

Xenia Riemann

Die »Gute Form« und ihr Inhalt

Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960

Die These von der Diskontinuität des funktionalistischen Designs

Die »Gute Form« war das Schlagwort der 1950er Jahre, wenn es um industrielle Formgebung bzw. das Design des Funktionalismus ging. Die Beschreibung ihrer Genese lautet in groben Zügen etwa so: Die Vorläufer der »Guten Form« – mit Begriffen wie »reine Form« oder »Neuer Stil« bezeichnet – wurden von den Vertretern des Deutschen Werkbundes vor 1933 entwickelt und verwendet; dabei handelte es sich um eine von historisierenden und dekorativen Elementen bereinigte Form, welche die Funktion auf ideale Weise wiedergab, ein industriell oder handwerklich erzeugtes Serienprodukt, das keine (kunst)handwerklichen Qualitäten nachahmte. Nach 1945, nun mit veränderter und einheitlicher Bezeichnung, wurde die »Gute Form« geboren und im geteilten Deutschland von den beiden neu gegründeten, staatlich geförderten Institutionen – dem Rat für Formgebung (Darmstadt, 1953) und dem Institut für Angewandte Kunst (Ost-Berlin, 1953) – besonders propagiert; ihre normative Kraft bestand bis in die 1980er Jahre und galt bis dahin als Synonym für bestes Design.¹ Die übliche kunst- und designgeschichtliche Auffassung ist nun, daß die skizzierte Entwicklung durch die Auflösung des Werkbundes im Nationalsozialismus unterbrochen und erst nach dessen erneuter Gründung 1947 wieder aufgenommen worden sei. Diese Ansicht mag deshalb so lange Bestand gehabt haben, weil die der »Guten Form« verwandte Produktgestaltung im Dritten Reich erst spät unter den deutschen Designhistorikern Beachtung gefunden hat.² Die Behauptung, daß das staatlich kontrollierte Design im NS-Staat antimodern gewesen sei, wurde mittlerweile ebenso aufgegeben wie die Meinung, daß die Jahre 1933 und 1945 totale Stil-Zäsuren bedeutet hätten.

Der folgende Beitrag geht von der These aus, daß die nach 1945 bewußt ausgeblendete, moderne Produktgestaltung im Dritten Reich sich formalästhetisch nur unwesentlich von der »Guten Form« in den 1950er Jahren unterschied und daß sich selbst Bedeutungsinhalte des Designs in beiden Zeiten deckten. Jedoch hatte der jeweilige politische Kontext seine eigene ideologische Weltansicht einer äußerlich gleichgearteten Produktform übergestülpt. Während im Dritten Reich das als vorbildlich propagierte Design im Dienste der NS-Ideologie stehen konnte, wurde in den 1950er Jahren die hochidealisierte »Gute Form« von den beiden jungen deutschen Staaten und ihrer Wirtschaft bewußt vereinnahmt, um ihre eigene Existenz nach dem Zweiten Weltkrieg im Sinne einer modernen Erneuerung zu konsolidieren.

Definition und Symbolik in den frühen 1950er Jahren

Wenn es nach Max Bill gegangen wäre, dem Mitbegründer der Hochschule für Gestaltung in Ulm, dann wäre er selbst der Vater des Begriffs »Gute Form«.³ Tatsächlich hatte Bill zusammen mit dem Schweizer Werkbund eine Welle ausgelöst, die ih-

ren Anfang mit der legendären Baseler Mustermesse 1949 nahm. Dort wurde der definitivische Grundstein für die weite Verbreitung der »Guten Form« im deutschsprachigen Raum gelegt. So galt ein Produkt dann der »Guten Form« gemäß, wenn in seinem Äußeren sämtliche seiner praktischen und produktsprachlichen Funktionen in einer ästhetisch vollkommenen Einheit aufgingen. Max Bill sah in diesem harmonischen Zustand von Form und Funktion den Ausdruck des Wahren.⁴

Diese Ansicht, die in der Tradition des Werkbundes stand, wurde nicht nur von Theoretikern geteilt. Der Präsident des für das westdeutsche Design bedeutenden Landesgewerbeamtes in Stuttgart, Josef Thuma, bemühte sogar den Kirchenvater Augustinus: »Gute Formgebung muß den Ausdruck einer Ganzheit erreichen, des Technisch-Funktionalen und Sozial-Brauchbaren, des Ästhetisch-Ansprechenden und Moralisch-Verantwortbaren. Insgesamt betrachtet, soll das vom Menschen Geschaffene eine Aussage des Schönen sein, das nach Augustinus der Abglanz des Wahren ist.«⁵ Das Bild des Wahren und Schönen sollte also der »Guten Form« inhärent sein. Eine ganze Bandbreite weiterer ethischer Qualitäten zählte Thuma auf: sie verkörpere nicht nur etwas moralisch Einwandfreies und Unfehlbares, sie solle auch kulturelle und gesellschaftliche Werte vermitteln. Die Vertreter der »Guten Form« im deutschen Westen wie im Osten zielten mit ihren Ansprüchen immer auf das gesamte Produkt: dieses sollte nicht durch modische Besonderheiten auffallen, sondern rationell hergestellt, funktionstüchtig, materialgerecht, praktisch und preiswert sowie qualitativ, pflegeleicht und langlebig sein.⁶

