

AMELIE OCHS

VOM PARADIGMA DER GUTEN FORM. DEUTSCH-DEUTSCHE GESCHMACKSERZIEHUNG UND KONTINUITÄTSKONSTRUKTION(EN)

„Designhistoriographie wandelt sich mit dem Wandel der Gegenwart.“¹

Hein Köster

Im Zuge des Bauhausjubiläums 2019 fand eine Revision des „deutschen Designs“ statt, da die 1919 in Weimar gegründete Schule für Gestaltung gewissermaßen traditionell den Fixpunkt bei der Kontinuitätskonstruktion der Moderne – und dabei insbesondere der modernen Produktgestaltung – im deutschsprachigen Raum darstellt.² Sowohl die Ausstellung *Alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR* im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR (7. April 2019 bis 8. März 2020) in Eisenhüttenstadt als auch die vergleichende Studie *Ostmoderne Westmoderne* von Walter Scheiffele rücken dabei beispielhaft das sogenannte DDR-Design in ein (vermeintlich) neues Licht.³ Jüngst führten außerdem das Vitra Design Museum und die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Zusammenarbeit eine groß angelegte Revision der

¹ H. Köster, „Nachwort: Bemerkungen zur Designhistoriographie“, in: D. Lüder (Hg.), *Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte [Beiträge aus form + zweck]*, Dresden 1989, S. 384–393, S. 386.

² Vgl. kritisch dazu die ebenfalls zum Bauhausjubiläum erschienene Textsammlung von W. Herzogenrath, *Das bauhaus gibt es nicht*, Berlin 2019; wie auch zuvor A. Baumhoff und M. Droste (Hg.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009; J. Saletnik und R. Schuldenfrei (Hg.), *Bauhaus construct. Fashioning identity, discourse and modernism*, London u.a. 2009.

³ F. Nadoln und A. Drieschner, Ausst.-Kat., *alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019; W. Scheiffele, *Ostmoderne Westmoderne. Mart Stam, Selman Selmanagić, Liv Falkenberg, Hans Gugelot, Herbert Hirche, Franz Ehrlich, Rudolf Horn*, Leipzig 2019. Vgl. außerdem die Rehabilitation des Designers Rudolf Horn u.a. in der Ausstellung des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: *Rudolf Horn. Wohnen als offenes System*, 24. November 2019 bis 22. März 2020.

deutschen Designgeschichte zwischen 1949 und 1989 durch. Die Ausstellung *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte* (20. März bis 5. September 2021 in Weil am Rhein, 10. Oktober 2021 bis 20. Februar 2022 in Dresden) „untersucht“, so das Selbstverständnis der Ausstellung, „mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung erstmals die deutsche Designgeschichte der Nachkriegszeit in einer großen Gesamtschau“.⁴ In dieser Einschätzung zeigt sich symptomatisch die *gesamtdeutsche* Perspektive der Designhistoriografie auf die Formgestaltung der vergangenen Dekade. Diese entspricht dem aktuellen Forschungstrend, der die vormals zweigeteilte – oder vielmehr: einseitige, das westdeutsche Design fokussierende – Sicht auf das deutsche Design des 20. Jahrhunderts zu überwinden sucht. Darauf bezugnehmend hinterfragt mein Beitrag die *deutsch-deutsche* Designgeschichte und -geschichtsschreibung.

Dabei verfolge ich die These, dass in den 1950er Jahren die diskursiven und institutionellen Fundamente gelegt wurden, die die deutsch-deutsche Designgeschichtsschreibung nachhaltig prägten und neuerdings eine gesamtdeutsche Perspektive ermöglichen.⁵ Um am Ende auf die aktuelle Kontinuitätskonstruktion einer gesamtdeutschen Designgeschichte zurückzukommen, soll es in einem Überblick zunächst um den Kalten Krieg als normativen Rahmen der Perspektivierung der Designgeschichtsschreibung in Ost und West gehen. Daran anschließend wird mit Fokus auf Institutionalisierungsprozesse aufgezeigt, welche Rolle der Deutsche Werkbund im Rahmen der Konsolidierung der beiden Teilstaaten als designpolitischer Akteur spielte. Dabei deutet sich die Strukturierung der beiden Design-Diskurse in der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) an, die anschließend in Bezug auf den Konzeptbegriff „Gute Form“ in gebotener Kürze analysiert werden soll.

DER KALTE KRIEG DER DESIGNGESCHICHTSSCHREIBUNG

Nach dem Zweiten Weltkrieg gründeten sich die beiden deutschen Teilstaaten in den Worten des Soziologen Karl-Siegbert Rehberg auf der Grundlage eines „doppelte[n] Ausstieg[s] aus der Geschichte“.⁶ Diese seien mit

⁴ Vgl. die Ausstellungsankündigung auf der Internetseite der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: <<https://lipsiusbau.skd.museum/ausstellungen/deutsches-design-1949-1989/>> [letzter Zugriff: 31.03.2021].

⁵ Vgl. zum Zusammenhang von Diskursen und Institutionen in der Transformationsforschung R. Kollmorgen, „Diskursanalyse“, in: R. Kollmorgen et al. (Hg.), *Handbuch Transformationsforschung*, Wiesbaden 2015, S. 265–277, insbes. S. 269.

⁶ K.-S. Rehberg, „Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den ‚Eigengeschichten‘ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten“, in: H. Vorländer (Hg.), *Symbolische*

„institutionellen Konstruktionen geltungserhöhender ‚Eigengeschichten‘“ einhergegangen, die sich wiederum in „führenden Intellektuellen-Diskursen“ zeigen.⁷ „[V]iele Zuspitzungen der je eigenen Position in BRD und DDR [sind] rückblickend nur durch die Gegensatzspannung der beiden ‚Frontstaaten‘ des ‚Kalten Krieges‘ zu verstehen.“⁸ In seinem Aufsatz „*Westkunst versus ‚Ostkunst‘*“ zeigt Rehberg auf, dass die Künste eine zentrale Rolle bei der Materialisierung dieser gegensätzlich gedachten Eigengeschichten einnahmen bzw. dass ihnen diese Rolle von wortmächtigen Diskursführern zugeschrieben wurde. So wie die Abstraktion im Westen machte der Realismus im Osten die „Geltungskunst“ aus.⁹ Diese Konstellation beschreibt der Kunsthistoriker Eckhart Gillen wie folgt: „Wie feindliche Brüder waren die Künste im geteilten Deutschland Jahrzehnte lang negativ aufeinander fixiert.“¹⁰ Dieses Paradigma des Kalten Krieges herrscht weitestgehend bis heute in der deutsch-deutschen Kunstgeschichtsschreibung bzw. -kritik vor, sodass künstlerische Positionen, die nicht diesem normativen Schema entsprechen, nach wie vor zu überraschen scheinen.¹¹ Vergleichbar damit ist die designhistorische Situation, wenn aufbauend auf den während des Zweiten Weltkriegs „international“ gewordenen „Bauhausstil“ in der Nachkriegszeit ein freiheitlich-demokratischer Weststil behauptet wurde. Diese Perspektivierung ist wohl kaum ohne die Zusammenarbeit des New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) mit dem Hohen Kommissariat der amerikanischen Besatzungszone zu denken. Die vom MoMA-Kurator Edgar Kaufmann Jr. konzipierten Ausstellungen zum „Good Design“ tourten in der ersten Hälfte der 1950er Jahre durch Westeuropa und reimportierten damit den sogenannten Bauhausstil.¹² 1955 wurde zudem der von den emi-

Ordnungen: Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen, Baden-Baden 2014, S. 325–356.

⁷ K.-S. Rehberg, „‚Westkunst‘ versus ‚Ostkunst‘. Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland“, in: G. Panzer et al. (Hg.), *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte* (Kunst und Gesellschaft), Wiesbaden 2015, S. 15–41, S. 19.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, insbes. S. 27–37.

¹⁰ E. Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst, 1945–1990*, Berlin 2009, S. 10.

¹¹ Vgl. bspw. die Retrospektive zu A.R. Penck im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: A.R. Penck. *„Ich aber komme aus Dresden (check it out man, check it out).“*, 5. Oktober 2019 bis 12. Januar 2020.

