

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2014)

Heft: 24

Artikel: DIN 476 : die Avantgarde aus der Amtsstube

Autor: Naehring, Niklas K.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919420>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIN 476

**DIE AVANTGARDE
AUS DER
AMTSSTUBE**

034

Niklas K. Naehrig

Im Spätsommer des Jahres 1922 zog im Bezirksamt von Wunsiedel im Fichtelgebirge die Moderne ein. Man hatte sich dazu entschlossen, den gesamten amtlichen Schriftverkehr fortan auf Papierformaten der DIN A-Reihe abzuwickeln.¹ Walter Porstmann (1886–1959), der als Schöpfer der DIN-Formate gilt, hatte zwar angemerkt, dass «der Gewinn, der sich aus der Vereinheitlichung der Papierformate für die Allgemeinheit ergibt, besonders deswegen hoch anzuschlagen [ist], weil er eine Schonung unserer kostbarsten Güter, der Wälder, bedeutet»,² aber die Einführung einheitlicher Papierformate durch die DIN 476 «Papierformate» am 18. August 1922 war keineswegs allein forstwirtschaftlichen Erwägungen geschuldet – obwohl diese im waldreichen Fichtelgebirge möglicherweise gerne gehört wurden.

NORM UND AVANTGARDE

Was aber hat die Einführung genormter Papierformate in der deutschen Provinz mit avantgardistischer Gestaltung zu tun? Als praktisches Ergebnis von Rationalisierung und Typisierung und als Voraussetzung für industrielle Massenproduktion wurde «die Norm» im Deutschland der Weimarer Republik zu einem kulturellen Leitbild ersten Ranges. Die tayloristische Organisation der Wirtschaft, deren Ausdruck die Norm letztlich ist, wirkte sich mit einiger Verzögerung auch auf die Kunst aus. Dabei hätte der Widerspruch zwischen etabliertem Kunstbegriff und Norm kaum grösser sein können. Im 19. Jahrhundert war die Suche nach individuellem Stil das bestimmende Paradigma künstlerischen Schaffens gewesen. Nun wurde das Streben nach persönlichem Ausdruck vermehrt von einer auch ästhetischen Begeisterung für das massenhaft produzierte Industrieprodukt verdrängt. Als dessen scheinbar objektive Grundlage fand die Normung Zugang zur künstlerischen Avantgarde. Unterdessen wurde die «Entindividualisierung» in Kunst und Gestaltung kontrovers diskutiert. Der Konflikt zwischen Individualität und Massenproduktion wurde zum bestimmenden Thema von Kunst und Kunstdtheorie in der Zwischenkriegszeit. Zu den wichtigsten Protagonisten dieser Debatte gehören Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Paul Valéry.³

Die Form aus der Norm entwickelte sich zum ästhetischen Leitbild einer Allianz aus Bürokratie, Industrie und Avantgarde, das bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus bestehen sollte. Der Erfolg des mas-

senhaft produzierten Standardprodukts beruhte dabei nicht nur auf ökonomischen Erwägungen. Die rationale Ableitung von Grössen, Formaten, Toleranzen für möglichst alle Bereiche des Lebens aus der Natur war seit der Aufklärung ein unerfüllter Traum westlicher Gesellschaften. In der Norm schien sich nämlich der Grundsatz natürlicher Gleichheit zu realisieren. Forderungen der Moderne wie «Wohnen für das Existenzminimum» und «Sonne, Luft und Haus für Alle» waren ohne die Mittel der Mechanisierung und Rationalisierung, mithin der Normung, nicht denkbar. Als notwendige Voraussetzung der Massenproduktion schien die Normung im Dienste der Allgemeinheit zu stehen und erhielt so den Status einer moralischen Kategorie. «Die neue Form» wurde zugleich zur «guten Form». Anders als dies in der Rückschau erscheinen mag, verdankt sich der Siegeszug von Normung und Typisierung in Gestaltung und Kunst aber nicht einzelner Künstler, sondern erfolgte häufig auf Initiative der Industrie. Ihr kam bei der Verbreitung der «Normenlehre» in der Avantgarde eine entscheidende Bedeutung zu. Dies lässt sich anhand der erstaunlichen Karriere der DIN 476 zeigen.

