

Universität der Künste Berlin

Herbert Hirche – Ein Protagonist der deutschen Nachkriegsmoderne

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades einer Dr. phil.

vorgelegt der
Fakultät 1 Bildende Kunst
Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik

im Januar 2017

von

Nicola von Albrecht

Online-Publikation (2020) auf OPUS 4, Dokumentenserver der Universität der Künste Berlin. Überarbeitete Fassung des am 31. Januar 2017 eingereichten Textes.

Lizenz: Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0

International: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Tag der mündlichen Prüfung: 27. November 2017

1. Gutachterin: Prof. Dr. Tanja Michalsky
2. Gutachter: Prof. Dr. Rüdiger Joppien

Inhalt

Einführung	Herbert Hirche im Kontext der Ideen, der Institutionen und des Netzwerkes des Deutschen Werkbundes	6
Kapitel 1	Vorarbeiten. Quellenlage. Forschungsstand	20
Kapitel 2	Herkunft. Jugend. Ausbildung	29
	2.1. Lebensreformbewegung. Tischlerlehre. Wanderschaft	29
	2.2. Ausbildung am Bauhaus Dessau und Berlin (1930 bis 1933)	32
Kapitel 3	In den Büros von Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe und Egon Eiermann	40
	3.1. Mitarbeit bei Lilly Reich und Ludwig Mies van der Rohe (1933 bis 1938)	40
	3.2. Erste selbstständige Tätigkeit (1938/1939). Frühe Möbelentwürfe	56
	3.3. Mitarbeit bei Egon Eiermann (1939 bis 1945)	61
Kapitel 4	„Werkbund- und Bauhaustradition auf Ruinenfeldern“	72
	4.1. Die <i>Gruppe Werkbund</i> im Hochbauamt des Berliner Magistrates	72
	4.2. Ausstellung <i>Berlin plant. Erster Bericht</i> , Berlin 1946 – Möbel für die Kunststoffhäuser	87
	4.3. Möbel für die <i>Deutschen Werkstätten Hellerau</i> – Ausstattung der Parteihochschule Kleinmachnow	97
Kapitel 5	<i>Gute Form</i> – Ausstellungen nach dem Krieg	108
	5.1. Werkbundaussstellung <i>Neues Wohnen</i> , Köln 1949 – „Werkbund ist kein Luxus“	109
	5.2. Standgestaltungen für die <i>Messe Leipzig</i> – „Große Wirkungsmöglichkeiten“	115
	5.3. Wettbewerbe für preiswerte Serienmöbel	120
	5.4. <i>Good Design</i> oder: „Wir bauen ein besseres Leben“	124
	5.5. Ausstellung <i>Wie wohnen?</i> , Stuttgart 1949 – „Die Frage der Flüchtlinge und Ausgebombten“	128
	5.6. Deutscher Werkbund Berlin auf der <i>Deutschen Industrieausstellung</i> , Berlin 1950 – „6 Berliner Professoren schufen Möbel“	142

5.7. Ausstellung <i>Gute Industrieform</i> , Mannheim 1952 – „Eine der wichtigsten kulturellen Aufgaben unserer Zeit“	151
5.8. Ausstellung <i>Schönheit der Technik – Die gute Industrieform</i> , Stuttgart 1953 – „Ein positiver Beitrag“	162
5.9. Im <i>Rat für Formgebung</i>	171
Kapitel 6	Lehrkonzepte
6.1. Werkbundkonzepte zur Gestalter-Ausbildung	178
6.2. An der <i>Hochschule für angewandte Kunst</i> , Berlin-Weißensee (1948 bis 1950)	185
6.3. Eine Werkakademie für Mannheim (1951/1952)	194
6.4. An der <i>Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart</i> (ab 1952): Initiativen für das Fach „Industriedesign“	205
Kapitel 7	Möbel- und Produktdesign am Beispiel der Arbeiten für die Firmen <i>Christian Holzäpfel KG und Max Braun AG</i>
7.1. (West)deutsche Möbelproduktion im Spiegel der Werkbund-Presse	217
7.2. Zusammenarbeit mit der Firma <i>Christian Holzäpfel KG</i>	221
7.3. <i>Knoll International</i> : Plagiatsvorwürfe	239
7.4. Zusammenarbeit mit der Firma <i>Max Braun AG</i>	247
Kapitel 8	Im Schaufenster moderner (west)deutscher Produktkultur – Hirches Möbel und Räume auf internationalen Ausstellungen
8.1. <i>Triennale di Milano</i> 1957 und <i>H55</i> , Hälsingborg 1955	258
8.2. <i>Internationale Bauausstellung</i> , Berlin 1957, <i>Weltausstellung Brüssel</i> 1958 und <i>documenta III</i> , Kassel 1964	262
Schluss	„strahlend grau“
	276
Archiv- und Literaturverzeichnis	290
Bildnachweise	328
Abbildungen	331
Dank	390

„Wir müssten uns einig sein, einem gemeinsamen Gedanken zu dienen: modern zu sein.“

Herbert Hirche 1952

Einführung: Herbert Hirche im Kontext der Ideen, der Institutionen und des Netzwerkes des Deutschen Werkbundes

„herbert hirche ist seinem herkommen, seiner entwicklung und seinen auswirkungen nach ein typischer bauhüesler“, so charakterisierte Max Bill den im Jahr 1910 in Görlitz geborenen Architekten, Möbel- und Produktdesigner.¹ Herbert Hirche ist seinem Herkommen, seiner Entwicklung und seinen Auswirkungen nach zugleich ein exemplarischer Vertreter des Deutschen Werkbundes in der so genannten Wiederaufbauzeit nach 1945. Hirches berufliche Profilierung fällt nicht nur in eine historische Phase, in der auch der Werkbund noch einmal zu einiger Bedeutung gelangte, sondern sie ist – so die These der Dissertation – eng mit der Geschichte des Nachkriegswerkbundes verknüpft.

Während der politischen und gesellschaftlichen Konsolidierung der jungen Bundesrepublik prägte der Werkbund das westdeutsche Produktdesign, die Wohn(räum)konzepte, die Ausstellungskultur und die Architekturdebatten sowie die Diskussionen über die Designausbildung. Die *gute Form* avancierte zum ästhetischen Leitbegriff und gleichzeitig zu einer Metapher für eine richtige Lebensgestaltung und eine intakte Gesellschaft.² Unbenommen der teilweise kontrovers diskutierten Positionen innerhalb des heterogenen Verbandes stand Werkbundgestaltung nach 1945 insgesamt für eine modern-sachliche Produktkultur mit hohem moralischen Anspruch, unter anderem vertreten durch Herbert Hirche. Lebensgeschichtliche Stationen Hirches bilden wechselseitig Teile der Werkbundgeschichte ab und damit generell Aspekte des forcierten gesellschaftlichen Wandels im Nachkriegsdeutschland.

Schon kurz nach Kriegsende hatten ehemalige Werkbundmitglieder in vielen Städten versucht miteinander Kontakt aufzunehmen, um den von den

¹ Max Bill 1978, o. S.

² Vgl. Breuer 2007b, o. S. und Albrecht 2008a, S. 97.

Nationalsozialisten aufgelösten Verband wieder ins Leben zu rufen.³ Er wurde jetzt föderal in Landesgruppen organisiert. In Berlin erschwerte die Ausnahmesituation der geteilten Stadt die Lage erheblich. Erst nach der sowjetischen Blockade 1948/49 gelang es, eine Berliner Sektion des Deutschen Werkbundes zu gründen. Bereits im Herbst 1945 hatte sich jedoch ein Werkbundarbeitskreis um Lilly Reich und Hans Scharoun formiert, dem seit Februar 1946 auch Herbert Hirche angehörte.

Im Juni 1950 schrieb Ernst Jentsch als Geschäftsführer an Herbert Hirche:

Der Gedanke von der Verpflichtung der deutschen Arbeit zur höchsten Leistung in seiner künstlerischen und gewerblichen Bedeutung wie in seiner volks- und weltwirtschaftlichen Wirkung findet bei Ihnen so viel Verständnis und Förderung, dass der DWB [Deutscher Werkbund] Wert darauf legt, Sie in seiner Gemeinschaft zu wissen.⁴

Im Dezember 1950 trat Hirche dem Berliner Werkbund offiziell bei, der sein Leitbild folgendermaßen formuliert hatte:⁵

Das Ziel des Bundes ist die Gestaltung unserer Umwelt im Sinne der Gegenwart. Im Interesse der sozialen und kulturellen Entwicklung bemüht sich der Bund um die Förderung der Qualität durch Einführung gestaltender Kräfte in Industrie und Handwerk. Er erstrebt eine Einwirkung auf die Werke des Bauens und die Erzeugung von Bedarfsgütern. Die Mittel, dieses Ziel zu erreichen, sind die geschlossene Stellungnahme und die Werbung in diesem Sinne sowie die

³Der im Jahr 1907 gegründete Deutsche Werkbund war 1938 aufgelöst worden. Die führenden Akteure der 1920er Jahre hatten jedoch bereits mit dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten ihren Einfluss auf die Zielsetzungen des Verbandes verloren. Im Juni 1933 waren NS-Parteigänger in den Vorstand gewählt worden. Der den Werkbund, so Ulrich Hartung, in der Weimarer Republik kennzeichnende „diskursive und internationale Charakter“, hatte nach 1933 in Deutschland keinen Wirkungsraum mehr, Hartung 2007, S. 202-203. Bereits 1934 wurde der Werkbund „gleichgeschaltet“ und in die *Reichskammer der bildenden Künste* integriert.

⁴Ernst Jentsch an Herbert Hirche, Juni 1950, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Werkbundgruppe Berlin nach 1945“.

⁵Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1. Die offizielle Gründung war schon im Dezember 1949 erfolgt, Hirche war zu diesem Zeitpunkt in Stuttgart (vgl. Kapitel 5).

Einflussnahme auf die Erziehung des Nachwuchses. Mitglied des DWB kann nur sein, wer dieser Aufgabe nicht ausweicht, sondern mit seiner Überzeugung und seinem Werk zu ihr steht.⁶

Herbert Hirches „Überzeugung“ und sein „Werk“ sind ideal geeignet, die in diesem Leitbild projizierten Handlungsfelder des Nachkriegswerkbundes in den Blick zu nehmen. Am konkreten Beispiel Hirches kann das Spezifische der Situation nach dem verlorenen Krieg fokussiert werden: Die Versuche des Werkbundes, an die internationalen Erfolge und die politisch unbelasteten Traditionen der 1920er Jahre anzuknüpfen, dabei die programmatischen, ästhetischen und biografischen Kontinuitäten, die während der Zeit des Nationalsozialismus bestanden hatten, weitgehend zu negieren sowie das utopische Potential der Moderne(n) in der Aufbruchsstimmung im Deutschland des Wiederaufbaus und Wirtschaftswunders neu zu beleben.⁷

Umgekehrt erscheint eine Untersuchung der beruflichen Biografie Hirches im Bezugsrahmen des Deutschen Werkbundes besonders kohärent. Herbert Hirches

⁶ Dieses Programm wurde in der erweiterten Vorstandssitzung vom 7. Februar 1950 einstimmig angenommen: Vgl. WBA-MDD, Bestand Schwinning, Ordner „Werkbundaufgaben, Werkbundarbeit und Werkbundkisten“ Register: „Werbung Projekte“.

⁷ Vgl. Werkbundarchiv-Museum der Dinge/strahlend grau 2010 (2018). Als Referenzen nach 1945 fungierten hier die Werkbundaustellungen *Die Form* (Stuttgart 1924) und *Die Wohnung* – die 1927 unter der Leitung von Ludwig Mies van der Rohe auf dem Stuttgarter Weißenhofgelände eröffnet wurde –, die von Walter Gropius mit Herbert Bayer und Laszlo Moholy-Nagy 1930 in Paris kuratierte Werkbundaustellung (*Exposition de la Société des Artistes Décorateurs – Section Allemande*) sowie die Abteilung „Die Wohnung unserer Zeit“ auf der *Deutschen Bauausstellung* (Berlin 1931). Insbesondere die Weißenhofsiedlung hatte für die modernen Architektur-, Innenraum- und Designkonzepte auch in den USA die wohl nachhaltigste Ausstrahlungskraft. Sie stärkte den Zusammenschluss internationaler Architekten des *Neuen Bauens* und kann als „Keimzelle der CIAM bezeichnet werden“, in der „die Marke ‚International Style‘“ ihren Anfang nahm, so Högner 2015 S. 034 f. In diesem Sinne wird auch in der Dissertation vereinheitlichend der Begriff *Moderne* verwendet und lässt dabei unberücksichtigt, dass sich spätestens im Zuge der Weltwirtschaftskrise um 1930 die schon immer vielfältigen Positionen innerhalb der Bewegung der so genannten *Klassischen Moderne* (so auch innerhalb des Werkbundes) radikalisiert hatten und in der Frage des Verhältnisses von Architektur und Gesellschaft zunehmend disparate, teilweise diametral entgegengesetzte Haltungen vertraten. Vgl. Oswald 2015, S. 77-83. Auch auf die Kontroversen innerhalb des Werkbunds nach 1945, an welche der modernen Traditionen anzuknüpfen wäre – wie etwa die so genannte Bauhaus-Debatte um 1953 – kann im Rahmen der Dissertation nicht eingegangen werden. Vgl. Conrads/Droste/Nerdinger/Strohl 1994.

designhistorische Position erschließt sich, wie die Dissertation zeigen wird, in vielen Aspekten erst in ihrer zeitgeschichtlichen Gebundenheit.

Die Dissertation wählt einen biografischen Zugang und geht von personenbezogenen Konstellationen wie Herkunft, Ausbildung und Netzwerken aus. Indem sie Herbert Hirches beruflichen Werdegang, einzelne Positionen seines Werkes sowie personelle, programmatische und gesellschaftspolitische Kontexte aufeinander bezieht, verweist sie über die Person Hirches hinaus auf Leitvorstellungen im gesellschaftlichen Selbstverständnis nach 1945 und knüpft dabei an aktuelle Forschungen zu anderen Akteuren der deutschen Architektur- und Designgeschichte jener Zeit an.⁸

Die junge Bundesrepublik legitimierte sich in Rückbezug zur Weimarer Republik und deren Kultur der Moderne. Mit Konrad Adenauer und Theodor Heuss standen an ihrer Spitze zwei Politiker, die dem Werkbund schon lange verbunden waren.⁹ Theodor Heuss stellte im Jahr 1951 in einem Vortrag die Frage: „Was ist Qualität?“ und lieferte die Antwort gleich mit: „Qualität ist das Anständige“.¹⁰ Ungeachtet der Tatsache, dass die bereits in den 1920er Jahren propagierten Gestaltungsprinzipien der *Form als gute deutsche Form* zwischen 1933 und 1945 weiter gelebt hatten, waren es positive Charaktereigenschaften wie „anständig“, „unverlogen“, „sauber“ oder „bescheiden“, die unter dem Begriff *gute Form* subsumiert wurden. Sie schienen nach Kriegsende geeignet, Läuterung und Distanz gegenüber der Zeit des Nationalsozialismus zu demonstrieren.

Gleichzeitig wurde ein Bekenntnis zur Moderne in Architektur, Innenraum und Design zum Politikum in Zeiten des Kalten Krieges. Maßgebliche ästhetische,

⁸ Vgl. unter anderem die DFG-Forschungsprojekte zu Paul Schneider-Esleben: Schneider-Esleben /Architekturmuseum TU München (2016) bzw. Schneider-Esleben/DFG (2018) und Franz Ehrlich: Ehrlich/Hochschule für bildende Kunst Hamburg (2019). Aspekte der Forschungen zu Franz Ehrlich wurden bereits mit der Ausstellung *ehrllichmonument* im DAZ Berlin präsentiert, vgl. Deutsches Architekturzentrum/ehrllichmonument (2019). Zum Forschungsstand und -kontext generell vgl. Kapitel 2.

⁹ Vgl. Durth 2007, S. 235.

¹⁰ Heuss 1951, S. 80.

(kultur-)politische und ökonomische Impulse kamen dabei aus den USA: Vorgänge, die sich in Herbert Hirthes Leben und Werk unmittelbar widerspiegeln.

Die Dissertation basiert auf Archivforschung und Quellenanalyse.¹¹ Grundlage der Studie ist die Auswertung des bislang weitgehend unerschlossenen umfangreichen Nachlasses von Herbert Hirth im Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin sowie weiterer Archivalien zu seinem beruflichen Kontext. Systematisch ausgewertet wurden auch die beiden wichtigsten publizistischen Organe des Nachkriegswerkbundes *Werk und Zeit* und *Baukunst und Werkform*.¹²

Forschungsleitende Fragen waren dabei folgende: Inwiefern tradierte Hirth mit seinen Arbeiten Werkbundideen und Gestaltungsprinzipien der Vorkriegszeit in die Wiederaufbaujahre nach 1945? In welchen Institutionen, Kreisen und Netzwerken agierte Hirth? Wie positionierte sich Herbert Hirth hier im fachlichen Diskurs? Welche gestalterischen Ziele verfolgte Herbert Hirth und in welchen Aspekten sind sie den kulturpolitischen und formal-ästhetischen Leitbildern des Nachkriegswerkbundes verpflichtet? Inwieweit konstituieren umgekehrt Hirthes eigene Entwürfe und seine Aktivitäten als Ausbilder, Ausstellungsmacher und Juror eben diese Leitbilder mit? Und auf welche Weise spiegeln sich in Hirthes „Werk“ und „Überzeugung“ auch die gesellschaftspolitischen Entwicklungen der Zeit?

Herbert Hirth war als Student und Berufsanfänger vor 1945 nicht im Rahmen des Werkbundes tätig gewesen. Dennoch überführte er, wie die Dissertation aufzeigen soll, mit seinen Arbeiten die in den 1920er und frühen 1930er Jahren im Werkbundkontext diskutierten Ideen der *Neuen Wohnung*, des *Neuen Bauens* und

¹¹ Sie nähert sich dem Thema unter kultur- und designgeschichtlichen Aspekten und nicht, wie aktuell für die Netzwerke des Bauhauses unternommen, mit kommunikationssoziologischen Methoden, vgl. *Bewegte Netze* (2019).

¹² *Baukunst und Werkform* war kein Verbandsorgan, jedoch ein maßgebliches Forum für Werkbundthemen wie auch für die innerhalb des Werkbunds geführten inhaltlichen Kontroversen. Im Jahr 1953 waren von 29 Mitarbeitern 24 Mitglied im Deutschen Werkbund, vgl. Oestereich 2000a, S. 70, Anm. 123.

der *Form (ohne Ornament)* über die Zeit des Nationalsozialismus in die Nachkriegsdekaden. Er war geprägt von den Idealen der Lebensreformbewegung, durch seine Sozialisation und Ausbildung am Bauhaus, in hohem Maße durch erste Arbeitserfahrungen bei den Werkbundprotagonisten Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich von 1933 bis 1938 sowie durch seine Tätigkeit im Büro Egon Eiermanns von 1939 bis 1945.

Unmittelbar nach Kriegsende war Hirche als Mitglied des Berliner Werkbundkreises an dessen kulturpolitischen Initiativen sowie als Angestellter beim Berliner Magistrat unter Hans Scharoun gleichzeitig konkret am Wiederaufbau der Stadt beteiligt. Persönliche und berufliche Verbindungen ehemaliger Werkbundmitglieder, Bauhausschüler und Büromitarbeiter Egon Eiermanns verknüpfen sich hier.

Kriegszerstörungen, dramatische Wohnungsnot und Konsumgütermangel wurden im Werkbundkontext geradezu als eine Chance betrachtet, die in den 1920er Jahren formulierten Visionen für eine moderne Gestaltung der Welt durchzusetzen.¹³ Ein erstes Manifest hierfür war die Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht*, die im August 1946 im Berliner Stadtschloss eröffnete.

Die „Wohnungsfrage“ war die Frage der Stunde. Neben der Bereitstellung von Wohnraum ging es in diesem Kontext auch um die Deckung des Bedarfes an Möbeln und notwendigen Alltagsgegenständen. Lilly Reich leitete die Werkbundarbeitsgruppe „Innenausbau“ und verfasste ein Positionspapier für eine zeitgemäße Wohnungseinrichtung und Möbelproduktion. Herbert Hirche setzte ihre Forderungen mit neuen Möbelentwürfen unmittelbar um. Ein Teil davon ging ab 1947 bei der ehemaligen Werkbund-Firma *Deutsche Werkstätten Hellerau* (später *VEB Deutsche Werkstätten Hellerau*) in Serie.

Nach Hirches Übersiedelung in den Westen Deutschlands arbeitete er unter

¹³ „Von der Stecknadel bis zur Hauseinrichtung“: Bill 1949, o. S. Vgl. auch Albrecht 2008b, S. 117 und Erni 1983, S. 12.

anderem für die Werkbund-Firmen *Max Braun KG (später Braun AG)*, *Christian Holzäpfel KG*, *Walter Knoll*, *Wilde + Spieth*, *Wilkening & Hahne (später Wilkhahn)* und die *Deutschen Werkstätten München* sowie als Ausstellungsgestalter für die *Porzellanfabriken Arzberg und Schönwald* und die *Stuttgarter Gardinenfabrik*.¹⁴ Ganze Möbelprogramme tragen seine Handschrift.¹⁵

Herbert Hirche war in der Nachkriegszeit als Architekt, Designer und Hochschullehrer, als Ausstellungsgestalter und Propagandist der *guten Form*, als Aktivist innerhalb des *Rat für Formgebung* und des 1959 gegründeten *Verband Deutscher Industrie-Designer* (im folgenden *VDID*) in nahezu allen Arbeitsbereichen des Werkbundes und innerhalb Werkbund-naher Institutionen tätig.

Neben beruflichen und freundschaftlichen Kontakten zu Werkbundkreisen in Berlin, Mannheim und Stuttgart und deren Akteuren Hans Scharoun, Lilly Reich, Egon Eiermann, Wilhelm Wagenfeld, Selman Selmanagić, Mia Seeger, Heinrich Löffelhardt, Walter Passarge, Hermann Heimerich und Gerd Hatje war es maßgeblich die langjährige Zusammenarbeit mit den Firmeneinhabern Erwin Braun, Christian Holzäpfel und Fritz Hahne, die sich für Hirches berufliche Entwicklung – wie umgekehrt auch für die Erfolge der genannten Firmen – in der Nachkriegszeit als bedeutend erwies. Diese Unternehmer engagierten sich wie Hirche für eine moderne Produktkultur, Wohn- und Lebens(re)form im Sinne des Werkbundes.

Bis in die 1960er Jahre wurden Herbert Hirches Möbel- und Produktentwürfe in den einschlägigen nationalen Ausstellungen und Publikationen des Werkbundes (bzw. aus dem Kontext des Werkbundes) sowie des *Rat für Formgebung* als Musterbeispiele für gute Gestaltung gezeigt. In Kooperation mit regionalen Werkbundsektionen hatte Hirche selbst mit *Wie wohnen?* im Landesgewerbemuseum Stuttgart (1949), *Gute Industrieform* in der Mannheimer

¹⁴ Die einzelnen Firmen wurden jeweils zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt Mitglied im Deutschen Werkbund.

¹⁵ Vgl. auch Werkbundarchiv–Museum der Dinge/Protagonisten 2018.

Kunsthalle (1952) und *Schönheit der Technik – Die gute Industrieform*, wiederum in Stuttgart (1953), einige der wegweisenden Nachkriegs-Ausstellungen zum Thema Wohnen und Industriedesign eingerichtet und mit diesen Ausstellungen zur Kanon-Bildung der *guten Form* beigetragen.

Ein erklärtes Ziel des Werkbundes war es, mit deutschem Design auf dem Weltmarkt ökonomisch wieder erfolgreich zu werden und gleichzeitig Deutschland (kultur)politisch zu rehabilitieren. „Gelingt es uns, die Dinge in Ordnung zu bringen,“ schrieb der Werkbundaktivist Jupp Ernst im Jahr 1952 in der Zeitschrift *Baukunst und Werkform*, „wird vieles in Ordnung kommen, im kulturellen und sozialen und wirtschaftlichen Leben unseres Volkes und in unserem Verhältnis zu anderen.“¹⁶

Ausstellungen wie die *Triennale di Milano* ab 1954, die vom schwedischen Werkbund initiierte *H55* in Hälsingborg, die *Internationale Bauausstellung Berlin* 1957 und die *Weltausstellung Brüssel* 1958 waren hier die Plattformen. Herbert Hirche galt auch auf diesen internationalen Bühnen mit seinen Arbeiten als beispielhaft; nicht zuletzt durch seine Entwürfe für die Firma *Max Braun*, die mit ihrem ab 1955 von Grund auf erneuerten *Corporate Design* einen sensationellen Durchbruch erreichte. *Braun* warb mit Blick auf die Auslandserfolge ihrer neuen Apparate im Werkbundorgan *Werk und Zeit* mit dem Slogan: „Visitenkarten Deutschlands“.¹⁷

„Die gute und zweckentsprechende Gestaltung der Industrieprodukte ist eine der wichtigsten kulturellen Aufgaben unserer Zeit“: Mit diesem Leitmotiv überschrieb Herbert Hirche auch seine Ausstellung *Gute Industrieform* in der Mannheimer Kunsthalle, mit der er im März 1952 für sein Projekt einer neuen Hochschule für Gestaltung werben wollte und gleichzeitig die erste größere Präsentation deutschen Produktdesigns nach dem Krieg initiierte.

¹⁶ Ernst 1952, S. 13.

¹⁷ Brüssel 1958b, S. 10.

Als Lehrer an der *Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee*, durch seine Planung einer Hochschule für Mannheim und als Professor für Innenarchitektur und Möbelbau an der *Akademie der Bildenden Künste Stuttgart* war Herbert Hirche nicht nur auf dem, für den Werkbund zentralen Feld der Ausbildung von Architekten und Designern tätig, sondern bezog sich in den von ihm zu Beginn der 1950er Jahre verfassten *Curricula* explizit auf von Lilly Reich im Kontext der Berliner Werkbundarbeitsgruppe formulierte Zielsetzungen.

Als Mentor der Gründungsphase und langjähriger Präsident des *VDID* zeichnete Hirche ab 1959 wesentlich am Profil des noch jungen Berufes „Industriedesigner“ mit. Auch seine Berufung in den *Rat für Formgebung* im Jahr 1961 und seine vielfältige Jurytätigkeit bezeugen Hirches Autorität in Gestaltungsfragen in der Nachkriegszeit.

Zur sozial- und kulturhistorischen Definition dieser „Nachkriegszeit“ – und dieser Definition folgt die Dissertation mit dem in ihr gesteckten Untersuchungszeitraum – schreibt Christopher Oestereich:

Der Zeitraum der ‚Ära Adenauer‘ und Erhard, des wenn auch schwankenden, so doch insgesamt hohen Wirtschaftswachstums bis 1966/67, dann auch der politische und kulturelle Umbruch 1967/68 lassen die Nachkriegszeit als Einheit im Sinne ‚Langer Fünfziger Jahre‘ sehen. Diese ‚Fünfziger Jahre‘ wurden in der zeitgeschichtlichen Forschung zunehmend unter dem Aspekt des Verhältnisses von Rekonstruktion und Modernisierung gesehen. Das Ende der engeren Rekonstruktionsphase um die Mitte der fünfziger Jahre markiere dabei – bei aller zeitlichen Verschiebung in den relevanten Bereichen – den Durchbruch breiter, nachhaltig modernisierender Entwicklungen in Politik, Wirtschaft, Kultur, Gesellschaft.¹⁸

Im Zuge der Generationenkonflikte und gesellschaftlichen Umwälzungen ab Mitte der 1960er Jahre wurden die für Hirche gültigen programmatischen Leitbilder der

¹⁸ Oestereich 2000a, S. 20.

guten Form grundlegend hinterfragt, auch in den eigenen Reihen des Werkbundes. Der Werkbund verlor seine zentrale Bedeutung als Instanz in Gestaltungsfragen.¹⁹

Die Dissertation zeichnet auf der Basis des überlieferten Dokumentenmaterials wesentliche Lebens- und Arbeitsstationen Herbert Hirches bis in die 1960er Jahre nach und setzt seine Berufsbiografie in den Bezugsrahmen des Deutschen Werkbundes. An Herbert Hirches Arbeit und Werdegang zeigen sich Kontinuitäten, gleichzeitig aber auch Brüche innerhalb der Werkbundgeschichte. Aus diesem Grund erscheint eine primär chronologische Darstellung sinnvoll. Hirches Berufsbiografie und gestalterische Entwicklung werden dabei nicht durchgehend linear rekonstruiert, vielmehr wird an Fallbeispielen punktuell thematisch in die Tiefe gegangen, um die postulierte enge Verknüpfung Hirches mit der Programmatik und dem Netzwerk des Deutschen Werkbundes zu belegen. Hier werden Zeit- und Themenachse jeweils verknüpft.

Erstmals werden Hirches berufliche Entwicklung und Arbeiten vor 1945 in den Blick genommen: Hirches Ausbildung am Bauhaus und seine ersten Berufsjahre während der Zeit des Nationalsozialismus (Kapitel 2 und 3). Zum ersten Mal werden auch Hirches Tätigkeiten für den Berliner Magistrat und die *Hochschule für angewandte Kunst* in Weißensee sowie seine Möbelentwicklungen nach Kriegsende in der sowjetischen Besatzungszone bzw. der neu gegründeten DDR detaillierter dargestellt (Kapitel 4 bzw. 6).

Ein weiterer Schwerpunkt der Studie liegt auf der Zeit zwischen 1950 und 1960, der für den inhaltlichen Zusammenhang dieser Dissertation produktivsten und erfolgreichsten Arbeitsphase Hirches. Untersucht werden seine Aktivitäten als Ausstellungsgestalter (Kapitel 5) – kurz thematisiert wird hier auch Hirches Tätigkeit im *Rat für Formgebung* –, seine frühen Lehrkonzepte (Kapitel 6) sowie ausgewählte Arbeiten Hirches, die mit Werkbund-Firmen entstanden sind und die in deren kulturelle und ökonomische Ziele eingebunden waren (Kapitel 7).

¹⁹ Vgl. Nerdinger 2007, S. 9.

Auf der Basis des Nachlassmaterials, der Rezensionen der neuen Produktprogramme in der Werkbund-nahen Presse und anhand der Auswertung von Interviews mit Herbert Hirche kann am Beispiel der Zusammenarbeit Herbert HIRCHES mit den Firmen *Christian Holzäpfel KG* und *Max Braun AG* verdeutlicht werden, wie verzahnt unternehmerische und gestalterische Strategien, basierend auf denselben Ideen zu Produktentwicklungen führten, die ab Mitte der 1950er Jahre international das Bild eines sachlichen, qualitativ hochwertigen, moralisch konnotierten Design *Made in (West-)Germany* prägten.

Gleichermaßen von Bedeutung wäre in diesem Zusammenhang HIRCHES Zusammenarbeit mit der Firma *Wilkening & Hahne*. Fritz Hahne, mit dem Herbert Hirche auch freundschaftlich verbunden war, war einer der einflussreichsten Unternehmer im Werkbund-Kontext. Nach 1945 trat er nicht nur für eine sachlich-moderne Formgebung ein, sondern war wie Erwin Braun im umfassenden Sinne ein Visionär einer ethisch fundierten, sozialen und auch ökologisch engagierten Unternehmenskultur. Das im Nachlass Herbert HIRCHES überlieferte Dokumentenmaterial ist für die hier unternommene Fragestellung allerdings vergleichsweise so wenig aussagekräftig, dass im Rahmen der Dissertation auf eine gesonderte Darstellung der Zusammenarbeit HIRCHES mit der Firma *Wilkening & Hahne* verzichtet wurde.²⁰

Abschließend folgt eine kurze Darstellung der Präsenz von HIRCHES Möbeln und Räumen auf Werkbund-geprägten internationalen Ausstellungen. Angesprochen werden dabei programmatische Intentionen dieser Ausstellungen sowie die internationale Resonanz auf das deutsche Nachkriegsdesign, für das Herbert HIRCHES Werk in vieler Hinsicht repräsentativ ist (Kapitel 8).

Für mehrere seiner langjährigen Auftraggeber hat Hirche auch gebaut: Privathäuser, Verwaltungsgebäude und Fabriken. HIRCHES architektonisches Werk

²⁰ Auch im Firmenarchiv der Sammlung Wilkhahn sind kaum aufschlussreiche Dokumente bezüglich der Zusammenarbeit zwischen Fritz Hahne und Herbert Hirche überliefert. Planzeichnungen seiner Möbel sowie des Verwaltungsbaus für Wilkhahn sind dagegen erhalten.

wird im Rahmen der Dissertation jedoch nicht untersucht. Ungeachtet der Qualität seiner Architektur, lassen sich Hirches Bedeutung und Wirkungsgrad im Werkbundkontext eher über sein Möbel- und Produktdesign, die Ausstellungs- und Innenraumgestaltungen, seine Initiativen für die Design-Ausbildung und designpolitischen Aktivitäten darstellen, als über seine Architektur, die eine im Vergleich geringe Publikation und Aufmerksamkeit erfuhr und die nicht in öffentlichem Auftrag entstand. Als Architekt trat Hirche überhaupt erst um 1960 auf den Plan. Gleichwohl spielten Hirches Bauten in Bezug auf die *Corporate Identity* der Werkbund-Firmen und im Selbstverständnis ihrer Inhaber Christian Holzäpfel, Erwin Braun und Fritz Hahne eine große Rolle.

Auch Hirches Entwürfe und seine signifikanten Aktivitäten als Hochschullehrer bzw. als Rektor der *Stuttgarter Akademie der bildenden Künste*, im *Rat für Formgebung* und für den *VDID* in den 1960er und 1970er Jahren, bzw. die Arbeiten des *hirche-teams* bleiben unberücksichtigt, da sie für die engere Fragestellung der Dissertation – Hirches Werk und berufliche Biografie im Kontext des Nachkriegswerkbundes – nicht zentral relevant sind.

Charakteristisch für den Werkbund der Nachkriegszeit waren seine polyzentrisch-föderale Struktur und sein Netzwerkcharakter.²¹ Christopher Oestereich schreibt in seinem Artikel „NetzWerkBund. DWB und Gestaltungspolitik im Wiederaufbau“, dass die Bedeutung des Werkbundes nach 1945 nicht wie in der Weimarer Republik auf seiner Organisation und deren Kraft beruhte. Der Werkbund vermochte sich jedoch in der Zeit des Wiederaufbaus als ein Netzwerk zu entwickeln, das keinen Bereich ausließ, der „mit Gestaltung im gegenständlichen Sinne“ zu tun hatte und den die Werkbundakteure „Gesinnung“ nannten.²²

²¹ Vgl. Breuer 2007b, S. 60.

²² Dies spiegelt auch die Mitgliederstruktur: 1953 waren ein knappes Drittel der Mitglieder Architekten und Industriegestalter, etwa ein weiteres Drittel Handwerker, freie Künstler, Grafiker und Ingenieure. Ein Fünftel der Verbandmitglieder kam aus der Wirtschaft und ein weiteres Fünftel waren Politiker, Unternehmer, Publizisten und sonstige Förderer. Nicht-Gestalter wie etwa der Politiker Theodor Heuss oder auch Verleger wie Gerd Hatje, fielen zahlenmäßig wesentlich

„Stärker als früher“, so analysierte der Werkbundaktivist Wend Fischer rückblickend die Werkbundarbeit der Nachkriegsjahre, wurde jetzt „die Verantwortung des Einzelnen und der kleinen Gruppe betont (...) Nicht selber Institution zu sein, sondern in und durch Institutionen zu wirken, wurde ein Mittel werkbundlicher Tätigkeit“.²³ Der Programmierer Otto Bartning hatte bereits im Jahr 1948 erklärt, der neue Werkbund wäre nur darstellbar und wirksam durch die Summe der Charaktere und Werke seiner Mitglieder.²⁴ Mit einer Studie zu Herbert Hirche im Kontext der Ideen und Institutionen des Verbands und der Netzwerke seiner Protagonisten werden der Darstellung des Deutschen Werkbundes in der Nachkriegszeit neue Aspekte und Zusammenhänge hinzugefügt.

Das Berliner *Werkbundarchiv-Museum der Dinge* sammelt Nachlässe und Konvolute, die für die Erforschung und Dokumentation der Geschichte des Deutschen Werkbundes und seiner Mitglieder von Bedeutung sind. Für die Periode nach 1945 nimmt der Nachlass Herbert Hirschens in der Dokumentensammlung eine zentrale Stellung ein. Mit einer im Jahr 2010 gezeigten Ausstellung *strahlend grau – herbert hirche zum 100. geburtstag* wurde ein kleiner Teil des Nachlassmaterials erstmals öffentlich vorgestellt und Herbert Hirche als einer der prägenden Werkbundgestalter der deutschen Nachkriegsmoderne gewürdigt.²⁵ (Abb. 1, 2 und 3)

Das *Werkbundarchiv-Museum der Dinge* versteht sich als museale Versuchsanstalt, in der die Sammlungen im Rahmen von Ausstellungsprojekten ständig neu befragt, weiterentwickelt und kommentiert werden. Die Versuchsanordnungen beschäftigen sich mit verschiedenen Sammlungsansätzen, Grundaspekten des Design und der alltäglichen Produktkultur sowie mit dem von der Institution

geringer ins Gewicht, sind in ihrer Bedeutung jedoch nicht zu unterschätzen als Multiplikatoren und Lobbyisten für die Werkbund-Initiativen in der frühen Bundesrepublik. Vgl. Oestereich in: Breuer 2007b, S. 97 und 98.

²³ Von Hartmann/Fischer 1975, S. 20.

²⁴ Vgl. Breuer 2007b, S. 62.

²⁵ Vgl. Werkbundarchiv-Museum der Dinge/*strahlend grau* 2010 (2019).

bewahrten Werkbund-Erbe.²⁶ In diesem Sinne war die in die Schausammlung eingebettete Sonderausstellung *strahlend grau* ein Auftakt, eine erste dingliche und räumliche Skizze jener Themen, die mit der Dissertation vertieft und erweitert werden.

²⁶ Vgl. Werkbundarchiv-Museum der Dinge/Institution (2019) und Werkbundarchiv-Museum der Dinge/ Ausstellungsprofil (2019).

Kapitel 1: Vorarbeiten. Quellenlage. Forschungsstand

In den Jahren 1996 und 1998 wurde in Zusammenarbeit mit Herbert Hirche dessen berufliches Archiv chronologisch und thematisch in Konvolute geordnet.²⁷ Anlässlich dieser Arbeit wurden Fotos und Dokumente nach der Erinnerung Hirches mit Anmerkungen versehen (z.B. einzelne Personen auf Fotos identifiziert, Zeichnungen grob datiert etc.). Parallel dazu wurden in mehrstündigen narrativen Interviews Erinnerungen Hirches auf Band aufgezeichnet.²⁸

Ging bereits unmittelbar nach Herbert Hirches Tod im Jahr 2002 ein Konvolut an Möbeln in den Besitz des *Werkbundarchiv–Museum der Dinge* über, so überließ die Erbegemeinschaft im Jahr 2008 dem Archiv Herbert Hirches gesamten beruflichen Nachlass. Der Nachlass umfasst Autografen (Korrespondenz, Notizen, Vorträge etc.), Drucksachen, Urkunden, Zeugnisse, Kalender, Fotos, Negative, Filme, Plakate, kleinformatige Entwürfe (Skizzen, Zeichnungen, teilweise als Lichtpausen), Planzeichnungen und eine Auswahl an Büchern.²⁹

Im Vorfeld der Ausstellung *strahlend grau* wurde als erster Überblick über das noch unerschlossene kleinformatige Dokumentenmaterial ein Findbuch erstellt, nach dem die Quellenverweise der Dissertation erfolgen. Die Systematik des Findbuches ist an Hirches Werkmonografie *herbert hirche. architektur innenraum*

²⁷ Zur Vorgehensweise der Strukturierung vgl. auch Findbuch Nachlass Herbert Hirche, WBA-MDD.

²⁸ Interviews der Autorin mit Herbert Hirche, vgl. Mitteilungen Herbert Hirche vom 19. bis 25. Februar 1996 und vom 14. November 1998. Die Interviews liegen als Kompaktkassetten und in digitalisierter Form auf CD vor, Privatarchiv Familie Herbert Hirche, in Ausschnitten digital im WBA-MDD. Teilweise wiederholt Hirche in diesen Interviews Erinnerungen, die er bereits 1973 gegenüber Ludwig Gläser geäußert hat, vgl. Herbert Hirche Interview 1973, Ludwig Gläser Papers, MoMA New York. Etwa zeitgleich zu den Gesprächen mit Ludwig Gläser gab Hirche auch Elaine Hochmann Auskunft über seine Zeit als Assistent bei Mies, Vgl. Hochmann 1989.

²⁹ Die Korrespondenz im Nachlass Hirche umfasst nicht nur an ihn gerichtete Briefe und Schriftstücke, sondern auch zahlreiche Konzepte, Durchschläge und Abschriften Hirches eigener Briefe an andere Adressaten. In der Dissertation wurde bei der Zitation auf eine jeweilige Spezifizierung verzichtet, genannt werden jeweils Absender, Adressat und Datum, wenn bekannt.

design von 1978 bzw. 1993 orientiert.³⁰

Für die Dissertation wurde der Nachlass systematisch gesichtet und entlang der konkreten Fragestellung „Herbert Hirche im Kontext der Ideen, der Institutionen und des Netzwerkes des Deutschen Werkbundes“ ausgewertet. Ergänzende Informationen lieferten hierbei die aufgezeichneten persönlichen Mitteilungen Herbert Hirches. Ausgewertet wurden darüber hinaus die Archivalien zur Werkbundgeschichte nach 1945 im *Werkbundarchiv-Museum der Dinge* sowie einschlägige Zeitschriften. Ein Teil der großformatigen Konstruktionszeichnungen waren mit Schimmelpilz kontaminiert und konnten aus diesem Grund nur cursorisch gesichtet werden. Einige Pläne wurde im Jahr 2012 gereinigt und restauriert und standen damit einer wissenschaftlichen Bearbeitung zur Verfügung. Der Fotobestand wurde im Jahr 2014 in Teilen digitalisiert und im Zuge dessen auch inventarisiert.³¹

Obwohl das berufliche Archiv Herbert Hirches nach seinem Tod ungeteilt in das *Werkbundarchiv-Museum der Dinge* übergang, so weist auch dieser Nachlass Lücken auf. Ergänzende Quellen aus folgenden Archiven wurden für die Dissertation herangezogen: *Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung* Berlin, *Braun-Archiv*, Engelberg; *Stadtarchiv Stuttgart* (Nachlass Mia Seeger); Archiv für Baukunst der *Akademie der Künste Berlin* (Nachlässe Eduard Ludwig, Hans Scharoun, Karl Böttcher); *Stadtarchiv Mannheim* (Nachlass Walter Passarge); *Archiv der Kunsthalle Mannheim*; *Archiv der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart* (Personalakte Herbert Hirche); *Stiftung Stadtmuseum Berlin* (Nachlass Cecil F. S. Newman); Archiv des *Rat für Formgebung*, Frankfurt; *Museum of Modern Art*, New York (Nachlässe Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich); *Privatarchiv Selman Selmanagić*, Berlin; *Landesarchiv Berlin* (Unterlagen des Berliner Magistrates); *Institut für Zeitgeschichte München-Berlin* (Bestand Werkbund Bayern); Archiv der *Sammlung Wilkhahn*, Bad Mündler; *Klassik Stiftung Weimar* (Nachlass Eduard Ludwig); *Universität der Künste Berlin Universitätsarchiv* (Personalakte Eduard Ludwig).

³⁰ Vgl. Hirche/Godel 1993 [1978].

³¹ Vgl. Werkbundarchiv–Museum der Dinge/Digitalisierung (2019).

Aus noch unbekannter Quelle und zu bislang nicht gesichertem Zeitpunkt gelangte ein Nachlasssplitter mit Dokumenten Herbert Hirches in das Universitätsarchiv der *Humboldt Universität zu Berlin*.³² Das Konvolut beinhaltet Dokumente aus Hirches Ausbildungszeit am Bauhaus sowie aufschlussreiche Korrespondenz unter anderem mit Egon Eiermann und Heinrich Löffelhardt bis Anfang der 1950er Jahre. Nach Mitteilung Herbert Hirches war ein Koffer mit Planzeichnungen und anderen frühen Unterlagen aus den Jahren 1930 bis etwa 1950, der im Haus seiner ersten Frau in Berlin verblieben war, um 1970 verloren gegangen.³³ Es ist zu vermuten, dass der Nachlasssplitter ein Teil dieses Konvolutes ist und daher wahrscheinlich auch andere Teile des verschollenen Materials an noch unbekanntem Orten erhalten sind.³⁴

Eine Studie zu Leben und Werk Herbert Hirches ist ein Desiderat. Herbert Hirche selbst konzipierte und gestaltete im Jahr 1978 die Ausstellung *herbert hirche. architektur innenraum design* im Stuttgarter Landesgewerbeamt, die anschließend im *Bauhaus Archiv* Berlin (heute Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung), im *Haus Industrieform* Essen und im *Institut für Neue Technische Form* in Darmstadt gezeigt wurde.³⁵ Im Zuge dieses Ausstellungsprojektes entstand analog der Gestaltung der Ausstellungstafeln in Kooperation mit dem Verlag Gerd Hatje ein fotografischer Werküberblick mit einleitenden Grußworten und Essays von Max Bill, Mia Seeger, Hans Ell, Erwin Braun und Christian Holzäpfel.³⁶

Anlässlich einer kleineren Präsentation von Arbeiten Hirches in der *Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste* im Jahr 1993 wurde der Katalog um Textbeiträge

³² HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche.

³³ Hirche hatte diese Unterlagen in einem Koffer bei seinem Umzug in den Westen Deutschlands in der Wohnung seiner ersten Frau gelassen und nie abgeholt. Um 1970 wurde ihm mitgeteilt, der Koffer sei weggeworfen worden, so die Mitteilung Herbert Hirches an die Verfasserin während der Archivbearbeitung 1996. Vgl. auch Herbert Hirche: Zu meinen Arbeiten, in: Hirche/Godel 1993, [1978], o. S.

³⁴ Einem anonymen Begleitschreiben zufolge wurden einzelne Dokumente im Jahr 1968 im Berliner Auktionshaus Bassenge veräußert. Vgl. HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 1.

³⁵ Die Stationen der Ausstellung waren folgende: Stuttgart 16. Februar - 30. März 1978, Berlin 13. April - 14. Mai 1978, Essen 23. Juni - 22. Juli 1978, Darmstadt 20. Oktober - 26. November 1978. Vgl. Hirche/Godel 1978, o. S.

³⁶ Vgl. ebenda.

von Wolfgang Henning, Arno Votteler, Christian Marquart und Karl-Georg Bitterberg erweitert noch einmal aufgelegt.³⁷ Christian Holzäpfels Text war in der zweiten Auflage aufgrund eines Zerwürfnisses zwischen Hirche und Holzäpfel nicht mehr abgedruckt.³⁸

Der Katalog „herbert hirche. architektur innenraum design“ ist die bislang einzige Werkmonografie. Sie prägt bis heute die Wahrnehmung Herbert Hircches als Architekt und Designer. Über Beiträge zu einzelnen Arbeiten Hircches in einschlägigen Architektur- und Designzeitschriften der 1950er bis 1970er Jahre hinaus gibt es nur einige wenige zusammenfassende Artikel über ihn in Katalogen und im Kontext der Literatur über die 1950er Jahre, über Möbel-Design in Baden-Württemberg und über die Gründer des *Verband Deutscher Industrie-Designer*, am eingehendsten hier wiederum Christian Marquart.³⁹

Im Jahr 2010 wurde mit der Ausstellung *strahlend grau* ein Teil des Nachlasses veröffentlicht. Die kleine Ausstellung hatte eine vergleichsweise große Presseresonanz.⁴⁰ Im Anschluss an die Ausstellung entstand ein Aufsatz der Verfasserin zu Herbert Hircches Arbeiten für die Firma *Braun* sowie der Essay „Hircches Grau-Koffer“ über die Farbe Grau als Metapher für das Design der

³⁷ Vgl. Hirche/Godel 1993 [1978].

³⁸ Vgl. ebenda. Christian Holzäpfel kommentierte in seinen Erinnerungen dieses Zerwürfnis, das für Herbert Hirche nicht nur finanziell, sondern auch menschlich ein Debakel war, eher vage: „Mit Prof. Hirche habe ich mich (...) leider zerstritten. Wir hatten ihm die (mündliche) Lizenzvereinbarung für die *INwand* gekündigt, wurde doch die *Schrank-INwand* in vielen Details von uns, ohne sein Mitwirken geändert und die *Trenn-INwand* vollkommen neu konstruiert (...) Prof. Hirche konnte oder wollte diese Entwicklung nicht einsehen und ging mit seinem Anwalt gegen uns vor. Wir haben uns dann aber vermutlich geeinigt – wie weiß ich allerdings nicht mehr.“ Holzäpfel 2011, S. 154. Hirche und Holzäpfel hatten aufgrund ihres langjährigen freundschaftlichen Verhältnisses ausschließlich mündliche Vereinbarungen. Zu den rechtlichen Auseinandersetzungen, vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1970 bis 1979. Zuletzt vgl. Scheiffele 2019.

³⁹ Vgl. Marquart o. J. [1993]. Vgl. auch Vereinigung von Freunden der Akademie der bildenden Künste e.V. Stuttgart 1985, S. 76-77.

⁴⁰ Die Ausstellung lief vom 2. Mai bis 25. Oktober 2010. Im Rahmen der Ausstellung fand am 20. Oktober 2010 die Tagung „Individuelles Erbe und kollektive Bedeutung“ statt, vgl. Werkbundarchiv-Museum der Dinge/*strahlend grau* 2010 (2019). Die Rezensionen in Printmedien und Internet: Botsch 2010, Niedenthal 2010, Kasiske 2010, Rezepa-Zabel 2010 sowie Remmele 2010 (2019), Meyer 2010 (2019) und Petz 2010 (2019).

Deutschen Nachkriegsmoderne.⁴¹ Beide Aufsätze wurden in die Dissertation punktuell überarbeitet übernommen.⁴²

Während Person und Werk Herbert Hirches von der Forschung eher vernachlässigt wurden, so erfährt Hirches berufliches Umfeld zunehmend Aufmerksamkeit. Der Schwerpunkt der Forschung zur Geschichte des Deutschen Werkbundes lag lange auf dessen Aktivitäten in den 1910er und 1920er Jahren. Seit rund zwanzig Jahren rückt jedoch auch die Bedeutung des Werkbundes in den Aufbaujahren nach 1945 in den Blick.⁴³

Einen Auftakt bildet hier die im Jahr 2000 erschienene Dissertation Christopher Oestereichs „'gute form' im Wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945“, in der er die für das deutsche Produktdesign maßgeblichen Institutionen unter gesellschafts-, kultur- und wirtschaftshistorischen Fragestellungen untersuchte.⁴⁴ Detailreich rekonstruierte er die Vernetzung der Verbandsmitglieder.

Im Zusammenhang mit der Integrierung der Zentralbibliothek des Deutschen Werkbundes in die Forschungsbibliothek des Fachbereichs Architektur wurde an der TU Darmstadt ab 2004 ein DFG-Forschungsprojekt zur Geschichte des Deutschen Werkbundes (Lebensform und Stadtkultur: 100 Jahre Deutscher Werkbund) durchgeführt. Im Zuge des 100-jährigen Werkbundjubiläums im Jahr 2007 – das unter anderem mit einer großen Ausstellung in München und Berlin gefeiert wurde – wurden neuere Forschungen auch zur Geschichte des Deutschen Werkbundes nach 1945 publiziert.⁴⁵

Der Fachbereich Kunst- und Designgeschichte der *Bergischen Universität Wuppertal* veranstaltete 2006 unter Gerda Breuer das Symposium „Das gute Leben. Der

⁴¹ Vgl. Albrecht 2011a und Albrecht 2014a.

⁴² Vgl. entsprechende Literaturverweise in Kapitel 7.3. und beim Schluss „strahlend grau“.

⁴³ Zur Rezeptionsgeschichte des Deutschen Werkbundes vgl. Breuer 2007, S. 57-63.

⁴⁴ Vgl. Oestereich 2000.

⁴⁵ Vgl. Nerdinger 2007.

Deutsche Werkbund nach 1945“, in dem das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven der Fächer Architektur, Stadtplanung, Kulturgeschichte, Fotografie und Design ausgelotet wurde. Die Ergebnisse wurden in einer gleichnamigen Publikation im darauffolgenden Jahr veröffentlicht.⁴⁶

Das Berliner *Werkbundarchiv–Museum der Dinge* wurde 2007 am neuen Ort mit der Ausstellung *Kampf der Dinge. Eine Ausstellung im 100. Jahr des Deutschen Werkbunds* wiedereröffnet. 2008 erschien der kommentierende Essayband „Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag“ mit einigen Beiträgen zum Werkbund in der Nachkriegszeit.⁴⁷

Auch international wird dieses Kapitel deutscher Kulturgeschichte diskutiert. „The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design“ von Paul Betts (2004), „Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany“ von Greg Castillo (2005), sowie die Beiträge von Greg Castillo, Jane Pavitt und David Crowley im Katalog der Ausstellung *Cold War Modern. Design 1945-1970*, die 2008 im *Victoria & Albert Museum* London zu sehen war, untersuchten deutsches Nachkriegsdesign in politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Kontext. Im Jahr 2010 veröffentlichte Greg Castillo seine Studie „Cold War on the Home Front“.⁴⁸

Die Ausstellung *How should we live? Propositions for a modern Interieur* (2016) im New Yorker *Museum of Modern Art* (im folgenden *MoMA*) bezeugt das aktuell gestiegene Interesse am sogenannten *Mid Century Design*.⁴⁹ Mit der Ausstellung *The Value of Good Design* fokussierte das *MoMA* 2019 das demokratisierende Potenzial von Design und dabei auch die *Good Design*-Initiativen des *MoMA* in den späten 1930er bis 1950er Jahren. Die Ausstellung zeigte, wie sich das Konzept des *Good Design* (bzw. der *guten Form*) weit über das Museum hinaus durchsetzte,

⁴⁶ Vgl. Breuer 2007b.

⁴⁷ Vgl. *Werkbundarchiv–Museum der Dinge* 2008, darin Albrecht 2008a und Albrecht 2008b.

⁴⁸ Vgl. Betts 2004, Castillo 2005, Crowley/Pavitt 2008 und Castillo 2010.

⁴⁹ Vgl. *How should we live?* MoMA 2016 (2019).

da es in den Jahren nach 1945 von den Regierungen des Kalten Krieges als Instrument für sozialen und wirtschaftlichen Wiederaufbau sowie technologischen Fortschritt eingesetzt wurde.⁵⁰

Einzelne Beiträge in der 2014 von Irene und Andreas Nierhaus herausgegebenen Publikation „Wohnen zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur“ behandeln Themen aus dem Kontext Werkbund und Wohnkultur nach 1945, darin wiederum insbesondere Greg Castillos Beitrag „Das „ausgestellte Haus“ und seine politische Rolle im Kalten Krieg in Deutschland“.⁵¹

Von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die späten 1960er Jahre nahm der Werkbund bzw. nahmen seine Protagonisten unterschiedliche Haltungen ein. Es wurden – wie schon in den ersten Jahrzehnten seiner Existenz – scharfe Debatten über Sinn, Zweck und Ziele des Verbands geführt.⁵² Dabei blieb es nicht bei einer Theorie-Diskussion gestalterischer, politischer und alltagskultureller Probleme, die Arbeit des Werkbunds war immer auf eine praktische Umsetzung ausgerichtet.⁵³ Das Interesse der Forschung richtet sich deshalb inzwischen zunehmend auf die dem Werkbund nahestehenden Institutionen und auf die Arbeit einzelner Mitglieder. Monografische Untersuchungen zu Leben und Werk einiger Werkbund-Akteure der Nachkriegszeit liegen vor bzw. sind in Vorbereitung.⁵⁴

Am *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* in München entstand im Rahmen eines von der *Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)* geförderten Projektes von 2011 bis 2017 ein „Kommentiertes Werkverzeichnis der Möbel und Möbelentwürfe Ludwig Mies van der Rohes“. Das Interesse der Forschungsgruppe richtete sich in einer

⁵⁰ Vgl. *The Value of Good Design* MoMA 2019 (2019).

⁵¹ Vgl. Nierhaus/Nierhaus 2014 und Castillo 2014.

⁵² Der virulenteste Diskurs war hier die von Rudolf Schwarz angestoßene so genannte „Bauhaus-Debatte“. Vgl. Schwarz 1953 und Conrad/Droste/Nerdinger 1994.

⁵³ Vgl. Breuer 2007, S. 51.

⁵⁴ Exemplarisch seien hier genannt: zu Gustav Hassenpflug (vgl. Grohn 1985), Egon Eiermann (vgl. Jaeggi 2004), Jupp Ernst (vgl. Breuer 2007a), Hans Schwippert (vgl. Breuer/Mingels/Oestereich 2010 und Buslei-Wuppermann 2007) Karl Otto (vgl. Ludovico 2010), Walter Rossow (vgl. Koenecke 2014) und Arno Kersting (vgl. May 2013 (2019)).

zweiten Projektphase auch auf Schüler und ehemalige Mitarbeiter Mies van der Rohe. Die aus dem Projekt hervorgegangene Publikation „Modern Wohnen. Möbeldesign und Wohnkultur der Moderne“ enthält Studien zu Friedrich Hirz, Paul Schneider-Esleben und Eduard Ludwig.⁵⁵

Ein DFG-Forschungsprojekt zu Paul Schneider-Esleben an der *TU München* untersucht „Praxis, Öffentlichkeit und Ethos“ von Architektur und Akteuren in der deutschen Nachkriegsgesellschaft.⁵⁶ Die Akademie der Künste, Berlin zeigte in 2017 die Ausstellung *Otto Bartning 1883-1959. Architekt einer sozialen Moderne*.⁵⁷ Weiterhin führten die Universitäten Cottbus und Erfurt von 2013 bis 2016 das DFG-Forschungsprojekt „Bewegte Netze – Bauhausangehörige und ihre Netzwerke in den 1930er und 1940er Jahren“ durch. Das Projekt hat sich zum Ziel gesetzt, mittels einer Netzwerkanalyse das vorherrschende Rezeptionsschema des Bauhaus-Erbes als einer wesentlich durch die Person Walter Gropius geprägten transatlantischen Erfolgsgeschichte zu erweitern.⁵⁸ Die Dissertation über Herbert Hirche schließt auch an hier aufgeworfene Forschungsfragen an.

Im Kontext des Jubiläums zur Bauhaus-Gründung im Jahr 2019 zeichnete sich ein verstärktes Interesse auch am Nachleben der Weimarer Moderne(n) in West- und Ostdeutschland nach 1945 ab.⁵⁹ Helmut Reuter und Hans Flaskamp publizierten zu einer Werkgruppe von Eduard Ludwig: „Der Bauhaus-Hocker von Eduard Ludwig“. ⁶⁰ Am *Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt* erschien im Rahmen einer Ausstellung die Publikation „alltag formen! bauhaus-moderne in der ddr“. ⁶¹ Walter Scheiffele untersuchte in seinem Buch

⁵⁵ Vgl. Fischer/Tegethoff 2016.

⁵⁶ Vgl. Schneider-Esleben/Architekturmuseum TU München (2016) und Schneider-Esleben/DFG (2018).

⁵⁷ Kuratiert von Sandra Wagner-Conzelmann, vgl. Akademie der Künste 2017, basierend auf den Ergebnissen einer Untersuchung des programmatischen Wirkens von Otto Bartning nach 1945 auf Grundlage seines persönlichen Nachlasses an der TU Darmstadt (DFG-Forschungsprojekt 2009-2015.)

⁵⁸ Vgl. *Bewegte Netze* (2019).

⁵⁹ Vgl. *Bauhaus 100* (2019).

⁶⁰ Vgl. Reuter/Flaskamp 2019.

⁶¹ Vgl. *Bauhaus 100* (2019). Vgl. Nadolni 2019.

„ostmoderne-westmoderne“ Arbeiten der „söhne und enkel von mies van der rohe“ im Umfeld und Nachwirken der *Deutschen Werkstätten Hellerau*, darunter Selman Selmanagić und Herbert Hirche.⁶² Ein Kapitel ist Hirches *INwand* gewidmet.⁶³

Unter dem Titel *gern modern? Wohnkonzepte für Berlin nach 1945* kuratierte die Verfasserin im Auftrag des *Werkbundarchiv–Museum der Dinge* 2017 eine Ausstellung, die auch frühe Möbelentwürfe Herbert Hirches in ihren zeitgeschichtlichen Kontext stellte.⁶⁴ Die Ausstellung basierte auf im Rahmen der Dissertation vorgenommenen Forschungen. Eine Publikation ist in Vorbereitung.

⁶² Scheiffele 2019, o. S. [S. 1].

⁶³ Vgl. ebenda, S. 255-267.

⁶⁴ Vgl. *Werkbundarchiv–Museum der Dinge/gern modern? 2017* (2019).

Kapitel 2: Herkunft. Jugend. Ausbildung

2.1. Lebensreformbewegung. Tischlerlehre. Wanderschaft

„Mein Sohn lernt ein Handwerk!“, so erinnerte Herbert Hirche die ablehnende Antwort des Vaters auf den Vorschlag seiner Volksschullehrer, er möge den interessierten Jungen doch auf eine höhere Schule schicken. „Damit war das abgetan.“⁶⁵ Der Vierzehnjährige begann in der Tischlerei Paul Heinze in Görlitz eine Lehre als Möbel- und Bautischler, die er 1928 mit der Gesellenprüfung abschloss. (Abb. 4) Hirche hatte bereits vor seiner Lehrzeit handwerkliche Kenntnisse und neben der Schule Kurse in Holzbearbeitung besucht und war damit den anderen Lehrlingen voraus: „Ich habe schon als erstes Stück ein kleines Tischlein gebaut mit geschweiften Beinen während die anderen ´ne Fußbank machten.“⁶⁶ Hirches Gesellenstück – ein zeittypisches, dreiteiliges Nussbaum-Buffet in barocker Form mit Glastüren im Aufsatz – war so gelungen, dass sein Meister es sich in die eigene Wohnung stellte.⁶⁷

Herbert Hirche stammte aus materiell und intellektuell einfachen Verhältnissen. Sein Vater war Stellmacher. Die Mutter kümmerte sich um den Haushalt und die neun Kinder. Am Ende der Woche brachte der Vater eine bescheiden gefüllte Lohntüte nach Hause, er verdiente aber mit Holzarbeiten etwas dazu. Sein Sohn Herbert half ihm dabei.

Eines Tages, da gab´s die Möglichkeit, dass wir drei Jungen ein eigenes Zimmer bekamen. Da habe ich die Wände erst mal so ziemlich kräftig gelb und die Möbel – wir hatten so schöne, ganz einfache kieferne Betten – die habe ich alle schwarz

⁶⁵ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996. Das Lehrzeugnis der Liegnitzer Handwerkskammer, ausgestellt am 26. März 1928, bescheinigt Hirche, dass er sich während seiner Lehrzeit „sehr gut“ geführt und die Gesellen-Prüfung im Praktischen und Theoretischen mit „gut“ bestanden habe. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

⁶⁶ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁶⁷ Vgl. ebenda.

gestrichen (...) und dann mir da so ein paar Möbel gebaut, gezeichnet und in der Werkstatt gebaut, so nebenbei, da durfte man das schon.⁶⁸

Geistige Anregung gab es im Elternhaus kaum, wohl aber eine vertrauensvolle und tolerante Haltung den Kindern gegenüber, die in ihrer freien Zeit ihren persönlichen Neigungen nachgehen durften.

Ich war ja so, sage ich mal vorsichtig, neben meiner Schwester so das schwarze Schaf oder das weiße Schaf in der Familie, das heißt, ich bin sehr früh meinen eigenen Weg gegangen. Bei uns ging es ja sehr einfach zu. Es gab kaum ein Buch. Ich hab' immer abends unter der Bettdecke mit der Taschenlampe gelesen, weil ich im Zimmer der Eltern schlief.⁶⁹

Herbert Hirche übte morgens vor der Lehre Gitarre und auch sein Entschluss, jahrelang ausschließlich vegetarisch zu leben, wurde unterstützt. Bücher holte er sich aus der Bibliothek, später trat er in die Büchergilde Gutenberg ein.⁷⁰ Immer wieder gab es Lehrer, die Hirche förderten und sein Interesse an einer weiterführenden Ausbildung weckten.

Ich erinnere mich, dass ich gefragt wurde, was ich eigentlich mal werden will. Und dass ich da damals schon geantwortet habe: Ich hab' nur zwei Möglichkeiten. Ich kann Gewerbelehrer werden, damals ging das noch ohne Abitur, oder ich kann Innenarchitekt werden mit meiner Ausbildung. Das habe ich dann auch angestrebt.⁷¹

Die für seine persönliche Entwicklung entscheidenden Impulse erfuhr Hirche in der Lebensreformbewegung. Etwa zwölfjährig wurde Hirche Mitglied des

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Ebenda. Hircches Schwester Else, der er besonders verbunden war, besuchte die Handelsschule, lernte englisch und wurde politisch aktiv. Nach 1933 tauchte sie als Mitglied einer kommunistisch orientierten Widerstandsgruppe unter und floh über die Tschechoslowakei nach Holland und England. Sie heiratete Leopold Goldschmidt, der nach 1945 Journalist bei der *Frankfurter Rundschau* war und Geschäftsführer einer Vereinigung für jüdisch-christliche Zusammenarbeit. Vgl. Mitteilungen Herbert Hirche am 19. und 25. Februar 1996.

⁷⁰ Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

⁷¹ Ebenda.

Wandervogel, mit sechzehn Jahren übernahm er die Leitung einer eigenen Gruppe. Neben einem unkonventionellen, naturverbundenen Leben unterwegs, Abstinenz, Antialkoholismus und Vegetarismus bedeutete die Jugendbewegung auch intellektuelle und künstlerische Anregung. (Abb. 5) Der freundschaftliche Kontakt auch zu Mitgliedern katholischer und jüdischer Jugendgruppen machte ihn mit gesellschaftspolitischen Fragen, Philosophie, zeitgenössischer Literatur, Musik und bildender Kunst bekannt.⁷² Später trat Hirche den *Gut- bzw. Wehrtemplern* bei. Sein Engagement in einer Loge ist bis 1933 in Briefen und Fotos belegt.⁷³

Nach seiner Lehrzeit arbeitete Hirche einige Monate als Geselle weiter in der Werkstatt von Paul Heinze.⁷⁴ Im Frühsommer 1929 ging er auf Wanderschaft. Er tippelte von Görlitz über Berlin zur Ostsee und weiter bis nach Süddeutschland; teilweise in Begleitung eines Freundes oder auch anderer Handwerksgesellen. Hirche durchschwamm jeden größeren Fluss. Er erlebte die Wanderschaft als Zeit vielfältiger menschlicher Begegnungen, großer landschaftlicher Eindrücke, aber auch als physische und psychische Herausforderung. Aufgrund der Wirtschaftskrise gab es kaum Arbeit. Geschlafen wurde im Freien, manchmal auch im Gefängnis, „nicht, weil man was verbochen hatte, aber das gehörte so dazu. Irgendwo musste man immer pennen, nicht?“⁷⁵

Erst im September kam Hirche in der Regensburger Schreinerei *Ranawerke Lottholz & Hübsch* unter, die unter anderem Gehäuse für Radioapparate fabrizierte.

Da haben wir so Radiogehäuse gemacht, über Schablonen und so, die waren noch aus einer Art Pappmaché, Maché ist nicht richtig, das war schon eine dickere Pappe, die wurde dann über die Form gezogen. Musste genau passen, das

⁷² Mitteilungen Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

⁷³ Vgl. HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 20, Antworten Fragebogen Magistrat (amerikanisch): Mitgliedschaft I.O.G.T. (Guttempler) 1931 bis 1933 und WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1 und Fotobestand Vita 1910 bis 1930 sowie 1930 bis 1940.

⁷⁴ Vgl. Zeugnis vom 31. Mai 1929, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

⁷⁵ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

Gehäuse. Das wurde später lackiert bzw. mit einem fotochemischen Verfahren wurde da Holzmaserung draufgebracht. Da ging's sehr um Genauigkeit, das musste einwandfrei hineinpassen später.⁷⁶

Hirche arbeitete so präzise und zuverlässig, dass man ihn, obwohl die Produktion infolge der sich weiter dramatisch entwickelnden Rezession aufgegeben wurde, bis zum Januar in der Werkstatt behielt. Abends besuchte er Kurse an der Volkshochschule.⁷⁷ In Regensburg erreichte ihn eine Postkarte seines ehemaligen Gewerbelehrers Friedrich Engemann, der inzwischen am Bauhaus unterrichtete. Engemann schlug Hirche vor, sich in Dessau für das Sommersemester zu bewerben.

Das soziale Engagement, der Idealismus, und die antibürgerliche Haltung innerhalb der Jugendbewegung wie auch die Erlebnisse während seiner Wanderschaft als Tischlergeselle haben Herbert Hirche geprägt. Die Begegnung mit dem Bauhaus fällt auf diesen Boden.

2.2. Ausbildung am Bauhaus Dessau und Berlin (1930 bis 1933)

Im Grunde war das Bauhaus genau das, was ich suchte und brauchte. Schon meine ersten Möbel, die ich für mich gebaut habe zu Hause, das war alles schon der Stil, die Richtung, diese einfache, klare Form und nützlich und so. Aber auf der anderen Seite war das alles natürlich für mich so neu und ich musste das alles erst mal so ein bisschen verstehen.⁷⁸

Hirche war noch keine zwanzig Jahre alt, als er ans Bauhaus kam. (Abb. 6) Der liberale Geist, die Internationalität und die politischen Diskussionen machten tiefen Eindruck auf den eher schüchternen, redeschüchternen Tischler. Das Bauhaus befand sich im Jahr 1930 in einer Phase strukturellen und inhaltlichen Umbruchs.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Vgl. Lebenslauf, 10. September 1949, Manuskript und Zeugnis, 15. Januar 1930, beide in: WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

⁷⁸ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

Mit der von Protesten begleiteten Kündigung Hannes Meyers und der Berufung Ludwig Mies van der Rohes als neuem Direktor wurde das Lehrprogramm radikal neu definiert. Alle Studierenden mussten sich zum Wintersemester einer Neuaufnahme unterziehen.⁷⁹

Hirche absolvierte die Grundlehre und Kurse in gegenständlichem Zeichnen bei Josef Albers, besuchte Kandinskys „abstrakte Formelemente und analytisches Zeichnen“, lernte „Schrift“ und zeichnete Akt bei Joost Schmidt, Fritz Kuhr und Hinnerk Scheper.⁸⁰ Er belegte das Fach „Farbe“ bei Scheper und hörte Psychologie bei Karlfried Graf Dürckheim. (Abb. 7) Einige seiner Studienarbeiten aus den Kursen von Albers, Schmidt und Kandinsky sind im Nachlass erhalten. Hirche lernte in der Bau/Ausbau-Abteilung neben bautechnischen Fächern Mathematik bei Walter Peterhans sowie Statik, Chemie und Arbeitslehre bei Dozierenden der dem Bauhaus angegliederten Berufsfachschule, darunter auch Hirches früherer Lehrer Friedrich Engemann.

In seinem dritten Semester nahm Hirche an Alfred Arndts Kurs „Ausbauentwurf“ teil und beschäftigte sich mit dem Um- und Ausbau einer Lesehalle sowie im Kurs „konstruktives Entwerfen“ Engemanns mit der konstruktiven Durcharbeitung einer Jugendherberge.⁸¹ Mit Mies van der Rohes Übernahme des Direktorates und nachdem die Produktionswerkstatt auf Grund der wirtschaftlichen Verhältnisse schließen musste, wurden alle Entwürfe nur noch auf dem Papier erarbeitet. Musterentwicklung geschah in Form von Wettbewerben, die allen Studierenden

⁷⁹ Der Ausbildungsgang wurde von bisher neun auf sechs Semester reduziert. Der Produktiv- und Entwurfscharakter in den Werkstätten verlor an Bedeutung zugunsten einer stärker verschulter Ausbildung. Die Tischlerei, die Metallwerkstatt, die Werkstätten für Wandmalerei, Foto, Weberei, Druckerei/Reklame sowie die Plastische Werkstatt wurden neu eingerichteten Abteilungen „Bau/Ausbau“, „Reklame“, „Foto“, „Weberei“ und „Bildende Kunst“ zugeordnet. Vgl. Hahn 1985.

⁸⁰ „Leider hab’ ich dadurch nicht so viel Akt gezeichnet, aber ich kriegte damals für die Stunde drei Mark fuffzig, das war viel Geld (...) hab dann auch später noch für Schmidtchen, Joost Schmidt, privat Akt gestanden in seinem Haus, im Meisterhaus.“ Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

⁸¹ Vgl. bauhaus-diplom, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

offenstanden.⁸² Auch Hirche beteiligte sich laut Zeugnis in seinem dritten Semester (1931) im Rahmen praktischer Versuchsarbeit in der Tischlerei an einem Möbelwettbewerb und erhielt einen Preis.⁸³

Für das zweite und dritte Semester bescheinigt ihm sein Diplom zudem praktische Versuchsarbeit in der Metallwerkstatt mit Entwurf und Ausführung eines Klapptisches, eines Zeichentisches und eines Metallbettes sowie für das vierte Semester praktische Arbeit in Tischlerei und Metallwerkstatt.⁸⁴ Über die Entwürfe dieser Zeit gibt das Nachlassmaterial wenig Aufschluss. Aus überlieferten Materialquittungen ist immerhin zu ersehen, dass Hirche zwischen Dezember 1930 und Dezember 1931 mit Stahlrohr, Rund- und Flacheisen sowie mit Sperrholz gearbeitet hat.⁸⁵

Hirche entwickelte in der Metallwerkstatt eine Stehleuchte mit einem über eine breite Form gedrückten, zur Decke gerichteten Schirm aus Aluminium.⁸⁶ Diese Leuchte ist auf Fotos aus dem Jahr 1934 von Hirches erster Berliner Wohnung in der Elßholzstraße belegt.⁸⁷ (Abb. 8) Auf diesen Fotos ist auch genannter Zeichentisch aus gebogenem Metallrohr mit Holzplatte zu sehen. Zum Tisch sind Detailfotos und Korrespondenz erhalten: Hirches Studienkollege Helmuth Weber hatte im Jahr 1933 – erfolglos – versucht, in Jena einen Hersteller aufzutun.⁸⁸ (Abb. 9) Auch die anderen Möbel aus der Elßholzstraße hatte Hirche in der Hochschule gebaut: einen kleinen quadratischen Holztisch und ein einfaches Holzbett mit

⁸² Vgl. Wolsdorff 2004.

⁸³ Vgl. bauhaus-diplom, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

⁸⁴ Vgl. ebenda.

⁸⁵ Vgl. Belege HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blätter 93 bis 97, 99, 100 und 136.

⁸⁶ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁸⁷ Vgl. ebenda und WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Fotobestand Werk 1932 bis 1959, Registermappe „Wohnung Hirche Berlin 1934“.

⁸⁸ Vgl. Helmuth Weber an Herbert Hirche, 10. Februar 1933, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1930 bis 1933.

glattem Kopf- und Fußteil. Wahrscheinlich entstanden diese Arbeiten außerhalb der eigentlichen Studienaufgaben.⁸⁹

Es ist davon auszugehen, dass Hirche während seiner Ausbildung an der Herstellung von Möbeln für Friedrich Engemann beteiligt war, die in den Bauhaus-Werkstätten angefertigt wurden.⁹⁰ Bevor Hirche ein Stipendium mit Freitisch bekam, finanzierte er sein Studium durch Arbeiten auf der Baustelle Engemanns, der sich um 1930 in der Nähe der Hochschule ein Haus baute und einrichtete.⁹¹ (Abb. 10)

Ich glaube im ersten Semester war das noch nicht so weit. Aber dann hab' ich die Sommerferien voll und sonst abends noch gebaut, geholfen und (...) die Fenster und Türen alle gebaut. (...) Ich habe (...) vom Ausschachten her bis unters Dach dieses Haus mitgemacht, habe alle Schreinerarbeiten dafür gemacht in der Werkstatt der Schule und (...) nebenbei gelernt, wie ein Haus entsteht.⁹²

Vermutlich beschränkten sich die genannten Schreinerarbeiten nicht nur auf die Bautischlerei. Drei im Nachlass Hirche überlieferte Glasnegative mit Innenraumaufnahmen deuten darauf hin. Sie zeigen Engemanns Schreibtisch, ein Wandregal im Wohnzimmer sowie Kücheneinbauten.⁹³ Hirche konnte später in

⁸⁹ Die beiden *MR 10*-Sessel mit Geflecht auf den Fotos stammten aus der Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*. Mies überließ sie Hirche anstelle eines Honorars. Vgl. Mitteilung Herbert Hirche im Zuge der Archivbearbeitung im Februar 1996.

⁹⁰ Vgl. Engemann/Bauhaus Dessau 1998 (2018).

⁹¹ Vgl. Lebenslauf vom 10. September 1949, Manuskript, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1. Die Studiengebühr von 400 Mark für das erste Semester mussten alle Neuanfänger nachweisen, danach gab es für Hirche die Möglichkeit, ein Stipendium zu erhalten. Die Gewährung von Freistellen verpflichtete zur Mitarbeit am Bauhaus. Hirche war unter anderem für die Organisation der Pflege des Sportplatzes verantwortlich. Vgl. Schreiben von Mies an „herrn büttner und an den obmann des sports, herrn hirche“, 13. November 1931, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 130. Zudem verdiente Hirche ein wenig Geld durch Akt-Stehen bei Hinnerk Scheper und Joost Schmidt. Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

⁹² Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

⁹³ Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut „Negative, Kontaktabzüge, Dias, Filmrollen, Videos“. Planzeichnungen und Fotos der Innenräume mit Möbeln des Hauses von Friedrich Engemann sind abgebildet in Bauhaus-Archiv 2002, S. 190-191.

einem Dachzimmer des fertig gestellten Hauses eine Zeit lang mietfrei wohnen.⁹⁴ In Hirches Nachkriegsarbeiten finden sich zahlreiche Reflexe der in den Bauhaus-Werkstätten entwickelten Möbelmodelle.

Im Frühjahr und Sommer 1932 war Hirche für ein praktisches Außensemester beurlaubt: Er baute für die Eltern seines Mitstudenten Rudolf Krum ein zweigeschossiges Wohnhaus in Ziegelbauweise mit Flachdach an einem Hang in Niederhausen/Taunus. Hirche lieferte nicht nur den Entwurf und hatte auch die Bauleitung inne, sondern tischlerte sämtliche Holzteile selbst. Einige Wochen stand ihm als Praktikant Jan (Johannes Jacobus) van der Linden zur Seite.⁹⁵ (Abb. 11, 12 und 13) Im Unterricht bei Hinnerk Scheper, so erinnerte sich Herbert Hirche, hätte er später das Haus „farbig durchgearbeitet, Räume und Materialien.“⁹⁶ Durch dieses Bauprojekt erlebte Hirche das Ende des Dessauer Bauhauses nicht mit und besuchte erst in Berlin – ein Semester später als vorgesehen – das Architekturseminar von Ludwig Mies van der Rohe.

Hirche studierte Städtebau bei Ludwig Hilberseimer und Ausbau bei Lilly Reich.⁹⁷ Im Unterricht von Lilly Reich war er neben der Bearbeitung von Stahlmöbeln mit Innenraumstudien beschäftigt, unter anderem mit dem Ausbau eines Herrenkonfektionsgeschäfts.⁹⁸ Noch in Dessau entwickelte Hirche im Unterricht „Wohnung und Siedlung“ und „Städtebau“ bei Hilberseimer Grundrisse für Mindestwohnungen, Mietwohnungen, Einfamilienhäuser, Reihenhäuser, ein

⁹⁴ Vgl. ebenda.

⁹⁵ Es sind zahlreiche Fotos mit Hirche und van der Linden vom Decken des Dachs mit Flachpappe überliefert. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Fotobestand, Registermappe „Ausbildung am Bauhaus“. Technisch war das Flachdach offenbar noch nicht optimal gelöst. Im kommenden Jahr regnete es durch die Decke. Vgl. Rolf Krum an Herbert Hirche, 25. März 1933, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1930 bis 1933. Weiterhin plante Hirche einen Erweiterungsbau für einen Bäcker Müller, bei dem er zeitweilig auch wohnte: „Da habe ich die Baueingabe, die Statik alles selbst, allein gemacht, ohne jemand zu fragen und es war alles gut und richtig, (...) und das Haus eben auch durchgezogen (...) hab' ich natürlich viel gelernt...“ Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Vgl. bauhaus-diplom, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

⁹⁸ Vgl. ebenda.

kombiniertes Laubenganghaus und plante eine Schule. Später in Berlin arbeitete er an Untersuchungen über Gebäudekomplexe in unterschiedlicher Himmelsrichtung für die Unterbringung von 50 bis 500 Personen auf einem Hektar Grund sowie an städtebaulichen Aufgaben. Hirche entwarf ein Geschäfts- und ein Bürohaus und beteiligte sich am Wettbewerb für die Bebauung von Dahlem.⁹⁹

Dem Unterricht Hilberseimers maß Hirche große Bedeutung bei. Hilberseimer hätte nicht nur die Grundlagen des *Neuen Bauens* gelehrt: Überlegungen zur ausreichenden Besonnung, Grundfragen der Wohnungsaufteilung und Funktionen der einzelnen Wohnbereiche. Hilberseimer vermittelte seinen Studierenden, so schilderte Hirche auch im Rückblick ungebrochen positiv den Unterricht, „denkend an eine Aufgabe heranzugehen“ und ihnen, und dies war für Hirche wesentlich, die „Verantwortung des Architekten für seine Arbeit“ vor Augen zu halten, „dadurch, dass man einfach alles immer wieder auf den Menschen bezogen hat“.¹⁰⁰

Entsprechend den üblichen Studienaufgaben entwarf Hirche bei Ludwig Mies van der Rohe zwei Hofhäuser, eines für zwei und eines für vier Personen.¹⁰¹ (Abb. 14) Das Architekturseminar baute auf der Grundausbildung bei Ludwig Hilberseimer auf. Mies setzte voraus, so Hirche, „dass man weiß, wie groß (...) eine Garderobe oder solche Dinge“ sind. Im Unterricht Mies van der Rohes loteten die Studierenden grundlegende Fragen aus:

Wie man reinkam und was da war. Ging man auf eine Wand zu und wurde abgeleitet oder hatte man einen Durchblick, meinerwegen durch den Garten (...) Einfach wie ein Bild. Solche Fragen, nicht. Auf was laufe ich zu, oder was sehe

⁹⁹ Vgl. ebenda. Im Bauhausarchiv/Museum für Gestaltung ist der Abzug eines Fotonegativs erhalten, das Hircches Studie eines Mietshauses in Nord/Südausrichtung zeigt. Vgl. BA, Mappe Herbert Hirche.

¹⁰⁰ Mitteilung Herbert Hirche am 22. Februar 1996.

¹⁰¹ Im Nachlass sind Fotografien eines Modells und von Planzeichnungen erhalten, Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Fotobestand, Schub 1, Konvolut Fotos zur Vita.

ich, wenn ich da oder da bin, all diese Dinge. Innenraum und Außenraum zusammenhängend.¹⁰²

In diesem Sinne waren die Studienaufgaben bei Mies eine, so Christian Wolsdorff, „Weiterbildung in erster Linie in ästhetischen Fragen des Bauens, keine Ausbildung zum Architekten“.¹⁰³ Auch im Kontext der Planung des Haus Hubbe im Jahr 1935 – in dieser Zeit war Hirche bereits Büromitarbeiter – erinnerte sich Hirche daran, dass es immer wieder um Fragen der Ordnung und der Verbindung von Innen- und Außenraum ging:

Der Begriff Ordnung hat eine Rolle gespielt, der Begriff Struktur hat eine Rolle gespielt. Und dann eben das Ganze schon zu fassen innerhalb eines größeren Geländes, aber doch auch zu erweitern, zu dieser Art von Höfen, Terrassen, so eine Wand zu halten und den Blick raus zu wahren.¹⁰⁴

In mehreren seiner eigenen Bauten der 1950er und 1960er Jahre, wie beispielsweise einer Hausanlage mit Wohnhöfen für Erwin Braun (1958), im Privathaus für Christian Holzäpfel in Ebhausen (1961) und auch im Mannheimer Wohnhaus für Peter Foerstner (1962-63) wird Herbert Hirche diesen architektonischen Prinzipien folgen.¹⁰⁵

Am 11. April 1933 wurde das Bauhaus von Schutzpolizei und SA durchsucht und versiegelt. Im Juli löste Mies unter dem Druck der Nationalsozialisten die Schule auf. Im August erhielt Hirche trotz des erzwungenermaßen verkürzten Studiums sein auf den 1. April rückdatiertes Diplom.¹⁰⁶ Es war zur Zeit der Schließung offenbar noch ungewiss, ob und in welcher Form der Bauhaus-Unterricht

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Wolsdorff 2001, S. 15.

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ Vgl. Hirche/Godel 1993 [1978], S. 54-55, S. 58-59 und S. 64-65. Vgl. Marquart o. J. [1993], S. 106-129. Eine Untersuchung der Bauprojekte Hirches ist jedoch nicht Gegenstand der Dissertation.

¹⁰⁶ Vgl. bauhaus-diplom, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

eventuell wieder aufgenommen werden könnte. Herbert Hirche schrieb an Pius Pahl, dass er unter Umständen das Studium fortsetzen würde.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Pahl erwähnt dies in einem Brief an Hirche. Vgl. Pius Pahl an Herbert Hirche vom 21. Juli 1933, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1930 bis 1933, Mappe „Korrespondenz“. Das Diplom wurde nicht, wie von Marquart dargestellt, schon am 1. April ausgestellt. Vgl. Marquart 1993, o. S.

Kapitel 3: In den Büros von Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe und Egon Eiermann

3.1. Mitarbeit bei Lilly Reich und Ludwig Mies van der Rohe (1933 bis 1938)

Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich hielten nach der Auflösung des Bauhauses Privatseminare ab, unter anderem in ihrem Urlaubsort im Tessin.¹⁰⁸ Hirche hat hieran nicht teilgenommen. Er verbrachte den Sommer – wie auch in den folgenden Jahren – in Wandervogel-Tradition unterwegs.¹⁰⁹ Spätestens ab Herbst 1933 aber arbeitete er zunächst bei Lilly Reich und dann schwerpunktmäßig im Büro von Mies.¹¹⁰

Hirches erste Aufgabe für Lilly Reich waren die Planung und der Aufbau der Abteilung „Lichte Erde, gebrannte Erde“ im Rahmen der Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, die am 21. April 1934 in den Messehallen am Berliner Kaiserdamm eröffnet wurde.¹¹¹ Lilly Reich gehörte zu den profiliertesten Ausstellungsgestaltern und -gestalterinnen ihrer Zeit. In der Ausstellung *Deutsches*

¹⁰⁸ Vgl. Hahn 1985, S. 145.

¹⁰⁹ Vgl. Jugendherbergsausweis, WBA-MDD, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

¹¹⁰ So die Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996. Im Nachlass Hirche im WBA-MDD sowie im Nachlasssplitter im UA/HUB sind mehrere von Hirche verfasste Lebensläufe überliefert, deren Angaben teilweise divergieren. In undatierten [um 1946/47] Auflistungen seiner bisherigen Tätigkeiten gab Hirche an, ab 1. April bis 31. Dezember 1933 als Volontär bei Mies (mit einem Honorar von 100,- Mark) beschäftigt gewesen zu sein, ab Januar 1934 bis 30. April 1945 als freier Mitarbeiter bei Mies, Lilly Reich (monatliches Honorar ca. 300,- Mark) und Egon Eiermann (monatliches Honorar ca. 800,- Mark). Im Juli/Juli 1945 tätig für den Magistrat Eilenburg als Architekt (Entwurf und Bauleiter) sowie ab September 1945 als Bauleiter für Wiederinstandsetzungsarbeiten an der Charité für den Magistrat der Stadt Berlin unter Gustav Hassenpflug, Hauptamt für Hochbau. Vgl. UA/HUB, Nachlass Herbert Hirche, Blätter 6 und 23. Hirche erwähnt hier nicht, dass er vor 1945 für die Bauleitung der Planungen Eiermanns in Eilenburg zeitweilig bei der Firma Gustav Schwarz angestellt war. Die Angabe des Arbeitsbeginns am 1. April 1933 als Volontär im Büro von Mies geschah hier offensichtlich in Angleichung an das rückdatierte Bauhauszeugnis bzw. um Lücken im Lebenslauf zu schließen. Es gibt bislang keine weiteren Hinweise darauf, dass Hirche in dieser Zeit bereits im Büro von Mies tätig war.

¹¹¹ Die Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* thematisierte in acht Hallen der Berliner Messehallen Facetten des Alltagslebens in Deutschland: Industrie, Handwerk, „Volk und Wirtschaft“, Lebensmittelbranche, Verkehrsmittel, Textilien oder Spielwaren. Auf einem Außengelände gab es Präsentationen der Bauernverbände, der Bauwirtschaft und der Reichsbahn.

Volk – Deutsche Arbeit bespielte sie mit der von ihr verantworteten Abteilung das gesamte Galeriegeschoss der Messehalle II. Zur Schau gestellt wurden hier Produkte der Glas- und Keramikindustrien vom Kristallglas bis zum Fensterglas, vom Tischporzellan bis zur Bau- und Industriekeramik.

Für dieses Projekt entwickelte Lilly Reich mit Herbert Hirche eine Reihe neuer Ausstellungsträger und erprobte verschiedene räumliche Anordnungen und Präsentationsformen. Sie zeigten jedes Exponat seinem Warencharakter angemessen. Hirche erinnerte sich:

Wir haben natürlich gerne verchromtes Metall verwendet, aber andere Sachen auch mal aus Holz [gemacht], natürlich auch gestrichene Dinge. Stapelware aus Keramik, die kann ich nur auf ein einfaches Podest stellen und nicht (...) durch super furniertes Holz anheben. Das macht man nicht – im Schaufenster oder so – mehr daraus zu machen, als es ist oder wofür es gedacht ist.¹¹²

Massenproduziertes Steingut wurde gestapelt, einfaches Gebrauchsgeschirr auf Tische oder in offene Regale gestellt bzw. an Ständer gehängt. (Abb. 15) Kostbare Gläser und Porzellan dagegen wurden hinter Glas geschützt und damit analog ihrem materiellen und künstlerischen Wert quasi museal präsentiert.

Hierfür konstruierte Lilly Reich elegante freistehende Vitrinen mit großen Glaszylindern oder abgeflachten Glas-Ellipsen sowie hölzernem Boden und Dach und Glasfachböden. Als Stützen fungierten durchlaufende, zwischen Decke und Fußboden verspannte Stahlrohre, an denen die Fachböden mit einem Kupplungselement fixiert waren.¹¹³ (Abb. 16 und 17) Skelettkonstruktionen mit lastenden Holzteilen und tragendem Stahlrohr waren von Lilly Reich und Mies im Möbelbau schon häufig eingesetzt worden.

¹¹² Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

¹¹³ Laut Aussagen Hirches war das ein Patent der Firma *Heyner und Henkel*, das Hirche in seinen eigenen Ausstellungen noch in den 1950er Jahre verwenden sollte, z.B. bei Vitrinen für den Ausstellungsstand des Amts für bildende Kunst und des Deutschen Werkbunds auf der *Deutschen Industrie-Ausstellung* 1950. Vgl. Kapitel 5.

Lilly Reich verwendete Glaszylindersegmente nicht nur für diese Vitrinen, sondern stellte sie auch im Bereich „Tafelglas“ in einer mehrreihigen Formation als Ausstellungsobjekte direkt auf den Boden. Gebogenes Spiegelglas war damit in derselben Ausstellung Exponat und Installationselement zugleich, auch dies ein Prinzip, das Lilly Reich und Mies vielfach anwandten.¹¹⁴ (Abb. 18)

Große Flachglasscheiben platzierte Lilly Reich in diskreten Metallständern in Reihen frei im Raum stehend oder ordnete sie in zwei gegenseitig gestellten Fächern nach Glasdicke gestaffelt an. Für Bad- und Sanitärkeramik wurden Kojen gebaut und gefliest, für Gussglas, Kachelöfen, technisches- und elektrotechnisches Porzellan und Industriekeramik jeweils spezifische Präsentationsformen gefunden. Beispiele der Nutzung von Spiegelglas im Möbelbau standen mit den Glastischen *LR 704* und *MR 130* und passenden Sitzgelegenheiten in den Ausstellungsräumen. (Abb. 16 und 19) Hirche erinnerte sich: „Diese vielen Ausstellungsstücke [Ausstellungsträger], die haben wir ja alle einzeln gemacht und detailliert und da habe ich sehr viele Details entwickelt“.¹¹⁵

Hirche zeichnete für Lilly Reich den Gesamtplan der Ausstellung und alle Detailansichten und setzte die Pläne mit den beteiligten Firmen um.¹¹⁶ Er lernte hier die Handwerksbetriebe kennen, mit denen er im Verlauf der nächsten Jahre im Zusammenhang mit Detailexperimenten bei Mies – und auch später als selbstständiger Architekt – noch zu tun haben sollte, darunter die Tischlerei von

¹¹⁴ So in ihrem Glasraum auf der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung *Die Wohnung* oder mit den mit Stoff-Bahnen behängten Raumteilern des Cafés „Samt und Seide“ im Zentrum der Ausstellung *Die Mode der Dame* in der Funkhalle am Kaiserdamm in Berlin. Mary Anne Staniszewski prägte für diese Präsentationstechnik in ihrer Studie „The Power of Display“ den Begriff „self-reflexive design strategy“, vgl. Staniszewski 1998, vgl. Miller 2001, S. 343 und Lange 2006, S. 72. Mies trieb diese Strategie auf die Spitze, indem er 1934 in seiner Abteilung „Bergbau“ die von ihm zu präsentierenden Werkstoffe Salz und Kohle in Quadern zu freistehenden, den Messeraum gliedernden Wandblöcken vermauern ließ.

¹¹⁵ Mitteilung Herbert Hircles am 19. Februar 1996. Eine Pause des Gesamtplans ist im WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche erhalten. Ein Großteil der Originalpläne sind im MoMA, Lilly Reich Collection bewahrt. Laut eigener Aussage fertigte Herbert Hirche sämtliche Konstruktionszeichnungen an. Ein erster Vergleich der Beschriftungen des Plans aus dem WBA-MDD mit im MoMA überlieferten Plänen bestätigt diese Aussage. Eine forensische Schriftuntersuchung müsste hier eine letzte Sicherheit erbringen.

¹¹⁶ Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

Johann Gaide. Hatte Hirche als Tischler und durch seine Ausbildung in der Metallwerkstatt am Bauhaus mit den Materialien Holz und Metall einige Erfahrung, so bedeutete der Einsatz und die Präsentation von Glas in den unterschiedlichsten Formen und Qualitäten für ihn eine weitere Schulung. Er erinnerte sich, dass auch die Logistik und Feinplanung eines derartigen Großprojekts eine neue Herausforderung war.¹¹⁷

Deutsches Volk – Deutsche Arbeit war eine der ersten von den Nationalsozialisten initiierten Leistungsschauen. In Berlin war das politische Klima dabei noch so, dass auch viele Ex-Bauhäusler, sowohl Schüler als auch Lehrer wie Walter Gropius, Mies und Lilly Reich an der Ausstellung beteiligt waren.¹¹⁸ Der nationalsozialistische Ausstellungsbetrieb nutzte, so Sonja Hildebrand, das propagandistische Potential moderner Präsentationsästhetik.¹¹⁹

Konkrete parteipolitische Vorgaben gab es für die Abteilungen, die von Mies unter Mitarbeit von Karl Otto (Bergbau), Walter Gropius und Joost Schmidt (Nichteisenmetalle) oder Lilly Reich mit Herbert Hirche (Glas- und Keramikindustrien) künstlerisch gestaltet wurden, anscheinend nicht. Der unmittelbare Ansprechpartner war Günther Freiherr von Pechmann, im Jahr 1934 noch Direktor der *Staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin* und Leiter des *Berufsverbands der Industrie*.¹²⁰ Hirche erinnerte keine politische Einflussnahme,

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Die Aufträge waren vermutlich schon zu Beginn des Jahres 1933 erteilt worden. In Dessau oder Weimar wäre das Hirches Ansicht nach nicht mehr möglich gewesen, vgl. Mitteilung Herbert Hirches am 20. Februar 1996. Beteiligt waren Herbert Bayer, Ernst Walther und Joost Schmidt und von den Bauhaus-Schülern neben Hirche auch Siegfried Giesenschlag, Gustav Hassenpflug, Hans Haffenrichter und Eduard Ludwig. Vgl. Nerdinger 1993, S. 161, Hildebrand 1999, S. 288, Anm. 136 und 137, Rössler 2010, S. 215.

¹¹⁹ So Hildebrand 1999, S. 140. Die Arbeit der Bauhäusler wurde allerdings nicht ihrer Prominenz entsprechend ausgewiesen, im Katalog wurden sie teilweise gar nicht oder nur untergeordnet genannt, das bedeutete „eine Deklassierung durch die neuen Machthaber“, so Sabine Weißler in: Weißler /Werkbundarchiv 1990, S. 58. Patrik Rössler spricht von einer „domestizierten Moderne im NS-Design“, das deren Tendenzen für die eigenen politischen Interessen adaptierte und nutzte. Rössler 2010, S. 215. Vgl. hierzu auch Hartung 2007, S. 202-205, Eisen 2007, S. 206 f., Nerdinger 1993, Hildebrand 1999 und insbesondere Zentek 2009.

¹²⁰ Laut Hirche „ein freiheitlicher Mann“, Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996. 1938 musste Pechmann auf Druck der Nationalsozialisten als Direktor der Staatlichen

„das waren immer rein sachliche Gespräche, da ist kein politisches Wort gefallen“–, aber auch keine kritische Reflexion der propagandistischen Intentionen der Ausstellung seitens Mies van der Rohe oder Lilly Reichs, jedenfalls gab es sie nicht in der Anwesenheit des jungen Mitarbeiters.¹²¹ Dies ist insofern bemerkenswert, als der Gesamtkontext der Ausstellung, der nicht nur im Katalog (gestaltet von Herbert Bayer), sondern auch in der Eingangshalle unverhohlen zum Ausdruck kam (eingrichtet von Mies' ehemaligem Mitarbeiter Sergius Ruegenberg und Ernst Walther), auch die Industrie- und Gewerbeschauen in den Dienst nationalsozialistischer Ideologien stellte.¹²²

Weitere Ausstellungsgestaltungen, in die Hirche bei Lilly Reich involviert war, waren die Präsentationen der *Vereinigten Lausitzer Glaswerke* im Rahmen der Leipziger Messe in den Jahren 1936 bis 1938.¹²³ Zusätzlich zu den Ständen im Zentralmessepalast wurde 1936 im Leipziger *Grassi-Museum* ein eigener Ausstellungsraum für Entwürfe von Wilhelm Wagenfeld zur Verfügung gestellt. Das *Grassi-Museum* präsentierte seit den 1920er Jahren eine Auswahl der auf der Leipziger Messe gezeigten Produkte als eine Art Qualitätsmesse, die auf die Händler und Hersteller, die zur Messe kamen, erzieherisch wirken sollte.¹²⁴ An derartige Strategien zur Lenkung der Produktion im Sinne der Maximen des Werkbundes wurde nach dem zweiten Weltkrieg angeknüpft (vgl. Kapitel 5).¹²⁵

Porzellanmanufaktur zurücktreten. Pechmann war seit 1910 Mitglied des Deutschen Werkbundes. Vgl. Nerdinger 2007, S. 355.

¹²¹ Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996 und vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 22. Februar 1996.

¹²² Vgl. Rössler 2010, S. 215. Vgl. auch Weissler 1993 und Zentek 2009, S. 78-85 sowie Deutsches Volk – Deutsche Arbeit 1934.

¹²³ Laut eigener Aussage zeichnete Herbert Hirche auch hier die Pläne. Eine Konstruktionszeichnung, datiert auf den 29. Januar 1936 überliefert einen Entwurf für ein beleuchtetes Präsentationsregal im Zentralmessepalast. Dieser Entwurf zeigt, dass Lilly Reich bereits im Jahr 1936 Displays für eine Präsentation der Lausitzer Glasproduktion im Messepalast entwickelte und nicht, wie bislang vermutet, erst 1937. Vgl. Manske 2012, S. 150 f. und 160 f. Für diesen Hinweis danke ich Christoph Wowarra.

¹²⁴ Vgl. Schaefer 1952, S. 29 f.

¹²⁵ Vgl. Albrecht 2008a, S. 97.

Lilly Reich inszenierte hier Wagenfelds Arbeiten mit funkelnder Eleganz auf und hinter Glas: In die Mitte des Raums stellte sie einen hochglanz-vernickelten Metalltisch mit Platte und Aufsatz aus grauem Spiegelglas. An die Rückwand ließ sie eine ovale Vitrine aus gebogenem Spiegelglas und schwarz gebeiztem Erlenholz montieren. Wie in *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* kamen zwischen Boden und Decke verspannte Stahlrohre mit kreisförmigen Glasböden zum Einsatz. Das Trägermaterial für die zerbrechlichen Exponate war jetzt auf ein Minimum reduziert und erschien durch seine durchsichtigen bzw. spiegelnden Oberflächen fast immateriell. Die Wände des luxuriösen Schauraums wurden teilweise mit Leinen bespannt, der Boden mit so genannten China-Matten belegt. Ein schwarzes hölzernes Stehpult mit Rollladen, dessen Schreibplatte mit Leder bezogen wurde, ergänzte die Ausstattung.¹²⁶ Hirche zeichnete die Pläne. Am Aufbau war er vermutlich nicht beteiligt.¹²⁷

Abgesehen von diesen Messepräsentationen arbeitete Hirche bis auf weitere kleinere Tätigkeiten für Lilly Reich im Anschluss an die Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* vorwiegend in Ludwig Mies van der Rohes Büro.¹²⁸ Die Auftragsituation zwischen 1934 und 1938 war für Mies bekanntlich schwierig. Er beteiligte sich an Wettbewerben, vergeblich wartete er auf große Aufträge. Manchmal war es ihm nicht einmal möglich, seinem über weite Strecken einzigen

¹²⁶ Der Raum wurde unterdessen von Justus A. Binroth rekonstruiert und ist im Grassi-Museum Leipzig zu besichtigen. Abbildung der Planzeichnung in: Günther 1988, S. 61.

¹²⁷ In einem Gespräch in den 1990er Jahren äußerte Herbert Hirche gegenüber Justus A. Binroth, er wäre am Bau der Vitrinen nicht beteiligt gewesen. Mitteilung Justus A. Binroth am 20. Oktober 2016. Dies deckt sich mit den Aussagen Hirthes, dass er zu diesem Zeitpunkt vor allem im Büro von Mies beschäftigt war.

¹²⁸ „Und nach dieser Ausstellung [Deutsches Volk – Deutsche Arbeit], da hat mich Mies ´rübergeholt und dann habe ich im Wesentlichen bei Mies gearbeitet. Wenn die Lilly mal ´was hatte, die hat ja kaum eigene Aufträge gehabt, da mal ein bisschen Wohnung einzurichten, dann habe ich bei ihr gearbeitet, mal so ´ne Zeit. Möbel oder Gesamteinrichtung und so was, das war nicht so viel. Wir haben auch mal Porzellandekoration gemacht (...).“ Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996. Einige wenige Zeichnungen (zumeist als Lichtpausen) Hirthes von Lilly Reichs Möbelentwürfen sind im Nachlass erhalten. Eine beträchtliche Zahl an von Hirche gezeichneten Plänen der Arbeiten Lilly Reichs sind im MoMA, The Mies van der Rohe Archive, Lilly Reich Collection, bewahrt. Zwischen 1933 und 1938 hat Hirche laut eigener Aussage fast alle Entwürfe Lilly Reichs gezeichnet.

Mitarbeiter das monatliche Honorar zu zahlen.¹²⁹ Anders als Hırches Studienkollege Eduard Ludwig, der bei größeren Projekten das Team verstärkte, konnte sich Hırche nicht dazu durchringen, eine Anstellung in einer Behörde anzunehmen.¹³⁰ Er beschrieb diese Zeit im Mai 1936 in einem Brief an seinen ehemaligen Bauhaus-Kommilitonen Fritz Koch als eine Art Schwebestand, in dem die Hoffnung, bei Mies doch noch eine größere Arbeit mitzumachen, ihn davon abhielt, sich beruflich neu zu orientieren:

Eine Veränderung aus diesem Grunde heraus, also aus dem Existenzminimum endlich herauszukommen ist für mich eine ganz akute Angelegenheit. Nun ist es heute keine so grosse [sic!] Schwierigkeit eine in dieser Hinsicht gute Stellung zu bekommen, bei einer Behörde etc. allerdings meist keine zufriedenstellende Arbeit. Aber es geht hier noch um etwas anderes. Mies hat wenig zu tun, steht finanziell so, dass er mir gar nicht mehr geben kann, braucht aber doch jemand, der das bisschen Arbeit erledigt. Es scheint nun so, dass er in Bälde besser gestellt sein wird, was für mich auch eine bessere Position bedeuten würde. Ich habe so lange ausgehalten. Weil ich gern bei Mies eine größere Arbeit mitgemacht hätte. Oft waren wir nahe daran. Bis jetzt scheiterte alles. Ich meine die Ausführung eines grösseren [sic!] Vorhabens. Projekte haben wir einige sehr schöne gemacht, leider blieb es dabei. Die Gründe sind ja auch Dir nicht fremd.¹³¹

Der einzige in diesen Jahren in Berlin durchgeführte Bau war eine Erweiterung der Gründerzeit-Villa von Mies van der Rohe, des Patentanwalts Godfried Bueren in der ehemaligen Luisenstraße im Stadtteil Schlachtensee.¹³² Mies übertrug Hırche

¹²⁹ „Finanziell ging's ihm teilweise sehr schlecht“, erinnerte sich Hırche, „eine Zeitlang konnten sie mir nicht mal die 100 Mark bezahlen und dann haben sie gesagt, ich soll mit frühstücken und während ich da gewohnt habe sowieso und dann habe ich auch mal mittags mitgegessen“, Mitteilung Herbert Hırche am 20. Februar 1996. Eine andere Einschätzung Mies finanzieller Lage äußert Nerdinger 1993, S. 163.

¹³⁰ Vgl. Reuter 2016, S. 394.

¹³¹ Herbert Hırche an Fritz Koch, 13. Mai 1936, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hırche, Konvolut Dokumente 1933 bis 1945 Berlin, Mappe „Korrespondenz 1930/1940er Jahre“. Koch hatte versucht, Hırche zu bewegen, Teilhaber seines Lörracher Büros zu werden.

