

## Design sammeln

*Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin  
3. und 4. Mai 2013*

### **Einführung in das Thema „Design sammeln“**

von Siegfried Gronert  
Vorsitzender des Vorstandes der Gesellschaft für Designgeschichte

*Dieser Beitrag ist erschienen in: design report 5/2013, S. 21f.*

Obwohl Designobjekte gesucht und gesammelt werden, Designbörsen boomen und die Preise bei Auktionen steigen, wird das Thema „Sammeln“ in der Designtheorie, aber auch in der Designgeschichte kaum reflektiert. In den Geschichtswissenschaften und in der Kunstgeschichte dagegen ist das Museum als Ort der Sammlung ein etabliertes Thema. Diese Disproportion hängt ursächlich zusammen mit der Unterscheidung zwischen „Kultur als Lebenswelt und Monument“ (so der Titel einer Publikation der Kulturhistorikerin Aleida Assmann).. Demnach gehört die Kunst traditionell zum Bereich der hohen Kultur, zum Bereich der Monumente, zum Bereich der Vorbilder und bewahrenswerten Nachbilder. Design dagegen wird – je nach Betrachtungsweise - einmal zur Kultur als Kunst und Monument gezählt, ein anderes Mal zur Lebenswelt des Alltags. Wie in anderen kulturellen Bereichen gilt auch hier, dass wir selbst die Dinge in unseren Beobachtungen und Einschätzungen sortieren und entsprechend handeln. Daher landet ein Stuhl einmal im Müll und einmal im Museum. Um zu erfahren, wie die Dinge im Sammeln von Design sortiert werden, lud die Gesellschaft für Designgeschichte im Mai 2013 zusammen mit dem Werkbundarchiv und dem Bauhaus-Archiv zu einer Tagung nach Berlin ein. Aus dem breiten Spektrum der Beiträge werden hier einige Überlegungen vorgestellt.

### **Zwischen Kunst und Industrie: die Gewerbemuseen**

Ende des 19. Jahrhunderts entstanden mit den Kunstgewerbemuseen die ersten modernen Designmuseen zu dem Zweck, die gewerbliche Produktion mit den Mitteln der Kultur zu fördern. Sie waren also gebunden an die Wirtschaft einerseits und an die Bildungskultur der Museen andererseits. Diese Mittelstellung der Kunstgewerbemuseen lässt sich, ebenso wie die Ziele und Aktivitäten des frühen Deutschen Werkbundes, unter der Überschrift „Zwischen Kunst und Industrie“ zusammenfassen. Am Beispiel der Neuen Sammlung in München wird die Dynamik der frühen Moderne noch einmal deutlich. Josef Straßer, der dort seit 1991 als Kurator tätig ist, betonte die besondere Position der Neuen Sammlung. Durch die relativ späte Gründung im Jahre 1925 blieb die historistische Sammlungsperiode der älteren Kunstgewerbemuseen ausgespart.. Die Neue Sammlung war immer Aufbruch, immer ausgerichtet auf die Avantgarde, in den 1920er Jahren orientiert an der Neuen

Sachlichkeit, dem Neuen Bauen, dem Neuen Frankfurt, der Neuen Typografie, der Neuen Fotografie. Anlässlich der Ausstellung „Der billige Gegenstand – Die Wohnung für das Existenzminimum“ von 1930, in der preiswerte und gut gestaltete Gegenstände aus der industriellen Massenproduktion gezeigt wurden, kollidierte das kritische Potential der modernen Industriegestaltung mit den Auffassungen der örtlichen Handwerkerverbände, die von den Nazis unterstützt wurden. Letztlich musste 1934 der verantwortliche Sammlungsdirektor gehen. Doch nach dem Ende des Krieges konnte die alte, auf das Neue ausgerichtete Sammlungspolitik fortgesetzt werden. Heute bildet die Neue Sammlung mit 23 Sammlungsgebieten und rund 57.000 Inventarnummern (wobei ein 21-teiliges Kaffeeservice nur eine Nummer erhält) ein riesiges Archiv, das mit dem Neuen Museum in Nürnberg (2000) und erst kürzlich mit dem Erwerb eines großen Teils der Sammlung Höhne zum Design in der DDR immer noch wächst.

### **Drei Sammlungen zum DDR-Design**

Sammlungen zum Design in der DDR stellten mit mehreren Referaten einen eigenen Tagungspunkt und ließen zumindest drei unterschiedliche Zugangsweisen erkennen. Einmal die der Zeitgenossenschaft. Die private Objekt- und Dokumentensammlung von Claudia und Günter Höhne zur Geschichte des Designs in der DDR ist in jeder Hinsicht biografisch verankert. Günter Höhne war von 1984 bis 1989 Chefredakteur von „form+zweck“, der Designzeitschrift in der DDR, er ist mit vielen Internas vertraut, kennt die meisten Designer seiner Objektsammlung persönlich. Daher haben die Darstellungen von Höhnes „Sammlerpassion“ in der Zeit nach der Wende immer auch einen sehr persönlichen Charakter.

Ganz anders dagegen die „Sammlung Industrielle Gestaltung“, die offizielle Designsammlung der DDR. Die 1950 von Mart Stam an der Ostberliner Hochschule für angewandte Kunst gegründete Sammlung besteht heute aus rund 160.000 Objekten zu Design und Alltag in der DDR. Johanna Säger, von 2008 bis 2012 wissenschaftliche Leiterin dieser Sammlung in der Berliner Kulturbrauerei, machte an der Sammlung aber auch die Geschichte des Institutes selbst deutlich.. Sie ist Zeugnis einer komplizierten, mit den verschiedenen politischen Phasen eng verbundenen Sammlungstätigkeit, die sich jeweils auf die gegenwärtige Gestaltung in der DDR konzentrierte. Nach der Wende, unter der Leitung von Hein Köster, konzentrierte sich die Sammlung mit Neuerwerbungen und Ausstellungen retrospektiv auf den Alltag in der DDR. Vor ein paar Jahren schließlich drohte die Sammlung als reines Archiv im Keller zu verschwinden.. Doch die Gesellschaft für Designgeschichte konnte in einem von mehr als 200 Personen unterzeichneten Offenen Brief und in intensiven Gesprächen mit dem heutigen Träger, der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, erreichen können, dass die Sammlung als Designsammlung in der Kulturbrauerei im Prenzlauer Berg aufgearbeitet und ab 2015 gezeigt werden kann.

Einen dritten Zugang zur Sammlung dieses vergangenen Staates vermittelt (noch) die Ausstellung des Dokumentationszentrums Alltagskultur in Eisenhüttenstadt. Der Historiker Andreas Ludwig verpflichtete sie ausgesprochen konsequent auf einen alltagsgeschichtlichen Zugang. Denn wer sammelt, der kann auch die Ausrichtung seiner Sammlung bestimmen. Diese Sammlung besteht aus Schenkungen der Bevölkerung, zusammen getragen mit der Frage: „Bitte geben sie dem Museum die Dinge Ihres Alltags in der DDR, die Sie für aufhebenswert halten.“ Daraus ist ein Archiv von rund 160.000 Objekten entstanden, manchmal verbunden mit Aussagen über die Hintergründe der Schenkung. Von einem Stadtverordneten als „Mehltütenmuseum“ verunglimpft, enthält die Sammlung in Eisenhüttenstadt jedoch auch einige wenige Gegenstände, die durch die Literatur als Designobjekte ausgewiesen sind (wie etwa das Kantinengeschirr „Rationell“ von Margarete Jahny und Erich Müller). Wurde das Kantinengeschirr damals als Designobjekt gesehen? Verorten wir heute nachträglich Dinge als individuelle kulturelle Leistungen, obwohl sie alleine alltagstauglich gemeint waren? Ohne gründlichen wissenschaftlichen Apparat und ohne

wissenschaftliches Personal muss die Beantwortung solcher Fragen jedoch spekulativ bleiben. Vor der Alternative einer dauerhaften Unterstützung schreckte Eisenhüttenstadt schließlich zurück und entschied sich für die Aufgabe der Sammlung.

### **Wie wird gesammelt?**

An den vorgestellten Zugangsweisen werden einige Grundhaltungen des Sammelns erkennbar. In der persönlichen Sammlung – wie der von den Höhnes, oder der von Hartmut Jatzke-Wigand vorgestellten eigenen Sammlung von Braun-Geräten – verbinden sich persönliches und allgemeines Interesse in einem wissenschaftlichen Sinne. Auch das von Gisela Hahne in der dritten Inhabergeneration vorgestellte Archiv der Firma Wilkhahn ist wesentlich mit familiären Ereignissen verbunden. Dagegen orientieren sich die rein wissenschaftlichen Zugänge an ideellen Konstruktionen wie „Alltagsgeschichte“ oder, in dem Vortrag von Jana Scholze vom Victoria & Albert Museum in London, an dem Problemfeld „immaterieller Sammlungen“. Archivierte Digitalprodukte wie Handys und Computer sollen ja später einmal als längst vergangene Interaktionen zwischen Menschen, Geräten, Daten und Programmen verständlich gemacht werden.

Darüber und über die jeweils spezifischen, historisch gewachsenen Sammlungsinteressen einzelner Museen hinaus (Archiv des Deutschen Werkbundes, des Bauhauses und andere) stellt sich die Frage danach, was sammeln überhaupt ausmacht. Manfred Sommer, Professor für Philosophie an der Universität Kiel, veröffentlichte 1999 im Suhrkamp-Verlag eine Phänomenologie des Sammelns, die er auch seinem Vortrag bei der GfDG-Tagung zugrunde legte. Demnach sind die Dinge zunächst nur zerstreut vorhanden, denn die Briefmarken bei der Post, die Käfer in der Natur oder die Muscheln am Strand müssen erst einmal aufgesucht werden. Genau so die Stühle oder Braun-Geräte, die später in einer Ausstellung stehen sollen. Ihre Sammlung setzt aber voraus, dass der Sammler ein bestimmtes Interesse hat. Sommer unterscheidet zwischen zwei Sammlertypen: dem ökonomischen, der sammelt, um selbst zu verbrauchen oder an andere zu verkaufen; und dem ästhetisch interessierten Sammler, der die Dinge für die eigene Anschauung oder für die öffentliche im Museum aufbewahrt. Nur der ästhetisch interessierte Sammler macht die Dinge – wie eingangs im Kulturkonzept von Assmann angedeutet – zum Anschauungsort von Geschichte und stellt sie damit in neue Zusammenhänge. Diese Zusammenhänge in der Gegenwart mithilfe der Vergangenheit für die Zukunft zu konstruieren, das bildet den eigentlichen Schwerpunkt des Themas „Design sammeln“.

### **Die Tagungsbeiträge <[www.gfdg.org](http://www.gfdg.org)>**

- Annemarie Jaeggi: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin
- Wolfgang Schepers: Museum August Kestner, Hannover
- Renate Flagmeier: Dialogische Sammlungsstruktur als Basis für ein Museum als Ort der Verhandlung
- Jana Scholze: Intangibles: Collecting Interface / Unfassbar. Immaterielles Sammeln
- Josef Straßer: Die Neue Sammlung
- Johanna Sängler: Zur Entstehung der Sammlung Industrielle Gestaltung
- Günter Höhne: Privat Sammeln – öffentlich arbeiten. Die Sammlung Höhne
- Andreas Ludwig: Nadeln im Heuhaufen oder: Wie weit reichte die Professionalisierung des Industriedesign im Alltag? „Designobjekte“ in den Sammlungen des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR
- Manfred Sommer: Sammeln: Brauchbares und Sehenswertes
- Hartmut Jatzke-Wigand: Sammeln – Weiterbilden – Zeigen: Braun-Design und die Zeitschrift Design+Design. Erfahrungsbericht eines Sammlers
- Timo de Rijk: Collecting design for design education: The Henri Baudet Institute in Delft
- Gisela Hahne: Archivieren und präsentieren: Die Wilkhahn-Sammlung
- Lutz Dietzold: Inventarnummer 000004 – Aschenbecher 1524

## Design sammeln

Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin, 3. und 4. Mai 2013

### Günter Höhne

#### Privat sammeln – öffentlich arbeiten. Die Sammlung Höhne

Abstract: Rund 10 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung begannen Claudia und Günter Höhne in Berlin mit dem Aufbau einer privaten Objekte- und Dokumentensammlung zur Geschichte des Designs in Ostdeutschland nach 1945. Auslöser war das Angebot, im Jahr 2000 innerhalb der Ausstellung „4:3 – 50 Jahre italienisches und deutsches Design“ in der Bonner Kunsthalle eine Themeninsel „Design in der DDR“ zu realisieren. Mit Verlagsanfragen, auch Bücher zu diesem Thema zu verfassen, wuchs die Sammlung, zunächst als Pool für die erforderliche fotografische Umsetzung, dann als nach Gebrauchsdisziplinen geordneter Bestand mit dem inhaltlichen Schwerpunkt Design-Prozess. Es folgten weitere Ausstellungsprojekte, und schließlich übernahmen das Grassi Museum für Angewandte Kunst Leipzig sowie Die Neue Sammlung München die Objektsammlungen. Heute betreibt Günter Höhne die Webseite [www.industrieform-ddr.de](http://www.industrieform-ddr.de) als Dokumentations-Plattform zur Geschichte des DDR-Designs.

CV: Günter Höhne, geboren 1943 in Zwickau, ist Diplom-Journalist und arbeitet seit 1968 in Berlin für Presse, Rundfunk und Fernsehen vorzugsweise zu Alltagskultur-Themen. Er war von 1984 bis 1989 Chefredakteur der Ostberliner Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung *form+zweck*, hat seit 2001 ein gutes halbes Dutzend Bücher und viele weitere Veröffentlichungen zur Geschichte des Designs in der DDR verfasst sowie mehrere Ausstellungen kuratiert. Er ist Gründungsmitglied und Fachbeirat in der GfDg und wurde 2011 in den Werkbund Berlin berufen.

## **Günter Höhne**

### **Privat sammeln – öffentlich arbeiten. Die Sammlung Höhne**

Es begann im Sommer 1990, dass wir plötzlich in der DDR an Dinge herankamen, von deren Besitz wir ein halbes Jahr zuvor nur träumen konnten, und zuweilen nicht einmal dies, weil wir überhaupt nicht von deren Existenz wussten.

Nein, ich rede nicht vom gold'nen Überfluss der Welt, der da mit der deutschen Wirtschafts- und Währungsunion in Windeseile die ostdeutsche Waren- und Alltagskultur hinwegfegte und sich Regale sprengend in die Kaufhäuser und motorisiert auf die Straßen zwischen Rostock und Suhl ergoss. – Ich spreche von dem, was wir da an den Straßenrändern, vor Wohnungs- und Büro-Türen und in Fabrikhöfen und Werkhallen als flugs Hinausgekehrtes fanden: Wohnungsausstattungen, nach denen sich die Leute noch kürzlich die Beine in den Bauch gestanden hatten, Radio- und Fernsehgeräte, für die Tausende DDR-Mark hingelächert wurden, praktische, feine Hotel- und Kantinengeschirre, die im Einzelhandel gar nicht erhältlich waren, Bücher über Bücher, Schallplatten stapelweise wie auch ganze Kraftfahrzeugparks, funktionstüchtiges technisches Gerät aller Art – und unter all dem viele, viele Dinge, die ich einzig und allein von den Leipziger Messeständen und aus den Jahreskatalogen „Gutes Design“ des staatlichen Amtes für industrielle Formgestaltung her kannte, aus der Zeitschrift *form+zweck* oder gar nur vom Hörensagen, niemals oder aber unbezahlbar im Handel vorfand. Das alles lag uns jetzt zu Füßen, zunehmend glücklicherweise auch auf Floh- und Trödelmärkten.

An meiner Arbeitszimmer-Tür ist seit 1985, dem Todesjahr von Heinrich Böll, ein Poster des Göttinger Lamuv-Verlags angebracht, erstanden in jenem Jahr auf der Leipziger Buchmesse. Auf ihm ist ein Zitat von 1964 zu lesen, aus Bölls Frankfurter Vorlesungen:

*„Die Humanität eines Landes lässt sich daran erkennen, was in seinem Abfall landet, was an Alltäglichem, noch Brauchbarem, was an Poesie weggeworfen, der Vernichtung für wert erachtet wird.“*

Nun haben meine Frau und ich aber ganz und gar nicht gleich in jenen frühen 1990er Jahren zielstrebig oder gar systematisch aufgelesen und nach Hause transportiert, was uns da „entsorgt“ an Brauchbarem, Gutem, Aufhebenswertem unter die Augen kam. Wir hatten andere, sehr eigene Probleme zu meistern, ackerten uns aus der Arbeitslosigkeit heraus und beließen es mit dem Aufklauben bei Anekdotischem („Das hatte ich doch selbst einmal in den Sechzigerjahren, und da hing mein Herz dran!“) oder hielten eher beiläufig auch Ausschau nach Typischem und für das gehobene Niveau der DDR-Alltagskultur Repräsentativem. So entsinne ich mich, wie wir bei einem Waldspaziergang in der Nähe von Zeitz auf eine wilde Müllkippe stießen, und obenauf befand sich im einsetzenden Regen ein Kofferempfänger von Stern-Radio Berlin aus den Siebzigerjahren. Den konnte ich so nicht einfach liegen lassen und schnappte ihn mir. Das war noch so ein richtig gewichtiges, solides Schmuckstück – und alle Knöpfe dran. Ich drehte am Einschalter, und wir erlebten einen unglaublich satten Sound! Der Wegwerfer hatte sich nicht einmal die Mühe gemacht, die Batterien herauszunehmen...

Aber denken Sie nicht, dass das gerettete Stück nun in eine „Sammlung Höhne“ aufgenommen wurde. An die war immer noch nicht einmal zu denken. Was wir des Bewahrens für wert erachtet hatten, fand bisher seinen Platz zuweilen – aus nostalgischem Antrieb – zu Hause, eher aber gelegentlich in der „Sammlung industrielle Gestaltung“, der ehemaligen Designsammlung des Amtes für industrielle Formgestaltung, nachdem diese eine neue Unterkunft in der Berliner Kulturbrauerei

gefunden hatte. Besagtes Kofferradio übrigens schenkte ich meiner Augenarztpraxis im Prenzlauer Berg, in deren Wartezimmer nach der „Wende“ irgend so ein aufgeblasenes Fernost -Billigmonster schwachbrüstig vor sich hin dudelte. Die Arzthelferinnen ersetzten es sofort begeistert durch mein Mitbringsel, das für sie nun das i-Tüpfelchen in ihrem durchdesignten Empfangsbereich war. Und das ich übrigens einige Jahre später von dort noch einmal auslieh, um es im Jahr 2000 in der Bonner Kunsthalle zu präsentieren. Da gab es jetzt nämlich doch die Anfänge einer „Sammlung Höhne“, und das kam so:

Michael Erlhoff als Kurator der für Bonn vorbereiteten großen Ausstellung „4:3 / 50 Jahre italienisches und deutsches Design“ rief eines Tages bei mir an und fragte, ob man im Rahmen dieses Projektes nicht auch DDR-Design zeigen sollte und ob ich diese Aufgabe als ehemaliger Chefredakteur von form+zweck und Kenner der Materie nicht übernehmen wolle. Um die Objekte freilich müsse ich mich selbst bemühen, da wäre verständlicherweise aus West-Museen nichts verfügbar.

Kein Problem, erwiderte ich, wir haben hier in Berlin die Sammlung industrielle Gestaltung als Einrichtung des öffentlichen Rechts, die haben nicht nur das Eine und Andere von uns Höhnes erhalten, sondern ich habe vor allem deren Aktivitäten über die Jahre hinweg als Kulturjournalist immer wieder öffentlich gewürdigt – und ich weiß, dass dort alles lagert, was ich für meine überschaubare Bonner Themeninsel bei „4:3“ benötige.

Flugs stellte ich mich beim Sammlungsleiter, meinem Ex-Kollegen, Ex-Genossen und Amtsvorgänger bei form+zweck, mit einer Wunschliste ein, die wohlwollend durchgesehen werden sollte. Jedoch: Woche um Woche verstrich, keine Bitte um einen Klärungs- und Vertragstermin hatte Erfolg, bis etwa acht Wochen vor dem offiziellen Transporttermin zur Kunsthalle in Bonn. Da nun endlich die Einladung zum Arbeitsgespräch in der Kulturbrauerei. In dem wurde mir nun kurz und bündig erklärt, es gäbe kein einziges Stück aus der Sammlung für dieses Vorhaben, man behalte sich den Fundus ausschließlich für eigene Projekte vor. Sprachlosigkeit, dann Panik bei Höhnes.

Als die dann doch im Juni 2000 „ihre“ Ausstellung in der Bonner Ausstellung aufbauten (aus den zunächst zugeteilten 16 Quadratmetern Themeninsel-Fläche mit rund 50 Objekten waren nun 60 geworden mit annähernd 500 Exponaten), lag eine so unvorstellbar kurze wie glücklich-erfolgreiche Zeit intensivster Sammlungs- und Dokumentationsarbeit hinter uns, von Kontaktaufnahmen mit ehemaligen und auch immer noch aktiven ostdeutschen Gestalterinnen und Gestaltern, mit Sammlern, Haushaltsauflösungsfirmen bis hin zu unzähligen Gebrauchtwaren- und Trödelmarkt-Streifzügen kreuz und quer durch die neuen Bundesländer. Auch das erwähnte Stern-Radio wurde in die Ausstellung integriert. Und wie gut, dass wir 1990 nicht tatenlos zugesehen hatten, wie in Berlin bei der Auflösung des AIF ganze Akten- und Bücherberge in Abfallcontainern landeten, sondern zusammen mit anderen Kolleginnen und Kollegen da drinnen herumgekrochen waren, um zu retten, was sonst unwiederbringlich verloren gegangen wäre: von Interna wie West-Dienstreiseberichten über Produktbeschreibungs- und -Bewertungsakten, Erzeugnis-, Ausstellungs- und Auszeichnungskataloge, Gesetzblätter, Ministerratsbeschlüsse und Dienstanordnungen zur staatlichen Designpolitik bis hin zur großen metallenen Namenstafel am Hauptgebäude des Amtes für industrielle Formgestaltung in Berlin-Mitte.

Auch Bestandteile dieser Ausgrabungsarbeiten konnten nun in Bonn präsentiert werden und vermittelten so erstmals Einblicke in den staatlichen und politischen Designprozess hinter, vor und nach dem Werdegang der Dinge. Und nebenbei bemerkt: Jedes einzelne der Bonner Ausstellungsstücke, ob Dokument oder auf einem

Flohmarkt ergatterter Omega-Bodenstaubsauger, ging allein durch meine Hände, bis es ausstellungsreif war. Frau Höhne hatte die Finger aus einleuchtenden Gründen davon zu lassen, und sie folgte dem gern...

Bis heute bin ich übrigens der meinen Ausstellungsteil in Bonn betreuenden Restauratorin dankbar, die mich in ein paar Grundprinzipien der schonenden Behandlung von Design-„Patienten“ einweihte, vom unerlässlichen Restauratoren-Handschuh bis zum Ziegenhaarpinsel. Nur einmal war ich von ihr enttäuscht, als ich im Protokoll zu einer elektrischen Kaffeemühle lesen musste: „Kleine Schmutzspur am Bodenrand neben der Firmen-Prägung“. Meine Sachen waren doch sauber! „Ach Herr Höhne“, tröstete sie mich schmunzelnd, „ja das stimmt schon. Wenn Sie wüssten, was wir sonst manchmal auf den Tisch bekommen. Ihre Objekte sind da tipp-top.“

Dies also war der Beginn der „Sammlung Höhne“, und hier deshalb so ausführlich geschildert, weil er nahezu zwangsläufig dazu führte, wie sich diese unsere private Sammlungs- und Dokumentationspraxis fortsetzte: nämlich *gesamtheitlich* im Grundansatz, *unspezifisch* im Erfassen von Objekten (buchstäblich aller Art, vom Geldstück bis zum System-Möbel), *prozess-* und vor allem auch *personenorientiert*. Denn das war eine missliche Besonderheit des Designschaffens in der DDR, noch viel stärker ausgeprägt als sonst in anderen, westlichen Industrieländern: Der Schaffensprozess hier vollzog sich weitestgehend anonym, und keine einzige Firma im Osten Deutschlands machte seit den 1950er Jahren jemals die gestalterischen Schöpfer ihrer Produkte öffentlich namhaft, weder in der Werbung noch auf nationalen und internationalen Messen. Alles war „volkseigen“, auch die Kreativität der Designerinnen und Designer. Nicht zuletzt deshalb „gab es kein Design“ in der DDR, jedenfalls in der westlichen Wahrnehmung, und waren die künstlerisch-kulturell Kreativen in der DDR-Industrie angeblich nicht existent, wie es zum Beispiel das in Köln im Jahr 2000 erschienene Designlexikon Deutschland behauptete. Dort ist als einziger Name der von Hedwig Bollhagen genannt. Und eigentlich erst, als ich das zum Rezensieren im Designreport geschickt bekam, stand der Entschluss fest: Jetzt müssen wir weitermachen! Wer sich nicht wehrt, lebt verkehrt, und diese Ignoranz haben die mittlerweile weitgehend arbeitslos gemachten und mundtot gebliebenen Gestalterinnen und Gestalter im Osten nicht verdient.

So wurden Wohnung und Kellerraum alsbald zu klein und sowieso zu ungeeignet für eine solide Sammlungs-, Forschungs- und Dokumentationsarbeit, ein geeigneter Depotraum im Dachgeschoss unseres Wohnhauses wurde angemietet und ein Teil des Dachbodens zum Fotoatelier umgerüstet. Für diese Investition gewährte mir die VG Bild-Kunst Unterstützung, was ich ihr bis heute danke. Mit dieser Ausrüstung habe ich bis heute nicht nur all meine Publikationen „bebildern“ können (die erste umfassendere erschien 2001 unter dem Titel „Penti, Erika und Bebo Sher – Klassiker des DDR-Designs“ und hatte ihre Buchpremiere im rammelvollen Berliner Vitra-Museum); darüber hinaus entstand und wächst immer noch eine recht umfassende, inzwischen voll digitalisierte DDR-Designfotothek mit annähernd 8.000 Motiven, auf die neben verschiedensten Verlagen, Redaktionen und Agenturen als fester Vertragspartner seit 2006 die Bildagentur INTERFOTO München ständig zugreift, nachdem sie auf unsere Webseite [www.industrireform-ddr](http://www.industrireform-ddr) aufmerksam geworden war. Allein an Bilddateien werden hier täglich um die 1.000 angeklickt.

