinsky\* und Paul Klee\*. Dieses Modell wurde später von anderen Designschulen übernommen. Viele Architekten und Designer waren zugleich bildende Künstler, wie Le Corbusier, der malte, seine Bilder ausstellte, aber auch Bauten mit eigenen Wandgemälden versah. Man stand im Dialog mit Schriftstellern, Dichtern und Musikern, von denen viele ähnliche Interessen und Anliegen hatten.

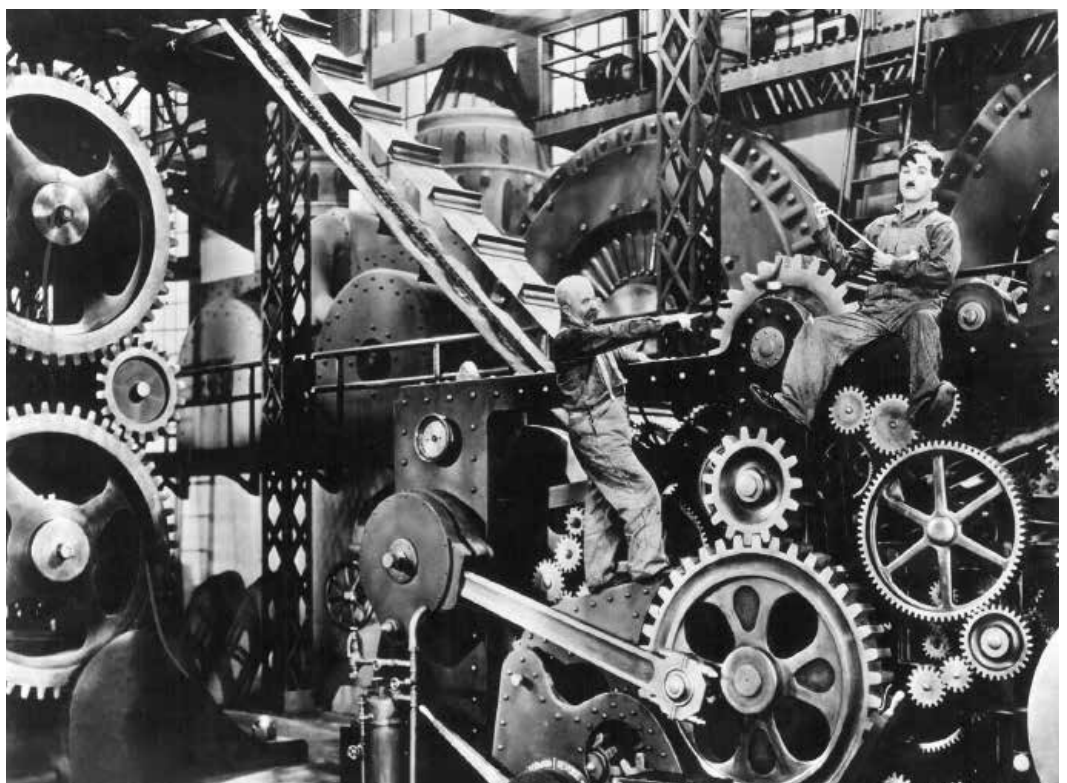
Dabei handelte es sich um politische und gesellschaftliche Fragen großer Tragweite, die über künstlerische und kulturelle Themen hinausgingen. Im Zentrum vieler Diskussionen standen der Aufstieg der Maschine und die stetig zunehmende Industrialisierung, eine Problematik, die auch in unserer von Hochtechnologie, Robotik und Automatisierung geprägten Zeit nicht gelöst wurde. Damals wie heute sah man in der Technik ein Mittel des Fortschritts, das jedoch viele Vorbehalte hervorrief. Insbesondere der Erste Weltkrieg hatte gezeigt, welche Zerstörungskraft von Maschinen ausgehen konnte. Der Einsatz von Panzern, Kampfflugzeugen und Maschinengewehren hatte ihn zum ersten wirklich »modernen« Krieg gemacht. In den Zwanziger- und Dreißigerjahren weckte das Anwachsen der industriellen Produktion Besorgnis wegen der Arbeitsplätze, aber auch wegen des als übertrieben empfundenen Vertrauens in die Technik. Katastrophen im Zusammenhang mit neuen Technologien erregten weltweites Aufsehen, vom Untergang der *Titanic* 1912 bis hin zum Brand und Absturz des Luftschiffs *Hindenburg* 1937.

Das Thema Maschine beschäftigte die Menschen und fand Eingang in Kunst, Literatur und sogar Filme wie in Fritz Langs

berühmtestes Werk *Metropolis* (1927) oder später Charlie Chaplins *Moderne Zeiten* (1936). Die rasanten Fortschritte der Automobil- und Flugzeugtechnik wurden zu beliebten Motiven künstlerischer Darstellung. Insbesondere für die italienischen Futuristen war die Maschine ein Symbol für Geschwindigkeit, den Fortschritt und die Vitalität – Sujets, die auch von Malern, Bildhauern und Designern aller Richtungen dankbar aufgegriffen wurden.

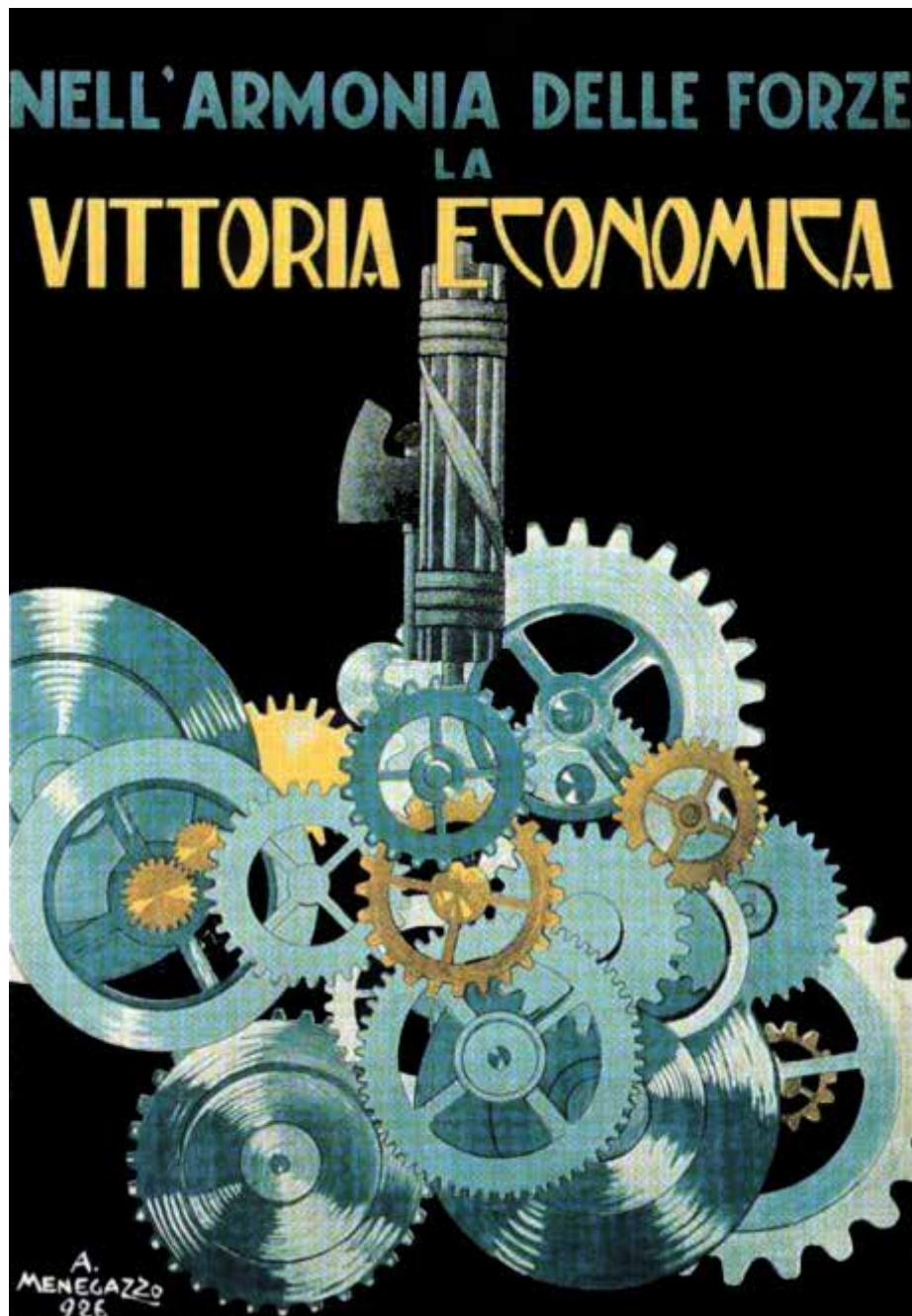
In der Architektur übten Autos, Flugzeuge und selbst Ozeanriesen einen spürbaren und oft tief greifenden Einfluss aus. Das Auto spielte eine wichtige Rolle bei der Entwicklung einer Reihe markanter Gebäude dieser Zeit. Beispiele dafür sind Le Corbusiers Villa Savoye (1931) oder Mies van der Rohes Villa Tugendhat (1930), in denen sich der Einfluss des modernen Verkehrs bereits in Form einer Garage und einer Chauffeurwohnung niederschlägt. Eine Anzahl weiterer Häuser – wie HANS SCHAROUNS Haus Schminke (1933) und EILEEN GRAYS E-1027 (1919) – weisen einen deutlich maritimen Einfluss auf: Decks und Stromlinienformen erinnern an Ozeandampfer. Ähnliche Merkmale zeigen sich in den Zwanziger- und Dreißigerjahren auch im Design vieler Wohnhäuser.

Die Ästhetik der Fortbewegung und der Geschwindigkeit schlug sich großteils im allgemeinen, die Grenzen von Art déco und modernem Design hinter sich lassenden Trend zur Stromlinienform nieder. Fließende Formen wendete man bald auf alle Arten von Produkten an, die damit zu Symbolen des Maschinenzeitalters wurden. Das galt vor allem für die neue Generation der arbeitssparenden Haushaltsgeräte, vom Kühlschrank über die Waschmaschine bis zum Staubsauger. Im Bestreben, mit attraktiveren Geräten eine wachsende Zahl von Kunden anzusprechen, wandten sich die Hersteller zunehmend an Industriedesigner, Vertreter eines völlig neuen, durch die Moderne entstandenen Berufs. Der ständige Drang in Richtung Industrialisierung und Massenfertigung hatte tief greifende Auswirkungen auf die verschiedenen Zweige des Designs, so auch auf Industrie- oder Produktdesigner. Selbst Möbeldesigner nahmen zunehmend die Möglichkeiten wahr, die industriell gefertigte



RECHTS Standbild aus Charlie Chaplins Filmklassiker *Moderne Zeiten* von 1936, für den Chaplin das Drehbuch schrieb und bei dem er selbst Regie führte.





OBEN Italienisches Propagandaplakat der Dreißigerjahre nach einem Entwurf von Antonio Menegazzo.

RECHTE SEITE Gerrit Rietvelds ikonischer Rot-Blauer Stuhl von 1918 aus lackiertem Buchen- und Sperrholz in einer Reedition von Cassina.

oder verarbeitete Materialien wie Stahlrohre und Sperrholz boten. Die Keramiker ergriffen die verführerische Gelegenheit, einen großen Kundenkreis zu gewinnen, indem sie ihre Arbeiten in großen Stückzahlen in Fabriken herstellen ließen, statt sie manuell in der Werkstatt anzufertigen. Damit entstand eine Spannung – sogar innerhalb der Bewegung der Moderne – zwischen den Anhängern des Kunsthandwerks und jenen, die an Massenfertigung als beste Methode glaubten, möglichst viele Abnehmer zu günstigen Preisen mit hochwertigen und funktional gestalteten Produkten zu versorgen.

Die Weltwirtschaftskrise ab 1929 gestaltete das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine noch komplexer und problematischer. Wer in der Krise seinen Lebensunterhalt verlor, machte oft die auf dem Land und in den Städten fortschreitende Mechanisierung dafür verantwortlich. Andere betrachteten die industrielle Fertigung und die steigende Zahl serienmäßig hergestellter Konsumgüter als die beste Möglichkeit, neue Arbeitsplätze und neue Berufe zu schaffen.

In Deutschland eignete sich die NSDAP, die durch die Folgen der Wirtschaftskrise an die Macht gekommen war, die Industrialisierung in Form bestimmter Programme an. Dazu zählte das staatlich geförderte Projekt des Volkswagens, das letztlich zum Entstehen des VW Käfers führte. Als man auf Kriegsproduktion umstellen musste und eine neue Generation militärischer Ausrüstung erforderlich wurde, erwiesen sich Hitler und sein Chefarchitekt Albert Speer\* als perfekte Technokraten. Gleichzeitig sahen der Diktator und seine Partei Modernisten grundsätzlich als suspekten und tendenziell degenerierten Avantgardisten an. Das Regime trachtete zunehmend danach, der Moderne verpflichtete Architekten und Designer zu diskreditieren und auszuschalten. Das Bauhaus musste schließen, zahlreiche führende deutsche Architekten und Designer gingen ins Exil. Hitler bevorzugte wie schon vor ihm Napoleon den Klassizismus. Er wollte ein neues Reich nach dem Vorbild des Römischen Imperiums schaffen und dessen Macht durch eindrucksvolle und einschüchternde Monumentalbauten zum Ausdruck bringen.

Mussolini und die italienischen Faschisten betrachteten die Moderne zwiespältig. Auch Mussolini fand Gefallen an ihren Symbolen und der Technokratie des Maschinenzeitalters. Er sah darin ein Mittel, sein Engagement für eine moderne Welt und den Aufstieg Italiens zu betonen. Die Faschisten arbeiteten mit modernen Architekten und Designern zusammen, neigten aber auch zum klassizistischen Monumentalismus. Das Ergebnis war eine eigenartige Mischung.

