FORM UND ZWECK

FORM UND ZWECK

FORM UND ZWECK

Jahrbuch 1957/58

INSTITUT FÜR ANGEWANDTE KUNST

Institut für angewandte Kunst, Berlin W 8, Clara-Zetkin-Str. 28

Satz und Druck: VEB Mitteldeutsche Kunstanstalt Heidenau
III-25-16 26771 3 B 2255/57
Klischees: Klischeeanstalt Oskar Schmidt, Wernigerode
Einbandbeschriftung: Heinz Hellmis, Berlin
Einband: C. H. Schwabe, Leipzig und Hanns Popper, Leipzig
Plasticfolie: VEB Wachstuch- und Kunstlederwerk Coswig, Coswig/Bez. Dresden
Decelith-Einlage: VEB Eilenburger Celluloid-Werk, Eilenburg

Dr. Walter Besenbruch

DIE KÜNSTLER UND DIE PARTEI

Die führende Rolle der Partei in Fragen der Kunst und Literatur ergibt sich folgerichtig aus der Erkenntnis der Parteilichkeit von Literatur und Kunst und aus der führenden Rolle der Partei bei der Lösung der welthistorischen Aufgaben, die der Arbeiterklasse von der Geschichte aufgetragen sind. Die Grundzüge der führenden Rolle der Partei in unserer Frage zu verbreiten, ist eine ständig vor uns stehende, unerläßliche Aufgabe unserer Propaganda und Überzeugungsarbeit.

I.

Das Alte vollendet und bewährt sich im Neuen

Es scheint mir nicht überflüssig zu sein, daß wir uns das Verhältnis von Altem und Neuem, von Vergangenem und Künftigem, von alter Wahrheit und Neuerworbenem, von früherem Irrtum und Klärung fürs Zukünftige etwas näher ansehen. Niemand wird den Grundsatz bestreiten, daß man zu neuer Erkenntnis um so besser fortschreitet, je sicherer man sich die alte Erkenntnis angeeignet hat. Aber haben wir immer genügend beachtet, daß das nur e i n e Seite, daß das nur die halbe Wahrheit ist? Haben wir immer genügend die andere Seite berücksichtigt, daß wir die alte Wahrheit am besten propagieren, wenn wir mit ihrer Hilfe neue Wahrheit finden? Daß wir das Bekannte zugleich dadurch festigen, daß wir Unbekanntes entdecken, daß wir uns den alten Besitz um so tiefer aneignen, je mehr wir Neues in Besitz nehmen, daß das Alte um so sicherer in uns eingeht, je mehr es als Bestandteil des Neuen erscheint und deshalb mit dem Reiz des Neuen auftritt. Haben wir nicht oft eine kostbare alte Wahrheit bis zur Langeweile diskreditiert, zu Tode gehetzt, weil wir zwischen ihrer Wiederholung und der Erringung neuer Wahrheit eine chinesische Mauer errichtet haben?

Nicht selten wirkt eine neue Wahrheit auf den ersten Blick derart befremdend, daß manche glauben, sie als Unwahrheit ablehnen zu müssen. Das bedeutet aber, man verkennt die neue Wahrheit deshalb, weil man die in ihr verarbeitete und deshalb fortwirkende alte Wahrheit nicht sieht; und man erkennt in diesem neuen Gewande die alte Wahrheit nicht, weil man sie schon in ihrem alten Gewande nicht genügend begriffen hatte.

Diese allgemeine Gesetzmäßigkeit gilt für jede Entwicklung, also auch für den Entwicklungsprozeß, den unsere Kunst und unsere Künstler beim Aufbau des Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik durchmachen. Es kommt darauf an, die Prinzipien der sozialistischen Kunst, des sozialistischen Realismus, die in ihrer allgemeinen Form schon seit Jahrzehnten bekannt sind, ständig durch neue Erkenntnisse und Erfahrungen zu bereichern, sie auf jeder Stufe des historischen Prozesses weiterzuentwickeln und sie selbst dadurch zu festigen und zu sichern, ihre aktuelle Wirksamkeit zu erhöhen. Die ständige Verwirklichung der Forderung nach der führenden Rolle der Partei in Kunst und Literatur – eines jener allgemeinen Prinzipien der sozialistischen Kunst- und Kulturpolitik – ist abhängig von ihrer jedesmaligen aktuellen und konkreten Anwendung, von ihrer Weiterentwicklung mit dem Gang der gesellschaftlichen Entwicklung selbst.

II.

Liberalisierung oder künstlerische Freiheit?

Die Partei hat die positive Aufgabe, besser als bisher davon zu überzeugen und durch richtige Führungstätigkeit zu beweisen, daß ihre Führung nicht nur keine Einengung richtig verstandener Freiheit bedeutet, sondern vielmehr eine qualitativ – und deshalb auch quantitativ höhere Freiheit sichert als je einem Künstler in früheren Zeiten gegeben war.

Die Selbstkritik, die der XX. Parteitag an unserer Bewegung geübt hat, hat der Feind zu einem raffinierten Manöver, zu einer betrügerischen Unterstellung benutzt. Er hat uns unterstellt, wir hätten mit unserer Selbstkritik das Versprechen abgegeben, unsere Bewegung zu liberalisieren, und zwar nicht nur in der Ökonomie und Politik, sondern auch gerade auf dem Gebiet der Literatur und der Kunst. Er ist damit nicht wenig „angekommen", nicht nur in der kapitalistischen Welt, sondern leider auch bei manchen unserer Künstler. Liberalisierung hieße Verbürgerlichung, also Verbürgerlichung der sozialistischen, der marxistischen Bewegung, ein Versuch am untauglichen Objekt! Man kann nicht Feuer und Wasser miteinander vermengen! Liberalisierung in Kunst und Literatur hieße, daß die Partei sich neutral verhalten solle in der Frage, ob unsere Künstler aus gesellschaftlicher Verantwortung oder aber aus sich in sich selbst erschöpfender, subjektivistischer Selbstbefriedigung schaffen, ob sie unseren Menschen das Leben durch verdichtende Verdeutlichung zeigen, wie es wirklich ist und ihnen Kraft geben, es weiter zu verändern, oder ob sie sich in „selbstkritischer" Schwarzseherei verzehren; ob sie in Formexperimenten und der Form willen untergehen, oder aber aus dem Neuen im Leben einen Reichtum echter, neuer, aussagestarker Formen entwickeln. Die Partei kann sich nicht neutral verhalten gegenüber negativer Kritik, die die neuen Ansätze im theoretischen Begreifen des Wesens der Kunst untergehen lassen möchte. Man darf diese Ansätze nicht in den Hintergrund rücken, es müssen Wege zu ihrer weiteren Ausarbeitung gefunden werden.

Man sieht also: Freiheit des künstlerischen Schaffens hat mit Liberalismus nichts gemein. Unsere Künstler haben noch nicht immer in der ganzen Tiefe erkannt: Was der Liberalismus als sogenannte absolute Freiheit des Künstlers propagiert, ist Zerstörung wahrer Schaffensfreiheit, die Unterwerfung des Künstlers unter Laune und Diktat der herrschenden Geldmächte, eine Unterwerfung, die man mit dem Flittergold einer Narrenfreiheit behängt, unter der in Wahrheit die künstlerische Potenz zugrunde geht. Freiheit, auch die Freiheit des Künstlers, hat noch niemals in schrankenloser Ungebundenheit gelegen! Das ist eine Illusion. „Man kann nicht in einer Gesellschaft leben und von ihr frei sein!" hat Lenin in seiner berühmten Arbeit „Parteiorganisation und Parteiliteratur" gesagt. Freiheit des künstlerischen Schaffens hat zu allen Zeiten nur in der künstlerischen Parteinahme für das Gesellschaftlich-Fortschrittliche liegen können.

Die wahre Freiheit des künstlerischen Schaffens liegt deshalb heute darin begründet, daß der Künstler all seine schöpferischen Kräfte für die erhabenste Aufgabe einsetzen darf, die der Gang der Geschichte der Menschheit auferlegt hat, nämlich für den Aufbau des Sozialismus, des Kommunismus.

Man stößt immer wieder auf eine merkwürdige, aber weit verbreitete irrige Vorstellung, auf die Vorstellung nämlich, daß die Abgeschiedenheit des Künstlers vom Kampf der gesellschaftlichen Kräfte, daß seine objektivistische Neutralität zu allen Zeiten als eine Maxime seines Schaffens gegolten habe, und daß erst mit dem 19. Jahrhundert die Marxisten als die totalen Neuerer gekommen seien, die dieses angeblich seit Jahrtausenden gültige Prinzip umstoßen. Aber nichts ist irriger als eine solche Vorstellung.

Wie nach den Worten Lenins in der Philosophie seit Jahrtausenden der Kampf philosophischer Parteien und damit gesellschaftlicher Kräfte zum Ausdruck gekommen ist, so ist auch die Kunst seit Jahrtausenden gesellschaftliche Parteinahme gewesen. Hat doch schon der griechische Komödiendichter Aristophanes ganz bewußt ausgesprochen, daß er in der Einführung der direkten politischen Parteinahme in sein Schaffen eine Steigerung der künstlerischen Qualität seiner Werke gesehen hat.

Die Vorstellung von der gesellschaftlich-politischen „Neutralität" des Künstlers ist zeitlich eine ganz eng begrenzte Ausnahmeerscheinung in der Geschichte der Kunst gewesen; diese Vorstellung wurde zur ideologisch beherrschenden Vorstellung erst in der kurzen Zeitspanne von rund einhundert Jahren, als mit dem Bürgertum eine Klasse zur Macht gelangt war, die ihre eigenen realen Interessen

am besten hinter dem Schleier einer angeblichen „Interesselosigkeit" aller Kunst durchsetzen zu können glaubte.
Ein Widerspruch zu den Erfahrungen der Geschichte ist also nicht die Forderung der Marxisten nach Parteilichkeit der Kunst, sondern umgekehrt die zeitlich ganz vergängliche bürgerliche Lehre von der „Neutralität" der Kunst!
Worin liegt dann aber das revolutionäre Neuerertum der Forderung der Marxisten? Es liegt in den folgenden beiden Tatsachen, die vor allem unsere Künstler durchdenken müssen. Die erste Tatsache ist diese: das ewig gültige Prinzip der Parteilichkeit aller Kunst konnte erst auf der Grundlage der ersten wissenschaftlichen Philosophie und Weltanschauung, nämlich des Marxismus-Leninismus, theoretisch erkannt und formuliert werden; darüber haben unsere Klassiker des Marxismus die tiefgründigsten Ausführungen gemacht, die ausnahmslos jeder Künstler studieren sollte, der sich auf die Höhe seiner heutigen Aufgaben erheben will. Damit aber kann das früher mehr oder weniger spontan geübte Prinzip jetzt zum bewußt angewandten Prinzip im künstlerischen Schaffen werden.
Damit aber erhält die künstlerische Parteinahme eine höhere Qualität, und zwar nicht nur deshalb, weil die künstlerische Parteinahme einen gesellschaftlich neuen Inhalt erlangt, nämlich zur Parteinahme für den Sozialismus wird, sondern weil sie, je länger je mehr, ihren zugespitztesten Ausdruck in der Parteinahme für die politische Partei der Arbeiterklasse findet! Diese Entwicklung der Parteilichkeit bis zur konsequenten Parteinahme für die Partei der Arbeiterklasse ist eines der Grundprinzipien des sozialistischen Realismus.
Und hier nun stehen noch viele unserer Künstler am Scheideweg. Parteinahme für den Sozialismus „im allgemeinen", für den sozialistischen Humanismus „im allgemeinen"? Ja, gut und gern! Aber aus vollem Herzen und klarem Verstand Partei zu nehmen für die Partei der Arbeiterklasse – hier melden sie ihre Bedenken an, hier wollen sie eine Schranke errichten – und sehen nicht, daß sie damit einen gefährlichen Rest des bürgerlichen Neutralismus konservieren!
Parteinahme für den Sozialismus „im allgemeinen", aber nicht für die einzige Partei des Sozialismus, die doch die richtunggebende Kraft für die sozialistischen Leistungen des Volkes ist – das ist eine Parteinahme mit halbem Herzen und getrübtem Verstand. Eine solche halbe Parteinahme hemmt die künstlerische Schöpferkraft, ja, sie kann in kritischen Situationen in Parteinahme g e g e n den Sozialismus umschlagen, weil man unter der Demagogie des Feindes und dem Druck widriger Umstände sich gegen die Partei stellt, deren Führung allein den Aufbau des Sozialismus sichern kann! Gerade dieses konsequente Einstehen für die Partei der Arbeiterklasse ist ein entscheidender Beitrag, den jeder Künstler zur Verwirklichung seiner Schaffensfreiheit leisten sollte.
Ein weiteres Problem ist die Kritik in der richtigen Form. Nach wie vor hängt uns noch eine Begleiterscheinung der dogmatischen Enge an: wir waren in der Vergangenheit, was die neuen Versuche in Praxis und Theorie der Kunst und Literatur angeht, entschieden „stärker" in der Kritik der Schwächen als in der Pflege und Förderung der echten Keime des Positiven.
Wir müssen uns endlich auf die Grundtatsache besinnen: letzten Endes schreitet unsere Sache nicht nur und nicht einmal in erster Linie vorwärts durch die Kritik des Falschen, sondern vor allem durch n e u e Leistung, durch positive Resultate unserer Arbeit und unseres Kampfes, mögen sie auch noch so sehr den Charakter von Ansätzen tragen, die erst künftig zu Größerem führen werden.

III.

K u n s t u n d V o l k s b e w e g u n g

Wenn wir uns fragen, warum es unsere Künstler so schwer haben, zur würdigen Gestaltung des positiven Neuen vorzudringen, so stoßen wir dabei auf eine entscheidende Ursache, die zunächst wesentlich a l l g e m e i n - p o l i t i s c h e r Natur ist.
Literatur und Kunst erwachsen immer aus den Widersprüchen der jeweiligen Epoche; diese Widersprüche zu ergreifen, in ihrer ganzen Tiefe auszuloten, sie vor den Augen des Volkes aufzudecken – den Massen kann man alles sagen –, um dem Volk durch leidenschaftliche Stellungnahme seine besten Kräfte zu zeigen, die die wirkliche Überwindung dieser Widersprüche gewährleisten –, das ist zu allen Zeiten der Weg der großen Kunst gewesen, das Eingreifen des Künstlers in die noch nicht gelösten Probleme und dadurch in den Gang der Geschichte.

Die klassische „Kunstperiode" der Goethezeit schöpfte ihre Kraft aus einer gesamteuropäischen und auch in Deutschland wirksamen Volksbewegung für den Sturz der feudalen Gesellschaft und eine höhere soziale und nationale Ordnung. Unsere Partei hat den Weg beschritten, der unter unseren heutigen Bedingungen, also auf höherer Stufe, zu der neuen „Kunstperiode" des Sozialismus führt, sie hat den Weg der Entfaltung einer echten Massenbewegung für den Aufbau des Sozialismus beschritten.

Gründliche Beobachtung zeigt, daß der Feind auf unsere sozialistische Entwicklung ständig einen Druck auszuüben sucht, indem er die unserer Entwicklung eigenen Schwierigkeiten in eine unüberwindliche Misere unserer Gesamtbewegung umzufälschen trachtet.

Statt aber der Partei und dem ganzen Volk zu helfen, diesen feindlichen Druck mit der Kraft ihrer Werke niederzukämpfen, sind viele unserer Künstler selbst diesem Druck erlegen. Der Grund hierfür liegt nicht darin, daß sie in erster Linie als Künstler versagt haben, sondern ihr künstlerisches Versagen hat zur Ursache die schiefe Lage, in die sie unter dem Druck des Gegners gegenüber der Volksbewegung für den Aufbau des Sozialismus geraten sind. Diese Feststellungen gelten in ihrer vollen Schärfe nur für wenige, die auf diesem Wege bis zum bitteren Ende des Verrats an der Sache gegangen sind. Aber auch nur wenige haben wirklich erfolgreich dem feindlichen Druck standgehalten und Werke geschaffen, die zur Überwindung des feindlichen Angriffs beitragen.

Was eine wirkliche V o l k s b e w e g u n g zum Sturz der Herrschaft des Kapitalismus ist, eine alles mitreißende Initiative der Massen, haben uns die Erfahrungen der Oktoberrevolution gelehrt. Wir kennen das Wesen und die Erscheinung dieser Volksbewegung aus den theoretischen Verallgemeinerungen unserer Klassiker, vor allem Lenins, aber nicht weniger durch die Kunstwerke, die sowjetische Schriftsteller und Filmkünstler geschaffen haben, Werke, die die Tatsache des sozialistischen Realismus demonstrieren, und die – ebenso wie die Oktoberrevolution für die ganze Menschheit – auf dem Gebiet der Kunst eine neue historische Epoche eröffnet haben.

Eine der unerläßlichen Bedingungen aber für das weitere Aufblühen einer sozialistischen Kunst ist – nach der ökonomisch-politischen Revolution – die Vollendung der sozialistischen Revolution auch auf dem Gebiet der Ideologie, die bei uns seit 1945 erst begonnen hat. Aufgabe dieser ideologischen Umwälzung ist die Entfaltung der Massenbewegung zum Aufbau des Sozialismus, einer Bewegung, deren Formen zwar andere, deren Kraft aber von gleicher Stärke ist, wie bei der Bewegung zum Sturz des Kapitalismus. Denn der Elan und die Masseninitiative der Werktätigen sind die einzige schließlich entscheidende Kraft gegen den Untergang in die Barbarei, für den Sieg des Sozialismus in ganz Deutschland und der Welt.

Darum hängt für die Welt alles davon ab, diese Volksbewegung des sozialistischen Aufbaus zu entfachen, so stark zu machen, daß sie auch die Werktätigen der k a p i t a l i s t i c h e n Länder mit sich reißt.

Daß dies unser Weg zur Lösung der Weltprobleme ist, hat unsere Intelligenz noch nicht genügend begriffen, weil sie sich teilweise dem Leben entfremdet hat. Das findet selbst bei Genossen Künstlern seinen Ausdruck in Gefühlen der Bedrücktheit und im zeitweiligen Schwund ihrer schöpferischen Kraft. Vom sozialistischen Standpunkt der Werktätigen sind dies Krankheitssymptome. Noch schleppt unsere Intelligenz einen schwächlichen, kleinbürgerlichen Lebensstil mit sich, dessen korrumpierende, volks- und lebensentfremdete Unwahrhaftigkeit ein gefährliches Gift ist. Dieses Gift lähmt. Es hindert die Intelligenz, ihre historische Mission zu erfüllen. Denn mit dem Auftreten des Proletariats in der Geschichte tritt ein neuer Zug in der Beziehung von gesellschaftlichem Sein und gesellschaftlichem Bewußtsein hervor. Das Proletariat muß, um zu siegen, sich seiner historischen Mission voll bewußt werden. Die Arbeiterklasse und breite Schichten der Werktätigen müssen die Partei als die führende Kraft erkennen, die sie zu ihren eigenen Zielen führt. Dann werden sie diese Ziele auch erreichen mit der ganzen unaufhaltsamen Gewalt ihrer Initiative.

Viel vermag die Intelligenz zur Entfaltung dieser Volksbewegung beizutragen. Sie kann das aber nur und kann ein Teil dieser Bewegung werden, mit ihr verschmelzen, wenn sie eine bestimmte Entfremdung vom Volke überwindet, wenn die Einheit von Ideologie und Wirklichkeit, von Theorie und Praxis auch konkret geschaffen wird. Unsere Intelligenz ist gegenwärtig noch keine einheitliche, in vollem Sinne des Wortes sozialistische Intelligenz. Die aus Bürgertum und Kleinbürgertum hervorgegangene

Intelligenz muß im weiteren Prozeß mit der proletarischen Intelligenz zur Einheit verschmelzen, in dem vor allem die nichtproletarische Intelligenz sich rückhaltlos dem Volke zuwendet. Hierbei soll nicht verschwiegen werden, daß selbst Teile der proletarischen künstlerischen Intelligenz nicht mehr in jedem Falle jene erforderliche tiefe Verbundenheit mit dem Volke zeigen, die die Grundlage für jede große schöpferische künstlerische Leistung darstellt. Nur durch eine gründliche Veränderung des Lebensstils kann die in ihrem Wesen bürgerliche Trennung der Intelligenz vom Leben, die Entfremdung von der Arbeit, von den Erfolgen, Schmerzen und Freuden des Volkes überwunden werden, die die Hauptursache für das Nachlassen der Schöpferkraft selbst parteitreuer Künstler und Schriftsteller ist.

Für jeden Künstler und Schriftsteller handelt es sich bei der Überwindung seiner Isolierung also zuerst um eine allgemein-politische Aufgabe, die er lösen muß, und dann erst um spezifisch künstlerische Aufgaben. Der Künstler muß, um Künstler sein zu können, als Mensch unter Menschen politischer Kämpfer werden!

Die erste entscheidende Aufgabe der Partei ist hier, den Künstlern und Schriftstellern bei der Lösung dieser allgemein-politischen Aufgabe zu helfen. Erst auf der Grundlage der Erkenntnis ihrer Bedeutung können spezifisch-künstlerische Probleme erkannt und gelöst werden.

Noch ist die Bewegung für den Aufbau des Sozialismus voll Widerspruch und schwer. Jeder kleine und reale Schritt nach vorn muß oft mit übermäßiger Aufbietung von Kraft erkämpft und erzwungen werden. Ein echter Künstler steht im Bann dieser Widersprüche. Er erlebt sie mit Schmerzen. Denn er ist, wie durch unsichtbare Fäden, mit dem Körper des Volks verbunden.

Die Epoche des Sturzes des Kapitalismus, eine Epoche leidenschaftlichen Erlebens, drängt zwangsläufig zu leidenschaftlichem Ausdruck in der Kunst. Das ist in der emotionalen Eigenart der Kunst begründet. Auch der Aufbau des Sozialismus ist ein leidenschaftlicher Kampf und fordert, wenn man die Zeitdauer dieser Periode berücksichtigt, einen viel größeren Kraftaufwand als der Sieg der proletarischen Revolution. Aber auch dieser Aufbau vollzieht sich durch eine Bewegung des Volkes. Die Initiative der Massen und ihre seelisch-geistige Haltung sind das in letzter Instanz historisch Entscheidende.

Aber bei aller Leidenschaft im Großen ist dieser Kampf zugleich nüchterne, harte Arbeit. Er erfordert Vernunft, Erfindungskraft, Sachkenntnis, einen glasklaren Realismus des Denkens. Das Alte und das Neue sind bei diesem Kampf im Streit. Tiefe Widersprüche im menschlichen Leben sind aufgetan. Der Künstler muß mit dem Volk durch die tiefsten Klüfte dieser Widersprüche hindurchgehen. Er muß die Gefühle der Massen wie seine eigenen empfinden und doch zugleich den Weg aus den Tiefen heraus vor Augen haben, nicht nur als Ziel, sondern als Teil dieser Wirklichkeit verkörpert in denen, die oft gegen einen Strom vorwärtskommen, die selbst das Neue unter uns sind, oft noch gering scheinend, doch zugleich die ganze Größe des Volkes verkörpernd. Wenn der Künstler sich auf solche Weise – im Einklang mit der Partei der Arbeiterklasse – auf jene Kräfte orientiert, die die Widersprüche zu überwinden imstande sind und die sich tagtäglich mehr entfalten, so wird er erleben, daß in ihm die Kräfte zu den besten künstlerischen Leistungen freigesetzt werden.

IV.

Die Achtung vor dem Neuen

Wir sind uns in unserer kunstpolitischen Praxis nicht immer über den dialektisch-widersprüchlichen Tatbestand klar: Bei uns liegt die Freiheit der Kunst nicht nur darin, daß durch die Herrschaft der Arbeiter und Bauern und durch die allgemein ideologische Arbeit der Partei alle fortschrittliche Initiative freigesetzt ist. Die Freiheit der Kunst verlangt heute zusätzlich eine Leistung, zu der wir uns tagtäglich mehr befähigen müssen. Unser großer Bund von Gleichgesinnten, zu dem ja gerade auch die Genossen Künstler gehören, muß dahin gelangen, durch tiefschürfende Untersuchung des jeweiligen Werkes ein fachlich zutreffendes Urteil zu erarbeiten und dem Künstler dergestalt zu helfen, daß schließlich sogar ein parteiloser Künstler bei der Rückschau auf sein Werk zur Einsicht kommt: die Partei hat mir geholfen!

Wir stehen angesichts der Künstler vor demselben Problem, welches wir auch gegenüber den Volksmassen noch ungenügend gelöst haben. Es genügt nicht, daß das Volk durch unsere Ordnung die Frei-

heit erhalten hat, die größten Taten zu vollbringen; die Partei muß den Massen zur tatsächlichen Freiheit auch das Bewußtsein der Freiheit vermitteln, wenn sie ihr Größtes zu leisten fähig sein sollen. Das ist heute die positive Umkehrung dessen, was der junge Marx über die damalige Lage in Deutschland im negativen Sinne formulierte:

„Es handelt sich darum, den Deutschen keinen Augenblick der Selbsttäuschung und der Resignation zu gönnen. Man muß den wirklichen Druck noch drückender machen, indem man ihm das Bewußtsein des Druckes hinzufügt ..."

Diese wichtige Aufgabe, der objektiv gesicherten Freiheit auch das Bewußtsein der Freiheit hinzuzufügen, kann, wie überall in unserem Leben, so auch in der Kunst nicht allein durch Aufklärung, sondern muß vor allem durch tätige Hilfe erreicht werden. Daß diese Hilfe in der Kunst nur in den seltensten Fällen durch Einmischung in den künstlerischen Schaffensprozeß geschehen kann, daß sie vorwiegend am fertigen Resultat zu leisten ist, sollte sich von selbst verstehen.

Wollen wir diese Aufgabe aber besser lösen als bisher, so dürfen wir uns nicht selber Fehler der Vergangenheit verhehlen, wo sie zum Ausgangspunkt für neue Fehler werden könnten.

Warum konnte Bert Brecht 1953 in einer Stellungnahme im ND gegen „apodiktische Behauptungen nebuloser Art" in unserem „den Künstlern unverständlichen ästhetischen Vokabular" polemisieren? Weil wir tatsächlich häufig noch mit einem theoretischen Instrument operieren, das dringend der Vervollkommnung bedarf, und das ist eine nicht zu bagatellisierende Aufgabe, wenn wir unserer Einsicht treu bleiben wollen, daß ohne eine die Spezifik der Sache erfassende Theorie die Praxis blind ist.

Und warum kann heute wieder ein so großer und parteiverbundener Künstler wie Fritz Cremer zu der Behauptung kommen, die er glaubt im Namen vieler Künstler aussprechen zu müssen, unsere abstrakte Theorie des sozialistischen Realismus wirke bei ihrer Propagierung praktisch als eine störende Belastung des Schaffensprozesses, und er könne seinen „Ungarnzyklus" nicht als Werk des sozialistischen Realismus ansehen? Das deutet nicht nur darauf hin, daß die Theorie des sozialistischen Realismus wie des Realismus überhaupt noch unzulänglich ausgearbeitet ist, sondern auf einen weiteren wesentlichen Tatbestand, der der Klarstellung bedarf, wenn wir ihn verändern wollen:

Der sozialistische Realismus tritt unseren Künstlern nicht nur in Gestalt theoretischer Thesen entgegen, sondern sie glauben ihn tagtäglich gleichsam am eigenen Leibe zu erleben in Gestalt der Kritik, der Entscheidungen in Ausstellungen, bei Verteilung von Nationalpreisen, Vergebung von Aufträgen usw. usf. Wenn Cremer als kompetenter Beurteiler die Entscheidung einer Jury über eine Anzahl von Marx-Büsten für sachlich verfehlt hält, wenn an einen Roman oder an ein Theaterstück etwa Forderungen chronistischer „Vollständigkeit" erhoben werden, die dieses bestimmte Werk seiner künstlerischen Anlage nach nicht erfüllen kann oder mindestens nicht zu erfüllen gezwungen ist, und etwa aus einem verfehlten Anspruch direkter Belehrung das vorhandene Gestaltete übersehen wird –, so treten den Künstlern in solchen Irrtümern unsere derzeitigen Vorstellungen vom sozialistischen Realismus als Theorie in Aktion entgegen.

Solche Irrtümer in der konkreten Anwendung richtiger Grundsätze sind uns nicht selten unterlaufen, und wir haben sie gemacht in bester politischer Absicht, aber aus mangelndem Verständnis für das Wesen der Kunst und für die tatsächliche Aussagekraft eines jeweiligen Kunstwerkes.

Nun wäre es utopisch zu glauben, das ästhetische Urteilsvermögen ließe sich über Nacht auf eine höhere Stufe heben. Das ist ein Teil des gesamten kulturellen Entwicklungsprozesses, den die fortgeschrittenste Klasse und das werktätige Volk als Ganzes zu vollziehen haben. Aber auch in diesem Prozeß der Hebung des ästhetischen Urteils muß die Partei führen. Was in diesem Zusammenhang ab sofort geschehen kann, ist folgendes: eingehende Untersuchung einzelner Kunstwerke und gründliche Diskussionen unter maßgeblicher Beteiligung der Künstler, mögen sich solche Untersuchungen und Diskussionen über Monate hinziehen – aber größte Behutsamkeit im Fällen „endgültiger" Urteile.

Das scheint mir z. B. besonders im Fall der Architektur geboten zu sein. Der Kampf, den die Partei gegen den Formalismus in der Architektur geführt hat, war und ist völlig berechtigt und spricht die ästhetischen Bedürfnisse und Anschauungen der einfachen Menschen des Volkes aus. Das ästhetische Urteil des Volkes verwirft mit vollem Recht architektonische Formen, wie bestimmte Erscheinungen auf der Interbau, wo hochragende, nackte, geometrische Gebilde auf Streichholzbeinen zu stehen scheinen,

oder Bauformen, wie sie in der Liederhalle in Stuttgart verwendet werden, wo riesige Klötze gleichsam durch Zyklopenhand willkürlich hingeworfen scheinen.
Solche Formen vermitteln nicht ein Gefühl ruhiger gesunder Kraft, sondern das Gefühl krankhaft hektischer Betriebsamkeit. Sie wirken seelisch-geistig zerrüttend. Das gesunde ästhetische Formempfinden des Volkes darf nicht leichtfertig zerstört werden, es muß in neuen Formen des sozialistischen Realismus positiv aufgehoben und höher entwickelt werden.
Hiermit ist deutlich ausgesprochen, daß die folgende Bemerkung über Architektur nichts mit einer Rechtfertigung des Konstruktivismus gemein hat.
Was aber nun künftige neue Formen einer sozialistischen Gesellschaft betrifft, so beachten wir vielleicht nicht genügend, daß sich solche neuen sozialistischen Formen nicht unmittelbar auf die ideologischen Bedürfnisse einer Gesellschaftsordnung „aufsetzen", sich nicht unmittelbar als Ausdruck einer neuen Weltanschauung aus dieser Weltanschauung ableiten lassen, daß sie sich vielmehr, zumal es sich hier um die Produktion von „Gebrauchsgütern" handelt, nur unter dem maßgeblichen Einfluß der stofflichen Gegebenheiten, ganz neuer Materialien, neuer technischer Verfahren und neuer praktischer Bedürfnisse entwickeln können. In Wirklichkeit werden die neuen Baumaterialien und Verfahren, streng und rationell in den Dienst unserer praktischen Bedürfnisse gestellt, Formen entstehen lassen, die in unseren Menschen ein neues architektonisches Formgefühl und -urteil hervorbringen werden!
Es gilt auch hier der grundsätzliche Gedanke von Marx, daß erst die praktische Betätigung und Erfahrung ein „musikalisches Ohr", den entsprechenden ästhetischen Sinn, das ästhetische Urteilsvermögen hervorbringen wird. Wollen wir den Weg zu einer Architektur des sozialistischen Realismus, die wir heute noch nicht näher bestimmen können, weil für sie die materiellen Voraussetzungen noch gänzlich im Fluß sind, größtmöglich verkürzen, so vor allem dadurch, daß wir an unsere Architekten die strengsten Anforderungen stellen hinsichtlich der ökonomisch rationellsten Befriedigung unserer baulichen Bedürfnisse. Gerade diese rücksichtslos p r a k t i s c h e Einstellung wird sich als der kürzeste Weg zu dem ä s t h e t i s c h Neuen in der Architektur erweisen, das dem Sozialismus entsprechen wird.
Selbstverständlich schließt das eine ständige Diskussion neuer Versuche nicht aus. Doch sollte auch hier als Grundsatz gelten: intensiver untersuchen als bisher, aber vorsichtiger als bisher in der Festlegung „abschließender" Urteile.

V.

Theorie und Praxis

Schließlich sei mir noch eine Bemerkung über die Beziehung von Theorie und Praxis gerade in bezug auf unsere heutige Situation gestattet. Immer wieder zeigt sich bei uns eine bestimmte Schwierigkeit in der Beziehung von Theorie und Praxis: praktische Erfahrung ist zwar die unabdingbare Quelle aller theoretischen Verallgemeinerung, führt jedoch keineswegs automatisch zu befriedigender Theorie. Zur Theorie ist erforderlich, die „Anstrengung des Begriffs" (Hegel) auf sich zu nehmen. Gültige Verallgemeinerungen, die den Weg des weiteren praktischen Fortschreitens erhellen können und sollen, erfordern häufig nicht nur eine große und einen längeren Zeitraum umfassende Übersicht, sondern erfordern zuweilen gerade vom Praktiker einen Augenblick des Abstands vom Feuer des Kampfes, weil er, gleichsam im Kugelregen stehend, nicht die Sammlung findet, das Erfahrene allseitig und tief zu durchdenken. Auf der anderen Seite können die theoretisch Tätigen neben richtigen Verallgemeinerungen und fruchtbaren Anregungen auch Gedanken äußern, die der Praxis nicht dienen, ihr zuwiderlaufen, weil sie nicht ausreichend von der Praxis befruchtet und in die notwendige Richtung gelenkt sind.
Selten verfügt die Bewegung über Persönlichkeiten, die die größte praktische Kraft mit der höchsten Kraft der theoretischen Verallgemeinerung als Individuen in sich vereinen. Unsere Aufgabe liegt also darin, die praktische Erfahrung und die theoretische Kraft der Gesamtbewegung ständig zu verschmelzen und dabei jeden bornierten Praktizismus wie jede wirklichkeitsfremde Theoretisiererei zu verdrängen.
Das erfordert aber, wenn wir die theoretische Tätigkeit voll nutzbar machen wollen: wir brauchen ein gesundes Verhältnis zwischen der Kraft, die darauf verwandt wird, mitunterlaufene „spinnete" Ver-

irrungen zu beseitigen, und den Anstrengungen, alle richtigen Anregungen bis zur letzten Möglichkeit unserer Sache dienstbar zu machen. Wir sollten hellwach sein gegenüber der Gefahr, daß irgendeine fruchtbare Anregung unter den Tisch fallen könnte, denn jedes solche Versäumnis beraubt uns einer zusätzlichen Waffe im Kampf gegen den Feind. Gleichzeitig müssen wir dem engstirnigen Praktizismus entgegentreten und mit Weitblick und Schärfe der Beobachtung jegliche Unterschätzung der Theorie oder gar Theoriefeindlichkeit, in welcher Form und bei wem sie auch auftreten möge, nachhaltig bekämpfen.

Eine gewisse Theoriefeindlichkeit zeigte sich z. B. in dem bekannten Artikel im „Sonntag" von Hans Mayer, der die Klärung der ästhetischen Grundprobleme auf den Sankt-Nimmerleinstag hinausschieben will, bis angeblich vorher die Kategorien der verschiedenen Kunstgattungen und -genres entwickelt sind; womit er dann auch folgerichtig das bisherige Streben zum sozialistischen Realismus und die schon gewonnenen Grundeinsichten über das Wesen des sozialistischen Realismus in Frage stellen kann.

Aber eine Unterschätzung der Theorie liegt auch dort vor, wo man glaubt, der heutige Entwicklungsstand der Ästhetik und der Theorien der verschiedenen Kunstgattungen reiche aus, um die führende Rolle der Partei in Fragen der Literatur und Kunst in dem Umfang und der Intensität zu sichern, die unseren heutigen Aufgaben und Bedürfnissen angemessen wären. Wie irrig eine solche Auffassung ist, das wird durch unsere Fehlurteile und Mißgriffe wie die oben angedeuteten bewiesen; und daß der jeweilige Entwicklungsstand und die Beherrschung der Theorie nicht ohne Einfluß auf das jeweilige praktische Urteil bleiben können, bedarf unter Marxisten keiner Diskussion.

Jede Leichtfertigkeit in der Bewertung der Theorie auf diesem Gebiet bedeutet, unsere Überzeugungskraft einzuengen und zugleich dem Gegner in seinem Kampf unzulässigerweise Operationsfeld einzuräumen!

Friedmund Krämer

DIE GUTE FORM

Allgemeine Entwicklung

Stärker als zuvor tritt in den letzten Jahren in Industrie und Handwerk die Tendenz zur Herausbildung guter Formen in den Vordergrund. Es sind vor allem Länder mit hochentwickelter Gebrauchsgüterproduktion wie die USA, England, Bundesrepublik, Italien und die CSR, die hier einen maßgebenden Einfluß ausüben. Ist die Entwicklung auch ungleichmäßig und widerspruchsvoll, als gemeinsamer Zug erscheint das zunehmende Bestreben, mehr zeitentsprechende Formen für Gebrauchsgegenstände zu finden.

Auch bei uns sind in letzter Zeit erfreuliche Fortschritte auf dem Wege zur guten Form erzielt worden. Leider fehlt ihnen aber die Breitenwirkung. Es sind vorwiegend Gebrauchsgüter komplizierterer Art, bei denen ein merklicher Wandel in der äußeren Erscheinung zu spüren ist. So weisen zum Beispiel Schreibmaschinen, verschiedene Wärmegeräte und teilweise auch Rundfunk- und Fernsehgeräte bereits Formen auf, die durchaus einem internationalen Vergleich standhalten.

Für eine Fülle anderer Güter trifft diese Feststellung nur bedingt zu. Die dem Käufer angebotenen Sortimente an Leuchten, Tafelgeschirren und Bestecken sowie vielen weiteren Haushaltswaren zeigen noch allzuoft überholte, unseren Anforderungen nur wenig entsprechende Formen.

Zweifellos sind auch hier gute Ansätze vorhanden. Die dadurch angebahnte Entwicklung wurde jedoch offensichtlich nur unzureichend unterstützt. Der Aufgeschlossenheit unserer Werkleiter für Empfehlungen aus Fachkreisen standen häufig Anweisungen gegenüber, die sie daran hinderten, neue Wege zu beschreiten. Die Folge war, daß die Betriebe ihre eingelaufene Produktion fortsetzten und die bestehenden Sortimente unverändert beibehielten.

Andererseits sind aber auch Fälle bekannt, wo bereits produzierte gute Formen nur deshalb nicht weiter hergestellt wurden, weil die Betriebe es darauf anlegten, um jeden Preis mit neuen Sortimenten herauszukommen, selbst dann, wenn diese neuen Erzeugnisse schlechter waren als ihre Vorgänger.

Desinteresse und mangelnde Sachkenntnis bei unseren Handelsorganen führten weiter dazu, daß wirklich Gutes nur ungenügend propagiert und seiner Produktion eine angeblich nicht vorhandene Nachfrage entgegen gehalten wurde.

Unsere gegenwärtige Situation erfordert dringend, daß die bisher vernachlässigten Gebrauchsgegenstände mit besseren Formen herausgebracht werden. Das kann aber nur gelingen, wenn in Zukunft den Fragen der Formgestaltung erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet wird. An erster Stelle steht dabei die Heranbildung von Gestaltern an unseren Kunsthochschulen. Die gegenwärtige Zahl der Studenten in der Fachrichtung Industrieformgebung ist völlig unzureichend und müßte erheblich vergrößert werden.

In den Betrieben ist der formgestalterische Einfluß zu sichern. Für sie muß die Möglichkeit bestehen, brauchbare Anregungen ohne Schwierigkeiten auswerten und in die Tat umsetzen zu können. Aufgabe der Kammer der Technik wäre es, ähnlich wie beim VDI, einen Fachausschuß zu bilden, der die mit Gestaltungsarbeiten betrauten Kräfte anregt und ihnen die erforderlichen Kenntnisse vermittelt.

Aber erst aus der verständnisvollen Zusammenarbeit aller Beteiligten – Produktion, Gestalter, Handel und Konsumenten – wird sich auch bei uns eine wesentliche Verbesserung der Erzeugnisse ergeben.

Die Form beeinflussende Momente

Vier Faktoren sind es hauptsächlich, die auf die Form eines Gebrauchsgegenstandes einwirken:

1. die von ihm zu erfüllende Funktion,
2. das verwendete Material,
3. die zu seiner Herstellung benutzte Technologie sowie
4. die Wirtschaftlichkeit in Produktion und Gebrauch.

Der Begriff Funktion gilt dabei in weitestem Sinne. Er ist der Ausdruck für die Gesamtheit aller Einzelfunktionen, die von dem gefertigten Gegenstand auszuüben sind. Als Haupt- und Nebenfunktionen bilden sie erst das komplexe Ganze – eben die Funktion –, die der Gegenstand unter den ihm zukommenden Nutzungs- und Umgebungsbedingungen zu erfüllen hat. Je besser er seiner Funktion gerecht wird, desto höher ist sein Gebrauchswert.

Im Gegensatz zur Hauptfunktion eines Gebrauchsgutes, die bereits durch den Nutzzweck eindeutig bestimmt ist, so beim Kühlschrank durch das Kühlen, sind seine Nebenfunktionen oft unterschiedlichster Art. Angefangen von rein technischen Momenten wie Baugrößen usw. reichen sie bis zu den mannigfaltigsten psychologischen Wirkungen, deren Ausmaß insbesondere bei Modeartikeln häufig den Hauptanteil an der Gesamtfunktion ausmacht.

Von der Wahl des Materials und der Technologie hängt es ab, ob das Erzeugnis wirtschaftlich hergestellt werden kann. Seine Wirtschaftlichkeit im Gebrauch ergibt sich aus dem Verkaufspreis, der Lebensdauer und dem Maß an Fähigkeit, mit der es der von ihm zu erfüllenden Funktion genügt. Aber Material, Technologie und Wirtschaftlichkeit stellen nur die Voraussetzungen dar, unter denen es gelingen muß, das Gebrauchsgut zu erzeugen. Allein durch ihre zielbewußte Anwendung, also im Hinblick auf die zu fordernde Funktion, verleihen sie dem Erzeugnis seine Gestalt.

Alle diese Einflußgrößen sind zudem entwicklungsbedingt und abhängig vom jeweiligen Stand der Technik, den gesellschaftlichen Verhältnissen und damit von den Lebensgewohnheiten der Menschen. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse geben der Technik neue Möglichkeiten. Sie erwecken die Nachfrage nach immer neuen Gebrauchgütern mit anders gearteten, ihren Funktionen entsprechenden Formen. So wurde der Wunsch nach dem Auto erst wach, als es gebaut, angeboten und damit auch gekauft werden konnte. Das Bestreben, seiner Funktion immer mehr gerecht zu werden, führte über geeignetere Werkstoffe, verbesserte Herstellverfahren und höhere Wirtschaftlichkeit zu seiner heutigen Form.

Die so entstandenen neuen Formen, wie wir sie bei Kraftwagen, Flugzeugen und vielen anderen Erzeugnissen der modernen Technik vorfinden, beeinflussen in zunehmendem Maße das Geschmacksempfinden der Menschen. Ihr Gefühl für die in höherem Maße funktionsfähige und daher bessere Form wird durch diese Beispiele entwickelt und ruft in ihnen das Bedürfnis hervor, auch die relativ alten, oft schon lange bekannten Gebrauchsgüter mit neuen Formen auszustatten. Aus den jeweils vorhandenen konstruktiv-gestalterischen, technologischen und ökonomischen Möglichkeiten als Optimum herausentwickelte Formen spiegeln sodann den Entwicklungsstand der Gesellschaft wider und verkörpern den Stil der Zeit.

Konstruktive, technologische und ökonomische Erfordernisse sind jedoch untrennbar miteinander verbunden. Jede durch konstruktive gestalterische Tätigkeit angestrebte Veränderung an einem Gebrauchsgut kann schließlich nur bei gleichzeitiger Erhöhung der Wirtschaftlichkeit – in Erzeugung oder Gebrauch oder bei beiden zugleich – zum Erfolg führen, d. h. als technischer und künstlerischer Fortschritt gewertet werden. Dabei ist erhöhte Wirtschaftlichkeit stets im allgemeinsten Sinne so aufzufassen, daß mit einem absolut oder relativ verringerten Aufwand an menschlicher Arbeit ein allen Anforderungen der Erzeugung bzw. des Gebrauchs besser entsprechendes Gut geschaffen wird. Der veränderte Aufwand bei gleichen oder erweiterten Gebrauchseigenschaften eines Gegenstandes muß dann dem Konsumenten gegenüber als niedrigerer Kaufpreis oder erhöhte Preiswürdigkeit – preiswertere Ausführung – in Erscheinung treten.

Versieht man zum Beispiel einen Küchenherd mit glatteren, abgerundeteren Formen, so mag der für die Fertigung notwendige Aufwand steigen. Im Gebrauch aber zeigt sich erhöhte Wirtschaftlichkeit. Der neue Herd läßt sich besser sauberhalten und seine Lebensdauer wird dadurch erhöht. Spart die Hausfrau mehr an Zeit, Kraft und Geld als für die Herstellung zusätzlich benötigt wurde, so ist die

neue bessere Form gefunden. Dies ist zugleich ein Beispiel dafür, wie auch über die Erleichterung der Hausarbeit die Produktivität der Gesellschaft erhöht werden kann.
Unter dem Eindruck gut gestalteter Formen bildet sich bei den Menschen ein sicheres Gefühl für deren Proportionen heraus. Ebenso wie bei den Formen der Natur, halten sie auch bei ihren eigenen Erzeugnissen diejenigen für die schönsten, deren Anpassung an die jeweiligen Anforderungen am besten gelungen ist. Bewußt oder unbewußt werden deren Linien und Formen für sie zum Maßstab, den sie bei allen anderen, neu geschaffenen Gütern anlegen. Sind diese funktionsgerechter, so erscheinen sie ihren Betrachtern als schöner und gewinnen zugleich an ästhetischem Wert. Damit erreicht auch unser Küchenherd eine höhere ästhetische Qualität, weil er in seiner neuen Form der Gesamtfunktion besser als zuvor entspricht. So gesehen, wird das ästhetische Moment ebenso wie alle übrigen Eigenschaften eines Erzeugnisses zum untrennbaren Bestandteil der Gesamtfunktion. Es beeinflußt die Form und wirkt in enger Verbindung mit allen übrigen Erfordernissen als gestaltbildender Faktor.
Sichtbares Kriterium für das Erkennen dieser Zusammenhänge und zugleich für das Funktionieren einer Wirtschaftsordnung ist daher auch, in welchem Maße es der Gesellschaft gelingt, solche verbesserten Erzeugnisse herzustellen.