In der Diskussion um die Aufgaben von Design nach 1945 ging es gerade in Anbetracht der Folgen des Hitler-Regimes und des Zweiten Weltkriegs moralisch um die gesellschaftliche Verantwortung des Designers und des Fabrikanten. Beide faßten ein rein kommerzielles Verständnis der »Guten Form« als Verrat auf. So betonte Eugen Gomringer als Mitglied des Schweizer Werkbundes, daß die auf der Basler Mustermesse gezeigte Sonderschau der »Guten Form« keine wirtschaftlichen Interessen verfolge, sondern das Ideal der Produktgestaltung vermitteln wolle, indem man den Menschen der sogenannten Massengesellschaft bestmöglich zu versorgen suchte.⁷ Die Vertreter der »Guten Form« waren fest davon überzeugt, daß soziale Probleme durch Produktgestaltung einer Lösung näher gebracht werden könnten.⁸ Damit war nicht nur die Wertevermittlung, sondern auch die moralische Erziehung des Menschen – also hier des Verbrauchers – mit Hilfe der Umweltgestaltung eine wichtige Aufgabe. Die bis heute umstrittene Milieutheorie, die im 19. Jahrhundert große Aufmerksamkeit erhalten hatte und deren Einfluß auf die Ideologie des Deutschen Werkbunds sich in dessen Glauben an die humanisierende Wirkung der Gestaltung offenbarte, hatte ihre Bedeutung noch immer nicht verloren. Analog zu dieser Auffassung, die davon ausging, daß eine bessere, sozialere Umwelt auch einen besseren Menschen schaffen könne⁹, formulierte auch der Architekt Stephan Hirzel in der Deutschen Warenkunde (1955–1961): »Denn nicht nur wir formen die Dinge, die Dinge formen uns.«¹⁰ Gute Produktgestaltung hätte also einen positiven psychologischen Einfluß auf die Gesellschaft und deren geistige und moralische Entwicklung.¹¹ Dieser pädagogische Anspruch war aufgrund seiner autoritären Wirkung bereits zeitgenössisch der größten Kritik ausgesetzt.

Aber die »Gute Form« stand auch stellvertretend für das kulturelle Niveau generell. Daher war nicht nur der Gestalter, sondern auch der Hersteller angehalten, Verantwortung zu übernehmen. Produktgestaltung und Kultur waren jedoch nicht

erst in den 1950er Jahren voneinander abhängige Größen.¹² Dieser der »Guten Form« zugeschriebenen Integrität sollte schließlich eine direkte positive Auswirkung auf die deutschen Verbraucher haben. Den Bürgern sollte der Kauf von qualitativ hochwertigen, der »Guten Form« verpflichteten Standardprodukten ermöglicht werden. Damit war dem Produkt ein demokratisches Moment immanent: jedem Menschen, unabhängig von seiner sozialen Herkunft, sollte der Kauf von Produkten der »Guten Form« möglich sein. Entgegen späteren Interpretationen war die »Gute Form« ihren Intentionen nach nie elitär. Dieses Bild ergab sich erst durch die geringe, für die Designer enttäuschende Breitenwirkung.¹³ Aber dennoch nahmen Politik und Wirtschaft den einmal gefundenen Begriff und den damit verbundenen Inhalt für sich in Anspruch. Neben dem vom Bundeswirtschaftsminister berufenen Rat für Formgebung oder dem Bundespräsidenten Theodor Heuss, der selbst Werkbund-Mitglied war, betrachtete vor allem der Arbeitskreis für Industrielle Formgebung des BDI (Bundesverband der Deutschen Industrie) die »Gute Form« als Markenzeichen der jungen Bundesrepublik: »Die gute Form der industriellen Erzeugnisse auf allen Fachgebieten – die zugleich mit der technischen Vollendung erzielt werden muß – ist für das Ansehen Deutschlands als Kulturstaat und für seine Stellung auf dem Weltmarkt von ernster Bedeutung.«¹⁴

Allerdings wurde die »Gute Form« gleichzeitig auch in der DDR propagiert. Hier galt sie als Qualitätsmerkmal für In- und Auslandsprodukte. Auch hier war von einer moralischen Pflicht die Rede, der eigenen Gesellschaft und anderen Staaten gegenüber. Sie sollte im sozialistischen Staat ein hohes zivilisatorisches Niveau reflektieren, über welches sich die deutsche Nation wieder als Kulturvolk begreifen könnte.¹⁵ Der Designhistoriker Paul Betts sah in der breiten Aktivität um eine gute Produktgestaltung zudem die Absicht, dem Land, das für das Leid des Zweiten Weltkrieg verantwortlich war, ein moralisch erneuertes und fortschrittliches Erscheinungsbild zu geben.¹⁶

Der Vorläufer der »Guten Form« im Dritten Reich

Folgt man der Begriffsbildung und Selbstauffassung der »Guten Form«, so erscheint es verständlich, daß in den Fachzeitschriften der 1950er Jahre die »Gute Form« nie in Zusammenhang mit einer ähnlich gearteten Designvorstellung im Dritten Reich gebracht wurde. Designer, die eine Karriere während des Nationalsozialismus gemacht hatten, wie Hermann Gretsch, Walter Maria Kersting oder Wilhelm Wagenfeld, wurden gleichwohl lobend porträtiert, denn sie hatten die Werkbund-Idee von der reinen Form – die sich später in die »Gute Form« verwandelte – auch während des NS-Regimes in unterschiedlichen Positionen weiter verfolgt.