DIN 476. EINE EXEMPLARISCHE ERFOLGSGESCHICHTE

Die DIN 476 «Papierformate» ist eine der bekanntesten Normen überhaupt und steht geradezu als Synonym für die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Rationalisierungs- und Normungswelle, die von der Industrie ausgehend beinahe jeden Lebensbereich erfasste.⁴ Walter Porstmann hatte in seinem 1917 erschienenen Buch «Normenlehre» die Vorteile der «Formatreform» zwar auch in der Kostenersparnis für Hersteller von Papiermaschinen gesehen, ungleich bedeutender erschien ihm allerdings die Ersparnis von Zeit und Arbeit im Umgang mit genormten Druckerzeugnissen. Im Fokus seiner Überlegungen stand von Anfang an die effizientere Organisation von Arbeitsabläufen. Es galt, die «Formatwildheit» zu bekämpfen. Die Normung der Papierformate war als erster Schritt eines weitreichenden kulturellen Modernisierungsprojekts angelegt. Nicht nur auf Schreibtischen und zwischen Aktendeckeln sollte eine neue Ordnung herrschen, sondern auch in den Köpfen von Angestellten und Beamten. Die einheitlichen Papierformate wurden zum Sinnbild für Fortschritt und Modernität.

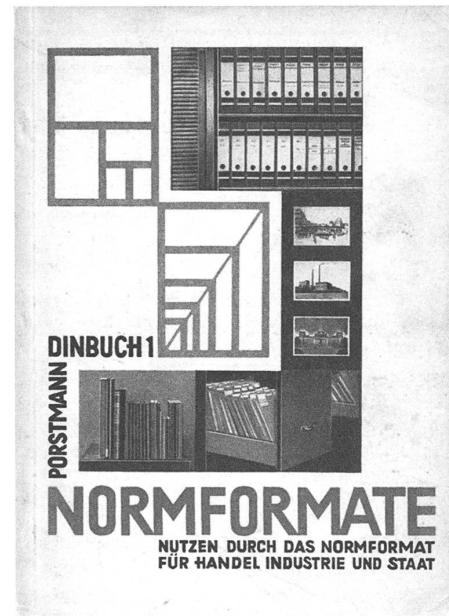


fig. a
Walter Porstmann, *Dinbuch I, Normformate*, 1930.

Den Kern der DIN-Formatreihe macht die Festlegung des Seitenverhältnisses von 1:2 (1: ca. 1,41) aus. Durch diese Setzung ergibt sich bekanntermassen die Eigenschaft der A-Formate, bei Teilung durch die Hälfte der langen Seite jeweils das genau gleiche Seitenverhältnis beizubehalten. (fig. a) Porstmann war nicht der Erste, der eine Vereinheitlichung der Papierformate auf dieser Grundlage angestrebt hatte. Von grösster Bedeutung war die Vorarbeit, die zwischen 1911 und 1913 eine Vereinigung unter dem Namen «Die Brücke – Internationales Institut zur Organisierung der geistigen Arbeit» in München geleistet hatte.⁵ In der Satzung des Vereins wurden dessen Ziele so formuliert:

«Die Brücke beweckt die Organisierung der geistigen Arbeit. Diese Organisierung soll auf dem Grundsatz der gegenseitigen Hilfe und freiwillig geleisteter Mitarbeit der Geistesarbeiter fußend, erfolgen: a) automatisch: durch allgemeine Einführung einheitlicher Verständigungsmittel [...] b) organisatorisch: durch Überbrückung der Inseln, auf denen zur Zeit die Mehrzahl aller Gesellschaften, Anstalten, Museen, Bibliotheken, Vereine, Firmen und Einzelpersonen noch stehen, die im Dienste der Kultur und Zivilisation tätig sind.»⁶

Der idealistische Ansatz der «Brücke» war es, von Seiten einer kulturellen Elite zu einer weltweiten Vernetzung von Wissenschaft-

¹ Die Abkürzung DIN steht heute für Deutsches Institut für Normung e. V. Dieser Verein ist die Nachfolgeorganisation des 1917 gegründeten Normenausschusses der deutschen Industrie. Die drei Buchstaben wurden zwischenzeitlich auch mit «Deutsche Industrie-Norm» und umgangssprachlich mit «Das-ist-Norm» übersetzt.

² Walter Porstmann, «Dinbuch I – Papierformate», 2. Auflage, Berlin 1923, S. 7. Zuerst erschienen 1922.

