

TÄGLICH IN DER HAND

INDUSTRIEFORMEN VON WILHELM WAGENFELD AUS 6 JAHRZEHNTE



TÄGLICH IN DER HAND

Industrieformen
von Wilhelm Wagenfeld
aus sechs Jahrzehnten

Herausgegeben
von Beate Manske
und Gudrun Scholz
im Auftrag des
Senators für Bildung,
Wissenschaft und Kunst
der Freien
Hansestadt Bremen

Worpsweder Verlag

Das vorliegende Buch ist durch viele Hände entstanden. Ihnen sei noch einmal, an zweiter Stelle, aber ebenso herzlich, gedankt, vor allem Wilhelm Wagenfeld und seiner Frau, die für das Buch das umfangreiche fotografische Material, die unveröffentlichten Texte und die frühen Druckgrafiken zur Verfügung gestellt haben, ebenso dem Verleger, Peter Elze, und den Autoren, die einen komplexen Textteil geschrieben haben. Gedankt sei auch den Studenten der Fachhochschulen Bielefeld und Hamburg, die an der Titelfindung einen nicht unerheblichen Anteil gehabt haben.

Die Publikation ist unabhängig von der Ausstellung entstanden. Sie beschränkt sich deshalb nicht auf die Abbildungen der Exponate, sondern bietet einen breiteren und ausführlicheren Werküberblick, als ihn bisherige Ausstellungskataloge geleistet haben.

Eine exakte Datierung von Wagenfelds Objekten ist nicht in jedem Fall mehr möglich gewesen. Die Datierung von Designobjekten hat nicht die Tradition, wie wir sie in der Kunst finden. Dies liegt am Wesen der Gegenstände. Beim Entwurf, bei der Herstellung von Gebrauchsobjekten geht es zunächst noch nicht um eine Festschreibung von Geschichte. Als Vorlagen für die Datierung haben sowohl der Katalog des Kölner Kunstgewerbemuseums von 1973 gedient als auch das Fotoarchiv von Wagenfeld in Stuttgart.

Der den Abbildungen vorangestellte Textteil besteht aus einigen gezielt ausgewählten – zum Teil unveröffentlichten, zum Teil erstmals wieder vollständig abgedruckten – Aufsätzen, die Wagenfelds sozial-ästhetische Grunderfahrungen und Überzeugungen verdeutlichen und die notwendige Ergänzung zu seinem gestalterischen Schaffen bilden. Der überzeugenden Einheit von künstlerischem und schriftstellerischem Werk Wagenfelds folgen Texte, die unterschiedliche Möglichkeiten der Interpretation, der Forschungsansätze und Betrachtungsweisen zeigen. Es wurde Wert darauf gelegt, persönliche Freunde, ehemalige Mitarbeiter und Kollegen, Kunstwissenschaftler und Designer zu Wort kommen zu lassen, um Wilhelm Wagenfeld zu würdigen und ein annähernd abgerundetes Bild seiner Persönlichkeit zu zeichnen. Dabei hat sich gezeigt, daß zu vielen Aspekten von Wagenfelds Werk noch geforscht werden mußte, daß längst nicht alle offenen Fragen gelöst worden sind; hier ist das Buch Anstoß zu weiteren Arbeiten.

„Täglich in der Hand“ geht durch die Autoren verschiedene Wege der Auseinandersetzung. Dabei hat sich bestätigt, daß Wagenfelds Werk nicht als abgeschlossenes historisches Faktum gesehen werden kann, sondern daß in ihm eine aktuelle gestalterische Brisanz steckt. Ein Ziel des Buches kann daher darin liegen, die Position des Designers als Gestalter gegenüber der Industrie und in der Diskussion über Kultur zu stärken. Beides hat Wagenfeld vorgelebt und in seiner Arbeit realisiert. Sein essentielles Engagement als Gestalter fordert weiterhin vom Designer eine aktive kulturelle Position.

Für die zweite Auflage haben wir uns entschlossen, den für die o.g. Kölner Ausstellung 1973 erarbeiteten, vergriffenen Werkkatalog erneut abzudrucken, da er die Grundlage für jede Art der Auseinandersetzung mit Wagenfelds Entwürfen bildet. Er konnte in vielen Punkten korrigiert (Maße, Datierungen) und durch ca. 40 Objekte ergänzt werden.