¹² Vgl. hierzu insbes. G. Castillo, „Domesticating the Cold War. Household consumption as propaganda in Marshall Plan Germany“, in: *Journal of Contemporary History* 2005, 40/2, S. 261–288; und jüngst J. Hartmann, *Richtig wohnen im Wiederaufbau! Ausstellun-*

grierten Bauhäuslern Herbert Bayer, Walter und Ise Gropius konzipierte Katalog zur Bauhaus-Ausstellung, die 1938 im MoMA stattfand, in deutscher Übersetzung publiziert, wodurch die Bauhaus-Rezeption befeuert wurde.¹³ Diese wie auch damit einhergehend die Propagierung der „Guten Form“ als Designideal setzt sich bis heute kontinuierlich fort.

Insofern ist es bezeichnend, dass sich das DDR-Design nach wie vor an diesen Gestaltungsidealen messen lassen muss – und durchaus kann – und sogleich über diesen Vergleich rehabilitiert wird. Der aus westlicher Perspektive geprägte Diskurs setzt sich damit unweigerlich fort, während versucht wird, die Gegensätze auszuräumen. So betont beispielsweise Florentine Nadolni in ihrer Einführung zur Ausstellung über die Bauhaus-Moderne in der DDR:

[D]ie Ausstellung [unternimmt] [...] den Versuch, mit medialen Klischees und herkömmlichen Betrachtungsweisen zu brechen, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten etabliert haben. Ziel ist es, diesen Diskurs um die Perspektive der Qualität der Formgestaltung zu erweitern. Diese Annäherung an das kulturelle Erbe der DDR bewegt sich jenseits der ausgetretenen Pfade musealer Repräsentation und etablierter Sehgewohnheiten.¹⁴

Die Ausstellung lade dazu ein, sich „einen bislang wenig beachteten Teil deutscher Designgeschichte zu erschließen.“¹⁵ Auch Walter Scheiffele ist motiviert, „eine Revision der Möbelgestaltung der DDR vorzunehmen“,¹⁶ wie er im Vorwort von *Ostmoderne Westmoderne* schreibt. Ohne genauer auf Bezugsquellen einzugehen,¹⁷ erklärt er:

gen, Ratgeber und Filme als Wohnlehrmedien in der frühen Bundesrepublik Deutschland, Dissertation, Universität Bremen, 2020, S. 154–158; und P. Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021, S. 229f. und 291f.

¹³ H. Bayer, *Bauhaus. 1919–1928*, Stuttgart 1955; Vgl. hierzu K. Koehler, „The Bauhaus, 1919–1928. Gropius in exile and the Museum of Modern Art, N.Y., 1938“, in: R.A. Etlin (Hg.), *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago 2002, S. 287–315.

¹⁴ F. Nadolni, „alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR. Einführung“, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., Alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019, S. 22.

¹⁵ *Ibidem*, S. 25.

¹⁶ Scheiffele, *Ostmoderne Westmoderne*, S. 7.

¹⁷ Dies mag einerseits dem Textformat des Vorworts geschuldet sein, in dem Referenzen auf andere Publikationen häufig ausbleiben. Andererseits impliziert die Auslassung von Beispielen, dass es sich auch um eine gefühlsmäßige/empfundene Annahme handelt. Dies lässt sich vergleichsweise auch für Nadolnis Einführung behaupten.

Die bisherige Geschichtsschreibung betrachtet die Möbelgestaltung in der DDR eher als einen Rückschritt. [...] Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch besonders im Falle der Deutschen Werkstätten Hellerau [...], dass trotz der Restriktionen, denen die Leiter der Deutschen Werkstätten unterworfen waren und trotz der Tabuisierung der Bauhausmoderne, die bis in die 70er Jahre anhielt, die moderne Möbelgestaltung in Hellerau auf beeindruckende Weise fortgeführt werden konnte. Diese Entwicklung verdankt sich nicht zuletzt eben jenen Bauhaustraditionen, welche in der DDR lange verdrängt wurden.¹⁸

Bis zum Bauhausjubiläum, so scheint es, folgte die Designhistoriografie weitestgehend dem Schema der „feindlichen Bruderschaft“ mit der Unterscheidung zwischen „sozialistischer“ und „kapitalistischer“ Gestaltung zumindest insofern, als kaum grenzübergreifenden Perspektiven bis in die jüngste Vergangenheit gewagt wurden. Noch 2009 beklagte der ehemalige *form + zweck*-Chefredakteur Günter Höhne: „Bedenklich ist allerdings zwanzig Jahre nach dem Mauerfall, dass die nunmehr gesamtdeutsche Designgeschichte immer noch auf einem Auge blind ist. [...] So wie man nicht von der kapitalistischen Formgebung sprechen kann, existierte auch kein sozialistisches Einheitsdesign.“¹⁹

Eine Ausnahme stellt das Standardwerk zur deutschen Designgeschichte von Gert Selle dar: Erstmals 1978 publiziert, erschien 1987 die „überarbeitete und erweiterte Ausgabe“, welche gegenüber der Erstausgabe auch die „Institutionalisierung des Design in beiden Republiken“ behandelt. In der abermals „aktualisierte[n] und erweiterte[n] Neuausgabe“, die 2007 unter dem Titel *Geschichte des Design in Deutschland* publiziert wurde, wird dieser Part mit historischem Abstand ausgebaut.²⁰ Selle hält hier zusammenfassend fest:

Zwei Unterschiede zeichnen sich früh ab: die (bis zum Ende der DDR hoffnungslose) Konkurrenz einer Mangelkultur mit dem Reichtum im Westen und die politische Legitimationsdifferenz in der Design-Anwendung auf der Basis liberalistisch-marktwirtschaftlicher Argumentation. Dennoch kommt es zu vergleichbaren Definitionen gestalterischer Leistung, die sich in vergleichbaren Institutionalisierungen des Design niederschlagen.²¹

¹⁸ Scheiffele, *Ostmoderne Westmoderne*, S. 7.

¹⁹ G. Höhne, „Vorwort“, in: G. Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949-1989*, Köln 2009, S. 9–15, S. 12.

²⁰ Vgl. G. Selle, *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978; Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Köln 1987; Gert Selle, *Geschichte des Design in Deutschland*, aktualisierte und erweiterte Neufassung, Frankfurt am Main/New York 2007.

²¹ Selle, *Geschichte des Design...*, S. 222.

Einerseits legitimiert er also die zweigeteilte Sicht auf die beiden Teilstaaten, ohne dabei abzuwerten, und begründet die Entwicklung mit der unterschiedlichen wirtschaftlichen Verfasstheit (freie Marktwirtschaft im kapitalistischen Westen und Planwirtschaft im sozialistischen Osten); andererseits ist seine Perspektive auf die historischen Situationen dermaßen differenziert, dass er in seiner Übersicht Gemeinsamkeiten und Querverbindungen herausstellen kann. Neben stilistischen Parallelen verweist Selle dabei auf ähnliche institutionelle Rahmungen und stellt heraus, dass eine staatliche Förderung des Design in der Nachkriegszeit sowohl in der DDR wie auch in der BRD konstatiert werden kann:²²

[F]ast parallel wird eine Reihe von staatlichen und wirtschaftsverbundenen Einrichtungen in beiden Ländern geschaffen, denen es obliegt, Design entweder als ökonomisch-funktionales und ideologisch-integratives Element marktwirtschaftlichen Produzierens darzustellen oder die sozialistisch interpretierte Organisation der Praxis und Theorie des Gestaltens in der Planwirtschaft sicherzustellen.²³

Die 1950er Jahre, die als entscheidende Phase der „Amerikanisierung“ im Westen und der „Sowjetisierung“ im Osten beschrieben werden,²⁴ sind der Zeitraum, in dem wichtige Schritte dieser Institutionalisierungen erfolgten. Die ideologische Einflussnahme der Besatzungsmächte schlägt sich zunächst zwar nicht auf Ebene der Gestaltung nieder, sie stellt jedoch eine wichtige Rahmenbedingung dar, die sich nachhaltig auf die Kanonisierung wie auch die Produktion und Konsumption auswirkte.