³ Nicht ohne dunkle Vorahnung bemerkte Siegfried Kracauer in «Das Ornament der Masse» bereits 1927: «Das Massenor-

nament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität». In seinem Aufsatz «La conquête de l'ubiquité» (1928) forderte Paul Valéry die Ablösung des traditionellen Kunstbegriffs durch eine neue, den Bedingungen der industriellen Produktion angemessene Ästhetik. Walter Benjamin brachte diesen Konflikt mit seinem Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936) auf den Punkt.

⁴ Die Normung hatte zuerst den Maschinenbau erfasst («DIN 1 Kegelfüsse», März 1918). Da nach dem ersten Weltkrieg kosten-

sparende Baumethoden gefragt waren, etablierte sich die Bauindustrie bald als zweites wichtiges Feld für die Normierung (DIN 104 «Holzbalken für Kleinhäuser» erschien 1919 als erste das Bauwesen betreffende DIN-Norm).

⁵ Die Gründer dieser Vereinigung waren der Schweizer Unternehmer Karl W. Bührer und der Journalist Adolf Saager, die sich die Unterstützung des damals weltbekannten Chemie-Nobelpreisträgers und führenden Intellektuellen Wilhelm Ostwald gesichert hatten.

⁶ Satzung der Brücke in der ersten Fassung, 1911, Artikel 2.

lern und Künstlern beizutragen. So sollte die ‹Brücke› zum «Gehirn der Welt», «zur Auskunftsstelle der Auskunftstellen» werden und «auf jede nur denkbare Frage eine Auskunft [...] erteilen können».⁷ Um dieses ehrgeizige Ziel zu erreichen, bedurfte es nach Meinung der Initiatoren zunächst eines einheitlichen Papierformats als Trägermedium für das gesamte zu sammelnde Wissen. Die Idee für das ‹Weltformat› war geboren. Das ‹Weltformat› bestand aus einer Reihe, deren kleinstes Format einem Rechteck der Seitenlänge 1 cm/ $\sqrt{2}$ cm (1/1,41 cm) entsprach. Dies war folgerichtig erschienen, da das metrische System mit dem Zentimeter als Einheitslängenmaß bereits fest etabliert war. Auf das Format $\sqrt{2}$ folgte durch Verdopplung das Format $\sqrt{2} \cdot \sqrt{2}$ mit den Abmessungen 1,41/2 cm usw. Ihrem umfassenden Anspruch folgend, entwickelte die ‹Brücke› auf Grundlage des ‹Weltformats› Entwürfe für Bibliothekseinrichtungen und publizierte diese in einem Buch mit dem Titel «Raumnot und Weltformat» (München 1912).⁸ Obwohl die Zeichnungen letztlich etwas karikaturhaft wirken, erhält die architektonische Ordnung durch das zugrundeliegende Weltformat eine – wenn auch naive – objektivistische Rechtfertigung. Die Form erscheint als kausale Folge der Norm. Alles beruhte letztlich auf einem Raster von 1/1,41 cm. (fig. b)

Obwohl sich zahlreiche namhafte Wissenschaftler und Künstler, darunter Hermann Muthesius und Karl Schmitt-Hellerau, für sie einsetzen oder sogar Mitglieder waren, wurde der ‹Brücke› kein längerfristiger Erfolg zuteil. Bereits 1913 meldete der Verein Konkurs an und ist seitdem beinahe aus der Erinnerung verschwunden. Die Gründe für das Scheitern der ‹Brücke› als Institution sind aus heutiger Sicht einfach mit ihrem idealistischen Anspruch zu erklären. Zudem entzieht sich gerade das Verlagswesen beharrlich einer Vereinheitlichung der Formate. Ein Blick ins Bücherregal genügt, um dies zu bestätigen. Das ‹Weltformat› richtete sich schlichtweg an die falschen Adressaten: Nicht von Bibliotheken, sondern von Amtsstuben sollte die Revolution der Papierformate ausgehen. Der entscheidende Fehler der ‹Brücke› war es, die Anforderungen der Bürokratie nicht berücksichtigt zu haben: Das Briefformat \times des ‹Weltformats› entsprach einem Blatt mit den Abmessungen 226 × 320 mm und war damit zu breit für die Aktenordner des preussischen Folioformats von 210 × 330 mm.