¹³² Vgl. Bauhaus-Archiv 1995, S.167. Im Erdgeschoss wurde eine Küche mit Speisekammer, Vorraum, Garderobe, W.C. und einem Ausgang zum Garten gebaut. Die Küche im Altbau wurde durch Entfernung einer Wand zur Eingangshalle. Im Obergeschoss des Anbaus entstand ein Schlafzimmer mit Bad und Balkon, im Keller eine Garage mit Auffahrt zur Waldemarstraße. Der

die Bauleitung, „das war nicht allzu viel, das waren ein paar Räume auf zwei Geschossen, unter anderem ein Bad und solche Dinge.“¹³³ Das an sich wenig spektakuläre Projekt war für den 24-jährigen frisch diplomierten Architekten insofern wichtig, als dass der Anbau noch einmal ein konkretes Lehrstück war, bei dem er viel von Mies van der Rohes Umgang mit architektonischen Details erfuhr: „am Bauhaus konnte man das nicht lernen, das war ja unmöglich, so weit sind wir ja im Bau nie eingestiegen.“¹³⁴ Während Mies' Direktorat hatte es – anders als noch unter Hannes Meyer – aufgrund der sich für die Schule negativ zuspitzenden politischen Lage für die Studierenden kaum Möglichkeit der Beteiligung an konkreten Bauprojekten mehr gegeben.¹³⁵

Hirche war am Wettbewerbsbeitrag für die Brüsseler Weltausstellung (1934) beteiligt und baute das Modell von Mies van der Rohes Entwurf für einen Wettbewerb der Reichsautobahn-Tankstellen.¹³⁶ Er arbeitete an Plänen für das Haus Hubbe in Magdeburg und das Haus Lange in Krefeld (1935). Im Jahr 1937/38 baute er zusammen mit Willy Hauswald das Modell für das Verwaltungsgebäude der *Vereinigte Seidenwebereien AG (Verseidag)* in Krefeld.¹³⁷ Hirche zeichnete seiner Erinnerung nach für das Verwaltungsgebäude auch die Perspektiven, in die Mies dann frei Hand die Bäume skizzierte.¹³⁸ Im Mai/Juni 1937 saß Hirche an Konstruktionsplänen der Möbel für Mies van der Rohes

Bau existiert nicht mehr. Im Nachlass Hirche sind Ausschreibungsunterlagen und Angebote von Firmen sowie Detailpläne eines Fensters und zweier Innentüren erhalten, vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945. Carsten Krohn fand die Bauakte im Berliner Landesarchiv (vgl. LA, Rep. 210-1 Nr. 1011). Sie belegt, dass der Bau im Jahr 1934 realisiert wurde. Sie enthält auch eine Bescheinigung, dass Hirche das Projekt im Büro von Mies bearbeitete. Wohl erfolgreich, denn die Realisierung dieses Erweiterungsbaues verlief anscheinend ohne Konflikte mit dem Bauherrn und der Baupolizei. Vgl. Krohn 2014, S. 101-106.

¹³³ Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Eine Ausnahme war hier noch eine Trinkhalle in Dessau, deren Bauleitung Mies dem schon fortgeschrittenen Studenten Eduard Ludwig übertragen hatte, vgl. Reuter 2016, S. 393.

¹³⁶ Mitteilung Herbert Hirche am 22. Februar 1996.

¹³⁷ Vgl. ebenda. Seiner Erinnerung nach baute er dieses Modell allein mit Willy Hauswald, vgl. ebenda.

¹³⁸ Mitteilung Herbert Hirche am 22. Februar 1996.

Tochter Marianne und ihren Mann Wolfgang Lohan in Rathenow und betreute die Umsetzung des Möbelbaus und der Inneneinrichtung.¹³⁹

Ein kleiner Auftrag, den Mies Hirche allein überließ, war die Beratung des ehemaligen Dessauer Oberbürgermeisters Fritz Hesse bei Bau und Innenausstattung seines Hauses in Wandlitz im Norden Berlins.¹⁴⁰ Über diese Arbeit ist bislang wenig bekannt. Im Nachlass können dem Projekt keine Dokumente zweifelsfrei zugeordnet werden. Hirches Erinnerung nach betraf der Auftrag „hauptsächlich eingebaute Dinge, Schränke und Regale“.¹⁴¹

Aufgrund der schlechten Auftragslage war Hirche bei Mies einen Großteil der Zeit mit technischen Forschungen beschäftigt. Die zahlreichen Material- und Konstruktionsexperimente standen vielfach im Zusammenhang mit Patentanmeldungen.¹⁴² Ein größeres Konvolut an Skizzen und Notizen im Nachlass Hirches macht sichtbar, dass er im Jahr 1936 intensiv mit Überlegungen zu neuen Entwicklungen aus verleimtem Holz, Kunststoff, Blech, federndem Stahlrohr und Flachstahl befasst war. (Abb. 22) Für Hirche war diese Art der Auseinandersetzung mit Detailproblemen und -lösungen rückblickend „ungeheuer bedeutend“ und wegweisend für sein eigenes Vorgehen in Gestaltungsprozessen:

Dieses Bemühen um das Detail. Detail ist ja immer der Anschluss von Dingen, entweder von zwei verschiedenen Materialien oder von verschiedenen Elementen, die zusammen kommen (...) bis zum konstruktiven Detail. Konstruktiv heißt also:

¹³⁹ Vgl. Konvolut an Lichtpausen, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945. Nach Hirches Erinnerung entwarf Lilly Reich die Möbel für die Wohnung Lohan, vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

¹⁴⁰ Fritz Hesse zog dort 1938 mit seiner Familie ein. Vgl. Hesse 1995 [1963], S. 65 und Bauhausarchiv / Museum für Gestaltung 1995, S. 163. Hinnerk Scheper war verantwortlich für die farbliche Gestaltung der Räume.

¹⁴¹ Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996. Möglicherweise geben einige der unbeschrifteten Skizzen im Nachlass Herbert Hirche im WBA-MDD diese Entwürfe wieder.

¹⁴² Mitteilung Herbert Hirches an Nicola von Albrecht während der Archivbearbeitung 1996. Zu Patentanmeldungen Mies van der Rohes vgl. Tegethoff 2016, S. 71-92.

Wie löse ich eine Ecke oder eine Verbindung in Stahl oder Holz oder wie auch immer.¹⁴³

Hirche hatte einen Schlüssel für die Tischlerwerkstatt von Johann Gaide, mit dem Mies eng zusammenarbeitete, und konnte alle technischen Überlegungen unmittelbar in Modellen praktisch umsetzen.¹⁴⁴ „Wenn es um ein Detail ging, (...) haben wir erst mal ein Modell gebaut und uns überzeugt, ob das auch geht.“¹⁴⁵

Bislang ungefähr in die Mitte der 1930er Jahre zu datierende Skizzen und handschriftliche Notizen bezeugen ein besonderes Interesse in Mies' Büro am Werkstoff Glas für den Möbel- und Innenausbau. Sie dokumentieren Überlegungen, Zeitungshalter und Wandkonsolen aus Glas herzustellen, und dass auch über die „Möglichkeiten einer Jalousie aus Glas“ nachgedacht wurde.¹⁴⁶ (Abb. 20 und 21) Aus dem Jahr 1938 sind Zeichnungen Hirches für zwei Blumentische aus Spiegelglas erhalten.¹⁴⁷ Die niedrigen Tische wurden damals nicht in Auftrag gegeben.¹⁴⁸ (Abb. 23 und 24) Mehr als zehn Jahre später sollte Hirche die Variante des aus nur einer Glasfläche gebogenen Wangentischs mit leicht veränderten Proportionen für sein eigenes Stuttgarter Haus anfertigen lassen.¹⁴⁹ 1953 stellte er den Blumentisch – als eigenen Entwurf deklariert – in die Ausstellung *Schönheit der Technik* (vgl. Kapitel 5 und 7).

¹⁴³ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996. Gelegentlich wurde auch ganz frei experimentiert. Hirche erinnerte sich: „[Mies] kam mal auf die Idee (...), über eine Spiralförmigkeit müsste man sich doch auch ähnlich wie mit der Schiffschraube fortbewegen [können]. Und dann bin ich in die Werkstatt und habe (...) aus Holz eine solche Spirale machen lassen. Wenn du [so] willst: eine Art von Gewinde. Gewinde ist noch relativ fein, das war grob, und dann haben wir da eine Wanne voll mit Wasser gefüllt (...) Dadurch, dass du den Gummi immer mehr anspannst, haben wir also das Ding in der Wanne (...) laufen lassen und der Gummi hat das getrieben. Und dann hat sich das wirklich fortbewegt.“ Ebenda.

¹⁴⁴ Mitteilung Herbert Hirche am 22. Februar 1996

¹⁴⁵ Ebenda. Schon während des Studiums hatte Mies seine Studenten gelehrt, „mit dem Modell zu arbeiten, immer zu sehen, wie sieht etwas aus“, Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

¹⁴⁶ WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945, Mappe „Entwürfe für Blumentisch aus Spiegelglas 1938“.

¹⁴⁷ Vgl. auch Antwortschreiben der Firma *Schlesische Spiegelglas-Manufactur*, 30. März 1938, ebenda.

¹⁴⁸ Die künstlerische Urheberschaft des Entwurfs bedürfte noch einer Überprüfung.

¹⁴⁹ In Hirche/Godel 1993 [1978], S. 8 ist als Entwurfsjahr 1952 angegeben.

Im Winter 1936/37 erhielten Mies und Lilly Reich aufgrund ihrer engen Verbindungen zur Textilindustrie Aufträge für die Planung der *Reichsausstellung der Deutschen Textil- und Bekleidungsirtschaft* (März/April 1937) in Berlin sowie für die Abteilung *Textilindustrie* im Rahmen der Pariser Weltausstellung (Juli 1937).¹⁵⁰

Mit der Berliner Ausstellung war Hirches Erinnerung nach Mies beauftragt, wobei Lilly Reich viel mitarbeitete.¹⁵¹ Verschiedentlich wird noch immer angenommen, dass diese Berliner *Reichsausstellung der Deutschen Textil- und Bekleidungsirtschaft* später als Abteilung *Textilindustrie* im deutschen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung zu sehen war.¹⁵² Doch schon Magdalena Droste hat darauf hingewiesen, dass die Pariser Präsentation der deutschen Textilindustrie nicht im deutschen, sondern im internationalen Pavillon gezeigt wurde und ein von der Berliner Ausstellung unabhängiger Auftrag war, auch wenn Lilly Reich hier teilweise dieselben Präsentationselemente einsetzte.¹⁵³

Die bei Sabine Weißler abgebildeten Installationsfotos der Berliner Textilausstellung zeigen nicht – wie in der Bildunterschrift angegeben – eine Ausstellung von Mies und Lilly Reich, sondern die Ausstellung, wie sie von Ernst Sagebiel später überplant worden war.¹⁵⁴ Wenige Wochen vor Ausstellungseröffnung war Mies gezwungen worden, sein Projekt an den politisch opportunen Architekten abzugeben.

Die *Reichsausstellung der Deutschen Textil- und Bekleidungsirtschaft* war zum Politikum geworden: Am 30. April 1937, keine drei Wochen nach Schließung der

¹⁵⁰ Zu Mies' und Lilly Reichs Beziehungen zur Textilindustrie vgl. zuletzt Lange 2011.

¹⁵¹ Der Auftrag für die Präsentation in Paris ging möglicherweise sogar noch an Mies, Hirche erinnerte sich jedoch, dass er ihn ausschließlich bei Lilly Reich bearbeitete, vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996. Mies orientierte sich in dieser Zeit in Amerika über berufliche Möglichkeiten. So auch Droste 1996, S. 59, Anm. 96 und Lange 2012, S. 77.

¹⁵² Vgl. Weißler 1993, S. 62. Sie stützt diese Vermutung auf Günther 1988, S. 58 ff. Diese Annahme noch aktuell in: Bauhaus 100/Reich (2018).

¹⁵³ Vgl. Droste 1996, S. 59, Anm. 96 und Lange 2012, S. 77.

¹⁵⁴ Vgl. Weißler 1993, S. 60-61, Abb. 16-19.

Präsentation der Textilindustrie, sollte die nationalsozialistische Propaganda-Schau *Gebt mir vier Jahre Zeit!* in denselben Messehallen am Berliner Funkturm eröffnet werden. Hermann Göring hatte die Schirmherrschaft übernommen und wollte die Ausstellung im Zusammenhang seiner Aktivitäten für den nächsten *Vierjahresplan* nutzen.¹⁵⁵ Schon Wochen vor Eröffnung wurde *Gebt mir vier Jahre Zeit!*, so Sonja Hildebrand,

als die ‚politisch bedeutendste [Ausstellung] des Jahres‘ angekündigt (...) Als ‚Rechenschaftsbericht der Reichsregierung über die ersten Jahre nationalsozialistischer Aufbauarbeit‘ deklariert, sollte sie darüber hinaus ‚naturnotwendig zugleich eine dankbare Huldigung‘ vor Hitler sein.¹⁵⁶

Eine Ausstellung von Ludwig Mies van der Rohe war im Vorfeld bzw. in diesem Kontext nicht mehr erwünscht.¹⁵⁷ Die *Reichsausstellung der Deutschen Textil- und Bekleidungsirtschaft* war von Mies Büro durchgeplant und von seinen Mitarbeitern bis ins Detail gezeichnet worden, Verträge mit Firmen waren geschlossen und Aufträge erteilt gewesen, für Hirche wiederum eine in Umfang und künstlerischem Anspruch wesentliche Arbeitserfahrung.¹⁵⁸ Ernst Sagebiel wollte Hirche als Mitarbeiter übernehmen. Hirche lehnte ab.¹⁵⁹ Er erinnerte sich

¹⁵⁵ Vgl. Dittrich 2005, S. 217. Dittrich stützt ihre Darstellung auf Hochmann 1989, S. 282-289 und Schulze 1986, S. 213. Beide berufen sich auf Gespräche mit Herbert Hirche. Hitler hatte am 1. Februar 1933 im Rundfunk verlesen, die Parteien des Marxismus und seiner Mitläufer hätten vierzehn Jahre Zeit gehabt, ihr Können zu beweisen. Das Ergebnis wäre ein Trümmerfeld. Das deutsche Volk möge ihm nun die Zeit von vier Jahren geben und dann urteilen. Vgl. Hildebrand 1999, S. 139.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 138.

¹⁵⁷ Egon Hüttmann gab in den 1970er Jahren in einem Brief an Hans Kessler die Ereignisse nach Berichten von Herbert Hirche wieder: Vgl. Egon Hüttmann an Hans Kessler, undatiert [1973], MoMA, The Mies van der Rohe Archive, Mappe „LR: Imperial Exposition of the German Textile & Garment Industry, Berlin 1937, Research“. Vgl. auch Hochmann 1989, S. 282-287.

¹⁵⁸ Bei diesem großen Projekt zeichnete neben Herbert Hirche zumindest auch Eduard Ludwig an den Plänen. Vgl. Lebenslauf Eduard Ludwigs, undatiert [um 1952], Nachlasskonvolut Eduard Ludwig, Klassik Stiftung Weimar.

¹⁵⁹ Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996. Vgl. auch Hochmann 1989.

an Mies' lapidare Bemerkung nach der Übergabe des Materials: „Diese Ausstellung hätte ein Architekt gemacht, jetzt macht sie ein General.“¹⁶⁰

Im Juli 1937 zeichnete Hirche bei Lilly Reich die Pläne für die Präsentation der deutschen Textilindustrie auf der Pariser Weltausstellung und leitete auch den Ausstellungsaufbau vor Ort.¹⁶¹ Im Gegensatz zu Sagebiels dicht gedrängter und überladener Berliner Schau zeigte die Textilausstellung in Paris wieder die elegante und großzügige Handschrift der Inszenierungen von Lilly Reich und Mies: Der Ausstellungsraum war sparsam möbliert. Wieder entsprachen die gewählten Displays dem materiellen Charakter der jeweiligen Ware. Delikate Textilien wurden in gläsernen Tisch- und Bodenvitrinen arrangiert, grobe Stoffe in Ballen auf Holztische gestapelt. Reich stellte sechs hohe gebogene graue Spiegelglasflächen in zwei Kreissegmenten angeordnet in die Mitte der Ausstellungsfläche.¹⁶² Sie waren das Raum-bestimmende Element. Davor wurden Textilien auf Metallständern so drapiert, dass die spezifische Qualität der jeweiligen Gewebe sichtbar wurde. Mit Stoff behängte Ausstellungsträger unterschiedlicher Höhe gliederten als flexible Textilwände den Raum. (Abb. 25 und 26)

All diese in der fast fünfjährigen Zusammenarbeit mit Mies und Lilly Reich gewonnenen Erfahrungen im Ausstellungsbereich qualifizierten und empfahlen Hirche für erste Aufträge als Ausstellungsgestalter nach Kriegsende (vgl. Kapitel 5). Direkt an sein verkürztes Studium am Bauhaus anschließend, war diese Zusammenarbeit für den jungen Mitarbeiter quasi eine verlängerte Lehrzeit und prägte ihn entscheidend „durch die Art und Weise, wie Mies und Lilly Reich an

¹⁶⁰ Ebenda. In der Kürze der Zeit konnte Sagebiel kein von Grund auf neues Konzept mehr entwickeln und musste auf der Basis der Vorarbeiten planen. Doch obwohl er teilweise die von Mies bereits beauftragten Ausstellungselemente verwendete, ließ das Ergebnis seiner Überarbeitung von Mies' und Lilly Reichs ursprünglichen Intentionen nur noch wenig erkennen.

¹⁶¹ Vgl. ebenda. Vgl. Droste 1996, S. 59, Anm. 96 und Lange 2012, S. 77.

¹⁶² Möglicherweise standen hier Lilly Reich die von Mies für die Berliner Ausstellung geplanten und produzierten – und von Sagebiel dann als Textilständer eingesetzten – Glaselemente aus dem Fundus der Textilindustrie zur Verfügung.

eine Gestaltung herangingen und sie durchzogen“.¹⁶³ Nach der Bedeutung für seine eigene Entwicklung und spätere Arbeit befragt, teilte Hirche mit:

Zunächst mal [war da] natürlich eine Grundhaltung, die von beiden ausging, zur Architektur und Gestaltung. Das Einfache und diese Ehrlichkeit. Bei Mies kann man wohl so weit gehen – bei Lilly auch – ‚Demut zum Material‘. Jedes Material vom Wesen her zu erfassen und zu verwenden. Auch wie man Material zusammenstellt (...), natürlich auch (...), das Ausstellungsgut auszustellen: das Wesen des Ausstellungsmaterials zu erfassen, und [das] nun auch wieder mit einem entsprechenden Material darzustellen.¹⁶⁴

Auch Mies´ und Lilly Reichs Art und Weise, Materialien zu kombinieren, war folgenreich für Hirches Gestaltungsauffassung:

Was man bis heute erlebt [ist], dass einer sagt, ‚Wenn ich mir einen braunen Pulli anziehe, dann muss das Braune auch irgendwo hier drin vorkommen‘ [Er zeigte dabei auf seine Hose, Anmerkung der Verfasserin]. Also nicht diese Haltung, sondern eine andere Haltung. Einen schönen blauen Vorhang zu einer weißen Wand und zu einem schönen Holz – und dass das eigentlich wieder im gewissen Sinne durch die Gegensätze harmonisch wird. Das, glaube ich, ist etwas ganz Wesentliches, was sie auch so ausgesandt haben mit ihren Arbeiten (...). Natürlich kommt da noch so einiges dazu, (...) auch, wie man an so eine Sache heranging. Das Durchdenken einer Sache (...) erst denken, dann zeichnen...¹⁶⁵

Über diese Arbeitserfahrungen hinaus eröffneten die Jahre in den Büros von Mies und Lilly Reich dem Stellmachersonn aus Görlitz eine bislang weitgehend unbekannte Welt großstädtischen, kulturell aufgeschlossenen Lebens. In Mies´ Büro und Wohnung „Am Karlsbad 24“ verkehrten Künstler und Industrielle, ehemalige Bauhäusler und Werkbundakteure. Die weltläufige, liberale Atmosphäre war für Hirche beeindruckend und eine große Faszination: „Da war man ein junger Mann, man war dabei, (...) das waren alles Größen, die man

¹⁶³ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Mitteilungen Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

anhimmelte“.¹⁶⁶ Hirche erinnerte Peter Behrens, Max Beckmann, die Brüder Rasch, Mia Seeger und Wilhelm Wagenfeld sowie die „Werkbundleute Mächler, Effenberger, Gropius, Gebr. Luckhardt, Max Beckmann“, den „Bürgermeister Hesse (Dessau)“ und Hermann und Dr. Ulrich Lange aus Krefeld.¹⁶⁷ „Meine Zeit bei Mies und Lilly war ja nicht nur eine übliche Büromitarbeit, sondern größtenteils ein sehr persönliches Zusammenleben.“¹⁶⁸

Hirche sprach stets verehrend von Mies und Lilly Reich. Mies war sein Lehrmeister. Noch in Vortragsnotizen aus den späten 1980er Jahren schrieb er: „Am Bauhaus hießen die wesentlichen Lehrer Meister (das kam aus dem frühen Werkstattprinzip). Als Schüler von Mies sehe ich mich als (...) sein Jünger, einen der die Lehre weiterträgt und [der] auch die Aussagen der Meister, die Ergebnisse, die Wahrheiten weitergibt.“¹⁶⁹ Hirche hob aber auch Lilly Reichs – insbesondere charakterliche – Qualitäten hervor. Er beschrieb Lilly Reich als „sehr feine Frau“, „sehr sensibel“ und als „sehr menschlich (...) fast mütterlich.“¹⁷⁰ Eine Einschätzung, die nicht von allen Zeitgenossen geteilt wurde.¹⁷¹

¹⁶⁶ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 2016.

¹⁶⁷ Herbert Hirche: Notizen für eine Rede anlässlich der Feier seines achtzigsten Geburtstags 1990 im Bauhaus Archiv Berlin 1990, Manuskript, S. 7, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut „Gedanken und Notizen“.

¹⁶⁸ Herbert Hirche: Notizen, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut „Gedanken und Notizen“. Im Jahr 1936 organisierten Herbert Hirche und Günter Conrad das Geschenk zu Mies van der Rohes fünfzigstem Geburtstag: ein Bild von Max Beckmann. Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996. Eine Liste der Beteiligten ist im Nachlass erhalten und gibt Aufschluss über den engeren Kreis um Mies in diesen Jahren, vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1933 bis 1945.

¹⁶⁹ Herbert Hirche: Notizen, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut „Gedanken und Notizen“.

¹⁷⁰ Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

¹⁷¹ Hinnerk Scheper bezeichnete sie im Gegenteil als kalt und geschäftstüchtig, vgl. Brief Hinnerk Scheper an Lou Scheper im Oktober 1932, zit.: in Hahn 1985, S. 108. In despektierlichem Ton äußerte sich auch Willy Hauswald in einem Brief an Hirche über Lilly Reich. Vgl. Willy Hauswald an Herbert Hirche, 16. Dezember 1945, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Korrespondenz Hirche 1930/1940er Jahre“. Hirche teilte die Ansichten Hauswalds nicht, denn ebenso wie Eduard Ludwig bezweifelte er, dass Lilly Reichs berufliches Archiv bei Hauswald in guten Händen wäre. Vgl. Reuter 2016, S. 401.

Im August 1938 siedelte Mies in die USA über. Seiner Aufforderung beim Abschied, doch später nachzukommen, folgte Hirche nicht. „Ich hatte zu viele Hemmungen, konnte auch keine Sprache (...), wenn ich vielleicht älter, reifer gewesen wäre, hätte das vielleicht einen Reiz gehabt, aber damals war für mich ganz klar, dass ich dableibe und mein Ding mache.“¹⁷² Im Oktober 1938 übernahm Hirche als Mieter Mies van der Rohes Wohnung „Am Karlsbad 24“ und machte sich als Architekt selbstständig.¹⁷³ Die direkte persönliche Verbindung zu Mies brach ab. Eine erste Kontaktaufnahme gab es erst 1952 im Kontext des Wettbewerbs für das Mannheimer Nationaltheater, den Herbert Hirche organisieren sollte.¹⁷⁴

Lilly Reich hatte ab 1938 nur noch kleinere Privataufträge und wurde 1941 bei Ernst Neufert, Albert Speers Beauftragten für Normungsfragen, dienstverpflichtet.¹⁷⁵ Mit ihr blieb Hirche bis zu ihrem Tod im Dezember 1947 in Verbindung. Hirche unterstützte Lilly Reich in Mies van der Rohes Patent-Angelegenheiten.¹⁷⁶ Nach Kriegsende kam es noch einmal zu einer intensiveren Zusammenarbeit im Kontext der Berliner Werkbundgruppe (vgl. Kapitel 4).

¹⁷² Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 2016.

¹⁷³ Vgl. Mietvertrag, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

¹⁷⁴ Herbert Hirche an Ludwig Mies van der Rohe, 22. April 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/1952, Mappe „Wettbewerb Nationaltheater Mannheim“. Wenig später kam es im Rahmen eines Symposiums in Karlsruhe auch zu einer Verabredung zu zweit, in der Mies viel über seine berufliche Situation in Amerika erzählte. Es gab auch Austausch über Privates, wobei Hirche bemerkte, „über Lilly Reich zu sprechen, war kein Thema.“ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 2016.

¹⁷⁵ Ebenda: „Der hatte sich in der Zeit sehr engagiert (...) während des Krieges arbeitete er ja an diesem Buch, der Bauordnungslehre BOL, „Bauen ohne Liebe“ [nannten wir das] (...) Sie wurde bei ihm dienstverpflichtet und sie wurde behandelt wie der letzte Dreck, obwohl sie sich kannten (...) sie musste pünktlich im Büro sein (...) eine Frau, die schon mit Leuten, die einen guten Namen hatten [gearbeitet hat] und selbstständig war, eine ganz üble Sache (...) menschlich unmöglich. Das war das, was zu ihm passte, er war ja im Grunde so ein rechter Arm (...) auch seine Bauten waren ja ohne Bestandsqualität. Sicher gut, Industriebauten, aber ich glaube, dass er keinen Bezug hatte zu unserer menschlichen Qualität.“ Bemerkenswerterweise gab Neufert aber im Zusammenhang mit Mies' Patentrechtsstreit ein Gutachten über Mies ab, in dem er dessen künstlerische Qualitäten hervorhob, vgl. Voigt 1993, S. 187.

¹⁷⁶ Hirche begleitete als Zeuge den jahrelangen Patentrechtsstreit Arnold/Mausser-Mies van der Rohe. Noch in den August 1942 datieren hierzu Termin-Notizen. Vgl. Notizbuch, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

3.2. Erste selbstständige Tätigkeit (1938/1939). Frühe Möbelentwürfe

Ein Ehepaar Hender, dem Lilly Reich unter Mitarbeit Hirsches in den Vorjahren schon einige Möbel geliefert hatte, beauftragte Herbert Hirche mit dem Entwurf eines Wohnhauses für ein Grundstück in Berlin-Gatow.¹⁷⁷ Hirche schlug ein erdgeschossiges Gebäude mit freiem Wohngrundriss, Öffnung zum Garten und – den neuen Bauvorschriften geschuldet – leicht geneigtem Satteldach vor.¹⁷⁸ (Abb. 27)

Im Frühjahr 1939 waren die Pläne zur Auftragsvergabe und Ausführung fertiggestellt und mussten nur noch von der Baubehörde genehmigt werden. Aufgrund der Kriegsvorbereitungen konnte das Haus jedoch nicht mehr realisiert werden. Schon seit Dezember 1938 gab es eine Dringlichkeitshierarchie für Bauvorhaben. Im August 1939 wurde die Bausperre für nicht kriegswichtige Neubauten angeordnet und im Februar 1940 ein generelles Neubauverbot erlassen.¹⁷⁹

Ein weiterer Auftrag war die Ausstattung einer Kaffeestube der Firma Zuntz am Kurfürstendamm 93. Von dieser Arbeit sind keine Dokumente aus der Zeit überliefert. In einer eidesstattlichen Erklärung aus dem Jahr 1954 gab Hirche an, dass es sich bei dieser Kaffeestube um einen großen Verkaufs- und Café-Raum mit Flur, Küche, Sanitärräumen, Keller und Vorgarten handelte und der Auftrag neben Möbelentwürfen auch bauliche Veränderungen einschloss.¹⁸⁰ Eine Vorgabe für den Architekten war es, die Sitzgelegenheiten nicht zu bequem zu gestalten,

¹⁷⁷ Zum Auftrag Hender an Lilly Reich, bei dem Hirche assistierte, vgl. Herbert Hirche an Lilly Reich, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1933 bis 1945, Mappe „Korrespondenz 1930/1940er Jahre“.

¹⁷⁸ Ein Flachdach war damals nicht mehr durchzusetzen. Das im Nachlass vorhandene Konvolut an Freihandskizzen und Plänen zeigt Varianten der Innenaufteilung und -einrichtung sowie Außenansichten des Gebäudes. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945 Berlin, Mappe „Haus Dr. Hender Gatow“.

¹⁷⁹ Ausgenommen waren lediglich kriegswichtige Bauvorhaben, kleine Projekte und lebensnotwendige Unterhaltungs- und Instandsetzungsarbeiten, vgl. Hildebrand 1999, S. 181.

¹⁸⁰ Herbert Hirche: Eidesstattliche Erklärung, 9. April 1954, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, Stuttgart, Mappe „Korrespondenz“.

um einen schnelleren Geschäftsdurchlauf zu sichern.¹⁸¹ Hirche plante eine Theke, einen Ausschank und weiteres Mobiliar aus Lärchenholz.

Zudem ließ sich ein bislang nicht namentlich bekannter Dozent der Musikhochschule von Hirche einen privaten Musikraum einrichten. Über diesen Auftrag ist noch wenig bekannt. Hirche erinnerte sich, dass im Raum zwei schwarze Konzertflügel standen. Er ließ den Boden mit blauem Linoleum auslegen und baute für die große Musikaliensammlung des Auftraggebers Schränke und Regale mit Mahagoni-Furnier.¹⁸² Aus dieser ersten Zeit seiner selbstständigen Tätigkeit sind im Nachlass einige Konstruktionszeichnungen von Mobiliar für verschiedene Auftraggeber erhalten. Für die Wohnung der Hendlers in Dahlem zeichnete Hirche noch im Jahr 1943 einige Tische. In dieser Zeit arbeitete er längst als Bauleiter für Egon Eiermann. Die Pläne stehen vermutlich in Zusammenhang mit Aufträgen von Lilly Reich.¹⁸³

Im Jahr 1940 begann Hirche, seine eigene Wohnung neu einzurichten. Im Juli 1939 hatte er Mies' ehemalige Adresse „Am Karlsbad 24“ aufgegeben und war mit seiner Verlobten Hildegard Ziegler in eine gemeinsame Wohnung in der Emser Straße gezogen.¹⁸⁴ Für den Wohnraum entwarf er um 1941 mehrere Schränke und Regale in Palisander mit einem Innenleben aus Ahorn. Auf den erhaltenen Fotos aus den Wohnungen Hirsches erscheinen die Einzelteile dieser Anbaumöbel in variierenden Zusammenstellungen. (Abb. 28, 29 und 30) Die 90 cm hohen und 133

¹⁸¹ Die Kaffeestube brannte im Krieg aus. Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

¹⁸² Vgl. Mitteilungen Herbert Hirsches am 20. Februar 1996.

¹⁸³ Auf den 1. Juli 1941 datiert der Entwurf für einen einfachen quadratischen Teetisch aus Holz, „Beine und Zargen aufrecht furniert“ in „Palisander anpoliert“ für die Wohnung Gert Schüttlöffel. Wenig später entstand eine Variante dieses Tisches mit einer aufgelegten Platte aus farbigem Glas. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945, Mappe „Möbelentwürfe 1933 bis 1945“. Vgl. Holztische von Mies für die Wohnung Lohan oder das Haus Tugendhat, vgl. Arbeitsgruppe ZI: Die Schreibtische Mies van der Rohes, in: Reuter/Schulte 2008, S. 129-131 und den quadratischen Holztisch in Mies' eigener Wohnung „Am Karlsbad 24“, Vgl. ebenda, S. 28, Abb. 22. Im Jahr 1942 entwarf Lilly Reich Möbel für das „Junggesellenzimmer“ ihres Bruders Jürgen Reich, darin ein weiterer ähnlicher Teetisch, Abbildung siehe Günther 1988, S. 67. Es liegt nahe zu vermuten, dass Hirche die Möbel für Lilly Reich zeichnete.

¹⁸⁴ Vgl. Mietvertrag, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1901 bis 2002, Vita 1.

cm breiten Palisanderschränke weisen bereits die für Hirche typischen eher breit lagernden Proportionen auf. Aufgrund ihrer im Vergleich zu Höhe und Breite geringen Tiefe von nur 31 cm wirken sie nicht massiv. Die leichte Anmutung wird durch eine optisch gliedernde Nut, die Hirche als Schattenfuge zwischen Korpus und durchlaufenden Holzsockel setzte, noch unterstrichen.

Die luxuriöse Ausführung mit Palisanderfurnier ist zweifellos durch die Möbel von Mies und Lilly Reich inspiriert. Allerdings ließ Hirche das Furnier nicht in der Mies- und Reich-typischen Art senkrecht über die Gesamtfrent durchlaufen. Auch die eingefügte Nut läuft dem von Mies und Lilly Reich – und in deren Nachfolge auch von Hirches Studienkollegen Eduard Ludwig – angestrebten Verfahren zuwider, Kastenmöbel wie aus einem Block geschnitten erscheinen zu lassen.¹⁸⁵ Details wie die zylinderförmigen Griffe an Schubladen und Türen sind ebenfalls weniger auf Mies und Lilly Reich, als auf das Typen- und Formenvokabular der Kastenmöbel aus der Bau-/und Ausbauwerkstatt des Bauhauses zurückzuführen.¹⁸⁶

Hirche ließ die Schränke in der Tischlerei von Johann Gaide anfertigen. Mit dem Ergebnis war er nicht zufrieden: Gaide hätte mit dem Palisander gegeizt und unschöne schwarze Stellen nicht herausgeschnitten.¹⁸⁷ Zudem verwendete Gaide entgegen Hirches ausdrücklicher Bitte, auch die Rückseiten mit dem Vorderfrontfurnier zu versehen, dort ein anderes Holz. Für Hirches Innenraumauffassung aufschlussreich ist seine Begründung für die Reklamation: Er hatte die Rückseiten der Möbel – in Kriegszeiten schon bemerkenswert – ebenfalls in kostbarem Palisanderfurnier geplant mit der Absicht, sie gegenseitig

¹⁸⁵ Vgl. Lange 2006 und Reuter 2016, S. 396.

¹⁸⁶ Vgl. Bauhaus-Archiv 2002, S. 133.

¹⁸⁷ Hirches Enttäuschung war umso größer, als er mit Gaide bei Mies jahrelang eng zusammengearbeitet hatte. Er schrieb, für ihn wäre dies ja doch ein besonderer Auftrag im Zusammenhang mit seiner bevorstehenden Heirat gewesen und er hätte nicht die finanziellen Möglichkeiten, sich bald bessere Möbel bauen zu lassen. Vgl. Herbert Hirche an Johann Gaide, 10. April 1942, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 64.

zu verwenden und im Raum frei zu stellen.¹⁸⁸ Konstruktionszeichnungen dokumentieren weitere einfache Kastenmöbel für Küche und Diele.¹⁸⁹

Für die Wohnung in der Emser Straße entwarf Hirche um 1941 auch die wohl erste seiner später zahlreichen Teetisch-Varianten mit weit auskragender Glasplatte und einem Untergestell aus hier achtfach gebogenem und vernickelten Rundstahl. Eine quadratische, zwei Zentimeter dicke Glasplatte mit abgerundeten Ecken lagerte auf in das Metallrohr eingesetzten Gummi-Puffern ohne weitere Fixierung. Das Gewicht des hier vergleichsweise dicken Glases hielt die Konstruktion stabil.¹⁹⁰ Noch während des Krieges entstand auch die bereits auf Fotografien der Wohnung in der Emser Straße belegte Couch mit Gurtbespannung.¹⁹¹ (Abb. 31)

Nach 1945 baute Hirche eine ausgebrannte benachbarte Atelierwohnung aus. Sie lag im selben Häuserblock, hatte aber den Eingang in der Düsseldorfer Straße und damit eine andere Adresse.¹⁹² Nach der Geburt eines Sohnes teilte Hirche im Jahr 1948 diese Wohnung für seine Familie teilweise neu auf und ergänzte das Mobiliar. In dieser Zeit entwarf er bereits zusammen mit Selman Selmanagić Möbel für die *Deutschen Werkstätten Hellerau*. Zu den beschriebenen Palisanderschränken kamen jetzt nach einer Art Baukastenprinzip weitere Elemente hinzu. Die neuen Möbel wurden jedoch nicht mehr mit dem teuren Holz, sondern dem Werkstätten-Stil und den materiellen Möglichkeiten der Zeit entsprechend mit Nussbaum furniert. Um 1948 datiert auch der Entwurf für einen Polstersessel. (Abb. 32)

¹⁸⁸ Vgl. ebenda. Hier heißt es weiterhin, Hirche hätte vorgehabt, zu einem späteren Zeitpunkt noch einen kleinen Büroschrank, einen Esstisch und einen Teewagen in Palisanderausführung in Auftrag zu geben.

¹⁸⁹ Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945, Mappe „Möbelentwürfe 1933 bis 1945“ und Konvolut Planrollen.

¹⁹⁰ Ein Prinzip, das schon Lilly Reich vielfach angewandt hatte, vgl. beispielsweise im Modell LR 510, Abb. bei Günther 1988, S. 48.

¹⁹¹ Die Datierung „1941“ in Hirche/Godel 1993 [1978], S. 3 für alle Abbildungen ist irreführend. Sicher um 1941 zu datieren sind bislang lediglich die Palisandermöbel und der Glastisch.

¹⁹² In Hirches ehemalige Wohnung zog Willy Hauswald mit seiner Frau.

Seit Beginn der 1940er Jahre hatte Hirche auch Möbel für Hannes und Eve Neuner entworfen, ein Kontakt, der auf seine Bauhauszeit zurückgeht.¹⁹³ In das Jahr 1943 datiert Neuners Planung für den Ausbau einer Mühle bei Aschaffenburg, bei der Hirche offenbar von Berlin aus beratend tätig war.¹⁹⁴ In Augenschein nehmen sollte Hirche die Umbauten erst nach dem Krieg, im Oktober 1947, während einer Reise nach Südwestdeutschland.¹⁹⁵

Ein weiteres Konvolut an Zeichnungen mit Möbelentwürfen aus dem Jahr 1948 bestätigt die kontinuierliche Verbindung Hirches zu Neuner, die sich auch in gemeinsamen beruflichen Plänen für eine Mannheimer Hochschule sowie in einer tatsächlichen beruflichen Zusammenarbeit an der *Stuttgarter Akademie für bildende Künste* fortsetzen sollte (vgl. Kapitel 6). Hirche schlug für die Einrichtung des Zimmers von Eve Neuner in der Mühle teilweise Möbelentwürfe aus seiner eigenen Wohnung vor: Die Skizzen zeigen Hirches gepolsterten Sessel, Varianten der Liege mit Gurtbespannung – bzw. ein Modell, das er 1946 im Kontext seiner Arbeit für die Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht* gezeichnet hatte (vgl. Kapitel 4) sowie Hirches Anbaumöbel. (Abb. 33, 34 und 35)

Nachlass-Konvolute mit größtenteils bislang nur grob in die 1930er und 1940er Jahre zu datierenden Zeichnungen und Skizzen belegen eine intensive Auseinandersetzung Hirches mit technischen Details und Formvarianten von Möbeln der Bau-/Ausbauabteilung des Bauhauses unter Alfred Arndt und Friedrich Engemann wie auch der von Mies und Lilly Reich entwickelten Möbeltypen.¹⁹⁶ Um hier Klarheit bezüglich der typologischen Zuordnungen oder eventuell sogar auch der jeweiligen Urheberschaft der Zeichnungen zu erhalten

¹⁹³ Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1945 bis 1950, Mappe „Möbelentwürfe für Hannes und Eve Neuner“.

¹⁹⁴ Hannes und Eve Neuner flohen 1943 vor den Bombardierungen aus Berlin und ließen sich in Hannes Neuners Heimatort nieder. Für Hinweise zur Biografie Neuners danke ich Udo Breitenbach.

¹⁹⁵ Vgl. Einträge vom 2. bis 6. Oktober, Kalender für das Jahr 1947, WBA-MDD MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1. Hirche hatte schon die Einrichtung der Neuners in Berlin-Kleinmachnow gezeichnet.

¹⁹⁶ Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945.

(Hirche gab während der Sichtung der Konvolute Mitte der 1990er Jahre an, dass durchaus auch Zeichnungen aus der Hand von Mies darunter seien) müssten vertiefte, vergleichende Untersuchungen anschließen, die im Rahmen dieser Dissertation nicht erfolgen können.

Erkennbar ist jedoch, dass Hirche sich in seiner Ausbildungszeit am Bauhaus und seinen ersten Berufsjahren ein umfangreiches Vokabular an ästhetischen und konstruktiven Lösungen angeeignet hatte, das in seinen Entwürfen von Wohnmobiliar und Ausstellungsträgern bis weit in die 1950er Jahre vielfach zur Anwendung kam. Teilweise arbeitete er weiter mit jenen Handwerksbetrieben, die er durch seine Arbeit bei Mies und Lilly Reich kennengelernt hatte. (vgl. auch Kapitel 5 und 7).

3.3. Mitarbeit bei Egon Eiermann (1939 bis 1945)

Und dann ging der Krieg los und da habe ich eben das Glück gehabt, dass der Eiermann anrief, den ich ja gar nicht persönlich kannte. Ich wurde ihm empfohlen. Es waren schon einige bei ihm im Büro: Stümpel, ein ehemaliger Bauhauskamerad von mir zum Beispiel und dann war der Hassenpflug da. [Kam] ein Anruf: „Meister Hirche“, so fing der schon mal an, der war ja immer gleich so direkt, per du und so. „Ich hab von dir gehört und wir können dich brauchen. Komm doch mal vorbei, wir sind hier ein Büro mit lauter jungen Leuten und „wir haben viel zu tun“ und „überleg das nicht lange“.¹⁹⁷

Egon Eiermann führte ein modernes Büro in der Meineckestraße nahe dem Kurfürstendamm, „ein tolles Büro, sehr gute Atmosphäre und großzügig.“¹⁹⁸ Hirche beschrieb Eiermann als charismatische Persönlichkeit: „jung und offen und auch ein toller Zeichner.“¹⁹⁹ Eiermann hatte sich seit Mitte der 1930er Jahre

¹⁹⁷ Mitteilung Herbert Hirche am 22. Februar 1996.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Ebenda.

erfolgreich als Industriearchitekt profiliert.²⁰⁰ Diese Aufträge boten Eiermann, so Sonja Hildebrand, „nicht nur gestalterische Möglichkeiten, sondern gewannen darüber hinaus geradezu existenzielle Bedeutung.“²⁰¹ Architekten kriegswichtiger Bauprojekte konnten nicht nur überhaupt in größerem Maßstab bauen, sie wurden als „unabkömmlich“ (UK) eingestuft und nicht zum Kriegsdienst eingezogen. Dasselbe galt für Eiermanns Mitarbeiter.

Hirches erster Auftrag bei Egon Eiermann war der Innenumbau eines bestehenden Hauses am Kurfürstendamm für die Verwaltung der *Total KG Foerstner & Co.*, einer Firma, die Feuerlöscher unterschiedlichster Art bis hin zu Anlagen für den Großfeuerschutz der chemischen Industrie herstellte.²⁰² Eiermann baute zwischen 1938 und 1940 für die *Total KG* eine Fabrikanlage in Apolda/Thüringen. Hirche leitete die Umbauarbeiten der Verwaltungsstelle in Berlin und zeichnete die Möbel für den Eingangsbereich und das Büro.²⁰³ Parallel dazu bearbeitete er Pläne der Bühnenbilder, die Egon Eiermann für Hans Baumanns Theaterstück „Alexander“ unter der Regie von Gustav Gründgens am Berliner Schauspielhaus entworfen hatte.²⁰⁴

Ab 1941 bis zum Kriegsende arbeitete Hirche als örtlicher Bauleiter in Eilenburg. Eiermann plante dort im Auftrag der *Gustav Schwarz GmbH* ergänzende Fabrikbauten für die Herstellung von Flugzeugpropellern. Hirches Projektpartner im Berliner Büro war Günther Andretzke. Gegen Ende des Krieges wurde Hirche

²⁰⁰ Seinen ersten großen Planungsauftrag außerhalb des Wohnhausbaus erhielt Eiermann von der *Degea AG* gegen Ende des Jahrs 1936, vgl. Hildebrand 1999, S. 154-166.

²⁰¹ Ebenda, S. 182.

²⁰² Während des Krieges fertigte der Betrieb zudem Granaten mit dazugehörigen Abschussplatten. Vgl. ebenda, S. 166.

²⁰³ Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1933 bis 1945 Berlin. Auch nach Kriegsende gab es Kontakt mit Foerstner im Zusammenhang mit Wiederaufbauplanungen des Grundstücks am Kurfürstendamm. Zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt baute Hirche für die Firma ein Verwaltungsgebäude an der Heerstraße sowie das Privathaus für Foerstners Sohn Peter in Mannheim, vgl. Hirche/Godel 1993 [1978], S. 64-67.

²⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 362. Zu diesem Bühnenbild gibt es im Nachlass Hirche keine Dokumente. „Das waren ja die besten Schauspieler, die es damals gespielt haben.“ Den verehrten Gründgens aus der Nähe erleben zu können, war für Hirche ein besonderes Erlebnis. Dass diese Inszenierung parteipolitischer Propaganda diene, war Hirche durchaus kritisch bewusst, vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 22. Februar 1996.

von der Firma selbst angestellt „als Scheinvertrag, weil die mich besser UK stellen konnten als Eiermann und sein Büro.“²⁰⁵

Die Anlagen in Eilenburg waren ein größeres Vorhaben und gingen in Umfang und Anspruch über Hirches bisherige architektonische Aufgaben weit hinaus: Unter seiner Leitung entstanden zwischen 1941 und 1945 fünf Fertigungshallen, ein neues Kesselhaus, ein Trafogebäude und ein Feuerlöschteich. Der Auftrag bezog die Gestaltung der Außenanlagen mit ein und den Umbau des alten Kesselhauses. Hirche zeichnete auch das Baubüro. Geplant, aber zu Kriegsende noch nicht ausgeführt, waren ein Öllager, ein Kantinegebäude und ein Kohlenbunker mit Portalkran.²⁰⁶

Wir haben auch, erstaunlicherweise im Krieg eigentlich, gut gebaut und detailliert. Wir haben nichts hingepuscht – so schnell –, sondern jedes Teil wurde überlegt und deswegen waren die Bauten auch sehr gute Architektur. Auch [in der] Verwendung von Materialien (...). Wenn ich bedenke, wie viel Glas wir da noch verwendet haben.²⁰⁷

Nach der Bedeutung dieser Zeit als Mitarbeiter bei Eiermann für seine gestalterische Entwicklung befragt, antwortete Hirche:

Wenn du bei Mies warst und zu Eiermann gekommen bist, dann hast du so erst mal eine Reserve. Eiermann war ja ein guter Architekt, das ist gar keine Frage. Ich erinnere mich noch (...) in Steglitz, da sagte uns Mies eines Tages: „Hier in der Nähe (...), da gibt es ein Haus, ein sehr schönes Wohnhaus. Das hat ein junger Architekt gebaut. Seht euch das mal an. (...) Das wird ein guter Architekt.“ Der Eiermann war (...) auch ein Meister des Details und der Ordnung usw. Aber er war auch verspielt (...). Was ich nicht kannte, aber nicht schlecht. Er hat sich auch entwickelt, er ist im Laufe der Jahre auch viel klarer geworden. Beim Industriebau war er natürlich hervorragend. (...) Das war ja das Gebiet der Architektur, wo es

²⁰⁵ Ebenda. UK-Stellungen mussten immer wieder neu beantragt werden.

²⁰⁶ Vgl. Egon Eiermann an Herbert Hirche, 2. März 1946, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 71 und 71.

²⁰⁷ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

überhaupt keinen Einfluss gab, politisch. Reine Zweckbauten, wo es von der Qualität des Architekten abhängt, es gut zu machen.²⁰⁸

Die letztgenannte, von Zeitgenossen vielfach geäußerte Einschätzung dieser so genannten Zweckbauten wurde längst einer Revision unterzogen: Industriebauten waren keineswegs eine unbeachtete Nische im politikfreien Raum oder gar ein Versteck, sondern sie wurden im Gegenteil, so Winfried Nerdinger, „im Zeichen der Aufrüstung und des Krieges zu einer Domäne der Moderne“.²⁰⁹ Moderne Architekturkonzeptionen wurden in den Programmen des *Amt Schönheit der Arbeit* und der *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude der Deutschen Arbeitsfront* propagiert und Entwürfe von Protagonisten des *Neuen Bauens* wurden dabei nicht ausgeblendet.²¹⁰

Eiermanns moderne Industriebauten mit großflächiger Verglasung wurden, so Sonja Hildebrandt, sogar zu „Imageträger[n] einer leistungsstarken und technisch innovativen deutschen Industrie“ und galten als Musterbeispiele in der Umsetzung der Forderungen des *Amt Schönheit der Arbeit* für gesunde Arbeitsplätze.²¹¹ Reformistische Maßnahmen dienten dabei nicht allein der Sozialfürsorge: Investitionen wie die Begrünung der Anlagen und Dächer oder auch der Bau von Schwimmbecken für die Arbeiterschaft hatten gleichzeitig kriegswichtige Funktionen.²¹²

Die politische Indienstnahme moderner Gestaltung in der NS-Diktatur war vielfältig. Nicht nur wurde auf dem Gebiet der Industriearchitektur unter dem neuen Regime im Sinne des *Neuen Bauens* gebaut, frühere Bauhaus- und Werkbundmitglieder waren wie beschrieben auch an nationalsozialistischen Propagandaausstellungen beteiligt.²¹³ Egon Eiermann war äußerst erfolgreich mit

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Nerdinger 1993, S. 20. Zur Forschungsgeschichte Hildebrand 1999, S. 195-196.

²¹⁰ Vgl. Hildebrand 1999, S. 201 und Fischer 2012, insbesondere S. 293-316.

²¹¹ Ebenda, S. 205

²¹² Die Begrünungen dienten der Tarnung, Schwimmbecken waren zugleich Löschwasserdépôts, vgl. Hildebrand 1999, S.197-205.

²¹³ Vgl. insbesondere Nerdinger 1993 und Hildebrand 1999.

seinem Beitrag zur Ausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit!*.²¹⁴ Bauhaus-Grafik machte etwa mit Herbert Bayer oder Hein und Hannes Neuner Karriere.²¹⁵ Werkbundgemäße Produktgestaltung lebte in manchem Entwurf als *gute deutsche Form* für das *Amt Schönheit der Arbeit* weiter oder aber auch – bei durchaus unterschiedlichen politischen Biografien – in den Arbeiten von Wilhelm Wagenfeld und Hermann Gretsch. Sie feierte nicht nur im Inland, sondern auch international Erfolge, wie beispielsweise auf der *Triennale di Milano* im Jahr 1936.²¹⁶ In zahlreichen Wohnratgeber-Publikationen der Zeit wurde versucht, für eine Weiterführung der Moderne im NS-System über das Medium der Architektur- und Wohnzeitschriften zu werben.²¹⁷ In den Jahren 1939 bis 1942 erschien in der Tradition des *Deutschen Warenbuches* von 1915 unter der Regie ehemaliger Werkbundmitglieder auch eine mehrbändige *Deutsche Warenkunde*. Sie wurde vom Präsidenten der *Reichskammer der bildenden Künste* Adolf Ziegler zum Propagandainstrument im Sinne einer Erziehung des „deutschen Menschen“ erklärt.²¹⁸

In der Selbstdarstellung der Architekten und Designer nach 1945 wurden derartige Aspekte ausgeklammert.²¹⁹ Am 30. April 1946 schrieb Egon Eiermann an Herbert Hirche:

²¹⁴ Vgl. Hildebrand 1999, S. 138-148.

²¹⁵ Vgl. Rössler/Bauhaus-Archiv 2013.

²¹⁶ Und durchaus auch noch auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1937. Vgl. Lingohr 2015, S. 93-110, insbesondere 103-105.

²¹⁷ Vgl. Fischer 2016, S. 57. Erfolgreiche Beispiele sind hier Mia Seegers im Jahr 1935 im Julius Hoffmann Verlag erschienene *Warenkunde* „Der neue Wohnbedarf: 321 ausgewählte Industrieerzeugnisse als Ratgeber beim Einkauf auf Grund der Werkbundausstellung ‚Wohnbedarf‘“, eine Zusammenfassung ihrer gleichnamigen Rubrik in der Zeitschrift *Moderne Bauformen* oder Hermann Gretschs „Hausrat, der zu uns passt“. Alfons Leitls preiswerter Ratgeber „Behaglich wohnen – und was dazu gehört“ erreichte als *Bauwelt*-Sonderheft zwischen 1934 und 1941 mit fünf Auflagen ein breiteres Publikum. Vgl. Lingohr 2015, S. 93-110.

²¹⁸ Ebenda, S. 105.

²¹⁹ Zu programmatischen und biografischen Kontinuitäten vgl. auch Weißler/Werkbundarchiv 1990, Hartung 2007, S. 202-205, Eisen 2007, S. 206 f., Oestereich 2000a, S. 55 f., Nerdinger 1993 und insbesondere Zentek 2009.

Leitl gibt ein Buch hier heraus, in dem Bauten der Architekten abgebildet sein sollen, die während der Nazizeit versucht haben, anständig zu bauen. Es ist erfreulich, dass er uns auch dazu zählt.²²⁰

Das projektierte Buch des Architekten und Autors Alfons Leitl war die erste Ausgabe der Zeitschrift *Baukunst und Werkform*, die im Jahr 1947 erstmals erschien und eine der maßgeblichen publizistischen Plattformen des Werkbundes werden sollte.²²¹ Rudolf Lodders reklamierte darin quasi einen Freibrief für die Industriearchitekten im so genannten Dritten Reich.²²² Mit seinem Artikel „Zuflucht im Industriebau“ stellte der Architekt die Weichen für eine Rezeption dieses Kapitels moderner Architekturgeschichte, die bis in die 1980er Jahre reichte.²²³ Leitl beschwor in derselben Ausgabe in jener moralisierenden Diktion, die für viele Werkbundquellen der Zeit kennzeichnend ist, den Mythos einer Stunde Null:

Welcher Auftrag, welche Möglichkeit! Über Zusammenbruch und Trümmern eine neue Welt der edlen Formen, der guten Formen des Gebrauchs aufzubauen! Eine Formkultur der Ehrlichkeit, der Werkgediegenheit, gerade aus der Not, der Knappheit und der Armut. Vom Hause, in dem wir wohnen, über die Möbel, mit denen wir leben, bis herab zu Schüssel, Teller, Becher und jeglichem Gerät. Eine neue Ordnung des Gestaltens, abgestuft in Wert und Ausdruck, sparsam, werkstoffgerecht und wohlgebildet. Zeugnis einer geistigen Ordnung.²²⁴

Egon Eiermanns Geschick, während der Zeit des Nationalsozialismus politische Spielräume und persönliche Kontakte für sich und sein Büro zu nutzen und dabei vergleichsweise kompromisslos seine moderne Architekturauffassung weiter verfolgen zu können, wurde von Sonja Hildebrand in ihrer Studie über Eiermanns architektonisches Gesamtwerk bis 1945 dargelegt. „Es kann“ so Hildebrand, „nur eingeschränkt von einer unpolitischen Haltung gesprochen werden“:

²²⁰ Egon Eiermann an Herbert Hirche, 30. April 1946, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 69.

²²¹ Egon Eiermann wurde Mit-Herausgeber.

²²² Vgl. Fischer 2012, S. 293.

²²³ Vgl. Hildebrand 1999, S. 195-196.

²²⁴ Leitl 1947, S. 6.

eher dürfte es sich um einen Verdrängungsprozess gehandelt haben (...) Eiermann definierte sich selbst anscheinend wesentlich über seine künstlerische Haltung. Stilistische Eigenheiten bewertete er mitunter nach moralischen Kategorien oder, nach dem Krieg als Ausdruck einer politischen Zugehörigkeit. Aus der politischen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Indienstnahme und Funktion seiner Bauten zog er keine grundsätzlichen Konsequenzen.²²⁵

Auch Herbert Hirche erinnerte sich:

Der Egon hatte ja tolle Beziehungen, ist ihm zum Teil auch angelastet worden, z.B. zu diesem Dr. Conti (...) Es heißt ja, er hat über den diese Aufträge gekriegt (...) Er war nie in der Partei oder so, war ein bisschen auch so frech, nicht. Nicht ‚Heil Hitler, sondern ‚mit deutschem Gruß‘ und so, hat er immer riskiert. ²²⁶

Hirche selbst hatte diese Chuzpe nicht. Bei behördlichen Schreiben unterzeichnete er durchaus auch mit „Heil Hitler“, was jedoch noch kaum als ein Beleg für ein persönliches politisches Bekenntnis zu deuten ist, eher als pragmatische bis opportunistische Anpassungsleistung bei an offizielle Stellen gerichteten Anliegen wie Bittbriefen.²²⁷ Herbert Hirche war kein Anhänger der Nationalsozialisten. Dass er bei der Übergabe der Pläne für die *Reichsausstellung der Deutschen Textil- und Bekleidungsirtschaft* im Jahr 1937 trotz seiner prekären Lage das Angebot Sagebiels ausschlug, Mies' Büro zu verlassen und weiterhin für ihn zu arbeiten, ist hier nur ein Hinweis.²²⁸ Eine widerständige politische Position hat Hirche jedoch nicht eingenommen. Die im Nachlass Herbert Hircches erhaltene Korrespondenz enthält kaum politische Äußerungen. Gerade für die Zeit vor 1945 ist der im

²²⁵ Hildebrand 1999, S. 239.

²²⁶ Leonardo Conti, Chef der Reichsärztekammer und Leibarzt Adolf Hitlers. Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

²²⁷ Vgl. z.B. Anträge für Bezugsscheine für ein paar Schuhe für die Baustelle in Eilenburg: Herbert Hirche an den Bezirksbürgermeister Wilmersdorf/Kartenstelle, Dezember 1939 bis Mai 1940, HUB/UA, Blätter 107-110.

²²⁸ Schon im Vorfeld der Ausstellungsplanungen äußerte Hirche Mies gegenüber seine Skrupel, ob es denn vertretbar wäre, einen Auftrag zu übernehmen, der explizit nationalsozialistischen Propagandaintereessen diene. Skrupel, die Mies bekanntlich nicht teilte, wie sich auch aus seiner Antwort auf Hircches Einwände schließen lässt: „Was wollen Sie, Hirche?! Michelangelo war ein Heide“, Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996. Vgl. auch Hochmann 1989, S. 283.

Werkbundarchiv überlieferte Bestand allerdings äußerst lückenhaft und erfährt auch durch den Nachlass-Splitter im Archiv der Humboldt-Universität nur eine unvollständige Ergänzung. Zudem sind Hirches eigene Briefe, die durch ihren Versand möglicherweise in Nachlässen der Adressaten erhalten sind, im Werkbundarchiv selbstredend nur insoweit vorhanden, als Hirche Durchschläge machte oder Konzepte notierte, bevor er seine Briefe ins Reine schrieb und diese auch aufbewahrte – was er allerdings vielfach tat.

Im Rahmen dieser Dissertation ist hierzu eine breitere Forschung nicht zu leisten. Es steht aber zu erwarten, dass die aktuell durchgeführte Untersuchung der Netzwerke der in Deutschland verbliebenen Bauhäusler in den 1930er und 1940er Jahren ein differenzierteres Bild der jeweils eingenommenen Haltungen ermöglichen, sowie eine vertiefte Einsicht geben wird in die teilweise auch widersprüchlichen individuellen Verhaltensweisen und die Komplexität der zeitgeschichtlichen Situation.²²⁹ In Briefkontakt stand Hirche unter anderem mit Pius Pahl, Fritz Koch, Egon Hüttmann, Günter Conrad, Hubert Hoffmann und Willy Hauswald.²³⁰ Ein größeres Konvolut an Briefen von Hannes und Eve Neuner überliefert Zeugnisse der freundschaftlichen Verbindung der Ehepaare bis in die 1950er Jahre.²³¹

Ein Brief Willy Hauswalds an Hirche aus dem Jahr 1945 belegt immerhin, dass Eiermanns ehemalige Mitarbeiter dessen politisches Lavieren durchaus kommentierten.²³² Dennoch scheint Hirche auch mit historischem Abstand nicht kritisch reflektiert zu haben, wie weitreichend die Instrumentalisierung des modernen Industriebaus durch das nationalsozialistische Regime war. Wie viele

²²⁹ Vgl. *Bewegte Netze* (2019).

²³⁰ Vgl. WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1933 bis 1945, Mappe Korrespondenz „1930er/1940er Jahre“.

²³¹ Vgl. ebenda.

²³² Vgl. Willy Hauswald an Herbert Hirche, 16. Dezember 1945, ebenda. Hauswald bezieht sich hier auch äußerst kritisch auf andere gemeinsame Bekannte wie etwa Friedrich Engemann, der offenbar zu denjenigen gehört hatte, die eine Hakenkreuzfahne auf dem Dach des Bauhauses gehisst hatten, vgl. ebenda. War Engemann in Hirches Jugendjahren und auch noch in seiner Ausbildungszeit am Dessauer Bauhaus eine Art Mentor Hirches, so fehlen bislang Hinweise auf weiteren Kontakt zwischen Engemann und Hirche nach der Schließung des Bauhauses im Sommer 1933.

seiner Zeitgenossen hielt auch Hirche eine modernistische Ästhetik als Nachweis einer unpolitischen Haltung für hinreichend.²³³

Signifikant ist hierfür seine Schilderung einer Episode aus den Wochen des Kriegsendes. Hirche war zum Zeitpunkt der Einnahme Eilenburgs durch amerikanisches Militär noch vor Ort. Bei einem Verhör wurde er nach seiner Position und politischen Haltung befragt: Wenn er nicht Soldat war, dann müsste Hirche als junger Mann doch ein Amt in der Partei gehabt haben. Hirche entgegnete darauf: „Ich habe hier gebaut, (...) ich bin Architekt“.²³⁴ Der Einwand, weshalb er sich denn in dieser Form für den Krieg eingesetzt hätte, schien Hirche in Anbetracht der damaligen politischen Lage, in der es ab 1939 für Architekten keine andere Arbeitsmöglichkeit bei größeren Bauprojekten gab, wenig angebracht.²³⁵ Auf die Nachfrage, weshalb er nicht in die Partei eingetreten sei, antwortete Hirche dem untersuchenden Offizier:

Ich komme von da und da her. Ich bin von Hause aus Architekt und komme aus dieser Richtung. [Ich] habe (...) am Bauhaus studiert und war Mitarbeiter von Mies van der Rohe. Ich kann das nur so darstellen, dass das eine Haltung war, da konnte man nicht Nazi sein.²³⁶

Hirche erinnerte sich, dass er sich in diesem Verhör sogar aufgrund seiner Bauhaus-Zugehörigkeit legitimieren konnte. Sie bewahrte ihn vor amerikanischer Kriegsgefangenschaft.²³⁷ Hirche kehrte nach Berlin zurück. Die schon schwer zerstörte Propellerfabrik wurde nach der Übernahme durch die russischen Streitkräfte demontiert. Hirche sollte noch mehrmals nach Eilenburg fahren, um den Auftrag für Eiermann abzuwickeln, der sich inzwischen im Südwesten Deutschlands niedergelassen hatte.

²³³ Vgl. Breuer 2007a, S. 60.

²³⁴ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

²³⁵ „Dumme Frage, nicht, (...) man war ja in der Situation.“ Ebenda.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ „Da war ein Offizier, der dabeistand, der hat sich dann eingemischt (...), der wusste Bescheid über das Bauhaus, Mies van der Rohe und so. Der war ein gebildeter Mann.“ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

Der Auftrag als Bauleiter für die kriegswichtige Industrie sicherte nicht nur Hirches Lebensunterhalt, schützte ihn vor dem Kriegsdienst und rettete ihm vermutlich das Leben.²³⁸ Er ermöglichte Hirche gleichzeitig eine ununterbrochene Berufspraxis als Architekt.

Letztlich [war] meine Arbeit in Eilenburg (...) auch mein Glück. (...) Der Vorteil war natürlich sowieso, dass du den ganzen Krieg über gearbeitet hast, gebaut hast und auch gelernt hast usw. anstelle, dass du als Soldat irgendwo warst. [Die] Jahre, die du Soldat warst, waren für deinen Beruf verloren.²³⁹

Hirche blieb auch nach 1945 mit Egon Eiermann in Kontakt.²⁴⁰ Der erhaltene Briefwechsel zwischen Eiermann und Hirche aus der Zeit nach Kriegsende betrifft vorwiegend das Eilenburger Projekt.²⁴¹ Mehrmals schlug Eiermann Hirche vor, doch in den Westen nachzukommen. Tatsächlich sollte Hirche 1951 noch einmal für eine kurze Zeit in Eiermanns Karlsruher Büro mitarbeiten.²⁴²

In Hirches Bauhaus-Zeit sowie in den ersten Jahren seiner Berufstätigkeit zwischen 1933 und 1945 entstanden persönliche Verbindungen, die für seine Berufsbiografie nach Kriegsende relevant werden sollten. Hirches Bauhaus-Hintergrund, die Mitarbeit bei Egon Eiermann und Lilly Reich, insbesondere aber im Büro von Ludwig Mies van der Rohe war im (westlichen) Nachkriegsdeutschland per se eine gute Referenz. Hirche, der zudem – so jedenfalls der jetzige Kenntnisstand – in vergleichsweise geringem Maß in das

²³⁸ Hirches Büropartner Günther Andretzke wurde gegen Kriegsende noch eingezogen und kam ums Leben. Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

²³⁹ Ebenda.

²⁴⁰ Schon im Oktober 1947 reiste Hirche nach Süd- und Westdeutschland und besuchte auch Eiermann. Vgl. handschriftliche Notizen Oktober 1947, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Notizbuch aus dem Jahr 1947, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

²⁴¹ Eiermann erkundigt sich nach einer eventuellen Rettung von Unterlagen und Plänen, nicht zuletzt, um noch finanzielle Ansprüche gegenüber der Firma Schwarz bzw. der Treuhand geltend machen zu können. Vgl. Briefwechsel Egon Eiermann und Herbert Hirche, HUB/UA Nachlass Herbert Hirche.

²⁴² Vgl. Briefwechsel Egon Eiermann und Herbert Hirche, HUB/UA Nachlass Herbert Hirche. Hirche bearbeitete Wettbewerbsbeiträge für die Krefelder Textilfachschule und das Auswärtige Amt. Eiermann hatte ihn auch für die Bauleitung des Funkhauses in Stuttgarter Funkhauses angefragt, ein Projekt, das jedoch nicht zur Ausführung kam.

nationalsozialistische System verstrickt war, bot sich aufgrund dieser Biografie geradezu an, in Werkbund-dominierten Arbeitsfeldern die Fortschreibung der Gestaltungskonzepte der Weimarer Moderne in die Nachkriegszeit und damit zugleich ein besseres Deutschland zu repräsentieren. Dies soll in den folgenden Kapiteln dargelegt werden.

Kapitel 4: „Werkbund- und Bauhaustradition auf Ruinenfeldern“

4.1. Die Gruppe Werkbund im Hochbauamt des Berliner Magistrates

Zum 1. September 1945 wurde Herbert Hirche durch Vermittlung Gustav Hassenpflugs vom Berliner Magistrat mit Wiederinstandsetzungsarbeiten beauftragt.²⁴³ Hassenpflug war seit Kriegende verantwortlich für den Wiederaufbau der *Charité* und koordinierte die Kontaktaufnahme ehemaliger Bauhäusler. Hirche arbeitete zunächst für die so genannte Seuchenbettenaktion, die Räume herrichtete für die für den Winter erwarteten Ruhr-, Typhus-, und Lungenkranken.²⁴⁴ Im Juli 1946 wechselte er in das *Hauptamt für Stadtplanung*.²⁴⁵ Hier leitete Hans Scharoun als Stadtbaurat die *Abteilung für Bau- und Wohnungswesen*.²⁴⁶ Ab August 1947 war Hirche zudem als freischaffender Architekt gemeldet.²⁴⁷

Wie überall in Deutschland versuchten ehemalige Werkbundmitglieder auch in Berlin, den Verband neu ins Leben zu rufen. In der geteilten Stadt stellte sich die Lage besonders kompliziert dar. Noch im Juli 1947 hieß es:

²⁴³ Vgl. Gustav Hassenpflug an Herbert Hirche, 25. August 1945, HUB/UA Nachlass Herbert Hirche, Blatt 42.

²⁴⁴ Vgl. Eduard Ludwig an Ludwig Mies van der Rohe, 7. November 1945, MoMA, New York, The Mies van der Rohe Archive, Mappe „Correspondence MR - Eduard Ludwig“.

²⁴⁵ Vgl. Zeugnis des Magistrats von Gross-Berlin für Herbert Hirche vom 31. August 1949, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1. Laut Lebenslauf vom 10. September 1949 war Hirche ab August 1946 im Hauptamt für Stadtplanung tätig, vgl. Manuskript, ebenda. Vgl. auch: Kalendereintrag am 15. Juli 1946: „Bei PLA II angefangen“, Kalender 1946, WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 2. Vgl. auch Lebenslauf, 13. Januar 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Korrespondenz“.

²⁴⁶ Z.B.: „Aufgabengruppen einer Abteilung Werkbund im Amt für Hochbau des Magistrats der Stadt Berlin“, WBA-MDD, ADO 6-33/46. Mit der Wahl des Berliner Abgeordnetenhauses vom 20. Oktober 1946 verschoben sich die politischen Verhältnisse. Hans Scharoun wurde durch Karl Bonatz ersetzt. Vgl. Geist/Kürvers 1989, S. 183.

²⁴⁷ Vgl. Bescheinigung vom 12. August 1947 des Magistrat von Gross-Berlin, Abteilung Volksbildung, Hauptamt Kunst, Amt Bildende Kunst, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

Infolge der außerordentlichen Schwierigkeiten, die gerade in Berlin und im Osten vorliegen, war es bisher noch nicht möglich, den Werkbund hier zu konstituieren. Wir stehen jedoch in intensiven Verhandlungen mit den Zentralverwaltungen der Ostzone wegen der offiziellen Zulassung des Werkbundes für das gesamte Gebiet, außerdem haben wir einen Antrag betreffs Genehmigung speziell für Berlin bei der Alliierten Kommandatur eingereicht (14 mal in deutsch, 6 mal in englisch, 4 mal in russisch, 3 mal in französisch!).²⁴⁸

Seit dem 17. Oktober 1945 tagte jedoch im Büro von Hans Scharoun regelmäßig eine (Arbeits-)Gruppe *Werkbund*, auch *Abteilung Werkbund im Amt für Hochbau des Magistrats der Stadt Berlin* genannt. Neben Scharoun gehörten zum Arbeitskreis einige Werkbundprotagonisten der Vorkriegszeit wie Lilly Reich, die Architekten Max Taut und Theo Effenberger sowie die Kunsthistoriker Adolf Jannasch, Edwin Redslob und Ernst Jentsch, Mitarbeiter beim *Amt für Bau und Wohnungswesen* des Magistrates. Etwas später stießen Alfred Werner, Martin Mächler und der Grafiker Hans Leistikow dazu. Die Berliner Gruppe stand in regelmäßigem Austausch mit den Dresdener Werkbundaktivisten Heinrich König, Wilhelm Wagenfeld und Stefan Hirzel.²⁴⁹ Lilly Reich war in diesem Kreis bis zu ihrem frühen Tod im Dezember 1947 die treibende Kraft. Sie war es auch, so schrieb Hirche in einem Brief an Günter Conrad im Jahr 1948, die in diese „alte Herrenangelegenheit“ einige jüngere Architekten zur Mitarbeit heranzog wie Eduard Ludwig, Gustav Hassenpflug und Herbert Hirche.²⁵⁰

²⁴⁸ Vgl. Ernst Jentsch an Max Wiederanders vom 10. Juli 1947, IfZ Arch ED 920, Bd. 452. Zur Situation nach Kriegsende vgl. auch Oestereich 2000a, S. 47-57 und S. 59-62.

²⁴⁹ Heinrich König erinnerte sich an monatliche Treffen. Vgl. Heinrich König an Karl Otto, 3. Januar 1961, UdK/UA, Personalakte Eduard Ludwig. Eine Werkbund-Gründung wurde in der sowjetischen Besatzungszone letztlich nicht bewilligt, vgl. Oestereich 2000a, S. 59 und Thiekötter 1989, S. 41.

²⁵⁰ Herbert Hirche an Günter Conrad, undatiert [Anfang 1948], WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Korrespondenz“. Vgl. auch Eduard Ludwig an Ludwig Mies van der Rohe, 7. November 1945, MoMA, New York, The Mies van der Rohe Archive, Mappe „Correspondence MR – Eduard Ludwig“: „Der neue Werkbund mit Redslob an der Spitze ist eine geplante Lösung, die auch meines Erachtens nicht den Traditionen entspricht, hatte doch ehemals die Führung immer ein Mann vom Fach. Einfluß [sic] auf die Dinge haben wir nicht, denn noch sind wir keine Mitglieder dieses erlauchten Kreises.“

„Von größter Wichtigkeit ist es“, so heißt es im Sitzungsprotokoll vom 28. November 1945, „den DWB bei dem Neuaufbau Berlins positiv zu beteiligen“.²⁵¹ Die *Gruppe Werkbund* formulierte einen programmatischen „Rahmenentwurf“.²⁵² In Rückbezug auf die Gründungssatzung des Werkbundes, in der fünfzig Jahre zuvor als Zweck des Bundes „die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handel durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme in allen einschlägigen Fragen“ festgeschrieben worden war, hieß es jetzt, sowohl für den technischen und industriellen Aufbau im Inland als auch mit Blick auf den zu erwartenden Export müsse der Qualitätsgedanke des Werkbundes „mehr denn je im Vordergrund stehen“:²⁵³

Für die Zukunft handelt es sich vielfach um ganz neue, unmittelbar aus dem Bedürfnis der Gegenwart entspringende Aufgaben, so dass die Erneuerung des DWB [Deutscher Werkbund] ganz besonders ein Bekenntnis gegenüber der Zukunft bedeutet, der schöpferische Kräfte zugeführt werden müssen und die mit künstlerischer Gesinnung und dem Streben nach Ausschaltung aller Unehrllichkeit und Verlogenheit bei der Gestaltung industrieller und handwerklicher Formen erfüllt werden soll.²⁵⁴

Die Auseinandersetzung mit der jüngsten politischen Vergangenheit war auch hier wenig differenziert. Ästhetische und programmatische Kontinuitäten sowie Anpassungsleistungen der in Deutschland gebliebenen Werkbundmitglieder wurden ausgeblendet:

Insbesondere gilt es, die Kluft zu überbrücken, die durch die Unterbindung der Werkbundarbeit während der nationalsozialistischen Herrschaft entstanden war (...) Während der faschistischen Zeit wurde eine nicht zu übersehende Zahl von Bauten, Werken und gewerblichen Abreiten [sic!] in Auftrag gegeben, bei denen

²⁵¹ WBA-MDD, Q 23, ADK 6 - 87/45.

²⁵² „Rahmenentwurf“, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Ebenda.

nicht nur die formale Gestaltung, sondern vor allem die Gesinnung, aus der heraus sie geschaffen wurden, zu beanstanden und zu bekämpfen ist. Auch unter diesen Gesichtspunkten stellt die Erneuerung des Werkbundes eine allgemeine Forderung dar.²⁵⁵

Ein im Nachlass Hirches überliefertes Schriftstück aus dem Kontext der Berliner Werkbundarbeitsgruppe mag in Grundzügen auch Hirches Selbstverständnis nach Kriegsende wiedergeben:

Zu wenig sind es noch, die Älteren, die einstigen Träger des neuen Bauwillens. Mancher hat das Land seinerzeit verlassen, und viele sind nicht mehr am Leben. Und die Jüngeren, die Schüler, die deren Ideen zu den ihren machten, die in ihrem Geiste weiterarbeiten und weiterentwickeln. Sie stehen einer fast unlösbaren Aufgabe gegenüber. Alle jüngeren Kräfte aber, die sich zu diesem neuen Geiste bekennen, rufen wir auf, mitzuarbeiten. Wir Architekten können es auch nicht allein. Wir brauchen alle Kräfte, die im Einfachen unseres gegenwärtigen Schicksals ihre tugendhafte Aufgabe sehen.²⁵⁶

In seiner Rede zur Neugründung des Berliner Werkbundes im Dezember 1949 hatte Theo Effenberger immerhin von einer „durch verbrecherische Tat gehäufte[n] Schuld“ gesprochen, einer Schuld jedoch, die durch kommende Generationen abgetragen werden könnte, „durch Leistungen, deren Wert und Umfang nicht zu übersehen“ wären.²⁵⁷ Christopher Oestereich wies darauf hin, dass Effenberger damit genau jene Maxime aussprach, an der sich die Wiederaufbau- und Wirtschaftswundergesellschaft insgesamt orientieren sollte: „Aus der Opfersituation wurde der Aufbau geleistet, die folgende Zeit des verstärkten Ausbaus und Konsums lenkte ab von der moralischen und politischen Konfrontation mit der Vergangenheit“.²⁵⁸

²⁵⁵ Ebenda.

²⁵⁶ Typoskript ohne Autor, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1949 bis 1950, Mappe „Notizen 1945 bis 1950“.

²⁵⁷ Theo Effenberger zit. nach Oestereich 2000a, S. 101.

²⁵⁸ Ebenda.

Eine Aufgabenliste des Berliner Werkbundes vom 9. Januar 1946 kann exemplarisch für die hochgesteckten Ambitionen aller Werkbundgruppen in der unmittelbaren Nachkriegszeit stehen.²⁵⁹ Wie ehemals verstanden sie sich als Bindeglied zwischen Gestaltern und Industrie. Ihre konkreten Vorhaben bezogen sich, gemäß dem alten Werkbundanspruch, das gesamte Lebensumfeld im Sinne der Moderne zu prägen, auf Stadt- und Landesplanung, Landschafts- und Gartenkunde und den Siedlungsbau.²⁶⁰ Sie sahen sich als zuständige Instanz im Bereich Um- und Ausbauten, in der Frage der Entwicklung von Möbel- und Einrichtungsgegenständen sowie der „Haus- und Lebensgestaltung“.²⁶¹

Kernanliegen waren die Beteiligung an der architektonischen Neugestaltung der Stadt Berlin wie auch an internationalen Fragen des so genannten Wiederaufbaus. Als Voraussetzung für eine öffentliche Wirksamkeit strebte die Gruppe einen kontinuierlichen Kontakt mit Presse und Rundfunk an sowie die Zusammenarbeit mit Kulturämtern, Kammern, Gewerkschaften und Parteien. Als geeignete Mittel und Propagandainstrumente für die Überzeugungsarbeit bei Produzenten, Händlern und Konsumenten wurden Ausstellungen, Verkäuferschulung und Kurse für Handelsvertreter, Wettbewerbe, Einfluss auf Werbewesen und Grafik, Gutachtertätigkeit sowie Lehrmittel und Publikationen genannt. Geplant waren der Aufbau einer Bibliothek und das Anlegen von Nachschlagekarteien, die Gründung und Betreuung eines Bildarchives, einer Werkbundzeitschrift, eines Werkbundjahrbuches sowie die Initiierung eines neuen Warenbuches.²⁶²

Ein umfangreiches Programm also, das in den ersten Jahren nach dem Krieg nicht einmal ansatzweise realisiert werden konnte, das aber doch die Perspektiven und zukünftigen Handlungsfelder der Werkbundarbeit beschreibt. Nicht aufgenommen in den Katalog war das Thema der Gestalter-Ausbildung, obgleich

²⁵⁹ „Aufgabengruppen einer Abteilung Werkbund im Amt für Hochbau des Magistrats der Stadt Berlin“, WBA-MDD, ADO 6-33/46.

²⁶⁰ Vgl. Ebenda.

²⁶¹ Ebenda.

²⁶² Vgl. ebenda.

es in vielen Sitzungen der Gruppe zur Sprache kam und Lilly Reich schon im April 1946 hierzu ein Diskussionspapier vorlegte (vgl. Kapitel 6).

Für folgende Aufgabengebiete wurden Arbeitskreise gebildet:

1. Bauen in Stadt und Land
2. Industrielle und handwerkliche Produktion. Normung, Typisierung.
Warenbuch
3. Landschafts- und Gartenkunde. Heimatkunde
4. Erziehungsfragen künstlerischer und handwerklicher Art
5. Einflussnahme auf die Geschmacksbildung, Fühlung mit Presse, Kammern,
Künstlern und Rundfunk
6. Architekturzeitschrift
7. Ausstellungen, Wettbewerbe
8. Wiederbelebung der handwerklichen und industriellen Techniken
9. Laufende Geschäftsführung. Bibliothek und Kartothek. Bildarchiv. Vorträge²⁶³

Die Diskussionen innerhalb der Berliner Werkbundgruppe wurden 1998 auf der Grundlage der Protokolle im Berliner Werkbundarchiv von Angelika Thiekötter nachgezeichnet.²⁶⁴ Durch ergänzende Dokumente aus dem Nachlass Herbert Hirches können im Rahmen der Dissertation die Pläne und Initiativen auf den Gebieten „Wohnen“ und „Möbelbau“, in die Hirche involviert war, jetzt genauer in den Blick genommen werden.

Lilly Reich, Martin Mächler und Eduard Ludwig übernahmen die Arbeitsfelder „industrielle und handwerkliche Produktion, Normung, Typisierung und Warenbuch“. Im Februar 1946 wurde Herbert Hirche als weiterer Mitarbeiter hinzugebeten.²⁶⁵ Im August erweiterte sich dieser Kreis unter der Leitung von Lilly Reich mit Georg Leowald, Robert Lenz, Hinnerk Scheper, Gustav

²⁶³ „Arbeitskreise der Gruppe WERKBUND in der Abt. für Bau- und Wohnungswesen des Magistrats der Stadt Berlin“, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950 Berlin, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁶⁴ Vgl. Thiekötter 1989 und dieselbe 1990.

²⁶⁵ Vgl. Protokoll der Werkbundsitzung vom 20. Februar 1946, WBA-MDD, Q 23 ADK 6 – 93/46.

Hassenpflug, Theo Effenberger und Paul Henning zur *Arbeitsgruppe Innenausbau des DWB*.²⁶⁶

Unmittelbar nach 1945 war das Thema Produktgestaltung zuallererst mit dem Wiederherrichten und Einrichten von Wohnungen verbunden.²⁶⁷ Angesichts der dramatischen Mangellage war der Werkbund optimistisch, im Sinne der Moderne lenkend auf Entwurf und Produktion Einfluss nehmen zu können: Die Not würde zu Zweckmäßigkeit, Materialgerechtigkeit und Versachlichung der Formen führen. Lilly Reich bezeichnete die aktuelle Notlage gar als einen „günstige[n] Augenblick“, einer „wirklich kulturell hochstehenden Wohnform den Weg zu bereiten“:

Die veränderten Lebensumstände und die Knappheit an Materialien und Arbeitskräften zwingen dazu, auch für die innere Einrichtung der Wohnung und für die Gestaltung der Möbel neue Wege zu suchen. (...) Die Bindung an überkommene Formen, die mit schlecht furnierten Möbeln eine falsche bürgerliche Atmosphäre vortäuschten, oder bäuerliche oder biedermeierliche Erinnerungen weckten, ist heute leicht zu durchschneiden.²⁶⁸

Lilly Reich war in diesen Monaten von Hans Scharoun damit beauftragt worden, große Wohnungen mit sechs oder sieben Zimmern in Klein- oder Apartmentwohnungen mit gemeinschaftlichen Sanitär- und Wirtschaftsräumen umzuwandeln.²⁶⁹ Schon im September 1945 hatte sie das Positionspapier „Die Einrichtung der Wohnung. Planung für Möbelgestaltung“ verfasst mit dem Ziel, „dem Qualitätsgedanken des Deutschen Werkbundes wieder den Weg zu bereiten

²⁶⁶ Vgl. Protokoll der Werkbundsitzung vom 7. August 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950 Berlin, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“ und handschriftliche Notizen Hirches ebenda.

²⁶⁷ Vgl. Hirdina 1988, S. 11.

²⁶⁸ Lilly Reich: Die Einrichtung der Wohnung. Planung für Möbelgestaltung., WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Dokumente Berliner Werkbundgruppe“ nach 1945.

²⁶⁹ Vgl. Herbert Hirche an Günter Conrad, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1933 bis 1945, Mappe „Korrespondenz Hirche 1930/1940er Jahre“.

und die Industrie fester in diese Ideen zu binden.“²⁷⁰ Ihre Vorschläge gründen auf Konzepten der *Neuen Wohnung* der Weimarer Zeit, beziehen sich aber auch ganz konkret auf die aktuelle Mangelsituation und die Ausstattung der jetzt zu entwickelnden neuen Kleinwohnungstypen. Lilly Reichs Text war zweifellos eine Arbeitsgrundlage der „Gruppe Innenausbau“. Deshalb wird er hier zusammengefasst wiedergegeben:

Schon bei der Grundrissplanung sollten Architekten nach dem Vorbild Amerikas und Schwedens bauseits einzurichtende begehbare und zu belüftende Kleiderkammern vorsehen. Da dann keine großen Kastenmöbel und Kleiderschränke gebraucht würden, sondern nur mehr niedrige Einrichtungsgegenstände, könnten auch kleine Räume größer und freier wirken. Sinnvoll wären an den Wänden aufgehängte Möbel, für deren Montage ebenfalls bauseits Vorrichtungen einzuplanen wären.²⁷¹

Die Anzahl der Einzelmöbel wäre zu beschränken. Lilly Reich plädiert anstelle des „Entwurf[es] für den Raum“ – das alte Werkbund-Feindbild der so genannten kompletten Garnitur – für eine Zusammenstellung von guten Einzelstücken, die sowohl im Material als auch in der Farbgebung verschieden sein könnten.²⁷²

Ausführlich thematisiert Reich den Mangel an Material und Arbeitskräften sowie die allgemeine Notlage: Angesichts der Knappheit an Holz jeglicher Art und Leim müsste die Konstruktion der neu zu entwickelnden Möbel im Hinblick auf die Ersparnis dieser Materialien überprüft werden. Lilly Reich schlägt Sperrplatten auf Rahmengestellen, Dicktenverleimung oder die Verwendung von Pressplatten vor. Für Kastenmöbel könnten, um Material und Arbeit zu sparen, Rollläden

²⁷⁰ Lilly Reich: Die Einrichtung der Wohnung. Planung für Möbelgestaltung, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁷¹ Vgl. ebenda.

²⁷² Ebenda.

eingesetzt werden.²⁷³ Möbel ohne in den Raum ragende Türen oder Schubladen wären besonders für kleine Räume und Küchen sinnvoll.²⁷⁴

Fortschritte der Technik, die in den letzten Jahren für die Kriegsproduktion, vor allem im Flugzeugbau entwickelt wurden, könnten für die Entwicklung neuer Möbel genutzt werden, desgleichen auch neue Materialien. Insbesondere auf dem Gebiet der Kunststoffe müsste für den Möbelbau intensiv geforscht werden, „denn diese Möbel sind wahrscheinlich die Möbel der Zukunft, Dank [sic!] ihrer Sauberkeit, Leichtigkeit und Billigkeit“.²⁷⁵

Für Kücheneinrichtungen oder Sitzmöbel in Garten und Wohnung schlägt Lilly Reich aufgrund seiner glatten Oberfläche und Sauberkeit das Material Stahlblech vor. Stahlblech wäre insofern geeignet, als auch kleinere Produktionswerkstätten preiswerte Serienprodukte herstellen könnten. Beim Stahlrohr wäre eine Verbilligung anzustreben. Es böte sich insbesondere für federnde Möbelstücke und Konstruktionsteile an.²⁷⁶

Bei Heimtextilien gelte es, Alternativen für gemusterte Druckstoffe zu entwerfen, die bis auf wenige Ausnahmen „einen falschen Anspruch“ hätten und „allein durch das Größenverhältnis ihrer Muster nicht verwendbar“ wären.²⁷⁷ Mit dem Ziel einer Minimierung der Hausarbeit und zur Einsparung von Textilrohstoffen und Waschmitteln könnte ohnehin auf Tischwäsche ganz verzichtet werden, vorausgesetzt, die Tischplatten wären aus geeignetem Material.²⁷⁸

Auch bei Sitzmöbeln aus Holz war Materialersparnis das ausschlaggebende Argument. Gutes Polstermaterial stünde aktuell nicht zur Verfügung.

²⁷³ Lilly Reich hatte selbst schon vielfach Rollläden in ihren Möbelentwürfen eingesetzt, wie beispielsweise auch drei Jahre zuvor bei Kastenmöbeln für das „Junggesellenzimmer“ ihres Bruders, vgl. Günther 1988, S. 67.

²⁷⁴ Vgl. ebenda.

²⁷⁵ Ebenda.

²⁷⁶ Vgl. ebenda.

²⁷⁷ Ebenda.

²⁷⁸ Vgl. ebenda.

Alternativen wären lose aufliegende Sitzkissen auf Gurtbespannung oder eingehängte Federungen aus anderen Materialien, „im besonderen [sic!] auch, da sie formal dem Charakter der neuen Wohnung besser entsprechen werden und die Klubsessel-Atmosphäre bannen.“²⁷⁹

Bei Einrichtungsgegenständen wie Leuchten, Beschlägen, Tapeten, Porzellan oder Glas könne man auf Typen zurückgreifen, wie sie im Warenbuch und anderen „Nachschlagewerke[n] für Einrichtungen aus früheren Jahren“ als vorbildliche Modelle aufgeführt wären.²⁸⁰ Lilly Reich war überzeugt, dass die „Notwendigkeiten, die sich aus Materialmangel und der allgemeinen Notlage ergeben, und die neue Wege und neue Formen für die Wohnung bringen werden“ den Wünschen der Bevölkerung entgegenkämen.²⁸¹

Soweit Reichs Vorschläge. Sie forderte eine zentrale Planungsabteilung für Möbelgestaltung beim Berliner Magistrat, die sowohl die Sichtung und Sammlung der in der Industrie bereits vorhandenen geeigneten Möbel und Waren vornehmen als auch die Vorbereitung und Entwurfsbearbeitung neuer Modelle initiieren sollte.²⁸²

Die Idee, eine solche Planstelle zu schaffen, scheint im Magistrat Anfang 1946 aufgegriffen worden zu sein. In diesem Zusammenhang taucht in den Dokumenten der *Gruppe Werkbund* zum ersten Mal der Name Herbert Hirche auf als einer der Kandidaten für die projektierte Stelle. In einem Aktenvermerk heißt es:

Um die beschränkte Menge Material, die uns zur Verfügung steht, sinnvoll für den Ausbau einzusetzen, schlägt Prof. Scharoun vor, die von uns hierfür vorgesehene Planstelle zu besetzen. Die Aufgabe würde vorerst im wesentlichen [sic!] folgende sein: Aufstellung einer Produzentenliste, Ermittlung des Bedarfs, Aufstellung der

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Ebenda.

²⁸¹ Ebenda.

²⁸² Vgl. ebenda

Normen, evtl. Bildung eines Ausschusses. Bei der Besetzung ist an Architekt Ludwig, Architekt Hirche in Zusammenarbeit mit Lilly Reich gedacht.²⁸³

In einem weiteren Dokument aus dem Zusammenhang der Werkbundgruppe wird nur noch Hirche, inzwischen am Hauptamt für Stadtplanung tätig, als Besetzung für die Stelle genannt, der die Entwurfsbearbeitung des Planungsamts „im Einvernehmen mit dem Arbeitskreis Innenausbau [Hervorhebung im Original] des Deutschen Werkbundes“ übernehmen sollte.²⁸⁴ Im Protokoll einer Besprechung der Möbelgruppe am 19. September 1946 heißt es:

Für die Abteilung dieser Herstellung [von Möbeln, die seitens des Magistrats in Auftrag gegeben und verteilt werden] wird als Bearbeiter Arch. Hirche, bzw. das Hauptplanungsamt Berlin in Vorschlag gebracht. Arch. Hirche gilt dann gleichzeitig als Vertrauens- und Mittelsmann [sic!] der Möbelgruppe des Deutschen Werkbundes.²⁸⁵

Offensichtlich blieb es bei einem Vorhaben, denn im Oktober 1946 reichte die Arbeitsgruppe nochmals eine schriftliche Eingabe ein: „die Befriedigung des ebenso dringenden und riesigen Bedarfs an Möbeln und Einrichtungsgegenständen für den täglichen Gebrauch“ für „hunderttausende von Flüchtlingen und Ausgebombte[n]“ müsste über eine zentrale Stelle für Möbelbeschaffung und -herstellung geregelt und gesichert werden.²⁸⁶ Die Vergabe der Möbel sollte über Bezugsscheine erfolgen. „Eine neue und sehr ernste Aufgabe ist zu lösen“, heißt es hier:

²⁸³ Vgl. Aktenvermerk des Hauptamts für Planung II vom 29. Januar 1946, WBA-MDD, ADO 6 - 36/46.

²⁸⁴ Typoskript, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁸⁵ Protokoll der „Besprechung der Möbelgruppe des Werkbundes bei Frau Reich“, 16. September 1946, ebenda.

²⁸⁶ Lilly Reich an Herbert Hirche: „Arbeitsgemeinschaft „Innenausbau“ des D.W.B.“, 16. bzw. 19. Oktober 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

Eine sehr reale Aufgabe, die aber die geistigen Forderungen nicht außer Acht lassen darf, sondern die Verantwortung gegenüber unserer kulturellen Situation und dem Ausdruck unserer kulturellen Gesinnung in gleicher Weise berücksichtigen muss, wie die wirtschaftlichen sozialen und produktionstechnischen Fragen. Das Ziel der Arbeit ist die Schaffung einer neuen Wohnform aus den Notwendigkeiten unserer veränderten Lebens- und Wohnverhältnisse.²⁸⁷

Die letzte Information zu diesem Projekt ist eine Einladung Lilly Reichs an die Mitglieder der Arbeitsgruppe im Dezember 1946: Die Honorarberechnung der beteiligten Architekten müsste geklärt, sowie das Programm durch Angaben über die Art, die Anzahl und die Größen der Möbel ergänzt werden. Auf der Grundlage dieser noch fehlenden Angaben wollte Hans Scharoun – zu dieser Zeit schon nicht mehr Stadtbaurat – mit der Abteilung Wirtschaft des Magistrates verhandeln.²⁸⁸

Die Planstelle scheint nicht realisiert worden zu sein. Herbert Hirche jedenfalls war ab Januar 1947 als Referent für Wohnungsplanung und selbstständiger Architekt und später auch als Hochschullehrer in Weißensee mit anderen Projekten beschäftigt.²⁸⁹ Lilly Reich hatte in ihrem Positionspapier Grundsätze zum Thema modernes Wohnen und Möbelgestaltung niedergeschrieben, die in der Entwicklung der Prototypen neuer Möbel nach 1945 – auch von Herbert Hirche – vielfach reflektiert wurden.²⁹⁰

²⁸⁷ Ebenda. Vgl. auch WBA-MDD, Bestand Schwinning, Ordner „Die inhaltlichen Diskussionen, Werkbundaufgaben, -arbeit, -kisten, Register Arbeitsgemeinschaft Innenausbau“.

²⁸⁸ Vgl. Einladung Lilly Reich an Herbert Hirche vom 5. Dezember 1946 zum Arbeitstreffen mit der Bitte, Vorschläge zu machen für die „Angaben über die Art, die Anzahl und die Größen der Möbel, die für die Herstellung in Aussicht genommen sind.“ WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁸⁹ Unter anderem auch mit der Leitung der Ausstellungen *Wettbewerb Berlin plant* im Sommer 1947 und *Das neue Berlin (Berlin plant – zweiter Bericht)* im Herbst 1947, Vgl. Abrechnungen Landesarchiv Berlin, C Rep. 109, Nr.: 684.

²⁹⁰ Hier sind insbesondere auch die Möbelentwicklungen Eduard Ludwigs zu nennen, vgl. Reuter 2016.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein zweiseitiges Manuskript, in dem Hirche das „Werkbundprogramm“ der Berliner Möbelgruppe stichpunktartig zusammenfassend niederschrieb.²⁹¹ Als „Nahziel“ nennt er hier das bezugsscheinpflichtige billige „Volksmöbel (vollwertig, kein Ersatz)“ für den drängendsten Bedarf für Bedürftige, Ausgebombte und Ausgewiesene.²⁹² „Soziale Grundlage“ notierte Hirche, „aus der Erkenntnis der augenblicklichen Notlage“.²⁹³ Als „Fernziel“ formuliert er „das gute Einzelmöbel mit den Möglichkeiten der Kombination in Material, Farben, Formen. Massen“. Alle Möbel des täglichen Bedarfs müssten unter Berücksichtigung der neuen Wohnungstypen entwickelt werden. Als „Endziel“ stünde „die gute schöne Wohnungseinrichtung zusammengestellt aus Einzelmöbeln“.²⁹⁴ An anderer Stelle notierte Hirche in Bezug auf die Deckung des ersten, dringendsten Bedarfs: „Einschränkung im Wohnraum soll uns nicht das Behelfsheim der Hitlerzeit beschern und ebensowenig [sic!] ist uns mit der Herstellung von Einheitsmöbeln ähnlich den [sic!] Luftschutzraum Genüge getan.“²⁹⁵

Dem „Werkbundprogramm“ zufolge sollten die Aufträge an die Industrie gehen. Angedacht war auch der Zusammenschluss von Handwerksbetrieben als Genossenschaften. Die „Möglichkeit der Realisierung“ wurde in der Bereitstellung von Mitteln durch den Magistrat, die Gewerkschaften, die Industrie und die Zentralverwaltung gesehen.²⁹⁶ Magistrat und Werkbund sollten eng zusammenarbeiten. Probemöbel müssten der Begutachtung des Werkbundes unterliegen. Der Werkbund würde die Architekten stellen, die jeweils in enger Zusammenarbeit mit der Firma neue Möbel entwickeln sollten: „Nicht nur Entwurfszeichnung, sondern Zusammenarbeit mit der Firma, Entwicklung im

²⁹¹ „Werkbundprogramm“, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁹² „Werkbundprogramm“, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Ebenda.

²⁹⁵ Vgl. Manuskript Herbert Hirche, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Notizen 1945 bis 1950“.

²⁹⁶ Ebenda.

Betrieb.“²⁹⁷ Um die „gute[n] Beispiele“ publik zu machen, bedürfte es Ausstellungsräume sowie Siedlungs- und Magistratsausstellungen.²⁹⁸

Realisiert wurde ein derartiger Plan allerdings erst im Herbst 1950 im Rahmen der ersten *Deutschen Industrieausstellung* in den Messehallen am Funkturm. Hier stellte der inzwischen offiziell gegründete *Deutsche Werkbund Berlin* gemeinsam mit dem *Amt für Bildende Kunst des Magistrats* neue Möbeltypen vor (vgl. Kapitel 5).

Auf ein mit „Forderungen, die an das Möbel selbst zu stellen sind“ überschriebenes Blatt notierte Hirche:

Es ist zu entwickeln!

- a) aus der Raumfunktion
- b) auf handwerklicher Grundlage, industriell herstellbar
- c) aus der Gebrauchsfunktion
- d) aus den verschiedenen zur Verfügung stehenden Materialien, materialgerecht in der Konstruktion
- e) gute Form, einfach, schön, werkgerecht frei von Verkitschung, Täuschung
- f) Ausdruck einer neuen Gesinnung
- g) Normung
- h) Entwicklung unter Heranziehung neuer Materialien für das Wohnmöbel: Kunststoff, Blech, Faserstoffe, neue Verleimungen
Vergütetes Holz, Pressholz.
Wohnelemente ohne falschen Anspruch²⁹⁹

Und an anderer Stelle hielt er fest:

Für diese, besonders aus neuen Materialien herzustellenden Möbel ist die serienmässige [sic!] Herstellung eine selbstverständliche Voraussetzung, um sie

²⁹⁷ „Werkbundprogramm“, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Manuskript Herbert Hirche, undatiert, ebenda.

preiswert auf den Markt zu bringen. Die Vorurteile gegen vielleicht neue ungewohnte Formen werden verschwinden (...) Eine Menge von Formen von durch die Industrie hergestellter Gebrauchsgegenstände, von denen wir täglich umgeben sind, sind uns geläufig und zur Gewohnheit geworden. Zu ihnen haben wir innigste Beziehung. Warum sollte es bei den Möbeln anders sein?³⁰⁰

Lilly Reichs Forderungen und Initiativen auf den Gebieten der Wohnung und der Möbelgestaltung wie auch die inhaltlichen Diskussionen innerhalb der *Arbeitsgruppe Innenausbau des DWB* bestimmten Herbert Hirches Haltung als Designer und auch die Wahl der Arbeitsfelder, in denen er sich in den folgenden Jahren engagierte.

Die Vielzahl erhaltener handschriftlicher Notizen aus der Zeit zwischen 1945 und 1950 bezeugt, wie intensiv sich Hirche mit der Programmatik des Werkbundes auseinandersetzte. Ob es sich dabei um Niederschriften der Diskussionen innerhalb der Werkbundgruppe handelt oder um eigene Formulierungen Hirches, ist nicht festzustellen. In den im Folgenden zitierten Zeilen spiegelt sich jedenfalls der aus den 1920er Jahren tradierte utopische Impuls, über das *Neue Bauen* und die *Neue Wohnung* auch gesellschaftliche Veränderungen initiieren zu wollen. Gleichzeitig notierte Hirche hier Grundsätze für eine moderne Wohnungseinrichtung, mit denen er selbst sich als einer der maßgeblichen Möbel- und Innenraumgestalter der westdeutschen Nachkriegsmoderne profilieren sollte:

Wir sind erlöst worden von den bürgerlichen Wohnidealen, von mitgeschleppten Überlieferungen einer gestrigen Wohnkultur. Wir haben begriffen, dass wir einfach wohnen müssen. Eine neue Lebensform zeichnet sich ab.

Während die alte Wohnform mit ihrer bürgerlichen Zimmereinrichtung durch das Massige + Formale ihrer Möbel den Raum festlegte, unverrückbar, liegt gerade in der vielseitigen Nutzung des Raumes, in der Beweglichkeit und Freiheit der

³⁰⁰ Manuskript Herbert Hirche, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Notizen 1945 bis 1950“.

Möbilierung [sic!], im freien Spiel der persönlichen Möglichkeiten das Neue, das Sinnvolle.³⁰¹

4.2. Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht, Berlin 1946* -

Möbel für die Kunststoffhäuser

In der Werkbundsitzung vom 6. Februar 1946 berichtete Hans Scharoun über seinen Plan, Anfang April eine Ausstellung zu veranstalten unter dem Motto: „Wir bauen unser Berlin wieder auf“, die eine Übersicht über die Planungen geben sollte. Die Arbeitskreise der Gruppe Werkbund wären berufen, tatkräftig an der Ausstellung mitzuarbeiten.³⁰² Nach Angelika Thiekötter war dies „nur eines von vielen Vorhaben, auf die man sich mit ungebrochenem Elan und großem verbalen Aufwand stürzte und die ohne praktisches Ergebnis in der Versenkung verschwanden.“³⁰³ Ganz so war es nicht.

Bei dem erwähnten Vorhaben handelt es sich vielmehr um die Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht*, die - mehrmals wurde der Termin verschoben - am 22. August 1946 im notdürftig instand gesetzten „Weißen Saal“ des Berliner Stadtschlosses eröffnet wurde.³⁰⁴ Ein so genanntes Planungskollektiv um Hans Scharoun hatte in vergangenen Monaten ein „neues Berlin“ entworfen.³⁰⁵ Das Kollektiv hatte radikale Visionen für die in Trümmern liegende Stadt: Die ungeliebten Mietskasernen der Gründerzeit sollten nicht wiederaufgebaut werden. Stattdessen bot die „mechanische Auflockerung“ Berlins, so Hans Scharoun euphemistisch in seiner Eröffnungsrede, die Chance, ein Berlin als durchgrünte Stadtlandschaft mit modernen Großsiedlungen neu anzulegen.³⁰⁶ Die Ausstellung zeigte großräumige Strukturplanungen des Wirtschaftsraumes Berlin

³⁰¹ Manuskript Herbert Hirche, undatiert, ebenda.

³⁰² Thiekötter 1989, S. 35.

³⁰³ Ebenda, S. 32.

³⁰⁴ Eine umfassende Dokumentation der Ausstellung in: Geist/Kürvers 1989.

³⁰⁵ Mitglieder des Planungskollektivs waren: Wils Ebert, Peter Friedrich, Ludmilla Herzenstein, Reinhold Lingner, Hans Scharoun, Luise Seitz, Selman Selmanagić und Herbert Weinberger.

³⁰⁶ Scharoun 1946, S. 3. Die Ideen waren nicht neu. Schon während des Kriegs plante Albert Speers „Arbeitsstab für den Wiederaufbau bombenzerstörter Städte“ nach dem Leitbild der gegliederten und aufgelockerten Stadt, das auf Konzepte der 1920er Jahre zurückgeht. Vgl. Düwel 1995, 195-205.

und Umgebung und der Stadt selbst, bis hin zum Entwurf einer so genannten Wohnzelle und der Gestaltung neuer Wohnungen.³⁰⁷ Geplant wurde zu dieser Zeit noch für das gesamte Stadtgebiet. Die *Neue Berliner Illustrierte* berichtete am 2. September 1946 in einer Bildreportage unter dem Titel „Wie werden wir wohnen?“:

Die große Chance Berlins: Nach Zertrümmerung weiter Stadtgebiete soll an Stelle der Steinwüste vergangener Tage durch planvoll gegliederte Gestaltung die vorbildliche Weltstadt moderner sozialer Prägung erstehen.³⁰⁸

Organisiert wurde die Ausstellung von der von Scharoun geleiteten *Abteilung für Bau- und Wohnungswesen*.³⁰⁹ Das Planungskollektiv wurde unterstützt durch einen Kreis von Referenten aus Wirtschaft, Kunst und der jeweiligen Abteilung des Magistrates. Die *Wirtschaftszeitung* vom 6. Dezember 1946 schrieb in einer Rezension unter der Überschrift „Berlin plant, Werkbund- und Bauhaustradition auf Ruinenfeldern“:

Die Ausführung der Planungsarbeiten lag in den Händen „jüngerer“ Architekten, die alle aus der alten Werkbund- oder Bauhaustradition stammen. Sie haben ihre Arbeit anonym geleistet.³¹⁰

Für unseren Zusammenhang ist die Abteilung E „Das vorgefabrizierte Haus“ von Interesse, für die Karl Böttcher verantwortlich zeichnete, Leiter der *bauwissenschaftlichen Forschungs- und Entwicklungsstelle*. In dieser Abteilung konnten die Ausstellungsbesucher „Das geplante Kunststoffhaus für den Export, zur Sicherung der Ernährung u. für den Wiederaufbau“ in 1:5 Modellen

³⁰⁷ Gezeigt wurden neben Lilly Reichs Aufteilung von Großwohnungen in neue Kleinwohnungstypen auch Grundrisse für Flach- und Hochbauten, die in den 1920er Jahren von Hugo Häring, Ludwig Hilberseimer und Ludwig Mies van der Rohe entworfen worden waren, vgl. Düwel 1995, S. 199.

³⁰⁸ *Neue Berliner Illustrierte*, 2. September 1946, S. 2-3, zit. in: Geist/Kürvers 1989.

