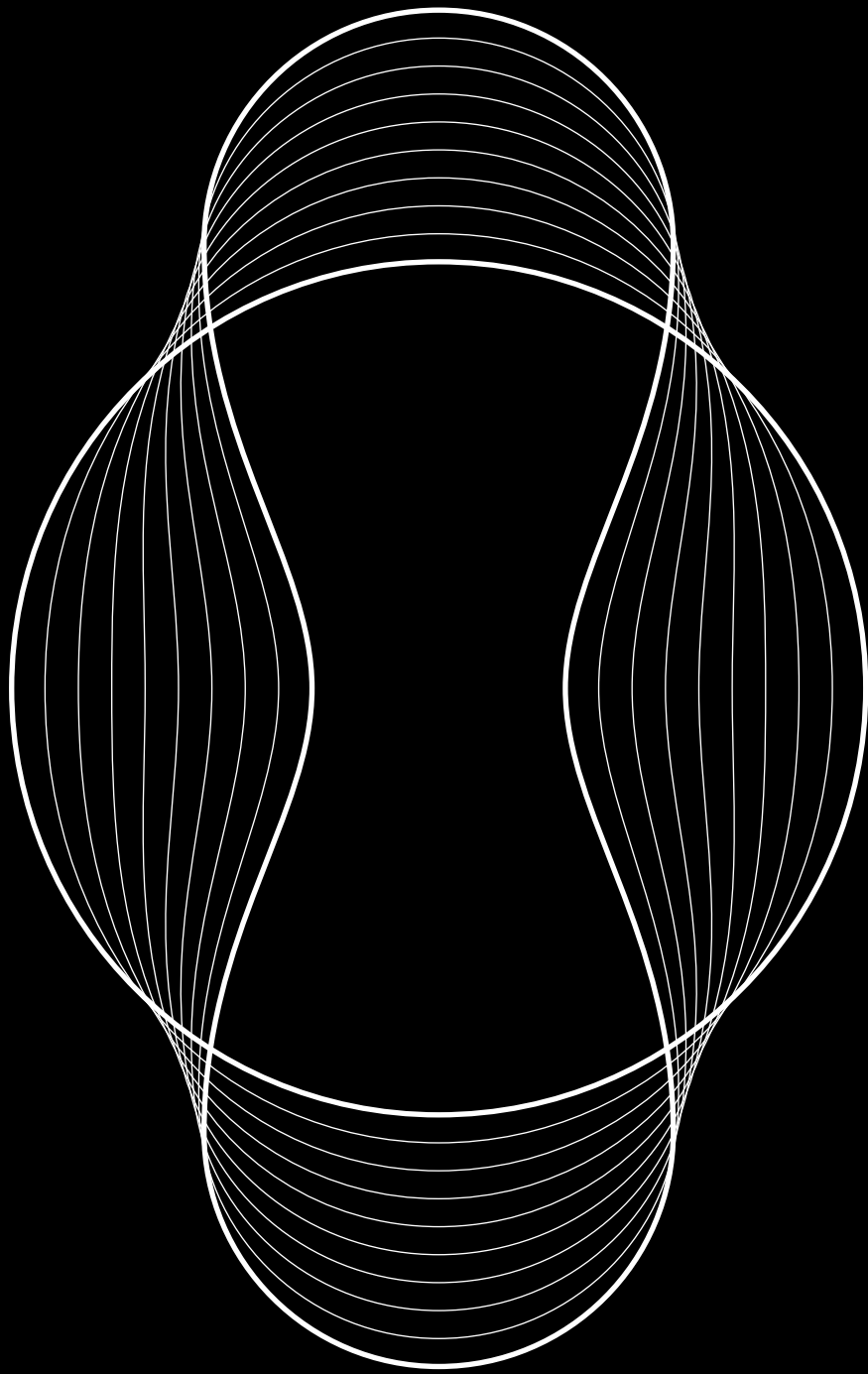
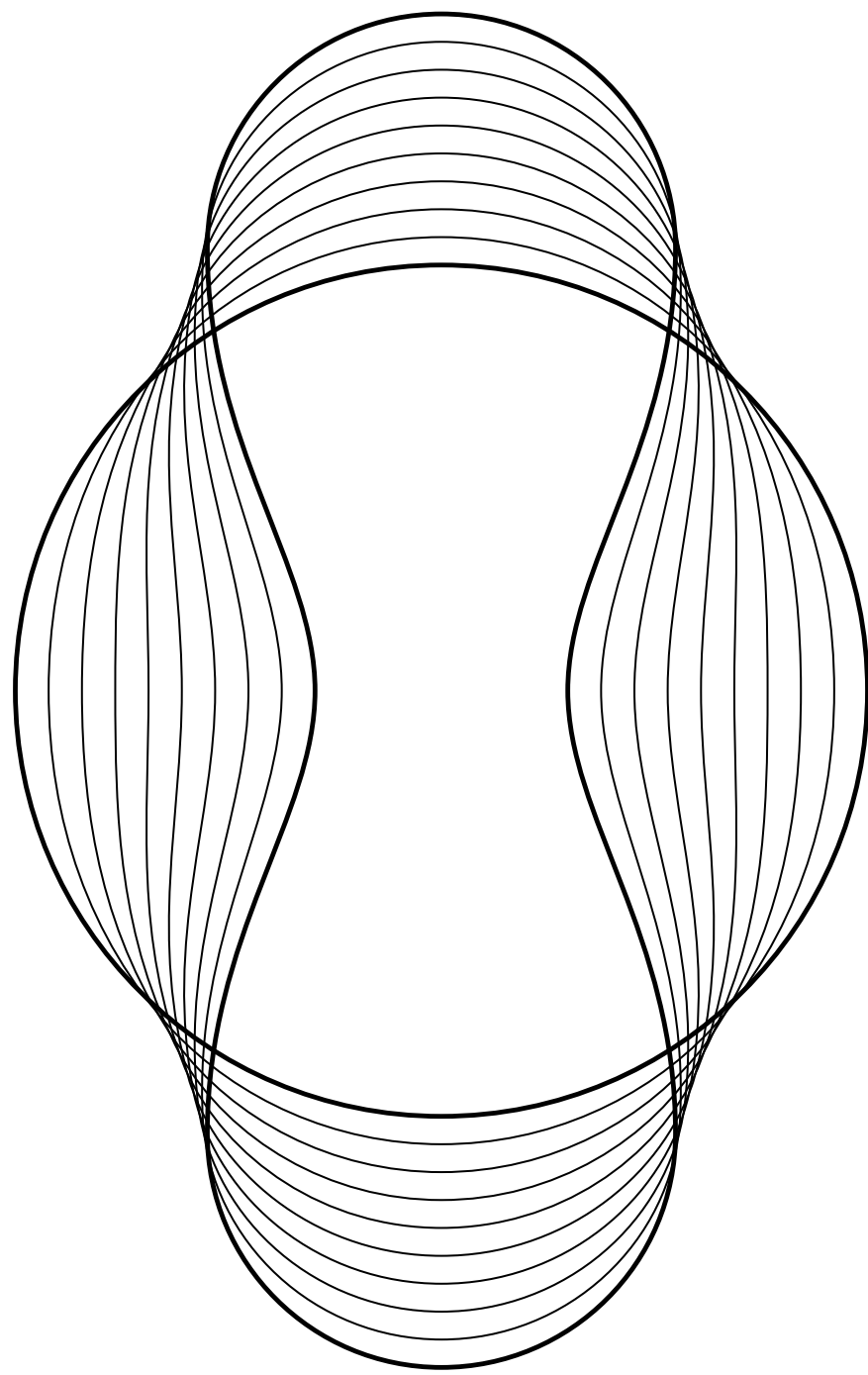




FLYING
FURNITURE

TECTA



INHALT CONTENT

KONSTRUKTION UND POESIE 6
CONSTRUCTION AND POETRY

THE TEN CHAIRS OF LAUENFÖRDE 10

GESTALTER 42
DESIGNER

ORIGINAL BAUHAUS 44
WALTER GROPIUS 46
MARCEL BREUER 58
SERGIUS RUEGENBERG 86
LUDWIG MIES VAN DER ROHE 92
PETER KELER 104
EL LISSITZKY 114
ERICH BRENDEL 124

TUBE OBLIQUE 130

GESTALTER BEI TECTA 150
DESIGNERS AT TECTA
STEFAN WEWERKA 152
ANDREE WEISSERT 164
HANS KÖNECKE 170
ALISON & PETER SMITHSON 176
TECTA 182
FLORIAN BORKENHAGEN 214
KARL FRIEDRICH SCHINKEL 216
GERRIT RIETVELD 220

KRAGSTUHL 224
CANTILEVER CHAIR

ÜBERSICHT 248
OVERVIEW

INDEX INDEX

B1 152	D29 235	K40 83
B5 162	D29P 234	L20 221
B6 176	D30E 243	L40 220
B6-1 178	D30i 243	L60 220
B10 188	D32E 245	L61 221
B11 184	D32PE 244	M1 158
B12 190	D35-1 198	M4R 182
B20 230	D35-1i 201	M4RS 183
B20i 230	D37 202	M5R 146
B20P 237	D38 180	M10 124
B25 226	D40 70	M10-4 126
B25i 229	D41 240	M21 206
B25P 238	D42 92	M21-2F 212
B29P 234	D48 173	M23 204
B30 242	D49 170	M25 210
B30i 243	D51 52	M26 208
B32E 245	D51-2 54	M36 164
B32PE 245	D51-3 54	M36E 166
B40 64	D60 216	M45 84
B42 95	D60-2 216	M61 114
BAUHAUS- WIEGE 110	D62 118	S25 194
C5 86	D82N 192	S26 194
C35 198	F16 148	S40 82
C37 203	F40 74	S41 85
C82 193	F41E 78	S41-2 214
D1 104	F42E 100	S43 85
D1-2 107	F42-1E 98	S43-2 214
D1-3 106	F46-1E 181	S44 76
D4 58	F51 46	S55 214
D5 89	F51-2 48	
D5A 86	F51-3 49	
D10 189	K1A 138	
D11 187	K1B 138	
D12 191	K1AR 139	
D14 246	K1AS 140	
D20P 236	K2A 132	
D21E 233	K2B 133	
D22 232	K2C 134	
D22P 237	K2D 136	
D23-1 246	K3A 142	
D24i 233	K3B 142	
D25 228	K3C 142	
D26 228	K3CK 145	
D26P 239	K3CR 144	
D27P 238	K10 124	
D28i 228	K22 196	
	K22G 197	

KONSTRUKTION UND POESIE CONSTRUCTION AND POETRY

Tecta, ein Name, der Technik und damit Techne, das von Menschen Erdachte, Ermöglichte und Gemachte, die Gegenstände für den körperlichen wie den geistigen Gebrauch assoziieren lässt. Essentielles aus der Moderne bietet dieses Unternehmen, das weniger Hersteller als vielmehr Entdecker, Erfinder, Erklärer, Vermittler, Begeisterer und damit Beseeler der materialen Welt ist. Das Programm lässt so ganz nebenbei die Moderne nicht im Jugendstil beginnen, sondern viel früher im preußischen Klassizismus bei Karl Friedrich Schinkel, dessen gusseiserner Gartenstuhl schließlich Ludwig Mies van der Rohe's Lösung der Standkonstruktion des Barcelona-Sessels vorwegnimmt. Die »verborgene Vernunft« wird bei diesem Schinkel-Entwurf vermittelt, gleichzeitig mit der Poesie der Konstruktion, und dass der Gartenstuhl Einzelereignis bleibt und kein Kontinuum begründet, entspricht geschichtlicher Wirklichkeit. Denn, wie an wohl verbreitetster Stelle Nikolaus Pevsner bei den Wegbereitern der modernen Formgebung nachgewiesen hat, war die Zeit um 1800 mit ihren frühen Metallentwürfen bereits Zeit der offenen Grundrisse und der entwickelten Vorhangfassaden (beides in Lagerhäusern), und auch die bei Schinkel Parkmobiliar gewordenen Kragkonstruktionen, die Raum nicht begrenzen, sondern eröffnen, sind solche entscheidenden Beiträge zur Moderne, die aber als solche nicht erkannt wurden.

Konsequent ist es also, wenn Tecta mit Entwürfen des De Stijl-Einflusses und des Bauhauses fortfährt, wobei nicht die Reedition um des berühmten Namens Willen von Interesse ist, sondern die Verbindung von Konstruktion und neuer Formensprache, Techne eben, das in der ursprünglichen Bedeutung im Griechischen die Einheit von Konstruktion, Schönheit und Fertigung, wobei dem Handwerk in Verbindung mit industrieller Fertigung auch heute bei Tecta ein hoher Stellenwert eingeräumt wird. Erinnert sei hier auch daran, dass Walter Gropius' Forderung an das Bauhaus 1923, Kunst und Technik müssten zu einer neuen Einheit führen, eben diesen Begriff Techne in eine Formel übersetzt. Deshalb ist das Kragstuhl-Museum auch kein Museum der modernen Klassiker oder ein Museum zur Geschichte des (Sitz-)Möbels im 20. Jahrhundert, sondern gleichermaßen Ort für Anregungen und Dinge, die Maßstäbe setzten, Qualitätsstandards bis in die Gegenwart formulieren.

The name Tecta connotes technology and, more generally, the Greek concept of techne: things conceived, made possible and created by man, offering benefits both physical and spiritual. The company produces essential modern design, but it is not just a manufacturer: it discovers, invents, explains, mediates, excites, and breathes new life into material things. Its products show that modernism began not with Art Nouveau, but much earlier, in the Prussian classicism of Karl Friedrich Schinkel, whose cast-iron garden seat influenced the structure of Ludwig Mies van der Rohe's Barcelona chair. Schinkel's creation reveals the hidden rationale and poetry of design: it is an event in its own right rather than part of a continuum, a reflection of a historical truth. As Nikolaus Pevsner has pointed out, the pioneers of modern design were active around 1800, building open-plan warehouses with curtain walls. And then came the cantilever structures of Schinkel's outdoor furniture, which opened up space rather than enclosing it, and thus made a crucial but unacknowledged contribution to modernism.

Tecta consistently reissues designs from De Stijl and the Bauhaus, not so much to keep these two famous names alive as to combine construction with a new language of form. This is techne in its original Greek meaning, the unity of design, beauty and the act of creation, which is why the act of crafting things by hand still plays such an important part in Tecta's mass production. When, in 1923, Walter Gropius urged the Bauhaus to forge a new symbiosis of art and technology, he was formulating his own version of techne. So the Cantilever Chair Museum is not a collection of classic modern design, or a history of twentieth-century furniture. It is a place of ideas, and of things that redefine standards of quality for today.

The museum is devoted to the many possibilities of a single structural principle: the cantilever, in which tensile forces are made visible by intersecting surfaces. Its inherent asymmetry is characteristic of modernism: the principle of the unsupported beam is at work in contexts as diverse as bicycle handlebars, arm movements in gymnastics, and Mart Stam's cantilever chair, which influenced those of Mies van der Rohe and Marcel Breuer. In architecture, we see it in Erich Mendelsohn's flying roof and J. J. P. Oud's balconies, two early exam-

Es ist ein Museum, das einem konstruktiven Prinzip gewidmet ist, den Möglichkeiten des Ausragens, dem die Zugkräfte betonenden Flächenspannen. Und sicherlich ist es gerechtfertigt, das Auskragen mit der ihm immanenten Asymmetrie als Charakteristikum der Moderne schlechthin zu begreifen: die stützenlose Spannung findet sich beim Fahrradlenker ebenso wie bei den Arm-bewegungen der Gymnastik; Mart Stams Kragstuhl, der von Ludwig Mies van der Rohe und Marcel Breuer zum Freischwinger weitergeführt wurde gehört dazu; in der Architektur geben die Flugdächer Erich Mendelsohns und die Balkone J. J. P. Ouds frühe Zeugnisse der Verbindung von innen und außen; schließlich thematisiert das asymmetrisch-spannungsvolle Gleichgewicht, das Equilibre in der Malerei des Neo-Plastizismus und des Konstruktivismus diese Spannung auf der Fläche und in künstlerischen Raumkonstruktionen. Auch die »Neue Typographie« mit der Entdeckung des die Mittelachse verlassenden und den Raum asymmetrisch gliedernden Weiß-raumes ist als grafisches Äquivalent des Kragprinzips zu begreifen und der seit den fünfziger Jahren von der Schweiz ausgehende Einsatz des Flattersatzes in diesem Zusammenhang einer freien, nicht-hierarchischen Ordnung zu sehen.

Tecta also widmet sich der Moderne, sammelnd, aber vor allem produzierend, verbreitend. Da aber Moderne nicht Stil, sondern Umfassenderes meint, beschränkt sich die Firma nicht auf kunstgeschichtlich sanktioniertes, sondern entdeckte, ganz im Sinne des Techné, den großen französischen Konstrukteur Jean Prouvé, suchte Möbel und Bauteile zusammen, reedidierte Möbel und entwickelte gemeinsam mit Prouvé neue Lösungen, publizierte das Erreichte und musste schließlich die Rechte an einen Wettbewerber abgeben, auch das nicht untypisch für vieles in der Gestaltungsgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Als Antipode zu Prouvé kann der nächste, mit vielen Entwürfen vertretene Gestalter bei Tecta begriffen werden, der Architekt und Künstler Stefan Wewerka, dessen verzerrte, aber nicht verrückten Konstruktionen bei Tecta zu benutzbaren Objekten mutierten. Wewerka war Utopist, der die Erdkugel auseinander-schneiden und verschoben zusammensetzen wollte, ein Moderner und Kritiker der Moderne. Er gehörte zum Team Ten, einer informellen Gruppe von jungen

ples that broke down the boundaries between interior and exterior. Neoplasticist and constructivist painting, too, achieves equilibrium between conflicting and asymmetrical two- and three-dimensional forces.

The new typography movement, which creates asymmetry by shifting white space away from the central axis, is the graphic equivalent of the cantilever principle. The use of ragged margins, which began in Switzerland during the 1950s, can be seen as a free, non-hierarchical arrangement of text.

So Tecta is devoted to the assembly, production and distribution of the modern, which relates not only to style as sanctioned by art historians, but also to the exploration of the new. Instead of treading well-worn artistic paths, and very much in the spirit of techné, it discovered the great French designer Jean Prouvé, collected furniture and building components, reissued classic furniture, developed new solutions in collaboration with Prouvé, and published its findings. And it was ultimately forced to give up its rights to a rival, a not uncommon occurrence in the history of twentieth-century design.