Tatsächlich veränderte Walter Porstmann die Formatreihe nur an einer einzigen Stelle. Sein Kunstgriff bestand darin, dass

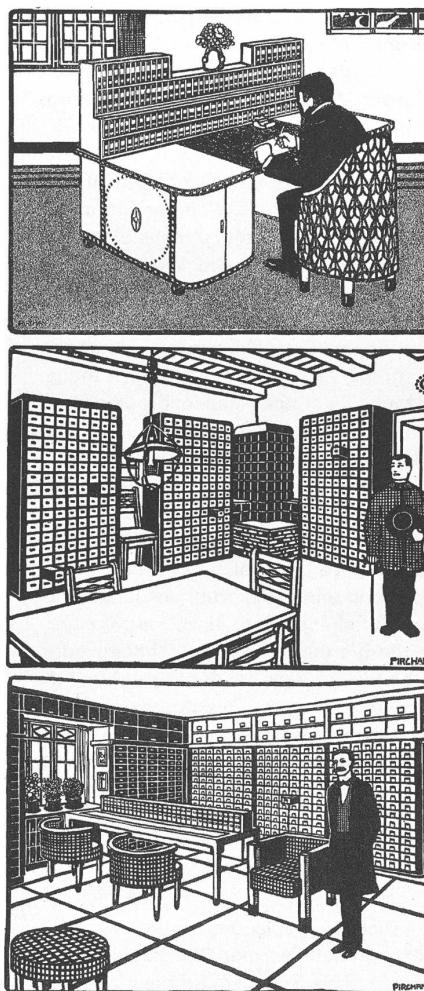


fig. b
Schreibtisch mit Schachteln im Weltformat,
Klein-Bücherei und Bücherei eines Gelehrten,
aus: Karl W. Bührer, Emil Pirchan, *Raumnot und Weltformat*, 1912.

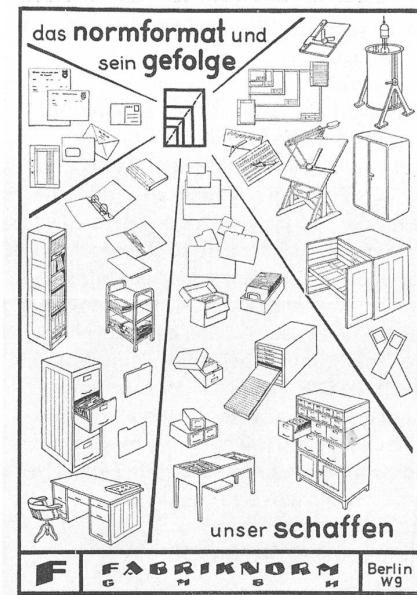


fig. c
Das Normformat und sein Gefolge,
aus: *Fabriknorm Katalog*, 1928.

ler empfahl die Schweizerische Oberpost- und Obertelegraphendirektion im August 1923 die Formate der A-Reihe zur Einführung. Auch in Behörden und Unternehmen Österreichs, Ungarns und der Tschechoslowakei wurde im Laufe des Jahres 1923 das DIN A-Format als verbindlicher Standard eingeführt.⁹ 1975 wurden die Formatreihen der DIN 476 unverändert in die ISO 216 übernommen und erlangten damit internationale Gültigkeit.¹⁰ Mit Ausnahme der USA und Kanadas sowie einiger weniger weiterer Länder schreibt heute die ganze Welt auf den Papierformaten, die von Walter Porstmann entwickelt wurden.

NORMIERTE AVANTGARDE – DIN AM BAUHAUS

Walter Porstmann war vom Erfolg der Formatreform überzeugt. Aus diesem Grund trat er noch 1923 als Geschäftsführer in die eben gegründete Firma ‹Fabriknorm GmbH› ein, die sich zum Ziel gesetzt hatte, «die vom deutschen Normenausschuss aufgestellten Normen für das Bürowesen, durch Rat und Lieferung in die Tat umzusetzen».⁹ Auf Grundlage der Normformate entwickelte und verkauften ‹Fabriknorm› ein umfangreiches Büromöbelprogramm. (fig. c) Wie sich am Beispiel des ‹Normschreibtisch› zeigen lässt, hatte die Normung hier jedoch kaum Einfluss auf das ästhetische Erscheinungsbild. Obwohl durch die Abstimmung der Schubladengrößen auf die neuen Papierformate ein innovatives Produkt, kommt der Tisch ganz im gewohnten Habitus eines preussi-

7 Ibid., Artikel 5a.

8 Die Abbildungen stammten von Emil Pirchan, einem in Wien ausgebildeten Architekten, dessen Entwürfen man den Einfluss des von Adolf Loos als ‹Quadrat-Hoffmann› bezeichneten

Josef Hoffmann deutlich anmerkt.