Den Abschluß des Buches bildet die Rede, die Frau Prof. Lore Kramer am 19.1.1988 im Bauhaus-Archiv Berlin gehalten hat. Frau Kramer hat die Ausstellung auf ihren Stationen sehr intensiv begleitet.

Die Herausgeberinnen
Editorische Notiz

Gudrun Scholz
**Das Künstlerische der
Industrieform.
Wilhelm Wagenfeld
heute.**

1. Extreme à la Wagenfeld

Wenn der Text über Wagenfeld geht, muß er von zwei Extremen handeln. Und dabei geht er doch eigentlich über den Gestalter Wilhelm Wagenfeld. Das, was er entworfen hat, nennen wir heute ohne Zögern Industriedesign. Design, leider hat das Wort so vieles Negatives, assoziativ. Z. B. kommt es aus dem amerikanischen Englisch. Raymond Loewy, ein anderer Typus von Designer, wird schnell zum abschreckenden Beispiel erklärt. Schließlich hat die Warenästhetik der 70er Jahre per Dialektik die Designform als Scheinform entlarvt. Doch das Design – das dürfen wir nach den vielen diskriminatorischen Einfällen gegenüber den Tendenzen der letzten Jahre ruhig mal so sagen – hat die Ideologien, die man ihm vorwirft, nicht erfunden, weder ein Ettore Sottsass noch ein Andrea Branzi. Mit Design meine ich hier die neue ernsthafte, experimentelle und gestalterische Potenz, die neue Wege geht. Es liegt in der Natur der Begriffe, daß sie Verschiedenes implizieren.

Bei Wagenfeld gehören die Extreme dazu, Kunst und Design, auf ihre Weise. Wir können dies mit seiner Herkunft begründen – er hat in der Metallklasse des Bauhauses studiert. Oder wir können dies mit der Zeit, ihrem Denk- und Sprachgebrauch begründen. Die Moderne kannte noch nicht unsere Abgrenzungsprobleme, auch nicht die zur Kunst. Peter Behrens war Maler gewesen, van de Velde ebenso. Bruno Paul, der 1906 die ersten Typenmöbel schuf, war Karikaturist, als solcher Mitbegründer des Simplizissimus. Oder umgekehrt, Emil Nolde war als expressionistischer Maler gelernter Möbelschnitzer. Die Extreme sind aber nicht nur Phänomene der Zeit, sondern kennzeichnen autonom die Person und das Werk Wagenfelds. Sie lösen sich auch nicht dialektisch auf, sondern stehen in einer Einheit als Gegensätze zusammen.

Wagenfeld, so unsere Geschichte, ist einer der Prototypen des deutschen Industriedesigners. Er verwendete das Wort nicht für sich, hatte starke Bedenken überhaupt, hielt es für Fassadengestaltung, Hüllenmacherei. Dennoch hat er sein Leben lang Industrieformen entworfen, Objekte geschaffen für namhafte Firmen, Massenobjekte, die zu Markenzeichen wurden, Gegenstände, die zu Leitlinien für die Gestaltung wurden, die immer noch, wieder produziert werden, 60 Jahre danach, typische Gegenstände für ihre Zeit, Typen, die kulturelle Strukturen berühren. Teekannen, Kaffeekannen, Salz- und Pfefferstreuer, Trinkgläser, Vorratsschüsseln, Vasen, Decken- und Wandleuchten, Tintengläser, Eierbecher, sie stehen neben den Aussagen vom Künstlerischen. Der anderen Seite. Wagenfeld sprach in seiner Arbeit bis in die 60er Jahre nahtlos vom Künstler und von künstlerischer Verantwortung.

20 Jahre sprach niemand im Design von Kunst. Man hatte sich für Design entschieden. Auch in der Vorstellungswelt und den in der Zwischenzeit entwickelten Kriterienapparaten für die so bezeichnete Gute Form. Und dies, obwohl die Ideen vom Künstlerischen aus dem Mund eines extremen Funktionalisten stammten. Und nicht nur von ihm. Wagenfeld hat dagegen die Gute Form stets skeptisch angesehen.¹

Heutige Tendenzen – zum größten Teil noch im experimentellen Bereich – versuchen, die Grenze Design/Kunst wieder aufzuheben. Oder sie übersehen sie, sie sei kein Diskussionspunkt. Und dennoch, die gestalterische Situation des heutigen Design leidet darunter, daß man so lange den ausschließlichen Weg der reinen Zweckform gegangen ist. Georg Muche forderte schon 1960, heute kann man sagen, in weiser Vorausschau, „schön' und ,zweck-