Tecta's next designer, the artist and architect Stefan Wewerka, was the antithesis of Prouvé. The company transmuted his distorted but entirely logical constructions, which are well represented in the collection, into usable objects. A utopianist who wanted to cut the Earth into pieces and reassemble it differently, Wewerka was both an advocate and a critic of modernism. He was a member of Team Ten, a young and informal group within CIAM, the twentieth century's most important association of modern architects.

Axel Bruchhäuser financed his engineering degree in Dresden partly by making wire mesh chairs from materials he used in his studies. He discovered that Wewerka's creations had the potential to become objects in their own right, non-hierarchical chairs and tables that still influence many furniture designers.

Wewerka also created the Prouvé-influenced Tecta Pavilion, and introduced Bruchhäuser to his Team Ten colleagues Alison and Peter Smithson, who redesigned the company's site. Here again, it is abundantly clear that Tecta makes no distinction between large and small projects, devoting equal care and attention to all of them. The Smithsons are respon-

sible for a yellow look-out in the site's courtyard, the Cantilever Chair Museum itself, numerous alterations to the headquarters building, and products including seats, a table that opens up like a flower, and containers for knick-knacks. The couple once wrote that when they were young, they designed the house of the future so that it would gradually become the house of the present. In many ways, this is also true of Tecta's designs.

Architekten im CIAM, der wichtigsten Vereinigung moderner Architekten im 20. Jahrhundert. Axel Bruchhäuser hatte sein Ingenieursstudium in Dresden auch durch die Eigenfertigung von Drahtstühlen mit Flechtwerk finanziert, durch Produkte also, deren Material ihm vor Ort zur Verfügung stand. Bruchhäuser also entdeckt in Wewerkas Kunst das Potential für Gegenstände: das Ergebnis sind die nicht hierarchischen Stühle, Sessel und Tische, die bis heute die Möbelentwürfe vieler Gestalter beeinflussen.

Wewerka, der auch den auf Prouvé bezugnehmenden Tecta-Pavillon entworfen hatte, ist es, der Axel Bruchhäuser auf die Team Ten-Kollegen Alison und Peter Smithson aufmerksam macht, die dann der Firma architektonische Gestalt geben. Auch hier zeigt sich, dass bei Tecta nicht zwischen großen und kleinen Aufgaben unterschieden wird, sondern allem die gleiche Sorgfalt gilt. So gibt es von den Smithsons einen Ausguck auf dem Innenhof des Firmengeländes, das Kragstuhlmuseum und schließlich die zahlreichen Eingriffe in das Firmengebäude. Dazu kommen Produkte wie das sich einer Blüte gleich öffnende »Tischlein-Deck-Dich«, Sitze und Sammelbehälter für Habseligkeiten. Die Smithsons haben ihre Arbeit einmal so beschrieben, dass sie in jungen Jahren das Haus der Zukunft entworfen haben, um sich immer mehr dem Haus der Gegenwart anzunähern; wer will, kann hier eine Parallele zur Entwicklung Tectas erkennen.

Jörg Stürzebecher

Jörg Stürzebecher, geb. 1961, lebt in Frankfurt (Main), schreibt und unterrichtet zu und über Gestaltungsgeschichte und -theorie, Semiotik, über Tecta u. a. die Texte zu Gunter Rambow, »Cinétique«, zur Zeit Dozent in Stuttgart und Ulm.

Jörg Stürzebecher

Jörg Stürzebecher was born in 1961, and lives in Frankfurt (Main). He writes and teaches on the history and theory of design, semiotics, and Tecta, including texts for Gunter Rambow, Cinétique. Currently he lectures at Stuttgart and Ulm.



TECIA

Eine Kleinstadt mit etwa 3000 Einwohnern, etwa vierzig Kilometer nördlich von Kassel an der Weser gelegen, das ist Lauenförde, die Heimat von Tecta. Wer sich den Fertigungshallen und dem Museum durch die ruhige Seitenstraße nähert, sieht als erstes einen 15 Meter hohen, roten Gitter-Turm, der den Eingang des neuen Museums markiert. Dreht man sich um, erblickt man auf der Wiese den spinnenhaften Wewerka-Pavillon. Zur Feier seiner Eröffnung 1985 hatte Alison Smithson laut Bruchhäuser eine »phantastische Rede« gehalten, »die niemand verstand«.

Louisa Hutton
Sauerbruch Hutton
Berlin

Approaching Tecta's factory and museum along the quiet side street in Lauenförde – a small town of 3000 on the banks of the river Weser, forty kilometres north of Kassel – the first thing you see is a 15-metre high red lattice tower. This steel structure signifies the new museum. On turning, one sees the spider-like Wewerka-Pavilion boarding the meadow. At the opening ceremony in 1985 Alison Smithson had, according to Bruchhäuser, given »a fantastic speech which no-one understood«.

Louisa Hutton
Sauerbruch Hutton
Berlin

AUSSTELLUNGS-PAVILLON
STEFAN WEWERKA
1985





B6-1
ALISON
SMITHSON
& TECTA
1990-2002

B6
ALISON
SMITHSON
& TECTA
1990-2002

B6-1
ALISON
SMITHSON
& TECTA
1990-2002

B6
ALISON
SMITHSON
& TECTA
1990-2002

B6
ALISON
SMITHSON
& TECTA
1990-2002

Für mich ist dies eine der wesentlichsten und wahrhaftigsten Sammlungen modernen Designs. Sie zeigt, wie sich die Vorstellungen der Designer mit denen von Axel verbanden, einem Mann, der modernes Design als eine fortlaufende Tradition von Entdeckungen, Erfindungen und geduldiger Forschung versteht, wie Le Corbusier gesagt hätte.

**Barry Bergdoll
Museum of Modern Art
New York**

This is to my mind one of the most integral and authentic collections of design that exists, one that reflects a joining of the vision of the original designers with that of Axel himself, a man who understands modern design #as an ongoing tradition of discovery, invention, and patient research, as Le Corbusier would say.

**Barry Bergdoll
Museum of Modern Art
New York**

KRAGSTUHMUSEUM
TECTA-ARCHIV LAUFENFÖRDE
PETER SMITHSON
2003





Die Porches, die überdachten Veranden der Näherei, der Flechterei und der Schlosserei, weisen, so Peter Smithson, »wie Finger in die Landschaft«. Sie bieten den Angestellten Raum für Ruhe und Erholung und ermöglichen direkten Zugang auf die Felder. Die Gerüche von Sägespänen, geschnittenem Metall, Leder und Lack würden es einem ermöglichen, sich in der Tecta-Fabrik mit verbundenen Augen zurechtzufinden. Tritt man aber nach draußen, erwartet einen der Duft von frisch gemähtem Gras. Genau diese Art von Kontrast und Abwechslung will Tecta seinen Mitarbeitern bieten.

**Andrew Mead
Architect's Journal
London**

Emerging onto the edge of this field from the factory – »like fingers onto the landscape,« says Peter Smithson – are the Sewing Room porch, the Weaving Room porch and the Metal Workshop porch. Providing rest and recreation areas for Tecta's workers. All open directly onto the meadow. With its smells of sawn wood, cut metal, leather, lacquer and so forth, you could navigate the Tecta factory in a blindfold: walk outside and you were met by the smell of newly-cut grass. It is this kind of contrast and relief that Tecta wants his workers to enjoy.

**Andrew Mead
Architect's Journal
London**



YELLOW LOOKOUT
ALISON & PETER SMITHSON
1992















GESTALTER DESIGNER

Sergius Ruegenberg, Walter Gropius,
Marcel Breuer, El Lissitzky, Stefan
Wewerka, Ludwig Mies van der Rohe,
Peter & Alison Smithson, Gerrit Rietveld



ORIGINAL BAUHAUS

Die von Tecta werkgetreu und in Lizenz hergestellten Reeditionen der Bauhaus-Modelle werden vom Bauhaus-Archiv in Berlin genehmigt und tragen das Signet nach dem von Oskar Schlemmer 1922 am staatlichen Bauhaus Weimar entworfenen Zeichen.

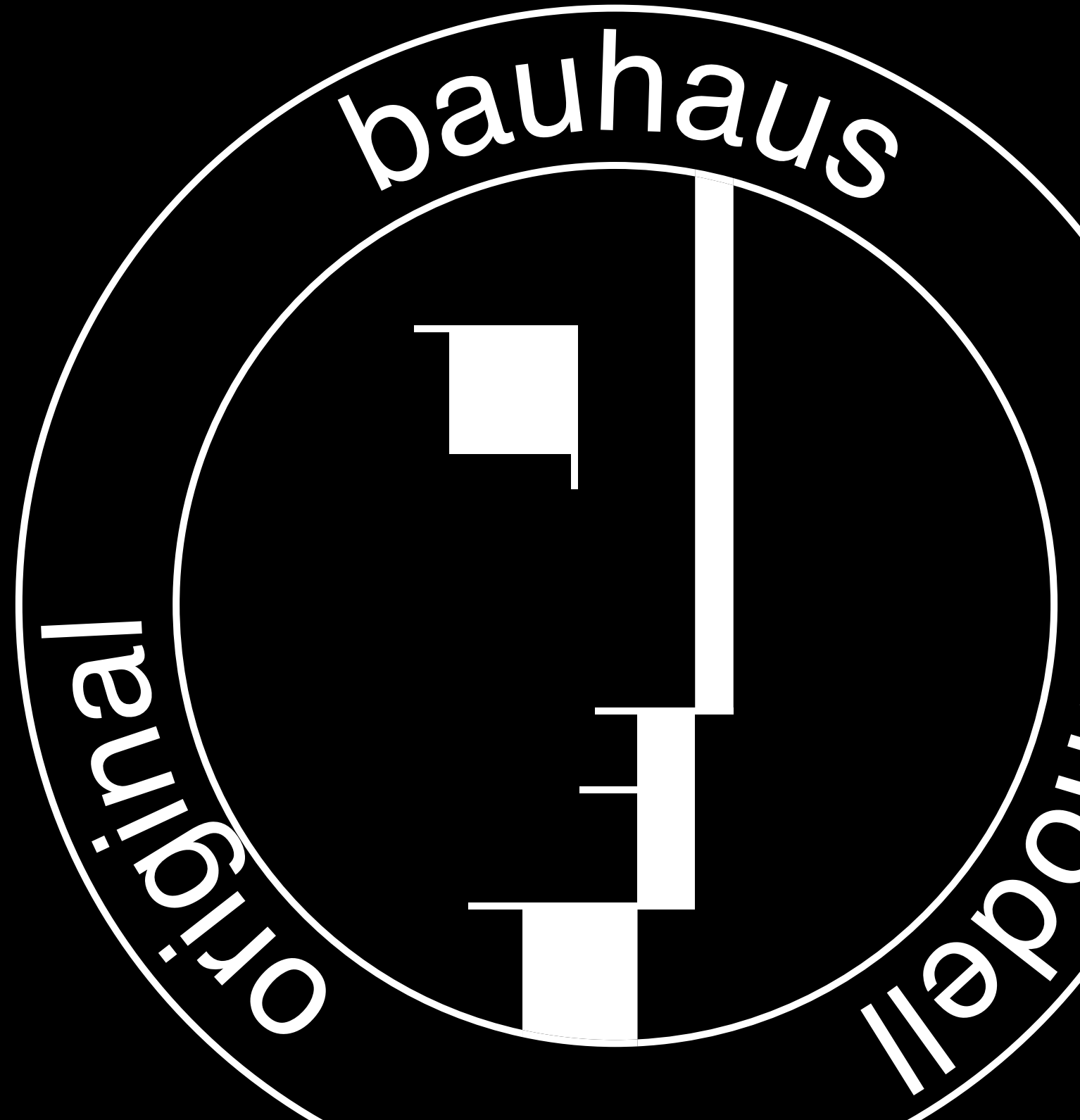
Neben den exakten, dem Original abgenommenen Proportionen sind weitere Kennzeichen für die Authentizität der verschiedenen Bauhaus-Modelle die vernickelten Stahlrohroberflächen oder das doppelt geflochtene Naturrohrgeflecht nach Lilly Reich. Für das Bespannen der ersten Stahlrohr-Stühle von Marcel Breuer und Mies van der Rohe 1926 hat Grete Reichardt am Bauhaus in Dessau die Eisengarnurte entwickelt. Sie bestehen aus mehrfach gezwirnten Baumwollfäden.

Seine Festigkeit bekommt das »harte« Garn durch Paraffinierung. Die natürliche Struktur des Gewebes bleibt durch eine sichtbare Webkante und Fadenansätze (Knoten) erhalten und ist ein Zeichen für originalgetreue Reproduktion.

Tecta's licensed re-editions of original Bauhaus objects are approved by the Bauhaus Archive in Berlin and bear the Bauhaus symbol designed by Oskar Schlemmer in 1922 at the original State Bauhaus School in Weimar.

Built to the original proportions, the authenticity of these re-editions is underscored by the use of polished chrome tubular steel or Lilly Reich's trademark double-woven wickerwork. The first tubular steel chairs by Marcel Breuer and Mies van der Rohe featured fabric surfaces woven from a polished yarn developed at the Bauhaus by Grete Reichardt in 1926. Known as »Eisengarn«, the yarn was spun from a number of plied cotton threads.

The yarn was treated with paraffin wax to lend it a »hardened« finish. The unsealed selvages and thread work (knots) retain the fabric's natural structure and are the mark of a faithful reproduction.



F51 WALTER GROPIUS 1920



F51
F51-2
F51-3
**WALTER
GROPIUS**
1920



**WALTER GROPIUS (1883–1969)
SESSEL F51 FÜR DAS DIREKTOREN-
ZIMMER IM BAUHAUS WEIMAR
1920 ODER 1922/23**

1922/23, im Bauhaus hat sich nach expressionistischen Anfängen eine vom »De Stijl« beeinflusste formalgeometrische Gestaltung etabliert, gestaltet Gropius sein streng kubisches Direktorenzimmer mit eigenen Entwürfen und solchen anderer Bauhäusler. Bücher und Zeitschriften finden in einer mäandrierenden Ablage Platz, Schreibtisch und Arbeitsstuhl ordnen den Raum geradlinig, eine vierflam-mige Soffittenleuchte akzentuiert die rektanguläre Umgebung. Ergänzt wird das Ensemble durch den Gropius-Entwurf einer kubischen Sessel- mit Sofagruppe, die voluminöse Polster mit einer neuartigen Tragekonstruktion kombiniert. Diese Durchdringung von Volumen und Linearität erinnert an die gleichzeitigen Architekturprojekte von Gropius, besonders den Wohnhaus-»Baukasten im Großen«. Doch ist die Tragkonstruktion vor allem aus einem anderen Grund von Bedeutung. Denn die Armlehnen kragen frei aus, und auch der Rücken erreicht nicht den Boden. Erst recht ohne Polster erweist sich diese Kragarmkonstruktion als Vorläufer der hinterbeinlosen Stühle wie auch, um 90° gedreht, als Vorwegnahme des Kufenhockerprinzips von Marcel Breuer 1925. Dass Tecta bei den 1986 in »Der Kragstuhl« veröffentlichten Recherchen zum Schwebeprinzip der Kragkonstruktionen hier erstmals in der Forschungsgeschichte auf Gropius' Beitrag gestoßen ist, kennzeichnet das Selbstverständnis eines Unternehmens, dem es nicht um Tagesaktualität, sondern um Erkenntnis geht, um Produkte, die Bestandteile der Kultur, nicht nur des Marktes sind.

Abbildung: Arbeitszimmer von Walter Gropius, Bauhaus Weimar, 1923

**WALTER GROPIUS (1883–1969)
F51 ARMCHAIR FOR THE DIRECTOR'S
ROOM AT THE BAUHAUS SCHOOL IN
WEIMAR, 1920 OR 1922/23**

By 1922/23, following its expressionist beginnings, a system of formal geometric design influenced by the De Stijl school had established itself in Bauhaus. It was in this context that Gropius designed the strictly cubist director's room using both his own designs and those of other Bauhaus designers. Books and journals are housed in a meandering shelving system, the desk and chair shape the room's rectilinear structure, further accentuated by a four-tube festoon lamp. The ensemble is completed with a Gropius-designed cubist armchair and sofa suite that combines voluminous upholstery with a novel frame. This intersection of volume and linearity is reminiscent of contemporary architecture projects by Gropius, particularly the residential building that he referred to as Baukasten im Großen (Large-scale building kit). Yet the frame of this armchair is significant for another reason. The armrests protrude freely and even the back of the chair does not touch the ground. When the upholstery is removed this cantilever armrest structure reveals itself as a precursor of the cantilever chairs, and anticipates, if turned 90 degrees, Marcel Breuer's stool on runners from 1925. That Tecta were the first to discover Gropius' contribution as part of its research for the 1986 publication »Der Kragstuhl« (The cantilever chair) on the suspension principle of the cantilever design, is typical of a company that is less concerned with new fads than with deepening our understanding of products that belong not just to the marketplace, but are part of our culture.

Image: Office of Walter Gropius, Bauhaus Weimar, 1923



D51
**WALTER
GROPIUS**
1922/23



D51-2
D51-3
**WALTER
GROPIUS**
1922/23



**WALTER GROPIUS (1883–1969)
SESSEL UND BANK FÜR DAS VESTIBÜL
DES FAGUS-WERKES, ALFELD, 1910**

Das Fagus-Werk wurde 1911 vom Architekten und Bauhausgründer Walter Gropius errichtet und gilt weltweit als Ursprungsbau der Moderne und zählt seit 2011 zum UNESCO-Weltkulturerbe.

Bei einem Besuch zu einer Kreditanfrage nach der Flucht aus der DDR im Fagus-Werk in Alfeld 1972, saßen Axel und Werner Bruchhäuser auf einer weißen Sesselgruppe im Vestibül. Erst auf die insistierende Nachfrage, ob der Sessel nicht auch von Gropius sei, wurde ihm ein Buch über die Entstehung des Fagus-Werkes übergeben, in dem er die Zeichnung von Gropius entdeckte. Eine Lizenzanfrage bei Ise Gropius in den USA wurde begeistert aufgegriffen. Im Laufe der Jahrzehnte ergab sich eine enge Freundschaft, zuerst zu Ise Gropius und später zu deren Tochter Ati Gropius, die am Black Mountain College bei Josef Albers studierte. Es war auch Ise Gropius, die den Kontakt zwischen Marcel Breuer und Axel Bruchhäuser vermittelte.

Abbildung: Vestibül im Fagus-Werk,
Alfeld, Walter Gropius, 1922/23

**WALTER GROPIUS (1883–1969) CHAIR
AND SEAT BENCH FOR THE VESTIBULE
OF THE FAGUS FACTORY ALFELD, 1910**

Designed by architect and Bauhaus founder Walter Gropius, the Fagus Factory was erected in 1911. A landmark in the history of modern architecture, the Fagus Factory was named a UNESCO World Heritage Site in 2011.