Einwirkungsmöglichkeit des Formgestalters

Dem jeweiligen Entwicklungsstand in Technik und Gesellschaft entspricht sicher nur eine ideale, alle Anforderungen optimal befriedigende Form eines Gebrauchsgutes für eine ganz genau bestimmte Funktion. Sie zu erreichen ist unmöglich, man kann sich ihr nur annähern, d. h. ein größeres Maß von Übereinstimmung zwischen Funktion und Form erzielen. Das Ergebnis sind in der Regel sehr viele Formen, die alle einen gewissen Zustand der Annäherung an die Idealform in verschiedener Richtung darstellen können, also Gegenstände, die in unterschiedlichem Ausmaß den an sie gestellten Anforderungen gerecht werden.
So kann zum Beispiel bei verschiedenen Staubsaugertypen einer besonders gut in bezug auf seine Leistung und Form gestaltet worden sein, ein anderer dagegen wieder in der Handhabung größere Vorteile bieten, weil er ein geringeres Gewicht besitzt. Beide können aber durchaus gut sein und eine Grundlage für die weitere Entwicklung bilden. Ihre Ausführungsformen, hier gute Formen genannt, sind gekennzeichnet durch einen hohen Grad der Anpassung an die gegebenen Bedingungen und Verhältnisse.
Diese Vorgänge haben ihre Parallele in der Natur. In ihrer unbewußten, gesetzmäßig bestimmten Entwicklung bildet sie gleichfalls Formen heraus, die ihren Funktionen in unterschiedlichem Maße gerecht werden. Durch natürliche Auslese erfolgt dann die weitere Anpassung an enger begrenzte Funktionen, wobei zwar immer besser angepaßte, aber trotzdem keine Idealformen hervorgebracht werden. So zeigen zum Beispiel die Felle der Hasen alle Farbübergänge von weiß bis braun. Unter den Bedingungen einer Schneelandschaft haben jedoch nur solche Hasen Aussicht auf längeres Leben, deren Fell hauptsächlich weiß ist, wodurch sie vor Feinden wesentlich besser geschützt sind als ihre dunkleren Artgenossen. Aber auch dunklere Hasen haben in dieser Landschaft die Möglichkeit, ebenso lange zu leben wie die weißen, dann nämlich, wenn sie diesen Nachteil zum Beispiel durch größere Ausdauer und Laufgeschwindigkeit ausgleichen können. In ihrer Funktionsfähigkeit sind sie somit gleich gut entwickelt, also gute Formen, und ebenso wie ihre weißen Vertreter dazu ausersehen, durch Vererbung ihrer lebenserhaltenden Funktionen neue und bessere Formen zu erzeugen.
Hieraus kann man ersehen, daß schließlich auch der Mensch, der selbst nichts anderes ist als ein Produkt der Natur, in seinem Schaffen Erzeugnisse hervorbringen muß, die zwar von denen der Natur verschieden sind, jedoch in ihrer Weiterentwicklung die gleiche Tendenz aufweisen. Ganz ähnlich wie in seiner Umwelt, allerdings bei zunehmender Erkenntnis der vorhandenen Gesetzmäßigkeiten, denn er handelt ja bewußt, wächst bei ihm die Fähigkeit, seine selbst hergestellten Formen funktionsfähiger und schöner zu gestalten. Damit zeigen sich auch bei den vom Menschen geschaffenen Formen bereits Proportionen, Farben und Linien, die den von der Natur erzeugten sehr nahe kommen.
Noch immer sind es vorwiegend Techniker aller Art, die in unseren Handwerks- und Industriebetrieben zugleich mit den Konstruktions- auch die Gestaltungsarbeiten durchführen. Sie neigen, wenn auch in

unterschiedlichem Maße, leicht zur sogenannten „reinen Funktionsform", d. h. zu einer Form, die im wesentlichen durch die Hauptfunktion, aber weniger durch die Nebenfunktionen bestimmt wird. Zwar bestimmt die Hauptfunktion die primären Entwurfsarbeiten an einem Gebrauchsgut in erheblichem Umfang, jedoch nicht ausschließlich. In seiner fertigen Gestalt existiert das Gut nicht allein, sondern ist einer Reihe weiterer Einflüsse unterworfen, die auf seine Gestalt zurückwirken. Beim Kühlschrank zum Beispiel sind es neben der Notwendigkeit, ihn bequem sauberhalten zu können, das Erfordernis seiner Anpassung in Farbe und Form an die übrigen Küchenmöbel, der Zwang zu bequemer und sicherer Handhabung und dergleichen mehr. Erst bei wohldurchdachter Berücksichtigung aller dieser Momente entsteht eine gute Form, d. h. eine Form, die der Gesamtfunktion, also allen an sie zu stellenden Anforderungen, weitgehend entspricht und die erhöhtes Verlangen bei dem Konsumenten auslöst. Die Entwicklung zeigt, daß es dem Techniker allein nicht möglich ist, alle die auf sein Produkt wirkenden Einflüsse gebührend zu berücksichtigen. Es sieht so aus, als ob insbesondere der Techniker sich speziell auf den Gebieten der guten Form anzunähern weiß, wo die technischen Wissenschaften ihm in hohem Maße das theoretische Rüstzeug zu liefern in der Lage sind. Hierunter fallen zum Beispiel strömungstechnische Grundsätze im Flugzeug-, Kraftwagen- und Schiffbau, die statischen Erfordernisse im Brücken- und Kranbau, sowie viele weitere Erkenntnisse moderner Technik. Als nüchterner Konstrukteur neigt er leicht dazu, nur solche Einflußgrößen als real anzuerkennen, denen er rechnerisch-logisch beizukommen vermag. Sicher gewähren auch hier die sich ständig entwickelnden Wissenschaften immer größere Möglichkeiten, den verschiedensten Funktionen eines Gebrauchsgegenstandes in derartiger Weise gerecht zu werden, doch dürfte die ausschließliche Formbestimmung in dieser Art wohl kaum jemals zu erreichen sein.

Es ist daher die Aufgabe des Formgestalters, sich besonders mit den vom Techniker vernachlässigten Momenten zu befassen und von dieser Seite her die Form zu beeinflussen. Eine klare Trennung beider Aufgabengebiete ist unmöglich, sie überschneiden sich, wirken aufeinander ein und schaffen erst in der Zusammenarbeit ein Optimum. Während der Techniker, von der Hauptfunktion ausgehend, vornehmlich von innen heraus arbeitet – ein Grundgesetz, das jedem Konstrukteur geläufig ist –, wirkt der Formgestalter in erster Linie auf das Äußere eines Erzeugnisses ein. In dem Bestreben, die ästhetische Qualität zu verbessern, schafft er Formen, die dem Techniker weitere Anregung geben und sein Gefühl für die gute Form erhöhen. Dieses Gefühl trägt dazu bei, daß er in Zukunft mehr als bisher schon bei der Konstruktion ästhetische Momente berücksichtigt. Auf diese Weise erfährt der Formgeber wiederum, inwieweit der Techniker den gestalterischen Erfordernissen Rechnung tragen kann, und er gewinnt damit neue Ansatzpunkte für die weitere Verbesserung der Form.

Diese Wechselwirkung zeigt sich deutlich an einem Beispiel aus der Kraftfahrzeugindustrie. Der ursprünglich aus rein technischen Erwägungen entwickelte hohe Kühler war lange Zeit hindurch charakteristisch für die Form unserer Kraftwagen. Als bei luftgekühlten Modellen der Kühler als formbestimmendes Moment verschwand und dadurch vorn eine flachere Bauweise möglich wurde, ergaben sich für die Gestaltung wassergekühlter Wagen ebenfalls neue Gesichtspunkte. Technische Veränderungen, wie breitere oder hinter den Motor verlegte Kühler, schufen die Möglichkeit, nun auch solche Typen mit neuen, besseren Formen zu versehen. Ihr Gesicht wurde geschmackvoller und dadurch ihre Funktionsfähigkeit vergrößert.

Ebenso wie für die Kraftwagen ließe sich für viele andere hochentwickelte Industrieerzeugnisse beweisen, wie vorteilhaft eine Zusammenarbeit zwischen Techniker und Gestalter sein kann. Trotzdem ist der formgestalterische Einfluß bei diesen Gebrauchsgütern noch immer unzureichend. Der größte Teil der Gestalter ist schon aus Traditionsgründen vorwiegend in der Glas- und Keramikindustrie tätig. Das mag daraus zu erklären sein, daß der Formgestalter auf diesen Gebieten die Gelegenheit hat, sein Erzeugnis weitestgehend selbst zu entwerfen. Seiner schöpferischen Phantasie sind hier nicht so enge Grenzen gesetzt wie bei Produkten, bei deren Gestaltung er sich ständig mit den Forderungen der Techniker auseinandersetzen muß. Hieraus resultiert wahrscheinlich die oft vertretene Ansicht, daß bei technisch komplizierteren Gütern die Form hinreichend durch die Hauptfunktion bestimmt würde und die gestalterische Mitwirkung aus diesem Grunde nicht so notwendig sei.

Im Hinblick auf die anzustrebende gute Form ist dieser Standpunkt kaum haltbar. Alle Wege, auch der über die Phantasie, führen zu ihr. Denn die der Phantasie entspringende Idee ist nichts anderes

als eine Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, und nur solche Phantasieprodukte tragen zur Annäherung an die gute Form bei, die den realen Forderungen an das Gebrauchsgut am besten entsprechen. Die im Produkt verwirklichte Idee ist also nur dann sinnvoll, wenn sie zu einer Form führt, die der Funktion des gestalteten Gegenstandes mehr als bisher gerecht wird. Damit wird sie zugleich zum Kriterium, das den guten vom schlechten Gestalter unterscheidet. Während der Techniker sich im allgemeinen mehr auf bereits gut fundierte Erkenntnisse in Naturwissenschaft und Technik stützen kann, ist der Gestalter auf der Suche nach der guten Form weit stärker auf das Experimentieren angewiesen. Zwar muß sich auch der Gestalter wissenschaftlicher Erkenntnisse bedienen, jedoch geben sie ihm auf seinem Gebiet noch nicht so umfangreiche Anhaltspunkte. Seiner schöpferischen Tätigkeit und seinen Erkenntnissen bleibt es überlassen, allmählich die Grundsätze zu finden, die in zunehmendem Maße aus seiner Arbeit ein klar begründetes und sicheres Suchen nach der guten Form werden lassen.

Dies zeigt sich bereits am Beispiel einer einfachen Kaffeetasse. Macht man sich einmal die Mühe, deren Funktion zu untersuchen, so wird man überrascht sein von der Vielzahl der Einzelfunktionen, die durch sie befriedigt werden müssen. Außer der Hauptfunktion, die in der Forderung besteht, aus ihr Kaffee trinken zu können, existieren zum Beispiel folgende Nebenfunktionen:

1. die Forderung nach dem günstigsten Fassungsvermögen bei nicht zu großem Gewicht,
2. die Anpassung ihres Fassungsvermögens an die zugehörige Kanne in der Weise, daß die vollgefüllte Kanne zum Beispiel nicht nur 7½ sondern 8 Tassen faßt,
3. die Verminderung der Wärmestrahlung auf ein Minimum dadurch, daß für das gegebene Fassungsvermögen die kleinste Oberfläche geschaffen wird,
4. die Forderung nach bequemer Trinkmöglichkeit,
5. die Herabsetzung der Wärmeverluste durch isolierende Werkstoffe, was nicht nur für die Tasse selbst von Bedeutung ist, sondern zugleich die unzulässige Erwärmung ihres Henkels verhindern soll,
6. eine gute Standfestigkeit durch breite Auflage,
7. eine Henkelform, die eine geringe spezifische Flächenbelastung der Finger bedingt, denn schmale und kleine Henkel erzeugen bei gleichem Gesamtgewicht ein stärkeres Druckgefühl als breite und große Ausführungen,
8. tiefe Schwerpunktlage, um beim Halten der Tasse ein Abkippen nach vorn oder hinten zu vermeiden,
9. die Forderung nach bequemer Reinigungsmöglichkeit, sowie
10. gute Haltbarkeit, d. h. lange Lebensdauer.

Aber damit ist die Funktionsreihe nicht abgeschlossen. Auch die Einzelfunktionen lassen sich untergliedern. Betrachtet man etwa die Haltbarkeit, so ist sie zunächst durch den Werkstoff gegeben, doch dieser unterliegt weiteren Einflüssen. So soll er nach Möglichkeit gut formbar und in seiner endgültigen Gestalt stoß- und druckfest sein. Temperatur, und Korrosionsbeständigkeit sind ebenfalls Eigenschaften, die er aufweisen muß. Man könnte nun daran gehen, diese Unterfunktionen zu zerlegen, und es würde sich bald herausstellen, daß die Zahl der zu erfüllenden Funktionen tatsächlich unübersehbar groß ist. Ebenso wie alle übrigen Gebilde unserer Umwelt unterliegt schon die einfache Kaffeetasse Einflüssen, die in ihrer Gesamtheit nie voll zu erfassen sein werden.

Wird dazu bedacht, daß alle diese Faktoren miteinander konkurrieren und daß sich nur bei anteilsmäßig richtiger Berücksichtigung dieser Erfordernisse eine gute Form ergibt, so wird zugleich klar, wie schwer es ist, solche Formen zu entwickeln.

In unserem Beispiel wäre der Anforderung nach der geringsten Oberfläche bei gegebenem Tasseninhalt nur durch die Kugelform entsprochen. Eine geschlossene Kugel kann aber weder mit Kaffee gefüllt werden, noch läßt sich aus ihr trinken. Die Forderung nach guter Füll- und Trinkmöglichkeit zwingt jedoch zum entgegengesetzten Extrem, nämlich zur flachen Schale, wodurch aber die Wärmeabstrahlung beträchtlich erhöht wird. Der günstigste Kompromiß zwischen diesen beiden Extremen in bezug auf Wärmeabstrahlung und Trinkmöglichkeit ist die Halbkugelform.

Eine Tasse muß aber auch bequem und sicher gehalten werden können. Dazu muß ihr Schwerpunkt im Verhältnis zum Henkelangriffspunkt niedrig liegen, damit die Finger keine Verdrehungskräfte aus-

zugleichen haben. Dies bedingt zugleich eine höhere Form als die Halbkugel. Zwar kann das bequemere Halten auch bei der Halbkugel erreicht werden, indem der Henkel über den Tassenrand hinausgezogen wird. Dadurch würden jedoch zusätzliche Biegekräfte auf die Finger wirken, die sich aus dem vergrößerten Abstand zwischen dem Henkelangriffspunkt und der Mittelachse der Tasse ergeben, weshalb diese Ausführung nicht als gute Form angesehen werden kann. Für die Wärmeabstrahlung ist aber neben der Tassenform und dem verwendeten Werkstoff auch die Farbe von Bedeutung. Jedem physikalisch einigermaßen gebildeten Menschen ist bekannt, daß weiße Körperoberflächen wesentlich weniger Wärme abstrahlen als schwarze. Somit sind, bezüglich ihrer Fähigkeit den Kaffee warm zu erhalten, weiße Tassen allen dunkleren überlegen.
Schon aus der Wechselwirkung dieser wenigen Momente ist zu ersehen, welche Bedeutung den technischen Erfordernissen zukommt. In ihrer Gesamtheit führen sie, selbst bei der scheinbar so einfachen Kaffeetasse, zu Formen, die zweifellos auch den Gestalter befriedigen würden. Gerade die geringe Beachtung solcher oft als viel zu unbedeutend angesehenen Forderungen dürfte daran schuld sein, daß noch immer Ausführungen entstehen, die ihrer Funktion nur unzulänglich entsprechen.

Entwicklung einiger Formen

Wie sich in der Praxis die zunehmende Anpassung der Gebrauchsgüter an ihre Nutzungsbedingungen und Umgebungsverhältnisse vollzieht, mögen die folgenden Beispiele zeigen. Herausgegriffen wurden das elektrische Bügeleisen und die Kleinschreibmaschine, beides Erzeugnisse, deren Formqualität auch bei uns ein sehr beachtliches Niveau erreicht hat.
Die vom VEB Elektrowärme Sörnewitz zur Verfügung gestellte Entwicklungsreihe elektrischer Haushaltbügeleisen zeigt deutlich, selbst über die relativ kurze Zeitspanne hinweg (1930 bis jetzt), welche Änderungen die Form erfährt, wenn man versucht, den Gebrauchswert derartiger Geräte zu erhöhen. Abgesehen von speziellen Besonderheiten, die aus den Bildunterschriften hervorgehen, fällt zunächst die laufende Verbesserung des Griffes auf. Seine derzeitige Ausführung gestattet der bedienenden Person ein wesentlich sichereres Zugreifen und damit eine einwandfreie Führung des Bügeleisens. Der Zwang zu gefahrloser Abstellbarkeit führte über das unvollkommene Drahtgestell zur rückwärtig verlängerten Haube mit aufgesetzten Aufstellnocken. Der Wegfall des Gerätesteckeranschlusses gab die Möglichkeit, die hintere Griffstütze ebenso wie die vordere dem Gerät organisch anzuschließen. Zusammen mit einer gefälligen abgerundeten Haubenform zeigen sich nunmehr sowohl das einfache Schalterbügeleisen als auch das Reglereisen in Proportion und Linienführung als einheitliches Ganzes. Griff, Haube und Sohle laufen fließend ineinander über und charakterisieren die gute Form neuzeitlicher Bügeleisen.
Auch am Beispiel der weltbekannten Kleinschreibmaschine Typ „Erika" – jetzt vom VEB Mechanik Schreibmaschinenwerke Dresden hergestellt – wird erkennbar, welche Fortschritte auf dem Gebiet der Industrieformgebung in den letzten 30 Jahren erzielt wurden.
Ausgehend von den ursprünglichen fast primitiv anmutenden Modellen, die noch bis zum Jahre 1930 gebaut wurden, erhält die Maschine bei stetig zunehmender Berücksichtigung ihrer Haupt- und Nebenfunktionen ihre derzeitige Gestalt.
Besonders auffallend ist der Übergang von den ersten Modellen (I–IV) zum Modell 5 (alte Ausführung). Charakteristisch dafür sind der neu entwickelte Typenhebelantrieb und das vierreihige Tastenfeld nach DIN 2111, wodurch man im Prinzip bereits zu der heutigen flachen Bauart und zum bedienungsmäßigen Angleich an die im Bürobetrieb verwendeten Standardmaschinen gelangte. Weitere Verbesserungen, wie verstärkte und höher gezogene Maschinenrahmen, brachten eine größere Stabilität und schufen zugleich die Voraussetzungen für eine weitgehende Abdeckung aller Getriebeteile.
Mit dem Modell 10 entstand schließlich eine Form, die zweifellos ein hohes Maß an Vollkommenheit erreicht hat. Wagen, Chassis, Tastenfeld und Zwischenraumtaste sind so angeordnet und aufeinander abgestimmt, daß die Maschine sowohl in technischer als auch in ästhetischer Hinsicht gleichermaßen befriedigt.
Nicht weniger interessant sind die Neuentwicklungen unserer volkseigenen Büromaschinenwerke Groma und Rheinmetall. Ebenso wie die Rheinmetall Ks 1956 zeigt die Combina gegenüber ihren Vorgängern wesentliche Fortschritte. Allgemein wird erkennbar, daß auch hier technische und ästhetische Funktionen

nicht getrennt für sich, sondern in ihrer Komplexität berücksichtigt wurden, wodurch sich den Funktionsbereichen besser angepaßte Formen ergaben.

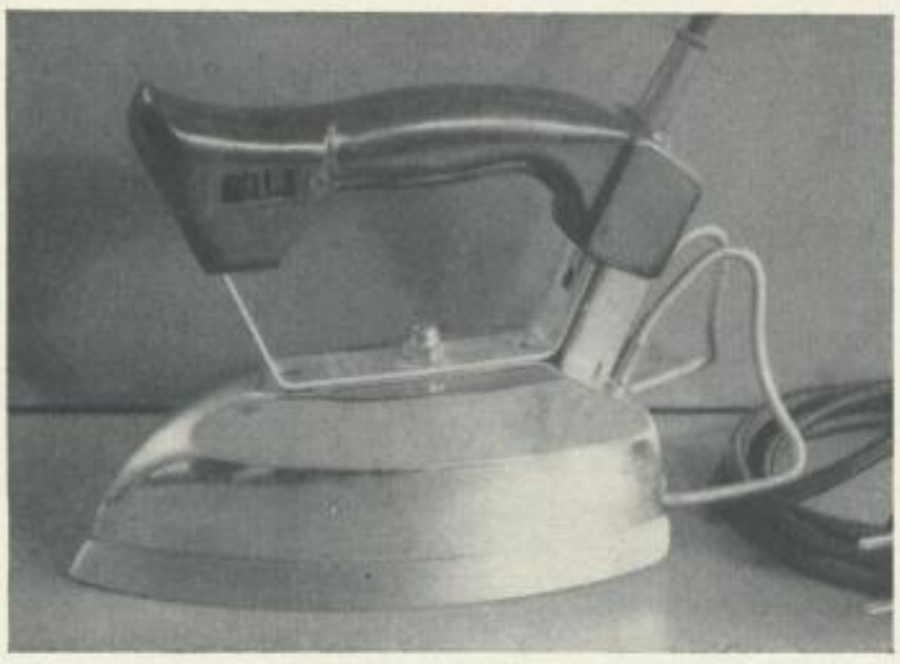
Form und Norm

Ebenso wie beim Bügeleisen und bei der Schreibmaschine bilden sich auf anderen Gebieten allmählich Formen heraus, die als ein gewisser Abschluß in der Entwicklung betrachtet werden können. Sie stellen zugleich sachlich begründete, gut durchdachte und künstlerisch einwandfreie Formen dar, die als gute Formen weitestgehend der Idealform angenähert sind. Diese Tatsache könnte zu der Ansicht führen, daß einmal eine Zeit kommt, in der alle Formen optimal entwickelt sind und weitere Änderungen nicht mehr erforderlich werden. Ein derartiger Entwicklungsstillstand ist jedoch ausgeschlossen. Die sich fortwährend ändernden technischen Möglichkeiten sowie die Entwicklung der Gesellschaftsform und damit der Lebensgewohnheiten schaffen ständig neue Bedingungen und zwingen wegen dieser Bedingungen zu einer sich ändernden Idealform als anzustrebendes Ziel und damit zu neuen, andersartigen Annäherungsformen. Man kann beinahe sagen, die Entwicklung verläuft asymptotisch, d. h. sie nähert sich der Idealform immer mehr, ohne sie je zu erreichen. Wie auch in der Natur, vollzieht sich hier ein stetes Anpassen in vielfältigen Formen an die gegebenen Bedingungen, von denen nur solche Formen von längerem Bestand sind, die den jeweils höchsten Grad der Anpassung erreicht haben.

Je nach der Aufgabe, die ein Gebrauchsgut zu erfüllen hat, wird es von dieser Entwicklung in verschiedenem Ausmaß betroffen werden. Schon lange bekannte, sozusagen lebensnotwendige Gebrauchsgegenstände wie: Eßbestecke, Geschirre usw. werden weniger starken Formänderungen unterworfen sein, als etwa modernere, viel mehr vom Stand der allgemeinen Natur- und technischen Wissenschaften abhängige Gegenstände wie: Rundfunk, Fernseh- und Fonogeräte. Ungeachtet dessen, ob die Entwicklung auf den einzelnen Gebieten langsamer oder schneller voranschreitet, sind die jeweils optimalen Lösungen gute Formen, die auch aus ökonomischen Gründen nur bei Vorhandensein erheblich verbesserter Möglichkeiten geändert werden sollten. In diesem Sinne sind sie Standardmodelle und nehmen den Charakter einer Norm an. In ihrer Gesamtheit bilden sie Stilformen der neuen Zeit und können zu Recht als Vertreter guter Formen gewertet werden.

Einfaches Bügeleisen „Siemens" 1930–1945

Lackierter Griff aus Rotbuche, vernickelte Stahlhaube, polierte Gußeisensohle.



Schalterbügeleisen „Siemens" 1935–1945

Griff aus Preßstoff (weinrot) mit eingebautem Schalter und festem, nach oben herausgeführtem Schnuranschluß, um Rechts- und Linkshändern die Bedienung zu ermöglichen. (Haube und Sohle wie „Siemens" 1930–1945)

Schalterbügeleisen, Entwurf VEB EWS 1948/49

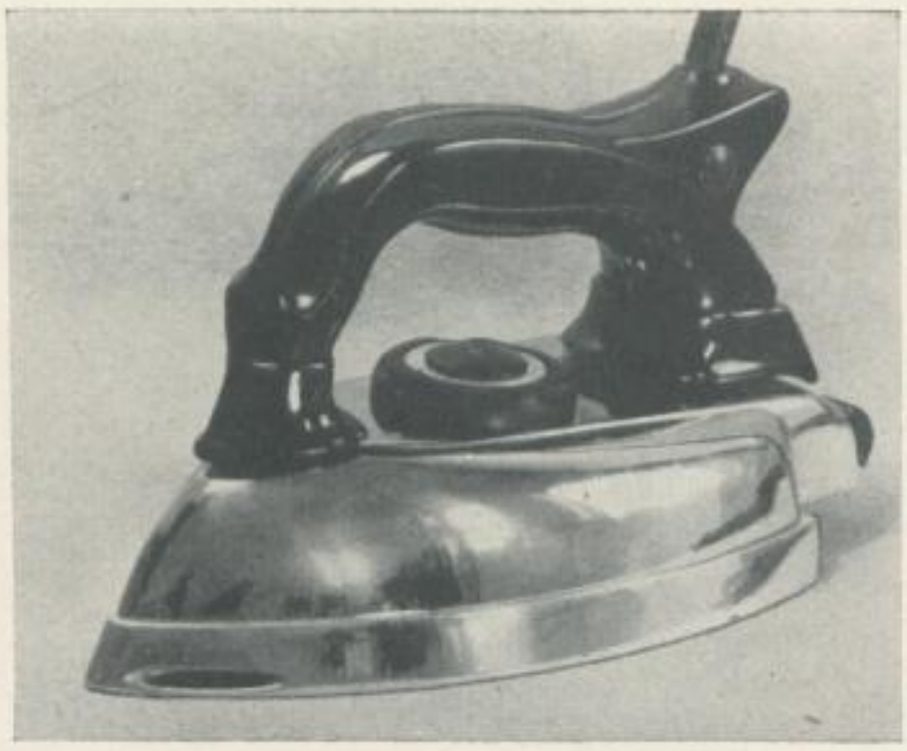
Griff aus Preßstoff (dunkelbraun) mit Schalter, festem, seitlichem Schnuranschluß und Signallampe, die im eingeschalteten Zustand leuchtet, und angesetzten Porzellanzwischenstücken zur Wärmedämmung. Rückwärtiger Griffansatz und am hinteren Haubenende aufgesetzte Porzellannocken bilden stabile Dreipunktauflage zur Abstellung des Eisens. (Haube und Sohle wie „Siemens" 1930–1945)

Schalterbügeleisen, Entwurf VEB EWS ab 1951 bis jetzt

Griff wie EWS 1948/49, jedoch bessere Daumenanlage und Porzellanzwischenstück, ebenfalls dunkelbraun. Anschlußschnur wieder nach oben herausgeführt. Haube und Sohle teilweise auch in verchromter Ausführung hergestellt.

Reglerbügeleisen „Siemens" 1943

Ausführung ähnlich wie „Siemens" 1930–1945, jedoch mit Drehhebel zur Einstellung verschiedener Bügeltemperaturen, aber ohne Abstelleinrichtung.



Reglerbügeleisen, Entwurf VEB EWS ab 1956 bis jetzt

Ausführung wie EWS 1951, jedoch ohne Griffschalter. Dafür auf Haubenmitte Drehknopf, der auf gewünschte Bügeltemperatur (je nach Wäscheart von etwa 100° bis etwa 250° C) eingestellt werden kann. Knopf aus Kunststoff mit Farbe wie Griff. Sohle aus Aluminium.

„Erika" Modell I–IV, 1910–1930

Stahlrahmen, doppelte Wagenumschaltung wegen dreireihigem Tastenfeld, bei dem jeder Typenhebel drei Schriftzeichen tragen muß. Der Wagen wurde nach vorn geklappt, um nicht zu große Kofferabmessungen zu erhalten.

„Erika" Modell 5 (alte Ausführung) 1927–1933

Gezogener Stahlblechrahmen mit abnehmbarer Haube, neuer flacher Typenhebelantrieb mit gutem Anschlagverhalten, Wagenschrittschaltung als Zahnstangenschaltung, prismatische Wagenführung auf Kugeln, Farbbandumschaltung für zwei Farben, Papierhalter, automatischer Farbbandtransport.

„Erika" Modell 5 (neue Ausführung, zuerst mit Modell 6 bezeichnet) 1932–1947

Maschinenrahmen verstärkt und höher gezogen, Farbbandspulen von Abdeckhaube allseitig geschlossen, Stechwalze und Setztabulator, dreifache Zeileneinstellung. Neuer, verlängerter Zeilenschalthebel zur gleichzeitigen Wagenrückführung; ab 1947 mit neuer, die Farbbandspulen überdeckender Haube herausgebracht.

„Erika" Meisterklasse (Luxusmodell) 1935–1947

Weiter verstärkter Stahlrahmen, vierfacher Zeilenabstand und Sperrschriftschaltung, Hereinnahme der Bedienungselemente für Randsteller und Randauslösung, Tabulator und Farbbandeinstellung in das Tastenfeld, verbesserte Wagenumschaltung, Wagenrückseite zum Teil verkleidet.

„Erika" Modell 8, 1948–1952

Chassis, Verkleidung und Abdeckhaube aus Alu-Spritzguß, im übrigen ähnlich Modell 5 (neue Ausführung) mit einigen Verbesserungen, zum Beispiel geräuschlosem Wagenrücklauf.

„Erika" Modell 10, 1952 bis jetzt

Innenaufbau im wesentlichen wie bei Modell 8, Chassis aus Stanzteilen, allseitige Verkleidung auch beim Wagen, verlängerte Zeilenschalthebel, Bedienungstasten aus Kunststoff in Herzform, Farbbandschaltung vom Tastenfeld aus wie bei Meisterklasse, Papierhalter seitlich in Verkleidung einschwenkbar.
Farbe nach Kundenwunsch Hochglanz, Seidenglanz und Krepplack.

Rheinmetall, Modell Ks 1935

Offene Gestellausführung, abnehmbarer Wagen, Wagenumschaltung, Setz-Tabulator, Randauslöser im Tastenfeld, Farbbandschalter im Deckblech, 44 Tasten, dreistufige Zeileneinstellung.

Rheinmetall, Modell Ks 1956

Ähnlich Ks 1935, jedoch geschlossenes, durch Haube verkleidetes Gestell; Randauslöser, Typenhebelentwirrer und Farbbandschalter mit Sperrzoneneinrichtung im Tastenfeld, wahlweise mit runden oder herzförmigen Blocktasten, versenkbarer Bogenhalter, Mattlack in modernen Farben.

Groma, Modell T

Offener Gestellrahmen, Wagenumschaltung, Tabulator, 44 Tasten, Farbbandschalter im Tastenfeld.

Groma, Modell N

Im wesentlichen wie Modell T, jedoch in moderner, geschlossener Ausführung.

Groma „Combina"

Geschlossene, elegante Ausführung mit Segmentumschaltung, Verkleidung aus Alu-Guß, leicht auswechselbarer Wagen (gegen Wagen mit 32 cm Wagenbreite), Tabulator, Anschlagregler, Typenhebelentwirrer, automatische Bogenstütze, Blocktasten.

Dipl.-Ing. Karola Bloch

ZEITGEMÄSSE HAUSHALTSGERÄTE

Die letzten hundert Jahre unserer Zivilisation sind charakterisiert durch die fortschreitende Beseitigung der Handarbeit. Wir erleben die Mechanisierung auf allen Gebieten, so auch auf dem des Haushalts. Da aber die Arbeitskraft der Hausfrau nicht bezahlt wird, erscheint die Notwendigkeit, den Haushalt zu mechanisieren, nicht so zwingend. Es wird zwar viel hierüber gesprochen, geschrieben, Forschungsarbeiten werden seit Jahrzehnten betrieben, aber die Ergebnisse der Forschung werden nur selten in der Praxis angewandt. So kommt es, daß unsere Küchenmöbel und Küchengeräte oft unzweckmäßig und in der Form konservativ sind. Während man das Auto mit geradezu fanatischer Leidenschaft von Jahr zu Jahr technisch verbessert, an seiner Form bis ins kleinste Detail feilt und dadurch Technik und Schönheit in Einklang bringt, sind Gegenstände des Haushalts noch vielfach weit davon entfernt, nach dem Prinzip bequemer Eleganz geformt zu sein.

Und doch steht unsere Zeit im Zeichen des sinnvollen Geschmacks. Die Formgebung industrieller Erzeugnisse tritt immer mehr in den Vordergrund. Auch bei Haushaltsgeräten sollen Zweck und Form in einer harmonischen Einheit zusammenklingen. Das Volumen der Gegenstände hat möglichst klein zu sein – Ökonomie des Raumes –, und gleichzeitig hat man ästhetisch die Freude, daß durch eine schlichte, angemessene Form der Mechanismus möglichst unsichtbar gemacht wird. Schon der einfache Topfdeckel verändert dann sein Gesicht: sein Griff steht nicht mehr ab, sondern ist eingelassen, schmiegt sich der Rundung des Deckels an, die flacher als die bisher übliche ist. Auf diese Weise kann der Deckel, umgekippt, als Schüssel dienen. Der Nutzwert des Gerätes ist verdoppelt und gleichzeitig entspricht die sinnvolle neue Form unserem Geschmack besser als die alte.

Auch Griffe von Messern, Bügeleisen, Teekesseln verändern ihr Aussehen: sie passen sich immer mehr der menschlichen Hand an, werden grifftauglicher. Die Hand faßt ein Messer oder ein Bügeleisen besser, sie liegt sicher und bequem in den wohlerprobten Kurven und Mulden. Der Henkel des Teekessels hat nicht mehr die veraltete Form, sondern eine praktisch überlegte, eine, die der Bewegung der Hand und des Armes entspricht.

Das moderne (nicht modische) Formgefühl kommt besonders stark bei der Herstellung von Kochherden, Kühlschränken und Waschmaschinen zum Ausdruck. Diese Geräte nehmen die Gestalt von Kommoden an, die sich, weiß emailliert, unauffällig neben die modernen Küchenbauschränke einreihen. Das gilt auch für Kohlenherde, wie ein Beispiel später zeigen wird. Die Kochstellen, sogar die Schalter, wollen durch Deckel verschlossen sein, was nicht nur schön aussieht, sondern auch der Frau die Sauberhaltung des Gerätes erleichtert.

Nachdem wir die besten Hoffnungen hegen können, daß sich unsere Küchenmöbelproduktion in absehbarer Zeit ganz auf neuzeitliche Anbauküchen umstellen wird, ist zu wünschen, daß auch unser Haushaltsgerät immer mehr die Form annimmt, die zu den modernen Möbeln paßt und sich so in unsere Wohnung einreiht.

Wichtig ist darum nicht eine große Vielfalt von Formen für denselben Gegenstand, sondern eher eine Beschränkung auf wenige Modelle, die aber bis ins letzte funktionell und ästhetisch durchdacht und ausprobiert sind. So bietet unser Handel eine große Anzahl verschieden ausgeführter Kaffeemaschinen, Kaffeemühlen, Bügeleisen an. Die Verschiedenheit ist aber eine ganz äußerliche und gleichgültige, also überflüssige. Es wäre viel wirtschaftlicher, nach einem einzigen bewährten Modell die Gegenstände

herzustellen, die zur selben Preis- und Funktionskategorie gehören. Denn nur bei Serien- und Massenproduktion gibt es Preise, die der durchschnittliche Verbraucher zahlen kann. Hier kann das Jenaer Glas als Vorbild dienen. Da werden immer wieder die bewährten, schönen und preiswerten Modelle in Massen produziert. Wenn neue hinzukommen, geben sie stets eine Bereicherung des Sortiments, füllen eine Lücke. Jedoch werden hier niemals Formen geschaffen, die ohne Notwendigkeit ein „Neues", schlechthin „Anderes" darstellen.

Es fehlt bei uns an vielen notwendigen, preiswerten, zeit- und arbeitsparenden Geräten für die werktätige Frau. Wir haben noch mit Material- und Produktionsschwierigkeiten zu kämpfen. So wäre es für den Innenmarkt ratsam, von luxeriösen, wenig gefragten Geräten abzusehen, beispielsweise von elektrischen Kaffeeschlagmühlen für DM 90,–, von einem elektrischen Eierkocher, den man 18 Minuten lang anheizen muß, um nach weiteren 12 Minuten einige weichgekochte Eier zu erhalten, und ähnliches mehr.

Die folgenden Ausführungen berichten über einige neuentwickelte, gut bewährte oder wünschenswerte Haushaltsgeräte. Sie geben Einblick in die Bemühungen unserer Produktion, die schwere Haushaltsarbeit zu erleichtern. Die mangelnde Koordinierung zwischen den einzelnen zuständigen Betrieben und die dadurch entstandenen unwirtschaftlichen Überschneidungen sind unerfreulich. Sie werden hoffentlich aber mit Hilfe des im vorigen Jahr gebildeten Zentralaktivs für Haushalttechnik beim Ministerium für Allgemeinen Maschinenbau überwunden werden.

Der Herd

Die offene Flamme war durch Jahrtausende hindurch die einzige Heizquelle für das Kochen. Erst im 18. Jahrhundert beginnt die Konzentrierung der Heizquelle, und der eiserne Ofen wird populär. Bis zum Jahre 1880 waren Eisen- und Kachelherde vorherrschend, später wurden sie durch Gasherde verdrängt. In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts beginnt der Elektroherd sich Bahn zu brechen, und heute ist der infrarote Strahler als neueste Heizquelle zu bezeichnen.

Der Gasherd hat den großen Vorteil, daß seine Flamme schnell regulierbar ist. Der Nachteile sind jedoch nicht wenige: offene Flamme, Brand- und Vergiftungsgefahr, besonders gefährlich, wenn kleine Kinder Zutritt zum Herd haben. Der Elektroherd hat diese Nachteile nicht, er ist sauber, hat eine gleichmäßige Wärme, die sich besonders günstig im Backofen erweist. Aber seine Regulierbarkeit ist träge; Anheizzeit lang und Verluste an Wärmeenergie schwer vermeidbar. Die Betriebskosten liegen höher als beim Gasherd und außerdem braucht man für den Elektroherd besondere Töpfe und Pfannen, deren Kosten höher sind als die des normalen Kochgeschirrs.

Ungeachtet der Heizquelle, hat der moderne Küchenherd ein neues und einheitliches Gesicht bekommen. Er soll möglichst klein sein und doch jeden Zentimeter seines Inhalts ausnützen. Neben der Backröhre mit Grill steht noch ein Wärmefach oder Geschirrwagen zur Verfügung. Der Gasherd erhält eine automatische Magnetzündung, ein Thermostat reguliert die Temperatur im Back- und Bratofen; die Kochstellen nebst Abstellflächen für Töpfe werden durch einen Deckel abgeschlossen.

Der Gasherd des VEB WAW Berlin (Abb. 1) erfüllt durchaus alle diese technischen und ästhetischen Forderungen. Neben dem Thermostat ist eine Backzeituhr vorgesehen, welche nach Ablauf einer angestellten Zeit den Back- und Bratraumbrenner abschaltet. Neben dem Backblech und Backrost sind noch zusätzlich Grillpfanne, Grillrost und Aufsatzringe für kleine Töpfe erhältlich. Eine praktische Ergänzung wäre eine am Herd angebrachte Tabelle mit Angabe der Backzeiten.

Der kleine Herdraum (510 x 600 x 865 mm hoch) ist voll ausgenutzt: unterhalb der Backröhre ist ein herausziehbarer Geschirrkasten zur Aufbewahrung von Küchengeräten angeordnet. Zweckmäßig ist die neue Höhe von 850 mm bis zur Oberkante der Kochplatte, die sich den Arbeitshöhen der neuen Küchenschränke angleicht.

Dieselbe schöne und saubere Form nimmt auch der Kohlenherd „Glutos" des VEB Wärmegerätewerk Elsterberg an, der auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1957 als Sonderklasse ausgezeichnet wurde (Abb. 2). Sowohl das Feuergeschränk wie die Kochplatte sind abgedeckt, so daß im geschlossenen Zustand der „Glutos" keine Ähnlichkeit mehr mit den üblichen Kohlenherden hat. Technisch ist er so ausgeführt, daß ein Dauerbrand gewährleistet ist.

Der VEB Wärmegerätewerk Dresden entwickelte einen praktischen Gasherd mit Raumheizer

(Abb. 3 und 3a). Unter emaillierten Deckeln liegen vier Brenner, ein Stark-, zwei Normal- und ein Kleinstbrenner. Die Backröhre ist mit einem Zusatztor aus Jenaer Glas abgeriegelt, so daß Brat- oder Backgut beobachtet werden können, ohne Abkühlung der Röhre. Das Glastor kann aber auch zusammen mit dem Außendeckel geöffnet werden. Unter der Backröhre befindet sich ein Geschirrwagen. Das Interessanteste ist jedoch die seitlich im Herd eingebaute Gasraumheizung. Auf die geschmackvollste Art sind in dem Gerät mehrere Zwecke vereint worden. Die Abmessungen sind: Breite 1000 mm, Tiefe 480 mm, Höhe 850 mm.

Sicherlich wird in der Zukunft der Infrarotherd eine große Verbreitung finden. Er wurde bei uns bereits hergestellt, ist jedoch zunächst nur für den Export bestimmt. In der Infrarot-Backröhre geben die vielfach gewundenen stählernen Infrarot-Glühstrahler die Hitze, deren elektromagnetische Strahlen durch Spiegelbleche reflektiert werden.

Das Backen, Braten und Grillen im Infrarot-Herd ist sehr stromsparend: innerhalb von wenigen Minuten steigt die Temperatur in der Röhre auf 300°, so daß die lange Vorheizzeit wegfällt. Das Grillen bringt besondere Vorteile: das Fleisch wird im eigenen Saft in kurzer Zeit gar, außerdem schrumpft es nicht zusammen.

Für viele Haushalte, die nur über einen Kohlenherd und evtl. einen Gaskocher verfügen, sind kleinere elektrische oder gasbeheizte Back- und Kochgeräte von besonderem Vorteil. Mehrere Modelle dieser Kleinküchen werden bei uns hergestellt.

Die „Egelner Backhexe" (Abb. 4) ist ein elektrisches Back- und Bratrohr, das auf einen Tisch oder ein (lieferbares) Gestell gesetzt werden kann. Die Backhexe ist mit einer Heizung von 1200 Watt ausgestattet, geteilt in 600 Watt Ober- und 600 Watt Unterhitze, die beide in drei Stufen schaltbar sind. Dank der starken Isolierung mit Glaswolle ist die „Egelner Backhexe" sehr sparsam und billig im Stromverbrauch.

Eine ähnliche Backröhre, jedoch mit Gas beheizbar, hat der VEB Wärmegeräte und Armaturenwerk WAW Berlin entwickelt.

Preiswert und praktisch ist der Gasbackapparat „Küchenfreude" (Abb. 5), der in zwei Größen hergestellt wird – für die Teigmengen von 1¼ und 1¾ Pfund (Hersteller Otto Bengtson, Berlin-Lichtenberg). Der als Schale geformte Untersatz ist mit doppeltem Boden und Füßen ausgestattet, auf den erhöhten Boden wird die 65 mm hohe Backform, die als Zubehör einen Backkegel hat, gestellt. Das Gerät kann sowohl als Back- wie als Bratform dienen. Der Dünstdeckel erlaubt ein besonders schonendes Garmachen von Fleisch und Gemüse. Das Wesentliche an diesem Gasbackapparat ist der in der Haube eingelassene, besonders gelochte Abzugsdeckel. Ein weiterer Lochkranz umgibt das Sichtglas der Haube. Der Apparat ist erprobt worden und weist bei einwandfreier Leistung einen besonders niedrigen Gasverbrauch auf. Die besten Erfolge werden mit einem Drittel der Vollflamme erzielt.

Die neunteilige elektrische JG-Kleinküche (Hersteller: Julius Gwinner, Berlin-Treptow) besteht aus einem Heizdeckel mit Porzellanfüßen, der auch als Koch- und Wärmeplatte benutzt werden kann, einer Back- und Bratform, einer Tortenform mit losem Boden, einem Backkegel und einem Grillrost. Ein eingearbeitetes Schauglas gibt die Möglichkeit, den Back- und Bratvorgang zu beobachten. Durch kleine Löcher im Heizdeckel kann man den Backvorgang überprüfen.

Die verbesserte Form einer solchen Kleinküche ist der „Rönsch-Glasherd" von der Firma Kurt Rönsch, Dresden (Abb. 6). Das Gerät besteht aus dem elektrisch beheizten Unterteil, mit darauf sitzender Haube aus feuerfestem Glas, und dem abnehmbaren oberen Heizteil. Die Abmessungen sind: 350 mm Durchmesser, 270 mm hoch. Der Vorteil gegenüber der JG-Kleinküche ist der, daß man sowohl über Unter- wie Oberhitze verfügt und daß diese Hitze regulierbar ist. Man hat drei Schaltstufen: für Oberhitze 400 W, für Unterhitze 400 W und für Ober- und Unterhitze 800 W. Ein weiterer Vorteil des Glasherdes ist, daß man unter der Glashaube das im Haushalt bereits vorhandene Back- und Bratgeschirr verwenden kann. Eine mitgelieferte Grillpfanne dient sowohl zum Grillen von Fleisch oder Gemüse, als auch als Untersatz für Einkochgläser. Die Wirtschaftlichkeit des Gerätes wird durch die zusätzliche Kochstelle des Deckels erhöht. Auf diesen kann ein Dämpfer für Kartoffeln, Gemüse oder Fisch gestellt oder auch Heißwasser bereitet werden.

Die gleiche Firma Rönsch stellt auch ein schönes Fettbackgerät „Glasfrit" (Abb. 7) her. Der elektrisch zu beheizende Untersatz greift mit seinen Heizspiralen in einen Behälter aus Jenaer Glas (260 mm

Durchmesser, 160 mm hoch). Der dazu passende übliche Flachdeckel kann auch als Schüssel zum Auftragen verwendet werden. Der Glasbehälter wird mit 2 bis 3 Liter Öl gefüllt. Nach 12 Minuten hat das Gerät die Arbeitstemperatur von 180° erreicht. Das Backgut kommt in einen verzinkten Drahtkorb, der in den Behälter hineingehängt wird. In kurzer Zeit kann man nun alles, was in Fett gebacken wird, fertigstellen. Das Öl (am besten Erdnußöl) nimmt den Geschmack des Backgutes nicht an – die Rückstände fallen unter die Heizschlange in einen kühleren Raum und verbrennen nicht. Man kann dasselbe Fett 10 bis 20 Mal gebrauchen. Die glatten, flachen Spiralen und der Glasbehälter sind bequem zu reinigen.
Im Vergleich zu dem Universalgerät „Glasherd" ist der „Glasfrit" zu teuer (DM 65,– gegen DM 53,—). Es wäre zu empfehlen, wenn neben dem kostspieligen Fettbackgerät nur der einfache verzinkte Drahtkorb einzeln in den Handel käme. Im Grunde genommen ist dieser Drahtkorb – in einen beliebigen mit Öl gefülltem Topf einhängbar – die Hauptsache für fettgebackene Speisen: das heiße Öl schließt alle Poren des eingetauchten Backgutes, so daß das Fett nicht eindringen kann. Ist das Gebackene fertig, so läßt man es im Drahtkorb abtropfen. Die so zubereiteten Gerichte sind schmackhaft und, obwohl im Fett gebacken, keineswegs fett oder schwer.