Noch etwas von erheblicher Bedeutung, um dem komplexen Anspruch unserer Arbeit so gerecht wie möglich werden zu können: In den vergangenen 15 Jahren hat sich um uns ein enges Netzwerk von Design-Sachverständigen, -Sammlern und sonstigen Aktivisten gebildet; drei möchte ich an dieser Stelle nennen: Da ist unser britischer, inzwischen im Land Brandenburg beheimateter Freund Anthony Thompson, exzellenter Kenner und Sammler des Keramik, Porzellan- und Glasschaffens in der DDR, aber auch auf dem Gebiet der ostdeutschen Kunst- und

Industriedesigngeschichte ein wandelndes Lexikon. Dann: Axel Rachwalski, der in Wernigerode ein kleines, aber ungemein fundiertes und glänzend präsentiertes Privatmuseum inklusive Sonderausstellungen zur Industriekultur der DDR unterhält, das er an den Wochenenden unentgeltlich für jedermann öffnet. Und hier unter uns anwesend: Bernd Havenstein, als Sammler und Publizist der Fachmann schlechthin in Sachen Spielzeug-Design, aber auch hervorragender Kenner im Bereich metallenes Tafelgerät. Wir lernen ständig voneinander.

Nicht unerwähnt lassen in puncto Sammlung Höhne darf ich auch Folgendes: Auf der Suche nach den Dingen umgingen wir selbstverständlich nicht die Menschen, die ihnen ihre Gestalt gegeben haben. Im Gegenteil: Wir wollten so viel und so gründlich wie möglich von den Geschichten zwischen Gestaltungsanspruch und -ergebnis erfahren, auch von technischen, technologischen, gesellschafts- und designpolitischen, ethisch-moralischen und merkantilen Rahmenbedingungen des Schaffensprozesses. Eigentlich hat uns „das Ding an sich“ allein nie vorrangig interessiert, sondern immer: Wer steckt dahinter, was steckt dahinter, was darin – und warum? So kam es nicht nur zu vielen Begegnungen mit Urhebern und dabei auch Schenkungen ihrerseits an uns, sondern entstand in den vergangenen 10 Jahren eine mittlerweile recht ansehnliche Audiothek mit Zeitzeugenberichten, wie sie in leider zunehmendem Maße heute überhaupt nicht mehr möglich wären. Einige der Befragten, wie Ernst Fischer und Jürgen Peters, sind verstorben, andere heute nicht mehr in der Lage Auskunft zu geben, wie die heute 90jährig in stationärer Betreuung lebenden Margarete Jahny und Wolfgang Dyroff.

Als wir 2004 die erste „Sammlung Höhne“ dem Grassi Museum für Angewandte Kunst in Leipzig auf dessen Vorschlag hin übereigneten, hatten wir gerade mit diesen Gesprächsaufzeichnungen begonnen. Jetzt, da unsere zweite und noch umfangreichere Sammlung im vergangenen Sommer teils als Ankauf, teils als Schenkung vollständig von der Neuen Sammlung in München übernommen wurde, können wir ihr nun auch diese einmaligen und fast ausnahmslos professionell in Sende-Qualität festgehaltenen Tondokumente zur Verfügung stellen. Und wir hoffen, dass noch weitere folgen mögen.

All diese Aktivitäten und Publikationen, von Dauerleihgaben und Schenkungen an ein halbes Dutzend Museen, von den bisher veröffentlichten sechs Büchern, mehreren Ausstellungen und deren ebenfalls angefertigte Dokumentationen bis hin zu den erwähnten Werkstattgesprächen sind nicht beliebige und schon gar nicht liebhaberische „Nebenprodukte“ einer Sammlerpassion wie unserer, sondern absichtlicher integraler Bestandteil von vornherein.

Treffender gesagt: waren es. Denn während unsere Augen und Ohren weiter offen bleiben, sollen es die Hände nicht mehr sein für eine dritte Sammlung. Wir sind nun 2013 am Ziel, haben dafür gesorgt, dass unsere Ernte unter kompetente Dächer kam, unter die unserer Überzeugung nach kompetentesten und sichersten der Republik.

Peter Sloterdijk bezeichnete Museen einmal als Stätten der „Entsorgung von Geschichte nach oben“. Eine treffendere Ergänzung des von mir eingangs zitierten Böll-Wortes vor knapp 50 Jahren lässt sich nicht denken.

## Design sammeln

Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin, 3. und 4. Mai 2013

### **Hartmut Jatzke-Wigand**

### **Sammeln – Weiterbilden – Zeigen: Braun-Design und die Zeitschrift Design+Design. Erfahrungsbericht eines Sammlers**

Abstract: Der persönlich gehaltene Erfahrungsbericht zeigt Aspekte des Sammelns auf, er bezieht zentrale Aussagen auf einen theoretischen Kontext. Die ständige Suche des Sammlers nach Objekten und Qualität, dabei die Erweiterung seiner ästhetischen Kompetenz, wird beispielhaft am Sammeln von 'Braun-Design' dargestellt. Weiterhin der Austausch, das wichtige Entstehen einer Sammlergemeinschaft mit der dafür zentralen Zeitschrift *Design+Design*.

CV: Hartmut Jatzke-Wigand, gelernter Radio- und Fernsehtechniker, Elektroingenieur, Gewerbelehrer, Dozent und Berater. Veröffentlichungen u. a. zur historischen Kommunikationstechnologie, zum Braun-Design, zu den audiovisuellen Geräten von Brionvega, Bang&Olufsen, Loewe und Bose. Werkportraits u. a. über Bellini, Sottsass, De Lucchi, Castiglioni, Eames und Fukasawa.

## **Hartmut Jatzke-Wigand**

### **Sammeln – Weiterbilden – Zeigen: Braun-Design und die Zeitschrift Design+Design. Erfahrungsbericht eines Sammlers**

#### **Über das Zusammentragen des Sehenswerten**

Der Ausgangspunkt einer Sammelleidenschaft ist eine Situation, ein Zufall. Gespräche mit Industriedesignsammlern verdeutlichen: Sammler konnten den Ausgangspunkt ihrer Sammelleidenschaft, ihr erstes Objekt, genau benennen.

#### **Was war mein Ausgangspunkt?**

1965 packte ich als Radio- und Fernsehtechnikerlehrling ein Gerät des Unternehmens Braun aus: den Universalempfänger T 1000. Für mich ein Produkt aus einer anderen, fremden Welt. Unfassbar, morgens konnten die deutschen Nachrichten der Sendestation Radio Japan empfangen werden. Matt eloxierte Aluminiumteile, die große Skala, der elegant ausgeformte Wellenschalter, die gelochte Lautsprecherabdeckung, die proportionierten Kanten, der präzise konstruierte Schutzdeckel, das auf das Wesentliche reduzierte Design. Dieses Gerät wollte ich besitzen – aber der Preis: genau 68mal so viel wie ich im Monat im ersten Lehrjahr verdiente.

Entscheidend ist – von diesem Augenblick an interessierte ich mich für das Aussehen von Rundfunkgeräten. Heute würde ich formulieren für die formale Ausprägung von Rundfunkgeräten im Kontext zu ihrer jeweiligen technologischen Entwicklung. Ich fing an sie zu sammeln, ich interessierte mich.

Was heißt Inter-esse? Heidegger gibt in seiner Vorlesung "Was heißt denken" eine treffende Erklärung: "Unter und zwischen den Sachen sein, mitten in einer Sache stehen und bei ihr bleiben." <sup>1)</sup>

Nach meiner Auffassung ist mit dieser Begriffserklärung das Sein des Sammlers gut umrissen.

#### **Die Sehnsucht nach weiteren Objekten**

Charakterisierend für Sammler ist die Sehnsucht nach weiteren Objekten, die Sehnsucht nach dem Gefühl, nach dem Adrenalinstoß, der um so größer wird, desto kostbarer das Objekt dem Sammler erscheint, je schwieriger die Beschaffung sich darstellt.

Ein Beispiel: 1979 sah ich in dem Auktionskatalog eines Brüsseler Auktionshauses ein Konvolut von zwei Geräten – ein SK 2 von Artur Braun und Fritz Eichler in lindgrün. 1954 in einer bis heute bestechenden Klarheit und Modernität entworfen und dazu das äußerst gesuchte Gerät AD 65 von Wells Coates aus dem Jahr 1934.

Die Sehnsucht diese Geräte besitzen zu wollen oder schon fast zu müssen, sie zu ersteigern, sie auszupacken, sie in der Wohnung zu platzieren, sich zu freuen, sie anderen Sammlern zu zeigen und dann, ja was dann? Den Besitz als gegeben hinnehmen, um dann nach weiteren Geräten zu suchen. Der Vorgang wiederholt sich.

Manfred Sommer schreibt in seinem philosophischen Versuch über das Sammeln: Gattungsgeschichtlich war dieser Sammlertrieb für das Überleben als Jäger und Sammler notwendig, heute entbehrt es aber Sinn und Zweck. <sup>2)</sup> Auf den Sinn und Zweck für den Sammler werde ich im Verlaufe dieses Vortrages noch weiter eingehen.

Wichtig ist: Sammler müssen sich sozial organisieren. Sie benötigen für das Auffinden, Kaufen, Verkaufen, für das Überzeugen bei den Verkaufsgesprächen und auch bei der finanziellen Abwicklung von Auslandskäufen eine große Sozialkompetenz, die durch praktisches Handeln erweitert und vertieft wird.

#### **Die Suche nach Qualität**

Das Gesammelte sammelt sich an. Ich kenne große Altbauwohnungen, in denen selbst in langen Fluren Regale, gefüllt mit audiovisuellen Geräten und Industriedesign, stehen. Und –

Sammeln setzt Kenntnis voraus. Es entstehen beim Sammeln die Fragen: wie will ich meine Sammlung aufbauen, was ist Qualität und auch, wie bildet sich Qualität heraus? Wobei die Frage, wie sich Qualität herausbildet, nicht richtig gestellt ist, denn sie bildet sich ja nicht heraus, sondern sie wird von Menschen mit Interessen in einem Prozess herausgebildet.

Es genügte für die Sammler in den siebziger Jahren nicht z.B. ältere Exemplare der Zeitschrift *form* durchzuarbeiten, zu wissen, dass in dieser Zeitschrift das Design der Braun-Produkte als vorbildlich dargestellt wurde und dann diese vorbildlichen Geräte zu sammeln. Nein, was ist Qualität? Wie wird sie herausgebildet?

Bei der Frage nach Qualität und dem Design von Rundfunkgeräten halfen richtungweisende Ausstellungen: 'The Wireless Show' vom Victoria and Albert Museum 1977, für Braun-Produkte die Ausstellung 'Design: Dieter Rams &' im IDZ Berlin 1980 oder die Ausstellung 'Kunst-Stoffobjekte' der Sammlung Kölsch 1983 im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.<sup>3) 4) 5)</sup>

An diesen Ausstellungen orientierten sich Sammler mit Interesse am Rundfunkdesign. Sie sammelten die in den Katalogen aufgeführten Geräte, denn diese besaßen ja eine museale Weihe. Aber war das Qualität?

Die Frage nach Qualität ist auch eine Frage nach ästhetischer Kompetenz. Diese Kompetenz, das Wissen über ein Sammelgebiet ist ein weiteres zentrales Merkmal für einen Sammler. Das notwendige Wissen über das Sammelgebiet Braun-Design konnten sich Sammler durch Veröffentlichungen des Verlages 'Design+Design' mit der herausragenden Person Jo Klatt aneignen.<sup>6)</sup>

### **'Design+Design'**

Ich lernte Jo Klatt 1990 kennen. Ausgangspunkt war die Ausstellung "Mehr oder Weniger – Braun-Design im Vergleich" im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1990/91.<sup>7)</sup>

Schon 1990 war die Sammlergemeinschaft der Braun-Design Sammler gut organisiert. Erste Informationen über ihr Sammelgebiet gab ihnen seit 1984 die noch fotokopierte Zeitschrift 'Der Braun-Sammler'.<sup>8)</sup>

Jo Klatt übernahm ab November 1986 die Herausgabe und Redaktion der Zeitschrift. Er sah als Grafikstudent die Musterwohnungen der Interbau 1957 in Berlin.<sup>9)</sup> In den mehr als 50 Musterwohnungen waren fast ausschließlich Braun-Geräte zu sehen. Jo Klatt war von der Modernität der Wohnungen und der Braun-Produkte fasziniert. Die Grundlage für den Kauf von Braun-Produkten und seine spätere Sammel- und Herausgebertätigkeit legte diese Ausstellung.

Er veränderte die Gestaltung der Zeitschrift ab Mai 1987. Als Vorbild dienten ihm die von der HfG Ulm herausgegebene Zeitschrift *ulm* und die von Otl Aicher für Braun entwickelten Gestaltungsrichtlinien.<sup>10)</sup> Anspruchsvolle Produktfotografien und das Layout verliehen der Zeitschrift visuelle Qualität und mit der englischen Übersetzung auch Internationalität. Die Zeitschrift wurde zu dem Forum der Braun- und Industriedesignsammler. Sie informierte über Produkte, Designer, Ausstellungen, Sammlerbörsen und besaß den wichtigen Anzeigeteil: verkaufe, tausche, suche. Die Basis des Sammlers.

Seit 1990 arbeitete ich in dem Redaktionsteam mit – natürlich wie alle Mitarbeiter honorarfrei – denn die Zeitschrift warf nie einen Gewinn ab.

Ich möchte anhand meines ersten Beitrages für diese Zeitschrift, sie werden es ahnen, natürlich den Universalempfänger T 1000 und den Weltempfänger T 1000 CD, die Informationsdichte für die Sammler aufzeigen.<sup>11)</sup>

In diesem Beitrag wurde nicht nur das Produkt beschrieben, sondern seine Entstehungsgeschichte anhand von Prototypen dargestellt. Außerdem dieser Prozess mit Interviews der Beteiligten dokumentiert, das Verhältnis zwischen formaler Gestaltung, Gebrauch, Technologie, Produktion aufgezeigt und natürlich auch die werblichen Maßnahmen, die graphische Gestaltung der Werbeträger beschrieben. Und – besonders

wichtig für die Sammler – die verschiedenen Produkttypen und deren Zubehör exakt aufgeführt.

Diese Informationen gaben dem Sammler eine umfassende Übersicht, sie schufen aber auch weitere Begehrlichkeiten. Spezielle Geräte, wie z.B. ein T 1000 mit einer weißen Skala wurden gesucht, höher gehandelt. Hier zeigt sich wiederum der Einfluss der Zeitschrift auf die Sammlergemeinschaft – historische Unterlagen, Studien von nichtproduzierten Geräten, Fotos und Werbematerialien wurden durch diesen Beitrag angeregt, vermehrt gesammelt. Ein nach meiner Ansicht kulturhistorisch und design-geschichtlich relevantes Sammlungskonzept.

Wir sind stolz auf eine Einschätzung von Hans Wichmann in dem Vorwort der Indexausgabe 95/96: es gibt keine unabhängige Zeitschrift für Designsammler, die über einen so langen Zeitraum über die Design-Leistung eines Unternehmens berichtete.<sup>12)</sup> 96 Hefte, fast 700 Seiten.

Die Autoren spürten wertvolle Quellen auf, verfertigten tabellarische Übersichten mit Typenbezeichnungen, Artikelnummern, Farben, Ausführungsvarianten und Namen der Designer. Es entstand so ein umfassender Fundus an Wissen, gepaart mit Interviews und Gesprächen mit den Beteiligten: u.a. Artur Braun, Fritz Eichler, den Designern Dietrich Lubs oder Dieter Rams.

Diese Publikation führte die Sammler zusammen, sie gab ihnen wertvolle Informationen, förderte den Austausch, erweiterte die ästhetische Kompetenz des Einzelnen und sie weckte weitere Sammelbedürfnisse.

### **Die 'Braun+Design' Sammlerbörsen**

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für die Braun-Sammlergemeinschaft waren neben der Zeitschrift 'Design+Design' die Sammlerbörsen. Es sind Foren für Kauf, Verkauf und Informationsaustausch. Die erste von und für Braun-Designsammler initiierte Börse fand 1982 in Hannover statt.

Heute ist die Frage leicht zu beantworten, warum die zentralen Personen der Braun Sammlerbewegung Jo Klatt und Günter Staeffler – ich bin es nicht – an unserer Tagung nicht teilnehmen können. Eine Terminüberschneidung, denn gerade heute findet die 42. Braun-Design Sammlerbörse in Darmstadt statt.

An den Börsen nehmen 40-60 Anbieter mit oft mehr als 1000 Besuchern teil. Ich möchte das Börsenumfeld beispielhaft an der Design+Design Börse Nord im Stilwerk Designcenter in Hamburg aufzeigen. Es wurde Braun- und Industriedesign, Möbeldesign und Literatur angeboten. Das Ambiente passte zu den angebotenen Objekten. Speziell für die Ausstellung entwarf Jo Klatt DIN A1 Plakate. Die Tageszeitungen berichteten, eine kostenlose Beratung über ältere Braun-Produkte fand statt. Zusätzlich hielt ich Vorträge über die Entwicklung des Braun-Designs.

Insgesamt sind diese Börsen ein beliebter Treffpunkt der Industriedesignsammlerszene, eine Kommunikationsplattform. Man trifft sich, man kennt sich.

Aber – und das ist meine persönliche Meinung: im Endeffekt waren die Vorträge und Schätzungen nur Beiwerk. Für den Sammler zählte: konnte ich für eine möglichst geringe Summe fehlende Objekte kaufen und – für eine möglichst hohe Summe meine Dubletten verkaufen? Wobei wir bei unserem Thema sind, sammeln heißt nie genug zu bekommen. Und natürlich wurden auch die Plakate der Börsen von den Designsammlern gesammelt und so ein neues Sammelgebiet erschlossen.

### **'Braun+Design Collection' und die Taxlisten**

Für die Braun Sammler ist es wichtig zu wissen, welche Produkte wann und von welchem Designer entworfen und in welchem Zeitraum sie produziert wurden.

Jo Klatt und Günter Staeffler gaben das Buch 'Braun+Design Collection' 1990 und eine überarbeitete Auflage 1995 heraus.<sup>13)</sup> Sämtliche Braun Produkte waren aufgeführt – es ist der Leitfaden für Braun-Design Sammler. Weiterhin erstellte 1992 ein Mitarbeiter-terteam eine Taxliste sämtlicher Braun-Produkte mit Preisen für jeweils drei Erhaltungsstufen.<sup>14)</sup> Das Sammelgebiet war so auf der Produktseite klar umrissen. Diese Taxliste wurde nach meinen Beiträgen über das Design der audiovisuellen Geräte der Brion-vega SpA und von Bang&Olufsen in 'Design+Design' noch mit den Produkten dieser Unternehmen ergänzt und erscheint jetzt in der achten Auflage.

Die Zeitschrift 'Design+Design', die Bücher des Verlages und die Taxlisten erschlossen das Sammelgebiet. Sie führten die Sammlergemeinschaft noch enger zusammen. Sammler konnten – und das ist Qualität – aus einer überlegten Handlungsperspektive heraus ihre Sammlung zusammenstellen. Sie konnten z.B. wie bei einer Briefmarkensammlung sämtliche Produkte, möglichst in einer guten Erhaltungsstufe sammeln, dazu womöglich noch die Gerätebeschreibungen, die Originalverpackungen. Sie konnten nur die seltensten Geräte sammeln – da halfen die Preisangaben der Taxliste oder anhand der Veröffentlichungen Kategorien für die Zusammenstellung ihrer Sammlung entwickeln – z.B. nur eine Produktgruppe oder einzelne Produkte mit Werbematerialien und den Anzeigen in den jeweiligen Printmedien zu sammeln.

Es wird deutlich: Sammler wissen sehr viel – sie müssen sehr viel wissen. Wie es Manfred Sommer formuliert, der Sammler tut etwas und zeigt damit sich und anderen, dass er etwas kann.<sup>15)</sup> Er erweitert seine ästhetische Kompetenz – Wohnungen von Braun-Designsammlern sind oft ein Spiegelbild der klassischen Moderne, des Industriedesigns. Das Sammeln und die Beschäftigung mit dem Design gibt ihrem Leben einen Bezugspunkt. Der Sammler kann sich in einem überschaubaren Bereich bewähren, er kann sich soziale Anerkennung kaufen. So konnte ich mit dem Univer-salempfänger T 1000 1985 etwas kaufen, was mir 1965 unmöglich war. Auch eine Kompensation der unerfüllbaren sozialen Wünsche des Radio- und Fernsehetechnikerlehrlings.

Das Aufbewahrte sammelt sich an, es verschafft in der Gesellschaft Anerkennung, Sammler werden zum Experten, schließlich zum Leihgeber – ihr gesellschaftlicher Status wird dadurch erhöht.

Wie aufgezeigt – das Sammelgebiet Braun-Design ist erschlossen. Wir stellten uns vor zwei Jahren die Frage, ob wir 'Design+Design' weiter fortführen sollten. Es gab die Möglichkeit Veröffentlichungen über Sammelgebiete wie Brionvega, Bang & Olufsen, apple, Loewe oder Produkte der Bose Corporation zu vertiefen – aber die Faszination an den Braun-Produkten war der Ausgangspunkt und dazu kam, dass seit mindestens 15 Jahren viele Braun-Produkte von ihrer Gestaltung her nicht mehr als sammelwürdig galten. Gleichzeitig war durch die Globalisierung das Geschäftsmodell überholt. Jetzt hätte anstatt der Zeitschrift eine Website erstellt werden müssen, eine Plattform für den weltweiten Kauf und Verkauf und anstatt einer gedruckten Taxliste wäre z.B. ein App für Smartphones sinnvoller. Daran hatten wir aber kein Interesse.

Wir gaben 2011 eine aufwendige, 150-seitige letzte Ausgabe heraus: 'Design+Design zero'.<sup>16)</sup> Hier beleuchteten wir die Anfangsgründe des Braun-Designs. Wir verschickten diese Ausgabe an 1000 Abonnenten und zusätzlich weltweit fast 200 Exemplare an Hochschulen, Designinstitutionen, Goethe Institute, Museen und Fachzeitschriften – so, und das war es.

Meine Damen und Herren, ich hoffe dieser bewusst persönlich gehaltene Vortrag – ich habe auch deshalb auf Powerpoint verzichtet – konnte Ihnen beispielhaft Hinweise über Sammler und Sammlergemeinschaften, über die Qualität einer Sammlung, über die Wichtigkeit von 'Design+Design' und weiterer Publikationen zum Sammelgebiet Braun-Design geben.

Nun sind Menschen ja neugierig – sie fragen sich vielleicht, was mit meiner Sammlung geschehen ist? Ich habe sie schon vor 25 Jahren verkauft und besitze nur noch wenige

Geräte. Geräte, die in der technologischen Entwicklung und formalen Ausprägung einen großen Unterschied zwischen einem Davor und Danach aufweisen, in denen als erste innovative Technologien und Materialien verwendet wurden. Meine Auffassung von Qualität – und natürlich gehört auch der Universalempfänger T 1000 dazu.

### Literatur

- 1 Heidegger, M.: Was heißt Denken? Stuttgart 1992, S. 5.
- 2 Vgl. Sommer, M.: Sammeln, Frankfurt am Main 2002, S. 94.
- 3 Victoria & Albert Museum (Hrsg.): The Wireless Show, London 1977.
- 4 Burkhardt, F., Franksen, I.: Design: Dieter Rams &, Berlin 1980.
- 5 Kölsch, H.-U.: Kunststoff-Objekte 1860-1960, Essen 1983.
- 6 Kontaktdaten: Jo Klatt Design+Design Verlag, Körnerstr. 5, 22301 Hamburg, 040 2792223 <[joklatt@design+design.de](mailto:joklatt@design+design.de)>.
- 7 Museum für Kunst und Gewerbe (Hrsg.): MEHR ODER WENIGER Braun-Design im Vergleich, Hamburg 1990.
- 8 1984 bis 1986 gab Hans Rudolph die Zeitschrift der 'Braun-Sammler' heraus. Jo Klatt übernahm ab November 1986 die Redaktion. Ab Ausgabe 8 änderte Jo Klatt den Titel in 'BraunDesign', später in 'Braun+Design' und ab 1992 in 'Design+Design'.
- 9 Interbau (Hrsg.): Internationale Bauausstellung im Berliner Hanseviertel, Berlin 1957.
- 10 Vgl. Otl Aichers Positionen zum Entwerfen in Aicher, O.: die welt als entwurf, Berlin 1991, 195-196.
- 11 Jatzke-Wigand, H.: Der Universalempfänger T 1000 und der Weltempfänger T 1000 CD. In: Braun+Design 20, September 1991, S. 8-14.
- 12 Wichmann, H.: Fast 30 Jahre, fast 100 Nummern. In: Index, Design+Design 95/96, Jan. – April 2011, S. 6-7.
- 13 Klatt, J.; Staeffler, G.: Braun+Design Collection, Hamburg 1990.
- 14 Klatt, J. (Hrsg.): Braun+Design Tax, Hamburg 1992.
- 15 Vgl. Sommer, M.: Sammeln, Frankfurt am Main 2002, S. 192.
- 16 Jatzke-Wigand, H.; Klatt, J.: Wie das Braun-Design entstand, Hamburg 2011.

## Design sammeln

Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin, 3. und 4. Mai 2013

**Andreas Ludwig**

### **Nadeln im Heuhaufen oder: Wie weit reichte die Professionalisierung des Industriedesign im Alltag? „Designobjekte“ in den Sammlungen des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR**

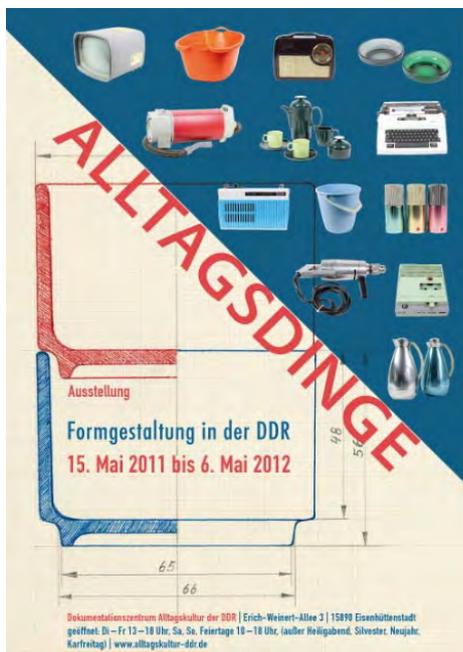
Abstract: Unter den 150.000 Sammlungsobjekten des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR befinden sich „Designobjekte“ in erstaunlicher Menge und Breite – gemessen an den bei Hirdinas „Gestalten für die Serie“ und in *form+zweck* diskutierten Gegenständen der industriellen Formgestaltung. Allerdings handelt es sich um eine sektorale Durchdringung, deren Ursachen in einer fortschreitenden Professionalisierung der Gestaltung von Massenprodukten ebenso zu suchen sind, wie in den Besonderheiten politisch bedingter, planwirtschaftlicher Innovationsschübe. Als Museumsstücke bilden die identifizierbaren „Designobjekte“ eine industrie- und gesellschaftspolitisch distinkte Teilmenge. Zugleich werfen die Dinge in ihrer musealisierten Form Fragen nach distinktiven Merkmalen, einer generationellen Zuordnung und einer Wertzuweisung als historische Quellen im Rahmen einer Musealisierung der DDR auf. Sind die „Designobjekte“ als Teil einer Ausstattung mit Gebrauchsgütern oder kulturell herausgehobene Funde in einem Meer banaler Alltagsdinge? Der Beitrag erörtert dies an konkreten Beispielen aus der Museumssammlung und will zugleich auf Forschungsdefizite aufmerksam machen.