Visiting the Fagus Factory in 1972, Axel and Werner Bruchhäuser chanced upon a group of white chairs in the vestibule. Axel Bruchhäuser's persistent inquiries as to the provenance of these objects led him to a book on the construction of the Fagus Factory, within which he discovered a design sketch by Gropius. A request to Ise Gropius for a production license met with an enthusiastic response. Over the decades, Bruchhäuser maintained close ties with Ise Gropius and subsequently with her daughter Ati Gropius, who studied under Josef Albers at Black Mountain College. It was, in fact, Ise Gropius who would eventually introduce Marcel Breuer and Axel Bruchhäuser.

Image: Vestibule of the Fagus factory,
Alfeld, Walter Gropius, 1922/23



D4 MARCEL BREUER 1927





MARCEL BREUER (1902 – 1981)
ZUSAMMENKLAPPBARER STAHLROHR-
KLUBSESSLER MIT STOFFBESpannung
1926/27

Der B4, wie diese Klappversion zuerst bezeichnet wird (heute Tecta D4) wird im ersten Breuer-Stahlrohrkatalog 1927 für ganz ähnliche Räume beworben, wie sie Giedion als Vorbild propagiert. So sei er für »Schiffe, Sportplätze, Terrassen, Sommerhäuser, Gärten, Gartencafés etc. besonders geeignet«. Und tatsächlich erweist der B4 sich hier gegenüber dem »Wassily«, der im Gegensatz zum herkömmlichen Clubstuhl zwar auf Kufen geschoben werden kann, doch trotz der Volumenreduzierung enormen Platz beansprucht, als weit überlegen. Denn das Klappmodell, mit dem das Mobiliar wirklich mobil wird, benötigt nur dann Platz, wenn es als Stuhl dient, sonst gibt es den Raum frei.

Hier lässt sich der Weg vom Konstruktivismus zur Konstruktion zeigen. So teilt der B4 zwar manchen Winkel mit Gerrit Rietvelds Rot-Blauem Stuhl, doch sind die starren Flächen durch ein ebenso nachgebendes wie formbeständiges Eisengarngewebe ersetzt, das durchgefärbt, nicht flächenlackiert ist; auch Rohrmaterial und sichtbare Verbindungen folgen der Entwicklung vom Handwerk zur Industrie. Über die produktionstechnischen Bedingungen hinaus lässt sich aber auch der gesellschaftliche Wandel vom Kaiserreich zur Republik feststellen. Denn der B4 repräsentiert nicht die Stellung des Besitzers, sondern er dient dem Gebrauch durch die Nutzer.

1980 erfolgte die offizielle Aufnahme in die ständige Sammlung des Museum of Modern Art, New York.

Das Unikat des ersten Sessels, mit Roßhaargewebe von Peter Keler, ist heute Teil der ständigen Sammlung des Kragstuhlmuseum/Tecta-Archiv Lauenförde.

Marcel Breuer schreibt an Tecta am 1.10.1979, kurz vor seinem Tod, zur Realisierung und Ausstellung dieser frühen Visionen: »It's like an old forgotten dream.«

Abbildung: Titelblatt der Patentschrift zum B4, 1928 – Reprint, Tecta 1992

MARCEL BREUER (1902 – 1981)
COLLAPSIBLE TUBULAR STEEL LOUNGE
CHAIR WITH FABRIC COVERING
1926/27

The B4, as this collapsible version was first known (it is now known as Tecta D4) was advertised in Breuer's first tubular steel catalogue in 1927, and designed for rooms similar to those advocated by Giedion. According to the catalogue this chair was »particularly suitable for ships, patios, summer houses, gardens, garden cafés, etc.« In fact, the B4 proved itself far superior to the Wassily model, which, despite the fact that it could be pushed on runners unlike conventional lounge chairs and was greatly reduced in volume, took up a lot of space. The collapsible model, which is the truly mobile piece, has the advantage of taking up space only when it is being used. Otherwise it frees up space.

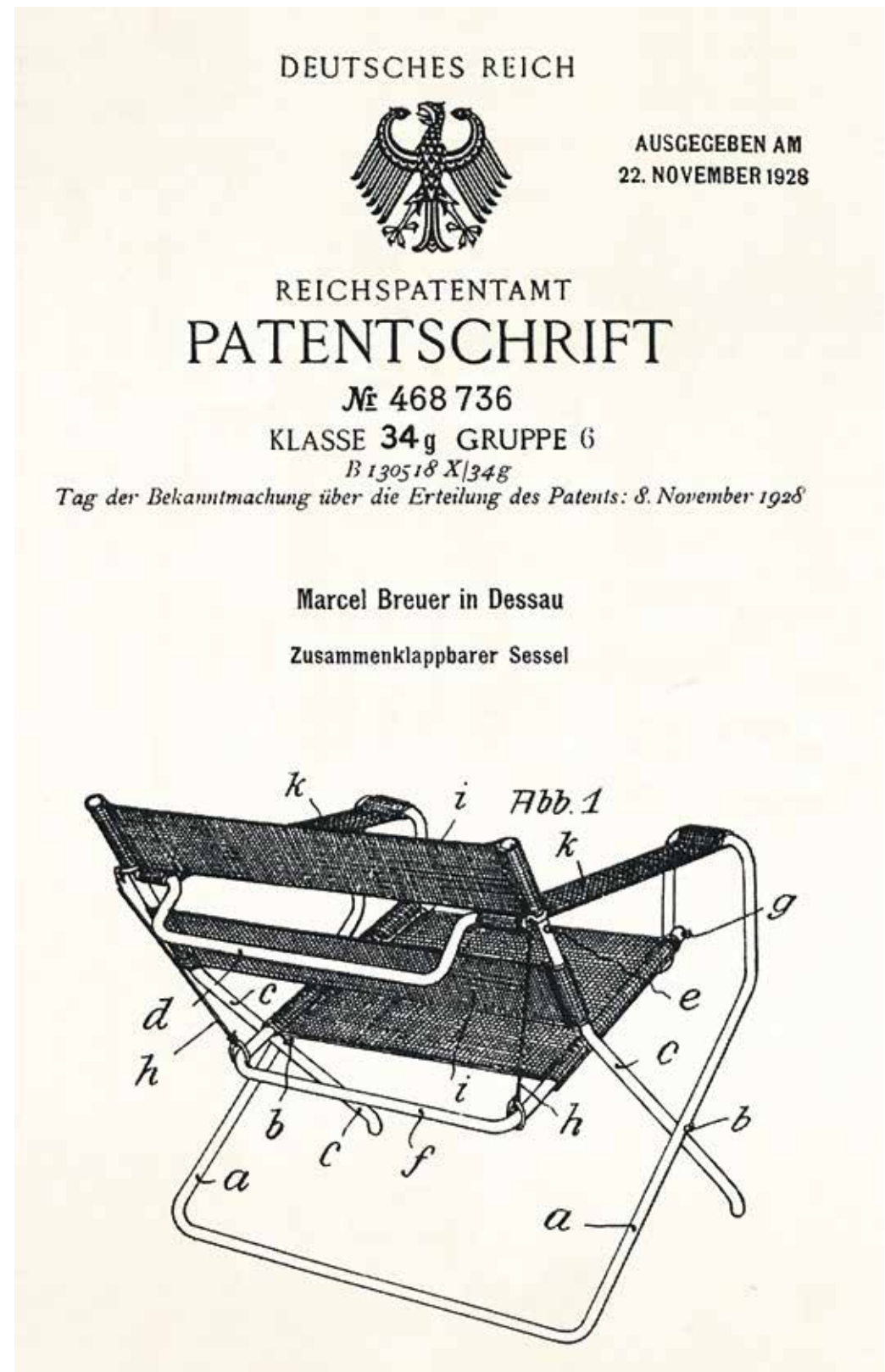
This exemplifies the progression from constructivism to construction. While the B4 has some similar angles to Gerrit Rietveld's red and blue chair, the fixed surfaces are replaced by a steel-thread fabric that is yielding yet holds its form, and is dyed rather than colour-coated. Moreover, the tubular steel material and the visible joints represent the change in technical conditions of production from craftsmanship to industrial design as well as the social transformation in Germany from monarchy to republic. Finally, the B4 does not represent the status of the owner, but rather serves the requirement of its user.

In 1980, the chair was officially added to the permanent collection of the Museum of Modern Art, New York.

A unique copy of the first chair, featuring Peter Keler's horsehair fabric, is held in the permanent collection of the Cantilever Chair Museum/Tecta Archive in Lauenförde.

On 1st October 1979, shortly before his death, Marcel Breuer remarked on the creation and exhibition of these early works in a letter to Tecta: »It's like an old forgotten dream.«

Image: Titel page of patent specification for the B4, 1928 – Reprint, Tecta 1992



B40 MARCEL BREUER 1926





**MARCEL BREUER (1902–1981)
STAHLROHRSTUHL MIT STOFF-
BESPANNUNG, 1926**

»Mein plötzlicher Einfall, der mich beim Radfahren über das Material des Fahrradlenkers zur Konstruktion des Rohrmöbels führte – ganz unerwartet breitete er sich über die ganze Welt aus« erinnert Marcel Breuer 1937 den Impuls, der ihn ab 1924 zur Entwicklung der Stahlrohrmöbel veranlaßte, dem wohl einflußreichsten Beitrag aus Deutschland zur Möbelmoderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

»Die stoffbespannten Stahlrohrmöbel haben die Bequemlichkeit von guten Polstermöbeln, ohne deren Gewicht, Preis, Unhandlichkeit und unhygienische Beschaffenheit. Je ein Typ wurde für die notwendigen Anwendungsarten ausgearbeitet und soweit verbessert, bis eine Variation nicht mehr möglich war. Hier ist zum ersten Mal Präzisionsstahlrohr zur Konstruktion von Sitzmöbeln verwendet worden. Das Stahlrohr ist in geringen Querschnittsdimensionen widerstandsfähiger als irgendein anderes Material, welches bisher für Sitzmöbel verwendet wurde. Es ergibt eine besondere Leichtigkeit und auch eine besondere Erscheinung.« (Aus dem Katalog von Marcel Breuers Firma »Standard-Möbel«, Berlin 1926 – Reprint Tecta 1992)

Abbildung: Lehrling in der Schlosserei der Junkers Flugzeugwerke Dessau, ca. 1926

**MARCEL BREUER (1902–1981)
TUBULAR STEEL CHAIR WITH FABRIC
COVERINGS, 1926**

»My flight of fancy – which came to me whilst cycling in a train of thought that led from the handlebars of my bicycle to the engineering of tubular steel furniture – quite unexpectedly spread across the globe,« remarked Marcel Breuer in 1937 on the inspiration which led to the development in 1924 of tubular steel furniture and the most influential contribution to modern furniture to emerge from Germany in the first half of the twentieth century.

»With its fabric straps, tubular steel furniture offers all the comfort of well-upholstered furnishings without the weight, expense, cumbersome bulk and unhygienic qualities. An individual model was developed for each form of use and its design improved until no further enhancement was possible. Here, for the first time ever, seamless steel tubing has been employed in the construction of seating furniture. At smaller scales this material is more resilient than any other previously utilized in seating furniture. The material affords the furniture a distinctively light character and appearance.« (From the catalogue published by Marcel Breuer's Standard-Möbel company, Berlin 1926 – Reprint Tecta 1992)

Image: Apprentice in the metal workshop of Junkers aircraft factory, Dessau, about 1926



**D40
MARCEL
BREUER
1928**





F40
**MARCEL
BREUER**
1931





F41E MARCEL BREUER 1928



MARCEL BREUER (1902 – 1981)
LIEGE AUF RÄDERN, 1928

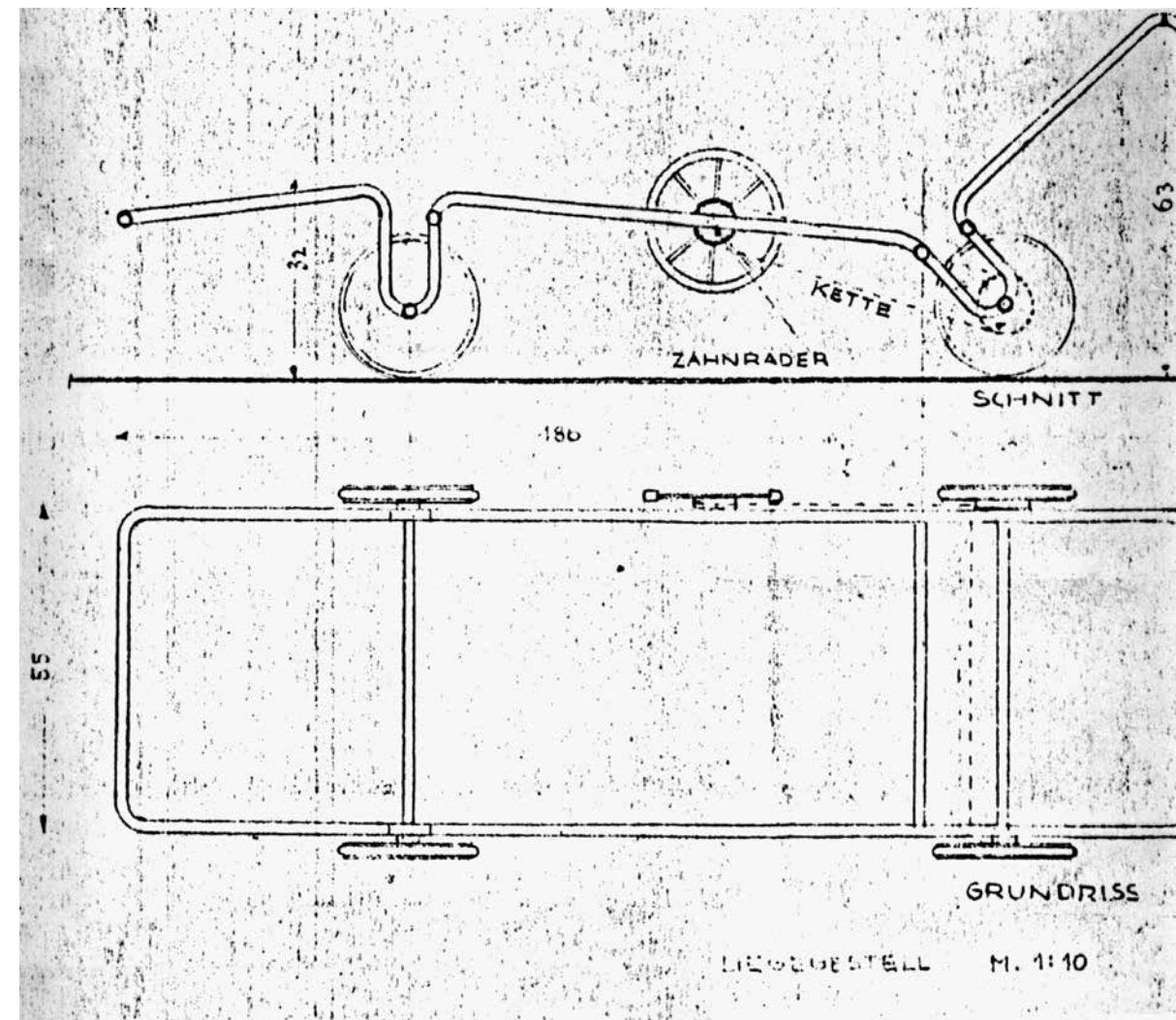
Wie das Fahrrad nutzen auch Breuers Möbel standardisierte Materialien und Verbindungen, sind leicht beweglich und ermöglichen Durchblicke, gemeinsam ist auch die betonte Linearität beider Gegenstandsfamilien. In einem um 1928 skizzierten Entwurf hat Breuer den Versuch unternommen, Fahrrad und Sitzmöbel zu einer Liege auf Rädern zu verbinden, das Projekt blieb lange auf Papier. Seit 1984 stellt Tecta nun diese Liege her, ein Außenraumfahrzeug, mit dem man in freier Luft auf geflochtenen Flächen gemächlich dem Licht folgen kann, das im Metallrahmen reflektiert wird. Ein Gegenstand, der den Gegensatz von Entspannung und Bewegung aufhebt.

Abbildung: Zeichnung zur Liege auf Rädern, Marcel Breuer, 1928

MARCEL BREUER (1902 – 1981)
COUCH ON WHEELS, 1928

Like the bicycle. Breuer's furniture pieces use standardized materials and joints, are easy to move and allow views through the piece. Both product families also share an emphasis on linearity. In a design he sketched in 1922, Breuer undertook the experiment of combining the bicycle with seating furniture to produce a couch on wheels. This project, however, remained on paper for a long time. Since 1984 Tecta has manufactured this couch, an outdoor vehicle that allows the user to lie back on a wicker surface in the open air, and the leisurely follow the light that is reflected in the metal frame. This is an object of furniture that abolishes the polarity of relaxation and movement.