Waschmaschinen, Schleudern und Trockenschränke

Es gibt kaum eine Hausarbeit, welche die Frau mehr anstrengt und in Anspruch nimmt als die „große Wäsche". Die meisten Hausfrauen waschen heute noch genauso wie ihre Schwestern in früheren Zeiten. Für wie schwer diese Arbeit seit langem erachtet wird, beweisen die vielen Patente für Waschmaschinen, die in England, Frankreich und USA seit dem Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommen sind.
Während die ersten Waschmaschinen die herkömmliche Waschmethode – das Reiben des Wäschegutes – maschinell nachahmten, kann man um 1870 jene Waschmaschine als Vorbild der weiteren Entwicklung annehmen, in der die Wäsche nicht mehr gerieben, sondern vom heißen, stark bewegten Laugenwasser umspült wird. In früheren Modellen erfolgte der Antrieb mit Hilfe einer Handkurbel, heute ist meistens der Elektromotor die treibende Kraft. Die moderne Technik entwickelte Waschautomaten, in die die Wäsche schmutzig hineinkommt und sauber, trocken geschleudert herauskommt. Die Frau muß nur einige Knöpfe drücken, alles andere macht die Maschine für sie. Jedoch sind diese Waschautomaten für Privat-Haushalte viel zu teuer. Auch die einfacheren, bei uns entwickelten Waschmaschinen sind für die Mehrzahl der Werktätigen unerschwinglich. Es ist deshalb wichtig, daß man in Wohnhäusern Gemeinschaftswaschküchen einrichtet, die, vorbildlich ausgestattet, allen Bewohnern zugute kommen.
Der Nachteil vieler Haushaltswaschmaschinen ist der, daß in kleinen Wohnungen kaum Platz für die Aufstellung vorhanden ist. Aus diesem Grunde hat der VEB Waschgerätewerk Schwarzenberg eine weißemaillierte, elegante Elektro-Kleinwaschmaschine „Combi" (Abb. 8) entwickelt, die in der Küche oder im Bad unauffällig und platzsparend aufgestellt werden kann. Die „Combi" ist elektrisch heizbar, die Wäsche wird mit 85° heißer Lauge automatisch gewaschen (das Kochen der Wäsche ist überflüssig), gespült und geschleudert. Das Waschprinzip beruht auf der Laugenbewegung durch ein Wellrad, das 550 Umdrehungen in der Minute hat. Die Schleuder hat 2000 Umdrehungen in der Minute. Der Wasch- und Schleuderprozeß erfolgt nicht vollautomatisch, sondern die Wäsche muß nach dem Waschen und Spülen herausgenommen und der Schleuderbehälter eingesetzt werden. Der Vorteil, daß die Maschine platzsparend ist, hat den Nachteil, daß ihr Fassungsvermögen klein ist: nur 1,6 kg Trockenwäsche (1 Bettuch, 1 Bettbezug, 1 Kopfkissen). Da man aber in derselben Lauge viermal waschen kann und die Waschdauer nur 4–6 Minuten für Normalwäsche, 2–4 Minuten für Feinwäsche und 6–8 Minuten für Berufskleidung beträgt, so kann man in einer halben bis einer Stunde mit geringer Mühe 6 kg Trockenwäsche waschen. Außerdem muß bedacht werden, daß, wenn man im Besitz einer Waschmaschine ist, der „sakrale" Waschtag einmal im Monat wegfallen kann. Statt dessen wäscht die Frau zwei- bis dreimal im Monat oder zwischendurch, so daß die „große Wäsche" kein Schreckgespenst mehr ist.
Was die Schleuder der „Combi" anbelangt, so ist ihre Konstruktion nicht glücklich. Die Trommel verfügt nicht über mehrere gleichmäßig verteilte kleine Löcher, mittels welcher das Wasser durch Zentrifugalkraft schnellstens herausgeschleudert wird, sondern nur über einen Schlitz am unteren Rand des

Schleuderzylinders. Die geschleuderte Wäsche verliert deshalb nur einen geringen Teil ihres Wassergehalts.
Neuerdings ist die „Combi" auch ohne die Elektro-Schleuder lieferbar. Der Preis beträgt dann statt DM 730,– DM 638,–. Zusätzlich kann eine preiswerte Wäschepresse zur Entwässerung der Wäsche geliefert werden, die an die Maschine angehängt wird. Nach dem Wasch- bzw. Entwässerungsprozeß kann die Wäschepresse in den Waschbehälter eingesetzt werden.
Größere und vor allem billigere Waschmaschinen werden von den meisten Frauen bevorzugt. So zum Beispiel die elektrisch heizbare „Saalfeld" Type 510 (Abb. 9) vom VEB (K) Waschmaschinenwerk Saalfeld. Sie faßt 4½ kg Trockenwäsche und hat einen elektrisch betriebenen, um 180° schwenkbaren Wringer. Der Bottich ist innen feuerverzinkt, außen mit weißer Einbrennfarbe versehen.
Ein billigeres Modell desselben Werkes ist die Type 504, deren Bottich aus Eichenholz gefertigt ist. Die Maschine ist nicht heizbar, der Motor und Wringer sind ähnlich wie bei der Type 510. Bei der neueren Entwicklung der beiden Typen will man auf den Wringer verzichten und statt dessen einen Schleudereinsatz konstruieren.
Zweckmäßig wäre es, wenn neben den kostspieligen, elektrischen Waschmaschinen auch handbetriebene erhältlich wären. Sie sind preiswert und doch eine große Hilfe für die Hausfrau. Die billigste Waschmaschine ihrer Art, die Volkswaschmaschine „Edelweiß" vom VEB (K) Holzverarbeitungsbetrieb Halle, kostet nur DM 41,20. Sie ist auf jede Kesselgröße verstellbar, mit der Hand zu bedienen und wäscht in 10–12 Minuten einen großen Kessel Wäsche. Leider ist aber diese Maschine aus dem Handel verschwunden.
Neben den Waschmaschinen sind Waschgeräte wie „Waschbär", ein Ultraschallgerät, das in den Waschkessel hineingehängt wird und ein Vibrieren der Lauge hervorbringt, durchaus wertvolle Helfer.
Manche Frau legt auf die Wäscheschleuder einen großen Wert, besonders im Winter. Die Elektro-Wäscheschleuder „Sicco" (Abb. 10) des VEB Elbtalwerk Heidenau funktioniert ausgezeichnet. Das zylindrische Gerät hat einen Durchmesser von 400 mm und eine Höhe von 750 mm. Es ist leicht – 25 kg – und kann an den Griffen transportiert werden. Das Fassungsvermögen beträgt 10 kg Naßwäsche. Die Arbeitsweise beruht auf dem Prinzip der Zentrifuge. Die mit Wäsche gefüllte, durchlöcherte Trommel rotiert mit hoher Umdrehungszahl, wobei durch die entstehende Fliehkraft das in der Wäsche enthaltene Wasser fast restlos herausgedrückt wird. Die Wäsche muß nun noch kurz an der Luft nachgetrocknet oder kann direkt der Heißmangel zugeführt werden. Die Dauer des Schleudervorganges beträgt 3–4 Minuten. Die Beanspruchung der Wäsche ist beim Schleudern weit geringer als beim Wringen mit der Hand oder Maschine. Im Gegensatz zu den meisten Waschmaschinen, die nur Wechselstrommotoren haben, ist die Sicco-Schleuder ein Allstromgerät und kann wahlweise für eine Spannung von 220 V oder 110 V geliefert werden. Der Preis für die Schleuder, DM 366,–, ist jedoch zu hoch.
Es ist deshalb erfreulich, daß recht bald ein Gerät erhältlich sein wird, welches die Wäsche schnellstens trocknet, jedoch preiswert ist. Es ist die Wäschepresse, die bereits bei der „Combi"-Waschmaschine erwähnt wurde. Das Gerät besteht aus einem zylindrischen Druckgefäß, in das ein stabiler Gummibeutel eingelegt wird. In den Beutel, der 4 kg Trockenwäsche faßt, wird die nasse Wäsche hineingegeben, der Deckel des Druckgefäßes verschlossen und die Wäschepresse durch einen Schlauch mit einem Wasserhahn verbunden. Dreht man den Wasserhahn auf, so drückt das Wasser in der Presse auf den Gummibeutel und preßt aus der nassen Wäsche das Wasser heraus, das durch einen Hahn abläuft. Dieses Wasser kann wieder für das Spülen der Wäsche verwendet werden. In wenigen Minuten ist das Wasser herausgedrückt. Schwierigkeiten hat man nur dann, wenn der Druck in der Wasserleitung, der meistens 3–8 atü beträgt, unter 2 atü sinkt, was in hoch gelegenen Wohnungen oder wasserarmen Gegenden vorkommen kann.
Für den Haushalt ohne Wäscheboden führt das Schwarzenberger Werk ein Trockengerät „Rita" ein. Die feuchte Wäsche kann in diesem schrankähnlichen Gerät mittels heißer Luft vollkommen getrocknet werden. Durch einen Ventilator mit 20 W Leistung wird die Luft durch eine Heizspirale von 2000/1000 W Leistung gedrückt und strömt durch die feuchte Wäsche, wobei sie die Feuchtigkeit aufnimmt und unter dem oberen Raum ausströmt. Das Fassungsvermögen beträgt 4 kg Trockenwäsche, die Abmessungen sind 700 x 500 x 800 mm.

Bügeln

Das elektrische Bügeln ist heute zu einer Selbstverständlichkeit geworden. An den Formen und der Technik des Bügelns wird immer weiter gearbeitet. So entwickelte VEB Elektrowärme Sörnewitz ein Regler-Bügeleisen, das sich auf stoffgerechte Temperaturen einstellen läßt. Die Senggefahr besteht nicht mehr. Der Strom kann durch Druck auf einen Knopf im Handgriff ein- und ausgeschaltet werden. Eine Signallampe gibt an, ob das Eisen eingeschaltet ist. Eine Knopfnut in der Sohle des Bügeleisens erleichtert das Bügeln um die Knöpfe. Die Temperaturen, auf die sich das Bügeleisen einstellen läßt, sind 100° für Perlon, 150° für Kunstseide, 175° für Wolle, 200° für Baumwolle, 250° für Leinen. Das geringe Gewicht des Bügeleisens (1,5 kg) vermindert die körperliche Anstrengung beim Bügeln und eignet sich gut zur Arbeit im Sitzen. Die geregelte, stoffgerechte Temperatur ersetzt den körperlichen Druck mit dem schweren Bügeleisen.

Will man schnell kleinere Stücke bügeln, so kann das Plättgerät „Plättfix" helfen (Abb. 11). Man braucht kein Bügelbrett und kann die Arbeit sitzend verrichten. Das Plättstück wird ohne Druck auf dem erhitzten Plättkopf hin- und hergeschoben. Das Gerät ist schon nach drei Minuten Heizzeit gebrauchsfertig, ist stromsparend, kann leicht auf die Reise mitgenommen werden. Besonders gut eignet sich „Plättfix" für Velour und Samt, da alle Sachen ausnahmslos links gebügelt werden (Hersteller Julius Gwinner, Berlin-Treptow).

Ein kraft- und zeitsparendes Plättgerät ist die elektrische Bügelmaschine. VEB WAMA-Metallwerke, Oberlungwitz/Sa., stellt die sogenannte „Elbüma" her. Allerdings ist die Maschine zu teuer, so daß sie nur vereinzelt für den privaten Haushalt in Frage kommt. Jedoch in einer Gemeinschaftswaschküche oder in einem Kinder-Wochenheim wird sie sehr gute Dienste leisten. Die Maschine besteht aus einer Tischplatte (112 x 54 cm), auf welche die mit Stoff bespannte Bügelwalze montiert ist. Durch Motorantrieb wird die Walze in Drehbewegung versetzt und führt die zu bügelnden Stücke an der elektrisch beheizten Bügelwange entlang. Durch Betätigung des Fußhebels wird die mit Federkraft angepreßte Bügelwange von der Walze abgehoben, wodurch ein bequemes Einlegen der Wäsche möglich ist. Mit dem Heizungsschalter werden drei Temperaturstufen der Bügelwange – 1500, 750 und 375 W – eingeschaltet. Eine Signallampe leuchtet auf, sobald die Heizung eingeschaltet ist. Die Drehzahl der Bügelwalze ist je nach Wäscheart regulierbar. Die Walze ist 80 cm lang und so hoch angebracht, daß man bequem im Sitzen arbeiten kann. Es lassen sich nicht nur glatte Wäschestücke bügeln, sondern auch Hemden, Schlafanzüge, Schürzen und ähnliches.

Die „Elbüma" ist leider nicht nur teuer, sondern auch platzraubend. Die praktischen Amerikaner konstruierten eine Bügelmaschine auf Rollen, die zusammenklappbar ist, und hochkant gestellt in einer Ecke verstaut werden kann, wo sie nicht mehr als 0,25m² Stellfläche wegnimmt.

Geräte für Reinigung: Staubsauger, Bohner, Schrubber

Mit der Anstrengung der „großen Wäsche" kann nur das „Großreinemachen" konkurrieren. Ohne Hilfsgeräte muß die Frau an einem solchen Tag sich unzählige Male bücken, auf den Knien rutschen, auf Leitern steigen, klopfen, reiben und schütteln, um Schmutz und Staub von Boden, Teppichen, Zimmerecken, Polstermöbeln zu entfernen und den Fußboden zu bohnern. Deshalb müßten Staubsauger und Bohner zu den volkstümlichsten Hausgeräten werden. Erfreulicherweise geht diese Entwicklung voran, und es sind bereits Staubsauger und Bohner zu erträglichen Preisen entwickelt worden. Der Staubsauger, der vor 50 Jahren eine schwere, große Maschine war, ist heute als leichter, kleiner Apparat erhältlich, mit auswechselbaren Geräten, die eine Vielfalt von Arbeitsvorgängen erfüllen.

So stellt der VEB Elektrowärme Altenburg ein Universalgerät „Omega-Purimix" her, bei welchem der Motor nicht nur für einen Staubsauger und Bohner ausgenutzt wird, sondern auch für einen Küchenmixer. Das Gerät ist leicht, mit einem Tragegurt und Schlauchanschluß versehen. Es kann über die Schulter gehängt werden und als Staubsauger für Polstermöbel und Matratzen dienen. Als Handstaubsauger mit entsprechendem Zubehör reinigt es Vorhänge, als Stielstaubsauger Teppiche. Als rotierender Saugbohner erhält das Gerät eine Bohner- und eine Polierbürste.

Wird auf den Motor ein Mixer gesetzt, so können in seinem Glasbehälter mit stählernem Messerkreuz in wenigen Sekunden aus Gemüsen und Früchten Getränke bereitet werden. „Purimix" als Küchenhilfe

befindet sich noch in der Entwicklung. Geplant ist eine Universalküchenmaschine, die rührt, quirlt, zerkleinert, hackt, püriert und schrotet.
Ein Omega-Erzeugnis ist auch ein kleiner Handstaubsauger, der mit dem Gütezeichen Sonderklasse ausgezeichnet wurde. Er hat einen Allstrom-Motor mit einem Leistungsverbrauch von nur 175 W und wird für die Spannung 125 V und 220 V geliefert. Zwei ansteckbare Saugrohre können allein oder auch ineinandergesteckt werden. Verschiedene Zubehörteile wie: bewegliche Düse, kleine Faltendüse und Teppichbürste ergeben eine vielseitige Verwendungsmöglichkeit. Der Griff ist schwenkbar und läßt sich durch leichtes Andrücken und Drehen um 180° verstellen (Abb. 12).
So schön elektrische Haushaltsgeräte sind, so darf man nicht vergessen, daß sie für den Käufer kostspielig sind und für den Staat eine Belastung der Elektro-Energie bedeuten, mit der wir noch immer sparsam umgehen müssen. Es ist deshalb erstaunlich, daß so viele Elektrogeräte entwickelt werden, während die billigen, einfachen und doch der Hausfrau helfenden Handgeräte noch immer rar sind.
So wurde zum Beispiel 1954 ein Hand-Bohnergerät vom VEB Maschinen- und Apparatebau Staßfurt herausgebracht, das mit einem Wachsbehälter versehen war. Beim Einreiben läuft das Wachs automatisch auf die zu bohnernde Fläche. Der Bohnerbesen fand reißenden Absatz und trotzdem ist er aus dem Handel verschwunden. Ähnlich erging es auch dem Bohner-Einreibebesen der Genossenschaft des Bürsten- und Pinselmacherhandwerks Stützengrün (Erzgebirge).
Der Ruf nach einem Gerät, das den Bohnerwachs auf dem Boden verteilt oder spritzt wird immer wieder laut, aber die Erfüllung des Wunsches bleibt aus.
Hoffentlich wird die „Schwamm-Hexe" in ausreichenden Mengen hergestellt werden. Dieser Schwamm-Besen des VEB (K) ARARA, Dohna/Sachsen, dient an Stelle des Schrubbers und des Scheuertuches als Reinigungsapparat für Fußböden und Wände, auch für Teppiche und Fenster. Ein Viscose-Schwamm übernimmt die Reinigungsarbeit und ist im nassen Zustand durch leichten Hebeldruck auszudrücken. Das unhygienische und mühevolle Auswringen des Scheuertuches und das Eintauchen der Hände in Schmutzwasser fällt somit weg. Der 25 cm breite Schwamm kann nach Abnutzung gegen einen Ersatzschwamm ausgewechselt werden. Der Hebel ist aus Leichtmetall hergestellt. Sehr angebracht wäre die Herstellung von einem Mop mit einem biegsamen Stiel, damit man ohne anstrengendes Bücken unter den Schränken Staub wischen kann.

Töpfe, Pfannen, Fruchtentsafter

In den vergangenen Jahrzehnten unseres Jahrhunderts wurden viele wissenschaftliche Erkenntnisse auf dem Gebiet der gesunden Ernährung gewonnen. Diese gesunde Ernährung setzt ein rationelles Kochen voraus. Kurze Kochzeit, sparsamer Gebrauch von Wasser bei der Zubereitung der meisten Gerichte, wenig Fett – das sind die Voraussetzungen der gesunden, zeitgemäßen Kochkunst. Die Zubereitung wird durch rationelle Töpfe und Pfannen ermöglicht.
Die modernen Dampfdrucktöpfe kochen mit wenig Flüssigkeit bei fest geschlossenem Deckel unter Überdruck. In ganz kurzer Zeit werden Suppe, Fleisch und Gemüse gar. Auf diese Weise zerstört man weniger Vitamine als beim langen Kochen, die wertvollen Salze und Mineralien im Gemüse bleiben erhalten, weil es gedünstet und nicht im Wasser gekocht wird. Allerdings darf der Überdruck nicht zu groß sein, um zu hohe Temperaturen zu vermeiden, die wiederum einen Vitaminverlust zur Folge haben. Für die Hausfrau, besonders für die berufstätige Frau, ermöglicht der Dampfdrucktopf eine schnelle Zubereitung der Mahlzeiten. Denn ein Braten braucht nur 15—20, Gemüse 5–10 Minuten, um gar zu werden. Der Aluminium-Schnellkochtopf, VEB Walzwerk Hettstedt (Abb. 14), wird in drei Größen geliefert: 5, 7 und 9 Liter Inhalt. Je nach Größe haben die Töpfe ein, zwei oder drei Einsätze. Mit ihrer Hilfe kann man bis zu drei Gerichte auf einmal kochen. So ist es möglich, in 20 Minuten ein Mittagessen vorzubereiten, das aus Gulasch, Salzkartoffeln und grünen Bohnen besteht. Ähnlich wie der Hettstedter Schnellkochtopf ist auch derjenige des VEB Union Quedlinburg und der Sparkochtopf aus Geithain. Der letztere ist aus emailliertem Stahlblech, hat drei Einsätze und ist einfach zu handhaben, weil er nur mit geringem Überdruck von 0,2 atü arbeitet und keine höheren Temperaturen als 104° erreicht werden. Die Speisen kochen nicht so schnell wie in den Hettstedter und Quedlinburger Töpfen, aber immerhin in der Hälfte der bisherigen Kochzeit, und es können auch drei Gerichte auf einmal zubereitet werden.

Die Schnellkochtöpfe haben so viele Vorteile – gesunde Ernährung, kurze Arbeitszeit, Ersparnisse an Gas, Strom oder Kohle –, daß sie zu den wichtigen Haushaltsgegenständen gerechnet werden müssen. Dazu gehört auch der Milchkocher des VEB (K) Blechwarenfabrik Rothemark. Er wird aus Rein-Aluminium in zwei Größen – ein und zwei Liter – hergestellt und besteht aus zwei ineinandergesetzten und dicht zusammengefügten Gefäßen, wobei die äußere Hülle mit einem Einfüllstutzen versehen ist. In den Zwischenraum beider Gefäße wird eine bestimmte Wassermenge eingefüllt. Die Milch kocht nun im Wasserbad und kann weder anbrennen noch überkochen. Ein Pfeifen des Pfeifstutzens zeigt das Kochen an. Der Topf eignet sich auch für das Kochen von Grieß, Reis, Pudding und so weiter. Eine ähnliche Funktion erfüllt der Doppel-Kocher, der leider bei uns nicht hergestellt wird. Das sind zwei ineinanderstellbare Töpfe, bei welchen der untere breiter und mit einer Öffnung versehen ist, in die genau der obere schmalere Topf hineinpaßt. Im unteren Topf wird das Wasser zum Kochen gebracht, der obere wird mit der zu bereitenden Speise in das Wasserbad hineingesetzt. Selbstredend können beide Töpfe auch einzeln gebraucht werden.
Eine sehr interessante Pfanne hat der VEB Alfi Fischbach/Rhön (Abb. 15) entwickelt. Diese Aluminium-Pfanne hat einen gepunzten Boden, das Fett sammelt sich in den kleinen Vertiefungen, und das Bratgut kommt mit dem heißen Fett und nicht, wie in den üblichen Pfannen, mit einer größeren Metallfläche in Berührung, wodurch eine Verbrennungsgefahr stark vermindert wird. Außerdem kann man in die Pfanne einen Grill einsetzen und ein Drahtgestell für pommes frites oder anderes Fettgebackenes einhängen.
Der Deckel ist nicht gerade, sondern in Form einer umgekehrten flachen Schüssel ausgebildet. Der Griff ist nicht, wie üblich, abstehend, sondern in die Rundung des Deckels flach eingearbeitet. Kippt man den Deckel, so kann er auch als Schüssel zum Ablegen des Backgutes gebraucht werden.
Ein vielseitiges Gerät ist der Dampf-Fruchtentsafter „Freiba" des VEB Union Quedlinburg. Er besteht aus einem Unterteil zur Aufnahme des Wassers, einem Mittelteil zur Aufnahme des Fruchtkorbes und einer Haube. Der Fruchtkorb wird mit der Haube zugedeckt und über dem kochenden Wasser aufgesetzt. Der Dampf wirkt auf die Früchte ein, die nach und nach den Saft abgeben, der sich im Mittelteil sammelt. Nach 45 bis 60 Minuten kann das Abfüllen vorgenommen werden, das mittels eines Gummischlauches mit Glasröhrchen, Drahtklemme und Mundstück geschieht (Abb. 13). Ohne das Mittelteil und den Fruchtkorb ergeben das Unterteil mit einem gelochten Tellereinsatz und die Haube, in die ein Thermometer eingelassen werden kann, einen Einweckapparat. Zu guter Letzt läßt sich das Unterteil des Gerätes als offene Backform verwenden – ein Kegeleinsatz wird mitgeliefert.
Für die Entsaftung von frischem Obst stellt der VEB Schnittwerkzeuge- und Metallwarenfabrik Klingenthal eine Fruchtpresse her, die ähnlich wie ein Fleischwolf aussieht und funktioniert. Sie verfügt über einen Ablauf für Saft und eine Ausfallöffnung für Treber.

Jenaer Glas

Die Vorzüge des berühmten Jenaer feuerfesten Glases sind bekannt. Es kann als Kochgeschirr wie als Tischgeschirr verwendet werden, es spart auf diese Weise Abwaschzeit, ist haltbar und ausgesprochen formschön.
Als Neuentwicklungen des VEB Jenaer Glaswerk Schott & Gen. sollen hier erwähnt werden:

1. Eine Kinder-Eßschale mit dauerhafter Stricheinteilung, in der man Brei, Gemüse, Milch und anderes kochen kann (Abb. 17, 17a, 17b). Der Deckel ist gleichzeitig der Teller, den man beim Füttern über die mit heißem Wasser gefüllte Schüssel stellen kann, so daß die Speise warm gehalten wird.
2. Runde Schüssel, dreiteilig (Abb. 16, 16a, 16b, 16c). In diesem schönen, dreiteiligen Schüsselsatz sind fertige Speisen bequem in den übereinanderzustellenden Teilen warm zu halten. Schüssel, Zwischenteil und Deckel können unabhängig voneinander benutzt werden.
3. Eikocher (Abb. 18). Das Ei wird in den kleinen, appetitlichen Kocher geschlagen, der Deckel mit einem Bügel zugemacht und ins kochende Wasser gestellt. Nach drei Minuten ist das weichgekochte Ei fertig. Der Behälter wird aus dem kochenden Wasser herausgenommen, und das Ei hält sich noch lange warm. Auch andere kleine Vor- und Nachgerichte lassen sich in dem Eikocher bereiten.

Verschiedene Küchengeräte:
Universal-Küchenmaschine und kleinere Maschinen

Immer wieder werden Rufe laut nach einer elektrischen Universal-Küchenmaschine, deren Motor eine Menge Zusatzgeräte betätigt. Die CSR hat einige solcher Maschinen entwickelt: den „Porkert" und den „Robot"; in Westdeutschland hat die „Bosch"-Maschine einen guten Ruf. Diese Küchenfeen kneten Teig, mahlen Kaffee, Mohn, Gewürze, pressen Obst, schälen Kartoffeln, schlagen Schaum, Schlagsahne und Mayonnaise. Sie sind aber sehr teuer und eignen sich nur für einen großen Haushalt oder eine Gemeinschaftsküche. Das Manipulieren mit den verschiedenen Zusatzgeräten, das Reinigen und Einordnen der einzelnen Teile rentieren sich erst, wenn größere Mengen des Kochguts verarbeitet werden. So schält zum Beispiel die tschechische „Robot"-Maschine mindestens 6 Pfund Kartoffeln auf einmal, kleinere Mengen sind unzweckmäßig.

Auch unsere Industrie (VEB Döbelner Beschläge und Metallwaren) entwickelte eine Universal-Küchenmaschine „Imme" mit sieben verschiedenen Geräten. Der Universal-Motor für Gleich- und Wechselstrom kann auf 7000, 9000 und 12000 Umdrehungen je Minute (für Mahlen von Kaffee und Gewürzen) und auf 80, 100 und 140 Umdrehungen je Minute (als Fleischwolf, Fruchtpresse, Kartoffelreibe, Teigkneter) eingestellt werden. Ihr Preis von DM 580,– wird die Anschaffung nur für wenige Privathaushalte möglich machen.

Was unseren werktätigen Hausfrauen wirklich not tut, sind einfache, billige Küchengeräte, die Kraft und Zeit sparen. Wobei sehr wohl überlegt werden muß, welche Geräte wirklich notwendig, zweckmäßig und wirtschaftlich sind. Zum Beispiel hat man für die Kartoffelschälmaschine bis jetzt keine befriedigende Lösung gefunden. Die Kartoffelschäl- und -waschmaschine, die durch den Wasserleitungsstrahl angetrieben wird, hat sehr viele Vorteile, spart Zeit (90 Sekunden für das Schälen von einem Pfund Kartoffeln) und schont die Hände der Hausfrau. Aber die Wasserwirtschaftler sträuben sich gegen eine Maschine, die für einige Pfund Kartoffeln 60 Liter Wasser verbraucht. In verschiedenen wasserarmen Gegenden müßte die Maschine verboten werden, in Wohnungen mit niedrigem Wasserdruck würde sie nicht funktionieren. So ist man von dieser Lösung abgekommen. Eine andere Maschine, bei der man jede Kartoffel auf einen Dorn spießen muß, um sie erst dann der Maschine zu überlassen, ist auch keine Lösung. Das Nachteilige bei den Kartoffelschälmaschinen ist die Tatsache, daß man jede Kartoffel nachbehandeln muß. Solange wir noch keine überzeugend gute Kartoffelschälmaschine haben, ist es ratsam, sehr gute Schälmesser und Gummihandschuhe für die schmutzige Hausarbeit herzustellen. Es muß nicht eine große, teure Elektro-Universalküchenmaschine sein, es genügt ein kleines elektrisches Gerät, das einige zeitraubende und ermüdende Arbeiten erledigt. Die tschechische „Pragomix-Universal" zum Beispiel begnügt sich mit Kaffee mahlen, Getränke mixen, Schlagsahne und Eiweiß schlagen sowie leichtere Teige kneten. Ein solcher handlicher, kleiner, elektrischer Mixer, dessen Entwicklung erfreulicherweise bei uns in Angriff genommen wurde, würde ein wertvolles Werkzeug in der Küche sein.

Die Schlag-, Rühr- und Knetmaschine muß aber nicht unbedingt elektrisch sein. So hat der VEB „Hebämfa", Halle/Saale, eine solche handbetriebene Maschine auf den Markt gebracht (Abb. 19). Sie ist preiswert und unbedingt kraft- und zeitsparend. Sie hat einen Preßglaskessel von 24 cm Durchmesser und 15 cm Höhe und ein Fassungsvermögen von ca. 5 Litern. Deckel und Triebwerk bestehen aus Vinidur. Zur Ausrüstung gehören zwei Schlag- und zwei Rührbesen aus Stahldraht. Zusätzlich können auf Wunsch zwei Misch- und Knetarme aus Stahl erworben werden. Mitgeliefert wird ein Schüsselhalter „Kobold", der mittels Spannschraube an der Tischplatte befestigt wird. Auf einem Gummiteller wird der Rührkessel mit Hilfe eines Hebels fest angesaugt, somit sind beide Hände zur Arbeit frei. Die Maschine leistet alle beim Backen oder Kochen anfallenden Knet- und Rührarbeiten mit wenig Mühe, sie wird horizontal betrieben. Der Schlagbesen wird zum Schlagen und Rühren von leichtem Gebäckteig, zur Herstellung von Schlagsahne, Schnee und dergleichen verwendet, der Rührbesen dient zum Rühren und Schlagen von Gebäckteig, Mayonnaise, Eiern u. a.

Zur Maschine müßte noch ein Einfülltrichter mitgeliefert werden, welcher das Beifügen von Mehl, Zucker usw. während des Schlagens erleichtert. Die Befestigung durch den Schüsselhalter ist sehr zu begrüßen, zumal dieser auch für andere Schüsseln mit flachem Boden verwendbar ist. Bedauerlicherweise wird die Produktion dieses Schüsselhalters nicht fortgesetzt, weil die Abnahme zu gering ist. Das liegt daran,

daß die Hausfrauen zu wenig über die Existenz und die Vorteile dieses ausgezeichneten Schüsselhalters unterrichtet sind.

Allerlei Helfer der Hausfrau

Oft sind es nur kleine Dinge, leicht und billig herstellbar, die den Haushalt erleichtern und uns so sehr fehlen. Da ist zum Beispiel der Gemüseabwaschkorb aus Kunststoff (Abb. 20), in den man das zu reinigende Gemüse hineingibt und unter fließendem Wasser, hygienisch und händeschonend, wäscht. Ein Gestell zum Trocknen von Geschirr (Abb. 21) ist platzsparend, beschleunigt den Trockenvorgang und schont das Geschirr. Sehr praktisch ist ein Rost für Töpfe (Abb. 22), den man über den Herd oder in seine Nähe hängt. Beide Gestelle sind aus Draht, der mit Plastikfolie überzogen ist. Eine andere Bequemlichkeit ist ein Kasten mit Vertiefungen für die verschiedenen Küchenmesser. Der Kasten wird über dem Arbeitsplatz aufgehängt, die Messer – durch einen kleinen Magneten in den Vertiefungen festgehalten – sind übersichtlich angeordnet und griffbereit (Hersteller: Constantwerk, Solingen). Dieselbe Firma stellt auch ein formschönes und praktisches Krumenbrett her (Abb. 23). Das Brett hat eine Vertiefung, in die ein Holzrost hineinpaßt, außerdem eine Vertiefung für das Brotmesser. Das Brot wird auf dem Rost geschnitten, die lästigen Krumen fallen in die Vertiefung und werden von Zeit zu Zeit entfernt. Zweckmäßig sind auch die neuen Tomaten- und Wurstsägen, deren Schneide auf der Spitze eine kleine Gabelung aufweist, so daß man die Scheibe gleich aufspießen und auf den Teller legen kann.
Eine Blumenspritze ist für die meisten werktätigen Frauen wichtiger als ein Parfümzerstäuber. Während der letzte immer wieder produziert wird, ist die Blumenspritze bei uns total vernachlässigt worden, zum Kummer vieler Pflanzenfreunde.
Je energischer die Frauen darauf dringen, Geräte für den Haushalt zu erhalten, die die Hausarbeit erleichtern, desto eher werden die Produktionsbetriebe und der Handel die Notwendigkeit der Herstellung dieser Geräte einsehen und sie auf den Markt bringen.

Abb. 1 · Gasherd

Abb. 2 · Kohlenherd „Glutos"

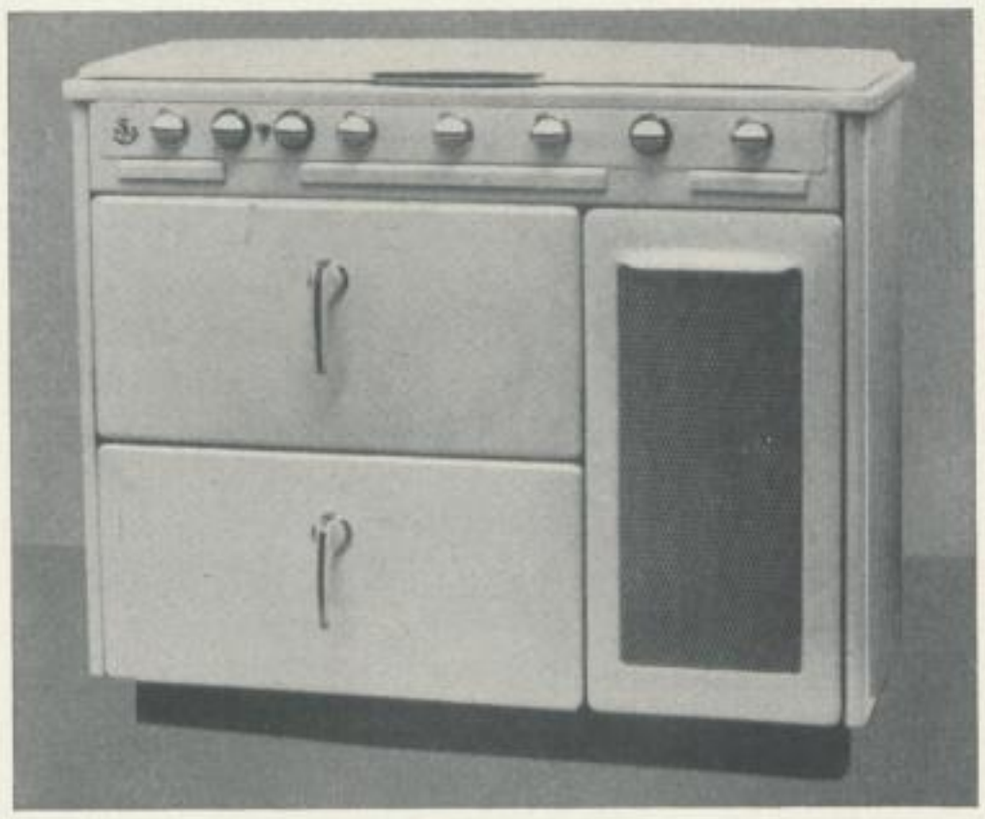


Abb. 3 · Gasherd mit Raumheizer (geschlossen)

Abb. 3a · Gasherd mit Raumheizer (geöffnet)

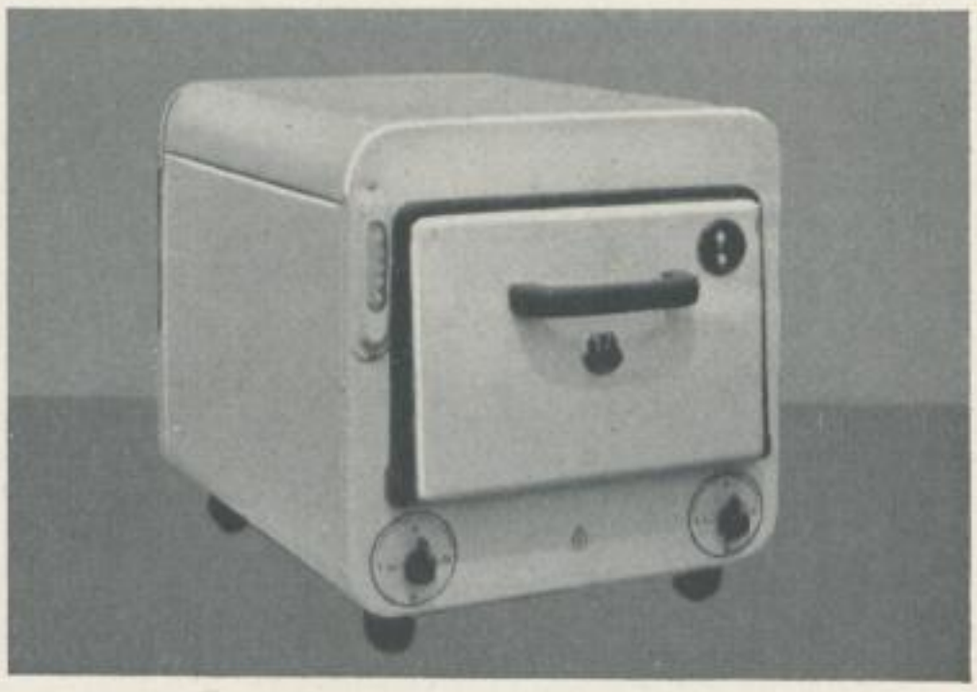


Abb. 4 · Egelner Backhexe

Abb. 5 · Gasbackapparat „Küchenfreude"

Abb. 5a · Kleinstküche des VEB Elektrowärme Sörnewitz, Coswig

Abb. 6 · Rönsch-Glasherd

Abb. 7
Fettbackgerät „Glasfrit"

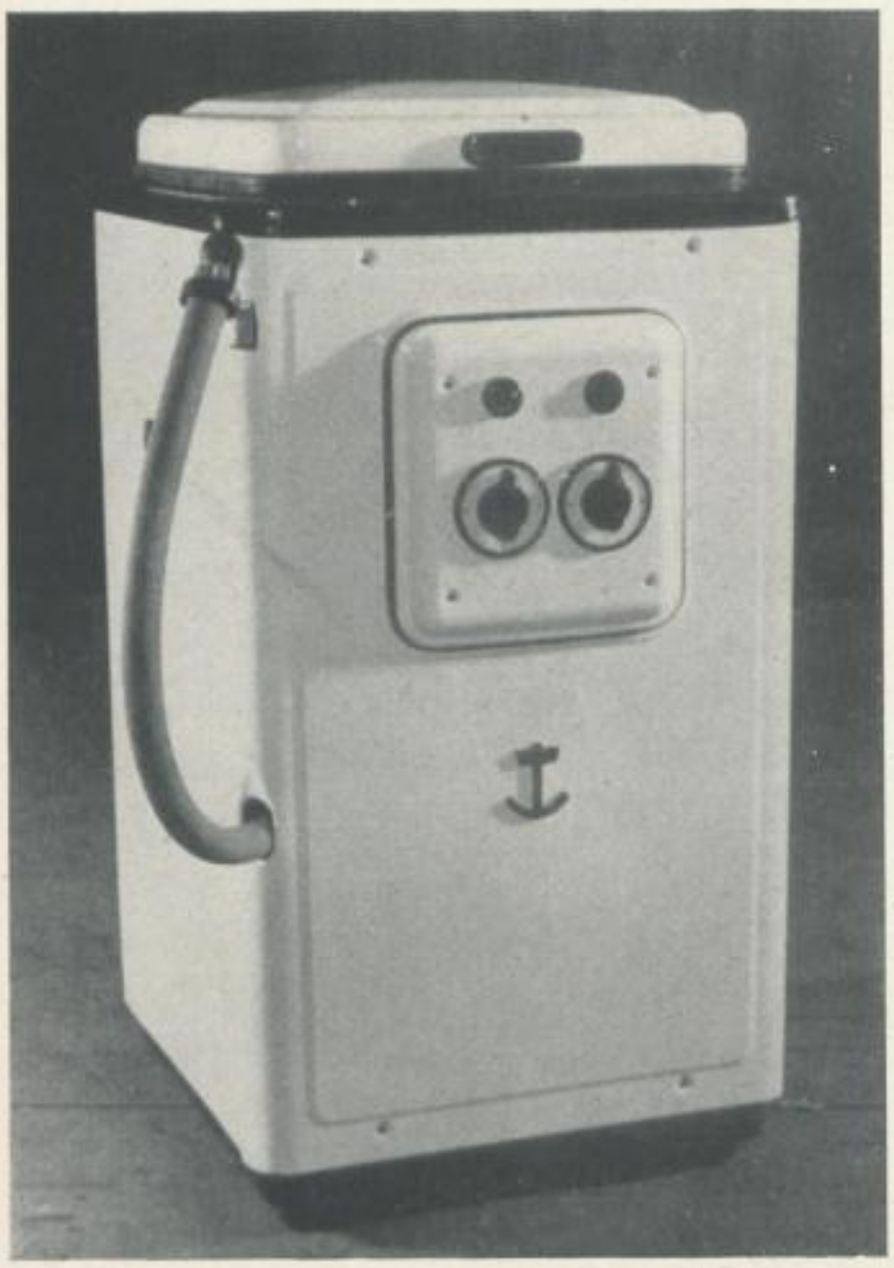


Abb. 8 · Elektro-Kleinwaschmaschine „Combi"

Abb. 9 · Waschmaschine „Saalfeld"

Abb. 10 · Elektro-Wäscheschleuder „Sicco"

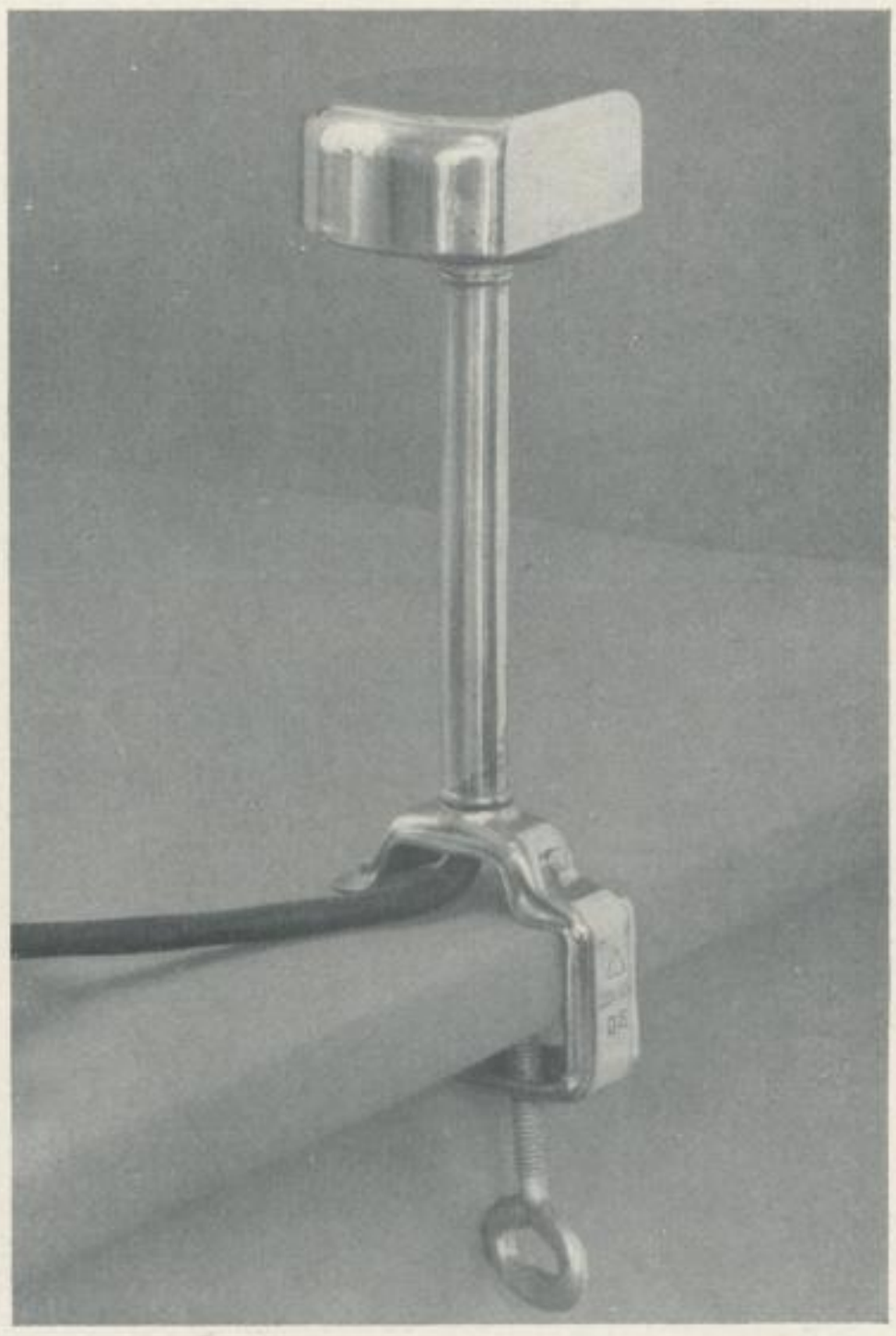


Abb. 11 · Plättfix

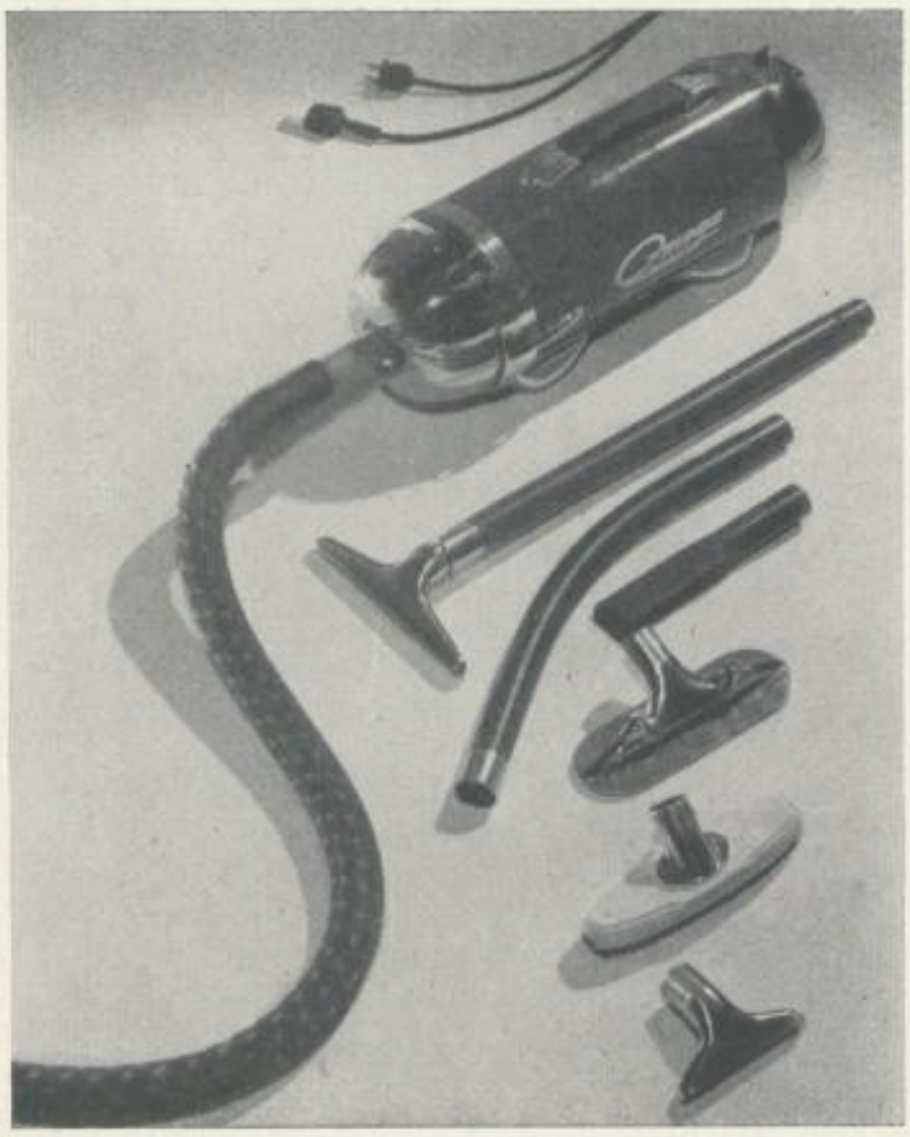


Abb. 12 · Staubsauger „Omega"