DIE ROLLE DES WERKBUNDES IN DER KONSOLIDIERUNGSPHASE

Zeitgleich zu Selles Ausführungen rückt ein designpolitischer Akteur – von Selle in seiner Übersicht lediglich am Rande betrachtet – aufgrund des hundertjährigen Jubiläums seiner Gründung in den Fokus der Designgeschichte: der Deutsche Werkbund. Im Zuge dessen wurde die gewichtige kultur- und wirtschaftspolitische Rolle des Verbandes in der Bundesrepublik

²² Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein Novum, wie Selle es nahelegt. Xenia Riemann weist mit ihrem Aufsatz darauf hin, dass staatliche Designförderung bereits unter dem nationalsozialistischen Regime Usus war, vgl. X. Riemann, „Die ‚Gute Form‘ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen Designs zwischen 1930 und 1960“, in: *kritische berichte* 2006, 1, S. 52–62, S. 58f.

²³ Selle, *Geschichte des Design...*, S. 222.

²⁴ Ibidem, S. 220f. und 288ff.; vgl. außerdem die Beiträge im Sammelband, der die Phänomene erstmals vergleichend gegenüberstellt: K. Jarausch und H. Siegrist (Hg.), *Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970*, Frankfurt am Main 1997.

herausgestellt.²⁵ Dabei wurde deutlich, dass Institutionalisierungsprozesse im Designfeld maßgeblich vom Deutschen Werkbund mitgestaltet und angetrieben wurden.

Die Organisation gründete sich im Zuge der Reformbewegung 1907 in München, um die industrielle Massenproduktion zu reformieren. Ziel war die „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“,²⁶ womit nicht nur die deutsche Wirtschaft optimiert, sondern auch eine nationale Kulturgemeinschaft fundiert werden sollte. Von Beginn an, jedoch insbesondere in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, reichten die Initiativen des Deutschen Werkbundes von einflussreicher Beratung von Industrie und Politik über Konsumentenerziehung bis zur Kunsterziehung und Gestalter*innenausbildung.²⁷ Das breit angelegte Netzwerk namhafter Architekt*innen, Künstler*innen und Industriellen war dabei von Nutzen. Institutionell schlug sich die Werkbundarbeit 1919 in der Einrichtung einer Reichsbehörde für Kulturfragen nieder, der als erster Reichskunstwart das Werkbund-Mitglied Edwin Redslob vorstand.²⁸ Die vom Werkbund vorangetriebene Reform der Kunsterziehung zeigte beispielsweise in der Umgestaltung der Hallenser Gewerblichen Zeichenschule durch Paul Thiersch 1915 zur Handwerker- und Kunstgewerbeschule und dem Zusam-

²⁵ Vgl. hierzu insbes. W. Nerdinger (Hg.), *Ausst.-Kat., 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907–2007*, München u.a. 2007; G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007; zuvor hatte sich – neben der eigengeschichtlichen Beschreibung der Organisation – nur Christopher Oestereich in seiner Dissertation mit der Geschichte des Werkbundes nach dem Zweiten Weltkrieg auseinandergesetzt: Ch. Oestereich, *„Gute Form“ im Wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945*, Berlin 2000. Außerdem hob Paul Betts in seiner Kulturgeschichte des westdeutschen Designs die Rolle des Werkbundes hervor, vgl. P. Betts, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley/Los Angeles 2004.

²⁶ Zit. n. W. Rossow, „Werkbundarbeit – damals und heute“, in: Felix Schwarz und Frank Gloor (Hg.), *Die Form. Stimme des deutschen Werkbundes 1925–1934*, Gütersloh 1969, S. 9–13, S. 9; vgl. dazu außerdem: *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*, Leipzig 1908.

²⁷ Vgl. zur Geschichte des Werkbundes vor dem Zweiten Weltkrieg J. Campbell, *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, Stuttgart 1981; für die genannten Zusammenhänge insbes. S. 51–70, S. 221ff.

²⁸ Vgl. dazu A. Heffen, *Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik*, Essen 1986; Ch. Welzbacher, *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010.

menschluss der Folkwangschule 1928 Wirkung. Auch die Gründung des Bauhaus 1919, das strenggenommen keine Werkbundinstitution ist, ist in diesem Kontext zu verorten.²⁹ Am Ende dieser erfolgreichen Etablierung der Werkbundideale im Zuge der 1920er Jahre führten Lagerbildung und wirtschaftliche Probleme um 1930 beinahe zum Zerfall der Organisation. 1934 wurde der Werkbund in die Reichskammer der Bildenden Künste eingegliedert, 1938 wurde er formal aufgelöst.³⁰ Viele seiner Mitglieder überlebten die Zeit des Nationalsozialismus in der Emigration (bspw. Walter Gropius, Mies van der Rohe in die USA) oder größtenteils vor Ort in der sogenannten inneren Emigration beziehungsweise mitwirkend in den Institutionen des Nationalsozialismus (bspw. Hermann Gretsch, Paul Schultze-Naumburg).³¹

Auf der Grundlage der alten Netzwerke wurden bereits 1946 in den verschiedenen Besatzungszonen erste regionale Gruppen der Organisation neu gegründet.³² Traditionsgemäß verfolgte der 1950 in der Bundesrepublik wieder zu einem überregionalen Dachverband zusammengeschlossene Werkbund mit der Förderung der Gestaltung von Gebrauchsgütern wirtschaftliche Interessen, wobei es um die Herstellung und den Verkauf von deutschen Qualitätsprodukten ging. Diese wurden der heimischen Bevölkerung in Ausstellungen und einer neu aufgelegten *Deutschen Warenkunde* (1955) angepriesen.³³ International wurden die Produkte, kuratiert von Werkbund-

²⁹ Vgl. G. Breuer, „Einführung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben*, S. 57–71, S. 58. Dass die Schule für das Selbstverständnis des Werkbundes aber Bedeutung erlangte, zeigt sich in dem Umstand, dass keine Chronik des Werkbundes ohne den Hinweis der Gründung des Bauhauses auskommt. Vgl. z.B. neben Campbell die Internetseite des Werkbundes mit dessen Chronik: <<http://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbundgeschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932/>> [letzter Zugriff: 27.05.2021], wie auch die auf der Website des Werkbundarchivs: <<http://www.museumderdinge.de/institution/historisches-kernthema/chronologiedes-deutschen-werkbundes>> [letzter Zugriff: 27.05.2021].

³⁰ Vgl. Campbell, *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, S. 308; und für die Zeit des Nationalsozialismus Sabine Weißler, *Design in Deutschland 1933–45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im „Dritten Reich“*, Gießen 1990.

³¹ Vgl. Breuer, *Einführung*, S. 59f. Siehe ibidem außerdem zur Netzwerkstruktur.

³² Vgl. für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere auch in Fokus auf die personellen Kontinuitäten und Netzwerke Oestereich, „*Gute Form*“ im Wiederaufbau..., siehe darin für die Neugründung nach 1945 S. 54–61. Die Ausführungen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes orientieren sich außerdem an relevanten Passagen in meiner Masterarbeit: A. Ochs, *Die gute Gegenwart. Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute* (1958) von Clara Menck, Masterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2018.

³³ Vgl. zum wirtschaftlichen Aspekt Oestereich, „*Gute Form*“ im Wiederaufbau..., S. 127–168; und zu den Ausstellungen und Ratgebermedien des Werkbundes die jüngst vorgelegte Dissertation von Hartmann, *Richtig wohnen...*

