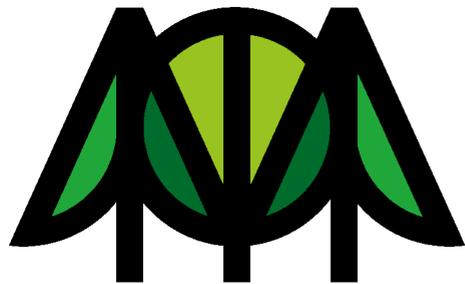
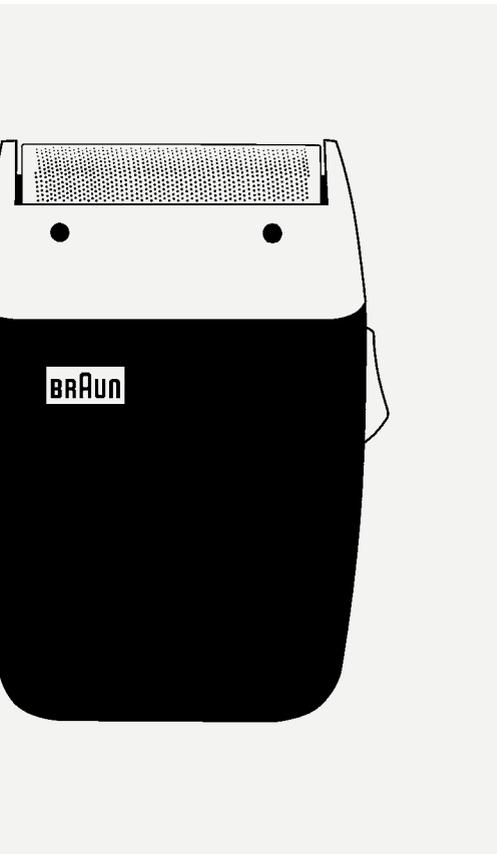


# Gerd A. Müller

**Der unbekante Designer**  
The Designer Who Got Forgotten





**Gerd A.  
Müller**

**Der  
unbekannte  
Designer  
The  
Designer  
Who  
Got  
Forgotten**

	<b>Vorworte</b>	<b>14</b>
<b>1</b>	<b>Der unbekannte Designer</b>	<b>20</b>
<b>2</b>	<b>Herkunft, Ausbildung und Studium</b>	<b>26</b>
<b>3</b>	<b>Formgestalter bei Braun</b>	<b>34</b>
	Küchengeräte	38
	Abteilung für Formgestaltung	42
	Rasierer	46
	Plattenspieler	52
	Aufbruch in die Selbstständigkeit	56
<b>4</b>	<b>Design im Atelier 8</b>	<b>60</b>
	Müller als Industrie- und Produktdesigner	62
	Wega	64
	Lamy	70
	Buderus	82
	Kochs Adler Nähmaschinen Werke	82
	Naef	86
	J. D. Broelemann	90
	Müller als Grafik- und Ausstellungsgestalter	92
	Museum der Stadt Eschborn	92
	Corporate Design der Stadt Eschborn	98
	Deutscher Werkbund Hessen	102
	Deutscher Designer Club	108
	Müller als Natur- und Umweltschützer	112
	Naturschutzkampagnen	114
	Nationalpark Bayerischer Wald	120
<b>5</b>	<b>Designhaltung und Entwurfsprozess</b>	<b>126</b>
<b>6</b>	<b>Produkte im Detail</b>	<b>138</b>
	Küchenmaschine <i>KM 3</i>	140
	Füllhalter <i>LAMY 2000</i>	148
	Fernseh- und Phonogeräteprogramm	
	<i>Wega System 3000</i>	158
<b>7</b>	<b>Müllers Einfluss auf das deutsche Industriedesign</b>	<b>178</b>
<b>8</b>	<b>Anhang</b>	<b>186</b>
	Abbildungsverzeichnis	187
	Quellen- und Literaturverzeichnis	188
	Danksagungen	191
	Impressum	192

	Forewords	15
1	The unknown among designers	21
2	Roots, training and study	27
3	Designer at Braun	35
	Kitchen appliances	39
	Design section	43
	Electric razors	47
	Record players	53
	Entering the freelance world	57
4	Design at Atelier 8	61
	Müller as an industrial and product designer	63
	Wega	65
	Lamy	71
	Buderus	83
	Kochs Adler Nähmaschinen Werke	83
	Naef	87
	J. D. Broelemann	91
	Müller as a graphic and exhibition designer	93
	Eschborn Municipal Museum	93
	City of Eschborn corporate design	99
	Deutscher Werkbund Hessen	103
	Deutscher Designer Club	109
	Müller as a nature conservationist and environmentalist	113
	Environmental protection campaigns	115
	Bavarian Forest National Park	121
5	Approach to design and the design process	127
6	Products in detail	139
	KM 3 food processor	141
	LAMY 2000 fountain pen	149
	Wega System 3000 TV and hi-fi series	159
7	Müller's influence on German industrial design	179
8	Appendix	186
	Picture credits	187
	Sources and literature	188
	Acknowledgements	191
	Imprint	192

eigenen Praxis und die Mutter gelernte Weißzeugnäherin und Hausfrau. Im familiären Umfeld hatte er demnach keinen Kontakt zur Gestaltung. Entgegen dem Wunsch der Eltern, den Beruf des Vaters zu erlernen, um später einmal die Praxis übernehmen zu können, wollte Gerd A. Müller Innenarchitektur an der Werkkunstschule (WKS) in Wiesbaden studieren. Seinen Berufswunsch unterstützte aus der Familie einzig sein Großvater mütterlicherseits. Dieser hatte ihn unter anderem in der Begeisterung für handwerkliche Arbeit sowie in dem Motto *learning by doing* sehr geprägt. Da eine handwerkliche Ausbildung die Voraussetzung für das Studium war, begann Gerd A. Müller eine Schreinerlehre bei einem Restaurator in Frankfurt.<sup>6</sup> Bereits während der Lehrzeit lernte Müller Dieter Rams (s. Abb. 4/5) in der Berufsschule in Frankfurt kennen. Um eine handwerkliche Lehre zu absolvieren, unterbrach dieser sein Innenarchitekturstudium an der WKS nach zwei Semestern.<sup>7</sup> Im Anschluss an die Schreinerlehre, die Müller im Jahr 1951 mit der Gesellenprüfung abschloss,<sup>8</sup> ging auch er ab 1952 an die WKS Wiesbaden.<sup>9</sup>