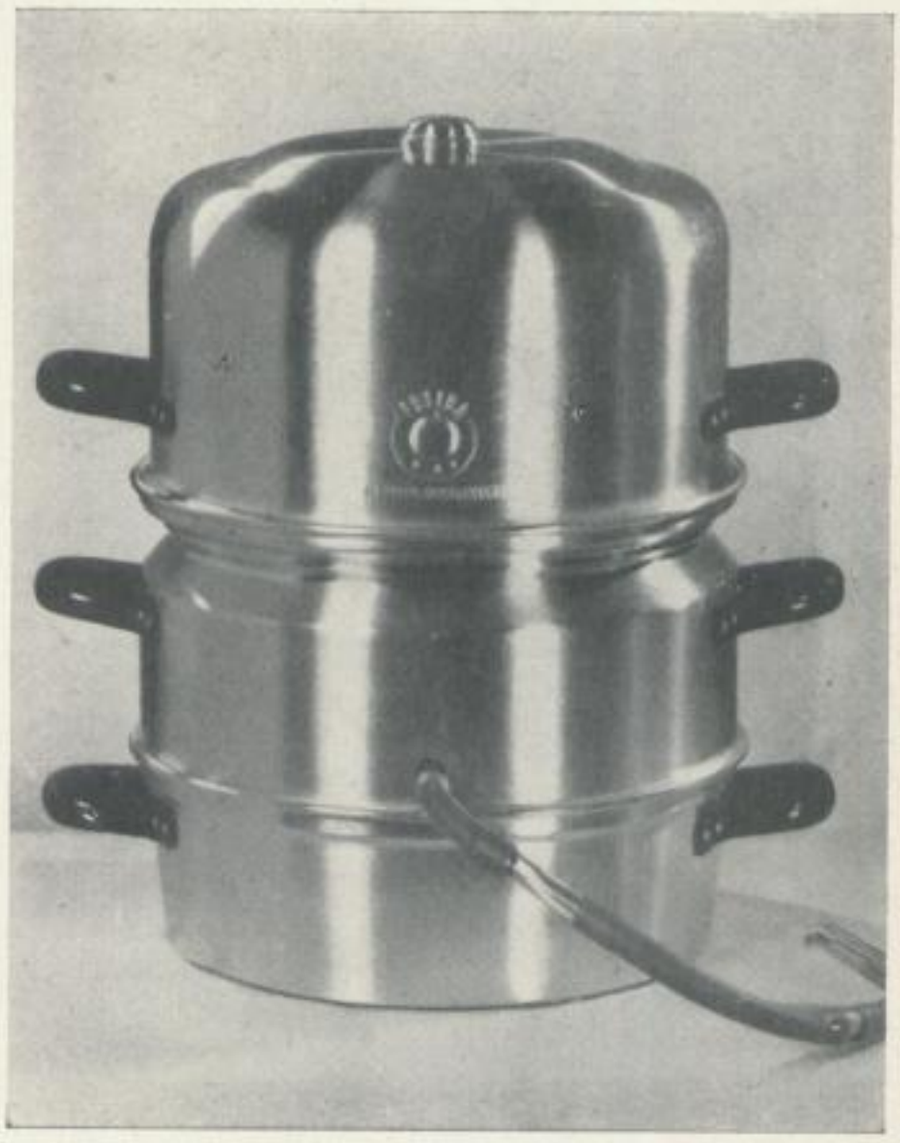


Abb. 13 · Dampf-Fruchtentsafter „Freiba"

Abb. 14 · Schnellkochtopf

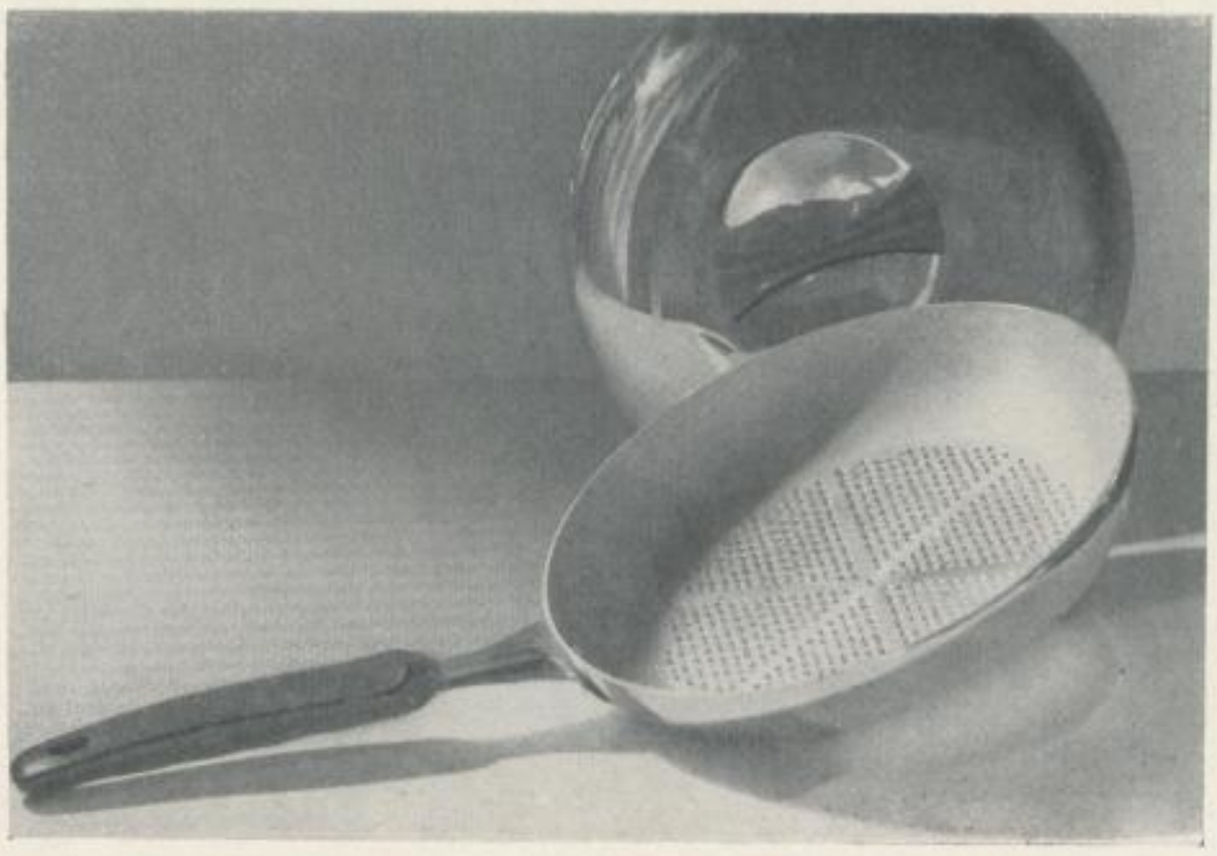


Abb. 15 · Aluminium-Pfanne

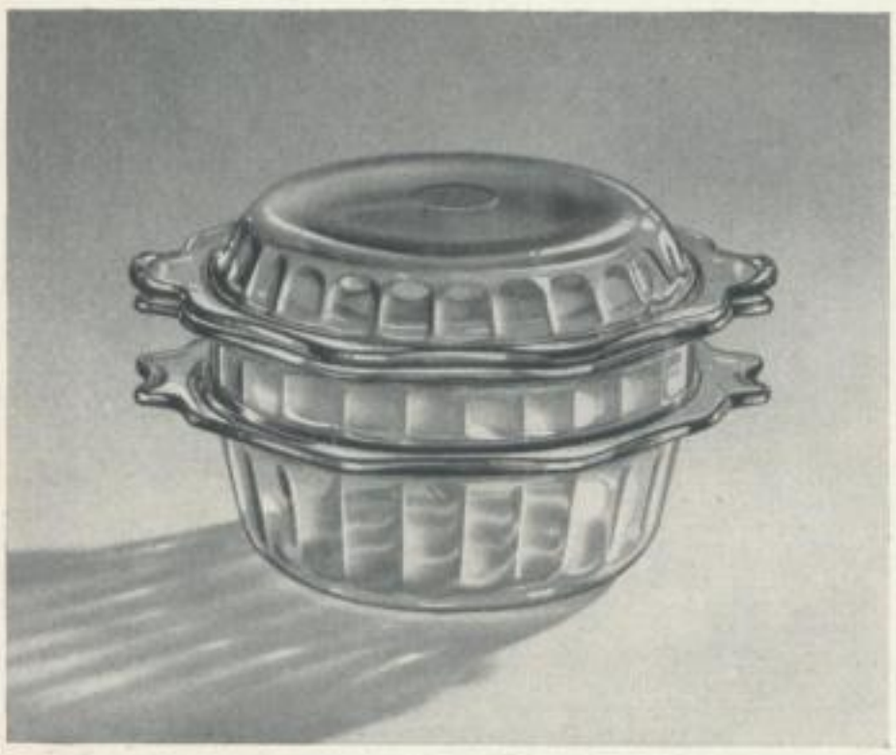


Abb. 16 · Schüsselsatz

Abb. 16a

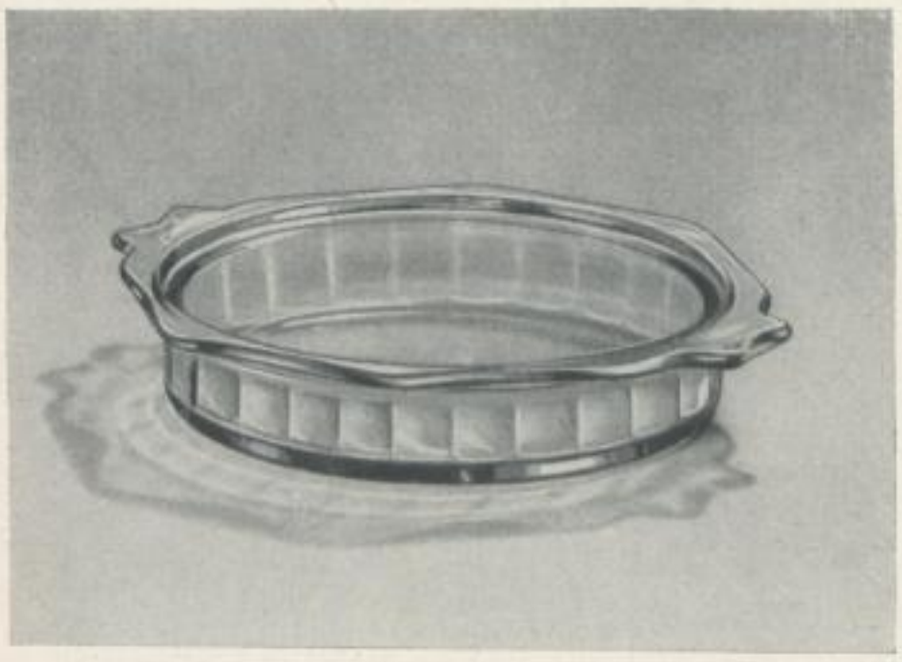


Abb. 16b

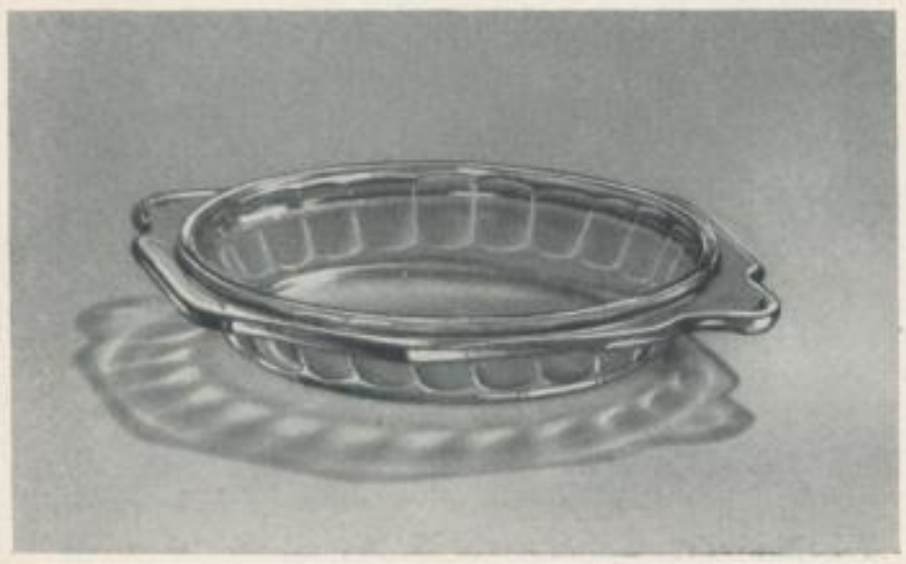


Abb. 16c

Abb. 17 · Kinder-Eßschale

Abb. 17a

Abb. 17b

Abb. 18 · Eikocher

Abb. 19 · Schlag-, Rühr- und Knetmaschine „Habämfa"

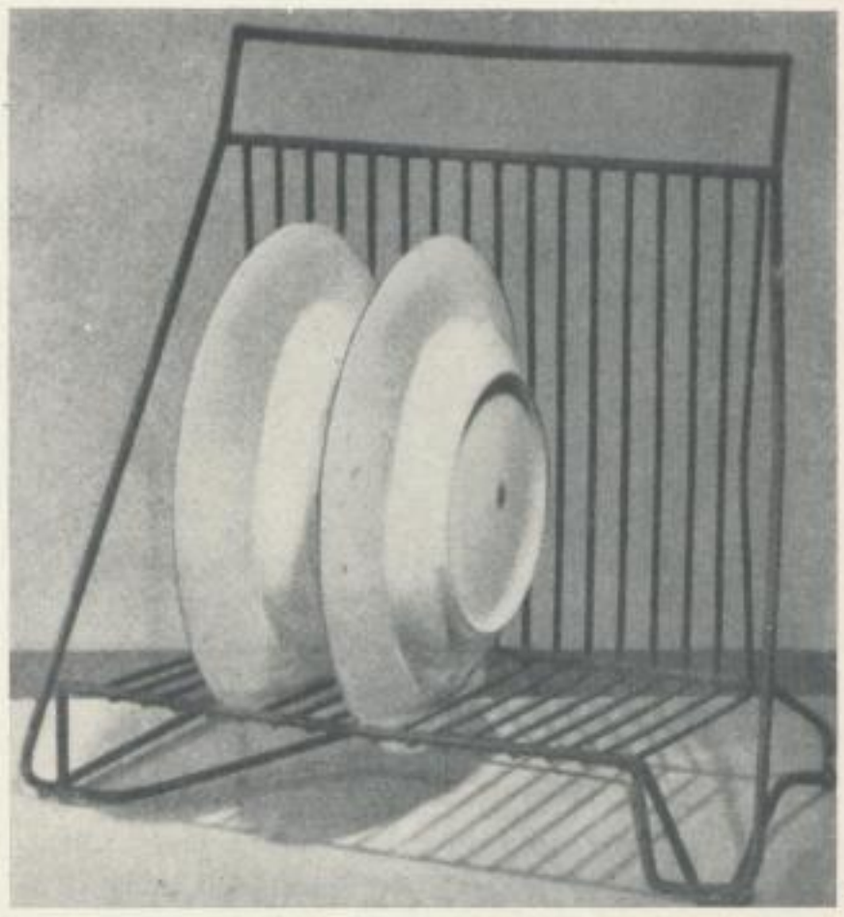


Abb. 21 · Geschirrtrockenständer

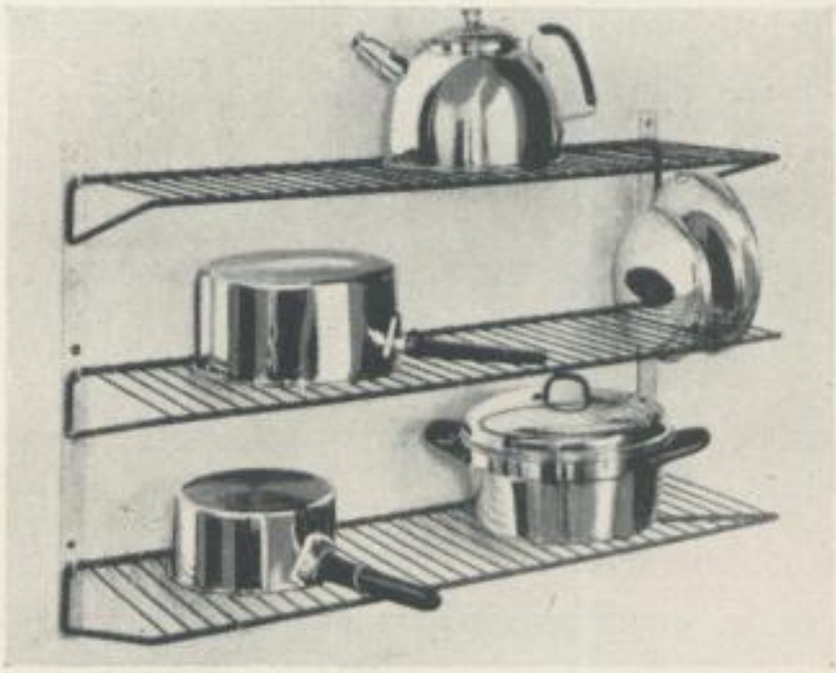


Abb. 22 · Topfrost

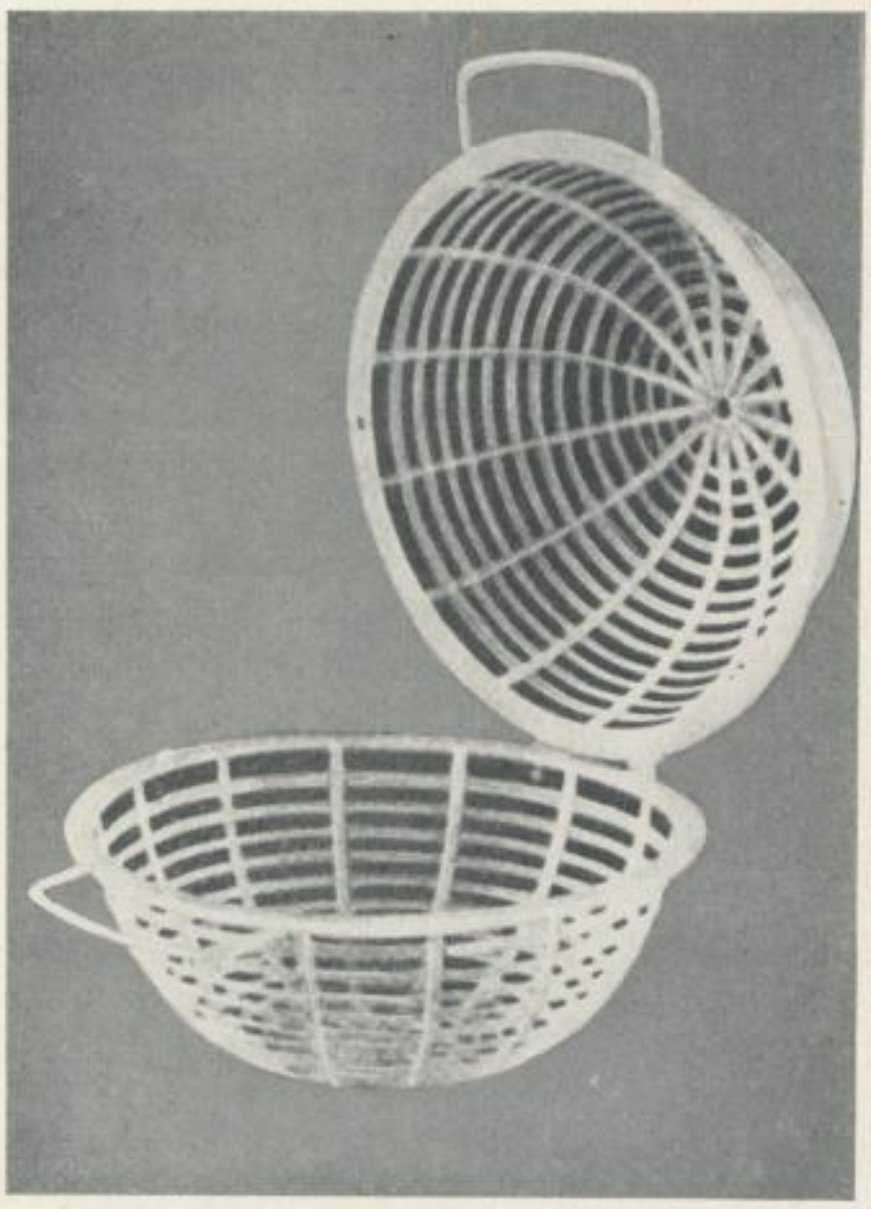


Abb. 20 · Gemüse-Abwaschkorb

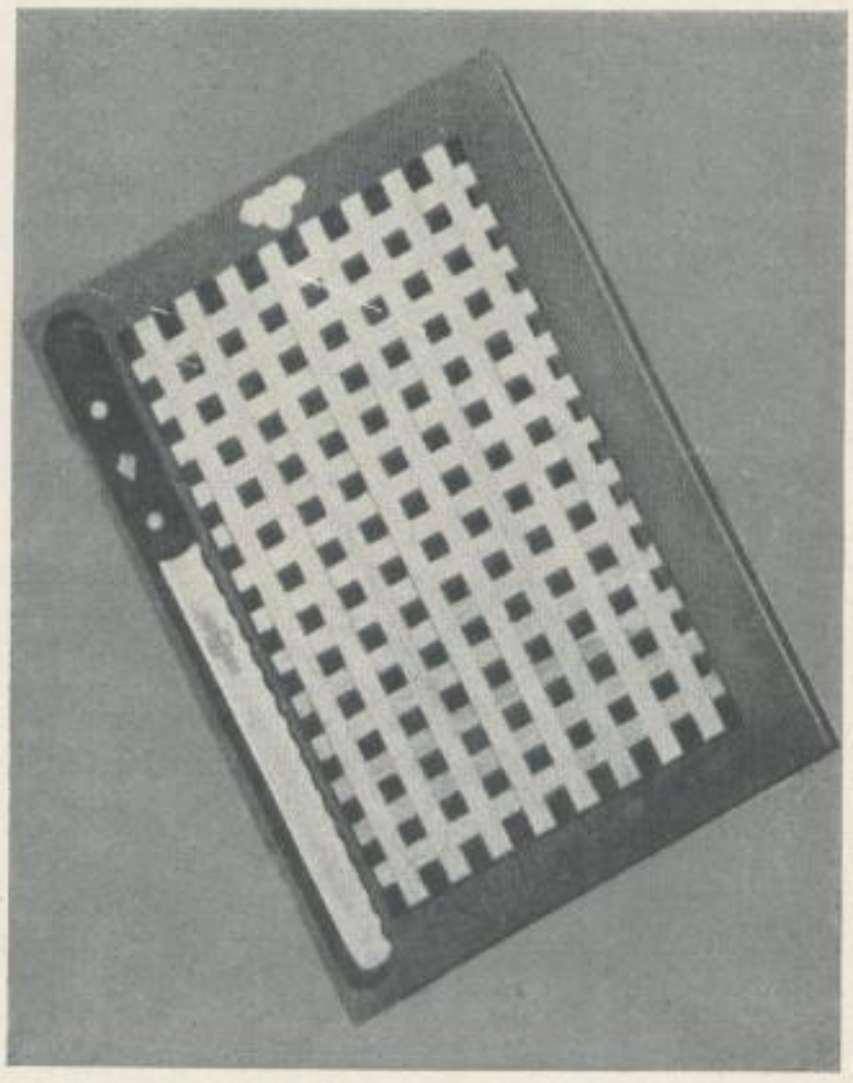


Abb. 23 · Krumenbrett

Dr. Heinz Schwarzmann, München

GOOD DESIGN IN SCHWEDEN – AUS EINEM REISEBERICHT

Design – das bedeutet nicht nur, wie man hierzulande geneigt sein könnte zu verstehen, das Sondergebiet der „industriellen Formgebung", es bedeutet vielmehr im Sinne von Neutras Buchtitel „Survival through design" die Gesamtheit dessen, was für den Gebrauch des Menschen entworfen (designed) und in die Wirklichkeit umgesetzt wird mit dem Ziel, die Alltagswelt zu verbessern (soziales Moment) und zu verschönern (ästhetisch-kulturelles Moment).
In fast allen Schichten des schwedischen Volkes findet man ein hellwaches Interesse an Gestaltungsfragen im Sinne der eben umschriebenen Zielsetzung, ob es sich nun um Möbel, Gebrauchsgegenstände oder Architektur handelt. Dieses Interesse so intensiviert zu haben ist ohne Zweifel das Verdienst des Schwedischen Werkbundes, der Svenska Slöjd Föreningen. Seine propagandistischen Bemühungen haben es vermocht, daß für die meisten Schweden der „good design", die einwandfreie, neuzeitliche Formgebung zu einer Art von Evangelium geworden ist. Ja, man könnte beinahe von einer „Volksbewegung" unter dem Banner des Design sprechen, insofern wenigstens, als auch der Mann von der Straße in Schweden sich – häufig mit bemerkenswerter Urteilskraft – mit Form- und Geschmacksfragen beschäftigt, die Artikel der Zeitschriften und Zeitungen, die einschlägige Buchliteratur aufmerksam verfolgt, die in reichem Maße in Hauptstadt und Provinz gebotenen Ausstellungen besucht, die Schaufenster der führenden Läden gründlich studiert und – das ist das Entscheidende – aus allen so gewonnenen Anregungen für sich die Nutzanwendung zieht, sich also nach den Gesetzen des „good design" einrichtet, die Gebrauchsgegenstände, die er erwirbt, am Maßstab dessen, was ihm auf Abbildungen und in Ausstellungen als richtungweisend gezeigt wurde, mißt. Die Schweden haben es auf diese Weise gelernt, Ansprüche zu stellen, und das ist der Industrie sehr gut bekommen und nicht minder den Bauunternehmern.

II.

Der Freund in Göteborg, von Beruf „Dessinatör", Musterentwerfer in einer großen mechanischen Weberei, hatte mich am Bahnhof abgeholt. Als wir vor dem großen, vor wenigen Jahren erstandenen Mietshaus, in dem er wohnt, das Taxi verließen, sagte er wie entschuldigend: „Wir haben eine einfache Wohnung. Sozialer Wohnungsbau!" Vor meinem inneren Auge stiegen deutsche Schlichtwohnungen auf, Vierspänner mit einem gemeinsamen Wasseranschluß, einem gemeinsamen WC.
Wir betraten die „einfache Wohnung", vor deren Flurtür der Schacht einer Müllschütte ins Auge fällt. Das kinderlose Ehepaar hat zwei geräumige Zimmer mit Bad und einer keineswegs kleinen Eßküche. Diese ist bauseitig mit einer kompletten Einbaugarnitur ausgestattet, die Gas- und Elektroherd und einen Eisschrank enthält und ferngeheizt ist – die einfache Wohnung.

III.

Die Freunde sprechen von Bekannten, die vor kurzem ein Einfamilien-„Experimenthaus" bezogen hätten. Experiment-Haus, das klingt verheißungsvoll und interessant. Ob ich dieses Haus nicht besichtigen dürfe? Man telefoniert mit dem Besitzer (er ist Inhaber eines nicht großen Lebensmittelladens, also Angehöriger der Mittelschicht): Selbstverständlich, wir sollen nur gleich kommen!
Experimenthaus – ich assoziiere unwillkürlich: das muß ein Gebilde sein, das ein Architekt, inspiriert

durch Mies van der Rohe, Gropius, Neutra, in Glas, Stahl und Beton über einem raffinierten Grundriß errichtet haben wird, etwas Auffallendes, sogar in Schweden, wo die Hochhäuser modernster Prägung mitten aus dem Wald wachsen.
Die Wirklichkeit ist ganz anders: das Haus, am Fuße eines tannenbestandenen Hangs vor der Stadt gelegen, ist zwar auffallend, aber nicht durch Kühnheit des Grundrisses oder der Formgebung, sondern dadurch, daß es mit seinem an den Seiten tief herabgezogenen Satteldach einer „Villa" in gemäßigtem bayrischen Heimatstil zum Verwechseln ähnlich sieht. Es könnte in einem Vorort von München stehen. In Göteborg (und wohl in ganz Schweden) fällt es in jeder Weise aus dem Rahmen. Ob diese Art der Außengestaltung das Experimentelle an diesem Haus sei, frage ich die Freunde, denen, wie ich annehme, das „Bayerische" wohl sehr exotisch vorkommen muß. Ja – auch, antworten sie, aber vor allem im Inneren mache es seiner Bezeichnung volle Ehre. Nun – auch hier wartet eine Enttäuschung: von „Experiment" kann kaum die Rede sein, es sei denn, man wäre geneigt, die Tatsache für ein solches zu nehmen, daß der große ebenerdige Wohnraum sich durch zwei Geschosse zieht, daß die Treppe ins Obergeschoß, in eine Galerie mündend, in ihm angeordnet ist. Aber die Möbel, das sieht man auf den ersten Blick, sind ausgezeichnet. Man zeige mir das Haus, die Wohnung eines mittleren Lebensmittelhändlers, das solche Möbel aufweist. Es sind zwar keine „Experiment-Möbel", sie sind durchaus der Tradition verhaftet, aus ihr entwickelt: sauber durchgeformte Sprossenstühle, um einen klassisch-schlichten und wohlproportionierten runden Tisch gruppiert, eine Sitzcouch von höchster Einfachheit und Zweckmäßigkeit, überzogen nicht mit einem Handgewebtes nachäffenden Wollstoff von jenem „unempfindlichen" Rostbraun, das schon fast Ausdruck einer Weltanschauung ist, sondern mit einem fröhlichen Chintz, dessen nicht zu laute und nicht zu leise Musterung genau den richtigen Farbakzent zu den hellgrau gestrichenen Möbeln setzt. Klar, hell, einfach ist hier alles – und das tut wohl. In den übrigen Räumen der gleiche Eindruck: Möbel, die Frische, Sauberkeit der Gesinnung ausstrahlen, und Weiträumigkeit, sogar in den kleineren Zimmern, die nicht zuletzt dadurch erreicht ist, daß die sperrigen Kastenmöbel ausnahmslos von eingebauten Wandschränken abgelöst sind. Aber – im Wohnzimmer hängt, gemütlich tickend, eine reichgeschnitzte Original-Schwarzwälder-Kuckucksuhr, Souvenir einer längst verjährten Deutschlandreise, und auf Borden und Fensterbrettern stehen Porzellanfiguren, Keramiknippes à la Hummel, die an niedlicher Verlogenheit den Erzeugnissen unserer Fabrikanten von Gemütswerten in nichts nachstehen.
Nun, wir haben beileibe nicht vor, aus der Kuckucksuhr des Göteborger Lebensmittelhändlers einen Elefanten zu machen. Im Gegenteil: lassen wir uns durch sie daran erinnern, daß es Grenzen der Kulturpädagogik gibt. Grenzen, deren Markierungssteine eine ererbte Scheußlichkeit, ein Erinnerungsstück an einen geliebten Menschen, an ein bedeutsames Lebensdatum bilden – – und das unter Umständen sogar bei Entwerfern von echten Experimentierhäusern.

IV.

In Göteborg gibt es übrigens ein echtes Experimenthaus: den Wohnblock der Architekten Tage und Anders William-Olsson. Bei diesem Bau ist – unseres Wissens zum ersten Male – konsequent das Prinzip des beweglichen Grundrisses durchgeführt. In den Wohnungen dieses Blocks gibt es nämlich als feststehende Elemente nur die Außenwände und die Wände des Installationsblockes (Bad, WC und ein Teil der Küchenwände). Den übrigen Raum unterteilt der Mieter mit Hilfe von Einbauschränken und Leichtbauwänden so, wie es seinen Bedürfnissen am besten entspricht. Sein Nachfolger kann die Unterteilung nach seinem Belieben erneut und ohne große Mühe variieren, da die mobilen Trennwände und -schränke (die aus in verschiedener Weise kombinierbaren Einzelelementen bestehen) mit wenigen Handgriffen zu demontieren und wieder aufzubauen sind . . .
Wir möchten unseren sozialen Wohnungsbauern anraten, sich mit diesem Göteborger Experiment einmal eingehend zu befassen und zu prüfen, ob die Methode des „offenen" Grundrisses, wie sie in Göteborg versucht wurde, nicht dazu beitragen könnte, auf manche bisher „offene" Frage die Antwort zu finden.

V.

Eine Frage blieb auch offen – ich bin sicher, daß Sie sie stellen wollten –, als wir vorhin den Lebensmittelkaufmann mit der Kuckucksuhr verließen. Die Frage nämlich: Kann man von den anständigen

Möbeln, die wir bei ihm sahen, auf den allgemeinen Standard in Schweden bündige Schlüsse ziehen? Nach den Erfahrungen, die ich in vier Wochen sammeln konnte – ich habe sie ja auch bereits zum Teil am Ende von Absatz I zum Ausdruck gebracht – möchte ich darauf antworten: das allgemeine Form-Niveau ist in Schweden tatsächlich außerordentlich hoch. Ich habe natürlich nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Wohnungen sehen können, aber um zu obigem Schluß zu gelangen, war es gar nicht notwendig, die Wohnungen selbst zu testen. Man brauchte zu diesem Zweck nur aufmerksam zu betrachten, was der Möbelhandel anbietet. Dieses Angebot aber steht ohne Zweifel im Durchschnitt weit über dem, was deutsche Schaufenster und Lager zeigen. Formal oder qualitätsmäßig ganz minderwertige Dinge habe ich in Schweden überhaupt nicht zu Gesicht bekommen. Die gibt es einfach nicht. Auch so etwas wie den vielberufenen sogenannten „Provinzgeschmack" offenbar nicht. In Karlstad, das zwar Hauptstadt des Wermlandes, aber doch eine typische Kleinstadt ist, standen in den Ausstellungsräumen des Möbelkonsums ausschließlich Stücke von einer formalen Qualität, wie man sie in Deutschland nur in einigen wenigen führenden Geschäften der großen Städte gefunden hätte und in der Provinz gar nicht. Nun sind ja bekanntlich die Konsumvereine für Wohnungsbau und Wohnbedarf in Schweden wahre Avantgardisten des „good design", doch der Unterschied zwischen den Schaufenstern dieser gemeinnützigen Unternehmungen und denjenigen der privaten Möbelwirtschaft ist kaum bemerkenswert.

VI.

Ich fragte Arthur Hald, damals Redakteur der „FORM", der Zeitschrift des Schwedischen Werkbundes, wie er es sich erkläre, daß man in seinem Lande einen so hohen und so gleichmäßigen Standard von guten Möbeln finde. Und ich fügte hinzu, das könne doch nicht nur das Ergebnis der Aufklärungsarbeit der Svenska Slöjd Föreningen sein.

Die Antwort Halds erklärt das Phänomen sicher nicht vollständig, aber sie stellt einen Faktor heraus, dem ohne Zweifel eine große Bedeutung zukommt. Hald sagte etwa: „Schweden hatte von jeher eine hohe Formkultur. Vielleicht ist eine Erklärung hierfür dies: Wir haben die langen Winter, die den Menschen auf Haus und Heim verweisen. Die Dinge, die ihn umgeben, der Tisch, der Stuhl, der Gebrauchsgegenstand – alles rückt in diesen Wintermonaten sehr nahe an ihn heran, wird zum Bestandteil des Lebens, lebt mit. Unechtes, Firlefanz hält in so intimer Nähe, im dauernden Beisammen nicht stand. Und vor allem: der Mensch lernt dabei das Wesen der Dinge erkennen, und aus dieser Erkenntnis heraus gestaltet er sie. Und dabei muß ja eigentlich zwangsläufig etwas Gutes, etwas Gültiges, weil Wesenhaftes, entstehen."

VII.

In Skansen, dem berühmten Freilicht-Museum von Stockholm, sah ich in einem alten Bauernhaus, das man von seinem ursprünglichen Standort irgendwo in Schweden Stein für Stein, Balken für Balken samt allem Zubehör dorthin übertragen hatte, einen Stuhl, der wie ein Beweis zu den Worten Halds war. Er hatte die edle Einfalt und stille Größe des Zeitlosen. Aber das Bemerkenswerteste an ihm war, daß es ein Stuhl von heute hätte sein können – mit dem einzigen Unterschied, daß die geschwungene durchgehende Fläche von Sitz und Lehne nicht aus Bugholz gepreßt, sondern aus dem Block herausgearbeitet war.

Dieser Stuhl von Skansen war schön. Und das war er, weil er nicht gewollt, sondern gewachsen war. Von den heutigen schwedischen Dingen kann man, glaube ich, dasselbe sagen.

Entnommen aus „die Innenarchitektur" Nr. 9, 1957, mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers und des Verlags Ernst Heyer, Essen

Arthur Rosenhammer

ETWAS ZUR FORMGESTALTUNG DES AUTOS

Aktuell wie die Mode ist die Formgestaltung der Kraftfahrzeuge. Jedoch das, was für die Modeschöpfer zutrifft, daß schon einmal Dagewesenes in neuer Gestaltung wieder modern wird, gilt im Wandel der Zeit nicht für die Automobilkonstrukteure. Unaufhaltsam ist die Technik in stetiger Entwicklung, und die Früchte dieses Fortschritts spiegeln sich wider in der Gestaltung des am weitesten verbreiteten Verkehrsmittels. Trumpf ist dabei die Koordinierung des Zweckmäßigen mit Schönheit, wobei, besonders für europäische Verhältnisse, der Wirtschaftlichkeitsfaktor von größter Bedeutung ist.

Der Motorfahrzeugbau befindet sich im 7. Jahrzehnt, und man ist ob dieser langen Zeit geneigt anzunehmen, daß in jeder Beziehung nunmehr ein Optimum an Ausgereiftheit erreicht ist. Ob diese Mutmaßung stimmt, wird erst die Zukunft erweisen, denn die äußere Gestaltung eines Kraftfahrzeugs wird stark beeinflußt durch die technischen Grundlagen im Fahrgestellbau.

Unverständlicherweise hat sich die vollkommene Stromlinie bisher nicht durchgesetzt. Der Grund hierfür ist, daß dem augenblicklichen Geschmack der Käuferschaft weitaus entsprochen wird. Würde man in letzter Konsequenz die Klarheit der fließenden Linien, das hauptsächlichste Merkmal der kraftstoffsparenden Windschlüpfigkeit und der Geschwindigkeit in den Vordergrund stellen, wäre das Geschmackliche mit dem Praktischen sinnvoller verbunden. Unter diesem Blickpunkt läßt sich von einer modischen Unterwerfung des Karosseriebaues sprechen.

Auch das konservative Festhalten am Althergebrachten bedingt in vielen Fällen einen Zwiespalt in der Formvollendung und ergibt einen Kontrast zwischen dem eigentlichen Fahrwerk und der Verkleidung. In Geschmacksfragen gehen die Meinungen begreiflicherweise auseinander, zumal Hypermodernes und Praktisches sich schlecht auf einen Nenner bringen lassen; genauso wie die geplante Kostenfrage der Fertigung logischerweise dem Äußeren ihren Stempel aufdrückt. Dies alles sind Komplexe, die berücksichtigt werden müssen, wenn man die mannigfaltigen Fabrikate und Typen des weltgrößten Industriezweiges mit ihrem Für und Wider unter die Lupe nehmen will.

Vom Standpunkt eines Technikers betrachtet bleibt unverständlich, daß in den letzten Jahren die Formgebung der Automobile zum Problem Nr. 1 geworden ist. Tatsächlich interessiert den durchschnittlichen Käufer heute das Aussehen eines Wagens viel mehr als die viel wichtigeren mechanischen Bauteile. So ist es nicht verwunderlich, daß die Kraftfahrzeug-Industrie dem Karosserieaufbau zum Teil mehr Bedeutung zumißt als den weitaus wichtigeren Substanzen des Fahrwerks.

Die Chronik über den Automobilbau läßt die einzelnen Entwicklungsstadien, wie aus der Fahrmaschine ein mit allem Komfort ausgerüstetes Schnellverkehrsmittel wurde, klar erkennen. Die Bezeichnungen „Motorwagen" bzw. „Motorkutsche" dokumentieren zugleich das seinerzeitige Aussehen der ersten motorisch angetriebenen Straßenfahrzeuge. Als Gottlieb Daimler und Karl Benz, die beiden deutschen Pioniere des Kraftfahrzeugbaues, gegen 1885 ihren fortschrittlichen Gedankengängen Gestalt verliehen, wurden ihre Schöpfungen, wie oft das Neue, spöttisch belächelt. Vielleicht nicht verwunderlich, denn Gottlieb Daimlers technische Erstgeburt war lediglich eine Pferdekutsche, die an Stelle der Deichsel eine primitive Lenkung und statt der Zugtiere eine laut rasselnde Maschine unter dem Aufbau hatte. Auf hohen Kutschsitzen thronten die Passagiere, ungeschützt dem Fahrwind und den Witterungsunbilden ausgesetzt. Daimlers württembergischer Landsmann Karl Benz löste, von ihm unabhängig, die gleiche Idee auf eine andere Art. Benz erkannte sofort, daß auf der Basis des Gespann-

wagens die neue Richtung nicht eingeschlagen werden konnte. Er schuf die Fahrmaschine. Zunächst in der Gestalt eines hochbeinigen Dreirad-Wagens, dem Daimler kurze Zeit später einen vierräderigen in ähnlicher Version folgen ließ. Es ist erklärlich, daß in der Frühzeit des Motorfahrzeugbaues das Hauptaugenmerk seiner Erfinder auf den Antrieb gerichtet war, während der Aufbau kurzerhand der Kutschwagen-Schmiede und -Stellmacherei entlehnt wurde. Erst mit dem sprunghaften Fortschreiten der fahrtechnischen Entwicklung wurde dem Aufbau mehr Bedeutung beigemessen, jedoch immer noch mit der Ausrichtung auf die herkömmliche Bauart der Pferdekutschen. Die Bezeichnungen dieser motorisch angetriebenen Fahrzeuge waren dementsprechend. Die Namen „Phaeton", „Break" und „Landauer" für die vierräderigen „Untersätze" mit festem oder Klappverdeck sprechen von der Verwandtschaft mit dem Pferdewagen. Meist Viersitzer mit unterschiedlicher Sitzanordnung, Vis-à-vis- (Gegenüber-) und Dos à dos- (Rücken an Rücken-) Sitzer, dazu noch verschiedene 6—8sitzige Variationen vervollkommneten das Bauprogramm der in Einzelanfertigung auf den Markt gebrachten Vehikel. Erstmalig 1895 tauchte im Sprachschatz die Bezeichnung „Automobil" auf. Der von Dunlop erfundene pneumatische Reifen löste 1897 die Vollgummiwulst ab.

Die Urform des Automobils zeigte sich relativ zeitig um die Jahrhundertwende, jedoch wurde der Aufbau des Fahrgastraumes immer noch zweitrangig behandelt, denn das Primäre war aus begreiflichen Gründen das Chassis mit seinen Triebwerkteilen.

Es würde zu weit führen, wollte man in chronologischer Folge die einzelnen Entwicklungsstadien Revue passieren lassen. Nicht unerwähnt darf jedoch bleiben, daß der Automobilsport von Anfang an sehr befruchtend auf die Serienfertigung der Fahrzeuge wirkte. Die für die Grenzbeanspruchung der Rennen gebauten Spezialfahrzeuge brachten in ihrem Einsatz auf den Rennstrecken Erkenntnisse, die nutzbringend umgehend auf die Normalfahrzeuge übertragen wurden. Daraus rekrutieren, um nur einige Fakten heranzuziehen, die Verlagerung von Motor, Getriebe und Differential mit einer möglichst tiefen Schwerpunktlage und der Leichtbau. Die Folge war eine immer niedrigere und langgestrecktere Bauweise mit leichter Andeutung einer Windschlüpfigkeit. Einen Tropfen-Rennwagen brachte Benz 1922 zum Einsatz, der in Form einer Zigarre die Stromlinie des Aufbaues als prägnantestes Merkmal hatte. Der Flugzeugkonstrukteur Rumpler versuchte sich als Automobilbauer mit der hervorstechenden Tendenz der tropfenförmigen Gestaltung des Aufbaues für die Personenbeförderung.

Es ist verwunderlich, daß trotzdem noch in einem längeren Übergangsstadium Automobile mit eckigen Kastenaufbauten, senkrechter Windschutzscheibe und gleichermaßen abschließendem Heck gebaut wurden. Sehr zögernd nur trug man der Forderung der Zeit nach Windschlüpfigkeit und gefälligerem Aussehen Rechnung, indem man die Frontscheiben in Winkelstellung anordnete und ebenfalls die Heckpartie leicht abfallend ausprägte. Jedoch konservativ bezog man die Räder mit ihren Kotflügelabdeckungen auch weiterhin nicht in die Gesamtheit des Aufbaues ein. Den Übergang vom vorderen zum hinteren Kotflügel bildeten lange Trittbretter oder zumindestens Verkleidungen. Wieder wies der Sportfahrzeugbau die Wege. Windkanalversuche zeigten die enorme Fahrtwindverwirbelung, und die Meßgeräte registrierten, wieviel PS nutzlos vertan wurden, allein um den Luftwiderstand ungünstig geformter Aufbauten zu überwinden. Folgerichtig setzten sich die Neuerungen des Renn- und Sportfahrzeugbaus langsam aber stetig beim Normalfahrzeug durch.

Die Umwandlung der bisherigen Stuhlsitzanordnung in den Karosserien ermöglichte eine weit flachere, niedrigere Bauweise, der auch der Fahrzeugkonstrukteur wiederum in der Konzeption des Fahrgestelles entgegenkam. Die bis dahin freilaufenden, mit Kotflügeln abgedeckten Räder wurden immer mehr in die Karosserie einbezogen, so ergab sich nach und nach eine bessere, windschlüpfige Form. Die Automobilfabriken gingen davon ab, ihre Karosserien in Spezialwerken fabrizieren zu lassen, wie es seit dem automobilistischen Mittelalter fast selbstverständlich war. Das Unwesen, Sonderkarosserien in zahlreichen Varianten auf den Markt zu bringen, wurde ausgeschaltet, indem die Automobilwerke dazu übergingen, eigene Karosserien speziell für die vorhandenen Gegebenheiten zu gestalten. War es doch ein Unding, daß sich sogar Architekten wie u. a. Professor Gropius (Adler) auf ein Gebiet wagten, das ihnen wesensfremd war, denn die rollende „gute Stube auf Rädern" konnte nicht die ideale Formgebung sein.

Die Zeit der eigenschöpferischen Karosseriebauer ging damit zu Ende. Der Aufbau des modernen Automobils wurde praktisch ein Konfektionsartikel, der mit zur Gesamtheit des Gefährts zählte. Dies

schließt nicht aus, daß es auch heute noch in Deutschland und besonders in Italien berühmte Karosseure gibt, die individuelle, jedoch sehr kostspielige „Maßkleidung" für spezielle Zwecke und Wünsche fertigen. Solche von Künstlerhand entworfenen Linien stellen in vielen Fällen ein Nonplusultra dar, sie können jedoch in einer Besprechung der modernen Formgestaltung der Automobile außer Betracht gelassen werden, da ihr geringfügiger Prozentsatz in der Millionenzahl der in aller Welt die Straßen bevölkernden Motorfahrzeuge keine Rolle spielt.