CV: Dr. Andreas Ludwig, Historiker. Studium der Geschichte und Germanistik an der FU Berlin. Arbeiten zur Alltagsgeschichte, zur Geschichte der Urbanisierung, zu Musealisierungsfragen und zur materiellen Kultur. 1993 bis 2012 Konzeption und Leitung des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR, dort mehr als 20 Ausstellungen, darunter 2011/12 "Alltagsdinge. Formgestaltung in der DDR". Arbeitet derzeit am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam zu Fragen der materiellen Kultur als Quelle für die Geschichtswissenschaft. Lehrbeauftragter für Museologie an der Europa-Universität Viadrina.

## Andreas Ludwig

### Nadeln im Heuhaufen oder: Wie weit reichte die Professionalisierung des Industriedesign im Alltag? „Designobjekte“ in den Sammlungen des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR

Nadeln im Heuhaufen – der Titel des Beitrags verweist auf eine Suchoperation, die vor einigen Jahren in den Sammlungen des Eisenhüttenstädter "Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR" vorgenommen wurde. Museumsinternes Ziel war es herauszufinden, ob und in welcher Dichte das, was wir „Designobjekte“ nannten, in einer alltagskulturellen Sammlung zu finden sein würden. Ergebnis war die Ausstellung "Alltagsdinge. Formgestaltung in der DDR", die ab Mai 2011 für ein Jahr in Eisenhüttenstadt zu sehen war.



Ich beschreibe zunächst den "Heuhaufen" – den Sammlungshintergrund des Dokumentationszentrums, seine museologischen und politischen Fragen. Das Museum wurde 1993 gegründet, um die Dinge des Alltags in der DDR museal zu sichern. Der Zusammenbruch eines Staates und einer Gesellschaft hat, wie wir heute wissen, vielerorts zu ähnlichen Vorhaben geführt: privaten Sammlungen von Kennern, aber auch von Laien, der Aufnahme von DDR-Objekten in die historischen Nationalmuseen sowie Spezialmuseen. Damals schien es allerdings so, als seien die Dinge völlig entwertet. Die so genannte Müllphase der völligen Entwertung der Dinge nach dem Ende ihres Stadiums als Gebrauchsgut und vor ihrer Wiederentdeckung als Kulturgegenstand, wie sie Michael Fehr und Michael Thompson beschrieben haben war, wie man nach der Maueröffnung überall beobachten konnte, in vollem Gange. Der Gründungs-

und Sammlungsimpuls des Dokumentationszentrums resultierte darüber hinaus aus Beobachtungen aus der Museumswelt: Alltagsobjekte wurden nur von den wenigsten Museen wahrgenommen, schon gar nicht Objekte der Gegenwart und unmittelbaren Vergangenheit. Eine individuelle Erfahrung war die nahezu ergebnislose Suche nach Alltagsobjekten aus dem Berliner Alltag unter dem NS-Regime; sie hatte vor allem Propagandaobjekte erbracht. Extrapoliert auf die jüngere Vergangenheit, in diesem Falle auf die DDR, ließ erahnen, auf welchen Quellen eine Geschichtsdarstellung würde aufbauen müssen, wenn eben genau wieder die Dinge aufgehoben würden, die gerade nicht an eine Alltagspraxis heranführten. Kurzum: eine „nachholende Musealisierung“ hatte zu erheblichen Lücken in den uns bekannten Museumssammlungen geführt, und dem sollte begegnet werden.

Außerdem – und jetzt komme ich zum Politischen - ist es durchaus wesentlich, wer die „Archive baut“, aus denen später geforscht werden kann. Im Ergebnis solcher Überlegungen wurde eine Sammlung angelegt, die aus Schenkungen aus der Bevölkerung resultierte, zusammengetragen mit der Frage: „Bitte geben sie dem Museum die Dinge Ihres Alltags in der DDR, die Sie für aufhebenswert halten.“ Dazu wurden, soweit es die geringen Kräfte zuließen, Interviews geführt, die nach der Funktion der Dinge und nach den Hintergründen der Schenkung fragten. Das Ergebnis ist eine Sammlung, die heute ca. 160.000 Objekte aus allen Bereichen des Alltags enthält.



Partyspieße in Form des Berliner Fernsehturms; selbstgebauter elektrischer Rasenmäher

Mehrfachüberlieferungen sind bei einer solchen offenen Sammlungsstrategie nicht nur unvermeidlich, sondern auch symptomatisch: manche Dinge waren eben verbreitet und galten als signifikant für den DDR-Alltag, wie die hier gezeigten Küchenmaschinen KM 4, die



sich über die Sammlungspraxis als Generationenobjekt der Zeit um 1960 herausstellten. Andere Objekte kamen bereits im Alltag in großen Massen vor, etwa Kantinegeschirr, und wurden demnach auch nicht als Einzelobjekte gesammelt. Die Sammlungen sind somit unter geschichts- und kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten entstanden und sie sind Teil des gesellschaftlichen Umwälzungsprozesses nach 1989/90.

Ausgelöst wurde die "Suche im Heuhaufen" der Alltagsdinge durch die Qualifizierung eines Eisenhüttenstädter Stadtverordneten, es handle sich schlicht um ein „Mehltütenmuseum“ – eigentlich ein Lob, aber so nicht gemeint. Da uns klar war, dass museale und historiographische Fragestellungen in der lokalen Öffentlichkeit schwer zu vermitteln waren, gingen wir den Weg einer autoritativen Bedeutungszuweisung: „Was wir sammeln, steht sogar in Büchern“. Recherchiert wurde nach Objekten der industriellen Massenkultur, wie sie in der DDR als herausragende Einzelentwürfe durch die Zeitschrift "form + zweck" und zusammenfassend in Heinz Hirdinas „Gestalten für die Serie“ kenntlich gemacht worden waren. Die Sammlung wurde gleichsam nach dem Gesichtspunkt identifizierbarer und in gewisser Weise durch Publikationen kanonisierter Entwürfe von Designern durchkämmt. Einschränkend sei dabei bemerkt, dass die Fokussierung auf zentrale Publikationen der DDR-Designgeschichte Probleme aufwirft. Zwar präsentiert Hirdina die von ihm ausgewählten Dinge durchaus unter einem ästhetischen Gesichtspunkt, verortet sie aber auch in ihrem zeitgeschichtlichen und kulturpolitischen Kontext. Seine Beschreibung der Gestaltungsleistungen ab den 1970er Jahren geht jedoch zunehmend weg von den Gebrauchs- und Konsumgütern und endet schließlich in den frühen 80er Jahren. Detailuntersuchungen mögen hier einige Lücken geschlossen haben, konnten jedoch

aufgrund ihrer Verstreutheit für die Ausstellung nicht berücksichtigt werden. Dagegen gaben die Publikationen von Günter Höhne wichtige Hinweise auf Konzentrationen professionell Gestalter von Industrieprodukten in bestimmten Sektoren der Konsumgüterindustrie und bei einigen Betrieben. Den Publikumszeitschriften wie "Kultur im Heim", "Der Fachberater" oder "Guter Rat" waren zahlreiche Hinweise auf Produktneuheiten zu entnehmen, die gleichsam in die "Ebene des Gewöhnlichen" führten.



Sammlung von Wanduhren im Dokumentationszentrum. Die Wanduhr electrochron von Horst Giese (Entwurf 1962) ist inmitten einer zeitgenössischen Warenwelt in der oberen Reihe als zweite von links zu erkennen.



Erich Müller (vorne rechts) in einer Sitzung der Prüfgruppe Glas im Vorfeld einer Leipziger Messe (Nachlass Erich Müller); Fotografie des Montagesystems Deutsche Werkstätten (MDW, Entwurf Rudolf Horn 1967) in einer Fotografie von Friedrich Weimer für die Zeitschrift "Kultur im Heim" (Schenkung Werner Sütterlin).

Neben "dichten" Überlieferungen, Fotografien aus dem Nachlass von Erich Müller und aus der Arbeit von Werner Sütterlin für die Zeitschrift "Kultur im Heim", war es vor allem das verbreitete Vorkommen identifizierbarer „Designobjekte“, das schließlich zur Ausstellung „Alltagsdinge. Formgestaltung in der DDR“ führte, ergänzt durch die Lücken schließende Unterstützung von Günter Höhne. In der Ausstellung wurden die Objekte zunächst in Funktionszusammenhängen präsentiert: arbeiten, kochen, putzen, schreiben usw., darüber hinaus aber auch in ihrer typologischen und gestalterischen Entwicklung und schließlich mit Kurzbiographien der Gestalter versehen.

Was wir gelernt haben ist, kurz zusammengefasst: gestalterische Leistung manifestiert sich im Bereich der industriellen Massenproduktion zwischen Mitte der 1950er bis Anfang der 1970er Jahre, also jenem Zeitraum, als der Designprozess, spätestens nach dem V. Parteitag der SED 1958, Teil der Wirtschaftspolitik der DDR war. Design von Konsumgütern war eine zeitlang staatliche Politik, und eben nicht, wie in anderen Gesellschaften, eine Frage distinktiver Marktstrategien. Dies wird besonders deutlich bei der Einführung von Gebrauchsgütern aus "Plast" nach der Chemiekonferenz des Jahres 1958, in deren Gefolge

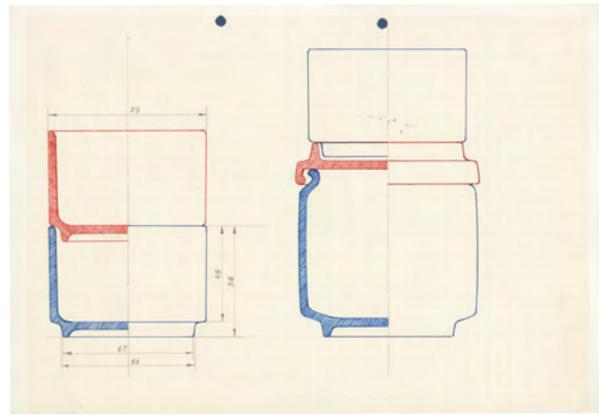
ein Gestaltungsauftrag für mehr als einhundert Dinge des täglichen Gebrauchs an die Hochschule für Gestaltung Burg Giebichenstein erging. Die Jahre danach scheinen mir ein Forschungsdesiderat. Kann es sein, dass Konsumgüter ab den 1970er Jahren keine Rolle mehr spielten, die Gestaltung dieser Dinge weitgehend anonym bleiben musste, weil sie direkt in die Betriebe verlegt wurde?

Manche Designobjekte kommen in der Sammlung des Museums massenhaft vor wie der an der Burg Giebichenstein im Rahmen des Chemieprogramms entwickelte Papierkorb von Albert Krause, andere waren nur unter Schwierigkeiten zu besorgen, wie die von Margarete Jahny entwickelte Topfserie "Vom Herd zum Tisch".



*Papierkorb, Entwurf Albert Krause von 1960, Konsumgüterentwicklung im Rahmen des Chemieprogramms der DDR; Topfserie "Vom Herd zum Tisch, Entwurf Margarete Jahny, 1958.*

Waren also „Designdinge“ auch in der DDR teilweise „distinktive“ Objekte, wie wir das von den MDW-Möbeln oder der Ständerleuchte „Kontrast“ wissen? Hier wären ebenfalls weitergehende Untersuchungen nötig. Und schließlich die, manchmal auch offensiv gestellte Frage: sind Design-Dinge auch für den Nichtexperten erkennbar, welche Rolle spielten sie überhaupt in der DDR? Die Abgabepaxis an ein Museum ist nur bedingt ein Indikator dafür, welche Dinge im Alltag wie und von wem genutzt wurden, Produktionsziffern liegen kaum vor, so dass verlässliche Aussagen über die Verbreitung der Objekte in einer komplexen Warenwelt kaum möglich sind. Bedeutungszuschreibungen an die Dinge deuten darauf hin, dass es durchaus ein fachkundiges Publikum gab, dass aber Preis und Knappheit im Warenangebot konkurrierende Distinktionsmuster waren. Die Ausstellungsbesucher haben die Objekte vor allem als Alltagsausstattungen wahrgenommen. Für sie war das Kantinengeschirr eben vor allem zerkratzte Plaste der Kollektivverpflegung, ein Massenprodukt - was es ja auch sein sollte. Aus Historikersicht war vor allem interessant, welche Bereiche der Konsumpolitik aktiv gefördert wurden, indem man ihnen gestalterische Pflege angedeihen ließ, welche Teil der Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik waren, wie etwa das von Margarete Jahny und Erich Müller entwickelte Kantinengeschirr RATIONELL, und welches Vorkommen im großen Heuhaufen einer alltagskulturellen Museumssammlung sie aufweisen.



Schälchen als Teil eines Kantinengeschirrs, Entwurf Albert Krause, 1959; Entwurfsskizze Kantinengeschirr RATIONELL, 1970 (Nachlass Erich Müller)

Auffallend war schließlich, dass die „Desingdinge“ in der Produktkommunikation der DDR selten hervorgehoben wurden. Betrachtet man die in Zeitschriften erschienene Produktwerbung, so finden sich zwar Werbeanzeigen zur „Penti“ Kamera und zu Haushaltsgeräten von AKA electric, aber eben nicht unter dem Signum des besonderen Entwurfs, sondern im Hinblick auf die mit den Dinge verbundene moderne Lebensweise.

**Überall die kleine PENTI!**

Fachleute sagen hierzu: Die Schärfe der PENTI Aufnahmen ist einfach verblüffend, angesichts des extrem kleinen Aufnahmeformates und der völlig unkomplizierten Handhabung dieser Kamera. Die kleine PENTI ist wahrhaftig die ideale Kamera für Menschen, die wenig Zeit haben, aber gut fotografieren möchten.

Die 10 wichtigsten PENTI-Merkmale:

- Leichtes Gewicht von nur 230 g
- goldeloxiertes Metallgehäuse
- lichtstarkes Objektiv 1:3,5/30 mm
- eingebauter Durchsichtsucher
- praktischer Schnellzug durch Filmtaste
- bequemes Filmeinlegen
- Sicherung gegen Doppelbelichtungen
- Bildzählwerk
- Negativformat 18x24 mm,
- also 24 Aufnahmen auf einer Spule

VEB KAMERA- UND KINOWERKE DRESDEN

**DAS GEWISSEN VIELER EHEMÄNNER**

regt sich beim Gedanken an den größten Arbeitsplatz der Welt: die Küche. Denn zum Mann von heute gehören Hilfsbereitschaft und Verständnis für die Probleme seiner Frau. Die klug durchdachte Küchenmaschine KM 6 und die automatische Geschirrspülmaschine GSM 1 helfen, diese Probleme zu lösen. Wie gesagt, auf den sachverständigen Ehemann kommt es bei der Entscheidung für IKA-Geräte an.

**IKA ELECTRICA**

Werbeanzeigen zur Pocketskamera Pentti I, Entwurf Horst Giese, Jürgen Peters 1957 (Fotofalter 1961, H.2) und zur Küchenmaschine KM 6 (Urania 1966, H.9).

Kann es also sein, dass die Alltagsdinge erst nachträglich als herausgehobene „Kulturgüter“ identifiziert werden, indem ihre Gestalter aus der Anonymität herausgehoben werden, dass die Dinge durch eine Klassifizierung als „Designobjekte“ nachträglich geadelt werden, wo zuvor vor allem ihre Funktionalität oder ihre konsumorientierte Zeitgemäßheit im

Vordergrund gestanden hatte? Tun wir also etwas, was gar nicht in der Intention der Gestalter gelegen hat: die Einordnung des gestalteten Gebrauchsguts in die Hochkultur? Da schließe ich die Ausstellungsmacher durchaus ein, die die Dinge durch Vereinzelung in der Darstellung „schön“ zu machen suchen, so wie dies schon zeitgenössisch durch die ästhetisierende fotografische Darstellung für form + zweck geschehen war.



*Teeservice 5000, Entwurf Ilse Decho, 1963; Aufnahme vermutlich von Georg Eckelt, Sammlungsbestand Nachlass Erich Müller.*

In den Sammlungen des Dokumentationszentrums verschwinden die Dinge in einem Meer von funktional vergleichbaren Produkten. Sie bilden aus der Sicht des Historikers gleichsam die materielle Ausstattung der DDR, deren Begründungen sich im Ästhetischen ebenso wie in den planwirtschaftlichen Innovationsschüben und Modernisierungssektoren der Konsumgüterindustrie finden lassen. Eine sektorale Durchdringung von Gebrauchsgut durch eine professionelle Produktgestaltung ist augenfällig, industriepolitische Konjunktoren und generationelle Präferenzen spiegeln sich im musealen Sammlungsbestand wider. Innerhalb einer auf Dinge bezogenen, mit Dingen argumentierenden Alltags- und Kulturgeschichte stellt sich deshalb die Frage: Designgeschichte – ist das mehr Design oder mehr Geschichte?

## Design sammeln

Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin, 3. und 4. Mai 2013

### **Johanna Sänger**

### **Zur Entstehung der Sammlung Industrielle Gestaltung in der DDR**

Abstract: Der heute in seiner historischen Bedeutung vieldiskutierte Bestand umfasst überwiegend Produktdesign aus der DDR und wurde vom zentralen staatlichen Amt für industrielle Formgestaltung angelegt. Seine Genese verweist exemplarisch auf die Rolle von Produktdesign zwischen Warenwert und Ästhetik in der Planwirtschaft. Die nach 1950 angelegte Musterkollektion stand von Anfang an im Dienst der ostdeutschen Wirtschaftspolitik ebenso wie der Geschmacksbildung und der sozialen Verheißung eines besseren Lebens im neuen sozialistischen Staat. Welche Dinge diesen Zielen entsprechen sollten und gesammelt wurden, war abhängig von kulturpolitischen Einflüssen und zugleich von den pragmatischen Bedürfnissen des Instituts mit Entwurfs- und Ausstellungsabteilung und daher wiederholt Änderungen unterworfen. Im Vortrag soll die Gründung und Entwicklung des Bestands zwischen 1950 und 1990 thesenhaft umrissen werden. Der Beitrag versteht sich als Anregung zur Diskussion über die designhistorische Bedeutung der Sammlung und die politische Rolle des Amtes für industrielle Formgestaltung in der DDR.

CV: Dr. Johanna Sänger, Kuratorin für Stadt- und Landesgeschichte ab 1800 am Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig. Geb. 1970 in Thüringen. Studium der Germanistischen Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Soziologie und Kulturgeschichte in Jena und Lyon. Promotion 2005 mit einer Arbeit über die Straßennamen der DDR. Seit 1999 an Ausstellungen beteiligt und für Museen tätig. 2005-2007 Volontariat am Museum für Kommunikation Berlin. 2008-2012 wissenschaftliche Leiterin der Sammlung Industrielle Gestaltung und wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung Haus der Geschichte in Berlin.

## **Johanna Sänger**

### **Zur Entstehung der Sammlung Industrielle Gestaltung in der DDR**

#### **Einleitung**

Design aus der DDR ist heute ein eigenes Sammlungsgebiet, ohne es bisher dauerhaft in die großen Kunstauktionen und Ausstellungen geschafft zu haben. Es wird lediglich vereinzelt beforscht, und es ist scheinbar ein Randgebiet der Designgeschichte. Doch im Hinblick auf eine geplante Ausstellung zum *Alltag in der DDR* am früheren Ausstellungsort der Sammlung Industrielle Gestaltung in der Berliner Kulturbrauerei ist es in den letzten Jahren zu einem kontroversen üblichen Thema geworden.<sup>1</sup>

Dieser Konflikt bezieht sich unmittelbar auf die Sammlung Industrielle Gestaltung. Sie ist – nach der Neuen Sammlung in München<sup>2</sup> – eine der ältesten zeitgenössischen Designsammlungen in Deutschland und zugleich die umfassendste und vielseitigste Kollektion zur Formgestaltung in der DDR. Aufgrund ihrer wechselhaften Geschichte besonders nach der Wiedervereinigung ist sie kaum erschlossen und konnte bisher auch museologisch nur überblicksweise aufgearbeitet werden.<sup>3</sup> Von verschiedenen Seiten wird sie in den letzten Jahren unterschiedlich in Anspruch genommen, als Basis für zeithistorische Ausstellungen einerseits oder als Schatzkammer für ostdeutsche angewandte Kunst und Design andererseits.<sup>4</sup> Trotz ihres großen Umfangs von etwa 160.000 Objekten bleibt die Frage offen, ob der Bestand beiden Erwartungshaltungen gleich gerecht werden kann. Es kommt – wie immer in der Wissenschaft – nicht zuletzt auf die Fragen an, die man an den Gegenstand stellt. Unbestritten haben etliche Objekte aus dem Fundus eines regierungsunmittelbaren Amtes der DDR das Potenzial, sowohl zeithistorische Auskünfte zu geben, über das Wechselspiel zwischen Kunstbetrieb, Wirtschaft, Lebensalltag und Politik, als auch designhistorische, über künstlerische Prozesse und stilistische Entwicklungen. Selbsterklärend sind beide Aspekte nicht, sie brauchen Kontexte.

Als Beitrag zum Verständnis dieser Kontroverse soll zunächst einmal ein Mangel benannt werden: Es fehlt eine konkrete Analyse der Sammlung selbst. Keine leichte Aufgabe, denn genauere Aussagen können nur aus den Bestandsverzeichnissen und der Archivuberlieferung<sup>5</sup> zum früheren Amt für industrielle Formgestaltung sowie den Berichten Beteiligter zusammengestellt werden. Das war für diese Tagung nicht möglich. Dennoch sollte nicht unversucht bleiben, einen Einblick in die ersten fast 50 Jahre der Sammlung zu geben, indem die vollständig überlieferten Inventarbucher ausgewertet wurden. Daraus

---

Für Gespräche und Hinweise danke ich Hein Köster, Günther Höhne, Karl-Heinz Burmeister sowie Günter Schade, alle Berlin. Der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland danke ich für den Zugang zu den Sammlungsinventaren in der Kulturbrauerei Berlin, und den dortigen Mitarbeitern für ihre Unterstützung.

<sup>1</sup> Siehe die Darstellungen durch das Museum selbst unter [www.hdg.de](http://www.hdg.de) oder im Museumsmagazin, etwa: Neuer Ausstellungsstandort entwickelt sich, H. 4/2012. Dagegen: Pauline Klünder: Am Profil vorbei, in: design-report, 1/2012; oder das Engagement der Gesellschaft für Designgeschichte unter [www.gfdg.org](http://www.gfdg.org).

<sup>2</sup> Siehe den Beitrag von Josef Strasser auf dieser Tagung.

<sup>3</sup> Ausführlicher bisher nur Hein Köster: Einblicke Ausblicke, Berlin 1991.

<sup>4</sup> Siehe die Darstellung der die Sammlung fördernden Stiftung Industrie- und Alltagskultur unter [www.stiftung-industrie-alltagskultur.de](http://www.stiftung-industrie-alltagskultur.de). Neben Bestandsdarstellungen findet sich unter letzterer Adresse auch ein ausführlicher Abriss der Museumsgeschichte.

<sup>5</sup> Der größte Teil der Akten des AiF befindet sich heute im Bundesarchiv Berlin. Aufschlussreich dürften gleichfalls die Akten der Staatssicherheit beim BStU zur Arbeit des Amtes bzw. dem Handeln einzelner Mitarbeiter sein, die bis heute jedoch nicht ausgewertet werden.

ergeben sich Erkenntnisse und Thesen, die zur weiteren Diskussion wie auch zu vertieften Nachforschungen anregen können.<sup>6</sup>

Der heutige umfangreiche Bestand ist nach 1990 aus einem viel kleineren Fundus von weniger als 10.000 Objekten<sup>7</sup> durch zahlreiche Erwerbungen angewachsen. Er enthält neben Designobjekten und Alltagsdingen eine Fotosammlung, eine weitgehend historische Designbibliothek, Dokumente und Archivalien.<sup>8</sup> Die Sammlung ist heute museal, weil ihr zeitlicher Schwerpunkt auf der DDR und (in viel geringerem Maß) auf der Vorkriegs-Moderne zwischen Werkbund und Bauhaus liegt. Design aus dem wiedervereinigten Deutschland wurde nicht mehr gesammelt. Wegen des großen Anteils an „anonym“ gestalteten Dingen, Gebrauchsgrafik und Massenartikeln kann die Sammlung auch als Fundus zur Alltagsgeschichte besonders der DDR gesehen werden.

Diese Bewertung ist weitgehend ein Produkt der 1990er Jahre: Unter ihrem langjährigem Leiter Hein Köster hat sie sich, mit der Auflösung der DDR und ihrer staatlichen Strukturen nach neuer Legitimation und Existenzsicherung suchend, in den Jahren nach 1990 in der Hauptstadt als eines der ersten retrospektiv auf die DDR spezialisierten Museen etablieren können und ambitionierte kleine Ausstellungen im Spannungsfeld von Alltagskultur, Zeit- und Kunstgeschichte gezeigt. Diese geschichtspolitisch bedeutsame Profilbildung wirkt bis heute nach und zeigt sich nicht zuletzt in der langjährigen Finanzierung und Förderung durch das Land Berlin und den Bund, schließlich in der institutionellen Übertragung an dessen Nationalmuseen: 1999 wurde die Sammlung dem Deutschen Historischen Museum, 2005 schließlich der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland als dessen Berliner Standort übertragen. Dass solche Geschichtsmuseen als Träger vorwiegend an den geschichtlichen Kontexten der Sammlungsobjekte interessiert ist, kann vor dem Hintergrund der noch nicht abgeschlossenen Historikerkontroverse über die *richtige* Darstellung der DDR-Zeit nicht überraschen.<sup>9</sup> Gleichwohl sollte darüber das Profil Designgeschichte nicht vergessen werden, denn es bildet den Kern dieser Sammlung, die nun kein eigenes Museum mehr ist. Die Zukunft wird neue Fragen an die DDR-Geschichte stellen und neben der aktuell vorherrschenden Perspektive auf die politische Durchherrschaft des Alltags oder Formen der Repression werden auch Fragen nach der Kunst- und Kulturgeschichte dieses Landes wieder neu und differenzierter beantwortet werden müssen. Ein Museum, das über solch einen ungewöhnlichen, von den Zeitgenossen aufgebauten Bestand verfügt, wird darauf einige Antworten geben können. Immerhin ist die Sammlung früh und systematisch als Musterkollektion von guter Formgestaltung<sup>10</sup> in der DDR sowie deutscher Designtraditionen zusammengetragen worden.

