

Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 64 (1977)

Heft: 4: Gute Form 77? = Forme utile 77?

Artikel: "Moderne Museumsmöbel" zwischen Kunst und Warenästhetik

Autor: Haspel, Jörg / Maigler, Heidrun / Zänker, Jürgen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-49434>

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: 14.02.2026

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

«Der Ästhet

Wenn ich sitze, will ich nicht sitzen, wie mein Sitz-Fleisch möchte, sondern wie mein Sitz-Geist sich, sässe er, den Stuhl sich flöchte.

Der jedoch bedarf nicht viel, schätzt am Stuhl allein den Stil, überlässt den Zweck des Möbels ohne Grimm der Gier des Pöbels.»

(Christian Morgenstern)

Jörg Haspel, Heidrun Maigler, Jürgen Zänker

«Moderne Museumsmöbel» zwischen Kunst und Warenästhetik

Das renommierte Stuttgarter Möbelhaus Behr veranstaltete im Herbst 1974 in seiner «Galerie im Hause Behr» eine Ausstellung unter dem Titel «Moderne Museumsmöbel – 100 Jahre Sitzmöbel».

Die Ausstellung, an der sich auch der Deutsche Werkbund als Mitveranstalter beteiligte, war angereichert mit internationalen Plakaten der letzten hundert Jahre als Leihgabe der grafischen Sammlung der Würtembergischen Staatsgalerie. Zur Ausstellungseröffnung erschien eine Einladung mit kurzem Text von Günther Wirth. Pe-

Die Ausstellung umfasste also die gesamte Zeitspanne der industriell in Grosserie gefertigten Stühle von Thonet bis heute, von im Bauhaus zum Teil nur als Prototypen gefertigten Modellen bis hin zur Massenware der Schalenstühle aus Kunststoff. Nun war jedoch kein einziger der ausgestellten Stühle etwa ein Museumsstück, wie der Begriff «Museumsmöbel» glauben machen könnte, noch waren die Sitzmöbel etwa zur Bestuhlung von Museen, also als Sitzgelegenheit für Museumsbesucher, gedacht oder auch nur besonders geeignet. Viel-

mehr waren alle Exponate der normalen Verkaufskollektion des Möbelhauses entnommen, sie gehören auch nach wie vor zum Angebot.

Alle diese Stühle werden noch produziert oder werden in Neuauflagen reproduziert, einige lang zurückliegende Entwürfe sind heute sogar erstmals in die Produktion gelangt. Von «Museumsmöbeln» im engeren und von «Modern» im Sinne von Neu kann also die Rede nicht sein, jedenfalls nicht durchgängig. Mit «Modern» war denn wohl die «klassische Moderne», eine «zeitlose Modernität»,

ter von Kornatzki hielt die Einführungsrede zum Thema «Was uns Sitzmöbel von gestern heute bedeuten».¹

In der Ausstellung waren etwa 35 Stuhl- und Sesselmodelle von nahezu zwanzig Entwerfern, von Michael Thonet's Bugholzstuhl Nr. 14 von 1859 bis zu Giancarlo Piretti's Plia-Klappstuhl aus Stahl und Plexiglas von 1969, versammelt, darunter Stühle von Charles Rennie Mackintosh, Josef Hoffmann, Gerrit Rietveld, Marcel Breuer, Le Corbusier und Ludwig Mies van der Rohe.

gemeint, die Stühle «als zeitlose Repräsentanten eines sozusagen ewig gültigen ästhetischen Qualitätsbewusstseins», wie von Kornatzki das ausdrückte.²

Der Begriff «Museumsmöbel» macht den Ausstellungstitel kaum konkret. Im Gegenteil, er ist nur eine Anspielung auf die Tatsache, dass sich einerseits einige der gezeigten Sitzmöbel, teilweise als Prototypen, in Museumssammlungen befinden, also schon musealen Wert besitzen, oder andererseits den Museen als Einrichtungsstücke dienen (zum Beispiel Modelle von Mackintosh, Hoffmann,

Rietveld, Le Corbusier, Breuer, Mies van der Rohe und Piretti).

Ob Ausstellungsstück oder Ausstattungsstück, bleibt einerlei. Vage-unklare Andeutungen lassen die Spannung offen. Obwohl mit dem Ausstellungstitel «Moderne Museumsmöbel» der Anspruch auf eine enzyklopädische Rückschau mit historischen Dokumenten erhoben wird, handelt es sich bei den Behrschen Exponaten um Produkte der gegenwärtig seriell gefertigten Industriemöbel, die im Haus Behr zum Verkauf angeboten werden. Die Verkaufsobjekte aus dem Schaufenster finden sich als Ausstellungsstücke in der Galerie wieder.

An die Stelle der Schaufensterdekorationen sind die Leihgaben der Staatsgalerie getreten. Dass es sich um Warenwerbung in einer reinen Verkaufsausstellung handelte, daran liessen denn auch die Preisschilder an allen Exponaten keinen Zweifel aufkommen – Preise, die sich zwischen DM 96,- und DM 3742,- bewegten und in der Mehrzahl über DM 800,- pro Liege, Sessel oder Stuhl lagen.

Da die Ausstellung nur gegenwärtig produzierte und lieferbare Industriemöbel zeigte, konnte die Auswahl zwangsläufig keinen historisch-exemplarischen Charakter haben und nicht vollständig sein, jedenfalls nicht in bezug auf die älteren und nicht kontinuierlich bis heute fabrizierten Modelle, sondern war vom jetzigen Produktionsangebot der Herstellerfirmen abhängig.

Die bekanntesten Vertreter waren: Thonet (Frankenberg) mit Modellen von Thonet, Mart Stam und Mies; Cassina (Meda/Milano) mit Modellen von Mackintosh, Rietveld, Le Corbusier; Gavina (Mailand) mit Modellen von Breuer; Knoll International (New York usw.) mit Modellen von Breuer, Mies, Bertoia, Saarinen und Wittmann (Wien) mit Sitzmöbeln von Hoffmann.

Dabei fällt auf, dass etwa der Stahlrohrsessel «Wassily» von Marcel Breuer, ursprünglich von Thonet und inzwischen von Gavina produziert, von Knoll International vertrieben wird. Für die Nachkriegsmodelle waren darüber hinaus noch vertreten: die Firmen Hansen (Dänemark) mit Modellen von A. Jacobsen und H. Wegener und vor allem die Herman Miller Company (USA) mit ihrem deutschen Ableger Fehlbaum, die die ganze Kollektion der Entwürfe von Charles Eames produzieren und vertreiben.

Die verschiedenen einander überlagernden Ebenen der Ausstellung, die

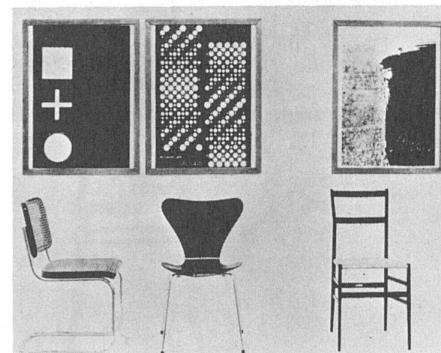
Verquickung von Kunstausstellung und Verkaufsausstellung, das ineinanderfließen von historisch dokumentierter Wohnkultur und aktuellem Marktverhalten eines Möbelhauses werfen verschiedene Fragen auf, die hier angesprochen werden sollen.

Vor dem Hintergrund der heutigen Situation der Möbelbranche soll die Funktion des historischen Rückgriffs als Teil der Verkaufsstrategie der Firma Möbel-Behr untersucht werden. Dabei wird auch die traditionelle Bedeutung und Besonderheit des Sitzmöbels in kulturschichtlicher Hinsicht zu berücksichtigen sein, da sie ebenfalls in die Werbung mit eingehen und auch den historischen Rückgriff modifizieren können. Aus dem Verwertungsinteresse der historischen Rezeption muss auch die besondere Auswahl der Neuauflagen durch die Produzenten und durch den Handel befragt werden, nämlich welche älteren Stuhlmodelle in die Neuproduktion aufgenommen worden sind und welche und warum bestimmte Modelle, die vielleicht zu ihrer Zeit ebenso erfolgreich waren oder den gleichen formal-ästhetischen Rang für sich beanspruchen können, heute nicht reproduziert werden.

Diese Fragen werden möglicherweise



83 Das Möbelhaus Behr im Hindenburgbau gegenüber dem Stuttgarter Hauptbahnhof/la Maison de meubles Behr dans le Palais Hindenburg vis-à-vis de la gare principale de Stuttgart



84 «Galerie im Hause Behr»; aus der Ausstellung «Moderne Museumsmöbel»/«Galerie dans la Maison Behr» à l'occasion de l'exposition «Meubles de musée modernes»

auch aus der Geschichte und der Tradition der Firma Behr zu beantworten sein, deren Entwicklung von verschiedenen politischen, ökonomischen und kulturellen Faktoren beeinflusst wurde.