Wenden wir uns dem neuzeitlichen Automobilbau zu mit den Schöpfungen seiner beiden Kraftzentren Europa und Amerika. Längst sind Standardtypen vorherrschend, die sich in fünf Baugruppen aufgliedern. Dominierend bleibt die Limousine, der geschlossene, geräumige Wagen, zum Teil serienmäßig aber auch nachträglich eingebaut, mit Schiebedach versehen. Den Licht- und Lufthungrigen ist das Kabriolett vorbehalten, ebenso gut offen wie geschlossen zu fahren. Immer größerer Beliebtheit erfreut sich der Kombinationswagen, ein Allzweckfahrzeug mit den Vorteilen eines überaus geräumigen Personenautomobils, das mit wenigen Handgriffen in einen Camping-, Stations- oder Lieferwagen verwandelt werden kann. Den sportlich Interessierten steht das Coupé als geschlossenes, rassiges Fahrzeug gleichermaßen wie der Sport-Roadster (mit Klappverdeck) zur Verfügung. Nur für Honorationsfahrzeuge bedient man sich noch der 3 x 2-Sitzanordnung, während im allgemeinen die 2 x 2- bzw. 2 x 3-Sitzpolsterbank vorherrschend wurde. Die Sportfahrer begnügen sich mit dem Zweisitzer und einem dahinterliegenden Notsitz für einen Erwachsenen bzw. zwei Kinder. Die Wagen sind 2- bis 4türig wie eh und je, wobei die erstere Version mit breitem Einstieg aus Billigkeitsgründen in der Überzahl ist.

In der Formgestaltung sind die zwei Bauformen, die etwas konservative europäische und die amerikanische, vielfach mit „ozeanische Linie" bezeichnete, noch im Widerstreit.

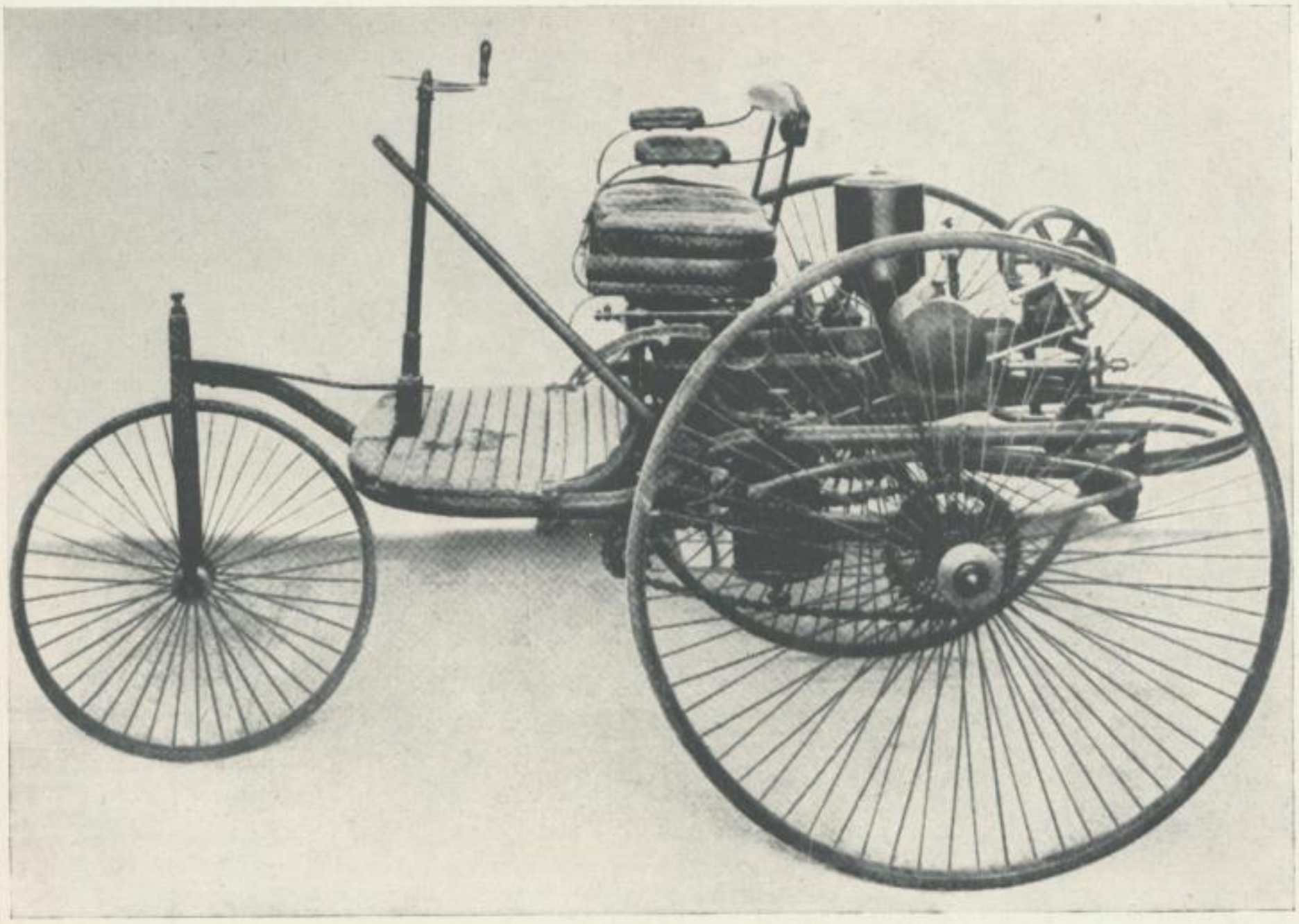
Die Ponton-Form, flachgestreckt, mit in den Aufbau einbezogene Radkästen, ohne zeitlich herausragende Radabdeckungen, setzte sich mit ihren Vorteilen fast auf der ganzen Welt durch.

Verfechter des Stromliniencharakters sind besonders die europäischen Karosserietechniker, während die Überseekonstrukteure sich bemühen, Fahrkomfort mit strömungsgünstiger Form irgendwie in Einklang zu bringen. Abgestimmt auf die technischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, was vor allem die Motorenstärke betrifft, hat sowohl die europäische als auch die amerikanische Richtung Vor- und Nachteile. Unstreitig ist, daß, je kleiner die Kraft des Motors, um so günstiger die Stromform des Fahrzeugs sein muß, um dafür eine gute Fahrleistung zu kompensieren. Nicht von ungefähr erwähnen zum Teil europäische Automobilfabriken in ihren Prospekten den Luftwiderstandsbeiwert (CW), um zu veranschaulichen, inwieweit man bemüht war, sich neuzeitlichste Strömungserkenntnisse nutzbar zu machen, und wie man damit Wirtschaftlichkeit und Spitzengeschwindigkeit zu gleichen Teilen eingehandelt hat.

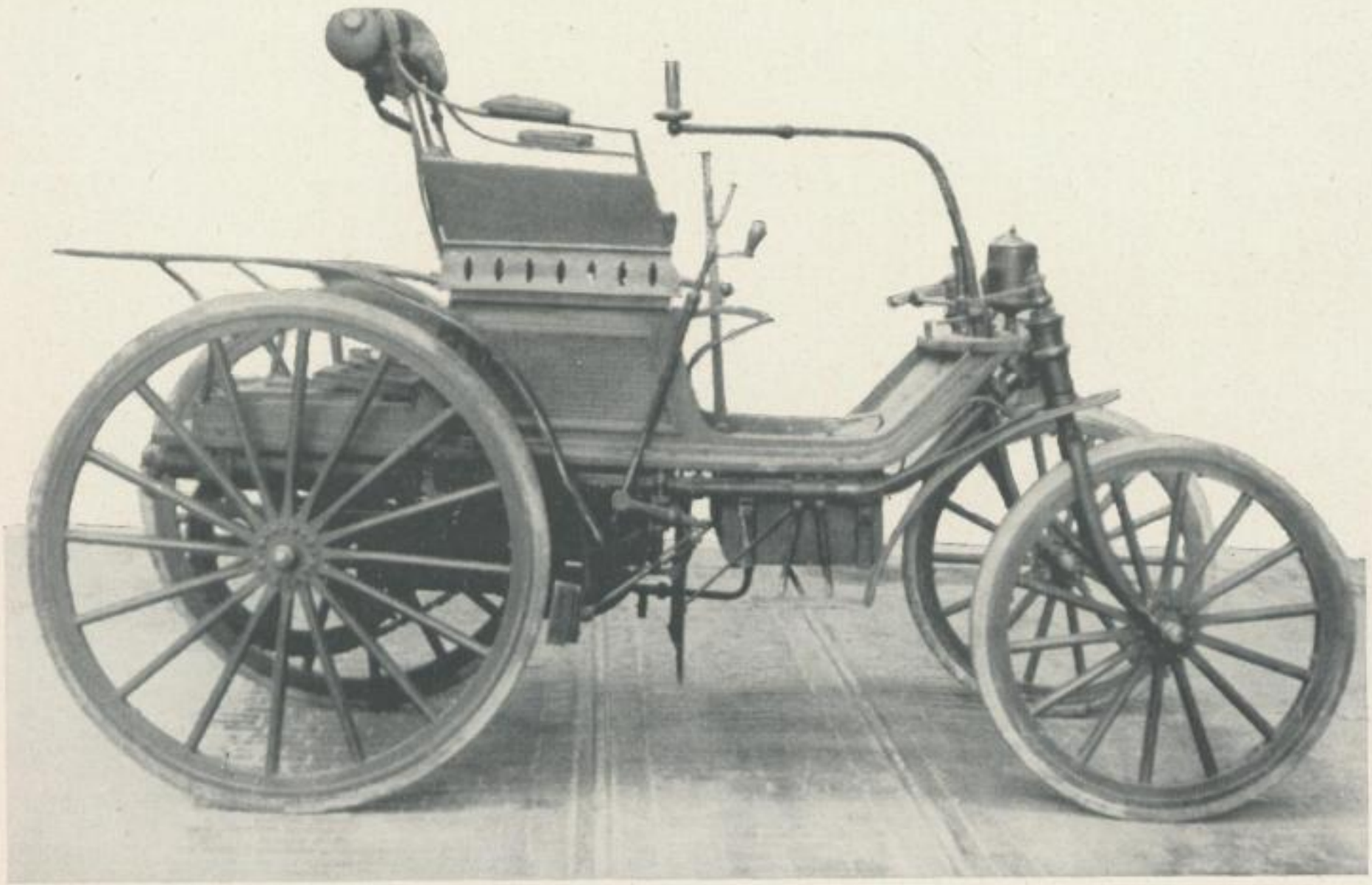
Allgemein wird auf gediegenen Fahrkomfort größter Wert gelegt: bequeme Sitzanordnung und großflächige Rundverglasung mit auffallend großen Panorama-Front- und Panorama-Heck-Scheiben. Es ist eine erwiesene Tatsache, daß die Bauart der Karosserie auch die Fahreigenschaften beeinflußt, und so lautet die eindeutige Devise der Karosseure: niedrig, breit und entsprechend lang mit guter Gewichtsverteilung auf die Achsen zu bauen. Fast uniform in den Äußerlichkeiten, mit gleichen Tendenzen, mit nur unterschiedlichen Abmessungen, sind die Klein-, Mittelklassen- und großen Wagen.

Die ozeanische Linie,* kreiert als letzter Schrei der Konstrukteure von General Motors, Ford und Chrysler, weist eine pompös anmutende Grundform durchweg in Ponton-Bauart auf. Der Aufbau ist unter weitgehendem Verzicht von Dachstreben rundverglast, natürlich mit Breitkanzel-Windschutzscheibe, desgleichen das Rückwandfenster. Die Radkästen, als leicht angedeutete Wülste, sind von vorn bis hinten, nur von der Fahrkabine unterbrochen, durchgezogen. Bei den jüngsten Modellen läuft das weit ausladende Heck mit seinem riesigen Kofferraum beiderseitig in Heckflossen aus. Der eigenwillige Kühlergrill ist breit, meist verquickt mit der organisch eingefügten Chromstoßstange. Auch hinten bildet die Stoßstange einen zusammenfließenden Teil mit der Karosse. Die Scheinwerfer sind gleichermaßen wie die rückwärtigen Positionsleuchten in die weitschweifige Verformung eingefügt. Dem amerikanischen großspurigen Geschmack entsprechend, ist die Gestaltung recht schwülstig und zum Teil für europäische Begriffe übertrieben. Trotz einer allgemein in jüngster Zeit sehr niedrigen Bauhöhe – sie liegt durchweg bei ca. 150 cm –, haben die Wagen überaus bequeme Sitzmöglichkeiten, überwiegend in 2 x 3-Anordnung, die Repräsentationsfahrzeuge mit 3 x 3-Reihe. Nicht selten er-

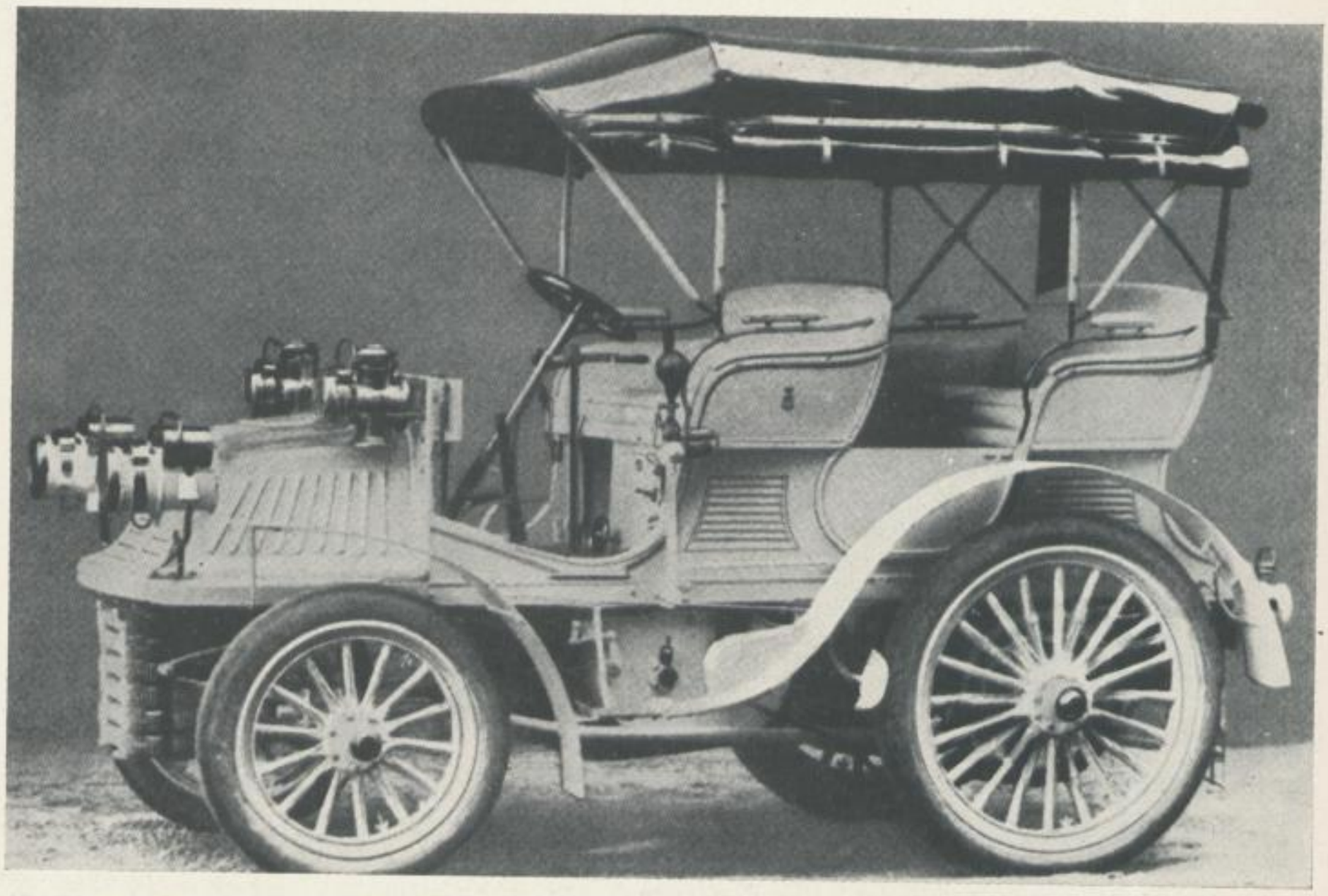
reichen die Breiten- und Längenmaße die 2 m- und 6 m-Grenze. Eine grelle, mehrfarbige Farblackierung ist oft charakteristisch für den amerikanischen Automobilbau.
Der Großteil der europäischen Fabrikate gleicht sich dem derzeitigen Weltniveau, jedoch mit gemäßigter Linienführung, mehr auf das Zweckmäßige abgestellt, an, obwohl sie ihre weitläufige Verwandtschaft zu den Straßenkreuzern aus Übersee nicht verleugnen.
Richtungweisend in jeder Hinsicht waren schon immer die technischen Bestimmungen des Weltverbandes für den Automobilsport. Bezog sich diese Sportgesetzgebung bisher hauptsächlich auf die Maschine, zum Teil auf das Eigengewicht des Fahrzeugs, schenkt man neuerdings auch dem Fahrzeugaufbau besondere Beachtung. Mit der Schaffung der Kategorie Grand-Tourisme-Wagen für privatsportliche Konkurrenzen beeinflußt man die Konstrukteure, ein Automobil zu bauen, das zwei Eigenschaften in sich vereint: einmal durch eine strömungsgünstige Formgestaltung ein schnelles Fahrzeug zu sein, das jedoch in der Kabine zum anderen den Gesamtkomfort eines Normalfahrzeugs aufweist. Diese sporttechnische Bestimmung soll bewirken, daß ein käufliches Hochleistungsfahrzeug geboten wird, welches gleichermaßen gut für den Normalkraftfahrer geeignet ist. Also Abkehr vom überzüchteten „Traumwagen", dafür eine gesunde Mischung Hochleistungsfahrzeug mit reicher Ausstattung. Die kontinentalen Automobilfabriken zeigten sich dafür sehr aufgeschlossen, nachdem sie feststellen mußten, daß großes Kaufinteresse für das unverschnörkelte, rassige Gefährt ohne Firlefanz und übertriebene architektonische Auswüchse besteht. Die Grand-Tourisme-Bauart kommt besondèrs dem europäischen Stilempfinden entgegen und unterscheidet sich grundsätzlich von der amerikanischen Tendenz.
Analysiert man einige markante Vertreter in bezug auf ihre Gestaltung, erkennt man sofort die Gedankengänge ihrer Konstrukteure bzw. die Zweckbestimmung durch ihre Fabrikanten.
Nennen wir zunächst Wagen, deren Form zweckmäßig und stets modern sein wird. Ein Musterbeispiel dafür ist der Volkswagen mit einer Stromform, glattflächig und sinnvoll seiner Fahrwerkskonzeption angepaßt. Im wahrsten Sinne des Wortes ein Gebrauchsfahrzeug mit wohlgefälligen Konturen.
Eine Verfeinerung, jedoch mit stark sportlichem Einschlag, ist der „Porsche" als ein typisches Grand-Tourisme-Fahrzeug mit ausgeprägt windschlüpfiger Karosse. Ästhetisch seine Linienführung, unter Verzicht auf allen „Klimbim", allein um der Wirtschaftlichkeit, gepaart mit hoher Geschwindigkeit, zu dienen. Sein CW-Wert mit 0,315 für das Coupé dürfte einer der günstigsten aller serienmäßig hergestellten Fahrzeuge auf dem Weltmarkt sein. Die Ford- und Opel-Typen lassen rein äußerlich sofort ihre amerikanische Abstammung erkennen, wobei mit angedeuteter Bescheidenheit europäische Belange berücksichtigt wurden. Die BMW- und Daimler-Benz-Wagen, in der Äußerlichkeit auf ihre Tradition hinweisend, sind, obwohl etwas konservativ, dem Weltniveau angeglichen.
Betrachtet man die Personenwagenbaumuster der volkseigenen Fahrzeugindustrie, so muß man zugeben, daß der sich großer Beliebtheit erfreuende „Wartburg" sich in seiner Gesamtheit dem internationalen Geschmack angepaßt hat. Ein neuzeitliches Auto mit allen Attributen des derzeitigen technischen Standes. Kritisch muß jedoch gesagt werden, daß mit Wahrscheinlichkeit der Luftwiderstandsbeiwert gegenüber seinem Vorgänger, dem „F 9", wesentlich ungünstiger liegt. Ein typischer Fall, wo der modischen Geschmacksrichtung Rechnung getragen wurde. Der ungerechterweise vielfach bespöttelte Zwickauer „P 70" ist ein Zweckfahrzeug mit einer durchaus seinen Verhältnissen angepaßten Verkleidung. In der Gestaltung des Aufbaues mußte in verschiedenen Punkten der Verarbeitungsmöglichkeit des Baumaterials entgegengekommen werden. Dessen ungeachtet aber ist der „P 70" ein Fahrzeug, das dem internationalen Typus entspricht. Bleibt der „Sachsenring" als ein getreues Abbild der heutigen, modernen internationalen Form, wobei lediglich zu bemängeln wäre, daß er zu hochbeinig ausgelegt wurde.
Völlig aus dem Rahmen fällt der vor zwei Jahren mit großem Aufsehen auf den Markt gekommene französische Mittelklassen-„Citroën DS 19". Kühn und revolutionierend, in ungewohnter Linienführung und von modernster Perfektion, wurde er ohne Rücksicht auf die Augenblickseinstellung der Nörgler und Bewunderer entworfen.
So könnten noch viele Beispiele herangezogen werden. Wichtig ist, daß immer mehr versucht wird, Zweckmäßigkeit und Formschönheit miteinander in Einklang zu bringen, um so zu einem überzeugenden Ergebnis zu kommen.



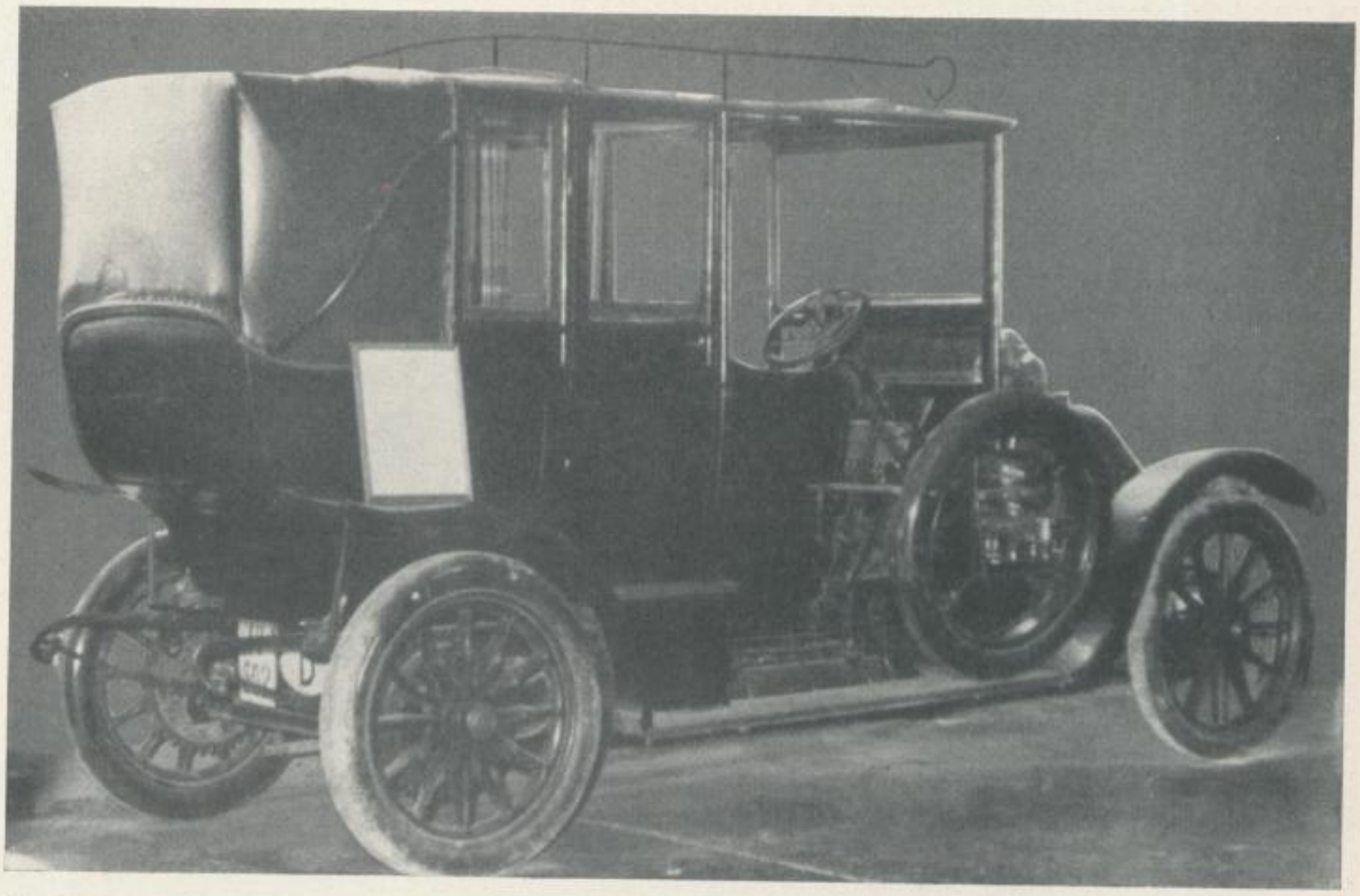
Der Urahne des heutigen Automobils, der erste 1885 von Karl Benz gebaute Motorwagen. Eine Fahrmaschine mit zwei primitiven Sitzen auf dem hochräderigen, vollgummibereiften Gefährt. Der 0,8-PS-Viertaktmotor mit einer Maximaldrehzahl von 250 U/min. brachte eine Spitzengeschwindigkeit von 15 km/st. Am 3. Juli 1886 fand auf den Straßen von Mannheim und Umgebung die erste öffentliche Fahrt damit statt.



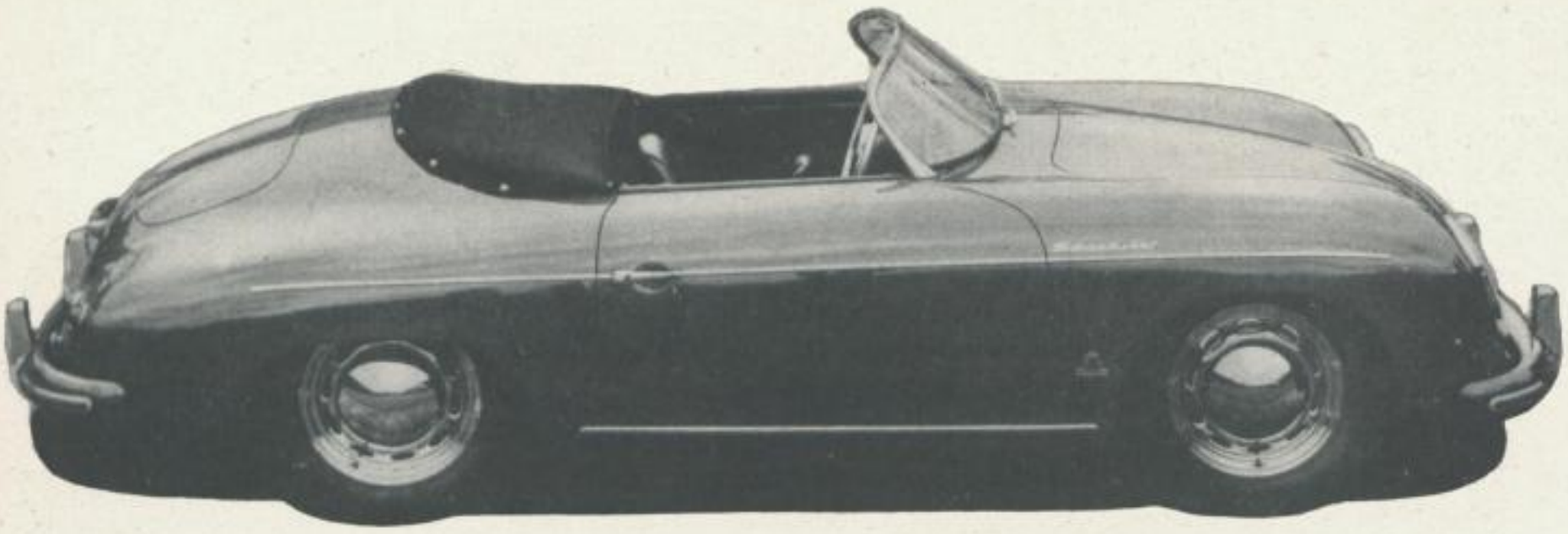
Dieses Vehikel ist die 1890 gebaute Motorkutsche von Gottlieb Daimler. 20 Stundenkilometer erreichte seinerzeit der vollgummibereifte offene Zweisitzer, der als Antrieb einen Zweizylinder-2-PS-Heckmotor hatte. Fahrer und Fahrgast thronten ungeschützt auf dem „Kutschbock".



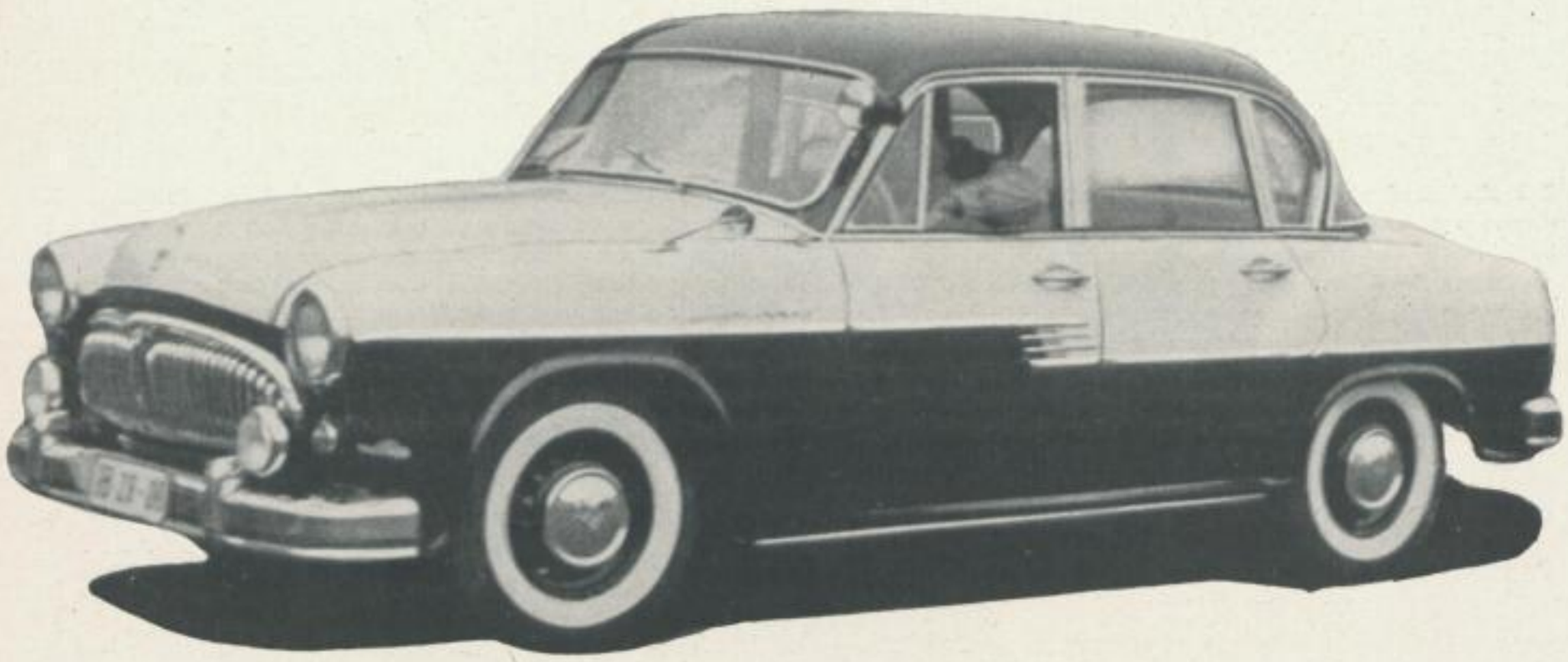
Mit „Phaeton" bezeichnete man diesen hochbeinigen Viersitzer mit Klappverdeck. 1902 ein aufsehenerregendes Straßenfahrzeug, das in der Konzeption schon fortgeschrittenen Charakter zeigte, denn der Zweizylinder-Motor war über der Vorderachse eingebaut und auch Luftbereifung auf den Holzspeichenrädern wurde verwandt.



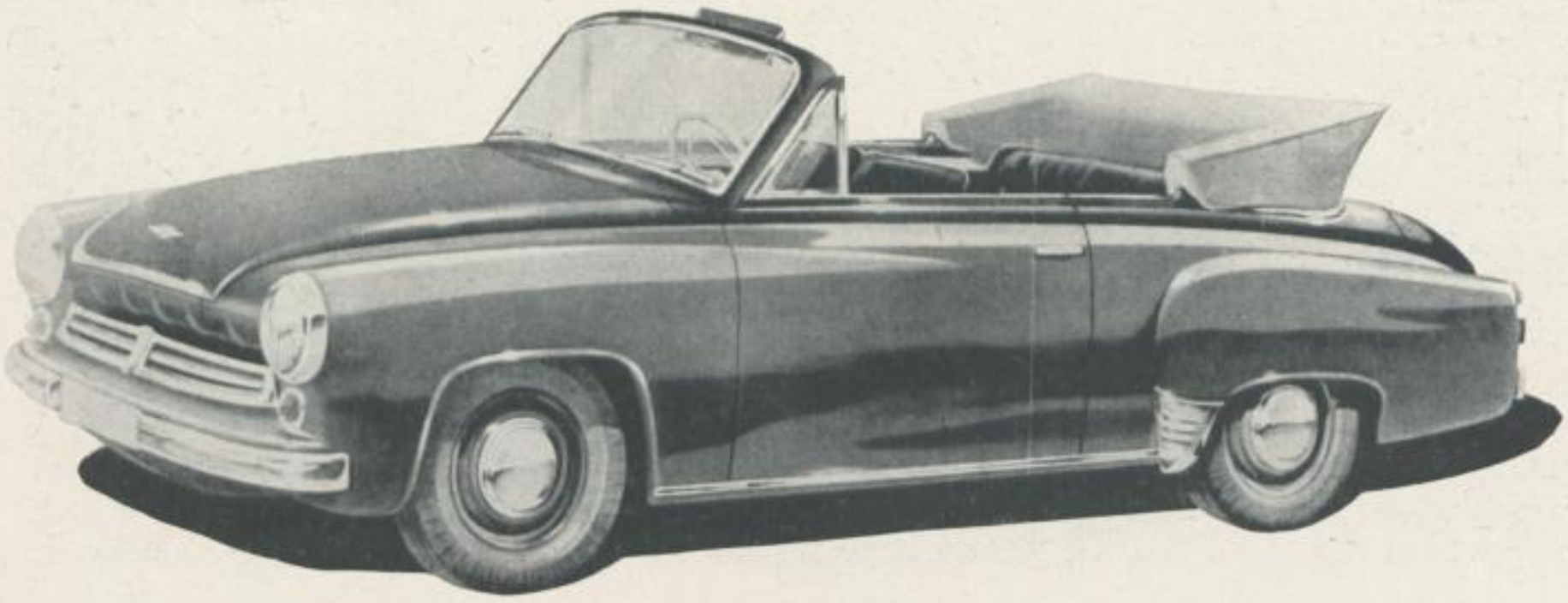
Ein Daimler-Wagen, Baujahr 1905, mit einem 35-PS-Vierzylinder-Motor. Die Verwandtschaft zu einem Landaulet-Kutschwagen ist unverkennbar. Während der Fahrer nur durch eine Frontscheibe geschützt den Witterungsunbilden ausgesetzt war, steht den Passagieren eine Kabine mit einem rückwärtigen Lederklappverdeck à la Kabriolett zur Verfügung. Sichtverhältnisse nur nach vorn für die Insassen, dafür jedoch nach oben viel Spielraum, so daß auch für eine Zylinderkopfbedeckung keine Komplikationen auftreten konnten. Holzspeichenräder und auswechselbare Felgen mit Wulstreifen, seinerzeit das Modernste auf dem Markt. Das Gepäck wurde auf dem Wagendach untergebracht. An niedrige Schwerpunktlage dachte man damals noch nicht. Der Besitzer eines solchen Wagens war bestimmt nach der Jahrhundertwende ebenso stolz wie heute ein „Wartburg"- oder „Horch"-Fahrer.



Der offene „Porsche" in Frontalansicht offenbart in ganzer Schönheit seine klassische Linie. Selbst die gebogene Windschutzscheibe ist den Konturen der Frontpartie angepaßt. Mit wenigen Handgriffen wird aus dem offenen Zweisitzer ein geschlossenes Fahrzeug, wobei die Harmonie der Linienführung nicht unterbrochen wird. Eine Spitzenleistung zweckmäßiger Karosseriegestaltung.

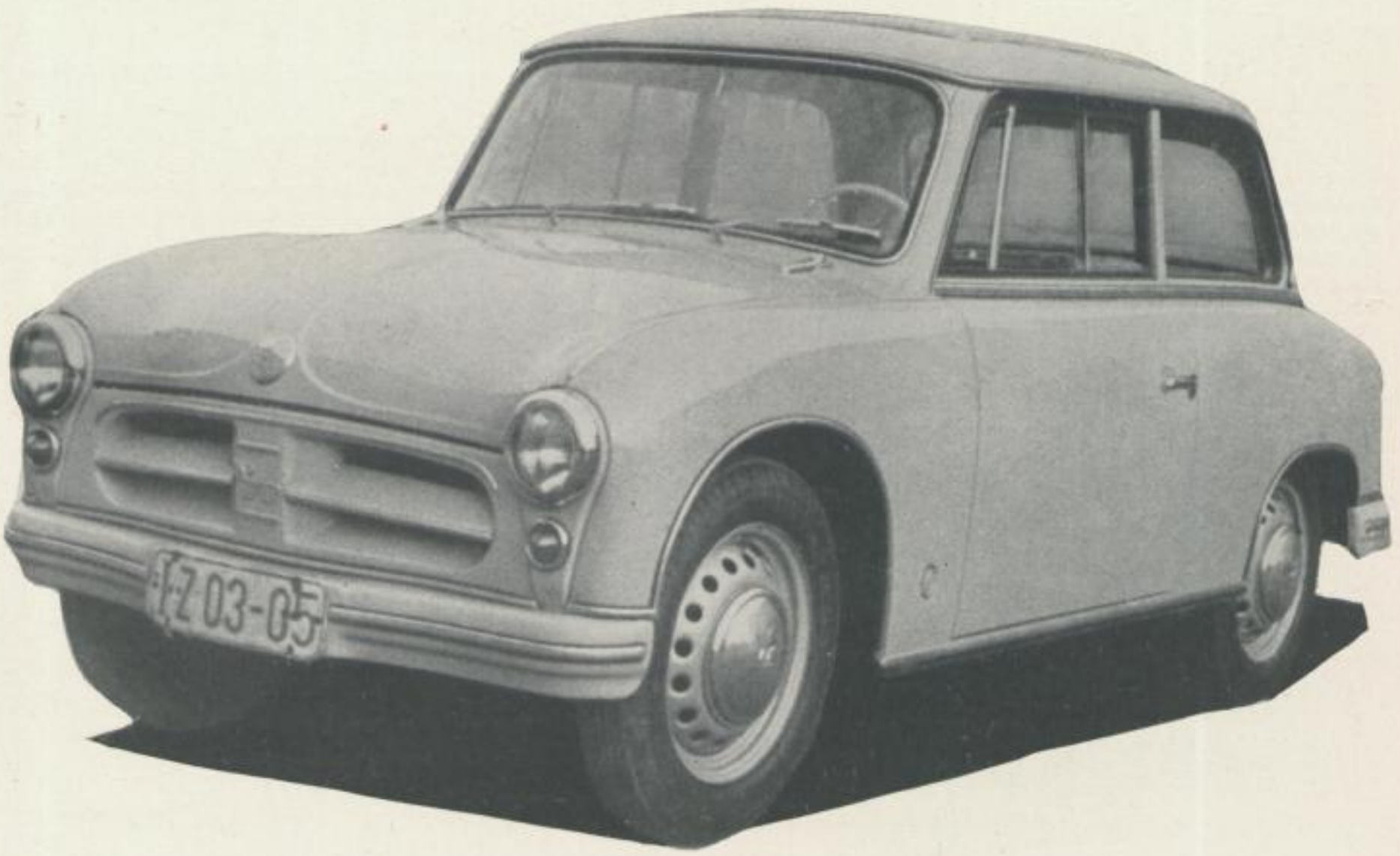


Der Horch „Sachsenring" als 5–6-Sitzer-Limousine in Standardausführung weist in seiner Äußerlichkeit die Anlehnung an das Weltniveau in der Formgebung moderner Automobile auf. Ponton-Karosserie, bei der die Radkästen nicht mehr als separate Kotflügel erscheinen, sondern in der Grundform harmonisch eingefügt sind. Das Charakteristische: breiter, flacher Kühlergrill, großflächig verglaster Aufbau mit gewölbten, schräggestellten, großen Front- und Heckscheiben, bequeme Fahrgastkabine und großer Heck-Kofferraum. Die Stoßstangen sind der Form der Karosse angeglichen; ein Mittelklassenwagen von Format.



Das AWE-Wartburg-Kabriolett mit einer glattflächigen, zügigen Linienführung; ein Fahrzeug des modernen Typus. Als Kabriolett 2türig, dagegen als Limousine 4türig.
Nicht ganz der „letzte Schrei". Das nicht völlig versenkbare Klappverdeck, welches bei teuren Fahrzeugen (offen) unsichtbar ist. Der Kühllufteintritt mit einem niedrigen Rost. Ein rassiges Fahrzeug, das im Aufbau eine gewisse Beziehung zur italienischen Karosseriebauschule verrät. Große Klapphauben gewährleisten guten Zugang zum Maschinen- und Kofferraum. Gute Sitz- und Sichtmöglichkeiten und großer Komfort machen auch lange Fahrten zu einem Genuß.

Der „Daimler-Benz 190 SL"-Sportwagen mit 2-Liter-Motor offenbart in seiner gesamten Linienführung den sportlichen Charakter. Geschwungene, zügige Linien lassen erkennen, daß auch der Aerodynamiker beim Entwurf dieses Tourensportfahrzeugs die Stromform berücksichtigt hat. Wie bei teuren Seriensportwagen üblich, kann das Fahrzeug in der heißen Jahreszeit als offener Wagen mit völlig versenkbarem Kabriolettverdeck gefahren werden, während für die kältere Periode ein festes Coupédach vorhanden ist, das vermittels Schnellverschlüsse aus dem offenen Roadster in kürzester Zeit ein Sportcoupé macht. Scheinwerfer, Blinklichter und Schlußleuchten bilden genauso wie die Stoßstangen und Nummernschilder – eingearbeitet in die Form der Korosserie – ein einheitliches Ganzes. Dieser Mercedes-Benz-Wagen ist im Karosserieaufbau beispielhaft für die europäische Geschmacksrichtung, bei der sich mit sportlichem Einschlag der Einfluß der italienischen Meisterkarosseure geltend macht. Ohne viel Chrom- und Zierleisten, trotzdem Schönheit durch geschwungene Formgebung. Dieser „190 SL" ist ein Sportfahrzeug, das in die „Grand-Tourisme"-Kategorie für den Wettbewerb eingestuft ist.



Der „P 70" aus dem Automobilwerk Zwickau, der zur Zeit kleinste Personenwagen der volkseigenen Fahrzeugindustrie. Ein Gebrauchsfahrzeug mit Preßstoffkarosserie, die viele Vorteile, wie Korrosionsfestigkeit, elastische Stabilität, gute Reparaturmöglichkeiten und vieles andere mehr in sich vereint. Die Formgebung des Aufbaues entspricht durchaus der internationalen Marschrichtung von wirtschaftlichen Kleinwagen, ohne Verschnörkelungen und architektonische Extravaganzen. Ein weiterer besonderer Vorteil der Preßstoffkarosserien ist die Möglichkeit des leichten Auswechselns der Preßstoff-Formteile-Beplankung bei eventuellen Unfällen und Karambolagen. Zweckmäßigkeit und Wirtschaftlichkeit standen im Vordergrund bei der Planung dieses ansprechenden Viersitzer-Personenwagens.

Susanne Maurer

SPIELZEUG

In der Deutschen Demokratischen Republik werden jährlich für ca. 200 Millionen Mark Spielwaren verkauft. Das Angebot ist mannigfaltig, aber von unterschiedlichem Wert. In diesem kulturell so wichtigen Sektor unserer Produktion stoßen sich die Dinge hart im Raum: sinnvolles, gutgestaltetes Spielzeug steht neben unüberlegtem, häßlichem oft kitschigem. Spielzeug mit technischen Raffinessen und grotesken Überraschungseffekten beeindrucken das Kind und vor allem die Erwachsenen und verleiten zu einer falschen Bewertung und Überschätzung solchen Eintagspielzeugs.

Was wir aber brauchen ist Spielzeug, das in den verschiedenen Entwicklungsstadien unserer Kinder zu einem Mittel der Erziehung wird. Notwendig ist Spielzeug, das das Kind zum Hören, zum Sehen, zur Bewegung und zur schnellen Reaktionsfähigkeit anregt; Spielzeug, das sein Gemüt bewegt, seine Empfindung der Umwelt gegenüber positiv beeinflußt, Spielzeug, das dazu beiträgt, das Kind in der Gemeinschaft lebenstüchtig zu machen.

Die Produktion von gutem Spielzeug ist darum ein besonderes Anliegen unseres jungen sozialistischen Staates, der darauf bedacht ist, im Kinde alles zu entfalten, was seiner Persönlichkeitsentwicklung dient. Künstler und Spielzeuggestalter müssen sich mit Erziehern zu der schöpferischen Arbeit an der Gestaltung vorbildlicher Spielgaben zusammenfinden. Die Vereinigung der künstlerischen und pädagogischen Kräfte ist nützlich und notwendig, weil sich Künstler, die sich der Gestaltung von Spielzeug zuwenden, oft nur vom ästhetischen Moment leiten lassen. Pädagogen dagegen vernachlässigen leicht das Ästhetische zugunsten eines überbetont erzieherischen Ziels.

Spielzeug dient aber dem Spiel, dieser beglückenden Vorstufe der ernsten Arbeit, in der das Kind mit Hingabe und Lust aus Lebensnotwendigkeit heraus tätig ist, ohne dabei unter dem Zwang und der Zweckgebundenheit zu stehen, die Kennzeichen der Arbeit des Erwachsenen sind.

Im guten Spielzeug müssen mehrere wichtige Faktoren vereinigt sein. Das Spielzeug muß vor allem für das Kind interessant sein und in jeder Altersstufe in immer differenzierterer Weise zu immer höherer Leistung verlocken. Das Spielzeug muß umweltsbezogen und wirklichkeitsnah sein und möglichst vielseitige Funktionen zulassen. Je unbegrenzter das Kind sein Spielzeug verwenden kann, um so höher ist der Spielwert einzuschätzen und um so mehr bekommt das Kind zum Spielzeug eine persönliche Beziehung.