9 Walter Porstmann, ‹Die Dinformaten und ihre Einführung in die Praxis›, Berlin 1923, S. 7–26.

10 Die International Organization for Standardization (ISO) wurde 1947 gegründet und hat ihren Sitz in Genf.

11 Holzmöbel-Katalog der Fabriknorm GmbH. ‹büronormung›, 1928, Heft 1, S. 1.

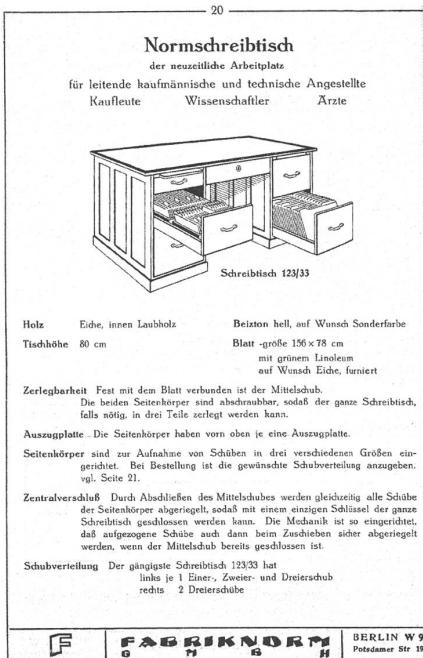


fig. d

Normschreibtisch,
aus: Fabriknorm Katalog, 1928.



fig. e

Schreibtische in Fagus, 1923.

schen Büromöbels daher. (fig. d–e) Die Idee, dass die rationale Grundlegung der Gestaltung auch zu einer neuen Form führen müsse, entwickelte sich erst allmählich. Eine entscheidende Rolle kam dabei dem Bauhaus zu.

Die neue Bedeutung des Industriedesigns blieb am Bauhaus nicht unbemerkt. Mit dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau wurde eine Entwicklung von individualisierter Gestaltung, wie Johannes Itten sie vertreten hatte, hin zu einer ent-individualisierten und objektivistischen Gestaltung absehbar. Itten hatte, wie Walter Gropius in seinen Notizen vermerkte, eine Entscheidung in der Frage gefordert, «in vollkommenem Gegensatz zur wirtschaftlichen Außenwelt individuelle Einzelarbeit zu leisten, oder die Fühlung mit der Industrie zu suchen».

Der Weggang Ittens vom Bauhaus 1923 erübrigert die Frage nach dem Ausgang dieses Entscheidungsprozesses. Hatte es im Manifest des Bauhauses von 1919 noch geheißen «Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück», war die Devise nun «Kunst und Technik – Eine neue Einheit». Wohl am radikalsten sollte Hannes Meyer die neue Ausrichtung des Bauhauses auf ein rationalistisch-objektivistisches Entwerfen formulieren. Meyer schrieb in seinem 1928 erschienenen Manifest ‹bauen›:

«das neue haus ist als trockenmontagebau ein industrieprodukt, und als solches ist es ein werk der spezialisten: volkswirte, statistiker, hygieniker, klimatologen, betriebswissenschaftler, normengelehrte, wärmetechniker ... der architekt? ... war künstler und wird ein spezialist der organisation!

das neue haus ist ein soziales werk. [...] es ist vornehmlich ein soziales werk, weil es (wie jede DINnorm) das industrie-normen-produkt einer ungenannten erfindergemeinschaft ist.»¹²

Ganz im Sinne von Walter Porstmann nahm Meyer den ‹normengelehrten› in die Reihe der Wissenschaftler auf. Die drei Buchstaben DIN sind zudem die einzigen grossgeschriebenen in seinem Manifest. Nur neun Jahre nach ihrer Entstehung war die DIN-Norm in der Avantgarde angekommen. Auch hier hatte sich die Einflussnahme der Industrie als entscheidend erwiesen.