¹ s. form 22, 1963, S. 20:
„Um die gute Form haben wir uns
keine Kopfzerbrechen gemacht.“

mäßig' müssen
Es tut gut, Wagenfeld
trächtlich –, im s
ben, zu beschre

2. Die Form ist Teil
Gesamtkunstwerk
der. Zum Teil rest
vieles noch selb
feld auf die Frag
empfahl, war d
sondern es zeig
die Ähnlichkeit
sign oder zwisc
oder den Darst
gründetes Publ
die projektierten
Ausdrucksform
schließlich der t
turelle Einheit. D
auf bestimmte
Masse oder ein
viel Holz, Plasti
mern, zeigen a
gegangen. „W
eine feste ethis
lich, auch für
des wie auch i
Ausstellungen
gen öfter den
Massendesign
Masse nähers

3. Das Gebrä
Noch um die
trachtet. Das
weiterhin das
1907) das Eng
Idee und die
Genauso histo
für ästhetische
neben das H
wenn auch vo
Mittlerweile sp
aus unserem L
das Telefon, d
ist ein notwen
Die Idee, de
schiedslos als

mäßig' müssen wieder getrennte Begriffe werden"².

Es tut gut, Wagenfelds Ideen – sein schriftliches Werk dazu ist nicht unbedeutend –, im speziellen seine Extreme, die ihn kompromißlos gemacht haben, zu beschreiben. Auch für die Designlage heute.

2. Die Form ist Teil des Ganzen

Gesamtkunstwerk. Oder gar Gesamtkultur. Dies hört man inzwischen wieder. Zum Teil restaurativ. Und dennoch viel zu wenig. Für Wagenfeld fügte sich vieles noch selbstverständlich – die Form als Teil des Ganzen. Wenn Wagenfeld auf die Frage nach geeigneten Büchern zum Design Brecht und Hölderlin empfahl, war dies nicht als arrogant, auch nicht als anekdotisch zu werten, sondern es zeigt unser so disparates Spezialistentum heute, das nicht mehr die Ähnlichkeiten, sondern die Differenzen sieht zwischen Literatur und Design oder zwischen Design und den Theaterformen, den Bildenden Künsten oder den Darstellungen im Film. Wir erinnern daran, die form, 1957 neugegründetes Publikationsorgan für die industrielle Formgebung, war noch für die projektierten Verbindungen eingetreten.³

Ausdrucksformen jeglicher Art, von der Kunstform bis zur Industrieform, einschließlich der technischen Form, bilden – so das Zeitbewußtsein – eine kulturelle Einheit. Durch ihre Verbindungen werden auch Wertungen ausgesetzt, auf bestimmte Weise. So gehören auch gutes und schlechtes Design, in Masse oder einzeln, zusammen. Industrierokoko, Skandinavieraufgabe mit zu viel Holz, Plastikimitate für Natürliches lassen sich zwar intellektuell ausklammern, zeigen aber unsere Zeit ebenso. Und Wagenfeld (1946) ist noch weitergegangen. „Wie wir sind, so ist die dingliche Welt um uns.“⁴ Dahinter steht eine feste ethische Haltung. Wir sind für unseren kulturellen Stand verantwortlich, auch für die minderwertigen, billig gemachten Massenentgleisungen des wie auch immer bestimmten guten Geschmacks, der ästhetischen Kraft. Ausstellungen der letzten 10 Jahre, unter dem Titel Alltagskultur, haben dagegen öfter den separierenden Hinweis gestartet, vielleicht sei das anonyme Massendesign ohne Entwerfer das eigentliche Design, weil es in Masse der Masse näherstehe.

3. Das Gebrauchsobjekt ist Teil der Kultur

Noch um die Jahrhundertwende wurde Industriewerk als minderwertig betrachtet. Das Bürgertum akzeptierte die Industrieware noch nicht, sondern weiterhin das Handwerk ausschließlich. Als umso bedeutender muß (ab 1907) das Engagement des Deutschen Werkbundes gesehen werden, die Idee und die Tat, Verbindungen zwischen Gestalter und Industrie zu legen. Genauso historisch bemerkenswert ist die Position des Bauhauses gewesen, für ästhetische Gestaltung Industriearbeit als gleichberechtigt, kulturwürdig neben das Handwerk zu setzen. Beiden Institutionen gehörte Wagenfeld, wenn auch vorübergehend, an, als Schüler und als streitbarer Gestalter. Mittlerweile spiegeln Industrieobjekte unseren Gesellschaftszustand und sind aus unserem Leben und unserer Arbeit nicht mehr wegzudenken, das Radio, das Telefon, der Kühlschrank, heute schon der Computer. Industriegestaltung ist ein notwendiger und ästhetischer Teil.