Für die 1947 wiedereröffnete Handwerker- und Kunstgewerbeschule fand man mit der Berufung des Architekten Prof. Dr. Hans Soeder Ende 1947 einen neuen Ansatz. Als Vertreter der Moderne trat Soeder in den 1920er-/30er-Jahren als Mitglied der Architektenvereinigung *Der Ring*, dem auch Walter Gropius, Ernst May und Ludwig Mies van der Rohe angehörten, für eine neue Gestaltung ein. Während der Fokus der Wiesbadener Gestaltungsschule im Nationalsozialismus besonders auf der Ausbildung des Handwerks lag, orientierte Soeder das Schulkonzept an der Lehre des Bauhauses. Sein Konzept beinhaltete den Besuch einer zweijährigen Meisterklasse, die eine handwerkliche Lehre als Grundlage für die künstlerische Gestaltung voraussetzte.<sup>10</sup> Ziel war die Etablierung einer Hochschule, die soziale und ethische Verantwortung sowie die Gestaltung von praktischen Gebrauchsgegenständen in den Mittelpunkt stellte.<sup>11</sup> 1948 wurde die Handwerker- und Kunstgewerbeschule schließlich in Werk-Kunst-Schule umbenannt.<sup>12</sup>

Durch die antifaschistische Haltung des Gründungsdirektors Soeder sowie die Rezeption der Ideen der Vorkriegsmode als Grundlage der Ausbildung kann man der WKS Wiesbaden



Abb. Fig. 4  
Gerd A. Müller und Dieter Rams (um 1950)  
Gerd A. Müller and Dieter Rams (around 1950)

- 6 Antje Müller, Interview geführt von der Verfasserin, Bad Soden am Taunus im Januar 2015 und Anja Ospina-Sánchez, schriftliche Anmerkung gegenüber der Verfasserin, Juni 2020.
- 7 Klaus Klemp, „Dieter Rams: frühe Arbeiten“, in: *Less and More. The Design Ethos of Dieter Rams*, Berlin 2009, S. 316.
- 8 „Gerd A. Müller“, in: *75 Jahre Deutscher Werkbund Hessen*, Darmstadt 1982.
- 9 Hans Wichmann, *Mut zum Aufbruch. Erwin Braun: 1921–1992*, München 1998, S. 262.
- 10 Klaus Klemp, wie 7.
- 11 N.N., *Leitsätze zum Statut der Werkkunstschulen*, 7.3.1949, Archiv Wiesemes, Hochschule Rhein-Main Wiesbaden.
- 12 Hans Soeder, *Aufbauplan der Werk-Kunst-Schule Wiesbaden*, o.J., Archiv Wiesemes, Hochschule Rhein-Main Wiesbaden.



**Abb. Fig. 5**  
**D. Rams und G. A. Müller**  
**bei der Ausstellungseröffnung**  
**Design: Dieter Rams &**  
**IDZ Berlin (1980)**  
 D. Rams and G. A. Müller at  
 the exhibition opening  
 for *Design: Dieter Rams &*  
*IDZ Berlin (1980)*

would seem that he had no contact with design at home. Contrary to his parents' wishes that he follow in his father's professional footsteps so that he would later be able to take over the dental practice, Gerd A. Müller wanted to study interior design at the Werkkunstschule (WKS) arts and crafts college in Wiesbaden. Within the family, only his mother's father supported his choice of profession. Indeed, his grandfather had not only kindled his enthusiasm for the crafts trades but also instilled in him the notion of learning by doing. Since the course of study required that one had trained in a craft trade, Gerd A. Müller embarked on an apprenticeship as a cabinetmaker with a restorer in Frankfurt.<sup>6</sup> While still an apprentice, Müller got to know Dieter Rams (see fig. 4/5) at the vocational college in Frankfurt, who had interrupted his studies of interior design at the WKS after two semesters in order to complete a craft apprenticeship.<sup>7</sup> After his training as a cabinetmaker, which Müller completed in 1951 by passing his final apprenticeship examinations,<sup>8</sup> from 1952 onwards he attended the WKS Wiesbaden college.<sup>9</sup>

Wiesbaden's Handwerker- und Kunstgewerbeschule (Arts & Crafts College) reopened in 1947, and with the appointment of architect Prof. Dr. Hans Soeder as its director at the end of 1947, a new approach was taken. As a representative of Modernism and a member of *Der Ring*, an association of architects that included Walter Gropius, Ernst May and Ludwig Mies van der Rohe in the 1920s–30s Soeder had championed a new view of design. While during the Third Reich the focus of the Wiesbaden college had primarily been on training craftsmen, Soeder re-aligned the training concept to emulate the Bauhaus' doctrines. His concept included students participating in a two-year master class, whereby eligibility hinged on them having completed a craft apprenticeship as the basis for learning artistic design.<sup>10</sup> The objective was to establish a college that centred on social and ethical responsibility as well as on the design of practical objects for everyday use.<sup>11</sup> In 1948, the Arts & Crafts College was then renamed Werk-Kunst-Schule (School of Applied Arts).<sup>12</sup>

Given founding director Soeder's anti-fascist mindset and the school's adoption of inter-War Modernism as the basis for teaching, the WKS Wiesbaden can in the beginning presumably be accorded a significance similar to that of the Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm at the time. The latter had been founded in 1953 and had an international focus – and it likewise took an anti-fascist and democratic

- 6 Antje Müller, interview conducted by the author, Bad Soden am Taunus in January 2015, and Anja Ospina-Sánchez, written note to the author, June 2020.
- 7 Klaus Klemp, "Dieter Rams: frühe Arbeiten," in: *Less and More. The Design Ethos of Dieter Rams*, Berlin 2009, p. 316.
- 8 "Gerd A. Müller," in: *75 Jahre Deutscher Werkbund Hessen*, Darmstadt 1982.
- 9 Hans Wichmann, *Mut zum Aufbruch. Erwin Braun: 1921–1992*, Munich 1998, p. 262.
- 10 Klaus Klemp, op. cit., p. 316.
- 11 Anon, *Leitsätze zum Statut der Werkkunstschulen*, 7 March 1949, Wiesemes Archive, Hochschule Rhein-Main Wiesbaden.
- 12 Hans Soeder, *Aufbauplan der Werk-Kunst-Schule Wiesbaden*, no date, Wiesemes Archive, Hochschule Rhein-Main Wiesbaden.