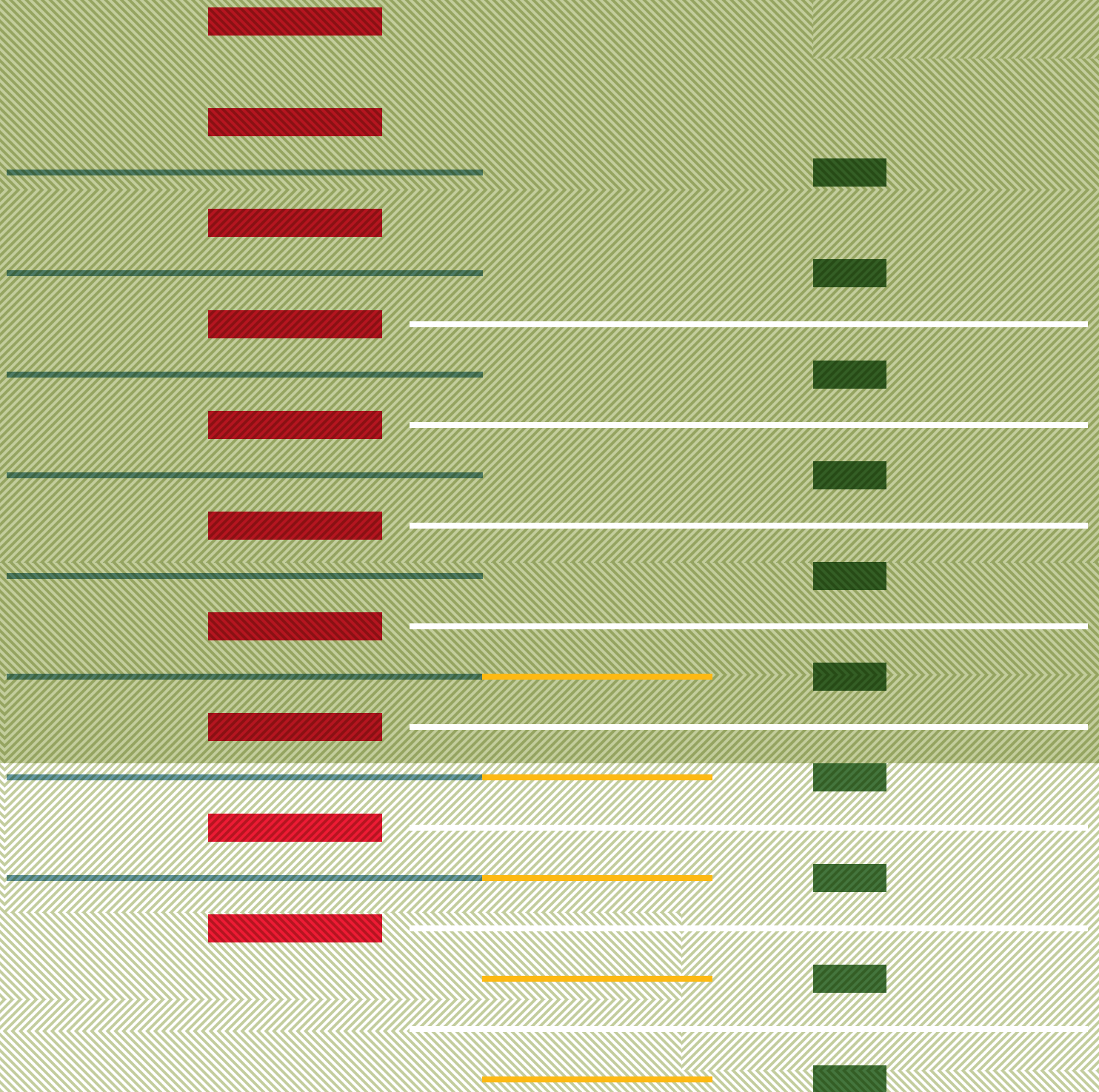
Als das Mitte der Dreißigerjahre polarisierte Europa sich endgültig spaltete und jeden zur Parteinahme zwang, galt die Moderne als Mitte-Links-Bewegung. Viele ihrer Künstler und Schriftsteller unterstützten während des Spanischen Bürgerkriegs das sozialistische Lager. Er war die schreckliche Generalprobe für den folgenden Weltkrieg. Die Bombardierung der Stadt Guernica durch deutsche und italienische Flugzeuge rief unter Künstlern und Intellektuellen einen Aufschrei hervor. Picasso thematisierte den Angriff 1937 in seinem berühmten Gemälde, das er im selben Jahr auf der Pariser Weltausstellung

zeigte. Viele Architekten und Designer fielen wie ihre Auftraggeber den mit dem Zweiten Weltkrieg verbundenen Verfolgungen und Zerstörungen zum Opfer. Von der Unterdrückung in Deutschland und Mitteleuropa waren bahnbrechende Bauten wie Hans Scharouns Haus Schminke und Mies van der Rohes Villa Tugendhat betroffen. Sie wurden beschlagnahmt und in staatliches Eigentum überführt.

In den Jahren nach dem Krieg konnten die Designer auf den in den Zwanziger- und Dreißigerjahren von den Pionieren der Moderne gelegten Fundamenten aufbauen, um eine neue Ästhetik zu entwickeln. Teils als Reaktion auf die durch den Krieg bedingte Not und Rohstoffknappheit präsentierte sich die Architektur der Fünfzigerjahre verspielter, farbiger, skulptierter, organischer und ausdrucksvoller. Die Architekten und Designer begannen, die Moderne auf ihre Art neu zu erfinden und schufen später eine eigene, im Kontext der Fünfziger- und Sechzigerjahre verwurzelte Ästhetik, eine sozusagen moderne Renaissance, die einen Neubeginn darstellte.



# PRODUKTE UND MEISTER





MÖBEL

BELEUCHTUNG

KERAMIK UND GLAS

INDUSTRIE- UND  
PRODUKTDESIGN

GRAFIK UND PLAKATE

# MÖBEL





Viele der in den Zwanziger- und Dreißigerjahren entworfenen Objekte mit ikonischem Charakter empfinden wir heute als vertraute Freunde. Sie sind Teil der allgemeinen Designsprache geworden, die Modernität und eine lebendige Ästhetik des Maschinenzeitalters ausdrückt. Wenn man sich vor Augen führt, dass sie vor so vielen Jahrzehnten entstanden sind, ist man überrascht, dass Designstücke wie LUDWIG MIES VAN DER ROHES und LILLY REICHS Barcelona-Kollektion, EILEEN GRAYS E-1027-Kaffeetisch aus Glas und Chrom, MARCEL BREUERS Wassily-Sessel und die berühmte, von LE CORBUSIER, PIERRE JEANNERET und CHARLOTTE PERRIAND entworfene Chaiselongue LC4 noch immer so frisch und geläufig wirken. Ihr anhaltender Erfolg spricht für die Stärke ihres Designs – die kraftvolle Kombination von Stil, Substanz und Funktionalität –, das sie zu eindrucksvollen Symbolen der Modernität machte. Sie sind der visuelle Beweis für Designbewusstheit und fortschrittliche Herangehensweise an Form und Funktion. Faszinierend ist, dass solche Objekte aus der Zeit zwischen den Weltkriegen in gewisser Hinsicht noch heute als »zeitgemäß« empfunden werden und sich problemlos in Räume oder Bauten des 21. Jahrhunderts einfügen.

Die ersten Möbel der Moderne entsprangen einem neuen Denken. Angesichts der rasanten technischen Entwicklung wurden zunehmend gängige Regeln, Produktionsmethoden und Stilepochen infrage gestellt; neue Überlegungen zu Werkstoffen, Herstellungsverfahren, Ergonomie, Funktionalität und Ästhetik kamen ins Spiel. Auf diese Weise entstanden die Grundlagen für ein neuartiges Design, das in der Regel zu abgespeckten Objekten für den täglichen Gebrauch führte, die sich industriell herstellen ließen und damit erschwinglicher und »demokratischer« wurden.

In diesem Sinn ist die Philosophie der einflussreichen Bauhausmeister zu sehen, namentlich von WALTER GROPIUS und Hannes Meyer\*, seinem Nachfolger als Direktor der Schule in Dessau. Sie setzten sich für eine geschmackvolle und funktionale Reihe »standardisierter« Produkte ein, die fabrikmäßig und preisgünstig hergestellt werden konnten und die Lebensqualität ihrer Besitzer steigerten. Bei Möbeln wie etwa Stühlen waren dazu eine Anzahl robuster Bestandteile erforderlich, die sich in einer Werkstatt oder Fabrik oder sogar zu Hause leicht zusammensetzen ließen. In vielerlei Hinsicht

stellen die Stahlrohrmöbel die Verkörperung der Bauhaus-Philosophie dar. Sie wurden (wie der Wassily-Sessel von 1925) von Marcel Breuer entworfen, der als Werkmeister in der Möbelwerkstatt tätig war. Viele von Breuers Modellen wurden benutzt, um Teile des Bauhaus-Komplexes und der Meisterhäuser auszustatten.

Breuer ließ sich bekanntlich von dem aus Stahlrohr gefertigten Rahmen seines Fahrrads inspirieren, der ihn veranlasste, über neue Verwendungsmöglichkeiten dieses ungeheuer vielseitigen Produkts nachzudenken. Andere Designer und Architekten begannen, in ähnlicher Weise mit industriell gefertigten Werkstoffen und Produkten zu experimentieren, und wandten sich vom kunsthandwerklich orientierten Möbeldesign ab. Dazu zählten Eileen Gray, RENÉ HERBST, Le Corbusier/Jeanneret/Perriand sowie, in den USA, DONALD DESKEY und GILBERT ROHDE. JEAN PROUVÉ – als Techniker, Erfinder und Designer gleichermaßen begabt – entwickelte seine eigene Reihe innovativer, industriell gefertigter Elemente für Stahlmöbel und Hausbau. Wieder andere experimentierten mit einer Palette neuartiger Werk- und Kunststoffe wie Bakelit und Resopal sowie Glaswerkstoffen wie Bau-, Plexi- oder Acrylglas.

»Ein wirklich modernes Möbelstück ist dazu gedacht, in sich alle Vorteile moderner Werkstoffe, Produktions- und Konstruktionsverfahren zu vereinen. In Verbindung mit gutem Design wird daraus ein schönes Produkt entstehen«, sagte der aus Deutschland stammende kalifornische Designer KEM WEBER. »Es wird einen angenehmen Anblick bieten und sich als praktisch und vorteilhaft erweisen. Es wird preisgünstiger und von besserer Qualität sein.«<sup>1</sup>

Wie Breuer entwickelte auch Weber aus Sperrholz und schichtverleimtem Bugholz hergestellte Möbel, so wie in Skandinavien BRUNO MATHSSON und der Architekt und Designer ALVAR AALTO. Das aus vielen Schichten zusammengeleimte Sperrholz wurde erstmals Ende des 19. Jahrhunderts hergestellt, fand als Werkstoff für Möbel und Baustoff aber erst in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts Verwendung. Industriell gefertigt ist es relativ billig. Biigsam, fest und verformbar genug, um daraus Stühle und andere Möbel herzustellen, hat es zudem den Vorteil, »organisch warm« zu wirken. Es wurde auch von Designern der Mitte des 20. Jahrhunderts wie Charles und Ray Eames\* gern benutzt.

## EINLEITUNG

Der geniale Weber ersann neue Methoden zur Herstellung und Montage von Sperrholzmöbeln. Ein Beispiel ist der als Bausatz gelieferte Airline Chair (1934) zum Preis von 25 Dollar das Stück. Er wurde mit der Post zugestellt und konnte im eigenen Heim montiert werden. Auch der 1938 in die USA emigrierte deutsche Designer und Architekt Ferdinand Kramer\* entwickelte in den Vierziger- und frühen Fünfzigerjahren eine Reihe von Selbstaufbau-Möbeln.

Neue Werkstoffe und »demokratische« Herstellungsmethoden waren für die Pioniere der Moderne nicht die einzigen Themen. Zu ihren Prioritäten zählten auch Ergonomie und Funktionalität. Designer wie Mathsson und Herbst besannen sich auf Urprinzipien und untersuchten Form und Mechanik des menschlichen Körpers und seine Haltungen, um zu Lösungen zu gelangen, die neben purer Funktionalität Bequemlichkeit, Ruhe und Entspannung gewährleisten.

Unter Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte richteten die Designer ihre Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Möbelgrundstoffen und -typen, wobei sie Funktion und Form jeweils genau überdachten und die bereits erwähnten neuen Materialien einsetzten. MOGENS KOCH und KAARE KLINT erfanden neue Versionen des Safari-Sessels, Jean Prouvé experimentierte mit verschiedenen Typen von Klappstühlen. Breuer, Alto, Le Corbusier, Jeanneret und Perriand entwickelten neue Interpretationen der Chaiselongue, Mies van der Rohe, Lilly Reich und Eileen Gray erfanden das Sofa neu. Sogar relativ

einfache Konstruktionen wie der Liegestuhl wurden unter anderen von Gray und Klint nach dem Vorbild der Deckstühle von Ozeandampfern neu konzipiert. Wie in der Architektur inspirierte die von Automobilen, Luftschiffen und Ozeanriesen verkörperte Dynamik des Maschinenzeitalters die modernen Möbel- und Produktdesigner. Die Verbindungen zwischen Maschinenzeitalter und moderner Einrichtung traten immer wieder zutage, bei Industriestilküchen und Wohnungsobjekten; dazu zählten etwa die funktionale Frankfurter Küche (1926) der österreichischen Designerin Margarete Schütte-Lihotzky ebenso wie Eileen Grays Bibendum-Sessel (1926), mit seinem auf Stahlrohren ruhenden Sitz und der aus dicken Polsterringen bestehenden Lehne, zu der sie angeblich die Autoreifen des Michelin-Männchens inspiriert hatten.