Die Idee, den so bezeichneten banalen Gebrauchsgegenstand unterschiedslos als Kulturobjekt zu sehen, ist auch bei Wagenfeld keine intellektuelle

² s. Architektur und Wohnform, 68. Jg. Heft 4, Mai 1960, S. 147

³ s. form 1, 1957, S. 2: „Statt eines Programms Untersuchungen, Gegenüberstellungen, Verteidigungen, Veröffentlichungen von Formen, über die wir denken, daß sie ein Beitrag zu dem sein können, was früher ‚Stil der Zeit‘ hieß. Industrielle Formgebung, Architektur, bildende Kunst, Theater, Film, Tanz. Formen aus dem Bereich des Sichtbaren.“

⁴ s. Wilhelm Wagenfeld, Wesen und Gestalt der Dinge um uns, Potsdam 1948, S. 93

elle Leerformel, sondern Inhalt seiner lebenslangen, intensiven Arbeit. Wagenfeld (1957): „Die Museen und Galerien bezeugen wohl eine andere Welt, aber mächtiger ist die tägliche Nähe.“⁵ Diese jedoch als selbständigen Wert zu erkennen – es braucht immer einen Abstand dazu – auf die Haltung zu verzichten, das andere oder gar das Fremde sei das Bessere – die Alltagsästhetik verlangt nicht wenig vom, Wagenfeld nannte ihn noch, Braucher.⁶

Der nicht unerhebliche Einfluß von Alltagsobjekten oder Designobjekten erschöpft sich in keiner negativen Warenästhetik. Auch der praktische Bereich der Gebrauchsgegenstände ist differenzierter. Kulturgeschichtlich läßt sich dies zeigen. Gebrauchsobjekte heute sind auch nicht mit dem Rundumschlag der Mittel-zum-Zweck Ideologie erledigt. Bemerkenswerterweise sprach der Entwerfer von Massenprodukten, Wagenfeld, vom Wesen der Dinge, nannte sein Buch so (1948). Auffällig ist, daß diese Idee seit einigen Jahren in der neuen ästhetischen Diskussion neu auftaucht, nicht als philosophischer Begriff gemeint, mit historischer Last, sondern in der Absicht, die heute eingefrorenen Rollen der Gegenstände neu zu überdenken. Das, was Wagenfeld frei formuliert hat (1959), „der Umgang mit den Dingen ist wie der mit Menschen“⁷, klingt nach ritueller Funktion. Rituale Funktionen sind zwar auf unserer kulturell rationalen Stufe nicht mehr denkbar. Sie können aber Haltungen relativieren, gegenüber dem ehemals beseelten Gegenstand, gegenüber dem ehemals partnerschaftlichen Verhältnis zwischen Mensch und Gegenstand, wie sie heute nur noch bei Naturvölkern, so bei den Eskimos zwischen Mensch und Schlitten oder Mensch und Kajak bestehen. Wagenfelds Äußerung geht gegen die ausschließlich instrumentale Vorstellung der Gegenstände, die mit zunehmender Automation stärker geworden ist, plädiert implizit, wohlwissend, in der Gestaltung für ein vorsichtiges, umsichtiges, in keinem Fall selbstverständliches Umgehen mit den so bezeichneten banalen Dingen. Die neuen Tendenzen, im Vergleich, versuchen sich teilweise wieder in einer solchen Haltung, auf einem solchen Weg.

4. Jenseits von Säule, Akanthus und Girlande

Wagenfeld war sich stets des Einwands bewußt, seine Arbeit sei keine künstlerische Arbeit. Und dennoch. Er hat mit der Idee der künstlerischen Industrieform dem Industriedesign bestimmte Bedeutungen gegeben.