³⁰⁹ Die Abrechnungen, für die ab Juli 1946 Herbert Hirche mit verantwortlich war, liegen im LA B Rep. 110 Nr. 107.

³¹⁰ „Berlin plant“. Werkbund- und Bauhaustradition auf Ruinenfeldern, in: *Wirtschaftszeitung*, Nummer 31, 6. Dezember 1946, S. 5, abgedruckt in: Geist/Kürvers 1989, S. 220.

besichtigen. (Abb. 36) Fünf Haustypen für Deutschland, Amerika, Russland, Frankreich und England waren jeweils an die Wohngebräuche der einzelnen Länder angepasst. Die Entwürfe waren in einem *Internationalen Komitee für Wohnungswesen* entwickelt worden, dem Architekten (darunter Selman Selmanagić, Wils Ebert und Martin Mächler), Militärangehörige der Alliierten und Hans Scharoun angehörten. Das Komitee hatte in wechselnder Besetzung zwischen Oktober 1945 bis August 1946 getagt.³¹¹

Die leichten, fabrikmäßig hergestellten Montagehäuser sollten billig und schnell zu bauen und zugleich so haltbar und gut konstruiert sein, dass man sie nicht nur als Behelfsunterkünfte, sondern als Dauerwohnung sollte nutzen können. Inmitten der Trümmer wollten die Planer nicht nur der Wohnungsnot in Deutschland beikommen, sondern auch mithelfen, „den Bedarf von 100 Millionen Wohnungen in der ganzen Welt zu decken“.³¹² Mit einer Produktion der Kunststoffhäuser wollte das Komitee die deutsche Wirtschaft ankurbeln. Die erwarteten Exporteinnahmen sollten für den Aufbau des Landes verwendet werden.³¹³ Schon vor Ausstellungseröffnung wurde allerdings klar, dass die mitteldeutsche Chemie-Industrie aufgrund der Demontagen durch die russischen Streitkräfte keine Kunststoffe würden liefern können und dass neue Materialien diskutiert werden müssten.³¹⁴

Im bereits zitierten Artikel der *Wirtschaftszeitung* wurden die Montagehäuser mit leichter Skepsis beschrieben:

Wohl kann der Besucher einen Stock tiefer gleich Puppenstuben die Modellhäuser aus dem neuen Kunststoff „Igelit“ betrachten, deren 17 Zentimeter dicke

³¹¹ Vgl. ebenda, S. 217. Die Diskussionen zur Entwicklung der Montagehäuser sind wiedergegeben bei Geist/Kürvers 1989, S. 424-437. Aufschlussreiche Korrespondenz wie auch ein großes Konvolut an Fotografien sind im Nachlass Cecil F.S. Newman in der Stiftung Stadtmuseum Berlin bewahrt.

³¹² *Neue Berliner Illustrierte*, 2. September 1946, S. 3, zit. in: ebenda.

³¹³ Auch im Auftrag des Wirtschaftsministeriums Württemberg-Baden wurden Fertighäuser entwickelt, die im Rahmen der Stuttgarter Industrieausstellung *Export schafft Brot 1947* vorgestellt wurden. Vgl. Geist/Kürvers 1989, S. 437.

³¹⁴ Vgl. ebenda, S. 439.

Außenwände mit der Isolierung „Iporka“ die Isolierkraft einer Mauer von 1.10 Meter erreichen sollen. Er kann auf einen Knopf drücken und die reizvollen Inneneinrichtungen dieser möbelarmen Zukunftshäuser in elektrischer Beleuchtung erstrahlen lassen. Er darf das runde „Frankreich-Haus“ sogar auf einer Drehbühne drehen und in die tortenschnittförmigen Zimmer durch die kleinen Fenster Einblick nehmen. Wohl sieht er hier Muster von wasserfreiem Gips, Baustoffe aus Asche, einen marmorähnlichen neuen Kunststein aus gepresstem und poliertem Ruinenschutt, und er kann sich überlegen, ob er in seinem dereinstigen Kunststoffhaus einen einzigen Nagel wird einschlagen können.³¹⁵

Die „reizvollen Inneneinrichtungen“ waren teilweise von Herbert Hirche entworfen worden. (Abb. 37 und 50) Eine Mappe mit Lichtpausen der Entwürfe im Maßstab 1:5 sowie 1:10 und eine Grundrisszeichnung des Amerikahauses im Nachlass Hirche gibt Auskunft über seine Modellmöbel. Die Pläne entstanden in den Monaten Juni und Juli 1946. Ab Juli arbeitete Hirche unter Scharoun in der *Abteilung für Bau- und Wohnungsplanung*.³¹⁶ Für das Ausstellungsprojekt *gern modern? Wohnkonzepte für Berlin nach 1945* (2017) wurden einige der Modellmöbel auf der Grundlage dieser Pläne nachgebaut und können einen dinglichen Eindruck dieser ersten Entwürfe Herbert Hircches nach dem Krieg vermitteln.³¹⁷

³¹⁵ „Berlin plant“. Werkbund- und Bauhaustradition auf Ruinenfeldern, in: Wirtschaftszeitung, Nummer 31, 6. Dezember 1946, S. 5, abgedruckt in: ebenda, S. 220.

³¹⁶ Vgl. Lebenslauf vom 26. Juli 1956, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1. Vgl. auch Hircches Kalender aus dem Jahr 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 2. Hier notierte Hirche am 7. April: „Zu Selman [Selmanagic]“, am 3. Juni die Telefonnummer von Karl Böttcher und am 6. Juni „Boten zu Böttcher“. Hirche war neben der Ausstattung der Kunststoffhäuser auch an der Durchführung des Aufbaus der Ausstellung *Berlin plant-Erster Bericht* beteiligt. Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1946. Vgl. auch Wils Ebert an Herrn Jaensch [Ernst Jentsch], 16. August 1946: „Betr. Ausstellung. Zur Vereinfachung des Geschäftsganges bitten wir Sie, Herrn Architekt Herbert Hirche RM 500, zu treuen Händen vorbehaltlich endgültiger Abrechnung nach dem 22. August 1946 auszuzahlen. [Gez. Ebert]“, LA, Rep. 110, Nr. 107, Blatt 156. Vgl. Herbert Hirche an Magistrat der Stadt Berlin, Abt. für Bau- u. Wohnungswesen vom 5. Oktober 1946: Bitte um Auslagenerstattung für die „Durchführung der Ausstellung“, ebenda, Blatt 157. Als Mitarbeiter des Amtes für Bau- u. Wohnungswesen prüfte er auch die Abrechnungen der Ausstellungen, vgl. ebenda.

³¹⁷ Vgl. Werkbundarchiv-Museum der Dinge/gern modern? 2017 (2019).

Hirche zeichnete Schränke und mehrere Bettentypen. (Abb. 38, 39 und 40) Für runde, rechteckige oder quadratische Tischvarianten plante er teilweise filigrane Gestelle aus haarnadelförmig gebogenem Rundeisen oder Winkelprofil (L-Eisen). (Abb. 51) Für die Gestelle der entsprechenden Stühle sah Hirche gebogenes Rundeisen vor oder „Kunststoff federnd“, was im Sommer 1946 eher eine Zukunftsvorstellung der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten künstlicher Materialien widerspiegelt, als reale technische Machbarkeit. Hirche entwarf leichte Sessel – laut Planbeschriftung aus gebogenem Holz oder Kunststoff – mit Gurtbespannung und lose aufliegenden Kissen. (Abb. 41) Die Materialangabe auf den Plänen der verschiedenen schmalen Stühle war dickenverleimtes Holz oder ebenfalls Kunststoff.³¹⁸ (Abb. 42, 43 und 44)

Die Materialwahl scheint der Mangellage geschuldet. Hirsch's avisierter Einsatz von Kunststoffen für den Möbelbau steht ganz offensichtlich im Zusammenhang mit den Vorteilen, die sich Lilly Reich von diesen „Möbel[n] der Zukunft“ versprochen hatte – sauber, leicht und billig – und gleichzeitig mit der Vision des *Internationalen Komitees für Wohnungswesen*, den Wiederaufbau der zerstörten deutschen Städte über den Kunststoff-Haus-Export mitzufinanzieren und gleichzeitig die Wohnungsfrage zu lösen.

Lilly Reich erwähnte in ihrem Positionspapier Pressstoffe wie Bakelit, Trolitex etc. Sie sprach von Patenten und Vorschlägen, die seit langem bereitlägen, rechnete aber mit einer noch langen Entwicklungsphase.³¹⁹ Für den Bau der Montage-Häuser in der Ausstellung *Berlin plant* waren Kunstharzstoffe aus Kohle und Kalk in der Diskussion. Für die Modelle wurden die Polyvinylchloride *Igelit* und *Iporka* verwendet.³²⁰ Man sprach im Planungskollektiv von einem Haus aus Kunstharzstoffen, das 1941 in Schottland gebaut worden war, und darüber, dass

³¹⁸ WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe zwischen 1945 und 1950, Mappe „Möbel für Kunststoffhäuser 1946“.

³¹⁹ Vgl. Lilly Reich: Die Einrichtung der Wohnung. Planung für Möbelgestaltung. [sic!], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

³²⁰ Vgl. Westermann 2008, S. 16.

in den USA Möbel daraus hergestellt wurden.³²¹ Die Kenntnisse über den Stand der amerikanischen Forschungen zum Einsatz von Kunststoffen im Sitzmöbelbereich waren jedoch vermutlich noch eher vage.

In Deutschland gab es unmittelbar nach dem Krieg keine konkreten Möbel-Experimente mit Kunststoff. Das Thema beschäftigte jedoch die Mitglieder der Werkbundgruppe. So schrieb Eduard Ludwig im November 1946 an Ludwig Mies van der Rohe in die USA, dass auch er an der Entwicklung von Holz- und Kunststoff-Möbeln arbeitete.³²² Zwei Jahre später bedankte er sich bei ihm für die Bedingungen des ersten New Yorker *Low-Cost Furniture*-Wettbewerbs (vgl. Kapitel 5), in dessen Jury Mies selbst saß: „Einige Deutsche werden sich beteiligen. Mir selbst ist noch nichts Neues eingefallen und ich weiß nicht, ob die zusammenlegbaren Möbel eine über Deutschlands Grenzen hinaus wichtige Angelegenheit sind. Ich habe die Konstruktion über Holz hinaus erweitert auf Kunststoff und Metall. Aber für alle diese Experimente bietet Deutschland heute kaum das richtige Versuchsfeld.“³²³

Aus der Berliner Werkbundgruppe reichte Georg Leowald in New York 1948 den Entwurf eines zerlegbaren Stuhles aus Kunststoff-Elementen ein und gewann einen der beiden ersten Preise.³²⁴ Einen zweiten Preis erhielt Charles Eames, dessen Stühle mit Sitzschalen aus glasfaserverstärktem Polyesterharz in Zusammenarbeit mit *Zenith Plastics* und der *Herman Miller Furniture Company* binnen weniger Monate bis zur Serienreife entwickelt und noch 1950 auf dem Markt lanciert werden konnten. Sie wurden ein Welterfolg.³²⁵ Für die technische Entwicklung, Produktion und Distribution von Kunststoff-Möbeln waren in den

³²¹ Vgl. Geist/Kürvers 1989, S. 428.

³²² Vgl. Eduard Ludwig an Ludwig Mies van der Rohe, 25. November 1946, Museum of Modern Art, New York, The Mies van der Rohe Archive, Folder „Correspondence MR – Eduard Ludwig“. Realisiert wurden nur zerlegbare Holzmöbel. Ludwigs hat mit der Entwicklung seines Aufbaumöbelprogramms noch Ende 1945 begonnen, Reinzeichnungen sind zwischen dem 15. Februar und dem 12. März 1946 datiert, vgl. Reuter 2016, S. 398-399.

³²³ Eduard Ludwig an Ludwig Mies van der Rohe, 8. April 1948, MoMA, New York, The Mies van der Rohe Archive, Folder „Correspondence MR – Eduard Ludwig“.

³²⁴ Vgl. Kaufmann/The Museum of Modern Art 1950, S. 16-18.

³²⁵ Vgl. Remmele 2019, S. 410.

USA Ende der 1940er Jahre Möglichkeiten gegeben, von denen man im kriegszerstörten Europa noch träumte.³²⁶

Die Wettbewerbsergebnisse wurden 1950 in der Ausstellung *Prize Designs for Modern Furniture* im MoMA in New York präsentiert.³²⁷ Als interessante Entwicklungsparallele dies- und jenseits des Atlantiks wurde im Katalog der Beitrag der Schweizer Emil und Willy Guhl hervorgehoben: Die Brüder hatten ihre Forschungen zu ergonomisch geformten Schalen für drei unterschiedliche Sitzpositionen eingereicht.³²⁸ Mit der Zürcher Firma *Scott Bader & Co AG* fanden sie sogar einen Produzenten, der 1951 unter dem Namen *Scobalit* eine Serie von ca. 120 Stück (der Variante für aufrechtes Sitzen) anfertigte und damit den ersten einteiligen Kunststoffschalensitz Europas.³²⁹ In Deutschland sollte Georg Leowald erst 1954 in Zusammenarbeit mit *Wilkening & Hahne (Wilkhahn)* Stühle aus Kunststoff realisieren können.³³⁰ Herbert Hirche entwickelte für *Walter Knoll* und *Wilkening & Hahne (Wilkhahn)* ab 1955 bzw. 1957 Sessel mit (gepolsterten) Kunststoff-Schalen.³³¹

Doch zurück zur Ausstattung der Montagehäuser: Aufgrund der kurzen Vorbereitungszeit griff Hirche teilweise auf Entwürfe zurück, die er schon während des Krieges gezeichnet hatte oder die möglicherweise sogar bis in seine Ausbildung in der Holzwerkstatt des Bauhauses zurückreichen. Eine Reihe von zu Beginn der 1940er Jahren entstandenen Skizzen scheint Hirche als direkte Vorlagen für die Modellmöbel in den Kunststoffhäusern genutzt zu haben.³³²

³²⁶ Vgl. Kaufmann/*The Museum of Modern Art* 1950, S. 19-22 sowie Neuhart/Neuhart 2010, Vol. 2, S. 531-587. Der Preis ging an Charles, wenngleich Ray Eames maßgeblich an den Entwürfen beteiligt war.

³²⁷ Vgl. Kaufmann/*The Museum of Modern Art* 1950.

³²⁸ Vgl. ebenda, S. 58.

³²⁹ Vgl. Bär/Wild 2001, S. 91 f., Bignens 2002, S. 148, Menzi 2014a, S. 168-171 und dieselbe: Willy Guhl. Stuhl Scobalit 1948, in: *Museum für Gestaltung Zürich* 2014a, S. 148.

³³⁰ Vgl. Schwarz 2000, S. 48-51. Nicht jedoch den in New York eingereichten Entwurf, sondern formal an das Eames-Modell angelehnte Schalensessel.

³³¹ Vgl. Hirche/Godel 1978, S. 20 und 31.

³³² Vgl. Entwurfsblock mit Skizzen aus den Jahren 1941 bis 1945, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe zwischen 1933 und 1945.

Schon im Februar 1942 hatte er Sesselvarianten mit Holzgestell, Gurtbespannung und lose aufliegenden Kissen gezeichnet, die mit und ohne Armlehnen jetzt für die Ausstellung *Berlin plant* als Modell gebaut wurden. (Abb. 45, 46 und 47) Die Modelle der Holztische schlossen ebenfalls vielfach an frühere Entwürfe Hircches an, wie etwa der Esstisch mit einer die Tischplatte vom Unterbau trennenden Nut. (Abb. 48) In seinen Arbeitstischen für das Kinderzimmer ist dagegen ein Typus vorgeprägt, den Hirche wenig später mit seinen Möbeln für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* weiterentwickeln und in den 1950er Jahren in Modellen für Christian Holzäpfel erneut aufgreifen sollte (vgl. Kapitel 7). (Abb. 49)

Auch Varianten graziler Tische und Stühle mit einem Metallgestell aus Rund- bzw. L-Eisen hatte Hirche schon Anfang der 1940er Jahre gezeichnet. Wie sein um 1940 entstandener Teetisch aus gebogenem Stahlrohr mit Glasplatte weisen die Metallmöbel im Garten des Scharoun-Modellhauses in Materialwahl und Anmutung bereits Charakteristika der Möbel auf, die Hirche im Laufe der 1950er Jahre in den Stuttgarter Akademie-Werkstätten weiter differenzieren würde (vgl. Kapitel 6 und 7). (Abb. 51) Zwei Tischmodelle mit runder Platte sind dagegen in ihrer Form geradezu eine - robuste - Adaption der Stahlrohrtische Lilly Reichs LR 510 bzw. LR 500 für den Werkstoff Holz.³³³ (Abb. 52 und 53)

Im Modellhaus Typ Amerika zeichnete Hirche die Wände zwischen Wohn-, Eltern- und Kinderzimmer sowie zwischen Küche und Bad für Amerika landesüblich als teilweise beidseitig zugängliche Schrankwände, ein Thema, das Hirche im Kontext seiner Entwürfe für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* und später mit der Entwicklung des Schrank-/Trennwandsystems *INwand* im Auftrag der Stuttgarter *Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen* und in Zusammenarbeit mit der Firma *Holzäpfel* intensiv bearbeitete (vgl. Kapitel 7).³³⁴

³³³ Entsprechende Abbildungen aus den Werkkatalogen Lilly Reichs bei Günther 1988, S. 54-55.

³³⁴ Selman Selmanagić erinnerte sich im Jahr 1985 in einem Interview mit Siegfried Zoels: „Der Architekt eines Wohnhauses muss sich überlegen, welche Schränke in dieses Haus kommen. Wir haben damals festgestellt, dass der Arbeiter zwei Anzüge und drei Bücher hat (...) Aber warum soll der Arbeiter in seiner Wohnung so viel Platz für Schränke verschwenden? Sie sollten aus Fertigteilen bestehen; jeder Idiot sollte sie im Handumdrehen montieren können. Dieses Problem

Wer die bescheiden anmutenden Modelle ausführte, die in diesen „möbelarmen Zukunftshäusern“ aufgestellt waren, ist in den erhaltenen Dokumenten nicht notiert.³³⁵ Installationsfotografien zufolge standen in den Kunststoffhäusern bei Ausstellungseröffnung teilweise andere Möbel als in Hirches Plänen vorgesehen: Alle Häusertypen waren mit simplen Brettstühlen ausgestattet worden und insbesondere die dekorierten Möbel im Frankreich-Haus hatten mit Hirches gestalterischen Vorstellungen nicht viel zu tun.³³⁶ (Abb. 54)

Ob noch weitere Mitglieder der Werkbundgruppe außer Hans Scharoun, Herbert Hirche, Martin Mächler, Selman Selmanagić und Hans Leistikow, der das Plakat und die Ausstellungsbroschüre und Teile der Ausstellungsgrafik gestaltete, konkret an Planung und Durchführung der Ausstellung *Berlin plant – erster Bericht* beteiligt waren, ist bislang nicht bekannt. Lilly Reichs Umbau von Großwohnungen wurde in der Abteilung AIII/8 Wohnen I mit Plänen präsentiert.³³⁷ Eduard Ludwig gewann bei dem im Kontext der Ausstellung ausgelobten Wettbewerb einen ersten Preis für Entwürfe von Hofhäusern.³³⁸

Auf der Werkbundsitzung vom 21. August 1946 – ein Tag vor Eröffnung von *Berlin plant* also – wurde jedenfalls beschlossen, aus Mitarbeitern des Planungskollektivs und Mitgliedern der *Gruppe Werkbund* eine Kommission für Versuchshäuser einzuberufen, die sich mit bautechnischen Problemen und Fragen der Entwicklung beschäftigen sollte.³³⁹ Kurz nach Eröffnung der Ausstellung

hat Herbert Hirche hervorragend gelöst. Am besten scheint es mir, man entwirft Trennwände und Trennschränke als eines...“, zit. in Scheiffele 2019, S. 216. Zur INwand vgl. ebenda, S. 255-267.

³³⁵ So die Charakterisierung in „Berlin plant“. Werkbund- und Bauhaustradition auf Ruinenfeldern, in: Wirtschaftszeitung, Nummer 31, 6. Dezember 1946, S. 5, abgedruckt in: Geist/Kürvers 1989, S. 220.

³³⁶ Diese Dekoration oder aber auch die bemalte Esstischgruppe im Frankreich-Haus erfuhr herbe Kritik seitens der Journalistin Alix Rohde-Liebenau, vgl. dieselbe: Neuordnung des Tagesablaufs und der Inneneinrichtung, Beitrag Nr. 212 im Wettbewerb *Berlin plant*, zit. in: Geist/Kürvers, 1989, S. 448: „Schade, denn durch die kitschigen Möbel verlor man den Impuls zur Formung des Neuen.“

³³⁷ Vgl. ebenda, S. 189.

³³⁸ Vgl. Reuter 2016, S. 401.

³³⁹ Protokoll der Werkbundsitzung am 21. August 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente zwischen 1945 und 1950, „Mappe Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

untersagten die westlichen Alliierten jedoch eine weitere Tätigkeit des *Internationalen Komitees für Bau- und Wohnungswesen*.³⁴⁰ Mit der Wahl des Berliner Abgeordnetenhauses am 20. Oktober 1946 verlor Hans Scharoun auch seinen Posten als Stadtbaurat. Er initiierte daraufhin das *Institut für Bauwesen (IfB)* an der Ostberliner *Akademie der Wissenschaften*, um seine Forschungen fortführen zu können.³⁴¹ Die Gründung des Instituts folgte im Oktober 1947.³⁴²

Hirche arbeitete zunächst weiter am *Hauptamt für Stadtplanung* unter Scharouns Nachfolger Karl Bonatz. Im Januar 1947 übernahm er die Leitung des *Hauptreferat Wohnungsplanung*. Er ermittelte Grundlagen für den Generalbebauungsplan, für verwaltungstechnische und wohnungspolitische Bereiche und leitete die wissenschaftliche und technische Bearbeitung der Wohnungs- und Wohnungsstandortplanung im Stadtraum Groß-Berlin. Zudem war er an der Durchführung und Gestaltung der Ausstellungen *Planung Berlin 1947* und 1948 beteiligt und bearbeitete die Ausschreibung und Vorprüfung „fast sämtlicher Berliner Wettbewerbe bis 1948“.³⁴³

Im Herbst 1949 gab Hirche die Stelle beim Magistrat endgültig auf zugunsten seiner Lehrtätigkeit an der *Hochschule für angewandte Kunst* in Berlin-Weißensee, wo er bereits seit 1948 ein Architektur-Seminar unterrichtete (vgl. Kapitel 6). Hier

Genannt werden: Theo Effenberger, Max Taut, Martin Mächler, Karl Böttcher, Wils Ebert, Reinhold Lingner, Lilly Reich, Eduard Ludwig, Georg Leowald sowie Hans Scharoun als Gast.

³⁴⁰ Vgl. Geist/Kürvers 1989, S. 437. Die Arbeit des Komitees wurde teilweise in der amerikanischen Besatzungszone weitergeführt, vgl. ebenda, S. 438-441.

³⁴¹ Zum 1. November 1947 wurde Scharoun Direktor des Instituts, vgl. ebenda, S. 456.

³⁴² Aus der Berliner Werkbundgruppe wurden hier mit Martin Mächler, Max Taut, Theo Effenberger, Hinnerk Scheper, Hans Scharoun und Wilhelm Wagenfeld, der 1947 von Dresden nach Berlin übersiedelt war, die Abteilungen Siedlungswesen, Wohnungswesen, Baudenkmalpflege, Gestaltung und Normung/Typisierung besetzt, vgl. ebenda, S. 455.

³⁴³ Lebenslauf, 13. Januar 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Korrespondenz“. Vgl. auch Zeugnis des Magistrats von Gross-Berlin für Herbert Hirche vom 31. August 1949, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Vita 1. Laut Lebenslauf vom 10. September 1949 war Hirche ab August 1946 im Hauptamt für Stadtplanung tätig, vgl. ebenda. Ende 1946/Anfang 1947 war er Mitglied eines Normenausschusses, vgl. Hircles Kalender aus den Jahren 1946 und 1947, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Vita 2: 28. November, 10. Dezember und am 2. Januar: „Normenausschuss Möbel“ sowie am 4. Januar: „DIN Möbelbeschläge“.

sollte Hirche im September 1949 für eine Zusammenarbeit mit Scharouns *IfB* im Rahmen eines Forschungsprojekts noch einmal ins Gespräch gebracht werden.³⁴⁴

Im Oktober 1950 richtete Herbert Hirche noch den ersten öffentlichen Auftritt der Berliner Werkbundgruppe im Rahmen der *Deutschen Industrierausstellung* ein (vgl. Kapitel 5). In dieser Zeit orientierte er sich bereits beruflich Richtung Westen. Doch auch nach seiner Übersiedelung nach Mannheim und Stuttgart und der Zusammenarbeit mit dortigen Werkbundakteuren blieb Hirche zeitlebens Mitglied der Berliner Sektion des Deutschen Werkbundes.

4.3. Möbel für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* - Ausstattung der Parteihochschule Kleinmachnow

Obwohl Hans Scharoun davon gesprochen hatte, in der Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht* sollten vor allem Entwurf und Produktion zweckmäßiger und formschöner Möbel thematisiert werden, waren nach heutigem Kenntnisstand außer Hircches Modellen in den Kunststoffhäusern und Eduard Ludwigs Wettbewerbsbeitrag mit Stahlrohrmöbeln im Garten seines Hofhausentwurfes in *Berlin plant* keine Möbel zu besichtigen.

Ab 1947 entwarf Herbert Hirche neue Möbel für die Einrichtung der *Parteihochschule Karl Marx* in der ehemaligen Reichspostforschungsanstalt in Berlin-Kleinmachnow.³⁴⁵ Der Auftrag wurde durch Selman Selmanagić vermittelt, Mitglied des Planungskollektivs und Freund Hircches aus der Studienzeit am Bauhaus. Produziert wurden die Möbel von den *Deutschen Werkstätten Hellerau* (später *Volkseigener Betrieb*), Gründungsmitglied und Flaggschiff des Deutschen Werkbundes bis zu dessen Auflösung durch die Nationalsozialisten. Selman

³⁴⁴ Schon im Dezember 1948 schrieb Hans Scharoun an den *Deutschen Normenausschuss*, er wolle einen Kreis von Mitarbeitern bilden, der parallel die den Normenausschuss interessierenden Fragen abhandeln solle. Zu diesem Kreis sollten neben Scharoun selbst, Wils Ebert, Theo Effenberger, Wilhelm Wagenfeld sowie Eduard Ludwig und Herbert Hirche gehören. Vgl. Geist/Kürvers, 1989, S. 472.

³⁴⁵ Vgl. Scheiffele 2019, S. 233.

Selmanagić war seit Ende 1946 einer der so genannten Hausarchitekten der *Deutschen Werkstätten*.³⁴⁶

Die Parteihochschule, laut Heinz Hirdina das erste „Objekt komplexer Innenraumgestaltung“ nach 1945, entstand in „Architektengemeinschaft“ – später auch „Architektenkollektiv“ genannt – von Selman Selmanagić mit Herbert Hirche und der Innenarchitektin und Möbeldesignerin Liv Falkenberg.³⁴⁷ Die Ausstattung der Schule stand im Kontext mit der Entwicklung von Typenmöbeln für die *Deutschen Werkstätten*. Die Arbeitsgemeinschaft gehörte auch dem „Fachausschuss Möbel bei der Kammer der Technik“ an.³⁴⁸ Liv Falkenberg erinnerte sich:

Der Umbau lag in den Händen von Selman Selmanagić, den ich schon von meiner Arbeit für die Leipziger Messe her kannte. Dort war er so etwas wie der Leiter gewesen, einen offiziellen Leiter gab es dort ja nicht. Er war da nur der Schnellste und Begabteste von uns und hatte die besten Ideen von uns. Die Einrichtung der Parteihochschule war für ihn direkt ein Auftrag gewesen, aber er hatte das allein gar nicht schaffen können und [hatte] deshalb ein Kollektiv gegründet, uns als Gruppe mitgebracht und so mit uns dafür gesorgt, dass die Schüler dort ständig bleiben konnten, mit Internat...³⁴⁹

Selmanagić, Hirche und Falkenberg planten im bestehenden Gebäude alle Innenräume neu von der farblichen Gestaltung über die Textilausstattung und Beleuchtung bis hin zu passendem Mobiliar. Eingerichtet wurden sechzehn Hörsäle, Seminarräume, mehrere Lehrerzimmer, Zimmer für vier Dekane, das Direktionszimmer, ein Sekretariat, ein Zimmer für den Büroleiter, der Speisesaal, eine Poststelle, rund einhundert Zimmer für Studierende, vierzig Lehrerwohnungen mit Arbeits-, Wohn-, und je zwei Schlafzimmern und eine Ambulanz für zwanzig Kranke. Aus einer Aufstellung der *Deutschen Werkstätten*

³⁴⁶ Vgl. Selman Selmanagić an die *Deutschen Werkstätten* vom 16. Dezember 1966, Privatarchiv Selman Selmanagić, Berlin

³⁴⁷ Hirdina 1988, S. 11. Zu Liv Falkenberg zuletzt Scheiffele 2019, S. 234-239.

³⁴⁸ Herbert Hirche: Bewerbungsschreiben an die *Hochschule für angewandte Kunst* Berlin Weissensee, 8. September 1948, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 47.

³⁴⁹ Liv Falkenberg im Gespräch mit Klaus Kühnel, zit. in Scheiffele 2019, S. 237.

vom März 1948 geht hervor, dass das Ausstattungskonzept selbst die Wahl der Teppiche, Bettwäsche, Papierkörbe, Blumenvasen und Aschenbecher festlegte.³⁵⁰

Hirche war schwerpunktmäßig für die Gestaltung des Leseraums in der Bibliothek und die Ausstattung des Direktionszimmers verantwortlich mit Arbeitstisch, Garderoben- und Aktenschränken, Varianten niedriger Schränke und einem runden Tisch mit Polstersesseln. Weiterhin entwickelte er mehrere Holztisch-Varianten für Hörsäle, den Speisesaal (hier teilweise mit *Igelit*-Beschichtung) und die Studierendenwohnräume sowie Wandregale und Garderobenschränke.³⁵¹ (Abb. 56, 57, 58 und 59)

Der vom Kollektiv in diesem Kontext entworfene so genannte *Seminarstuhl A* (auch *AST 11* und *Modell 4701* bezeichnet) wurde eines der erfolgreichsten Stuhlmodelle in der DDR und mit geringfügigen Veränderungen jahrzehntelang produziert. Das Gestell des Stuhls war aus Buchenholz, sein Flachpolster wurde mit Kunstleder bezogen. Die Rückenlehnen der ersten dreihundert Exemplare sollen aus Sperrholzteilen geschnitten worden sein, die ursprünglich für die Rüstung bestimmt gewesen waren und noch in den Kellern der Hellerauer Werkstätten lagerten.³⁵² (Abb. 60)

Dies ist ein einziger Hinweis auf die damals herrschende Materialknappheit. Im Übrigen scheinen die Möbel für die Hochschule ausgesprochen gediegen ausgeführt worden zu sein. Die einzelnen Räume wurden mit jeweils einem

³⁵⁰ Aktennotiz „Betrifft: Parteihochschule Karl-Marx, Kleinmachnow. 2. Bauabschnitt“, Hellerau, den 10. März 1948, Privatarhiv Selman Selmanagić, Berlin. Hirche unternahm von Mai bis Juli 1947 mehrere Fahrten nach Dresden. Vgl. Reisegenehmigungen des *SED*-Zentralsekretariats und Reisekostenaufstellung Selmanagić, Privatarhiv Selman Selmanagić, Berlin.

³⁵¹ Vgl. ebenda und Zeichnungen und Lichtpausen von Planzeichnungen im WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1945 bis 1950, Mappe „Entwürfe für Deutsche Werkstätten Hellerau“. Am 4. Juni 1948 listete die Parteihochschule Nachbestellungen auf, genannt werden hier von Hirches Entwürfen die Modelle 47833 (Schreibtisch/Arbeitstisch) sowie Regale mit den Modellnummern 48078, 48079 und 48080, vgl. Aufstellung, Privatarhiv Selman Selmanagić. Laut Scheiffele 2019, S. 223 verbuchte Liv Falkenberg die Einrichtung des Lesesaals für sich.

³⁵² Vgl. Selman Selmanagić an die *Deutschen Werkstätten*, 16. Dezember 1966, Privatarhiv Selman Selmanagić, Berlin. Vgl. auch Hirdina 1988, S. 12 und zuletzt Scheiffele 2019, S. 222-223.

anderen Holz ausgestattet: australischem oder afrikanischem Nussbaum, Eiche, Rüster, Esche oder Buche.³⁵³ Dass diese Hölzer, jedenfalls als Furnier, in großen Mengen zur Verfügung standen, erstaunt umso mehr, als Hirche im Rahmen seiner Lehrtätigkeit für die *Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee* in einem Aktenvermerk zur „Möbelherstellung im Rahmen des Zweijahresplanes, Mitarbeit der Hochschule und praktische Ausbildung der Studenten“ im September 1948 schrieb:

Für den Bedarf der Bevölkerung werden Entwürfe von einfachen, zweckmäßigen, und formschönen Gebrauchsmöbeln benötigt, die sich für Serienfertigung eignen. Zurzeit steht als Material nur Kiefernholz, das aber nicht im bisherigen Sinne als trocken bezeichnet werden kann, zur Verfügung. Die Verwendung von Furnier, Sperrholz, Hartfaserplatten scheitert an der Materiallage. Leim kann nur begrenzt, d.h. nur für notwendigste Konstruktionen, nicht aber für Flächenverleimung verwendet werden.³⁵⁴

Parallel zur Parteihochschule richtete das Architektenkollektiv die *Deutsche Verwaltungsakademie Forst Zinna* (später: *Verwaltungsakademie Walter Ulbricht*) ein.³⁵⁵ Ein weiterer Großauftrag, für den die *Deutschen Werkstätten* Stühle, Sessel, Regale, Aktenschränke, Blumenbänke und sieben unterschiedliche Tischmodelle nach Entwürfen Hirches produzierten, so eine Honoraraufstellung für das Jahr 1949.³⁵⁶ Aus dieser Liste geht hervor, dass zahlreiche weitere Institutionen in nicht

³⁵³ Vgl. Vermerk „Betrifft: Parteihochschule Karl-Marx, Kleinmachnow. 2. Bauabschnitt“, 10. März 1948, Privataarchiv Selman Selmanagić, Berlin.

³⁵⁴ „Aktenvermerk betr.: Möbelherstellung im Rahmen des Zweijahresplanes, Mitarbeit der Hochschule und praktische Ausbildung der Studenten“, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee“.

³⁵⁵ Vgl. Hirches Kalender aus dem Jahr 1948, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Vita 2: Fahrten nach Forst Zinna im April, August und September. Federführend bei diesem Innenausstattungsprojekt war wiederum Selman Selmanagić, darauf lässt der umfangreiche Schriftwechsel Selman Selmanagićs mit den *Deutschen Werkstätten* aus dem Jahr 1949 schließen, vgl. Privataarchiv Selman Selmanagić, Konvolut Korrespondenz. Vgl. auch Scheiffele 2019, S. 223-224. Dies erinnert auch Liv Falkenberg, vgl. Scheiffele 2019, S. 237.

³⁵⁶ Vgl. Honoraraufstellung für das Jahr 1949, 7. März 1950, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Dokumente Deutsche Werkstätten Hellerau“.

unbeträchtlichem Umfang mit Hirches Möbeln beliefert wurden.³⁵⁷ Auch die *Humboldt Universität Berlin* wurde mit Mobiliar der *Deutschen Werkstätten* ausgestattet, zwei Assistentenzimmer nach Entwürfen Hirches.³⁵⁸

Von offizieller Seite wurden im Jahr 1949 die Innenraumgestaltung und Ausstattung der *Parteihochschule Karl Marx* noch positiv rezensiert. Hermann Exner, Referent im Volksbildungsministerium, lobte in der Zeitschrift *bildende kunst*:

Die Architekten Selmanagić, Falkenberg, Hirsche [sic!], die gemeinsam den Ausbau durchführten, standen vor einer schwierigen Aufgabe, da der bauliche Rahmen bereits gegeben war und sich ihre Arbeit nur auf Innenraumgestaltung erstrecken konnte. Trotz dieser starken Bindung an Vorhandenes kamen sie bei der Ausgestaltung und Einrichtung der Räume zu Lösungen, die man als vorbildlich bezeichnen kann, und es ist nur zu wünschen, daß ähnliche Aufgaben für Schulen, Heime, Versammlungsräume mit gleicher Sorgfalt und gleichem Können gelöst werden.³⁵⁹

Vor allem die Einrichtung der Zimmer der Studierenden fand seine Zustimmung, in denen trotz beengter Raumsituation die Trennung der Funktionsbereiche Schlafen, Arbeiten, Aufbewahren, Ruhen und Körperpflege ein größtmögliches Maß an Intimität ermöglichten, „was bei der großen Zahl der Kriegsversehrten

³⁵⁷ Genannt werden: *SED* Berlin-Seehaus, die „Zentrale Ein- u. Verk. Org. der VVB Sachsenholz“ in Dresden, die Landesschulen und Schwerbeschädigten-Werkstätten Mittweide, Hans Mucke in Berlin, die „Zentr. Ein- u. Verk. Org. Dresden betr. Deutsche Verwaltung d. Inneren“, das Kinderheim Märkische Heide in Kleinmachnow, „DVdI“ Berlin, die *Deutschen Werkstätten* Berlin, der *SED* Landesvorstand Thüringen und „Zevö“, Dresden. Vgl. ebenda. Einige Lichtpausen von Möbelentwürfen für die Verwaltungsakademie aus dem Jahr 1948 sind im WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1945 bis 1950, Mappe „Entwürfe für Deutsche Werkstätten Hellerau“ erhalten.

³⁵⁸ Vgl. Kostenanschlag, 7. April 1949, Privatarchiv Selman Selmanagić, Berlin: „2 Assistentenzimmer. Entw.: Architekt Hirche. Ausf.: Eiche Räumerton.“

³⁵⁹ Exner 1949, S. 196. Derselbe Text wurde auch publiziert in: *Innenarchitektur 1949*. Die Innenräume der Parteihochschule „Karl Marx“, Beilage der Abteilung Kunst zum Mitteilungsblatt für die Schulen und Volksbildungsämter des Landes Brandenburg, 4. Jahrgang, Potsdam, den 15. September 1949, Nr. 2, S. 2. Siehe Kopie in WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Dokumente Deutsche Werkstätten Hellerau“.

heute besonders wichtig“ wäre. Durch zahlreiche Staumöglichkeiten der beweglichen Habe würde „Aufgeräumtsein (...) zu einem selbstverständlichen Ergebnis und nicht zu einer nervenaufreibenden Arbeit“; Die Arbeitszimmer, Hörsäle und Seminarräume wären „ganz bewußt [sic!] auf [die] Möglichkeit zur geistigen Konzentration hin gearbeitet“: bequem, einfach und zweckmäßig.³⁶⁰ Exner resümierte:

Das Architektenkollektiv Selmanagić-Falkenberg-Hirsche [sic!] schuf aus Farbe, Form und Licht ein Raumkunstwerk, in dem alle Teile harmonisch zusammenwirken. Es entstand für eine sozialistische Hochschule ein Gemeinschaftsraum, sozialistisch nicht durch Aufschriften, sondern durch Haltung, das ist entscheidend.³⁶¹

Ein im Nachlass Selmanagić erhaltenes Schriftstück, gezeichnet von „Werner Heller Gr. IV“, ist aufschlussreich im Hinblick auf die Rezeption der Hochschul-Ausstattung seitens ihrer Bewohner.³⁶² Unter der Überschrift „Wohnkultur oder...“ heißt es hier:

Die Diskussion darüber: Ist die Inneneinrichtung unserer Schule – soweit sie fertiggestellt ist – luxuriös, d.h. gemessen an der Not der Bevölkerung verschwenderisch, – oder ist sie Ausdruck einer hohen Kultur? – sind noch nicht abgeschlossen. Drei „Lager“ sind unter den Genossen erkennbar:

1. diejenigen, die g e g e n diesen „Aufwand[“] Stellung nehmen,
2. diejenigen, die diesen „Aufwand“ als kulturell berechtigt und notwendig anerkennen, – und
3. diejenigen, die – hierzu wenigstens – gar keine Stellung einnehmen und die Bequemlichkeiten der Einrichtung einfach hinnehmen.³⁶³

³⁶⁰ Ebenda.

³⁶¹ Ebenda, S. 198.

³⁶² Werner Heller: „Wohnkultur oder...“, Typoskript, undatiert, [vermutlich 1948/49], Privatarhiv Selman Selmanagić Berlin.

³⁶³ Ebenda.

Die Kritik richtete sich einerseits gegen den vergleichsweise „verschwenderischen“ Einsatz von Material (z.B. von Vorhangstoff), andererseits gegen die „Strenge“ der Gestaltung und den als diktatorisch empfundenen Purismus von Selman Selmanagić, der anscheinend selbst das Aufhängen eines Kalenders im Seminarraum als Störung des gestalterischen Gesamtkonzepts unterbunden hatte.³⁶⁴

Darüber hinaus reflektieren die hier zitierten Diskussionen die dieser anspruchsvollen Innenraumgestaltung offensichtlich zugrundeliegende Haltung, im Sinne einer neuen Wohnkultur und auch neuer Gesellschaftsformen über gute Beispiele erzieherisch wirken zu wollen. Dieses Konzept schließt unmittelbar an die Programmatik des Deutschen Werkbundes an, der von Anfang an eine *Top-Down*-Strategie verfolgt hatte, über das Vorbild der „führenden Klassen“, „den Spitzen oben“ die „Breiten unten“ (so Ferdinand Avenarius schon 1908) von seinen Argumenten zu überzeugen.³⁶⁵ Entsprechend heißt es bei Heller:

Ist es denn wirklich Luxus, d.h. Verschwendung, wenn auf der Reichsparteischule im Laufe von Jahren Tausenden von Funktionären neue Wohnformen praktisch vorgeführt werden? – Bezeichnen wir uns nicht als Träger einer neuen Kultur? – Und müssen wir nicht gerade auf diesem Gebiet noch viel dazu lernen und neue Formen entwickeln helfen? – es ist Lehrmaterial. Wir brauchen es, wie wir täglich das Papier zum Lernen brauchen.³⁶⁶

Die *Parteihochschule Karl Marx* war ein Prestigeobjekt der neuen Führungselite. Die *SED* ging bei diesem Auftrag, so hat es den Anschein, noch mit Werkbundargumenten für eine zeitgemäße, moderne Möbelgestaltung konform, bzw. machte sie für ihre Ziele nutzbar:

³⁶⁴ Ebenda.

³⁶⁵ Avenarius 1908, S. 213. Vgl. auch Campbell 1989, S. 54.

³⁶⁶ Werner Heller: „Wohnkultur oder...“, Typoskript, undatiert [vermutlich 1949/50], Privatarchiv Selman Selmanagić Berlin.

Zweifellos: das [sic!]- hier im Aufbau Befindliche ist ein Versuch. Es soll hier eine neue Wohnkultur entwickelt werden, in deren Mittelpunkt – Der Mensch [sic!] – steht – und das ist das Große und Positive an ihr.

Genau so [sic!] –, wie der Mensch im Mittelpunkt unserer Weltanschauung und unseres Kampfes überhaupt steht. Die Möbelstücke drängen sich hier nicht mehr dem Auge des Beschauers auf, der Stuhl[,] der Tisch, jeder Gegenstand sind nicht mehr Selbstzweck, sondern dazu geschaffen, dem Menschen zu dienen, die Persönlichkeit des Bewohners vortreten zu lassen und sie zu unterstreichen.³⁶⁷

Lediglich im letzten Absatz des Schreibens zeichnet sich eine Argumentationslinie ab, die wenige Monate nach der Einrichtung der Parteischule eine tiefgreifende Wende in der Kulturpolitik der DDR begleiten sollte:

Die Schule soll noch vielen Genossen dienen. Und dennoch: es ist u n s e r e Schule und wir müssen unserer Schule doch unser Gesicht geben. (...) Auch Wohnkultur läßt sich nicht diktieren. Sie kann nur gelenkt werden. Nur in engster Beziehung zum Menschen wird sie Inhalt bekommen, ohne sie bleibt sie formal, leblos, uns immer fremd.³⁶⁸

Im November 1948 hatte ein Zeitungsartikel „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei“ des sowjetischen Kulturfunktionärs Alexander Dymshitz die so genannte Formalismus-Debatte ausgelöst. Unmittelbar nach seinem Erscheinen wurde vom Zentralsekretariat der SED eine landesweite Diskussion dieses Artikels initiiert.³⁶⁹ Die Riege um Walter Ulbricht beanspruchte mehr und mehr den absoluten Führungsanspruch auch in kulturellen Angelegenheiten. Ganz persönlich polemisierte der ausgebildete Tischler Ulbricht gegen die „Eierkisten“ der *Deutschen Werkstätten*.³⁷⁰ Bei den Eröffnungsfeierlichkeiten der

³⁶⁷ Ebenda.

³⁶⁸ Ebenda.

³⁶⁹ Alexander Dymshitz „Über die formalistische Richtung in der Malerei“, *Tägliche Rundschau*, am 19. und 24. November 1948, vgl. Ebert 1996, S. 103, insbesondere Anm. 13.

³⁷⁰ Vgl. Reaktion Selman Selmanagić an Walter Ulbricht, 17. Mai 1949, Privataarchiv Selman Selmanagić.

Verwaltungsakademie Forst Zinna erwähnte er, so berichtete Liv Falkenberg, die Architekten mit keinem Wort:

Dies hatte natürlich Bedeutung und konnte sich verheerend auswirken. Jeder im Saal wusste das. Selman Selmanagić, Hauptarchitekt und Matador unserer Truppe, wurde blass, verließ den Saal und ging nach Hause.³⁷¹

Auf dem III. Parteitag der SED im Juli 1950 erstmals offiziell thematisiert, wurde der „Kampf gegen den Formalismus in Literatur und Kunst für eine fortschrittliche Kultur“ auf der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED am 17. März 1951 beschlossen.³⁷² Die Agitation richtete sich gegen die abstrakte, ornamentfreie und im Bereich Architektur und Design sachlich-funktionale Tradition der *Moderne*, die jetzt als westlich-dekadent und imperialistisch gebrandmarkt wurde (vgl. Kapitel 5 und 6).³⁷³

Eine Proklamation dieses Kampfes gegen den Formalismus war die Ausstellung *Besser leben – schöner wohnen!* der *Deutschen Bauakademie*, die als Antwort auf die westliche Propagandaexposition *Wir bauen ein besseres Leben* im Vorjahr im November 1953 in einem Pavillon auf dem Berliner Alexanderplatz eingerichtet wurde (vgl. Kapitel 5). Im Katalog zur Ausstellung favorisierte der Präsident der *Deutschen Bauakademie* Kurt Liebnecht jetzt – unter Berufung auf ein vermeintlich nationales Erbe – einen eklektischen Repräsentationsstil nach dem Vorbild Moskaus.³⁷⁴ Ein Programm, das erst in den 1960er Jahren revidiert werden sollte.

³⁷¹ Zit. in Walter Scheiffele 2019, S. 238. Auf der Innenarchitekturkonferenz am 17. November 1953 äusserte sich Ulbricht in seiner Rede rückblickend offen despektierlich: «Ja, es ist versucht worden, eine Kaserne in eine Hochschule umzubauen. Daß sie hier keine künstlerische Leistung vollbringen, das versteht ja jeder (...) Das, was sie dort gemacht haben, ist gut gemacht, was man mit einer Kaserne machen kann. Etwas Besseres kommt ja nicht heraus. Aber die Gestaltung des Kulturraums, des größten Saales, war formalistisch und wurde von uns abgelehnt. Diese Diskussion gab es damals schon. Das waren die ernstesten Aussprachen, die über diese Fragen geführt worden sind.» Zit. in ebenda, S. 299-300.

³⁷² Vgl. Hirdina 1988, S. 43.

³⁷³ Vgl. ebenda, S. 40. Vgl. ebenda und Castillo 2010, S. 87-109.

³⁷⁴ Er forderte die Rückbesinnung auf das kulturelle Erbe und zählte die Stilepochen auf, die fortan als richtungweisend zu gelten hätten: die Renaissance, aufgrund des lebendigen Formenschatzes, Barock und Rokoko, da viele Möbel dieser Epoche noch ihre Gültigkeit besäßen, Chippendale, für

Auf dem Gebiet der Architektur und des Städtebaus manifestierte sich die neue kulturpolitische Ausrichtung der DDR bekanntlich im Bau der Stalinallee (heute Karl-Marx-Allee), an deren Eingang noch die Laubenganghäuser Ludmilla Herzensteins als Relikte der städtebaulichen Visionen des Planungskollektives um Hans Scharoun erhalten sind. Im Westen Berlins knüpfte die Konzeption des Hansviertels noch einmal an die Ideen des Planungskollektives an, das – mit einiger zeitlicher Verzögerung – in Systemkonkurrenz zum *Nationalen Aufbauprogramm* der DDR als *Internationale Bauausstellung Berlin* im Jahr 1957 eröffnet wurde (vgl. Kapitel 8). Im Zuge des politischen Verdiktes der *Moderne* hatten zu diesem Zeitpunkt zahlreiche Gestalter aus der Tradition des Bauhauses und des Werkbundes die DDR längst in Richtung Westen verlassen, so auch Herbert Hirche (vgl. Kapitel 6).³⁷⁵

Obwohl umfangreiches Fotomaterial im Nachlass erhalten ist, und somit auch 1978 zur Verfügung stand, nahm Hirche seine Arbeiten für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* nicht in seinen Katalog *herbert hirche. architektur innenraum design* auf.³⁷⁶ Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Auch wenn Selmanagić, Hirche und Liv Falkenberg als „Architektenkollektiv“ firmierten, so war Selmanagić als Hausarchitekt der *Deutschen Werkstätten* in Kleinmachnow und Forst Zinna federführend, vielleicht deshalb Hircches Zurückhaltung. Ein anderer Grund könnte sein, dass Hircches in den 1940er Jahren entstandenen Möbel das Bild seiner gestalterischen Entwicklung hätten weniger als das einer bruchlosen Fortschrittslinie erscheinen lassen, als es der von ihm selbst zusammengestellte Werküberblick nahelegt.

seine zwar ausländische aber angenehme Art, Klassizismus, wegen der klaren und schönen Formen, und den Biedermeier für seine Bescheidenheit, vgl. *Besser leben – schöner wohnen!* 1954, S. 7-76. Vgl. auch Scheiffele 2019, S. 290-310.

³⁷⁵ Vgl. Höhne 2009, S. 39 und Hirdina 1988, S. 43. Hirche lebte zwar im West-Sektor der Stadt, arbeitete aber ab 1948 als Dozent an der *Hochschule für angewandte Kunst* in Berlin-Weißensee. Vgl. zuletzt Scheiffele 2019, S. 290-310.

³⁷⁶ Lediglich in der tabellarischen Biografie sind sie als „wohn- und schulmöbel für deutsche werkstätten hellerau“ erwähnt, vgl. Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

Auch mag Hirche in Zeiten des Kalten Krieges eine frühere Mitarbeit bei sozialistischen Vorzeigeprojekten nicht opportun erschienen sein, selbst wenn er damals parteipolitisch ungebunden agierte – und deshalb im Osten Deutschlands auch keine berufliche Zukunft hatte.³⁷⁷ Da Hirches Beteiligungen an der Ausstattung der Parteihochschule, seine Möbelmodelle für die Ausstellung *Berlin plant* wie auch seine Mitarbeit in der *Gruppe Werkbund* im Berliner Magistrat in seinem Katalog nicht sichtbar werden, wurden sie lange kaum zur Kenntnis genommen.³⁷⁸

³⁷⁷ Dessen ungeachtet blieb ein loser freundschaftlicher Kontakt zwischen Hirche und Selmanagić trotz der politischen und räumlichen Ferne über die Jahre bestehen, so die Mitteilung Emira Semanagić im Dezember 2012. Noch 1985 schickte Selmanagić Herbert Hirche die Festschrift anlässlich seines 80. Geburtstags mit der Widmung: „Dem Bauhäusler H. Hirche“. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, 54 Selmanagić.

³⁷⁸ In jüngster Zeit ändert sich dies im Zuge der Aufarbeitung der Bauhaus-Erbes in Ost- und Westdeutschland, vgl. Nadolni 2019 und Scheiffele 2019. Erwähnung fand Hirches Tätigkeit beim Berliner Magistrat und die Zusammenarbeit mit Selman Selmanagić bereits bei Christian Wolsdorff: Bauhaus in Berlin. Bauten und Projekte im Überblick, in: Bauhaus-Archiv 1995, S. 5-23. In Darstellungen des DDR-Designs wurde Hirche als Teil des Architektenkollektivs durchaus genannt, vgl. z.B. Hirdina 1988.

Kapitel 5: *Gute Form* – Ausstellungen nach dem Krieg

Neben seinen Aufgaben für den Berliner Magistrat und der Entwicklung von Möbeln für die *Dresdener Werkstätten Hellerau* begann Hirche als freier Architekt Ausstellungen zu gestalten. Ausstellungen waren für den Werkbund von jeher eines der wichtigsten Instrumente der Öffentlichkeitsarbeit. Nach 1945 waren dabei nicht nur die vom Dachverband und den einzelnen Landesgruppen organisierten Präsentationen bedeutsam, sondern auch die Beiträge des Werkbundes zu Ausstellungen verschiedener Partnerorganisationen.³⁷⁹ Anlässlich der *CONSTRUCTA* in Hannover veröffentlichte Mies van der Rohe früherer Mitarbeiter Karl Otto im Juli 1951 in der Zeitschrift *Baukunst und Werkform* einige Überlegungen zur Bedeutung von „Messen – Ausstellungen – Bauausstellungen“. Er schrieb:

Eine Ausstellung wendet sich in erster Linie an den Nichtfachmann, sie soll eine Quelle der Information und Belehrung für die öffentliche Meinung, für die breiten Massen sein. (...) Diese Information soll unter einer wertenden Idee geschehen: was gezeigt wird, muß [sic!] sorgfältiger Prüfung und Auswahl standgehalten haben. Zugleich soll die Ausstellung ein „Gesicht“ erhalten (...). Besonders glückliche Voraussetzungen für das Zustandekommen eines „Ausstellungsgesichts“ dürften dann vorliegen, wenn stofflich-qualitative Auswahl und künstlerische Gestaltung von der gleichen Hand zur Synthese vereinigt und gesteigert werden können.³⁸⁰

Die erste offizielle Präsentation des neu gegründeten Deutschen Werkbundes nach dem zweiten Weltkrieg war im Mai 1949 unter dem Titel *Neues Wohnen* in den Köln-Deutzer Messehallen eröffnet worden. Die Ausstellung wurde von der „Werkbundgruppe Köln Mittelrhein“ und der Stadt Köln veranstaltet.³⁸¹ Herbert Hirche war in die Kölner Planungen nicht involviert. Neben mehreren Messestandpräsentationen in Leipzig und Berlin sollte Hirche aber mit der

³⁷⁹ Vgl. Wagner-Conzelmann 2007, S. 246 und Hallerbach 2007, S. 131.

³⁸⁰ Otto 1951, S. 33

³⁸¹ Vgl. Grdanjski 2007, S. 237-238.

Ausstellung *Wie wohnen?*, die wenige Monate nach der Kölner Schau in Stuttgart eröffnet wurde, sowie mit den Ausstellungen *Gute Industrieform* (1952) und *Schönheit der Technik - Die gute Industrieform* (1953) relevante Nachkriegsausstellungen gestalten, die von lokalen Werkbundgruppen mitinitiiert worden waren. Eine Auswahl dieser Ausstellungen bzw. Hirches Beteiligung an anderen Werkbundpräsentationen werden im folgenden Kapitel näher beleuchtet. Als programmatischer Hintergrund auch für die Aktivitäten Hirches sei jedoch vorab die Kölner Ausstellung *Neues Wohnen* kurz vorgestellt.

5.1. Werkbundausstellung *Neues Wohnen*, Köln 1949 - „Werkbund ist kein Luxus“

Mit der Wahl des Ortes stellten die Veranstalter *Neues Wohnen* in die Tradition der bedeutenden Werkbundschau von 1914.³⁸² Die Ausstellung war zugleich eine direkte Antwort auf das in Werkbundaugen enttäuschende Produktangebot der Kölner Möbelmesse, die seit Herbst 1947 wieder regelmäßig in denselben Hallen organisiert wurde. (Vgl. Kapitel 7).

Neues Wohnen wurde als „Werbundausstellung für Jedermann“ angekündigt und bezog sich damit auf das *Jedermann-Programm*, die aktuellen sozialpolitischen Initiativen in der so genannten *Trizone*.³⁸³ In einem Schreiben an die Verwaltung für Wirtschaft in Frankfurt am 17. Dezember 1948 erläuterten die Ausstellungsmacher ihre Vorhaben:

Die Veranstaltung will sich in den Kampf stellen, der darum geht, die Minderware durch Wertware zu ersetzen. Wertwaren sind keine Luxusgegenstände. Wert wird gekennzeichnet durch die Vereinigung von: gutem Material (auch einfaches Tannenholz ist gut), materialgerechter Verarbeitung, bester Gebrauchsfähigkeit,

³⁸² Vgl. Hallerbach 2007, S. 132-133. Vgl. auch Breuer 2007a, S. 78.

³⁸³ Vgl. Oestereich 2000b, S. 128.

guter Form und billigem Preis. Diese Bedingungen müssen auch bei dem Jedermann-Programm erfüllt werden.³⁸⁴

Die Ausstellung gliederte sich in drei Teile: *Deutsche Malerei und Plastik, Deutsche Architektur seit 1945* und *Neues Wohnen* mit einer so genannten Standardschau des Werkbundes. Diese Standardschau präsentierte Einrichtungsgegenstände für den Massenbedarf und Lösungsvorschläge für die gegenwärtige Wohnungsnot: Im Zentrum der Ausstellung zeigten Jupp Ernst und Josef Lucas in einer einen Wohnraum andeutenden Standkonstruktion eine „Tag- und Nachtwohnung“ für das Existenzminimum.³⁸⁵

Ein Großteil der ausgestellten Möbel war neu entwickelt worden als handwerkliche Muster für eine spätere Serienfabrikation, denn *Neues Wohnen* hatte den Anspruch, Pionierarbeit zu leisten

für die Einrichtung und Gestaltung unserer zukünftigen Wohnung, die klein sein wird und nicht mit unpraktischen und daher unsinnigen Prunkmöbelgarnituren vollgestopft werden darf. An deren Stelle werden vielseitige, bequeme und leichte Möbel treten müssen, die es jetzt zu entwickeln gilt.³⁸⁶

Thematisiert wurden der Einsatz preisgünstiger Materialien, rationelle Fertigungstechniken und Praktikabilität, wie z.B. die Zerlegbarkeit der Möbel.³⁸⁷ Zu den ausgestellten „Mustermöbeln“ gehörten Eduard Ludwigs zerlegbare Typenmöbel und Gustav Hassenpflugs „Baukastenmöbel“, deren Entwicklung in die Zeit ihrer Aktivitäten innerhalb der Berliner „Arbeitsgruppe Innenausbau des DWB“ zurückreicht (vgl. Kapitel 4).

³⁸⁴ [Ohne Autor]: Betr. Werkbundaussstellung Köln 1949, 17. Dezember 1948, WBA-MDD, ADK 6-4/48.

³⁸⁵ Vgl. *Neues Wohnen* 1949a, o. S.

³⁸⁶ Ohne Autor: Zur Standardschau des Werkbundes, in: *Neues Wohnen* 1949a, S. 51.

³⁸⁷ Zur Senkung von Transportkosten – auch bei den vermuteten häufigen Umzügen, vgl. Grdanjski 2007, S. 238. Vgl. *Neues Wohnen* 1949a, S. 75 und 77.

Die Kuratoren von *Neues Wohnen* hatten Anschluss an das Ausland gesucht. Sie versprachen sich „einen erzieherischen Einfluss von den geplanten Auslandsausstellungen (...), die zeigen werden, dass uns das ‚reiche‘ Ausland mit ganz schlichten Lösungen längst vorangegangen ist.“³⁸⁸ Erstmals nach dem Krieg wurden in Fotografien neue Produkte aus Schweden, Frankreich, Belgien, Dänemark, England und Holland vorgestellt. Durch die Vermittlung des *Office of Military Government for Germany* wurde eine Fotoausstellung über industrielle Formgestaltung in den USA gezeigt.³⁸⁹

Die Firma *Hans Knoll Associates Inc.* New York (später *Knoll International*) stellte Entwürfe von Hans Knoll und Eero Saarinen zur Verfügung. In der Standardschau wurde mit dem Sessel *Vostra* ein Modell gezeigt, das Jens Risom während des Krieges für Hans Knoll entwickelt hatte und das ab 1949 als Unterstützung zum Wiederaufbau der Nachkriegsproduktion in Lizenz bei Hans Knolls Vater *Walter Knoll*, Herrenberg, für den deutschen Markt in Serie ging; erstes konkretes Anschauungsmaterial aus Amerika also.³⁹⁰ Im Katalog zur Ausstellung *Neues Wohnen* hieß es:

Wie Deutschland in den zwanziger Jahren die bei ihm erarbeiteten Gedanken dem Auslande weiterreichte, so empfängt es heute von dort die Ergebnisse der Weiterentwicklung zu seinem eigenen Nutzen wieder zurück. Es gilt, diesen Anschluß [sic!] aufzunehmen und zu einem lebendigen wechselseitigen Austausch der Gedanken und Anregungen zu gelangen.³⁹¹

³⁸⁸ [Ohne Autor]: Betr. Werkbundaussstellung Köln 1949, 17. Dezember 1948, WBA-MDD, ADK 6-4/48.

³⁸⁹ In Fachkreisen konnte man Kenntnis amerikanischer Möbel spätestens seit Anfang des Jahres 1949 haben: Die Zeitschrift *Baukunst und Werkform* hatte amerikanische Serien- und Einzelmöbel vorgestellt, vgl. Leitl 1949a, S. 88-90.

³⁹⁰ *Vostra* sollte zu einem der beliebtesten Möbel der Nachkriegszeit in Deutschland werden. Noch 1957 stand er in der von Mia Seeger eingerichteten Musterwohnung auf der *Interbau* Berlin, vgl. Mundt 1993, S. 79.

³⁹¹ [?] Görlinger: Vorwort, in: *Neues Wohnen* 1949a, o. S. Diese Einschätzung spiegelt sich in vielen Werkbund-Kommentaren zu Produktentwürfen vor allem aus Amerika, wie beispielsweise Wilhelm Wagenfelds Rezension der Ausstellung *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in den USA*, vgl. Wagenfeld 1951, S. 43-44. (Vgl. auch Kapitel 7).

Eine Kernargumentation im deutschen Nachkriegsdesign, auf die an anderer Stelle noch zurückzukommen ist (vgl. Kapitel 7). Aus der Schweiz kam ein Exemplar der als Sonderschau des Schweizerischen Werkbundes (SWB) von Max Bill im Mai 1949 für die Baseler Mustermesse zusammengestellten Ausstellung *Die gute Form*: Vier Abteilungen mit je zweiundzwanzig Informations-Stelen zeigten Architektur, Inneneinrichtungen, Alltagsgegenstände und Maschinen – ein fotografischer Musterkatalog, ergänzt durch eine Auswahl an realen empfehlenswerten Dingen.³⁹² Die als Wanderausstellung konzipierte Schau prägte entscheidend die Programmatik des deutschen Nachkriegswerkbundes.³⁹³

Neues Wohnen trat mit einem nicht geringen Anspruch an. Der Leiter des Nachrichtenamts Köln Hans Schmitt schrieb im Ausstellungskatalog:

Als der Krieg über uns hinwegbrauste, haben wir uns gesagt, dass wir eine neue Welt aufrichten müssten, falls wir es überleben sollten. Eine neue und bessere Welt, auch in dem, was man das Kulturelle nennt und im engeren Sinn bei all den Dingen, die uns umgeben und mit denen wir umgehen, anfangen müssten, bei Haus, Möbeln, Geräten usw. Der Werkbund und die Kölner Werkbundaussstellung zielen daher tiefer. Es dreht sich nicht darum, zu den vielen bestehenden Mustern und Formen einig andere und vielleicht originellere und bessere hinzuzuerfinden. Es dreht sich darum, das Ethos der Arbeit und der Produktion von innen heraus zu erneuern.³⁹⁴

Schmitt scheint hier an die „Rheydter Erklärung“ anzuschließen, in der auf dem ersten Werkbundtag nach dem Krieg festgeschrieben worden war, dass es sich bei den gegenwärtigen Aufgaben des Werkbundes nicht mehr „um die ästhetische Veredelung einer ‚gesicherten Lebensform‘“ handelte, sondern darum, „Sinn und Gestalt des Daseins im heutigen Deutschland zu erkennen, zu wollen, und zu

³⁹² Zur Baseler Ausstellung *Die gute Form* vgl. Erni 1983 und Müller/Museum für Gestaltung Zürich 2015. *Die gute Form* (in Köln: *Zweck und Konstruktion ist Form*) tourte anschließend durch die Schweiz, Holland und Österreich. Vgl. Meissner 2007, S. 239 und Albrecht 2008a, S. 97.

³⁹³ Vgl. ebenda.

³⁹⁴ Schmitt 1949, o. S.

bilden.“³⁹⁵ Die Texte des Ausstellungskatalogs spiegeln jenen missionarisch-moralisierenden Eifer des Werkbundes, der in den Nachkriegsjahren bis zu einem geradezu autoritären Sendungsbewusstsein reichte.

Schon bei seiner Gründung im Jahr 1907 hatte der Werkbund den Anspruch erhoben, eine geschmacksbildende Körperschaft zu sein und die nationale und internationale „Erziehungsaufgabe ersten Grades“ zum Programm erklärt.³⁹⁶ Auch gegen Ende der 1920er Jahre galt in den Werkbundkommentaren zur Reaktion des Publikums z.B. auf die Stuttgarter Ausstellung *Die Wohnung* der Grundtenor, die Bewohner müssten eben noch erzogen werden, sollten sie den hier propagierten neuen Wohn- und Lebensformen gegenüber skeptisch sein.³⁹⁷ Man wäre „glücklich soweit“, hatte Adolf Rading damals geschrieben, „daß es gar keinen Zweck mehr hat, die Bewohner zu fragen. Sie kennen ihre Bedürfnisse gar nicht mehr. (...) Ihr ganzes Denken beim Mieten einer Wohnung wird ausgefüllt von der Frage: wie bringen wir unsere Möbel unter?“³⁹⁸

Die Ausstellungsmacher von 1949 gingen nun so weit, den „Mensch von Ungeschmack“ als eine „schlechte Klasse Mensch“ zu bezeichnen, um gleichzeitig paternalistisch-nachsichtig zu erklären:

Wir machen den Leuten keinen Vorwurf, besonders nicht den jüngeren, sie haben ja noch nichts gesehen, ihre Geschmacksbildung wurde ja vernachlässigt. Aber der Geschmack des Menschen ist erziehbar (...) Der Werkbund und die Werkbundausstellung in Köln wenden sich auch an den Verbraucher. Sie wollen ihn zu seinem Besten erziehen, zu einer Art von schönem Leben überreden, das den Vorteil hat kein zusätzliches Geld zu kosten (...) Zur Warenkultur gehört die Angemessenheit, das Maßhalten.³⁹⁹

³⁹⁵ Siehe Wernher Witthaus: Der erste Werkbundtag. „Nur wer der Aufgaben nicht ausweicht...“, in: Rheinische Zeitung 99, Nr. 68, 1947, S. 3, vgl. Oestereich 2000a, S. 78-84.

³⁹⁶ Vgl. Wick 2007, S. 51.

³⁹⁷ Vgl. Albrecht 2008b, S. 115.

³⁹⁸ Rading 1927, S. 47. Vgl. Nerdinger 2007, S. 143 und Albrecht 2008b, S. 115.

³⁹⁹ Schmitt 1949, o. S.

Gerda Breuer bezeichnete die Nachkriegszeit als eine Art Zwischenzeit, in der „der materielle Wiederaufbau begleitet [war] von einem geistigen Umdenken und der Neuformulierung von Werten wie Verantwortung, Freiheit und Demokratie,“ nur vor diesem Hintergrund wäre die „geradezu bis uns Unerträgliche kultivierte produktmoralische Attitüde dieser Zeit“ zu verstehen.⁴⁰⁰ Teilweise gaben dabei eben jene Akteure die Leitziele des neuen Werkbundes aus, die auch im Deutschland des Nationalsozialismus entlang der Gestaltungsrichtlinien etwa des *Amtes Schönheit der Arbeit* oder des *Kunstdienst* Produktmoral gepredigt hatten.⁴⁰¹

Aus vielen Quellen des Werkbundes aber auch Initiativen des Auslandes spricht die Überzeugung, eine Moral der Dinge könnte nun nicht nur zum materiellen, sondern auch zum intellektuellen Wiederaufbau beitragen.⁴⁰² Diese Überzeugung fand unter anderem Ausdruck in der Gründung der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm, deren Konzept von Seiten des US-Hochkommissars John McCloy als eine Art „geistiger Marshall-Plan“ bezeichnet wurde, geeignet, das demokratische Bewusstsein in West-Deutschland zu fördern.⁴⁰³

Auch Max Bills Wanderausstellung *Die gute Form* war nicht nur mit Blick auf „Einflußnahme [sic!] auf die Herstellung der dringend nötigen Gebrauchsgüter im notleidenden Ausland“ zusammengestellt, sondern auch explizit als „ein Beitrag zum geistigen Wiederaufbau gedacht“. ⁴⁰⁴ Schon im Jahr 1943 war im Schweizerischen Werkbund diskutiert worden, welche Impulse die Schweiz bei einem europäischen Wiederaufbau würde geben können. Georg Schmidt sprach damals im Rahmen seines Vortrags „Werkbund und Nachkriegszeit“ von einer „vierten Periode der Werkbund-Idee, die wir auch die anti-faschistische nennen können – das europäische Ideengut der zwanziger Jahre dem kunstgewerblichen

⁴⁰⁰ Breuer 2007a, S. 18.

⁴⁰¹ So beispielsweise Hans Schwippert, vgl. Breuer 2007a, S. 14-18. und auch Zentek 2009, S. 220-222.

⁴⁰² Vgl. Betts 2004, S. 73-108, Albrecht/Flagmeier 2007, S. 245, Albrecht 2008a, S. 98-99 und Albrecht 2011b, S. 93.

⁴⁰³ Vgl. Betts 2004, S. 144.

⁴⁰⁴ Ohne Autor: Zweck und Konstruktion ist Form, dargestellt in 4 Abteilungen zu je 22 Tafeln, in: Neues Wohnen 1949a, S. 41.

Nachwuchs in relativer Reinheit“ übermitteln zu können.⁴⁰⁵ Auch hier tritt ein nachgerade magisches Denken zu Tage, demzufolge eine gute dingliche Realität das geeignete Mittel wäre, so Peter Erni, einen „Einfluss auf das Kräftefeld der sozialen Realität zu üben“.⁴⁰⁶

Dieses Denken widersprach ganz offensichtlich den Konsumentenwünschen, denn *Neues Wohnen* fand beim Publikum kaum Anklang. Die Veranstalter konnten die Ausstellung eher als Experiment verbuchen denn als Erfolg. Die Zeitschrift *Bauen und Wohnen* resümierte ernüchtert:

Diese Ausstellung hatte aber wegen ihres experimentellen Charakters das traurige Schicksal, das eine solche Veranstaltung erleiden kann: sie wurde in Auswirkung einer Flüsterpropaganda von der Bevölkerung gemieden, und das wie eine Entschuldigung klingende Schild „Werkbund ist kein Luxus“ hing unbeachtet über den nur von Schulkindern und Fachleuten vor völliger Einsamkeit bewahrten Objekten höchst subjektiver Erfindertätigkeit. Die Kontaktarmut dieser verfehlten und verfrühten Schau wurde ihr Misserfolg.⁴⁰⁷

5.2. Standgestaltungen für die Messe Leipzig - „Große Wirkungsmöglichkeiten“

Noch vor der Kölner Ausstellung hatten Werkbundakteure versucht, auf das Produktprogramm der Leipziger Messe Einfluss zu nehmen. Nach zunächst nur kleineren Präsentationen des Handels in den ersten Nachkriegsmonaten öffnete am 8. Mai 1946 hier die erste regelrechte Messe nach dem Krieg. Die *Messe Leipzig* war schon vor 1939 für den Werkbund und auch das Bauhaus eine wichtige Plattform gewesen, nicht nur innerhalb der Qualitäts-Schauen des *Grassi-*

⁴⁰⁵ Georg Schmidt: *Werkbund und Nachkriegszeit*, Vortrag, gehalten an der *SWB*-Tagung „Fragen der Nachkriegszeit“, publiziert in: *Werkbund und Nachkriegszeit*, Basel 1944, zit. in: Erni 1983, S. 97.

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 96-97.

⁴⁰⁷ Putz 1950, S. 2. Vgl. auch Betts 2004, S. 94-96.

Museums.⁴⁰⁸ In einer Sitzung der Werkbundgruppe am 29. Mai 1946 und einer „Aussprache über die Leipziger Messe“ forderte Lilly Reich, der Werkbund müsste nun versuchen, „auch auf die leitenden Persönlichkeiten der Messe Einfluss zu gewinnen, da sich im Rahmen der Messe große Wirkungsmöglichkeiten böten“.⁴⁰⁹ In der nächsten Sitzung am 19. Juni 1946 berichtete Heinrich König von der Dresdener Werkbundgruppe den Berliner Kollegen, der oberste Leiter der *Messe Leipzig* wäre von der Dresdener Gruppe bereits gebeten worden, an ihren Sitzungen teilzunehmen.⁴¹⁰

Herbert Hirche gestaltete auf der Frühjahrsmesse 1947 die Ausstellung der *Landeseigenen Textilverbände* zusammen mit seinem ehemaligen Bauhaus-Studienkollegen Kurt Kranz.⁴¹¹ Wie es konkret zur Beauftragung kam, ist durch das Nachlassmaterial nicht zu belegen. Möglicherweise geht sie zurück auf die langjährigen Beziehungen Lilly Reichs zur Textilindustrie bzw. eigene Kontakte, die Hirche im Zusammenhang der Pariser Präsentation im Jahr 1937 geknüpft haben mag (vgl. Kapitel 3). Wahrscheinlicher ist es, dass der Kontakt über Selman Selmanagić zustande kam, mit dem Hirche damals zusammenarbeitete und der schon auf der Vorgängermesse mit Kurt Kranz einen Pavillon ausgestattet hatte.⁴¹² Zwei Jahre später richtete Hirche die Stände der *VEB Keramik* und im Jahr 1950 die Präsentation *Wissenschaft und Technik* ein. (Abb. 60 und 61) Neben Hirche und Kranz wurden in den ersten Nachkriegsjahren noch weitere Ex-Bauhäusler mit dem Design von Messepavillons beauftragt, so Mart Stam, Wils Ebert und Franz

⁴⁰⁸ So stellte beispielsweise Wilhelm Wagenfeld auf der Leipziger Frühjahrs- und Herbstmesse des Jahres 1924 erstmals die neu entwickelten Leuchten einer breiteren Öffentlichkeit vor. Vgl. Manske 2012, S. 19-21.

⁴⁰⁹ Sitzungsprotokoll der Gruppe Werkbund Berlin vom 29. Mai 1946, WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

⁴¹⁰ Vgl. Sitzungsprotokoll der Gruppe Werkbund Berlin vom 19. Juni 1946, ebenda.

⁴¹¹ Vgl. Akademie Sarajevo/ Bosniakisches Institut 2015, S. 173.

⁴¹² Vgl. Scheffele 2019, S. 44-45. Tanja Scheffler geht davon aus, dass Hirche bereits an der ersten Messe 1946 beteiligt war, vgl. Scheffler 2019, S. 31. Diese Annahme ist auf der Grundlage des Hirche-Nachlassmaterials nicht zu belegen.

Ehrlich.⁴¹³ Hirches Ausstellungsstände für Textil und Keramik sollen hier näher betrachtet werden.

Der Stand der Textilverbände war durch Kurt Kranz' visuelle Gestaltung mit wandgroßen Fotografien geprägt, die Wiederaufbau-Verheißungen evozieren: Vor dem Hintergrund von Häuserruinen steht der strahlende Arbeiter in Berufskleidung und der steinerne Torso einer nackten Venus, um den mehr enthüllend als verbergend eine Stoffbahn geschlungen ist. Elegante Damen posieren mit Hut oder blickten verführerisch durch das zarte Gewebe eines (Kunst)seidenstrumpfes. (Abb. 63, 64 und 65)

Die Ausstellungsträger Hirches geraten auch unter teilweise üppig drapierter Ware etwas aus dem Blick – mit dem Arrangieren wurden bei diesen Messeständen Dekorateure beauftragt.⁴¹⁴ Die erhaltenen Fotografien überliefern aber wesentliche Aspekte des räumlichen Konzepts: In unmittelbarer Nachfolge der Textilpräsentationen Lilly Reichs schuf Hirche mit in streng regelmäßige Falten gelegten Stoffen auf diversen Ständern teilweise deckenhohe textile Wände, die den Ausstellungsraum gliederten bzw. abschlossen. (Abb. 63, 64 und 66) Mit Säulen aus Stoffbahnen, die entweder von kreuzförmigen, oder von runden Halterungen von der Raumdecke herabhingen, gestaltete Hirche weitere räumliche Installationen.⁴¹⁵ Hirches Rückbezug auf das Verfahren Lilly Reichs und Mies van der Rohes, mit dem auszustellenden Material selbst Räume architektonisch zu definieren, ist hier unverkennbar (vgl. Kapitel 4).⁴¹⁶

Auf die Prinzipien seiner Lehrer geht auch Hirches hierarchisch differenzierte Präsentation von materiell unterschiedlich wertvollen Exponaten zurück. Er wählte in Material und Anmutung dem Charakter der Objekte entsprechende

⁴¹³ Vgl. Ebenda.

⁴¹⁴ Vgl. Mitteilung Selma Selmanagić am 6. Mai 2016.

⁴¹⁵ Vgl. auch vergleichbare „Textilsäulen“ in Reichs Textil-Präsentation auf der *Deutschen Bauausstellung Berlin 1931*, Abb. in McQuaid 1996, S. 31. Hirche hatte diese Ausstellungsinstitution als Student im Rahmen einer Berlin-Exkursion mit Mies gesehen, vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 19. Februar 1996.

⁴¹⁶ Zu den Installationen Lilly Reichs vgl. Lange 2011, S. 72.

Ausstellungsträger. Für die Präsentation von Ballen grober Stoffe stellte er robuste Holztische auf, Damenmode dagegen wurde präventiv inszeniert: Hirche nutzte hierfür grazile, weiß gestrichene Rahmenkonstruktionen, die ohne Glas mit Abstandshaltern an der Wand montiert waren. (Abb. 67, 68 und 69) Vor dieser Wandinstallation wurden weitere Kleidungsstücke auf locker im Raum verteilte, niedrige quadratische Tische gelegt. Diese Tische haben in ihren Proportionen und schlanken Beinen aus Vierkantholz die für Hirsch's Möbel charakteristische leichte, eher grazile Anmutung und wurden mit großer Wahrscheinlichkeit von Hirche selbst entworfen.

Weiterhin verwendete er Regale und Holztische, die ähnlich dem von Josef Albers in der Bau-/Ausbauabteilung des Bauhauses entwickelten Steckprinzip gebaut waren.⁴¹⁷ (Abb. 68, 70 und 71) Für die Parteihochschule Kleinmachnow hatte Hirche Tische mit einer vergleichbaren Konstruktion gezeichnet. Ob er auch diese Displays für den Messestand entworfen hat, oder auf vorhandene Modelle zurückgriff, ist bislang nicht zu klären. Vom Leipziger Messestand sind im Nachlass nur Fotos, aber keine Pläne und Zeichnungen überliefert.

Mit Stahlrohr-Freischwingern als Sitzgelegenheiten für die Messebesucher schloss Hirche an die Ästhetik der Vorkriegs-Ausstellungen Lilly Reichs und Mies van der Rohe an. (Abb. 64 und 66) Die an runden Displays befestigten Stoffbahnen setzten auf einem großen organisch geschwungenem Bodensockel auf, eine Form, die von Scharoun's Ausstellungsträgern in der Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht* inspiriert scheint, und die mit den organisch geformten Elementen der Wanddekoration von Kurt Kranz korrespondierte. (Abb. 62, 63 und 72)

Der ehemalige Bauhaus-Meister Alfred Arndt besuchte zusammen mit Hinnerk Scheper und der Architektin Wera Meyer-Waldeck die Messe: »Wände landeseigener Betriebe Textilien angeschaut. Hat Hirche mit Kranz gemacht.

⁴¹⁷ Vgl. Bauhausarchiv 2003, S. 148-149 sowie ein vergleichbares Modell mit ähnlicher Stecktechnik von Friedrich Engemann, S. 191 und 192. Am Bau dieser Möbel von Engemann war Hirche vermutlich beteiligt gewesen.

(Bauhausmäßig – gut) u. Möbelstand (Selmanagić) auch gut«, kommentierte er in seinen Tagebuchaufzeichnungen die Arbeiten seiner Schüler.⁴¹⁸

Bei den Ständen des *VEB Keramik* auf der Frühjahrs- und Herbstmesse 1949, die Hirche mit einem Mitarbeiter allein verantwortete, sind die von Lilly Reich und Mies in ihren Ausstellungen durchdeklinierten Gestaltungsprinzipien und auch in diesem Kontext entwickelte Displaymodelle noch eindeutiger wiederzuerkennen. Hirche übernahm aus der Präsentation „Lichte Erde, gebrannte Erde“ den Wechsel von an der Wand hängenden, in die Wand eingelassenen und frei stehenden Regalen und variierte wie dort bei der Anordnung des Tafelgeschirres Reihen und Gruppen und stellte einzelne Services auf Tischwäsche als Funktionseinheit „gedeckter Tisch“ zusammen. Das Spektrum der Tischmodelle reichte von einfachen hölzernen Wangentischen bis hin zu neuen Konstruktionen auf schräg-gestellten Metallbeinen. (Abb. 73, 74 und 75)

Hirche baute jedoch auch einzelne Ausstellungsträger wie die zylindrischen Regale mit zwischen Boden und Decke gespannten Stahlrohren und Blumenständer vermutlich sogar auf der Grundlage der alten Pläne aus dem Jahr 1934 nach.⁴¹⁹ (Abb. 73) Auch das Prinzip des durchlaufenden Stahlrohres mit eingelegten Glasfachböden für die hier quaderförmigen Vitrinen geht auf Entwürfe zurück, die Lilly Reich und Hirche für die Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* gebaut hatten.⁴²⁰ (Abb. 74) Die zur Verfügung stehenden materiellen Mittel waren nach dem Krieg natürlich ungleich bescheidener, Glas verwendete Hirche nur sehr eingeschränkt.

⁴¹⁸ Zit. nach Alfred Arndt: In der Vollendung liegt die Schönheit, Ausstellungskatalog Bauhaus-Archiv Berlin, 1999, S. 103, vgl. Scheffler 2019, S. 32. Ich danke Tanja Scheffler für diesen Hinweis.

⁴¹⁹ Im MoMA sind zahlreiche Pläne von Räumen und Konstruktionszeichnungen von Objekten aus den Jahren zwischen 1934 und 1938 aus der Hand Hirches erhalten. Aus Hirches eigenem Archiv ist das Material eben aus der Zeit bei Mies und Lilly Reich, das ihm vermutlich als Grundlage für den Nachbau diente (etwa als Lichtpausen der Originalpläne, wie sie für andere Objekte im Nachlass überliefert sind), seit den 1970er Jahren bislang größtenteils verschollen, vgl. Kapitel 2.

⁴²⁰ Hirche sollte diesen Vitrinen-Typ und zylinderförmige Regale noch 1952 in seiner Mannheimer Ausstellung *Gute Industrieform* einsetzen, vgl. Kapitel 5.

Ob es irgendeinen signifikanten Kontakt zur Messeleitung gab – wie Lilly Reich kurz zuvor angeregt hatte –, ist jedenfalls für Hirche nicht nachzuweisen. In die Auswahl der Exponate war er bei diesen Messe-Aufträgen wohl kaum einbezogen. Im Gegenteil, Hirche äußerte sich zur ausgestellten Ware teilweise äußerst kritisch: Im Jahr 1949 war er von der *Hochschule für angewandte Kunst in Berlin Weißensee* beauftragt worden, das Produktangebot der Frühjahrmesse zu analysieren. Die Hochschule wollte zu diesem Zeitpunkt noch ganz gemäß der Qualitätsmaßstäbe des Werkbunds unmittelbar Einfluss nehmen auf das Produktionsprogramm der neu gegründeten DDR (vgl. Kapitel 6). Hirche verließ die Hochschule jedoch schon im Herbst 1950 und war an den weiteren gestaltungspolitischen Entwicklungen im Osten nicht mehr beteiligt.

Einige Bedeutung sollte er auf diesem Feld aber in der jungen Bundesrepublik erlangen. Noch während seiner Lehrtätigkeit in Weißensee ließ Hirche sich für ein Semester beurlauben, um in Stuttgart die Ausstellung *Wie wohnen?* vorzubereiten. Wilhelm Wagenfeld hatte Hirche empfohlen. Wagenfeld hatte bereits im Sommer 1949 Berlin verlassen und eine Stelle als Referatsleiter für industrielle Formgebung im *Stuttgarter Landesgewerbeamt* angenommen.⁴²¹

5.3. Wettbewerbe für preiswerte Serienmöbel

Wie wohnen? wurde von den *Landesgewerbeämtern* Stuttgart und Karlsruhe in Zusammenarbeit mit der neu gegründeten *Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen* und mit Unterstützung der württembergisch-badischen Sektion des Werkbundes initiiert.⁴²² Im Vorfeld der Ausstellung hatten die Veranstalter einen

⁴²¹ Vgl. Mitteilung Herbert Hirche vom 25. Mai 2001 und Albert Pflüger an Herbert Hirche, 10. September 1949, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚Wie wohnen?‘“.

⁴²² Schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts entstand in Stuttgart eine Vorbildsammlung ausgezeichneter Gewerbezeugnisse. 1896 zog diese Vorbildsammlung der *königlichen Centralstelle für Gewerbe und Handel* in das neu erbaute Landesgewerbemuseum. 1921 wurde sie umbenannt in *Landesgewerbeamt (LGA)*. Nach 1945 wurde der einstige Museumsbetrieb nicht wieder aufgenommen. Nach Zusammenschluss der drei südwestdeutschen Länder zum neuen Bundesland Baden-Württemberg entstand hier 1952 das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg.

„Wettbewerb zur Förderung des sozialen Möbelbaues“ ausgelobt. Gefragt waren neue Ideen für kombinierbare, funktional gestaltete Einzelmöbel. „Wie schlafen?“ war dabei die Hauptfrage.⁴²³ Dass in beengten Wohnverhältnissen mehrere Personen in denselben Zimmern tagsüber wohnen und nachts schlafen mussten, war nach Kriegsende die Regel. „Die kleine Wohnung muss durch geschickte Wahl der Möblierung geräumiger gestaltet werden.“⁴²⁴

Etwa zeitgleich wurde auch in Nordrhein-Westfalen vom *Ministerium für Wiederaufbau* unter Beteiligung des *Sozialministeriums*, des *Wirtschaftsministeriums*, der Möbelindustrie und des Handwerks ein Wettbewerb zum Thema Einzelmöbel ausgeschrieben. „Es muß [sic!] von Anstand, formgerecht, es muß [sic!] haltbar sein“, so benannte der Geschäftsführer der Werkbundsektion West-Nord Wernher Witthaus in einer Zeitungsnotiz vom 18. Februar 1949 die Wettbewerbsbedingungen.⁴²⁵ Weiter schrieb er hier:

Im Ausland gibt es Wohnungen, die der Mieter durch leicht zu montierende Schrankwände nach seinem Belieben einteilt. Man mag einwerfen, bei uns sei die Not am Größten. Wenn das auch stimmen dürfte, würde es nicht widerlegen, die leidenschaftlich zu verfechtende Aufgabe, aus ehrlichem Ermessen die maßvolle und innerliche Beziehung zu den Dingen, das rechte Verhältnis zur Umwelt zu gewinnen.⁴²⁶

Vgl. Design-Center Baden-Württemberg 2016. Zur Gründung der *Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen* vgl. Geist/Kürvers 1989, S. 439.

⁴²³ „Die Hauptfrage: Wie schlafen?“, in: *Bauen und Wohnen*, Stuttgarter Nachrichten, Nr. 244, 14. Dezember 1949, S. 7, vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung Wie wohnen?“.

⁴²⁴ Ausgeschrieben waren raumsparende und variable Liegestätten, Mehrbettliegen und Sitzmöbel, die zu Betten umfunktioniert werden konnten, sowie Tische, die auch als Arbeitstische zu verwenden, zu vergrößern, zu verkleinern oder zusammenzuklappen waren. Schließlich erhofften sich die Auslober Anregungen für Kombinationsschränke, Haushaltsschränke, Küchenschränke, Regale und andere Einbaumöbel, vgl. *Wie wohnen?* 1950, S. 12.

⁴²⁵ WWs [Wernher Witthaus]: Deutscher Architekt in USA preisgekrönt. Wettbewerb um neue Möbel – Ein Preisausschreiben in Nordrhein – Westfalen, in: Ausschnitt einer unbekanntenen Zeitung, 18. Februar 1949, o. S., WBA-MDD, Q 19 ADO 6 – 300/49.

⁴²⁶ Ebenda.

Der Blick richtete sich vor allem auf die USA. Bereits im Mai 1948 war in den *Werkbundblättern* Nr. 2 ein zweisprachiger Aufruf zur Beteiligung an in Kapitel 4 bereits erwähntem internationalen Wettbewerb für den Entwurf preiswerter Serienmöbel veröffentlicht worden: „Neue Möbel für die neue Zeit. Preiswerte Serienmöbel – Amerika ruft zum Wettbewerb“.⁴²⁷ *The International Competition for the Design of Low-Cost Furniture* wurde vom MoMA New York gemeinsam mit dem *Museum Design Project, Inc.* veranstaltet, das sich als Vertretung führender Möbelhandelsfirmen durch Förderung von Formgestaltern und Forschung für „die Verbesserung des preiswerten Möbels“ einsetzte.⁴²⁸

Das MoMA hatte seit den 1930er Jahren eine Schlüsselstellung bei der Propagierung des so genannten *International Style* und der sachlich-modernen Industrieform und stand dabei bekanntlich in engstem Kontakt mit den nach Amerika übergesiedelten Bauhaus-Lehrern.⁴²⁹ Ab 1938 stellte das Museum regelmäßig eine Auswahl empfehlenswerter Produkte zusammen. Die Aktion lief zunächst unter dem Titel *Useful Household Objects*, später unter *Useful Objects of Fine Design*.⁴³⁰ Von 1950 an verlieh das MoMA unter dem Leiter des *Department of Architectural & Industrial Design* Edgar Kaufmann Jr. im Rahmen der *Merchandise Mart* in Chicago und in der Tradition der Ausstellungen des *Grassi-Museums* zur *Leipziger Messe* jährlich das Qualitätslabel *GOOD DESIGN*.⁴³¹ Es ist davon auszugehen, dass Kaufmann von Max Bills Ausstellung *Die gute Form* und seinen Initiativen für die Baseler *Mustermesse* Kenntnis hatte, da Bill im Februar 1949

⁴²⁷ *Werkbundblätter* Nr. 2, Mai 1948, o. S.

⁴²⁸ Ebenda. Erwartet wurden „Ideen für preiswerte Möbel, die in die Wohnräume, Schlafzimmer und Speiseecke der heutigen Kleinwohnungen gehören. Vielfach diente der gleiche Raum als Wohn- und Schlafzimmer, er verlangte deshalb ‚Doppelzweckmöbel‘“. Preise wurden in Aussicht gestellt für Entwürfe von Sitz- und Aufbewahrungsmöbeln, aus denen ganze Mobiliargruppen (einschließlich Tischen) entwickelt werden konnten.

⁴²⁹ Eine Schlüsselrolle kam dabei Walter Gropius zu. Im Jahr 1938 organisierte das Museum in Zusammenarbeit mit Walter und Ise Gropius und Herbert Bayer eine erste große Bauhaus-Ausstellung, die anschließend durch Amerika wanderte. Die Verbindung der Abteilung Architektur und Design unter ihren Leitern Eliot Noyes und Edgar Kaufmann jr. zu Bauhausmitgliedern war so eng, dass amerikanische Designer öffentlich protestierten. Vgl. Mundt 1993, S. 17 und zuletzt auch Demand 2016, S. 244-248.

⁴³⁰ Vgl. Nosedá 2007, S. 180 und S. 185, Anm. 23.

⁴³¹ Ab 1952 wurde auch auf der *Schweizer Mustermesse* das Prädikat *Die gute Form* vergeben, vgl. Albrecht 2008a, S. 97.

Fotografien vorbildlicher amerikanischer Gebrauchsgegenstände direkt beim Designdepartment angefordert hatte.⁴³² Bill hatte schon 1948 erklärt:

Ich glaube, dass die schon lange vorgeschlagene Idee, innerhalb der schweizerischen Mustermesse den kulturellen Faktor der Produktion durch Sonderausstellungen und durch die Bezeichnung vorbildlicher Stücke darzustellen, hier zu einem Resultat führen kann. Dadurch würden die interessierten Kreise auf diese Möglichkeit aufmerksam werden. Bekanntlich hat die Leipziger Messe lange Jahre solche Qualitäts-Ausstellungen durchgeführt, und der Erfolg war immerhin der, dass es viele Produzenten als Ehrensache ansahen, innerhalb dieser Qualitätsschau, die von kompetenten Persönlichkeiten geleitet war, ihre Erzeugnisse ausgewählt zu finden.⁴³³

Kaufmann bereiste im Jahr 1948 Europa, um sich ein Bild von der dortigen Produktion zu machen. „Er ist schon in Europa, weiß aber noch nicht, wann ihm die Einreise nach Deutschland möglich sein wird“, hieß es in einem Brief von Witthaus an Hans Scharoun vom 3. Juni 1948.⁴³⁴

Der Besuch gibt uns vielleicht Gelegenheit, bei den höchsten Regierungsstellen die Bedeutung des Werkbundgedankens in das rechte Licht zu rücken. Ende dieser Woche erhalten Sie die Bedingungen des internationalen, vom Museum of Modern Art ausgeschriebenen Möbelwettbewerbs.⁴³⁵

Der Werkbund war beauftragt worden, die deutschen Entwürfe entgegenzunehmen, einer Vorprüfung zu unterziehen und die Einsendungen an das MoMA weiterzuleiten.⁴³⁶ In der *Werk und Zeit*-Sondernummer zur Ausstellung *Neues Wohnen* war im Juni/Juli 1949 über den *Low-Cost Furniture Design* Wettbewerb zu lesen:

⁴³² Vgl. Lichtenstein 2015, S. 20 und 22 sowie Menzi 2014b, S. 193.

⁴³³ Bill 1949, o. S.

⁴³⁴ Wernher Witthaus an Hans Scharoun, 3. Juni 1948, WBA-MDD, ADO 6 – 350/48.

⁴³⁵ Ebenda.

⁴³⁶ Vgl. Albrecht/Flagmeier 2007, S. 243.

Wir wissen, dass das bewegliche, umgängliche und gediegene Möbel Problem ist [sic!] nicht nur in deutschen Landen. Vor allem die Vereinigten Staaten, denen es wirtschaftlich besser erging als den europäischen Nationen, haben dem preiswerten Serienmöbel Aufmerksamkeit entgegengebracht.⁴³⁷

Werk und Zeit verwies auch auf die Möbelwettbewerbe in Württemberg-Baden und Nordrhein-Westfalen.⁴³⁸ Wie schon dargestellt, erhielt das Berliner Werkbundmitglied Georg Leowald einen ersten Preis in New York (vgl. Kapitel 4). Im Juni 1950 berichtete selbst das populäre Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* darüber.⁴³⁹ Die Nachricht über die internationale Auszeichnung Leowalds wurde vom Werkbund mit besonderer Genugtuung aufgenommen. „Deutscher Architekt in USA preisgekrönt“, schrieb Wernher Witthaus und betrachtete die drei Wettbewerbe für neue Möbel in inhaltlichem Zusammenhang:

In Wirklichkeit kommt es nicht nur auf bewegliche und haltbare Möbel an, sondern zugleich auf die Abkehr von jener verderblichen Pracht. Wir wollen wieder Umgang haben mit ehrlichen Gegenständen unseres Hausrats. Dies ist der Anspruch, der wie Amerika lehrt, in aller Welt erhoben wird.⁴⁴⁰

5.4. *Good Design* oder: „Wir bauen ein besseres Leben“

Waren die moral-ästhetischen Beschwörungsformeln für den Wiederaufbau in allen Besatzungszonen nach dem Krieg zunächst dieselben gewesen, so zeichnete sich ab, dass nicht zuletzt durch die Tatsache, dass die US-amerikanischen *Exhibition*-Programme für eine Produktgestaltung und Wohnkultur im Sinne der sachlichen Moderne die Werbetrommel rührten, gestaltungspolitische Entscheidungen mit Beginn der 1950er Jahre in Ost- und Westdeutschland unter

⁴³⁷ Neues Wohnen 1949b.

⁴³⁸ Vgl. ebenda.

⁴³⁹ Vgl. Möbel/Anatomie 1950. Leowald teilte sich den Preis mit dem amerikanischen Architekten Don R. Knorr.

⁴⁴⁰ WWs [Wernher Witthaus]: Deutscher Architekt in USA preisgekrönt. Wettbewerb um neue Möbel – Ein Preisausschreiben in Nordrhein-Westfalen, in: [Ausschnitt einer unbekanntenen Zeitung], 18. Februar 1949, o. S., WBA-MDD, Q 19 ADO 6 – 300/49.

umgekehrten Vorzeichen getroffen wurden.⁴⁴¹ Die Debatten über Architektur, die richtige Wohnform und Design wurden Teil der Systemkonkurrenz zwischen Amerika und der Sowjetunion, die auch den Hintergrund für die berufliche Entwicklung Herbert Hirches darstellt (vgl. Kapitel 4 und 6).

Berlin stand dabei im Brennpunkt des Interesses: Nach der sowjetischen Blockade West-Berlins wollten sich zahlreiche Firmen aus der Stadt zurückziehen. Der deutsch-amerikanische PR-Experte Toby E. Rodes, damals für die *Marshallplan*-Programme tätig, beschreibt in seinen Erinnerungen „Einmal Amerika und zurück“, dass US-Hochkommissar John Mc Cloy deshalb veranlasste, solche Firmen von allen *Marshallplan*-Krediten auszuschließen. Zu diesem wirtschaftlichen Druck wurden für die Firmen mit neuen Messen Anreize geschaffen:

Die Berliner Messen, wie Grüne Woche, Deutsche Industrie Messe, Internationale Funkausstellung, sollten der Einbindung der deutschen Wirtschaft in die Weltwirtschaft dienen und die Leistungen Amerikas als Lieferant dokumentieren. Natürlich sollten auch die Hilfen des Marshall-Plans unterstrichen werden. In diesem Zusammenhang bemühte ich mich, amerikanischen Ausstellern zu helfen.⁴⁴²

Ziel war es nach Rodes, der deutschen Wirtschaft und der Bevölkerung die auf individuellen Freiheiten basierende amerikanische Kultur vorzustellen.⁴⁴³ Ein erster Höhepunkt des beginnenden „Cold War on the Home Front“, so der Titel einer Studie Greg Castillos zum Thema, war die internationale Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, organisiert von der *US-Hochkommission für Deutschland* und dem *Amt für gemeinsame Sicherheit*, die im Herbst 1952 im Rahmen der dritten *Deutschen Industrieausstellung* in Berlin eröffnete, anschließend in Stuttgart Station

⁴⁴¹ Eine zentrale Rolle spielte dabei Herwin Schaefer, dem 1947 die Leitung des Kulturprogramms beim *US High Commissioner* übertragen worden war. Vgl. Demand 2016, S. 245 und zuletzt *The Value of Good Design* MoMA 2019 (2019).

⁴⁴² Rodes 2009, S. 148.

⁴⁴³ Vgl. ebenda.

machte und dann durch mehrere europäische Städte wanderte.⁴⁴⁴ Unter dem Leitwort der Industrierausstellung „Lebensstandard der freien Welt“ demonstrierte *Wir bauen ein besseres Leben* die wirtschaftliche Potenz des westlichen Bündnisses und warb für modernes Mobiliar und brandneue technische Hausgeräte.⁴⁴⁵ Neben der ökonomischen Botschaft stellte der Titel, so Joaquín Medina Warmburg, „hoffnungsvoll den Aufbau einer neuen Existenz nach dem zweiten Weltkrieg in Aussicht. Dabei verfolgte man unverhohlen das Ziel der demokratischen Umerziehung der Deutschen.“⁴⁴⁶ Die Ausstellung zeigte vor allen Dingen aber ein Produktprogramm, „das besonders auf die Hunderttausende von Besuchern aus der umliegenden Sowjetzone zugeschnitten ist, die sich hier ein Bild machen können von der Lebensart des Westens, die auch einmal wieder die ihre werden soll“, wie die Wochenzeitung *Die Zeit* am 25. September 1952 berichtete.⁴⁴⁷

Im Zentrum der Ausstellung konnte man ein für Bewohner im Nachkriegs-Berlin geradezu phantastisch eingerichtetes „Haus der Zukunft (House of Tomorrow)“ bestaunen. Der Sprecher des zur Ausstellung produzierten Propagandafilms *Toward a better Life* räumte immerhin ein: „maybe the day after tomorrow“.⁴⁴⁸ Die Räume dieses dachlosen Idealhauses wurden nicht nur mit einer von Schauspielern dargestellten vierköpfigen Familie belebt, das hier inszenierte „bessere Leben“ wurde zudem durch einen Conférencier von einer Kanzel herab werbewirksam kommentiert.⁴⁴⁹ (Abb. 76, 77 und 78) In den Augen des Werkbundes stützte diese Ausstellung vor allem auch die eigenen Zielvorstellungen bei der Etablierung einer modernen Wohn- und Produktkultur.

⁴⁴⁴ Weitere Stationen waren Hannover, Hamburg, Paris und Mailand, vgl. Castillo 2008, S. 66-71, ders. 2010, S. 59-68 und ders. 2014, S. 57-79. Schon auf der ersten *Deutschen Industrierausstellung* war unter dem Berliner Funkturm ein komplett ausgestattetes amerikanisches Fertighaus aufgebaut gewesen, das unter dem Motto „Amerika zu Hause“ derart begehrenswert eingerichtet war, dass es dem Ansturm der Messebesucher kaum standhalten konnte. Die Einrichtung war allerdings nicht modern, sondern eher bürgerlich-konventionell. Vgl. Castillo 2005, S. S. 268-270.

⁴⁴⁵ Vgl. Albrecht 2008b, S. 120.

⁴⁴⁶ Medina Warmburg 2014, S. 170.

⁴⁴⁷ *Die Zeit* 1952, o. S.

⁴⁴⁸ „*Toward a better life*“, Ikarus Film 1952, Regie: Wolfgang Kiepenheuer.

⁴⁴⁹ Alfons Leitls kommentierte: „Also eine politische Ausstellung? Wohnform mit ‚industrial design‘ als Aufgabe der Außenminister. Auch nicht schlecht. Nach dem Werkbund probieren wir es einmal mit Adenauer und Schuman!“, siehe Leitl 1952, S. 39.

So argumentierte Heinrich König in *Werk und Zeit*:

Es wäre ein Irrtum, wenn jemand dieses Haus „amerikanisch“ nennen würde; denn sehr viel mehr Gegenstände stammen aus Europa als aus Amerika. Dabei wirkt nichts „zusammengestoppelt“, sondern wie aus einem Guß [sic!]. So weit hat sich eben doch die neue Wohnform schon durchgesetzt. Alles atmet den gleichen frischen Geist (...) Auf eindringlichen Tafeln, die das Idealhaus umgeben, ist zu lesen, wie viel tausend Stücke dieses Gegenstandes, wieviel Millionen Stück von jenem innerhalb der atlantischen Gemeinschaft im Jahr produziert werden.“⁴⁵⁰

Der Stuttgarter Verleger Gerd Hatje brachte Ende des Jahres den Katalog zur Ausstellung heraus. Im Vorwort schrieb er:

Diese Gemeinschaft freier Völker, die Westeuropa, Kanada und die Vereinigten Staaten von Nordamerika umfaßt [sic!], besitzt als gemeinsames Erbgut eine kulturelle Tradition, die (...) in den Dingen des Alltags, in Haushaltsgegenständen, Radioapparaten, Gartengeräten und Spielzeug, ihren Niederschlag gefunden hat.⁴⁵¹

Hier klingt auch die Argumentation des Werkbundes an, nach der er sich als der geistige Urheber der hier vorgeführten Wohn- und Lebensformen betrachtete, die nun nach dem Krieg gleichsam aus den USA nach Deutschland rückimportiert würden. Hierauf wird in anderem Kontext noch einmal zurückzukommen sein.

Stand Berlin als Frontstadt in der unmittelbaren Nachkriegszeit im Fokus der politischen Aufmerksamkeit, so war Stuttgart dabei, sich wieder zu einem der kulturellen und wirtschaftlichen Zentren zu entwickeln. Eine entscheidende Rolle – mit einer langen Tradition in der Wirtschafts- und Designförderung – spielte dabei das *Landesgewerbeamt*. Das *Landesgewerbeamt* hatte sich auch gegen Ende des Jahres 1950 an das *MoMA* in New York gewandt mit der Bitte, eine Ausstellung

⁴⁵⁰ König 1953, o. S.

⁴⁵¹ g.h. [Gerd Hatje], [Vorwort], in: *Wir bauen ein besseres Leben* 1952, S. 3.

vorbildlicher amerikanischer Gebrauchsgeräte nach Deutschland zu senden. Organisation und Transport wurden von amerikanischen Regierungsstellen übernommen und teilweise aus *Marshall-Plan*-Mitteln finanziert. Edgar Kaufmann jr. hatte die Auswahl zusammengestellt. *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in den USA* wurde im Frühjahr 1951 eröffnet.⁴⁵² Schon im Dezember 1948 hatte der ehemalige Bauhaus-Lehrer Georg Muche an Gustav Hassenpflug geschrieben: „Vor kurzem war ich in Stuttgart. Das ist die Stadt, in der man wohl am meisten etwas von neuem Leben spürt.“⁴⁵³ Wenig später kam Herbert Hirche in Stuttgart an.

5.5. Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949 – „Die Frage der Flüchtlinge und Ausgebombten“

„Unter der Leitung des Berliner Architekten Professor Herbert Hirche ist seit Monaten bei Handwerkern, Industrieunternehmen und Architekten ausgewählt worden, was für die heutigen Wohnverhältnisse zweckmäßig erscheint“, berichtete eine Beilage im *Weltspiegel* anlässlich der Eröffnung der Ausstellung im Stuttgarter *Landesgewerbemuseum* am 2. Dezember 1949.⁴⁵⁴ Hirche erinnerte sich im Gegenteil, dass das auszustellende Material bei seiner Ankunft im Wesentlichen bereits feststand, er jedoch noch inhaltliche Schwerpunkte setzen konnte:

Das war ein ziemliches Gebiet, also auch Bauelemente, die neuen Baustoffe und die Baumaschinen und dann natürlich die Wohnungsplanung und auch Möbel. Möbel, die aus diesem Wettbewerb entstanden waren, die dann ausgewählt und in der ganzen Umgebung von Stuttgart gebaut wurden. Das war für mich sehr interessant. Eine Aufgabe war so, das ganze Material kennenzulernen. Vorher [kannst Du] das auch nicht richtig verteilen und schwerpunktmäßig setzen. Da stand mir also ein Chauffeur mit Wagen vom Wirtschaftsministerium zur

⁴⁵² Vgl. Edgar Hotz in: *Industrie und Handwerk* 1951, o. S.