Karl Benscheidt jr., Inhaber der Fagus-Werke in Alfeld an der Leine, war spätestens seit einem Amerikaufenthalt 1910/11 ein Anhänger modernster Organisationsmethoden in Administration und Produktion. Ein eigens angestellter ‹Organisationsingenieur› überwachte nicht nur den gesamten Herstellungsprozess bei Fagus, sondern auch die strikte Einhaltung aller relevanten DIN-Normen.¹³ Bereits im Februar 1924 wurden bei Fagus die DIN-Formate für den Schriftverkehr eingeführt.¹⁴ Es wundert daher wenig, dass die Büromöbel im 1911 von Walter Gropius und Adolf Meyer entworfenen Hauptwerk von Fagus stark an die Fabriknorm-Möbel von Walter Porstmann erinnern, entsprachen diese doch dem allerneuesten Stand von Technik und Ergonomie. Ein um 1927 entstandenes Werksfoto zeigt die geöffneten Schubladen eines Schreibmaschinen-Versenktrisches, der direkt dem Fabriknormkatalog zu entstammen scheint. (fig. f–g) Die Schubladengröße war selbstverständlich auf die Formate der DIN-Reihe abgestimmt. Gut sichtbar ist auch der Briefkopf der Fagus-Werke auf den A4-Briefbögen. Wohl in der



fig. f

Schreibmaschinentisch mit Briefpapier.
Fagus-Werksfoto von 1927,
aus: Annemarie Jaeggi, 1998, S. 88.

23

Schreibmaschinen-Versenktrische mit waggeredeter Versenkung D R P

Unsere Versenktrische sind selbst für die größten Schreibmaschinen verwendbar. Der für die Maschine verfügbare Raum ist 52 cm breit, 35 cm tief, 25 cm hoch. Auf Wunsch liefern wir Versenktrische für größere Wagenbreiten. Die Maschine ruht unbelastigt auf Fibbertreppen und bleibt stets in waggerter Lage. Das Versenken der Maschine geschieht durch einen einfachen leichten Handgriff. Das ausgedrehte Verdeckstück ermöglicht auch bequemes Arbeiten an geschlossenen Versenktränen.

Vorteile Die Versenktrische verwendet man mit Vorteil dort, wo nicht ausschließlich Schreibmaschinen-, sondern wo gleichzeitig andere bureuale Arbeit zu leisten ist.

Kassierer Schreiber Büdführung Personalverwaltung
Versenktrische gewähren günstigste Raumnutzung. Die Schreibmaschinen sind staub-dicht und gut geschützt verschlossen.

 1 Blattgröße 102 x 80 cm hinter Jalousie fünf Züge für Vordrucke Tischhöhe 80 cm	 2 135 x 80 cm links fünf Züge rechts ein Zwischenboden
 3 Blattgröße 156 x 80 cm mit drei großen Schüben für Senkrechtablage zur bartheimäßigen Verwahrung von Handakten, Werbeträgen, Arbeitsunterlagen für Quart und Format A 4 zugleich, mit zwei kleinen Schüben für Karten und Kleiderzettel. Die Anzahl dieser Schübe mit Mappen und Einschubkästen entspricht völlig unserem Normschublade. Dieser Versenktrisch kann auch mit anderer Schubverteilung geliefert werden.	

Für die Arbeit am Schreibmaschinentisch sollten nur Drehschübe verwendet werden!

F A B R I K N O R M Berlin W 9 Potsdamer Str 19

fig. g

Schreibmaschinen-Versenktrisch,
aus: Fabriknorm Katalog, 1928.

ersten Jahreshälfte 1925 beauftragte Benscheidt die Druckwerkstatt des Bauhauses, in enger Anlehnung an dieses Corporate Design, Visitenkarten und Prospekte zu entwerfen.¹⁵ Natürlich kamen dafür von Seiten des Auftraggebers nur Formate der DIN-Reihe in Frage und vermutlich in diesem Zusammenhang spricht Ise Gropius in den Bauhaustagebüchern von der ‹Ankunft der DIN-Formate am Bauhaus›.

12 Zit. n. Vittorio Magnago Lampugnani, Ruth Hanisch, Ulrich Maximilian Schumann und Wolfgang Sonne (Hrsg.), ‹Architekturtheorie im 20. Jahrhundert›, Ostfildern-Ruit 2004, S. 117.