Der Kunststuhl

Stühle und Sessel als Einrichtungsgegenstände scheinen eine eigenartige Faszination auszuüben und – zumindestens in den kulturpolitisch erschlossenen Mittelschichten unserer westlichen Gesellschaftssysteme – auf grosses Interesse zu stossen. Das zeigen nicht nur die vielfältigen Warenangebote, sondern auch zahlreiche Ausstellungen zum Thema Stuhl, die nun nicht von Möbelhäusern, sondern von Museen und Kunsthallen veranstaltet wurden: 1934 im Gewerbe-museum Basel und im Kunstgewerbemuseum Zürich, 1960 in der Neuen Sammlung in München, 1966 im Stedelijk Museum Amsterdam, 1968 im Kunstgewerbemuseum Paris und 1974 im Museum Grenoble, um nur die wichtigsten zu nennen.³

Gewiss hat das Sitzmöbel schon aufgrund seiner vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten als unentbehrlicher Gebrauchsgegenstand zahlreiche Ausformungen erfahren, als Arbeitsgerät, Bürostuhl, Saalbestuhlung oder als Bestandteil der Wohnungseinrichtung.

In der Wohnung aber gewinnt das Sitzmöbel eine neue Qualität: es ist Privates. Der Stuhl nimmt als mobiles Kleinmöbel in der Privatsphäre einen besonderen Rang ein. Er ist individuelles Gegenstück zur Bank, auf einer Bank können mehrere, auf einem Stuhl kann eben nur einer sitzen. Für die individuelle und persönliche Gestaltung der Privatsphäre ist der Stuhl prädestiniert.

Die Individualität des Stuhls liegt jedoch nicht nur darin begründet, dass er seinem Be-sitzer sozusagen auf den Leib geschnittene Funktionstüchtigkeit verspricht, sondern auch in seiner repräsentativen Funktion. Mit dieser seiner sekundären Funktion, die über die unmittelbare Funktion einer brauchbaren Sitzgelegenheit hinausgeht, veröffentlicht der Stuhl das private Image seines Be-sitzers.

So gibt die formale Gestaltung des Stuhls weniger einen Hinweis auf die körperlichen und physischen Eigenschaften seines Be-sitzers als vielmehr auf dessen tatsächlichen oder angestrebten sozialen Status, sein Kultur- und Kunstverständnis. Mit seinem Stuhl identifiziert sich der Be-sitzer nicht nur

hinsichtlich seiner adäquaten Brauchbarkeit oder Bequemlichkeit, sondern auch hinsichtlich seines Repräsentationsvermögens.

«Ein Stuhl sagt mir vor allem, dass ich mich draufsetzen kann. Aber wenn der Stuhl ein Thron ist, dient er mir nicht nur zum Sitzen; er ist dazu da, sich mit einer gewissen Würde auf ihn zu setzen, und bekräftigt den Akt des „Mit-Würde-Sitzens“ mittels einer Reihe von Nebenzeichen, die Majestät konnotieren (Adler auf den Armlehnen, hohe Rückenlehne mit einer Krone obenauf etc.). Diese Konnotationen „majestätischer Würde“ sind in dem Masse funktionell, dass – wenn überhaupt vorhanden – man die Funktion des „Bequem-Sitzens“ vernachlässigen kann. „Sich setzen“ ist nur eine der Funktionen des Thrones, nur eines seiner Signifikate, das unmittelbarste, aber nicht das wesentlichste.»⁴

Noch heute schwingt diese Bedeutung aus der Geschichte des Stuhls mit. Der mittelalterliche «Thronstuhl für hohe Würdenträger oder als Ehrensitz für das Familienoberhaupt»⁵ kam allein dem jeweils Ranghöchsten zu, während die Nachgeordneten zu stehen hatten oder mit Truhen, Hockern, Schemeln oder gar dem Fussboden als Sitzplatz vorliebnehmen mussten.⁶

So erinnert auch Maurice Basset im Vorwort seines Grenobler Katalogs von 1974⁷ an die ursprünglich alleinige Funktion des Stuhls als Thron geistlicher und weltlicher Feudalherren, wenn er die strenge Sitzordnung noch am absolutistischen Hofe Ludwigs XIV. belächelt, nach der die Sitzhöhe gemäß dem gesellschaftlichen Rang eines jeden Höflings oder Besuchers genau geregelt war.

Und so mag sich denn auf dem langen «Weg vom Sitzmöbel als Thron des Herrschers bis zum Stuhl für mündige Bürger»⁸ einiges von der ursprünglichen Bedeutung bewahrt haben. Auch die säkularisierten oder demokratisierten Throne lassen ihre privilegierende Funktion oft noch deutlich erkennen; so signalisiert die hohe Rückenlehne eines Direktorensessels nicht nur Bequemlichkeit, sondern auch den Rang seines Besitzers, so sind auch in Mackintoshs hochlehniigen Leiterstühlen oder in dem breiten und bequemen Lounge-Chair von Eames noch Reminiszenzen an den Thron enthalten, die wohl dem darin Sitzenden zur Steigerung seines Selbstwertgefühls verhelfen möchten.

Auf der anderen Seite lässt auch die formale Kargheit eines Stuhls Rückschlüsse auf eine individuelle Identifikation zu. Die Attribute des Stuhls werden auf seinen Besitzer übertragen, im Sinne von bescheidener Zurückhaltung, von nüchterner Sachlichkeit. Sogar von demokratischer Gesinnung? Es könnte auch der moderne Klappstuhl oder der leichte, variabel verwend- und kombinierbare Wohnungsstuhl die unter den

Bedingungen einer kapitalistisch geprägten Klassengesellschaft notwendig gewordene Mobilität unserer Zeitgenossen – bis hin zur Heimatlosigkeit – ausdrücken.

So war und ist denn das Sitzmöbel nicht nur ein mehr oder weniger praktischer Gebrauchsgegenstand von unterschiedlicher Lebensdauer, sondern zugleich individueller oder gesellschaftlicher Bedeutungsträger. Dies mag die von ihm ausgehende Faszination erklären. Der Stuhl gibt Auskunft über das Vermögen seines Besitzers, und zwar sowohl über sein geistig-kulturelles als auch über sein finanzielles, entweder über sein beanspruchtes oder über sein reales. So ist letztlich auch der Kaufpreis eines Sitzmöbels struktureller Bestandteil seines Wesens.

Eng verbunden mit seiner Eigenschaft als Bedeutungsträger ist der ästhetische Ausdruckswert eines Sitzmöbels, der um so mehr in den Vordergrund tritt, als es etwa als Museumstück oder in Ausstellungen der Gebrauchssphäre entrückt und, möglicherweise gar zum Kunstwerk erhoben, in die Aura zeitlos-klassischer Schönheit getaucht wird.

Als in diesem Sinne primär ästhetisches Objekt hat das industriell gefertigte Serienmöbel die Tendenz, als Einzelstück rezipiert und verabsolutiert zu werden. Auch Beispiele der sogenannten seriellen Kunst, Ars Multiplicata oder das Multiple, werden in ihrer Eigenschaft als Kunstwerk in ihrer Jeweiligkeit letzt-

lich als Einzelstücke aufgefasst, vielleicht gegen die Absicht ihrer Entwerfer und gewiss im Widerspruch zu ihrer Produktionsweise.

Aber allein schon der Besitz eines «Kunstwerks» beinhaltet zugleich den Besitz von etwas Einmaligem, höchst Individuellem, das seinen Besitzer auszeichnen geeignet ist. In der Sphäre der Kunst wird die Funktionalität auch eines Möbelstücks sekundär oder gar überflüssig. Selbst die Gegenständlichkeit eines Stuhls vermag dann hinter seinen Ausdruck bzw. seine optisch vermittelte Idee zurücktreten, der Stuhl wird zum Symbol.

So konnte G.C. Argan den Breuerschen Stahlrohrsessel «Wassily» von 1925 denn auch folgendermassen beschreiben:

«Sein Charakter ist eher zeichnerisch als architektonisch. Er nimmt keinen Raum ein, sondern schiesst durch ihn hindurch oder zeichnet sich in ihn hinein; in seiner Unkörperlichkeit ist es mehr als ein im Raum ruhender Gegenstand, es ist das Symbol unseres Seins im Raum. Es ist nichts anderes als das Zusammentreffen von Koordinaten, ein abstrakter Ort...»⁹

Diese gewiss interessante Beschreibung entmaterialisiert den Stuhl vollends. Der Stuhl ist ein Raumsymbol, ein fast nur noch denkbare Kunstwerk. Daran ändert sich auch nichts, wenn Argan dann fortfährt, dass diese abstrakte und immaterielle Raumkonstruktion erst durch die Gegenwart der menschlichen Person lebendig und konkret werde, «dass jener Gegenstand nur existiert, wenn er gebraucht wird, dass er mit gewissen Handlungen unseres Lebens beginnt und endet». Denn auch diese Wendungen interpretieren den Stuhl nicht eigentlich in seiner Gegenständlichkeit und Nützlichkeit, eher wird das höchst materielle Sitzen zur reinen Geste verinnerlicht, die dem Stuhl dient, statt umgekehrt.

Marcel Breuer selbst habe im Scherz geäussert, dass man nach und nach dahin kommen werde, «auf emporschiessenden Luftsäulen zu sitzen»¹⁰, eine Vorstellung, die das Sitzen nun gänzlich entmaterialisiert, von allem Gegenständlichen befreit und zur reinen Idee abstrahiert. Diese Idee, diese «Luftsäulen», die weder als anschauliches Kunstwerk noch als tragfähiger Stuhl im Warenhaus verkäuflich wären (höchstens als «Werk» der Concept Art), kann aber immerhin in den konkreten, ganz gegenständlich besitzbaren und materiell verkäuflichen Stahlrohrsessel als ästhetischer Mehrwert mit eingehen.