⁴⁵³ Georg Muche an Gustav Hassenpflug, 10. Dezember 1948, BA, Inv.-Nr. 9024 265.

⁴⁵⁴ Sibylle Geyer: *Wie wohnen*, Zeitungsbeilage aus: *Weltspiegel*, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚Wie wohnen?‘ Stuttgart 1949“. Das *Landesgewerbemuseum* übernahm wenig später den Namen *Landesgewerbeamt*.

Verfügung mit einem Mitarbeiter (...) und da bin ich tagelang aufs Land gefahren und habe diese einzelnen Firmen besucht.⁴⁵⁵

Die Ausstellung ist bislang nur lückenhaft zu rekonstruieren.⁴⁵⁶ Hirche bedauerte schon seinerzeit in einem Brief an einen seiner Stuttgarter Mitarbeiter, dass die Ausstellung fotografisch nicht dokumentiert worden war.⁴⁵⁷ Adolf und Franz Lazi jr. hatten zwar für den Katalog zahlreiche Einzelaufnahmen der Möbel gemacht, aber nur wenige Installationsfotos in den Räumen.⁴⁵⁸ Die überlieferten Fotografien, Zeitungsberichte und Interviews mit Herbert Hirche können dennoch eine einigermaßen konkrete Vorstellung von der Ausstellung vermitteln. Hirche berichtete:

Das Landesgewerbemuseum war teilzerstört, aber bedeckt: Unten die Hallen, die Räume, die standen noch einigermaßen. (...) so ein historisches Gebäude mit Stahl- und Marmorsäulen (...). Und da habe ich langsam in die Sache hineingeplant.⁴⁵⁹

In den Westgebieten Deutschlands fehlten fünf Millionen Wohnungen. „Wie wohnen? – Die Frage der Flüchtlinge und Ausgebombten“, so betitelte die *Stuttgarter Zeitung* ihren Rundgang durch die Ausstellung.⁴⁶⁰ Er begann mit der bautechnischen Abteilung in den Vorhallen des Museums. (Abb. 79) *Wie wohnen?* zeigte billige Verfahren, Erzeugnisse und Konstruktionen, die in den letzten Jahren auf dem Bausektor entwickelt worden waren.⁴⁶¹ Die Abteilung umfasste

⁴⁵⁵ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996. Laut Steven Schwarz stellte Wilhelm Wagenfeld das Material mit Heinrich Löffelhardt zusammen. Vgl. derselbe: Die Entwürfe Heinrich Löffelhardt im designhistorischen Kontext, in: Burschel 2004, S. 38.

⁴⁵⁶ Im Nachlass Hirche sind keine Grundrisszeichnungen oder Wandabwicklungen erhalten.

⁴⁵⁷ Vgl. Herbert Hirche an Lothar Klimek, 2. Dezember 1950, HUB/UA Nachlass Hirche, Blatt 39. „Ich vermisse die Bautechnik, den schönen Raum der Farbe, einen Eindruck von der großen Stoffrückwand, das nette Podest mit den Stühlen im Treppenhaus, einen Blick von der Galerie in den Raum, in dem unsere Arbeitsräume lagen, die neue Treppe, jegliche Aufnahme von dem großen Saal mit den vielen Möbeln“, ebenda.

⁴⁵⁸ Dieses Begleitbuch zur Ausstellung ist der Auftakt für eine ganze Reihe von Publikationen zum Thema Möbel und Produktdesign, die das Landesgewerbeamt in den Folgejahren in Zusammenarbeit mit dem Verlag Gerd Hatje herausgab.

⁴⁵⁹ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁴⁶⁰ *Wie wohnen?* 1949c. *Wie wohnen?* war von Dezember 1949 mit einigen Verlängerungen bis März 1950 in Stuttgart zu sehen und wurde anschließend in Karlsruhe aufgebaut.

⁴⁶¹ Vgl. *Wie wohnen?* 1949b.

verschiedene neue Methoden des Rohbaus, gab einen Überblick über den Stand des Montagebaus, machte Vorschläge zur Verwertung des Trümmersmaterials, zeigte vorgefertigte Bauteile wie etwa neue Treppenläufe, Fenster- und Türkonstruktionen, Leichtbauplatten, Installationen und Fußbodenbeläge. Das Thema „Farbe im Wohnraum“ verhandelte Hirche in einem separaten Raum an „in normaler Größe aufgebauten Hausteilen“.⁴⁶²

Richtete sich die bautechnische Abteilung der Ausstellung vor allem an Fachleute, so waren die Musterausstattungen in Wohnraummodellen in Originalgröße ein Publikumsmagnet. Hier veranschaulichte Hirche, wie es sich auf kleinstem Raum mit zweckmäßigen Möbeln gut wohnen ließ:

In die große Halle habe ich 1:1 ein Geschöß hineingesetzt, sozialer Wohnungsbau, was auch möbliert wurde. Und unten für theoretische Aussagen im Nebenbereich verschiedene Einrichtungen, Möbel aus dem Wettbewerb.⁴⁶³

Das schräg in die König-Karl-Halle platzierte Wohnungsgeschoss zeigte zwei Varianten praktikabler Interieurs in spiegelbildlich angeordneten Kleinstwohnungen einer gerade neu gebauten Siedlung. (Abb. 80) Die eine der beiden Wohnungen wurde von Adolf Schneck und Klaus Ernst mit speziell angefertigten Modellen eingerichtet. Die zweite möblierte Herbert Hirche mit im Handel erhältlichen Serienprodukten.⁴⁶⁴ Die Ausstellungsbesucher konnten in die bis zum Blumentopf ausgestatteten Zimmer sowohl ebenerdig durch die Fenster als auch von den Galeriegeschossen aus von oben hineinschauen.⁴⁶⁵ Ein Installationsprinzip, das zwei Jahre später mit dem „Haus der Zukunft“ in der

⁴⁶² Wie wohnen? 1949c.

⁴⁶³ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁴⁶⁴ Vgl. Herbert Hirche an Robert Gutmann, 23. Januar 1954. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 11, Mappe „Korrespondenz“.

⁴⁶⁵ Möglicherweise waren die Musterwohnungen sogar zu betreten, auf den überlieferten Fotos sind die Türen geöffnet und keine Abspermaßnahmen zu erkennen.

bereits genannten Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben* aufgegriffen werden sollte.⁴⁶⁶

Rings um das Modell der Sozialwohnungen stellte Hirche durchgehend weiße Wände vor die Säulen der König-Karl-Halle und verdeckte mit etwa halber Geschosshöhe die historischen Gebäudeteile. Hier zeigten verschiedene Institutionen mit Fotografien, Skizzen, Plänen und Aufrissen aktuelle Projekte zur Lösung der Wohnungsfrage.⁴⁶⁷ Die Ausgangssituation und Szenografie der Ausstellung *Wie wohnen?* ist in einigen Aspekten derjenigen der Ausstellung *Berlin plant – erster Bericht* vergleichbar. Hirche wählte hier teilweise ähnliche gestalterische Lösungen, wie etwa eine klare, weiße Ausstellungsarchitektur im Kontrast zu einem historistischen Gebäude und sachliche Informationstafeln mit neuen Planungen. In der bautechnischen Abteilung platzierte Hirche für Informationen des *Instituts für Technische Holzforschung* eine weiße Wandfläche wie ein Band auf grazen Stangenträgern s-förmig geschwungen als ein leichtes, strukturierendes Element frei in den Raum. (Abb. 83) In der Haupthalle ergänzte er die nüchterne Planschau und Dokumentation auf den Stellwänden durch ein gemauertes Hochbeet und eine als „Blumenfenster“ bestückte Vitrine im Bereich Gartenarchitektur sowie einen niedrigen, organisch geformten Ausstellungsträger mit Siedlungsmodellen, auch dies Reflexe der Berliner Ausstellung Hans Scharouns.⁴⁶⁸ In die Freifläche stellte Hirche gepolsterte Stahlrohrsessel mit Tisch als Sitzgelegenheit für die Ausstellungsbesucher.

Mit seiner Präsentation neuer Textilien aus Kunstfaser an der Stirnwand der König-Karl-Halle schuf Hirche eine große, Raum-definierende Installation:

⁴⁶⁶ Der Ausstellungsarchitekt Fritz Bornemann baute hier um das Musterhaus eigens eine Galeriekonstruktion. Vgl. Castillo 2008, S. 66-71, Castillo 2010, S. 59-68 und zuletzt Castillo 2014, S. 57-79.

⁴⁶⁷ Darunter der Bund Deutscher Architekten, Gartenarchitekten und die Stadt Stuttgart. Thematisiert wurden auch Beispiele aus anderen Ländern und Initiativen der Bundesbahn, der Post, der Siedlungsgemeinschaften und der Bausparverbände. Vgl. *Wie wohnen?* 1949c.

⁴⁶⁸ Einen Eindruck der Szenografie Scharouns von 1946 liefern ein rekonstruierter Hängeplan und Fotos in Geist/Kürvers 1989, S. 186-191.

Es gab eine Riesenhalle [mit einem] historische[n] Gemälde (...). Das musste man auch respektieren. Über diese ganze Riesenfläche habe ich einen Vorhang gemacht. Die Firma *Stuttgarter Gardinenfabrik* brachte die ersten einfarbigen Stoffe aus synthetischem Gewebe heraus. Da hatte man vielleicht fünf Farben und mit diesen fünf Farben habe ich dann gespielt und habe über diese zwei Geschosse hoch dieses Gemälde bis seitlich an die Treppe abgehängt. Eine riesengroße Farbengeschichte gemacht. Das war für die Halle eine schöne große Zusammenfassung.⁴⁶⁹

Für den Blick der in die König-Karl-Halle eintretenden Ausstellungsbesucher hinterfingen die Textilbahnen das 1:1-Modell der Sozialwohnungen und lenkten ihn von den Ausstellungsbereichen des großen Saals auf diejenigen in den Galeriegeschossen. Die Stoffe verdeckten nicht nur Teile der historischen Ausstattung des Gebäudes, sondern auch seine Kriegszerstörungen. Diese für die Nachkriegszeit ungemein großzügige Inszenierung muss eindrucksvoll gewesen sein, auch in ihrer Farb-Wirkung. Die überlieferten Schwarz-Weiß-Fotografien lassen dies nur erahnen.

Im Übrigen konnte Hirche nur mit sehr bescheidenen Mitteln arbeiten:

Natürlich (...) stand mir bei dieser Ausstellung noch nicht viel Material zur Verfügung. Ich musste mich beschränken mit einfachen Aufbauten. Man hat noch nicht so mit verschiedenen Materialien auf verschiedene Ausstellungsbereiche eingehen können. Also hat man viel Podeste und einfache Zimmermannsdinge gemacht. Ich hatte nur wenige Vitrinen zur Verfügung. (...) Da war zum Beispiel so ein riesiges Treppenhaus und in der Mitte ein Rondell mit einem riesigen Loch, was früher ein Geländer hatte. Dann habe ich über dieses ganze Loch ein Podest bauen lassen und darauf habe ich die verschiedensten Einzelmöbel draufgestellt. (...) Unten im Keller [habe ich] einen schönen alten französischen Rundeisensessel gefunden, den habe ich dann weiß streichen lassen und mittenrein gestellt, (...) ein Scherz...⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁴⁷⁰ Ebenda.

Auf der Galerie zeigte Hirche Sessel und Stuhlmodelle streng aufgereiht vor weißen Stellwänden. Teilweise waren auch hier, in regelmäßige Falten gelegt, einfarbige Stoffbahnen darüber gehängt. Den langgestreckten Raum gliederte Hirche mit Pflanzgittern aus Holz. (Abb. 81 und 82)

Um die Industrie von einer Übernahme der neuen Modelle in die Serienproduktion zu überzeugen, waren einige der Einreichungen des „Wettbewerb[s] zur Förderung des sozialen Möbelbaues“ im Auftrag und auf Kosten der *Landesgewerbeämter* Stuttgart und Karlsruhe von regionalen Handwerksbetrieben als Erstmodelle gebaut worden. Diese Prototypen wurden mit Möbeln kombiniert, die bereits in der Produktion waren und die den besonderen Anforderungen des sozialen Wohnungsbaus – schlank, flexibel, kostengünstig – genügten.

In der ehemaligen Bibliothek des *Landesgewerbemuseums* lud Hirche einige Architekten ein, in weiteren Modellräumen ihre unterschiedlichen „Auffassung[en] vom modernen Wohnraum“ vorzustellen:⁴⁷¹ Egon Eiermann plante hier für eine vierköpfige Familie. In einem sogenannten Turmzimmer hatte Adolf Schneck noch einen Raum mit eigenen Möbelentwürfen eingerichtet. In einem weiteren Turmzimmer zeigte Hugo Häring – einer der Preisträger des Wettbewerbs – eine Intellektuellenwohnung: „Er löste dabei die Aufgabe, wie es auf kleinstem Raum drei Menschen möglich ist, sich in ihre private Ecke zurückzuziehen. Das ist schon das Raffinierteste und geht über das Übliche hinaus“, urteilte die *Stuttgarter Zeitung*.⁴⁷²

Auf der zweiten Galerie der König-Karl-Halle baute Hirche eine Vierzimmerwohnung für eine fünfköpfige Familie auf. Für ihre Einrichtung wählte er die billigsten Möbel aus dem Wettbewerb aus, um zu demonstrieren, „dass es nicht nur auf den Preis ankommt, wenn man etwas Ansprechendes und

⁴⁷¹ Wie wohnen? 1949c.

⁴⁷² Ebenda.

vor allem Praktisches bauen will.“⁴⁷³ Außer Beispielen schwedischer Wohnkultur – eine Einbauküche war dabei die Hauptattraktion – zeigte die Ausstellung *Wie wohnen?* noch keine Möbel aus dem Ausland.⁴⁷⁴

Alle Wohnungen und Kojen wurden mit unterschiedlichen Bodenbelägen bestückt sowie Ofenmodellen, Vorhängen, Lampen „und andere[n] Kleinigkeiten“, so die Stuttgarter Zeitung, „die erst in ihrer Vollständigkeit einen wohnlichen Raum ausmachen.“⁴⁷⁵ Eine Auswahl an preiswertem Hausrat in einer Reihe einheitlicher Glaskästen mit Holzgestell auf der Galerie über der Bibliothek – durch eine eigens gebaute Treppe zu erreichen – ergänzte die Möbelschau. Die Ausstellungsmacher hatten sich auf Produkte der Tischkultur beschränkt und zeigten noch keine Haushaltsgeräte. Hirche ordnete die Dinge zur Käuferorientierung nach ihrem materiellen Wert:⁴⁷⁶

In Keramik wird einfaches Irdengut, Steingut und Porzellan, und da wieder von der Stapelware bis zu „Staatlich Berlin“ das gezeigt, was in den Rahmen der Ausstellung passt. Das Glas beginnt mit Pressglas und führt über Jenaer feuerfestes Glas zu Schliffgläsern. Eine ähnliche Reihe sieht man bei den Bestecken, wo es mit den einfachsten Nirostalöffeln beginnt und bis zu Ausführung in Alpaka und Silber gesteigert wird. Aber auch hier war maßgebend die gute, zweckmäßige Form.⁴⁷⁷

Das Möbelsortiment war bis auf wenige Ausnahmen einfach-funktional und gestalterisch wenig spektakulär und unterschied sich in der Anmutung teilweise wenig von dem schon 1939 in der *Deutschen Warenkunde* empfohlenen Mobiliar.⁴⁷⁸

⁴⁷³ Ebenda.

⁴⁷⁴ Jens Risoms Gurtensessel *Vostra* wurde wie beschrieben in dieser Zeit bereits von Walter Knoll in Herrenberg nahe Stuttgart produziert.

⁴⁷⁵ *Wie wohnen?* 1949c.

⁴⁷⁶ Vgl. ebenda. Die Stuttgarter Zeitung merkte an, dass es beim Hausgerät nicht möglich war, Preise anzugeben, weil diese im Einzelhandel zu sehr differierten. Anscheinend gab es bei den Möbeln als Konsumenteninformation eine Preisauszeichnung.

⁴⁷⁷ Ebenda.

⁴⁷⁸ Zu den ausgestellten Einzelmöbeln vgl. Abbildungen in: *Wie wohnen?* 1949a.

Im Unterschied zum nationalsozialistischen Ideal der Verwendung von Massivholz waren die neuen Möbel jedoch vom Materialmangel geprägt.⁴⁷⁹ Eine Aufgabe des Wettbewerbs war es gewesen, Möbel zu entwerfen, bei denen an Holz gespart werden konnte. Einige der Einreichungen waren auch an sichtbarer Stelle aus Hartfaserplatten und Spanholz. Die Gestalter experimentierten mit günstigen Holzarten, Rohrgeflecht, Metallrohren und -profilen, Linoleum, einfachen Stoffen und Schnur. „Die große Einschränkung liegt bei allem Gezeigten auf dem Wörtchen ‚notwendig‘. Der notwendige Wohnungsbedarf wird ausgestellt, der ‚die Not wenden‘ soll“, hieß es in der *Stuttgarter Zeitung*.⁴⁸⁰

Die unkonventionellsten Ideen lieferte dabei Egon Eiermann: Er ließ runde Sessel aus *Boondot*-Rohr flechten, bei denen Fuß und Sitzschale übergangslos verbunden waren.⁴⁸¹ Tische, Betten und Regale waren aus einfachem Kiefernholz gebaut. Der Holzplatte des Couchtischs beließ Eiermann die Waldkante. Die in das Bücherregal eingehängte Schreibtischplatte konnte platzsparend eingeklappt werden. Auch das Fußteil des Liege-Sessels mit Gurtbespannung war flexibel. Eiermanns Möbel zeigten auch erste Reflexe amerikanischer Vorbilder: Mit buntlackierten Stühlen aus geformtem Sperrholz orientierte er sich an Modellen, die Charles Eames zwischen 1940 und 1945 entwickelt hatte.⁴⁸²

In direkter Rückkopplung zu der von Lilly Reich im September 1945 formulierten „Planung für Möbelgestaltung“ standen die zuvor schon in Köln ausgestellten Beiträge von Eduard Ludwig. Seine „Möbel aus der Kiste“ waren als geeigneter

⁴⁷⁹ Vgl. Lieferbedingungen für Sitzmöbel (Gütebedingungen des Amtes „Schönheit der Arbeit“), in: Deutsche Warenkunde 1939, Gestühl, Abhandlungen 03/00 Blatt Nr.1-3.

⁴⁸⁰ Wie wohnen? 1949c.

⁴⁸¹ Auf ihren Nachfolgemodellen konnten sich knapp zehn Jahre später die Besucher seines Pavillons auf der Weltausstellung in Brüssel ausruhen.

⁴⁸² Abb. in Hirche/Godel 1993 [1978], S. 5. Hier liegt der Beginn von Eiermanns langjähriger Zusammenarbeit mit der Firma Wilde + Spieth. Eiermann war Mitherausgeber der Zeitschrift *Baukunst und Werkform*, in der Möbelmodelle von Charles Eames vorgestellt worden waren, vgl. Leitl 1949a. Zur Mustereinrichtung vgl. auch Eisele 2007, S. 161-162. Eisele nimmt an, die Vierzimmerwohnung für eine fünfköpfige Familie sei mit den Eiermann-Möbeln eingerichtet gewesen. Den vorliegenden Beschreibungen der Tagespresse zufolge, scheint es sich hier aber um zwei verschiedene Musterwohnungen gehandelt zu haben.

sozialer Möbelbau im Wettbewerb mit einem ersten Preis ausgezeichnet worden. Insgesamt lautete das „Fazit: helle Farben, einfache Formen, glatte Flächen“, so der *Weltspiegel* zu den neuen Möbeln, „weil sie wesentlich billiger sein können. Jedenfalls aber: gutes Material und ihm entsprechende, solide Verarbeitung.“⁴⁸³

Das *Landesgewerbeamt* gab in Zusammenarbeit mit dem Verlag Gerd Hatje einen Katalogband heraus. Hatje, der bereits im November 1945 von der amerikanischen und französischen Militärregierung die Verlagslizenz erhalten hatte, erweiterte mit der Publikation *Wie wohnen?* inhaltlich sein bislang literarisch orientiertes Programm und sollte mit seinen Büchern zur internationalen Formgebung und modernen Architektur neben den Verlagen Alexander Koch und Julius Hoffmann ein bedeutender Multiplikator der Werkbundinitiativen für die moderne, *gute Form* werden.⁴⁸⁴ Auf die Kataloge zu den Ausstellungen *Wie wohnen?* (1949), *Schönheit der Technik – Die gute Industrieform* (1953) und zur Wanderausstellung *Wir bauen ein besseres Leben* (Berlin 1952/Stuttgart 1953 u.a.) folgten die Buchreihe *So wohnen – Möbel* sowie die mehrsprachigen, international ausgerichteten Jahrbücher *IDEA bzw. idea* und *neue möbel. new furniture. meubles nouveaux*, in denen auch Möbel Herbert Hirches regelmäßig publiziert wurden (vgl. Kapitel 7). Ab 1955 gab Hatje zusammen mit dem *Rat für Formgebung* und dem Werkbund eine neue *Deutsche Warenkunde* heraus (vgl. Kapitel 5.9.). Hirche war seit dem Ausstellungsprojekt *Wie wohnen?* mit Gerd Hatje befreundet, sollte wenig später nicht nur beruflich, sondern auch familiär mit ihm verbunden sein, entwickelte für Hatje einige Möbel und arbeitete auch als Architekt für ihn.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Sibylle Geyer: *Wie wohnen*, Zeitungsbeilage aus: *Weltspiegel*, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚Wie wohnen?‘ Stuttgart 1949“.

⁴⁸⁴ Vgl. Hatje 1990, S. 18 und 40. Spätestens im Jahr 1953 war Gerd Hatje persönliches Mitglied der baden-württembergischen Werkbundsektion, 1958 ist im Mitgliederverzeichnis des Deutschen Werkbunds auch der Verlag als Firmenmitglied genannt. Vgl. Mitgliederverzeichnisse des Deutschen Werkbunds.

⁴⁸⁵ Hirche heiratete in zweiter Ehe Hatjes Schwägerin Kathrin Klein, mit der er eine gemeinsame Tochter haben sollte. Er baute Hatjes Ferienhaus in Acciaroli/Südtalien (1966/67) und den Anbau eines Hallenschwimmbads in Hatjes Stuttgarter Haus (1968). Vgl. Hirche/Godel 1993, S. 80 bis 83.

Herbert Hirche zeigte in *Wie wohnen?* keine eigenen Entwürfe. Seine Modelle für die *Deutschen Werkstätten* wurden nur im Ostsektor des Landes beziehungsweise der DDR produziert. Privatmöbel (aus Berlin) als Anschauungsmaterial zur Verfügung zu stellen, wie bei Berliner Ausstellungen mehrfach von ihm praktiziert, wäre aufgrund der noch bestehenden Transportprobleme zwischen den Besatzungszonen nicht möglich gewesen.⁴⁸⁶

Mit der Präsentation einiger Stahlrohrmöbel aus den 1920er Jahren – unter anderem die Modelle *MR 515* und *B 32* – schlug Hirche einen Bogen zur Stuttgarter Werkbundausstellung *Die Wohnung*, auf der vergleichbare Modelle von Mart Stam und Ludwig Mies van der Rohe im Jahr 1927 zu den Sensationen gehört hatten.⁴⁸⁷ Auch mit der Wahl des Ausstellungstitels – die Frage „wie wohnen?“ war bereits damals auf Willi Baumeisters Plakat zu lesen gewesen – hatten die Ausstellungsmacher offensichtlich einen programmatischen Rückbezug zu den Mustereinrichtungen der Weißenhofsiedlung intendiert. Mia Seeger, die von Seiten der württemberg-badischen Werkbundsektion für die Ausstellung *Wie wohnen?* verantwortlich zeichnete, hatte schon 1927 an der Ausstellung *Die Wohnung* mitgearbeitet.

Mit der Darstellungsform, Musterwohnungen im 1:1-Modell aufzubauen, griff Hirche auf das Vorbild der Abteilung *Die Wohnung unserer Zeit* im Rahmen der

⁴⁸⁶ Zu den damaligen Transport- und Reisebedingungen vgl. Albert Pflüger an Herbert Hirche, 10. September 1949, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1940 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚Wie wohnen?‘“. In Berlin stellte Hirche beispielsweise seinen im Jahr 1941 entwickelten privaten Glastisch auf Stahlrohrgestell für die Präsentationen des Berliner Werkbunds im Rathaus Schöneberg und auf der *Deutschen Industrieausstellung 1950* sowie für die Ausstellung *22 Berliner Bauhäusler stellen aus* zur Verfügung, die vom 16. Dezember 1950 bis zum 21. Januar 1951 im Bezirksamt Neukölln zu sehen war, organisiert vom *Amt Bildende Kunst des Magistrat* und der Gemeinschaft Berliner Bauhäusler unter dem Protektorat des Werkbunds. Auch in seine Musterwohnungen der *Interbau* stellte Hirche 1957 noch Prototypen aus seinem Stuttgarter Privathaus, wie den tiefen Sessel mit Hocker, der erst in den 1990er Jahren in Serie gehen sollte.

⁴⁸⁷ Abbildung vgl. *Wie wohnen?* 1949a, S. 38. In weitaus größerer Anzahl als diese Avantgarde-Modelle wurden in *Wie wohnen?* jedoch „gemütlich“ gepolsterte Varianten ausgestellt, wie sie u.a. von Walter Knoll produziert wurden. Zur Rezeption bzw. der Umwertung der Stahlrohrmöbel in den 1930er Jahren vgl. Fischer 2016, insbesondere S. 53-54.

Deutschen Bauausstellung Berlin 1931 zurück.⁴⁸⁸ Gleichzeitig wird schon in der Motivwahl des Plakats von *Wie wohnen?* – gestaltet vom Stuttgarter Grafiker Hanns Lohrer – deutlich, dass trotz dieser Reminiszenzen an die beiden bedeutenden Werkbund-Unternehmungen der Weimarer Zeit Ausgangslage, Inhalt und Zielrichtung der Ausstellung im Jahr 1949 andere waren. (Abb. 84) In der Begleitbroschüre zur Ausstellung schrieb Albert Pflüger, damaliger Präsident des Landesgewerbeamts Stuttgart:

Die Frage „Wie wohnen?“ beschäftigt Millionen Menschen in deutschen Landen (...) Es muss damit gerechnet werden, daß ein Wohnen wie in der Zeit vor dem Krieg während einer weiten Zeitspanne nicht mehr möglich sein wird. Ist man sich darüber klar, so ergibt sich alsbald die weitere Frage, wie auch in weniger und in kleineren Räumen ein gesundes und behagliches Wohnen ermöglicht werden kann.⁴⁸⁹

Das Plakat zeigt keinen spiegelnd-glänzenden Freischwinger, auch nicht eines der neuen Wettbewerbsmodelle, sondern die Zeichnung eines der beliebten Holzstühle von Adolf Schneck. Dieser um 1930 für die Tübinger Firma *Schäfer* entwickelte so genannte Schneck-Stuhl war geradezu das Paradebeispiel eines soliden, bequemen, preiswerten Typenmöbels aus industrieller Produktion, für das Schneck schon vor dem Krieg mit Entwürfen für die *Dresdener Werkstätten Hellerau* (Programm *Die billige Wohnung* 1927), mit Ausstellungen (*Der Stuhl*, Stuttgart 1928) und in Publikationen geworben hatte.⁴⁹⁰ Auch in der Weißenhofsiedlung hatte man *Die billige Wohnung* als erste Einrichtung aus der Fließbandproduktion ausgestellt. Schnecks äußerst erfolgreiche Modelle fügten sich später mit ihrer robusten Anmutung und Verarbeitung problemlos in die

⁴⁸⁸ Auch hier waren Wohnungstypen für unterschiedliche Nutzergruppen exemplarisch eingerichtet worden, so „Die Wohnung ohne Dienstboten“, „Die Kleinstwohnung der berufstätigen Frau“, „Das Studierzimmer des geistigen Arbeiters“, „Das technische Büro“ und „Die Arbeiterwohnung“. Vgl. *Deutsche Bauausstellung 1931*, C 8.

⁴⁸⁹ *Wie wohnen?* 1949b.

⁴⁹⁰ So beispielsweise mit seiner Reihe „Das Möbel als Gebrauchsgegenstand“, darin Band 3: „Der Stuhl, Stuhltypen aus verschiedenen Ländern und Versuche neuzeitlicher Lösungen in Ansichten und Maßzeichnungen“, vgl. Schneck 1928 und Institut für Innenarchitektur und Möbeldesign/Württembergisches Landesmuseum 1983, insbesondere S. 35, 37 und 78.

Gestaltungsprogramme der Nationalsozialisten, wurden 1939 in die *Deutsche Warenkunde* aufgenommen und kontinuierlich produziert.⁴⁹¹

In der Zeichnung Lohrers auf dem Plakat zur Ausstellung *Wie wohnen?* ist der Stuhl mit einem weiß-gepunkteten roten Kissen gepolstert. Darauf schläft zusammengerollt eine schwarze Katze – Sinnbild, ja geradezu ein Klischee des von Pflüger beschriebenen Wunsches nach Behaglichkeit, der im Jahr 1927 mitnichten das Ziel des von Mies van der Rohe im Katalog der Ausstellung *Die Wohnung* beschworenen „Kampf[es] um die Neue Wohnung“ gewesen war.⁴⁹²

Generell war der Charakter der Ausstellung *Wie wohnen?* weniger radikal und modellhaft-visionär als pragmatisch. „Wie kann man eingeschränkt und doch gemütlich wohnen? Eine große Ausstellung im Landesgewerbemuseum zeigt die neuesten Möglichkeiten“, titelte die Stuttgarter Zeitung.⁴⁹³ Die Ausstellung sprach dabei offensichtlich ihre Besucher konkreter an als *Neues Wohnen* mit ihrem moralischen Pathos. Im Gegensatz zur Kölner Ausstellung war *Wie wohnen?* gut besucht.⁴⁹⁴

Im Juni 1950 berichtete Hirche in Berlin im *Hauptamt für Stadtplanung II* über die Erfolge der Ausstellung. Im Protokoll wird er zitiert:

Schwaben sei das klassische Beispiel einer positiven Beeinflussung der Produktion. Diese Einflussnahme sei bereits Tradition. Das Landesgewerbeamt sei mit einem Etat von 10 Millionen versehen und hätte mit Hilfe eines Wettbewerbs

⁴⁹¹ Vgl. *Deutsche Warenkunde* Berlin 1939, Gestühl.

⁴⁹² Mies van der Rohe 1927, S. 5. Schon 1927 wurden allerdings wie bereits angedeutet divergierende Konzepte der *Neuen Wohnung* teilweise kontrovers diskutiert, vgl. Nerdinger 2007, S.143.

⁴⁹³ „Wie kann man eingeschränkt und doch gemütlich wohnen? Eine große Ausstellung im Landesgewerbemuseum zeigt die neuesten Möglichkeiten“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 3. Dezember 1949, Nr. 250, S. 15, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1940 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚Wie wohnen?‘“.

⁴⁹⁴ „Uns fiel auf, dass sich besonders viele junge Leute im heiratsfähigen Alter unter den Besuchern befinden“, konstatierte die Ausstellungsleitung vgl. „‘Wie wohnen?’ macht viele neugierig“, in: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 259, 14. Dezember 1949, S. 8, ebenda.

Möbel ausgewählt und ausgestellt, von denen bereits einige bei der Industrie in Serien-Produktion gegeben würden. Das Flüchtlingsproblem und die allgemeine Raumnot führten zu einfachsten und zweckmäßigsten Formen. Diese Tendenz dürfe nicht als Notlösung angesehen werden, sondern als eine geistige Haltung gegenüber falscher Repräsentation.⁴⁹⁵

Jahrzehnte später äußerte Hirche sich so:

Es ging im Grunde genommen um Elementares. Es ging nicht um gestaltete Großarchitektur, sondern um das Thema Wohnen aus der damaligen Zeit heraus, [den sich] ergebenden Möglichkeiten. Anfangen. Nicht?⁴⁹⁶

Die positive Resonanz von Presse und Besuchern bezog sich nicht zuletzt auf Hirches „anschauliche“ Präsentation mit Wohnungsmodellen in Originalgröße.⁴⁹⁷ Auch für das Fachpublikum schien das Thema überzeugend aufbereitet. Die Stuttgarter Zeitung lobte „die straffe Gliederung des Ausstellungsstoffes und die dadurch bedingten Vergleichsmöglichkeiten“, sie würden „nützliche Anregung geben können.“⁴⁹⁸

Von Werkbundseite wurde neben Herbert Hirches Geschick im Umgang mit Baufachleuten und Firmen vor allem die Qualität seiner Szenografie hervorgehoben. So schrieb Wilhelm Wagenfeld im Mai 1951 an den Direktor der Mannheimer Kunsthalle Walter Passarge: „Welche künstlerische Leistung diese

⁴⁹⁵ Vgl. Protokoll einer Besprechung über die Einflussnahme auf die Gestaltung von Hausgerät, Möbel und Wohnungseinrichtungen im Hauptamt für Stadtplanung II unter Vorsitz von Hubert Hoffmann am 7. Juni 1950, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

⁴⁹⁶ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁴⁹⁷ Vgl. Stuttgarter Zeitung, Nr. 259, 14. Dezember 1949, S. 8, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1940 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚Wie wohnen?‘“.

⁴⁹⁸ Vgl. „Wie kann man eingeschränkt und doch gemütlich wohnen? Eine große Ausstellung im Landesgewerbemuseum zeigt die neuesten Möglichkeiten“, in: Stuttgarter Nachrichten, 3. Dezember 1949, Nr. 250, S. 15, ebenda und Hermann Brenner: So kann heute gebaut werden. Ein Gang durch die bautechnische Abteilung der Ausstellung „Wie wohnen?“, in: Stuttgarter Zeitung, Nr. 244, 14. Dezember 1949, S. 7, ebenda.

Ausstellung gewesen ist, haben sie (...) wohl selbst gesehen.“⁴⁹⁹ Karl Otto bezeichnete Hirches Ausstellung 1951 in bereits zitiertem Artikel in *Baukunst und Werkform* als eines der „Glanzlichter auf der trüben Fläche eines noch niedrigen Ausstellungsniveaus“. ⁵⁰⁰ Nach einem Rückblick über die einflussreichen Werkbundaustellungen der Weimarer Zeit schrieb er hier:

Ausstellungen und Bauausstellungen im Sinne des bisher Angedeuteten und Gesagten sind nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland erst in wenigen Ansätzen und Beispielen gezeigt worden. Als Bauausstellung dürfte ‚Wie wohnen?‘, Stuttgart 1949, das interessanteste Beispiel seit 1945 bisher gewesen sein.⁵⁰¹

Heinrich Löffelhardt hatte schon am 5. März 1950 Herbert Hirche Bericht gegeben:

Die Ausstellung ‚Wie Woh[n]en?‘, [sic!] geht nach einigen Verlängerungen nun am kommenden Sonntag den 10. März ihrem Ende zu. Sie war über alles Erwarten ein großer Erfolg. Sie wurde allgemein anerkannt und hat bis heute über 50 000 zahlende Besucher gehabt. Auch der Katalog war ein Erfolg! (...) Deine gründliche, künstlerisch kompromisslose Arbeitsweise hat ja letzten Endes allen imponiert. Der Erfolg der Ausstellung (...) hat zudem die Richtigkeit Deiner konsequenten Einstellung bewiesen.⁵⁰²

Der Fotograf Franz Lazi schrieb auf die Rückseite eines seines Installationsfotos der Eingangshalle des Landesgewerbemuseums: „Lieber Herr Hirche! Vergessen Sie uns hier in Stuttgart bitte nicht. Alles Gute für Berlin. Vielleicht später wieder einmal. 12. 12. 49. Ihr Franz Lazi.“⁵⁰³

⁴⁹⁹ So Wilhelm Wagenfeld an Walter Passarge, 31. Mai 1951, StAM, Bestand Kunsthalle Mannheim Zugang 32/1995 Nr. 46: Bei Hirches Vorbereitung der Ausstellung *Wie wohnen?* hätte er beobachten können, „wie vorzüglich [Hirche] mit Handwerkern und Bauunternehmern zusammenarbeitete.“

⁵⁰⁰ Otto 1951, S. 41.

⁵⁰¹ Ebenda.

⁵⁰² Heinrich Löffelhardt an Herbert Hirche, 5. März 1959, HUB/UA Nachlass Hirche, Blatt 31.

⁵⁰³ WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Fotokonvolut, Werk 1933 bis 1959, Registermappe „Ausstellung ‚Wie wohnen?‘“ 1949, D 4000-0-325.

Der Erfolg von *Wie wohnen?* sollte in nicht unbedeutendem Maße dazu beitragen, dass Herbert Hirche tatsächlich wenige Monate später Berlin endgültig verließ und sich in Mannheim und Stuttgart beruflich etablieren konnte.

Mit Wagenfeld und Eiermann war er bereits gut bekannt. Im Kontext der Ausstellung *Wie wohnen?* lernte Hirche neben Gerd Hatje weitere Akteure der Baden-Württembergischen Werkbundsektion und Mitarbeiter des *Landesgewerbeamtes* wie Mia Seeger, Heinrich Löffelhardt, Adolf Schneck oder Otto Haupt kennen, beziehungsweise vertiefte Bekanntschaften aus der Zeit als Mitarbeiter von Mies und Lilly Reich. Er kam auch in Kontakt mit den Werkbund-Firmen, die seine Entwürfe in den kommenden Jahren produzierten bzw. für die er Aufträge übernahm, darunter die Firmen *Spieth Holztechnik* (später *Wilde und Spieth* bzw. *Wilde+Spieth*), *Walter Knoll*, die *Stuttgarter Gardinenfabrik*, die Firma *Haefele* und die Porzellanfabriken *Arzberg* und *Schönwald*.

5.6. Deutscher Werkbund Berlin auf der *Deutschen Industrieausstellung*, Berlin 1950 – „6 Berliner Professoren schufen Möbel“

Im Herbst 1950 gestaltete Hirche im Rahmen der *Deutschen Industrieausstellung* noch den ersten öffentlichen Auftritt des Berliner Werkbundes, der im Dezember des Jahres 1949 offiziell gegründet worden war.

Seit Kriegsende hatte die Werkbundarbeitsgruppe die Einrichtung einer Zentralstelle für Möbelbeschaffung gefordert (vgl. Kapitel 4). Allem Anschein nach vergeblich. Nach der Gründung der DDR gab es zwei Magistratsbehörden. Im Ostsektor Berlins war an der Kammer der Technik ein „Fachausschuss Möbel“ installiert worden, dem auch Hirche angehörte.⁵⁰⁴ Im Westen der Stadt wurde dagegen im *Hauptamt für Stadtplanung II* noch im Juni 1950 „über die Einflussnahme auf die Gestaltung von Hausgerät, Möbel und

⁵⁰⁴ Vgl. Herbert Hirche: Tätigkeitsbericht im Bewerbungsanschreiben für Hochschule für angewandte Kunst Berlin Weißensee vom 8. September 1948, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 44.

Wohnungseinrichtungen“ diskutiert.⁵⁰⁵ Herbert Hirche nahm als Vertreter des Werkbundes an der Sitzung teil und informierte, wie bereits zitiert, die Sitzungsmitglieder über die gestaltungspolitischen Initiativen in Württemberg-Baden.⁵⁰⁶

Schon im Februar hatte der Leiter des *Amt Bildende Kunst des Magistrats* Adolf Jannasch Herbert Hirche vorgeschlagen, zusammen mit Eduard Ludwig als Vertreter des Werkbundes an der Vorbereitung einer für die diesjährige Exportmesse geplanten „jurierte[n] Sonderschau hoher Qualität“ teilzunehmen. „Sie haben die grossen Erfahrungen der Stuttgarter Ausstellung“ schrieb er an Hirche, „und ich würde es auf das Lebhafteste begrüßen, wenn eine Verbindung zwischen dem Werkbund und dem Magistrat in solch einer einzelnen, rein praktischen Aufgabe gefunden würde.“⁵⁰⁷

In Kooperation mit dem *Amt Bildende Kunst des Magistrates* konnte der Berliner Werkbund im Oktober 1950 tatsächlich für die *Deutsche Industrieausstellung* in Halle 10 einen Stand einrichten, der auch rund vierzig in Berlin unter prekären Umständen arbeitenden Kunsthandwerkern eine Plattform bot: Das *Amt Bildende Kunst* hatte für die Präsentation ihrer Arbeiten auf der „Exportmesse 1950“ finanzielle Mittel beantragt, da befürchtet wurde, dass wie Wilhelm Wagenfeld „befähigte Künstler“ aus Berlin abwandern würden, die „für den Ruf Berlins, als geistige Werkstatt, von besonderer Bedeutung seien“.⁵⁰⁸

Dass auf der Industrieausstellung auch neue Möbelentwicklungen im Original gezeigt werden konnten, ermöglichte die Firma *Möbel Hübner*, die auf ihre Kosten

⁵⁰⁵ Vgl. Protokoll einer Besprechung über die Einflussnahme auf die Gestaltung von Hausgerät, Möbel und Wohnungseinrichtungen im Hauptamt für Stadtplanung II unter Vorsitz von Hubert Hoffmann am 7. Juni 1950, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

⁵⁰⁶ Vgl. ebenda.

⁵⁰⁷ Schreiben im Auftrag Dr. Jannasch an Herbert Hirche, 9. Februar 1950, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 26.

⁵⁰⁸ Die Befürchtung äußerte Käte Gläser, ebenda.

in verschiedenen Berliner Werkstätten Prototypen bauen ließ.⁵⁰⁹ „6 Berliner Professoren schufen Möbel“ hieß es einem Informationsblatt, in dem die Typenmöbel von Herbert Hirche, Hubert Hoffmann, Georg Leowald, Hans und Wassili Luckhardt (die als „Brüder Luckhardt“ offensichtlich als Einheit gezählt wurden), Eduard Ludwig und Gerhard Siegmann dem Besucher der Industrieausstellung erläutert wurden.⁵¹⁰ Verantwortlich für das Projekt waren von Seiten des *Amtes Bildende Kunst* Adolf Jannasch sowie Käte Glaser und Walter Rossow für den Werkbund. Der ehemalige Bauhäusler Georg A. Neidenberger hatte die grafische Gestaltung übernommen.⁵¹¹

Herbert Hirche war neben der Entwicklung eigener Möbel mit der Standgestaltung betraut. Er gliederte die etwa 120 qm große Ausstellungsfläche durch rechtwinklig zueinander platzierte Stellwände in mehrere Kojen. (Abb. 85) Hirche erreichte so ein frei um die Wände fließendes Raumgefüge, worin er die Möbel in thematischen Einheiten als Interieurs ausstellte: Wohnen/Essen/Kochen, Schulmöbel, Kleinkindermöbel und Schlaf- bzw. Arbeitsbereich. Indem er einige Wände nur halbhoch bauen ließ oder durch Blumengitter öffnete, gab es Durchsichten von einem zum anderen Kompartiment. (Abb. 86, 87 und 88)

Die Wände wurden mit hellem Nesselstoff bespannt.⁵¹² Darüber drapierte Hirche Vorhangschals aus Seidenleinen und setzte damit farbige Akzente in blau, grün und maisgelb.⁵¹³ Die Möbelschau ergänzte er durch vier an den Außenkanten der

⁵⁰⁹ Vgl. Aktennotiz von Walter Rossow vom 4. September 1950 über verschiedene Sitzungen vom 21. Juli bis 14. August von den Anwesenden „Herrn Türklitz (Fa. Möbel-Hübner), den Vertretern der Stadt und des Werkbundes sowie den freien Architekten“, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung der Abteilung Volksbildung des Magistrates Amt bildende Kunst und des Deutschen Werkbundes Berlin“.

⁵¹⁰ Vgl. Informationsblatt zum Ausstellungsstand, ebenda.

⁵¹¹ Georg A. Neidenberger – Bauhausschüler, Werkbundmitglied, Grafiker und Zauberkünstler – gestaltete von 1949 bis in die späten 1950er Jahre die Auftritte des Berliner Werkbundes und zahlreiche Werbemittel für den Berliner Senat.

⁵¹² Vgl. Rechnung Firma Albert Zimmermann, Polstermöbel und Dekorationen vom 30. September 1950, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung der Abteilung Volksbildung des Magistrates Amt bildende Kunst und des Deutschen Werkbundes Berlin“.

⁵¹³ Lieferschein der Firma Innendekoration GmbH vom 30. September 1950, ebenda.

Plattform platzierte freistehende gläserne Vitrinen (Ober- und Unterrahmen aus Birnbaum-furniertem Holz auf Stahlrohrstützen mit Glasfachböden), in denen die Arbeiten von Berliner Kunsthandwerkern ausgestellt wurden. Auch hier wandte Hirche das Skelettkonstruktionsprinzip Lilly Reichs an. (Abb. 86 und 88) Der Berliner Werkbund sollte diese Glasvitrinen im Lauf der 1950er Jahre für zahlreiche weitere Präsentationen nutzen. Im Jahr 1960 übersiedelte eine der Vitrinen noch in die *Ständige Ausstellung Wohnen*, die Wohnberatungsstelle des Berliner Werkbundes in der Hardenbergstraße.⁵¹⁴

„Der Sinn des Werkbundstandes ist es“, so schrieb der Kunsthistoriker Will Grohmann im Ausstellungsflyer, „Modelle von Serienmöbeln zu zeigen, die zweckentsprechend und gut gearbeitet sind und dem heutigen Empfinden in Art und Form entsprechen“.⁵¹⁵ Sie sollten nichts vortäuschen und nicht teurer aussehen als sie waren.

Hubert Hoffmann stellte ein Regal vor, das nach einem Steckprinzip ohne Verleimen, Nageln und Schrauben montiert werden konnte. Die Luckhardts hatten einen Wohnzimmerschrank für kleine Räume mit ausklappbarem Schreibtisch aus genormten Tischlerplatten mit Aluminium-Verbindung entwickelt, einen Schlafzimmerschrank aus denselben Materialien sowie in der Nachfolge ihrer *Medizinal*-Stühle ein Entspannungsmöbel zum Sitzen und Liegen. Von Gerhard Siegmann war ein zusammenlegbares Babybett zu sehen, das Stubenwagen und Wickelkommode ersetzen sollte. Weiterhin hatte er einen Sessel mit variablen Sitzpositionen bauen lassen. Georg Leowald zeigte kein Modell seiner Stühle aus Kunststoff, die gerade in Amerika Aufsehen erregt hatten (vgl. Kapitel 4 und Kapitel 5.3.), sondern ein Essplatz-Ensemble sowie Sofa und Sessel aus Holz mit voluminöser Polsterung.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Vgl. Hofmann 1955, S. 2 mit Abbildung und Hofmann 1960, S. 5 mit Abbildung.

⁵¹⁵ Will Grohmann im Flyer zur „Ausstellung der Abteilung Volksbildung des Magistrates und des Deutschen Werkbundes Berlin auf der Deutschen Industrieausstellung Berlin 1950“.

⁵¹⁶ Erste Kunststoffmöbel für die Serie wurden in Deutschland erst ab 1954 von der Firma *Wilkening & Hahne* produziert. Zu den Möbeln des Ausstellungsstandes vgl. Informationsblatt zum Ausstellungsstand, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950,

Eduard Ludwig stellte einen Satz seiner Montagemöbel vor. An der Wand des Ausstellungsstandes hingen Zeichnungen, die das Konstruktionsprinzip erklärten. Für den Kindergartenbereich hatte Ludwig einen sechsteiligen Spielzeugschrank und einen Tisch mit sechs Ringsitzhockern entworfen.⁵¹⁷ Tisch- und Stuhlbeine gab es in unterschiedlichen Längen, um die Möbel der jeweiligen Altersstufe der Kinder anzupassen. Nach demselben Prinzip hatte Ludwig auch neue Schulmöbel entwickelt. Hirche stellte Ludwigs Schulmöbel in einer als Klassenzimmer eingerichteten Koje in vier Höhenvarianten in einer Reihe neben seinen eigenen Modellen auf.⁵¹⁸ (Abb. 87)

Hirche selbst entwarf für die Ausstellung einen zweisitzigen Schultisch mit Kästen aus natur-lasiertem Buchenholz mit schlankem, blau lackierten Stahlrohrgestell. (Abb. 89) Der Tisch war höhenverstell- und stapelbar. Ein Stuhl mit Sperrholzsitz und formgepresster Sperrholzlehne für Schule und Wohnraum konnte ebenfalls platzsparend gestapelt werden und zeichnete sich durch ein besonders geringes Gewicht aus. Hirche sollte Tisch- und Stuhlmodell drei Jahre später für die Neuausstattung der Stuttgarter *Akademie-Werkstätten* weiterentwickeln (vgl. Kapitel 7).⁵¹⁹

Schulmöbel waren im Kontext der reformpädagogischen Initiativen des Werkbundes ein brandaktuelles Thema. Im Dezember 1951 schlug Hirche gemeinsam mit Heinz Löffelhardt dem Stuttgarter *Landesgewerbeamt* einen Entwicklungsauftrag für zeitgemäße neue Schulmöbel vor. Die marktüblichen

Mappe „Ausstellung der Abteilung Volksbildung des Magistrates Amt bildende Kunst und des Deutschen Werkbundes Berlin“.

⁵¹⁷ Die Farben der Hocker waren auf die des Spielzeugschranks abgestimmt.

⁵¹⁸ Ludwigs Schulmöbel waren grün lackiert in der Vorstellung, dass diese „Farbe des Waldes“ nach farbpsychologischen Erkenntnissen eine beruhigende Wirkung auf die jungen Nutzer haben würde, vgl. Informationsblatt zum Ausstellungsstand, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“. Zu Eduard Ludwigs Möbelentwürfen vgl. Günter 1994, S. 72-76, Reuter 2016, insbesondere S. 405 sowie Reuter/Flaskamp 2019, S. 191-199.

⁵¹⁹ Die Handhabbarkeit des Stuhlmodells optimierte Hirche, indem er in die Rückenlehne ein Griffloch schnitt.

Modelle wären noch „allzusehr gestriger Schulerziehung verhaftet“ hieß es in einem Schreiben an Joseph Alfons Thuma,

bessere und auch preiswertere Einrichtungen (...) [sind] auf dem Markt nicht zu haben (...) Der gute Schultisch, der gute, billige Schulstuhl ist gar nicht da (...) Gerade aber in der Umwelt des Kindes, in der Schule, in der das Kind den wesentlichsten Lebensabschnitt verbringt, sollten alle Gegenstände so selbstverständlich angenehm im Gebrauch, bequem und von unaufdringlicher schöner Gestalt sein, sollten alle Dinge sein, die man gern mag, eben im Sinne eines neuen Schullebens.⁵²⁰

Auf dem Werkbundstand auf der *Deutschen Industrieausstellung* ergänzte Hirche Leowalds Möbelensemble mit seinem eigenen quadratischen Glastisch mit vernickeltem Stahlrohrgestell aus dem Jahr 1941.⁵²¹ Zudem war nach seinen Plänen in den *Zehlendorfer Werkstätten* ein Küchenschrank gebaut worden, weiß lackiert mit naturlasierter Buchenholzumrahmung, Platten und der Sockel aus grauem Linoleum. Die Ober- und Unterschränke hatten Schiebetüren. In der Mitte waren Fächer für *Poncet*-Vorratsgläser vorgesehen. Ein über die gesamte Höhe der Küche reichender anstellbarer Schrank war eingerichtet für das Verstauen von Putzgerät und ersetzte die in den neuen Kleinwohnungen fehlende Besenkammer. Eine Schublade mit Kippvorrichtung ermöglichte beim Kochen das bequeme Konsultieren eines aufgeschlagenen Kochbuchs. (Abb. 90) „Möbel zum Gebrauch, nicht nur fürs Auge“, schrieb Will Grohmann in einer Rezension der Ausstellung:

Das sind Anfänge, aber gute und dem wirtschaftlichen Standard angepasste Anfänge. Wenn es so weiter ginge und mehr Firmen die Zeit verstünden, könnte

⁵²⁰ Herbert Hirche: „Gedanken zur Entwicklung von neuen Schulmöbeln“ Anlage zu Brief an Regierungsdirektor Dr. Thuma, 28. November 1951, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/1952, Mappe „Korrespondenz 1951/52“.

⁵²¹ Mit großer Wahrscheinlichkeit handelte es sich dabei um das Exemplar aus seiner eigenen Wohnung. Hirche stellte zwar die Entwurfsarbeit in Rechnung, unter den Dokumenten befindet sich aber kein Beleg, dass ein Exemplar des Tisches für den Ausstellungsstand ausgeführt worden wäre, wogegen die Belege für die Produktion der Glasvitrinen und der neuen Küche sorgfältig abgeheftet sind. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung der Abteilung Volksbildung des Magistrates Amt bildende Kunst und des Deutschen Werkbundes Berlin“.

in zehn Jahren unsere Wohnkultur schon wieder mit der in Amerika und den skandinavischen Ländern konkurrieren. Fehlen nur noch die Wohnungen, aber die werden ja bis dahin gebaut.⁵²²

Mit diesem Gemeinschaftsprojekt wurde einiges dessen eingelöst, was die „Arbeitsgruppe Innenausbau“ im Jahr 1946 der Magistratsbehörde vorgeschlagen hatte: Neue Modelle wurden in enger Zusammenarbeit mit Händler und Betrieb entwickelt (vgl. Kapitel 4). Damals hieß es, entsprechend der „Verantwortung gegenüber unserer kulturellen Situation“ müsste auf gute Qualität und günstige Preislage gleichermaßen geachtet werden wie auf die „gute Form“.⁵²³

Nicht die Entwurfsarbeit auf dem Papier, sondern die Entwicklungsarbeit im Betrieb wird angestrebt. Vom Beginn der Arbeit an sind gestaltende Kräfte heranzuziehen. Der Kaufmann, der Techniker und der Entwerfer sind völlig gleichberechtigt [Hervorhebungen im Originaltext] heranzuziehen.⁵²⁴

Die Entwerfer waren auf Betriebe angewiesen, in denen sie ihre Ideen von der Skizze und Werkszeichnung über das Modell bis hin zur Serienreife entwickeln konnten und auf Händler, die diese Modelle dann auch vertrieben. Die Firma *Möbel Hübner* zeigte im Anschluss eine Sonderpräsentation der Möbel-Neuheiten in ihren Verkaufsräumen in der Genthiner Straße.⁵²⁵ Die Veranstalter hofften, dass das Beispiel der Firma *Hübner* als einem den Werkbundideen gegenüber aufgeschlossenen Unternehmen Schule machen würde. Im Informationsblatt zum Ausstellungsstand wurde neben wirtschaftspolitischen Zielen auch der Aspekt der Konsumentenerziehung hervorgehoben:

⁵²² W. [Will] Grohmann: „Möbel zum Gebrauch, nicht nur fürs Auge“, in: Die vier Wände, Sonntag, 3. Dezember 1950, Nr. 283, S. 15.

⁵²³ Eingabe der „Arbeitsgemeinschaft „Innenausbau“ des D.W.B.“ vom 19. Oktober 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“ und WBA-MDD, Bestand Schwinning, Ordner Werkbundaufgaben, -arbeit, -kisten, Register Arbeitsgemeinschaft Innenausbau.

⁵²⁴ Herbert Hirche, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950 Berlin/Stuttgart, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

⁵²⁵ Vgl. Informationsblatt zum Ausstellungsstand, ebenda.

Diese Möbel werden den guten Namen Berlins als möbelschaffende Stadt in Verbindung mit den führenden Berliner Möbelschöpfern des Dtsch. Werkbundes der Fachwelt im In- und Ausland wieder in Erinnerung bringen. Die Ausstellung bei MÖBEL-HÜBNER soll ihrerseits mithelfen, das Formgefühl der Berliner für zeitgemäße Möbel zu entwickeln, und Freude an modernen Möbelformen schaffen.⁵²⁶

Nicht zuletzt wird im Flyertext deutlich, dass sich der Berliner Werkbund auf der *Deutschen Industrieausstellung* mit bemerkenswerter Mühelosigkeit auch als nach der NS-Zeit geläutert präsentieren bzw. den Werkbund als diejenige Institution in Erinnerung rufen wollte, die in der Vergangenheit neben dem Bauhaus international an der Spitze der Erneuerung in Bau, Handwerk und Industriegestaltung gestanden hatte:

Als Herbert Read 1933 sein Buch „Art and Industry“ schrieb, musste er für das 20. Jahrhundert immer wieder auf Deutschland verweisen. Das Naziregime brachte auf allen Gebieten eine Entwertung des Wesentlichen und eine Aufwertung des Trugs (...) Das Bauhaus haben wir an Amerika verloren (...). Der Werkbund dagegen ist nun auch in Berlin neugegründet worden und will die Tradition des alten Werkbunds im Geiste unserer Zeit fortsetzen.⁵²⁷

Weiter hieß es hier: „Die Reichskanzlei von 1940 und die moderne Zweizimmerwohnung von 1950 sind die Zeugen einer Wandlung, deren wir uns nicht zu schämen brauchen.“⁵²⁸ Eine Argumentation, die sich wie ein roter Faden durch Publikationen aus dem Umfeld des Werkbundes der 1950er Jahre zieht und die im deutschen Beitrag zur Weltausstellung 1958 in Brüssel ihren programmatischen Höhepunkt erreichen sollte (vgl. Kapitel 8).

⁵²⁶ Ebenda.

⁵²⁷ Will Grohmann im Flyer zur „Ausstellung der Abteilung Volksbildung des Magistrates und des Deutschen Werkbundes Berlin auf der Deutschen Industrieausstellung Berlin 1950“, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Deutsche Industrieausstellung Berlin DWB 1950“.

⁵²⁸ Ebenda.

Gleichzeitig suchte der Berliner Werkbund mit seiner Präsentation auf der *Deutschen Industrieausstellung* ideell Anschluss an die kulturpolitischen Programme der USA: Unweit der Messehalle 10 war am *George C. Marshall-Haus* ein amerikanisches Fertighaus aufgebaut worden, das unter dem Motto „Amerika zu Hause“ den Lebensstandard eines Durchschnittsamerikaners demonstrierte.⁵²⁹ Berlin war vom regierenden Bürgermeister – und Werkbundmitglied – Ernst Reuter im Jahr zuvor zum „Schaufenster“ des Westens erklärt worden: „Berlin muss Schaufenster der Freiheit, aber auch Schaufenster des wirtschaftlichen Wohlstands werden. Das ist die Funktion dieser Stadt hinter dem Eisernen Vorhang“.⁵³⁰

Im Februar 1951 wurde Herbert Hirche für die Stelle des leitenden Architekten für das Berliner Ausstellungswesen ins Gespräch gebracht.⁵³¹ In einem Brief an den Senator für Verkehr und Betriebe Dr. Hausmann schrieb Walter Rossow als Vertreter des Berliner Werkbundes, es handelte sich um eine

Frage von großer Bedeutung für Idee, Gestalt und Formung der repräsentativen Veranstaltungen der Stadt Berlin (...) mit der verantwortungsvollen Aufgabe darf nur eine Persönlichkeit betraut werden, die nicht nur die nötigen technischen Kenntnisse und fachlichen Erfahrungen mitbringt, sondern auch die schöpferischen Kräfte besitzt, den Stätten, wo die Berliner Wirtschaft bei den Besuchern aus dem In- und Ausland für die Qualität ihrer Erzeugnisse wirbt, ein entsprechendes und zeitnahes Gesicht zu geben.⁵³²

Hirche nahm dieses Angebot jedoch nicht an, sondern verließ auf Initiative Egon Eiermanns zu Beginn des Jahres 1951 Berlin. Er arbeitete zunächst in Eiermanns Karlsruher Büro, zwischenzeitlich bei den Mannheimer Architekten Albrecht

⁵²⁹ Vgl. *Amerika zu Hause/Deutsche Industrieausstellung 1950*.

⁵³⁰ Zit. in Hoffmann/Schwarz/Wentker 2003, S. 153.

⁵³¹ Walter Rossow an Dr. Hausmann, Senator für Verkehr und Betriebe am 21. Februar 1951, WBA-MDD, Bestand Schwinning Leipzig, Ordner Werkbundaufgaben, Werkbundarbeit und Werkbundkisten, Register „Stellenbesetzung“.

⁵³² Walter Rossow an Dr. Hausmann, Senator für Verkehr und Betriebe am 21. Februar 1951, Typoskript, WBA-MDD, Bestand Schwinning Leipzig, Ordner Werkbundaufgaben, Werkbundarbeit und Werkbundkisten, Register „Stellenbesetzung“.

Lange (wie Hirche ehemaliger Mitarbeiter Eiermanns) und Hans Mitzlaff um dann für die Stadt Mannheim tätig zu werden.⁵³³ Hirche bereitete dort als Angestellter des Hochbauamtes einen Wettbewerb für das neue Nationaltheater vor und war konkret in die Planungen der ersten Wohnberatungsstelle des Werkbundes involviert. Sein Hauptinteresse war es jedoch, in Mannheim eine Hochschule für Gestaltung zu gründen (vgl. Kapitel 6). Im Kontext dieser Hochschulpläne organisierte er die Ausstellung *Gute Industrieform* in der *Städtischen Kunsthalle Mannheim*.

5.7. Ausstellung *Gute Industrieform*, Mannheim 1952 - „Eine der wichtigsten kulturellen Aufgaben unserer Zeit“

Standen in den ersten Werkbundaustellungen nach dem Krieg die Entwicklung zweckmäßiger Möbelmodelle für die neuen Klein- und Kleinstwohnungen im Fokus, so zeigte Herbert Hirche in seiner Ausstellung *Gute Industrieform* vor allem Produktdesign. In seinen Händen lagen sowohl die Ausstellungs-Szenografie als auch die Auswahl der Objekte. Für die Organisation von Seiten der Kunsthalle war der Kunsthistoriker Heinz Fuchs verantwortlich. Das Projekt wurde unterstützt vom Direktor der Kunsthalle Walter Passarge, einem der wichtigen Werkbundakteure in Mannheim. Die Ausstellung lief vom 12. März bis zum 14. April 1952.

Hirche wollte mit *Gute Industrieform* die ortsansässige Industrie von der Notwendigkeit der Ausbildung industrieller Formgestalter überzeugen und sie

⁵³³ Eiermann bat Hirche, die Bauleitung für sein Funkhaus-Projekt in Stuttgart zu übernehmen. Der Bau wurde nicht ausgeführt, weil sich durch die Einführung des Fernsehens neue Bedingungen ergaben. Vgl. Egon Eiermann an Herbert Hirche, 6. Januar 1951, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 84 und 85. In dieser Situation konnte Hirche für den erkrankten Hans Mitzlaff in das Mannheimer Büro Lange und Mitzlaff für die Planung des Mannheimer Amerikahauses einspringen und kam hier in ersten Kontakt mit den Mannheimer Werkbundakteuren. Vgl. Hans Mitzlaff an Herbert Hirche, 22. Januar 1951, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 32. Hirche bearbeitete im Anschluss noch einige Projekte in Eiermanns Büro, vor allem Wettbewerbe für die Krefelder Textilschule und das Auswärtige Amt und ging dann im Zuge der Planungen der Werkkunst-Hochschule endgültig nach Mannheim. Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

für eine Unterstützung seines am Bauhaus orientierten Hochschulprojektes gewinnen. Zur Ausstellungseröffnung wurden deshalb neben den üblichen Gästen aus Stadt- und Kulturleben wichtige Industrielle und Kaufleute eingeladen.⁵³⁴ Zugleich sollte mit der Ausstellung die Hochschulplanung auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht werden.

Zur Eröffnung sprach Günther Freiherr von Pechmann, damaliger Direktor der *Neuen Sammlung München* und Vorsitzender des Arbeitskreises für industrielle Formgebung beim *Bundesverband der deutschen Industrie*. Pechmann bereitete selbst in diesen Monaten in Darmstadt die Ausstellung *Mensch und Technik in Erzeugnis Form Gebrauch* vor, die das Thema im Herbst 1952 im Rahmen der *Darmstädter Gespräche* mit weiter reichenden Implikationen verhandeln sollte.⁵³⁵

Nicht zum ersten Mal war in der *Städtischen Kunsthalle Mannheim* Produktdesign zu sehen gewesen. Schon um die Jahreswende 1941/1942 hatte Walter Passarge unter dem Titel „Künstler in der Industrie“ Industrieerzeugnisse ausgestellt. Damals stand jedoch die individuelle Persönlichkeit des Gestalters im Vordergrund. Jedem „Künstler“ war ein Raum zugedacht gewesen, um dessen „Schaffen nach allen Richtungen zu zeigen“.⁵³⁶ In Hirches Ausstellung ging es nun mehr um die Dinge selbst.

Auch in Hirches Schau stammten einige der Ausstellungsstücke von etablierten Architekten bzw. – damals noch nicht so bezeichneten – Designern und es wurde deren Urheberschaft ausgewiesen. Zum größten Teil handelte es sich aber um anonyme Werksentwürfe, deren Gestaltung Hirche beispielhaft erschien und die bereits in Serie produziert wurden. Mit einer Vorbereitungszeit von wenig mehr als vier Wochen stellte Hirche eine Präsentation zusammen, die zwar klein, aber

⁵³⁴ Den Verteiler stellte die Mannheimer Industrie- und Handelskammer zusammen. Vgl. StAM Bestand Hauptregister Zugang 1955-1964 Nr. 972.

⁵³⁵ Vgl. Archiv Kunsthalle Mannheim, Ordner „1952 Gute Industrieform“.

⁵³⁶ Vgl. Walter Passarge an die eingeladenen Entwerfer, Archiv Kunsthalle Mannheim „Ordner 1941/42 Künstler in der Industrie“. Gezeigt wurden Arbeiten von Carl Crodel, Hermann Gretsch, Margret Hildebrand, Josef Hoffmann, Heinrich Löffelhardt, Adolf Loos, Bruno Mauder, Richard Schulz, Leo Schumacher, Wilhelm Wagenfeld, Sigmund von Weech und Wolfgang von Wersin.

möglichst umfassend die Bedeutung der Formgebung in den unterschiedlichsten Industriezweigen aufzeigen sollte.

Gleich im mit Marmor verkleideten Eingangsbereich der Kunsthalle – ein repräsentativer Bau des späten Jugendstils – konfrontierte Hirche die Besucher auf einer großen Schrifftafel mit dem Leitgedanken der Ausstellung:

Unser soziales und wirtschaftliches Leben wird entscheidend bestimmt durch die industrielle Produktion von Massengütern. Die gute und zweckentsprechende Gestaltung der Industrieprodukte ist eine der wichtigsten kulturellen Aufgaben unserer Zeit. Zur Lösung dieser Aufgabe bedarf es der engen Zusammenarbeit von Entwurfskünstler und Industrie.⁵³⁷

Unter ein von *Philips*-Neonröhren hinterleuchtetes Plexiglasraster in organischer Form platzierte Hirche einen *Porsche Modell 356* mit einer Karosserie von Erwin Komenda und sorgte damit für einen kleinen Skandal. Die Autoindustrie war nicht bereit, einen Wagen an ein Kunstmuseum auszuleihen.⁵³⁸ (Abb. 92)

Später, in Schönheit der Technik, (...) in der großen Halle, da habe ich einen Porsche und einen Daimler hingestellt, da war das kein Problem mehr. [Das war auch ein] Haus der Wirtschaft (...) Die Kunsttempel waren damals ja noch heilig.⁵³⁹

Auf die gegenüberliegende Seite stellte er Hochspannungsisolatoren aus Porzellan von *Brown Boveri* sowie einen Drehstrommotor und zeigte Materialproben neuer Latex-Schaumstoffe. Von der Galerie hängte er lange Bahnen mit neuen gemusterten Stoffen, die Margret Hildebrand für die *Stuttgarter Gardinenfabrik* entworfen hatte. (Abb. 91)

⁵³⁷ Vgl. Abb. 91.

⁵³⁸ Das Problem war nur durch einen Trick zu lösen: Die Stadt Mannheim kaufte den Porsche mit einer roten Nummer und gab ihn nach der Ausstellung wieder zurück. Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁵³⁹ Ebenda.

Im Eingangsbereich zeigte Hirche diesmal auch eigene Möbel: Er präsentierte einen Sessel aus verchromtem Bandstahl mit Gurtbespannung und lose aufliegenden Polstern mit passendem Hocker. (Abb. 93) Hirche hatte das Sesselmodell schon im Jahr 1951 von der Firma *Rezila Ärztemöbel GmbH* für einen Messestand der Firma *Schütte* auf der *Constructa* Hannover bauen lassen.⁵⁴⁰ (Abb. 94) Den Hocker gab er jetzt für *Gute Industrieform* neu in Auftrag.⁵⁴¹

Formal stehen die Sitzmöbel unmittelbar in der Tradition des repräsentativen Sessels, den Ludwig Mies van der Rohe für den deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona (1929) entworfen hatte. Mit der Materialwahl (Nylon-Gurte, Polsterung aus Spezial-Haargummieinlage und Bezug aus *Acella*-Kunstleder oder Gewebestoff) experimentierte Hirche jedoch mit dem Einsatz neuer künstlicher und kostengünstiger Werkstoffe und hatte damit vermutlich ein breiteres Käufersegment im Blick.⁵⁴²

Rezila produziert eine Kleinstserie und testete die Marktchancen.⁵⁴³ Zu diesem Zweck wurde der Sessel auch in einen kleinen Werbeprospekt aufgenommen. Hier firmierte er unter der Bezeichnung *Flachstahlsessel Nr. 2020 Entwurf: Prof. Hirche / Berlin*, der passende *Flachstahl Tisch* – wahlweise mit Auflageplatte aus Kristallglas, Opalglas oder Kunststoff – unter der *Nr. 2021*. Laut Prospekt waren

⁵⁴⁰ Schon hier mit einem dazugehörigen Tisch aus verchromtem Bandstahl mit Glasplatte. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52 Mannheim, Mappe „Constructa Bauausstellung Hannover 1951. Stand Schütte AG Minden/Westf.“ Hirche hatte für *Rezila* im Herbst 1951 auch zahlreiche Stuhlvarianten für einen Sitzungssaal gezeichnet. Der Großauftrag kam nicht zustande. Vgl. *Rezila Ärztemöbel G.m.b.H.* an Herbert Hirche, 21. September, WBA-MDD, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959 11, Korrespondenz/Verträge. *Rezila* war auch für die Metallarbeiten am Messestand verantwortlich. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52 Mannheim, Mappe „Constructa Bauausstellung Hannover 1951. Stand Schütte AG Minden/Westf.“

⁵⁴¹ Hirche bat, „Querschnitt des Flacheisens und die Höhe und Breite des Hockers genau anzugleichen, da Hocker und Sessel zusammengestellt werden“, Herbert Hirche an die Direktion der Fa *Rezila-Ärztemöbel GmbH*, 29. Februar 1952, WBA-MDD, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959 11, Korrespondenz/Verträge. Vgl. auch Herbert Hirche an die Direktion der Fa *Rezila-Ärztemöbel GmbH*, 22. Februar 1952, ebenda.

⁵⁴² Vgl. ebenda.

⁵⁴³ Vgl. Schreiben *Rezila Ärztemöbel GmbH* an Herbert Hirche, 30. April 1953, ebenda.

passende Hocker und Sitzbänke lieferbar.⁵⁴⁴ Die Produktion der Möbel sollte eine nach Kriegsende wieder in größerem Maße einsetzende Serienproduktion von Stahlmöbeln markieren. Im Juli 1952 hieß es in einem Schreiben der Firma an Herbert Hirche:

Es würde uns freuen, wenn die seit langem unterbrochene Neu-Anfertigung von Stahlmöbeln wieder verstärkt in Angriff genommen werden könnte. Formschöne und preiswerte Möbel finden auch heute immer noch ihren Käufer. Leider sind die Schwierigkeiten in der Beschaffung von Stahlrohren z.Zt. immer noch recht erheblich, so dass wir unsere alten Modelle nur noch selten in größeren Serien auflegen können. Man nimmt jedoch an, dass mit der Freigabe der Eisenpreise auch diese Schwierigkeiten behoben werden können.⁵⁴⁵

Nach der Erprobungsphase rechnete sich die Firma für den vergleichsweise teuren Sessel allerdings doch keine guten Verkaufschancen aus:

Unsere Feststellung geht dahin, dass es sich bei dem Sessel nicht um einen Konsumartikel handelt, der in größeren Mengen absetzbar wäre. Es sind eben immer nur besondere Fachleute, die von dem Stuhl wegen seiner hervorragenden Form begeistert sind, die aber selbst keine Stühle kaufen.⁵⁴⁶

Die Anerkennung des Modells im Werkbund-Umfeld zeigt die Tatsache, dass Günther von Pechmann den *Flachstahlsessel Nr. 2020* offenbar auch in die Darmstädter Schau *Mensch und Technik* aufnahm.⁵⁴⁷ Hirche selbst stellte zwei Exemplare mit dazugehörigem Tisch in seine Ausstellung *Schönheit der Technik – Die gute Industrieform*, die wenige Wochen später im *Landesgewerbeamt Stuttgart* eröffnet wurde. Der Sessel wurde in einschlägigen zeitgenössischen Publikationen bereits im Jahr 1952 abgebildet (vgl. Kapitel 7).

⁵⁴⁴ Produktinformation „*Rezila* Stahlmöbel“ um 1952, ebenda.

⁵⁴⁵ Vgl. *Rezila* Ärztemöbel GmbH an Herbert Hirche, 24. Juli 1952, ebenda.

⁵⁴⁶ Vgl. Schreiben *Rezila* Ärztemöbel GmbH an Herbert Hirche, 30. April 1953, ebenda.

⁵⁴⁷ Jedenfalls schrieb Hirche im April 1953, er hätte die Möbel „mit eigenen Unkosten (Kissen etc.) bei 3 bedeutenden Ausstellungen in Mannheim, Darmstadt und Stuttgart“ ausgestellt. Herbert Hirche an Firma *Rezila* Ärztemöbel GmbH, 27. April 1953, ebenda.

Im Januar 1953 gab Hirche die Herstellung von weiteren vier Sesseln und zwei Hockern in Auftrag, mit dem Hinweis, er möchte bitten, die Stahlflächen, auf denen die Kissen zu liegen kommen, auch zu verchromen. „Da sich die Kissen leicht verschieben, sieht man diese Metallflächen immer etwas. Ihre bisherige Oberflächenbehandlung scheint mir an diesen Stellen nicht richtig.“⁵⁴⁸ Drei Sessel und zwei Hocker sollten an Hannes Neuner in die Altenbachmühle geliefert werden, der vierte an Hirches Stuttgarter Akademieadresse.⁵⁴⁹

Hirche stand bezüglich einer Serienfertigung mit der *Rezila GmbH* bis 1954 in Verhandlungen.⁵⁵⁰ Dann verliert sich die Spur. Weshalb Hirche eine Produktion letztlich nicht weiter verfolgte, ist noch nicht geklärt.⁵⁵¹ Es mag damit zusammenhängen, dass die Firma *Knoll International* auf dem deutschen Markt Fuß fasste, die Mies van der Rohes Barcelona-Sessel in Lizenz produzierte und mit einem besonderen Marketing-Konzept das Luxus-Segment des Deutschen Möbelmarktes bediente (vgl. Kapitel 7). Auch brachte Robert Haussmann im Jahr 1954 in der Schweiz einen dem *Flachstahlsessel Nr. 2020* von Herbert Hirche frappierend ähnlichen Sessel *RH 301* – später *Hommage an Mies van der Rohe* genannt – heraus, den er zusammen mit Kurt Thut und Hans Eichenberger ab 1958 unter dem Label „SWISS DESIGN“ auch international vermarktete.⁵⁵²

Hirche nahm Sessel, Tisch und Hocker aus Bandstahl nicht in seine Werkmonografie von 1978 auf. Aus diesem Grund ist dieser Entwurf, der wie kein

⁵⁴⁸ Herbert Hirche an Firma *Rezila* Ärztmöbel G.m.b.H. [sic!], 13. Januar 1953, ebenda.

⁵⁴⁹ Neuner hatte schon eines der beiden Modelle aus der Ausstellung *Gute Industrieform* erhalten. Das zweite Exemplar hatte Hirche selbst behalten, bzw. es zur Darmstädter Ausstellung geschickt. Vgl. Herbert Hirche an *Rezila* Ärztmöbel GmbH, 22. Juli 1952, ebenda.

⁵⁵⁰ Vgl. Herbert Hirche an *Rezila* Ärztmöbel GmbH, 10. Februar 1954, ebenda.

⁵⁵¹ Aus der Korrespondenz vom Januar/Februar 1954 geht hervor, dass Hirche möglicherweise die Rechte an die Firma *Rezila* verkauft hat. Vgl. *Rezila* Ärztmöbel GmbH. an Herbert Hirche, 18. Januar 1954 und Herbert Hirche an *Rezila* Ärztmöbel GmbH., 10. Februar 1954, ebenda.

⁵⁵² Haussmanns Sessel wurde ab 1956 von verschiedenen Herstellern gebaut, z. B. das Gestell bei Heinrich Kihm, Dübendorf. Vgl. Rüegg 2002, S. 367. Vgl. auch Pro Helvetia/Schilder Bär/Wild 2001, S. 86, Rüegg 2002, S. 206 und Rüegg 2014, S. 302-304. Im Jahr 1961 lancierte die Schweizer Firma *Girsberger* ein dem Sessellentwurf Hirches noch ähnlicheres, als Werksentwurf deklariertes *Modell 1600*, das ab 1963 wegen großer Nachfrage auch in Deutschland produziert wurde, vgl. *Girsberger* 2020.

anderes seiner Möbel Hirches Prägung durch Ludwig Mies van der Rohe sichtbar macht und mit dem er in Mannheim im Jahr 1952 neben seinen Ausstellungsarchitekturen in besonderem Maße den Anschluss an Gestaltungs- und Wohnkonzepte der Vorkriegsavantgarde demonstrierte, quasi unbekannt geblieben.

Doch zurück zur Mannheimer Ausstellung *Gute Industrieform*: Im Eingangsbereich der Kunsthalle kombinierte Hirche Sessel und Hocker mit einem seiner Tische aus winklig gebogenem Stahlrohr – diesmal mit unregelmäßig geformter Glasplatte. (Abb. 93) Mit dem Spektrum der Exponate in der Eingangshalle zeigte Hirche den umfassenden Anspruch seiner kleinen Schau. „Da haben wir also gleich alles (...): für den Transport, für die Wohnung, für die Technik“, akklamierten die *Stuttgarter Nachrichten*.⁵⁵³

Die Ausstellung setzte sich im großen Saal des ersten Obergeschosses der Kunsthalle fort. Hier stellte Hirche Haushaltswaren und technische Apparate aus, vom Schreibgerät bis zur Wäscheschleuder. Großmaschinen, darunter die neueste Schnellzuglokomotive der Bundesbahn, waren in Großfotos präsent. Für die Industriezweige Glas, Keramik, Porzellan und Metallwaren zeigte Hirche neben anonymen Entwürfen auch Modelle der Berliner und Stuttgarter Werkbundprotagonisten Trude Petri, Wilhelm Wagenfeld, Hermann Gretsch, Heinrich Löffelhardt und Jan Bontjes van Beek. Hirche stellte weitere Textilien von Margret Hildebrand aus, Tapeten von Hans Leistikow für die Firma *Rasch* sowie Holz-, Korb-, Teppich- und Lederwaren. (Abb. 95, 96, 97)

Das Thema Möbel vertiefte Hirche im oberen Stockwerk durch brandneue Stuhlmodelle von Egon Eiermann für *Spieth Holztechnik* (später *Wilde und Spieth* bzw. *Wilde+Spieth*). Weiterhin zeigte er Varianten des *Vostra*-Sessels, Bugholzstühle der Firma *Dietz* wie auch Möbel von Arnold Bode, Eduard Ludwig und Gustav

⁵⁵³ Dr. Wilhelm Plünnecke: Auch Maschinen können schön sein. Gute Industrieformen in Mannheim ausgestellt, Zeitungsausschnitt aus den *Stuttgarter Nachrichten* vom 29. März 1952, vgl. Pressespiegel, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/1952 Mannheim, Mappe: „Ausstellung ‚Gute Industrieform Mannheim 1952‘ Presse“.

Hassenpflug. Uhren und Lampen ergänzten den Wohnbedarf. Ein inhaltlicher Schwerpunkt der Präsentation waren Erzeugnisse aus neuen Kunststoffen.

Marcel Breuers Kragstühle und Satztische für *Thonet* wie auch ein von Walter Gropius Ende der 1920er Jahre für die *Frankschen Eisenwerke* in Adolfshütte entworfener Ofen konnten als Beweis gelten für die Nachhaltigkeit moderner Gestaltung und bestätigten gleichzeitig den ästhetischen wie ideellen Rekurs auf die Bauhaus-Moderne. „Hier sind sie alle versammelt“, hieß es denn auch in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, „die Kinder des Bauhauses, der Neuen Sachlichkeit und es sind schon mehr oder weniger legitime Enkelkinder dabei.“⁵⁵⁴ (Abb. 98, 99 und 100)

Mit einigen Exponaten aus den Gebieten Glasmalerei und Mosaik, Plastik, Buchdruck, Plakat und Gebrauchsgrafik, Einbandkunst und Fotografie verwies Hirche auf die Disziplinen, die neben dem Fach „Industrielle Formgestaltung“ an der geplanten Hochschule gelehrt werden sollten. So ließ Hirche seinen Freund und Bauhaus-Kommilitonen Hannes Neuner, den er als Lehrer für Gebrauchsgrafik vorgesehen hatte, das sachliche Ausstellungsplakat gestalten. Mit dem zentralen Motiv eines Würfels, in den ein Kreis wie auch eine Dreiecksform eingeschrieben sind, mag auch Neuner intendiert haben, die Assoziation „Bauhaus“ hervorzurufen. (Abb. 101)

Hirche verwendete seine bekannten Präsentationselemente: In der Raummittle standen zwei Stuhlreihen zu beiden Seiten einer s-förmig geschwungenen Stellwand mit einfarbigen Stoffbahnen. (Abb. 88 und 99) Tische und Vitrinen waren großzügig locker im Raum verteilt. Zum Einsatz kamen wieder Blumenständer und runde Regalfachböden an zwischen Boden- und Decke verspannten Stahlrohren, (Abb. 96 und 97), aber auch neue Displaymodelle auf dünnen, leicht schräg gestellten, farbig lackierten Metallrohrbeinen (Abb. 102)

⁵⁵⁴ Robert Held: Die Käseglocke und andere Probleme. Zur Ausstellung „Gute Industrieform“ in Mannheim, Zeitungsausschnitt aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, vgl. Pressespiegel, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/1952 Mannheim, Mappe: „Ausstellung ‚Gute Industrieform Mannheim 1952‘ Presse“.

sowie Tische aus Holz mit hohen Glashauben. (Abb. 103) Hirche zeigte die Exponate wieder je nach ihrem Warencharakter entweder auf soliden Holztischen mit Wangen, leichteren Tischen auf Vierkantbeinen oder auf für diese Ausstellung neu entwickelten zierlichen Tischmodellen mit haarnadelförmig gebogenen Metallrohrgestellen. (Abb. 102)

Auch die *Kunsthalle Mannheim* sollte Herbert Hirches diskrete Ausstellungsträger weiterverwenden. Hirche plante seine Regale, Tische und Vitrinen absichtsvoll neutral, damit sie nachhaltig einen Fundus für zukünftige Ausstellungen darstellten.⁵⁵⁵ Heinz Fuchs richtete noch im Jahr 1957 mit Hirches zurückhaltenden Displays eine Werkschau für Wilhelm Wagenfeld ein. In einer Rezension in der Zeitschrift *Architektur und Wohnform* schrieb der ehemalige Mitarbeiter Wagenfelds Heinz Pfaender:

Wir haben selten eine mit so wenigen Mitteln ausgestattete und trotzdem (oder gerade deswegen) wirkungsvolle Ausstellung gesehen. Hier war endlich wieder einmal das Ausgestellte Mittelpunkt und nicht die Ausstellungarchitektur.⁵⁵⁶

Die Zeitschrift druckte ein Installationsfoto aus der Ausstellung: Bis auf das tiefe Bodenpodest stammten alle Ausstellungsträger noch aus Hirches Ausstellung *Gute Industrieform*. (Abb. 104)

Im Jahr 1952 hatte es Bedenken gegeben, ob *Gute Industrieform* in einer Arbeiterstadt wie Mannheim ihr Publikum finden könnte. Tatsächlich war die Ausstellung so gut besucht, dass sie um zwei Wochen verlängert wurde.⁵⁵⁷ Die vergleichsweise kleine Präsentation erreichte auch überregional Aufmerksamkeit bei Fachpublikum und Presse. Aus Berlin signalisierte die Industrie- und Handelskammer, die zu dieser Zeit die *Deutsche Industrieausstellung 1952* vorbereitete, Interesse am „Widerhall“, den *Gute Industrieform* in Industrie- und

⁵⁵⁵ Herbert Hirche an Robert Gutmann, 23. Januar 1954. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 11, Mappe „Korrespondenz“.

⁵⁵⁶ Pfänder 1957, S. 220. Diesen Hinweis verdanke ich Christoph Wowarra.

⁵⁵⁷ Fuchs 1952, S. 47.

Verbraucherkreisen fand.⁵⁵⁸ Hirches Gestaltung wurde in den Rezensionen vielfach positiv hervorgehoben.⁵⁵⁹ Heinrich König resümierte in der Aprilausgabe von *Werk und Zeit*:

Das Ganze eine Augenweide für den ästhetisch Empfindenden. Mit Recht wurde diese Ausstellung von allen Kreisen der Bevölkerung besucht. Sie zeigte ja keine Kostbarkeiten, sondern Massenerzeugnisse, die auch für den Geldbeutel des Beamten und Angestellten und des Arbeiters erschwinglich sind. Hier konnte man sehen, wie man die Wohnung mit dem täglichen Gebrauchsgegenstand und mit dem technischen Gerät schön gestalten kann. Die Möbel, sparsam in der Ausstellung verteilt, waren aus dem gleichen heiteren Geist gestaltet worden. Neue Materialien wurden bei den für die Ausstellung ausgewählten Stücken bevorzugt: Preßholz, gebogenes Schichtholz, Formholz, Schaumgummi als Auflage, Kunststoffe in lichten Farben als sehr widerstandsfähige Bezugstoffe usw. Alles in allem eine Ausstellung, die man an vielen Orten in ähnlicher Zusammenstellung noch zeigen sollte.⁵⁶⁰

Herbert Hirche und Walter Passarge schalteten sich mit *Gute Industrieform* in einen Diskurs ein, der mit *Mensch und Technik* 1952 auch auf der Agenda der *Darmstädter Gespräche* stand, dem damals wichtigsten kulturpolitischen Diskussionsforum der Bundesrepublik.⁵⁶¹ Noch vor Pechmanns Darmstädter Ausstellung, die innerhalb des breiten Spektrums der Debatten über das Thema einen Fokus auf „Erzeugnis Form Gebrauch“ der Dinge richtete, zeigte Mannheim mit der Ausstellung *Gute Industrieform* erstmals in größerem Umfang deutsches Design nach 1945.

Hirche formulierte seine Vorstellungen zum Thema noch einmal im Mai in einem Exposé für Vertreter der Mannheimer Industrie:

⁵⁵⁸ Geschäftsführung der Industrie- und Handelskammer Mannheim an Kunsthalle Mannheim, Archiv der Kunsthalle Mannheim, Ordner „1952 Gute Industrieform 12. 03. 1952 bis 14. 04. 1952“.

⁵⁵⁹ Vgl. Pressespiegel, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/1952 Mannheim, Mappe „Ausstellung ‚Gute Industrieform Mannheim 1952‘ Presse“.

⁵⁶⁰ König 1952, o. S.

⁵⁶¹ Nach den Themen „Das Menschenbild unserer Zeit“ und „Mensch und Raum“: Zu den Darmstädter Gesprächen vgl. May 2007, S. 240-241.

Aus der Erkenntnis heraus, dass unser gesamtes Dasein heute wesentlich durch die Technik beeinflusst und bestimmt wird und wir Menschen in eine unheilvolle Abhängigkeit zu dieser technischen Entwicklung gekommen sind, ist es eine bedeutende gesellschaftliche und soziale Aufgabe, die Produkte dieser Technik in eine sinnvolle und glückhafte Beziehung zum Menschen zu bringen. Es ist heute dringend notwendig, den handwerklichen und besonders den industriellen Gütern, den Serienerzeugnissen der Industrie und Wirtschaft neben ihrer technischen Qualität, die eben nicht genügt, einen Ausdruck, eine Schönheit der Form und damit einen kulturellen Wert zu geben.⁵⁶²

Neben einem Plädoyer für eine ethisch fundierte industrielle Gestaltung argumentierte Hirche hier auch ökonomisch mit den erfolglosen ersten internationalen Nachkriegs-Auftritten deutscher Produktion, die bereits Anlass gegeben hatten, einen *Rat für Formgebung* ins Leben zu rufen (vgl. Kapitel 5.9). Über die „kulturelle und sittliche Forderung hinaus“, schrieb Hirche, wäre die Frage der guten Industrieform „zu einem wirtschaftlichen Problem von grösster Bedeutung“ geworden: Die Erfahrungen im Ausland (Auslandsausstellungen, Messen, Exportaufträge) hätten Industrie und Wirtschaft auf die Notwendigkeit, „technische Qualität mit der Qualität der Form zu verbinden“, hingewiesen.⁵⁶³

In Darmstadt war das Thema der besonderen kulturellen Verantwortung der Industrie zentral: „Wenn etwas geschaffen werden soll, um in vielen Tausenden von Exemplaren dem Gebrauch übergeben zu werden, wächst die Verpflichtung gegenüber den Verbrauchern im Verhältnis zur Anzahl der Besitzer“, schrieb Günther von Pechmann.⁵⁶⁴ Darüber hinaus sollten mit der Ausstellung *Mensch und Technik* visuell die Fragen geschärft werden, die im Verlauf des *Darmstädter Gesprächs* diskutiert wurden: Wie kann ich mit Hilfe der Technik mein Dasein erleichtern und steigern? Wie beherrsche ich die Technik geistig? Wie bewahre ich Leib und Seele gegenüber der Technik? Die Technik geistig zu bewältigen

⁵⁶² Herbert Hirche: Werkakademie Mannheim, Typoskript, 15. Mai 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/1952 Mannheim, Mappe: „Mannheim Werkkunstschule“.

⁵⁶³ Ebenda.

⁵⁶⁴ Günther von Pechmann in: *Mensch und Technik* 1952, S. 23.

bedeute, so Otto Bartning im Vorwort des Ausstellungsführers, ihre Produkte zu formen und zu gestalten. In dieser Hinsicht sollte die Ausstellung Zeugnis ablegen und als Vorbild wirken.⁵⁶⁵ Bei diesem dritten der *Darmstädter Gespräche* war der Werkbund besonders präsent.⁵⁶⁶

Schon in seiner Eröffnungsrede zu Hirches Mannheimer Ausstellung hatte Günther von Pechmann die Bedeutung industrieller Formgestaltung betont. Pechmann führte aus, es käme in erster Linie auf die „Persönlichkeit des Designateurs“ [sic!] an, der wissen müsste, wie die Dinge auszusehen hätten, damit sie sich harmonisch in das Weltbild einordneten. Wenn der Mensch in Ordnung wäre, kämen auch die Dinge in Ordnung, die er machte. Das geistige Element im industriellen Betrieb zu pflegen, wäre außerordentlich wichtig.⁵⁶⁷

Noch während der Laufzeit der Darmstädter Ausstellung und in mancher Hinsicht auch als Antwort auf die im Kontext des *Darmstädter Gesprächs* geäußerten teilweise eher kulturpessimistischen Positionen begannen in Stuttgart die Vorbereitungen zu einer wesentlich umfangreicheren und noch deutlicher international ausgerichteten Ausstellung *Schönheit der Technik – Die gute Industrieform*, die im Frühjahr 1953 eröffnete. Mit ihrer Gestaltung wurde wiederum Herbert Hirche beauftragt. Hirche war inzwischen einem Ruf an die *Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste* gefolgt (vgl. Kapitel 6).

5.8. Ausstellung *Schönheit der Technik – Die gute Industrieform*, Stuttgart 1953 – „Ein positiver Beitrag“

Es scheint, dass alle Arbeit der Ingenieure, Zeichner und Rechner in den Laboratorien nur den Sinn hat, hier eine Bindung zu vereinfachen, dort einen

⁵⁶⁵ Vgl. Otto Bartning, ebenda, S. 2.

⁵⁶⁶ Er stellte acht der dreizehn Mitglieder des Beirates, die Schirmherrschaft übernahm Theodor Heuss, das prominenteste Werkbundmitglied jener Jahre, vgl. May 2007, S. 241.

⁵⁶⁷ „Die Form als Spiegel unseres Lebens. Eröffnung der Ausstellung „Die gute Industrieform“ in der Mannheimer Kunsthalle, Zeitungsausschnitt der Rhein-Neckar-Zeitung vom 13. März 1952, vgl. Pressespiegel, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/1952 Mannheim, Mappe „Ausstellung ‚Gute Industrieform Mannheim 1952‘ Presse“.

Flügel anzupassen, bis man überhaupt nicht mehr merkt, daß da ein Flügel an einen Rumpf montiert ist, sondern nur gewahrt wird, dass etwas Neues vor uns steht: eine voll entwickelte Form, frei von allen Schlacken, ein gewachsenes Ganzes, das ebenso geheimnisvoll gebunden ist wie eine Dichtung.⁵⁶⁸

Diese und weitere Passagen aus Antoine de Saint-Exupérys Buch „Wind, Sand und Sterne“ standen auf Schautafeln in der Ausstellung *Schönheit der Technik - Die gute Industrieform* geschrieben, die ab dem 28. März 1953 im Stuttgarter Landesgewerbeamt (ehemals Landesgewerbemuseum) und auf einem Freigelände besucht werden konnte: „Wir zeigen an Beispielen die Schönheit der Technik, weil eine pessimistische Weltanschauung das Wort von der Dämonie der Technik geprägt hat. Die Ausstellung will ein positiver Beitrag zu dem Thema ‚Technik in unserer Zeit‘ sein.“⁵⁶⁹

„Von der Zahnbürste bis zum Flugplatz“, so Hirche in einem Brief an den deutsch-britischen Designer und späteren Geschäftsführer und fachlichen Leiter des *Rat für Formgebung* Robert Gutmann, präsentierte *Schönheit der Technik* Architektur, Maschinen und Werkzeuge, Technische Bauten und Anlagen, Messgeräte, Optik, Elektrotechnik, Elektromedizin, Verkehr und Fahrzeuge bis hin zu persönlichem Bedarf, Möbel und Hausrat für Wohnung und Küche.⁵⁷⁰ Die Ausstellung hatte einen derart großen Zulauf – sie konnte 70.000 Besucher verzeichnen –, dass sie, ursprünglich bis 26. April geplant, bis zum 17. Mai verlängert wurde.⁵⁷¹ Als Rückschau erschien im Verlag Gerd Hatje ein mit einem umfangreichen Abbildungsteil aufwändig gestaltetes Buch.⁵⁷²

⁵⁶⁸ Ausstellungstext, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959 Stuttgart 1, Mappe „Ausstellung ‚Schönheit der Technik‘ Landesgewerbeamt Stuttgart 1953“.

⁵⁶⁹ Ebenda.

⁵⁷⁰ Herbert Hirche an Robert Gutmann, 23. Januar 1954. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 11, Mappe „Korrespondenz“.

⁵⁷¹ Vgl. Edgar Hotz an Herbert Hirche, 10. Juni 1953, ebenda.

⁵⁷² Vgl. *Schönheit der Technik* 1953a. Das Cover und Plakat zur Ausstellung stammten von Anton Stankowski. Zur Ausstellung wurde ein Verzeichnis herausgegeben, in dem die ausstellenden Firmen mit ihren jeweiligen Leihgaben aufgeführt wurden, vgl. *Schönheit der Technik* 1953b.

Der Werkbund war nicht offizieller Veranstalter der Ausstellung, sie wurde jedoch ausschließlich von Werkbundmitgliedern geplant. Das Konzept war vom stellvertretenden Präsidenten des *Landesgewerbeamtes* Joseph Alfons Thuma entwickelt worden. Für die künstlerische Gestaltung war Herbert Hirche verantwortlich. Gemeinsam mit Thuma, Heinrich Löffelhardt und Gerd Hatje wählte er auch die Exponate aus.⁵⁷³

Ein großer Kreis an Beratern aus den USA, England, Frankreich, der Schweiz, Italien, Schweden und Japan und internationalen Produzenten unterstützten das Projekt mit Originalobjekten oder Fotografien und Lichtbildern.⁵⁷⁴ Gute Kontakte bestanden hier spätestens seit der Wanderausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, die vom 31. Dezember 1952 bis zum 11. Januar 1953 im *Landesgewerbeamt* aufgebaut gewesen war. Möbel und Hausrat speziell aus Amerika waren in Stuttgart schon seit der Ausstellung *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in den USA* im Frühjahr (1951) bekannt (vgl. Kapitel 5.4).⁵⁷⁵

Schönheit der Technik konnte deshalb im Jahr 1953 eine umfangreiche Auswahl an Möbelentwürfen auch aus dem Ausland präsentieren.⁵⁷⁶ Die deutsche Möbelindustrie war u.a. durch *Wilde + Spieth* (mit Entwürfen von Egon Eiermann),

⁵⁷³ Vgl. ebenda. Hircches bestimmte die Gestaltung bis ins Detail der Beschriftung. Vgl. Antrag Nr. 7100-100 Dr. Th/W vom 14. Februar 1953, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959 Stuttgart 1, Mappe „Ausstellung ‚Schönheit der Technik‘ Landesgewerbeamt Stuttgart 1953“.

⁵⁷⁴ Vgl. *Schönheit der Technik* 1953b.

⁵⁷⁵ So Edgar Hotz in: *Industrie und Handwerk* 1951, o. S.

⁵⁷⁶ *Herman Miller Furniture* lieferte u.a. ein Montageregal, verschiedene Stühle aus Glasfaser und Kunststoff sowie Sperrholzstühle von Charles Eames. Mit Eero Saarinsens *Womb Chair* war *Knoll International* vertreten. Die *I.G. Furniture Company* – ebenfalls aus den USA – stellte Verwendungsmöglichkeiten von Schaumgummipolsterungen vor. Das *Bureau des Etudes Marcel Gascoïn* aus Paris zeigte einen Schülertisch und ein Schränkchen mit englischen Schüben. Fritz Hansens Armstuhl aus geformtem Schichtholz war als Fotografie präsent (Dänemark). Schweden schickte Nisse Strinnings (*String Design*) Wandregal. Ein weiteres Regal aus Stahlrohr und Bambusstäben, von Yamaguchi Yujiro, Japan, wurde als Fotografie gezeigt. Stühle mit Kunststoffschlauchbespannung hatten *Ernest Race Ltd.* London und *Ets. Dupré-Perrin*, Levallois, Frankreich beigesteuert. Vgl. *Schönheit der Technik* 1953b.

Domus Raumkunst (mit Eduard Ludwigs Montagemöbeln), *Pforzheimer Bugholz-Möbel* und dem *Elco-Werk* vertreten.⁵⁷⁷

An eigenen Möbeln zeigte Hirche einen kürzlich in den Werkstätten der Stuttgarter Akademie entwickelten tiefen Glastisch auf rechtwinklig gebogenem Stahlrohrgestell sowie zwei der *Rezila-Flachstahlsessel Nr. 2020* mit Tisch. (Abb. 113).⁵⁷⁸ Im Zuge der Ausstellung *Schönheit der Technik* ließ Hirche auch den aus einer Fläche gebogenen niedrigen Wangentisch aus Spiegelrohglas anfertigen, den er bereits 1938 im Büro Mies van der Rohes gezeichnet hatte (vgl. Kapitel 3).

Die Initiatoren der Ausstellung *Schönheit der Technik* hatten unterschiedliche Zielgruppen im Blick: mit dem Diktum „Formqualität ist ein entscheidender Wirtschaftsfaktor“ richteten sie sich an Industrie und Handel, der Gedanke „Formqualität verlangt das Können des Notwendigen und Schönen“ sollte Architekten, Formgestalter und Künstler ansprechen, die Maxime „Formqualität ist eine Frage der ethischen Haltung und Selbsterziehung“ zielte vor allem auf den Verbraucher.⁵⁷⁹

In der Haupthalle wurde die „Gestaltung unserer Zeit durch die Technik“ demonstriert.

- a) Vermehrung der Grundstoffe: Perlon, Nylon, sonstige Kunststoffe
- b) Kraftentfaltung durch Elektrizitäts- und Dampferzeugung, Atomspaltung
- c) Raum- und Zeiterlebnis
- d) Massenfabrikation: Maschine ersetzt Menschenkraft
- e) Maschinen: Windkraftmaschinen, Dampfmaschinen, Verbrennungsmotoren, Arbeitsmaschinen
- f) Bau- und Wohngestaltung⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ Vgl. ebenda.

⁵⁷⁸ Vgl. ebenda.

⁵⁷⁹ „Inhalt, Zweck und Ziel der Ausstellung“ in: *Schönheit der Technik* 1953a, S. XXIV.

⁵⁸⁰ Vgl. Antrag Nr. 7100-100 Dr. Th/W vom 14. Februar 1953 Typoskript, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959 Stuttgart 1, Mappe „Ausstellung ‚Schönheit der Technik‘ Landesgewerbeamt Stuttgart 1953“.

Die neuesten Entwicklungen demonstrierende und auf eine verheißungsvolle technische Zukunft weisenden Großfotos und Objekte (ein Windkraftrad, ein *Daimler*wagen, ein *Porsche* Cabriolet sowie ein an die Decke gehängtes Flugzeug) waren – und dies entbehrt nicht einer dunklen Ironie – unmittelbar mit der jüngsten Geschichte konfrontiert und damit auch mit Resultaten der Technik-Euphorie der NS-Zeit: Ein Blick hoch zu den Galeriegeschossen offenbarte dem Besucher trotz Hirsches partieller Abdeckung mit dicht gesetzten Holzlatten noch immer die schweren Bombenschäden am im Jahr 1953 erst teilweise instand gesetzten Gebäude. (Abb. 106) Hirche schrieb an Robert Gutmann, der ein Buch über Ausstellungsdesign vorbereitete:

Meine Ausstellungen in den letzten Jahren waren leider fast immer durch die gegebenen Räumlichkeiten in alten, teils beschädigten Gebäuden erschwert, sodass es immer eines größeren Aufwandes bedurfte, diese Schrecklichkeiten unwichtig zu machen. Ich habe mich jeweils bemüht, eine moderne Ausstellung frei und gelöst in die alten Räume hineinzustellen und ich glaube, dass mir das immer gelungen ist. Durch die lockere gelöste Konzentration auf die Ausstellungsdinge selbst blieb die Hausarchitektur im Hintergrund. Die Fotos aber zeigen beides in aller Deutlichkeit leider.⁵⁸¹

Um die Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher auf die Exponate zu lenken, ließ Hirche die König-Karl-Halle abdunkeln und Objekte und Fotos einzeln beleuchten. Auf den dunkelgrauen Boden setzte er grünblaue Ausstellungswände.⁵⁸² (Abb. 105 und 107) Die Automobile stellte Hirche auf je eine Bahn farbiges Linoleum, größere Maschinen direkt auf den Boden, kleineres Gerät auf für die Ausstellung eigens entwickelte Tische mit hellgrauen Lattenrosten. (Abb. 108) Hirche platzierte alle Exponate mit großen Abständen in der Halle, so dass sie ihre spezifische räumliche Wirkung entfalten konnten.

⁵⁸¹ Herbert Hirche an Robert Gutmann, 23. Januar 1954. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 11, Korrespondenz.

⁵⁸² Vgl. ebenda.

Weitere Teile der Ausstellung befanden sich in zwei separaten Sälen: Ein Raum stand unter dem Thema „Die gute Industrieform im Bereich der Architektur und Wohnkultur“, in einem weiteren Saal wurde „Die gute Industrieform im Bereich der Maschine“ gezeigt. Beide Ausstellungsteile wurden durch eine Brücke über dem Haupteingang verbunden, so dass ein Rundgang in der Ausstellung möglich war. Hier illustrierten Fotografien den „Werdegang neuer Industrieformen“.⁵⁸³ (Abb. 109)

Mit frei zwischen die Säulen gestellten Wandelementen aus Platten, Glasbausteinen, Jalousien oder Vorhängen gliederte Hirche den Ausstellungsraum „Die gute Industrieform im Bereich der Architektur und Wohnkultur“, ohne damit das Raumkontinuum zu unterbrechen. Mit diesen Trennwänden schuf er auch einige Ecksituationen, in denen er Möbel zu Ensembles gruppierte. Im Gegensatz zu *Wie wohnen?* zeigte er in *Schönheit der Technik* keine Interieurs, sondern stellte die Möbel weitgehend als Einzelobjekte aus. Die Themen Architektur und Innenraum wurde durch groß aufgezogene Fotografien vermittelt. (Abb. 110 und 111) Die fast deckenhohen Rundbogenfenster an der Seitenwand verband Hirche mit einer (scheinbar) durchlaufenden Vorhangschiene, an der im Wechsel transparente Kunstfaservorhänge und Druckstoffe die Fenster verdeckten und gleichzeitig die Wandfläche rhythmisierten. (Abb. 113)

Kleinere Objekte wurden auf Wandregale oder auf Tische gestellt. Für Glas und Porzellan verwendete Hirche das im Vorjahr für die Ausstellung *Gute Industrieform* entworfene leichte Ausstellungssystem mit haarnadelförmig gebogenem Metallrohr. Er entwickelte weitere passende freistehende Regale, auf denen die Exponate auf zwei Ebenen arrangiert werden konnten. (Abb. 114) Die Flächen wurden in Stuttgart nicht lackiert, sondern mit *Resopal* beschichtet, das Hirche als Material-Exponat auch in verschiedenfarbigen Musterplatten

⁵⁸³ Vgl. ebenda.

ausstellte.⁵⁸⁴ In der Abteilung „Die gute Industrieform im Bereich der Maschine“ standen Hirsches neu entwickelte Tischgestelle aus Winkeleisen, in die entweder Platten oder bei Tischmaschinen ein Lattenrost eingelegt wurde. (Abb. 108 und 115)

Über eine provisorische Treppe mit Steg gelangten die Besucher der Ausstellung *Schönheit der Technik* aus der Haupthalle zur Sonderschau *Dr. Hermann Gretsch – Industrieentwürfe und Margret Hildebrand – Stoffdrucke*. Auch diese als Wanderausstellungen konzipierten Werkschauen wurden von Herbert Hirche gestaltet.