Gretsch, der als Leiter des gleichgeschalteten Werkbundes (1935–1938) und als Vorsitzender des Bundes deutscher Entwerfer (gegründet 1935)¹⁷ für die Außenwirkung des NS-Staates auf den Mailänder Triennalen von 1936 und 1940 mitverantwortlich gewesen war, publizierte im Dritten Reich über die in seinen Augen ideale Produktgestaltung Texte, die heute als wichtige Quellen angesehen werden können. Er nutzte nicht nur den Ausdruck »zweckgemäße, gute Form«, sondern formulierte zahlreiche Kriterien, welche später auch die Designer der Nachkriegszeit nennen sollten: ein dienender, zurückhaltender Charakter aller Haushaltsgeräte soll-

te bevorzugt, Kitsch generell abgelehnt werden. Qualitäten wie Einfachheit, Sachlichkeit, Ehrlichkeit, Zweckmäßigkeit, Echtheit und Schönheit stellte Gretsches heraus – Begriffe, die schließlich auch Adolf Hitler aufnahm, um den Stand des Kunsthandwerks seiner Zeit lobend hervorzuheben. Gretsches betonte noch 1940, daß die kulturelle Gleichschaltung in der Produktgestaltung noch nicht so weit gediehen sei wie in der freien Kunst¹⁸ und sprach damit eine geplante ästhetische Vereinheitlichung der Alltagsgegenstände an, die allerdings keine weitreichende Umsetzung erfahren hat.

Die Produktgestaltung als Spiegelbild der Kultur zu betrachten, diese Auffassung teilten neben Gretsches, Kersting und Wagenfeld auch die Vertreter offizieller politischer Stellen. Hier war man sich einig, daß durch die Ästhetisierung des Alltags eine bessere Identifikation mit dem Regime erreicht werden könnte. Der Leiter des Reichsheimstättenamtes der Deutschen Arbeitsfront (DAF) etwa forderte, daß sich die nationalsozialistische Weltanschauung auch im häuslichen Bereich abbilden solle und daher der Hausrat »im höchsten Sinne Kulturgut des Volkes« werden müsse.¹⁹ In solchen Aussagen zeigt sich deutlich die kulturpolitische Intention der Nationalsozialisten, eine alles beherrschende ästhetische Vereinheitlichung zu schaffen.

Hermann Gretsches Definition von guter Produktgestaltung stand zwar in der Tradition des Deutschen Werkbundes, der unter den konservativen Nationalsozialisten keine große Wirkung mehr entfalten konnte.²⁰ Die gute Produktgestaltung wurde dennoch im Dritten Reich – ähnlich wie nach dem Zweiten Weltkrieg – als allgemeines Qualitätsmerkmal angesehen. Die entsprechenden Produkte sollten kommerziell und ideell im In- und Ausland erfolgreich sein: »Auch die beste Ware bedarf zur Eroberung des Marktes der guten Form. [...] Dann wird es einst selbstverständlich sein, daß in Deutschland nur gute Ware hergestellt wird, daß die deutschen Städte und Wohnungen durchweg ein harmonisches Gesicht zeigen, ja, daß man jedem Ding, welches in Deutschland hergestellt ist, seine Herkunft auf den ersten Blick an der Güte und der starken Sprache seiner äußeren Form ansieht.«²¹ Im Nachkriegsdeutschland sollte man in diesem Zusammenhang von »Deutscher Wertarbeit« sprechen.

Das Porzellangeschirr Arzberg 1495, das Gretsches 1938 entworfen hatte und das 1940 auf der Triennale mit dem Grand Prix ausgezeichnet wurde, repräsentierte diese Forderung *avant la lettre*. Noch 16 Jahre später stand es im Katalog der Industrie-Messe Hannover, schon aufgrund seiner formalästhetischen Erscheinung, in der Reihe vorbildlicher Formgebung und erfüllte mühelos sämtliche Qualitätsmerkmale der »Guten Form«. In diesem Zusammenhang erscheint dann der Versuch des Autors Heinrich König, im Katalog zur Messe eine 1933 unterbrochene oder aufgehaltene Design-Entwicklung darzustellen, geradezu konträr.²² (Abb. 1) Ähnlich nachhaltigen Erfolg wie Gretsches Geschirr hatte auch das Besteck 5551 oder »München« von Bruckmann & Söhne aus Heilbronn, das in der Deutschen Warenkunde (1938–1941) im Sinne der »Guten Form« gepriesen wurde.²³ Peter Bruckmann, Direktor der Silberwarenfabrik und lange erster Vorsitzender des Deutschen Werkbundes (1909–1919), engagierte sich für die Umsetzung der Werkbundideale. Die Präsenz des Bestecks in der »Deutschen Warenkunde« von 1939 kann nur als Kontinuität dieser Ideale verstanden werden. Das Besteck »München«, hergestellt für die Werkbundaussstellung in Köln 1914, auf der Mailänder Triennale 1936 mit der Gold-



