

**Škola  
ako laboratórium  
moderného života**

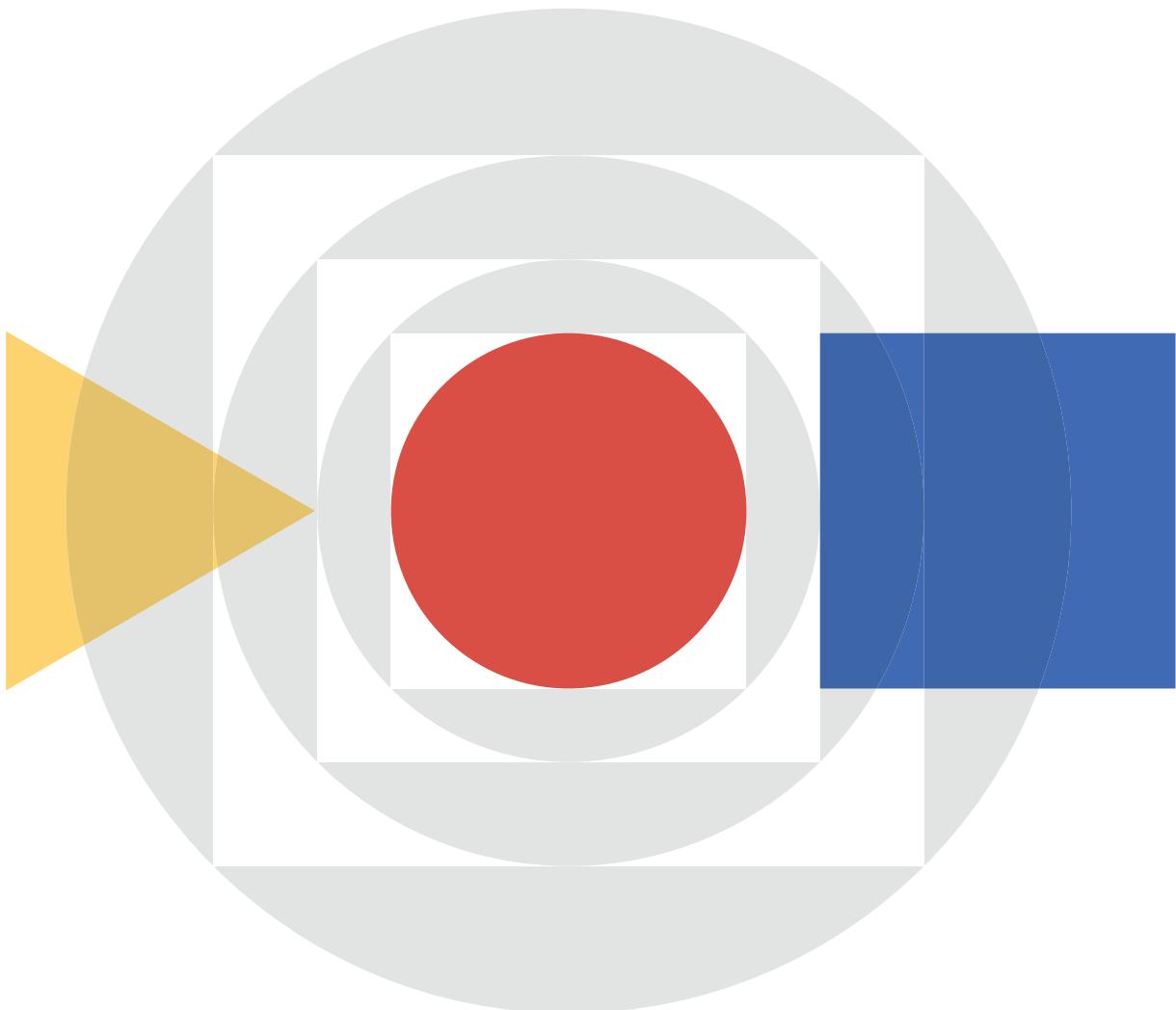
*K reforme umeleckého  
školstva v strednej Európe  
(1900 - 1945)*

**Schule als Labora-  
torium des modernen  
Lebens**

*Zur Kunstsenschulreform  
in Zentraleuropa  
(1900-1945)*

**School  
as a Laboratory  
of Modern Life**

*On the Reform of Art Education  
in Central Europe  
(1900-1945)*



EUROPEAN UNION



Editors © Simona Bérešová, Klára Prešnajderová,  
Sonia de Puineuf

Authors © Katalin Bakos, Simona Bérešová, Meghan Forbes,  
Lada Hubatová-Vacková, Vít Jakubíček, Alena Kavčáková,  
Alexandra Panzert, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf,  
Mária Rišková, Grit Weber, Patrick Werkner, Cornelia Wieg,  
Julia Witt

Photo © Institutions and Heirs

Design and Layout © Truben Studio / Pavol Truben

Published by © Slovak Design Center  
Bratislava 2020

ISBN 978-80-89992-06-5

School as a Laboratory  
of Modern Life

*On the Reform of Art Education  
in Central Europe (1900–1945)*

„Maliarske akadémie sme pochovali. Pochovali sme i sochárske a umeleckopriemyselné školy. Ich absurdnosť stáva sa deň zo dňa viditeľnejšia. Za jediné školy považujeme tie, ktoré regrutujú do života ľudí, majúcich zmysel pre prácu a schopnosti ku kvalitnej práci. Za najdôležitejšie považujeme laboratóriá, ktoré sú skutočnou avantgardou po stránke pracovnej, aj po stránke ducha.“

---

Josef Rybák, Bratislavský Bauhaus, DAV IV, 1931, č. 2, s. 12.

„Wir haben Kunstakademien begraben. Wir haben auch Bildhauer- und Kunstgewerbeschulen begraben. Ihre Absurdität wird von Tag zu Tag offensichtlicher. Als Schulen betrachten wir nur solche, die Menschen ins Leben rufen, die einen Sinn für Arbeit und die Fähigkeit zur hochwertigen Arbeit haben. Am wichtigsten sind uns Laboratorien, die eine echte Avantgarde darstellen, in ihrer Arbeit und in ihrem Geist.“

---

Josef Rybák, Bratislavský Bauhaus, DAV IV, 1931, Heft 2, S. 12.

„We have buried the painting academies. We have also buried the schools of sculpture and arts and crafts. Their absurdity grows more evident day by day. The only schools we regard are those that recruit people who have the sense and skills for quality work. We consider laboratories that are genuinely avant-garde in terms of both work and spirit to be the most essential.“

---

Josef Rybák, Bratislavský Bauhaus, DAV IV, 1931, no. 2, p. 12.

---

Zborník z medzinárodného sympózia *Škola ako laboratórium moderného života* pri príležitosti 90. výročia založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave a 100. výročia založenia Bauhausu, zorganizovaného Slovenským centrom dizajnu v knižnici Goetheho inštitútu v Bratislave v dňoch 26. – 27. 9. 2019. Texty v tomto zborníku sú publikované v jazyku, v ktorom odzneli na sympóziu, a v preklade do anglického jazyka. Digitálna verzia tohto zborníka, ako aj preklady všetkých textov do slovenčiny sú voľne dostupné na webovej stránke Slovenského centra dizajnu.

Sympózium a zborník zo sympózia vznikli v rámci cyklu aktivít projektu *Dizajn a inovácie. Cezhraničná spolupráca inštitúcií dizajnu v digitálnej dobe* podporeného programom spolupráce INTERREG V-A Slovenská republika – Rakúsko 2014 – 2020.

Chceli by sme sa podakovať všetkým, ktorí nás podporili pri príprave tejto publikácie, dali nám k dispozícii pôvodné dokumenty a reprodukcie diel a udelili nám súhlas na ich použitie.

Obzvlášť ďakujeme rodine Ivy Mojžišovej za poskytnutie jej archívu pre účely ďalšieho výskumu Školy umeleckých remesiel (ŠUR) v Bratislave.

Špeciálne podakovanie patrí Goetheho inštitútu v Bratislave za podporu pri zorganizovaní sympózia a za jeho zahrnutie do programu osláv storočnice Bauhausu.

Radi by sme tiež podakovali Rolandovi Berbigovi za jeho nezistné pomoc pri editovaní textov v nemeckom jazyku a Paulovi McCulloughovi za jeho neustálu podporu, profesionalitu a spoluprácu na editovaní textov v anglickom jazyku.

---

Sammelband vom internationalen Symposium *Schule als Laboratorium des modernen Lebens*, das anlässlich des 90-jährigen Jubiläums der Gründung der Kunstgewerbeschule in Bratislava (ŠUR) und des 100-jährigen Jubiläums des Bauhauses vom 26. bis 27. September 2019 vom Slowakischen Design Zentrum in der Bibliothek des Goethe-Instituts in Bratislava organisiert wurde. Die Beiträge in diesem Sammelband erscheinen in der Originalsprache und in einer Übersetzung ins Englische. Eine digitale Version dieses Sammelbandes sowie die Übersetzungen der Texte ins Slowakische stehen auf der Webseite des Slowakischen Design Zentrums frei zum Download zur Verfügung.

Das Symposium und der Sammelband sind Teilaktivitäten des Projekts *Design & Innovation. Grenzüberschreitende Zusammenarbeit von Designinstitutionen im Umbruch zum digitalen Zeitalter* und wurden vom Kooperationsprogramm INTERREG V-A Slowakei–Österreich 2014–2020 gefördert.

Wir wollen uns bei allen bedanken, die uns bei der Vorbereitung dieser Publikation unterstützt haben, uns Originaldokumente und digitale Reproduktionen zur Verfügung gestellt und ihre Nutzungsbewilligung erteilt haben.

Insbesondere danken wir der Familie von Iva Mojžišová für die Bereitstellung ihres Archivs für eine weitere Erforschung der Kunstgewerbeschule (ŠUR) in Bratislava.

Besonderer Dank gilt dem Goethe-Institut in Bratislava für seine Unterstützung bei der Organisation des Symposiums und für dessen Einbindung ins Programm des Bauhausjahres.

Wir danken auch Roland Berbig für seine selbstlose Hilfe beim Lektorieren von Texten in deutscher Sprache sowie Paul McCullough für seine unermüdliche Unterstützung, Professionalität und Zusammenarbeit beim Lektorieren von Texten in englischer Sprache.

# Škola ako laboratórium moderného života

*K reforme uměleckého školstva v strednej Európe (1900 – 1945)*

# Schule als Laboratorium des modernen Lebens

*Zur Kunstschatlreform in Zentraleuropa (1900–1945)*

Zostavovateľky / Herausgeberinnen  
Simona Bérešová, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf

Autorky a autori / AutorInnen  
Katalin Bakos, Simona Bérešová, Meghan Forbes,  
Lada Hubatová-Vacková, Vít Jakubíček, Alena Kavčáková,  
Alexandra Panzert, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf,  
Mária Rišková, Grit Weber, Patrick Werkner, Cornelia Wieg,  
Julia Witt

Dizajn a grafická úprava / Grafisches Konzept und Gestaltung  
Truben Studio / Pavol Truben

Slovenské centrum dizajnu  
2020

---

Conference proceedings from the international symposium *School as a Laboratory of Modern Life* held on the occasion of the 90th anniversary of the establishment of the School of Arts and Crafts in Bratislava and the 100th anniversary of the establishment of the Bauhaus, organised by the Slovak Design Center at the Goethe-Institut in Bratislava on 26 – 27 September 2019.

All of the papers in these proceedings are published in their original language and accompanied by their English translations. The digital version of these proceedings as well as their Slovak translations are available for free on the website of the Slovak Design Center.

The symposium and proceedings were realised within the project *Design & Innovation. Cross-border Cooperation of Design Institutions in the Digital Age* supported by the cooperation programme INTERREG V-A Slovakia–Austria 2014–2020.

We would like to thank all those, who supported us in our work, granted us access to original documents and allowed us to reproduce them in this publication.

We are particularly grateful to the family of Iva Mojžišová for providing her archive for further research of the School of Arts and Crafts (ŠUR) in Bratislava.

We would like to express our utmost gratitude to the Goethe-Institut in Bratislava for the support in organising the symposium and its inclusion in the programme of the Bauhaus centenary celebrations.

We would also like to thank Roland Berbig for his gratuitous support and help with the editing of the texts in German language and Paul McCullough for his encouragement, professional advice and cooperation on the editing of the texts in English language.

# School as a Laboratory of Modern Life

*On the Reform of Art Education  
in Central Europe (1900–1945)*

Editors

Simona Bérešová, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf

Authors

Katalin Bakos, Simona Bérešová, Meghan Forbes,  
Lada Hubatová-Vacková, Vít Jakubíček, Alena Kavčáková,  
Alexandra Panzert, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf,  
Mária Rišková, Grit Weber, Patrick Werkner, Cornelia Wieg,  
Julia Witt

Design and Layout

Truben Studio / Pavol Truben

Slovak Design Center

Bratislava 2020

## Obsah/Inhalt

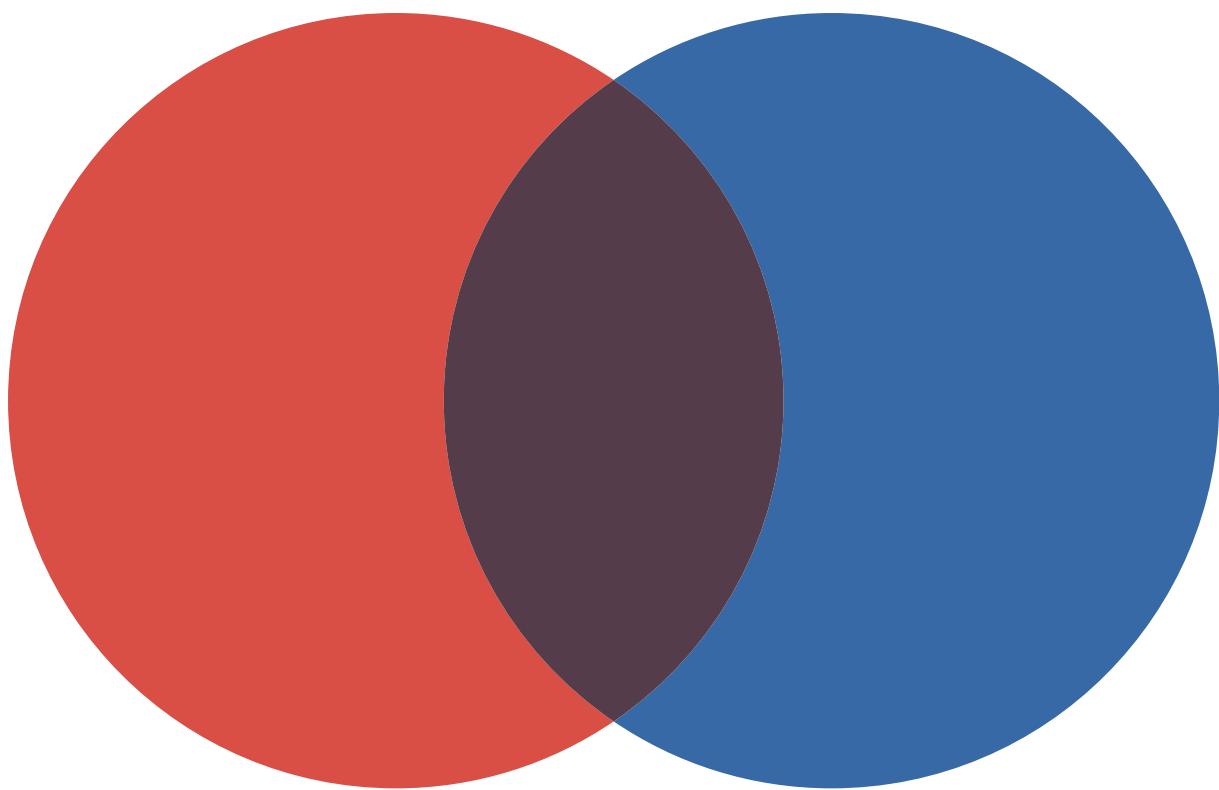
- |  |  |
|--|--|
| <p>12      <b>Vytváranie spojení</b><br/><i>Mária Rišková</i></p> <p>20      <b>Škola ako laboratórium moderného života</b><br/><i>Simona Bérešová – Sonia de Puineuf</i></p> <p>30      <b>ŠUR – bratislavská škola, ktorá sa nebála moderny</b><br/><i>Klára Prešnajderová</i></p> <p>54      <b>Die Wiener Kunstgewerbeschule.</b><br/><b>Von der Gründung bis zur Entwicklung des Kinetismus um 1920</b><br/><i>Patrick Werkner</i></p> <p>78      <b>Die Kunstakademiereformen in der Weimarer Republik</b><br/><i>Julia Witt</i></p> <p>96      <b>Reformní „užité kreslení“ a radikalita jeho koncepcí. Od imaginativního ornamentu po mechanizovanou kresbu</b><br/><i>Lada Hubatová-Vacková</i></p> <p>116     <b>VI. mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze (1928).</b><br/><b>„...vzorem ovšem zůstává Bauhaus.“</b><br/><i>Alena Kavčáková</i></p> <p>136     <b>Experiment und Erneuerung.</b><br/><b>Die BURG – ältere Schwester des Bauhauses</b><br/><i>Cornelia Wieg</i></p> | <p>158     <b>Bauhaus mimo Bauhaus.</b><br/>Vzájemná výměna mezi českou avantgardní skupinou Devětsil a německou školou Bauhaus<br/><i>Meghan Forbes</i></p> <p>178     <b>Ist das Bauhaus alternativlos?</b><br/>Möglichkeiten einer Relektüre durch Kontextualisierung<br/><i>Alexandra Panzert</i></p> <p>194     <b>Die Frankfurter Kunstschule (1923–1933)</b><br/><i>Grit Weber</i></p> <p>220     <b>Die Kunstschule als Werkstatt.</b><br/>Drei private Kunstschulen in Budapest:<br/>Die Schule von Álmos Jáschik (1920–1950),<br/>Műhely von Sándor Bortnyik (1928–1938)<br/>und Atelier von Dezső Orbán (1931–1948)<br/><i>Katalin Bakos</i></p> <p>240     <b>Baťova Škola umění ve Zlíně (1939–1949)</b><br/><i>Vít Jakubíček</i></p> <p>260     <b>O autorkách a autoroch</b></p> <p>266     <b>Zoznam reprodukcí / Bildnachweis</b></p> <p>272     <b>Použité zdroje / Quellenverzeichnis</b></p> |
|--|--|

## Content

- 12 **Establishing Connections**  
*Mária Rišková*
- 20 **School as a Laboratory of Modern Life**  
*Simona Bérešová – Sonia de Puineuf*
- 30 **ŠUR – The Bratislava School with No Fear of Modernism**  
*Klára Prešnajderová*
- 54 **The Vienna Kunstgewerbeschule. From Its Establishment Until the Development of Kineticism Around 1920**  
*Patrick Werkner*
- 78 **Reforms of the Art Academies in the Weimar Republic**  
*Julia Witt*
- 96 **Reformative "Applied Drawing" and the Radicality of Its Concepts. From Imaginative Ornament to Mechanised Drawing**  
*Lada Hubatová-Vacková*
- 116 **6th International Congress for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries, Prague 1928.**  
"... the Bauhaus remains the model indeed."  
*Alena Kavčáková*
- 136 **Experiment and Renewal. The BURG – The Older Sister of the Bauhaus**  
*Cornelia Wieg*
- 158 **Decentering the Bauhaus. Documenting the Mutual Exchange between the Czech Avant-Garde and the Bauhaus School in Germany**  
*Meghan Forbes*
- 178 **Is There No Alternative to the Bauhaus? Possibilities of New Interpretations Through Contextualisation**  
*Alexandra Panzert*
- 194 **The Frankfurt Kunstschule (1923–1933)**  
*Grit Weber*
- 220 **Art School as Workshop. Three Private Art Schools in Budapest: The School of Álmos Jaschik (1920–1950), Műhely of Sándor Bortnyik (1928–1938) and Atelier of Dezső Orbán (1931–1948)**  
*Katalin Bakos*
- 240 **The School of Arts in Zlín (1939–1949)**  
*Vít Jakubíček*
- 260 **About the Authors**
- 266 **Credits**
- 272 **Used Sources**

Vytváranie  
spojení

Establishing  
Connections



## Mária Rišková

Sympózium Škola ako laboratórium moderného života sme zaradili do portfólia aktivít projektu *Dizajn a inovácie* ako významnú platformu pre spájanie štúdia dejín s aktuálnym odborným kontextom. Pri výskume medzivojnovej Školy umeleckých remesiel v Bratislave nás s kolegami často až zarážali drobné či výraznejšie analógie súčasnej ponovembrovej spoločnosti s myslením a vývojom Európy po prvej svetovej vojne. S obdobím demokratizácie a výrazných umeleckých a spoločenských hnutí, ale aj hospodárskej krízy a nástupu národného socializmu v Nemecku.

V inej časti projektu hovoríme o súčasných miestach inovácie (kreatívnych centrách) a o inštitúciach, ktoré aktívne robia zmenu, aj jej podliehajú, venujú sa sociálnemu dizajnu, prepájajú prácu so životom.

Paralelou k nim z obdobia medzi vojnami môžu byť práve vzdelávacie inštitúcie zamerané na reformu umeleckého školstva, ktoré mali vo svojom motte „moderný život“.

Antonín Hořejš, zakladateľská osobnosť bratislavskej ŠUR, oslavuje „nové hnutie umelecko-priemyselné“, ktoré malo za cieľ „zlepšenie života človeka na tejto planéte, pokiaľ sa to dá docieliť ušľachtilou a krásnou výrobou.“ (tentо zborník, s. 33) Jeho názor sa zhoduje s naším, hovorí, že dizajn a kreatívne disciplíny môžu výrazne ovplyvniť spôsob, akým žijeme a obývame spoločný životný priestor.

Planéta je pojem, ktorý v týchto dňoch skloňuje väčšie množstvo ľudí ako kedykoľvek predtým. V čase, keď pandémia „uväznila“ viac ako miliardu ľudí v ich domácnostiach a štáty v Európe znova uzavárajú hranice, nám osudy našich

We included the symposium *School as a Laboratory of Modern Life* in the portfolio of the project *Design & Innovation* as an essential platform for connecting the study of history with the current professional context. While researching the first Slovak school of arts and crafts – Škola umeleckých remesiel (ŠUR) in Bratislava, which existed in the interwar period between 1928-1939, my colleagues and I were often puzzled by minor or significant analogies between the contemporary post-November society and the thinking and development of Europe after the First World War: the times of democratisation and significant artistic and social movements, but also the Great Depression and the advent of national socialism in Germany.

In another part of the project, we talk about current locations of innovation (creative centres) and institutions actively bringing about and subjecting themselves to change; they pursue social design and connect work with life. Parallels between them and the interwar period can be found in the educational institutions that focused on the reform of art education which had “modern life” in their motto.

Antonín Hořejš, the founding personality of ŠUR in Bratislava, celebrated the “new applied arts movement” aimed at “improving the lives of people on this planet if it can be achieved by virtuous and beautiful production” (p. 33 of these proceedings). His opinion corresponds with ours; he stated that design and creative disciplines have the capacity to significantly influence the way we live and inhabit a shared living space.

The planet is a term used by more people than ever before. At a time when the pandemic

intelektuálnych kolegov a kolegýň z reformných škôl minulosti pripomínajú, že snaha o „zlepšenie života človeka“ je nekončiaci proces.

Tieto školy, laboratóriá života, často na pozadí uměleckého, kultúrneho a estetického pôsobenia odovzdávajú odkaz o niečom inom – o slobodnom myšlení a sociálnom cítení, o význame kritického myšlenia a vedy a upozorňujú na balans medzi potrebami človeka a záujmami celej spoločnosti a planéty.

### **Podakovanie**

Ďakujem predovšetkým organizátorkám sympózia *Škola ako laboratórium moderného života* a zostavovateľkám zborníka Simone Bérešovej, Kláre Prešnajderovej a Sonii de Puineuf a všetkým autorom a autorkám, ktorí vystúpili na sympózium, za intenzívny zážitok zo sympózia i za poskytnutie ich príspevkov na publikovanie.

Osobitne ďakujem Kláre Prešnajderovej za intenzívny výskum ŠUR a vedenie výskumu v Slovenskom centre dizajnu a Slovenskom múzeu dizajnu. Trvalé podakovanie patrí tým, ktorí výskum ŠUR otvorili a pomohli ho dostať k verejnosti – dvom osobnostiam nášho výskumu dejín kultúry, Ivi Mojžišovej a Ľubomírovi Longauerovi, a kolegyniam v Slovenskom centre dizajnu a časopise *Designum*, Adriene Pekárovej a Ľubici Pavlovičovej, ktoré pomohli výskum Ivi Mojžišovej publikovať prvýkrát v ucelenej forme ako seriál v časopise a neskôr ako knihu.

Vďaka patrí Goetheho inštitútu, ktorý je výrazným činiteľom intelektuálneho života súčasnej Bratislavy, a partnerom projektu *Dizajn a inovácie*, múzeu MAK vo Viedni, Univerzite úžitkového umenia vo Viedni a Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, ako aj strategickým partnerom projektu, najmä Ministerstvu kultúry SR.

Napokon vedúcemu múzea dizajnu Marošovi Schmidtovi a kolegyniam a kolegom v Slovenskom centre dizajnu, ktorí sa každodenne starajú o to, aby naše projekty vytvárali živé a zmysluplné spojenia.

has "trapped" more than a billion people in their homes, with European countries closing their borders again – the fates of our intellectual colleagues from the reformed schools of the past remind us that the pursuit of "improving human life" is a never-ending process.

These schools, laboratories of life, often in the background of artistic, cultural, and aesthetic activity, have passed on the legacy of something else – a free mindset and social solidarity, the importance of critical thinking and science, while calling attention to the balance between human needs and the interests of society as a whole and the planet.

### **Acknowledgement**

I would like to thank the organisers of *School as a Laboratory of Modern Life*, the compilers of the proceedings, Simona Bérešová, Klára Prešnajderová and Sonia de Puineuf, and all of the authors who contributed to the intensive experience of the symposium and provided their papers for publication.

I would like to express my special thanks to Klára Prešnajderová for her rigorous research of ŠUR and for leading the research at the Slovak Design Center and Slovak Design Museum. My permanent thanks also go out to those who opened the research on ŠUR and helped publicise it: Iva Mojžišová and Ľubomír Longauer, two personalities of our research on cultural history, and our colleagues at the Slovak Design Center and *Designum* magazine, Adriena Pekárová and Ľubica Pavlovičová, who helped publish Iva Mojžišová's research for the first time in a comprehensive form as a series in the magazine and later in a book.

My gratitude also goes to the Goethe-Institut – a driving force in the intellectual life of contemporary Bratislava, and the partners of the project *Design & Innovation*, the MAK Museum in Vienna, the University of Applied Arts Vienna, and the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, as well as the strategic partners of the project, in particular, the Ministry of Culture of the Slovak Republic.

S vďakou dodávam, že bez podpory Európskej komisie a programu INTERREG V-A Slovenská republika-Rakúsko 2014 – 2020 by sme celý projekt *Dizajn a inovácie* nemohli realizovať v takom rozsahu a kvalite.

**Mária Rišková**

riadička Slovenského centra dizajnu  
Bratislava, marec 2020

Finally, I am grateful to Maroš Schmidt, the Head of the Slovak Design Museum, and my colleagues at the Slovak Design Center, who make sure that our projects create lively and meaningful connections on a daily basis.

I would like to add that without the support of the European Commission and the cooperation programme INTERREG V-A Slovakia-Austria 2014 – 2020, the thorough and quality implementation of the *Design & Innovation* project would not have been possible.

**Mária Rišková**

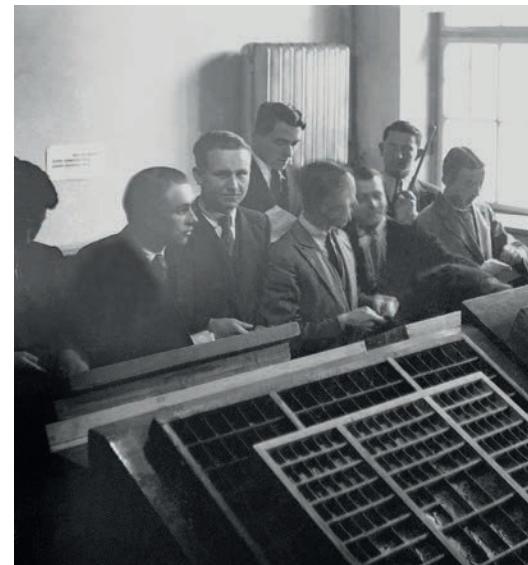
Director of the Slovak Design Center  
Bratislava, March 2020



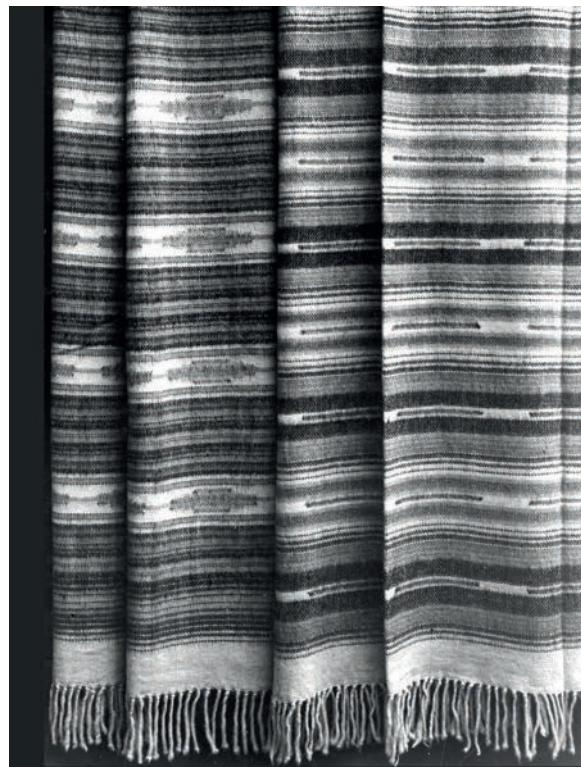
01



02



04



01 Mikuláš Galanda v triede, 30. roky

02 László Moholy-Nagy na návštěve ŠUR, 1931

03 Študenti grafického oddelenia ŠUR v dielni, 30. roky

04 František Malý, vlnené závesové látky, 1936

05 Práca v keramickej dielni, 30. roky

06 Teoretická výučba na ŠUR, 30. roky

07 Kovové misky, kovorobné oddelenie ŠUR, 30. roky



03

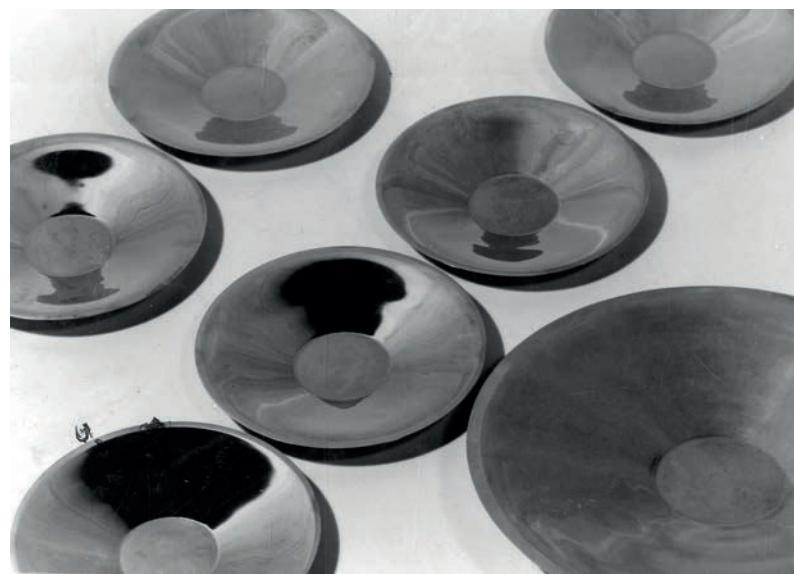
- 01 Mikuláš Galanda in the classroom, 1930s  
 02 László Moholy-Nagy visiting ŠUR, 1931  
 03 Students of the graphic department at ŠUR  
 in the workshop, 1930s  
 04 František Malý, woolen curtain fabrics, 1936  
 05 Work in the pottery workshop, 1930s



05



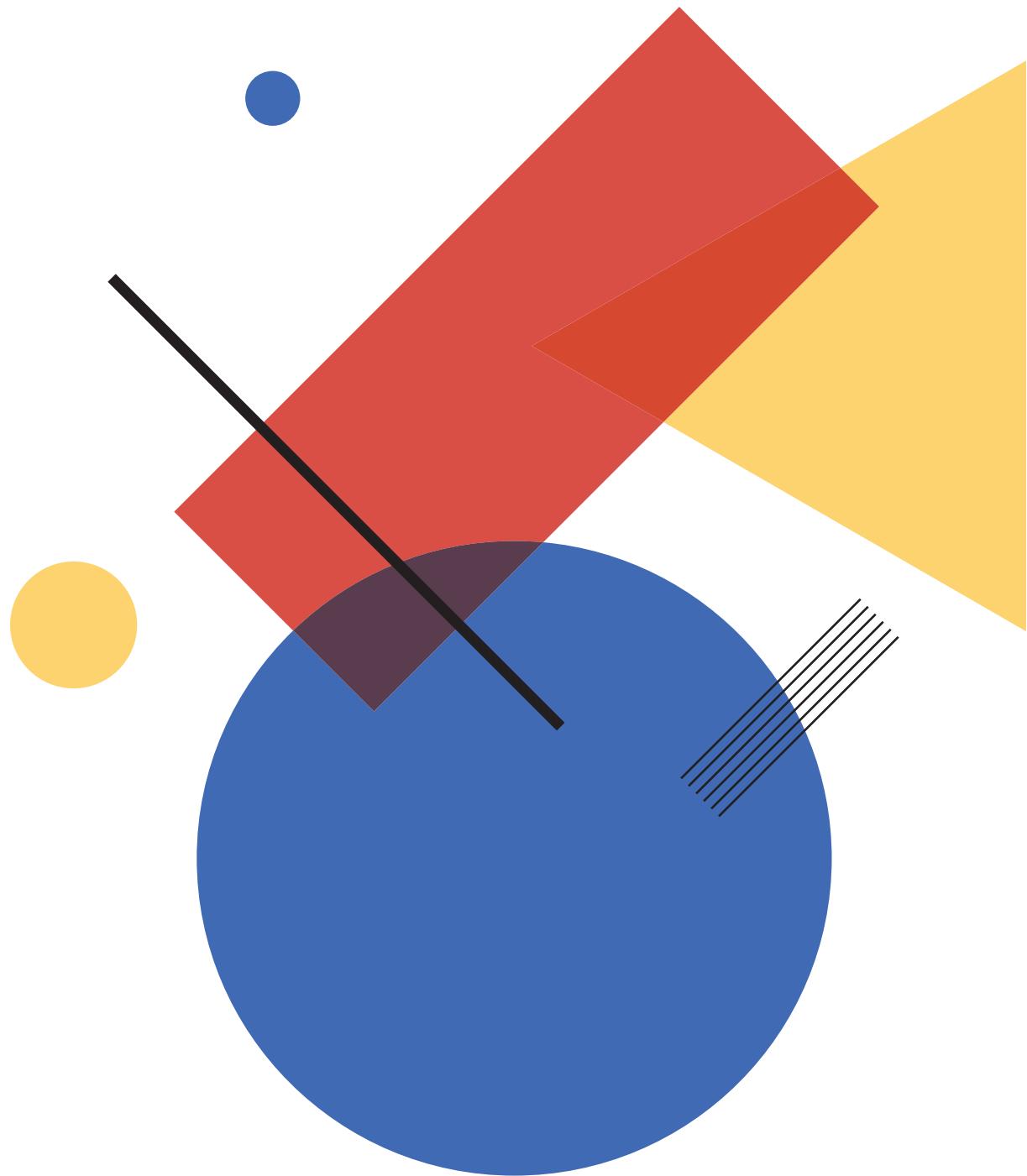
06



07

Škola ako laboratórium  
moderného života

School as a Laboratory  
of Modern Life



*Simona Bérešová  
Sonia de Puineuf*

V roku 2018 sme si pripomenuli 90. výročie založenia Školy umeleckých remesiel (ŠUR) v Bratislave. Pri tejto príležitosti bola na Bratislavskom hrade inaugurovaná výstava *Nebáť sa moderny!*, ktorú pripravilo Slovenské múzeum dizajnu - Slovenské centrum dizajnu (SCD). O ŠUR sa často hovorí ako o „bratislavskom Bauhouse“<sup>1</sup>, teda ako o škole moderného charakteru, ktorá nadväzovala na slávnu nemeckú školu z obdobia Weimarskej republiky. Keďže sa rok 2019 niesol v duchu *Bauhausjahr*<sup>2</sup>, Slovenské centrum dizajnu v spolupráci s Goetheho inštitútom v Bratislave pripravilo medzinárodné sympózium Škola ako laboratórium moderného života na tému reforma umeleckého školstva (*Kunstschulreform*) v prvej polovici 20. storočia, ktoré uzatváralo výstavu *Nebáť sa moderny!* a zároveň definovalo viacero nových tematických okruhov vyplývajúcich z jej obsahu.

Reforma umeleckého školstva bola súčasťou modernizačných hnutí, ktoré sa rozvíjali od polovice 19. storočia v oblasti umenia, architektúry a dizajnu, a svoj vrchol zažili v medzivojnoveom období. Hans Maria Wingler, zakladateľ Bauhaus-Archivu v Berlíne, spájal toto hnutie s odmietaním akademizmu ako formy umeleckej výučby, pričom za základnú črtu reformnej pedagogiky považoval jej dôraz na praktickú výučbu v dielňach a spolo-

In 2018 we commemorated the 90th anniversary of the establishment of the School of Arts and Crafts (Škola umeleckých remesiel - ŠUR) in Bratislava. For that occasion, the exhibition *Have No Fear of Modernism!*, prepared by the Slovak Design Museum - Slovak Design Center was inaugurated at Bratislava Castle. ŠUR is often referred to as the "Bratislava Bauhaus"<sup>1</sup> – a school of modern character which followed the famous German school from the era of the Weimar Republic. Since 2019 was marked *Bauhausjahr*<sup>2</sup>, the Slovak Design Center, in cooperation with the Goethe-Institut Bratislava, organised the international symposium entitled *School as a Laboratory of Modern Life* covering the topic of art school reform (*Kunstschulreform*) in the first half of the 20th century, which concluded the exhibition *Have No Fear of Modernism!*. Additionally, it defined several new thematic areas which emerged from the reform agenda.

Art education reform was a part of the modernisation movements developing since the mid-19th century in the fields of art, architecture, and design, reaching their peak in the interwar period. Hans Maria Wingler, founder of the Bauhaus-Archiv in Berlin, associated this movement with the rejection of academism as a form of art instruction; he considered the fundamental feature of this

<sup>1</sup> Táto denominácia má svoj pôvod v rovnomennom článku Josefa Rybáka. V časopise DAV v roku 1931 apelovala na vznik nového typu umeleckých škôl, ktoré majú byť laboratóriami avantgardy. Josef Rybák, Bratislavský Bauhaus, DAV IV, 1931, č. 2, s. 12.

<sup>2</sup> Oslavy 100. výročia založenia Bauhausu.

<sup>1</sup> This denomination originates from the eponymous article by Josef Rybák who, in the DAV magazine in 1931, made an appeal for the emergence of a new type of art schools serving as avant-garde laboratories. Josef Rybák, Bratislavský Bauhaus, DAV IV, 1931, No. 2, p. 12.  
<sup>2</sup> Celebrations of the 100th anniversary of the establishment of the Bauhaus.

čenskú úlohu umelcov a ich tvorby.<sup>3</sup> Okrem toho Wingler charakterizoval hnutie ako multicentrálne, jeho vývoj spájal s viacerými osobnosťami, ktoré pôsobili na rôznych školách v rôznych mestách a štátach. Podľa Winglera bola reforma umeleckého školstva výnimočne úspešná v strednej Európe, čo dokazujú rozsiahle odborné diskusie v dobových publikáciach a na kongresoch, ale najmä vysoký počet reformných umeleckých škôl v tomto regióne. Patrili medzi ne napríklad umeleckopriemyselné školy vo Viedni a Halle, školy umeleckých remesiel v Bratislave a Brne, súkromné školy Műhely a Atelier v Budapešti či školy Itten a Reimann v Berlíne, školy umenia v Zlín a vo Frankfurte, alebo výtvarná akadémia vo Vroclave. Aj Bauhaus bol v podstate len jedným z takýchto pokusov previesť idey moderny a reformy umeleckého školstva do pedagogickej praxe, i keď zrejme najvydarenejším alebo aspoň najznámejším.

Napriek významu, ktorý bol pripisovaný reforme umeleckého školstva pred druhou svetovou vojnou, vzniklo za posledné roky na túto tému iba málo odborných štúdií.<sup>4</sup> Samozrejme, o Bauhause (aj o tom „na východe“<sup>5</sup>) sa veľa diskutovalo. Jedenotlivé publikácie skôr však kládli dôraz na jeho dominantný vplyv v strednej Európe, nezaoberali sa jeho začlenením do širšieho medzinárodného pedagogického hnutia, v ktorom by weimarská/dessauská/berlínska škola bola jedným z možných variantov modernej umeleckej výučby. Rovnako to

reformed pedagogy was its emphasis on practical instruction in workshops as well as the social function of artists and their work.<sup>3</sup> Additionally, Wingler characterised this movement as multi-central and associated its development with several personalities active at schools in various cities and countries. According to Wingler, the art education reform movement was exceptionally successful in Central Europe, as evidenced by extensive expert discussions in period publications and congresses, and especially by the high number of reformed art schools in this region. They included the arts and crafts schools in Bratislava and Brno, the schools of applied arts in Halle and Vienna, the Műhely and Atelier private schools in Budapest, the Itten-Schule and Schule-Reimann in Berlin, the schools of art in Zlín and Frankfurt and the art academy in Wrocław, among others. The Bauhaus was also just one of such attempts (though perhaps the most successful or at least the best known) to transform the ideas of modernism and art education reform into pedagogical practice.

Despite the importance attributed to art education reform before the Second World War, very few scholarly studies have been carried out in recent years<sup>4</sup>. Indeed, the Bauhaus (and the one in “the East”<sup>5</sup>) have been widely discussed. However, individual publications have always emphasised its dominant influence in Central Europe rather than its inclusion in the broader internation-

<sup>3</sup> Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900 – 1933: dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin – Kunstschule Debschitz München – Frankfurter Kunstschule – Akademie für Kunst und Kunstmuseum in Breslau – Reimann Schule Berlin*, Berlin 1977, s. 9–11.

<sup>4</sup> Pozri napr. Rainer K. Wick, *Das Bauhaus im Kontext der Kunstschatzreform*, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, s. 23–55.

<sup>5</sup> „Bauhaus na východe“ je názov publikácie, ktorá sa venuje aj ŠUR: Susanne Anna (ed.), *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und tschechische Avantgarde 1928 – 1939*, Ostfildern-Ruit 1997.

<sup>3</sup> Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900–1933: dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin – Kunstschule Debschitz München – Frankfurter Kunstschule – Akademie für Kunst und Kunstmuseum in Breslau – Reimann Schule Berlin*, Berlin 1977, pp. 9–11.

<sup>4</sup> For instance, see Rainer K. Wick, *Das Bauhaus im Kontext der Kunstschatzreform*, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, pp. 23–55.

<sup>5</sup> "Bauhaus in the East" is the title of the publication also covering ŠUR: Susanne Anna (ed.), *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und tschechische Avantgarde 1928–1939*, Ostfildern-Ruit 1997.

bolo aj v prípade bratislavskej ŠUR – v roku 1968 bolo sice tejto téme venované sympózium v Smoleniciach, ale z pochopiteľných dôvodov (nedostatočný výskum v neľahkých politických podmienkach) nebolo možné ŠUR predstaviť ako súčasť pestrej mozaiky reformných škôl v strednej Európe. Tu treba pripomenúť, že medzi účastníkmi a spoluorganizátormi smolenického sympózia sa nachádzala mladá kunsthistorička Iva Mojžišová, pre ktorú sa ŠUR stala jej celoživotnou, takpovediac „srdcovou“, tému. Po smolenickom sympózium a jeho zborníku sa téme neodcudzila, periodicky sa k nej vracala a v roku 2013 nakoniec vydala prvú a doteraz jedinú monografiu o ŠUR.

Cieľom nášho sympózia v Bratislave bolo otvoriť diskusiu o problematike reformy umeleckého školstva v strednej Európe v prvej polovici 20. storočia. Východiskom diskusie bol predpoklad, že toto hnutie prepájalo – na úrovni koncepcí i kontaktov – jednotlivé školy v skúmanom regióne, ktoré sa svojou organizačnou štruktúrou, programom a vývojom mohli výrazne odlišovať. Prezentácia jednotlivých inštitúcií dovolila odhaliť ich podobnosti a rozdiely, ako aj vzájomné kontakty.

Na sympóziu sa zúčastnili výskumníci s príspvkami, ktoré sa venovali celkovej činnosti, či vybraným aspektom jednotlivých umeleckých škôl v strednej Európe v predvojnovom a medzivojnovom období. Bratislavskému publiku boli predstavené nové poznatky z tohto odboru vďaka pozvaným odborníkom a odborníčkam viacerých generácií z Nemecka, Maďarska, Rakúska, Česka, Slovenska a z USA. Tento zborník obsahuje väčšinu príspevkov, odprednášaných na sympóziu, ako aj úvodný príspevok o bratislavskej Škole umeleckých remesiel od editoriek tohto zborníka, ktorý odznel formou komentovanej prehliadky výstavy Nebáť sa moderny!.

**Patrick Werkner** vo svojom príspevku o viedenskej Kunstgewerbeschule (Umeleckopriemyselnej škole) predstavuje modernizačné prvky vo výučbe (prítomné už v období secesie), pričom sa zameriava na triedy Franza Cizeka a ním zave-

al educational movement where the Weimar/Dessau/Berlin school would belong to one of the possible variants of modern art education. The same applied to ŠUR itself; the 1968 symposium in Smolenice was devoted to it, but for obvious reasons (inadequate research in uneasy political conditions) it was impossible to introduce its ideas as a part of the diverse mosaic of reformed schools in Central Europe. We note that among the participants and organisers of the symposium in Smolenice, there was young art historian, Iva Mojžišová, for whom ŠUR became a lifelong passion. After the symposium in Smolenice and the publication of its proceedings, she periodically returned to the topic by authoring several articles on the forgotten Bratislava school and its personalities, and in 2013, Mojžišová published the first and so far, only monograph on ŠUR.

Our symposium in Bratislava aimed to open a discussion on the art education reform in Central Europe in the first half of the 20th century. The starting point of our discussion was the assumption that the movement connected – on the level of concepts and contacts – the individual schools in the researched region, some of which differed significantly in their organisational structure, curriculum and development. The descriptions of individual institutions provided the opportunity to reveal their similarities and differences, as well as connections.

The symposium grouped researchers with papers focusing on the overall activities or selected aspects of the individual art schools in Central Europe in the pre-war and interwar periods. The Bratislava audience was presented with new findings from the field, thanks to the invited experts from several generations from Germany, Hungary, Austria, Czechia, Slovakia and the USA. The conference proceedings contain a majority of the papers presented at the symposium as well as the introductory paper on ŠUR, presented in the form of a guided tour of the exhibition *Have No Fear of Modernism!*

dený „kinetizmus“. Ten možno chápať nielen ako jeden z mnohých umeleckých „izmov“ dvadsiatych rokov, ale aj ako názov pedagogickej teórie, ktorú Cizek postupne vyvinul a osvojili si ju najmä jeho žiačky.

Za úvodnou kontextualizáciou nasleduje prvý tematický okruh, ktorý sa zaobrá metódami, sietami a inštitúciami reformného umeleckého školstva. **Julia Witt** z Berlína vykresluje, ako sa prejavilo toto reformné hnutie na tradičných výtvarných akadémiách vo Weimarskej republike, ktoré boli hlavným terčom kritiky reformátorov. Autorka predstavuje zmeny zavedené na modernizáciu týchto inštitúcií, pričom sa zameriava na fúzie akadémií s umeleckopriemyselnými školami, ktoré mali viesť k vytvoreniu umeleckých škôl nového typu.

Nové školy hlásali nové metódy výučby, a práve o tom referuje **Lada Hubatová-Vacková** z Prahy. V príspevku o reformnom „úžitkovom kreslení“ sa zameriava na tie metódy, ktoré sa svojou neimitatívnosťou radikálne odlišovali od tradičného postupu iluzívne koncipovaného akademického kreslenia podľa modelu. Popri voľnom imaginatívnom ornamentálnom kreslení je tak predstavená metóda mechanizovanej kresby, ktorú na ŠUR presadzovali Josef Vydra a František Reichentál. **Alena Kavčáková** z Olomouca prezentuje VI. medzinárodný kongres kreslenia a úžitkového umenia v Prahe (1928), ktorý predstavoval dôležitú platformu pre výmenu informácií i kontaktov v rámci reformného hnutia. Organizátori Josef Vydra (zakladateľ a riaditeľ ŠUR) a František Viktor Mokrý (neskôr vedúci Ústavu výtvarnej výchovy v Olomouci) tu nadviazali živé známosti s medzinárodnou umeleckou a výtvarno-pedagogickou avantgardou, najmä s osobnosťami pôsobiacimi v dessauskom Bauhouse. Pre týchto moderne zmýšľajúcich mužov sa Bauhaus stal nevyhnutným vzorom. Z príspevkov je zrejmé, že reforma umeleckého školstva, ako reakcia na krízu umenia a vzdelávania, bola výsledkom aktivít osobností zoskupených okolo škôl a vychádzala z ich osob-

**Patrick Werkner**, in his paper on the Vienna Kunstgewerbeschule, discusses modernisation characteristics in instruction (already present in the Secession period), focusing on Franz Cizek's classes and the "Kineticism" he introduced. It can be understood not only as one of the many art "isms" of the 1920s but also as the name of the pedagogical theory developed by Cizek, which was later adopted mostly by his female students.

This introductory contextualisation is followed by the first thematic group dealing with the methods, networks and institutions of the art education reform. **Julia Witt**, from Berlin, describes how this reform movement manifested in the traditional art academies in the Weimar Republic which were the reformers' main target of criticism. She presents the changes introduced to modernise these institutions, focusing on academies merging with arts and crafts schools which were supposed to lead to the formation of a new type of art schools.

New schools introduced new instructional methods and **Lada Hubatová-Vacková**, from Prague, reports precisely on that. In her paper on reformative "applied drawing", she focuses on methods radically differing in their non-imitativeness from the traditional method of illusionarily-conceived academic drawing using a model. Alongside free imaginative ornamental drawing, she introduces a method of mechanised drawing which was promoted at ŠUR by Josef Vydra and František Reichentál.

**Alena Kavčáková**, from Olomouc, reports on the 6th International Congress for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries (1928) which presented an essential platform for exchanging information and connections within the reform movement. The organisers, Josef Vydra (founder and director of ŠUR) and František Viktor Mokrý (later Head of Institution of Art Education in Olomouc), built lively relationships with the international art and art-pedagogical avant-garde, especially with the personalities active at the Dessau Bauhaus. For these mod-

ných kontaktov, spolupráce pri vydávaní publikácií, realizovaných výstav, prednášok, kongresov a z bohatej vzájomnej korešpondencie.

**Cornelia Wieg** z Halle predstavuje vo svojom príspevku umeleckopriemyselnú školu BURG v Halle, založenú už v roku 1915, ako „staršiu sestru“ Bauhausu. Bohatá činnosť umeleckej školy BURG má totiž podobnosti s Bauhausom, najmä v propagácii kolektívneho ducha tvorby prostredníctvom dielenskej výučby a spoločných výstav, ako aj v spolupráci s priemyslom. Na rozdiel od svojej „slávnejšej sestry“ však BURG vždy kládla na prvé miesto samotnú tvorbu pred akýmkolvek iným programom či cieľom.

Pozícia Bauhausu v konštelácii moderny je teda vhodnou tému pre druhú skupinu príspevkov, ktorých cieľom nie je spochybniť kvalitu Bauhausu, ale otvoriť pole aj pre iných aktérov a ukázať, že i Bauhaus nadviazal na už existujúce trendy a aktivity. **Meghan Forbes** z New Yorku v príspevku „Bauhaus mimo Bauhaus“ dokumentuje vzťahy medzi nemeckou školou a českou avantgardou. Na príklade edície *Bauhausbücher* vedenej Lászlóom Moholy-Nagyom spresňuje viazanosť Bauhausu na stredoeurópsku avantgardu, ktorá bola charakteristická mnohými lokálnymi strediskami bez hierarchického vzťahu. **Alexandra Panzert** z Hannoveru ukazuje, že si Bauhaus vydobyl svoje špecifické miesto v rámci reformných umeleckých škôl najmä svojou výnimocnou komunikačnou stratégiou, jeho vyučovací program je však porovnatelný s programom jeho homológov (Kolín, Berlín, Frankfurt, Halle...). Istým spôsobom predstavujú tieto príspevky dva metodické prístupy, ktoré ponúkajú nové čítanie Bauhausu v stredoeurópskom kontexte.

Tretia časť zborníka sa napokon venuje variantom reformných umeleckých škôl. **Grit Weber** z Frankfurtu predstavuje Frankfurtskú školu umenia, ktorá bola svojho času významnou súčasťou modernizačného hnutia v tomto meste. Otázkou pritom zostáva, prečo sa na túto inštitúciu zabudlo napriek tomu, že na nej pôsobili významní umelci

ern-minded men, the Bauhaus became an inevitable paradigm. The papers in these proceedings make it evident that art education reform, as a response to the crisis in art and education, was a result of activities by personalities grouped around schools, and originated from their private connections, collaboration in publications, organising exhibitions, lectures, congresses and extensive mutual correspondence.

In her paper, **Cornelia Wieg**, from Halle, describes the school of applied arts BURG, founded already in 1915 as the "older sister" of the Bauhaus. The abundant activity of the BURG art school resembled the Bauhaus – especially concerning the promotion of collective creative spirit with workshop instruction and joint exhibitions as well as cooperation with industry. However, unlike its "more famous sister", the BURG always placed creation itself before any other program or target.

The position of the Bauhaus in the constellation of modernism was, therefore, a suitable topic for the second group of papers aiming not to question the quality of the Bauhaus, but to expand the field to other schools and demonstrate that also the Bauhaus pursued already existing trends and activities. **Meghan Forbes**, from New York, documents the relationship between the German school and Czech avant-garde in her paper „Decentering the Bauhaus“. Referring to *Bauhausbücher* (the Bauhaus books series), edited by László Moholy-Nagy, she analyses Bauhaus's links to the Central European avant-garde characterised by several local centres that were not hierarchically connected. **Alexandra Panzert**, from Hannover, shows that the Bauhaus earned its specific position among reformed art schools principally due to its outstanding communication strategy; however, its curriculum is comparable to the curriculums of its homologues (Cologne, Berlin, Frankfurt, Halle, ...). In a way, these papers present two methodical approaches offering a new perception of the Bauhaus in the Central European context.

a pedagógovia a že fungovala v meste, ktorého dynamika trvalo poznačila teóriu metropolitného urbanizmu. Medzi iné „pozabudnuté“ školy patria aj tie, ktoré prekvitali v medzivojnovom období v Maďarsku. O nich referuje **Katalin Bakos** z Budapešti. Išlo o tri školy dielenského typu (Jaschikova umelecká škola, Műhely založená Sándorom Bortnyikom a škola Atelier), ktoré predstavovali modernú alternatívu klasickej umeleckej výučby svojím zameraním na dizajnérsku tvorbu. Tieto školy boli však aj miestom, kde pôsobili umelci ovplyvnení revolučnými teóriami či mladí imigranti židovského pôvodu. Mnohé zo spomínaných škôl boli činné predovšetkým v dvadsiatych a tridsiatych rokoch minulého storočia, čo však neboli prípad zlínskej Baťovej Školy umení, založenej až v roku 1939. O jej vzniku diktovanom naliehavou potrebou riešenia estetických aspektov baťovských výrobkov a o jej špecifickej histórii vo vojnovom (a povojnovom) kontexte píše na záver **Vít Jakubíček** zo Zlína.

Účastníčkam a účastníkom sympózia sa podarilo načerňať živú historickú mozaiku reformných umeleckých škôl v stredoeurópskom kontexte, ktoréj komplexnosť si určite žiada ďalšie výstupy prostredníctvom hlbších spoločných štúdií či výstav.

Skutočnosť, že niektoré školy sú viac a iné menej známe, nemusí reflektovať ich kvalitu, skôr neskoršiu historiografiu, množstvo zachovaných zdrojov, a napokon aj ich geografické umiestnenie. Takmer pri všetkých školách sa stretávame s problémami pri hľadaní prameňov, kedže archívy a zbierky škôl sa zachovali len výnimkočne; oveľa bežnejšie je, že boli zničené alebo stratené. Preto tak výrazne vynikajú inštitúcie, ku ktorým sa zachovalo viac zdrojov, resp. ktoré počas svojej existencie vydávali časopisy, knihy, výročné správy atď. Je potrebné aj hlbšie preštudovať prínos niektorých významných osobností – popri Lászlóovi Moholy-Nagyovi, Walterovi Gropiusovi a Hannesovi Meyerovi treba poukázať na rolu, ktorú zohrali Lajos Kassák, Sándor Bortnyik, Zdeněk Rossmann, Josef Vydra, Karel Teige... Išlo pri-

The third part of the proceedings concludes with variants of the reformed art schools. **Grit Weber**, from Frankfurt, presents the Frankfurt Kunsthochschule which was at the time a vital part of the modernisation movement in the city. The unanswered question about the Frankfurt school is why this institution was forgotten despite the fact that outstanding artists and teachers were active there, and it operated in the city with dynamics that left a permanent mark on the theory of metropolitan urbanism. Other "forgotten" schools include those that flourished in Hungary during the interwar period. **Katalin Bakos**, from Budapest, describes three workshop-type schools (School of Álmos Jaschik, Műhely of Sándor Bortnyik and Atelier of Dezső Orbán) with a focus on design, a modern alternative to classic art instruction. However, these schools were also places where artists influenced by revolutionary theories or young immigrants of Jewish descent were active. Many of the mentioned schools were active primarily in the interwar period, but this was not the case of the School of Arts in Zlín, founded in 1939. In the final paper of these proceedings, **Vít Jakubíček** from Zlín reports on its emergence dictated by the urgent need to address the aesthetic aspects of Baťa's products and on its specific history in the war (and post-war) contexts.

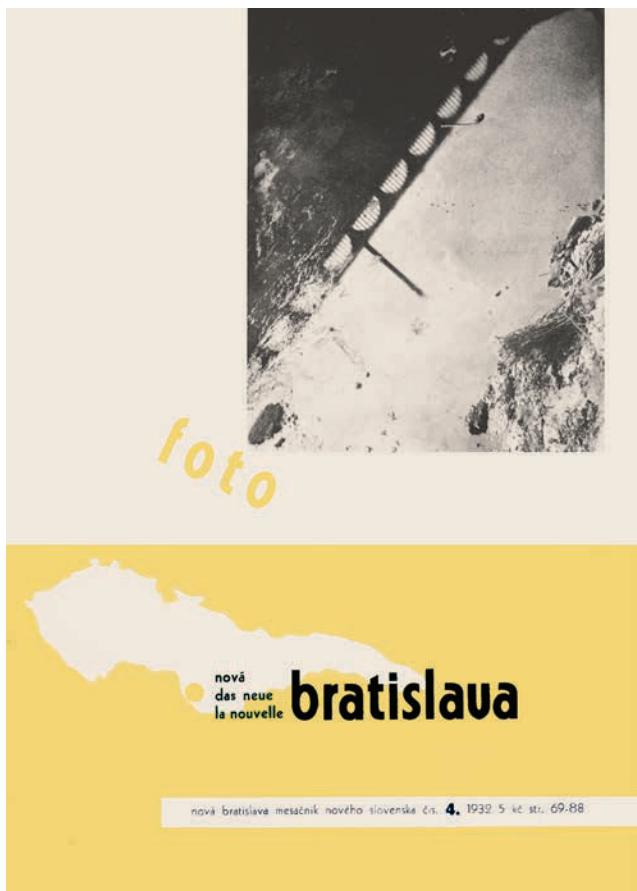
All the participants in the symposium outlined the living historical mosaic of reformed art schools in the Central European context with its complexity clearly requiring further investigation through more profound collaborative studies and exhibitions.

The fact that some schools are more and others less well-known does not necessarily reflect their quality, but rather their later historiography, the amount of preserved resources, as well as their geographic location. The research of almost all of the schools, is often impeded due to a lack of resources. In only rare cases were the archives and school collections preserved; typically they were destroyed or lost. Thus, the institutions with more preserved

08a



08b



08 a, b Zdeněk Rossmann, obálka  
časopisu *nová bratislava*,  
č. 1 a 4, 1931/32

08 a, b Zdeněk Rossmann, cover of  
the magazine *nová bratislava*,  
no. 1 and 4, 1931/32

tom vždy o umelcov, ktorí netvorili v uzavretých priestoroch elitných ateliérov, ale aktívne sa angažovali v procese hlbších spoločenských zmien. To nás vedie k otázke širšej historickej kontextualizácie reformného hnutia, pretože sa netýkalo iba umenia a výtvarníkov, ale bolo spojené aj s naliehavými reformami celej spoločnosti.

Bratislavská iniciatíva má byť považovaná za prvotný impulz k hlbšiemu výskumu (staro)nových témy, ktorej dôležitosť je potvrdená práve pretrvaním istých pedagogických schém avantgardy a moderny v priebehu 20. storočia. Snažili sme sa tiež začleniť moderné reformné hnutie do širších umelecko-historických kontextov stredoeurópskeho regiónu. Na osobitný vývin v rakúsko-uhorskej monarchii poukázal špeciálny host **Miklós Székely** z Budapešti. Na zaujímavom prípade vzniku priemyselných škôl a múzeí v Uhorsku v rokoch 1884 – 1914 vysvetlil, ako už tieto inštitúcie pracovali s ideami, ktoré boli centrálne pre reformu umeleckého školstva v medzivojnovom období. O dedičstve reformných škôl sa debatovalo v závere sympózia v rámci okrúhleho stola. **Bohunka Koklesová**, rektorka VŠVU v Bratislave, a **Iva Knobloch Janáková** z UPM v Prahe sa spoločne zamysleli nad stavom súčasného umeleckého školstva, ktoré, zdá sa, prežíva krízové obdobie a len ľahko si hľadá cestu k súčasnemu životu plnému rozporuplných zmien (či už politických, ekonomických alebo technologických).

Naše sympózium Škola ako laboratórium moderného života vnímame ako laboratórium medzinárodnej vedeckej spolupráce, kde majú svoje miesto nielen teoretici a teoretičky, ale i ľudia z umenie, dizajnérskej a pedagogickej praxe, a tiež všetci tí, ktorí sa o umenie a vzdelávanie zaujímajú. Dúfame, že tento zborník je prvou z ďalších publikácií medzinárodného a transdisciplinárneho charakteru k téme umeleckej výchovy v širšom historickom kontexte.

resources or those that published journals, books, annual reports and other documents stand out. It is also necessary to gain more in-depth insight into the contribution of some distinguished personalities: alongside László Moholy-Nagy, Walter Gropius, and Hannes Meyer, it is important to shed light on the roles assumed by Lajos Kassák, Sándor Bortnyik, Zdeněk Rossmann, Josef Vydra, Karel Teige and others. They were always artists who did not create in the confined places of elite studios, but were actively involved in the process of more significant social changes. This raises the question of the broader historical contextualisation of the reform movement as it was not related solely to art and artists, but also to the urgent reforms of society.

The Bratislava initiative is meant to be viewed as a prime impulse for more in-depth research into an (old) new topic with its importance confirmed by the persistence of specific avant-garde and modernist pedagogical schemes over the course of the 20th century. We also tried to integrate the modern reform movement into the broader art-historic contexts of the Central European region. Special guest **Miklós Székely**, from Budapest, indicated a particular development in the Austro-Hungarian Monarchy. With an impressive description of the emergence of arts and crafts schools and museums in Hungary between 1884 and 1914, he explained how these institutions worked with ideas central for the reform of art education in the interwar period.

The end of the symposium focused on a round table debate on the legacy of the reformed schools. **Bohunka Koklesová**, Rector of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, and **Iva Knobloch Janáková**, from the Museum of Decorative Arts in Prague, jointly considered the status of contemporary art education which appears to be experiencing a period of crisis, and is challenged to find a way to render modern life full of contradictory changes (either in politics, economy, or technology).

We perceive our symposium, *School as a Laboratory of Modern Life*, as a laboratory of international

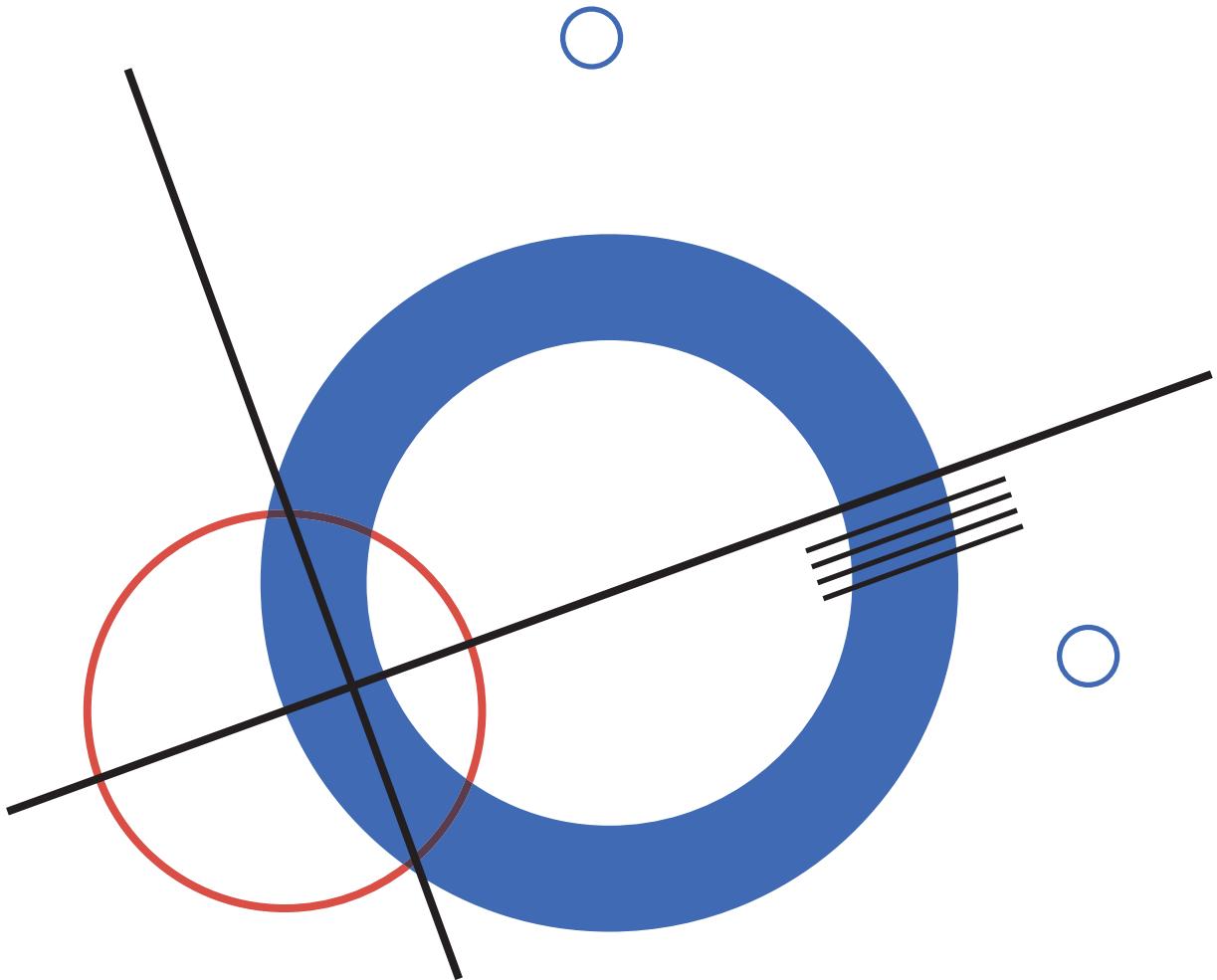
scholarly cooperation where there is a place not only for theoreticians but also for people from art, design and pedagogical practices as well as all those interested in art and education. We hope that these proceedings will be the first of many publications of an international and transdisciplinary nature on art education in a broader historical context.

**ŠUR**

Bratislavská škola,  
ktorá sa nebála moderny

**ŠUR**

The Bratislava School  
with No Fear of Modernism



## Klára Prešnajderová

Škola umeleckých remesiel v Bratislave (ŠUR)<sup>1</sup> vznikla v porovnaní s inými, podobne zamernanými školami relatívne neskoro. Kým v mnohých kútoch Európy už pred prvou svetovou vojnou prebiehala reforma umeleckého školstva a o slovo sa hlásili umelecké avantgardy, Slovensko sa po roku 1918 nachádzalo vo fáze intenzívnej výstavy. Samozrejme, nemožno tvrdiť, že sa kultúrny život musel budovať od úplných základov, avšak oproti západnej Európe existoval výrazný posun, ktorý bolo nevyhnutné v priebehu čo najkratšieho času dobehnut. Súviselo to so špecifickou situáciou, v akej sa krajina nachádzala. V dôsledku intenzívnej maďarizácie v posledných desaťročiach 19. storočia tu chýbali základné národné inštitúcie, ku ktorým možno počítať aj verejné umelecké školy.<sup>2</sup> Práve v masívnej podpore kultúry vidí slovenský historik Ivan Kamenec jeden zo základných nástrojov, ktorým sa československá vláda snažila pripútať Slovensko k novovzniknutému demokratickému štátu.<sup>3</sup> Budovanie chýbajúcich inštitúcií, podpora národného školstva

ŠUR<sup>1</sup>, as the first arts and crafts school in Slovakia, emerged relatively late compared to other schools with a similar focus. While in many parts of Europe even before the First World War, the reform of art education was already in progress and avant-garde in art was trying to get its ideas across, after 1918 Slovakia was undergoing an intensive development phase. Indeed, it cannot be claimed that cultural life had to be built from the ground up; however, there was a significant shift in contrast with Western Europe with which it was necessary to draw level in the shortest possible time. It was related to the country's specific situation. As a result of intense Hungarianization in the last decades of the 19th century, there was a lack of basic national institutions, including public art schools.<sup>2</sup> It is precisely in the massive support of culture that Slovak historian Ivan Kamenec sees one of the fundamental instruments with which the Czechoslovak government sought to bind Slovakia to the newly established democratic state.<sup>3</sup> However, the building of missing institutions, the

<sup>1</sup> Základnou sekundárhou literatúrou o bratislavskej Škole umeleckých remesiel je nepochybne prvá a zatiaľ jediná monografia od historičky umenia Ivy Mojžišovej. Pozri Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013.

<sup>2</sup> Lubica Kázmerová, K vývinu štruktúry školstva na Slovensku v rokoch 1918 – 1939, in: Milan Zemko – Valerián Bystrický (eds.), *Slovensko v Československu (1918 – 1939)*, Bratislava 2004, s. 433.

<sup>3</sup> Ivan Kamenec, Hlavné trendy vývoja slovenskej kultúry v kontexte spoločenského a politického života za predmníchovskej republiky, in: Zemko - Bystrický (pozn. 2), s. 447.

<sup>1</sup> The basic secondary literature on the ŠUR is undoubtedly the first and to date only monograph by art historian Iva Mojžišová. See Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013.

<sup>2</sup> Lubica Kázmerová, K vývinu štruktúry školstva na Slovensku v rokoch 1918 – 1939, in: Milan Zemko – Valerián Bystrický (eds.), *Slovensko v Československu (1918 – 1939)*, Bratislava 2004, p. 433.

<sup>3</sup> Ivan Kamenec, Hlavné trendy vývoja slovenskej kultúry v kontexte spoločenského a politického života za predmníchovskej republiky, in: Zemko - Bystrický (note 2), p. 447.

či spolkového života však narážala na akútne problém s lojálnym odborným personálom. Nielenže chýbali odborníci, ale drívavá väčšina učiteľov a úradníkov, ktorí len niekoľko rokov predtým slúžili Uhorsku, nemala záujem pomáhať pri budovaní nového štátu. Z tohto dôvodu boli na Slovensko povolaní českí učitelia, úradníci a intelektuáli, ktorí tu získavali kľúčové pozície v kultúrnom, spoločenskom a hospodárskom živote.<sup>4</sup>

### **„Nové uměleckopriemyselné hnutie“**

Nie je preto vôbec prekvapujúce, že aj pri vzniku Školy uměleckých remesiel v Bratislave v roku 1928 stáli dva českí intelektuáli – Josef Vydra (1884 – 1959), v tom čase školský inšpektor pre výtvarnú výchovu na Slovensku, a Antonín Hořejš (1901 – 1967), mladý referent Obchodnej a priemyselnej komory v Bratislave, zodpovedný za umělecké remeslá. Nevyhnutnú inštitucionálnu podporu pre svoju rozsiahlu osvetovú činnosť našli práve v Obchodnej a priemyselnej komore v Bratislave, ktorá združovala významných predstaviteľov miestneho priemyslu a obchodu, a mala tak bytostný záujem o hospodársky rozvoj Slovenska.

Hořejš označoval dianie na Slovensku v druhej polovici dvadsiatych rokov ako „nové uměleckopriemyselné hnutie“. V roku 1930 opísal tieto snahy, ktorých bol nielen nadšeným iniciátorom, ale aj neúnavným aktérom, takto: „Kvalita dala tiež vzniku novému hnutiu umělecko-priemyselnému, ktoré si zaumienilo pracovať na zlepšení úrovne všetkých potrieb moderného človeka, u ktorých rozhoduje i kvalita vzhľadu. Toto hnutie počína u dnešného šperku a končí u ľudského príbytku, domu a stavby miest. Rešpektuje požiadavky sociálne, hygienické, hospodárske, umělecké, pedagogické. Chce zlepšenie života

support of national education and the establishment of unions and associations encountered an acute issue regarding a loyal professional staff. Not only were the experts absent, but the vast majority of teachers and clerks who had served Hungary only a few years before, were uninterested in helping to build the new state. For this reason, Czech teachers, clerks and intellectuals were called to Slovakia to assume crucial positions in cultural, social and economic life.<sup>4</sup>

### **"New Applied Arts Movement"**

It is therefore not at all surprising that two Czech intellectuals, Josef Vydra (1884–1959) at that time a school inspector for art instruction in Slovakia, and Antonín Hořejš (1901–1967) a young clerk of the Chamber of Commerce and Industry in Bratislava responsible for arts and crafts, established ŠUR in Bratislava in 1928. They found the necessary institutional support for their extensive educational activities precisely in the Chamber of Commerce and Industry in Bratislava, which brought together important representatives of local industry and trade, and thus had a vital interest in the economic development of Slovakia.

Hořejš described the events in Slovakia of the second half of the 1920s as a “new applied arts movement”. In 1930, he reported on the endeavours of which he was not only an enthusiastic initiator but also a tireless partaker as follows: “Quality has also given rise to a new applied arts movement aiming to work on improving the standard of all needs of a modern person, in which quality appearance also matters. This movement begins with today's jewellery and ends with dwellings, houses, and the construction of cities. It respects social, hygienic, economic, artistic and pedagogical requirements. It strives to improve the

<sup>4</sup> Iba v oblasti školstva hovorí Kamenec asi o 1 400 českých pedagógoch povolaných na Slovensko. Tamže, s. 448.

<sup>4</sup> Kamenec speaks of approximately 1400 Czech pedagogues called to Slovakia in the field of education alone. Ibid., p. 448.

človeka na tejto planéte, pokiaľ sa to dá docieliť ušľachtilou a krásnou výrobou.“<sup>5</sup>

Slovným spojením „nové umeleckopriemyselné hnutie“<sup>6</sup>, ktoré bolo iste inšpirované pojmi ako nové videnie, nová architektúra či nová typografia, Hořejš dokonale vystihol situáciu, v akej sa vtedy nachádzali novodobí budovatelia a reformátori bojujúci za kultúrne a hospodár-ske pozdvihnutie Slovenska. Na jednej strane si uvedomovali, že ich prvoradou úlohou je položiť úplné základy, no na strane druhej veľmi dobre chápali, že musia v čo najkratšom čase dobehnuť procesy, ktoré sa v iných krajinách kontinuálne vyvíjali niekoľko desaťročí. Pre oblasť umeleckého priemyslu to znamenalo vybudovať klúčové inštitúcie ako chýbajúcu umeleckopriemyselnú školu, paralelne s ňou založiť umeleckopriemyselné múzeum, podporiť moderný umelecký priemysel cez odborný zväz typu nemeckého Werkbundu, ale aj osvetovú činnosť vo forme výstav, časopisov a publikácií.<sup>7</sup> Pri všetkých týchto iniciatívach zohrávali klúčovú úlohu práve Vydra s Hořejšom. Z obsahovej stránky nechceli kopírovať koncepty predchádzajúceho 19. storočia, ba práve naopak. Oproti iným krajinám možno v provizórnych podmienkach sa snažili reagovať na výzvy modernej doby a zavádzalať na Slovensku aj z medzinárodného hľadiska najprogresívnejšie trendy v odbore. Hoci sa nasledujúci Vydrov výrok vzťahoval na program Školy umeleckých remesiel, dokonale charakterizuje aj ostatné

lives of people on this planet if it can be achieved by virtuous and beautiful production.”<sup>5</sup>

Hořejš's use of the phrase “new applied arts movement”<sup>6</sup> which was undoubtedly inspired by concepts such as New Vision (Neues Sehen), New Building (Neues Bauen) and New Typography, perfectly depicted the situation in which then-contemporary builders of society and reformers fighting for Slovakia's cultural and economic enlightenment existed. On one hand, they were aware of their primary task to lay comprehensive foundations, but on the other, they understood very well that they had to draw level with the processes that had been continually developing in other countries for several decades. For applied arts, this meant building key institutions such as the absent arts and crafts school, establishing a museum of applied arts in parallel with it, supporting the establishment of a professional union similar to the German Werkbund, but also engaging in enlightenment activities in the form of exhibitions, magazines, and publications.<sup>7</sup> Vydra and Hořejš played a crucial role in all of these initiatives. They did not want to duplicate the concepts of the previous century in terms of content. In fact, compared to other countries, albeit in interim conditions, they tried to respond to the challenges of the modern era and introduce the most progressive international trends in the field to Slovakia. Although the following statement by Vydra is related to the curriculum of ŠUR, it

5 A.[Antonín] Hořejš, Nový umelecký priemysel, *Slovenská Grafia II*, 1930, č. 4, s. 20.

6 Na iných miestach hovorí Hořejš aj o „modernom umeleckopriemyselnom hnutí“.

7 Pre viac informácií o umeleckopriemyselnom hnutí v zahraničí a v českých zemiach pozri napríklad Lada Hubatová-Vacková, Krásá věcí, průmysl a moderní společnost (1870–1918), in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmannová – Pavla Pečinková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha 2014, s. 27–63.

5 A.[Antonín] Hořejš, Nový umelecký priemysel, *Slovenská Grafia II*, 1930, no. 4., p. 20.

6 In other texts, Hořejš also writes about “modern applied arts movement“.

7 For futher information on the applied arts movement in abroad and the Czech lands see, for instance, Lada Hubatová-Vacková, Krásá věcí, průmysl a moderní společnost (1870–1918), in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmannová – Pavla Pečinková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha 2014, pp. 27–63.

snahy o rozsiahlu reformu umeleckého priemyslu, ktoréj bol jednou z najdôležitejších osobností: „Nebáť sa moderny, kriticky z nej vyberať a skúšať všetko najnovšie a prenášať výsledky späť do výroby (...).”<sup>8</sup>

Ideálna príležitosť na oficiálne spustenie takého významného projektu, akým bolo budovanie prvej verejnej umeleckej školy na Slovensku a prvého umeleckopriemyselného múzea, sa naskytla pri príležitosti desiateho výročia založenia Československej republiky. Plány a koncepcie boli už vtedy jasné a ambiciozne, no reálne začiatky oboch inštitúcií o to skromnejšie. Budúca Škola umeleckých remesiel začala svoju činnosť 9. novembra 1928 v prenajatých priestoroch Štátnej priemyselnej školy v Bratislave troma kurzami ako večerná škola kreslenia Obchodnej a priemyselnej komory. „Tyto večerní, stále kurzy vznikli ako zkouška snad budoucí školy uměleckých řemesel (...),“<sup>9</sup> oznamoval krátko nato časopis *Výtvarné snahy*, orgán Zväzu česko-slovenského diela. Paralelne s večernou školou kreslenia sa začalo v úzadí, mimo oči verejnosti, budovať umeleckopriemyselné múzeum, ktoré aspoň podľa koncepcie malo byť svojou formou, úlohami, vedeckým charakterom a najmä zbierkou zameranou iba na výrobu posledných 50 rokov a súčasnosť<sup>10</sup>, „opravdu novým ústavom toho druhu v Európe“<sup>11</sup>. Nie je azda nijako prekvapujúce, že pri vzniku týchto dvoch inštitúcií,

also perfectly characterises other efforts for an extensive reform of applied arts, of which he was one of the most important figures: “Having no fear of Modernism, critically choosing and trying out everything that is novel and conveying the results back to production (...).”<sup>8</sup>

The ideal opportunity to officially launch such an important project as the establishment of the first public art school in Slovakia and the first museum of applied arts arose on the occasion of the 10th anniversary of the founding of the Czechoslovak Republic. The plans and concepts were already clear and ambitious, but the real beginnings of both institutions were all the more modest. The future ŠUR began its activities on 9 November 1928, in rented premises of state industrial school with three evening school drawing courses of the Chamber of Commerce and Industry. “These permanent evening courses were created as a test of perhaps the future school of arts and crafts (...),“<sup>9</sup> announced the journal *Výtvarné snahy* (Art endeavours), of the Association of the Czechoslovak Werkbund (Svaz československého díla). In parallel with the evening school of drawing, in the background and out of the public eye, they began to build a museum of applied arts which, at least according to the concept, was to be in its form, tasks, scientific character and especially collection focused only on the production of the past 50 years and the present<sup>10</sup>, “a truly new institution of this kind in Europe”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Josef Vydra, Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. 30 rokov od založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave, *Výtvarný život* III, 1958, č. 8, s. 300.

<sup>9</sup> Večerní škola kreslení Obchodní a živnostenské komory v Bratislavě, *Výtvarné snahy X – Výtvarná výchova, príloha Výtvarných snáh*, 1928 – 1929, č. 8, s. 84.

<sup>10</sup> List Kuratória umelecko-priemyselného múzea v Bratislave mestskému zastupiteľstvu mesta Bratislavu z 20. 10. 1931, Štátny archív Bratislava, osobný fond PhDr. Antonín Hořejš, škatuľa 3, Spisy Umelecko-priemyselného múzea v Bratislave.

<sup>11</sup> Tamže.

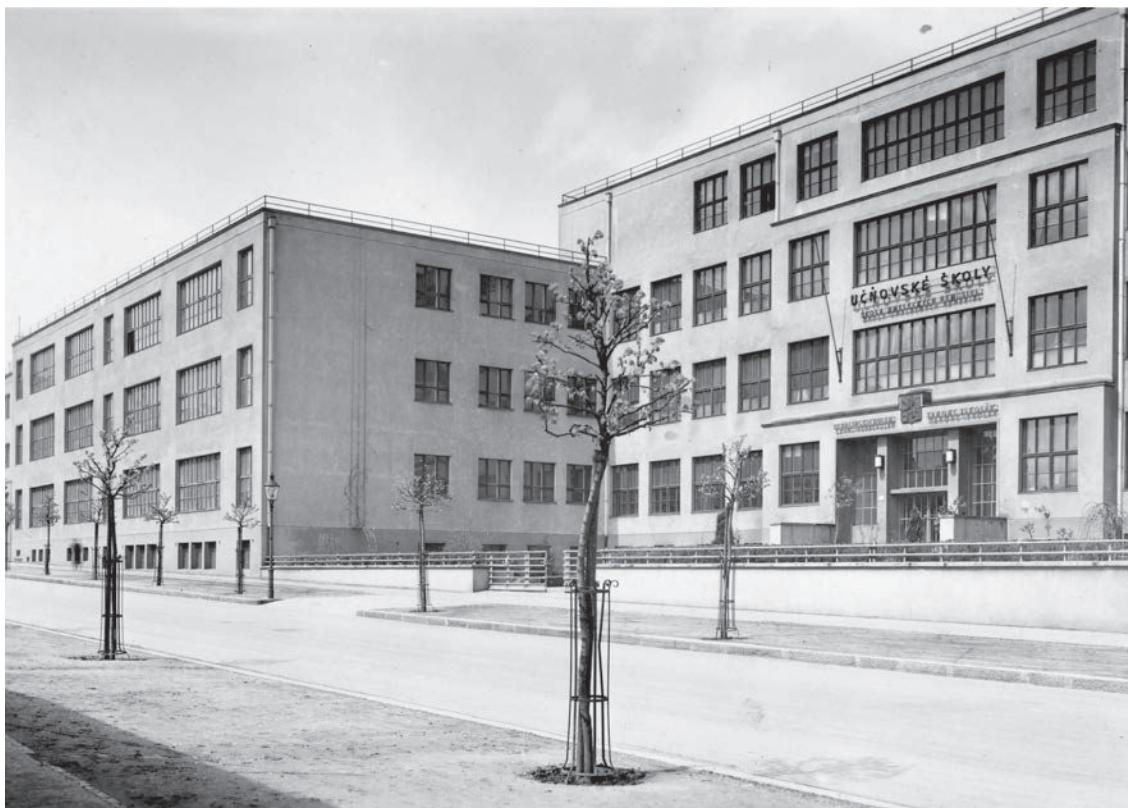
<sup>8</sup> Josef Vydra, Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. 30 rokov od založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave, *Výtvarný život* III, 1958, no. 8, p. 300.

<sup>9</sup> Večerní škola kreslení Obchodní a živnostenské komory v Bratislavě, *Výtvarné snahy X – Výtvarná výchova, príloha Výtvarných snáh*, 1928 – 1929, no. 8, p. 84.

<sup>10</sup> Letter of the Bratislava Museum of Applied Arts Board to the Bratislava City Council of 20 October 1931, Štátny archív Bratislava, personal archive of PhDr. Antonín Hořejš, box 3/6 (1927-1932).

<sup>11</sup> Ibid.

09



09 Budova Učnovských škôl a ŠUR v Bratislave,  
30. roky  
09 Building of the Vocational Schools and ŠUR  
in Bratislava, 1930s

pre rozvoj umeleckého priemyslu kľúčových, stáli práve Vydra a Hořejš. Vydra sa postavil na čelo pripravovanej Školy umeleckých remesiel, Hořejš prebral úlohu správcu zbierok a knižnice umeleckopriemyselného múzea. Hoci škola aj múzeum začali svoju činnosť prakticky paralelne a v podobne skromných podmienkach, ich osud bol diametrálnie odlišný. Ako rozhodujúci faktor pre prežitie inštitúcie sa ukázala byť vhodná budova.

### **Nový začiatok v novej budove**

Kým novovzniknuté umeleckopriemyselné múzeum bez vyhovujúcich priestorov nikdy nedokázalo oficiálne začať svoju činnosť,<sup>12</sup> idea prvej verejnej umeleckej školy na Slovensku sa mohla rozvinúť práve vďaka vlastnej budove. Príležitosť získať vhodné učebne a najmä moderné, dobre vybavené dielne sa naskytla prepojením s miestnymi Učňovskými školami, ktoré sa v roku 1930 prestahovali do novopostavenej funkcionalistickej budovy na Vazovovej ulici. Vydra, ktorý sa stal riaditeľom oboch škôl, takto získal možnosť naplno realizovať koncepciu modernej umeleckej školy, a to, podobne ako Bauhaus v Dessau, vo výnimočnej architektúre.<sup>13</sup> Kým dovtedy pre Vydu predstavovala absencia verejného umeleckého školstva na Slovensku komplikáciu, keďže sa nemohol pri rozbehu školy opierať o už existujúce zázemie, v novej budove sa z nedostatku tradície stala výhoda. S podporou Ministerstva školstva

Perhaps it is not at all surprising that Josef Vydra and Antonín Hořejš stood at the establishment of these two institutions which were crucial for the development of applied arts. Vydra took the lead of the future ŠUR, Hořejš assumed the position of the collection and library curator of the museum of applied arts. Although the school and the museum started practically in parallel and under similarly modest conditions, their fate was diametrically different. An appropriate building proved to be a decisive factor for the survival of the institution.

### **New Beginning in the New Building**

While the newly established museum of applied arts did not officially commence its activities with suitable premises,<sup>12</sup> the idea of the first public art school in Slovakia developed thanks to its own building. The opportunity to acquire suitable classrooms and, in particular, modern, well-equipped workshops, was provided by the merger with the local Vocational Schools, which in 1930 moved to the newly built Functionalist building at Vazovova Street. Vydra, who was appointed director of both schools, thus gained the opportunity to fully implement the concept of a modern art school, in an architecturally exceptional space. This situation was similar to that of the Bauhaus in Dessau.<sup>13</sup> While until then, the absence of public art education in Slovakia represented a complication for Vydra, as he could not rely on the

<sup>12</sup> Jediné, čo sa podarilo z pripravovaného umeleckopriemyselného múzea zrealizovať, bola čítáreň časopisov, ktorú po definitívnom stroskotaní projektu múzea prebral práve ŠUR. Viac pozri: Klára Prešnajderová, Nové skutočnosti o prvom umeleckopriemyselnom múzeu v Bratislave, *Designum* XXIII, 2017, č. 4, s. 56–61.

<sup>13</sup> Funkcionalistickú budovu Učňovských škôl na Vazovovej ulici navrhli architekti Jiří Grossmann a Alois Balán v roku 1925. So stavbou sa začalo už v roku 1928, no pre nedostatok finančných prostriedkov ju nebolo možné dokončiť celú naraz. Jej realizácia sa nakoniec natiahla až do roku 1937.

<sup>12</sup> The only thing they managed to realise from the prepared museum of applied arts was the magazines reading room, which ŠUR took over after the plans with the museum project came to a full stop. See Klára Prešnajderová, Nové skutočnosti o prvom umeleckopriemyselnom múzeu v Bratislave, *Designum* XXIII, 2017, no. 4, pp. 56–61.

<sup>13</sup> The Functionalist building of Vocational Schools at Vazovova Street was designed by architects Jiří Grossmann and Alois Balán in 1925. The construction began already in 1928 but due to a lack of funds, it was not completed all at once. Its realisation extended to 1937.

a národnej osvety a bratislavskej Obchodnej a priemyselnej komory a s potrebným technickým zabezpečením mohol začať budovať novú inštitúciu takpovediac na zelenej lúke. Na rozdiel od mnohých európskych umeleckých škôl, ktoré sa snažili o reformu, nemusel meniť existujúce štruktúry, ani bojovať s konzervatívnejšie zmýšľajúcimi kolegami. Ani prepojenie s už existujúcimi Učňovskými školami nemalo negatívny vplyv na smerovanie Školy umeleckých remesiel, keďže nešlo o fúzii s tradičnou umeleckou akadémiou, ale o voľné prepojenie s prakticky orientovanými školami zodpovednými za výchovu remeselníkov. Vydra tento bratislavský model vždy vyzdvihoval a prirovnával ho okrem Bauhausu k umeleckopriemyselným školám v Zürichu a Bruseli.<sup>14</sup> Z funkcie riaditeľa sa cielene usiloval o to, aby nešlo iba o účelné umiestnenie dvoch inštitúcií do jednej spoločnej budovy. Z prepojenia mali profitovať obe školy – Učňovské školy najmä z toho, že tu pedagógovia ŠUR viedli viaceré predmety a pomáhali tak pozdvihnúť celkovú výtvarnú úroveň učňov. Naproti tomu výhoda pre ŠUR spočívala popri možnosti využívať dielne najmä v tom, že spomedzi vyše 2 000 učňov<sup>15</sup> Vydra systematicky vyhľadával výnimočné výtvarné talenty a umožňoval im štúdium na ŠUR. Okrem týchto učňov bola ŠUR určená aj pre vyučených remeselníkov so záujmom o moderné trendy a nadanú mládež z ľudových a meštianskych škôl, navštievovať ju však mohol prakticky ktokoľvek so záujmom o umelecké remeslo a reklamu. Do roku 1934 dokonca fungovala bez prijímacích talentových skúšok, čo však malo negatívny vplyv na celkovú kvalitu výsledkov. Aj napriek očividnému

existing facilities during the launch of the school, the lack of tradition became an advantage in the new building. With the support of the Ministry of Education and National Enlightenment and the Bratislava Chamber of Commerce and Industry and the necessary technical support, Vydra was able to build a new institution, so to speak, on a green field. Unlike many reform-minded European art schools, he did not have to change the existing structures or fight with more conservative colleagues. Even the connection with the existing Vocational Schools had no negative impact on the direction of ŠUR, as it was not a merger with a traditional art academy but a loose interconnection with practically oriented schools responsible for the education of craftsmen. Vydra always emphasised this Bratislava model, and besides the Bauhaus, he compared it to the schools of applied arts in Zürich and Brussels.<sup>14</sup> In his capacity as director, he strove to ensure that the merger was not only about the pragmatic location of the two institutions in one shared building. Both schools would benefit – the Vocational Schools, particularly from ŠUR's pedagogues teaching various subjects there and thus helping to raise the overall artistic level of the apprentices. On the other hand, in addition to the possibility to use the workshops, the great advantage for ŠUR was that Vydra could systematically search for exceptional artistic talents from over 2000 apprentices<sup>15</sup> and allow them to study at ŠUR. Besides apprentices, ŠUR was intended for trained craftsmen interested in modern trends and talented youth from general and city schools, but virtually anyone interested in arts and crafts could attend. Until 1934, it even operated without

<sup>14</sup> Vydra, Počiatky prvej umeleckej (pozn. 8), s. 300.

<sup>15</sup> Vo výročnej správe zo školského roku 1934/35 je uvedený počet 2 000 až 2 300 učňov. Pozri Škola uměleckých řemesel v Bratislavě, in: Výročná zpráva učňovských škôl a školy umeleckých remesiel 1934 – 1935, s. 6, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

<sup>14</sup> Vydra, Počiatky prvej umeleckej (note 8), p. 300.

<sup>15</sup> According to the annual report of the 1934/35 academic year there were 2 000 to 2 300 apprentices. See Škola uměleckých řemesel v Bratislavě, in: Výročná zpráva učňovských škôl a školy umeleckých remesiel 1934 – 1935, p. 6, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová, box, 2016/0001/D.

nepomeru vo veľkosti Učňovských škôl a Školy uměleckých remesiel nebola ŠUR vnímaná ako menejcenná. Už rok po fúzii dokonca administratívne stála nad Učňovskými školami, hoci prakticky počas celej svojej existencie fungovala formou večerných kurzov.<sup>16</sup> Aj tento fakt dokazuje, akú podporu mal Vydra so svojím projektom na Ministerstve školstva a národnej osvety (MŠANO).

### Vízia a program školy

Na pochopenie celkovej koncepcie bratislavskej Školy uměleckých remesiel, ale aj veľkej podpory zo strany štátu sa treba vrátiť niekoľko mesiacov pred jej oficiálne spustenie. Kľúčový význam pre smerovanie školy mala totiž anketa Ministerstva školstva a národnej osvety v roku 1927.<sup>17</sup> Hoci ŠUR pod vedením Josefa Vydra počas celej svojej existencie sledovala jednotnú programovú líniu a fungovala mimoriadne konzistentne, nepanovala pri jej zakladaní zhoda. Názory sa rôznili najmä pri otázke, aký typ školy Slovensko potrebuje a či by tu ako prvá verejná výtvarná škola nemala vzniknúť umělecká akadémia. Jedným z hlavných motívov, ktorý nakoniec zásadne ovplyvnil charakter plánovanej školy, bol strach z výchovy tzv. uměleckého proletariátu, čiže vyštudovaných umelcov neschopných uplatniť sa v praxi. Rozhodujúce slovo v debate mal nakoniec sekčný šéf Ministerstva školstva a národnej osvety Zdeněk Wirth. Vydra jeho postoj neskôr komentoval: „Byl to sekční chéf Dr. Zd. Wirth na této anketě, který se postavil proti vzniku nějaké nové umělecké školy a další výchově uměleckého proletariátu

practical entrance examinations, which however, had a negative impact on the overall quality of results. Despite the apparent discrepancy in the size of ŠUR and the Vocational Schools, ŠUR was not perceived as inferior. In just a year after the merger, its position was above the Vocational Schools in administration, although it practically functioned in the form of evening courses throughout its existence.<sup>16</sup> This fact also proves the strength of support for Vydra's project from the Ministry of Education and National Enlightenment.

### The School's Vision and Program

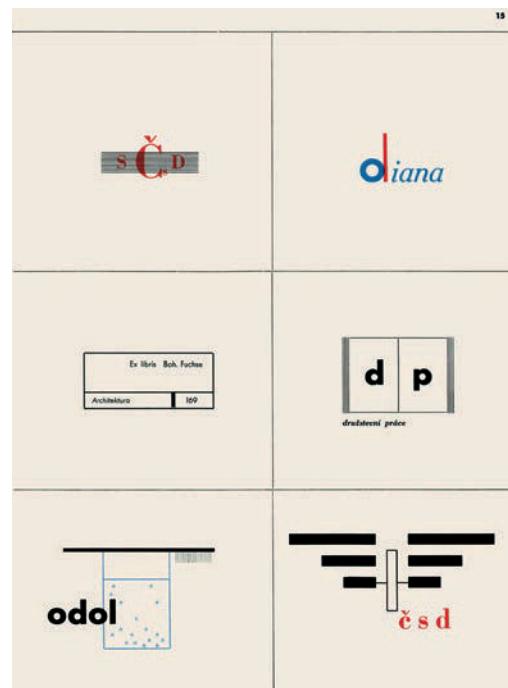
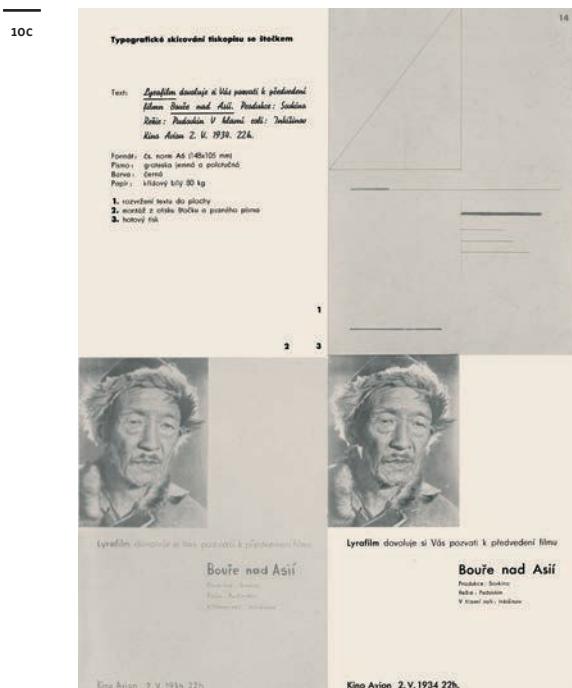
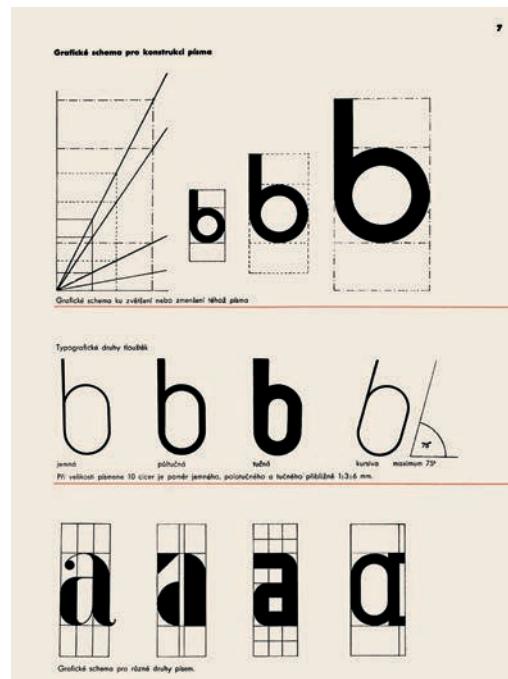
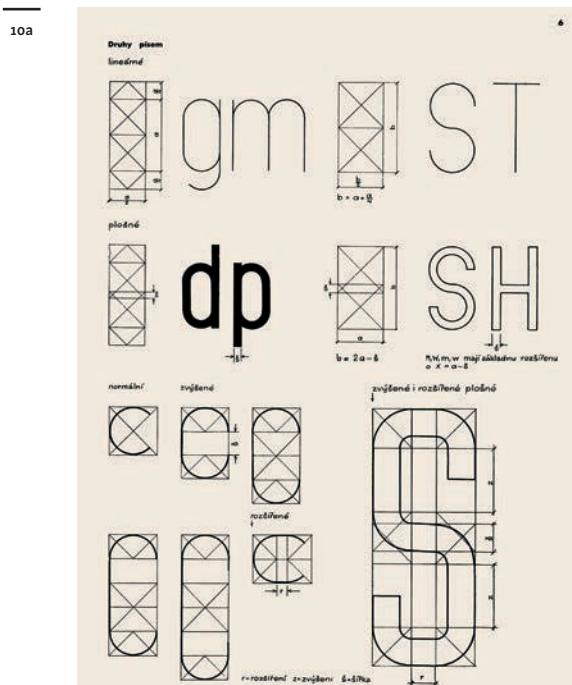
Understanding the overall concept of ŠUR as well as the great state support requires a look back at events that transpired a few months before its official opening. Especially the 1927 survey of the Ministry of Education and National Enlightenment was of crucial importance.<sup>17</sup> Although ŠUR led by Josef Vydra followed a single program line throughout its existence and functioned extremely consistently, there was no consensus regarding its establishment. Opinions differed, in particular as to what type of school Slovakia needed and whether the first public art school should be established as an art academy. One of the main motives ultimately influencing the character of the planned school was the fear of educating the so-called art proletariat – art graduates unable to find employment. Zdeněk Wirth, the section head of the Ministry of Education and National Enlightenment, had the final

<sup>16</sup> Pozri Výročná správa Školy uměleckých remesiel 1931 – 1932, s. 3, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

<sup>17</sup> Anketu o založení uměleckej školy na Slovensku zvolalo v roku 1927 (resp. na jar 1928) Ministerstvo školstva a národnej osvety na popud sekčného šéfa Aloisa Pižla. Pozri Josef Vydra, *Strach z uměleckého proletariátu?*, Moravské zemské muzeum v Brně, Osobní fondy, Josef Vydra, škatuľa 59, s. 4.

<sup>16</sup> See Výročná správa Školy uměleckých remesiel 1931 – 1932, p. 3, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová, box 2016/0001/D.

<sup>17</sup> The survey on the foundation of an art school in Slovakia was conducted in 1927 (de facto in the spring of 1928) by the Ministry of Education and National Enlightenment at the initiative of the department head Alois Pižl. See Josef Vydra, *Strach z uměleckého proletariátu?*, Moravské zemské muzeum v Brně, personal archive of Josef Vydra, box 59, p. 4.



10 a, b, c, d

Zdeněk Rossmann, Předlohy pro odborné kreslení

typografické, ukážka č. 6, 7, 14, 15, 1936

10 a, b, c, d

Zdeněk Rossmann, Templates of Expert Typographic Drawing, example no. 6, 7, 14, 15, 1936

novou školou a zcela správně svým zásahem otočil vznik i program nové školy na Slovensku, kde se šíhalo jen po vysoké akademii umění, na zcela jiné, praktické koleje (...).<sup>18</sup> Tento citát jasne ukazuje, že myšlienka vyšej umeleckej akadémie pre budúceho riaditeľa ŠUR neprichádzala do úvahy a že jeho predstava o programe prvej verejnej výtvarnej školy na Slovensku sa zhodovala s plánmi ministerstva školstva. Naznačuje však aj to, že na Slovensku spočiatku nepanovaalo všeobecné nadšenie z presadzovanej koncepcie.

Pokiaľ sa Vydra držal nastoleného cieľa, vychovávať v Bratislave „umelecko-výtvarný dorast pre remeslá, obchod a priemysel ku tvorbe nových foriem (...)“<sup>19</sup> a pomáhal tak „priviesť domácu výrobu a obchod na súčasnú medzinárodnú úroveň modernej priem(y)selnej) výroby,“<sup>20</sup> mal pri budovaní svojej školy prakticky voľnú ruku. Neskôr vyzdvihoval najmä možnosť slobodne si vyberať svojich spolupracovníkov a zostaviť tak pedagogický zbor presne podľa svojich predstáv:

„Najvďačnejším darom do vienka novej školy bola možnosť zostaviť si úplne voľne profesorský sbor z mladých a pokrovových ľudí s praxou aj v cudzine. To je, konečne, právo každého dirigenta umeleckého súboru, ale často sa nerešpektuje. Výsledok potom býva náhodný a neurčitý štýl školskej práce a idea školy s neostrými kontúrami výchovného programu. Táto nevýhoda nestretla novú Školu umeleckých remesiel. Naopak, sbor pracoval naozaj harmonicky, jednotne.“<sup>21</sup>

Pri výbere svojich budúcich spolupracovníkov Vydra nehľadel na ich etablované postavenie v rámci akademického prostredia, podmienkou neboli dokonca ani pedagogické skúsenosti. Roz-

say in the debate. Vydra later commented on his attitude as follows: “It was the section head Dr Zd. Wirth in the survey who opposed the creation of a new art school and further education of the art proletariat by a new school, and quite rightly by his intervention he switched the establishment and program of the new school in Slovakia, where they pined for a higher art academy, to an utterly different, practical track (...).”<sup>18</sup> This quote clearly demonstrates that the idea of a higher art academy was out of the question for ŠUR's future director and that his idea of the first public Slovak art school's program coincided with the plans of the Ministry. However, it also suggests that initially there was not much enthusiasm in Slovakia for the advocated concept.

As long as Vydra adhered to the stated goal, to educate the “artistic and creative upcoming generation for crafts, trade, and industry towards the creation of new forms (...)”<sup>19</sup> and thus helped “to raise domestic production and trade to the current international level of modern industrial production,”<sup>20</sup> he practically had free rein in building the school. Later, he mostly emphasised the possibility of freely choosing his co-workers and thus assembling a pedagogical staff precisely according to his ideas: “The most rewarding gift endowed to the new school was the free rein in forming a faculty from young and progressive people with experience from abroad. Ultimately, this should be the right of every conductor of an ensemble, but it is often ignored. The result is then a random and indefinite style of school work and the idea of a school with fuzzy contours of its curriculum. The new school of arts and crafts had not faced this disadvantage. On the contrary,

<sup>18</sup> Tamže, s. 4.

<sup>19</sup> Výročná zpráva učňovských škôl v Bratislave a večernej škole umeleckých remesiel a reklam. umenia 1930 – 31, nečíslovaná strana, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

<sup>20</sup> Tamže, nečíslovaná strana.

<sup>21</sup> Vydra, Počiatky prvej umeleckej (pozn. 8), s. 300.

<sup>18</sup> Ibid., p. 4.

<sup>19</sup> Výročná zpráva učňovských škôl v Bratislave a večernej škole umeleckých remesiel a reklam. umenia 1930 – 31, unnumbered page, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová, box 2016/0001/D.

<sup>20</sup> Ibid., unnumbered page.

hodoval najmä nekompromisný názor na úlohu umenia vo svojej dobe, rozhľadenosť a otvorenosť najnovším tendenciám v odbore a určite aj nadšenie, keďže bratislavská škola najmä v prvých rokoch svojej existencie neponúkala ideálne podmienky, zato však nevídanú slobodu pri budovaní novej, modernej inštitúcie. Na malej večernej škole v Bratislave sa tak stretla mimoriadne zaujímavá zostava ľudí, z ktorých mnohí sú dnes vnímaní ako najvýznamnejší predstaviteľia českej a slovenskej výtvarnej moderny. Avšak v čase, keď začínali svoju pedagogickú činnosť, väčšinou išlo o mladých absolventov umeleckých škôl, ktorých vnímanie umenia nekorešpondovalo s konzervatívnym slovenským prostredím. Na ŠUR tak pôsobili aj dva najvýznamnejší slovenskí modernisti, v roku 1928 iba 26-ročný absolvent pražskej Umeleckopriemyselnej školy Ľudovít Fulla a jeho o niečo starší kolega Mikuláš Galanda. Z českého prostredia za zmienku určite stoja grafický dizajnér, architekt a na krátke obdobie aj poslucháč Bauhausu Zdeněk Rossmann, ako aj jeho kolega a priateľ z Brna, fotograf Jaromír Funke. Učil tu aj mladý architekt a scénograf František Tröster, maliar a textilný výtvarník František Malý, keramikárka a sochárka Julie Horová, architekt Ferdinand Hrozinka či v posledných rokoch existencie školy aj filmár a fotograf Karel Plicka a sochár a priemyselný výtvarník Josef Vinecký.<sup>22</sup> Svojím základným smerovaním sa bratislavská škola nijako výnimčne nelíšila od ostatných reformných umeleckopriemyselných škôl. Orientácia na potreby trhu, práca v dielňach, prepojenie na prax, to všetko ju radilo do širšieho medzinárodného kontextu. Výnimčou ju robila najmä už spomínaná sloboda, s akou Josef Vydra a jeho pedagógovia budovali jednotlivé oddelenia, ich odvaha reagovať na miestne potreby a zároveň zavádzat najaktuálnejšie trendy.

the faculty worked utterly harmoniously and uniformly.”<sup>21</sup>

When choosing his future colleagues, Vydra did not consider their established positions within the academic environment; in fact, not even teaching experience was required. What mattered most was an uncompromising view of the present-day role of art, the knowledge of and openness to the latest trends in the field and certainly enthusiasm, as the Bratislava school, especially in the first years of its existence, did not enjoy ideal conditions; nevertheless it offered unprecedented freedom in building a new, modern institution. Thus, an exceptionally interesting group of people met at the small evening school in Bratislava; many of them are today perceived as the most eminent personalities of Czech and Slovak modern art. However, when they started with their teaching activities, they were mostly young art school graduates whose perception of art did not correspond to the conservative Slovak environment. The two most eminent Slovak Modernists, Ľudovít Fulla, in 1928 a 26-year-old graduate of the School of Applied Arts (Umělecko-průmyslová škola) in Prague and his slightly older colleague Mikuláš Galanda, were also active at ŠUR. From the Czech environment, it is certainly worth mentioning Zdeněk Rossmann, the graphic designer, architect, and for a short period the Bauhaus student; as well as his colleague and friend from Brno, the photographer Jaromír Funke. Other teachers included František Tröster, the young architect and scenographer, František Malý, the painter and textile artist, Julie Horová, the ceramist and sculptor, as well as architect Ferdinand Hrozinka. In the final years of the school's existence, the filmmaker and photographer Karel Plicka, and the sculptor and designer Josef Vinecký were also members of the staff.<sup>22</sup> With its fundamental direction,

<sup>22</sup> Krátke biografie jednotlivých členov pedagogického zboru pozri Mojžišová, Škola moderného videnia (pozn. 1), s. 184–190.

<sup>21</sup> Vydra, Počiatky prvej umeleckej (note 8), p. 300.  
<sup>22</sup> For short biographies of the individual faculty members, see Mojžišová, Škola moderného videnia (note 1), pp. 184–190.