Image: Drawing of the »couch in wheels«, Marcel Breuer, 1928



S40
**MARCEL
BREUER
1925**



K40
**MARCEL
BREUER
1927/28**



M45
MARCEL
BREUER
1932



S43
MARCEL
BREUER
1924/27



S41
MARCEL
BREUER
1924/27



D5A, C5
**SERGIUS
RUEGENBERG
& TECTA**
1986-2006



D5A
**SERGIUS
RUEGENBERG
& TECTA**
1986 – 2006



D5
**SERGIUS
RUEGENBERG
& TECTA**
1986 – 2006



SERGIUS RUEGENBERG (1903–1996)
»TUGENDHAFTER« SESSSEL, 1986
PRODUKTION AB 2007

1986 wird Tecta im Rahmen der Recherchen zur Geschichte des hinterbeinlosen Kragstuhls auf Sergius Ruegenberg aufmerksam und befragt diesen, der manches Detail zu Mies und Mart Stam ergänzen kann. Er zeigt schließlich Axel Bruchhäuser Zeichnungen zu einer Weiterentwicklung des Sessels für die Tugendhat-Villa, in denen das vernickelte Weißenhof-Gestell mit dem Lilly-Reich-Geflecht und der Barcelona-Polsterung in einem neuen Möbel-Verbindung finden. Die Möbelmacher bei Tecta erkennen in diesem Entwurf eine eigenständige Fortführung der 20er-Jahre-Modelle und stellen ihn 2007, zehn Jahre nach dem Tod Ruegenbergs, als Kleinserienprodukt auf der Kölner Möbelmesse vor: Als seinerzeit von Ruegenberg so bezeichneten »tugendhaften Sessel«. Und wäre dieser in der Tugendhat-Villa zum Einsatz gekommen, dann hätte dem Kunsthistoriker Justus Bier, der 1931 fragte: »Kann man im Haus Tugendhat wohnen?« zumindest geantwortet werden können, dass man dort komfortabel sitzen kann, denn wie Ruegenberg einmal zu Tecta bemerkte: »Das Geheimnis des Sessels liegt in der Federung.«

Abbildung: Villa Tugendhat,
Ludwig Mies van der Rohe, 1930

SERGIUS RUEGENBERG (1903–1996)
»TUGENDHAFT« ARMCHAIR, 1986
IN PRODUCTION FROM 2007

In 1986 Tecta became aware of Sergius Ruegenberg as part of its research into the history of the cantilever chair. The subsequent interviews with him revealed many new details about Mies and Mart Stam. Ruegenberg was not only the employee of such different masters as Ludwig Mies van der Rohe and Hans Scharoun, he was also an architect in his own right, who, while working for architecture firms also produced independent work. He finally showed Axel Bruchhäuser drawings of an enhanced version of the chair for Villa Tugendhat, in which the nickel-plated Weißenhof frame is combined with Lilly Reich's wickerwork and the Barcelona upholstery to create a new piece of furniture. The furniture makers at Tecta recognized in this design an independent continuation of the Twenties' models, and launched it in 2007, ten years after Ruegenberg's death, in a low-volume series at the Cologne furniture fair. They gave the new product the title originally designated by Ruegenberg: »Tugendhaft« (virtuous) armchair. If this piece had been used in the Tugendhat project, Justus Bier's question from 1931: »Can one live in the Tugendhat villa?« could at least be replied that one could sit there comfortably. As Ruegenberg himself once remarked to Tecta, »The secret of this armchair is suspension.«

Image: Villa Tugendhat,
Ludwig Mies van der Rohe, 1930



**D42
LUDWIG MIES
VAN DER ROHE
& LILLY REICH
1927**



D42
LUDWIG MIES
VAN DER ROHE
& LILLY REICH
1927



B42
LUDWIG MIES
VAN DER ROHE
& LILLY REICH
1927



LUDWIG MIES VAN DER ROHE
(1886 – 1969), WEISSENHOFSESSL MIT
NATURROHRGEFLECHT, BERLIN UND
STUTT GART 1927

»Dieses schönste ›Stuhlbaupwerk‹ seit dem
Thronessel Karls des Großen ist gleich-
zeitig ein ›ordinäres‹ Massenprodukt!
Das ist der eigentliche Sieg der Bauhaus-
vision: Nutzung der Maschine als verlän-
gerte Hand der Schaffung von Konsum-
gütern; die Kultur bauen, statt Kultur zu
vernichten.

Als Baumeister sage ich: Reiner kann
die Verbindung von zwei Materialien
nicht sein ...

Als Bildhauer sage ich: Erhabener
kann Skulptur nicht Raum schaffen ...

Als Grübler frage ich: Wie kann ich
diese Reinheit mit Anmut, Sinnlichkeit,
Ökonomie und Nutzbarkeit alltäglicher
Notwendigkeit verbinden?«

Stefan Wewerka, 1985

LUDWIG MIES VAN DER ROHE
(1886 – 1969), WEISSENHOF ARMCHAIR
WITH NATURAL WICKERWORK, BERLIN
AND STUTT GART 1927

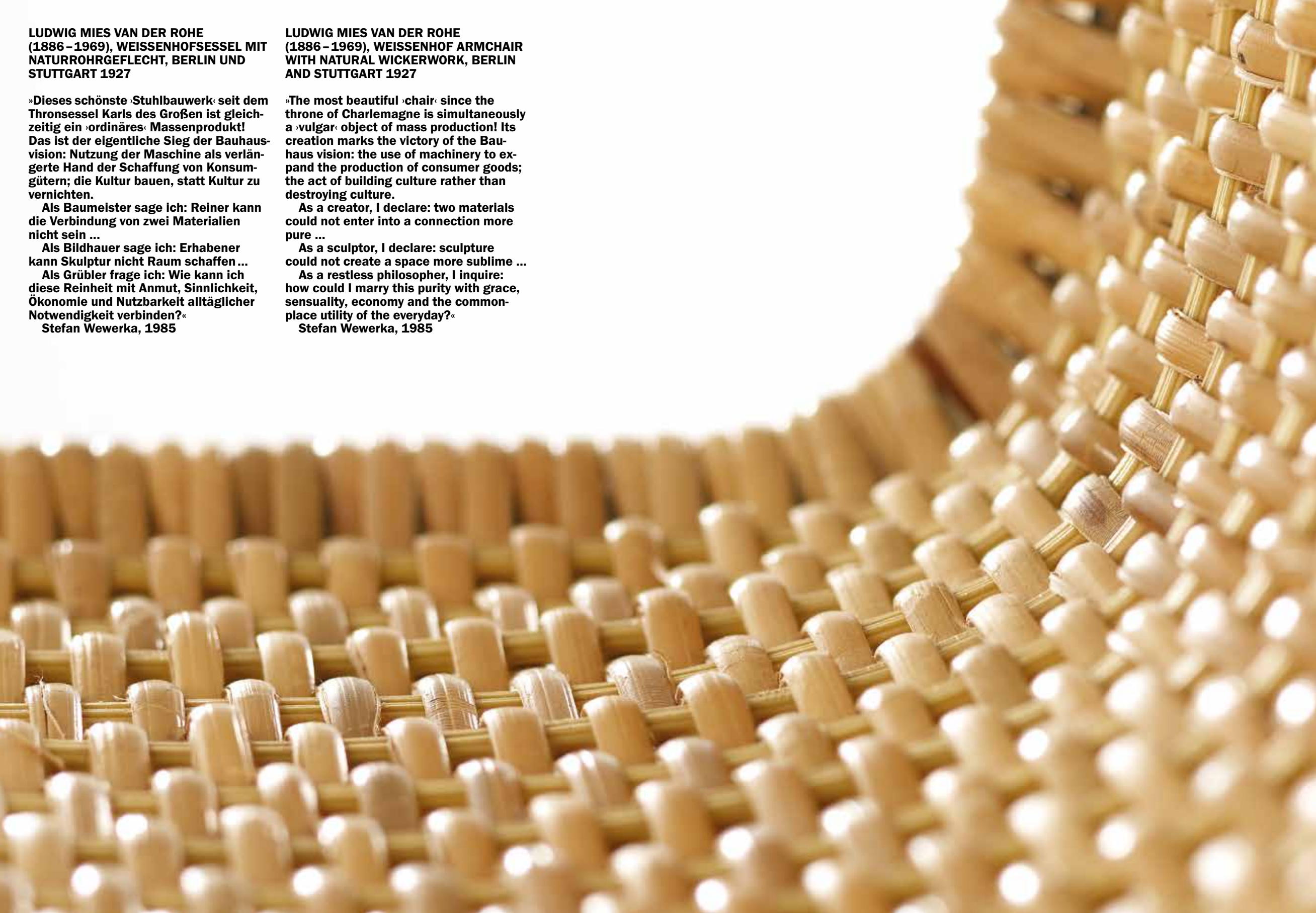
»The most beautiful ›chair‹ since the
throne of Charlemagne is simultaneously
a ›vulgar‹ object of mass production! Its
creation marks the victory of the Bau-
haus vision: the use of machinery to ex-
pand the production of consumer goods;
the act of building culture rather than
destroying culture.

As a creator, I declare: two materials
could not enter into a connection more
pure ...

As a sculptor, I declare: sculpture
could not create a space more sublime ...

As a restless philosopher, I inquire:
how could I marry this purity with grace,
sensuality, economy and the common-
place utility of the everyday?«

Stefan Wewerka, 1985



**F42-1E
LUDWIG MIES
VAN DER ROHE
1931**



F42E
LUDWIG MIES
VAN DER ROHE
1931



LUDWIG MIES VAN DER ROHE (1886 – 1969), LIEGE MIT FEDERAUFHÄNGUNG (F42E) UND MIT KRAGGESTELL (F42-1E), NACH SKIZZE VON 1931/32 FÜR DAS HAUS LANGE IN KREFELD

»Das heute als Museen Haus Lange und Haus Esters bekannte Villenensemble in Krefeld wird 1927 von den Gründern der Vereinigten Seidenwebereien AG Hermann Lange und Josef Esters in Auftrag gegeben. Im Frühjahr 1930 stellte Mies die privaten Wohnhäuser fertig, die nicht nur die Familien der Auftraggeber beherbergen, sondern im Fall von Hermann Lange auch seine umfangreiche Sammlung zeitgenössischer Kunst.

Die Wahl des Architekten hatte Hermann Lange getroffen. Mies und Lange sind sich vermutlich im Umfeld der Avantgardkunst und des Deutschen Werkbundes begegnet.«

Christiane Lange

Abbildung: Haus Lange, Krefeld, Ludwig Mies van der Rohe, 1935

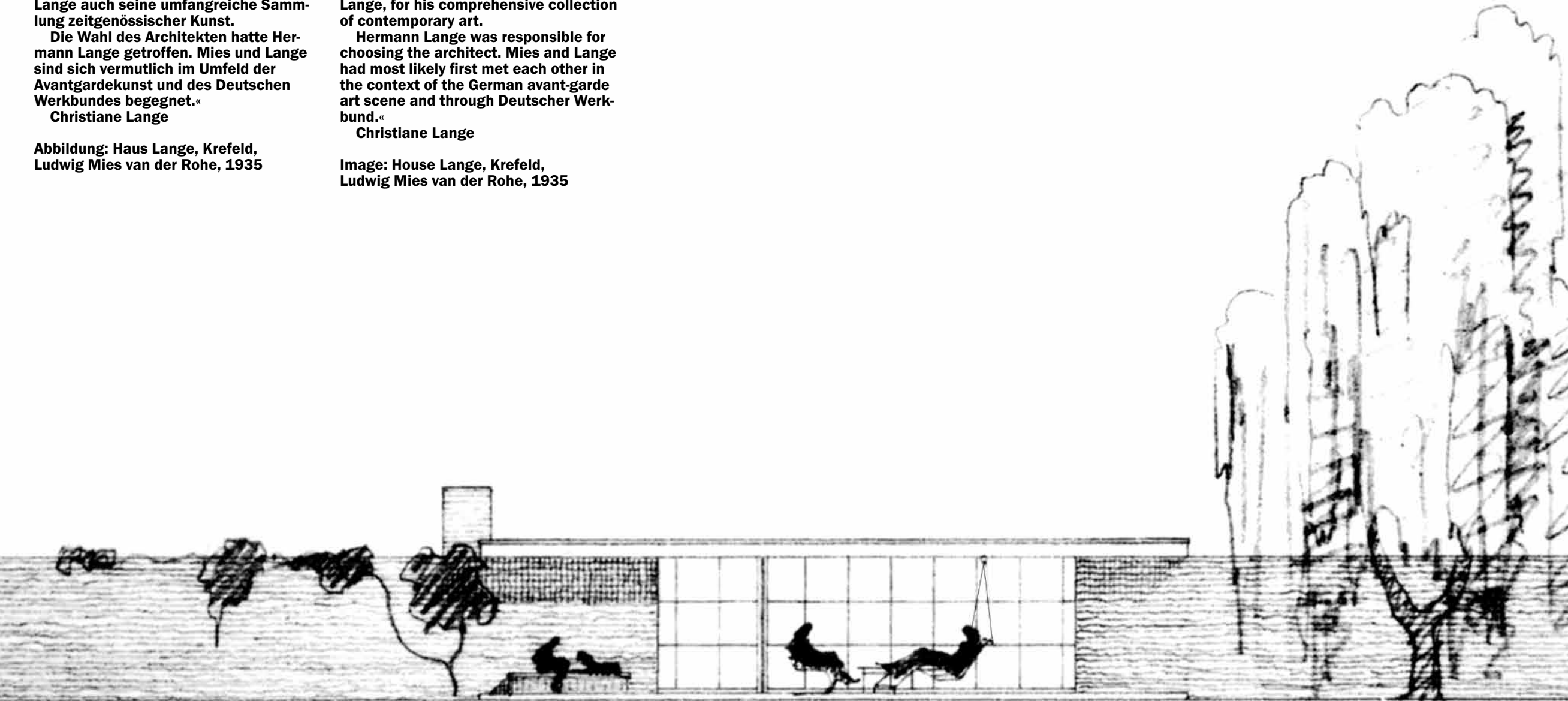
LUDWIG MIES VAN DER ROHE (1886 – 1969), LOUNGE CHAIR WITH SPRING SUSPENSION (F42E) AND WITH CANTILEVER CONSTRUCTION (F42-1E), ACCORDING TO SKETCH FROM 1931/32 FOR THE HOUSE LANGE IN KREFELD

»The villa ensemble known today as the Haus Lange and Haus Esters museum group was commissioned in 1927 by Hermann Lange (1874 – 1942) and Josef Esters (1886 – 1969). Mies completed the private residential houses in the spring of 1930, and these were to be home not only for the families of the clients but also, in the case of Hermann Lange, for his comprehensive collection of contemporary art.

Hermann Lange was responsible for choosing the architect. Mies and Lange had most likely first met each other in the context of the German avant-garde art scene and through Deutscher Werkbund.«

Christiane Lange

Image: House Lange, Krefeld, Ludwig Mies van der Rohe, 1935



D1 PETER KELER 1925



D1
D1-2
D1-3
**PETER
KELER**
1925



PETER KELER (1898–1987)
SESSEL D1, »DER ROTE KUBUS«
BAUHAUS WEIMAR 1925

Peter Keler entwarf den »roten Kubus« 1925 als Prototyp am Staatlichen Bauhaus Weimar. Er war gedacht für ein von Farkas Molnar entworfenes Haus mit dem Namen »Roter Kubus«, als Ergebnis farbdynamischer Probleme bei der Innenraumgestaltung. Das Original in rotem Leder ist Teil der ständigen Sammlung im Kragstuhlmuseum / Tecta-Archiv, Lauenförde.

Nach vielen Jahren der Freundschaft mit Peter Keler, der als Rentner in den 70er Jahren einmal jährlich die DDR verlassen durfte (»meine bauhaus-tecta-reise steckt mir überall lebendig im geist und in den bauhaus KURI-Knochen«) schenkte er Axel Bruchhäuser mehrere Originale aus dem Bauhaus, u. a. den ersten Prototyp des »Roten Kubus-Sessel«. Er erzählte viel über seinen Freund Marcel Breuer, für den er in Weimar sein Roßhaar-Gewebe entwarf und vermittelte Axel Bruchhäuser das Unikat des ersten Breuer-Falt-Sessels von Prof. Kesting aus Ahrenshoop, den dieser von der Galerie »Neue Kunst Fides« in Dresden Ende der 20er Jahre erwarb.

Abbildung: Zeichnung, Peter Keler, Bauhaus Weimar 1925; Brief von Peter Keler an Axel Bruchhäuser, 1981

PETER KELER (1898–1987)
LOUNGE CHAIR D1, »THE RED CUBE«
BAUHAUS WEIMAR 1925

Peter Keler designed his »red cube« in 1925 as a prototype at the State Bauhaus School in Weimar. Keler's object was intended for Farkas Molnar's single family home »The Red Cube« and addresses the challenge of colour in interior design as perceived at that time. Upholstered in red leather, the original is held in the permanent collection at the Cantilver Chair Museum / Tecta Archive in Lauenförde.

Following his retirement, the designer was granted permission to leave the German Democratic Republic for a period each year and he became a long-time friend of Axel Bruchhäuser. Keler eventually gifted several Bauhaus originals to Bruchhäuser, including the first prototype of the »Red Cube Armchair«. Not only did he speak extensively about his friend Marcel Breuer – for whom he developed his horsehair fabric in Weimar – Keler also assisted Axel Bruchhäuser to acquire an original Breuer piece (the designer's first folding chair) from Professor Kesting of Ahrenshoop, who had purchased the object in the late 1920s at the »Neue Kunst Fides« gallery in Dresden.

Image: Drawing, Peter Keler, Bauhaus Weimar 1925; Letter from Peter Keler to Axel Bruchhäuser, 1981



W. 30.8.81

sehr geehrte Herren Bruchhäuser

Lieber Axel:

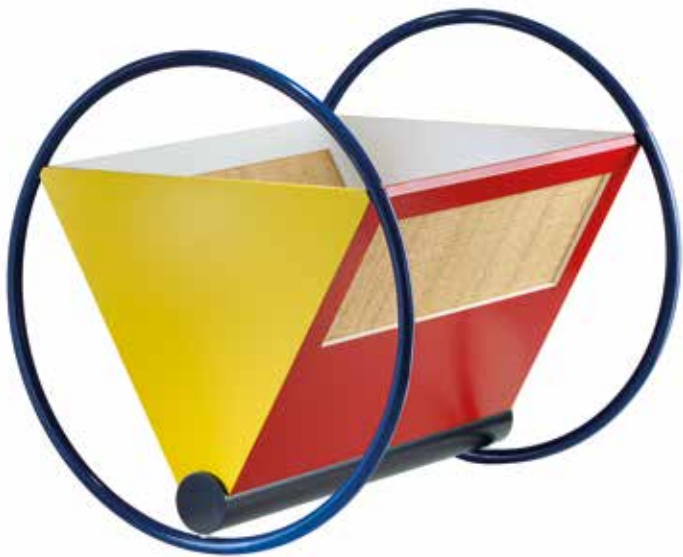
entdecken der

PK - bauhaus - wiege

der PK - " Küchens - S

" PK - würfel - hocker - schwank

BAUHAUS WIEGE PETER KELER 1922



**PETER KELER (1898–1982)
BAUHAUS-WIEGE, NACH DER VORLEHRE
VON WASSILY KANDINSKY, WEIMAR
1922**

»Der Würfel war Trumpf, und seine Seiten waren gelb, rot, blau, weiss, grau, schwarz. Diesen Bauhauswürfel gab man dem Kind zum Spiel und dem Bauhaus-Snob zur Spielerei. Das Quadrat war rot. Der Kreis war blau. Das Dreieck war gelb. Man saß und schlief auf der farbigen Geometrie der Möbel.« So beschreibt der 2. Bauhausdirektor Hannes Meyer 1930 die Produkte der formalgeometrischen Bauhaus-Phase zwischen 1922 und 1924, zu denen mit Einschränkung auch Walter Gropius' Direktorensessel gezählt werden kann. Ein besonders charakteristisches Beispiel dieser Phase im Möbelbereich ist sicherlich Peter Keler's Wiege, die ursprünglich Teil eines Bettprogrammes für Mann, Frau und Kleinkind war. Dabei hatte das Bett des Mannes rechtwinklige Kopf- und Fußteile, während die des Frauenbettes einen Halbkreis bildeten. Die Kinderwiege ergänzte nun männliche und weibliche Form mit dem Dreieck und kann, was ihre Farbgebung betrifft, als dreidimensionale Übersetzung der Kandinskyschen Farb- und Formbeziehungen verstanden werden.

Keler's Wiege markiert für das Bauhaus einen Übergang: Der expressive Ausdruck wird abgelehnt, die Kunst soll Produkte nicht dekorieren, sondern künstlerische Form- und Farbgebung sollen als Einheit verstanden werden. Diese Verbindung aus handwerklicher Konstruktion und künstlerischem Konstruktivismus orientiert sich zunächst an Elementarformen und -farben, die als solche erkennbar bleiben, eine additive, noch nicht integrative Lösungen ergeben. Solche einfache formale Konzeption ist auch als Hinweis auf die Sehnsucht nach geordneten Verhältnissen, die Krieg, Unruhen und Inflation ablösen mögen, zu verstehen. Die Wiege steht tatsächlich am Beginn einer neuen Gestaltung. Sie zeigt eine klare, einfache, übersichtliche Ordnung. Aber sie kann auch in Bewegung, sogar ins Wanken geraten.

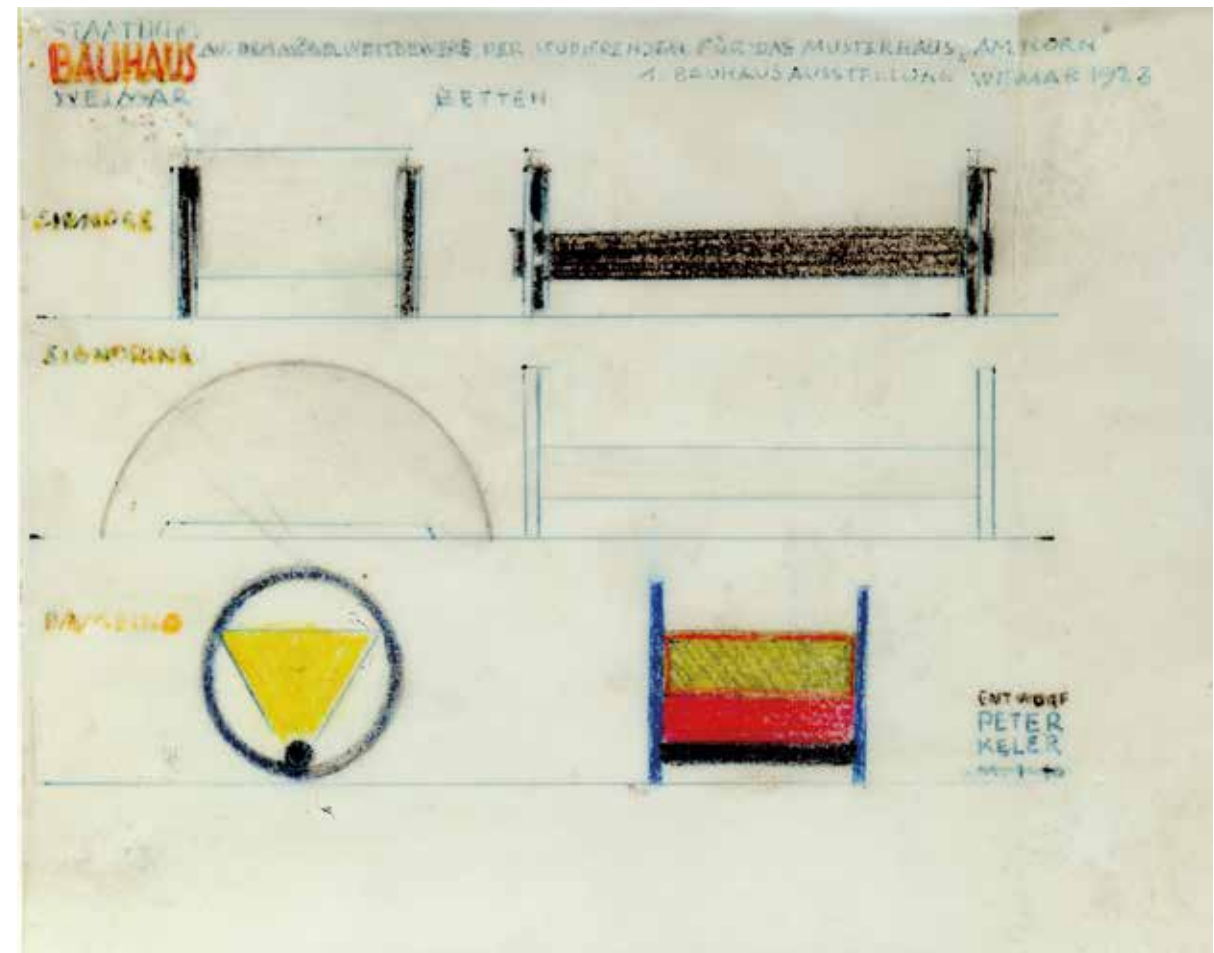
Abbildung: Original-Zeichnung der Bauhaus-Wiege, Peter Keler, 1923

**PETER KELER (1898–1982)
BAUHAUS-CRADLE ACCORDING TO THE
PRELIMINARY COURSE OF WASSILY
KANDINSKY, WEIMAR 1922**

»The cube was king, and its sides were yellow, red, blue, white, grey, and black. They gave these Bauhaus cubes to their children to play with and to Bauhaus snobs as a gimmick. The square was red. The circle was blue. The triangle was yellow. You sat and slept on the colourful geometry of the furniture.« In 1930, this is how the second Bauhaus director, Hannes Meyer, described the products of the formal, geometric Bauhaus period between 1922 and 1924, which can also be taken to include, with some qualification, Walter Gropius' director's chair. Peter Keler's cradle is of course a particularly typical example of this phase in terms of furniture, and originally formed part of a bed design for man, woman and small child. The man's part of this bed had rectangular head and feet sections, while those for the woman's section formed a semi-circle. The child's cradle then complemented the male and female forms with the triangle, and can be understood in terms of its colour scheme as a three-dimensional interpretation of Kandinsky's relationship between colour and form within the Bauhaus curriculum.

Keler's cradle marks a transition for the Bauhaus: the expressive articulation of the first Bauhaus phase under Itten is rejected; art should not decorate products, but instead, artistic forms and colour schemes should be seen as a unified whole. This amalgamation, taken from craft design and constructivism in art, is geared in the first instance to elementary forms and colours, which remain recognizable as such, and provide an additive rather than an integrative solution. Such a simple, formal doctrine is also an indication of the longing for organized conditions, which are threatened by war, civil unrest and inflation. The cradle does indeed represent the beginning of a new style. It demonstrates a clear, simple, and straightforward order. It has, however, the capacity to be agitated, and even to topple over.

Image: Original drawing of the Bauhaus Cradle, Peter Keler, 1923



M61
EL LISSITZKY
1923



EL LISSITZKY (1890 – 1941)
 »TISCH DES ANSAGERS« M61, REKONSTRUKTION AUS DER FIGURINENMAPPE
 1923, HYGIENEAUSSTELLUNG DRESDEN
 1930, TECTA 1988

»Die statische Architektur der ägyptischen Pyramide ist überwunden: unsere Architektur rollt, schwimmt, fliegt. Es kommt das Schweben, Schwingen. Die Form dieser Realität will ich miterfinden und gestalten.« (El Lissitzky, 1926)

Umsteigestation von der Malerei zur Architektur, so bezeichnete El Lissitzky seine »Proun«-Bilder, und dieses Umsteigen gilt auch für die beweglichen Bauwerke der täglichen Umgebung, die Tische und Sitze. Freilich existiert das meiste von dem, was Lissitzky für die junge Sowjetunion entwirft, nur als Zeichnung oder Montage: Lissitzky plant in Stahl und Glas, wo es an Holz und Zement mangelt, und schon bald verhindert die gefestigte politische Macht die auch ästhetische Revolution. So kommt es, dass von Lissitzky, der in Darmstadt Architektur studierte, kein einziges originales Bauwerk existiert und lediglich Rekonstruktionen erahnen lassen, was der von Konstrukteuren und Dekonstruktivisten heute gleichermaßen geschätzte Künstler, Architekt, Typograf und Entwerfer beabsichtigte, dem es im übrigen stets mehr um das ganze Weltrund als um den beschaulichen stillen Rechtwinkel ging.

Tectas Zusammenarbeit mit Lissitzkys Witwe und Sohn geht auf das Jahr 1978 zurück und gilt zunächst einem zerlegbaren Lehnstuhl, ursprünglich für die Hygiene-Ausstellung 1930 in Dresden entworfen. Doch ist dies nur der Beginn einer Reihe von Entdeckungen. Denn in der Figurine des »Ansagers« aus der Mappe »Sieg über die Sonne« erkennt Axel Bruchhäuser die Grundform einer Tischfläche, wie sie Lissitzky 1930 ebenfalls für Dresden gestaltet hatte.

Abbildung: Teil der Schaumaschinerie, Titelblatt der Figurinenmappe »Sieg über die Sonne«, 1923

EL LISSITZKY (1890 – 1941)
 »TABLE OF THE ANNOUNCER« M61
 RECONSTRUCTION FROM THE FIGURINE FOLDER 1923, HYGIENE EXHIBITION
 DRESDEN 1930, TECTA 1988

»The static architecture of the Egyptian pyramids has been overcome: our architecture rolls, swims, flies. It will sway and float in the air. I want to help to invent and form this new reality.« (El Lissitzky, 1926)

An interchange station between painting and architecture, is how El Lissitzky described his »Proun« pictures, and this changeover also applies to the mobile structures of the everyday environment, tables and chairs. Admittedly, most of what El Lissitzky created for the young Soviet Union only survives in the form of drawings and montage: Lissitzky designed in steel and glass, where there was a shortage of wood and cement, and before long, the consolidated political power was stifling the revolution in art as well. This is why not one single original, structural work of Lissitzky, who studied architecture in Darmstadt, still exists and it is only possible to make guesses in reconstructions at what this artist, architect, typographer and designer had in mind. A man who was more concerned with the global picture than a quietly introspective right angle, he is now held in high regard by constructivists and deconstructivists alike.

Tecta's collaboration with Lissitzky's widow and son goes back to the year 1978, initially involving a folding easy chair, designed originally for the Hygiene Exhibition in Dresden in 1930. But this was just the beginning of a whole series of discoveries. For in the figurine of the »announcer« in the portfolio for »Victory Over the Sun«, Axel Bruchhäuser recognized the basic shape of a table surface that Lissitzky had also designed for Dresden in 1930.

Image: Part of the »Schaumaschinerie«, front page of the »Figurinenmappe«, 1923



D62
EL LISSITZKY
1928





**EL LISSITZKY (1890 – 1941)
SESSLER FÜR DIE »PRESSA«-
AUSSTELLUNG IN KÖLN, 1928**

[...] Andere Recherchen führen zu einem 1928 entworfenen Sessel, der für den sowjetischen Pavillon der »Pressa«-Ausstellung in Köln vorgesehen ist und erst nach deren Eröffnung skizziert wird. Der bequeme Halbkreis – ein gepolsterter Vorläufer des transportablen Dresdener Sperrholzmodells – sollte clubgerechte Konzentration ermöglichen, die für den Ausstellungsteil »Lenin und die Presse« erwünscht ist.

Heute lädt das ursprünglich rot gefaßte Modell auch zu anderer Lektüre ein. Etwa zu der des Buches »Die geraubten Bilder« von Ingeborg Prior über das Leben von Sophie Lissitzky-Küppers und ihre Kunstsammlung. Dort kann man dann lesen, dass Lissitzkys Sohn Jen nach der Emigration 1989 aus der UdSSR mit Frau Natascha und Bernhardinerin Dschuna zunächst für drei Jahre bei Tecta aufgenommen wurde. Was nicht im Buch steht ist, dass Dschuna in einer Transportkiste reiste, die eigens für sie von Tecta angefertigt wurde. Aber dies ist nur ein Hinweis darauf, dass zur Gestaltung Künstler, Konstrukteure und Tüftler gleichermaßen gehören – Menschen eben, die sich mit ihren Aufgaben identifizieren.

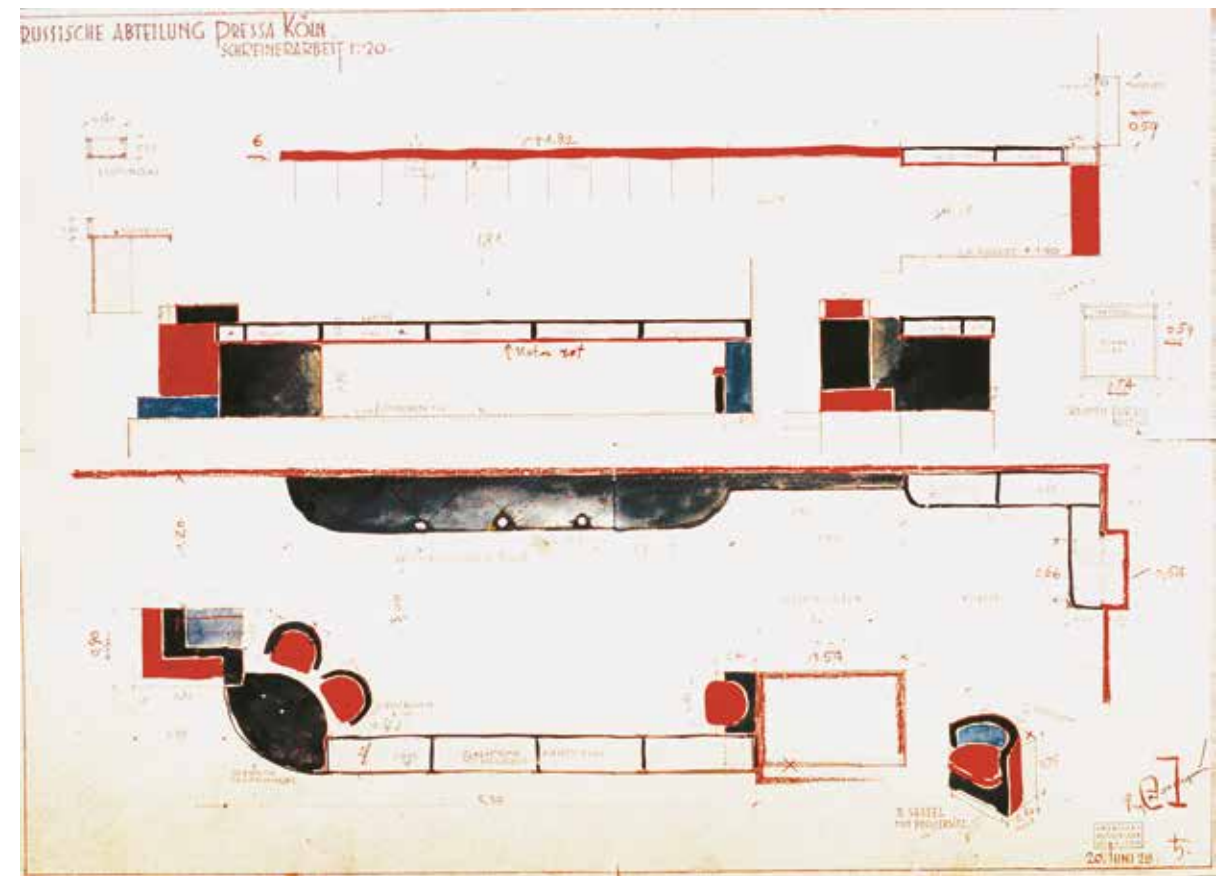
Abbildung: Zeichnung/Plan zur Pressa-Ausstellung, Köln, El Lissitzky 1928

**EI LISSITZKY (1890 – 1941)
ARMCHAIR FOR THE PRESSA
EXHIBITION IN COLOGNE, 1928**

[...] Other investigations led to an armchair designed in 1928, which was intended for the Soviet Pavilion of the Pressa Exhibition in Cologne and only drafted after its opening. The comfortable semi-circle – an upholstered forerunner of the portable Dresden plywood model – was meant to encourage a relaxed, club-style concentration in the viewer for the »Lenin and the Press« part of the exhibition.

Today the model, originally formulated in red, is an opening to other reading, for instance the book »The Stolen Paintings« by Ingeborg Prior about the life of Sophie Lissitzky- Küpper and her art collection. This gives an account of how Lissitzky's son Jen was adopted initially by Tecta for three years, after he emigrated from the USSR in 1989 with his wife Natascha and their St. Bernard, Dschuna. What is not mentioned in the book is that Dschuna travelled in a transportation crate which was specially made for her by Tecta. But this is just an indication that artists, constructors, and craftsmen all belong equally in the field of design – people, in fact, who identify with their work.

Image: Drawing/plan for the Pressa exhibition, Cologne, El Lissitzky 1928



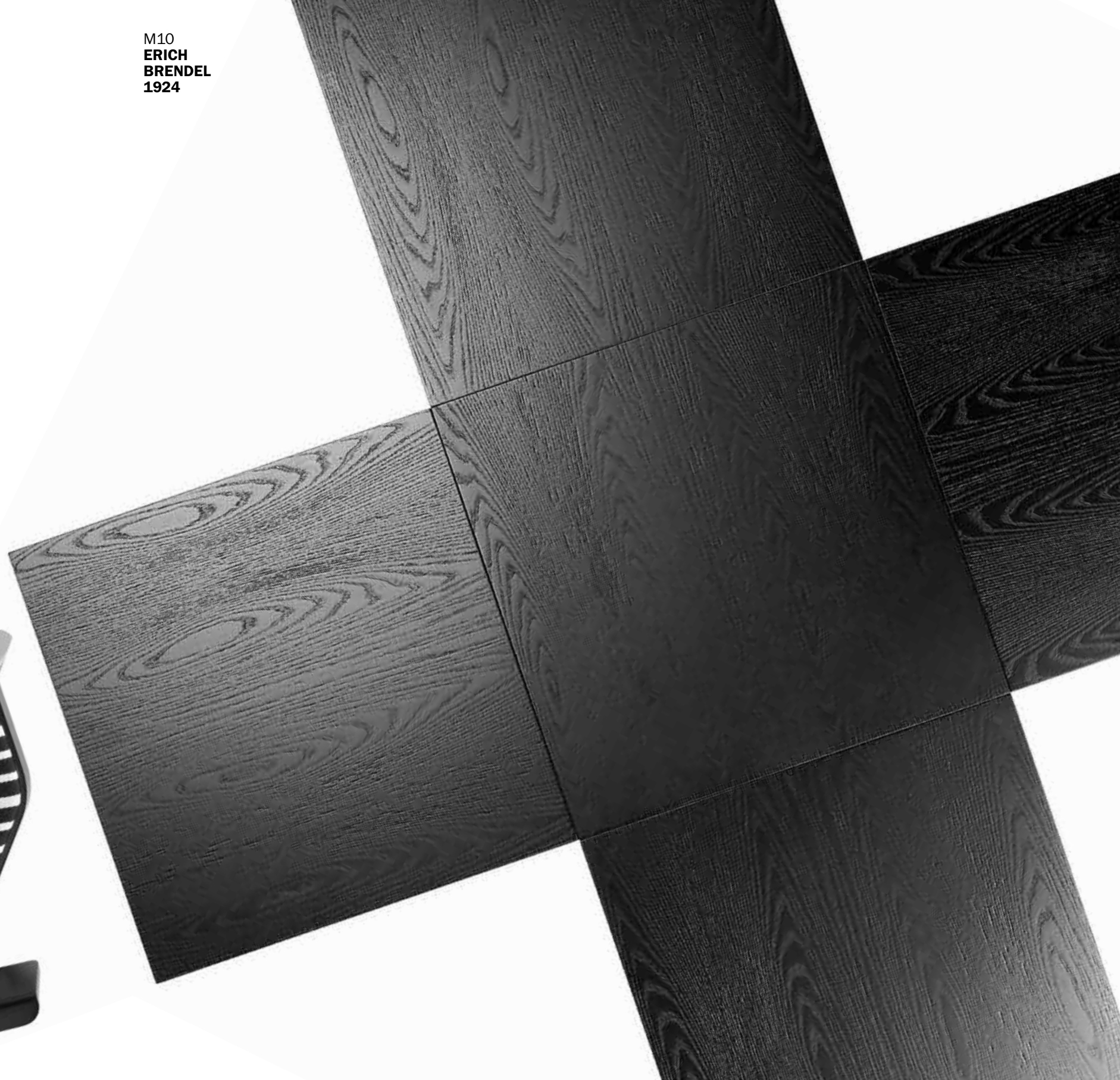
K10, M10 ERICH BRENDDEL 1924



M10-4
**ERICH
BRENDL**
1924



M10
**ERICH
BRENDL**
1924



ERICH BRENDEL (1898–1987)
TEETISCH K10 UND ESSTISCH M10
AUFKLAPPBAR UND ROLLBAR
AM BAUHAUS WEIMAR 1924

Ganz bescheiden nannte Erich Brendel dieses roll- und klappbare Möbel »Tee-Tisch«. Er entwarf ihn 1924 im Weimarer Bauhaus. Ein Nachbau des Tisches, der ohne Brendels Wissen angefertigt wurde, steht heute im Bauhaus-Archiv, Berlin. Das Original, welches Vorbild für den Tecta-Nachbau war, befand sich im Privatbesitz der Bauhauselerin Karla Luz-Roland, Aachen. Der Prototyp von 1924 überlebte die Wirren der Zeit im Privatbesitz der ehemaligen Bauhauselerin. 1968 versuchte das MoMA New York vergeblich, diesen zu erwerben. 1982, nach Jahren persönlicher Verbindung, vererbte die alte Dame den Prototyp der Firma Tecta, der heute Teil der Sammlung des Kragstuhlmuseums in Lauenförde ist. Die Version als Couchtisch erfolgte auf Wunsch von und in detaillierter Absprache mit Erich Brendel, dem Urheber.

Abbildung: Brief von Erich Brendel an Axel Bruchhäuser, 1986

ERICH BRENDEL (1898–1987)
TEA TABLE K10 AND DINING TABLE M10
BAUHAUS WEIMAR 1924

Erich Brendel described this creation quite humbly as a »Tea Table«. Designed in 1924 at the Bauhaus in Weimar, the folding table is mounted on castors. A reproduction of the original design, built without Brendel's knowledge, is on display at the Bauhaus Archive in Berlin. The original prototype from 1924, upon which Tecta's reproduction is based, survived the upheavals of the twentieth century in the care of Bauhaus artist Karla Luz-Roland in Aachen. In 1968 an offer by MoMA New York to purchase the prototype was declined. Luz-Roland – a friend of the company of many years – gifted the prototype to Tecta in 1982, where it has joined the collection held by the Cantilever Chair Museum in Lauenförde. This coffee table format was created in close consultation with creator Erich Brendel.

Image: Letter from Erich Brendel to Axel Bruchhäuser, 1986

XX im November 1919

Lieber Herr Bruchhäuser!

Sie haben Glück! Da ich heute gerade einen Anweilungs freien Tag habe, kann ich nunstehendes Schreiben gleich heute beantworten: Ich kam als einer der ersten Spürbenten ^{xx} an das Bauhaus. Damals waren die Sessel noch nicht da. Aber ich kann verantwortlich sagen, dass ich sie erstmalig im Frühjahr 1920 in Gropius' Arbeitsraum sah, da wir ständige Besprechungen hatten über: (wir waren zunächst nur 2 Tischler) unsere Unterbringung ^{beim neuen} als Lehrmeister in Weimar. Ich sah die neuen, gelben Sessel erstmals etwa im Frühjahr 1920. Weitere Details kann ich Ihnen leider nicht mitteilen. Aber ich glaube, dass Ihnen diese Auskunft genügt. Da es damals am Bauhaus noch keine Tischlerei gab, sind die Sessel also nicht dort gebaut.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr E. Brendel.

TUBE OBLIQUE

Als konstruktive Weiterentwicklung der Rohrverformung, ähnlich des Prinzips »tube aplati« nach den Patenten von 1987 und 1990, entwickelte Tecta 2005 das »tube oblique«. Hierbei handelt es sich um eine »dreidimensionale Rohrverformung«, der das Landgericht Düsseldorf eine »eigentümliche Ästhetik« durch das »dreidimensional geformte flache Stahlrohr« und einem »Wechselspiel zwischen der Linienführung der nach außen zeigenden Stahlrohrkante und der schräg (englisch/französisch »oblique«) einwärts gerichteten Seitenflächen« bescheinigt.

Das Ergebnis war eine umfangreiche Serie endlos gebogener Stahlrohr-Tische, deren markante, prägende Ästhetik das Ergebnis konstruktiver Phantasie ist. Schon Jean Prouvé erkannte, dass die gebogenen runden Stahlrohrrohre bei Möbeln ohne Überlegung erfolgten und erklärte Axel Bruchhäuser Anfang der 80er Jahre: »Man muss fühlen, wie das Material denkt.«

Developed by Tecta in 2005, tube oblique takes tubular steel design to new heights with a technique inspired by the tube aplati principle familiar from our patented designs of 1987 and 1990. In its ruling, the Düsseldorf District Court identifies the tube oblique technique as a »method of forming steel tubing« whose »idiosyncratic aesthetics« derive from the »shape of the flat tubular steel« and the »play of the tubular steel's flowing lines with its oblique inward-facing lateral surfaces«.

The result is an extensive collection of tubular steel tables whose distinctive aesthetics represent a fantasia in engineering. In the early 1980s, Jean Prouvé, who once called the use of circular steel tubing in Bauhaus furniture »uninspired,« told Axel Bruchhäuser: »One has to feel how a given material thinks«.

K2A
OBLIQUE
2005



K2B
OBLIQUE
2005







K1A, K1B
OBLIQUE
2005



K1AR
OBLIQUE
2005







K3CR
OBLIQUE
2009



K3CK
OBLIQUE
2011







GESTALTER BEI TECTA DESIGNERS AT TECTA

El Lissitzky hat gesagt: »Ein Möbelstück muss man herstellen. Man kann es nicht zeichnen oder projektieren«. Die Möbel, die bei Tecta gemacht werden, sind so nahe an der direkten Arbeit, wie ein Architekt ihr jemals kommen kann. Das bedeutet, eine Idee ist nur soweit auf dem Papier definiert, als ein Prototyp gemacht werden kann, der dann, unter Reflexionen, die den gesamten Herstellungsprozess einschließen, Schritt für Schritt überarbeitet wird.

Neben den klassischen Bauhaus-Original-Modellen haben bei Tecta zeitgenössische Gestalter Weiterentwicklungen und neue Entwürfe realisiert. Auf Basis der Grundidee der Moderne und in enger Zusammenarbeit zwischen Gestalter, Handwerker und Unternehmer entstanden zahlreiche Modelle, die zum Teil selbst wieder als Klassiker gelten.

Denn »wirkliche Form entwickelt sich aus dem wirklichen Leben, aus dem Wesen der Aufgabe, des Ortes und des Materials.« (Axel Bruchhäuser)

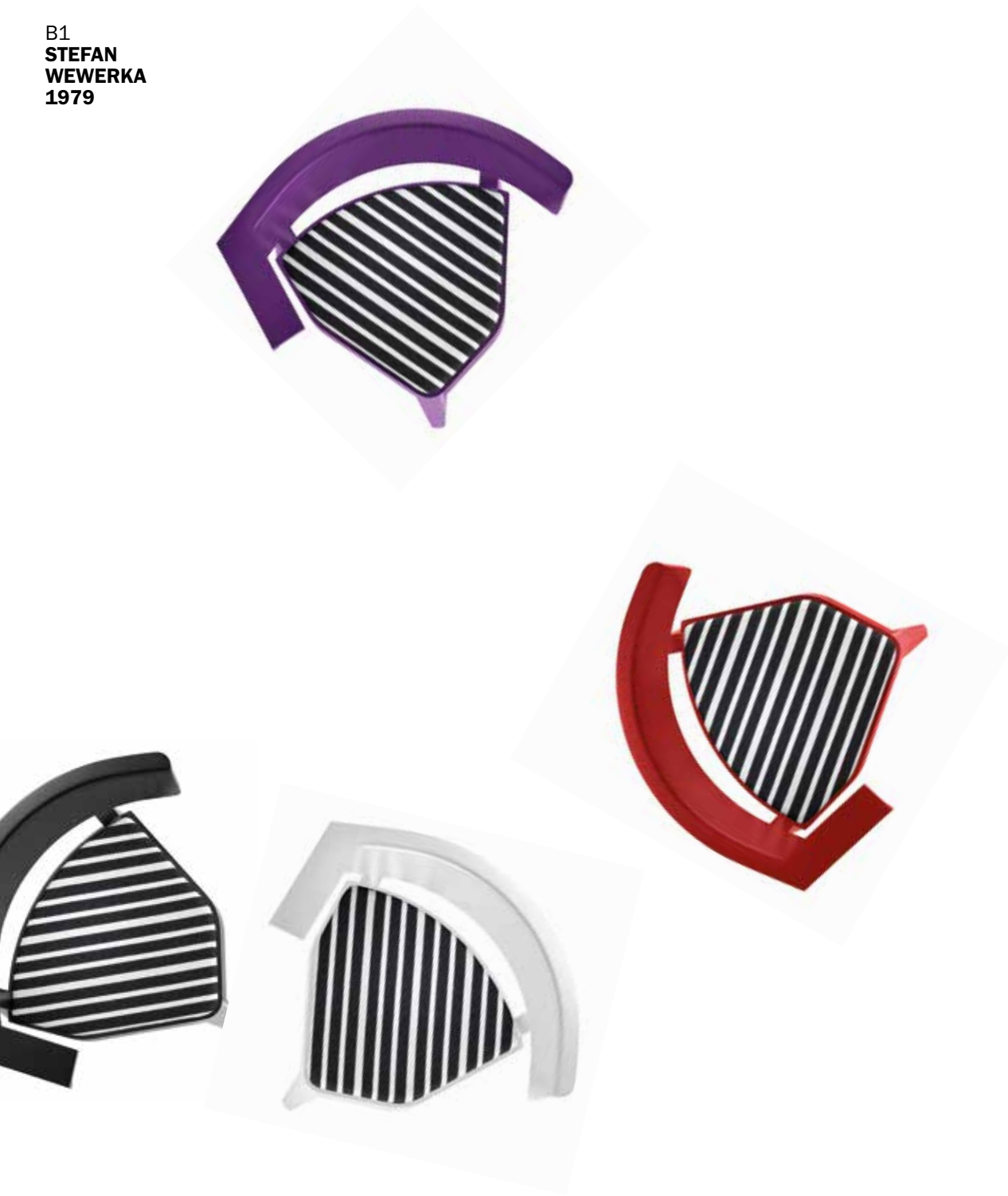
El Lissitzky once said: »A piece of furniture must be built. It cannot simply be drawn or planned«. Furnishings manufactured by Tecta are hands-on creations true to an original vision. The ideas underlying these creations are defined on paper only to the extent necessary to create prototype models, which undergo a process of constant refinement that spans the entire manufacturing chain.

The original Bauhaus works available from Tecta are complemented by derivative designs and a range of new works by contemporary designers. Tecta collaborate closely with designers, makers and entrepreneurs to create visionary new designs in the Modernist tradition – many of which have become classics in their time. »True form is the product of real life and the nature of the task, the place and the material.« (Axel Bruchhäuser)



**B1
STEFAN
WEWERKA
1979**





STEFAN WEWERKA (1928 – 2013)
ASYMMETRISCHER STUHL B1
KÖLN/LAUENFÖRDE, 1979

Der asymmetrische Stuhl B1 kann beispielhaft für die Zusammenarbeit von Stefan Wewerka und Tecta stehen. Zu seinen Vorgängern gehören Stuhlskulpturen, die zu einem Produkt für multiple Sitzmöglichkeiten führen, die auch den von Wewerka geschätzten breiten Schustersitz einschließt. Stabil steht der B1 auf drei Beinen, ein Lehnteil kann als Ablage dienen, eine Änderung der Sitzposition wird durch Form und Stoffmusterung geradezu angeregt. Da ist kein In-der-Reihe-Sitzen mehr, sondern unterschiedliche Gesprächssituationen sind gefragt. Und die Detailausführung des Stuhles mit sich verjüngenden Beinen und sanften Übergängen, bei der Lehne etwa, betont, wie weit der B1 von der Bricolage – dem individuellen Akt zwischen Improvisation und Provisorium – entfernt ist und zum formal wie funktional stimmigen Solitär entwickelt wurde, der nicht-hierarchische Kommunikation begünstigt. Ein Anspruch übrigens, dem auch andere Entwürfe Wewerkas für Tecta gerecht werden.

Abbildung: Aus zwei Stuhlhälften zusammengesetztes Vormodell für den asymmetrischen Stuhl B1

STEFAN WEWERKA (1928 – 2013)
ASYMMETRIC CHAIR B1
COLOGNE/LAUENFÖRDE, 1979

The asymmetric chair, B1, can be seen as representative of this collaborative work. Its forerunners include chair sculptures which lead to a product with multiple seating options, one of which is the wide cobbler's chair appreciated by Wewerka. The B1 stands solidly on three legs, one part of the back acts as an armrest, and changing the seated position can actually be suggested by the shape pattern and material. This is no longer about sitting in rows; instead, it enables a range of conversations and activities. The detail in the finish, with tapered legs and smooth transitions in the backrest for instance, shows just how far removed the B1 is from bricolage, developed as a stand-alone object working in a formal and functional harmony conducive to non-hierarchical communication. An aspiration which is also fulfilled by Wewerka's other designs for Tecta.

Image: Model composed of two chair halves – which became model for the asymmetric chair B1



M1
STEFAN
WEWERKA
1979



STEFAN WEWERKA (1928–2013)
ASYMMETRISCHER TISCH M1
KÖLN/LAUENFÖRDE, 1979

»Zusammenarbeit von Unternehmer –
Handwerker – Designer.«
Stefan Wewerka

Der Tisch als Mittelpunkt einer Wohnung,
einer Familie, bietet mit der fächerarti-
gen Platte die Möglichkeit des behagli-
chen Zusammenseins kleiner und grö-
ßerer Gruppen, maximal 7–8 Personen.
Unterbau und Kasten können alle not-
wendigsten Gegenstände wie Geschirr,
Gläser, Flaschen, Servietten, Kerzen etc.
aufnehmen, außerdem können zusätz-
lich kleine technische Geräte am Kas-
tenende angebracht werden. Der Tisch
kann auch als Arbeits- oder Konferenz-
tisch genutzt werden.

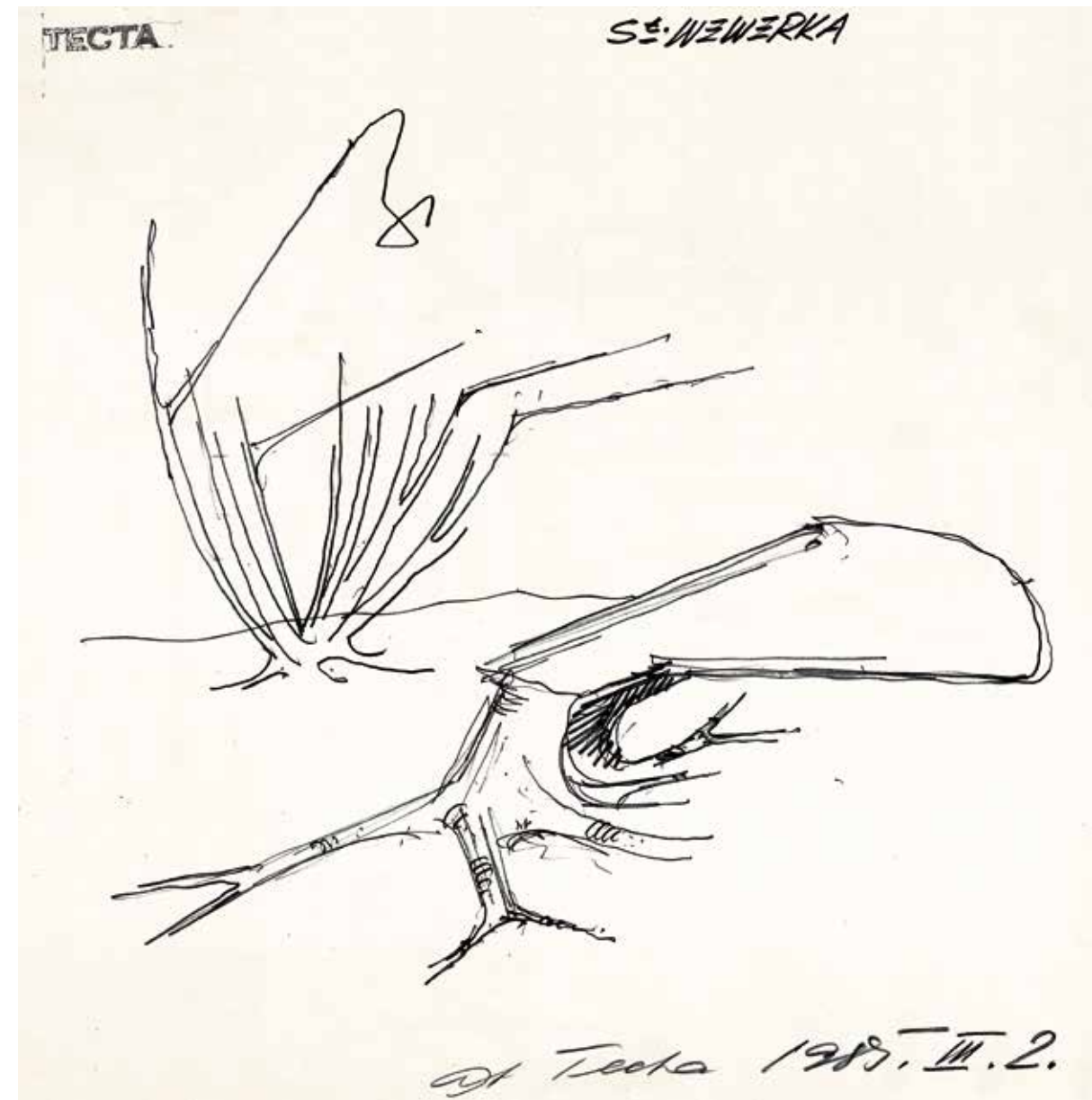
Abbildung: Zeichnung, Stefan Wewerka,
1985

STEFAN WEWERKA (1928–2013)
ASYMMETRICAL TABLE M1
COLOGNE/LAUENFÖRDE, 1979

»The entrepreneur, manufacturer and
designer working hand-in-glove.«
Stefan Wewerka

The table forms the centrepiece of mod-
ern urban family life. Here, a fan-shaped
upper surface invites groups both small
and large to come together; max. 7–8
persons. An integrated cabinet provides
ample storage for table- and glassware,
bottles, serviettes, candles and assorted
goods, with additional space for com-
pact home entertainment equipment.
The M1 is also suitable for use as an
office or conference table.

Image: Drawing, Stefan Wewerka, 1985





M36
**ANDREE
WEISSERT**
2013





ANDREE WEISSERT
STUDIO ANDREE WEISSERT, BERLIN
TISCH M36, 2013

Der Tisch M36 ist das jüngste Möbel von Tecta. 2013 lernten sich Christian Drescher / Tecta und Andree Weißert auf einem Designfestival kennen. Tecta hatten seine Präsentation mit »Flying Furniture« überschrieben, Andree Weißert mit »I believe I can fly«. Über diese unvorhergesehene »Verwandtschaft« kamen die beiden in ein Gespräch, das sich bis heute fortsetzt. Was beide beschäftigt und zusammen führt, ist die Begeisterung für den poetischen Gehalt von Konstruktionen und die Überzeugung, dass der Prozess des Gestaltens im Wesentlichen ein Dialog zwischen der Idee, dem Material und den Bedingungen der Produktion ist.

Der Tisch M36 ist der dritte aus einer Serie von Tisch-Konstruktionen, die einen sonntäglichen Spaziergang unter dem Viadukt der U-Bahnlinie U1 in Berlin Kreuzberg zum Ausgangspunkt haben.

Dieses Bauwerk ist eine Erfindung von Ingenieuren, die einzig dem Zweck dient, mit großer Selbstverständlichkeit dynamische Lasten zu tragen. Die Konstruktion ist ein zusammengesetztes Tragwerk aus Stäben und Streben. Sie folgt den Linien der Kraft und bündelt diese zu einer Gestalt, die sich nur auf ihre Funktion bezieht. Andree Weißert sucht in seiner Arbeit nach Dingen, die solch eine Selbstverständlichkeit haben. Andree Weißert bezeichnet sich selbst als »Gefühlsstatiker« – seine Entwürfe entstehen darum meist in der Werkstatt und verdichten sich erst dann auf dem Papier. So entwickelte sich die Variante mit dem hölzernen Untergestell aus den Bedingungen des Studios und das Rohrgestell aus Beobachtungen und Gesprächen mit Axel Bruchhäuser und Christian Drescher im Tecta-Werk.

ANDREE WEISSERT
STUDIO ANDREE WEISSERT, BERLIN
TABLE M36, 2013

The M36 table is Tecta's most recent furniture item. The company's co-owner, Christian Drescher, met Andree Weissert at a design festival in 2013. Tecta's presentation was entitled »Flying Furniture«, and Weissert's was called »I Believe I Can Fly«. As a result of this happy coincidence, the two fell into conversation, and are now working together, united in their passion for the poetry of design and the belief that it is essentially a dialogue between ideas, materials, and production techniques.

The table is the third in a series inspired by a U-Bahn viaduct seen on a Sunday stroll in Berlin's Kreuzberg district. The structure of the bridge, designed by engineers to absorb dynamic stresses, consists of loadbearing struts and braces that follow the lines of force and combine them into a functional whole. It is entirely self-contained, a quality that Weissert's work also seeks to achieve. He describes himself as a »structural engineer of the emotions«, and his works are usually assembled in the workshop before being recorded on paper. The version with the wooden base reflects the constraints of the studio, while the tubular frame is the result of his own observations, and of conversations with Axel Bruchhäuser and Christian Drescher in the Tecta factory.



**D49
HANS
KÖNECKE
UM 1954**



D49
**HANS
KÖNECKE**
UM 1954



D48
**HANS
KÖNECKE**
UM 1954



HANS KÖNECKE (1925–1998)
SCHREIBTISCH- UND KONFERENZ-
SESSEL D48/D49, CARACAS, CA. 1954

Der Architekt Hans Könecke entwarf in seinem Studio in Caracas, Venezuela verschiedene Möbelstücke für DK MUEBLES, unter anderem den Schreibtisch- und Konferenz-Sessel D48/D49. Die erste serienmäßige Produktion fand nach Köneckes Gründung der Firma Tecta in Lauenförde Ende der 50er Jahre statt.

Abbildung: D48/D49 im Tecta-Katalog, 1970er Jahre

HANS KÖNECKE (1925–1998)
OFFICE AND CONFERENCE CHAIR
D48/D49, CARACAS, CIRCA 1954

At his studio in Caracas, Venezuela, architect Hans Könecke designed a variety of furnishings for DK MUEBLES, including the office and conference chair D48/D49. The design first went into mass production in the late 1950s, after Könecke established Tecta in Lauenförde.

Image: D48/D49 in Tecta brochure, 1970s



**B6
ALISON SMITHSON
& TECTA
1990–2002**





D38
**ALISON & PETER
SMITHSON**
1953



F46-1E
**PETER SMITHSON
& TECTA**
1999



M4R
TECTA
2002



M4RS
TECTA
2002



**B11
TECTA
1987**



B11
TECTA
1987



D11
TECTA
1987



B10
TECTA
1987



D10
TECTA
1987



B12
TECTA
1987



D12
TECTA
1987





S25
TECTA
2012

S26
TECTA
2013





D35-1
TECTA
2003

C35
TECTA
2003



D35-1
TECTA
2003



D35-1i
TECTA
2012















S43-2
FLORIAN
BORKENHAGEN
1991

S41-2
FLORIAN
BORKENHAGEN
1991

S55
TECTA
1993



D60, D60-2
**KARL FRIEDRICH
SCHINKEL
UM 1825**



KARL FRIEDRICH SCHINKEL
(1781 – 1841), GARTENSESSEL IN EISEN-
KUNSTGUSS, KÖNIGLICHE EISENGIESS-
REI SAYNERHÜTTE, UM 1825

»Der Klassizismus war in Preußen klarer und einfacher als anderswo,« bemerkt der Produktgestalter Dieter Rams zu Schinkels Neuem Pavillon im Schloßpark Charlottenburg (1824/25). Dieser Klassizismus, wie Schinkel ihn verstand, war zwar auch (Zeit-)Stil, vor allem aber Bestandteil einer umfassenden Umweltgestaltung, die Bauten und Gärten zu einem industrialisierten Gartenreich verbinden sollte und letztlich das militärisch-agrarische Preußen zivilisatorisch zu modernisieren beabsichtigte.

Schinkels Gartensessel, ursprünglich in der (staatlichen) Königlichen Eisengießerei zu Berlin hergestellt, ist ein Produkt der sich durch die Dampfmaschine mächtig entwickelnden Industrie, ein früher Seriengegenstand aus wenigen Teilen ohne Stückzahlbegrenzung, dessen Funktion es ist, in Gärten und Parkanlagen zur Erholung beizutragen, eine Erholung, die freilich zunächst den Produzenten des Sessels nicht oder nur zu seltenen Gelegenheiten ermöglicht wurde. Formal weisen die Seitenteile mit ihren mittig verbundenen Bogensegmenten auf ein Möbelstück hin, das fast ein Jahrhundert später entworfen wird und dessen Reedition als Statussymbol in vielen Aufenthaltsräumen und Wohnungen gegenwärtig ist: Den von Ludwig Mies van der Rohe 1928 anlässlich der Weltausstellung in Barcelona vorgestellten Sessel für den deutschen Pavillon.

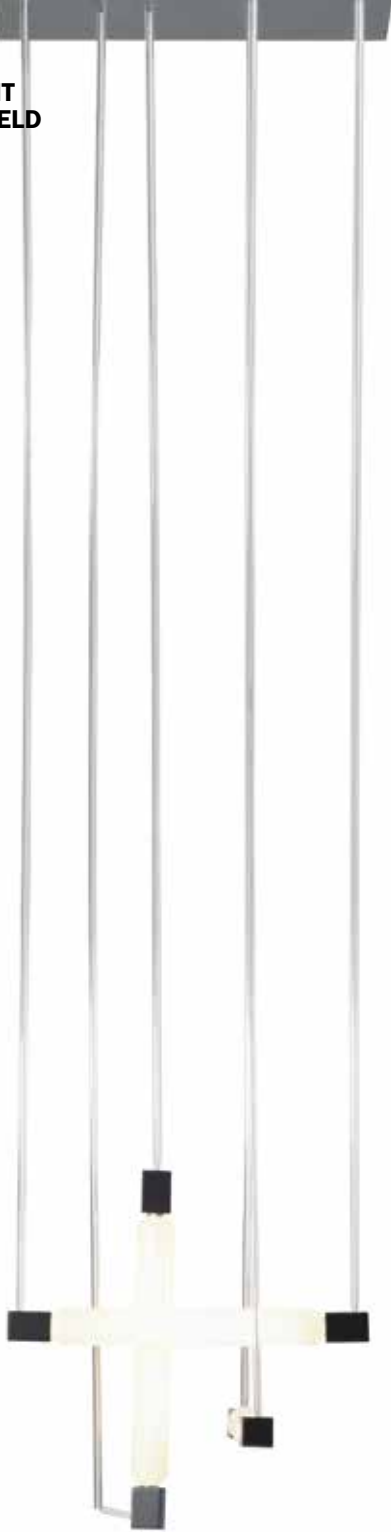
KARL FRIEDRICH SCHINKEL
(1781 – 1841), GARDEN CHAIR,
CAST IRON, BERLIN, CA. 1826 OR 1837

»Classicism in Prussia was clearer and simpler than anywhere else,« observed product designer Dieter Rams about Schinkel's New Pavilion in the park of Charlottenburg Palace (1824/25). This Classicism, as Schinkel understood it, was in fact the contemporary style as well, but above all it was part of a universal environmental design, which aimed at combining buildings and gardens in an industrialized garden realm, with the ultimate intention of modernizing and civilizing the military-agrarian state of Prussia.

Schinkel's garden chair, originally produced in the (state-owned) royal iron foundry in Berlin, was a product of an industry which was developing rapidly thanks to the steam engine, an early mass-produced item made from a few parts and without a restriction in numbers: its function was to add to relaxation in gardens and parks, respite which the people who made the chair were initially able to enjoy only rarely, if at all. In formal terms, the side parts, with their centrally connected curved segments, point to an item of furniture which was designed almost a century later, the re-edition of which can now be found in many living rooms and apartments: the chair designed by Ludwig Mies van der Rohe in 1928 for the German Pavilion at the World Fair in Barcelona.



L40
GERRIT
RIETVELD
1920



L60
NACH
JOSEF
ALBERS
1926



L20
NACH
OTTO
RITTWEGER
1923/24



L61
NACH
JOSEF
ALBERS
1926



**GERRIT RIETVELD (1888–1964)
HÄNGELEUCHTE L40**

»Der Macher von Dingen – manchmal
von magischen Dingen«
Peter Smithson, 1965

Gerrit Rietveld war Pionier der Moderne und setzte mit seinem »Rot-Blauem Stuhl« und der Hängeleuchte L40 erste bleibende Akzente des neuen Zeitalters – noch vor Gründung des Bauhauses. Marcel Breuer etwa sah sich anfangs massgeblich durch Rietveld beeinflusst, bevor er sich mit seinen epochalen Stahlrohr-Möbeln von seinem Vorbild emanzipierte. L40 wurde 1922 für die Sprechzimmer-Einrichtung des progressiven Dr. Hartog eingesetzt.

Rietvelds bahnbrechende und für damalige Verhältnisse äußerst verwegene Decken-Leuchte bestand lediglich aus – am eigenen Netz-Kabel aufgehängten – nackten Soffiten-Röhren.

Abbildung: Hängeleuchte für Dr. Hartog,
Gerrit Rietveld, 1920

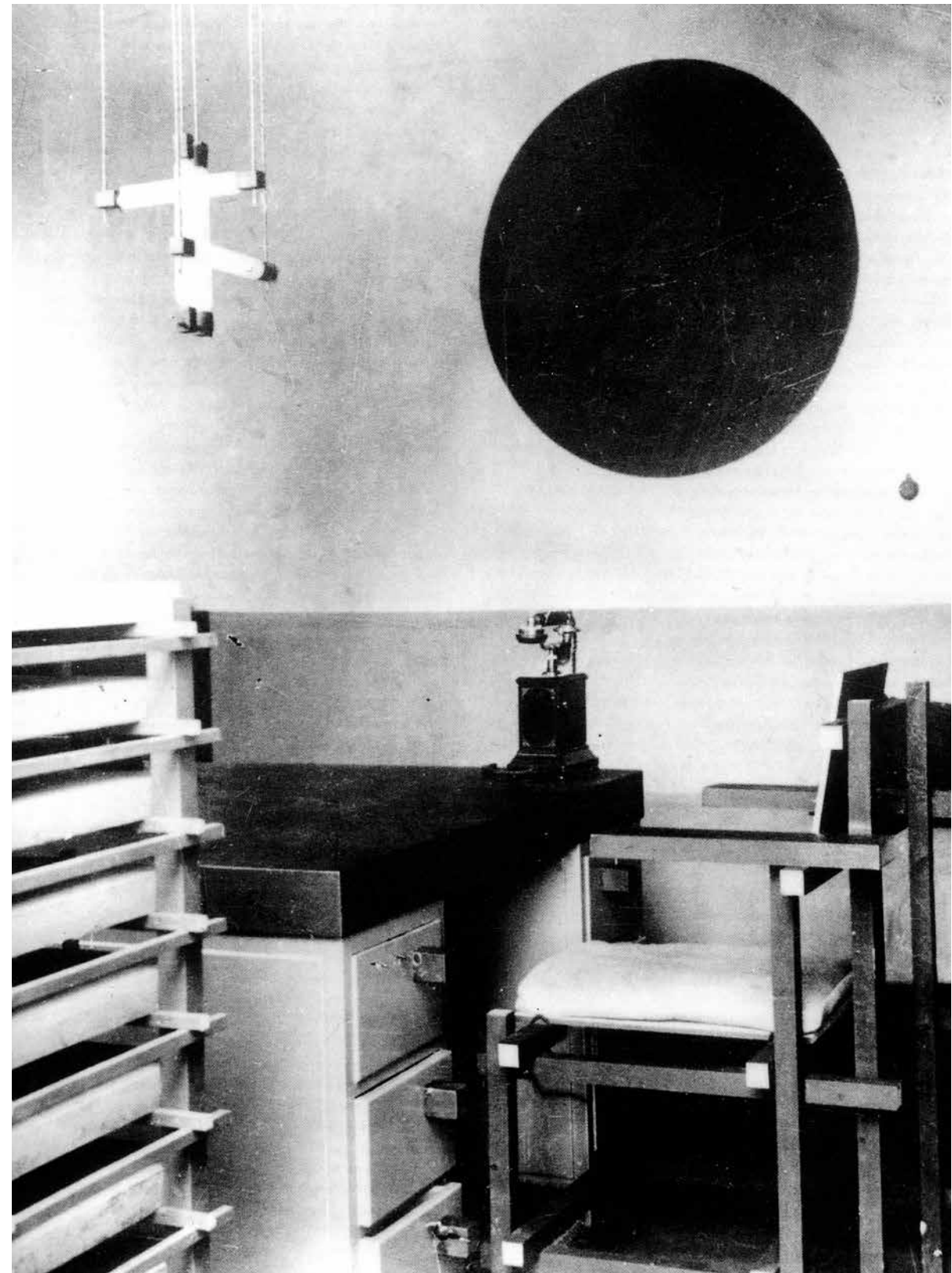
**GERRIT RIETVELD (1888–1964)
L40 PENDANT LAMP**

»Maker of things – sometimes of magical
things«
Peter Smithson, 1965

Gerrit Rietveld was a pioneer of modernism. His »Red and Blue Chair« and L40 Pendant Lamp were the first lasting symbols of a new era, even before the Bauhaus was founded. Marcel Breuer's early work was strongly influenced by Rietveld's, but he then moved on to create his epoch-making tubular steel furniture.

The L40 was designed in 1922 for the consulting room of a progressive doctor named Arie Marinus Hartog. This ground-breaking and audacious design consisted simply of bare tubular light bulbs suspended from the ceiling cable.

Image: Hanging lamp for Dr. Hartog
Gerrit Rietveld, 1920



KRAGSTUHL CANTILEVER CHAIR

»Drei Ideen liegen den Möbelkonstruktionen von Tecta zugrunde:

- das Prinzip des Kragarms
 - das »tube aplati« von Jean Prouvé
 - die Möglichkeiten, die sich aus der Kunstfertigkeit durch das Weben, Flechten und Binden ergeben.«
- Peter Smithson, 1998

Seit 1978 arbeitete Axel Bruchhäuser mit Jean Prouvé, Mart Stam und Marcel Breuer an der Weiterentwicklung der hinterbeinlosen Kragstuhl-Konstruktion aus der Bauhaus-Zeit der 20er Jahre. Ziel war es, die Festigkeit im gefährdeten Querschnitt des Stahlrohrs zu erhöhen. Nach der konstruktiven Idee »tube aplati«, die Jean Prouvé schon seit 1924 anwendete, erhielt Axel Bruchhäuser 1987 ein Deutsches Patent und 1990 das Europa-Patent für den stapelbaren Kragstuhl »tube aplati«.

Peter Smithson erkannte als einer der Ersten die Bedeutung dieses Kragstuhls, welchen er in den Büchern »Flying Furniture« und »Der Kragstuhl« als »The mystery of the B25« beschrieb.

Die Urmodelle dieses Stuhles befinden sich heute im Kragstuhlmuseum, Lauenförde.

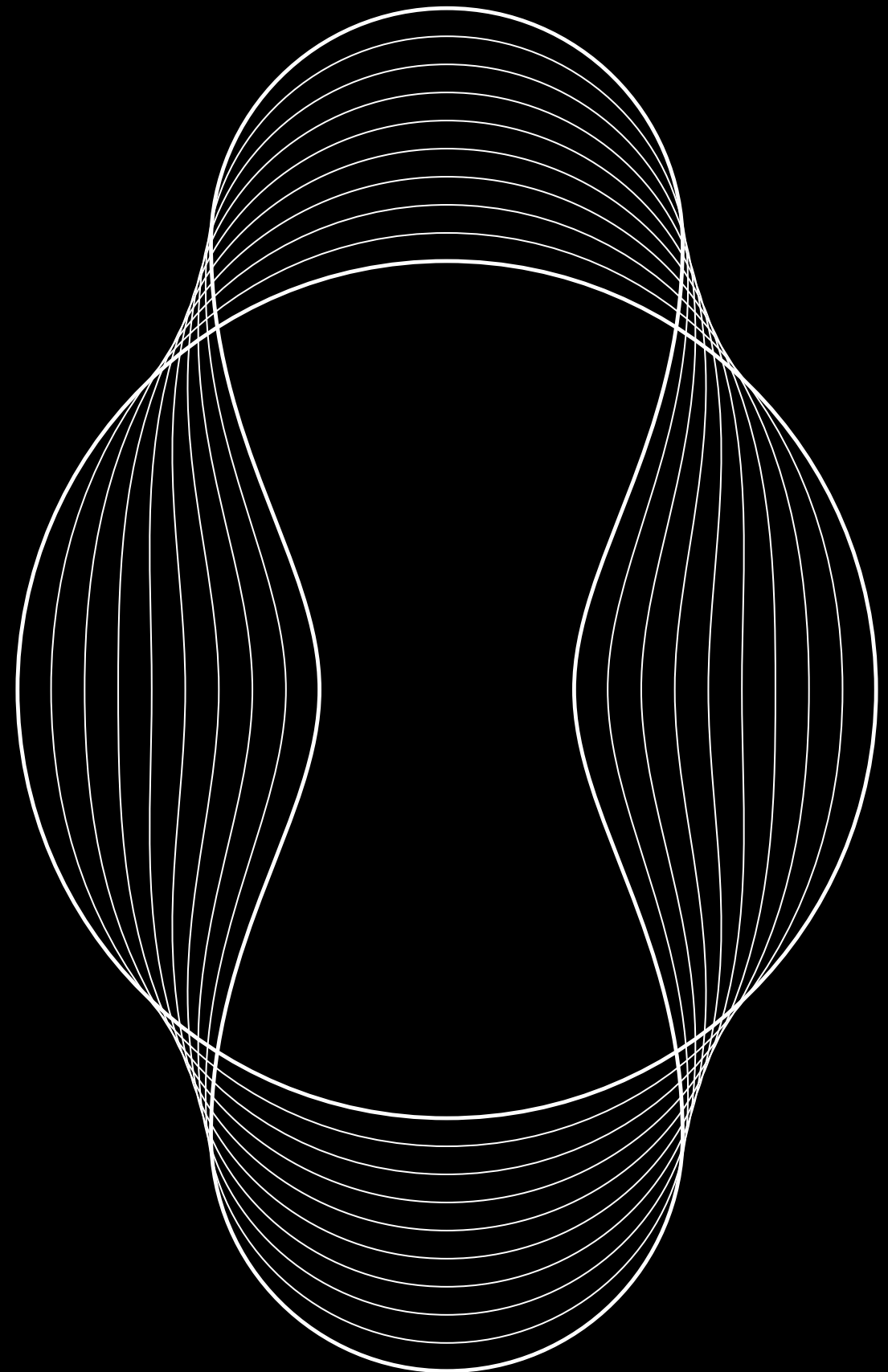
»Three ideas underlie furniture pieces by Tecta:

- the cantilever principle
 - the tube aplati from Jean Prouvé
 - the possibilities arising from the skills of weaving, caning and binding.«
- Peter Smithson, 1998

Axel Bruchhäuser has worked with Jean Prouvé, Mart Stam and Marcel Breuer since 1978 to build on the legacy of the cantilever chair pioneered by the Bauhaus in the 1920s. Together, they have strived to enhance the lateral strength of its characteristic steel tubing. Utilizing the eponymous design principle first explored by Jean Prouvé in 1924, Axel Bruchhäuser was granted a German patent in 1987 for his »tube aplati« stackable cantilever chair, followed by a European patent in 1990.

Peter Smithson was one of the first to recognize the significance of the cantilever chair, which he described in his books »Flying Furniture« and »The Cantilever« Chair as »The mystery of the B25.«

The original models of this chair are held at the Cantilever Chair Museum in Lauenförde, Germany.



**B25
TECTA
1976**



D28i
TECTA
2012



D26
TECTA
1998



D25
TECTA
1976



B25i
TECTA
2012



B20 TECTA 1981

B20i
TECTA
2012



D22
TECTA
2001



D21E
TECTA
1998



D24i
TECTA
2012



D29P
TECTA
2009

B29P
TECTA
2009

D29
TECTA
2009



D20P
TECTA
2007



B20P
TECTA
2007



D22P
TECTA
2007



B25P
TECTA
2005

D27P
TECTA
2005

D26P
TECTA
2005



D41 TECTA 2013



B30
TECTA
1983



D30E
TECTA
1999

B30i
TECTA
2012

D30i
TECTA
2012



D32PE
TECTA
2007



B32PE
TECTA
2007



D32E
TECTA
2005



B32E
TECTA
2005

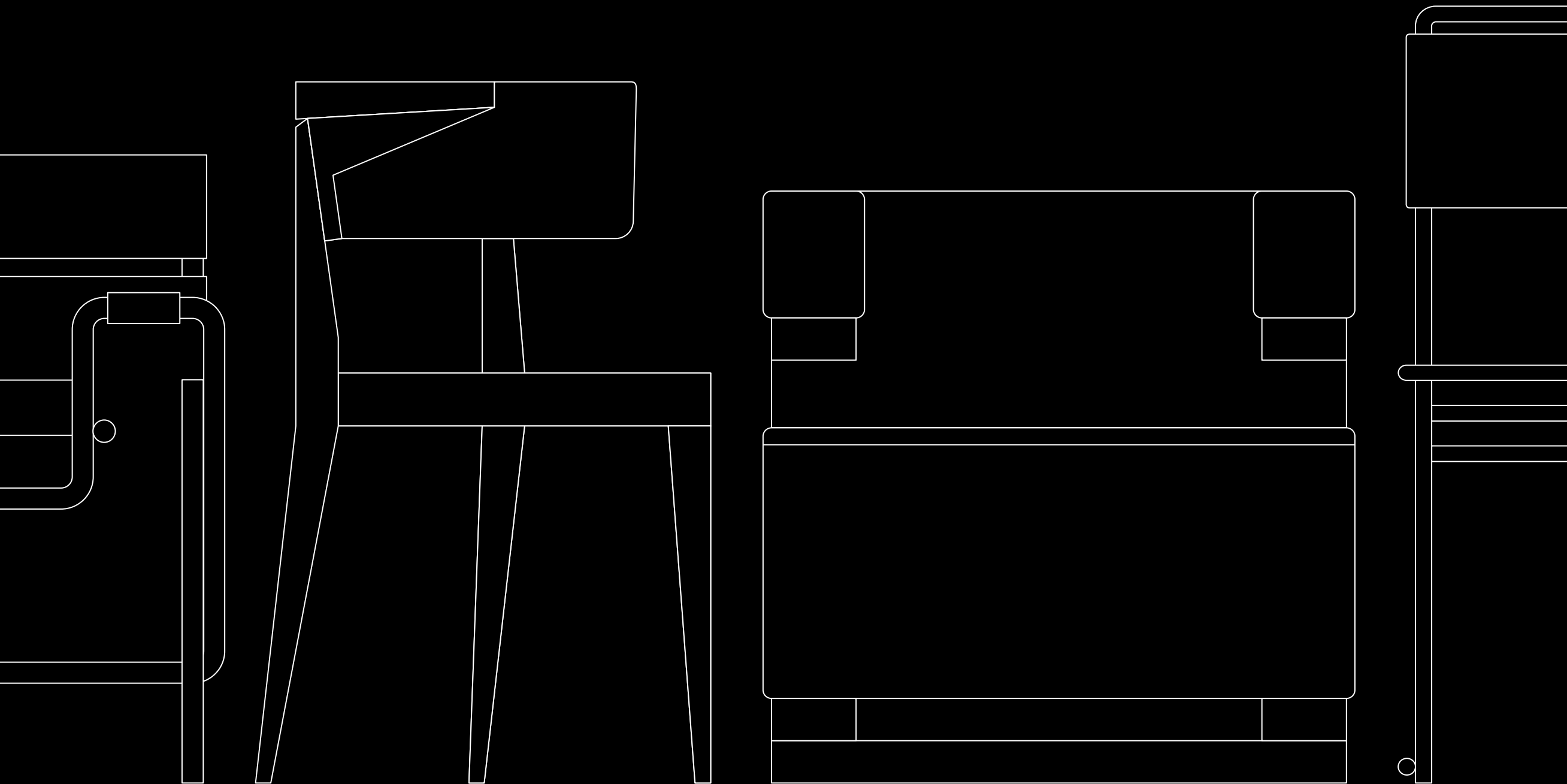


D23-1 TECTA 1987

D14
TECTA
1987



ÜBERSICHT OVERVIEW



ÜBERSICHT OVERVIEW

→ Siehe Seite
B × T × H, SH in cm

→ See Page
W × D × H, SH in cm



B1 → 152
68 × 50 × 77, 46



B5 → 162
62 × 54 × 79, 46



B6 → 176
55 × 57 × 81, 45



B6-1 → 178
55 × 57 × 81, 45



B10 → 188
47 × 59 × 85, 47



B42 → 95
49 × 74 × 81, 45



BAUHAUS-WIEGE → 110
Ø91 × 98



C5, C35 → 86, 198
55 × 62 × 42



C35i
55 × 62 × 42



C37 → 203
55 × 62 × 42



B11 → 184
47 × 59 × 84, 47



B12 → 190
61 × 61 × 77-90,
45-57



B20 → 230
50 × 59 × 92, 47



B20i → 230
50 × 59 × 92, 47



B20P → 237
51 × 61 × 97, 47



C82 → 193
46 × 35 × 40



D1 → 104
80 × 72 × 66, 41



D1-2 → 107
133 × 72 × 66, 45



D1-3 → 106
186 × 72 × 80, 45



B25 → 226
50 × 57 × 105, 47



B25i → 229
50 × 57 × 105, 47



B25P → 238
53 × 62 × 105, 47



B29
50 × 57 × 105, 47



B29P → 234
50 × 57 × 105, 47



D4 → 58
78 × 61 × 71, 44



D5 → 89
65 × 82 × 84, 37



D5A → 86
83 × 82 × 84, 37



D10 → 189
61 × 59 × 85, 47



D11 → 187
57 × 59 × 84, 47



B30 → 242
50 × 59 × 121, 77



B30i → 243
50 × 65 × 121, 77



B32E → 245
50 × 57 × 102-123



B32PE → 245
50 × 57 × 112-132



B40 → 64
45 × 57 × 88, 47



D12 → 191
61 × 61 × 77-90,
44-57



D14 → 246
56 × 58 × 82-95,
44-57



D20
53 × 59 × 92, 47



D20P → 236
51 × 61 × 97, 47



D21E → 233
53 × 59 × 92, 47

ÜBERSICHT OVERVIEW

→ Siehe Seite
B × T × H, SH in cm

→ See Page
W × D × H, SH in cm



D21i
53 × 59 × 92, 47



D21P
53 × 61 × 97, 47



D22 → 232
53 × 59 × 92, 47



D22i
53 × 59 × 92, 47



D22P → 237
53 × 61 × 97, 47



D32PE → 244
50 × 57 × 112–123



D35-1 → 198
64 × 88–116 × 97–82,
36



D35-1i → 201
64 × 88–116 × 97–82,
36



D37 → 202
64 × 88–116 × 97–82,
36



D38 → 180
87 × 83 × 59, 28



D23-1 → 246
56 × 57 × 82, 47



D24i → 233
56 × 59 × 92, 47



D25 → 228
53 × 57 × 105, 47



D26 → 228
53 × 57 × 105, 47



D26i
53 × 57 × 105, 47



D40 → 70
53 × 61 × 88, 45



D41 → 240
54 × 54 × 85, 47



D42 → 92
57 × 84 × 81, 45



D48 → 173
72 × 62 × 88, 48



D49 → 170
72 × 62 × 88–102,
48–63



D26P → 239
53 × 62 × 105, 47



D27
53 × 57 × 105, 47



D27i
53 × 57 × 105, 47



D27P → 238
53 × 62 × 105, 47



D28i → 228
56 × 57 × 105, 47



D51 → 52
60 × 56 × 79, 46



D51-2 → 54
140 × 56 × 79, 46



D51-3 → 54
190 × 56 × 79, 46



D29 → 235
56 × 57 × 105, 47



D29P → 234
56 × 57 × 105, 47



D30E → 243
50 × 65 × 121, 77



D30i → 243
50 × 65 × 121, 77



D32E → 245
50 × 57 × 102–123



D60 → 216
52 × 52 × 78, 45



D60-2 → 216
110 × 52 × 78, 45



D62 → 118
75 × 63 × 71, 43



D82N → 192
67 × 110 (140) × 99, 32

ÜBERSICHT OVERVIEW

→ Siehe Seite
B × T × H, SH in cm

→ See Page
W × D × H, SH in cm



F16 → 148
190 × 70 × 45



F40 → 74
175 × 75 × 80, 42



F41E → 78
186 × 61 × 63, 30



K2A → 132
57 × 38 × 51



K2B → 133
134 × 38 × 35



K2C → 134
120 × 38 × 71



K2D → 136
116 × 58 × 74



F42E → 100
56 × 130 × 104



F42-1E → 98
56 × 160 × 88, 34



F46-1E → 181
125 × 105 × 70, 42



K3A → 142
40 × 35 × 46



K3B → 142
45 × 40 × 50



K3C → 142
50 × 45 × 54



K3CK → 145
50 × 45 × 60



K3CR → 144
50 × 45 × 60



F51 → 46
70 × 70 × 70, 42



F51-2 → 48
140 × 70 × 70, 42



F51-3 → 49
215 × 70 × 70, 42



K10 → 124
45 × 45 × 60
(125 × 125 × 60)



K22 → 196
60 × 45 × 46–76



K22G → 197
60 × 45 × 46–76



K40 → 83
Ø80 × 60



L20 → 221
Ø20 × 24



K1A → 138
79 × 74 × 25



K1B → 138
86 × 80 × 30



K1AR → 139
79 × 74 × 33



K1AS → 140
79 × 74 × 25



K1CS
125 × 50 × 30



L40 → 220
40 × 40 × 155 (55)
(kürzbar)



L60 → 220
Ø70 × 160
(kürzbar)



L61 → 221
Ø24 × 40



M1 → 158
188 × 148 × 74

ÜBERSICHT OVERVIEW

→ Siehe Seite
B × T × H, SH in cm

→ See Page
W × D × H, SH in cm



M4R → 182
104 × 51 × 76



M4RS → 183
104 × 51 × 76



M5R → 146
83 × 42 × 70



M10, M10-4 → 126
56 × 56 × 71
(147 × 147 × 71)



M45 → 84
220 × 61 × 71 (Tischplatte/tabletop 69)



M61 → 114
140 × 140 × 74



S25 → 194
Ø46 × 80 – 110



M21 → 206
178 × 137 × 74



M21-2F → 212
132 × 101 × 72–75



M23 → 204
226 × 136 × 75



S26 → 194
54 × 34 × 105



S40 → 82
80 × 80 × 165



S41 → 85
30 × 41 × 70



S41-2 → 214
30 × 41 × 70



S43 → 85
30 × 41 × 100



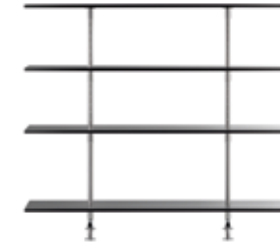
M25 → 210
270 × 90 × 74



M26 → 208
250 × 95 × 74



S43-2 → 214
30 × 41 × 100



S44 → 76
140 × 37 × 121



S55 → 214
30 × 42 × 114



M36 → 164
250 × 90 × 74



M36E → 166
250 × 90 × 74

Weitere Informationen
www.tecta.de

Further Information
www.tecta.de

IMPRESSUM IMPRINT

Titel/Title
Tecta – Flying Furniture

Herausgeber/Editor
Tecta
Bruchhäuser & Drescher OHG
Sohnreystraße 10
D-37697 Lauenförde
T +49 5273 37 89-0
info@tectade.de
www.tecta.de

Gestaltung/Layout
großgestalten, Köln
Tobias Groß, Jazek Poralla

Produktfotografie
Product photography
HG Esch, Stadt Blankenberg

Reportagefotografie
Photo Reportage
Frederic Lezmi, Köln & Istanbul

Texte & Zitate/Texts & Quotations
Jörg Stürzebecher (6–9, 50, 62, 80, 90, 108, 112, 116, 122, 156, 218), Peter Smithson, Louisa Hutton, Barry Bergdoll, Andrew Mead, Heinz Rasch, Stefan Wewerka, Jean Prouvé

Übersetzungen/Translations
Network Translators, Hamburg

Copyright
© **Tecta Bruchhäuser & Drescher OHG**
© **Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln**
© **Kragstuhl Museum, Tecta-Archiv Lauenförde**
© **Bauhaus-Archiv, Berlin**
© **Galerie Gunter Rambow, Güstrow**

Erschienen im/Published by
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4
D-50672 Köln

Herstellung/Production
Media Cologne, Köln
Printed in Germany 2013

Papier/Paper
Caribic Schwarz
MultiDesign Original

ISBN
978-3-86335-493-0

Vertrieb/Distribution:
Deutschland & Europa
Germany & Europe
Buchhandlung
Walther König, Köln
Ehrenstraße 4
D-50672 Köln
T +49 221 20 59 6-53
F +49 221 20 59 6-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Schweiz/Switzerland
AVA Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16
CH-8910 Affoltern a. A.
T +41 (44) 762 42 60
F +41 (44) 762 42 10
verlagsservice@ava.ch

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