mitgliedern, auf den Mailänder Triennalen und der Weltausstellung 1958 in Brüssel zur Schau gestellt. In Zusammenhang mit diesen (Re-)Präsentationsstrategien kann von einer politischen Agenda des Werkbundes die Rede sein. Zum einen prägte er beispielsweise mit den Darmstädter Gesprächen seit 1950 die öffentliche Diskussion über Gestaltungsfragen. Zum anderen suchten seine Mitglieder die Nähe zur Regierung – der erste Bundespräsident, Theodor Heuss, war selbst Werkbund- und ehemaliges Vorstandsmitglied der Organisation –, um die staatliche Designförderung zu institutionalisieren. Ergebnis davon ist der 1952 auf einen Bundestagsbeschluss hin gegründete und bis heute aktive Rat für Formgebung. Dabei handelt es sich um eine staatlich geförderte Stiftung, die als Expertenrat von Gestaltern und Vertretern der Industrie fungierte und dem Bundeswirtschaftsministerium zur Seite gestellt wurde. Der Rat wurde zunächst mit der Organisation von Ausstellungen guter deutscher Erzeugnisse und später mit der Auszeichnung eben solcher beauftragt. Er hatte vor allem Beratungs- und Vermittlungsfunktion, wofür ein öffentlich zugängliches Bildarchiv angelegt und aufklärendes Textmaterial zur Verfügung gestellt wurde.³⁴ Aus dem Umfeld des Werkbundes heraus – und in Kooperation mit den amerikanischen Besatzern – gründete sich 1953 außerdem als die als Nachfolgeinstitution des Bauhauses angedachte Hochschule für Gestaltung in Ulm.³⁵ Hinsichtlich der Designausbildung sollte diese in der BRD neben den Werkkunstschulen eine nachhaltig wirksame Rolle spielen. 1958 forderte der Rat für Formgebung die Einrichtung von „Lehrstühlen für Technische Formgestaltung“; bis dato waren Industriegestalter vor allem an den handwerklich geprägten Werkkunstschulen, die als Nachfolgeinstitutionen der Kunstgewerbeschulen betrachtet werden können, ausgebildet worden.³⁶ Weiterhin wurde 1951 der Arbeitskreis für Formgebung beim Bundesverband der Deutschen Industrie (später: Gestaltkreis beim BDI Köln e.V.) eingerichtet; die Gesellschaft Werbeagenturen Frankfurt (GWA) existiert seit 1952, der Bund Deutscher Werbeberater e.V. (BDW) seit 1953; 1954 gründete sich der Essener Indu-

³⁴ Vgl. ausführlich zur Gründung und Funktion des Rates für Formgebung Oestereich, „Gute Form“ im Wiederaufbau..., S. 283–302.

³⁵ Vgl. zur Kooperation mit den amerikanischen Besatzern, insbesondere in der Vorbereitung der HfG R. Spitz, *hfg ulm. Der Blick hinter den Vordergrund. Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung. 1953–1968*, Stuttgart u.a. 2002.

³⁶ Selle, *Geschichte des Design...*, S. 224; vgl. zu den Werkkunstschulen insbes. Ch. Oestereich, „Das Modell Werkkunstschule: ein ‚Missing Link‘ in der Design-Evolution“, in: G. Breuer et al. (Hg.), *seriell – individuell. Handwerkliches im Design*, Weimar 2014, S. 81–94.

strieform e.V.; 1959 schließt sich der Verband Deutscher Industriedesigner (VDID) zusammen.³⁷

In der Sowjetischen Besatzungszone, der späteren DDR, gestaltete sich die Entwicklung anders: Zwar gab es Gründungen regionaler Werkbund-Gruppen im Zusammenhang mit dem Neuaufbau alter Institutionen auch in der Sowjetischen Besatzungszone, wenn beispielsweise die Thüringer Gruppen um die Neugründung des Bauhaus bemüht waren oder sich in der Dresdener Gruppe Dozierende und Initiatoren der örtlichen Staatlichen Hochschule für Werkkunst zusammenschlossen; doch die Kulturpolitik der SED verhinderte eine Verstetigung dieser Strukturen unter der Ägide des Deutschen Werkbundes.³⁸ Demgegenüber wurde die Institutionalisierung der industriellen Formgestaltung in der DDR zentral organisiert. An die Stelle privater Firmen traten Volkseigene Betriebe (VEB). Industrielle Formgestaltung wurde zunächst zwar auch an der Weimarer Hochschule für Baukunst und Bildende Künste und in Dresden an der Hochschule für Werkkunst gelehrt, ab 1952/53 aber ausschließlich an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin-Weißensee wie auch ab Ende der 1950er auf der Burg Giebichenstein.³⁹ Zur Förderung des Design wurden weiterhin staatliche Institutionen gegründet, unter denen vor allem das Amt für industrielle Formgestaltung (AiF) zu nennen ist, das allerdings erst 1972 diesen Namen und dementsprechend mehr administrative Aufgaben erhielt. Seine erste Vorgängereinstitution war seit 1952 das Institut für angewandte Kunst beim Ministerium für Kultur, das wiederum aus dem Institut für industrielle Gestaltung hervorging, welches von Mart Stam 1951 an der Hochschule Berlin-Weißensee angesiedelt worden war. Seit den 1950er Jahren war es der zentrale Ort der Formgestaltung der DDR. Dem Institut oblag nicht nur die praktische Entwurfstätigkeit, sondern auch die Konzeption von Ausstellungen und Publikationen. Daneben war das in Weimar 1951 von Horst Michel aufgebaute Institut für Innengestaltung insbesondere für Möbelentwürfe zuständig. Das Institut für Entwurf und Entwicklung (später Institut für Formgestaltung), das seit 1957/58 an der Kunsthochschule Halle angesiedelt war, war insbesondere mit Designs aus Plastik im Rahmen der Erdöl verarbeitenden Industrie in der Region beschäftigt. Zudem spielte der 1950

³⁷ Vgl. Selle, *Geschichte des Design...*, S. 223; Selle bezieht sich hier auf B. Meurer und H. Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Gießen 1983, S. 173.

³⁸ Oestereich, „Gute Form“ im Wiederaufbau..., S. 58f.

³⁹ Vgl. K. Pfützner, *Designing for socialist need. Industrial design practice in the German Democratic Republic*, London 2018, S. 46–49; siehe auch Selle, *Geschichte des Design...*, S. 224.

gegründete Verband Bildender Künstler (VBK) mit seiner Sektion Formgestaltung/Kunsth Handwerk eine entscheidende Rolle für die Kanonisierung des DDR-Design: Ab 1958 stellten Designer*innen auf den alle fünf Jahre in Dresden stattfindenden *Deutschen Kunstausstellungen* aus.⁴⁰

Kaum erforscht ist die Frage, ob und welche einzelne(n) Werkbundmitglieder Einzug ins institutionelle Gefüge der Formgestaltung in der DDR hatten und inwiefern möglicherweise institutionelle Prozesse nach den Vorstellungen des Werkbundes realisiert wurden oder ob diese im Zuge des Formalismusstreits gezielt unterbunden wurden. Auch wenn der Werkbund als Dachverband in der DDR nicht existent war und einige Werkbundmitglieder die SBZ/DDR frühzeitig verließen, gibt es einige Anhaltspunkte, die eine Untersuchung in diese Richtung – die im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich ist – lohnenswert erscheinen lassen.⁴¹ Jedenfalls legen, erstens, die von u.a. Selle aufgezeigten (strukturellen) Parallelen die Vermutung nahe, dass insbesondere auf institutioneller Ebene, aber auch auf Ebene der Gestaltung eine Orientierung an den Entwicklungen im jeweiligen Nachbarland stattfand. Kontinuitäten zeigen sich, zweitens, beispielsweise im Umstand, dass Institutionen wieder- bzw. neu aufgebaut wurden, die zuvor eng mit dem Werkbund und seiner Ideologie verbunden waren, wie etwa die Burg Giebichenstein in Halle als Hochschule für industrielle Formgestaltung auf Seiten der Ausbildung und die Deutschen Werkstätten in Hellerau als produktionsstärkster VEB auf dem Feld der Möbelproduktion. Freilich mag die Nutzung bestehender institutioneller Gefüge auch aus rein praktischen Gründen erfolgt sein. Dennoch eröffnet sich, drittens, mit der Ebene der Rhetorik zur Formgestaltung eine Fährte, die wiederum auf den Werkbund zurückgeführt werden kann.

⁴⁰ Vgl. zu den Institutionen Pfützner, *Designing for socialist need...*, S. 59–64.

⁴¹ In der Ausstellung *Alltag formen!* wurde das Netzwerk ehemaliger Bauhaus-Schüler*innen mit 50 Biografien rekonstruiert, siehe Nadolni und Drieschner, *alltag formen!...*, S. 94–103. Hierbei werden allerdings auch diejenigen genannt, die später die DDR verlassen haben wie Mart Stam oder Wilhelm Wagenfeld. Vgl. zum Netzwerk außerdem den Beitrag von Tanja Scheffler, auf der Suche nach einer „sozialistischen wohnkultur“. möbelgestaltung in der sbz und frühen ddr, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019, S. 27–49, S. 27. Weiterhin kann festgehalten werden, dass beispielsweise die Neugründer der Dresdener Werkbundgruppe Will Grohmann, Stephan Hirzel und Heinrich König die DDR verlassen haben und anschließend am westdeutschen Designdiskurs partizipierten. Vgl. für einzelne Protagonisten im ersten Jahrzehnt der Burg Halle Giebichenstein K. Heider, *Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign. Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945 bis 1958*, Weimar 2010. Der Werkbund wird in dieser Publikation allerdings nicht explizit thematisiert.