13 Annemarie Jaeggi, ‹Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus›, Berlin 1998, S. 64.

14 Ibid., S. 102.

15 Ibid., S. 99.

In der Bauhausdruckerei war Herbert Beyer für den Auftrag von Benscheidt verantwortlich. Nachdem er bereits von Oktober 1921 bis Ende 1923 Student am Bauhaus in Weimar gewesen war, kam Beyer im Frühjahr 1925 als Leiter der Bauhausdruckerei nach Dessau. Mit seiner Verbindung von Malerei, Fotografie und Typographie, die er in den Jahren 1925 bis 1928 am Bauhaus entwickelte, gilt er als ein Wegbereiter des modernen Grafikdesigns. Unter seiner Regie und unter dem direkten Einfluss von Walter Porstmann¹⁶ wurden Ende 1925, zusammen mit konsequenter Kleinschreibung, die DIN-Formate für die öffentliche Selbstdarstellung des Bauhauses eingeführt. Damit zeigte sich auch im schriftlichen Erscheinungsbild der Schule die Bestrebung, über Typisierung und Normung zu einer neuen, objektivistischen Gestaltung zu kommen.

Am Bauhaus der Jahre 1926 bis 1930 war die Normung eines der verbindenden Themen über alle Werkstätten hinweg. Nicht nur Beyer und Meyer befassten sich damit. Zwischen 1925 und 1928 stand die Möbelwerkstatt des Bauhauses unter Marcel Breuer ganz im Zeichen der Normung. Breuers eigene Entwürfe, aber auch die seiner Schüler, wie zum Beispiel Gustav Hassenpflug, waren aber nicht nur durch den Rückgriff auf vorhandene Normenwerke gekennzeichnet, sie zeugen auch von Bestrebungen, neue Standards überhaupt erst zu entwickeln. Hassenpflug setzte diese Arbeit in Zusammenarbeit einerseits mit Ernst Neufert und andererseits mit dem Institut für Arbeitsphysiologie der ETH Zürich und den Embruwerken in Rüti in den 30er-Jahren fort.¹⁷ Zeitgleich wurde im Umkreis des ‹Neuen Frankfurt› von Franz Schuster ein Normmöbelprogramm (‐Aufbaumöbel‐) entwickelt. In der Schweiz fand 1927 ein Wettbewerb für Typenmöbel statt, der von Mumenthaler und Meier (‐3m-Möbel‐) mit einer Eingabe unter dem Motto ‹Norm› gewonnen wurde. Alle diese Typenmöbelprogramme zeichnen sich im Gegensatz auch zu Breuers Stahlrohrmöbeln durch eine konsequente Reduktion jeglicher Kunstform aus. Sie sind Möbel gewordene Norm. (fig. h) Nach dem zweiten Weltkrieg wurden Hassenpflugs ‹Baukastenmöbel› vom deutschen Nachrichtenmagazin ‹Der Spiegel› als «Krone der Einfachheit und Zweckmäßigkeit: Möbel im DIN-Format, praktisch, zweckmäßig in jeder Hinsicht, in einer zeitlosen Form» bezeichnet.¹⁸ Doch die ‹ausgeklügelte Vernunft› der Typenmöbel fand nicht das angestrebte Wohlwollen des breiten Publikums. In demselben Artikel heißt es etwas beleidigt:

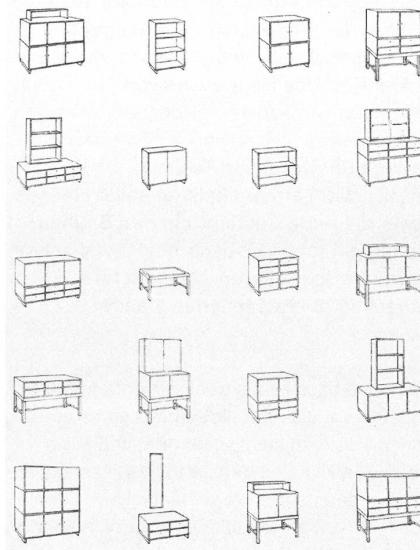


fig. h
Aufbaumöbel für das ‹Neue Frankfurt›, ein typisches Normmöbelprogramm der späten 20er- und frühen 30er-Jahre,
Franz Schuster, 1932.