Der *Sixtant*, den Hans Wichmann als den „weltweit konstruktiv besten und formal edelsten Netzrasierer der sechziger Jahre“<sup>48</sup> beschrieb, kam 1962 auf den Markt und wurde 1964 bereits zu Deutschlands meistverkauftem Elektrorasierer.<sup>49</sup> Bis 1973 wurde der *Sixtant* etwa 9,5 Millionen Mal produziert<sup>50</sup> und verhalf Braun 1968 zur Marktführerschaft für Elektrorasierer in Deutschland.<sup>51</sup> Sein großer Erfolg basierte einerseits auf den innovativen technischen Neuentwicklungen durch Bodo Fütterer und andererseits auf der Neugestaltung des Geräts durch Gerd A. Müller und Hans Gugelot. Eine der wichtigsten technischen Neuerungen war das in einem galvanoplastischen Verfahren hergestellte, sechskantig gelochte Wabenscherblatt, das namensgebend für den *Sixtant* war.<sup>52</sup> Durch die technischen Weiterentwicklungen, die sich vor allem in der verbesserten Rasierleistung sowie bei der Hautschonung zeigten, bot erst der *Sixtant* eine ernst zu nehmende Alternative zur altbewährten Nassrasur und führte zu einer deutlichen Verbreitung des Elektrorasierers.<sup>53</sup> Die Grundform des *Sixtant* basierte auf Müllers Gestaltung des *SM 3* (s. Abb. 24/25), wobei Gugelot für eine weichere Form die Radien leicht veränderte. Um dem Produkt passend zum technischen Fortschritt auch im Design eine höhere Wertigkeit zu geben, wurden die Oberfläche des Scherkopfrahmens sowie das Kunststoffgehäuse strichmattiert. Ferner trägt gerade Gugelots Änderung der Farbgebung von Weiß zu Schwarz-Silber zur höherwertigen Anmutung des *Sixtant* bei. Diese Farb- und Materialkombination kam bereits 1961 beim Toaster *HT 1* von Reinhold Weiss zum Einsatz. Mit der Popularität des *Sixtants* prägte diese Kombination aus schwarzem Kunststoffgehäuse und silberfarbenem Chromstahl ganze Produktbereiche auch anderer Unternehmen und wurde seither Teil der Corporate Identity Brauns.<sup>54</sup> Somit setzte der *Sixtant* in den 1960er-Jahren durch seine Formgebung, an der Müller maßgeblich beteiligt war, und Gugelots Farbgebung einen neuen Standard für Elektrorasierer.



Abb. Fig. 21  
Braun S 50, Rasierer,  
Max Braun (1950)  
Braun S 50, electric shaver,  
Max Braun (1950)

- 48 Hans Wichmann, *Mut zum Aufbruch. Erwin Braun: 1921–1992*, München 1998, S. 107.  
49 Max Braun Stiftung (Hg.), *Mehr als Erinnerungen*, o.J., Braun P&G, Kronberg, S. 60.  
50 Werner Messinger, *Information zur Entwicklung, Produktion und Markt der Rasierer SM 3 und Sixtant*, Kronberg 2008, Braun P&G, Kronberg.  
51 Werner Messinger, *Braun – Der Rasierer. Ein Meilenstein der Trocken-Rasur*, 2010, Braun P&G, Kronberg, S. 18.  
52 Max Braun Stiftung (Hg.), wie 49, S. 61.  
53 Vgl. Barbara Mundt, *Produkt-Design 1900–1990. Eine Einführung*, Berlin 1991, S. 178 und Werner Messinger, wie 51, S. 9–11.  
54 Günter Staeffler, „Braun Trockenrasierer – Die ersten 20 Jahre“, in: *Design+Design*, H. 40, (1997), S. 8.



**Abb. Fig. 22**  
**Braun SM 3, Rasierer,**  
**Gerd A. Müller (1960)**  
 Braun SM 3, electric shaver,  
 Gerd A. Müller (1960)



**Abb. Fig. 23**  
**Braun Sixtant SM 31, Rasierer,**  
**Gerd A. Müller und Hans**  
**Gugelot (1962)**  
 Braun Sixtant SM 31,  
 electric shaver, Gerd A. Müller  
 and Hans Gugelot (1962)

**Abb. Fig. 24/25** ↓ S. pp. 50/51

was launched in 1962 and by 1964 was already Germany's best-selling electric razor.<sup>49</sup> By 1973, about 9.5 million units of the *Sixtant* had been manufactured,<sup>50</sup> ensuring Braun emerged as the German market leader for electric razors in 1968.<sup>51</sup> Its massive success was the result firstly of the innovative technical advances courtesy of Bodo Fütterer and also the device's new design by Gerd A. Müller and Hans Gugelot. One of the key technical innovations was the honeycomb shaving head, made in a galvanoplastic process with hexagonal perforations – from which the name *Sixtant* derived.<sup>52</sup> The technical advance which, most significantly, resulted in improved shaving performance and spared the skin, meant the *Sixtant* was the first electric razor to really offer a serious alternative to the ancient art of soap-and-shaving and led to far greater acceptance of electric razors.<sup>53</sup> The basic shape of the *Sixtant* was based on Müller's design for the SM 3 (see fig. 24/25), whereby Gugelot slightly modified the radii to achieve a softer look. In order to ensure the product's design reflected the technical progress and created a sense of greater value, the surface of the shaving head frame and the plastic casing had a brushed finish. Moreover, it was precisely Gugelot's change of the colour from white to black and silver that contributed to the *Sixtant*'s higher-grade appearance. This combination of colours and materials had already been used in 1961 by Reinhold Weiss for his design of the *HT 1* toaster. Thanks to the popularity of the *Sixtant*, this union of black plastic casing and silver chromed steel soon defined entire product segments (including those of other companies) and was henceforth part of Braun's corporate identity.<sup>54</sup> This meant that thanks to its design, which was partly Müller's brainchild, and Gugelot's choice of colours, the *Sixtant* set a new standard for electric razors in the 1960s.