Kedže bratislavská ŠUR vznikala od úplných základov, jednotlivé oddelenia pribúdali postupne v priebehu rokov. Kým v roku 1928 Vydra začal s troma večernými kurzami kreslenia, o desať rokov neskôr už ŠUR ponúkala 8 večerných oddelení (grafické, fotografické, maliarske, keramické, módne a textilné, kovorobných živností, drevorobníckych živností, aranžovania výkladných skriň), tri denné oddelenia (aranžovania výkladných skriň, módne a textilné a filmové), ako aj špeciálne detské oddelenie. Už toto zloženie svedčí o jasnom zameraní na potreby súčasnosti, ktorá so sebou priniesla nesmierny rozmach reklamy, obchodu a módy. Aj samotná výučba v jednotlivých oddeleniach reagovala na najprogresívnejšie tendencie v tom či onom odbore. Bratislavskí študenti pod vedením Zdeňka Rossmanna uplatňovali výlučne zásady novej typografie, s Jaromírom Funkem hľadali špecifický jazyk fotografie, v drevorobnom oddelení Ferdinanda Hrozinka navrhovali moderné interiéry a jednoduché drevené hračky a v oddeleniach kovorobných, keramickom a textilnom experimentovali s materiálom, jeho spracovaním novými či tradičnými postupmi s cieľom navrhnúť kvalitný výrobok pre široké masy. V aranžérskom oddelení naproti tomu premyslenými inštaláciami reagovali na novodobý fenomén aranžovania výkladných skriň. Nové časy reflektovala aj výučba teoretických predmetov. Najvýraznejším príkladom bol predmet Súčasný vkus, ktorý vyučoval spolužakladateľ ŠUR Antonín Hořejš. Za špeciálnu zmienku určite stoja oddelenia filmové<sup>23</sup> a detské, ktoré v Československu predstavovali absolútну novinku a sú dôkazom Vydrovej odvahy a otvorenosti. Prvé sice vzniklo až v roku 1938, no vo svojom období bolo prvou verejnou filmovou školou

the Bratislava school did not differ exceptionally from other reformed schools of applied arts. Its focus on market needs, working in workshops, and association with practice placed it in a broader international context. What made it exceptional was the already mentioned freedom with which Josef Vydra and his faculty created the individual departments, and their courage in responding to local needs while introducing the latest trends.

Since ŠUR was built from the very ground up, the number of individual departments gradually increased over the years. In 1928 Vydra started with three evening drawing courses, but ten years later, ŠUR had eight evening departments (graphic, photography, painting, pottery, fashion and textile, metalworking, woodworking, window dressing), three daily departments (window dressing, fashion and textile, and film) as well as a special children's department. This composition of the departments demonstrated a clear focus on the present-day needs bringing along a considerable boom in advertising, business and fashion. Even the instruction in the individual departments responded to the most progressive tendencies in one or another field. Zdeněk Rossmann tutored his Bratislava students exclusively on applying the principles of New Typography; Jaromír Funke encouraged them to strive for a specific photography language; in Ferdinand Hrozinka's woodworking department, students designed modern interiors and simple wooden toys. Moreover, in the metalworking, pottery, and textile departments they experimented with material and its processing by using new and traditional methods with the aim to design a quality mass product. In the window dressing department, on the other hand, they responded with sofisticated installations to the modern phenomenon of window dressing. The new era was also reflected in the instruction of theoretical subjects. The most striking example was the subject named Contemporary Taste taught by ŠUR co-founder,

<sup>23</sup> Viac k filmovému oddeleniu pozri Simona Bérešová, Filmové oddelenie ŠUR, in: Lubomír Longauer – Klára Prešnajderová (eds.), *Nebáť sa sprievodcu*, (kat. výst.), 2018, s. 68–71.

v Československu.<sup>24</sup> Vydra a jeho spolupracovníci veľmi rýchlo rozpoznali potenciál filmu, ktorý mäloktočia verejná škola považovala za natoľko seriózny, aby mu venovala pozornosť. V Bratislave naproti tomu vnímali film v celej jeho komplexnosti a stavili preto na výchovu zdatných „remeselníkov“ pre filmový priemysel schopných ovládať kamery, zabezpečiť osvetľovanie, strih, stavbu kulís, laboratórne práce pre film či dokonca napísať libreto.<sup>25</sup> Špeciálne detské oddelenie na ŠUR naproti tomu vzniklo už v druhom roku existencie školy a udržalo sa až do jej konca. Detské kurzy mali po celý čas výnimočné postavenie a Vydra im prikladal mimoriadny význam. Inšpiráciou mu boli detské kurzy Franza Čížeka na viedenskej Umeleckopriemyselnej škole,<sup>26</sup> no svoje kurzy v mnohom chápal pragmatickejšie. Samozrejme, že aj v Bratislave prikladali veľký význam detskej tvorivosti, no zároveň v oddelení pre deti a mládež videli možnosť podchytia mladú generáciu a pripraviť ju na budúce štúdium na umeleckopriemyselných školách. ŠUR tak ponúkala deťom od 8 do 14 rokov kurzy, ktoré kopírovali existujúce oddelenia pre dospelých, a to nielen zameraním, ale aj v osobe vyučujúceho. Mladé talenty tak mohli navštievoať maliarsky kurz s Ľudovítom Fullom, kreslenie s Mikulášom Galandom, keramiku s Juliou Horovou či textilnú tvorbu s Františkom Malým a vyskúšať si napríklad maľovanie na plátno temperovými farbami, modelovanie z hliny či tkanie.<sup>27</sup>

Antonín Hořejš. The film<sup>23</sup> and children's departments are definitely worth special mention; they represented an absolute novelty in Czechoslovakia and are proof of Vydra's courage and openness. Although only established in 1938, the film department was the first public film school in Czechoslovakia.<sup>24</sup> As opposed to most public schools that didn't feel it was worthy of attention, Vydra and his colleagues promptly recognised the potential of film. They perceived film in all its complexity and therefore built on the education of skilful "craftsmen" for the film industry capable of operating cameras, providing lighting, editing, set design, film lab work, and even libretto writing.<sup>25</sup>

By contrast, the special children's department at ŠUR emerged in the second year of the school's existence and continued until the very end. Children's courses had a special status over time, and Vydra attributed them extraordinary importance. He drew inspiration from Franz Cizek's children's courses at the Vienna Kunstgewerbeschule,<sup>26</sup> but in many ways, he understood his courses more pragmatically. Indeed, ŠUR attached great importance to children's creativity, but at the same time, they perceived the children's and youth's department as an opportunity to capture the young generation and prepare it for future studies at schools of applied arts. Thus, ŠUR offered children aged 9 to 14 courses duplicating those in the departments for adults not only in their focus but also in terms of their teachers.

- 
- <sup>24</sup> Vydra, Počiatky prvej umeleckej (pozn. 8), s. 300.
- <sup>25</sup> Informácia o zložení študijného programu a vyučujúcich pochádza z propagačného letáka filmového oddelenia.
- <sup>26</sup> Viac o kontaktoch Josefa Vydra a Franza Čížeka resp. Cizeka pozri Mojžišová, Škola moderného videnia (pozn. 1), s. 32–33.
- <sup>27</sup> Viac k detskému oddeleniu pozri Klára Prešnajderová, Oddelenie detské, in: Longauer – Prešnajderová (pozn. 23), s. 72–75.

- <sup>23</sup> For more on the film department, see Simona Bérešová, Filmové oddelenie ŠUR, in: Ľubomír Longauer – Klára Prešnajderová (eds.), *Nebáť sa sprievodcu*, (exh. cat.), Bratislava 2018, pp. 68–71.
- <sup>24</sup> Vydra, Počiatky prvej umeleckej (note 8), p. 300.
- <sup>25</sup> Information on the contents of the curriculum and teachers was originally published in the promotional leaflet of the film department.
- <sup>26</sup> For more information on the connections of Josef Vydra and Franz Cizek, see Mojžišová, Škola moderného videnia (note 1), pp. 32–33.

## Výchova pre potreby novej spoločnosti

„Jestliže sa v Bratislave usilujú o založenie a organizáciu akéhośi Bauhausu, jestliže chcú povznieť t. r. uměleckú tvorbu a priemysel, nech hľadajú najužší kontakt s priemyslom a s priemyselnými podnikmi,“<sup>28</sup> takto znel odkaz, ktorý od Waltera Gropiusa v roku 1931 do Bratislavы priniesol László Moholy-Nagy. Keďže si Vydra bol v tomto období veľmi dobre vedomý nevyhnutného prepojenia novej školy s praxou, určite ho slová bývalého riaditeľa Bauhausu utvrdili o správnosti nastoleného programu. Od začiatku sa totiž v Bratislave nekládol dôraz iba na prácu v dielňach, ale aj na spoluprácu s väčšími podnikmi a miestnymi firmami. Spriaznenými firmami, ktoré boli úzko prepojené s celým moderným uměleckopriemyselným hnutím a špeciálne aj so Školou uměleckých remesiel, bol kovospracujúci podnik Sandrik, textilný podnik Detva, Slovenská keramika v Modre a tlačiareň Slovenská Grafia. Tieto významné podniky spolupracovali s príslušnými oddeleniami ŠUR, podporovali ich z technickej stránky a v prípade potreby sa na ŠUR obracali so žiadosťou o študentské návrhy. Známe sú napríklad realizácie návrhov gobelínových kabeliek študentiek textilného a módneho oddelenia ŠUR pre Detvu,<sup>29</sup> prípadne súťaž na kovové predmety, s ktorou sa v roku 1934 na kovorobné oddelenie obrátila firma Sandrik.<sup>30</sup> Slovenská keramika Modra dokonca keramickému oddeleniu dávala

Young talents could attend a painting course with Ľudovít Fulla, drawing with Mikuláš Galanda, pottery with Julie Horová, and textile design with František Malý; they could try painting on canvas with tempera colours, modelling from clay and weaving.<sup>27</sup>

## Education for the Needs of New Society

“If they are trying to establish and organise in Bratislava a school which would be similar to the Bauhaus, if they want to uplift the local arts and industry, make them seek closer contact with industry and industrial enterprises.”<sup>28</sup> This was Walter Gropius's advice in 1931 for Bratislava communicated by László Moholy-Nagy. Since at that time, Vydra was well aware of the necessity to associate the new school with practice, these words by the former Bauhaus director certainly assured him that his program was moving in the right direction. From the beginning, the emphasis was not only on working in workshops but also on cooperation with larger companies and local firms. The associated companies, with a close connection to the entire modern applied arts movement and especially with ŠUR, included the metalworking company Sandrik, the textile company Detva, the Slovenská Keramika company (Slovak Ceramics - note eds.) in Modra and the printing company Slovenská Grafia. These important companies cooperated with relevant departments of ŠUR and supported them from the technical point of view and, if necessary, they contacted ŠUR with requests for student designs. We know of the

<sup>28</sup> Citované podľa Z prednášok Ladislava Moholy-Nagya na škole uměleckých remesiel v Bratislave, in: *Výročná zpráva odborných učňovských škôl a školy uměleckých remesiel v Bratislave 1933 – 1934*, nečíslovaná strana, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

<sup>29</sup> Zuzana Šidlíková, Oddelenie módne a textilné, in: Longauer – Prešnajderová (pozn. 23), s. 65.

<sup>30</sup> Zápis v korešpondenčných protokoloch z 5. 11. 1934, Štátny archív Bratislava, Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Pomocné knihy, Protokol (podací) 1933/34, Š5668.

<sup>27</sup> For more on the children's department, see Klára Prešnajderová, Oddelenie detské, in Longauer – Prešnajderová (note 23), pp. 72–75.

<sup>28</sup> Cited according to Z prednášok Ladislava Moholy-Nagya na škole uměleckých remesiel v Bratislave, in: *Výročná zpráva odborných učňovských škôl a školy uměleckých remesiel v Bratislave 1933 – 1934*, unnumbered page, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová, box 2016/0001/D.

k dispozícii svoje dielne, kým neboli dobudované priamo v budove školy.<sup>31</sup> Okrem toho mali študenti ŠUR možnosť zapájať sa aj do jednorazových súťaží, ktoré škole zadávali firmy z celej republiky. Táto rôznorodá spolupráca s väčšími či menšími podnikmi a firmami sa ukázala byť z viacerých dôvodov výhodná. Na jednej strane umožňovala študentom vyskúšať si prácu pre prax, ale na strane druhej si škola uchovávala svoju slobodu. Dielne ŠUR sa nikdy nezmenili na komerčné výrobne pre potreby trhu, slúžili výlučne výučbe, praktickému nácviku technickej zručnosti a experimentu. V centre záujmu stál vždy študent a jeho výchova pre potreby novej spoločnosti.

Vydra si tiež uvedomoval, že v konečnom dôsledku bude jeho škola hodnotená podľa záujmu podnikov o absolventov. Okrem toho, že sa osobne zasadzoval o umiestnenie študentov do praxe,<sup>32</sup> dbal zároveň aj o to, aby sa ŠUR dostala do povedomia širokej verejnosti ako jedna z najmodernejších škôl v republike. Aj z tohto dôvodu sa pravidelne organizovali školské výstavy doma a v zahraničí, prípadne sa pedagógovia a študenti zúčastňovali na väčších prezentáciach československého uměleckého priemyslu. Zahraničné publikum tak malo šancu bratislavskú školu vidieť napríklad aj na Svetovej výstave v Bruseli (1935) a Paríži (1937). ŠUR sa pomerne často propagovala v dôležitých československých periodikách, napríklad v populárnom pražskom ilustro-

design of tapestry handbags by fashion department students for Detva<sup>29</sup> and the competition for metal objects with which the company Sandrik turned to the metalworking department in 1934, among others.<sup>30</sup> Slovenská Keramika in Modra even made its workshops available to the pottery department until they were completed at the school.<sup>31</sup> The students of ŠUR also had the opportunity to participate in competitions assigned to the school by companies from all over the country. Such diverse cooperation with larger and smaller businesses and companies proved to be beneficial for several reasons. It provided students with practical experience, but also allowed the school to maintain its freedom. ŠUR's workshops were never transformed into market-driven commercial production facilities; they were used exclusively for teaching, the practical training of technical skills and experimentation. Students and their education for the needs of the new society were always the central focus.

Vydra also realised that his school would ultimately be evaluated according to the interests of business in its graduates. In addition to personally advocating the placement of students in practice,<sup>32</sup> he made sure that ŠUR became widely

<sup>31</sup> Júlia Kováčiková-Horová, O keramickém oddelení ŠUR, *Ars. Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied III*, 1969, č. 2, s. 73.

<sup>32</sup> Ešte v polovici roka 1938, keď už bolo jasné, že ŠUR vo svojej podobe dlho nevydrží, spustil intenzívne umiestňovanie absolventov a absolventiek aranžérskeho a módneho oddelenia, ktorí boli v praxi najlepšie uplatnitelní. Pozri zápis z korešpondenčných protokolov, Štátny archív Bratislava, Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Pomocné knihy, Protokol 1938, Š5672.

<sup>29</sup> Zuzana Šidlíková, Oddelenie módne a textilné, in: Longauer – Prešnajderová (note 23), p. 65.

<sup>30</sup> Record in protocols on correspondence of 5. 11. 1934, Štátny archív v Bratislave, archive Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Pomocné knihy, protocol 1933/34, Š5668.

<sup>31</sup> Júlia Kováčiková-Horová, O keramickém oddelení ŠUR, *Ars. Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied III*, 1969, no. 2, p. 73.

<sup>32</sup> Even in the middle of 1938, when it was clear that ŠUR would not last long in its form, he began the intensive placement of graduates of the window dressing department and fashion department who had the best chance to find employment in the field. See Records in protocols on correspondence, Štátny archív v Bratislave, archive Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Pomocné knihy, protocol 1938, Š5672.

vanom časopise *Pestrý týden*, ale aj v úspešnom bratislavskom architektonickom časopise *Forum*. Hoci na rozdiel od Bauhausu alebo berlínskej školy Reimann nevydávala ŠUR svoj vlastný škol-ský časopis, jej pedagógovia sa aktívne podieľali na publikácii rozličných periodík, ako napríklad *Slovenská Grafia* (1929 – 1933), *nová bratislava* (1931 – 1932) a *Výtvarná výchova* (1935 – 1940). Išlo o časopisy, ktoré propagovali moderné myšlienky v rozličných uměleckých a intelektuálnych odboroch a predstavovali tak vhodnú tribúnu pre propagáciu školy. Výsostne praktické zameranie na potreby doby a viditeľnosť školy viedli nesporne k tomu, že absolventi ŠUR si aj v čase svetovej hospodárskej krízy vedeli nájsť uplatnenie. Ved' ako inak by mohol Vydra ešte v roku 1934 s hrdostou vyhlásit, že „medzi absolventmi školy je len jeden nezamestnaný“<sup>33</sup>.

### **Nové centrum medzinárodnej kultúry**

Získanie vhodnej budovy sa ukázalo byť klúčové nielen pre rozvoj jednotlivých oddelení školy, ale aj pre jej verejné pôsobenie. Už krátko po nastahovaní sa na Vazovovu ulicu sa ŠUR začala profilovať ako výrazný kultúrny bod na mape Československa. Jej otvorenosti pre súčasnosť zodpovedala aj snaha o kontakt so zahraničím, či už nepriamo cez aktuálne, prevažne nemecké časopisy a publikácie, alebo priamo cez kontakty s významnými osobnosťami. Pre svoju knižnicu odoberala bratislavská škola tie najzaujímavejšie odborné časopisy, napríklad aj *bauhaus*, *Das Neue Frankfurt*, *Das Neue Berlin*, *Die Form* alebo český *ReD*. Tie boli pre pedagógov a študentov dôležitým zdrojom informácií o najaktuálnejšom dianí v odbore a inšpiráciou pre ich vlastné smerovanie. No nielen pre nich, kedže školská knižnica

known as one of the most modern schools in the country. This was one of the reasons for regularly organising school exhibitions abroad and arranging for the participation of teachers and students in more extensive presentations of Czechoslovak applied arts. The international audience thus had a chance to see the Bratislava school at the *Brussels International Exposition* (1935) and *Paris Exposition* (1937). ŠUR was relatively often promoted in major Czechoslovak periodicals such as the popular Prague illustrated magazine *Pestrý týden* (Variety) and the successful Bratislava architecture magazine *Forum*. Although unlike the Bauhaus or the Schule-Reimann in Berlin, ŠUR did not publish its own school journal; its teachers actively cooperated on the publishing of various periodicals such as *Slovenská Grafia* (Slovak Graphy), *nová bratislava* (new bratislava), and *Výtvarná výchova* (Art Instruction).<sup>33</sup> These magazines promoted modern ideas in various artistic and intellectual disciplines and thus represented a suitable platform for the school's promotion. Its highly practical focus on the needs of the era and its visibility undoubtedly led to the fact that ŠUR's graduates were able to find employment even in the times of the Great Depression. Indeed, in 1934, Vydra proudly claimed that "there is only one unemployed person among the school's graduates."<sup>34</sup>

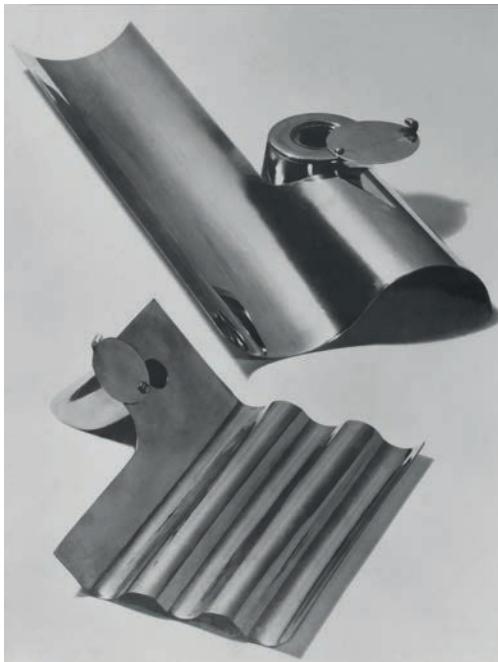
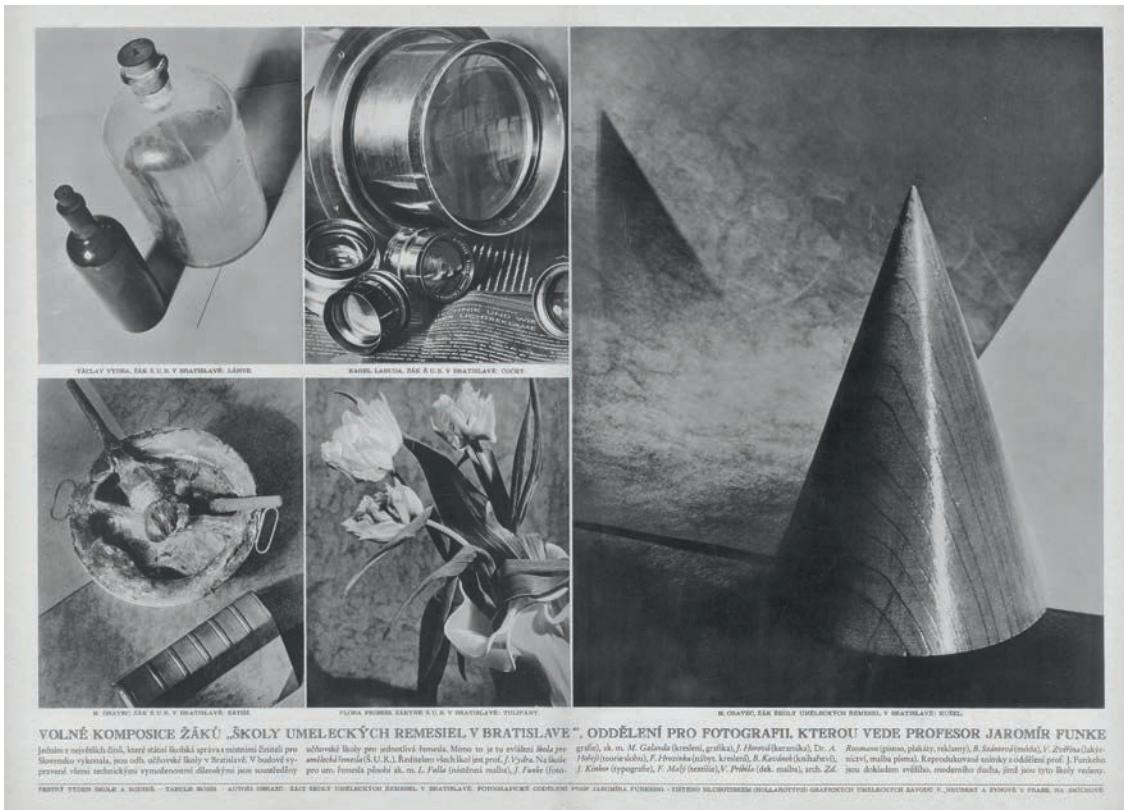
### **New Center of International Culture**

Obtaining a suitable building proved to be crucial not only for the development of the school's individual departments but also for its public activities. Shortly after moving to Vazovova Street, ŠUR began to profile itself as a significant cultural point on the map of Czechoslovakia. Its openness

<sup>33</sup> Zápisnica kurátoria Školy umeleckých remesiel zo 16. 11. 1934, Štátny archív Bratislava, Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Spisy, Pracovný štatút školy 1934, škatuľa 1.

<sup>34</sup> *Slovenská Grafia* (1929–1933); *nová bratislava* (1931–1932); *Výtvarná výchova* (1935–1940).

<sup>34</sup> Meeting minutes of the board of ŠUR, 16. 11. 1934, Štátny archív v Bratislave, archive Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Spisy, Pracovný štatút školy 1934, box 1.



- 11 Dvojstrana časopisu *Pestrý týden*, venovaná  
fotografickému oddeleniu ŠUR, 1932

12 Kalamáre, študentská práca z kovorobného  
oddelenia ŠUR, 1935

13 Práce keramického oddelenia ŠUR, 30. roky

11 Double page of *Pestrý týden* magazine,  
dedicated to the photography department of  
ŠUR, 1932

12 Ink-pots, student work of the metalworking  
department at ŠUR, 1935

13 Works of the pottery department at ŠUR, 1930s

bola prístupná širokej verejnosti. Najmä vďaka osobným kontaktom jednotlivých pedagógov v Bratislave prednášali a vystavovali osobnosť celoeurópskeho významu, okrem iných aj László Moholy-Nagy, Jan Tschichold, Karel Teige, Ladislav Sutnar, Hannes Meyer alebo Ernő Kállay.<sup>34</sup> Najvýraznejší podiel na tom mali najmä Josef Vydra, ktorý vďaka medzinárodným kongresom kreslenia<sup>35</sup> bol už v čase zakladania ŠUR známou osobnosťou v reformných kruhoch, ako aj Zdeněk Rossmann, pred svojím príchodom na ŠUR klúčový aktér brnianskej avantgardnej scény so širokým medzinárodným rozhladom.<sup>36</sup> Mimo-riadne dôležitým aspektom týchto medzinárodných spoluprác bol aj fakt, že z nich neprofitovala iba škola ako taká, ale celá Bratislava. Akcie, či už prednášky alebo výstavy, boli väčšinou organizované v spolupráci s inými miestnymi spolkami a prístupné širokej verejnosti. Takto sa nielen poslucháči ŠUR mohli oboznámiť s aktuálnymi tématami od osobností, ktoré zásadne ovplyvňovali kultúrne smerovanie Európy.

Medzinárodný rozmer mal, respektívne mal mať aj pedagogický zbor. Nielenže si Vydra pre svoju školu vyberal mladých výtvarníkov so skúsenosťami v zahraničí, ale neváhal ani pozerať sa za hranice, keď mal pocit, že doma vhodného odborníka nedokáže nájsť. Takto sa mu podarilo prizvať významného rakúskeho architekta a dizajnéra Emanuela Josefa Margolda, ktorý mal na ŠUR založiť oddelenie architektúry. Aj pri budovaní módneho oddelenia Vydra obrácal svoj zrak na Viedeň. Žiaľ, jeho snahy získať pre

towards the present day was also reflected in its effort to build international connections indirectly through current, mainly German journals and publications, and directly through contacts with eminent personalities. The school's library had subscriptions to the most interesting professional journals, such as *bauhaus*, *Das Neue Frankfurt*, *Das Neue Berlin*, *Die Form*, and the Czech *ReD*. These were essential sources of information for pedagogues and students about the latest developments in the field and inspiration for their own orientation. However, the school library was also open to the general public. Thanks to the personal contacts of individual pedagogues in Bratislava, personalities of European importance lectured and exhibited there. They included László Moholy-Nagy, Jan Tschichold, Karel Teige, Ladislav Sutnar, Hannes Meyer and Ernő Kállay.<sup>35</sup> Josef Vydra's contribution to it was the greatest, as thanks to the international congresses for drawing<sup>36</sup> he was a well-known figure in the reform circles already in the time of the establishment of the school. Zdeněk Rossmann, before his arrival to ŠUR a key member of the Brno avant-garde with a broad international perspective, was also instrumental.<sup>37</sup> A particularly important aspect of the international collaboration was the fact that the school itself and the city of Bratislava benefited. Lectures and exhibitions were usually organised in cooperation with other local associations and open to the general public. Thus, students of ŠUR were not the only ones who had the possibility to become acquainted with current topics from the

---

<sup>34</sup> Viac k návštievam spomínaných osobností pozri Mojžišová, Škola moderného videnia (pozn. 1), s. 125–137.

<sup>35</sup> Viac o Medzinárodných kongresoch pre kreslenie, umeleckú výchovu a úžitkové umenie pozri príspevok Aleny Kavčákovej v tomto zborníku.

<sup>36</sup> Sonia de Puineuf, Zdeněk Rossmann: Nový človek v diagrame európskej avantgardy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann. Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 50–60.

---

<sup>35</sup> For more on the visits of mentioned personalities, see Mojžišová, Škola moderného videnia (note 1), pp. 125–137.

<sup>36</sup> More on the International Congresses for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries in the paper by Alena Kavčáková in these proceedings.

<sup>37</sup> Sonia de Puineuf, Zdeněk Rossmann: Nový človek v diagrame európskej avantgardy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann. Horizonty modernismu*, Brno 2015, pp. 50–60.

Bratislavu Gyulu Papa, absolventa kovorobného oddelenia na Bauhouse, a po zatvorení Bauhausu aj Josefa Albersa, nakoniec neboli úspešný. A to aj napriek tomu, že obaja o pôsobenie na škole mali evidentný záujem. Albers sa v roku 1933 dokonca sám ozval Vydrovi s prosbou o miesto na škole.<sup>37</sup> Ešte v novembri 1937 písal Rossmann svojmu bývalému spolužiakovi z Bauhausu Hajovi Rosemu a prizýval ho na spoluprácu na plánovanej výstave typografie.<sup>38</sup> Tento ambiciozny projekt sa však už nestihol zrealizovať. Udalosti v Československu nabrali v priebehu niekoľkých mesiacov rýchly spád. Koncom roka 1938 boli všetci českí pedagógovia nielen odvolaní zo svojich funkcií, ale aj prinútení opustiť Slovensko. Bratislavská ŠUR tak stratila svoje srdce – perfektne zohratý pedagogický zbor a riaditeľa, ktorý dôsledne dbal o jej moderné smerovanie. Novým riaditeľom sa síce stal Ľudovít Fulla, no ani ten nedokázal školu zachrániť. Nepomohli snahy o zmenu na umeleckú akadémiu, ani návrhy na reorganizáciu. Novozniknutá, totalitná Slovenská republika (1939 – 1945) nemala záujem o progresívnu, internacionálne zameranú výtvarnú školu. K 1. októbru 1939 bola Škola umeleckých remesiel v Bratislave definitívne rozpustená.

Dejiny nepriali Škole umeleckých remesiel ani po skončení druhej svetovej vojny. Josef Vydra sa síce ešte v roku 1947 vrátil na krátke obdobie do Bratislavu,<sup>39</sup> no akékoľvek nádeje na obnovenie

personalities who fundamentally influenced the cultural orientation of Europe.

The faculty had or was supposed to have, an international dimension, too. In addition to hiring young artists with experience from abroad, Vydra did not hesitate to look across the borders if he felt that he was unable to find a suitable expert at home. In this way, he managed to hire Emanuel Josef Margold, an eminent Austrian architect and designer, who went on to establish the architecture department at ŠUR. Even in building the fashion department, Vydra turned his eyes towards Vienna. Unfortunately, his efforts to recruit Gyula Pap, a graduate of the metalworking department at the Bauhaus, and Josef Albers after the closure of the Bauhaus, failed, despite the fact that both were interested in working at the school. In 1933, Albers even contacted Vydra himself, and inquired about a place at the school.<sup>38</sup> In November 1937, Rossmann wrote to Hajo Rose, his classmate from the Bauhaus, and invited him to cooperate on the planned typography exhibition.<sup>39</sup> However, there was no time to implement this ambitious project. The events in Czechoslovakia took a rapid turn within a few months. At the end of 1938, all Czech educators were not only removed from their positions but also forced to leave Slovakia. ŠUR thus lost its heart – a perfectly harmonised faculty and a director who consistently pursued its modern orientation. Ľudovít Fulla became the new director, but even he could not save the school.

Attempts to transform it into an art academy and

37 Pozri Iva Mojžišová, Die persönlichen Beziehungen zwischen den Angehörigen des Bauhauses und der Kunstgewerbeschule in Bratislava im Lichte neuentdeckter Dokumente, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 33, 1987, č. 4–6, s. 336.

38 List Zdeňka Rossmanna Hajovi Rosemu z 20. 11. 1937, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Drážďanoch, Handschriften / Seltene Drucke, Mscr. Dresden. App. 2258,41.

39 V roku 1947 Vydra vyučoval umelecké remeslá na Slovenskej vyskej škole technickej, ktorá v tom

38 See Iva Mojžišová, Die persönlichen Beziehungen zwischen den Angehörigen des Bauhauses und der Kunstgewerbeschule in Bratislava im Lichte neuentdeckter Dokumente, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 1987, no. 4–6, p. 336.

39 Letter by Zdeněk Rossmann to Hajo Rose of 20. 11. 1937, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden, Handschriften / Seltene Drucke, Mscr. Dresden. App. 2258,41.

ŠUR sa veľmi rýchlo rozplynuli nástupom ďalšieho totalitného režimu v roku 1948. Demokratická podstata a progresívne zameranie spôsobili, že aj systematický výskum jej dejín bol prijímaný s nevôľou, hoci práve bratislavská ŠUR predstavuje klúčovú kapitolu v moderných dejinách Slovenska. Až v druhej polovici šesťdesiatych rokov, vďaka uvoľneniu politických pomerov, mohol Ústav teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied pod vedením Mariana Várossa začať prvý inštitucionálny výskum ŠUR. Vyvrcholil v roku 1968 medzinárodnou konferenciou, na ktorej sa zúčastnili viacerí pedagógovia a študenti ŠUR, ale aj zahraniční hostia, ako napr. Hans M. Wingler, zakladateľ a riaditeľ Bauhaus-Archivu.<sup>40</sup> Po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy na územie Československa a s následným nástupom normalizácie sa však ŠUR opäť vytratila z okruhu tém, ktorým bol venovaný historický výskum v Československu. Bohatá aktivita školy, jej kontextualizácia v medzinárodom medzivojniovom hnutí, takisto ako jej dedičstvo, sú dôsledne odkrývané len v posledných desaťročiach. Dnes sa opierame o základný výskum historičky umenia Ivy Mojžišovej,<sup>41</sup>

čase sídlila v budove Učňovských škôl na Vazovovej ulici. List Josefa Vydra Leopoldovi Wolfgangovi Rochowanskemu z 2. 5. 1947, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowski, ZPH 347, škatuľa 4.

<sup>40</sup> Z konferencie bol publikovaný zborník v slovenskom a nemeckom jazyku, ktorý vyšiel ako monotematické číslo časopisu Slovenskej akadémie vied ARS. Pozri ARS. *Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie* vied III, 1969, č. 2.

<sup>41</sup> Téme Školy umeleckých remesiel sa venoval napríklad aj Tomáš Štrauss, ktorý v roku 1980, tesne pred svojou emigráciou z ČSSR, vydal samizdatom štúdiu o ŠUR Slovenský variant moderny (Bratislava v znamení WCHUTEMASu a BAUHAUSu). Knižne vyšla až v roku 1992. Pozri Tomáš Štrauss, *Slovenský variant moderny*, Bratislava 1992. V roku 1982 publikovala ešte ďalšia emigrantka, Mária Pötzl-Malíková štúdiu o ŠUR: Die Kunstgewerbeschule in Pressburg 1928 – 1939. Zur Ausstrahlung der Bauhaus-Ideen in der Slowakei, Kultur

suggestions for restructuring did not help. The newly formed, totalitarian Slovak State (1939–1945) was not interested in a progressive, internationally oriented art school. As of 1 October 1939, ŠUR in Bratislava was definitely dissolved.

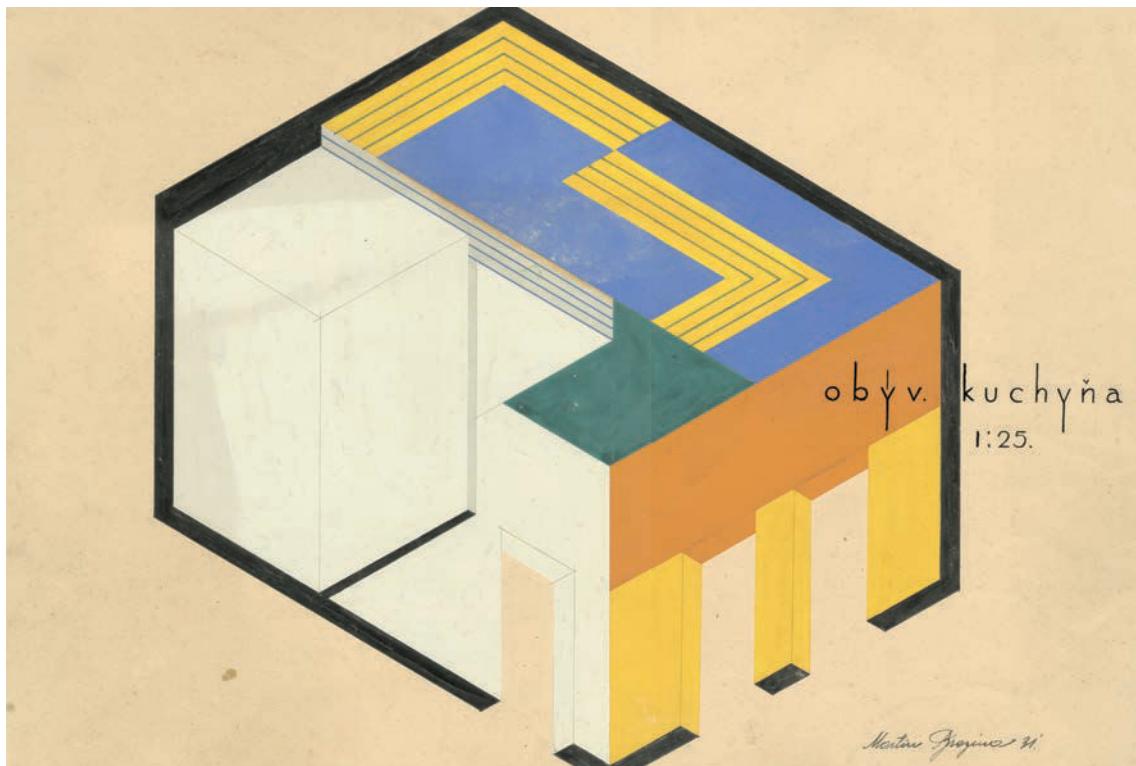
History was not on the side of ŠUR even after the end of the Second World War. Although Josef Vydra returned to Bratislava for a short period in 1947,<sup>40</sup> any hopes for the revival of ŠUR quickly vanished with the advent of another totalitarian regime in 1948. The school's democratic nature and progressive orientation also made it an unwelcome topic for systematic research, despite the fact that it represents a vital chapter in modern Slovak history. It was only in the second half of the sixties, thanks to the easing of political conditions, that the Institute of Theory and History of Art at Slovak Academy of Sciences directed by Marián Váross could start its first institutional research of ŠUR. It culminated in 1968 with an international conference, attended by several of the former teachers and students of ŠUR as well as foreign guests such as Hans M. Wingler, the founder and director of the Bauhaus-Archiv.<sup>41</sup> However, after the invasion of Czechoslovakia by the Warsaw Pact troops and the subsequent onset of normalisation, ŠUR again disappeared from the field of historical research pursued in Czechoslovakia. The consistent uncovering of the school's abundant activity,

---

<sup>40</sup> In 1947, Vydra taught arts and crafts at the Slovak University of Technology (Slovenská vysoká škola technická) which at that time was located in the building of the Vocational Schools at Vazovova Street. Letter by Josef Vydra to Leopold Wolfgang Rochowski of 2. 5. 1947, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowski, ZPH 347, box 4.

<sup>41</sup> The conference proceedings were published in Slovak and German as a monothematic issue of the journal of the Slovak Academy of Sciences – ARS. See ARS. *Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie* vied III, 1969, no. 2.

14



15



14 Martin Brezina, Farebná štúdia – obývačka a kuchyňa, 1931, tempera/papier, drevorobné oddelenie ŠUR  
15 D. Hallová, detská práca pod vedením Ľudovíta Fullu

14 Martin Brezina, Colour study – living room and kitchen, 1931, tempera/paper, woodworking department at ŠUR  
15 D. Hallová, child's work led by Ľudovít Fulla

ktorá sa tejto témy nevzdala ani v rokoch tvrdej normalizácii, systematicky bádala a budovala svoj osobný archív. Ten sa momentálne nachádza v úschove Slovenského múzea dizajnu a predstavuje dôležitý zdroj informácií a dobových dokumentov pre ďalší výskum tejto fascinujúcej inštitúcie, ktorej protagonisti nešetrili energiou a odvážne sa zapojili do výstavby moderného sveta.<sup>42</sup>

its contextualisation in the international interwar movement, as well as its legacy, have only taken hold in the last few decades. Today we rely on primary research by art historian Iva Mojžišová<sup>42</sup> who refused to give up this topic even in the years of oppressive normalisation; she systematically carried out research and developed her personal archive, which is currently in the custody of the Slovak Design Museum. It represents an essential source of information and period documents for further research of this fascinating institution whose protagonists spared no energy and courageously engaged in the building of the modern world.<sup>43</sup>

und Gesellschaft in der Ersten Tschechoslowakischen Republik, in: *Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum* 10, 1982, s. 309–324.

<sup>42</sup> Viac k archívu pozri: Simona Bérešová, Archív ako portrét: Archív Ivy Mojžišovej v Slovenskom múzeu dizajnu, *Designum* XXII, 2016, č. 3, s. 54–57.

---

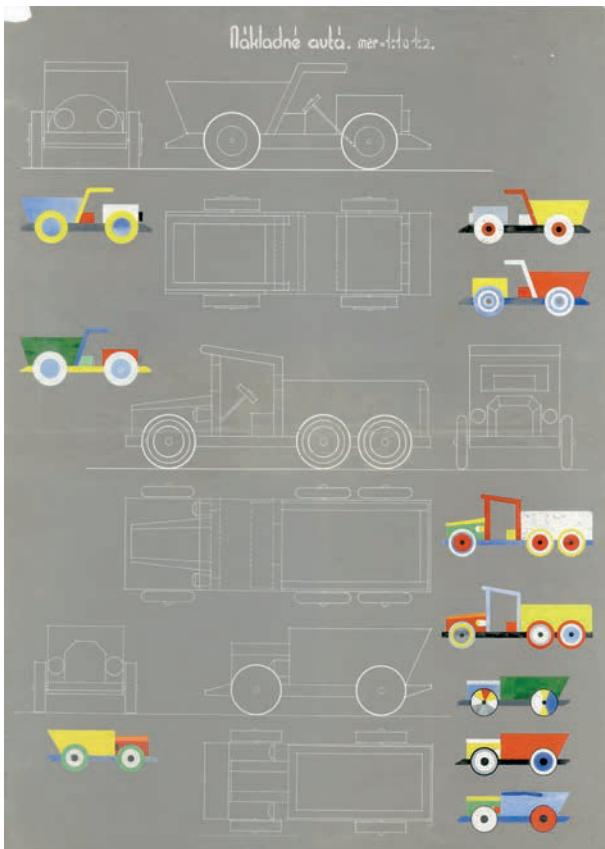
<sup>42</sup> Tomáš Strauss also addressed the topic of ŠUR, when in 1980, just before his emigration from Czechoslovakia, he published a samizdat study of ŠUR Slovenský variant moderny (*Bratislava v znamení WCHUTEMASu a BAUHAUSu*). It was not published in book form until 1992. See Tomáš Strauss, *Slovenský variant moderny*, Bratislava 1992. In 1982, Mária Pötzl-Malíková, another emigree, published a study on ŠUR: Die Kunstgewerbeschule in Pressburg 1928–1939. Zur Ausstrahlung der Bauhaus-Ideen in der Slowakei, Kultur und Gesellschaft in der Ersten Tschechoslowakischen Republik, *Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum* 10, 1982, pp. 309–324.

<sup>43</sup> For more on the archive, see Simona Bérešová, Archív ako portrét: Archív Ivy Mojžišovej v Slovenskom múzeu dizajnu, *Designum* XXII, 2016, no. 3, pp. 54–57.

16



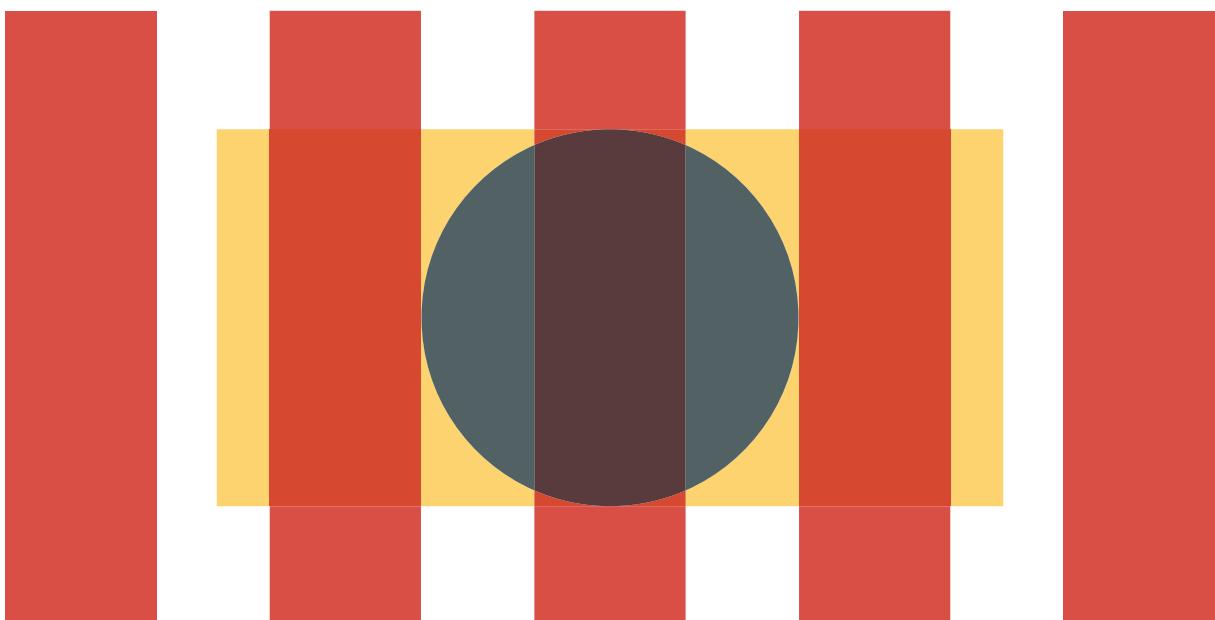
17



- 16 Martin Brezina, Kvety, zač. 30. rokov, tempera/papier, maliarske oddelenie ŠUR
- 17 Martin Brezina, Nákladné autá – hračky, kresebné kolorované návrhy v mierke 1:10 a 1:2, 1931, tempera/papier, drevorobné oddelenie ŠUR
- 16 Martin Brezina, Flowers, early 1930s, tempera/paper, painting department at ŠUR
- 17 Martin Brezina, Lorries – toys, coloured design sketches in 1:10 and 1:2 scale, 1931, tempera/paper, woodworking department at ŠUR

**Die Wiener**  
**Kunstgewerbeschule.**  
**Von der Gründung bis**  
**zur Entwicklung des**  
**Kinetismus um 1920**

**The Vienna**  
**Kunstgewerbeschule.**  
**From Its Establishment**  
**Until the Development**  
**of Kineticism Around 1920**



## Patrick Werkner

Die Wiener Kunstgewerbeschule wurde im Jahr 1867 gegründet. Sie war dem erst 1863 ins Leben gerufenen kaiserlich-königlichen Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen MAK, angegliedert. Der Zweck der Schulgründung war ein zeitgenössisch-pragmatischer, zielte er doch auf die Verbesserung der heimischen kunstgewerblichen Industrie und ihrer Absatzmöglichkeiten.<sup>1</sup> Bereits auf der ersten Weltausstellung, in London 1851, hatte man riesige Produktpaletten vorgeführt, um für sie neue Märkte zu erschließen. Das Drama, das sich dabei abspielte, war das der Verdrängung der individuellen Handarbeit durch die industrialisierte Massenproduktion, dem man

The Vienna Kunstgewerbeschule was established in 1867 and incorporated into kaiserlich-königliches Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (today the MAK), which opened in 1863. The purpose of the establishment of the school was contemporary and pragmatic: to improve the domestic art industry and increase sales opportunities.<sup>1</sup> In 1851 an extensive range of products designed for new markets was presented at the first world exhibition, the *Great Exhibition* in London. The drama that took place here lay in the suppression of individual handwork by mass industrial production, while the "salvation" was often sought

---

<sup>1</sup> Dieser Text basiert auf zwei Aufsätzen des Verfassers: Patrick Werkner, Der Wiener Kinetismus – ein Futurismo Viennese? / Viennese Kineticism – a Futurismo Viennese?, in: Gerald Bast – Agnes Husslein-Arco – Harald Krejci – Patrick Werkner (Hrsg.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kineticism. Modernism in Motion*, Wien 2011, S. 56–67; Patrick Werkner, Von der Kunstgewerbeschule zur Angewandten. Schlaglichter auf die 150jährige Geschichte des Hauses, in: Gerald Bast – Anja Seipenbusch-Hufschmied – Patrick Werkner (Hrsg.), *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung*, Berlin – Boston 2017, S. 22–43. Zur Gründungsgeschichte und zu den Anfängen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie siehe Peter Noever (Hrsg.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Ostfildern-Ruit 2000. Zum Gründungsdirektor des Museums und der Kunstgewerbeschule, Rudolf von Eitelberger, siehe Eva Kernbauer – Kathrin Pokorny-Nagel – Raphael Rosenberg – Julia Rüdiger – Patrick Werkner – Tanja Jenni (Hrsg.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, Wien – Köln – Weimar 2019.

1 This text is based on two articles by the author: Patrick Werkner, Der Wiener Kinetismus – ein Futurismo Viennese? / Viennese Kineticism – a Futurismo Viennese?, in: Gerald Bast – Agnes Husslein-Arco – Harald Krejci – Patrick Werkner (eds.), *Der Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kineticism. Modernism in Motion*, Wien 2011, pp. 56–67; Patrick Werkner, Von der Kunstgewerbeschule zur Angewandten. Schlaglichter auf die 150jährige Geschichte des Hauses, in: Gerald Bast – Anja Seipenbusch-Hufschmied – Patrick Werkner (eds.), *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung*, Berlin – Boston 2017, pp. 22–43. Regarding the history of the establishment and beginnings of the kaiserlich-königliches Österreichisches Museum für Kunst und Industrie see Peter Noever (ed.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Ostfildern-Ruit 2000. Regarding Rudolf von Eitelberger, the founding director of the museum and school, see Eva Kernbauer – Kathrin Pokorny-Nagel – Raphael Rosenberg – Julia Rüdiger – Patrick Werkner – Tanja Jenni (eds.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, Wien – Köln – Weimar 2019.

vielfach mit der „Rettung“ des handgefertigten Einzelobjekts zu begegnen versuchte – in England innerhalb der Arts-and-Crafts-Bewegung, die eine Erneuerung des künstlerischen Handwerks anstrehte. Die neue Gattung des Kunstgewerbemuseums steht somit von Anfang an im Spannungsfeld von handwerklicher Arbeit am Einzelobjekt und industriell gefertigtem Massenprodukt. Das 1852 ins Leben gerufene Londoner South Kensington Museum, das heutige Victoria and Albert Museum, diente auch Österreich zur Inspiration. Das Wiener Museum war das erste Kunstgewerbemuseum auf dem europäischen Kontinent und sollte seinerseits wieder als Vorbild für andere Gründungen dienen.<sup>2</sup>

In ihren Anfängen waren die Ausbildungsziele der Kunstgewerbeschule vom vorherrschenden Geist des Historismus geprägt, d. h. die jungen Talente sollten an den großen Beispielen der Vergangenheit geschult werden. Diese waren in der griechisch-römischen Antike, in der italienischen Renaissance und in anderen Stilepochen zu finden, die das neue Museum sammelte und nach einem bestimmten kunsthistorischen Ordnungsschema ausstellte. Die Sammlungen sollten den Schülerinnen und Schülern zur direkten Anschauung, zur Nach- und Neuschöpfung dienen.

Am Beispiel des jungen Gustav Klimt und seiner in der Ausstattung der Ringstraße so erfolgreichen „Malercompagnie“ (u. a. mit den prominenten Aufträgen im Burgtheater und im Kunsthistorischen Museum) zeigt sich der Wert einer gleichsam enzyklopädischen malerisch-kunstgewerblichen Ausbildung im Sinne des Historismus. Genau diese vermittelte die Kunstgewerbeschule.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde jedoch immer deutlicher, dass das Kopieren

in individual handmade objects - in England with-in the Arts and Crafts movement seeking to restore the craft. Therefore, from the beginning, the new type of museum of applied arts oscillated between individual handmade objects and industrially manufactured mass products. South Kensington Museum in London, which opened to the public in 1852 (now the Victoria and Albert Museum), also served as an inspiration for Austria. The Viennese museum was the first museum of applied arts on the European continent, and it served as a paradigm for other museums.<sup>2</sup>

The initial educational aims of the Vienna Kunstgewerbeschule were marked by the prevailing spirit of historicism, in other words young talents were learning from the great models of the past. They found such models in Greek and Roman antiquity, the Italian Renaissance and other historical styles collected by the museum and exhibited according to a particular artistic-historical structure. The collections were thus intended to serve to students for direct observation, reproduction and new creation.

The example of young Gustav Klimt and the enormous success of his company of artists, known as Malercompagnie, in the decoration of the Viennese Ringstraße (including significant commissions at the Burgtheater and the Kunsthistorisches Museum) demonstrate the value of encyclopaedic fine and applied arts education in the spirit of historicism. This was precisely what the Vienna Kunstgewerbeschule mediated.

However, by the end of the 19th century it became increasingly evident that copying historical patterns would lead to a dead end. The new director, Felician von Myrbach, who was active in the position since 1899, summoned 29-year-old

---

<sup>2</sup> 1866 wurde in Hamburg ein Museum für Kunst und Industrie initiiert, das heutige Museum für Kunst und Gewerbe, ehe 1868 das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin gegründet wurde.

---

<sup>2</sup> In 1866, Museum für Kunst und Industrie, today the Museum für Kunst und Gewerbe, was established in Hamburg even before the foundation of the Deutsche Gewerbe-Museum in Berlin (1868).

nach historischen Vorbildern zunehmend in eine Sackgasse führte. Ein neuer Direktor, Felician von Myrbach, seit 1899 im Amt, verpflichtete den 29-jährigen Josef Hoffmann und den 30-jährigen Kolo Moser an die Schule, sowie nach und nach eine ganze Riege von Künstlern, die heute für die große Zeit des Wiener Jugendstils und der frühen österreichischen Moderne stehen: Carl Otto Czeschka, Bertold Löffler, Michael Powolny, Otto Prutscher u. a. Zu ihren Schülerinnen und Schülern gehörten viele, die später prominent wurden, darunter Oskar Kokoschka.

Leitungskonflikte zwischen dem Museum und der Schule waren unausbleiblich und wurden auch zu einem in den Wiener Zeitungen diskutierten Thema. Mit Unterstützung des Unterrichtsministeriums konnten sich die Reformer durchsetzen. Im Jahr 1900 erfolgte die administrative Trennung von Schule und Museum. Definitiv wurde diese jedoch erst 1909, als beide Institutionen der Zuständigkeit zweier verschiedener Ministerien untergeordnet wurden – das Museum dem Ministerium für öffentliche Arbeit, die Schule dem Unterrichtsministerium.

Damit nähern wir uns langsam jenem Zeitabschnitt, der für unser Symposium von besonderem Interesse war. Der neue, anti-akademisch ausgerichtete Unterricht nahm viele Elemente des späteren, berühmten Vorkurses am Bauhaus in Weimar vorweg: lebendiges Naturstudium, grundlegendes Materialstudium, Erproben elementarer Techniken bei unterschiedlichen Werkstoffen. Alfred Roller, der Myrbach bzw. Oskar Beyer als Direktor nachfolgte, führte in seinem Zeichenunterricht das freie Gestalten ein, um die Studierenden für ihre Kreativität zu öffnen. Roller, bis heute der am längsten amtierende Direktor bzw. Rektor unserer Institution – nämlich von 1909 bis 1934 – verkörperte die Wiener Moderne geradezu idealtypisch: Mitbegründer der Wiener Secession und kurzzeitig ihr Präsident, Ausstattungsleiter der Wiener Hofoper in der Direktionszeit Gustav Mahlers, war er gleichermaßen als

Josef Hoffmann und 30-year-old Koloman Moser and subsequently several other artists who today are recognised as the principal representatives of the famous period of the Vienna Secession and early Austrian Modernism, including Carl Otto Czeschka, Bertold Löffler, Michael Powolny and Otto Prutscher, among others. Their students included Oskar Kokoschka and many other notable artists.

The conflicts related to administration between the museum and the school were unavoidable; they even became the subject of attention in the newspapers in Vienna. With the support of the Ministry, the reformers were able to establish their concept, and in 1900 the school was administratively separated from the museum. However, this process was not completed until 1909 when these institutions were placed under the responsibility of two different ministries: the museum under the Ministry of Public Labour and the school under the Ministry of Education.

We are now slowly approaching the period which was particularly interesting to our symposium. The new, anti-academic teaching already included many elements that would later be found in the famous preparatory course at the Bauhaus in Weimar: living nature studies, rudimental material studies and experimentation with elementary techniques on various materials. Alfred Roller, who took over the post of director after Myrbach and Oskar Beyer, introduced free creation in his drawing instruction to allow students to develop their creativity. Roller, the longest serving director or rector of the institution (from 1909 to 1931), was the ideal embodiment of Viennese Modernism; he was one of the founders of the Vienna Secession and briefly served as the president of this art association. He was also active as the artistic director for stage design of the Vienna State Opera at the time when Gustav Mahler was the director, in addition being a painter, graphic designer, stage designer, pedagogue and the principal administrator of the school.

Maler, Grafiker und Bühnenbildner tätig wie als Pädagoge und oberster Administrator der Schule.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts bewirkte die Kunstgewerbeschule zusammen mit der Secession und der Wiener Werkstätte (WW) jene Kunstblüte, die längst zu einem der populären Markenzeichen Wiens geworden ist. Die WW könnte man geradezu als ein Spin-off-Unternehmen der Kunstgewerbeschule bezeichnen, wurde sie doch 1903 von Hoffmann und Moser gegründet, die die besten Lehrenden und Studierenden der Schule in die Aufträge der WW einbinden konnten. Das Palais Stoclet in Brüssel, das Cabaret Fledermaus in Wien, um nur zwei Beispiele zu nennen, verkörpern den Geist des Gesamtkunstwerks und der für Wien besonders charakteristischen, alle Bereiche der bildenden und der angewandten Kunst einbeziehenden Moderne. An beiden Aufträgen war die Kunstgewerbeschule, gemeinsam mit der WW, maßgeblich beteiligt.

Der Erste Weltkrieg bedeutete auch für die Schule eine massive Zäsur, die trotz aller Bemühungen Alfred Rollers und des Lehrerkollegiums kaum abgedeckt werden konnte.<sup>3</sup> 1918, mit dem Zerbrechen der Donaumonarchie, war der zentralistische Status einer führenden Kunstgewerbeschule obsolet und waren für ihre Absolventinnen und Absolventen die früheren Auftraggeber schichten so gut wie verschwunden. Myrbachs Reformen blieben jedoch in der „Wiener Raumkunst“ bis in die 1930er Jahre fruchtbar und international anerkannt. Allerdings war die Kunstgewerbeschule seit 1918 gerade in den Gestaltungsbereichen Architektur und Gebrauchsgegenstand mit dem unüberhörbaren Ruf nach neuer Verantwortung gegenüber den sozialen Problemen der Zeit konfrontiert.

Die Protagonisten an der Schule waren in diesen Jahren Josef Hoffmann, Oskar Strnad,

At the beginning of the 20th century, the Vienna Kunstgewerbeschule together with the Vienna Secession and Wiener Werkstätte (Vienna Workshop) contributed to the boom of art, which was becoming typical for Vienna; the Wiener Werkstätte can even be considered as a kind of spin-off of the Vienna Kunstgewerbeschule, as it was established in 1903 by Hoffmann and Moser who were then able to engage the school's best teachers and students in processing orders. The Palais Stoclet in Brussels and Cabaret Fledermaus in Vienna are only two examples that embody the spirit of Gesamtkunstwerk and Modernism, which was particularly characteristic of Vienna and comprised all the fields of fine and applied arts. The Vienna Kunstgewerbeschule, together with Wiener Werkstätte, significantly participated in the realisation of both.

The First World War meant a massive interruption also for this school which could not be alleviated despite the efforts of Alfred Roller and the board of the school's pedagogues.<sup>3</sup> In 1918, after the collapse of the Danube monarchy, the centralist position of the prominent Vienna Kunstgewerbeschule was suddenly viewed as outdated. Furthermore, the former social classes belonging to the main customers of the graduates practically disappeared. However, the impact and international recognition of reforms introduced by Myrbach persisted until the 1930s in the "Wiener Raumkunst" (Viennese Spatial Art). Furthermore, since 1918, the Vienna Kunstgewerbeschule was confronted with the growing call to assume a new responsibility towards contemporary social issues in the field of architecture and utility objects.

At the time, the leading personalities of the school were Josef Hoffmann, Oskar Strnad, Hein-

---

<sup>3</sup> Vgl. Alfred Roller, *Fünfzig Jahre Wiener Kunstgewerbeschule, Kunst und Kunsthandwerk 21*, 1918, H. 8–10, S. 336–349.

---

<sup>3</sup> Compare Alfred Roller, *Fünfzig Jahre Wiener Kunstgewerbeschule, Kunst und Kunsthandwerk 21*, 1918, no. 8–10, pp. 336–349.

18



18 Marianne (My) Ullmann, Apokalypse, 1926,  
Tempera/Papier  
18 Marianne (My) Ullmann, Apokalypse, 1926,  
tempera/paper

Heinrich Tessenow und – zwar ohne Professur, aber doch höchst wirkungsreich – der anti-dogmatische Josef Frank. Er stand, ebenso wie Strnad, für eine undoktrinäre Architektur, die dem Bewohner in Ausstattungsfragen seine Autonomie zurückgab und ihn selbst Entscheidungen treffen ließ. Wo Hoffmanns Totalgestaltung den Bau und insbesondere die Wohnung als von ihm konzipiertes Kunstwerk vorgab, wollte Strnad das emanzipierte Wohnen, das demgemäß Stilmix und Brüche durchaus zuließ. Und Heinrich Tessenow, 1913 aus Deutschland berufen, ging bereits 1919 dorthin wieder zurück, obwohl er gerade mit seiner Position an der Kunstgewerbeschule wichtige neue Impulse gab: Formreduktion mit Verweis auf die sozialen Bezüge von Gestaltung in einer gegenüber „1900“ radikal gewandelten gesellschaftlichen und politischen Situation. Tessenow kam darin Adolf Loos wohl näher, als dies Strnad und Frank taten. Hoffmann hingegen, dessen „geometrische“ Phase um 1900 die radikalste Abstraktion in seinem Werk bedeutet hatte, blieb Zeit seines Lebens einer kunstgewerblichen Auffassung von Architektur und Design verhaftet. Sie stellte auch in den 1920er Jahren weiterhin die ästhetische Dimension und das singuläre Produkt in den Vordergrund, auch in seiner Lehrtätigkeit (die sich von 1899 bis 1936 erstreckte), obwohl die Wohnungsnot und andere drängende Fragen an die Architektur unübersehbar geworden waren.<sup>4</sup>

Antworten auf diese Fragen kamen etwa von Margarete (Schütte-)Lihotzky, die bei Strnad und Tessenow studiert hatte, indem sie funktionelle Möbelentwürfe und neue Lösungen für

rich Tessenow and the anti-dogmatically focused Josef Frank, who was without professorship but profoundly influential. Like Strnad, he also advocated for the idea of doctrine-free architecture, restoring the autonomy of the inhabitants in the questions of furnishing and allowing them to make decisions for themselves. While Hoffmann's total design established the building and especially the apartment as a work of art, of which he himself was a creator, Strnad advocated emancipated housing featuring a combination of styles and the breaking of rules. Heinrich Tessenow accepted the invitation and left Germany in 1913 to join the staff. However, he returned in 1919 despite the fact that his position at the Vienna Kunstgewerbeschule gave him the opportunity to bring new, essential impulses, such as the reduction of shape referencing the social dimension of creation in societal and political situation which had radically changed compared to 1900. In this matter, he probably leaned more toward Adolf Loos than Strnad or Frank. In contrast, Hoffmann, whose "geometrical" phase around 1900 meant the most radical abstraction in his work, remained faithful to the arts and crafts perspective of architecture and design throughout his life. Even in the 1920s, he placed the aesthetic dimension and individual product at the forefront and transferred it to his pedagogical activity (from 1899 to 1936), although the housing crisis and other urgent questions regarding the role of architecture were becoming increasingly pressing.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Als „faszinierende Sublimierungskunst, die über die Grundprobleme und -fragen von Produkt- und Lebensgestaltung prächtigst hinwegtäuschte“ wurde sie durch O. Kapfinger charakterisiert: Otto Kapfinger, Hoffmann, Loos und der Werkbund: Streiflichter, in: Christoph Thun-Hohenstein – Matthias Boeckl – Christian Witt-Döring (eds.), *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen / Ways to Modernism. Josef Hoffmann, Adolf Loos and Their Impact*, Wien 2014/15, S. 206.

4 O. Kapfinger characterised it as a "fascinating art of sublimation, which superbly obscured the basic problems and issues around the design of products and lifestyles", Otto Kapfinger, Hoffmann, Loos und der Werkbund: Streiflichter, in: Christoph Thun-Hohenstein – Matthias Boeckl – Christian Witt-Döring (eds.), *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen / Ways to Modernism. Josef Hoffmann, Adolf Loos and Their Impact*, Wien 2014/15, p. 207.

Kindergärten ebenso wie für den sozialen Wohnbau entwickelte. Sie war sowohl für die Wiener Siedlerbewegung wie für das "Neue Frankfurt" in den 1920er Jahren tätig. Ihre "Frankfurter Küche" wurde mehr als 10 000 Mal eingebaut. Jedoch lagen Welten zwischen dem arrivierten Professor Hoffmann und der jungen Absolventin der Schule. So kann man konstatieren, dass die „zweite“ Wiener Moderne in den 1920er Jahren nicht von der Akademie der bildenden Künste, sondern von Lehrenden und Absolventinnen und Absolventen der Kunstgewerbeschule bestimmt wurde – was sich besonders prominent an deren zahlreichen Häusern für die Wiener Werkbundsiedlung 1932 zeigte.

In den 1910er/20er Jahren nahm von der Wiener Kunstgewerbeschule eine neue Kunstbewegung ihren Ausgang - damit sind wir in der Nähe der Gründungszeit der Kunstgewerbeschule Bratislava angelangt. Es war Franz Cizek, der seinen Studierenden die internationalen avant-gardistischen Strömungen der Zeit, insbesondere Kubismus und Futurismus, Expressionismus und Abstraktion vermittelte. Cizek war gleichzeitig auf zwei Ebenen international wirksam: zunächst als weithin anerkannter Reformpädagoge, der sich für das „freie Schaffen“ von Kindern und Jugendlichen einsetzte. Er hielt einen viel beachteten und sehr erfolgreichen Kurs für Kinder und Jugendliche an der Kunstgewerbeschule. Seine zweite Pionierleistung war die Lehrtaetigkeit für die regulären Studierenden der Kunstgewerbeschule unter dem Titel *Ornamentale Formenlehre*. Seit 1911 wurde sie zum besonderen Anziehungspunkt für experimentierfreudige Studierende. Zentrale Inhalte waren, neben der bildenden Kunst im engeren Sinn, Rhythmus, Tanz und eine ganzheitliche Sicht des Gestaltens. Cizek selbst hatte übrigens seine eigene künstlerische Praxis als Maler und Grafiker zugunsten seiner Lehrtaetigkeit vollkommen aufgegeben.

Eines der zentralen Themen in Cizeks Lehre war die Darstellung von Bewegung. Daher

For instance, Margarete (Schütte-)Lihotzky, who studied under Štrnad and Tessenow, addressed these issues when she developed new functional furniture and introduced her designs for new solutions for kindergartens and social housing. In the 1920s, she worked for the "Wiener Siedlerbewegung" (the Vienna Settlement Movement within which the Vienna residents moved to the outskirts of the city as a result of the housing shortage – note eds.) and the "New Frankfurt" public housing project. Her built-in "Frankfurt Kitchen" was installed in more than 10 000 apartments. However, there were profound differences between the successful Professor Hoffmann and his young graduate. We can thus conclude that the "second" Viennese Modernism was formed by the pedagogues and graduates of the Vienna Kunstgewerbeschule and not the Akademie der bildenden Künste, as prominently evidenced by the numerous houses in the Vienna Werkbundsiedlung from 1932.

In the first two decades of the 20th century, a new art movement emerged from the Vienna Kunstgewerbeschule, bringing us closer to the time when ŠUR was founded in Bratislava. It was Franz Cizek who conveyed to his students the international avant-garde movements of the period, especially Cubism and Futurism, Expressionism and Abstraction. He was also active on an international level in two fields. In one respect, he was initially recognised as a reform-minded pedagogue who promoted the free creation of children and teens and led a very successful and reputable course for children and youth at the Vienna Kunstgewerbeschule. His other internationally important pioneering activity was his course titled *Ornamental Form Theory* for the regular Vienna Kunstgewerbeschule students. Since 1911 this subject had attracted students interested in experimenting. In addition to fine art, instruction centered around rhythm, dance, and a comprehensive view of creation. Cizek himself

wurde der Begriff „Kinetismus“ geprägt – aus dem Griechischen „kinesis“ = „Bewegung“ – und damit eine große Gruppe der in seiner Klasse entstandenen Werke bezeichnet. In der Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* war 1920, anlässlich einer Ausstellung in der Kunstgewerbeschule, in einem Artikel des Rezensenten Ludwig Steinmetz erstmals von „kinetischen Übungen“ die Rede.<sup>5</sup> Und 1922 verwendete Leopold Wolfgang Rochowanski den Begriff „Kinetismus“ in seinem Buch *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*.<sup>6</sup> Rochowanskis in emphatischem Ton geschriebene Publikation ist die einzige zeitgenössisch erschienene Monografie über die Thematik – und sollte für acht Jahrzehnte überhaupt das einzige Buch über den Wiener Kinetismus bleiben.

Was die Methodik der Lehre betraf, konnte Franz Cizek an Alfred Roller anknüpfen, der an der Wiener Kunstgewerbeschule zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine Klasse für „allgemeines Zeichnen“ geleitet hatte. Roller ließ „die Schüler, nachdem sie den zu zeichnenden Gegenstand eine Zeitlang hatten betrachten können, auswendig zeichnerische Stenogramme anfertigen, um so zur Konzentration auf die charakteristische Form zu gelangen und einem oberflächlichen und als höchst fragwürdig erkannten Naturalismus entgegenzuwirken.“<sup>7</sup> Im Nachlass Cizeks findet sich die Notiz: „Übungsarten: 1. Erinnerungszeichnen (freischaffend) / 2. Gedächtniszeichnen (nachbildend) / 3. Naturstudium“.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Ludwig Steinmetz, *Kunstschaus 1920, Kunst und Kunsthandwerk 23*, 1920, S. 205.

<sup>6</sup> Leopold Wolfgang Rochowanski, *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien 1922, S. 8.

<sup>7</sup> Rainer K. Wick, Die Wiener Kunstgewerbeschule und die Wiener Werkstätte – ein Bauhaus vor dem Bauhaus?, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, S. 62.

<sup>8</sup> Nachlass Franz Cizek, Weniibibliothek im Rathaus (früher: Wiener Stadt- und Landesbibliothek), ohne Nr.

gave up his career as a painter and graphic designer in favour of teaching.

One of Cizek's central teaching themes was the depiction of motion. This led to the creation of the term “Kineticism” from the Greek “kinesis” (movement) which refers to many of the works created in his class. In 1920, on the occasion of the exhibition at the Vienna Kunstgewerbeschule, the term "kineticist exercises"<sup>5</sup> is mentioned for the first time in the article by Ludwig Steinmetz in the *Kunst und Kunsthandwerk* journal. Moreover, in 1922, Leopold Wolfgang Rochowanski used the term “Kineticism” in his book *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*.<sup>6</sup> Rochowanski's publication featuring an enthusiastic tone is the only period monograph on the topic, and for eight decades, it was the only book on Viennese Kineticism.

In terms of methodology, Cizek had to follow Alfred Roller, who led the class of “general drawing” at the Vienna Kunstgewerbeschule at the beginning of the 20th century. Roller had “students observe the object they were supposed to draw for a while and then, using their memory to record drawing stenograms, they should reach a focus on the characteristic shape and in this way oppose the superficial and profoundly questionable naturalism.”<sup>7</sup> The following note was found in Cizek's collected papers: “Exercises: 1. drawing from recollection (create freely) / 2. drawing from memory (reproduce faithfully) / 3. studies of nature”.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Ludwig Steinmetz, *Kunstschaus 1920, Kunst und Kunsthandwerk 23*, 1920, p. 205.

<sup>6</sup> Leopold Wolfgang Rochowanski, *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien 1922, p. 8.

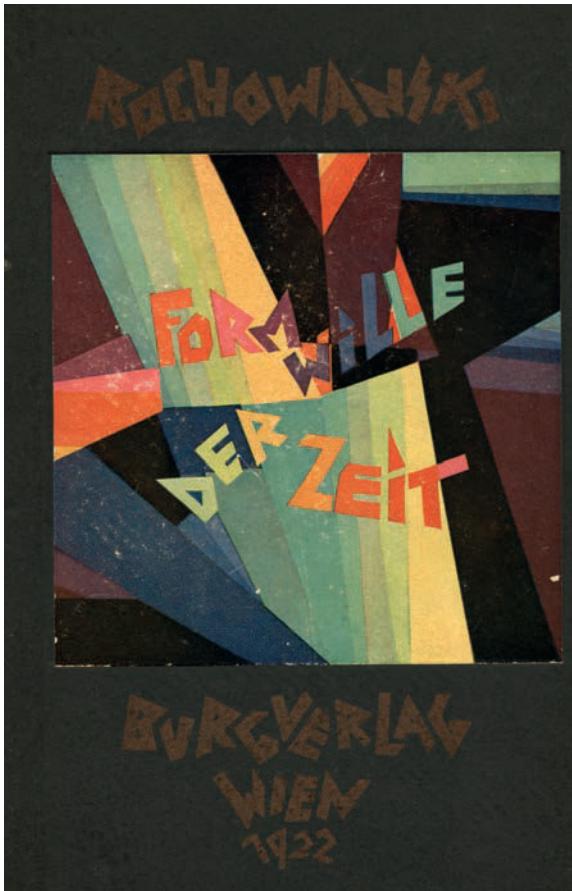
<sup>7</sup> Rainer K. Wick, Die Wiener Kunstgewerbeschule und die Wiener Werkstätte – ein Bauhaus vor dem Bauhaus?, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, p. 62.

<sup>8</sup> Nachlass Franz Cizek, Weniibibliothek im Rathaus (formerly: the Wiener Stadt- und Landesbibliothek),

19



20



- 19      Elisabeth Karlinsky, *Gesichter in Kreisfiguration*, 1923, Öl/Leinwand
- 20      Johanna (Hansi) Reismayer, *Formwille der Zeit*, Buchcover für: Leopold Wolfgang Rochowanski 1922
- 19      Elisabeth Karlinsky, *Faces in Circular Configuration*, 1923, oil/canvas
- 20      Johanna (Hansi) Reismayer, *Formwille der Zeit*, book cover for: Leopold Wolfgang Rochowanski 1922

Die „Stars“ in der Klasse Cizeks waren Künstlerinnen – erstmals waren Frauen die Protagonistinnen einer neuen Kunstrichtung in Österreich: Erika Giovanna Klien, Elisabeth Karlinsky und Maria (My) Ullmann, die alle bald Wien verlassen sollten. Es ist bemerkenswert, dass an der Wiener Kunstgewerbeschule von Anfang an Frauen zum Studium zugelassen waren, wenn auch noch in beschränktem Umfang, nämlich zu jenen Fächern, in denen man ihr Geschick und ihre Fingerfertigkeit besonders schätzte.<sup>9</sup> Aber nach dem Ersten Weltkrieg und mit der Einführung des Allgemeinen Wahlrechts für Frauen in der neuen österreichischen Republik (1918) setzte sich auch die Emanzipation von Frauen im Bereich der Kunst durch.

In der jüngeren kunsthistorischen Literatur wird vom Wiener Kinetismus in zweierlei Sinnverständnis gesprochen. Daher ist hier zunächst eine Klärung nötig. Einerseits wird die Bedeutung der Pädagogik von Franz Cizek hervorgehoben und seine Lehrmethode als das zentrale Element des Kinetismus betont: „Schon von seinem Ansatz her war der Wiener Kinetismus keine ‚Bewegung‘, sondern eine neue Lehrmethode, ein didaktisches Verfahren, das Cizek seit längerem entwickelt hatte und (... ab 1920) an der Wiener Kunstgewerbeschule mit Empathie und großem Zuspruch ausübte.“<sup>10</sup> Und: „Keinesfalls sollen sie (die Werke aus der Cizek-Klasse) aber einem neuen Ismus für die kunsthistorische Stilgeschichte zugeordnet werden.“<sup>11</sup> Andererseits besitzt auch die frühere

Female artists were the stars of Cizek's class; for the first time, women, especially Erika Giovanna Klien, Elisabeth Karlinsky, and Maria (My) Ullmann, were the protagonists of a new style in Austria. However, all three were to leave Vienna quite soon. The fact that from the very beginning the Vienna Kunstgewerbeschule allowed women to study there, albeit to a limited extent and only subjects where their skills and dexterity were appreciated, is noteworthy.<sup>9</sup> After the First World War, and with the introduction of universal suffrage for women in the new Republic of Austria (1918), women's emancipation finally extended to art.

Later art history literature describes Viennese Kineticism in a dual sense of the word. Thus, first we have to explain the term. On one hand, the importance of Franz Cizek's pedagogy and his teaching method as a central element of Kineticism are acknowledged. “Yet in its approach, Viennese Kineticism was not a 'movement' but a new teaching method, a didactic approach which Cizek had developed for an extended period (... since 1920) and practised at the Vienna Kunstgewerbeschule with empathy and great interest”.<sup>10</sup> And “Under no circumstance, should we associate them (works created in Cizek's class) within the history of art styles with a new art ism”.<sup>11</sup> On the other hand, the following earlier description by Marietta Mautner-Markhof also applies “Viennese Kineticism creates the only

---

<sup>9</sup> Vgl. Bernadette Reinhold, „Weibliche artistische Arbeitskräfte“ in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: Bast – Seipenbusch-Hufschmied – Werkner (wie Anm. 1), S. 158–163.

<sup>10</sup> Sabine Plakolm-Forsthuber, Der Wiener Kinetismus im Kontext, in: Monika Platzer – Ursula Storch (Hrsg.), *Der Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Wien 2006, S. 89.

<sup>11</sup> Monika Platzer, Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde, in: Ebd. S. 26.

unnumbered. English translation as cited in: Werkner, *Wiener Kinetismus* (note 1), p. 63.

<sup>9</sup> See Bernadette Reinhold, „Weibliche artistische Arbeitskräfte“ in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: Bast – Seipenbusch-Hufschmied – Werkner (note 1), pp. 158–163.

<sup>10</sup> Sabine Plakolm-Forsthuber, Der Wiener Kinetismus im Kontext, in: Monika Platzer – Ursula Storch (eds.), *Der Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Wien 2006, p. 89.

<sup>11</sup> Monika Platzer, Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde, in: Ibid., p. 26.

Charakterisierung von Marietta Mautner-Markhof Gültigkeit: „Der Wiener Kinetismus bildet die einzige geschlossene, spezifisch österreichische Bewegung, die im Zug der von Cizek gelenkten Aufholarbeit seiner Studenten alle Stufen des europäischen Avantgardismus durchexerzierte und um 1924/25 zu einer Kunstform gelangte, die dem internationalen Konstruktivismus entsprach.“<sup>12</sup>

Sehen wir uns beispielhaft das Lebenswerk von Erika Giovanna Klien, einer der wichtigsten Vertreterinnen des Kinetismus, an. Es ist tatsächlich einerseits ein pädagogisches, da sie lange und mehrfach an Kunstschulen unterrichtet hat. Aber für einen großen Teil ihres künstlerischen Schaffens ist die Bezeichnung „kinetistisch“ durchaus sinnvoll. Ich konzentriere mich im Folgenden hauptsächlich auf den visuellen und geistesgeschichtlichen Befund von Werken, die aufgrund historischer Zusammenhänge und einer spezifischen Stilmischung unter einer Bezeichnung – Wiener Kinetismus – zusammengefasst werden. Der Kinetismus gehört in den Kontext der bildnerischen Avantgarden, wenn auch mit seinem ganz zentralen Anspruch an die Pädagogik.

Was das Stilvokabular betrifft, sind Pluralismus und Eklektizismus für den Wiener Kinetismus charakteristisch. Man kann fast sagen, dass es einen postmodernen Zugang des Zitierens und Weiterentwickelns vorgefundener Elemente vorwegnimmt. Expressionismus, Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus bilden die komplexe Vielfalt damals neuer Kunstströmungen in Europa, die Cizek gewissermaßen exzerpierte. Er wandte sie in seiner auf einer ganzheitlichen Pädagogik aufbauenden Lehrmethode an.

enclosed, specifically Austrian movement which, thanks to the work of enthusiastic students under the tutelage of Cizek, progressed through all levels of European avant-garde; and around the years 1924/25, developed into an art form corresponding with international Constructivism.”<sup>12</sup>

The life work of Erika Giovanna Klien, one of the most important representatives of Kineticism, is a good example. On one hand, it is genuine pedagogical work as she taught at art schools repeatedly and for a long time. On the other hand, the term "kineticist" is also an appropriate description for a substantial part of her artistic work. In the following section, I will focus on the visual and ideological message of works which, based on the historical context and specific mixing of styles, can be described as Viennese Kineticism. That is to say, it belongs to the context of art avant-garde despite its utterly central requirement on pedagogy.

The visual style of Viennese Kineticism is characterised by pluralism and eclecticism. We could almost say that it applies a postmodern method of citing and developing already existing elements. Expressionism, Cubism, Futurism and Constructivism represent the complex diversity of the new art styles in Europe which Cizek cited and applied to some extent in his teaching method based on a comprehensive pedagogy.

Verena Krieger demonstrated that although Kineticism could not be understood as a unified style, it certainly was a denotation of a group of works applying different stylistic methods which featured a “conscious and offensive syncretism”. The novelty introduced by Cizek to modern art history is Kineticism as a “synthesis of previous

---

<sup>12</sup> Marietta Mautner-Markhof, Konstruktive Tendenzen, in: Christoph Bertsch - Markus Neuwirth (Hrsg.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938* (Ausst.-Kat.), Österreichische Galerie Wien 1993, S. 188f.

---

<sup>12</sup> Marietta Mautner-Markhof, Konstruktive Tendenzen, in: Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (eds.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938* (exh. cat.), Österreichische Galerie Wien 1993, p. 188f.

Verena Krieger hat gezeigt, dass Kinetismus nicht als Stilbegriff verstanden werden kann, wohl aber als Bezeichnung für eine Gruppe von Werken unterschiedlicher stilistischer Spielarten, die durch einen „bewussten und offensiven Synkretismus“ gekennzeichnet sind. Das Neue, das Cizek der modernen Kunstgeschichte hinzufügte, ist der Kinetismus als „eine Synthese der vorangegangenen Stile“.<sup>13</sup> Man kann also von einer Art multipler Anwendung von Stilformen sprechen. Einen schönen Beleg dafür bietet Erika Giovanna Klien selbst. Im September 1923 schrieb sie auf einer Postkarte aus Salzburg an ihren Kollegen Rochowanski: „Vor zwei Jahren habe ich Salzburg kubistisch – dann kinetisch studiert – jetzt kommt der Constructivismus (sic) dazu.“<sup>14</sup> Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus sind jene drei klassischen Ismen, von denen es zahllose Verbindungslien zum Wiener Kinetismus gibt. Kubismus und Futurismus gemeinsam ist die Faszination für Bewegungsdarstellung, Dynamismus, Simultaneität und die Themen des Maschinenzeitalters und der Großstadt.

Rochowanskis erwähntes Buch *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* wurde „mit 93 Abbildungen von Arbeiten der Wiener Kunstgewerbeschule, Abteilung des Regierungsrates Professor Franz Cizek“ illustriert.<sup>15</sup> In der italienischen Zeitschrift *Piccolo della Sera* vom 14. 3. 1923 wurde das Buch besprochen - mit der Überschrift

styles“.<sup>13</sup> Thus it is possible to speak of the multiple use of styles. Erika Giovanna Klien proves it herself nicely. In September 1923, in a postcard from Salzburg to her colleague Rochowanski, she wrote “Two years ago I studied Salzburg cubistically, then kinetically, and now Constructivism has joined.”<sup>14</sup> Cubism, Futurism, and Constructivism are the three classic art “isms” offering innumerable connections to Viennese Kineticism. For Cubism and Futurism, the fascination with the depiction of movement, dynamism, simultaneity and topics reflecting the machine age and the city is common.

*Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, the previously mentioned book by Rochowanski, contains illustrations of “93 pictures of works from the Vienna Kunstgewerbeschule, department of the councillor Professor Franz Cizek”.<sup>15</sup> A review of this book with the title “L. W. Rochowanski e il Futurismo Viennese” appeared in the 14 March 1923 edition of the Italian magazine *Piccolo della Sera*.<sup>16</sup> Perhaps based on such appropriation of Kineticism, which Rochowanski and Cizek had to regard as an underestimation, Rochowanski concluded: “This Kineticism is not identical to the Futurism of the group around Marinetti despite being prompted by the exhibition of Futuristic works that took place in Vienna in 1912. Futurism merely gives the impression of movement, thus it has an impressionistic source.

<sup>13</sup> Verena Krieger, Adaption – Synthese – Transformation. Zu den künstlerischen Verfahren des Kinetismus / Adaption – Synthesis – Transformation. On the artistic methods of Viennese Kineticism, in: Bast – Husslein-Arco – Krejci – Werkner (wie Anm. 1), S. 40–55.

<sup>14</sup> Abb. in: Bernhard Leitner, *Rochowanski 1885–1961. Eine Montage*, Ostfildern-Ruit 1995, S. 72.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Vera Vogelsberger, Künstlerische Kunstsicheratur. Über Schriften Leopold Wolfgang Rochowanskis, in: *Leopold Wolfgang Rochowanski, Aquarelle – Zeichnungen, 1919–1921* (Ausst.-Kat.), Wien 1987, S. 69–75.

<sup>13</sup> Verena Krieger, Adaption – Synthese – Transformation. Zu den künstlerischen Verfahren des Kinetismus / Adaption – Synthesis – Transformation. On the artistic methods of Viennese Kineticism, in: Bast – Husslein-Arco – Krejci – Werkner (note 1), pp. 40–55.

<sup>14</sup> Image in: Bernhard Leitner, *Rochowanski 1885–1961. Eine Montage*, Ostfildern-Ruit 1995, p. 72.

<sup>15</sup> See Vera Vogelsberger, Künstlerische Kunstsicheratur. Über Schriften Leopold Wolfgang Rochowanskis, in: *Leopold Wolfgang Rochowanski, Aquarelle – Zeichnungen, 1919–1921* (exh. cat.). Wien 1987, pp. 69–75.

<sup>16</sup> As cited in Platzer (note 11), p. 16, note 40.

21



22



21 Erika Giovanna Klien, *Abstraction*, 1926,  
Gouache, Wasserfarbe/Leinwand

22 Erika Giovanna Klien, *Bewegter Pferdekopf*,  
1925, Bleistift/Papier

21 Erika Giovanna Klien, *Abstraction*, 1926,  
gouache, watercolour/canvas

22 Erika Giovanna Klien, *Head of Horse in Motion*,  
1925, pencil/paper

„L. W. Rochowanski e il Futurismo Viennese“.<sup>16</sup> Vielleicht aufgrund solcher Vereinnahmungen, die Rochowanski, ebenso wie Cizek als Verkürzungen des Kinetismus empfunden haben muss, stellte Rochowanski klar: „Dieser Kinetismus ist nicht identisch mit dem Futurismus der Marinettigruppe, obwohl er durch die 1912 in Wien gemachte Ausstellung futuristischer Arbeiten angeregt wurde. Der Futurismus gibt nur den Eindruck der Bewegung, hat also eine impressionistische Quelle. Der Kinetismus dagegen gibt den rhythmischen Ablauf der Bewegung.“<sup>17</sup>

Die Ausstellung, auf die Rochowanski hier Bezug nimmt, war die Wanderausstellung futuristischer Kunst, die Herwarth Walden in Zusammenarbeit mit Filippo Tommaso Marinetti organisiert hatte und die in Wien vom Akademischen Verband für Literatur und Musik übernommen wurde. Hier war sie in den Räumen der Schwarzwaldschule vom 15. Dezember 1912 bis zum 7. Jänner 1913 zu sehen, ehe sie nach Budapest weiterreiste. Die Ausstellung hatte zwar kaum einen unmittelbaren Nachhall in Wien, wohl aber langfristige Wirkung, nämlich durch die Rezeption Franz Cizeks und seine Vermittlung an die heute als „KinetistInnen“ bezeichneten Schülerinnen und Schüler. Erstaunlich ist dabei, dass Cizek – als Reformpädagoge! – die wüste Gewaltrhetorik der Futuristen, insbesondere Marinettis, völlig ausblenden konnte. Cizek beschränkte seine Rezeption des Futurismus auf den visuellen Befund und dessen theoretische Durchdringung. Die Verherrlichung des Krieges in den futuristischen Texten, auch die im Ersten Weltkrieg pointiert antiösterreichische Haltung der Futuristen, scheinen in den 1920er Jahren für Cizek und Rochowanski keine Rolle gespielt zu haben.

By contrast, Kineticism mediates a rhythmic sequence of motion.“<sup>17</sup>

The exhibition which Rochowanski referred to was a travelling exhibition of Futurist art organised by Herwarth Walden in cooperation with Filippo Tommaso Marinetti, which in Vienna was taken over by the Akademischer Verband für Literatur und Musik. It was held on the premises of the Schwarzwaldschule from 15 December 1912 to 7 January 1913 before moving to Budapest. Although the exhibition in Vienna had virtually no immediate response, its effect was long-lasting; namely in Franz Cizek's perception of Futurism, and its dissemination to his students today known as "Kineticists". Remarkably, Cizek, as a reformed teacher (!), was able to completely suppress the furious rhetorics of violence of the Futurists, especially Marinetti. Cizek limited his perception of Futurism to a visual reference and its theoretical grasp. Evidently, neither the glorification of war in Futuristic texts nor the Futurists' explicitly anti-Austrian position during the First World War played a role for Cizek and Rochowanski in the 1920s.

Speed, new technology, the metropolis as a metaphor of modernity, motion sequence display, acceleration, dynamics and simultaneity – these were the Futurist themes that fascinated Cizek, Rochowanski, and the young kineticist artists. After all, Futurists adopted a simultaneous view of objects, people and space from Cubism, which they learned in Paris in 1911; but they developed it towards dynamization. It corresponded with Cizek's credo of the world interwoven with powers and currents.

Cizek's "theory of Kineticism" was more focused on Futurism than Cubism in two ways: on one hand, in the concept of energy permeating all animate and inanimate objects (which was

<sup>16</sup> Zit. nach Platzer (wie Anm. 11), S. 16, Anm. 40.

<sup>17</sup> Leopold Wolfgang Rochowanski, Das kinetische Marionettentheater der Erika Giovanna Klien. Typoskript, reproduziert in: Leitner (wie Anm. 14), S. 74f.

<sup>17</sup> Leopold Wolfgang Rochowanski, Das kinetische Marionettentheater der Erika Giovanna Klien. Typoscript, reproduction in: Leitner (note 14), p. 74f.

Was Cizek, Rochowanski und die jungen kinetistischen Künstlerinnen und Künstler am Futurismus faszinierte, waren dessen Themen – Tempo und neue Technik, die Großstadt als Metapher für Modernität, die Darstellung von Bewegungsabläufen und Beschleunigung, von Dynamik und Simultanität. Ihrerseits hatten die Futuristen ja vom Kubismus, den sie u. a. 1911 in Paris kennengelernt hatten, die Simultanansicht von Gegenständen, Personen und Räumen übernommen, diese jedoch in Richtung einer Dynamisierung weiterentwickelt. Dies entsprach Cizeks Credo einer von Kräften und Strömen durchpulsten Welt.

In zweierlei Hinsicht war Cizeks „Kinetismus-Lehre“ stärker am Futurismus als am Kubismus orientiert: einerseits im Konzept der Durchdringung alles Lebenden und auch aller Gegenstände durch Energie (was in den Kunstwerken visualisiert werden sollte); andererseits im Ziel der Darstellung von Bewegungsabläufen – im Gegensatz zu der im Kubismus angestrebten Mehransichtigkeit eines Gegenstandes. Die Futuristen prägten dafür Begriffe wie „Dynamismus“, „Kraft-Linien“ und „Simultanismus“ – letzteren, um die simultane Darstellung verschiedener Bewegungsetappen im Bild zu veranschaulichen. Ebendiese Programmatik der Futuristen verbindet sich mit Cizeks Zielen, was das Sichtbarmachen von Empfindungen und Gefühlen betrifft. Umberto Boccioni formulierte seine Ansichten 1914 in dem ausführlichen Text „Physischer Transzentalismus und bildnerische Gemütszustände“.<sup>18</sup> Vom Betrachter wünschte sich Boccioni, dass er das Bild nicht von außen, sondern aus dessen Mittelpunkt heraus wahrnehmen sollte. „Wir stellen den Betrachter mitten ins Bild“ – lautet der programatische Titel eines weiteren seiner Texte.<sup>19</sup>

supposed to be visualised in artworks); on the other, in the objective to display a sequence of movements, as opposed to the focus of Cubism on multiple views of an object. Futurists used terms such as “dynamism” and “force lines”, as well as “simultaneity”, which were supposed to depict the simultaneous sequence of different motion phases in an image. It is precisely this Futurist program that addressed Cizek's objective to make feelings and moods visible. Umberto Boccioni formulated his views in 1914 in the extensive text “Physical Transcendentalism and the Artistic States of Mind”.<sup>18</sup> Boccioni asked the viewer to perceive a painting not from the outside but the centre. “We Will Place the Viewer at the Centre of the Painting”<sup>19</sup> was the pragmatic title of another of his texts.

The fact that in the 20th century theoreticians acted as promoters of an art group is not rare; André Breton and Pierre Restany did the same for Surrealism and Nouveau Réalisme respectively. However, Cizek introduced a new art style on his own, since Kineticism took form only in his students' works through his pedagogical activity. In 1912 he wrote the following about the suggestive effect of his pedagogical activity: “As the class intensively experiences its teacher, it finds itself in the state of immanent suggestion (...) It elevates the students' participation in their own work to the level of inner experience which introduces a state of permanent exaltation which entrals the students, and elevates them above themselves (...)”<sup>20</sup> In *Der Formwille der Zeit*

---

<sup>18</sup> Vgl.: Astrit Schmidt-Burkhardt (Hrsg.), *Umberto Boccioni, Futuristische Malerei und Plastik*, Dresden 2002, S. 170–202. It. Originalausgabe: Umberto Boccioni, *Scultura Pittura Futurista (Dinamismo Plastico)*, Milano 1914.

<sup>19</sup> Ebd., S. 153–156.

<sup>18</sup> See Astrit Schmidt-Burkhardt (ed.), *Umberto Boccioni, Futuristische Malerei und Plastik*, Dresden 2002, pp. 170–202. Original: *Umberto Boccioni, Scultura Pittura Futurista (Dinamismo Plastico)*, Milano 1914.

<sup>19</sup> Ibid., pp. 153–156.

<sup>20</sup> Franz Cizek, Die Organisation und die kunstpädagogischen Probleme des Jugendkurses, in: *4. Internationaler Kunsterziehungskongress in Dresden 1912*, p. 473. As cited in: Maria Immakulata Stolberg, *Der Wiener*

Dass Theoretiker im 20. Jahrhundert als Propagatoren einer Künstlergruppierung auftreten, ist zwar keine Seltenheit – man denke etwa an André Breton für den Surrealismus oder an Pierre Restany für den Nouveau Réalisme – doch hat Franz Cizek eine neue Kunstform erst ins Leben gerufen. Der Kinetismus hat erst durch Cizeks Vermittlungstätigkeit in den Werken seiner Schülerinnen und Schüler Gestalt angenommen. 1912 berichtete Cizek von der suggestiven Wirkung seiner eigenen Lehrtätigkeit: „Durch dieses intensive Miterleben des Lehrers befindet sich die Klasse in einem Zustande immanenter Suggestion ... Sie steigert die Teilnahme der Schüler an ihrer eigenen Arbeit zu innerem Erlebnisse, wodurch sich ein Zustand permanenter Exaltation entwickelt, der die Schüler mitreißt, sie oft über sich hinaushebt ...“<sup>20</sup> Rochowanski schrieb später in *Der Formwille der Zeit* über die Durchdringung von Cizeks Schülern mit „Rhythmus“, der zur Gestaltung führe: „Rhythmus. Er fließt durch den Körper der Schüler, und wenn vom Schüler ein Körper zeichnerisch erfasst werden soll, wird nicht der Körper, sondern sein Rhythmus wiedergegeben und wenn ein Raum gegliedert wird, geschieht es nicht willkürlich oder nach alten geometrisch-ästhetischen Regeln, sondern durch seelische Vorgänge.“<sup>21</sup> Die charismatische Lehrerpersönlichkeit Cizeks, seine starke Präsenz in der Klasse führte zu deren atmosphärischer Aufladung. Ergebnis war, in Fortführung des expressionistischen Ausdrucksgestus, die Visualisierung seelischer Vorgänge.

Rochowanski wrote about how Cizek's students were steeped in the rhythm leading them to create: “Rhythm. It flows through the students' bodies, and when a student should draw a body, the outcome is not the image of the body but of its rhythm; and when a student divides the space, it is not done arbitrarily or according to old geometrical-aesthetic rules, but it is a result of mental processes.”<sup>21</sup> Cizek's charismatic personality as a teacher and his intense presence in the classroom created quite an atmospheric charge. The result, in a continuation of the expressive gesture of Expressionists, was a visualisation of processes of the soul.

Naturally, the question of connections between Viennese Kineticism and its eastern neighbours was relevant for our conference. These connections were also important after the collapse of the Habsburg Monarchy, albeit under completely different conditions. “In 1920 a group of temporary Hungarian exiles formed around Lajos Kassák. Due to Vienna's geographical proximity to their homeland, after the collapse of the Hungarian Soviet Republic, the most profiled avant-garde journal titled *MA* (Today) was published in Vienna (from 1920, note by P.W.) until 1925. There were repeated intersections with two protagonists, Lajos Kassák and his brother-in-law Béla Uitz.”<sup>22</sup> In 1923 and 1924, Cizek mentions in his diaries contact with Béla Uitz, seeing his artworks and his visit to Cizek's class at the Vienna Kunstgewerbeschule. Cizek also notes buying copies of the *MA* journal.<sup>23</sup> Uitz had the opportunity to exhibit at the Museum für Kunst

<sup>20</sup> Franz Cizek, Die Organisation und die kunstpädagogischen Probleme des Jugendkurses, in: *4. Internationaler Kunsterziehungskongress in Dresden 1912*, S. 473. Zitiert nach Maria Immakulata Stolberg, Der Wiener Kinetismus, in: Jürgen Schilling (Hrsg.), *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, Wien 1993, S. 43–52.

<sup>21</sup> Rochowanski (wie Anm. 6), S. 11.

Kinetismus, in: Jürgen Schilling (ed.), *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, Wien 1993, pp. 43–52.

<sup>22</sup> Rochowanski (note 6), p. 11.

<sup>23</sup> Monika Platzer, Der Wiener Kinetismus – eine Balance zwischen den Avantgarden, in: Bast – Husslein-Arco – Krejci – Werkner (note 1), p. 32.

<sup>24</sup> Ibid., p. 38, note 18.

---

23

23     Herbert Ploberger, Kinetistische Skulptur von 1924,  
Rekonstruktion von Franz Hnizdo, 2012  
23     *Herbert Ploberger, Kineticist sculpture from 1924,  
restoration by Franz Hnizdo, 2012*

Für unsere Tagung war natürlich relevant, inwieweit es Bezüge des Wiener Kinetismus zu den östlichen Nachbarn gab. Diese waren auch nach dem Ende der Habsburgermonarchie wichtig, wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen. „Im Jahr 1920 formiert(e) sich um Lajos Kassák eine Gruppe ungarischer Exilanten auf Zeit. Die geografische Nähe Wiens zur Heimat ist nach der Zerschlagung der Räterepublik dafür verantwortlich, dass in Wien (ab 1920, Anm. PW.) bis 1925 eine der profiliertesten Avantgarde-Zeitschriften, *MA (Heute)*, erscheint. Mit zwei ihrer Protagonisten, Lajos Kassák und seinem Schwager Béla Uitz, (gab) es wiederholt Berührungspunkte.“<sup>22</sup> 1923 und 1924 finden sich Tagebucheintragungen Cizeks, die von Begegnungen mit Béla Uitz, mit seiner Kunst und auch von seinem Besuch in Cizeks Klasse in der Kunstgewerbeschule berichten – wobei Cizek auch erwähnt, dass er sich Hefte der Zeitschrift *MA* gekauft hätte.<sup>23</sup> Uitz erhielt 1923 im Museum für Kunst und Industrie – so hieß mittlerweile das ehemalige k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie – eine Ausstellung.<sup>24</sup> Und Kassák gab in Wien zusammen mit László Moholy-Nagy 1922 den Almanach *Buch neuer Künstler* heraus, der die Etablierung eines neuen Ismus, des Konstruktivismus, propagiert.<sup>25</sup>

Noch kaum erforscht sind die Bezüge zwischen den Kunstgewerbeschulen Wiens und Bratislavas in dieser Zeit. Nach den Recherchen von Kollegin Klára Prešnajderová war Josef Vydra, der Direktor der Kunstgewerbeschule Bratislava, schon vor dem Ersten Weltkrieg mit Franz Cizek in Kontakt und später auch mit Leopold Wolfgang Rochowanski. Vydra korrespondierte auch mit Josef Hoffmann und Eduard Josef Wimmer-Wis-

und Industrie, the former k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.<sup>24</sup> Furthermore, Kassák together with László Moholy-Nagy, published the almanac *Buch neuer Künstler* in 1922 in Vienna, where they promoted the establishment of Constructivism as a new art "ism".<sup>25</sup>

The relationships between the Vienna Kunstgewerbeschule and ŠUR in Bratislava during this period are almost unexplored. According to research by Klára Prešnajderová, my colleague, Josef Vydra, the director of ŠUR in Bratislava, had been in contact with Franz Cizek even before the First World War, and later also with Leopold Wolfgang Rochowanski. Vydra further exchanged letters with Josef Hoffmann and Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, two prominent professors at the Vienna Kunstgewerbeschule; he wrote to Wimmer when he was looking for a fashion department teacher. In 1929, Vydra also introduced an art course for children. In 1932, members of ŠUR visited the Vienna Kunstgewerbeschule, and their Vienna colleagues returned the favour.<sup>26</sup> To date, no evidence of communication between the two schools has been found in the archives of the Universität für angewandte Kunst in Vienna, the successor institution of the Vienna Kunstgewerbeschule.<sup>27</sup>

Cizek's activity in the West is a better-explored area than his connections with his neighbours to the East. He fervently promoted the results of both his classes, youth art and Kinetism, at the Vienna Kunstgewerbeschule. In 1922, the travelling exhibition of his classes took place in the Netherlands, with Erika Giovanna Klien

---

<sup>22</sup> Monika Platzer, Der Wiener Kinetismus – eine Balance zwischen den Avantgarden, in: Bast – Husslein-Arco – Krejci – Werkner (wie Anm. 1), S. 32.

<sup>23</sup> Ebd., S. 38, Anm. 18.

<sup>24</sup> Ebd. S. 33.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ibid., p. 33.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Klára Prešnajderová's findings for which I am very grateful to her.

<sup>27</sup> I would like to express my thanks to Silvia Herkt for her research in the archives of the Universität für angewandte Kunst in Vienna.

grill, zwei prominenten Professoren der Wiener Kunstgewerbeschule – an Wimmer schrieb er, als er eine Lehrerin für die Modeabteilung suchte. Vydra hat 1929 auch einen Kurs für Kinderkunst ins Leben gerufen. Im Jahr 1932 gab es einen Besuch von Mitgliedern der Kunstgewerbeschule Bratislava in der Wiener Kunstgewerbeschule und auch einen Gegenbesuch in Bratislava.<sup>26</sup> Im Archiv der Universität für angewandte Kunst, der Nachfolgeinstitution der Wiener Kunstgewerbeschule, haben sich bisher keine Belege über die Kommunikation zwischen den beiden Kunstgewerbeschulen finden lassen.<sup>27</sup>

Besser als die Kommunikation mit den östlichen Nachbarn ist die Wirkung Cizeks im Westen erforscht. Cizek war ein eifriger Propagator der Ergebnisse in seinen beiden Klassen an der Kunstgewerbeschule, sowohl der Jugendkunst als auch des Kinetismus. 1922 gab es eine Wanderausstellung der Cizek-Klassen in Holland, an der u. a. auch Erika Giovanna Klien beteiligt war. „Mit internationalen Anfragen überhäuft und einer ab 1923 tourenden Wanderausstellung seiner Klassen durch die USA ist Cizek fast ausschließlich mit der ‚Vermarktung‘ seiner Methode beschäftigt. (...) Die von Katherine Dreier für das Brooklyn Museum 1926/27 konzipierte ‚International Exhibition of Modern Art‘ der Société Anonyme zeigt ein Werk Erika Giovanna Kliens, (das im Katalog ohne Künstlerangabe) als ‚Cizek Method‘ subsumiert“ wird.<sup>28</sup> Noch nicht näher Bescheid wissen wir über die Ausstellungstournee von Cizeks „Schule“ – also sowohl der Jugendkunst wie der Studierenden seiner „kinetischen“ Formenlehre – von 1923/24. Was wir wissen, sind ihre prominenten Stationen: u. a. New York / Metropolitan Museum, Washing-

taking part, among others. “Cizek was literally swamped with requests from abroad and since 1923, in addition to the travelling exhibition of his classes in the USA, he almost exclusively focused on promoting his method. (...) ‘The International Exhibition of Modern Art’ by Société Anonyme, conceived by Katherine Dreier for the Brooklyn Museum in 1926/27, presented one work by Erika Giovanna Klien (without listing her name in the catalogue) under the denotation ‘Cizek Method.’”<sup>28</sup> Nevertheless, we do not know anything more about Cizek’s “school” travelling exhibition of 1923/24 – neither the exhibited youth art nor the students of the “Kineticist” form theory. However, we know of its prominent stops, which included the Metropolitan Museum of Art in New York, the National Gallery in Washington and the Art Institute in Chicago; exhibitions were also held in Omaha (Nebraska), the Maryland Institute in Baltimore and the Balboa Park Museum in San Diego. In 1925, the Vienna Kunstgewerbeschule was represented, among others by kineticist works at the Paris *International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts* – together with the successful architectural exhibits of the Vienna school which we have already mentioned. Graduates of “Kineticism” profited from the fact that Cizek had already gained universal recognition in Europe and the USA with his youth art class. In this manner, these two different groups of Cizek’s students presented themselves as a kind of “double-package”. Also the biographies of the three most important representatives of “Kineticism” were written outside Austria, in the USA, Germany and Sweden. Erika Giovanna Klien moved to New York in 1929 where she taught at art schools, exhibited, and published on the topic of art instruction and art education; however, she died almost completely forgotten in 1957 in New York. Elisabeth Karlin-

---

<sup>26</sup> Mitteilungen von Klára Prešnajderová, der ich dafür herzlich danke.

<sup>27</sup> Mit Dank an Silvia Herkt für die Recherche im Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien.

<sup>28</sup> Platzer (wie Anm. 11), S. 25f.

---

<sup>28</sup> Platzer (note. 11), p. 25f.

ton / National Gallery und Chicago / Art Institute, die Ausstellung war auch in Omaha (Nebraska), im Maryland Institute / Baltimore und im Balboa Park Museum in San Diego zu sehen. Und 1925 war die Wiener Kunstgewerbeschule u. a. mit kinetistischen Arbeiten im Rahmen der Pariser Weltausstellung in der *Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* vertreten – zugleich mit den zuvor bereits erwähnten erfolgreichen Architekturexponaten der Wiener Schule. Den „kinetistischen“ Absolventinnen und Absolventen kam dabei zugute, dass Cizek zuvor bereits mit seiner Jugendkunstklasse in Europa und den USA große Anerkennung gefunden hatte. So gab es mehrmals eine Art „Doppelpack“ von Präsentationen der beiden unterschiedlichen Gruppen von Cizeks Schülerinnen und Schülern. Und auch die Biografien der drei wichtigsten „Kinetistinnen“ spielten sich außerhalb Österreichs, in den USA, in Deutschland und in Schweden ab. Erika Giovanna Klien übersiedelte 1929 nach New York, unterrichtete dort an Kunstschulen, hatte Ausstellungen, publizierte zum Thema des Kunstunterrichts und der Kunsterziehung, starb aber fast vergessen 1957 in New York. Elisabeth Karlinsky unterrichtete ebenfalls zu Ende der 1920er Jahre in New York, war in Holland und Frankreich tätig und lebte ab 1931 in Dänemark. Und Marianne Ullmann war in München, Luzern und Münster tätig.

Schon seit 1918 befanden sich die Cizek-Klassen in einer Dependance der Schule nahe der Ringstraße. Der gesamte erste Stock wurde vom Jugendkunstkurs belegt, im dritten Stock waren ein ständiger Ausstellungsraum für „modernes Schaffen“ sowie die Unterrichtsräume der Ornamentalen Formenlehre untergebracht. In diesen Ausstellungsraum kamen immer wieder prominente Besucher, wie Wassily Kandinsky, Hans Prinzhorn, Ernst Krenek, Elisabeth Duncan, u. a. Zusammen mit Friedrich Kiesler, dem Erfinder der „Raumbühne“, kamen auch Futuristen zu Besuch in Cizeks Abteilung an der Kunstgewerbeschule: Filippo Tommaso Marinetti

sky also taught in New York in the late 1920s; she was later active in the Netherlands and France, and lived in Denmark since 1931. Marianne Ullmann worked in Munich, Luzern and Münster.

After 1918, Cizek's classes were located in separate premises of the school near Ringstraße. The youth art course occupied the entire first floor, while a permanent exhibition room for "modern art work" and classrooms of ornamental form learning were located on the third floor. Prominent guests such as Wassily Kandinsky, Hans Prinzhorn, Ernst Krenek, Elisabeth Duncan, and others often visited this exhibition space. Together with Friedrich Kiesler, the inventor of the "Space Stage" ("Raumbühne"), the Futurists Filippo Tommaso Marinetti and Enrico Prampolini, accompanied by Theo van Doesburg, visited Cizek's department at the Vienna Kunstgewerbeschule.

The perception of Kineticist works was positive in the international context. However, in the late 1920s, the conditions were unfavourable for this fusion of Cubist-Futurist-Constructivist forms and Cizek's reformed pedagogy in Austria itself. Furthermore, no art group of Kineticism emerged to build on its collectively developed concept outside the Vienna Kunstgewerbeschule. The campaign of the National Socialists against everything avant-garde and the interruption of continuity during the Second World War finally intensified the processes leading to the repression of any further reception of Kineticism.

After 1945, art history in Austria again referred to renowned names such as Klimt, Kokoschka, and Schiele, but there was no mention of Kineticism in the context of Austrian Modernism in the post-war period. Its rediscovery started in the mid-1970s, but that is an entirely different story.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Not until the big exhibition in Wien Museum, 2006, was Kineticism introduced monographically, compare

24



25



24 Franz Cizek mit seinem Assistenten Otto Erich Wagner in der Kunstgewerbeschule, Dependance Fichtegasse 4, ca. 1926

25 Ausstellung in der Dependance der Kunstgewerbeschule in der Fichtegasse 4, Juni bis September 1924

24 Franz Cizek with his assistant Otto Erich Wagner at the Kunstgewerbeschule in Vienna, detached premises of the Kunstgewerbeschule, Fichtegasse 4, circa 1926

25 Exhibition in the detached premises of the Kunstgewerbeschule at Fichtgasse 4, June - September 1924

ti und Enrico Prampolini, gemeinsam mit Theo van Doesburg.

