

## Eisele | Klassiker des Produktdesign



Petra Eisele  
Klassiker  
des Produktdesign

Reclam

Durchgesehene und aktualisierte Ausgabe 2019

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19643

2014, 2019 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Gestaltung: Anja Weißner, Sarah Schmitt, entstanden im Rahmen  
eines interdisziplinären Seminars Buchgestaltung/Designgeschichte  
an der Hochschule Mainz unter der Leitung von Prof. Dr. Petra Eisele  
und Prof. Johannes Bergerhausen

Umschlagabbildung: Courtesy Alessi

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2019

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019643-4

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)



# Inhalt

Vorwort 8

**Industrialisierung.** Von der Industriearbeit

zum Kunstgewerbe 14

**Sachlichkeit.** Von der Reformbewegung

zum Werkbund 32

**Klassische Moderne.** Das Bauhaus und die Avantgarde der

Zwanzigerjahre 50

**Internationale Entwicklungen.** Die Dreißiger-

und Vierzigerjahre 90

**Nachkriegsmoderne.** Gute Form 136

**Funktionaler Minimalismus.** HfG Ulm + Braun 164

**Plastic Fantastic.** Sixties Design 195

**Disegno radicale.** Anti- und Radical Design 245

**Postmoderne.** Von der Funktionalismus-Kritik

zum Neuen Design 280

Objekte von A bis Z 368

Designer von A bis Z 376

Literaturverzeichnis 381

Abbildungsnachweis 403

## Vorwort

Ein »Klassiker« zu sein, ist kein objektives Merkmal eines Designobjekts. Vielmehr entstehen Designklassiker in komplexen Prozessen gesellschaftlicher Auseinandersetzung und Aneignung. Prädestiniert dafür, sich als Designklassiker zu etablieren, sind Produkte, die in ihrer eigenen Zeit und darüber hinaus als besonders gültige Gestaltungslösungen verstanden werden. Es sind Produkte, die Maßstäbe gesetzt haben, indem sie über Generationen hinweg als besonders wichtig oder gar vorbildhaft anerkannt wurden; Objekte, die durch Zeigen und Abbilden, durch Reden und Schreiben immer wieder neu reflektiert und durch museale und mediale Inszenierungen zu einem System von Bedeutungen geworden sind; Objekte, die weit über ihren praktischen Nutzen hinausweisen: Ob im musealen Kontext wie ein Kunstobjekt präsentiert oder medial zum Mythos überhöht, wurden Produkte, die ursprünglich für einen zutiefst alltäglichen, praktischen Gebrauch entwickelt wurden, zu Objekten der Begierde und/oder der sozialen Distinktion.

Zunehmend der Bildkommunikation verpflichtet, konzentriert sich die aktuelle Rezeption dieser Objekte auf das Zeigen und Abbilden. In unendlichen Variationen immer

wieder neu in Szene gesetzt und als »Loop« unendlich wiederholt, verankern Bilder bestimmte Objekte als »Klassiker« in unserem kulturellen Gedächtnis. Das Reden und Schreiben hingegen rückt als sinnbildende intellektuelle Tätigkeit sukzessive in den Hintergrund.

Mit dieser Publikation soll das eigentlich Außerordentliche der Designklassiker in Wort *und* **Vorwort** Bild gefasst werden: Mit kurzen Texten und wenigen, aber besonders charakteristischen Bildern wird das designhistorisch Bedeutende vorgestellt – das, was die zutiefst banalen Alltagsdinge zu Klassikern des Produktdesigns macht. Die Chronologie der Objekte schreitet vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Eingebunden in diese lineare Folge sind kurze Essays, die den designhistorischen Kontext in groben Zügen erläutern.

Wie bei allen Überblicksdarstellungen mussten auch bei den *Klassikern des Produktdesigns* Schwerpunkte gesetzt werden, die in einer deutschsprachigen Publikation notwendigerweise die speziell deutschen Gestaltungsdiskurse und Gestaltungstraditionen im Deutschen Werkbund, am Bauhaus sowie an der Ulmer Hochschule für Gestaltung, aber auch die Positionen des in Auseinandersetzung damit erwachsenden »Neuen deutschen Designs« in den Fokus rücken. Natürlich werden auch international stilbildende Produkte berücksichtigt, die für die bundesdeutsche Designentwicklung von Bedeutung waren und sind.