Der Käufer erwirbt dann nicht nur den ganz handfest durch menschliche Arbeit produzierten Gebrauchsgegenstand Stuhl, sondern zugleich ein «Symbol un-



85 «Galerie im Hause Behr»; aus der Ausstellung «Moderne Museumsmöbel»/«Galerie dans la Maison Behr» à l'occasion de l'exposition «Meubles de musée modernes»

seres Seins im Raum», was immer das sei und was immer er damit anfangen soll. Im Prozess des Warentauschs werden somit auch ästhetische Ideologien zu Geld materialisiert.¹¹

Was hier am Beispiel eines Stahlrohrstuhls von Breuer demonstriert wurde, lässt sich letztlich auch auf andere historische Stahlrohrmöbel, etwa von Mart Stam oder Le Corbusier, übertragen und gilt ganz extrem für die ebenfalls bei Behr vertretenen Stühle von Rietveld, sowohl für den Zick-Zack-Stuhl von 1934 und mehr noch für den «Lehnstuhl in Rot und Blau» von 1919: «Sie sind (...) als Sinnbilder zu verstehen, wie Rietvelds ‚Lehnstuhl‘, den man ja kaum noch als Gebrauchsgegenstand bezeichnen kann, sondern nur als ästhetisches Realisat einer Idee.»¹²

All diese ideologisch-ästhetischen Eigenschaften relativieren aber die «Demokratisierung des Thrones zum Stuhl»¹³ bzw. spiegeln sie nur vor. In bezug auf den «Wassily»-Stahlrohrsessel von Breuer kann dessen «Image» mit einer zeitgenössischen Karikatur illustriert werden:

Das Titelblatt des «Wahren Jacob» vom 2. Juni 1928 zeigt den Stuhl in einem «elitären» Wohnambiente unter der Überschrift: «Intellektualismus hoch zwei» und mit der Beischrift: «Wie stehen Sie politisch? – Wenn das, was sich in Moskau tut, nicht alles so hoffnungslos schlapp gemacht würde, möchte ich sagen, ich neigte dem Bolschewismus zu!»

Inzwischen wird gegen solche Stuhlmodelle, die durch günstige Konstruktion und rationalisierte Herstellungsverfahren einen niedrigen Verkaufspreis einhalten können und auf eine überhöhende Ästhetisierung verzichten wollen, der Vorwurf des Plagiats erhoben.

Praktisch führt die Miller Furniture Company seit Jahren Prozesse gegen alle auf dem Lounge-Chair von Charles Eames aufbauenden, billigeren Stuhlkreationen anderer Designer und Hersteller.

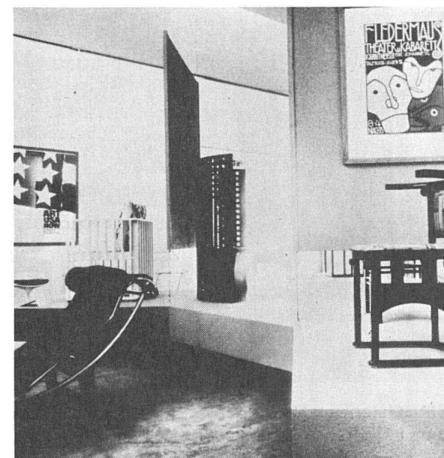
Eine Stahlrohrstuhl- und -sesselkonstruktion von Dranger/Huldt, die Stuns-Serie, die im Hinblick auf günstigere Herstellungsverfahren eine Vereinfachung von Mart-Stam-Entwürfen darstellt und sich vor allem aber durch einen erheblich niedrigeren Endverkaufspreis von ihrem Vorbild unterscheidet, wird schlicht als Plagiat angeprangert.¹⁴

Die Stuns-Stühle nehmen keinen Kunstwert für sich in Anspruch und wurden – noch? – nicht museal überhöht. Sie entsprechen aber in weit höherem Masse der einst im Bauhaus erhobenen Forderung nach einem sozial verpflichteten Design als Entwürfe der einstigen Bauhausmeister Breuer und Stam, weil sie

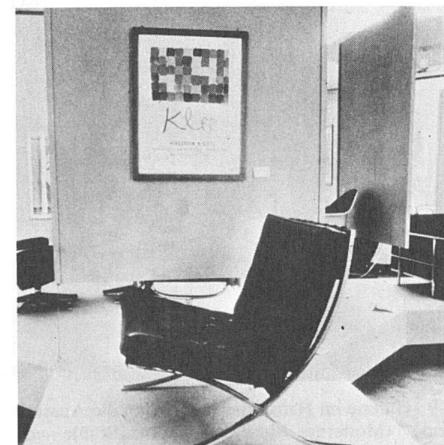
sowohl praktisch, nämlich zerlegbar, als auch erschwinglich sind.

In dem Masse, in dem Stühle aber aufgrund ihrer ideologischen Qualitäten zu nur standesgemäßen Tauschwertrealisativen werden, büssen sie an Überzeugungskraft als Gebrauchsgegenstand ein; in dem Masse muss sich ihr Anspruch auf eine Demokratisierung des Sitzens verlieren, wenn damit nicht auch eine Demokratisierung des Besitzens verbunden ist.

Kurzum: Sitzmöbel werden als Museumsstücke, als Kunstwerke grosser Meister der klassischen Moderne oder einer hundertjährig bewährten Vergangenheit deklariert und im Möbelhaus in beliebig auszubauender Stückzahl zu Exklusivpreisen verkauft. Der Verdacht liegt nahe, dass der hier postulierte Kunstcharakter schichtspezifische, profitversprechende Werbe- und Verkaufsstrategien in sich verbirgt bzw. kaum mehr verbirgt.



86 «Galerie im Hause Behr»; Blick in die Ausstellung «Moderne Museumsmöbel»/«Galerie dans la Maison Behr»; vue dans les salles de l'exposition «Meubles de musée modernes»



87 Mies van der Rohe's «Barcelona-Sessel»*(1929)/fauteuil «Barcelone»

Der Warenstuhl

Die Identifizierung der Ware mit ihrem Werbemittel, zum Beispiel ihrem Kunstcharakter, und die Ausnutzung ihres Kunstcharakters für die Warenwerbung sind jedoch nicht ausschliesslich als eine von der Firma Behr erfundene oder bewusst eingesetzte Verkaufsstrategie zu begreifen. Vielmehr resultiert diese zwangsläufig aus dem Verhältnis des künstlerischen Anspruchs eines Produkts zu seiner Verkäuflichkeit, das heisst zum Markt.

Ideologie, also falsches Bewusstsein, stellt sich im Designbereich ständig ein, wenn der Verwertungszusammenhang der gestalteten Produkte und Objekte, ihr Warencharakter unreflektiert bleibt.

Den Tauschwertstandpunkt, die Realisierung des Warenwertes im Verkauf des Entwurfs an die Herstellerfirma muss der Designer von Berufs wegen aus dem Bewusstsein verdrängen. Der Hersteller wiederum kauft den Entwurf in der Hoffnung, dass der Artikel bei den Händlern abgesetzt und schliesslich beim Endverbraucher verkauft werden kann.

Für den Endkäufer liegt der Wert der Ware in ihrem vermeintlichen materiellen und immateriellen Nutzen im Gebrauch. Er erhofft sich einen hohen Gebrauchswert. Für den Händler und Hersteller jedoch liegt der Wert der Ware in ihrer Verkäuflichkeit, in der Möglichkeit, auf dem jeweiligen Markt einen Käufer zu finden, der sich einen hohen Gebrauchswert von der Ware verspricht. So liegen für Händler und Hersteller der Gebrauchswert der Ware in ihrem Tauschwert, der auf dem Markt realisiert wird.¹⁵

Diesem Interesse der Verkäuflichkeit ist selbstverständlich auch der vorausgehende Entwurfsakt des Designers verpflichtet, insofern der von ihm für den Endverbraucher konzipierte Gebrauchswert nur vermittels der Verkäuflichkeit je in Anwendung gebracht werden kann.

Dem Verlust des Tauschwertstandpunktes, das heisst der Produktion für profitable Absatzmöglichkeiten, im Design-Bewusstsein widerspricht die Realisierung des Tauschwertes der Ware in den zwischengeschalteten Verkaufsakten bis zum Endverbraucher.

Behr, «Das Haus der guten Form»

Dieser Einsicht in die Mechanismen der «sozialen Marktwirtschaft» hat die Firma Behr Rechnung getragen, indem sie seit Ende des 2. Weltkrieges neben der Möbelherstellung ihre geschäftlichen

Aktivitäten auch auf den direkt den Endkäufer ansprechenden Möbelhandel ausweitete.

Die Entwicklung der Spanplatte im Rahmen der Kriegsproduktion und die damit erzielten Gewinne hatten dem Unternehmen die Kapazitätserweiterung nun auch im Möbelhandel ermöglicht. Mit rund 1000 Beschäftigten allein im «Stammhaus» und der Produktionsstätte Wendlingen zählt das Unternehmen ursprünglich einer Handwerkerfamilie heute zu den größten Möbelherstellern der Bundesrepublik. Bei dieser Größenordnung ist Behr in der Lage, die Absatzmöglichkeiten und Massnahmen zur Steigerung des Absatzes selbst herzustellen. Als Vertriebsstätten und als «sensibel funktionierendes Instrument zur Erfassung von Trends und Strömungen»¹⁶ fungieren die Einrichtungshäuser Wendlingen, Stuttgart, Ulm, Ravensburg und die dem Unternehmen angegliederten Einrichtungshäuser Interior Düsseldorf und Frankfurt. Über den direkten Kundenkontakt durch die Einrichtungshäuser ist Behr «... über Strömungen, die auf dem Einrichtungsmarkt Bedeutung erlangen, schnell informiert».¹⁷

Heute aber ist nicht nur die Möbelherstellung mit dem Endabsatz verbunden, sondern in der Design-Gruppe der Firma Behr werden selbst die entwerfenden Designer und Innenarchitekten an dem orientiert, was der Markt erfordert. Ein Marketing-Fachmann und ein Techniker aus der Produktion vervollständigen die Gruppe. Nach aussen wird die Design-Gruppe als interdisziplinär arbeitendes Team vorgestellt, das sich mit dem Team-Gedanken des Bauhauses schmückt.