**1 Hermann Gretsch:
Porzellangeschirr
1495, Fa. Arzberg,
1938, Grand Prix auf
der 7. Triennale in
Mailand, 1940.**

medaille ausgezeichnet und Hausbesteck in der Reichskanzlei Hitlers, wurde auch nach dem Ende des NS-Regimes häufig publiziert.²⁴ (Abb. 2) Von 1914 bis nach 1949 hatte damit das Besteck einen Kultstatus – aufgrund seiner formalästhetischen Vorbildfunktion für die »Gute Form« und der Tradition der Ideen des Werkbundes.

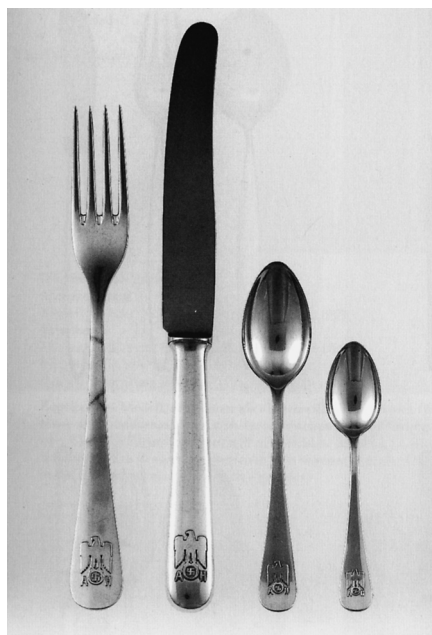
Eine solche Kontinuität war zudem Dank des evangelischen Kunstdienstes möglich, der von 1928–1940 und wieder seit 1950 bestand. Dieser Institution war es, vor allem im Vergleich zum Werkbund, weit besser gelungen, eine eigene Linie zu bewahren, ohne eine latent vorhandene Regimekritik in den Vordergrund zu stellen. Vor allem das gleichbleibende Team, aus welchem Gotthold Schneider, der spätere Mitbegründer des Institutes für neue technische Form (1952), und der Architekt Stephan Hirzel hervorragten, führte zu dieser Beständigkeit. 1938 wurde der Kunstdienst vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit der Herausgabe der »Warenkunde« beauftragt. Diese Entscheidung ist offensichtlich damit zu erklären, daß im selben Jahr der für diese Aufgabe geeignete Deutsche Werkbund aufgelöst wurde. Zu den Bearbeitern der »Warenkunde« gehörten Autoren wie Bruno Mauder, der Leiter der Glasfachschule in Zwiesel, oder Hans Schwippert, das spätere Vorstandsmitglied im Rat für Formgebung²⁵ – beide waren bedeutende Vorbereiter der »Guten Form«.

In der »Deutschen Warenkunde« der Jahre vor 1945 wurden zahlreiche Produkte vorgestellt, die auch in den Nachkriegsaufgaben der »Warenkunde« wiederkehrten. Die als »Gute Form« beworbene Trinkglasserie Modell 733, die für die Gralglas-Werkstätten in Göppingen entstand, hatte der Glasgestalter Konrad Habermeier schon 1938 entworfen; der von Eiff-Schüler Habermeier wurde später Lehrer an der Glasabteilung der Staatl. Fachschule für Edelmetallgewerbe in Schwäbisch Gmünd. Gerade in der Nachkriegszeit war seine Serie besonders erfolgreich und ihre Form war identisch mit den Gläsern der Garnitur A 50 oder »Sinfonie«, die in der Deutschen Warenkunde von 1955 als Entwurf von Karl Seyfang, Konrad Habermeier und Joseph Stadler ausgegeben wurde. 1954 auf der X. Triennale in Mailand mit

der Goldmedaille ausgezeichnet, besticht sie durch ihre sachliche Schlichtheit. Die Zerbrechlichkeit wurde durch den verschmolzenen Rand und die halbhohen Stiele stark verringert. Diese Trinkglasgarnitur gehörte zu den am häufigsten abgebildeten Kelchgläsern in den 1950er Jahren und avancierte ebenfalls zum Vorzeigobjekt der »Guten Form«.²⁶ (Abb. 3)