### **Die frühen Jahre: Beispielsammlung und Kunsthandwerk**

Die Sammlungshistorie ist eng verbunden mit der Geschichte des zentralen „Amts für industrielle Formgestaltung“ (AiF) in der DDR. Nach seiner Gründung als „institut für industrielle gestaltung“ 1950 wurde es zunächst in „Institut für angewandte Kunst“ (IAK) umbenannt und später noch mehrfach umstrukturiert. Letztlich diente es in der zentralistisch organisierten DDR der zentralen *Anleitung und Kontrolle* von Designern und Herstellern, aber auch der Bildung und Vermittlung. So war es bis 1990 direkt leitenden staatlichen Stellen unterstellt: zunächst dem Ministerium für Kultur, in den 1960er Jahren dem Deutschen Amt

---

<sup>6</sup> Basis für Aussagen über Sammlungsobjekte, Erwerbungen und Entwicklungen sind die Inventarbucher der Sammlung Industrielle Gestaltung von 1953 bis 1990. Die Fundstellen und Inventarnummern werden im Folgenden nicht explizit genannt, sondern sind über das Erwerbungsjahr erschließbar.

<sup>7</sup> Dieser Zahl liegen Schätzungen aus den Inventarbuchern zugrunde.

<sup>8</sup> Vgl. [www.hdg.de/berlin/sammlung/bestand/objektsammlung](http://www.hdg.de/berlin/sammlung/bestand/objektsammlung).

<sup>9</sup> Vgl. etwa Martin Sabrow u. a. (Hg.): *Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.

<sup>10</sup> Der Begriff „Design“ galt im offiziellen Sprachgebrauch der DDR als westlich und wurde bis zu einem von der Sowjetunion ausgehenden Umschwung 1978 peinlich vermieden, danach ersetzte er aber „Formgestaltung“ vollständig.

für Meßwesen und Warenprüfung, seit 1972 als AiF dem Ministerrat der DDR. Das Institut oder Amt handelte also im Auftrag und Sinn des Staates, wenn es seine Hauptaufgaben erfüllte: Warenprüfung und Begutachtung, Produktgestaltung für einzelne Wirtschaftszweige oder Hersteller, Öffentlichkeitsarbeit durch Publikationen und Ausstellungen. Diesen Aufgaben dienten die Arbeitsmittel, die man zusammentrug. Wie beim bundesdeutschen Rat für Formgebung bestanden sie zunächst in einer umfangreichen Fotosammlung, die Dias und Abzüge von Produkte aus der aktuellen DDR-Produktion, historischen Vorbildern und internationalen Highlights bereithielt. Die heute knapp 30.000 Motive dienten als Vorlage für Veröffentlichungen und Vorträge.<sup>11</sup>

Der Gründungsdirektor Mart Stam nannte bereits 1950 als Ziel, „Unterlagen und Material“ sowie „Mustersammlungen“ zusammenzustellen, aber vor allem zu forschen und für die Industrie beratend und entwerfend zu arbeiten.<sup>12</sup> Muster und Dokumente hatten schon bei der Gründung keinen Selbstzweck, schon gar keinen musealen, sondern waren Arbeitsmittel vor allem für die zweite, zunehmend wichtige Aufgabe des Instituts, die Öffentlichkeitsarbeit. (Sozialistische) Geschmackserziehung und gleichzeitig Leistungsschau der volkseigenen Industrie zu sein, war der Anspruch ihrer Ausstellungen. Das Institut begann seine Ausstellungen erst 1952 mit der Schau „Industriewaren heute“, und dafür wurde schließlich ein „Archiv“ von Ausstellungsobjekten angelegt, die man von Herstellern und aus dem Handel zusammentrug – dies wohl schon ohne Mart Stam, der in jenem Jahr als „Formalist“ aus dem Amt gedrängt und Opfer der rigiden Kulturpolitik der SED wurde.<sup>13</sup> – Das Institut zeigte in den 1950er Jahren aus seiner noch kleinen Produktsammlung populär angelegte geschmacksbildende Ausstellungen zu verschiedenen Warengruppen wie Glas, Keramik, Kunsthandwerk allgemein oder Spielzeug. Dazu kamen allgemeine Leistungsschauen der Wirtschaft, etwa mit „Industriewaren heute“, oder auch Einblicke in das Kunsthandwerk anderer sozialistischer Länder. Sie wurden teilweise als Wanderausstellungen in Museen der DDR gezeigt. Im Sinne der damals von der SED eingeforderten „nationalen Tradition“ dominierten oft kunsthandwerkliche Waren. Modernes Industriedesign wurde zumindest nicht als solches propagiert. Als Vorbilder galten damals barocke bis klassizistische und biedermeierliche Gestaltungselemente (aus dem *fortschrittlichen Bürgertum*), traditionelle Volkskunst aus Deutschland oder slawischen, weil sozialistischen Ländern. Die Inventare zeigen, dass zu diesen Themen zahlreiche Objekte gekauft bzw. nach Ausstellungsende inventarisiert worden sind.<sup>14</sup>

1952 erwarb man nur wenig, dafür in den Folgejahren viel bei Herstellern oder im Kunstgewerbehandel: Keramik, Glas, Porzellan, Spielzeug und Textilien. Häufig war darunter thuringisch-sächsische Volkskunst: Keramik aus der Topferstadt Bürgel, Holzspielzeug und Figuren aus dem Erzgebirge, sächsische Möbelstoffe, Gardinen und Teppiche, Tafelgeschirr und Zierporzellan aus Thüringer Porzellanmanufakturen oder aus Meien. Manche

---

<sup>11</sup> Die Fotothek lieferte ab 1955 das Material für die Warenkunde „Form und Dekor“ und auch für die einzige Design-Zeitschrift der DDR „form + zweck“ (1956-1990, danach mit anderem Konzept privat weitergeführt). Weitere wichtige Veröffentlichungen des Instituts waren daneben vor allem aus den frühen Jahren Broschüren zu Ausstellungen, Lehrmaterial für Hochschulen sowie theoretische Schriften.

<sup>12</sup> Mart Stam: „Neues Institut für industrielle Gestaltung“, Berliner Rundschau 13. 6. 1951, zitiert nach Simone Hain: Mart Stam in der DDR. „...spezifisch reformistisch bauhausartig ...“, in: Form + Zweck, H. 2/3, 1991, Anm. 13. Unter seiner Ägide entstanden an der Kunsthochschule und am jungen Institut sachliche Entwürfe für Haushaltgegenstande oder für neue Sozialeinrichtungen wie Kindergärten. Ein explizites Sammlungskonzept ist ebenso wenig bekannt wie eine ausführlichere Objektdokumentation.

<sup>13</sup> Die SED initiierte eine Kampagne gegen „Formalismus“, angeblich Zeichen kapitalistisch-amerikanischer und damit feindlicher Ideologie auf ihrem III. Parteitag 1950. Ausführlich beschrieben etwa in: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands auf der Tagung am 15., 16. und 17. März 1951, Berlin 1951, bes. S. 3-7.

<sup>14</sup> Die frühe Entwicklung ist im ersten, 1952 bis 1965 geführte Inventarbuch zum „Archiv des Instituts“ abgebildet. Später wurde der Bestand parallel zu einer Sammlungsbereinigung in anderen Büchern neu inventarisiert. Spätere Erwerbungen wurden in den folgenden Büchern erfasst.

Ziergegenstande wurden bewusst als "Volkskunstkitsch" und damit Negativbeispiele guter Gestaltung erworben. Seltener findet sich modernes Industriedesign, etwa Lausitzer Glas nach Entwurfen von Friedrich Bundtzen, Horst Michel oder Wilhelm Wagenfeld, was nicht nur darauf hindeutet, dass sachliche Formgestaltung politisch diskreditiert war, sondern dass sie auch kaum hergestellt wurde.

Frappierend ist, dass sich der eigentliche Schwerpunkt des Instituts kaum in diesem „Archiv“ widerspiegelt: Nur Einzelstücke aus der eigenen Entwurfsarbeit wurden übernommen, so vor allem Colditzer Tapeten oder Holzspielzeug und Handspielpuppen. Aktuelle Institutsarbeiten wurden offenbar kaum archiviert, sondern befanden sich in einem eigenen „Modellraum“, und der Übergang in die Sammlung war alles andere als selbstverständlich, auch wenn sie in Ausstellungen gezeigt wurden. Fast eine Ausnahme waren 1953 übernommene Modelle eines Aluminium-Aschenbechers für die Deutsche Reichsbahn, entworfen von Marianne Brandt (Institutsmitarbeiterin bis 1954).

Profilgebend in den 1950er Jahren waren dagegen Ankäufe historischer *Vorbilder* aus dem Kunsthandel – vor allem Gefäße und Tafelgeschirr aus Zinn, Porzellan oder Steingut des 18. und 19. Jahrhunderts. Manches übernahm man auch direkt vom Ministerium für Kultur bzw. seinem Vorgänger bis 1954, der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten. Insgesamt wurden in diesen ersten sechs Jahren bis 1957 etwa 1400 historische Objekte und Belege der aktuellen Produktion inventarisiert. Bis 1962 kamen nochmals etwa 900 hinzu – ein rasches Wachstum, das die Bedeutung der Ausstellungsarbeit zeigt. Inhaltlich belegt die Orientierung an klassischen Stilen und der Volkskunst, wie stark das Institut mit seinen Ausstellungen an die politische Linie vom Aufbau einer spezifischen *sozialistischen Nationalkultur* als bewusstem Gegenmodell zum westlichen *Kosmopolitismus* und *Funktionalismus* gebunden war.<sup>15</sup>

Das Erwerbungsprofil entsprach den erweiterten Aufgaben des Instituts. 1954 hatte der Ministerrat beschlossen, die Verantwortung für die Gestaltung von Gegenständen des Wohnens zwischen drei Instituten aufzuteilen.<sup>16</sup> Das Berliner Institut erhielt die Zuständigkeit für Glas, Keramik, Wohn- und Bekleidungstextilien, Holz- und Spielwaren, Lederwaren, Beleuchtungskörper und Tapeten. Gegen Ende der 1950er Jahre wurde zusätzlich eine Abteilung „Technische Konsumgüter“ gegründet. Dieses neue Profil brachte vereinzelt erste technische Geräte in den Bestand wie Reglerbugeleisen, Wasserkocher oder Kuchenmixer, aber auch Mobelbeschlage aus Metall und Kunststoff.

Gleichzeitig arbeitete das Institut auch immer wieder direkt im Staatsauftrag: So entwarf der Buchbinder Otto Gubat diverse Bucheinbände für die *heiligen Bücher* des Sozialismus, nämlich für Marx-Engels-Werkausgaben oder ein Etui für die 1953 gestiftete höchste Auszeichnung der DDR, den Karl-Marx-Orden. Mit Spielzeugtieren des Grafikers Ernst Rudolf Vogenauer kamen einzelne Produktentwurfe der dem Institut am engsten verbundenen Kunsthochschule Berlin-Weißensee in dieser Zeit in die Sammlung, ebenso

---

<sup>15</sup> Stams Nachfolger als Chef des Instituts war der parteitreue Grafiker Walter Heisig. Siehe etwa dessen programmatischen Vortrag: Rede des künstlerischen Leiters des Instituts für angewandte Kunst, Walter Heisig, anläßlich einer Tagung der Entwerfer für Industrieerzeugnisse, in der Deutschen Akademie der Künste, in Berlin am 20. Januar 1953, o. O. u. J. [Berlin 1953], bes. S. 6 f.: „Für den Formalismus ist kennzeichnend seine Verleugnung aller nationalen Traditionen. Er lehnt Ornamentik und Formenreichtum ab und betrachtet die Form als Selbstzweck. [...] Der Formalismus hat seine Wurzel im Kosmopolitismus. [...] Der Formalismus entspringt ebenso wie der Kitsch der kapitalistischen Profitsucht.“

<sup>16</sup> Siehe: „Aus dem Ministerratsbeschluss vom 21. Januar 1954“, in: Neues Deutschland vom 28. Januar 1954. Das Berliner Institut teilte seine Zuständigkeit fortan mit dem von Horst Michel geleiteten Institut für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar und dem Forschungsinstitut für Innenarchitektur der Deutschen Bauakademie in Berlin. Siehe auch Heinz Hirdina: Gestalten für die Serie, Dresden 1988, S. 50 f.; Siegfried Gronert: Horst Michel und das Institut für Innengestaltung. Der Weimarer Beitrag zur industriellen Formgebung in der DDR, in: Frank Simon-Ritz u.a. (Hg.): „Aber Wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen!“ Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar, Weimar 2012, Bd. 2, S. 147-174.

keramische Vogelpfeifen aus einem Gestaltungswettbewerb. Einiges davon ist heute in den Schauvittrinen im Museumsdepot der Sammlung zu sehen.

Fast gar nicht findet sich dagegen die als vorbildlich geltende sowjetische Volkskunst. Und nur vereinzelt wurden Objekte von westdeutschen Firmen und Kunsthandwerkern gekauft, wie etwa Gefäße des politisch unverdächtigen, weil linken Metallkunstlers Karl Raichle aus Meersburg am Bodensee.

Ab 1956 und damit nur langsam wurden moderne Haushaltwaren und Technik „archiviert“, die teils im Handel, teils beim Hersteller gekauft wurden: Jenaer Glas, Besteck und Metallgeschirr der Auer Besteck- und Silberwaren, Leuchten von Lutz Rudolph und Horst Michel, Telefone, Rasierapparate oder 1963 eine zweiteilige Rundfunk-Kombination von HELI.

Die weitgehend antimodernistische Phase neigte sich ab 1958 somit ihrem Ende entgegen, was auch eine Bestandsbereinigung zeigt: Fast alle der vielen historischen Gefäße, Tafelgeschirr und die moderne Volkskunst wurden über das Kulturministerium an „Staatliche Museen“ abgegeben, vielleicht an eines der Kunstgewerbemuseen in der DDR. Zerbrechliches wurde nach den Wanderausstellungen immer wieder beschädigt ausgesondert. Vieles diente im Institut nach einigen Jahren auch als Einrichtung. Der Bestand schmolz damit um etwa ein Drittel. Die Sammlung war also keinesfalls unantastbar und gehuteter Forschungsgegenstand, sondern ein in Nebenräumen des Instituts wie Dachboden oder Keller prekär gelagertes Reservoir für die Ausstellungsprojekte. Gleichwohl näherte sich das Institut in einer Zeit, als die Formalismus-Doktrin weniger streng gehandhabt wurde, der internationalen Entwicklung an und orientierte sich auf funktionale Waren mit modernen Materialien. Das ist an einer Umprofilierung hin zu technischen Geräten abzulesen und der Bevorzugung sachlich gestalteter Objekte auch in den Ausstellungen. 1963 wurde die Kulturorientierung des Instituts mit der Abtrennung vom Ministerium für Kultur aufgegeben und es schließlich dem „Deutschen Amt für Meßwesen und Warenprüfung“ als technische und wirtschaftliche Prüfstelle für gute Gestaltung unterstellt.<sup>17</sup>

### **Die mittleren Jahre: Moderner Ausstellungsfundus**

Wie erwähnt, kam modernes und technisches Gebrauchsgut trotz der erkennbaren Umprofilierung des Instituts erst nach und nach in die Sammlung. Auch die seit 1958 mit dem Chemieprogramm zur Entwicklungsprioritat erklärten Kunststoffe fanden nur mit Verzögerung Eingang. Insgesamt bedeuteten diese wirtschaftsnahe Zeit, bis zur erneuten Umorganisation 1972, magere Jahre für die Sammlung: nur etwa 900 Objekte wurden erworben. Die Verzeichnisse zeigen, dass der Bestand eher als Gebrauchsinventar nicht nur für Ausstellungen diente. Nach deren Ende wurden viele Dinge zur Raumausstattung und mitunter als Verkaufsstelle für die Mitarbeiter abgegeben. So dienten Sitzmöbel und Tische, Tischdecken, Teppiche wie auch einzelne Radios, Telefone und Leuchten oder ein ganzes Mbelprogramm der Deutschen Werkstätten Dresden-Hellerau (MDW) im Institut schließlich als recht repräsentative Einrichtung. Gleichzeitig hatte man damit eine Nachnutzung vor allem für sperrige Dinge, die das Institut nicht in den ungenügenden Lagerräumen unterbringen konnte. Dazu muss man sich vor Augen halten, wie schwer es war, die hier propagierten Gegenstände im normalen Handel zu kaufen: mit langen Bestellfristen, Beziehungen oder einfach Glück. Manche Haushaltgegenstande wurden an andere Einrichtungen abgegeben, "als Dekoration“, „für Delegation und Gastgeschenke" oder es finden sich Einträge wie: "im Hause verbraucht", "verrostet und vermodert". Der in der Theorie, wie etwa in der hauseigenen Zeitschrift „form + zweck“ häufig beschworene soziale Anspruch, eine Lebensumgebung für den „sozialistischen“ Menschen zu schaffen (etwa in Mobiliar, das auf die neue Fertigteil- und Typenbauweise abgestimmt war), war

---

<sup>17</sup> Sichtbar wird die Umstrukturierung in einer Neubewertung der Sammlung: das erste Inventarbuch wurde bis Nr. 3949 geführt, danach abgeschlossen und Objekte in spezielle Einzelinventarbcher (Keramik, Glas, Geräte/Apparate/Maschinen, Textil, Modelle, Kunsthandwerk, Kitsch) eingetragen.

selbst für Staatsangestellte und ein Institut (als *gesellschaftlicher Bedarfsträger*) unter den wirtschaftlichen Schwierigkeiten der DDR kaum einzuhalten.

Gleichzeitig gewann in den 1960er Jahren die Übernahme von Haushaltgegenstanden und -technik aus der aktuellen Produktion an Bedeutung, etwa beim Porzellan, das meist von den großen Herstellern Colditz, Kahla oder Meien angekauft wurde. Und noch eine Tendenz: Ab 1968 erwarb das Institut aus Privathand Kandem-Lampen und tauschte mit einem Betrieb aus deren Büroeinrichtung frühe Stahlrohrmobel von Mies van der Rohe und Marcel Breuer gegen aktuelle Möbel. Offenbar von einer ehemaligen Bauhaus-Schülerin wurden Dokumente und vor allem Stoffe aus der Textilwerkstatt des Bauhauses angekauft. Diese Orientierung auf die noch vor kurzem verschriene klassische Moderne ist bemerkenswert, wenn man sich vor Augen führt, wie sehr Designer nach der V. Kunstausstellung der DDR 1962 ihre Arbeit rechtfertigen mussten, nicht zuletzt der Juryvorsitzende Horst Michel.<sup>18</sup> Nach einem Ausstellungsrundgang Walter Ulbrichts hatte es in der Presse und Versammlungen einen großen propagandistischen Rundumschlags von SED-Kulturfunktionaren gegen die dort gezeigte sachlich-moderne Produktgestaltung gegeben.<sup>19</sup> Doch offenbar war dieser, nach den 1950er Jahren zweite Formalismus-Affront für das Institut nicht so wirkungsmchtig, dass es seine Öffentlichkeitsarbeit langfristig beeinflusst hätte. Schon 1962 hatte es von Hubert Petras gestaltete Gefäße besessen, die im Neuen Deutschland als „kalter Funktionalismus“ bezeichnet worden waren, 1963 erwarb es erneut dessen Vasen und Aschenbecher. In der Ausstellung „Form Funktion Qualität“, in den 1960er Jahren in verschiedenen osteuropäischen Hauptstädten gezeigt, präsentierte das Institut erstmals Werkbund- und Bauhaus-Design und stellte die ostdeutsche Gestaltung damit in deren Traditionslinie.<sup>20</sup>

Moderne Tendenzen als Spiegel der sich immer moderner orientierenden DDR-Wirtschaft zeigten sich noch in anderen Sammlungsbereichen: Spielzeug wurde nun vermehrt aus Kunststoff hergestellt und angekauft. Für die Bedeutung des Werkstoffs, aber auch die Abwendung von der Formgestaltung als „angewandte Kunst“ hin zum Alltagsgebrauch spricht, dass es keine Scheu vor Gießkannen oder Toilettendeckeln aus Plaste nach Entwürfen der Kunsthochschule Burg Giebichenstein gab, die gesammelt und offenbar ausgestellt wurden. Elektrogeräte wie Kaffeemaschinen, Lampen, Nähmaschine, Radios, „Heiluftduschen“ und oder eine „32-teilige Campinggarnitur“ kamen regelmäßig hinzu. Produkte von Institutsmitarbeitern oder Professoren der Kunsthochschulen werden ebenfalls angekauft, darunter Jürgen Peters, Erich John, Wolfgang Dyroff, oder Hans Brockhage. Möbel führten in dieser Sammlung meist ein Schattendasein, was sicher an den schlechten Lagerbedingungen lag. Zwar wurde eine frühe Anbauwand MDW 70 übernommen, aber Sitzmöbel sind etwa selten. Nach 1972, im neugebildeten AiF, das endgültig zur *Designzentrale* der DDR geworden war, kamen jedoch immer wieder Hochschulentwurfe für Möbel hinzu, die etwa von Rudolf Horn an der *Burg* betreut worden waren oder Kleinmöbel von Horn selbst. Einzelne Spielzeugentwurfe aus Weißensee wurden aufgenommen und erstmals mit Clauss Dietels Moped Simson S50 ein Fahrzeug. Die Sammlung wuchs bis 1977 um etwa 700, bis 1982 weiter um mehr als 1000 Objekte.

Zugleich wuchsen in dieser Zeit die Ausstellungsaufgaben. Thematische Schauen, zunächst „Form Funktion Qualität“, wurden in Moskau oder Warschau als Ausweis ostdeutscher Leistungsfähigkeit präsentiert, und an gemeinsamen Ausstellungen des RGW im

---

<sup>18</sup> Vgl. Hein Köster: Schmerzliche Ankunft in der Moderne. Industriedesign auf der V. Deutschen Kunstausstellung, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Wunderwirtschaft. DDR-Konsumkultur in den 60er Jahren, Köln u. a. 1996, S. 96-103.

<sup>19</sup> Vgl. Karl-Heinz Hagen: „Hinter dem Leben zurück“, Neues Deutschland vom 4. 10. 1962; Schwarze Tassen in der DDR, in: Der Spiegel 50/1962 vom 12. 12. 1962, S. 100.

<sup>20</sup> Diese Wendung ist besser noch in der Publizistik ablesbar: „Schnell aufeinander folgend, waren zwischen 1963 und 1966 drei monographische Darstellungen zum Bauhaus erschienen.“ Hirdina (wie Anm. 16), S. 155, Anm. 200; Hein Köster: Eine schwierige Begegnung. Bauhaus und Bauhausrezeption im Osten, in: MuseumsJournal [Berlin], Juli-September 2009, S. 17-19.

tschechoslowakischen Jablonec beteiligte sich das Amt regelmäßig. Leipzig als Stadt der internationalen Mustermessen, und damit zumindest des West-Ost-Austauschs war neben Berlin der Ort, wo das Amt zusammen mit dem Grassimuseum häufiger Ausstellungen zur Formgestaltung zeigte. Zwischen 1958 und 1965 gehörte die Prüfung und Vergabe der „Goldmedaillen für hervorragende Formgebung“ auf der Messe zu den Aufgaben des Instituts, ab 1978 des Preises „Gutes Design“.

Übrigens wiederholten nicht nur Presseartikel, sondern auch Gastebucher von Designausstellungen in der DDR regelmäßig einen Kritikpunkt der Besucher: *Wie schön – aber wo kann man das denn kaufen?*<sup>21</sup> Aus den Klagen von Gestaltern und Kulturjournalisten wird besonders deutlich, dass die staatlichen Handelsorganisationen, neben den Herstellern, als ewige Gegner der guten Form im Alltag angesehen wurden. Der Vorwurf: Sie bevorzugten Kitschiges und Traditionelles, sahen eher auf ökonomische Kriterien und Kundenwünsche und setzten auch prämierte Entwürfe nicht um. Der Weimarer Gestalter Horst Michel vertrat die Ansicht, durch die Geschmackserziehung der Bevölkerung könnte man den Handel unter Qualitatsdruck setzen, aber das scheint immer nur eine Hoffnung geblieben zu sein. Schuldzuweisungen an Hersteller und Handel hatten jedoch gleichzeitig eine Ventilfunktion, denn über das Nicht-Funktionieren der Planwirtschaft und die immer stärkere Abhängigkeit von (West-) Exporten als vom Binnenmarkt offen zu diskutieren war ein Tabu.

Gleichzeitig waren vom AiF und vom Verband bildender Künstler der DDR ausgerichtete Ausstellungen oft die einzige Möglichkeit für das Volk, sich über aktuelle Designideen, Entwürfe und das Beste aus der Produktion ein Bild zu machen. In den Kunstgewerbemuseen der DDR fristete das aktuelle Design eine Randexistenz, trotz der Bemühungen etwa des Grassi-Museums Leipzig<sup>22</sup> oder des Ost-Berliner Kunstgewerbemuseums, das in Köpenick eine kleine Dauerausstellung einrichtete.<sup>23</sup> Neben Beschaffungsschwierigkeiten – der Handel bot tatsächlich prämierte und in der Presse gelobte Waren nicht oder nur sporadisch an und die exportorientierten Hersteller hatten häufig kein Interesse an der Werbung für solche Nischenprodukte im Inland – standen die Museen wohl auch unter Druck durch Parteifunktionäre, keine unstillbaren Konsumbedürfnisse zu wecken. Unter solchen wirtschaftlichen Aspekten wird deutlich, dass gut geformte Konsumgüter in der DDR offenbar Luxusgüter waren, an die selbst Museumsdirektoren kaum herankamen. Dagegen standen dem wirtschaftsnahen AiF bessere Beschaffungswege offen, was rückblickend den Wert seiner Designsammlung deutlich macht. Die Sammlung industrielle Gestaltung verkörperte damit schon in ihrer Entstehungszeit Utopien jenseits der Wirklichkeit: die einer modernen leistungsfähigen Industrie und zugleich die einer technikgepragten, schönen, dem Anspruch nach sozialistischen Lebensumwelt.