Für die Präsentation der Textilien entwickelte Hirche hier ein auf einem quadratischen Raster basierendes Ausstellungssystem aus dünnem, dunkel lackiertem Metallrohr, in das Informationstafeln eingehängt oder Stoffmuster eingepasst werden konnten. Größtenteils wurden die Gestelle unter den Stoffbahnen ganz verborgen. Hirche schuf damit wiederum gleichsam textile Wände. Mit diesem Leitersystem konnten beliebig Wände in verschiedener Größe auch freistehend aufgebaut und den jeweiligen Raumverhältnissen angepasst werden. (Abb. 116, 117 und 118)

Gretschs Arbeiten stellte Hirche auf stabile Holztische im Wechsel mit den neuen graziilen Tischen und Regalen. Sowohl die Textilträger als auch Tische und Regale der Sonderschau waren für spätere Transporte zerlegbar konstruiert. Die Gestelle waren hell- oder dunkelgrau gespritzt und teilweise vernickelt. (Abb. 119 und 120) Für die Sonderschau hatte Hirche die *Resopal*-Beschichtung der Tische und Regale in den Farben schwarz, hellblau, grau, gelb sowie blau und „rosa Leinen matt“ in

⁵⁸⁴ Vgl. Beschriftung auf Rückseite des Fotos D 4000 – 0501, WBA–MDD, Nachlass Herbert Hirche Konvolut Fotos Werk 1932 bis 1959 und Herbert Hirche an Firma A.H. Römmeler G.m.b.H., 19. Februar 1953, WBA–MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959 Stuttgart 1, Mappe „Ausstellung ‚Schönheit der Technik‘ Landesgewerbeamt Stuttgart 1953“.

Auftrag gegeben.⁵⁸⁵ Zusammen mit den bunten, stark gemusterten Stoffen von Margret Hildebrand muss die Präsentation ausgesprochen farbtintensiv gewirkt haben.

Hirche verwendete in der Szenografie von *Schönheit der Technik* erstmals ausschließlich eigene, neu entwickelte Ausstellungsträger. Robert Gutmann veröffentlichte im Jahr 1954 gemeinsam mit dem Verleger Alexander Koch besagtes Buch über aktuelles Ausstellungsdesign im internationalen Vergleich. Die Autoren bezeichnen darin das Niveau von Ausstellungsgestaltungen als „Gradmesser“, als einen „Ausdruck der Strömungen in Kultur und Wirtschaft eines Landes“:⁵⁸⁶

Die Auswahl des Dargebotenen bedeutet Wertung. Und diese Wertung wiederum verlangt Spitzenleistungen im Dargebotenen, wie auch in der Art der Darbietung. Darin liegt die heute anerkannte Bedeutung einer Ausstellung: die Vielzahl der Dinge oder Themen unseres täglichen Lebens in vergleichender Weise vor uns auszubreiten. Millionen von Ausstellungsbesuchern begegnen hier oft zum ersten Male neuen Formen und neuen Gestaltungsmöglichkeiten. In vielen Fällen ist dies auch für kulturelle und soziale Werte der kürzeste Weg zu breiteren Volksschichten.⁵⁸⁷

Herbert Hirches Präsentation der Arbeiten Margret Hildebrands und Hermann Gretschs im Stuttgarter *Landesgewerbeamt* wurde hier mit Foto aufgenommen, charakterisiert von Gutmann und Koch als „deutsches Beispiel von großzügiger und freier Anordnung, vereint mit architektonischer Strenge.“⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ Herbert Hirche an Firma A. H. Römmeler G.m.b.H., 2. Februar 1953, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959 Stuttgart 1, Mappe „Ausstellung ‚Schönheit der Technik‘ Landesgewerbeamt Stuttgart 1953“.

⁵⁸⁶ Gutmann/Koch 1954, o. S. [S. 7].

⁵⁸⁷ Ebenda.

⁵⁸⁸ Ebenda, S. 135.

Zahlreiche weitere Präsentationen, Messestände und Schauräume konsolidierten Hirches Ruf als Ausstellungsgestalter.⁵⁸⁹ Mia Seeger beschrieb Hirches Handschrift in der Gestaltung von Ausstellungen rückblickend:

hirches ausstellungen zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie klar und übersichtlich disponiert, das ausstellungsgut weiträumig aufgestellt und die träger für die objekte, tische und leichte regale, feingliedrig und zurückhaltend sind. auch die beschriftung, die anordnung von text hat stets einen bestimmten, sorgfältig angepassten rhythmus. das gleiche gilt auch für die zahlreichen firmenmessestände, die hirche entwarf. ebenso hatte er eine gute, leichte hand für die anordnung von stoffen (...).⁵⁹⁰

In der Zeit seiner Zusammenarbeit mit Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich hatte Hirche sich ein Repertoire an Gestaltungsprinzipien, Präsentationsformen und auch technischen Lösungen bis hin zu einzelnen Displaytypen und Dekorationselementen erarbeitet bzw. übernommen, auf das er in seinen eigenen Ausstellungen nach dem Krieg zurückgreifen konnte und das er dem jeweiligen Auftrag und Kontext bis etwa 1953 entsprechend adaptierte und weiterentwickelte.

Nicht nur in der spezifischen Qualität der Szenografie ging Hirche mit Maximen des Werkbundes konform bzw. schrieb er Traditionen der Vorkriegsavantgarde fort. Auch auf der inhaltlichen Ebene trug Hirche mit seinen designpolitischen Zielen – wie sie im Programm der Ausstellung *Gute Industrieform* am deutlichsten

⁵⁸⁹ Dazu gehören auch der Messestand für die Firma Schütte auf der *Constructa* Hannover 1951 sowie später die Abteilung „bauen + wohnen“ der *Landesausstellung* Stuttgart 1955, Messestände für die *Stuttgarter Gardinenfabrik*, die *Christian Holzäpfel KG* und der *Häfele KG* auf der *Frankfurter Messe* bzw. den *Kölner Messen* in den Jahren 1958 bis 1960 sowie Ausstellungs- und Musterräume für die *Porzellanfabriken Arzberg* und *Schönwald* 1960 und 1965. Im Jahr 1961 gab Hirche im Rahmen des 200-jährigen Bestehens der Stuttgarter Akademie einen Überblick über die Lehre mit Beispielen aus Unterricht und Werkstatt in den Räumen des Stuttgarter Kunstvereins. Er entwickelte 1964 ein spezielles Montageprinzip für die Ausstellungsträger und übernahm die jeweilige räumliche Gestaltung der Stationen der Wanderausstellung des *VDID* und im Jahr 1974 ein System für die Wanderausstellung *bauhaus* des Instituts für Auslandsbeziehungen. Alle genannten Ausstellungen sind abgebildet in: Hirche/Godel 1993 [1978], eine eingehende Besprechung dieser Projekte kann im Rahmen der vorliegenden Dissertation nicht erfolgen.

⁵⁹⁰ Mia Seeger: herbert hirche. architekt, designer, lehrer, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

kenntlich werden, sowie durch die Auswahl und Zusammenstellung der Exponate – mit seinen Ausstellungen dazu bei, den Kanon der *guten Form* im deutschen Nachkriegsdesign zu etablieren. Hirche erinnerte sich:

Es war ein Beitrag. Man kann schon sagen, dass danach bei einigen Industrien die Erkenntnis eben Platz griff, dass man über alle technische und sonstige Qualität [hinaus] auch noch mit der Gestaltung, mit der guten Form wirksam werden kann, auch verkaufstechnisch gesehen. Der Begriff, etwas später gefasst, ‚Design als Wirtschaftsfaktor‘, (...) der entstand da: Das Gute, Qualität, wenn das zusätzlich noch schön war. Und die Schönheit lag ja oft bei solchen Geräten in der Aussage. Dass [das Gerät] einerseits natürlich aussagte, was man damit machte, aber dass es auch geformt war im Detail.⁵⁹¹

Wie bereits erwähnt, hatte Walter Rossow als Vertreter der Berliner Werkbundsektion im Februar 1951 Herbert Hirche für die Neubesetzung der Stelle eines Ausstellungsarchitekten für den Berliner Senat vorgeschlagen.⁵⁹² Im Mai 1953 wurde Hirche gebeten, dem Arbeitsausschuss „Ausstellungen und Messen“ des neu gegründeten *Rat für Formgebung* beizutreten. Der Ausschuss setzte sich aus Mitgliedern des Rates und in gleicher Zahl aus freien Mitarbeitern zusammen. Mitglieder des Ausschusses waren neben Herbert Hirche Egon Eiermann, Jupp Ernst, Karl Neuendorfer, Karl Otto, Günther von Pechmann, Robert Pöverlein, Mia Seeger und Joseph Alfons Thuma. Der Ausschuss traf sich am 24. Oktober 1953 zur konstituierenden Sitzung in Darmstadt.⁵⁹³ Spätestens ab diesem Zeitpunkt war Hirche in die Riege der Werkbundakteure im Westen Deutschlands aufgenommen, die in den folgenden Jahren die Designpolitik des Landes steuerten. Im Jahr 1961 wurde Herbert Hirche als Ratsmitglied berufen und im Jahr 1989 zum Ehrenstifter ernannt.

⁵⁹¹ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁵⁹² Walter Rossow an Dr. Hausmann, Senator für Verkehr und Betriebe am 21. Februar 1951, WBA-MDD, Bestand Schwinning Leipzig, Ordner Werkbundaufgaben, Werkbundarbeit und Werkbundkisten, Register „Stellenbesetzung“.

⁵⁹³ Vgl. Anschreiben „Betr. Arbeitsausschuss ‚Ausstellungen und Messen‘“ vom 7. Oktober 1953, WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumenten 1952 bis 1959, 13, Mappe „Korrespondenz 1953 bis 1956.“

5.9. Im Rat für Formgebung

Als der Rat für Formgebung seine Tätigkeit aufnahm, stand er effektiv vor dem Nichts. Vorkriegszeit, der Krieg und die Jahre danach hatten die frühen Erfolge der Formgebung in Deutschland vergessen gemacht. Nur wenige erinnerten sich ihrer. Es versteht sich von selbst, dass diese wenigen es waren, die zur Gründung des Rates für Formgebung 1951 aufriefen, und daß die erste Satzung des Rates für Formgebung allgemeine, primär pädagogische Ziele verfolgte,

so stellte Mia Seeger, von 1954 bis 1966 Geschäftsführerin des *Rat für Formgebung*, im Rückblick die Anfänge der Institution dar.⁵⁹⁴ Glücklose erste Versuche der jungen Bundesrepublik, mit ihrer Produktion nach dem zweiten Weltkrieg auf internationalem Parkett wieder Fuß zu fassen, hatten dem Wunsch des Werkbundes, eine dem britischen *Council of Industrial Design* vergleichbare Institution zu gründen, argumentatives Gewicht gegeben. Die *Deutsche Exportmesse New York* (1949) und der erste deutsche Nachkriegsbeitrag zur *Triennale di Milano* (1951) hatten herbe Kritik geerntet.⁵⁹⁵ Seit 1949 drangen Mitglieder des Werkbundes deshalb auf die Installation eines Rates für Formentwicklung deutscher Erzeugnisse am *Bundesministerium für Wirtschaft*. Am 4. April 1951 beschloss der *Deutsche Bundestag*:

Die Bundesregierung wird ersucht, im Interesse der Wettbewerbsfähigkeit der deutschen Industrie und des Handwerks und im Interesse der Verbraucher alle Bestrebungen zu fördern, die geeignet erscheinen, die bestmögliche Form deutscher Erzeugnisse sicherzustellen. Es wird empfohlen, einen nicht beamteten Rat für Formentwicklung zu berufen aus Kreisen der Hersteller, des Handels, der Gewerkschaften, der Künstler und Kunstgewerber, vor allem auch der Verbraucher, der Erzieher und der Publizisten. Dieser Rat für Formentwicklung deutscher Erzeugnisse der Industrie und des Handwerks ist mit den notwendigen Mitteln und Einrichtungen als Voraussetzung seiner Arbeit auszustatten.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Mia Seeger: Der Rat für Formgebung, in: Gute Form 1965, o. S.

⁵⁹⁵ Darunter die schärfste von Herwin Schaefer, vgl. Schaefer 1949, o. S. und Albrecht/Flagmeier 2007, S. 243-244.

⁵⁹⁶ Zit. In: Rat für Formgebung 1956, S. 1.

Im Oktober 1952 wurde der *Rat für Formgebung* in Darmstadt gegründet.⁵⁹⁷ Finanzielle Träger waren Bund, Länder, Gemeinden wie auch Privatpersonen. Die Mitglieder des Kuratoriums wurden vom Bundeswirtschaftsminister in seiner Funktion als Protektor der *Stiftung zur Förderung der Formgestaltung* berufen. Dem *Rat für Formgebung* gehörten Industrielle, Architekten und Designer, Akteure aus Handwerk, Handel, den Gewerkschaften, den Verbraucherorganisationen und der öffentlichen Verwaltung an. Im Jahr 1952 waren unter den 30 Ratsmitgliedern 17 zugleich Mitglied im Deutschen Werkbund.⁵⁹⁸

Zur Durchführung spezieller Aufgaben bildete der *Rat für Formgebung* Arbeitsausschüsse und zog Sachverständige zur Mitarbeit hinzu. Diese Ausschüsse wurden sämtlich von Werkbundmitgliedern geleitet: Hans Schwippert mit Egon Eiermann (Ausschuss für Bauwesen), Günther von Pechmann (Ausschuss für Ausstellungen und Messen, dem auch Herbert Hirche angehörte), Otto Bartning mit Stephan Hirzel (Ausschuss für Erziehung und Ausbildung) sowie Emil Rasch mit Mia Seeger (Ausschuss für Aufklärung und Werbung).⁵⁹⁹

Der *Rat für Formgebung* verstand sich als Institution, die dazu bestellt wäre, so Mia Seeger,

die wirtschaftlichen, die sozialen, die kulturellen wie die pädagogischen Gesichtspunkte, unter denen die Formgebung heute zu sehen ist, in Relation zu bringen und ihren Einklang zu fordern: Formgebung sei mehr als ein Mittel der Umsatzsteigerung, Formgebung sei nicht die Spezialität einiger Ästhetiker. Sie diene allen!⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ Die konstituierende Sitzung fand am 13. Oktober 1952 statt, im Februar 1953 wurde der *Rat für Formgebung* als gemeinnützige Stiftung unter der Schirmherrschaft des Bundesministers für Wirtschaft eingerichtet. In der Literatur gibt es deshalb divergierende Angaben zum Gründungsjahr.

⁵⁹⁸ Vgl. Oestereich 2000a, S. 293, Anm. 152.

⁵⁹⁹ Vgl. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg 1959, S. 24-25 und Oestereich 2000a, S. 293.

⁶⁰⁰ Mia Seeger: *Der Rat für Formgebung*, in: *Gute Form* 1965, o. S.

Der *Rat für Formgebung* sollte auf zahlreichen Aufgabenfeldern aktiv werden. Seine Ziele waren: Industrie, Handwerk, Handel und Verbraucherschaft aufzuklären und zu fördern, Behörden, insbesondere die Bundesregierung und die Regierungen der Länder zu beraten, auf eine vorbildliche Deckung des öffentlichen Bedarfs hinzuwirken, die Vorbereitung von Ausstellungen, Ausschreibungen und Wettbewerben zu fördern und sich beratend zu beteiligen, Institute und freischaffende Gestalter bei ihrer Tätigkeit zu fördern und zu beraten sowie Einfluss auf die Berufsausbildung an Werkkunstschulen, Fachschulen und Hochschulen zu nehmen.⁶⁰¹

Der *Rat für Formgebung* übte eine ausgedehnte Jurytätigkeit im In- und Ausland aus. Schon im Jahr 1955 veröffentlichte er „Richtlinien für die Beurteilung der Form von Industrieerzeugnissen“, 1959 erfolgte eine Neufassung.⁶⁰² Im Jahr 1969 stiftete das *Bundesministerium für Wirtschaft* erstmals den „Bundespreis Gute Form“, der als offizieller deutscher Designpreis die wirtschaftliche Bedeutung der Produktgestaltung als Wettbewerbsfaktor kommunizieren und fördern sollte.⁶⁰³ In der Jury saßen u.a. Max Bill, Herbert Hirche und Erich Slany.

Als jahrelang tätiger Juror – nicht nur in diesem Gremium – wie auch als Präsident des *VDID* ab 1960, nahm Herbert Hirche maßgeblich Einfluss auf die Ausrichtung der deutschen Designpolitik auch im internationalen Kontext.⁶⁰⁴ Unter anderem wurde Hirche im Jahr 1957 als deutscher Vertreter in das Preisgericht des *Concorso Internazionale del Mobile* in Cantù berufen. Der Wettbewerb stand in Zusammenhang mit der *XI. Triennale di Milano*.⁶⁰⁵

⁶⁰¹ Vgl. *Rat für Formgebung* 1960, S. 2. Des Weiteren arbeitete der Rat an der Vorbereitung des Urheber- und Musterschutzgesetzes mit, beriet bei der Gestaltung von Postwertzeichen, Autobahnreklamen usw. und wirkte an der *Baseler Mustermesse*, der *Deutschen Handwerksmesse* und bei den Sonderschauen für die Messen in Frankfurt und Hannover mit.

⁶⁰² Vgl. *Rat für Formgebung* 1960, S. 2.

⁶⁰³ Vgl. *Rat für Formgebung* 1993, S. 19.

⁶⁰⁴ Vgl. auch Seeger 1978, o. S.

⁶⁰⁵ Mia Seeger hatte seitens des *Rat für Formgebung* Herbert Hirche und Herta-Maria Witzemann vorgeschlagen, vgl. Mia Seeger an T[ommaso] Ferraris, 20. November 1956, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 11, „Korrespondenz/Verträge“. In der Jury saßen neben Herbert Hirche Arturo Molteni, Mario Asnago, Erik Herlow und Carlo Mollino, vgl.

Ein Schwerpunkt der Arbeit des *Rat für Formgebung* war die Herausgabe einer neuen *Deutschen Warenkunde* in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Werkbund und dem Verlag Gerd Hatje. Das Projekt knüpfte an die ab 1939 im Alfred Metzner Verlag erschienene *Deutsche Warenkunde* und an das *Deutsche Warenbuch* aus dem Jahr 1915 an. In der Konzeptionsphase war auch Herbert Hirche involviert. Bereits im September 1952 hatte Gerd Hatje in einem Rundschreiben „das Wiedererstehen der Bildkartei DEUTSCHE WARENKUNDE“ angekündigt:

Die Herausgabe der Deutschen Warenkunde erfolgt in Zusammenarbeit mit den Landesgruppen Bayern, Berlin, Hessen und Württemberg-Baden des Deutschen Werkbundes. Herausgeber sind Gerd Hatje und Heinz Löffelhardt unter Mitarbeit von Egon Eiermann, Otto Haupt, Margret Hildebrand, Herbert Hirche, Stefan Hirzel, Hubert Hoffmann, Hermann Mattern, Rudolf Schnellbach, Mia Seeger u.a.⁶⁰⁶

Die *Deutsche Warenkunde* war als eine Sammlung vorbildlicher Erzeugnisse auf dem „weiten Gebiet des Wohnbedarfs“ geplant, die den Produzenten und Konsumenten, Architekten und Fachhandel „eine wertvolle Übersicht über die Gegenstände, die aus dem Formempfinden unserer Zeit gestaltet sind und Schönheit und Zweckmäßigkeit zu vereinigen suchen“ geben sollte.⁶⁰⁷

Die Deutsche Warenkunde ist eine lose Blattsammlung auf Kunstdruckkarton im Format 20 x 21 cm. Jedes Blatt bringt neben einer Abbildung des behandelten Gegenstandes genaue Angaben über Hersteller, Entwerfer, Werkstoff, Herstellungsverfahren, Erzeugungsart, Patentschutz, Formenbezeichnung und Maße. Die erste Lieferung mit ca [sic!] 120 Blatt erscheint im Herbst dieses Jahres. Eine Ganzleinendecke mit Schraubverschluss wird mitgeliefert. Die Nachlieferung weiterer Blätter und Decken erfolgt halbjährlich.⁶⁰⁸

Broschüre „Dritte selektive Ausstellung und internationales Preisausschreiben für Möbel. Cantù Italien“, 1959, ebenda, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 12, „Wettbewerbe/Jury/Forschungsberichte“.

⁶⁰⁶ Gerd Hatje an Dr. Ernst Jentsch, 19. September 1952, WBA-MDD, ADO 7-233/52.

⁶⁰⁷ Ebenda.

⁶⁰⁸ Ebenda.

Der Erscheinungstermin verzögerte sich um drei Jahre. Ein erster Band kam erst 1955 in den Handel, weitere Bände folgten 1956, 1961 (Sonderband Handwerk) und 1962. Mit einem fünften Band – der nicht mehr realisiert wurde – war geplant, das Thema „Möbel“ zu vertiefen. Eine engere Einbindung Herbert Hirches in die Durchführungsphase, die dann mit dem *Rat für Formgebung* als Mitherausgeber erfolgte, ist nicht nachzuweisen. Das Schreiben *Hatjes* belegt jedoch einmal mehr, dass Hirche – nicht zuletzt aufgrund seiner Mannheimer Initiativen für die *Gute Industrieform* – bereits zwei Jahre nach seiner Übersiedelung aus Berlin zum engeren Kreis der richtunggebenden Designfunktionäre in West-Deutschland gezählt wurde.

Des Weiteren baute der *Rat für Formgebung* als eines der zentralen Informationszentren für Design eine Fachbibliothek auf, sowie eine Bildkartei, eine Dia-Sammlung und verschiedene Großfotoserien. Er unterstützte damit designpädagogische Initiativen wie beispielsweise die Wohnberatungsstellen des Werkbundes.⁶⁰⁹ Im Jahr 1957 richtete er – zeitlich parallel zur *Internationalen Bauausstellung* – den *Internationalen Designkongress* in Darmstadt und Berlin aus. Auf diesem Kongress kam es zur ersten Kontaktaufnahme jener sieben jungen Designer, die zwei Jahre darauf den *VDID* gründen sollten.⁶¹⁰ Der *Rat für Formgebung* initiierte zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland: Eine seiner bedeutendsten Rollen spielte er bei der (west)deutschen Selbstdarstellung auf den internationalen Ausstellungen *H55*, den Mailänder Triennalen, der *Internationalen Bauausstellung Berlin* (1957) sowie beim deutschen Beitrag auf der *Weltausstellung Brüssel* im Jahr 1958, vgl. Kapitel 8.

Aufgrund der zunehmenden Bindung an die Industrie war die Arbeit des *Rat für Formgebung* in den späten 1960er sowie 1970er Jahren in Werkbundkreisen nicht mehr unumstritten. Auch lagen Anspruch und Wirklichkeit, was die Umsetzung

⁶⁰⁹ Mia Seeger arbeitete beispielsweise eng mit Brigitte d’Ortschy, Leiterin der Münchener Wohnberatungsstelle zusammen, und stiftete auch der Wohnberatungsstelle der Interbau-Sonderschau *die Stadt von morgen* eine Bildkartei, vgl. Kapitel 8.

⁶¹⁰ Die Geschichte des *VDID* wurde eingehend dargestellt von Marquart, o. J. [1993].

seiner Pläne anging, teilweise weit auseinander.⁶¹¹ Zweifellos ist jedoch der *Rat für Formgebung* aber bis in die 1960er Jahre als das Schlüsselinstrument zur Durchsetzung der *guten Form* anzusehen und ist auch für Herbert Hirches Berufsbiografie in vielen Aspekten von Bedeutung. Im Jahr 1964 startete die von Hirche konzipierte und gestaltete Wanderausstellung des *VDID* im Darmstädter *Institut für neue technische Form* im Haus des *Rat für Formgebung*. Die Ausstellung, so erinnerte sich Mia Seeger,

verdeutlichte erstmals für ein breiteres Publikum die Tätigkeit des Industriegestalters und seine Bedeutung für Gesellschaft und Wirtschaft. An dieser Stelle darf auf die gute und vertrauensvolle Zusammenarbeit zwischen dem Rat für Formgebung und dem *VDID* hingewiesen werden.⁶¹²

Die Berliner Station wurde vom Deutschen Werkbund Berlin organisiert. Zur Eröffnung im Berlin-Pavillon am 23. November 1964 sprachen neben Herbert Hirche auch Walter Rossow und Mia Seeger.⁶¹³ Die mit dem *Rat für Formgebung* und dem *VDID* zu diesem Zeitpunkt in Deutschland gefeierte Designauffassung wurde andernorts bereits kritisch hinterfragt (vgl. Schluss).

⁶¹¹ Vgl. Oestereich 2000a, S. 287-302.

⁶¹² Seeger 1978, o. S.

⁶¹³ Vgl. Einladungskarte, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Dokumente 1960 bis 1969, 15 (VDID).

Kapitel 6: Lehrkonzepte

6.1. Werkbundkonzepte zur Gestalter-Ausbildung

Waren Ausstellungen für den Werkbund von jeher eines der wichtigsten Instrumente, um eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen, so bedeutete die berufliche Aus- und Weiterbildung nach 1945 den konzeptionellen „Hauptansatzpunkt bei der Durchsetzung moderner Gestaltungskonzepte“ (Christopher Oestereich).⁶¹⁴ In den späten 1940er und in den 1950er Jahren gab es auf diesem Feld mehrere Initiativen. So wurden u.a. von Gustav Hassenpflug, Jupp Ernst, Werner Glasenapp, Wilhelm Braun-Feldweg und von Wilhelm Wagenfeld Curricula für industrielle Gestaltung als neues Lehrfach entwickelt und in Zeitschriften diskutiert.⁶¹⁵ Für das von Wagenfeld in den Jahren 1949/1950 geplante *Deutsches Institut für Industrielle Standardform*, das an das Stuttgarter *Landesgewerbeamt* angeschlossen sein sollte, war Herbert Hirche als Lehrer für Möbelbau im Gespräch.⁶¹⁶

Im Zentrum der Werkbunddiskussionen stand die Frage der Weiter- bzw. Neuentwicklung der Werkkunstschulen.⁶¹⁷ Die Resonanz bei Politik und Wirtschaft war dabei ernüchternd. Jupp Ernst, der sich seit 1948 für eine neue Schule in Wuppertal engagierte, schrieb 1952 in *Baukunst und Werkform*:

Wer die Bemühungen um eine zeitgemäße Reform der Werkschulen verfolgt hat, steht fassungslos vor dem Phänomen, daß den Regierenden wie den meisten

⁶¹⁴ Vgl. Oestereich 2000a, S. 457.

⁶¹⁵ Vgl. Breuer 2007a, S. 68 und insbesondere S. 152-156.

⁶¹⁶ Vgl. Heinrich Löffelhardt an Herbert Hirche, 5. März 1950, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche. Hirche und Löffelhardt blieben nach der Ausstellung *Wie wohnen?* in Kontakt. Nach seinem Umzug nach Stuttgart richtete Hirche auch Löffelhardts Wohnung ein. Vgl. Kapitel 7 und Hans Erich Slany: Der Beginn des Nachkriegsdesigns in der Bundesrepublik Deutschland und meine Mitarbeit bei Löffelhardt, in: Burschel 2004, S. 19.

⁶¹⁷ Den Begriff prägte Hans Schwippert, vgl. Breuer 2007a, S. 129. Einschlägige Beiträge der 1950er Jahre sind aufgelistet in: Hassenpflug 1956, S. 234. Eine eingehende Darstellung der Tradition und Entwicklung der Werkkunstschulen vgl. Oestereich 2000a, S. 371-417. Vgl. auch Breuer 2007a, S. 129-131.

Wirtschaftlern das Wissen um die Zusammenhänge von Formwert und Wirtschaftswert völlig geschwunden ist. Unsere wirtschaftlichen Hoffnungen liegen in der Veredelungswirtschaft und in der Erzeugung von Geschmacksgütern. Sollte man nicht meinen, Industrie, Handwerk, Regierende – alle würden die äußersten Anstrengungen machen, um zu besonders formvollendeten Erzeugnissen zu kommen? Dabei wäre wohl einer der ersten und vernünftigsten Schritte, Nachwuchskräfte mit bestmöglichen Voraussetzungen zu suchen und zu fördern (...) Die Frage nach dem Sinn der Werkschulen wäre damit bereits beantwortet.⁶¹⁸

Als Gustav Hassenpflug im Jahr 1956 mit „Das Werkkunstschulbuch. Handbuch der Werkkunstschulen“ eine erste zusammenfassende Darstellung der neuen Ausbildungsstätten in Abgrenzung zu Fachschulen, Hochschulen und Kunstakademien veröffentlichte, boten erst vier der 20 Werkkunstschulen im Bundesgebiet regelrechte Ausbildungsgänge für industrielle Gestaltung an.⁶¹⁹ Die prominente Ausnahme dieser eher mühsamen Unternehmungen für neue Ausbildungsstätten war die von Inge Scholl, Otl Aicher und Max Bill initiierte und entscheidend mit Hilfe finanzieller und ideeller amerikanischer Unterstützung (und der Protektion durch Walter Gropius) erfolgreich auf den Weg gebrachte *Hochschule für Gestaltung* in Ulm.

Die Zeitschrift *Baukunst und Werkform* war ein wichtiges Forum in der Frage der Ausbildungsstätten. In *Baukunst und Werkform* wurde im Jahr 1953 mit der so genannten Bauhaus-Debatte auch einer der für die Moderne-Rezeption im Nachkriegsdeutschland zentralen Dispute ausgetragen, ausgelöst durch Rudolf Schwarz' Polemik „Bilde Künstler, rede nicht“, die gegen Walter Gropius und die von ihm betriebene Bauhaus-Mythisierung (die sich ausschließlich auf seine

⁶¹⁸ Ernst 1952, S. 13.

⁶¹⁹ Vgl. Hassenpflug 1956. Die Werkkunstschule als ein dritter Ausbildungsweg zwischen handwerklichen Fachschulen und Hochschulen war dabei ein vorwiegend „norddeutsches“ Phänomen. Ein Großteil der Werkkunstschulen lag in Nordrhein-Westfalen. In Baden-Württemberg und Bayern blieb eine traditionelle Zweiteilung des Schulsystems., vgl. Oestereich 2000a, S. 409 und Oestereich 2000a, S. 419.

Direktorenzeit bezog) gerichtet war.⁶²⁰ Es ist bislang nicht zu belegen, dass Hirche in irgendeiner Weise auf diese Debatte öffentlich Bezug genommen hätte, obschon er im Jahr 1953 gerade mit seinem Mannheimer Hochschulprojekt indirekt an der von Gropius unterstützten Ulmer Hochschule gescheitert und nun dabei war, an seinem Lehrstuhl für Innenarchitektur und Möbelbau an der *Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste* wenigstens einige seiner Ausbildungsziele umzusetzen – darauf wird an anderer Stelle eingegangen werden. Aus Hirches (früherem) Umfeld schalteten sich Gustav Hassenpflug und Hubert Hoffmann in die Debatte ein, die im Rahmen dieser Dissertation nicht näher beleuchtet werden kann.

In Berlin und in der sowjetischen Besatzungszone war der Aufbau neuer Ausbildungsstätten für Gestalter nach dem Krieg vielfältig von Akteuren geprägt gewesen, die versuchten, an Ansätze der 1920er Jahre, insbesondere die des Bauhauses anzuschließen, darunter Mart Stam, Hermann Henselmann, Gustav Hassenpflug und Hubert Hoffmann mit Georg A. Neidenberger.⁶²¹ In Dresden waren Schulaufbau und der Versuch einer Werkbund-Neugründung eng verknüpft.⁶²² In Berlin wurde eine *Arbeitsgemeinschaft Berliner Bauhäusler* ins Leben gerufen mit Sitz in Gustav Hassenpflugs Büro in der *Charité*. Neben Hubert Hoffmann, Eduard Ludwig, Kurt Kranz und Joost Schmidt war auch Herbert Hirche Mitglied. Die Arbeitsgemeinschaft schrieb im Juli 1946 einen „Bauhaus-Aufruf an alle Bauhäusler in aller Welt“ mit dem Ziel, eine Bauhaus-Ausstellung zu realisieren und das Bauhaus wiederzubeleben:

Wir haben die Verpflichtung, unsere Erfahrungen und Erkenntnisse der Gegenwart nutzbringend darzutun und namentlich der heutigen Jugend derart Aufklärung zu bieten, dass sie fähig wird, unsere Bestrebungen aufzunehmen, um

⁶²⁰ Vgl. Schwarz 1953. Die Debatte wird ausführlich dargestellt in Conrads/Droste/Nerdinger/Strohl 1994.

⁶²¹ Vgl. Grohn 1985, S. 57-60.

⁶²² Vgl. Oestereich 2000a, S. 385.

sie fortsetzen zu können. (...) Zu unserem Vorhaben hat sich Gropius zustimmend geäußert (...).⁶²³

Eine kleine Schau *22 Berliner Bauhäusler stellen aus* wurde erst im Dezember 1950/Januar 1951 in Neukölln realisiert und sollte noch an weiteren Orten gezeigt werden. Obwohl Hirche seinen Glastisch mit Stahlrohrgestell aus dem Jahr 1941 beisteuerte, war er mit der Schwerpunktsetzung der Ausstellung nicht einverstanden:

Ich war gegen die Ausstellung in der bisherigen Form, trotzdem ich anfänglich zugesagt hatte (...) Ich habe nun die bisherige Form kritisiert und vorgeschlagen, dass weitere Bauhäusler, die lange in Berlin lebten, dazugeholt werden, z.B. Günter Conrad, der kürzlich gestorben ist, dann Du und H.F.N. Bisher war Kranz als Grafiker dabei, hatte aber gar keine Gebrauchsgrafik ausgestellt, sondern Studien, nicht Fisch, nicht Fleisch. Ich aber bin der Auffassung, wenn Bauhaus, dann das Wesentliche.⁶²⁴

Aus diesem Kreis, der sich personell mit der Berliner *Gruppe Werkbund* überschneidet, rührt auch eine Initiative, für den Wiederaufbau Ludwig Mies van der Rohe aus den USA zurück nach Deutschland zu holen.⁶²⁵

In den Diskussionen der *Gruppe Werkbund* ging es generell um inhaltliche Konzepte zur Gestalter-Ausbildung, wie auch im Speziellen um die Frage, ob Hochschulen auch als Produktionsbetriebe fungieren sollten.⁶²⁶ Die zu Beginn des Jahres 1946 in der sowjetischen Besatzungszone gegründete *Kunstschule des Nordens* in Berlin-Weißensee – sie wurde als *Hochschule für angewandte Kunst* im Juni 1947 offiziell eröffnet – wie auch die Planung der Handwerkerschule in

⁶²³ Bauhaus-Aufruf, in: Blick in die Welt, Heft 5, 1949, S. 45, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚22 Berliner Bauhäusler stellen aus‘ Berlin 1950“.

⁶²⁴ Vgl. Briefkonzept an [unleserlich], undatiert [Frühjahr 1951], ebenda.

⁶²⁵ Vgl. Grohn 1985, S. 59 und Reuter 2016, S. 401.

⁶²⁶ Vgl. Protokoll Werkbundsitzung, 20. März 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

Lichtenberg wurden von Anfang an mit Interesse verfolgt. Es gab den Plan, „1-2 Kräfte in den Arbeitsausschuss für beide Schulen zu entsenden“.⁶²⁷ Der Keramiker Jan Bontjes van Beek, schon 1946 Dozent in Weißensee und von November 1947 bis Februar 1950 dort Direktor, war Mitglied des Arbeitskreises „Wiederbelebung der handwerklichen und industriellen Techniken“ der *Gruppe Werkbund*.⁶²⁸

Lilly Reich verfasste auch zum Thema Ausbildung ein Arbeitspapier, das im April 1946 von der *Gruppe Werkbund* genehmigt wurde und mehreren Behörden vorgelegt werden sollte.⁶²⁹ Ihre Kernforderung lautete, Ausbildungsstätten für das gesamte Gebiet der Produktion von Gebrauchswaren aufzubauen. Hätte an Fachschulen die rein technische Ausbildung ein Übergewicht gehabt, so bestünde an den Kunstgewerbeschulen und den Akademien eine Überbetonung der künstlerischen Ausbildung. Die Akademien hätten die technischen Voraussetzungen für Gestaltung vernachlässigt und damit dem „dilettantischen Kunstgewerbe“ Vorschub geleistet.⁶³⁰ Radikal forderte Lilly Reich, der Begriff „Kunst“ sollte aus allen Gebieten der Gebrauchsgüter verschwinden:

Wir brauchen kein Kunstgewerbe, wir brauchen kein Kunsthandwerk, wir brauchen W a r e, G e b r a u c h s w a r e, ganz gleich, ob mehr handwerklicher oder industriell-technischer Herkunft. Ware, die immer Qualität zeigt, die ein Gesicht hat, d.h. Verantwortung gegenüber Material und Technik und Verantwortung inder [sic!] gestaltenden Form. (...) Wir brauchen eine breite Basis

⁶²⁷ Ebenda.

⁶²⁸ „Arbeitskreise der Gruppe WERKBUND in der Abt. für Bau- und Wohnungswesen des Magistrats der Stadt Berlin“, ebenda.

⁶²⁹ Lilly Reich: ohne Titel [Diskussionspapier zum Wiederaufbau der Schulen für das gesamte Gebiet der Produktion], 2. April 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“. Es wurde im April genehmigt. Vgl. Sitzungsprotokoll vom 3. April 1946, ebenda. Auch dieses Konzept steht wahrscheinlich im Zusammenhang mit den diversen Aktivitäten, ein neues Bauhaus zu gründen. Eine Rückkehr Mies van der Rohes hielt Lilly Reich selbst allerdings für unrealistisch, vgl. Reuter 2016, S. 54.

⁶³⁰ Lilly Reich: ohne Titel [Diskussionspapier zum Wiederaufbau der Schulen für das gesamte Gebiet der Produktion], 2. April 1946, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Berliner Werkbundgruppe nach 1945“.

für den Aufbau einer qualitativ hochstehenden Produktion, einer Produktion, die unseren Bedürfnissen dient, aber auch dem Ausland angeboten werden kann.⁶³¹

Diese Ware und ihre Gestalter könnten anonym sein wie die Leistungen der Ingenieure und Chemiker großer Industrien und sie „sollen es sein“, so Lilly Reich, „weil die Betonung des Persönlichen leicht zu einem falschen Anspruch führt.“⁶³²

Alle anderen Gebiete des Schaffens, auch das der Architektur haben ein G e m e i n s a m e s: Sie sind gebunden an M a t e r i a l , T e c h n i k und G e b r a u c h. (...) Aber diese drei Forderungen allein genügen nicht. Es gehört dazu die Frage der F o r m und das ist dann die Frage der Schönheit und ohne diese wollen wir nicht leben, auch nicht in unserer heutigen Armut.⁶³³

Die neuen Schulen müssten allen Interessierten offenstehen und von Anfang an sowohl die technischen als auch die gestaltenden Begabungen fördern, wobei nur die formal besonders Begabten die Ausbildung bis zum Schluss durchlaufen sollten. Für sie gelte es, Seminare einzurichten „unter der Leitung der besten Lehrkräfte[,] in denen dann in freierer Form die gestaltende Arbeit gepflegt wird.“⁶³⁴ Mehr technisch bzw. mechanisch begabte Schüler könnten bereits zu einem früheren Zeitpunkt die Schule verlassen. Ziel der Ausbildung wäre die eigene selbstständige Arbeit oder die Befähigung zu einer Tätigkeit in Industrie oder Handwerk.⁶³⁵

Lilly Reich plädierte dafür, die Trennung zwischen Fachschulen und Kunstgewerbeschulen bzw. Werkkunstschulen aufzuheben und für alle Gebiete, „die gebunden sind an Material, Technik und Aufgabe, eine Einheit in der Schule zu schaffen.“⁶³⁶ Und die Bauhaus-Idee fortschreibend erklärte sie abschließend:

⁶³¹ Ebenda.

⁶³² Ebenda.

⁶³³ Ebenda.

⁶³⁴ Ebenda.

⁶³⁵ Vgl. ebenda.

⁶³⁶ Ebenda.

Die geistige Führung aller Schulung muß aber die Architektur haben, denn sie trägt alle Gestaltung, sie schließt alle Werkarbeit ein und zeigt führend und ordnend den Weg. Diese innere Ordnung muß dem Gesamtaufbau der Schulen zugrunde gelegt werden.⁶³⁷

Neben seinen eigenen Studienerfahrungen am Bauhaus beeinflusste dieser in der Berliner Werkbundgruppe geführte Diskurs zum Thema „Gestalter-Ausbildung“ Herbert Hirche nachhaltig. Im Jahr 1951 sollte er Lilly Reichs Arbeitspapier partiell wörtlich als Vorlage für sein Konzept einer Werkakademie in Mannheim nutzen. Auch seine Lehre an der *Stuttgarter Akademie der bildenden Künste* war von den hier formulierten Prämissen bestimmt.

Seine ersten praktischen Lehrerfahrungen machte Herbert Hirche an der *Hochschule für angewandte Kunst* in Berlin-Weißensee. Hier bewarb er sich im September 1948, wobei er sich auf seine Tätigkeit bei Mies und Lilly Reich berief, auf seine Erfahrungen im Ausstellungswesen und „neuzeitliche[n] Möbelbau“, seine Arbeiten für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* und auf sein Engagement innerhalb der Berliner Werkbundgruppe. Mit Nachdruck bekundete er sein Anliegen,

wesentlich an einem lebendigen fortschrittlichen Aufbau (...) und der Entwicklung einer gesunden und einfachen Lebensform mitzuarbeiten, überzeugt davon, dass es einer klaren geistigen Einstellung zu den Beziehungen zwischen den Menschen und [ihren] geistigen und materiellen Gütern bedarf.⁶³⁸

⁶³⁷ Ebenda.

⁶³⁸ Herbert Hirche: Bewerbungsschreiben an die Hochschule für angewandte Kunst Berlin Weissensee [sic!], 8. September 1948, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 47.

6.2. An der Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee (1948 bis 1950)

Im Zuge einer Reihe von Neueinstellungen unter Jan Bontjes van Beek begann Herbert Hirche im Wintersemester 1948/49 in Weißensee das Fach Architektur zu unterrichten, 1949 wurde er zum Professor ernannt.⁶³⁹

Die Hochschule für angewandte Kunst gliederte sich gegen Ende der 1940er Jahre in fünf Fakultäten: Kunsttheoretische Abteilung, Bau- und Raumgestaltung, Industrielle Gestaltung, Grafik sowie Bühne und Film. Für alle Studierenden verpflichtend war eine zweisemestrige Grundausbildung, eine Art Studium Generale mit Unterricht in Modellieren, Zeichnen, Perspektive, Schrift, Harmonielehre und Komposition, Einführung in die Philosophie, Chemie, Physik, Mathematik, Anatomie, Rechts- und Wirtschaftskunde und Kulturgeschichte. An das Vorstudium schlossen sich verschiedene Fachgruppen an. Die Schule war von Anfang an als Schule mit praxisorientiertem Programm und neuem sozialen Profil geplant.⁶⁴⁰

Hirche unterrichtete Entwurfs- und Funktionslehre, Konstruktionslehre und Materialanwendung für Bau und Innenraum sowie Gebäudelehre, „grösstenteils [sic!] Seminarbetrieb. Das macht mir viel Spaß“, schrieb er im Dezember 1948 an Egon Eiermann.⁶⁴¹

Über seine Lehrtätigkeit in der Architekturgruppe hinaus war Hirche auch an der Entwicklung des *Curriculums* im Bereich Industrielle Gestaltung beteiligt. Er nahm

⁶³⁹ Vgl. Ebert 1996, S. 19. Walter Würzbach, auch ehemaliger Mitarbeiter von Egon Eiermann, spielte bei der Vermittlung eine Rolle.

⁶⁴⁰ Vgl. Ebert 1996, S. 18. In Fachgruppen wurden unterrichtet: im Bereich Bau- und Raumgestaltung die Gruppen Architektur, Plastik und Malerei. Gelehrt wurden Grafik sowie Film- und Bühnengestaltung. Der Fachbereich Industrielle Gestaltung umfasste die Gruppen Textil, Keramik, Metall und Kunststoffe. Vgl. Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1949/50, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente zwischen 1945 bis 1950, Mappe „Dokumente Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee“.

⁶⁴¹ „Mit diesem Wintersemester habe ich eine Lehrtätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst in Weissensee [sic!] angenommen und habe eine Architektur Fachklasse (...) Da ich nebenher einiges zu tun habe, komme ich vorerst zurecht.“ Herbert Hirche an Egon Eiermann, Dezember 1948, „abgesandt 21. 4. 49“, HUB/UA, Blatt 79.

Kontakt zu Industrie- und Handwerksbetrieben auf, um sie für eine Kooperation für die praktische Ausbildung der Studierenden zu gewinnen. Schon in seiner Bewerbung hatte er darauf hingewiesen, dass ihm der Ausbau von Werkstätten ein zentrales Anliegen sei: „Mein besonderer Wunsch ist die Förderung der Entwicklung von Holz + Metallwerkstätten, die [ich] für eine Grundbedingung zur Ausbildung von gestaltenden Kräften halte.“⁶⁴²

Der Hochschulgründer Otto Sticht hatte in seiner Rede zur offiziellen Eröffnung der Hochschule am 14. Juni 1947 erklärt, es sei beabsichtigt

bei der Hochschule Fertigungsbetriebe zu schaffen, die nicht nur zufälliges und vereinzelt Kunstgewerbe herstellen, sondern die gute Ware in vorbildlicher Form zu möglichst niedrigen Preisen produzieren. In anderen Fällen können z.B. ganze Klassen vorübergehend in einen schon bestehenden Betrieb gehen und dort mitarbeiten.⁶⁴³

Der Hochschule war für die praktische Ausbildung der Studierenden eine aus dem Produktionsprogramm genommene Tischlerwerkstatt zur Verfügung gestellt worden.⁶⁴⁴ Hirche referierte bei einem Treffen mit der *Deutschen Treuhandverwaltung*, „die Hochschule müsste sie noch auf den notwendigen Stand bringen“, damit die Werkstatt auch für Hochschulaufgaben im Rahmen des Zweijahresplanes genutzt werden könnte.⁶⁴⁵ Im Rahmen dieses Treffens wurde auch die Frage der Zusammenarbeit zwischen Hochschule und Treuhandbetrieben bei der „Entwicklung von zeitgemäßen, formschönen Möbeln und die Möglichkeit einer ergänzenden Ausbildung von Studenten im

⁶⁴² Herbert Hirche: Bewerbungsschreiben an die Hochschule für angewandte Kunst Berlin Weissensee [sic!], 8. September 1948, ebenda, Blatt 47.

⁶⁴³ Otto Sticht, Rede zur offiziellen Eröffnung der Hochschule am 14. Juni 1947, zit. in: Ebert 1996, S. 47.

⁶⁴⁴ Allerdings ohne eine für eine Produktion geeignete Ausstattung.

⁶⁴⁵ Deutsche Treuhandverwaltung, Industriegruppe I/9 (Möbel), „Aktenvermerk, betr.: Möbelherstellung im Rahmen des Zweijahresplanes, Mitarbeit der Hochschule und praktische Ausbildung der Studenten“, 1. September 1948, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Dokumente Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee“.

Produktionsbetrieb“ erörtert mit dem Ergebnis, einige Studenten mit einer Grundausbildung als Tischler in die Betriebe zu schicken, damit sie die industriellen Methoden und die Serienfertigung beim Möbelbau kennenlernen könnten.⁶⁴⁶

Im November 1948 beschloss eine Konferenz der Dozierenden, Kontakt mit den volkseigenen Betrieben aufzunehmen, nicht nur, um sich als Gutachter anzubieten, sondern um die Hochschule direkt in die Produktion einzubinden. Im Rahmen eines so genannten *Produktionsaktivs* sollte die „ideologische Durchdringung der Aktivitäten für den Zweijahresplan“ ermittelt werden, so notierte Jan Bontjes van Beek am 26. Januar 1949. Die Hochschule wollte bis Ende des Jahres 1949 Typenmöbel und weiteres Hausgerät entwickeln als Grundlage für die Produktionsauflage der weiter zu entwickelnden Planwirtschaft.⁶⁴⁷

Als Mitglied einer Kommission wurde Herbert Hirche beauftragt, ein Gutachten über die industriellen Erzeugnisse der angewandten Kunst der volkseigenen Betriebe auf der *Messe Leipzig* zu erstellen, „um diesen Hinweise zu geben, wie sie material- und energiesparender eine zweckmässige [sic!] und damit auch schönere Formgestaltung erzielen können, dies im Hinblick auf die Bedürfnisse der Bevölkerung, wie auch im Hinblick auf den Export.“⁶⁴⁸ Hirche hatte auf dieser Messe selbst den Ausstellungsstand des *VEB Keramik* gestaltet (vgl. Kapitel 5). Nun reichte er eine dreiseitige, passagenweise regelrecht emotional engagierte „Stellungnahme zu den ausgestellten Erzeugnissen der volkseigenen Betriebe auf der Frühjahrsmesse 1949“ ein.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Ebenda. Die Hochschule wünschte sich eine regelmäßige praktische Mitarbeit der Studenten im Betrieb, hierfür gab es jedoch infolge Werkzeugmangel und Leistungslohn kaum Möglichkeiten.

⁶⁴⁷ „Programm des Produktionsaktivs“, 26. Januar 1949, zit. in: Ebert 1996, S. 64. Mart Stam sollte sich nach 1950 auf diese Initiativen stützen mit dem Ergebnis des *institut für industrielle gestaltung*, vgl. Scheffele 2019, S. 200.

⁶⁴⁸ Ebenda.

⁶⁴⁹ „Stellungnahme zu den ausgestellten Erzeugnissen der volkseigenen Betriebe auf der Frühjahrsmesse 1949“, undatiert, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950 Berlin, Mappe „Dokumente Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee“.

Hirche verzeichnete im Vergleich zu den Vorjahren Fortschritte bei den Neukonstruktionen im Maschinenbau, im Fahrzeugbau und bei technischen Geräten, die „beinahe allen Ansprüchen genügen, weil sie sich auf diese Aussage“ beschränkten.⁶⁵⁰ Anders die Betriebe, die Möbel und Hausgerät herstellten, hier konstatierte Hirche:

Noch immer ist ein modernes Rundfunkgerät im Gegensatz zu seinem Namen ein dekoratives Möbelstück in kitschiger Formgebung; ein Kinderwagen ein Stromlinienfahrzeug mit aufgelegten Zierleisten, eine Leuchte kein Gerät sondern ein Raumdekorationsstück, um nur einige Beispiele zu nennen. Besonders die Lampenindustrie feiert Orgien in bunt bemalten Igelitschirmen, die mit dem Problem einer sinnvollen Raum- und Zweckbeleuchtung nichts zu tun haben.⁶⁵¹

In der Möbelproduktion dominierten überdekorierte komplette Zimmereinrichtungen, hier bedurfte es seiner Ansicht nach „noch engster Zusammenarbeit der Hersteller, Architekten und Verbraucher.“⁶⁵²

Was den Bereich Keramik und Porzellan betraf, so stand auch diese ausgestellte Ware offensichtlich im Gegensatz zu Hirches eigenen diskret-sachlichen Ausstellungsdisplays: „Bei der Keramik begegnet man einer Fülle von völlig indiskutablen Formen und Dekoren, dass es schwer ist, das wenige Gute herauszufinden.“⁶⁵³ Es gäbe geeignetes Stapel- und Hotelporzellan und auch vereinzelt empfehlenswertes Steingut. Ansonsten stünde man „erschüttert“ vor geschmacklosen Gebrauchs-, Geschenk- und Zielporzellanen, „die einfach jede Verantwortung gegenüber dem Bedarf unserer Zeit und unseres Kulturniveaus vermissen lassen.“⁶⁵⁴ Hirche bemängelte, dass Dekore dazu dienten, Materialfehler zu überdecken und mangelhafte Ware kunstvoll aufzuwerten, um höhere Preise zu erzielen.

⁶⁵⁰ Ebenda.

⁶⁵¹ Ebenda.

⁶⁵² Ebenda.

⁶⁵³ Ebenda.

⁶⁵⁴ Ebenda.

Auch bei der Glasproduktion bestünde die Tendenz, durch Schliff und Dekor die Ware scheinbar wertvoller zu machen. Wilhelm Wagenfelds Entwürfe wären hier eine Ausnahme. Vor allem kritisierte Hirche die mangelnde Praktikabilität zahlreicher Ausstellungsstücke mit dysfunktionalen Gießern, ergonomisch falschen Henkeln oder Formen, deren Reinigung fast unmöglich wäre. Es bedürfte vor allem „der Ordnung, des Ausscheidens“.⁶⁵⁵

Seiner Kritik an der aktuellen und seinen Empfehlungen für eine zukünftige Produktion legte Hirche die tradierten Qualitätsmaßstäbe des Werkbundes zugrunde: Zweckmäßigkeit, Materialechtheit und Werkgerechtigkeit. Über das Vorbild gebrauchstüchtiger Erzeugnisse in guter, „sauberer“ Form könnten, so Hirche, auch diejenigen Betriebe von der „verantwortungsvollen Kulturarbeit“ überzeugt werden, die bislang Kitsch für den Publikumsgeschmack produzierten.⁶⁵⁶

Politisch hatte diese gestaltungspolitische Strategie in der jungen DDR schon nicht mehr den vollen Rückhalt (vgl. Kapitel 4) und auch von Seiten der von Hirche kritisierten Möbelbetriebe gab es Kampagnen gegen die *Deutschen Werkstätten* in Hellerau und deren sachliche Programmlinien.⁶⁵⁷

Im September des Jahres 1949 beantragte die Weißenseer Hochschule noch ein Forschungsprojekt zur „Entwicklung und Darstellung der Volkswohnung“ in Kooperation mit Hans Scharoun als Leiter des *Instituts für Bauwesen* in der *Akademie der Wissenschaften* in Ost-Berlin (vgl. Kapitel 4). Im Rahmen einer soziologischen Untersuchung sollte der Gesamtbedarf des zu bauenden Wohnraums – im Zusammenhang mit der von Scharoun konzipierten Wohnzelle Friedrichshain – und der darin potentiell wohnenden Familien erforscht werden.

⁶⁵⁵ Ebenda.

⁶⁵⁶ Ebenda.

⁶⁵⁷ Vgl. Selman Selmanagić an Walter Ulbricht, 17. Mai 1949, Privatarhiv Selman Selmanagić. Trotz vieler Widerstände konnten ehemalige Bauhüusler wie Selmanagić oder Franz Ehrlich im Kontext der Hellerauer Werkstätten an Maximen moderner Formgebung festhalten. Vgl. Scheiffele 2019, S. 189.

Vorgesehen war die Untersuchung der finanziellen Grundlagen und der normbaren und individuell unterschiedlichen Wohnbedürfnisse. Herbert Hirche sollte gemeinsam mit seinem Kollegen Walter Würzbach die zur Verfügung stehenden Möbelherstellungsweisen ermitteln und festlegen, welches Hausgerät neu entwickelt werden müsste unter Berücksichtigung der verwendbaren Materialien.⁶⁵⁸

Zudem plante man, ein Gestaltungsprogramm aufzustellen für Küche, Schlafgelegenheit und Aufenthaltsraum sowie für den Bedarf an eingebauten und freibeweglichen Möbeln zu klären. Es war vorgesehen, Hirche mit der zeichnerischen Entwicklung des Mobiliars wie auch der Geräte zu beauftragen. Die Forschungsergebnisse sollten auf der *Leipziger Messe* zur Diskussion gestellt werden.⁶⁵⁹ Ob das Projekt noch begonnen wurde, ist fraglich. Die städtebaulichen Leitbilder änderten sich nach Maßgabe der an Moskau orientierten „16 Grundsätze des Städtebaus“ im Laufe des Jahres 1950 grundlegend. Scharoun zog sich im Dezember aus den Planungen zurück.⁶⁶⁰

Über Hirches Architekturklasse in Weißensee gibt es kaum Informationen. Das Dokumentenkonvolut im Nachlass Hirche ist hierzu schmal.⁶⁶¹ Auch im Archiv der Hochschule sind keine Zeugnisse des praktischen Unterrichts der frühen Jahre erhalten, da der akademische Senat im Jahr 1954 „in einem platzschaffenden Akt der Vergangenheitsbewältigung“, so Hiltrud Ebert, Lehrpläne, Entwürfe, Skizzen derjenigen Dozentinnen und Dozenten sowie Studierenden vernichtete, die während des kulturpolitischen Umschwunges in Ungnade gefallen waren.⁶⁶²

⁶⁵⁸ Würzbach war wie Hirche ehemaliger Mitarbeiter von Eiermann, Vgl. Hildebrand 1999, S. 366.

⁶⁵⁹ Arbeitsprogramm für die Entwicklung der Volkswohnung, Anlage im Brief Herbert Gute an Hans Scharoun vom 9. Oktober 1949, zit. in: Ebert 1996, S. 69-71.

⁶⁶⁰ Vgl. Durth/Düwel/Gutschow 2007, S. 122.

⁶⁶¹ Erhalten sind: die Prüfungsordnung und einzelne Prüfungsaufgaben aus der Klasse Hirche. Die Stundenpläne der Abteilung Architektur für das Wintersemester 1948/49 und das Sommersemester 1949 sowie die Stundenpläne für das Wintersemester 1950/51 für die Abteilungen Bau- und Raumgestaltung und Industrielle Gestaltung und bedruckte Tücher zur legendären Feier *imago* 1950. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950 Berlin, Mappe „Dokumente Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee“.

⁶⁶² Ebert 1996, S. 9.

Durch die Ideen der Moderne geprägte Lehrerinnen und Lehrer bestimmten die Anfangszeit der Hochschule. Doch schon im Dezember 1948 schrieb Hirche an Egon Eiermann: „Wie lange ich allerdings dabei bleiben kann, weiss [sic!] (...) ich nicht. Bis jetzt ist man uns Weltanschaulich-Nichtgebundenen gegenüber ja sehr tolerant. Sie haben keine anderen.“⁶⁶³

Im Februar 1950 wurde Jan Bontjes van Beek als bürgerlich und „im Stadium des utopischen Sozialismus stehengeblieben“ seines Amtes enthoben.⁶⁶⁴ Der leidenschaftliche Kommunist Mart Stam, der Bontjes van Beek im Mai 1950 als Direktor nachfolgte, hatte die Vision, sozialistische Ideen, soziale Bedürfnisse und Gestaltungsarbeit im Konzept einer Schule in der Tradition des Bauhauses verwirklichen zu können.⁶⁶⁵ Doch auch Stam geriet zunehmend unter Druck der an der Hochschule eingesetzten Parteifunktionäre. 1952 erhielt er Hausverbot.⁶⁶⁶

Hirche hatte sich bereits seit Ende 1948 konkret nach neuen beruflichen Perspektiven umgesehen.⁶⁶⁷ Er schrieb an Egon Eiermann:

unsere Lebenslage (...) ist auch schwer zu beschreiben. Ein „Kalter-Krieg-Winter“ mit allen Scheußlichkeiten (...) dieses Spiel der Besatzungsmächte ist doch ein grausames. Nun gibt es 2 Magistratsbehörden. Ich habe nun die Absicht bzw. bin dabei, mich zurückzuziehen. Unsere Planungsgemeinschaft ist beim Ost-Magistrat geblieben und die SED-Leute, Weinberger, Selmanagić spielen eine

⁶⁶³ Herbert Hirche an Egon Eiermann, Dezember 1948, „abgesandt 21.4.49“, HUB/UA Nachlass Herbert Hirche, Blatt 79.

⁶⁶⁴ „Politische Charakteristik“ Jan Bontjes van Beeks der SED-Betriebsgruppe, 11. August 1950, zit. in: Ebert 1996, S. 103, Anm. 15.

⁶⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 22.

⁶⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 107. Zu Mart Stam in Weißensee vgl. zuletzt Scheiffele 2019, S. 202-208.

⁶⁶⁷ Im Juni 1949 hatte sich Friedrich Hirz als Direktor der Meisterschule für das gestaltende Handwerk Hannover an Hirche mit dem Angebot der Leitung der neu zu besetzenden Abteilung Innenausbau gewandt. Der Kontakt war durch Hannes Neuner vermittelt worden. Vgl. Friedrich Hirz an Hirche, 11. Juni 1949, HUB/UA Nachlass Herbert Hirche, Blatt 50. Im August schickte Hirche ein Bewerbungsschreiben. Vgl. ebenda, Blatt 55. Das Angebot wurde von Hirz' Nachfolger Karl Otto erneut ausgesprochen. Vgl. Karl Otto an Herbert Hirche, 5. Dezember 1950, vgl. ebenda, Blatt 10 und vgl. Briefkonzept an [unleserlich], undatiert [Frühjahr 1951], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Ausstellung ‚22 Berliner Bauhäusler stellen aus‘ Berlin 1950“.

große Rolle. Ebert ist weiter Leiter des Planungsamtes. Ich passe da nicht hinein. (...) Ich habe doch einen grossen [sic!] (...) Fehler gemacht, vor einem Jahr, als Du mir das Angebot machtest [,] nicht in den Westen gegangen zu sein.⁶⁶⁸

Wie schon im Herbst 1949 für die Ausstellung *Wie wohnen?* in Stuttgart, ließ er sich im Mai 1950 nochmals für einen privaten Bauauftrag in Süddeutschland beurlauben.⁶⁶⁹ Zum 30. September 1950 schied er endgültig aus der Hochschule aus. In seinem Schreiben an Mart Stam begründete Hirche seine Kündigung mit dem zunehmenden wirtschaftlichen Druck, der sich für ihn daraus ergab, dass er im Ost-Sektor arbeitete, aber weiterhin im West-Sektor lebte. Zu einer Übersiedelung in den Osten – eine politische Entscheidung – wäre er noch nicht bereit.⁶⁷⁰

Hirches Entscheidung lag jedoch mit Sicherheit vor allem die Tatsache zugrunde, dass auch er von Seiten der Partei im Zuge des ZK-Beschlusses vom 4. Februar 1950 über die Entlassung Jan Bontjes van Beeks längst ins Visier genommen worden war. Hier hieß es:

durch scharfe Diskussionen sollen Tillisen [Tillesen], Voggenauer [Voggenauer], Hölder [Hölter], Eva Schwimmer und Hircke [Hirche] gezwungen werden zurückzutreten. Es wurde beschlossen, keinen von den Obengenannten zu halten. (...) Die Diskussionen sollen in der Betriebsgruppe vorbereitet werden und dann in der gesamten Hochschule geführt werden in der Richtung, dass man jeden [sic!] freistellt zu malen wie er will aber mit der Feststellung, dass er dann nicht als Lehrer in einer Hochschule der Deutschen Demokratischen Republik beschäftigt

⁶⁶⁸ Herbert Hirche an Egon Eiermann, Dezember 1948, [„abgesandt 21.4.49“], HUB/UA Nachlass Herbert Hirche, Blatt 79.

⁶⁶⁹ Hirche plante für seine Schwester Else und deren Mann Leopold Goldschmidt ein Haus am Bodensee (vgl. Plankonvolut WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche vom Juni 1950). Antrag auf Sonderurlaub vom 8. Mai 1950, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee“. Die Reise wurde aufgeschoben.

⁶⁷⁰ Herbert Hirche an Mart Stam, 28. August 1950, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1945 bis 1950, Mappe „Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee“.

sein kann. Die Betonung liegt bei „Wahrung der Persönlichkeit“ dafür kann aber kein Geld bezahlt werden.⁶⁷¹

Dass Hirche in der Tradition des Bauhauses bzw. des *Neuen Bauens* unterrichtete und deshalb in der DDR jetzt als „formalistischer“ und „reaktionärer“ Lehrer galt, belegt ein Bericht der SED Landesleitung Groß-Berlin, Abteilung Propaganda, Sektor Hochschulen vom 12. April 1951 über die ersten an der Hochschule abgenommenen Diplomprüfungen:

Der ideologische Zustand der Architekturklasse ist besonders schlecht [...] Bis vor wenigen Monaten wurde die Abteilung von den reaktionären Professoren *W ü r z b a c h* und *H i r s c h e* [sic!] beherrscht, welche die Schule jetzt verlassen haben. Die Architekturabteilung war mit der Schule ideologisch kaum verbunden und viele Studenten sind typische ‚Westler‘. (...) Das kam zum Beispiel in der mündlichen Prüfung zum Ausdruck, wo bei den Studenten die Frage der Erhaltung und Anknüpfung an das kulturelle Erbe überhaupt nicht beachtet worden war (...) Klar kam diese Tendenz in vielen vorliegenden Arbeiten zum Ausdruck, wo oft reiner Kosmopolitismus gezeigt wurde. Wenn es auch in Deutschland noch keine eindeutigen Vorbilder, die das Problem gelöst haben gibt, so hätte doch der Versuch und die Beschäftigung mit dem Problem sichtbar werden müssen. Stattdessen beschränkten sich die Studenten mehr oder weniger auf den Funktionalismus.⁶⁷²

So mag er sich die Dokumentenlage auch darstellen, so wird doch deutlich, dass Hirche über seine Lehrtätigkeit im engeren Sinne hinaus in Weißensee konzeptionell und praktisch an der Profilierung einer Hochschule beteiligt war, die explizit auf den wirtschaftlichen und kulturellen Wiederaufbau – in diesem Fall der sowjetischen Besatzungszone bzw. DDR – und die industrielle Produktion von Möbeln und Gebrauchsgütern ausgerichtet war. Ein Arbeits- und Interessenschwerpunkt war für ihn dabei der Ausbau der Werkstätten.

⁶⁷¹ Abteilung Kultur im ZK der SED, Referentenbesprechung der Abteilung mit dem Volksbildungsministerium, 4. Februar 1950, zit. in: Ebert 1996, S. 129.

⁶⁷² „Bericht über Hochschule für angewandte Kunst-Weißensee“ [sic!] der SED Landesleitung Groß-Berlin Abteilung Propaganda, Sektor Hochschulen vom 12. April 1951 zit. in: Ebert 1996, S. 142.

Erkennbar ist, dass es in diesen Anfangsjahren der Weißenseer Hochschule nicht nur personell, sondern auch programmatisch zahlreiche Überschneidungen mit der *Gruppe Werkbund* gab. Auch Selman Selmanagić, der Hirche als Lehrer der Architekturklasse in Weißensee nachfolgte und in der DDR die Entwicklung der Hochschule prägte, war unmittelbar nach dem Krieg nicht nur über seine Arbeit im *Planungskollektiv* in Kontakt mit der Werkbundarbeitsgruppe gewesen. Er hatte an vielen Sitzungen teilgenommen und auch seine Aufnahme in den künftigen Werkbund beantragt.⁶⁷³

Im Rahmen der Interviews antwortete Hirche auf die Frage, welche Rolle Weißensee für ihn und seinen weiteren Berufsweg gespielt hatte:

Das war sicher ganz wichtig, dass ich nach dem Bauhaus Weißensee nicht nur erleben konnte, sondern dort auch arbeiten konnte. Das war sicher auch wichtig für meine spätere Vorstellung von einer Schule, [denn], wenn so eine Schule neu anfängt, die hat ja keine Belastung von der Vergangenheit her. Jeder, der kommt, der macht das so, wie er es richtig findet.⁶⁷⁴

Die Erfahrungen der Hochschularbeit in Weißensee bildeten die Basis für Hircches Engagement in Mannheim, wo er sich nach seiner Übersiedelung in den Westen für den Aufbau einer Hochschule für Gestaltung einsetzte.

6.3. Eine Werkakademie für Mannheim (1951/1952)

Über Egon Eiermann, Hans Mitzlaff und Hermann Lange war Hirche in Kontakt mit der Mannheimer Werkbundgruppe um den Oberbürgermeister Hermann Heimerich und den Kunsthallen-Direktor Walter Passarge gekommen (vgl. Kapitel 5). Im Herbst 1951 stellte das Hochbauamt Mannheim Hirche für Sonderaufgaben ein. Er organisierte den Wettbewerb für das Mannheimer

⁶⁷³ Selmanagić und Hirche bleiben, trotz unterschiedlicher politischer Haltungen, Lebenswege und nur sporadischem persönlichen Kontakt freundschaftlich verbunden, vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1994 und Mitteilung Emira Selmanagić im Dezember 2012.

⁶⁷⁴ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

Nationaltheater, plante einen Pavillon für die Mannheimer Wohnberatungsstelle, betrieb aber seit Anfang des Jahres vor allem die Gründung der Hochschule.⁶⁷⁵

Im April schon hatte Herbert Hirche an Heimerich geschrieben, er hätte den Wunsch,

über kurz oder lang wieder eine pädagogische Tätigkeit, also eine Lehrtätigkeit an einer Werk-akademie [sic!] oder Werk-Kunstschule auf dem Gebiet der Architektur, Raumgestaltung oder industriellen Formgebung zu übernehmen. Da ich ein wenig um Ihre Absichten weiß, in Mannheim eine Werk-akademie oder Werkkunstschule zu gründen, würde ich gerne Gelegenheit nehmen, um mich mit Ihnen Herr Oberbürgermeister über meine Erfahrungen, Kenntnisse der heutigen Situation und meine Vorstellungen über eine solche Schule zu unterhalten.⁶⁷⁶

Im Mai unterbreitete Hirche der Stadt Mannheim konkrete Vorschläge. In der mehrmonatigen Planungsphase lief das Projekt unter unterschiedlichen Namen: *Werk-akademie*, *Werkkunsthochschule*, *Werkhochschule*, *Hochschule für angewandte Kunst* oder *Hochschule für Gestaltung*. Erst spät wurde der zukünftige Name *Werkakademie Mannheim für industrielle und handwerkliche Gestaltung* beschlossen.

Hirche stellte sich mit dem Hochschulprojekt explizit hinter die Programmatik des Deutschen Werkbundes:

Die hier vorgetragenen Gedanken und Vorschläge gehen weit über meine persönlichen Erfahrungen hinaus. Sie sind vielmehr eine Zusammenfassung der Erkenntnisse vieler an den Fragen der Kunsterziehung und Form-Problematik

⁶⁷⁵ Es bestand die Hoffnung, die Gründung der neuen Hochschule könnte bis Ende März 1952 konkretisiert werden. Hircches Vertrag wurde vorerst bis zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen. Vgl. Hermann Heimerich an Herbert Hirche, 12. September 1951, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Korrespondenz. Tätigkeit für die Stadt Mannheim“.

⁶⁷⁶ Herbert Hirche an Hermann Heimerich, 15. April 1951, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blatt 62.

ernsthaft interessierten Fachkräfte, und stimmen überein mit den Zielsetzungen des Werkbunds.⁶⁷⁷

Umgekehrt sollte der Vorstand der Werkbundsektion Württemberg-Baden Hirches Planungen befürworten.⁶⁷⁸ Persönlich hatten Otto Bartning als erster Vorsitzender des *BDA*, Gustav Hassenpflug als Direktor der *Landeskunstschule Hamburg* und Wilhelm Wagenfeld Hirche als „besonders geeignet bezeichnet, eine Werkhochschule für industrielle und handwerkliche Gestaltung aufzubauen und zu leiten“, so eine Eingabe bei der Stadt Mannheim, vermutlich aus der Feder von Walter Passarge.⁶⁷⁹ Auch Mia Seeger hatte an Passarge geschrieben, sie wäre überzeugt, dass Hirche in dem Sinne wirken würde, „den wir alle von solchen neuen Werkkunstschulen erwarten“.⁶⁸⁰

In seinen grundsätzlichen Überlegungen zum Thema formulierte Hirche eng am bereits zitierten Arbeitspapier Lilly Reichs zur Frage der Gestalter-Ausbildung:

Der Ausdruck unserer Kultur liegt nicht zuletzt in der Gestalt und im Wert unserer geistigen und materiellen Güter. Unser Dasein ist heute wesentlich bestimmt durch unser technisches und industrielles Zeitalter. Unser Leben wird wesenlos und materiell, wenn es uns nicht gelingt, die Ergebnisse und Produkte der Technik und Industrie in unsere kulturelle Welt und Arbeit einzubeziehen. Diese so wichtige Tatsache darf nicht übersehen werden und sollte der

⁶⁷⁷ Herbert Hirche: Vorschlag für eine Hochschule für angewandte Kunst in Mannheim, undatiert [April 1951], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“. Sämtliche Dokumente zur Hochschulplanung im Nachlass Hirche befinden sich als Doubletten auch im StaM.

⁶⁷⁸ Vgl. Aktennotiz zur „Besprechung am 28. 1. 1952 mit den Herren Schmuck (Industrie- und Handelskammer) und Prof. Hirche betr. Vortrag über die Aufgaben einer Werkkunsthochschule“, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“. Vgl. auch Walter Passarge als Mitglied des Vorstands des DWB Baden-Württemberg, StAM Bestand Kunsthalle Mannheim, Zug. 32/1995 Nr. 46. Vgl. auch Wilhelm Wagenfeld an Walter Passarge, 31. Mai 1951, StAM, Bestand Kunsthalle Mannheim, Zugang 32/1995 Nr. 46.

⁶⁷⁹ Passarge verfasste die Denkschrift für den Kulturausschuss der Stadt im August/September 1951. Vgl. Hermann Heimerich an Herbert Hirche, 12. September 1951, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Korrespondenz. Tätigkeit für die Stadt Mannheim“.

⁶⁸⁰ Mia Seeger an Walter Passarge, 11. Juni 1951, StaM, Bestand Kunsthalle Zugang 32/1995 Nr. 46.

Ausgangspunkt der Überlegungen für die Ausbildung unserer zukünftigen Gestalter und für den Typus unserer neuen Schulen sein.⁶⁸¹

Hirche beschwor die gesellschaftliche und soziale Aufgabe der Schulen. Alle Gebiete der Formgebung, die auf das Kulturleben und die Daseinsform überhaupt Einfluss nähmen, müssten erfasst und gestaltende Kräfte ausgebildet werden, die in der Lage seien, die handwerklichen und industriellen Produkte für den täglichen Bedarf

sinnvoll zu formen, d.h. ihnen aus der Bindung an Material, Technik und Gebrauch (Zweck) die endgültige Form zu geben. Für diese Aufgaben genügen die heutigen Schulen und Akademien in keiner Weise. Wir brauchen einen völlig neuen Schultyp, ähnlich etwa dem Bauhaus, dessen Auswirkung auf unsere gesamte Lebensform und Kultur-Welt weit über die Grenzen Deutschlands hinaus von größter Bedeutung war und noch immer ist.⁶⁸²

Wichtig war Hirche auch die Ausbildung von Kunsterziehern, denn, so notierte er an anderer Stelle,

alle Bemühungen des Werkbundes um eine zeitnahe Form und Qualität bleiben fruchtlos ohne Mitarbeit der Jugend. Nur wenn es uns gelingt, in neuen Schulen Kunsterzieher heranzubilden, die mitten im Leben stehen (...) werden wir Einfluss nehmen können auf die Entwicklung des Formensinnes und die Geschmacksbildung des Kindes und der Jugend.⁶⁸³

Auch mit seinen wiederholten Plädoyers für eine Geschmackserziehung von frühester Jugend an war Hirche auf einer Linie mit den im – Rückblick zuweilen dirigistisch einzuschätzenden – pädagogischen Programmen des Werkbundes, die

⁶⁸¹ Herbert Hirche: Vorschlag für eine Hochschule für angewandte Kunst in Mannheim, undatiert [April 1951], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

⁶⁸² Ebenda.

⁶⁸³ Derselbe: Handschriftliche Notizen, undatiert, [April 1951], ebenda.

unter anderem in der Entwicklung von Lehrmittelkisten für Schulen konkrete Formen annahmen.⁶⁸⁴

Analog der Argumentation Lilly Reichs sollte die Mannheimer Schule nach Hirches Vorstellung im Gegensatz zu den meisten existierenden Fach- und Kunstschulen die Ausbildung in Technik, Gestaltung und praktischer Arbeit in einem Studiengang vereinen.⁶⁸⁵ Als Referenzinstitute, an denen im Westen bereits mit Erfolg das Fach Industrielle Gestaltung gelehrt wurde, nannte Hirche die *Landeskunstschule* in Hamburg unter Gustav Hassenpflug, die *Meisterschule Hannover* unter Karl Otto und die *Staatliche Werkakademie Kassel*.

Nach Hirches Vorstellung sollte die Schule den Charakter einer Akademie mit staatlicher Anerkennung haben und alle Gebiete der Formgebung bis zur Architektur umfassen.⁶⁸⁶ Mehrfach notierte er, dass es für eine Schule mit größerer, auch internationaler Strahlkraft notwendig wäre, die Institution von Grund auf neu aufzubauen mit einem neuen, „harmonisch zusammengestellten“ Lehrkörper.⁶⁸⁷ Er plante einen „völlig andersgeartete[n] Unterricht“ und neue, lebendige Lehrmethoden.⁶⁸⁸ Infrage kämen nur Persönlichkeiten mit einer „klaren geistigen Einstellung [und] dazu in der Lage (...), die Jugend zu führen und zu lenken.“⁶⁸⁹

Zentraler Bestandteil des Studiums war für Hirche ein am Bauhaus orientierter Elementarunterricht für alle Fachgebiete im ersten und zweiten Semester sowie

⁶⁸⁴ Zur pädagogischen Initiative der Werkbundkisten vgl. Straßer 2007, Jungklaus 2008 sowie Albrecht/Volkers 2020.

⁶⁸⁵ Vgl. derselbe: Vorschlag für eine Hochschule für angewandte Kunst in Mannheim, undatiert [April 1951], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

⁶⁸⁶ Hirche benannte hier konkret: Architektur, Industrielle Gestaltung, Gebrauchsgrafik, Textil, Keramik, Wandmalerei und freie Malerei, Plastik, Bühnengestaltung, Fotografie, Illustration und Kunsterziehung. Vgl. ebenda.

⁶⁸⁷ Herbert Hirche: Zur Schulfrage, handschriftliche Notizen, undatiert [April 1951], ebenda.

⁶⁸⁸ Ebenda.

⁶⁸⁹ Herbert Hirche: „Vorschlag für eine Hochschule für angewandte Kunst in Mannheim“, undatiert [April 1951], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

auch hier die praxisnahe Ausbildung in Lehr- und Versuchswerkstätten für die Dauer des gesamten Studiums. In der Gründungsphase wollte Hirche sich zunächst auf Unterricht in den Bereichen Grundlehre, Industrielle Formgebung, Keramik, Gebrauchsgrafik und Textil beschränken.⁶⁹⁰ Das Ziel der Hochschule war jedoch die Architekturausbildung. Wie bei Lilly Reich hieß es auch bei Hirche:

Die geistige Führung gebührt der Architektur. Sie trägt alle Gestaltung, sie umfasst alle Werkarbeit und Ordnung. Deshalb ist ohne sie eine, alle Gestaltungsgebiete erfassende Schule nicht denkbar. Deshalb sollte der Leiter der Schule ein Architekt sein.⁶⁹¹

Hirche selbst wollte die Hochschulleitung übernehmen und zudem den Bereich „Industrielle Formgestaltung“ unterrichten. Willem Hölter war für die Grundlehre vorgesehen, Jan Bontjes van Beek für die Keramikabteilung, beide ehemalige Kollegen Hirches aus Berlin-Weißensee.⁶⁹² Für die Abteilung Gebrauchsgrafik hatte Hirche wie schon erwähnt Hannes Neuner angefragt. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde auch Heinrich Löffelhardt als Dozent ins Gespräch gebracht. Die Mannheimer Webschule sollte als Abteilung für Handweberei unter der Leitung von Elfriede Enderlin der Werkhochschule angegliedert werden. Hirche überlegte, für Gastvorlesungen u.a. Johannes Itten, Wilhelm Wagenfeld, Gustav Hassenpflug, Walter Gropius und Max Bill zu gewinnen, alles Akteure, die aktuell im Kontext der Planung neuer Ausbildungsinstitute in Deutschland eine Rolle spielten.⁶⁹³ Hirche war schon im Januar 1951 von Heinrich Löffelhardt darüber

⁶⁹⁰ Vgl. ebenda.

⁶⁹¹ Ebenda.

⁶⁹² Vgl. Willem Hölter an Hermann Heimerich, 12. Januar 1952, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“. Noch im Februar 1952 fragte van Beek bei Heimerich an, wie denn der konkrete Termin für einen Arbeitsbeginn laute, vgl. Jan Bontjes van Beek an Hermann Heimerich, 4. Februar 1952, ebenda.

⁶⁹³ Herbert Hirche: Zur Schulfrage, handschriftliche Notizen, undatiert [April 1951], WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

informiert worden, dass die Ulmer Hochschulpläne den finanziellen Zuschlag von amerikanischer Seite erhalten hatten.⁶⁹⁴

Es ist bemerkenswert, dass Hirche sich in dieser Zeit intensiv um Mies van der Rohes Wettbewerbsbeteiligung für das Mannheimer Nationaltheater bemühte, Mies aber im Kontext seiner Mannheimer Hochschulplanungen nicht konkret erwähnt. Sein Rekurs auf das Bauhaus blieb auch rückblickend allgemein:

Ich war zunächst mal natürlich überzeugt, dass z. B. der Grundkurs vom Bauhaus richtig war. Natürlich habe ich keinen Albers gehabt, aber ein Neuner war immerhin ein Mann, der bei Albers war und ihn kannte, also der das Fundament dafür hatte. Mit den anderen hatte ich ja so lange Kontakt, dass ich wusste, wie sie sind, (...) auch beweglich sind oder sich entwickeln oder bereit sind, (...) neu mit zu arbeiten. Wie sich das alles entwickelt hätte, ist offen. Aber wir wollten nicht so eine Fachschule. Hieß auch ‚Hochschule für Gestaltung‘, in diesem Sinne, mit einem Anspruch, wen man aufgenommen hätte.⁶⁹⁵

Für den Fachbereich Industrielle Gestaltung plante Hirche ein „Seminar für die Formgebung handwerklicher und industrieller Produkte (Möbel, Hausrat, Lampen, Öfen und sonstiges Gebrauchsgerät)“ sowie als Nebenfächer Innenausbau- und Möbelkonstruktion in Holz, Metall, Glas, Textil und Kunststoffbearbeitung.⁶⁹⁶

Da die Werkstätten vor allem handwerkliche Praxis vermitteln könnten, müsste die Hochschule für eine zeitlich ausreichende Unterbringung der Studierenden in Industriebetrieben zur Erlangung von Kenntnissen der industriellen Fertigungs- und Bearbeitungsmethoden sorgen. Hirche forderte die enge Zusammenarbeit mit Industriebetrieben, „um die Qualität in der Produktion, die gute Form im

⁶⁹⁴ Vgl. Heinrich Löffelhardt an Herbert Hirche, 23. Januar 1951, HUB/UA Nachlass Herbert Hirche, Blatt 34.

⁶⁹⁵ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁶⁹⁶ Herbert Hirche: „Vorschlag für eine Hochschule für angewandte Kunst in Mannheim“, undatiert [April 1951], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

weitesten Sinn, die den Begriff der Schönheit einbezieht, an praktischen Aufgaben zu erarbeiten.“⁶⁹⁷ Erneut betonte er: „In diesem Sinn stellt sich die Schule völlig hinter die Ziele und Gedanken des Deutschen Werkbundes.“⁶⁹⁸ Entsprechend wollte Hirche den Lehrkörper nur mit Dozierenden besetzen, die sowohl mit handwerklichen als auch mit industriellen Herstellungsmethoden genügend vertraut wären.⁶⁹⁹ In den Werkstätten sollte nicht nur praktischer Unterricht erteilt werden, sondern auch die Entwicklung und Ausführung von Modellen und kleineren Aufträgen stattfinden.⁷⁰⁰

Jan Bontjes van Beek konkretisierte bereits Planungen für ein keramisches Forschungsinstitut mit Produktionswerkstatt. Die Erforschung keramisch-chemischer Technologie sowie die Entwicklung neuer Arbeitsmassen, Glasuren und Formen sollte in enger Anbindung an die Architekturabteilung durchgeführt und – wie auch die Lehre – auf die Bedürfnisse der Hochschule zugeschnitten werden. Wie schon am Bauhaus unter Hannes Meyer sollten die Studierenden in die Entwicklungsprozesse neuer Technologien und Werkstoffe einbezogen sein. Das Spektrum reichte von Geschirrkераmik und künstlerischer Gebrauchskeramik über Heizgeräte, Kühlschränke, Leuchten und Verpackungsgefäße bis hin zu Sanitärkeramik und Baukeramik allgemein, auch großer Flachkörper für Fußböden und Wandverkleidungen.⁷⁰¹

Für den Arbeitsbeginn der neuen Hochschule waren einige Räume des Mannheimer Schlosses in Aussicht gestellt, zusätzlicher Raumbedarf sollte durch

⁶⁹⁷ Ebenda.

⁶⁹⁸ Ebenda.

⁶⁹⁹ Vgl. ebenda.

⁷⁰⁰ Vgl. ebenda.

⁷⁰¹ Brief Jan Bontjes van Beek an Herbert Hirche, 28. Januar 1952, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“. Er schlug vor, hier mit Fritz Alzner zusammenzuarbeiten. Hirche war demgegenüber grundsätzlich aufgeschlossen, bezweifelte aber, dass es möglich und sinnvoll wäre, in der Anfangsphase der Schule bereits einen so starken Schwerpunkt auf die Position der Keramik zu setzen, vgl. Herbert Hirche an Fritz Alzner, 28. Februar 1952, ebenda.

weiteren Ausbau erfüllt werden.⁷⁰² Hirche plante Unterrichtsräume für zwei Architekturseminare (Bau- und Raumgestaltung), Industrielle Formgebung, Gebrauchsgrafik, Malerei, Bühnengestaltung, Textilentwurf, Illustration, Keramik. Vorgesehen waren weiterhin ein Saal für Aktzeichnen, ein großer Hörsaal, zehn Ateliers für Dozierende, ein Raum für Fotografie mit Labor- und Materialraum, je eine Werkstatt für Weberei, Keramik, Typografie, Wandmalerei und Lithografie, ein Atelier für Bildhauerei, eine Tischlerei sowie eine Metallwerkstatt. Dazu kamen Verwaltungsräume und ein Raum für die Vertretung der Studierenden.⁷⁰³ Laut handschriftlicher Notizen sah Hirche vor, dass sämtlichen Lehrkräften die Möglichkeit gegeben werden sollte,

sowohl zeitlich wie räumlich, neben der Lehrtätigkeit eigene freie Arbeiten oder freie Aufträge durchzuführen. Die Räume der Schule, besonders die Meisterateliers und Werkstätten, müssten dafür zur Verfügung stehen. Für einen finanziellen Anteil der Schule musste ein Modus gefunden werden. Größerer Wert sollte auf die Übernahme von Aufträgen durch die Schule gelegt werden, an den[en] Lehrer und Studierende finanziell beteiligt werden.⁷⁰⁴

Der Ausbau und die Ausstattung der Werkstätten, Honorare, Materialien und sonstige Kosten waren bis ins Detail durchkalkuliert.⁷⁰⁵ Hölter, Bontjes van Beek und Neuner hatten ihre Mitarbeit zugesagt. Politische Vertreter der Stadt Mannheim hatten sich für die kostenfreie Überlassung der Räume im Schloss wie auch für einen jährlichen Zuschuss ausgesprochen. Man wartete nur noch auf die Bewilligung der Landesmittel. „Amerikanische Stellen haben sich für den Gedanken einer Mannheimer Werkakademie erfreulich interessiert gezeigt“, äußerte Hermann Heimerich im April 1952 noch zuversichtlich.⁷⁰⁶

⁷⁰² Vgl. „Übersicht über die für die Werkkunsthochschule benötigten Räume im Schloß“, 21. März 1952, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

⁷⁰³ Vgl. handschriftliche Auflistung „Raumbedarf“, ebenda.

⁷⁰⁴ Herbert Hirche: Zur Schulfrage, Notizen, undatiert [April 1951], ebenda.

⁷⁰⁵ Vgl. auch Liste über den Werkzeugbedarf zum Einrichten einer Holzwerkstätte, ebenda.

⁷⁰⁶ Hermann Heimerich: Zur Frage der Errichtung einer Werkakademie für industrielle und handwerkliche Gestaltung in Mannheim, vom 16. April 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

Allerdings hatte die um Mannheim ansässige Industrie noch nicht im erforderlichen Maß signalisiert, die Einrichtung einer Werkakademie zu fördern. In dieser Hinsicht hatte die Ausstellung *Gute Industrieform* nicht die erhoffte Wirkung gezeigt (vgl. Kapitel 5). Im Mai 1952 beratschlagten Hirche, Passarge und Christoph Andritzky als Vertreter der Stadt nochmals mit der Industrie- und Handelskammer, wie die ortsansässige Wirtschaft, für die ihrer Struktur nach die Frage der Industrieformgestaltung kaum eine Rolle spielte, für das Projekt gewonnen werden könnte:

Zwar soll die Werkakademie nicht nur für die Wirtschaft des hiesigen Raumes da sein, da sie nicht nur eine lokale Bedeutung haben soll. Es ist aber doch notwendig, daß wenigstens einige Persönlichkeiten aus der Wirtschaft sich für den Gedanken einsetzen.⁷⁰⁷

Hirche verfasste ein – in Kapitel 4 im Kontext der Ausstellung *Gute Industrieform* bereits zitiertes – weiteres Exposé. Mit dieser Argumentation wollte die Industrie- und Handelskammer nochmals konkret einzelne Industrielle anschreiben.⁷⁰⁸ Generell hatten die Werkkunstschulen die Erfahrung gemacht, dass ihr Erfolg in hohem Maße von der jeweiligen Unterstützung der regionalen Wirtschaft abhing.⁷⁰⁹

Das Hochschulprojekt zog sich schleppend hin. Auch aus Reihen der Dozierenden der bestehenden Handwerksschule und bildender Künstler hatte es von Anfang an Widerstände gegeben.⁷¹⁰ Schon Ende Mai 1951 hatte Hirche in Notizen für einen Brief an Karl Otto die „komische (...) Klatsch- und Intrigenmühle“ beschrieben, in die er da hineingeraten wäre:

⁷⁰⁷ Aktennotiz einer Besprechung bei der Industrie- und Handelskammer mit Prof. Schüle und Vizepräsident Waenecke unter Teilnahme von Dr. Andritzky, Prof. Hirche und Dr. Passarge, 9. Mai 1952, ebenda.

⁷⁰⁸ Vgl. ebenda.

⁷⁰⁹ Vgl. Oestereich 2000a, S. 422.

⁷¹⁰ Einer der Hauptgegner des Hochschulprojekts war Rudi Baerwind, der im Juni 1952 einen Alternativvorschlag einreichte, vgl. Brief Rudi Baerwind an den Oberbürgermeister der Stadt Mannheim, 17. Juni 1952, WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Korrespondenz“.

Ich hätte gern diese Schule in unserem Sinne aufgebaut, es wäre eine gute Tat. Aber die Auffassung einiger einflußreicher [sic!] Personen, man könnte die Schule aus der hier seit Jahren vegetierenden, privaten, freien Akademie entwickeln ohne Veränderung der Personen wird sich wohl gegen meine Aussicht, eine völlig andere Schule aufzubauen, die ich mit Kollegen und dem Leiter der Kunsthalle teile, durchsetzen.⁷¹¹

Letztlich schlug das Projekt vermutlich fehl, weil die Landesmittel nach Ulm flossen: „Ich bin sozusagen an der Ulmer Hochschule gescheitert. Ob ich die Art und Qualität (...) erreicht hätte wie die Ulmer Hochschule, ist eine andere Frage. Aber ich glaube, ich hätte auch eine große Schule gemacht.“⁷¹² Für eine zweite neue Hochschule für Gestaltung in Baden-Württemberg bestand kein Bedarf.⁷¹³ Im Juni schrieb Hermann Heimerich an Jan Bontjes van Beek, Willem Hölter und Hannes Neuner:

Wie sie wissen hatten wir die Hoffnung, im Herbst 1952 in Mannheim den Unterrichtsbetrieb an der geplanten Werkakademie für industrielle und handwerkliche Gestaltung aufnehmen zu können und sie als Lehrkraft zu gewinnen. Leider muss ich ihnen mitteilen, daß dieser Plan wegen des erheblichen Kostenaufwands zumindest in diesem Jahr nicht mehr verwirklicht werden kann.⁷¹⁴

⁷¹¹ Herbert Hirche an Karl Otto, 28. Mai 1951, HUB/UA, Nachlass Herbert Hirche, Blätter 12 und 13.

⁷¹² Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁷¹³ Zum Zeitpunkt des Beginns der Mannheimer Planungen gab es in Baden Württemberg mit Stuttgart und Karlsruhe lediglich zwei große Kunstakademien von Bedeutung, die aber in erster Linie eine Ausbildung in den freien Künsten anboten. Vgl. [Walter Passarge]: Plan für eine Werkhochschule Mannheim für industrielle und handwerkliche Gestaltung [Eingabe bei der Stadt Mannheim], undatiert, WBA-MDD, Nachlass Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“. Auf der Rückseite des Dokuments weisen handschriftliche Notizen Hircches darauf hin, dass eine Unterstützung von amerikanischer Seite mit Blick auf die Ulmer Planungen bereits fraglich war. Mit einem Zeitungsausschnitt aus der NZ [Neue Zeitung] vom 18. Juli 1951 bewahrte Hirche die Nachricht von der Gründung der „Hochschule für Gestaltung“ und die Zusage des McCloy-Fonds für ihre Verwirklichung. Vgl. ebenda.

⁷¹⁴ Brief Hermann Heimerich an Herbert Hirche, 26. Juni 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1951/52, Mappe „Mannheim Werkkunstschule“.

Seit Januar 1952 war Herbert Hirche bereits im Gespräch für einen Lehrstuhl an der Stuttgarter *Akademie der Bildenden Künste*.

6. 4. An der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (ab 1952):

Hirches Initiativen für das Fach „Industriedesign“

Walter Knoll und Adolf Schneck hatten Hirche auf die neu zu besetzende Stelle des künstlerischen Lehrers für Möbelbau an der *Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart* aufmerksam gemacht.⁷¹⁵ Am 13. Januar – noch vor Eröffnung der Ausstellung *Gute Industrieform* – sandte Hirche ein Bewerbungsschreiben an das Stuttgarter Rektorat. Als Referenzen nannte er Wilhelm Wagenfeld, Egon Eiermann, Rudolf Schnellbach, Heinrich Löffelhardt und Hans Scharoun. Hirche schlug eine „Aussprache“ vor, „die das Gemeinsame in der kulturellen Auffassung klärt und bei der ich gern meine Einstellung zu den Aufgaben heutiger Formgebung vortragen möchte.“⁷¹⁶

Die Frage der Besetzung wurde aufgrund der Erkrankung des Fachbereichsleiters Innenarchitektur Karl Wiehl zunächst verschoben.⁷¹⁷ Durch den unerwarteten Tod Wiehls im Februar veränderte sich die Situation. Es waren nun zwei Stellen zu besetzen und auch die Mannheimer Hochschulplanungen wurden im Frühjahr 1952 mit der Ausstellung *Gute Industrieform* noch einmal intensiviert. Daher übernahm Hirche zunächst vertretungsweise für jeweils drei Tage die Woche in Stuttgart eine Innenarchitekturklasse bis er im Sommer sein Arbeitsverhältnis in Mannheim endgültig löste.

⁷¹⁵ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996. Vgl. auch Herbert Hirche im Gespräch mit Arno Votteler, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁷¹⁶ Herbert Hirche an das Rektorat der Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 13. Januar 1951, ebenda, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 10, Mappe Korrespondenz Akademie Stuttgart.

⁷¹⁷ Karl Wiehl war Nachfolger Adolf Schnecks auf dem Lehrstuhl für Innenarchitektur und Möbelbau, vgl. Wobus 2011, S. 286.

Die vakante Stelle für Möbelbau wurde Herta-Maria Witzemann übertragen.⁷¹⁸ Witzemann, ausgebildet an der Wiener Kunstgewerbeschule und an der Münchener Akademie für angewandte Kunst, vertrat eine, wie sich auch im Laufe der langjährigen Zusammenarbeit zeigen sollte, mit Hirches Auffassungen schwer zu vereinende Gestaltungsrichtung. Eine Konstellation, mit der Hirche von Anfang an nicht glücklich war. Für ein Schreiben an den damaligen Akademie-Direktor Hermann Brachert machte er noch Ende März 1952 Notizen:

Nun bin ich von der Entscheidung des Senats zur Gesamtlage überrascht. Ich hatte mich ja nicht für Innenarchitektur, sondern für Möbelbau beworben. In diesem Zusammenhange habe ich versucht, einige Gesichtspunkte zu meiner Lehrtätigkeit zu äußern. Aber so wie ich zum Möbelbau eine bestimmte Grundeinstellung, nämlich vom Raum auszugehen, habe, so habe ich diese auch für das Gebiet der Innenraumgestaltung, der Innenarchitektur. Wir haben diese Frage gar nicht besprochen. Und ich halte es für notwendig, in dieser Frage erst Klarheit durch eine Aussprache zu schaffen, bevor ich überhaupt eine Zusage machen kann. Auch bedaure ich, dass der Senat sofort die Besetzung beider Lehrstellen vorgenommen hat, ohne die vorgesehenen Kräfte aufeinander abzustimmen.⁷¹⁹

Es folgten intensive inhaltliche Verhandlungen, in denen Hirche seine Vorstellungen von einer ganzheitlichen Lehre darlegte, nach der er Bau, Innenraum und Einrichtung als Gestaltungseinheit auffasste.⁷²⁰ Letzten Endes sollte Hirches Lehrgebiet an der Akademie neben Innenraumgestaltung auch die Einführung in den Hochbau sowie in die industrielle Formgebung einschließen.⁷²¹

⁷¹⁸ Vgl. Protokoll der Senatssitzung am 25. Februar 1952, A-SABK, Senatsprotokolle der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

⁷¹⁹ Herbert Hirche an Hermann Brachert, undatiert [Ende März 1952], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 10, Mappe Korrespondenz Akademie Stuttgart.

⁷²⁰ Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996 und Herbert Hirche im Gespräch mit Arno Votteler, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁷²¹ Vgl. Dienstvertrag, zwischen dem Kulturministerium Baden-Württemberg und Herbert Hirche, A-SABK, Personalakte Herbert Hirche.

Das Thema Industriedesign war innerhalb der Stuttgarter Ausbildungsstätten virulent. Die Architekturabteilung der *Technischen Hochschule (TH)* beantragte beim Kultusministerium die Einrichtung eines *Instituts für Industrielle Formgebung* und schlug als dessen Leiter Wilhelm Wagenfeld vor, der mit seinen Bemühungen um ein An-Institut am Landesgewerbeamt gescheitert war.⁷²² Dies veranlasste Hermann Brachert im September 1952 zu einer Stellungnahme seitens der Akademie:

Die frühere Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart und in Fortsetzung die heutige Akademie der bildenden Künste haben sich von jeher mit Fragen der industriellen Formgebung befaßt [sic!]. (...) Beim Neuaufbau der Akademie nach 1945 konnte zunächst wegen der weitgehenden Zerstörungen der Werkstätten und der Überlastung der Lehrkräfte diese Aufgabe nicht wie früher wahrgenommen werden. Doch wurden bereits 1946 im Senat der Akademie vorbereitende Besprechungen darüber geführt, unter welchen Voraussetzungen und in welchem Umfang die Ausbildung von Entwerfern für gute Industrieerzeugnisse wieder betrieben werden könnte. Es kann (...) nicht Aufgabe der Architekturabteilung der *TH* sein, sich durch Neueinrichtung eines Instituts für industrielle Formgebung zur Werkkunstschule zu entwickeln.⁷²³

Die Berufung Herbert Hirches und Herta-Maria Witzemanns an die Akademie wären gerade deshalb erfolgt, so schrieb er, weil „beide Lehrkräfte Interesse und Erfahrungen auf dem Gebiete der industriellen Formgebung haben und auch bei ihrer Lehrtätigkeit dieser Aufgabe besondere Aufmerksamkeit widmen wollen.“⁷²⁴

⁷²² Vgl. Rektor der Akademie an das Kultusministerium Stuttgart [sic], 11. September 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 10, Mappe „Diskussion über die Einrichtung eines Instituts ‚Industrielle Formgebung‘ an der Akademie“.

⁷²³ Ebenda. Offenbar hatte es im Vorfeld diverse Verhandlungen mit der *TH* und dem Landesgewerbeamt gegeben, innerhalb derer auch mögliche Kooperationsvarianten in Betracht gezogen waren, wie etwa, eine Ausbildung an der Akademie mit einem Ausbildungsprogramm für Großmaschinenbau an der *TH* zu ergänzen. Anstoß nahm Brachert weiterhin sowohl an der Wahl Wilhelm Wagenfelds als auch am Plan der *TH*, das Institut über Aufträge aus der Industrie zu finanzieren, vgl. ebenda.

⁷²⁴ Ebenda.

Im Juni hatte Brachert schon einen „Diskussionsvorschlag für die Einrichtung eines Studios für ‚industrielle Formgebung‘ sowie für eine umfassende Vorbildung der Studierenden aller Fachrichtungen in der Abteilung für allgemeine künstlerische Ausbildung“ zur Vorlage beim Senat der Akademie verfasst, der auf Vorgesprächen mit „den Herren Brudi, Gollwitzer, Heim, Hirche, Walter, Warnecke und Frl. Witzemann“ basierte.⁷²⁵ Die Genannten waren sich laut Brachert einig, dass eine eigene Klasse für die Ausbildung von „Industrieformern“ abzulehnen wäre. Die Überlegungen gingen erstens dahin, ein Seminar oder Studio einzurichten, in dem sich Studierende nach abgeschlossener Ausbildung mit dem Entwerfen und Entwickeln auch von serienmäßig herzustellenden Gegenständen befassen sollten. Zweitens war eine Art *Studium Generale* im Gespräch, das in alle Bereiche künstlerischer Tätigkeit sowie auch in die Handhabung verschiedener Werkstoffe einführen müsste. Werkstatt-Besuche sollten diese Grundausbildung ergänzen.⁷²⁶ Die Dozierenden waren aufgerufen, auf der kommenden Senatssitzung ihre Gedanken zum Thema darzulegen.

Herbert Hirche hatte auf der Senatssitzung am 11. Juni unter dem Tagesordnungspunkt „Studio für industrielle Formgebung“ bereits den Vorschlag unterbreitet, eine Metallwerkstatt einzurichten, in der „unabhängig von der Industrieform, beispielsweise ein gelernter Schreiner einen regulären Lehrgang in der Metallbearbeitung machen kann.“⁷²⁷ Im November trug er ein Plädoyer für zukünftige Ausbildungsschwerpunkte an der Akademie vor, das weit über die von Brachert angekündigten Überlegungen hinausging. Hirche forderte ein neues Leitbild für die gesamte Akademie.⁷²⁸

⁷²⁵ Hermann Brachert: Diskussionsvorschlag für die Einrichtung eines Studios für „industrielle Formgebung“ sowie für eine umfassende Vorbildung der Studierenden aller Fachrichtungen in der Abteilung für allgemeine künstlerische Ausbildung, 6. Juni 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 10, Mappe „Diskussion über die Einrichtung eines Instituts ‚Industrielle Formgebung‘ an der Akademie“.

⁷²⁶ Vgl. ebenda.

⁷²⁷ Protokoll der Senatssitzung am 11. Juni 1952, A-SABK, Senatsprotokolle der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

⁷²⁸ Vgl. Herbert Hirche: Gedanken zur industriellen Formgebung, 29. November 1952, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 10, Mappe „Diskussion über die Einrichtung eines Instituts ‚Industrielle Formgebung‘ an der Akademie“.

In seiner Argumentation schloss er teilweise direkt an die Mannheimer Exposés an. Wörtlich übernommene Passagen griffen das in Darmstadt – und auch im Kontext der Ausstellung *Schönheit der Technik*, die er zeitgleich vorbereitete – diskutierte Thema „Mensch und Technik“ auf. Hirche wies zudem auf den neuen *Arbeitskreis für Formgebung im Bund der Industrie* sowie den wenige Wochen zuvor konstituierten *Rat für Formgebung* hin. Er nannte die Bedeutung und lange Tradition Württembergs im Bereich der Industrie von Gebrauchsgütern und kam zu dem Schluss: „Eine Schule, ein Institut dieser Art gehört einfach in diesen Raum.“ Es ginge dabei nicht um industrielles Kunstgewerbe, „um Schmuckkästchen, Leuchter und dergl., sondern um die täglichen Dinge um uns herum, um die Gestaltung der Umwelt, sei es im Haus oder bei der Arbeit, vom Gebrauchsgegenstand bis zur Maschine“.⁷²⁹

Mehrfach hob Hirche die Bedeutung der Formgestaltung für den wirtschaftlichen Erfolg der ansässigen Industrien hervor. Letztlich ging es ihm aber um mehr. Hirche sprach ganz in der Diktion der aktuellen Werkbunddiskurse von einer „kulturelle[n], humane[n] Aufgabe“, einer „Mission“, einer „großen Aufgabe von Mensch zu Mensch“: „Edelste Aufgabe einer Schule und einer Kunstschule im Besonderen muß es sein, den Menschen der Zeit jeweils in den Mittelpunkt aller Betrachtungen und Arbeit zu stellen in seiner Gefährdung und Bedürftigkeit.“⁷³⁰

Seines Erachtens war es nicht damit getan, eine Klasse einzurichten, vielmehr müsse es eine Angelegenheit der ganzen Schule werden, betreffe sämtliche angewandten Gebiete und auch die freie Kunst:

Die Verwirklichung und die Pädagogik ist in erster Linie eine Frage des Geistes (...) Notwendig erscheint mir dafür eine Veränderung der Struktur unserer Schule. Wir müssten trotz oder gerade bei aller Individualität zu einer gemeinsamen Haltung künstlerischen Wollens kommen. Wir müssten uns einig sein, einem gemeinsamen Gedanken zu dienen: modern zu sein. Alle Dinge, Modelle,

⁷²⁹ Ebenda.

⁷³⁰ Ebenda.

Entwürfe u.s.w., die als Ergebnis unserer Arbeit das Haus verlassen, müßten [sic!] dieser gemeinsamen Haltung entspringen, dieses moderne Gesicht haben und von uns allen vertreten werden.⁷³¹

Für die konkrete Umsetzung dieser Vision schlug er, auch wenn er seine eigene Ausbildungsstätte nicht wie in Mannheim explizit ins Feld führte, den Bauhaus-Unterricht als Modell vor:

1. eine sämtliche Gestaltungsgebiete durchdringende Grundlehre für alle Studierenden
2. Unterricht und Modellentwicklung in den Werkstätten
3. direkte Zusammenarbeit mit den Firmen
4. Praxis in den Industriebetrieben
5. Vertrautwerden mit den verschiedenen Materialien und Techniken
6. technisches und betriebliches Denken
7. die lebendige Vermittlung des Wissens und Überschauens der Menschlichen [sic!] und geistigen Probleme unserer Zeit (modernes Weltbild)
8. Weitgehende Einbeziehung der übrigen geistigen und kulturellen Disziplinen.⁷³²

Dergleichen große Pläne konnte Hirche an der Akademie allerdings nur ansatzweise durchsetzen. Zunächst fehlten vor allem Mittel und Räume. Die Senatsprotokolle der folgenden Jahre dokumentieren Hirches intensive Bemühungen um bessere räumliche Bedingungen für die Abteilung Möbelbau und Innenarchitektur und um finanzielle Mittel für zusätzlichen Unterricht in Schrift, technischem Zeichnen, Natur- und Aktzeichnen.