»Maschinen, so sagen unsere Kritiker, haben unser Innenleben getötet«, schrieb René Herbst über den Einfluss der Maschine auf das Wohndesign. »Und warum? Weil wir Möbel mit Türen wollen, die auf eine neue Art funktionieren, Fenster, die lautlos schließen, Möbel aus Stahl, weil sie leichter in hohen Stückzahlen und kostengünstig hergestellt werden können? Weil wir Sessel wollen, in denen man dank neuartiger, flexiblerer Federn bequemer sitzt, und die mit ihren Stahlrohrgestellen weniger wiegen?«<sup>2</sup>

In Fragen der Ästhetik hielt man sich an das Credo der Moderne »die Form folgt der Funktion« – eine auf den amerikanischen Architekten und Wolkenkratzer-Pionier Louis Sullivan\* zurückgehende Formel aus dem 1896 veröffentlichten Aufsatz

SEITEN 14–15 Marcel Breuer: zwei Armlehnsessel B 33 aus verchromtem Stahl mit Sitzen aus lackiertem Rohrgeflecht, hergestellt von Thonet, ca. 1929.

UNTEN Wohnzimmer (um 1920) in Madame Mathieu-Lévys Pariser Appartement in der Rue de Lota mit einem Drachen- und zwei Bibendum-Sesseln von Eileen Gray.





RECHTS Ein Werbefoto zeigt die Montage des als Bausatz gelieferten Airline Chair von Kem Weber, 1934.



»Das hohe Bürogebäude künstlerisch gesehen«. Moderne Möbel waren sehr einfach gestaltet, Ornamente und Dekor wurden stark reduziert oder fielen ganz weg, die Betonung lag auf dem Material und der Konstruktion des Objekts.

In gewissen Punkten stimmten die Bestrebungen der als Vertreter der Art-déco\*-Richtung geltenden Designer und der amerikanischen Streamline-Moderne überein, wie sich aus den Arbeiten von Donald Deskey und Gilbert Rohde und der Franzosen JEAN-MICHEL FRANK und Jacques-Émile Ruhlmann\* ersehen lässt. Diese Übereinstimmung zeigte sich bei den Werkstoffen – vor allem Metallen wie Chrom oder poliertem Stahl – und der vom Automobil angeregten Stromlinienform (siehe Anne H. Hoys Essay auf S. 208). Während der Art déco allgemein als elitäre Kunstrichtung galt, die sich durch Luxusmaterialien, Kunstfertigkeit und Feinbearbeitung auszeichnete, legten die modernen Designer Wert auf leicht verfügbare, industriell gefertigte Werkstoffe und kostengünstige Herstellung mithilfe des Fließbands. Gleichzeitig verzichteten viele

von ihnen auf die überflüssigen Ornamente der opulenten Spielarten des Art-déco-Stils und traten für eine einfache Gestaltung ein. In der Ästhetik der frühen Modernisten findet man aber noch weitere Elemente, die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend an Bedeutung gewannen, wie die starke Verbindung zwischen Design und moderner Kunst, die sich im Bauhaus und den Wandbildern und Farbtheorien Le Corbusiers, aber auch in Bewegungen wie De Stijl\* in den Niederlanden zeigt. In den Einrichtungsobjekten eines ihrer markantesten Vertreter, des Designers GERRIT RIETVELD, ist die künstlerische Energie fühlbar, die er Malern wie Piet Mondrian verdankte. Rietvelds berühmter Rot-Blauer Stuhl von 1918 lässt sich durchaus als Gemälde auffassen, auf dem man nebenbei noch sitzen kann. Rietvelds Werk zeigt beispielhaft, wie eng Design mit anderen Ausprägungen moderner Kultur wie Kunst, Literatur, Theater und Musik (siehe die allgemeine Einführung S. 9) verwoben war. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren trat die Beziehung zwischen Kunst und Möbeldesign noch deutlicher hervor: Designer wie Harry Bertoia und Joaquim Tenreiro waren zugleich als Bildhauer und als Möbeldesigner tätig.

Inmitten des Trends zu Industrieprodukten hielt sich eine einflussreiche Gruppe von Designern wie Alvar Aalto, Bruno Mathsson und andere Vertreter der moderaten skandinavischen Modernen. Sie interessierten sich weiterhin für die komplexe Beziehung zwischen Handwerk und neuen Ansätzen zu demokratischem Design, was sich am deutlichsten in ihren Sperrholz- und Schichtholzmöbeln zeigte. Wieder waren es die Fünfzigerjahre, in denen die Romantik dieser diskret modernen Einrichtungsobjekte ihren Einfluss am deutlichsten spürbar ausübte, wie etwa die Arbeiten der nordischen Designer Hans Wegner und Poul Kjærholm zeigen, aber auch die eindrucksvollen, handwerklich gefertigten Möbel Wharton Eshericks\* und George Nakashimas.

Eine weitere interessante Analogie zwischen Vorkriegs- und Nachkriegszeit liefert die Beziehung zwischen Möbeldesign und Architektur. Viele Paradestücke der frühen modernen Interieurs wie Mies van der Rohes und Lilly Reichs Barcelona-Kollektion und eine Reihe von Objekten Eileen Grays, Alvar Aaltos und Arne Jacobsens entwickelten sich aus Architektur- und Innenarchitektur-Aufträgen. Zunächst für ein ganz bestimmtes Projekt entworfen, gingen sie später in

RECHTE SEITE Liegesessel Pernilla von Bruno Mathsson, hergestellt von der Firma Karl Mathsson 1944. Laminieretes Buchenbugholz, Leinwandgeflecht, Messing und Leder.

Serie. Ähnliches lässt sich in den Fünfzigerjahren feststellen, als Architekten wie Gio Ponti, Eero Saarinen, Carlo Mollino und andere die Grenzen zwischen Architektur, Innenausstattung und Produktdesign regelmäßig und problemlos überschritten.

Die Experimente und Innovationen der in den Zwanziger- und Dreißigerjahren aktiven Pioniere der Moderne waren eine wertvolle Quelle der Inspiration für die Designergeneration der Fünfzigerjahre. Mit der Kunststoffrevolution der Sechzigerjahre wurde die Welt des Designs von einer neuen Welle überbordenden Kunstschaffens erfasst. Die Dynamik der frühen Designrevolutionäre übt weiterhin einen tief greifenden Einfluss aus und ihre Arbeiten haben nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

RECHTS Freischwinger von Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, ca. 1929. Emailliertes Stahlrohr mit Korbgeflecht, hergestellt in Berlin.



Vom Beginn des 20. Jahrhunderts an stellte man in Europa Überlegungen darüber an, wie man bei Möbeln den Aspekt des Notwendigen mit Funktionalität und Ästhetik verbinden könnte. Diese Mode der »Schönheit in der Nützlichkeit« war in England in den 1860er-Jahren mit den Namen von John Ruskin und William Morris verbunden, den Begründern der Arts-and-Crafts-Bewegung. Sie setzten sich für eine »totale Kunst« ein, die Architektur, Einrichtung, Ornamentik und Plastik in sich vereinte.

In Frankreich wurden diese Bestrebungen von der 1901 gegründeten École de Nancy aufgegriffen, zu deren Vertretern Émile Gallé, Hector Guimard und Victor Prouvé (Vater von JEAN PROUVÉ) zählen. Mit dem von ihnen praktizierten Art nouveau entstand eine völlig neue Ästhetik, die auf pflanzlichen und tierischen Formen, geschwungenen Linien und flächigen floralen Ornamenten basierte. Bei der Herstellung von Vitrinen, Kommoden, Emailleobjekten und Arbeiten aus Glas, Bronze und Edelmetallen wurde streng auf kunsthandwerkliche Fertigung in Werkstätten geachtet. Diese Kreationen bildeten die Grundlage für einen völlig neuen Ansatz, der allerdings keinerlei neue Werkstoffe mit sich brachte.

Nach 1910 äußerte sich der Wunsch nach einer radikalen Neuerung zunächst in der Kunstszene, dank der kubistischen Bewegung und des Einflusses von Pablo Picasso und Georges Braque. Der Kubismus betonte geometrische Formen und prägte die dekorative Kunst, die Möbel, die Architektur und die Ästhetik der Epoche ganz allgemein. Für viele Künstler und Kunsthandwerker stellte allerdings der Erste Weltkrieg eine Zäsur dar, weil sie zum Militär eingezogen wurden. Paradoxe Weise verstärkte der Krieg die Entwicklung zur Modernität, da er eine Reihe weitreichender Veränderungen in Wirtschaft, Industrie und Gesellschaft bewirkte.

Die industrielle Herstellung machte beachtliche Fortschritte, weswegen man zur Massenfertigung übergehen konnte. Elektrizität, Automobil, Luftfahrt und Kommunikation über weite Distanzen: Jeder technische Fortschritt zog eine Veränderung des Lebens nach sich. Dieser tief greifende Wandel unserer Zivilisation führte zu einer ästhetischen Revolution, die sich in den Zwanziger- und Dreißigerjahren zunächst in Frankreich und dann in ganz Europa bemerkbar machte.

Als Katalysator wirkten dabei die Weltausstellungen, bei denen Künstler und Designer mit Inspirationsquellen aus anderen Weltgegenden in Berührung kamen. Drei dieser Ausstellungen fanden in Paris statt: 1900, 1925 und 1937 (hinzu kam die Exposition Coloniale von 1931). In den Zwanzigerjahren entwickelten sich in Europa zwei gegenläufige Tendenzen: die Herstellung von Luxusgütern für wohlhabende Kunden und die Mittelserienfertigung hochwertiger Produkte, die für einen großen Teil des Verbrauchermarkts bestimmt waren. In Frankreich folgte die Produktion diesem verbreiteten Muster, auch wenn die Trennlinie zwischen den verschiedenen Ansätzen und Produktionsarten manchmal verwischt wurde, da manche französische Designer wie Jacques-Émile Ruhlmann\* und



OBEN Bürointerieur mit Möbeln von Jacques-Émile Ruhlmann, Exposition Coloniale, Paris, 1931.

RECHTE SEITE Innenausstattung einer Kabine erster Klasse eines Passagierschiffs, Entwurf René Herbst. Aus dem Magazin *Acier*, Juli 1935.

## DIE ENTSTEHUNG DER MODERNE: MODERNE FRANZÖSISCHE MÖBEL UND DIE NEUEN WERKSTOFFE PATRICK UND LAURENCE SEGUIN

JEAN-MICHEL FRANK es verstanden, technische Innovation mit Luxus oder einfachen Stil mit Raffinesse zu verbinden.

Auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925 waren beide Tendenzen vertreten, wobei manche Künstler sich an Vergangenen orientierten, aber einem unverkennbar zeitgenössischen Stil im Geist der großen Designer Ruhmann, Jean Dunand, Edgar Brandt, Süe und Mare huldigten, während »moderne« Designer unter dem Einfluss von Industrie und Technik radikal auf die Zukunft setzten (so PIERRE CHAREAU, EILEEN GRAY und ROBERT MALLET-STEVENS) und die ästhetische Reform im Frankreich der Zwanzigerjahre anführten. Der Verzicht auf Ornamente breitete sich immer stärker aus und ging Hand in Hand mit einer geometrischen Strenge, die Architektur, Plastik, Möbel und die dekorativen Künste erfasste.

Im selben Jahrzehnt entstanden in Deutschland das Bauhaus, die Bewegung De Stijl\* in den Niederlanden und der Konstruktivismus\* in Russland – Frankreichs Antwort darauf war die Union des Artistes Modernes, besser bekannt als UAM. Sie wurde 1929 von RENÉ HERBST, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau und Jean Prouvé gegründet, zu denen später unter anderen CHARLOTTE PERRIAND, LE CORBUSIER, PIERRE JEANNERET, Eileen Gray und Sonia Delaunay\* stießen. Die UAM stand für Funktionalität und den Bruch mit der Vergangenheit und damit in klarem Gegensatz zur Üppigkeit des Art déco\*. Ihren Protago-

nisten (von denen viele Architektur mit Möbeldesign verbanden) ging es darum, Luxuswerkstoffe durch funktionale und besser für Standardisierung geeignete zu ersetzen, vor allem Glas und Stahl sowie Beton in der Architektur.

Beispielhaft für den innovativen Geist der UAM sind die Arbeiten Jean Prouvés. Geboren 1901 in Nancy und als Schlosser ausgebildet, wurde Prouvé zu einem Verfechter der Modernität. Er übernahm schnell das neue Repertoire und seine bewusst rationalen geometrischen Formen und experimentierte eifrig mit neuen Techniken, wobei er stets die neuesten Werkstoffe und Werkzeuge verwendete. Prouvé war in seiner Anfangszeit noch vom Geist der Schule von Nancy geprägt und blieb der Werkstättenmentalität verhaftet, war jedoch stets bereit, die Grenzen zu verschieben und den Akzent auf eine stärker »industriell« geprägte Produktionsweise zu setzen. So begann er Mitte der Zwanzigerjahre für elektrisches Schweißen zu interessieren und mit dünnem Stahlblech zu arbeiten, eine im Vergleich zu seinen Arbeiten mit Schmiedeeisen völlig neue Technik. 1929 begann er Möbel herzustellen, so einen verstellbaren Armlehnstuhl, einen Säulentisch mit Gummiplatte und Klappstühle, auch diese mit verstellbarer Lehne. Gleichzeitig ließ er sich seine ersten beweglichen Raumteiler, Metalltüren und Schiebefenster patentieren. Beispiele seiner Arbeiten, vor allem Möbel, zeigte er 1930 auf der Ausstellung der UAM. Im Januar



1931 gründete er in der Rue des Jardiniers in Nancy Les Ateliers Jean Prouvé, deren Räumlichkeiten sich durch ihre Größe für die Konstruktion industrieller Bauelemente und die Mittelserienfertigung von Möbeln eigneten.

Einer der innovativsten Aspekte von Prouvés Arbeiten war seine Wahl von Werkstoffen. Er verwendete Holz und Metall für Möbel und in der Architektur. Ihm zufolge war die Herstellung eines Möbels nicht anders als der Bau eines Hauses, er wandte bei beiden dieselben Prinzipien an. Einige seiner Designs zeigten deutlich, dass sich viele für den Bau eines Möbels vorgesehene Elemente auch für architektonische Zwecke eigneten.