Angesichts der Beschränkung auf 150 Objekte war aus der großen Bandbreite eine Auswahl zu treffen, die sich auf die Frage nach der Innovationskraft eines Produkts in seiner Zeit konzentriert und die genannten Wechselwirkun-

gen mit medialen und rezeptionsästhetischen Phänomenen berücksichtigt, letztlich aber auch aus den subjektiven Erfahrungen und Bewertungen der Autorin schöpft.

Die ausgewählten Gegenstände spiegeln zum einen die Tradition der dekorativen Künste, zu der Dinge des täglichen Gebrauchs wie Möbel oder Geschirr gehören, die früher manuell beziehungsweise handwerklich hergestellt wurden. Zum zweiten werden Gegenstände behandelt, die keine kunsthandwerklichen Vorbilder haben – klassisches Industriedesign: Automobile, elektrische oder elektronische Geräte bis hin zu mobilen digitalen Endgeräten. Vertreten sind jedoch auch konzeptionelle Entwürfe, die nie massenindustriell umgesetzt wurden, oder Kleinserien, die als gestalterische Statements ihrer Zeit gelten mögen. Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass Produktdesign im Kern zwar auf Vielfältigkeit zielt, aber auch experimentelle Momente beinhalten kann, die über ihre Zeit hinaus Wirksamkeit entfalten.

Bei den neuen und neuesten gestalterischen Positionen wurde eine fehlende historische Distanz zugunsten der Aktualität bewusst in Kauf genommen. Ihre Auswahl will als Anregung dafür verstanden werden, über ihre mögliche historische Gültigkeit und die Frage nachzudenken, welche Formen eigentlich *unserer* Zeit in besonderer Weise gerecht werden.

Dieses Nachschlagewerk möchte dem Leser in Kürze über epochemachende gestalterische Positionen des Produktdesigns informieren. Die Einzeldarstellungen der Objekte sowie die Zusammenfassung der designhistorischen Entwicklungen sollen einem allgemein interessierten Publikum Orientierung, aber auch die Möglichkeit bieten,

sich dem Thema nach eigenem Interesse zu nähern. Entsprechend eröffnet das Buch ganz unterschiedliche Zugänge: Gebräuchliche Bezeichnungen, unter denen die Produkte bekannt geworden sind, erleichtern den schnellen inhaltlichen Einstieg. Die Chronologie der Produktionsjahre nutzt die dem Medium Buch ureigene Linearität zur

Orientierung. Darüber hinaus erlauben

## Vorwort

die systematisch gesetzten Verweise zwischen den Objekt- und Epochendarstellungen sowie zwischen den Objekten selbst das Verfolgen inhaltlicher und historischer Bezüge; Personen- sowie Objektregister laden zum gezielten Nachschlagen ein.

Natürlich möchte das Buch auch als Anregung zum vertiefenden Weiterlesen verstanden werden, weshalb das Literaturverzeichnis wichtige Publikationen auflistet, die sich inhaltlich an der Gliederung des Buches orientieren. Diejenigen Publikationen, aus denen wesentliche Informationen der Essays entnommen wurden, finden sich jeweils direkt im Anschluss.

Die Recherchen zu dieser Publikation gestalteten sich vielschichtig und komplex. Zahlreiche inhaltliche Fragen waren zu klären, beispielsweise ob ein erster Entwurf, der Prototyp, die Erstpräsentation, das Datum des Patents oder die Produktion eines Produkts, das sich in den verschiedenen Ländern wiederum zum Teil gravierend unterscheiden kann, als historischer Referenzpunkt der Orientierung dienen sollte. Recherchen in einschlägigen Standardwerken und Katalogen, aber auch Gespräche mit Fachkolleginnen und -kollegen bestätigten die Schwierigkeiten und Widersprüchlichkeiten bei der Datierung von Designobjekten.

Das visuelle Konzept reagiert auf die Tatsache, dass die »Klassiker des Produktdesigns« bereits durch Bildstereotypen in unserem visuellen Gedächtnis verankert sind. Die kleinen Bilder mit freigestellten Objekten unterstützen unsere Erinnerung und können wie ein Daumenkino zur Designgeschichte genutzt werden. Die größeren Bilder hingegen rücken die jeweiligen Besonderheiten der Produkte in den Vordergrund, indem der/die Designer/in und sein/ihr Objekt, charakteristische Produktionsschritte oder ungewöhnliche Produktinszenierungen gezeigt werden. Sie ermöglichen es dem Betrachter, einen neuen Blick auf das vermeintlich Bekannte zu werfen.