GESCHMACKSERZIEHUNG UND GUTE FORM IN WEST – UND OST

Der Begriff der „Guten Form“ wird vor allem mit dem Design der 1950er Jahre im deutschsprachigen Raum und mit dem ehemaligen Bauhausschüler Max Bill verknüpft. Der Letztere hat das Konzept damals aufgegriffen und präzisiert – um nicht zu sagen: stilisiert –, indem er Beurteilungskriterien wie Zweckmäßigkeit, Materialgerechtigkeit und ästhetische Einheit festlegte.⁴² Zuvor wurde es in der Nachkriegszeit vom Schweizer Werkbund mit seiner Wanderausstellung *Die gute Form*, die 1949 von der Baseler Mustermesse ausging und im Anschluss auch durch Westdeutschland tourte, (wieder) prominent gemacht – sodass der Eindruck entstand, es handle sich um ein aus der Schweiz importiertes Konzept.⁴³ Tatsächlich ist demgegenüber jedoch herauszustellen, dass das Konzept fast so alt ist wie der Werkbund selbst, da es in den 1910er Jahren maßgeblich von Hermann Muthesius, einem der Gründerväter des Verbandes, geprägt wurde.⁴⁴ Der Begriff der „Guten Form“ zielt auf das Ideal des Werkbundes, in Zusammenarbeit von Handwerk, Industrie und Kunst eine der industriellen Produktion gemäße, schmucklose Form zu schaffen, die qualitativ hochwertig und der alltäglichen Funktion angemessen ist. Im Zuge der Konsolidierung der Bundesrepublik Deutschland erhielt der normative Begriff – wie oben im Zusammenhang mit dem Good Design bereits angedeutet wurde – darüber hinaus eine symbolische Aufladung, die der Abgrenzung des jungen Staates zur DDR wie auch zur vorausgegangenen Zeit des Nationalsozialismus dienen sollte: Mithilfe einer guten Gestaltung des gegenwärtigen Alltags ließe sich, so die verbreitete Hoffnung der Milieuthorie, die vergleichsweise bessere Verfasstheit der Gesellschaft nicht nur unter Beweis stellen, sondern überhaupt realisieren.⁴⁵ Bei der For-

⁴² Vgl. hierzu seine Publikation M. Bill, *Die gute Form. 6 Jahre Auszeichnung „Die gute Form“ an der Schweizer Mustermesse in Basel*, Winterthur 1957.

⁴³ Ch. Oestereich, „Lehrmeister, Vorbild, Entwicklungshelfer? Die Bedeutung des Schweizerischen Werkbundes für den neu gegründeten Deutschen Werkbund nach 1945“, in: T. Gnägi et al. (Hg.), *Gestaltung. Werk. Gesellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich 2013, S. 308–315, S. 313f.

⁴⁴ Vgl. hierzu die Beiträge im viel zitierten Jahrbuch des Deutschen Werkbundes o.A. (Hg.), *Die Kunst in Industrie und Handel* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 2), Jena 1913; und insbes. H. Muthesius, „Die Werkbundarbeit der Zukunft und Aussprache darüber von Ferdinand Avenarius, Peter Behrens u.a.“, in: *Der Werkbundgedanke in den germanischen Ländern*, Jena 1914, S. 1–101; H. Muthesius, „Handarbeit und Massenerzeugnis“, in: *Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* 1917, 4, S. 1–30.

⁴⁵ Vgl. Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 53. In meiner Masterarbeit folge ich der These, dass der Werkbund zur Verbreitung dieser Ideologie neben Ausstellungen

mulierung des Qualitätsstandards Gute Form ging es also nicht nur um den wirtschaftlichen Nutzen – dieser wurde zeitweise sogar vehement abgestritten⁴⁶ –, es ging auch um die Formulierung von Handlungsmaximen, die einer Tugendethik gleichkamen: „Mit ‚gut‘ war [...] nicht nur Qualität, sondern vor allem Integrität gemeint.“⁴⁷

In ihrem Aufsatz *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt* zeigt Xenia Riemann auf, dass es sich bei dieser Auffassung jedoch nicht um ein Novum und noch weniger um einen historischen Einzelfall oder ein „Markenzeichen“ der Bundesrepublik handelt. Zum einen wurde der Begriff *auch* in entsprechenden Diskursen in der DDR in den 1950er Jahren aufgegriffen. Zum anderen hatte er *auch* während der Zeit des Nationalsozialismus Konjunktur und sollte die Bedeutung der Produktgestaltung als Kulturgut heraus.⁴⁸ Trotz aller Unterschiede der drei politischen Systeme, lassen sich strukturelle Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Haltung zur Produktgestaltung erkennen. In allen Fällen kann von einer Institutionalisierung des Qualitätskonzepts in Form von Auszeichnungen, die staatlich vergeben wurden, die Rede sein: Im Nationalsozialismus wurde Ende der 1930er das Gütesiegel „Schönheit der Arbeit“ eingeführt, in der BRD 1969 der vom Rat für Formgebung vergebene Designpreis „Gute Form“, in der DDR vergab das AiF ab 1978 die Auszeichnung „Gutes Design“. ⁴⁹ Als weitere Gemeinsamkeit ist die Geschmackserziehung zu betrachten, die mit der Verbreitung der ausgezeichneten Qualitätsprodukte in Publikationen einherging. Das vom Werkbund gemeinsam mit dem Dürerbund herausgegebene *Deutschen Warenbuch* von 1915 diente in allen Systemen als Vorbild, um eine (mehr oder weniger) eigene Variante dieses Publi-

Lehrmedien konzipierte, welche die breite Bevölkerung erreichen sollten. Dabei kam dem Medium der Fotografie eine entscheidende Rolle zu: Sie diente zum einen als Mittel der Beweisführung im Sinne einer Dokumentation von bereits Geleistetem, zum anderen kam ihr eine eigentümliche weltgestaltende Rolle zu, da die Vielzahl der Fotografien beispielsweise im von mir analysierten Bilderbuch eine verdichtete Sicht auf die damalige Realität wiedergeben, die angesichts dieser Kohärenz, die in der Realität wohl kaum – am ehesten noch im Kontext von Vorzeigesiedlungen wie dem Berliner Hansaviertel – zu finden war, zum anderen, utopistische Züge trug. Vgl. hierzu auch A. Ochs, „Einrichtung einer guten Gegenwart. Zeigestrategie und Ordnungsbehauptung im Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958)“, in: I. Nierhaus et al. (Hg.), *WohnSeiten. Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften* (wohnen +/- ausstellen, 8), Bielefeld 2021, S. 204–227.

⁴⁶ Vgl. Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 53.

⁴⁷ Ibidem, S. 60; vgl. zum Tugendhaften außerdem Breuer, *Einführung*, S. 65. und Betts, *The Authority of Everyday Objects...*, S. 8.

⁴⁸ Vgl. Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 54f. und 59, Zitat S. 54.