Wiederholt betonte er sein Anliegen, dass auch die Studierenden der Innenarchitektur die allgemeine Grundklasse durchlaufen sollten, und er drückte die Erwartung aus, in dieser Grundklasse werde nach dem Vorbild des Bauhauses eine Grundlehre für alle Abteilungen durchgeführt.⁷³³ In einem Gespräch mit

⁷³¹ Ebenda.

⁷³² Ebenda.

⁷³³ Vgl. A-SABK, Senatsprotokolle der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Arno Votteler, Gründungsmitglied des *VDID* und ab 1976 Hochschullehrer an der Stuttgarter Akademie, äußerte Hirche sich rückblickend:

Die Grundelemente der Gestaltung sind doch für alle gleich. Ob freie oder sogenannte angewandte Kunst.

1. Das Material ist gleichbedeutend für alle.
2. Es bildet sich für alle Studenten eine Gemeinsamkeit.⁷³⁴

Wichtig waren Hirche vielfältiger geistiger Austausch, immer wieder seine eigene persönliche Verbindung zu den Studierenden – gepflegt durch Exkursionen, Feste, Tischgespräche – wie auch der Kontakt der Studierenden verschiedener Fachrichtungen untereinander.⁷³⁵

Hermann Brachert hatte Hirche von Beginn an signalisiert, für diese Ideen aufgeschlossen zu sein. Unterstützung erfuhr Hirche von Willi Baumeister, von Hans Warnecke, dem Leiter der Abteilung Metall und Werkbundmitglied sowie im Bereich Bildhauerei auch von Otto Baum. Auch Hannes Neuner kam 1953 an die Stuttgarter Akademie.⁷³⁶ Andere Kollegen wiederum waren für Hircches Visionen nicht zu gewinnen.⁷³⁷

Ich habe das leider nicht für alle durchgesetzt: Textil oder auch Bildende Kunst, die haben da nicht mitgemacht. Die sagten, (...) wir machen unsere eigene Lehre, was immer man darunter zu verstehen hatte. Ich habe das nur erreicht für die Kunsterzieher und für unseren Bereich. (...) Es war eben der Gedanke, diese Akademie zu öffnen (...) aber so eine fest gefahrene Akademie zu ändern ist etwas anderes, als eine neue Schule zu gründen.⁷³⁸

⁷³⁴ Herbert Hirche im Gespräch mit Arno Votteler 1993, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Typoskript, Konvolut Dokumente 1990 bis 1999 Verschiedenes.

⁷³⁵ Vgl. Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁷³⁶ Sicher war für die Berufung Hannes Neuners v.a. Willi Baumeister verantwortlich, vermutlich spielte aber auch Herbert Hirche dabei eine Rolle.

⁷³⁷ Vgl. ebenda.

⁷³⁸ Ebenda.

Neben der Grundlehre war Hirches Hauptanliegen wieder der Ausbau der Werkstätten. Die zentrale Figur war hier der Kunstschmied und Drechsler David Häussler. Mit ihm richtete Hirche im Laufe der ersten Jahre eine Metall- und eine Kunststoffwerkstatt ein.⁷³⁹ In den *Akademie-Werkstätten* entwickelte Hirche gemeinsam mit Häussler auch zahlreiche seiner eigenen Möbel, sowohl für die Neuausstattung der Akademieräume als auch für andere Kontexte (vgl. Kapitel 7 und 8). Einnahmen aus den Werkstätten konnten zur Anschaffung neuer Geräte und Maschinen verwendet werden.⁷⁴⁰ Die enge praktische Zusammenarbeit mit Häussler erklärt, weshalb wenige Zeichnungen dieser Möbelentwürfe erhalten sind. Sie gab Hirche die Möglichkeit, auf die sonst üblichen Werkzeichnungen im Maßstab 1:1 zu verzichten:

Mein Verfahren war folgendes: Für eine Idee oder einen Auftrag baute ich nach ersten Skizzen ein Modell im Maßstab 1:10 oder 1:20, das ich mit meinem Meister Häussler hinsichtlich der Durchführbarkeit besprach. Dann hing ich mir einen großen Bogen Packpapier an die Wand und zeichnete das Wesentliche im Maßstab 1:1 auf. Diese Zeichnung gab ich in die Werkstatt und David Häussler baute danach ein erstes Modell. Dieses Modell wurde von mir in der Werkstatt korrigiert bis es meiner Vorstellung und den konstruktiven Möglichkeiten entsprach. In sehr vielen Fällen haben wir danach auch Kleinserien in den Akademiewerkstätten gebaut. Bei Firmenaufträgen war dieses Modell die Grundlage für einen Prototypen.⁷⁴¹

Alle Studierenden der Innenarchitektur- und Möbelbauklasse sowie die wenigen Designstudenten Herbert Hirches fertigten während des Studiums Möbel oder andere Designobjekte in den Werkstätten. Auch zu den architektonischen Abschlussarbeiten mussten alle einen Entwurf im Maßstab 1:1 abliefern.⁷⁴² Es war ein zentraler Bestandteil von Hirches Lehrauffassung, dass die Studierenden, die in den Werkstätten an eigenen Modellen arbeiteten, auch an den Arbeiten ihres

⁷³⁹ Mitteilung Herbert Hirche am 24. März 2001 und Herbert Hirche im Gespräch mit Arno Votteler, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁷⁴⁰ Vgl. ebenda.

⁷⁴¹ Ebenda.

⁷⁴² Ebenda.

Lehrers und seiner spezifischen Entwurfspraxis in der Werkstatt lernten. Einer seiner ersten Schüler und späterer Assistent Hans Ell erinnerte sich:

es ist dir gelungen, diesen werkstattbereich so zu erweitern, daß er zu einer vorbildlichen praxisbezogenen einrichtung für design- und innenarchitektur-ausbildung wurde. jedes material, holz, metall, kunststoff, konnte hier bearbeitet werden. (...) was wir studenten hier an praxis-schulung erfuhren, ist für uns alle heute noch unersetzbar.⁷⁴³

Viele Aspekte der über zwanzigjährigen Lehre Hirches sowie seine Rolle als Rektor der Akademie in den studentenbewegten Jahren 1969/70 können im Rahmen der Dissertation nicht untersucht werden. Der ganzheitliche Ansatz des Bauhauses, die Betonung der Werkstattarbeit und auch das Vorbild Mies van der Rohes war in seiner Lehre stets präsent, sogar ganz konkret: Hirche wählte sein Atelier im Akademieneubau auf dem Weißenhofgelände bewusst mit Blick auf Mies' Mietshausblock aus dem Jahr 1927, der auch seinen Studierenden als Maßstab gelten sollte:

Schaut euch mal an, was für eine Proportion so ein Fenster hat, (...) ohne dass da irgend etwas dran ist sonst. (...) Das ist ja auch das Problem gewesen letztlich mit diesen Nachkriegsbauten, die alle dem Bauhaus zur Last gelegt wurden. In Wirklichkeit haben sich diese Architekten überhaupt nicht bemüht, (...) um die Gestaltung, um die Proportion.⁷⁴⁴

Auch wenn Herbert Hirche zu seiner Lehrauffassung vergleichsweise wenig schriftlich niederlegte, so zeigt das überlieferte Dokumentenmaterial doch im Sinne der Fragestellung der Dissertation immerhin hinreichend, wie stark Hirches Prägung durch seine eigene Ausbildung am Bauhaus war, sowie gleichermaßen durch die Diskussionen über die Gestalter-Ausbildung innerhalb der Berliner Werkbundgruppe, deren Maximen er an drei Hochschul(projekt)en versuchte, in der Praxis umzusetzen. An Hirches Werdegang als Hochschullehrer werden

⁷⁴³ Hans Ell: dank an herbert hirche, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁷⁴⁴ Mitteilung Herbert Hirche am 20. Februar 1996.

gleichzeitig die politischen Verwerfungen zu Beginn der 1950er Jahre sichtbar, in denen sich die offizielle Architektur- und Designpolitik in BRD und DDR diametral entgegengesetzt entwickelte. Hirche war kein Redner, kein Theoretiker, dennoch, so beschreibt Hans Ell,

hatten [alle] von anfang an das gefühl, einem wirklichen lehrer gegenüber zu stehen. du hast es mit ungewöhnlichen mitteln erreicht. erst viel später habe ich begriffen, daß es im grunde genommen eine sokratische methode war. deine gabe ist, ein thema zu umschreiben, einem alle probleme sichtbar zu machen, ohne eine lösung vorzuschlagen, die den lernenden in abhängigkeit vom lehrenden bringt. du hast mehr gefragt als gesagt, du hast das wesentliche unserer ideen erkannt und uns vorsichtig darauf aufmerksam gemacht. du hast vermieden uns durch worte zu beeinflussen, und du hast uns mit der dir eigenen zurückhaltung und bescheidenheit zu zeigen versucht, daß die gründliche bearbeitung wesentlicher dinge wichtiger ist als der ständige fluß neuer einfälle.⁷⁴⁵

Auch durch die Breite seiner eigenen beruflichen Tätigkeitsfelder war Hirche ein einflussreicher Lehrer und ein der jüngeren Generation zugewandter Mentor, was sich nicht zuletzt auch an seiner Haltung im Vorfeld der Gründung des *VDID* zeigte. Hirche ermutigte die jungen Designer bei ihrem Plan, einen Verein für den neuen Berufsstand zu gründen und erwies sich hier als Integrationsfigur gegen die Widerstände aus den Reihen älterer Werkbundmitglieder. Sie wählten daraufhin Hirche und nicht Wilhelm Wagenfeld als Gründungsmitglied und Präsidenten.⁷⁴⁶ In dieser Funktion bestimmte Hirche wesentlich die Entwicklung des sich in (West-)Deutschland erst profilierenden Berufsbildes. In seinem Vorwort zur Wanderausstellung des *VDID* schrieb er im Jahr 1964:

⁷⁴⁵ Vgl. Hans Ell: dank an herbert hirche, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁷⁴⁶ Vgl. Peter Raacke in: Petruschat 2004, S. 10: „Wagenfeld war für uns der Großmeister, aber wir haben nicht ihn als Gründungsmitglied für den *VDID* genommen und er hätte auch nicht angenommen, weil da der Konflikt der Generationen war. Wir waren die Jungen, die Rebellen. Ach, der war so ein bißchen verbiestert. Wir haben dann Hirche genommen, ein Bauhäusler wie Wagenfeld, aber ein freundlicher, verbindlicher Mann.“

Der Industrie-Designer ist ein junger, ungewöhnlicher Beruf. Er verlangt viel Wissen und schöpferische Kraft, eine soziale und kulturelle Gesinnung, Verantwortung, eine echte Menschlichkeit und Sauberkeit im Denken, ein Bekenntnis zur Zeit und Gegenwart, Bereitschaft zur Teamarbeit. Es geht um eine hohe ethische Berufsauffassung. Hier möchte ich das Wort unseres Freundes Robert Gutmann erwähnen: ‚Im Gesamtorganismus der Industrie verkörpert der Designer das Gewissen.‘⁷⁴⁷

Diese Haltung bestimmte auch Hirches Akademie-Unterricht. Erinnerungen seines früheren Schülers, Mitarbeiters und späteren Büro-Partners Karl-Georg Bitterberg bringen dies auf den Punkt:

proportion, formwille, sensibilität, ernsthaftigkeit, manchmal die eines moralisten. solide, feste pfade mit sichtkontakt zum bauhaus werden beschritten. berufsethik; gestaltung als sozialer beitrag in der gesellschaft (...) herbert hirches pädagogische qualität ist seine kritikfähigkeit und die des gesamtheitlichen vorbilds. ist die wertschöpfung aus seiner handwerklichen herkunft, seiner und seines ateliers praktischer arbeit, aus seinem beruflichen werdegang.⁷⁴⁸

Noch einmal sei aus dem Gespräch zwischen Arno Votteler und Herbert Hirche zitiert:

Votteler:

Welche Erwartungen hast Du in Deinen Nachfolger gesetzt? Was ist der Grund, daß Du bis heute so großes Interesse am Geschehen an der Kunstakademie behalten hast – und ganz verhalten auch Stellung beziehst?

Hirche:

Meine Erwartungen waren natürlich die, daß die Dinge verarbeitet werden, die von mir gegeben worden waren und ich erwartete so etwas wie eine ‚geistige Treue‘. Ich will es so zusammenfassen:

⁷⁴⁷ VDID 1964, o. S.

⁷⁴⁸ Vgl. Karl-Georg Bitterberg: herbert hirche als lehrer, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

Denken heißt Demut, in bezug [sic!] zum Material

- denken [sic!] – geistige Ebene, Ganzheitsdenken, offen sein
- dienen – in bezug [sic!] zur moralischen Ebene.

In Bezug auf die Weitergabe finde ich, daß Du und andere den Studenten zu viel Freiheit gelassen haben. Zu formalistisches Arbeiten. Ich vermisse das Eingehen auf die wesentlichen Dinge.⁷⁴⁹

⁷⁴⁹ Herbert Hirche im Gespräch mit Arno Votteler 1993, WBA-MDD, Typoskript, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1990 bis 1999 Verschiedenes. Dieser Teil des Gespräches wurde nicht in Hirche/Godel 1993 aufgenommen.

Kapitel 7: Möbel- und Produktdesign am Beispiel der Arbeiten für die Firmen *Christian Holzäpfel KG* und *Max Braun AG*

7.1. (West)deutsche Möbelproduktion im Spiegel der Werkbund-Presse

Die in Kapitel 5 beschriebenen Werkbundausstellungen waren für den Stand der Möbelproduktion im Nachkriegsdeutschland nicht repräsentativ. Das Angebot, das bald die Möbelgeschäfte füllte und wie in Leipzig auch auf westdeutschen Ausstellungen und Messen feilgeboten wurde, sah anders aus. Es zeigte sich, dass es keineswegs so leicht war wie erhofft, die Industrie von der Absetzbarkeit moderner Möbel zu überzeugen. Die Ausstellungen, Musterwohnungen und vor allem die Arbeit der Wohnberatungsstellen des Werkbundes stießen auf teilweise sogar massiven Widerstand bei Fachverbänden und lokalen Händlern.⁷⁵⁰

Die Käufer fragten, so das Argument der Industrie, nach vertrauten Modellen. Die Jahre des Mangels hatten nicht etwa – wie kurz nach Kriegsende auch von Herbert Hirche prognostiziert – den Wunsch nach Einfachheit geweckt; im Gegenteil. *Der Spiegel* konstatierte im September 1951:

Die Innenarchitekten klagen: Die Möbel hätten einen neuen zeitgemäßen Stil bekommen, aber niemand wolle sie sehen. Die Architekten beschwerten sich über die Fabrikanten, weil sie ihre Entwürfe nicht annähmen. Die Fabrikanten verweisen auf die Bestellscheine der Händler. Die Händler berufen sich auf die Wünsche ihrer Kunden: Die Käufer wollen den falschen Prunk.⁷⁵¹

Auch Umfragen des *Allensbacher Instituts für Demoskopie* sollten es bestätigen: Die repräsentative „komplette Garnitur“ war nach wie vor der Deutschen liebste Einrichtung.⁷⁵² Die meisten Fabrikanten knüpften mit ihrer Produktion nach 1945 da an, wo sie vor dem Krieg aufgehört hatten. Auf Ausstellungen und Messen war um 1950 wieder eben das zu sehen, was dem Werkbund schon immer ein Dorn im

⁷⁵⁰ Vgl. Mayer-Waldeck 1957, S. 5.

⁷⁵¹ *Der Spiegel* 1951, S. 32.

⁷⁵² Vgl. Andritzky 2004, S. 640, Albrecht 2008b, S. 122, dieselbe 2008a, S. 118.

Auge gewesen war: wuchtiges Mobiliar, das vergangene Stilformen nachahmte. Diese Möbelgarnituren waren zu groß für die Wohnungen der Neubaublocks, in denen ein Großteil der Deutschen sich nun einrichtete. Und sie waren teuer. Die Werkbund-nahe Presse spiegelte den Stand der Dinge. Im Frühjahr 1952 schrieb Jupp Ernst in *Baukunst und Werkform*:

Das traurigste Gegenbeispiel ist nach wie vor die Wohnung. Geschieht hier etwas, um den Zwang, auf engem Raum sich zu bescheiden, nur einigermaßen erträglich zu machen? Die Industrie scheint blind. Jahraus, jahrein stellt sie vorwiegend Repräsentationsmöbel her, die die Enge zum Gefängnis machen. Sie belädt wie eh und je sinn- und zwecklose Formen mit Surrogaten kunsthandwerklicher, gepresster oder auf Schnitzmaschinen hergestellter Ornamente, um uns eine Illusion von Kultur zu ‚vermitteln‘. Noch immer gibt sich Linoleum als Perserteppich, Kunstleder als Saffian, und es wäre ein Wunder, wenn Kunstharz nicht als Marmor aufträte. (...) Ist es nicht merkwürdig, daß gerade in reichen Ländern, wie in Amerika, in Schweden und in der Schweiz an dem Problem der kleinen Wohnung, des Mehrzweckmöbels und des Zusammensetzmöbels eifrig gearbeitet wird? Offensichtlich besteht ein Weltbedürfnis nach der kleinen, praktischen, vielseitig verwendbaren Wohnung. Unsere Möbelindustriellen aber entschuldigen die Herstellung von Repräsentationsmöbeln zum Teil mit der Exportnotwendigkeit.⁷⁵³

Die Kritik des Werkbundes ging auch hier über formale Urteile sowie praktische und ökonomische Erwägungen hinaus. Stil- und Materialimitationen galten den Werkbündlern von jeher nicht nur als geschmacklich, sondern auch als moralisch verwerflich und wurden mit Abscheu, Hohn und bisweilen auch kriminologischem Vokabular belegt.⁷⁵⁴ So argumentierte Georg Leowald in derselben *Baukunst und Werkform*-Ausgabe, ein „gut geformter, sinngemäß durchgestalteter Gebrauchsgegenstand“ wäre auch in echter Weise sozial, der

⁷⁵³ Ernst 1952, S. 13-14.

⁷⁵⁴ Ein früher Höhepunkt dieser Argumentation war Gustav Pazaureks Abteilung „Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe“, die im Jahr 1909 im Königlich Württembergischen Landesgewerbemuseum in Stuttgart eröffnete und Pazaureks Publikationen zum Thema. Vgl. Volkens 2008, S. 77-87.

auf Balatum gedruckte Perser und der ondulierte Küchenschrank mit Birkenmaser und Pressstoffgriffen, die aussehen wie Achat, sind asoziale Gebrauchsgüter. Die unternehmerischen Spekulationen mit diesem Talmi gerade auf die Bürger mit kleinem Einkommen kann sehr gut als Betrug empfunden werden.⁷⁵⁵

Hans Schmitt-Rosts Kommentare in *Werk und Zeit* zeichneten vergleichbar drastische Bilder: als „Stil und Pudding“ bezeichnete er die ausgestellte Ware. Er schrieb von „Schüttelfrost mit Buttercrem“, von „elende[n] Dinge[n] aus vergewaltigtem Material“, einer „Flut von Ungeschmack“, ja gar von „reine[r] Melancholie im Objekt“.⁷⁵⁶

Zu den alten Werkbundfeindbildern der Stil- und Werkstoffimitationen gesellten sich – die Vielfalt des Angebots stieg proportional zum ökonomischen Aufschwung des Landes – heitere Wohnaccessoires wie Nierentische, Tütenlampen und andere farbenfrohe, asymmetrische und organisch geformte Dinge. Sie waren in den Augen der Werkbundakteure Beispiele für ein an der populären amerikanischen Wohnkultur orientiertes modisches Styling im Dienst einer Absatzsteigerung, das es nach den Qualitätsmaßgaben der *guten Form* ebenfalls zu bekämpfen galt.⁷⁵⁷

Erst um das Jahr 1955 schien sich eine Trendwende in der Produktion abzuzeichnen. *Baukunst und Werkform* berichtete:

Wer – wie der Verfasser – mit dem Begriff der Kölner Möbelmesse lange Jahre hindurch nur das traurige Restaurationswollen fader Bürgerlichkeit in der ersten Nachkriegszeit verbinden konnte und daher dieses Unternehmen einige Zeit mied, kann 1956 – über einen billigen Wirtschaftswunder-Optimismus hinaus – die Anzeichen einer gestalterischen und qualitativen Entwicklung nicht übersehen. Dr. Kühn, Vorsitzender der Fachabteilung Möbel im Hauptverband der deutschen Möbelindustrie, wagte öffentlich zu sagen, dass der moderne Mensch nicht mehr

⁷⁵⁵ Leowald 1952a, S. 23.

⁷⁵⁶ Schmitt-Rost 1952, o. S.

⁷⁵⁷ Vgl. Möbelmesse Köln 1954, o. S. Vgl. auch Albrecht 2008b, S. 118 und dieselbe 2014b, S. 36.

die barocke Garnitur zur Hebung seines Selbstbewusstseins brauche; er gründe sein Selbstbewusstsein auf sein persönliches Können und Wollen, auf seine Berufstätigkeit und auf einen erweiterten und vertieften Blick in die Umwelt. Solche Worte wäre vor sieben Jahren anlässlich [sic!] dieser Messe noch undenkbar gewesen.⁷⁵⁸

Auch Wend Fischer schrieb in seiner *Werk und Zeit*-Kritik unter dem Titel „Erfolg und Gefahr. Zur Kölner Möbelmesse 1956“, die Messe vor zwei Jahren habe gezeigt, dass neue Ideen und neue Formen das Gesamtbild der deutschen Möbelproduktion mitzubestimmen begannen:

Was vorher als extravagante Ausnahme belächelt und verspottet worden war, erwies sich hier als eine zu respektierende, ja vielleicht gar zu verkaufende Realität (...) Mit dem Durchbruch in die Breite ist das Niveau der Spitzenleistungen nicht abgesunken, sondern angestiegen. Die zehn, zwölf Pionierfirmen, die in den vergangenen Jahren das Risiko des Neuen und den Spott nicht scheuten, zeigen neue Modelle, in denen sie, mit Verbesserungen und Variationen, ihre bisherige Linie konsequent fortsetzen.⁷⁵⁹

Fischer bezog sich mit diesen Worten auf die Messestände einiger Produzenten, die sich als „Württembergische Gruppe“ zusammengeschlossen hatten. In Baden-Württemberg machte Fischer das Zentrum der modernen Möbelproduktion aus.⁷⁶⁰

Die Produkte der von Fischer favorisierten Firmen zeichneten sich seiner Beschreibung nach durch folgende Eigenschaften aus: funktionsgerechte Gestaltung ohne technizistische Starrheit, strenge und zugleich geschmeidige Führung von Form und Linie, hohe Stabilität bei geringem Materialaufwand, zweckmäßige und sinnvolle Kombination verschiedener Materialien wie Holz, Metall, Glas, Kunststoff, eine straffe Eleganz im Zusammenwirken von Leichtigkeit und Festigkeit, eine auf das menschliche Maß bezogene

⁷⁵⁸ Koellmann 1956, S. 444.

⁷⁵⁹ Fischer 1956, S. 4.

⁷⁶⁰ Vgl. ebenda.

Proportionierung, echten Komfort ohne Schwulst, eine Farbigkeit, die auch dann, wenn sie intensiv wäre, nicht ins Bunte und Grelle überschläge und entsprechend auch eine zurückhaltende Musterung, die der Form untergeordnet sei, ihr diene und sie steigere. Aus all dem resultierte „eine Schönheit, die so absichtslos und unauffällig in Erscheinung tritt, wie jede wahre Schönheit.“⁷⁶¹

Auch *Baukunst und Werkform* wies neben der Anerkennung der Beiträge Skandinaviens anerkennend auf die württembergische Landesschau hin: Diese fasste mit einer einheitlichen Rahmenarchitektur alle Stände und Verkehrsräume zusammen und stellte so eine „solide Atmosphäre einer gemeinsamen Regionaldarbietung“ her.⁷⁶² Der Autor konstatierte sogar eine „erzieherische Rückwirkung auf das reine Käuferpublikum“ der Messe.⁷⁶³ Zu den gelobten württembergischen Produzenten gehörte Christian Holzäpfel, mit dem Herbert Hirche neue Möbelprogramme entwickelt hatte.⁷⁶⁴ (Abb. 121, 122, 123, 124 und 125)

7.2. Zusammenarbeit mit der Firma *Christian Holzäpfel KG*

Christian Holzäpfel war 1951 in den väterlichen Schreinerbetrieb in Ebhausen bei Nagold eingestiegen und bemühte sich seitdem um eine Modernisierung des Programms in Entwurf und Produktionsweise. Schon früh setzte er auf industrielle Serienfabrikation und neue Verkaufsstrategien und -präsentationen. Auf der *Mustermesse Basel* lernte er 1953 Walter Wirz kennen, dessen Möbel gerade mit dem Gütesiegel *Die gute Form* des Schweizerischen Werkbundes ausgezeichnet worden waren.⁷⁶⁵ Holzäpfel erwarb für einige Modelle die Lizenz für den deutschen Markt und ließ sie in Schreinereien und kleinen Möbelfabriken in der Umgebung von Nagold in Kleinserie fremdfertigen, während der eigene Betrieb

⁷⁶¹ Ebenda.

⁷⁶² Koellmann 1956, S. 444.

⁷⁶³ Ebenda.

⁷⁶⁴ Vgl. ebenda. *Werk und Zeit* reichte in eine der Folgeausgaben noch Fotos der „besonders bemerkenswerten“ Möbel nach: Neben Alfred Altherrs *Mifora*-Programm, produziert von Richard Münch, waren dies die neuen Hirche-Möbel für Holzäpfel, vgl. Möbelmesse Köln 1956, S. 4.

⁷⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 94.

das eher markübliche Wohnzimmer-Ensemble *Belvedere* produzierte.⁷⁶⁶ 1954 stellte Holzäpfel die sachlichen Möbel-Neuheiten auf der Kölner Messe aus und gehörte damit nach Wend Fischer zu denjenigen, die mit „neue[n] Ideen und neue[n] Formen das Gesamtbild der deutschen Möbelproduktion wesentlich mitzubestimmen begannen“.⁷⁶⁷

Herbert Hirche hatte zu diesem Zeitpunkt (und seit seiner Übersiedelung nach Mannheim bzw. Stuttgart) neben seinen Bandstahl-Möbeln für die Firma *Rezila* nicht nur Stühle und Arbeitstische für die Neuausstattung der Stuttgarter Akademie entworfen, sondern in den *Akademie-Werkstätten* auch Möbel für seinen eigenen Bedarf und private Auftraggeber wie Heinrich Löffelhardt entwickelt.⁷⁶⁸ Obwohl im Westen Deutschlands noch kaum eines seiner Modelle in größerer Stückzahl produziert wurde, waren Hirches Möbel nicht nur in den beschriebenen relevanten Ausstellungen in Berlin, Mannheim und Stuttgart präsent, sondern auch in einschlägigen Werkbund-Publikationen zumindest dem Fachpublikum bekannt:

Die Zeitschrift *Neue Bauwelt* hatte Fotos des Werkbundstandes auf der *Deutschen Industrieausstellung* 1950 mit Hirches Küchenschrank und seinem Glastisch auf Stahlrohrgestell gedruckt.⁷⁶⁹ In Rezensionen der Ausstellung *Gute Industrieform* war Hirches Sitzgruppe mit Glastisch und dem *Rezila*-Bandstahlsessel positiv hervorgehoben worden (vgl. Kapitel 5). Noch im Jahr 1952 wurde sie in Gerd Hatjes erstem Band der neuen Buch-Reihe *new furniture. neue möbel. meubles*

⁷⁶⁶ Vgl. Holzäpfel 2007, S. 93 und 94. *Belvedere*, zu beziehen in französischem Nussbaum oder schweizerischem Birnbaum mit eingelegten Ahornstreifen und Glastüren mit Messinggitter, entstand in Zusammenarbeit mit dem Büro *Wagner & Hühne*, Stuttgart.

⁷⁶⁷ Fischer 1956, S. 4.

⁷⁶⁸ Für Heinrich Löffelhardt entwarf Hirche einen Arbeitstisch in der Art des für die *Deutsche Industrieausstellung* 1950 entwickelten Schultischs, eine Couch, mehrere Kastenmöbel sowie ein Werkstattregal mit einem L- bzw. T-Eisengestell mit eingeschraubten Sperrholzkästen und verstellbaren Fachbrettern (inzwischen in der Dauerausstellung des Leipziger Grassi-Museums ausgestellt). Die im Werkbundarchiv überlieferten – noch nicht inventarisierten – Konstruktionszeichnungen, zumeist gezeichnet von Hirches erstem Stuttgarter Mitarbeiter Dieter Quast, datieren in das Jahr 1954.

⁷⁶⁹ *Neue Bauwelt* 1950, S. 192.

nouveaux abgebildet.⁷⁷⁰ Diese Buchreihe, sowie Hatjes ebenfalls 1952 lancierten IDEA-Jahrbücher (*International Design Annual. Internationales Jahrbuch für Formgebung. Annuaire International des Formes Utiles*) sind von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die allmählich einsetzende Internationalisierung des deutschen Nachkriegsdesigns zu Beginn der 1950er Jahre.

Die Wanderausstellung *Wir bauen ein besseres Leben* hatte die in Amerika, England, Italien, Frankreich, Holland, den skandinavischen Ländern und auch in Deutschland entwickelten „modernen Wohnformen und den Fortschritt der häuslichen Technisierung“ – so das Hamburger Abendblatt – bereits einer breiteren Öffentlichkeit nahegebracht: Allein die Berliner Eröffnungsausstellung zählte rund eine halbe Million Besuchende aus Ost und West, die Hamburger Station im darauffolgenden Jahr im Rahmen der Gartenschau *Planten un Blumen* immerhin noch rund 250 000.⁷⁷¹ Die Stuttgarter Ausstellungen *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in den USA* (1951) – sie wanderte weiter zur Mailänder *Triennale*, nach Paris und nach London – und *Schönheit der Technik* (1953) waren weitere Wegmarken in diesem Kontext.

Mit seiner Buchreihe *new furniture. neue möbel. meubles nouveaux* hatte es sich Gerd Hatje nun als Ziel gesetzt, „eine Repräsentation des Stiles unserer Zeit“ zu publizieren, „wie er im Möbel von heute zum Ausdruck kommt.“⁷⁷² Hatje arbeitete dabei mit Heinrich Löffelhardt und internationalen Beratern zusammen, darunter Max Bill (Schweiz), Arthur Hals, Sven S. Skawonius (Schweden), Paul Reilly (*Council of Industrial Design* für Großbritannien), Alberto Roselli (Italien) und Herwin Schaefer (USA). Die Buchreihe war dreisprachig konzipiert und wurde international vertrieben.⁷⁷³

⁷⁷⁰ Vgl. Hatje 1952a, S. 34.

⁷⁷¹ Vgl. Hamburger Abendblatt 1953, o. S. Die Ausstellung wurde auf der Messe Hannover und im Ausland gezeigt.

⁷⁷² Hatje 1952a, S. V.

⁷⁷³ Vgl. ebenda.

Der zweite Band der *new furniture. neue möbel. meubles nouveaux* zeigte im Jahr 1953 Hirches Weiterentwicklung des Stapelstuhls mit Holzgestell und Sperrholzsitz, dessen Prototyp auf der ersten *Deutschen Industrierausstellung* in Berlin 1950 ausgestellt war. Gerd Hatje bildete auch den eleganten niedrigen Teetisch mit runder Glasplatte auf rechtwinklig gebogenem Stahlrohrgestell ab, den Hirche in den Stuttgarter *Akademie-Werkstätten* für die gemeinsame Wohnung mit seiner zweiten Frau Kathrin, geb. Klein entworfen hatte, sowie die schon aus Mannheim bekannte höhere Version mit Dreieckplatte. Der dazugehörige so genannte tiefe Sessel wurde im dritten Band 1955 publiziert. (Abb. 126) Gerd Hatje nahm in sein Kompendium neuer Möbel auch Hirches aus einem Stück gebogenen Blumentisch aus Spiegelrohglas auf, den Hirche schon 1938 gezeichnet, aber erst jetzt für das Haus Klein realisiert und im Rahmen der *Schönheit der Technik*-Schau ausgestellt hatte.⁷⁷⁴ (Abb. 127) *new furniture. neue möbel. meubles nouveaux* zeigte weiterhin zwei der zahlreichen Stahlrohrstuhl-Varianten mit Geflecht, mit denen Hirche spätestens seit 1950 befasst war.⁷⁷⁵ (Abb. 128 und 129) Auf Seite 89 war auch das Schlafzimmer von Walter Wirz publiziert, das gerade bei *Holzäpfel* in Serie gegangen war.⁷⁷⁶

Es ist demnach anzunehmen, dass Christian Holzäpfel Herbert Hirches Arbeiten spätestens seit 1953 kannte. Holzäpfels eigenen Schilderungen zufolge kam er eher zufällig mit Hirche in Kontakt, als er im Jahr 1954 auf der Suche nach einem studentischen Assistenten für die Messestandbetreuung in Köln bei der Stuttgarter Akademie anfragte und Hirches Büro betrat.⁷⁷⁷ Dort standen einige Prototypen neuer Möbelmodelle. Holzäpfel war von ihnen so angetan, dass er Hirche mit Möbeln für seine Privatwohnung beauftragte und einige Entwürfe schon kurz darauf – wieder in externen Betrieben – in Kleinserie produzieren ließ.⁷⁷⁸

⁷⁷⁴ Vgl. Hatje 1953a, S. 5, S. 57, S. 59, S. 62 und S. 129.

⁷⁷⁵ Und mit denen er in den Jahren 1957 und 1969 auch das Stuttgarter Lokal „Santa Lucia“ ausstatten sollte, vgl. Hirche/Godel 1993 [1978], S. 40 und 89.

⁷⁷⁶ Vgl. Hatje 1953a, S. 89.

⁷⁷⁷ Vgl. Holzäpfel 2007, S. 97.

⁷⁷⁸ Die Metallarbeiten lieferte in der Anfangszeit die Metallwerkstätte des Autohauses *Walter Benz* in Nagold, das auch Windenbau betrieb, vgl. ebenda, S. 99 und Holzäpfel 2011, S. 21.

Hier liegt der Beginn einer rund zwanzigjährigen Zusammenarbeit, die den außerordentlichen Erfolg der *Christian Holzäpfel KG* begründete. Hirches Bauhaus-Verbindung und seine enge Vernetzung mit Akteuren des Werkbundes, des Stuttgarter *Landesgewerbeamt* und des *Rat für Formgebung* war dabei zweifellos mitverantwortlich. Umgekehrt eröffnete die Zusammenarbeit mit Unternehmern wie Christian Holzäpfel, Erwin Braun oder Fritz Hahne Herbert Hirche erst die konkrete Möglichkeit, sich als einer der maßgeblichen Designer im Nachkriegsdeutschland zu etablieren.

Als Serienprogramm erhielten Hirches Entwürfe in der Tradition der funktionalen Möbel-Bezeichnungen des *Neuen Wohnens* den Namen *DHS*, ein Akronym für „Diplomarchitekt Hirche Stuttgart“. ⁷⁷⁹ Zum ersten *DHS*-Programm gehörten mehrere Varianten seiner Tische auf Stahlrohrgestell. Holzäpfel bot sie unter den Namen *DHS 11-5* bis *DHS 14-5* mit gleichwinklig sechs- oder achtfach gebogenem Gestell an, verchromt oder grauschwarz lackiert. Die Tische waren regulär mit Platten aus Guss- oder klarem Dickglas oder Holz, grau-schwarz lackiert, Esche natur, mattiert sowie mit weißem oder schwarzem *Resopal* belegt zu erhalten. Individuelle Wünsche wie Plattengrößen, Sonderfarben und andere Holzarten konnten gegen einen Mehrpreis in Auftrag gegeben werden. (Abb. 130)

In das Programm wurden auch kleine quadratische Beistelltische mit Platten aus unterschiedlichen Hölzern (*DHS 6*) aufgenommen – sie waren wahlweise als Hocker zu nutzen –, ein niedriges Spielzeugregal mit Gestell aus grau gespritztem Stahlrohr, Ahornfachböden und bunt lackierten Aufbewahrungskästen (*DHS 2*) sowie ein an Nylonkordeln aufzuhängendes Wandbord (*DHS 5*). (Abb. 133)

Mit der Liege *DHS 1* mit Holzrahmen mit Zugfedern und Kettennetz auf je zwei Kufen-Elementen aus schwarz oder grau lackiertem Stahlrohr verwendete Hirche ein Konstruktionsprinzip aus den Bauhauswerkstätten wie des Modells *ti 267* aus

⁷⁷⁹ Vgl. Holzäpfel 2007, S. 99.

dem Jahr 1929.⁷⁸⁰ Die Kufen der Liege waren rechtwinklig so gebogen, dass der Rahmen auf ihnen auflagerte und sie gleichzeitig Kopf- und Fußteil des Bettes bildeten. Die Verjüngung der Kopf- bzw. Fußteile nach oben und der jetzt geringe Rohrdurchmesser verankern Hirches Entwurf in den 1950er Jahren.⁷⁸¹ (Abb. 125) Um 1954 zu datierende Pläne zeigen, dass Hirche mehrere Varianten dieses Bettentyps überlegte, so auch eine Version mit Gurt-Bespannung. (Abb. 131) Trotz Präsenz und Anerkennung auf internationalen Ausstellungen und in Publikationen wurden diese Betten nur in kleiner Stückzahl gefertigt, da nach wie vor eher komplette Schlafzimmerngarnituren gefragt waren.⁷⁸²

Für den Kinderschreibtisch *DHS 4* mit schwarz lackierten Seiten und mit grauem *Resopal* belegter Platte – Schublade und Nische wurden in Ahorn ausgeführt – griff Hirche formal zurück auf seine Schultisch-Modelle für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* aus dem Jahr 1947 bzw. den Kinderzimmertisch für die Kunststoff-Montagehäuser. (Abb. 133 und 60)

Mit *DHS 7* bis *9* brachte Holzäpfel einen Geschirrschrank, eine Anrichte und einen kleinen Servierwagen für den Ess-Bereich auf den Markt, die etwas eklektisch erscheinen: Die von Hirche gezeichneten nüchternen Kästen stehen wahlweise auf dem zierlichen Stahlrohrgestell der Anrichte *HÜ-B* oder aber auf Holzelementen, die mit Hirches Servierwagen bzw. dem Kinderzimmertisch *DHS 4* in ihrer Form korrespondieren.⁷⁸³ (Abb. 132) Die asymmetrischen Plexiglasgriffe scheinen ein Zugeständnis an das an zeittypisch-modischen Formen interessierte

⁷⁸⁰ Siehe Werbeblatt, vgl. Bauhaus-Archiv 2002, S. 171. Marcel Breuer baute im Jahr 1930 – damals war er schon nicht mehr am Bauhaus – ein vergleichbares Bett für das Haus Lewin. Vgl. ebenda, S. 292. Hirche selbst war laut Diplom in seinem dritten Semester 1931 in der Metallwerkstatt mit dem Thema „Bett“ befasst gewesen und hat sich mit Sicherheit mit den in der Werkstatt entwickelten Typen auseinandergesetzt. Vgl. bauhaus-diplom, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1910 bis 2002, Vita 1.

⁷⁸¹ Zwei weitere Bettvarianten – als Prototypen gebaut – gingen nicht in die Serienproduktion.

⁷⁸² Vgl. Holzäpfel 2011, S. 20.

⁷⁸³ Das Akronym *HÜ* verweist auf Entwicklungen in Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Büro *Wagner & Hühne*. Vgl. Holzäpfel 2007, S. 93.

Käufersegment zu sein, das Holzäpfel in seinen Anfangsjahren noch bediente.⁷⁸⁴
Diese Möbel waren schon im nächsten Jahr aus dem Sortiment genommen.⁷⁸⁵

Durch die Begegnung mit Herbert Hirche versachlichte sich Holzäpfels Programm:

Durch Prof. Hirche hatte ich bereits einiges vom „Bauhaus“ und vom Stil der „Neuen Sachlichkeit“ gehört, der in Dessau gelehrt worden war. In seinen Entwürfen lernte ich nicht nur diese Formensprache kennen, sondern mehr noch das Denken schätzen, aus dem sie entstand.⁷⁸⁶

Als Alternative zu Nils und Kajsa Strinnings Regalsystem *string* beauftragte Holzäpfel Hirche mit der Entwicklung eines leichten, flexiblen Regals – Anstellregal *DHS 10* genannt – mit schwarzen oder weißen Metall-Leitern und variabel einzuhängenden Tablaren, Kasten- und Rückwandelementen. Die Kästen waren zweitürig, mit Schubkästen oder mit Klappe ausgeführt, dahinter entweder ein Likörfach oder eine Schreibeinteilung. Alle Holzteile wurden in Teak geölt oder Rüster, die Kästen mit einem Innenleben aus Ahorn angeboten. (Abb. 134) Kolorierten Zeichnungen zufolge scheint Hirche auch buntfarbige Leitern angedacht zu haben. (Abb. 135) Fast alle Metallrohrmöbel, die er in dieser Zeit für den Eigenbedarf in den *Akademie-Werkstätten* baute, hatten farbig gespritzte Gestelle, zumeist dunkelrot, dunkelblau und petrol, was sich über die Schwarz-Weiß-Fotos in Hirches Werkmonografie nicht vermittelt. (Abb. 136 und 137)

Hirche übernahm nicht Strinnings Prinzip der Wandmontage. Die Kastenelemente des *DHS 10* waren allseitig furniert, so dass das Regal sowohl an die Wand gestellt, als auch, wie in Hirches Innenraumplanungen vielfach realisiert, als

⁷⁸⁴ An keinem der Entwürfe Hirches für den Privatbereich oder für andere Produzenten tauchen derartige Beschläge auf. Zum ersten Produktprogramm des jungen Holzäpfel gehörten auch noch Entwürfe der Stuttgarter Innenarchitektin Christa von Paleske, die sich zwar gut verkauften, die Holzäpfel aber selbst rückblickend als „doch zu modernistisch und modisch“ bezeichnete, vgl. Holzäpfel 2011, S. 28.

⁷⁸⁵ Im Katalog aus dem Jahr 1956 sind sie nicht mehr abgebildet.

⁷⁸⁶ Holzäpfel 2007, S. 118.

Raumteiler eingesetzt werden konnte. (Abb. 158) Die schwarz lackierten Rückwandteile waren dabei nicht allein konstruktiv als Versteifung notwendig, sie bestimmten wesentlich das grafische Bild des Möbels. Die konsequent rechtwinkligen Quersprossen führten zu einer im Vergleich zu *string* strengeren, architektonischen Anmutung des Leiterregals, wie sie für die Entwürfe Hirches im Verlauf der 1950er Jahre charakteristisch werden sollten.⁷⁸⁷

Schon wenige Monate nach ihrem Erscheinen wurden Exemplare des neuen Holzäpfel-Programms von Mia Seeger für die deutsche Musterwohnung auf der internationalen Ausstellung *H 55* in Hälsingborg ausgewählt (vgl. Kapitel 8). 1956 wurden sie in die *Deutsche Warenkunde* aufgenommen.⁷⁸⁸

Im Jahr 1956 konstruierte Hirche auch seinen minimalistischen Barwagen, der von Holzäpfel unter dem Namen *FAR* vertrieben wurde: Hirche legte zwei einseitig gerillte Glasplatten in ein Rahmengestell aus schwarz gespritzten Winkeleisen, von denen die obere in der Länge verkürzt ist, so dass auch hohe Gegenstände in den Wagen gestellt werden können.⁷⁸⁹ (Abb. 138) Der Wagen steht auf in alle Richtungen schwenkbaren Rädern. In einem Informationsblatt bewarb Holzäpfel *FAR* als „unauffällige[n]“, „bewegliche[n]“ und „gutwillige[n]“ Helfer, der als Barwagen, Servierboy, Instrumentenwagen, Toilettendiener oder Aktenwagen, kurz: als „Allerweltsgerät“ einsetzbar wäre.⁷⁹⁰

⁷⁸⁷ Zeichnungen zeigen auch Varianten mit abgeschägten Leitern. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Plankonvolut, Rolle 107.

⁷⁸⁸ Deutsche Warenkunde 1956, Gruppe 18 (Sitz- und Liegemöbel), Gruppe 19 (Tische), Gruppe 20 Kastenmöbel, Regale und Ständer, Gruppe 21 (Kindermöbel).

⁷⁸⁹ Einen Tisch mit Gestell aus L-Eisen hatte Hirche schon 1946 für die Modellmöbel der Kunststoffhäuser gezeichnet, vgl. Plan Nr. 11, vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1945 bis 1950, Mappe „Möbel für Kunststoffhäuser 1946“.

⁷⁹⁰ Produktinformation Barwagen *FAR* in Zusammenarbeit mit dem Grafikbüro *Gerstner + Kutter*, um 1960, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 8. Charlotte Eiermann, ab 1958 Leiterin der Berliner Wohnberatungsstelle des Werkbundes, sollte der *FAR* wenig später bei ihren Grundriss-Beratungen als Plantisch dienen, vgl. Stromberg 1964, S. 3, Abb. 1 und S. 4, Abb. 2 und 3.

Im Jahr 1955 entstand in Kooperation mit dem Verlag Gerd Hatje ein Katalog für das neue Programm der inzwischen von einem Schreinerbetrieb in eine Kommanditgesellschaft umgewandelten Firma. (Abb. 139) Auch mit der Gestaltung des Katalogs positionierte Holzäpfel sich neu. Der sachliche Firmenkatalog war nahezu quadratisch. Das weiße Cover zeigte lediglich in feinen schwarzen Linien die Struktur des *DHS-10* Regals und in serifenlosen blauen Versalien die minimale Information: *Katalog 55* und *Christian Holzäpfel KG*. Der Katalog war am linken Rand dreifach gelocht, die einzelnen Seiten wurden mit zwei gespannten Gummilitzen zusammengehalten.

In Format und Ästhetik war die Reminiszenz an den etwa zeitgleich bei Hatje erscheinenden ersten Band *Deutsche Warenkunde* augenfällig. Sie bedeutete implizit inhaltliche Übereinstimmung. (Abb. 140) Im zweiten Band der *Warenkunde*, der auch Möbel zeigte, waren die neuen *Holzäpfel*-Modelle auch wie erwähnt mehrfach vertreten.⁷⁹¹ Gerd Hatjes Grafiker Hans Hadarek legte den Holzäpfel-Katalog wie die *Warenkunde* als Loseblattsammlung an. Die durchlaufende Paginierung des Katalogs widersprach dabei eigentlich dem auf Ergänzung bzw. Erweiterung angelegten Prinzip. Immerhin konnte so mit dem Austausch nur einzelner Blätter schon ein Jahr darauf ein aktualisierter *Katalog 56* erscheinen.

Die Fotos der neuen *Holzäpfel*-Kataloge stammten fast ausnahmslos von Franz Lazi jr. und Willi Moegle, die sich – vielfach im Auftrag des *Stuttgarter Landesgewerbeamt* und Gerd Hatjes – seit Ende der 1940er Jahre auf sachliche Industrie- und Werbefotografie spezialisiert hatten und die auch einen Großteil der Fotos für die *Warenkunde* lieferten.⁷⁹² Anders als in der *Warenkunde* wurden die Möbel in Holzäpfels Katalog jedoch im Rahmen von Interieurs abgebildet. Die Einzelmöbel erschienen dann auf der Rückseite des jeweiligen Blattes grafisch in Umrisszeichnungen und mit Daten zu Material, Größe und gegebenenfalls

⁷⁹¹ *Deutsche Warenkunde* 1956, Gruppe 18 (Sitz- und Liegemöbel), Gruppe 19 (Tische), Gruppe 20 Kastenmöbel, Regale und Ständer, Gruppe 21 (Kindermöbel).

⁷⁹² Die ersten Programme fotografierte Karl (Karro) Schumacher, vgl. Holzäpfel 2007, S. 117.

Ausführungs-Varianten. (Abb. 142 und 143) Ein Einlegeblatt informierte über das Farbspektrum der neuen Programme. (Abb. 141)

Der zweite große Auftrag, den Hirche für die *Christian Holzäpfel KG* ausführte, war die Entwicklung von Anbaumöbeln für den Wohnbereich, die 1956 unter dem Namen *DHS 20* zusammen mit den ersten *DHS*-Modellen auf der Kölner Möbelmesse vorgestellt wurden. (Abb. 122, 123 und 124) Die positiven Rezensionen der Werkbundpresse wurden zu Beginn des Kapitels bereits zitiert.

Die formale Verwandtschaft des *DHS 20*-Programms mit den Möbel-Kollektionen von *Knoll International* ist evident (Abb. 144 und 145). Die Firma *Knoll International* war in Deutschland seit 1951/52 nicht nur durch Ausstellungen und in Publikationen präsent, sondern hatte auch mit ihrer Firmenniederlassung in Stuttgart Aufsehen erregt.⁷⁹³ Die eleganten Schauräume, die Hans Knolls Frau Florence hier einrichtete, wurden schnell zum Inbegriff eines nonchalant-modernen Lebensstils und bewundert, nicht zuletzt, da sie für den Großteil der Nachkriegsdeutschen einen unerreichbaren Luxus darstellten.⁷⁹⁴ „KI – wie man Knoll nannte – war meine Vision“, schrieb Christian Holzäpfel in seinen Erinnerungen.⁷⁹⁵ Aufgrund der Tatsache, dass die Firma deutsche Wurzeln und Florence Knoll bei Ludwig Mies van der Rohe in Chicago studiert hatte sowie Mies seinen Barcelona-Sessel durch *Knoll* vertreiben ließ, war *Knoll International* für den Nachkriegswerkbund quasi der Inbegriff einer Fortsetzung der durch die Nationalsozialisten unterbrochenen Tradition der Moderne im Exil.

Hirche hatte zwar schon in den 1930er und den 1940er Jahren geradlinig-strenge Kastenmöbel und auch Schreibtische mit untergehängten Schubladenkästen entworfen, auch wurden bereits in den Bauhaus-Werkstätten Kastenmöbel mit Rundstahl kombiniert (vgl. Kapitel 3 und 4).⁷⁹⁶ Die Verwendung eines Vierkantstahlrohrgestells sowie die generelle Anmutung der *DHS 20*-Modelle

⁷⁹³ Vgl. Albrecht 2008b, S. 121.

⁷⁹⁴ Vgl. ebenda.

⁷⁹⁵ Holzäpfel 2007, S. 91.

⁷⁹⁶ Z. B. beim Schreibtisch für Friedrich Engemanns Haus, vgl. Kapitel 3.

waren jedoch zweifellos durch *Knoll* inspiriert. Hirche verwendete allerdings ein Rohr mit rechteckigem Querschnitt und entwickelte eine Vielzahl neuer Module sowie neue konstruktive Details. So formte er beispielsweise die Metallbeine so, dass sie sich beim Anstellen der Module versetzt hintereinander schoben, um eine geringere Fußbreite und damit eine größere optische Leichtigkeit zu erzielen.

DHS 20 war ein vielseitig nutzbares System mit verschiedenen Grundtypen, Aufsätzen und Schreibtischen mit ein oder zwei Schubladenkästen, die frei gestellt oder deren Platte - nach dem Vorbild *Knolls* und *Herman Millers* - im rechten Winkel auf die niedrigen Schränke aufgelegt werden konnten. Die Sideboards waren wahlweise ohne Gestell an die Wand zu montieren. Ohne Schubladenkästen wurde der Schreibtisch als Esstisch geliefert. Das Programm war in Esche oder Teak geölt zu haben, alle Innenseiten waren mit Ahorn furniert. Die Schranktüren konnten blaugrün lackiert, die Schieber der Aufsatztypen auch aus Glas bestellt werden.

Auf Anregung eines Architekten erweiterten Holzäpfel und Hirche das Wohnprogramm *DHS 20* schon ein Jahr später zu einem vollorganisierten Büromöbelsystem.⁷⁹⁷ (Abb. 146 und 147) Im Programm *DHS 30* konnten unterschiedliche Tischgrößen jetzt mit Hängeregistaturen, diversen Schubladeneinteilungen, ausziehbaren Fachböden oder Plattenschiebern kombiniert werden. *DHS 30* bot eine Vielzahl an Kastenelementen, die nebeneinander und aufeinander gestellt werden konnten bis zu mittelhohen Schrankwänden mit variierenden Innenleben - darunter auch eine Bareinrichtung. Das Programm wurde ergänzt durch Schreibmaschinentische, Aktenwagen, Diktiergerätewagen und Konferenztische mit verschieden großen Platten. Alle Schreibtische waren mit unterschiedlichen Blenden erhältlich. Ein - um 1960 produzierter - Folder charakterisierte und bewarb das Programm:

Das Zusammenspiel von Teakholz außen, Ahorn seidenmatt im Inneren und dem lackierten Grau der Metallgestelle schafft den für die *DHS 30*-Möbel typischen

⁷⁹⁷ Vgl. Holzäpfel 2007, S. 109.

Eindruck von gediegener und eleganter Modernität. (...) So repräsentativ und großzügig in der Wirkung die DHS-Möbel einerseits sind, so streng und logisch sind sie andererseits in ihrem konstruktiven Aufbau durchdacht. (...) DHS 30-Möbel vereinigen in vollkommener Weise konstruktive Stabilität, Rationalität im Gebrauch und ästhetische Schönheit.⁷⁹⁸

Noch im Jahr 1957 entwickelte Hirche aus *DHS 30* zusätzlich einen Arbeitsplatz für den „Chef-Bereich“: *DHS 300* war mit Edelholzfurnieren ausgestattet sowie schwarz lackierten Blenden und Kästen. Gestell und Beschläge waren verchromt.⁷⁹⁹

„Auf dem deutschen Markt gab es nichts Vergleichbares“, erinnerte sich Christian Holzäpfel, und auch international erschlossen sich mit *DHS 30* neue Absatzmöglichkeiten.⁸⁰⁰ Ein mit dem Kunsthistoriker Karl Kaspar und Hans Hadarek extra für das Büromöbelprogramm *DHS 30* entwickelter Katalog hatte Beilage-Blätter in englischer, französischer und italienischer Sprache.⁸⁰¹ Holzäpfel baute für den Vertrieb seiner Büromöbel sukzessive Kontakte mit Vertretungen in Italien, Holland, Belgien und Luxemburg, Frankreich mit überseeischen Gebieten, in der Schweiz, in England, Canada und den USA auf.⁸⁰²

Durch die Vermittlung des Einkäufers der amerikanischen Botschaft in Bonn wurden auch zahlreiche amerikanische Konsulate mit Holzäpfel-Möbeln eingerichtet.⁸⁰³ Egon Eiermann ließ sein neues Gebäude der Deutschen Botschaft

⁷⁹⁸ Werbefolder „DHS 30. Das große Büromöbel Programm der Christian Holzäpfel KG“, um 1960, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 8.

⁷⁹⁹ Hirche/Godel 1993 [1978], S. 38-39.

⁸⁰⁰ Holzäpfel 2007, S. 109.

⁸⁰¹ Katalog Büromöbel-Programm DHS-30, Altensteig/Württ. o.J. [1957/58], WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 8. Auch Kaspar war Mitarbeiter im Hatje-Verlag.

⁸⁰² Vgl. Broschüre DHS 30 Büromöbel, um 1960, ebenda.

⁸⁰³ Vgl. Holzäpfel 2007, S. 114. Auch die Bibliothek des Amerika-Hauses in Frankfurt wurde mit *DHS 30*-Sitzungstischen eingerichtet: Abb. Katalog Büromöbel-Programm DHS-30, Altensteig/Württ. o. J. [1957/58], S. 22, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 8.

in Washington mit *DHS*-Möbeln ausstatten, ein Auftrag, der für Holzäpfel einen großen Imagegewinn bedeutete.⁸⁰⁴

Der wirtschaftliche größte Coup war jedoch die Ausstattung des neuen Pariser *UNESCO*-Gebäudes, das *Zehrfuß + Nervi* entworfen hatten. Christian Holzäpfel schlug in einem internationalen Wettbewerb alle Konkurrenten aus dem Rennen und lieferte im Laufe der Jahre mehr als 1000 Schreibtische nach Paris.⁸⁰⁵ Auf Holzäpfel aufmerksam geworden war der Chef-Einkäufer der *UNESCO* durch einen Bericht des amerikanischen Kunsthistorikers Lorenz Eitners in der Zeitschrift *Design Quarterly*, auf den später noch zurückzukommen sein wird.⁸⁰⁶

Parallel baute Holzäpfel Prototypen für ein elegantes Wohnmöbelprogramm nach Entwürfen Hirches, das dieser in seine Musterwohnung im Haus von Pierre Vago auf der *Internationalen Bauausstellung* in Berlin stellte (vgl. Kapitel 8). Es ging im Jahr 1958 als *DHS 40* in Serie, war allerdings mäßig erfolgreich.⁸⁰⁷

Auch das Montagemöbel-Programm *LIF* für Schlaf- und Wohnraum, das seit 1958 in der Entwicklung war, wurde trotz Anerkennung des Fachpublikums und eines originellen Werbeauftritts von Karl Gerstner und Markus Kutter kein Verkaufserfolg. (Abb. 148 und 149) Waren die Programme *DHS 20*, *DHS 30* und *DHS 40* sehr nahe am Vorbild von *Knoll International*, so schuf Hirche mit *LIF* Möbel mit einer ganz eigenen Handschrift. In seiner Anmutung schließt *LIF* an Hirches zierliche Kastenbaumöbel aus dem Jahr 1941 an, vor allem aber lässt es deutlich Hirches bei Ludwig Mies van der Rohe geschulten Blick für Proportion und diskrete Eleganz erkennbar werden sowie die für Hirche in zunehmendem Maße von architektonischem Denken geprägte Herangehensweise an die Gestaltung seiner Möbel. Zeitgleich zur Entstehung des *LIF*-Programms übernahm

⁸⁰⁴ Vgl. Holzäpfel 2011, S. 40

⁸⁰⁵ Vgl. Holzäpfel 2007, S. 114-115.

⁸⁰⁶ Vgl. ebenda. Vgl. Eitner 1958.

⁸⁰⁷ Holzäpfel machte hier vor allem sein mangelndes Vertriebsnetz für Wohnmöbel verantwortlich, vgl. Holzäpfel 2011, S. 94. Vielleicht war aber hier auch die formale Nähe zu den Modellen Florence Knolls der Grund, zu der das luxuriöse *DHS 40* Programm mit seinen teuren Palisanderfurnieren in Konkurrenz stand.

Hirche Bauaufträge für Erwin Braun, Fritz Hahne und Christian Holzäpfel und war im Auftrag der *Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen* mit der Entwicklung von Einbauelementen als Schranktrennwände für den Wohnungsbau befasst, die ab 1961 in Zusammenarbeit mit Holzäpfel bis zur Serienreife entwickelt wurden, und 1962 als *INwand* auf den Markt kamen.⁸⁰⁸

Die *LIF*-Schränke bzw. -Kommoden – in zwei Höhen lieferbar – werden getragen von einem schlanken glänzend-verchromten Gestell aus Vierkantstahlrohr, das bündig mit den Seitenteilen der Schränke abschließt. Die Korpusse sind hinter die Schubladen- bzw. Türfronten zurückgesetzt und damit in Vorderansicht fast unsichtbar. Durch die waagrecht verlaufende Furnierung ist auch die Deckplatte der Kastelemente visuell in die Front integriert. An den Seitenwänden setzte Hirche Decke und Boden mit einer Nut von den senkrechten Bauelementen ab. In diese Nut fügte Hirche sogar eine feine hell-silberfarbene Metall-Leiste ein. Ein Detail, das den ohnehin grazilen Möbeln zusätzlich optisch Schwere nimmt. Die Beschläge und Griffe waren eigens für die Möbel entwickelt worden, hier arbeiteten Hirche und Holzäpfel mit der Firma *Haefele* zusammen.⁸⁰⁹ Das modulare Programm wurde vervollständigt durch Bankelemente in zwei unterschiedlichen Längen und verschiedene Tischvarianten.

Die Möbel waren für einen avisierten Transport nach Übersee zerlegbar konstruiert. Eine Fehlplanung, wie sich herausstellte. „Niemand brauchte zu dieser Zeit zerlegbare Anbaumöbel in der Wohnung und für den Export fehlte vor allem der adäquate, internationale Vertrieb“, erinnerte sich Christian Holzäpfel.⁸¹⁰

⁸⁰⁸ Dies sind das Bürogebäude für die Firma Wilkhahn, eine Wohnanlage für Erwin Braun sowie das Wohnhaus für Christian Holzäpfel in Ebhausen, vgl. Hirche/Godel 1993, S. 47, S. 54-55 und S. 58-59. Die *Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen* war 1946 als zentrale Bauforschungsstelle in der amerikanischen Besatzungszone gegründet worden, vgl. Geist/Kürvers 1989, S. 438-439. Zum Forschungsprojekt vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 8, Mappe: „Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen“. Die Entwicklung der *INwand* wurde jüngst von Walter Scheiffele aufgearbeitet, vgl. Scheiffele 2019, S. 252-267.

⁸⁰⁹ Die gedrechselten Griffknöpfe sind im Nachlass erhalten.

⁸¹⁰ Holzäpfel, 2007, S. 126.

Aus diesem Grund verlagerte Holzäpfel seinen Produktionsschwerpunkt in der Folgezeit ganz auf den boomenden Büromöbelsektor.

Die in den 1960er Jahren realisierte äußerst erfolgreiche Bürolandschaft *SET* und weitere Büromöbelsysteme sowie die bahnbrechende Entwicklung des Schrank-Trennwandsystems *INwand* – Egon Eiermann und Sepp Ruf sprachen bei der Markteinführung von einer „Revolution im Möbelbau“ – müssen in der Dissertation ausgeklammert bleiben.⁸¹¹ Auch diese Programme wurden begleitet von Werbekampagnen der Agentur *Gerstner + Kutter*.

Die Zusammenarbeit mit *Gerstner + Kutter* bedeutete einen weiteren Höhepunkt in der Firmengeschichte. Nach dem Erfolg seiner neuen Produktprogramme wollte Christian Holzäpfel um 1958 seinem Unternehmen ein neues Gesicht geben, etwa nach dem Vorbild der Firma *Max Braun*. Walter Wirz vermittelte ihn an den Schweizer Grafiker Karl Gerstner, der gerade zusammen mit Markus Kutter, bislang Werbeleiter des Geigy-Pharmakonzerns, in Basel das Büro *Gerstner + Kutter* gegründet hatte. 1962 expandierte das Büro zur international agierenden Großagentur *GGK* (*Gerstner, Gredinger + Kutter*). Holzäpfel war der erste Kunde der später vielfach ausgezeichneten Agentur. Mit unorthodox-intellektuellen Kampagnen entwickelten *Gerstner + Kutter* bzw. *GGK* einen völlig neuen Ton in der Kundenansprache sowie ein neues Verständnis der Integration von Text- und Bildelementen.⁸¹²

Für Holzäpfel plante *Gerstner + Kutter* ab 1959 nicht nur die Kampagnen für die neuen Möbelprogramme, darunter *LIF*, *SET*, *PEN*, *OFF* und die *INwand* (und entwarf neue Werbemittel für die Möbel, die bereits in der Produktion waren), sondern prägte ab dieser Zeit das gesamte *Corporate Design* der Firma. Ausgangspunkt war ein flexibles Programmzeichen, das sich in Höhe und Breite variieren und damit den unterschiedlichsten Aufgaben anpassen ließ. Es fungierte

⁸¹¹ Christian Holzäpfel: an herbert hirche, in: Hirche/Godel 1978, o. S. Vgl. auch Holzäpfel 2007, S. 134. Zur *INwand* jüngst eingehend Scheiffele 2019, S. 252-267.

⁸¹² Vgl. Gerstner 2006 [1964] sowie Claude Lichtenstein: Erscheinungsbilder. Elastische Einheit. Geregelte Vielfalt, in: Museum für Gestaltung Zürich 2014 b, S. 178-181.

als Signet – fünf Balkenpaare bilden ein „H“ – und war gleichermaßen geeignet, Anbauvarianten und Montageschemata (wie etwa bei *LIF* und der *INwand*) darzustellen sowie auch als Visualisierung des Verpackungsprinzips von *LIF* zu fungieren. (Abb. 150)

Im Jahr 1959 präsentierte Holzäpfel mit dem Stand Nr. 9507 auf der Möbelmesse Köln das neue Möbelprogramm *LIF* zusammen mit *DHS 10*, *DHS 30* und *FAR* im neuen *Corporate Design*.⁸¹³ (Abb. 151, 152 und 153) Herbert Hirche gestaltete die Ausstellung zusammen mit seinem Mitarbeiter Klaus Klink.⁸¹⁴ Deckenhohe Vorhangbahnen markierten die Bereiche der Wohnmöbel und setzten sie von den Flächen der Büromöbelpräsentationen ab. Von der gradlinigen Standarchitektur mit ihren im rechten Winkel zueinander offen aufgestellten Trennwänden über das streng-kubische Mobiliar bis hin zum neuen Signet hatte der Ausstellungsstand ein einheitliches Erscheinungsbild. Gerstner sprach von einer neuen „Physiognomie“ der Firma.⁸¹⁵ In nur sechs Jahren hatte Christian Holzäpfel mit Herbert Hircles Möbelprogrammen und in Zusammenarbeit zunächst mit dem Verlag Gerd Hatje und dann mit der Werbeagentur *Gerstner + Kutter* einen traditionellen Schreinerbetrieb zu einer international erfolgreichen Fabrikation modernen Mobiliars ausgebaut.

Lorenz Eitner, *Professor of Art* an der *University of Minnesota*, hatte im Jahr 1956 als *Guggenheim Fellow* eine Forschungsreise nach Deutschland unternommen, um die Entwicklung des Industriedesigns im Nachkriegsdeutschland zu untersuchen. Es liegt nahe anzunehmen, dass er im Zuge seiner Forschungen mit dem *Rat für Formgebung* Kontakt aufnahm. Die Ergebnisse seiner Analyse „Industrial Design in Post-War Germany“ publizierte Eitner im darauffolgenden Jahr wie erwähnt in der Zeitschrift *Design Quarterly*.⁸¹⁶ *Werk und Zeit* veröffentlichte im Oktoberheft 1958 Auszüge seines Artikels in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Deutsche

⁸¹³ Vgl. Hirche/Godel 1993 [1978], S. 46. Holzäpfel gibt für den ersten Auftritt im neuen *Corporate Design* dagegen das Jahr 1960 an und die Erstpräsentation von *SET*, vgl. Holzäpfel 2007, S. 121-122.

⁸¹⁴ Vgl. ebenda, S. 121.

⁸¹⁵ Gerstner 2006 [1964], S. 66-73.

⁸¹⁶ Vgl. Eitner 1958.

Formgebung in amerikanischer Sicht“:

Wahrscheinlich trifft man weniger individuelle Brillanz, weniger bewusstes künstlerisches Können in Deutschland als zum Beispiel bei der italienischen Formgebung. Die beste deutsche Arbeit zeichnet sich durch Einfachheit und technische Gründlichkeit aus; da sie mehr für die Masse als für den Luxuskäufer bestimmt ist, strebt sie Wirtschaftlichkeit und weite soziale Brauchbarkeit an. Infolgedessen macht sie an die Mode weniger Konzessionen und ermangelt auch manchmal der Eleganz und des Esprit, ist aber auch weniger anfällig für übertriebene Manieriertheit, Snobismus und Albernheit, die sich leicht im Gefolge der modebestimmten Formgebung einstellen. Sie wird eher durch ein allgemein hohes Niveau und durch weite Brauchbarkeit bemerkenswert, als durch einige aufsehenerregende Spitzenleistungen (...) Die deutsche Formgebung ist für den Mittelstand bestimmt. Diese Tatsache ist der Grund für ihre Neigung zum Ästhetischen und Nützlichen, ihren Sinn für soziale Verantwortung und ihre wirtschaftliche Erschwinglichkeit.⁸¹⁷

Das hier vermittelte Bild einer deutschen Nachkriegsproduktion, die gekennzeichnet ist von Qualitäten wie technischer Gründlichkeit, Gediegenheit, Preiswürdigkeit und sozialer Verantwortung deckt sich in wesentlichen Aspekten mit den gestaltungsreformerischen Ambitionen des Werkbunds nach 1945. Es deckt sich auch mit der Selbsteinschätzung und der moralisch-konnotierten, konsumkritischen Haltung, wie sie in Quellen aus dem Umfeld des Werkbunds reflektiert wird. Auch Mia Seeger analysierte 1957 die „Situation der Formgebung“ auf der Jahresversammlung des Rates für Formgebung. Teile ihres Berichts wurden in *Werk und Zeit* veröffentlicht.⁸¹⁸

Wir in Deutschland sehen in der Formgebung (...) nicht allein ein Mittel, die Kauflust anzuregen, immer neue Bedürfnisse zu wecken und den Export zu

⁸¹⁷ Eitner 1958, S. 1.

⁸¹⁸ Vgl. Mia Seeger: Zur Situation der Formgebung in Deutschland, Auszüge aus den Tätigkeitsberichten 1956 bis 1959 des Rates für Formgebung in: Rat für Formgebung 1960, S. 8.

fördern, wir sehen auch die soziale und soziologische Seite und die damit in unserem Auftrag liegende Verantwortung.⁸¹⁹

Wie Lorenz Eitner räumte Mia Seeger ein, „dass (...) auf vielen Gebieten ausgesprochene Spitzen fehlen.“⁸²⁰ Berücksichtige man aber das große Angebot, so wäre „wahrscheinlich sogar durchschnittlich mehr Gutes vorhanden als in anderen Ländern“.⁸²¹ Auch Hans Schwipperts Statement zum deutschen Beitrag für die *Triennale di Milano* 1960 liest sich ähnlich:

Das Ungewöhnliche? Das Außerordentliche? Ist die Vermehrung neuester genialischer Formungen und Reize so wesentlich hier (...)? Das Ordentliche zu vermehren, das Taugliche auszubreiten, kontinuierlich, praktisch fortzuschreiten, beharrlich breiten Widerstand gegen Mißklang und Hässlichkeit zu leisten, ist das hier nicht wichtiger?⁸²²

Hirches Arbeiten passten in dieses Bild bzw. konstituierten dieses Bild mit.⁸²³ Eitner publizierte mit zahlreichen Abbildungen unter anderem Lampen von Wilhelm Wagenfeld und A.F. Gangkofner für *Peill & Putzler*, Glas von Heinrich Löffelhardt für die *Vereinigte Farbenglaswerke Zwiesel/Niederbayern* und *Richard Süßmuth Immenhausen*, Kunstleder von *Göppinger Plastics*, Stoffe von Margret Hildebrand für die *Stuttgarter Gardinenfabrik GmbH Herrenberg*, die neuen Radio- und Phonoapparate der Firma *Max Braun*, darunter auch ein Musikschrank Herbert Hirches, Porzellan von Heinrich Löffelhardt für die Porzellanfabriken *Schönwald* und *Arzberg*, Apparate von *Siemens*, *Siemens und Halske*, der *AEG*, sowie als einzige Möbelfirma die *Christian Holzäpfel KG* mit Herbert Hirches Programmen *DHS 20* und *DHS 30*.⁸²⁴

⁸¹⁹ Vgl. Seeger 1957.

⁸²⁰ Ebenda, o. S.

⁸²¹ Ebenda, o. S.

⁸²² Schwippert 1960, o. S.

⁸²³ Im Nachlass ist die Urkunde *Diploma di Collaborazione. 12a Triennale di Milano* aufbewahrt. Seine Beteiligung ist auch im Katalog zur *Triennale XII* verzeichnet.

⁸²⁴ Vgl. Eitner 1958.

7.3. *Knoll International*: Plagiatsvorwürfe

Die zitierte Aussage Christian Holzäpfels, auf dem deutschen Markt hätte es zu seinen neuen Büromöbelprogrammen nichts Vergleichbares gegeben, trifft nur bedingt zu: *Frank Vogt & Co (VOKO)* war beispielsweise durchaus ein Konkurrenz-Unternehmen. Vor allem aber produzierte *Knoll International Stuttgart* in Deutschland mit ortsansässigen Betrieben. Auch für *Knoll* bedeuteten Büromöbel das Hauptgeschäft.⁸²⁵ Die Firma machte Mitte der 1950er Jahre jedoch Verluste, da sie vor allem in Kleinstserien für die Direktionsebenen und zu sehr hohen Preisen verkaufte.⁸²⁶ Die Verkaufserfolge des neuen Konkurrenten sowie das generell wachsende Renommee deutscher Firmen, das sich in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre auch in positiver Resonanz auf ihre Auslandsauftritte niederschlug, waren Anlass für den umtriebigen Toby E. Rodes, sich das Ziel zu setzen, „*Knoll International* überall in relevanten Kreisen als Design-Pionier“ darzustellen.⁸²⁷ Rodes hatte zu Beginn der 1950er Jahre für die US-finanzierten *Exhibition*-Programme gearbeitet, die mit nicht nur wirtschafts-, sondern auch gesellschaftspolitischen Intentionen eine Einheitlichkeit des westlichen Wohn- und Lebensstils beschworen hatten (vgl. Kapitel 5). Als Mitglied der Geschäftsleitung von *Knoll International* vertrat er dagegen ab 1956 zuvorderst die Eigeninteressen der Firma.

Die von Amerika aus gesteuerten Ausstellungen zur modernen Wohnkultur sowie die vielfältigen und breit angelegten Werkbundinitiativen zur Konsumenteninformation und -erziehung – darunter Wettbewerbe, nationale und internationale Ausstellungen, Wohnratgeber, Wohnberatungsstellen und Werkbundkisten zur Geschmackserziehung an Schulen – schienen ihre Wirkung zu zeigen.⁸²⁸ Die deutsche Nachkriegsproduktion hatte gegen Ende der 1950er

⁸²⁵ Vgl. Rodes 2009, S. 171.

⁸²⁶ Vgl. ebenda, S. 168.

⁸²⁷ Ebenda, S. 181. Den Hinweis auf Toby E. Rodes Lebenserinnerungen verdanke ich Rudolf Fischer.

⁸²⁸ Vgl. Albrecht 2008b und Albrecht/Flagmeier 2008. Auch der von Erwin Braun initiierte sogenannte *Verbundkreis*, zu dem *Knoll International* gehörte, hatte eine Wanderausstellung zum

Jahre zwar nach wie vor nicht den Glamour amerikanischer oder italienischer Firmen, sie hatte aber aufgeholt und begann, sich auch auf dem Weltmarkt zu etablieren. Damit stellte sie eine wirtschaftliche Bedrohung für die Firma *Knoll International* dar, die ihr Monopol auf das Inventar eines modernen Lebensstils halten wollte.

Mit ihren zunehmend auch international erfolgreichen, und im Vergleich zu *Knoll* kostengünstigeren Büromöbelprogrammen, hatte sich die *Christian Holzäpfel KG* zum direkten Konkurrenten entwickelt. Die „Internationale Zeitschrift für Industrie und Handel aller Einrichtungsbranchen“ *moebel+decoration*, damals eine der führenden Designzeitschriften, widmete im Jahr 1957 ihre Juni-Ausgabe auf über 20 Seiten den Themen „Der moderne Büroraum“ und „Der Schreibtisch“.⁸²⁹ Das Cover zeigte einen Schreibtisch Herbert Hirches aus dem *DHS 30*-Programm. In der gesamten Ausgabe wurden zwar zahlreiche Büromöbel aus Europa und den USA reich illustriert dargestellt – darunter mehrere Holzäpfel-Schreibtische wie auch Modelle von George Nelson für *Knolls* Hauptkonkurrenten *Herman Miller* –, Florence Knolls Schreibtische wurden jedoch nicht einmal erwähnt.

Dass Christian Holzäpfel bei seinem Großauftrag für das Pariser *UNESCO*-Gebäude im Wettbewerb nicht nur *Knoll International* ausgestochen hatte, sondern den Auftrag für die passende Bestuhlung ausgerechnet der Firma *Walter Knoll* vermittelte, der Toby E. Rodes aufgrund persönlicher Differenzen, vor allem aber gravierender Reklamationen gerade die geschäftlichen Beziehungen aufgekündigt hatte, tat vermutlich sein Übriges.⁸³⁰

Als Höhepunkt seiner Kampagnen gelang es Toby E. Rodes, Florence Knoll werbewirksam auf die Titelseite des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* zu lancieren. In seiner Autobiografie berichtet Rodes über sein gewitztes Vorgehen,

Wohnen konzipiert und zu diesem Anlass eine kleine Broschüre herausgegeben, vgl. Verbundkreis 1956a.

⁸²⁹ Vgl. *moebel+decoration* 1957, S. 336-355 und 374-379.

⁸³⁰ Vgl. Holzäpfel 2011, S. 33. Bis zum Jahr 1957 hatte *Knoll International* Polstermöbel für den deutschen Markt von *Walter Knoll* produzieren lassen. Vgl. Rodes 2009, S. 171-172.

den Spiegel-Herausgeber Augstein durch pikante Anspielungen auf Florence Knolls unkonventionelles Liebesleben von einem Beitrag über *Knoll International* überzeugt zu haben.⁸³¹ Unter der Überschrift „Im Haut und Knochen-Stil“ erzählte ein elf-seitiger Artikel nun nicht nur die Erfolgs-Story von Florence Knoll, sondern bezichtigte zugleich eine ganze Reihe deutscher Firmen, die – wie *Knoll International* selbst – Mitglied des Werkbundes waren oder deren Produkte vom Werkbund bzw. dem *Rat für Formgebung* empfohlen wurden, des Plagiates: namentlich aufgeführt waren *Helmut Lübke & Co*, *Wilkening & Hahne*, *Eugen Schmidt GmbH*, *H. Busch & Co*, *Frank Vogt & Co*, *Tecta* sowie in vorderster Front die *Christian Holzäpfel KG* mit ihren Modellen von Herbert Hirche.⁸³²

Der Artikel sorgte nicht nur innerhalb der deutschen Unternehmerschaft für Aufruhr, sondern löste generell in Werkbundkreisen Befremden aus, insbesondere bei Mia Seeger, waren doch die Möbel der Firmen *Holzäpfel* oder *Wilkening & Hahne* geradezu Aushängeschilder des *Rat für Formgebung* (vgl. Kapitel 8). Möbel von *Knoll International* und *Christian Holzäpfel* standen in der *Deutschen Warenkunde* quasi nebeneinander.⁸³³

Die in der *Deutschen Warenkunde* und einschlägigen internationalen Publikationen der 1950er Jahre abgebildeten Möbel zeigen insgesamt ein sehr homogenes Bild.⁸³⁴ Die gegenseitigen Anregungen waren vielfältig. Etwaige Urheberrechtsfragen – auch in den Fällen, bei denen Designer sich umgekehrt Entwürfe Hircches zum Vorbild genommen hatten –, sind nicht Gegenstand dieser Dissertation. Für unsere Fragestellung von Interesse ist jedoch die Argumentation, mit der Werkbundakteure auf den *Spiegel*-Artikel reagierten. Wie unter einem Brennglas

⁸³¹ Vgl. Rodes 2009, S. 181-182.

⁸³² Der Spiegel 1960, S. 75.

⁸³³ *Knoll International* konnte Eingang in die Deutsche Warenkunde finden aufgrund der familiären Verbindung zu Hans Knolls Vater Walter. *Knoll International* ließ seine in Deutschland verkauften Möbel von deutschen Firmen herstellen, bis 1957 auch von Walter Knoll, Herrenberg, vertreten durch Hans Knolls Bruder Robert Knoll.

⁸³⁴ Der Eindruck der Homogenität ist selbstredend zum Teil auch der Tatsache geschuldet, dass das Mobiliar ausschließlich in Schwarz-Weiß-Fotografien präsentiert ist.

vermitteln sich in diesen Kommentaren Aspekte ihres Selbstverständnisses in der Nachkriegszeit.

Bei aller Anerkennung der frischen Lebensart, die amerikanische Firmen wie *Herman Miller* oder *Knoll International* nach Europa transportierten, reklamierten Werkbundmitglieder – wie bereits angedeutet – vielschichtig motiviert die ästhetische und geistige Urheberchaft moderner Wohnkultur für sich. Eine Wohnkultur, die nach der postulierten Unterbrechung durch das NS-Regime nach Deutschland gewissermaßen heimkehrte. Diese Überzeugung ist durch zahlreiche Quellen aus dem Werkbundkontext belegt.⁸³⁵ Entsprechende Passagen im Katalog der Kölner Ausstellung *Neues Wohnen* wurden bereits zitiert.⁸³⁶ Auch die Selbstdarstellung des Werkbundauftritts auf der *Deutschen Industrieausstellung* 1950 in Berlin reflektierte diese Überzeugung, desgleichen Wilhelm Wagenfelds Rezension der Ausstellung *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in den USA*, um nur einige Beispiele zu nennen.⁸³⁷ Eduard Ludwig begründete mit diesem Argument sogar seinen Antrag für eine Dienstreise von Berlin nach Stuttgart:

Im Vorwort des Kataloges [zur Ausstellung *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in den USA*], der diesem Antrag beigefügt ist, wird darauf hingewiesen, dass der Ursprung und die geistige Haltung der dargestellten Gegenstände in Deutschland zu suchen ist und auf Werkbund- und Bauhausgedenken [sic!] zurückgeht. Um mich selbst und die Studenten über den neuesten Stand der Entwicklung der Wohnungseinrichtung (...) [zu bringen] bitte ich um Bewilligung einer Dienstreise, um an Ort und Stelle am praktischen Beispiel die Qualität und das Material der ausgestellten Gegenstände zu sehen.⁸³⁸

⁸³⁵ Vgl. Albrecht 2008b, S. 114 und 121.

⁸³⁶ Vgl. [?] Görlinger: Vorwort, in: *Neues Wohnen* 1949a, S. 9.

⁸³⁷ Vgl. Wagenfeld 1951, S. 43 f. wie auch derselbe in: Wagenfeld 1950, o. S.: „Das Bildmaterial von in- und ausländischen Gegenständen, das wir sammeln (...) soll das in der Welt Gemeinsame beweisen.“

⁸³⁸ Eduard Ludwig an den Direktor der Hochschule für bildende Künste, 13. April 1951, UdK/UA Personalakte Eduard Ludwig.

Alfons Leitls Artikel „Die Wohnkultur der westlichen Völker“ zur Wanderausstellung *Wir bauen ein besseres Leben* in der Zeitschrift *Baukunst und Werkform* spitzte diese Sicht ein Jahr später – etwaige Urheberrechtsfragen bemerkenswerterweise für quasi obsolet erklärend – noch zu:

im Grunde ist es jedem von uns vollkommen gleichgültig, ob den klassisch-puritanisch-schönen Schreibtisch dort der alte Knoll in Stuttgart oder der junge Knoll in Amerika (wo man ihn jetzt Noll ausspricht) herstellt – er will die Möbel haben oder zumindest will er sie haben können. Er will sie kaufen können, nicht als Luxusimport (...) Dabei soll es uns vollkommen gleichgültig sein, ob wir das Originalerzeugnis aus einer italienischen, schwedischen oder amerikanischen Originalverpackung schälen oder ob die Hersteller klug genug sind, Modelle, Herstellungsverfahren und Herstellungsmethoden über die Grenzen hinweg auszutauschen.⁸³⁹

In den westlichen Ländern sei man, heißt es hier weiter, in der Möbel- und Geräteherstellung mit den gleichen Aufgaben und Themen der Gestaltung beschäftigt: „Man findet darum auch gleiche oder verwandte Wege, die nicht allein zu Produktionsmethoden, sondern zu gültigen Formen führen.“⁸⁴⁰

Auch Gerd Hatje schrieb im Ausstellungskatalog *Wir bauen ein besseres Leben*, „dass gleicher Geschmack, gleiche Bedürfnisse und gleiche Interessen die atlantische Gemeinschaft als festes Band zusammenhalten.“⁸⁴¹ Entsprechend zeigte er ab 1953 in seiner Buchreihe *neue möbel. new furniture. meubles nouveaux* auf einander gegenüberliegenden Seiten typologisch ähnliche Möbel aus unterschiedlichen Ländern im Vergleich, so beispielsweise die von Charles Eames um 1945 entwickelten und bei *Herman Miller* produzierten Stühle aus Schichtholz und ihre Pendanten aus deutscher Produktion, die – von Egon Eiermann 1949 als Prototypen in seiner Musterwohnung in der Ausstellung *Wie wohnen?* erstmals präsentiert – bei *Wilde und Spieth* seit 1950 in Serie liefen. Fraglos waren diese durch die

⁸³⁹ Leitl 1952, S. 39-40.

⁸⁴⁰ Ebenda, S. 40.

⁸⁴¹ g.h. [Gerd Hatje], [Vorwort], in: *Wir bauen ein besseres Leben* 1952, S. 3.

Publikation der Eames-Modelle in der Zeitschrift *Baukunst und Wohnform* inspiriert worden.⁸⁴²

Die Analogien waren zu diesem Zeitpunkt offensichtlich jedoch nicht ehrenrührig, sondern waren ganz im Gegenteil positiv konnotiert im Sinne der angestrebten international einheitlichen Formensprache zeitgemäßer Möbel:

Das internationale Jahrbuch „Neue Möbel“ soll jedes Jahr die besten Möbel zusammenfassen, die von den fortschrittlichsten Entwerfern in allen Ländern gestaltet wurden. Ein Vergleich dieser Arbeiten zeigt, wie überall das Bemühen sichtbar wird, Formen zu entwickeln, die Schönheit und Funktionsqualität vereinigen.⁸⁴³

Diese Einleitungsworte Hatjes spiegeln dabei keineswegs nur ein deutsches Wunschdenken, zählte Hatje doch auch prominente internationale Akteure wie Herwin Schaefer sowie Paul Reilly und Robert Gutmann vom britischen *Council of Industrial Design* zu seinem Beraterkreis. Im zweiten Band der *neue möbel. new furniture. meubles nouveaux* schrieb Hatje: „Bei Durchsicht des hier zusammengefassten Materials zeigt sich, dass die meisten neuen Entwicklungen im wesentlichen [sic!] auf bestimmte Grundtypen zurückzuführen sind.“⁸⁴⁴ Und Walter Passarge bestätigte im Januar 1953 in einem Brief an Herbert Hirche, der ihm den Katalog der Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben* aus Stuttgart zugeschickt hatte: „Das internationale Bild wird immer klarer und einheitlicher. Das zeigt auch die ‚Idea‘ (Hatje), die uns H. Schäfer netterweise zusandte.“⁸⁴⁵

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass der Plagiats-Vorwurf die deutschen Firmen und Werkbundakteure wie Mia Seeger vom *Rat für Formgebung*

⁸⁴² Vgl. Leitzl 1952, S. 88-90.

⁸⁴³ Hatje 1952a, S. V.

⁸⁴⁴ Vgl. Hatje 1953a, S. VI.

⁸⁴⁵ Walter Passarge an Herbert Hirche, [Januar 1953], WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche, Konvolut 1951/1952, Mappe „Korrespondenz 1951/52“.

eher unerwartet traf. Konsterniert schrieb Mia Seeger am 22. April an Eduard Levsen:

Der Artikel über die Knoll's [sic!] hat tatsächlich ein außerordentliches Echo gefunden (...) Der Artikel wurde von einer Dame geschrieben, die in der Sache so gut wie gar nicht Bescheid wußte. Sie hat sehr lange unser Archiv benützt, was ich ihr nicht wehren konnte und wollte. Natürlich wäre zu dem Artikel sehr viel zu sagen. Man müsste dann ganz weit ausholen und sehr systematisch darauf antworten (...) Ich weiß auch nicht, ob der Spiegel eine Antwort bringen würde, in der so Grundsätzliches ausgesagt wird, denn ‚so genau‘ will er es gar nicht wissen (...) Die Firma Holzäpfel wie auch verschiedene andere haben mich angerufen. Für diese Firmen ist es natürlich nicht angenehm, wenn sie nur im Fahrwasser von Knoll schwimmend apostrophiert werden. Aber wie soll man das in Kürze berichten? Man müßte [sic!] auf die gesamte Entwicklung eingehen, der zufolge Leute wie Hirche das Pech hatten hier in Deutschland erst sich entfalten zu können, als drüben bereits die Knoll's [sic!] den Durchbruch in das allgemeine Bewußtsein der amerikanischen Konsumenten vollzogen hatten.⁸⁴⁶

Fitz Hahne wandte sich in einem Brandbrief an seine Außenmitarbeiter. Er wäre nicht gerade begeistert, schrieb er hier, im *Spiegel* in dieser Form im Zusammenhang mit anderen Firmen erwähnt zu werden. Sowohl die Vergleichbarkeit wie auch der Zusammenhang könnten einer sachlichen Kritik nicht standhalten.⁸⁴⁷ In seinem Brief hieß es:

Wenn man auf den Grund der Dinge geht, und das versucht der Spiegel, hätten die Deutschen Werkstätten ein gewichtiges Wort mitzusprechen, denn unseres Erachtens kommt nicht Knoll International dieser überschwengliche [sic!] Verdienst zu, sondern den Deutschen Werkstätten, die viel früher als Knoll International begonnen haben, mit Bauhaus-Leuten auf Lizenzbasis und unter Namensnennung zusammenzuarbeiten. Es ist also die Methode der Deutschen

⁸⁴⁶ Mia Seeger an Ed.[uard] Levsen,, 22. April 1960, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1960 bis 1969, 9, Mappe „Korrespondenz zum Artikel in „Der Spiegel“ vom 13. April 1960“. Der Brief ging als Durchschlag zur Kenntnis an Wend Fischer und Herbert Hirche.

⁸⁴⁷ Fritz Hahne an Betriebsrat E und M, Hoefler, Hoerschelmann, Depping, als Kopie in Anlage an Herbert Hirche, 21. April 1960, ebenda.

Werkstätten, die von Knoll International zum Teil mit den gleichen Entwerfern, die inzwischen nach Amerika emigriert waren, aufgegriffen wurden.

Was uns anbelangt: eine solche Aktion ist nicht nur abhängig vom Wollen, sondern auch von den äußeren Umständen. Wir hatten erst nach dem Kriege die Möglichkeit, diesen Gedanken aufzugreifen.⁸⁴⁸

Eine Gegendarstellung für den *Spiegel* verfasste schließlich der Architekt und Designer Hartmut Lohmeyer. Wenn auch das Wirken von Florence Knoll und ihrer Firma hohe Anerkennung und uneingeschränktes Lob verdiente, hieß es in seinem Text, „so ist doch Knoll weder die erste, noch die einzige, oder die führende Firma auf dem Gebiet“.⁸⁴⁹ Lohmeyer rekurrete darauf, dass es bei der Firma *Knoll* und insbesondere den Entwürfen von Florence Knoll ja nun ihrerseits zahlreiche Analogien zu früher entstandenen Modellen etwa der Firma *Herman Miller* gäbe oder die Entwürfe Florence Knolls eben – wie diejenigen Herbert Hirches – auf der Linie der Bauhaus-Tradition lägen.

Die Reaktionen auf Toby E. Rodes PR-Maßnahme bringt das Selbstverständnis der Werkbundakteure nach 1945 auf den Punkt. Lohmeyers Hauptargument lautete – auch dies ganz im Konsens mit anderen Werkbundakteuren: „Auf diesem Gebiet steht, wie auf vielen Gebieten, eine Leistung niemals allein im Raum. Jeder Fortschritt baut auf der Arbeit anderer auf.“⁸⁵⁰ *Der Spiegel* sollte seinen Leserbrief nicht abdrucken.⁸⁵¹

Erwin und Artur Braun, die ab 1956 im Rahmen des sogenannten *Verbundkreises* mit *Knoll International* kooperierten, hatten in der Konzeptionsphase der neuen Produktlinien im Winter 1954/1955 die Möbel Herbert Hirches im Blick gehabt:

⁸⁴⁸ Vgl. ebenda.

⁸⁴⁹ Hartmut Lohmeyer zitiert in: „Spiegel“ und Büromöbel-Industrie, in: „Büromarkt“, Nr. 13, 1960. Kopie des Artikels ebenda.

⁸⁵⁰ Ebenda.

⁸⁵¹ Vgl. ebenda.

in einer arbeitsgruppe, die dieter mundas leitete, wurde eine nationale wohnmöbelstudie erarbeitet. Die beiden wichtigsten ergebnisse: für unsere rundfunkgerätefabrikation konnte es genug interessenten geben und (...) die möbel, die uns in ausstellungen und katalogen am meisten entsprachen, stammten von ihnen,

schrieb Erwin Braun rückblickend an Hirche.⁸⁵² In den *Braun*-Schauräumen standen im Jahr 1956 das neue Geräteprogramm von Gugelot, Aicher und Hirche sowie Hirches Barwagen *FAR* und das Regal *DHS 10* als Musterensemble für diesen „Stil unserer Zeit“ Seite an Seite mit Möbeln von *Knoll International*, wie die Fotos des von Wolfgang Schmittel neu konzipierten Braun-Produktkatalogs „Radio- und Fernsehgeräte im Stil unserer Zeit“ zeigen.⁸⁵³ (Abb. 154) In den *Verbund-Kreis* sollte Christian Holzäpfel jedoch nicht eintreten (oder auch nicht aufgenommen werden), möglicherweise bereits ein Hinweis auf die sich durch die *DHS 20* und *DHS 30*-Programme anbahnende wirtschaftliche Konkurrenzsituation.

7.4. Zusammenarbeit mit der Firma *Max Braun AG*

Herbert Hirche gehörte neben Wilhelm Wagenfeld sowie Hans Gugelot und Otl Aicher von der *Hochschule für Gestaltung Ulm* zu den Pionieren des neuen sachlichen Produktdesigns, das die Firma *Braun* ab dem Jahr 1955 auf den Markt brachte. Hirche entwickelte für die Firma einige erfolgreiche Rundfunk-, Phono- und Fernsehgeräte. Er arbeitete auch als Architekt für Erwin Braun, mit dem er bis zu dessen Tod im Jahr 1992 freundschaftlich verbunden war.⁸⁵⁴ Erwin Braun und Herbert Hirche teilten nicht nur ihr Interesse an formalästhetischen Fragen im Sinne der Moderne, sondern eine insgesamt lebensreformerisch geprägte und

⁸⁵² Erwin Braun: an herbert hirche, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁸⁵³ Vgl. auch Wichmann 1998, S. 72. Erwin Braun und Fritz Eichler waren im Frühjahr 1956 nach Amerika gereist auf der Suche nach anregendem Design. Sie besuchten Charles Eames und orientierten sich in Kaufhäusern und Fachgeschäften, vgl. ebenda, S. 73.

⁸⁵⁴ Kapitel 7.4. über die Arbeit Herbert Hirches für die Firma Braun ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung einer kleinen Studie zu Herbert Hirches Arbeiten für die Firma Braun in der Zeitschrift *design + design zero*: Siehe Albrecht 2011a, S. 76-87.

idealistische Grundhaltung. „Was mich interessiert und fasziniert hat“, schrieb Hirche an Erwin Braun zu dessen 60. Geburtstag, „immer wieder in unseren Begegnungen: Ihre Ideen, Ihre Lebensaufgabe, Ihr Bemühen um wirkliche Qualität des Lebens, um die Grundlagen und Werte naturbezogenen Daseins.“⁸⁵⁵ Erwin Braun hatte – wie auch Fritz Hahne – weitreichende Visionen für sein Unternehmen, das sich bei aller Ausrichtung auf wirtschaftlichen Erfolg gleichzeitig auf ethische Grundsätze wie Ehrlichkeit und Menschlichkeit in der Produktion verpflichtete.⁸⁵⁶

Angeregt durch einen Vortrag Wilhelm Wagenfelds und in intensivem Ideenaustausch mit Fritz Eichler – Kunsthistoriker, Theaterregisseur und bis 1961 Leiter der Gestaltungsabteilung bei *Braun* – hatten Erwin und Artur Braun in Zusammenarbeit mit Hans Gugelot, Otl Aicher und Herbert Hirche sowie später Dieter Rams und anderen Mitgliedern der firmeneigenen Gestaltungsabteilung nicht nur ein radikal neues Produktprogramm entwickelt, sondern im Laufe der Jahre die gesamte *Corporate Identity* der Firma im Sinne hoher ästhetischer und sozial-ethischer Wertmaßstäbe und Visionen geformt.

Innerhalb des gängigen Warenangebots der Rundfunk- und Fernsehindustrie waren die neuen *Braun*-Geräte eine Ausnahme. Denn obwohl man in Deutschland durch Hatjes *IDEA*-Bände seit 1952 durchaus Kenntnis haben konnte von sachlichen Radio- und Fernsehapparaten aus den USA, Canada, Japan, England, Italien und den Niederlanden war analog dem Produktangebot der *Möbelmesse Köln* noch 1953 auf der *Großen deutschen Rundfunk-, Fernseh- und Phono-Ausstellung* in Düsseldorf kaum ein modernes Modell zu sehen gewesen.⁸⁵⁷ In *Werk und Zeit* sah sich Hannes Schmidt damals zu der Frage „Währt Nussbaum ewig?“ veranlasst:

⁸⁵⁵ Herbert Hirche an Erwin Braun, 29. August 1981, zit. in Wichmann 1998, S. 219. Zu Erwin Brauns Entwicklung als Unternehmer vgl. ebenda.

⁸⁵⁶ Vgl. ebenda, insbesondere S. 100-103 und Hahne 2007.

⁸⁵⁷ Vgl. Hatje 1952b, S. 101 und 104-105 sowie Hatje 1953b, S. 100-104. Walter Schwagenscheid, Tassilo Sittmann und Helmut Dornauf hatten auf eben dieser Funkausstellung versucht, ihre unkonventionellen Entwürfe für Radiogehäuse vorzustellen, sie wurden jedoch vom Komitee der Radioindustrie nicht zugelassen, vgl. Schwagenscheid 1953, o. S.

Zusammenfassend könnte man sagen: in den modernen Rundfunkempfängern, ob groß oder klein, ob prunkvoll oder schlicht, ob kostspielig oder preiswert, scheint sich die wenig ruhmvolle Tradition protzbürgerlicher Möbelkultur fortzusetzen. Große, leistungsfähige Firmen produzieren, einem unwiderstehlichen Zug der Zeit willig folgend, fast ausschließlich Chippendale-, Barock- oder Renaissance-Radios. Bedenkenlos haben sie sich dem Streben nach „Stil“ ergeben. Die Krankheit der Stil-Möbel hat auch auf die neuen „Ton-Möbel“ übergegriffen (tatsächlich werden sie unter diesem Stichwort angepriesen). Ansonsten wird Musik in jeder Form angeboten, wohlverpackt in Schränken und Truhen, eingesargt in mehrflügeligen Musikkommoden, deren Inneres, dem synthetischen Zeitgeist gemäß, uns außerdem eine vollausgerüstete, tiefgekühlte Bar offeriert. (...) Von Einzelhändlern wissen wir, dass oft genug das Einkommen der Musikschrankbesitzer in umgekehrtem Verhältnis zum Musikschrankvolumen steht. Was hier die Industrie durch falsche Bedarfsweckung sündigt, hat mit Bedarfsdeckung nur noch wenig zu tun.⁸⁵⁸

Zwei Jahre später ließ sich die Werkbund-Presse anlässlich der Präsentation der von Artur Braun, Fritz Eichler, Hans Gugelot und Otl Aicher entworfenen Apparate zu regelrechten Lobeshymnen hinreißen. „ENDLICH...!“, meldete die Zeitschrift *Baukunst und Werkform* jetzt „ist eine deutsche Firma mit ihrer gesamten Produktion an Rundfunk- und Fernsehgeräten aus der Konfektion ausgebrochen.“⁸⁵⁹ „Auf einmal weht der Geist“, anerkannte auch Hans Schmitt-Rost in seiner Rezension des *Braun*-Standes.⁸⁶⁰ Unter dem Titel „'Modern' heißt ‚bescheiden‘“ schrieb er in *Werk und Zeit*:

Hier ist das „Tonmöbel“ des Massengeschmacks, genauer gesagt, der üblichen Produktion, die den Geschmack verderben half, abgeschafft, diese mahagoniprächtigen, düster-mystischen, gold- und spiegelglitzernden Formlosigkeiten. Es ist hell geworden. Man baut die Gehäuse in Ahorn, Nussbaum natur, Ruster oder Kunststoff in schönen Tönen wie hellgelb, lichtgrün, beige, lichtgrau, geschmackssicher und ohne die kleinbürgerliche Renommiersucht. Der

⁸⁵⁸ Hannes Schmidt 1953, o. S.

⁸⁵⁹ *Baukunst und Werkform* 1955, S. 530.

⁸⁶⁰ Hans Schmitt-Rost 1955, S. 2.

Ton kommt aus Jalousieleisten und nicht durch goldfädendurchwirkte Schmutzfänger. Die Formen sind gerade und einfach, mit schrägen Schaltbrettern (...) Die Apparate sind so, dass sie es nicht übel nehmen [sic!], ließe man sie etwa in ein Bücherregal eintauchen, dienend und eingeordnet der guten Atmosphäre eines Zimmers. Ein Fernsehgerät ist tatsächlich ein möglichst einfaches Gerät und nicht ein respektheischender „Hausaltar“.⁸⁶¹

Selbst das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* berichtete mit großformatigen Fotos der neuen *Braun*-Apparate von der Ausstellung:

Die kleine Firma (ihr Marktanteil beträgt zwei bis drei Prozent) hat damit als erste unternommen, was die großen Werke bisher immer für ein gefährliches Wagnis hielten: Sie hat ihre Empfänger äußerlich den schlichten, auf Zweckmäßigkeit ausgerichteten Formen moderner Möbel angepasst. (...) Der frühere Philips-Direktor, Graf Westarp, seufzte vor Journalisten resigniert: „Die Zahl der Goldleisten entscheidet über den Absatzerfolg eines Empfängers.“ Diese vorgefasste Meinung der Rundfunkindustrie akzeptierten auch die Brüder Braun, bis ihnen eine Untersuchung über den Wohnstil zu Gesicht kam, die das Allensbacher Institut für Demoskopie ausgestellt hatte. 36 Prozent der befragten Frauen, lasen die Brauns, hatten sich für einen modernen Wohnstil entschieden.⁸⁶²

Angeregt durch die Umfragen des Allensbacher Institutes ließen Erwin und Artur Braun eine eigene Studie erarbeiten. Die Ergebnisse der *Braun*-Studie „Radio und Wohnstil“ bestätigte, dass es für eine modern gestaltete Rundfunkgeräte-Fabrikation Interessenten geben könnte. Die „Brüder Braun“ nahmen Kontakt zur *Hochschule für Gestaltung Ulm* auf. Der spektakuläre Erfolg der von Hans Gugelot und Otl Aicher entwickelten Geräte in Düsseldorf sollte den Studien Recht geben. Allerdings war zunächst vor allem das Werkbund-nahe und internationale Fachpublikum vom neuen *Corporate Design* der Firma angetan. Verkaufsschlager für ein Massenpublikum waren diese Geräte nicht.⁸⁶³

⁸⁶¹ Ebenda.

⁸⁶² *Der Spiegel*, 7. September 1955, S. 47.

⁸⁶³ Zunächst waren die neuen Apparate sogar ein Verlustgeschäft, das Unternehmen verdiente nur an seinen Rasierapparaten, Haushalts- und Blitzgeräten, vgl. Wichmann, 1998, S. 79.

Schon vor der Präsentation auf der Funkausstellung hatte die Firma *Braun* auch Kontakt zu Herbert Hirche aufgenommen.⁸⁶⁴ In einem Brief vom August 1955 an Hirche hieß es:

Es ist bekannt, dass Sie an einer klaren, zeitgerechten Stilentwicklung Anteil haben. Bitte sehen Sie einen Ausdruck unserer Dankbarkeit für unsere Arbeit darin, dass wir Sie schon vor der Funkausstellung in Düsseldorf vertraulich von unseren Überlegungen und unserem neuen Produktionsprogramm informieren, das ohne Ihre und die Tätigkeit anderer fortschrittlicher Persönlichkeiten nicht möglich geworden wäre.⁸⁶⁵

Im November kam es zu einem ersten persönlichen Gespräch mit Dieter Munda – Verleger und Berater Erwin Brauns – und im Januar 1956 reiste Hirche mit ersten Zeichnungen nach Frankfurt.⁸⁶⁶ Unter Verwendung der grauen Skalen von Otl Aicher hatte Hirche analog zu seinen *DHS 20*-Möbeln formal strenge, kubische zwei- und dreiteilige Musikschränke mit vollflächiger Front auf geraden Holzfüßen entworfen, die dann in Rüster und unpoliertem Nussbaum gebaut wurden. Der besonders große Lautsprecher für eine hochwertige Klangwiedergabe war mit einem Spezialgitterstoff bespannt.

Am 31. August 1956 präsentierte *Braun* die Prototypen der Musikschränke *HM 1*, *HM 2*, *HM 3* und *HM 4* auf der *Stuttgarter Rundfunk- und Fernsehausstellung* – das Fachpublikum war begeistert.⁸⁶⁷ Die Zeitschrift *Funk-Fachhändler* schrieb: „Man ist beim Anblick dieser neuen Modelle geneigt, zu sagen, dass hier – wohl aufgrund

⁸⁶⁴ Erwin Braun: an herbert hirche, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁸⁶⁵ Erwin Braun an Herbert Hirche, 22. August 1955, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 5, Mappe „Korrespondenz“. Die Firma nahm in dieser Form mit mehreren Gestaltern aus dem Werkbundkontext Kontakt auf. Auch Jupp Ernst entwickelte einen Musikschrank für Braun, der allerdings nie in Serie ging. Vgl. Breuer 2007, S. 249-251, Abb. S. 251.

⁸⁶⁶ Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1952 bis 1959, 5, Mappe „Rundfunkgeräte“.

⁸⁶⁷ Abbildungen siehe Hirche/Godel 1993 [1978], S. 24.

präzisester Marktforschung – wirklich der i-Punkt auf das bisherige Programm gesetzt worden ist.“⁸⁶⁸ (Abb. 154)

Die Holzgestelle hatten den Geschmack der konservativeren Käufer im Visier. Für diese Klientel wollte die Firma *Braun* parallel zum Programm der Ulmer mit Herbert Hirches Entwürfen eine zwar moderne, aber weniger technisch wirkende Produktlinie anbieten.⁸⁶⁹ Bei seinem *DHS 20*-Programm kombinierte Hirche in dieser Zeit Kastenmöbel wie dargestellt bereits mit Rechteckstahlrohrprofilen.⁸⁷⁰

Hirches Musik- und Fernsehschrank *HFK* (1956) für *Braun* hatte dann auch ein Stahlgestell. Auch durch seine weiß lackierte, über die gesamte Breite des Geräts verlaufende Lautsprecher-Abdeckung – hier verzichtete Hirche auf eine Bespannung mit Stoff – zeigte der *HFK* ein technischeres Aussehen als die *HM*-Modelle. (Abb. 155) Mit senkrecht angeordneten Schallöffnungen nahm er ein Gestaltungselement vorweg, das später die Ansicht des Fernsehgeräts *HF 1* prägen sollte. Erhalten sind Fotos des Modells eines Musikschanks (eine Variante des *HM 5*), die nicht in Serie ging: Auch sie hatte eine dominante, wohl grau lackierte Lautsprecherfront mit senkrechten Schlitzfenstern.⁸⁷¹ Realisiert wurden 1957 Modelle mit einer einheitlichen Holzfront, die wohnlicher wirkte: die Geräte *HM 5* mit Stahl- und *HM 6* mit Holzgestell. Hirches Musikschränke waren auch ohne Gestell an die Wand zu montieren. (Abb. 158)

1957 überarbeitete Hirche mit *TS 3* auch die von den *Werkstätten Thun* und der Gestaltungsabteilung entworfenen eher klobigen Radiogeräte *TS 1* und *TS 2*.