In der Gruppe übernehmen Marktkenner und Techniker die Funktion eines Regulativs, das in einem relativ frühen Stadium Fehlentwicklungen, das heißt Fehlinvestitionen, vermeiden hilft; denn sowohl produktionstechnische Schwierigkeiten bei der maschinellen Fertigung als auch eine Fehleinschätzung der Marktlage erscheinen in der Endabrechnung auf der Minusseite. So ähnelt die Design-Gruppe, anstatt dem von Gropius entwickelten Team-Gedanken des Bauhauses, eher einer «konzertierten Aktion» auf Betriebsebene.

Könnte nun aber in einem so hoch entwickelten Bezugssystem der Designer aufgrund seiner Stellung im Produktionsprozess als Mehrwertproduzent, der seine Arbeitskraft verkauft, definiert werden, so steht dem nicht nur das Bewusstsein des freiberuflichen, freischaffenden Designers entgegen, sondern auch seine objektiv aktive Rolle als Ideologieproduzent. Im Selbstverständnis des

Designers wird Kunsterziehung heute zur schieren Kundenerziehung.

So betreibt Behr keine Werbung oder gar Reklame, sondern aus «sozialer Verantwortlichkeit» Erziehung zum «Design-Bewusstsein». Alfred Lichtwark, einer der Führer der Kunsterziehungsbewegung um die Jahrhundertwende, hatte schon festgestellt: «Die Zukunft unserer Industrie wird davon abhängen, ob wir entschlossen und imstande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen.»¹⁸

Peter Behrens lieh dem Kunsthistoriker für diese Wirtschaftsprognose seine kunsterzieherische Schrifttype, und in dem in dieser Hinsicht widersprüchlichen Werkbund waren Kunst und Wirtschaft eine Verbindung eingegangen, die nicht mehr deutlich erkennen liess, wel-

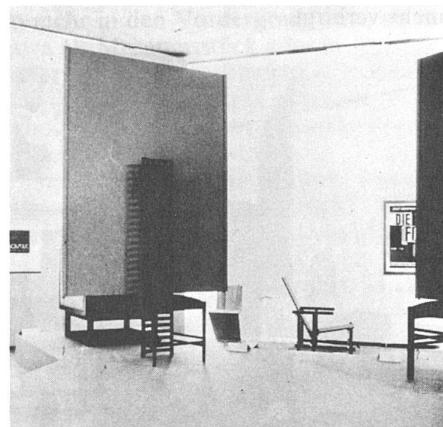
che Seite gefördert wurde bzw. profitierte.

Die Firma Behr produziert und verkauft heute keine Möbel, sondern «Wohnideen» und «Wohnkultur». Im Möbelgeschäft werden Möbel verkauft, im «Haus der guten Form» Kultur und Kunst. Warenhäuser bleiben aber beide. Und beide versuchen, die marktkonformen Bedürfnisse der Verbraucher anzusprechen. Da die mehr oder minder befriedigende Antwort auf Bedürfnisse die Bedürfnisstruktur zwischen Bedürfnislosigkeit und Konsumzwang verändert, ist durch das Warenangebot auch eine Modellierung der Bedürfnisse möglich.

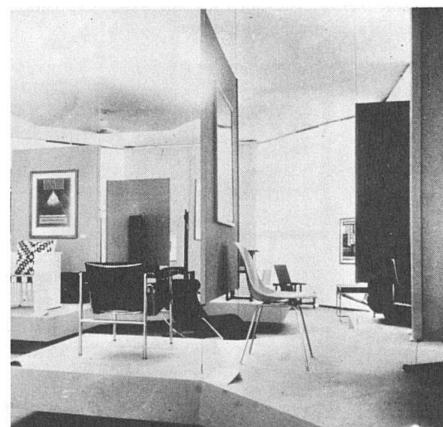
Dieser Mechanismus wird auch von der Firma Behr zur Absatzsicherung und -steigerung benutzt. «Die Einrichtungshäuser sind Meinungsbildner in allen Fragen modernen Designs und guten Wohnens.»¹⁹ Die gesamte Verbraucherstruktur stellen sich Behr-Ökonomen als Pyramide vor, von der man sich bewusst ist, nur die oberen 15% an der Spitze ansprechen und beanspruchen zu können, weil man nur dieser Spitze Design-Bewusstsein zutraut. Zwar liegen damit die Bildungsreserven der restlichen 85% brach, aber das geschulte Auge hat die Möglichkeit, sich und seinen Status abzugrenzen gegenüber der Basis. Dieser Verzicht auch nur auf den Anschein einer «demokratischen Geschmacksbildung» decouvert die Anzeigen in «Die Zeit», «Capital», «Architektur und Wohnwelt» bzw. in Theaterprogrammen, aber auch Behr-Studios und -Galerie als schichtspezifisches Medium zur Bedürfnislenkung.²⁰

Neben dem allgemeinen imagebildenden Aspekt des Mäzenatentums, etwa durch den Galeriebetrieb, bietet sich die Möglichkeit, einem potentiellen Käuferkreis durch ein ihm vertrautes Medium, nämlich den Kunstbereich und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Ereignisse (Vernissagen usw.) mit dem Haus Behr zusammenzubringen, und zwar, ohne die eigentliche Zielsetzung der Verkaufsförderung in Erscheinung treten zu lassen; ... und dann sitzt man wie selbstverständlich in einer Knoll-Sitzgruppe. Dass dies «... der richtige Weg ist, beweist der geschäftliche Erfolg».²¹

Neben den Modellen anderer Möbelhersteller bietet Behr die von der Firma selbst konzipierten und von der Design-Gruppe ständig weiterentwickelten Möbelprogramme an, die in der eigenen Produktionsstätte Wendlingen hergestellt werden. Die Grundidee dieser Pro-



88 «Galerie im Hause Behr»; Blick in die Ausstellung «Moderne Museumsmöbel», Stuhl von Charles Rennie Mackintosh/«Galerie dans la Maison Behr»; vue dans les salles de l'exposition, chaise de Charles Rennie Mackintosh



89 «Galerie im Hause Behr»; Blick in die Ausstellung «Moderne Museumsmöbel», Stühle von Hoffmann und Le Corbusier*/«Galerie dans la Maison Behr»; vue dans les salles de l'exposition, chaises de Hoffmann et Le Corbusier

gramme besteht aus kompletten Einzelraumlösungen, die eine jeweilige Wohnfunktion wie Schlafen, Wohnen, Arbeiten, Spielen durch ein formal abgestimmtes Baukastensystem «interpretieren». Auf marktabhängige Veränderungen des Käufergeschmacks wird nicht durch alternative Systeme reagiert, sondern nur durch entsprechende von der Design-Gruppe konzipierte Modifikationen der äusseren Erscheinung.

Die Vielzahl hierdurch möglicher Variationen soll dennoch beispielsweise einem gesteigerten Individualbedürfnis der angesprochenen Käuferzielgruppe der letzten Jahre Rechnung tragen. So wurde das bestehende Programm Behr 6000 um Kleiderschränke mit Flügel- und Schiebetüren erweitert, deren Fronten jeweils mit Holz, Spiegeln oder Stoffbespannungen ausgestattet werden können. Die Dame des Hauses verwirklicht sich vor der Spiegeltür, der Herr vor dem Holzfurnier.

Die dargestellte Geschäfts- und Verkaufspolitik des Hauses Behr erscheint erst vor dem Hintergrund der marktwirtschaftlichen und ideengeschichtlichen Entwicklung Westdeutschlands verständlich. Der unaufhaltsame Aufstieg des Hauses orientierte sich an historisch erprobten oder aktuellen Leitbildern.

Als Gilbert Rhode, der Designer der amerikanischen Stilmöbelfabrik Herman Miller Furniture Company, 1929 vorschlug, moderne Möbel zu entwerfen und zu produzieren, war der damalige und heutige Präsident des Unternehmens, D. J. Preeckock, skeptisch, aber er liess seinen Designer machen – sozusagen auf Probe. 1937 jedoch schon – die Avantgarde der Moderne vom Bauhaus hatte in den USA an die Ideen Sullivans und Wrights anzuknüpfen vermocht – produzierte die Miller Company ausschliesslich moderne Möbel, und zu Beginn des 2. Weltkrieges gründete die Firma auch ihre ersten Verkaufshäuser. Nach dem Krieg, George Nelson hatte mittlerweile Gilbert Rhode abgelöst und Charles Eames aufgrund seiner erfolgreichen Design-Ausstellungen für das Unternehmen engagiert, expandierte die Firma weiter und nahm wichtige Auslandsbeziehungen auf.²² Mitten im Krieg hatte Hans Knoll Florence Schust, die Adoptivtochter von Eliel Saarinen, in den USA geheiratet.