International gesehen war die Rezeption kinetistischer Arbeiten erfolgreich. In Österreich hingegen waren in den späten 1920er Jahren die Bedingungen für diese Mixtur aus kubistisch-futuristisch-konstruktivistischem Formenvokabular und die von Cizek vertretene Reformpädagogik nicht günstig. Auch bildete sich keine kinetistische Künstlergruppierung, die das gemeinsam entwickelte auch jenseits der Kunstgewerbeschule weiterverfolgt hätte. Die Kampagne der Nationalsozialisten gegen alles Avantgardistische und die Zäsur des Zweiten Weltkriegs taten ein Übriges, um die weitere Rezeption zu unterbinden. Nach 1945 erfolgte dann der kunsthistorische Rückbezug in Österreich auf die großen Namen Klimt, Kokoschka und Schiele. Der Kinetismus kam in der Nachkriegszeit nicht vor, wenn es um die Geschichte der Moderne in Österreich ging. Seine „Wiederentdeckung“ begann erst Mitte der 1970er Jahre – aber das wäre eine eigene Geschichte.<sup>29</sup>

---

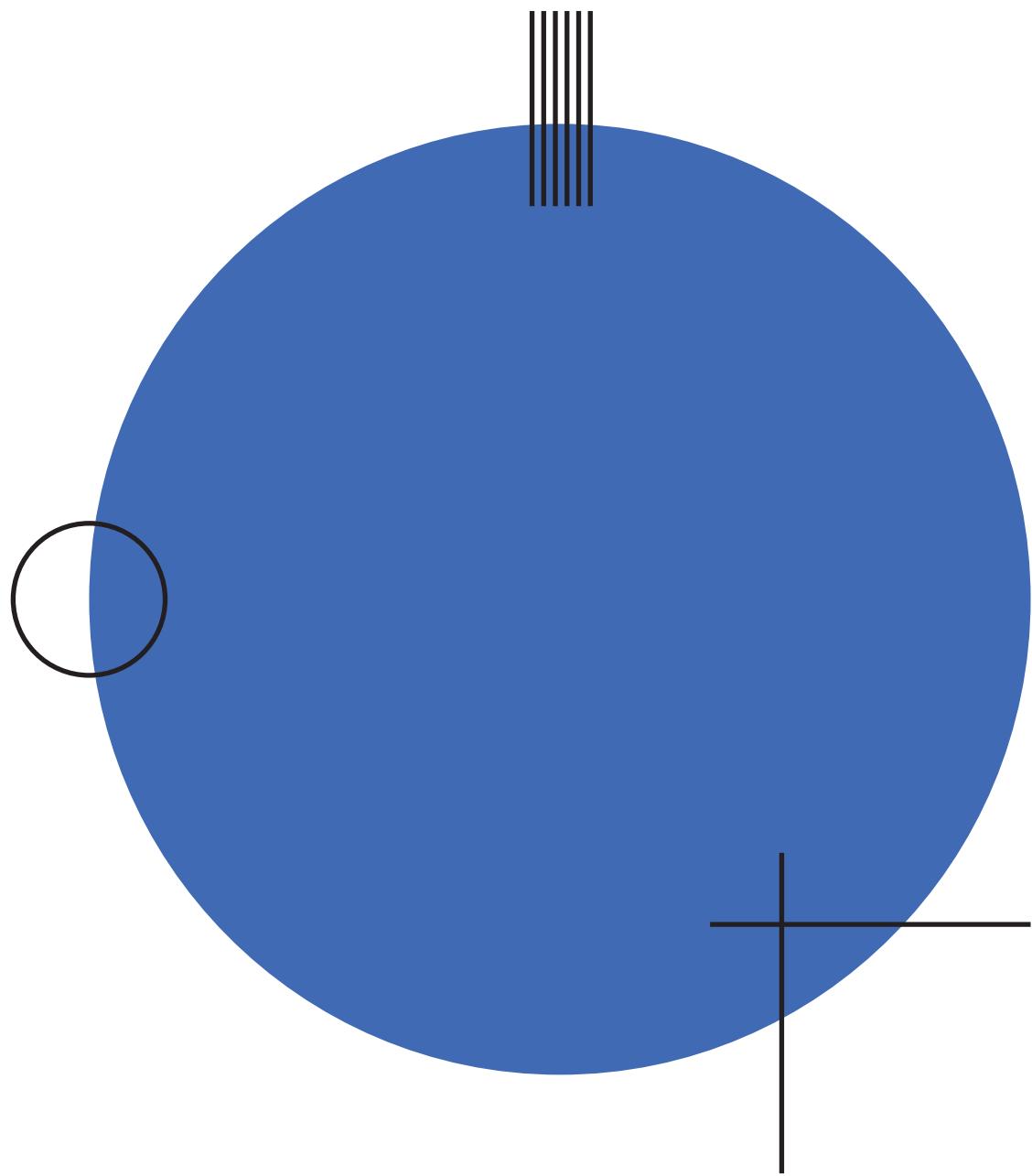
<sup>29</sup> Erst eine große Ausstellung im Wien Museum von 2006 stellte den „Kinetismus“ monografisch vor, vgl. Anm. 11. Das Belvedere Wien zeigte 2011 in einer repräsentativen Schau die Einbettung des Kinetismus in die europäische Moderne: *DYNAMIK! Kubismus, Futurismus, KINETISMUS*, begleitet von der Publikation *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne* (wie Anm. 1).

note 11. In 2011, the Belvedere in Vienna presented the embedment of Kineticism in the European Modernism within the representative exhibition: *DYNAMIK! Kubismus, Futurismus, KINETISMUS*, accompanied by the publication *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kineticism. Modernism in Motion* (note 1).



Die Kunstakademiereformen  
in der Weimarer Republik

Reforms of the Art Academies  
in the Weimar Republic



Julia Witt

## Einleitung

Seit Wilhelm Waetzoldt 1921 seine *Gedanken zur Kunstschatlreform* publizierte, fand der Begriff „Kunstschatlreform“ Niederschlag in der Diskussion um eine Erneuerung des künstlerischen Bildungswesens in der Weimarer Republik.<sup>1</sup> Zu einer Verankerung des Begriffes in der Wissenschaft kam es 1977 mit der Ausstellung und Publikation *Kunstschatlreform 1900–1933*.<sup>2</sup> Aber kann man überhaupt von einer Reform sprechen? Oder gab es Kunstschatlreformen verschiedener Ausprägung und verschiedener zeitlicher Abfolge?

Von der sogenannten „Kunstschatlreform“ wurden Institutionen erfasst, welche strukturell sehr heterogen waren und verschiedenen Hierarchiestufen angehörten: private Lehrinstitute, städtische Kunstgewerbeschulen, staatliche Kunstgewerbeschulen, staatliche Kunstschatlreien sowie staatliche Kunsthochschulen, welche aus der Fusion einer Kunstgewerbeschule mit einer Kunstschatlie hervorgegangen sind. Hier soll der Blick auf die Entwicklung an den deutschen staatlichen Kunstschatlreien gerichtet werden.<sup>3</sup>

## Introduction

The term “art school reform” took root in the debate on the modernisation of art schooling in the Weimar Republic after Wilhelm Waetzoldt published his work *Gedanken zur Kunstschatlreform* in 1921,<sup>1</sup> and it established itself in the scientific community in 1977 as a result of the exhibition and publication *Kunstschatlreform 1900–1933*.<sup>2</sup> However, is it possible to talk about one reform? Or have there been several different art school reforms and with different time sequences?

The so-called art school reform had an impact on institutions that differed significantly in their structure and were at different hierarchical levels, including private educational institutions, municipal arts and crafts schools, state arts and crafts schools, state art academies, as well as state art schools established by merging arts and crafts schools with art academies. The following text focuses on the development of German state art academies.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschatlreform*, Leipzig 1921.

<sup>2</sup> Hans M. Wingler (Hrsg.), *Kunstschatlreform 1900–1933*, Berlin 1977.

<sup>3</sup> Laufende Dissertation der Autorin: *Reformen an den Kunstschatlreien im Deutschen Reich 1910–1942*, TU Berlin, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Fachgebiet Kunstgeschichte.

---

<sup>1</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschatlreform*, Leipzig 1921.

<sup>2</sup> Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschatlreform 1900–1933*, Berlin 1977.

<sup>3</sup> Author's ongoing dissertation: *Reformen an den Kunstschatlreien im Deutschen Reich 1910–1942*, TU Berlin, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Fachgebiet Kunstgeschichte.

## Die deutschen Kunstakademien in der Kritik der Kunstsenschulreformer

Im föderalistisch organisierten Deutschen Reich gab es zu Ende des Ersten Weltkrieges zehn Kunstakademien, von denen fünf auf dem Territorium Preußens lagen. Die anderen großen Bundesstaaten verfügten jeweils nur über eine Kunstakademie in ihrer Landeshauptstadt. Aufgrund ihrer teils Jahrhunderte alten Tradition hatten die Kunstakademien eine recht eigenständige Entwicklung genommen. Diese basierte auf der gewachsenen Kulturlandschaft der jeweiligen Region und der Stadt selbst und befand sich in Abhängigkeit vom Vorhandensein ergänzender oder auch konkurrierender Bildungsinstitutionen.<sup>4</sup>

Zu Ende des Kaiserreiches sahen sich die Kunstakademien starker Kritik ausgesetzt. Reformideen wurden ab den 1910er Jahren in Form von privaten oder behördeninternen Denkschriften, Artikeln in Fachzeitschriften und der Tagespresse oder auch in Einzelpublikationen geäußert. Ein Großteil der Reformschriften stammte aus der Feder von Architekten und Kunsthändlern und, das sei besonders erwähnt, nicht von bildenden Künstlern. Die Kunstakademien wurden darin als verstaubte und träge Institutionen dargestellt, welche am wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedarf vorbei vor sich hinarbeiteten, gleichsam in einem Elfenbeinturm. Damit hätten sie ein anwachsendes „Künstlerproletariat“ zu verantworten. Die Kritiker forderten eine Hinwendung zum Kunsthändwerk, eine Verjüngung der Lehrkörper und eine stärkere Praxisorientierung von Lehrinhalten und Unterricht.

An den Kunstakademien wurde diesen Forderungen mittels innerer Reformierung Rechnung

## German Art Academies Come Under Criticism of Art School Reformers

There were ten art academies in the federally organised German Empire at the end of the First World War, five of which were in the territory of Prussia. Other large federal countries had only one academy in their capital city. Owing to their centuries-old tradition, the academies developed entirely autonomously, depending on the cultural advancement of the region and the city, as well as the existence of complementary or competing educational institutions.<sup>4</sup>

The academies came under criticism at the end of the empire. Since the second decade of the 20<sup>th</sup> century, the reform ideas were reflected in the form of private or internal official memoranda, articles in professional journals and daily press, and also separate publications. In particular, it should be emphasised here that most of the texts on art school reform originated not from artists, but from architects and artisans. In these texts, academies were described as dusty and cumbersome institutions operating for themselves, regardless of economic and social needs, almost as in an ivory tower. Thus, they were responsible for the growing "art proletariat". Critics demanded a shift towards arts and crafts, a rejuvenation of the teaching staffs, and a sharper focus of the curriculum and instruction on practice.

The academies reacted to these requirements through internal reforms. Consequently, these objectives were achieved through various measures.

These were:

### 1. Prior practical education of applicants

In most cases, to prove one's talent and competence, documentation confirming prior vo-

---

<sup>4</sup> Zur Genese der Kunstakademien siehe Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln – Weimar – Wien 2010; Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.

---

<sup>4</sup> For more on the genesis of art academies , see Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln – Weimar – Wien 2010; Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.

getragen. In der Folge wurden diese Ziele durch verschiedene Maßnahmen erreicht.

Das waren:

1. *Praktische Vorbildung der Studienbewerber*  
Zur Feststellung der Begabung und Eignung musste nun in den meisten Fällen eine berufliche-handwerkliche Vorbildung oder ein Äquivalent nachgewiesen werden, wie es an den Kunstgewerbeschulen bereits seit langem üblich war. Des Weiteren wurden Aufnahmeprüfungen durchgeführt. Das Studium begann mit einer Probezeit, in der Regel von der Dauer eines Semesters.
2. *Aus der Praxis kommende Lehrerschaft und eine Verjüngung der Lehrkörper*  
Grundsätzlich wurden alle Professoren an den Kunsthakademien bis zum Ende des Kaiserreiches 1918 verbeamtet. Diese Praxis wurde in den 1920er Jahren aufgegeben. Preußen sperrte ab 1923 die Besetzung fester Stellen. Künstlerische Lehrer erhielten nur noch Zeitverträge, in der Regel von 6 Jahren.<sup>5</sup> Mit Hilfe von Vertragsverlängerungen versuchten die Akademien jedoch, einzelne Lehrer länger an die Einrichtung binden zu können.<sup>6</sup> Die im Verhältnis kurze Verweildauer der Lehrer an der Akademie sollte eine künstlerisch aktuelle, praxisnahe Lehre ermöglichen. Nicht

cational-artisan or equivalent education was required; this had been a common practice among arts and crafts schools for some time. Furthermore, entrance exams were conducted and the study generally began with a one-semester probation period.

2. *Pedagogues from practice and the rejuvenation of the teaching staff*  
In principle, all professors at the academies had the status of state officers until the end of the empire in 1918. This practice was abandoned in the 1920s. Prussia discontinued the granting of permanent positions after 1923. Art pedagogues received only fixed-term contracts, usually for 6 years.<sup>5</sup> However, the academies tried to retain individual teachers longer by extending their contracts.<sup>6</sup> The relatively short term of teachers at the academy was supposed to provide artistically up-to-date, practical education. We must also keep in mind the fact that the financial administration greatly welcomed such an adjustment for reasons of the reduction of staffing costs.
3. *Sharper focus of curricula and instruction on practice*  
Teachers who were established in their private practice were supposed to involve pupils in their own projects as much as possible. It

---

<sup>5</sup> Siehe Eingabe des Verbandes der Lehrer an Deutschen Kunsthochschulen, 26. 2. 1931; sowie dessen Ausarbeitung zu Anstellungsfragen, 31. 3. 1933 (Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv (UdK Berlin, UA) Best. 8, Nr. 101).

<sup>6</sup> Siehe z. B. Verlängerung der Arbeitsverträge der Lehrer Hans Soeder und Alfred Vocke, Kunsthakademie Kassel 1928, um weitere fünf Jahre (Hessisches Staatsarchiv Marburg (HStAM), Best. 150, Nr. 1680, Bl. 172, 182–183) und von Fritz Klimsch 1931 an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin (Akademie der Künste, Berlin, Historisches Archiv, PrAdK, Nr. I/067, Bl. 27).

---

<sup>5</sup> See record of the Verband der Lehrer an Deutschen Kunsthochschulen, 26. 2. 1931; and its materials on the subject of employment, 31. 3. 1933 (Universität der Künste Berlin, University Archive (UdK Berlin, UA) inv. 8, no. 101).

<sup>6</sup> For instance, see Prolongation of employment contracts of the teachers Hans Soedear and Alfred Vocke, Kunsthakademie Kassel 1928, for another five years (Hessisches Staatsarchiv Marburg (HStAM), inv. 150, no. 1680, l. 172, 182–183) and Fritz Klimsch 1931 at the Vereinigte Staatsschulen in Berlin (Akademie der Künste, Berlin, Historisches Archiv, PrAdK, no. I/067, l. 27).

vergessen werden darf, dass die Finanzverwaltungen diese Regelung aus Gründen der Personalkosteneinsparung sehr begrüßten.

### 3. Stärkere Praxisorientierung von Lehrinhalten und Unterricht

Die im praktischen Arbeitsalltag verankerten Lehrer sollten ihre Schüler verstärkt in eigene Projekte einbinden. Das gelang recht gut in Klassen für Wandmalerei und in allen kunsthandwerklich orientierten Fächern. Bei den Architekten war dies Usus. Hier seien nur Bruno Paul in Berlin, Wilhelm Kreis in Düsseldorf (später in Dresden) sowie Hans Soeder in Kassel genannt, die ihre Schüler als Zeichner oder direkt auf den Baustellen einsetzen.<sup>7</sup>

Die Lehre sollte durch Werkstattunterricht nach Vorbild der Kunstgewerbeschulen bereichert werden. Die Ausstattung der Kunstabakademien mit Werkstätten differierte stark. Je größer das Angebot an kunsthandwerklichen Fächern war, umso mehr Werkstätten wurden eingerichtet. An einigen Kunstabakademien existierten bereits vor 1918 Werkstätten für Maltechnik und Materialkunde<sup>8</sup> sowie

worked quite good in the mural classes and all arts and crafts subjects and it was customary among architects. Bruno Paul in Berlin, Wilhelm Kreis in Düsseldorf and later in Dresden, and Hans Soeder in Kassel involved their pupils as draftsmen or directly at construction sites.<sup>7</sup>

The instruction was supposed to be enriched by workshop training following the example of arts and crafts schools. The workshop facilities of the academies varied considerably. The more arts and crafts subjects the school offered, the more workshops it established. Some academies had painting techniques and materials theory<sup>8</sup> workshops as well as printing workshops even before 1918. The Hochschule für die Bildenden Künste in Berlin owned a bronze foundry. The Akademie für Kunst und Kunsthandwerk in Breslau occupied a prominent position in Germany with its large number of workshops.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Zum Architekturunterricht an den Kunstabakademien siehe Julia Witt, Architekturlehre an den Kunstabakademien in der Weimarer Republik, in: Carola Ebert – Eva Maria Froschauer – Christiane Salge (Hrsg.), *Vom Baumeister zum Master: Formen der Architekturlehre vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*, Berlin 2019, S. 122–147; Julia Witt, Architektur oder Baukunst? Die Architekturklassen an den deutschen Kunstabakademien in den 1920er-Jahren, in: Philipp Oswalt (Hrsg.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Basel 2019, (Bauwelt Fundamente 164), S. 72–85.

<sup>8</sup> An der Kunstabakademie Königsberg wurde 1911 eine Maltechnische Werkstatt eingerichtet, in München 1912, an der Landeskunstschule in Karlsruhe 1919, an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin 1924, die Akademien Dresden und Breslau verfügten ebenfalls über solche Werkstätten.

<sup>7</sup> On the education of architects at the art academies, see Julia Witt, Architekturlehre an den Kunstabakademien in der Weimarer Republik, in Carola Ebert – Eva Maria Froschauer – Christiane Salge (eds.), *Vom Baumeister zum Master: Formen der Architekturlehre vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*, Berlin 2019, pp. 122–147; Julia Witt, Architektur oder Baukunst? Die Architekturklassen an den deutschen Kunstabakademien in den 1920er-Jahren, in: Philipp Oswalt (ed.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Basel 2019, (Bauwelt Fundamente 164), pp. 72–85.

<sup>8</sup> In 1911 at the Art Academy Königsberg and later in 1912 in Munich a painting technique workshop was established; the Landeskunstschule in Karlsruhe (1919), the Vereinigte Staatsschulen in Berlin (1924), and the academies in Dresden and Breslau also had such workshops.

<sup>9</sup> On the academy in Breslau, see Peter Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstmwerbe zu Breslau: Wege einer Kunstscole 1791–1932*, Kiel 2003.

Druckereien. Die Berliner Hochschule für die Bildenden Künste verfügte über eine Bronze-gießerei. Die Akademie für Kunst und Kunst-handwerk in Breslau dürfte mit ihrer großen Anzahl an Werkstätten hier eine Vorreiterrolle in Deutschland eingenommen haben.<sup>9</sup>

### **Positionierung der einzelnen Akteure im Fusionsprozess – vier Beispiele**

Herrschte bei den erstgenannten Themen einer internen Reform weitgehende Akzeptanz, barg das Thema Schulfusionen erhebliches Konflikt-potenzial. Das Ideal der Reformer hatte zum Ziel, die Fusion von Kunstakademien und Kunstgewer-beschulen zu einem neuen Kunsthochschultyp herbeizuführen. Bei hausinternen Reformen sollte es ihrer Meinung nach nicht bleiben. An den ein-zelnen deutschen Institutionen wurde sehr unter-schiedlich mit dieser einschneidenden Forderung umgegangen.

Wie sich die jeweiligen Staatsverwaltungen, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen positionierten, soll anhand von vier Beispielen aufgezeigt werden. Dazu wird der Reformprozess in Karlsruhe, Berlin, München und Dresden dar-gestellt.<sup>10</sup>

#### **1. Karlsruhe (Baden)**

In Karlsruhe bestand ein breiter Konsens darüber, die Kunstakademie mit der Kunstgewerbeschule zu vereinigen. Im Laufe des Jahres 1918 kam der Fusionsprozess in Gang. Die badische Staatsverwaltung versprach sich von einer fusionierten Kunsthochschule Kosteneinsparungen. Zu diesem Zweck wur-de die Kunstgewerbeschule aus der Zustän-

---

<sup>9</sup> Zur Breslauer Akademie siehe Petra Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau: Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003.

<sup>10</sup> Auf die Erörterung der bereits hinlänglich untersuchten Gründungs- und Entwicklungsgeschichte des staatlichen Bauhauses in Weimar wird hier verzichtet.

### **Positioning of the Individual Protagonists in the Merger Process – Four Examples**

While the above-mentioned internal reform objec-tives met with general agreement, the question of school mergers represented a source of potential conflict. The ideals of the reformers aimed at cre-ating a new type of art school by merging art acad-emies and schools of applied arts. In their view, internal reforms were not enough. Individual German institutions approached this far-reaching requirement differently. Four examples describing the positions of state adminstrations, academies, and schools of applied arts related to the reform processes in Karlsruhe, Berlin, Munich and Dres-den are provided below.<sup>10</sup>

#### **1. Karlsruhe (Baden)**

A broad consensus prevailed in Karlsruhe as regards the merging of the academy with the school of applied arts. In 1918, this merger process began. In hopes that the merged academy would bring savings, the Baden state administration shifted the school of applied arts from the competence of the Interior Ministry to that of the Ministry of Culture.<sup>11</sup> Artists hoped in the creative synergetic effect. From the side of the academy, Walter Geor-gi, a teacher and the rector in the 1918/19 academic year,<sup>12</sup> welcomed the process, and Karl Hoffacker, the director of the school of applied arts, also promoted the merger. As representatives of both educational insti-tutions, Georgi and Hoffacker agreed on

---

<sup>10</sup> We do not explain the history of the establishment and development of the state Bauhaus in Weimar because it has been sufficiently explored elsewhere.

<sup>11</sup> The Baden Ministry of Culture and Education, 11. 2. 1919 (Generallandesarchiv Karlsruhe (GLAK, 235, no. 40171).

<sup>12</sup> Walther Georgi, *Die moderne Kunstakademie, Karlsruher Tagblatt* 115, no. 134 of 15. 5. 1918, p. 5; Walther Georgi, *Die Neuordnung der Kunstakademie, Badische Landeszeitung* no. 263 of 7. 6. 1919, (GLAK, 235, no. 40171).

digkeit des Innenministeriums in jene des Kultusministeriums überführt.<sup>11</sup> Die Künstler hofften auf kreative Synergieeffekte. Von Seiten der Kunstakademie war es vor allem der Lehrer Walter Georgi, Rektor fürs Schuljahr 1918/19, der die Entwicklung begrüßte.<sup>12</sup> Der Direktor der Kunstgewerbeschule Karl Hoffacker setzte sich ebenfalls für die Fusion ein. Georgi und Hoffacker einigten sich als Vertreter ihrer beiden Lehreinrichtungen im Februar 1919 auf ein Programm für eine „gemeinschaftliche Kunsthochschule“.<sup>13</sup> Jedoch verstarb Hoffacker wenige Monate später und Georgi verließ die Akademie aus mir unbekannten Gründen.

Das Kultusministerium befasste sich zwar mit deren Programm, arbeitete aber davon unabhängig an eigenen Fusionsplänen weiter. Es ernannte hierfür – ohne vorherige Abstimmung mit den neuen Leitern der beiden betroffenen Lehreinrichtungen – im Dezember 1919 eine 3-köpfige Kommission zur Vorbereitung der Fusion, bestehend aus Hermann Billing (Technische Hochschule und Kunstakademie), Albert Haueisen (Kunstakademie) und Max Laeuger (Kunstgewerbeschule). Zum 1. Oktober 1920 wurde die Badische Landeskunstschule durch Erlass des Kultusministeriums gegründet.<sup>14</sup> Zu einer räumlichen Zusammenlegung kam es jedoch nicht.

a program for a "unified art school" in 1919.<sup>13</sup> However, Hoffacker died several months later, and Georgi left the academy for reasons unknown to me.

Although dealing with their program, the Ministry of Culture independently continued to work on its own merger plan. In December 1919, without the prior approval of the new deans of the two concerned institutions, the ministry appointed a three-member merger preparation committee consisting of Hermann Billing (Technical University and Art Academy), Albert Haueisen (Art Academy) and Max Laeuger (School of arts and crafts). Based on the decree of the Ministry of Culture, the Badische Landesschule was established on 1 October 1920.<sup>14</sup> Although a spatial merger did not occur, the arts and crafts subjects gained an equal position in the curriculum.<sup>15</sup>

## 2. Berlin (Prussia)

The merger process did not go as smoothly in Prussia. The talented Bruno Paul, who had good connections within the circles of modern-minded architects and artists, led the school of arts and crafts named Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin since 1906.<sup>16</sup> As early as in 1912, Paul submitted proposals for art school reform to the Prussian Ministry of Culture. His exper-

<sup>11</sup> Badisches Ministerium d. Innern an Min. d. Kultus und Unterrichts, 11. 2. 1919 (Generallandesarchiv Karlsruhe (GLAK), 235, Nr. 40171).

<sup>12</sup> Walther Georgi, Die moderne Kunstakademie, *Karlsruher Tagblatt* 115, Nr. 134 vom 15. 5. 1918, S. 5; Walter Georgi, Die Neuordnung der Kunstakademie, *Badische Landeszeitung* Nr. 263 vom 7. 6. 1919, (GLAK, 235, Nr. 40171).

<sup>13</sup> Programm der Akademiereform nebst Schreiben Hoffackers ans Badische Kultusministerium, 24. 2. 1919, (GLAK, 235, Nr. 40171).

<sup>14</sup> Erlass des Badischen Kultusministeriums, 26. 8. 1920, (GLAK, 235, Nr. 6683).

<sup>15</sup> Academy reform program as part of Hoffacker's letter to the Baden Ministry of Culture, 24. 2. 1919, (GLAK, 235, no. 40171).

<sup>16</sup> Decree of the Baden Ministry of Culture, 26. 8. 1920, (GLAK, 235, no. 6683).

<sup>17</sup> Compare proposal of curriculum (GLAK, 235, no. 40171).

<sup>18</sup> Here reference should be made to Paul's involvement in the founding of the Münchner Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 1898 and the German Werkbund 1907 and his activity for the magazine *Simplicissimus*. For more on Paul, see William Owen Harrod, *Bruno Paul: The life and work of a pragmatic modernist*, Stuttgart 2005.

Im Lehrplan erhielten die künstlerischen und die kunsthandwerklichen Fächer eine gleichrangige Position zuerkannt.<sup>15</sup>

## 2. Berlin (Preußen)

So prompt wie in Baden verlief der Prozess in Preußen keinesfalls. Dort leitete der talentierte und in den modernen Architekten- und Gestalterkreisen gut vernetzte Architekt Bruno Paul seit 1906 die Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums, nun die staatliche Berliner Kunstgewerbeschule.<sup>16</sup> Bereits 1912 reichte Paul beim preußischen Kultusministerium Vorschläge zu einer Kunstschatlreform ein. Hierauf beruhte seine besondere Wertschätzung im Ministerium, welche zwanzig Jahre lang anhalten sollte. Im Ministerialbeamten Wilhelm Waetzoldt fand Paul ab 1920 einen kongenialen Partner, der ebenso wie er selbst die fusionierte „Einheitskunstschatlreform“ als Lösung der Kunstschatlreformfrage ansah.<sup>17</sup>

Waetzoldt und Paul hatten das Finanzministerium auf ihrer Seite, kamen mit der Umsetzung jedoch nicht voran. Zunächst wollten sie eine preußenweite Einigung mit dem Handelsministerium erzielen, in dessen Ressortverantwortlichkeit alle Kunstgewerbeschulen lagen (mit Ausnahme der von Paul geleiteten Unterrichtsanstalt in Berlin). Als

---

<sup>15</sup> Vgl. Lehrplanentwurf (GLAK, 235, Nr. 40171).

<sup>16</sup> Hier sei verwiesen auf Pauls Engagement bei der Gründung der Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk 1898 und des Deutschen Werkbundes 1907 sowie auf seine Tätigkeit für die Zeitschrift *Simplicissimus*. Zu Paul siehe William Owen Harrod, *Bruno Paul: The life and work of a pragmatic modernist*, Stuttgart 2005.

<sup>17</sup> Siehe hierzu: Bruno Paul, Künstlerlehrzeit, *Wieland. Zeitschrift für Kunst und Dichtung* 1, April 1917, S. 15–17; Bruno Paul, *Erziehung der Künstler an staatlichen Schulen*, Berlin 1919; Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschatlreform*, Leipzig 1921.

tise was highly appreciated at the ministry in the following twenty years. In 1920, Paul found an ally at the ministry in civil officer Wilhelm Waetzoldt, who also considered the merged "unified art school" as the solution to the issue of art school reform.<sup>17</sup>

Although Waetzoldt and Paul had earned the support of the Ministry of Finance, they did not proceed with the implementation of the reform. First, they wanted to reach an agreement applicable to all of Prussia with the Ministry of Commerce, which was responsible for all schools of arts and crafts (with the exception of the school in Berlin led by Paul). When this agreement was finally concluded, the Hochschule für die Bildenden Künste and the Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums were supposed to merge in the capital city of Berlin. However, in 1923, shortly before launching the merger, they encountered fierce resistance from academics under the leadership of the director Arthur Kampf. He found influential supporters in the ranks of the Prussian Academy of Art. The academics considered the decision of the Ministry of Culture to appoint Bruno Paul as the director of the merged art school an insult. They were concerned that in this manner the traditional, academic art would have to subordinate itself to the craftsmanship, behind which they suspected the "subversive idea" of the German Werkbund. With the help of the Prussian Landtag, they achieved the creation of an expert art committee for the elaboration of the statutes for the new art school. As a result, Waetzoldt was forced to consider their

---

See Bruno Paul, Künstlerlehrzeit, *Wieland. Zeitschrift für Kunst und Dichtung* 1 April 1917, pp. 15–17; Bruno Paul, *Erziehung der Künstler an staatlichen Schulen*, Berlin 1919; Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschatlreform*, Leipzig 1921.

die Einigung mit dem Handelsministerium endlich erreicht war, sollten in der Hauptstadt Berlin die Hochschule für die Bildenden Künste und die Unterrichtsanstalt des Kunstmuseum fusioniert werden. 1923, kurz vor der Realisierung stehend, regte sich zäher Widerstand von Seiten der Akademiker unter ihrem Direktor Arthur Kampf. Er fand in den Reihen der Preußischen Akademie der Künste mächtige Unterstützer. Die Akademiker sahen in der Personalentscheidung des Kultusministeriums, Bruno Paul zum Direktor der fusionierten Kunsthochschule ernennen zu wollen, einen Affront. Mit dieser Wahl, so fürchteten sie, würde die traditionsreiche Linie akademischer Kunst gekappt und dem Kunsthochwerklichen nachgeordnet. Hinter diesen Bestrebungen vermuteten sie den "Ungeist" des Deutschen Werkbundes, dem sie Einhalt gebieten wollten. Sie erwirkten mit Hilfe des preußischen Landtages die Einsetzung einer künstlerischen Sachverständigenkommission zur Ausarbeitung neuer Statuten für die Kunsthochschule. Waetzoldt sah sich nun gezwungen, deren Verfassungsentwurf zu berücksichtigen. Von seiner Personalentscheidung rückte er jedoch nicht ab. Durch kurzfristigen Erlass gründete das preußische Kultusministerium zu Oktober 1924 die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, mit Bruno Paul an der Spitze.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Erlass des preußischen Kultusministeriums vom 8. 8. 1924 (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), I. HA Rep. 90 A, Nr. 1778, Bl. 90). Zum Gründungsprozess der Vereinigten Staatsschulen siehe Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik: Die Kunspolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008, S. 313–323; Stefanie Johnen, *Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin: Kunsthochschulgeschichte zwischen Weimarer Republik und NS-Diktatur*, Berlin 2018, S. 34–48.

proposed organisation plan for the school. However, he insisted on his decision about personnel. Pursuant to the decree of the Prussian Ministry of Culture, which was issued in a very short time, the unified art school named Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst was established in Berlin in October 1924 with Bruno Paul as its head.<sup>18</sup>

### 3. Munich (Bavaria)

Initially, the reform process in Munich followed a similar course to that in Berlin. Richard Riemerschmid, an architect and the director of the school of arts and crafts in Munich, advocated art school reform. In his programmatic writings (published in two volumes in 1917 and 1919) titled *Künstlerische Erziehungsfragen*<sup>19</sup> he outlined a detailed picture of a modern, merged art school. At the Munich Ministry of Culture, he found an enthusiastic advocate of his ideas in officer Richard Hendschel. However, art academics and artists of Bavaria had a different opinion. The working committee established in 1920, composed of the representatives of all interested parties, was tasked with elaborating "guidelines for the new organisation of state art education". However, in the course of the negotiations, its members were increasingly diverting from the original ob-

---

<sup>18</sup> The order of the Prussian Ministry of Culture of 8. August 1924 (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), I. HA Rep. 90 A, č. 1778, l. 90). On the establishment of the Vereinigte Staatsschulen, see Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik: Die Kunspolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008, pp. 313–323; Stefanie Johnen, *Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin: Kunsthochschulgeschichte zwischen Weimarer Republik und NS-Diktatur*, Berlin 2018, pp. 34–48.

<sup>19</sup> Richard Riemerschmid, *Künstlerische Erziehungsfragen*, München 1917 and 1919 (Flugschriften des Münchner Bundes).

### 3. München (Bayern)

In München wies der Reformprozess am Anfang einige Ähnlichkeit zu Berlin auf. Der Architekt Richard Riemerschmid, der Direktor der Kunstgewerbeschule, machte sich für eine Reform des Kunstschatzes stark. In seinen 1917 und 1919 in zwei Teilen veröffentlichten programmatischen Schriften *Künstlerische Erziehungsfragen*<sup>19</sup> zeichnete er ein detailliertes Bild einer modernen, fusionierten Kunsthochschule. Im Münchner Kultusministerium fand er im Ministerialbeamten Richard Hendschel einen großen Befürworter seiner Ideen. Die Kunstakademiker und die freie Künstlerschaft Bayerns waren jedoch anderer Meinung. Eine 1920 aufgestellte Arbeitskommission aus Mitgliedern aller Positionen erhielt die Aufgabe, „Leitsätze für den Neuaufbau der staatlichen Kunsterziehung“ zu erarbeiten. Im Laufe der Besprechungen entfernte man sich immer weiter vom ursprünglichen Ziel einer paritätischen Schulfusion.

Ressentiments der Akademiker gegenüber den Kunsthochschülern und die unnachgiebige Haltung Richard Riemerschmids ließen die Verhandlungen ins Leere laufen. Die Kunstakademie weigerte sich schlichtweg, eine Kooperation mit Riemerschmids Kunstgewerbeschule auf Augenhöhe in Betracht zu ziehen. Um die Situation zu befrieden, opferte das Ministerium letztlich Riemerschmid und versetzte ihn 1924 in den Ruhestand.<sup>20</sup>

Dass die fehlgeschlagene Fusion in München nicht ausschließlich an der Person

jective of the equal merger of the schools. The resentment of academics towards artisans and Richard Riemerschmid's stubborn attitude led to an impasse. The Art Academy simply resisted reflections on equal cooperation with Riemerschmid's school and to ease the tension, the ministry sacrificed Riemerschmid and sent him to retirement in 1924.<sup>20</sup> The fact that the failed merger in Munich cannot be attributed solely to Riemerschmid is evident when looking at further developments. Similarly, the new attempt of the 1930/31 merger during the world economic crisis, led by his successor Carl Sattler, foundered in the fundamental rejection by the Academy's President, German Bestelmeyer, and the teaching staff supporting him. The art academy and the school of applied arts were not merged until 1946.

### 4. Dresden (Saxony)

The debate on possible reforms in Dresden also began before the end of the First World War. Based on the development in the entire empire, Karl Groß, the director of the local school of arts and crafts, presented his internal opinion to the Saxon Ministry of Economy in 1917, in which he considered a new structure of art education desirable.<sup>21</sup> However, his plans did not include merging his school with the art academy, which shared this opinion. To the satisfaction of both institutions, the ministry did not focus on the topic of the merger of the schools. The art academy continued to report to the Ministry of Interior

---

<sup>19</sup> Richard Riemerschmid, *Künstlerische Erziehungsfragen*, München 1917 und 1919 (Flugschriften des Münchner Bundes).

<sup>20</sup> Siehe hierzu: Verhandlungen über die Neugestaltung der staatlichen Kunsterziehung (Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), MK 40903; MK 40904; MK40905).

<sup>21</sup> See Negotiations on a reorganisation of the state art education. (Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), MK 40903; MK 40904; MK40905).

Karl Groß on the book by W. von Seidlitz for the Ministry of Interior, 22 May 1917 (Sächsisches Staatsarchiv - Hauptstaatsarchiv Dresden (SHStAD), 11125, no. 17871, 1:7-8).

Riemerschmid festzumachen ist, wird daran deutlich, dass ein erneuter Fusionsversuch 1930/31 während der Weltwirtschaftskrise unter dessen Nachfolger Carl Sattler an der grundsätzlichen Ablehnung des Kunstakademiepräsidenten German Bestelmeyer und der hinter ihm stehenden Lehrerschaft scheiterte. Zu einer Fusion der Kunstakademie und der Kunstgewerbeschule sollte es erst 1946 kommen.

#### 4. Dresden (Sachsen)

Auch in Dresden setzte eine Diskussion über mögliche Reformen schon vor Ende des Ersten Weltkrieges ein. Die deutschlandweiten Entwicklungen aufnehmend, legte Karl Groß, der Direktor der Kunstgewerbeschule, 1917 dem sächsischen Wirtschaftsministerium eine interne Meinungsäußerung vor, in welcher er eine Neugliederung der künstlerischen Ausbildung grundsätzlich als wünschenswert erachtete.<sup>21</sup> Eine Fusion seiner Schule mit der Kunstakademie plante er jedoch nicht. Die Kunstakademie sah es genauso. Zu beider Zufriedenheit wurde von ministerieller Seite eine Zusammenlegung zunächst nicht verfolgt. Die Kunstakademie unterstand weiterhin dem Innen- und die Kunstgewerbeschule dem Wirtschaftsministerium. Die für eine Vereinigung nötige Unterstellung beider Lehreinrichtungen unter ein Ministerium erfolgte nicht. Das Wirtschaftsministerium stärkte die Kunstgewerbeschule sogar noch, indem es zu Oktober 1920 eine Umbenennung in „Kunstgewerbeakademie“ vornahm.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Karl Groß zum Buch von W. von Seidlitz an Ministerium des Innern, 22. 5. 1917 (Sächsisches Staatsarchiv - Hauptstaatsarchiv Dresden (SHStAD), 11125, Nr. 17871, Bl. 7-8).

<sup>22</sup> Wirtschaftsministerium an Min. des Innern und Min. des Kultus und öffentlichen Unterrichts, 27. 8. 1920 (SHStAD, 11125, Nr. 17934).

and the school of applied arts to the Ministry of Economy. Placing both institutions under one ministry, a necessary measure for the merger, did not occur. The Ministry of Economy even strengthened the school of applied arts in October 1920 by renaming it as “Kunstgewerbeakademie”.<sup>22</sup>

Between 1922 and 1923, the debate on merging the two schools was revisited. Fundamentally, both academies were open to internal reforms, but each wanted to follow their own path. For academics who were committed to tradition, merging was simply “unthinkable”.<sup>23</sup>

When the merger was again discussed in 1931, there were still no supporters among the professors of both schools. They gathered assessments and advice from their colleagues, and the ministries requested information on art schools in other German federal states and obtained independent expert assessments. While both educational institutions were collecting arguments against the merger, the state administration tried to accentuate the positive aspects. In late 1931, when the economic crisis worsened due to the major crisis in the state, the state administration demanded the merger of both schools<sup>24</sup> and in the spring of 1932, the Ministry of the Interior and the Ministry of Economy declared the

---

<sup>22</sup> The Ministry of Economy for the Ministry of Interior and the Ministry of Culture and Public Education, 27 August 1920 (SHStAD, 11125, no. 17934).

<sup>23</sup> Art Academy Dresden for the Saxon Ministry of Interior, 9 July 1923: "The merger of these two institutions, which pursue completely different objectives, is, as was declared also in the statement of the academy of applied arts, unthinkable." (SHStAD, 11125, the Ministry of Culture and Public Education, 14648; l. 90).

<sup>24</sup> Verordnung zur Sicherung des Staatshaushalts und der Haushalte der Gemeinden, Nr. 91 vom 21. September 1931, § 13, in: *Sächsisches Gesetzblatt*, no. 31, 22. 9. 1931, p. 157.

In den Jahren 1922 und 1923 kam eine Vereinigung beider Schulen erneut zur Sprache. Sowohl die Kunstakademie als auch die Kunsterbeakademie waren internen Reformen grundsätzlich aufgeschlossen, wollten jedoch lieber eigene Wege gehen. Für jene Akademiker, die sich der Tradition verpflichtet wussten, war eine Fusion schlichtweg „undenkbar“.<sup>23</sup>

Als 1931 eine Fusion erneut zur Debatte stand, fanden sich unter den Professoren beider Schulen noch immer keine Befürworter. Sie holten Ratschläge und Gutachten von Kollegen ein, wie auch die Ministerien sich mit Informationen aus den anderen deutschen Bundesländern zum Kunstschatzversorgung versorgten und unabhängige Fachgutachten erstellen ließen. Während die beiden Lehrinrichtungen Argumente gegen eine Fusion sammelten, suchte die Verwaltung positive Aspekte herauszu stellen. Als Ende 1931 infolge der Reichskrise die wirtschaftliche Notlage stieg, forcierte die staatliche Verwaltung die Zusammenlegung.<sup>24</sup> Das Innen- und das Wirtschaftsministerium machten im Frühjahr 1932 klar, dass die Fusion nun unabwendbar sei.<sup>25</sup> Ein ministerielles

merger inevitable.<sup>26</sup> According to the minutes of the meeting at the ministry of 4 November 1932, the negotiations were completed and "both academies agreed with the prepared statutes", and the merger would become effective on 1 April 1933.<sup>27</sup> In 1933, however, no merger occurred due to the new political focus of the state. The schools merged in 1940 as a result of the war.<sup>28</sup>

## Review

Traditional art academies, many of them dating back to the Baroque era, were gradually losing their recognition in the German Empire. The first revolts against these old, esteemed institutions arose even before the end of the Empire. After 1918, increasingly wider circles demanded a fundamental change or even abolition of art academies. During this period, practically any reform fantasies were promoted and became the subject of public debate. The short period of the Weimar Republic, with all its political and financial shortcomings, offered an ideal breeding ground for it. The implementation of reform ideas at art academies, either in the form of a new internal structure or merger into a new art school, took different forms and did not always lead to the desired result.

---

<sup>23</sup> Kunstakademie Dresden an Sächsisches Min. des Innern, 9. 7. 1923: „Die Vereinigung der beiden ganz getrennte Ziele verfolgenden Anstalten ist, wie auch in der Erklärung der Kunsterbeakademie zum Ausdruck gekommen ist, undenkbar.“ (SHStAD, 11125, Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts, 14648; Bl. 90).

<sup>24</sup> Verordnung zur Sicherung des Staatshaushalts und der Haushalte der Gemeinden, Nr. 91 vom 21. September 1931, § 13, in: *Sächsisches Gesetzblatt*, Nr. 31, 22.9.1931, S. 157.

<sup>25</sup> Vgl. versch. Entwurfsvorschläge einer neuen Verfassung einer „Staatlichen Kunsthochschule Dresden“ (SHStAD, 11125, Nr. 17872, Bl. 23–52); Schreiben des Min. des Innern an Kunstakademie Dresden, 19. 4. 1932 (HfBK Dresden, Kustodie/Archiv (K/A), 01/200, Bl. 46). Mehrere Exemplare eines Entwurfs einer Satzung der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunsterbe zu Dresden 1932 (HfBK Dresden, K/A, 01/200).

---

<sup>26</sup> Compare various proposed concepts of a new Staatliche Kunsthochschule Dresden (SHStAD, 11125, no. 17872, l. 23–52); the letter from the Ministry of Interior for the Kunstakademie Dresden, 19 April 1932 (HfBK Dresden, Kustodie/Archiv (K/A), 01/200, l. 46). Several copies of the draft statutes of the Staatlichen Akademie für Kunst und Kunsterbe zu Dresden 1932 (HfBK Dresden, K/A, 01/200).

<sup>27</sup> Excerpt from the minutes of the meeting, 4. 11. 1932 (SHStAD, 11125, no. 14648, l. 286).

<sup>28</sup> The merger of the Akademie für bildende Künste and Akademie für Kunsterbe to the Staatlichen Kunsthochschule Dresden, Hochschule für freie und angewandte Kunst under the decree of 23 February 1940 (SHStAD, 11125, no. 18022).

Besprechungsprotokoll vom 4. November 1932 konstatiert, dass die Verhandlungen abgeschlossen seien, „die aufgestellten Satzungen die Zustimmung der beiden Akademien gefunden“ habe und die Vereinigung zum 1. April 1933 wirksam werde.<sup>26</sup> Aufgrund der politischen Neuausrichtung des Staates 1933 erfolgte die Umsetzung jedoch nicht. Erst 1940 kam es kriegsbedingt zur Fusion.<sup>27</sup>

## Auswertung

Das Ende der Wertschätzung der klassischen, teils auf barocke Gründungen zurückreichenden Kunstakademien im Deutschen Reich vollzog sich in einem schleichen Prozess. Schon vor dem Untergang des Kaiserreiches setzte ein Aufbegehen gegen die altehrwürdigen Institutionen ein. Nach 1918 drängten immer größere Kreise auf grundlegende Veränderung oder gar Abschaffung der Kunstakademien. Reformfantasien jeglicher Spielart wurden propagiert und in der Öffentlichkeit diskutiert. Der kurze Zeitabschnitt der Weimarer Republik mit all ihren politischen und finanziellen Verwerfungen bot dafür einen idealen Nährboden. Die Umsetzung der Reformvorstellungen an den Kunstakademien – ob als hausinterne Neuordnungen oder Fusion zu einer neuen Kunsthochschule – geschah auf ganz verschiedene Weise und führte nicht immer zum angestrebten Ergebnis.

Im Badischen Karlsruhe interessierte sich das zuständige Ministerium zwar für die Reformvorschläge aller Beteiligten. Die organisatorische Vorbereitung und Durchführung der Fusion wollte es aber fest in der Hand behalten und ernannte

In Karlsruhe in Baden, the ministry was interested in the reform ideas of all the parties involved, but the organisational preparation and merger implementation was to remain firmly in its hands. To this end, the ministry appointed a commission of three acceptable pedagogues from both institutions, which quickly led the project to a successful conclusion.

The process of the most critical merger project in Prussia went entirely differently. In Berlin, Wilhelm Waetzoldt, the ministry official, and Bruno Paul, the director of the local school of arts and crafts, formed a solid front against the academy, which sealed the end of the Hochschule für die Bildenden Künste in Berlin as an independent institution. With its persistent resistance, the academy succeeded in decelerating the purely administrative action of the authorities, but failed to halt it. Bruno Paul was even active as a close adviser to the Ministry of Culture on behalf of Prussia. The end of classical academic art became a state concern there.

There was no such polarity in Bavaria. In Munich, the Ministry of Culture supported Richard Riemerschmid and his reform program, but Richard Henschel from the ministry did not follow it strictly. He considered himself more a moderator interested in an extensive discussion with all of the interested parties. Thus, the art academics stood by their President German Bestelmeyer, dismissed the merger plans and asserted themselves against the ministry that sought reconciliation.

The ministries in Saxony were even more compliant. They agreed with the requirements of the art academy and school of arts and crafts regarding the maintaining of their independence, and the problems were resolved by internal reform rather than a merger. Only when considerable savings were needed in 1931 as a result of the state financial crisis did the ministries act consistently and work hand-in-hand on the merger. Both schools were left with limited room for structural manoeuvring, but they tried to avoid the merger

---

<sup>26</sup> Auszugsweise Abschrift eines Besprechungsprotokolls, 4. 11. 1932 (SHStAD, 11125, Nr. 14648, Bl. 286).

<sup>27</sup> Zusammenlegung der Akademie für bildende Künste und für Kunstgewerbe zur „Staatlichen Kunsthochschule Dresden, Hochschule für freie und angewandte Kunst“ nach Verordnung vom 23. 2. 1940 (SHStAD, 11125, Nr. 18022).

hierfür eine Kommission aus drei ihm genehmen Lehrkräften beider Institutionen, welche das Projekt zum schnellen Ergebnis führten.

Gänzlich entgegengesetzt verlief der Prozess beim wichtigsten preußischen Fusionsprojekt. In Berlin bildeten der Ministerialbeamte Waetzoldt und der Kunstgewerbeschuldirektor Paul eine feste Front gegen die Akademie. Das Ende der Berliner Hochschule für die Bildenden Künste als eigenständige Institution war somit besiegt. Dieses rein administrative Obrigkeitshandeln konnte durch die beharrenden Kräfte der Akademie nur verzögert, jedoch nicht aufgehalten werden. Für Preußen trat Bruno Paul sogar als enger Berater des Kultusministeriums auf. Das Ende der klassischen akademischen Kunst lag hier im Staatsinteresse.

Eine derartige Polarität gab es in Bayern nicht. In München unterstützte das Kultusministerium Richard Riemerschmid und dessen Reformprogramm. Der Ministerialbeamte Henschel sah sich jedoch nicht verbindlich auf diesen Kurs verpflichtet. Vielmehr verstand er sich als Moderator, dem an einer breiten Diskussion mit allen Beteiligten gelegen war. Doch die Kunstabakademiker, welche sich hinter ihren Präsidenten German Bestelmeyer stellten, widersetzten sich den Fusionsplänen erfolgreich und boten dem auf Ausgleich bedachten Ministerium damit die Stirn.

Noch nachgiebiger verhielten sich die sächsischen Ministerien. Sie ließen sowohl die Kunstabakademie als auch die Kunstgewerbeschule in ihrem Wunsch gewähren, ihre Eigenständigkeit zu bewahren. Man löste die Probleme durch innere Reform, nicht durch Fusion. Erst als die staatliche Finanzlage 1931 erhebliche Einsparungen unumgänglich machte, handelten die Ministerien konsequent und arbeiteten Hand in Hand auf eine Fusion hin. Den beiden Schulen wurde nur noch ein geringer Handlungsspielraum in der Ausgestaltung zugestanden, während diese bis zuletzt versuchten, einer Zusammenlegung zu entgehen. Hierfür standen sie zum einen im gegenseitigen

until the last moment. To this end, they communicated and exploited their own connections to obtain arguments from external expert colleagues.

The available sources show that the individual stakeholders were linked differently during the reform process. Within the federal states, the communication between the ministries responsible for art schools worked very well. Their officials were in constant contact and met regularly since 1921 at so-called "art care conferences", where they sought to harmonise their approach and administrative steps. Despite the federal structure of the state, the governments of the federal countries sought a unified policy regarding art school reform across the empire, in particular by adopting similar regulations. In addition, ministry officials gleaned a considerable amount of information from current memoranda and newspaper articles from all over Germany. They were also in direct contact with selected experts. For example, Fritz Roeber, the director of the art academy in Düsseldorf, advised Viktor Schwoerer of the Baden Ministry of Culture in 1918 and Richard Riemerschmid from Munich elaborated a report in 1922, at the request of Wilhelm Waetzoldt, on the situation in Prussia. In 1917, the Bavarian Ministry of Culture requested twelve assessments from Bavarian artists and associations, and in 1919 about a dozen more to contribute to the opinion on the reform process.<sup>28</sup> The failure to merge all of the German art schools, despite the good flow of information, must be attributed to the local specifics, the persistent German federalism and the unfavourable financial situation in the Weimar Republic.

Similarly, there were good connections between the schools' directors based on personal relationships established at the time of their stud-

---

<sup>28</sup> See archive of GLAK, 235, no. 40171; Deutsches Kunstabarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nachlass Riemerschmid, Richard, I, 160; BayHStA, MK 40903.

Austausch und zum anderen stützten sie sich auf eigene Netzwerke, um Argumente von auswärtigen Fachkollegen heranzuziehen.

Anhand der gesichteten Quellen wird deutlich, dass die Akteure innerhalb des Reformprozesses einen sehr unterschiedlichen Vernetzungsgrad aufwiesen. Sehr gut vernetzt waren die jeweils für die Kunsthochschulen zuständigen Ministerien der einzelnen deutschen Bundesländer. Deren zuständige Referenten standen im regen Austausch miteinander und trafen sich ab 1921 regelmäßig zu sogenannten „Kunstpflegekonferenzen“, auf denen sie ihr Handeln abstimmten und ihre administrativen Schritte zu vereinheitlichen suchten. Trotz des föderalistischen Staatssystems strebten die Regierungen der Bundesländer in der Kunstschatzreformfrage eine reichseinheitliche Politik durch vergleichbare Regelungen an. Zudem informierten die Ministerialbeamten sich umfassend, indem sie die aktuellen Denkschriften und Zeitungsartikel aus ganz Deutschland zur Kenntnis nahmen. Mit ausgewählten Fachleuten standen sie in direktem Kontakt: Viktor Schwoerer im Badischen Kultusministerium ließ sich 1918 vom Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie Fritz Roeber beraten. Richard Riemerschmid aus München verfasste 1922 im Auftrag von Wilhelm Waetzoldt ein Gutachten für die preußische Situation. Das Bayrische Kultusministerium forderte 1917 zwölf Gutachten Bayrischer Künstler und Vereinigungen ein und 1919 noch einmal ein gutes Dutzend, die zur Meinungsfundung im Reformprozess beitragen sollten.<sup>28</sup> Dass trotz dieses hohen Grades an Informationsfluss keineswegs alle deutschen Kunstschatzfusionen zustande kamen, ist der Rücksichtnahme auf lokale Gegebenheiten, der nachhaltigen Wirksamkeit des deutschen Fö-

ies and later professional activities. These, in turn, were intertwined with professional connections. The professional association *Bund der Kunstgewerbeschulmänner*, established in 1920, was of particular importance. Shortly after its founding, the voice of this interest association appeared in the fundamental questions on art school reform.<sup>29</sup> Even more efficient connections emerged within the German Werkbund with more architects and artisans than artists among its members due to its focus.

Already the list of the members of German Werkbund from 1913 included many directors of German schools of arts and crafts, including Karl Hoffacker, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, and Karl Groß. Even in September 1917, during the First World War, they met with their colleagues at the assembly of the Werkbund, which they used for detailed negotiations. The excellent connections allowed the directors of arts and crafts schools to exchange information on the current issues of art school reform, to organise themselves and to define their positions.<sup>30</sup>

On the other hand, the connections between the art academies were virtually non-existent. Although evidence of the correspondence exists, it was quite formal. It seems that the academies initially did not see the importance of nationwide interconnections through professional organisa-

---

<sup>28</sup> Siehe die Archivalien GLAK, 235, Nr. 40171; Deutsches Kunstabarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nachlass Riemerschmid, Richard, I, B-160; BayHStA, MK 40903.

<sup>29</sup> Through the association, the arts and crafts schools tried to strengthen their position towards both state authorities and academies. *Bund der Kunstgewerbeschulmänner* for the Prussian Ministry of Commerce, 25 May 1921 (GStA PK, I. HA Rep. 120, E X no. 214, pp. 141–142).

<sup>30</sup> Everyone involved in the negotiations considered unifying or merging of arts and crafts schools with academies, while emphasising the equal status of all art forms, desirable. The report of the director of Kunstgewerbeschule Dresden, Groß, from the meeting of the directors of the state arts and crafts schools of 28 September 1917 in Ulm on the occasion of the German Werkbund Assembly (SHStAD, 11125, no. 17871, l. 16–17).

deralismus und der Finanzschwäche des Weimarer Gesamtstaates geschuldet.

Über einen ähnlich guten Vernetzungsgrad verfügten die Kunstgewerbeschuldirektoren. Dieser beruhte auf persönlichen Verbindungen aus Studien- und Berufszeiten, welche sich wiederum mit beruflichen Netzwerken überschnitten. Von entscheidender Bedeutung war der 1920 gegründete Bund der Kunstgewerbeschulmänner. Bereits kurz nach ihrer Gründung erhob diese Interessensvertretung die Stimme zu essenziellen Fragen der Kunstschatlreform.<sup>29</sup> Eine noch schlagkräftigere Vernetzung fand über den Deutschen Werkbund statt. Aufgrund seiner inhaltlichen Ausrichtung fanden sich unter den Mitgliedern zahlenmäßig mehr Architekten und Kunsthänder als bildende Künstler.

Bereits in der Mitgliederliste des Deutschen Werkbundes von 1913 war eine große Anzahl an Direktoren deutscher Kunstgewerbeschulen verzeichnet, darunter Karl Hoffacker, Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Karl Groß. Noch während des Ersten Weltkrieges, im September 1917, hatten sie sich mit Kollegen anlässlich der Werkbundversammlung zu einer eingehenden Besprechung getroffen. Ihre hervorragende Vernetzung ermöglichte es den Kunstgewerbeschuldirektoren, sich frühzeitig zu aktuellen Fragen der Kunstschatlreform auszutauschen, zu formieren und zu positionieren.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Mit Hilfe des Vereins als Sprachrohr versuchten die Kunstgewerbeschulen, ihre Position gegenüber den staatlichen Behörden als auch den Kunstabakademien zu stärken. *Bund der Kunstgewerbeschulmänner an preuß. Handelsministerium*, 25. 5. 1921 (GStA PK, I. HA Rep. 120, E X Nr. 214, S. 141–142).

<sup>30</sup> Alle Besprechungsteilnehmer sahen eine Annäherung oder Verschmelzung mit den Kunstabakademien unter Betonung der Gleichrangigkeit aller Kunstgattungen als wünschenswert an. *Bericht des Direktors der Kunstgewerbeschule Dresden Groß über eine Besprechung von Leitern staatl. Kunstgewerbeschulen am 28. September 1917 in Ulm anlässlich der Werkbundversammlung (SHStAD, 11125, Nr. 17871, Bl. 16–17)*.

tions. It was not until 1923 that the union of Prussian art schools named *Bund der Kunsthochschulen Preußens* was established. However, by that time everything had been decided in Prussia. The union ceased to exist with the foundation of the German association of art schools named *Verband der Kunsthochschulen Deutschlands* in 1925.<sup>31</sup>

The art academies progressed individually in the reform processes and relied on the local and regional artistic communities. As they referenced to their centuries-long tradition, it was unthinkable for many professors that, in the future, their esteemed academies would lose their merits from the ideological or structural perspective. Following the decisions of the state, however, they had to cope with the new situation of the merged art schools and adapt to it. The end was inevitable; for some, it occurred earlier, for others later.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> See statutes, protocols from the assemblies and correspondence (Universität der Künste Berlin, University Archive, inv. 8, no. 101).

<sup>32</sup> See the author's research on institutional development after 1945. Julia Witt: *Die Werkkunstschulen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik: Ein konfliktbeladenes Konkurrenzverhältnis*, in: Gerhard Panzer – Franziska Völk – Karl-Siegbert Rehberg (eds.): *Beziehungsanalysen: Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, Wiesbaden 2015, pp. 91–108.

Die Kunstakademien hingegen waren kaum vernetzt. Es sind zwar Korrespondenzen untereinander nachweisbar, doch trugen sie recht formellen Charakter. Eine deutschlandweite Vernetzung über Standesorganisationen scheint für die Kunstakademien zunächst von nachrangigem Interesse gewesen zu sein. Erst 1923 erfolgte die Gründung des Bundes der Kunsthochschulen Preußens. Da waren die Würfel in Preußen jedoch schon gefallen. Der Bund ging im 1925 geschaffenen Verband der Kunsthochschulen Deutschlands auf.<sup>31</sup>

Im Reformprozess agierten die Kunstakademien jedoch als Einzelkämpfer. Hierbei setzten sie auf Rückhalt in der lokalen und regionalen Künstlerschaft. In Beharrung auf ihrer Jahrhunderte alten Tradition war es für viele Akademieprofessoren undenkbar, dass ihre ehrwürdigen Kunstakademien ideell und strukturell zukünftig keinen Bestand mehr haben sollten. Aufgrund der staatlichen Entscheidungen mussten sie sich jedoch mit der neuen Situation fusionierter Kunsthochschulen auseinandersetzen und letztlich arrangieren. Das Ende kam unausweichlich, für die einen früher, für die anderen später.<sup>32</sup>

---

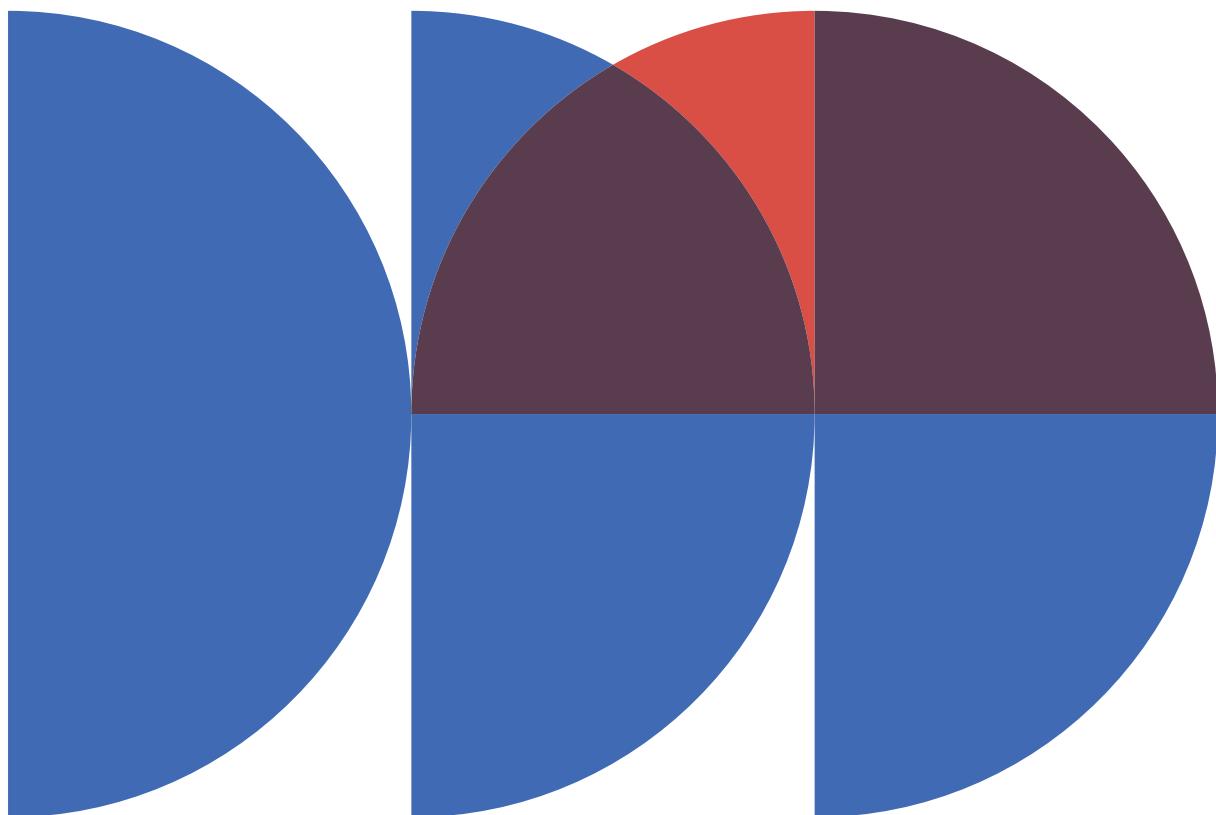
<sup>31</sup> Siehe hierzu Sitzungen, Sitzungsprotokolle und Korrespondenzen (Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Best. 8, Nr. 101).

<sup>32</sup> Verwiesen sei hier auf die Forschung der Autorin zur institutionellen Entwicklung nach 1945. Julia Witt: Die Werkkunstschulen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik: Ein konfliktbeladenes Konkurrenzverhältnis, in: Gerhard Panzer – Franziska Völk – Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): *Beziehungsanalysen: Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, Wiesbaden 2015, S. 91–108.



Reformní „užité kreslení“  
a radikalita jeho konceptů.  
Od imaginativního  
ornamentu  
po mechanizovanou kresbu

Reformative "Applied  
Drawing" and the  
Radicality of Its Concepts.  
From Imaginative Ornament  
to Mechanised Drawing



## Lada Hubatová-Vacková

Jak napovídá název, ve svém příspěvku se budu zabývat reformami kreslení, resp. reformami „užitého“ kreslení. Zatímco na uměleckých akademích se na konci 19. století a na počátku 20. století stále vyučovala imitativní ateliérová figurální kresba nebo kresba zátiší, na odborných nebo uměleckoprůmyslových školách se vyučovalo jiné, alternativní, tzv. „užité kreslení“. Tyto specifické metody užitého kreslení, jejichž základy spoluurčovali v kontextu habsburské monarchie již Rudolf Eitelberger,<sup>1</sup> Anton Anděl,<sup>2</sup> Josef von Storck,<sup>3</sup> Josef Langl,<sup>4</sup> Friedrich Sturm,<sup>5</sup>

As the title suggests, my paper focuses on drawing reforms – the reforms of "applied" drawing. While at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century art academies still taught imitative studio figure or still-life drawing, vocational and arts and crafts schools taught alternative "applied drawing" methods. These specific methods of applied drawing, with their foundations already co-determined in the context of the Habsburg Monarchy by Rudolf Eitelberger,<sup>1</sup> Anton Anděl,<sup>2</sup> Josef von Storck,<sup>3</sup> Josef Langl,<sup>4</sup> Friedrich Sturm,<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Über Zeichenunterricht. Kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge gehalten im k. k. Österreichischen Museum Wien. Mit einem Anhange enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Zeichenvorlagen.* 2. verb. u. erweiterte Auflage, Wien 1882.

<sup>2</sup> Anton Anděl, *Das Polychrome Ornament, ein Lehrmittel für den elementaren Zeichen-Unterricht, Real und Gewerbeschulen*, Wien 1880.

<sup>3</sup> Josef Ritter von Storck (1830–1902) byl profesorem architektury a ornamentálního kreslení, v pozici ředitele vídeňské Kunstgewerbeschule při Museum für Kunst und Industrie byl od roku 1868 do roku 1899. Storck se společně s Laufenbergerem podílel na celkové dekorativní výzdobě Světové výstavy ve Vídni v roce 1873. Srov. ornamentální modelové album určené ke kopírování Josef Ritter von Storck, *Blätter für Kunstgewerbe*, Wien 1872.

<sup>4</sup> Josef Langl, *Methodik des Unterrichts im Zeichnen*, Wien 1912. Tato výuková metoda z doby habsburské monarchie byla platná v Československu ještě ve dvacátých letech. Viz Josef Vydra, Co čekáme od nových osnov kreslení?, *Výtvarné snahy* VII, 1926. s. 45–47.

<sup>5</sup> Friedrich Sturm (1822–1898) vyučoval na vídeňské

<sup>1</sup> Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Über Zeichenunterricht. Kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge gehalten im k. k. Österreichischen Museum Wien. Mit einem Anhange enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Zeichenvorlagen.* 2. verb. u. erweiterte Auflage, Wien 1882.

<sup>2</sup> Anton Anděl, *Das Polychrome Ornament, ein Lehrmittel für den elementaren Zeichen-Unterricht, Real und Gewerbeschulen*, Wien 1880.

<sup>3</sup> Josef Ritter von Storck (1830–1902) was a professor of architecture and ornamental drawing, and the director of the Vienna Kunstgewerbeschule at the Museum für Kunst und Industrie from 1868 to 1899. Together with Laufenberger, he participated in the overall decorations of the 1873 Vienna World's Fair. See also ornamental model album intended for copying, Josef Ritter von Storck, *Blätter für Kunstgewerbe*, Wien 1872.

<sup>4</sup> Josef Langl, *Methodik des Unterrichts im Zeichnen*, Wien 1912. This teaching method from the era of the Habsburg Monarchy was still valid in Czechoslovakia in the 1920s. See Josef Vydra, Co čekáme od nových osnov kreslení?, *Výtvarné snahy* VII, 1926. pp. 45–47.

<sup>5</sup> Friedrich Sturm (1822–1898) taught in the department of ornamental painting focused on flower and animal stylisation of the Vienna Kunstgewerbeschule at the

nebo o něco později v pokusné poloze Alfred Roller, Franz Čížek<sup>6</sup> a další, měly být prakticky využity v různých řemeslech a výukové principy proto měly být od napodobivé akademické kresby odlišné.

Budu se tedy zaměřovat na takové reformní metody užitého kreslení, které se svou neimitativností radikálně (tj. rozhodně, jasně a důkladně) odlišovaly od tradičních postupů iluzivně koncipovaného akademického kreslení podle modelu a které byly ve své době experimentální a ve výsledku zásadním způsobem podmiňovaly progresivní nástup modernistické elementárně-abstraktní vizuality. Nenapodobivá, elementárně-abstraktní vizualita, která se prosadila ve výtvarném umění prvních dekád dvacátého století, představuje bezpochyby přelomové paradigma v dějinách umění. Katalyzátorem těchto změn od napodobivého znázorňování k abstraktnímu – svou povahou konceptuálnímu a informativnímu – kreslení bylo mimo jiné školství, resp. diskuse o povaze reformního kreslení. Těchto diskusí se velmi brzy a aktivně účastnil už od roku 1910 i Josef Vydra, pozdější ředitel bratislavské ŠUR.<sup>7</sup> V příspěvku se proto budu soustřeďovat na takové reformní metody, jimž byl Josef Vydra nablízku, podporoval jejich rozvoj a šíření, nebo na takové metody, které sám Vydra přímo inicioval a pojmenoval.

Než se dostaneme ke konkrétním příkladům, je třeba alespoň krátce zmínit, co bylo podstatou reforem školství a jakou roli tam sehrálo nebo

Kunstgewerbeschule při Museu für Kunst und Industrie od roku 1868 do své smrti v oddělení ornamentálního malířství zaměřeného na stylizaci květin a zvířat.

<sup>6</sup> Franz Cizek, *Papier-Schneide- und Klebearbeiten. Ihre technischen Grundlagen und ihre erzieherische Bedeutung*, Wien 1916.

<sup>7</sup> Blížší informace viz text v této publikaci: Alena Kavčáková, VI. mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze (1928). „...vzorem ovšem zůstává Bauhaus.“

and later at the experimental level by Alfred Roller, Franz Čížek<sup>6</sup> and others, were supposed to be applied practically in various crafts; therefore, the teaching principles had to be different from those of imitative academic drawing.

I will focus on those reform methods of applied drawing whose non-imitative character radically differed (i.e., decisively, clearly, and thoroughly), from the traditional methods of illustratively conceived academic drawing using a model, and which were experimental in their era and as a result, essentially determined the progressive advent of modernist elementary-abstract visuality. The inimitable elementary-abstract visuality which established itself in the fine arts of the early decades of the 20th century undoubtedly represents a ground-breaking paradigm in art history. The catalyst of these changes from imitative depiction to abstract drawing, which was conceptual and informative in nature, was the education system, among other things, or more precisely the discussion of the form of reformative drawing. Josef Vydra, later the director of ŠUR in Bratislava, took part in these discussions early and actively after 1910.<sup>7</sup> In this paper I will, therefore, focus on those reform methods which Vydra supported in their development and propagation or initiated and advanced himself.

Before we look at particular examples, it is necessary to at least briefly comment on the essence of education reform and the specific role that drawing played or could have played. This discussion of the necessary education reforms of general, secondary, vocational schools, was related to the advent of the modern industrial age and

Museum für Kunst und Industrie from 1868 until his death.

<sup>6</sup> Franz Cizek, *Papier-Schneide- und Klebearbeiten. Ihre technischen Grundlagen und ihre erzieherische Bedeutung*, Wien 1916.

<sup>7</sup> For further information see the paper by Alena Kavčáková in these proceedings.

mohlo sehrát právě kreslení. Diskuse o nutných reformách školství – a to včetně obecných, středních, odborně-řemeslných škol – souvisely s nástupem moderní technické éry a s postupnou laicizací škol. Řada reformních pedagogů (na americké půdě zejm. John Dewey, u nás František Drtina, Václav Příhoda, F. V. Krejčí a řada dalších pedagogů, kteří byli stoupenci a přispěvateli antiklerikálního listu *Volné myšlenky*) kritizovala nesmyslné přetížení školských osnov „intelektualismem a teoretismem“ a memorováním bez osobních zkušeností z praxe. Ruční práce a kreslení měly být v nových reformních školách konkrétní cestou, jak školy „odteoretizovat“. V hodinách kreslení měli děti a žáci prakticky testovat své přirozené mentálně-manuální dovednosti na vlastní produkci a ne jen trpně poslouchat a formou bezmyšlenkovitého drilu opakovat teoretické poučky, pro ně nic neříkající výukové formule. Další podstatnou částí reforem bylo „odcirkvevnění“ škol, které bylo vázané i na kritiku mravokárného autoritativního postupu učitele, ale i na učitele – katechetu, kteří vyžadovali tichou, neaktivní a nekritickou poslušnost. Reformní, laický učitel měl se studenty vést dialog, měl být otevřený novým vědeckým biologickým teoriím, a to včetně Darwinovy teorie evoluce. Cílem ideální reformní školy a reformního kreslení se měl stát přirozený rozvoj dětské imaginace, fantazie a tvorivosti, kterému nemělo bránit žádné ideologické dogma; v oblasti kreslení se už nemělo vycházet z pasivního kopírování předloh. Reformním kreslením a ruční prací měla být systematicky probouzena a pěstována svobodná kreativita každého jedince, každého dítěte a žáka. V této formě mohlo mít kreslení velký význam pro celou společnost, jak ve svých spisech formuloval zejména – v našem středoevropském regionu čtený a reflektovaný – John Dewey,<sup>8</sup> protože se ve formativním raném období

the gradual laicisation of schools. Many reform pedagogues (especially John Dewey in the U.S., and František Drtina, Václav Příhoda, F. V. Krejčí in the Czech lands, and also other pedagogues who were supporters and contributors to the anti-clerical journal *Volná myšlenka* (Free Thought)) criticised the senseless overload of the school curriculum with "intellectualism and theoreticism" and rote learning in the absence of personal experience from practice. Handicrafts and drawing in the new reformed schools were to be a concrete way to "de-theorise" schools. In drawing lessons, pupils were to test their natural mental and manual skills on their own creations practically and not to listen patiently and repeat theorems with no meaning to them in a thoughtless drill. Another essential part of the reforms was the "secularization" of schools which was associated with a critique of the authoritative moralising approach of the teacher, and also a critique of teachers – catechists who demanded quiet, passive, and uncritical obedience. The reformed, secular teacher was expected to lead a dialogue with students, and be open to new scientific biological theories, including Darwin's theory of evolution. The aim of the ideal reformed school and reformative drawing was to encourage the natural development of children's imagination, fantasy, and creativity unhampered by ideological dogma. The passive copying of originals would no longer form the foundation of drawing. The free creativity of every individual, child and pupil was to be systematically awakened and fostered by reformative drawing and handicrafts. In this way, drawing could be of great importance for the entire society, as described particularly by John Dewey<sup>8</sup> (whose works were widely read and ideas applied throughout Central Europe) since it fosters children's keen perception, observation, imagination and cultivation of originality and personal autonomy in the early

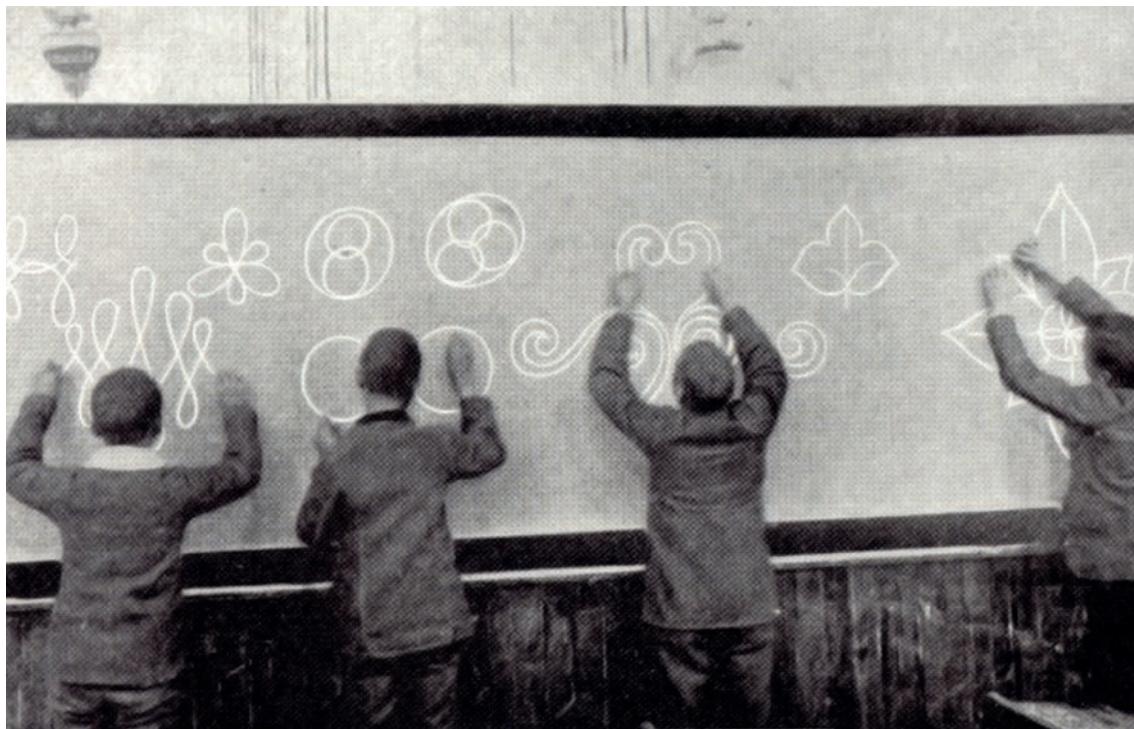
8 John Dewey, *Škola a společnost*, Praha 1904.

8 John Dewey, *Škola a společnost*, Praha 1904.

26



27



26 Ruční práce a kreslení na obecné škole, 1913

27 Obouruční kreslení, 1907

26 Handicrafts and drawing at a general school, 1913

27 Both-hand drawing, 1907

dítěte pěstovala jeho schopnost zbytřeného vnímání, pozorování, představivosti a v této souvislosti rozvoj originality a osobnostní autonomie. Jedině taková demokraticky zacílená reformní pedagogika a „volná, svobodná škola“ zaměřená na výchovu a vzdělání „nových lidí“, schopných přidat aktivně ruku k dílu a tvořivě zasáhnout do dynamického, hospodářsko-průmyslového procesu společnosti, mohla zamezit prekarizaci a pauperizaci celých společenských vrstev.

Jak tento kontext asi vnímal Josef Vydra? Jaká byla Vydrova cesta k reformní pedagogice a reformnímu kreslení? Byl otevřený radikální změně vůči tradiční akademické vizuální koncepci? Co Vydrovi bylo blízké, jaké reformní metody v průběhu času podporoval a ve své výuce aplikoval nebo sám inicioval?

Promiňte v této souvislosti krátkou odbočku. Přestože se chci hlavně věnovat reformní výuce užitého kreslení, upozorním na určitý – ovšem ne nepodstatný – detail v profesním životopise Josefa Vydry (1884–1959). Po studiích na gymnáziu v Praze se Vydra rozhodl věnovat umělecké profesi. Mezi lety 1903–1907 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, a to malířství u chorvatského umělce Vlaho Bukovace a ornamentální malířství u Vojtěcha Hynaise.<sup>10</sup> Mezi nejbližší Vydrovy spo-

formative years. Only such democratically targeted reformed pedagogy and a "free, independent school" focused on the education of "new people"<sup>9</sup> capable of actively lending a hand and creatively moulding the dynamic, economic-industrial processes of society could prevent the precariousness and pauperisation of an entire social strata.

In all likelihood, how did Vydra view this context? What was his path to reformed pedagogy and reformatory drawing? Was he open to the radical change in opposition to the traditional, academic visual approach? What was Vydra associated with, what reform methods did he support over time, apply in his teaching or initiate himself?

Allow me a short digression. Although my primary focus is the reform of education in applied drawing, I would like to draw attention to a particular but not insignificant detail in the curriculum vitae of Josef Vydra (1884–1959). After studying at a grammar school in Prague, Vydra decided to pursue a career in art, and from 1903 to 1907 he studied painting under Croatian artist Vlaho Bukovac and decorative painting under Vojtěch Hynais at the Academy of Fine Arts (Akademie výtvarných umění) in Prague.<sup>10</sup> His

---

<sup>9</sup> F. V. Krejčí, *Výchova nových lidí*, Praha 1906. V knize na s. 5–6 autor o zastaralé školní výuce kriticky píše: „Školu plní mrtvé litery učebních osnov, čítanek, učebnic (...) Dnešní mládež, narozená na prahu dvacátého století, je vychovávána na základě těchže mravních a sociálních názorů jako její otcové v letech paděsátých a šedesátých. Stále totéž odříkávání článků katechismu a příběhů z biblické dějepravy, tytéž pointy mravoučných příběhů (...). Nikde není strach před experimentem tak silný jako na poli paedagogiky (...) i o kultuře umělecké platí, co bylo řečeno o školní výchově, že udržuje nová pokolení pod mocí starých idejí a citů a s houževnatou tvrdošíjnou strhuje je nazpět k životu minulosti.“

<sup>10</sup> Hana Myslivečková – Alena Kavčáková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*, Olomouc 2010, s. 24.

<sup>9</sup> F. V. Krejčí, *Výchova nových lidí*, Praha 1906. On pp. 5–6 of the book, the author criticises the obsolete teaching methods: "The school is filled with dead letters of curricula, reading books, textbooks (...) Today's youth, born on the threshold of the twentieth century, is brought up on the same moral and social principles as their fathers in the 1850s and 1860s. Still the same rote learning of articles on catechism and satires from biblical history, identical points of morals (...) Nowhere is the fear of experiment as intense as in the field of pedagogy (...), also in the art culture it applies that what has been said about school education, that it keeps new generations under the influence of old ideas and sentiments and with fierce stubbornness, it pulls them back to the life of the past."

<sup>10</sup> Hana Myslivečková – Alena Kavčáková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*, Olomouc 2010, p. 24.

lužáky v Bukovacově ateliéru patřila silná generace postimpressionistických a expresionistických malířů, pozdějších členů avantgardní skupiny Osma (1907–1908). Vydrovými spolužáky a ateliérovými kolegy na AVU byly – z dnešního pohledu hvězdné, výjimečné osobnosti: Emil Filla, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka nebo Friedrich Feigl. V Bukovacově ateliéru během studia zcela jistě studenti živě diskutovali extrémní subjektivismus a individualismus v umění, který se v Praze v roce 1905 prezentoval výstavou Edvarda Muncha a jeho hraniční polohy malířského výrazu a filozofický voluntarismus byly právě pro členy skupiny Osma silnou inspirací. V kontextu těchto diskusí se Vydra ještě jako student musel otevřít téměř nejradičnějším tendencím soudobého expresionismu, které se u nás rodily a které ani soudobá umělecká kritika nedokázala vždy plně akceptovat a pochopit (zejména K. B. Mádl).

U Vydry je třeba připomenout ještě další iniciační moment, který ho dovedl k otázce dětského kreslení. Ještě během studia na AVU Vydra po dobu deseti semestrů navštěvoval na Filozofické fakultě v Praze přednášky z dějin umění a estetiky u Otakara Hostinského. Estetik a teoretik uměleckého průmyslu Otakar Hostinský už v roce 1877 v rámci souboru přednášek nazvaných *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění* publikoval dva texty, které Vydrův zájem mohly nasměrovat, a to text „Dějiny umění v dětské světnici“ a další, nazvaný „O prvotinách umění výtvarného“.<sup>11</sup> V těchto dvou studiích Hostinský zastával hledisko tzv. rekapitulační teorie, podle níž je vývoj dítěte (ontogeneze) opakováním vývoje lidského rodu (fylogeneze) a v této logice také tvorba malého dítěte v určité analogii rekapituluje počátky dějin umění. Hostinský kladl ve studii důraz na přirozené faktory dětské tvoři-

closest classmates in Bukovac's studio represented a strong generation of post-impressionist and post-expressionist painters, later members of the avant-garde group *Osma* (*The Eight*, 1907–1908). From today's perspective, Vydra's classmates and studio colleagues at the Academy were illustrious, exceptional personalities: Emil Filla, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka, and Friedrich Feigl. During their studies in Bukovac's studio they certainly had lively discussions on the extreme subjectivism and individualism in art presented in Prague by Edvard Munch's exhibition. His marginal positions of artistic expression and philosophical voluntarism were a great inspiration to the members of *Osma*. In the context of these discussions, Vydra had to open himself to the most radical tendencies of contemporary Expressionism emerging in the Czech lands which not even contemporary art critics could fully accept and grasp (K. B. Mádl above all).

Regarding Vydra, it is necessary to examine another crucial moment that led him to the issue of children's drawing. During his studies at the Academy, he attended Otakar Hostinský's lectures on art history and aesthetics at the Faculty of Arts of Charles University for ten terms. As early as 1877, Hostinský, an aesthetician and theoretician of the applied arts, published a series of lectures titled *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění* (Six Treatises on Aesthetics and Art History), including „Dějiny umění v dětské světnici“ (The History of Art in the Children's Room) and „O prvotinách umění výtvarného“ (On the First Works of Fine Art), which could have caught Vydra's interest.<sup>11</sup> In these studies Hostinský advocated the so-called recapitulation theory, according to which a child's development (ontogenesis) is a repetition of the development of the human

<sup>11</sup> Otakar Hostinský, *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, Praha 1877, kapitoly „Dějiny umění v dětské světnici“ a „O prvotinách umění výtvarného“.

<sup>11</sup> Otakar Hostinský, *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, Praha 1877, chapters „Dějiny umění v dětské světnici“ and „O prvotinách umění výtvarného“.

vosti, které spatřoval ve spontánním projevu, při kterém „tvořivá fantazie má rozhodnou převahu“ a zároveň zde konstatoval, že vizuální reprezentace vnějšího světa děti redukují na schematické obrazy: „(...) nejjednodušší tvary geometrické (přímky, kruhy, elipsy) jsou základem výkresu, jednotlivé části nejsou o nic více karakterovány, než je nevyhnutelně zapotřebí, aby byly poznány.“<sup>12</sup> Podobnost mezi dětským výtvarným projevem a „pradějinami umění“ pro něj byla překvapující a v tomto smyslu Hostinský ve své studii psal: „Vývoj dítěte až k jeho plné dospělosti je jakýmsi zmenšeným obrazem celého kulturního vývoje člověčenstva od prvních zárodků vzdělanosti až na naše doby. V tomto dětském mikrokosmu lze spatřiti stopy makrokosmu umění světového v jediné monádě.“<sup>13</sup> V duchu biogenetické rekапitulační teorie Hostinský stopoval v dětském výtvarném projevu obdobu archaickeho primitivního umění.<sup>14</sup> A protože se tehdy za prvotní umělecké projevy dějin umění považovalo „ideoplastické ornamentální umění“ a teprve později realistická tvorba, i u vývoje dětského projevu se nacházela podobná vývojová souslednost. Malé dítě podle této teorie spělo v čase od schematických, ornamentálních abstraktních znaků směrem k „fyzioplastické“ nápodobě vnějšího světa (k této rekапitulační teorii se vracela pozoruhodná výstava konaná v Berlíně loňského roku, nazvaná *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart*<sup>15</sup>). Rekapitulační teorii

race (phylogenesis). In the same way, the works of a small child recapitulate the origins of history of art in a certain analogy. Hostinský also emphasized the natural factors of childhood creativity he discerned in the spontaneous expression in which "creative fantasy has decisive superiority". He also stated that children reduce their visual representations of the outside world to schematic images: "(...) the simplest geometrical shapes (straight lines, circles, ellipses) are the basis of a drawing; the individual parts are no more characterised than is absolutely necessary for them to be recognisable."<sup>12</sup> The similarity between children's artistic expression and "the prehistory of art" was surprising to him and, in this sense, he stated: "A child's development to complete maturity is a somewhat scaled down model of the overall cultural development of humankind from the very beginning of education to our times. In this child's microcosm, one can spot the traces of the macrocosm of the world art in a single monad."<sup>13</sup> In the spirit of biogenetic recapitulation theory, Hostinský traced the analogy of archaic primitive art in children's artistic expression.<sup>14</sup> And since at that time "ideoplasic ornamental art" was considered to be the primary artistic expression in the history of art and realistic creation only came later, a similar sequence in the development of children's expression was established. This theory suggests that a small child gradually progresses from schematic, ornamental and abstract signs towards a "physioplastic" imitation of the outside world. (A remarkable exhibition held in Berlin last year, titled *Neolithische Kindheit: Kunst in einer*

<sup>12</sup> Tamtéž, kapitola „Dějiny umění v dětské světnici“, s. 45–58.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>14</sup> Tamtéž, kapitola „O pravotinách umění výtvarného“, s. 59–68. O nejstarších projevech dějin umění na s. 61 Hostinský píše: „Malby jsou čistě dekorativní, okrasy sestřeny jsou z nejjednoduších čar, přímých rozmanitých směrů a prostě kruhových (...). Geometrický ornament jest vůbec zjev pravotní, primární.“

<sup>15</sup> Anselm Franke – Tom Holert, *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart*, Berlin 2018.

<sup>12</sup> Ibid., chapter "Dějiny umění v dětské světnici", pp. 45–58.

<sup>13</sup> Ibid., p. 49.

<sup>14</sup> Ibid., chapter "O pravotinách umění výtvarného", pp. 59–68. Hostinský writes about the oldest manifestations of art history on p. 61: "The paintings are purely decorative, the ornaments are constructed from the simplest lines, direct diverse directions and simply circular (...) The geometric ornament is the primary, original appearance."

ve vztahu k psychologii tvorby dítěte rozvinuli v prvních desetiletích 20. století v návaznosti na darwinistu Ernsta Haeckela zejména v Jeně působící Max Verworn<sup>16</sup> a v našem kontextu Václav Vilém Štech,<sup>17</sup> ale také Josef Čapek,<sup>18</sup> volnomyšlenkář Karel Pelant a další.<sup>19</sup>

Tyto debaty Josef Vydra znal a zcela jistě ho otázky týkající se dětského kreslení jakožto prvotního, zárodečného projevu lidské tvořivosti, ale i otázky věnované aktuálním reformám užitého kreslení eminentně zajímaly. Po absolvování AVU se nestal umělcem jako jeho spolužáci Filla nebo Kubišta. V roce 1909 vykonal státní zkoušky u pražské zkušební komise pro kreslení na českých středních školách a rozhodl se být středoškolským učitelem kreslení. V době, kdy skládal zkoušky, si pravděpodobně byl vědom toho, že obor kreslení se právě tehdy stává důležitým společenským jevem, v jehož zájmu má cenu se angažovat. Proto také v roce 1910 založil časopis *Náš směr*, s podtitulem *List pro uměleckou výchovu, kreslení a umělecký průmysl*.

Reformní postupy Vydra zblízka sledoval, účastnil se postupně všech kreslířských sjezdů, a to počínaje drážďanským kongresem v roce 1912.<sup>20</sup> Velmi se zajímal o pedagogický experiment v této oblasti, chtěl se využívat z výuky podle starých eitelbergerovských předloh, chtěl

*falschen Gegenwart reflected this theory<sup>15</sup>*). The recapitulation theory in relation to the psychology of children's creation, following the ideas of the Darwinist Ernst Haeckel, was developed in the first decades of the 20th century by Max Verworn, who was working in Jena,<sup>16</sup> and in the Czech context by Václav Vilém Štech<sup>17</sup> as well as Josef Čapek,<sup>18</sup> the freethinker Karel Pelant, and others.<sup>19</sup>

Josef Vydra was well aware of these debates and was undoubtedly interested in the question of children's drawing as a primordial, embryonic manifestation of human creativity, as well as the questions of current reforms in applied drawing. After graduating from the Academy, he did not become an artist like his classmates Filla or Kubišta. In 1909, he passed the state examinations at the Prague Examination Board for Drawing for Czech secondary schools and decided to be a secondary school drawing teacher. At the time he passed the exams, he was probably aware that drawing was becoming a crucial social phenomenon worthy of his dedication. Therefore, in 1910, he founded the journal *Náš směr* (Our direction), subtitled *List pro uměleckou výchovu, kreslení a umělecký průmysl* (A Journal for Art Education, Drawing, and Art Industry).

<sup>16</sup> Max Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst: ein Vortrag*, Jena 2014, a další publikace.

<sup>17</sup> V. V. Štech, Počátky umění – výňatek z delší práce, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 307–313. Dále viz V. V. Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915.

<sup>18</sup> Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Praha 1938. Podle kritického vydání textu a srovnání rukopisů pocházely první části knihy asi z let 1914–1915.

<sup>19</sup> Viz Lada Hubatová-Vacková, kapitola „Fantastický ornament a volná škola: výtvarný experiment a pedagogická avantgarda Emanuela Pelanta“. In: Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu 1880–1930 / Silent Revolutions in Ornament 1880–1930*, Praha 2011, anglická verze Prague 2012, s. 128–152.

<sup>20</sup> Blížší informace viz Kavčáková (pozn. 7).

<sup>15</sup> Anselm Franke - Tom Holert, *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart*, Berlin 2018.

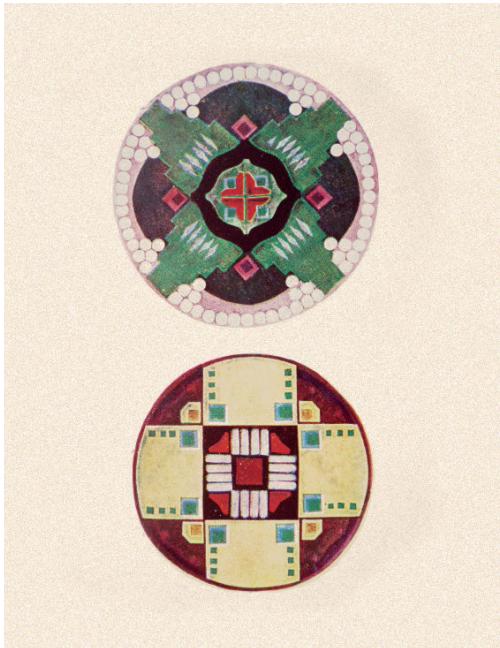
<sup>16</sup> Max Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst: ein Vortrag*, Jena 2014, and other publications.

<sup>17</sup> V. V. Štech, Počátky umění – výňatek z delší práce, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, pp. 307–313. For more information, see V. V. Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915.

<sup>18</sup> Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Praha 1938. According to the critical edition of the text and a comparison of the manuscripts, the first parts of the book were approximately from 1914 and 1915.

<sup>19</sup> See Lada Hubatová-Vacková, chapter "Fantastický ornament a volná škola: výtvarný experiment a pedagogická avantgarda Emanuela Pelanta". In: Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu 1880–1930 / Silent Revolutions in Ornament 1880–1930*, Praha 2011, English version Prague 2012, pp. 128–152.

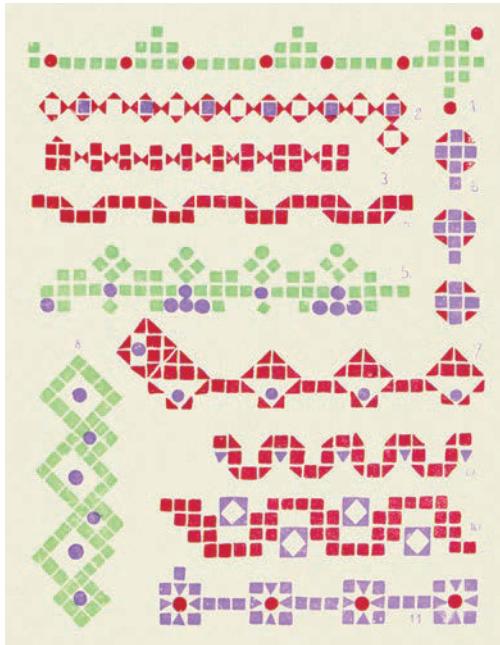
28a



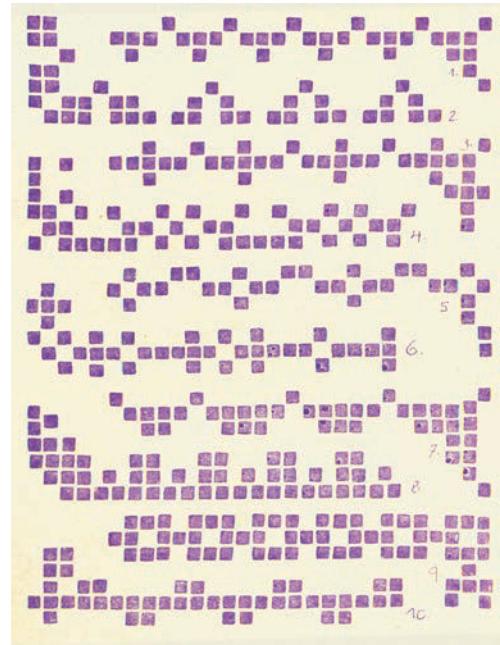
28b



29a



29b



28 a, b Krabičky zdobené abstraktním ornamentem vystřihovanými barevnými papíry, učitel Josef Vydra – domácí práce žáků, 1. české gymnázium v Brně  
29 a, b Elementární studie rytmu z Pelantovy a Čížekovy školy, razítkované body

28 a, b Boxes decorated with abstract ornaments from cut coloured papers, teacher Josef Vydra – students' homeworks, 1st Czech Grammar School in Brno  
29 a, b Elementary studies of rhythm from Pelant's and Čížek's school, stamped points

být reformně moderní a hledačský.<sup>21</sup> Ze stránek *Našeho směru* (kde působil od roku 1910 až do roku 1924) a později ze stránek časopisů *Výtvarné snahy* a *Výtvarná výchova* lze vysledovat, že své redakční angažmá koncipoval jako platformu pro propagaci reformního kreslení, které by mělo otevírat cestu přirozené, spontánní tvořivosti dítěte a žáka a modernizaci grafického projevu. Na stránkách *Našeho směru* jako jeden z prvních upozorňoval na uplatnění metody amerického učitele J. Libertyho Tadda „*New Methods of Art Education*“ z roku 1899<sup>22</sup>, který v intencích Johna Deweye vedl žáky k pěstování zručnosti (obouručním kreslením abstraktních obrazců na velkoformátových tabulích) a k rozvoji představivosti a paměťového kreslení. Velkou pozornost věnoval přímému, nezprostředkovánému pozorování přírody a fantazijnímu ornamentu, který nekopíruje, ale vychází z imaginace dítěte. Česky tato publikace vyšla v roce 1907 pod dlouhým názvem *Nové methody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávati prostředky zachovávajícími životní svěžest a rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání.*<sup>23</sup> Vydra se v *Našem směru* k Taddově knize opakovaně odkazuje a doporučuje ji. Role Tadda je v evropském kontextu opomíjená,<sup>24</sup> přestože se

Vydra closely followed the reform approaches, subsequently taking part in all the drawing congresses, starting with the congress in Dresden in 1912.<sup>20</sup> He had an enormous interest in pedagogical experiments in this field; he wanted to break away from the pedagogy following the old Eitelberger models, and to be reforming, modern and exploring.<sup>21</sup> The pages of *Náš směr* (where he worked from 1910 until 1924) and later *Výtvarné snahy* (*Art endeavours*) and *Výtvarná výchova* (*Art pedagogy*) show that he conceived his editorial engagement as a platform for promoting the reformative drawing that would open the way for the natural spontaneous creativity of both the child and the pupil as well as the modernisation of graphic expression. He was one of the first to draw attention to the implementation of the "New Methods of Art Education"<sup>22</sup> from 1899 of American teacher J. Liberty Tadd in the pages of *Náš směr*. Following John Dewey, Tadd led pupils towards cultivating skills (both-hand drawing of abstract images on large-format boards) and developing imagination and memory drawing. He devoted significant attention to the direct, unmediated observation of nature and fantasy ornament, which does not copy, but originates from the child's imagination. This book was published in Czech in 1907 under the lengthy title *Nové methody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávati prostředky zachovávajícími životní svěžest rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání*.

---

21 Rudolf von Eitelberger a jeho kolegové z vídeňské Kunstgewerbeschule ustavovali od šedesátých let 19. století metody kreslení, které byly založené na kopírování podle předloh. Viz Eitelberger (pozn. 1).

22 J. Liberty Tadd, *New Methods in Education: Art, Real Manual Training, Nature Study: Explaining Processes Wherby Hand, Eye and Mind are Educated by Means that Conserve Vitality and Develop a Union of Thought and Action*, Chicago 1899.

23 J. Liberty Tadd, *Nové methody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávati prostředky zachovávajícími životní svěžest a rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání*, přeložil učitel J.F. Khun, autorizovaný překlad *Spisů Dědictví Komenského*, Praha 1907, grafická úprava pravděpodobně Vojtěch Preissig.

24 V britských knihách věnovaných kreslení

---

20 For more information, see the paper by Alena Kavčáková in these proceedings.

21 Rudolf von Eitelberger and his colleagues from the Vienna Kunstgewerbeschule established the drawing methods based on the copying of templates in the 1860s. See Eitelberger (note 1).

22 J. Liberty Tadd, *New Methods in Education: Art, Real Manual Training, Nature Study: Explaining Processes Wherby Hand, Eye and Mind are Educated by Means that Conserve Vitality and Develop a Union of Thought and Action*, Chicago 1899.

účastnil kongresu kreslení v Londýně v roce 1908 a jeho metody v Evropě rezonovaly.<sup>25</sup>

Dalším Vydrovým spojencem v reformním úsilí byl Emanuel Pelant, který v českých zemích pro obecné a odborné školství zprostředkoval přímo úsilí Franze Čižeka z vídeňské Kunstgewerbeschule. Pelant se účastnil dvouměsíčního Čižekova kurzu ve Villachu a v Salzburgu a řadu Čižekových postupů si aprovoval, zejména metodu jednoduchých lineárních a bodových rytmických cvičení, dětské představové a paměťové kresby, vytrhávání, vystřihování z barevných papírů a razítkování. U nich Pelant vyzýval k jednoduché stylizaci, elementarismu a abstrakci. Emanuel Pelant osobně byl velkým stoupencem a propagátorem imaginativního ornamentu ve výuce a tyto své metody využil zejména jako učitel na odborné škole dřevařské ve Valašském Meziříčí. Byl pozoruhodnou osobností učitele, který chápal výuku v souvislostech zmiňované rekapitulační teorie a který se zabýval psychologií dítěte a možnou evolucí lidské mysli (a to i v psychologizujících souvislostech soudobé antroposofie). Tyto Čižekovy a Pelantovy metody praktikoval ve svých kurzech i Josef Vydra, když vedl své žáky, aby nalepováním

a uměleckoprůmyslové výuce Tadd překvapivě uveden není. Např. Stuart Mc Donald, *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970; Stuart Mc Donald, *A Century of Art and Design Education: From Arts and Crafts to Conceptual Art*, Cambridge 2005.

<sup>25</sup> Posledně na Taddovy reformní „deweyovské“ snahy upozornil David W. Baker, J. Liberty Tadd, Who Are You?, *Studies in Art Education* 26, 1985, no. 2, s. 75–85. Praktikování Taddovy reformní metody u nás jsem připomněla ve své knize a navazující výstavě věnované experimentům dekorativního umění nazvané *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Experimenty dekorativního umění v letech 1880–1930*. Viz Hubatová-Vacková (pozn. 19), s. 55. Rovněž ve výstavě konané v Moravské galerii v Brně byl Tadd připomenut formou statických archivních obrázků ve filmové smyčce, ale i velkoformátovou tabulí, na kterou se dalo obouručně kreslit křídou.

*a konání*<sup>23</sup> (*New Methods in Education: Art, Real Manual Training, Nature Study: Explaining Processes Wherewith Hand, Eye and Mind Are Educated by Means That Conserve Vitality and Develop a Union of Thought and Action*). Vydra repeatedly refers to and recommends Tadd's book in *Náš směr*. Tadd's role is neglected in the European context,<sup>24</sup> although he participated in the 1908 drawing congress in London and his methods resonated throughout the continent.<sup>25</sup>

Another Vydra's ally in the reform efforts was Emanuel Pelant. He directly mediated Franz Čižek's efforts, from the Vienna Kunstgewerbeschule, for general and vocational schooling in the Czech lands. Pelant participated in Čižek's two-month course in Villach and Salzburg, and adopted several of his practices, in particular, the method of simple linear and point rhythmic exercises, children's imaginative and memory drawings, plucking, colour paper cutting and stamping

---

<sup>23</sup> J. Liberty Tadd, *Nové methody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávat prostředky zachovávajícími životní svěžest a rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání*, přeložil učitel J.F. Khun, autorizovaný překlad Spisů dědictví Komenského, Praha 1907, graphic design probably by Vojtěch Preissig.

<sup>24</sup> Surprisingly, Tadd is not mentioned in the British books on the history of drawing and arts and crafts education, for instance, see Stuart Mc Donald, *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970; Stuart Mc Donald, *A Century of Art and Design Education: From Arts and Crafts to Conceptual Art*, Cambridge 2005.

<sup>25</sup> David W. Baker made the latest mention of "Dewey's" reform effort in J. Liberty Tadd, Who Are You?, *Studies in Art Education*, vol. 26, no. 2 (Winter, 1985), pp. 75–85. I noted the practice of Tadd's method in my book and the following exhibition devoted to decorative art experiments, titled *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Experimenty dekorativního umění v letech 1880–1930*. See Hubatová-Vacková (note 19), p. 55, and in the exhibition at the Moravian Gallery in Brno, where Tadd's methods were introduced by static archive pictures in a loop and a large-format board on which it was possible to draw with both hands using a piece of chalk.

barevných bodů a geometrických tvarů „zdobili“ papírové krabice.<sup>26</sup>

Na stránkách *Našeho směru* Vydra – coby hlavní redaktor – také publikoval příspěvky věnované abstraktní stylizaci přírodnin, jejichž autorem byl Josef Jaroslav Filipi<sup>27</sup> a který byl ve své stylizaci „až na hranu absolutního ornamentu“ poměrně radikální. Při detailním studiu rostlin a plodů, jejich různosti, postupným zjednodušováním docházel k elementárním geometrickým znakům a formacím. Zajímalo ho testování mezní čitelnosti, možnosti schematizace obrazu a konvenčního, typizovaného zobecňování. V jistém smyslu Filipi na přírodninách prováděl analogický postup vycházející od realistického směrem ke konvenčionalizovanému znázornění, jaký známe z kreseb Theo van Doesburga, nebo oč se pokoušeli později na ŠUR v kontextu analytického dekorativního malířství Ludo Fulla s Mikulášem Galandou.

První světová válka diskuse i reformní snahy na čas přerušila a také *Náš směr* přestal vycházet. Až v roce 1919 znova rozběhl svou činnost. Vydra se ještě účastnil kongresu kreslení, který se konal u příležitosti *Mezinárodní výstavy dekorativních a průmyslových umění* v Paříži.<sup>28</sup> Už tam se začínaly stále silněji objevovat hlasy modernistů ostře vystupující proti dekorativismu. To se projevilo i v diskusi o metodě kreslení: oproti „ornamentismu“ pak „konstruktivismus“, oproti „psychologismu“ v kreslení se měl prosazovat „logismus“.

and promoted simple stylisation, elementarism, and abstraction in their use. He was a great proponent and promoter of imaginative ornament in instruction, and he applied these methods mainly as a teacher at a woodworking vocational school in Valašské Meziříčí. He was a remarkable teacher who understood instruction in the context of the recapitulation theory as mentioned above and was concerned with the psychology of the child and the possible evolution of the human mind (even in the psychological context of contemporary anthroposophy). Josef Vydra also practised Čížek's and Pelant's methods in his courses, leading his pupils to "decorate" paper boxes by gluing coloured dots and geometric shapes.<sup>26</sup>

As the editor-in-chief of *Náš směr*, Vydra also published articles on the abstract stylisation of nature by Josef Jaroslav Filipi,<sup>27</sup> who was relatively radical in his stylisation "even on the edge of an absolute ornament". While closely studying plants and fruits and their diversity, he applied the method of gradual simplification, which led him to elementary geometric shapes and forms. He was interested in testing the boundaries of readability, the possibility of image schematisation and conventional, standardised generalisation. In a sense, Filipi implemented a method which moved from realistic depiction toward conventionalised depiction, which was analogous to the method we know from Theo van Doesburg's drawings, and which was later attempted by Ludovít Fulla and Mikuláš Galanda in the context of analytical decorative painting at ŠUR.

The First World War interrupted the discourse and reform efforts, and *Náš směr* ceased publication. It was not until 1919 that it resumed its activities.

<sup>26</sup> Emanuel Pelant, Dekorativní kreslení, pokračování kursů kreslířských dle metody profESSORA Františka Čížka v Běléku (Villach v Korutanech) roku 1909, *Náš směr* II, 1911, s. 1.

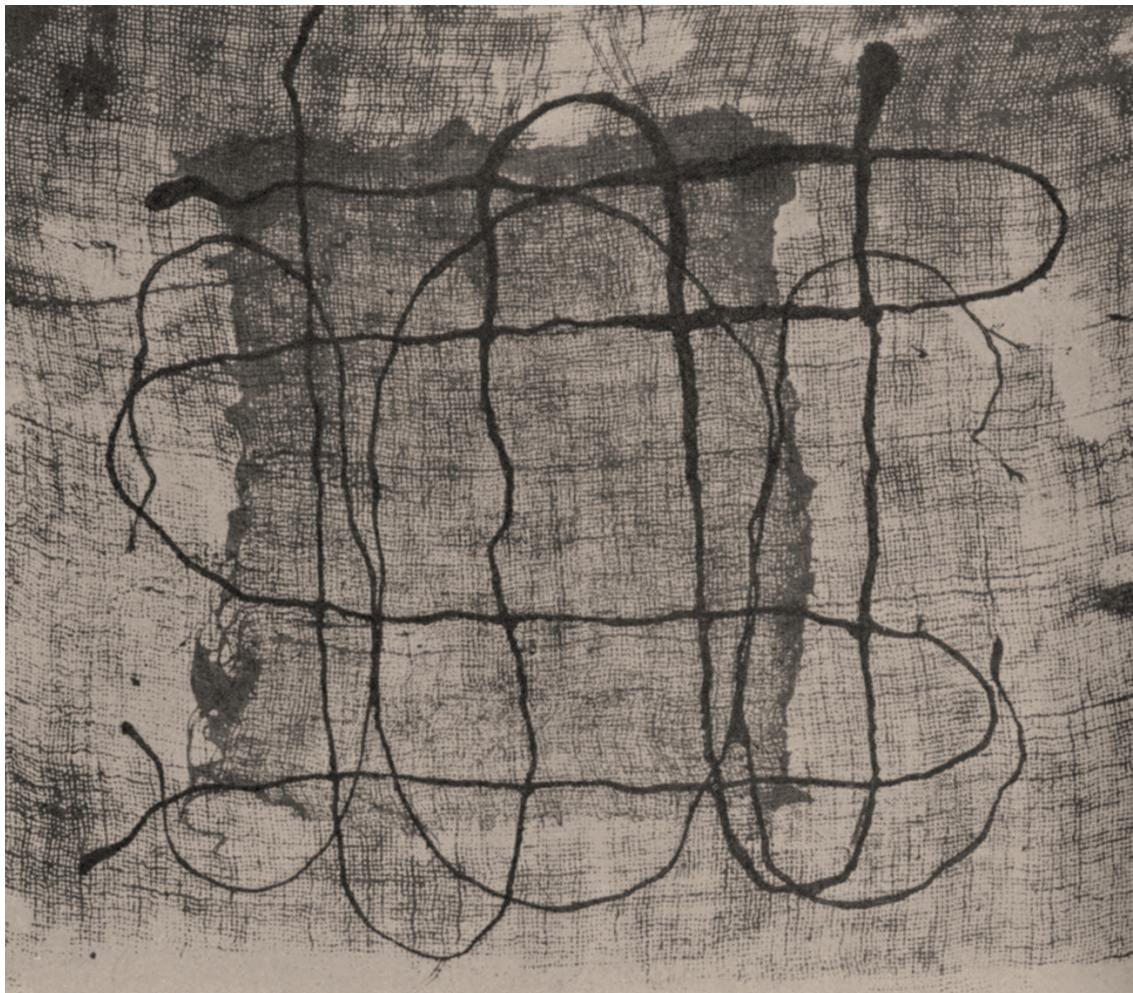
<sup>27</sup> Josef Jaroslav Filipi, *Plošná stylisace dle přírody*, Praha 1912. Filipi učil na tkalcovských školách v Humpolci a ve Dvoře Králové.