49 Max Braun Stiftung (ed.), *Mehr als Erinnerungen*, (Braun P&G: Kronberg, no date), p. 60.  
 50 Werner Messinger, *Information zur Entwicklung, Produktion und Markt der Rasierer SM 3 und Sixtant*, (Braun P&G: Kronberg, 2008).  
 51 Werner Messinger, *Braun – Der Rasierer. Ein Meilenstein der Trocken-Rasur*, (Braun P&G: Kronberg, 2010), p. 18.  
 52 Max Braun Stiftung (ed.), op. cit., p. 61.  
 53 See Barbara Mundt, *Produkt-Design 1900–1990. Eine Einführung*, Berlin 1991, p. 178 and Werner Messinger, op. cit., pp. 9–11.  
 54 Günter Staeffler, "Braun Trockenrasierer – Die ersten 20 Jahre," in: *Design+Design*, no. 40, (1997), p. 8.

## Plattenspieler

Dass, wie bereits erwähnt, die Zuständigkeiten der beiden Designer Müller und Rams für einen bestimmten Produktbereich nicht klar festgelegt waren, kann man am Designprozess des Plattenspielers PC 3 (1956) sehen, der als Plattenspielereinsatz und tragbarer Phonokoffer (1957) (s. Abb. 26), aber auch in einem separaten Gehäuse als PC 3-SV (1959) (s. Abb. 27) zum Einsatz kam. Der Plattenspieler, der in verschiedene Radio-Phonogeräte von Braun eingesetzt werden konnte, war Bestandteil von Gugelots Idee eines modularen Systems dieser Geräte.<sup>55</sup> Für die Gestaltung zeichneten bei diesen Entwürfen Wilhelm Wagenfeld, Dieter Rams und Gerd A. Müller verantwortlich, wobei ein erheblicher Anteil an der Gestaltung des Plattenspielers Müller zuzuschreiben ist. So erinnerte sich Roland Weigend daran, dass die Grundidee von Wilhelm Wagenfeld kam, aber die ganze Gestaltung durch Rams und Müller geändert wurde. Demnach lässt sich die Gestaltung des weißen Tonarms und des Plattentellers auf Müller<sup>56</sup> und vermutlich das rechteckige Gehäuse des Plattenspielers auf Rams zurückführen. Eine Skizze des ursprünglichen Entwurfs zeigt, dass Wagenfeld eine viel organischere Formsprache des Geräts vorsah. Die taillierte Umrisslinie um den Plattenteller sowie um den stark gebogenen Tonarm sollte deren Form betonen.<sup>57</sup>

Anhand eines Gipsmodells erarbeitete man die Form des Plattenspielers. Nach Wagenfelds Vorgaben modellierten die Mitarbeiter der Werkstatt Wagenfeld in Stuttgart, Ralph Michel und Helmut Warneke, den Tonarm und den Plattestern. Der Atelierleiter Heinz G. Pfaender befasste sich mit der Gestaltung der Plattenaufgabe. Statt einer Gummimattenaufgabe oder -litze entwickelte Pfaender die Idee der Sechspunkt-Aufgabe für den Plattenteller. Jedoch wurde der organische Entwurf der Werkstatt Wagenfeld von Braun als „[...] zu bewegt, zu eigenwillig und nicht zu der angestrebten streng geometrischen Linie des Geräts passend empfunden.“<sup>58</sup> Daraufhin wurden Rams und Müller mit der Überarbeitung des Designkonzepts beauftragt. Wie die Radio-Phono-Kombination SK 4 von 1956 zeigt, wurde dadurch auch die Anzahl der Gummipoppen der ursprünglichen Idee einer Sechspunkt-Aufgabe auf drei Auflagepunkte reduziert (s. Abb. 28). Aufgrund von Bedenken bezüglich des Verziegens und der instabilen Lage der Schallplatte

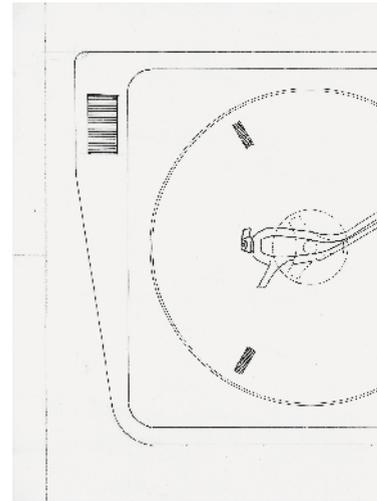


Abb. Fig. 26  
PC 3-Phonokoffer, Zeichnung,  
Gerd A. Müller (1956)  
PC 3 case hi-fi set, drawing,  
Gerd A. Müller (1956)



Abb. Fig. 27  
Braun PC 3-SV, Plattenspieler,  
Wilhelm Wagenfeld,  
Gerd A. Müller  
und Dieter Rams (1959)  
Braun PC 3-SV, record player,  
Wilhelm Wagenfeld,  
Gerd A. Müller  
and Dieter Rams (1959)

55 Bernd Polster, *Braun: 50 Jahre Produktinnovationen*, Köln 2012, S. 152–155.

56 Roland Weigend, Interview geführt von Thomas Guttandin und der Verfasserin, Kronberg im Dezember 2018.

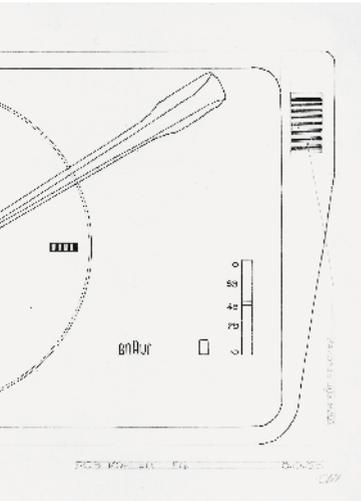
57 Heinz G. Pfaender, *Meine Zeit in der Werkstatt Wagenfeld – Tagebuch 1954–1957*, Hamburg 1998, S. 54.