Die Vertrautheit mit seinen Werkstoffen ermöglichte Prouvé, ihr Potenzial voll auszuschöpfen und dabei bis an ihre Grenzen zu gehen. Er experimentierte mit dünnem Stahlblech und Aluminium und bewies, dass das Metall durch Biegen steifer wurde und sich durch den Zusatz von Lötmetall Hohlkörper herstellen ließen, die bei wesentlich geringerem Gewicht die gleiche Festigkeit wie Vollkörper besaßen. Diese Entdeckung eröffnete eine ganze Reihe neuer Möglichkeiten beim Bau von Möbeln und in der Architektur.

UNTEN Jean Prouvé,  
Standard-Stuhl, 1951-52.  
Emailliertes Metall und  
Birkenholz, Erstentwurf  
1934.



Prouvés profunde Kenntnisse seiner Werkstoffe erlaubten ihm, diese optimal einzusetzen: Er benutzte mehr Material an der Stelle ihrer größten mechanischen Belastung und weniger, wo die Belastung gering war. Sein Standard-Stuhl mit dem aus gebogenem Stahlrohr gefertigten Sitzgestell, dessen Herstellung er 1934 aufnahm, veranschaulicht dieses Prinzip am besten: Die relativ fest ausgeführten Hinterbeine (ein für diesen Stuhl charakteristisches Merkmal) rührten von Prouvés Gewohnheit her, sich auf seinem Stuhl zurückzulehnen, wodurch sich die Vorderbeine vom Boden abhoben, sodass eine Verstärkung der Hinterbeine erforderlich wurde.

Prouvés Originalität beruht auch darauf, dass er niemals Unikate herstellte – anders als die meisten seiner Kollegen in der UAM wie Robert Mallet-Stevens und Pierre Chareau. Von seinen ersten Kreationen an war alles, was er entwarf, dazu bestimmt, generell den Konsumenten zu dienen und den täglichen Bedürfnissen von Schulen, Universitäten, Kliniken, Sanatorien, Büros und öffentlichen Gebäuden entgegenzukommen. Daraus erklärt sich, dass diese Einrichtungsgegenstände in den Dreißiger-, Vierziger- und Fünfzigerjahren als reine Zweckobjekte angesehen wurden und es Jahrzehnte dauern sollte, bis Designbegeisterte begannen, eine derart dem Funktionalen verpflichtete Ästhetik zu würdigen. Prouvé selbst mag mit seinen Kreationen keinerlei Anspruch auf Schönheit oder Eleganz erhoben haben, auch wenn sie dank der perfekten Verbindung von Form und Funktion diesem Anspruch durchaus gerecht werden.

In den Dreißigerjahren begannen sich die Architektur und die Möbel den veränderten Bedürfnissen der Gesellschaft anzupassen. Die Einführung des bezahlten Urlaubs in Frankreich 1936 zog eine erhöhte Mobilität nach sich. Aktivitäten im Freien waren nun jedermann möglich und nicht mehr der Elite vorbehalten. Architekten und Designer begannen Möbel zu entwerfen, die man zusammenklappen oder problemlos ins Freie mitnehmen konnte. Erneut wurde diese Entwicklung durch einen Krieg unterbrochen, diesmal den Zweiten Weltkrieg.

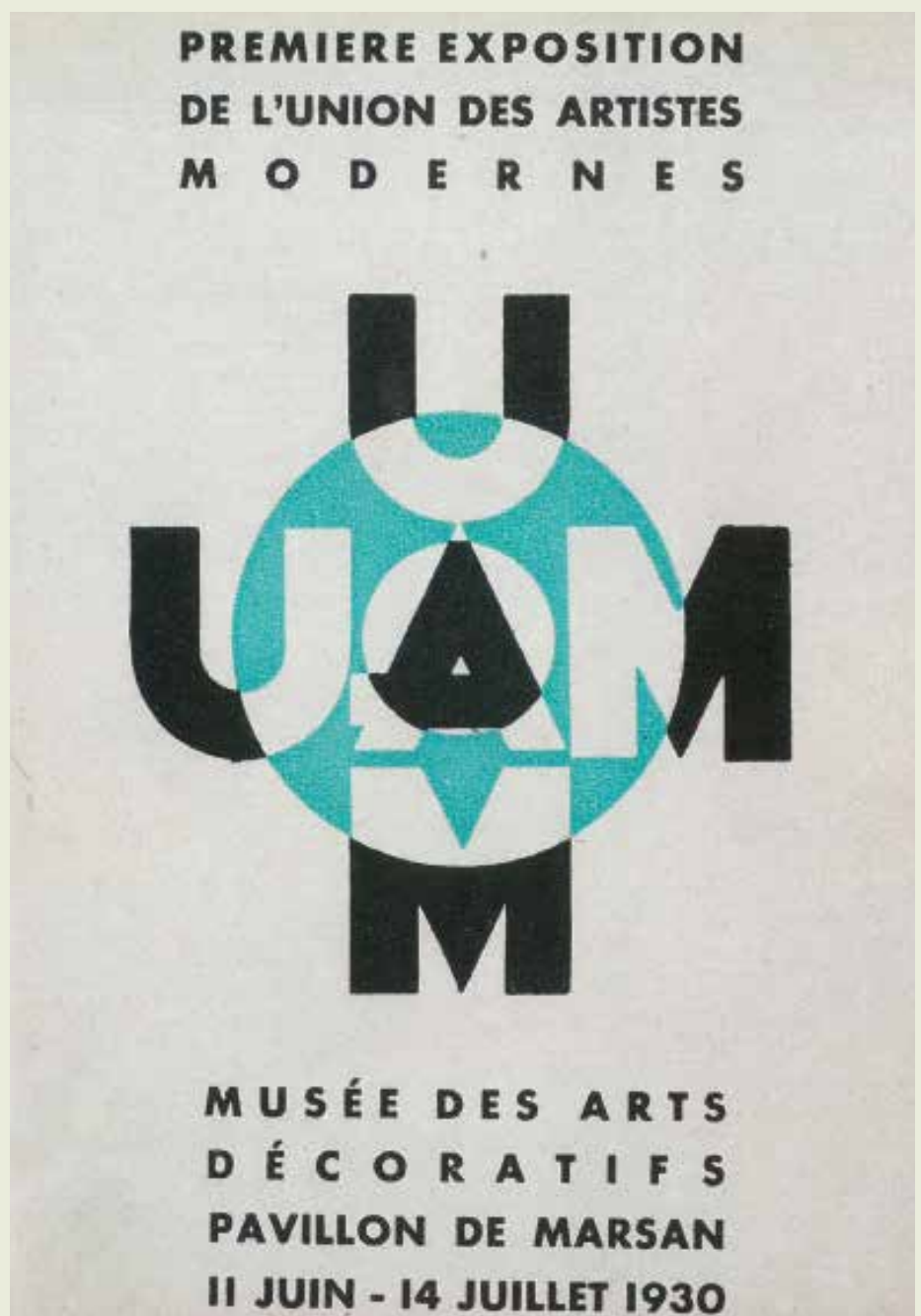
Die Frage, welche Art von Architektur und Design zum modernen Leben wirklich passte, wurde nach Kriegsende wieder aktuell und umso dringlicher, als man vor der Herausforderung des Wiederaufbaus stand. Jean Prouvé griff seine Idee des »demontierbaren« Hauses wieder auf, mit dem er schon vor dem Krieg experimentiert hatte, insbesondere mit seinem Wochenendhaus BLPS von 1937. Für Menschen, deren Häuser zerbombt waren, schuf er in Lothringen Notunterkünfte (mit

einem Grundriss von 6 x 6 m oder 6 x 9 m). Drei Personen konnten sie an einem einzigen Tag errichten, jedes Einzelelement konnte von einer einzigen Person ohne Hilfe getragen werden. Außerdem entwarf er abbaubare Fertighäuser, die man mit dem Lastwagen oder per Schiff transportieren konnte, so die von dem Priester Abbé Pierre in Auftrag gegebene Maison des Jours Meilleurs und eine Maison Tropicale für die Kolonien in West- und Zentralafrika.

Anfang der Fünfzigerjahre erfreuten sich in Massenproduktion hergestellte Möbel großer Beliebtheit, sowohl in Privatwohnungen und -häusern als auch in öffentlichen Gebäuden. Die direkte Beziehung zwischen Form und Funktion, wie sie von der UAM seit Beginn der Dreißigerjahre vertreten wurde, war für die meisten Menschen eine Selbstverständlichkeit geworden.

Als Le Corbusier und Pierre Jeanneret Anfang der Fünfzigerjahre von Jawaharlal Nehru beauftragt wurden, in Indien die Stadt Chandigarh zu errichten, entwarfen sie Gebäude und Einrichtungen, die den örtlichen Lebensgewohnheiten und dem Klima angepasst waren. Charlotte Perriand, seit Beginn der Dreißigerjahre eine entschiedene Verfechterin des Metalls, entwarf eine Berghütte aus Aluminium und Holz, was ihr Interesse an den einfachen Formen des Landlebens vor dem Krieg zeigte. Anfang der Fünfzigerjahre wandte sie sich wieder ihren früheren Experimenten zu, nachdem sich ihre Überzeugungen während ihres Aufenthalts in Japan in den Vierzigerjahren gefestigt hatten. Perriands Möbel und Objekte waren gleichermaßen schön und funktional und entsprachen völlig den Bestrebungen dieser Zeit, indem sie Eleganz und Einfachheit mit der Notwendigkeit der Standardisierung verbanden und dabei doch etwas Spezielles darstellten. Mittlerweile befasste sich auch Jean Prouvé mit verschiedenen neuen Projekten und erforschte neue Möglichkeiten seiner hauptsächlich metallischen Werkstoffe.

Jean Prouvé, Charlotte Perriand, Le Corbusier, Pierre Jeanneret und andere in der UAM organisierte Gestalter waren die Wegbereiter der Modernität: Visionäre, die sich in die Zukunft versetzen konnten und voraussahen, was ihr Jahrhundert an neuen Lebens- und Denkweisen hervorbringen würde. Dieser Modernität und einer zeitlosen, durch eine gewisse Strenge erkaufenen Ästhetik verdanken ihre Kreationen den Ikonenstatus, den sie in der Welt des Designs heute innehaben. Es versteht sich, dass diese heiß begehrten Objekte völlig zu Recht ihren Weg in die besten öffentlichen und privaten Sammlungen der ganzen Welt gefunden haben.



OBEN Titelblatt des Katalogs der ersten UAM-Ausstellung im Musée des Arts Décoratifs 1930. Das Logo der UAM wurde von Pierre Legrain entworfen.

Das Bauhaus war eine der einflussreichsten Designschulen des 20. Jahrhunderts. Während seines kurzen Bestehens (1919-33) setzte es neue Maßstäbe für avantgardistische Kunst und leistete einen wichtigen Beitrag zur gesellschaftlichen Transformation. Es wurde zu einer Art Schmelztiegel der Hauptrichtungen der europäischen Avantgarde. Unter der Leitung des Architekten WALTER GROPIUS zog es führende Künstler seiner Zeit an: Paul Klee\*, Wassily Kandinsky\*, LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY und Oskar Schlemmer\* kamen nach Weimar mit einer gemeinsamen Vision: Eine neue, gerechtere und humanere Gesellschaft zu schaffen durch die künstlerische Neugestaltung aller Lebensbereiche. Diese Vision erforderte einen neuen Typ des Designers: Er sollte Kunst und Handwerk versöhnen und mithilfe der Kunst die Kluft zwischen Menschen und Technik überbrücken. Im Zusammenwirken von künstlerischer Herangehensweise, handwerklicher Ausbildung, wissenschaftlicher Erkenntnis und industrieller Massenfertigung als neuem Werkzeug sollte er Alltagsgegenstände und Möbel ebenso wie Gebäude und Stadtstrukturen entwerfen. Das Bauhaus wollte diesen neuen Designer ausbilden, sah sich jedoch nicht als Stätte des Experiments oder der »originellen Idee« oder gar als eine Schule, die mit aller Tradition brechen wollte. Die im 19. und 20. Jahrhundert entstandenen Bewegungen (Arts and Crafts, Wiener Werkstätte und später Deutscher Werkbund\*) wollte man vielmehr aufgreifen, fortführen und, wo nötig, den neuen Bedingungen anpassen.<sup>3</sup>

#### **Die Entstehung einer Idee**

Das Bauhaus entstand in einer Zeit der Unsicherheit und des Aufbruchswillens. Aus dem Traum um 1900, mit der fortschreitenden Industrialisierung ginge eine allmähliche Humanisierung einher und man blicke einer besseren Zukunft entgegen, war man mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 jäh erweckt. Alles, woran man geglaubt hatte – Menschenwürde, Brüderlichkeit, Humanität –, war in den Schützengräben zurückgeblieben. Bei Kriegsende 1918 herrschten wirtschaftliches und politisches Chaos. Der Krieg hatte die bestehenden Ordnungen geschwächt oder sogar zerstört, hatte aber keine neuen geschaffen. Die alten Eliten waren abgetreten, das Bürgertum

etablierte sich als neue tragende Schicht. Vor dem Hintergrund von Schlagwörtern wie Pazifismus, Völkerbund, Lebensreform und Industrialisierung vereinigte das Bürgertum seine Kräfte mit der Avantgarde und ihrem künstlerischen Schaffen, um nach neuen und gerechteren Formen des Lebens und der Selbstdarstellung zu suchen. Auf diesen Leitthemen beruhte das Bauhaus, wie auch auf der Überzeugung, man könne in sämtliche Bereiche der Gesellschaft gestalterisch eingreifen. Dem »neuen Gestalter« fiel ein besonderer Auftrag zu: Er sollte zum Protagonisten gesellschaftlicher Transformation werden.

Das Bauhaus entstand aus dem Zusammenschluss zweier Weimarer Institutionen: der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst und der Kunstgewerbeschule. Ersterer war seit 1860 für die Weimarer Malerschule bekannt, eine Strömung der deutschen Landschaftsmalerei, Letztere hingegen erst 1908 von Henry van de Velde\* gegründet worden, der sie bis zu seinem erzwungenen Rücktritt 1915 leitete. Als sein Nachfolger wurde Walter Gropius vorgeschlagen, ein Schüler von PETER BEHRENS und Mitglied des Deutschen Werkbunds. Einer Einladung des Ministerialdepartements des Inneren folgend, unterbreitete er 1916 seine »Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk«. Erst zwei Jahre später fusionierten beide Hochschulen unter dem Namen »Staatliches Bauhaus in Weimar«. In dieser Zeit erlebte das Deutsche Reich die größte Katastrophe seiner kurzen Geschichte. Nach Kriegsende nahm man die Verhandlungen wieder auf und Gropius unterzeichnete am 11. April 1919 seinen Arbeitsvertrag als Direktor. Am Tag danach wurde der Name der Schule genehmigt, womit die Gründung des Bauhauses – ganz ohne festlichen Gründungsakt – vollzogen war.