Es überrascht bei den heutigen Verhältnissen immer noch, die klaren, einfachen, z. T. nicht mehr reduzierbaren Formen – so z. B. das Kubus-Glasgeschirr (1938) der VLG/Weißwasser – in einer Einheit mit den Erklärungen für die Schönheit und für das Künstlerische zu sehen. Zumal wir rational so einfach so einfache Formen als Zweckformen akzeptieren und akzeptiert haben. Wir sehen die Geschichte jetzt nicht völlig anders, weil inzwischen etwas Neues beginnt. Zwei Dinge zeigen sich jetzt aber deutlicher. Auch elementare Gebrauchsformen können Ausdruck des Künstlerischen sein. Oder, auch die elementaren Formen sind keine reinen Zweckformen. Und zweitens, es nicht der Stil, die Form, die über das Künstlerische oder Nicht-Künstlerische entscheidet. Außerdem können Zylinder, Kugel, Kegel genauso funktionsleer sein, wie Säule, Akanthus und Girlande. Wagenfeld (1955): „Das Glatte ist Mode geworden wie Nierentische, kubische Nähmaschinen und stromlinige Bügeleisen.“⁸ Allerdings, und das führen wir hier noch fort, Säule, Akanthus und Girlande müssen nicht nur Oberfläche sein. Es geht – und dies vertritt auch Wa-

⁵ vgl. Die Kultur, 1. Februar 1957, S. 8

⁶ vgl. dazu z. B. auch die vorsichtige Begrifflichkeit der Firma Braun in ihrem Katalog, Braun Design – die Verwirklichung eines Unternehmenskonzepts, o. Ort u. Jg., nicht paginiert. Braun spricht vom „Gebraucher“ ihrer Produkte.

⁷ s. Die Kultur, 1. März 1959, S. 3

⁸ s. Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung Nr. 86, 29. Oktober 1955, S. 26

Wagenfeld – um die innere Haltung des Künstlers, des früheren Künstlerentwerfers, des Formgestalters, des Designers. Sie hebt die gedankliche Differenz zwischen Künstler und Designer auf. Sie fängt vor der Form an. „Es kommt nicht darauf an, wie etwas gemacht wird, sondern unter welchen Voraussetzungen das Werk begonnen ist.“⁹

Wagenfeld verwendete das Wort künstlerisch, um sich von der Formgestaltung auch in anderer Hinsicht zu unterscheiden. Seine Auseinandersetzung bestand in dem gestalterischen Gegensatzpaar, das auch im Neuen Design neu durchdacht wird. Es ist die Diskussion über die (praktische) Funktion oder über den Unterschied zwischen dem Zweck einerseits und dem Gebrauch, dem Brauchen der Gegenstände andererseits. Wir finden Hinweise auf diese sensible Differenz bei Wagenfeld immer wieder. „Brauchen ist mehr als ein Zweckgeschehen, mehr als ein intellektueller Vorgang.“¹⁰ Der Gebrauch als eine kulturelle Kategorie „erklärt die mannigfachen Beziehungen des Menschen zu den Dingen, mit denen er ißt, wohnt und lebt“¹¹. Der Zweck dagegen ist bloß „ein Anhalt, meßbar und aufzuschreiben für den Anfang“ (1958)¹². Allerdings, so Wagenfeld (1938), die Zweckmäßigkeit war Ausdruck neuer künstlerischer Gestaltung in Weimar.¹³ Und weiter im Text: „Dieses fast materialistische Puritanertum wird uns heute erst verständlich sein, wenn wir daran denken, daß damals der kunstgewerbliche Expressionismus Handwerk und Industrie mit seinen absurden Ornamenten überschüttete.“¹⁴ Die sogenannte Zweckform war eine Reaktion auf den bestehenden Formenüberschuß, den Formenpluralismus historischer und vor allem historisierender Art. Neostile oder Chippendale, sie ordneten, wenn auch vorwiegend nur noch geliehen, soziologisch zu. Die neue Zweckform war dagegen soziologisch unbesetzt, frei, entworfen mit einem sozialkritischen, wenn nicht sozialistischen Engagement.