Weiterhin waren an der »Warenkunde« Ende der 1930er Jahre auch Wilhelm Lotz und Hans Stolper beteiligt, beide zwischen 1933 und 1939 Mitarbeiter im Amt Schönheit der Arbeit, welches zur NS-Einrichtung »Kraft durch Freude« gehörte, das wiederum in die monopolistische Deutsche Arbeitsfront (DAF) eingegliedert war. Dieses Amt, das der Leitung von Albert Speer unterstand, stellte als staatliche Institution das Design direkt in den Kontext politischer Inanspruchnahme. Das Amt versuchte auf öffentliche Einrichtungen und gewerbliche Unternehmen einzuwirken, um bessere Arbeitsbedingungen zu schaffen, aber auch um die NS-Ideologie in jedem Betrieb zu verwurzeln.²⁷ Robert Ley formulierte: »Doch wenn wir einen Menschen formen wollen, müssen wir auch seine Umgebung formen.«²⁸ Diese Beeinflussung sollte zur nationalsozialistischen Volksgemeinschaft führen; der Humanitätsgedanke der Milieutheorie, wie er von den Vertretern der »Guten Form« aufgegriffen werden sollte, war in dieser Ideologie pervertiert worden.

Eine direkte Parallele zur späteren »Guten Form« zeigte sich jedoch in der grundsätzlichen Annahme, daß der Mensch durch die ästhetische Veränderung seines Alltags erzogen werden könne, daß die Produktsprache Information und Werte vermittele. In diesem Sinne versuchte das Amt zu handeln, seine selbstentwickelten funktionalistischen Modelle standen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, im Kontrast zu repräsentativen oder kleinbürgerlichen Gegenständen, die sich zahlreicher



2 Josef Michael Lock: Besteck »München«, Modellnr. 555, Fa Bruckmann & Söhne, Heilbronn, 1914/1939.



3 Josef Stadler, Karl Seyfang und Konrad Habermeier: Kelchglasgarnitur A 50, Fa. Gralglas-Werkstätten (später Gral-Glashütte GmbH), Göppingen, 1935/38.

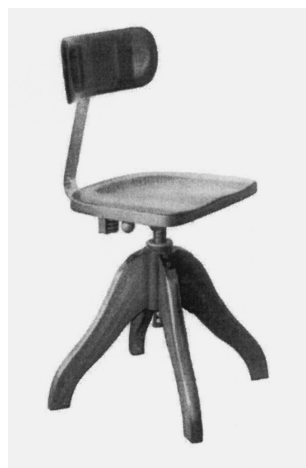
Traditionalismen bedienten. Als Vorbild für die Arbeit des Amtes nannte Albert Speer den Deutschen Werkbund.²⁹ Bereits die Einführung des Signets »Schönheit der Arbeit« und weitere Gemeinschaftsarbeiten des Amtes und freier Gestalter wie Karl Nothhelfer, Heinrich Löffelhardt und Bruno Mauder dokumentierten den Anspruch vorbildlicher und »guter« Formgestaltungen.³⁰ Auch die von Hermann Gretsch definierte »zweckmäßige, gute Form« hatte auf diesem Wege bereits hier ihre Umsetzung erfahren. Die preiswerten, standardisierten Modelle, die nicht ausschließlich seriell herzustellen waren, sollten den Arbeitsalltag in den Fabriken und Betrieben erleichtern und verschönern, wobei die eigentliche Intention darin bestand, den arbeitenden Menschen in einen überzeugten Untertan zu verwandeln und seine Leistungsbereitschaft für das Regime zu steigern. (Abb. 4 und 5) Da das Amt Schönheit der Arbeit jedoch keine exekutive Gewalt besaß, war es von der freiwilligen Kooperation privater Unternehmer abhängig, erzielte daher nicht den erwünschten flächendeckenden Einfluß.

Die durch den Stempel des Amtes stigmatisierten Modelle wurden nach 1945 nicht weiter hergestellt. Ihre Entwerfer aber führten den sachlich-funktionalen Stil

fort, auch personell gab es zahlreiche Kontinuitäten. Der Abteilungsleiter im Amt Schönheit der Arbeit, Hans Stolper, der in fast jedem Heft der Zeitschrift »Schönheit der Arbeit« die Modelle des Amtes vorgestellt hatte, war ab 1948 im Dienste des Deutschen Werkbundes Handwerkspfleger in Bayern und veröffentlichte 1954 ein Einrichtungsbuch, das den pragmatischen Ansatz der Gestaltung auch für den privaten Wohnbereich verfolgte. Dort fanden sich auch stilistisch leichte Abwandlungen von Sitzmöbeln, die in der Deutschen Warenkunde von 1939 Modelle des Amtes Schönheit der Arbeit gewesen waren.³¹