58 Heinz G. Pfaender, ebd., S. 55.

## Record players

As mentioned earlier, Müller and Rams did not have clearly delineated responsibilities for specific product segments, and this is clearly evident as regards the design process for the PC 3 (1956) record player. The product went through stages, first as a record player set with a portable phono case (1957) (see fig. 26) and then as a record player with a separate case PC 3-SV (1959) (see fig. 27). The record player could be used with various Braun radio-hifi sets and was a firm element in Gugelot's idea of a modular system for these appliances.<sup>55</sup> The designs were created by Wilhelm Wagenfeld, Dieter Rams and Gerd A. Müller, while a considerable part of the design of the record player can be attributed to Müller. Roland Weigend remembers, for example, that it was Wilhelm Wagenfeld who had the underlying idea, but the entire design was then changed by Rams and Müller. We can attribute the design of the white pick-up arm and turntable to Müller accordingly<sup>56</sup>, while the rectangular casing for the record player was presumably Rams' baby. A sketch of the original proposal shows that Wagenfeld had envisaged a far more organic shape for the set. The tapered contour line round the turntable and the strongly curved pick-up arm were meant to emphasize the overall shape.<sup>57</sup>

The shape of the record player was arrived at by means of a plaster model. In line with Wagenfeld's brief, the staff at Werkstatt Wagenfeld in Stuttgart, Ralph Michel and Helmut Warneke, produced the pick-up arm and the star turntable. The workshop manager Heinz G. Pfaender focussed on designing the turntable deck, and instead of opting for a rubber mat or cord, he came up with the idea of a six-point rest for the turntable. Nevertheless, Werkstatt Wagenfeld's proposed organic design was deemed by Braun to be "[...] overly animated, too idiosyncratic, and not in keeping with the desired strict geometrical lines of the device,"<sup>58</sup> whereupon Rams and Müller were instructed to review the design concept. As the combined radio and record player SK 4 of 1956 shows, the number of rubber burrs used in the original six-point record deck was reduced to only three points (see fig. 28), but in spring 1957 Gerd A. Müller responded to the reservations that had been expressed – the fear was that records might move out of line and the deck could prove unstable – by opting for a five-point deck instead<sup>59</sup> (see fig. 29).



**Abb. Fig. 28**  
**Braun SK 4,**  
**Radio-Phonokombination mit**  
**Dreipunkt-Auflage des**  
**Plattentellers, Hans Gugelot**  
**und Dieter Rams (1956)**  
 Braun SK 4,  
 radio-hi-fi set with record deck  
 with a three-point rest,  
 Hans Gugelot and Dieter Rams  
 (1956)

**Abb. Fig. 29** ↓ S. pp. 54/55

55 Bernd Polster, *Braun: 50 Jahre Produktinnovationen*, Cologne 2012, pp. 152–5.

56 Roland Weigend, interview conducted by Thomas Guttandin and the author, Kronberg, December 2018.

57 Heinz G. Pfaender, *Meine Zeit in der Werkstatt Wagenfeld – Tagebuch 1954–1957*, Hamburg 1998, p. 54.

58 Heinz G. Pfaender, *ibid.*, p. 55.

59 See Heinz G. Pfaender, *ibid.*, and Jo Klatt, "Die Braun Plattenspieler – 1. Teil 1955 bis 1971," in: *Design+Design*, no. 38, (1996–7), p. 5.



**Abb. Fig. 37**  
**LAMY 2000, Füllhalter,**  
**Gerd A. Müller (1966)**  
LAMY 2000, fountain pen,  
Gerd A. Müller (1966)



**Abb. Fig. 38**  
**LAMY 2000, Kugelschreiber,**  
**Gerd A. Müller (1967)**  
LAMY 2000, ballpoint pen,  
Gerd A. Müller (1967)



**Abb. Fig. 39**  
**LAMY 2000, Druckbleistift,**  
**Gerd A. Müller (1969)**  
LAMY 2000, propelling pencil,  
Gerd A. Müller (1969)



**Abb. Fig. 40**  
**LAMY 2000,**  
**Mehrfarbkugelschreiber**  
LAMY 2000,  
multi-color ballpoint pen



**Abb. Fig. 41**  
**LAMY cp 1, Kugelschreiber,**  
**Gerd A. Müller (1974)**  
LAMY cp 1, ballpoint pen,  
Gerd A. Müller (1974)



**Abb. Fig. 42**  
**LAMY cp 1 black, Füllhalter,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY cp 1 black, fountain pen,  
Gerd A. Müller



**Abb. Fig. 43**  
**LAMY cp 1 black, Kugelschreiber,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY cp 1 black, ballpoint pen,  
Gerd A. Müller



**Abb. Fig. 44**  
**LAMY cp 1 black, Druckbleistift,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY cp 1 black, propelling  
pencil, Gerd A. Müller



**Abb. Fig. 45**  
**LAMY cp 1 twin pen black,**  
**Mehrsystem-Schreibgerät,**  
**Gerd A. Müller (1984)**  
LAMY cp 1 twin pen black,  
multisystem writing utensil,  
Gerd A. Müller (1984)

**Abb. Fig. 46**  
**LAMY st, Füllhalter,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY st, fountain pen,  
Gerd A. Müller



**Abb. Fig. 47**  
**LAMY st, Kugelschreiber,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY st, ballpoint pen,  
Gerd A. Müller



**Abb. Fig. 48**  
**LAMY st, Druckbleistift,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY st, propelling pencil,  
Gerd A. Müller



**Abb. Fig. 49**  
**LAMY st twin pen,**  
**Mehrsystem-Schreibgerät,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY st twin pen,  
multisystem writing-utensil,  
Gerd A. Müller



**Abb. Fig. 50**  
**LAMY tinto, Tintenkugelschreiber,**  
**Gerd A. Müller**  
LAMY tinto, rollerball pen,  
Gerd A. Müller



Handhabung der Maschine beim Anheben sein soll, eine gewisse Leichtigkeit der Maschine. Diese Erhebung betont den skulpturalen Charakter der *KM 3*.