⁴⁹ Vgl. Ibidem, 58; Pfützner, *Designing for socialist need...*, S. 65.

kationsformats (neu) aufzulegen.⁵⁰ 1938 war die *Deutsche Warenkunde* vom Kunst-Dienst besorgt worden; 1955 wurde die *Deutsche Warenkunde* als lose Blattsammlung vom Rat für Formgebung herausgegeben; 1956 erschien die erste Ausgabe von *form + zweck* in der DDR als Musterbuch. Die Präsentation der Güter ging mit einer Rhetorik einher, die der Abgrenzung nach außen diene und somit die innere Einheit des jeweiligen Gesellschaftszusammenhangs zu stärken suchte. In der Tradition moderner Ratgeberliteratur wurde die Welt dabei in *richtig* und *falsch* unterteilt. Dabei handelt es sich um eine Dichotomie, die eng mit der Geschmackserziehung des Werkbundes verbunden ist und die Rhetorik der Organisation strukturierte. Indem die beide Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg je unterschiedliche Wege der Modernisierung beschreiten und im Zuge der Konsolidierung diese Ordnungspraxis übernehmen, gewissermaßen zur Staatsräson machen, stehen sie klar erkennbar in der Kontinuität der Moderne. Dass es sich bei dieser Positionierung keineswegs um eine bloß unbewusste Praxis handelt, lässt sich anhand des in den 1950er Jahren prominent geführten fachlichen Diskurses ablesen. Allerdings, und dies sei vorausgeschickt, handelt es sich dabei um Kontinuitätskonstruktionen, die an eine Vergangenheit anknüpfen, die vor dem Nationalsozialismus lag. Der Unterschied zum unmittelbar vorausgegangenen politischen System, von dem es sich abzugrenzen galt, sollte sich genau darin erweisen. Er wurde gewissermaßen in der Nicht-Thematisierung, d.h. in der Ausblendung bzw. der Vermeidung von Bezugnahmen, demonstriert.⁵¹

Die Gute Form wurde in der Bundesrepublik Deutschland in erster Linie aus dem Kontext des Werkbundes heraus beschrieben – wobei die Nähe zum amerikanischen Good Design-Diskurs diese Position sicherlich mitbedingte. Hiervon zeugen Ausstellungskataloge, Broschüren und Publikationen, die im Umfeld oder zu Ehren des Werkbundes entstanden waren. Vor

⁵⁰ Vgl. H. Bräuer, „Geschmacksverstärker – die Deutsche Warenkunde als Instrument der Designvermittlung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben*, S. 197–205.

⁵¹ Dies zeigt sich eindrucksvoll auf westdeutscher Seite insbesondere in den Publikationen, die nach 1945 im Umfeld des Deutschen Werkbundes entstanden sind, etwa im von mir an anderer Stelle analysierten Bilderbuch: C. Menck, *Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute*, Düsseldorf 1958; wie auch in der Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen der Organisation – hier bezieht sich ein kurzer Absatz in der Übersichtsdarstellung von Hans Eckstein auf S. 16 auf die Zeit des Nationalsozialismus: H. Eckstein, „Idee und Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907–1957“, in: H. Eckstein (Hg.), *50 Jahre Deutscher Werkbund*, Frankfurt am Main 1958, S. 7–18; weiterhin blendet auch Wend Fischer den Nationalsozialismus in seiner Darstellung der Bau- und Werkkunst im 20. Jahrhundert komplett aus, vgl. W. Fischer, *Bau, Raum, Gerät*, München 1957.

allem aber findet sich das Schlagwort in der Monatszeitung *werk und zeit*, die der Werkbund seit 1952 herausgab. Hierin wurden neueste Entwürfe wie auch kunstpädagogische Fragen diskutiert, Ausstellungen kritisiert und von Werkbundtreffen oder anderen Kongressen berichtet. Keine Ausgabe in den 1950er Jahren kommt ohne die Nennung des Begriffs aus.⁵² Gleiches gilt für das 1956 erstmals erschienene Jahrbuch *form+zweck*, das vom Kulturministerium der DDR (Institut für angewandte Kunst) herausgegeben wurde. Dabei wird deutlich, dass sich das Verständnis dessen, was die Gute Form ausmacht, in Ost und West stark ähnelt – beachtlich ist insbesondere der Beitrag *Die gute Form* von Friedmund Krämer in der Ausgabe von 1957/58, in dem er dieselben Qualitätskriterien, die Max Bill fast zeitgleich formulierte, festhält.⁵³ An anderer Stelle, in Hans W. Austs Beitrag *Gute Form verkauft sich gut*, ist die Bezugnahme auf den Deutschen Werkbund von 1907 eindeutig.⁵⁴ Im gleichen Beitrag wird eine Orientierung am Diskurs, der in Westdeutschland und darüber hinaus im englischsprachigen Raum geführt wurde, deutlich – der Titel des Aufsatzes bezieht sich auf das 1953 auf Deutsch erschienene Buch des US-amerikanischen Designers Raymond Loewy *Häßlichkeit verkauft sich schlecht*.⁵⁵ Parallelen und eine Verbundenheit mit dem kontinuierlichen Werkbund-Diskurs, zeigen sich außerdem in der Verwendung des Begriffs „Kitsch“, um negative Beispiele der Formgestaltung zu diffamieren.⁵⁶

Trotz aller Gemeinsamkeiten ist allerdings nicht zu übersehen, dass die Auffassungen dessen, was als Gute Form zu verstehen sei, ideologisch unterschiedlich gerahmt bzw. ausgelegt wurde. Während der westdeutsche Diskurs der Geschmackerziehung immer wieder auf die (bescheidene) Einfachheit der guten Formen, die freie Wahl beim Kauf der Produkte wie auch auf die Vielzahl der Möglichkeiten der Kombination einzelner Alltagsgegenstände – kurz: auf kapitalistische und demokratische Werte wie (Wahl-)Freiheit, Pluralismus und Individualität – abhebt, wird die Formgebung im ostdeutschen Diskurs immer wieder an die sozialistische Wirtschaftsform und ihre Vor-

⁵² Aufgrund der anhaltenden Coronapandemie war es mir in der Vorbereitung dieses Artikels nicht möglich, die einzelnen Ausgaben von *werk und zeit* erneut zu konsultieren, um repräsentative Beiträge zusammenzutragen.

⁵³ Vgl. F. Krämer, „Die gute Form“, in: *form+zweck* 1957, 2, S. 5–16, S. 6; vgl. ebenfalls Bill, *Die gute Form...*, S. 37f.

⁵⁴ H. W. Aust, „Gute Form verkauft sich gut“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 7–30, S. 13.

⁵⁵ Vgl. außerdem den Abschnitt „Der Entwerfer muß größere Vollmachten haben“ *Ibidem*, S. 17–20.

⁵⁶ Vgl. hierzu auch Pfützner, *Designing for socialist need...*, S. 179f.

züge gegenüber dem westlichen Kapitalismus rückgebunden.⁵⁷ Hier wird das politische Moment der Geschmackserziehung deutlich, wenn gestalterische Qualitäten an die politische und wirtschaftliche Verfasstheit des jeweils herrschenden Staates gekoppelt wird. In Borschüren und im Rahmen von Ausstellungen kam die Geschmackserziehung damit gewissermaßen politischer Bildung gleich.⁵⁸

In seinem bereits 1990 verfassten Aufsatz über die problematische Missachtung des DDR-Designs nach der sogenannten Wiedervereinigung kritisiert Selle die „Konvergenz des Stils der institutionalisierten Design-Geschichtsschreibung“.⁵⁹ Diese Konvergenz zeigt sich in der diskursiven Verhandlung – zu der im Übrigen nicht nur die sprachliche Verhandlung, sondern auch die visuelle Vermittlung der Gegenstände etwa in Fotografien gehört – dessen, was „Gute Form“ ausmache. Selle macht dabei deutlich, dass es sich auf beiden Seiten um einen realitätsfremden Designdiskurs handelt. „West- und Ost-Design-Geschichtsschreibung beziehen sich nicht nur auf den reinen Gegenstand, sondern engen ihn noch auf einen ‚gut gestalteten‘ ein – ganz wie die Werkbundpropaganda es am Anfang dieses [des 20. – AO] Jahrhunderts gefordert hat.“⁶⁰ Im Anschluss daran ließe sich behaupten, dass das Wirken des Werkbundes am ehesten auf der Ebene der Designgeschichte nachhaltig war. Für die Ebene der Gestaltung lässt sich mit Riemann daraus ableiten: „Gerade die Grundsätze des Deutschen Werkbundes sorgen über die politischen Zäsuren hinweg für die Kontinuität des sachlichen Designs, das im Zusammenhang mit der ‚Guten Form‘ steht.“ Das Fehlen von Dekoration und eindeutig symbolhaften Applikationen begünstigte die unterschiedlichen ideologischen Deutungen.⁶¹ –

⁵⁷ Vgl. bspw. „Vorwort“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 5–6, S. 6. Deutlicher treten diese Unterschiede zutage, wenn es um den Begriff der Sachlichkeit bzw. Einfachheit geht. Im Sinne der Formalismusdebatte lässt sich im ostdeutschen Diskurs der 1950er Jahre eine Distanzierung vom Konzept der (Neuen) Sachlichkeit – wie auch darüber hinaus zum Bauhaus – ablesen. P. Bergner, „Über das Moderne“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 119–122, 120. Vgl. außerdem kritisch zum „Motiv der Sachlichkeit“ im Rahmen der bürgerlichen Ideologie Köster, *Nachwort...*, S. 388–391.