Zusammenfassung

Das sachliche, moderne Design im Dritten Reich erfüllte nicht nur dieselben ästhetischen und praktischen Kriterien wie sie der »Guten Form« nach dem Zweiten Weltkrieg zugeschrieben wurden. Auch auf der symbolischen Bedeutungsebene gab es Übereinstimmungen. Die Produktgestaltung wurde als Kulturgut betrachtet: Nach dem Krieg sollte sie in Bundesrepublik und DDR eine moderne, demokratische Zivilisation widerspiegeln, während sie im Dritten Reich – im Kontext des Amtes Schönheit der Arbeit – Bestandteil eines »totalen Kunstwerks« gewesen war. Das soziale, aber utopische Anliegen der modernen Designer vor und nach dem Zweiten Weltkrieg bestand vor allem in der Hoffnung, die Masse der Menschen mit einem standardisierten preisgünstigen Qualitätsprodukt zu erreichen. Diese Idee von der Wirkungsmächtigkeit psychologischer Beeinflussung mittels Design blieb vor und nach 1945 eine dogmatische Überzeugung: Die Befürworter der »Guten Form« wollten den Verbrauchern gesellschaftliche Tugenden vermitteln; die Nationalsozialisten wollten über die vereinnahmte Ästhetik die politische Gleichschaltung des Individuums erreichen. Gerade der moralische Anspruch der »Guten Form«, der Appell an Designer, Hersteller und Staat, muß als Reaktion auf die NS-Zeit gewertet werden. Beide deutschen Staaten, deren staatliche und wirtschaftliche Organisationsformen konträrer nicht sein konnten, nutzten die »Gute Form«, um sich ein un-



**4/5 Hans Stolper: Kanti-
nen- und Wohnzimmer-
stuhl Nr. 115 und Karl
Nothelfer: Schreibtisch-
und Küchenstuhl Nr. 120,
1939.**

belastetes Erscheinungsbild zu geben. Mit »gut« war daher nicht nur Qualität, sondern vor allem Integrität gemeint.

Wichtig für die weitere kunsthistorische Analyse des Phänomens ist die Tatsache, daß gerade die Protagonisten der »Guten Form« der 1950er Jahre, die im Dritten Reich für die Kontinuität des modernen Designs gesorgt haben, die »Legende« vom Bruch oder von einer Pause durch den Nationalsozialismus selber unterstützten. Auch die Legende von der Auflösung des Deutschen Werkbundes 1934 hielt sich erstaunlich lange.³² Gerade die Grundsätze des Deutschen Werkbundes sorgten über die politischen Zäsuren hinweg für die Kontinuität des sachlichen Designs, das im Zusammenhang mit der »Guten Form« steht. Daß sich diese Produkte besonders als Träger für unterschiedliche politische Interpretationen zu eignen schienen, mag nicht zuletzt den fehlenden dekorativen und damit eindeutig symbolbehafteten Applikationen geschuldet sein.

Anmerkungen

- 1 Hermann Muthesius: Handarbeit und Masenerzeugnis (= Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Heft 4). Berlin 1917, S. 11f.; Henry van de Velde: Das Neue. Weshalb immer Neues? (1929/ 1942). In: Hans Curjel (Bearb.): Henry van de Velde: Zum neuen Stil. München 1955, S. 228; Barbara Mundt, Ines Hettler, Susanne Netzer (Hrsg.): Katalog Design + Interior in Deutschland, 1945–1960. Kunstgewerbemuseum, Berlin. Berlin 1993, S. 9.
- 2 Zum Design während des Nationalsozialismus äußerten sich u. a. Hans Scheerer in der Zeitschrift »form« (1975), Gerd Selle (1978) und Chup Friemert (1980), Marion Godau, Lore Kramer, Christiane Maurer, Hans-Ernst Mittig und Katrin Pallowski und Joachim Petsch im Aufsatzband von Sabine Weißler (1990). Bernhard Bürdek (1991) und Heinz Hirdina in »Ästhetische Grundbegriffe« (2000) bearbeiteten das Thema nicht. Als Vertreter der im Ausland betriebenen Forschung seien hier Anson G. Rabinbach (1976) und Paul Betts (2004) genannt.
- 3 »...dass diese ganze Geschichte in Ulm losgegangen ist, das ist überhaupt ein Irrtum...«. IDZ Berlin und Olivetti GmbH Frankfurt/Main (Hrsg.): Protokolle Hochschule für Gestaltung Ulm. Berlin 1987, S. 24.
- 4 Peter Erni: Die »Gute Form«. Eine Aktion des Schweizerischen Werkbundes. Dokumentation und Interpretation. Baden 1983, S. 104; Max Bill: Grundlage und Ziel der Ästhetik im Zeitalter der Maschine. In: Graphik, H. 2, 1954, S. 100. Form als höchste Wahrheit bei Walter Riezler: Zum Geleit. Die Form, H. 1, 1922. In: Katalog Kunst und Industrie. Vortrag auf Werkbund-Tagung. Frankfurt 1909. In: Katalog Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. Neue Sammlung, München. Stuttgart, S. 179.
- 5 Josef Thuma: Formgebung. Eine Aufgabe der Gegenwart. In: Die neue Form, H. 5/6, 1959, S. 187.
- 6 Wilhelm Braun-Feldweg: Das Merkantile und die Form – ein kritischer Nachtrag zu Normen und Formen. In: Bauen und Wohnen, H. 9, 1957, S. 298; Hans W. Aust: Gute Form verkauft sich gut. In: Form und Zweck, 1956/57, S. 21.
- 7 Eugen Gomringer: Die »Gute Form«. In: Die neue Form, H. 21/22, 1959, S. 772.
- 8 Bill 1954 (wie Anm. 4), S. 102; Eva von Seckendorff: Die Hochschule für Gestaltung in Ulm, Gründung 1949–1957, und Ära Max Bill, 1953–1957. Marburg 1989, S. 89; Karl Leutner: Die schöne Gebrauchsform – Verpflichtung für alle. In: Die Schaulade B, H. 9, 1956, S. 513.
- 9 Von der Moral des Gegenstandes sprach be-