Ihre plastische Gestalt wirkt gerade durch die Linienführung gegensätzlich zur überwiegend rechtwinkligen und auf geometrischen Grundformen basierenden Formensprache, die Mitte der 1950er-Jahre besonders bei den von Hans Gugelot gestalteten Braun-Geräten zu erkennen war. In der Literatur wurde die von Gerd A. Müller vertretene Formensprache als organische Linie des Braun-Designs interpretiert und formal dem amerikanischen Stromliniendesign zugeordnet.<sup>200</sup> Als viel wahrscheinlicher gilt jedoch, dass Müllers weichere Linienführung das Ergebnis seiner Entwurfspraxis über den Modellbau widerspiegelt. Das Material Gips und dessen Verarbeitungstechniken hatten unmittelbar Einfluss auf die Formgestaltung der Küchenmaschine.<sup>201</sup> Feststellen lässt sich zudem, dass das Vorgängermodell *Multimix* bereits die zylindrische Grundform vorgab, auf deren Basis Müller die Form der *KM 3* aufbaute, und dass sich die Formgebung auch über die Funktion der besseren Handhabung und Hygiene herleitet. Die abgerundeten Flächen des Grundgeräts sorgen für eine bessere Handhabung beim Tragen oder Bedienen des Geräts sowie beim Auswechseln der Aufsätze. Darüber hinaus hat die weiße, glatte und kompakte Oberfläche ohne Kanten und Ecken eine hygienische Funktion. Dies lässt die Braun-Küchenmaschine als das Paradebeispiel für eine selbsterklärende Bedienungsführung und für Langlebigkeit durch klares, funktionales Design gelten. Obwohl die *KM 3* ein äußerst funktional gestaltetes Haushaltsprodukt ist, kann dennoch nicht von einer rein an der Funktion orientierten Formgebung gesprochen werden. Die gestalterische Herangehensweise prägte diese maßgeblich – ohne Bezug zu einem organischen Gestaltungsansatz.



Abb. Fig. 124  
Braun *KM 3*, Küchenmaschine,  
Gerd A. Müller (1957)  
Braun *KM 3*, food processor,  
Gerd A. Müller (1957)



200 Bernd Polster, *Braun: 50 Jahre Produktinnovationen*, Köln 2012, S. 41 f. und S. 372.

201 Klaus Klemp, „Dieter Rams, Braun, Vitsoe und die immer kleiner werdende Welt“, in: *Less and More. The Design Ethos of Dieter Rams*, Berlin 2009, S. 456.



base, as it tapers upwards, a feature that in addition to the overall compact shape suggests great stability. On the other, the shadow gap (which is destined to allow better functional handling when the appliance is lifted) creates a certain sense of lightness in the food processor. This emphasis also underscores the sculptural nature of the KM 3.

It is precisely thanks to the lines that the organic shape is in striking contrast to the primarily rectangular formal idiom of the mid-1950s, with its emphasis on geometrical underlying shapes as was typical, in particular, of the appliances Hans Gugelot designed for Braun. In the literature, the formal vocabulary that Gerd A. Müller championed is termed “the organic line” in Braun design and is categorized as belonging to US streamlining design.<sup>200</sup> It is far more probable, however, that Müller’s softer lines are the result of his practice of designing using models. Plaster and the techniques for modelling with it had a direct impact on the shape defined for the food processor.<sup>201</sup> Moreover, we can also see that the predecessor model, the *Multimix*, already used the cylindrical underlying form, on the basis of which Müller came up with the shape of the KM 3, and that the design also derives from a focus on better handling and on hygiene. The rounded surfaces of the basic appliance make it easier to move and use, and also mean the upper section is more readily switched. Furthermore, the white, smooth and compact surface devoid of edges and corners fulfils a hygienic function. Together, these features ensure that the Braun food processor was the paramount example of a self-explanatory kitchen appliance and that it stands for longevity with its clear and functional design. Although the KM 3 is an example of exceptionally functional household product design, there can be no talk of the design simply following the function. Instead, the design approach played a key role here, without any organic design methodology being involved at all.



Abb. Fig. 125  
Drehschalter, Detail der  
Braun KM 3  
Dial, detail from the  
Braun KM 3

200 Bernd Polster, *Braun: 50 Jahre Produktinnovationen*, Cologne 2012, p. 41 f. and p. 372.

201 Klaus Klemp, “Dieter Rams, Braun, Vitsoe und die immer kleiner werdende Welt,” in: *Less and More. The Design Ethos of Dieter Rams*, Berlin 2009, p. 456.

und Chromstahl. Das Vorbild hierfür stellte vermutlich die Kamera *Leica M* von 1954 dar, die ebenfalls den Kontrast von Schwarz und Metallic-Silber aufwies und in Designerkreisen nicht unbekannt gewesen sein mag. Die hohe Wertigkeit des *Sixtant* resultierte schließlich aus der Optik und Haptik der strichmattierten Oberfläche. Die Gestaltung des *Sixtant* wurde stilprägend für die Braun-Elektorasierer: „Die Farbgebung Schwarz und Silber wurde jedoch nicht nur bei gleichen Geräten, sondern in der ganzen Welt ebenso in der Kamera-, Radio- und Phono-Industrie über Jahrzehnte wegweisend und zur Standardfarbgebung.“<sup>205</sup>