⁸⁶⁸ Funk-Fachhändler 1956, S. 324.

⁸⁶⁹ Vgl. Fritz Eichler an Erwin Braun am 14. Juni 1979, zit. in: Wichmann 1998, S. 202: „Du fandest Herbert Hirche (nach mehrerem Herumtasten bei anderen), der zunächst die nicht sehr dankbare Aufgabe hatte, die sogenannte konventionelle Linie zu gestalten (worunter er sicher oft litt).“

⁸⁷⁰ Hirche/Godel 1993 [1978], S. 17. In der Produktbroschüre „Braun Fernsehgeräte 1957“ (Angaben und Abbildungen in diesem Prospekt entsprechen dem Stand vom 1. November 1956) sind der *G 11*, der *G 12* und der *SK 4* auf einem Hirche-Schrank des *DHS 20*-Programms in Ahorn fotografiert, S. 6 bzw. S. 15.

⁸⁷¹ Im Nachlass Hirche existiert nur eine Schwarz-Weiß-Fotografie.

Ich war so ein bisschen, ich will nicht sagen, traurig, weil ich so (...) festgelegt wurde auf diese Tonmöbel. Ich konnte mich ja im Grunde erst mit diesem einen Fernseher befreien, wo ich wirklich mal ein eigenes Designobjekt gemacht habe.⁸⁷²

Hirche spricht hier von seinem Fernsehapparat *HF 1*, den die Firma *Braun* im Jahr 1958 im Deutschen Pavillon der Weltausstellung in Brüssel erstmals vorstellte. Schon 1956 hatte Hirche ein Fernsehgerät in seinen Musik- und Fernsehschrank *HFK* eingebaut. Der Bildschirm konnte hinter einer Tür versteckt werden. Beim *HFS* waren die Türen sogar abschließbar – ein regelrechtes Schrankmöbel. Erst mit den Geräten *FS 3* und *FS 4*, auch sie Weiterentwicklungen eines *Braun*-Werksentwurfs, vor allem aber mit seinem *HF 1* gestaltete Hirche Fernsehapparate, die ihre Identität als technisches Gerät betonten. Sie konnten auf Gestellen aus Vierkantstahlrohr frei im Wohnraum platziert werden. (Abb. 156)

Beim *HF 1* verzichtete Hirche ganz auf sichtbares Holz: die Front wurde komplett mit einer hellgrauen Kunststoffmaske bedeckt, der Holzkorpus dunkelgrau lackiert. Die Bedienungselemente platzierte Hirche auf der Oberseite des Geräts, eine formal radikale und zukunftsweisende Idee: Außer einer Einschalttaste und den Lautsprecherschlitzen lenkte nichts vom Fernsehbild ab. Nicht weniger war diese Lösung aber auch funktional und ergonomisch begründet: Der Benutzer musste vor dem Gerät nicht in die Knie gehen. Hirche plante auch die Entwicklung eines drehbaren Fußgestells als zusätzlichen Komfort.⁸⁷³ Mehrere Zeichnungen nicht ausgeführter Entwürfe vom 16. Dezember 1957 zeigen subtile Unterschiede in der Anzahl und Anordnung der senkrechten Lautsprecherschlitze und leichte Proportionsveränderungen des Bildausschnitts. Diese Zeichnungen machen Hirches Ringen um Ordnung und Details, um optimale formale und funktionale Lösungen sichtbar.⁸⁷⁴ (Abb. 157)

⁸⁷² Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁸⁷³ Hagen Gross an Hirche, 26. Juni 1958, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 5, Mappe „Korrespondenz“.

⁸⁷⁴ Vgl. Albrecht 2011a, S. 76-87.

Noch während der *HF 1* in Brüssel gefeiert wurde, gab es bereits Gespräche mit Erwin Braun und Hagen Gross (damals stellvertretender Direktor bei *Braun*) über die Entwicklung eines 21 Zoll-Fernsehgeräts, dessen Gehäuseform der Type des *HF 1* angeglichen werden sollte.⁸⁷⁵ Gleichzeitig arbeitete Hirche an der Musiktruhe *HM 8* bzw. *HM 10*, die 1959 unter dem Namen *R 10* in Serie ging. Hirches Musikschrank *R 22/23* war das letzte Tonmöbel für *Braun*. Eine im Januar 1962 gezeichnete Radio-Phono-Kombination mit Aluminiumgehäuse ging nicht mehr in die Produktion.⁸⁷⁶

Der ganze Sektor Tonmöbel, der lief aus. Und im Fernsehbereich, na gut, da hab' ich noch so einen Anstoß gegeben und dann wurde das von einer anderen Abteilung gemacht. Da waren ja auch die Ulmer schon weg. Da hat dann alles Dieter Rams gemacht mit seinem Büro.⁸⁷⁷

Der „Anstoß“ war das in der Entwicklungsphase *HF 2* genannte Fernsehgerät, das später unter dem Namen *FS 6* in die serielle Fertigung gehen sollte.

Es war ja so: Die technische Entwicklung war so schnell, dass z.B. so ein Gerät, da sind nur eine oder zwei Serien durchgelaufen, da war [das] schon technisch überholt. Auf einmal gab es mehr Kanäle oder das ganze technische Chassis passte dann nicht mehr hinein in so ein Gehäuse. Dann haste, das hab' ich auch gemacht, größere gemacht dafür. Das war so in der Entwicklung.⁸⁷⁸

Zu Beginn des Jahres 1959 erhielt *Braun* neue Chassis von der Firma *Telefunken*. Die Vorderfront des neuen Entwurfs musste dem neuen Radius der Bildröhre angepasst werden. Im Februar lieferte Hirches Büro erste Zeichnungen. Eine der Varianten zeigt bereits eine asymmetrische Anordnung des Lautsprechers und der Bedienungselemente. Die Vorderfront wurde in den Stuttgarter *Akademie-*

⁸⁷⁵ Ebenda.

⁸⁷⁶ Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1952 bis 1959, 5.

⁸⁷⁷ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁸⁷⁸ Ebenda.

Werkstätten in Gips neu geformt.⁸⁷⁹ Bei einer Mustervorstellung in Frankfurt am 2. Juli 1959 wurde die neue Frontplatte akzeptiert und eine neue Farbgebung – weiß – beschlossen.⁸⁸⁰ Tatsächlich ging der FS 6 erst drei Jahre später in die Produktion.⁸⁸¹ Ab 1964 wurde der FS 6 nach kleinen Überarbeitungen der Tastatur durch Dieter Rams unter dem Namen FS 60 verkauft. Mit diesem Fernsehgerät endete Hirches Arbeit als Designer für *Braun*. (Abb. 159)

An seinem Geburtstag am 29. August 1958 fuhr Erwin Braun mit Herbert Hirche nach Königstein im Taunus, um ihm ein Grundstück zu zeigen. Hirche baute für ihn dort eine ebenerdige Wohnanlage, in der er das Studienthema „Hofhaus“ des Bauhausunterrichts bei Mies van der Rohe wieder aufgriff. In einer der Wohnungen sollte Erwin Braun selbst einige Jahre leben – „einige Jahre besonders glücklich“, wie Braun später schrieb.⁸⁸² Auch auf dem *Braun*-Industriegelände am Schanzenfeld war Hirche als Architekt tätig und wurde auch viele Jahre als Jury-Mitglied für den *Braun*-Preis engagiert. Er beriet Erwin Braun beim Plan seines Instituts für Präventivmedizin in Engelberg (Schweiz) und übernahm 1978 bis 1980 dort die Bauherrenvertretung. Darüber hinaus fand die gegenseitige Anerkennung 1978 Ausdruck in Erwin Brauns großzügiger finanzieller Unterstützung von Hirches monografischer Wanderausstellung *herbert hirche. architektur innenraum design*. Erwin Braun schrieb hier im Katalog, dass Herbert Hirche neben seiner eigenen Entwurfstätigkeit eine Schlüsselfigur war in dem Bemühen, skeptische Mitarbeiter der Firma vom neuen Produktgestaltungskonzept zu überzeugen.⁸⁸³ Hirches Erinnerungen konkretisieren diese Einschätzung:

⁸⁷⁹ Vgl. Notizen Hirches zu einer Besprechung am 23. April 1959: „Wir erhalten Röhre und Bildausschnittszeichnung von Braun (...) Lautsprecher evtl. rechts“. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1952 bis 1959, 5, Mappe „Fernsehen: Entwürfe nicht ausgeführt!“.

⁸⁸⁰ Vgl. Protokoll der Mustervorstellung „RUNDFUNK, FERNSEHEN“ am 2. Juli 1959, ebenda.

⁸⁸¹ Auf den Markt kamen zunächst die Geräte FS 5 und FS 51, deren äußeres Erscheinungsbild kaum vom FS 4 abwich.

⁸⁸² Erwin Braun: an herbert hirche, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

⁸⁸³ Vgl. ebenda.

Diese Firma, die war im Kopf oben so ganz offen. Die hatte ja auch so alles hinter sich gelassen, wollte neue Wege gehen – hauptsächlich Verdienst von Erwin Braun und dem Fritz Eichler. (...) Das war eine sehr schöne Zusammenarbeit. Ich kam da hin, man hat seine Dinge vorgestellt, vorgetragen, sehr persönlich. Da war nur der Kopf da, die beiden Brauns, der Eichler. Wo man dann unter sich war. Zu technischen Dingen kamen die entsprechenden Experten dazu, wo man sich auch mal durchsetzen musste. Ich habe mal eine furchtbar harte Diskussion gehabt mit einem Produktionschef, später, bei einem späteren Fernseher. Ich habe mich aber durchgesetzt, so wurde das gemacht, nicht anders.⁸⁸⁴

Fritz Eichler hielt die Eröffnungsrede zur Darmstädter Station der Ausstellung *herbert hirche. architektur innenraum design* im *Institut für technische Form*. Er charakterisierte hier den ehemaligen Mitstreiter so:

Er ist keiner von diesen Menschen, die von vornherein schon immer alles wissen, sondern er ist stets beharrlich auf der Suche nach den besten Lösungen gewesen. Seinen Arbeiten sieht man an, wie viel Mühen notwendig waren, bis sie zustande kamen. Im Übrigen war er nie ein "bequemer" Mitarbeiter.⁸⁸⁵

Dieter Mundas schrieb am 27. Juni 1977 an Herbert Hirche:

Damals hatten Sie, beim Aufbruch von Erwin Braun in strengen Funktionalismus, zusammen mit Wagenfeld, Aicher und Gugelot eine wichtige Rolle übernommen, die mir heute, in publizierten Informationen, bewußt oder unbewußt verdrängt worden zu sein scheint. Gewiß nicht bei mir und schon gar nicht bei eb [Erwin Braun], mit dem ich kürzlich darüber sprach.⁸⁸⁶

Innerhalb weniger Monate hatten Erwin und Artur Braun die vom Vater übernommene Firma grundlegend reformiert und mit einem neuen, modernen

⁸⁸⁴ Mitteilung Herbert Hirche am 24. Februar 1996.

⁸⁸⁵ Fritz Eichler zit. in: Darmstädter Echo, 24. Oktober 1978, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Dokumente 1970 bis 1979, Ausstellungen, Mappe „Ausstellung herbert hirche. architektur innenraum design“.

⁸⁸⁶ Dieter Mundas an Herbert Hirche, 27. Juni 1977, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1970 bis 1979, Mappe „Korrespondenz Braun 1970er Jahre“.

Gesicht einen internationalen Siegeszug angetreten: In den Musterwohnungen der Berliner *Interbau* standen im Jahr 1957 fast ausschließlich *Braun*-Geräte, darunter auch Hirche-Musikschränke. Die Firma reüssierte auf der *XI. Triennale di Milano*, auf der Brüsseler Weltausstellung erhielt *Braun* 1958 für seine neuen Erzeugnisse eine Ehrenurkunde und noch im selben Jahr zeigte das *MoMA* in New York *Braun*-Geräte in seiner Ausstellung zu seinem 60-jährigen Bestehen und nahm einzelne Produkte in die Sammlung auf.⁸⁸⁷ Im Sommer 1957 widmete die Zeitschrift *Werk und Zeit* der Firma *Max Braun* eine Sonderbeilage. Unter der Überschrift „Wir rechnen mit Menschen, die nicht betrogen werden wollen“ charakterisierte der Darmstädter Buch- und Kunsthändler Robert d’ Hooge die Firma und ihre Protagonisten:

Wirkliche „Form“ – auch technische – ist immer Ausdruck einer Geisteshaltung. Nur wenn Fabrikant und Formgeber die gleiche Gesinnung haben, wenn der Fabrikant mit seiner ganzen Überzeugung hinter der neuen Gestaltung steht, wird jene höhere Einheit erreicht, die den Einzelformen erst ihren wahren Sinn gibt. Wie ein Mensch in seiner ganzen Haltung Form und Stil ausdrückt, so kann das auch ein Industrierwerk: mit seinen Bauten, den Menschen, die darin arbeiten, den Dingen, die sie herstellen und der Art, wie sie dafür werben.⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ Vgl. Wichmann 1998, S. 93 und 95.

⁸⁸⁸ d’ Hooge 1957, o. S.

Kapitel 8: Im Schaufenster moderner (west)deutscher Produktkultur – Hirches Möbel und Räume auf internationalen Ausstellungen

Schon im Katalog der Ausstellung *Neues Wohnen* in Köln 1949 war formuliert worden, was der Werkbund als Königsweg für eine Rehabilitierung Deutschlands im Ausland erachtete: „Unser ernstes Bemühen um die wohlanständige Umgebung wird auch Vertrauen säen in den anderen Ländern.“⁸⁸⁹ Waren im Jahr 1951 die ersten Auslandsauftritte deutscher Produktion auf der *Triennale di Milano* – dem damals weltweit bedeutendsten Forum gestalterischer Positionsbestimmung – und der New Yorker Exportmesse eklatante Misserfolge gewesen, so entsandte der neu gegründete *Rat für Formgebung* ab 1953 in diesem Sinne „wohlanständige“ Dinge als Botschafter der jungen Demokratie auf die internationalen Plattformen.⁸⁹⁰

8.1. Triennale di Milano 1957 und H55, Hälsingborg 1955

Mia Seeger sollte als Ausstellungskommissarin die deutschen *Triennale*-Beiträge von 1954 bis 1964 prägen.⁸⁹¹ Die erste Beteiligung in Mailand unter ihrer Ägide konnte bereits als Erfolg verbucht werden.⁸⁹² Herbert Hirche war 1954 noch nicht dabei, dann aber in den Jahren 1957 und 1960, unter anderem mit Arbeiten für die Firma *Max Braun* – deren Gesamtprogramm 1957 mit einem *Grand Prix* ausgezeichnet wurde.⁸⁹³

⁸⁸⁹ August Hoff: Vorwort, in: *Neues Wohnen* 1949a, o. S.

⁸⁹⁰ Vgl. Albrecht/Flagmeier 2007, S. 244, Albrecht 2008a, S. 99, Albrecht 2014a, S. 186 und Betts 2004, S. 186-198.

⁸⁹¹ Mia Seeger war verantwortlich für die Organisation und für die Sammlung und Sichtung des Materials. Sie arbeitete dabei mit jeweils einem anderen Architekten zusammen, verschiedenen Arbeitsausschüssen sowie einer Jury für die endgültige Auswahl der Exponate. Dieses Konzept basierte auf „Richtlinien für die Beteiligung der deutschen Bundesregierung an Internationalen Ausstellungen“, die Günther von Pechmann im Jahr 1951 dem „Arbeitsausschuss Rat für Formgebung“ des Deutschen Werkbundes vorgelegt hatte und die für die Organisation künftiger deutscher Ausstellungsbeiträge verbindlich werden sollten. Vgl. Albrecht/Flagmeier 2007, S. 244.

⁸⁹² Vgl. ebenda.

⁸⁹³ Weiterhin war Hirches Sessel mit gepolsterter Kunststoffschale auf Stahlrohrgestell für die Firma *Walter Knoll* ausgewählt worden, Abb. in: Hirche/Godel 1993 [1978], S. 20.

Die *Triennale* des Jahres 1957 bot neben dem Themenschwerpunkt „Industrial Design“ auch eine Sektion „Wohnen“. Hier erhielt der von der Leiterin der Münchener Wohnberatungsstelle Brigitte d’Ortschy eingerichtete deutsche Wohnpavillon – darin eine Musiktruhe *HM 5* von Herbert Hirche – noch zusätzlich eine Silbermedaille. (Abb. 160) Zahlreiche weitere Preise auf dieser Dinge-Olympiade signalisierten, dass die deutsche Produktion Anschluss an den internationalen Markt gefunden hatte. Deutschland stand, was die Auszeichnungen betraf, nach Italien an zweiter Stelle der ausstellenden Länder.⁸⁹⁴ Dass Deutschland als eine von sechs Nationen in die internationale Jury berufen wurde, war eine zusätzliche Anerkennung.⁸⁹⁵ „Deutschland gibt in Mailand nicht eine Visitenkarte, sondern einen Musterkoffer ab“, kommentierte Wend Fischer in *Werk und Zeit*, „[z]weifellos haben wir in Deutschland heute gute Dinge in so großer Breite, wie kaum ein anderes Land sie aufzuweisen hat.“⁸⁹⁶

Viele Unternehmen machten mit ihren Mailänder Erfolgen Reklame, so auch die Firma *Max Braun AG*, wie eingangs zitiert.⁸⁹⁷ „Die Auszeichnungen auf der *Triennale* haben hohen Marktwert“, konstatierte Mia Seeger.⁸⁹⁸ Der *Triennale* wurde darüber hinaus nach dem Krieg eine eminent (gesellschafts-)politische Bedeutung beigemessen. Schon im Jahr 1951 hatte Theodor Heuss im Katalogvorwort der missglückten ersten deutschen Nachkriegspräsentation geschrieben, es handelte sich bei der *Triennale* ja nicht um eine Messe mit wesentlich wirtschaftlicher Orientierung, sondern um einen „geistigen Vorgang“:

⁸⁹⁴ Vgl. Albrecht/Flagmeier 2007, S. 244.

⁸⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 245.

⁸⁹⁶ Fischer 1957b, S. 2.

⁸⁹⁷ „Visitenkarten Deutschlands“ hieß es in einem Werbeauftritt der Firma in der Sonderausgabe von *Werk und Zeit* zur Brüsseler Weltausstellung. Braun nannte hier die Expo, die Berliner *Interbau* und die Mailänder *Triennale* als Referenzen, vgl. Brüssel 1958b, S. 10.

⁸⁹⁸ Mia Seeger: Tätigkeitsbericht der Geschäftsführung des Rat für Formgebung für 1956/57, StAS, Nachlass Mias Seeger A33.

Die Grundfrage stellt sich dabei ganz einfach dar: Was gehört in dem Formenausdruck einer Ware, eines Gebrauchsartikels, eines Schmuckstückes einer Epoche an, wo und wie dokumentiert sich in ihm die Sonderart eines Volkes?⁸⁹⁹

Wurde dieser Präsentation noch kein Beifall gezollt, so pendelten die Rezensionen der deutschen Beiträge ab 1954 zwischen einer Wahrnehmung des einheitlichen Erscheinungsbildes als Ideen- und Vorstellungsarmut, aber auch der Anerkennung der Bescheidenheit und stilistischen Zurückhaltung.⁹⁰⁰ Sie bestätigten damit letztlich die bereits dargestellten Analysen Eitners und Mia Seegers „[z]ur Situation der Formgebung“ in Deutschland.⁹⁰¹

Als „nordische Triennale“ galt die *H55*, zu der der Schwedische Werkbund und die Stadt Hälsingborg im Jahr 1955 eingeladen hatten.⁹⁰² Neben Schweden nahmen auch Finnland, Dänemark, England, Frankreich, Deutschland, die Schweiz und Japan an der *H55* teil – die USA fehlten – und zeigten Wohnkonzepte und Möbel- und Produktdesign im Vergleich. Allen Ländern war dieselbe Aufgabenstellung vorgegeben: die Einrichtung einer Wohnung für eine vierköpfige Familie.⁹⁰³ Als Kommissarin des deutschen Beitrags stellte Mia Seeger zusammen mit Brigitte d'Ortschy eine Einrichtung auf dem Grundriss einer Wohnung des Hochhauses von Hans Schwippert vor, das in der Planung für die *Internationale Bauausstellung Berlin* war. Mit dem in Hälsingborg gezeigten Beispiel sozialen Wohnungsbaus sollte, so Seeger im Ausstellungskatalog, „zugleich eine Brücke geschlagen werden, zu dem wichtigen Berliner Bauvorhaben 1957, das gleich der *H55* Fragen heutigen Wohnens aufwirft und zu beantworten sucht“.⁹⁰⁴ Hans Schwippert schrieb zur *H55*:

⁸⁹⁹ Theodor Heuss: Einführung, in: Deutsche Abteilung 1951, o. S.

⁹⁰⁰ Vgl. Albrecht/Flagmeier 2007, S. 244.

⁹⁰¹ Vgl. Seeger 1957, o. S.

⁹⁰² Vgl. ebenda. Parallel zur Ausstellung *H55* fand in Hälsingborg auch der *Internationale Designkongress* statt.

⁹⁰³ Vgl. Günther 1994, S. 27-28.

⁹⁰⁴ Mia Seeger: Vorwort, in: *H55* 1955, o. S.

Wir konnten uns keine wichtigere und kürzere Darstellung unserer Bemühungen denken. Sie gelten ja der besseren und schöneren täglichen Umwelt, den tauglicheren und gut geformten Räumen, Geräten und Dingen, der Unterstützung und Verwirklichung des sichtbaren und greifbaren Teiles eines würdigeren Lebens der Menschen.⁹⁰⁵

Ausgestattet wurde die Hälsingborger Musterwohnung mit Möbeln und Hausrat aus der Serienproduktion. Das Firmenverzeichnis im kleinen Ausstellungskatalog liest sich wie ein *Who's Who* der *guten Form*: die Namen decken sich weitgehend mit denjenigen der *Deutschen Warenkunde*.

Mia Seeger hatte sich bei Herbert Hirche nach dem aktuellen Stand seiner Möbelentwicklungen für Christian Holzäpfel erkundigt und nahm Hirches neues Bücheranstellregal *DHS 10*, den Spielzeugschrank *DHS 2* mit buntlackierten Kästen, eine der Liegen auf Stahlrohrkufen *DHS 1* sowie ein Beistelltischchen mit nach Hälsingborg.⁹⁰⁶ „Ich kann Ihnen berichten“, hatte sie am 2. April 1955 Herbert Hirche geschrieben,

daß Herr Hennig und ich am Donnerstag bei Herrn Holzäpfel in Ebhausen waren. Wir haben dort Ihre Möbel im Original gesehen und ich muss Ihnen sagen, daß sie mir sehr gut gefallen. Was ich bei Ihnen besonders schätze ist die feine Dimensionierung, dadurch bekommen die Stücke etwas sehr leichtes und zugleich elegantes. (...) Die Ausführung für Hälsingborg sollte Esche natur sein, ich glaube, das würde sich gut machen (...) die Qualität ist ausgezeichnet.⁹⁰⁷

Noch vor dem Mailänder Erfolg von 1957 war die deutsche Wohnung auf der *H55* ein Durchbruch in der internationalen Anerkennung, sie wurde als die „sozialste“ eingeschätzt und überzeugte „durch ihre sinnvolle räumliche Gliederung wie durch die schöne und einfache Einrichtung“ berichtete *Werk und Zeit*.⁹⁰⁸ „Noch

⁹⁰⁵ Hans Schwippert, [ohne Titel], ebenda, o. S.

⁹⁰⁶ Vgl. Abbildungen vgl. H55 1955.

⁹⁰⁷ Mia Seeger an Herbert Hirche, 2. April 1955, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, 13, Mappe „Korrespondenz 1952-1956“.

⁹⁰⁸ Fischer 1955, S. 5.

keine deutsche Beteiligung an einer internationalen Ausstellung hat durchgehend eine so gute Kritik gefunden wie die in Hälsingborg in diesem Jahre“, resümierte Mia Seeger in ihrem Jahresbericht im Dezember 1955.⁹⁰⁹

8.2. Internationale Bauausstellung, Berlin 1957, Weltausstellung Brüssel 1958 und documenta III, Kassel 1964

Die beim Städtebau heute auftretenden Fragen und Zielsetzungen hängen mit unserer demokratischen Staatsform auf das engste zusammen. Die Neuordnung unserer Städte kann daher nicht mehr allein als Planungs- oder Bauproblem betrachtet werden. In erster Linie geht es hierbei um eine rechte Ordnung des Zusammenlebens, um das Dasein der Familie, des einzelnen und der Gemeinschaft in der Stadt.⁹¹⁰

Die *Internationale Bauausstellung (Interbau) Berlin* – deren Geleitwort hier zitiert wird – war eines der größten Ausstellungsereignisse in Deutschland in den 1950er Jahren und das wohl bedeutendste Schaufenster der vom Werkbund propagierten modernen Wohn- und Produktkultur. Auf dem Gebiet des im Krieg fast vollständig zerstörten Hansaviertels am Rand des Tiergartens bauten rund 50 der Moderne verpflichtete Architekten eine Siedlung mit Hoch- und Einfamilienhäusern in großzügigen Grünräumen.⁹¹¹ Vor der Folie des Kalten Krieges war die *Interbau* auch eine Demonstration der Westeinbindung Berlins und – mit einiger Verzögerung – eine Antwort auf das *Nationale Aufbauprogramm* der DDR.⁹¹² Nicht nur das städtebauliche Konzept und die Architekturen waren ein politisches Manifest, auch die Inneneinrichtung der Wohnung war zumindest implizit politisch hoch aufgeladen und von Seiten des Werkbundes klaren ästhetischen Vorgaben unterworfen.

⁹⁰⁹ Mia Seeger: Bericht über die Teilnahme Deutschlands an der Ausstellung „H 55“ in Hälsingborg 1955 vom 14. Dezember 1955, StAS Nachlass Mia Seeger A 33.

⁹¹⁰ Max Steinbiß: Geleitwort, in: Otto 1957, o. S.

⁹¹¹ Vgl. Interbau Berlin 1957a.

⁹¹² Zur komplexen Entwicklungsgeschichte der *Interbau* – sie begann bereits im Jahr 1950 mit einer Initiative Walter Rossows im Namen des Berliner Werkbundes – und ihres programmatischen Kerns, der Sonderschau der *die stadt von morgen*, vgl. insbesondere Wagner-Conzelmann 2007.

Der Werkbund war zwar nicht offizieller Veranstalter der *Interbau*, jedoch vielfältig beteiligt. Ein Großteil der deutschen *Interbau*-Architekten wie etwa Egon Eiermann, Eduard Ludwig, Günther Gottwald, Wassili Luckhardt oder Gustav Hassenpflug waren Werkbundmitglieder. Zusammen mit den schwedischen und schweizerischen Werkbünden, französischen und dänischen Architekten sowie einigen Firmen wie *Knoll International* oder *ARTEK* statteten Werkbundakteure auch über 60 Musterwohnungen aus und unterhielten in der Sonderschau *die stadt von morgen* – dem programmatischen Kern der *Interbau* – eine Wohn- und sogar eine Freizeitberatungsstelle.⁹¹³ Der Berliner Werkbund lieferte nachträglich die Begleitpublikation „Wohnen in unserer Zeit. Wohnungsgestaltung der *Interbau*“. ⁹¹⁴ Auch diese wurde vom Verlag als veritable Wohnberatung beworben: „Scheuen wir uns nicht, wohnen zu lernen“, hieß es darin, „in dem Wissen darum, wie nachhaltig die Dingwelt auf uns im Guten oder Schlimmen einzuwirken vermag.“⁹¹⁵ (Abb. 160)

Die *Interbau* markiert noch einmal einen Höhepunkt der rückblickend nahezu autoritär einzuschätzenden Werkbundinitiativen zum Wohnen in den 1950er Jahren. Aus der Beratungsstelle der *Interbau* sollte im Jahr 1958 die *Ständige Ausstellung Wohnen* des Berliner Werkbundes hervorgehen, die nach dem Vorbild der Wohnberatungsstellen in Mannheim und München in der Charlottenburger Hardenbergstraße installiert wurde. Wechselnde Ausstellungen zeigten empfehlenswerte Haushaltsdinge vom Teeservice bis zur Tapete. Einschlägige Literatur und Prospekte sowie Materialmuster standen parat. Fachpersonal – die Wohnberatung wurde von Charlotte Eiermann geleitet – half kostenlos bei Fragen rund ums Wohnen und Sich-Einrichten. Mit Hilfe maßstabsgerechter Modellmöbel konnten Grundriss- und Möblierungsvarianten ausprobiert werden.

Karl Otto, der für *die stadt von morgen* verantwortlich zeichnete, hatte den *Rat für Formgebung* um Mitwirkung gebeten. Dieser versorgte die Berliner

⁹¹³ Zu den Wohnberatungsstellen vgl. Albrecht/Flagmeier 2008, S. 122-124.

⁹¹⁴ Hofmann 1958.

⁹¹⁵ Johanna Hofmann: [Einführungstext], ebenda, o. S.

Wohnberatungsstelle mit Herstelleradressen, Foto- und Prospektmaterial und erschlug die Innenarchitekten für die Einrichtung der Musterwohnungen vor, darunter auch Herbert Hirche.

Ein Teil der deutschen Musterwohnungen wurden von Mia Seeger, Günther Gottwald und Charlotte Eiermann mit Möbeln aus der laufenden Produktion ausgestattet. Mehrfach platzierten sie Hirches Anstellregal *DHS 10* und seine Liege *DHS 1*.⁹¹⁶ In den Ausstellungsräumen der Wohnberatungsstelle der *stadt von morgen* stand das Spielzeugregal *DHS 2* und Eduard Ludwig hatte für den Wohnraum eines seiner Einfamilienhäuser ein gepolstertes Sitzmöbelprogramm ausgewählt, das von Herbert Hirche gerade neu für die Firma *Wilkening & Hahne* entworfen worden war. (Abb. 169 und 162) Für fast alle *Interbau*-Wohnungen hatten die Architekten Radio- und Rundfunkgeräte der Firma *Braun* ausgewählt, darunter Hirches Musikschränke.

Die Grundrisse der Wohnungen in den Bauten des Hansaviertels reichten von Einzimmerappartements und Mehrzimmerwohnungen über Maisonettes bis hin zu Wohnungen mit gänzlich offenem Grundriss. Im sogenannten Allraum der skandinavischen Architekten wurde auf separate Zimmer verzichtet. Auch Günther Gottwald überließ es in einigen Wohnungen den zukünftigen Bewohnern, ihre Wohnung durch den Einbau leicht versetzbarer Zwischenwände bzw. Schrankelemente nach eigenen Bedürfnissen zu strukturieren. Häufig waren in jeweils einem Haus mehrere Wohnungstypen vorhanden. Die Einfamilienhäuser waren zumeist als Atriumhäuser angelegt. Die Einrichtungen der Wohnungen wurden für fiktive konkrete Bewohner bzw. Bewohnergruppen geplant.⁹¹⁷

Hirche selbst richtete je eine Wohnung in den Häusern von Walter Gropius, von Günther Gottwald sowie von Pierre Vago komplett mit eigenen Entwürfen ein,

⁹¹⁶ Vgl. Seeger, Mia, Tätigkeitsberichte der Geschäftsführung für 1956/57 und 1957/58, vorgetragen auf der Vollversammlung des Rat für Formgebung am 8. April 1957 bzw. am 17. Mai 1958 in Darmstadt, Stadtarchiv Stuttgart, Nachlass Mia Seeger A 33 und Hofmann 1958, o. S.

⁹¹⁷ Vgl. Hofmann 1958.

vor allem mit Möbeln aus der Produktion der Firmen *Christian Holzäpfel, Wilde + Spieth* und *Walter Knoll*. Einen großen Teil der Ausstattungen bildeten jedoch in den *Akademie-Werkstätten* oder mit Firmen entwickelte Prototypen, die er auf der *Interbau* zum ersten Mal präsentierte. Hierzu zählen fast alle Möbel der Musterwohnung im Haus von Pierre Vago. (Abb. 163, 164 und 166) Hier war auch Hirches für die *Deutschen Werkstätten München* geplantes Anbaumöbelprogramm für den Schlafraum *DEWE 423* zu sehen. (Abb. 165) Ferner zeigte Hirche Prototypen des Wohnzimmermobiliars, das als *DHS 40* später von Holzäpfel produziert wurde, wie auch neue, mit königsblauem bzw. moosgrünem *Perlon-Velour* bezogene Polyesterschalen, die von *Walter Knoll* in fünf oder sechs Erstmodellen realisiert worden waren.⁹¹⁸ (Abb. 163 und 166) Ein Tisch aus weißlackiertem Winkeleisenprofil und aufgelegter Spiegelglasplatte war eine Einzelanfertigung aus den *Akademie-Werkstätten*. Hirche zeigte Stahlrohrstühle mit Rohrgeflecht, die seit 1952 in zahlreichen Varianten in den *Akademie-Werkstätten* gebaut wurden und mit konischer Rückenlehne bei *Wilde + Spieth* noch im *Interbau*-Jahr in Serie gehen sollten.⁹¹⁹ (Abb. 167) In die Wohnung im Haus Gropius stellte Hirche zudem Prototypen für Sessel mit gepolsterter Kunststoffschale für *Wilkening & Hahne*, die aber nicht in die Produktion übernommen wurden.⁹²⁰ (Abb. 167)

Im Haus Gottwald plante Hirche für ein kinderloses Ehepaar. Er beließ die im Grundriss flexible Wohnung als offenen Raum und gliederte diesen lediglich durch eine kleine Eingangswand sowie eine Schrankwand. Hirche verzichtete auf ein separates Schlafzimmer, je eine Liege stand im „Reich der Frau“ sowie im Wohnbereich.⁹²¹ Sparsam platziertes Mobiliar ordnete er einzelnen Funktionsbereichen zu: Schlafplatz, Essplatz, Arbeitsplatz und „Wohnplatz“.⁹²² (Abb. 168) Die *Braun-Musiktruhe HM 5* sowie Teile des *DHS*-Programms

⁹¹⁸ Vgl. Briefwechsel, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952-1959, Verschiedene Firmen, Mappe Korrespondenz Walter Knoll.

⁹¹⁹ Und nicht wie in Hirche/Godel 1993 [1978] angegeben für das Restaurant Santa Lucia entworfen wurden, vgl. Mitteilung Herbert Hirche im Zuge der Archivbearbeitung 2001.

⁹²⁰ Laut Mitteilung Gisela Hahne am 6. Juni 2016.

⁹²¹ Herbert Hirche: Wohnung für ein berufstätiges kinderloses Ehepaar, in: Hofmann 1958, S. 17.

⁹²² Ebenda, S. 69.

stammten aus der Serienproduktion. Hirche stellte in diese *Interbau*-Wohnung aber auch die in den *Akademie-Werkstätten* gebaute niedrige Sitzgruppe mit Sessel und Tisch auf rechtwinklig gebogenem Stahlrohr (1953) aus seinem eigenen Stuttgarter Haus, in der Hoffnung auf einen potentiellen Produzenten.⁹²³

Historische Farbaufnahmen aus Hirches Stuttgarter Privathaus zeigen, dass die Schaumstoffpolster dieser tiefen Sessel damals grün, rot und violett bezogen waren.⁹²⁴ (Abb. 126) Generell ist die Überlieferung der Musterwohnungen Hirches und seiner Arbeiten verfälschend von Schwarz-Weiß-Fotografien geprägt. Einige wenige farbig gedruckte Werbebroschüren der Zeit sowie die von Gerd und Ursula Hatje herausgegebene Innenarchitektur-Publikation *Knaurs Wohnbuch* aus dem Jahr 1961 belegen, dass Hirches Interieurs der 1950er Jahre keineswegs so zurückgenommen in der Farbe waren, wie dies ab den 1960er Jahren zunehmend der Fall sein sollte bzw. die Monografie *herbert hirche. architektur innenraum design* dies für das Gesamtwerk suggeriert.⁹²⁵ (Abb. 163)

In der Art der Nutzung der offenen Grundrisse zeigen Hirches Musterwohnungen im Haus Pierre Vagos wie auch im Haus Günther Gottwalds deutlich Hirches Prägung durch die Wohnkonzepte Mies van der Rohes und Lilly Reichs, die sich auch in seinem Umgang mit Farbe und Material widerspiegelte. Die Sessel der Sitzgruppen waren mit je einer anderen Farbe bezogen. Teppiche unterschiedlicher Farbe und Textur definierten verschiedene Wohnbereiche. Die Wahl heller und dunkler Hölzer innerhalb eines Raumes oder auch innerhalb eines Satzes von Beistelltischchen zeigt Hirches Bemühen, durch ein feines Austarieren von Gegensätzen Harmonie zu erreichen, ein Gestaltungsprinzip, das er an seinen Lehrern so geschätzt hatte (vgl. Kapitel 3).⁹²⁶ Wie absichtsvoll dieses kontrastierende Spiel mit Materialien, Texturen und Farben von Hirche eingesetzt

⁹²³ Mitteilung Herbert Hirche im Zuge der Archivbearbeitung.

⁹²⁴ Vgl. Hatje 1961, S. 142-143.

⁹²⁵ So beispielsweise: *Interbau. Olympiade der Architekten*, in: *Perlonzzeit*, Ausgabe 1957/II, o. S., WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Dokumente 1952 bis 1959, Großformate, sowie Hatje 1961, S. 60, 61, 142, 143, 271, 296 und 297.

⁹²⁶ Vgl. Albrecht 2014, S. 182.

wurde, zeigen Planzeichnungen seiner Musterwohnungen, in die er die Namen der verwendeten unterschiedlichen Hölzer und Materialien besonders eingetragen hatte.⁹²⁷

In „Wohnen in unserer Zeit“ kommentierte Hirche seine Einrichtung im Haus von Günther Gottwald folgendermaßen:

Es ging mir gerade bei dieser Wohnung darum, am Beispiel von zwei jungen Menschen zu zeigen, wie ein zeitgemäßes Wohnen heute und morgen sein kann, bei allem Komfort aber Verzicht auf das Unwesentliche, bei aller Knappheit und Strenge der Form die Möglichkeit zur Harmonie, Ruhe und einer gesammelten Atmosphäre. Raumstimmung als Rahmen moderner und auch gesunder Lebensgestaltung!⁹²⁸

Hirches Vertrauen in die Möglichkeiten einer modernen Wohnkultur, die aus diesen Zeilen spricht – und zugleich der Anspruch an sie – waren hoch. Hirches *Interbau*-Kommentar steht für jene, wie bereits mehrfach angesprochen, im Werkbundkontext definierte Vision einer über eine Moral der Dinge geläuterten Nachkriegsgesellschaft. Im Kontext der Programmatik der *Interbau* und der insbesondere im geteilten Berlin bedrohlich wahrgenommenen politischen Situation erfährt diese Vision noch eine Steigerung. In einem Katalogheft zur *Interbau* war unter der Überschrift „Wohnen – Die Sehnsucht des Menschen“ zu lesen:

Irrtümer und Katastrophen der Vergangenheit machten die Wohnungsnot zur brennenden Frage der Gegenwart. Sie drängt immer stärker zur Lösung für die Gesamtheit –, ist es ja doch das menschlichste aller Probleme. In Frieden, in Freiheit, in einem Heim, im Kreis der Familie oder allein für sich geborgen zu sein, ist das Sehnen aller –, mögen sie unwürdig, notdürftig oder sonst unvollkommen wohnen: es ist die Voraussetzung für das zufriedene Zusammenleben eines Volkes – als Garantie für die Harmonie unter den Völkern. Die INTERBAU zeigt

⁹²⁷ Vgl. Vgl. WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Entwürfe 1952 bis 1959, 3.

⁹²⁸ Herbert Hirche: Wohnung für ein berufstätiges kinderloses Ehepaar, in: Hofmann 1958, S. 17.

mustergültige Wohnungen, geplant von internationalen Meistern des Fachs. Dazu gibt sie Anregungen für die weitere Entwicklung des sozialen Bauens. Deutsche und ausländische Beispiele werden Wege zu besserer Heimkultur weisen.⁹²⁹

Die neben dem Text platzierte Grafik Georg A. Neidenbergers illustriert diese Beschwörungsformel sinnfällig: Sie zeigt auf Transparentpapier ein behagliches Kleinfamilienidyll. (Abb. 170) Zu sehen sind Vater, Mutter und Kind am Tisch: der Vater Zeitung lesend, der Sohn auf dem Schoß der Mutter ins Spiel mit pädagogisch wertvollem Spielzeug vertieft. Holztisch und gepolsterte Holzstuhl sind von eher robust-gediegener Art. Hinterfangen wird dieses in einen Kreis eingeschlossene, freigestellte Motiv der kleinen Tischgesellschaft jedoch von zwei ikonisch die avantgardistische Moderne evozierenden Bildern: zu sehen sind eine – im Kontext des sozialen Wohnungsbaus eher unrealistische – Sitzgruppe mit zwei Barcelona-Sesseln Mies van der Rohes vor einer großzügigen Glasfront mit Blick ins Freie sowie die Ansicht mehrerer hintereinander gestaffelter Hochhausfassaden.

Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch der Presstext zur Eröffnung der Berliner Wohnberatungsstelle, in dem im Jahr 1958 eng an der Programmatik der *Interbau* die aktuellen Aufgaben und Ziele des Werkbundes zusammengefasst wurden. Es ginge jetzt darum, heißt es hier,

mitzuhelfen, um den Menschen unserer Zeit ein menschenwürdiges Dasein zu bereiten. Das stößt in noch weitere Bereiche vor, als dies s. Z. anlässlich der Gründung des Deutschen Werkbundes im Jahr 1907 der Fall war. Damals strebte man zunächst eine „Veredelung der gewerblichen Arbeit“ an. Heute geht es darüber hinaus um die Geborgenheit des Menschen in einer Umwelt, in welcher unter anderem vor allem der Wohnung und dem Wohnen eine zentrale Bedeutung zukommt.⁹³⁰

⁹²⁹ Interbau Berlin 1957b, o. S. (WBA-MDD, Q 9 ADO 7 - 1616/57).

⁹³⁰ Presseerklärung der Wohnberatungsstelle Berlin, WBA-MDD, Bestand Schwinning, Ordner Informationen: Wohnberatung DWB.

Ein Jahr nach der Berliner *Interbau* beteiligte sich die Bundesrepublik erstmals nach dem Krieg wieder an einer Weltausstellung. Der deutsche Beitrag in Brüssel war 1958 mit Architektur und Gartenarchitektur von Egon Eiermann, Sepp Ruf und Walter Rossow deutlich Werkbund-dominiert. Eduard Ludwig wurde mit einem kleinen separaten Hofhaus beauftragt, das er auch mit eigenen Möbeln ausstattete. In der Inhaltskommission und allen Fachjürs saßen fast ausschließlich Werkbundmitglieder.⁹³¹

Auch das der Ausstellung zugrunde liegende Konzept stammt aus dem Werkbundkontext: „Leben und Arbeiten in Deutschland“ hatte Hans Schwippert im Dezember 1955 dem Generalkommissar für den deutschen Beitrag Hermann Wenhold zur Gestaltung der deutschen Beteiligung an der Weltausstellung vorgeschlagen. Der Programmentwurf war mit dem *Bundesverband der Industrie*, dem Werkbund, dem *Rat für Formgebung* und dem Präsidenten des *BDA* beraten und formuliert worden. In ihm sprachen die Beteiligten die Forderung nach einem „geistigen Programm“ aus, das der Teilnahme in Brüssel zugrunde liegen müsste.⁹³²

Die komplexe Genese des deutschen Beitrags, seine unterschiedlichen Abteilungen und Inhalte ist hier nicht Thema. Ein zentrales Anliegen der Planer war es gewesen, mit einer leichten, transparenten Pavillonarchitektur einen Gegenentwurf zum Auftritt Deutschlands auf der Pariser Weltausstellung von 1937 zu schaffen, der zum Inbegriff deutscher Großmannssucht geworden war.⁹³³ Nicht nur die Architektur sollte die vielfach beschworene „Haltung der Zurückhaltung“ widerspiegeln, sondern auch sein Inventar.⁹³⁴ Von den Gebäuden bis zum Kaffeelöffel sollte die Ausstellung „Leben und Arbeiten in Deutschland“ ein neues, ein besseres Deutschland repräsentieren.⁹³⁵

⁹³¹ Vgl. Sigel 2007, S. 121-127 und Oestereich 2000c, S.127-153.

⁹³² Vgl. Mia Seeger: Tätigkeitsbericht der Geschäftsführung für 1955/56 vorgetragen am 20. April 1956. StAS Nachlass Mia Seeger A 33 und Fischer 1957a, S. 3.

⁹³³ Vgl. Dolf Sternberger: Meditationen über Deutschland, in: Brüssel 1958a, S. 13-22.

⁹³⁴ Ernst Johann: Die Haltung der Zurückhaltung. Deutschland in Brüssel, in: Brüssel 1958b, S. 3-6.

⁹³⁵ Vgl. Sigel 2007, S. 121-127.

Herbert Hirches Möbel standen in der Abteilung „Stadt und Wohnung“. Sie wurde von Hans Schwippert erarbeitet. Schon in seinen „Notizen zur deutschen Beteiligung an der Weltausstellung zu Brüssel 1958“, geschrieben im Oktober 1955, nannte Schwippert insbesondere „die Wohnwelt (...) des sogenannten kleinen Mannes in Deutschland“ als einen zentralen Ausstellungsbeitrag:

[d]arzustellen, wie Deutschland das Leben seiner Menschen sich nicht etwa nur denkt, sondern dabei ist, das Leben seiner sogenannten Massen faktisch einzurichten, dies nicht nur zu behaupten, sondern nachzuweisen und zu belegen, entspräche in sehr hohem Maße der Grundidee dieser Weltausstellung und könnte gleichzeitig politischen Erfolg bewirken.⁹³⁶

Aufgebaut und eingerichtet wurde eine 100 qm große Wohnung für eine Familie von sechs Personen. Für eine Familie mit vier Kindern lag im Jahr 1958 diese Größe noch innerhalb der Norm des sozialen Wohnungsbaus. Eine zweite Wohnung war ein 30 qm großes Appartement für eine alleinstehende Person. Beide Wohnungen waren mit Erzeugnissen aus der laufenden handwerklichen und industriellen Produktion, d.h. mit erschwinglichen Standarderzeugnissen ausgestattet, darunter Herbert Hirches Anstellregal *DHS 10*. Seine mit *Wilkening & Hahne* eigens für die Weltausstellung entwickelten Sitzmöbel standen außerhalb der Modellwohnungen in den Ausstellungsräumen. (Abb. 171)

Die Modellwohnungen wurden von Ernst Althoff und Karl Augustinus Bieber gebaut. Die Außenwände waren teilweise von der Decke bis zum Boden großzügig verglast und mit – die möglichen Aktivitäten innerhalb des jeweiligen Zimmers illustrierenden – Zeichnungen von Marie Marcks gestaltet. Die die Grundrissituation der Musterwohnungen definierenden Holzwände waren auf ein möglichst geringes Maß reduziert, um die auch symbolisch aufgeladene Transparenz der Ausstellungsarchitektur Eiermanns und Rufs so wenig wie möglich zu beeinträchtigen. Transparenz war auch ein Thema innerhalb der

⁹³⁶ Zitiert nach Oestereich 2000c, S. 136.

Musterwohnungen: die Küchenschränke waren teilweise verglast, um ihr Innenleben sichtbar zu machen.⁹³⁷

In der Bibliothek und in Vitrinen in den Ausstellungsräumen der Brüsseler Pavillons waren 16 *Braun*-Geräte ausgestellt. Erstmals wurde auch Herbert Hirches Fernsehapparat *HF1* öffentlich präsentiert.⁹³⁸ Trotz seiner hochgelobten Gestaltung, führte die Platzierung eines Fernsehgeräts – wie sich ein Zeitzeuge erinnerte – innerhalb der Abteilung „Die Wohnung“ in Werkbundkreisen zu einer Grundsatzdiskussion.⁹³⁹

Fernzusehen galt nicht als empfehlenswerte Freizeitbeschäftigung. Was sich der Werkbund unter „guter“ Freizeitgestaltung vorstellte, hatte man schon in der Freizeitberatungsstelle der Sonderausstellung *die stadt von morgen* im Rahmen der Berliner *Interbau* erfahren können. Die Abteilung „Bildung und Erziehung“ der Brüsseler Ausstellung propagierte wie in Berlin die „bildende[n] Kräfte“ der eigenen „musische[n] Betätigung“ handwerklicher oder künstlerischer Art als Schutz vor den Gefahren „passive[r] Verlockungen“.⁹⁴⁰ Der *HF1* durfte also nicht innerhalb der Musterwohnungen aufgestellt werden, sondern musste sich in die große Glasvitrine mit „qualitativ hochwertigen, preislich erschwinglichen Dingen des Wohnbedarfs“ einordnen.⁹⁴¹ Der Dirigismus, mit dem der Werkbund bis in die 1960er Jahre nicht nur auf den Geschmack, sondern auch auf die Lebensführung Einfluss nehmen wollte, erscheint in dieser Diskussion noch ungebrochen.

⁹³⁷ Zusätzlich wurde ein Speiseraum installiert, in dem mit einem Teppich von Margret Hildebrand sowie einem für die Ausstellung entworfenen Ensemble aus Esstisch und Stühlen auch kostbares, repräsentatives Wohnen angedeutet werden sollte. Ergänzend wurde Hausgerät in Vitrinen sowie eine Auswahl an Tapeten und Textilien gezeigt.

⁹³⁸ Vgl. Wichmann 1998, S. 92.

⁹³⁹ Wortmeldung eines Teilnehmers des Symposiums „Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945“ am 1. und 2. Juli 2006 am Lehrstuhl für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal.

⁹⁴⁰ Vgl. Brüssel 1958a, S. 56.

⁹⁴¹ Ebenda, S. 46.

Die Reaktionen auf das deutsche Programm in Brüssel waren keineswegs einhellig positiv. *Werk und Zeit* druckte unter der Überschrift „So urteilt die ‚Welt‘“ auch eine scharfe Kritik an der deutschen Selbstdarstellung ab, die am 21. April 1958 in der Hamburger Zeitung *Welt* erschienen war – eine der kritischen Einschätzungen der Werkbund-geprägten Gestaltung der Bundesrepublik, die im Laufe der nächsten Jahre immer lauter werden sollten: Die Bundesrepublik biete sich in Brüssel als freundlicher, saturierter, problemloser Staat dar, hieß es hier, dessen Maske der Wohlanständigkeit die ernste Problematik verhüllte, in der sie lebte. Der Kritiker sprach von „sterilisierte[r] Außenwelt“, von „unwahrhaftiger blasser Wirklichkeit“, „einem bundesbürgerliche[n] Musterknabe[n] ohne Gesicht, ein[em] Kleinbürger, der sich von der Bahre bis zur Wiege immer prächtig trägt.“⁹⁴²

Einen weitaus größeren Raum gab *Werk und Zeit* jedoch dem Lob der internationalen Presse. Sie wurden unter der Überschrift „So urteilt die Welt“ zitiert, ohne „Welt“ in Anführungszeichen zu setzen. Die Politik der Zurückhaltung der Ausstellungsplaner hatte sich ausgezahlt, so schien es. „Sympathische Art der Repräsentation“ schrieb *Die Weltwoche* aus Zürich, die Pariser *La Tribune des Nations* bescheinigte der Bundesrepublik eine „Kraft des guten Willens und der Bescheidenheit“ und der *Figaro* konstatierte: „welch gescheite Synthese und welche Überraschung für alle, die Deutschland dem Erzählen nach zu kennen glaubten. Wir sind zurückgekehrt vom Kolossalen in den ruhigen Garten der klugen Kinder Europas“, um nur einige der zahlreichen positiven Auslandsrezensionen zu zitieren.⁹⁴³

Herbert Hirches Präsenz auf den Mailänder *Triennale*-Ausstellungen, der *H55*, der *Interbau* und in Brüssel belegt, dass er einer derjenigen Designer war, mit dessen Arbeiten die junge Bundesrepublik ihrem gesellschaftspolitischen Wandel nach 1945 ein neues – modernes – Gesicht gab.

⁹⁴² Brüssel 1958b, S. 7.

⁹⁴³ Ebenda.

Schon im Jahr 1956 hatte das populäre Magazin *magnum. Zeitschrift für das moderne Leben* Hirche unter dem Titel „ist das schön?“ in Gesellschaft mit Finn Juhl, Kay Bojesen, Jacob Klaer, Erik Herlöv, Hans H. Wegner, Wilhelm Wagenfeld, Arne Jacobsen, Stig Lindberg und Mogens Lassen zu den „Erfinder[n] der Schönheit von heute“ gezählt.⁹⁴⁴ Ein Foto zeigt Hirche am Arbeitstisch mit Tonmodellen eines Schalensessels für *Walter Knoll*. (Abb. 172) Auf dem Tisch steht eine Variante des Stahlrohrstuhls mit farbig lackierten Formholzteilen, der im Jahr 1957 bei *Wilde+Spieth* in Serie ging, allerdings schon ab 1955 in Kleinserien gebaut worden war. Der Stuhl war im Heft ein zweites Mal ganzseitig abgebildet unter der Überschrift: „Das Archaische und das Perfekte“, wobei Hirches Stuhl die perfekte Seite vertrat.⁹⁴⁵ Max Bill kommentierte in eben dieser *magnum*-Ausgabe die Frage „Ist ‚die gute Form‘ eine Modeerscheinung?“ folgendermaßen:

Die gute Form haben jene Dinge, die in ihrer Beziehung von Ding zu Mensch die besten Dienste leisten, das heißt Dinge, die voll und ganz alle Funktionen erfüllen, die von ihnen gefordert werden. (...) ‚Die gute Form‘ ist der moralische und ethische Anspruch, den der Mensch unserer Zeit an die Gegenstände seiner Umgebung zu stellen das Recht hat. An einer schönen Zahl von Beispielen läßt sich nachweisen, daß dieser Anspruch nicht nur aufgestellt, sondern mit gutem Willen, der nötigen Einsicht und mit der Hilfe der richtigen Methoden auch verwirklicht werden kann.⁹⁴⁶

Um 1960 stand Herbert Hirche – was die nationale wie internationale öffentliche Präsenz seiner Arbeiten betraf – auf einem Höhepunkt seines beruflichen Erfolges. Mit der Entwicklung der *INwand* hatte er neben dem Fernsehapparat *HF1* seinen innovativsten Beitrag zur Designgeschichte geliefert.⁹⁴⁷ Im Jahr 1964 wurde Hirche von Jupp Ernst, Leiter der Ausstellungen *Graphik und Industrial Design* der

⁹⁴⁴ *Magnum* 1956, S. 55.

⁹⁴⁵ Ebenda, S. 13.

⁹⁴⁶ Ebenda, S. 545

⁹⁴⁷ Zur *INwand* vgl. Scheiffele 2019, S. 252-267.

documenta III, als einer von „17 zeitgenössischen Designer[n] aus allen Ländern eingeladen“, sein „wesentliches Werk zur Verfügung zu stellen“. ⁹⁴⁸

Die Abteilung *Industrial Design* intendierte keine umfassende, historisch begründete Dokumentation, sondern wollte Entwürfe von Gestaltern zeigen, die seit den zwanziger Jahren Impulse für die Designentwicklung gegeben hatten.⁹⁴⁹ Die *documenta*-Macher zählten hierzu: Kay Bojesen, Charles Eames, Klaus Flesche, Hans Gugelot, Arne Jacobsen, Walter M. Kersting, Ludwig Mies van der Rohe, Marcello Nizzoli, Eliot Noyes, Carl Pott, Dieter Rams, Gerrit Rietveld, Magnus Stephensen, Richard Süßmuth, Paul Voß, Wilhelm Wagenfeld, Hans J. Wegener, Tapio Wirkkala, Sori Yanagi und Herbert Hirche.

Die Abteilung *Industrial Design und Grafik* des „Museum[s] der 100 Tage“ – damals wurde der Begriff geprägt – öffnete zeitversetzt und lief länger als die Hauptausstellung bis Ende Oktober 1964. Jupp Ernst hatte die Präsentation kurzfristig und mit Mitteln aus Privatstiftungen in den Räumen der Kasseler Werkkunstschule realisiert.⁹⁵⁰ Im Katalogvorwort schrieb er:

Es ist eine für unsere menschliche Existenz entscheidende Frage, ob es gelingt, aus den Bedingungen und Gegebenheiten der industriellen Produktion eine neue Kultur unserer Umwelt zu schaffen. Die industrielle Produktion folgt rationalen Gesetzen, der Mensch in seiner Wohn- und Werkwelt braucht und wünscht Beziehungen psychischer Natur. Der Gestalter industrieller Produkte steht im Schnittpunkt dieser Bereiche. Er trägt einen Teil der Verantwortung für die Erscheinung unserer heutigen Welt.⁹⁵¹

Von Herbert Hirche stellte Jupp Ernst ein Exemplar des tiefen Sessels auf rechtwinklig gebogenem Stahlrohrgestell aus, das Hirche 1953 entwickelt und 1957 auch auf der *Interbau* gezeigt hatte, eine *LIF*-Kommode, den Fernsehapparat

⁹⁴⁸ Jupp Ernst an Herbert Hirche, 5. Januar 1964, WBA-MDD, Konvolut Dokumente 1960 bis 1969, Verschiedenes.

⁹⁴⁹ Vgl. Jupp Ernst: Vorwort, in: *documenta III* 1964, o. S.

⁹⁵⁰ Vgl. Albrecht 2011b, S. 91.

⁹⁵¹ Jupp Ernst: Vorwort, in: *documenta III* 1964, o. S.

HF 1 – im Katalog ist allerdings das Vorläufermodell *FS 4* abgebildet – sowie den Stereo-Musikanbauschränk *RS 10* für *Braun*.⁹⁵² Großfotos dokumentierten Hirches zerlegbaren Messestand für die Stuttgarter Gardinenfabrik aus dem Jahr 1958, das *LIF*-Programm, sowie Hirches *INwand*, die gerade begann, auch international Furore zu machen.⁹⁵³

⁹⁵² Vgl. ebenda, S. 8-9.

⁹⁵³ Vgl. ebenda. Ab 1964 wurde die *INwand* u.a. von Fernando und Maddalena De Padovas 1958 gegründeter *International Furniture Company (ICF)* in Lizenz unter dem Namen *Interparete* in Italien produziert. Im Verkaufskatalog hieß es: „Interparete is the newest, if not the only contribution our age has made to interior design and home furnishings. It is not just a question of style or taste: it is the rational approach to the subdivision of space, an aspect of industrial prefabrication that uses modular units for all the needs of working and living today.“ Zit. in Gnocchi 2006, S. 101.

Schluss: „strahlend grau“

Rückblickend erscheint die Präsentation *Industrial Design* auf der dritten *documenta* als ein Höhepunkt und Abgesang zugleich.⁹⁵⁴ In dieser Schau wurde noch einmal ein Designverständnis gefeiert, das sich im Jahr 1907 mit der Gründung des Deutschen Werkbundes institutionalisierte und das – bei allen Kontroversen innerhalb des Verbandes und Brüchen im Laufe seiner Geschichte – bis in die späten 1960er Jahre propagiert wurde.⁹⁵⁵

In einer Zeit, in der Designer wie Ettore Sottsass begannen, sich von Dogmen der Moderne zu befreien und Künstler begonnen hatten, sich mit den Dingen und deren politischen und ökonomischen Bedingungen kritisch auseinanderzusetzen, zeigten die Werkbundakteure Arnold Bode und Jupp Ernst in Kassel Kunst und Design in einer argumentativen Auswahl, die auch eine politische Setzung war: Wie schon die *documenta*-Ausstellungen 1955 und 1959 sowie die *Triennale*-Beiträge, die *H55*, die *Interbau* und die *Weltausstellung Brüssel* spiegelte die *documenta III* den Wunsch nach vorzeigbarer Geschichte und westlicher Integration.⁹⁵⁶

Beginnend mit dem Werkbundtag in Marl 1959 über „Die große Landzerstörung“, spätestens aber im Zuge der gesellschaftspolitischen Umwälzungen um 1968 sollten die bisherigen Ziele der Werkbundarbeit auch innerhalb des Verbandes hinterfragt werden. Der Werkbund setzte zunehmend inhaltlich neue Schwerpunkte und ließ dabei auch den Anspruch hinter sich, moralische Instanz in Gestaltungsfragen zu sein.⁹⁵⁷

Herbert Hirthes Werk endet nicht mit seinen Beiträgen für die *documenta III*. Einige seiner interessantesten architektonischen Arbeiten datieren in die 1960er

⁹⁵⁴ Einzelne Textpassagen im Folgenden sind Albrecht 2011b entnommen.

⁹⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 91.

⁹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 94, und Schneckenburger 1983, S. 14.

⁹⁵⁷ Vgl. Winfried Nerdinger: 100 Jahre Deutscher Werkbund – zur Einführung, in: Nerdinger 2007, S. 8-9.

Jahre, darunter ein Ferienhaus für Gerd Hatje in Acciaroli (1966/67), ein Wohnhaus für Peter Foerstner in Mannheim (1962/63) oder auch ein neuer Fabrikbau für die *Holzäpfel KG* in Horb (1969). Parallel zu den spektakulären Kölner *Visiona*-Events des *Bayer*-Chemiekonzerns untersuchte Hirche im Jahr 1970 mit seinem Team im Rahmen eines von der *BASF* Ludwigshafen beauftragten Forschungsprojektes *WOHNEN 1980* den Einsatz von Kunststoffen im Wohnbereich.⁹⁵⁸ Neue Produktentwicklungen erfolgten mit renommierten Firmen wie *Mauser-Waldeck*, *behr international* und *interlübke*.⁹⁵⁹ Als Rektor der Stuttgarter Akademie erwies er sich in politisch konfliktreichen Jahren 1969 und 1970 als bedeutender, integrativer Akteur. Hirche war mit seinen Entwürfen, bzw. denen des *hirche-team*, als Präsident des *VDID*, Mitglied des *Rat für Formgebung* und als Hochschullehrer bis in die späten 1970er Jahre präsent.

Im Jahr 1978 tourte seine Ausstellung *herbert hirche. architektur innenraum design* durch einschlägige Designinstitutionen in Stuttgart, Darmstadt, Essen und Berlin.⁹⁶⁰ In demselben Jahr bezeichnete Paul Maenz in seinem Buch „Die 50er Jahre. formen eines jahrzehnts“ Hans Gugelot, Otl Aicher und Herbert Hirche als „Dreigestirn deutschen Design-Gewissens.“⁹⁶¹

Doch nicht zuletzt auf Grund der ironischen Umwertung der Moderne durch Gruppierungen wie *Alchimia* und *Memphis* und in deren Folge auch durch das *Neue Deutsche Design* gerieten die Vertreter der Nachkriegsmoderne zunehmend in Misskredit und galten als phantasielos, puritanisch und langweilig.⁹⁶² In der Designgeschichtsschreibung wurde die *gute Form*, so Gerda Breuer, vielfach als „bornierte Fixierung auf tradierte, ideologisch sanktionierte und normativ

⁹⁵⁸ Vgl. Hirche/Godel 1978, S. 92-93. Parallel arbeitete ein zweites Team unter der Leitung von Arno Votteler.

⁹⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 92-111.

⁹⁶⁰ Die Stationen der Ausstellung waren folgende: *Landesgewerbeamt* Stuttgart 16. Februar - 30. März 1978, *Bauhaus Archiv* Berlin 13. April - 14. Mai 1978, *Haus Industrieform* Essen 23. Juni - 22. Juli 1978, *Institut für Neue Technische Form* Darmstadt 20. Oktober - 26. November 1978. Vgl. Hirche/Godel 1978, o. S.

⁹⁶¹ Maenz 1978, S. 174.

⁹⁶² Vgl. Walker 1992, S. 221.

abgesicherte Teilkulturen des Design“ verworfen.⁹⁶³ Abgesehen von einigen Artikeln anlässlich runder Geburtstage wurde es ab den 1980er Jahren still um Herbert Hirche.⁹⁶⁴

In Fachkreisen blieb Hirche eine bekannte und geehrte Größe: Im Jahr 1982 erhielt er das Bundesverdienstkreuz, 1989 wurde er zum Ehrenstifter im *Rat für Formgebung* ernannt.⁹⁶⁵ 1993 brachte der Publizist Christian Marquart ein Buch über die Gründer des *VDID* heraus – in eben jenem Jahr, als anlässlich einer kleinen Werkschau in den Räumen der Stuttgarter Akademie auch der Katalog von 1978 wieder aufgelegt wurde.⁹⁶⁶ 1998 nahm Richard Sapper eine Re-Edition des im Jahr 1969 für das Stuttgarter Restaurant *Santa Lucia* entworfenen Rohrgeflecht-Stuhles von Hirche in „Das Internationale Design Jahrbuch 1998/99“ auf.⁹⁶⁷ 1999 lancierte die *Deutsche Bundespost* eine Briefmarken-Sonderedition zum Thema „design in deutschland“, auf der Hirches Fernsehapparat *HF1* neben Peter Raackes *Mono*-Besteck, der *Mineralbrunnen*-Flasche von Günter Kupetz und Alexander Neumeisters *Transrapid* (west-)deutsches Design nach 1945 repräsentierte. (Abb. 173)

Dennoch blieb es in – schon gar internationalen – Überblicksdarstellungen bei nur eher kurzen Notizen, sofern Herbert Hirche darin überhaupt erwähnt wird: In populären Designzyklopädien taucht sein Name nicht auf. Mit Ausnahme seiner Arbeiten für die Firma *Braun* war das Werk Hirches – anders als das seiner Zeitgenossen Wilhelm Wagenfeld oder Dieter Rams – aus dem kollektiven Gedächtnis rund zwei Jahrzehnte lang fast verschwunden.

Hirches vergleichsweise geringer Bekanntheit mag in der Präentionslosigkeit und

⁹⁶³ Breuer 2007b, S. 70, Anm. 46. Sie bezieht sich hier auf Gert Selle. Dieser Argumentation folgt letztlich auch noch Remmele 2010 (2019) in seiner Rezension der Ausstellung *strahlend grau*.

⁹⁶⁴ So Kermer 1976 und derselbe 1985.

⁹⁶⁵ Vgl. Hirche/Godel 1993 o. S.

⁹⁶⁶ Vgl. Marquart o. J. [1993] und 1993.

⁹⁶⁷ Vgl. Sapper/Horsham 1989, S. 030-033. Der Stuhl war gerade von Richard Lampert zusammen mit seinem Geschäftspartner Otto Sudrow wieder aufgelegt worden. Die Bildlegenden zu den Abbildungen des *Santa Lucia* und des Sessel *E10* von Egon Eiermann sind vertauscht.

Diskretion seiner Arbeiten selbst begründet sein, vielleicht auch in Herbert Hirsches zurückhaltenden Persönlichkeit und seinem mangelnden Hang zur Selbstvermarktung. Hirche war kein Propagandist der eigenen Arbeit. Die öffentliche Rede oder publizistisches Brillieren waren seine Sache nicht. Mia Seeger, die *Grande Dame* des Nachkriegs-Werkbundes, charakterisierte ihn 1978 vielmehr als

vielseitigen, schöpferischen und sensiblen menschen, der trotz und vielleicht wegen seines bedachtsamen, kritischen, wägenden, ja gelegentlich zögernden wesens, dabei kompromisslos und willensstark, vieles erreicht und auf den weg gebracht hat. der unbedingte anspruch an sich selbst, an qualität im weitesten sinn, die menschliche und moralische haltung machen aufmerksam: auch von den vergleichsweise stillen im lande geht wirkung und einfluss aus.⁹⁶⁸

Auch als Lehrer wirkte er eher durch sein Vorbild und sparsame Kommentare. Er war nicht darum bemüht, Schul- und Kanon-bildend zu wirken, obgleich er eine Generation von Industriedesignern und Industriedesignerinnen unterrichtete, von denen viele selbst später in die Lehre gingen. Die *Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste* entwickelte sich unter Hirche neben der *Hochschule für Gestaltung Ulm* zu einer der wichtigsten Ausbildungsstätten für Industriedesign in Deutschland. Der Mythos „Ulm“ aber stellte posthum alle anderen Hochschulen und deren Protagonisten in den Schatten.⁹⁶⁹

Noch vor der Berliner Ausstellung *strahlend grau* im Jahr 2010 und bevor das Bauhaus-Jubiläum 2019 die publizistische Auseinandersetzung mit den Bauhaus-Schülern aktivierte, kam ein wiedererwachendes Interesse zunächst von kommerzieller Seite: Trotz postmoderner Kritik hatte sich seit den 1980er Jahren auf dem Möbelmarkt ein regelrechter Boom so genannter moderner Klassiker entwickelt.⁹⁷⁰ Seit der Jahrtausendwende erfahren auch einige Vertreter der Nachkriegsmoderne Aufmerksamkeit, darunter – dies ein Verdienst des

⁹⁶⁸ Mia Seeger: herbert hirche. architekt, designer, lehrer, in: Hirche/Godel 1978, o. S.

⁹⁶⁹ Vgl. Spitz 2007.

⁹⁷⁰ Vgl. Breuer 2001.

Stuttgarter Möbelfabrikanten Richard Lampert – auch Herbert Hirche. Lampert produziert seit 1998 neben Entwürfen von Egon Eiermann und Paul Schneider-Esleben Hirche-Möbel aus den 1950er Jahren und bewirbt sie als „Klassiker“ in der „Tradition des Bauhaus“ bzw. „im Stil der Bauhaus-Lehre“, auch wenn sie seinerzeit oft nicht über das Prototyp-Stadium hinausgekommen waren.⁹⁷¹

Zum 90. Geburtstag von Herbert Hirche initiierte er erstmals eine Serienfertigung des tiefen Sessels auf rechtwinkligem Stahlrohrgestell und eines ebenfalls 1953 entworfenen Hockers, teilweise mit schrill-gemusterten Stoffen bezogen. Lampert ließ den Designer Alexander Seifried in diesem Kontext auch eine Outdoor-Variante entwickeln. Der Sessel wird bis heute zudem mit einem Bezug aus Kuhfell angeboten. Lampert konstruiert mit diesem Kuhfell eine Nähe zur Liege LC 4 von Le Corbusier, Charlotte Perriand und Pierre Jeanneret, einem der bekanntesten so genannten modernen Klassiker.⁹⁷² Auch eine neue Namensgebung – *Lounge Chair* – und die damit evozierte Assoziation mit Charles Eames' berühmtem Entspannungsmöbel für *Herman Miller* sowie die Vermarktung von Sessel und Hocker als Einheit – eine Anordnung, die nicht zu belegen ist, denn der Hocker war von Hirche nie als Fußteil gedacht – sind ein Versuch verkaufsfördernder Nobilitierung des schlichten Gebrauchsmöbels, dessen luxuriöse Extravaganz kaum im Sinne seines zurückhaltenden Erfinders gewesen wäre. (Abb. 174)

Für eine Wiederauflage der von *Walter Knoll* für die *Interbau* 1957 ebenfalls nur als Erstmodelle gebauten Sessel mit Kunststoffschale (als Re-Edition GFK, später *H57* getauft) erhielt Lampert auf der Kölner Möbelmesse 2010 den *interior innovation award* im Bereich *classic innovation*.⁹⁷³ Lampert ließ Seifried ergänzende Möbel entwerfen (Hocker *Little Tom*, Barhocker *Big Tom*, Beistelltisch *Table Tom* sowie Sitz-Pouf *Fat Tom*) und präsentiert Hirches bescheidenes Nachkriegsmodell prall

⁹⁷¹ Vgl. Lampert 2019. Die erste Re-Edition war besagter Flechtstuhl *Santa Lucia*.

⁹⁷² Vgl. Breuer 2001, S. 18-21.

⁹⁷³ Vgl. smow 2010 (2019). Hochglanzmagazine, aber auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* berichteten, vgl. Schmitt 2010 (2019).

aufgepolstert als Teil poppiger Wohnlandschaften.⁹⁷⁴

Zum Bauhausjahr 2019 inszenierte Lampert in Köln eine Re-Edition des Bücherregals *DHS 10* von 1954 mit wuchtigen Sesseln aus Hirches System 350 für die *Mauser-Waldeck GmbH* von 1974.⁹⁷⁵ Der Ausstellungsstand samt Mobiliar war „strahlend grau“ gestrichen – so auch der geliehene Titel der Präsentation – vor einer Großaufnahme des jungen Herbert Hirche auf dem Dach des Dessauer Bauhauses: „Weimar geweiht“ kommentierte sinnigerweise die *Süddeutsche Zeitung*.⁹⁷⁶

Im Rahmen solcher Lifestyle-Arrangements erzählen die Re-Editionen der Möbel Hirches kaum mehr von den in den 1920er Jahren entwickelten und bis in die 1960er Jahre propagierten Werkbund-Konzepten eines modernen Lebens, sondern andere Geschichten. Diese Modelle eines materiellen Umgangs mit dem Werk Hirches sind weniger Zeugnisse eines kulturellen Erbes, als vielmehr Teil gegenwärtiger Produktkultur. Die Aufmerksamkeit des Marktes und der aktuellen Designszene verschafft Hirches Arbeiten einen wieder höheren Bekanntheitsgrad, möglicherweise aber auf Kosten ihrer historischen Identität.

Die designgeschichtliche Einordnung Hirches in neueren Publikationen reicht von pauschaler Huldigung bis hin zu Geringschätzung: So bezeichnete Christian Marquart Herbert Hirche als einen der „großen alten männer“ des Design, dessen Funktionalitätsbegriff „sich gegen jedwede mythologisierung, gegen jede erstarrung im prinzipiellen“ sperrte: „er war immer im fluss“.⁹⁷⁷ Dagegen disqualifizierte ihn der Kurator und Journalist Mathias Remmele als einen nur „kleine[n] Meister der Moderne“, der die Zeichen des sich wandelnden Zeitgeistes verpasst habe und warf Hirche Verharren „im nüchternen Funktionalismus“ vor, um nur zwei Stimmen zu zitieren.⁹⁷⁸

⁹⁷⁴ Vgl. Lampert 2019.

⁹⁷⁵ Vgl. Hirche / Godel 1978, S. 102.

⁹⁷⁶ Scharnigg 2019 (2019).

⁹⁷⁷ Marquart 1993, o. S.

⁹⁷⁸ Remmele 2010 (2019).

Die Dissertation will weder das eine noch das andere. Grundsätzlich nimmt sie eine eher distanzierte Haltung ein gegenüber einer von der Kunstgeschichte abgeleiteten Designgeschichtsschreibung der großen oder kleinen „Meister“ und geht damit konform mit der Sammlungs- und Ausstellungspraxis des *Werkbundarchiv-Museum der Dinge*.⁹⁷⁹ Vielmehr ist es ihr Ziel, relevanten Aspekten in Herbert Hirches Leben und Werk Tiefenschärfe und Kontext zu geben, als Basis für eine differenziertere Rezeption des Architekten und Designers. In diesem Sinne kann die Studie auch die Grundlage sein für eine – noch ausstehende – kritische Würdigung seines Gesamtwerkes.

Zum ersten Mal erforschte die Dissertation die Bedingungen, unter denen sich Hirche beruflich entwickelte. Hirches Zielvorstellungen und Haltung als Gestalter waren wesentlich durch Grundsätze geprägt, wie er sie durch die Lebensreformbewegung, in seiner Ausbildung am Bauhaus, während seiner Mitarbeit bei Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe und Egon Eiermann sowie nach 1945 durch die Diskussionen innerhalb des Berliner Werkbund-Arbeitskreises verinnerlicht hatte. Notizen aus der Zeit zwischen 1945 und 1950 dokumentieren, dass Hirche sich intensiv mit der Programmatik des Werkbundes auseinandergesetzt hatte.

Auf der Basis des Nachlassmaterials konnte gezeigt werden, wie eng Herbert Hirches Werdegang nach 1945 mit den Konzepten und Institutionen des Deutschen Werkbundes und mit dem Netzwerk seiner Akteure verknüpft gewesen war, das sich vielfach mit dem Netzwerk der in Deutschland verbliebenen Bauhäusler überschneidet. Hirche fand seinen beruflichen Weg im

⁹⁷⁹ Vgl. Renate Flagmeier: Einführung, in: *Werkbundarchiv-Museum der Dinge* 2008, S. 6. Im Bereich Industriedesign von genialischen Einzelleistungen auszugehen, scheint ohnehin fragwürdig. Die teilweise an Geschichtsfälschung grenzende Idealisierung von Dieter Rams, von ihm selbst mit Fehldarstellungen befeuert, ist hier nur ein Beispiel. Vgl. Korrespondenz Erwin Braun, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Dokumente 1980 bis 1989 VDID. Gerade im Falle der Firma Braun ist belegt, dass es sich bei den bahnbrechenden neuen Produktentwicklungen um eine Gemeinschaftsleistung gehandelt hatte. Eine korrekte Darstellung «Wie das Braun Design entstand», vgl. Jatzke-Wigand/Klatt 2011.

Umfeld der Werkbundgruppen in Berlin, Mannheim und Stuttgart.

Wie die Auswertung der Dokumente und Interviews belegt, teilte er deren Visionen für den Aufbau einer modernen Gesellschaft wie auch die Mythen und Ausblendungen, die jüngste politische Vergangenheit betreffend. Der Rekurs auf Maximen des *Neuen Bauens*, der *Neuen Wohnung* sowie der modern-sachlichen (*guten*) *Form*, auf Kernforderungen der Werkbünde für die industrielle Massenproduktion wie Zweckmäßigkeit, Werkgerechtigkeit, Material- und Formgerechtigkeit, Gediegenheit und Nachhaltigkeit, die immer schon moralisch und national-ökonomisch konnotiert gewesen waren, schien nach dem verlorenen Krieg ein Garant für die Rehabilitierung des Landes. Das methodische Potential der so genannten klassischen Moderne wurde transformiert und der neuen wirtschaftlichen und kulturellen Situation angepasst. Über eine Politik mit Dingen suchten die Werkbünde den Wiederaufbau bzw. Neuaufbau der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu steuern. Aufgrund seiner Biografie waren Person und Werk Herbert Hirches geradezu ideal geeignet, hier eine Ideenübertragung aus den politisch unbelasteten 1920er Jahren zu verkörpern.

Die Dissertation untersuchte punktuell, in welcher Form sich diese Ideen in seinen Entwürfen konkretisieren. Insbesondere für Hirches Ausbildung, seine ersten Berufsjahre und die unmittelbare Nachkriegszeit konnte das Bild der Entwicklung Hirches als Möbel- und Produktdesigner deutlich erweitert werden. Überlieferte Fotos, Pläne und Zeichnungen weisen Hirches Versuche aus, im Nachkriegsberlin, auf den Leipziger Messen und nach seiner Übersiedelung in den Westen mit neuen Möbelentwicklungen und Szenografien Gestaltungslinien der Vorkriegsavantgarde weiter zu zeichnen.

Das vielfach postulierte Vorbild Ludwig Mies van der Rohes ist in seinen Arbeiten unverkennbar: Hirches räumliche Strategien, der Umgang mit Material und Farbe, die hohe Präzision im Detail und eine spezielle Aufmerksamkeit auf die elegante Proportionierung von Dingen und Räumen, aber auch ganz konkret Formen einzelner Möbelmodelle sind durch die Schulung bei Mies geprägt. Ein

hervorragendes Beispiel hierfür ist der erstmals thematisierte *Flachstahlsessel Nr. 2020*, den die *Rezila Ärztemöbel GmbH* vermutlich nur von 1951 bis 1953 in kleiner Auflage produzierte und den Hirche 1978 nicht in seine Monografie aufgenommen hat.

Die genauere Betrachtung seiner frühen Messestands- und Ausstellungsgestaltungen zeigte, in welcher Form Herbert Hirche sich des bei Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich erhaltenen Rüstzeugs bediente, von szenografischen Konzepten bis hin zur Weiterverwendung einzelner Display-Typen. Noch bevor er sich als Möbeldesigner und Architekt einen Namen machte, begründeten die Messestände in Leipzig sowie die Ausstellungen *Wie wohnen?* und *Schönheit der Technik - Die gute Industrieform* in Stuttgart, die Werkbundpräsentation auf der *Deutschen Industrieausstellung* in Berlin und die Mannheimer Schau *Gute Industrieform* Hirches Ruf als Gestalter und beförderten seine weitere Karriere.

Es ließ sich konkretisieren, dass Hirche gleichzeitig das unter Albers, Arndt und Engemann entwickelte Typenreservoir der Dessauer Bauhaus-Werkstätten bis in die 1950er Jahre hinein verwendete: Ein Beispiel ist hier die Konstruktion der Liege *DHS 1* für *Holzäpfel*. Für Hirches spätere Entwicklung von modularen Möbelsystemen (von seinen ersten *DHS* - Büromöbeln über die *INwand*, das *OFF*-Programm, die *Interlübke*-Funktionswand bis hin zum *BASF-Projekt Wohnen 1980*) war zweifellos der Unterricht bei Ludwig Hilberseimer maßgebend – hier müsste eine vertiefte Forschung, die sich dann auch den produktions-ästhetischen Prozessen im Werk Hirches widmet und seinen spezifischen Entwurfsverfahren, noch unternommen werden.

Weiterhin zeigte sich, dass Lilly Reich für Hirches berufliche Entwicklung in vieler Hinsicht eine wesentlich größere Bedeutung hat, als bislang angenommen. Hirches Mitarbeit an ihren Ausstellungen zwischen 1934 und 1937 erweist sich als grundlegend für seine Szenografien nach dem Krieg. Lilly Reich beförderte im Jahr 1946 die Aufnahme des jungen Architekten in den Gründungskreis des

Berliner Werkbundes. Ihre Leitlinien zur Möbelentwicklung und Wohnungseinrichtung sowie zur Gestalter-Ausbildung sind es, auf die Hirche sich argumentativ wie auch in der dinghaften Umsetzung (z.B. bei seinen Modellmöbeln für die Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht*) wiederholt bezogen hat, ja die er sogar wörtlich übernahm bei Bewerbungen sowie in seinen Hochschulplanungen und Konzeptpapieren für Ausstellungen.

Erstmals werden Hirches Tätigkeit als Bauleiter für Egon Eiermann während des Krieges und für den Berliner Magistrat nach Kriegsende greifbar, seine Zusammenarbeit mit Selman Selmanagić bei Projekten in der *Sowjetischen Besatzungszone* bzw. der DDR, Hirches frühe Möbelentwürfe – für die eigene Nutzung, für private Auftraggeber, für *Berlin plant. Erster Bericht* und für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* – sowie sein Engagement an der *Hochschule Berlin-Weißensee*. Zum ersten Mal wurden auch Hirches Hochschulprojekt in Mannheim sowie seine Aktivitäten für das Fach Industriedesign als Lehrer an der Stuttgarter Akademie in den Blick genommen, in denen in besonderem Maße Manifest wurde, wie eng Hirches Lehrkonzepte mit den Zielsetzungen des Werkbundes übereinstimmten.

Am Beispiel der beruflichen Biografie Hirches ließ sich auch einer der signifikanten Brüche in der Geschichte der Deutschen Werkbundes fokussieren: Nach parallelen Wiederaufbaukonzepten in den ersten Nachkriegsjahren entwickelte sich ab 1948 in Ost- und Westdeutschland eine Systemkonkurrenz auch auf den Feldern der Kunst, des Designs und des Städtebaus, die mit der Formalismus-Debatte einen ersten Höhepunkt erreichte und die eine zunächst radikal gegenläufige und später zumindest ambivalente Gestaltungspolitik charakterisierte. Was in der DDR als „Angriff auf die nationale Kultur im Interesse des Kosmopolitismus und der Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus“ geächtet werden sollte, wurde auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs zu einem Aushängeschild für das ideelle, politische und wirtschaftliche Bündnis der

westlichen Demokratien.⁹⁸⁰ Eine Spaltung, die Auswirkungen hatte auf zahlreiche Gestalter-Biografien. Hirche pendelte nach Kriegsende zwischen den Welten. Während er in Stuttgart die Ausstellung *Wie wohnen?* aufbaute, wurden seine eigenen Möbelentwürfe ausschließlich im Osten produziert. Noch im Jahr 1950 hielt er in Weißensee Architekturseminare ab, war als Mitglied des *Produktionsaktivos* für den Aufbau des Faches Industrielle Gestaltung mit verantwortlich und richtete den Ausstellungsstand *Wissenschaft und Technik* auf der Leipziger Messe ein, während er gleichzeitig in Westberlin den ersten Werkbundauftritt für die *Deutsche Industrieausstellung* plante, bevor er sich schließlich gezwungen sah, endgültig in den Westen überzusiedeln.

Hirches Ausstellungen waren nicht nur aufgrund ihrer Szenografien erfolgreich. Sie trugen dazu bei, jenen Kanon der *guten (Industrie-)Form* zu etablieren, für den auch seine eigenen Arbeiten in Westdeutschland dann als Musterbeispiele gelten sollten. Deren Präsenz in der *Deutschen Warenkunde* sowie in einschlägigen nationalen und internationalen Ausstellungen und Publikationen spiegeln die hohe Akzeptanz und Relevanz Hirches im Werkbundumfeld in den 1950er und 1960er Jahren.

Die Dissertation untersuchte als Fallbeispiele Hirches Zusammenarbeit mit der *Max Braun AG* und der *Holzäpfel KG*, seine Entwürfe, wie auch seine Rolle bei der strategischen Neuausrichtung der beiden Werkbund-Firmen. Die Auswertung der Werkbund-Presse zum damals den Markt dominierenden Warenangebot auf den Möbel- und Rundfunkmessen machte erst deutlich, in welchem Maße die Produktentwicklungen von *Braun* oder *Holzäpfel* auch risikoreiche Pionierarbeit gewesen waren. Die positive internationale Resonanz auf ihre Produktprogramme – die im Falle *Braun* bis heute ungebrochen ist – trug wesentlich zu ihrer Erfolgsgeschichte bei.⁹⁸¹

⁹⁸⁰ Besser leben – schöner wohnen! 1954, S. 13.

⁹⁸¹ Nicht nur *Apple*-Chefdesigner Jonathan Ive nennt Braun als Referenz für seine Entwürfe: Vgl. Heeg 2010 (2019).

Im Südwesten Deutschlands bewegte Hirche sich ab Beginn der 1950er Jahre in einem für seine beruflichen Ziele und Gestaltungsauffassung geradezu idealen Umfeld: dazu gehören neben der vergleichsweise großen Dichte an Werkbund-Firmen einflussreiche Lobbyisten wie Mia Seeger und Heinrich Löffelhardt sowie die vielfältigen Initiativen der *Landesgewerbeämter* in Stuttgart und Karlsruhe. Egon Eiermann und Wilhelm Wagenfeld arbeiteten hier. Auch an der Akademie gab es einen Kreis gleichgesinnter Kollegen. Nicht zuletzt spielte auch die Tradition der wegweisenden Stuttgarter Werkbundaktivitäten in der Weimarer Republik eine Rolle, wovon die Werkbundausstellung *Die Wohnung* nur einer der Meilensteine war und mit der Weißenhofsiedlung nachhaltig in der Stadt präsent. Der Raum Frankfurt mit einer vergleichbaren Tradition, dem *Rat für Formgebung* und der Firma *Braun*, sowie Ulm mit der *Hochschule für Gestaltung* und auch Weil am Rhein, wo *Vitra* ab 1956/57 die *Herman Miller Collection* mit Entwürfen von Eames, Nelson und Girard produzierte, waren nicht weit.⁹⁸²

In Stuttgart eröffnete Hans Knoll die erste ausländische Niederlassung der *Knoll International Collection*. Produktschauen wie *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in USA* (1951) und *Wir bauen ein besseres Leben* (1952) im *Landesgewerbeamt* beförderten den Schulterschluss mit jenem modernistischen *American Way of Life*, dessen Wurzeln in der europäischen Vorkriegsmoderne ausgemacht wurden. Weitere Multiplikatoren waren die *Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen*, Einrichtungshäuser wie *Behr* und der *WK-Verband*, sowie die Fachverlage *Gerd Hatje*, *Julius Hoffmann*, *Neue Verlagsanstalt* und *Alexander Koch*, die sämtlich Mitglieder im Deutschen Werkbund waren.

Obschon Hirche sich kaum je über das gesprochene bzw. geschriebene Wort in öffentlich ausgetragene Werkbund-Diskurse einbrachte, so war er mit Produktentwürfen und Ausstellungsgestaltungen, als Designfunktionär sowie als Hochschullehrer ein exponierter Träger jener Mentalität und Hoffnungen, deren Materialisierungen das Label *gute Form* trugen.

⁹⁸² Vgl. Vereinigung von Freunden der Akademie der bildenden Künste e.V. Stuttgart 1985, S. 8-10.

Auch wenn die geschichtlichen Entwicklungen diese Hoffnungen relativiert haben, erschließt sich die Bedeutung des Werkes von Herbert Hirche in eben diesem Kontext. Von der Entwicklung der *INwand* und ihrem internationalen Renommee und dem Fernsehapparat *HF 1* abgesehen, gründet sie weniger auf spektakuläre ikonenhafte Produktneuheiten – wie die von *Knoll* initiierte Plagiat-Diskussion zeigte, waren diese nach dem Krieg in jenem Umfeld, in dem Hirche sich bewegte, nicht einmal ein erstrebenswertes Ziel – als auf die hohe Qualität, Kontinuität, Breite und Vielfalt seiner Arbeit.

In Herbert Hircches Nachlass im *Werkbundarchiv–Museum der Dinge* hat sich ein kleiner Koffer mit Grau-Mustern erhalten. (Abb. 175) Er inspirierte den Titel der Ausstellung *strahlend grau* anlässlich seines 100. Geburtstages. Der Koffer selbst war ein Geburtstagsgeschenk seines Büros zum 20. Mai 1962. Ironisch kommentierten Hircches Mitarbeitenden mit diesem Koffer seine Arbeit, seine Haltung der Zurückhaltung und die ihm nachgesagte Vorliebe für die Farbe Grau.⁹⁸³ „Hirche-Grau“ war ein unter Hircches Studierenden und Mitarbeitenden beliebtes Klischee, das sich in einer ganzen Reihe von grauen Geburtstagsgeschenken konkretisierte.

Der Koffer ist mit 45 Grau-Proben bestückt, die alle ausgesucht schwermütige Namen erhielten wie „Nieselregen“, „Misere“ „Hoffnungslosigkeit“ oder „letzter Gruß“. Beigelegt war ein mit „Präsident Trauer“ unterzeichneter Brief eines erdachten Institutes für Farbpsychologie mit Sitz „Am Falkenrain 23“, Hircches damaliger Büroadresse. Darin heißt es:

Seit Jahren ist unsere Firma mit der Entwicklung von Grautönen beschäftigt. Wir sind der Meinung, daß die Gestalter versuchen sollten, der Schwere der Zeit und dem Ernst der Lage in ihren Werken Ausdruck zu verleihen. Aller Wohlstand und aller Überfluss unseres technischen Zeitalters darf [sic!] uns nicht dazu verführen, in Völlerei und Maßlosigkeit zu versinken.

⁹⁸³ Der letzte Absatz ist weitgehend Albrecht 2014, S. 178–191 entnommen.

Lasst uns Maßhalten!

Welche Farbe wäre besser geeignet als das sachliche Grau, diesen Ruf ins Visuelle zu übersetzen. Ohne Übertreibung glauben wir behaupten zu können, daß Sie, verehrter Herr Professor, derjenige sind, der mit größtem Feingefühl und größter Gewissenhaftigkeit den Grautönen nachspürt, die den geistigen Strömungen unserer Zeit entsprechen. Zur Unterstützung ihrer verdienstvollen Arbeit haben wir in unserer Farbabteilung eine „Hirche-Grau“-Reihe entwickelt.“⁹⁸⁴

Mit einschlägigen Topoi wie „Maßhalten“, „Ernst der Lage“, „Gewissenhaftigkeit“, „technisches Zeitalter“ oder auch „geistige Strömungen der Zeit“ verortete der Brief Hirches „Werk“ und „Überzeugung“ - um die Begrifflichkeit des einleitend zitierten Programms der Berliner Werkbundsektion von 1949/50 noch einmal aufzugreifen - im moral-ästhetischen Koordinatensystem des Deutschen Werkbundes nach 1945.

Gleichzeitig zollte dieser Musterkoffer Herbert Hirche augenzwinkernd Anerkennung dafür, dass gerade sein „Werk“ und seine „Überzeugung“ einen nicht unbedeutenden Anteil daran hatten, jenen Rahmen abzustecken, der die spezifische formale und ideelle Prägung der (west-)deutschen Nachkriegsmoderne ausmachen sollte.

⁹⁸⁴ Begleitbrief zum Musterkoffer, WBA-MDD Nachlass Herbert Hirche.

Archiv- und Literaturverzeichnis

Archive und unveröffentlichte Quellen (Abkürzungen):

Akademie der Künste, Berlin (AdK)

Archiv der Kunsthalle Mannheim

Archiv des Rat für Formgebung, Frankfurt

Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin (BA)

Braun Firmenarchiv, Engelberg, Schweiz

Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv (HUB/UA)

Klassik Stiftung Weimar

Institut für Zeitgeschichte München (IfZ)

Landesarchiv Berlin (LA B)

Landesarchiv Baden-Württemberg, Stuttgart u.a. (LA B-W)

Privatarchiv Selman Selmanagić, Berlin

Sammlung Wilkhahn Archiv, Bad Mündler

Staatliche Akademie Stuttgart Archiv (A-SABK)

Staatsarchiv Sigmaringen

Stadtarchiv Mannheim (StAM)

Stadtarchiv Stuttgart (StAS)

Stiftung Stadtmuseum Berlin (SM)

The Museum of Modern Art, The Mies van der Rohe Archive, New York, USA (MoMA)

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv (UdK/UA)

Werkbundarchiv-Museum der Dinge, Berlin (WBA-MDD)

Mitteilung Herbert Hirche: Gesprächsaufzeichnungen von Nicola von Albrecht mit Herbert Hirche in den Jahren 1996, 1998 und 2001.

Beiträge in historischen Fachzeitschriften und sonstige veröffentlichte Quellen:

Amerika zu Hause/Deutsche Industrieausstellung 1950

[Ohne Autor/Hrsg.]: *Amerika zu Hause. Deutsche Industrieausstellung*,
Ausstellungsbroschüre Deutsche Industrieausstellung Berlin (West), Berlin 1950.

Avenarius 1908

Ferdinand Avenarius: Hausgreuel, in: *Kunstwart* 22, 4, 1908, S. 209-213.

Bill 1949

Max Bill: Schönheit aus Funktion und als Funktion, Vortrag gehalten auf der SWB-
Tagung in Basel 1948, in: *WERK*, Sonderdruck "Die gute Form", 1949, o. S.

Besser leben – schöner wohnen! 1954

Deutsche Bauakademie/Ministerium für Leichtindustrie: *Besser leben – schöner wohnen!*
Raum und Möbel, Publikation zur Ausstellung Pavillon Alexanderplatz Berlin (DDR) 1953,
Berlin (DDR) 1954.

Baukunst und Werkform 1955

Ohne Autor: „ENDLICH...!“, in: *Baukunst und Werkform*, Heft 9, 1955, S. 530.

Brüssel 1958a

Der Generalkommissar der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Weltausstellung Brüssel*
1958, Ausstellungskatalog Brüssel, Düsseldorf 1958.

Brüssel 1958b

[Ohne Autor]: *Deutschland Brüssel 1958*, Sonderausgabe, in: *Werk und Zeit*, 6, 1958.

Der Spiegel 1951

[Ohne Autor]: Stil. Weg von Tante Frieda, in: *Der Spiegel*, 26. September 1951, S. 32-33.

Der Spiegel 1955

[Ohne Autor]: Empfänger. Im Werkstätten-Stil, in: *Der Spiegel*, 7. September 1955, S. 47.

Der Spiegel 1960

[Ohne Autor]: Knoll. Im Haut und Knochenstil, in: *Der Spiegel*, Nr. 16, 1960, S. 64-75.

Deutsche Abteilung 1951

Theodor Heuss (Hrsg.): Deutschland. Allemagne. Germania, *Deutsche Abteilung Triennale di Milano*, Ausstellungskatalog Triennale Mailand, o. O. [1951].

Deutsche Bauausstellung 1931

Verein Bauausstellung e.V./Stadt Berlin (Hrsg.): *Programm Deutsche Bauausstellung*, Berlin 1931.

Deutsches Volk – Deutsche Arbeit 1934

Gemeinnützige Berliner Ausstellungs- und Messe-Ges.mb.H. (Hrsg.),
Deutsches Volk – Deutsche Arbeit, Ausstellungskatalog Messe Berlin, Berlin 1934.

Deutsche Warenkunde 1939

Kunst-Dienst Berlin (Hrsg.): *Deutsche Warenkunde*, Berlin 1939.

Deutsche Warenkunde 1955

Mia Seeger/Stephan Hirzel (Hrsg.) *Deutsche Warenkunde. Eine Bildkartei des Deutschen Werkbundes herausgegeben mit Unterstützung des Rates für Formgebung*, Stuttgart 1955.

Deutsche Warenkunde 1956

Mia Seeger/Stephan Hirzel (Hrsg.) *Deutsche Warenkunde. Eine Bildkartei des Deutschen Werkbundes herausgegeben mit Unterstützung des Rates für Formgebung*, Stuttgart 1956.

Deutsche Warenkunde 1961a

Mia Seeger/Stephan Hirzel (Hrsg.) *Deutsche Warenkunde. Eine Bildkartei des Deutschen Werkbundes herausgegeben mit Unterstützung des Rates für Formgebung*, Stuttgart 1961.

Deutsche Warenkunde 1961b

Mia Seeger/Stephan Hirzel/Robert Pöeverlein (Hrsg.) *Deutsche Warenkunde. Eine Bildkartei des Deutschen Werkbundes herausgegeben mit Unterstützung des Rates für Formgebung*, Stuttgart 1961.

Die Zeit 1952 (2019)

E.S.: Ausstellung – nicht Messe. Vom Sinn und Zweck der Deutschen Industrierausstellung 1952 in Berlin, 25. September 1952, in: <http://www.zeit.de/1952/39/ausstellung-nicht-messe> (letzter Zugriff: 23. Oktober 2019).

documenta III 1964

documenta III – Industrial Design und Graphik, Ausstellungskatalog, Staatliche Werkkunstschule Kassel, Kassel 1964.

Eitner 1957

Lorenz Eitner: Industrial Design in Postwar Germany, in: *Design Quarterly*, 40, 1957, S. 1-27.

Eitner 1958

Lorenz Eitner: Deutsche Formgebung in amerikanischer Sicht, in: *Werk und Zeit*, 10, 1958, o. S.

Ernst 1952

Jupp Ernst: Haben die Werkschulen noch einen Sinn?, in: *Baukunst und Werkform* 2/3, 1952, S. 13-14.

Exner 1949

Hermann Exner: Eine sozialistische Hochschule, in: *bildende kunst. Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur*, 6, 1949, S. 196-198.

Fischer 1952

Wend Fischer: Ausstellung "Mensch und Technik", in: *Werk und Zeit*, 7, 1952, o. S.

Fischer 1955

Wend Fischer: Auf dem Pier von Hålsingborg, in: *Werk und Zeit*, 6, 1955, S. 6.

Fischer 1956

Wend Fischer: Erfolg und Gefahr. Zur Kölner Möbelmesse 1956, in: *Werk und Zeit*, 2, 1956, S. 4-5.

Fischer 1957a

W.F. [Wend Fischer]: Weltausstellung Brüssel 1958/Das Programm der deutschen Beteiligung, in: *Werk und Zeit*, 1, 1957, S. 3.

Fischer 1957b

Wend Fischer: Die XI. Triennale, in: *Werk und Zeit*, 8, 1957, S. 1-2.

Fischer 1957c

Wend Fischer: Gestaltung unter dem Primat der Intelligenz, in: *Werk und Zeit*, 11, Sonderbeilage Braun, 1957, o. S.

Fuchs 1952

Heinz R. Fuchs: Die gute Industrieform. Zu einer Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, in: *Baukunst und Werkform*, 4, 1952, S. 47.

Funk-Fachhändler 1956

Ohne Autor: „Eine neue Truhenserie im Stil unserer Zeit: BRAUN-Musiktruhen HM 1-4“, in: *FFH-Laborberichte*, Funk-Fachhändler, Oktoberheft 1956, S. 324.

Gutmann/Koch 1954

Robert Gutmann/Alexander Koch: *Ausstellungsstände. Exhibitionstands. Stands d'Exposition*, Stuttgart 1954.

Gute Form 1965

Rat für Formgebung (Hrsg.): *Gute Form*, Katalog einer Ausstellung des Rat für Formgebung im Council of Industrial Design London, Frankfurt 1965.

H55 1955

Hermann Wandersleb (Hrsg.): *Deutsche Wohnung. Ausstellung Hälsingborg H 55*, Ausstellungskatalog, o.O. o.J. [1955].

Hamburger Abendblatt 1953 (2019)

Eine Viertelmillion sah "Ein besseres Leben", 9. März 1953, in:

<http://www.abendblatt.de/archiv/1953/article200200283/Eine-Viertelmillion-sah-Ein-besseres-Leben.html> (letzter Zugriff: 23. Oktober 2019).

Hassenpflug 1949

Gustav Hassenpflug: *Baukastenmöbel*. Ein Beitrag zum Wohnproblem für Entwerfer, Hersteller und Käufer von Möbeln, Pörsneck 1949.

Hassenpflug 1956

Gustav Hassenpflug: *Das Werkkunstschulbuch*. Handbuch der Werkkunstschulen, Stuttgart 1956.

Hatje 1952a

Gerd Hatje (Hrsg.): *new furniture. neue möbel. meubles nouveaux*, 1, Stuttgart 1952.

Hatje 1952b

Gerd Hatje (Hrsg.): *IDEA 53. International Design Annual. Internationales Jahrbuch für Formgebung. Annuaire International des Formes Utiles*, Stuttgart 1952.

Hatje 1953a

Gerd Hatje (Hrsg.): *new furniture. neue möbel. meubles nouveaux*, 2, Stuttgart 1953.

Hatje 1953b

Gerd Hatje (Hrsg.): *IDEA 54. International Design Annual. Internationales Jahrbuch für Formgebung. Annuaire International des Formes Utiles*, Stuttgart 1953.

Hatje 1955a

Gerd Hatje (Hrsg.): *new furniture. neue möbel. meubles nouveaux*, 3, Stuttgart 1955.

Hatje 1955b

Gerd Hatje (Hrsg.): *idea 55. International Design Annual. Internationales Jahrbuch für Formgebung. Annuaire International des Formes Utiles*, Stuttgart 1955.

Hatje 1961

Gerd und Ursula Hatje (Hrsg.): *Knaurs Wohnbuch*, München Zürich 1961.

Heuss 1951

Theodor Heuss: *Was ist Qualität?*, Tübingen, Stuttgart 1951.

Högner 2015

Bärbel Högner: Hans Scharoun und die „Wohnfrage“, in: *Modulor. Architektur, Bauen, Recht*, Heft 2, 2015, S. 033-038.

Hofmann 1955

Johanna Hofmann: Werkstoff Porzellan, in: *Werk und Zeit*, 7, 1955, S. 2.

Hofmann [1958]

Johanna Hofmann/Deutscher Werkbund Berlin (Hrsg.): *Wohnen in unserer Zeit, Wohnungsgestaltung der Interbau*, Berlin o. J. [1958].

Hofmann 1960

Johanna Hofmann: ohne Titel [Notiz über die Ständige Ausstellung Wohnen des DWB Berlin], in: *Werk und Zeit*, 7, 9. Jahrgang, 1960, S. 5.

d'Hooghe 1957

Robert d'Hooghe: Wir rechnen mit Menschen, die nicht betrogen werden wollen, in: *Werk und Zeit*, 11, Sonderbeilage Braun, 1957, o. S.

Industrie und Handwerk 1951

[William C. Forster/Edgar Hotz/Edgar Kaufmann jr. (Hrsg.)]: *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in USA*, Ausstellungskatalog Landesgewerbeamt Stuttgart, Stuttgart 1951.

Interbau Berlin 1957a

Internationale Bauausstellung Berlin GmbH (Hrsg.): *Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957*, Berlin 1957.

Interbau Berlin 1957b

[Ohne Herausgeber]: *Broschüre zur Internationalen Bauausstellung Berlin*, Berlin 1957.

Kaufmann/The Museum of Modern Art 1950

Edgar Kaufmann jr./The Museum of Modern Art: *Prize Designs for Modern Furniture from the International Competition for Low-cost Furniture Design*, Ausstellungskatalog,, New York 1950.

Koellmann 1956

Hans P. Koellmann: Möbel aus Skandinavien auf der Kölner Möbelmesse, in: *Baukunst und Werkform*, 8, 1956, S. 444.

König 1952

Heinrich König: Gute Industrieform in Mannheim, in: *Werk und Zeit*, April 1952, o. S.

König 1953

Heinrich König: Ein Haus – ohne Mühe bewohnbar, in: *Werk und Zeit*, 14, 1952, o. S.

König 1955

Dr. H. K. [Heinrich König]: Ausstellungsstände, in: *Werk und Zeit*, 5, 1955, S. 1.

Landesgewerbeamt Baden-Württemberg 1959

Landesgewerbeamt Baden-Württemberg (Hrsg.): *form, Schriften zur Formgebung 3, Dokumentation '59*, Stuttgart 1959.

Landesgewerbeamt Stuttgart 1951

Landesgewerbeamt Stuttgart (Hrsg.): *Jahrbuch 1951*, Stuttgart 1951.

Leitl 1947

Alfons Leitl: Anmerkungen zur Zeit, in: *Baukunst und Werkform*, 1, 1947, S. 3-14.

Leitl 1949a

Alfons Leitl: Amerikanische Wohnhäuser und Möbel, in: *Baukunst und Werkform*, 1, 1949, S. 77-90.

Leitl 1949b

Alfons Leitl: Kritik und Selbstbesinnung. Ein Nachwort zur Ausstellung „Neues Wohnen“ in Köln, in: *Baukunst und Werkform*, 2, 1949, S. 57-65.

Leitl 1952

Alfons Leitl: Die Wohnkultur der westlichen Völker, in: *Baukunst und Werkform*, 12, 1952, S. 39-50.

Leowald 1952a

Georg Leowald: Das Stich- und Schlagwort, in: *Baukunst und Werkform*, 2/3, 1952, S. 23.

Leowald 1952b

Georg Leowald: Das Stich- und Schlagwort, in: *Werk und Zeit*, April, 1952, o. S.

magnum 1956

Karl Pawek (Hrsg.): *magnum. Die Zeitschrift für das moderne Leben*, 10, September 1956.

Mailänder Triennale 1957

[Ohne Autor]: Auszeichnungen auf der XI. Triennale Mailand 1957, in: *Werk und Zeit*, 11, 1957, o. S.

Mailänder Triennale 1958

[Ohne Autor]: Die Preisträger von Mailand, in: *Werk und Zeit*, 3, 1958, S. 3-8.

Mayer-Waldeck 1957

Vera Mayer-Waldeck: Der Streit um die Wohnberatungsstellen, in: *Werk und Zeit*, 1, 1957, S. 5.

Mensch und Technik 1952

Mensch und Technik. Erzeugnis Form Gebrauch, Gespräch und Ausstellung Darmstadt 1952, Ausstellungskatalog, Darmstadt 1952.