Wenig später veröffentlichte die Schule ihr programmatisches Manifest, das aus Werbegründen mit einem von Lyonel Feininger gestalteten Titelblatt erschien. Es zeigte eine Kathedrale mit drei Türmen, deren Spitzen von drei Sternen bekrönt wurden. Sie symbolisierten die bildende und die angewandte Kunst sowie die Architektur. Das Programm sah eine duale Ausbildung vor: Nach einem Vorkurs sollte der angehende Gestalter eine handwerkliche und eine künstlerisch-theoretische Ausbil-

# **BAUHAUS UND DESIGN: IDEEN UND EINFLUSS DER BAUHAUSMEISTER**

## JOLANTHE KUGLER

dung erhalten. Die bis 1923 als Pflichtkurs abgehaltene Harmonisierungslehre diente der Freisetzung künstlerischer Kreativität und half bei der Zuteilung der Schüler in eine Werkstatt.

### **Die Realität einer Idee: Weimar, Dessau, Berlin**

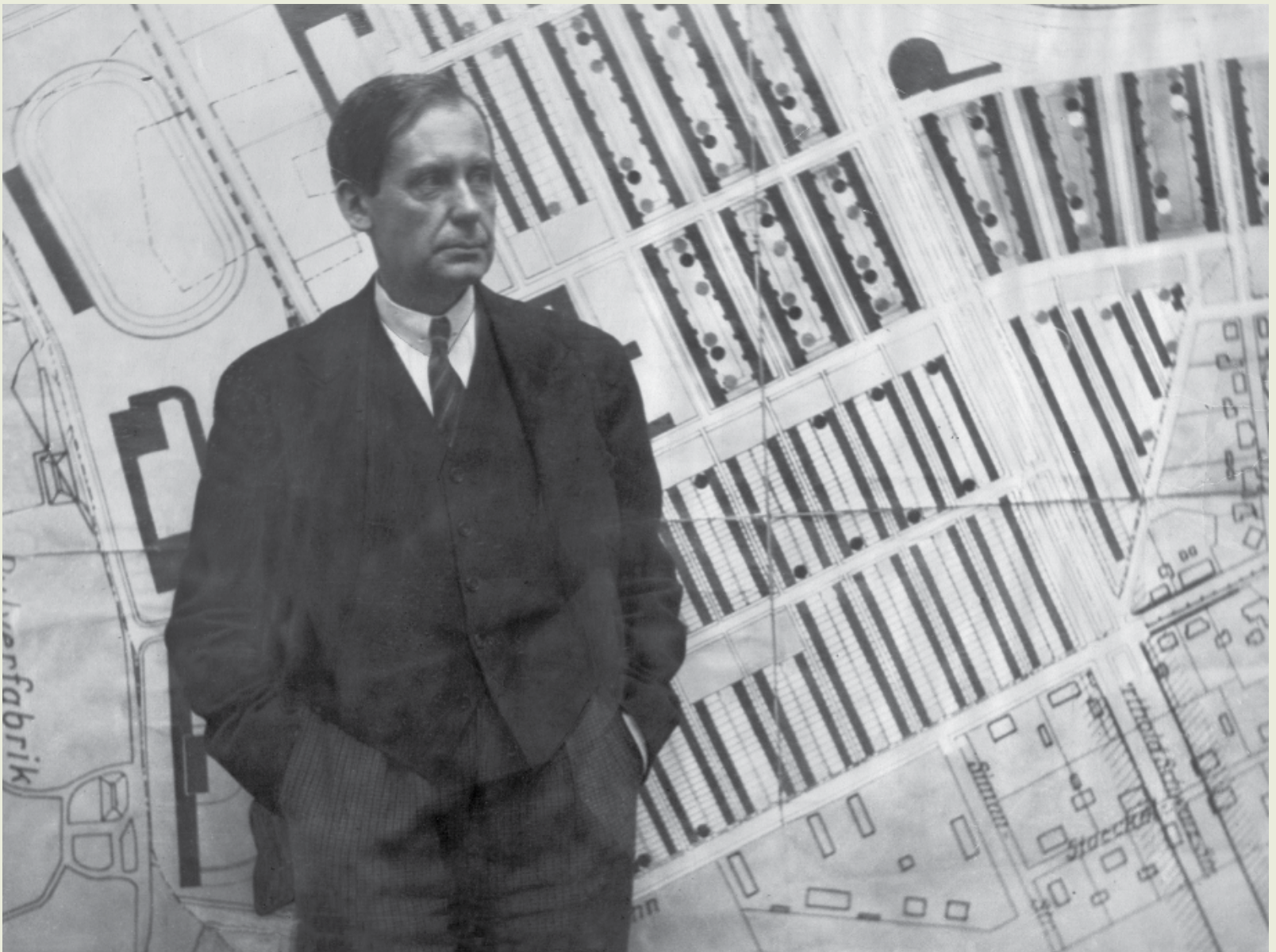
Was Walter Gropius 1919 in Weimar vorfand, ließ nicht auf eine rasche Umsetzung seiner Ideen hoffen. Industrie und Handwerk, viele Lehrer der ehemaligen Kunsthochschule und die konservative Bevölkerung standen der Schule ablehnend gegenüber. Geldmangel, eine unbefriedigende Infrastruktur, Materialknappheit und der fortschreitende Währungsverfall machten den Alltag zu einer Herausforderung und »täglichen Quälerei«<sup>4</sup> für Gropius. Trotzdem passten sich die Bauhausmeister der »Nachkriegspsyche« (Feininger) an und setzten das Programm mit beeindruckender Energie in die Praxis um. Zwischen der Suche nach Wohnraum und Mittagstischen für die Studierenden, nach Geldern für die Gehälter der neuen Professoren und die Ausstattung der Werkstätten, zwischen den Anfeindungen und den Rechtfertigungsversuchen gegenüber Regierung, Volk (und Avantgarde) wurde an einem Ausbildungskonzept gearbeitet, das trotz ihrer unterschiedlichen künstlerischen Positionen alle Bauhausmeister gemeinsam vertreten konnten.

Umso erstaunlicher ist, was ihnen in der kurzen Zeit zwischen April 1919 und August 1923 gelang, als die Resultate der

Arbeit in der ersten großen Bauhaus-Ausstellung präsentiert wurden. Das Landesparlament hatte die Werkschau gefordert und weitere Finanzmittel von ihrem Erfolg abhängig gemacht. Gropius war nicht glücklich über diese öffentliche Präsentation nach so kurzer Zeit, da das Bauhaus aus seiner Sicht noch ganz am Anfang stand und weit entfernt davon war, seine eigenen hochgesteckten Ziele erreicht zu haben. Die Exponate konnten also nur das zu diesem Zeitpunkt bestmögliche Resultat zeigen, ohne Anspruch auf eine universale Lösung der jeweiligen Aufgabe. Trotzdem gelten zahlreiche der damals ausgestellten Werkstücke heute als Bauhaus-Ikonen: MARCEL BREUERS Lattenstuhl, MARIANNE BRANDTS Gebrauchsobjekte, WILHELM WAGENFELDS Tischlampe, Anni Albers' Wandbehänge und Oskar Schlemmers Inszenierungen für die Bauhaus-Bühne. Die Ausstellung wurde von der Presse begeistert aufgenommen und brachte dem Bauhaus nationale und internationale Bekanntheit. Dennoch hörten die Angriffe auf die Schule nicht auf. Die erstarkenden rechtskonservativen Kräfte erwirkten im Dezember 1924 die Kündigung aller Bauhausmeister zum 31. März 1925. Damit war die Schließung der Schule besiegelt.

Im Nachhinein erwies sich dies als Glücksfall, da das Bauhaus eine neue Heimat in der fortschrittlichen Industriestadt Dessau unweit von Berlin fand. Hier nahm man die »Bauhäuser« mit offenen Armen auf, stellte Geld für eine neue Schule

UNTEN Walter Gropius vor einem Entwicklungsplan, 1930.







OBEN Marcel Breuer, ti 1a,  
»Lattenstuhl«, 1922.

und die Meisterhäuser bereit und bemühte sich, die lange vergebens gesuchten Industriekooperationen zu vermitteln. Kurse und Studieninhalte wurden neu strukturiert, die romantischen oder »universalistischen«<sup>5</sup> Tendenzen der Anfangsjahre größtenteils aufgegeben. Die Ausbildung entsprach nun einem Studium, das mit einem Diplom abgeschlossen wurde. Analog führte das Bauhaus ab 1926 die Zusatzbezeichnung »Hochschule für Gestaltung«. 1927 eröffnete es eine Architekturabteilung und setzte damit eine zentrale Forderung der ersten Stunde endlich um. Leiter war der Architekt Hannes Meyer\*, der im folgenden Jahr Gropius auf dessen Wunsch als Leiter des Bauhauses ablöste.

Meyer führte das Bauhaus entschlossen in die Richtung, die Gropius seit 1919 vorgegeben hatte. Für den »Volksbedarf« wurden in enger Zusammenarbeit mit der Industrie hochwertige, aber für alle erschwingliche Produkte und den neuen Lebensumständen angemessene Architekturen entwickelt.<sup>6</sup> Ihm gelang es auch, Bauhaus-Entwürfe an die Industrie zu verkaufen, beispielsweise die von der Firma Rasch 1930 auf den Markt gebrachte und kommerziell erfolgreiche »Bauhaus-tapete«. Trotzdem entließ der Stadtrat Meyer schon nach zwei Jahren am 1. August 1930 wegen »kommunistischer Machen-

schaften«. Im selben Jahr wurde der Architekt LUDWIG MIES VAN DER ROHE zum Direktor bestellt. Er hatte sich als künstlerischer Leiter der für die Stuttgarter Werkbundaussstellung bestimmten Weißenhofsiedlung\* einen Namen gemacht, außerdem als Designer des Deutschen Pavillons für die Internationale Ausstellung in Barcelona 1929. Er bemühte sich in den folgenden Jahren, das Bauhaus aus politischen Diskussionen herauszuhalten. Unter seiner Ägide wurde das Bauhaus zu einer Architekturschule ohne gesellschaftspolitische Ambitionen.

Trotzdem verschoben sich auch in Dessau die Kräfte zu Ungunsten des Bauhauses: Der zunehmend von rechten Kräften dominierte Stadtrat verdächtigte die Bauhäusler linker Sympathien und lehnte deren Internationalität ab. 1932 wurde die Schule geschlossen. Mies van der Rohe versuchte zunächst, sie in Berlin als privates Institut weiterzuführen. Aber der politische Widerstand gegen eine freidenkerische und international orientierte Schule war zu groß geworden und am 20. Juli 1933 löste Mies van der Rohe unter dem Druck der Nationalsozialisten das Bauhaus mit Zustimmung des Meisterrats auf. Damit war es am vorläufigen Ende seiner Wirkungsgeschichte angekommen. Seine sozial-utopischen Ideen waren an der Wirklichkeit gescheitert. Von den emigrierten Meistern und Schülern wurden sie dennoch in alle Welt getragen und zum Vorbild zahlreicher internationaler Ausbildungsstätten.

### Kein Stil, sondern eine Denkweise

In den 14 Jahren seines Bestehens hat sich das Bauhaus stetig weiterentwickelt und neu definiert. Aufgrund seines umfassenden Ansatzes war es notwendig, die Arbeit den wechselnden Gegebenheiten anzupassen und neue Entwicklungen und Erkenntnisse in Unterricht und Zielsetzung der Schule einzubringen. Die Lehre blieb auf diese Weise undogmatisch und entwickelte aus der »produktiven Uneinigkeit« (Josef Albers) erstaunliche Energie. Wie sich die Grundsätze der Ausbildung und die Ziele der Schule über die Jahre entwickelten, lässt sich exemplarisch am Werk Marcel Breuers zeigen. Breuer war ein beispielhafter »Bauhäusler«. Künstlerisch außerordentlich begabt, hatte er ebenso einen Sinn für das Praktische und Handwerkliche. Er kam als Student ans Bauhaus und wurde in Dessau dann zum Meister befördert.

Breuers Studienbeginn fällt in die frühe, expressionistische Phase der Schule, die stark von Johannes Itten\* als Leiter des Vorkurses geprägt war. Seine ersten beiden Entwürfe, der Stuhl

mit gewobener Sitzfläche und der Afrikanische Stuhl (beide 1921) waren weniger dem Stuhl als Gebrauchsgegenstand, sondern als Form- und Materialstudie gewidmet. Die Funktionalität war der Originalität und dem pädagogischen Zweck nachgeordnet. Die beiden Entwürfe spiegeln deutlich die kontroversen Strömungen wider, die romantische und die technische, die Walter Gropius auszugleichen versuchte, ohne dabei eine dogmatische Richtung vorzugeben.

Breuers Lattenstuhl ti 1a (1922) bahnte bereits den Weg für die heute als für die Bauhaus-Ästhetik typisch geltenden Metallmöbel. Hier wird eindeutig nach einer Typenlösung gesucht, die das Problem des bequemen Sitzens ökonomisch anging. Während Umriss und Proportion noch einem herkömmlichen Stuhl entsprechen, wird die Struktur auf eine maschinenartige Konstruktion reduziert. An die Stelle der Polsterung tritt eine sich dem Körper anpassende Stoffbespannung. Den Höhepunkt dieses Prinzips bildet Breuers Wassily-Sessel B 3, in seinen Augen sein extremster Entwurf.<sup>7</sup> Eine weitere Reduktion auf das Wesentliche des Sitzens war Breuer zufolge nicht möglich – es sei denn, es wäre eines Tages möglich, auf »Luftsäulen« zu sitzen.<sup>8</sup>

Breuers Möbel sollten »Teil des modernen Raums« sein, ohne direkten Bezug zur Architektur des Hauses und nur dem menschlichen Körper angepasst. Dabei bleiben sie »stillos«, denn außer ihrem Zweck und der dazu nötigen Konstruktion sollen sie keine beabsichtigte Formgebung ausdrücken.<sup>9</sup> Diese Möbel stellten die Bedürfnisse des Menschen in den Mittelpunkt und versuchten, sowohl funktional wie auch formschön zu sein. Denn am Bauhaus wurde stets berücksichtigt, dass Schönheit und Form psychologische Funktionen sind und neben den physischen Bedürfnissen auch die menschlichen Emotionen, die Intuition, der spekulative Irrationalismus und die traumhafte Fantasie nicht außer Acht gelassen werden durften.

### Die Zukunft einer Idee

Die Faszination und der Einfluss des Bauhauses sind bis heute ungebrochen; auch 100 Jahre nach seiner Gründung dient es Schulen und Gestaltern weltweit als Modell. Dabei wirken vor allem die Komplexität und die Vielfalt der Ideen, die internationale Ausrichtung, die Forderung nach interdisziplinärer Zusammenarbeit nach, ebenso wie der Glaube an die Macht guter Gestaltung, die Gesellschaft positiv zu beeinflussen. Es sind also weniger konkrete Entwürfe oder sogar ein vermeintlicher Bauhaus-Stil. Diesen hat es nie gegeben und die Bauhäusler selbst haben sich gegen jede Reduzierung des Bauhaus-Gedankens auf einen Stil vehement zur Wehr gesetzt.<sup>10</sup> Das Bauhaus versuchte vielmehr, eine Methode zu etablieren, wie aus einer künstlerischen Haltung heraus der Zeit und der Gesellschaft angemessene Gegenstände und Strukturen entwickelt werden könnten. Dabei sollte der Ausgangspunkt aller Überlegungen immer der Mensch mit seinen Lebensbedingungen sein.

Auch Mies van der Rohe war überzeugt, dass der fort-dauernde Einfluss des Bauhauses der Tatsache zu verdanken ist, dass es eben kein Stil war und auch nicht nur eine Schule. Seine Kraft liegt wohl eher darin, dass es eine Idee war und eine Lebensvorstellung. Seine Forderungen waren, auf eine neue Art zu denken und der Gesellschaft und ihren Anliegen und Herausforderungen gegenüber Stellung zu beziehen. Im Zentrum stand also die Lebensgestaltung anstatt Objekt-design, ebenso wie Bestimmung des »neuen Menschen« wichtiger war als das pädagogische Programm. Diese Methode, oder vielmehr diese Haltung, reicht weit über das hinaus, was von der Moderne lange und viel zu eng als bloßer Funktionalismus propagiert wurde. Sie ist heute noch ebenso aktuell, wie sie es vor 100 Jahren war.



RECHTS Marcel Breuer,  
»Wassily-Sessel« B 3, 1925.

**ERIK GUNNAR  
ASPLUND**  
(1885–1940)

Zahlreiche Designer und Architekten der Zwanziger- und Dreißigerjahre wuchsen in einer vormodernen Welt auf. Sie lebten in ihren Entwicklungsjahren in einer anderen, meist klassizistisch oder von der Bewegung Arts and Crafts geprägten Welt. Früher oder später standen sie vor der Entscheidung, sich der Zukunft und einer neuen Art von Gestaltung zuzuwenden oder den vertrauten Regeln der Vergangenheit treu zu bleiben. Einige machten sich diese Entscheidung sehr schwer, andere versuchten, Vergangenheit und Zukunft auf irgendeine Weise in Einklang zu bringen.

Der schwedische Architekt und Designer Erik Gunnar Asplund begann seine Laufbahn unter klassizistischen Vorzeichen, die er allerdings immer mehr infrage stellte, je mehr er die von den Pionieren des Bauhauses und frühen Propheten der Moderne ausgelöste gestalterische Revolution wahrnahm. Asplund übernahm ihren Funktionalismus und den modernen Stil zunächst versuchsweise, später ohne Vorbehalte. Eines seiner größten Projekte, die Stockholmer Stadtbibliothek (1928), wirkte auf die Zeitgenossen wie ein zugleich inspirierter und epischer Akt der Schizophrenie. Das in klassizistischer Formsprache konzipierte Bauwerk wurde vollendet, als sich Asplund der Moderne zuwandte, sodass Ausstattung, Möbel und Beleuchtung schon stark vom nordischen Funktionalismus geprägt waren.

Beim Mobiliar erwies sich Asplund als besonders experimentierfreudig. Mit der Wahl neuer Werkstoffe und Formen, die einer neuen Ästhetik gehorchten, betrat er schlagartig Neuland.

Asplund, in Stockholm als Sohn eines Steuerbeamten geboren, zeigte schon früh seine Begabung für Zeichnen und Malen. Sein Vater machte ihn auf die Architektur aufmerksam, woraufhin er sich an der Königlichen Technischen Hochschule immatrikulierte. Nach Abschluss seines Studiums wechselte er 1910 an die Königliche Kunsthochschule. Enttäuscht vom prosaischen Lehrprogramm und den Methoden der Dozenten gründete er mit einer Anzahl Kommilitonen die sogenannte Klaraschule, für die man Stockholmer Architekten als Dozenten anwarb. Noch als Student beteiligte sich Asplund an Planungswettbewerben und erhielt 1913 einen Auftrag für den Entwurf einer Schule, ein Jahr später wurde er mit dem Umbau des Göteborger Rathauses betraut.

In den Jahren darauf gewann Asplund eine Reihe wichtiger Wettbewerbe, daneben realisierte er auch kleinere Projekte. Drei Jahre, bis 1920, war er als Redakteur für die Zeitschrift *Arkitektur* tätig. 1918 begannen die Arbeiten für ein Zehnjahresprojekt, deren Ergebnis sein berühmtester Bau wurde: die Stockholmer Stadtbibliothek. Ihr eindrucksvoller Rundturm erhebt sich über einer rechteckigen Basis, die inmitten der Stadt wie eine mysteriöse Festung wirkt.



LINKS Karmstol, 1931,  
hergestellt von Nordiska  
Kompaniet.

RECHTE SEITE Armlehnsessel  
Senna, entworfen 1925,  
nachgebaut von Cassina.  
Leder, Obstbaumholz, Kunst-  
stoff und Messing.



Unter dem Einfluss der experimentierfreudigen Vertreter der frühen deutschen und französischen Moderne veränderte Asplund Einrichtung und Beleuchtung der Bibliothek noch vor ihrer Vollendung.

Sein Armlehnsessel Senna wurde für die Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925 entworfen – ein dynamisches, skulpturales Möbel mit hoher geschwungener Rücklehne, kurzen, mit Messing verzierten Armstützen und einer dünnen, durchgehenden Lederpolsterung mit zusätzlichem Kopfpolster. Cassina brachte dieses Designstück in den Achtzigerjahren als limitierte Neuauflage heraus.

1930 brach Asplund endgültig mit der Vergangenheit und dem Klassizismus. Zum leitenden Architekten der Stockholmer Ausstellung ernannt, besuchte er während der Vorbereitungsarbeiten die moderne Weißenhofsiedlung in Stuttgart und das Atelier LE CORBUSIERS in Paris. Asplunds Gestaltung des Paradies-Restaurants der Stockholmer Ausstellung stellte mit seiner Stahlkonstruktion, den Glasflächen, Balkonen und gestrafften Formen eine neue Steigerung seiner Hinwendung zur Moderne dar.

Nur ein Jahr danach brachte das schwedische Kaufhaus Nordiska Kompaniet eine kleine Kollektion von Asplunds modernen Möbeln heraus, darunter seinen Karmstol – einen sich ostentativ als Stahlrohrmöbel präsentierenden Esszimmerstuhl mit einem Sitzpolster aus Leder und einer halbkreisförmig gebogenen, geländerartigen Rücklehne. Auch der Sessel GA-2 mit dicker Lehne und hohem Ledersitzpolster hatte ein leichtes Stahlrohrgestell, diesmal mit gekröpften Hinterbeinen. Die Kombination aus dicken Polstern und leichtem Rahmen erinnert in gewisser Hinsicht an den Sessel Grand Confort von Le Corbusier, PIERRE JEANNERET und CHARLOTTE PERRIAND von 1928. Asplund war 1931 auch Mitverfasser des Design-Manifests *Acceptera*, eines an die skandinavischen Modernen gerichteten »Rufs zu den Waffen«.



LINKS Hocker mit Lehnenansatz und verchromtem Stahlrohrgestell. Reedition von Källemo.



OBEN UND RECHTS  
Der von Nordiska  
Kompaniet hergestellte  
Sessel GA-2 von 1931.  
Reeditionen von  
Källemo.



## MARCEL BREUER (1902–1981)

Der Designer und Architekt Marcel Breuer erwies sich als einer der größten Erneuerer der frühen Moderne. Er hatte keine Scheu vor Experimenten und entwickelte in seinen Möbeln und Bauten neue Ansätze unter Verwendung ungewohnter Materialien wie Stahlrohr, Aluminium und Sperrholz, die er gekonnt zur Wirkung brachte. Seine Arbeiten zeugen von seiner Erfindungsgabe und seinem Vertrauen in die Technik, die es ihm ermöglichten, mutig neue Konstruktionslösungen zu erproben. Von seiner Ausbildung am Bauhaus geprägt, trug Breuer dazu bei, dessen Ethos in einer Reihe von Möbeln umzusetzen, die emblematisch für die Moderne wurden. Exemplarische Stücke wie sein ikonischer Wassily-Sessel B 3 werden noch heute produziert und wirken selbst in unserer Zeit noch innovativ und aktuell.

Breuer wurde in der ungarischen Stadt Pécs als Sohn eines kunstbegeisterten Zahntechnikers geboren. Schon als Kind zeichnete und malte er und gewann 1920 ein Stipendium für die Akademie der Schönen Künste in Wien. Aus Enttäuschung über die Dozenten und ihre Lehrmethoden verließ er die Akademie schon nach dem ersten Tag. Nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in Wien beschloss er, sich am Bauhaus einzuschreiben, das WALTER GROPIUS ein Jahr zuvor in Weimar gegründet hatte. Nach dem Vorkurs – einer sechsmonatigen Grundausbildung in Kunst und Gestaltung – beschloss Breuer, in die von Johannes Itten\* geleitete Schreinerwerkstatt einzutreten. Gropius erkannte Breuers Begabung und schloss mit dem Studenten Freundschaft. Er wurde sein Mentor und eifrigster Unterstützer und half ihm, mit einer Reihe dramatischer Veränderungen seines Lebens und seiner Laufbahn fertigzuwerden.

Die ersten Ergebnisse von Breuers Experimenten in der Schreinerwerkstatt bestanden größtenteils aus Holz. Das eindrucksvollste Beispiel dafür ist

der Lattenstuhl (1922) – oder ti 1a –, ein Armstuhl, der vom Geist dekonstruktiver Abstraktion geprägt und von den Arbeiten GERRIT RIETVELDS und der niederländischen De-Stijl\*-Bewegung beeinflusst ist. Er bestand aus Eichenholzplatten, einem Ledersitz und zwei Ledergurten zur Abstützung des Rückens, wobei das Objekt wie ein Stück moderner Kunst wirkte: zwei ineinandergefügte Stühle, die zusammen eine Skulptur bildeten.

Nach seiner Ausbildung am Bauhaus beschloss Breuer, sich seinen architektonischen Interessen zu widmen, und ging nach Paris, wo er eine Lehre bei PIERRE CHAREAU machte. Nach der Übersiedlung des Bauhauses von Weimar nach Dessau 1925 lud ihn Gropius ein, zurückzukommen und als Meister in der Schreinerwerkstatt zu unterrichten. In dieser zweiten Zeit am Bauhaus verlegte Breuer den Schwerpunkt seiner Arbeit vom Handwerk auf Lösungen, die sich für die Massenproduktion eigneten, und begann, mit Materialien zu experimentieren, die sich für eine industrielle Fertigung eigneten. Eine berühmte Inspirationsquelle war sein Fahrrad: Auf seinen Fahrten durch die Stadt fielen ihm die Festigkeit und Vielseitigkeit des Fahrradrahmens auf, woraufhin er Kontakte mit Herstellern von Stahlrohr knüpfte. Das Ergebnis war eine Kollektion von Stahlrohrmöbeln, entworfen von 1925 bis etwa 1928, die ungeheuren Einfluss haben sollte. Das bekannteste Stück war der Sessel B 3 von 1925, der später zu Ehren von Breuers Freund und Bauhaus-Kollegen, des Malers Wassily Kandinsky\*, als Wassily-Sessel bezeichnet wurde. Es handelte sich um ein raffiniertes Designstück aus verschachtelten Stahlrohren, die einen leichtgewichtigen Würfel bildeten. Der B 3 hatte einen locker gespannten Sitz aus Leinwand oder Leder und eine filigran wirkende Rückenlehne.

Die Stahlrohrkollektion umfasste auch Tische, Schachteltische, Schreibtische, Hocker und

RECHTS Long Chair von 1935, ursprünglich von Isokon, später von Knoll hergestellt. Birkensperrholz mit Polsterauflage.





GANZ OBEN LINKS Breuers Beistelltisch B 18 von Thonet, ca. 1924. Verchromtes Stahlrohr und Glas.

OBEN Freischwinger B 34 von Thonet, ca. 1928. Verchromtes Stahlrohr, Sitz und Lehne aus Korbgeflecht.

LINKS Lounge-Sessel B 36 von Thonet, ca. 1928. Verchromtes Stahlrohr mit Polsterauflage.