Bei der Entwicklung des *LAMY 2000* spielten somit der Erfolg des *Sixtant* und Gerd A. Müllers ehemalige Tätigkeit für Braun eine entscheidende Rolle. Auf Initiative des designorientierten Manfred Lamy adaptierte Müller den Kontrast von Schwarz und Metall sowie gewissermaßen die gesamte Produktsprache des Elektorasierers auf das neue Schreibgerät. Im direkten Vergleich der beiden Produkte (s. Abb. 131/132a) zeichnen sich einige Parallelen ab: Neben der Haptik der matten Oberfläche und der annähernd gleichen Linienführung, die eine gute Handhabung des Produkts ermöglicht, lassen sich nahezu gleiche Proportionen vom Metall- zum Kunststoffanteil der Produktgehäuse feststellen. Während das schwarze Kunststoffgehäuse des *Sixtant* und des *LAMY 2000* die entsprechenden technischen bzw. mechanischen Komponenten verbergen, verweisen die Stahlelemente auf die Grundfunktion des Rasierens oder Schreibens und geben den Produkten eine Richtung.

Durch sein klares Design steht der *LAMY 2000* damals wie heute symbolisch für den Ausdruck von Understatement.<sup>206</sup> Betont wird dies noch durch die Platzierung des Schriftzugs „Germany“ auf der Innenseite des Clips. Die bewusste Untertreibung mit puristischem Design, das der Gestaltung von repräsentativen Statussymbolen durch wertvolle Materialien und Verzierungen entgegensteht, lässt Bezüge zum



Abb. Fig. 131  
Braun *Sixtant SM 31*,  
Rasierer, Hans Gugelot  
und Gerd A. Müller  
(1962)  
Braun *Sixtant SM 31*,  
electric shaver,  
Hans Gugelot and  
Gerd A. Müller  
(1962)

205 *System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920–1965*, Ausst.-Kat. Die Neue Sammlung Staatliches Museum für angewandte Kunst München, hg. von Hans Wichmann, München 1984, S. 97.

206 *LAMY 2000 Verkaufsargumentation*, Typomanuskript der Exportabteilung, 31.08.1966, Archiv Museum Angewandte Kunst, Frankfurt/Main, Ordner Ausstellung Lamy 2016.



Abb. Fig. 132a  
LAMY 2000, Füllhalter,  
Gerd A. Müller  
(1966)  
LAMY 2000, fountain pen,  
Gerd A. Müller  
(1966)

similar devices, but throughout the world likewise in the camera, radio and phono industries."<sup>205</sup>

In other words, the success of the *Sixtant* and Gerd A. Müller's former work at Braun played a decisive role in the development of the *LAMY 2000*. At the initiative of Manfred Lamy with his affinity for design, Müller adapted the contrast of black and metal as well as the entire product language of the electric shaver for the new writing instrument. A direct comparison of the two products (see fig. 131/132a) reveals some parallels: Alongside the haptics of the matt finish and the almost identical lines, which make the pen so easy to handle, there is also almost exactly the same proportions of metal and plastic content in the product shell. While the black plastic shell of the *Sixtant* and the *LAMY 2000* conceals the corresponding technical and/or mechanical components, the steel elements reference the basic function of shaving/writing and give the products their thrust.

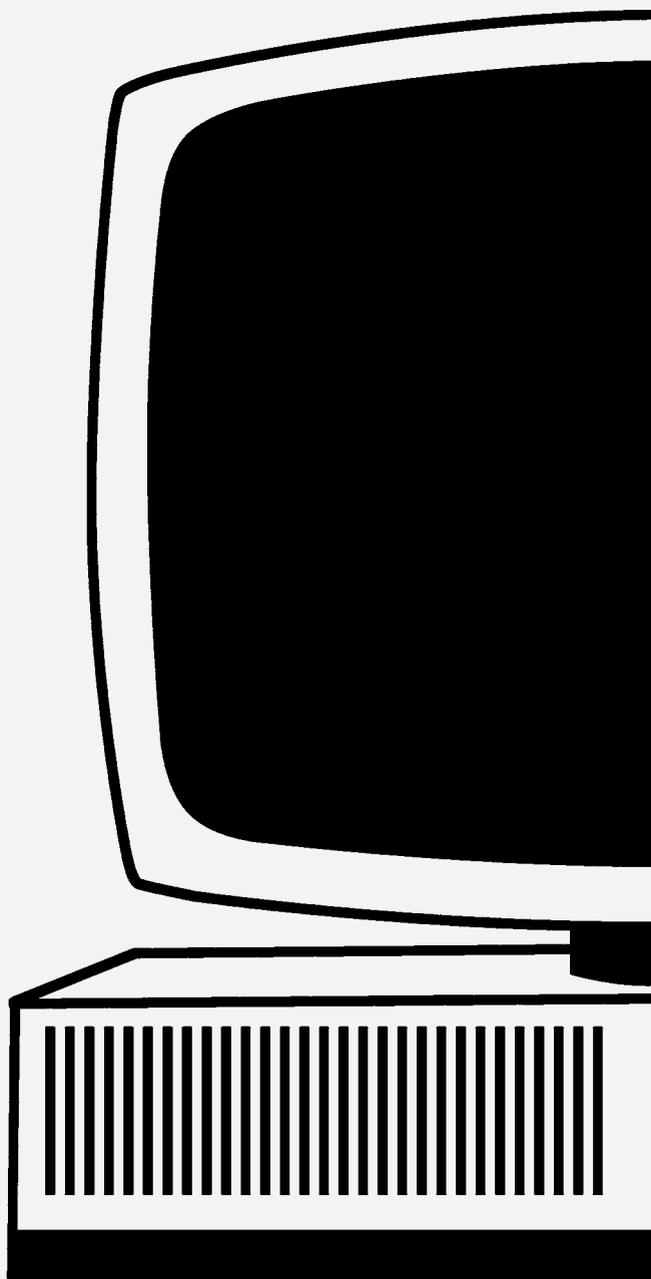
Through its clear design, to this day the *LAMY 2000* symbolizes understatement.<sup>206</sup> Moreover, this is underscored by placing the word "Germany" on the inside of the clip. The deliberate understatement with its purist design contrasts with the customary design of ostentatious status symbols in high-end materials replete with ornamentation, and spawns references to the restrained functional Braun design idiom.<sup>207</sup> As of the mid-1950s the latter acted as a role model for many another design-focussed companies, including Lamy. Thus, the *LAMY 2000* became "[...] an outsider, a new type that compared to the products of the day and had a very modern form [...]"<sup>208</sup> consciously designed as the opposite of the classically traditional writing instruments of the 1960s.