«Der Mensch von 1951 wehrt sich instinktiv gegen die Technisierung und das Streben nach bürokratischer Ordnung und Uebersichtlichkeit. In seinem Heim möchte er noch Zuflucht vor der immer nüchterner werdenden Welt seines Alltags suchen. [...] Den Mut zur Wahrheit, den Künstler und Intellektuelle manchmal aufbringen, hat der Durchschnittskäufer noch nicht.» Tatsächlich war die Avantgarde aus der Amtsstube, als die man das auf Normung und Typisierung beruhende Entwurfskonzept der Moderne durchaus auch bezeichnen kann, aber schon zur Zeit ihrer Entstehung und gerade auch unter ihren Protagonisten ein kontrovers und manchmal auch ironisch diskutiertes Thema.

Am 18. Mai 1927, es war sein 44. Geburtstag, erhielt Walter Gropius von Lehrern und Schülern des Bauhauses ein denkwürdiges Geschenk. Es handelte sich um eine Arbeit mit dem Titel ‹prospekt: der mund. 44 zärtlichkeiten in din.› (fig. i) Die Collage von Herbert Beyer kann durchaus programmatisch gesehen werden, wurde sie doch auch öffentlich gezeigt. In ihr spiegelt sich die Widersprüchlichkeit der Normierungstendenzen am Bauhaus, vor allem aber der Konflikt zwischen Individualität und Normung, pointiert wider: Der aus einer Zeitung ausgeschnittene Titel ‹NORMEN GRÖSSEN› unter dem Bauhauslehrer und ältere Studenten ihren Kussmund in blau, schwarz und rosa aufs Papier drückten, kann zusammen mit der ironisch gemeinten Frage ‹Planmässigkeit oder Willkür?› als Hinweis auf die am Bauhaus zu diesem

Zeitpunkt bereits fest etablierte Standardisierung gesehen werden.¹⁹ Zugleich waren die Kussmünden unmissverständlicher Ausdruck der Individualität ihrer Geber. So lässt sich der Mund von Herbert Beyer leicht am Abdruck seines Schnurrbarts identifizieren. Die ‹anfänger› am Bauhaus verteilen ihre Küsse dagegen gänzlich ungeordnet über das Papier. ‹Vom Chaos zur Gestaltung› steht gleichsam als Programm rechts daneben. Die ganze Collage kann wie ein Leporello auf das DIN A4-Format zusammengefaltet werden. Allerdings besteht sie nicht nur aus A4 Blättern. Die vier Felder mit den Kussmünden der Lehrer und fortgeschrittenen Studenten entsprechen in der Breite einem A5 und in der Höhe einem A4. Nicht nur in der Anwendung der Norm zeigt sich also die Meisterschaft der Bauhauslehrer, sondern auch in ihrer ironischen Subversion. Damit scheinen sie Walter Porstmann Recht zu geben, der zum Verhältnis von Normung und Kunst anmerkte: «[W]enn [...] ein Künstler seine Kunst nicht auf bestimmten Formaten auszudrücken imstande ist, so ist er ein schlechter Künstler» und überhaupt sei «nur noch in der Ordnung und Regelung der Formate Kunstarbeit zu leisten.»²⁰

¹⁶ Siehe Robin Kinross, ‹Das Bauhaus im Kontext der neuen Typographie›, in: Ute Brüning (Hrsg.), ‹Das A und O des Bauhauses›, Leipzig 1995, S. 10.

¹⁷ Siehe Christian Grohn, Gustav Hassenpflug, ‹Architektur,

Lehre, Design. 1907 – 1977›, Düsseldorf 1985, S. 19.

¹⁸ ‹Weg von Tante Frieda›, in: ‹Der Spiegel› (1951), Heft 39, S. 32f.

¹⁹ Mercedes Valdivieso, ‹Sage mir, wie Du Feste feierst, und ich werde Dir sagen, wer Du bist› (Oskar Schlemmer), in: Bauhaus-

archiv Berlin (Hrsg.), ‹Modell Bauhaus›, Ostfildern 2009, S. 230.

²⁰ Porstmann 1923, S. 22.



*Geschenk von Lehrern und Studierenden des Bauhauses zum 44. Geburtstag von Walter Gropius am 18.5.1927,
aus: Herbert Bayer, prospekt: der mund. 44 zärtlichkeiten in div., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin (6812).*

Niklas K. Naehrig

Niklas K. Naehrig, geb. 1979, studierte Architektur an der ETH Zürich. Er arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) und schloss 2013 seine Dissertation ‹Sage, docte & expert. Philibert Delorme, sein Premier Tome und die Rolle der Architektur in Frankreich 1559–1570› ab.