Industrialisierung

# Von der Industrieform zum Kunstgewerbe

- 1820 Armlehnstuhl und Bank
- 1849 Sicherheitsnadel
- 1859 Thonet-Stuhl
- 1891 Schweizer Messer
- 1896 Leitz-Ordner
- 1899 Büroklammer

Design, wie wir es heute kennen, ist ein verhältnismäßig neues Phänomen, das eng mit den technischen Umwälzungen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbunden ist. Die Industrielle Revolution, die zunächst von Großbritannien ausgegangen ist, veränderte die Produktion von Gütern nachhaltig. Verspätet, aber sehr schnell gelang in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Beschleunigung des industriellen Wachstums und der Anschluss an die fortschrittlichen technischen und wirtschaftlichen Entwicklungen.

**Maschinentechnik und Maschinenform.** Zunächst bauten technisch versierte Erfinder bestehende Handwerksbetriebe zu Mechanischen Werkstätten aus oder gründeten Maschinenbau-Anstalten, für die und in denen die neuen, oft mit Dampf betriebenen Maschinen entwickelt wurden. Diese speziellen Instrumente bildeten die eigentliche Voraussetzung für die industrielle Produktion. So basierte die neue Art des Produzierens im Kern auf den Experimenten und Entwicklungen der frühindustriellen Maschinenbauer oder Ingenieure, die – oft auf handwerklicher Basis und in langwierigen Prozessen – herstellungstechnische und/oder

technische Innovationen austüftelten. In diesem ingenieurhaften Entwerfen gab es noch keinen Designer. Es war der Erfinder oder Konstrukteur, der eine Zeichnung oder einen Plan anfertigte oder einen Zeichner mit einer technischen Zeichnung oder einem Plan beauftragte.

Selbst kleine Alltagshilfen wie Sicherheitsnadeln →<sup>22</sup>  
oder Büroklammern →<sup>30</sup> können

**Industrialisierung** als vorbildliche Beispiele dieser frühen Ingenieurleistungen angesehen werden. Diese für die maschinelle Produktion entworfenen Objekte zeigen Formen ohne historische Bezüge, die technisch günstig produziert und praktisch leicht nutzbar waren. Entsprechend präsentieren sich viele Erfindungen des 19. Jahrhunderts wie Schreib- und Rechenmaschinen, Locher, Tacker oder auch der Leitz-Ordner →<sup>28</sup> weitgehend ohne dekorative Elemente.

**Kunstindustrie und Gewerbekunst.** Dagegen waren Gebrauchsformen für den gehobenen Konsum im 19. Jahrhundert durch große kunsthandwerkliche Traditionen geprägt. In den aufkommenden Manufakturen etablierten sich künstlerische Spezialisten, Dessinateure oder Musterzeichner, die modische Güter entwarfen. Der einflussreichste und bekannteste war sicherlich Karl Friedrich Schinkel →<sup>20</sup>, der zusammen mit Peter Christian Wilhelm Beuth zwischen 1821 und 1837 die *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* herausgab, eine Sammlung musterhafter Entwürfe für die kunstindustrielle Produktion, die große Verbreitung fand. Bereits hier, in der vorindustriellen Manufaktur, trennten sich gestalterische Konzeption und praktische Umsetzung.

In der Folge verbreiteten Vereine zur Gewerbeförderung Vorlagenblätter prominenter oder weniger prominenter Musterzeichner; Gewerbe- und Industrieausstellungen, die mit der Londoner Weltausstellung 1851 einen ersten wichtigen Höhepunkt erlangten, stellten Vorbildliches für die nun erstarkende industrielle Produktion vor. Darüber hinaus wurden nicht nur Kunstgewerbemuseen mit eigenen Vorbildsammlungen gegründet, sondern auch Kunstgewerbeschulen, an denen an historischen Stilen geschulte Musterzeichner ausgebildet wurden. Diese sollten das stetig steigende Verlangen nach ästhetisch hochwertigen Vorlagen bedienen, um international konkurrenzfähige Produkte herstellen zu können.

Schinkel gehörte zur ersten Generation, die sich historisierend an ästhetischen Vorbildern der Vergangenheit schulte und diese neu interpretierte. Die sich abzeichnenden (produktions-)technischen Umbrüche animierten ihn zu dieser »Rückversicherung« in der Geschichte. Fasziniert von der Ästhetik der versunkenen griechischen Kultur, entwickelte er einen staatstragenden Neoklassizismus. Inspiriert von der Deutschen Romantik und den Freiheitskriegen erschien ihm aber auch eine Adaption gotischer Formen als besonderer Ausdruck nationaler Identität möglich.