205 *System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920–1965*, exhib. cat. Die Neue Sammlung Staatliches Museum für angewandte Kunst München, ed. Hans Wichmann, Munich 1984, p. 97.

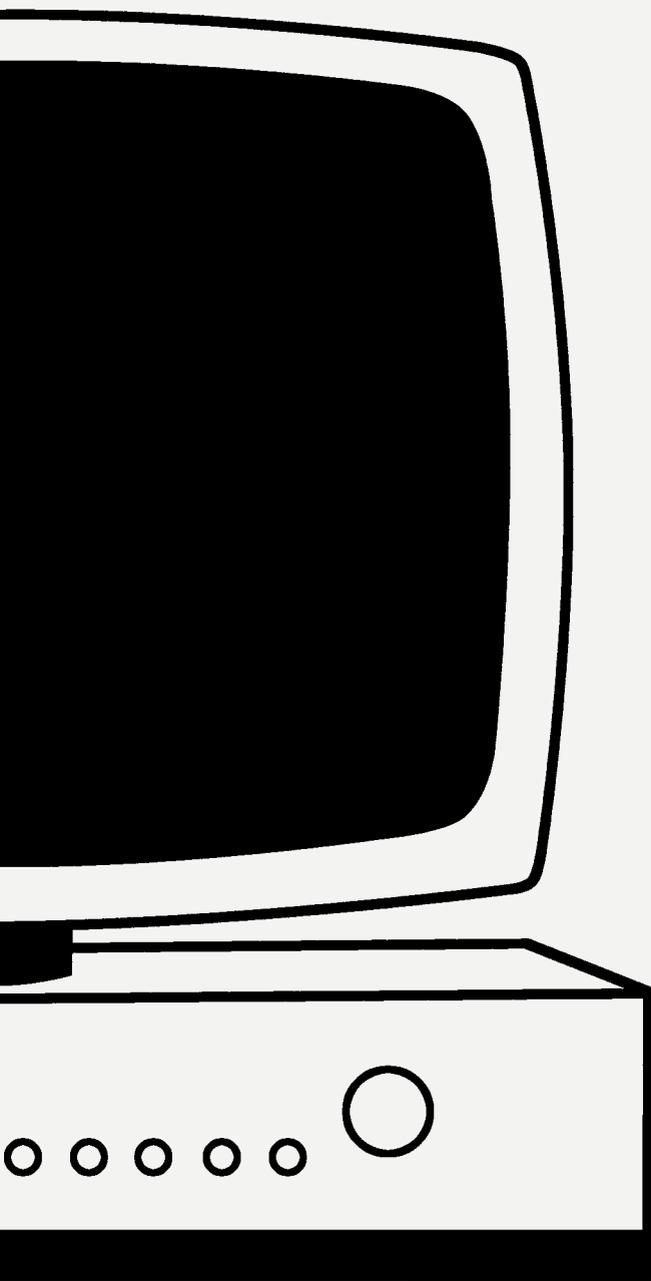
206 *LAMY 2000 Verkaufsargumentation*, typescript from the export dept., 31 August 1966, archive Museum Angewandte Kunst, Frankfurt/Main, folder Ausstellung Lamy 2016.

207 Nils Jockel, "Mehr oder weniger... alte Bekannte?," in: *Mehr oder weniger. Braun-Design im Vergleich*, Hamburg 1990, p. 6 f.  
208 C. Josef Lamy GmbH, *Not just a pen. Lamy 1966–2016*, Heidelberg 2016, p. 13.

Fernseh- und Phonogeräteprogramm  
*Wega System 3000*

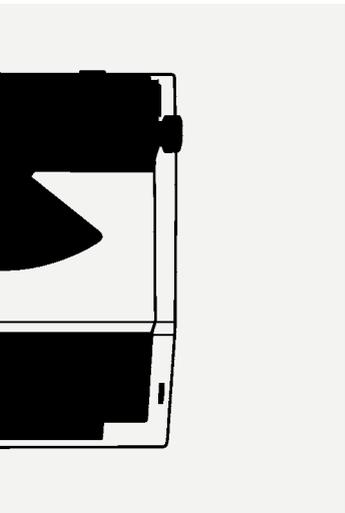


*Wega System 3000 TV and hi-fi series*



**Der Füllhalter *LAMY 2000* und die Küchenmaschine *KM 3* sind nicht nur designaffinen Menschen ein Begriff. Ihr Designer, Gerd A. Müller, ist dagegen in Vergessenheit geraten. Seine Entwürfe gelten als wegweisend für die Entwicklung einer neuen reduzierten Designsprache namhafter Unternehmen. Gemeinsam mit Dieter Rams gehörte er zu den ersten Formgestaltern bei Braun. Zum ersten Mal wird nun das vielfältige Werk des Frankfurter Ausstellungsgestalters, Industrie-, Grafik- und Ökologiedesigners aufgearbeitet. Der Fokus liegt dabei auf Gerd A. Müllers Produktentwürfen, die das deutsche Industriedesign bis heute maßgeblich mitgeprägt haben.**

The *LAMY 2000* fountain pen and the *KM 3* food processor are well known even beyond design circles. Nevertheless, their designer, Gerd A. Müller, has faded into obscurity. His designs can be considered pioneering for the development of a new, pared-back design language among well-known companies. Together with Dieter Rams, he was one of the first form designers at Braun. Now, for the very first time, the highly diverse body of work created by this industrial, graphic, ecological and exhibition designer from Frankfurt has been compiled in a publication. Here, the focus is firmly on Gerd A. Müller's product designs, which have helped shape German industrial design to this day.



ISBN 978-3-89986-350-5



9 783899 863505