Der Kampf für die neuen sogenannten Zweckformen, die gegen historische Formen standen, war aber weder 1938 noch 1957 zu Ende. Neue ästhetische Zweckformen bildeten nur einen kleinen Teil. So zitieren die Herausgeber der Form den tachistischen Maler als exemplarisch, der seine Bücher weiterhin lieber unter der seidenüberzogenen Stehlampe liest.¹⁵ Auch Formrevolutionäre waren nicht frei von historischen Formen. So besuchte der Avantgardist Corbusier den Avantgardisten James Joyce 1938 in Paris in dessen Louis-XV Ameublement.¹⁶ Corbusier selbst führte seine Rokoko-Kommoden mit dem ihm eigenen Humor vor.¹⁷

Vorlieben für historische Formen geben Anlaß noch zu einer anderen Idee, für den Gestalter. Es ist die Vorstellung, daß Gebrauchsformen stets am Publikumsgeschmack zu messen sind, der bis heute als ständiger Gradmesser für Wert bzw. Nicht-Wert genommen wird. Wagenfeld selbst hat den Publikumsgeschmack lieber in Führungszeichen gesetzt, weil er ihn eher für den eigentlichen Geschmack seiner Auftraggeber hielt.¹⁸ Auch Wagenfeld, der Entwerfer von Massenformen für die Industrie, hat über seine Formen selbst entschieden, ohne dadurch den Braucher zu ignorieren oder die Bedingungen der Gebrauchsform zu verletzen.

Das Künstlerische steht für die eigene Gestalterpotenz, auch bei Wagenfeld. Auf der anderen Seite hat er den Entwurf als überpersönliche Werksleistung in den Vordergrund gestellt und damit die Tradition des Designers mitbegründet. Voran steht die Sache. Der heutige Designbegriff des Künstlerischen da-

9
s. Wagenfeld, Wesen und Gestalt, a.a.O., S. 154

10
s. Form 4, 1958, S. 2

11
ebda S. 4

12
ebda S. 4

13
vgl. Wagenfeld, Wesen und Gestalt, a.a.O., S. 26

14
ebda S. 26

15
s. Form 1, 1957, S. 2

16
s. Carola Giedion-Welcker, Schriften 1926-1971, Köln 1973, S. 52

17
ebda S. 52

18
s. Kulturarbeit Nr. 6, 13. Jg. 1961, S. 106

gegen geht weiter. Er proklamiert den Entwurf als individuelle Schöpfung für sich. Designer heute – sie haben im Vergleich zu Wagenfeld eine Geschichte des Design zu verarbeiten – müssen inzwischen auf ihr gutes Recht hinweisen, nicht nur sogenannte verbraucherbezogene Entwürfe zu liefern. Sie nehmen das Recht für sich in Anspruch, auf den selbständigen ästhetischen Wert der Gegenstände hinzuweisen, auch Unikate als Design auszustellen. Das ist neu. Daß neue ästhetische Formen von sich aus auch neue Vorstellungen von Gebrauch implizieren, kann ebenfalls als eine neue Ebene des Design gesehen werden.

Die sogenannte Zweckform hatte in ihrer Geburtsstunde einen künstlerischen Anspruch, so wie das Rokoko, so wie der Klassizismus in ihrer Zeit. Die deklarierte Zweckmäßigkeit der neuen, einfachen Formen war eine Zweckargumentation, mit zeitlicher Begrenzung. Für Wagenfeld endete sie, mit Muches Ausspruch vergleichbar, schon 1958: Wir „müssen innerlich frei genug sein, durch eigenes Sehen und Erfahren die allzulang ängstlich gehüteten Thesen von Zweck und Materialgerechtigkeit zu überwinden. Was zu gegebener Zeit als Antithese richtig sein konnte, kann als These wertlos sein.“¹⁹ Wagenfeld, der Protagonist für das Künstlerische der Industrieform, hat ihr – und darin liegen ihre Kraft und seine Bedeutung – mehr zugetraut als nur den Zweck.

5. Wagenfelds Schönheit. Für den täglichen Gebrauch

Es ist zu wenig, Wagenfelds Ästhetik auf den Kernsatz zu reduzieren: „Brauchbar sein heißt zugleich auch schön sein.“ (1946)²⁰ Jede funktionalistische Ästhetik erschließt mehr, umfaßt mehr, das wird mit immer größerem Abstand immer deutlicher. Inzwischen gehört auch die oft wiederholte Erkenntnis dazu, die zugleich das gemeinsame Bekenntnis der Form 1957 gewesen ist, daß diese Dinge (des täglichen Gebrauchs) „doch so wesentlich ‚Form‘ sind“²¹. Es geht um die Form – eine funktionalistische Formulierung, die noch keine Bedenken hatte, als formal oder formalistisch gedacht zu werden.