1939 hatte der gebürtige Stuttgarter unmittelbar nach seiner Auswanderung in die USA in New York die Knoll Associates Inc. gegründet. Bis zu seinem Tod, 1955, hatte er den Betrieb zu einem

weltweit bekannten Unternehmen mit 21 Filialen im Ausland aufgebaut. Aufgrund der Herkunft der Florence Knoll und ihres Studiums am Illinois Institute of Technology (IIT) unter Mies van der Rohe gelang es dem Unternehmen, Eero Saarinen, Mies van der Rohe, aber auch Harry Bertoia, Pierre Jeanneret u.a. als Mitarbeiter zu gewinnen. Zwei Beispiele, in denen der Mut zum Risiko, zum anspruchsvollen, modernen Möbel, sich in barer Münze ausbezahlt.

War die moderne Architektur in Europa dem Regionalismus, konkret in Deutschland der NS-Blut-und-Boden-Ideologie, zum Opfer gefallen, so hatten die Bauhaus-Lehrer und -Schüler in den USA schon während der 30er Jahre, verstärkt aber während des Krieges ein weites und – last, not least – ertragreiches Feld gefunden.

Nach der Befreiung Deutschlands vom Hitler-Faschismus ebnete die Orientie-

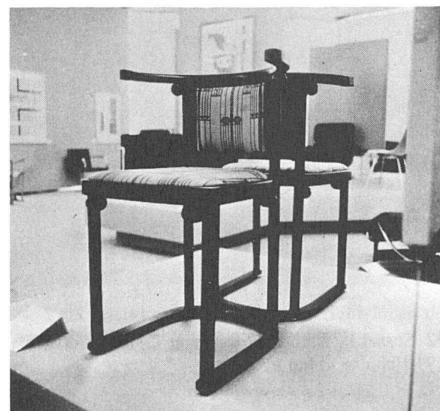
zung am «American Way of Life», von vielen mit der Entnazifizierung verwechselt, der Rückkehr der modernen internationalen Baugesinnung nach Deutschland den Weg. Was demonstriert besser das Demokratieverständnis und die Aufgeschlossenheit des Nachkriegsdeutschlands als die Übernahme der Stil- und Bauformen, die der erste demokratische Staat der Welt als Besatzungsmacht mitbrachte? Bankgebäude und Wolkenkratzer für die Verwaltung der entflochtenen deutschen Monopole, aber auch Parlamentsgebäude wie der Stuttgarter Landtag stellen den Neuanfang zur Schau.

Nach dem 2. Weltkrieg eröffnete Behr nicht nur im Stuttgarter Hindenburgbau sein erstes Möbelverkaufshaus, sondern stellte 1950 als Geschäftsführer einen ehemaligen Mitarbeiter der Deutschen Werkstätten ein.

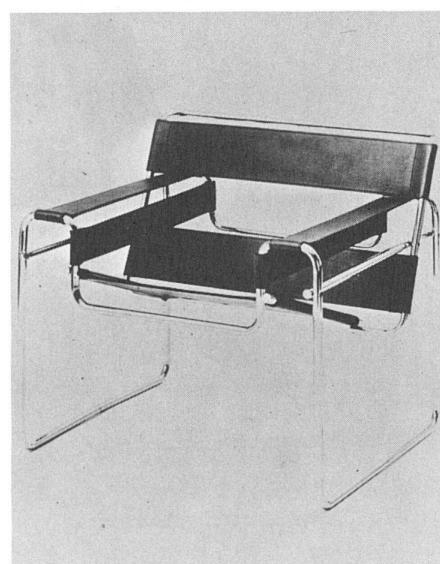
Wird in der Firmenchronik der neue Geschäftsführer als Urheber und Garant für die anhaltende Entwicklung zum anspruchsvollen Möbel gewertet, so erscheint derselbe vor dem allgemein historischen Hintergrund eher als Symptom für ein wirtschaftswunderliches Wachstum in der Marktlücke. In seinem Verkaufshaus nahm Behr die auf dem Umweg über die Vereinigten Staaten erstmals massenhaft in Deutschland verbreiteten Bauhauskonzepte und -projekte auf. Knoll kehrte aus den USA per Filiale nach Deutschland zurück, während Behr enge Beziehungen zur Miller Company knüpfte, die ja ebenfalls über eigene Verkaufshäuser verfügte.

Einfache geometrische Formen bei neutraler Nutzung und technischer Perfektioniertheit sind die Charakteristika der Nachkriegsmoderne. Die amerikanische, auch kulturelle Besatzungsmacht brachte in Architektur und Design die Vorstellung der 20er Jahre mit nach Westdeutschland. Behr entwirft sein System «Behr-Möbel-Zerlegbar», und der «American Way of Life» hält auch in die westdeutschen Wohnstuben Einzug. Knoll International begann auf Anregung von Florence Knoll schon 1953 mit der Neuausgabe von Stühlen der 20er Jahre und fertigte dabei auch ursprünglich handwerklich hergestellte Stühle in industrieller Serienproduktion.

Die Neuorientierung des Hauses Behr nach dem 2. Weltkrieg beschränkte sich auf die Übernahme jenes konstruktiv-regelhaften Formenkanons, der seit der Mitte der 50er Jahre als Garant für eine «gute Form» in Architektur und Design galt. Während im Design-Bereich der



90 Lehnstuhl von Josef Hoffmann*, 1907/chaise



91 Stahlrohrsessel Wassily von Marcel Breuer*, 1926/fauteuil en tube d'acier

«neuen» Kultur²³ geometrisch-konstruktiver Präzision gefränt wurde, konnte sich die Wendlinger Belegschaft an den Eurhythmie-Abenden des Anthroposphen Behr erbauen, um erzogen zu werden nicht zu jenem neuen «Kunst- und Demokratieverständnis», das die Kunden der Behr-Produkte käuflich erwarten, sondern zur Verflechtung des menschlichen Wissens mit dem Übersinnlichen. Die demokratisch überformte Ideologie des Warenangebotes stand nach wie vor im Widerspruch zur kapitalistischen Produktionsweise und zur konservativen Geschäftsführung des Familienunternehmens.

Rezession und Tradition

Die erste Nachkriegsphase des permanenten Zwangs zur Innovation, von der Kreation der «Wohnlandschaft als Sexuallandschaft»²⁴ bis zu den Experimenten eines Colani, ist mittlerweile einer zweiten Phase der Verunsicherung und der Rückbesinnung, einer «Zeit ohne Zukunftsa», gewichen.

Vermittelt durch die Nostalgiewelle im Bereich der Geschmacksbildung und durch den neuen Konservativismus im Bereich politischer Willensbildung, hatte die Rückwendung ihre ökonomische Ursache in der weltweiten Wirtschaftskrise und ihren deutlichsten Ausdruck in der Baubranche, ihrem Gewicht für die Gesamtwirtschaft entsprechend.

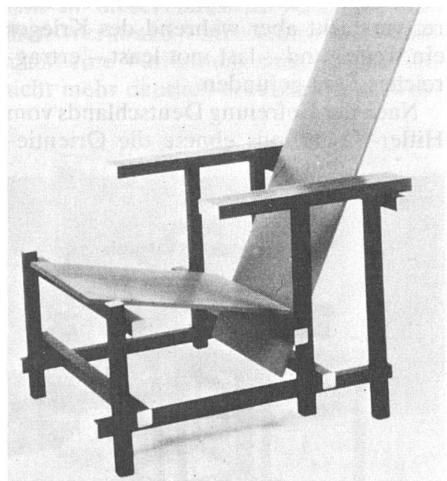
Unter dem Rückgang des Bauvolumens bei Neubauten hat auch die Möbelbranche gelitten, vor allem die Wohnmöbelindustrie. Mit durchschnittlich 90 Beschäftigten pro Betrieb besitzt die Möbelbranche eine typisch mittelständische Struktur. Die Inhaber üben weitgehend die Unternehmerfunktion selbst aus. In der Krise sind schmerzhafte Umstrukturierungen unumgänglich; kleine Möbelhersteller und -händler schliessen sich zusammen.

Der Hauptanteil des Gesamtumsatzes der Möbelindustrie wird jedoch nicht von den 87% dieser mittelständischen Betriebe erzielt, sondern von den 13% der Betriebe mit über 200 Beschäftigten mit einem Anteil von 54,7%, zu denen auch die Firma Behr zu rechnen ist.²⁵

Entsprechend diesen Umsatzverhältnissen, stellt sich auch die Position der Betriebe gegenüber dem Absatzmarkt dar: Die mittelständischen Betriebe stützen sich bei ihren Absatzbemühungen in hohem Masse auf den einschlägigen Fachhandel. Es existieren daneben noch weitere Absatzformen wie Möbelgross-

handel, -verbrauchermärkte und -auslieferungslager; das Hauptabsatzvolumen von 60% bestreitet jedoch der Fachhandel. Die Größenordnung dieser Betriebe erzeugt die Notwendigkeit fortgesetzter Anpassung an die vom Fachhandel bestimmten Wettbewerbsverhältnisse.

Der Aufwand für eine breitgestreute Werbung, für eigene Räumlichkeiten zum erfolgreichen Anbieten der Produkte ist zu hoch. Die mittelständische Industrie produziert für den Fachhandel und ist von ihm in solchem Masse abhängig, dass eine Einflussnahme bzw. Kontrolle über die vom Handel erhobenen Preise gegenüber dem Endverbraucher nicht möglich ist.