Mies van der Rohe 1927

Ludwig Mies van der Rohe: Vorwort, in: Amtlicher Katalog der Werkbund-Ausstellung *Die Wohnung*, Stuttgart 1927 (Reprint in der Schriftenreihe Weißenhof Bd.2), Stuttgart 1998.

moebel+decoration 1957

moebel+decoration, Internationale Zeitschrift für Industrie und Handel aller Einrichtungsbranchen, 7, 1957.

Möbel/Anatomie 1950

[Ohne Autor]: Möbel/Anatomie. Zwanzig Mann, ein Stuhl, in: *Der Spiegel*, 22. Juni 1950, S. 35-37.

Möbelmesse Köln 1954

W.B.: Möbelmesse in Köln, in: *Werk und Zeit*, 24, 1954, o. S.

Möbelmesse Köln 1956

[Ohne Autor]: Im Rückblick auf die Kölner Möbelmesse, in: *Werk und Zeit*, 5, 1956, S. 4.

Neues Wohnen 1949a

Stadt Köln/Deutscher Werkbund Gruppe Köln-Mittelrhein (Hrsg.): *Neues Wohnen*, Ausstellungskatalog Messehallen Köln, Köln 1949.

Neues Wohnen 1949b

[Ohne Autor]: [Zur Ausstellung Neues Wohnen Köln 1949], in: *Werk und Zeit*, Juni/Juli 1949, S. 1.

Otto 1951

Karl Otto: Messen – Ausstellungen – Bauausstellungen, in: *Baukunst und Werkform*, Juli 1951, S. 33-45.

Otto 1957

Karl Otto: *Die Stadt von Morgen. Gegenwartsprobleme für Alle*, Berlin 1957.

Pechmann 1951

Günther von Pechmann: Deutsche Ware auf internationalen Ausstellungen. Richtlinien für die Beteiligung der Deutschen Bundesrepublik an internationalen Industrie-Ausstellungen, in: *Werk und Zeit*, April 1952, o. S.

Pfaender 1957

Heinz Pfaender: Ein Künstler in der Industrie. Ausstellung Wilhelm Wagenfeld in Mannheim, in: *Architektur und Wohnform*, Augustheft, 1957, S. 218-220.

Putz 1950

Friedrich Putz: Wie Wohnen?, in: *Bauen und Wohnen V*, 1, 1950, S. 2.

Rading 1927

Adolf Rading: Wohngewohnheiten, in: *Die Form* 2, 2, 1927, S. 47-49.

Rasch 1955

Emil Rasch: Industrial Design in den Vereinigten Staaten, in: *Werk und Zeit*, 4, 1955, o. S.

Rat für Formgebung 1956

Sonderbeilage Rat für Formgebung, in: *Werk und Zeit*, 4, 1956.

Rat für Formgebung 1960

Rat für Formgebung (Hrsg.), *Informationsschrift* 2, Stuttgart 1960.

Schacht 1964

Almut Schacht: Die Wohnberatung in Mannheim, in: *Kulturarbeit*, 8, 1964, S. 153-154.

Schaefer 1949

Herwin Schaefer: „Schmücke dein Heim“-Export Made in Germany?, in: *Werk und Zeit*, Juni/Juli 1949, o. S.

Schaefer 1952

Herwin Schaefer: Eine Qualitätsausstellung auf der amerikanischen Messe, in: *Baukunst und Werkform*, 5, Heft 2/3, 1952, S. 28-30.

Scharoun 1946

Hans Scharoun: Zur Ausstellung „Berlin plant“. Aus der Ansprache des Stadtrats Professor SCHAROUN zur Eröffnung, in: *Neue Bauwelt*, 10, 1946, S. 3-6.

Schneck 1928

Adolf G. Schneck: Der Stuhl. Stuhltypen aus verschiedenen Ländern und Versuche neuzeitlicher Lösungen in Ansichten und Maßzeichnungen, *Baubücher* 4, herausgegeben im Auftrag des Württembergischen Landesgewerbeamtes, Stuttgart 1928.

Schmidt 1953

Hannes Schmidt: Währt Nußbaum ewig? Kritisches Nachwort zur Düsseldorfer Funk-Ausstellung 1953, in: *Werk und Zeit*, 22, 1953, o. S.

Schmitt-Rost 1952

Hans Schmitt-Rost: Schüttelfrost mit Buttercrem, in: *Werk und Zeit*, März, 1952, o. S.

Schmitt-Rost 1955

Hans Schmitt-Rost: "Modern" heißt "bescheiden", in: *Werk und Zeit*, 9, 1955, S. 2.

Schmitt 1949

Dr. Hans Schmitt: Schöner – aber nicht teurer, unsere Ding-Welt und die Forderungen unserer Zeit: in: *Neues Wohnen* 1949a, S. 31-35.

Schönheit der Technik 1953a

[Ohne Autor/Hrsg.]: *Schönheit der Technik*. Gedanken und Bilder zu einer Ausstellung des Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Ausstellungskatalog Landesgewerbeamt Stuttgart, Stuttgart o. J. [1953].

Schönheit der Technik 1953b

Landesgewerbeamt Baden-Württemberg (Hrsg.): *Ausstellerverzeichnis Schönheit der Technik. Gute Industrieform*, Stuttgart 1953.

Schwagenscheid 1953

Walter Schwagenscheid: Radiogehäuse, in: *Werk und Zeit*, 20/21, 1953, o. S.

Schwarz 1953

Rudolf Schwarz: Bilde Künstler, rede nicht, in: *Baukunst und Werkform*, 1, 1953, S. 9-11.

Seeger 1953

Mia Seeger: *Gute Möbel - Schöne Räume*, Stuttgart 1953.

Seeger 1957

Mia Seeger: Zur Situation der Formgebung, in: *Werk und Zeit*, 4, 1957, o. S.

Seit langem bewährt 1968

Seit langem bewährt, Ausstellungskatalog Neue Sammlung München, München 1968.

Stromberg 1964

Kyra Stromberg: „Guter Rat ist nicht teuer!“. Die ständige Ausstellung „Wohnen“ des Deutschen Werkbundes Berlin e.V. in: *die wohnberatung. Zeitschrift für neuzeitliches Wohnen*, 1, 1964, S. 3-6.

Verbundkreis 1956

Zn.: [Notiz über Verbundkreis-Ausstellung in Bremen], in: *Werk und Zeit*, 10, 1956, S. 5.

Verbundkreis 1956a

[Verbundkreis] (Hrsg.): *das kleine Warenbuch. Wohnausstellung. form farbe fertigung*, o. O., o. J. [1956].

VDID 1964

Verband Deutscher Industrie-Designer 1964 (Hrsg.): *VDID. Verband Deutscher Industriedesigner*, Katalog Wanderausstellung, o. O. 1964.

Wagenfeld 1950

Wilhelm Wagenfeld: *Deutsches Institut für industrielle Standardform*, Stuttgart 1950.

Wagenfeld 1951

Wilhelm Wagenfeld: Neues Hausgerät in USA, in: *Baukunst und Werkform*, 4, Mai 1951, S. 43-46.

Werkbundblätter Nr. 2 1948

[Ohne Autor]: Neue Möbel für die neue Zeit. Preiswerte Serienmöbel – Amerika ruft zum Wettbewerb, in: *Werkbundblätter* Nr. 2, Mai, 1948, o. S.

Wie wohnen? 1949a

Landesgewerbeamt Stuttgart (Hrsg.): *Gedanken und Bilder zur Ausstellung wie wohnen. Bautechnik Möbel Hausrat. Stuttgart-Karlsruhe 1949-1950*, Stuttgart 1949.

Wie wohnen? 1949b

Ausstellerverzeichnis zur Ausstellung *Wie wohnen?*, [Stuttgart 1949].

Wie wohnen? 1949c

„*Wie wohnen?* – Die Frage der Flüchtlinge und Ausgebombten. Rundgang durch die Ausstellung im Landesgewerbemuseum – Nicht ‚schöne Garnituren‘, sondern zweckmäßige Einzeilmöbel, in: *Stuttgarter Zeitung*, 2. Dezember 1949, Nr. 234, S. 7.

Wie wohnen? 1950

[Ohne Autor]: Ausstellung „*Wie wohnen*“ in Stuttgart, in: Fachliche Mitteilungen für den Architekten und Raumkünstler, *Architektur und Wohnform*, Januar 1950, S. 12.

Wir bauen ein besseres Leben 1952

US-Hochkommission für Deutschland/ Amt für gemeinsame Sicherheit (Hrsg.): *Wir bauen ein besseres Leben*, Ausstellungskatalog Deutsche Industrieausstellung Berlin, Landesgewerbeamt Stuttgart u.a., Stuttgart 1952.

Sekundärliteratur

Akademie der Künste 1995

Jörn Düwel/Werner Durth/Niels Gutschow/Jochem Schneider: 1945. Krieg – Zerstörung – Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940 – 1960, *Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 23*, Ausstellungskatalog Akademie der Künste Berlin, Berlin 1995.

Akademie der Künste 2017

Werner Durth/Wolfgang Pehnt/Sandra Wagner Conzelmann: *Otto Bartning. Architekt einer sozialen Moderne*, Ausstellungskatalog Akademie der Künste Berlin, 31.3. bis 18.6. 2017, Darmstadt 2017.

Akademie Sarajevo/ Bosniakisches Institut 2015

Akademie der bildenden Künste in Sarajevo/Bosniakisches Institut-Stiftung Adil Zulfikarpasić, Sarajevo: *Das Bauhaus im Leben von Selman Selmanagić. Architektur außerhalb der vier Wände*, Sarajevo 2015.

Albrecht 2008a

Nicola von Albrecht: "Die gute Form" – Wieder Ausstellen nach dem Krieg, in: Werkbundarchiv-Museum der Dinge 2008, S. 97-99.

Albrecht 2008b

Nicola von Albrecht: „Klärung des Wohnwillens“, in: Werkbundarchiv-Museum der Dinge 2008, S. 114-121.

Albrecht 2011a

Nicola von Albrecht: Herbert Hirche und die Firma Braun, in: Jatzke-Wigand/Klatt 2011, S. 120-126.

Albrecht 2011b

Nicola von Albrecht: Klimax des Tabu – Design auf der documenta III Kassel 1964, in: Elena Agudio/Bessaam El-Asmar/Tido von Oppeln/Alexandra Waldburg-Wolfegg (Hrsg.): Totem and Taboo. Complexity and Relationships between Art and Design, Ausstellungskatalog freiraum quartier21 INTERNATIONAL MuseumsQuartier Wien, Wien 2011, S. 91-94.

Albrecht 2014a

Nicola von Albrecht: Hirches Grau-Koffer, in: Matthias Bleyl/Michael Fehr/Wita Noack (Hrsg.): *Hauptsache Grau*, Ausstellungskatalog Mies van der Rohe Haus Berlin, Berlin 2014, S. 177-191.

Albrecht 2014b

Wie wohnen? Wohnkonzepte des deutschen Werkbunds, in: Rauch Museum (Hrsg.): *Wie wohnen? Wohnkonzepte des Deutschen Werkbunds*, Ausstellungsbroschüre, Freudenberg a.M. 2014.

Albrecht/Flagmeier 2007

Nicola von Albrecht/Renate Flagmeier: Die Beteiligung der Werkbunds an internationalen Ausstellungen, in: Nerdinger 2007, S. 243-245.

Albrecht/Flagmeier 2008

sich einrichten. die wohnberatung des werkbunds, in: Maechtel/Peters 2008, S. 120-125.

Albrecht/Volkers 2020

Nicola von Albrecht/Imke Volkers: Geschmack in der Kiste – Lernen vom Werkbund, in: AGT Wuppertal (Hrsg.): Eselsohren. Journal of History of Art, Architecture and Urbanism, Wommelgem/BE 2020 (in Vorbereitung).

Andritzky 2004

Michael Andritzky: Wohnen, in: Kai Buchholz/Klaus Wolbert (Hrsg.): Im Designerpark | Leben in künstlichen Welten, Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2004.

Badisches Landesmuseum Karlsruhe 2000

Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): *Egon Eiermann. Die Möbel*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 2000.

Bauhaus-Archiv 1995

Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung (Hrsg.): *Bauhaus in Berlin. Bauten und Projekte*, Ausstellungskatalog, Berlin 1995.

Bauhaus-Archiv 1999

Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung (Hrsg.): *In der Vollendung liegt die Schönheit: der Bauhausmeister Alfred Arndt, 1898-1976*, Ausstellungskatalog, Berlin 1999.

Bauhaus-Archiv 2002

Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung (Hrsg.): *bauhaus-möbel. Eine Legende wird besichtigt*, Ausstellungskatalog, Berlin 2002.

Bauhaus 100 (2019)

<https://www.bauhaus100.de> (letzter Zugriff: 23. Oktober 2019).

Bauhaus 100/Reich (2019)

<https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/koepfe/meister-und-lehrende/lilly-reich/> (letzter Zugriff: 23. Oktober 2019).

Betts 2004

Paul Betts: *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley Los Angeles London 2004.

Bewegte Netze (2019)

<https://www.b-tu.de/fg-kunstgeschichte/forschung/abgeschlossene-projekte/bewegte-netze#c58928> (letzter Zugriff: 23. Oktober 2019).

Bignens 2002

Christoph Bignens: Escape from „Liberated Living“ 1955-1970, in: Rüegg 2002, S. 177-213.

Bill 1978

Max Bill: Vorwort, in: Hirche/Godel 1978, o. S.

Bittner 2003

Regina Bittner (Hrsg.): *Bauhausstil. Zwischen International Style und Lifestyle*, Ausstellungskatalog Stiftung Bauhaus Dessau, Berlin 2003.

Borngräber 1978

Christian Borngräber: *Stil novo. Design in den 50er Jahren. Phantasie und Phantastik*, Berlin 1978.

Botsch 2010

Marcus Botsch: Strahlend graue Eminenz, in: *Form. The Making of Design*, Heft 233, Juli/August 2010, S. 105-107.

Bräuer 2004

Hasso Bräuer: Geschmacksverstärker. Die Deutschen Warenkunden als Instrument der Designvermittlung, in: Manske 2004, S. 38-54.

Breuer 1995

Gerda Breuer (Hrsg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Frankfurt a.M. 1995.

Breuer 2001

Gerda Breuer: *Die Erfindung des modernen Klassikers. Moderne und ewige Aktualität*, Ostfildern 2001.

Breuer 2004

Gerda Breuer: Willi Moegle. *Die Sachfotografie*, Schriften des Instituts für angewandte Kunst- und Bildwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal 2004, Ostfildern-Ruit 2004.

Breuer 2007a

Gerda Breuer: *Jupp Ernst 1905-1987. Designer, Grafiker, Pädagoge*, Tübingen Berlin 2007.

Breuer 2007b

Gerda Breuer (Hrsg.): *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen Berlin 2007.

Breuer/Mingels/Oesterreich 2009

Gerda Breuer/Pia Mingels/Christopher Oesterreich (Hrsg.): *Hans Schwippert. Gestaltung und Moderation des Wiederaufbaus*, Tübingen, Berlin 2009.

Burschel 2004

Carlo Burschel (Hrsg.): *Heinrich Löffelhardt. industrieformen der 1950er bis 1960er jahre aus porzellan und glas. die „gute form“ als vorbild für nachhaltiges design*, Bremen 2004.

Buslei-Wuppermann 2007

Agatha Buslei-Wuppermann: *Hans Schwippert 1899-1973. Von der Werkkunst zum Design*, München 2007.

Campbell 1989

Joan Campbell: *Der Deutsche Werkbund 1907-1934*, München 1989.

Castillo 2005

Greg Castillo: *Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany*, in: *Journal of Contemporary History*, Vol 40(2), S. 261-288.

Castillo 2008

Greg Castillo: Marshall Plan Modernism in Divided Germany, in: Crowley/Pavitt 2008, S. 66-71.

Castillo 2010

Greg Castillo: *Cold War on the Home Front. The soft Power of Mid-Century Design*, Minneapolis London 2010.

Castillo 2014

Greg Castillo: Das „ausgestellte“ Haus und seine politische Rolle im Kalten Krieg in Deutschland, in: Nierhaus/Nierhaus 2014, S. 57-79.

Conrads/Droste/Nerdinger/Strohl 1994

Ulrich Conrads/Magdalena Droste/Winfried Nerdinger/Hilde Strohl (Hrsg.): *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Braunschweig Wiesbaden 1994.

Cramer/Gutschow 1984

Johannes Cramer/Niels Gutschow: *Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1984.

Crowley/Pavitt 2008

David Crowley, Jane Pavitt (Hrsg.): *Cold War Modern. Design 1945-1970*, Ausstellungskatalog Victoria & Albert Museum London, London 2008.

Critzmann 2016

Thorsten Critzmann: Friedrich Hirz (1907-1987): Architekt einer verlorenen Generation? Mies-Schüler, Folkwang-Lehrer und Möbel-Designer, in: Fischer/Tegethoff 2016, S. 415-448.

Demand 2016

Christian Demand: „What you care about“: Anmerkungen zur Ästhetik des Glatten, in: Fischer/Tegethoff 2016, S. 235-254.

Design Center Baden-Württemberg (2019)

<http://design-center.de/de/ueber-uns-4.html> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Deutsches Architekturzentrum - ehrlichmonument (2019)

<http://www.daz.de/de/ehrlichmonument/> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Dittrich 2005

Elke Dittrich: *Ernst Sagebiel: Leben und Werk (1892-1970)*, Berlin 2005.

Droste 1996

Magdalena Droste: Lilly Reich: Her Career as an Artist, in: McQuaid 1999, S. 47-57.

Durth 2007

Werner Durth: Erweiterte Perspektiven – Stadt und Landschaft, in: Nerdinger 2007, S. 234-237.

Düwel 1995

Jörn Düwel: Berlin. Planen im Kalten Krieg, in: Akademie der Künste 1995, S. 195-234.

Durth/Düwel/Gutschow 2007

Werner Durth/Jörn Düwel/NilsGutschow: *Architektur und Städtebau der DDR. Die frühen Jahre*, Berlin 2007.

Ebert 1996

Hildtrud Ebert (Hrsg.): *Drei Kapitel Weißensee. Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee 1946 bis 1957*, Berlin 1996.

Ehrlich/Hochschule für bildende Kunst Hamburg (2019)

DFG-Forschungsprojekt zu Franz Ehrlich:

<http://www.friedrichvonborries.de/de/projekte/franz-ehrlich>

(letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Eisele 2007

Petra Eisele: Zwischen ‚Organic Design‘ und Nierentisch: Die „organische Form“ im Wirtschaftswunderland, in: Breuer 2007b, S. 157-165.

Eisen 2007

Markus Eisen: Wilhelm Wagenfeld und Hermann Gretsch, in: Nerdinger 2007, S. 206-207.

Engemann/Bauhaus-Dessau 1998 (2019)

<http://www.bauhaus-dessau.de/erbe/geschichte/friedrich-engemann-bauhauslehrer.html> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Erni 1983

Peter Erni: *Die gute Form. Eine Aktion des Schweizerischen Werkbundes. Dokumentation und Interpretation*, Baden (Schweiz) 1983.

Fischer 2012

Rudolf Fischer: Licht und Transparenz. Der Fabrikbau und das Neue Bauen in den Architekturzeitschriften der Moderne, *Studien zur Architektur der Moderne und industriellen Gestaltung* herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 2, Berlin 2012.

Fischer/Tegethoff 2016

Rudolf Fischer/Wolf Tegethoff (Hrsg.): Modern wohnen. Möbeldesign und Wohnkultur der Moderne, *Studien zur Architektur der Moderne und industriellen Gestaltung* herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 3, Berlin 2016.

Geist/Kürvers 1989

Jonas Geist/Klaus Kürvers: *Das Berliner Mietshaus 1945 -1989. Eine dokumentarische Geschichte der Ausstellung „Berlin plant/Erster Bericht“ 1946 und der Versuch, auf den Trümmern des großdeutschen Reiches ein Neues Berlin zu bauen, aus dem dann zwei geworden sind*, München 1989.

Gerstner 2006 [1964]

Karl Gerstner: *Programme entwerfen*, erweiterte Neuauflage, o.O. und J. [2006, Neuauflage von 1964].

Girsberger (2020)

<https://www.girsberger.com/magazin/girsberger-modell-1600/intro/>
(letzter Zugriff: 20. März 2020).

Gnocchi 2006

Didi Gnocchi (Hrsg.): *è De Padova. 50 years of design. Intuitions, passions, encounters*, Mailand 2006.

Grdanjski 2007

Mirjana Grdanjski: „Neues Wohnen“ und „Neue Deutsche Architektur“, in: Nerding 2007, S. 237-239.

Grohn 1985

Christian Grohn: *Gustav Hassenpflug*, Düsseldorf 1985.

Grohn 1991

Christian Grohn: *Die Bauhausidee. Entwurf Weiterführung Rezeption*, Berlin 1991.

Günter 2002

Bettina Günter: *Blumenbank und Sammeltassen. Wohnalltag im Wirtschaftswunder zwischen Sparsamkeit und ungeahnten Konsummöglichkeiten*, Dissertation Universität der Künste, Berlin 2001, Berlin 2002

Günther 1988

Sonja Günther: *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin Designerin Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart 1988.

Günther 1994

Sonja Günther: *Die fünfziger Jahre. Innenarchitektur und Wohndesign*, Stuttgart 1994.

Hahn 1985

Peter Hahn (Hrsg.): *bauhaus berlin. Auflösung Dessau 1932. Schließung Berlin 1933. Bauhäusler und Drittes Reich*, Berlin 1985.

Hahne/Wilkhahn 1990

Fritz Hahne/Wilkhahn (Hrsg.): *Zwischen den Stühlen. Erinnerungen und Erkenntnisse*, Bad Münden 1990.

Hahne 2007

Fritz Hahne: Provokation Zukunft, in: Nerdinger 2007, S. 327-329.

Hallerbach 2007

Leif Hallerbach: Formvorstellungen. Die Ausstellungstätigkeit des Deutschen Werkbundes nach 1945, in: Breuer 2007, S. 131-137.

von Hartmann/Fischer 1975

G.B. von Hartmann/Wend Fischer: Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund, Ausstellungskatalog Die Neue Sammlung, Staatliche Museum für angewandte Kunst, München 1975.

Hartung 2007

Ulrich Hartung: Zeitlose Qualität? Zum Weiterwirken des Deutschen Werkbunds im „Dritten Reich“, in: Nerdinger 2007, S. 202-205.

Hatje 1990

Gerd Hatje (Hrsg.): *Gerd Hatje. Verleger in Stuttgart*, Festschrift zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1990.

Heeg 2010 (2019)

Thiemo Heeg: «Braun hat Apple angeregt – Ein Kompliment». Designer Dieter Rams im Gespräch, in:

<https://www.faz.net/aktuell/technik-motor/digital/designer-dieter-rams-im-gespraech-braun-hat-apple-angeregt-ein-kompliment-1981324.html>

(letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Hess 2016

Regine Hess: Wohnen in der Nachkriegszeit. Einfamilienhäuser von Paul Schneider-Esleben zwischen Tradition und Moderne, in: Fischer/Tegethoff 2016, S. 449-472.

Hesse 1995 [1963]

Fritz Hesse: *Aus den Jahren 1925 bis 1950. Erinnerungen an Dessau*, 2. Band, Dessau 1995 [erste Ausgabe 1963].

Hildebrand 1999

Sonja Hildebrand: *Egon Eiermann. Die Berliner Zeit. Das architektonische Gesamtwerk bis 1945*, Braunschweig, Wiesbaden 1999.

Hildebrand 2007

Sonja Hildebrand: Die Ausstellung als Erlebnis – „Gebt mir vier Jahre Zeit!“, in: Nerdinger 2007, S. 209-211.

Hirche/Godel 1978

Herbert Hirche/Dieter Godel (Hrsg.): *herbert hirche. architektur innenraum design 1945-1978*, Ausstellungskatalog Landesgewerbeamt Stuttgart, Bauhaus Archiv Berlin, Haus Industrieform Essen, Institut für Neue Technische Form Darmstadt, Stuttgart 1978.

Hirche/Godel 1993 [1978]

Herbert Hirche/Dieter Godel (Hrsg.): *herbert hirche. architektur innenraum design 1945-1978*, Ausstellungskatalog Staatliche Akademie Stuttgart, Stuttgart 1993 [erste Ausgabe 1978].

Hirdina 1988

Heinz Hirdina: *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1945 – 1985*, Dresden 1988.

Hochmann 1989

Elaine S. Hochmann: *Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich*, New York 1989.

Höhne 2009

Günter Höhne (Hrsg.): *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949-1989*, Köln 2009.

Hoffmann/Schwartz/Wentker 2003

Dierk Hoffmann/Michael Schwarz/Hermann Wentker (Hrsg.): *Vor dem Mauerbau: Politik und Gesellschaft in der DDR der fünfziger Jahre, Sondernummer Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, München 2003.

Holzäpfel 2007

Christian Holzäpfel: *Nicht aufgeben!*, Stuttgart 2007.

Holzäpfel 2011

Christian Holzäpfel: *Verbündete Qualitäten: ab anno 1953. Innovation, Design, Risiko der ehemaligen Christian Holzäpfel KG Ebhausen und Horb/N.*, o. O., 2011, zit. nach: Korrektorats-Typoskript, WBA-MDD, Nachlass Herbert Hirche, Konvolut Ergänzendes Material.

How should we live? MoMA 2016 (2019)

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2714> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Institut für Innenarchitektur und Möbeldesign/Württembergisches Landesmuseum 1983

Institut für Innenarchitektur und Möbeldesign/Württembergisches

Landesmuseum/Architektursammlung der Technischen Universität München (Hrsg.):

Schneck. Adolf G. Schneck 1983-1971. Leben – Lehre – Möbel – Architektur, Stuttgart 1983.

Kermer 1976

Wolfgang Kermer: Geburtstage [Zum 65. Geburtstag von Herbert Hirche am 20. Mai 1975], in: *Akademie-Mitteilungen 7 / Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart / Für die Zeit vom 1. April 1975 bis 31. Mai 1976*. Stuttgart, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, August 1976, S. 38.

Kermer 1985

Wolfgang Kermer: Humanes Design als Lebensaufgabe: dem Architekten und Designer Herbert Hirche zum 75. Geburtstag, in: *Stuttgarter Nachrichten*, Nr. 115, 20. Mai 1985.

Jaeggi 2004:

Annemarie Jaeggi (Hrsg.): *Egon Eiermann (1904-1970). Die Kontinuität der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2004.

Jaeggi 2008:

Annemarie Jaeggi (Hrsg.): *Peter Raacke: einfach modern. Vom Handwerk zum Design*, Ausstellungskatalog Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 2008.

Jatzke-Wigand/Klatt 2011

Hartmut Jatzke-Wigand/Klatt: *Design + Design zero. Wie das Braun-Design entstand*, Hamburg 2011.

Jungklaus 2008

Stefan Jungklaus: Werkbundkisten – Erziehung zum vernünftigen Konsumenten, in: Werkbundarchiv–Museum der Dinge 2008, S. 126-133.

Kasiske 2010

Michael Kasiske: Strahlend grau. Herbert-Hirche-Retrospektive im Werkbundarchiv, in: *Bauwelt*, Heft 28.10, 101. Jg., 23. Juli 2010, S. 5.

Krohn 2014

Carsten Krohn: Haus Bueren – Ein unbekannter Bau von Mies van der Rohe in Berlin, in: *architectura, Zeitschrift für Geschichte der Baukunst. Journal of the History of Architecture*, Band 44/Vol. 2, Berlin New York 2014, S. 101-106.

Koenecke 2014

Andrea Koenecke: *Walter Rossow (1910-1992). „Die Landschaft im Bewußtsein der Öffentlichkeit“*, München 2014.

Kuntzsch 2007

Brigitte Kuntzsch: „Werk und Zeit“ – das Organ des Werkbunds, in: Nerdinger 2007, S. 242-243.

Lange 2006

Christiane Lange: *Ludwig Mies van der Rohe & Lilly Reich. Möbel und Räume*, Ostfildern 2006.

Lange 2011

Christiane Lange: *Ludwig Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie*, Berlin 2001.

Lange 2012

Christiane Lange: Schatten. Ohne seine Designerin, Innenarchitektin und Partnerin Lilly Reich wäre Ludwig Mies van der Rohe wohl verloren gewesen – eine Würdigung, in: *Bauhaus Dinge. Die Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau*, 3, Mai 2012, S. 67-80.

Lazi 2003

Franz Lazi: *Franz Lazi Fotografie. Architektur-, Design und Werbefotografie der 50er Jahre*, Berlin Tübingen, 2003.

Lingohr 2015

Michael Lingohr: Die letzte ideologiefreie Bastion: der nationalsozialistische Angriff auf den Haushalt, in: Museumsverband des Landes Brandenburg (Hrsg.): *Entnazifizierte Zone? Zum Umgang mit der Zeit des Nationalsozialismus in ostdeutschen Stadt- und Regionalmuseen*, Bielefeld 2015, S. 93-110.

Ludovico 2010

Fabian Ludovico: *Karl Otto – Architekt und Lehrer. Ein biografischer Beitrag zur Deutschen Nachkriegsmoderne*, Marburg 2010.

Maechtel/Peters 2008

Annette Maechtel/Kathrin Peters (Hrsg.): *„die stadt von morgen“*. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels, Berlin, Köln 2008.

Maenz 1978

Paul Maenz: *Die 50er Jahre. formen eines jahrzehnts*, Stuttgart 1978.

Manske 2004

Beate Manske (Hrsg.): *Wie wohnen: Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog Wilhelm Wagenfeld Stiftung Bremen, Ostfildern-Ruit 2004.

Manske 2012

Beate Manske: *Zeitgemäß und zeitbeständig. Industrieformen von Wilhelm Wagenfeld 2*, Bremen 2012.

May 2007

Roland May: *Darmstädter Gespräche und Meisterbauten*, in: Nerdinger 2007, S. 240-241.

May 2013 (2019)

Cornelia May: Arno Kersting. *Der Professionalisierungsprozess vom Industriellen Formgeber zum Industrial Designer*, Dissertation Universität Wuppertal 2013,

<http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-5036/df1301.pdf>

(letzter Zugriff: 30. Oktober 2019)

Marquart o. J. [1993]

Christian Marquart: *Industriekultur – Industriedesign. Ein Stück deutscher Wirtschafts- und Designgeschichte: Die Gründer des Verbandes Deutscher Industrie-Designer*, Berlin o. J. [1993]

Marquart 1993

Christian Marquart: über herbert hirche, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

Marquart 2002

Christian Marquart: Mann ohne Label. Zum Tode des Architekten und Designers Herbert Hirche, in: *Süddeutsche Zeitung*, Mittwoch, 30. Januar 2002.

McQuaid 1996

Mathilda McQuaid (Hrsg.): *Lilly Reich: Designer and Architect*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1996.

Medina Warmburg 2014

Joaquín Medina Warmburg: Eine Schiebetür ins Leben: Der Bungalow als Biorealität, in: *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, Nr. 217, Herbst 2014, S. 170-171.

Meissner 2007

Irene Meissner: Die gute Form, in: Nerdinger 2007, S. 239-240.

Menzi 2014a

Renate Menzi: Knochen, Schienen und Schalen: Ergonomie und die organische Form, in: Museum für Gestaltung Zürich 2014a, S. 168-173.

Menzi 2014b

Renate Menzi: Design der Guten Form, in: Museum für Gestaltung Zürich 2014a, S. 192-197.

Meyer 2010 (2019)

Uli Meyer: Herbert Hirche, in:

http://www.baunetz.de/baunetzwoche/baunetzwoche_ausgabe_1145835.html (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Miller 2001

Wallis Miller: Mies van der Rohe und die Ausstellungen, in: Terence Riley/Barry Bergdoll (Hrsg.): *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*, Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie Berlin, München London New York 2001, S. 338-349.

Mundt 1993

Barbara Mundt (Hrsg.): *Interieur + Design in Deutschland 1945-1960*, Berlin 1993.

Mundt 1998

Barbara Mundt (Hrsg.): *Architekten als Designer*, Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1998.

Müller/Museum für Gestaltung Zürich 2015

Lars Müller/Museum für Gestaltung Zürich (Hrsg.): *Max Bill. Sicht der Dinge. Die gute Form: Eine Ausstellung 1949*, Zürich 2015.

Museum für Gestaltung Zürich 2014a

Museum für Gestaltung Zürich/Christian Brändle/Renate Menzi/Arthur Rüegg (Hrsg.): *100 Jahre Schweizer Design*, Ausstellungskatalog Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 2014.

Museum für Gestaltung Zürich 2014b

Museum für Gestaltung Zürich/Christian Brändle/Karin Gimmi/Christina Reble/Bettina Richter (Hrsg.): *100 Jahre Schweizer Grafik*, Ausstellungskatalog Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 2014.

Nadolni 2019

Florentine Nadolni (Hrsg.): *alltag formen! bauhaus-moderne in der ddr*, Ausstellungskatalog Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt, Weimar 2019.

Nerdinger 1993

Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993.

Nerdinger 2007

Winfried Nerdinger (Hrsg.): *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907 | 2007*, Ausstellungskatalog Neue Sammlung München, München 2007.

Neuhart/Neuhart 2010

Marylin Neuhart/John Neuhart: *The Story of Charles Eames Furniture, Vol. 1 und 2*, Berlin 2010.

Niedenthal 2010

Clemens Niedenthal: Keine Anbiederung an den Konsumenten, in: *die tageszeitung*, Nr. 9252, 30. Juli 2010, S. 28.

Nierhaus/Nierhaus 2014

Irene Nierhaus/Andreas Nierhaus (Hrsg.): *Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur*, Bielefeld 2014.

Nosedä 2007

Irma Nosedä: Von der Guten Form zum Unsichtbaren Design, in: Breuer 2007b, S. 177-185.

Oestereich 2000a

Christopher Oestereich: „gute form“ im wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945, Berlin 2000.

Oestereich 2000b

Christopher Oestereich: Neues Wohnen – die Werkbundaussstellung Köln 1949, in: *Geschichte im Westen*, Jg. 15, 2000, S. 125-153.

Oestereich 2000c

Christopher Oestereich: Umstrittene Selbstdarstellung. Der deutsche Beitrag zur Weltausstellung in Brüssel 1958, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 1, 2000, Sonderdruck.

Oestereich 2007

Christopher Oestereich: NetzWerkBund. DWB und Gestaltungspolitik im Wiederaufbau“, in: Breuer 2007b, S. 91-99.

Oswalt 2015

Philipp Oswalt: Berlin 1931: Die auseinanderdriftenden Modernen, in: Jesko Fezer/Christian Hiller/Nikolaus Hirsch/ Wilfried Kuehn/ Hila Peleg (Hrsg.): *Wohnungsfrage. Kollektiv für sozialistisches Bauen. Proletarische Bauhausausstellung*, Berlin 2015, S. 77-83.

Petruschat 2004

Angelika Petruschat (Hrsg.): „macht langsam“. 50 Jahre Peter Raacke Design, Ausstellungskatalog Deutsches Goldschmiedehaus Hanau, Berlin 2004.

Petz 2010 (2019)

Ingo Petz: Ein Leben in 138 Schubladen, in:

<http://derstandard.at/1577837009514/Ausstellung-in-Berlin-Ein-Leben-in-138-Schubladen> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Rat für Formgebung 1993

Rat für Formgebung (Hrsg.): *Designkultur 1953-1993. Philosophie Strategie Prozess*, Frankfurt a. M. 1993.

Remmele 2010 (2019)

Matthias Remmele: Ein kleiner Meister der Moderne, in:

<http://www.stylepark.com/de/news/ein-kleiner-meister-der-moderne/307514> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019)

Remmele 2019

Matthias Remmele: DAX/Plastic Armchair/Fiberglas-Armlehnstuhl. Charles und Ray Eames, in: *Atlas des Möbeldesigns*, Vitra Design Museum Weil am Rhein 2019, S. 410.

Reuter/Schulte 2008

Helmut Reuter/Birgit Schulte: *Mies und das Neue Wohnen. Räume | Möbel | Fotografie*, Ostfildern 2008.

Reuter 2016

Helmut Reuter: Wohnräume für eine neue Zeit. Eduard Ludwig als Möbelentwerfer, in: Fischer/Tegethoff 2016, S. 387-413.

Reuter/Flaskamp 2019

Helmut Reuter/Hans Flaskamp: Der «Bauhaus-«Hocker von Eduard Ludwig, in: Mies van der Rohe Haus (Hrsg.): *Mies – Sitzen und Liegen, Form + Zweck*, Schriftenreihe Mies van der Rohe Haus 3, S. 191-199.

Rezepa-Zabel 2010

Heide Rezepa-Zabel: Herbert Hirche, in: *Sammlerjournal. Kunst, Antiquitäten, Auktionen*, Heft 8/2010, S. 32-39.

Rodes 2009

Toby E. Rodes: *Einmal Amerika und zurück. Erinnerungen eines amerikanischen Europäers*, Frauenfeld 2009.

Rössler 2010

Patrik Rössler: Mediatisierung von Alltag im NS-Deutschland: Herbert Bayers Bildsprache für die Propagandaausstellungen des Reiches, in: Maren Hartmann/Andreas Hepp (Hrsg.): *Die Mediatisierung der Alltagswelt*, Wiesbaden 2010, S. 211-230.

Rössler/Bauhaus-Archiv 2013

Patrik Rössler/Bauhaus-Archiv (Hrsg.): *Herbert Bayer: Die Berliner Jahre – Werbegrafik 1928–1938*, Berlin 2013.

Rüegg 2002

Arthur Rüegg/Museum für Gestaltung Zürich/Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK/ETH Zürich, Department Architektur (Hrsg.): *Swiss Furniture and Interiors in the 20th Century*, Basel Boston Berlin, 2002.

Rüegg 2014

Arthur Rüegg: Der Anfang – oder das Ende der Geschichte? Neohistorismus, Re-Editionen und Hommagen, in: Museum für Gestaltung Zürich 2014a, S. 300-305.

Sapper/Horsham 1989

Richard Sapper/Michael Horsham: *Das Internationale Design Jahrbuch*, Schopfheim London 1998.

Scharnigg 2019 (2019)

Max Scharnigg: Weimar geweiht, in:

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/moebelmesse-koeln-weimar-geweiht-1.4291787?reduced=true> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Scheiffele 2019

Walter Scheiffele: *ostmoderne-westmoderne*, Leipzig 2019.

Scheffler 2019

Tanja Scheffler: „Bauhausmässig – gut“ Moderne Präsentationen und Stände für die Leipziger Messe, gestaltet von Direktoren, Meistern und Schülern des Bauhauses, in: Kulturstiftung Leipzig (Hrsg.): *Leipziger Blätter 75*, Leipzig 2019, S. 29-32.

Schneckenburger 1983

Manfred Schneckenburger (Hrsg.): *documenta. Idee und Institution. Tendenzen Konzepte Materialien*, München 1983.

Schneider-Esleben/Architekturmuseum TU München (2016)

<http://www.architekturmuseum.de/jetzt/detail/architektur-und-akteure-in-der-nachkriegsgesellschaft-praxis-oeffentlichkeit-ethos/> (letzter Zugriff: 25. Dezember 2016).

Schneider-Esleben/DFG (2018)

<http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/260959582> (letzter Zugriff: 23. Oktober 2018)

Schmitt 2010 (2019)

Peter-Philipp Schmitt: Kölner Möbelmesse: Fackel des modernen Wohnens, in:

<https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/design/koelner-moebelmesse-fackel-des-modernen-wohnens-1577034/auf-dem-speicher-entdeckt-der-1914468.html>

(letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Schulze 1986

Franz Schulze: *Mies van der Rohe*, Berlin 1986.

Schwarz 2000

Rudolf Schwarz: *Mehr als Möbel. Wilkhahn – ein Unternehmen seiner Zeit*, Frankfurt am Main 2000.

Seeger 1978

Mia Seeger: herbert hirche. architekt, designer, lehrer, in: Hirche/Godel 1993 [1978], o. S.

Selle 1993

Gert Selle: Das Produktdesign der 50er Jahre: Rückgriff in die Entwurfsgeschichte, vollendete Modernisierung des Alltagsinventars oder Vorbote der Postmoderne?, in: Axel Schildt/Arnold Sywottek (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*, Bonn 1993, S. 612-624.

Selle 1994

Gert Selle: *Geschichte des Design in Deutschland*, Frankfurt a.M./New York 1994.

Sigel 2007

Paul Sigel: Die Haltung der Zurückhaltung. Die Rolle des Deutschen Werkbundes beim Deutschen Beitrag auf der Brüsseler Weltausstellung von 1958, in: Breuer 2007b, S. 120-127.

smow 2010 (2019)

smow Blog: smow am Rhein: Richard Lampert, in:

<https://www.smow.de/blog/2010/01/smow-am-rhein-richard-lampert/>

(letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Spitz 2007

René Spitz: HfG Ulm und der Werkbund: in: Breuer 2007b, S. 187-195.

Staniszewski 1998

Mary Anne Staniszewski: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, New York 1998.

Straßer 2007

Josef Straßer: Die gute Form macht Schule. Zu den Werkbundkisten als designpädagogisches Instrument, in: Nerding 2007, S. 250-251.

Surmann 2008

Antonia Surmann: *Gute Küchen wenig Arbeit, Deutsches Küchendesign im westeuropäischen Kontext 1909-1989*, Berlin 2010 (Dissertation Universität Hamburg 2008).

Tegethoff 2016

Wolf Tegethoff: Patentfragen: Mies van der Rohe, Lilly Reich und Anton Lorenz. Von den Nöten des Urheberrechts in Kriegszeiten, in: Fischer/Tegethoff 2016, S. 71-92.

The Value of Good Design MoMA 2019 (2019)

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5032>

(letzter Zugriff: 30. Oktober 2019)

Thiekötter 1989

Angelika Thiekötter: „Deutscher Werkbund arbeitet wieder“ ...nicht, in: *Blasse Dinge. Werkbund und Waren 1945 - 1949*, Berlin 1989, S. 25-45.

Thiekötter 1990

Angelika Thiekötter: Zur Gründungsgeschichte des Berliner Werkbundes 1945 – 1949. Aus den Akten des Werkbundarchivs im Museum der Dinge, in: DWB Berlin e.V. (Hrsg.), *50 Jahre Deutscher Werkbund Berlin e.V., Rückblick Einblick Ausblick*, Berlin 1999, S. 21-37.

Vereinigung von Freunden der Akademie der bildenden Künste e.V. Stuttgart 1985

Vereinigung von Freunden der Akademie der bildenden Künste e.V. Stuttgart (Hrsg.): *Möbeldesigner-Portraits Baden Württemberg*, Stuttgart 1985.

Voigt 1993

Wolfgang Voigt: „Triumph der Gleichform und des Zusammenpassens. Ernst Neufert und die Normung in der Architektur, in: Nerdinger 1993, S. 179-193.

Volkers 2008

Imke Volkers: „Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe“, in: Werkbundarchiv-Museum der Dinge 2008, S. 77-87.

Wagner-Conzelmann 2007

Sandra Wagner-Conzelmann: *Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre*, Petersberg 2007.

Weißler 1993

Sabine Weißler: Bauhaus-Gestaltung in NS-Propagandaausstellungen, in: Nerdinger 1993, S. 48-63.

Werkbundarchiv-Museum der Dinge 2008

Werkbundarchiv-Museum der Dinge (Hrsg.): *Kampf der Dinge. Der Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, Berlin Leipzig 2008.

Werkbundarchiv-Museum der Dinge/strahlend grau 2010 (2019)

http://www.museumderdinge.de/programm/ausstellungsarchiv/2010_strahlend-grau_HerbertHirche.php (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Werkbundarchiv–Museum der Dinge/ Ausstellungsprofil (2019)

<http://www.museumderdinge.de/ausstellungen/ausstellungsprofil> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019)

Werkbundarchiv–Museum der Dinge/Digitalisierung (2019)

<http://www.museumderdinge.de/sammlungen/digitalisierung-online-datenbank> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Werkbundarchiv–Museum der Dinge/Institution (2019)

<http://www.museumderdinge.de/institution/zur-institution> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Werkbundarchiv–Museum der Dinge/Protagonisten (2019)

<http://www.museumderdinge.de/deutscher-werkbund/protagonisten/herbert-hirche> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019).

Werkbundarchiv–Museum der Dinge/ gern modern? 2017 (2019)

<https://www.museumderdinge.de/ausstellungen/gern-modern-wohnkonzepte-fuer-berlin-nach-1945> (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019)

Westermann 2008 (2019)

Andrea Westermann: Die Oberflächlichkeit der Massenkultur. Plastik und die Verbraucherdemokratisierung der Bundesrepublik, in: http://www.zeithistorische-forschungen.de/sites/default/files/medien/material/2016-3/Westermann_2008.pdf (letzter Zugriff: 30. Oktober 2019)

Wichmann 1998

Hans Wichmann: *Mut zum Aufbruch. Erwin Braun 1921-1992*, München New York 2001.

Wick 2007

Rainer K. Wick: Der frühe Werkbund als „Volkserzieher“, in: Nerdinger 2007, S. 51-57.

Witt 2015

Julia Witt: Die Werkkunstschulen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik. Ein konfliktbeladenes Konkurrenzverhältnis, in: Gerhard Panzer/Franziska Völz/Karl-Siegbert Rehberg: *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945*, Wiesbaden 2015, S. 91-108.

Wobus 2011

Undine Wobus: Innenarchitektur und Möbelbau an der Stuttgarter Kunstakademie nach 1945. Zum Werk von Karl Wiehl, Herbert Hirche und Herta-Maria Witzemann, in: Nils Büttner/Angela Zieger (Hrsg.): *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch*, Stuttgart 2011.

Wolsdorff 2001

Christian Wolsdorff: Ende gut – alles gut? Mies van der Rohe und das Bauhaus, in: Bauhaus-Archiv Berlin, Museum für Gestaltung (Hrsg.): *„Mehr als der bloße Zweck. Mies van der Rohe am Bauhaus“*, Ausstellungskatalog, Berlin 2001, S. 6-17.

Wohlsdorff 2004 (2016)

Christian Wohlsdorff: *Bauhaus-Möbel: Eine Legende wird besichtigt* – Ausstellung im Bauhaus-Archiv, in: http://www.aski.org/portal2/cms-aski-ev--kulturberichte-1986-2004/aski-ev-kulturberichte-302/askiev-kulturberichte-3-2002-bauhaus-moebel-eine-legende-wird-besichtigt--ausstellung-im-bauhaus-archiv-berlin.html&html2pdf_submit=1 (letzter Zugriff: 28. Dezember 2016).

Zentek 2009

Sabine Zentek: *Designer im dritten Reich. Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung*, Dortmund 2009.

Bildnachweise

Soweit nicht anders angegeben stammen die abgebildeten Objekte, Fotos und sonstigen Dokumente aus der Sammlung des WBA-MDD Berlin.

Foto Nicola von Albrecht:

Abb. 20, Abb. 21, Abb. 33, Abb. 34, Abb. 35

Foto Erwin Garde Paris:

Abb. 25, Abb. 26

Foto Gerstner + Kutter Basel:

Abb. 148, Abb. 149, Abb. 150

Foto Ewald Gnilka Berlin:

Abb. 36 (AdK, Berlin, Hans-Scharoun-Archiv Nr. 3101 Bl. 1) Abb. 58, Abb. 59, Abb. 60, Abb. 76, Abb. 87, Abb. 88, Abb. 145, Abb. 164, Abb. 165, Abb. 166, Abb. 168

Foto Armin Herrmann Berlin:

Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3, Abb. 20, Abb. 22, Abb. 23, Abb. 24, Abb. 27, Abb. 38, Abb. 39, Abb. 40, Abb. 41, Abb. 42, Abb. 43, Abb. 44, Abb. 45, Abb. 46, Abb. 47, Abb. 48, Abb. 49, Abb. 52, Abb. 53, Abb. 56, Abb. 57, Abb. 84, Abb. 85, Abb. 101, Abb. 108, Abb. 127, Abb. 129, Abb. 131, Abb. 135, Abb. 136, Abb. 137, Abb. 138, Abb. 139, Abb. 140, Abb. 141, Abb. 142, Abb. 143, Abb. 146, Abb. 147, Abb. 148, Abb. 149, Abb. 154, Abb. 156, Abb. 157, Abb. 159, Abb. 161, Abb. 163, Abb. 170, Abb. 171, Abb. 173, Abb. 175

Foto Franz Hubmann:

Abb. 172

Foto Iglarz Bildstelle Magistrat Berlin:

Abb. 50 und Abb. 51 (LA B, F Rep. 290 Nr. 0261870)

Foto Irm Kreisel Berlin:

Abb. 29, Abb. 30, Abb. 32

Foto Arthur Köster:

Abb. 169 (AdK, Berlin, Karl-Otto-Archiv Nr. 132 F. 10, © 2020 ProLitteris Zürich)

Foto Franz Lazi jr. Stuttgart:

Abb. 80 (© LA B-W, Negativ: Staatsarchiv Sigmaringen N 1/113 T 2 Nr. 170/0001), Abb. 121 (© LA B-W, Negativ: Staatsarchiv Sigmaringen N 1/113 T 2 Nr. 84/0001), Abb. 123, Abb. 124, Abb. 125, Abb. 130 (© LA B-W, Negativ: Staatsarchiv Sigmaringen N 1/113 T 2 Nr. 365/0001), Abb. 132, Abb. 134

Foto Menzel, Landesgewerbeamt Stuttgart:

Abb. 105, Abb. 107, Abb. 109, Abb. 112, Abb. 114, Abb. 116, Abb. 118, Abb. 119

Foto Schmölz-Huth Köln:

Abb. 151, Abb. 152, Abb. 153

Foto Marlene Schnelle-Schneyder:

Abb. 154

Foto Paul Schulz Berlin:

Abb. 15, Abb. 16, Abb. 17, Abb. 18, Abb. 19

Foto Karl (Karro) Schumacher Stuttgart:

Abb. 144, Abb. 167

Foto Photo Swart Hannover:

Abb. 94

Foto Thomas Bildstelle Magistrat Berlin:

Abb. 55 (LA B, F Rep. 290-06-02 o. Nr. [Fotografen-/Agentursignatur 1727/46])

Foto Günther Thomas Mannheim:

Abb. 95

Foto Karl und Helma Tölle Berlin:

Abb. 89

Foto unbekannt:

Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8, Abb. 9, Abb. 10, Abb. 11, Abb. 12, Abb. 13, Abb. 14, Abb. 28, Abb. 31, Abb. 37 (AdK, Berlin, Hans-Scharoun-Archiv Nr. 3101 Bl. 1), Abb. 54 (AdK, Berlin, Hans-Scharoun-Archiv Nr. 3100 Bl. 2), Abb. 61, Abb. 62, Abb. 63, Abb. 64, Abb. 65, Abb. 66, Abb. 67, Abb. 68, Abb. 69, Abb. 70, Abb. 71, Abb. 72, Abb. 73, Abb. 74, Abb. 75, Abb. 78, Abb. 79, Abb. 81, Abb. 82, Abb. 83, Abb. 86, Abb. 90, Abb. 91, Abb. 92, Abb. 93, Abb. 96, Abb. 97, Abb. 98, Abb. 99, Abb. 100, Abb. 102, Abb. 103, Abb. 104, Abb. 106, Abb. 110, Abb. 113, Abb. 117, Abb. 120, Abb. 122, Abb. 128, Abb. 133, Abb. 146, Abb. 147, Abb. 155, Abb. 160, Abb. 163, Abb. 170, Abb. 171

Foto G. Wehlte Stuttgart:

Abb. 111

Foto Friedrich Ziecker Stuttgart:

Abb. 126, Abb. 158

Regie Wolfgang Kiepenheuer/Kamera Walter Grimm:

Abb. 77 (Ausschnittbild; Film bei LICHTSPIEL Kinemathek Bern)

Fotografinnen und Fotografen wurden nach bestem Wissen in Archiven, dem Internet und bei Verwertungsgesellschaften recherchiert. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte an verwendeten Abbildungen innehaben, möchten sich bitte mit der Verfasserin in Verbindung setzen.

Abb. 1



Ausstellung *strahlend grau*. herbert hirche zum 100. Geburtstag, Berlin 2010

Abb. 2



Ausstellung *strahlend grau*. herbert hirche zum 100. Geburtstag, Berlin 2010

Abb. 3



Ausstellung *strahlend grau*. herbert hirche zum 100. Geburtstag, Berlin 2010

Abb. 4



Herbert Hirche als Lehrling, erster von links, um 1925

Abb. 5



„Wandervogel“ Herbert Hirche mit „Klumpfe“, um 1925

Abb. 6



Herbert Hirche auf dem Dach des Bauhaus Dessau, 1930

Abb. 7



„Montag morgen vor dem Psychologieunterricht“ (Notiz Herbert Hirche auf Fotorückseite) mit Pius Pahl, ca. 1931

Abb. 8



Wohnung Herbert Hirche in der Elßholzstraße, Berlin, ca. 1934

Abb. 9



Wohnung Herbert Hirche in der Elßholzstraße, Berlin, ca. 1934

Abb. 10



Beim Bau des Hauses von Friedrich Engemann, Herbert Hirche rechts außen, um 1931

Abb. 11



Wohnhaus Krum, Niedernhausen, 1932

Abb. 12



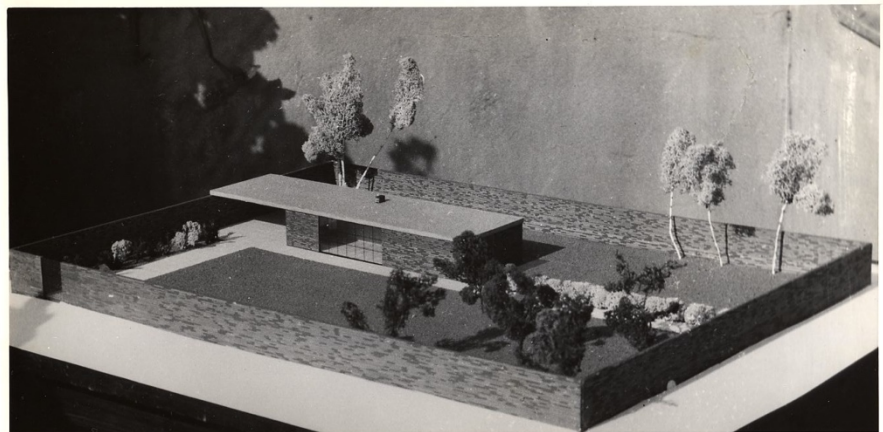
Wohnhaus Krum, Niedernhausen, 1932

Abb. 13



Herbert Hirche auf dem Dach des Wohnhaus Krum, Niedernhausen, 1932

Abb. 14



Wohnhaus für zwei Personen, Studienarbeit bei Ludwig Mies van der Rohe, 1933

Abb. 15



Lilly Reich, Abteilung „Lichte Erde, gebrannte Erde“, Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, Berlin 1934

Abb. 16



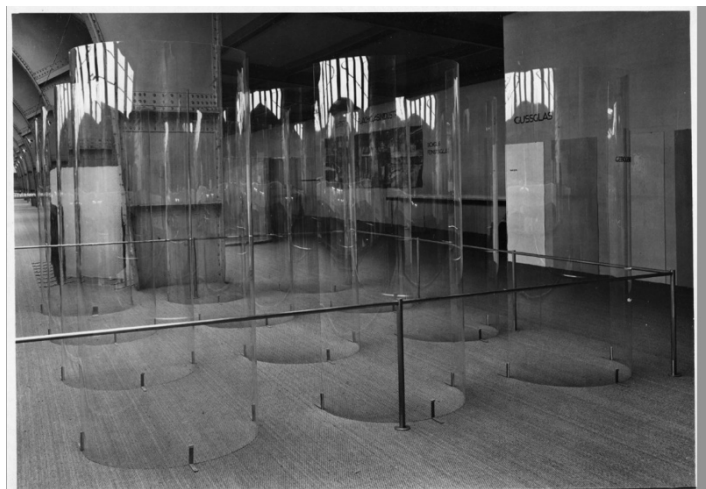
Lilly Reich, Abteilung „Lichte Erde, gebrannte Erde“, Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, Berlin 1934

Abb. 17



Lilly Reich, Abteilung „Lichte Erde, gebrannte Erde“, Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, Berlin 1934

Abb. 18



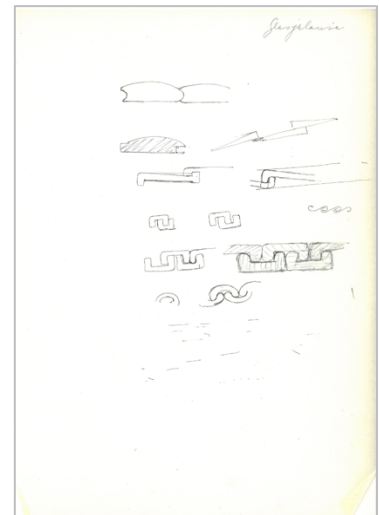
Lilly Reich, Abteilung „Lichte Erde, gebrannte Erde“, Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, Berlin 1934

Abb. 19



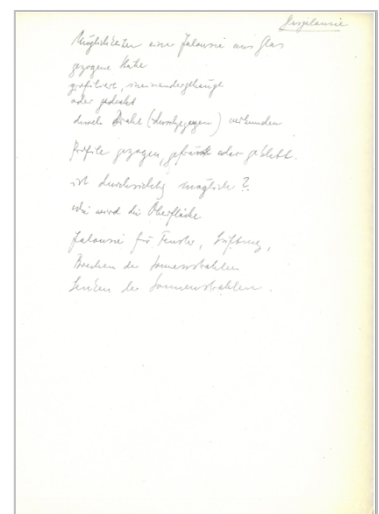
Lilly Reich, Abteilung „Lichte Erde, gebrannte Erde“, Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, Berlin 1934

Abb. 20



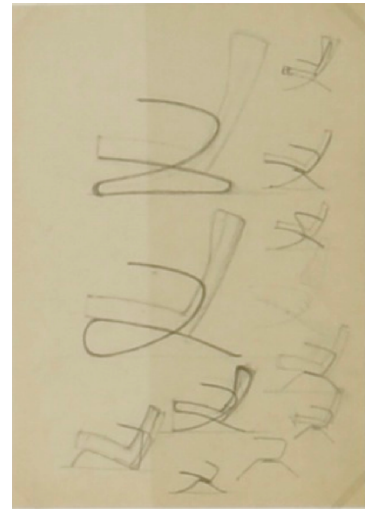
Skizzenblatt, um 1936

Abb. 21



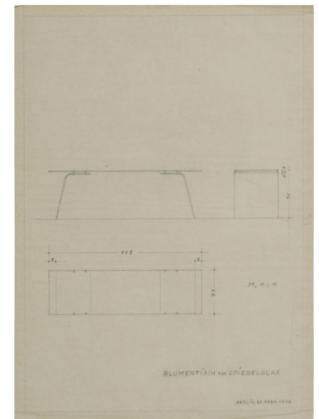
Skizzenblatt, um 1936

Abb. 22



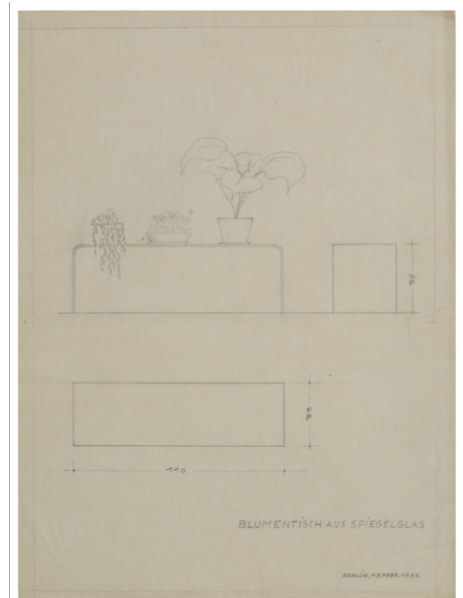
Skizzenblatt, um 1936

Abb. 23



Blumentisch aus Spiegelglas, 23. Februar 1938

Abb. 24



Blumentisch aus Spiegelglas, 17. Februar 1938

Abb. 25



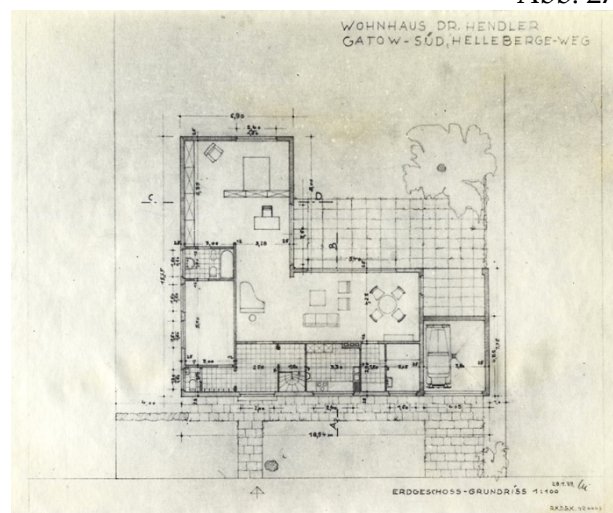
Lilly Reich, Deutsche Textilindustrie im Internationalen Pavillon, *Weltausstellung* Paris 1937

Abb. 26



Lilly Reich, Deutsche Textilindustrie im Internationalen Pavillon, *Weltausstellung* Paris 1937

Abb. 27



Grundriss für das geplante Haus Dr. Hendler in Berlin-Gatow, 1939

Abb. 28



Anbaumöbel mit Palisanderfurnier, 1941

Abb. 29



Anbaumöbel mit Palisanderfurnier, 1941

Abb. 30



Anbaumöbel, 1941 und 1948 (?)

Abb. 31



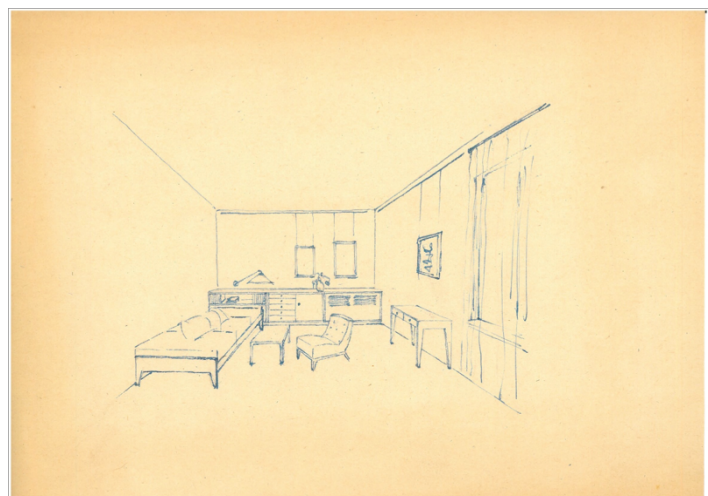
Wohnung Hirche Emser Straße mit Teetisch mit vernickeltem Stahlrohrgestell und aufliegender Glasplatte und Couch mit Gurtbespannung, um 1941

Abb. 32



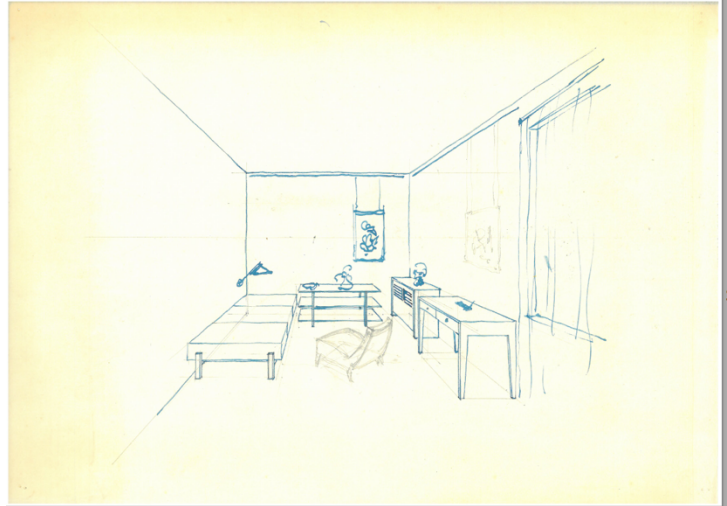
Wohnung Hirche Düsseldorfer Straße mit Polstersessel, um 1948

Abb. 33



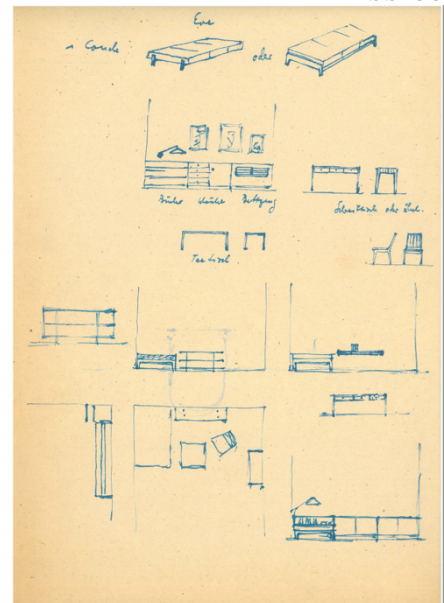
Möbel- und Innenraumentwurf für Eve und Hannes Neuner, 1948

Abb. 34



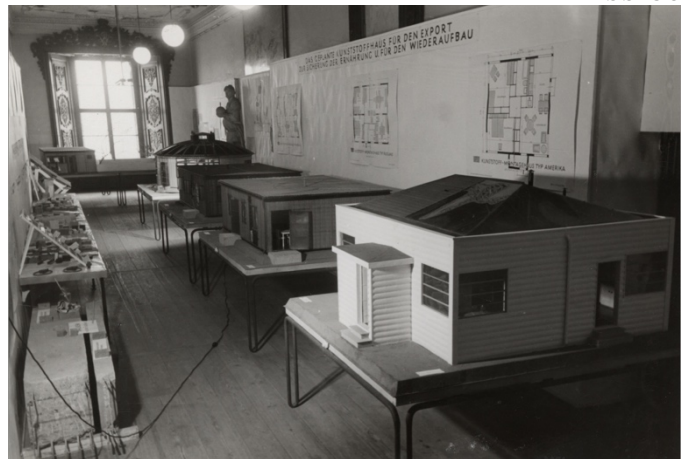
Möbel- und Innenraumentwurf für Eve und Hannes Neuner, 1948

Abb. 35



Möbelentwürfe für Eve und Hannes Neuner, 1948

Abb. 36



Ausstellung *Berlin plant. Erster Bericht*, Abteilung „Das vorgefabrizierte Haus“, Berlin 1946

Abb. 37



Kunststoff-Montagehaus Typ „Russland“

Abb. 38



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Bett, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 17

Abb. 39



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Bett, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 16

Abb. 40



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Bett, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 15

Abb. 41



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Sessel, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 9

Abb. 42



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Stuhl, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 14

Abb. 43



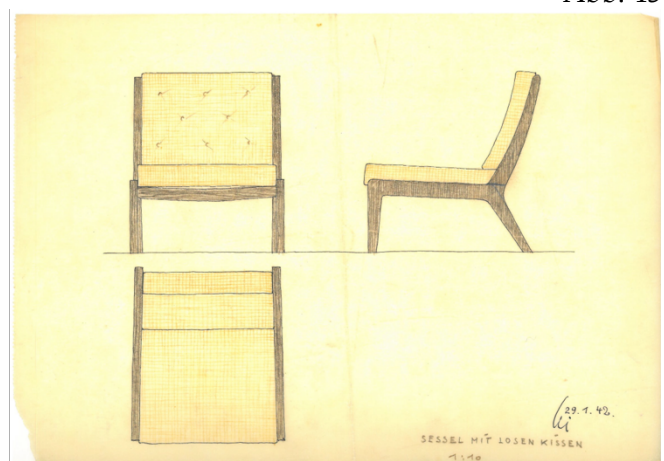
Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Stuhl, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 13 [1]

Abb. 44



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Stuhl, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 13 [2]

Abb. 45



Sessel mit losen Kissen, 1942

Abb. 46



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Sessel, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 7

Abb. 47



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Sessel, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 8

Abb. 48



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Esstisch, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 6

Abb. 49



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Tisch, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 1

Abb. 50



Stahlrohrmöbelmodelle für das Kunststoff-Montagehaus „Typ Deutschland“

Abb. 51



Stahlrohrmöbelmodelle für das Kunststoff-Montagehaus „Typ Deutschland“, Detail

Abb. 52



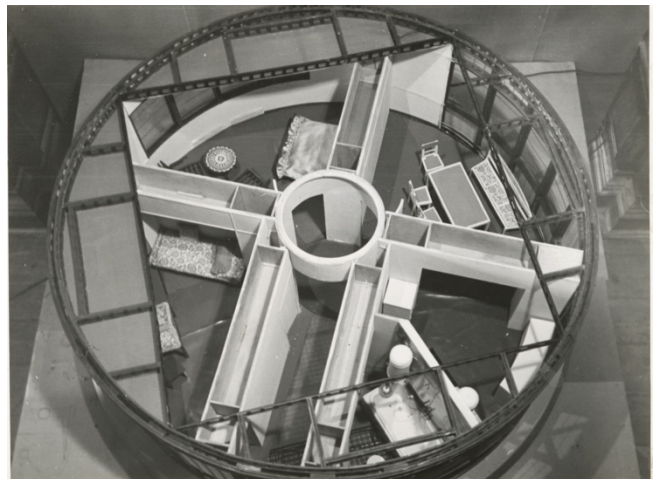
Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Tisch, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 3

Abb. 53



Modellmöbel für Kunststoff-Montagehäuser, Sessel, 1946, Nachbau 2017, Plan Nr. 4

Abb. 54



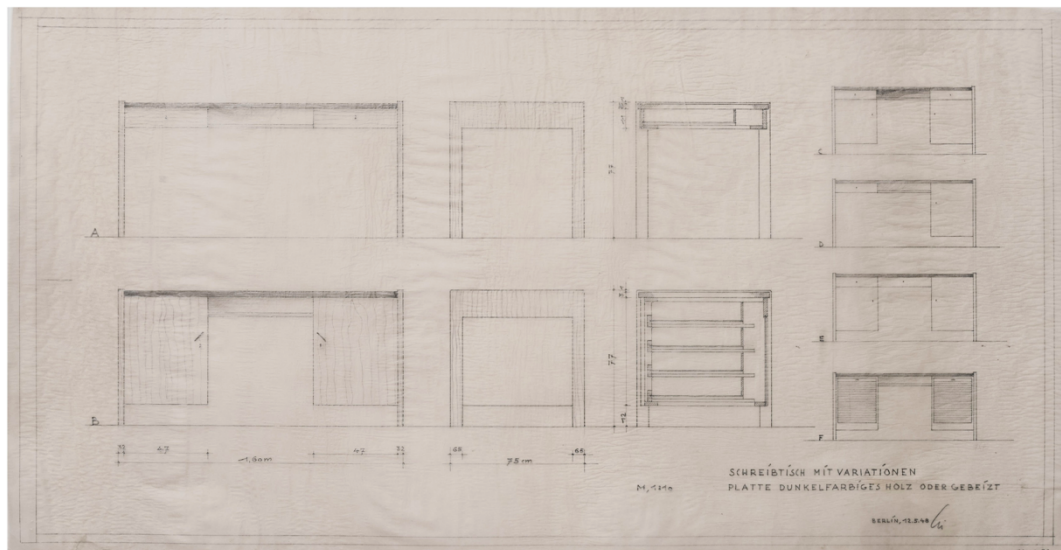
Kunststoff-Montagehaus „Typ Frankreich“

Abb. 55



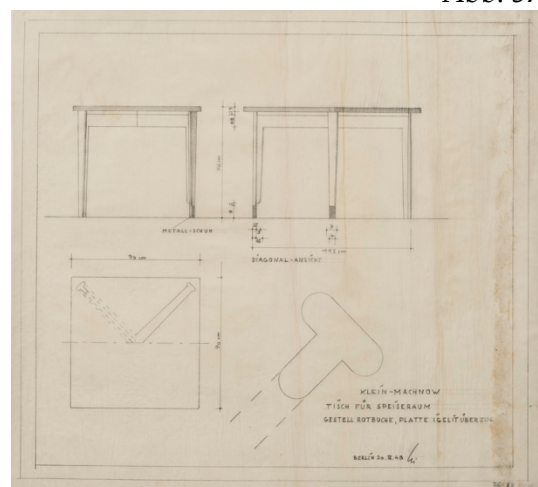
Kunststoff-Montagehaus „Typ Frankreich“

Abb. 56



Schreibtische für die Parteihochschule Kleinmachnow, 1948

Abb. 57



Tisch für Speiseraum der Parteihochschule Kleinmachnow, 1948

Abb. 58



Hörsaal Parteihochschule Kleinmachnow 1947/48

Abb. 59



Hörsaal Parteihochschule Kleinmachnow 1947/48

Abb. 60



Herbert Hirche: Hörsaaltisch und Selman Selmanagić, Herbert Hirche und Liv Falkenberg, Seminarstuhl, beide *Deutsche Werkstätten Hellerau* 1947

Abb. 61



Herbert und Hildegard Hirche und Selman und Emira Selmanagić, *Messe Leipzig 1947*

Abb. 62



Herbert und Hildegard Hirche und Selman und Emira Selmanagić, *Messe Leipzig 1947*

Abb. 63



Herbert Hirche und Kurt Kranz, *Stand Landeseigene Textilverbände, Messe Leipzig 1947*

Abb. 64



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 65



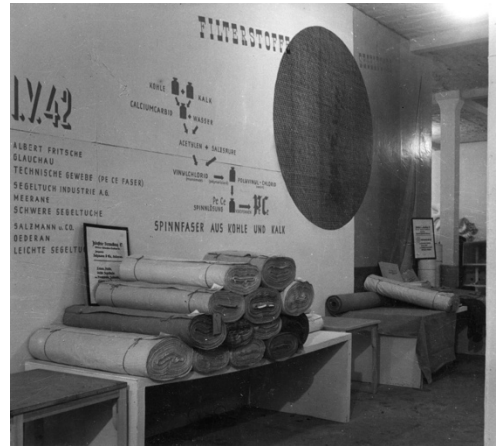
Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 66



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 67



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 68



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 69



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 70



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 71



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 72



Herbert Hirche und Kurt Kranz, Stand *Landeseigene Textilverbände*, Messe Leipzig 1947

Abb. 73



Herbert Hirche, Stand VEB Keramik, Messe Leipzig 1949

Abb. 74



Herbert Hirche, Stand VEB Keramik, Messe Leipzig 1949

Abb. 75



Herbert Hirche, Stand VEB Keramik, Messe Leipzig 1949

Abb. 76



Wanderausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Berlin, Stuttgart u.a. 1952/53

Abb. 77



Filmstill aus *Toward a better Life*, 1952, Dokumentarfilm zur Wanderausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*

Abb. 78



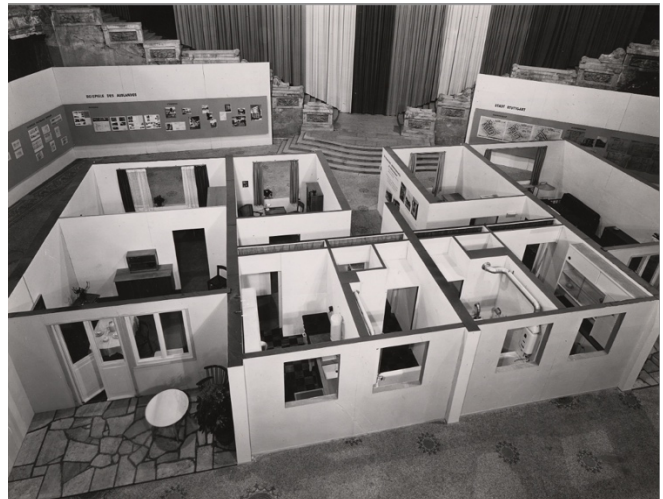
Wanderausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Berlin, Stuttgart u.a. 1952/53

Abb. 79



Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949, Bautechnische Abteilung

Abb. 80



Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949, König-Karl-Halle

Abb. 81



Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949, Möbelschau auf Galerie

Abb. 82



Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949, Möbelschau auf Galerie

Abb. 83



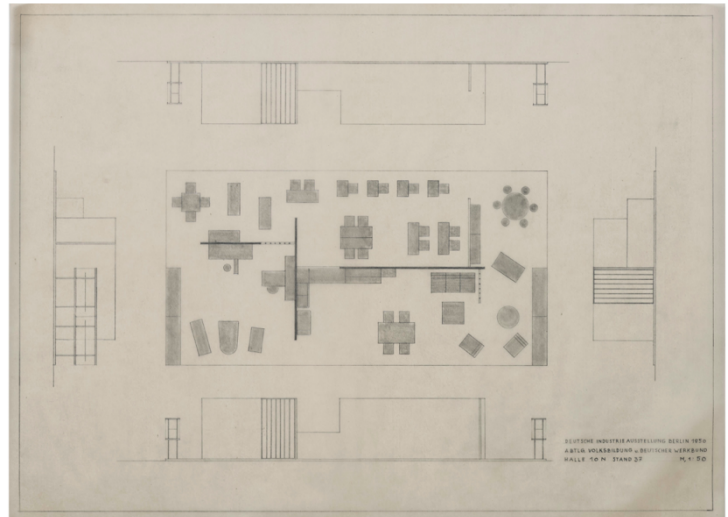
Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949, Bautechnische Abteilung

Abb. 84



Hanns Lohrer, Plakat zur Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949

Abb. 85



Werkbund-Ausstellungsstand *Deutsche Industrieausstellung* Berlin 1950

Abb. 86



Werkbund-Ausstellungsstand *Deutsche Industrieausstellung* Berlin 1950

Abb. 87



Werkbund-Ausstellungsstand *Deutsche Industrieausstellung* Berlin 1950

Abb. 88



Vitrine für Werkbund-Ausstellungsstand *Deutsche Industrierausstellung* Berlin 1950

Abb. 89



Schultisch und Stuhl für Werkbund-Ausstellungsstand *Deutsche Industrierausstellung* Berlin 1950

Abb. 90



Küchenschrank für Werkbund-Ausstellungsstand *Deutsche Industrierausstellung* Berlin 1950

Abb. 91



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Eingangshalle

Abb. 92



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Eingangshalle

Abb. 93



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Sitzgruppe mit Bandstahlsessel, Hocker und Glastisch mit Stahlrohrgestell, Entwürfe um 1951

Abb. 94



Messestand Firma *Schütte AG*, Minden auf der *CONSTRUCTA* Hannover 1951, Sitzgruppe mit Bandstahlsessel und -tisch

Abb. 95



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Ausstellungsraum erstes Obergeschoss

Abb. 96



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Ausstellungsraum erstes Obergeschoss

Abb. 97



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Ausstellungsraum erstes Obergeschoss

Abb. 98



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Ausstellungsraum erstes Obergeschoss

Abb. 99



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Ausstellungsraum erstes Obergeschoss

Abb. 100



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Ausstellungsraum erstes Obergeschoss

Abb. 101



Plakat Hannes Neuner für Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952

Abb.102



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Display

Abb. 103



Ausstellung *Gute Industrieform* Mannheim 1952, Display

Abb. 104



Ausstellung *Ein Künstler in der Industrie. Wilhelm Wagenfeld* Mannheim 1957, mit Displays von Herbert Hirche

Abb. 105



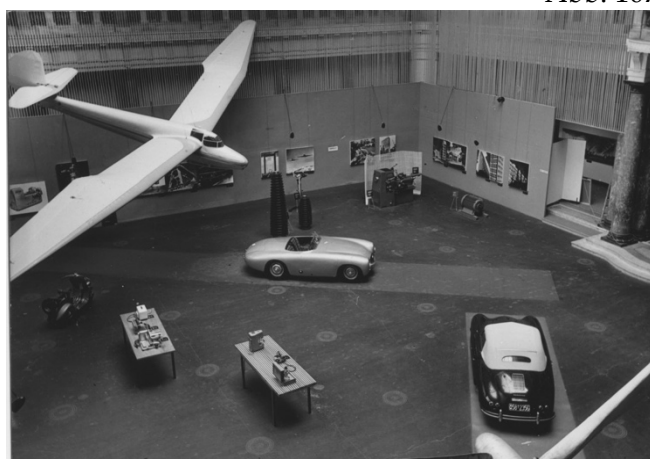
Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Eingangshalle

Abb. 106



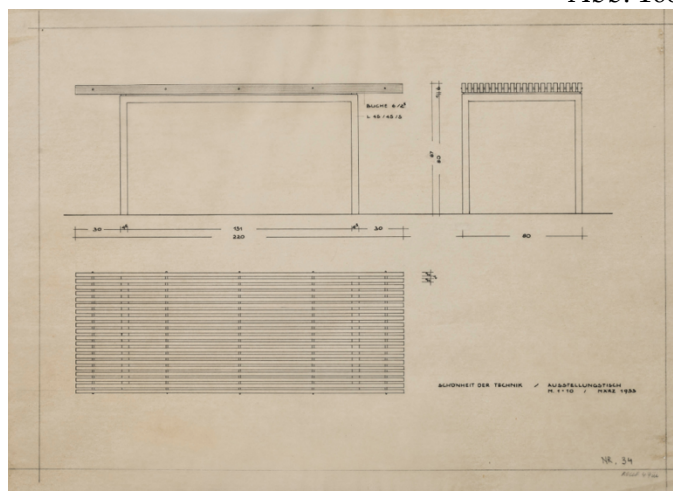
Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Eingangshalle

Abb. 107



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Eingangshalle

Abb. 108



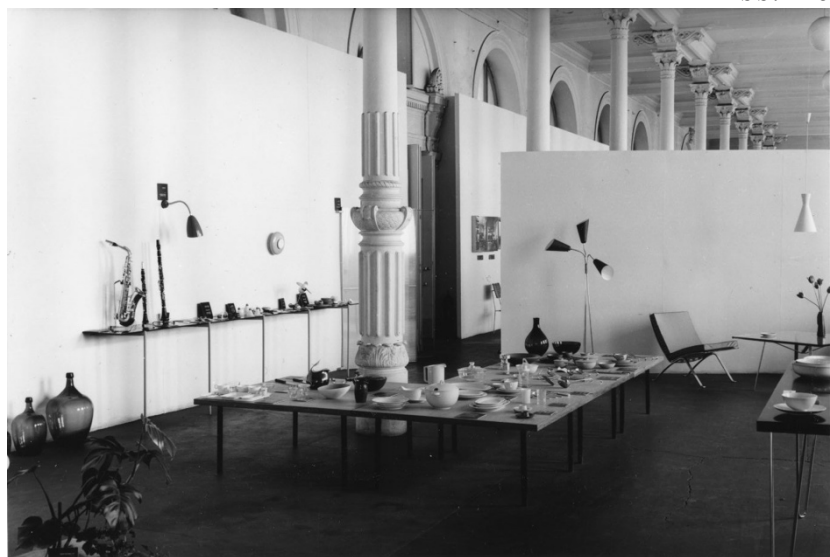
Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Entwurf Display

Abb. 109



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Gang

Abb. 110



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Abteilung „Die gute Industrieform im Bereich der Architektur und Wohnkultur“

Abb. 111



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Abteilung „Die gute Industrieform im Bereich der Architektur und Wohnkultur“

Abb. 112



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Abteilung „Die gute Industrieform im Bereich der Architektur und Wohnkultur“

Abb. 113



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Abteilung „Die gute Industrieform im Bereich der Architektur und Wohnkultur“

Abb. 114



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Abteilung „Die gute Industrieform im Bereich der Architektur und Wohnkultur“

Abb. 115



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Abteilung „Die gute Industrieform im Bereich der Maschine“

Abb. 116



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Sonderschau Hermann Gretsch – Margret Hildebrand

Abb. 117



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Sonderschau Hermann Gretsch – Margret Hildebrand

Abb. 118



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Sonderschau Hermann Gretsch – Margret Hildebrand

Abb. 119



Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Sonderschau Hermann Gretsch – Margret Hildebrand

Abb. 120



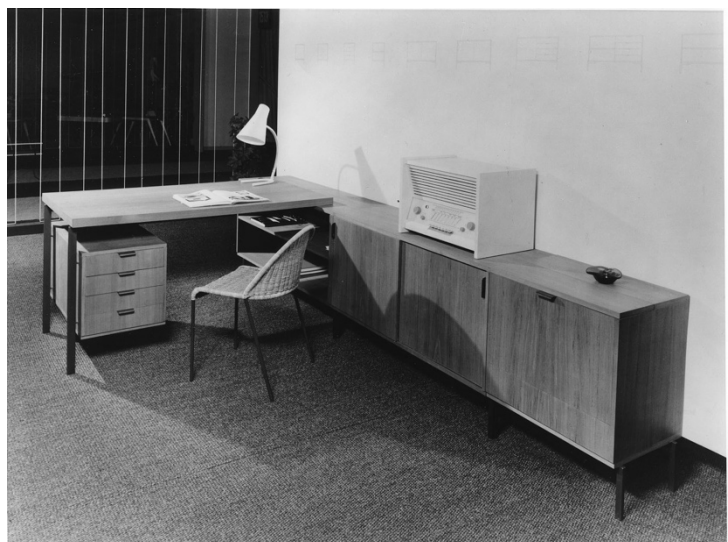
Ausstellung *Schönheit der Technik* Stuttgart 1953, Sonderschau Hermann Gretsch – Margret Hildebrand

Abb. 121



Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1956

Abb. 122



Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1956

Abb. 123



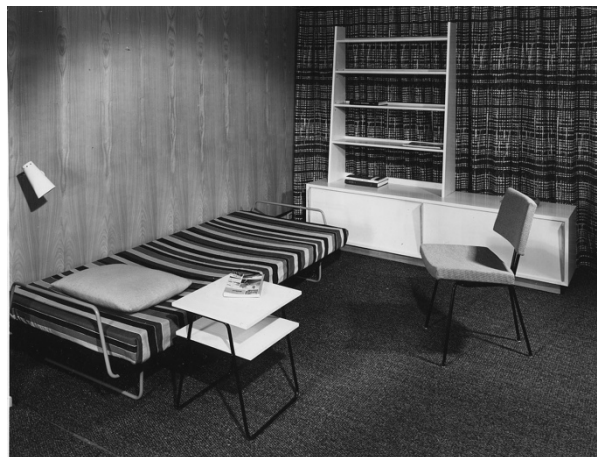
Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1956

Abb. 124



Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1956

Abb. 125



Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1956

Abb. 126



Wohnung *Hirche* Stuttgart, 1950er Jahre

Abb. 127



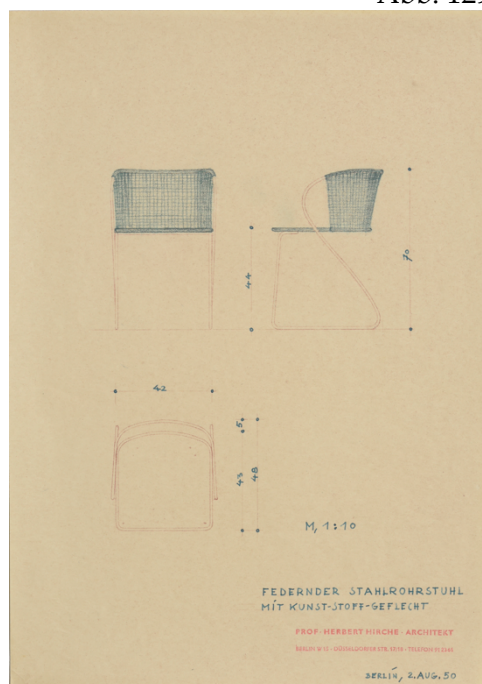
Blumentisch aus gebogenem Spiegelrohglas, Entwurf 1938, Ausführung 1952

Abb. 128



Essplatz in Wohnung Hirsche mit Varianten der Stahlrohrstühle mit Geflecht, *Akademie-Werkstätten*, Stuttgart

Abb. 129



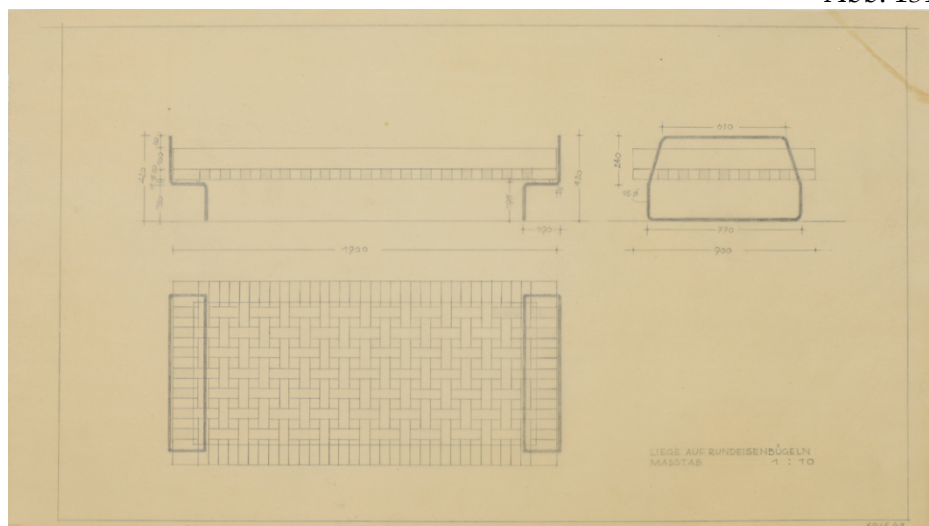
Entwurfszeichnung Stahlrohrstuhl mit Kunststoff-Geflecht, 1950

Abb. 130



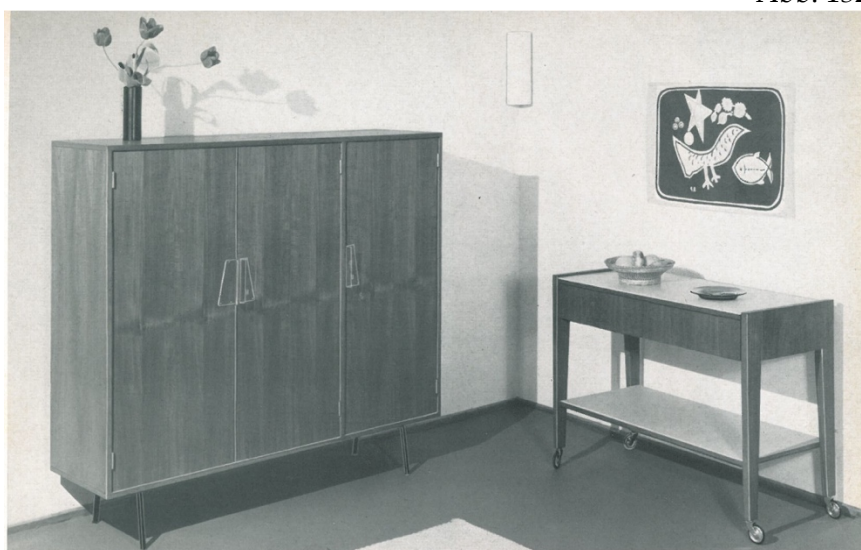
Tischvarianten *DHS 11* bis *DHS 14* im Programm der *Christian Holzäpfel KG* 1955

Abb. 131



Entwurfszeichnung Variante Liege *DHS 1* mit Gurtbespannung, um 1954

Abb. 132



Geschirrschrank *DHS 7 B* und Servierwagen *DHS 8* im Programm der *Christian Holzäpfel KG* 1955

Abb. 133



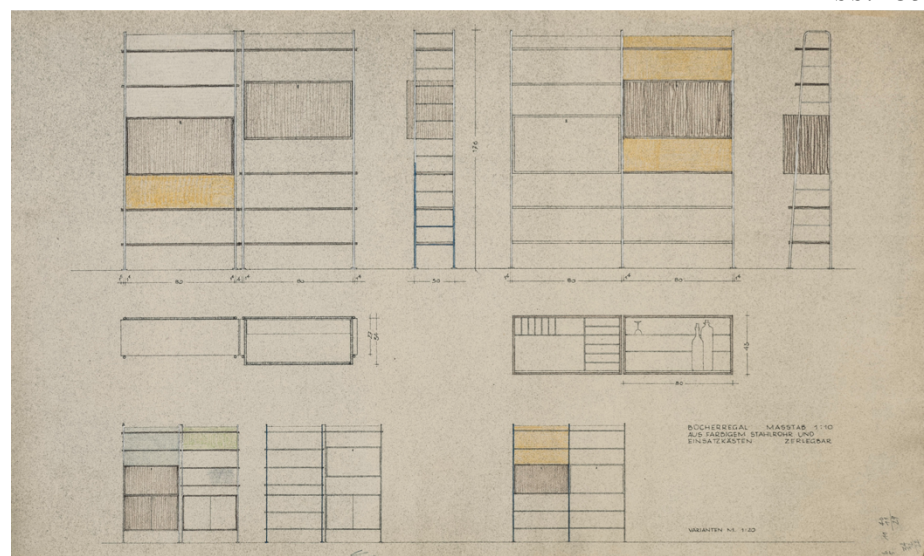
Kinderzimmer DHS 1-6 im Programm der Christian Holzäpfel KG 1955

Abb. 134



Regal DHS 10 im Programm der Christian Holzäpfel KG 1955

Abb. 135



Entwurfszeichnung DHS 10 mit farbigen Leitern und Versteifungselementen, um 1954

Abb. 136



Stahlrohrstuhl farbig gespritzt mit Rohrgeflecht, *Akademie-Werkstätten* Stuttgart, um 1955

Abb. 137



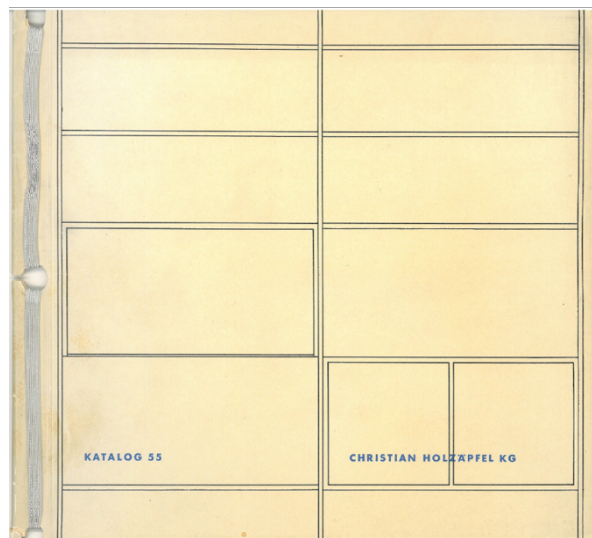
Stahlrohrstuhl farbig gespritzt mit Rohrgeflecht, *Akademie-Werkstätten* Stuttgart, um 1955

Abb. 138



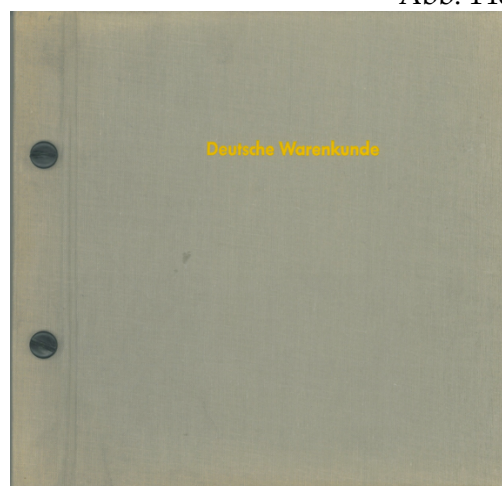
Barwagen FAR, *Christian Holzäpfel KG*, 1956

Abb. 139



Katalog der *Christian Holzäpfel KG* 1955

Abb. 140



Deutsche Warenkunde, ab 1955

Abb. 141



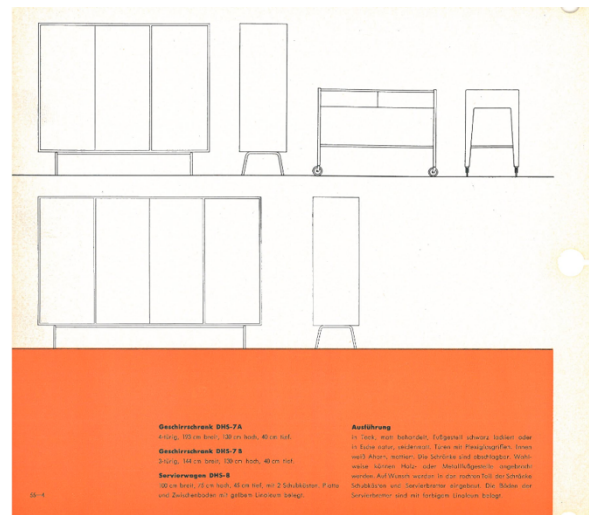
Katalog der *Christian Holzäpfel KG* 1955, Farbmuster

Abb. 142



Seite aus Katalog der *Christian Holzäpfel KG*, 1955

Abb. 143



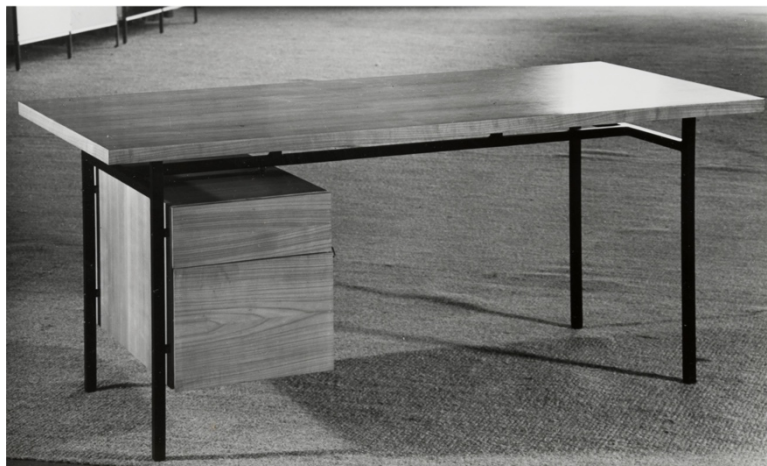
Seite aus Katalog der *Christian Holzäpfel KG*, 1955

Abb. 144



Büromöbelprogramm *DHS 30*, *Christian Holzäpfel KG*, 1955/56

Abb. 145



Florence Knoll, Schreibtisch, *Knoll International*, 1952

Abb. 146



DHS 30, *Christian Holzäpfel KG*, 1956

Abb. 147



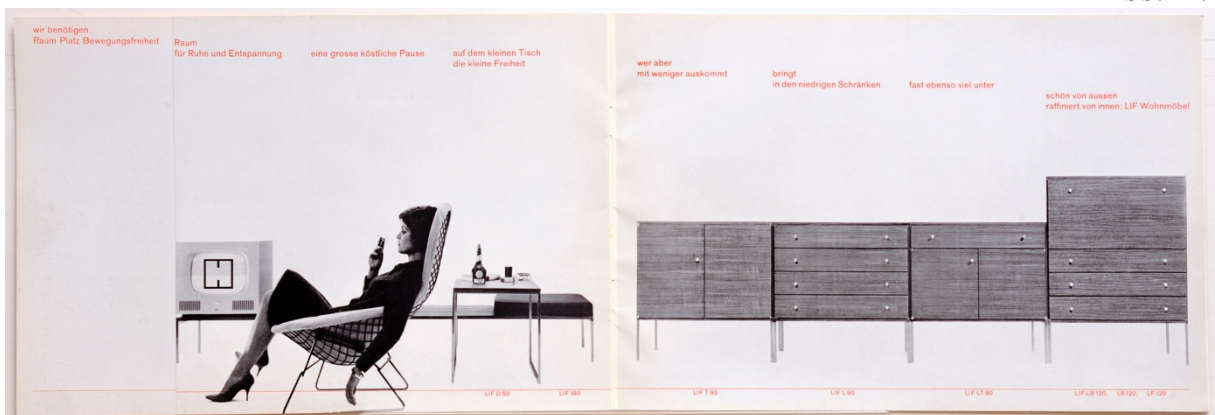
DHS 30, *Christian Holzäpfel KG*, 1956

Abb. 148



Werbung Gerstner + Kutter für LIF, Christian Holzäpfel KG, um 1959

Abb. 149



Werbung Gerstner + Kutter für LIF, Christian Holzäpfel KG, um 1959

Abb. 150



Gerstner + Kutter: Signet und Montageschema für LIF, Christian Holzäpfel KG

Abb. 151



Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1959

Abb. 152



Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1959

Abb. 153



Stand *Christian Holzäpfel KG*, Möbelmesse Köln 1959

Abb. 154



Braun-Produktinformation „Radio- und Fernsehgeräte im Stil unserer Zeit“, 1956

Abb. 155



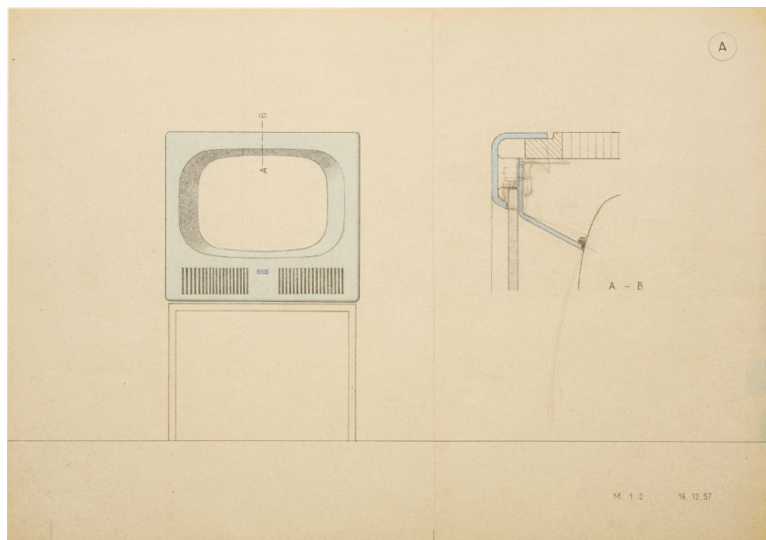
Musik- und Fernsehschrank *HFK*, Max Braun AG, 1956

Abb. 156



Fernsehapparat, *HF 1*, Max Braun AG, 1958

Abb. 157



Entwurfszeichnung, Variante *HF 1*, 1957

Abb. 158



Wohnung Holzäpfel, Ebhausen, um 1957

Abb. 159



Herbert Hirche/Dieter Rams: Fernsehapparat *FS 60*, *Braun AG*, 1964

Abb. 160



Wohnpavillon des Deutschen Beitrags zur *Triennale di Milano* 1957

Abb. 161



Dokumentarveröffentlichung zu den Musterwohnungen der *Interbau* 1958

Abb. 162



Musterwohnung Eduard Ludwig mit Möbeln von Hirche, *Wilkening & Hahne*, 1957

Abb. 163



Musterwohnung im Haus Pierre Vago, *Interbau*, Berlin 1957

Abb. 164



Musterwohnung im Haus Pierre Vago, *Interbau*, Berlin 1957

Abb. 165



Musterwohnung im Haus Walter Gropius, *Interbau*, Berlin 1957

Abb. 166



Musterwohnung im Haus Pierre Vago, *Interbau*, Berlin 1957

Abb. 167



Musterwohnung im Haus Walter Gropius, *Interbau*, Berlin 1957

Abb. 168



Musterwohnung im Haus Günther Gottwald, *Interbau*, Berlin 1957

Abb. 169



Wohnberatungsstelle in der Sonderschau *die stadt von morgen*, Interbau Berlin 1957

Abb. 170



Georg A. Neidenberger, Grafik in Broschüre zur *Interbau Berlin 1957*

Abb. 171



Sitzmöbelprogramm, *Wilkening & Hahne* für *Weltausstellung Brüssel 1958*

Abb. 172



Herbert Hirche, um 1955, wie abgebildet in *magnum*, 10, 1956

Abb. 173



Sonderbriefmarke „design in deutschland“, 1999

Abb. 174



Lounge Chair, Richard Lampert Stuttgart, Re-Edition seit 2000



Koffer mit Grau-Muster-Proben für Herbert Hirche zum 20. Mai 1962

Dank

Mein herzlicher Dank gilt zuerst Prof. Dr. Tanja Michalsky, die unkompliziert und aufmunternd die Betreuung des Dissertationsprojektes übernahm. Weiterhin gilt mein Dank Prof. Dr. Rüdiger Joppien, der mit großer Aufgeschlossenheit die Endphase begleitet hat. Babette Dombrowski danke ich für die engagierte Arbeit des Korrekturlesens – für etwaige verbliebene Fehler bin allein ich verantwortlich. Hanna G. Diedrichs gen. Thormann danke ich für Hilfe bei der Recherche der Bildrechte und Katja Sievert für ihren so freundlichen Beistand bis zum Abschluss des Promotionsverfahrens.

Ich danke dem Werkbundarchiv-Museum der Dinge Berlin, dessen wunderbare Sammlungen Anlass und Rahmen gaben für die konkrete Fragestellung der Dissertation. Dr. Michael Fehr, Tido von Oppeln, Elvira Tasbach und das Museumsteam haben meine Projekte stets wohlwollend begleitet. Ich möchte Corinna Cossmann, Jochen Dannert, Imke Volkers und Rita Wolters sehr herzlich danken sowie Armin Herrmann für zahllose Fotoarbeiten. Mein besonderer Dank gilt Renate Flagmeier, die meine Arbeit über Jahre hinweg inhaltlich angeregt und unterstützt hat.

Und ich bedanke mich bei den Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern in Institutionen, in denen ich auf Spurensuche war. Explizit möchte ich hier Wencke Clausnitzer-Paschold, Dr. Esther Cleven, Ute Elbracht, Dr. Udo Felbinger, Hans Flaskamp, Dr. Rudolf Fischer, Paul Galloway, Liselott Gersing, Ines Hahn, Gisela Hahne, Dr. Sibylle Hoiman, Hartmut Jatzke-Wigand, Julia Kreißl, Renate Menzi, Prof. Dr. Matthias Noell, Dr. Aleksandra Pawliczek, Dr. Helmut Reuter, Nina Schönig, Selma Selmanagić und Christoph Wowarra nennen.

Viele Menschen im privaten Umfeld haben das Projekt begleitet: Meinen Brüdern Dr. Alexis von Poser und Boris von Poser danke ich von Herzen für Austausch seit ich zurückdenken kann. Mein Dank gilt Dr. Martin von Albrecht, Dr. Thomas Barth, Andrea Gebhard, Julia Hattstein, Martina von Hayek-Stock, Cornelia Hirche, Prof. Dr. Mathias P. Hirche †, Anna Labatzki, Susanne und Dr. Klaus Olbing, Dr. Anita, Arthur und Aaron von Poser und Dr. Hubertus von Poser, die in vielfältiger Weise da waren und mich ermutigt haben. Dank Christine Zimpel durfte ich in Heringsdorf an der Ostsee einen Teil der Arbeit schreiben. Alexandra, Ludwig, Helena und Martha Waldburg-Wolfegg danke

ich für die auch in schwierigeren Phasen aufbauende familiäre Nachbarschaft. Besonders danke ich Dr. Daria Santini-Elson und Dr. Stephanie Scholz-Wich für ihre teilnehmende Freundschaft. Meiner Mutter Cornelia von Poser-Hirche danke ich für viel mehr als für ihre Unterstützung der Dissertation. Zuletzt, aber an erster Stelle, danke ich Herbert Hirche für das in mich gesetzte Vertrauen.

Die Arbeit ist meinem Vater Themo von Poser und meinen Kindern Luisa und Valentin von Albrecht gewidmet.