<sup>28</sup> *Náš směr* XII, 1925–1926 (tehdy už byl redaktorem Zdeněk Louda), zde informace o Mezinárodním kongresu pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Paříži roku 1925. Tam bylo domluveno, že v roce 1928 se kongres bude konat v Praze.

<sup>26</sup> Emanuel Pelant, Dekorativní kreslení, pokračování kursů kreslířských dle metody profESSORA Františka Čížka v Běléku (Villach v Korutanech) roku 1909, *Náš směr* II, 1911, p. 1.

<sup>27</sup> Josef Jaroslav Filipi, *Plošná stylisace dle přírody*, Praha 1912. Filipi taught at weaving schools in Humpolec and Dvůr Králové.

30



30 Mechanizované kreslení, otiskování textilních materiálů, textilní oddělení ŠUR v Bratislavě, (prof. František Malý)  
30 Mechanised drawing, imprint of textile materials, textile department at ŠUR in Bratislava (Prof. František Malý)

Josef Vydra nechtěl být tak dogmatický, považoval za nosné obě polaritní výukové polohy, ale bylo zřejmé, že logismus, konstruktivismus se začíná – i s vehementní podporou učitele Zdeňka Loudy, který se ujal přípravy státních osnov kreslení, v moderní škole stále více prosazovat.<sup>29</sup>

Když Vydra společně se skvělým týmem pedagogů ustavili Školu umeleckých remesel, aplikovali i zde reformní výukové modely. Čerstvě byli přitom poučeni kongresem pro kreslení, konaným v roce 1928 v Praze.<sup>30</sup> Vydra těžil z dlouhodobé zkušenosti na poli reformy kreslení už od prvních dekád 20. století, ale zároveň se inspiroval čerstvými postupy László Moholy-Nagye i Josefa Alberse, které znal z pražského kongresu. Jak můžeme ve 30. letech sledovat na stránkách časopisu *Výtvarná výchova*, vedl Vydra své pedagogy k publikaci a teoretizaci kreslířských metod testovaných na ŠUR: Mikuláš Galanda tam prosazoval lineárně-abstraktní obrysovou kresbu,<sup>31</sup> František Reichentál se nechal poučit hbitou, minimalistickou reklamní kresbou, která měla být rychlým, v paměti kondenzovaným záznamem vzniklým z krátké pohybové sekvence, ale současně vyučoval i „konstruktivní kresbu“ vystavěnou na „konstruktivním lešení obrazu“, což byla dle jeho slov „(...) zjednodušená metodika k zobrazení pohybu lidského těla v jeho nejjednodušších formových charakterech“.<sup>32</sup> Nejpracovanější metodou, která vznikla v kontextu ŠUR a kterou představili Josef Vydra a František Reichentál v Paříži na kongresu u příležitosti Mezinárodní výstavy průmyslových

Vydra also participated in the drawing congress held on the occasion of *The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts* in Paris.<sup>28</sup> Modernist opinions sharply opposing decorativism were increasingly voiced there and influenced the discussion on drawing methods, as “ornamentalism” stood in contrast to “constructivism” and “logism” was to be advocated in drawing instead of “psychologism”. Josef Vydra was not so dogmatic; he considered each of the two polar teaching approaches mainstays, but it was evident that logism and constructivism were beginning to be promoted more and more in the modern school with the vehement support of the teacher Zdeněk Louda, who undertook the preparation of a state drawing curriculum.<sup>29</sup>

When Vydra joined together with a great team of pedagogues to establish the School of Arts and Crafts in Bratislava, they implemented the reform methods of education. They were freshly instructed on it at the 1928 Prague International Congress for Drawing.<sup>30</sup> Vydra benefited from his long-term experience in the field of drawing reform going back to the first decades of the 20th century, but he also took inspiration from the new practices of László Moholy-Nagy and Josef Albers, whom he knew from the congress in Prague. As we can see in the 1930s in the pages of the magazine *Výtvarná výchova*, Vydra also encouraged his pedagogues to publish and theorise about the drawing methods tested at ŠUR. Mikuláš Galanda advanced linear-abSTRACT contour drawing there,<sup>31</sup> František

<sup>29</sup> Zdeněk Louda, Kreslení na školách národních podle nové učební osnovy, *Náš směr XIII*, Praha 1927.

<sup>30</sup> Bližší informace viz Kavčáková (pozn. 7).

<sup>31</sup> Mikuláš Galanda, Lineárna kresba, *Výtvarná výchova I*, 1935, č. 3, s. 27.

<sup>32</sup> František Reichentál, Impresívna, expresívna, konštruktívna a pohybová kresba, *Výtvarná výchova II*, 1936–1937, č. 4, s. 10–16.

<sup>28</sup> *Náš směr XII*, 1925–1926 (at that time Zdeněk Louda was the editor) includes information on the 1925 *International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts* in Paris, where it was agreed that the 1928 congress would be held in Prague.

<sup>29</sup> Zdeněk Louda, Kreslení na školách národních podle nové učební osnovy, *Náš směr XIII*, Praha 1927.

<sup>30</sup> For further information, see the paper by Alena Kavčáková in these proceedings.

<sup>31</sup> Mikuláš Galanda, Lineárna kresba, *Výtvarná výchova I*, 1935, no. 3, p. 27.

umění v roce 1937,<sup>33</sup> byl projekt tzv. mechanizované kresby.<sup>34</sup>

Mechanizovaná kresba měla být protikladem kresby ruční/manufakturní. Spíš se jednalo o mechanizovaný výtvarný projev realizovaný různými kombinovanými technikami než skutečnou kresbu,<sup>35</sup> i když tento (matoucí) pojem kresba byl nadále používán. Mechanizovaný projev měl využívat technických nástrojů (nůžek, kružítka, pravítka), reprodukčních postupů (vystřihovaných šablon, přes něž bylo možné stříkací pistolí obrazy snadno multiplikovat, ale i fotografie). Do Vydrou definované množiny „mechanizovaného výtvarného projevu, resp. kreslení“ se vtěsnaly i typofotografické montáže, frotáže, koláže využívající různých textur a fraktur a paradoxně obsahovaly i prostorové kompozice, uplatnitelné například při aranžování a komponování výkladních skříní. Vydrovy ambice při definici mechanizované kresby byly velké, ale příliš extenzivní a všeobsáhlé. Intence byly blízké bauhausovské metodě Moholy-Nagye, tak jak je jistě inspirativně v Bratislavě osobně Moholy-Nagy představil<sup>36</sup> a jak je publikoval v rámci *Bauhausbücher* ve svazku *Von Material zur Architektur* z roku 1929.<sup>37</sup> Vydra chtěl koncepcí

Reichertál was inspired by quick, minimalist advertising drawing which was to be a fast, memory-condensed record of a short motion sequence, but he also taught "constructive drawing" built on "constructive picture scaffolding" which, in his words, "(...) was a simplified methodology to depict human body movements in their simplest forms".<sup>32</sup> The most elaborated method developed in the context of ŠUR, presented by Josef Vydra and František Reichentál at the congress in Paris on the occasion of the 1937 *Paris Exposition*,<sup>33</sup> was the so-called mechanised drawing project.<sup>34</sup>

Mechanised drawing was supposed to be the opposite of hand/manufactory drawing. It was a mechanised artistic expression created through various combined techniques rather than an actual drawing,<sup>35</sup> although the (confusing) term "drawing" continued in use. The mechanised approach called for the use of technical tools (scissors, compasses, rulers) and reproduction methods (cut out templates, which allowed easy multiplication of images with a spray gun, as well as photographs). The set of "mechanised art expression or drawing"

<sup>33</sup> Viz report z pařížského kongresu. *L'Exposition internationale des Arts et Techniques Paris – VIII. Congrès International de l'Enseignement du Dessin et des Arts Appliqués*, 30. 7. – 5. 8. 1937. Téma: Du lien nécessaire entre l'art et les techniques (Nutnost vazby mezi uměním a technikou).

<sup>34</sup> Josef Vydra. Mechanizovaný a manufakturní kreslířský projev, *Výtvarná výchova I*, 1935, č. 3, s. 31–37. Josef Vydra, Vztahy mezi uměním a technikou a mechanizovaný kreslířský projev, *Výtvarná výchova III*, 1936–1937, č. 3, s. 19–24. Dále rukopisy Josefa Vydry uložené v Moravském zemském muzeu v Brně. Děkuji za poskytnutí archivního materiálu Simona Bérešová a Kláře Prešnajderové.

<sup>35</sup> Iva Mojžišová používá pojem Mechanizované kreslení a komponování. Viz Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013, s. 100–103.

<sup>36</sup> Bližší informace k osobní návštěvě, o přednáškách a výstavě László Moholy-Nagye viz tamtéž, s. 130–131.

<sup>37</sup> László Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur*, 14.

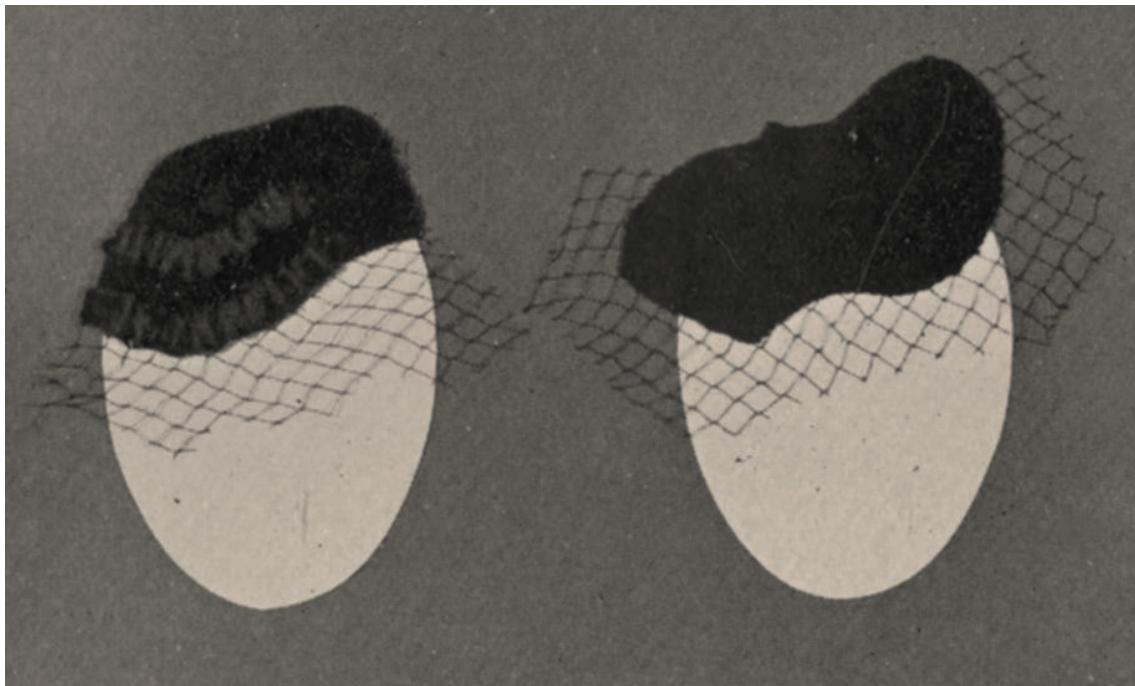
<sup>32</sup> František Reichentál, Impresívna, expresívna, konštruktívna a pohybová kresba, *Výtvarná výchova II*, 1936–1937, no. 4, pp. 10–16.

<sup>33</sup> See report from the congress in Paris. *L'Exposition internationale des Arts et Techniques Paris – VIII. Congrès International e l'Enseignement du Dessin et des Arts Appliqués*, 30. 7. – 5. 8. 1937. Topic: Du lien nécessaire entre l'art et les techniques (The necessity of the relation between art and technics).

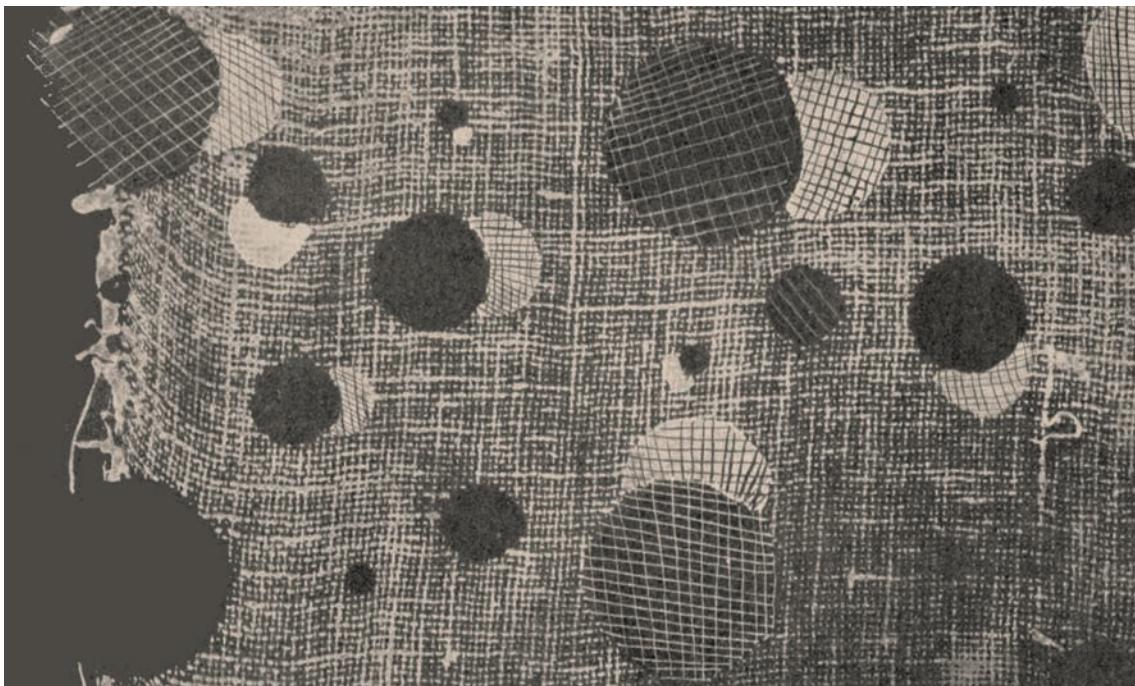
<sup>34</sup> Josef Vydra. Mechanizovaný a manufakturní kreslířský projev, *Výtvarná výchova I*, 1935, no. 3, pp. 31–37. Josef Vydra, Vztahy mezi uměním a technikou a mechanizovaný kreslířský projev, *Výtvarná výchova III*, 1936–1937, no. 3, pp. 19–24. See also Josef Vydra's manuscripts archived in the Moravian Museum in Brno. I would like to thank Simona Bérešová and Klára Prešnajderová for providing the archive material.

<sup>35</sup> Iva Mojžišová uses the term "mechanised drawing and composition". See Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013, pp. 100–103.

31



32



- 31 Mechanizované kreslení, studie klobouků formováním z ústřížků a závoje, módní oddělení ŠUR
- 32 Mechanizované kreslení, otiskování textilních materiálů, textilní oddělení ŠUR (prof. František Malý)

- 31 Mechanised drawing, study of hats, forming cut outs and veils, fashion department at ŠUR
- 32 Mechanised drawing, imprint of textile materials, textile department at ŠUR (Prof. František Malý)

mechanizovaného výtvarného projevu zdlouhavý a manuálně náročný kreslířský proces urychlit a adaptovat na moderní, technikou determinovanou dobu. Proto také společně s Reichentálem inovativní postup vysvětlovali na pařížském kongresu. Na mezinárodním odborném plénu v Paříži byla jejich prezentace - na základě dochované zprávy - přijata jako pozoruhodný aktuální pokus, ale ne bez pochybností.<sup>38</sup>

Nosný, podstatný a cenný moment Vydrovy koncepce „mechanizovaného kreslení a komponování“, domnívám se, ovšem tkvěl v něčem jiném než ve snaze napodobit bauhausovský model. Vydra - a jeho spolupracující pedagogové na ŠUR včetně špičkových evropských umělců Ľuda Fully, Mikuláše Galandy, surrealistického malíře Františka Malého - se nebáli vnuknout aktuální výtvarné principy modernismu učňům a žákům, kteří se učili na kadeřníky, krejčí a krejčové, klouboučníky a klouboučnice, tedy těm, kteří nebo které neprošli/y výtvarným vzděláním, anebo jim nebyli/y dosud dotčeni vůbec. Vrcholně avantgardní a čerstvé foto/montážní postupy a koláže různých textilních struktur tak Vydra a jeho špičkový pedagogický tým s levicově demokratickým přesvědčením nabízeli žákům a studentům, kteří rozhodně nepatřili ani neměli patřit k umělecké elitě. Toho si všichni byli vědomi: nová generace učňů a žáků ŠUR měla v kontextu reformních ideálů vytvořit širokou demokratickou vrstvu avantgardních bezejmenných řemeslníků, kteří mohou mít sílu výtvarnými prostředky měnit společnost. Reformní podstata a radikalismus Vydrova přístupu tak tkvěly nikoli jen v estetismu a v touze šířit krásno, ale v onom demokratickém rozprostření moderní a modernistické výtvarnosti.\*

defined by Vydra, also included typographic montages, frottages, collages using various textures and fractures. Paradoxically, they also included spatial compositions, applicable, for example, in arranging and composing shop windows. Vydra's ambitions of defining mechanised drawing were tremendous but too extensive and comprehensive. His intentions were close to the Bauhaus method of Moholy-Nagy, who personally - and enthusiastically - introduced<sup>36</sup> it in Bratislava and wrote about it in the *Bauhausbücher* series in the 1929 volume titled *Von Material zur Architektur*.<sup>37</sup> Vydra introduced the concept of mechanised artistic expression in order to accelerate and adapt the time consuming and manually intensive drawing process to the modern era determined by technology. Therefore, together with Reichentál, they also explained the innovative method at the congress in Paris. According to a preserved report, their presentation at the international expert plenum in Paris was accepted as a remarkable attempt, but not without criticism.<sup>38</sup>

I believe that the fundamental, essential, and valuable thrust of Vydra's concept of "mechanised drawing and composing" was something other than an attempt at imitating the Bauhaus model. He and his colleagues at ŠUR, including the outstanding European artists Ľudovít Fulla, Mikuláš Galanda, the surrealist painter František Malý, were not afraid to instill the current art principles of Modernism on apprentices and pupils who were studying to become hairstylists, seamstresses, tailors, hat makers, milliners - in other words, students who either did not have any art education or were not acquainted with modern art and art education at all. Vydra and his talented faculty,

svazek *Bauhausbücher*, München 1929. Česky László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2001.

<sup>38</sup> Viz report z pařížského kongresu (pozn. 33).

\* Studie vznikla jako součást grantového úkolu GAČR 17-07711S.

<sup>36</sup> For further information on the personal visit, lectures, and exhibition of László Moholy-Nagy, see *ibid.*, pp. 130–131.

<sup>37</sup> László Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur*, 14th volume of the *Bauhausbücher*, München 1929. In Czech also *Od materiálu k architektuře*, Praha 2001.

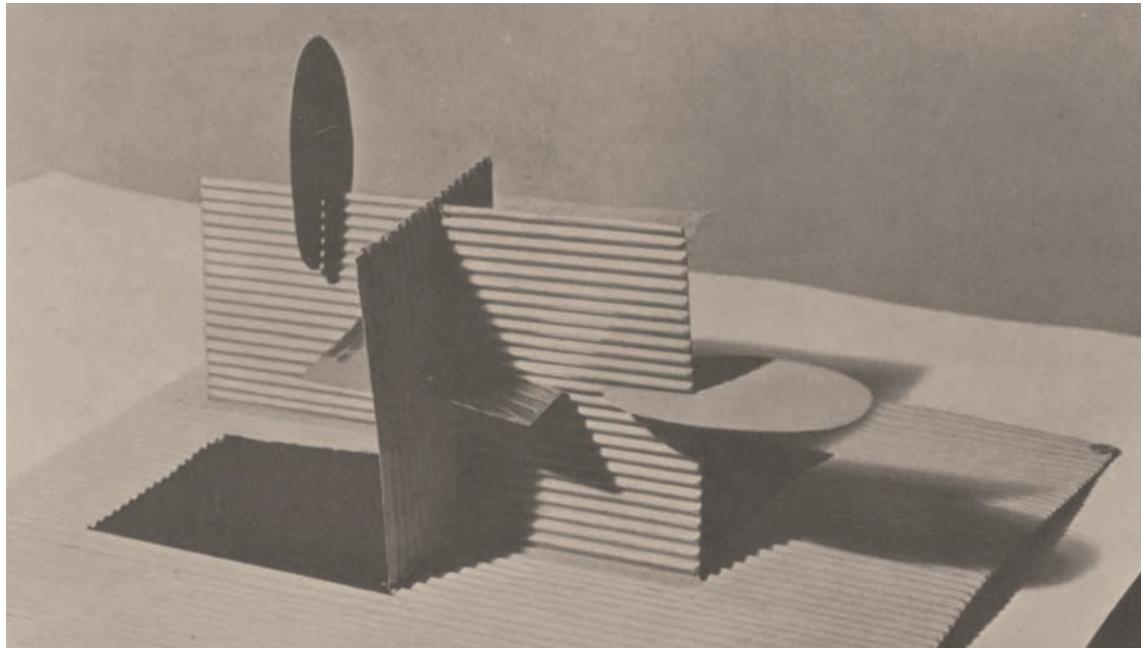
<sup>38</sup> See the report from the congress in Paris (note 33).

steeped in left-democratic convictions, offered high avant-garde and new photo/montage methods and collages of the various textile structures to students who did not and were not supposed to belong to the artistic elite. Everyone was aware of that. In the context of the reform ideas, the new generation of ŠUR's apprentices and pupils were to create a broad democratic class of nameless avant-garde artisans who could have the power to change society by artistic means. Thus the reforming essence and radicalism of Vydra's approach lay not only in aestheticism and the desire to spread beauty but also in the democratic dissemination of modern and modernist artistry.\*

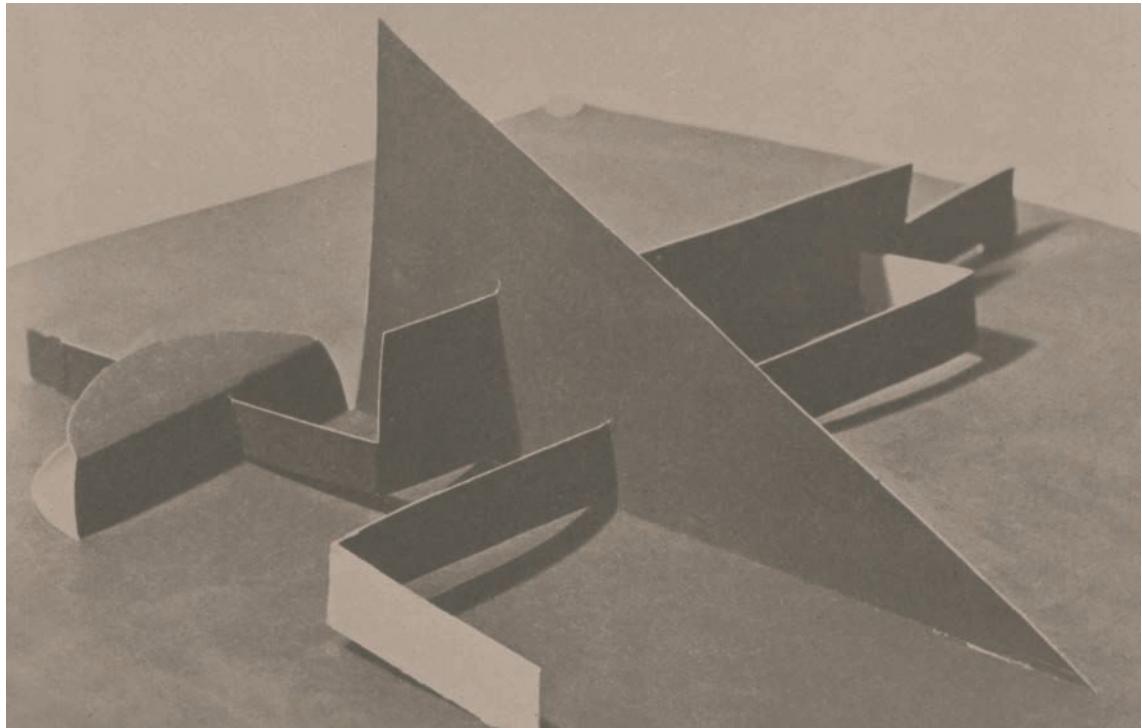
---

\* The study was created as a part of the grant project GAČR 17-07711S.

33a



33b



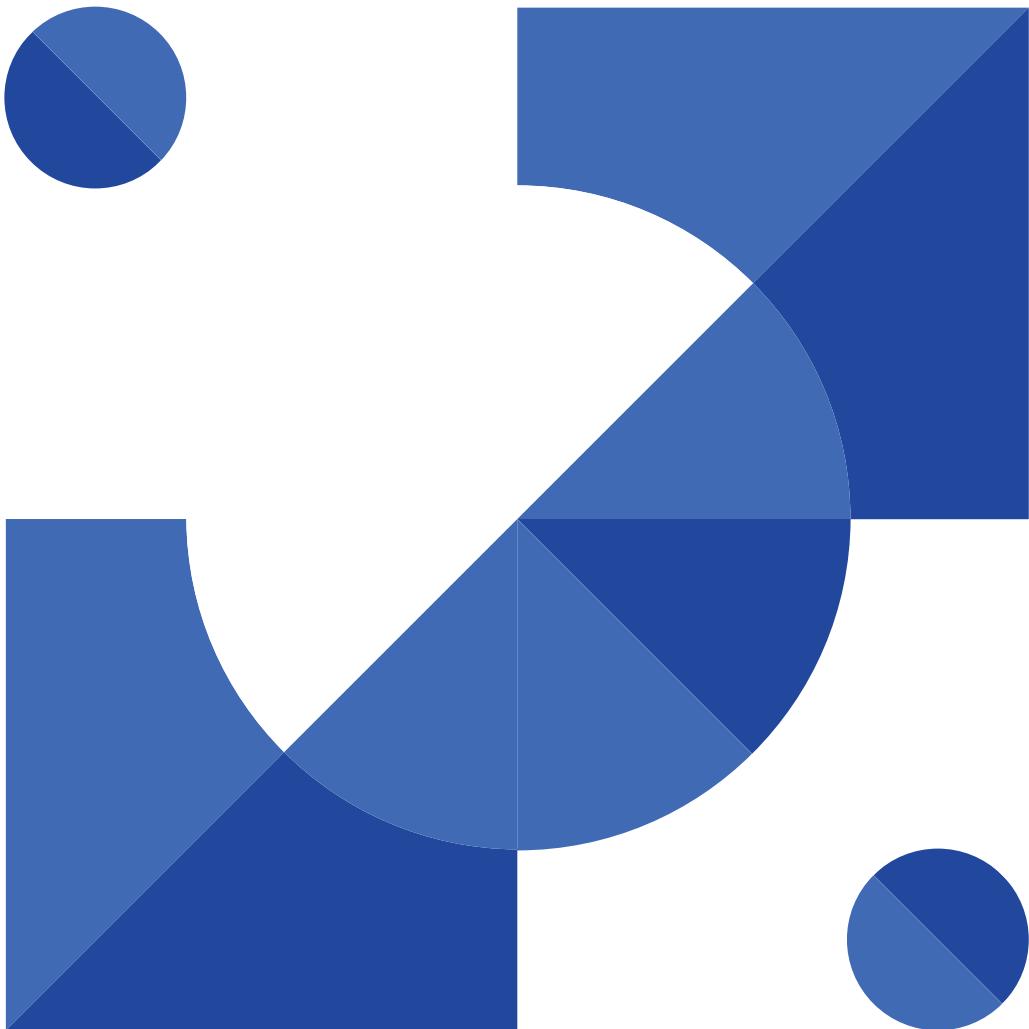
33 a, b. Mechanizovaná metoda prostorové kompozice uplatnitelné v aranžérství, práce žáků ŠUR (prof. František Tröster)  
33 a, b. Mechanised method of spatial composition applicable in window dressing, ŠUR students' work (Prof. František Tröster)

VI. mezinárodní kongres  
pro kreslení, uměleckou  
výchovu a užitá umění v Praze  
(1928).

„...vzorem ovšem zůstává  
Bauhaus.“<sup>1</sup>

6th International Congress  
for Art Education, Drawing  
and Art Applied to Industries,  
Prague 1928.

“... the Bauhaus remains  
the model indeed.“<sup>1</sup>



## Alena Kavčáková

Významnou událostí v historii výtvarné edukace 20. století byl v roce 1928 pod hlavičkou mezinárodní federace FEA uskutečněný VI. mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze,<sup>2</sup> k jehož hlavním organizátorům patřily autority meziválečného hnutí za modernizaci školního kreslení Josef Vydra (1884–1959)<sup>3</sup> a jeho přítel František Viktor Mokrý (1892–1975).<sup>4</sup>

FEA (Fédération Internationale pour l'Enseignement du Dessin et des Arts appliqués à l'Industrie) byla založena v roce 1904 u příležitosti konání II. mezinárodního kreslířského kongresu v Bernu, a to z podnětu, který zazněl roku 1900 na

The 6th International Congress for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries<sup>2</sup> which took place under the auspices of the international federation, FEA in 1928 was a significant event in the history of 20th-century art education. Its main organisers were Josef Vydra (1884–1959)<sup>3</sup> and his friend František Viktor Mokrý (1892–1975)<sup>4</sup>, both of whom were authorities of the interwar movement for school drawing modernization.

The FEA (Fédération Internationale pour l'Enseignement du Dessin et des Arts appliqués à l'Industrie) was established in 1904 on the occasion of the 2nd international drawing congress in Bern,

<sup>1</sup> Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze (LA PNP), fond F. V. Mokrého, karton 22, dopis F. V. Mokrého Lucii Moholy (Berlín), 5. 2. 1929.

<sup>2</sup> K tématu též Alena Kavčáková, Z korespondence F. V. Mokrého s účastníky VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění v Praze – Galkou E. Scheyerovou, Josefem Albersem a Lucií Moholy, *Umění LXVI*, 2018, č. 5, s. 400–421.

<sup>3</sup> Blíže např. Alena Kavčáková, Organizátorské a teoretické dílo Josefa Vydry v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, in: Alena Kavčáková – Hana Myšlivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání* v Olomouci, Olomouc 2010, s. 18–29.

<sup>4</sup> F. V. Mokrý, 1916–1941 profesor kreslení na reálkách v Praze, 1922–1926 redaktor časopisu *Náš směr*, 1941–1954 profesor na Státní grafické škole v Praze, 1946–1950 profesor na Ústavu výtvarné výchovy při Univerzitě Palackého v Olomouci. V přípravě kniha – Alena Kavčáková, František Viktor Mokrý (1892–1975). Osobnost umělce, organizátora a výtvarného pedagoga v kontextu evropské avantgardy 20. století (2020).

<sup>1</sup> Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), archive F. V. Mokrého, boxboard 22, letter by F. V. Mokrý to Lucia Moholy (Berlin), 5. 2. 1929.

<sup>2</sup> On the topic, see also Alena Kavčáková, Z korespondence F. V. Mokrého s účastníky VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění v Praze – Galkou E. Scheyerovou, Josefem Albersem a Lucií Moholy, *Umění LXVI*, 2018, no. 5, pp. 400–421.

<sup>3</sup> Further, e.g. Alena Kavčáková, Organizátorské a teoretické dílo Josefa Vydry v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, in: Alena Kavčáková – Hana Myšlivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání* v Olomouci, Olomouc 2010, pp. 18–29.

<sup>4</sup> F. V. Mokrý, 1916–1941 professor of drawing at secondary schools in Prague, 1922–1926 editor of the magazine *Náš směr*, 1941–1954 professor at the State Graphic School in Prague, 1946–1950 professor at the Institute of Art Education of Palacký University in Olomouc. Book in preparation – Alena Kavčáková, František Viktor Mokrý (1892–1975). Osobnost umělce, organizátora a výtvarného pedagoga v kontextu evropské avantgardy 20. století (2020).

I. mezinárodním kreslířském kongresu uspořádáném u příležitosti světové výstavy v Paříži.<sup>5</sup> Stálým sídlem organizace se stalo Švýcarsko (Wabern bei Bern, od roku 1925 Curych).<sup>6</sup> Vedl ji volený mezinárodní výbor (Comité international) a stálý sedmičlenný užší výbor (Bureau permanent) v čele s prezidentem. Tuto funkci vždy zastávali Švýcaři, do roku 1921 Franz Fritschi, v letech 1925–1948 Alfred Specker, 1948–1956 Louis Loup a od roku 1956 Jakob Weidmann, pořadatel sbírek dětských kreseb, jež daly roku 1932 vzniknout Internationales Institut für das Studium der Jugendzeichnung se sídlem v curyšském Pestalozzianu. Weidmann vedl federaci FEA do roku 1963, kdy se sloučila s konkurenční organizací INSEA (International Society for Education Through Art), založenou v roce 1954 v Paříži v rámci organizace UNESCO. K hlavním úkolům federace FEA patřilo pravidelné konání mezinárodních kongresů a výstav za účelem diskuse o aktuálních otázkách výuky kreslení, zveřejňování usnesení učiněných po kongresových jednáních v kongresových zprávách a dalších publikacích a také úsilí o jejich prosazování.

Uspořádáno bylo od roku 1900 deset světových kongresů. V souvislostech s dobovými změnami v pojetí umělecké tvorby, reformním pedagogickým hnutím a pozorností věnovanou na prahu 20. století zkoumání specifického rozvoje individuality dítěte zdůraznily první tři kongresy společenský význam a všeobecnou výchovnou hodnotu kreslení, zároveň nutnost zbavit výtvarné edukaci drilu netvůrčího kopírování historického ornamentu a navázat výuku volněji „na přírodu a skutečný život“.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Viz Madeleine Herren, *Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Außenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865–1914*, München 2000, s. 290.

<sup>6</sup> Podle stanov organizace vydaných 1913 ve Frankfurtu nad Mohanem.

<sup>7</sup> Rudolf Čermák, *Historie vyučování kreslení 2*, Praha 1940, s. 104.

at the initiative of the 1st international drawing congress held during the *Paris Exposition* in 1900.<sup>5</sup> Switzerland became the permanent seat of the organisation (Wabern bei Bern, Zürich after 1925).<sup>6</sup> It was led by an international committee (Comité international), and a permanent seven-member committee (Bureau permanent) with a president at its head. This position was always held by the Swiss: Franz Fritschi until 1921, Alfred Specker from 1925 to 1948, Louis Loup from 1948 to 1956; and after 1956 by Jakob Weidmann, the organiser of children's drawing collections which allowed the establishment of Internationales Institut für das Studium der Jugendzeichnung with its seat in Zürich's Pestalozzianum in 1932. Weidmann was the head of the FEA until 1963 when it united with rival organisation INSEA (International Society for Education Through Art), established in 1954 in Paris as part of UNESCO. The main tasks of FEA included organizing regular international congresses and exhibitions in order to discuss the current issues of drawing instruction, publishing and advocating resolutions of congress meetings formulated in reports and other publications.

Ten world congresses were held since 1900. In the context of the period changes in the concepts of artistic creation, education reform movements and attention which, on the verge of the 20th century, was focused on the exploration of the specifics of the development of the individuality of the child, the first three congresses emphasised the social significance and general educational value of drawing. They also accentuated the necessity of freeing art education from the non-creative drill of copying historical ornaments and relating instruction more

<sup>5</sup> See Madeleine Herren, *Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Außenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865–1914*, München 2000, p. 290.

<sup>6</sup> According to the statutes of the organisation issued in 1913 in Frankfurt am Main.

**"Mezinárodní kongresy pro kreslení, užitá umění a uměleckou výchovu"**

**International Congresses for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries**

**I.-X. (1900-1958)**

pořadí order	místo konání city	rok konání year	data konání dates	počet zemí number of participating countries	počet účastníků number of participants
I.	Paříž / Paris	1900	29. 8. - 1. 9.	15	516
II.	Bern	1904	2.-6. 8.	21	823
III.	Londýn / London	1908		38	1819
IV.	Dražďany / Dresden	1912	12.-18. 8.	38	2 200
V.	Paříž / Paris	1925	30. 7. - 6. 8.	21	cca / circa 300
VI.	Praha / Prague	1928	29. 7. - 7. 8.	28	3149
VII.	Brusel / Brussel	1935	9.-15. 8.	30	cca / circa 500
VIII.	Paříž / Paris	1937	30. 7. - 5. 8.	26	cca / circa 600
IX.	Lund	1955	7.-13. 8.	23	cca / circa 800
X.	Basilej / Basel	1958	7.-12. 8.	-	cca / circa 1000

Na výstavách předváděné metodické postupy, jež od poučení z tvarů přírody dospěly stylizací k zdobnému dekorativnímu tvoření, a posléze ty, které oproti grafické dokonalosti kresebného provedení proklamovaly spontaneitu výtvarného projevu, de facto odrážely antiakademické umělecké tendenze secese, impresionismu a expresionismu. V první dekádě 20. století se z českého prostředí na kongresových výstavách v Bernu a Londýně vedle pražské Uměleckoprůmyslové školy příkladně prezentoval pracemi svých žáků Alois Bouda.<sup>8</sup> Tehdy moderní metodické postupy ornamentálního kreslení též úspěšně předváděl na putovních výstavách v Německu i v Anglii. Ke zkušenému Boudovi se proto přidali Josef Vydra, mladý nadšenec pro reformu kreslení působící na Prvním českém gymnáziu v Brně, a brněnský odborný inspektor František Hradilík<sup>9</sup> a zúčastnili se společně v červnu 1911, v čase mezi kongresy, sjezdu německých kreslích v Hannoveru.<sup>10</sup> Při sjezdu uspořádaná výstava kreslení a odborné přednášky německých průkopníků moderního vyučování kreslení a umělecké výchovy kladly, již pod vlivem myšlenek německého Werkbundu, zvýšený důraz na spojení umění s běžným životem nejširších vrstev obyvatelstva a na sledování kulturních a ekonomických dopadů rozvoje kvalitní uměleckořemeslné a uměleckoprůmyslové produkce.<sup>11</sup>

Poznatek srovnatelné úrovně myšlení programových českých učitelů vedl vzápětí Vydru k zintenzivnění spolupráce s organizací FEA. Jako jediný za Rakousko-Uhersko se v srpnu 1911 zúčastnil schůze jejího mezinárodního komi-

to "nature and real-life".<sup>7</sup> The exhibitions presented methodological approaches which from the lessons of the shapes in natural world, matured in stylisation to ornamental decorative works, and those which, in contrast to the graphic perfection of drawing, proclaimed the spontaneity of artistic expression, while both reflected the anti-academic artistic tendencies of Art Nouveau, Impressionism, and Expressionism. In the first decade of the 20th century, Alois Bouda<sup>8</sup> excellently presented works of his pupils at congress exhibitions in Bern and London, alongside the Prague School of Applied Arts. He also successfully presented contemporary ornamental drawing techniques at travelling exhibitions in Germany and England. For that reason, Josef Vydra, a young drawing reform enthusiast at the First Czech Grammar School in Brno, and Brno expert inspector František Hradilík<sup>9</sup> joined the experienced Bouda in June 1911 and together they attended the convention of German draughtsmen in Hannover, which took place between the congresses.<sup>10</sup> In addition to the convention, a drawing exhibition and scholarly lectures were held by German pioneers of modern drawing instruction and art education, which, already under the influence of the German Werkbund ideas, placed an increased emphasis on connecting art with the ordinary life of the broadest population and monitoring the cultural and economic implications of the development of quality handicrafts and applied arts production.<sup>11</sup>

Vydra's awareness of the compatible thinking among the Czech progressive teachers immediately

<sup>8</sup> Alois Bouda (1867–1934). Blíže Josef Vydra, † Alois Bouda, *Výtvarná výchova I*, 1935, č. 2, s. 12–14.

<sup>9</sup> František Hradilík (1871–1939), odborný inspektor kreslení na Moravě vyučující zároveň na reálce v Brně (1912–1933).

<sup>10</sup> Viz Al[ois] Bouda, Mezinárodní výstava prací žákovských a sjezd německých kreslích v Hannoveru, *Pedagogické rozhledy XXV*, 1911, č. 1, s. 53–58; č. 2, s. 165–167.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>7</sup> Rudolf Čermák, *Historie vyučování kreslení 2*, Praha 1940, p. 104.

<sup>8</sup> Alois Bouda (1867–1934). Further, Josef Vydra, † Alois Bouda, *Výtvarná výchova I*, 1935, no. 2, pp. 12–14.

<sup>9</sup> František Hradilík (1871–1939), expert drawing inspector in Moravia and secondary school teacher in Brno (1912–1933).

<sup>10</sup> See Al[ois] Bouda, Mezinárodní výstava prací žákovských a sjezd německých kreslích v Hannoveru, *Pedagogické rozhledy XXV*, 1911, no. 1, pp. 53–58; no. 2, pp. 165–167.

<sup>11</sup> Ibid., p. 57.

tetu a navázal<sup>12</sup> při přípravě IV. mezinárodního kongresu v Drážďanech zásadní kontakty s předsedou FEA Franzem Fritschim, tajemníkem FEA Philippem Ritterem<sup>13</sup> a například Ethel Spiller.<sup>14</sup> Pro české a moravské školy tehdy Vydra prosadil samostatný prostor na kongresové výstavě a také ukončení programu kongresu hromadnou exkurzí přes Berlín do Prahy. Díky Vydrou organizačnímu úsilí a účinné propagaci cílů a činnosti federace FEA v kreslířské revue *Náš směr*<sup>15</sup> došlo na drážďanském kongresu v roce 1912 k markantnímu vzestupu aktivní účasti delegátů z Čech a Moravy.

Kongresem v Drážďanech<sup>16</sup> v podstatě vyvrcholil vývoj kreslení k stylizaci a ornamentaci přírodních tvarů a pozornost byla paralelně se vzmachem expresionistických tendencí v umění

led him into intensifying cooperation with the FEA. In August 1911, as the sole representative of Austria-Hungary, Vydra took part in the meeting of the FEA international committee and followed<sup>12</sup> up in the preparation of the 4th International Congress for Drawing in Dresden where he established important connections with FEA Chairman Franz Fritsch, FEA Secretary Philipp Ritter<sup>13</sup> and Ethel Spiller, among others.<sup>14</sup> Vydra then arranged for separate exhibition space for Czech and Moravian schools and the group excursion from Berlin to Prague at the end of the congress. Thanks to his organisational efforts and active promotion of the objectives and activities of FEA in the drawing revue *Náš směr* (Our direction)<sup>15</sup> there was a striking increase in the active participation of the delegates from Czechia and Moravia at the congress in Dresden in 1912.

Essentially, at this congress in Dresden<sup>16</sup> the development of drawing towards the stylization

<sup>12</sup> Josef Vydra, Mezinárodní sjezd v Drážďanech roku 1912. Schůze mezinárodního komitétu, *Náš směr* III, 1911–1912, č. 1 (1911), Zprávy Našeho směru, nestr.

<sup>13</sup> Švýcarský malíř a výtvarný pedagog Philipp Ritter (1870–1928). Viz Brun, heslo Ritter, Philipp, in: Walther Killy – Rudolf Vierhaus (eds.), *Dictionary of German Biography*, Volume 8, München 2005, s. 355.

<sup>14</sup> Ethel Mary Spiller (1859–1953), stálá spolupracovnice ústředí FEA, čestná místopředsedkyně anglického spolku profesorů kreslení – The Art Teachers' Guild, pořadatelka průkopnických prázdninových výchovně vzdělávacích a kreslířských kurzů pro děti v londýnském Victoria and Albert Museum.

<sup>15</sup> *Náš směr*, revue pro uměleckou výchovu, kreslení a umělecký průmysl, založil a v letech 1909–1921 redigoval Josef Vydra, 1922–1925 F. V. Mokrý, 1925–1927 Zdeněk Louda.

<sup>16</sup> Hlavním organizátorem byl Karl Elssner, profesor učitelského semináře v Drážďanech – Plavně. Drážďanský kongres zůstal pro Vydu vzorem svou stránkou organizační i obsahovou, doprovodnými zprávami a publikacemi (*Vierter Internationaler Kongress für Kunstuunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst Dresden 1912. Hauptbericht*, Dresden 1912. – *IV. Internationaler Kongress für Kunstuunterricht Zeichnen und angewandte Kunst: Dresden 1912; Führer durch die Ausstellung*, 4. – 25. August, Dresden 1912).

<sup>12</sup> Josef Vydra, Mezinárodní sjezd v Drážďanech roku 1912. Schůze mezinárodního komitétu, *Náš směr* III, 1911–1912, no. 1 (1911), Zprávy Našeho směru.

<sup>13</sup> Swiss painter and art teacher Philipp Ritter (1870–1928), see Brun, entry Ritter, Philipp, in: Walther Killy – Rudolf Vierhaus (eds.), *Dictionary of German Biography*, vol. 8, München 2005, p. 355.

<sup>14</sup> Ethel Mary Spiller (1859–1953), permanent cooperator of FEA HQ, Honorary Vice-Chair of the Art Teachers' Guild, pioneering organiser of holiday education and drawing courses for children at Victoria and Albert Museum, London.

<sup>15</sup> *Náš směr*, revue on art education, drawing and art industry established and edited by Josef Vydra between 1909–1921, F. V. Mokrý between 1922–1925, Zdeněk Louda between 1925–1927.

<sup>16</sup> Karl Elssner was the main organiser, professor of the teachers' seminar in Dresden – Plauen. For Vydra the congress in Dresden remained a model of organisation and a program with accompanying news and publications (*Vierter Internationaler Kongress für Kunstuunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst Dresden 1912. Hauptbericht*, Dresden 1912. – *IV. Internationaler Kongress für Kunstuunterricht Zeichnen und angewandte Kunst: Dresden 1912; Führer durch die Ausstellung*, 4. – 25. August, Dresden 1912).

přesouvána na „volné kreslení“. Kreslení bylo též vzhledem k výsledkům vědeckého zkoumání jeho psychologických základů a předpokladů označeno za významný vyjadřovací prostředek rovnocenný řeči a písmu. Z důvodu využitelnosti kreslení v jiných předmětech připravujících člověka na práci v rozmanitých oborech bylo doporučeno, aby bylo propojováno s ručními pracemi výchovnými k praktickému nabývání manuální zručnosti při tvorbě předmětů z různých materiálů.<sup>17</sup>

V roce 1913 se ještě federaci podařilo založit a poprvé vydat bulletin *Art et Dessin*, avšak vypuknutí války zcela znemožnilo její aktivity, tedy i uskutečnění kongresu v Paříži plánovaného na rok 1916. Po neúspěšném pokusu o obnovení činnosti federace v roce 1921 byl až v březnu 1925 přijat návrh Ethel Spiller,<sup>18</sup> aby se v době konání světové výstavy v Paříži připravil narychlo V. mezinárodní kongres FEA.<sup>19</sup> Překotně a bez mezinárodní výstavy kreslení uspořádán přípravným výborem pod vedením Louise Guébina a Louise Bonniera<sup>20</sup> měl podle slov Pierra Audiberta<sup>21</sup>

and ornamentation of natural shapes culminated. At the same time, there was a shift in attention towards free drawing, which was evoked by the rise of Expressionist tendencies in art. In view of the scientific evidence of its psychological origins and prerequisites, drawing was considered equal in expression to speech and writing. Due to the usefulness of drawing in other subjects preparing students for work in various fields, a recommendation arose to interconnect it with handicrafts in order to develop manual skills in practice, when creating objects from various materials.<sup>17</sup>

In 1913, the federation managed to establish and publish the ‘*Art et Dessin*’ newsletter for the first time. However, the outbreak of the war completely prevented its activities, including the congress in Paris planned for 1916. After an unsuccessful attempt in 1921 to resume the federation’s activities, in March 1925 they accepted Ethel Spiller’s proposal<sup>18</sup> to organise at short notice the 5th FEA international congress<sup>19</sup> at the time of the *Paris Exposition*. The preparatory committee rapidly organised it under the leadership of Louis Guébin and Louis Bonnier,<sup>20</sup> without an interna-

<sup>17</sup> Viz Alois Bouda, Čtvrtý mezinárodní sjezd pro uměleckou výchovu, kreslení a užitá umění v Drážďanech, *Pedagogické rozhledy* XXVI, 1912–1913, č. 6, s. 627–630; č. 7, s. 738–742; č. 8, s. 851–854; č. 9, s. 961–965; č. 10, s. 1068–1073.

<sup>18</sup> Viz Phil. Ritter, Mezinárodní federace pro vyučování kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění, *Náš směr* XII, 1925–1926, č. 1, s. 23–24.

<sup>19</sup> Blíže V. Mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a pro užitá umění v Paříži roku 1925, *Náš směr* XII, 1925–1926, č. 1, s. 15–18, 20, 22; Josef Vydra, O mezinárodním kongresu pro kreslení a uměleckou výchovu v Paříži 1925, *Pedagogické rozhledy* XXXVI, 1926, č. 4–5, s. 225–239.

<sup>20</sup> Louis-Célestin Guébin (1854–1933), architekt, profesor kreslení, 1898–1914 generálním inspektorem kreslení v městských školách Paříže. Louis Bernard Bonnier (1856–1946), ředitel architektonických a parkových prací na Mezinárodní výstavě dekorativních umění 1925, předseda V. kreslířského kongresu v Paříži.

<sup>21</sup> Pierre Audibert (1880–1931), šéf kabinetu francouzského ministra veřejného vyučování Anatola de Monzie.

<sup>17</sup> See Alois Bouda, Čtvrtý mezinárodní sjezd pro uměleckou výchovu, kreslení a užitá umění v Drážďanech, *Pedagogické rozhledy* XXVI, 1912–1913, no. 6, pp. 627–630; no. 7, pp. 738–742; no. 8, pp. 851–854; no. 9, pp. 961–965; no. 10, pp. 1068–1073.

<sup>18</sup> See Phil. Ritter, Mezinárodní federace pro vyučování kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění, *Náš směr* XII, 1925–1926, no. 1, pp. 23–24.

<sup>19</sup> Further, V. Mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a pro užitá umění v Paříži roku 1925, *Náš směr* XII, 1925–1926, no. 1, pp. 15–18, 20, 22; Josef Vydra, O mezinárodním kongresu pro kreslení a uměleckou výchovu v Paříži 1925, *Pedagogické rozhledy* XXXVI, 1926, no. 4–5, pp. 225–239.

<sup>20</sup> Louis-Célestin Guébin (1854–1933), an architect, drawing professor, between 1898–1914 general inspector of drawing in city schools in Paris. Louis Bernard Bonnier (1856–1946), supervisor of architecture and park works at the *International Exhibition of Decorative Arts* in 1925, Chairman of the 5th Congress for Drawing in Paris.

34



35



36



- 34 Výstava výtvarné výchovy, Veletržní palác, 1928 –  
z výuky F. V. Mokrého na reálce v Praze
- 35 Kongresové jednání v sále pražské Lucerny, 1928
- 36 Lucia Moholy, fotografie Josefa Alberse a F. V. Mokrého  
na VI. mezinárodním kongresu v Praze, srpen 1928
- 34 [Exhibition of Art Education, Trade Fair Palace, 1928](#)  
- from the lessons of F. V. Mokrý at a secondary  
school in Prague
- 35 [Congress meeting in Lucerna Hall, Prague, 1928](#)
- 36 [Lucia Moholy, photograph of Josef Albers and  
F. V. Mokrý at 6th International Congress in Prague,  
August 1928](#)

„(...) po válce znovu navázat dobré styky mezi profesory a učiteli kreslení jakož i umělci, jimž patří úloha, aby svými vyučovacími metodami vytvořili z kreslení skutečnou mezinárodní dorozumívací řeč, k velkému prospěchu průmyslu i obchodu ve všech větvích jejích“,<sup>22</sup> a také, jak se vyjádřil Guébin, posloužit k tomu, aby „vzkříšení (...) činnosti minulé dalo možnost předati pochodeň, znova rozžatou, mladším živlům“.<sup>23</sup>

K takovým „živlům“ patřil v době poválečného rozvoje avantgardy mladý středoškolský profesor kreslení František Viktor Mokrý, příslušník generace kreslířů cítících morální povinnost přispět bojem za modernizaci a demokratizaci výtvarného vzdělávání a kultury k zajištění ekonomicke prosperity a konkurenceschopnosti nově ustavené Československé republiky. Když Mokrý od Vydry v roce 1922 převzal redakci *Našeho směru*, ovlivněn názory Adolfa Loose nasměroval tuto nejčtenější kreslířskou revuji v radikálním antiornamentálním boji<sup>24</sup> k reflexi purismu, konstruktivismu a funkcionalismu v tzv. logických směrech školního kreslení. V jejich propagaci se již od roku 1923 začal odrážet respekt Mokrého ke koncepci avantgardního Bauhausu, kterou aktuálně podložil Walter Gropius přelomovým heslem „Kunst und Technik – eine neue Einheit“, označujícím za určující síly současnosti průmysl a mechanizaci. Z těchto myšlenek v podstatě vycházel referát „Kreslení a průmysl“,<sup>25</sup> kterým Mokrý na pařížském kongresu roku 1925 odpověděl na otázku třetí pracovní sekce, zda „přináší vyučování kreslení, jak se dnes praktikuje na různých stupních vyu-

tional drawing exhibition. According to Pierre Audibert,<sup>21</sup> it was supposed to: "...re-establish good connections after the war between professors and drawing teachers, as well as artists whose task it is to make drawing a real international means of communication with their instruction methods for the great benefit of the industry and trade and all of their fields,"<sup>22</sup> and, as Guébin put it, to help "resurrect ... past activities to allow the carrying of the reignited torch to younger elements."<sup>23</sup>

Such "elements" at the time of post-war avant-garde development included the young secondary-school teacher of drawing, F. V. Mokrý, a member of the generation of draughtsmen who felt it was their duty to contribute to the struggle for the modernisation and democratisation of art education and culture in order to ensure economic prosperity and competitiveness for the newly established Czechoslovak Republic. Mokrý took over editorial leadership of *Náš směr* from Vydra in 1922, and influenced by opinions of Adolf Loos, he directed this widely read journal on drawing in a radical, anti-ornamental battle,<sup>24</sup> towards a reflection of purism, constructivism and functionalism in the so-called logical directions of school drawing. As early as 1923, their promotion began to reflect Mokrý's respect for the concept of the avant-garde Bauhaus which was then backed by Walter Gropius with his ground-breaking motto: "Kunst und Technik — eine neue Einheit", marking industry and mechanisation as the determining forces of the present. Essentially, the paper "Kreslení

<sup>22</sup> Viz V. Mezinárodní kongres (pozn. 19), s. 15.

<sup>23</sup> Viz Ritter (pozn. 18), s. 24.

<sup>24</sup> Viz Anketa o ornamentu, *Náš směr XI*, 1924–1925, č. 3–4, s. 65–68, 70, 72, 74, 76, 78–84, 87–100. Blíže např. Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*, Praha 2011, s. 218, 221–223.

<sup>25</sup> Frant[íšek] V. Mokrý, *Kreslení a průmysl*, *Náš směr XII*, 1925–1926, č. 1, s. 8–11.

<sup>21</sup> Pierre Audibert (1880–1931), Head of the Cabinet of the French Minister of Public Education Anatol de Monzie.

<sup>22</sup> See V. Mezinárodní kongres (note 19), p. 15.

<sup>23</sup> See Ritter (note 18), p. 24.

<sup>24</sup> See Anketa o ornamentu, *Náš směr XI*, 1924–1925, no. 3–4, pp. 65–68, 70, 72, 74, 76, 78–84, 87–100. For instance, see also Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*, Praha 2011, p. 218, 221–223.

čovacích, očekávanou pomoc všemu průmyslu".<sup>26</sup> Jeho kritiku konzervativních praktik ornamentálního kreslení přežívajících na školách pod hesly umělecké výchovy a doporučení soustředit se více na vzdělání citu technického, odpovídajícího více cítění moderního člověka, ocenili zejména zúčastnění představitelé ruské avantgardy Jurij Annenkov a David Sterenberg,<sup>27</sup> delegát moskevské školy VCHUTEMAS, programem příbuzné Bauhausu. Moderní člověk, jak se Mokrý vyjádřil, je plný „porozumění pro funkcionalismus každé vyrobené věci“ a vidí krásu „jedině tam, kde je největší vypětí účelnosti, použitelnosti, pohodlí, při nejmenší spotřebě materiálu, práce a času“. Úkolem současné výchovy je proto vyvinutí metod, které by jej vedly „k chápání pravdivé účelnosti a funkcionelnosti všech tovarů člověkem vyráběných, (...) k pořádku, čistotě, striktnosti“,<sup>28</sup> a tak zároveň k odolnosti vůči svodům nevkusných imitací luxusních dekorovaných předmětů. Závěrem Mokrý doporučil, aby tyto nové metody předvedla výstava budoucího kongresu.

Početná československá delegace si získala v Paříži svou aktivitou v odborných diskusích nemalé uznání, byla proto vyslyšena její nabídka uspořádat VI. mezinárodní kongres roku 1928 v Praze, kdy bude k oslavě desetiletí existence Československa připravena Výstava soudobé kultury.<sup>29</sup>

V čele organizačního týmu pražského kongresu stojící Vydra a Mokrý se ujali de facto dvou prestižních úkolů, v plném rozsahu obnovit mezinárodní oborovou diskusi a seznámit svět s vyspělou kulturou hostitelské, na demokratických principech od roku 1918 budované země. Kongres, jehož reprezentační roli potvrdila záštita prezidentem republiky T. G. Masarykem a ministrem školství a národní osvěty Milanem

a průmysl<sup>25</sup> used these ideas as its base. Mokrý presented it at the congress in Paris in 1925 to answer the question of the third workgroup on whether "drawing instruction, as it is taught today at various levels of education, brings the expected help to all industries".<sup>26</sup> His criticism of the conservative practices of ornamental drawing surviving in schools under the aegis of art education and the recommendation to focus more on the education of technical skills, corresponding more to the sensibility of the modern person, was particularly appreciated by the representatives of the Russian avant-garde Jurij Annenkov and David Sterenberg,<sup>27</sup> a delegate from the Moscow VCHUTEMAS school, which was similar to the Bauhaus in its curriculum. According to Mokrý, the modern person is full of "an understanding for the functionalism of every manufactured thing" and sees beauty "only where there is the greatest effort of efficiency, usability, comfort, with the lowest material consumption, work, and time." Thus, the task of modern education is to develop methods leading them towards an "understanding of the true efficiency and usability of all man-made goods, (...) to order, cleanliness, strictness"<sup>28</sup> and resistance to the temptations of distasteful imitations of luxurious decorated goods. In conclusion, Mokrý recommended to present these new methods at the exhibition of the next congress.

The large Czechoslovak delegation gained considerable recognition in Paris as a result of the activity of delegates in expert discussions, and therefore their offer to organise the 6th International Congress for Drawing of 1928 in Prague was accepted. It would be a time for the celebration of

<sup>26</sup> Viz V. Mezinárodní kongres (pozn. 19), s. 18.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Viz Mokrý (pozn. 25), s. 9.

<sup>29</sup> Viz V. Mezinárodní kongres (pozn. 19), s. 20.

<sup>25</sup> František V. Mokrý, Kreslení a průmysl, *Náš směr* XII, 1925–1926, no. 1, pp. 8–11.

<sup>26</sup> See V. Mezinárodní kongres (note 19), p. 18.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> See Mokrý (note 25), p. 9.

Hodžou, proběhl ve dnech 29. 7. – 7. 8. 1928 a znamenal rekordních 3 149 účastníků z 28 zemí světa.<sup>30</sup> V sále Lucerny, v Masarykově škole v Praze – Holešovicích a v zasedací síni parlamentu bylo souběžně předneseno 96 referátů. Tematicky se vztahovaly k hlavním kongresovým otázkám – „A) Kreslení duší ruční práce: 1. na školách obecně vzdělávacích: národních, středních i vyšších; 2. na školách odborných a uměleckých. Aa) Vzdělání učitelů se zřetelem ke spojitosti kreslení a ručních prací. B) Barva; její význam ve škole a v životě; metody vyučovací; jednotnost pojmenování barev“.<sup>31</sup> V prostorách Průmyslového paláce na výstavišti v Praze byla instalována velká mezinárodní *Výstava výtvarné výchovy*. Během kongresu jí byl proveden T. G. Masaryk, který se potom na Hradě setkal s organizátory a hlavními delegáty všech zúčastněných zemí (např. Alfredem Speckerem, Ethel Spiller, Hugem Segerborgem, J. T. Ewenem, Seishi Shimodou, Teiji Okanoborim).<sup>32</sup> Dopravný program zahrnující zahradní slavnosti a řady zájezdů vyvrcholil v závěru kongresu šestidenní exkurzí, která provedla desítky zájemců napříč republikou přes *Výstavu soudobé kultury* v Brně až po Košice.

Během kongresu se Mokrý i Vydra shodli v názoru, že skutečně novátořské postupy předvedla za neúčasti pozvaného institutu VCHUTEMAS téměř výhradně nekonvenční kolekce prací studentů desavského Bauhausu z výuky Josefa Alberse, Vasilije Kandinského, Paula Kleea, Oskara Schlemmera a Joosta Schmidta. Netradičně ji uváděl již text v *Katalogu 6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy*.<sup>33</sup> Malopisem psané informace jsou podávány v úsporných, logicky řazených výstižných

the decade of Czechoslovak independence and the accompanying *Exhibition of Contemporary Culture*.<sup>29</sup>

Vydra and Mokrý as the heads of organising committee undertook two prestigious tasks: to fully restore international professional debate, and to acquaint the world with the advanced culture of the host country built on the democratic principles since 1918. The congress, with its representative role confirmed by the assumed patronage of the President of the Republic, Tomáš Garrigue Masaryk and the Minister of Education and National Enlightenment Milan Hodža, took place from 29 July to 7 August 1928 and saw a record number of participants – 3,149 from 28 countries.<sup>30</sup> The 96 papers which were presented at the Lucerna Hall, the Masaryk School in Prague – Holešovice, and the Parliament conference room, thematically related to the main questions: "A) Drawing as the soul of handicrafts: 1. at general schools: public, secondary, and higher; 2. at vocational and art schools. Aa) Education of teachers concerning the connection between drawing and handicrafts. B) Colour; its importance in school and life, methods of instruction; uniformity in colour naming."<sup>31</sup> The Industrial Palace in Prague hosted a sizeable international *Exhibition of Art Education*. During the congress, President Masaryk was shown the exhibition, and met with the organisers and central delegates of all participating countries at the Prague Castle (e.g. Alfred Specker, Ethel Spiller, Hugo Segerborg, J. T. Ewen, Seishi Shimoda, Teiji Okanobori).<sup>32</sup> The accompanying program, including garden festivities and a number of tours, culminated at the end of the congress with a six-day excursion that took

<sup>30</sup> Viz *Kongresová zpráva, Raport du congrès, Report of the Congress, Kongress-Bericht*, vydal výbor VI. Mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění, Praha 1931, s. 11.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>33</sup> *Katalog 6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy*, Praha 1928, s. 245–254.

<sup>29</sup> See V. Mezinárodní kongres (note 19), p. 20.

<sup>30</sup> See *Kongresová zpráva, Raport du congrès, Report of the Congress, Kongress-Bericht*, published by the committee of the 6th International Congress for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries, Praha 1931, p. 11.

<sup>31</sup> Ibid., p. 30.

<sup>32</sup> Ibid., p. 38.

heslech. Text tak zcela odpovídá hlavním zásadám na škole rozvíjeného výukového systému, ekonomičnosti a účelnosti, s nimiž je vyloučením nepodstatného a nadbytečného třeba dospět k jasné stavbě nejen textu, ale i jakéhokoli artefaktu, předmětu denní potřeby i samotného pracovního a výrobního procesu. Expozice Bauhausu se překvapivě nezabývala metodami kreslení, ale ukázkami výchovného pokusnictví stimulujícího rozvoj tvůrčích sil jedince. Nejinspirativněji na československé pedagogy-modernisty zapůsily experimentální metody používané Josefem Albersem ve Vorkursu.<sup>34</sup> Stalo se tak i proto, že Albers na kongresu osobně přednesl referát „Schöpferische Erziehung“,<sup>35</sup> obsahem identický s článkem „Werklicher Formunterricht“<sup>36</sup>, který publikoval v též roce v časopise *bauhaus*. Přítomným objasnili jak smysl a cíle vystavených postupů, tak i celkové směřování institutu, jemuž se v hospodářsky orientované době jedná při výchově a vzdělávání nové generace tvůrců o odpovídající formu vyplývající z funkce a materiálu. Expozice Bauhausu ovšem sklízela i kritiku mnohých nepoučených návštěvníků, kteří podle Mokrého „nesprávně chápali vystavené ukázky práce z oddělení Albersova jako pokusy o nějaké podivinské umění.“<sup>37</sup> Za zásadní ovšem Mokrý ve shodě s Vydrrou pokládal, aby se nové cíle a metodické postupy výuky na Bauhausu staly v Československu obecným vzorem pro použití reformně-pedagogických teoretických konceptů při jejich aplikaci do oblasti výtvarné pedagogiky. Mokrý se proto na kongresu osobně seznámil s Albersem a ve spolupráci s ním pohotově zajistil

dozens of enthusiasts across the Republic through the *Exhibition of Contemporary Culture* in Brno as far as to Košice.

During the congress, Mokrý and Vydra agreed that in the absence of the invited VCHUTEMAS Institute, the Dessau Bauhaus presented truly innovative methods in an utterly unconventional collection of student works under the tutelage of Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer and Joost Schmidt. Even the introduction in the catalogue of the 6th International Exhibition of Art Education was unconventional.<sup>33</sup> The information was set in minuscule fonts and presented in simple, logically arranged, concise mottos. Thus it fully complied with the main principles of the school's educational system: economy and practicality, doing away with the unnecessary and the redundant to achieve a clear layout, not only in terms of text, but any artefact, every-day item, and the work and production process itself. Surprisingly, the Bauhaus exposition did not cover drawing methods, but it presented demonstrations of educational experiments stimulating the creative capacity of the individual. The experimental methods used by Josef Albers in Vorkurs<sup>34</sup> had a most inspirational effect on the Czechoslovak modernist pedagogues. It also happened because Albers personally presented a paper "Schöpferische Erziehung"<sup>35</sup> – identical to the article "Werklicher Formunterricht"<sup>36</sup> which he had published that year in the *bauhaus* magazine. He explained to the participants the meaning and objectives of the exhibited methods, as well as the general direction of the institute, which, regarding the education and instruction of the new generation of designers in that economically oriented era, aimed at finding a corresponding

<sup>34</sup> Ibidem, s. 245–246.

<sup>35</sup> Josef Albers, Schöpferische Erziehung, in: *Kongresová zpráva* (pozn. 30), s. 337–343.

<sup>36</sup> Josef Albers, Werklicher Formunterricht, *bauhaus: zeitschrift für gestaltung* II, 1928, č. 2/3, s. 3–7.

<sup>37</sup> F. V. Mokrý, úvod článku, Josef Albers, Tvořivá výchova a Bauhaus, *Výtvarné snahy* X, 1928–1929, č. 5, příloha *Výtvarná výchova*, s. 45–51, cit. s. 45.

<sup>33</sup> *Katalog 6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy*, Praha 1928, pp. 245–254.

<sup>34</sup> Ibid., pp. 245–246.

<sup>35</sup> Josef Albers, Schöpferische Erziehung, in: *Kongresová zpráva* (note 30), pp. 337–343.

<sup>36</sup> Josef Albers, Werklicher Formunterricht, *bauhaus: zeitschrift für gestaltung* II, 1928, no. 2/3, pp. 3–7.

publikaci překladu jeho přednášky pod názvem „Tvořivá výchova a Bauhaus“.<sup>38</sup>

Na kongresu Mokrý záměrně navazoval kontakty i s dalšími osobami s vazbami na Bauhaus, s Galkou Scheyer<sup>39</sup> a Lucií Moholy, autorkou dochované fotografie Mokrého s Albersem a cenného článku „VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli – 5. August 1928“ publikovaném v mezinárodní avantgardní revuji 110.<sup>40</sup> K úspěchům kongresu obecně velkého společenského významu zařadila Lucie Moholy zejména demonstraci novátorských metod vyvinutých v laboratořích moderní pedagogiky na Bauhausu. Zvýšenou pozornost potom věnovala referátu „Free imaginative and creative work“, jímž na kongresu Galka Scheyer, jako delegátka amerického výtvarného školství, komentovala vystavenou kolekcí prací svých žáků z Anna Head School v Berkeley. Podle Lucie Moholy se jen Scheyerová jasně vyjádřila k poměrně málo diskutovanému dílčímu tématu „Vliv moderních směrů uměleckých na vyučování kreslení“. Ovlivněna příkladem výuky na Walden School v New Yorku obhajovala Scheyerová postupy vedoucí člověka jakéhokoli věku k spontánnímu, expresivnímu vyjádření osobní pravdy o životě, tj. podle ní takové, jež zároveň usnadňuje cestu k porozumění umění jako projevu hlubšího pochopení života. V kontrastu s jejím názorem Lucie Moholy

form resulting from function and material. However, the Bauhaus exposition was also criticised by many unenlightened visitors who, according to Mokrý, "misunderstood the exhibited samples from Albers' department as attempts at some freakish art."<sup>37</sup> However, Mokrý, in agreement with Vydra, considered it essential for the new objectives and instruction methods of the Bauhaus to become a general model in Czechoslovakia for the use of reform-pedagogical theoretical concepts in their implementation in the field of art pedagogy. For this reason, Mokrý personally connected with Albers at the congress and, in cooperation with him, he readily arranged for the release of the translation of his lecture titled "Tvořivá výchova a Bauhaus".<sup>38</sup>

At the congress, Mokrý intentionally established connections also with other persons associated with the Bauhaus such as Galka Scheyer<sup>39</sup> and Lucia Moholy, who took the preserved photograph of Mokrý with Albers and authored the important article "VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli – 5. August 1928", published in the international avant-garde revue 110.<sup>40</sup> Moholy considered the demonstration of innovative methods developed in the laboratories of modern pedagogy at the Bauhaus to be the success of the congress, of extreme social importance. She also called increased attention to the paper "Free imaginative

<sup>38</sup> Ibidem, s. 45–51.

<sup>39</sup> Emmy Ester – Galka Scheyer (1889–1945) od 1924 autorka výstav a interpretka expresivních projevů skupiny Die blaue Vier v USA. Od roku 1926 učitelka výtvarných kurzů a umělecká ředitelka Anna Head School v Berkeley, blíže Kavčáková (pozn. 2), s. 404–406.

<sup>40</sup> Lucia Moholy, VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli – 5. August 1928, 110 II, 1928, č. 16, s. 82–84; č. 17–18, s. 96–97.

<sup>41</sup> Galka E. Scheyer, Free imaginative and creative work, in: Kongresová zpráva (pozn. 30), s. 193–197; Isabel Wünsche (ed.), Galka E. Scheyer and The Blue Four Correspondence 1924–1945, Wabern – Berne 2006, s. 352–355.

<sup>37</sup> F. V. Mokrý, introduction, Josef Albers, Tvořivá výchova a Bauhaus, Výtvarné snahy X, 1928–1929, no. 5, annex Výtvarná výchova, pp. 45–51, cited p. 45.

<sup>38</sup> Ibid., pp. 45–51.

<sup>39</sup> Emmy Ester – Galka Scheyer (1889–1945) from 1924, an exhibition author and interpreter of expressive works by the Die blaue Vier group in USA. From 1926 the teacher of art courses and art director of the Anna Head School in Berkeley, see Kavčáková (note 2), pp. 404–406.

<sup>40</sup> Lucia Moholy, VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli – 5. August 1928, 110 II, 1928, no. 16, pp. 82–84; no. 17–18, pp. 96–97.

uvedla, že v Československu hájí Vydra, s nejjasnější názorovou shodou s Mokrým a Stanislavem Matějčkem<sup>42</sup>, odlišné stanovisko, že je třeba užívat nejen metod spontánního, ale i logického kreslení. S ohledem na psychologické předpoklady tvoření zrajícího člověka však v následnosti, aby byl tento v optimálně stanoveném čase veden od exprese k vědomému, racionální úvahou podloženému vytváření, jež by splňovalo aktuální požadavky na čistou, jasnou, správnou konstrukci v umění prolínajícím každodenním životem, jehož bude jednou snad sám tvůrcem, povětšinou však konzumentem.<sup>43</sup> Právě postupy Mokrého a hlavně Matějčkovy, které na kongresové výstavě ocenil sám Albers, omezováním ornamentálního kreslení a podáváním lekcí směrujících dospívající žáky k porozumění jazyku moderního konstruktivistického projevu, byly zcela přirozeně připravené k přijetí podnětů z bauhausovských metod. Mokrý se proto po kongresu pro stálý příspun informací o dění na Bauhausu přihlásil Albersovým prostřednictvím za člena kruhu přátel Bauhausu a stal se odběratelem časopisu *bauhaus*.

Velkoryse zorganizovaný pražský kongres v podstatě splnil vytčené úkoly. Obnoven a podstatně zvýšen byl zájem o mezinárodní oborovou diskusi a také byl podán důkaz, že rozlohou malá pořadatelská země „je ve směru pokrokového myšlení světově orientována“ a má odborníky dávající „vlastní odpovědi na nové poznatky“.<sup>44</sup> Zejména Mokrý a Vydra byli od té doby mezinárodně respektovanými osobnostmi, jejichž názor měl po tři další desetiletí váhu při zásadních rozhodnu-

and creative work",<sup>41</sup> in which Galka Scheyer, the only delegate of American art education at the congress, noted the exhibited collection of her students' works from the Anna Head School in Berkeley. According to Lucia Moholy, only Scheyer made a clear statement on the relatively little-discussed sub-topic of "the influence of modern art movements on the teaching of drawing". Influenced by the instruction example at the Walden School in New York, Scheyer advocated for the methods of guiding persons of any age to spontaneous, expressive communication of personal truth about life, which at the same time facilitate the path to the perception of art as an expression of a deeper understanding of life. In contrast with her opinion, Lucia Moholy stated that in Czechoslovakia, Vydra, in close agreement with Mokrý and Stanislav Matějček<sup>42</sup>, advocated a different view: that it was necessary to use both methods of spontaneous and logical drawing. With respect to the psychological prerequisites of a developing individual's creation these two methods were to be used consequently to guide this individual in an optimally determined time from expression to conscious, rational, reasoned creation. Such creation would then meet the current demands for pure, comprehensive and proper construction in art blending in with every-day life; perhaps this developing individual will become the creator of this art, but mostly a consumer.<sup>43</sup> They were precisely the methods of Mokrý and especially Matějček that Albers himself applauded at the

<sup>42</sup> Stanislav Matějček (1879–1950), výtvarný pedagog-modernista, zastánce krajních antiornamentálních názorů, místopředseda Svazu československých kreslířů.

<sup>43</sup> Josef Vydra, Psychologismus a logismus v kreslení proti sobě, *Výtvarné snahy IX*, 1927–1928, č. 1, příloha *Výtvarná výchova*, s. 2–4.

<sup>44</sup> Ladislav Sutnar, Moderní gramatika výstavního výtvarnictví, in: Iva Knobloch (ed.), *Ladislav Sutnar v textech (Mental Vitamins)*, Praha 2010, s. 35–38, cit. s. 38.

<sup>41</sup> Galka E. Scheyer, Free imaginative and creative work, in: *Kongresová zpráva* (note 30), pp. 193–197. – Isabel Wünsche (ed.), *Galka E. Scheyer and The Blue Four Correspondence 1924–1945*, Wabern – Berne 2006, pp. 352–355.

<sup>42</sup> Stanislav Matějček (1879–1950), an art teacher-modernist, supporter of extreme anti-ornament positions, vice-chairman of Czechoslovak Draughtsmen Union.

<sup>43</sup> Josef Vydra, Psychologismus a logismus v kreslení proti sobě, *Výtvarné snahy IX*, 1927–1928, no. 1, annex *Výtvarná výchova*, pp. 2–4.

tích o činnosti federace. Svědčí o tom např. dopis Jakoba Weidmanna Vydrovi z roku 1954, v němž po vzniku organizace INSEA k prosbě o radu, zda má bojovat za nezávislost prostředky chudé FEA, nebo přistoupit na spolupráci, či fúzi obou organizací, připojil vysoké ocenění pražského kongresu: „Pražský kongres roku 1928, který jste vedl tak mimořádně skvělým způsobem, byl zlomem v historii vyučování kreslení a umělecké výchovy.“<sup>45</sup>

K zlomovým aspektům zejména patřil obecný přesun pozornosti z užšího konceptu vzdělávání kreslířských dovedností víceméně kopírujících postupy uměleckého vzdělávání k širšímu, komplexnějšímu, o poznatky psychologických zákonitostí kreslení se opírajícímu pojetí tzv. výtvarné výchovy. Ta má být kromě péče o věku přiměřený rozvoj výtvarného vyjádření každého jedince zaměřena prostřednictvím činných metod k obecně prospěšnému rozvoji jeho tvůrčích sil, k formování jeho estetického vkusu a schopnosti rozpoznávat a ochraňovat hodnoty současné výtvarné kultury.

Kongres však znamenal určitý zlom i v profesním životě Vydry a Mokrého. Poznatek ideové a tvůrčí sounáležitosti s konstruktivistickým Bauhousem, v němž se během pražského kongresu oba utvrdili, se stal platformou jejich další pedagogické, publikační, redakční, organizátorské a koncepční práce. Všemi těmito aktivitami kladoucími důraz na pragmatická a národnohospodářská hlediska nemalou měrou ovlivnili dobovou pedagogickou praxi. Za její úspěch lze považovat podíl na neobyčejné popularitě funkcionalismu na našich zemích. V těchto souvislostech dosáhlo Vydrovo pracovní úsilí vrcholů v organizaci Školy uměleckých remesel (ŠUR) v Bratislavě, reorganizaci brněnské Školy uměleckých řemesel a v založení Ústavu výtvarné výchovy v Olomouci. Vydrou koncipované školy,

congress exhibition. Advocating the reduction of ornamental drawing and providing lectures guiding adolescent pupils toward an understanding of the language of modern constructivist expression represented the natural preparation for accepting the stimuli of the Bauhaus methods. In order to ensure a constant supply of information on events at the Bauhaus, Mokrý applied to the Bauhaus circle of friends through Albers and became a subscriber to the *bauhaus* magazine.

The lavishly organised congress in Prague fulfilled its objectives. It revived and substantially heightened interest in international discussions in the field. It also provided evidence that an organising country so small in size "is world-oriented in terms of progressive thinking" and has specialists providing their "own responses to new findings".<sup>44</sup> As a result, Mokrý and Vydra became internationally recognised figures, and their opinions concerning fundamental decisions of the federation's activities continued to be valued in the next three decades, as evidenced by Jakob Weidmann's letter to Vydra in 1954. Following the establishment of INSEA, Wiedmann asks for advice on whether to fight for independence through the poor FEA or to cooperate or merge both organisations. He also expressed special appreciation of the congress in Prague: "The Prague congress in 1928, which you led in such an exceptionally great way, was a turning point in the history of drawing and art education."<sup>45</sup>

In particular, the breakthroughs included a general shift of focus from the narrower concept of drawing skills instruction which more or less replicate the methods of fine arts education, to a broader, more comprehensive concept of art ed-

<sup>44</sup> Ladislav Sutnar, *Moderní gramatika výtavního výtvarnictví*, in: Iva Knobloch (ed.), *Ladislav Sutnar v textech (Mental Vitamins)*, Praha 2010, pp. 35–38, cited p. 38.

<sup>45</sup> LA PNP (see 1), boxboard 33, letter of the FEA President Jakob Weidmann to Josef Vydra, 21. 6. 1954.

45 LA PNP (pozn. 1), karton 33, dopis prezidenta FEA Jakoba Weidmanna Josefu Vydrovi, 21. 6. 1954.

jež dávaly vzniknout pověstem o „bratislavském, brněnském a olomouckém Bauhausu“, nebyly kopíemi Bauhausu. S ohledem na odlišné prostředí, v němž působily, a na specifické požadavky profilu jejich absolventů na jeho prvky tvořivě navazovaly. V letech 1929–1950 se Vydrovým přičiněním v jejich učitelských sborech opakovaně setkávaly osobnosti, pro něž zůstával vzorem Bauhaus i po násilném ukončení jeho existence nacistickým režimem, který již pět let po skončení pražského kongresu zpřevrzel plány mnohých z jeho účastníků a obecně evropské avantgardy.

Bratislavská ŠUR se ve třicátých letech z řad československých škol v různé míře inspirovaných Bauhousem přiblížila společnému vzoru nejvíce, jak o tom zasvěceně psala Iva Mojžišová.<sup>46</sup> Podobně jako Gropius v desavském Bauhausu svěřil Vydra vedení výukových dílen, přípravných a doplňkových kurzů kreativním osobnostem moderních umělců a pedagogů-modernistů. Někteří z nich přitom stavěli na přímé zkušenosti z výuky na Bauhausu, jako např. Zdeněk Rossmann, nebo ze škol příbuzných koncpcí, např. Josef Vinecký.<sup>47</sup> Díky Vydrův vedení škole se Bratislava stala do vzniku Slovenského štátu nadregionálním centrem výtvarné moderny, kam s přednáškami zavítali např. László Moholy-Nagy, Ernst Kállai, Jan Tschichold, Zdeněk Pešánek, Ladislav Sutnar, Karel Teige. Odtud také Vydra v polovině třicátých let oslovil Mokrého, aby společně založili čtvrtletník *Výtvarná výchova*.<sup>48</sup> V jejich redakci a moderní Rossmannové typografické úpravě se potom až do okupace

ucation supported by findings in the psychology of drawing. In addition to considering the age-appropriate development of the artistic expression of every individual, it was also supposed to use active approach and methods for the generally beneficial development of the creative potential and cultivation of the aesthetic taste and the ability to recognise and protect the values of contemporary visual culture.

The congress also marked a particular turning point in the professional lives of the Vydra and Mokry. Their knowledge of ideological and creative unity with the constructivist Bauhaus, which they both confirmed for themselves during the congress, became a platform for their further pedagogical, publishing, editorial, organisational and conceptual work. With their activities emphasising pragmatic and national economic aspects, they significantly influenced the period's pedagogical practices, to which we could ascribe the success of the unprecedented popularity of Functionalism in our countries. In this regard, Vydra's efforts culminated in the establishment of ŠUR in Bratislava, the reorganisation of the school of arts and crafts in Brno and the establishment of the Institution of Art Education (Ústav výtvarné výchovy) in Olomouc. The schools conceived by Vydra allowed the legends of "Bratislava, Brno and Olomouc Bauhaus" to emerge. They were not Bauhaus copies, but considering the different environment in which they were active and the specific needs based on their graduates' profile, they creatively built on its characteristics. From 1929 to 1950, thanks to Vydra, the teaching staff repeatedly met personalities for whom the Bauhaus remained a model even after the violent end of its existence at the hands of the Nazi regime, which, five years after the congress in Prague, subverted the plans of its many participants and the European avant-garde in general.

In the 1930s, ŠUR, among an array of Czechoslovak schools inspired by the Bauhaus to a various extent, came closest to the Bauhaus model, as

<sup>46</sup> Např. Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013.

<sup>47</sup> Vinecký byl vyškolen Henrym van de Velde na výmarské Kunstgewerbeschule, 1928–1932 vyučoval na vratislavské Akademie für Kunst und Kunstgewerbe. Viz Alena Kavčáková, Josef Vinecký (1882–1949). Osobnost sochaře v kontextu evropské avantgardy 20. století, Olomouc 2009.

<sup>48</sup> *Výtvarná výchova*, sborník pro užité umění, kreslení a zrakovou výchovu, vycházela v letech 1935–1944.



- 37 Mezinárodní výstava výtvarné výchovy, 1928
- 38 Pozvání k účasti na výstavě VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění v Praze, brožura, 1928
- 39 Alfred Specker – president FEA 1925–1948
- 37 International Exhibition of Art Education, 1928
- 38 Invitation for the participation at the exhibition of 6th International Congress for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries in Prague, booklet, 1928
- 39 Alfred Specker – President of FEA 1925–1948

hojně odebíraný časopis stal významným zdrojem aktuálních informací o mezinárodním dění na poli vztahů výtvarné pedagogiky a moderního umění.

Olomoucký Ústav výtvarné výchovy<sup>49</sup> představoval poválečný pokus Vydry a Mokrého o vložení bauhausovských prvků do originální koncepce institutu pro univerzitní vzdělávání výtvarných pedagogů pro všechny stupně škol, tj. od mateřských až po střední. Prostřednictvím vzdělávání učitelů byl zaměřen na výchovu budoucích občanů – konzumentů umění v běžném životě, kteří budou moci rozvinutým potenciálem tvůrčích sil zefektivnit svůj pracovní výkon v nejrůznějších oborech. Podle ambiciozního plánu institutu, pojatého jako činná škola, započalo roku 1946 budování školních dílen a ateliérů, výuky se ujal kvalitní pedagogický sbor, do nějž Vydra obsadil vedle Mokrého opět Vineckého, např. architekta Lubomíra Šlapetu, malíře Jana Zrzavého, a bylo také vyvinuto úsilí,<sup>50</sup> aby byl novým vydáváním časopisu *Výtvarná výchova* vytvořen při univerzitě prostředek k obnovení mezinárodní odborné diskuse i v rámci federace FEA. Po komunistickém převratu v roce 1948 však bylo dobudování ústavu znemožněno a do roku 1950 byl rozprášen i sbor silných osobností, v jejichž pedagogické práci se ozývala inspirace bauhausovskými metodami, nejednou těmi, které ve Vorkursu vyvinul od doby pražského kongresu zvláště uznávaný Josef Albers i László Moholy-Nagy. Totalitní režim v padesátých letech zabránil i účastem Mokrého a Vydry na mezinárodních kongresech FEA a povědomí o jejich díle se rychle a na řadu let vytratilo.\*

Iva Mojžišová knowledgeably wrote.<sup>46</sup> Similar to Gropius in the Bauhaus in Dessau, Vydra entrusted the leadership of training workshops, preparatory and additional courses to the creative personalities of modern artists and modernist pedagogues. Some of them, such as Zdeněk Rossmann built on their direct experience from instruction at the Bauhaus; others, such as Josef Vinecký promoted ideas gained at schools with similar concepts.<sup>47</sup> Thanks to the school led by Vydra up to the establishment of the authoritarian Slovak State, Bratislava became a supra-regional centre of Modernism in art where, for example, László Moholy-Nagy, Ernst Kálai, Jan Tschichold, Zdeněk Pešánek, Ladislav Sutnar and Karel Teige lectured. Vydra also approached Mokrý in the mid-thirties to jointly establish the quarterly *Výtvarná výchova* (Art Instruction).<sup>48</sup> With their editorial efforts and Rossmann's modern typographic layout, the widely subscribed journal became an essential source of up-to-date information on international events in the field of art pedagogy and modern art until the occupation.

The Institution of Art Education in Olomouc<sup>49</sup> embodied Vydra and Mokrý's post-war attempt to include the Bauhaus characteristics in the original concept of the institute for the university education of art pedagogues for nursery schools all the way to secondary schools. By educating teachers it aimed to educate future citizens – consumers of art in every-day life, who thanks to their devel-

<sup>49</sup> Blíže Kavčáková (pozn. 3).

<sup>50</sup> Tehdy však k vydávání časopisu z důvodu nedostatku prostředků nedošlo.

\* Publikace textu podpořena FF UP v Olomouci, č. projektu FPVC2016/12.

<sup>46</sup> E.g., Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*, Bratislava 2013.

<sup>47</sup> Vinecký was trained by Henry van de Velde at Weimar Kunsthochschule, and from 1928 to 1932 taught at Breslau Akademie für Kunst und Kunstmuseum. See Alena Kavčáková, *Josef Vinecký (1882–1949). Osobnost sochaře v kontextu evropské avantgardy 20. století*, Olomouc 2009.

<sup>48</sup> *Výtvarná výchova, sborník pro užité umění, kreslení a zrakovou výchovu*, published between 1935 and 1944.

<sup>49</sup> For more see Kavčáková (note 3).

oped creativity would be able to improve their professional performance in various fields. Based on the ambitious plan of the Institution, conceived as an active school, they began constructing school workshops and studios in 1946. Vydra's high-quality pedagogical staff, which included Mokrý, Vinecký, the architect Lubomír Šlapeta and the painter Jan Zrzavý, undertook instruction. There was also an effort<sup>50</sup> to revive the publication of the *Výtvarná výchova* journal as a means to reintroduce international scholarly discussions within the FEA at the Institution. However, following the Communist takeover in 1948, the completion of the Institution was thwarted, and by 1950, the staff of strong personalities, inspired in their pedagogical work by the Bauhaus methods, including those developed in Vorkurs by the strongly respected Josef Albers and László Moholy-Nagy in the era following the congress in Prague, had scattered.

In the 1950s, the totalitarian regime also prevented Mokrý and Vydra from participating in FEA international congresses, and the awareness of their work suddenly disappeared and was forgotten for many years.\*

---

<sup>50</sup> At the time, however, the journal was not published due to a lack of resources.

\* Publication of the text supported by FF UP in Olomouc, project no. FPVC2016/12.

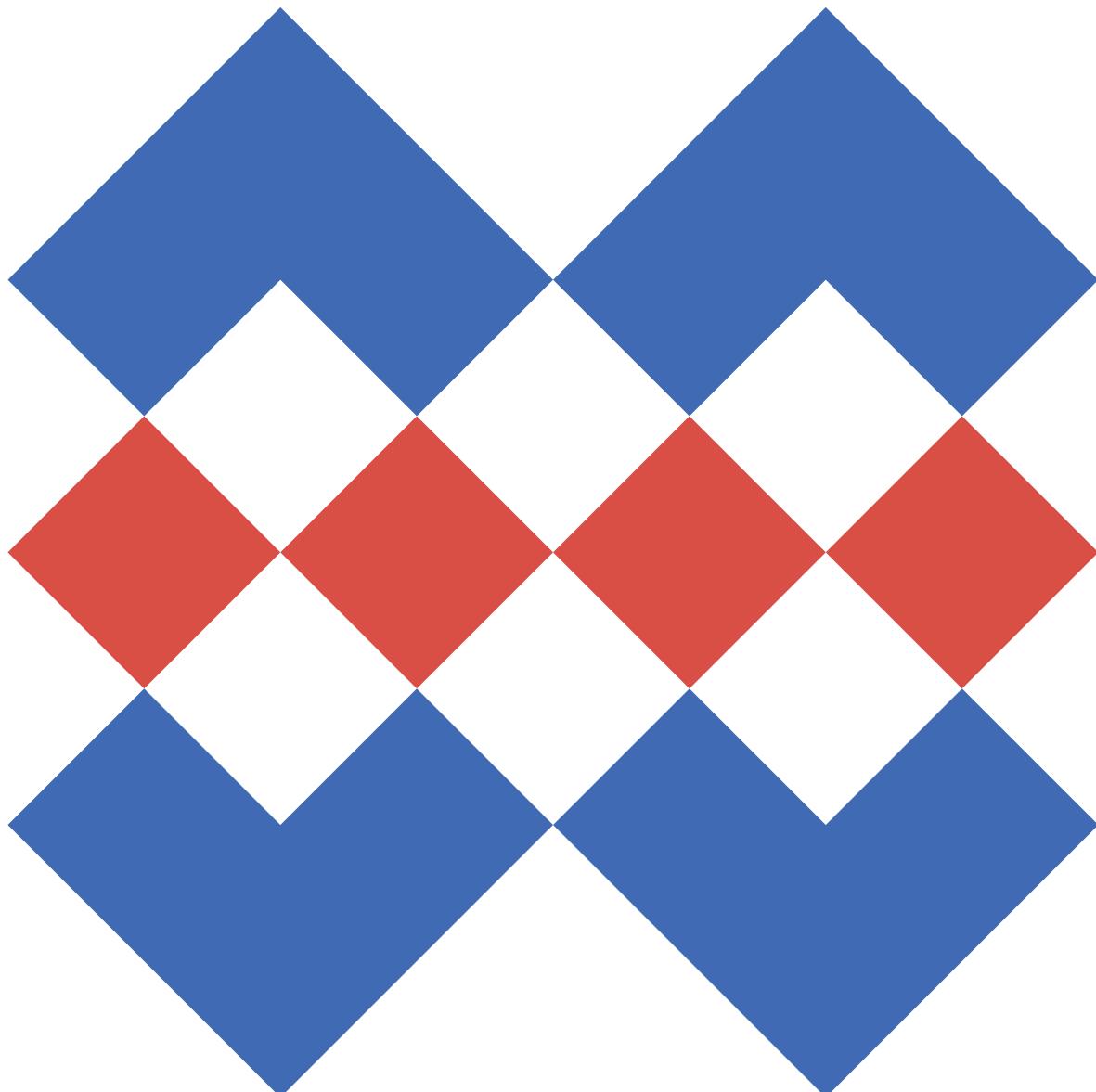


Experiment und Erneuerung.

Die BURG - ältere Schwester  
des Bauhauses

Experiment and Renewal.

The BURG - The Older  
Sister of the Bauhaus



## Cornelia Wieg

Die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein (heute Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle) ist in den 1920er Jahren unter der Kurzbezeichnung die BURG als eine der modernsten in Deutschland bekannt geworden. Der Name verweist auf den Ort, an dem sie bis heute ansässig ist. Für die „Werkstätten der Stadt Halle“ (eine ebenfalls gebrauchte Bezeichnung der Schule) wurde zwischen 1920 und 1922 die Unterburg der Burg Giebichenstein an der Saale nach den Vorgaben ihres Gründungsdirektors Paul Thiersch (1879 in München – 1928 in Hannover) ausgebaut. Diese architektonische und landschaftliche Situation am Rande der Stadt, mit den nach außen hinter nahezu geschlossenen Mauern, uneinsehbaren und sich nach innen zu einem Garten öffnenden Werkstattgebäuden, gelegen unter dem aufragenden Bergfried, war ein „Refugium“, in dem man sich auf die Arbeit in den Werkstätten und die Gemeinschaft konzentrierte. Das seit 1928 gebrauchte Signet der Schule ist ein markantes Kürzel dieser Situation.

Die BURG etablierte sich konzeptionell und zeitlich parallel zum Bauhaus, mit dem sie grundsätzliche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede aufweist. Sie entwickelte sich vor dem Hintergrund der Reformideen des Werkbundes und der Idee der „Einheitskunstschule“ des Kunsthistorikers und preußischen Kulturpolitikers Wilhelm Waetzold aus den kunstgewerblichen Fachklassen einer seit 1870 in Halle existierenden Handwerkerschule. Ermöglicht wurde das durch eine auf die umfassende Modernisierung der Stadt orientierte Politik unter dem Oberbürgermeister Richard Robert Rive.

The school of applied arts Burg Giebichenstein (today Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle) became known as one of the most modern schools of applied arts in Germany in the 1920s under the abbreviated name –BURG, which refers to where it still resides today. Between 1920 and 1922 they rebuilt the lower castle of the Giebichenstein Castle for the Werkstätten der Stadt Halle (a name also in use to refer to the school), according to the designs of its founding director Paul Thiersch (1879 in Munich – 1928 in Hannover). This architecturally scenic situation on the outskirts of the city, with workshop buildings behind almost totally enclosed walls, isolated and inwardly opening to the garden, under the soaring castle tower, was a “refuge” where students could concentrate on working in the workshops and building the school community. The school signet, in use since 1928, is an apposite acronym of this situation.

Conceptually and temporally, the BURG established itself in parallel with the Bauhaus with which it has fundamental similarities as well as differences. It developed against the backdrop of the reform ideas of the German Werkbund and the idea of the "unified art school" of art historian and Prussian cultural politician Wilhelm Waetzold from the vocational classes focused on arts and crafts of the Handwerkerschule which existed in Halle since 1870. This transformation was made possible by a policy aimed at the comprehensive modernisation of the city under the leadership of Mayor Richard Robert Rive.

On 1 July 1915, architect Paul Thiersch assumed the position of director of the school and declared his intention to transform it into a mod-

Am 1. Juli 1915 trat der Architekt Paul Thiersch das Amt des Direktors der Handwerkerschule mit dem erklärten Willen an, daraus eine moderne Kunstgewerbeschule zu machen. In seinem Bewerbungsschreiben betont er seine Absichten: Für Kunst und Handwerk verlangt er höchste Qualität und die „künstlerische Entsprechung zu den neuen Auffassungen“<sup>1</sup>. Und er erklärt als „Lehrprogramm“ die Orientierung auf die Arbeit in der Werkstatt. Für die Praxiserfahrung und die Finanzierung der Schule strebt er die Zusammenarbeit mit Firmen an.

Paul Thiersch hat bis zu seinem Wegegang 1928 die BURG wesentlich geprägt. Er stammte aus einer Münchener Gelehrten- und Architektenfamilie, die der katholisch-apostolischen Gemeinde, einer Erweckungsbewegung, angehörte, absolvierte eine Maurerlehre und sammelte über fünf Jahre lang als Bürochef bei den führenden Architekten Peter Behrens in Düsseldorf und anschließend bei Bruno Paul in Berlin fundamentale Erfahrungen als Architekt, Lehrer und Organisator. Die Büros von Behrens und Paul waren quasi „Kaderschmieden“ der modernen Architekten und Reformideen, dort arbeiteten z.B. auch Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Adolph Meyer, Le Corbusier. 1911 gründete Thiersch sein eigenes Büro in Berlin. Ihm galten nach dem Vorbild der Antike Proportion und Rhythmus als wesentlich, er sprach sich gegen den künstlerischen (Eigen)Wert der technischen Konstruktion aus, verlangte die ästhetische Einkleidung der Rohform in eine Kunstform und strebte auch in der Architektur eine Symbolform an. 1906 heiratete er Fanny Hildebrandt, durch deren Bruder Kurt (Biologe, Mediziner, Psychiater) er zum Stefan-George-Kreis in Berlin, dem Lichterfelder Kreis, kam. Er war befreundet mit Karl Schmidt-Rottluff, kannte Lyonel Feininger

ern school of applied arts, which he had also emphasized when applying for the position. For arts and handicrafts, he demanded the highest quality and "artistic equivalent to new concepts"<sup>1</sup>, and for the "curriculum" he declared the work in the workshops as fundamental. He wanted to ensure practical experience and funding for the school through cooperation with companies.

Thiersch had significant influence on the BURG until his departure in 1928. He came from a Munich family of intellectuals and architects who belonged to the revivalist movement – the so-called Catholic-Apostolic community. He was a trained mason and later, for more than five years he gained essential experience as an architect, teacher, and organiser in the position of the office manager for leading architects Peter Behrens in Düsseldorf and Bruno Paul in Berlin. These offices were true breeding grounds for reform ideas and modern architects such as Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Adolph Meyer, and Le Corbusier, who all worked there. In 1911 Thiersch opened his own office in Berlin. In keeping with the ancient paradigm, he emphasised proportion and rhythm. He argued against the artistic (intrinsic) value of technical construction and demanded the raw form to be embedded into aesthetic, artistic form. Even in architecture he sought out symbolic form. In 1906 he married Fanny Hildebrandt, whose brother Kurt (biologist, physician, psychiatrist) introduced him to the association of the poet Stefan George, the so-called Lichterfelder Kreis. He was a friend of Karl Schmidt-Rottluff, and an acquaintance of Lyonel Feininger and the esteemed Franz Marc, August Macke and Paul Klee, whose works he later exhibited in Halle.

Thiersch's ideal of man and education included the unity and harmony of the spiritual, mental and physical. He considered architecture

---

<sup>1</sup> Paul Thiersch an den Magistrat der Stadt Halle, Brief vom 12. 12. 1914, Stadtarchiv Halle, Sammlung Nauhaus.

---

<sup>1</sup> Paul Thiersch, letter of 12 December 1914 addressed to the city of Halle, Stadtarchiv Halle, coll. Nauhaus.

und schätzte Franz Marc, August Macke und Paul Klee besonders, deren Werke er später in Halle ausstellte.

Thierschs Menschen- und Bildungsideal umfasste die Einheit und Harmonie des Geistigen, Seelischen und Körperlichen. Die Architektur galt ihm als die Mutter aller Künste, unter deren Dach sich alle anderen Kunstformen entwickeln und praktizieren sollten, bis hin zu begleitenden lebenspraktischen Einrichtungen wie Essen und Wohnen – er folgte einem eigenen Ideal der in der Reformbewegung verbreiteten Idee der „Bauhütte“. „Seine“ Schule dachte er als in sich differenzierten Organismus von einheitlichem Wesen, an dem jeder Einzelne, ohne persönlich hervorzutreten, teilhat. Seine Auffassung von der Lehre und von der Führung der Schule bestand nicht darin, anzuweisen und zu unterrichten, sondern den Schüler durch den Lehrer individuell zu begleiten und ihm beim „Finden seines Talentes“ zu helfen. Neues suchte er nicht um seiner selbst willen, sondern als Überwindung dessen, was festlegt und Stagnation erzeugt: „Die neue Idee ist nicht Manifestation der Gestaltung einer neuen geistigen Welt, sondern ist die Lösung alles Gebundenen, Entfesselung alles Gebannten, Sturz alles Festen, Durchbrechen aller Grenzen, Zersetzung der seelischen Bindungen von gestern (...).“<sup>2</sup> Programme oder Manifeste betrachtete er eher skeptisch als „verführerische Vorspiegelungen des Intellekts“<sup>3</sup>. Seinem Anliegen, aus der Zerrissenheit der Gegenwart heraus zu einem neuen ideellen Gesetz, zu einer inneren, selbstverständlichen Verbindung von Kunst und Leben, zum Kunstwerk als „vollkommener Einheit von Geist und Gestalt“ zu finden, wollte er in der BURG zur Wirklichkeit verhelfen.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Paul Thiersch, Erneuerung oder Experiment, in: *Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preussen*, hrsg. vom Bund deutscher Kunstgewerbeschulmänner, Berlin 1922, S. 59–61.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ausführlich über Paul Thiersch, seine Entwicklung

as the mother of all art under whose roof all other art forms were to be developed and practised, including practical necessities such as eating and housing. He followed his own ideal of a medieval masons' lodge (Bauhütte) – an idea spread in the reform movement. He considered "his" school to be an inwardly differentiated organism with a unified nature in which everyone was to participate without personally coming to the fore. Thiersch's concept of instruction and school management was not to provide directions and teaching. Instead, the teacher was supposed to accompany the student individually and help him/her in "finding his/her talent". Thiersch did not seek the new for the newness itself; his aim was to overcome what was given and causing stagnation: "A new idea is not a manifestation of the formation of a new spiritual world, but an unleashing of everything that is tied, a liberation of everything that is bound, the overthrow of everything that is solid, the breaking of all boundaries, the dissolution of yesterday's mental attachments (...)."<sup>2</sup> He regarded programs and manifests somewhat sceptically as the "seductive feigning of the intellect".<sup>3</sup> The school was supposed to help him fulfil his efforts to find a path from the disintegration of the present to a new ideal law, an inner and natural connection between art and life, and artwork as the "perfect unity of spirit and form".<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Paul Thiersch, Erneuerung oder Experiment, in: *Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preussen*, pub. Bund deutscher Kunstgewerbeschulmänner, Berlin 1922, pp. 59–61.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> For more details on Paul Thiersch, his development and activity at the BURG, see Katja Schneider, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, vol. 1, Weinheim 1992. For more details on the school's structure, see Ibid., p. 73ff. Thiersch's documents are located in the archive of the Technical University of Munich. The archives on the Burg Giebichenstein are

Thiersch strebte von Beginn an danach, Aufträge für die Schule zu erhalten, die durch die Werkstätten gemeinsam ausgeführt werden konnten. Bis 1932 realisierte die BURG zehn Architektur- und Ausstattungsprojekte, an denen alle Werkstätten beteiligt waren. Das vielleicht modernste waren die Bauten auf dem Flughafen Halle-Leipzig, der 1926 von der Stadt Halle gegründet und im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Daneben gab es zahlreiche Projekte, an denen einzelne Lehrer bzw. Werkstätten teilhatten. Der Idee des Gemeinschaftswerkes und des Gesamtorganismus folgend, wurden die Produkte der Schule überwiegend ohne Namen des Autors nur unter dem Namen der BURG veröffentlicht, die Lehrer nahmen außerhalb der Aktivitäten der Schule nicht an Ausstellungen teil.<sup>5</sup>

und sein Wirken an der BURG in: Katja Schneider, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, Bd. 1, Weinheim 1992. Zur Organisation der Schule siehe ausführlich: Ebd., S. 73ff. Der Nachlass von Paul Thiersch befindet sich im Archiv der Technischen Universität München. Archivmaterial über die Kunstschule Burg Giebichenstein befindet sich überwiegend im Archiv und Kustodie der Burg Giebichenstein - Kunsthochschule Halle und im Stadtarchiv Halle, dort auch die von Wilhelm Nauhaus gesammelten Archivalien, Briefe, Dokumente, Fotografien (Sammlung Nauhaus). Die Sammlungen des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale) und die Kustodie der Burg Giebichenstein - Kunsthochschule Halle bewahren umfangreiche Bestände von Werken von Künstlern und aus den Werkstätten der Kunstscole seit ihrer Gründung.

<sup>5</sup> Eine explizite Vorschrift gab es dafür nicht, doch berichtet in diesem Sinne Wilhelm Nauhaus, der erste Historiograph der BURG, aufgrund seiner Recherchen in dem verbliebenen Archivmaterial und seines Austausches in den 1960er Jahren mit noch lebenden Lehrern und Schülern (Stadtarchiv Halle, Sammlung Nauhaus). Katja Schneider stellt auf der Grundlage von Quellen aus dem Nachlass von Paul Thiersch seine Vorstellungen von der Werkstatt- und einer Künstlergemeinschaft als dem Werk Aller dar (Schneider, wie Anm. 4, S. 91ff.).

From the outset, Thiersch sought to win commissions for the school that several workshops could work on together. Until 1932, ten architectural and interior design projects in which all of the workshops could participate were carried out at the BURG. Perhaps the most modern were the buildings at the Halle-Leipzig Airport, which was founded by the city of Halle in 1926 and destroyed during the Second World War. In addition, numerous projects were carried out in which individual teachers and/or individual workshops participated. In keeping with the idea of collective work and a single organism, the products of the school mostly bore the name of the school and not the actual creator, and the teachers did not participate in any exhibitions outside the school's activities.<sup>5</sup> Thiersch conducted targeted surveys and sought out young artists in particular for his staff. He turned to reform-oriented institutions and personalities for recommendations, including Bruno Paul, Josef Hoffmann in Vienna, and the school of applied arts in Munich, while also gathering information through his own connections.<sup>6</sup> In addition,

located mostly in the archive and collection (Kustodie) of the Burg Giebichenstein - University of Art and Design Halle and in the Stadtarchiv Halle, where there are also collected archives, letters, documents, photographs by Wilhelm Nauhaus (col. Nauhaus). The art museum Moritzburg Halle (Saale) and the Kustodie of the Burg Giebichenstein - University of Art and Design Halle archive extensive art collections by artists from the workshop of the school since its establishment.

<sup>5</sup> No explicit regulation existed for this; however, Wilhelm Nauhaus, the first historian of the BURG reports in this sense on the basis of his research in the preserved archives and personal contacts with teachers and students who were still alive in the 1960s (Stadtarchiv Halle col. Nauhaus). Based on the sources from Paul Thiersch's legacy, Katja Schneider presents his ideals on the collective workshops and artist community as common creation (note 4, p. 91ff.).

<sup>6</sup> Schneider (note 4), p. 60ff and S. Wölfling, *Dokumente. Zur Geschichte der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Halle seit Gründung der gewerblichen Zeichenschule im Jahr*

40



41



40 Hans Finsler, Cröllwitzer Brücke, 1928

Grassimesse 1932, Ausstellung der Werkstätten der  
Stadt Halle

40 Hans Finsler, Cröllwitzer Bridge, 1928

Grassi Fair 1932, Exhibition of the Werkstätten  
der Stadt Halle

Als Lehrer holte Thiersch nach gezielten Erkundigungen vor allem junge Künstler an die Schule. Er wandte sich wegen entsprechender Empfehlungen an reformorientierte Einrichtungen und Persönlichkeiten, u. a. an Bruno Paul in Berlin, Josef Hoffmann in Wien, an die Kunstgewerbeschule in München, und er holte Informationen aus seinem eigenen Netzwerk ein.<sup>6</sup> Nach einigen Jahren rückten dann auch Schüler aus der ersten Generation in Lehrpositionen.

Ein erstes Schulprogramm unter Thierschs Direktorat vom Sommersemester 1916 nennt für die kunstgewerbliche Abteilung der Tagesschule eine Allgemeine Abteilung, geleitet von zwei halleischen Malern, und eine Fachklasse für Raumausstattung und Architektur unter Leitung von Thiersch und einem weiteren Architekten.<sup>7</sup> Die neu eingerichtete Fachklasse für „kunstgewerbliche Frauenarbeiten“ wurde von der an der Wiener Werkstätte ausgebildeten und tätigen Maria Likarz geleitet und widmete sich einem vielgestaltigen Spektrum vom Entwerfen bis zur Herstellung von Dekorationsstoffen und Textilarbeiten, Mode, Illustration, Papier- und Buchgestaltung, Emailarbeiten, Kassetten, Dosen und Schmuck. Schülerinnen dieser Klasse waren an einer ganzen Reihe von Thierschs Projekten beteiligt, vor allem an den Bühnenausstattungen, die er in dichter Folge bis 1927 für die Theater in Halle, Leipzig und für Opern der Göttinger Händelfestspiele realisierte. Maria Likarz entwarf mehrfach die Kostüme.

---

<sup>6</sup> Schneider (wie Anm. 4), S. 60ff; S. Wölfling, *Dokumente. Zur Geschichte der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Halle seit Gründung der gewerblichen Zeichenschule im Jahr 1870. Beitrag zum 30-jährigen Bestehen der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Halle (Saale)* 1988.

<sup>7</sup> *Katalog der Handwerkerschule Sommersemester 1916*, Privatarchiv, Abb. in Schneider (wie Anm. 4), S. 64. Weitere Schul- und Werkstättenkataloge aus anderen Jahren folgen bei Schneider in den entsprechenden Kapiteln.

the first generation of students joined the teaching staff after a few years.

The first curriculum of the school under the Thiersch's directorship in the 1916 summer term lists for the applied arts department of the daily school one general department under the tutelage of two painters from Halle and one vocational class for interior design and architecture under the tutelage of Thiersch and another architect.<sup>7</sup> A newly established vocational class for "arts and crafts works for women" was led by Maria Likarz who studied and worked in the Wiener Werkstätte, and whose work ranged from design to the production of decorative fabrics and textiles, fashion, illustration, paper and book graphic design, enamelling, cases, jars and jewellery. The students of this class participated in a wide array of Thiersch's projects, especially stage design sets which he carried out until 1927 for the theatres in Halle, Leipzig, and for the opera performances of the Händel Festival in Göttingen. Besides that, Maria Likarz designed costumes for several performances.

In the autumn of 1916, Thiersch justified the engagement of young Gustav Weidanz, who studied under Richard Luksch, Bruno Paul, Franz Metzner and Ignatius Taschner, for the sculpture class by citing his versatility. The curriculum of this vocational class included work with stone, wood and metals, clay modelling, wood and plaster carving, stonemasonry, the modelling of medals, plaques and stucco, as well as custom modelling, the making of gravestones, memorial plaques, pottery, and other arts and crafts works. The Teichert company in Meißen began producing Weidanz's designs of stoves in 1923.

<sup>1870. Beitrag zum 30-jährigen Bestehen der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Halle (Saale)</sup> 1988.