92 Sessel in Blau und Rot von Gerrit Rietveld*, 1919/chaise «bleu et rouge»



93 Stahlrohrstuhl von Mart Stam*, 1926/chaise en tube d'acier

Zur Sicherung dieser vom Hersteller nicht kontrollierbaren Verkaufssituation dem Endverbraucher gegenüber verhindert der Handel die Benennung der Firmenartikel. Der Handel versteht sich als Ansprechpartner für den Käufer. Er verkauft unter seinem eigenen Namen. Dementsprechend ist die prekäre Situation des interessierten Verbrauchers, der sich einer Vielzahl «namenloser» Produkte gegenübergestellt sieht.

Das Haus Behr mit seinen eigenen Verkaufsräumen hat dieses Problem nicht. Im Gegenteil, das «Haus der guten Form» richtet in den Möbelhäusern der Grossstädte eigene Abteilungen, die Behr-Studios, als «shops-in-shop» ein. Gleichzeitig bietet Behr in seinen Einrichtungshäusern die Programme anderer grosser europäischer Markenhersteller an. Dennoch macht sich auch bei Behr die Rezession bemerkbar.

«Die allgemeine Kaufkraftzurückhaltung traf besonders die Einrichtungsbranche. Während im Bereich der Produktion für das anspruchslose Möbelangebot die ‚Ersatzinvestition‘ im Haushalt infolge des der Beanspruchung folgenden Verbrauchs noch zwangsläufig wirksam wurde, war der anspruchsvolle Käufer wesentlich zurückhaltender. Die Nutzungsdauer seiner Einrichtung konnte noch ohne Beeinträchtigung verlängert werden. So war auch der Auftragseingang in der Möbelfabrik und in den Einrichtungshäusern ein Spiegelbild dieser negativen Entwicklung.²⁶

Haben wir richtig gelesen? Da mag dem redlichen Designer das Herz bluten. Worin bestand die «negative Entwicklung»? Bei der Einrichtung des anspruchsvollen Käufers konnte die Nutzungsdauer noch ohne Beeinträchtigung verlängert werden. Das Anliegen des Designers und des Verbrauchers, eine Erhöhung des Gebrauchswertes, ist für Behr eine negative Entwicklung. Für ihn deutet auf eine positive Entwicklung diejenige Einrichtung hin, von der immer mehr immer teurer verkauft werden kann. Da sich die Qualitäten der Einrichtungsgegenstände, die in ihrer Nutzbarkeit liegen, als zu langlebig erwiesen haben, kann nur der Verschleiss anderer, formaler Qualitäten die Produktion ankurbeln helfen.

Der kleine Mann schwimmt auf der Nostalgiewelle. Denkmalschutzvorhaben und Sanierungsprojekte werden zunehmend in der Öffentlichkeit diskutiert, die historische Rückbesinnung korrespondiert mit ökonomischen Notwendigkeiten. Die Situation erfordert Refor-

men, die kein Geld kosten. Investitionsmüdigkeit allenthalben. Der Rückgriff auf das Bewährte, das ohne grosse Entwicklungskosten wieder aufgelegt werden kann, gewinnt an Popularität. Im Blick zurück entdeckte das Haus Behr im «klassischen Abstand von 50 Jahren»²⁷ die Klassiker der Moderne wieder, um eine Synthese zu schaffen aus dem Rationalismus der ersten grossen Nachkriegsperiode, der die subjektiven Empfindungen des Individualismus vernachlässige, und dem emotional-subjektiven Zeitgeist von heute.

Während für 85% sich die Rückbesinnung in einer bereits kommerzialisierten oder – wie Behr-Apologet von Kronatzki sich ausdrückte – «völkischen Acker- und Scholle-Romantik»²⁸ manifestiert, entspringt bei den designbewussten 15% an der Spitze der Verbraucherpyramide die «Sehnsucht nach dem, was war, der Gewissheit, dass es nicht mehr so sein wird». Der Nostalgievorwurf, der Vorwurf des Modischen, trifft also das Haus Behr nicht. Nein, nicht Nostalgie, sondern «Sehnsucht». Der unter dem Kitschverdacht stehenden «antiken» oder antiquierten Form stellt Behr das kunstvolle Museumsmöbel der «guten Form» gegenüber. Die ursprüngliche Intention der Entwerfer, materialgerechte und funktional adäquate Stühle zu schaffen, die für jeden erschwinglich sein sollten, wird bei Behr pervertiert und als nunmehr ästhetischer Mehrwert in Rechnung gestellt. Verkauft werden nicht stabile, bequeme und preiswerte Sitzmöbel, sondern «Gegenstände, die ausserordentlich mit Bedeutung befrachtet sind».

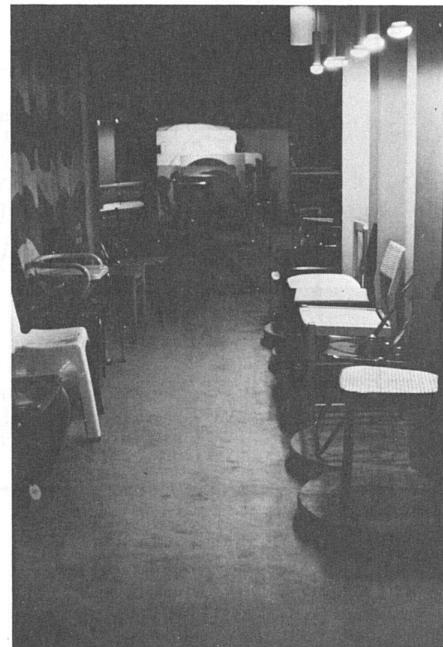
«Es sind vielfach abgebildete, legitimierte, interpretierte, preisgekrönte und schliesslich heute und hier als moderne Museumsmöbel in einen überraschend neuen Lebenszusammenhang gerückte Kulturgüter.»²⁹ Verkauft werden die den Gegenständen zugrunde liegenden konzeptionellen und ästhetischen Vorstellungen aufgrund ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung. Ganz folgerichtig werden im Faltblatt zur Ausstellung nicht die Modelle aufgeführt, sondern die wohlklingenden Namen von in der Kunst- und Architekturgeschichte hervorgetretenen Künstlerpersönlichkeiten.

In der Behr-Galerie sind keine Sitzmöbel ausgestellt, sondern Kunstwerke namhafter Künstler. Dass dabei weder der «klassische Abstand von 50 Jahren», der einer Form erst ihre Anerkennung als Kunstwerk sichern kann, durchweg eingehalten wurde, sollte ebensowenig

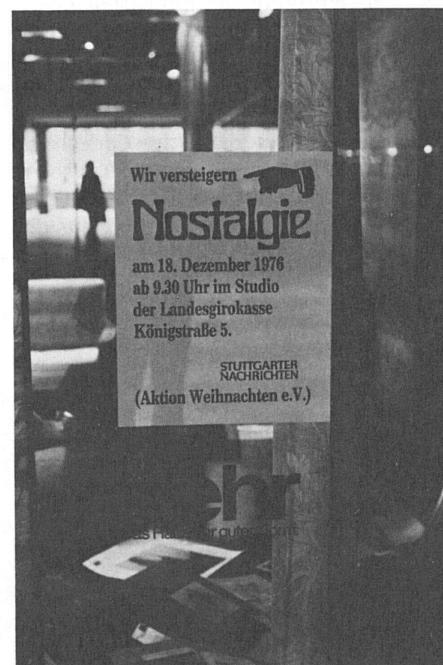
stören wie die Tatsache, dass auch bedeutsame Klassiker der Moderne fehlen. Wichtig ist das Prinzip, das die schiere Nützlichkeit überschreitende Wertversprechen Kunst.

Schlussbetrachtungen

Das Warenangebot des Hauses Behr scheint von einem vorsichtigen Abwagen



94 Verkaufsraum im Möbelhaus Behr/local de vente dans la Maison de meubles Behr



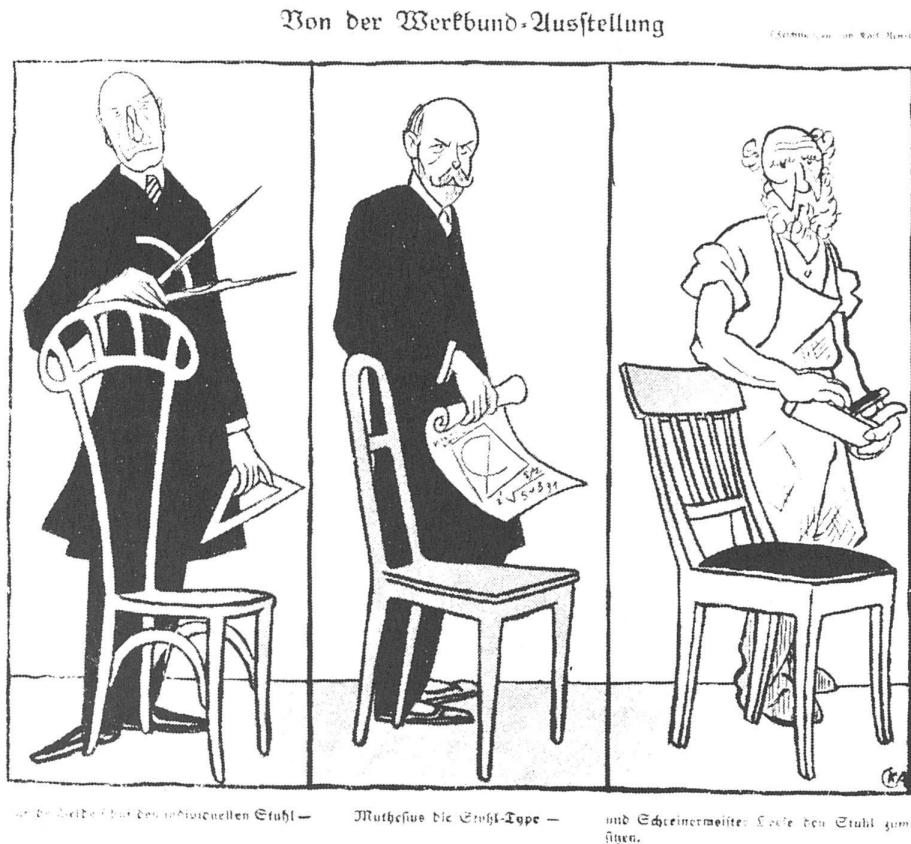
95 Eingang zum Möbelhaus Behr/entrée de la Maison de meubles Behr