- reits Henry van de Velde, ders.: Kunst und Industrie. Vortrag der auf Werkbund-Tagung, Frankfurt 1909. In: Zwischen Kunst und Industrie 1987 (wie Anm. 4), S. 57.
- 10 Stephan Hirzel: Vorwort. In: ders. und Mia Seeger (Hrsg.): Deutsche Warenkunde. Eine Bilddatei des Deutschen Werkbundes. Hrsg. mit Unterstützung des Rates für Formgebung. In: Rat für Formgebung, Stiftung zur Förderung der Formgestaltung, Darmstadt ca. 1957, S. 8.
 - 11 Max Bill: Form: Bilanz über die Formbildung um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Basel 1952, S. 162; Hans Aust: Bessere Industrieformen – eine wichtige Aufgabe beim Aufbau des Sozialismus. In: Form und Zweck, 1958/59, S. 11.
 - 12 Max Bill: Schönheit aus Funktion und als Funktion. In: IDEA 1953. Internationales Jahrbuch für Formgebung. Stuttgart 1952, S. XVI–XVIII; Gomringer 1959 (wie Anm. 7), S. 773; Walter M. Kersting: Meine Ansicht. In: Die Innenarchitektur, H. 1, 1955, S. 40; Denkschrift des Ausschusses des Deutschen Werkbundes, 1907. In: Zwischen Kunst und Industrie 1987 (wie Anm. 4), S. 55.
 - 13 Private Einrichtungen wie das Institut für neue technische Form e.V. in Darmstadt (1952 gegr.) oder das Haus Industrieform in der Villa Hügel in Essen (1954 gegr.) setzen sich für die Aufklärung der Verbraucher ein; Gerd Selle: Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung. Köln 1971, S. 102f.
 - 14 Fünf Jahre »Arbeitskreis für industrielle Formgebung«. In: Die neue Form, H. 13/14, 1957, S. 47; UdK-Archiv Berlin, Akz. 27/1955, Nr. 120: Rundschreiben des neu gegründeten Rates für Formgebung, unterschrieben vom Präsidiumsmitglied Otto Bartning, 05.01.1954; Theodor Theodor Heuss: Was ist Qualität? Zur Geschichte und zur Aufgabe des Deutschen Werkbundes. Tübingen, Stuttgart 1951, S. 66, 75f. (zum ersten Mal 1931 gehalten).
 - 15 Aust 1958/59 (wie Anm. 11), S. 28f.
 - 16 Paul Betts: The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design, Berkeley et. al. 2004, S. 2f.
 - 17 Staatsarchiv Ludwigsburg: Personalakte Hermann Gretsch EL 500 II/ 277, S. 40; Hermann Gretsch/ LGA Stuttgart, Brief im Hause, 27.04.1935. Der Bund wurde wohl nie tätig. Marc Cremer-Thursby geht in seiner Monographie über Gretsch (1996) nicht weiter auf ihn ein. Keine Informationen im Bundesarchiv in Koblenz und Berlin, Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz sowie im Archiv der Akademie der Bildenden Künste in Berlin. Bevor keine Akten ihn näher beleuchten können, dürfte die Feststellung Selles, daß es in der NS-Zeit noch keine Standesorganisation gegeben und daher auch ein politischer Einfluß gefehlt hätte, weiter gelten. Siehe Gert Selle: Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung. Köln 1987, S. 225.
 - 18 Hermann Gretsch: Haushalt, der zu uns paßt. Bd. 2. Stuttgart 1940, S. 6, 15; ders.: Haushalt, der zu uns paßt. Bd. 1. Stuttgart 1940, S. 20; Adolf Hitler auf der Leipziger Grassimesse, zitiert von Hermann Gretsch, siehe ders.: Glas als Gebrauchsgegenstand. In: Glastechnische Berichte, H. 8, 1936, S. 275; Adolf Hitler: Schönheit und Zweckmäßigkeit. In: Innendekoration, 1934, S. 57.
 - 19 Wilhelm Wagenfeld: Künstlerische Formprobleme in der Industrie (1941). In: ders.: Wesen und Gestalt der Dinge um uns. Potsdam 1948/ Reprint Worpsswede 1990, S. 82; August Grosskinsky (Hrsg.): Schönheit des Wohnens: Ein Bildwerk über Deutsche Wohnmöbel. Reichsheimstättenamt der DAF, Hauptabteilung Schönheit des Wohnens, Freiburg im Breisgau [1941], o.S.; für repräsentatives Design siehe Sonja Günther: Design der Macht. Möbel für Repräsentanten des »Dritten Reiches«. Stuttgart 1992.
 - 20 Winfried Wendland: Der Deutsche Werkbund im neuen Reich. In: Die Form, H. 9, 1933, S. 257f.; Sabine Weißler: Geschenkte Traditionen. In: dies. (Hrsg.): Design in Deutschland, 1933–1945: Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im »Dritten Reich« (= Werkbund-Archiv, Band 20). Gießen 1990, S. 17.
 - 21 Die große Aufgabe des Werkbundes. In: Die Form, H. 4, 1934, S. 81.
 - 22 Heinrich König: Die Entwicklung der Formgebung in Deutschland. In: Zentral-