<sup>7</sup> *Katalog der Handwerkerschule Sommersemester 1916*, private archive, image in Schneider (note 4), p. 64. More school and workshop catalogues from other years follow in Schneider in the corresponding chapters.

Die Einstellung des jungen Gustav Weidanz für die Bildhauerklasse im Herbst 1916, der bei Richard Luksch, Bruno Paul, Franz Metzner, Ignatius Taschner gelernt hatte, begründete Thiersch vor allem mit dessen Vielseitigkeit. Das Programm dieser Fachklasse umfasste Arbeiten in Stein, Holz und Metall, Modellieren in Ton, Schnitzen in Holz, Gipsschneiden, Steinhauen, Modellieren für Medaillen, Plaketten, für Stuckaturen und Antragsarbeiten, Grabmale, Gedenktafeln, Keramik und anderes Kunstgewerbe. Weidanz' Entwürfe für Öfen wurden seit 1923 in der Firma Teichert in Meißen produziert.

Seit 1917 gab die Schriftgestalterin Anna Simons aus München, die in England Schülerin bei Edward Johnston gewesen war, Schriftkurse in Halle. Der Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler Oskar Hagen hielt für die Schüler Vorträge, die auch dem externen Publikum zugänglich waren. Hagen gilt als Wiederentdecker der Händel-Opern und ihrer Aufführungspraxis. Er ging 1918 nach Göttingen und gründete 1920 dort Händel-Festspiele.

Seit 1918 durfte sich die Schule als Handwerker- und Kunstgewerbeschule bezeichnen. 1922 wurde sie eigenständig und führte nun die Bezeichnung Werkstätten der Stadt Halle/Staatlich-städtische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein.

Ein gemeinschaftsstiftendes Mittel der jungen Schule, mit dem sie auch öffentliche Aufmerksamkeit gewann, waren Puppenspiele, mit denen sie 1918 erstmalig und bis 1933 mehrfach an die Öffentlichkeit trat. Sie sollen hier vorgestellt werden, da sie, begleitet von „unbändigem Vergnügen“, wahrscheinlich auch in Thierschs Sinn eine performative Erfahrung künstlerischen Handelns darstellten. Man darf davon ausgehen, dass Thiersch mit verschiedenen modernen Theaterauffassungen und -praktiken vertraut war, die sich der Stilbühne und neuen theatralen Ausdrucksformen zuwandten. Er, dem durch seine eigene Theaterarbeit das Wesen des Theaters als

Typographer Anna Simons from Munich, a former student under Edward Johnston in England, provided courses on typeface design beginning in 1917. Lectures by art historian and musicologist Oskar Hagen were also open to the general public. Hagen was considered to be the re-discoverer of Händel's operas and their staging. He left for Göttingen in 1918 where he established the Händel Festival in 1920.

Since 1918 the school was allowed to characterise itself as the school for artisans and applied arts and in 1922 it gained independence and began using the denomination Werkstätten der Stadt Halle/Staatlich-städtische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein.

Puppetry was a collective, uniting activity of the young school which also attracted the attention of the general public. The first public performances were held in 1918, followed by several more until 1933. These are mentioned because, besides the "unrestrained amusement", they provided performative experience with artistic action presumably in the spirit of Thiersch's concept. We can assume that Thiersch was acquainted with various modern theatre theories and practices that took the direction of stylised theatre and new theatrical forms of expression. He was well aware of the essence of theatre as Gesamtkunstwerk through his own work for the theatre and he planned to establish a scenography studio and experimental theatre. However, they were only partially realised. For unknown reasons, even the lecture hall with a stage and gymnastic podium was not built, despite the fact that it was included in 1920 sketches for the reconstruction of the extramural settlement of the lower of Giebichenstein castle into the school and workshops.

In January 1918, before the opening of the school exhibition, the first performance of the puppet show *Doktor Faust* was held. This was followed in March by performances of plays by Hans Sachs, while Molière's *Forced Marriage* premiered in December 1919 and January 1920. In 1926-27,

Gesamtkunstwerk sehr deutlich war, plante für seine Schule ein Atelier für Bühnenausstattung und eine Versuchsbühne, die jedoch nur rudimentär realisiert wurden. Auch ein Vortragssaal mit Bühne und Gymnastikpodium, der in den von Thiersch gezeichneten Plänen für den 1920 begonnenen Ausbau der Unterburg Giebichenstein zu Werkstätten und Schulräumen noch vorgesehen ist, wurde - warum auch immer - nicht verwirklicht.

Im Januar 1918 wurde vor einer Ausstellungs-eröffnung der Schule als erstes Stück *Das Puppenspiel vom Doktor Faust* gespielt, im März Stücke von Hans Sachs. Im Dezember 1919 und Januar 1920 spielte man von Molière *Die erzwungene Heirat*. 1926/27 entstanden für *Die Komödie der Irrungen* von Shakespeare Marionetten, von denen nicht klar ist, ob sie wirklich gespielt wurden. Von ihnen wurde kolportiert, dass sie zugleich Porträts – natürlich stilisiert und den Rollen im Stück zugeordnet – von Lehrern der BURG seien. Die kleine, programmatische Schrift von Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater*, gestaltet von Herbert Post und in der BURG-Druckerei in 300 Exemplaren gedruckt, wurde parallel dazu mit drei verschiedenen Einbandgestaltungen veröffentlicht. Die letzten Marionetten entstanden für Mozarts Singspiel *Bastien und Bastienne* – damit fanden 1932 und 1933 Aufführungen statt.<sup>8</sup>

Thiersch war anfangs wohl zusammen mit Maria Likarz, Gustav Weidanz und Oskar Hagen der *spiritus rector* dieser Aktivitäten und wahrscheinlich auch an der Wahl der Stücke beteiligt, die wie ein Bildungsprogramm erscheint. Im modernen Puppentheater verband sich Volkstheater mit modernen Theaterideen, traditionelle und

marionettes were made for Shakespeare's *Comedy of Errors*, but we do not know whether they were actually used. It was also rumoured that these marionettes were portrayals of the teachers, obviously stylised and adapted to the roles in the play. The school also published brief programmatic essay *Über das Marionettentheater* written by Heinrich von Kleist and designed by Herbert Post. 300 copies in three different bindings were produced by the BURG printing company. The last puppets were created for Mozart's singspiel *Bastien and Bastienne* which was staged in 1932 and 1933.<sup>8</sup>

It can be assumed that along with Maria Likarz, Gustav Weidanz and Oskar Hagen, Thiersch was the “spiritus rector” of these endeavours from the very beginning. Most likely, he also participated in the selection of the plays, as this selection seems to be an educational curriculum. In modern puppetry, folk theatre was combined with the ideas of modern theatre, traditional practices and practices crossing cultural boundaries with performative experience and the handcrafted artistic form within the given abstraction. Gustav Weidanz carved and designed all the wooden parts and probably also painted them. Costumes, stage decorations and theatre equipment were produced by Maria Likarz, her students, and Weidanz, who also directed some performances. Teachers, students and citizens who were close to the school appeared in them. Music was always part of the performance. This puppetry theatre at the BURG represented a different kind of performative practice and was not as strictly oriented on a structural-aesthetic experiment as the theatre at the Bauhaus. However, it was able to convey to the viewer a broad and immediate contact with

---

<sup>8</sup> Siehe dazu Cornelia Wieg, „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne.“, in: Thomas Bauer-Friedrich – Christian Philipsen – Cornelia Wieg (Hrsg.), *Moderne in der Werkstatt. 100 Jahre Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle* (Ausst.-Kat.), Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) 2015, S. 14ff.

---

<sup>8</sup> See Cornelia Wieg, „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne.“, in: Thomas Bauer-Friedrich – Christian Philipsen – Cornelia Wieg (eds.), *Moderne in der Werkstatt. 100 Jahre Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle* (exh. cat.), Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) 2015, p. 14ff.

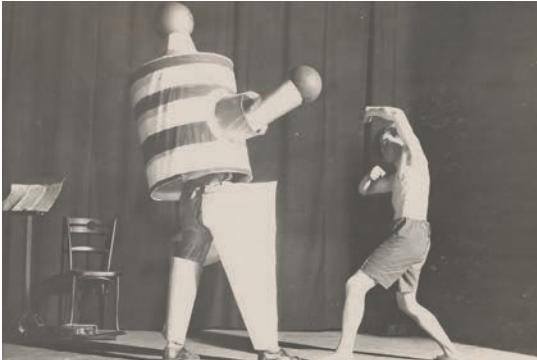
42



43



44



- 42 Karl Schmidt-Rottluff, Bildnis Paul Thiersch, 1915, Öl auf Leinwand
- 43 Gustav Weidanz u. a., drei Marionetten zu W. A. Mozart *Bastien und Bastienne*, 1932, Holz, bemalt, verschiedene Stoffe, Leder, Perlen, Metall, Höhe: Colas 62 cm, Bastien 55 cm, Bastienne 55 cm
- 44 Gerda Leo, Darbietung auf dem Fest „Die Neue Sachlichkeit“ 1925
- 42 Karl Schmidt-Rottluff, Portrait of Paul Thiersch, 1915, oil on canvas
- 43 Gustav Weidanz and coll., Three puppets for the singspiel by W. A. Mozart, *Bastien and Bastienne*, 1932, wood, painted, various fabrics, leather, pearls, metal, height: Colas 62 cm, Bastien 55 cm, Bastienne 55 cm
- 44 Gerda Leo, Performance at the "New Objectivity" Celebration 1925

kulturübergreifende Praxis mit dem performativen Erlebnis und der handwerklich-händischen Kunstform bei *per se* gegebener Abstraktion. Alle Holzteile schnitzte bzw. gestaltete Gustav Weidanz. Er bemalte sie wohl auch. Die Kostüme, Bühnen- und die Dekoration und Ausstattung der Aufführungsräume stellten Maria Likarz, Schülerrinnen und ebenfalls Weidanz her, der einige Aufführungen auch leitete. Die Spieler waren Lehrer, Schüler und der BURG nahestehende Bürger aus der Stadt. Immer wurde dazu musiziert. Dieses Puppentheater der BURG ist eine andere performative Praxis und weniger streng auf strukturelle, ästhetische Experimente orientiert als die Bauhaus-Bühne. Aber sie bot breite und unmittelbar zugängliche Anknüpfungspunkte an Tradition und Moderne und eine Erfahrung von Gesamtkunstwerk in (im wörtlichen Sinne) handhabbarem Format.

### **Aus der halleschen Kunstgewerbeschule wird: Die BURG**

Nachdem 1922 die Werkstätten in der Unterburg Giebichenstein vollständig eingerichtet waren, baute die Schule ihre Struktur, ihr breites Ausbildungsbereich und ihr öffentliches Auftreten aus. Die Fachklassen mit den entsprechenden Werkstätten hatten in der Regel einen künstlerischen Leiter und einen Leiter der Werkstatt, manchmal in einer Person.

Den Ausbau der Werkstätten hatte die Stadt Halle getragen. Das jährliche Betriebskapital von 120 000 RM sollte durch die Produkte und Aufträge der Werkstätten wieder eingespielt werden. Die BURG durfte Lehrlinge ausbilden, die Lehrlings- und Meisterprüfung wurde dann vor der Handwerkskammer abgelegt. Für schlecht bemittelte Schüler konnte eine Art Stipendium ausgereicht und ein Mittagstisch eingerichtet werden. Bei externen Aufträgen wurden Schüler anteilig bezahlt. Die Aufnahme der Schüler in die Fachklassen wurde je nach Eignung und Vorliebe entschieden, wobei es zwischen den Klassen große Durchlässigkeit

tradition combined with modernity and experience with *Gesamtkunstwerk* (literally speaking) in a comprehensible form.

### **School of applied arts in Halle becomes the BURG**

Upon the thorough completion of workshops in the lower castle of Giebichenstein Castle in 1922, the school expanded its structure, curriculum and public presentation. Vocational classes with corresponding workshops usually had one artistic headmaster and one workshop headmaster, positions that were sometimes held by one person.

The city of Halle financed the construction of the workshops. The annual operating costs of 120 000 RM were to be reimbursed with products and commissions made in the workshops. At the BURG, apprentices could receive only training, while the apprenticeships and master's examinations were conducted at the chamber of crafts. Socially disadvantaged students received some form of scholarship and free lunch and all participating students were paid pro rata for external commissions. The BURG accepted applicants for vocational classes according to their abilities and interests, and students were allowed to change their curriculum. At least until 1925, the school's products were presented without the name of the author; only the workshops and occasionally their heads were listed. As a result, in many instances only the workshop could be associated with the product. We must assume that teachers, workshop masters and students jointly participated in the creation of the products. Thus, instruction consisted of the work of the teachers who set an example for their students, advised them, and supported them in their work.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Thiersch repeatedly commented on work in workshops as a central element of art education in requests and statements for officials. See in particular Report on the appraisal of the Regional Trade Licensing Office ...,

keit gab. Die Produkte der BURG wurden mindestens bis 1925 ohne Autorenangabe veröffentlicht, angegeben wurden die Werkstätten, manchmal ihre Leiter. So lassen sich die Erzeugnisse oft nur einer Werkstatt ohne einen Namen zuordnen. Man muss davon ausgehen, dass Lehrer, Werkstattleiter und Schüler neben- und miteinander Produkte erarbeiteten. So bestand die Lehre wesentlich in der beispielgebenden Arbeit der Lehrer selbst und ihrer Beratung und Unterstützung der Schüler bei deren Arbeit.<sup>9</sup>

Mit der Gründung des Bauhauses in Weimar 1919 entstand zwischen den Schulen nicht nur eine Nähe, sondern auch eine Konkurrenz. Als das Bauhaus sich 1925 in Dessau neu gründete, kamen eine Reihe von Lehrern und Schülern an die BURG nach Halle. Bis dahin umfasste die BURG folgende Klassen und Werkstätten:

Lehrer für Malerei war bereits seit 1919 (empfohlen von Bruno Paul) Erwin Hahs, der im Atelier für Dekorationsmalerei unter der Leitung von Cesar Klein und an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin ausgebildet worden war. Er hatte 1914 zusammen mit Georg Kolbe den Auftrag für ein Wandbild für den von Gropius erbauten Pavillon auf der Kölner Werkbundausstellung realisiert und war 1919 in Berlin Mitglied der Novembergruppe und im Arbeitsrat für Kunst. Hahs unterrichtete auch Aktzeichnen.

Die Klasse für Raumausstattung leitete 1921–1924 Johannes Niemeyer. Er hatte eine Tischlerlehre in Hellerau absolviert und bei Friedrich Thiersch und Theodor Fischer in München Architektur studiert. Er war tendenziell linkssozial

After the foundation of the Bauhaus in Weimar in 1919, the two schools were not only close but also competitive. When the Bauhaus was re-established in Dessau in 1925, several of its teachers and students transferred to the BURG in Halle. Until then, the following classes and workshops had been operating at the BURG:

Erwin Hahs (recommended by Bruno Paul) taught painting since 1919; he had studied in the studio of decorative painting under the tutelage of Cesar Klein, and at the Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin. Together with Georg Kolbe, he realised a commission for a mural painting in the Walter Gropius pavilion at the Werkbund exhibition in Cologne in 1914. In 1919 he was a member of the so-called Novembergruppe and Arbeitsrat für Kunst (Workers' Council for Art) in Berlin. Hahs also taught nude drawing.

Johannes Niemeyer ran the interior design class from 1921 to 1924. He trained as a carpenter in Hellerau and studied architecture under Friedrich Thiersch and Theodor Fischer in Munich. He was a tendentious leftist-socialist and maintained lively contacts with the Bauhaus in Weimar. Johannes Hahne took over the class from 1924 to 1928 and Master Schimpf led the carpentry workshop.

In 1920, Thiersch himself took over the stage design lessons. Gustav Weidanz led the sculpture workshop, and beginning in 1925, the ceramics and architectural ceramics class with Knobl, the workshop Master. In the winter semester of 1925, Gerhardt Marcks joined the BURG. He was assigned a sculpture master studio, but he did not have any specific teaching obligations.

Beginning in 1923, the metalworking workshop was led by workshop Master Büttner and Karl Müller as the artistic head. Again at the

<sup>9</sup> Zu der Arbeit in den Werkstätten als zentralem Element der künstlerischen Bildung äußert sich Thiersch immer wieder in Anträgen und Stellungnahmen an offizielle Stellen, siehe dazu vor allem: Bericht zum Gutachten des Landesgewerbeamtes ..., 5. 10. 1918, in: Wilhelm Nauhaus, *Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915–1933*, Leipzig 1992, S. 100ff. und Schneider (wie Anm. 4), S. 73ff.

5. 10. 1918, in: Wilhelm Nauhaus, *Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915–1933*, Leipzig 1992, p. 100ff; and Schneider (note 4), p. 73ff.

und stand in regem Austausch mit dem Weimarer Bauhaus. 1924–1928 übernahm Johannes Hahne die Klasse. Die Tischlerwerkstatt leitete Meister Schimpf.

Thiersch selbst übernahm den 1920 eingerichteten Unterricht für Bühnenausstattung.

Die Bildhauerwerkstatt und ab 1925 die Klasse für Keramik und Baukeramik leitete Gustav Weidanz mit dem Werkstattleiter Knobl. Ab Wintersemester 1925 kam der Bildhauer Gerhard Marcks an die BURG, der ohne konkrete Lehrverpflichtungen eine Art Meisteratelier für Bildhauerei innehatte.

Künstlerischer Leiter der Metallwerkstatt, mit dem Werkstattleiter Büttner, war seit 1923 Karl Müller, der ebenfalls auf Empfehlung von Bruno Paul seinen 1919 eingestellten Vorgänger Erich Lenné ablöste. Müller, ausgebildet in Berlin bei Joseph Wackerle, Ernst Petersen und Hugo Lederer, war ein vielseitiger, moderner und formsicherer Gestalter und Künstler, begabt mit poetischer Phantasie, versiert und experimentierfreudig nicht nur in der Metallgestaltung, sondern auch auf vielen anderen Gebieten – er spielte z. B. Querflöte.

Drei der ersten Schülerinnen aus der Kunstgewerbeabteilung an der Handwerkerschule übernahmen die künstlerische Leitung von neuen Werkstätten, nachdem Paul Thiersch sie zur Erweiterung ihres Horizonts an andere Schulen und Werkstätten geschickt hatte. Die Emailwerkstatt leitete bis 1925 Klara (Tarnay-)Kuthe. Sie hospitierte 1920/21 in Wien in der Schule von Johannes Itten und arbeitete in der Emailwerkstatt bei Adele von Stark, der Schöpferin des Emailfrieses im Palais Stoclet in Brüssel. Lili Schultz, ihre Nachfolgerin seit 1925, ging 1918/19 an die Kunstgewerbeschule in München zu dem Grafiker und Schriftgestalter Fritz Ehmcke, 1924/25 ans Bauhaus, um bei Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy zu studieren. Sie leitete die Emailwerkstatt bis 1958 und gilt als Erneuerin des Emails in der Moderne. Die Handweberei wurde in der künstlerischen Leitung

recommendation of Bruno Paul, he replaced his predecessor Erich Lenné who had worked there since 1919. Müller, who studied in Berlin under Joseph Wackerle, Ernst Petersen and Hugo Lederer, was a versatile, modern and confident designer and artist, gifted with poetic fantasy and versed in and willing to experiment with metalworking and many other fields; for example, he played the transverse flute.

Three graduates of the first female students of the applied arts department took over the artistic direction of the new workshops soon after Paul Thiersch had sent them to other schools and workshops to broaden their horizons. Klara (Tarnay-)Kuthe led the enamel workshop until 1925. In the school year 1920/21 she attended Johannes Itten's school in Vienna and worked in the workshop of Adela von Stark who created enamel friezes for Stoclet Palace in Brussels. Lili Schultz, her successor since 1925, in order to gain more experience, attended the school of applied arts in Munich under graphic designer and typographer Fritz Ehmcke in the school year 1918/19, and later at the Bauhaus under Klee, Kandinsky and Moholy-Nagy in the school year 1924/25. She led the enamel workshop until 1958 and is acknowledged as the artist who rediscovered enamel for Modernism. The hand-weaving workshop was under the artistic leadership of Johanna Schütz(-Wolff) in cooperation with technical supervisor Anni Hämerling. She also studied in Munich under Fritz Ehmcke from 1918 to 1920, where she established a connection with Maria Marc (she spoke of a shared "pilgrimage" with Lili Schultz). In 1920 she worked with Elisabeth Hablik-Lindemann, "the mother of hand-weaving," in Itzehoe and in 1921 at a workshop in Krefeld.

Otto Pfaff led the bookbinding workshop until 1929. He studied in Kassel, Berlin and Leipzig, and already had practical experience on his arrival at the BURG.

Friedel Thomas, student and assistant of Anna Simons, taught book printing and typeface since 1922. Herbert Post who replaced her in 1930,

45



45 Halles Burg auf der Leipziger Messe, in:

*Hallese Illustrirte Nachrichten, 1932*

45 Halles Burg auf der Leipziger Messe, in:

*Hallese Illustrirte Nachrichten, 1932*

durch Johanna Schütz(-Wolff), gemeinsam mit der technischen Leiterin Anni Hämerling, besetzt. Auch sie war 1918–1920 in München bei Fritz Ehmcke, nahm Kontakt mit Maria Marc auf (sie spricht von einer „Pilgerfahrt“ gemeinsam mit Lili Schultz), arbeitete 1920 in Itzehoe bei Elisabeth Hablik-Lindemann, der „Mutter der Handweberi“, und 1921 in einer Werkstatt in Krefeld.

Die Buchbinderwerkstatt leitete bis 1929 Otto Pfaff, der seine Ausbildung in Kassel, Berlin und Leipzig absolvierte und schon praktische Erfahrung gesammelt hatte.

Buchdruckerei und Schrift unterrichtete ab 1922 Friedel Thomas, Schülerin und Assistentin von Anna Simons, die 1930 von Herbert Post abgelöst wurde, der seit 1926 als Gehilfe in der Buchdruckerei und als Hilfslehrer angestellt war.

Zuständig für die Bibliothek, kunstgeschichtliche Vorträge und Stilübungen war Hans Finsler, der Architektur, anschließend Kunstgeschichte studiert hatte und sich in Halle promovieren wollte. Er war seit 1922 an der BURG in Teilzeit eingestellt, nahm darüber hinaus Unterricht in Werklehre und begann zu fotografieren. Nach einem Volontariat in der Neuen Photographischen Gesellschaft gründete er 1927 an der BURG eine Fotoklasse und wurde zu einem der bedeutendsten Vertreter des „Neuen Sehens“. In seinen oft experimentellen Fotografien dokumentierte er Produkte, Werkstattarbeit und das Leben der BURG. Gemeinsam mit dem Maler Erwin Hahs leitete er auch die Werbewerkstatt, die für die Stadt Halle und ansässige Firmen arbeitete.

Die junge Asta Hild, eine Schülerin von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen, gab 1923–1926 Unterricht in Atemübungen in Verbindung mit rhythmischer Gymnastik zur Findung einer „lebendig schwingenden inneren Mitte“.

Seit Gründung der Grassimessen im Herbst 1920, wo sich regelmäßig renommierte Einrichtungen des deutschen und europäischen Kunsthandwerks mit ihren modernsten Leistungen zeigten, stellte die BURG dort durchgehend und

had worked as a printing apprentice in the book printing workshop and as an assistant teacher since 1926.

Hans Finsler was responsible for the library, art history lectures and art style exercises. He studied architecture and later art history, and wanted to graduate from Halle. He worked at the BURG part-time, while also attending practical workshop training and taking up photography. After attending a practical class at the Neue Photographische Gesellschaft, in 1927 he established a photography class at the BURG and became one of the most prominent representatives of the "New Vision". In his often experimental photographs, he documented products, work in workshops and life at the BURG. Together with painter Erwin Hahs, he also led an advertising workshop with clients that included the city of Halle and local companies.

From 1923 to 1926, the young Asta Hild, a student of Clara Schlaffhorst and Hedwig Andersen, taught breathing exercises in conjunction with rhythmic gymnastics in the search for one's "lively quivering inner centre".

The BURG regularly and non-competitively participated in Grassimesse trade fairs where renowned German and European arts and crafts institutions presented their most modern work from the time of the establishment of the fairs in autumn of 1920 until their dissolution in 1941. The BURG also achieved success at international exhibitions and fairs of applied arts, such as in Monza, the Paris 1925 International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, and the Paris 1937 Exposition. Since 1920, the school had its own shop at the Marktplatz in Halle, and was represented in a variety of shops in Berlin, Cologne and Hamburg. Museums such as the Moritzburg Museum in Halle, the Grassi Museum in Leipzig, and the Neue Sammlung in Munich which devoted a solo exhibition to the school in 1928, acquired the products of the BURG.

juryfrei bis zur letzten Messe 1941 aus. Zudem konnte sie auch Erfolge auf internationalen Kunstgewerbe-Ausstellungen und Messen verbuchen, so in Monza und auf der Kunstgewerbeausstellung 1925 und der Weltausstellung 1937 in Paris. Seit 1920 verfügte die Schule über einen eigenen Verkaufsraum am Marktplatz von Halle und war in Sortimenten von Geschäften in Berlin, Köln oder Hamburg vertreten. Museen erwarben ihre Produkte, darunter das Moritzburg-Museum in Halle, das Grassi-Museum in Leipzig, die Neue Sammlung in München, die der Schule 1928 eine eigene Ausstellung widmete.

### **1925 - Das Jahr der Wechsel**

Mit der Etatkürzung des Bauhauses in Weimar 1924 und seiner daraufhin selbst beschlossenen Auflösung, seiner programmatischen Wendung zur Technik und zum technisch herstellbaren Serienprodukt orientierten sich verschiedene seiner Lehrkräfte neu. Im Februar 1925, als die Neugründung des Bauhauses in Dessau noch nicht feststand, hatte Thiersch schon mit dem Bildhauer Gerhard Marcks verhandelt, um ihn an die BURG nach Halle zu holen. Ihm folgten im Herbst 1925 die Weberin Benita (Koch-)Otte (später verheiratet mit Heinrich Koch), die Keramikerin Marguerite Friedlaender (Schülerin bei Marcks in der Keramikwerkstatt in Dornburg) und ihr Student und späterer Mann Rudolf Wildenhain. Mit Hans Wittwer, der für sein Büro den am Bauhaus ausgebildeten Architekten und Fotografen Erich Consemüller mit nach Halle brachte, trat 1929 ein Architekt die Nachfolge von Thiersch an, den man zur Avantgarde zählt. Er hatte in Zürich studiert, eine Maurerlehre absolviert, Erfahrung in London gesammelt und in der ABC-Gruppe mitgearbeitet. Mit Hannes Meyer, mit dem er 1926 in Basel ein gemeinsames Büro führte, hatte er am Wettbewerb für den Völkerbundpalast in Genf teilgenommen und die Gewerkschaftsschule in Bernau realisiert. Auf Einladung Meyers kam er 1927 nach Dessau und unterrichtete am Bauhaus.

### **1925 - Year of Changes**

After the 1924 budget cuts at the Bauhaus in Weimar and its subsequent voluntary dissolution, as well as a shift in curriculum towards technology and serially producible products, many of its teachers reconsidered their artistic orientation. In February 1925 when the establishment of the new Bauhaus in Dessau had yet to be decided, Thiersch was already recruiting sculptor Gerhard Marcks. In autumn 1925, he was followed by the weaver Benita (Koch-)Otte (who later married Heinrich Koch), the ceramist Marguerite Friedlaender (a former student of the pottery workshop in Dornburg led by Marcks), and her student and later husband, Rudolf Wildenhain. In 1929, Hans Wittwer, the architect affiliated with avant-garde circles succeeded Thiersch. Wittwer invited the Bauhaus-trained architect and photographer Erich Consemüller to join his private architectural office in Halle. Wittwer had studied in Zürich, trained as a mason, gained experience in London, and cooperated with the ABC group. Together with Hannes Meyer, with whom he shared an office in Basel in 1926, he participated in the competition for the Palace of Nations (Palais des Nations) in Geneva and realised the project of the Gewerkschaftsschule in Bernau. In 1927, at Meyer's invitation, Wittwer joined the Bauhaus in Dessau to teach. Gerhard Marcks, who became the acting director of the BURG after Thiersch's departure in 1928, suggested Wittwer as his successor. However, Wittwer refused the position and took up teaching architecture. The city of Halle also entrusted him with the project of construction of the Halle-Leipzig Airport, established in 1926. Before him, this project was led by Thiersch. However, he only managed to complete the airport terminal. Ultimately, only the airport restaurant with facilities, created in cooperation with all of the BURG workshops, was completed due to the advancing recession. This restaurant, initially planned only as a partial project, opened on Pentecost Sunday in 1931.

Gerhard Marcks, der nach Thierschs Weggang von der BURG 1928 deren amtierender Direktor wurde, schlug Wittwer als dessen Nachfolger vor. Das Direktorenamt lehnte Wittwer jedoch ab und übernahm nur die Lehre für Architektur. Die Stadt Halle übertrug ihm auch das Projekt der Bauten für den von der Stadt 1926 gegründeten Flughafen Halle-Leipzig, mit dem Thiersch beauftragt worden war, bisher jedoch nur eine Flugzeughalle realisiert hatte. Wegen der einsetzenden Rezession wurde nur das eigentlich als Teilprojekt gedachte Flughafenrestaurant mit der Ausstattung durch alle Werkstätten der BURG fertig gestellt, das Pfingsten 1931 eröffnet wurde.

Als zweiter Lehrer für Malerei war außerdem 1926 auf Marcks' Empfehlung sein Freund, der Maler Charles Crodel aus Jena, an die BURG berufen worden. Als letzter der auf die Moderne orientierten Lehrer kam 1931 Erich Dieckmann für Innenausbau und als künstlerischer Leiter der Tischlerei an die BURG, der vorher als Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar tätig gewesen war. Insgesamt wechselten 17 Bauhäusler seit 1925 nach Halle, darunter auch der Architekt Heinrich Koch, der bei Finsler weiter studierte und nach dessen Weggang 1932 die Fotoklasse der BURG übernahm.

Die beiden wahrscheinlich modernsten Schulen ihrer Zeit in Deutschland lagen einander seit 1925 auch örtlich noch näher: zwischen Halle und Dessau liegen ca. 30 km Entfernung. Zwischen ihnen gab es einen lebhaften Austausch. Als das Bauhaus schon nach Dessau umgezogen, sein Schulgebäude dort aber noch nicht fertig gestellt war, feierten die Schüler und Lehrer beider Schulen in der BURG am 4. und 5. Dezember 1925 ein gemeinsames Fest unter dem Motto „Die Neue Sachlichkeit“, das Benita Otte, Hans Finsler und der vom Bauhaus gekommene Silberschmied Wolfgang Tümpel konzipiert hatten. Es spielten die Bauhausband und eine Band der BURG. In der Folge wurden noch mehrfach gemeinsame Feste gefeiert, bzw. es gab gegenseitige „Besuche“. Die

On Marcks's recommendation, his friend, Charles Crodel, the painter from Jena, was called to the BURG to teach as a second teacher of painting in 1926. Erich Dieckmann was the last modernist-oriented teacher to join the BURG in 1931; he had previously taught at the Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar. He took over teaching interior architecture and became the artistic head of the carpentry workshop. Since 1925, a total of 17 teachers and graduates from the Bauhaus had come over to Halle including the architect Heinrich Koch who continued his studies at Finsler. After his departure in 1932, Koch took over the photography class at the BURG.

Arguably the most modern schools of their time in Germany were closer to each other even geographically after 1925, as the distance between Halle and Dessau is only about 30 km. There was a lively exchange between the schools. When the Bauhaus moved to Dessau and its building was not finished yet, on 4 and 5 December 1925, the students and teachers of both schools organised a celebration at the BURG under the motto „Die Neue Sachlichkeit“ ("The New Objectivity") conceived by Benita Otte, Hans Finsler, and silversmith Wolfgang Tümpel originally from the Bauhaus. Bands from both schools performed at the event. Similar joint celebrations and reciprocal "visits" took place several times in the following years. The festivities at the BURG which featured expensive stage settings and performances were traditional until the 1980s. In addition to official school assignments, they represented the pinnacle of student work and a fundamental test of artistic fantasy, presentation and scenography in the spirit of Gesamtkunstwerk.

However, despite many common characteristics, there were significant differences between the BURG and the Bauhaus:

- In instruction, Thiersch advanced the principle of no program or ideology. Even Marcks, as his successor in 1929, did not formulate his own program, but he remained faithful to the

46



47



48



46 Hans Finsler, Flughafen-Restaurant, um 1931, Lampen, Garderoben: Karl Müller und Metallwerkstatt, Gardinen: Benita Koch-Otte und Textilwerkstatt, Vasen: Marguerite Friedlaender und Keramikwerkstatt

47 Hans Finsler, Flughafen-Restaurant, um 1931, Links: provisorisches Abfertigungsgebäude, Mitte: Flugzeughalle, rechts: Restaurant

48 Erwin Hahs und Werbewerkstatt (Entwurf), Paul Schwarz (Druck), Plakat Flughafen Halle-Leipzig (Verkehrsamt der Stadt Halle), 1928, Lithografie auf Maschinenpapier

46 Hans Finsler, Airport restaurant, c. 1931, Lamps and dressing room of Karl Müller and metalworking workshop, curtains: Benita Koch-Otte and textile workshop, vases: Marguerite Friedlaender and pottery workshop

47 Hans Finsler, Airport restaurant, c. 1931, Left: temporary check-in hall, center: airport hall, right: restaurant

48 Erwin Hahs and the advertising workshop (design), Paul Schwarz (print), Poster of the Halle-Leipzig Airport (Public Transport Association of the city of Halle), 1928, lithograph on machine paper

BURG-Feste waren bis in die 1980er Jahre hinein Tradition, sie wurden aufwendig ausgestattet mit Kulissen und Auftritten und waren praktisch neben den offiziellen Lehraufgaben ein Höhepunkt und Prüfstein für künstlerische Phantasie, Performance und Raumgestaltung im Sinne von Gesamtkunstwerken. Doch bei vielen Gemeinsamkeiten gab es zwischen BURG und Bauhaus markante Unterschiede:

- Thierschs vertrat für die Lehre programmatisch Programmlosigkeit. Marcks formulierte als sein Nachfolger 1929 ebenfalls kein Lehrprogramm, sondern blieb dem von Thiersch gegründeten Wesen der BURG treu: „Das Werk allein soll Gegenstand der Lehre sein.“<sup>10</sup>
- Doch gibt es vielfach Beispiele einer Lehre, der die Vermittlung prinzipieller Gestaltungselemente zugrunde lag. So beschäftigten sich die Schülerinnen von Benita Otte mit Farblehre, textilen Strukturen und experimentierten mit Materialien. Von Marguerite Friedlaender sind systematische Untersuchungen zur Entwicklung von Gefäßformen bekannt. Finsler erforschte experimentell mit seinen Schülern die Möglichkeit des Mediums Fotografie. Dieckmann entwickelte systematische Reihen für Serienmöbel in Holz, Korb und Stahl. Man darf davon ausgehen, dass der Lehre auch schon vor dem Eintritt der Bauhäusler ein systematisches Vorgehen zugrunde lag.
- Das Verhältnis Kunst und Technik: an der BURG behielt die handwerkliche Durchdringung des Gegenstandes Priorität. Die Vorstellung, so auch auf die Technik einzuwirken, war damit von Anfang an verbunden. Aber die Arbeit für die Technik wurde nicht zum Leitbild erhoben wie in Dessau und auch nicht mit sozialen Ideen unterlegt. Doch auch von der BURG kamen Ende der 1920er

essence of the school established by Thiersch, stating, "the work itself should be the subject of teaching".<sup>10</sup>

- However, there were also many examples of instruction based on the mediation of basic creative principles. For example, Benita Otte's students learned the theory of colours, textile structures, and experimented with materials. We know that Marguerite Friedlaender systematically studied the evolution of vessel forms. Finsler, together with his students, experimentally explored photography possibilities. Dieckmann developed a systematic series for serial furniture from wood, wicker and steel. It can be assumed that the instruction was based on systematic approach even before the arrival of teachers from the Bauhaus.
- The art and technology ratio: At the BURG, when considering the product, the aspects of craftsmanship always had the priority. From the very beginning, it was connected with the idea that it could also affect technology. However, the work for technology was not elevated to the ideal as in Dessau, and it had no base in social ideas. Nevertheless, even the BURG increasingly produced designs suitable for serial production at the end of the 1920s, particularly Marguerite Friedlaender's successful tableware designs for KPM Berlin. She established a porcelain workshop for this purpose, where she designed prototypes for serial production, some of which are still produced. Benita Otte also worked on designs for serial production of fabrics, which were offered especially at fairs in the form of sample books for prospective orders. The Cebaso company produced tubular steel furniture designed by Erich Dieckmann.

---

<sup>10</sup> Gerhard Marcks an den Ministerialrat Dr. Günther 15. 3. 1929, zit. n. Nauhaus (wie Anm. 9), S. 124.

---

<sup>10</sup> Gerhard Marcks to the Ministry Counsel Dr. Günther on 15. 3. 1929, qnt. according Nauhaus (note 9), p. 124.

Jahre vermehrte Gestaltungen für die Serie, zu nennen sind hierbei vor allem Marguerite Friedlaenders erfolgreiche Geschirr-Entwürfe für KPM Berlin. Sie gründete zu diesem Zweck an der BURG eine Porzellanwerkstatt, in der sie Prototypen für Serien entwickelte, die zum Teil noch heute produziert werden. Auch Benita Otte arbeitete an Entwürfen für die Serien-Produktion von Stoffen, die in Musterbüchern vor allem auf den Messen für Bestellungen angeboten wurden. Von Erich Dieckmann entworfene Stahlrohrmöbel wurden in der Firma Cebaso produziert.

- Soziales Bewusstsein: politisch links orientiertes Bewusstsein etablierte sich nicht als „Haltung“ der Schule wie im Bauhaus vor allem unter Hannes Meyer. Das Ideal der BURG blieb das einer kreativen Gemeinschaft in geistiger Verbundenheit.
- In der Burg waren von Anfang an auch Frauen Lehrerinnen und Werkstattleiterinnen, zwar in den frauentypischen Fachrichtungen Textil, im Email, im Metall, in der Schrift- und Buchgestaltung, in der Keramik. Thiersch schätzte seine begabten Schülerinnen und blieb ihnen persönlich verbunden, Marcks ebenfalls. Mir scheint, die Burg war weniger patriarchalisch grundiert als das Bauhaus.

Seit der Einrichtung der Werkstätten in der Burg Giebichenstein 1922 wurden von der Schule immer wieder gemeinschaftliche Projekte realisiert – etwa die Ausstattung des Kurbades Wittekind in Halle mit Kachel- und Baukeramik und Lampen (1923/24), die Einrichtung zweier Musterwohnungen im Haus von Peter Behrens in der Bauausstellung *Die Wohnung* in Stuttgart in der Weißenhofsiedlung (1927) mit Möbeln, Textilien, Lampen und Gefäßen, des Universitätsgebäudes *Burse zur Tulpe*, eines Kinderheims, eines Volkslesesaals, verschiedener Büroräume, die Gestaltung des Theatersaals im Goethe-Theater Bad Lauchstädt und seines Restaurants mit Wand-

- Social awareness: the left-oriented awareness was not established as an "attitude" of the school, unlike in the Bauhaus (mainly under Hannes Meyer's directorship). The ideal of the BURG was always the idea of a creative community in spiritual unity.
- At the BURG, women were also teachers and workshop masters from the outset, albeit only in fields typical for women such as textile, enamel, book and typeface design, ceramics. Thiersch valued talented female students and remained personally committed to them, as did Marcks. Personally, I find the BURG to be less patriarchal than the Bauhaus.

Since the establishment of workshops at the Burg Giebichenstein in 1922, the school carried out several joint projects, such as providing stoves, construction ceramics and lamps for the Wittekind Spa in Halle in 1923/24 and furnishing two model apartments in house by Peter Behrens for the 1927 International Showcase in the Weissenhof Estate, Stuttgart named *Die Wohnung* with furniture, textiles, lamps and vessels, as well as furnishing the university building *Burse zur Tulpe*, a children's home, a public reading room, and various office spaces. In 1932 they also worked for the Goethe Theatre in Bad Lauchstädt, where they furnished the theatre hall and restaurant with murals, furniture, textiles, appliances, tableware and printed matter. The school's advertising department worked continuously for the city of Halle and various companies.

Probably the most important project was the construction of Halle-Leipzig Airport, which began under the overall leadership of Thiersch and continued under Hans Wittwer. Thiersch designed the airport terminal. Wittwer developed the overall architecture for the planned check-in and office building. However, only the restaurant was built. It was an ecological and energy-efficient concrete-glass building on load-bearing central columns with a terrace, brick walls on

malerei, Möbeln, Textilien, Geräten, Geschirren und Drucksachen (1932). Die Werbeabteilung der BURG arbeitete ständig für die Stadt Halle und für Firmen.

Das wahrscheinlich bedeutendste Projekt der BURG waren jedoch die Bauten des Flughafens Halle-Leipzig, das unter Thierschs Gesamtleitung begonnen worden war und das Hans Wittwer weiterführte. Thiersch hatte noch die Flugzeughalle entworfen. Wittwer erarbeitete eine Gesamtarchitektur für das vorgesehene Abfertigungs- und Verwaltungsgebäude, realisiert werden konnte jedoch nur das Restaurant: ein bereits ökologische und energieeffiziente Aspekte berücksichtigender Beton-Glas-Bau auf tragenden Mittelstützen mit vorgelagerter Terrasse, die Wände der unteren Geschosse verklinkert, das obere Geschoss ein rundum verglaster Lichtraum, mit abwechselnd klaren und leicht rötlich getönten Scheiben – ein Bau, der heute als Architekturikone der Moderne gleichwertig neben dem Bauhausgebäude in Dessau stehen könnte, würde er noch existieren. Der Flughafen wurde im Zweiten Weltkrieg bombardiert, die weitgehend zerstörten Bauwerke danach abgerissen. Bis auf wenige Einzelstücke und Werbegrafik ging auch die gesamte Ausstattung verloren: das von Friedlaender entworfene Geschirr *Hermes*, die Möbel und Textilien, die farbigen Lampen, Gefäße und funktionellen Elemente aus der Metallwerkstatt.

Nach der Machtergreifung Hitlers wurden bis Ende 1933 an der BURG alle jüdischen und „kulturbolschewistischen“ Lehrer und Werkstattleiter, insgesamt elf, entlassen, auch jüdische Schüler mussten gehen. Die freien Klassen für Fotografie, Malerei, Plastik, Grafik und Innenarchitektur wurden geschlossen. Beabsichtigt war eine Zurückführung auf das „bodenständige Handwerk“. Eine gänzliche Auflösung blieb der Schule erspart. Bis zum Kriegsausbruch konnten ihre Produkte, denen bei verhaltenen Zugeständnissen an das Regime vielfach noch Formprinzipien der Moderne zugrunde lagen, Auszeichnungen, Aufträge und Verkäufe auf deut-

the lower floors, the upper floor with a glassed-in luminous space all around, with alternating clear and red-tinted glass panes. It was a building that today would be considered an architectural icon of Modernism, equivalent to the Bauhaus building in Dessau. Indeed, if it still existed. The airport was bombed during the Second World War, and the damaged buildings were later demolished. Except for a few individual pieces and advertising graphics, all of the furnishing was lost, including the *Hermes* tableware designed by Friedlaender, furniture and textiles, coloured lamps, vessels, and functional elements from the metalworking workshop.

After Hitler's rise to power, all teachers and workshops masters, who were Jewish or denounced as "Kulturbolschewisten", eleven in total, were dismissed from the school by the end of 1933. Jewish students were also forced to leave. The classes for photography, painting, sculpture, graphics, and interior architecture were discontinued. The intention was to return to "traditional crafts". However, it did not lead to the dissolution of the school. Until the outbreak of the war, despite small concessions to the regime, its products were still primarily based on the formal principles of Modernism. They received awards and commissions; and were sold at German and international fairs. Eventually, several were displayed in museums and were added to museum collections. The remaining teachers withdrew from the national-socialist influence and continued with quiet work in the workshops. After the end of the war and the denazification, the BURG again began to enrol students as early as October 1945, first with the remaining and re-recruited teachers. Despite all the difficulties, its characteristic tradition and the Bauhaus remained the fundamental orientation even in the period of the GDR.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Further literature covering the history of Burg Giebichenstein – apart from the already quoted

schen und internationalen Messen, an Museen und Sammlungen verbuchen. Vor den nationalsozialistischen Einflussnahmen zogen sich die verbliebenen Lehrer mit stillem Anstand in die Werkstattarbeit zurück. Nach Kriegsende und Entnazifizierung nahm die BURG zunächst mit den verbliebenen und zurück berufenen Lehrern schon im Oktober 1945 wieder Schüler auf. Ihre eigene Tradition und das Bauhaus blieben trotz aller Schwierigkeiten auch in der DDR für sie eine grundlegende Orientierung.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Zur weiterführenden Literatur zur Geschichte der Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle gehört neben der bereits zitierten Literatur auch: Renate Luckner-Bien, *75 Jahre Burg Giebichenstein 1915–1990. Beiträge zur Geschichte* (Ausst.-Kat.), Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle 1990; *Burg Giebichenstein. Die hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Ausst.-Kat.), Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Saale) und Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1993. Zu einer Reihe von Künstlerinnen und Künstlern, die an der BURG gewirkt haben, existieren monografische Publikationen.

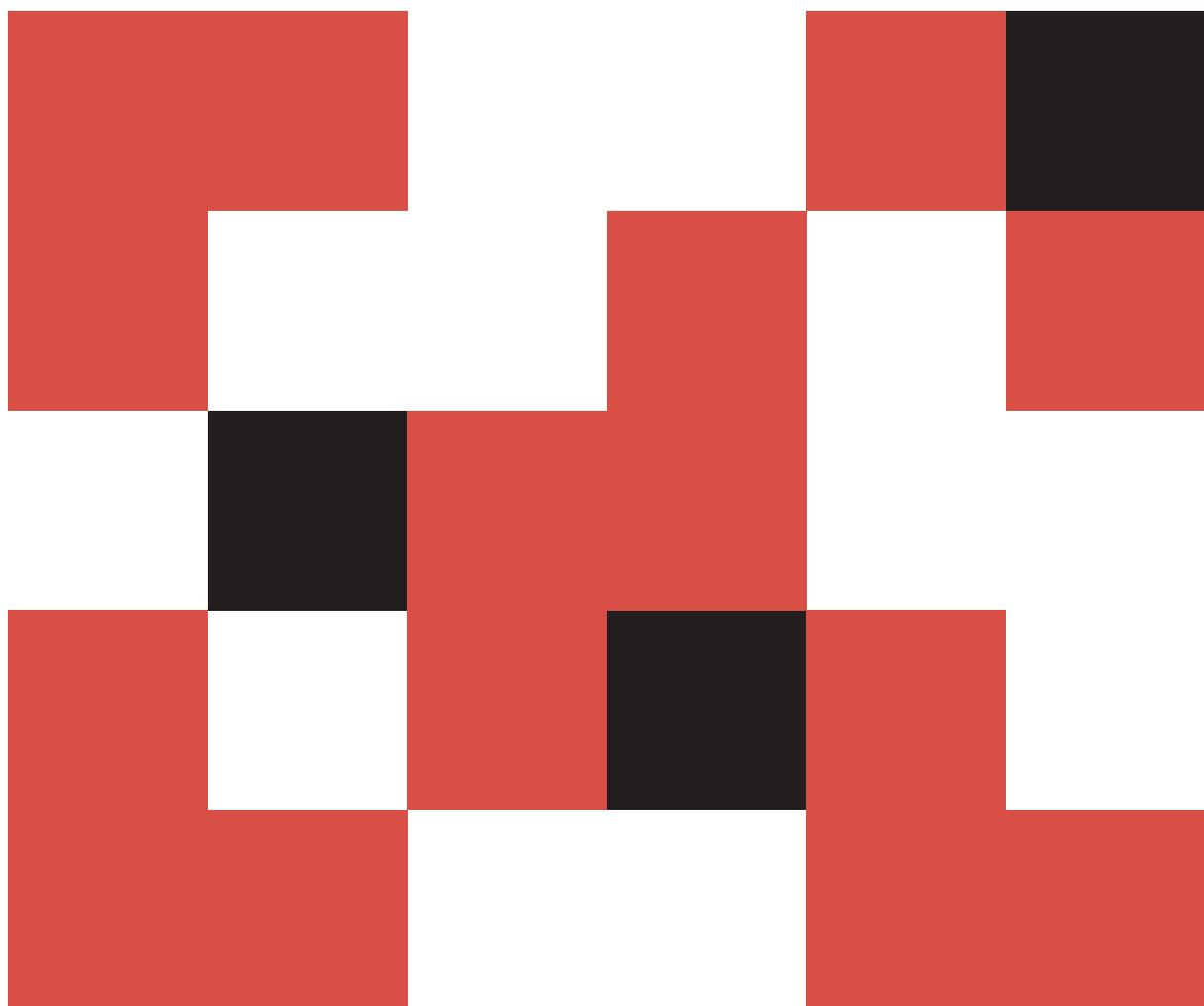
literature includes: Renate Luckner-Bien, *75 Jahre Burg Giebichenstein 1915–1990. Beiträge zur Geschichte* (exh. cat.), Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle 1990; *Burg Giebichenstein. Die hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (exh. cat.), Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Saale) and Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1993. Several monographs exist on the entire array of artists active at the BURG.

## **Bauhaus mimo Bauhaus.**

**Vzájemná výměna mezi  
českou avantgardní  
skupinou Devětsil  
a německou školou  
Bauhaus<sup>1</sup>**

## **Decentering the Bauhaus.**

**Documenting the Mutual  
Exchange between  
the Czech Avant-Garde  
and the Bauhaus School  
in Germany<sup>1</sup>**



## Meghan Forbes

V březnu 1923 obdržel Karel Teige od zakladajícího ředitele Bauhausu Waltera Gropia dopis týkající se plánované *Mezinárodní architektonické výstavy*, která byla koncipována jako část první výstavy Bauhausu ve Výmaru. Gropius usiloval o silné české zastoupení a doufal, že mu v tom Teige pomůže. Gropius psal, že neví, „jestli je to dáno protiněmeckým postojem, že žádný vztah se doposud nena-vázal.“ A dodává: „je mým přání, aby se podařilo přejít hranici a umožnit profesionální výměnu.”<sup>2</sup>

Gropius se seznámil s Teigeho prací prostřednictvím německého architekta Adolfa Behneho, který mu ukázal jedno vydání českého časopisu *Stavba*.<sup>3</sup> Protože Teige působil ve dvacátých letech jako redaktor *Stavby*, Gropius ho kontaktoval s přání zlepšit vztahy s architektky v československém prostředí. V prvním dopise uvádí, že už psal

In March 1923 Karel Teige received a letter from the founding Bauhaus director Walter Gropius, concerning the planned *International Architecture Exhibition*, which was conceived as a portion of the first Bauhaus Exhibition in Weimar. Gropius wanted to have strong Czech representation and hoped that Teige would assist him in this. He wrote, “I don’t know whether it is for anti-German reasons that a relationship has not yet materialised,” but insists: “My wish is to reach over the border and make possible an objective professional exchange.”<sup>2</sup>

Gropius had come to know of Teige’s work through the German architect Adolf Behne who had given him a copy of the Czech magazine *Stavba* (Building).<sup>3</sup> Because Teige served as an editor

<sup>1</sup> Chtěla bych poděkovat Simoně Bérešové, Sonii de Puineuf a Kláře Prešnajderové, organizátorkám konference „Škola ako laboratórium moderného života“ (Bratislava, 26. – 27. září 2019), za pozvání k účasti a nakonec za feedback k následujícímu textu. Také děkuji kolegovi Jakubu Hauserovi, který laskavě přečetl a upravil dřívější verzi této studie.

<sup>2</sup> Walter Gropius Karlu Teigemu, 6. března 1923, Bauhaus Archiv (BHA), fond Walter Gropius (WG).  
Původně: „Ich weiß nicht, ob es antideutsche Gründe sind, dass eine Verbindung bisher nicht zu Stande kam. Mein Wunsch ist es, auch über die Grenzen einen sachlichen Arbeitsaustausch zu ermöglichen.“  
Není-li uvedeno jinak, překlady jsou mé vlastní.

<sup>3</sup> O tomto vztahu jsem už psala v článku vydaném v časopise *Umění*. Viz Meghan Forbes, „To Reach Over the Border“: An International Conversation Between the Bauhaus and Devětsil, in: *Umění* 64, 2016, č. 3–4, s. 291–303.

1 I would like to thank Simona Bérešová, Sonia de Puineuf and Klára Prešnajderová, the organizers of the conference „School as a Laboratory for Modern Life“ (Bratislava, 26–27th September 2019), for the invitation to participate as well as for their feedback on the following text. I thank my colleague Jakub Hauser as well for his initial feedback on the original Czech version.

This article was originally written in Czech, and has been translated by myself into English. Additionally, unless otherwise stated, all translations from the Czech and German primary sources are my own.

2 Walter Gropius to Karel Teige, 6 March 1923, Bauhaus Archiv (BHA), archive Walter Gropius (WG).  
Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

3 I have already written on this relationship in an article published in the magazine *Umění*. See Meghan Forbes, “To Reach Over the Border“: An International Conversation Between the Bauhaus and Devětsil, In: *Umění* 64, 2016, no. 3–4, pp. 291–303.

architektům Josefu Chocholovi a Josefem Gočárovi a také spisovateli Karlu Čapkovi, ale nedostal žádoucí odpověď. S Teigem, mladým členem a vůdcem avantgardní skupiny Devětsil, byla situace úplně jiná. Druhý dopis od Gropia o měsíc později naznačuje, že Teige v mezičase odepsal s nadšením (bohužel, Teigeho dopisy Gropiovi se nedochovaly).

Přestože se často tvrdí, že vztah mezi Devětsilem a Bauhousem se rozvinul až v období, kdy Bauhaus vedl Hannes Meyer, bohaté a produktivní kontakty se utvářely už za Gropia. Dokazuje to jak korespondence v archivech (například v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze a v Bauhaus Archivu v Berlíně), tak úvaha o knižní edici Bauhausu (*Bauhausbücher*). V článku v časopise *Umění* jsem ukázala na vztahu mezi Teigem a Gropiem, jak aktivně se Devětsil snažil angažovat v rámci mezinárodní avantgardy, a to už v době, kdy se tato skupina rodila. V předkládané studii zdůrazním roli časopisů a knih, které umožnily vztah mezi Devětsilem a Bauhousem, a vyšvětlím, jakým způsobem publikace obou skupin propagovaly svébytnou představu nového života v meziválečné Evropě. Zejména se zaměřím na případ *Bauhausbücher* jako manifestaci tohoto projektu a představím nerealizovaný návrh Teigeho knihy v této sérii. Nakonec ukážu Teigův časopis *ReD* v kontextu *Bauhausbücher* – tedy zvláštní číslo věnované Bauhausu v roce 1930, kdy už byl ředitelem školy Hannes Meyer.

Časopis *Stavba* můžeme považovat za „prá“-publikaci v kontextu tiskovin, které zprostředkovávaly výměnu mezi českou a německou avantgardou. Od okamžiku, kdy se Gropiovi díky Behnemu poprvé dostal do rukou časopis *Stavba*, vzrůstal jeho zájem o toto periodikum i o korespondenci s Teigem. Několik dalších let mu Teige *Stavbu* zasílal a Gropius do ní rovněž přispíval. Například v prosinci 1924 – ve stejném měsíci, kdy Gropius přednášel v Praze (a bydlel s manželkou Ise u Teigeho) – byl ve *Stavbě* v českém překladu otištěn Gropiův článek se stejným titulem jako měla jeho přednáška: „*Stavebnice* ve velkém: jak chceme

of *Stavba* during the 1920s, Gropius contacted him with the wish to improve relations with architects in the Czechoslovak milieu. In the first letter, he states that he had already written to the architects Josef Chochol and Josef Gočár, as well as to the writer Karel Čapek, but apparently received no response. With the young Teige, a member and leader of the avant-garde group Devětsil, the situation was wholly different. A second letter from Gropius from about a month later indicates that Teige had written back to him in the interim (unfortunately, to my knowledge Teige's letters to Gropius have not survived).

Although it is often maintained that the relationship between Devětsil and the Bauhaus developed only in the period in which Hannes Meyer was director, rich and productive contact had already formed under Gropius. Correspondence in the archives (for example, at the Museum of Czech Literature / Památník národního písemnictví in Prague and the Bauhaus-Archiv in Berlin) indicates this, as does a consideration of the Bauhaus book (*Bauhausbücher*) series. I have previously shown how the relationship between Teige and Gropius indicates how Devětsil actively attempted to engage with an international avant-garde already in that stage when the group was only just founded. In the following study, I emphasise the role of magazines and books in building a bridge between Devětsil and the Bauhaus, and elucidate the ways in which publications were utilised by both groups to propagate their own notion of new life in interwar Europe. In particular, I turn to the example of the *Bauhausbücher* as a manifestation of this project, and introduce an unrealised proposal for a book in the series by Teige. Finally, I present Teige's magazine *ReD* in the context of the *Bauhausbücher* series, namely with regard to a special issue dedicated to the Bauhaus in 1930 when Hannes Meyer was already director.

We can consider the magazine *Stavba* as an “ur”-publication in the context of those publications that negotiated an exchange between

v budoucnosti stavěti?“<sup>4</sup> V následujícím roce v jiném devětsilském časopise – brněnském *Pásmu* – je článek znovu reprodukován (tentokrát v původní němčině a zkrácený). Nad článkem je prohlášení představitelů Bauhausu proti nepřátelské lokální politické straně ve Výmaru, společně podepsané Gropiem i jinými osobnostmi Bauhausu.<sup>5</sup>

Už v roce 1922, když Devětsil poprvé vydal své samostatné publikace ve formě dvou sborníků – *Život*<sup>6</sup> a *Revoluční sborník Devětsil*<sup>7</sup> – bylo zřejmé, že skupina se snažila stát viditelnou i v německém prostředí. Ve speciálním sborníku *Život* (redigo-ván architektem Jaromírem Krejcarem) je několik článků o mezinárodní architektuře například ve Francii, Tibetu, Americe a v Čechách. Svými články o francouzské architektuře a purismu dokonce přispěli známí architekti Le Corbusier a Ozenfant a ty byly publikovány ve francouzštině podél českých překladů. Když ale Krejcar sám píše v ke konci sborníku o vývoji české architektury (před článkem od Jaroslava Jíry o novém francouzském umění), nepíše ani v češtině ani ve francouzštině (aby ho mohli číst například Le Corbusier a Ozenfant), ale v němčině.<sup>8</sup> Článek se jmenuje „Die

the Czech and German avant-gardes. From the moment in which Gropius, thanks to Behne, saw the magazine, he maintained an interest in the periodical and kept up correspondence with Teige. For some years, Gropius continued to receive *Stavba* from Teige and even contributed to it. For example, in December 1924 – the same month in which Gropius lectured in Prague (and stayed, with his wife Isa, at Teige's apartment) – a Czech translation of an article by Gropius with the same title as his lecture there: “Stavebnice ve velkém: jak chceme v budoucnosti stavěti?”<sup>4</sup> is printed in *Stavba*. In the following year, in another Devětsil publication – the Brno-based *Pásmo* (The Zone) – the article is reproduced again (this time in the original German, and shortened). Above the article is a declaration by representatives of the Bauhaus against the hostile local political party in Weimar, collectively signed by Gropius and other figures at the Bauhaus.<sup>5</sup>

Already in 1922, when Devětsil first put out its own publications in the form of two anthologies – *Život* (Life)<sup>6</sup> and *Revoluční sborník Devětsil* (Rev-

4 Walter Gropius, Stavebnice ve velkém: jak chceme v budoucnosti stavěti?, *Stavba* 3, 1924, č. 5, s. 85–88. O přednášce v Praze a výsledný článek v českém tisku, viz Sonia de Puineuf, A Look at the Czech and Slovak Avant-Garde Within the Frame of the Bauhaus Network, *Post* (24. července 2019): [https://post.at.moma.org/content\\_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network](https://post.at.moma.org/content_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network) a Markéta Svobodová, *bauhaus a československo 1919–1938, studenti, koncepty, kontakty*, Praha 2016, s. 80.

5 Walter Gropius, Der Baukasten im Großen. Maschinell gefertigte Wohnhäuser. Wie wollen wir in Zukunft bauen? *Pásmo* 1, 1925, č. 7–8, s. 6–7; Walter Gropius et al., Aufruf des Staatl. Bauhauses in Weimar, *Pásmo* 1, 1925, č. 7–8, s. 6.

6 Jaromír Krejcar (ed.), *Život*, Praha 1922.

7 Jaroslav Seifert – Karel Teige (eds.), *Revoluční sborník Devětsil*, Praha 1922.

8 Ráda bych poděkovala Ivě Knobloch, že zaměřila mou

4 Walter Gropius, Stavebnice ve velkém: jak chceme v budoucnosti stavěti? [Large-Scale Building: How do we want to build in the future?], *Stavba* 3, 1924, no. 5, pp. 85–88.

On the lecture in Prague and subsequent article in Czech print, see Sonia de Puineuf, A Look at the Czech and Slovak Avant-Garde Within the Frame of the Bauhaus Network, *Post* (24 July 2019): [https://post.at.moma.org/content\\_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network](https://post.at.moma.org/content_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network) and Markéta Svobodová, *bauhaus a československo 1919–1938, studenti, koncepty, kontakty*, trans. Adrian Dean, Praha 2016, p. 80.

5 See Walter Gropius, Der Baukasten im Großen. Maschinell gefertigte Wohnhäuser. Wie wollen wir in Zukunft bauen? *Pásmo* 1, 1925, no. 7–8, pp. 6–7; Walter Gropius et al., Aufruf des Staatl. Bauhauses in Weimar, *Pásmo* 1, 1925, no. 7–8, p. 6.

6 Jaromír Krejcar (ed.), *Život*, Praha 1922.

49

WALTER GROPIUS & A. MEYER: Administrativní budova koncernu Ad. Summerfeld v Berlíně

## STAVEBNICE VE VELKÉM

**STROJOVĚ VYRÁBĚNÉ OBYTNÉ DOMY.**  
JAK CHCEME V BUDOUCNOSTI STAVĚT?

WALTER GROPIUS

Rovněž provedení této hospodářsky-organizační otázky je především úlohou **techniky**. Také na její poli znamená tento problém základní změny proti dosavadnímu stavebně-technickému vývoji a to stejnou měrou pro stavební **materiál** jako pro stavební konstrukci. Převážná část dosudních staveb se provádí **starým přirodilém stavěním**; stavebním kamennem, cihlou a dřevem. Dám se zhotovovat z blavničkami na staveništích. Všechno pomocná nářadí a stroje je nutno na tomto účelu doprovádat i v stavění, čímž se zatěžuje provoz. Tento dodnesý provoz má ohledem na stabilitu továrního provozu nevhodnost, že

**může být jen primitivní.**

Využití mechanických hmot cestou mokrou pomocí vápenné nebo cementové malty resp. dusinou nebo litinu nejménějšího předložení vypočítat, kdy bude využit vlastnosti vodotěsnosti a výstavba, nehož lze získat od površinných poměrů,

**Teknologické odhadnutí** kolotočového stavebného růzsošného zařízení stavebního kamene, sjednocujícího a zasouvací zařízení stavebí na stavění s něm přesně **podestatného zlevnění a sjednocení**. Technika buď tedy musí používat **jiného stavebního materiálu** než dosud, strojově zpracovaného, aby mohla využít výhod suchého montážního stavby. Při tom by mohlo efektivně vyrábět náhradky, výběr zlepšit půrodné produkty na absolutně spolehlivé látky

exaktní homogenní (válcované železo, cement, umělé dřevo). Jenom industrializace pokud možno všechny součástek potřebných k novostavbě

**také stěny, stropy a střechy**

by terpce umožnila skutečné rozřešení problému. Těž konstruktivní výstavba domu se musí k tomuto cíli od základu změnit.

Kdežto při starém růzsošném představovaly massivní zdi současně nosná tělesa celého domu, musíly by se při suché montážní stavbě rozeznávat mezi **nosným tělem** cíli kostrov domu a mezi nenosnou **výplní stěny a stropy**. Bud je nutno naležet materiál, který při nepatrné spotřebě míst a výše nahradí nosnou a izolační schopnost starých massivních zdí, takže by mohl být upvolán do výšky vlastnosti, když se musí využít tělesa rozeznávaná mezi nosnou kostrou (železo, železo-beton) a v nesoucí výplň zdi, střech a stropu. Taková nosná kostra se díl zhotovit z moderního materiálu, jako ze železových nosných a pilníků nebo z členěných výrobňových železo-betonových trámů a opěr, které by podle toho byly mezi sebou spojeny dle nosníkového nebo trámového systému, po dole jako nosné dřevinové trámy při arabské stavbě. Výplň zdi, stropu a střech bude záležet v normovaných **stavebních tabulech**, které by musily být strojově vyráběny z lehkého materiálu, odolávajícího počasi, staticky spolehlivého, přes to však pořášnu.

85

50

# DIE MODERNE ČECHISCHE KUNST

KREJCAR

Eine kurze Rekapitulation der letzten zehn Jahre.  
Vor dem Kriege — nach dem Kriege — heute.

Kurz vor dem Kriege (1911) erstand die „SKUPINA VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ“ (Gruppe bildender Künstler), eine programmgeklärte Vereinigung auf der Basis des

## KUBISMUS.

Ich beginne absichtlich mit der „Skupina“; denn die Zeit seit der Impressionismusära bis zur Gründung der „Skupina“ (eine Zeit, die durch die Künstlervereinigung S. V. U. Mánes repräsentiert wird) ist zwar eine Periode hoher Spannung aller Kräfte mit heftigem Willen zum neuen Formprinzip — immerhin jedoch nur eine Übergangszeit ohne tatsächlichliche Realisierung der theoretisch ausgesprochenen Richtlinien. Die „Skupina“ entsteht im Augenblick, wo der Kubismus sein Verhältnis zur Realität klar formuliert — als Hornruf der Zukunft.

Wenn auch die „Skupina“ die Mehrzahl der Pioniere der neuen Form zusammengeführt hat, ist es ihr doch nicht gelungen, alle die Pilger nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in sich zu vereinigen. Eine ganze Reihe moderner Künstler blieb außerhalb der „Skupina“ und der spätere Grundstock der „Unentwegten“ (Tvrdošíjnii) [Čapek, Hofman, Spála] verlassen die „Skupina“ nach kurzer Zeit. Außerhalb der „Skupina“ stand auch der frühverstorbene Kubista — der größte moderne tschechische Maler, dessen Werk heute das Interesse der jungen Generation auf sich konzentriert.

Die „Skupina“ bleibt zwar stets in lebhaftem Kontakt mit dem modernen Ausland, die

B. FEUERSTEIN + B. SLÁMA  
Návrh krematoria pro Nymburk  
1922

169

- 49 Walter Gropius, „Stavebnice ve velkém,“ in: *Stavba* 1924
- 50 Jaromír Krejcar, „Die moderne Čechische Kunst,“ in: *Život* 1922
- 49 Walter Gropius, „Stavebnice ve velkém,“ in: *Stavba* 1924
- 50 Jaromír Krejcar, „Die moderne Čechische Kunst,“ in: *Život* 1922

moderne čechische Kunst“ a představuje se jako „krátká rekapitulace posledního desetiletí“.⁹ Začíná přehledem předválečného českého kubismu. „Kubistická architektura ‚Skupiny‘ (Gočár – Dům u Černé Matky Boží a Lázně Bohdaneč, interiéry Janáka a Hofmana) je bezpochyby nejlepší kubistická architektura vůbec,“<sup>10</sup> tvrdí Krejcar a chválí architekta Gočára, kterého Gropius obzvláště zmiňuje v prvním dopise Teigemu následujícího roku (ale nakonec jeho dílo vystaveno na Výmarské výstavě nebylo). Na závěr Krejcar předloží přehled současné, tj. poválečné, doby a prohlásí, že on, Bedřich Feuerstein, Josef Šíma a Karel Teige – spoluautoři fotomontáže na obálce sborníku a členové Devětsilu – usilují o purismus, kolektivismus a internacionálismus (centrální téma v obsahu sborníku Život vůbec). Přestože Život není zmínován v dochovaných dopisech Gropia Teigemu, jméno Gočára se dále objevuje a nakonec česká sekce výstavy ve Výmaru v roce 1923 reprezentuje stejnou směs staré a nové generace architektů, kterou Krejcar už představil ve svém článku. Tudíž můžeme sledovat uskutečnění cíle „internacionálismu“, se kterým Krejcar svůj článek ukončil.

Krejcar sám se stal také jedním z architektů, kteří byli prezentováni na výstavě ve Výmaru. Díky dochovanému letáku k výstavě, navrženém László Moholy-Nagyem, víme, že nakonec byla reprezentace české architektury velmi silná. Z československých architektů se zúčastnili kromě Krejcarova

pozornost na Krejcarův článek v kontextu pozdější Výmarské výstavy. Dále ve sborníku také vyšel Krejcarův článek o americké architektuře a průmyslu, který byl ale napsán v češtině.

<sup>9</sup> Jaromír Krejcar, Die moderne čechische Kunst [Modern české umění], in: Život, Praha 1922, s. 169.  
Původně: „Eine kurze Rekapitulation der letzten zehn Jahre.“

<sup>10</sup> Tamtéž.  
Původně: „Die kubistische Architektur der ‚Skupina‘ (Gočár – das Haus zur Schwarzen Mutter Gottes und Bad Bohdaneč, die Interieurs von Janák und Hofman) ist ohne zweifel die beste kubistische Architektur überhaupt.“

olutionary Anthology Devětsil)<sup>7</sup> – it is clear that the group endeavoured to be visible within the German milieu. In a special Devětsil issue of the anthology Život (edited by the architect Jaromír Krejcar), there are several articles on international architecture in France, Tibet, America, and Czechoslovakia, among others. Articles on French architecture and Purism written by the famous architect Le Corbusier and the painter Amédée Ozenfant appeared and were published in French alongside the Czech translations. But when Krejcar himself writes on the development of Czech architecture in an article towards the conclusion of the anthology, before an article by Jaroslav Jíra on new French art, he does not write in Czech nor in French (so that, for example, Le Corbusier and Ozenfant could read it) but in German.<sup>8</sup> The article is titled “Die moderne čechische Kunst” described as “A Brief Overview of the Last Ten Years”.<sup>9</sup> It opens with an outline of pre-war Czech Cubism. “The Cubist architecture of the group ‘Skupina’ (Gočár – The House of the Black Madonna and Bohdaneč Spa, the interiors of Janák and Hofman) are without a doubt the best instances of the Cubist architecture in general,” maintains Krejcar, praising the architect Gočár whom Gropius specifically mentions in his first letter to Teige of the following year (though in the end, his work was not exhibited in Weimar).<sup>10</sup> As a conclusion,

---

<sup>7</sup> Jaroslav Seifert – Karel Teige (eds.), *Revoluční sborník Devětsil*, Praha 1922.

<sup>8</sup> I would like to thank Iva Knobloch for drawing my attention to Krejcar's article in the context of the later Weimar exhibition. Further on in the anthology, Krejcar also published an article on American architecture and industry, this time in Czech.

<sup>9</sup> Jaromír Krejcar, Die moderne čechische Kunst [Modern Czech Art], in: Život, Praha 1922, p. 169.  
Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>10</sup> Ibid.  
Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

Josef Chochol, Evžen Linhart, Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Jan Koula a Vít Obrtel a tvořili tak třetí nejpočetnější skupinu za Německem a Holandskem. Účast českých architektů na Mezinárodní výstavě architektury Bauhausu ve Výmaru v září 1923 byla rozhodně přímým výsledkem kontaktu Gropia s Teigem. K dopisu Teigemu z července 1923 příkladá Gropius dva plakáty a deset zmíněných letáků k výstavě a žádá, aby mu je Teige pomohl šířit v Praze. Na rubové straně listu Gropius dodává, že by byl vděčný, kdyby Teige mohl pomoci také s propagací v českých novinách. Tento příklad tak znova zdůrazňuje důležitost tiskovin jako nástroje propagace. Jak upozornila Markéta Svobodová v knize *bauhaus a československo*,<sup>11</sup> v soukromí ani v publikacích nebyl Teige z výstavy nijak zvlášť nadšený a školu na stránkách časopisu *Stavba* kritizoval – v tom stejném časopise, který Gropius s velkým zájmem sledoval a do kterého nakonec i sám přispíval.

Bez ohledu na chladnou recepci výstavy korespondence mezi Gropiem a Teigem pokračovala i nadále. V následujícím roce Gropius představil v sérii dopisů od května do června knižní řadu *Bauhausbücher*, která byla nakonec zahájena v roce 1925 Gropiovou knihou s titulem *Internationale Architektur*.<sup>12</sup> V dopise z června 1924 Gropius charakterizoval edici jako „sérii malých knih,“ které budou mít „16 stran textu a 32 stran obrázků (...) celkově cca 48 stran. Formát je 18x32 cm.“<sup>13</sup> Gropius o této své knize o moderní architektuře Teigeho informoval již dříve a tehdy ho také žádal, aby mu Teige pomohl vybrat projekty a fotky z českého prostředí. Obzvláště zmiňuje „Obytný dům“ Josefa Chochola, který viděl ve starém čísle časopi-

Krejcar presents an overview of the contemporary, i.e. post-war period, and announces that himself, Bedřich Feuerstein, Josef Šíma and Karel Teige – the co-authors of the photomontage on the cover of the anthology and all members of Devětsil – strive towards purism, collectivism, and internationalism (central themes of the contents of *Život* generally). Although *Život* is not mentioned in Gropius's surviving letters to Teige, the name Gočár continues to appear and in the end, the Czech section of the 1923 exhibition in Weimar represents the same mix of an old and new generation of architects that Krejcar presents in his article. In this we might observe a realisation of the goal of “internationalism,” with which Krejcar concludes.

Krejcar himself became one of the architects who was included in the Weimar exhibition. Thanks to a surviving leaflet for the show designed by László Moholy-Nagy, we know that, in the end, the representation of Czech architects was very strong. Aside from Krejcar, Josef Chochol, Evžen Linhart, Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Jan Koula and Vít Obrtel all participated, constituting the third largest group of architects after Germany and Holland. The participation of Czech architects in the International Architecture Exhibition at the Bauhaus in Weimar in September 1923 is decidedly the most direct outcome of Gropius's contact with Teige. In a letter to Teige from July 1923, Gropius encloses two posters and ten of the mentioned programs for the exhibition, and asks that Teige help distribute them in Prague. On the back-side of the paper Gropius adds that he would be grateful if Teige could help him to propagate the exhibition in the Czech papers. This example once again emphasises the importance of printed matter as an instrument of propaganda. As Markéta Svobodová notes in her book *the bauhaus and czechoslovakia*, in private and in print, Teige was never particularly enthusiastic about the exhibition and criticised the school on the pages of *Stavba* – the same magazine that

<sup>11</sup> Svobodová (pozn. 4), s. 68.

<sup>12</sup> Walter Gropius, *Internationale Architektur*, München 1925.

<sup>13</sup> Gropius Teigemu, 18. června 1924, BHA, WG.

Původně: „Wir geben in unserem Verlag eine ganze Serie von kleinen Büchern heraus. (...) Die Bände sollen 16 Seiten Text und 32 Seiten Abbildungen (...) insgesamt ca 48 Seiten, enthalten. Das Format ist 18 x 23 cm.“

su Musaion – což opět ukazuje na jeho dlouhodobý a hluboký zájem o českou architekturu, ale také na důležitost tiskovin ve vztahu mezi Bauausem a českým prostředím.<sup>14</sup>

V jiném dopise Gropius napsal, že kniha *Internationale Architektur* bude obsahovat 70 obrázků „ze všech zemí“.<sup>15</sup> Zmínil také minulou výstavu na Bauhausu a uvádí, že „materiál loňské výstavy je pro tuto publikaci jenom startovacím bodem“<sup>16</sup> (jde snad o odpověď na Teigeho kritiku). Ale zatímco na Mezinárodní výstavě ve Výmaru bylo představeno sedm českých architektů, v knize se nakonec objevili jenom tři z nich: Krejcar, Fragner a Obrtel, všichni pocházeli z mladší generace a každý se představil pouze jedním návrhem. Chochol zde kupodivu chybí.

Nicméně ve stejně době Gropius pokračuje s žádostmi o Teigeho pomoc. V dopise z 18. června 1924 Gropius například vybízí Teigeho, aby se ujal jednoho dílu knižní série *Bauhausbücher* na téma „české moderní umělecké hnuti“.<sup>17</sup> Gropius pokračuje, že Teige může navrhnut jiné téma, ale cílem je ukázat „paralelní mezinárodní úsilí“.<sup>18</sup> Z dopisu, který psal Gropius o méně než deset dní později, je evidentní, že Teige znova odpověděl rychle a kladně.<sup>19</sup> Ze slov Gropia je zřejmé, že Teige navrhl, aby kniha o českém umění obsahovala obrazové básně – umělecké dílo poetismu ve formě fotomontáže

Gropius followed with much interest and to which he himself even contributed.<sup>11</sup>

Regardless of his tepid reception of the exhibition, Teige continued his correspondence with Gropius. In the following year, Gropius introduced the *Bauhausbücher* in a series of letters from May and June which ultimately kicked off in 1925 with a book by Gropius titled *Internationale Architektur* (International Architecture).<sup>12</sup> In one letter from June 1924, Gropius characterised the edition as “a series of small books” which will have “16 pages of text and 32 pages of images (...) for a total of approximately 48 pages. The format is 18 x 23 cm.”<sup>13</sup> Already prior to this letter Gropius had written of his forthcoming book on international architecture and asked once again, whether Teige would help him in acquiring Czech plans and photographic images. In particular, he mentions Josef Chochol’s “Obytný dům” (“Residential House”) which he had apparently seen in the magazine *Musaion* – which again indicates his sustained and deep interest in Czech architecture and the importance of printed matter in the exchange between the Bauhaus and Czech milieu.<sup>14</sup>

In another letter Gropius writes that his book, *Internationale Architektur*, would include 70 images “from all countries”.<sup>15</sup> He mentions the previous year’s exhibition at the Bauhaus and states that “the material in last year’s exhibition is just the starting point for this publication” (perhaps

<sup>14</sup> Gropius Teigemu, 21. května 1924, BHA, fond WG.  
V tomto čísle *Musaionu* jsou tři návrhy Chocholovy a dva od architekta Bedřicha Feuersteina.

<sup>15</sup> Gropius Teigemu, 4. června 1924, BHA, fond WG.  
Původně: „aus allen Ländern“.

<sup>16</sup> Tamtéž.  
Původně: „Das Material der vorjährigen Ausstellung ist für diese Veröffentlichung nur der Ausgangspunkt gewesen.“

<sup>17</sup> Gropius Teigemu, 18. června 1924, BHA, fond WG.  
Původně: „tschechische moderne Kunstbewegung“.

<sup>18</sup> Tamtéž.  
Původně: „die parallelen internationalen Bestrebungen“.

<sup>19</sup> Viz Gropius Teigemu, 25. června 1924, BHA, fond WG.

<sup>11</sup> Svobodová (note 4), p. 68.

<sup>12</sup> Walter Gropius, *Internationale Architektur*, München 1925.

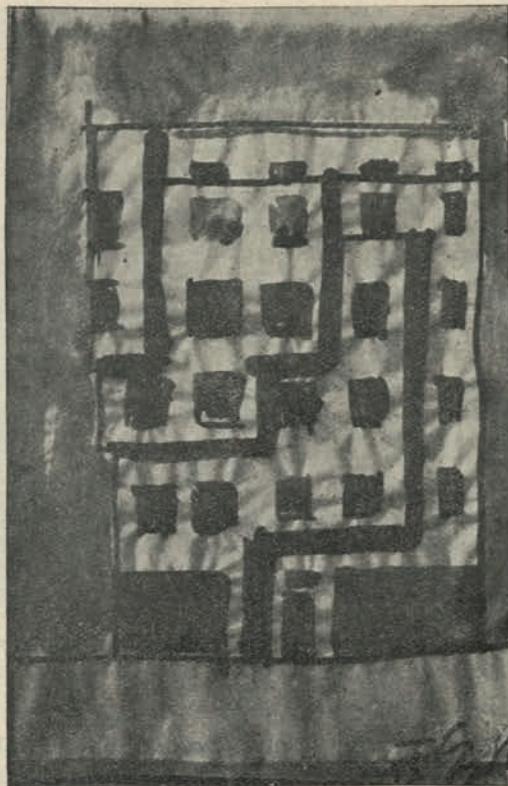
<sup>13</sup> Gropius to Teige, 18 June 1924, BHA, WG.

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>14</sup> Gropius to Teige, 21 May 1924, BHA, archive WG. In this number of *Musaion* there are three plans by Chochol and two from Feuerstein.

<sup>15</sup> Gropius to Teige, 4 June 1924, BHA, archive WG.  
Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

51



JOSEF CHOCHOL OBYTNÝ DŮM.(SKIZZA)

VLASTISLAV HOFMAN : - ACE - ICE - ENCE  
 - IS MY A DA - DA  
 (Přezdívky na poli umění)

Na poli umění povaluje se mnoho lesklých střípků, které u-  
 poutávají na sebe pozornost spíše než vlastní podstata umění.  
 Jsou to různá názviska a cedulky k estetickým škatulkám. Kri-  
 tika a estetika třídí umění dle kvality a dle epoch, každé po svém  
 způsobu, buďže váží nebo zařazuje, čímž vedle obrazů, soch a  
 architektur vznikají na světě také spisy o umění a vědecké ná-

51 Josef Chochol, „Obytný dům,“ in: *Musaion: sborník pro moderní umění* svazek 2, 1921

51 Josef Chochol, „Appartement House,“ in: *Musaion: sborník pro moderní umění* vol. 2, 1921

nebo typomontáže s fragmenty textu.<sup>20</sup> Zdá se, že výměnou za to Teige navrhl zvláštní číslo brněnského časopisu *Pásma* věnované novému německému umění.

I když se můžeme v různých prospektech o sérii *Bauhausbücher* dočít, že se Teigeho kniha dostala do seznamu chystaných titulů pod názvem *Tschechische Kunst* (České umění) – připomínající jednoduchý titul Krejcarova článku ve sborníku *Život* – taková publikace nikdy nevyšla. Je však třeba podotknout, že z avizovaných knih ze série *Bauhausbücher* bylo vydáno pouze kolem poloviny. Například jeden z letáků, který také navrhl Moholy-Nagy, uvádí 29 titulů<sup>21</sup>, ale ve skutečnosti bylo v této sérii mezi lety 1925 a 1930 vydáno 14 knih, z nichž první byla *Internationale Architektur*. Přestože leták zdůrazňuje „mezinárodnost“ knih, seznam naznačuje omezený rámec, typicky zaměřený výhradně na Evropu a severní Ameriku. Kromě toho knihy, které byly nakonec vydány, reprezentují hlavně učitele a blízké spolupracovníky Bauhausu. Dnes nejznámější svazky pocházejí od Gropia, Moholy-Nagye, Paula Kleea, Oskara Schlemmera a Vasilije Kandinského. Mezi další tituly patří knihy o architektuře v Holandsku od J. J. P. Ouda, o De Stijl od Thea van Doesburga a o suprematismu od Kazimira Maleviče. Kromě Teigeho titulu nebyly nikdy vydány ani plánované knihy o futurismu (F. T. Marinetti), dadaismu (Tristan Tzara) a skupině Ma v Maďarsku (Lajos Kassák a Ernst Kállai).

- 
- <sup>20</sup> O obrazové básni viz například Zdeněk Primus, „Obrazová báseň: entuziastický produkt poetismu“, in: Karel Srp (ed.), *Karel Teige, 1900–1951*, Praha 1994, s. 49–62; Karel Srp, Optical Words (Picture Poems and Poetism), in: Vladimír Birgus (ed.), *Czech Photographic Avant-Garde, 1918–1948*, Cambridge 2002, s. 56; Jindřich Toman, *Photo/Montage in Print*, Praha 2008, s. 83–94; Matthew Witkowsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Washington D. C. 2007, s. 42–47.
- <sup>21</sup> BHA, fond László Moholy-Nagy (LMN), obálka 45, inventární číslo 11281/2.

a subtle response to Teige's criticism).<sup>16</sup> But while there were seven Czech architects included in the International Architecture Exhibition in Weimar, only three of them appear in the book: Krejcar, Fragner, and Obrtel, all coming from the younger generation and represented with only one plan each. Chochol, oddly, is absent.

Nevertheless, Gropius continues in this same period with requests for Teige's assistance. In the June letter, Gropius proposes to Teige that he take on a book in the Bauhaus series on the theme of “the Czech modern art movement”.<sup>17</sup> Gropius continues that Teige can suggest another theme, but that the goal is to show “parallel, international endeavors”.<sup>18</sup> It is evident from another letter sent less than ten days later, on June 25 that Teige wrote back immediately and favourably.<sup>19</sup> From Gropius's writing it is apparent that Teige suggested that a book on Czech art should include picture poems – poetist art work in the form of photo- or typo-montage with fragments of text.<sup>20</sup> It also appears that in exchange, Teige proposed to dedicate a special issue of the Brno magazine *Pásma* to new German art.

<sup>16</sup> Ibid.

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>17</sup> Gropius to Teige, 18 June 1924, BHA, archive WG.

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>18</sup> Ibid.

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>19</sup> See Gropius to Teige, 25 June 1924, BHA, archive WG.

<sup>20</sup> On the picture poem, see for instance: Zdeněk Primus, Obrazová báseň: entuziastický produkt poetismu, in Karel Srp (ed.), *Karel Teige, 1900–1951*, Praha 1994, pp. 49–62; Karel Srp, Optical Words (Picture Poems and Poetism), in Vladimír Birgus (ed.), *Czech Photographic Avant-Garde, 1918–1948*, Cambridge 2002, p. 56; Jindřich Toman, *Photo/Montage in Print*, Praha 2008, pp. 83–94; Matthew Witkowsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Washington D.C. 2007, pp. 42–47.

Vize *Bauhausbücher* byla evidentně ctižádostivější, než skutečnost dovolovala.

Navzdory tomu, že série nebyla realizována v plánovaném rozsahu, samotné zpracování knih, které Gropius popisoval v dopise Teigemu v červnu 1924, odpovídalo původním představám. Srovnejme například, co napsal Gropius (viz výše) a co je napsáno v knize, vydané jako osmý svazek řady (*Malerei Photographie Film*, 1925 od Moholy-Nagy): „Každý svazek obsahuje cirka 16 až 32 stran textu a 32 až 96 celostránkových obrázků nebo 48 až 60 stran textu • Formát 18x23 cm •“<sup>22</sup>

Knihy tohoto formátu začaly reprezentovat the Bauhaus na světové scéně a staly se mimořádně úspěšnými. V krátkém článku o *Bauhausbücher* v katalogu výstavy v MoMA v New Yorku v roce 2009 Adrian Sudhalter popisuje produkci a distribuci knih takto: „Bauhausbücher, které byly vydány v nakladatelství Albert Langen v Mnichově, zavedenou firmou s profesionálním postupem šíření, byly vytiskněny v komerčních edicích v počtu 2000 až 3000 výtisků.“<sup>23</sup> Třebaže to zní jako malé číslo, ve srovnání s počtem prodaných výtisků české avantgardy je to poměrně hodně a vliv edice *Bauhausbücher* byl ohromný. Jak píše Ute Brüning, Moholy-Nagy, který (téměř všechny) knihy navrhoval, se začal již dříve na Bauhausu zaměřovat na typografii a reklamu a „zavedl revoluční inovace přímo v produktech, které reprezentovaly

Even though we can see in various prospects for the *Bauhausbücher* that Teige's book made it onto the list of planned titles, under the name *Tschechische Kunst* (Czech Art) – recalling the simple title of Krejcar's article in *Život* – such a publication was never actually published. However, only about half of the advertised books in the *Bauhausbücher* series appeared at all. For example, one of the leaflets, which Moholy-Nagy also designed, introduces 29 titles<sup>21</sup> but in reality, there were only 14 books in the series from 1925–1930, the first of which was *Internationale Architektur*. And although the leaflet emphasises the “internationalism” of the books, the list indicates a typical scope, oriented predominantly towards Europe and North America. Aside from this, the books that were published in the end tend to represent the teachers and close colleagues of the Bauhaus. Today, the most famous volumes are those by Gropius, Moholy-Nagy, Paul Klee, Oskar Schlemmer and Wassily Kandinsky. Among the other titles are books on architecture in Holland by J. J. P. Oud, *De Stijl* by Theo van Doesburg, and Suprematism by Kazimir Malevich. Aside from Teige's title, other planned books that never appeared were, for instance, one on Futurism (F. T. Marinetti), Dadaism (Tristan Tzara), and the group Ma in Hungary (Lajos Kassák and Ernst Kállai). The vision for the *Bauhausbücher* was evidently more ambitious than what reality would allow.

Despite the fact that the stated scope of the series was not obtained, the description of the physical properties of the books, which Gropius introduced in a letter to Teige from June 1924, did correspond with the outcome. Compare for instance what Gropius wrote (cited above) and what is written in the book printed as the eighth volume in the series *Malerei Photographie Film* (Painting Photography Film, 1925, by Moholy-Nagy): “Each book contains approximately 16 to 32 pages of text

<sup>22</sup> László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, München, 1925, poslední stránka. Zvýraznění autora.

Původně: „Jeder Band enthält zirka 16 bis 32 Seiten Text und 32 bis 96 ganzseitige Abbildungen oder 48 bis 60 Seiten Text • Format 18x23 cm •“

<sup>23</sup> Adrian Sudhalter, Walter Gropius and László Moholy-Nagy Bauhaus Book Series. 1925–1930, in: Barry Bergdoll and Leah Dickerman (eds.), *Workshops for Modernity: Bauhaus, 1919–1933*, New York 2009, s. 198.

Původně: „Published by Albert Langen Verlag in Munich, an established firm with professional distribution channels, the *Bauhausbücher* were commercially printed in editions of some 2,000 to 3,000.“

<sup>21</sup> BHA, archive László Moholy-Nagy (LMN), folder 45, inventory number 11281/2.

Bauhaus na veřejnosti nejsilnější: tj. Bauhausbücher a první ročník časopisu „bauhaus“ – časopis pro tvorbu.“<sup>24</sup> Sudhalter tvrdí obdobně, že „identita školy, která je představena v těchto vlivných knihách, je identitou školy pod vedením Gropia po nástupu Moholy-Nagye, tj. od roku 1923 až do 1928; a to je představa o Bauhausu, která přetrvala ve všeobecném povědomí.“<sup>25</sup>

Je veskrze známou skutečností, že se Moholy-Nagy těšil v kruhu představitelů české avantgardy velkému respektu. Jak píše Markéta Svobodová, „práce László Moholy-Nagye reflektovali v československých avantgardních kruzích a časopisech především Karel Teige (*ReD a Stavba*), brněnští architekti Zdeněk Rossmann, František Kalivoda a estetik Bedřich Václavek (*Pásmo*, *Fronta*, *Index*, *Středisko*, *Měsíc*), ale také ředitel Školy uměleckých řemesel v Bratislavě Josef Vydra (*Výtvarná výchova*).“<sup>26</sup>

Můžeme se tudíž domnívat, že možnost vydat knihu v knižní řadě Bauhausu musela být pro Teigeho velmi lákavá. I když není jasné, proč tato kniha nikdy nevyšla, zdá se, že Teige sám musel příležitost odmítout (ačkoli faktory ohledně ekonomických a politických obtíží ve škole mohly také hrát roli). V dopise ze září 1925 dává Moholy-Nagy Teigemu vědět, že první část knihy je hotova (a je zakončena jeho knihou *Malerei Photographie Film*) a je potřeba se domluvit, kdy vyjdou další tituly. Ohledně Teigeho knihy *Über die tschechische Kunst* (O českém umění) Moholy-Nagy píše: „prosíme vás, abyste nám sdělil, kdy přibližně může být

and 32 to 96 full-page images or 48 to 60 pages of text • Format 18x23 cm •“<sup>22</sup>

The books of this format began to represent the Bauhaus on the world stage and became exceptionally successful. In a short article on the *Bauhausbücher* in the catalogue for a MoMA exhibition in New York from 2009, Adrian Sudhalter describes the production and distribution of the books as such: “Published by Albert Langen Verlag in Munich, an established firm with professional distribution channels, the *Bauhausbücher* were commercially printed in editions of some 2,000 to 3,000.”<sup>23</sup> Although that might sound like a small number, in comparison with circulation numbers for publications of the Czech avant-garde it was rather large, and the influence of the *Bauhausbücher* series was enormous. As Ute Brüning writes, Moholy-Nagy, who designed (almost all) of the books, had begun already to focus on typography and advertisement, and “continued to introduce revolutionary innovations into precisely those products that, to the outside world, represented the Bauhaus most clearly: the Bauhaus books and the first year of the *bauhaus* journal of design.”<sup>24</sup> Sudhalter maintains similarly, that “the school’s identity as conveyed in these influential books is that of Gropius’s Bauhaus after the arrival of Moholy, i.e. from 1923 to 1928; it is the image of

<sup>24</sup> Ute Brüning, Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt, in: Jeannine Fiedler – Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*, Köln 1999, s. 491.

Původně: „revolutionäre Neuerungen gerade in die Produkte zu bringen, die das Bauhaus nach außen hin am stärksten repräsentierten: die *Bauhausbücher* und der erste Jahrgang der ‘bauhaus’-Zeitschrift für Gestaltung.“

<sup>25</sup> Sudhalter (pozn. 23), s. 198.

<sup>26</sup> Svobodová (pozn. 4), s. 171.

<sup>22</sup> László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, München, 1925, last page. Emphasis is the author’s. Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>23</sup> Adrian Sudhalter, Walter Gropius and László Moholy-Nagy Bauhaus Book Series. 1925–1930, in Barry Bergdoll and Leah Dickerman (eds.), *Workshops for Modernity: Bauhaus, 1919–1933*, New York 2009, p. 198.

<sup>24</sup> Ute Brüning, The Printing and Advertising Workshop, in: Jeannine Fiedler – Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*, Translate-a-Book (trans.) Potsdam 2013, p. 491. Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left. In: Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt, in: Jeannine Fiedler – Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*, Köln 1999, p. 491.

vaše kniha připravena.“<sup>27</sup> Je pozoruhodné, že Moholy-Nagy Teigemu nabízí, že může „sám určit typografickou formu knih nebo to nechat na nás; stejně tak co se týká obálky.“<sup>28</sup> Taková možnost naznačuje, jak vážně Moholy-Nagy i Gropius brali Teigeho úkol, a právě proto je nepochopitelné, že kniha nikdy nevyšla. Žádný důvod pro to v archivních fonitech Teigeho, Moholyho-Nagye nebo Gropia nalezen nebyl.

Artuš Černík, významná osoba brněnského odboru Devětsilu a hlavní redaktor časopisu *Pásmo*, byl Teigeho blízký kolega a jeho fond v Památníku národního písemnictví je nepostradatelný pro rekonstrukci základních zásad a činnosti Devětsilu všeobecně.<sup>29</sup> V Černíkově fondu se nachází více než 300 stran Teigeho korespondence ze začátku dvacátých let, kdy Černík bydlel v Brně a byl založen Devětsil. Ale ani v tomto fondu není žádná zmínka o záležitosti české knihy v edici *Bauhausbücher*. To je zvláštní, hlavně pokud uvážíme, že Černík také udržoval korespondenci s Moholy-Nagyem o Bauhausu a jeho pedagogice. Z dopisu Moholy-Nagye se zdá, že Černík navrhl, aby se jedno číslo časopisu *Pásmo* Bauhausu věnovalo. Přestože nemáme k dispozici originální dopis Černíka, v odpovědi Moholy-Nagy píše: „srdečně vám děkujeme za návrh zvláštního čísla o Bauhausu. Můžeme ho také provést na začátku následujícího roku, když nám sdělíte, jestli by to mělo být propagační číslo a) *Bauhausbücher* nebo b)

---

27 László Moholy-Nagy Karlu Teigemu, 11. září 1925, BHA, fond LMN.

Původně: „wir bitten sie, uns mitzuteilen, wann sie ihren band ungefähr fertig stellen können.“

28 Tamtéž.

Původně: „sie können die typographische form des buches selbst bestimmen, oder auch uns überlassen; dasselbe gilt von dem umschlag.“

29 Tomuto tématu jsem se rozsáhle věnovala už ve své disertační práci. Viz Meghan Forbes, *In the Middle of It All: Prague, Brno, and the Avant-Garde Networks of Interwar Europe*, (dizertačná práca), University of Michigan, Ann Arbor, 2016.

the Bauhaus that has remained most prominent in the popular imagination.”<sup>25</sup>

It is a generally known fact that Moholy-Nagy enjoyed much respect from a circle of members of the Czech avant-garde. As Svobodová writes: “In Czechoslovak avant-garde circles and magazines László Moholy-Nagy’s work was primarily covered by Karel Teige (in *ReD* and *Stavba*), the Brno-based architects Zdeněk Rossmann and František Kalivoda and the aesthetician Bedřich Václavek (*Pásmo*, *Fronta*, *Index*, *Středisko*, *Měsíc*), and Josef Vydra, director of the ŠUR in Bratislava (*Výtvarná výchova*).”<sup>26</sup> We can therefore imagine, that the possibility to publish a book in the Bauhaus book series would have been very enticing for Teige. And yet, although it is not clear why this book was not published, it seems that Teige himself must have deferred the possibility (though extenuating circumstances at the school related to economic or political difficulties might have also played a role). In a letter from September 1925, Moholy-Nagy lets Teige know that the first group of books are completed (and which concluded with his book *Malerei Photographie Film*) and that it is time to decide on a publication schedule for the subsequent ones. Concerning Teige’s book *über die tschechische kunst* (on czech art), Moholy-Nagy writes: “we ask you to let us know approximately when your book can be finished.”<sup>27</sup> And it is notable that Moholy-Nagy offers that Teige himself can “decide on the typographic form of the book, or leave it to us; the same goes for the cover.”<sup>28</sup> Such a possibility indicates Moholy-Nagy and Gropius’s respect for

---

25 Sudhalter (note 23), p. 198.

26 Svobodová (note 4), p. 171.

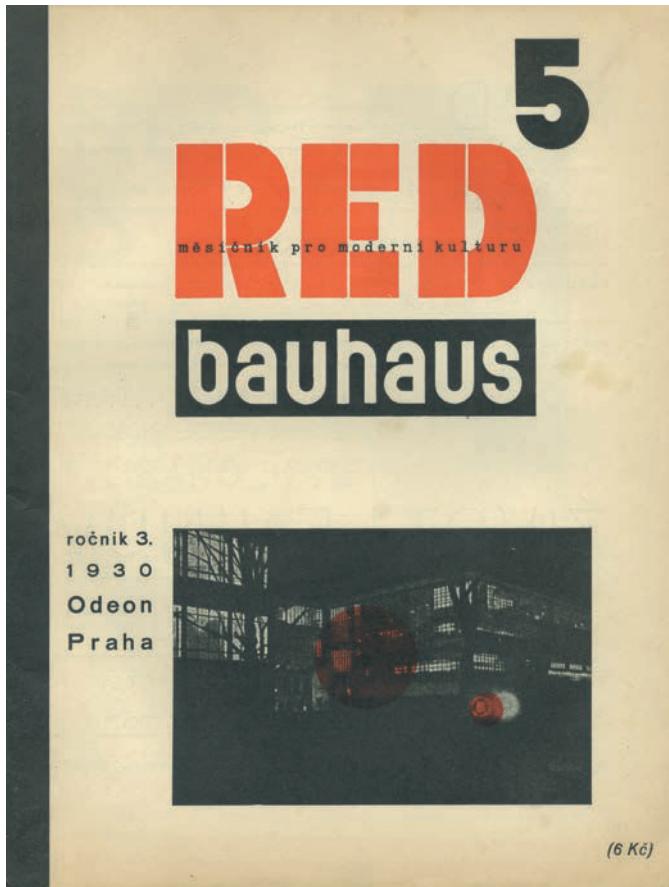
27 László Moholy-Nagy to Karel Teige, 11 September 1925, BHA, archive LMN.

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

28 Ibid.

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

52



53

*mladí lidé! co hledáte na umělecko-průmyslových školách či akademích?*

**studujte na bauhaus!**

bauhaus, vysoká škola moderní tvorby, má tyto dílny a odbory:  
průpravný kurs, reklama, typografie, fotografie, textil, malířské  
ateliery, architektura a dílna pro vnitřní zařízení (nábytek a pod.)

*junge menschen aller länder, kommt ans bauhaus!*

---

**bauhaus & společnost**

*hannes meyer*

poznáváme  
v každé životné správné tvorbě  
organizační formu bytí,  
opravdu uskutečněna  
je každá životně správná tvorba  
reflexem soudobé společnosti.  
stavět a tvorit jest totéž,  
obě je společenský děním.  
jakoto „vysoká škola tvorby“  
není bauhaus v desavé uměleckém,  
ale sociálním fenoménem.

naše tvorci činnost  
je společenským podmíněna,  
a okruh našich škol určuje společnost.  
nepokuduje dnes v německu naše společnost  
tisice lidových škol, zahrad, domů?  
statistické lidových bytů??  
milióny kusů lidového nábytku??  
pokládáme tedy za dané  
strukturu a životní potřeby  
lidu.

usilujeme  
o co možná největší přehled o životě lidu,  
o co možná největší pochopení duše lidu,  
o co možná největší znalost lidové pospolitosti:  
naše tvorba je službou lidu.

velikerný život je pud k harmonii.  
rhesi znamená  
snahu po harmonickém pořízení  
kyslíku + uhliku  
+ cukru + tkrobu + bílkovin.  
pracovati znamená  
hledat harmonickou existenční formu.  
nehledáme  
bauhaus-style, ani bauhausovské módy,  
ani módně plaché plně ornamentiky,  
horizontálně-vertikálně dělené a neoplasticky  
nastrojené,  
nehledáme  
geometrických nebo stereometrických obrazců,  
cizích životu a nepřátelských funkcí.  
nejmaje v timbuktu:

**130**

52 Karel Teige, obálka časopisu

*ReD 1930*53 Strana z časopisu *ReD 1930*

52 Karel Teige, cover of the

*magazine ReD 1930*53 Page from the magazine *ReD*

1930

o výrobcích dílen Bauhausu.<sup>30</sup> Ačkoli Moholy-Nagy nezmiňuje *Pásma* jmenovitě, je pravděpodobné, že se jedná o stejně zvláštní číslo, citované výše v Teigeho a Gropiově korespondenci o *Bauhausbücher*. V dopisu Černíkovi z října 1924 pak Teige už přicházel s „některými návrhy“ „pro další sešity *Pásma*,“ mezi nimi se objevuje i téma Bauhausu. Dává pokyn: „Udělat moderní německé číslo: Bauhaus, G, Merz, Grosz. Mám článek o moderním německém umění“<sup>31</sup>

I když v knižní řadě *Bauhausbücher* nevyšla žádná česká kniha a ani jedno číslo *Pásma* nebylo celé věnováno tématu *Bauhausbücher* nebo škole Bauhaus všeobecně, v roce 1930 vyšlo číslo časopisu *ReD*, které široce představovalo pedagogiku a produkci Bauhausu pod vlivem druhého ředitele Hannese Meyera. *ReD* vyšel poprvé v říjnu 1927 a Teige byl jediným redaktorem. V září stejného roku napsal Teige Černíkovi, že se chystá vydat nový časopis, který bude mít „32 stran formátu *Bauhausbücher*.“<sup>32</sup> Je důležité, že v tomto dopise Teige zmiňuje explicitně formát *Bauhausbücher* a otevřeně ho přijímá jako model. Právě především příklad čísla *ReD* věnovaného Bauhausu svědčí o vzájemné výměně mezi Bauhausem a Devětsilem a širokém vlivu *Bauhausbücher*.

Už dříve jsem jinde detailně popsala korespondenci mezi Teigem a Meyerem, jejímž výsledkem bylo číslo *ReD* věnované Bauhausu.<sup>33</sup> Ale pro účely tohoto příspěvku bych chtěla krátce

Teige's work, and it is thus surprising that no such volume is ever published. No reason for it can be found in the archive of Teige, Moholy-Nagy, or Gropius.

Artuš Černík, an important figure of the Brno Devětsil and the main editor of the magazine *Pásma*, was a close colleague of Teige's and his papers held in the literary archive of the Museum of Czech Literature in Prague are invaluable in the reconstruction of the founding aims and actions of Devětsil in general.<sup>29</sup> In Černík's papers, more than 300 pages of correspondence from Teige can be found, in particular from the early years of the 1920s, when Černík lived in Brno and Devětsil was founded. But even in this collection there is no mention of the opportunity for a Czech book in the *Bauhausbücher* editions. This is especially odd if we consider that Černík had also maintained correspondence with Moholy-Nagy about the Bauhaus and its pedagogy. From one letter by Moholy-Nagy, it appears that Černík suggested that an issue of *Pásma* be dedicated to the Bauhaus. Though we do not have the original letter from Černík, in response Moholy-Nagy writes: “we thank you warmly for your suggestion to bring out a special bauhaus issue. We can also carry that out at the beginning of next year, if you can let us know whether this promotional issue is for a) the bauhausbücher or b) only for the bauhaus workshop products.”<sup>30</sup> Though Moholy-Nagy does not mention *Pásma* by name, it is likely that this is in reference to the same special issue cited

<sup>30</sup> László Moholy-Nagy Artuš Černíkovi, 11. prosince 1925, Památník národního písemnictví (PNP), fond Artuš Černík (AČ).

Původně: „für ihre Anregung, dass sie ein separates bauhausheft herausbringen können, danken wir herzlichst, wir werden das auch am Anfang des nächsten Jahres durchführen können, wenn sie uns mitteilen, dass dieses Heft ein Propogandaheft für a) die bauhausbücher sein soll oder b) eine Propoganda nur für die bauhauswerkstätten-erzeugnisse.“

<sup>31</sup> Teige Černíkovi, říjen 1927, PNP, fond AČ.

<sup>32</sup> Teige Černíkovi, září 1927, PNP, fond AČ.

<sup>33</sup> Viz Meghan Forbes (pozn. 3), s. 297–300.

<sup>29</sup> I have already written on this extensively in my dissertation. See Meghan Forbes, *In the Middle of It All: Prague, Brno, and the Avant-Garde Networks of Interwar Europe*, (PhD diss.), University of Michigan, Ann Arbor, 2016.

<sup>30</sup> László Moholy-Nagy to Artuš Černík, 11 December 1925, Památník národního písemnictví (PNP), archive Artuš Černík (AČ).

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

připomenout způsoby, jakými toto zvláštní vydání představuje školu (v té době už v Dessau) českým čtenářům. Na začátku vydání je fotka mladých tancujících studentů a vedle toho imperativ: „studujte na bauhouse!“<sup>34</sup> Nad tímto imperativem je otázka zřetelně namířená na potenciální české studenty: „mladí lidé! co hledáte na umělecko-průmyslových školách či akademických?“ a dole: „bauhaus, vysoká škola moderní tvorby, má tyto dílny a odbory: průpravný kurs, reklama, typografie, fotografie, textil, malířské ateliery, architektura a dílna pro vnitřní zařízení (nábytek a pod).“<sup>35</sup> Pod seznamem oddělení je druhý imperativ v němčině v marxistické formulaci, vypůjčen z bauhausové brožurky z roku 1929: „mladí lidé všech zemí, přijďte na bauhaus“, zdůrazňující mezinárodnost školy jakož i to, že jsou studenti z Československa vítáni.<sup>36</sup> Časopis pokračuje manifestem školy od Meyera, přeloženým do češtiny. A následující strana opakuje imperativ: „studujte na bauhouse!“, vedle fotomontáže studentů, kteří hrají hudbu, kreslí a dobře se baví.<sup>37</sup> Zbytek časopisu ukazuje serióznější výsledky studia na Bauhausu. Představuje mnoho reprodukcí práce studentů a učitelů z tvorby přípravného kurzu (tj. Vorkurs), kurzů reklamy, fotografie, vnitřního zařízení, textilního a scénografického. Architektonické návrhy Meyera a obrazy mistrů Alberse, Kleea a Kandinského dokládají vysokou úroveň školy. Přestože obvyklý počet prodaných výtisků časopisu *ReD* byl údajně méně než 1500 kusů, Meyer nabízel poskytnutí finanční záruky, aby mohlo být vytiskeno ještě tisíc kopií pro sponzory, nadšence a návštěvníky Bauhausu.<sup>38</sup> To by znamenalo v zásadě přiblížit

above, in Teige's and Gropius's correspondence about the *Bauhausbücher*. In a letter to Černík from October 1924, Teige had already put forth “some suggestions” “for future installments of *Pásma*,” among which appears the topic of the Bauhaus. He orders: “Do a modern German issue: Bauhaus, G, Merz, Grosz. I have an article on modern German art.”<sup>31</sup>

Even though there never did appear a Czech book in the *Bauhausbücher* series, nor a single issue of *Pásma* dedicated to the subject of the Bauhaus books or school more generally, in 1930 an issue of *ReD* was published that presented broadly the pedagogy and production of the Bauhaus under the influence of its second director, Hannes Meyer. *ReD* was first published in October 1927, and Teige was the sole editor. In September of the same year, he had written to Černík that he was starting up a new magazine, which would have the “32 page format of the *Bauhausbücher*.<sup>32</sup> It is important that in this letter, Teige mentions the format of the *Bauhausbücher* explicitly and openly adopts it as his model. Finally, the issue of *ReD* dedicated to the Bauhaus indicates above all the mutual relationship between the Bauhaus and Devětsil, and the wide influence of the *Bauhausbücher*.

I have already described in detail elsewhere the conversation between Teige and Meyer, the outcome of which was the issue of *ReD* dedicated to the Bauhaus.<sup>33</sup> But for the purposes of this article, I would like to briefly note the ways in which the special issue advertised the school (at that point in Dessau) to Czech readers. At the beginning of the issue is a photograph of young, dancing students and next to it the command: “study at the bauhaus!”<sup>34</sup> Above the imperative is a question clearly aimed at potential Czech

<sup>34</sup> Viz *ReD* 3, 1930, č. 5 s. 130.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž.

Původně: „junge menschen aller länder, kommt ans bauhaus“

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>38</sup> Viz Meghan Forbes (pozn. 3), s. 300.

<sup>31</sup> Teige to Černík, October 1927, PNP, archive AČ.

<sup>32</sup> Teige to Černík, September 1927, PNP, archive AČ.

<sup>33</sup> See Forbes (note 3), pp. 297–300.

<sup>34</sup> See *ReD* III, 1930, no. 5, p. 130.

počet výtisků zvláštního čísla k počtu výtisků knih v řadě *Bauhausbücher*.

Meyer byl velmi spokojen, když v únoru 1930 vyšlo číslo *ReD* věnované Bauhausu. Stěžoval si jenom na to, že jeho jméno bylo otištěno v popisku k vyobrazení kolonie obytných domů v Törten u Desavy, protože byl „opravdu pyšný, že se poprvé odehrává skutečný – tj. anonymní – kolektivní úkol na Bauhausu“<sup>39</sup>, který odpovídal jeho politickým názorům. Navzdory tomu, že horlivý marxista Meyer byl už v létě stejného roku vyhozen z Bauhausu kvůli lokální politické situaci a vzestupu nacistické strany v Německu, v českých novinách pokračovala reprezentace jeho osoby i Bauhausu.<sup>40</sup> Například Teige uvedl sérii článků kritizující Meyerovo propuštění v časopise *Tvorba* a zároveň publikoval Meyerův otevřený dopis s titulem „Moje vyhození z Bauhausu“, přeložený do češtiny Milenou Jesenskou (známá žurnalistka a předkladatelka Franze Kafky, v té době manželka Krejcara).<sup>41</sup>

Tato krátká zpráva o výměně mezi představiteli Bauhausu a Devětsilu, která se odehrávala

students: “young people! what are you looking for in the old art, architecture and design schools or academies?” and below: “the bauhaus, a modern design academy, has the following workshops and departments: the preliminary course, advertisement, typography, photography, textile, painting studios, architecture, and workshops for carpentry (furniture, etc.)”<sup>35</sup> Below the list of departments is a second command in German, in Marxist formulation, borrowed from a 1929 Bauhaus brochure: “young people of the world, come to the bauhaus”, emphasising the internationalism of the school, and thus, that students from Czechoslovakia are welcome.<sup>36</sup> The magazine continues with a manifesto about the school by Meyer, translated into Czech. And the following page repeats the imperative: “study at the bauhaus!” next to a photomontage of students playing music, drawing, and generally having a good time.<sup>37</sup> The remainder of the magazine presents some of the more serious results of a course of study at the Bauhaus. There are many reproductions of the work of both students and teachers, which presents work from the Preliminary Course (or *Vorkurs*), courses on advertising, photography, furniture, textiles, and stage design. Architectural plans by Meyer and paintings by Bauhaus master-teachers Josef Albers, Klee, and Kandinsky further advertise the high level of quality at the school. Although the typical number of copies for sale of *ReD* was apparently less than 1,500, Meyer offered to finance a larger print run, so that another thousand copies could be available for sponsors, enthusiasts, and visitors to the Bauhaus.<sup>38</sup> That would mean that the edition size of this special issue would come close to the numbers in the *Bauhausbücher* series.

<sup>39</sup> Hannes Meyer Karlu Teigemu, 24. března 1930, BHA, fond Hannes Meyer (HM).

Původně: „ich war doch so stolz, dass zum ersten male eine wirkliche – also anonym – kollektive arbeit im bauhaus stattfindet.“

<sup>40</sup> Pro více informací o Meyerově propuštění z funkce ředitele Bauhausu, viz např. Éva Forgács, Between the Town and the Gown: On Hannes Meyer's Dismissal from the Bauhaus, *Journal of Design History* 23, 2010, č. 3, s. 265–174; Martin Kieren, The Bauhaus on the Road to Production Cooperative – The Director Hannes Meyer, in: Fiedler – Feierabend (pozn. 24), s. 204–215; Elizabeth Otto, Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics, Cambridge, Mass., 2019; and Svobodová (pozn. 4), s. 80–85.

<sup>41</sup> Viz Karel Teige, bauhaus a otravné plyny reakce, *tvorba* 33, 34, 35 (21. srpna 1930, 28. srpna 1930, 4. září 1930), s. 521–522, 542–543, 559–560 a Hannes Meyer, Moje vyhození z Bauhausu, *tvorba* 36, 11. září 1930, s. 574–575.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>37</sup> Ibid., p. 131.

<sup>38</sup> See Forbes (note 3), p. 300.

v dopisech, ale měla reálné výsledky (např. v podobě české reprezentace na *Mezinárodní architektonické výstavě* ve Výmaru a německé reprezentace v českých časopisech), přináší důkazy o vzájemném vztahu obou skupin. A i když v knižní řadě *Bauhausbücher*, která měla v českém prostředí značný vliv, nakonec nevyšla žádná česká kniha, diskuze o takové možnosti a o propagaci knih vedla k intenzivnější a trvalejší konverzaci mezi postavami jako Gropius, Moholy-Nagy a později Meyer ve Výmaru a pak Desavě a Teigem a Černíkem v Praze a Brně. Nemůžeme tudíž ukázat na jediné středisko v této česko-německé avantgardní konverzaci v meziválečné době. Namísto toho se jednalo o vzájemnou a vrstevnatou výměnu.

Meyer was very pleased when the Bauhaus issue of *ReD* was published in February 1930. He only complained that his name was printed in an image caption of the residential homes at the Törten estate in Dessau, because he was “truly proud that for the first time a real – i.e. anonymous – collective work is taking place at the Bauhaus,” consistent with his socialist politics.<sup>39</sup> Despite the fact that the ardent Marxist Meyer was deposed from the Bauhaus in the summer of that same year on account of the local political situation and the rise of the Nazi party in Germany, he and the Bauhaus continued to be represented in the Czech print.<sup>40</sup> For example, Teige wrote a series of articles in the magazine *tvorba* (creation) criticising Meyer's removal and Meyer's open letter “My Expulsion from the Bauhaus” was also printed on its pages, translated into Czech by Milena Jesenská (the well-known journalist, and translator of Franz Kafka, and also at that time the wife of Krejcar).<sup>41</sup>

---

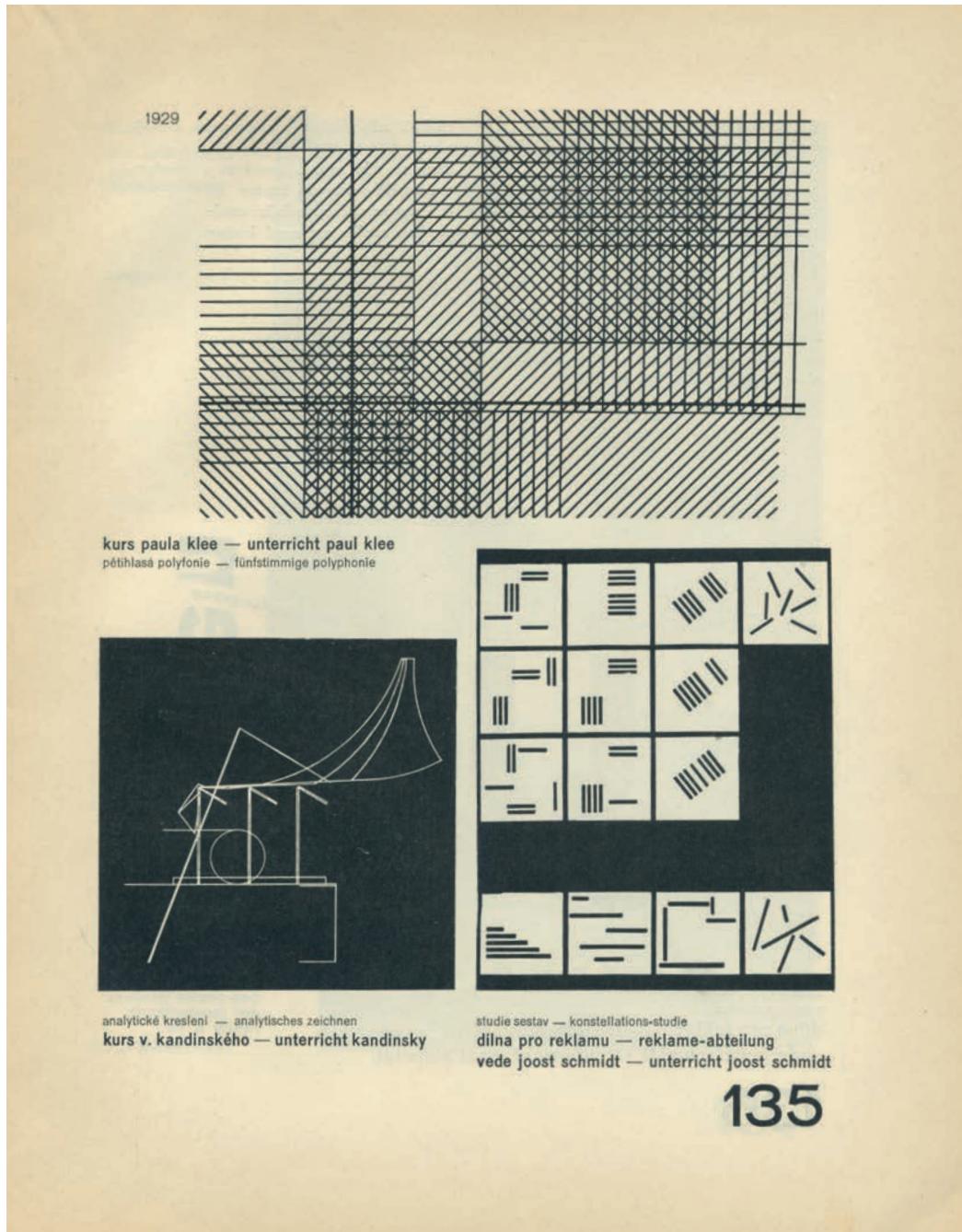
<sup>39</sup> Hannes Meyer to Karel Teige, 24 March 1930, BHA, archive Hannes Meyer (HM).  
Original German citations are included in corresponding footnotes in the Czech text on the left.

<sup>40</sup> For more on Meyer's removal from his position as Bauhaus director, see, for instance Éva Forgács, Between the Town and the Gown: On Hannes Meyer's Dismissal from the Bauhaus, *Journal of Design History* 23, 2010, no. 3, pp. 265–174; Martin Kieren, The Bauhaus on the Road to Production Cooperative – The Director Hannes Meyer, in: Fiedler – Feierabend (note 24), pp. 204–215; Elizabeth Otto, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, Cambridge – Mass., 2019; and Svobodová (note 4), pp. 80–85.

<sup>41</sup> See Karel Teige, bauhaus a otravné plyny reakce, *tvorba* 33, 34, 35 (21 Aug. 1930, 28 Aug. 1930, 4 Sept. 1930), pp. 521–522, 542–543, 559–560 and Hannes Meyer, moje vyhození z bauhausu, *tvorba* 36, 11 Sept. 1930, pp. 574–575. For an (abbreviated) English translation of Meyer's letter, see Hannes Meyer, My Expulsion from the Bauhaus: An Open Letter to Lord Mayor Hesse of Dessau, in: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago*, Cambridge – Mass., 1969, pp. 163–165.

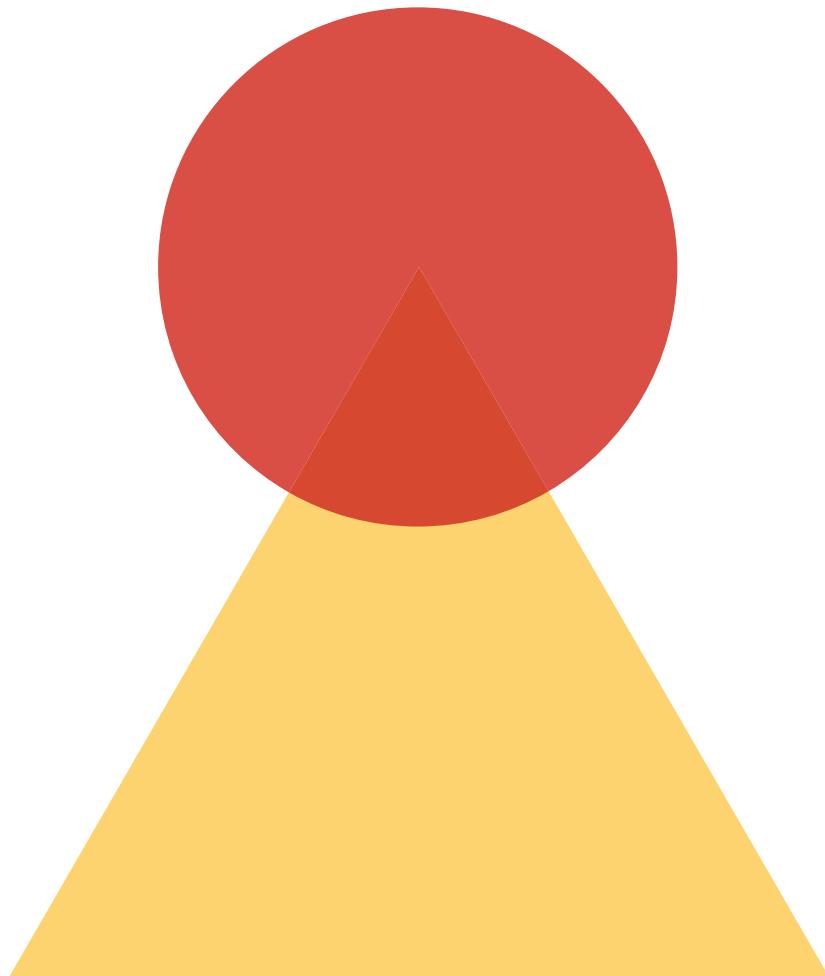
This short report on the exchange between members of the Bauhaus and *Devětsil*, which took place in letters and had real outcomes (for instance, in the form of Czech representation at the *International Architecture Exhibition* in Weimar and German representation in Czech magazines), presents evidence of a mutual relationship between the two groups. And although no Czech book was ultimately published in the *Bauhausbücher* series, which had a notable influence in the Czech milieu, a discussion of such a possibility and about the propagation of the books led to a more intensive and lasting conversation between figures like Gropius, Moholy-Nagy, and later Meyer in Weimar and then Dessau, and with Teige and Černík in Prague and Brno. We therefore cannot point to a single center in this Czech-German avant-garde conversation in the interwar period. Rather, we observe a mutual and multi-cited exchange.

54



Ist das Bauhaus  
alternativlos?  
Möglichkeiten einer  
Relektüre durch  
Kontextualisierung

Is There No Alternative  
to the Bauhaus?  
Possibilities of New  
Interpretations Through  
Contextualisation



## Alexandra Panzert

Der Kanon ist eine fest etablierte Institution in der Kunstgeschichte (und nicht nur dort). Auch die Forschung der sogenannten „klassischen Moderne“ blickt auf eine relativ festgelegte Reihung von Standardwerken, die in der öffentlichen Wahrnehmung auch durch Themen- und Sammlungssetzungen vieler Museen unterstützt wird. Dieser Kanon enthält dann oft die sogenannten „Klassiker“ des 20. Jahrhunderts: Kubisten, Brücke-Künstler oder Werke des Blauen Reiters, der Konstruktivismus darf nicht fehlen, ebenso wenig soll auf Max Ernst oder Max Beckmann verzichtet werden. Die Künstler des Bauhauses sind natürlich ein fester Teil des Narratives, das dann nach dem Krieg mit der amerikanischen Moderne, Pop Art, Farbfeldmalerei oder Action-Painting fortgesetzt wird.<sup>1</sup>

In den letzten Jahren mehren sich die Versuche, den kunsthistorischen Kanon, seine Entstehung und seine Kriterien kritisch zu hinterfragen, gerade auch weil Frauen oder nicht-westlich geprägte Kunst darin oft keine Rolle spielen. Es geht um eine „andere Moderne“, eine „multiple Moderne“, eine Veränderung der Gewichtung von Phänomenen und schließlich auch um eine kritische Relektüre der Selbstbeschreibungen von Protagonisten avantgardistischer Bewegungen und ihrer Biografen.<sup>2</sup>

The canon in art history (and not only there) presents a solidly established institution. Researching Modernism means dealing with a somewhat resolutely fixed set of essential works whose general perception is supported by many museums with their thematic and collecting focus. This canon is usually based on the accepted “classics” of the 20th century: Cubists, artists of the Die Brücke group and works by members of Der Blaue Reiter, and even Constructivism, Max Ernst or Max Beckmann cannot be omitted. The Bauhaus artists naturally form an integral part of the narrative that continues with American Modernism, Pop Art, and eventually styles such as Colour-Field Painting and Action Painting.<sup>1</sup>

In recent years, there has been an increasing number of attempts to critically re-evaluate the emergence and criteria of the art history canon, also due to the fact that women and art not created by Western culture have often been excluded. This is a "different Modernism", "multiple Modernism", a change in emphasising certain phenomena and finally a critical re-reading of how the protagonists of avant-garde movements described themselves and how their biographers wrote about them.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Gerda Breuer, *Die Erfindung des modernen Klassikers*, Ostfildern-Ruit 2001.

<sup>2</sup> Vgl. bspw. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006; Claude Lichtenstein, O. R. Salvisberg: *die andere Moderne*, Zürich 1995; Symposium *Die multiple Moderne*, Universität Innsbruck, Forschungsinstitut Archiv für Baukunst, 31. 1.–2. 2. 2019.

<sup>1</sup> Gerda Breuer, *Die Erfindung des modernen Klassikers*, Ostfildern-Ruit 2001.

<sup>2</sup> See, for instance Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006; Claude Lichtenstein, O. R. Salvisberg: *die andere Moderne*, Zürich 1995; Symposium „Die multiple Moderne“, Universität Innsbruck, Forschungsinstitut Archiv für Baukunst, 31. 1. – 2. 2. 2019.

Doch welche Alternativen gibt es zum etablierten Narrativ der Kunst des 20. Jahrhunderts gerade in seinem ersten Drittel? Soll man den Kanon erweitern oder gänzlich negieren? Sollte er verändert werden? Welche Maßstäbe können greifen und wie kann eine Kunstgeschichte geschrieben werden, welche die Vielfalt der „modernen“ Phänomene gelten lässt, doch ohne beliebig zu werden. Denn selbst kritische Fragen an den Kanon arbeiten sich immer an diesem ab.

In diesem Diskursfeld beginnt die Forschung gerade erst, neue Fragestellungen und Perspektiven zu entwickeln. Bislang eher unbekannte AkteurInnen, Netzwerke zwischen KünstlerInnen, PublizistInnen und Gruppen oder Aspekte der Rezeptionsgeschichte spielen dabei eine Rolle.

### **Kunst- und Gestaltungsschulen – nur Nebenschauplätze im Kanon der Moderne?**

Dieser Beitrag möchte auf die unterbelichtete Rolle der KünstlerInnenausbildung und der vielen Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik eingehen und dabei einen Perspektivwechsel bei der Betrachtung des Bauhauses vorschlagen. Welche Methoden können für ein solches Vorhaben geeignet sein? Wie können neue Erkenntnisse aus einer Verschiebung der sonst üblichen Fokussierung gewonnen werden? Wie verändert sich der Blick auf die Untersuchungsgegenstände – die verschiedenen Ausbildungsinstitutionen und das Bauhaus?

Die künstlerische Ausbildung gehört bis heute zu den Stieffkindern der Kunstgeschichte. Das sonst oft verpönte 19. Jahrhundert ist mit seiner Vorstellung vom Künstler als begnadetem Genie und von einer nicht-lehrbaren Kunst bis heute wirksam.<sup>3</sup> Dabei ist die KünstlerInnenausbildung ein ideales Forschungsfeld: In ihr spiegeln sich die Diskus-

What are the alternatives to the established narrative of the first third of 20th-century art? Is it necessary to extend this canon or abolish it altogether? Is it necessary to change it? What criteria can work and how is it possible to write art history, which admits the diversity of "modern" phenomena without becoming arbitrary, as even critical questions on canon are always based on it?

In the context of these discussions, research is only beginning to ask new questions and develop new perspectives. At the moment, mostly unknown protagonists, contacts and connections among artists, publicists or groups, as well as various aspects of art reception play an essential role.

### **Art Schools and Schools of Applied Arts – Merely Marginal Topics in the Canon of Modernism?**

This paper focuses on the undervalued role of the education of artists as well as many art schools and schools of applied arts in the Weimar Republic. It aims to propose a change in perspective when assessing the Bauhaus. What methods are appropriate for this purpose? What new findings can be gained by shifting the current, usual insights? How does the view of researched objects - diverse educational institutions and the Bauhaus - change?

Researching art education is still unpopular in art history. The 19th century-view of the artist as a genius, gifted with talent, and art as an uneducable discipline persists to this day.<sup>3</sup> Nevertheless, art education is an ideal research area: it reflects the discourse of every epoch on the real and desired role of art in society, the social status of artists, canon questions and influences. It also naturally reflects the development of art theory and methods of instruction influencing succeeding generations.

---

<sup>3</sup> Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2000.

---

<sup>3</sup> Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2000.

sionen jeder Epoche über die tatsächliche und gewünschte Rolle der Kunst in einer Gesellschaft sowie das soziale Ansehen von Kunstschauffenden, Fragen des Kanons, Einflüsse und natürlich auch die Entwicklung von Kunsttheorien und Lehrmethoden, die jeweils nachfolgende Generationen prägen. Eine theoretisch fundierte und umfassende Abhandlung der Geschichte der Kunstakademie steht im Fach der Kunstgeschichte noch aus, den letzten Ansatz dazu lieferte Nikolaus Pevsner in seiner knappen historischen Abhandlung von 1940.<sup>4</sup> Vielen Institutionen sind Einzeldarstellungen gewidmet<sup>5</sup> und Teilespekte des Themas – wie etwa die deutschen Kunstakademien des 19. Jahrhunderts – sind gut beleuchtet.<sup>6</sup> Doch weiten Feldern im Bereich der KünstlerInnenausbildung widmet die Forschung kaum Aufmerksamkeit. Die Kunstgewerbeschulen des 19. Jahrhunderts sind nur marginal und in Einzelfällen untersucht – was auch auf ihr schlechtes Image zurückzuführen ist, das sich oft mit dem negativ bewerteten Historismus verbindet.<sup>7</sup> Auch im 20. Jahrhundert sind große Lücken in der Forschung zu verzeichnen,

Theoretically well-founded, extensive analysis of the history of art academies is currently absent in the field of art history. The last concept was formulated by Nikolaus Pevsner in his short 1940 publication.<sup>4</sup> Many institutions have been individually described<sup>5</sup> and partial aspects of the topic, such as the 19th century German art academies, are well-researched.<sup>6</sup> However, research has virtually ignored large areas in the education of artists. For instance, only particular 19th century arts and crafts schools are described, and only marginally. This is also related to their unfavourable reputation which is usually associated with negatively perceived historicism.<sup>7</sup> Even in the context of the 20th century research, considerable gaps remain, and this publication hopes to make a significant contribution to their elimination. Neither the art education reform in the first third of the 20th century nor the education of architects has been thoroughly researched. In contrast, abundant literature is available on the research of the most famous art school of the Weimar Republic: the Bauhaus in Weimar, Dessau and Berlin, and its protagonists and phases.

---

4 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940.

5 Vgl. bspw. Nils Büttner – Ulrich Bernhardt (Hrsg.), *250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*, Stuttgart 2011; Jana Stolzenberg (Hrsg.), *350 – Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg*, Nürnberg 2012; Hartmut Frank (Hrsg.), *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989; Brigitte Baumstark, *Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878–1920*, Karlsruhe 1988; Gisela Moeller, Peter Behrens in Düsseldorf. *Die Jahre von 1903 bis 1907*, Weinheim 1991.

6 Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.

7 Auch hier ist es das künstlerische Streben nach dem Neuen, das spätestens im 20. Jahrhundert zum Paradigma der bildenden Kunst wurde, das bis heute wirksam ist und das die Wahrnehmung des Historismus auch in der Forschung prägt.

---

4 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940.

5 See for instance Nils Büttner – Ulrich Bernhardt (eds.), *250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*, Stuttgart 2011; Jana Stolzenberg (ed.), *350 – Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg*, Nürnberg 2012; Hartmut Frank (ed.): *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989; Brigitte Baumstark, *Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878 – 1920*, Karlsruhe 1988; Gisela Moeller, *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903 bis 1907*, Weinheim 1991.

6 Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.

7 This case is also an effort of art for novelty, which later in the 20th century became a paradigm in the visual arts, and which is still valid today and also affects the perception of historicism in research.

zu deren Schließung dieser Tagungsband einen großen Beitrag leisten wird. Doch bislang sind weder die Kunstschatzreform des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, noch die ArchitektInnenausbildung fundiert erforscht. Im kompletten Gegensatz dazu steht die Menge der Forschungsliteratur zur berühmtesten Kunstschatzschule der Weimarer Republik – dem Bauhaus in Weimar, Dessau und Berlin, dessen ProtagonistInnen und Phasen.

### Perspektivenwechsel: Kunstschatzreform

Der hier vorgestellte Forschungsansatz nutzt das Feld der Kunstschatzreform in der Weimarer Republik als Grundlage und wird in der sich in Entstehung befindlichen Dissertation mit dem Titel *Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich* ausgeführt.<sup>8</sup> Die Kontextforschung zum Bauhaus ist noch nicht weit gediehen. Es wird oft als Solitär betrachtet, das vor allem beeinflusste und nach außen strahlte. Erst in den letzten Jahren werden die Ideen und Entwicklungen, auf denen das Bauhaus selbst aufbaute, näher beschrieben und Bezüge analysiert.<sup>9</sup> Von den vielen Möglichkeiten der Kontextualisierung des Bauhauses wird es beim hier thematisierten Vorgehen eingebettet in Seinesgleichen – d. h. in den Kontext der reformierten Kunst- und Kunstgewerbeschulen.

Im Folgenden soll der Schwerpunkt also eher auf der Frage des „Forschungsdesigns“ liegen und der Methodik, wobei ich auch ausgewählte Inhalte und Ergebnisse präsentieren möchte. Ich werde meine Fragestellung und These erläutern, Methodik und Kategoriensystem vorstellen sowie die Auswahl der Vergleichsschulen und in einigen Beispielen auch Ergebnisse und deren Interpretationsmöglichkeiten nennen.

---

<sup>8</sup> Die Dissertation der Autorin entsteht an der Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Kommunikationswissenschaften, betreut von Prof. Dr. Patrick Rössler und Prof. Dr. Anja Baumhoff.

<sup>9</sup> Vgl. John V. Maciuika, *Before the Bauhaus. Architecture, politics and the German state, 1890–1920*, Cambridge 2008.

### Change of Perspective: Art School Reform

The research introduced in this paper is based on the analysis of the art school reform in the Weimar Republic and will be used in a dissertation-in-process titled *Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich*.<sup>8</sup> The contexts of the Bauhaus have not yet been sufficiently researched. It is often considered as a solitary phenomenon with an emphasis on its influence and emanations, while the ideas and processes which formed the foundation of the Bauhaus itself have only recently been better described and analysed.<sup>9</sup> In view of the extensive possibilities of its contextualisation in this text, the Bauhaus will be considered in relation to its peers – that means in relation to the reformed art and applied art schools.

This paper will focus more on the form of research and methodology, while also presenting selected content and results. I will introduce the questions I address in my research as well as my theses, methodology and category system. For comparison purposes, the selection of schools will also be reflected, and in several cases the research results and some possibilities of their interpretation will be reported.

This approach can serve as an example of understanding the phenomenon of art school reform and how the education of artists can take its place in art historical research and not be limited to a positivist description of individual institutions, however essential and fundamental. The aim of my work is not to analyse art school reform in its complexity, nor do I intend to provide an overview of art education in the Weimar Republic, but to focus specifically on the Bauhaus.

---

<sup>8</sup> The author is writing a dissertation at the University of Erfurt, Faculty of Philosophy, Communication Sciences; her advisors are Prof. Dr. Patrick Rössler and Prof. Dr. Anja Baumhoff.

<sup>9</sup> See John V. Maciuika, *Before the Bauhaus. Architecture, politics and the German state, 1890 – 1920*, Cambridge 2008.

Es ist ein Ansatz, der ein Beispiel dafür sein kann, wie man das Phänomen der Kunstschatzreform erfassen kann und wie gerade das Thema Künstler-Innenausbildung in der kunsthistorischen Forschung Raum einnehmen kann, ohne sich dabei nur auf das positivistische Beschreiben einzelner Institutionen – so wichtig und grundlegend das auch ist – zu beschränken. Dabei ist es nicht das Ziel meiner Arbeit, die Kunstschatzreform in ihrer Gänze zu analysieren oder einen kompletten Überblick über das Kunstschatzwesen der Weimarer Republik zu geben. Die Fragestellung kreist speziell um das Bauhaus.

### **Neue Fragen an das Bauhaus**

Wie unterscheidet sich das Bauhaus aufgrund ausgewählter Kriterien signifikant von anderen reformierten Kunstschatzen der Weimarer Republik? Die wichtigsten Thesen, die mit einem Vergleich geprüft werden sollen, lauten:

- Das Bauhaus unterschied sich nicht signifikant von anderen Reformschulen seiner Zeit in seinem Programm, seinen Produkten und seiner Entwicklung. Ihm gelang es jedoch auf dem Gebiet der Öffentlichkeitsarbeit erfolgreiche Strategien zu etablieren.
- Das Bauhaus ist damit vor allem ein Produkt seiner Rezeption.<sup>10</sup>
- Das Bauhaus verkörperte viele Ideen, die seit den 1960er Jahren eine Aufwertung erfuhren oder Repräsentationscharakter erhielten. Das Bauhaus passt somit in unsere „Gesellschaft der Singularitäten“, um mit einem Begriff von Andreas Reckwitz zu sprechen.<sup>11</sup> Es erfuhr eine Umwertung seit seiner Existenzzeit in der „industriellen Moderne“, die eine Gesell-

---

<sup>10</sup> Andreas Haus, Bauhaus – ein Phänomen der Rezeption. Eine Vorbemerkung, in: Christina Biundo – Andreas Haus – Anke Steinhauer et al (Hrsg.), *Bauhaus-Ideen 1919 – 1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens*, Berlin 1994, S. 7–9.

<sup>11</sup> Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.

### **New Questions on the Bauhaus**

Based on the selected criteria, how did the Bauhaus differ significantly from other reformed art schools in the Weimar Republic?

I intend to verify these most important theses by comparison:

- The Bauhaus did not differ significantly from other reformed schools of its time in its curriculum, products, or development. However, it succeeded in establishing successful strategies in the field of public relations.
- Primarily, the Bauhaus thus became a product of its reception.<sup>10</sup>
- The Bauhaus embodied many ideas which were accentuated or became representative since the 1960s. Thus, using Andreas Reckwitz's term, it fits into our "society of singularities".<sup>11</sup> Since the era of "industrial Modernism" within which the Bauhaus existed and which was the era of universality and standardisation, it has been reevaluated towards today's imperative of uniqueness and exceptionality which, according to Reckwitz, is appreciated by society today.

### **Comparative Research: Categories**

In order to contextualise the Bauhaus, it is necessary to make comparisons whose criteria include both qualitative source-based research and quantitative source-based data.<sup>12</sup> The aim is to develop a system of categories which will allow a comparison of individual schools and in which the Bauhaus represents the central point of contact

---

<sup>10</sup> Andreas Haus, Bauhaus – ein Phänomen der Rezeption. Eine Vorbemerkung, in: Christina Biundo – Andreas Haus – Anke Steinhauer et al (eds.), *Bauhaus-Ideen 1919 – 1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens*, Berlin 1994, pp. 7–9.

<sup>11</sup> Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.

<sup>12</sup> The criteria are not set deductively, but inductively based on the given material.

schaft des Allgemeinen und Standardisierten war, hin zum heutigen Imperativ des Einzigartigen und Besonderen, das laut Reckwitz in der heutigen Gesellschaft geschätzt wird.

### Vergleichende Forschung: Kategorien

Um das Bauhaus zu kontextualisieren, wird ein Vergleich durchgeführt, der sowohl qualitative Quellenforschung als auch aus Quellen erhobene quantitative Daten als Kriterien beinhaltet.<sup>12</sup> Ziel ist die Entwicklung eines Kategoriensystems, in dessen Raster die Schulen einander gegenübergestellt werden können, wobei das Bauhaus der Bezugspunkt ist – die einzelnen Bildungsstätten sollen nicht jeweils miteinander verglichen werden.<sup>13</sup> Beim Vergleich von Objekten in verschiedenen Kategorien ist eine Art von Maßstab notwendig. Ein Kategoriensystem könnte beispielsweise aus heutiger Perspektive entwickelt werden: Wie definiert man heute eine erfolgreiche Kunst- und Designschule? Was ist innovative Ausbildung? Mit diesem Blick hätte man die Schulen der Weimarer Republik neu einordnen können. Doch die Begriffe innovativ oder fortschrittlich sind hoch problematisch. Denn was als innovativ gilt, ist in jedem zeitlichen Kontext anders definiert und auch die Curricula der heutigen Hochschulen nehmen nicht unbedingt neue Methoden und Erkenntnisse der pädagogischen Forschung zur Grundlage.

– they will not be compared to each other.<sup>13</sup> When comparing objects in various categories, establishing specific criteria is necessary. For instance, such a system of categories could be developed from today's perspective: how do we define a thriving art and design school today, and what does innovative education mean? Based on this view, a reclassification of schools in the Weimar Republic would be possible. However, terms such as innovative and progressive are profoundly problematic, as innovativeness has a different definition in the context of every period, and even the curricula of today's universities do not necessarily follow the new methods and findings in pedagogical research.

In this paper, three kinds of categories are used. For comparison, the ideas of art school reform of the 1920s serve as a decisive starting point. The programmatic ideas and the methods of their implementation will be identified as follows:

#### 1. The role of craft and workshops

This category includes the types of workshops and their production and orders from public or private customers. In it, the following questions arise: Which workshops did schools set up and when? To what extent was crafts education stipulated in the school concept? Did the workshops serve only for teaching or also for production? This relates to:

#### 2. Cooperation with industry

Did schools successfully cooperate with companies?

To what extent? How often?

---

<sup>12</sup> Die Kriterien werden dabei nicht deduktiv festgelegt, sondern induktiv aus dem Material heraus entwickelt.

<sup>13</sup> In vielen Ansätzen, die zeitgleich existierende Schulen mit dem Bauhaus vergleichen, dient das Bauhaus als Maßstab. Die Strategien des Bauhauses werden meist grundsätzlich als innovativ und vorbildlich gewertet, während anderen Schulen oft nur eine nachahmende Rolle zugeschrieben wird, auch wenn dies nicht evidenzbasiert ist. Vgl. Rainer Wick, Prüfstand Bauhaus-Pädagogik. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, S. 384–396.

---

<sup>13</sup> In many cases, when schools which existed parallelly with the Bauhaus are compared, the Bauhaus precisely serves as a measure. The strategies of the Bauhaus are usually considered as innovative and exemplary, while the other schools are given only a role of imitators, even if this is not substantiated.

See Rainer Wick, Prüfstand Bauhaus-Pädagogik. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava, in: Rainer K. Wick (ed.), *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, pp. 384–396.

Es werden drei Arten von Kategorien verwendet. Zentral für den Vergleich sind die Ideen der Kunstschatzreform aus den 1920er Jahren, die als Grundlage dienen. Hier wird geprüft, welche programmatischen Ideen vorhanden waren und wie diese umgesetzt wurden:

#### **1. Die Rolle des Handwerks und der Werkstätten**

Diese Kategorie beinhaltet die Art der Werkstätten, ihre Produktion und die Aufträge durch öffentliche oder private Auftraggeber. Fragen sind hier: Welche Werkstätten richteten die Schulen wann ein? Wie zentral war handwerkliche Bildung im Schulkonzept verankert? Dienten die eingerichteten Werkstätten nur zu Lehr- oder auch zu Produktionszwecken? Damit in Zusammenhang stehen

#### **2. Industriekooperationen**

Arbeiteten die Schulen erfolgreich mit Firmen zusammen? In welchem Umfang? Wie oft?

#### **3. Das Verhältnis von freier und angewandter Kunst**

Die Gleichberechtigung aller künstlerischen Ausdrucksformen war eine grundlegende Idee der Kunstschatzreformbewegung. Die Einheitskunstschule ist ihre deutlichste Umsetzung – so geschehen in Weimar, Frankfurt, Berlin, Karlsruhe. Hier werden die programmatischen Ausserungen zu diesem Thema und die Umsetzung innerhalb der Schulen untersucht.

#### **4. Architektur**

Bis heute gilt das Bauhaus in der öffentlichen Wahrnehmung weithin als eine Architekturschule. Die Kunstschatzreform sah die Architektur als wichtigen Bestandteil der Lehre. In welchem Maße konnte dieses Ziel an den Schulen umgesetzt werden?

Ein weiteres Kategorienfeld umfasst Informationen, um die Rezeptionsgeschichte des Bauhauses im Vergleich zu bewerten und damit eine zentrale These überprüfen zu können.

#### **5. Öffentlichkeitsarbeit und Rezeption bis 1933**

Hat das Bauhaus schon zu seiner Existenzzeit

#### **3. The relationship between art and applied art**

The equality of all forms of artistic expression was an essential and fundamental idea of the art school reform movement. The most striking example was the "unified art school", a concept realised in Weimar, Frankfurt, Berlin, Karlsruhe. This category is about this concept and its implementation in individual schools.

#### **4. Architecture**

To this day, the public sees the Bauhaus primarily as an architecture school. Art school reform considered architecture an essential part of instruction. To what extent did schools achieve this objective?

Another group of categories includes information which enables an evaluation of the history of the reception of the Bauhaus based on comparison and verification of the central thesis.

#### **5. Public relations and reception until 1933**

Did the Bauhaus lay the foundations of its posthumous career during its existence? In this case, public relations strategies such as publications, participation in exhibitions and fairs, including quantitative data, as well as press releases about the school, as far as they can be reconstructed within the dissertation, will be taken into account.

#### **6. Reception after 1933**

In this respect, it is possible to show whether and how schools continued to exist (which applied to all except the Bauhaus), also in their reception.

The third class of categories generally relates to quantitative data. This is comparable data such as:

#### **7. Number of students**

#### **8. Number of teachers**

#### **9. Ratio of men to women**

#### **10. Total budget**

#### **11. Tuition fee**

#### **12. School income**

The other quantitative data taken into account are directly related to qualitative categories:

die Grundlagen für seine posthume Karriere gelegt? Hier werden öffentlichkeitswirksame Maßnahmen wie Publikationen, Beteiligungen an Ausstellungen und Messen, also auch quantitative Daten, sowie – soweit im Rahmen einer Dissertation rekonstruierbar – Presseberichte über die Schulen eine Rolle spielen.

#### 6. Rezeption nach 1933

Hier kann gezeigt werden, ob und wie die Schulen, auch in der Wahrnehmung, weiter existierten (was in allen Fällen, außer für das Bauhaus, der Fall ist).

Die dritte Art der Kategorien bezieht sich generell auf quantitative Daten. Das sind Vergleichsdaten wie:

7. Anzahl von Studierenden
8. Anzahl der Lehrenden
9. Geschlechterverhältnis
10. Gesamtbudget
11. Schulgeld
12. Einnahmen der Schule

Weitere quantitative Daten, die erhoben werden, stehen in direkterem Verhältnis zu den qualitativen Kategorien:

13. Anzahl der Aufträge an die Schulen (öffentliche und privat)
14. Anzahl der Ausstellungen

Die quantitativen Kategorien sollen die qualitativen unterfüttern und für größere Transparenz sorgen. Wie viel Aufträge eine Schule ausführen kann, hängt beispielsweise mit der Schülerzahl zusammen. Das Budget kann die Anzahl der Werkstätten und das Lehrangebot der Schulen ins Verhältnis setzen.

Die Ergebnisse der Auswertung von Schulen nach Kategorien lassen vergleichbare Schlüsse zu, wie die Schulen in den verschiedenen Feldern agierten, wo sie sich ähnelten und wo sie differierten und wie erfolgreich sie ihr Programm umsetzen konnten. Ein Bewertungsmaßstab ist durch die Komplexität der einzelnen Objekte dabei nicht eins zu eins anzuwenden. Im Ergebnis kann eine Dis-

13. Number of orders to the school (public and private)
14. Number of exhibitions

Quantitative categories serve as supporting arguments for qualitative analysis and ensure greater transparency. For example, the number of orders a school can complete depends on the number of its students. The budget can point to the relationship between the number of workshops and the curriculum.

The evaluation of schools using these categories allows comparable conclusions, such as the activities of individual schools in various fields, the similarities and differences between them, and the degree of success in achieving their program. Rating the complexity of research objects, it is impossible to scale the evaluation on a one-to-one basis. Ultimately, this may give rise to discussion on the extent to which the Bauhaus differs and whether its status as the only innovative art school in the Weimar Republic is justified.

### The Bauhaus As One of Many Schools

If we are to consider the Bauhaus in the context of reformed art schools, we have a choice of about 30 institutions that implemented reform measures in different ways during the Weimar Republic. These were (former) arts and crafts schools, academies which were partially merged with arts and crafts schools and private institutions and vocational schools specialised in a particular field such as pottery. These schools would not be amenable to quantitative content analysis, nor would they be suitable for the so-called "mixed methods"<sup>14</sup> approach, as 30 is a statistically insufficient number and the research objects are too diverse. Therefore,

---

<sup>14</sup> "Mixed Methods" is the applied integration of quantitative and qualitative methods, see Udo Kuckartz, *Mixed Methods. Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*, Wiesbaden 2014.

kussionsgrundlage für die Frage entstehen, inwiefern sich das Bauhaus abhebt und ob sein Status als einzige innovative Kunstschule der Weimarer Republik gerechtfertigt ist.

### **Das Bauhaus als eine Schule unter vielen**

Möchte man das Bauhaus im Kontext der reformierten Kunstschulen betrachten, so besteht eine Auswahl von ca. 30 Institutionen, die auf die eine oder andere Weise in der Weimarer Republik reformerische Maßnahmen ergriffen. Es handelt sich um (ehemalige) Kunstgewerbeschulen, Akademien, die teilweise mit den Kunstgewerbeschulen zusammengelegt wurden, private Institutionen bis hin zu Fachschulen für spezielle Ausbildungsbereiche wie Keramik. Für eine rein quantitative Inhaltsanalyse wären diese Schulen nicht geeignet, ebenso wenig für einen „Mixed Methods“-Ansatz,<sup>14</sup> da die Fallzahl von 30 zu gering wäre und die Untersuchungsobjekte zu divers. Die Untersuchung muss also auf die qualitative Inhaltsanalyse zurückgreifen, nach Kriterien (siehe die Kategorien oben), die sowohl quantitative als auch qualitative Aspekte umfassen.

Den Prozess der Auswahl von zu untersuchenden Objekten bezeichnet man in den Sozialwissenschaften als „Sampling“. Davon hängen zu einem großen Teil die Ergebnisse ab. Handelt es sich um Objekte aus der historischen Forschung, spielt die Quellenlage eine Rolle, wie auch in diesem Fall. Es gibt zum einen die Möglichkeit, möglichst verschiedene Beispiele auszuwählen („most different“), um ein breites Spektrum abzubilden – und die Variante, möglichst ähnliche Fallbeispiele zu wählen („most similar“), sodass die Ergebnisse nicht durch zu große Unterschiede innerhalb der Untersuchungsgegenstände erklärt werden können.

---

<sup>14</sup> „Mixed Methods“ meint die angewandte Integration quantitativer und qualitativer Methoden, vgl. Udo Kuckartz, *Mixed Methods. Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*, Wiesbaden 2014.

the analysis must be based on qualitative content analysis and criteria (the categories listed above), including both quantitative and qualitative aspects.

The process of selecting research objects in the social sciences is referred to as "sampling". Results largely depend on what is sampled. With objects of historical research, the availability of sources plays a role, as in this case. On one hand, the "most different" examples can be selected to cover a broad spectrum – while on the other hand the "most similar" examples make the results analysable without excessively significant differences between the objects of research.

In this particular case of reformed art schools in which it is possible to contextualise the Bauhaus, the "most similar" version is appropriate. The following schools will be analysed together with the Bauhaus:

- The Frankfurt Kunsthochschule
- The Kölner Werkschulen, previously the Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Köln
- The Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein - Werkstätten der Stadt Halle, previously Handwerkerschule der Stadt Halle
- The Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, previously Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin

These schools engaged in art school reform and shared similar goals and reform ideas. They all set up workshops, tried to cooperate with industrial companies, considered architecture as an integral part of their curricula, and attempted to place art and applied art on the same level. They can be easily considered as representatives of the art school reform movement in the Weimar Republic. Furthermore, each had its own peculiarities, making their comparison relevant.

### **The Bauhaus in Context: Key Insights into the Results of Comparative Analysis**

In the following section selected results of the comparative research will be presented. In particular, they are intended to show the added value

Im konkreten Fall der reformierten Kunstschen, durch die das Bauhaus kontextualisiert werden kann, ist die Version „most similar“ sinnvoll. Folgende Schulen werden damit in der Untersuchung neben dem Bauhaus betrachtet:

- Die Frankfurter Kunstschen
- Die Kölner Werkschulen (vormals Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Köln)
- Die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein – Werkstätten der Stadt Halle (vormals Handwerkerschule der Stadt Halle)
- Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin (mit der Vorgängerinstitution Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin)

Diese Schulen waren Teil der Kunstschenreform und sich deshalb in ihren Zielen und Reformideen sehr ähnlich. Alle richteten Werkstätten ein, versuchten mit Industriefirmen zu kooperieren, sahen die Architektur als integralen Bestandteil und versuchten, freie und angewandte Kunst auf eine einheitliche Basis zu stellen. Sie können durchaus als repräsentativ für die reformierten Kunstschen in der Weimarer Republik gelten. Zugleich weist jede Schule auch ihre Besonderheiten auf, die einem Vergleich Relevanz verleihen.

### **Das Bauhaus im Kontext: exemplarische Einblicke in Ergebnisse der vergleichenden Betrachtung**

Im Folgenden werden ausgewählte Ergebnisse dieses vergleichenden Forschungsansatzes vorgestellt, die zeigen sollen, welchen Mehrwert ein Perspektivwechsel für die Erforschung der künstlerischen Ausbildung in der Weimarer Republik und des Bauhauses bringen kann.

#### **Werkstätten und Handwerk**

In der Betrachtung der Werkstätten und der Rolle des Handwerks für die ausgewählten Kunst- und Gestaltungsschulen von 1919 bis 1933 lässt sich

that a change of perspective may bring to the research of the Bauhaus and art education in the Weimar Republic.

#### **Workshops and Crafts**

In assessing workshops and the role of crafts at selected art schools and arts and crafts schools between 1919 and 1933, one can generally discern a strong initial enthusiasm for craft as the basis of education and for workshops as a place of instruction. However, in the late 1920s, this approach eases off gradually.<sup>15</sup> All the schools set up workshops, with Cologne, Halle and the Bauhaus considering production as a possible source of income.<sup>16</sup> In all of the compared institutions, the focus of the workshops, initially based on the concept of 19th century arts and crafts schools, was carpentry, weaving, metalworking and graphics. Even later, in establishing photography and advertising workshops the Bauhaus was not the leader. It happened only a bit earlier or at the same time as in the other schools. However, since 1923, only Bauhaus workshop products followed an orientation on unified aesthetics. In other schools, the diversity of styles ranged from simplicity of form through Art Deco to ornamental or expressionist forms which prevented a unified school image from emerging.

---

<sup>15</sup> See Württembergisches Kultusministerium (ed.), *Denkschrift über die Neuorganisation der Kunstgewerbeschule und der Akademie der Bildenden Künste*, Stuttgart 1927.

<sup>16</sup> Martin Elsässer, Programm zum Aufbau der städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, sowie der Meisterkurse in Köln a/Rhein, 1921, Archiv Technische Hochschule Köln, Gew. 1-0601; Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, Lehrpläne, Aufnahmebedingungen, Schulordnungen 1906-1921. Broschüren 1906-1921, Universität der Künste Berlin, University Archive (Universitätsarchiv, UdK-Archiv), inv. 7-26; Paul Thiersch, Anträge der Handwerker- und Kunstgewerbeschule der Stadt Halle 1919, Stadtarchiv Halle, A 2.36 No. 1192; Richard Riemerschmid: Bestimmungen und Lehrplan der Kölner Werkschulen. Year not listed (circa 1927), Deutsches Kunstarxiv, DKA Nachlass Riemerschmid, inv. -46.

generell eine große anfängliche Begeisterung für das Handwerk als Grundlage der Ausbildung und Werkstätten als Lernort feststellen, die gegen Ende der 1920er Jahre in den meisten Fällen nachlässt.<sup>15</sup> Alle Schulen richteten Werkstätten ein und Köln, Halle und das Bauhaus sahen die Produktion in diesen Werkstätten als mögliche Einnahmequelle.<sup>16</sup> Die Ausrichtung der Werkstätten war zu Beginn bei allen Vergleichsschulen stark an die Kunstgewerbeschulen des 19. Jahrhunderts angelehnt: Tischlerei, Weberei, Metall, Grafik. Später war das Bauhaus nicht führend in der Einrichtung von Werkstätten für Fotografie oder Werbung. Das geschah teils früher oder zeitgleich an anderen Schulen. Allein die Werkstattprodukte des Bauhauses in der Phase ab 1923 stechen durch eine einheitliche Ästhetik heraus. An anderen Schulen reichte die Vielfalt von sachlicher Schlichtheit über Art déco hin zu ornamentalen oder expressionistischen Formen. Ein einheitliches Erscheinungsbild als Schule war damit nicht gegeben.

### Industriekooperationen

Das Bauhaus wird oft aufgrund seiner erfolgreichen Industriekooperationen hervorgehoben.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. Württembergisches Kultusministerium (Hrsg.), *Denkschrift über die Neuorganisation der Kunstgewerbeschule und der Akademie der Bildenden Künste*, Stuttgart 1927.

<sup>16</sup> Martin Elsaesser, Programm zum Aufbau der städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, sowie der Meisterkurse in Köln a/Rhein, 1921, Archiv der Technischen Hochschule Köln, Gew. 1 - 0601; Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, *Lehrpläne, Aufnahmebedingungen, Schulordnungen 1906 -1921*. Broschüren 1906-1921, Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv (UdK-Archiv), Bestand 7-26 ; Paul Thiersch, *Anträge der Handwerker- und Kunstgewerbeschule der Stadt Halle 1919*, Stadtarchiv Halle an der Saale, A 2,36 Nr. 1192; Richard Riemerschmid: *Bestimmungen und Lehrplan der Kölner Werkschulen o. J. (wohl 1927)*, Deutsches Kunstarxiv, DKA Nachlass Riemerschmid, I.B. -46.

<sup>17</sup> Justus A. Binroth - Olaf Thormann (Hrsg.),

### Cooperation with Industry

The Bauhaus is often recognised for its successful cooperation with industrial companies.<sup>17</sup> However, if we look closely, we find that it is only rarely possible to speak of successful cooperation. Only the cooperation with Rasch-Tapeten and the lamp producer Körting und Mathiesen resulted in a fruitful exchange between school and business. In many cases, which are often praised as Bauhaus's cooperation with industry, companies such as textile manufacturer, Pausa AG in Memmingen, bought designs directly from a particular student, or cooperated with individual students or teachers. When we look at other schools' strategies, it is clear that cooperation with companies was common. At Burg Giebichenstein, exemplary cooperation with the porcelain manufacturer KPM under the leadership of Marguerite Friedlaender developed.<sup>18</sup> The school workshop designed industrial porcelain production models which were used in subsequent production in Berlin. Additionally, the designs of the metalworking workshop were used by a company in Halle.<sup>19</sup> The Vereinigte Staatsschulen in Berlin established many cooperative ventures, mostly emerging from competitions, such as with the company Normal-Zeit GmbH, Berlin for electric table clocks, a curtain factory in Oelsnitz, the Peine wallpaper company, Mechanische Weberei Pausa AG and the like. In 1927 alone, they engaged in eight collaborations.<sup>20</sup> The Kölner

---

<sup>17</sup> Justus A. Binroth - Olaf Thormann (eds.), *Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003; Karl-Heinz Hüter, Handwerk und Industrie am Bauhaus. Voraussetzung und Hintergründe, in: Höhere Schule für Gestaltung Zürich (ed.), *Bauhaus 1919 - 1933. Vier Vorträge zum Seminartag der Höheren Schule und des Museums für Gestaltung vom 30. Juni 1988*, Zürich, pp. 55-79.

<sup>18</sup> Katja Schneider, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, Weinheim 1992, pp. 272-305.

<sup>19</sup> Ibid., pp. 252-266.

<sup>20</sup> Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte

Bei näherem Blick jedoch sind diese erfolgreichen Kooperationen eher rar: Lediglich die Zusammenarbeit mit der Firma Rasch-Tapeten und mit dem Lampenhersteller Körting und Mathiesen basierte auf fruchtbarem Austausch zwischen Schule und Unternehmen. Vieles, was als Industriekooperation des Bauhauses gelobt wird, sind eher die Ankäufe von Entwürfen einzelner Schülerinnen und Schüler durch Firmen oder eine Kooperation mit einzelnen Studierenden oder Lehrenden, wie beim Textilproduzenten Pausa AG in Memmingen. Blickt man auf die Strategien anderer Schulen, so wird deutlich, dass die Zusammenarbeit mit Firmen durchaus üblich war. An der Burg Giebichenstein kam es zu einer Kooperation mit der KPM unter der Leitung von Marguerite Friedlaender, die als absolut vorbildlich angesehen werden kann.<sup>18</sup> In der Schulewerkstätte wurden Modelle für die industrielle Porzellanproduktion hergestellt, die dann in Berlin produziert werden konnten. Außerdem wurden Entwürfe aus der Metallwerkstatt von einer halleschen Firma ausgeführt.<sup>19</sup> In den Vereinigten Staatsschulen in Berlin fand eine Vielzahl von Kooperationen statt, die meist in Form von Preisaußschreiben durchgeführt wurden: mit der Normal-Zeit GmbH, Berlin für elektrische Tischuhren, mit einer Gardinenfabrik in Oelsnitz, der Tapetenfirma Peine, der Mechanischen Weberei Pausa AG und mit vielen anderen. Allein im Jahr 1927 sind es acht Zusammenarbeiten.<sup>20</sup> Die Kölner Werkschulen ko-

Werkschulen collaborated with the metalworks factory in Württemberg, WMF in Geisslingen, Deutsche Linoleumwerke, and Villeroy und Boch among others. The Frankfurt Kunstscole collaborated with I.G. Farben, Pausa AG and Farbwerke Höchst.<sup>21</sup> Similar to the Bauhaus, these schools established business departments to arrange contracts and cooperation. In this field, the Bauhaus fits with other similarly oriented institutions.

### Public Relations

The category of public relations is key for this comparative approach, as particularly this category is critical in interpreting the different reception of individual schools after 1933, especially after the Second World War, and thus in interpreting the special status of the Bauhaus.

Schools carried out a number of different activities in public relations: exhibitions, publications, fairs, events and the like. In particular, Burg Giebichenstein and the Vereinigte Staatsschulen in Berlin were active in staging and participating in exhibitions, Burg Giebichenstein participated in more than 70 exhibitions between 1922 to 1932. The Frankfurt Kunstscole participated in at least 16 exhibitions from 1925 to 1930, and the Bauhaus participated in about 17 exhibitions from 1921 to 1930.<sup>22</sup> Participation in fairs was also essential for the Burg Giebichenstein and the Bauhaus; they presented their products mainly in Leipzig

Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin 2003; Karl-Heinz Hüter, Handwerk und Industrie am Bauhaus. Voraussetzung und Hintergründe, in: Höhere Schule für Gestaltung Zürich (Hrsg.), *Bauhaus 1919–1933. Vier Vorträge zum Seminartag der Höheren Schule und des Museums für Gestaltung vom 30. Juni 1988*. Zürich, S. 55–79.

<sup>18</sup> Katja Schneider, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, Weinheim 1992, S. 272–305.

<sup>19</sup> Ebd., S. 252–266.

<sup>20</sup> Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte

Kunst: Aufzählung von Preisaußschreiben von Firmen für Wettbewerbe an den Vereinigten Staatsschulen und Ausstellungen, 1926, Universität der Künste Berlin, University Archive (UdK-Archiv), inv. 8–312; Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst: Wettbewerbe von Firmen an den Vereinigten Staatsschulen Berlin, 1927–29, Universität der Künste Berlin, University Archive (UdK-Archiv), inv. 8–326.

<sup>21</sup> Aufgaben-Buch der Kölner Werkschulen, 1928, Archiv Technische Hochschule Köln, 1–0391.

<sup>22</sup> The list is incomplete. However, it reflects the approximate tendencies in the effort. Exhibitions of teachers or individual students are not listed.

operierten unter anderem mit der Württembergischen Metallwarenfabrik, der WMF in Geisslingen, mit den Deutschen Linoleumwerken, mit Villeroy und Boch. Bei der Frankfurter Kunstschule waren es I.G. Farben, die Pausa AG und die Farbwerke Höchst.<sup>21</sup> Wie das Bauhaus richteten die Schulen Wirtschaftsabteilungen ein, um Aufträge und Kooperationen zu bearbeiten. Das Bauhaus fügt sich auf diesem Feld durchaus ein in die Bemühungen anderer gleichartiger Institutionen.

### Öffentlichkeitsarbeit

Die Öffentlichkeitsarbeit ist zentral für den hier vorgestellten Vergleichsansatz, denn diese Kategorie dient zur Interpretation der unterschiedlichen Rezeption der einzelnen Schulen nach 1933 und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg. Damit erweist sie sich auch als ein wichtiger Aspekt für die Interpretation des besonderen Status des Bauhauses.

Die Schulen organisierten eine ganze Reihe verschiedener öffentlichkeitswirksamer Maßnahmen: Ausstellungen, Publikationen, Messen, Veranstaltungen usw. Bei der Durchführung und Teilnahme an Ausstellungen waren die Burg Giebichenstein und die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst sehr aktiv. Die Burg Giebichenstein bestritt in den Jahren von 1922 bis 1932 mehr als 70 Ausstellungen, die Frankfurter Kunstschule von 1925 bis 1930 immerhin 16, das Bauhaus von 1921 bis 1930 knapp 17 Ausstellungen.<sup>22</sup> Die Teilnahme an Messen war besonders für

Kunst: Aufzählung von Preisausschreiben von Firmen für Wettbewerbe an den Vereinigten Staatsschulen und Ausstellungen, 1926, Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv (UdK-Archiv), Bestand 8-312; Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst: Wettbewerbe von Firmen an den Vereinigten Staatsschulen Berlin, 1927-29, Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv (UdK-Archiv), Bestand 8-326.

<sup>21</sup> Aufgaben-Buch der Kölner Werkschulen, 1928, Archiv Technische Hochschule Köln, Gew. 1-0391.

<sup>22</sup> Die Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf

in order to find new buyers.<sup>23</sup> Bauhaus's unique activity was publishing.<sup>24</sup> It was the only school among the compared institutions that published its own journal and the *Bauhausbücher* series, thus joining the avant-garde circle.<sup>25</sup> The Bauhaus also used other measures focusing on the public: for example, the construction and opening of the new Bauhaus building as a major international event.<sup>26</sup>

To this day, publications and architecture, unlike exhibitions and fairs, are accessible research subjects. As a result, it was easy to research the Bauhaus. The extraordinary history of the reception of the Bauhaus after 1933 also played a role. We know how Walter Gropius, Marcel Breuer and Herbert Bayer, the Bauhaus personalities who emigrated to America, displayed the results of their efforts from the old continent in vibrant colours and thereby influenced its post-war reception.<sup>27</sup> Art historians and biographers such as Hans Maria Wingler and Sigfried Giedion passed on this history, and the Bauhaus-Archiv eventually ensured that the history of the school became an easily accessible research object. The Bauhaus became a projection screen.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> See Angela Dolgner, Walter Gropius and Paul Thiersch. *Die Gründer des Bauhauses in Weimar und der Kunstscole Burg Giebichenstein in Halle an der Saale, zwei Kunstschooldirektoren der Moderne*, in: Kevin E. Kandt - Hermann A. Vogel von Vogelstein (eds.), *Aus Hippocrenes Quell'. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlin 2011, pp. 213-229, here p. 223.

<sup>24</sup> See Patrick Rössler (ed.), *Bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, Berlin 2009.

<sup>25</sup> At the time, it was not customary for schools to publish public journals and few of them, such as Schule-Reimann, used the medium of their own magazine.

<sup>26</sup> Only the school of applied arts in Szczecin managed to set up a new school building in the Weimar Republic in the 1920s.

<sup>27</sup> See Christina Biundo (note 10).

<sup>28</sup> See Anja Baumhoff - Magdalena Droste (eds.), *Mythos*

die Burg Giebichenstein und das Bauhaus wichtig. Diese präsentierte ihre Produktion vor allem in Leipzig, um neue Käufer dafür zu finden.<sup>23</sup> Die Herausgabe von Publikationen war die singuläre Stärke des Bauhauses.<sup>24</sup> Als einzige Schule unter den Vergleichsobjekten publizierte es eine Zeitschrift sowie die *Bauhausbücher* und verortete sich so im Kreis der Avantgarde.<sup>25</sup> Auch weitere öffentlichkeitswirksame Maßnahmen erfolgten, wie z. B. die Errichtung des Bauhaus-Gebäudes und dessen Eröffnung als inszenierte internationale Großveranstaltung.<sup>26</sup>

Die Publikationen und die Architektur – das sind, im Gegensatz zu Ausstellungen und Messen, Objekte, auf die man heute noch Zugriff hat. Durch sie konnte das Bauhaus leicht erforscht werden. Dabei spielt in gleichem Maße die besondere Rezeptionsgeschichte des Bauhauses nach 1933 eine Rolle. Es ist bekannt, wie die nach Amerika emigrierten Bauhäusler – Walter Gropius, Marcel Breuer, Herbert Bayer – ihre Errungenschaften auf dem alten Kontinent in glänzenden Farben darstellten und somit die Nachkriegswahrnehmung

Vollständigkeit. Sie gibt dennoch eine ungefähre Tendenz der Bestrebungen wieder. Ausstellungen von Lehrenden oder von einzelnen Schülern sind hier nicht mitgezählt.

<sup>23</sup> Vgl. Angela Dolgner, Walter Gropius und Paul Thiersch, *Die Gründer des Bauhauses in Weimar und der Kunstscole Burg Giebichenstein in Halle an der Saale, zwei Kunstschooldirektoren der Moderne*, in: Kevin E. Kandt - Hermann A. Vogel von Vogelstein (Hrsg.), *Aus Hippocrenes Quell'. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlin 2011, S. 213–229, hier S. 223.

<sup>24</sup> Vgl. Patrick Rössler (Hrsg.), *Bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, Berlin 2009.

<sup>25</sup> In diesem Zeitraum war die Herausgabe von öffentlichen Zeitschriften für Schulen nicht üblich und wenige, wie beispielsweise die Schule Reimann, nutzten das Medium einer eigenen Zeitschrift.

<sup>26</sup> Nur der Stettiner Kunstgewerbeschule gelang es, in den 1920er Jahren in der Weimarer Republik einen Neubau für ihre Schule zu errichten.

## Expanding Perspectives on Art School Reform and the Bauhaus

The Bauhaus was part of a wide movement of the reformed art schools and schools of applied arts with similar goals. They had similar curricula to follow, and the perception of the Bauhaus was not exceptional. Nevertheless, it was the only educational institution that permanently and sustainably solidified its reputation as the centre of Modernism. In research and the public eye, the Bauhaus is still deemed the most prominent art school of the Weimar Republic. This view is grounded in its innovative public relations and the peculiarities of the history of its reception.

The contextualisation of the Bauhaus within the art school reform movement not only brings new findings of the innovative power of this school which I could only outline here. It also highlights the strategies and specificities of co-existing schools, clearly showing that they represent a wide open field in existing research. A view expanding the boundaries of classical art historical research may contribute to the background analysis of the emergence of the art history canon, outside of which hardly any research has been conducted, and to a closer examination of artistic avant-garde self-presentation strategies.

prägten.<sup>27</sup> Kunsthistoriker und Biografen wie Hans Maria Wingler oder Sigfried Giedion trugen diese Geschichte weiter und das Bauhaus-Archiv sorgte schließlich dafür, dass die Schule zu einem gut zugänglichen Forschungsobjekt wurde. Das Bauhaus wurde zur Projektionsfläche.<sup>28</sup>

### **Erweiterte Perspektiven auf die Kunstschatzreform und auf das Bauhaus**

Das Bauhaus war Teil einer breiten Strömung der reformierten Kunst- und Gestaltungsschulen, die sich ähnlichen Zielen verschrieben. Die Schulen verfolgten gleichartige Programme und das Bauhaus wurde dabei nicht als herausragend wahrgenommen. Dennoch gelang es ihm als einziger Bildungsstätte nachhaltig und dauerhaft den Ruf als Keimzelle der Moderne zu festigen. Das Bauhaus gilt heute sowohl in der Forschung als auch in der öffentlichen Wahrnehmung als bedeutendste Kunstschule der Weimarer Republik. Dies ist in der innovativen Öffentlichkeitsarbeit begründet und in der Besonderheit seiner Rezeptionsgeschichte.

Eine Kontextualisierung des Bauhauses im Rahmen der Kunstschatzreform lässt nicht nur neue Erkenntnisse über seine Innovationskraft zu, die hier nur angedeutet werden können. Auch die Strategien und Besonderheiten gleichzeitig existierender Schulen werden herausgehoben und als Forschungsdesiderat deutlich. Der Blick über die klassischen kunsthistorischen Fragestellungen hinaus kann beitragen, die Hintergründe der Entstehung des kunsthistorischen Kanons, außerhalb dessen kaum Forschung betrieben wird, zu analysieren und die Strategien der Selbstvermarktung der künstlerischen Avantgarde näher zu untersuchen.

---

<sup>27</sup> Vgl. Biundo (wie Anm. 10).

<sup>28</sup> Vgl. Anja Baumhoff – Magdalena Droste (Hrsg.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009; Georg Leidenberger – Bernd Hüttner (Hrsg.), *100 Jahre Bauhaus. Vielfalt, Konflikt und Wirkung*, Berlin 2019.

Die Frankfurter  
Kunstschule  
(1923-1933)

The Frankfurt  
Kunstschule  
(1923-1933)



## Grit Weber

Die Frankfurter Kunstscole, die es in ihrer Form nur zehn Jahre gegeben hat, ist aus der Fusion zweier bereits seit dem 19. Jahrhundert bestehenden Lehrinstitute hervorgegangen: der Frankfurter Kunstgewerbeschule und der Schule des Städelschen Kunstinstituts.<sup>1</sup> Ideengeschichtlich fußt die letztgenannte Einrichtung – das Städelschule – auf dem individuellen, bürgerlich-liberalen Bildungsanspruch und ist eng mit dem bürgerlich-akademischen Kunstbegriff verbunden. Die erstgenannte, kunstgewerbliche Einrichtung hingegen ist in ihrer Gründungsgeschichte mit der bis heute aktiven Polytechnischen Gesellschaft verwoben, die sich wiederum mit der praktisch-technischen Ausbildung von Handwerkern und Gesellen befasst. Der Begriff Polytechnik bedeutet allgemein die menschliche „Vielfalt seiner Fähigkeiten“. Der Schwerpunkt des Vereins liegt schon damals auf dem Praktischen. Und das Praktische solle – so der Gedanke – ausgehend von der guten Ausbildung des Mittelstandes einen kollektiven gesellschaftlichen Nutzen verbreiten, von dem alle profitierten.

Schon an diesem Punkt ist nachzuvollziehen, worin die künftigen Herausforderungen der neuen Frankfurter Kunstscole liegen dürften, denn mit der Fusion ihrer Vorgängereinrichtungen werden auch ihre jeweiligen Bildungsziele und –zwecke und somit ihre Ausrichtung auf gesellschaftliche

The Frankfurt Kunstscole, which existed in its form for only ten years, was formed by the merger of two educational institutions that were established already in the 19th century: arts and crafts school and the school of the Städelsche Kunstinstitut, both located in Frankfurt.<sup>1</sup> From an ideological-historical perspective, the latter institution, also called Städelschule, relied on an individual, bourgeois-liberal educational requirements and was closely linked with the bourgeois-academic concept of art. By contrast, the establishment of the mentioned arts and crafts school is closely connected with the Polytechnische Gesellschaft, active to this day, which focused on the practical technical education of artisans and journeymen. The term polytechnic generally expresses the human "diversity of capabilities". Even then, the society's focus was on practical activity. Furthermore, based on the quality education of the middle class, this practical activity was intended to bring about collective social benefits for everyone.

Even here, the future challenges of the new art school in Frankfurt were evident. The merger of the two older institutions combined their educational goals and purposes, and thus included their orientation towards social classes and social visions. When considering their development, disagreements and even contradictions had to

---

<sup>1</sup> Auch das Bauhaus in Weimar oder die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin haben je zwei unterschiedlich ausgerichtete Vorgängerinstitutionen und haben ebenfalls die Aufgabe, eine Fusion zweier unterschiedlicher Bildungsanstalten zu bewältigen.

---

<sup>1</sup> Both the Bauhaus in Weimar and the Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin had two differently oriented predecessors and also had to manage the fusion of two different educational institutions.

Gruppen und soziale Vorstellungen zusammengefasst, die schon mit Blick auf ihre jeweilige Historie eine gewisse Reibung verursachen, wenn nicht gar sich völlig widersprechen. Beide Schulen sind eingebettet in einen umfassenden Bildungsdiskurs, der zwischen elitären und egalitären Gesellschaftsbildern gleichsam „pendelt“. Genau genommen beginnt dieser Diskurs mit der Romantik Anfang des 19. Jahrhunderts: Mit der Entstehung des Geniebegriffs erfährt der Künstler eine herausgehobene, individualistische Positionierung, auf die er quasi schon in der Akademie eingeschworen wird. Seine Person, die von ihm ausgeführte Tätigkeit und seine Werke gehen in Abstand von jenen des Handwerkers und werden aufgewertet. Dem Handwerker wiederum schreibt man nicht Genie, doch immerhin Talent zu. Parallel zu dieser Aufspaltung des schöpferischen Aktes in eine entweder geistig-intellektuelle oder praktisch-materielle Vorstellungen, gerät der handwerkliche Zweig schöpferischer Aufgaben mit zunehmender Industrialisierung in die gestalterische und ökonomische Krise. Auch wenn zum Ende des 19. Jahrhunderts sich langsam der Beruf des Gestalters/Designers herauszubilden beginnt, der mit der Gründungswelle der Kunstgewerbeschulen und der Reform der kunsthandwerklichen Ausbildung einen Professionalisierungsprozess durchläuft, ist die Situation noch nach dem Ersten Weltkrieg – trotz Werkbund und Bauhaus – eine krisenhafte. Denn weder die Lücke zwischen industriellem Massenartikel und kunsthandwerklichem Einzelobjekt ist geschlossen, noch kann dem veränderten Kunstbegriff innerhalb der Ausbildung strukturell Rechnung getragen werden. „Ein grundsätzlicher Wandel der Auffassung von gesellschaftlicher Funktion des Künstlers und seines Werkes (...) leitet über Versuche traditionsgelehrter Regeneration hin zur Erarbeitung ganz neuer Methoden der Kunsterziehung.“<sup>2</sup> Der

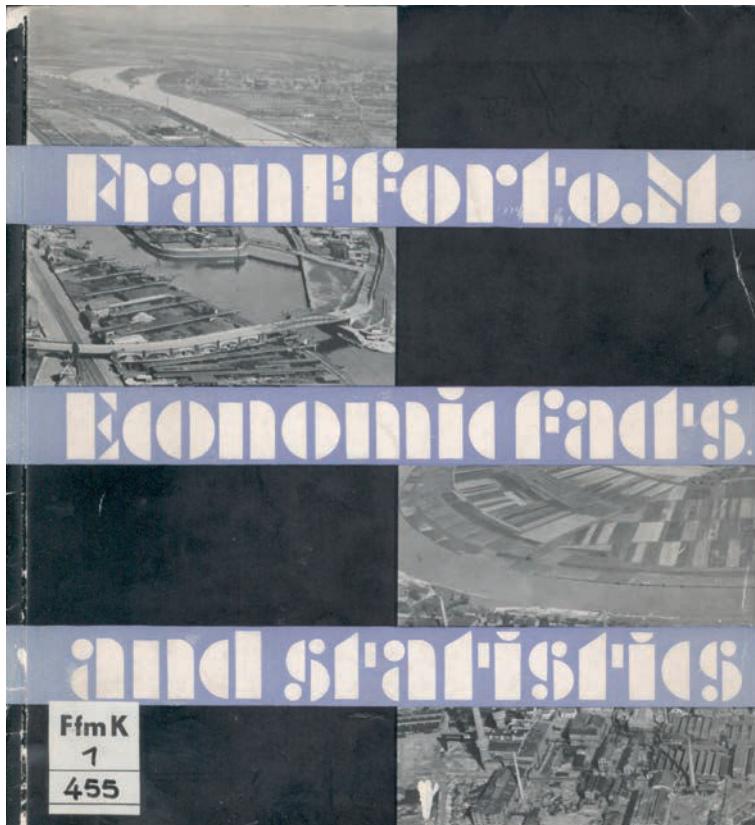
be expected. Both schools represented part of a broader educational discourse which alternated between elitist and egalitarian social ideas. Properly speaking, this discourse developed at the advent of Romanticism in the early 19th century. With the creation of the term “genius”, an artist acquired a unique, individualistic position to which he had been obliged at the academy. The artist's person, activity and works broke away from the work of an artisan and thus gained value. Conversely, talent, not genius, was ascribed to artisan. In parallel with this division of the creative act into spiritual-intellectual or practical-material action, together with the boom of industrialisation, the field of creative craft activity suffered an artistic and economic crisis. Even though the trade of applied artists/designers began to establish itself slowly at the end of the 19th century, with the wave of establishment of new arts and crafts schools and the reform of arts and crafts education, and went through a process of professionalisation, the situation was still critical even after the First World War, despite the existence of the Werkbund and the Bauhaus. Not only did the gap between mass-produced industrial products and handicraft solitaire objects persist, but the altered concept of art was not integrated into education. “The fundamental change in understanding the societal function of the artist and his work of art (...) led through the efforts focused on regeneration based on traditions to elaborating completely new methods of art education.”<sup>2</sup> Therefore, the discourse on the “questions of art and applied art education”<sup>3</sup> was more passionate and layered,

---

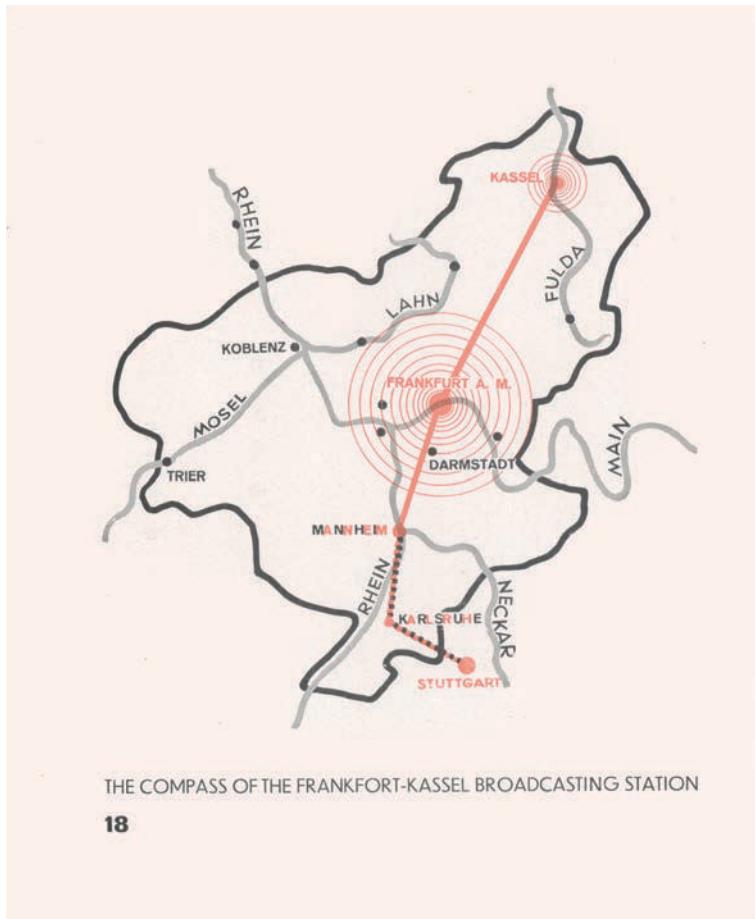
<sup>2</sup> Hans Wingler, *Kunstschulreform 1900–1933: Dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin - Kunstschule Debschitz München - Frankfurter Kunstschule - Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau - Reimann-Schule Berlin*, Berlin 1977, p. 9.

<sup>3</sup> Director of the Frankfurt Kunstscole, Fritz Wichert, writes in a letter to Walter Gropius from 22 April 1923. “If there is some problematic art school with challenges,

55a



55b



55 a, b

Umschlag und Seite aus dem  
Buch *Frankfort o. M. Economic  
facts and statistics* (ohne  
Datum)

55 a, b

Cover and page from the book  
*Frankfort o. M. Economic facts  
and statistics* (undated)

Diskurs rund um die „Gestaltungs- und Kunst-erziehungsfragen“<sup>3</sup> wird deshalb auch noch in den Zwischenkriegsjahren heftig und deutlich viel-fältiger geführt, als unsere heutige Wahrnehmung nahelegt. Im Aushandlungsprozess um die „richtige“ gestalterische Ausbildung findet eine Vielzahl von Ansätzen Beachtung, die im Grunde auch immer um die Frage nach dem Anteil egalitärer und/oder elitärer Aspekte kreisen.

Und in Frankfurt? Während die Kunstgewerbeschule ihren Schwerpunkt auf die handwerkliche Ausbildung in den Werkstätten legt, hat sich die Städelsche Kunstschule bereits vor dem Ersten Weltkrieg aus Kostengründen von etlichen handwerklichen Ausbildungstools verabschiedet und besteht nur noch aus künstlerischen Meisterateliers.<sup>4</sup> Nach dem Krieg und mit der Inflation geraten beide auf privatem Stiftungsvermögen fußenden Bildungsanstalten in eine ökonomische Krise. Die Stadt kommunalisiert das Kunstgewerbemuseum mit Bibliothek und Schule (1921) und wenige Monate später auch die Städelsche Kunstschule (1922) und rettet so den Fortbestand der beiden Lehrinstitutionen. Da zeitgleich auch andere auf privatem Mäzenatentum basierende Einrichtun-

*Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin - Kunstschule Debschitz München - Frankfurter Kunstschule - Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau - Reimann-Schule Berlin, Berlin 1977, S. 9.*

<sup>3</sup> So schreibt der Direktor der Frankfurter Kunstschule Fritz Wichert in einem Brief an Walter Gropius am 22. April 1923: „Wenn eine Kunstschule problematisch ist und Aufgaben stellt, so ist es die Anstalt, an deren Spitze ich jetzt stehe. Also fängt meine Tätigkeit mit erneutem Durchdenken der ganzen Gestaltungs- und Kunsterziehungsfragen an (...)\“, Carina Danzer, *Das Neue Frankfurt (mit)gestalten: Der Kunstschilder und Kulturpolitiker Fritz Wichert (1878–1951)*, Frankfurt am Main 2018, S. 110.

<sup>4</sup> Christina Treutlein, *Ein „Bauhaus“ für Frankfurt am Main? Martin Elsaessers Pläne für eine Kunstgewerbeschule 1926/27* (Magisterarbeit), Phillips-Universität Marburg 2007, S. 14–16.

even in the interwar years, than it seems from today's point of view. Numerous opinions presented in the debates seeking the “proper” applied arts education, mainly revolved around the question of the proportion of egalitarian and/or elitist aspects.

And in Frankfurt? While the arts and crafts school focused on craft instruction in workshops, the art school of the Städelsches Kunstinstitut had to give up the craft instruction for financial reasons and was left with only art master studios even before the First World War.<sup>4</sup> After the war and as a result of inflation, both educational institutions financed by private foundations ran into a financial crisis. The city took over the administration of the museum of applied arts and its library and school (1921), and several months later the art school of the Städelsches Kunstinstitut and thus saved both institutions from closure. As other institutions dependent on private benefactors also found themselves in financial difficulties, the city administration extended its financial, administrative and political care for the existence of science and art education. For this reason, the "Deputation for Science, Art and Public Education" began its activities in the early 1920s.<sup>5</sup> Thus science, art and education gained more importance for the city and its political boards. Since they were financed from taxes, they were no longer dependent on the bourgeois intellectual elite.

then it is the institution which I am leading now. My activity begins with reconsidering all the issues of arts and crafts and art education ...”, Carina Danzer, *Das Neue Frankfurt (mit)gestalten: Der Kunstschilder und Kulturpolitiker Fritz Wichert (1878–1951)*, Frankfurt am Main 2018, quote p. 110.

<sup>4</sup> Christina Treutlein, *Ein „Bauhaus“ für Frankfurt am Main? Martin Elsaessers Pläne für eine Kunstgewerbeschule 1926/27* (master's thesis), Phillips-Universität Marburg 2007, pp. 14–16.

<sup>5</sup> Gudrun-Christine Schimpf, *Geld-Macht-Kultur. Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866–1933*, Frankfurt am Main 2007, p. 454f.

gen in die ökonomische Schräglage geraten, weitet die Kommune finanziell wie auch verwaltungspolitisch ihre Daseinsfürsorge in den Bereich der wissenschaftlichen und künstlerischen Bildung aus. Anfang der 1920er Jahre beginnt deshalb die „Deputation für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung“ ihre Arbeit.<sup>5</sup> Wissenschaft, Kunst und Bildung werden somit deutlich stärker Angelegenheiten der Stadtgesellschaft und ihrer politischen Gremien. Sie sind steuerfinanziert und nicht mehr ausschließlich einer bürgerlichen Bildungselite zugehörig.

Auch an die Übernahme der Kunstgewerbeschule und der Städel'schen Kunstschule knüpft die Kommune eine inhaltliche Neuausrichtung: freie und angewandte Kunst sollen zusammen in einer Institution und unter modernen Ansätzen vermittelt werden.

### **Erster und einziger Direktor der neuen Kunstschule: Fritz Wichert (1878–1951)<sup>6</sup>**

Der Kunsthistoriker, ehemalige Städelmuseumsmitarbeiter Fritz Wichert ist Gründungsdirektor der Mannheimer Kunsthalle und in dieser Funktion ab 1909 für die erfolgreiche Neuausrichtung der Kunstsammlung verantwortlich. Als Wicherts Frankfurter Berufung im Herbst 1922 bekannt gegeben wird, erfährt die Entscheidung durchweg Lob. Der Feuilletonchef der *Frankfurter Zeitung*, Benno Reifenberg, hebt in seinem Artikel vor allem seine pädagogische Eignung hervor: „Wichert hat die seltene Gabe rein pädagogischen Wirkens, das Erzieherische ist ihm Passion (...).“<sup>7</sup>

Wichterts erste Dienstreisen 1923 im Vorfeld der Konzeptveröffentlichung sind deshalb auf-

The city administration also linked the takeover of the arts and crafts school and the art school of the Städel'sches Kunstinstitut with a new content orientation: art and applied art were to be conveyed together, in one institution, and based on modern foundations.

### **First and Only Director of the new art school: Fritz Wichert (1878–1951)<sup>6</sup>**

Fritz Wichert, an art historian and former employee of the Städel Museum, was the founding director of the Kunsthalle in Mannheim, and since 1909, he was responsible for the new, successful orientation of this art collection. The decision to appoint Wichert as director of the new art school in the autumn of 1922 met with broad agreement. Benno Reifenberg, the head of the features section of the *Frankfurter Zeitung* newspaper, praised Wichert's pedagogical ability in his article: „Wichert has the rare gift of pure pedagogical activity, he is passionate about education (...).“<sup>7</sup>

Wichert's first official journeys in 1923, that is, even before the concept of the school was published, reveal much to us precisely because they did not lead to the Bauhaus in Weimar but the schools of applied arts in Cologne, directed by Martin Elsaesser (1884–1957) from 1920 to 1925, and Stuttgart where Hans von Kolb (1845–1928) was director. "To complement and test my plan for the reform of Frankfurt art education, it seems necessary to visit two exemplary art schools, one new and one old, one North German and one South German."<sup>8</sup> The fact that Fritz Wichert mentions the regional differences between the North and the South was probably related to the different educational structure in the German-speaking re-

5 Gudrun-Christine Schimpf, *Geld-Macht-Kultur. Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866–1933*, Frankfurt am Main 2007, S. 454f.

6 Danzer (wie Anm. 3).

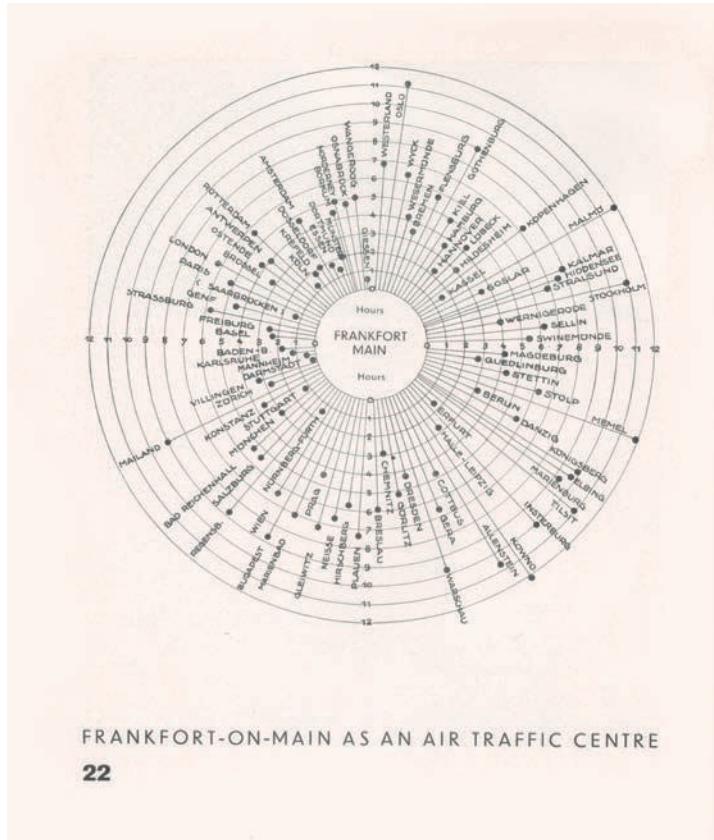
7 Benno Reifenberg, Der neue Leiter der Städel-Schule, *Frankfurter Zeitung*, 16. 9. 1922, o.S.

6 Danzer (note 3).

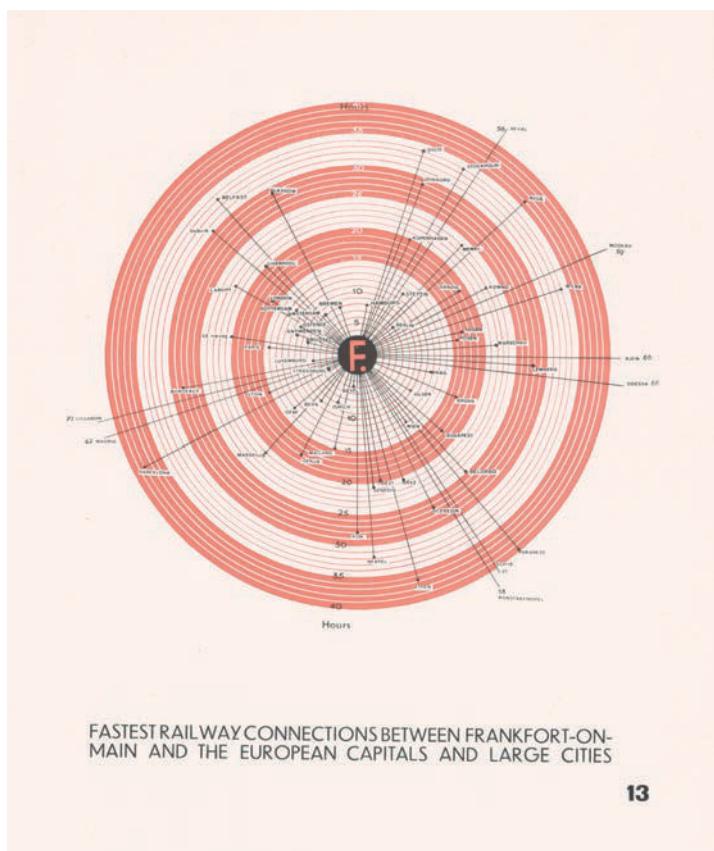
7 Benno Reifenberg, Der neue Leiter der Städel-Schule, *Frankfurter Zeitung*, 16. 9. 1922, unnumbered page.

8 Magistratakte (MA – municipal file) S 1.752, letter 52, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

55c



55d



55 c, d

Seiten aus dem Buch *Frankfort o. M. Economic facts and statistics* (ohne Datum)

55 c, d

Pages from the book *Frankfort  
o. M. Economic facts and statistics*  
(undated)

schlussreich, weil sie ihn eben nicht ans Bauhaus nach Weimar führen, sondern zu den Kunstgewerbeschulen nach Köln, deren Leitung von 1920 bis 1925 Martin Elsaesser (1884–1957) innehat, und nach Stuttgart, wo Hans von Kolb (1845–1928) Direktor ist. „Zur Ergänzung und Überprüfung meines Plans für die Durchführung der Neugestaltung des Frankfurter Kunstschooles erscheint mir der Besuch zweier vorbildlicher Kunstgewerbeschulen, einer neuen und einer alten, einer norddeutschen und einer süddeutschen, unerlässlich.“<sup>8</sup> Dass Fritz Wichert hier auf die regionale Unterscheidung zwischen Nord und Süd eingeht, dürfte mit der unterschiedlichen Ausbildungsstruktur im deutschsprachigen Raum zusammenhängen. So unterscheiden sich die Kunstgewerbeschulen im Regierungsraum Preußen von jenen in Süddeutschland und Österreich insofern, dass der Schwerpunkt im Süden auf der künstlerischen Erziehung liegt und dort für die handwerkliche Ausbildung spezialisierte Fachschulen zur Verfügung stehen. In Preußen hingegen sind Kunstgewerbe und Handwerk enger gekoppelt.<sup>9</sup>

Auch in seinem Reorganisationsplan für die neue Bildungseinrichtung führt Wichert die Schulen in Köln und Stuttgart ebenfalls als Vorbilder an, sowie die weiter oben erwähnten Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin. Diese stehen unter Leitung von Bruno Paul (1874–1968) und Wichert erwähnt sie deshalb, weil er hier die Verzahnung zwischen Werkstätten und privaten Aufträgen des Architekturbüros von Bruno Paul positiv bewertet.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Magistratsakte (MA) S 1.752, Bl. 52, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>9</sup> Bund der Kunstgewerbeschulmänner 1922, S.1., Zitat nach Treutlein (wie Anm. 4), S. 11.

<sup>10</sup> Fritz Wichert, Erläuterungen zum Antrage der Deputation für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 25. Januar 1925 die Neugestaltung des Frankfurter Kunstschooles betreffend. Magistratsakte (MA) S 1.752, Bl. 75, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

gion. The schools of applied arts in Prussia differed from the schools in Southern Germany and Austria. In the South, art education was emphasised, and for crafts instruction, there were specialised vocational schools available. In contrast, in Prussia crafts and applied arts had a closer connection.<sup>9</sup>

In his plan to reorganise the new educational institution, Wichert also cited examples of previously mentioned schools in Cologne and Stuttgart as well as the Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, directed by Bruno Paul (1874–1968), which Wichert praised for the connection between their workshops and the private orders of Paul's architecture studio.<sup>10</sup>

However, Wichert does not mention in any of his documents the Debschitz School in Munich or the Schule-Reimann in Berlin, which were described in the publication on art school reform by Hans Wingler.<sup>11</sup> Nor is the relationship to the Bauhaus explicitly mentioned in the early concepts. Nevertheless, the Bauhaus also played an important role, as evidenced by the correspondence between Wichert and Walter Gropius (1883–1969). After Wichert made contact with him, Gropius replied in great detail on 27 April 1923, including the following sentence: "It is very important for me to talk to you and perhaps also help you to avoid the wrong paths I was able to recognise only gradually after experiments."<sup>12</sup> He even enclosed the statute of the school in the letter.

It was not until 1927 that Wichert explicitly and publicly spoke of the role of the Bauhaus as

---

<sup>9</sup> Bund der Kunstgewerbeschulmänner 1922, p. 1., as cited in Treutlein, (note 4), p. 11.

<sup>10</sup> Fritz Wichert, Erläuterungen zum Antrage der Deputation für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 25. Januar 1925 die Neugestaltung des Frankfurter Kunstschooles betreffend. Magistratsakte (MA) S 1.752, letter 75, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>11</sup> Wingler (note 2), p. 9f.

<sup>12</sup> Danzer (note 3), p. 110.

In den genannten Quellen erwähnt Wichert weder die Debschitz-Schule in München noch die Reimann-Schule in Berlin, obgleich auch diese in der von Hans Wingler herausgegebenen Publikation zur Kunstschulreform besprochen werden.<sup>11</sup> Auch der Bauhaus-Bezug ist nicht in den frühen Konzeptionen explizit erwähnt. Dennoch spielt auch das Bauhaus eine wichtige Rolle, wie der Schriftverkehr zwischen Walter Gropius (1883–1969) und Fritz Wichert belegt. So antwortet Walter Gropius nach Wichterts Kontaktaufnahme am 27. April 1923 sehr ausführlich und schreibt: „Mir liegt sehr viel daran, mich mit Ihnen auszusprechen und vielleicht auch daran mithelfen zu können, dass sie Fehlwege vermeiden, die ich nach Experimenten erst allmählich erkennen konnte.“<sup>12</sup> Und sendet ihm die Schulsatzung zu.

Erst 1927 äußert sich Wichtert ausdrücklich und öffentlich zur Vorbildfunktion des Bauhauses in Bezug auf die Frankfurter Kunstschule: Es solle eine Institution entstehen, die als „eine eigene, ganz bodenständige Verwirklichung des Bauhausgedankens für Südwestdeutschland, und wie das Bauhaus selbst von allem Anfang an als Schule für Gestaltung gedacht“ wird.<sup>13</sup>

## Die Situation in Frankfurt in den 1920er Jahren

Die Umsetzung des Kunstschulprojekts für Frankfurt findet in einem Klima grundlegender gesellschaftlicher Erneuerung statt und ist eingebunden in einen ungeheuren stadt kulturellen Modernisierungsprozess. Initiiert und politisch vorbereitet wird diese Erneuerung durch den liberalen Oberbürgermeister Ludwig Landmann (1868–1945), der schon seit 1916 in der Frankfurter Stadtpolitik als Dezernent für Wirtschaft, Verkehr

a model for the new art school in Frankfurt when he envisioned an institution with "its own, utterly natural realisation of the Bauhaus idea for south-western Germany and just as Bauhaus itself, let it function as a school for design from the start".<sup>13</sup>

## Frankfurt in the 1920s

The realisation of the art school project for Frankfurt took place in an atmosphere of fundamental social reformation and was associated with the extensive modernisation process of urban culture. Ludwig Landmann (1868–1945), the liberal mayor of the city, active since 1916 in Frankfurt city policy as the head of economy, transport and housing policy, initiated and politically prepared this reformation.<sup>14</sup> In 1925, he brought Ernst May (1886–1970) to Frankfurt from Breslau and appointed him councillor of the city for urban development, while city treasurer Bruno Asch (1890–1940) oversaw the financial infrastructure.<sup>15</sup> Thanks to them, it was possible to launch a large-scale social housing project which entered history under the name "New Frankfurt". In addition to construction and architecture, the project brought about a fundamental institutional reorganisation of political, cultural and social institutions. In terms of infrastructure, Frankfurt became one of the most important centres of economy, transport logistics and culture of the Weimar Republic. In particular, housing as a social issue was at the centre of attention: Between 1925 and 1930 – in just five years

<sup>11</sup> Wingler (wie Anm. 2), S. 9f.

<sup>12</sup> Danzer (wie Anm. 3), S. 110.

<sup>13</sup> Fritz Wichtert, Neue bildende Kunst und Denkmalpflege in Frankfurt, in: Otto Ruppertsberg (Hrsg.), *Frankfurt. Das Buch der Stadt*, Frankfurt 1927, S. 261–265, Zitat nach Danzer (wie Anm. 3), S. 115.

<sup>13</sup> Fritz Wichtert, Neue bildende Kunst und Denkmalpflege in Frankfurt, in: Otto Ruppertsberg (ed.), *Frankfurt. Das Buch der Stadt*, Frankfurt 1927, pp. 261–265, as cited in Danzer (note 3), p. 115.

<sup>14</sup> Dieter Rebentisch, *Ludwig Landmann: Frankfurter Oberbürgermeister der Weimarer Republik*, Wiesbaden 1975.

<sup>15</sup> Dieter Rebentisch, Bruno Asch, in: Arno Lustiger (ed.), *Jüdische Stiftungen in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1988, p. 298–306. Alike Helga Krohn, *Bruno Asch: Sozialist. Kommunalpolitiker. Deutscher Jude 1890 – 1940*, Frankfurt am Main 2015.

und Wohnungswesen tätig ist.<sup>14</sup> 1925 holt Landmann Ernst May (1886–1970) von Breslau nach Frankfurt, um ihn hier zum Stadtbaurat zu machen. Der Stadtökonom Bruno Asch (1890–1940) steht dem Oberbürgermeister zur Seite und sorgt für die finanzielle Infrastruktur.<sup>15</sup> So erst konnte ein groß angelegtes soziales Wohnungsbauprojekt in Gang gesetzt werden, das unter dem Namen „Das Neue Frankfurt“ in die Geschichte eingehen wird. Das Projekt umfasst aber nicht nur Bau und Architektur, sondern zielt auf eine grundlegende institutionelle Neugestaltung politischer, kultureller und gesellschaftlicher Einrichtungen. Infrastrukturell wird Frankfurt zu einem der wichtigsten ökonomischen, verkehrs-logistischen und kulturellen Standorte der Weimarer Republik. Vor allem aber steht die Wohnungsfrage als soziales Problem im Zentrum: zwischen 1925 und 1930 entstehen innerhalb von nur fünf Jahren 12 000 neue kommunale Wohnungen mit für die damalige Zeit sehr moderner und komfortabler Innenausstattung sowie einer gründlichen Außenraumgestaltung. Hinzu kommen zahlreiche öffentliche Gebäude wie Schulen und Sportstätten, Klinikbauten und Kirchen sowie Verwaltungs- und Industrieorte wie die Konzernzentrale der IG-Farben und die Großmarkthalle, die beide mit neuester Fertigungstechnik innerhalb kurzer Zeit errichtet werden. Wie umfassend die Modernisierung ausfällt, kann ab 1926 in der Monatsschrift *Das Neue Frankfurt* nachgelesen werden. Die Zeitschrift ist das Fürsprache-Organ der Frankfurter Moderne überhaupt, die sich nicht nur auf die Architektur spezialisiert, sondern interdisziplinär die Bereiche Theater, Film, Musik, Fotografie, Inneneinrichtung

<sup>14</sup> Dieter Rebentisch, *Ludwig Landmann: Frankfurter Oberbürgermeister der Weimarer Republik*, Wiesbaden 1975.

<sup>15</sup> Dieter Rebentisch, Bruno Asch, in: Arno Lustiger (Hrsg.), *Jüdische Stiftungen in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1988, S. 298–306. Sowie Helga Krohn, *Bruno Asch: Sozialist. Kommunalpolitiker. Deutscher Jude 1890–1940*, Frankfurt am Main 2015.

– 12 000 new communal flats were built, which, at the time had modern and comfortable interior furnishings, as well as consistent landscaping. In addition, numerous public buildings such as schools, sports facilities, hospitals and churches, as well as administrative and industrial buildings were built, including the IG-Farben headquarters and a large market, the two projects built in a very short time using the latest manufacturing technology.

The issues of the monthly *Das Neue Frankfurt* released after 1926 illustrate the extent of the modernisation. The magazine was the central platform of Frankfurt Modernism; in addition to architecture, it focused on the fields of theatre, film, music, photography, interior design and technology, as well as art and applied art. It published and promoted everything the publishers considered “new”, and since the “New Frankfurt” was not only a social and cultural project, but also an edifying undertaking; it tried to introduce Modernism to the most private corners also by the means of language.

### The Frankfurt Kunstschule and the magazine *Das Neue Frankfurt*

Fritz Wichert co-published *Das neue Frankfurt*, and contributed two articles on the Frankfurt Kunstschule in 1927 and 1929. Wichert also reported on the school in detail in 1929 in *Die Form*, the magazine of the German Werkbund, where he writes: "Art and craft are fundamentally incompatible. (...) To the extent to which such school succeeds in productively benefiting from this contradiction, (...) it may consider the issue solved."<sup>16</sup>

Wichert thus conceived the school as a pedagogical challenge, and not just an opportunity to pursue one art style or idea. "To educate towards quality, not radicalism. Even better: generally,

<sup>16</sup> Fritz Wichert, *Die Frankfurter Schule für freie und angewandte Kunst, Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 4, 1929, no. 13, p. 337.

56



57



- 56 Fritz Wichert in einer Karikatur von Lino Salini (ohne Datum)
- 57 *Das Neue Frankfurt*, Umschlag der September-Ausgabe 1930
- 56 Caricature of Fritz Wichert by Lino Salini (undated)
- 57 *Das Neue Frankfurt*, Cover of the September 1930 issue

und Technik sowie freie und angewandte Kunst behandelt. Hier wird all jenes, was die Herausgeber unter dem Begriff des „Neuen“ subsumieren, publiziert und massiv beworben. Denn das „Neue Frankfurt“ ist nicht nur ein soziales und kulturelles, sondern auch ein pädagogisches Projekt, das mit sprachlichem Überzeugungsdruck die Moderne auch in den privatesten Winkel tragen will.

### **Die Kunstscole und Das Neue Frankfurt**

Fritz Wichert ist einer der Mitherausgeber der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* und veröffentlicht 1927 und 1929 dort auch zwei Texte über die Kunstscole. Auch in *Die Form* – der Schrift des Deutschen Werkbundes – berichtet Wichert 1929 ausführlich davon. Hier schreibt er: „Kunst und Gewerbe sind im Grunde nicht vereinbar. (...) In dem Maß, in welchem es einer solchen Schule gelingt, den Gegensatz fruchtbar zu machen, (...) kann sie ihr Problem als gelöst betrachten.“<sup>16</sup>

Wichert konzipiert demnach die Schule als eine pädagogische Herausforderung, nicht als die Instanz zur Durchsetzung einer künstlerischen Strömung oder Idee. „Es soll zur Qualität, nicht zum Radikalismus erzogen werden. Oder besser: es soll überhaupt nur erzogen, nicht radikalisiert werden.“<sup>17</sup> Der promovierte Kunsthistoriker Wichert setzt auf die Einbindung der freien Kunst in die Gestaltungsausbildung, um den schöpferischen Spannungsbogen zu erzeugen, der durch Zusammenbindung in einer Lehrinstitution letztlich beiden Bereichen zum Vorteil gereichen soll. „Uns scheint es daher viel wichtiger, die Erziehung schöpferischer Kräfte polarisch anzulegen. (...) Wir stellen einander gegenüber und suchen zu vereinigen: freie Kunst und angewandte Kunst. (...) Genie und Talent.“<sup>18</sup>

it is only necessary to educate, not radicalise.“<sup>17</sup> Wichert, the art history graduate, set out to integrate art into applied arts education to achieve a creative tension contributing to both areas through their interconnection within one educational institution. “To us, it seems even more essential to anchor the education of creative forces polarly. (...) We face each other and try to unite: art and applied art. (...) Genius and talent.“<sup>18</sup>

### **Teachers and Their Instruction**

Altogether there were nine vocational departments and twelve workshops in Frankfurt. In addition, Wichert maintained six master studios. As a result, he was able to attract leading personalities in art by offering them a professorship and a generous studio. This also helped him strengthen the reputation of the school at a supra-regional level. The most prominent example was the painter Max Beckmann (1884–1950).

Paul Renner (1878–1956), the author of *Futura* typeface, taught typography at the school. After Renner's departure in 1925, Willi Baumeister (1889–1955) took his place. In addition, Baumeister set up a photographic laboratory and introduced his students to the ideas of László Moholy-Nagy. Artist Richard Scheibe (1879–1964) led the sculpture class. Franz Schuster (1892–1972) from Vienna taught interior architecture and introduced his practical experience with the Vienna model of social housing development into instruction. Wichert set up a fashion class for fashion designer Margarethe Klimt (1892–1987) from Vienna and hired Richard Lisker (1884–1955) who brought his practical experience from Deutsche Werkstätten to his textile classes. He cooperated closely with Marianne Uhlenhuth (1895–1978), who led the textile printing department, and Anne Wever

<sup>16</sup> Fritz Wichert, Die Frankfurter Schule für freie und angewandte Kunst, *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 4, 1929, Nr. 13, S. 337.

<sup>17</sup> Ebd., S. 336.

<sup>18</sup> Fritz Wichert, Polarität als Grundsatz, *Das Neue Frankfurt* III., 1929, Nr. 5, S. 85f.

<sup>17</sup> Ibid., p. 336.

<sup>18</sup> Fritz Wichert, Polarität als Grundsatz, *Das Neue Frankfurt* III., 1929, no. 5, p. 85f.

## Die Lehrenden und ihr Unterricht

Insgesamt gibt es in Frankfurt neun Fachabteilungen und zwölf Werkstätten. Zudem behält Wichert sechs Meisterateliers, durch die er Kunstkoryphäen mittels einer Professorenstelle mit großzügigem Atelier an die Schule binden kann, um deren Ruf überregional aufzuwerten. Der Maler Max Beckmann (1884–1950) ist ihr prominentestes Beispiel.

Weitere Lehrer sind Paul Renner (1878–1956), der Erfinder der Futura-Schrift und an der Schule Lehrer für Typografie. Nach seinem Weggang 1925 übernimmt Willi Baumeister (1889–1955) diese Aufgabe, der wiederum hier auch ein Fotolabor einrichten lässt und die Studierenden mit den Ideen von László Moholy-Nagy bekannt macht. Der Künstler Richard Scheibe (1879–1964) leitet die Klasse Bildhauerei. Franz Schuster (1892–1972) aus Wien unterrichtet Innenarchitektur und bringt seine praktischen Erfahrungen mit dem Wiener Modell des sozialen Wohnungsbaus in den Unterricht ein. Wichert schafft für die ebenfalls aus Wien stammende Modeschöpferin Margarethe Klimt (1892–1987) eine Modelklasse. Außerdem engagiert Wichert Richard Lisker (1884–1955) für die Textilklassen, der wiederum praktische Erfahrungen aus den Deutschen Werkstätten mitbringt. An der Kunstschule stehen ihm zur Seite Marianne Uhlenhuth (1895–1978) für die Leitung der Abteilung Stoffdruck und Anne Wever (ohne Lebensdaten), die ab 1924 die Werkstatt der Weberei leitet.

Vom Bauhaus Weimar nach Frankfurt werden geholt: als Leiter der Bildhauereiwerkstatt Joseph Hartwig (1880–1955), für den Vorkurs Karl Peter Röhl (1890–1975) und Christian Dell (1893–1974) für die Leitung der Metallwerkstatt. Der ehemalige Büropartner von Walter Gropius, Adolf Meyer (1881–1929), wechselt 1926 ebenfalls von Weimar nach Frankfurt und unterrichtet die Architekturklasse. Seine Haupttätigkeit jedoch ist die Leitung der Abteilung Bauberatung am von Ernst May geführten Hochbauamt.

(biographical data unavailable), who became the head of the weaving workshop in 1924.

The following were appointed from the Bauhaus in Weimar: Joseph Hartwig (1880–1955) as head of the sculpture workshop, Karl Peter Röhl (1890–1975) for the preparatory course, and Christian Dell (1893–1974), who led the metalworking workshop. Adolf Meyer (1881–1929), a former partner of Walter Gropius in their architectural office, also left Weimar to teach architecture in Frankfurt. Mostly, however, he was devoted to leading the building advisory department at the Hochbauamt led by its director, Ernst May.

Meyer was not the only personal connection with the Hochbauamt or the prominent designers of "New Frankfurt". Graphic designer Hans Leistikow (1892–1962) taught at the school, while he also worked in the city's graphic department and together with his sister, Grete Leistikow (1893–1989), they influenced the design of *Das Neue Frankfurt* magazine. Karl Peter Röhl, a graduate of the Bauhaus in Weimar, designed colour and orientation systems for the Hochbauamt which clearly manifested the influence of De Stijl and Kazimir Malevich's Suprematism.<sup>19</sup>

From the outset, Wichert consistently sought to establish a close connection between the school and the Hochbauamt, which had been working at full speed on developing "Modernism": "A distinctive efficiency of the workshops may be achieved when combined with the tasks of Hochbauamt (in Frankfurt)."<sup>20</sup>

This raises the question of why the Frankfurt Kunstscole fell so deeply into oblivion. Even Max Beckmann's biographers refer to his time in

<sup>19</sup> For detailed information on teachers at the Frankfurt Kunstscole, see Klaus Klemp – Grit Weber, Lehren und Lernen, in: Klaus Klemp – Matthias Wagner K – Grit Weber et al (eds.), *Moderne am Main 1919–1933* (exh. cat.), Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main 2019, pp. 92–131.

<sup>20</sup> Fritz Wichert (note 10), letter 75f.

Doch Meyer ist nicht die einzige personelle Verbindung in das Hochbauamt oder zu wichtigen Gestaltern des „Neuen Frankfurts“: So nimmt auch der Grafiker Hans Leistikow (1892–1962), der zusammen mit seiner Schwester Grete Leistikow (1893–1989) das Erscheinungsbild der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* prägt und in der Grafischen Abteilung der Stadt arbeitet, eine Lehrtätigkeit an der Kunstschule wahr. Umgekehrt entwirft der am Bauhaus in Weimar ausgebildete Karl Peter Röhl für das Hochbauamt Farb- und Leitsysteme, in denen Einflüsse De Stijls und Kasimir Malewitschs Suprematismus deutlich erkennbar sind.<sup>19</sup>

Fritz Wichert verfolgt von Beginn an und konzeptuell die enge Verzahnung zwischen Schule und dem auf Hochtouren an der Moderne arbeitenden städtischen Bauamt: „Eine besondere Wirksamkeit der Werkstätten kann erzielt werden, wenn sie mit den Aufgaben des Hochbauamtes (in Frankfurt) verbunden werden.“<sup>20</sup>

Womit wir bei der Frage angekommen sind, warum die Frankfurter Kunstschule so stark in Vergessenheit geraten ist, dass selbst in den Biografien Max Beckmanns die „...glückliche, wohl glanzvollste Zeit im Leben des Malers“<sup>21</sup> zwar mit Frankfurt, hier aber mit der Tätigkeit am „Städelschen Kunstinstitut“ und nicht mit dem Namen der eigentlichen Lehranstalt - der Frankfurter Kunstschule - in Verbindung gebracht wird.

Frankfurt as "...a happy, probably the brightest time in the painter's life."<sup>21</sup> However, they mention the Städelsches Kunstinstitut and not the Frankfurt Kunstschule as the name of the educational institution where he worked.

## Reasons for the Lack of Acceptance of the Frankfurt Kunstschule

### Thesis 1 - Administrative Issues

One of Fritz Wichert's most important tasks was to transform the municipal art school into an academy of arts and applied arts. The aim was to raise it from the local-municipal context to an institution of supra-regional significance, and then to separate it from the administrative structure of the Prussian Ministry of Commerce, to which it belonged as a municipal school of applied arts. With this in mind, Wichert travelled to Berlin in December 1927 to meet officials from the Ministry of Finance, Ministry of Commerce, the Ministry of Arts and Science and the Ministry of Culture. He went there as a cultural-political “ambassador” of the Frankfurt community, while his strategic approach is described in a short excerpt from the 1928 report on his official journey:

“The city testifies that the school of arts operated by it is a school of arts and not a school of applied arts. The question of the academy does not need to be addressed at this time. The city declares that this kind of school should be incorporated under the Ministry of Arts and Science, not under the Ministry of Commerce.”<sup>22</sup>

However, the decision makers in Berlin did not respond to the city's arguments that the promotion of schools to higher education schools had

---

<sup>19</sup> Ausführliche Erläuterungen zu den Lehrenden der Frankfurter Kunstschule siehe Klaus Klemp – Grit Weber, Lehren und Lernen, in: Klaus Klemp – Matthias Wagner K – Grit Weber et al (Hrsg.), *Moderne am Main 1919–1933, Katalog zur gleichnamige Ausstellung im Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main 2019*, S.92–131.

<sup>20</sup> Wichert (wie Anm. 10), Bl. 75f.

<sup>21</sup> Friedhelm W. Fischer, Vorwort zur Neuauflage, in: Erhard Göpel (ed.), *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, München – Wien 1979*, S. 10.

---

<sup>21</sup> Friedhelm W. Fischer, Vorwort zur Neuauflage, in: Erhard Göpel (ed.), *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, München – Wien 1979*, p. 10.