Armstühle, mit denen Teile der Bauhaus-Anlage und der von Gropius entworfenen Meisterhäuser ausgestattet wurden. Es war eine außerordentlich gelungene, originelle und mit Fingerspitzengefühl ausgeführte Kollektion, deren Glanz nur durch die lange Kontroverse über die Urheberrechte an den Freischwängern B 30, B 33 und B 34 getrübt wurde, für die der niederländische Designer Mart Stam\*, der zeitgleich an ähnlichen Projekten arbeitete, seinerseits das Urheberrecht beanspruchte. Ende 1926, Anfang 1927 wurde Breuer zum Mitbegründer des Unternehmens Standard-Möbel, das seine Stahlrohrmöbel produzierte, die später von Thonet\* und danach von Knoll\* hergestellt wurden. Als Knoll die Produktion der Freischwänger B 23 und B 64 aufnahm, wurden die Stühle in »Cesca« umbenannt.

Ende der Zwanzigerjahre, als der Weiterbestand des Bauhauses bedroht war und Gropius zurücktrat, verließ Breuer Weimar, um in Berlin ein Architekturbüro zu eröffnen. Er erhielt einige Aufträge, zudem experimentierte er mit einer Möbelreihe mit Aluminiumgestellen, die von den Embru-Werken in Zürich produziert wurden. Das bekannteste Möbel dieser Zeit ist die Chaiselongue 313, eine schlanke Liege für den Gebrauch im Freien, deren Form dem ruhenden menschlichen Körper angepasst war.

Als sich einige Jahre später die politische Situation in Deutschland zusehends verschlechterte, riet Gropius seinem Freund, ihm nach London zu folgen. Hier schloss sich Breuer mit

dem Architekten F. R. S. Yorke\* zusammen, was ihm einige Aufträge einbrachte. Außerdem arbeitete er mit dem Unternehmer Jack Pritchard zusammen, der die Wohnanlage Lawn Road Flats (Isokon Building\*) in Hampstead (siehe S. 444) entwarf, wo Gropius und Breuer eine Zeit lang wohnten. Pritchards auf Sperrholzverarbeitung spezialisierte Möbelfirma Isokon produzierte eine Anzahl von Breuer entworfener Modelle. Aus dieser Isokon-Reihe stammt der berühmte Long Chair von 1935, eine Neuinterpretation des älteren Aluminium-Lehnstuhls. Hinzu kamen aus Sperrholz gefertigte Stapelstühle, Schachteltische und ein Esstisch.

1937 ermutigte Gropius Breuer zu einer weiteren Übersiedlung. Er lud ihn an die Harvard-Universität ein, wo sie beide eine Professur übernahmen. In den USA sollte Breuers Karriere einen zweiten Höhepunkt erreichen, diesmal im Bereich der Architektur. Um die Mitte des Jahrhunderts entwarf er, allein oder mit Gropius, eine Anzahl wichtiger Bauten, die er unter Verwendung örtlicher Baustoffe dem Kontext anpasste und zugleich mit räumlichen und konstruktiven Neuerungen verband. Es war der Beginn einer neuen Phase, in der Breuer zum Schöpfer einer beachtlichen Reihe von Bauten wurde, darunter das Whitney Museum of American Art in New York (1966). Die Stahlrohrmöbel, die er als junger Designer entworfen hatte, genießen heute die Wertschätzung eines neuen Publikums und werden weiterhin produziert.



OBEN Sessel B 5 von Thonet, 1926. Verchromtes Stahlrohr mit Eisengarnbespannung.

UNTEN Lounge-Sessel B 35 von 1928. Verchromtes Stahlrohr mit Lederbespannung, Reeditionen von Knoll, um 1965.





OBEN Verstellbare Buchregale, hergestellt von Embru, ca. 1931. Verchromtes Stahlrohr und Mahagoni.



OBEN Ein Satz seltener Esszimmerstühle von Breuer, hergestellt 1948 in Ungarn. Birkensperrholz und Korbgeflecht.



OBEN Chaiselongue von 1935, hergestellt in Ungarn für das britische Unternehmen Isokon. Birken-sperrholz.



OBEN Breuers Prototyp-Stuhl von 1938 für das Bryn Mawr College, Pennsylvania. Birkenperrholz und Jute.



LINKS Drei Schachteltische, hergestellt von Isokon, 1936. Birkenperrholz.



UNTEN Seltene Variante von Breuers Chaiselongue der 1930-er Jahre, hergestellt 1936 von Isokon für das Londoner Kaufhaus Heal & Son. Ahornsperrholz mit Polsterauflage.



OBEN Schreibtischgarnitur aus Birkenholz mit passendem Wandregal, entworfen 1938 für das Bryn Mawr College, Pennsylvania.

## DONALD DESKEY (1894–1989)

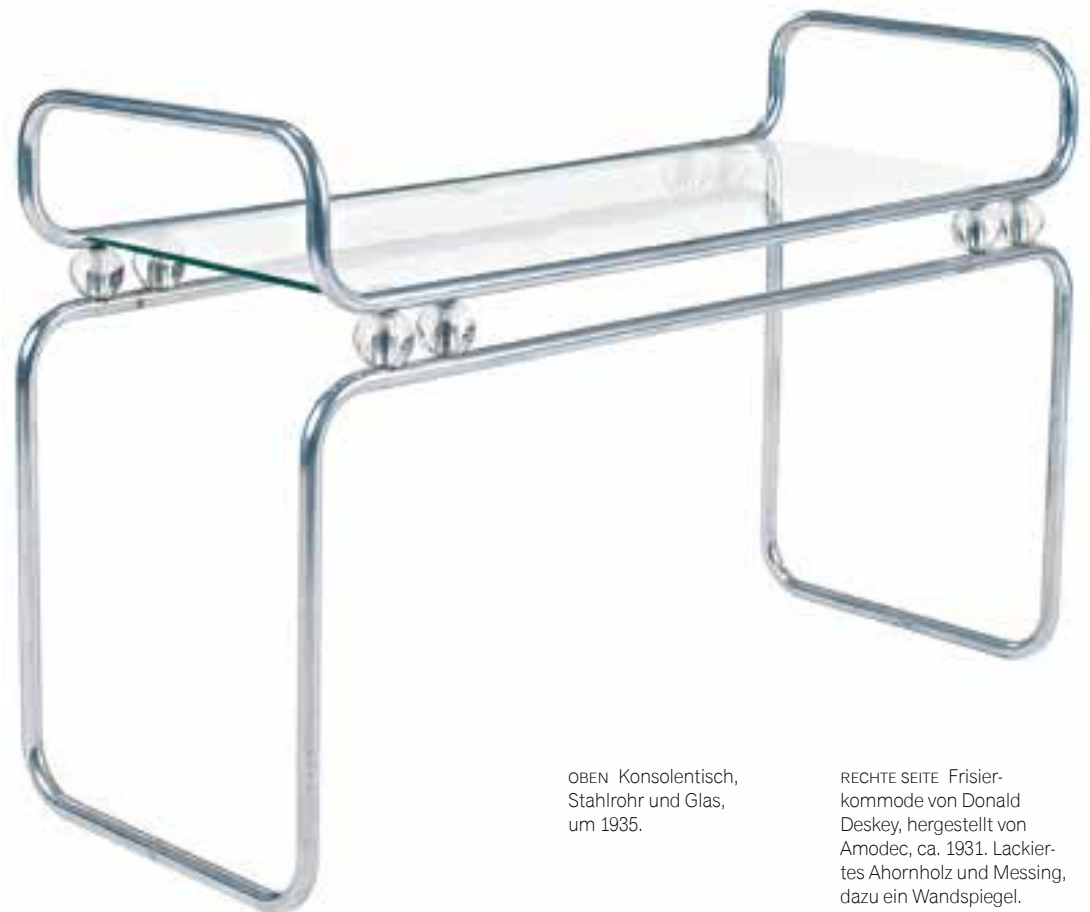
Im Verlauf einer langen und fruchtbaren Karriere erfand sich Donald Deskey immer wieder neu. Seine frühen Arbeiten in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg konzentrierten sich auf Möbel und Inneneinrichtung, er versuchte sich aber auch als Industriedesigner. In den Nachkriegsjahren befasste er sich mit Markenaufbau, Marketing und Grafikdesign und wurde einer der Pioniere dieses ständig wachsenden Geschäftszweigs. Gleichzeitig behielt er die globale Entwicklung des Designs im Blick und ließ sich von den europäischen Vertretern des Art déco\* und den Pionieren der Moderne inspirieren. Sein frühes Œuvre war vom Geist und der Dynamik des Art déco geprägt, später experimentierte er mit neuen Werkstoffen und reduziertem Dekor und näherte sich langsam einem Stil, der oft als »Stromlinien-Moderne« bezeichnet wird.

Deskey, geboren in Minnesota, studierte Architektur an der Universität von Kalifornien in Berkeley, danach bildende Künste und Malerei in New York, Chicago und Paris. Er arbeitete zunächst als Grafiker, nach dem Besuch der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris 1925 wechselte er zum Möbel- und Einrichtungsdesign. Ab 1926 gestaltete er in New York Schaufenster für das Kaufhaus Saks in der Fifth Avenue, Wandschirme und Beleuchtungen für den Designer Paul Frankl\* und Interieurs für prominente Privatkunden wie Helena Rubinstein und die Familie Rockefeller. Deskeys berühmtester Auftrag war die vor allem

im Stil des Art déco gehaltene Ausstattung der Radio City Music Hall. Teil des Projekts war auch die Wohnung des Filmpalast-Managers Samuel L. »Roxy« Rothafel, der das Projekt Radio City entwickelt hatte.

Bei den Innenausstattungen verwendete Deskey gewöhnlich selbst entworfene Möbel. In den Zwanziger- und Dreißigerjahren brachte er an die 400 Modelle heraus. 1927 gründete er mit dem Unternehmer Phillip Vollmer die Firma Deskey-Vollmer, die seine Möbel und Leuchten herstellte. Die Modelle aus den Zwanzigerjahren sind im Art-déco-Stil gestaltet, darunter Leuchten mit lackierten Schirmen oder Tische mit Glasplatten und Chromgestellen aus sichelförmigen, über glänzenden Metallblöcken schwebenden Bändern. Zugleich zeichnen sich viele seiner Objekte aus Chrom und Glas durch eine angenehme Leichtigkeit, formale Zurückhaltung und Transparenz aus, die sich auch bei seinen Tisch- und Bodenleuchten dieser Zeit zeigen.

In den Dreißigerjahren interessierte sich Deskey zunehmend für die Möglichkeiten, die neue, vor allem industriell hergestellte Materialien boten. Er wandte sich von der Üppigkeit des Art déco ab und geradewegs der Moderne zu, die MARCEL BREUER, EILEEN GRAY und andere frühe europäische Modernisten vertraten. Er begann, mit Stahlrohr, Bauglas, Bakelit, Resopal, Faserzement, Kunstleder und Weldtex-Sperrholz zu experimentieren, aber auch mit Aluminiumtapeten und anderen neuen Belägen für Innen-



OBEN Konsolentisch,  
Stahlrohr und Glas,  
um 1935.

RECHTE SEITE Frisier-  
kommode von Donald  
Deskey, hergestellt von  
Amodec, ca. 1931. Lackier-  
tes Ahornholz und Messing,  
dazu ein Wandspiegel.





OBEN Armlehnsessel, entworfen 1939 für das Marx-Haus in Chicago, hergestellt von der Royal Metal Manufacturing Company. Verchromter Stahl und Polsterung.

RECHTS Maschinenzeitalter-Tisch, hergestellt von Deskey-Vollmer, ca. 1928. Mit Bakelit beschichtetes Holz auf Aluminiumgestell.



räume. Gleichzeitig arbeitete er weiterhin mit Mahagoni, Tigerhorn und Makassar-Ebenholz, aber auch weniger exklusiven Werkstoffen.

Zu seinen Stahlrohrmöbeln zählte der beeindruckende Konsolentisch von 1935 mit skulpturtem Stahlrahmen und Glasplatte, der sich durch seine frappierende Leichtigkeit von Deskeys eher kunsthandwerklich wirkenden Holzmöbeln abhebt. Deskey schuf Schachteltische (1931) mit einfachen Aluminiumgestellen und lackierten Holzplatten, die an Breuers Bauhaus-Kollektion erinnerten, und weitere moderne Stücke, darunter einen runden Tisch mit S-förmigem Grundrahmen aus Aluminium (1928). Für Samuel Marx und sein Marx-Haus in Chicago schuf Deskey einen originellen gepolsterten Armlehnsessel (1939) mit leichtem verchromtem Stahlgestell und feinen Armstützen.

Deskeys Arbeiten zeichnen sich durch einen innovativen Geist aus, der ihn in den Dreißigerjahren zum Industriedesign führte, womit er der wachsenden Nachfrage der Amerikaner nach neuen Möbeltypen Rechnung trug. Nach dem Krieg schlug Deskey erneut eine andere Richtung ein und kehrte zum Grafikdesign zurück, wobei nun wie bei den Arbeiten Paul Rands in den Fünfzigerjahren der Fokus auf Markenentwicklung und Verpackung lag.



OBEN Kaffeetisch von Donald Deskey, ca. 1930. Verchromter Stahl und Glas.

LINKS Tisch von Deskey-Vollmer, 1927. Verchromtes Messing und Glas.





OBEN Konsolentisch,  
hergestellt von Deskey-  
Vollmer, ca. 1929. Stahl,  
lackiertes Ahornmaserholz  
und Bakelit.



OBEN Die weiße Kommode aus Mahagoni und lackiertem Holz wurde 1936 für das Brown Palace Hotel in Denver, Colorado, entworfen.



LINKS Kommode aus Mahagoni und Messing, hergestellt von American Modern Decoration, um 1935.

**JEAN-MICHEL FRANK**  
(1895–1941)



LINKS Von Frank in den Dreißigerjahren entworfenes Sofa. Mahagoni mit Seidenpolsterung.

Es ist fast unmöglich, die Arbeiten des Pariser Designers Jean-Michel Frank einzuordnen. Für viele ist er ein überragender Vertreter des Art déco\*. Dieser Blickwinkel vernachlässigt die fast minimalistische Reinheit seiner Werke, seine Liebe zu klaren Linien und die Schlichtheit seiner Möbel und Interieurs. Andere bezeichnen ihn als Modernisten und übersehen dabei seine Vorliebe für kostbare Materialien und Handwerkskunst, die nicht zur von der Moderne angestrebten Massenproduktion und seiner Maschinenzeitalter-Ästhetik passt. Insgesamt handelt es sich um eine ebenso einzigartige wie einflussreiche Kombination, die manchmal als *luxe pauvre* bezeichnet wird. Darüber hinaus sind bei Frank auch viele historische und exotische Einflüsse erkennbar, vom Klassizismus bis hin zu afrikanischen Möbeln und asiatischem Kunsthandwerk. Am besten fasst man Frank als Kategorie für sich auf.