### **Die späten Jahre: Die Sammlung wird historisch**

Ein konzeptioneller Umbruch kündigt sich leise an: Das AiF baute seine Sammlung ab 1978 mehr und mehr historisch aus. Einerseits wurden weiter Porzellan, Glas, Spielzeug, Textilien erworben und nach 1978 Belegstücke solcher Waren, die mit „Gutes Design“ prämiert wurden. So gelangten auch technische Geräte wie Lötkolben oder Messgeräte in die Sammlung. Das Amt zeigte die jährlich etwa 50-70 Produkte in Ausstellungen und druckte Kataloge. Allerdings mussten oft genug „Designleistungen mit eigenständig-hochqualitativer

---

<sup>21</sup> Kritik daran, dass Formgestaltung in Ausstellungen zu sehen, aber nicht im Handel zu kaufen war, gehörte schon in den fruhlen Jahren der DDR zu Presseberichten, etwa in der Berliner Zeitung vom 4. 12. 1953 oder 28. 6. 1959. Einige Gastebucher von Ausstellungen sind in der Sammlung Industrielle Gestaltung erhalten.

<sup>22</sup> Das Grassi-Museum für Kunsthandwerk zeigte etwa in den 1960er Jahren die Reihe „DDR-Form“ in Zusammenarbeit mit Horst Michel und dem Rat für Formgestaltung, die jedoch bald wieder eingestellt wurde.

<sup>23</sup> Diese Angaben beruhen auf den unpublizierten Lebenserinnerungen und einem Gespräch mit dem langjährigen Direktor dieses Museums, Günter Schade.

Ausstrahlung [...] mit der Lupe gesucht werden“.<sup>24</sup> Denn obwohl die Designer stolz auf ihre Auszeichnung waren, ist unübersehbar, dass nicht wenige der insgesamt fast 700 prämierten Produkte vor allem an der Exportwirtschaft orientiert oder nicht serienreif waren.<sup>25</sup>

Gleichzeitig kamen aus dem Kunsthandel, vor allem der Galerie am Sachsenplatz Leipzig, oder aus Privathand ganze Nachlassteile älterer Designer und Einzelstücke, einzelne Grafiken und erstmals Plakate hinzu. Nur nach genauerer Beschäftigung mit der Arbeit des Amtes und seiner Abteilungen ließe sich hier sagen, was davon für Ausstellungen zielgerichtet erworben wurde, und was als Belegsammlung. Gleichwohl hatte diese weite Öffnung einen kulturpolitischen Hintergrund: Seit Mitte der 1970er Jahre erlaubte das Konzept der SED von *Tradition und Erbe* auch die Aneignung solcher künstlerischer Entwicklungen und historischer Prozesse als *Erbe*, die bis dato nicht in das lineare Geschichtsverständnis der Herrschenden gepasst hatten. Für die Designsammlung bedeutete dies die Möglichkeit, nun auch *kapitalistisches Kulturgut* wie Objekte der klassischen Moderne zusammenzutragen und damit die Entwicklung in der DDR in eine spezifische deutsche Herkunft einzuordnen. Im Vergleich zu der aufgeheizten Phase der Formalismus-Debatte am Anfang der DDR war das eine diametrale Wendung, wenn sie auch offen nicht thematisiert wurde.

Von privaten Sammlern und dem VEB Antiquitäten oder aus Gebrauchtwarenladen wurden historische Spiele (vor 1945) gekauft, ein Riemerschmid-Zimmer, historische Haushaltgeräte, Bücher und Werbeschilder, Thonet-Möbel und Wagenfeld-Gefäße. Der Kunsthandel bot 1977 Mappen mit Dokumenten und Zeichnungen von Marianne Brandt, die sie etwa für die Ruppelwerke Gotha oder am Anfang der 1950er Jahre am Berliner Institut selbst geschaffen hatte: dort waren es Entwürfe für Taschen, Schuhe, Uhr, Gefäße, Tapeten. Das Institut selbst wurde sensibel für seine Geschichte und versuchte seine Frühgeschichte mit Sammlungsstücken, wie etwa Armaturen von Mart Stam aus dem eigenen Institutsgebäude, zu belegen. Die Glasgeschirr-Serien „Europa“ und „Luzern“ seiner ehemaligen Mitarbeiterin Margarethe Jahny wurden angekauft, waren also nicht seit ihrer aktiven Zeit in der Sammlung vorhanden. Umfangreichere Schenkungen von Gestaltern waren selbst in den 1980er Jahren noch selten. Eine ganzen Serie von Mustermobeln Franz Ehrlichs für die Ausstellung „neues leben – neues wohnen“ in Berlin-Fennpfuhl 1962 war da 1984 eine bedeutende Ausnahme.

Parallel zum Sammeln von Designikonen und Objekten bedeutender Gestalter regte Hein Köster in der ostdeutschen Zeitschrift „form + zweck“ die Hinwendung zur Alltagskultur an. Der Ausstellungsleiter forderte ohne direkte Nennung das, was in der Bundesrepublik etwa mit dem Internationalen Designzentrum Berlin oder dem Museum der Dinge schon diskutiert und erprobt wurde: Die Abkehr vom elitären Kunstgewerbemuseum.<sup>26</sup> Design gab es aus den weiter oben genannten Gründen ja in den Museen tatsächlich kaum. Potential für eine Designsammlung, die sich auch dem Gebrauch in der (historischen) Lebenswelt widmen konnte, hatte lediglich die Sammlung des AiF selbst, und ihre Vermehrung zeigt das: Während sie zwischen 1978 und 1982 um etwa 1100 Objekte anwuchs, 1983 bis 1988 um etwa 1400 Objekte, wurden allein im Jahr 1989 mehr als 900 und im folgenden mehr als 800 Objekte erworben, und zwar zunehmend historische, anonym gestaltete Dinge oder Werbemittel.

<sup>24</sup> Günter Höhne: Penti, Erika und Bebo Sher : Klassiker des DDR-Designs, Berlin 2001, S. 79f.

<sup>25</sup> Textilien, Kleidung, Schuhe, Lampen, Möbel und Spielzeug oder elektrische und elektronische Geräte wurden am häufigsten prämiert. Diese Industriezweige produzierten zunehmend gegen westliche Devisen, wobei die Versorgung in der DDR litt. Auch Maschinen und Fahrzeuge aller Art (114 Mal) wurden häufig ins (westliche) Ausland verkauft.

<sup>26</sup> Hein Köster, Warum sammeln?, in: form + zweck 1/1978: Das „sprengt wissenschaftsspezialisierte, am Wissenschaftsmodell orientierte Museumspraxis“. Vgl. auch ders., Museen für Formgestaltung, in: Hochschule für industrielle Formgestaltung – Burg Giebichenstein (Hg.): Zur Geschichte der industriellen Formgestaltung, 5. Kolloquium, 19./20. November 1981.

Aus Wohnungsauflosungen wurden Haushaltgegenstande und Möbel gekauft, um das Wohnen der Zwischenkriegszeit zu dokumentieren, dazu kamen Waren und Einrichtung einer alten Drogerie.<sup>27</sup> Während die DDR wirtschaftlich dahinsiechte und kaum gestalterische Innovationen umgesetzt werden konnten, entwickelte die Abteilung Ausstellungen des AiF ein Museum der Alltagsdinge mit ostdeutschem Einschlag. 1987 war es erstmals möglich, im neugegründeten „Designzentrum Neue Industriekultur“ zwar kleine, aber dauerhafte Räume dafür unter dem neuen Namen „Sammlung industrielle Gestaltung“ zu belegen. Hier wurde meist Hochwertiges der fruhlen DDR gezeigt.

In dieser letzten Phase kam ebenfalls kaum Westdeutsches oder Internationales in den Bestand, dagegen beklemmend viel privat Gesammeltes: historische Werbeschilder und Blechdosen, Schreibmaschinen oder Spielzeug. 1990 profitierte die Sammlung nachträglich von der Antiquitatenschieberei der DDR, indem sie mehr als 600 historische Spielzeuge, Möbel und Werbemittel aus einem Lager der bis dato nur exportierenden *Kunst und Antiquitäten GmbH*<sup>28</sup> kaufen durfte. Und doch markieren nicht solche Erwerbungen das vorläufige Ende der staatlichen Designsammlung der DDR 1990: Schon rückblickend, als Belege eines untergehenden Landes, kaufte sie sich vor der Wahrungunion quer durchs Sortiment eines Berliner Spielwarenhauses.

### Ein Fazit

Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Diskussionen um die Sammlung industrielle Gestaltung bleibt festzuhalten: Für ihre Entwicklung waren lange die Ausstellungsaufgaben des Instituts bestimmend, und damit die Gestaltungsentwicklung in der DDR. Nur selten und auf Umwegen (etwa durch Schenkungen von Gestaltern) fanden am Institut entworfene Produkte ihren Weg in die Sammlung – Entwicklungsarbeit und Warenprufungen waren offenbar davon weitgehend getrennte Aufgabenfelder. Das Interesse besonders für das Bauhaus erwachte Mitte der 1960er Jahre, verzögert zur internationalen und westdeutschen Rezeption der Moderne, und das Sammeln wurde bei Gelegenheit bis zum Ende der DDR fortgesetzt. Parallel zur Tendenz eines auf DDR-spezifische *Traditionen* und gesamtdeutsches *Erbe* orientierten Designmuseums trat das Interesse an Alltagsdingen, Anonymdesign und Verpackungsdesign hinzu. Ab 1970er Jahren gelang es immer besser, die Sammlung aus dem Vernutzungsprozess herauszunehmen und vor Abgaben zu schützen - ihre goldenen Jahre waren die Ära Honecker.

Die Sammlung in ihrer Struktur ist nicht ohne die Arbeit des Instituts oder Amts zu denken, sie war von ihm geprägt. Aber das Amt war nicht deckungsgleich mit der Sammlung. Ebenso wenig repräsentierte die Sammlung am Ende der DDR die Warenwelt des Landes und sie hatte auch nie den Anspruch, in allen Bereichen der Konsumgüterproduktion vertreten zu sein. Das ist vielmehr eine Erwartung der Nachwendezeit. Die Abteilung Ausstellungen/Sammlung konnte oft direkt vom Hersteller gut Gestaltetes erwerben, was nicht repräsentativ für die DDR war, weil vieles nur in kleinen Mengen verkauft wurde oder auf verschlungenen Wegen. Der Bestand repräsentiert damit ebenfalls nicht die immer umfassendere Exportproduktion der DDR, die sich an Kundenwünschen orientierte bis hin zur Lizenzproduktion.

Zeigt diese Sammlung nun den Alltag, mit seinen Unzulänglichkeiten, den vielen ungestalteten und rückständigen Waren? Diese Frage muss am Ende dieser Untersuchung offen bleiben, denn für die Phase bis 1990 kann sie nur verneint werden. In den Neuerwerbungen nach der Wende, als die Sammlung das Amt überlebt hatte, Hein Köster und seine

<sup>27</sup> 1989 wurde die historische Ausstattung einer Apotheke in der Berliner Wichertstrae übernommen und 71 historische Gegenstände aus einer Drogerie.

<sup>28</sup> Die Firma verkaufte Kunstwerke und andere historische Objekte gegen Devisen in den Westen, die sie aus Privathand oder Staatsbesitz mit teilweise unsauberen Methoden übernommen hatte. Sie gehörte zum Bereich Kommerzielle Koordinierung des Ministeriums für Außenhandel der DDR, das direkt dem Zentralkomitee der SED unterstellt war.

Mitarbeiter Nachlassverwalter und Archäologen „entschwundener Lebenswelten“<sup>29</sup> wurden, tritt diese Tendenz deutlicher zu Tage. Design hat das AiF auf dem Gebiet der DDR als erste und systematisch gesammelt – dagegen mussten aus der Rückschau Objekte gefunden werden, die den Alltag prägten.

Sichtbar wird an der Sammlungsgeschichte auch, dass das Verhältnis zwischen Formgestaltung und Politik im geteilten Nachkriegsdeutschland differenzierter betrachtet werden muss. Politische Kampagnen der SED fanden Opfer unter Gestaltern und auf Leitungsebenen, konnten langfristig jedoch die Tendenz zur Moderne nicht verhindern und ein sozialistisches Sonder-Design nicht verordnen.

Unabdingbar zum Verständnis sind die oft konkurrierenden Entwicklungen in beiden deutschen Staaten.<sup>30</sup> Die Systemkonkurrenz macht deutlich, dass Produktdesign zumal von staatlicher Seite auch immer als Symbol für die Leistungsfähigkeit des eigenen Landes gesehen und genutzt wurde. Wichtig bleibt also, die öffentlichen Vermittlungsstrategien im Auge zu behalten ebenso wie die jeweiligen Beziehungen zwischen den Designforderern AiF in der DDR bzw. Rat für Formgebung in der Bundesrepublik zur Industrie. Heute sind Einrichtungen des Bundes zuständig für die Überlieferung der geteilten deutschen Designgeschichte und somit in der Verantwortung für ihre Aufarbeitung. Eine übergreifende Ausstellung beider deutscher Designgeschichten, wie von Siegfried Gronert 2012 als Perspektive für ein deutsches Designmuseum vorgeschlagen,<sup>31</sup> wäre ein reizvolles Ziel.

---

<sup>29</sup> Vgl. Köster (wie Anm. 3), S. 34-36.

<sup>30</sup> Vgl. Gert Selle: Geschichte des Design in Deutschland, Frankfurt am Main/New York 2007; Günter Höhne (Hg.): Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffaren 1949 – 1989, Köln 2009.

<sup>31</sup> Siegfried Gronert: „Wer braucht ein Deutsches Design Museum?“, in: design report 3/2012.

## Design sammeln

Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin, 3. und 4. Mai 2013

### **Manfred Sommer** **Sammeln: Brauchbares und Sehenswertes**

Abstract: Das ästhetische Sammeln will das Sehenswerte dauerhaft zusammenhalten, um es jederzeit für die Betrachtung zur Verfügung zu haben. Unter den von Menschenhand hervorgebrachten Gegenständen gibt es zwei Sorten rein ästhetischer Objekte. Die einen wurden einzig und allein um ihrer Anschauung willen hervorgebracht: Werke der bildenden Kunst. Die anderen sind nicht mehr gebrauchte Gebrauchsgegenstände, die lediglich noch aufbewahrt und dann auch gesammelt werden, damit sie der Anschauung erhalten bleiben; aber auch Nagelneues, dessen Altwerden gedanklich antizipiert wird, geht in solche Sammlungen ein. Wer Sehenswertes gesammelt hat, will es auch zeigen. So ergibt sich die Ausstellung als Konsequenz aus dem Sinn des ästhetischen Sammelns. Design auszustellen bedeutet, die im Aussehen der Gebrauchsdinge zugängliche Einheit von Zweckbestimmung und Handhabung in der Phantasie des Betrachters lebendig werden zu lassen. Was eine solche Präsentation besonders schwierig macht, ist, dass menschliche Leiblichkeit auf kaum merkliche Weise in den Objekten des Design impliziert ist und dass die dienstbare Ästhetik dieser Objekte sich gerade auch dann im Unscheinbaren zu halten sucht, wenn sie besonders gelungen erscheint.

CV: Prof. Dr. Manfred Sommer ist Professor für Philosophie an der Universität Kiel.  
Forschungsgebiete: Phänomenologie, Gestalttheorie, Bewusstseinsgeschichte. Wichtigste Bücher: Evidenz im Augenblick (1987), Sammeln (1999), Suchen und Finden (2002).  
Herausgeber der Schriften von Hans Blumenberg.

## **Manfred Sommer** **Sammeln: Brauchbares und Sehenswertes**

Zu einer Tagung mit dem Thema "Design Sammeln" vermag die Philosophie kaum etwas Erhellendes beizutragen. Denn weder das Design noch das Sammeln ist ein philosophisches Thema. Ob man nun bei Platon oder bei Aristoteles, bei Kant oder bei Hegel sucht: Man findet nichts, an das sich anknüpfen ließe, von den neueren Begriffsakrobaten ganz zu schweigen.

In der Abteilung 'Ästhetik' haben die Philosophen sich stets für die hohe und höchste Kunst interessiert: Musik wie von Beethoven oder Mahler, Literatur wie von Dante oder Schiller, bildende Kunst wie von Leonardo oder Mark Rothko. Und selbst dann geht es der Philosophie nicht um diese Künstler oder gar um einzelne Werke; sie sind vielmehr nur das Basismaterial, um zu allgemeineren ästhetischen Theorien aufzusteigen. Handwerkliche Gestaltung von Dingen, industrielle Produktion alltagstauglicher Gegenstände, Gebrauchsgraphik - das alles lag und liegt fast immer jenseits der Grenze philosophischer Aufmerksamkeit.

Mit dem Sammeln steht es ganz ähnlich. Nie hat die große Philosophie sich mit so etwas Niedrigerem beschäftigt. Da schien es auch gar keine Fragen und Probleme zu geben. Jeder weiß, was Sammeln ist und wie man es macht. Selbst die Wissenschaftstheorie, die doch umfassend untersuchen sollte, worin wissenschaftliches Tun insgesamt besteht, interessierte sich nur für Hypothesen und Experimente, für Verifikation, Induktion, Deduktion und andere unglaublich wichtige Dinge dieser Art. Mit so etwas Primitivem wie dem Zusammentragen von Dingen und dem Einräumen von Regalen konnte ein ernsthafter Theoretiker sich nicht befassen.

Angesichts dieser Ausgangslage können philosophische Überlegungen zum Sammeln nur an einige grundlegende Unterscheidungen erinnern und zum Thema Sammeln von Design allenfalls ein paar elementare Bemerkungen beisteuern.

### **Ökonomisches und ästhetisches Sammeln**

Die ersten Sammler waren zugleich Jäger. Als nomadische Wildbeuter zogen sie in der Altsteinzeit umher, erlegten Tiere und pflückten Früchte, gruben Wurzeln aus und brachten Holz mit, um überm Feuer das Rohe zu garen. Sammeln diente der Ernährung, war also eine ökonomische Tätigkeit, und gesammelt wurde, was sich verbrauchen ließ. Überdies hatte es eine gesellschaftliche Funktion: Die soziale Kohäsion der Wildbeutergruppe erneuerte sich immer wieder, wenn die von den Streifzügen ins Lager mitgebrachten Essbarkeiten gemeinsam verzehrt und die draußen unterwegs erlebten Abenteuer erzählt wurden.

Irgendwann in unserer tiefen Vergangenheit muss es einen Übergang gegeben haben von einem ökonomischen Sammeln, das lediglich dem Verzehr und dem Verbrauch dient, zu einem andersartigen Sammeln, einem Sammeln, das sogar Dinge, die sich durchaus gut verzehren oder verbrauchen lassen, dennoch davor bewahrt, derart zu verschwinden. Ein bewahrendes Sammeln. Es beginnt damit, dass einer etwas Eigentümliches, Sonderbares, Wunderliches erblickt und stehen bleibt, um es zu betrachten: ein Pilz, der so verdreht ist, dass er aussieht wie eine Schnecke; ein Zweig gewachsen zur Gestalt einer menschlichen Hand. Es ist der Augenblick der Entdeckung des Sehenswertes inmitten des Brauchbaren und Nützlichen. Mit dem Anblick solch einer erstaunlichen Sache ist ästhetische Lust verbunden und mit ihr das Bedürfnis geweckt, das einmal Gesehene dauernd sehen zu können. Da liegt es nahe, es aufzuheben und mitzunehmen, um es, wenn schon nicht immer, so doch immer wieder anschauen zu können. Wer mehrfach solche Objekte auffindet und aufbewahrt, bei dem sammeln sie sich an; wenn er dann absichtlich nach weiteren ihresgleichen sucht, ist er zum Sammler sehenswerter Objekte geworden. Es hat sich in dem, was er tut, aus dem ökonomischen Sammeln heraus das ästhetische Sammeln als neue Handlungsform etabliert.

Auch wenn wir nicht wissen, wann und wo dieses erstmals stattgefunden hat, so kann man doch Bedingungen angeben, die erfüllt sein mussten, damit es zu diesem Übergang hat kommen können. Dazu gehört, dass mehr zur Verfügung stand, als zum Überleben unmittelbar erforderlich war: ein Überschuss an Stoff und Sinn und Zeit. Dass Essbares doch nicht gegessen, dass Brennbares doch nicht verfeuert wird, das hat das zur Voraussetzung, dass man nicht hungert und nicht friert. Des weiteren braucht man einen Sinn für das Ungewöhnliche und Kuriose, ein Gespür für das Sonderbare und Eigentümliche, eine Empfänglichkeit für das Seltsame und Wunderbare. Und schließlich braucht man Zeit - modern gesprochen Muße -, um verweilen zu können bei der Betrachtung der sehenswerten Dinge, die man beim Sammeln von Brauchbarem nicht gesucht und doch gefunden hat.

### **Rein ästhetische Objekte: autonome Kunst**

In der natürlich vorhandenen und der von Menschenhand geschaffenen Wirklichkeit gibt es vieles, was wir, um es immer wieder anschauen zu können, zusammentragen und aufbewahren. Bei entsprechender Disposition dessen, der etwas sieht, kann jeder Gegenstand als wunderbar oder kurios, seltsam oder sonderbar erfahren werden. Alles kann zu einem mit Lust anschaubaren und insofern ästhetischen Objekt werden.

Dennoch hat sich da in der Neuzeit etwas getan, was die Sachlage verändert hat. Infolge dieser Veränderung gibt es Objekte, die nicht erst kraft subjektiver Disposition und Sensibilität sehenswert wurden, sondern es, ihrem eigenen Anspruch nach, immer schon sind. Diese Objekte nennen wir Kunstwerke. Die Veränderung der Sachlage lässt sich ablesen am Wandel dessen, was Kunst genannt wird. Die alten Begriffe für Kunst waren das griechische Wort *techne* und das lateinische *ars*. Diese alten Begriffe bezeichneten in der Antike und im Mittelalter jede Art der Formung: egal ob man aus Metall ein Schwert geschmiedet oder aus Holz einen Esslöffel geschnitzt hat, ob aus Fasern ein Teppich geknüpft oder mit Pigmenten ein Bild gemalt wurde. Kunst war die Tätigkeit, derartiges zu tun, und die Produkte hießen samt und sonders *res artificiales*. Sie alle hatten im jeweiligen Lebensbereich und Funktionszusammenhang eine Aufgabe zu erfüllen.

In der Moderne aber ist es zu einer Art Gabelung gekommen: Die menschlichen Artefakte gliedern sich nun in künstliche Gegenstände auf der einen Seite und künstlerische Objekte auf der anderen. Die letzteren werden gerne der so genannten autonomen Kunst zugerechnet. Es sind *res artificiales*, die weder für Alltagsverrichtungen noch für Kriegshandlungen, weder für kultische Begehungen noch für repräsentative Zwecke verwendet werden. Erst in der modernen Kultur gibt es Künstler, die Gegenstände hervorbringen, die wir Kunstwerke nennen und die einzig und allein dem Begriff des Sehenswerten zu genügen haben und keinem sonst. Solche Objekte, die nur da sind, um Bewunderung abzuverlangen, Staunen zu erregen, den Blick zu fesseln, können rein ästhetische Gegenstände genannt werden. Es sind Gegenstände, die es überhaupt nur gibt, weil die für die Existenz dieser Objekte Verantwortlichen unsere Wahrnehmungsdisposition, unsere sinnliche Affizierbarkeit, unsere theoretische Neugierde kennen und sie zum Grund für das Dasein solcher Dinge werden lassen.

Es gibt zwei Weisen, verantwortlich zu sein für die Existenz von etwas. Man bringt etwas ins Dasein, das es vorher nicht gab. Und man erhält etwas im Dasein, was ohne dieses bewahrende Tun untergehen würde. Produktion und Erhaltung sind die Tätigkeiten, denen Dinge ihr Dasein verdanken. Was bedeutet das nun für die *res artificiales*, für ihre Sehenswürdigkeit und unsere Sammlungstätigkeit?

Autonome Kunstwerke sind sehenswerte Gegenstände, die eigens und ausschließlich zum Zwecke lustvollen Anschauens hervorgebracht wurden und werden. Wenn man die Begriffe Kunst und Ästhetik, Sehenswertes und Anschauung nur weit genug fasst, gibt es selbstverständlich auch andere rein ästhetische Objekte etwa literarischer oder musikalischer Art. Natürlich sind sprachlich inkarnierte Bedeutungsgefüge (wie Romane oder Gedichte) und akustische Sinngebilde (wie Symphonien oder Jazzkonzerte) den Werken der

bildenden Kunst ebenbürtig. Sammlungskundlich ist indes zu bedenken, dass sich diese immateriellen Objekte nicht sammeln lassen. Zumindest nicht als sie selbst. Indirekt natürlich schon, nämlich vermittelt ihrer materiellen Träger: Wir sammeln gedruckte Bücher oder magnetisierte Kunststoffbänder oder digitale Speicherplatten - und damit auch die so aufbewahrten und zugänglichen Bedeutungskomplexe, auf die es uns dabei natürlich ankommt, es sei denn man sammle als Technikliebhaber die Speichermedien selbst.

Bei den Werken der bildenden Kunst ist das anders; sie existieren selbst dinghaft-materiell, sie sind selbst im Raume leibhaftig anwesend, Originale. Sie brauchen keine Trägermedien. Deshalb können sie auch als sie selbst gesammelt werden. Und der Kunstsammler ist ein Sammler *par excellence*, weil er rein ästhetische Objekte auf ästhetische Weise sammelt, exklusiv Sehenswertes um der dauerhaften Anschauung willen. Dass es hier nicht um den Rang literarischer, musikalischer und bildhafter Werke geht, sondern lediglich um die Art, sie zu sammeln, sieht man daran, dass auch alle Reproduktionen und Imitationen, alle Repliken und Kopien von Werken der bildenden Kunst Gegenstände sind, die allein um der Anschauung willen produziert werden und sammlungstheoretisch - freilich nur so - den Originalen in nichts nachstehen.