<sup>22</sup> Report on the official journey of Fritz Wichert to Berlin in December 1927, 11. 1. 1928. Magistratakte (MA) S 1.752, letter 37f, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

## Zu den Gründen fehlender Rezeption der Frankfurter Kunstschule

### These 1 - Das Verwaltungsproblem

Eine der wichtigsten Aufgaben Fritz Wichert ist, die städtische Kunstschule zu einer Hochschule für freie und angewandte Kunst zu machen. Ziel ist es, sie erstens aus dem lokal-kommunalen Radius zu lösen und ihr überregionale Bedeutung zu verleihen und zweitens soll die Schule dabei aus der Verwaltungsstruktur des Preußischen Handelsministeriums gelöst werden, in die sie als kommunale Kunstgewerbeschule eingebunden ist. Wichert reist in dieser Sache im Dezember 1927 nach Berlin. Er trifft dort eine Vielzahl von Beamten aus dem Finanzministerium, dem Handelsministerium, Ministerium für Kunst und Wissenschaft und dem Kultusministerium. Im Dienstreisebericht findet Wichert strategisches Vorgehen als kulturpolitischer „Gesandter“ der Frankfurter Kommune auf folgende Weise Erwähnung:

„Die Stadt weist nach, dass die von ihr betriebene Kunstschule, eine Kunstschule ist und keine Kunstgewerbeschule. Die Hochschulfrage soll zunächst nicht berührt werden. Die Stadt erklärt, dass diese Art von Schule dem Ministerium für Kunst und Wissenschaft zu unterstellen sei und nicht dem Handelsministerium.“<sup>22</sup>

Die Verweise der Stadt Frankfurt darauf, dass sowohl in Dresden, Weimar als auch München die Hochstufungen positive Impulse zur Folge gehabt haben, bleiben jedoch bei den Entscheidungsträgern in Berlin ohne Wirkung. Aufgrund der Wirtschaftslage ab 1929 werden auch die Bemühungen der Frankfurter Stadtverwaltung allmählich „müder“ und irgendwann werden sie ganz eingestellt. Ironischerweise gelingt es erst den Nationalsozialisten 1934 nach der Rücknahme der Fusion, die

brought a positive impulse in Dresden, Weimar and Munich. In the view of the economic situation in 1929, the efforts of the Frankfurt city administration were gradually "exhausted" and ceased altogether at one point.

It is ironic that only after the dissolution of the merger in 1934, did the National Socialists succeed in transforming the now-independent municipal art school into the academy which it remains today.

### Thesis 2 - Competition and Monopoly

The "administrative issue" mentioned in Thesis 1 relates to the problem of the position of the school in the education system in the Rhine-Main region. In particular, the municipal Frankfurt Kunstschule competed with the arts and crafts school in Offenbach,<sup>23</sup> a traditional institution established in 1832 and located only a few kilometres from Frankfurt. This is documented by Wichert's efforts in expanding the Frankfurt fashion class, led by Margarethe Klimt, to a fourth department and another workshop head to prevent 12 newly enrolled students from leaving for Offenbach: "Considering the school of arts and crafts in Offenbach, which acts precisely in the field of fashion as a strong competitor and recently organised another successful fashion show in the local hotel, Frankfurter Hof, I want to especially recommend the first solution (extension, note G.W.) since the additional costs this entails are completely negligible."<sup>24</sup>

Wichert had to remain competitive not only against the school in Offenbach, but also against several other local apprentice and arts and crafts schools benefiting from the long-term tradition of contacts with the local chamber of crafts. The

---

<sup>22</sup> Bericht Dienstreise Dezember 1927 Fritz Wichert nach Berlin 11. 1. 1928, Magistratsakte (MA) S 1.752, Bl. 37f, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>23</sup> Today Hochschule für Gestaltung Offenbach/M.

<sup>24</sup> Fritz Wichert, letter addressed to the Office for Science, Art, and Public Education, 6 March 1928, Magistratakte (MA) S 1.752, letter 58, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

58

# EINLADUNG

ZUR AUSSTELLUNG DER STÄDTISCHEN  
KUNSTSCHULE ZU FRANKFURT AM MAIN

IM KUNSTVEREIN JUNGHOFSTRASSE 8

GEOFFNET VOM 30. APRIL BIS 22. MAI  
WOCHENTAGS VON 10-1 UND 3-5 UHR  
SONNTAGS VON 10-1 UHR. AUSSERDEM  
AM DIENSTAG, MITTWOCH, DONNERS-  
TAG, FREITAG ABENDS VON 7-9 UHR

PROF. DR. F. WICHERT

59

Schmuck: Juwelier J. Schlund, Frankfurt am Main / Schuhe: »Fort-  
schritt« und »Hassia« Offenbach am Main / Der »Frankfurter Hof«  
erhebt anstelle eines Eintrittsgeldes einen Betrag von 350 RM  
für Tee mit Gebäck / Karten, auch im Vorverkauf, jetzt erhältlich

Die Offenbacher Kunstgewerbe-Schule beeindruckt Sie zu  
der am Samstag, den 4. Oktober 1930, 17 Uhr, stattfindenden

## M O D E S C H A U

im großen Saal des »Frankfurter Hof« in Frankfurt a. M. einzuladen. Vorgeführt werden von Schülerinnen und Damen aus dem Freundeskreise der Schule Modelle aus der Modeklasse (Prof. Isolde Czobel, Assistenz: Maria Flesch und Maria Herberl). Wir zeigen Nachmittagskleider, Straßenkleider, Mäntel, Abendkleider, Tanz- und Bühnenkleider. Hutmodelle Carola Lensch (Leitung: Prof. Isolde Czobel)

DIE DIREKTION: PROF. H. EBERHARDT



- 58 Einladungskarte zur Ausstellung der  
Kunstscole im Frankfurter Kunstverein
- 59 Einladungskarte der Kunstgewerbeschule  
Offenbach zu einer Modenschau in Frankfurt  
1930
- 58 Invitation to the exhibition of the Kunstscole  
in the Frankfurt Kunstverein
- 59 Invitation of the Offenbach  
Kunstgewerbeschule to a fashion show in  
Frankfurt 1930

wieder allein agierende Städtische Kunstschule in eine Hochschule umzuwandeln, die es bis heute noch ist.

### These 2 – Das Konkurrenz- und Monopolproblem

Dem in These 1 behandelten „Verwaltungsproblem“ verwandt ist jenes der Stellung innerhalb der Ausbildungslandschaft der Rhein-Main-Region. Die Frankfurter kommunale Kunstschule konkurriert vor allem mit der Offenbacher Werkkunstschule<sup>23</sup>, einer traditionsreichen Institution, gegründet 1832 und nur wenige Kilometer von Frankfurt entfernt. Aktenkundig ist die Bemühung Wicherts um Aufstockung der Frankfurter Klasse für Mode, die Margarethe Klimt leitet, mit einer vierten Abteilung und einer weiteren Werkstattleiterin, um 12 Neuanmeldungen nicht an Offenbach zu verlieren: „Ich möchte im Hinblick auf die Offenbacher Kunstgewerbeschule, die gerade auf dem Gebiete der Mode als starke Konkurrentin auftritt und erst jetzt wieder eine erfolgreiche Modeschau im hiesigen Frankfurter Hof veranstaltet hat, das erstere empfehlen (die Aufstockung Anm. G. W.), zumal die dadurch entstehenden Mehrkosten ganz unbeträchtlich sind.“<sup>24</sup>

Neben der Offenbacher Werkkunstschule muss Wichert mit mehreren lokalen Berufs- und Handwerkerschulen konkurrenzfähig bleiben, die durch die traditionell gewachsene Anbindung an die örtliche Handwerkskammer profitieren. Die Kammer nimmt die Gesellenprüfungen an den Schulen ab und ist somit ein weiterer wichtiger Akteur im Gefüge. Er hofft mittels der Hochstufung schlussendlich unabhängig von den Kammern zu werden und dennoch Einfluss auf die gestalterische Qualität der Ausbildung nehmen zu

chamber took over the organisation of apprenticeship certification examinations, thus becoming another critical player in the structure. Wichert hoped that the promotion of the school to an academy would help him gain independence from the chamber and influence over the creative quality of vocational education. On one hand, the school was supposed to be associated with the local apprentice and vocational schools and, at the same time, to "serve as an extension for a new organism (...)"<sup>25</sup>. Therefore, he repeatedly urged that the fashion class, which along with the textile classes were among the school's most successful specialisations, should be granted permission to complete apprentice instruction with an apprenticeship certification examination to give it more prestige.<sup>26</sup>

Wichert was not the only one pushing for these requirements. In 1928, at the meeting of the directors of German schools of applied arts, they conferred about "the further development of schools of applied arts in relation to apprentice and vocational schools". There they designed a "three-fold vertical structure": "Apprentice schools constitute the base, specialised vocational schools are the second level, and applied arts academies belong to the third level."<sup>27</sup> This division failed to succeed during Wichert's term in office. Pursuant to the order of the Prussian Minister of Economy and Labour of 27 February 1934, the Frankfurt Kunstscole was transformed

<sup>25</sup> Magistrate to the Minister of Commerce and Crafts, Berlin, May 1930 with Wichert's memorandum in an attachment, Magistratakte (MA) S 1.752, letter 209, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>26</sup> Magistrate to Ministry of Culture and Education in Hessen of 28 October 1929 on apprentice Education in Hessen in the fashion class of Arts and Crafts School in Magistratakte (MA) S 1.752, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>27</sup> Fritz Wichert, Journey to Nuremberg for the meeting of directors of German arts and crafts schools, 3 July 1928, in: 1928. Magistratakte (MA) S 1.752, letter 289f, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>23</sup> Heute Hochschule für Gestaltung Offenbach/M.

<sup>24</sup> Fritz Wichert, Schreiben an das Amt für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, 6. März 1928, Magistratakte (MA) S 1.752, Bl. 58, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

können. Die Kunstschule soll einerseits in Verbindung gebracht werden mit den örtlichen Berufs- und Fachschulen und gleichsam als „Oberbau für den neuen Organismus dienen (...).“<sup>25</sup> Deshalb dringt er wiederholt darauf, die Modeklasse, die neben den Textilklassen zu den erfolgreichsten Ausbildungsfächern seiner Schule zählt, durch Berechtigung zur Lehrlingsausbildung mit Abschlussprüfung aufzuwerten.<sup>26</sup>

Mit diesen Forderungen ist Wichert nicht allein, denn auch auf der Tagung der Direktoren der deutschen Kunstgewerbeschulen 1928 geht es um die „Weiterentwicklung der Kunstgewerbeschulen mit Bezug auf Berufs- und Fachschulen“. Auf ihr wird eine „dreifache Vertikalgliederung“ vorgeschlagen: „Die Basis bilden die Berufsschulen, die zweite Stufe die Spezialfachschulen, die dritte Stufe die Hochschulen angewandter Kunst.“<sup>27</sup> Diese Ausdifferenzierung wird während der Amtszeit Wicherts nicht umgesetzt. Durch Anordnung des Preußischen Ministers für Wirtschaft und Arbeit vom 27. Februar 1934 wird die Frankfurter Kunstschule in eine „Handwerkerschule“ umgestaltet.<sup>28</sup> Die Fusion zwischen ihr und der Städel'schen Kunstschule ist somit aufgehoben.

---

<sup>25</sup> Magistrat an den Minister für Handel und Gewerbe Berlin vom Mai 1930 mit Denkschrift Wichert im Anhang, Magistratsakte (MA) S 1.752, Bl. 209, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>26</sup> Magistrat an das Hessische Ministerium für Kultus- und Bildungswesen vom 28. Oktober 1929 zur Lehrlingsausbildung in der Modeklasse der Kunstgewerbeschule, Magistratsakte (MA) S 1.752, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>27</sup> Fritz Wichert, Reise nach Nürnberg zur Tagung der Direktoren deutscher Kunstgewerbeschulen, 3. Juli 1928, in: Dienstreisebericht 10. Juli 1928, Magistratsakte (MA) S 1.752, Bl. 289f, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>28</sup> Magistratsakte (MA) S 1.752, Bl. 82, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

to a "crafts school".<sup>28</sup> Thus, its merger with the art school of the Städel'sches Kunstinstitut was cancelled.

### Thesis 3 – Financial Issues

If the transformation of the school into an academy had succeeded, the promotion of vocational teachers to professors as well as increased material costs would have led to an increase in costs which Wichert estimated to be just over 24 420 RM (increasing annual labour costs to 22 420 RM, and material costs to 2 000 RM).<sup>29</sup>

### Thesis 4 – Space

From the very beginning, the new Frankfurt Kunstschule had been promised a new representative building in a prominent location. Construction costs of 1 456 000 RM are recorded in the municipal file. The space used by both original institutions was unsatisfactory and even catastrophic. The location of the Städel'sches Kunstinstitut was in a building complex on the Main waterfront, and the school of applied arts was located on Neue Mainzer Straße on the other side of the Main, resulting in logistics issues. In addition, after the appointment of Fritz Wichert as director and the publication of the new teaching concept, the number of pupils increased significantly and further complicated the issue regarding space.

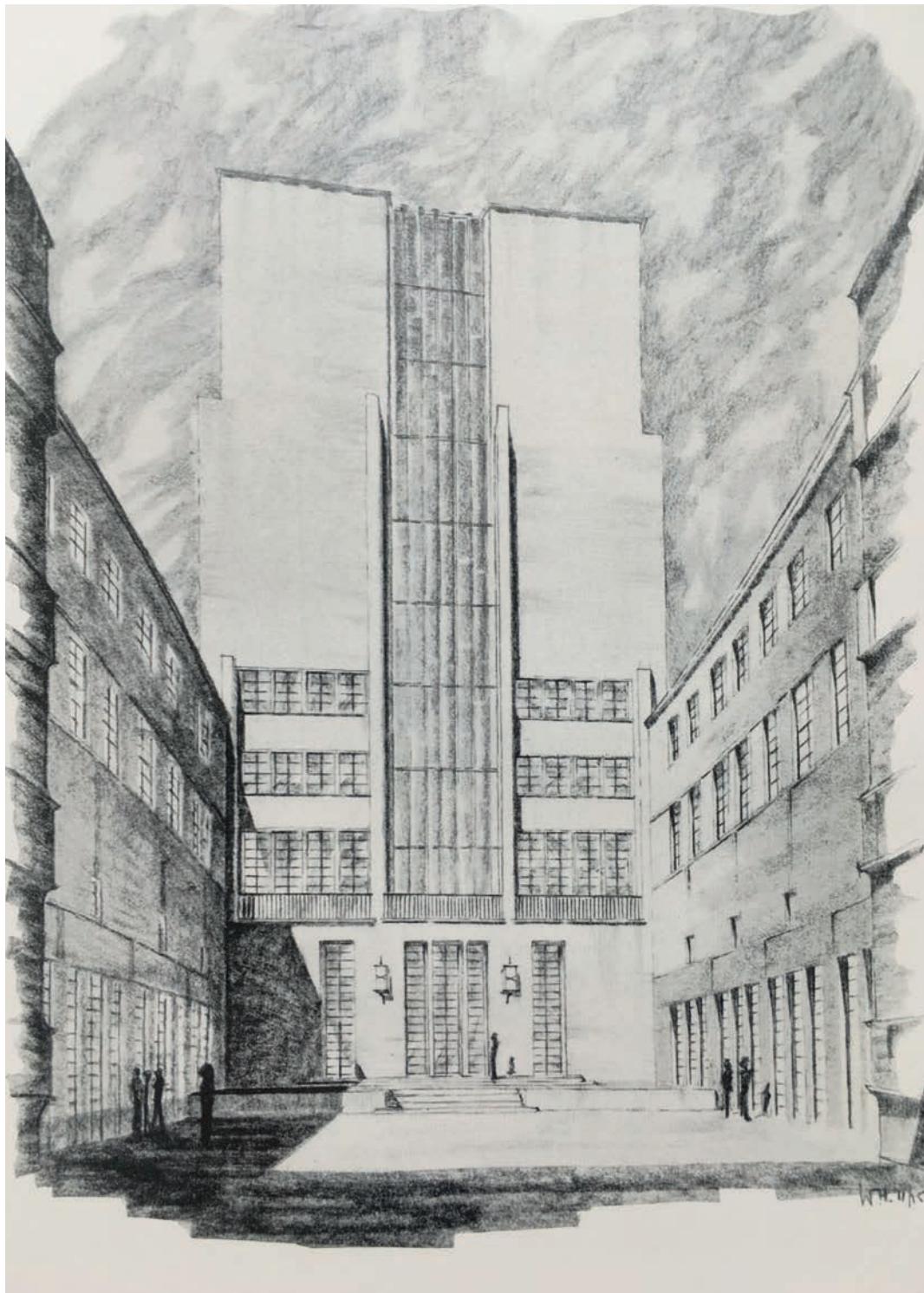
A closed competition between Paul Bonatz (1877–1956), Peter Behrens (1868–1940) and Martin Elsaesser (1884–1957) was originally to be organised for the design and construction of the new building. Thus, three respectable modernists competed for the best spatial design. When

---

<sup>28</sup> Magistratsakte (MA) S 1.752, letter 82, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

<sup>29</sup> Fritz Wichert, letter of 8 December 1926 addressed to the Office for Science, Art and Public Education regarding the transformation of the School of Art to Academy, Magistratsakte (MA) S 1.752, letter 105, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

60a



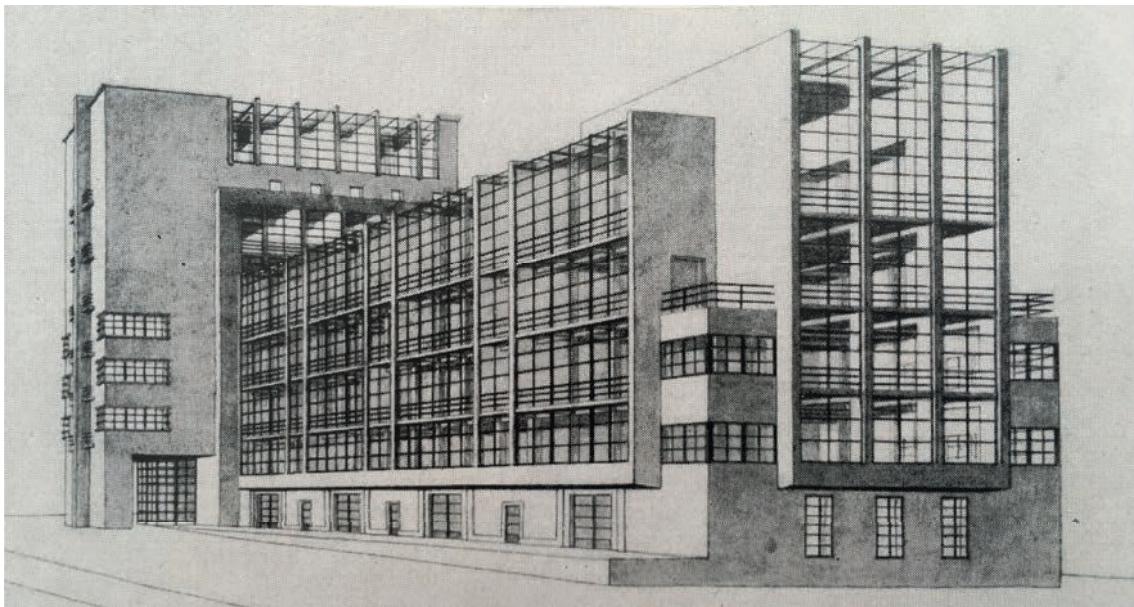
60 a, b, c, d

Martin Elsaesser, Entwürfe für das neue Gebäude der Frankfurter Kunstschule (Innenhof in Richtung Norden / Ansicht von Nordwest / Eingangshalle), 1926/27

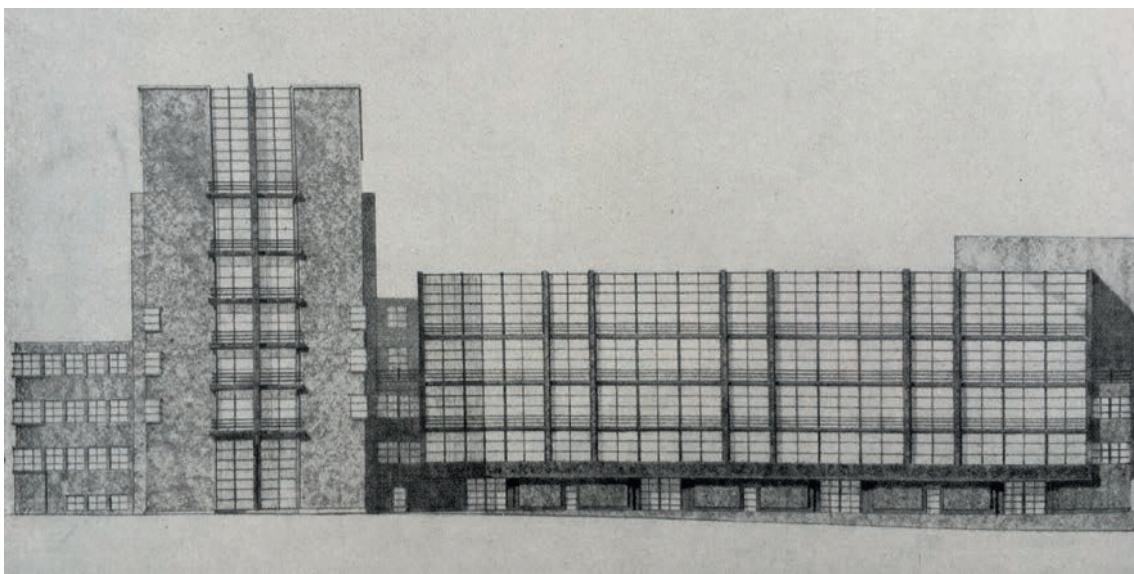
60 a, b, c, d

Martin Elsaesser, Sketches of the new building of the Frankfurt Kunstschule (Courtyard facing north / View from the northwest / Entrance Hall), 1926/27

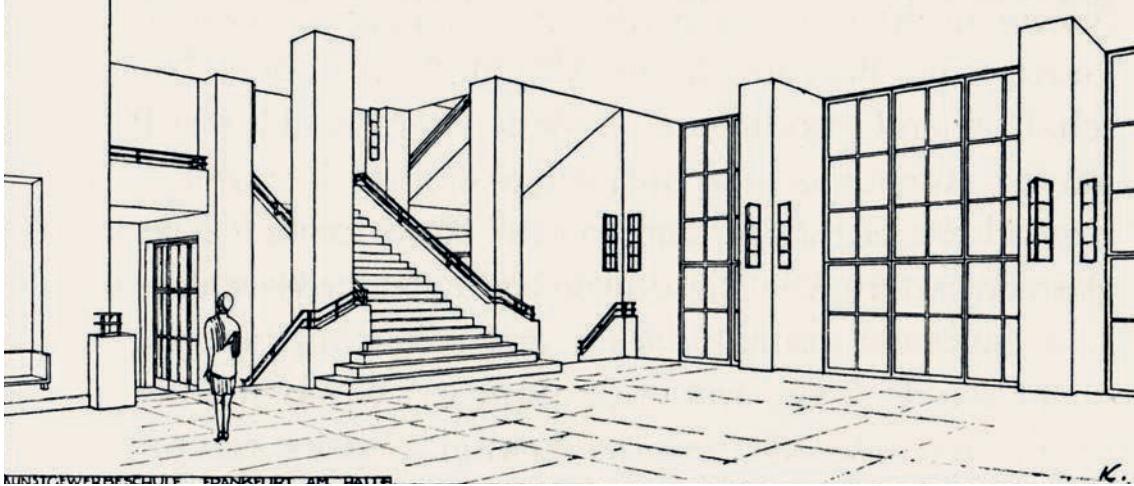
60b



60c



60d



### These 3 - Das Geldproblem

Wäre die Umwandlung der Kunstgewerbeschule in eine Akademie gegückt, hätten die Stellenumwandlung von Fachlehrern zu Professorenstellen sowie die höheren Sachausgaben Mehrkosten verursacht, die Wichert mit knapp über 24 420 RM veranschlagt (für die Gehälter jährliche Mehrkosten von 22 420 RM, für Sachkosten jährlich 2 000 RM).<sup>29</sup>

### These 4 - Das Raumproblem

Die neue Frankfurter Kunstscole soll von Beginn an einen repräsentativen Neubau an prominenter Stelle erhalten. Dessen Baukosten werden in der Magistratsakte mit 1 456 000 RM verzeichnet. Denn die bisherige Nutzung von Räumlichkeiten der beiden Herkunftsinstitutionen ist unbefriedigend bis katastrophal. Zudem ist das Städelsche Kunstinstitut in seinem Gebäudekomplex am Mainufer untergebracht, die Kunstgewerbeschule hingegen befindet sich in der Neuen Mainzer Straße auf der anderen Mainseite, woraus sich ein logistisches Problem ergibt. Darüber hinaus steigt die Schülerzahl nach der Berufung Fritz Wichterts und der Bekanntgabe des neuen Lehrkonzepts deutlich an, was die Raumprobleme noch verschärft.

Für den Entwurf und die Umsetzung des Neubaus ist ein zunächst geschlossener Wettbewerb unter Paul Bonatz (1877–1956), Peter Behrens (1868–1940) und Martin Elsaesser (1884–1957) vorgesehen, also drei eher „solide“ Modernisten sollen um die beste Raumlösung konkurrieren. Als Martin Elsaesser 1925 als Architekt, Baudirektor und Leiter der Abteilung E für kommunale Großbauten nach Frankfurt wechselt, überantwortet

Martin Elsaesser moved to Frankfurt in 1925 as the architect, construction manager and head of Department E for large municipal buildings, the Magistrate entrusted him with the entire architectural project that had originally been conceived as a tender. Since Elsaesser had previously worked as the director of the school of applied arts in Cologne, he brought his management experience from "inside" the field. Before the war, he also taught at the Technische Hochschule Stuttgart.

Frankfurt estimated that the construction costs of the new building would be a third higher than those of Dessau (902 500 RM). In Frankfurt, also the planned useful area of 9 200 qm was considerably larger than that of the Bauhaus building.<sup>30</sup> It was probably oriented on the example of Stuttgart. The construction site was located in a prominent location near the Main (then the Wilhelms-Bridge, today the Friedens-Bridge).

Based on Elsaesser's preserved project drawings,<sup>31</sup> an L-shaped ground plan with the long side facing the river was planned.<sup>32</sup> The building was to have three floors supplemented by a seven-storey tower on the northern façade by the Main. One perspective drawing shows a suspended glass façade – an obvious parallel to the Bauhaus building in Dessau. However, a comparison of ground plans of the first and second floors with this drawing indicates planned pillars of large, separate windows. Therefore, Christina Treutlein, who intensively studied the school's architecture, believes that Martin Elsaesser's drawing of the suspended glass façade was made only after his visit to Dessau. The plans for the new building appeared in the municipal budget every year since 1926, but they were always postponed due to financial reasons. The project was finally dismissed

---

<sup>29</sup> Fritz Wichert, Schreiben 8. Dezember 1926 an die Deputation für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, betr. Umwandlung der städtischen Kunstgewerbeschule in eine Akademie, Magistratsakte (MA) S 1.752, Bl. 105, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

---

<sup>30</sup> Treutlein (note 9), p. 46.

<sup>31</sup> Martin Elsaesser, *Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924–1932*, Berlin 1933, pp. 196–202.

<sup>32</sup> Treutlein (note 9), p. 54.

der Magistrat ihm das zuvor als Wettbewerb konzipierte Planungsprojekt vollständig. Elsaesser bringt als Direktor der Kölner Kunstgewerbeschule Leitungserfahrungen aus dem „Inneren“ des Metiers mit und hat schon vor dem Krieg eine Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule Stuttgart ausgeübt.

Frankfurt veranschlagt für den Neubau etwa ein Drittel höhere Baukosten als Dessau (902 500 RM). Auch die in Frankfurt geplante Nutzfläche von 9 200 qm liegt deutlich höher, als jene des Bauhausgebäudes.<sup>30</sup> Sie dürfte sich eher an dem Vorbild Stuttgarts orientieren. Der Bauplatz liegt prominent direkt am Main (damalige Wilhelms-, heutige Friedensbrücke).

Elsaessers erhaltene Planzeichnungen<sup>31</sup> sehen einen L-förmiger Grundriss mit Langseite zum Fluss hin vor.<sup>32</sup> Das Gebäude hat drei Geschosse, ist mit einem siebenstöckigen Turm an der Nordfassade zum Main hin ausgestattet. Diese Seite zeigt in der perspektivischen Zeichnung eine vorgehängte Glasfassade, deren Parallel zum Bauhaus Dessau offensichtlich ist. Studiert man jedoch die Grundrisse der ersten und zweiten Etage und gleicht diese mit der Zeichnung ab, so fällt auf, dass in den Grundrisse noch die Pfeiler der großen Einzelfenster eingeplant sind. Christina Treutlein, die sich mit der Architektur der Schule intensiv befasst hat, vermutet daher, dass Martin Elsaessers Zeichnung mit der vorgehängten Glasfassade erst nach seinem Besuch in Dessau angefertigt wurde. Ab 1926 kommen die Neubaupläne jährlich in die Haushaltsplanungen des Magistrats, werden aus Kostengründen fortlaufend vertagt und schließlich mit der Weltwirtschaftskrise 1929 endgültig verworfen. Der Frankfurter Kunstschule fehlt es demnach nicht nur an aus-

with the onset of the Great Depression in 1929. Thus, the Frankfurt Kunstschule not only lacked adequate and suitable premises, it mainly lacked an iconic architecture.

### Thesis 5 - Absence of Corporate Design

The absence described in the previous thesis may be linked to the absence of a corporate design, as well as other, now obvious “marketing tools”. Although Willi Baumeister came up with a new letterhead in 1926/27, there are significant discrepancies even in the name of the institution; at various times they used the name Städtische Kunstgewerbeschule, Kunstschule, Städtische Kunstschule and Frankfurter Kunstschule. Nor there is any word and design mark, such as the “Star Manikin” for the Bauhaus created by Karl Peter Röhl<sup>33</sup> or the “Bauhauskopf” by Oskar Schlemmer in use since 1922.<sup>34</sup>

Wichert presented his concept of teaching in the form of a written idea – a multi-page descriptive text. However, he did not comprehensively document the complexity of his new concept of art instruction through the modern medium of the era – simplified infographics. In this case, too, Bauhaus is a positive example that visualised the course of study into images from concentric circles and segments. The Frankfurt Kunstschule lacked all of these: architecture, a clear schema of the study, a unique name and a word and design mark.

### Thesis 6 - Professional and Institutional-Sociological Rationale

The Bauhaus also has its predecessors - the Großherzoglich-sächsische Kunstgewerbeschule in Weimar and the Großherzoglich-sächsische Kunstschule which merged into the state Bauhaus in 1919. Thus Gropius, like Wichert in Frankfurt,

<sup>30</sup> Treutlein (wie Anm.9), S. 46.

<sup>31</sup> Martin Elsaesser, *Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924–1932*, Berlin 1933, S. 196–202.

<sup>32</sup> Treutlein (wie Anm. 9), S. 54.

<sup>33</sup> Hans Wingler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933*, Schauberg 1975, p. 46.

<sup>34</sup> Ibid., p. 53.

reichenden und geeigneten Räumen für die Lehre, vor allem fehlt ihr die ikonische Architektur.

### These 5 - Das Fehlen eines Corporate Design

Das in These 4 beschriebene Fehlen einer ikonischen Architektur lässt sich auch auf das Fehlen eines Corporate Design bzw. anderer heute so selbstverständlichen „Marketinginstrumente“ übertragen. Um 1926/27 ist die Neugestaltung des Briefkopfes von Willi Baumeister belegbar, jedoch gibt es in den Quellen große Unregelmäßigkeiten in der Namensnennung: mal ist sie als „Städtische Kunstgewerbeschule“, mal als „Kunstschule“, mal als „Städtische Kunstscole“ und als „Frankfurter Kunstscole“ bezeichnet. Auch gibt es keine Wort-Bild-Marke, wie beispielsweise das von Karl Peter Röhl für das Bauhaus konzipierte frühe „Sternmännchen“<sup>33</sup> oder der „Bauhauskopf“ von Oskar Schlemmer, der ab 1922 verwendet wird.<sup>34</sup>

In Frankfurt legt Wichert 1924 sein Lehrkonzept in Form einer schriftlich fixierten Idee, also als einen mehrseitigen deskriptiven Text vor. Die Komplexität seiner neu konzipierten Kunstlehre ist nicht mittels des modernen Mediums, der Infografik, schematisch vereinfacht fixiert. Auch hier kann das Bauhaus als positives Beispiel genannt werden, das die Studiengänge in einem aus konzentrischen Kreisen und Segmenten bestehenden Bild visualisiert. Architektur, das eingängige Schema des Studienaufbaus, ein unverwechselbarer Name oder eine Wort-Bild-Marke – all das hat die Kunstscole in Frankfurt nicht.

### These 6 - Die berufs- und institutionssoziologische Begründung

Auch das Bauhaus hat seine Vorgängerinstitutionen – die Großherzoglich-sächsische Kunstgewerbeschule Weimar und die Großherzoglich-sächsische

fought with the original teachers who were not in favour of the change in direction. However, in 1921 he managed to separate the traditional academic art subjects from his institution which received their own school, the Staatliche Hochschule Bildender Kunst Weimar.

### Thesis 7 - Exile of “New Frankfurt” and Post-War Separated History

As mentioned above, the Frankfurt Kunstscole had close links to the orders and staff structure of the Hochbauamt. In 1930, Ernst May and the majority of his colleagues went to the USSR, where they were involved in designing new industrial cities in the Urals. After the Second World War, this created problems for him and his colleagues due to the retrospective perception and presentation of their work. In particular, leftist and communist representatives of Modernism, such as Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000) and her husband Wilhelm Schütte (1900–1968), suffered from the absence of construction contracts during the post-war Modernist era and received public recognition much too late.

### Conclusion

In 1933, the new national-socialist city administration issued a wave of dismissals; Christian Dell and Fritz Wichert lost their jobs, while others remained at the school and the new men in power even enabled their promotion. After Wichert's departure, the textile artist Richard Lisker took over the direction of the school until 1939. After taking a forced leave, Margarethe Klimt became the director of the newly established Frankfurt Modeamt in 1934 which she ran until 1943.

An essential part of Frankfurt Modernism and many testaments to the material culture of Frankfurt of the 1920s were not destroyed by the bombs during the Second World War. Already in 1933, some Modernists were forced to leave their positions, violently breaking the continuity of their work and life tasks. Files, photographs,

---

<sup>33</sup> Hans Wingler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933*, Schauberg 1975, S. 46.

<sup>34</sup> Ebd., S. 53.

Kunstscole, die 1919 durch Fusion zum Staatlichen Bauhaus werden. Gropius kämpft also wie Wichert in Frankfurt mit den Vorgängerlehrenden, die den Richtungswechsel nicht unterstützen. Gropius gelingt es aber schon 1921 die traditionell akademischen Kunstzweige aus seiner Institution auszgliedern, die wiederum ihre eigene Hochschule, die Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar, erhalten.

#### **These 7 - Das Exil des „Neuen Frankfurt“ und die geteilte Nachkriegsgeschichte**

Wie oben dargestellt, ist die Kunstscole eng in die Aufträge und die personelle Struktur des Hochbauamtes eingebunden. Der Leiter, Ernst May, verlässt 1930 mit einem Großteil seiner Mitarbeiter Deutschland in Richtung UdSSR, wo er für die Planungen junger Industriestädte am Ural tätig ist. Dieser Umstand bringt ihm und weiteren seiner Mitarbeiter nach dem Zweiten Weltkrieg einige Probleme in der rückwirkenden Erfassung und Darstellung des Werkes. Insbesondere die linken und kommunistischen Vertreter der Moderne, wie Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000) und ihr Mann Wilhelm Schütte (1900–1968), haben in der Nachkriegsmoderne unter dem Ausbleiben von Bauaufträgen zu leiden und erfahren keine oder erst sehr spät eine öffentliche Anerkennung.

#### **Schluss**

Ab 1933 kommt das große Kündigungskarussell der neuen nationalsozialistischen Stadtverwaltung in Gang: Christian Dell oder Fritz Wichert verlieren ihre Stelle, andere bleiben an der Bildungsinstitution, ja ihnen ermöglichen die neuen Machthaber sogar einen weiteren Karrieresprung: der Textilgestalter Richard Lisker übernimmt nach dem Ausscheiden Wichterts bis 1939 die Leitung der Schule. Margarethe Klimt wird nach ihrer vorübergehenden Beurlaubung 1934 die Direktion des neu gegründeten Frankfurter Modeamtes angetragen, das sie bis 1943 leitet.

documents, artworks and everyday objects were scattered and only partially preserved, making the historical research of the topic difficult. Above all, the systematic expulsion and liquidation of the Jewish population led to an irreversible civilisational twist. In many cases, intellectuals, who had a significant influence on the modern urban culture, were affected. In 1933, Ludwig Landmann escaped to Berlin and then to the Netherlands where he died of disease and starvation in 1945. Bruno Asch committed suicide in exile in Amsterdam in 1940.

And Fritz Wichert? After his dismissal, he spent the 1930s in inner exile in Sylt, an island in the North Sea, where he took over the mayor's office from 1946 to 1948, and his eventful and productive professional life ended there in the village of Kampen in 1951. This is how he described his final stop: "It is so beautiful here that one does not know where to settle down. The sea on the coast is adorably blue, the sky like a iridescent crystal dome."<sup>35</sup>

Nicht erst mit dem Zweiten Weltkrieg und der Zerstörung zahlreicher Zeugnisse materieller Kultur aus dem Frankfurt der 1920er Jahre durch Bomben wird ein wichtiges Stück der Frankfurter Moderne vernichtet. Schon mit der Verdrängung mancher Modernisten ab 1933 aus ihren Wirkungsfeldern wird die Fortführung zahlreicher Arbeits- und Lebensaufgaben gewaltsam unterbunden. Akten, Fotos, Dokumente, Kunst- und Alltagsgegenstände sind heute nur lückenhaft erhalten oder zerstreut und erschweren so die historische Aufarbeitung. Vor allem aber kommt es mit der systematischen Vertreibung und Ermordung der jüdischen Bevölkerung zu einem unheilbaren zivilisatorischen Bruch. Sie betrifft zahlreiche Intellektuelle, die maßgeblichen Einfluss auf die moderne urbane Kultur haben. Ludwig Landmann flieht 1933 zunächst nach Berlin und dann in die Niederlande, wo er 1945 durch Krankheit und Hunger geschwächt stirbt. Bruno Asch nimmt sich 1940 im Amsterdamer Exil das Leben.

Und Fritz Wichert? Nach seiner Kündigung verbringt er die 1930er Jahre auf der Nordseeinsel Sylt im inneren Exil, übernimmt nach dem Krieg von 1946 bis 1948 das dortige Bürgermeisteramt und vollendet sein sehr umtriebiges und reiches Berufsleben 1951 in Kampen auf Sylt. Über seine letzte Station schreibt er selbst: "Hier ist es so schön, dass man nicht weiß, wo man sich lassen soll. Das Wattenmeer ist lieblich blau, der Himmel wie eine irisierende Kuppel aus Kristall."<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> www.kampen.de, abgerufen am 22. Oktober 2019.



## Die Kunstschule als Werkstatt.

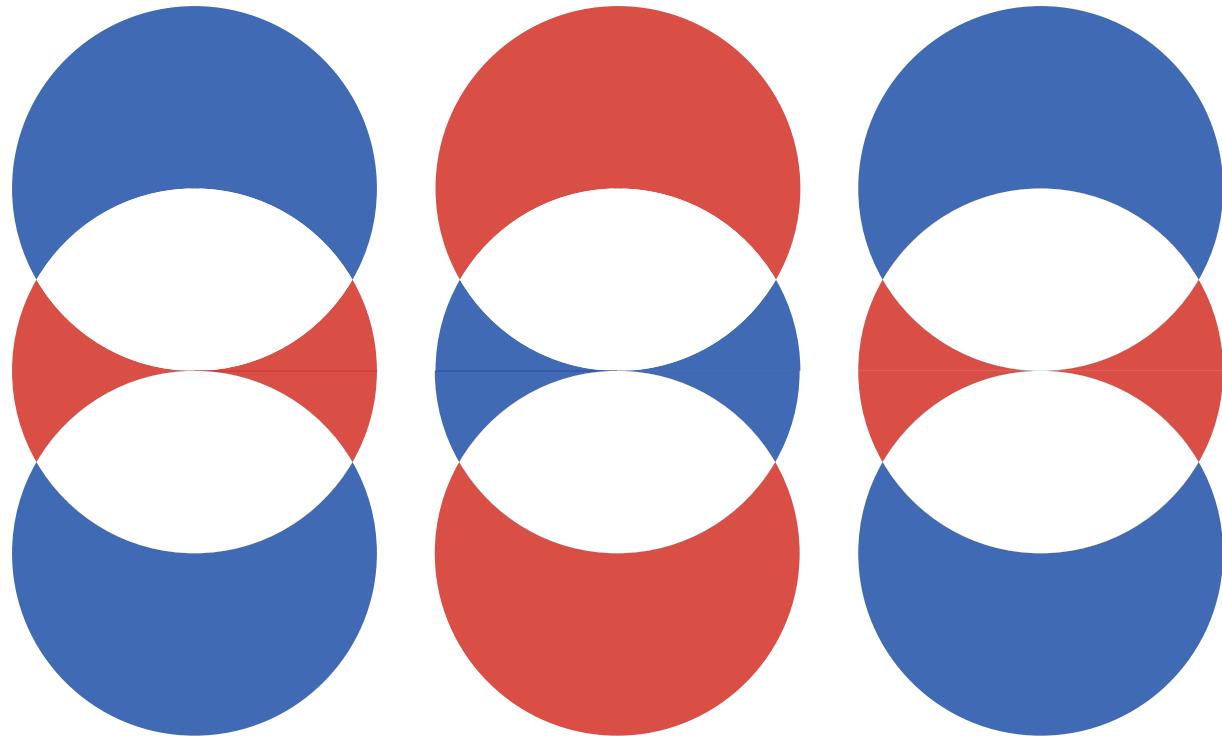
### Drei private Kunstschulen in Budapest:

Die Schule von Álmos Jáschik  
(1920–1950),  
Műhely von Sándor Bortnyik  
(1928–1938)  
und Atelier von Dezső Orbán  
(1931–1948)

## Art School as Workshop.

### Three Private Art Schools in Budapest:

The School of Álmos Jáschik  
(1920–1950),  
Műhely of Sándor Bortnyik  
(1928–1938)  
and Atelier of Dezső Orbán  
(1931–1948)



## Katalin Bakos

Die Gründung der Ungarischen Königlichen Musterzeichenschule und Zeichenlehrer-Präparandie (Mintarajziskola és Rajztanárképezde, 1871; nach 1908 Hochschule für Bildende Kunst / Képzőművészeti Főiskola) sowie der Ungarischen Königlichen Kunstgewerbeschule (Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola, 1880) folgte den Vorgaben für das Bildungssystem der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Die Entwicklung des offiziellen Kunstunterrichts war vom ständigen Kampf zwischen der akademischen Auffassung und den Reformbestrebungen geprägt. Die Ansätze in Richtung Verstärkung der Praxis im Kunstgewerbeunterricht, wodurch den Ansprüchen des 20. Jahrhunderts genüge getan werden sollte, stießen immer wieder auf kulturpolitische, ideologische und finanzielle Hindernisse.<sup>1</sup> Die Zielsetzungen der Reformbewegung, die unter anderen der Deutsche Werkbund wesentlich prägte, waren in ungarischen Fachkreisen durchaus bekannt, doch die konservative Mehrheit war deren Sachlichkeit gegenüber abgeneigt. Es galt,

The establishment of the Hungarian Royal School of Model Drawing and Preparatory School for Teachers of Drawing (Mintarajziskola és Rajztanárképezde, in 1871; the University of Fine Arts (Képzőművészeti Főiskola) after 1908) as well as the establishment of the Hungarian Royal School of Applied Arts (Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola) in 1880, was governed by the regulations of the education system of the Austro-Hungarian Empire. The permanent struggle between the academic perspective and reform efforts left a mark on the development of official art education. The efforts to strengthen practical experience in arts and crafts instruction, in order to meet the demands of the 20th century, consistently encountered cultural-political, ideological and financial obstacles.<sup>1</sup> The objectives of the reform movement, also markedly influenced by the German Werkbund, were well-known in Hungarian expert circles; however, the conservative majority resisted the reform concept of objectivity. It sought to defend the national and individual distinctiveness of Hungarian culture as well as

---

<sup>1</sup> Ottó Mezei, I. Művészettoktatás [Kunstunterricht], in: Sándor Kontha (Hrsg.), *Magyar művészet 1919–1945* [Ungarische Kunst 1919–1945], Budapest 1985, S. 37–47; Ottó Mezei, Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola (1880–1944) oktatási rendszere és forrásai [Das Unterrichtssystem der Ungarischen Königlichen Kunstgewerbeschule und dessen Quellen], *Művészettörténeti Értesítő* XXIV, 1975, S. 37–55; Katalin Majkó Blaskóné – Annamária Szőke (Hrsg.), *A Mintarajtanodától a Képzőművészeti Főiskoláig* [Von der Musterzeichenschule zur Hochschule für Bildende Kunst], Budapest 2002.

---

<sup>1</sup> Ottó Mezei, I. Művészettoktatás [Art instruction], in: Sándor Kontha (ed.), *Magyar művészet 1919–1945* [Hungarian art 1919–1945], Budapest 1985, pp. 37–47; Ottó Mezei, Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola (1880–1944) oktatási rendszere és forrásai [Education system of the Hungarian Royal School of Applied Arts and its sources]. *Művészettörténeti Értesítő* XXIV, 1975, pp. 37–55; Katalin Majkó Blaskóné – Annamária Szőke (eds.), *A Mintarajtanodától a Képzőművészeti Főiskoláig* [From the School of Model Drawing to the University of Fine Arts], Budapest 2002.

die nationalen und individuellen Besonderheiten der ungarischen Kultur sowie den künstlerischen Wert der kunstgewerblichen Produktion gegen die Zweckgebundenheit, Ökonomie und Massenproduktion zu verteidigen. Auch vom Bauhaus wusste die Fachwelt von seinen Anfängen an Besccheid. Die Berichte über dessen Tätigkeit waren aber entweder kühl zurückhaltend oder stark verurteilend.<sup>2</sup> In den Protokollen der Hochschule für Bildende Kunst wurde im Jahre 1922 der Vorschlag ihres Absolventen und zu dieser Zeit Studenten am Bauhaus in Weimar, Hugó Johan, vermerkt, einen regelmäßigen Studentenaustausch mit dem Bauhaus durchzuführen. Obwohl die Ernennung des Kunsthistorikers Károly Lyka<sup>3</sup> zum Direktor der Hochschule 1920 grundlegende Reformen brachte, erwies sich die Vorstellung von einem möglichen Austausch mit dem Bauhaus als weitgehend utopisch.<sup>4</sup> Die Idee von der Schule als einem „Laboratorium des modernen Lebens“, das an einer Synthese von Reformpädagogik, künstlerischer Avantgarde und aktuellen sozialen

the artistic value of arts and crafts production from being limited to function, efficiency and mass production. From the beginning, the expert circles were also aware of the Bauhaus. However, the reports of its activities were either coldly restrained or explicitly condemning.<sup>2</sup> The protocols of the University of Fine Arts from 1922 contain a proposal by Hugó Johan, one of its graduates, at the time a student at the Bauhaus in Weimar, to introduce regular student exchanges with the Bauhaus. Although the appointment of the art historian Károly Lyka<sup>3</sup> as the director of the university in 1920 led to fundamental reforms, the idea of a possible exchange with the Bauhaus proved to be an impossible vision.<sup>4</sup>

The idea of a school as a “a laboratory of modern life” working with the synthesis of reformed pedagogy, art avant-garde and current social aims was positively perceived and practised outside the official education system at private schools, which offered alternative programs to help address the deficiencies of official art education. Many of these schools were founded by

<sup>2</sup> Éva Kiss Bánszkyné, Iparművészet és nagyipar kapcsolata Magyarországon a két világháború között [Die Beziehungen zwischen Kunstgewerbe und Großindustrie in der Zwischenkriegszeit in Ungarn], *Ars Hungarica* V, 1977, S. 87–105; József Vadas, A magyar Bauhaus [Das ungarische Bauhaus], in: József Vadas, *A Művészeti Ipartól az Ipari Művészetiig* [Von Kunstdustrie zur Industriellen Formgestaltung], Budapest 1979, S. 22–33.

<sup>3</sup> Károly Lyka (1869–1965) Maler, Kunsthistoriker, Kritiker, 1902–1918 Redakteur der Zeitschrift *Művészet* [Kunst], 1914–1936 Professor, 1920–1922 Direktor der Hochschule für Bildende Kunst in Budapest. Lyka pflegte einen engen Kontakt mit der Künstlerkolonie in Nagybánya und förderte deren künstlerisches Programm, das pleinairistische, realistische, impressionistische und postimpressionistische Stilvarianten einschloß.

<sup>4</sup> Emese Révész, Reformok évtizede a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932 [Jahrzehnt der Reformen in der Hochschule für Bildende Kunst 1920–1932], in: Anna Kopócsy (Hrsg.), *Reformok évtizede: Képzőművészeti Főiskola 1920–1932* [Jahrzehnt der Reformen: Hochschule für Bildende Kunst 1920–1932], Budapest 2013, S. 65–94.

<sup>2</sup> Éva Kiss Bánszkyné, Iparművészet és nagyipar kapcsolata Magyarországon a két világháború között [Relationships between Applied Arts and Industry in the inter-war period in Hungary], *Ars Hungarica* V, 1977, pp. 87–105; József Vadas, A magyar Bauhaus [Hungarian Bauhaus], in: József Vadas, *A Művészeti Ipartól az Ipari Művészetiig* [From Art Industry to Industrial Design], Budapest, 1979, pp. 22–33.

<sup>3</sup> Károly Lyka (1869–1965), painter, art historian, art critic, 1902–1918 editor of the magazine *Művészet* [Art], 1914–1936 professor and 1920–1922 the director of the University of Fine Arts in Budapest. Lyka had close connections with the art colony Nagybánya and supported its art program, which included plein air painting, realistic, impressionistic and post-impressionistic art.

<sup>4</sup> Emese Révész, Reformok évtizede a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932 [The Decade of Reforms at the University of Fine Arts 1920–1932], in: Anna Kopócsy (ed.), *Reformok évtizede: Képzőművészeti Főiskola 1920–1932* [The Decade of Reforms at the University of Fine Arts 1920–1932], Budapest 2013, pp. 65–94.

Zielsetzungen arbeitet, wurde beinahe ausschließlich außerhalb des offiziellen Unterrichts, u. a. an den privaten Kunstschulen, positiv rezipiert und praktiziert.

Privatschulen boten alternative Programme an, die den Mängeln des offiziellen Kunstunterrichts abhelfen sollten. Sie wurden oft von Sympathisanten und Teilnehmern der Revolutionen 1918–1919 gegründet, die danach unter Berufsverbot und ständiger Überwachung litten. Beispielsweise unterrichtete Álmos Jaschik, Absolvent der Hochschule für Bildende Kunst, ab 1907 Zeichnen und Buchbinderei an der Hauptstädtschen Schule für Technische Zeichnung (Székesfővárosi Iparrajziskola, 1886) und publizierte seine kunstpädagogischen Vorstellungen in mehreren Schriften. Aus diesen stellte er 1919, während der Ungarischen Räterepublik, einen Reformentwurf für die Entwicklung des Gewerbe- und Kunstgewerbeunterrichts (Iparoktatási és munkásnevelési reformterv) zusammen. Die Säuberungen nach dem Scheitern der Proletardiktatur kosteten ihn die Stelle an der Kunstscole. Auf Wunsch seiner Schüler, die danach ebenfalls die Schule verließen, gründete er 1920 seine eigene Privatschule. Ein weiteres Beispiel stellt der Fall des äußerst vielseitigen, in den Bereichen Architektur, Innenarchitektur, Grafik und Buchkunst versierten Lajos Kozma.<sup>5</sup> Er war Mitgründer von Atelier an der Seite von Dezső Orbán und lehrte hier ab 1931 Innenarchitektur und Möbeldesign. Vorher hatte er ebenfalls an der Schule für Technische Zeichnung unterrichtet. Während der Räterepublik war er als Mitglied des Direktoriums für künstlerische

sympathisers and participants in the revolutions of 1918–1919 (after the defeat of the Hungarian Soviet Republic, they were banned from pursuing their profession and were under constant surveillance). Thus, Álmos Jaschik, a graduate of the University of Fine Arts, taught drawing and bookbinding from 1907 at the Municipal Technical Drawing School (Székesfővárosi Iparrajziskola, 1886) and presented his art-pedagogy opinions in several papers. He used them in 1919 to elaborate a draft reform for the development of industry-oriented and applied arts education (Iparoktatási és munkásnevelési reformterv) during the time of the Hungarian Soviet Republic. However, the purges following the suppression of the proletarian dictatorship cost him his position at the art school. In 1920, urged by his pupils who also left the school, he established his own private school. Lajos Kozma,<sup>5</sup> a versatile artist, experienced in the fields of architecture, interior architecture, graphics and book art, had a similar destiny. Together with Dezső Orbán, they established Atelier art and design school, where Kozma taught interior architecture and furniture design since 1931. Previous to these events, like Jaschik, he was active at the Municipal Technical Drawing School (Székesfővárosi Iparrajziskola). During the time of the Hungarian Soviet Republic, as a member of the directorate for artistic matters, he was responsible for the applied arts, and as a consequence, after 1919 he was also banned from teaching at the state schools. The painter and the graphic designer Alexander Bortnyik even had to emigrate in 1919 together with an avant-garde group of artists around Lajos

---

<sup>5</sup> Lajos Kozma (1884–1948), Architekt, 1906 absolvierte er seine Studien an der Palatin Josef Technischen Universität in Budapest. Siehe Judit Koós, Kozma Lajos munkássága. Grafika, iparművészet, építészet [Das Lebenswerk von Lajos Kozma: Grafik, Kunstgewerbe, Architektur], Budapest 1975; Éva Horányi (Hrsg.), Kozma Lajos modern épületei [Die modernen Gebäude von Lajos Kozma], Budapest 2006.

---

<sup>5</sup> Lajos Kozma (1884–1948) architect, a 1906 graduate of the Palatine Joseph University in Budapest. See Judit Koós, Kozma Lajos munkássága. Grafika, iparművészet, építészet [The Lifework of Lajos Kozma: Graphics, Applied Arts, Architecture], Budapest 1975; Éva Horányi (ed.), Kozma Lajos modern épületei [The Modern Buildings by Lajos Kozma], Budapest 2006.

Angelegenheiten für das Kunstgewerbe zuständig gewesen, was zur Folge hatte, dass auch ihm nach 1919 weiteres Wirken im staatlichen Unterrichtssystem verboten wurde. Und schließlich musste der Maler und Grafiker Alexander Bortnyik 1919 zusammen mit der avantgardistischen Künstlergruppe um Lajos Kassáks Zeitschrift *MA* sogar nach Wien emigrieren, da sie wegen der Unterstützung der Politik und Kunsteppolitik der ungarischen Räterepublik angeklagt wurden. Nach seiner Rückkehr blieb Bortnyik wie auch Lajos Kassák, ungeachtet der Amnestieverordnung, weiterhin als „Bolschewik“ gebrandmarkt und den Repressionen der Behörden ausgesetzt.<sup>6</sup> Bortnyik und Jaschik konnten sich in den folgenden Jahren als Grafikdesigner durchsetzen, Kozma wurde zu einem vielbeschäftigten Architekten. Ihre Anstellung als Lehrer im staatlichen Kunstunterricht war aber ausgeschlossen. Weitere politische und soziale Gründe für die Eröffnung privater Kunstschen waren auch der 1920 verordnete „Numerus clausus“ und später die Judengesetze, die eine Anstellung bzw. Immatrikulation von Juden im staatlichen Unterricht immer mehr beschränkten.

Als erfolgreicher Gebrauchsgrafiker eröffnete Bortnyik 1928 in Budapest seine Schule „Műhely“ (Werkstatt).<sup>7</sup> 1922 bis 1924 lebte Bortnyik in Weimar und verkehrte im Kreis der Bauhäusler und deren prominenter Gastkünstler. Wichtige Stationen im Exil waren für ihn auch die Besuche

Kassák's magazine *MA* (Today) to Vienna, since they were accused of supporting the Hungarian Soviet Republic and its cultural policy. Upon their return, despite the amnesty, both Bortnyik and Kassák were marked as Bolsheviks and subjected to repression from the authorities.<sup>6</sup> Although Bortnyik and Jaschik later established themselves as graphic designers, and Kozma became a sought-after architect, their involvement in state art education was out of the question. There were other political and social reasons for the establishment of the private art schools, such as the 1920 “numerus clausus” decree and later the Jewish laws which increasingly restricted the employment and enrolment of Jews in the state education system.

Bortnyik, an already successful graphic designer, opened his “Műhely” (Workshop) in 1928 in Budapest.<sup>7</sup> Between 1922 and 1924 he lived in Weimar and associated with the Bauhaus members as well as its prominent visiting artists. Other important stays during his exile included visits to Berlin and Košice.<sup>8</sup> He returned to Budapest in 1925 where he utilised his several years of experience in painting, book art, advertising graphic design, photography and theatre, as well as designing furniture and children's toys gleaned from his stay in Germany.

<sup>6</sup> Gábor Dobó, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önéleírás, kontextusok, modellek* [Die Zeitschrift Dokumentum und die Zeitschriften der Avantgarde in Europa: Selbstbeschreibung, Kontexte, Modelle] (Diss.), ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest 2018, S. 22–34.

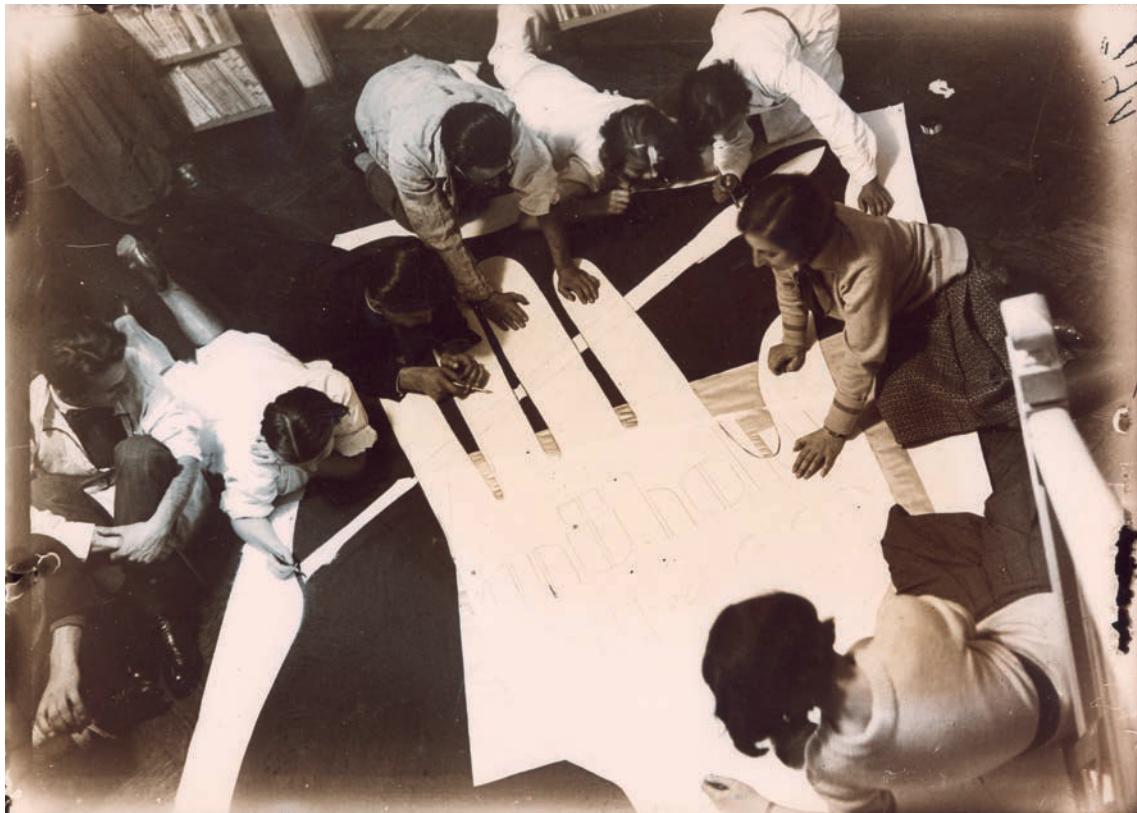
<sup>7</sup> Katalin Bakos, *Bortnyik Sándor és a Műhely: Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus“ (1928–1938)* [Sándor Bortnyik und die Werkstatt: Die gebrauchsgraphische Tätigkeit von Sándor Bortnyik (1914–1947) und das „ungarische Bauhaus“ (1928–1938)], Budapest 2018.

<sup>6</sup> Gábor Dobó, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önéleírás, kontextusok, modellek* [The Magazine Dokumentum and the Magazines of European Avant-garde: self-description, context, models] (dissertation), ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest 2018, pp. 22–34.

<sup>7</sup> Katalin Bakos, *Bortnyik Sándor és a Műhely: Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus“ (1928–1938)* [Sándor Bortnyik and his Workshop: Sándor Bortnyik's Activity in graphic design (1914–1947) and “the Hungarian Bauhaus” (1928–1938)], Budapest 2018.

<sup>8</sup> Katalin Bakos, *Exhibition of Alexander Bortnyik (1924)*, in: Lena Lešková – Zsófia Kiss-Szemán (eds.), *Košice modernism. Košice Art in the Nineteen-Twenties*, Košice 2013, pp. 214–231.

61



61 Bortnyik-Schüler bei den Vorbereitungen zur Ausstellung der privaten Kunstschen in den Ausstellungsräumen der Ungarischen Gesellschaft für Kunstgewerbe, 1931  
Bortnyik's pupils during the preparation of the exhibition of private art schools in the exhibition area of the Hungarian Society of Applied Arts, 1931

in Berlin und Kaschau.<sup>8</sup> Nachdem er 1925 nach Budapest zurückgekehrt war, wendete er die Erfahrungen seiner Deutschlandjahre in Malerei, Buchkunst, Werbegrafik, Fotografie und Theater an, er entwarf auch Möbel und Kinderspielzeuge.

Von Műhely ist kein Lehrplan erhalten, auch die Zahl der vorhandenen Studentenarbeiten ist minimal. Bei der Rekonstruktion der Lehrtätigkeit von Bortnyik sind wir also auf schriftliche Dokumente, Amateurfotografien von Műhely und ihren Ausstellungen, Ausstellungsrezensionen und Reproduktionen von Schülerarbeiten angewiesen. Der Lehrgang der Schule lässt sich auch aus zahlreichen hervorragenden Arbeiten von Műhely-Lehrlingen (Plakate, Prospekte, Buch- und Zeitschriftenumschläge, Visitkarten, Bildanzeigen usw.) ableiten, die schon während ihrer Studien oder direkt danach praktisch ausgeführt wurden.<sup>9</sup>

Bortnyik fasste sein Programm im Herbst 1928 in einem Artikel zusammen. Thesenhaft formuliert, stellte er die wichtigsten Grundprinzipien des „neuen Weges“ Punkt für Punkt den Methoden des offiziellen Kunstunterrichts gegenüber:

- Trennung zwischen freien Künsten und Kunstgewerbe – integrierter Unterricht;
- geschichtliche Ausbildung: die Ergebnisse der Gegenwart werden von Beispielen aus der Vergangenheit abgeleitet – Zeitmäßigkeit: Die Bedürfnisse bestimmen die Formen der Kunst und der Gestaltung;
- Massenhaft-schablonenhafte Ausbildung – Ausbildung des Einzelnen;
- Überwiegend Theorie oder Entwerfen auf Papier. Wenig oder gar keine Werkstattarbeit – praktische Werkstattarbeit, wenig Theorie;

<sup>8</sup> Katalin Bakos, Exhibition of Alexander Bortnyik (1924), in: Lena Lešková- Zsófia Kiss-Szemán (Hrsg.), *Košice modernism. Košice Art in the Nineteen-Twenties*, Košice 2013, S. 214–231.

<sup>9</sup> Katalin Bakos, Bolder Than Painting: The Constructivist Influence in Hungarian Poster Art, in: László Scholz (Hrsg.), *El cartel comercial moderno de Hungría 1924–1942*, Valencia 2009, S. 31f, 209 und Abbildungen.

Unfortunately, no curriculum-related documents and very few examples of students' work from Műhely were preserved. As a result, when reconstructing Bortnyik's teaching activities, we have to rely on written documents, amateur photographs from Műhely and its exhibitions, exhibition reviews and reproductions of student works. The school's teaching methods can be derived from several outstanding student works (posters, leaflets, book and magazine covers, business cards, advertisements and the like) made during or immediately after their studies.<sup>9</sup>

Bortnyik summarised his program in an article published in the autumn of 1928 where he formulated the following rudimentary principles of the “new path” while comparing them point by point with the methods of official art education:

- distinguishing between fine arts and applied arts – integrated instruction;
- historical education: present works are derived from past examples – contemporaneity: forms in art and design are determined by the needs;
- stereotyped mass education – individual education;
- predomination of theory and design on paper, with no or little work in workshop – hands-on work in workshops, little theory;
- artisan craftwork and luxurious products – mass demand for products and standardised models for big industry.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Katalin Bakos, *Bolder Than Painting: The Constructivist Influence in Hungarian Poster Art* in: László Scholz (ed.), *El cartel comercial moderno de Hungría 1924–1942*, Valencia 2009, pp. 31f, 209 and pictures.

<sup>10</sup> Sándor Bortnyik, *Az iparművészeti oktatás új útjai, Magyar Grafika IX*, 1928, pp. 255–258. Republished in German: Neue Wege des Kunstgewerbe-Unterrichts, in: Éva Bajkay (ed.), „Von Kunst zu Leben“: *Die Ungarn am Bauhaus* (exh. cat.), Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin – Janus Pannonius Museum Pécs 2010, p. 358f.

- Kunsthandwerk, Luxusprodukte – Massenbedarf. Standardmodelle für die Großindustrie.<sup>10</sup>

Bortnyik zitierte die Worte von Walter Gropius über Werkstätten als Laboratorien für die Anfertigung von Musterstücken für die industrielle Massenherstellung. Qualitätsarbeit wurde auch für ihn zum Schlüsselbegriff der zeitgemäßen gestalterischen Tätigkeit. Er verfolgte von Budapest aus aufmerksam die Weiterentwicklung des Bauhauses, er wusste von der Gründung des Lehrgangs für Grafikdesign und Fotografie und von der sich verstärkenden Dominanz der Architektur. In seiner Programmschrift betonte er die weite Verbreitung der Methoden des Bauhauses und bestätigte, dass diese für Ungarn, den örtlichen Umständen entsprechend, zu adaptieren seien.

Der wichtigste Verbündete Bortnyiks bei der Gründung der Schule war sein Freund Farkas Molnár, Architekt und Absolvent des Bauhauses.<sup>11</sup> Die Idee einer Schule im Geiste des Dessauer Bauhauses stand in engem Zusammenhang mit dem Zusammenschluss der konstruktivistisch-funktionalistischen Architekten, die sich um eine eigene Plattform bemühten. In den Fachzeitschriften wurde Műhely in der Organisationsphase als Unterrichtsort für elementare Architektur propagiert. Das ursprüngliche Programm der Schule schloss Kunstgeschichte, Architektur, Innenarchitektur, Theater, Keramik und Grafikdesign (dabei drucktechnische Kenntnisse und Werbepsychologie) ein. Nur eine Reportage und

Bortnyik quoted Walter Gropius's words on workshops as laboratories for making models for mass industrial production. The Hungarian artist agreed with the German architect that the “quality work” was a crucial concept in contemporary creative work. He closely followed the further development of the Bauhaus from Budapest, and was aware of the opening of the graphic design and photography course and of the growing dominance of architecture. In his programmatic paper, he emphasised the broad application of the methods of the Bauhaus and the need to adapt them for Hungary according to the local conditions.

Bortnyik's most crucial ally in the founding of the school was his friend Farkas Molnár, an architect and Bauhaus graduate.<sup>11</sup> The idea of the school in the Dessau Bauhaus spirit was closely related to the efforts of Hungarian constructivist-functionalist architects to unite and create a common platform. At the time of the development of its organisational structure, Műhely was promoted in professional journals as a place of elementary architecture instruction. The school's original program included art history, architecture, interior architecture, theatre, pottery and graphic design (including printing technology and the psychology of advertising). Only one report and a letter from 1928 illustrate this phase of its comprehensive teaching plan. In the autumn of 1929, Műhely became a one-man school for one field of study – graphic design. The lessons were held in Bortnyik's own studio apartment.<sup>12</sup>

His lessons began with abstract composition exercises inspired by the visual compositions

<sup>10</sup> Sándor Bortnyik, Az iparművészeti oktatás új útjai, *Magyar Grafika* IX, 1928, S. 255–258. Wiederveröffentlicht auf Deutsch: Neue Wege des Kunstgewerbe-Unterrichts, in: Éva Bajkay (Hrsg.), „Von Kunst zu Leben“: Die Ungarn am Bauhaus, (Ausst.-Kat.), Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin - Janus Pannonius Museum Pécs 2010, S. 358f.

<sup>11</sup> Farkas Molnár (1897–1945), siehe András Ferkai, *Molnár Farkas*, Budapest 2011.

<sup>11</sup> Farkas Molnár (1897–1945), see András Ferkai, *Molnár Farkas*, Budapest 2011.

<sup>12</sup> The term “Hungarian Bauhaus”, which appeared in short reports, advertisements and early school posters, was used only at the time of its establishment. Using Bauhaus as a reference was not presumptuous at all, but it was an exact demonstration of the school's orientation which was immediately apparent to those interested.

ein Brief aus dem Jahr 1928 bezeugen diese Phase des komplexen Lehrplanes. Ab Herbst 1929 wurde Műhely eine Einmannschule mit dem einzigen Fach Grafikdesign. Als Ort des Unterrichts dienten die Räumlichkeiten von Bortnyiks eigener Atelierwohnung.<sup>12</sup>

Sein Unterricht begann mit abstrakten Kompositionsbürgungen, deren Inspirationsquelle das Bildsystem der De Stijl-Gruppe bildete. Man begann mit geometrischen Formen, die den Rand eines Quadrats berührten, und somit in einem Liniennetz fixiert waren. Die Übungen wurden dann mit freischwebenden Rechteckformen fortgesetzt. Die Aufgabe war es, bei verschiedener Anordnung der Formen und bei Anwendung mehrerer Farben ständig innerhalb der Fläche zu bleiben. Auf diese Weise konnten Gleichgewicht, Bewegung, Dynamik der Formen und die Wechselwirkung der Farben ausprobiert werden. Von den Flächenformen ging man zu immer komplexeren Darstellungssystemen über: Zentralperspektive, Axonometrie, Vogelperspektive, Landkarte, illusionistische Darstellung der Stoffe, Aktzeichnungen wurden geübt. Bortnyik war von der besonderen Bedeutung der „mechanisierten Grafik“ überzeugt, d. h. der Benutzung von Spritzpistole, Fotografie und Fotomontage.<sup>13</sup>

Neben den Schrifttypen der neuen Typographie (Varianten zu Bayers *Grotesk* und Renners *Futura*, Schablonenschrift) brachte Bortnyik den Schülern auch traditionellere Schriften und Schreibschriften bei. Buchstaben und typografische Zeichen galten als den bildnerischen Motiven

of the De Stijl group. It started with geometric shapes touching the edge of a square with which they were fixed in a grid of lines, and continued with exercises using freely positioned rectangular shapes. In various arrangements of shapes and colours, the task was to always remain in the plane. Thus, it was possible to test the balance, movement, dynamics of shapes and interaction of colours. Students progressed from planar shapes to more complex depiction systems. They practised the central perspective, axonometry, bird's-eye perspective, land map, illusionistic substance imaging and nude drawing. Bortnyik was convinced of the particular importance of “mechanised graphics”, that is the use of spray guns, photography and photomontage.<sup>13</sup>

In addition to typefaces of new typography (variants of Bayer's *Grotesque* and Renner's *Futura* and diverse stencil types) Bortnyik taught his pupils both traditional and handwritten typefaces. Letters and typographic characters were considered equal compositional elements to pictorial motifs. The variation of typefaces, the free layout and the well thought out rhythm of letters, as well as the use of other principles of elementary typography, served to regulate the perception process with the purpose of attracting the viewer's attention and facilitating the mediation of information.

Bortnyik acquainted his pupils with the colour theories of Johannes Itten and Wilhelm Ostwald, as well as the results of relevant experiments in psychology of advertising. They discussed optical patterns and the psychological effects of colours mainly from the practical point of view. Ostwald's richly illustrated books, including the so-called colour harmony finders, were part of Bortnyik's library and were available to students.

Immediately after mastering the fundamen-

---

<sup>12</sup> Der Ausdruck „ungarisches Bauhaus“, der in den Kurznachrichten und Anzeigen sowie auf einem frühen Plakat für die Schule erschien, wurde nur zur Zeit der Gründung gebraucht. Das Bauhaus als Referenz war keine Anmaßung, sondern eine prägnante Demonstrierung der Richtlinie der Schule, was für die Interessierten sofort eindeutig war.

<sup>13</sup> Als Quelle dazu diente ihm Paul Renners Buch, das sich in seiner Bibliothek befand. Paul Renner, *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*, Berlin 1931.

---

<sup>13</sup> As a source, he used the book by Paul Renner which was a part of his library: Paul Renner, *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*, Berlin 1931.

62



Nemes György: Plakát

Révész Imre: Plakát

63



Vásárhelyi Győző: Plakátterv

Spinner Klára: Plakátterv

Kandó Gyula: Folyóirat fedélterv

62 Plakatentwürfe von Nemes György und Imre Révész (Mühely) für Conus Lautsprecher, Wettbewerb ausgeschrieben von der Firma Standard, 1930.

63 Entwürfe für Plakate und Zeitschriftenumschlag von Vásárhelyi Győző/Victor Vasarely, Spinner Klára/Claire Vasarely und Gyula E. Kandó (Mühely), 1930.

62 Poster designs by Nemes György and Imre Révész (Mühely) for Conus Loudspeakers, competition announced by the Standard company, 1930.

63 Poster and magazine cover designs by Vásárhelyi Győző/Victor Vasarely, Spinner Klára/Claire Vasarely and Gyula E. Kandó (Mühely), 1930.

gleichrangige Elemente der Komposition. Die Variierung verschiedener Schrifttypen, die freie Anordnung und die wohl bedachte Rhythmisierung der Buchstaben sowie andere Charakteristika der elementaren Typografie waren dafür gedacht, den Prozess der Rezeption zu regeln, d. h. die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erregen und die Vermittlung der Informationen zu erleichtern.

Bortnyik machte seine Schüler mit den Farbtheorien von Johannes Itten und Wilhelm Ostwald sowie den Ergebnissen der diesbezüglichen neuen werbepsychologischen Experimente gleichermaßen bekannt. Die optischen Gesetzmäßigkeiten und die psychologische Wirkung von Farben wurden vor allem aus praktischen Gesichtspunkten besprochen. Ostwalds reich illustrierte, mit „Farbharmonie-Suchern“ ausgestattete Bücher waren in Bortnyiks eigener Bibliothek zu finden und standen den Studenten zur Verfügung.

Der Aneignung von grundlegenden Verfahren der visuellen Darstellung und der Typografie folgten sofort die gestalterischen Aufgaben (Plakat, Buch, Prospekt, Flugblatt, Zeitschrift, Verpackung, Preiszettel, Bildanzeige, Emblem), die wiederum allgemeine Fragen der Komposition, der optischen Gesetzmäßigkeiten, des Verhältnisses von Schrift und Bild aufwarfen. Diese Fragen wurden gemeinsam analysiert. Bortnyik besprach mit seinen Schülern auch die aktuellen Fragen der Werbung: das Verhältnis von Auftraggeber/Designer, zeitgemäße Formen der Werbung, Bedeutung der Marke, Kenntnis der Waren usw. Dieser integrierte Unterricht, in dem die Entwicklung von grundlegenden Fertigkeiten der visuellen Darstellung mit der praktischen Gestaltung Hand in Hand ging, charakterisierte auch die Methode von Jaschik. Am Bauhaus finden wir eine Analogie dazu in der Lehrtätigkeit von Joost Schmidt.<sup>14</sup>

Bortnyik legte einen Schwerpunkt auf die Gesetzmäßigkeiten der Rezeption. Er schrieb dabei

tal approaches of visual imaging and typography, creative tasks (poster, book, bulletin, leaflet, magazine, cover, price tag, picture ad, emblem) followed, where the general questions of composition, optical relations, image and type ratio re-emerged and were analysed jointly. Bortnyik also discussed current advertising issues with his pupils: the relationship between client and designer, contemporary advertising forms, importance of the brand, product knowledge and the like. This integrated instruction which combined the development of fundamental visual projection skills with practical work was also characteristic for Jaschik's method. Joost Schmidt employed a similar teaching method at the Bauhaus.<sup>14</sup>

Bortnyik emphasised the rules of perception. In this regard, he attributed great importance to an original idea, humor, authentic and humorous slogan, for example made of verses. The same rules applied to illustrations. The works of Bortnyik's pupils reflected his fundamental idea of children's books, according to which a story could be told by pictures, without the use of words. The logical outcome of this idea is represented in animated cartoons which themselves were “stories without words”.

Bortnyik claimed he had no desire to educate artists living in an ivory tower, but designers for the Machine Age, characterised by seeing things from a new angle, new media and the mass production of products available to everybody and corresponding to the modern way of life. Bortnyik's reflections on a “second occupation” providing an artist with a livelihood while allowing time for free creation left a profound impression on his pupils.

Bortnyik's versatility, his interest in new media and other art forms such as theatre and dance art, as well as his enthusiasm for popular culture, influenced his art-pedagogical activities. Around 1931, he began experimenting with animated

<sup>14</sup> Rainer K. Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Köln 1994.

<sup>14</sup> Rainer K. Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Köln 1994.

dem originellen Einfall, dem Humor, dem treffenden, humoristischen, z. B. in Verse gefassten Slogan eine große Bedeutung zu. Dieselben Regeln galten auch für die Illustrationen. Die Arbeiten der Schüler spiegelten die Hauptidee von Bortnyiks eigenen Kinderbüchern wider: Es sei möglich eine Geschichte mit Bildern, ohne Worte zu erzählen. Eine logische Weiterführung dieses Gedankens stellten die Zeichentrickfilme dar, die „Geschichte ohne Worte“ an sich waren.

Bortnyik behauptete, er wolle keine Elfenbeinturm-Künstler, sondern Designer für das Maschinenzeitalter erziehen, in dem sich eine neue Optik, neue Medien und die Massenherstellung von Gegenständen durchsetzte, die für alle erreichbar waren und der modernen Lebensform entsprachen. Bortnyiks Erörterungen über einen „zweiten Beruf“, der die Existenz des Künstlers sicherte und dabei auch eventuelles freies Schaffen ermöglichte, hinterließen einen tiefen Eindruck bei den Schülern.

Die Vielseitigkeit von Bortnyik, sein Interesse an den neuen Medien und anderen Kunstgattungen wie Theater und Bewegungskunst sowie seine Begeisterung für die Populäركultur beeinflussten auch seine kunstpädagogische Tätigkeit. Um 1931 begann er mit Zeichentrickfilmen zu experimentieren und bezog in diese Arbeit einige seiner Schüler ein. Bortnyik nutzte seine Kontakte im Interesse seiner Zöglinge. Zusammen mit seinen Schülern entwarf er Kostüme für Olga Szélpáls Tanzstudio. Dank seiner Freundschaft mit Róbert Berény,<sup>15</sup> der in den 1920er und 1930er Jahren künstlerischer Redakteur des Magazins *A kerék*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Róbert Berény (1887–1953), Maler, Mitglied der ersten ungarischen Avantgarde-Gruppe Die Acht. Zwischen 1930 und 1934 entwarf er mit Bortnyik gemeinsame Plakate. Gergely Barki – Evelyn Benesch – Zoltán Rockenbauer (Hrsg.), *Die Acht: A Nyolcak. Ungarns Highway in die Moderne*, Wien 2012.

<sup>16</sup> *A kerék* [Das Rad], illustriertes Magazin von Magyar Ruggyantaárugyár [Ungarische Gummiwarenfabrik] (1928–1949).

cartoons and invited several pupils to join him in his work. Bortnyik also made use of his personal connections on behalf of his pupils. For example, together with them, he designed costumes for Olga Szélpál's dance studio. Thanks to his friendship with Róbert Berény,<sup>15</sup> the art editor of the magazine *A kerék* (Wheel)<sup>16</sup> in the 1920s and 1930s, Bortnyik's pupils designed several of the magazine's covers. His good relations with the magazines *Reklámélet* (Advertising Life)<sup>17</sup> and *Magyar Grafika* (Hungarian Graphics)<sup>18</sup> guaranteed other promotional opportunities. The exhibitions and competitions helped the school to gain publicity, and also provided the pupils with the possibility to try independent work relatively early. Some competitions were even announced directly for Bortnyik's pupils.

Although Műhely was the smallest of the three mentioned educational institutions, its reputation spread the fastest and with the most significant response. Despite its relatively short existence (after an intense phase between 1928 and 1933, there was sudden silence), Bortnyik achieved success, due to his contemporaries radically new, and easy to remember program. It was welcomed and supported by the progressive art press, likeminded art circles, advertising specialists, and representatives of the printing industry open to everything “new” as well as entrepreneurs striving for a modern style. Műhely became the “brand” of its era in the field of graphic design.

<sup>15</sup> Róbert Berény (1887–1953) painter, member of the Hungarian avant-garde group *The Eight*. Between 1930 and 1934 he designed posters jointly with Bortnyik. Gergely Barki – Evelyn Benesch – Zoltán Rockenbauer (eds.), *Die Acht: A Nyolcak. Ungarns Highway in die Moderne*, Wien 2012.

<sup>16</sup> *A kerék* (1928–1949) illustrated magazine of Magyar Ruggyantaárugyár [Hungarian tire manufacture company].

<sup>17</sup> *Reklámélet* (1928–1938).

<sup>18</sup> *Magyar Grafika: a grafikai iparágak fejlesztését szolgáló folyóirat* [Hungarian Graphics: Magazine for the Development of the Printing Industry] (1920–1932).

war, konnten die Műhely-Schüler viele Umschläge für diese Zeitschrift entwerfen. Sein gutes Verhältnis mit den Zeitschriften *Reklámélet*<sup>17</sup> und *Magyar Grafika*<sup>18</sup> boten weitere Möglichkeiten der Publizität. Ausstellungen und Wettbewerbe dienten der Bekanntheit der Schule und der frühen selbständigen Arbeit der Schüler. Es gab sogar Wettbewerbe, die direkt für Bortnyiks Schüler ausgeschrieben wurden.

Obwohl Műhely die kleinste von den drei genannten Lehreinrichtungen war, wurde gerade Bortnyiks Schule am schnellsten bekannt und fand die größte Resonanz. Außerdem bestand sie nur für eine relativ kurze Zeit (nach einer intensiven Phase zwischen 1928 und 1933 wurde es plötzlich ruhig um die Institution). Bortnyik erzielte diesen Erfolg durch ein für seine Zeitgenossen radikal neues, einprägsames Programm. Es wurde von der progressiven Kunstpresse, gleichgesinnten Künstlerkreisen, für das „Neue“ offenen Reklamefachleuten und Vertretern der Druckindustrie sowie nach einem modernen Image strebenden Unternehmern gleichsam willkommen geheißen und unterstützt. Műhely wurde auf diese Weise sozusagen eine „Marke“ jener Zeit im Bereich Grafikdesign.

Während Bortnyiks Lehrtätigkeit von der Ästhetik des Konstruktivismus und der Praxis der funktionalistischen Gestaltung bestimmt wurde, wurzelten die pädagogischen Prinzipien von Jaschik im Ethos der englischen Arts and Crafts Bewegung und in der Reformpädagogik des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts.<sup>19</sup> In den 1920er und 1930er Jahren verfolgte er die neuen Tendenzen in der bildenden Kunst und ihre

While Bortnyik's artistic activity was defined by the aesthetics of Constructivism and practice of Functionalist works, Jaschik's pedagogical principles were based in the ethos of the English Arts & Crafts movement and the reformed pedagogy of the 19th and early 20th centuries.<sup>19</sup> In the 1920s and 1930s, he followed new tendencies in visual art and their interaction with applied art. In his own applied graphics works<sup>20</sup> he used abstract projection methods, new typography and photomontage and reflected them in his teaching activity. His method featured a distinctive combination of strict, systematic drawing instruction and the freedom of individual intuition. In addition to acquiring techniques for working with paper, textile and theatre-focused lessons, he provided his students with cultural-philosophical and cultural-historical knowledge. His lectures covered a broad range of knowledge from antiquity to the present day, reflecting also non-European cultures. His worldview was formed by Geistesgeschichte, theosophy and Rudolf Steiner's anthroposophy.<sup>21</sup>

The nature and history of ornament was at the centre of Jaschik's art theory and the fundamental element of his curriculum. In contrast to official art instruction in Hungarian folk motifs, he emphasised the analysis of form rather than description and variation.

Jaschik's curriculum is well documented. The projection of regular geometric shapes, surfaces and spaces was followed by a visual depiction of uneven and moving spatial forms (flame, smoke, drapery, textile bow). His studies of nature consisted of plant projection, followed by an analysis or stylisation of organic forms. Although Jaschik re-

17 *Reklámélet* [Reklameleben] (1928–1938).

18 *Magyar Grafika: a grafikai iparágak fejlesztését szolgáló folyóirat* [Ungarische Grafik: Zeitschrift für die Entwicklung der Druckindustrie] (1920–1932).

19 Ottó Mezei, Jaschik Álmos és iskolája [Álmos Jaschik und seine Schule], in: Ágnes Prékopa (Hrsg.), *Jaschik Álmos a művész és pedagógus* [Álmos Jaschik, der Künstler und Pädagoge], Budapest 2002, S. 13–43.

19 Ottó Mezei, Jaschik Álmos és iskolája, in: Ágnes Prékopa (ed.), *Jaschik Álmos a művész és pedagógus* [Álmos Jaschik, Artist and Pedagogue], Budapest 2002, pp. 13–43.

20 Katalin Bakos, Jaschik Álmos, a grafikus, in: Prékopa (note 19), pp. 105–139.

21 Emese Révész, Jaschik Álmos művészeti-pedagógiai, in: Prékopa (note 19), pp. 45–84.

Wechselwirkungen mit den angewandten Künsten. In seinen eigenen gebrauchsgrafischen Werken<sup>20</sup> nutzte er z. B. abstrahierende Darstellungsweisen, neue Typographie oder Fotomontage und gab ihnen Raum auch in seiner Lehrtätigkeit. Seine Methode stellte eine eigenständige Kombination von streng systematischem Zeichenunterricht und der Freiheit individueller Intuition dar. Parallel zur Aneignung von Techniken der Papier-, Textil- und Theaterarbeit vermittelte er kunstphilosophische und kulturgeschichtliche Kenntnisse. Seine Vorträge spannten einen breiten Bogen von der Antike bis zur Gegenwart, wobei auch außereuropäische Kulturen Beachtung fanden. Jaschiks Weltsicht wurde von der Geistesgeschichte, der Theosophie und der Anthroposophie Rudolf Steiners geformt.<sup>21</sup>

Das Wesen und die Geschichte der Ornamentik standen im Mittelpunkt der Kunsttheorie von Jaschik und wurden somit ein grundlegendes Element von seinem Lehrprogramm. Im Gegensatz zum offiziellen Kunstunterricht legte er bei ungarischen volkstümlichen Motiven den Akzent nicht auf die Beschreibung und Variierung, sondern auf die Formanalyse.

Jaschiks Lehrplan ist gut dokumentiert. Der Darstellung von regelmäßigen, geometrischen Flächen- und Raumformen folgte die visuelle Erfassung von unregelmäßigen, beweglichen Raumformen (Flamme, Rauch, Draperie, Textilschleife). Einen Teil der Naturstudien bildete die Darstellung von Pflanzen, der die Analyse bzw. Stilisierung von organischen Formen folgte. Obwohl Jaschik in seinem eigenen künstlerischen Schaffen der traditionellen figurativen Darstellung treu blieb, betrachtete er es als notwendig, die visuelle Sprache der Kunstismen zu studieren und lehren. Die Darstellungsmittel der Avantgarde erschienen in

mained faithful to the traditional figurative projection in his artwork, he also considered it necessary to study and teach the visual language of modern art “isms”. In his teaching, avant-garde means of depiction were not means of individual artistic expression, but techniques aimed at achieving various effects. Instead of talking about the aesthetics of modern art forms, practical application in accordance with its creative role and function was practised. The target of these exercises ranging from simple to complex tasks was the development of “thinking vision” and the ability to correctly and concisely depict any topic from memory. Anatomical drawing, facial expression and body movement studies were also an organic part of this concept. These excercises in portraying moving, irregular spatial forms took on particular significance in his animated films, in which, like Bortnyik, he also involved some of his pupils. Another parallel to Bortnyik's school is Jaschik's cooperation with Olga Szélpál's dance school; he also used his connections with Antal Németh, the experimentally oriented director of the national theatre, who taught theatre history at Jaschik's school.

While Jaschik pursued drawing with beginners, more advanced pupils applied previously learned techniques in solving creative tasks in the field of applied graphics, designing textiles and drawing fashion designs. Besides designing printed materials, paper and textile objects, the pupils also did client-designer role plays regarding negotiating a deal. Thus, apart from the aesthetic and stylistic aspects, they also considered function and financial and technical conditions.

A comprehensive system of instruction, as initially intended by Bortnyik, was successfully implemented in the “Atelier” school established by Dezső Orbán<sup>22</sup> in 1931.<sup>23</sup> It offered instruction in

<sup>20</sup> Katalin Bakos, Jaschik Álmos, a grafikus, in: Prékopa (wie Anm. 19), S. 105–139.

<sup>21</sup> Emese Révész, Jaschik Álmos művészeti pedagógiája, in: Prékopa (wie Anm. 19), S. 45–84.

<sup>22</sup> Dezső Orbán (1884–1986) painter, member of the group *The Eight*.

<sup>23</sup> Katalin Bakos, Az Atelier művészeti tervező és

64



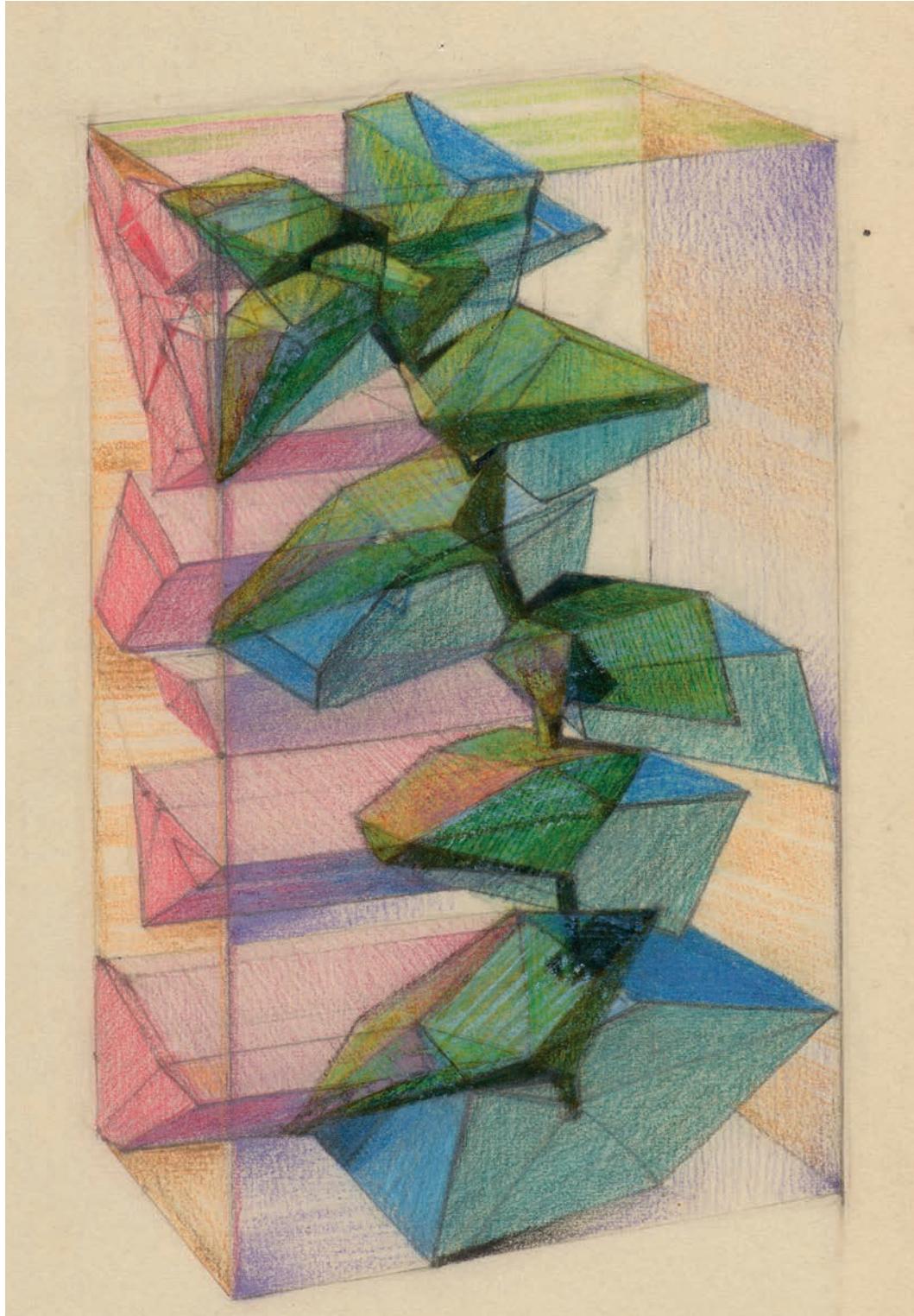
64 Beck Zsuzsa (Jaschik-Schule), Xantofeno,

Studie einer Spirale im Raum, 1947–1949

64 Beck Zsuzsa (Jaschik's School), Xantofeno,

Study of spiral in space, 1947–1949

65



65 Anonym (Jaschik-Schule), Kubistische  
Pflanzenstudie, 1947–1949

65 Unknown author (Jaschik's School), Cubistic  
study of plants, 1947–1949

seinem Unterricht nicht als Mittel des individuellen künstlerischen Ausdrucks, sondern als Techniken, um verschiedene Effekte zu erzielen. Statt die Ästhetik der modernen künstlerischen Formen zu besprechen, wurde ihre praktische Anwendung geübt, der gestalterischen Aufgabe und der Funktion entsprechend. Das Ziel dieser vom Einfachen zum Komplexeren führenden Übungen war die Entwicklung eines „denkenden Sehens“ und der Fähigkeit, beliebige Themen aus dem Gedächtnis korrekt und treffend darzustellen. Anatomische Zeichnungen, Studien der Mimik und Körperbewegungen waren organischer Teil auch dieses Konzepts. Eine spezielle Bedeutung erhielten diese Übungen im Zusammenhang mit der Darstellung von beweglichen, unregelmäßigen Raumformen bei seinen Zeichentrickfilmen, bei deren Erstellung er, genau wie Bortnyik, einige Schüler miteinbezog. Eine weitere Parallel zu Bortnyiks Schule ist die Zusammenarbeit mit Olga Szélpáls Schule für Tanz- und Bewegungskunst. Jaschik nutzte im Unterricht auch seine Zusammenarbeit mit dem experimentierfreudigen Regisseur des Nationaltheaters, Antal Németh, der in der Jaschik-Schule Vorträge über Theatergeschichte hielt.

Während sich bei Jaschik die Anfänger im Zeichnen übten, wendeten fortgeschrittene Schüler die vorher erlernten Techniken bereits für gestalterische Aufgaben in Gebrauchsgraphik, Textilentwurf und Modezeichnung an. Beim Entwerfen von Drucksachen, Papier- und Textilobjekten wurde die Auftragssituation, d. h. der Dialog zwischen Besteller und Designer, geübt. Neben ästhetischen und stilistischen Gesichtspunkten wurden auch Funktion sowie finanzielle und technische Umstände erwogen.

Das komplexe System unterrichteter Fächer, wie es Bortnyik ursprünglich beabsichtigte, wurde in der „Atelier“ genannten, 1931 von Dezső Orbán<sup>22</sup>

the fields of interior architecture, pottery, textile and fashion design, graphic design and also photography for a short time. In 1932, the earlier mentioned Lajos Kozma published an article on his instruction methods originating from the principles of Functionalism in *Tér és Forma* (Shape and Form), the journal of progressive architects. Kozma published another article in *Tér és Forma* already in 1930, in which, similar to Bortnyik, he raised the question of the necessity of arts and crafts school as a workshop.<sup>24</sup>

Jaschik and Bortnyik were only allowed to issue a certificate on the successful completion of studies. By contrast, Dezső Orbán received the authorisation to issue a state-recognised graduation certificate, but he had to agree to include the traditional drawing of models and figures in his curriculum. Orbán ran basic courses in which he provided common artistic-technical, aesthetic and art-history knowledge. He demonstrated his organisational talent when establishing the “magazine” *Atelier-Life* and compiling the booklet *Atelier Blaedeker* which promoted the school in a humorous form and secured additional income for its operation. The establishment of the *Atelier Service* advertising studio was also his initiative. Advertising received special attention at the school, which offered courses on this topic even for general public.

At Atelier, the graphic design was taught by Gusztáv Végh and Albert Kner. Végh was a prominent, popular book graphic designer known from the early 1910s. Albert Kner, a member of the Kner

műhelyiskola 1931–1948 [Atelier, Art and Workshop School of Design], in: Szilvia Köves (ed.), *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944* [Alternative and Progressive Workshop Schools 1896–1944], Budapest 2003, pp. 77–82.

<sup>22</sup> Lajos Kozma, Ipar és művészet [Industry and Art], *Tér és Forma* III, 1930, pp. 550–556.; Lajos Kozma, Atelieriskola lakásművészeti osztálya [The Class for Interior Architecture at Atelier], *Tér és Forma* V, 1932, pp. 266–269.

<sup>24</sup> Dezső Orbán (1884–1986), Maler, Mitglied der Gruppe Die Acht.

gegründeten Schule verwirklicht.<sup>23</sup> Hier wurde Innenarchitektur, Keramik, Textil- und Modeentwurf, Graphikdesign und für kürzere Zeit auch Fotografie unterrichtet. 1932 machte der bereits erwähnte Lajos Kozma seine den Prinzipien des Funktionalismus folgende Unterrichtsmethode in der Zeitschrift der progressiven Architekten *Tér és Forma* bekannt, wo er bereits 1930, ähnlich wie Bortnyik, die Notwendigkeit der Kunstgewerbeschule als Werkstatt aufwarf.<sup>24</sup>

Jaschik und Bortnyik hatten nur das Recht ihren Studenten eine Bestätigung über das erfolgreiche Absolvieren ihrer Studien zu vergeben. Dezső Orbán erlangte hingegen das Recht zur Ausstellung eines staatlich anerkannten Abschlusszeugnisses, wofür er sich jedoch verpflichtete, das traditionelle Modell- und Figurenzeichen in den Unterricht aufzunehmen. Orbán leitete die Grundkurse, im Rahmen welcher er allgemeine kunsttechnische, ästhetische und kunsthistorische Kenntnisse vermittelte. Sein organisatorisches Talent zeigte sich in der Gründung „der Zeitung“ *Atelier-Life* und der Zusammenstellung des Büchleins *Atelier Blaedeker*, die auf humoristische Weise für die Schule warben und ein Zusatzeinkommen für den Schulbetrieb sicherten. Die Gründung des Werbestudios *Atelier Service* ging auch auf seine Initiative zurück. Ein besonderer Schwerpunkt wurde in der Schule auf Reklame gelegt, es wurden Kurse zu diesem Thema auch für Außenstehende organisiert.

printing dynasty which played an essential role in the development of modern book art, was able to provide the knowledge of both graphic design and the technical side of printed matter production. While Bortnyik's instruction was infused by a formal rigour and economics of Constructivism, Gusztáv Végh's and Albert Kner's instruction encouraged the decorative transformation of modern solutions in poster and book design.

The Jaschik School, Műhely and Atelier were attractive because they promised fast, current and practical education. Thanks to their active involvement in the public, the schools earned good reputations, which provided their students with career opportunities. Several graduates established themselves as graphic designers, textile artists, interior architects, eventually animated film draughtsmen and the like. The importance of these three private schools is in contribution to the emergence of modern design and contemporary applied arts as well as to the propagation of the principles of Functionalism in Hungary. During the conservative social and cultural environment prevailing in the interwar period, these “art and workshop schools for applied arts” (as listed in advertising of Atelier) adopted the most up-to-date, progressive aesthetic, social and pedagogical ideas of the time and represented significant ties to the international network of Modernism in the interwar period, and created the foundation, to which the progressive designers of 1960s could refer.

---

<sup>23</sup> Katalin Bakos, Az Atelier művészeti tervező és műhelyiskola 1931–1948 [Atelier, Kunst- und Werkstattsschule für Gestaltung], in: Szilvia Köves (Hrsg.), *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944* [Alternative und progressive Werkstattschulen 1896–1944], Budapest 2003, S. 77–82.

<sup>24</sup> Lajos Kozma, Ipar és művészet [Industrie und Kunst], *Tér és Forma* III, 1930, S. 550–556; Lajos Kozma, Atelier-iskola lakásművészeti osztálya [Die Klasse für Innenarchitektur in der Schule Atelier], *Tér és Forma* V, 1932, S. 266–269.

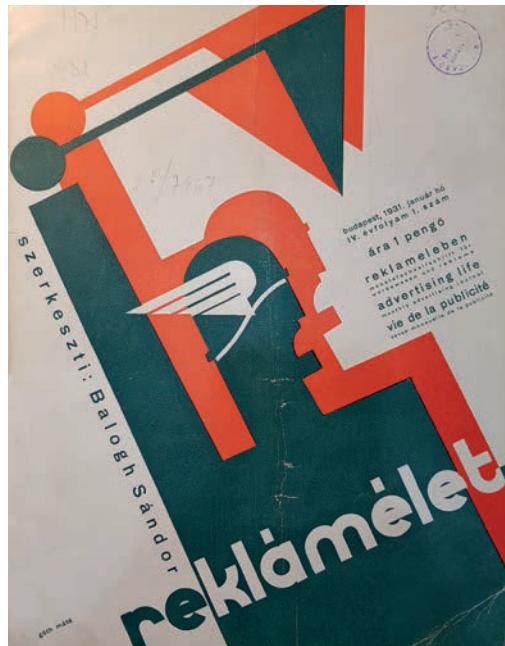
Grafikdesign wurde von Gusztav Végh und Albert Kner unterrichtet. Végh war als bedeuter, populer Buchknstler seit den 1910er Jahren bekannt. Albert Kner, als Mitglied der Kner Drucker-Dynastie, die eine große Rolle in der Entwicklung der modernen Buchkunst spielte, konnte neben der grafischen Gestaltung auch die technische Seite der Herstellung von Druckerzeugnissen beleuchten. Während Bortnyiks Unterricht von der formalen Strenge und Ökonomie des Konstruktivismus durchdrungen war, erlaubte die Lehre von Gusztav Végh und Albert Kner die dekorative Transformierung moderner Lösungen in der Plakat- und Buchgestaltung.

Die Anziehungskraft der Jaschik-Schule, von Muhely und Atelier bestand darin, dass sie eine schnelle, zeitgeme, praktische Ausbildung versprachen. Durch ihre aktive Presenz in der Öffentlichkeit machten sich die Schulen einen Namen, was die Karrieremöglichkeiten der Schüler noch vergroserte. Mehreren Absolventen gelang es tatsächlich, sich als Grafikdesigner, Textilknstler, Modezeichner, Innenarchitekten, Trickfilmzeichner usw. zu behaupten. Der Verdienst der drei Privatschulen besteht darin, dass sie zur Entstehung der modernen Formgestaltung, des zeitgemsen Kunstgewerbes sowie zur Verbreitung der Prinzipien des Funktionalismus in Ungarn beitragen. Im konservativen gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld, das in Ungarn der Zwischenkriegszeit herrschte, adaptierten diese „Kunst- und Werkstattschulen für Gestaltung“ (wie es in der Werbung von Atelier hieß) die frischesten, progressivsten ästhetischen, sozialen und pädagogischen Ideen der Zeit. Sie bildeten wichtige Bindeglieder im internationalen Netzwerk der Moderne der Zwischenkriegszeit und legten eine Grundlage, auf die die progressiven Designer der 1960er Jahre zurückgreifen konnten.

66



67



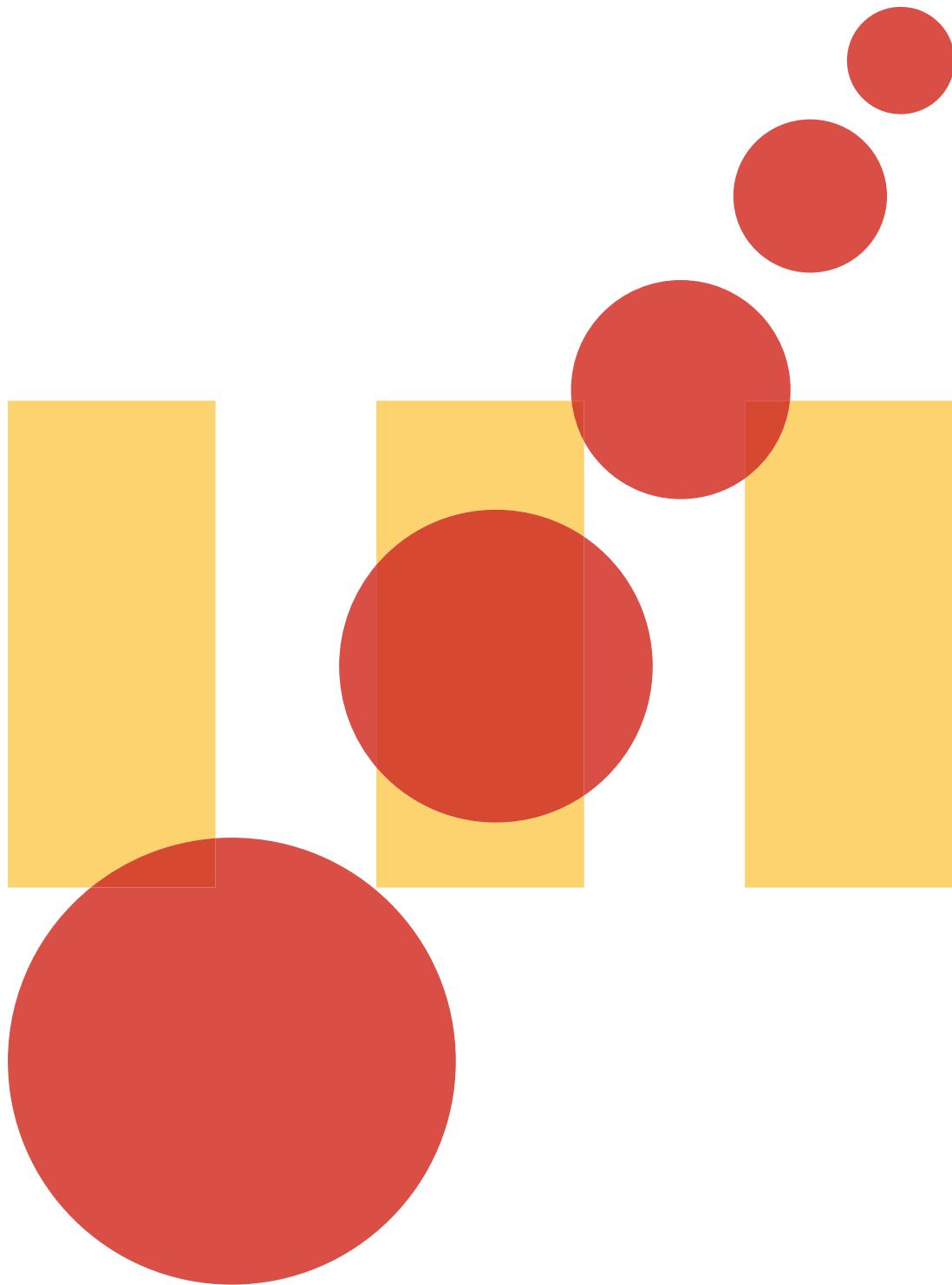
68



- 66 György Nemes (Műhely), *Musiknotenumschlag*, 1930
- 67 Máté Góth (Jaschik-Schule), Umschlag der Zeitschrift *Reklámélet*, 1931
- 68 Albert Kner, *Atelier – erzieht zum Leben*, Plakat, 1931
- 66 György Nemes (Műhely), Cover for sheet music, 1930.
- 67 Máté Góth (Jaschik's School), Cover of the magazine *Reklámélet*, 1931
- 68 Albert Kner, *Atelier – educates for life*, poster, 1931

Baťova Škola umění ve Zlíně  
(1939-1949)

The School of Arts in Zlín  
(1939-1949)



## Vít Jakubíček

Škola umění ve Zlíně sehrála důležitou úlohu v počátcích výuky designu v Československu v letech 1939–1949. Stala se poslední ze vzdělávacích institucí iniciovaných ještě před vypuknutím druhé světové války Janem Antonínem Baťou. Podnět k založení Školy umění vyšel z naléhavých potřeb firmy Baťa zaměřit svou pozornost nejen k otázkám efektivity a ekonomičnosti produkce, ale také k estetickým aspektům, které by dokázaly zvýšit atraktivitu a prodejnost zboží. Tyto myšlenky byly v druhé polovině třicátých let stále hlasitěji artikulovány zejména poté, co odezněly důsledky velké hospodářské krize a firma byla nucena se adaptovat na trh se silnou konkurencí, intenzivně využívající služby výtvarníků a stylistů.<sup>1</sup>

Problém nedostatečné péče o propagaci, tvarové řešení výrobků a jejich balení byl zaktualizován fiaskem baťovské prezentace na pařížské výstavě v roce 1937. Do expozice v pavilonu tisku a propagace tehdy nebyly zařazeny tuzemské návrhy propagačního oddělení firmy Baťa a ukázala se zastaralost a konvenčnost zlínské reklamní produkce. Danou situaci se tehdejší ředitel závodů Jan Antonín Baťa rozhodl řešit na základě dopo-

The School of Arts (Škola umění) in Zlín played an essential role at the outset of design instruction in Czechoslovakia between 1939–1949. It was the last educational institution initiated by Jan Antonín Baťa before the outbreak of the Second World War. The impetus to establish the school was a result of the Baťa Company's urgent need to focus its attention not only on the issues of production efficiency and economy but also on aesthetic aspects which could increase the attractiveness and marketability of its goods. In the second half of the 1930s these ideas were increasingly articulated mostly after the impact of Great Depression had subsided; the company was forced to adapt to a market with fierce competition that intensively utilised the services of artists and stylists.<sup>1</sup>

Baťa's failure to devote sufficient attention to promotion, form design and packaging became evident at its presentation fiasco at the *Paris Exposition* in 1937. The designs of the Baťa Company's marketing department were not included in the press and promotion pavilion, and the obsolete and conventional elements of Zlín's advertising production showed. Following recommendations

---

<sup>1</sup> Velkým problémem se jevila „především nevyléčitelná konvenčnost a nevynalézavost zlínské reklamy, pramalá péče o dokonalý vzhled mnohostranného sortimentu zlínských výrobků, zejména obalovou techniku a její grafickou úpravu, tj. všechny aspekty podnikání, které ve druhé polovině třicátých let již prozírávají výrobců ve Spojených státech a Anglii svěřovali do péče průmyslových návrhářů.“ Jana Procházková, *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně* (diplomová práce), FF Masarykova univerzita Brno, 1971, s. 26.

---

<sup>1</sup> The great issue seemed to be, “in particular the incurable conventionality and unoriginality of Zlín advertising, neglecting the perfect appearance of the wide-ranging assortment of Zlín products, especially in terms of packaging and graphics, i.e., in all the business aspects, which in the second half of the 1930s, were entrusted to industrial designers by the far-sighted producers in the United States and England.” Jana Procházková, *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně* (Master's Thesis), FF Masarykova univerzita Brno, 1971, p. 26.

ručení předních zlínských osobností kulturního života založením vlastního výtvarného učiliště.<sup>2</sup>

## Škola umění ve Zlíně během druhé světové války

Po souhlasném stanovisku vedení závodů mohl architekt František Kadlec pokračovat v precizování cílů Školy umění a v sestavování pedagogického sboru pro výchovu výtvarně nadaných žáků, budoucích samostatných podnikatelů nebo vedoucích v uměleckém průmyslu. Již z předběžného výběru interních a externích pedagogů bylo zřejmé, že většina pedagogického sboru byla složena z mladých progresivních umělců narozených až po roce 1900,<sup>3</sup> převážně absolventů pražské Akademie výtvarných umění či Uměleckoprůmyslové školy, kteří již za sebou měli praxi v zahraničí, a byl u nich předpoklad, že se budou svými podněty podílet na vývoji programu školy.