zwischen der Wahrung des modernen Images, das sich Behr zugelegt hat, und den Erfordernissen des Marktes geleitet zu sein. Auch die spezifische Auswahl der Sitzmöbel in der Ausstellung «Moderne Museumsmöbel» scheint in ihrer Tendenz unter diesem Gesichtspunkt vorgenommen. Die kontinuierliche, nur durch die Kriege unterbrochene Fabrikation der frühen Thonet-Modelle lässt sich durch ihren ungeheuren Erfolg erklären, der sich bei einzelnen Modellen – und nur diese werden auch weiterhin seriell produziert – in Millionenausflagen ausdrückt.

Jugendstilmöbel sind bei Behr nur mit Entwürfen von Mackintosh und Hoffmann vertreten. Beide sind zu den Vertretern eines untypischen «Art Nouveau», eines rationalen, geometrischen Stils zu rechnen, der in mancher Hinsicht Tendenzen der Konstruktivisten, des Stijl und des Bauhauses, vorwegnimmt. Von Mackintosh werden vor allem die hochlehigen Leiterstühle mit rechteckiger und halbrunder Sitzfläche nachgebaut, nur ein Stuhl mit vegetabilisch ornamentierter Quersprosse als Lehne. Die Modelle von Hoffmann beruhen alle auf kubischen, rechtwinkligen, kastenartigen Grundformen, selbst seine Polstersessel. Diese Möbel sind natürlich auch eher geeignet für die industrielle Massenproduktion als asymmetrisch stark gekrümmte Holzteile (abgesehen von Bugholz), die der maschinellen Produktion Grenzen setzen (nebenbei: bei den Hoffmann-Reproduktionen der Firma Wittmann fällt ohnehin eine höchst ungenügende Verarbeitung auf, die aus der heute maschinellen Fertigung ursprünglich handwerklich verarbeiteter Werkstücke resultieren mag!).

Die Sessel, Stühle und Liegen der Zwischenkriegsjahre, also von Breuer, Stam, Le Corbusier, Wegener, Rietveld, Mies u.a., lassen sich unter dem Begriff Konstruktivismus zusammenfassen, also einem Stil und Gedanken, der in ganz Europa eine Rolle spielte und vielleicht im Bauhaus kulminierte oder doch seine deutlichste und breiteste Ausformung erfahren hat.

So nimmt es, in Konsequenz zu Mackintosh und Hoffmann vor dem 1. Weltkrieg nicht wunder, dass auch die ausgestellten Produkte aus der Zeit nach dem 2. Weltkrieg wieder als der Bauhaus-Tradition verpflichtet angesehen werden können. Es scheint also, dass die Auswahl der bei Behr 1974 ausgestellten Neuproduktionen sich beschreiben lasse als eine dem Bauhaus-Konstruktivismus



96 Karl Arnold, Karikatur/carcature

verpflichtete oder sich verpflichtet führende, wobei sowohl die Vorläufer als auch die Nachfolger mit in das Programm einbezogen wurden.

Es wird nun noch auf die Frage eingegangen, warum Entwürfe etwa von van de Velde, Behrens, Pankok, Riemerschmid, Paul oder Loos in den heutigen Sitzmöbelprogrammen nicht berücksichtigt worden sein dürften. Was die Firma Behr angeht, so passen sie alle nicht in ihr «Bauhaus-orientiertes» Programm. Vor allem aber scheinen sich deren Modelle weitgehend einer rationalen Industrieproduktion zu entziehen aufgrund ihrer formalen, eher werkstattgerechten denn fabrikgerechten Machart. Für einen Stuhl von Loos mag zudem gelten, dass seine bekannte Meinung, dass alles, was einem Zweck diene, aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen sei³⁰, der Werbung mit dem ästhetischen Kunstwert von Stühlen abträglich sein musste oder damit unvereinbar erschien. Für van de Velde mag gelten, dass er sich als Kontrahent von vor allem Hermann Muthesius auf der Kölner Werkbund-Tagung von 1914 prinzipiell der industriellen Produktion widersetzt und handwerkli-

cher Fertigung den Vorzug gegeben hatte, eine ebenso bekannte Haltung³¹, die mit der Werbung für industriell gefertigte Sitzmöbel eben dieses van de Velde nicht recht in Einklang gebracht werden konnte. Darauf nimmt eine Karikatur von Karl Arnold Bezug, die links van de Velde als Vertreter für künstlerisch gestaltete und handwerklich produzierte, in der Mitte Muthesius als Vertreter für industriell gefertigte Stühle und rechts den einfachen Handwerksmeister mit dem Stuhl zum Sitzen zeigt.

Der Kunstcharakter der Ware als Anknüpfungspunkt, als Köder für eine bestimmte Käuferschicht, kann auch mit dem Begriff «Museumsmöbel» assoziiert werden. Das geschichtliche Erscheinungsbild der ausgestellten Stühle und ihre hohe Einschätzung gehen ein in die Verkaufsstrategie der Firma Behr, die in ihrem gesamten Vertriebsprogramm weitgehend auf kurzlebige, modische Tendenzen verzichten will. Hinzu kommt das durch die wirtschaftlich-rezessive Entwicklung während der letzten Jahre bedingte Bedürfnis nach Beständigkeit und Langlebigkeit der Produkte, was sich sowohl in einer höheren Quali-

tät der Verarbeitung als auch in der «Zeitlosigkeit» der Formen ausdrücken soll.

Die Ausstellung «Moderne Museumsmöbel» hat vor allem eines anschaulich gemacht, nämlich «die Zweifelhaftigkeit und die Vergänglichkeit ästhetischer Prinzipien und funktionaler Werte». ³² Dies mussten die Ausstellung und ihre Einführungsrede auch klarmachen. Denn wenn ein Haus wie Behr nicht die objektiv ökonomische Obsoleszenz produzieren will, so ist der Verschleiss oder die Revokation verschiedener Geschmäcker oder Meinungen, also die subjektive, ästhetische Obsoleszenz, um so wichtiger. Denn der Zwang zur zumindest angeblichen Innovation, zur permanenten Verkürzung der Umschlagzeit des Kapitals, kennt keinen «klassischen Abstand von 50 Jahren».

Es muss nicht immer etwas Neues sein. Es kann auch mal was Altes sein. Aber etwas anderes muss es sein.

Anmerkung Seite 40

► 97 Titelblatt des «Wahren Jacob» vom 23. Juni 1928/couverture de l'illustré «Der wahre Jacob» du 23 juin 1928

Der wahre Jacob.

Intellektualismus hoch zwei



„Wie stehen Sie politisch?“

„Wenn das, was sich in Moskau tut, nicht alles so hoffnungslos schlapp gemacht würde, möchte ich sagen, ich neigte dem Bolschewismus zu!“

Aus: Der wahre Jacob – Illustrierte Zeitschrift für Satire, Humor und Unterhaltung – Ausgabe vom 23. Juni 1928 – 49. Jahrgang – Archiv der Sozialen Demokratie/Friedrich-Ebert-Stiftung

Anmerkungen zu «Moderne Museumsmöbel» ...

Dieser Aufsatz ist das Ergebnis einer Gruppenarbeit, die aus einem Seminar über «Geschichte und Funktion des Design» im Sommersemester 1976 am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen erwachsen ist.

Für bereitwillige Auskünfte und die grosszügige Überlassung von Informations- und Bildmaterial danken wir der Firma Behr Möbel KG, Stuttgart, und dem Design-Büro Jürgen Lange, product design, Grafenau/Württemberg.

¹ Das Faltblatt als Einladung zur Ausstellungseröffnung enthielt neben dem Einführungstext (Zitat daraus: «Der Sitzgeist schafft sich die jeweils adäquate Form für sein Sitzfleisch») einige Abbildungen und eine Liste der siebzehn Entwerfer der Sitzmöbel mit Jahreszahlen (künftig zitiert als «Wirth, Einladung»). Die Eröffnung fand am 19. September 1974 statt. Herr von Kornatzki hat uns freundlicherweise sein Manuskript überlassen (künftig zitiert als «Kornatzki»)

² Kornatzki, S. 4

³ Vgl. Gilbert Frey, *The Modern Chair: 1850 to Today*, Teufen 1970;

Fortsetzung von Seite 2

Hamburg. 1970–1972 freier Mitarbeiter der «documenta 5», Kassel (Beauftragter für die Abteilung «Utopie und Planung»). Seit 1971 Leiter des Internationalen Design-Zentrums (IDZ) Berlin.