- stelle zur Förderung der Deutschen Wertarbeit e.V. (Hrsg.): Katalog gestaltete industrieform in deutschland. Eine Auswahl formschöner Erzeugnisse auf der Deutschen Industrie-Messe Hannover 1954. Düsseldorf 1954, S. 13, 33f.
- 23 Hasso Bräuer (Hg.): Warenkunden des 20. Jahrhunderts. Berlin 2002, S. 133.
- 24 Reinhard Säger: »Mit Bruckmann Bestecken die Tafel decken«. In: Katalog Silber aus Heilbronn für die Welt. Peter Bruckmann & Söhne (1805–1973). Städtische Museen Heilbronn. Heilbronn 2001, S. 91ff, 169, 198; Katalog Schönheit der Technik. Die gute Industrieform. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Stuttgart. Stuttgart 1955, S. 113.
- 25 Magdalena Droste: Der Kunst Dienst. In: Katalog Die Nützliche Moderne. Graphik & Produktdesign in Deutschland 1935–1955. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Münster 2000, S. 129, 121, 126.
- 26 Bräuer 2002 (wie Anm. 23), S. 3176: WK 1939, Bl. 779, WK 1955 A, Bl. 113; gestaltete industrieform 1954 (wie Anm. 22), S. 176; Die Schaulade, März 1957, S. 178.
- 27 Herbert Steinwarz: Idee, Organisation und Praxis der »Schönheit der Arbeit«. In: Schönheit der Arbeit, H. 7, 1936, S. 313: Die Veröffentlichungen des Amtes betrafen vor allem das Arbeitsumfeld wie Speiseräume, Küchen, Umkleide-, Wasch- und Baderäume oder Abort-Anlagen in gewerblichen Betrieben oder die Einrichtung in Seeschiffen und im Bergbau.
- 28 Robert Ley: Geleitwort. In: Schönheit der Arbeit, H. 1, 1936, S. 1 (ehemals Die Form).
- 29 Anson G. Rabinach: Die Ästhetik der Produktion im 3. Reich. In: Schnell, Ralf (Hrsg.): Kunst und Kultur im Deutschen Faschismus (= Literaturwissenschaften, Sozialwissenschaften, Band 10). Stuttgart 1978, 59; Betts 2004 (wie Anm. 16), S. 39.
- 30 Chup Friemert: Produktionsästhetik im Faschismus: Das Amt »Schönheit der Arbeit« von 1933 bis 1939. München 1980, S. 89ff., 118f., 278ff; Wilhelm Lotz: Weshalb Gütebedingungen bei den Modellen des Amtes »Schönheit der Arbeit«. In: Schönheit der Arbeit, H. 11, 1937, S. 546; Herbert Steinwarz (Bearb.): Speiseräume und Küchen in gewerblichen Betrieben. Hrsg. vom Reichsamt Schönheit der Arbeit. Berlin 1942, S. 16–17; Walter Scheiffel: Wilhelm Wagenfeld und die moderne Glasindustrie. Stuttgart 1994, S. 118, 136; Carlo Burschel (Hrsg.): Heinrich Löffelhardt: Industrieformen der 1950er bis 1960er Jahre aus Porzellan und Glas. Bremen 2004.
- 31 Hans Stolper: Wir richten unsere Wohnung ein. München 1954, S. 80, Abb. 91 (Vgl. Schreibtisch- und Küchenstuhl Nr. 120, Entwurf Nothhelfer, WK 1939, Bl. 546) oder S. 88, Abb. 107 (Vgl. Kantinen- und Wohnzimmerstuhl Nr. 115, Entwurf Stolper, WK 1939, Bl. 537); Karl Nothhelfer und Hans Stolper publizierten in der Bundesrepublik bis 1960 Bücher zu Möbeleinrichtungen.
- 32 Stadtarchiv Stuttgart: NL Mia Seeger, 2068: Mia Seeger: Manuskript eines unbekanntes Vortrags, S. 4; Seeger war Geschäftsführerin des Rates für Formgebung. Als Mitarbeiterin von Hermann Gretsch am Museum des Landesgewerbeamtes in Stuttgart (1935–1937) veröffentlichte sie »Der neue Wohnbedarf: 321 ausgewählte Industrieerzeugnisse. Stuttgart 1935; Walter Dixel: Gute Industrieformen entstehen nicht von heute auf morgen. In: Glas im Raum, H. 4, 1956, S. 1; Hans Schwippert in ders. (Hrsg.): Darmstädter Gespräch 1952: Mensch und Technik. Erzeugnis – Form – Gebrauch. Darmstadt 1952, S. 231f; www.deutscher-werkbund.de, siehe Chronik, konsultiert zuletzt am 03.12.2005.