Díky Škole umění působila ve Zlíně během války řada předních osobností československé meziválečné architektury, malířství a sochařství. Ve škole vyučovali například architekti Bohuslav Fuchs a František Lýdie Gahura, avantgardní sochař Vincenc Makovský, grafik *Lidových novin* Eduard Milén, malíř Richard Wiesner, návrhář a výrobce moderního nábytku architekt Jan Vaněk, grafik a scénograf Jan Sládek či sochař a návrhář obuvi Jiří Jaška. Podle návrhu pracovní smlouvy se jejich působení nemělo omezit pouze na pedagogickou činnost během vyučování. Měli také dohlížet na uměleckou stránku firmy a být účastníci výběrových komisí pro výtvarné a užité

from the leading personalities in Zlín's cultural life, Jan Antonín Baťa, the director of the factory at that time, decided to deal with the situation by establishing his own art school.<sup>2</sup>

## The School of Arts during the Second World War

After receiving the support of the factory's management, architect František Kadlec could continue in refining the goals of the School of Arts, and the building of the teaching staff for the instruction of artistically talented pupils, future entrepreneurs and managers in the applied arts. It was clear even from the preliminary selection of full-time and part-time teachers that the majority of staff consisted of young progressive artists born after 1900.<sup>3</sup> Most were graduates of the School of Decorative Arts (Uměleckoprůmyslová škola) or the Academy of Fine Arts (Akademie výtvarných umění) in Prague and had experience from abroad, and it was assumed that they would pass on their experience in the development of the school's program.

Thanks to the School of Arts, an array of leading personalities in Czechoslovak interwar architecture, painting and sculpture were active in Zlín during the war. The staff included architects Bohuslav Fuchs and František Lýdie Gahura, avant-garde sculptor Vincenc Makovský, graphic designer for the *Lidové noviny* newspaper Eduard Milén, painter Richard Wiesner, architect and

<sup>2</sup> Původně chtěl J. A. Baťa pouze přeškolit cca 20–40 absolventů Akademie výtvarných umění v Praze. Po přednášce Františka Kadlece na ředitelské konferenci Baťa a. s., konané 23. prosince 1938, nakonec padlo rozhodnutí o zřízení vlastní instituce. Blíže viz rukopis K vzniku Školy umění ve Zlíně, Soukromý archiv Františka Kadlece – složka Kadlec (dále AFK – K).

<sup>3</sup> Samotný František Kadlec měl v době, kdy byl pověřen koncepcí budoucí Školy umění, teprve 33 let.

<sup>2</sup> Originally, J. A. Baťa only wanted to re-train 20 to 40 graduates of the Academy of Fine Arts in Prague. However, after František Kadlec's lecture at the conference of the directors of the Baťa a. s. company, on 23 December 1938, the decision was made to establish their institution. For more, see the manuscript *K vzniku Školy umění ve Zlíně*, Private Archive of František Kadlec – file Kadlec (for more, see AFK – K).

<sup>3</sup> František Kadlec himself was only 33 years old when he was entrusted with the concept of the future School of Arts.

69



70



69 Památník Tomáše Baťi a Studijní ústavy, kolem r. 1938

70 Jan Antonín Baťa při prohlídce II. Zlínského salonu s architektky Františkem Lýdie Gahurovou a Františkem Kadlecem

69 Tomáš Baťa Memorial and the Study Institutes, c. 1938

70 Jan Antonín Baťa during the visit of the 2nd Zlín Salon with architects František Lýdie Gahura and František Kadlec

umění. Vybraní učitelé pak měli, zcela v duchu batovského paternalismu, dohlížet na život žáků mimo školu, jejich chování či ubytování.<sup>4</sup>

Výraznými tématy nově konstituované Školy umění se ve shodě s filozofií firmy Baťa staly samostatnost, využití vlastní invence a výrazně podnikatelsky orientovaná činnost. Ty byly v meziválečném Zlíně skloňovány v mnoha podobách, školství nevyjímaje. Během dvacátých a třicátých let se objevila řada pokusů o aplikaci nových experimentů pedagogické avantgardy. Na prvním místě je třeba zmínit Masarykovu pokusnou diferencovanou měšťanskou školu<sup>5</sup>, kde od roku 1929 probíhalo pod dohledem ředitelů Čeňka Hyblera a především Stanislava Vrány tzv. pokusné vyučování, využívající moderní progresivní způsob vzdělávání. Do výuky byly zapojeny nové pedagogické směry a přístupy ke vzdělání, které měly vést žáky k samostatnému myšlení a tvoření a probouzet v nich podnikavost, vynalézavost a odpovědnost.

Dalším článkem ve vzdělávání mladých lidí ve Zlíně byla Baťova škola práce, která fungovala v letech 1925–1948. Výchovně vzdělávací proces

designer and producer of modern furniture Jan Vaněk, graphic designer and scenographer Jan Sládek, as well as sculptor and shoe designer Jiří Jaška. According to their employment contracts, their activity was not supposed to be limited to classroom instruction. They were also required to supervise the artistic side of the company and to participate in selection committees for fine and applied arts. And in keeping with the Baťa paternalist spirit, they were supposed to look after their students and contribute to their upbringing outside the school – their behaviour and accommodation.<sup>4</sup>

According to the Baťa Company philosophy, the distinct themes of the newly established School of Arts were independence, making use of one's own inventiveness, and business-oriented activity. These issues were discussed in interwar Zlín in many forms, including education. During the 1920s and 1930s, various new pedagogical avant-garde experiments were undertaken. First of all, it is necessary to mention Masaryk's Experimental Differentiated Secondary School<sup>5</sup> where, since 1929, under the supervision of the directors

<sup>4</sup> U smlouvy prof. Havelky, Hrocha, Putze: „Vedle Vaší činnosti učitelské ve Škole umění jste povinen dohlédáti na způsob života, chování, bydlení, stravování, spořivost atd. žáků Školy umění, mimo školu a budete je navštěvovat v internátě, sledovat, doprovázet občas do společnosti, do výstav, divadel, koncertů atd.“ Blíže viz Návrhy smluv pro profesory Školy umění ve Zlíně, AFK – K.

<sup>5</sup> „Ve snaze vychovat novou, moderní generaci silných, samostatně smýšlejících, podnikavých – a přitom čestných a charakterních – jedinců demokratické společnosti Tomáš Baťa napomáhal už na konci dvacátých let založení reformní školy. [...] Podstata reformy byla založena na žákovské samosprávě, samovzdělávání, na vlastních pokusech a sebekázní, kterou učitel jen sledoval a korigoval.“ Lada Hubatová-Vacková, Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a Škola umění v letech 1939–1945, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013, s. 27.

<sup>4</sup> In the contracts of Professors Havelka, Hroch, Putz: “In addition to your teaching activity at the School of Arts, you are required to supervise the way of life, manners, housing, diet, thrift, etc. of pupils of the School of Arts outside the school; and you will visit them at the boarding school, watch and occasionally accompany them at social events, exhibitions, the theatre, concerts, etc.” See more in: *Návrhy smluv pro profesory Školy umění ve Zlíně*, AFK – K.

<sup>5</sup> “In an effort to educate a new, modern generation of strong, independent thinking, enterprising and yet honest and principled individuals in a democratic society, Tomáš Baťa was instrumental in the late twenties by establishing a reformed school. (...) The essence of the reform was based on pupil self-governance, self-education, own experiments, and self-discipline; which the teacher only observed and corrected.” Lada Hubatová-Vacková, Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a Škola umění v letech 1939–1945, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013, p. 27.

firemního učiliště spočíval ve spojení dopolední práce v továrně, odpolední teoretické výchovy ve škole a internátní výchovy. Mladí čtrnácti až šestnáctiletí žáci, absolventi měšťanských škol, tak byli po tři roky vychováváni prací k samostatnosti, zodpovědnosti a disciplíně. Během pracovního dne spojovali teoreticky nabýté znalosti s praktickými zkušenostmi z nejrůznějších druhů prací v továrně, za niž byli také honorováni. Obdobný princip byl uplatněn při výchově budoucích návrhářů a výtvarníků ve firemní Škole umění.

Pomyslný vrchol progresivního způsobu vzdělávání patřil Studijnímu ústavu, dobově označovanému jako „lidová univerzita“, který byl založen z popudu Jana Antonína Baťi v roce 1936. Organizací instituce byl pověřen pozdější ředitel Školy umění architekt František Kadlec. Činnost Studijního ústavu spočívala v pořádání vzdělávacích kurzů a seminářů, poradenské a vědecké činnosti a ve vystavování technických předmětů, které měly sloužit jako prostředky pro samostatné učení. Studijní ústav vlastnil rozsáhlou knihovnu s čítárnami a studovnami, posluchárny i laboratoře pro pokusná cvičení a také oddělení specializující se na geografická a nerostná specifika regionu. Jeho činnost měla přispět k efektivnějšímu vzdělávání, zvyšování kvalifikace tehdejších (v případě Masarykových škol teprve potenciálních budoucích) baťovských zaměstnanců, u nichž byla podporována samostatnost a vynáležavost, ale také houževnatost a vůle k dalšímu osobnímu růstu.

Spojujícím článkem všech pedagogických struktur se stalo využívání metody „learning by doing“, tedy učení se vlastní činností, kterou rozvíjel americký filozof John Dewey a jeho následovníci, například Josef Albers.<sup>6</sup> Školní pokusná díl-

Čeněk Hybler and especially Stanislav Vrána, modern and progressive teaching methods were implemented in the so-called “test schooling”. New pedagogical guidelines and approaches were introduced with the aim to encourage pupils to think and create independently and to inspire entrepreneurship, inventiveness, and responsibility.

Another element of the youth education program in Zlín was the Baťa School of Work (Baťova škola práce) which operated from 1925 to 1948. The educational process of the company's vocational school consisted of combining morning work in the factory, afternoon theoretical instruction at school and extra-curricular education. Thus, fourteen to sixteen-year-olds, who were middle school graduates, worked towards independence, responsibility and discipline. During the working day, they linked theoretical knowledge with practical experience of various kinds of work in the factory for which they were also remunerated. A similar approach was applied in the instruction of future designers and artists in the company's School of Arts.

The notional peak of the progressive instruction method belonged to the Study Institute, known as the “people's university” which was established at the behest of Jan Antonín Baťa in 1936. František Kadlec, the future director of the School of Arts, was charged with running the institute. Its activity consisted of organising educational courses and seminars, consulting scientific activities and exhibiting technical objects as a means for self-learning. The Study Institute owned an extensive library with reading and study rooms, lecture halls and laboratories for experimental exercises, as well as departments specialising in the geographic and mineral specificities of the region. Its activity was intended to contribute to more effective education, and to increase the qualifications of Baťa employees (in the case of the Masaryk schools, potential future employees) who were encouraged to demonstrate independence and inventiveness, but also tenac-

<sup>6</sup> „Celkom blízko k takému spôsobu myslenia bol Deweyho nasledovník Joseph Albers so svojím heslom „learning by doing“ a zdôrazňovaním potreby spájať duchovnú prácu s telesnou. Práve táto myšlienka

na, fyzická práce předcházející teoretické výuce, případně možnost rozširovat si poznání prostřednictvím názorných exponátů a specializovaných kurzů organizovaných Studijním ústavem byly ve své době novinkami, které přispívaly k efektivnějšímu učení a poznávání.

Cíle pedagogiky Studijního ústavu charakterizovali jeho přední pedagogové: „Zásadou našeho vyučování je, aby si posluchači v nejkratším čase osvojili co nejvíce poznatků, hlavně praktických, vztahujících se k jejich povolání a činnosti v závodě. Přirozeně, že k dosažení tohoto cíle je třeba volit takové metody, které co nejvíce soustředí posluchače na učebnou látku a které dají možnost, aby posluchač sám, vlastními experimenty, laboratorními cvičeními a cvičeními v dílnách vnikl co nejhлouběji do učebné látky a aby z fakt, ověřených pokusem, získal co nejvíce zkušeností pro praktickou potřebu. Na laboratorní a dílenská cvičení klademe nejvyšší důraz.“<sup>6</sup>

Tyto principy byly reflektovány také v konceptu Školy umění, a to hned v několika rovinách. V tomto ohledu bylo zvláště intenzivní každodení dopolední „učení se“ fyzické práci v dílnách továrny (v letech 1940–1941 postupně nahrazovaných školními dílnami), které bylo následováno odpolední teoretickou a ateliérovou výukou a rovněž získáváním praktických zkušeností od učitelů během práce na společných zakázkách. Přestože se pro žáky jednalo o náročnou praxi, kterou něk-

tvorila základ celej modernej výtvarnej pedagogiky.“  
Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*, Bratislava 2013, s. 74.

<sup>7</sup> Mečislav Kuraš – Vladimír Balthasar, Pět let studijního ústavu ve Zlíně, Zlín, 26. 6. 1940, s. 7. Srov. s Jaroslav Wicherek, Školy a vzdělávací činnost na Zlínsku ve dvacátých a třicátých letech XX. století, *Acta Musealia. Suplementa*, 2005, č. 1, s. 39: „Pro úspěch vzdělávací činnosti bylo nutné rozvíjet především schopnost správného uvažování a myšlení. V činnosti ústavu se uplatňovalo spojení s praxí i úzká spolupráce s vynikajícími odborníky v závodě i mimo něj.“

ity and a willingness to achieve further personality growth.

The unifying element of all of the educational structures was the learning-by-doing method – a hands-on approach to learning developed by American philosopher John Dewey and his followers such as Josef Albers.<sup>6</sup> The school's experimental workshop, physical labour preceding theoretical instruction, and the possibility to extend one's knowledge using demonstrative exhibits and specialised courses organised by the Study Institute were innovations of the era which contributed to more effective learning.

Its leading teachers characterised the Study Institute's pedagogical objectives as follows: “The principle of our teaching is to enable the trainees to acquire, in the shortest possible time, as much knowledge as possible, especially practical knowledge, related to their profession and activity in the factory. Naturally, to achieve the target, it is necessary to choose methods which focus the trainees on the subject and create opportunities to learn by experimentation and laboratory and workshop exercises which allow them to penetrate the topic and gain as much knowledge and practical experience as possible through trial and error. We place the greatest emphasis on laboratory and workshop exercises.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “The approach of Joseph Albers, Dewey's follower, with his learning-by-doing motto and emphasising the need to combine spiritual and manual labour, was quite close to this method. It was this idea that formed the basis of all modern art pedagogy.” Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia: Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013, p. 74.

<sup>7</sup> Mečislav Kuraš – Vladimír Balthasar, Pět let studijního ústavu ve Zlíně, Zlín, 26. 6. 1940, p. 7. Compare with Jaroslav Wicherek, Školy a vzdělávací činnost na Zlínsku ve dvacátých a třicátých letech XX. století, *Acta Musealia. Suplementa*, 2005, no. 1, p. 39: “For the success of the educational activity it was necessary to develop the ability to think. The Institute's activity combined practice and close cooperation with outstanding experts from the factory and elsewhere.”

71



72



71 Kreslení reklamy

72 Aranžerství, učitel Jan Sládek a Jan Rajlich

71 Drawing advertisement

72 Window-dressing, Jan Sládek (teacher) and Jan Rajlich

teří nezvládali a v průběhu studia ze školy odešli, pro ostatní znamenala důležitou průpravu pro budoucí samostatnou práci po absolvování.

V čele Školy umění, založené na počátku roku 1939, bylo potřeba zejména schopného manažera a organizátora, což velmi dobře naplňoval architekt František Kadlec (1906–1972),<sup>8</sup> někdejší žák Jiřího Krohy, který stál již u realizace myšlenky Studijních ústavů vzniklých o tři roky dříve. Stanovil základní rámec výuky spočívající v kombinaci čtyřleté uměleckoprůmyslové školy a následné dvouleté speciální školy (tzv. hutě), kde měli nejnadanější studenti pokračovat ve studiu a po boku pedagogů spolupracovat na realizaci zakázek.

Důležitou charakteristikou Školy umění byla orientace výuky nejen na nové obory směřující mimo jiné ke zvýšení produkce a prodeje výrobků firmy Baťa (například fotografie, film, plakáty, inzerce, návrhy hraček, návrhy obuvi), ale také zájem na zachování povědomí o starých (a mizejících) řemeslech, lidovém umění nebo památkách a jejich restaurování.

S existencí Školy umění se pojí řada dobových paradoxů. Rozhodnutí o vzniku školy přišlo v době pomnichovské druhé republiky a během jara, kdy byl ustaven pedagogický sbor a precizována náplň a osnovy, došlo k rozdělení Československa na Protektorát Čechy a Morava a Slovenský štát. Instituce svou činnost zahájila

These principles were also reflected in the concept of the School of Arts on several levels. In this regard, the “introduction” of physical work in the factory workshops every morning (gradually replaced by school workshops in 1940–1941) was particularly intense, followed by afternoon theoretical and studio instruction, and the acquisition of practical experience from teachers during collective work on commissions. It was a challenging approach for the students, and some of them could not handle it and left; for others, it meant essential preparation for future independent work after graduation.

The School of Arts, which was founded in early 1939, needed a capable manager and organizer, and František Kadlec (1906–1972)<sup>8</sup>, an architect and former student of Jiří Kroha who was involved in the idea of establishing the Study Institutes three years earlier, was the perfect choice. He set the basic instruction framework consisting of a combination of a four-year school of applied arts and a subsequent two-year special school (so-called Bauhütte) where the most talented pupils could continue studying and working on commissions alongside teachers.

The key characteristic of the school was the orientation on new disciplines aimed, inter alia, on increasing the production and sales of the Baťa Company's products (for example, photo-

---

<sup>8</sup> Kadlec před příchodem do Zlína vystudoval Vysokou školu technickou v Brně (obor architektury a pozemního stavitelství), kde působil až do roku 1930. Po absolvování pracoval jako architekt u Moravsko-slovenské společnosti, která měla sídlo v Bratislavě, Žilině a v Hodoníně. V té době také podnikl studijní cestu po Německu, na které hlavně studoval výstavu stavebnictví v Berlíně a hygienickou výstavu v Drážďanech. Je tedy pravděpodobné, že se tehdy dostal také do kontaktu s desavským Bauhausem, který hrál později důležitou roli při koncipování Školy umění. Blíže viz Životopis Františka Kadlece, ředitele Školy umění fy Baťa, Moravský zemský archiv, Státní okresní archiv Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32, kart. č. 1191.

---

<sup>8</sup> Before his arrival in Zlín, Kadlec graduated from the Technical University in Brno in 1930 (with degrees in architecture and civil engineering). After graduation, he worked as an architect at the Moravsko-slezská společnost based in Bratislava, Žilina, and Hodonín. He also participated in a study trip to Germany where he mostly studied the *Building Exhibition* in Berlin and the *International Hygiene Exhibition* in Dresden. Hence it is probable that Kadlec was in touch with the Bauhaus in Dessau which later played an essential role in the concept of the School of Arts. For more, see Životopis Františka Kadlece, ředitele Školy umění fy Baťa, Moravský zemský archiv, Státní okresní archiv Zlín, archive Baťa II/5, inv. no. 32, f. no. 1191.

jen den poté, co 17. září 1939 napadl Sovětský svaz Polsko, kdy už bylo více než jasné, že i „potřeby“ firmy Baťa se budou muset pod kontrolou Třetí říše zaměřovat na válečnou výrobu.

I proto se velkoryse koncipovaný projekt Školy umění musel v průběhu válečných let proměnit. Jeho rozvoj brzdila nejen řada úředních omezení či zpožďování dodávek vybavení, ale také organizační a personální problémy, které vyvstávaly až v průběhu výuky. Řada původně ideálně formulovaných programových bodů byla nově definována. Původní velkoryse pojatý program byl již po prvním roce upravován a doplněn o status precizující hlavní cíle fungování instituce. Byla stanovena čtyři hlavní oddělení (grafické, dekorativní malby, sochařské a bytové kultury) doplněná oddělením restaurátorským. V počátcích se uvažovalo také o zřízení speciální školy architektury, nicméně vzhledem k celkové finanční náročnosti i existující konkurenci se od ní nakonec ustoupilo stejně jako od specializace na bytovou kulturu, která byla ukončena již po školním roce 1940/1941.<sup>9</sup>

Vedle pedagogické činnosti se Škola umění výrazně podílela na organizaci kulturního života ve Zlíně. Pořádala výstavy, z nichž k nejvýznamnějším patřily každoroční salony soudobého výtvarného umění, a to téměř až do konce druhé světové války.<sup>10</sup> Prostřednictvím své školní prodejny a umělecké poradny, která od roku 1943 sídlila také na hlavním zlínském náměstí, začala distribuovat díla svých žáků a profesorů. Těmito aktivitami dokázala přispět ke kultivování oblasti vizuální kultury navzdory složité době 2. světové války a zvyšujícím se restrikcím vůči českému národu.

<sup>9</sup> Statut Školy umění ve Zlíně doplňující schválený program školy, Soukromý archiv Františka Kadlece – složka Škola umění (AFK – ŠU).

<sup>10</sup> Blíže viz Ludvík Ševeček, Fenomén práce v kultuře Baťova Zlína, in: Ladislava Horňáková (ed.), *Fenomén Baťa: zlínská architektura 1910–1960* (kat. výst.), Zlín 2009, s. 229.

graphs, films, posters, advertising, toy designs, footwear designs), while preserving an awareness of old (and disappearing) crafts and folk art as well as monuments and their restoration.

There were several era-related paradoxes associated with the existence of the school. The decision to establish the school arose in the post-Munich Second Czechoslovak Republic; they formed the teaching staff and perfected the school's mission and curriculum in the spring, as Czechoslovakia separated into the Protectorate of Bohemia and Moravia and the Slovak State. The institution opened its doors just a day after the Soviet invasion of Poland on 17 September 1939, at the time when it was more than evident that the “needs” of the Baťa Company, under the control of the Third Reich, would have to focus on wartime production.

This was one of the reasons for which the generously conceived project of the School of Arts had to be transformed during the war years. Its development was retarded by an array of official restrictions and delays in the supply of equipment as well as organisational and personnel problems arising in the education process. Many formulated features were redefined and the original, generously conceived curriculum was modified after the first year and complemented with a status defining the main objectives of the institution's functioning. Four central departments were established (graphic art, decorative painting, sculpture, and housing culture), complemented by the restoration department. Initially, they also considered establishing a special school of architecture, but due to financial demands as well as existing competition, they decided against it. They also discontinued the specialisation on housing culture after the 1940/1941 school year.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> The Statutes of the School of Arts in Zlín complementing the approved curriculum of the school, Archive of František Kadlec – file Škola umění (AFK – ŠU).

## Poválečný osud Školy umění a její dědictví

Reorganizace Školy umění v Uměleckoprůmyslovou školu započala již v květnových dnech 1945, nedlouho po osvobození.<sup>11</sup> Od počátku ukázala směr dalšího vývoje instituce k užšímu spojení se zlínskou průmyslovou výrobou.<sup>12</sup> Škola se měla orientovat výhradně na Zlín a oblasti, kde se předpokládala potřeba spolupráce výtvarníků. V programu měla například intenzivněji reflektovat potřeby tovární výroby (návrhy obuvi, strojů a zboží z umělých hmot, zejména hraček), efektivnější distribuci a reprezentaci (reklama, užitá grafika, výstavnictví), zajímat se o potřeby spolupracovníků v oblasti bytové kultury (nábytek a vybavení interiéru) a potřeby zlínské veřejnosti v oblasti veřejného umění.

Ve srovnání se Školou umění byl v Uměleckoprůmyslové škole rozsah oborů redukován.<sup>13</sup> Na druhou stranu odpovídala nově definovaná oborová zaměření daleko přesněji původním pragmatickým myšlenkám služby podniku a veřejnosti, artikulovaným již v roce 1939 Františkem Kadlecem a Janem Antonínem Baťou. Obecně lze říci, že v druhé, tzv. uměleckoprůmyslové, etapě Školy umění můžeme pozorovat podobný fenomén, který zasáhl jeden z jejích předobrazů – německý Bauhaus – po roce 1923, kdy se jeho zaměření začalo více obracet k věcnému konstruktivismu.<sup>14</sup> Je

In addition to its educational activities, the School of Arts significantly contributed to the organisation of cultural life in Zlín. It held exhibitions, the most important of which were the annual salons of contemporary fine art, almost until the end of the war.<sup>10</sup> In 1943 it began the distribution of the works of its pupils and professors in its school shop and art counselling centre located on the main square of Zlín. These activities contributed to the cultivation of visual culture despite the difficult times in the Second World War and increasing restrictions on the Czech nation.

## Post-War Destiny of the School of Arts and Its Legacy

The restructuring of the School of Arts (Škola umění) to the School of Applied Arts (Uměleckoprůmyslová škola) began already in May of 1945, not long after the liberation.<sup>11</sup> From the outset, it showed the further direction of the institution's development towards a closer connection with Zlín's industrial production.<sup>12</sup> The school's supposed focus was to be only on Zlín and the fields where they expected the need for artistic cooperation. For example, its curriculum was supposed to intensively reflect the needs of factory work (footwear design, machinery, and plastic goods – especially toys), more efficient distribution and presentation (advertising, applied graphics, exhibitions), and to become interested in the needs of co-workers in the field of housing culture (furniture and interior equipment), and the needs of the public in Zlín in the field of public art.

<sup>11</sup> Protokol z prvního jednání Školy umění po osvobození, 11. 5. 1945, AFK – ŠU.

<sup>12</sup> Nově bylo vyžadováno, aby byli výtvarně nadaní jednotlivci vyučeni, nebo jejich učení v závodních dílnách probíhalo současně s jejich školením.

<sup>13</sup> Již se neobjevily obecně definované obory jako malířství a sochařství, ale přímo specializace na jednotlivé oblasti uměleckého průmyslu.

<sup>14</sup> V počátcích byl Bauhaus, podobně jako Škola umění, jejíž první etapa spadá do nelehkého období druhé světové války, „pronásledován vnitřními rozpory, neúnosnými požadavkami zvenčí a ochromujícími ekonomickými krizemi, a tak musel záhy smířit idealismus s realismem a přehodnotit své cíle. Ve druhé fázi existence školy (od roku 1923 do konce roku 1925) se proto namísto romantických představ o uměleckém

For more, see Ludvík Ševeček, *Fenomén práce v kultuře Baťova Zlína*, in: Ladislava Horňáková (ed.), *Fenomén Baťa: zlínská architektura 1910–1960* (exh. cat.), Zlín, 2009, p. 229.

<sup>11</sup> The proceedings from the first meeting of the school after the liberation, 11. 5. 1945, AFK – ŠU.

<sup>12</sup> It was requested that individuals talented in visual arts were to receive training, or that their training in factory workshops would take place simultaneously with their instruction.

73



74



73 Výstavní a prodejní místnost Školy umění, 1943

74 Pohled do výstavní síně školy v Trantíkově domě na  
Hlavním náměstí ve Zlíně, kol. 1943

73 Exhibition and sales room of the school, 1943

74 View of the exhibition hall of the school in the  
Trantírek Building on Zlín's Main Square, c. 1943

třeba zmínit, že významnou úlohu ve formování úlohy poválečné Školy umění sehrál také někdejší ředitel Školy uměleckých remesel v Bratislavě a jedna z předních osobností československé pedagogické avantgardy Josef Vydra, se kterým ředitel Kadlec udržoval styky již před válkou.<sup>15</sup>

Po personální obměně, kdy po válce odešlo ze Zlína několik pedagogů do Brna a Prahy na nově otevřené vysoké školy,<sup>16</sup> mohla zlínská uměleckoprůmyslová škola již ve školním roce 1946/1947 představit novou skladbu oborů: průmyslová grafika, reklama a propagace, aranžerství a výstavnictví, obuvnické modelářství a móda, modelářství nových hmot, kamenictví a kamenosochařství, keramika. Zároveň se v té době počítalo i s rozšířením školy (resp. s vybudováním nového školního areálu ve východní části města), které mělo umožnit navýšení počtu jejích programů o další čtyři: bytová kultura, oděvnictví, návrhářství strojů a nástrojů a sklářský obor.

„Zatím co dříve jsme byli trpěným přívěskem v nadstavbě průmyslového kolosu, dnes se stáváme nutnou součástí znárodnělého průmyslu.“<sup>17</sup>

Vzhledem k výrazným proměnám, které po válce

sebevyjádření postupně prosadily kvazivědecké myšlenky a došlo k zásadním změnám v učebním plánu i metodice. Tato fáze spadala do let, kdy vratková německá ekonomika dosáhla stability, a národní průmysl začal vzkvétat.“ Frank Whitford, *Bauhaus*, Praha 2015, s. 15.

<sup>15</sup> Snad i proto Josef Vydra ve své knize *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, vydané v roce 1948, zaměřil nemalou pozornost právě na aktivity zlínské školy, kterou představoval jako příklad dobré praxe nového typu odborného vzdělávání.

<sup>16</sup> České vysoké školy byly na základě vyhlášky říšského protektora Konstantina von Neuratha od 17. listopadu 1939 uzavřeny a roli uměleckého a uměleckoprůmyslového vzdělávání v Protektorátu Čechy a Morava suplovaly až do konce druhé světové války zejména Škola umění ve Zlíně, Škola uměleckých řemesel v Brně a Umělecko-průmyslová škola v Praze.

<sup>17</sup> František Kadlec, *Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně, strojopis z roku 1947*, AFK – ŠU.

Compared to the School of Arts, the School of Applied Arts had a reduced range of specialisations.<sup>13</sup> On the other hand, the newly defined specialisations better corresponded with the original pragmatic ideas of servicing the company and the public formulated by František Kadlec and Jan Antonín Baťa in 1939. Generally, it is possible to say that in the second, so called applied arts phase of the School of Arts, we can observe a similar phenomenon which affected one of its models – the German Bauhaus – after 1923 when its focus began to turn to objective constructivism.<sup>14</sup> It should be noted that Josef Vydra, the former director of ŠUR in Bratislava, and one of the leading personalities of the Czechoslovak pedagogical avant-garde, also played an essential role in shaping the role of the post-war School of Arts, and that he and Director Kadlec were in contact even before the war.<sup>15</sup>

Following a change in personnel when several pedagogues left Zlín to work in newly opened colleges in Brno and Prague<sup>16</sup> after the war, the

---

<sup>13</sup> The generally defined specialisations such as painting or sculpting were replaced by straightforward specialisations in the individual fields of applied arts.

<sup>14</sup> In the beginning, the Bauhaus, like the School of Arts with its first phase in the difficult times of the Second World War was, “haunted by internal contradictions, unbearable external demands and paralysing economic crises; so it soon had to reconcile its idealism with realism and re-evaluate its aims. Thus, in the second phase of the school’s existence (from 1923 until the end of 1925), instead of romantic ideas of artistic self-expression, quasi-scientific ideas gradually established themselves, and substantial changes took place in the curriculum and methodology. This phase took place when the ramshackle German economy achieved stability and national industry began to flourish.” Frank Whitford, *Bauhaus*, Praha 2015, p. 15.

<sup>15</sup> This might be why Josef Vydra focused considerable attention on the activities of the Zlín School in his book *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, published in 1948, in which he introduced it as an example of good practice in the new type of vocational instruction.

<sup>16</sup> Based on a decree of Reich Protector Konstantin

75



76



75 Návrháři obuvi ve Škole umění, 1948

76 Zdeněk Kovář v ateliéru tvarování strojů  
a nástrojů, 1949

75 Shoe designers at the School of Applied Arts,

1948

76 Zdeněk Kovář in the machine and tool forming  
studio, 1949

nastaly v celém Československu, Zlín a firmu Baťa (tehdy již národní podnik) nevyjímaje, bylo jisté, že si Škola umění musí nejprve vyjasnit svou roli vůči závodům. Pro úspěšnou realizaci programu Uměleckoprůmyslové školy považoval ředitel Kadlec za klíčové zastoupení Školy umění v jejich technické radě. Tím mělo být mimo jiné dosaženo přímého vlivu školy na řešení otázek „estetických, výtvarných, formových, dekoračních, soutěží výtvarných, výstavby a výstavnictví“.<sup>18</sup>

Národní podnik Baťa, od roku 1949 Svit, bohužel nedokázal využít potenciál Uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně (od roku 1949 Gottwaldově), a tak přes všechny snahy o intenzivnější propojení školy s podnikem byla během jara 1949 její činnost postupně redukována. Klíčové jednání, které definitivně rozhodlo o likvidaci jednoho z výjimečných pedagogických experimentů čtyřicátých let, se uskutečnilo za přítomnosti vedení Školy umění, zástupců žáků, KSČ, odborů a vedení závodů 3. června 1949.<sup>19</sup> Bylo rozhodnuto, že se škola zaměří zejména na oblast zlínského zestátněného průmyslu, tedy sektoru kůže – guma – umělé hmoty. Řediteli Kadlecovi zůstala pouze výuka dějin umění a nedlouho poté ve škole skončil.

Specializované školní dílny byly zlikvidovány a přesunuty do továrny. Někdejší Památník Tomáše Bati, který po válce sloužil Škole umění jako výstavní síň, kde se uskutečnil i poslední zlínský salon, byl svěřen propagačnímu oddělení.<sup>20</sup> Na závěr byla zrušena i školní prodejna a vzorkovna, poslední součást unikátního Kadlecova projektu, jejímž prostřednictvím si škola vydělávala na provoz. Zbytky školní prodejny, která musela již

Uměleckoprůmyslová škola in Zlín introduced the following set of specialisations in the 1946/1947 school year: industrial graphics, advertising and promotion, window-dressing and exhibition management, shoe modelling and fashion, modelling of new materials, stonemasonry and stone-carving, and ceramics. The expansion of the school (or the construction of a new campus in the eastern part of the city) to include another four specialisations (housing culture, garment industry, machinery and tool design and glass-making) was also envisaged.

“While before we were a tolerated burden in the extension of the industry colossus, today, we are becoming a necessary part of the nationalised industry.”<sup>17</sup> Given the significant changes that took place after the war throughout Czechoslovakia, including the changes in Zlín and the Baťa Company (then already a national company), the school had to clearly define its role concerning the factory. The school's director Kadlec considered the representation of the school in the technical board of the factory to be crucial for the successful realisation of the school's program. In addition to other benefits, it would give the school direct influence on issues such as “aesthetics, art, form, decorative issues, art contests, construction and exhibition management.”<sup>18</sup>

Unfortunately, the nationalised company Národní podnik Baťa, called Svit since 1949, failed to exploit the potential of the school in Zlín (Gottwaldov as of 1949), and despite all efforts to inten-

von Neurath, Czech universities were closed as of

<sup>17</sup> November 1939, and until the end of the Second World War, art and applied art education in the Protectorate of Bohemia and Moravia was mostly provided by the School of Arts in Zlín, School of Arts and Crafts in Brno and School of Decorative Arts in Prague.

<sup>18</sup> František Kadlec, *Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně*, tapescript from 1947, AFK – ŠU.

<sup>19</sup> Zápis z porady o Škole umění (Uměleckoprůmyslová škola Dr. Zdeňka Nejedlého), konané dne 3. června 1949 v kanceláři s. Dr. Holého, AFK – ŠU.

<sup>20</sup> Zapojení Školy umění na závody – nedatovaný rukopis Františka Kadlece, AFK – K.

<sup>21</sup> Zápis z porady o Škole umění (Uměleckoprůmyslová škola Dr. Zdeňka Nejedlého), konané dne 3. června 1949 v kanceláři s. Dr. Holého, AFK – ŠU.

<sup>22</sup> Záznam o poradě dne 14. května 1949 se s. Kadlecem, AFK – ŠU.

dříve ustoupit národnímu podniku Pramen, byly převedeny pod obchodní oddělení Svitu.

Tyto kroky znamenaly prakticky konec Školy umění na půdorysu, který jí byl vytyčen Františkem Kadlecem a Janem Antonínem Baťou v roce 1939. Kadlecův pokus o reformu uměleckého školství skončil po deseti letech zdánlivě bezúspěšně. Přesto z hlediska dalšího vývoje zlínského designu sehrál zcela zásadní úlohu. Prověřil možnosti fungování umělecké instituce ve spolupráci s průmyslovým podnikem a přinesl nový typ výtvarníků, z nichž se během druhé poloviny 20. století uplatnila celá řada nejen na poli volného umění, ale také na půdě grafického, produktového nebo průmyslového designu. Výtvarný kolektiv, umělecké družstvo vzniklé na konci čtyřicátých let z iniciativy bývalých spolužáků Školy umění, je jen jedním z výrazných příkladů zhodnocení zkušeností ze zlínských studií v praxi.<sup>21</sup>

V tomto ohledu je třeba zmínit také činnost Zdeňka Kováře, někdejšího absolventa Školy umění a od roku 1947 také pedagoga nově založeného oboru tvarování strojů a nástrojů. Kovář se snažil pokračovat v rozvíjení odkazu školy nejen po její transformaci ve Střední uměleckoprůmyslovou školu Zdeňka Nejedlého v Gottwaldově, ale také po vynuceném přestěhování celé instituce do Uherského Hradiště v roce 1952. Díky jeho úsilí nebyl obor tvarování strojů a nástrojů v průběhu padesátých let přestěhován do Prahy, ale naopak byl v roce 1959 v tehdejším Gottwaldově (Zlíně) zřízen detašovaný ateliér tvarování strojů a nástrojů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, jakožto jediné vysokoškolské pracoviště specializované na výuku průmyslového designu v Československu.

<sup>21</sup> Více o historii Výtvarného kolektivu v Brně viz Jan Rajlich, *Brno – černá bílá*, Brno 2015, s. 55–60.

sify the connection of the school with the company, its activities were reduced during the Spring of 1949.<sup>19</sup> The decisive meeting took place in the presence of the school's management, pupils' representatives, the Communist Party of Czechoslovakia, the unions, and the factory management on 3 June 1949, and resulted in the liquidation of one of the outstanding pedagogical experiments of the 1940s. It was decided that the school would focus mostly on the field of Zlín's nationalised industry, i.e. the leather, rubber, plastics sectors. The role of the director Kadlec was reduced to teaching art history and not long after, he left the school.

Specialised school workshops were disposed of and transferred to the factory. The erstwhile Monument of Tomáš Baťa which after the War served the School of Arts as an exhibition venue and where the last Zlín Salon took place, was entrusted to the promotional department.<sup>20</sup> Finally, the school shop and showroom, the last component of Kadlec's unique project and which provided the school with income, were closed down. The remnants of the school shop, which had earlier been forced to make room for the Pramen national enterprise, were now transferred to the sales department in Svit.

In practice, these steps meant the end of the School of Arts established by František Kadlec and Jan Antonín Baťa in 1939. Kadlec's attempt at reforming art education was seemingly unsuccessful after ten years. Nevertheless, he played a rather significant role in the further development of Zlín design. He examined the possibilities of an institution functioning in cooperation with an industrial company, and he trained a new group of artists, many of whom established themselves in art, graphic, product and industrial design in the

<sup>19</sup> Meeting minutes of the school (Uměleckoprůmyslová škola Dr. Zdeňka Nejedlého), on 3 June 1949 in the office of Dr. Holý, AFK – ŠU.

<sup>20</sup> Meeting minutes with Kadlec on 14 May 1949, AFK – ŠU.

second half of the 20th century. *Výtvarný kolektiv*, an artistic cooperative formed in the late 1940s at the initiative of former classmates of the School of Arts, is one of the significant examples of appreciation of the experience gleaned from the instruction in Zlín in practice.<sup>21</sup>

In this respect, it is also worth mentioning the activities of Zdeněk Kovář, a graduate of the School of Arts, and after 1947 an instructor in the newly established field of machine and tool modelling. Kovář strived to continue to develop the school's mission after its transformation into the Secondary School of Zdeněk Nejedlý (Střední uměleckoprůmyslová škola Zdeňka Nejedlého) in Gottwaldov and later after the institution was forced to move to Uherské Hradiště in 1952. Thanks to his efforts, the field of machine and tool modelling was not moved to Prague in the 1950s. On the contrary, in 1959 a branch of machine and tool modelling of the Academy of Applied Arts (Vysoká škola uměleckoprůmyslová) in Prague was established in Gottwaldov. It was the only university that specialised in teaching industrial design in Czechoslovakia.

---

<sup>21</sup> For more on the history of *Výtvarný kolektiv* in Brno, see Jan Rajlich, *Brno – černá bílá*, Brno 2015, pp. 55–60.

77 Študentky textilního oddelenia ŠUR, 30. roky  
77 Students of the textile department at ŠUR, 1930s





## O autorkách a autoroch

**Katalin Bakos** (nar. 1952) je kunsthistorička, muzeologička a výskumníčka z Budapešti. Pôsobila ako kurátorka výstav súčasného umenia v Műcsarnoku a v grafickom oddelení Maďarskej národnej galérie. V roku 1999 dopísala dizertačnú prácu *Maďarský Bauhaus*, venovanú Sándorovi Bortnyikovi, jeho grafickému dizajnu a súkromnej škole Műhely. Ako expertka na umenie 20. storočia je kurátorkou mnohých výstav o grafickom dizajne (predovšetkým o plagátoch) a tiež autorkou početných publikácií.

**Simona Bérešová** (nar. 1991) absolvovala štúdium dejín umenia v Bratislave a vo Viedni. Momentálne pôsobí ako doktorandka na Humboldtovej univerzite v Berlíne, kde píše dizertačnú prácu na tému *Fotografia na Škole umeleckých remesiel v Bratislave*. Jej štúdium je podporované štipendiom DAAD. Od roku 2015 spolupracuje so Slovenským centrom dizajnu v Bratislave, pričom sa venuje výskumu ŠUR. V roku 2019 sa začala jej spolupráca s Ústavom dejín umenia AV ČR v Prahe na projekte zameranom na činnosť Františka Kalivodu (1913 – 1971). V rámci svojej výskumnej činnosti sa orientuje predovšetkým na dejiny moderny v strednej Európe, medzivojnovú fotografiu a umelecké školstvo.

## About the Authors

**Katalin Bakos** (b. 1952) is an art historian, museologist and researcher from Budapest. She has worked as a curator of exhibitions of contemporary art in Műcsarnok and the graphic department of the Hungarian National Gallery. In 1999, she completed her dissertation *Hungarian Bauhaus* devoted to Sándor Bortnyik, his graphic design and the Műhely private school. As an expert on the 20th-century art, she has curated many exhibitions on graphic design (especially posters) and has written numerous publications.

**Simona Bérešová** (b. 1991) studied art history in Bratislava and Vienna. She is currently a PhD and DAAD scholarship student at Humboldt University in Berlin, where she is preparing her dissertation entitled *Photography at the School of Arts and Crafts in Bratislava (Fotografia na Škole umeleckých remesiel v Bratislave)*. Since 2015 she has been cooperating with the Slovak Design Museum in Bratislava on the research related to ŠUR. In 2019 she began to cooperate with the Institute of Art History at the Czech Academy of Sciences in Prague on a project focused on the activities of František Kalivoda (1913–1971). Her research is focused on the history of modernism in Central Europe, interwar photography and art education.

**Meghan Forbes** (nar. 1984) získala doktorský titul na University of Michigan. Jej dizertačná práca sa zaoberala pražskou a brnianskou avant-gardou a ich kontaktmi s medzivojnovou Európou. V súčasnosti pracuje ako postdoktorandka v Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art v Metropolitan Museum of Art v New Yorku a prípravuje knižnú publikáciu, ktorá dokumentuje historickú korešpondenciu, cesty, periodiká a siete kontaktov v Európe dvadsiatych rokov. Meghan Forbes získala mnohé štipendiá v rámci svojej odbornej činnosti, medzi ktoré patrí napríklad Fulbright Award (2014 – 2015). Je editorkou *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text* (Routledge, 2019) a spolukurátorkou výstavy *BAUHAUS ↔ VKhUTEMAS: Intersecting Parallels* (Museum of Modern Art, New York 2018).

**Lada Hubatová-Vacková** (nar. 1969) je historička umenia a kurátorka výstav, pôsobí na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe, kde prednáša dejiny umenia a dizajnu 19. – 20. storočia. Okrem iného sa venuje dejinám umeleckého priemyslu a umeleckopriemyselného školstva. Je autorkou alebo spoluautorkou radu publikácií a výstav, za ktoré získala prestížne ocenenia: *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Experimenty dekorativního umění 1870 – 1930* (VŠUP, Praha 2011, Moravská galerie v Brně 2012), *Zlínská umprumka (1959 – 2011)*. Od průmyslového výtvarníctví po design (VŠUP, Praha 2013), *První republika 1918 – 1938* (Národní galerie v Praze 2018). Momentálne sa venuje téme aranžérstva výkladných skriň v kontexte medzivojnovej avantgardy.

**Meghan Forbes** (b. 1984) earned a doctorate at the University of Michigan. Her dissertation dealt with the Prague and Brno avant-garde and their contacts with interwar Europe. She currently works as a postdoctoral fellow in the Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art at the Metropolitan Museum of Art in New York, and is preparing a publication documenting historical correspondence, trips, periodicals, and networks of contacts in Europe of the 1920s. Forbes has received many scholarships for her professional activities, including a Fulbright Award (2014–2015). She is the sole editor of *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text* (Routledge, 2019) and co-curated the exhibition the *Bauhaus↔VKhUTEMAS: Intersecting Parallels* (Museum of Modern Art, New York 2018).

**Lada Hubatová-Vacková** (b. 1969) is an art historian and exhibition curator. She works at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague where she lectures on the history of 19th- to 20th-century art and design. Her research focuses on the history of applied arts and schools of applied arts. She authored and co-authored several publications and exhibitions for which she has received prestigious awards, including *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Experimenty dekorativního umění 1870 – 1930* (*Silent Revolutions in Ornament. Experiments in Decorative Art 1880–1930*, VŠUP, Praha 2011, Moravská galerie, Brno 2012), *Zlínská umprumka (1959–2011)*. *Od průmyslového výtvarníctví po design* (VŠUP, Praha 2013), *První republika 1918 – 1938* (*The First Republic 1918 – 1938*, Národní galerie Praha, 2018). She currently focuses on the topic of window dressing in the context of interwar avant-garde.

**Vít Jakubíček** (nar. 1987) vyštudoval dejiny umenia na Masarykovej univerzite v Brne a po absolútoriu pôsobil ako odborný garant územia v Národnom pamiatkovom ústave – územnom odbornom pracovisku v Kroměříži. V súčasnosti je kurátorom sochárstva a dizajnu Krajskej galérie výtvarného umenia v Zlínne. Je pedagógom na Fakulte výtvarného umenia Vysokého učenia technického v Brne, Fakulte multimediálnych komunikácií a Fakulte managementu a ekonomiky Univerzity Tomáša Baťu v Zlínne. Odborne sa venuje predovšetkým dejinám architektúry a dizajnu a zameriava sa najmä na problematiku zlínskej Školy umenia a jej osobnostiam.

**Alena Kavčáková** (nar. 1956) vyštudovala výtvarnú výchovu na Pedagogickej fakulte Univerzity Palackého (UP) v Olomouci, tam aj v rokoch 1986 – 1996 prednášala metodiku výtvarnej výchovy. Na Filozofickej fakulte UP absolvovala v roku 1995 doktorandské štúdium v odbore dejín umenia, v tom istom odbore sa v roku 2007 habilitovala. Od roku 1996 prednáša na Katedre dejín umenia Filozofickej fakulty UP, špecializuje sa na maliarstvo a sochárstvo prvej polovice 20. storočia. Jej výskumná a publikačná činnosť je zameraná na umeleckú a výtvarno-pedagogickú avantgardu.

**Alexandra Panzert** (nar. 1987) je historička umenia a od roku 2016 odborná asistentka pre predmety teória, dejiny umenia a dizajnu na Fakulte dizajnu na University of Applied Sciences and Arts v Hannoveri. Po štúdiách v Drážďanoch pracovala v rokoch 2013 – 2015 v Bröhan-Múzeum v Berlíne. V rámci dizertačnej práce sa venuje téme Bauhaus v kontexte a porovnaniu umeleckých a umeleckopriemyselných škôl Weimarskej republiky (vedúci práce: Prof. Patrick Rössler a Prof. Anja Baumhoff).

**Vít Jakubíček** (b. 1987) studied art history at Masaryk University in Brno before serving as an expert guarantor of the territory in the National Heritage Institute - the territorial department in Kroměříž. Presently he is the curator of sculpture and design at the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín. Jakubíček teaches at the Faculty of Fine Arts of the Brno University of Technology, the Faculty of Multimedia Communications and the Faculty of Management and Economics of the Tomas Bata University in Zlín. He specialises in the history of architecture and design and focuses mainly on the issue of the Zlín School of Arts and its personalities.

**Alena Kavčáková** (b. 1956) is an art education graduate of the Faculty of Education of Palacký University (PU) in Olomouc, where she also lectured on art education methodology from 1986 to 1996. She earned a doctorate from the Faculty of Arts of Palacký University in 1995 in the field of art history, and in 2007 she became a senior lecturer in the same field. Since 1996, Kavčáková has been lecturing at the Department of Art History of the Faculty of Arts of Palacký University, specialising in painting and sculpture of the first half of the 20th century. Her research and publishing activities focus on artistic and art-educational avant-garde.

**Alexandra Panzert** (b. 1987) is an art historian, and since 2016 she has been working as an expert fellow in the subjects of art theory, art and design history at University of Applied Sciences and Arts in Hannover, Faculty of Design. After her studies in Dresden, Panzert worked at the Bröhan-Museum in Berlin between 2013 to 2015. Her dissertation's topic is the Bauhaus in context and comparison of art and design schools in the Weimar Republic (supervisors: Prof. Patrick Rössler and Prof. Anja Baumhoff).

**Klára Prešnajderová** (nar. 1981) pôsobí ako výskumná pracovníčka v Slovenskom centre dizajnu, zodpovedná za výskum Školy umeleckých remesiel. V roku 2019 získala doktorát na Univerzite Komenského v Bratislave v odbore literárna veda s dizertačnou prácou o medzinárodnom kontexte slovenských avantgardných časopisov. V rokoch 2017 – 2019 pracovala ako projektová asistentka v MAK – Museum für angewandte Kunst vo Viedni. Bola spolukurátorka výstavy *Bauhaus po slovensky* v Bauhouse v Dessau (2015) a hlavná kurátorka výstavy venovej ŠUR *Nebáť sa moderny!* (2018). V rámci svojho výskumu sa venuje najmä modernizačnému kultúrnemu hnutiu v medzivojniovom období.

**Sonia de Puineuf** (nar. 1976) získala v roku 2006 doktorát z dejín umenia na parížskej Sorbonne. Získala granty od Deutsches Forum für Kunstgeschichte v Paríži, Paul Mellon Centre for Studies in British Art v Londýne a Getty Foundation v Los Angeles. Prednáša vo Francúzsku a spolupracuje so Slovenským centrom dizajnu v Bratislave. Jej výskumná a publikačná činnosť je zameraná na medzivojnovú avantgardu v strednej Európe, so špecializáciou na grafický dizajn. Okrem iného je autorkou mnohých článkov venovaným ŠUR a Zdeňkovi Rossmannovi.

**Grit Weber** (nar. 1970) je od roku 2015 kurátorkou a zastupujúcou riaditeľkou Museum Angewandte Kunst vo Frankfurte. O. i. kurátorovala výstavu *Moderne am Main 1919 – 1933*, ktorá predstavila aktérov, siete a inštitúcie projektu Das Neue Frankfurt. Okrem toho sa zameriava na prienik umenia, dizajnu a spoločnosti. Je vyučená remeselníčka, vyštudovala dejiny umenia, umeleckú pedagogiku a kultúrnu antropológiu vo Frankfurte a neskôr pôsobila ako redaktorka regionálneho výtvarného magazínu a novinárka na voľnej nohe, pričom písala o umení a dizajne.

**Klára Prešnajderová** (b. 1981) is responsible for the research of the School of Arts and Crafts in Bratislava at the Slovak Design Museum. In 2019 she earned a doctorate at Comenius University in Bratislava in the field of literary studies with a dissertation on the international context of Slovak avant-garde magazines. From 2017 to 2019 she worked as a project assistant at MAK – the Museum of Applied Arts in Vienna. She co-curated the exhibition *Bauhaus auf Slowakisch* at the Bauhaus in Dessau (2015), and was chief curator of the exhibition devoted to ŠUR entitled *Nebáť sa moderny! (Have No Fear of Modernism!)* in Bratislava (2018). Her research focuses on the cultural modernisation movement of the interwar period.

**Sonia de Puineuf** (b. 1976) earned her doctorate in art history at Paris Sorbonne in 2006. She has received grants from Deutsches Forum für Kunstgeschichte in Paris, the Paul Mellon Centre for Studies in British Art in London, and the Getty Foundation in Los Angeles. She lectures in France and cooperates with the Slovak Design Museum in Bratislava. Her research and publication activity focuses on the interwar avant-garde in Central Europe, specifically on graphic design. She is also the author of many articles on ŠUR and Zdeněk Rossmann.

**Grit Weber** (b. 1970) has been a curator and deputy director of the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt since 2015, where among others, she curated the exhibition *Moderne am Main 1919–1933* which featured the personalities, networks, and institutions of the “New Frankfurt” project. Weber focuses on the intersection of art, design and society. A trained craftswoman, she studied art history, art pedagogy and cultural anthropology in Frankfurt and was later active as the editor of a regional art magazine and a freelance journalist covering art and design.

**Patrick Werkner** (nar. 1953) bol do roku 2018 profesorom dejín umenia na Universität für angewandte Kunst vo Viedni a viedol tamojšiu umeleckú zbierku. Pôsobil ako hostujúci profesor na univerzitách v Leidene (NL), Salzburgu (A), Stanforde (USA) a na Bard College (USA). Je autorom početných publikácií o. i. o Oskarovi Kokoschkovi, expresionizme v Rakúsku a land arte. Naposledy bol spolueditorom publikácie *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien – Ästhetik der Veränderung* (2017). Bol spolukurátorom výstav vo viedenských múzeách Belvedere, Leopold-Museum a MAK – Museum für angewandte Kunst. Vo svojom aktuálnom výskume sa zaobrá fiziognómiami vo viedenskej moderne.

**Cornelia Wieg** (nar. 1955) sa narodila v Lipsku, vyrastala v Thüringene. Vyštudovala klasickú archeológiu a dejiny umenia na Univerzite Friedricha Schillera v Jene. Od roku 1980 pôsobí ako kustódka zbierky plastiky v Štátnej galérii Moritzburg Halle, dnes Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale). Je autorkou početných výstav a publikácií o umení 20. storočia až do súčasnosti, napr. o Maxovi Beckmannovi či Georgovi Baselitzovi. Žije v Ribnitz-Damgarten, Halle a Berlíne.

**Julia Witt** (nar. 1976) je muzeologička a kultúrna historička. Zaoberá sa biografiami umelcov a inštitucionálnymi dejinami umeleckého vzdelávania. Na Technickej univerzite v Berlíne píše dizertačnú prácu na tému reformy štátnych výtvarných akadémii vo Weimarskej republike.

**Patrick Werkner** (b. 1953) was a professor of art history at the Universität für angewandte Kunst in Vienna and head of its art collection until 2018. He has been a visiting professor at the universities of Leiden (NL), Salzburg (A), Stanford (USA), and Bard College (USA). He has written extensively, including publications on Oskar Kokoschka, Expressionism in Austria and Land art. He recently co-edited the publication *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung* (2017). He has co-curated exhibitions at the Belvedere Museum, the Leopold-Museum, and MAK – Museum of Applied Arts, all in Vienna. His current research deals with physiognomy in Viennese Modernism.

**Cornelia Wieg** (b. 1955) was born in Leipzig and grew up in Thüringen. She is a classical archaeology and art history graduate from the Friedrich Schiller University of Jena. Since 1980, she has been active as the custodian of the sculpture collection at the State Gallery of Moritzburg, Halle, today the Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale). She has organized numerous exhibitions and written publications on art of the 20th-century, including publications about Max Beckmann and George Baselitz. She lives in Ribnitz-Damgarten, Halle, and Berlin.

**Julia Witt** (b. 1976) is a museologist and cultural historian, who is specialised in research of the biographies of artists and the institutional history of art education. She is currently working on her dissertation on the reform of public art academies in the Weimar Republic at the Technical University in Berlin.



## Zoznam reprodukcií /

### Bildnachweis

01. Mikuláš Galanda v triede, 30. roky, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
02. László Moholy-Nagy na návštive ŠUR, 1931, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
03. Študenti grafického oddelenia ŠUR v dielni, 30. roky, súkromný archív Vladimíra Bahnu.
04. František Malý, vlnené závesové látky, 1936, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
05. Práca v keramickej dielni, 30. roky, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
06. Teoretická výučba na ŠUR, 30. roky, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
07. Kovové misky, kovorobné oddelenie ŠUR, 30. roky, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.

*Simona Bérešová – Sonia de Puineuf*

08 a, b.

Zdeněk Rossmann, obálka časopisu *nová bratislava*, č. 1 a č. 4, 1931/32, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.

*Klára Prešnajderová*

09. Budova Učňovských škôl a ŠUR v Bratislave, 30. roky, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
  - 10 a, b, c, d.
- Zdeněk Rossmann, *Předlohy pro odborné kreslení typografické*, ukážka č. 6, 7, 14, 15, 1936, Archív Ivy Mojžišovej - SMD Bratislava.
11. Dvostrana časopisu *Pestrý týden*, venovaná fotografickému oddeleniu ŠUR, 1932, Univerzitná knižnica v Bratislave.
  12. Kalamáre, študentská práca z kovorobného oddelenia ŠUR, 1935, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
  13. Práce keramického oddelenia ŠUR, 30. roky, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.
  14. Martin Brezina, Farebná štúdia – obývačka a kuchyňa, 1931, tempera/papier, drevorobné oddelenie ŠUR, SMD Bratislava.
  15. D. Hallová, detská práca pod vedením Ľudovíta Fullu, in: *Mapa školských prác ŠUR + UŠ 1931 – 1932*, Archív Ivy

## Credits

01. Mikuláš Galanda in the classroom, 1930s, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
02. László Moholy-Nagy visiting ŠUR, 1931, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
03. Students of the graphic department at ŠUR in the workshop, 1930s, private archive of Vladimír Bahna.
04. František Malý, woolen curtain fabrics, 1936, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
05. Work in the pottery workshop, 1930s, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
06. Theoretical lesson at ŠUR, 1930s, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
07. Metal bowls, metalworking department at ŠUR, 1930s, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.

*Simona Bérešová – Sonia de Puineuf*

08 a, b.

Zdeněk Rossmann, cover of the magazine *nová bratislava*, no. 1 and 4, 1931/32, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.

*Klára Prešnajderová*

09. Building of the Vocational Schools and ŠUR in Bratislava, 1930s, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
  - 10 a, b, c, d.
- Zdeněk Rossmann, Templates of Expert Typographic Drawing, example no. 6, 7, 14, 15, 1936, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
11. Double page of *Pestrý týden* magazine, dedicated to the photography department of ŠUR, 1932, University Library in Bratislava.
  12. Ink-pots, student work of the metalworking department at ŠUR, 1935, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
  13. Works of the pottery department at ŠUR, 1930s, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.

- Mojžišovej – SMD Bratislava.
16. Martin Brezina, Kvety, zač. 30. rokov, tempera/papier, maliarske oddelenie ŠUR, SMD Bratislava.
  17. Martin Brezina, Nákladné autá – hračky, kresebné kolorované návrhy v mierke 1:10 a 1:2, 1931, tempera/papier, drevorobné oddelenie ŠUR, SMD Bratislava.

*Patrick Werkner*

18. Marianne (My) Ullmann, Apokalypse, 1926, Tempera/Papier, Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv. Nr. 10.295/1-4/B
19. Elisabeth Karlinsky, Gesichter in Kreisfiguration, 1923, Öl/Lw., Wien Museum, Inv. Nr. 171330.
20. Johanna (Hansi) Reismayer, Formwille der Zeit, Buchcover für: Leopold Wolfgang Rochowanski 1922, Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv. Nr. 1425/Q.
21. Erika Giovanna Klien, Abstraction, 1926, Gouache, Wasserfarbe/Lw., Yale University Art Gallery, Schenkung von Katherine S. Dreier an die Collection Société Anonyme.
22. Erika Giovanna Klien, Bewegter Pferdekopf, 1925, Bleistift/Papier, Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv. Nr. 12.753.
23. Herbert Ploberger, Kinetistische Skulptur von 1924, Rekonstruktion von Franz Hnizdo 2012, Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv. Nr. 16.414/O.
24. Franz Cizek mit seinem Assistenten Otto Erich Wagner in der Kunstgewerbeschule, Dependance Fichtegasse 4, ca. 1926, Wien Museum, Inv. Nr. 171795.
25. Ausstellung in der Dependance der Kunstgewerbeschule in der Fichtegasse 4, Juni bis September 1924, Wien Museum, Inv. Nr. 171504/3.

*Lada Hubatová-Vacková*

26. Ruční práce a kreslení na obecné škole, in: *Náš směr IV*, 1913, súkromná zbierka.
27. Obouruční kreslení, in: J. Liberty Tadd, *Nové methody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávat prostředky zachovávajícími životní svěžest a rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání*, Praha 1907.
- 28 a, b.  
Krabičky zdobené abstraktním ornamentem vystrihovanými barevnými papíry, učitel Josef Vydra – domácí práce žáků, 1. české gymnázium v Brně, in: *Náš směr IV*, 1913, soukromá sbírka.

14. Martin Brezina, Colour study – living room and kitchen, 1931, tempera/paper, woodworking department at ŠUR, Slovenské múzeum dizajnu Bratislava.
15. D. Hallová, child's work led by Ľudovít Fulla, in: *Mapa školských prác ŠUR + UŠ 1931 – 1932*, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.
16. Martin Brezina, Flowers, early 1930s, tempera/paper, painting department at ŠUR, Slovenské múzeum dizajnu Bratislava.
17. Martin Brezina, Lorries – toys, coloured design sketches in 1:10 and 1:2 scale, 1931, tempera/paper, woodworking department at ŠUR, Slovenské múzeum dizajnu Bratislava.

*Patrick Werkner*

18. Marianne (My) Ullmann, Apokalypse, 1926, tempera/paper, University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive, Inv. No. 10.295/1-4/B.
19. Elisabeth Karlinsky, Faces in Circular Configuration, 1923, oil/canvas, Wien Museum, Inv. No. 171330.
20. Johanna (Hansi) Reismayer, Formwille der Zeit, book cover for: Leopold Wolfgang Rochowanski 1922, University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive, Inv. No. 1425/Q.
21. Erika Giovanna Klien, Abstraction, 1926, gouache, watercolour/canvas, Yale University Art Gallery, Gift of Katherine S. Dreier to the Collection Société Anonyme.
22. Erika Giovanna Klien, Head of Horse in Motion, 1925, pencil/paper, University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive, Inv. No. 12.753.
23. Herbert Ploberger, Kineticist sculpture from 1924, restoration by Franz Hnizdo, 2012, University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive, Inv. No. 16.414/O.
24. Franz Cizek with his assistant Otto Erich Wagner at the Kunstgewerbeschule in Vienna, detached premises of the Kunstgewerbeschule at Fichtegasse 4., c. 1926, Wien Museum, Inv. No. 171795.
25. Exhibition in the detached premises of the Kunstgewerbeschule at Fichtegasse 4, June - September 1924, Wien Museum, Inv. No. 171504/3.

*Lada Hubatová-Vacková*

26. Handicrafts and drawing at a general school, in: *Náš směr IV*, 1913, private collection.
27. Both-hand drawing, in: J. Liberty Tadd, *Nové methody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávat prostředky zachovávajícími životní svěžest a rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání*, Praha 1907.

- 29 a, b.  
Elementární studie rytmu z Pelantovy a Čížekovy školy, body razítkované, in: *Náš směr III, 1911–1912*, Univerzitní knižnica v Bratislavě.
30. Mechanizované kreslení, otiskování textilních materiálů, textilní oddělení ŠUR v Bratislavě (prof. František Malý), in: *Výtvarná výchova III, 1936–1937*, Univerzitní knižnica v Bratislavě.
31. Mechanizované kreslení: studie klobouků formováním z ústřížků a závoje, módní oddělení ŠUR, in: *Výtvarná výchova I, 1935*, Univerzitní knižnica v Bratislavě.
32. Mechanizované kreslení, otiskování textilních materiálů, textilní oddělení ŠUR (prof. František Malý), in: *Výtvarná výchova III, 1936–1937*, Univerzitní knižnica v Bratislavě.
- 33 a, b.  
Mechanizovaná metoda prostorové kompozice uplatnitelné v aranžérství, práce žáků ŠUR, prof. František Tröster, in: *Výtvarná výchova III, 1936–1937*, Univerzitní knižnica v Bratislavě.
- 28 a, b.  
Boxes decorated with ornaments from cut coloured papers, teacher Josef Vydra – students' homeworks, 1st Czech Grammar School in Brno, in: *Náš směr IV, 1913*, private collection.
- 29 a, b.  
Elementary studies of rhythm from Pelant's and Čížek's school, stamped points, in: *Náš směr III, 1911–1912*, University Library in Bratislava.
30. Mechanised drawing, imprint of textile materials, textile department at ŠUR in Bratislava (Prof. František Malý), in: *Výtvarná výchova III, 1936–1937*, University Library in Bratislava.
31. Mechanised drawing, study of hats by forming cut outs and veils, fashion department at ŠUR, in: *Výtvarná výchova I, 1935*, University Library in Bratislava.
32. Mechanised drawing, imprint of textile materials, textile department at ŠUR (Prof. František Malý), in: *Výtvarná výchova III, 1936–1937*, University Library in Bratislava.
- 33 a, b.  
Mechanised method of spatial composition applicable in window dressing, ŠUR students' work, Prof. František Tröster, in: *Výtvarná výchova III, 1936–1937*, University Library in Bratislava.

*Alena Kavčáková*

34. Výstava výtvarné výchovy, Veletržní palác, 1928 – z výuky F. V. Mokrého na reálce v Praze, originály archiválií jsou uložené v LA PNP Praha.
35. Kongresové jednání v sále pražské Lucerny, 1928, originály archiválií jsou uložené v LA PNP Praha.
36. Lucia Moholy, fotografie Josefa Alberse a F. V. Mokrého na VI. mezinárodním kongresu v Praze, srpen 1928, originály archiválií jsou uložené v LA PNP Praha.
37. Mezinárodní výstava výtvarné výchovy, in: *Nová Praha XX, č. 131, 2. 8. 1928*.
38. Pozvání k účasti na výstavě VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění v Praze, brožura Praha 1928.
39. Alfred Specker – president FEA 1925–1948, originály archiválií jsou uložené v LA PNP Praha.

*Cornelia Wieg*

40. Hans Finsler, Cröllwitzer Brücke, 1928, Glasnegativ, 10 x 15 cm, MOSPhFi01154, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Nachlass Hans Finsler.
41. Grassimesse 1932, Ausstellung der Werkstätten der Stadt Halle, Nachlass Wilhelm Nauhaus, Die Schule Bl. 35, Stadtarchiv Halle (Saale), Foto: Stadtarchiv Halle (Saale).
42. Karl Schmidt-Rottluff, Bildnis Paul Thiersch, 1915, Öl auf Leinwand, 62 x 125 cm, MO100218a, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Punctum/Bertram Kober ©VG Bild-Kunst, Bonn 2019.

*Alena Kavčáková*

34. Exhibition of Art Education, Trade Fair Palace, 1928 - from the lessons of F. V. Mokrý at a secondary school in Prague, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Prague.
35. Congress meeting in Lucerna Hall, Prague, 1928, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Prague.
36. Lucia Moholy, photograph of Josef Albers and F. V. Mokrý at 6th International Congress in Prague, August 1928, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Prague.
37. International Exhibition of Art Education, in: *Nová Praha XX, no. 131, 2. 8. 1928*.
38. Invitation for the participation at the exhibition of 6th International Congress for Art Education, Drawing and Art Applied to Industries in Prague, booklet, Praha 1928.
39. Alfred Specker – President of FEA 1925–1948, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Prague.

*Cornelia Wieg*

40. Hans Finsler, Cröllwitzer Bridge, 1928, glass plate negative, 10 x 15 cm, MOSPhFi01154. Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale),

43. Gustav Weidanz u. a., drei Marionetten zu W. A. Mozart *Bastien und Bastienne*, 1932, Holz, bemalt, verschiedene Stoffe, Leder, Perlen, Metall, Höhe: Colas 62 cm, Bastien 55 cm , Bastienne 55 cm, MOIIllo0518a-c, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Klaus E. Göltz © Nachlass Gustav Weidanz.
44. Gerda Leo, Darbietung auf dem Fest „Die Neue Sachlichkeit“ 1925, 1925/26 Silbergelatine, 8,5 x 12,2 mm, MOSPho4533/b, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Hans Ulrich Jedderun d'Oliveira, Amsterdam.
45. Halles Burg auf der Leipziger Messe, in: *Hallische Illustrierte Nachrichten*, 12. März 1932, Stadtarchiv Halle (Saale), Foto: Stadtarchiv Halle (Saale).
46. Hans Finsler, Flughafen-Restaurant, um 1931, Glasnegativ, 8,5 x 11,5 cm, MOSPhFi01381, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Nachlass Hans Finsler.
47. Hans Finsler, Flughafen-Restaurant, um 1931, Glasnegativ, 8,5 x 11,5 cm, MOSPhFi01387, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Nachlass Hans Finsler.
48. Erwin Hahs und Werbewerkstatt (Entwurf), Paul Schwarz (Druck), Plakat Flughafen Halle-Leipzig (Verkehrsamt der Stadt Halle), 1928, Lithografie auf Maschinenpapier, 61 x 83 cm, MOIIPLo1178, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Nachlass Erwin Hahs.
41. Grassi Fair 1932, Exhibition of the Werkstätten der Stadt Halle, Nachlass Wilhelm Nauhaus, School letter 35, Stadtarchiv Halle (Saale), Photo: Stadtarchiv Halle (Saale).
42. Karl Schmidt-Rottluff, Portrait of Paul Thiersch, 1915, oil on canvas, 62 x 125 cm, MOl00218a, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Photo: Punctum/Bertram Kober ©VG Bild-Kunst, Bonn 2019.
43. Gustav Weidanz and coll., Three puppets for the opera by W. A. Mozart, *Bastien and Bastienne*, 1932, wood, painted, various fabrics, leather, pearls, metal, height: Colas 62 cm, Bastien 55 cm , Bastienne 55 cm, MOIIllo0518a-c, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Photo: Klaus E. Göltz © Nachlass Gustav Weidanz.
44. Gerda Leo, Performance at the "New Objectivity" Celebration 1925, 1925/26 gelatine silver, 8,5 x 12,2 cm, MOSPho4533/b, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Photo: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Hans Ulrich Jedderun d'Oliveira, Amsterdam.
45. Halles Burg auf der Leipziger Messe in: *Hallische Illustrierte Nachrichten*, 12 March 1932, Stadtarchiv Halle (Saale), Photo: Stadtarchiv Halle (Saale).
46. Hans Finsler: Airport restaurant, around 1931, glass negative, 8,5 x 11,5 cm, MOSPhFi01381, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Photo: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Nachlass Hans Finsler.
47. Hans Finsler, Airport restaurant, around 1931, glass negative, 8,5 x 11,5 cm, MOSPhFi01387, Sachsen-Anhalt cultural foundation, Art Museum Moritzburg Halle (Saale), Photo: Sachsen-Anhalt cultural foundation © Nachlass Hans Finsler.
48. Erwin Hahs and the advertising workshop (design), Paul Schwarz (print), Poster of the Halle-Leipzig Airport (Public Transport Association of the city of Halle), 1928, lithograph on machine paper, 61 x 83 cm, MOIIPLo1178, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Photo: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Erwin Hahs's legacy.

#### Meghan Forbes

49. Walter Gropius, „Stavebnice ve velkém,“ in: *Stavba III*, prosinec 1924, č. 5, s. 83.
50. Jaromír Krejcar, „Die moderne Čechische Kunst,“ in: *Život* 1922, s. 169, The Metropolitan Museum of Art, New York, Thomas J. Watson Library.
51. Josef Chochol, „Obytný dům,“ in: *Musaion: sborník pro moderní umění svazek 2*, (jaro 1921), The Metropolitan Museum of Art, New York, Thomas J. Watson Library.
52. Karel Teige, obálka časopisu *ReD III*, č. 5, 1930, soukromá sbírka.
53. Strana z časopisu *ReD III*, 1930, č. 5, s. 130, soukromá sbírka.
54. Strana z časopisu *ReD III*, 1930, č. 5, s. 135, soukromá sbírka.

- Photo: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt © Nachlass Hans Finsler.
49. Walter Gropius, „Stavebnice ve velkém,“ in: *Stavba III*, December 1924, no. 5, p. 83.

#### Meghan Forbes

*Grit Weber*

## 55. a, b, c, d

Umschlag und Seiten aus dem Buch *Frankfort o. M. Economic facts and statistics* (ohne Datum).

- 56. Fritz Wichert in einer Karikatur von Lino Salini (ohne Datum), Historisches Museum Frankfurt am Main, S7P/15.238, © Lino Salini († 1944).
- 57. *Das Neue Frankfurt*, Umschlag der September-Ausgabe 1930, Universitätsbibliothek Heidelberg, „Das neue Frankfurt“ – CC-BY-SA 3.0.
- 58. Einladungskarte zur Ausstellung der Kunstschule im Frankfurter Kunstverein, Sammlung Albinus, Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main.
- 59. Einladungskarte der Kunstgewerbeschule Offenbach zu einer Modenschau in Frankfurt 1930, Sammlung Albinus, Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main.
- 60. a, b, c, d  
Martin Elsaesser, Entwürfe für das neue Gebäude der Frankfurter Kunstschule (Innenhof in Richtung Norden / Ansicht von Nordwest / Eingangshalle), 1926/27, in: Martin Elsaesser, *Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924–1932*, Ullstein Berlin 1933, S. 196–202.

*Katalin Bakos*

- 61. Bortnyik-Schüler bei den Vorbereitungen zur Ausstellung der privaten Kunstschulen in den Ausstellungsräumen der Ungarischen Gesellschaft für Kunstgewerbe, 1931, Druck vom Glasnegativ aus dem Nachlass von Bortnyik, Privatsammlung, Budapest.
- 62. Plakatentwürfe von Nemes György und Imre Révész (Mühely) für Conus Lautsprecher, Wettbewerb ausgeschrieben von der Firma Standard, in: *Magyar Grafika XI*, Nr. 9–10, 1930.
- 63. Entwürfe für Plakate und Zeitschriftenumschlag von Vásárhelyi Győző/Victor Vasarely, Spinner Klára/Claire Vasarely und Gyula E. Kandó (Mühely), in: *Magyar Grafika XI*, Nr. 9–10, 1930.
- 64. Beck Zsuzsa (Jaschik-Schule), Xantofeno, Studie einer Spirale im Raum, 1947–1949, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. F 2000.40.
- 65. Anonym (Jaschik-Schule), Kubistische Pflanzenstudie, 1947–1949, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. F 2002.09.
- 66. György Nemes (Mühely), Musiknotenumschlag, in: *Magyar Grafika XI*, Nr. 9–10, 1930.
- 67. Máté Góth (Jaschik-Schule), Umschlag der Zeitschrift *Reklámélet IV*, Januar 1931.

- 50. Jaromír Krejcar, „Die moderne Čechische Kunst,“ in: *Život* 1922, p. 169, The Metropolitan Museum of Art, New York, Thomas J. Watson Library.
- 51. Josef Chochol, „Obytný dům,“ in: *Musaion: sborník pro moderní umění* vol. 2, (spring 1921), The Metropolitan Museum of Art, New York, Thomas J. Watson Library.
- 52. Karel Teige, cover of the magazine *ReD III*, no. 5, 1930, private collection.
- 53. Page from the magazine *ReD III*, 1930, no. 5, p. 130, private collection.
- 54. Page from the magazine *ReD III*, 1930, no. 5, p. 135, private collection.

*Grit Weber*

## 55. a, b, c, d

Cover and pages from the book *Frankfort o. M. Economic facts and statistics* (undated).

- 56. Caricature of Fritz Wichert by Lino Salini (undated), Historisches Museum Frankfurt am Main, S7P/15.238, © Lino Salini († 1944).
- 57. *Das Neue Frankfurt*, Cover of the September 1930 issue, Universitätsbibliothek Heidelberg, „Das neue Frankfurt“ – CC-BY-SA 3.0.
- 58. Invitation to the exhibition of the Kunstschule in the Frankfurt Kunstverein, Albinus Collection, Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main.
- 59. Invitation of the Offenbach Kunstgewerbeschule to a fashion show in Frankfurt 1930, Albinus Collection, Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main.
- 60. a, b, c, d  
Martin Elsaesser, Sketches of the new building of the Frankfurt Kunstschule (Courtyard facing north /View from the northwest / Entrance Hall), 1926/27, in: Martin Elsaesser, *Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924 – 1932*, Berlin 1933, pp. 196–202.

*Katalin Bakos*

- 61. Bortnyik's pupils during the preparation of the exhibition of private art schools in the exhibition area of the Hungarian Society of Applied Arts 1931, print from a glass negative, part of Bortnyik's estate, private collection, Budapest.
- 62. Poster designs by Nemes György and Imre Révész (Mühely) for Conus Loudspeakers,, competition announced by the Standard company, *Magyar Grafika XI*, no. 9–10, 1930.
- 63. Poster and magazine cover designs by Vásárhelyi Győző/Victor Vasarely, Spinner Klára/Claire Vasarely

68. Albert Kner, Atelier – erzieht zum Leben, Plakat, 1931, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Inv.Nr. PKG 1931/108.

Vít Jakubíček

69. Památník a Studijní ústavy, kolem r. 1938, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
70. Jan Antonín Baťa při prohlídce II. Zlínského salonu s architektky Františkem Lýdie Gahurovou a Františkem Kadlecem, Moravský zemský archiv v Brně, Státní okresní archiv Zlín.
71. Kreslení reklamy, soukromá sbírka.
72. Aranžerství, učitel Jan Sládek a Jan Rajlich, soukromá sbírka.
73. Výstavní a prodejní místnost Školy umění, 1943, Moravský zemský archiv v Brně, Státní okresní archiv Zlín.
74. Pohled do výstavní síně školy v Trantírkově domě na Hlavním náměstí ve Zlíně, kol 1943, Moravský zemský archiv v Brně, Státní okresní archiv Zlín.
75. Návrháři obuvi ve Škole umění, 1948, Moravský zemský archiv v Brně, Státní okresní archiv Zlín.
76. Zdeněk Kovář v ateliéru tvarování strojů a nástrojů, 1949, soukromá sbírka.
77. Študentky textilního oddelenia ŠUR, 30. roky, Archív Ivy Mojžišovej – SMD Bratislava.

- and Gyula E. Kandó (Műhely), in: *Magyar Grafika XI*, no. 9–10, 1930.

64. Beck Zsuzsa (Jaschik's School), Xantofeno, Study of spiral in space, 1947–1949, Museum of Fine Arts - Hungarian National Gallery, Budapest, Inv. No. F 2000.40.
65. Unknown author (Jaschik's School), Cubistic study of plants, 1947–1949, Museum of Fine Arts - Hungarian National Gallery, Budapest, Inv. No. F 2002.09.
66. György Nemes (Műhely), Cover for sheet music, in: *Magyar Grafika XI*, no. 9–10, 1930.
67. Máté Góth (Jaschik's School), Cover of the magazine *Reklámélet IV*, January 1931.
68. Albert Kner, Atelier – educates for life, poster, 1931, National Széchényi Library, Budapest, Inv. No. PKG 1931/108.

Vít Jakubíček

69. Monument and the Study Institutes, c. 1938, Krajská galerie výtvarného umění in Zlín.
70. Jan Antonín Baťa during the viewing of the II Zlín Salon with architects František Lýdie Gahura and František Kadlec, Moravský zemský archiv in Brno, Státní okresní archiv in Zlín.
71. Drawing advertisement, private collection.
72. Window-dressing, Jan Sládek (teacher) and Jan Rajlich, private collection.
73. Exhibition and sales room of the school, 1943, Moravský zemský archiv in Brno, Státní okresní archiv in Zlín.
74. View of the exhibition hall of the school in the Trantírek Building on Zlín's Main Square, c. 1943, Moravský zemský archiv in Brno, Státní okresní archiv in Zlín.
75. Shoe designers at the School of Arts, 1948, Moravský zemský archiv in Brno, Státní okresní archiv in Zlín.
76. Zdeněk Kovář in the machine and tool modelling studio, 1949, private collection.
77. Students of the textile department at ŠUR, 1930s, Slovenské múzeum dizajnu, Archive of Iva Mojžišová Bratislava.

## Použité zdroje /

## Quellenverzeichnis

### Archives

Akademie der Künste Berlin  
 Archiv Technische Hochschule Köln  
 Bauhaus-Archiv  
 Bayerisches Hauptstaatsarchiv  
 Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum  
 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz  
 Generallandesarchiv Karlsruhe  
 Hessisches Staatsarchiv Marburg  
 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main  
 Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha  
 Moravské zemské muzeum v Brně  
 Moravský zemský archiv, Státní okresní archiv Zlín  
 Private Archive of František Kadlec  
 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden  
 Sächsisches Staatsarchiv - Hauptstaatsarchiv Dresden  
 Stadtarchiv Halle an der Saale  
 Slovenské múzeum dizajnu/Slovenské centrum dizajnu, Bratislava  
 Štátny archív Bratislava  
 Universität der Künste Berlin  
 Vereinigte Staatsschulen in Berlin  
 Wienbibliothek im Rathaus

### Journals

Acta Musealia. Suplementa (2005), ARS (1969), Ars Hungarica (1977), Badische Landeszeitung (1919), bauhaus (1928), Das Neue Frankfurt (1929) , DAV (1931), Designum (2016, 2017), Die Form (1929), Frankfurter Zeitung (1922), i10 (1928), Journal of Design History (2010), Karlsruher Tagblatt (1918), Kunst und Kunsthandwerk (1918, 1920), Magyar Grafika (1928, 1930), Művészettörténeti Értesítő (1975), Náš směr (1911, 1912, 1924, 1925, 1926, 1927), Pásma (1925), Pedagogické rozhledy (1911, 1912, 1913, 1926), Pest्रý týden (1932), ReD (1930), Slovenská Grafia (1930), Stavba (1924), Studies in Art Education (1985), Tér és Forma (1930, 1932), tvorba (1930), Umělecký měsíčník (1911, 1912), Umění (2016, 2018), Výtvarné snahy (1926, 1927, 1928, 1929), Výtvarná výchova (1935, 1936, 1937) , Výtvarný život (1958), Wieland (1917), Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar (1987)

## Used Sources

### Monographs

ANDĚL, Anton: *Das Polychrome Ornament, ein Lehrmittel für den elementaren Zeichen-Unterricht, Real und Gewerbeschulen*, Wien 1880.  
 BAKOS, Katalin: *Bortnyik Sándor és a Műhely: Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus” (1928–1938)*, Budapest 2018.  
 BAUMSTARK, Brigitte: *Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878–1920*, Karlsruhe 1988.  
 BÖHME, Hartmut: *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.  
 BREUER, Gerda: *Die Erfindung des modernen Klassikers*, Ostfildern-Ruit 2001.  
 CIZEK, Franz: *Papier-Schneide- und Klebearbeiten. Ihre technischen Grundlagen und ihre erzieherische Bedeutung*, Wien 1916.  
 ČAPEK, Josef: *Umění přírodních národů*, Praha 1938.  
 ČERMÁK, Rudolf: *Historie vyučování kreslení 2*, Praha 1940.  
 DANZER, Carina: *Das Neue Frankfurt (mit)gestalten: Der Kunstschilder und Kulturpolitiker Fritz Wichert (1878–1951)*, Frankfurt am Main 2018.  
 DEWEY, John: *Škola a společnost*, Praha 1904.  
 ELSAESER, Martin: *Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924–1932*, Berlin 1933.  
 EITEBLERGER VON EDELBERG, Rudolf: *Über Zeichenunterricht. Kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge gehalten im k. k. Österreichischen Museum Wien. Mit einem Anhange enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Zeichenvorlagen. 2. verb. u. erweiterte Auflage*, Wien 1882.  
 FERKAI, András: *Molnár Farkas*, Budapest 2011.  
 FILIPI, Josef Jaroslav: *Plošná stylisace dle přírody*, Praha 1912.  
 FRANKE, Anselm - Tom HOLERT: *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart*, Berlin 2018.  
 GROPIUS Walter: *Internationale Architektur*, München, 1925.  
 HARROD, William Owen: *Bruno Paul: The life and work of a pragmatic modernist*, Stuttgart 2005.  
 HERREN, Madeleine: *Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Außenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865–1914*, München 2000.  
 HOSTINSKÝ, Otakar: *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, Praha 1877.

- HÖLSCHER, Peter: *Die Akademie für Kunst und Kunsthgewerbe zu Breslau: Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada: *Tiché revoluce uvnitř ornamentu 1880–1930 / Silent Revolutions in Ornament 1880–1930*, Praha 2011, English version Prague 2012.
- JOHNEN, Stefanie: *Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin: Kunsthochschulgeschichte zwischen Weimarer Republik und NS-Diktatur*, Berlin 2018.
- KAVČÁKOVÁ, Alena: František Viktor Mokrý (1892–1975). Osobnost umělce, organizátora a výtvarného pedagoga v kontextu evropské avantgardy 20. století, (2020, book in preparation).
- KAVČÁKOVÁ, Alena: Josef Vinecký (1882–1949). Osobnost sochaře v kontextu evropské avantgardy 20. století, Olomouc 2009.
- KOÓS, Judit: *Kozma Lajos munkássága. Grafika, iparművészet, építészet*, Budapest 1975.
- KRATZ-KESSEMEIER, Kristina: *Kunst für die Republik: Die Kunstpoltik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008.
- KREJČÍ, F. V.: *Výchova nových lidí*, Praha 1906.
- KROHN, Helga: Bruno Asch: Sozialist. Kommunalpolitiker. Deutscher Jude 1890 – 1940, Frankfurt am Main 2015.
- KUCKARTZ, Udo: *Mixed Methods. Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*, Wiesbaden 2014.
- KURAŠ, Mečislav – Vladimír BALTHASAR: *Pět let studijního ústavu ve Zlíně*, Zlín 1940.
- LANGL, Josef: *Methodik des Unterrichts im Zeichnen*, Wien 1912.
- LEITNER, Bernhard: *Rochowanski 1885–1961. Eine Montage*, Ostfildern-Ruit 1995.
- LICHTENSTEIN, Claude: O. R. Salvisberg: die andere Moderne, Zürich 1995.
- MACIUIKA, John V.: *Before the Bauhaus. Architecture, politics and the German state, 1890 – 1920*, Cambridge 2008.
- MAI, Ekkehard: *Die deutschen Kunstkademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln – Weimar – Wien 2010.
- McDONALD, Stuart: *A Century of Art and Design Education: From Arts and Crafts to Conceptual Art*, Cambridge 2005.
- McDONALD, Stuart: *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970.
- MOELLER, Gisela: *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903 bis 1907*, Weinheim 1991.
- MOHOLY-NAGY, László: *Malerei Photographie Film*, München 1925.
- MOHOLY-NAGY, László: *Od materiálu k architektuře*, Praha 2001.
- MOHOLY-NAGY, László: *Von Material zur Architektur*, München 1929.
- MOJŽIŠOVÁ, Iva: *Škola moderného videnia: Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013.
- NAUHAUS, Wilhelm: *Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunstscole 1915–1933*, Leipzig 1992.
- OTTO, Elizabeth: *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, Cambridge – Mass. 2019.
- PAUL, Bruno: *Erziehung der Künstler an staatlichen Schulen*, Berlin 1919.
- PEVSNER, Nikolaus: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940.
- PEVSNER, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstabakademien*, München 1986.
- RAJLICH, Jan: *Brno – černá bílá*, Brno 2015.
- REBENTISCH, Dieter: *Ludwig Landmann: Frankfurter Oberbürgermeister der Weimarer Republik*, Wiesbaden 1975.
- RECKWITZ, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.
- RENNER, Paul: *Mechanisierte Grafik, Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*, Berlin 1931.
- RIEMERSCHMID, Richard: *Künstlerische Erziehungsfragen*, München 1917 and 1919.
- RITTER VON STORCK, Josef: *Blätter für Kunstgewerbe*, Wien 1872.
- ROCHOWANSKI, Leopold Wolfgang: *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien 1922.
- RUPPERT, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2000.
- SCHIMPF, Gudrun-Christine: *Geld-Macht-Kultur. Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866–1933*, Frankfurt am Main 2007.
- SCHNEIDER, Katja: *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, Weinheim 1992.
- STRAUSS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*, Bratislava 1992.
- SVOBODOVÁ, Markéta: *bauhaus a československo 1919–1938. studenti, koncepty, kontakty – the bauhaus and czechoslovakia 1919–1938. students - concepts - contacts*, Praha 2016.
- ŠTECH, V. V.: *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915.
- TADD, J. Liberty: *New Methods in Education: Art, Real Manual Training, Nature Study: Explaining Processes Whereby Hand, Eye and Mind are Educated by Means that Conserve Vitality and Develop a Union of Thought and Action*, Chicago 1899.
- TADD, J. Liberty: *Nové metody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávat prostředky zachovávajícími životní svěžest a rovijejícími jednotu myšlenky a konání*, Praha 1907.
- TOMAN, Jindřich: *Foto/montáž tiskem / Photo/Montage in Print*, Praha 2008.
- VADAS, József: *A Művészeti Ipartól az Ipari Művészeti*, Budapest 1979.
- VERWORN, Max: *Zur Psychologie der primitiven Kunst: ein Vortrag*, Jena 2014.

- VYDRA, Josef: *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, Praha 1948.
- WAETZOLDT, Wilhelm: *Gedanken zur Kunstschatzreform*, Leipzig 1921.
- WHITFORD, Frank: *Bauhaus*, Praha 2015.
- WICK, Rainer K.: *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009.
- WICK, Rainer K.: *Bauhaus Pädagogik*, Köln 1994.
- WINGLER, Hans: *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933*, Schauberg 1975.
- WITKOVSKY, Matthew: *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Washington D.C. 2007.
- WÖLFFLING, Siegfried: *Dokumente. Zur Geschichte der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Halle seit Gründung der gewerblichen Zeichenschule im Jahr 1870. Beitrag zum 30-jährigen Bestehen der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein*, Halle (Saale) 1988.

## Proceedings

- ANNA, Susanne (ed.): *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und tschechische Avantgarde 1928–1939*, Ostfildern-Ruit 1997.
- BAJKAY, Éva (ed.): „*Von Kunst zu Leben*“: *Die Ungarn am Bauhaus*, Berlin – Pécs 2010.
- BARKI, Gergely – BENESCH, Evelyn – Zoltán ROCKENBAUER (eds.): *Die Acht: A Nyolcak. Ungarns Highway in die Moderne*, Wien 2012.
- BAUMHOFF, Anja – Magdalena DROSTE (eds.): *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009.
- BINROTH, Justus A. – Olaf THORMANN (eds.): *Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003.
- BLASKÓNÉ, Katalin Majkó – Annamária SZŐKE (eds.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*, Budapest 2002.
- BÜTTNER, Nils – Ulrich BERNHARDT (eds.): *250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*, Stuttgart 2011.
- FRANK, Hartmut (ed.): *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989.
- HORÁNYI, Éva (ed.): *Kozma Lajos modern épületei*, Budapest 2006.
- KERNBAUER, Eva – POKORNY-NAGEL, Kathrin – ROSENBERG, Raphael – RÜDIGER, Julia – WERKNER, Patrick – Tanja JENNI (eds.): *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, Wien – Köln – Weimar 2019.
- LEIDENBERGER, Georg – Bernd HÜTTNER (eds.): *100 Jahre Bauhaus. Vielfalt, Konflikt und Wirkung*, Berlin 2019.
- NOEVER, Peter (ed.): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Ostfildern-Ruit 2000.

- RÖSSLER, Patrick (ed.): *Bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, Berlin 2009.
- SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit (ed.): *Umberto Boccioni, Futuristische Malerei und Plastik*, Dresden 2002.
- SEIFERT, Jaroslav – Karel TEIGE (eds.): *Devětsil: Revoluční sborník*, Praha 1922.
- STOLZENBERG, Jana (ed.): *350 – Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg*, Nürnberg 2012.
- WINGLER, Hans (ed.): *Kunstschatzreform 1900 – 1933: Dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin - Kunstschule Debschitz München - Frankfurter Kunstschule - Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau - Reimann-Schule Berlin*, Berlin 1977.
- WÜNSCHE, Isabel (ed.): *Galka E. Scheyer and The Blue Four Correspondence 1924–1945*, Wabern – Berne 2006.
- Württembergisches Kultusministerium (ed.): *Denkschrift über die Neuorganisation der Kunstgewerbeschule und der Akademie der Bildenden Künste*, Stuttgart 1927.

## Proceedings Papers

- BAKOS, Katalin: Az Atelier művészeti tervező és műhelyiskola 1931–1948, in: KÖVES, Szilvia (ed.), *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944*, Budapest 2003, pp. 77–82.
- BAKOS, Katalin: Bolder Than Painting: The Constructivist Influence in Hungarian Poster Art, in: SCHOLZ, László (ed.), *El cartel comercial moderno de Hungría 1924–1942*, Valencia 2009, pp. 204–212.
- BAKOS, Katalin: Jaschik Álmos, a grafikus, in: PRÉKOPA, Ágnes (ed.), *Jaschik Álmos a művész és pedagógus*, Budapest 2002, s. 105–139.
- BORTNYIK, Sándor: Neue Wege des Kunstgewerbe-Unterrichts, in: BAJKAY, Éva (ed.), „*Von Kunst zu Leben*“: *Die Ungarn am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin – Janus Pannonius Museum Pécs 2010, pp. 358–359.
- BRÜNING, Ute: The Printing and Advertising Workshop, in: FIEDLER, Jeannine – Peter FEIERABEND (eds.), *Bauhaus, Translate-a-Book* (trans.), Potsdam 2013, pp. 488–497.
- BRÜNING, Ute: Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt, in: FIEDLER, Jeannine – Peter FEIERABEND (eds.), *Bauhaus*, Köln 1999, s. 491.
- DOLGNER, Angela – GROPIUS, Walter – Paul THIERSCH: Die Gründer des Bauhauses in Weimar und der Kunstschatz Burg Giebichenstein in Halle an der Saale, zwei Kunstschatzdirektoren der Moderne, in: KANDT, Kevin E. – Hermann A. VOGEL VON VOGELSTEIN (eds.), *Aus Hippocrenes Quell'. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlin 2011, pp. 213–229.

- FISCHER, Friedhelm W.: Vorwort zur Neuauflage, in: GÖPEL, Erhard (ed.), *Max Beckmann. Tagebücher 1940 – 1950*, München – Wien 1979, pp. 7–17.
- HAUS, Andreas: Bauhaus – ein Phänomen der Rezeption. Eine Vorbemerkung, in: BIUNDO, Christina – HAUS, Andreas – Anke STEINHAUER et al (eds.), *Bauhaus-Ideen 1919–1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens*, Berlin 1994, pp. 7–9.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada: Krásá věcí, průmysl a moderní společnost (1870–1918), in: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada – PACHMANOVÁ, Martina – Pavla PEČINKOVÁ (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870 – 1970*, Praha 2014, pp. 27–63.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada: Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a Škola umění v letech 1939–1945, in: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada – PACHMANOVÁ, Martina – Jitka RESSOVÁ (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013, pp. 20–36.
- HÜTER, Karl-Heinz: Handwerk und Industrie am Bauhaus. Voraussetzung und Hintergründe, in: Höhere Schule für Gestaltung Zürich (ed.), *Bauhaus 1919–1933. Vier Vorträge zum Seminartag der Höheren Schule und des Museums für Gestaltung vom 30. Juni 1988*, Zürich, pp. 55–79.
- KAMENEC, Ivan: Hlavné trendy vývoja slovenskej kultúry v kontexte spoločenského a politického života za predmníchovskej republiky, in: ZEMKO, Milan – Valerián BYSTRICKÝ (eds.), *Slovensko v Československu (1918 – 1939)*, Bratislava 2004, pp. 445–462.
- KAVČÁKOVÁ, Alena: Organizátorské a teoretické dílo Josefa Vydry v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, in: KAVČÁKOVÁ, Alena – Hana MYSLIVEKOVÁ (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010, pp. 18–29.
- KÁZMEROVÁ, Lubica: K vývinu štruktúry školstva na Slovensku v rokoch 1918 – 1939, in: ZEMKO, Milan – Valerián BYSTRICKÝ (eds.), *Slovensko v Československu (1918 – 1939)*, Bratislava 2004, pp. 417–444.
- KIEREN, Martin: The Bauhaus on the Road to Production Cooperative – The Director Hannes Meyer, in: FIEDLER, Jeannine – Peter FEIERABEND (eds.), *Bauhaus*, Köln 1999, pp. 204–215.
- KREJCAR, Jaromír: Die moderne Čechische Kunst, in: KREJCAR, Jaromír (ed.), *Život*, Praha 1922, pp. 169–174.
- KRIEGER, Verena: Adaption – Synthese – Transformation. Zu den künstlerischen Verfahren des Kinetismus / Adaption – Synthesis – Transformation. On the artistic methods of Viennese Kinetism, in: BAST, Gerald – HUSSLEIN-ARCO, Agnes – KREJCI, Harald – Patrick WERKNER (eds.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kineticism. Modernism in Motion*, Wien 2011, pp. 40–55.
- MEYER, Hannes: My Expulsion from the Bauhaus: An Open Letter to Lord Mayor Hesse of Dessau, in: WINGLER, Hans M. (ed.), *The Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago*, Cambridge – Mass., 1969, pp. 163–165.
- MEZEI, Otto: Jaschik Álmos és iskolája, in: PREKOPA, Ágnes (ed.), *Jaschik Álmos a művész és pedagógus*, Budapest 2002, pp. 13–43.
- MEZEI, Otto: I. Művészettoktatás, in: KONTCHA, Sándor (ed.), *Magyar művészet 1919–1945*, Budapest 1985, pp. 37–47.
- PLATZER, Monika: Der Wiener Kinetismus – eine Balance zwischen den Avantgarden, in: BAST, Gerald – HUSSLEIN-ARCO, Agnes – KREJCI, Harald – Patrick WERKNER (eds.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kineticism. Modernism in Motion*, Wien 2011, pp. 26–39.
- PÖTZL-MALÍKOVÁ, Mária: Die Kunstgewerbeschule in Pressburg 1928 – 1939. Zur Ausstrahlung der Bauhaus-Ideen in der Slowakei, Kultur und Gesellschaft in der Ersten Tschechoslowakischen Republik, in: *Bad Wiesseeer Tagungen des Collegium Carolinum 10*, München 1982, pp. 309–324.
- PRIMUS, Zdeněk: Obrazová báseň: entuziastický produkt poetismu, in: SRP, Karel (ed.), *Karel Teige, 1900–1951*, Praha 1994, pp. 49–62.
- PUINEUF, Sonia de: Zdeněk Rossmann: Nový človek v diagrame európskej avantgardy, in: SYLVESTROVÁ, Marta – TOMAN, Jindřich (eds.), *Zdeněk Rossmann. Horizonty modernismu*, Brno 2015, pp. 50–60.
- REBENTISCH, Dieter: Bruno Asch, in: LUSTIGER, Arno (ed.), *Jüdische Stiftungen in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1988, pp. 298–306.
- REINHOLD, Bernadette: „Weibliche artistische Arbeitskräfte“ in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unebenmer Rückblick, in: BAST, Gerald – HUSSLEIN-ARCO, Agnes – KREJCI, Harald – Patrick WERKNER (eds.), *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung*, Berlin – Boston 2017, pp. 158–163.
- RÉVÉSZ, Emese: Reformok évtizede a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932, in: KOPÓCSY, Anna (ed.), *Reformok évtizede: Képzőművészeti Főiskola 1920–1932*, Budapest 2013, pp. 65–94.
- RÉVÉSZ, Emese: Jaschik Álmos művészettudományi pályája, in: PRÉKOPA, Ágnes (ed.), *Jaschik Álmos a művész és pedagógus*, Budapest 2002, pp. 45–84.
- SRP, Karel, Optical Words (Picture Poems and Poetism), in: BIRGUS, Vladimír (ed.), *Czech Photographic Avant-Garde, 1918–1948*, Cambridge 2002, pp. 56–62.

- STOLBERG, Maria Immakulata: Der Wiener Kinetismus, in: SCHILLING, Jürgen (ed.), *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, Wien 1993, pp. 43–52.
- SUDHALTER, Adrian: Walter Gropius and László Moholy-Nagy Bauhaus Book Series, 1925–1930, in: BERGDOLL, Barry and Leah DICKERMAN (eds.), *Workshops for Modernity: Bauhaus, 1919–1933*, New York 2009, pp. 196–199.
- SUTNAR, Ladislav: Modern Grammar of Exhibition Design, in: KNOBLOCH, Iva (ed.), *Ladislav Sutnar v textech (Mental Vitamins)*, Praha 2010, pp. 35–38.
- THIERSCH, Paul: Erneuerung oder Experiment, in: *Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preussen*, published by Bund deutscher Kunstgewerbeschulmänner, Berlin 1922, pp. 59–61.
- WERKNER, Patrick: *Der Wiener Kinetismus – ein Futurismo Viennese? / Viennese Kineticism – a Futurismo Viennese?*, in: BAST, Gerald – HUSSLEIN-ARCO, Agnes – KREJCI, Harald – Patrick WERKNER (eds.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kineticism. Modernism in Motion*, Wien 2011, pp. 56–67.
- WERKNER, Patrick: *Von der Kunstgewerbeschule zur Angewandten. Schlaglichter auf die 150jährige Geschichte des Hauses*, in: BAST, Gerald – SEIPENBUSCH-HUFSCHEMID, Anja – Patrick WERKNER (eds.), *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung*, Berlin – Boston 2017, pp. 22–43.
- WITT, Julia: Architekturlehre an den Kunsthochschulen in der Weimarer Republik, in: EBERT, Carola – FROSCHAUER, Eva Maria – Christiane SALGE (eds.), *Vom Baumeister zum Master: Formen der Architekturlehre vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*, Berlin 2019, pp. 122–147.
- WITT, Julia: Architektur oder Baukunst? Die Architekturklassen an den deutschen Kunsthochschulen in den 1920er-Jahren, in: OSWALT, Philipp (ed.): *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Basel 2019, (Bauwelt Fundamente 164), pp. 72–85.
- WITT, Julia: Die Werkkunstschulen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik: Ein konfliktbeladenes Konkurrenzverhältnis, in: PANZER, Gerhard – VÖLZ, Franziska – Karl- Siegbert REHBERG (eds.), *Beziehungsanalysen: Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, Wiesbaden 2015, S. 91–108.
- Exhibition Catalogues**
- Burg Giebichenstein. *Die hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Ausst.-Kat.), Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Saale) und Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1993.
- Katalog 6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy*, Praha 1928.
- LUCKNER-BIEN, Renate: *75 Jahre Burg Giebichenstein 1915–1990. Beiträge zur Geschichte* (exh. cat.), Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle 1990.
- Exhibition Catalogues Articles/Papers**
- BÉREŠOVÁ, Simona: Filmové oddelenie ŠUR, in: LONGAUER, Lubomír – Klára PREŠNAJDEROVÁ (eds.), *Nebáť sa sprievodcu*, (exh. cat.), Bratislava 2018, pp. 68–71.
- KAPFINGER, Otto: Hoffmann, Loos und der Werkbund: Streiflichter, in: THUN-HOHENSTEIN, Christoph – BOECKL, Matthias – Christian WITT-DÖRRING (eds.), *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen / Ways to Modernism: Josef Hoffmann, Adolf Loos and Their Impact* (exh. cat.), Wien 2014/15, pp. 206–209.
- KLEMP, Klaus – Grit WEBER: Lehren und Lernen, in: KLEMP, Klaus – WAGNER, Matthias K. – Grit WEBER et al (eds.), *Moderne am Main 1919–1933* (exh. cat.), Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main 2019, pp. 92–131.
- MAUTNER-MARKHOFF, Marietta: Konstruktive Tendenzen, in: BERTSCH, Christoph – Markus NEUWIRTH (eds.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938* (exh. cat.), Österreichische Galerie Wien 1993, pp. 188–201.
- PLAKOLM-FORSTHUBER, Sabine: Der Wiener Kinetismus im Kontext, in: PLATZER, Monika – Ursula STORCH (eds.), *Der Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde* (exh. cat.), Wien 2006, pp. 88–107.
- PLATZER, Monika: Kinetismus – Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde, in: PLATZER, Monika – Ursula STORCH (eds.), *Der Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde* (exh. cat.), Wien 2006, pp. 8–26.
- PREŠNAJDEROVÁ, Klára: Oddelenie detské, in: LONGAUER, Lubomír – Klára PREŠNAJDEROVÁ (eds.), *Nebáť sa sprievodcu*, (exh. cat.), Bratislava 2018, pp. 72–75.
- ŠEVEČEK, Ludvík: Fenomén práce v kultuře Baťova Zlína, in: HORŇÁKOVÁ, Ladislava (ed.): *Fenomén Baťa: zlínská architektura 1910–1960* (exh. cat.), Zlín 2009, pp. 221–237.
- ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana: Oddelenie módne a textilné, in: LONGAUER, Lubomír – Klára PREŠNAJDEROVÁ (eds.), *Nebáť sa sprievodcu*, (exh. cat.), Bratislava 2018, pp. 64–67.
- VOGELSBERGER, Vera: Künstlerische Kunstschriftliteratur. Über Schriften Leopold Wolfgang Rochowanskis, in: Leopold Wolfgang Rochowski, *Aquarelle – Zeichnungen, 1919–1921* (exh. cat.), Wien 1987, pp. 69–75.
- WIEG, Cornelia: „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne.“, in: BAUER-FRIEDRICH, Thomas – PHILIPSEN, Christian – Cornelia WIEG (eds.): *Moderne in der Werkstatt. 100 Jahre Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle* (exh.-cat.), Halle (Saale) 2015, pp. 14–20.

## Theses

- DOBÓ, Gábor: *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önéleírás, kontextusok, modellek* (PhD diss.), ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest 2018.
- FORBES, Meghan: *'In the Middle of It All': Prague, Brno, and the Avant-Garde Networks of Interwar Europe* (PhD diss.), University of Michigan, Ann Arbor 2016.
- PANZERT, Alexandra: *Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich* (ongoing dissertation), Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Fachgebiet Kommunikationswissenschaften.
- PROCHÁZKOVÁ, Jana: *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně* (Master's Thesis), FF Masarykova univerzita, Brno 1971.
- TREUTLEIN, Christina: *Ein „Bauhaus“ für Frankfurt am Main? Martin Elsaessers Pläne für eine Kunstgewerbeschule 1926/27* (Master's Thesis), Phillips-Universität Marburg 2007.
- WITT, Julia: *Reformen an den Kunstabakademien im Deutschen Reich 1910–1942* (ongoing dissertation), TU Berlin, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Fachgebiet Kunstgeschichte.

## Web pages

- PUINEUF, Sonia de: A Look at the Czech and Slovak Avant-Garde Within the Frame of the Bauhaus Network, post (24 June 2019): [https://post.at.moma.org/content\\_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network](https://post.at.moma.org/content_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network).
- www.kampen.de, from 22 October 2019.

Photographs and digital reproductions:

© Historisches Museum Frankfurt am Main, Institut für  
Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Kulturstiftung Sachsen-  
Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale): Punctum/  
Bertram Kober, Klaus E. Göltz, Literární archiv Památníku  
národního písemnictví, Moravský zemský archiv v Brně –  
Státní okresní archiv Zlín, Museen der Stadt Wien – Wien  
Museum, Országos Széchényi Könyvtár, Slovenské múzeum  
dizajnu – Slovenské centrum dizajnu: Lubomír Longauer,  
Stadtarchiv Halle (Saale), private archive of Vladimír Bahna,  
Szépművészeti Múzeum Budapest, The Metropolitan Museum  
of Art, New York, Thomas J. Watson Library, Universität für  
angewandte Kunst Wien, Universitätsbibliothek Heidelberg,  
Univerzitná knižnica v Bratislave, Yale University Art Gallery;  
© Zsuzsa Beck (heirs), Martin Brezina (heirs), Martin Elsaesser  
(heirs), Hans Finsler (heirs), Flora Fribeis (heirs), Máté Góth  
(heirs), Erwin Hahs (heirs), Gyula E. Kando (heirs), Elisabeth  
Karlinsky (heirs), Erika Giovanna Klien (heirs), Albert Kner  
(heirs), Karel Labuda (heirs), Gerda Leo (heirs), Karl Müller  
(heirs), György Nemes (heirs), M. Oravec (heirs), Johanna  
(Hansi) Reismayer (heirs), Imre Révész (heirs), Zdeněk  
Rossmann (heirs), Lino Salini (heirs), Klára Spinner (heirs),  
Marianne (My) Ullmann (heirs), Győző Vasarhelyi (heirs),  
Václav Vydra (heirs), Gustav Weidanz (heirs);  
© Karl Schmidt-Rottluff (heirs) / BILD-KUNST / LITA, 2020;  
© Lucia Moholy (heirs) / BILD-KUNST / LITA, 2020; © Herbert  
Ploberger (heirs) / Bildrecht / LITA, 2020; © Karel Teige (heirs)  
/ DILIA 2020.

We have made every effort to identify the copyright holders  
of the works used herein. We apologise in advance for any  
unintentional omissions.

All rights reserved. No part of this publication may be used,  
retained for later research, transmitted in any form or by any  
means, electronic, mechanical, photocopying, or otherwise  
without the prior consent of the copyright holders.

# School as a Laboratory

## of Modern Life

*On the Reform of Art Education in Central Europe (1900–1945)*

Editors: Simona Bérešová, Klára Prešnajderová,  
Sonia de Puineuf

Authors: Katalin Bakos, Simona Bérešová, Meghan Forbes,  
Lada Hubatová-Vacková, Vít Jakubíček, Alena Kavčáková,  
Alexandra Panzert, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf,  
Mária Rišková, Grit Weber, Patrick Werkner, Cornelia Wieg,  
Julia Witt

Reviewers: Katarína Beňová, Zuzana Šidlíková

Managing editors: Zdenka Pepelová, Klára Prešnajderová

Copy editors: Simona Bérešová, Ľubica Pavlovičová,  
Zdenka Pepelová, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf

Translation: Katarína Kasalová (ENG) except the paper by  
Meghan Forbes (pp. 158–177)

Proofreading: Paul McCullough (ENG), Jitka Madarássová (SK),  
Aspena, s.r.o. (GER, CZ), Katarína Kasalová (pp. 158–177)

Bibliography: Adela Kovářová

Design and layout: Truben Studio / Pavol Truben

Typeface: Skolar latin, Skolar sans, Ulm grotesk

Printed by: Ultra Print, s. r. o.

Published by:  
Slovenské centrum dizajnu  
Jakubovo námestie 12  
P.O.BOX 131  
814 99 Bratislava  
Slovakia  
[www.scd.sk](http://www.scd.sk)

Print run: 250 pcs  
First Edition  
Published as NFS special issue of the magazine *Designum*.

Bratislava 2020  
ISBN 978-80-89992-06-5  
EAN 9788089992065

Táto publikácia vznikla v rámci projektu *Dizajn a inovácie. Cezhraničná spolupráca inštitúcií dizajnu v digitálnej dobe*, ktorý bol podporený programom spolupráce INTERREG V-A Slovenská republika–Rakúsko 2014 – 2020.

Diese Publikation ist eine Teilaktivität des Projekts *Design & Innovation. Grenzüberschreitende Zusammenarbeit von Designinstitutionen im Umbruch zum digitalen Zeitalter* und wurde vom Kooperationsprogramm INTERREG V-A Slowakei–Österreich 2014–2020 gefördert.

This publication was realised within the project *Design & Innovation. Cross-border Cooperation of Design Institutions in the Digital Age* supported by the cooperation programme INTERREG V-A Slovakia–Austria 2014–2020.



EUROPEAN UNION



European Regional Development Fund



J&T BANKA

designum