### **Ehemals Brauchbares und antizipierte Obsoleszenz**

Neben der Erzeugung gibt es eine zweite Weisen, verantwortlich dafür zu sein, dass etwas existiert: die Bewahrung. Wer Zerstörung verhindert, wer rettet, was verloren zu gehen droht, sorgt dafür, dass es fortbesteht. Im Gesamtbestand der *res artificiales* gibt es neben den Kunstwerken, die eigens um der bloßen Anschauung willen hervorgebracht wurden, auch andere rein ästhetische Objekte: ehemals brauchbare Dinge, die nur deshalb noch existieren, weil sie, nachdem sie unbrauchbar geworden waren, um der Betrachtung willen aufbewahrt wurden. Eine mechanische Schreibmaschine ist eine solche ehemals nützliche Sache; ihre Zeit jedoch ist vorüber; und doch ist sie noch da, weil ihr Eigentümer, statt sie wegzuworfen, sie beiseite getan hat, um sie immer wieder selbst anschauen und anderen vorzeigen zu können. Und er tat dies in dem Bewusstsein, dass dieses unnütz gewordene Gerät ein auch weiterhin interessantes, vielleicht sogar faszinierendes Objekt sein würde. Solche Dinge haben den Augenblick ihres Unbrauchbarwerdens überlebt und existierten fortan allein um der möglichen Betrachtung willen. Vorher hätten sie, wie alle Dinge, auch schon sehenswert sein können, jetzt aber sind sie nur noch sehenswert und haben darin den Grund ihrer Fortexistenz.

Und doch sind sie nicht einfach zu Kunstwerken geworden. Denn dass sie ehemals gebraucht worden waren oder hätten gebraucht werden können, gehört mit zu dem, was ihre Sehenswürdigkeit ausmacht. Dass es sie noch gibt, verdanken diese neuen Unbrauchbarkeiten unserem Bedürfnis, sie als vormals Brauchbares weiterhin betrachten zu können. Die visuelle Gestalt einer solchen Sache - ihr Design - ist zwar als das Sichtbare an ihr zugleich das, was sie sehenswert macht; doch der besondere Reiz dieser Gestalt liegt immer auch in der Rücksicht, die sie auf die Funktion nimmt: auf den Nutzen, die Handhabung, den Verwendungszusammenhang. So avancierten gestaltete Gebrauchsgegenstände des Alltags und des Festtags, des Handwerks und der Technik gerade dadurch zu rein ästhetischen Objekten, dass sie in eins mit ihrem Aussehen auch die Funktion präsent halten, die sie ehemals hatten. Wie die Kunstwerke, die allein um der Anschauung willen geschaffen wurden, sind auch sie rein ästhetische und doch in Raum und Zeit original gegenwärtige Objekte und können unmittelbar als sie selbst gesammelt werden. Diesen Vorrang teilen sie mit den Werken der bildenden Kunst gegenüber den trägergebundenen Werken der Literatur und der Musik.

Doch damit nicht genug: Die Erfahrung, dass Dinge, die wir produziert haben, früher oder später aus der Mode kommen, unbrauchbar werden, ihre Funktion verlieren, diese Erfahrung führt bisweilen dazu, diesen zukünftigen Zustand jetzt schon zu antizipieren und auch Nagelneues als zukünftig Unbrauchbares sogleich in eine Sammlung einzufügen. Wie

wenig abwegig diese vorsorgliche 'Konservierung' ist, sieht man an den Folgen ihres Ausbleibens: Später wird dann mühsam gesucht, ob nicht irgendwo 'zufällig' überlebt hat, was absichtlich vor dem Untergang zu bewahren früher versäumt worden war. Diese antizipierte Obsoleszenz drängt sich dem Bewusstsein besonders dann auf, wenn das Neue das gerade Letzte einer bereits längeren Serie von nacheinander alt gewordenen Objekten ist, wie zum Beispiel bei Hüten oder Fernsehgeräten oder Schlagbohrern. Oft hat ja die Verdrängung des jeweils Neuen eine solche Taktfrequenz, dass schon der potentielle Käufer und Benutzer zuweilen resignativ erwägt, ob es nicht besser wäre, gleich auf das Nächste zu warten. Resignativ, weil er weiß, dass die Situation dann wieder dieselbe sein wird.

Wie die Kunstwerke, so erschöpfen sich auch die Objekte, die der Designer gestaltet hat, nicht in ihrer isolierten materiellen Präsenz und Sichtbarkeit. Jedes solche Objekt führt mit sich eine unsichtbare Dimension zeitlicher Tiefe: Es hat eine Geschichte, um nicht zu sagen eine Biographie. Einst neu gewesen, dann gebraucht worden und nunmehr ausgemustert zu sein, das gehört ebenso zu ihm wie der Prozess seiner Entstehung. Da sind zum einen die Vorstufen in Modellen, Entwürfen und Skizzen, die zum endgültigen Produkt geführt haben; dann aber auch das in diesem Prozess ehemals als möglich Bedachte, aber nie Verwirklichte; und in diesem wiederum das Misslungene und Missratene, die Sackgassen und Abstürze. Derlei gehört nicht nur generell zum Objekt hinzu, sondern kann einen wesentlichen Teil seiner Faszination ausmachen. Deshalb muss es im Interesse eines Sammlers solcher Produkte liegen, sich auch um das zu kümmern, was es zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte seines Objekts an Dokumenten gibt.

### **Sehenswertes zeigen und ausstellen**

Wer etwas Sehenswertes hat, will es nicht nur selber sehen, sondern es auch andere sehen lassen, es ihnen zeigen. Das liegt nicht an seiner Gutmütigkeit, sondern in der Natur der Sache. Ist sie nämlich wunderbarlich oder schön genug, dann will sie auch gesehen, betrachtet, bewundert werden. Für immer im Verborgenen gehalten zu werden, würde ihr selbst zuinnerst widersprechen. Das Anschauungsobjekt ist an sich exhibitionistisch. Es ist grundsätzlich schon ein Ausstellungstück. Denn eine Sache sehen zu lassen heißt, sie zu zeigen; und sie auszustellen ist nichts anderes als der Versuch, sie zu zeigen - und ihr Gelegenheit zu geben, *sich* zu zeigen.

Der Sammler, der eines seiner Stücke zeigt, steht indes nicht nur mit den anderen Betrachtern vor der Sache, sondern zugleich hinter ihr. Indem er nicht bloß anschaut, sondern zugleich vorzeigt, exponiert er sich selbst. Er stellt sich stets auch selbst mit dar. Und er macht sich verletzlich, indem er ästhetische Lust verspricht, sich also verbürgt für die Sehenswürdigkeit seiner Sehenswürdigkeit. Er geht ein Risiko ein, denn er macht eine Zusage, obgleich die Macht zu deren Einlösung nicht bei ihm, sondern gänzlich beim gezeigten Objekt liegt. Die Sache selbst soll halten, was er versprochen hat. Sind die Betrachter weder erstaunt noch verwundert, weder gerührt noch gebannt: wem ist dieser Misserfolg zuzurechnen? Ihr und ihm. Die Sache selbst konnte nicht leisten, was der, der sie zeigt, ihr zugetraut hatte, und er selbst konnte nicht leisten, wozu er sich vermöge dieser Sache fähig glaubte, nämlich Überraschung oder Bewunderung wachzurufen. Aber auch umgekehrt: ihr Erfolg ist sein Erfolg. Indem sie uns überrascht, überrascht er uns durch sie; indem sie bewundert wird, wird er bewundert. Auf diese Weise exponiert der Sammler im Zeigen der Sache sich selbst: sie auszustellen und sich darzustellen fallen in eins.

Dieses Sich-Zeigen kann ihr aber nur gelingen, wenn auch die da sind, denen sie sich zeigen will: die Betrachter. Deshalb gibt es die Ausstellung als räumliche Einrichtung und als gesellschaftliche Institution. Die Ausstellung ist eine Einladung zur Anschauung. Und zwar eine Einladung, die nicht einfach allgemein ignoriert werden darf. Wenn niemand ihr folgt, so geschieht der Sache eine Art Unrecht, auch wenn kein einzelner namhaft zu machen ist, der daran schuld wäre. Es entsteht kein Schaden, aber schade wäre es dennoch - und es bliebe ein Mangel in der Welt zurück.

Das spiegelt sich im Betrachter. Wer bereit ist, dem Wunderbare und Sehenswertes sein Augenmerk zu widmen, darf auch darauf rechnen, gar darauf pochen, dass ihm derartiges auch gezeigt wird, wo es möglich ist und nahe liegt. Er kann zu Recht beides verlangen: dass etwas, das wesentlich ein Anschauungsobjekt ist, an einem passenden Ort für eine angemessene Zeit auch wirklich ausgestellt und dass er selbst zu dieser Ausstellung zugelassen, ja eingeladen wird. Unterbleibt dies, wiewohl es möglich wäre, so fühlt sich der mögliche Betrachter verletzt. Es geschieht ihm eine Art Unrecht, weil er, beschränkt auf seine Empfänglichkeit, darauf angewiesen ist, dass sich etwas zeigt; weil ihm vorenthalten wird, was zu sehen er grundsätzlich einen Anspruch hat. Dass die sehenswerte Sache gesehen werden will und dass wir sie sehen wollen: das ist ein und derselbe Anspruch. Und so finden auch unsere Bereitschaft, sie zu betrachten, und ihr Verlangen, sich uns zu zeigen, in ein und derselben Anschauung ihre Erfüllung.

### **Design-Ausstellung zeigt implizite Leiblichkeit**

Die Sammlungsobjekte *par excellence*, also die Werke der bildenden Kunst, werden in der Regel so ausgestellt, dass der Betrachter sie aus einem gewissen räumlichen Abstand anschauen kann, aber auch muss. Das ist dem Werk völlig angemessen. Denn ohne Distanz zwischen dem Auge und dem Objekt kann visuelle Wahrnehmung nicht stattfinden. Gebrauchsgegenstände hingegen sind, wenn sie auf solche Weise ausgestellt werden, in ihrer besonderen Eigenart nur unzureichend präsentiert. Denn wie schon gesagt: dass sie zur Benutzung da sind oder es früher einmal waren, ist ein wesentliches Moment dessen, was ihre Sehenswürdigkeit ausmacht. Wie aber bringt man dieses selbst unsichtbare, aber im Sichtbaren doch mit angezeigte und dadurch auch erfassbare Moment in einer Ausstellung zur Darstellung?

Was 'brauchbar' sein soll, steht gleichsam vermittelnd zwischen der äußeren Wirklichkeit und dem menschlichen Leib. Es muss beides sein: 'zweckmäßig' im Umgang mit der Realität, 'benutzerfreundlich' in Rücksicht auf unsere Körperform und unsere Bewegungsmöglichkeiten, auf unsere Sinnesausstattung und unsere Verletzbarkeit. Deshalb sind Gebrauchsgegenstände janusköpfig. Paradigmatisch vermag ein einfaches Messer dies zu veranschaulichen: Die Klinge setzt dem physischen Gegenstand zu, der Griff aber fügt sich in die Form unserer Hand und nimmt deren Bewegung in sich auf - und damit in das Messer als Ganzes.

Was aber für das Messer und die Hand gilt, gilt *mutatis mutandis* für alle Gebrauchsdinge und für alle Glieder des menschlichen Leibes und für diesen selbst als ganzen. Einerseits erfüllen alle Werkzeuge und Fahrzeuge, alle Wohnungseinrichtungen und Kleidungsstücke, alle Küchenmaschinen und Schreibgeräte einen Zweck. Als Wozu-Dinge sind sie - und wir mit ihnen und durch sie - der Realität zugewandt. Zuweilen wird natürlich auch unser Leib selbst als Teil der Realität aufgefasst und dann mit gleichsam reflexiven Gebrauchsdingen wie der Haarbürste oder der Nagelfeile 'behandelt'. Andererseits sind alle Gebrauchsdinge auf den menschlichen Leib hin modelliert. Als Außengelenke körperlicher Aktivität nehmen sie Rücksicht auf ihn. Und sie tun es mit Griff und Henkel, Knopf und Lasche, Rundung und Polsterung, Farbgebung und Sicherheitsvorrichtungen. Insofern ist neben dem Zweck, den wir verfolgen, auch unser Leib, als der wir leben, in all diesen Dingen gleichsam impliziert. Und man sieht es ihnen auch an. Sie zu gestalten heißt, eine Form zu finden für das Bindeglied zwischen ihrem Wozu und ihrem Für-uns.

Das Auge ist dasjenige leibliche Organ, das bei dieser Formfindung besonderer Berücksichtigung bedarf. Denn fast immer muss es die leiblichen Bewegungen anfangs einleiten und im Fortgang führen - insbesondere natürlich die der Hand. Wir schneiden und putzen, schreiben und kochen immer auch mit dem Auge. Gute Gestaltung trägt dem Rechnung. So sucht sie stets die Sichtbarkeit des Gebrauchsgegenstandes auch im Gebrauch zu sichern. Oft kann dies nur in Grenzen gelingen, weil Körperteile grundsätzlich undurchsichtig sind, weil also zum Beispiel die Hand, die etwas hält, *eo ipso* das verdeckt, was

sie hält. Ungleich wichtiger ist jedoch, dass das Wozu und Für-uns selbst sichtbar wird. Ist dies gelungen, so verspürt, wer einen Gebrauchsgegenstand sieht, sogleich eine Einladung, ihn zu benutzen. Es ist, als ob die Sache selbst sagen würde: Nimm mich, dreh an mir, schalt mich ein, zieh mich an, setz dich auf mich! Die ästhetische Distanz, aus welcher Kunstwerke betrachtet werden, ist hier überbrückt durch den sichtbaren Appell der Sache selbst und die von ihr geweckte Benutzungsphantasie. Diese imaginativen Bewegungsabläufe können aus der Erinnerung an eigene oder fremde Handhabung stammen. Aber selbst dort, wo sich die fiktive Benutzung nicht einstellt, weil die Welt, aus der das betrachtete Objekt stammt, zu fremd ist oder geworden ist, macht sich der Mangel doch bemerkbar. Es meldet sich das Unbehagen, nicht zu wissen, wozu dieses Ding dienen könnte oder vormals gedient hat und wie es zu handhaben ist oder früher einmal war.

An diesem Sachverhalt der anschaulichen Einheit von Zweckbestimmung und Handhabung und aus der Weise, wie unser Leib samt seiner Bewegungsphantasie in die Betrachtung hineinverwickelt ist, kann man ersehen, dass selbst Gebrauchsgegenstände, die der Betrachter nur in Glasvitrinen zu Gesicht bekommt, keineswegs als Objekte stiller Kontemplation wahrgenommen werden. Je nach Art der Objekte und nach ihrer kulturellen, geschichtlichen oder auch technischen 'Heimat' braucht die Betrachtung allerdings auch die Unterstützung, die in Museen oft auch gewährt wird, etwa durch Mitausstellung der ehemaligen dinglichen Umgebung, durch Information über Gebrauchskontexte, durch Dokumentation von Bedienungsanleitungen, Gebrauchsanweisungen und Sicherheitsvorschriften, dann natürlich auch durch mediale oder leibhaftige Vorführung. Je nach Wert und Robustheit der Exponate kann ja auch angeleitetes Benutzen-Lassen und Ermunterung zum freien Ausprobieren und Herumspielen zulässig sein.

### **Dienstbare Ästhetik**

Das menschliche Auge blickt indes nicht nur pragmatisch, sondern auch ästhetisch auf das, was zum Gebrauch bereitliegt. Rücksicht auf den menschlichen Leib zu nehmen schließt deshalb immer auch ein, das empfindlichste und empfindsamste Organ, das Auge, zu schonen, ja ihm Lust zu bereiten. Es gibt Formen, die, so zweckdienlich und leibfreundlich sie im übrigen sein mögen, dem betrachtenden Auge dennoch weh tun. Fügt eine brauchbare Sache dem Auge einen solchen ästhetischen Schmerz zu, so beeinträchtigt das auch ihre Brauchbarkeit. Es sieht abstoßend aus und stößt dann auch ab. Positiv gewendet heißt das: Gute Form regt das Auge dazu an, diejenige leibliche Bewegung zu initiieren, in der die Benutzung des Gebrauchsgegenstandes besteht. Es ist, als ob die pragmatische Einladung zum Gebrauch, die schon alle notwendigen Informationen enthält, überdies in ästhetisch ansprechender Kalligraphie auf Büttenpapier übermittelt würde: das erhöht die Neigung, sie anzunehmen. Wenn das Messer schon exzellent schneidet und wunderbar in der Hand liegt, so gehört doch, dass es gut aussieht, auch noch zu seiner guten Funktion selbst dazu. Da geht es nicht um beliebige ornamentale Zutaten, die man sich auch sparen könnte, sondern um ein Aussehen, das via Auge den Benutzungsprozess anregt, stützt, fördert, im besten Falle sogar lustvoll macht.

Zwei Extreme: etwas funktioniert ordentlich, sieht aber abstoßend aus; etwas ist sehr schön, taugt aber nichts. Diese beiden Fälle sind für Fragen des Zeigens und Ausstellens weniger lehrreich als die dem Design eigene Tendenz zum Ästhetizismus: Zuweilen ist eben der zweckmäßige und handliche Gebrauchsgegenstand zu schön, als dass man ihn der Banalität bloßer Benutzung anheim geben könnte. Der Teller wird dann zum Bildgrund und das Buch zu einer blättrigen Skulptur. Dass dies geschehen kann, ja dass der Designer, je anspruchsvoller er wird, sich desto mehr der Versuchung ausgesetzt sieht, diese Grenze zu überschreiten, das verweist auf ein Prinzip, dem die autonome Kunst nicht unterliegt, wohl aber die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen: *ars artem celandi*. Die Kunst, Kunst zu verbergen.

Gemeint ist: Äußerste Kunstfertigkeit besteht gerade darin, dass sie sich selbst nicht

zeigt. Höchste Könnerschaft nimmt sich selbst zurück. Design muss insgesamt seine Gegenstände so gestalten, dass ihr Gestaltetsein unscheinbar bleibt, sich nicht vordrängt. Eminent gut gestaltete Gebrauchsgegenstände auszustellen heißt, gerade an ihnen dieses Sich-nicht-Zeigen zu zeigen, sichtbar zu machen, wie der Gestalter es fertig gebracht hat, noch die gelungenste Gestalt bei all ihrer Unauffälligkeit wirksam sein zu lassen. Dass sie dieses Paradoxon zu bewältigen hat, lässt die Design-Ausstellung erneut als ein Unterfangen erkennen, das in vielem schwieriger ist als die Ausstellung museumskonformer Werke der so genannten autonomen Kunst.

## Design sammeln

Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin  
3. und 4. Mai 2013

### Josef Straßer

#### **Die Neue Sammlung. Anmerkungen zur Sammlungsgeschichte**

Abstract: Die Neue Sammlung als eines der ältesten Designmuseen kann auf eine annähernd 100jährige Sammlungsgeschichte zurückblicken. Beispielhaft gestaltete moderne Dinge des alltäglichen Gebrauchs, die Konzentration auf „Das Neue“ sowie die internationale Ausrichtung waren die zentralen Punkte und spielen auch heute noch eine entscheidende Rolle. Aber allein schon aus den Veränderungen der Designgeschichte innerhalb dieses Zeitraums und aus den Akzentverschiebungen zwischen den ursprünglichen Sammlungskriterien der Anfangsjahre bis hin zur Gegenwart ergeben sich unterschiedliche Fragestellungen und Sichtweisen: Dazu gehören die Wechselwirkungen zwischen Sammeln und Ausstellen, die Bedeutung von Abgrenzungen und Kontinuitäten, die Erschließung neuer Bereiche und damit die Grundfragen „was ist sammelwürdig?“ für ein Designmuseum und „was ist heute überhaupt noch möglich und sinnvoll?“.

CV: Dr. Josef Straßer studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und historische Hilfswissenschaften an den Universitäten in München und Salzburg. Nach seiner Promotion über ein Thema zur süddeutschen Barockmalerei arbeitete er über Kunst und Design des 19. und 20. Jahrhunderts. Seit 1991 ist er an der Neuen Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, als Konservator für Design tätig.

## Josef Straßer

### Die Neue Sammlung. Anmerkungen zur Sammlungsgeschichte

Die Neue Sammlung gilt als das älteste Designmuseum und kann auf eine annähernd hundertjährige Sammlungsgeschichte zurückblicken, die, ebenso wie die Gründung des Museums selbst, eng mit der Geschichte des Deutschen Werkbundes verbunden ist.<sup>1</sup> Ihre konzeptionellen Wurzeln liegen in der Abkehr von historistisch-retro-orientierten Strömungen, wie sie etwa der Bayerische Kunstgewerbe-Verein repräsentierte. So bildete sich bereits 1903 in Opposition zu diesem und als Vorläufer des vier Jahre später gegründeten Werkbundes eine „Münchner Vereinigung für angewandte Kunst“, in der sich führende Architekten, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker für die moderne Raumkunst engagierten. Unter den Mitgliedern befanden sich auch mehrere Künstler, die, wie Richard Riemerschmid, 1907 zu den Gründern des Deutschen Werkbundes gehörten, als dessen „Kind“ man Die Neue Sammlung bezeichnen könnte.

Nach der Ausstellung „München 1908“, an deren Vorarbeiten die „Vereinigung“ beteiligt war, begann diese eine „Vermittlungsstelle für künstlerische Entwürfe“ einzurichten, mit deren Leitung bezeichnenderweise der spätere Gründungsdirektor der Neuen Sammlung Günther Freiherr von Pechmann (1882-1968) beauftragt wurde.

Die 1911 in „Münchner Bund“ umbenannte Vereinigung, die bis zu ihrer Auflösung 1934 lose dem Deutschen Werkbund assoziiert blieb, begann schon früh mit dem Aufbau der so genannten „Münchner Sammlung für angewandte Kunst“<sup>2</sup>, einer modernen Vorbildersammlung „an mustergültigen Beispielen ... an den besten Arbeiten unserer eigenen Zeit, aber auch an Erzeugnissen anderer Zeiten und Völker“.<sup>3</sup> Hinzu kommen sollte auch „möglichst viel Gutes von auswärts [u. a. aus Japan, China und Russland] ... , um der Gefahr des Stillstandes vorzubeugen“ so Richard Riemerschmid, als 1913 die rapide angewachsene Sammlung erstmals der Presse vorgestellt wurde.<sup>4</sup>

Die in diesen Jahren entstandene, rund 2000 Objekte umfassende Vorbildersammlung des Münchner Bundes bildete – zunächst als Leihgabe – den Grundstock der Neuen Sammlung, die als staatliche Institution am 21. Mai 1925 ins Leben gerufen wurde.<sup>5</sup> Noch firmierte sie als Abteilung für Gewerbekunst am Bayerischen Nationalmuseum, doch bekam sie ausdrücklich weitgehende Selbständigkeit zugesichert, auch wenn ihr Leiter, Günther Freiherr von Pechmann, verwaltungstechnisch dem Direktor des Bayerischen Nationalmuseums unterstand.

Entscheidend für das besondere Profil der „Abteilung für Gewerbekunst“ war ihre vergleichsweise späte Gründung in einem – gegenüber den älteren Kunstgewerbemuseen – völlig veränderten geistigen Klima der Aufbruchslust und Avantgarde. Sie erfolgte auch zu einem Zeitpunkt, als sich der Elan der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gegründeten Gewerbemuseen bereits zu verflüchtigen begann<sup>6</sup> – die in den Mustersammlungen vereinten

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu und zum Folgenden Hans Wichmann, *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse – Kunst, die sich nützlich macht. Die Neue Sammlung*. München 1985; Robert Stalla, „Von da bis zu einem künftigen Museumsbau ist dann wohl nicht mehr allzu weit ...“ (1918). „Die Neue Sammlung“ – Vorgeschichte, Gründung, Eröffnungsausstellung 1926. In: Florian Hufnagl, [Kat.Ausst.] *Blickpunkt 1926. Die Neue Sammlung*. München/Berlin 2003, S. 12-33.

<sup>2</sup> München-Augsburger Abendzeitung, Nr. 175 vom 27. Juni 1913.

<sup>3</sup> Exposé von Richard Riemerschmid, 1912, nach Georg Jacob Wolf, *Die Münchner Sammlung für angewandte Kunst*. In: München-Augsburger Abendzeitung, Nr. 175 vom 27. Juni 1913. Vgl. auch Florian Hufnagl, *Die Neue Sammlung, oder: Der lange Weg zu einem Designmuseum*. In: *Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*. Hrsg. Von Renate Eickelmann und Ingolf Bauer. München 2006, S. 148-152.

<sup>4</sup> Frankfurter Zeitung, Nr. 186 vom 7. Juli 1913.

<sup>5</sup> Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Direktion des Bayerischen Nationalmuseum, Entschließung vom 21.5.1925 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, MK 44 809).

<sup>6</sup> Vgl. Wichmann (wie Anm.1), S. 26.

Produkte konnten infolge der rapide fortgeschrittenen Industrialisierung ihrer Vorbildfunktion nicht mehr gerecht werden, sie wurden daher teilweise aufgelöst oder gingen in den Sammlungen der inzwischen etablierten, auf historische Aspekte ausgerichteten Kunstgewerbemuseen auf.

Mit den anderen Gründungsbedingungen der Neuen Sammlung war zunächst auch ein besonderes Sammlungskonzept verbunden: „Keine ständig offenstehende Schausammlung“ war angestrebt, sondern „eine Sammelstelle [...] für] gute Arbeiten“.<sup>7</sup> Obwohl eine „Musealisierung“ der Sammlung zunächst nicht im Vordergrund stand, begann von Pechmann – strategisch klug in Hinblick auf den von ihm angestrebten Museumsneubau – sofort mit dem weiteren Auf- und Ausbau der Bestände, die zuvor durch Ankäufe auf der Deutschen Gewerbeschau (1922) und der Ausstellung „Bayerisches Kunsthandwerk“ (1925) ergänzt worden waren: „Es gelang u. a. von Morris & Co., London, die ersten Tapetenmuster aus der Zeit der englischen Kunstgewerbereform zu erhalten und Beispiele amerikanischer Druckkunst von Lakeside Press, Chicago, Gläser von der bayerischen Glasindustrie, vorbildliche Plakate aus Dänemark und der Schweiz.“<sup>8</sup> Hinzu kamen Leihgaben und Ankäufe „auswärtiger Schulen wie des Bauhauses und der von Paul Thiersch hervorragend geleiteten Hallenser Schule [d. i. Burg Giebichenstein]“.<sup>9</sup> 1925 reiste von Pechmann nach Paris, um „die einzigartige, nie wiederkehrende Gelegenheit“ zu nützen, auf der später legendär gewordenen Ausstellung „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ durch den Ankauf von Objekten „den Grundstock eines modernen, alle Kulturstaaten berücksichtigenden Kunstgewerbemuseums zu schaffen“.<sup>10</sup> Zu den „charakteristischen Proben“ zeitgenössischen kunstgewerblichen Schaffens gehörten beispielsweise Arbeiten der Wiener Werkstätte, Porzellanobjekte von Gio Ponti für Ginori oder Glasarbeiten von Simon Gate und Edvard Hald für Orrefors, aber auch Gläser von René Lalique.<sup>11</sup>

Der Öffentlichkeit vorgestellt wurden diese Werke – zumindest ein Teil davon – in der Eröffnungsausstellung der „Abteilung für Gewerbekunst“, die ab dem 27. März 1926 zu sehen war.<sup>12</sup> Der gewählte Ausstellungstitel „Die Neue Sammlung“, der sich als Synonym für diese Institution einbürgerte und 1929 offiziell als Museumsname adaptiert wurde, verwies einerseits auf die Abgrenzung zur alten Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, andererseits stand er programmatisch für die Zielsetzung dieses im Aufbau begriffenen Museums, für die Ausrichtung auf das Neue, auf beispielhaft gestaltete Dinge des alltäglichen Gebrauchs im internationalen Ausgriff. Im Gegensatz zu den tradierten Kunstgewerbemuseen standen nicht Geschichte und Vergangenheit im Vordergrund, sondern das Hier und Heute – und damit ein Ansatz, der für die Entwicklung in den kommenden Jahrzehnten entscheidend war und die Grundlagen für die heutige Position der Neuen Sammlung als eines der führenden Designmuseen der Welt schuf.

Die Assoziationen, die damals mit dem Namen „Die Neue Sammlung“ ausgelöst wurden, waren sicher beabsichtigt: die Neue Sachlichkeit, die Neue Fotografie, das Neue Bauen, das Neue Frankfurt, die Neue Typografie. Man reihte sich damit ein in die avantgardistischen Bestrebungen der zwanziger Jahre. Deutlich wird das auch wenig später in

---

<sup>7</sup> Aus der Entschließung des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus (wie Anm. 5), siehe auch Stalla (wie Anm. 1), S. 24, dort vollständig zitiert, sowie Hufnagl (wie Anm. 3) S. 149.

<sup>8</sup> Abteilung für Gewerbekunst, 1. Jahres-Bericht 1925/26 (Archiv der Neuen Sammlung)

<sup>9</sup> München-Augsburger Abendzeitung, Nr. 85 vom 29. März 1926.

<sup>10</sup> Schreiben von Pechmanns vom 21.10.1925 an die Direktion des Nationalmuseum (Abdruck im Archiv der Neuen Sammlung).

<sup>11</sup> Über die Ankäufe entschied von Pechmann nicht alleine, sondern gemeinsam mit Adalbert Niemeyer und Ministerialdirektor Richard Henschel, die zusammen eine kleine Ankaufskommission bildeten, wie aus einer Notiz im Inventarbuch der Neuen Sammlung (Inv.-Nr. 96/25) hervorgeht. Ursprünglich gehörten dieser Kommission auch Carl Sattler und Wolfgang von Wersin an; siehe Brief von Pechmanns vom 31. August 1925 an das Ministerium für Unterricht und Kultus (Abschrift im Archiv der Neuen Sammlung).

<sup>12</sup> Siehe hierzu Stalla (wie Anm. 1).

der impulsgebenden, von Günter von Pechmanns Nachfolger Wolfgang von Wersin (1882-1976) ausgerichteten Ausstellung „Der billige Gegenstand – Die Wohnung für das Existenzminimum“ von 1930, in der preiswerte, beispielgebend gestaltete Gegenstände aus der industriellen Massenproduktion zu sehen waren – sicher kein Zufall, war der zweite Direktor der Neuen Sammlung doch selbst Entwerfer, und zwar einer, den man mit Fug und Recht als Industriedesigner bezeichnen kann. Dass im Anschluss an diese Ausstellung etliche der gezeigten Objekte in den Bestand übergingen, belegt, in welche Richtung sich die damalige Sammlungspolitik bewegte. Doch entscheidend war nicht der Preis, sondern die Qualität der Objekte, die in den ersten Jahren aufgenommen wurden. Deutlich zeigen das einige exemplarische Erwerbungen von Pechmanns wie auch seines Nachfolgers: Vom Bauhaus kamen in die Sammlung Textilien, Spielzeug, Keramik und Silberarbeiten – u. a. von Anni Albers, Gunta Stözl, Alma Buscher, Ludwig Hirschfeld-Mack, Theodor Bogler, Otto Lindig und Wolfgang Tümpel –, von der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein ebenfalls Textilien, aber auch zahlreiche Keramiken von Marguerite Friedländer und Metallarbeiten von Karl Müller. Aus heutiger Sicht hoch bedeutsam sind auch Erwerbungen wie die Freischwingerstühle (MR 10 und MR 20) von Ludwig Mies van der Rohe; durch das frühe Erwerbsdatum (1930) gehören diese zu den extrem seltenen, sicher belegbaren frühen Ausführungen dieses epochalen Entwurfs.

Mit der Entlassung von Wersins durch die Nationalsozialisten erfolgte 1934 ein tiefer Einschnitt in die bisherige Sammlungspolitik. Die Neue Sammlung verlor ihre Selbständigkeit, sie wurde wieder in das Bayerische Nationalmuseum eingegliedert und schließlich ab 1940 gänzlich geschlossen. Demzufolge reduzierten sich die Erwerbungen und waren nun auch entsprechend ideologisch geprägt bzw. rückwärtsgewandt (z. B. Zinnsoldaten, Rauschgoldengel oder gestrickte Handschuhe). Hinzu kamen auch bedauernswerte Verluste, da die Sammlungen „billiger“ Alltagsgegenstände verkauft, verschleudert oder an Waisenhäuser und Kindergärten abgegeben wurden. Zusammen mit dem Schwund in den Nachkriegswirren belief sich dieser Aderlass auf rund 25 Prozent der Bestände.<sup>13</sup>

Nach dem Kriegsende knüpfte das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus wieder an die zwanziger Jahre an, und so wurde im November 1946 Günther Freiherr von Pechmann erneut als Leiter der Neuen Sammlung verpflichtet. Entscheidend für die Zukunft der Neuen Sammlung war jedoch eine Änderung ihres Status, wurde sie doch auf Ministerialentschließung von 1947 als selbständiges „Museum für angewandte Kunst“ etabliert. Ein Jahr später, nach der Währungsreform von 1948, begann die Erwerbungsstätigkeit wieder verstärkt, konzentrierte sich jedoch vor allem auf serielle Objekte aus Keramik, Glas und Holz sowie auf angewandte Grafik. Wesentliche Akzentverschiebungen im Vergleich zu von Pechmanns erster Amtszeit sind dabei nicht zu erkennen.

Die Ausstellungstätigkeit nahm weiter zu, und dies zu Lasten der Sammlungstätigkeit. Das änderte sich auch unter von Pechmanns Nachfolgern nicht: dem Publizisten Hans Eckstein (1898-1985) und dem Journalisten Wend Fischer (1916-2005). Dennoch vollzog sich seit Mitte der 1950er Jahre eine ganz entscheidende Wende: mit Leuchten, Radios, Telefonen, Staubsaugern, Heißwasserkesseln, Bügeleisen etc. gelangten erstmals in größerem Umfang elektrische Geräte und damit Industriedesign im heutigen Sinn in die Bestände, darunter auch so exemplarische Entwürfe wie der so genannte „Schneewittchensarg“ von Hans Gugelot und Dieter Rams, der Anfang 1958 aufgenommen wurde.

Unter Wend Fischer, der ab 1965 für 15 Jahre Die Neue Sammlung leitete – die bis dahin längste Zeitspanne eines Direktors –, wurde jedoch nicht nur der Bereich Industriedesign weiter ausgebaut, sondern sehr vorausschauend und damals neuartig die Fotografie als neues Sammlungsgebiet aufgenommen: „... weil wir meinen, daß diese etwas heimatlos zwischen sogenannter *freier* und sogenannter *angewandter* Kunst schwebende Gattung so eng mit der visuellen Gestalt unserer Umwelt, ihrer Interpretation wie ihrer

<sup>13</sup> Wichmann (wie Anm. 1), S. 51.

Dokumentation, verbunden ist, daß sie in unser Museum von Morgen gehört.“<sup>14</sup> Maßgeblichen Anteil am Aufbau der Fotosammlung hatte der Architekt Klaus-Jürgen Sembach (\*1933), der seit 1960 als Konservator tätig war und ab 1965 zudem die Ausstellungen der Neuen Sammlung gestaltete.<sup>15</sup> Nachdem jedoch in jüngerer Zeit die Fotografie auch im Kunstmuseum angekommen ist, begann Die Neue Sammlung das Spektrum einzugrenzen und sich auf die Sach- und Produktfotografie zu konzentrieren.

Mit Wend Fischer erfolgte noch eine weitere grundsätzliche Veränderung der Sammlungspolitik, indem er sich nun nicht mehr nur auf das programmatisch Neue konzentrierte, sondern auch die historische Komponente stärker berücksichtigte: „Einer dieser Schwerpunkte ist die zeitliche Ausdehnung der Sammlung in die Vergangenheit, bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, um die Ursprünge der neueren Entwicklungen genauer zu erfassen und zu dokumentieren.“<sup>16</sup> Hinzu kamen mit französischer Keramik und Glaskunst aus der Zeit unmittelbar vor dem Jugendstil und mit Objekten der Epoche „um 1930“ zwei weitere, die Vergangenheit einbeziehende Bereiche – ebenfalls ein klares Signal, die Frühzeit der Moderne und Auswirkungen der industriellen Revolution in den Fokus zu nehmen.<sup>17</sup>

Mit dieser durchaus folgerichtigen Entscheidung begann sich eine geistesgeschichtliche Auseinandersetzung mit den Wurzeln der Moderne in der Sammlungspolitik abzubilden. Zunächst allerdings nur auf wenige Aspekte konzentriert und noch nicht systematisch strukturiert. Dennoch spielte nach wie vor das eigentliche Sammeln gegenüber dem Ausstellen nur eine untergeordnete Rolle. Die Neue Sammlung hatte sich in den vorangegangenen Jahrzehnten einen internationalen Ruf als Ausstellungsinstitut erarbeitet. Ihre Etablierung als weltweit bedeutendes Designmuseum stand erst noch bevor, aber immerhin war der Bestand bis Ende der 1970er Jahre auf rund 20.000 Objekte bzw. Objektgruppen angewachsen.

Mit Hans Wichmann (\*1925), der wie seine Vorgänger dem Werkbund angehörte, ja den Werkbund Bayern als Geschäftsführer von 1960 bis 1980 leitete, übernahm 1980 erstmals ein Kunsthistoriker die Direktion der Neuen Sammlung, dem als Konservator Florian Hufnagl (\*1948), ebenfalls ein Kunsthistoriker, zur Seite stand. Unter Wichmanns Ägide (1980-1990) verwandelte sich das Ausstellungsinstitut in ein Museum. Er organisierte die bis dahin unzulängliche Unterbringung der Objekte neu, begann mit deren wissenschaftlicher Dokumentation, strukturierte die einzelnen Gebiete der Sammlung systematisch und erschloss neue Sammlungsfelder: „Dazu gehörte das Automobil, das in einzelnen, formal beispielhaften Entwicklungen aufgezeigt werden muß, weil in seine Konzeption neben hoher technischer Leistung starke kreative Schübe eingeflossen sind; zum zweiten das Feld der Sportgeräte, die im Rahmen wachsender Freizeit täglich von Hunderttausenden benützt werden; drittens die für unser Jahrhundert so charakteristische, sich immer stärker abzeichnende Systementwicklung, die vom Kinderspielzeug bis zur kompletten Nachrichtenkette reicht. Als viertes neuartiges Gebiet wurde der Bereich der Sekundärarchitektur (street furniture), also die Möblierung des öffentlichen Raumes in exemplarischen Gruppen aufgenommen.“<sup>18</sup> Dementsprechend hatte sich dadurch auch sammlungspolitisch einiges verändert. Außerdem erlaubte es die nun erfolgte systematische Aufgliederung in 23 Sammlungsgebiete, schnell zu erkennen, in welchen Bereichen ein besonderer Ergänzungsbedarf bestand. Beispielsweise war es in der Vorkriegszeit allein schon aus finanziellen Gründen kaum möglich, die damals für deutsche Verhältnisse immens

<sup>14</sup> Wend Fischer, Für ein Museum von Morgen. Erwerbungen der letzten Jahre. Die Neue Sammlung. München 1974 [Faltblatt].

<sup>15</sup> Siehe Ulrich Pohlmann, Fotoausstellungen in der Neuen Sammlung und im Münchner Stadtmuseum 1967-2012. In: Christoph Hölz [Hrsg.], Formen des Zeigens. Der Ausstellungsgestalter Klaus-Jürgen Sembach. Berlin/München 2013, 260f.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>18</sup> Hans Wichmann, Die Realisation eines neuen Museumstyps - Die Neue Sammlung - Bilanz 1980/90: Basel/Boston/Berlin 1990, S. 15.

teuren Silberobjekte des französischen Art Déco zu erwerben, wie überhaupt von Pechmann 1925 in Paris kaum französische Objekte gekauft hatte. Durch eine erhebliche Intensivierung der Akzessionstätigkeit konnte der bis 1980 aufgebaute Bestand in Wichmanns Amtszeit durch rund 12.000 Neuerwerbungen um mehr als ein Drittel vergrößert werden.

Zudem erfuhr nun das Industriedesign eine ganz neue, erheblich stärkere Gewichtung. Nicht nur ergänzte man hier gezielt einzelne Bereiche, sondern die Sammlung entwickelte durch die Qualität der Auswahl aus der aktuellen Produktion erneut Vorbildcharakter, allerdings diesmal nicht für das produzierende Gewerbe, für die Handwerker oder Designer, sondern ... für andere Museen! Denn schließlich entstanden seit Anfang der 1980er Jahre mit dem nahezu parallel verlaufenden Design- und Museumsboom nicht nur zahlreiche Museumsneubauten, sondern auch etliche neue Museumsabteilungen in den Kunstgewerbemuseen, die nun auch das aktuelle Design entdeckten und wie etwa das Kunstgewerbemuseum Berlin gar eine eigene „Neue Sammlung“ einrichteten.<sup>19</sup>

Doch trotz all dieser Veränderungen zog sich eine Konstante durch die Sammlungspolitik bis 1990, und zwar der Glaube an die „Gute Form“ in all ihren Ausprägungen. Dem Erbe des Bauhauses, des Werkbundes und der HfG Ulm blieb Die Neue Sammlung bis 1990 verhaftet – auch im Zeitalter der Postmoderne. Porzellangeschirr mit farbenfrohem „systemzeitlichem“ Dekor, farbige, fantasievoll geformte Kunststoffmöbel der 1960er und 1970er Jahre, von der Pop Art beeinflusstes Design oder gar Objekte von Memphis und Alchimia oder von Vertretern des „Neuen Deutschen Designs“ fanden erst nach 1990 unter der Leitung von Florian Hufnagl Eingang in Die Neue Sammlung.

Während die 1980 begonnene Reorganisation der Neuen Sammlung als Museum weitergeführt und ausgebaut wurde, gab es in der Sammlungspolitik seit 1990 unter Florian Hufnagl weitere Akzentverschiebungen – nicht nur hinsichtlich der bereits angesprochenen Aspekte wie etwa der Postmoderne, die auch den Blick auf gestalterisch bedeutende Dinge jenseits der „Guten Form“ öffnete, sondern vor allem durch die beiden anstehenden Museumsneubauten: das Neue Museum in Nürnberg und die Pinakothek der Moderne in München, die im Jahr 2000 bzw. 2002 ihre Pforten öffnen sollten. Dies bedeutete veränderte Gegebenheiten und Ziele, wie etwa, erstmals Sammlungsbestände in umfangreichen Dauerausstellungen zur Entwicklung des Designs einer breiten Öffentlichkeit vor Augen stellen zu können, ein großes Publikum an die Idee des Designs heranzuführen etc.

Um den damit verbundenen Herausforderungen gerecht zu werden, mussten erhebliche Kraftanstrengungen – nicht nur finanzieller Natur – unternommen werden, denn manches, was in den 1980er Jahren angedacht wurde, erwies sich nun als nicht mehr zeitgemäß oder ließ sich nur in modifizierter Form umsetzen, manches konnte gar jetzt erst in Angriff genommen werden, und vieles entstand völlig neu. Beispielsweise befanden sich zuvor kaum Korpusmöbel in der Neuen Sammlung, da man sich in der Vergangenheit aus Platzgründen auf Kleinmöbel beschränkte und ‚aus der Not eine Tugend machend‘ davon ausging, Designgeschichte anhand von Stühlen zeigen zu können. Oder man hatte sich mit Reeditionen von wichtigen Design-Ikonen begnügt – so war etwa Marcel Breuers „Wassily-Sessel“ nur in einer Nachkriegsausführung vorhanden. Originale, Entwicklungen und Prozesse interessierten damals kaum. Der Aufholbedarf war enorm. Durch die Übernahme kompletter Sammlungen, etwa die Thonet-Sammlung von Peter Ellenberg oder eine Memphis-Sammlung, und den Ankauf exzeptioneller Einzelstücke (Charles Rennie Mackintosh, Edward William Godwin, Otto Wagner, Eileen Gray, Jacques-Emil Ruhlmann, Ettore Sottsass etc.) gelang es, Versäumnisse der Vergangenheit auszugleichen. Gleiches galt für den Sektor des Automobildesigns, wo so wichtige Beispiele wie der Tatra 87 fehlten. Hier wurde die Schärfung des Sammlungsprofils verfolgt mit Konzentration auf prägnante, designhistorisch aussagestarke Themen wie etwa die Stromlinienform. Erst durch diese Erwerbungen wurde es möglich, auf höchstem Niveau Design in all seinen Facetten mit

<sup>19</sup> Barbara Mundt, Die „Neue Sammlung“ am Berliner Kunstgewerbemuseum. In: Museumsjournal, 3. Jg., 1989 (Januar), S. 26-28.

exemplarischen Stücken anschaulich darzustellen und gleichzeitig auf Wege in die Gegenwart und Zukunft hinzuweisen.

Auf anderen Gebieten wie dem Autorenschmuck ergaben sich durch Schenkungen, Stiftungen und Dauerleihgaben (Danner-Stiftung) ungewohnte Perspektiven. Was vorher unmöglich erschien, konnte nun verwirklicht werden. Auf diese Weise entstand eine der bedeutendsten Sammlungen an Autorenschmuck, die – und das ist weltweit einzigartig – als permanente Ausstellung im Kontext von Architektur, freier Kunst, Grafik und Design gezeigt wird.

Einige entscheidende Veränderungen der Sammlungspolitik wurden erst durch umstürzende politische Ereignisse wie den Mauerfall und die dadurch verbundene Öffnung nach Osten möglich. Systematisch DDR-Design zu sammeln, war für westliche Museen vorher schlichtweg nicht machbar, nicht nur, dass es keinen Markt dafür gab, auch das Wissen über die im Osten Deutschlands entstandenen Produkte war kaum vorhanden.

„Design sammeln“ ist jedoch auch untrennbar – zumindest in einem Designmuseum – mit „Design ausstellen“ verbunden – ein Kontext, der in diesem Rahmen allerdings nur angedeutet werden kann. Industriedesign ist Serienproduktion, und um das anschaulich zu vermitteln, benötigt man häufig eine größere Zahl an Einzelstücken, wie etwa die Reihen der elektrischen Wasserkessel von Peter Behrens oder die roten Valentine-Schreibmaschinen von Ettore Sottsass in den Räumen der Neuen Sammlung in München bzw. Nürnberg überzeugend vor Augen führen.

Ebenso wichtig für das Verständnis moderner Produkte ist inzwischen der Designprozess. Dass damit auch Auswirkungen auf die Sammlungspolitik einhergehen, vermitteln nicht nur die in der derzeitigen Dauerausstellung präsentierten Objekte wie die 3D-Skizzen und Prototypen von Luigi Colani, das Urmodell des Systemschranks M 125 von Hans Gugelot, die „Clay“-Modelle der BMW-Motorräder oder das Klopffmodell eines Porsche 356, sondern auch die in den letzten Jahren erworbenen Sammlungen, etwa Handys aus den unterschiedlichsten Ländern, ja Kontinenten und Kulturen (Europa, USA, Japan, Korea etc.), die Entwicklungsmodelle der Unternehmen Agfa, Festo und Rosenthal oder die Vor- bzw. Nachlässe einzelner Designer aus der ersten Industriedesigner-Generation der Nachkriegszeit, seien sie nun aus der Riege der VDID-Gründer oder der Absolventen der HfG Ulm (u. a. von Hans Theodor Baumann, Karl Dittert, Heinz H. Engler, Ernst Moeckl, Alexander Neumeister). Nicht zuletzt dadurch ist in den letzten Jahrzehnten die Anzahl der Objekte bzw. Objektgruppen im Bestand der Neuen Sammlung enorm angestiegen, hat sich mit insgesamt ca. 57.000 inventarisierten Objekten gegenüber 1990 nahezu verdoppelt. Da unter den einzelnen Inventarnummern häufig Konvolute und größere Objektgruppen zusammengefasst sind, ist die Zahl der Einzelobjekte erheblich höher anzusetzen.<sup>20</sup>

In den aufgezeigten Veränderungen der Sammlungspolitik spiegeln sich die sozio-ökonomischen und kulturellen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte ebenso wie beispielsweise auch in der verstärkten Berücksichtigung der Designentwicklung in Ländern wie Indien, Brasilien, Afrika, Korea etc., die bisher nicht im Zentrum der Sammeltätigkeit standen, wie überhaupt die globalisierte Produktwelt zu den großen Herausforderungen einer zukünftigen Sammlungspolitik gehört.

---

<sup>20</sup> So besteht ein Kaffeeservice in der Regel aus 21 Teilen, taucht aber lediglich als einzelne Inventarnummer auf.

## Wilkhahn Sammlung...unterwegs

Gisela Hahne  
Archiv und Dokumentation

Eimbeckhausen  
Fritz-Hahne-Straße 8  
31848 Bad Münster  
Telefon (05042) 999-0  
Telefax (05042) 999-226  
info@wilkhahn.de  
www.wilkhahn.com

## Gründung



Friedrich Hahne



Brüder Christian und August Wilkening 1900

1907 gründeten die verschwägerten Tischlermeister Friedrich Hahne und Christian Wilkening in Bad Mündershausen eine Stuhlfabrik



Familienfoto Anfang des 20Jh., Friedrich Hahne 1.  
von links, Christian Wilkening 3. von links, stehend

# Wilkhahn

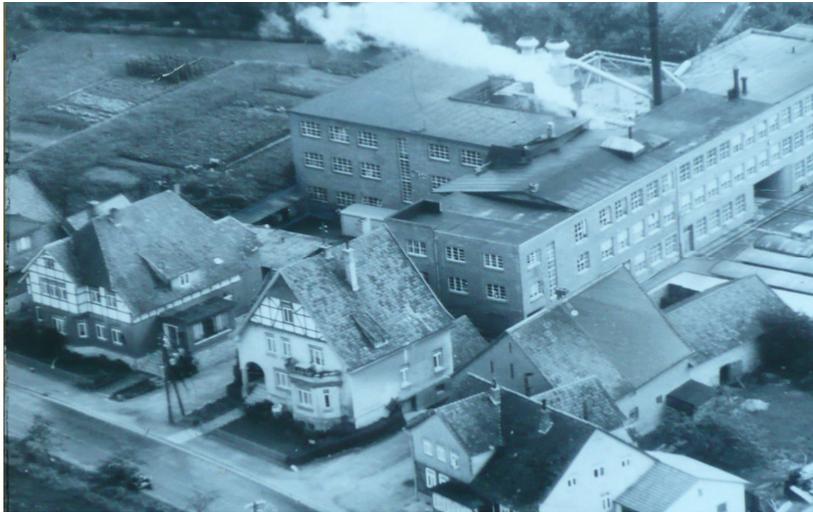


Friedrich Hahne und Mitarbeiter der ersten Stunde Anfang der 1920er Jahre

## Wilkhahn



Fritz Hahne (links), Adolf Wilkening (stehend) mit Familie  
Ende der 30er Jahren



Firmengelände mit  
Gründerhäusern im  
Vordergrund und  
Anzeige, 1940er Jahre

Der  
**Wi-Ha**  
Halbsessel  
**Nr. 118**  
ein  
Verkaufs-  
Erfolg



Nr. 118

Die bekannten  
Vorzüge der  
WI-HA-Stühle  
Beste Qualität •  
Billigste Preise •  
Schnellste Lieferung

Preise des Stuhles: in Eiche roh . . . . . RM. 9,50  
in halbecht poliert . . . . . RM. 11,-  
in Nußbaum poliert . . . . . RM. 14,-  
Sessel kosten das doppelte.

**WILKENING & HAHNE • STUHLFABRIK**  
**EIMBECKHAUSEN a.D. FERNSPRECH-ANSCHLUSS 380**  
AMT MÜNSTER



Adolf Wilkening



Fritz Hahne



Logo von 1953-1958, das den späteren Firmennamen das erste Mal verwendete

# Wilkhahn



50-jähriges Firmenjubiläum  
mit Wilkhahn-Logo „Backenzahn“  
im Hintergrund



Prospekt Deutsche Werkstätten  
Fünziger Jahre

Wilkhahn



Möbeltischler bei  
Wilkhahn

## Einführung in die Wilkhahn Archivarbeit

Gisela Hahne  
Archiv und Dokumentation

Tel. 05042-999-343  
mail: [gisela.hahne@wilkhahn.de](mailto:gisela.hahne@wilkhahn.de)

## Start

- 1999 beantragte Wilkhahn das externe Expo-Projekt 127, ein Gemeinschaftsprojekt mit DASA, AOK, DGB
- die Wilkhahn-Geschichte soll erstmalig abgebildet werden
- Suche nach geeignetem Material und Platz für ein Archiv
- 2001 wird eine Halle zur Verfügung gestellt,
- 2002 wurde eine EDV-gestützte Basis für die zukünftige Arbeit der Sammlung gelegt.
- 2007 hat Wilkhahn 100 years + gefeiert und die Sammlung konnte erstmalig ihre „Schätze“ präsentieren

## Ziel

- mit ihren Inhalten das **Firmenimage** und die **Unternehmenskultur** ergänzen und unterstützen.
- wichtige geschichtliche und originäre **Zusammenhänge** lebhaft abbilden
- bei in- und externen **Schulungen**, Aus- und **Weiterbildungen** Impulse geben
- die die **Einmaligkeit** des Unternehmens deutlich machen - Sympathien und menschliche Bindungen entstehen lassen.
- ein **Informationsdienst** für Museen und Ausstellungen über den Sammlungsinhalt, Schwerpunkte, Themenvorschläge.
- ein praktisches **Netzwerk** zur Beteiligung an Ausstellungen, Veranstaltungen und Shows
- **Highlight** bei Besucherführungen

## Zahlen

Seit 2002 sind etwa 6000 Datensätze in der Datenbank inhaltlich erfasst und katalogisiert worden:

**Produkte**

**Schriften:** Preislisten, Kataloge, Haus – und Kunden-Zeitschriften, Auszeichnungen, Korrespondenzen, Schulungsunterlagen, internes ...