**Industrieller Historismus und Stileklektizismus.** Nach der Reichsgründung 1870/71 nahm die Serienproduktion in Fabriken zu. Vollkommen identische, typisierte Einzelteile wurden in unterschiedlichen, vielfältigen Schritten hergestellt und in immer gleichen, zeitlich durch die Maschine getakteten Arbeitsschritten montiert.

Arbeitsteilung war schon in den vorindustriellen Manufakturen bekannt. Allerdings verschärfte sich die Situation mit zunehmender Industrialisierung durch zugewanderte ungelernte Fabrikarbeiter vom Land, die Teilarbeiten im Produktionsprozess übernahmen, so dass sich in den Fabriken ein zerstückeltes, reproduktives Arbeiten ausbil-

dete. Auch die Rolle des Musterzeichners veränderte sich. Er unterschied sich als anwendungsorientierter Kunstgewerbler deutlich vom Ingenieur und Künstler.

Die maschinelle Serienproduktion führte einerseits zu einer Vergrößerung und Differenzierung des Warenangebots und zu einer massiven Kostensenkung, so dass die Käufer, die sich bis dato hatten bescheiden müssen, nun am Konsum teilhaben und aufwendig gestaltete Produkte erwerben konnten. Andererseits kam es durch die industrielle Produktionsweise materiell wie gestalterisch zu einem Qualitätsverlust: Pseudohandwerkliche Dekore verschleierten ihre industrielle Herkunft, und minderwertige Materialien oder sogenannte Surrogate, billige Ersatzstoffe, täuschten hochwertige Materialien lediglich vor.

Vor allem aber setzte ein übertriebenes Dekorieren ein, das oftmals so weit ging, die originäre, praktische Funktion eines Gebrauchsgegenstandes zu verschleiern. Um den repräsentativen Ansprüchen im wirtschaftlich erstarkten Kaiserreich nachzukommen, applizierten Musterzeichner oder Dessinateure Ornamente zunehmend willkürlich auf die Oberfläche der Dinge, was zu einem unreflektierten Eklektizismus von Stilen und zu einem *horror vacui* historisierender Ornamente führte. Auch dafür hatten technische

Erfindungen wie die Reliefkopiermaschine die Voraussetzung geschaffen, indem sie nicht nur eine beliebig hohe Reproduktion historischer Ornamente, sondern auch deren Variation in Größe und Proportion erlaubte.

In ebenjener Phase, in der ein industrielles Produzieren technisch möglich geworden war, wurde vonseiten der Gestalter also eine rein ingenieurhaft entwickelte industrielle Form vermieden: Die Maschine diene vorerst dazu, historische Stile zu adaptieren und auf das massenindustriell Gefertigte zu übertragen, wohl auch, um durch eine vermeintliche Vertrautheit des Bekannten die Fremdheit des Neuen zu überspielen.

- Mundt, Barbara: **Historismus.** Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil. München 1981.
- Selle, Gert: **Design im Alltag.** Vom Thonetstuhl zum Mikrochip. Frankfurt a. M. 2007.
- Selle, Gert: **Geschichte des Design in Deutschland.** Aktualisierte und erweiterte Neuausgabe. Frankfurt a. M. / New York 2007.



Gartenbank, Gartenstuhl in Eisenkunstguss  
Entwurf: 1820–25  
Hersteller: Königliche Eisengießerei  
Saynerhütte  
D 60, Tecta, Lauenförde

1825

# Armlehnstuhl und Bank

Karl Friedrich Schinkel



Eleganz auch für draußen:  
Gartenstuhl für die königlichen Gärten

**Rationelle Gartenmöbel.** Dass die industrielle Produktion von Möbeln bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland eingesetzt hat, verdeutlichen die Entwürfe des preußischen Baumeisters Karl Friedrich Schinkel. Die Konstruktion seiner Gartenmöbel aus Guss- und Schmiedeeisen zielt auf höchste Stabilität bei möglichst geringem Materialverbrauch.

Die Seitenteile für Bank und Stuhl werden aus denselben Gussformen hergestellt, die durch schmiedeeiserne Stäbe miteinander verbunden sind. Die Stäbe und die gusseiserne Rückenlehne, deren ornamentale Füllung aus Lyra und Akanthusranken im sogenannten offenen Herdplattenguss hergestellt wurde, variieren in der Breite, so dass sowohl Bänke als auch Stühle gefertigt werden konnten.