Wir können funktionalistisches Gedankengut hier nicht grundsätzlich abhandeln. Äußerungen, wie die Gestaltung als „Kunst des Weglassens“ (Siemens)²² oder die Braun-Gleichung, „für uns heißt gutes Design möglichst wenig Design“²³, müssen hier so stehenbleiben. Wir können aus Wagenfelds Ästhetik auch nur wenig nehmen, wollen nur Teile behandeln, die für den heutigen Umgang mit Form und Funktion auffallen. Wir verfahren auch deswegen so, weil Richtungen sich heute schneller als noch vor 50 Jahren einrichten, weil inzwischen schon postmemphis gesucht wird und teilweise schon ein neuer Funktionalismus – als Stil, nicht als allgemeines Gestaltungsprinzip unserer Kultur – gegen heute gesetzt wird.

Wagenfelds Funktionalismus reicht bis zu Aussagen, daß „der eigentliche künstlerische Beitrag nicht meßbar ist, weitgehend unkontrolliert bleibt, sobald es um das Formfinden selbst geht“ (1958)²⁴. Für die funktionalistisch geschulten Designer, die nach dem Muster ausgebildet worden sind, die Form eben doch Kriterien zu unterwerfen, mit nachprüfbaren Funktionsanalysen und semantischen Differentialen ehrenwerte Ergebnisse der Form, auch der Formensprache, vorzulegen, für sie ist dies heute eine bemerkenswert frische Erkenntnis. Wagenfeld – auch andere wußten es, haben sich aber nicht daran gehalten: „Einen Code Ästhetik für Industrieerzeugnisse gibt es nicht.“ (1963)²⁵

¹⁹
s. form 4, 1958, S. 4

²⁰
s. Wagenfeld, Wesen und Gestalt, a.a.O., S. 64

²¹
s. form 1, 1957, S. 2

²²
s. z. B. Siemens Werbung für elektrische Küchenherde unter dem Titel „Prunk ist nicht mehr gefragt“, in: form 19, 1962

²³
s. Braun Katalog, Braun Design – die Verwirklichung eines Unternehmenskonzepts, a.a.O.

²⁴
vgl. form 4, 1958, S. 3

²⁵
s. form 23, 1963, S. 25

Wagenfeld plädiert bei den Gebrauchsformen an erster Stelle für offene Sinne, vor der intellektuellen Erklärung, nennt es auch reines Empfinden und bezieht es sowohl auf den Benutzer als auch auf den Entwerfer.²⁶ Konkret ist dies z. B. die Freude an den Dingen oft als einziger Nutzen²⁷, die nicht nur im Sinne des klassischen *delectare et prodesse* immer noch auftaucht, sondern die inzwischen auch als eine weitgehend verdrängte, unbelastete Freude zu verstehen ist.

Die geforderte Offenheit in der Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber Industrieobjekten geht bei Wagenfeld parallel mit einer vertretenen Offenheit in den Objektformen, in dem Verhältnis von Funktion und Form. „Wo wir ... Telefon und Teekanne je vergleichen, da überrascht ... die sichere Form ...“²⁸ Aber „keines der technischen Gebilde ist unbedingt und in jedem Fall an seine augenblickliche Form gebunden, immer bleibt die Variation.“²⁹ Also auch Wagenfeld geht davon aus (1947), keine Funktion führt nur zu einer Form. Die Geschichte von der optimalen Form hat dagegen lange anderes behauptet und behauptet es weiterhin.

Bei der Frage, woher kommt die Form – der Frage, die auch in Zukunft immer aufs neue beantwortet werden wird – müssen wir natürlich auch Wagenfeld als musterhaften Designer zu Wort kommen lassen. „Im Anfang ist darum nicht die Form, sondern die Idee für die Form“³⁰ – nicht der Stuhl, sondern das Sitzen – nicht der Türdrücker, sondern „die Vorstellung vom schönen Öffnen und Schließen einer Tür“³¹ – nicht das Besteck, sondern „Überlegungen um die beste Ausnutzung der Bleche“³². Und dennoch, der Schluß lautet anders, im Sinne Wagenfelds, der beide Extreme vereint, den Künstler und den Designer: „Formgeben ist träumen und denken, finden und erfinden.“³³

26

s. Wagenfeld, *Wesen und Gestalt*, a.a.O., S. 27 und 30

27

vgl. ebda S. 119

28

ebda S. 129

29

ebda S. 129

30

s. *Die Kultur*, 1. März 1959, S. 3

31

ebda S. 3

32

ebda S. 3

33

s. *Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung*, Nr. 86, 29. Okt. 1955, S. 26