Der sinnvolle, umfassende Spielwert des Spielzeugs muß sich aber mit einer zweckentsprechenden und schönen Form sowie Farbgebung vereinen. Darüber hinaus muß das verwendete Material dauerhaft und sorgfältig verarbeitet sein, es muß eine gute Oberflächenbehandlung aufweisen, und es muß sich reinigen lassen. Natürlich darf das Spielzeug keine offene oder versteckte Gefahrenquelle für das Kind bergen.

Die wenigen Hersteller von Spitzenerzeugnissen lassen sich bereits bei ihren Entwicklungsarbeiten von diesen Gesichtspunkten leiten. Sie suchen Klärung in der Auseinandersetzung mit Künstlern und Pädagogen. Trotzdem kommt immer wieder Spielzeug auf den Markt, das in seinem Spielwert minderwertig ist. Bezeichnenderweise geschieht das gerade dann, wenn der Produzent etwas Außergewöhnliches hat herstellen wollen, um mit einem „Schlager" seinen Absatz zu steigern. Die Entartung des Spielzeugs zum Reißer und Schlager ist eine Erscheinung der kapitalistischen Produktion, die im rücksichtslosen Konkurrenzkampf um den Absatzmarkt ringt. In einer sozialistischen Wirtschaft kann und muß sich die

Produktion von diesen merkantilen Tendenzen befreien. Darum ist es notwendig, daß alle Spielzeughersteller beginnen, sich selbst mit den Fragen der künstlerisch und pädagogisch wertvollen Gestaltung auseinanderzusetzen.
Auf einer Produktionsberatung mit Spielzeugherstellern bat ein Fabrikant, ihm zu erklären, warum die Abziehbilder auf seinen Sandeimern kitschig seien. Er legte ein Dutzend anderer – nach seiner Meinung bessere – Bilder vor, aus denen er die geeigneten herausgesucht haben wollte. Sie waren alle süßlich, alle gleich schlecht. Der Ratsuchende wurde an das Institut für angewandte Kunst verwiesen. Dort fertigte man für ihn einige gute Entwürfe zur farblichen Gestaltung seiner Sandeimer an. Dieses Beispiel steht für viele andere, daß die Menschen durchaus bereit sind, Verbesserungen durchzuführen; sie brauchen jedoch nicht nur Kritik, sondern tatkräftige Hilfe. Im Verlauf des letzten Jahres hat das Institut für angewandte Kunst in der Spielwarenproduktion seinen Einfluß durch Anregungen und Entwürfe spürbar geltend gemacht. Es sind gute Beispiele für Bildgestaltung, für Formgebung von Spielgerät aus Plüsch und Holz entwickelt worden.
Wie eng künstlerische und pädagogische Gesichtspunkte in der Spielzeugproduktion ineinandergreifen, sei am Bildbaukasten erläutert, der ein Musterbeispiel für fehlentwickeltes Spielzeug ist. Obgleich die Verkäufer beweisen, daß nach diesen Baukästen große Nachfrage besteht, wird man sie in unseren Kindergärten nicht finden, denn die Pädagogen halten sie für schlecht.

Die Beliebtheit der Bildbaukästen bei den Erwachsenen beruht einmal auf dem billigen Preis. Zum anderen werden im Käufer Erinnerungen an die eigene Kinderzeit wach, in der dieses Spielzeug auch bereits sein Dasein fristete. Die Erwachsenen haben aber vergessen, daß ihre Freude daran ebenso kurzfristig war, wie die ihrer Kinder sein wird, die sie damit beglücken wollen. Die Bildbaukästen sollen zwei- bis vierjährige Kinder durch das Zusammenfügen zerteilter Märchenbilder beschäftigen. Eine Aufgabenstellung für Vier- bis Sechsjährige, die dem Puzzlespiel ähnlich ist, wird auf das konstruktive Spielmaterial eines Baukastens für Zweijährige übertragen. So wird dessen eigentlicher Sinn entstellt. Das zwei- bis dreijährige Kind kann mit den überfüllten Bilddarstellungen noch nichts anfangen. Noch viel unverständlicher sind ihm die zerschnittenen Bildteile. Es kann sie darum auch nicht zusammensetzen. Interessant aber ist es, die Bilder von den Klötzchen zu reißen. Diese, nun ihres Glanzpapiers beraubt, verwandeln sich in scharfkantige, splittrige Holzwürfel, von denen kein Spielanreiz mehr ausgeht.

Fast in jeder alten Spielzeugkiste findet man die traurigen Bruchstücke solcher Baukästen, die auch die Vier- und Fünfjährigen nur kurze Zeit interessieren. Sie haben nämlich schon nach einigen Stunden begriffen, daß man nach dem Zusammensetzen eines Bildes die Reihen der Klötze nur umzudrehen braucht, um auf der entgegengesetzten Seite das fertige zweite Bild zu finden.
Auf allen Produktionsbesprechungen, die zwischen Herstellern, Künstlern und Pädagogen stattgefunden haben, wurde von der künstlerischen Seite der Bildbaukasten stets wegen der schlechten Bebilderung abgelehnt, während die Pädagogen auf die falsche Koppelung von zwei verschiedenen Leistungsstufen hinwiesen. Solch fehlentwickeltes Spielzeug erfüllt seine Aufgabe als Erziehungsmittel nur zu einem Bruchteil oder überhaupt nicht. Außerdem hat jede Fehlentwicklung auch eine negative wirtschaftliche Seite: die Vergeudung von Material und Arbeitskraft für ein schlechtes Produkt, das als schwerverkäufliche Ware die Lager füllt, sobald der Unwert der Ware vom Käufer erkannt worden ist.
Trotz des großen Warenangebots gibt es im Spielwarensortiment fast jeder Altersstufe Lücken, die bald geschlossen werden müssen.
Beginnen wir mit dem Spielzeug für das Kleinstkind! Es ist erstaunlich, daß der bunte lustige Hampelmann aus abwaschbarem Material in einer wirklich schönen Gestaltung nicht angeboten wird. Was im Zuge der Massengüterproduktion hie und da hergestellt wird, sind jämmerliche Figuren. Gewöhnlich funktionieren sie schlecht oder nur kurze Zeit. Ihr Aussehen ist fast immer häßlich. Sie sind als Erstlingsspielzeug gänzlich ungeeignet. Der Spielzeuggestalter sollte sich vor dem Entwurf im Sonneberger Spielzeugmuseum die Gestalt des tanzenden Hampelmanns ansehen, der, von der Mutter Hand bewegt, schon vor Jahrzehnten die Kleinsten erfreute. Von der Melodie einer Spieldose begleitet, ließ er seine glöckchenbesetzten Rockschöße lustig flattern und löste bei den Kleinen helle Begeisterung aus. Dieser Hampelmann müßte in moderner Gestaltung wiedererstehen!
Zum unentbehrlichen Spielzeug des Kleinstkindes gehört natürlich die Klapper, die Rassel und der Beißring. Im Verlauf des letzten Jahres haben wir einige gute Entwicklungen in Holz zu sehen be-

kommen, die aus der Fachschule für angewandte Kunst in Sonneberg stammen. Die Produktion wurde von der Firma Fucker, Gotha, übernommen. Die Ausführung erfüllt alle Anforderungen, die man an Kleinstkindspielzeug unter hygienischen, pädagogischen und gestalterischen Gesichtspunkten stellen muß. Die Formgebung könnte aber noch abwechslungsreicher sein und sollte bei Klapper und Rassel auch den melodischen Ton als Reizfaktor noch stärker einbeziehen. Als Beispiel sei auf die Glockenwürfel des westdeutschen Herstellers Wammetsberger, Olsching/München, hingewiesen, die durch melodische Töne Aufmerksamkeit und Freude erregen und dadurch den Anreiz zum Zugreifen erhöhen.

Der neue Versuch einer Firma, Säuglingsspielzeug in Form eines Hammers und eines großen Hausschlüssels aus Plastikmaterial mit Geräuschmasse gefüllt auf den Markt zu bringen, kann nur als abwegig beurteilt werden. Vom Hersteller wird die Idee folgendermaßen begründet: das Kind beißt gerne auf einen Schlüssel; also formen wir ihm einen Schlüssel! Das Kind hat Freude am Klopfen und Hämmern; also formen wir ihm einen Hammer! Diese Überlegung trifft aber für Säuglingsspielzeug nicht zu, denn zwischen dem vierten und dem zwölften Monat hat das Kind zu Hammer und Schlüssel als Gebrauchsgegenstand natürlich keine Beziehungen. Der Säugling reagiert auf die Sinnesreize seiner Umwelt durch Saugen, Beißen, Greifen und Hören. Alles, was sich greifen läßt, wandert sofort in den Mund, auch Hammerstiel und Schlüssel. Die schmalen Längsformen dieser Gegenstände sind unzweckmäßig und gefährlich für das Kind, weil sie bis in den Hals gestoßen werden können. Die zweckmäßigsten Formen für Säuglingsspielzeug sind darum Ringe, Kugeln oder Walzen aus beißfestem und nicht zu schwerem Material.

Zwischen dem sechsten und achten Monat braucht das Kind unbedingt eine Werfpuppe. Diese weichgestopfte, unzerbrechliche Puppe begleitet es als Lieblingsspielzeug oft bis ins dritte Lebensjahr, um dann einer Puppe mit festem Kopf und echtem Haar zu weichen. Die Gestaltung der Werfpuppen ist bisher von den Herstellerbetrieben gleichgültig und oberflächlich und zum Teil geschmacklos gelöst worden. Abgesehen von anfechtbaren Farbzusammenstellungen hat man auch in den meisten Fällen die Werfpuppen mit Schielaugen und clownischem Gesichtsausdruck ausgestattet, so daß sie eher Schreck als Zuneigung auslösen. Auf allen Produktionsberatungen in den Spielzeugzentren der DDR, die seit Sommer 1956 zusammen mit Kollegen aus dem Institut für angewandte Kunst, mit Pädagogen und Fachleuten vom Handel stattgefunden haben, wurde gerade dieser Unfug der verzerrten Gesichter bei Puppen, Stehaufmännchen und Plüschtieren einer kritischen Betrachtung unterzogen.

Der Wunsch nach Originalität und Auffälligkeit des Artikels veranlaßte den Hersteller immer wieder zu kitschigen Entgleisungen.

Weder die Hersteller noch die Einkäufer der Handelsorganisationen sind sich klar darüber, daß sie mit einem solchen Angebot nicht dem gerecht werden, was das Kind nötig hat, sondern daß sie damit nur dem schlechten Geschmack der Erwachsenen nachgeben.

Jedes Kind will mit seiner Puppe so umgehen, wie es dies durch die Mutter an sich selbst erfährt. Die Puppe wird gefüttert, gebettet, gewaschen, aus- und angekleidet, und es wird auch mit ihr eine Unterhaltung geführt, wenn das Kind ins Sprechalter gekommen ist. Was soll also der ewig lächelnde Gesichtsausdruck einer Puppe, der nur zu einer ganz bestimmten, schnell vorübergehenden Situation gehört und keine Berechtigung mehr hat, wenn die Puppe zum Beispiel schlafen gelegt wird. Das zur Grimasse erstarrte Gesicht der Puppe oder des Stehaufmännchens reizt das Kind zum Nachahmen. Wird das fratzenschneidende Kind durch das Gelächter der Erwachsenen noch zur öfteren Wiederholung ermuntert, dann muß später oft genug eine langwierige, geduldige Erziehungsarbeit einsetzen, um den ewigen Clown im Kindergarten oder in der Schule von seiner schädlichen Gefallsucht zu befreien.

Derartige psychologisch-pädagogische Gesichtspunkte werden vom Spielzeuggestalter beim Entwurf meist nur zögernd und unwillig in Betracht gezogen. In der modernen Spielzeugproduktion kann aber nicht darauf verzichtet werden, unsere heutigen psychologischen Erkenntnisse beim Entwurf als richtunggebend mit einzubeziehen. Produzenten, die sich diesen neuen Gedankengängen verschließen, weil evtl. ihr Warenabsatz vorläufig im Export noch garantiert ist, übersehen dabei, daß die Bereinigung des Spielzeugmarktes vom Kitsch nicht eine Besonderheit der Deutschen Demokratischen Republik ist, sondern eine Bewegung, die fast in allen Ländern in immer stärkerem Maß konkrete Form angenommen hat. Sowohl in Amerika wie in China, in Westdeutschland wie in der CSR, in Frankreich wie in England und in der Sowjetunion bemühen sich verantwortungsbewußte Künstler und Pädagogen, den Erkennt-

nissen über das Spielzeug als Erziehungsmittel im weitesten Sinn, in einer neuen, durchdachten, sinnvollen Spielzeugproduktion zum Ausdruck zu verhelfen. In den sozialistischen Ländern erfahren diese Bestrebungen aber die volle Unterstützung ihrer Regierungen, während in den kapitalistischen Ländern diese Bemühungen an einen kleinen Kreis einsichtsvoller Menschen geknüpft sind, der sich schwer durchsetzen muß gegen Hersteller, die ihre Produktion nur unter dem Gewinnprinzip laufen lassen. Immerhin hat aber der Arbeitsausschuß „Gutes Spielzeug" in Ulm bereits große Beachtung mit seinen Forderungen gefunden.

In der DDR sind in der Gestaltung der Puppe, besonders des Puppenkopfes, im Gegensatz zu den oben kritisierten Entartungen, sehr schöne Ergebnisse zu bemerken, die eine gute weitere Entwicklung verheißen.

Die „Kuck-in-die-Welt"-Puppen von Frau Schulz-Krahmer, die Puppen aus dem VEB (K) Puppenwerkstätten Bad Kösen und die Puppen von Ursel Erbs sind solche erfreulichen Erzeugnisse, die über die Grenzen der DDR hinaus ein besonderes Ansehen genießen. Hier gibt es keine hochfrisierten Lockenperücken mehr, die einem süßlichen, stereotypblickenden Puppengesicht aufmontiert sind. Diese Puppen blicken unsere Kinder an wie gute Spielgefährten, die man kameradschaftlich an die Hand nimmt. Keine rüschenbesetzte Kleidung aus Seide veranlaßt die Erwachsenen zu verlangen, daß die Puppe nur an Sonn- und Feiertagen zum Spielen genommen werden darf. Hier gibt es Puppen in praktischem Sportdreß, farbig abgesetztem Anorak und mit einer zweiten Kleidergarnitur, die aus einem karierten Faltenröckchen und dem farblich gut abgestimmten Pullover besteht. Die Unterwäsche ist modern gearbeitet, und alles läßt sich an- und ausziehen. Solche Puppen sollen den Tagesablauf unserer Kinder begleiten, und sie werden ihnen zu echten Spielgefährten werden.

Unter dem Gesichtspunkt Gestaltung und pädagogische Zielsetzung soll hier der Handpuppe eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Das Handpuppenspiel ist bei uns zu neuem Leben erwacht. In der Hand des geschickten Erwachsenen wird das Puppenspiel ein Mittel zur indirekten Beeinflussung des Kindes.

Im Theaterspiel mit der Puppe kann das Kind auf eine Weise zur Einsicht gebracht werden, die keiner anderen pädagogischen Methode gleichkommt. Das Erlebnis schafft überraschende Wandlung, wo vorher jede andere Einwirkung versagte. Spielen die Kinder selbst, so identifizieren sie sich mit der Puppe. Ihre Phantasie kommt in Fluß und erhält schöpferischen Ausdruck, wenn sie die kleinen Geschehnisse ihres täglichen Lebens mit der Puppe gestalten. Die positive Wirkung des Puppenspiels auf die Entwicklung von Sprache, Ausdruck und Gebärde wird heute in unseren Kindergärten, in den Arbeitsgemeinschaften der Jungen Pioniere und manchmal auch in den ersten Schulklassen bewußt genutzt. Das Handpuppenspiel gewinnt von Jahr zu Jahr mehr Freunde. Heute hat die DDR bereits sieben kommunale Puppentheater, ein achtes ist im Entstehen. Nicht zu vergessen sind auch zahlreiche private Wanderpuppenbühnen. Darüber hinaus finden sich an vielen Orten der DDR Arbeitsgemeinschaften zum Puppenspiel zusammen, die nach brauchbaren Handpuppen-Gestaltungen suchen.

Bis vor kurzem war es damit aber schlecht bestellt. Neben einigen sehr teuren, kunsthandwerklichen Puppen sind nur die erzgebirgischen Kasperpuppen zu haben, die mit den alten, traditionellen Figuren Kasper, Teufel, Schutzmann, Gretel und Hexe eben auch nur die alte Kasperiade mit viel Geschrei, Schlägen, Verhaftung und anderen höchst fragwürdigen Begleiterscheinungen auslösen. Das heißt also, das Puppenspiel, das wir heute auf einer neuen, wertvolleren Stufe bei unseren Kindern lebendig werden lassen wollen, stellt auch besondere Forderungen an die Gestaltung der Puppe.

Wer sich an diese Arbeit macht, dem müssen die besonderen Gesetze des Puppenspiels bekannt sein, damit die Gestaltung nicht ein Zufallsprodukt wird. Der Kopf muß so ausgeprägt sein, daß der typische Charakter der Spielpuppe klar erkennbar ist. Der Gesichtsausdruck muß ohne Entstellung auf die Entfernung von einigen Metern wirksam sein, was zum Beispiel bei Stoffpuppen kaum zu erreichen ist.

Die Puppe muß aber bei aller ausgeprägten Charakteristik für das Kind so ansprechend und „schön" sein (auch wenn es sich um eine negative Figur handelt), daß das Kind der Puppe Interesse abgewinnt und von ihr eine intuitive Beeinflussung empfängt. Die Oberfläche darf nicht glänzen, sondern muß matt bearbeitet sein. Die Gestaltung des Auges muß mit besonderer Sorgfalt und Überlegung geschehen. Das Aufsetzen von Augenlichtern stört. Natürlich muß die Puppe im Gewicht möglichst leicht sein, weil das ihre Spielbarkeit erhöht. Sie soll aber auch aus haltbarem und abwaschbarem Material

sein und ihr Verkaufspreis möglichst zwischen 5,– und 6,– DM liegen. Diese Forderungen sind hoch gestellt. Der Hersteller allein kann sie nicht lösen. Er muß mit einem erfahrenen Puppenspieler und Puppengestalter in Gedankenaustausch treten. Zu einer solchen produktiven Arbeit fanden sich beispielsweise der Leiter der Bornaer Handspielpuppenwerkstatt, Gerhard Stiehl, und der Leiter der Puppenbühne im „Haus des Kindes", Berlin, Hans Otto Rieck, zusammen. Das Ergebnis ist die Möglichkeit einer Massenfertigung von Handspielpuppen aus Igidex zum Preise von DM 5,– bis DM 6,–, die den genannten Forderungen Rechnung tragen. Diese neue Produktion befriedigt ein wirkliches Bedürfnis auf dem Spielwarensektor. Sie wird aber sicher auch zu einem belebenden Anstoß in der bisher so starren und unbeweglichen Gestaltungsart der Handspielpuppen werden.

Die letzten Entwicklungensarbeiten auf dem Gebiet der Plüschtiere geben Hoffnung, daß auch hier das Stadium der Einfallslosigkeit bald überwunden sein wird. Wenn man auch zugestehen muß, daß ein Teil Schuld an dieser Stagnation der Mangel an Mohair und gutem Füllmaterial trägt, so ist damit keinesfalls die langweilige, humorlose und unkünstlerische Formgebung der Teddys, Reitpferde, Elefanten usw. erklärt, die in unseren Geschäften angeboten werden. Das beweist allein die Tatsache, daß bestimmte Firmen, wie z. B. der VEB Plüsch- und Stoffspielwarenfabrik in Gehren/Thüringen, der VEB Vereinigte Sonneberger Spielwarenwerke und Richard Diem, Sonneberg, sich trotz Materialeinengung um gute Gestaltung bemühen. In den beiden volkseigenen Betrieben sind jetzt künstlerische Entwerfer tätig, die in der Fachschule für angewandte Kunst, Sonneberg, ausgebildet wurden.

Ein Teil unserer Hersteller muß die Einstellung überwinden, daß die Qualität der Ware zweitrangig sein könne, solange der Absatz auch bei geringerem Warenwert ohne Mühe möglich ist. Die Bedürfnisse unserer Bevölkerung sind heute soweit gestillt, daß auch auf dem Spielwarenmarkt die Produktionsqualität von 1948/49 keine Daseinsberechtigung mehr hat. In Zukunft wird solche Ware unverkäuflich sein. Es ist darum an der Zeit, daß die Produktion mehr als bisher den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf den guten Entwurf legt. Es ist weiter an der Zeit, daß sich der Handel mit den Wünschen der Kunden gründlicher auseinandersetzt, als er das bisher getan hat. Das soll heißen, daß der Handel die Engherzigkeit seiner Vorstellungswelt sprengen und Augen und Ohren öffnen muß für den Bedarf an geschmackvoller Ware, die in Form und Farbe den modernen Ansprüchen genügt, ohne dabei in das Extrem überspannter Neuheiten zu geraten. Das gilt sowohl für den Spielwarensektor als auch für alle anderen Gebiete des Gebrauchsgüterbedarfs.

Im Spielzeugsortiment nimmt das sogenannte didaktische Spielzeug einen besondern Platz ein. Es wird dem Kinde gereicht zu dem Zweck, ihm bestimmte Begriffe wie Größenunterschiede, Farben und Formen im Spiel leicht faßbar zu machen. Mit den Farbtürmen und Farbpyramiden, den Steckspielen, dem Farbdomino, der Hämmerchenbank und den Legespielen ist ein guter Weg beschritten worden, der aber noch weiteren abwechslungsreichen und auch humorvollen Einfällen Raum läßt.

Warum sollte man zum Beispiel nicht nach dem Prinzip der Farbtürme lustige Ringmännchen aus verschieden farbigen und verschieden großen Holz- oder Plastikringen entstehen lassen? Das Aufstecken oder Aufschrauben eines Kugelkopfes, der in verschiedenen Variationen dem Spiel beigegeben sein könnte und das Aufstecken der Arme ließen durch die zusätzliche Verwendung von anderen Formen eine Steigerung der Schwierigkeitsgrade von einfachen bis zu komplizierten Anforderungen an das Kind zu. Vom Steckbrettchen, in welches das zweijährige Kind begeistert die bunten Holzstöpsel steckt und wieder herauszieht, bis zum Zusammenstecken, Aufschrauben, Zusammensetzen und Verändern der Form kann in diesem Spielzeug so viel an Geschicklichkeitsübung und phantasievoller Gestaltungsmöglichkeit enthalten sein, daß auch das fünfjährige Kind noch gewinnvolle Freude daran hat.

Bisher wurde das didaktische Spielzeug meist von Pädagogen entworfen. Wahrscheinlich ist das die Ursache, warum es in einer etwas pedantischen, lehrhaften Form steckengeblieben ist. Es ist zu wünschen, daß sich bald begabte Gestalter diesem Gebiet zuwenden, damit ihre künstlerischen Fähigkeiten den Formenreichtum gerade dieses wertvollen Spielzeugs beleben.

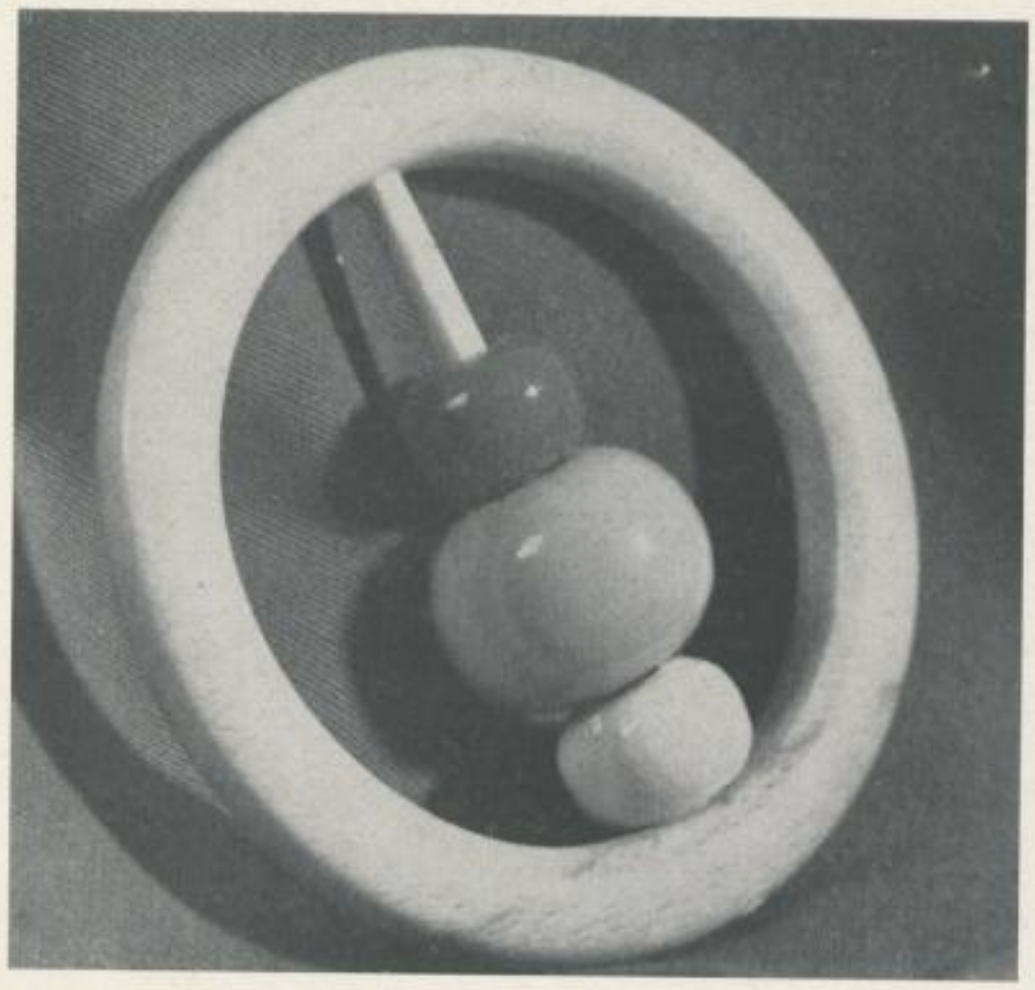
Eine Betrachtung über Spielzeuggestaltung kann nicht am Baukasten vorbeisehen. Der Baukasten gehört zu dem unbedingt notwendigen Spielzeug. Er darf für keine Altersstufe fehlen. Das Kind beginnt zwischen dem ersten und zweiten Lebensjahr mit einfachen, farbigen Holzklötzchen (Kuben) zu spielen. Bald danach schon bieten wir ihm Bausteine verschiedener Größen und Formen an, bei denen später die Bedeutung der Farbe zugunsten der Form etwas zurücktritt.

Der Gestaltung von Holz- und Steinbaukästen ist in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit zugewendet worden. Die Bautruhe und der Bauwagen der Frankenwald-Spielgaben, Elfriede Jahn, der BOB-Stecksteinbaukasten der Firma Huft und der Steinbaukasten der Ankerwerke, die sich neuerdings um die Entwicklung eines Baukastens mit modernen Bauelementen bemühen, bieten für das phantasievolle Bauen der Kleinen vom dritten Lebensjahr an, ebenso wie für die konstruktive Beschäftigung der 6–14jährigen vielfältige Möglichkeiten zu schöpferischem Gestalten.
Die Entwerfer dieser Bausteine haben sich verständnisvoll von allen, die Phantasie des Kindes einengenden Konstruktionen und Flächenbearbeitungen ferngehalten. Es gibt aber auf dem Spielzeugmarkt auch einige Entwürfe, die den künstlerischen und pädagogischen Forderungen nicht genügen. Gemeint sind die Blumenauer Holzbaukästen und ähnliche Ausführungen, bei denen ein Teil der Bauklötze mit Ornamenten, Türen, Fenstern und Mauerwerk farbig belegt ist. Diese Bearbeitung der Bausteine, die übrigens auf Kosten ihrer sonstigen Qualität geht, verniedlicht und verkitscht das Bauergebnis. Das Kind wird in seiner Vorstellung gegängelt und kann zu keiner großzügigen Entfaltung im Raum kommen. Baukästen dieser Art verbilden den Geschmack und bringen das Kind in die Abhängigkeit von schlechten Vorbildern. Eine besondere Anerkennung gebührt darum den Großraumbausteinen und Bauelementen der Pädagogischen Entwurfstechnik, Dresden. Die maßgerechten Hohlsteine werden als Kollektivspielzeug den Fünf- bis Sechsjährigen in unseren Kindergärten zu anregender Betätigung dargeboten. Welche Weite der Gestaltungsmöglichkeit bietet sich hier den Kindern, und wie großartig verstehen sie, diese zu nutzen! Aus den sorgfältig gefügten Kuben, Quadratsäulen, Dreiecken, Walzen und Turmpyramiden entstehen Bahnhof und Wohnhaus, Fabrikanlagen und Gartenpavillon, aber ebenso zwanglos wird daraus ein Kaufmannsladen aufgebaut oder eine Wohnecke eingerichtet.
Stabilbaukästen, elektrotechnisches und chemisches Lehrspielmaterial vermitteln den Kindern des sozialistischen Zeitalters das Wesen der modernen Industrie. Aber auch der Sinn für die Großartigkeit unserer modernen Häuser, Stadtteile und Fabrikanlagen soll in ihnen geweckt werden. Es geht um die Erziehung des schöpferischen Menschen, sie beginnt beim schöpferischen Spiel!
In direkter Zusammenarbeit mit Herstellern und Entwerfern arbeiten die zusammengesetzten Kommissionen der Hauptverwaltung Spielzeug seit über einem Jahr auf Produktionsberatungen an der ständigen Verbesserung des Spielzeugs hinsichtlich seiner Materialqualität, seiner Form- und Farbgestaltung und der Erhöhung seines Spielwerts.
Mitarbeiter des Instituts für angewandte Kunst und Pädagogen geben Produktion und Handel die Richtlinie. Das Ergebnis ist bereits jetzt erkennbar.
Das Verständnis für die besondere Qualität, die dem Spielzeug zu eigen sein muß, ist in erfreulichem Umfang beim Hersteller und beim Handel gewachsen. In systematischer Auseinandersetzung mit den Herstellern wird die Spreu vom Weizen geschieden. Auf dem Sektor Spielzeugproduktion ist ein Kultivierungsprozeß eingeleitet worden.

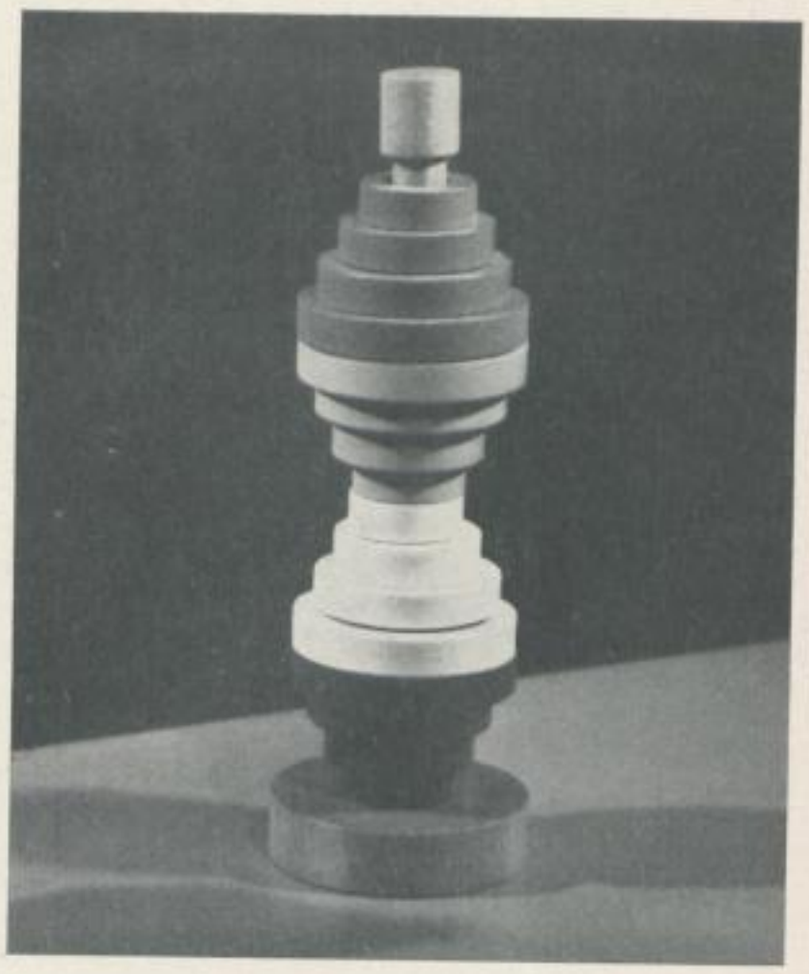
Kasper-Puppen · a) schlechtes Massenprodukt, b) Textil-Puppe, Curt Meißner, Dresden, c) Puppe mit Masse-Steckkopf, Stiehl, Borna

Kasper-Puppen · a) Textil-Puppe, Curt Meißner, Dresden, b) Puppe mit Masse-Steckkopf, Stiehl, Borna

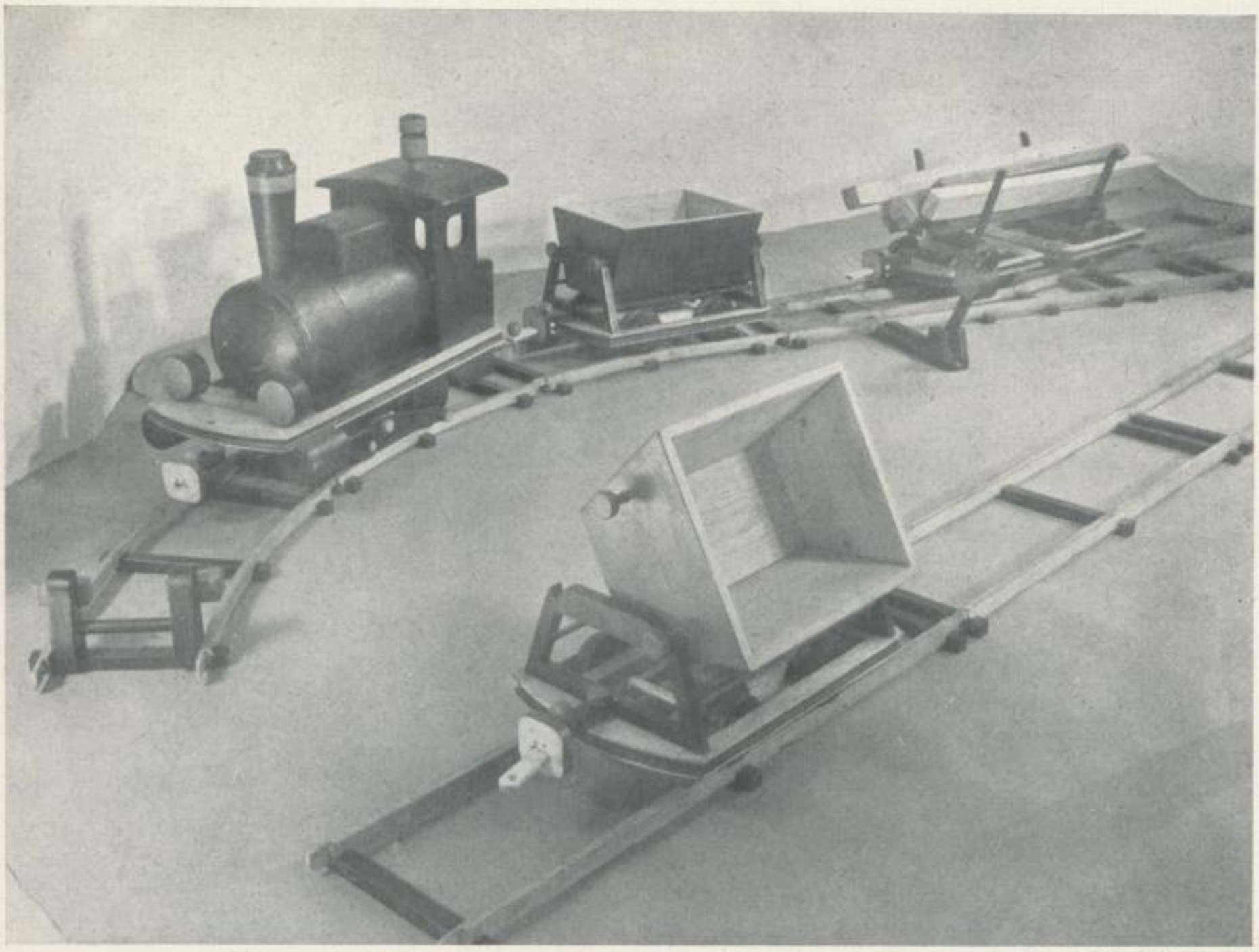
Didaktisches Spielzeug aus der CSR für das 2–4jährige Kind. Hohlkubus mit roten, grünen, gelben und blauen Seiten. Das Kind lernt die Form- und Farbanordnung, indem es zu den verschiedenen Bausteinen die richtigen Öffnungen findet.



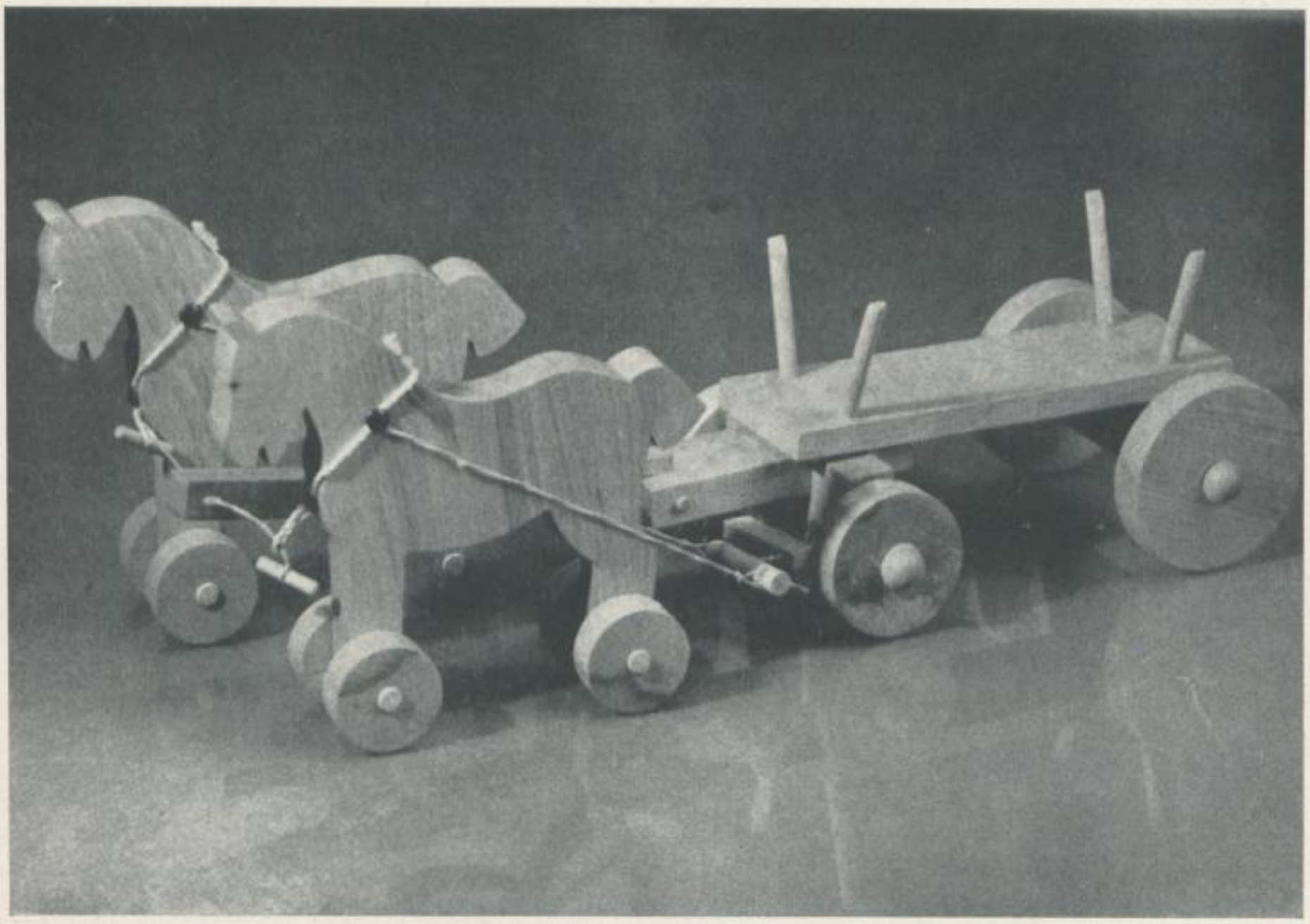
Kinderklapper, Holz · Fucker-Werkstatt, Gotha



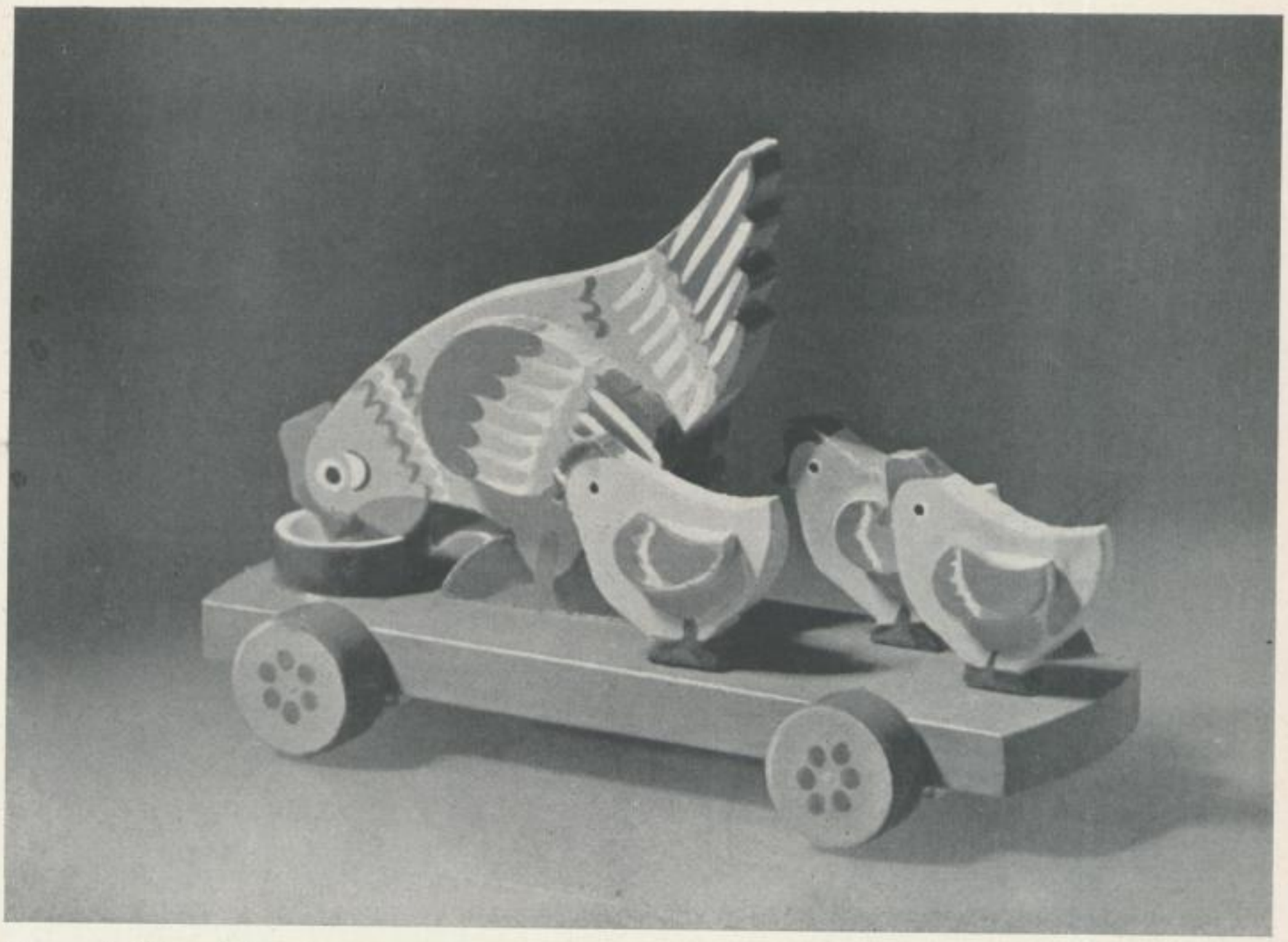
Didaktisches Spielzeug, Holz · Fucker-Werkstatt



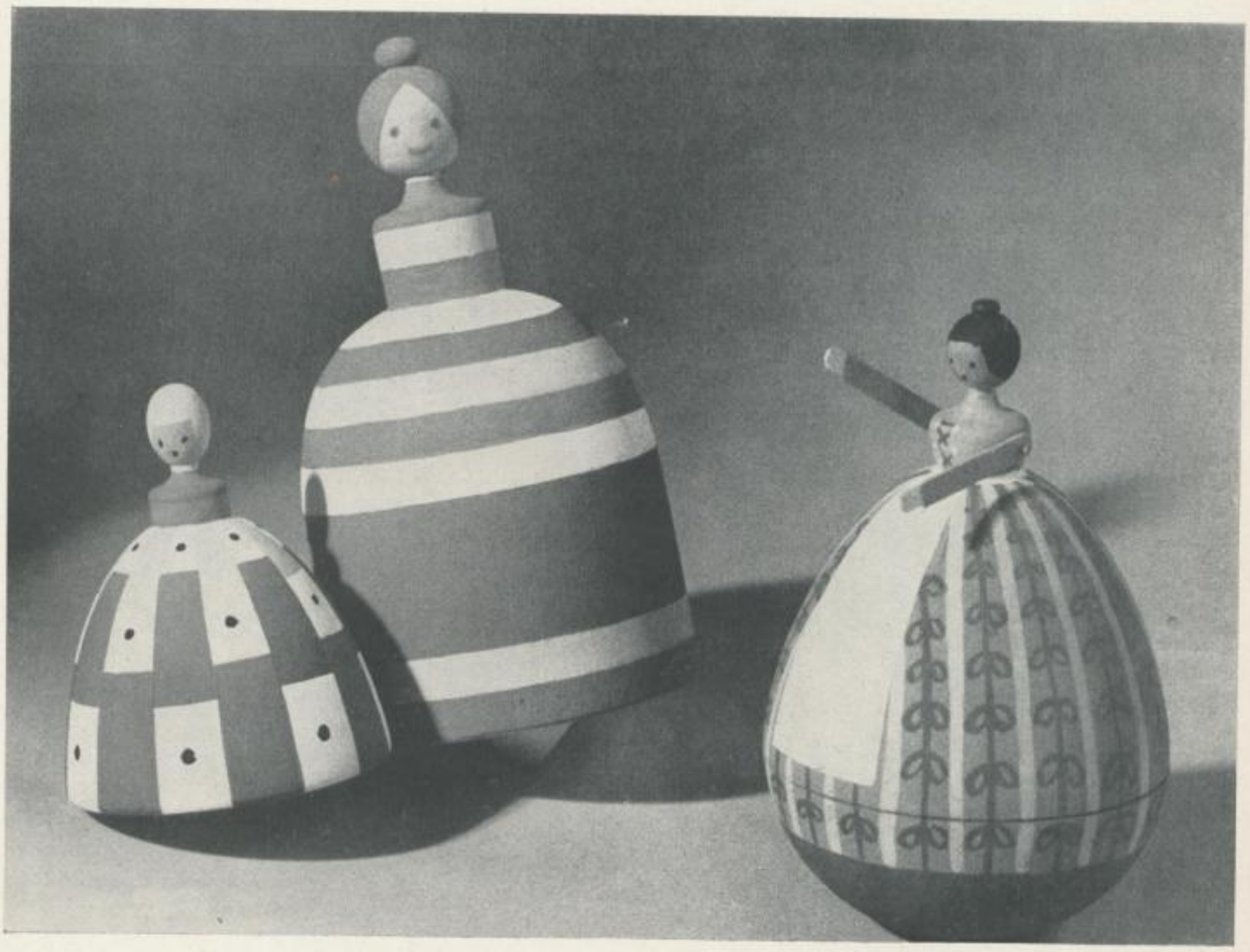
Gemeinschaftsspielzeug, Holz · Entwurf und Ausführung: Franz Eberle · 1953