Frank wurde in Paris in einer deutsch-jüdischen Familie geboren, sein Vater und andere Verwandte waren im Bankwesen tätig. Der junge Frank erwies sich am Lycée Janson-de-Sailly als begabter Schüler, nach der Reifeprüfung studierte er Jura. Wie so viele andere geriet auch seine Familie nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs

in Schwierigkeiten. Die beiden älteren Brüder Franks fielen an der Front, woraufhin der Vater 1915 Selbstmord beging. Seine Mutter verfiel in eine Depression und wurde bis zu ihrem Tod 1928 in einer Nervenheilanstalt behandelt.

Diese tragischen Ereignisse bewirkten bei Frank eine gesteigerte Empfindlichkeit und Neigung zu Depressionen, aber auch zum Drogenkonsum. Allerdings verschaffte ihm sein Erbe eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit, die er nutzte, um sich seiner Leidenschaft für Kunst und Design zu widmen. Er bewegte sich in einflussreichen, progressiven und kunstsinnigen Kreisen, in denen er viele seiner ersten Kunden kennenlernte.

1921 erhielt Frank seine ersten Einrichtungsaufträge, so von dem Schriftgießer und Verleger Charles Peignot und dem Schriftsteller Pierre Drieu La Rochelle. In den Jahren darauf erhielt er Aufträge von führenden Persönlichkeiten der Gesellschaft wie der britischen Schriftstellerin Nancy Cunard, der Modeschöpferin Elsa Schiaparelli und dem Komponisten Cole Porter. Zu seinen wichtigsten Kunden zählten die Kunstförderer Charles und Marie-Laure de Noailles, für die Frank die Innenausstattung ihres Pariser Stadthauses an der Place des États-Unis gestaltete.



OBEN Liege von Jean-Michel Frank, hergestellt von Chanaux & Co., um 1930. Leder, gebeizte Eiche, Messing und Polsterkissen.



LINKS Beistelltisch, hergestellt von Chanaux & Co., um 1930. Schmiedeeisen und Velin auf Eiche. Frank war bei Chanaux & Co. als künstlerischer Leiter tätig.

Die Planung dieses avantgardistischen *Luxe-pauvre*-Interieurs erforderte den Entwurf zahlreicher individueller Möbel und Leuchten. Frank begann seine Arbeit mit einer Gruppe von Künstlern und Handwerkern, zu denen der Bildhauer Alberto Giacometti\* zählte, der für ihn eine Reihe von Lampenständern schuf, sowie der Designer und Architekt Emilio Terry. Frank entschied sich für vornehme, luxuriöse und teure Materialien wie Chagrinleder, Velin, Seide, Bronze, Mahagoni und andere Edelhölzer, die oft mit Intarsien und Marketerien versehen wurden.

Mit dem Kunstschreiner Adolphe Chanaux ging Frank eine fruchtbare Partnerschaft ein und leitete ab 1930 bei Chanaux & Co. ein Team von etwa 30 Handwerkern, die vor allem von

ihm entworfene Objekte anfertigten. Gleichzeitig experimentierte er, einem breiten Spektrum von Einflüssen folgend, mit einer erweiterten Farbpalette, obwohl als seine »Markenzeichen« noch heute gebrochenes Weiß und Beige gelten.

Franks Möbel – und seine Interieurs generell – wirken einfach; Ornamente und Muster sind auf ein Minimum reduziert. Der Akzent liegt auf der Qualität und der Textur des Materials sowie auf der Linienführung und den Formen. Viele seiner Möbel weisen einen strikt linearen Charakter auf. Die für das Penthouse des Philanthropen Charles Templeton Crocker in San Francisco (1929) entworfenen Klubsessel haben diesen typischen Frank-Charakter: Sie sind sorgfältig ausgeführt und mit Details versehen, bei gleichzeitig klarer Linienführung.

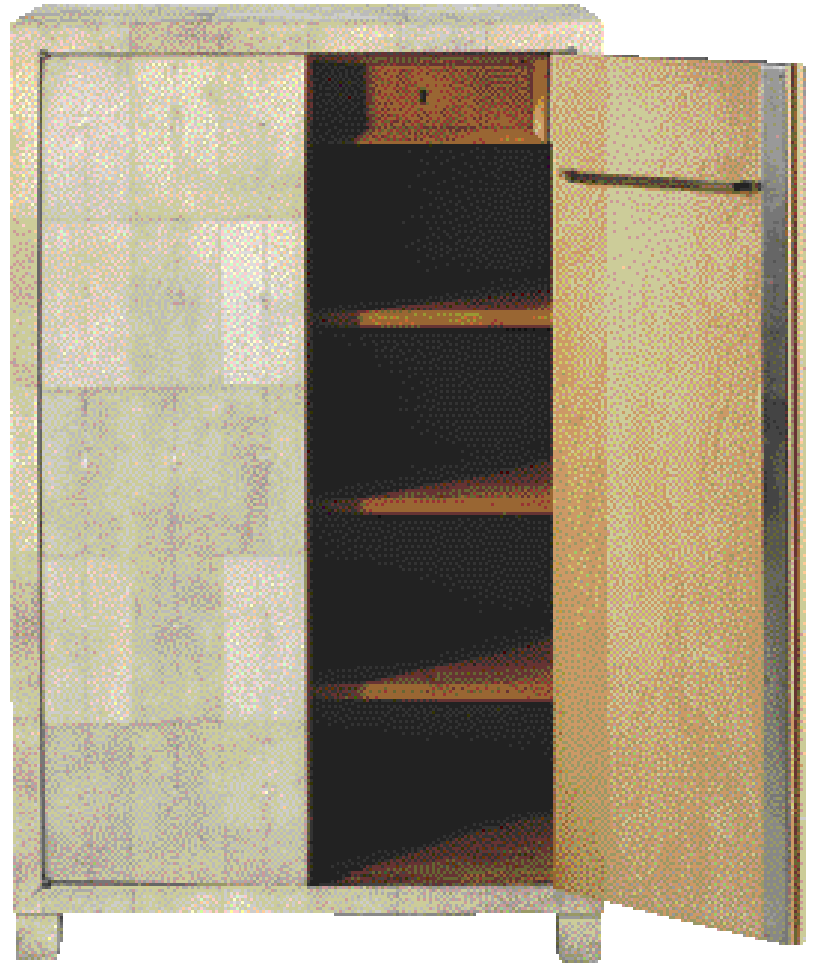
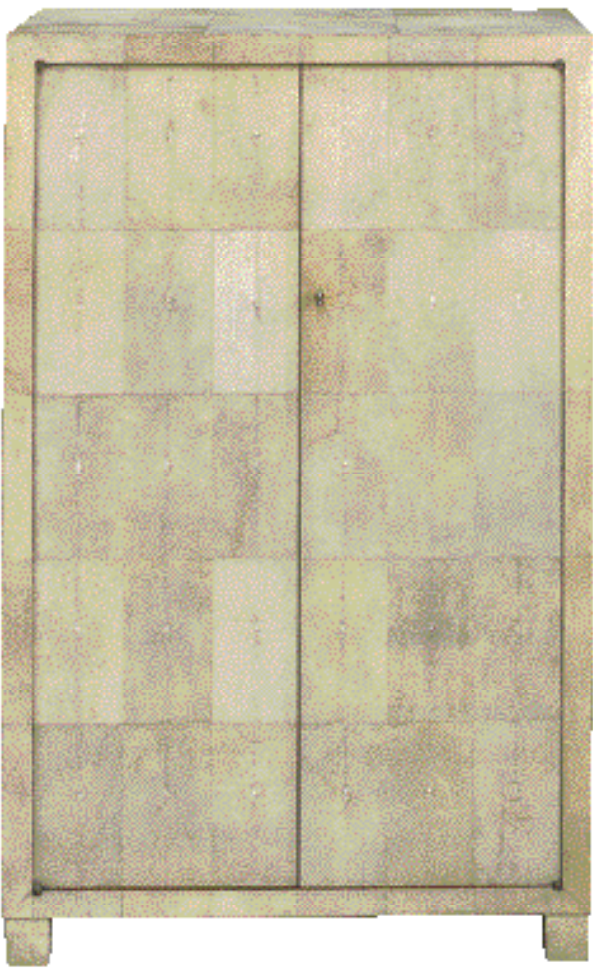
1935 eröffnete Frank in Paris sein eigenes Verkaufsgeschäft, im selben Jahr richtete er die Wohnung des Parfümherstellers Jean-Pierre Guerlain und das Studio des Modeschöpfers Lucien Lelong ein. Ein Jahr später begann seine Zusammenarbeit mit dem argentinischen Möbelhersteller Comté. 1938/39 entwarf er die Einrichtung für die Wohnung des Magnaten Nelson Rockefeller im New Yorker Rockefeller Center. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Schließung seines Unternehmens in Paris ging Frank nach Argentinien und später nach New York, wo ihn die depressive Veranlagung seiner Familie einholte und er sich in seiner Wohnung in Manhattan aus dem Fenster stürzte.



OBEN Franks Ananas-Tisch, um 1938/40, aus sandgestrahltem und gekalktem Eichenholz.

UNTEN Zwei von Franks Lounge-Sesseln, hergestellt von Chanaux & Co., um 1930. Leder, Eiche und Messing.





OBEN Zwei Ansichten eines Schrankes aus den späten Zwanzigerjahren, hergestellt von Chanaux & Co. Holz mit Chagrיןlederbezug.



UNTEN Gepolsterter Klubsessel und Polsterhocker, ca. 1938. Es handelt sich um eine der Varianten des von Frank entworfenen Klubsessels.



## EILEEN GRAY (1878–1976)

Als Designerin wurde Eileen Gray zu ihren Lebzeiten stets respektiert, aber selten gefeiert. In den Nachkriegsjahren war von ihr kaum noch die Rede, ihre wenigen Projekte wurden nur zum Teil realisiert. Sie lebte abwechselnd in ihrer Pariser Wohnung und in ihrer Villa Lou Pérou bei Saint-Tropez, ihrem letzten zu Ende geführten Architekturprojekt. Freigeistig und doch bescheiden, war sie ziemlich überrascht, als das Interesse an ihren Arbeiten gegen Ende ihres Lebens wieder auflebte. Heute hat ihr Werk neue Bewunderer gefunden, ihre Möbel sind gefragt und ihre frühen Kreationen begehrte Sammlerstücke.

Gray wurde in der irischen Grafschaft Wexford als jüngstes von fünf Geschwistern geboren. Ihre Eltern besaßen neben dem Familiensitz auch ein Haus in London. Ihr Vater war als Maler viel unterwegs und verbrachte einen großen Teil seiner Zeit in Italien und der Schweiz. Er starb, als Gray Anfang 20 war. Sie ging zunächst an die Londoner Slade School of Fine Art und setzte dann ihr Mal- und Zeichenstudium an der Académie Colarossi und der Académie Julian in Paris fort.

In Paris begann sie, sich für Lackmöbel zu interessieren, und ließ sich von dem japanischen Lackkünstler Seizo Sugawara unterweisen. Sie kaufte eine Wohnung in der Rue Bonaparte, die sie bis zu ihrem Lebensende behielt, und entwarf hier Interieurs und Möbel. Mit Sugawara gründete sie ein Lackmöbelstudio, mit Evelyn Wyld ein Textilatelier, in dem sie Teppiche entwarf.

Bei ihren frühen Möbelentwürfen verband Gray Art déco\* mit frühen modernen Tendenzen. Zu ihren Kunden zählten Charles de Noailles, die Herzogin von Clermont-Tonnerre und der Kunstsammler und Mäzen Jacques Doucet, der ihren Lotus-Tisch (1915) und den Wandschirm Le Destin (1914) in Auftrag gab. Im Ersten Weltkrieg diente sie als Ambulanzfahrerin, bevor sie in Begleitung Sugawaras nach London zurückging.

Nach dem Krieg richtete sie mehrere Wohnungen ein, darunter das Appartement der Modistin Mathieu-Lévy in der Rue de Lota in Paris (1924, siehe S. 17) mit zwei lackierten Raumteilern aus kubistischen Paneelen (Brick Screen von 1925) und dem Lota-Sofa (1924) mit rechteckigem lackiertem Holzrahmen und dicken Polstern, die über die Rückseite und die Seiten hinausragten.

1922 eröffnete Gray ihr eigenes Möbelgeschäft in der Rue du Faubourg Saint-Honoré Nummer 217, das als Jean Désert bekannt war. Der Name bezieht sich möglicherweise auf JEAN BADOVICI, den sie Anfang der Zwanzigerjahre kennenlernte. Badovici, Architekt und Zeitschriftenherausgeber, wurde ihr Lebensgefährte und ermutigte sie, Architekturaufträge anzunehmen. Sie arbeiteten zusammen an einer Anzahl von Bauprojekten, darunter ihrem markanten Landhaus E-1027 am Meer in Roquebrune-Cap-Martin (siehe S. 340).

Mittlerweile hatten Grays Entwürfe unter dem Einfluss von De-Stijl\*-Designern wie GERRIT RIETVELD und den Arbeiten LE CORBUSIERS, der mit



RECHTS Grays ikonischer, an das Michelin-Männchen erinnernder Bibendum-Sessel von 1926. Verchromtes Stahlrohr mit Polstersitz und Polsterlehne.



LINKS Vorder- und Rückansicht des Rochebrune-Esszimmerstuhls, ca. 1927. Verchromtes Stahlrohr mit Sitz und Lehne aus Leder.



OBEN Der durch Drehung der Platte auf zwei Höhen einstellbare Menton-Tisch von 1932. Verchromtes Stahlrohr, Tischplatte mit Linoleumbeschichtung.



OBEN Day Bed von 1925. Gestell aus verchromtem Stahlrohr, bezogener Rahmen und gepolsterte Liegefläche.