⁵⁸ Mit Riemann lässt sich die Strategie der Tugendvermittlung über das Konzept der Guten Form als eine Kontinuität in den Nationalsozialismus auffassen: Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 59.

⁵⁹ Die verlorene Unschuld der Armut. Über das Verschwinden einer Kulturdifferenz (1990) zit. n. G. Selle, „Über das Verschwinden einer Kulturdifferenz (1990)“, in: G. Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*, Köln 2009, S. 16–35, S. 29.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Riemann, *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt*, S. 60.

Bemerkenswert ist, dass es solch sachliche Gegenstände sind, die heute als Beispiele für gleichwertige Gestaltungsleistungen in Ost und West gegenübergestellt werden, bei gleichzeitiger Betonung der Bauhaustradition.⁶²

ZUSAMMENFASSUNG

Die Rolle der Gestaltung oder vielmehr: die Rolle des Gestaltungsdiskurses für die politische Konsolidierung der beiden Teilstaaten kann kaum unterschätzt werden. Die beiden neuen Staaten basierten auf einer zweifachen Negativ-Legitimierung: einerseits in Abgrenzung zum Nationalsozialismus, andererseits in Abgrenzung zum anderen entstehenden Staat. Das Beispiel des Begriffs der Guten Form macht deutlich, dass der in den 1950er Jahren geführte Diskurs über qualitätvolles Design grundlegende Parallelen aufweist, die beinahe übersehen lassen, wie unterschiedlich diese Diskurse gerahmt waren. Die Gleichheit der beiden deutschen Teilstaaten in einer Zeit zu betonen, in der die Einheit des wiedervereinigten Deutschland vielerorts in Frage gestellt wird, kann als ein aktueller Versuch zur gesamtgesellschaftlichen Krisenbewältigung gedeutet werden. Ein Wandel der Gegenwart – um den Bezug zum Zitat Hein Kösters, das diesem Beitrag vorangestellt ist, herzustellen – zeichnet sich auch in einem Generationswechsel von Designhistoriker*innen ab, welche qua Geburt eine größere Distanz zur Rhetorik des Kalten Krieges haben.⁶³ Daher wird aktuell eine Tendenz der gesamtdeutschen Kontinuitätskonstruktion auf Seiten der Designgeschichtsschreibung deutlich, die das Gemeinsame im Verschiedenen sucht. Dabei wird insbesondere das Narrativ vom freiheitlich-demokratischen Bauhausstil fortgeschrieben, die an den Sozialismus anknüpfenden Gestaltungsmaximen der Schule werden zumindest im populären Diskurs über das Bauhaus weiterhin marginalisiert.⁶⁴ Damit verstetigt sich die normative Prägung in der designhistorischen For-

⁶² Vgl. hierzu beispielsweise die gläsernen Teekannenentwürfe von Wilhelm Wagenfeld (1931), Heinrich Löffelhardt (1952) und Ilse Decho (1963) wie auch das Stapelgeschirr von Hans (Nick) Roericht und Margarete Jahny/Erich Müller (1970) in: Nadolni und Drieschner, *alltag formen!*, S. 51 und 65 wie auch Erika Pinner und Klára Němečková (Hg.), *Ausst.-Kat., Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*, Weil am Rhein 2021, S. 44f. und 50f.

⁶³ Interessant wäre eine Untersuchung, inwiefern postkoloniale Theorien Einfluss auf die Geschichtsschreibung zur deutschen Wiedervereinigung haben, d.h. inwiefern die hegemoniale Rolle der alten BRD gegenüber der DDR im Prozess der Wiedervereinigung kolonialen Bestrebungen des Neoliberalismus zu verdanken ist.

⁶⁴ Eine Ausnahme stellt die Ausstellung *Alltag formen!* dar, vgl. hierzu beispielsweise den Katalogbeitrag: Nadolni, *alltag formen!... Einführung*.

schung, deren Fundamente mit der erfolgreichen „Institutionalisierung“ des Narrativs des Werkbundes gelegt wurden.

Obwohl der Einfluss des Deutschen Werkbundes, der seine Qualitätsstandards seit seiner Gründung 1907 beinahe ununterbrochen – die Zeit des Nationalsozialismus nicht ausgenommen – verbreitet hatte, auch im ostdeutschen Diskurs nachvollziehbar ist, konnte er in der DDR als Organisation nicht fortbestehen. Es bleibt zu prüfen, inwiefern und welche Protagonist*innen möglicherweise leitenden Positionen in den Institutionen der Designpraxis und -geschichtsschreibung in der DDR erhielten. Nichtsdestotrotz ist festzuhalten, dass der nach wie vor „gültige“, Qualitätsstandards definierende Kanon der deutschen Designgeschichte im Wesentlichen dem entspricht, was zumindest im deutschen Westen von Mitgliedern des Werkbundes formuliert wurde – und worin etwa die Deutschen Werkstätten Hellerau und das Bauhaus eine entscheidende Rolle bei der Kontinuitätskonstruktion einnehmen.⁶⁵ Insofern ruft beispielsweise auch Scheiffele in der oben zitierten Passage, in der er die Deutschen Werkstätten und die Bauhaus-tradition zusammenbringt, diesen Kanon auf. Damit knüpft er gewissermaßen an die Legitimationspraxis der 1950er Jahre an.

Aus wissenschaftshistorischer Perspektive lässt sich schließlich festhalten, dass im Laufe der 1980er Jahre in Ost wie in West eine Konjunktur der Designgeschichtsschreibung festzustellen ist. Erste Überblickswerke über die Entwicklung der industriellen Produktgestaltung werden in diesem Zeitraum publiziert oder neu aufgelegt.⁶⁶ Im Zuge dessen ist auch eine gegenseitige Öffnung festzustellen, wenn etwa Selle in der überarbeiteten Ausgabe seiner Design-Geschichte die Entwicklung in der DDR und Hein Köster in seinen *Bemerkungen zur Designhistoriographie* Wolfgang Fritz Haugs Theorie der Warenästhetik als Aspekt der Produktgestaltung berücksichtigt.⁶⁷

BIBLIOGRAPHIE

- Aust H.W., „Gute Form verkauft sich gut“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 7–30
 Baumhoff A. und M. Droste (Hg.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009
 Bayer H., *Bauhaus. 1919–1928*, Stuttgart 1955
 Bergner P., „Über das Moderne“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 119–122

⁶⁵ Vgl. bspw. Fischer, *Bau, Raum, Gerät*; Menck, *Ein Bilderbuch*...

⁶⁶ Meurer und Vinçon, *Industrielle Ästhetik*...; H. Wichmann, *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse. Die Neue Sammlung, ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts*, München 1985; Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*...; H. Hirdina, *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949–1985*, Dresden 1988; Köster, *Nachwort*...

⁶⁷ Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*...; vgl. Köster, *Nachwort*..., S. 387.