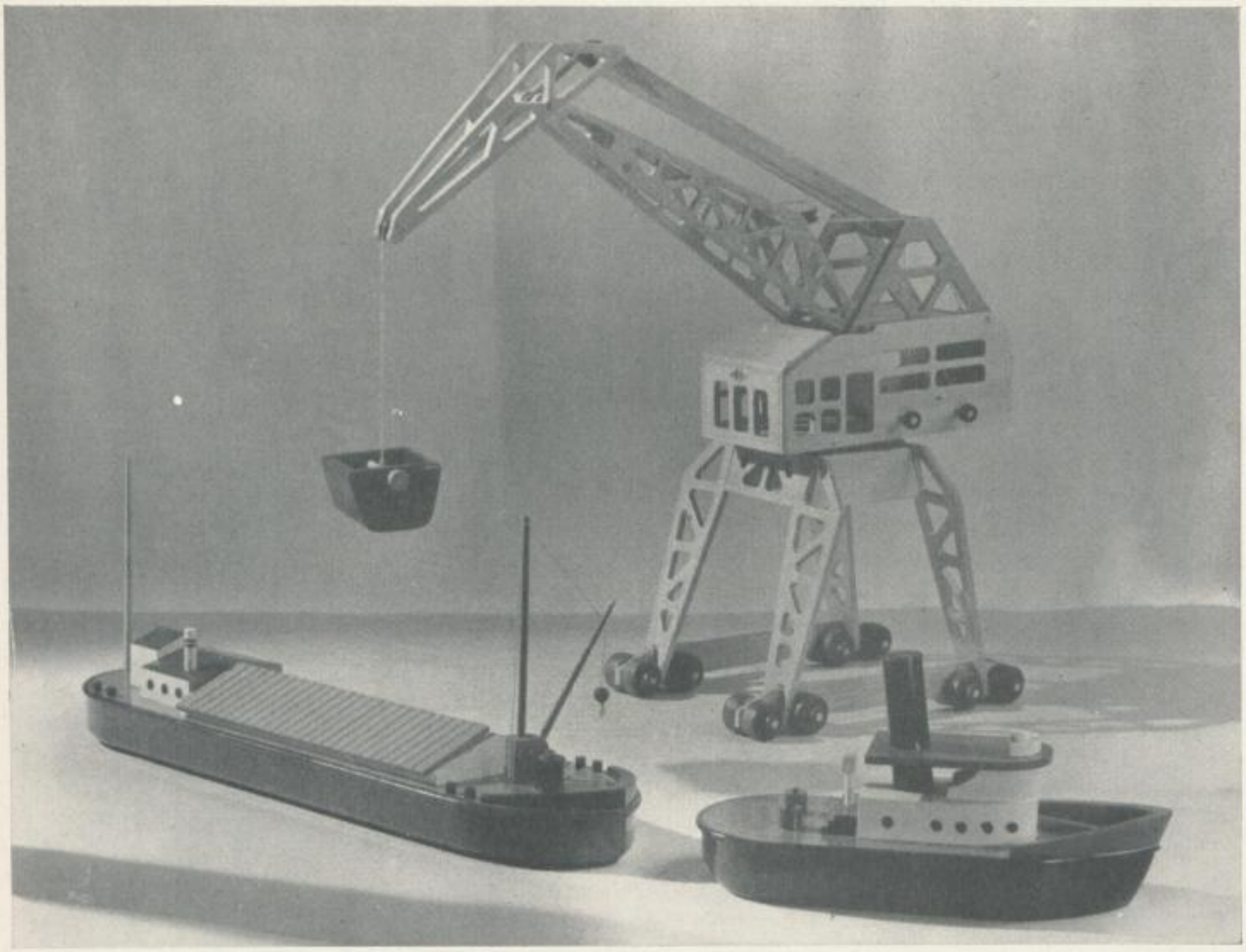
Pferdegespann, Holz · Fucker-Werkstatt, Gotha



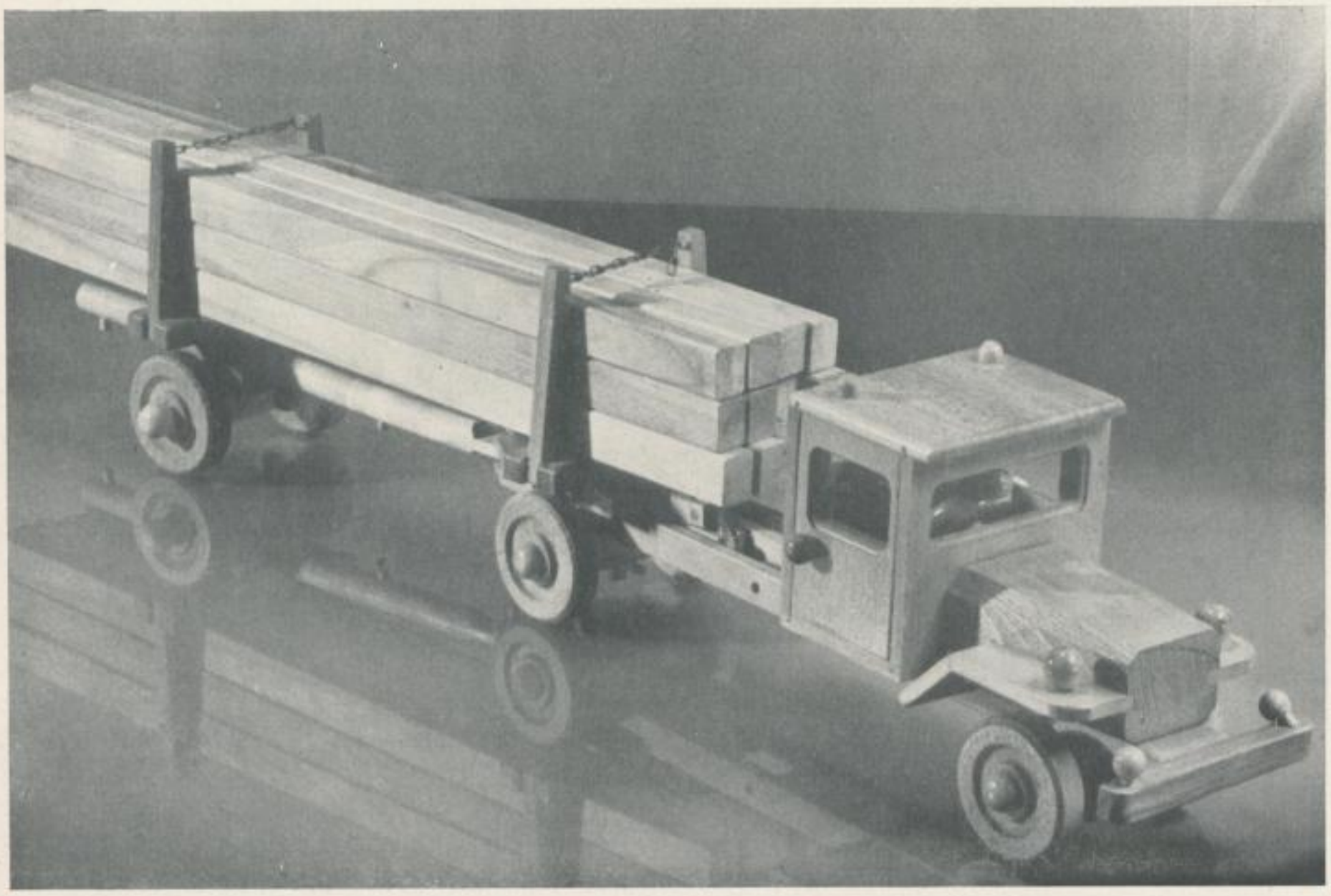
Henne mit Kücken, Holz · Entwicklungsarbeit des Instituts für angewandte Kunst, Eberle · 1954



Holzmodelle für Blechbrummkreisel und Stehauffigur, gedrechselt und bemalt · Entwicklungsarbeit des Instituts für angewandte Kunst, Schmidt · 1957



Hafenkran, Holz · Heko-Werk, Steinach/Thür. · Schlepper und Lastkahn, Holz · Entwicklungsbüro der VVB Musikkultur, Plauen · 1953



Sattelschlepper, Holz · Genossenschaft des holzverarbeitenden Handwerks e.G.m.b.H., Zwickau

DIE KERAMIKERIN HEDWIG BOLLHAGEN ÜBER SICH SELBST

Im Jahre 1907 bin ich in Hannover geboren. Leider verlor ich meinen Vater schon, als ich drei Jahre alt war. Trotz des traurigen Schicksals gelang es meiner Mutter, meinen beiden Brüdern und mir eine sehr glückliche Kindheit zu bereiten. Wir spielten in einem schönen alten Garten, wo wir bastelten, Feste feierten und ohne Publikum allerlei Aufführungen machten. – Wohl war uns bewußt, daß zu derselben Zeit, in der wir so ungestört spielen durften, der schreckliche Krieg tobte, aber wir waren noch zu klein, um das tragische Geschehen wirklich ermessen zu können, wenn wir auch die Schatten, die die Kriegsereignisse warfen, empfanden. Die materiellen Entbehrungen, die sich ja wesentlich auch auf die Nachkriegszeiten erstreckten, waren für uns, die wir kaum Vergleiche ziehen konnten, eigentlich ein Normalzustand.

Unsere Mutter hatte viele geistige Interessen und versuchte auch in uns die Freuden daran zu wecken. Sie las uns oft vor, sah mit uns Bilder an und zeigte uns schöne Bauten, musizierte mit uns und bemühte sich, unser Gefühl für Qualität zu entwickeln und uns zu lehren, das Echte vom Unwahren zu unterscheiden. (Das Wort „Kitsch" gehörte schon früh in unsere Kindersprache und war uns ein sehr präziser Begriff.)

In einem Nachkriegswinter, in dem Kohlenferien und Grippeferien sich abwechselten, worüber wir natürlich nicht traurig waren, wurde für einige befreundete Kinder und uns ein Kursus für Zeichnen, Basteln und Kunstbetrachtung von der sehr lebendigen Töpferin Gertrud Kraut eingerichtet, der späteren Begründerin der Hamelner Töpferei. In ihrer Begeisterung für die Töpferei, ihrer menschlichen Güte und Aufgeschlossenheit und heiteren Selbstbeherrschung ist mir Gertrud Kraut bis heute Beispiel und Vorbild.

Ich hatte damals schon längst eine besondere Vorliebe für Töpferwaren, sammelte kleines Puppengeschirr aus Bauerntöpfereien, das es im nahen Hildesheim zu kaufen gab, und ging mit Begeisterung auf den sogenannten Pottmarkt an der Hannoverschen Marktkirche, wo braune Bunzlauer und blaubemalte Westerwälder Töpfe in Mengen herumstanden. – So regte mich mein erster Besuch in der Töpferei von Gertrud Kraut in Hameln sehr auf, und obgleich ich noch viel Zeit hatte, über alle die Berufe, die zu ergreifen mich reizten, nachzudenken, stellte ich das Töpfern sogleich zur „engeren Wahl" und bin dann also dabei geblieben.

Eine Stelle als Lehrling oder Volontär in einer Töpferei zu bekommen, war in der Zeit, in der sich Industrie und Handwerk von den Wirkungen des Krieges und den darauffolgenden Jahren noch nicht erholt hatten, sehr schwer. Ich fand die Möglichkeit, eine Zeitlang in einer kleinen Bauerntöpferei in Großalmerode in Hessen zu arbeiten und machte dort meine ersten Drehversuche – mit Seufzern, die mir jeder Töpfer nachfühlen wird –, war aber sonst guter Dinge in dem mir so neuen Metier.

Man töpferte Geschirr für den Dorfgebrauch und, um eine regelmäßige Pfründe zu haben, handgedrehte (!) Salbentöpfe für einen Großhändler, der Apotheken belieferte und nur sehr geringe Preise zahlte. Es wurde sehr fleißig gearbeitet, und zwar ausschließlich von der Familie des Töpfermeisters, der mit seinem Sohn das Freidrehen verrichtete und von seinen fünf Töchtern alle übrigen Arbeiten machen ließ. Bei intensiver Zusammenarbeit konnte etwa alle Vierteljahre der Kasseler Ofen gebrannt werden, und der Ausfall des Brandes und die Verkaufsmöglichkeit der Ware bestimmten den Lebensstandard der Familie für die nächste Zeit.

Wenn ich mich tagsüber nach Meinung des Meisters genug mit Drehversuchen abgequält hatte, durfte ich mich nach 5 Uhr mit dem Malhörnchen befassen und nach meinem Belieben Teller und Schüsseln

mit Engobe bemalen. Ich bekam nebenbei den ersten Begriff vom „zweckmäßigen Arbeitssitz und Arbeitstisch", denn der Meister fügte mir aus Schemeln, Kisten und Brettern einen Aufbau zusammen, der an Bequemlichkeit und sinnreicher Anpassung nichts zu wünschen übrigließ. Jeden Sonnabend nachmittag kam der Barbier, und der Meister, der sehr klein war, setzte sich auf den Drehscheibenkopf und wurde unter leichten Hin- und Herbewegungen der Drehscheiben für den Sonntag rasiert. Sonntags stellte die Familie sieben Singstimmen und einen Trompetenbläser für den Kirchenchor.

Freundliche Verwandte in Kassel taten mich für einige Wintermonate als Gastschülerin auf die dortige Akademie. Ich mühte mich ein paar Wochen in der Bildhauerklasse, die Professor Vocke leitete, der gerade versuchte, auch eine Töpferei einzurichten. Ihn interessierten damals gerade Kannen mit Metallschnaupen. Seine Schüler waren fast ausschließlich Kriegsteilnehmer, die entweder aus der Bahn geworfen oder noch nie im Geleise gewesen waren. Ich glaube, daß nur wenige davon künstlerische Begabung besaßen. Es wurden wie üblich viele Wochen auf die Vorbereitung des Fastnachtfestes verwendet, die Bildhauer arbeiteten in der Stadthalle mit Feuerwehrleitern an einem Riesenmars, einem damals beliebten Thema, das auf den wohl gerade erdnahen Stern bezogen wurde. In unserem Falle aber ließ man Mars als Gott, der Kriegsruhe gedenkend, auf einer Trommel sitzen. Ich durfte an diesem Gefahren bietenden Mammutwerk, da ich das einzige Mädchen der Klasse war, nicht teilnehmen. So hatte ich wenig Gelegenheit zum Lernen, weil ich viel zu unselbständig war, auf eigene Faust in den ausgestorbenen Klassenräumen etwas zu probieren. Ich nahm am Aktzeichnen und an Kunstgeschichts-Vorlesungen, soweit sie nicht auch ausfielen, teil und hatte Zeit, die sehr schönen Kasseler Sammlungen in Galerie und Museum anzusehen. Nach diesen etwas programmlosen Wochen, die mich bedrückten, zog ich 1925 mit wahrer Begeisterung nach Höhr im Westerwald ins Kannenbecker Land, wo ich in der Keramischen Fachschule unter Dr. Berdel und Dr. Bollenbach meine theoretische Ausbildung erhielt. Die Schule, die heute wohl die modernste und vielseitigste keramische Fachschule Deutschlands ist, war schon damals in ihren chemischen und technischen Abteilungen recht gut, aber, im Gegensatz zu heute, in den sogenannten „künstlerischen" Fächern wie Modellieren und Malen derartig undiskutabel, daß man sich so wenig wie nur irgendmöglich in diesen wirklich verderblichen Klassen aufhielt, in denen heute zum Teil ausgezeichnete Kräfte lehren.

Nach Absolvierung von fünf Fachschul-Semestern und Ferien-Volontärzeiten in einem kleinen Industriebetrieb und in der Töpferei von Gertrud Kraut in Hameln, hatte ich am Ende meiner Fachschulzeit etwa die Kenntnisse, die eine Laborantin als Anfängerin in einen keramischen Betrieb mitzubringen hat. Obgleich ich sehr gern Gebrauchsgeschirr machen wollte, war ich nicht dazu gekommen, mich hierin zu üben, da, wie gesagt, das Schulniveau in diesen Fächern unbefriedigend war.

Ich hatte das Glück, direkt nach meiner Fachschulzeit 1927 in die Steingutfabrik Velten-Vordamm von Dr. Harkort eintreten zu können und eine Tätigkeit zu beginnen, die für meine ganze Arbeit bis zum heutigen Tage bestimmend war. Durch die intensive Schaffensfreude Dr. Harkorts, seine große Liebe zur Keramik, seinen vorurteilslosen Optimismus und sein Wissen war die Fabrik sicher einer der lebendigsten, vielseitigsten und interessantesten deutschen keramischen Betriebe seiner Zeit. Man machte Gebrauchsgeschirr aus Steingut und Fayence, Garten- und Baukeramik, Stapelware für den Export und Einzelstücke von Bildhauern und Malern.

Ich verdanke dem Vertrauen und der Geduld Dr. Harkorts sehr viel, der mich als Leiterin der Malereiabteilung, die damals 100 Malmädchen beschäftigte, und als Entwerferin einstellte, trotzdem er wußte, daß ich bisher in diesen Dingen nicht ausgebildet, aber, wie er hoffte, auch nicht verbildet war. Ich brachte zu dieser Tätigkeit, die ich in Höhr nicht geübt hatte, nichts mit als große Lust, denn es fehlte mir jede praktische und menschliche Erfahrung im Betrieb. Die Volontärzeiten fielen wenig ins Gewicht.

Das Steingut mit seiner reichen Unterglasurpalette und die Fayencetechnik mit der schönen Weichheit der Pinselstriche waren in Velten-Vordamm durch die unbeschreiblich begabte Charlotte Hartmann noch einmal zu ihrer wahren Geltung gekommen. Die Fülle ihrer Ideen und die wirklich geniale Fähigkeit, traditionelle Formen und Dekors aufzugreifen und in neuer Frische hervorzubringen, mußten den ernstesten Dekorgegner entwaffnen.

Eine ganze Reihe von Künstlern wurde von Dr. Harkort herangezogen: Gerhard Marks hat sich verschiedentlich in dem Werk mit Plastiken und Malereien beschäftigt, zwei seiner Schüler aus der Dorn-

burger Bauhaustöpferei, Theodor Bogler und der Schweizer Werner Burri, arbeiteten jahrelang für die Fabrik, sowohl Einzelstücke als auch Serienentwürfe. Charles Crodel malte dort seine ersten keramischen Kamine und Platten.
Ich war glücklich, viele dieser schöpferischen und eigenwilligen Menschen kennenzulernen, mir Maßstäbe zu bilden und zu versuchen, mich danach auszurichten.
Ich bemühte mich, die Maltechnik der Steingut- und Fayence-Produktion zu üben, und mit der allmählich enstehenden Routine, den Pinsel zu gebrauchen, gelangen mir einige Dekors geometrischer Grundelemente, aus den Vokabeln zusammengesetzt, die den Malereiarbeiterinnen geläufig waren. Es interessierte mich sehr, Gebrauchsgeschirr zu machen, das billig in den Handel kommen konnte und dadurch dem Käufer die Möglichkeit bot, von den wirklich sehr geschmacklosen, verlogenen Geschirren, die die Porzellan- und Steingutindustrie auf den Markt brachte, abzurücken. Ich malte auch Einzelstücke, modellierte, drehte und entwarf Serienformen. Es entstanden manche Dinge, die mich verlegen machen, wenn ich heute an sie denke, aber ich habe an allem gelernt. – Vervielfältigungsverfahren in der Dekorierung, z. B. Schablone und Abziehbild, beschäftigten mich ernst in der Überlegung, daß diese Techniken, sofern eine ihnen gemäße Form zu finden wäre, die nicht darauf aus ist, Handarbeit vorzutäuschen, durchaus ihre Berechtigung haben.
Bei all der Vielfalt der Verzierungsmöglichkeiten wuchs meine Vorliebe für weißes, undekoriertes Fayencegeschirr, bei dem der rosa Scherben durch die weißdeckende Zinnglasur wie durch eine Haut hindurchscheint. Für diese Dinge, die auch Dr. Harkort sehr schätzte, wurde damals leider von der Einkäuferschaft nicht viel Interesse aufgebracht. Erst als ich später meine eigene Werkstatt hatte, riskierte ich den Versuch, fayenceweiße, unbemalte Geschirre und Gefäße in größeren Mengen herzustellen, und es glückte mir, sie mit Erfolg anzubieten.
Da ich mich schon in der Steingutfabrik Velten-Vordamm für den gesamten Ablauf der Herstellung sehr interessierte, befaßte ich mich auch mit organisatorischen Arbeiten, insbesondere mit Arbeitszeitstudien zur Akkordpreisbildung und bemühte mich, auf diesem Gebiet um die Auffindung einer gesunden Basis, Normen festzustellen.
Aus wirtschaftlichen Gründen mußte das Werk auch Stapelware für den Export herstellen, wobei die Wünsche der Kunden berücksichtigt werden sollten. Dieses war meist nur mit Kompromissen zu lösen, in der Bemühung, das kleinste Übel herauszufinden, wenn beispielsweise eine Konservenbüchsenmanschette vom Auslandskunden eingeschickt wurde, deren Pfirsich-Darstellung auf Kompottschüsseln übertragen werden sollte, die zu Tausenden bestellt wurden. Als 1931 die Zollschranken, die um die interessierten Länder gelegt wurden, den Export schlagartig unmöglich machten, mußte die Steingutfabrik Velten-Vordamm, wie so viele andere Werke, leider ihre Pforten schließen, und einer der in der keramischen Entwicklung als Kulturträger so wichtigen Betriebe ging verloren.

Im stillen den Wunsch nach einer eigenen Werkstatt hegend, ging ich auf die Wanderschaft, um möglichst viele Betriebe kennenzulernen und Erfahrungen zu sammeln. Ich arbeitete zunächst in der Majolika-Manufaktur Karlsruhe. Ihr standen vielseitige Techniken und Möglichkeiten zu Gebote, unter der damals noch nicht so fernen Wirkung Leäugers, der allerdings schon eine Zeitlang nicht mehr direkt mit der Manufaktur zusammenarbeitete, und es fehlte dadurch leider dort eine aktive Persönlichkeit, die, wie in Velten Dr. Harkort, so bestimmend, produktiv und anregend auf die Mitarbeiter wirkte.
Ich arbeitete dann kurze Zeit in einem Werk von Rosenthal in Neustadt bei Coburg, wo wenig erfreuliche Dinge fabriziert wurden, und einen schönen Ski-Winter lang in Partenkirchen, in der Werkstatt von Wilhelm Kagel.
Ich lernte durch gute und noch mehr durch schlechte Beispiele zu werten. Die Begegnung mit menschlicher Qualität und Schwäche im umgekehrten Verhältnis zu Güte und Mangelhaftigkeit der Produktion erstaunte mich oft. Die nettesten Menschen sah ich scheußliche Dinge fabrizieren und schlechten die schönsten Stücke gelingen. Auch sah ich mit den besten Produktionsmitteln Schlechtes entstehen und in primitiven Verhältnissen Gutes gestaltet.
Eine Zeit, die ganz aus den Rahmen meiner bisherigen Tätigkeit fiel, verbrachte ich während eines reichlichen halben Jahres in einer Verkaufsausstellung handwerklich und industriell hergestellten Gebrauchsgutes – Möbel, Stoffe, Schmuck und Silber –, die Tilly Prill-Schloemann in Berlin ins Leben rief

und mehrere Jahre als eigenes Unternehmen fortführte. Die Räume mit den vielen Schaufenstern, direkt zur Zooseite und zur Budapester Straße, waren ein außergewöhnlich guter Rahmen für das Gezeigte und unterschieden sich auffallend von fragwürdigen Kunstgewerbegeschäften. Ich hatte Gelegenheit, Material- und Qualitätsgefühl und Kenntnisse zu erwerben. Auch war es sehr amüsant, aus der gegebenen Perspektive das Gebaren und die Psychologie des Kunden zu beobachten. Ich hatte viele schöne Keramiken, z. B. von Leäuger, von Dreßler, Douglas-Hill, Margrit Friedländer, Lindig und anderen zu betreuen und zu verkaufen.

Meinem eigentlichen Ziele nachgehend, wandte ich mich aber bald wieder der Töpferei zu und nahm die erste Stelle, die sich mir bot, in Frechen bei Köln an, einem Ort, wo einst schönstes rheinisches Steinzeug gemacht wurde. Nun fabrizierte man in riesengroßen Salzöfen Röhren in allen möglichen Abmessungen mit schöner brauner Salzglasur. Außerdem wurde in der Herstellung von sogenannter „Kunstkeramik" und Devotionalien, die in niedrig brennenden Öfen gebrannt wurden, gesündigt. Es gab die verschiedensten Heiligen in allen Größen und kitschigster Gestaltung in erheblichen Auflagen, was die ganze Abwegigkeit dieser Art der Produktion „religiöser Bedarfsartikel" klarmachte. Es ist nicht zu übersehen, daß in vielen Gegenden tatsächlich ein echter Bedarf für diese Dinge besteht, und es ist zweifellos sehr schwer, gute oder wenigstens tragbare Formen dafür zu finden. Einige literarische Arbeiten über Symbole und ihre Zeichen scheinen mir noch am ehesten solche Wege zu zeigen.

Meine Tätigkeit in dem Betrieb beschränkte sich zunächst auf Dekorentwürfe und ihre Anwendung, später wurde ich Betriebsassistentin und habe viel über die technischen Zusammenhänge des Produktionsablaufes gelernt.

Im Streben, nun bald selbständig zu töpfern, streckte ich meine Fühler aus, um eine geeignete Möglichkeit zu finden. Es wurde in der Nähe Berlins eine kleine, nicht mehr in Betrieb befindliche Töpferei zum Verkauf bzw. zur Pacht angeboten, die früher schöne wertvolle Einzelstücke gemacht hatte. Alle Betriebsmittel, bis auf eine Muffel, waren jedoch bereits entfernt worden. Außerdem sollte ein ziemlich großer, ebenfalls seit einem Jahr stilliegender keramischer Betrieb, der früher etwa 60–80 Arbeiter beschäftigte, verkauft werden, und zwar in Marwitz bei Velten, dem keramischen Klima, das mir früher schon so gut getan hatte. Er bot mir die verlockende Aussicht, mein Programm „Gebrauchsgeschirr" durchzuführen.

Allein wagte ich einen Start nicht, denn ich hatte gerade so viel gelernt, daß ich einigermaßen beurteilen konnte, was ich nicht wußte. Das Wissen um geringe Kenntnisse in einem vielseitigen Gebiet steigert sich ja unaufhörlich in dem Maße, in dem man Einblick darin bekommt, und ist dem Fortgeschrittenen bewußter als dem Anfänger.

Ich stand nun vor dem Scheidewege und bekam von Freunden und Verwandten viele gute Ratschläge, doch ja nicht ein so großes anspruchsvolles Unternehmen, wie Marwitz es sein würde, zu riskieren, sondern lieber im kleinen Rahmen zu bleiben. Ich selbst kam aber nach vielen Überlegungen immer wieder zu der Ansicht, daß in einer wirtschaftlich schwierigen Zeit wie damals der Verkauf von serienmäßig hergestellter preiswerter Gebrauchskeramik, die mir vorschwebte, leichter sei, als für teure Einzelstücke Liebhaber zu finden, die Geld hatten, solche zu kaufen. Auch fühlte ich mich handwerklich nicht sicher genug, in einer kleinen Werkstatt, die eventuell als Ein-Mann-Betrieb begonnen werden mußte, zu bestehen, da ich doch in den vorherigen Jahren hauptsächlich in Industriebetrieben gearbeitet hatte, wo ich zwar zum Malen, aber verhältnismäßig wenig zum Drehen gekommen war.

In Marwitz zeigten sich für mich günstige Arbeitsmöglichkeiten. Erstens erbot sich Dr. Heinrich Schild, in seinem Hauptberuf Volkswirt und Handwerkspolitiker, mir als Teilhaber zu helfen und alle finanztechnischen, juristischen und kaufmännischen Funktionen zu übernehmen, die zur Gründung und Fortführung eines solchen Betriebes nötig sind. Zweitens stand der alte erfahrene Velten-Vordammer Betriebsleiter Wojak zur Verfügung, der bereits auch in Marwitz eine Zeitlang die technische Führung gehabt hatte. So fand ich unter diesen Voraussetzungen den Mut zu beginnen. Wir nannten die Firma „HB-Werkstätten für Keramik", da ich meine Arbeiten schon früher mit „HB" bezeichnet hatte. Der Marwitzer Betrieb hatte sich „Hael-Werkstätten für künstlerische Keramik" genannt. Wesentlich war für mich, daß auch einige Dreher und mehrere der besten Steingut- und Fayence-Malerinnen der früheren Steingutfabrik Velten-Vordamm bereit waren, in der neuen Firma mitzuarbeiten.

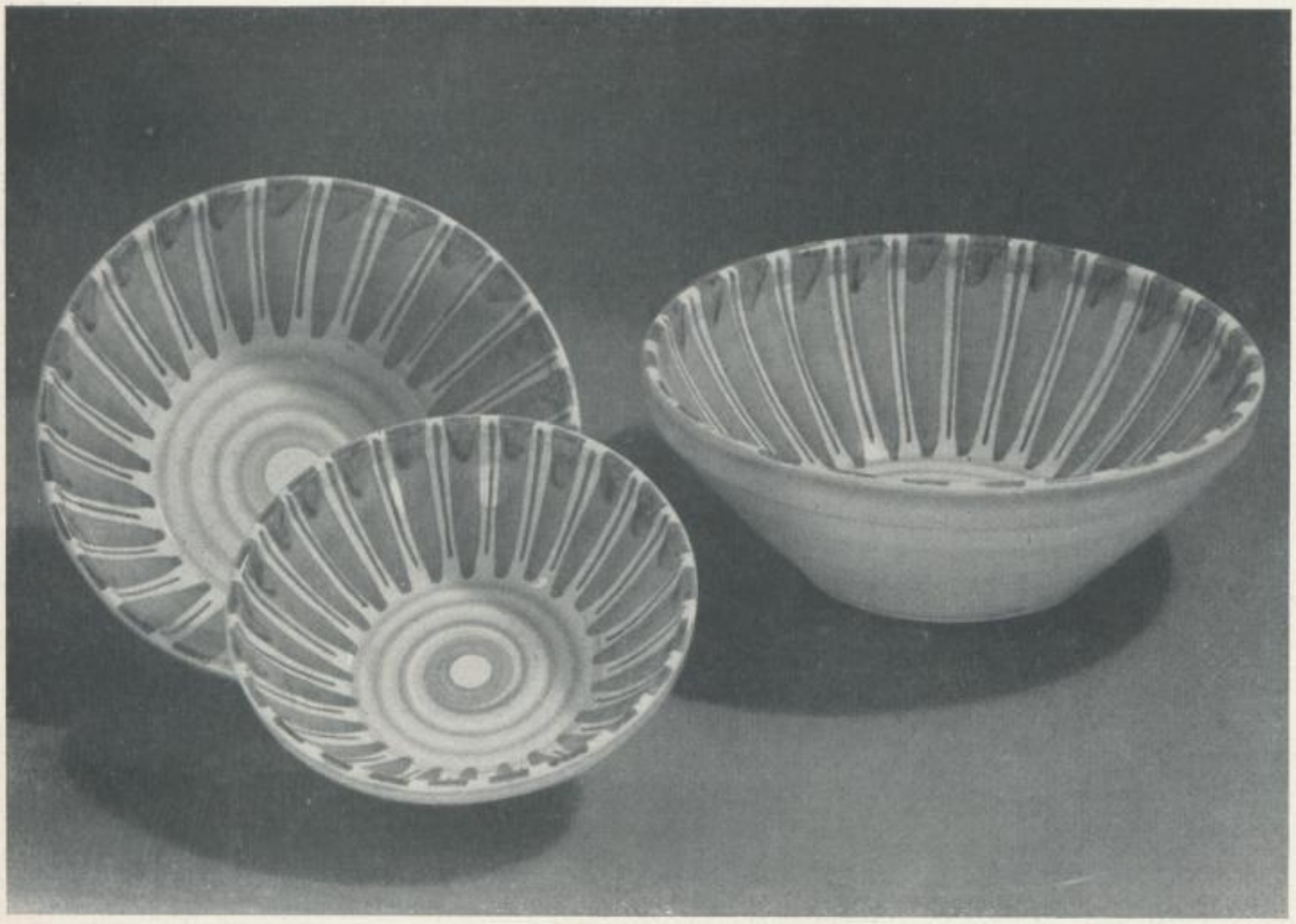
Am 1. Mai 1934 fing ich mit der Arbeit in Marwitz an. Ich beeilte mich zunächst, die noch vorhandenen

Stücke aus der früheren Kollektion der Hael-Werkstätten, die mir größtenteils mißfielen, aus der Produktion verschwinden zu lassen. Einige gute Formen übernahm ich, weil ich es schade fand, die Arbeitseinrichtungen für solche Dinge zu vernichten. Auch ließ ich verschiedene Velten-Vordammer Dekors, besonders ein sehr bekanntes reiches Muster von Charlotte Hartmann, das die Malmädchen noch auswendig konnten, wieder aufleben.
Dr. Schild machte es Vergnügen, den kaufmännischen Apparat einzurichten und zu überwachen. Seine Liebe zum Handwerk, seine Sicherheit und seine Aufbaufreude, der Mut zu riskieren ohne leichtfertig zu sein und seine Konsequenz schufen mir die Voraussetzungen, mich ganz auf die Produktion konzentrieren zu können.
Auf der Leipziger Herbstmesse 1934 stellte ich zum ersten Mal mit ganz gutem Erfolg eine ziemlich große Auswahl an Gebrauchsformen und Dekors aus. Es war mein Bestreben, keine modischen Schlager sondern einfache, zeitlose Dinge zu machen. Diese Bemühung fand insofern ihre Bestätigung, als der größte Teil der damals herausgebrachten Modelle auch heute noch in der Fabrikation ist und in Ost- und Westdeutschland verkauft wird.
Die Entwicklung des Betriebes und seine wirtschaftliche Festigung ging allerdings langsamer voran, als ich gehofft hatte, und erforderte wirklich sehr intensive vielseitige Arbeit und Entsagung. Aber in der Keramik liegen ja so viele Freudenquellen, aus denen man Kraft schöpfen kann, und spannende Augenblicke voller Erwartung, wie sie zum Beispiel immer wieder beim Ofenausnehmen da sind, daß man niemals gelangweilt sein kann und für seinen Einsatz entschädigt wird. Um als Handwerksbetrieb bestehen zu können, machte ich meine Gesellen- und später meine Meisterprüfung von Marwitz aus.
Die Freude an einer vielseitigen Produktion, die ich in Velten-Vordamm kennengelernt hatte, veranlaßte mich, den früheren Mitarbeitern aus Velten-Vordamm, den handwerklich so außerordentlich geschickten, produktiven und zeichnerisch sehr begabten Werner Burri um seine freie Mitarbeit zu bitten. Er schuf viele Einzelstücke, die er alle selbst drehte und malte, machte aber auch viele Entwürfe für Serienanfertigungen.
Zu meiner allergrößten Freude fand sich auch Charles Crodel bereit mitzuarbeiten. Wir versuchten zusammen alle möglichen keramischen Techniken: Fayence- und Unterglasurmalerei, Goldmalerei, Ritztechnik, Plastiken, Stempelreliefs, Gipsschnitte, und probierten Baukeramik und Gartenkeramik. Die reichen Ideen, das wirkliche Künstlertum und die heitere Sicherheit, mit denen Crodel zu arbeiten und zu überzeugen versteht, haben viele gute Architekten veranlaßt, mit Freuden Crodelsche Baukeramikentwürfe bei uns ausführen zu lassen. Es gibt keine konkrete Aufgabe, die Crodel, sofern es seine Zeit erlaubt, nicht mit Interesse und Freude aufgreift und künstlerisch löst. Seine Fähigkeit, intensiv zu s e h e n und im Kopf zu registrieren, und sein großes Wissen schaffen den Grund, auf dem seine Entwürfe wachsen, die immer einen geistigen Gehalt haben, ohne jedoch im schlechten Sinne literarisch zu sein. Durch Crodel erhielt ich Maße und Gewichte, zu werten und zu ordnen. Ich versuche, sie richtig anzuwenden und habe Freude daran.
Um den technischen Apparat und die wirtschaftlichen Voraussetzungen zu schaffen, großformige Arbeiten probieren zu können, war es nötig, die laufende Serienproduktion im gesunden Gang zu halten und alle Auftragsmöglichkeiten zu ergreifen. So entwickelten sich auch einige ganz gute Exportverbindungen, die aber mit Kriegsbeginn sofort abbrachen.
Um den Betrieb während des Krieges aufrechterhalten zu können, mußten wir uns auf vorgeschriebene Fabrikationsprogramme umstellen. Wir machten Gehäuse für elektrische Zimmerheizöfen, Terrinen und Eßschüsseln, daneben jedoch immer noch mancherlei Einzelstücke.
Das Kriegsende mit den Kampfhandlungen und ihren so unsagbar deprimierenden Begleiterscheinungen ließ die Werkstatt, die, obgleich sie verschiedene Treffer bekam, immer wieder als Massenquartier benutzt wurde, in unbeschreiblicher Unordnung zurück.
Aber allmählich fing der Betrieb an, wieder ein wenig „durchzugrünen".
Leider ergaben die Verhältnisse, daß Dr. Schild, der schon vor Kriegsende nach Westdeutschland übergesiedelt war, sich nicht mehr maßgebend um den Betrieb kümmern konnte und deshalb zu meinem größten Bedauern als Teilhaber ausschied.
Wie schwer es dann war, bei großem Material-, Hilfsstoff- und Ersatzteilmangel sich immer wieder nach der Decke strecken zu müssen, weiß jeder, der in irgendeiner Produktionsstätte gewirkt hat. Ich habe

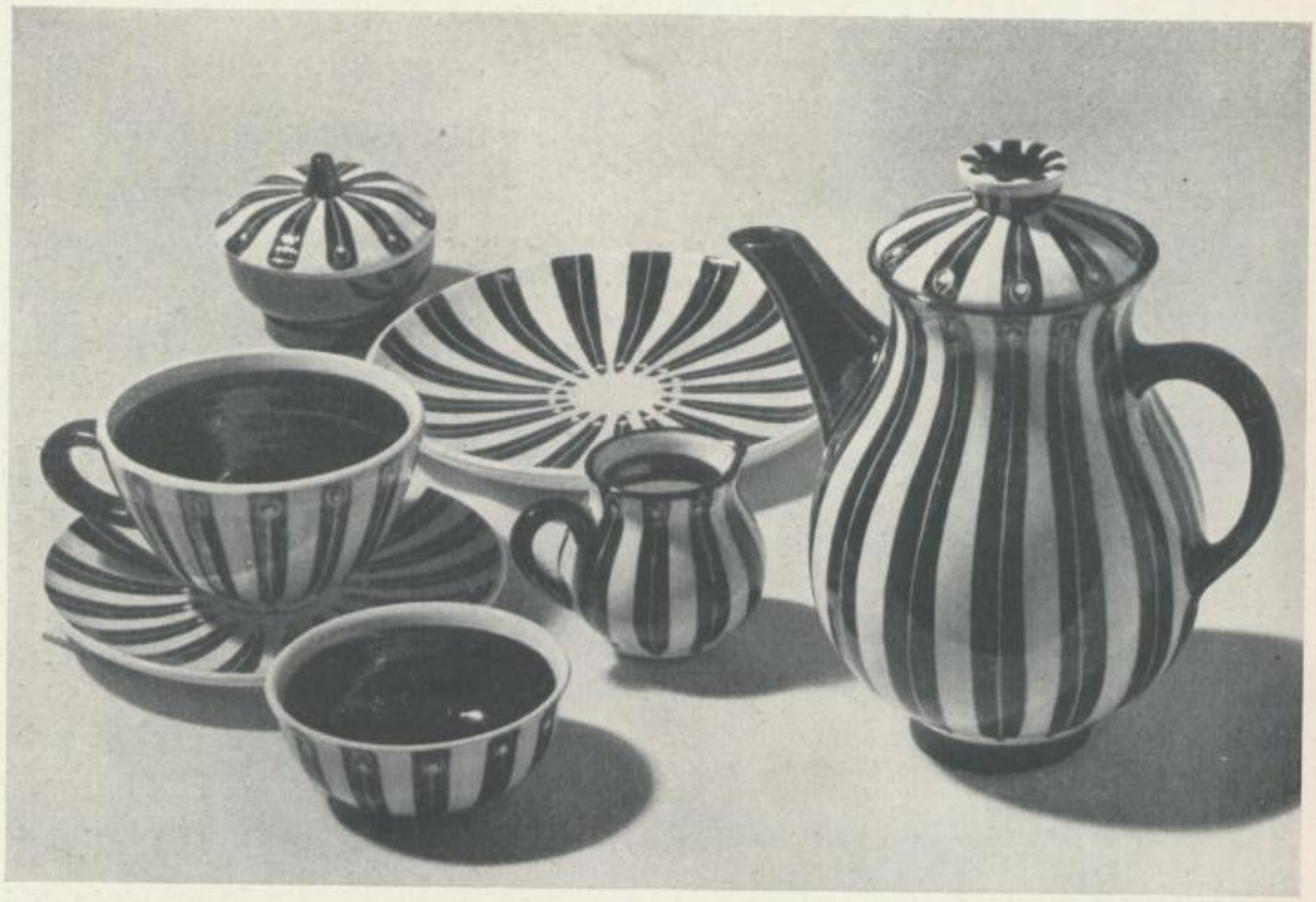
gelernt, mich weitestgehend danach zu strecken und mit den vorhandenen Möglichkeiten weiterzuarbeiten. Es sind wieder schöne Crodelsche Dinge entstanden.
Baukeramisch habe ich mich an umfangreiche Objekte gewagt und nach Entwürfen von Waldemar Grzimek große Reliefplatten und Bauelemente gemacht. Hier hoffe ich noch auf Weiterführung der begonnenen Versuche.
Es macht mir Freude, auch einige jüngere Künstler zur Mitarbeit heranzuziehen oder ihnen Gelegenheit zu geben, keramisch zu wirken. So hat die junge Erika Manthey eine ganze Reihe Einzelstücke und auch gemalte Baukeramik in meiner Werkstatt hergestellt, und der sehr einfallsreiche junge Bildhauer Jürgen von Woyski versucht sich hier gelegentlich keramisch.
So gern ich mich bemühe, im Zusammenwirken mit Anderen Arbeiten auszuführen, die es mir wert scheinen, so ungern mag ich als eine „Anstalt" angesehen werden, die alle baukeramischen Objekte, die ihrer technischen Kapazität entsprechen, herzustellen hat, ohne ihre eigene Meinung über die Qualität des Entwurfes entscheiden lassen zu dürfen.
In meinen Entwürfen für Formen von Gefäßen versuche ich, immer sparsamere Mittel anzuwenden. – Ich bemühe mich, der „Form ohne Ornament" die Ehre zu geben, die ihr gebührt, riskiere aber auch, Formen zu probieren, die durch einen Dekor gesteigert und bereichert werden wollen. Die Anstrengung führt zwar nur selten zum Erfolg, und wenn man durch alle die scheußlichen Dekors der keramischen Industrie und des Handwerks geneigt sein mag, den Dekor schlechthin zu verwünschen, so steht demgegenüber die Forderung nach dieser Art des Spiels von Menschen aller Zeiten und aller Erdteile in zahllosen Beispielen vor uns.
Die Aufgaben, die eine verhältnismäßig große Werkstatt, wie die meine es ist, stellt, sind so vielseitig, daß man alle Kräfte aufbieten muß, ihnen wenigstens einigermaßen gerecht zu werden. Das Thema, nämlich Dinge herzustellen, die erfreuen, sollte jedoch eigentlich einen allzu bitteren Ernst in der Kraftanwendung ausschließen. Das Anliegen, sich dabei menschlich zu bewähren in einem Kreis von über 60 Mitarbeitern, bleibt bei allem das Dringendste aber auch das Schwerste. Der Wille, sich in die Lage seines Nächsten zu versetzen und von seinem Standpunkt aus zu fühlen, erleichtert es, ihn zu lieben, und täglich tritt diese Forderung im Zusammenwirken mit einem großen Menschenkreis an jeden heran.
So verlockend auch die weiten Gebiete meines Handwerks sind, so wichtig finde ich es, sich seiner eigenen Grenzen darin bewußt zu sein. Dies muß nicht dahin führen, daß die Arbeiten einseitig und manieriert werden. Das Wagnis, in leichtfertigem Optimismus Aufgaben zu übernehmen, zu denen die Kapazität nicht ausreicht, führt unweigerlich auf Abwege. Ich glaube, die vielen Möglichkeiten, sein eigenes Feld zu bestellen, führen an den Versuchungen vorbei, sich an Aufgaben zu wagen, denen man nicht gewachsen ist.