Dieses bedeutende Gartenmöbel aus Gusseisen wurde vermutlich von der Königlichen Eisengießerei Saynerhütte produziert und kam in den königlichen Gärten in Berlin und Potsdam zum Einsatz. Es beeinflusste die Gestaltung zahlreicher metallener Bänke in öffentlichen Parks und auf Plätzen. Seit 1982 wird der Stuhl D 60, bzw. die Bank D 60/2 bei Tecta, Lauenförde, als Reedition hergestellt. Die Scherenform der Seitenteile wurde ca. 100 Jahre später bei Mies van der Rohes Barcelona-Chair →<sup>84</sup> rezipiert.

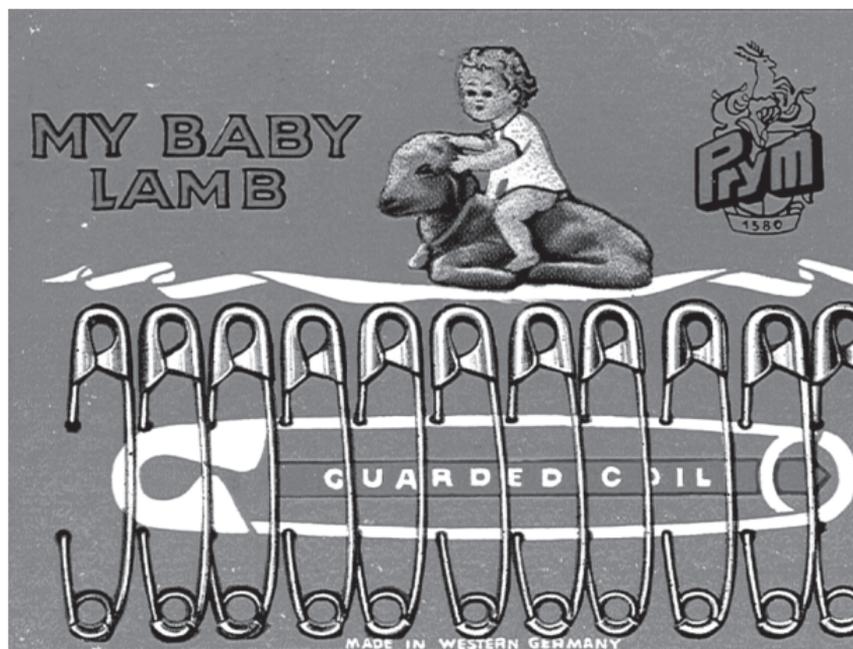


Patent: 1849

1849

# Sicherheitsnadel

Walter Hunt



Nadel patentgesichert

**Immer geschützt.** Die moderne Sicherheitsnadel, wie wir sie heute kennen, wurde von dem New Yorker Mechaniker Walter Hunt angeblich innerhalb von nur drei Stunden entwickelt. Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen ist seine Sicherheitsnadel so gebogen, dass die Spitze der Nadel in einer Metallhülse einrasten und die spitze Nadel auf diese Weise sichern kann.

Hunt baute ein funktionierendes Modell, das er sich 1849 unter der Nummer 6281 in New York patentieren ließ. Allerdings sind weitere Patente für Sicherheitsnadeln zu verzeichnen, sogar aus demselben Jahr. Etwa ein englisches Patent auf eine aus Draht gebogene Nadel von Charles Rowley, die heute noch für Kilts und Broschen verwendet wird. Natürlich stammt die Urform der Sicherheitsnadel nicht aus dem 19. Jahrhundert. Bereits in der Bronzezeit gab es Fibeln, Gewandnadeln, nach demselben Verschlussprinzip wie die Sicherheitsnadel.

Nachdem Hunts Sicherheitsnadel zunächst von Hand gefertigt worden war, begann 1911 bei der Firma Prym in Stolberg bei Aachen die Automatisierung der Produktion mit eigens entwickelten Maschinen. Mit diesen konnten kurz vor dem Ersten Weltkrieg bereits 146 verschiedene Größen und Sorten hergestellt werden – ca. 300 000 Kilogramm im Jahr.

Hätte Hunt den Erfolg seiner Erfindung erahnt, hätte er die Rechte an seinem Patent für die Sicherheitsnadel sicherlich nicht verkauft – für 400 Dollar an einen Mann, dem er nur 15 Dollar geschuldet hatte.