- Betts P., *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley/Los Angeles 2004
- Bill M., *Die gute Form. 6 Jahre Auszeichnung „Die gute Form“ an der Schweizer Mustermesse in Basel*, Winterthur 1957
- Bräuer H., „Geschmacksverstärker – die Deutsche Warenkunde als Instrument der Designvermittlung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007, S. 197–205
- Breuer G. (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007
- Breuer G., „Einführung“, in: G. Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen 2007, S. 57–71
- Campbell J., *Der Deutsche Werkbund. 1907–1934*, Stuttgart 1981
- Castillo G., „Domesticating the Cold War. Household consumption as propaganda in Marshall Plan Germany“, in: *Journal of Contemporary History* 2005, 40/2, S. 261–288
- Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*, Leipzig 1908
- Eckstein H., „Idee und Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907–1957“, in: H. Eckstein (Hg.), *50 Jahre Deutscher Werkbund*, Frankfurt am Main 1958, S. 7–18
- Fischer W., *Bau, Raum, Gerät*, München 1957
- Gillen E., *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst, 1945–1990*, Berlin 2009
- Hartmann J., *Richtig wohnen im Wiederaufbau! Ausstellungen, Ratgeber und Filme als Wohnlehrmedien in der frühen Bundesrepublik Deutschland*, Dissertation, Universität Bremen, 2020
- Heffen A., *Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik*, Essen 1986
- Heider K., *Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign. Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945 bis 1958*, Weimar 2010
- Herzogenrath W., *Das bauhaus gibt es nicht*, Berlin 2019
- Hirdina H., *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949–1985*, Dresden 1988
- Höhne G., Vorwort, in: Günter Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*, Köln 2009, S. 9–15
- Jarausch K. und H. Siegrist (Hg.), *Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970*, Frankfurt am Main 1997
- Koehler K., „The Bauhaus, 1919–1928. Gropius in exile and the Museum of Modern Art, N.Y., 1938“, in: R.A. Etlin (Hg.), *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago 2002, S. 287–315
- Kollmorgen R., „Diskursanalyse“, in: R. Kollmorgen et al. (Hg.), *Handbuch Transformationsforschung*, Wiesbaden 2015, S. 265–277
- Köster H., „Nachwort: Bemerkungen zur Designhistoriographie“, in: D. Lüder (Hg.), *Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte [Beiträge aus form+zweck]*, Dresden 1989, S. 384–393
- Krämer F., „Die gute Form“, in: *form+zweck* 1957, 2, S. 5–16
- Menck C., *Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute*, Düsseldorf 1958

- Meurer B. und H. Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Gießen 1983
- Muthesius H., „Die Werkbundarbeit der Zukunft und Aussprache darüber von Ferdinand Avenarius, Peter Behrens u.a.“, in: *Der Werkbundgedanke in den germanischen Ländern*, Jena 1914, S. 1–101
- Muthesius H., „Handarbeit und Massenerzeugnis“, in: *Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* 1917, 4, S. 1–30
- Nadolni F., „alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR. Einführung“, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019
- Nadolni F. und A. Drieschner, *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019
- Nerdinger W. (Hg.), *Ausst.-Kat., 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907–2007*, München u.a. 2007
- o.A. (Hg.), *Die Kunst in Industrie und Handel* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 2), Jena 1913
- Ochs A., *Die gute Gegenwart. Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute* (1958) von Clara Menck, Masterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2018
- Ochs A., „Einrichtung einer guten Gegenwart. Zeigestrategie und Ordnungsbehauptung im Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958)“, in: I. Nierhaus et al. (Hg.), *WohnSeiten. Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften* (wohnen +/- ausstellen 8), Bielefeld 2021, S. 204–228
- Oestereich Ch., „Gute Form“ im Wiederaufbau. *Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945*, Berlin 2000
- Oestereich Ch., „Lehrmeister, Vorbild, Entwicklungshelfer? Die Bedeutung des Schweizerischen Werkbundes für den neu gegründeten Deutschen Werkbund nach 1945“, in: T. Gnägi et al. (Hg.), *Gestaltung. Werk. Gesellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich 2013, S. 308–315
- Oestereich Ch., „Das Modell Werkkunstschule: ein ‚Missing Link‘ in der Design-Evolution“, in: G. Breuer et al. (Hg.), *seriell – individuell. Handwerkliches im Design*, Weimar 2014, S. 81–94
- Pfützner K., *Designing for socialist need. Industrial design practice in the German Democratic Republic*, London 2018
- Pinner E. und K. Němečková (Hg.), *Ausst.-Kat., Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*, Weil am Rhein 2021
- Rehberg K.-S., „Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den ‚Eigengeschichten‘ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten“, in: H. Vorländer (Hg.), *Symbolische Ordnungen: Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen*, Baden-Baden 2014, S. 325–356
- Rehberg K.-S., „‚Westkunst‘ versus ‚Ostkunst‘. Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland“, in: G. Panzer et al. (Hg.), *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte* (Kunst und Gesellschaft), Wiesbaden 2015, S. 15–41

- Riemann X., „Die ‚Gute Form‘ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen Designs zwischen 1930 und 1960“, in: *kritische berichte* 2006, 1, S. 52–62
- Rossow W., „Werkbundarbeit – damals und heute“, in: F. Schwarz und F. Gloor (Hg.), *Die Form. Stimme des deutschen Werkbundes 1925–1934*, Gütersloh 1969, S. 9–13
- Saletnik J. und R. Schuldenfrei (Hg.), *Bauhaus construct. Fashioning identity, discourse and modernism*, London u.a. 2009
- Scheffler T., auf der suche nach einer „sozialistischen wohnkultur“. möbelgestaltung in der sbz und frühen ddr, in: F. Nadolni und A. Drieschner (Hg.), *Ausst.-Kat., alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR / Shaping every day life! Bauhaus modernism in the GDR*, Weimar 2019, S. 27–49
- Scheiffele W., *Ostmoderne Westmoderne. Mart Stam, Selman Selmanagić, Liv Falkenberg, Hans Gugelot, Herbert Hirche, Franz Ehrlich, Rudolf Horn*, Leipzig 2019
- Selle G., *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978
- Selle G., *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Köln 1987
- Selle G., *Geschichte des Design in Deutschland*, aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main/New York 2007
- Selle G., „Über das Verschwinden einer Kulturdifferenz (1990)“, in: G. Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*, Köln 2009, S. 16–35
- Spitz R., hfg ulm. *Der Blick hinter den Vordergrund. Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung. 1953–1968*, Stuttgart u.a. 2002
- „Vorwort“, in: *form+zweck* 1956, 1, S. 5–6.
- Weißler S., *Design in Deutschland 1933–45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im „Dritten Reich“*, Gießen 1990
- Welzbacher Ch., *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar 2010
- Wichmann H., *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse. Die Neue Sammlung, ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts*, München 1985
- Zitzlsperger P., *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021

INTERNETQUELLEN

- Chronik auf der Webseite des Deutschen Werkbundes: <http://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbundgeschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932/> [letzter Zugriff: 27.05.2021]
- Chronik auf der Website des Werkbundarchivs: <http://www.museumderdinge.de/institution/historisches-kernthema/chronologiedes-deutschen-werkbundes> [letzter Zugriff: 27.05.2021]
- Webseite der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zur Ausstellung *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*: <https://lipsiusbau.skd.museum/ausstellungen/deutsches-design-1949-1989/> [letzter Zugriff: 31.03.2021]

Amelie Ochs

University of Bremen

THE PARADIGM OF GOOD FORM. AESTHETIC EDUCATION AND DESIGN HISTORIOGRAPHICAL CONTINUITIES IN GERMANY

Summary

Beginning with the Bauhaus anniversary in 2019, new perspectives are being revealed on GDR design. This promises a revision of the German design historiography of the last decades, which was dominated by West-German perspectives. Referring to this trend in research, my essay questions the German history and historiography of design.

After the Second World War, the German historiography of art followed the paradigm of the Cold War (Abstraction in the West, Socialist Realism in the East). The historiography of design followed this schema by distinguishing “socialist” from “capitalist” design. To this day, this prevents “transnational” perspectives. In contrast to this, I agree with the argument that the consolidation of the two German states occurred with reference to the (old) concept of “good form”, among other things.

Even though the different discourses refer to similar objects and references, they are structured by different interpretations of the term “Good Form”, referring to the ruling ideology of the particular state. It represents a central argument in aesthetic education (*Geschmackserziehung*), which contained moral and political values. In 1950s West Germany, the Deutscher Werkbund, an organization which was involved in processes of institutionalization in both the political and design historical field, was the main driver of this discourse. In contrast to this, the institutionalization of design in the GDR was organized by the state. Nevertheless, distinctive parallels in the discourses in East and West suggest the lasting impact of the Werkbund. Consequently, I argue that the discursive foundations, which were laid in the 1950s at the latest, had a lasting influence on “German-German” (*deutsch-deutsch*) design historiography and have recently opened up a pan-German (*gesamtdeutsch*) perspective.

Keywords:

good form, Geschmackserziehung, German Werkbund, GDR design, Bauhaus