**Bildmaterial:** Dias, Fotos, Videos ab 1950 von Produkten, Vorlagen für Druckmedien, Mitarbeiter, Betriebsfeste, Besucher und Kunden, Produkteinführungen, Messen ...

**Nachlässe:** Walter Papst, Prof. Hans (Nick) Roericht, Fritz Hahne

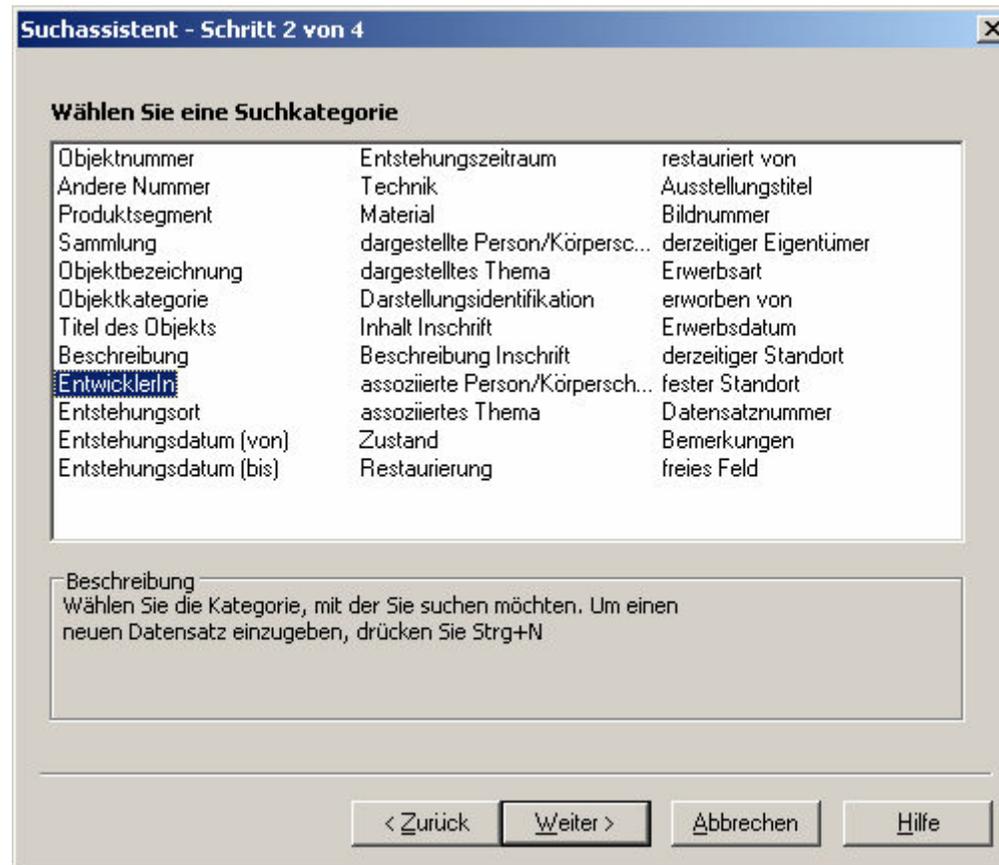
## EDV

- Aufbau einer herkömmlichen Kartei, bei der zusammengehörige Daten auf einer Karte festgehalten werden.
- Karteikarten entsprechen einem Datensätze und bilden eine Datenbank.
- zum Finden der Daten werden alphabetische Listen herangezogen, Indexe.

## Beispiel: Textsuche



Eigene Sammlung



In der Liste der Suchkategorien doppelklicken auf  
EntwicklerIn

Suchassistent - Schritt 3 von 4

**EntwicklerIn**

Papst, Walter

Verwendeter Thesaurus

Durchsuchen...

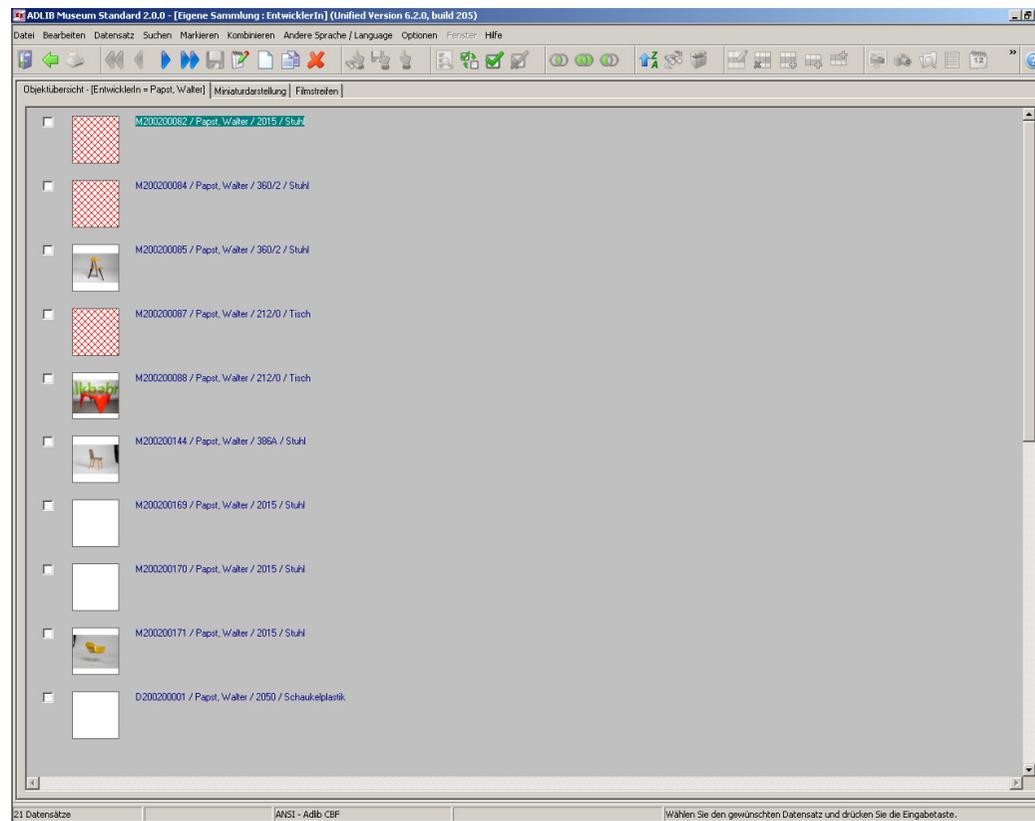
Markieren Sie einen Thesaurus aus der Liste.

**Beschreibung**  
Geben Sie den Begriff oder Wert ein, nach dem Sie suchen möchten.

< Zurück Weiter > Abbrechen Hilfe

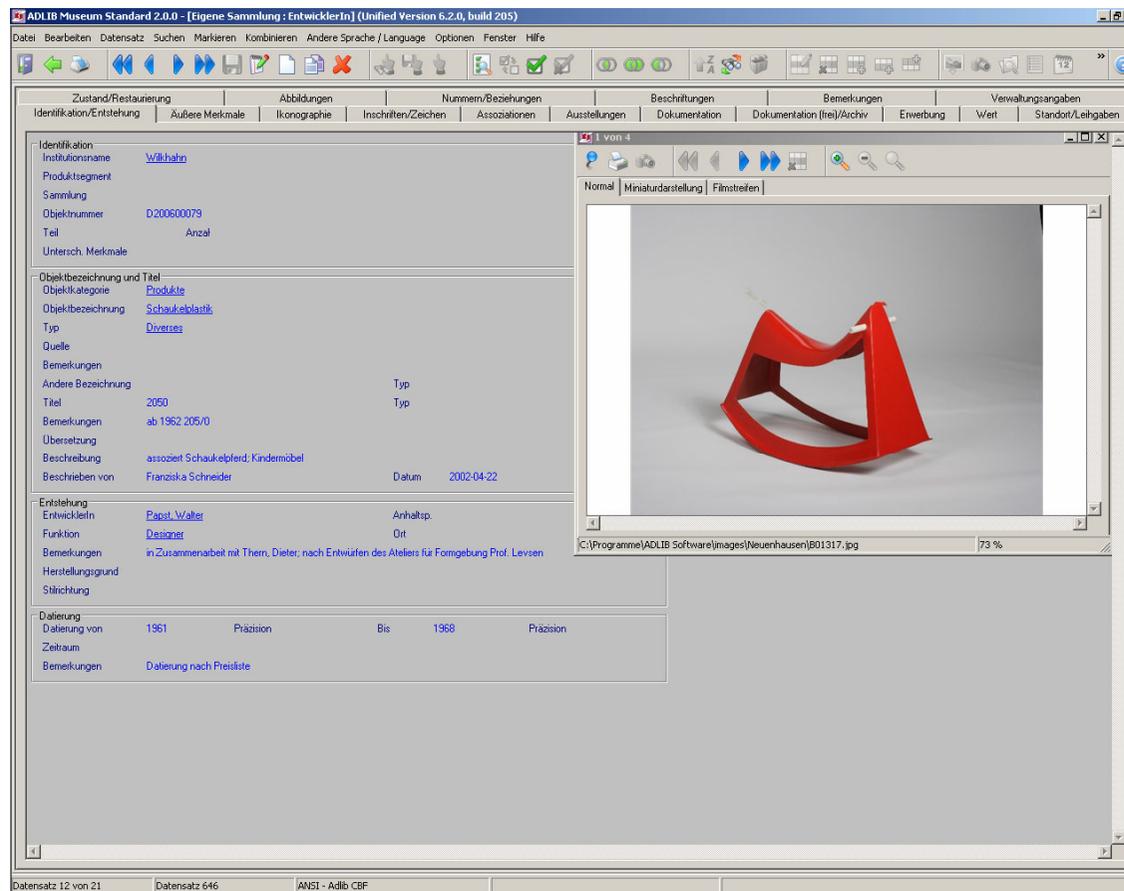
Geben Sie ein Wort ein (versuchen Sie es mit „Papst, Walter“) und klicken Sie auf *Weiter*.

# Wilkhahn



Liste mit Datensätzen, in deren Titel das betreffende Wort vorkommt

# Wilkhahn



Datensatz Beispiel  
Exponat D200600079 (D-Diverses)



Beispiele aus der  
Sammlung:

Schaukelplastik  
Designer: Walter Papst  
Herstellung: 1961-1968  
(es schaukelt die Tochter  
von Walter Papst)

Produktkatalog  
„Dokumente zur  
Raumgestaltung“, 1962

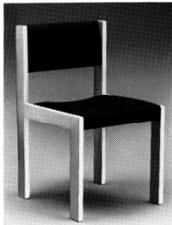
Sessel 701/4, M. Selders,  
Tisch 549/0, Prof. G. Leowald



## Wilkhahn Programm-Anzeige

Wir lieben Holz. Besonders Buche. Massiv und farbig.

Wir prüfen und verwenden alle modernen Werkstoffe zur serienmäßigen Produktion von Sitzmöbeln. Für bestimmte Bereiche bleibt Holz Holz. Buchenholz hat besondere Vorzüge. Wir verarbeiten Buche massiv für unser Programm 300. Sie können nachprüfen, was qualifizierte Holzverarbeitung im Bereich Sitzmöbel heißt.



**Das Programm**  
Hocker, Stühle (auch stapelbar)  
gepolstert oder ungepolstert  
Armlehnstühle, Polstersessel  
Polsterbänke, Tische

Design Piehl

**Einsatzbereiche**  
Wohn- und Freizeitheime  
Gemeinschaftsräume  
Kantinen, Restaurants  
Wartezonen, Kirchen

**Materialien**  
Buche massiv  
natur oder farbig gebeizt  
Draion, Wellstoff

**Auszeichnungen**  
Gute Industrieform, Hannover  
Bundespreis Gute Form

### Coupon

Bitte senden Sie mir kostenlos den Wilkhahn Gesamtkatalog, geordnet nach den Anwendungsbereichen:

Am Schreibtisch  
Konferenzen und Besprechungen  
Warte- und Pausenzonen  
Seminare und Veranstaltungen  
Speise- und Aufenthaltsräume  
Wohnheime  
Tischprogramme

FA 4

**Wilkhahn**  
3252 Bad Münder 2  
Postfach 24  
Telefon (0 50 42) 86 41



Program 300, Designer: Hans Peter Piehl,

Herstellung 1965 – 1990



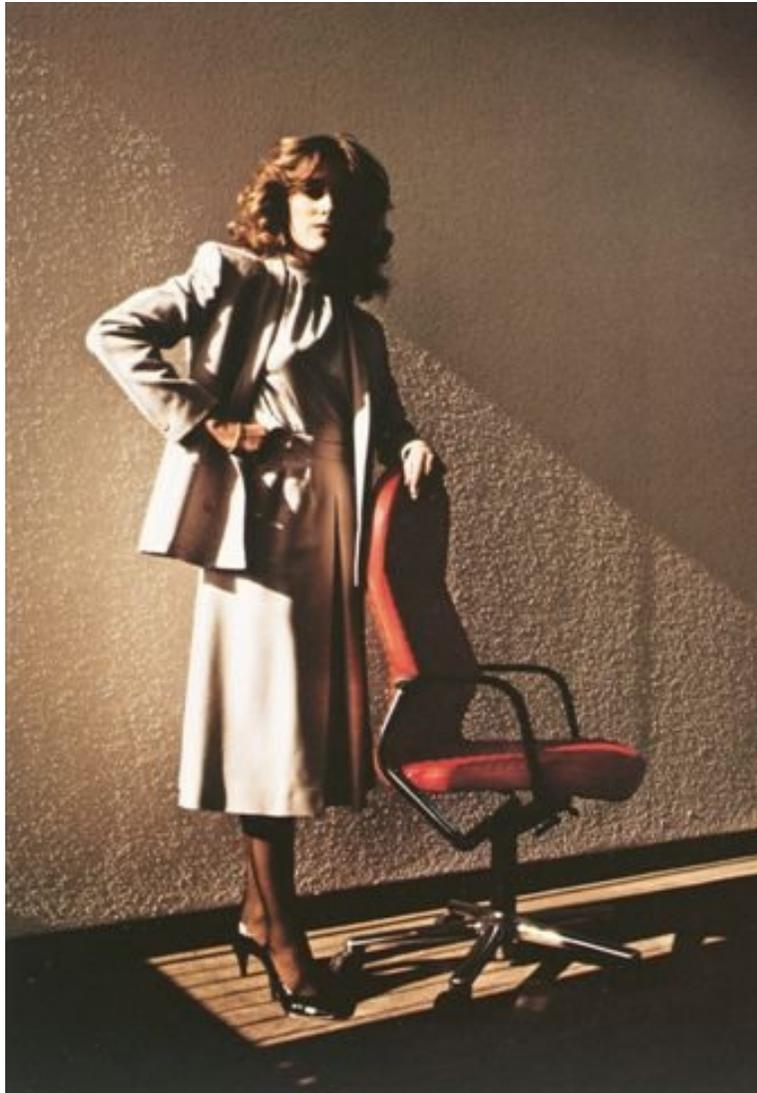
Banksystem 1200 Designer: Friso Kramer  
Herstellung: 1968-1988



Drehstuhl 232  
Designer: Wilhelm Ritz  
Herstellung: 1971-1990



Drehsessel 238/7 Delta Design 1977 – 1985,  
hier als Komparse in „Moonraker“ James Bond

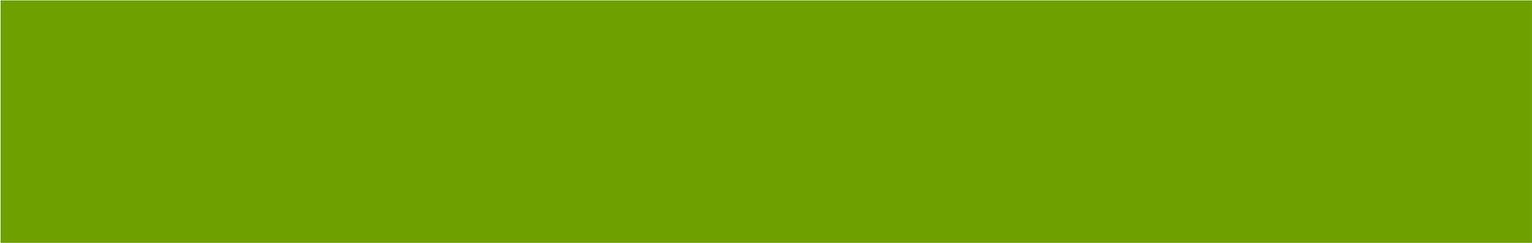


Drehstuhl FS  
Designer: Klaus Franck,  
Werner Sauer  
Herstellung: seit 1981

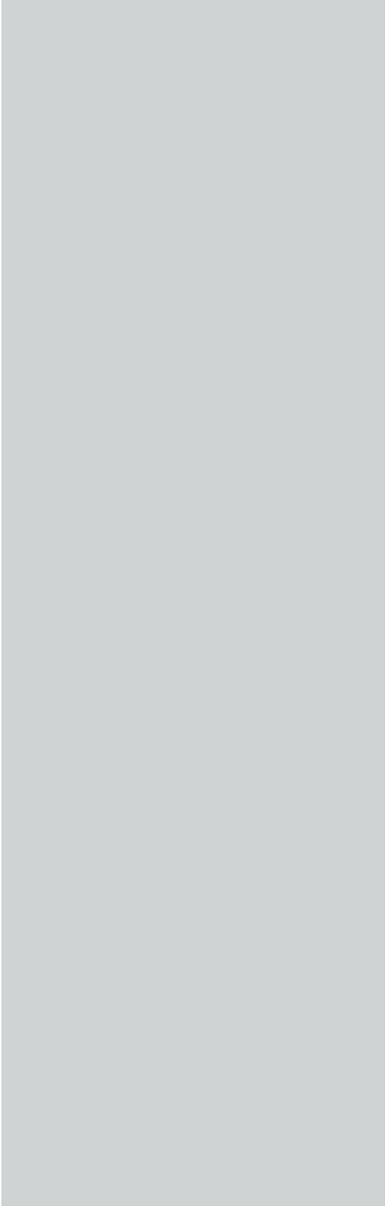
# Wilkhahn



Stitz 2  
Designer: Nick Roericht  
Herstellung: seit 1993



Wilkhahn



Wilkhahn Sammlung...unterwegs



Ausstellung zum  
10. Geburtstag Wilkhahn  
Japan/Tokio  
„Entwicklung der Wilkhahn  
Drehstühle“ 2005

# Wilkhahn

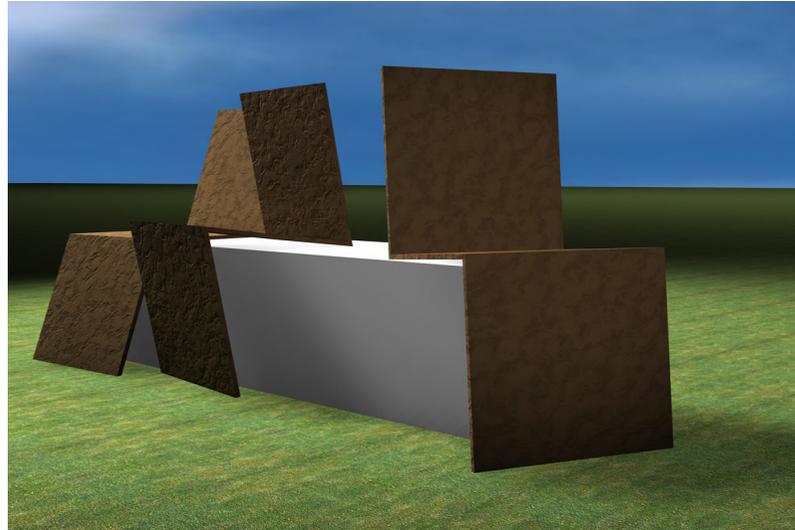


Ausstellung Wilkhahn für „Einsteiger“, 2006/2007

# Wilkhahn



Ausstellung Wilkhahn für „Einsteiger“ 2006/2007



Studentenprojekt  
2007  
Hochschule Hildesheim:  
Dorferneuerung Thema  
„Stuhlpfad“



Studentenprojekt FH Hannover „Multifunktionshalle“ 2007



Ausstellung Fachhandelspartner Brüderl, Traunreut  
„Parcours der Sinne“ 2007

# Wilkhahn



Wanderausstellung Wilkhahn „Roadshow“  
Niederlande/Rotterdam Van Nelle Fabrik 2007

# Wilkhahn



Ausstellung The Design Annual, Frankfurt  
14.-17. Juni 2007

# Wilkhahn



Ausstellung The Design Annual, Frankfurt 14. - 17. Juni 2007

Sonderausstellung „100  
years +“, 2007

im ehemaligen  
Kesselhaus „Labor“  
von  
Gestalter/Architekt  
Prof. Georg Leowald,  
1960er Jahre





Sonderausstellung „100 years +“  
im ehemaligen Kesselhaus „Labor“  
von Gestalter/Architekt Prof. Georg Leowald,  
1960er Jahre

# Wilkhahn

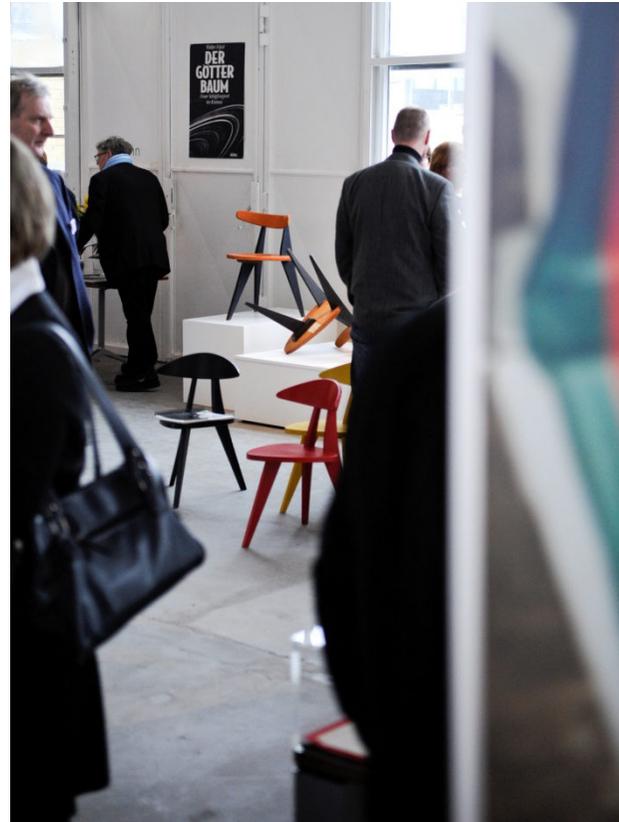


Wirtschaftsschau  
„Schaufenster“  
Azubis informieren

Eimbeckhausen 2008



Wilkhahn Architekten - Tour der Moderne 2008



„montags beim papst“ der Gestalter und Visionär Walter Papst,  
Eimbeckhausen 2009, Kiel 2009, Köln 2010

# Wilkhahn

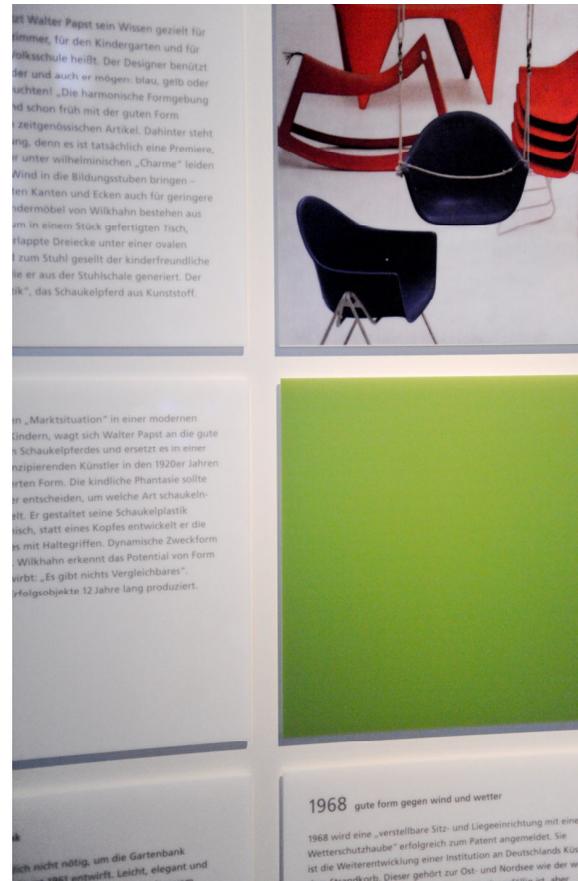
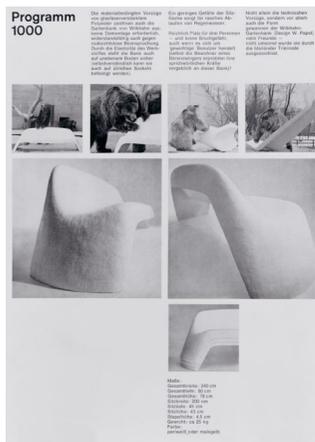


Bild- und Textauszüge, Grafik:  
 „montags beim papst“, der Gestalter und Visionär Walter Papst,  
 Eimbeckhausen 2009, Kiel 2009, Köln 2010



„montags beim papst“, der Gestalter und Visionär Walter Papst,  
Eimbeckhausen 2009, Kiel 2009, Köln 2010



Prof. Herbert Ohl  
Ausstellung Institut für  
Neue Technische Form,  
Darmstadt,  
15.3. bis 2. 6. 2013





Familienfoto 2012

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!