Leonhard Fünfschilling, * 1937 in Basel, Architekt. 1958–1962 Studium mit Diplomabschluss an der HfG Ulm; 1963–1966 Tätigkeit in Architekturbüros in Genf und Zürich; 1966–1971 Technischer Mitarbeiter bei der Schweizerischen Zentralstelle für Baurationalisierung (CRB), Zürich; ab 1971 Forschungsarbeiten auf dem Gebiet des Wohnungsbaus als selbständiger Architekt. Seit 1973 Geschäftsführer des Schweizerischen Werkbundes. 1975 Wahl zum Mitglied des Zürcher Kantonsrates.

Trix Haussmann-Högl, * 1933, Ausbildung an der ETH Zürich. 1963 Diplomabschluss an der Abteilung für Architektur, nachher Weiterbildung am Institut für Orts-, Regional- und Landesplanung der ETH.

Robert Haussmann, * 1931, Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen von Zürich und Amsterdam, 1953 Diplomabschluss an der Fachklasse für Innenarchitektur und Produktgestaltung der Kunstgewerbeschule Zürich. Seit 1967 gemeinsames Atelier für Architektur, Innenarchitektur und Produktgestaltung SIA/SWB/SID.

Jörg Haspel, * 1942, studiert Archi-

vgl. ferner die einzelnen zu den Ausstellungen erschienenen Kataloge, zuletzt: *S'Asseoir. Exposition Juin-Octobre 1974*, Musée de Grenoble, Grenoble 1974, mit einer Einführung von Maurice Basset (künftig zitiert als «Grenoble»)

⁴ Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 311

⁵ Meyers Konversationslexikon, Bd. 5, Leipzig 1889, S. 403

⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français*, Bd. 1, Paris 1874, S. 41 ff.

⁷ Grenoble S. 1

⁸ Wirth, Einladung

⁹ Giulio Carlo Argan, *Gropius und das Bauhaus*, Reinbek 1962, S. 39

¹⁰ Ebenda, S. 39

¹¹ Hans Heinz Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware*, Neuwied/Berlin 1972

¹² Gert Selle, *Ideologie und Utopie des Design*, Köln 1973, S. 95; vgl. zu dem Buch auch die Rezension: Katrin Pallowksi, «Realität und Utopie», in: *Tendenzen*, Sept./Okt. 1974, S. 59 f.

¹³ Wirth, Einladung

¹⁴ Leserzuschrift von Heinz Krull (novaform Krull GmbH & Co.KG), in: *MK*

Die Stuns-Sessel von Jan Dranger und Johan Huldt, 1972 entwickelt, sind 1973 unter dem Thema «Grundbedürfnisse im Wohnbereich» mit

dem Bundespreis «Gute Form» ausgezeichnet worden mit der ausdrücklichen Begründung, dass sie bei «hervorragender gestalterischer Leistung» ... «gut geeignet für junge Familien und finanziell schwache Bevölkerungskreise» seien. Vgl. den Katalog: 5 Jahre Bundespreis «Gute Form», Eine Ausstellung des Rates für Formgebung, München 1974, S. 78; Harald Bauer, Hüter der Ästhetik, in: *Werk und Zeit* 8/9, 1973, S. 12. Bei Behr waren die Stuns-Stühle bezeichnenderweise nicht unter den «modernen Museumsmöbeln» ausgestellt

¹⁵ Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt 1971, bes. S. 13 ff.; Lutz Holzinger, *Der produzierte Mangel. Warenästhetik und kapitalistisches Krisenmanagement*, Starnberg 1973; Wolfgang Fritz Haug (Hrsg.), *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Frankfurt 1975

¹⁶ Behr International, Report 1975, S. 29

¹⁷ Ebenda, S. 29

¹⁸ Zit. nach: Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1964, S. 11

¹⁹ Behr-Report 1974, S. 33

²⁰ Vgl. damit auch die Werbung von Rosenthal («studio-linie»), «Die Kunst, mit Kunst zu wohnen», für von Björn Wiinblad gestaltete Tische und Stühle, in: *Zeit-Magazin* 48, Nov. 1976, S. 2. Neuerdings werden bei Behr aber auch zunehmend kunstgewerbliche Billigprodukte etwa als Geschenkartikel angeboten

²¹ Behr-Report 1975, S. 35

²² Gilbert Frey, a.a.O.

²³ Vgl. Jürgen Joedicke, *Moderne Architektur, Strömungen und Tendenzen*, Stuttgart 1969, S. 83

²⁴ W.F. Haug, a.a.O. (1971), S. 120

²⁵ in: *Möbel, Zahlen, Daten*, Hamburg 1975, S. 43/45

²⁶ Behr-Report 1975, S. 3 ff.

²⁷ Formulierung eines Geschäftsführers der Firma Behr

²⁸ Kornatzki, S. 4

²⁹ Ebenda, S. 4

³⁰ Vgl. Klaus Horn, «Zweckrationale in der modernen Architektur, zur Ideologiekritik des Funktionalismus», in: Heide Berndt, Alfred Lorenzen, Klaus Horn, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt 1968, S. 108, 143, Anm. 8

³¹ Zwischen Kunst und Industrie: der Deutsche Werkbund. Ausstellungskatalog, München 1975, S. 85 ff., 97 ff.

³² Kornatzki, S. 4

tekur an der Universität Stuttgart sowie Kunstgeschichte und Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen. Autor von «Bauen und Wohnen in China», Stuttgart 1976.

Vico Magistretti, * 1920 in Mailand, Architekt und Designer. Mitglied verschiedener Vereinigungen und Institutionen, unter anderem der Accademia di S. Luca. Mehrmalige Beteiligung an der Triennale von Mailand mit Auszeichnungen; Silbermedaille der Stadt Mailand 1957, Compasso d'oro 1967. Zahlreiche Beiträge auf dem Gebiet des Industrial Design (vor allem für Artemide, Cassina, Knoll International, Conran London, La Rinascita u. a.) und verschiedene Publikationen in Fachzeitschriften.

Heidrun Maigler, * 1951, studiert seit 1974 Kunstgeschichte, Germanistik und Pädagogik an der Universität Tübingen, lebt in Stuttgart.

Dieter Rams, * 1932, BRD, Designer. Als Chef-Designer der Firma Braun AG und als Möbelentwerfer der Firma Vitsoe & Zapf tätig.

Bruno Rey, * 1935, in Brugg. Handwerkerlehre als Möbelschreiner, Lehrjahr als Möbelzeichner. 1957 Kunstgewerbeschule Zürich unter Direktion Hans Fischli, Fachklasse für Innenausbau, Hauptlehrer Willy Guhl. 1960–1965 Zeichner und Entwerfer in Genfer Architekturbüro. 1966 und 1967 verschiedene Reisen, etwas Bücher gelesen. Eidgenössische Stipendien für angewandte Kunst. Ab

1968 eigenes Atelier in Baden für Architektur und Produktdesign. Gründungs- und Vorstandsmitglied des Verbandes Schweizerischer Industrial Designers, SID. 1975 Einladung durch die Provinz Ontario (Kanada) zur Teilnahme an Interdesign-Seminar: Design for small communities

Hans Roericht, * 1932, BRD, Designer. Nach handwerklichem Praktikum Studium an der HfG Ulm, Abteilung Produktgestaltung, mit Diplomabschluss 1959. Assistant und Lehrbeauftragter an der HfG Ulm, Abteilung Visuelle Kommunikation, von 1960 bis 1964, anschliessend zweijährige Lehrtätigkeit an der Ohio State University, USA. Seit 1967 eigenes Büro für Produktentwicklung in Ulm. 1970–1972 Beauftragter für das dreidimensionale Design im Rahmen der Olympischen Sommerspiele München. 1973 Hochschullehrer an der HfK bzw. HdK Berlin mit Schwerpunkt Projektstudium Arbeitsmittel–Arbeitsplatz.

Margit Staber, Kunstkritikerin. Studium an der HfG Ulm, Abteilung Information, mit Diplomabschluss. Arbeitet als Publizistin auf den Gebieten der modernen Kunst, der Architektur und des Design, hat sich besonders mit Theorie und Praxis der konstruktiven Kunst und der konkreten Kunst sowie den aktuellen Tendenzen der internationalen Kunstszenen befasst. Zweite Vorsitzende des Schweizerischen Werkbundes und Mitglied des Zentralvorstandes der AICA (Association Internationale des Critiques d'Art). Seit Herbst 1976 Ausstel-

lungsleiterin am Kunstgewerbemuseum Zürich. Publikationen: Monografien über Max Bill (Methuen, London 1964, und Erker-Verlag, St.Gallen 1971), Herausgeberin des Werkes Josef Albers – Graphic Tectonic (Galerie der Spiegel, Köln 1968), Monografien über Heinz Mack (DuMont Schauberg, Köln 1968), Sophie Taeuber-Arp (Editions Rencontre, Lausanne 1970) und Fritz Glarner (ABC-Verlag, Zürich 1976).

Verband Schweizer Industrial Designers (SID); Association Suisse Industrial Designers, gegründet 1967, Mitglied des International Council of Societies of Industrial Design (ICSID); Sekretariat: Alte Landstrasse 415, CH-8708 Männedorf.

Jürgen Zänker, * 1942, Kunsthistoriker; wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen.