



Martin Papenbrock

VON DER „RADIKALEN GESTALTUNG“ ZUR „GUTEN FORM“

Zur Semantik der Sachlichkeit im Produktdesign des frühen 20. Jahrhunderts

Anders als die Geschichte der bildenden Kunst ist die Entwicklung des Designs, insbesondere der industriellen Formgestaltung, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland eher durch Kontinuitäten als durch Brüche geprägt. Das verbindende Element war das Credo zur „Sachlichkeit“, das sich bereits mit der Gründung des Deutschen Werkbundes als gestalterisches Prinzip etablierte. Sowohl in der spätwilhelminischen Zeit und den Weimarer Jahren als auch im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit wurde „Sachlichkeit“ als ein Reformkonzept begriffen, das allerdings zwischen Modernität und Antimodernismus changierte.

Die Semantisierung der Form – etwa als eine sachliche oder eine moderne – erfolgt im Produktdesign ähnlich wie in der bildenden Kunst durch programmatische Äußerungen der Entwerfer sowie durch die Kritik in den Fachmedien und im Feuilleton. Seitens der Industrie wird sie durch die Titulierung bzw. Namensgebung des Produkts und natürlich auch durch seine Bewerbung gelenkt. Neben dem Feuilleton und der Werbung hat sich in der Warenwelt schon früh eine weitere Sparte der Bewusstseinsindustrie etabliert, die vorbildliche Produkte präsentiert und ggf. auch prämiert, die die „guten“ Dinge aus dem breiten Warenangebot herausucht und der Bevölkerung damit Qualitätsbewusstsein und guten Geschmack beizubringen versuchte. Zu diesen Vermittlungsinstanzen zwischen Anbietern und Konsumenten gehörten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die „Deutsche Warenkunde“ des Werkbundes,¹ darüber hinaus eine auflagenstarke Ratgeberliteratur, die

¹ Vgl. Hasso Bräuer (Hg.), *Archiv des deutschen Alltagsdesigns. Warenkunden des 20. Jahrhunderts*, CD-ROM, Berlin 2002.

Jungverheirateten Empfehlungen für die Einrichtung ihrer Wohnung und den Kauf ihres Hausrates gaben, und nicht zuletzt eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen für gute Gestaltung, die von Stiftungen und Institutionen ausgelobt wurden. All diese Instanzen wirkten an der Semantisierung der Formen und der Normierung des Geschmacks mit. Am Beispiel industriell gefertigter bzw. für die serielle Produktion entworfener Teekannen werden im Folgenden die Grundzüge der Entwicklung des sachlichen Designs in Deutschland nachgezeichnet und die Semantik der „Sachlichkeit“ vor dem Hintergrund der frühen Reformbewegungen sowie der künstlerischen und politischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert in Deutschland kritisch hinterfragt.

Reformbewegungen und Deutscher Werkbund

Die Versachlichung des Designs ist letzten Endes ein Ausdruck der Industrialisierung und der maschinellen Produktion und setzte bereits im späten 19. Jahrhundert ein. Eine bedeutende Rolle in der frühen Geschichte des Industriedesigns spielte der Deutsche Werkbund, der sich die Verbesserung von Form und Qualität in Deutschland gefertigter Gebrauchswaren auf die Fahnen geschrieben hatte.² Der Werkbund ist aus den Reformbewegungen des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende hervorgegangen, die durch eine ganzheitliche, volkserziehende Grundströmung geprägt waren. Diese Bewegungen, die man unter dem Stichwort „Lebensreform“ zusammenfassen kann, waren als Gegenbewegungen zur Industrialisierung entstanden.³ Sie versuchten, ein Bewusstsein von den Werten des Natürlichen und des Individuellen, des

² Zur Geschichte des Deutschen Werkbundes vgl. Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund 1907-1934*, München 1989.

³ Zur Lebensreform und ihrem Verhältnis zu den Künsten vgl. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hg.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal 1998; Ausst.-Kat. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. von Kai Buchholz u.a., 2 Bde., Darmstadt 2001.

Körperlichen und der Gesundheit, des Künstlerischen und des Handwerks zu fördern, die durch die maschinelle Produktion verlorenzugehen drohten. Die Anfänge der Reformbewegungen markierten auf dem Feld der Kunst und der Gestaltung die Arts & Crafts-Bewegung in Großbritannien und im deutschsprachigen Raum die Werkstättenbewegung der Jahrhundertwende in Dresden, in München und in Wien sowie die Gründung des Dürerbundes.⁴ Mit der Gründung des Deutschen Werkbundes (1907), eines Zusammenschlusses von Künstlern und Unternehmern, machte sich die Industrie das kreative Potenzial der Reformbewegungen, die eigentlich gegen sie gerichtet waren, zu eigen und setzte es für ihre Zwecke ein.

Die Wertschätzung der formalen Gestaltung von industriell gefertigten Produkten wurde – durchaus im Sinne der ganzheitlichen Ansätze der Reformbewegungen – als Merkmal einer entwickelten Kultur und Gesellschaft angesehen. Hermann Muthesius, einer der Gründerväter und Vordenker des Deutschen Werkbundes, schrieb 1911, offenbar noch unter dem Eindruck der Lebensreformbewegung:

„Kultur ist ohne eine bedingungslose Schätzung der Form nicht denkbar, und Formlosigkeit ist gleichbedeutend mit Unkultur. Die Form ist in demselben Maße ein höheres geistiges Bedürfnis wie die körperliche Reinlichkeit ein höheres leibliches Bedürfnis ist. Dem wirklich kultivierten Menschen bereiten Rohheiten der Form fast körperliche Schmerzen.“⁵

Die Parameter einer kultivierten Form waren für Muthesius Einfachheit und Sachlichkeit, wie er schon 1902 in seinem

⁴ Zur Arts & Crafts-Bewegung vgl. Gerda Breuer (Hg.), *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts&Crafts als Lebensform. Programmatische Texte*, Braunschweig/Wiesbaden 1998.

⁵ Hermann Muthesius, *Werkbundziele* (1911), zit. nach: Ulrich Conrads (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig/Wiesbaden ²1981, 24.

Essay „Stilarchitektur und Baukunst“ betont hatte.⁶ Hans Poelzig nahm den Begriff der Sachlichkeit im Rahmen der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden (1906), die als Geburtsstunde des Werkbundes gilt, auf und erklärte ihn zum „Banner der neuen Bewegung“.⁷ Sachlichkeit bedeutete für ihn eine aus einer „gesunden“ Konstruktion entwickelte Formensprache.⁸ Henry van de Velde, ein weiteres Gründungsmitglied des Werkbundes, erhob diesen Gedanken zu einem Glaubensbekenntnis. In seinem Buch „Vom Neuen Stil“ (1907) schrieb er im Kapitel „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ unter der Überschrift „Credo“:

„Du sollst die Form und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen. / Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das du verwendest, anpassen und unterordnen. Und wenn dich der Wunsch beseelt, diese Formen und Konstruktionen zu verschönern, so gib dich dem Verlangen nach Raffinement, zu welchem dich deine ästhetische Sensibilität oder dein Geschmack für Ornamentik – welcher Art sie auch sei – inspirieren wird, nur insofern hin, als du das Recht und das wesentliche Aussehen dieser Formen und Konstruktionen achten und beibehalten kannst!“⁹

Für Adolf Loos, den österreichischen Architekten und Architekturtheoretiker, bedeutete der Verzicht auf das Ornament, den van de Velde nahelegt, die höchste Stufe der kulturellen Entwicklung. In seiner Schrift „Ornament und Verbrechen“ (1908) schrieb er: „Kein Ornament kann heute mehr

⁶ Vgl. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim/Ruhr 1902, passim.

⁷ Hans Poelzig, *Gärung in der Architektur* (1906), zit. nach: Conrads, *Programme und Manifeste*, 13.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Henry van de Velde, *Credo* (1907), zit. nach: Conrads, *Programme und Manifeste*, 14

geschaffen werden von einem, der auf unserer Kulturstufe lebt.“¹⁰ Das Ornament bedeutete für ihn „vergeudete Arbeitskraft und geschändetes Material“.¹¹

Die Ästhetik der Sachlichkeit (im Sinne einer auf das funktional Notwendige reduzierten Form), die in den programmatischen Äußerungen im Umfeld der Werkbund-Gründung propagiert wurde, wurde vor dem Ersten Weltkrieg nur ansatzweise von der Industrie aufgenommen und umgesetzt, konsequent eigentlich nur von der AEG, die mit Peter Behrens einen der Werkbund-Gründer als neuen künstlerischen Leiter eingestellt hatte.¹² Die große Werkbund-Ausstellung in Köln im Jahr 1914, die die neue Ästhetik einer breiten Öffentlichkeit präsentieren wollte, musste aufgrund des Kriegsbeginns schon nach wenigen Wochen geschlossen werden und konnte deshalb keine Breitenwirkung mehr entfalten.¹³

Bauhaus und Neue Sachlichkeit

Mit der Gründung des Bauhauses (1919) wurde die künstlerische Reformbewegung der Jahrhundertwende, die das sachliche Design auf den Weg gebracht hatte, institutionalisiert, das heißt in eine staatliche Ausbildungseinrichtung überführt.¹⁴ Zugleich wurden die sozialutopischen Potenziale aus

¹⁰ Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908), zit. nach: Conrads, *Programme und Manifeste*, 15-21, hier: 20.

¹¹ Ebd.

¹² Zu Behrens und seiner Tätigkeit für die AEG vgl. Tilmann Buddensieg (Hg.), *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 2¹⁹⁸¹. Zu den Anfängen des Industriedesigns vgl.: John Heskett, *Industrial Design*, London 1980; Bernd Meurer/Hartmut Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Gießen 1983, 90ff.; Peter W. Kallen, *Unter dem Banner der Sachlichkeit. Studien zum Verhältnis von Kunst und Industrie am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Köln 1987

¹³ Zur Kölner Werkbund-Ausstellung vgl. Ausst.-Kat. *Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914*, hg. von Wulf Herzogenrath, Köln 1984.

¹⁴ Zur Geschichte des Bauhauses vgl. Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 1968; Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Köln 1993;

der Anfangszeit der Reformbewegung, insbesondere der Arts & Crafts-Bewegung, reaktiviert und aktualisiert. Viele der Bauhaus-Lehrer hatten eine rätesozialistische Vergangenheit und registrierten die politischen und künstlerischen Entwicklungen in Russland während und nach der Oktoberrevolution. Der russische Konstruktivismus fand allerdings nicht direkt, sondern über den Umweg der holländischen de Stijl-Gruppe Eingang in die Bauhaus-Ästhetik. Der de-Stijl-Theoretiker Theo van Doesburg bot im Februar 1922 in Weimar einen Stijl-Kursus an, in dem er – wie er sagte – die von „de Stijl entwickelten Grundbegriffe einer neuen, radikalen Gestaltung“ vermitteln wollte.¹⁵

Das Prinzip dieser „radikalen Gestaltung“ war die Geometrisierung der Artefakte und Produkte im Sinne einer Maschinenästhetik. Die Produkte sollten aus geometrischen bzw. stereometrischen Grundformen („technischen Formen“) zusammengesetzt werden, die auf die maschinelle Herstellung verweisen und diese zugleich ästhetisieren sollten. Deutlich wird dies an frühen Entwürfen und Prototypen des Bauhauses wie den Keramikarbeiten von Otto Lindig aus dem Jahr 1922 und radikaler noch in der bekannten Silberkanne von Wolfgang Rössger und Friedrich Marby, einem Kompositum aus Kugel und Zylinder, Halbkreis und Diagonalen.¹⁶ Die Metallwerkstatt des Weimarer Bauhauses war in ästhetischer Hinsicht noch etwas moderner in ihren Entwürfen als die Töpferei, orientierte sich aber durchaus an deren Ideen, wie man auch in der Gegenüberstellung einer Teekanne (Abb. 1)¹⁷ von Theodor Bogler aus dem Jahr 1923 mit exzentrischer Eingussöffnung und einem Teekännchen (Abb. 2)¹⁸ von Marianne Brandt aus dem Jahr 1924 aus versilbertem Messingblech und Ebenholz erkennen kann. Von vergleichbarer geometrischer

Frank Whitford (Hg.), *Das Bauhaus. Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*, Stuttgart 1993

¹⁵ Zit. nach Droste, *Bauhaus*, 54.

¹⁶ Abb. in Droste, *Bauhaus*, 69, 77.

¹⁷ Abb. in Droste, *Bauhaus*, 71.

¹⁸ Abb. in Droste, *Bauhaus*, 76.

Radikalität ist auch das Kaffee- und Teeservice von Wilhelm Wagenfeld aus dem selben Jahr.¹⁹ Die Vorbilder dieser Kannen aus kubischen Formen waren zum einen die Teekannen-Entwürfe des *Arts & Crafts*-Designers Christopher Dresser aus dem späten 19. Jahrhundert²⁰ und zum anderen die Entwürfe des russischen Konstruktivismus, etwa die Teekanne des Suprematisten Kasimir Malewitsch aus der Revolutionszeit,²¹ ein Musterbeispiel für die Maschinenästhetik der frühen 20er Jahre. Die Bauhaus-Kannen waren durchaus für die industrielle Produktion geplant, kamen aber in der Praxis nur selten über den Entwurfs- bzw. Prototypenstatus hinaus und wurden – wenn überhaupt – nur in kleinen Serien hergestellt. Die zeitgenössische Kunstkritik beschrieb die Entwicklung zur Geometrisierung, die bereits mit der ersten Bauhausausstellung von 1923 sichtbar wurde, als eine Tendenz zur „Sachlichkeit und Klarheit“²² und erkannte den „Geist einer unbedingten Sachlichkeit und Wirklichkeitsbejahung“²³, zwei Jahre bevor Gustav Hartlaub mit einer Ausstellung der Kunsthalle Mannheim den Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ als Stilbegriff für die bildende Kunst prägte.²⁴

¹⁹ Abb. in: Erika Billeter, Design, in: Erich Steingraber (Hg.), *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*. München 1979, 350-374, hier: 358.

²⁰ Abb. in: Heskett, *Industrial Design*, 25. Zu Dresser vgl. Michael White-way, *Christopher Dresser 1894-1904*, Mailand 2001.

²¹ Entwurf aus dem Jahr 1918, der 1923 in kleiner Auflage von der Porzellanmanufaktur in St. Petersburg produziert wurde. Abb. in Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, Köln 1990, 151

²² Walter Passarge, Die Ausstellung des Staatlichen Bauhauses in Weimar, in: *Das Kunstblatt*, 7 (1923), 309ff., zit. nach: Winkler, *Das Bauhaus*, 81.

²³ Ebd., 82.

²⁴ Vgl. Ausst.-Kat. *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Mannheim 1925. Dazu ausführlich: Helen Adkins, Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, in: Ausst.-Kat. *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin 1988, 216-235. Zur zeitgenössischen Begriffsdiskussion vgl. auch: Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts, in: *Das Kunstblatt*, 6 (1922), Heft 9, 369-414.

Stil 1930

In der Industrie setzte die Modernisierung des Designs, die in den 20er Jahren vom Bauhaus angestoßen wurde, etwas später ein, etwa um 1930.²⁵ Die Bauhaus-Entwürfe wurden in den 20er Jahren noch als zu radikal wahrgenommen, um sie erfolversprechend in Serie gehen zu lassen. Den größten Erfolg beim Konsumenten – das ist auch heute noch so und gilt für alle Bereiche der Kultur – haben nicht die radikalen Neuerungen, sondern die behutsamen Modernisierungen der tradierten Formen.

Die Geschirr-Serie mit den vielleicht deutlichsten Bezügen zur Bauhaus-Ästhetik hat Marguerite Friedlaender für die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin (KPM) entworfen. Friedlaender, eine jüdische Designerin, die 1933 aus Deutschland emigrieren musste, die am Bauhaus studiert hatte und anschließend Werkstattleiterin der Töpferei des Bauhauses wurde, leitete seit 1925 die Keramik-Abteilung der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale.²⁶ Ihrem bekanntesten Service gab sie den Namen „Hallesche Form“. Die Serie aus dem Jahr 1930 enthält einige Vasen, die in ihrer Kombination aus Kugel- und Kegelformen an die frühen Bauhaus-Gefäße erinnern, umfasst aber auch ein Teeservice, das mit der zylindrischen Form und der geraden

²⁵ Klaus-Jürgen Sembach prägte dafür den Begriff „Stil 1930“. Vgl. Klaus-Jürgen Sembach, *Stil 1930*, Tübingen 1971; vgl. auch: Ausst.-Kat. *Um 1930. Bauten, Möbel, Geräte, Plakate, Fotos*, München 1969; Gert Selle, *Techno-modernes Design im Vorschein der Macht und der Unterwerfung. Über den Latenzcharakter der Form um 1930*, in: Ausst.-Kat. *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987, 261-272.

²⁶ Zu Marguerite Friedlaender vgl. Ausst.-Kat. *Marguerite Friedlaender-Wildenhain. Den eigenen Vorstellungen Gestalt geben. Vom Bauhaus zur Pond Farm*, Gera 2009; Ausst.-Kat. *Avantgarde für den Alltag. Jüdische Keramikerinnen in Deutschland 1919-1933. Marguerite Friedlaender-Wildenhain, Margarete Heymann-Marks, Eva Stricker-Zeisel*, Berlin 2013.

Tülle der Teekanne (Abb. 3)²⁷ ebenso an den frühen Bauhaus-Erzeugnissen orientiert ist.

Um 1930 entstanden einige der bekanntesten und erfolgreichsten deutschen Porzellan-Serien, darunter auch das Service „Urbino“ (Abb. 4), das Trude Petri 1931 für KPM entwarf und das zum Vorbild unzähliger Service in den 30er, 40er und 50er Jahren wurde.²⁸ Es ist ein Klassiker, der bis heute produziert wird. Während der NS-Zeit (1934) erhielt das Service als Dekorurn ein Platinrand. Es war Bestandteil der sogenannten „Deutschen Tafel“ und erhielt bei Ausstellungen und Wettbewerben in den 30er und frühen 40er Jahren viele Auszeichnungen.²⁹ Ein auf den Gold- bzw. Platinrand reduziertes Dekorurn war zwar keine Erfindung der NS-Zeit, aber eines der dekorativen Merkmale der Porzellankultur der 30er und 40er Jahre. Bis weit in die Nachkriegszeit war der schmale Goldrand der Standard eines festlichen Dekorurns.

In einer der ersten Ausstellungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg das deutsche Publikum mit dem modernen Design zu versöhnen versuchte, der Ausstellung „Mensch und Form in unserer Zeit“, die 1952 im Rahmen der Ruhrfestspiele in Recklinghausen gezeigt wurde, gehörte das Service „Urbino“ zu den Publikumsmagneten.³⁰ In ihrem weitgehenden Verzicht auf Dekorurn, der klaren Kontur, den einfachen Formen, die die Strenge der geometrischen Grundformen aufheben und in eleganten Bögen ausschwingen lassen, kann man

²⁷ Abb. in: Ausst.-Kat. *Marguerite Friedlaender-Wildenhain*, 4.

²⁸ Zu Trude Petri vgl. Wieland Schütz (Hg.), *Hommage zum 90. Geburtstag. Siegmund Schütz und Trude Petri. Gestaltung für die Staatliche Porzellan-Manufaktur (KPM) Berlin und andere Arbeiten*, Berlin 1996; Ingeborg Becker, *Urbino*, Arkadia, Hängendes Herz und Großer Bär: Porzellan von Trude Petri, in: Britta Jürs (Hg.), *Designerinnen. Vom Salzstreuer bis zum Automobil*, Berlin 2002, 99-111.

²⁹ Vgl. Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*, 222.

³⁰ Vgl. den Diskussionsbeitrag des Kurators Thomas Grochowiak in: Hans Schwippert (Hg.), *Darmstädter Gespräch. Mensch und Technik. Erzeugnis, Form, Gebrauch*, Darmstadt 1952, 134-136, hier: 135. Zur Ausstellung vgl. Ausst.-Kat. *Mensch und Form unserer Zeit*, Recklinghausen 1952.

diese Gestaltung durchaus als eine sachliche bezeichnen. Der harte, scharfkantige Geometrismus der frühen 20er Jahre war am Ende des Jahrzehnts einem weicherem Klassizismus gewichen. Zwischen diesen beiden Polen bewegte sich das sachliche Design in Deutschland.

Eher ins Rustikale geht ein weiterer Klassiker des Porzellan-Designs aus dem Jahr 1931, das Service „Form 1382“ (Abb. 5), das Hermann Gretsch für Arzberg entwarf.³¹ Die Tee- und Kaffeekannen sind etwas gedrungener in der Form als die „Urbino“-Kannen, haben den Schwerpunkt weiter unten und setzen die Grundform (der gestauchten Kugel) nach oben und unten durch einen Rand ab. Sie wirken dadurch weniger puristisch als „Urbino“. Während „Urbino“ für die festliche Tafel gedacht war, war das Arzberg-Geschirr etwas für den täglichen Gebrauch. Das Porzellan-Design im Nationalsozialismus knüpfte wenige Jahre später an die rustikale Akzentuierung des neusachlichen Designs an, wie sie in der „Form 1382“ zu beobachten ist. Die Kaffeekanne von Hermann Gretsch gehörte in den 30er Jahren zum Bild einer glücklichen deutschen Familie, wie das Titelbild einer Zeitschrift aus dem Jahr 1939 dokumentiert.³²

Nationalsozialismus

Gretsch war seit 1930 in leitender Position am Landesgewerbeamt Stuttgart tätig und war zugleich künstlerischer Leiter der Porzellanfabrik Arzberg.³³ Im Mai 1933 trat er in die NSDAP ein, übernahm 1935 die Leitung des gleichgeschalteten Werkbundes, wurde Reichskommissar des Deutschen

³¹ Abb. in: Billeter, Design, 362.

³² Vgl. *Kampf der Gefahr. Monatsblätter für Schadenverhütung*, 6 (1939), Nr. 12, Titelblatt. Abb. in: Sabine Weißler (Hg.), *Design in Deutschland 1933-45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im „Dritten Reich“*, Gießen 1990, 55.

³³ Zu Gretsch vgl. Marc Cremer-Thursby, *Design der dreißiger und vierziger Jahre in Deutschland. Hermann Gretsch, Architekt und Designer (1895-1950)*, Frankfurt/Main 1996.

Beitrags zur Triennale in Mailand, Mitglied in der Akademie für Wohnungswesen und im Reichsausschuss für kulturelle Werksgestaltung im Handwerk. 1944 wurde er auf die sogenannte „Gottbegnadetenliste“ des Propagandaministeriums gesetzt.³⁴ Gretsch gehörte zu den prominentesten und einflussreichsten Produktgestaltern im Nationalsozialismus.³⁵ Für die Porzellanfabrik Schönwald entwarf er 1936 das Hotelgeschirr „Form 98“ (Abb. 6), das vielleicht typischste Geschirr aus der Zeit des Nationalsozialismus, noch eine Spur rustikaler als „Form 1382“ von Arzberg, ein Geschirr, das die nationalsozialistische Ästhetik vielleicht am besten dokumentiert. Dieses Geschirr wird noch heute produziert. Unter der Marke „Dibbern“ wird es als Sammelgeschirr in verschiedenen Farben angeboten und gehört gegenwärtig zu den erfolgreichsten und meist verbreiteten Essgeschirren in Deutschland.

³⁴ Gottbegnadeten-Liste. Bundesarchiv Berlin, R55/20.252a. Zur Bedeutung dieser Liste vgl. Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.

³⁵ Zum Design im Nationalsozialismus vgl. Hans Scheerer, Gestaltung im Dritten Reich. Der Versuch einer Dokumentation des Design im Nationalsozialismus 1933-1945, in: *Form*, 69 (1975), H. 1, 21-28, H. 2, 27-34, H. 3, 25-32; Erika Gysling-Billeter, Die angewandte Kunst: Sachlichkeit trotz Diktatur, in: Ausst.-Kat. *Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland*, Köln 1977, 171-199; Billeter, Design; Chup Friemert, *Produktionsästhetik im Faschismus. Das Amt „Schönheit der Arbeit“ von 1933 bis 1939*, München 1980; Meurer/Vinçon, *Industrielle Ästhetik*, 146ff.; Weißler, *Design in Deutschland 1933-45*; Lore Kramer, Marginalien. Zum Industriedesign im nationalsozialistischen Deutschland – Erinnerungen, Spuren, Zitate und Reflektionen, in: Weißler, *Design in Deutschland 1933-45*, 56-71; John Heskett, Modernism and Archaism in Design in the Third Reich, in: Brandon Taylor, Wilfried van der Will (Hg.), *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture, & Film in the Third Reich*, Winchester 1990, 128-143; Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993; Heiner Boehncke, Von „stillen“ und „lauten“ Formen. Design im Nationalsozialismus, in: Hans Sarkowicz (Hg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt 2004, 278-312; Sabine Zentek, *Design(er) im Dritten Reich. Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung*, Dortmund 2009.

Gretsch war in den 30er Jahren auch publizistisch überaus aktiv. Seine programmatischen Äußerungen zur Wohnkultur waren orientierend für die Ratgeberliteratur, die in hohen Auflagen verbreitet wurde. In der „Kunstkammer“, dem Organ der Reichskammer der bildenden Künste, polemisierte er gegen die „zweifelhaften Stilsurrogate unserer Großstadtkultur“, rief zum „Kampf gegen die unehrliche Repräsentation“ auf und forderte „Einfachheit, Ehrlichkeit und Sauberkeit der Gesinnung“ als Prinzipien einer zeitgemäßen Gestaltung.³⁶ Die Ratgeberliteratur nahm diese Begriffe auf. Als Ideal wurde die „einfache, klare und ehrliche Lebensgestaltung“ ausgerufen,³⁷ die sich nicht zuletzt in der Wahl des Hausrats ausdrücken sollte. Herrschaftliche Formen wie die des Barock oder des Empire wurden als unehrlich (im Sinne von sozial anmaßend) begriffen und waren verpönt. „Schlicht“ war der Begriff, der das Schönheitsideal im Nationalsozialismus repräsentierte.³⁸ „Schlicht“ – im Sinne von einfach und zweckmäßig – entsprach durchaus dem Begriff des „Sachlichen“ aus den früheren Jahrzehnten. Dem Begriff haftet aber auch die Anmutung des Bescheidenen, wenn nicht gar des Devoten an, so dass man die nationalsozialistischen Kaufempfehlungen nicht nur als Normierungs-, sondern durchaus auch als Disziplinierungsstrategie verstehen kann. „Schlicht bleibt ewig jung und schön“, war die Parole, die man in den Ratgebern lesen konnte.³⁹ Die Produkte sollten – wie das politische System, das sie repräsentierten – von ewiger Dauer sein. Sie durften in diesem Sinne keinen Moden unterworfen sein, sondern

³⁶ Alle Zitate aus: Hermann Gretsch, Wohnkultur, in: *Die Kunstkammer*, 1 (1935), Heft 2, 16-18.

³⁷ Hilde Glenewinkel, *Der Heim-Berater. Gutes und Böses in der Wohnung. Wenig Worte, viele Bilder und Einkaufsquellen*, Leipzig/Berlin ²1937, 3.

³⁸ Gretsch spricht von „schlichter Schönheit“. Vgl. Gretsch, Wohnkultur, 18.

³⁹ Glenewinkel, *Der Heim-Berater*, 5.

mussten zeitlos bzw. „erbfähig“ sein, wie die Reichskammer der bildenden Künste in ihren Broschüren forderte.⁴⁰

Als abschreckende Beispiele, die als „krank“ oder „böse“ pathologisiert und moralisch diskreditiert wurden, wurden den schönen, „schlichten“ Produkten nicht etwa moderne, sondern barocke oder klassizistische Formen gegenübergestellt, die als hässlich und dysfunktional („sinnlos“) geschmäht wurden.⁴¹ Moderne, sachliche Formen wurden durchaus gelobt, etwa die Vasen der jüdischen Emigrantin Marguerite Friedlaender oder das Rohkostgeschirr des als „entartet“ diffamierten ehemaligen Bauhaus-Künstlers Gerhard Marcks.⁴² Die Ratgeberliteratur hatte keine Probleme damit, Entwürfe von verfemten Künstlern zu zeigen (deren Namen allerdings nicht genannt wurden). Einige der Ratgeber-Autoren wie Walter Dexel oder Heinrich Lützelner waren selbst Opfer der nationalsozialistischen Kunstpolitik, was sie nicht davon abhielt, auf dem Gebiet der Produktgestaltung die Ideologie des Nationalsozialismus zu verbreiten.⁴³

⁴⁰ „Die häusliche Umgebung ist nicht mehr nur eine Angelegenheit des persönlichen Geschmacks. ‚Kultur im Heim‘ ist eine Forderung aus dem Grundzug unserer Zeit. Um dieser Forderung zu entsprechen, muß unser Hausrat zweckbestimmt, haltbar, ohne täuschenden Prunk und möglichst aus deutschem Holz, künstlerisch und mit Liebe geformt, gemütlich und erbfähig sein.“ In: Reichskammer der bildenden Künste (Hg.): *Das gute Wohnmöbel. Praktische Anregungen für die Heimgestaltung*. Oldenburg 1937, o. S.

⁴¹ Vgl. Glenewinkel, *Der Heim-Berater*, 104, 112.

⁴² Vgl. Glenewinkel, *Der Heim-Berater*, 107, Nr. 303 (zu Marcks), 122, Nr. 366 (zu Friedlaender).

⁴³ Vgl. Walter Dexel, *Hausgerät, das nicht veraltet. Grundsätzliche Betrachtungen über die Kultur des Tischgeräts. Versuch einer Geschmackserziehung an Beispiel und Gegenbeispiel*, Ravensburg 1938; Heinrich und Marga Lützelner, *Unser Heim*, Bonn 1939. Dexel war seit 1933 Mitglied der NSDAP, wurde aber 1935 aus seinem Magdeburger Lehramt entlassen und galt als „entarteter Künstler“. Vgl. Martin Papenbrock/Gabriele Saure (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen*, Bd. 2, Weimar 2000, 222f. Heinrich Lützelner war Privatdozent der Universität Bonn, seit 1933 Mitglied des NS-Lehrerbundes (laut Hochschullehrerkartei des Reichserziehungsministeriums,

Als vorbildlich galten die Entwürfe des Bauhaus-Schülers Wilhelm Wagenfeld, einer der profiliertesten Designer in der Zeit des Nationalsozialismus, dessen bekannte Serie „Form 639“ (Abb. 7) von 1934 sich an den Entwürfen seines Bauhaus-Lehrers Otto Lindig orientiert.⁴⁴ Auch die Arbeiten von Lindig selbst galten in den 30er Jahren als „Keramik unserer Zeit“.⁴⁵ Dies wundert umso mehr, als die Form im Nationalsozialismus als Ausdruck der Gesinnung und das Bauhaus als „Keimzelle des Bolschewismus“ galt.⁴⁶ Hermann Gretsch beschrieb 1934 das Ideal einer Wohnkultur, in der „es keine formalen Spielereien und auch keine falsche Repräsentation“ mehr gebe und die Wohnung ein „ehrliches Spiegelbild der Gesinnung ihres Besitzers“ sei.⁴⁷ Und in Bezug auf das Mobilier führte er aus:

„Erst wenn weite Kreise zu praktischen Möbeln von schlichter Schönheit, von guter Werkmannsarbeit und aus deutschem Holz ein enges Verhältnis bekommen, hat die politische Umwälzung auch in der deutschen Wohnung ihren Kulturausdruck gefunden.“⁴⁸

Die Semantik der einfachen und „ehrlichen“ Form, wie sie Gretsch ausgerufen hatte, war keine Erfindung der Nationalsozialisten. Sie war im Gegenteil eine Forderung der künstlerischen Reformbewegungen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Schon für William Morris waren in den 1880er

Bundesarchiv Berlin, R 4901), während der NS-Zeit ohne Anstellung. 1940 wurde ihm die *Venia legendi* entzogen. Vgl. *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag*, Düsseldorf 1962, 6.

⁴⁴ Zu Wagenfeld vgl. Beate Manske (Hg.), *Wilhelm Wagenfeld 1900-1990*, Ostfildern-Ruit 2000.

⁴⁵ Vgl. die Abb. eines Kaffeegeschirrs aus der keramischen Werkstatt Otto Lindigs in: J. Martens, *Keramik unserer Zeit*, in: *Die Kunstammer*, 1 (1935), Heft 4, 17.

⁴⁶ Vgl. Droste, *Bauhaus*, 236. Zum nationalsozialistischen Begriff des Designs als Ausdruck der Gesinnung vgl. Zentek, *Design(er) im Dritten Reich*.

⁴⁷ Gretsch, *Wohnkultur*, 17.

⁴⁸ Gretsch, *Wohnkultur*, 18.

Jahren „Einfachheit“⁴⁹ und „Ehrlichkeit“⁵⁰ Schlüsselbegriffe seiner Kunstauffassung.⁵¹ Ähnliches gilt für das Bauhaus unter Walter Gropius.⁵² „Einfachheit“ war einer der 1926 postulierten „Grundsätze der Bauhausproduktion“.⁵³ Die Architektur und das Kunstgewerbe der früheren Generationen hielt Gropius für eine „Lüge“⁵⁴, von der sich die Bauhaus-Idee abzugrenzen versuchte.

Auch die in den 30er Jahren verbreitete Vorstellung, die Dinge, mit denen sich der Mensch umgibt, seien Ausdruck seiner Zeit, der Gesellschaftsordnung und der sozialen Verhältnisse, in denen er lebt, geht auf die Arts & Crafts-Bewegung zurück. William Morris hatte in seinem „Kunstgewerblichen Sendschreiben“ von 1901 darauf hingewiesen.⁵⁵ Auch die Autoren des linksorientierten „Neuen Frankfurt“, eines ganzheitlichen Stadtplanungsprogramms in Frankfurt am Main in der zweiten Hälfte der 20er Jahre, argumentierten in dieser Weise, wenn sie für eine Modernisierung des Hausrates plädierten. So schrieb der Architekt Franz Schuster 1926:

⁴⁹ William Morris, *Die Schönheit des Lebens*, Leipzig 1902 (urspr. 1880), zit. nach: Gerda Breuer (Hg.), *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts&Crafts als Lebensform. Programmatische Texte*, Braunschweig/Wiesbaden 1998, 120.

⁵⁰ William Morris, *The Aims of Art*, 1887, zit. nach: Breuer, *Ästhetik der schönen Genügsamkeit*, 129 (für diese Ausgabe übersetzt von Viola Düwert).

⁵¹ Vgl. Gerda Breuer, Universalistische Erneuerung im Dienste des Verzehrs. Eine Hinführung zum Kompendium der Texte, in: Breuer, *Ästhetik der schönen Genügsamkeit*, 15; Fiell, 53.

⁵² Vgl. Beat Schneider, Elemente einer sozialgeschichtlich orientierten Kulturgeschichte des Designs, in: Stephan Möbius, Sophia Prinz (Hg.), *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, Bielefeld 2012, 407-427, hier: 417.

⁵³ Walter Gropius, *Grundsätze der Bauhausproduktion* (1926), zit. nach: Conrads, *Programme und Manifeste*, 90.

⁵⁴ Walter Gropius, *Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee* (1922), zit. nach: Wingler, *Das Bauhaus*, 63.

⁵⁵ Vgl. William Morris, *Kunstgewerbliches Sendschreiben*, Leipzig 1901, zit. nach: Wingler, *Das Bauhaus*, 25.

„... der Mensch unserer Zeit ist erst ganz Mensch seiner Zeit, wenn auch seine Wohnung, sein Hausgerät und seine Lebensart im Einklang stehen mit seinem sonstigen Tun und Wollen. Die Möbel, die vielen anderen Dinge des Hausrates, die uns täglich umgeben und die wir täglich benutzen, sind in Form und Art aus längsvergangenen Zeiten, sind Überreste lange überlebter Denkweise und Lebensart. Sie ahmen nicht nur Zeitfremdes nach, sie sind, vielfach unverstanden abgewandelt, charakterlos geworden und haben keine tiefere Beziehung zu unserem Leben.“⁵⁶

Auch Fritz Wichert, der Direktor der Frankfurter Städelschule, argumentierte in diesem Sinne, als er 1928 schrieb:

„Zur Qualität gehört aber auch noch ein drittes, nämlich daß der Charakter der Form den in der Zeit lebendig wirkenden Strömungen und Lebensgefühlen Ausdruck verleiht. Ein in unserer Zeit noch so solide und schwungvoll gestalteter Rokokoleuchter kann deshalb noch keineswegs als wahre Qualitätsarbeit gelten. Denn er ist Ausdruck eines vergangenen Lebensgefühls und läßt als solcher gerade das in seiner Erscheinung vermissen, was ihn psychisch zu einem guten modernen Gerät macht.“⁵⁷

Wichert wurde 1933 aus seinem Amt entlassen,⁵⁸ seine Auffassung von einer guten Form wurde dagegen von den Nationalsozialisten übernommen. Rudolf Schnellbach, in den 30er Jahren stellvertretender Direktor des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, schrieb 1936 mit Blick auf das Gebrauchsporzellan:

„Es ist keine Frage, sondern eine Selbstverständlichkeit, daß, wenn wir uns zu einer einheitlichen kulturellen Haltung, die

⁵⁶ Franz Schuster, Die neue Wohnung und der Hausrat, in: *Das Neue Frankfurt*, (1926-27), H. 5, zit. nach: Heinz Hirdina (Hg.), *Neues Bauen, Neues Gestalten. Das Neue Frankfurt / Die Neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933*, Dresden 21991, 174.

⁵⁷ Fritz Wichert, Der neue Hausrat. Zum Hauptthema dieses Heftes und zur Einführung des „Frankfurter Registers“, in: *Das neue Frankfurt*, (1928), H. 1, zit. nach: Hirdina, *Neues Bauen, Neues Gestalten*, 190.

⁵⁸ Vgl. Günter Bock, Die Städelschule im Dritten Reich, in: *Die Städelschule in Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule*, Frankfurt am Main 1982, 102-115, hier: 105f.

unserer geistigen Stellung entspricht, durchsetzen wollen, diese nicht nur in der Kunst, in der Literatur und in der Musik, sondern auch in den kleinsten und scheinbar nebensächlichen Gebrauchsgeräten sich widerspiegeln muß. Erfreulicherweise gibt es heute schon eine wenn auch kleine Gruppe von Gebrauchsporzellanen, die Anspruch darauf erheben dürfen, als Ausdruck unserer Zeit auf diesem Gebiet gewertet zu werden.“⁵⁹

Schnellbach illustrierte seinen Artikel mit den neusachlichen Porzellanserien nach Entwürfen von Trude Petri, Wilhelm Wagenfeld, Hermann Gretsch und Artur Hennig.⁶⁰ Wer sich im Nationalsozialismus „zeitgemäß“ einrichten wollte – und dies wurde den Konsumenten nahegelegt – war mit diesen Produkten auf der sicheren Seite.⁶¹

Nachkriegszeit

So wie der sachliche Stil, der sich um 1930 im Porzellandesign etablierte, in Theorie und Praxis nahezu ohne Veränderungen vom Nationalsozialismus adaptiert und für die eigenen Zwecke eingesetzt wurde, lebte er auch nach 1945 weiter.⁶² Vom

⁵⁹ Vgl. R[udolf] Schnellbach, Gebrauchsporzellan, in: *Die Kunstammer*, 2 (1936), Heft 4, 16-17.

⁶⁰ Der Bildhauer Artur Hennig, der in den späten 20er und frühen 30er Jahren für Kaestner Saxonia arbeitete, gehörte zu den Vorreitern des modernen Porzellan-Designs in Deutschland. Hennig war ein bekennender Sozialist (weshalb er 1933 entlassen wurde) und nannte seine ersten beiden Porzellanserien „Reform“ und „Fortschritt“. Beide waren Flops. Erst die dritte von 1932, die er „Deutsche Form“ nannte, wurde zu einem Verkaufsschlager, mit dem sich Kaestner Saxonia sanieren konnte. Der Erfolg dieser Serie in der NS-Zeit spiegelt sich in vielen zeitgenössischen Abbildungen wider, nicht zuletzt in dem zitierten Beitrag von Schnellbach (ebd.). Zu Hennig vgl. Imke Ristow, *Artur Hennig (1880-1959). Das gestalterische Werk und die Lehrtätigkeit an der Staatlichen Keramischen Fachschule Bunzlau*, Weimar 1999.

⁶¹ Vgl. auch: Hermann Gretsch, *Hausrat, der zu uns paßt. Ein Wegweiser für alle, die sich zeitgemäß einrichten wollen*, Bd. 1: *Essgeräte*, Berlin 1941.

⁶² Zum Design der Nachkriegszeit in Deutschland vgl. Meurer/Vinçon, *Industrielle Ästhetik*, 165ff.; Christopher Oestereich, „Gute Form“ im

großen Erfolg von „Urbino“ in den Ausstellungen der Nachkriegszeit war bereits die Rede. Dasselbe galt für die Entwürfe von Hermann Gretsch, die 1952 in der vom neugegründeten Deutschen Werkbund mitorganisierten Darmstädter Ausstellung „Mensch und Technik“ in einem Ehrenraum besonders gewürdigt wurden.⁶³ Während die Leistungen des ehemaligen NS-Funktionärs in der frühen Nachkriegszeit gefeiert wurden, blieben die Arbeiten der Emigranten unberücksichtigt. Das änderte sich erst, als Philip Rosenthal aus dem Londoner Exil zurückkehrte und die Leitung der Design-Abteilung der väterlichen Porzellan-Fabrik übernahm.⁶⁴ Rosenthal setzte konsequent auf internationale Designer, engagierte als ersten den jüdischen Emigranten Raymond Loewy, der 1954 mit seinem Service „Form 2000“ (Abb. 8) für Furore sorgte.⁶⁵ Dieses vermutlich meistverkaufte Service der Nachkriegszeit erschien im Laufe der Jahre in annähernd 200 Dekoren, unter anderem im Dekor „Seidenbast“ von Margret Hildebrand, und ist in dieser Form ein Beleg für die erfolgreiche Kooperation zwischen einem jüdischen Designer und einer deutschen Entwerferin in den frühen 50er Jahren.

Wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945, Berlin 2000; Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley/Los Angeles 2004; Gerda Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007; David Crowley, Jane Pavitt (Hg.), *Cold War Modern. Design 1945-1970*, London 2008. Zur Diskussion um Kontinuität oder Diskontinuität des sachlichen Designs nach 1945 vgl. Xenia Riemann, Die „gute Form“ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960, in: *Kritische Berichte*, (2006), Heft 1, 52-62.

⁶³ Vgl. Ausst.-Kat. *Mensch und Technik. Erzeugnis, Form, Gebrauch*. Darmstadt 1952, 9.

⁶⁴ Vgl. Joachim Hauschild, *Philipp Rosenthal*, Berlin 1999.

⁶⁵ Abb. in: Heinz Fuchs, François Burkhardt, *Produkt, Form, Geschichte. 150 Jahre deutsches Design*, Stuttgart ²1988, 274.

Die gute Form

Das gemeinsame Bekenntnis zur Sachlichkeit nivellierte die ideologischen Unterschiede. Die Semantisierung des Sachlichen wurde unterdessen fortgeschrieben, allerdings mit einer leichten Akzentverschiebung. Wurde dem sachlichen Design im Nationalsozialismus vor allem die Eigenschaft des „Ehrlichen“ zugeschrieben, so war es in der Nachkriegszeit der Begriff des „Guten“, der zur moralischen Aufwertung des Sachlichen verwendet wurde. Die „gute Form“ wurde zu einem geflügelten Wort in der industriellen Formgebung. Die Schweizer Mustermesse in Basel war in dieser Hinsicht impulsgebend für den deutschsprachigen Raum,⁶⁶ mehr noch aber eine Ausstellungsreihe mit dem Titel „Good Design“ im Museum of Modern Art in New York in der ersten Hälfte der 50er Jahre, die auch Porzellan von Hermann Gretsch präsentierte.⁶⁷ Die „gute Form“ war im übrigen eine Formulierung, die auch Gretsch schon in seinen programmatischen Schriften in den 30er Jahren verwendet hatte,⁶⁸ ganz zu schweigen von der einschlägigen Ratgeberliteratur der NS-Zeit, die zwischen guten und bösen Formen im deutschen Haushalt unterschied.⁶⁹

Ungeachtet dessen schrieben sich in den 50er Jahren auch der Arbeitskreis für industrielle Formgebung im Bundesverband der deutschen Industrie und später der Rat für Formgebung der deutschen Bundesregierung das Motto der „guten Form“ auf ihre Fahnen.⁷⁰ Sowohl wirtschaftlich als

⁶⁶ Vgl. Max Bill, *Die gute Form. 6 Jahre Auszeichnung „Die gute Form“ an der Schweizer Mustermesse in Basel*, Winterthur 1957.

⁶⁷ Vgl. Edgar Kaufmann, *Good Design. An Exhibition of Home Furnishings Selected by the Museum of Modern Art New York for the Merchandise Mart Chicago*, Chicago 1951; https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1522/releases/MOMA_1951_0040.pdf?2010 [Aufruf 15.09. 2015].

⁶⁸ Z.B. in: Hermann Gretsch, Eßbestecke, in: *Die Kunstammer*, 1 (1935), Heft 7, 17.

⁶⁹ Z.B. Glenewinkel, *Der Heim-Berater*; Reichskammer der bildenden Künste, *Das gute Wohnmöbel*.

⁷⁰ Zur Institutionalisierung des Design in Deutschland nach dem Krieg

auch politisch war dies ein kluger Schachzug, denn es ermöglichte der Bevölkerung, mit dem Erwerb von Produkten, die entsprechend ausgezeichnet waren, nicht nur ihren guten Geschmack, sondern auch ihre untadelige Gesinnung zu dokumentieren, was viele nötig hatten.

Die Neuerungen im Keramik- und Porzellan-Design, die in der Mitte der 50er Jahre durch das Engagement von internationalen Designern wie Raymond Loewy einsetzten, hatten mit der Kampagne der „Guten Form“ zunächst nur wenig zu tun. Teekannen wie die aus der Serie „Form 954“ (Abb. 9) der Tonwarenfabrik Schwandorf (TWF) nach einem Entwurf von Heinz Löffelhardt von 1954,⁷¹ die die amerikanische „Stromlinienform“ anklingen ließ, die Teekanne aus der Serie „Orangerie“ (Abb. 10) von KPM, 1955 entworfen von Siegmund Schütz,⁷² die mit ungewöhnlichen Grundformen, dem Einsatz von „fremden“ Materialien wie Metall und Kunststoff und reliefartigen, skulpturalen Oberflächengestaltungen experimentierte, oder die Teekanne aus dem Service „Form A“ (Abb. 11) von Fürstenberg, 1957 von Bodo Kampmann entworfen, die den Blick für die japanische Tradition der Teekanne öffnete, sind Belege für die stilistische Vielfalt und die Internationalisierung des deutschen Porzellan-Designs in den 50er Jahren, allerdings im strengen Sinne keine Beispiele für sachliches Design im Sinne der „Guten Form“.

Max Bill hat das Etikett der „Guten Form“ 1957 mit einer entsprechenden Publikation an die Hochschule für Gestaltung

vgl. Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*, 248f.; Oestereich, *„Gute Form“ im Wiederaufbau*, 283ff.

⁷¹ Abb. in: Aust.-Kat. *Gestaltete Industrieform in Deutschland. Eine Auswahl formschöner Erzeugnisse auf der Deutschen Industrie-Messe Hannover 1954*, hg. von der Zentralstelle zur Förderung Deutscher Wertarbeit e.V. in Verbindung mit dem Arbeitskreis für industrielle Formgebung im Bundesverband der Deutschen Industrie, Düsseldorf 1954, 169. Zu Löffelhardt vgl. Carlo Burschel (Hg.), *Heinrich Löffelhardt. Industrieformen der 1950er und 1960er Jahre aus Porzellan und Glas. Die „gute Form“ als Vorbild für nachhaltiges Design*, Bremen 2004.

⁷² Vgl. Barbara Mundt, *40 Jahre Porzellan. Siegmund Schütz zum 80. Geburtstag*, Berlin 1986, 24.

in Ulm transferiert, die die Tradition des Bauhauses nach dem Krieg in Westdeutschland fortzusetzen versuchte.⁷³ Im Bereich des Porzellan-Designs sorgte das Ulmer Stapelgeschirr TC 100 (Abb. 12) für Furore, das 1958 von Nick Roericht als Abschlussarbeit entworfen worden war und anschließend von Thomas, einem Ableger von Rosenthal, produziert wurde.⁷⁴ Hinsichtlich seiner Funktionalität, des Verzichts auf jegliches Dekor und der strengen Geometrie der zylindrischen Formen dokumentierte es einen neuen Purismus im sachlichen Design. Allerdings orientierte es sich dabei nicht an den eher zarten und leichten Entwürfen des Bauhauses, sondern an den klobigen Geschirren, die während des Zweiten Weltkriegs für die Wehrmacht entwickelt worden waren, wie dem Luftwaffengeschirr von Kaestner-Saxonia. Es ist damit ein weiterer Beleg für die ambivalente Geschichte der Sachlichkeit in Deutschland, die mit den 50er Jahren keineswegs zu Ende ging.

Fazit

Trotz der auffälligen Kontinuität des sachlichen Designs in Deutschland ist es durchaus möglich, ästhetische Differenzierungen vorzunehmen. Man kann zwischen einer geometrischen Sachlichkeit (Bauhaus), einer klassischen Sachlichkeit (Stil 1930) und einer rustikalen Sachlichkeit (Nationalsozialismus) unterscheiden. Die Entwicklung des sachlichen Stils ist als Adaption und Integration der vorangegangenen Stilstufen mit jeweils eigenen Neuaufwertungen zu begreifen, die moderat verliefen, aber politisch durchaus signifikant waren. Das gilt sowohl für die späte Weimarer Zeit als auch für den Nationalsozialismus und die Nachkriegszeit.

Die Frage nach stilistischen Kontinuitäten oder Brüchen, die vor allem die Dynamik ästhetischer Entwicklungen

⁷³ Vgl. Bill, *Die gute Form*. Zur Ulmer Hochschule vgl.: Herbert Lindinger (Hg.), *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände*, Berlin 1987.

⁷⁴ Abb. in: Fuchs/Burkhardt, *Produkt, Form, Geschichte*, 275.

verfolgt, kann den Blick auf semantische Akzentverschiebungen mitunter verstellen. Deshalb ist es in der Auseinandersetzung mit der Geschichte des sachlichen Stils wichtig, sich auf ästhetische und semantische Binnendifferenzierungen einzulassen, nach Widersprüchen innerhalb des Stilkontinuums zu fragen, nach der Ideologie im Umgang mit den Artefakten, um Nuancen wahrnehmen und den Zusammenhang zwischen ästhetischer und sozialer Distinktion am konkreten Produkt erkennen zu können.

In der kontinuierlichen Wertschätzung und Förderung des sachlichen Designs im 20. Jahrhundert, das historisch bedingt als technische Form bzw. Industrieform wahrgenommen wurde, dokumentiert sich – über alle politischen Veränderungen hinweg – in erster Linie die Industrie- und Wirtschaftsfreundlichkeit der staatlichen Kunst- und Designpolitik in Deutschland. Darüber hinaus ging es aber immer auch darum, dem sachlichen Design eine politische Symbolik abzugewinnen, das heißt seine puristische Ästhetik als Ausdruck des Reform- und Erneuerungswillens einer neuen Zeit zu deklarieren, so politisch unterschiedlich sich diese auch darstellte. Sachlichkeit konnte sich in allen politischen Systemen des 20. Jahrhunderts als Reformstil behaupten bzw. wurde als solcher in den Dienst genommen. Die Formen an sich sind unschuldig. Entscheidend sind die semantischen Zuschreibungen und die Bedeutungstraditionen, die mit ihrer Verwendung aufgerufen werden.



Abb. 1

Theodor Bogler: Teekanne mit exzentrischer Eingussöffnung (1923).
Aus: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Köln 1993, 71.



Abb. 2

Marianne Brandt: Teekanne (1924). Aus: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Köln 1993, 76.

**Abb. 3**

Marguerite Friedlaender: Teekanne „Hallesche Form“ (1930). Aus: Ausst.-Kat. *Um 1930. Bauten, Möbel, Geräte, Plakate, Fotos*, München 1969.

**Abb. 4**

Trude Petri: Teekanne „Urbino“ (1931). Foto: M. Papenbrock.



Abb. 5

Hermann Gretsch: Teekanne „Form 1382“ (1931). Foto: M. Papenbrock.

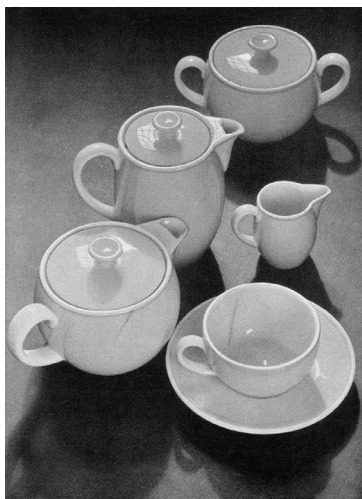


Abb. 6

Hermann Gretsch: Service „Form 98“ (1936). Aus: Hermann Gretsch, *Hausrat, der zu uns paßt. Ein Wegweiser für alle, die sich zeitgemäß einrichten wollen*, Bd. 1: *Essgeräte*, Berlin 1941.

**Abb. 7**

Wilhelm Wagenfeld: Teekanne „Form 639“. Foto: M. Papenbrock.

**Abb. 8**

Raymond Loewy: Teekanne „Form 2000“ mit Dekor „Seidenbast“ von Margret Hildebrand (1954). Foto: M. Papenbrock.

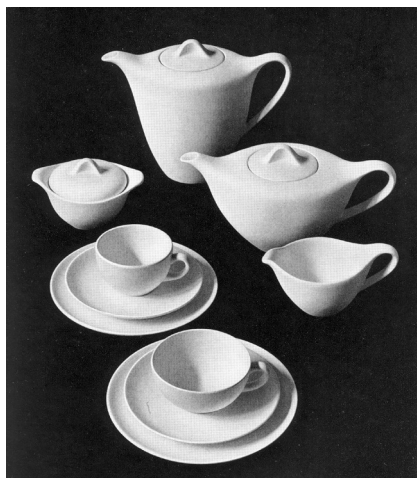


Abb. 9

Heinz Löffelhardt: Service „Form 954“ (1954). Aus: Aust.-Kat. *Gestaltete Industrieform in Deutschland*, Düsseldorf 1954, 169.

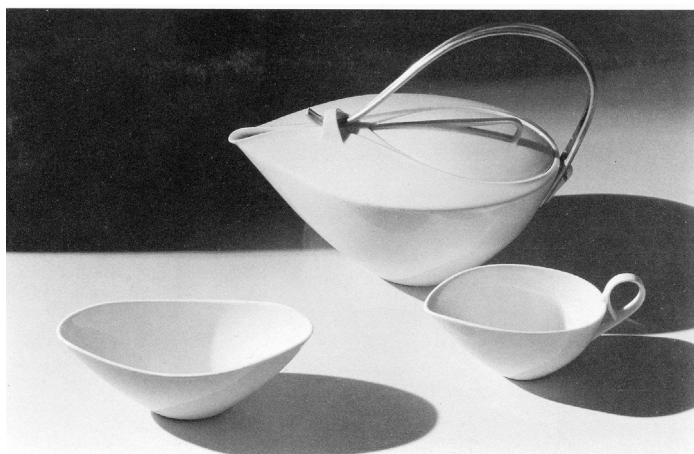


Abb. 10

Siegmund Schütz: Teekanne „Orangerie“ (1955). Aus: Barbara Mundt, *40 Jahre Porzellan. Siegmund Schütz zum 80. Geburtstag*, Berlin 1986, 24.

**Abb. 11**

Bodo Kampmann: Teekanne „Form A“ (1957). Foto: M. Papenbrock.

**Abb. 12**

Nick Roericht: Kompaktgeschirr „TC 100“ (1958). Aus: Heinz Fuchs/
François Burkhardt, *Produkt, Form, Geschichte. 150 Jahre deutsches
Design*, Stuttgart ²1988, 275.