Vase, schwarz mit weißen, geritzten Streifen; Dose, grau mit braunen, geritzten Streifen · Ton
Entwurf und Ausführung: Hedwig Bollhagen

Kaffeeservice, Unterglasurmalerei, rot und blau · Steingut · Entwurf und Ausführung: Hedwig Bollhagen

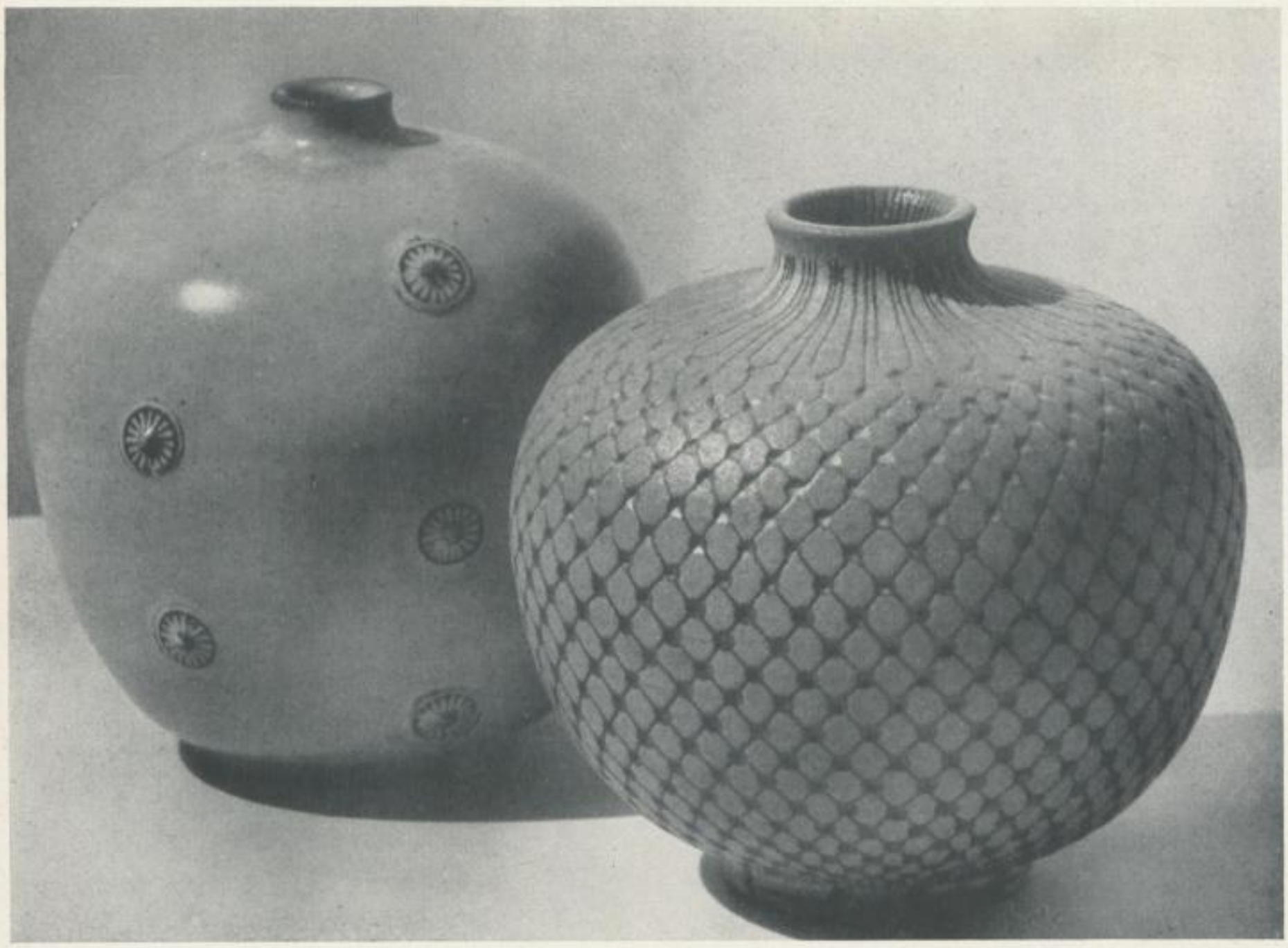


Rührschüsseln, blau und rot bemalt · Fayence · Entwurf und Ausführung: Hedwig Bollhagen

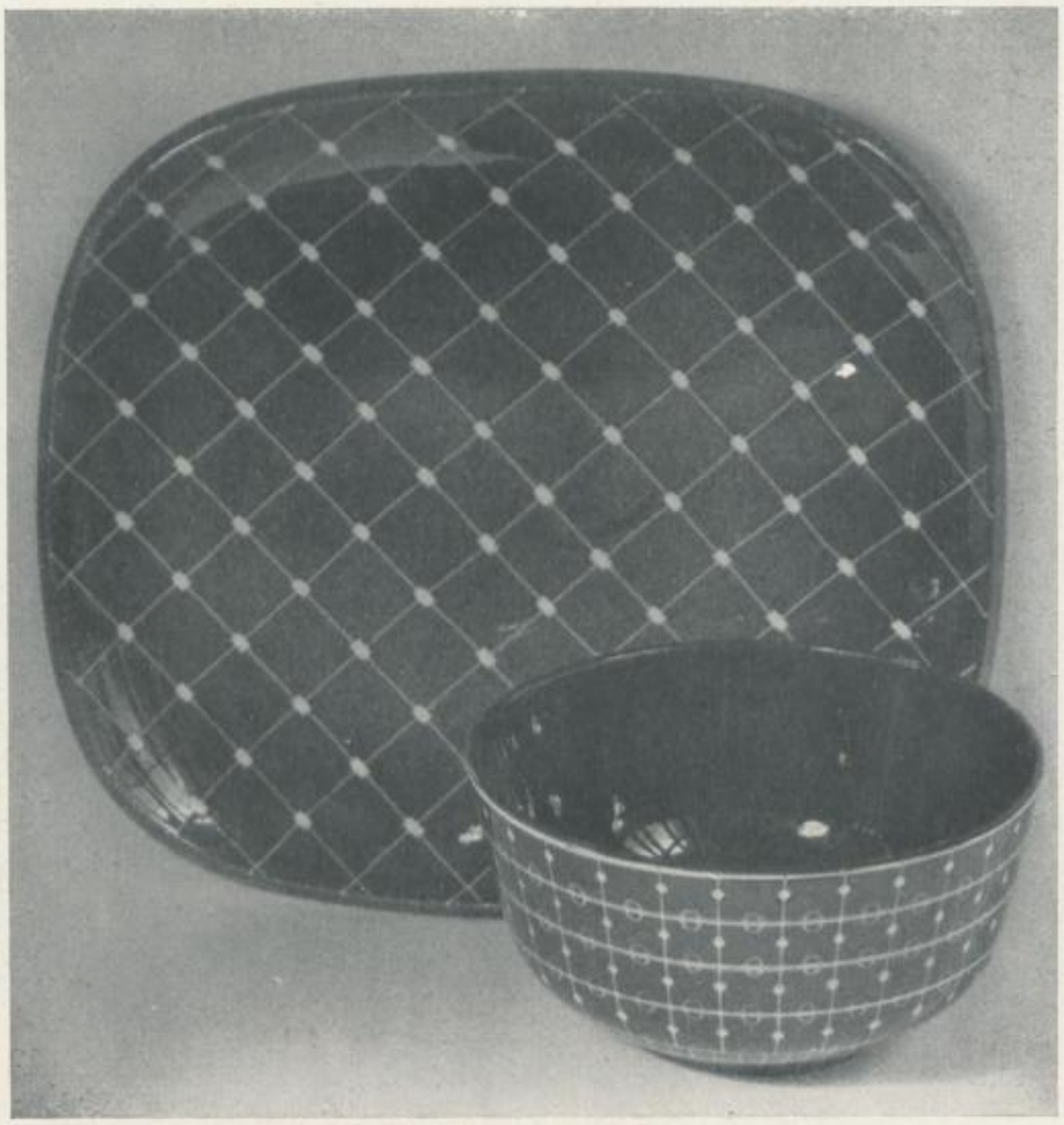


Kaffeeservice, gelb und schwarz gestreift, Unterglasurmalerei · Steingut · Entwurf und Ausführung: Hedwig Bollhagen

Mokkaservice, schwarz und elfenbein · Steingut · Entwurf und Ausführung: Hedwig Bollhagen



Vasen mit Stempel- und Ritzdekor, grau und dunkelbraun · Ton · Entwurf und Ausführung: Hedwig Bollhagen



Schale, flach, braun mit weiß
Formentwurf:
Grete Schulte-Hostedde
Dekorentwurf:
Charles Crodel
Runde Schale, braun mit weiß
Entwurf und Ausführung:
Hedwig Bollhagen

Kaffeeservice, Unterglasurmalerei, blau, gelb, violett · Steingut · Dekorentwurf: Charlotte Hartmann, Ausführung: Hedwig Bollhagen

Dr. Fritz Kämpfer

VOLKSKUNST UND KUNSTHANDWERK IN DER THÜRINGISCHEN GLASBLÄSEREI

Ein Gang durch den langgestreckten Ort Lauscha im südlichen Thüringer Wald ist begleitet vom gleichförmigen Rauschen der Gasgebläse, das wohl aus jedem Hause des Waldstädtchens dringt. Die Gasflamme ist das unentbehrliche Werkzeug des Glasbläsers, und erst nachdem die alte Öllampe, die man zuvor zum Schmelzen der Glasröhren benutzte, durch das Leuchtgas verdrängt worden war – das geschah nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts –, war die Voraussetzung für die immer stärkere Ausbreitung der Heimindustrie gegeben. Die Glashütten sind der Entwicklung gefolgt; einige, besonders im Lauschaer Gebiet, haben sich mit der gewinnbringenden Produktion von Glasröhren, dem Rohmaterial der Glasbläser, begnügt, andere, vorzüglich in der Gegend von Jlmenau, hat der rasche technische Fortschritt im 19. Jahrhundert zur Herstellung pharmazeutischer und technischer Gläser veranlaßt, andere Hütten sind zur automatischen oder halbautomatischen Flaschenfabrikation übergegangen und setzen die Tradition der thüringischen Balsamfläschchen-Industrie in bescheidener Weise fort. Thüringische Hüttengläser, die im 17. und 18. Jahrhundert noch guten Anteil an der deutschen Glaskunst hatten, spielen seitdem in der Kunstgeschichte kaum noch eine Rolle.

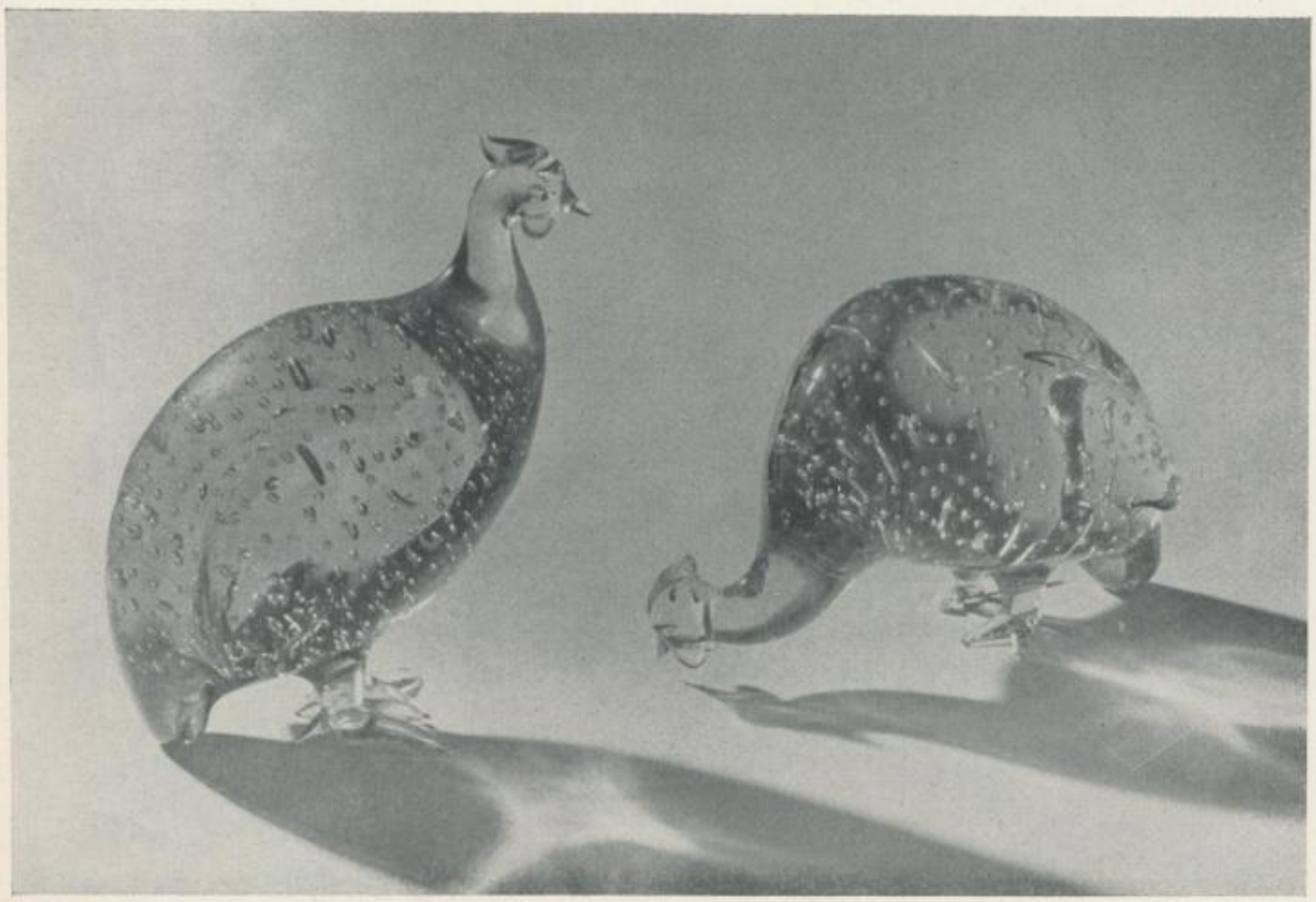
So ist die thüringische Glashüttenkunst zur Glasbläserei und damit zur Volkskunst geworden. Die Anfänge dieser Wandlung liegen in der Zeit um 1800; einige frühe hohlgeblasene Figuren des Lauschaer Glasmuseums gehören sicher noch in das Ende des 18. Jahrhunderts. Der spindelförmige Aufbau der vor der Öllampe geblasenen Figuren läßt die Herkunft aus der Röhre erkennen. Aber gerade deshalb ist der künstlerische Ausdruck reizvoll. Die strenge Bindung an das noch wenig formbare Material schafft jenes maßvolle Verhältnis von Ordnung und Freiheit, das zu allen Zeiten zum Wesen der Kunst, auch der Volkskunst, gehörte. Später erlaubte die Gasflamme eine viel größere Formbarkeit des Glases. Die Bewegung der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Gruppendarstellungen ist bis zur Grenze des Möglichen gesteigert – die gläsernen Blättchen der Bäume sind mit Spiralfedern befestigt –, aber der künstlerische Wert ist gesunken. Erst das 20. Jahrhundert fand zur materialgerechten Arbeit zurück. Die bizarre und schwerelose Gestalt eines springenden Hirsches im Eisenacher Museum, von Alois Müller-Bauer in Lauscha geblasen, entspricht der gläsernen Zartheit des hauchdünnen Werkstoffes.

Das bekannteste Erzeugnis der thüringischen Glasbläserei ist der Christbaumschmuck. Das Lauschaer Glasmuseum besitzt die ältesten, aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden Beispiele dieser eigentümlichen Volkskunst. Es sind einfache mattrote oder bleiverspiegelte Kugeln; erst später hat die immer rege Phantasie der Glasbläser die mannigfachsten Abwandlungen entstehen lassen, und noch heute gehört es – das ist für den thüringischen Charakter dieser Heimarbeit bezeichnend – zum Nachweis des Könnens der Glasbläser, neue und selbsterfundene Variationen geschaffen zu haben. Aber die Freude an bunter Vielfalt und die Anpassung an den Export-Geschmack haben zu manchen Lösungen geführt, die nichts mehr von jenen schlichten, frühen Formen besitzen und die sinnvolle Bedeutung der versilberten Äpfel, Tannenzapfen oder Glöckchen verkennen. Einige Kunsthandwerker und die Mitarbeiter der Lauschaer Glasfachschule sind gegenwärtig bemüht, gediegenen und vorbildhaften Christbaumschmuck zu schaffen; wie weit die Kugeln aus Rauch- oder Fadenglas, die auf die vertrauten Stimmungswerte verzichten, bereite Aufnahme finden werden, bleibt allerdings fraglich.

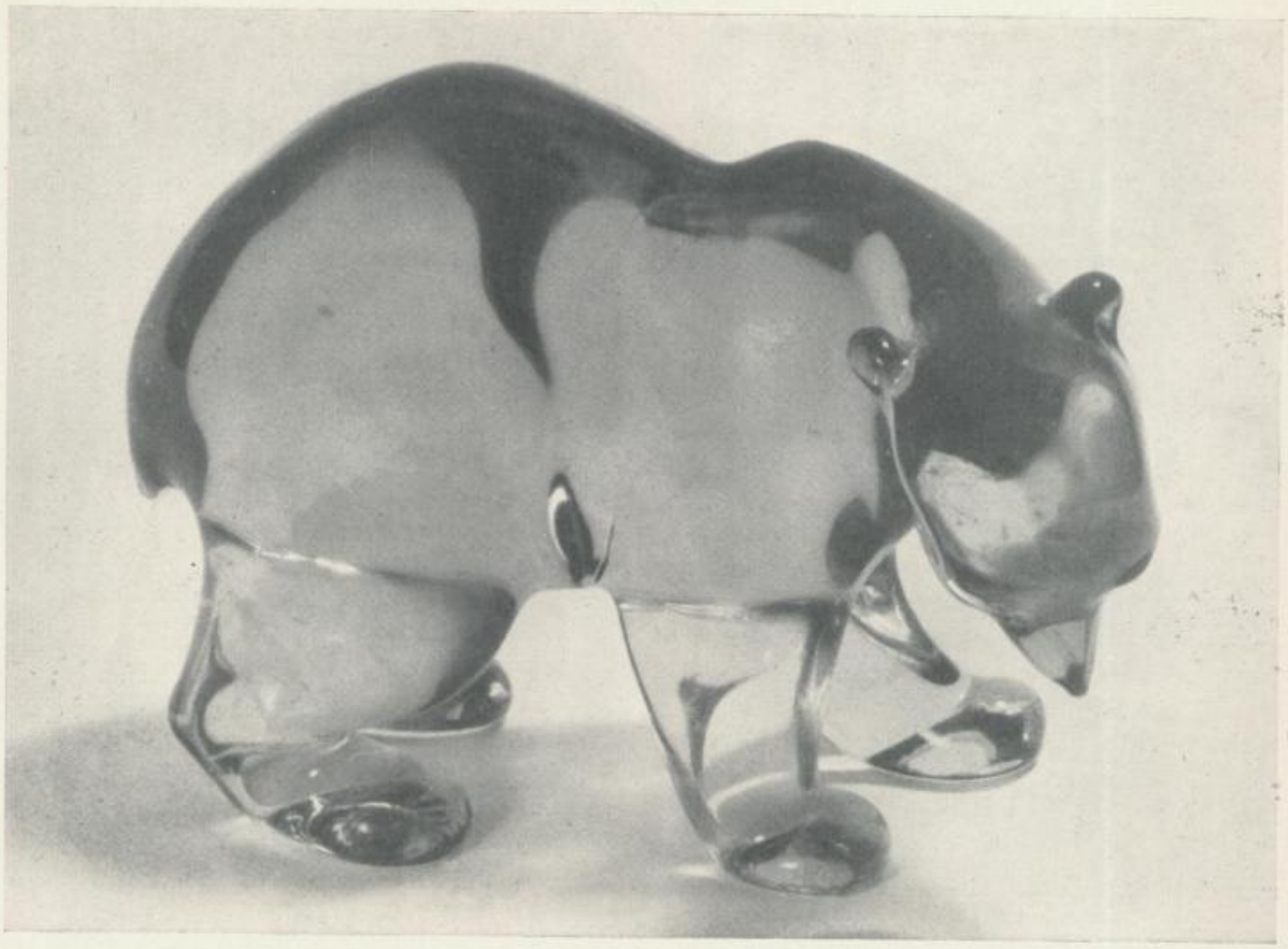
Doch die Absicht, das volkskunsthafte Schaffen durch das kunsthandwerkliche zu bereichern, darf als berechtigt gelten, zumal die gläserne Kugel auch außerhalb des gewohnten Brauches immer mehr zum Symbol der Weihnachtszeit geworden ist.
Die Phantasie ist überhaupt ein wichtiger Bestandteil der Arbeit des Glasbläsers und hat großen Anteil daran, daß manche Notzeit, von der die Waldorte so häufig heimgesucht wurden, überwunden werden konnte. Aus Not hat man sich immer wieder umgestellt. Schmelzperlen, das sind kurze, zu Stickereien aufgefädelte Glasröhrchen, Wachsperlen und Fischperlen, gläsernes Spielzeug, Puppenaugen, lampengeblasene Gefäße und Figuren haben ihre Höhepunkte gehabt und sind durch neue Konjunkturen abgelöst worden. Nur selten ist dabei die Qualität des Geschaffenen, soweit es sich überhaupt um kunsthandwerkliche oder volkskünstlerische Arbeit handelt, zu überdurchschnittlicher Höhe gestiegen. Aber dort, wo sich, wie bei der Herstellung von künstlichen Menschenaugen, die Kunstfertigkeit mit dem Sinn für allerlei technische Erfindung vereint, sind führende Leistungen entstanden.
Seit einigen Jahren haben sich viele Kunstglasbläser der Vollglasplastik zugewandt. Wenn solche vollplastischen Figuren mit dem rechten Gefühl für den Werkstoff und dem sicheren Blick für die Formen und Funktionen des Organischen gearbeitet werden, können Werke entstehen, die den Anspruch erheben, als bestes Kunsthandwerk zu gelten. Es ist selbstverständlich, daß es sich dabei nicht um ein naturalistisches Wiedergeben handeln kann. Der künstlerische Reiz dieser Arbeiten liegt in der Übersetzung der Naturformen in die Sprache des Werkstoffes, in die Sprache des glutflüssigen und erstarrenden Glases. Aber eine Unterscheidung zwischen Wertvollem und Belanglosem ist notwendig. Die karikierenden Tierdarstellungen, Kätzchen mit übergroßen Köpfen, und andere Drolerien mancher Massenhersteller können – obwohl die dazugehörige Virtuosität nicht gering zu achten ist – weder als Volkskunst noch als Kunsthandwerk angesehen werden.
Eine gläserne Ente von Ernst Precht in Lauscha, die sich dort im Museum befindet, oder ein Bär im Thüringer Museum in Eisenach sind meisterliche Arbeiten auf dem Gebiet der Glasplastik. Die organische Bewegung des Tieres ist in die zäh fließende Bewegung des schmelzenden Glases umgewandelt, die dichte Körperlichkeit ist durch die tropfenhafte Rundung der schweren Glasmasse wiedergegeben. Ebenso bekannt ist die Glaskunst Albin Schaedels aus Arnstadt. Seine Arbeit hat bestimmend dazu beigetragen, die Glasplastik auf die Höhe eines modernen und anspruchsvollen Kunsthandwerks zu heben.
Eine Weiterentwicklung dieser Kunstgattung wird das Statuarische und das – bei aller Kleinheit der Figuren – Monumentale stärker betonen müssen. Der damit verbundene Verzicht auf die erzählende Gestaltungsweise, die ja zum Wesen der Volkskunst, besonders der thüringischen, gehört, und das Streben, die erste Stufe des Künstlerischen, die naturgetreue Wiedergabe in Gestalt und Farbe zu überwinden, um zur abstrahierenden und steigernden Darstellung des Wesentlichen zu gelangen –, diese Bemühungen werden dem Ausdruck des Gläsernen, jener eigentümlichen Verbindung von gedrängter plastischer Fülle und der zum Unrealen neigenden Transparenz, nur förderlich sein.

Vor der Öllampe geblasene Figuren, weißes Hohlglas, bemalt · Lauscha · Ende 18. Jahrh.

Hohlgeblasener Hirsch · Alois Müller-Bauer, Lauscha, um 1930



Perlhühner, hellgrünes Vollglas, an der Flamme geformt · Ernst Precht, Lauscha · 1956



Bär, hellbraunes Vollglas · Ernst Precht, Lauscha · 1952

Huhn, farbiges Vollglas · Ernst Precht, Lauscha · 1955

Ente, Vollglas, hellgrün und schwarz
Ernst Precht, Lauscha · 1954

Maria Zienert

RAUMGESTALTENDE TEXTILIEN

Wohntextilien sind ein wesentlicher Bestandteil moderner Raumgestaltung geworden. Durch ihre zweckmäßige Beschaffenheit und ihr schönes Aussehen geben sie sowohl den privaten als auch den repräsentativen Räumen Wärme und Behaglichkeit, und sie helfen mit, daß sich der Mensch in dem ihn umgebenden Raum wohlfühlt. Gerade aber dieses Gefühl der räumlichen Geborgenheit ist ein Faktor von nicht zu unterschätzender Bedeutung: der Theater- und Kinobesucher, der Besucher festlicher Veranstaltungen wie auch der Einzelne, der seine Wohnung betritt – alle haben durch eigenes Erleben erfahren, in welchem Ausmaß der umgebende Raum die Stimmungen des Menschen beeinflussen kann.

Diese Tatsache erkennen, heißt, sich der großen Bedeutung bewußt werden, die der Schaffung zweckmäßiger und schöner Wohntextilien zukommt, die allerdings neben ihrer Zweckmäßigkeit und Schönheit noch eine Eigenschaft besitzen müssen: nämlich die finanzielle Erschwinglichkeit für den durchschnittlichen Konsumenten. Mit dieser Erkenntnis verbunden ist aber noch eine zweite, die für den Textilgestalter, den Entwerfer, genauso bedeutungsvoll ist: daß nämlich den Gestaltungsmöglichkeiten der Wohntextilien, einerseits durch die Materialbeschaffenheit, andererseits durch den Verwendungszweck, bestimmte Grenzen gesetzt sind, oder mit anderen Worten: der Entwurf wird in letzter Konsequenz von der Praxis, von den praktischen Anforderungen, bestimmt. Diese praktischen Anforderungen mit einem echten Schönheitssinn zu verbinden, das ist eigentlich die wesentlichste Aufgabe des Entwerfenden, die genau so wesentlich ist wie die des Handels, das Schöne und zugleich Zweckmäßige beim Konsumenten, beim Käufer, durchzusetzen. Denn alle Bestrebungen der Entwurfsstätten bleiben letztlich fruchtlos, wenn nicht zugleich verantwortungsbewußte Kräfte im Handel bereit sind, sich für den guten Entwurf einzusetzen, der den praktischen Bedürfnissen weitestgehend entgegenkommt und doch zugleich ästhetischen Ansprüchen genügt.

Der aufgeschlossene, doch auch kritische Betrachter der Produktion an Raumtextilien wird befriedigt feststellen, daß in den letzten Jahren erhebliche Fortschritte erzielt worden sind, daß aber auch noch so manches zu tun übrig bleibt. Die erzielten Erfolge sind im wesentlichen auf die Verbesserung der Materiallage und auf die fruchtbaren Anstrengungen der Entwerfenden zurückzuführen, die Formen der Raumtextilien dem Lebensgefühl des Menschen der Gegenwart anzupassen. Denn es ist selbstverständlich, daß der Mensch der Gegenwart gerade von den Gegenständen, mit denen er täglich in Berührung kommt, mit denen er lebt, erwartet, daß sie seinem Formgefühl entsprechen.

Dieses Formgefühl näher zu kennzeichnen und zu umreißen ist schwierig, denn in gewissen Grenzen wird es stets eine individuelle Note haben, von persönlichen Gesichtspunkten bestimmt sein. Doch läßt sich wohl ohne weiteres feststellen, daß der zeitgenössische Mensch großzügige Formen und klare Flächenaufteilungen bevorzugt und einen ausgesprochenen Sinn für farbliche Kontraste besitzt. Sein Dekorationsbedürnis ist im wesentlichen von praktischen Gesichtspunkten bestimmt, wobei gern der Materialwert der Dekoration in natürlicher Weise zur Geltung gebracht wird – man denke nur daran, in welchem Umfange heute handgewebte Stoffe raumgestaltende Materialien geworden sind. Diese Charakteristik hat ungeachtet der Tatsache, daß auch heute noch in einigen Betrieben unmoderne oder gar spießbürgerliche Tendenzen das Gesicht der Produktion bestimmen, ihre Gültigkeit, denn eine im Laufe der Zeit sich vollziehende Geschmacksbildung des Konsumenten wird schließlich auch diese Betriebe zur Umstellung der Produktion zwingen und sie veranlassen, bessere raumgestaltende

Textilien zu produzieren. Denn zweifellos wird die anspruchsvollere Qualität auf dem Markt den Sieg davontragen, wenn sie in ihrer praktischen und schönen Form überzeugend genug ist und den finanziellen Möglichkeiten des Durchschnittsbürgers entspricht.

Welche Formen sind nun aber als praktisch und schön zu bezeichnen, wie sieht die „schöne Zweckmäßigkeit" bei den einzelnen Arten der Raumtextilien aus? Auch hier ist es wiederum schwierig, eine Antwort zu geben, die zugleich Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann. Überzeugen wird nur das praktische Beispiel. Alle Theorie bleibt grau und vage, solange sie nicht belegt wird durch die Praxis, durch das Produkt der industriellen Fertigung in diesem Falle, welches wiederum unter ganz speziellen Umständen – denn jeder Wohn- und andere Raum besitzt ja seine spezielle Eigentümlichkeit – zur Wirkung in einem „Ensemble" kommen muß, das in seiner Gesamtheit dem Lebensgefühl des bewohnenden Menschen adäquat sein soll. Trotzdem soll im folgenden versucht werden, in großen Umrissen etwas über diese „schöne Zweckmäßigkeit" zu sagen.

Die am häufigsten verwendeten Raumtextilien sind wohl die Dekorationsstoffe, deren Angebot außerordentlich reich, wenn auch in der Qualität sehr unterschiedlich ist. An die Seite der vorwiegend floralen Muster früherer Jahre sind wirkungsvolle Neuentwicklungen getreten, deren Musterung die geometrische Form bevorzugt, die wirkungsvoll und zugleich übersichtlich die Fläche gliedert, wobei die Farbgebung dem ornamentalen Motiv meist untergeordnet ist und eine harmonische Gesamtwirkung anstrebt. Bewußt wird bei der Mehrzahl der Stoffe eine schlichte Zurückhaltung gewahrt, wohl nicht zuletzt aus dem Bestreben heraus, die Gesamtwirkung eines Raumes nicht durch Überbetonung der Details empfindlich zu stören. Denn nicht vergessen werden darf, daß der Dekorationsstoff im Gesamtensemble des Wohnraumes oder des Festsaales nur eine dienende Funktion inne hat und nicht Selbstzweck ist.

Erfreulich ist das Bemühen, die Materialstruktur im Fertigprodukt zu erhalten und in die Wirkung mit einzubeziehen – zweifellos eine Bereicherung der gestalterischen Möglichkeiten, die nicht unterschätzt und noch öfter genutzt werden sollte. Eine besondere Note haben sich hierbei die handgewebten Stoffe wie auch die Blaudrucke bewahrt. Gerade im Hinblick auf die sehr modern anmutenden Lösungen, die geglückten abstrakten, farbfreudigen Muster, beweisen sie, daß auch die Verarbeitung traditionellen Formgutes zu sehr ansprechenden Lösungen führen kann, die selbst im Gefüge moderner Wohnraumgestaltungen ihren Platz behaupten.

Stärker als der reine Dekorationsstoff ist der Möbelbezugstoff der Abnutzung im täglichen Gebrauch ausgesetzt. An die Haltbarkeit seines Materials müssen deshalb erhöhte Anforderungen gestellt werden, und auch seine farbliche und formale Gestaltung wird durch diesen Umstand wesentlich beeinflußt. Zwar neigt die moderne Industriegestaltung entsprechend der allgemeinen Bevorzugung heller Wohnmöbel dazu, auch die Bezugstoffe aufzuhellen oder zumindest farblich recht eindringlich wirksam werden zu lassen, doch sind dieser Tendenz durch die Gefahr der zu schnellen Verschmutzung gewisse Grenzen gesetzt. Unbedingt zu begrüßen aber ist dieser grundlegende Wandel der Farbgebung, vermögen doch die hellen, kräftigen Farben der Lebensstimmung wichtige Impulse zu geben. Dabei ist die Musterung der Bezugstoffe vorwiegend unaufdringlich in dem richtigen Bestreben, einen ruhigen, geschlossenen Gesamteindruck zu erzielen. Daß jedoch auch andere Gestaltungsformen in einem entsprechenden Ensemble vorzüglich wirken können, zeigen die vielfach verwandten Jacquardmusterungen; steifgemusterte Bezugstoffe verwenden neben anderen Herstellerbetrieben auch die Deutschen Werkstätten Hellerau und die Polstermöbelfabrik Oelsa-Rabenau.

Das wesentlichste Mittel der Fenstergestaltung ist die Gardine, die in der Hauptsache als Baumwoll- und Tüllgardine Anwendung findet. Die Farbgebung hält sich vorwiegend noch immer an die traditionelle Farbskala weiß, zartgelb, tee- und sandfarben, und es ist noch nicht abzusehen, in welchem Ausmaß sich neue Farbgebungen durchsetzen werden, so beispielsweise Gardinen in Grün oder Schwarz. Zweifellos wird aber die Verwendung neuer Materialien, vor allem synthetischer Fasern, auch zu anderen formalen Lösungen führen, wobei der Verarbeitung nicht brennbarer Materialien in praktischer Hinsicht besondere Bedeutung zukommt.

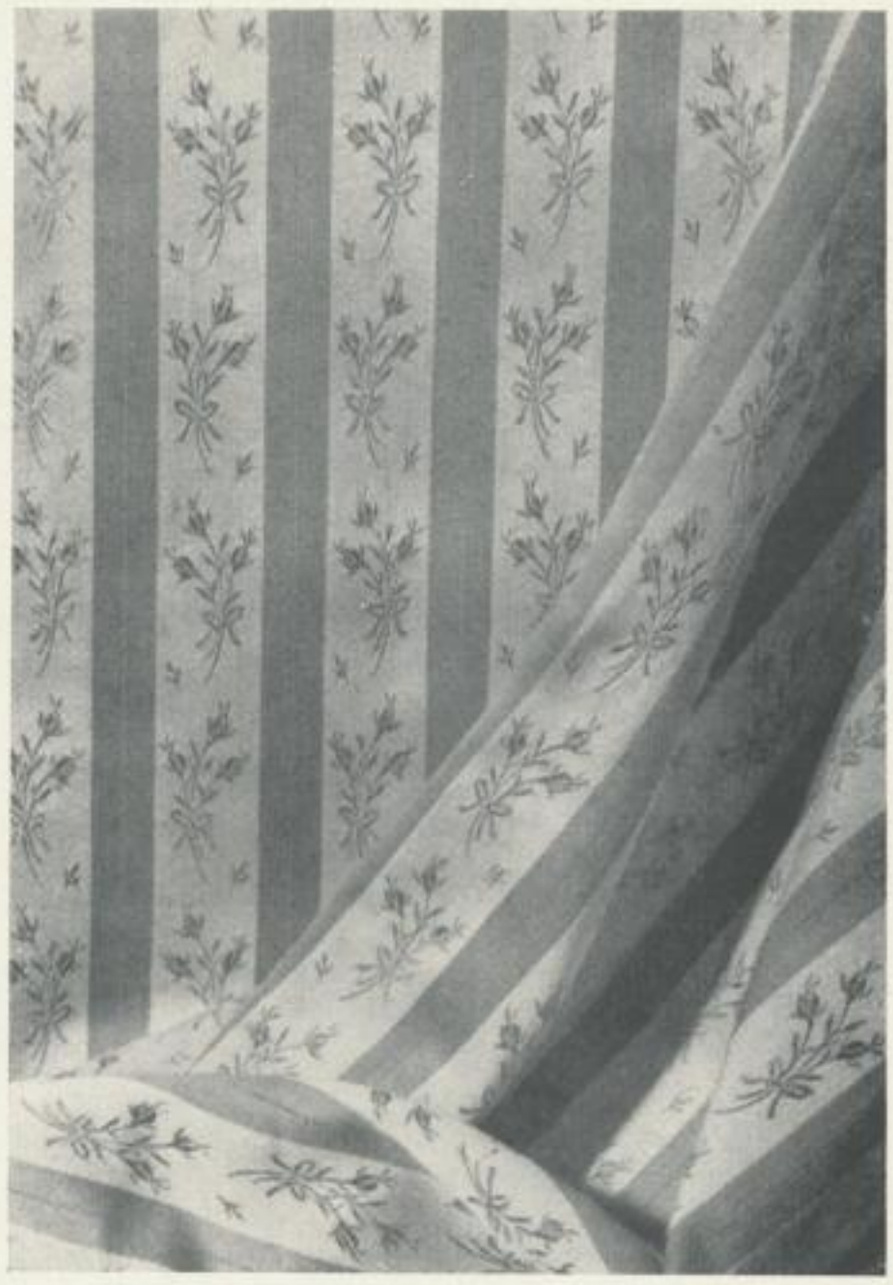
Obwohl synthetisch hergestellte Fußbodenbeläge stark in den Vordergrund getreten sind, sind der Teppich, die Brücke oder der Läufer nach wie vor wichtige raumgestaltende Mittel. Doch ebenso wie bei den anderen raumgestaltenden Textilien beginnt sich auch hier ein grundlegender Wandel der

Form- und Farbgebung zu vollziehen. Der viele Jahrzehnte hindurch fast ausschließlich bevorzugte Orient-Teppich, der nur eine geringe funktionelle Bindung an den Wohnraum besaß und eigentlich mehr oder weniger einen Schmuckwert darstellte, weicht immer stärker den Teppich-Musterungen, die aktiver in die Wohnraumgestaltung eingreifen und die Fläche aufteilen, gliedern und lebendig gestalten. Es ist nur natürlich, daß in dieser Hinsicht Bouclé-Teppiche bisher am meisten in Anspruch genommen wurden, da ihr verhältnismäßig niedriger Preis sie für weite Bevölkerungskreise erschwinglich macht. Neue, helle Farbgebungen, die kontrastreiche Farbzusammenstellungen und eine gute Wirkung der teilweile originellen geometrischen Musterung möglich machen, werden sich hier sicherlich bald auf breiter Basis durchsetzen. Lind, Anthrazit, Grau und Grau-Beige sind bereits erfolgreich in die Skala der Fondtöne aufgenommen worden, und diese Farben werden sicherlich durch neue Nuancierungen noch bereichert werden. Neben diesem preiswerten Material wird sich aber auch stets der wertvolle Teppich behaupten, gerade in seiner traditionellen echten Form, hauptsächlich dort, wo er starke Impulse aus dem Volkskunstschaffen verarbeitet und in seinen Formen nationale Eigenart bewahrt – wie etwa in den Fischerteppichen von der Ostseeküste. Doch wird andererseits auch der Teppich aus wertvollem Material neue Gestaltungsformen finden müssen, die dem zeitgenössischen Geschmack entsprechen. Versuche hierzu finden sich bereits überall.

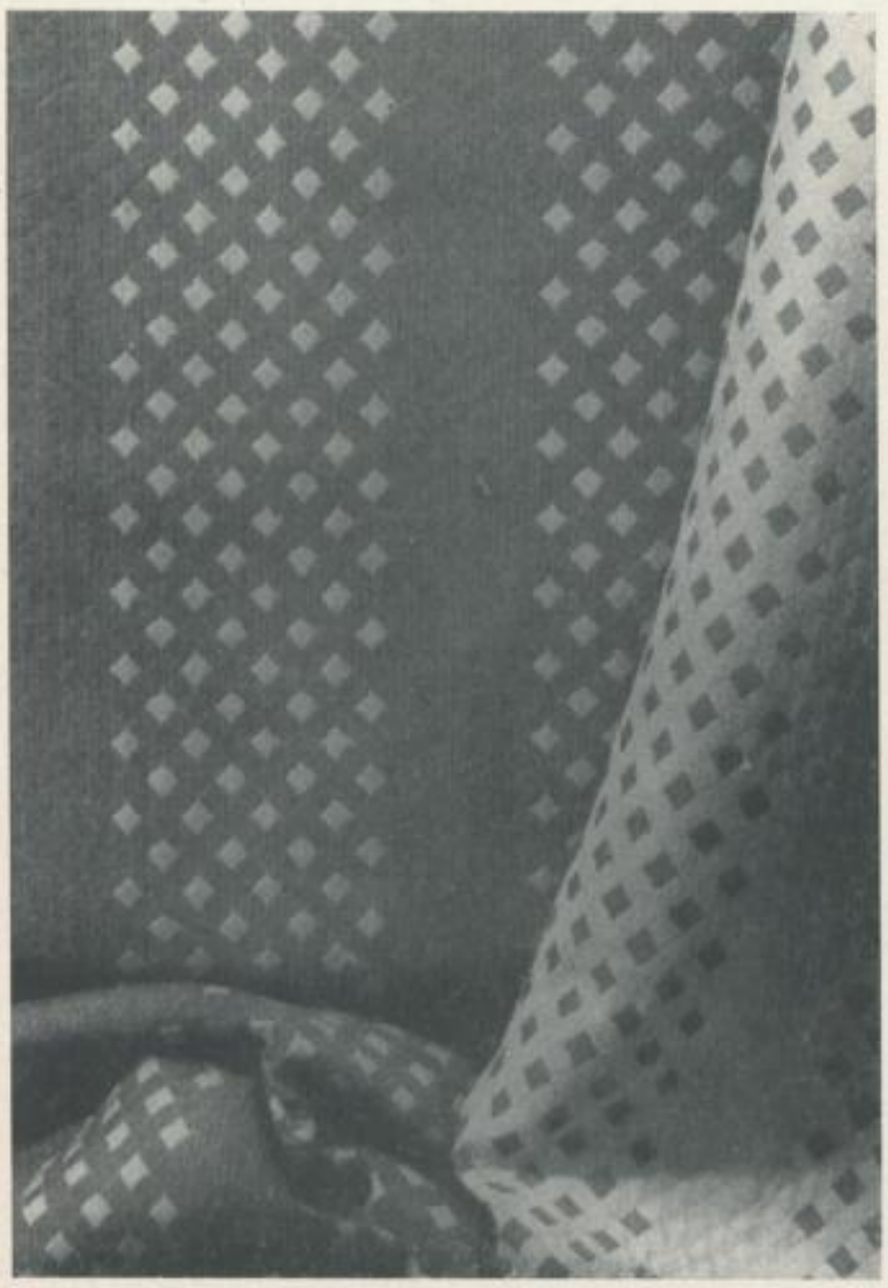
Die Materialfrage wurde eingangs als ein wesentlicher Faktor der Verbesserung der Qualität der Raumtextilien genannt. Das ist selbstverständlich, spielt doch das Material eine große Rolle bei der Gesamtwirkung, und muß doch das Streben der Industrie nach Überwindung anfänglicher Materialschwierigkeiten darauf gerichtet sein, für jede Form raumgestaltender Textilien das geeignetste Material zu finden und zu verwenden. Erfolgt dies, so wird das Herstellungsprodukt stets den höchsten Anforderungen entsprechen können, nicht nur den praktischen, sondern auch den ästhetischen. Der Erzeugung synthetischer Fasern wird dabei erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt werden müssen, doch auch hier gilt es, dem technischen Erzeugnis eine persönliche Note zu geben. Bei aller notwendigen Experimentierfreudigkeit in der verarbeitenden Formgebung sollte dieser Gesichtspunkt immer bestimmend bleiben, denn auch im industriellen Herstellungsprozeß dürfen wir ebenso wie auf dem Gebiet künstlerischer Betätigung nie vergessen, daß der Mensch das Maß aller Dinge ist und diese in einer unbedingt dienenden Funktion zu ihm stehen.

Es wäre unsinnig, von einem Aufsatz oder selbst von einer umfangreichen Arbeit zu erwarten, daß sie einen grundlegenden Wandel in der Produktion der Raumtextilien herbeiführt. Das ist auch gar nicht notwendig, denn die angebahnten Entwicklungstendenzen zeigen, daß im großen und ganzen der richtige Weg hinsichtlich der Gestaltung, der Form- und Farbgebung beschritten wird und daß hier verantwortungsbewußte Kräfte am Werk sind. Doch muß eine in ihrer Auswirkung nicht zu unterschätzende Tatsache klar erkannt werden: die Herstellung der Raumtextilien vollzieht sich zum weitaus größten Prozentsatz in Industriebetrieben in Serienproduktion. Die Gefahr einer schematischen Form- und Farbgebung, die unser ästhetisches Gefühl nicht befriedigt, ist bei dieser unvermeidlichen Art der Produktion viel größer als beim Handwerk und Kunsthandwerk, die weniger unpersönlich an den Herstellungsprozeß herangehen. Desto größer ist die Verantwortung des Industrieentwerfers, dessen Streben darauf gerichtet sein muß, trotz des industriellen Fertigungsganges ein Produkt zu entwickeln, zu dem der Käufer in eine menschliche Beziehung treten kann. Das Bindeglied zwischen dem Fertigungsprodukt und dem Konsumenten aber ist die „schöne Zweckmäßigkeit", die das Schönheits- und Behaglichkeitsbedürfnis des Menschen befriedigt. Diese „schöne Zweckmäßigkeit" zu schaffen, ist die vornehmste Aufgabe des Industriegestalters. Wie wesentlich und lebenswichtig diese Aufgabe ist, wurde eingangs schon festgestellt. Das dürfte Grund genug sein, mit allen Kräften verantwortungsbewußt an die Arbeit zu gehen.

Dekostoff „Münster", Jacquard-Gewebe, beige mit gold Entwerfer: Hans Ullmann, Hersteller: VEB Möbelstoff- und Plüschweberei Karl-Marx-Stadt · 1956

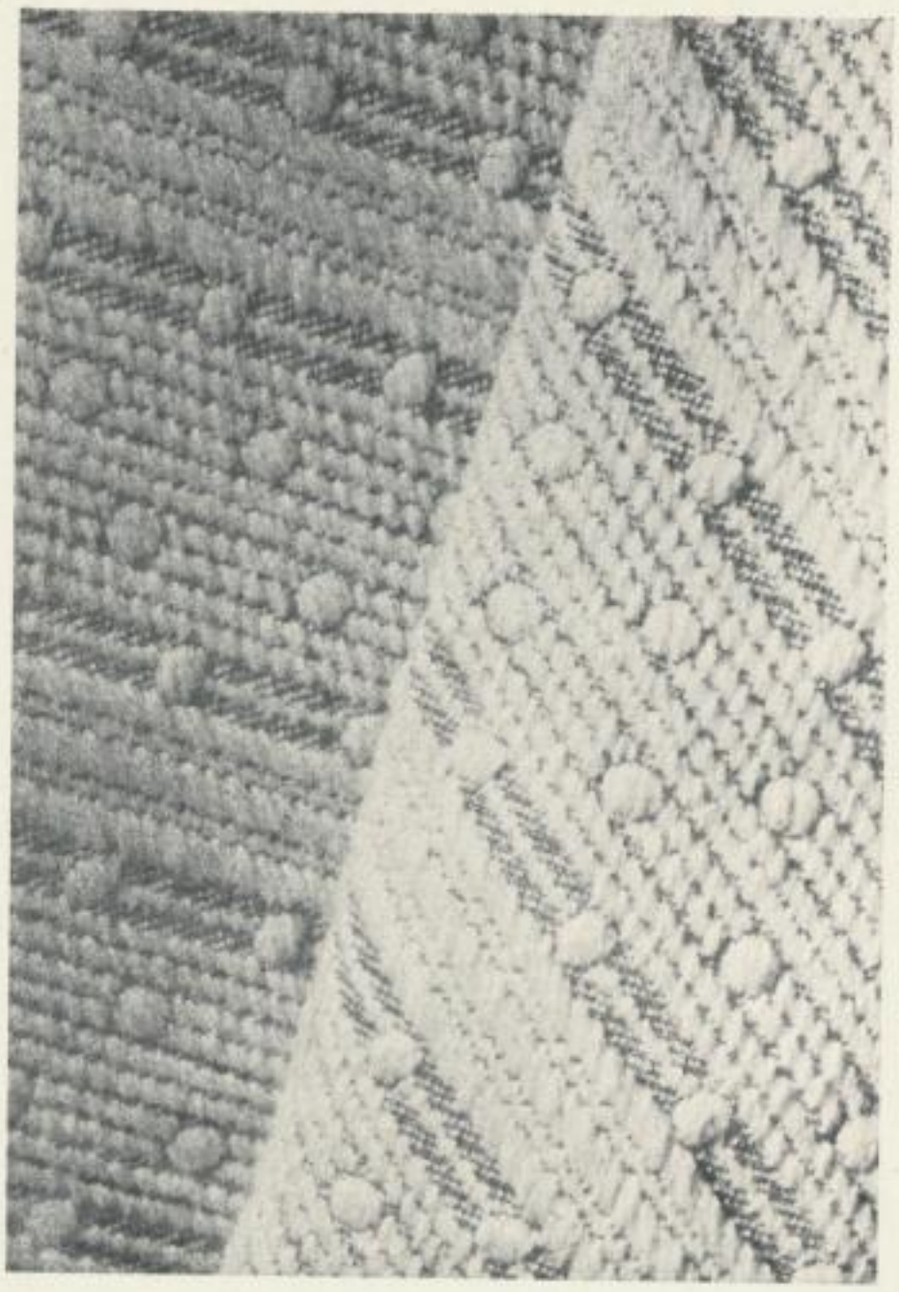


Dekostoff „Arabella", Jacquard-Gewebe, blaugrau und weiß gestreift mit farbigen Blüten · Entwerfer: Karl Salzmann, Hersteller: VEB Möbelstoff- und Plüschweberei Karl-Marx-Stadt · 1956

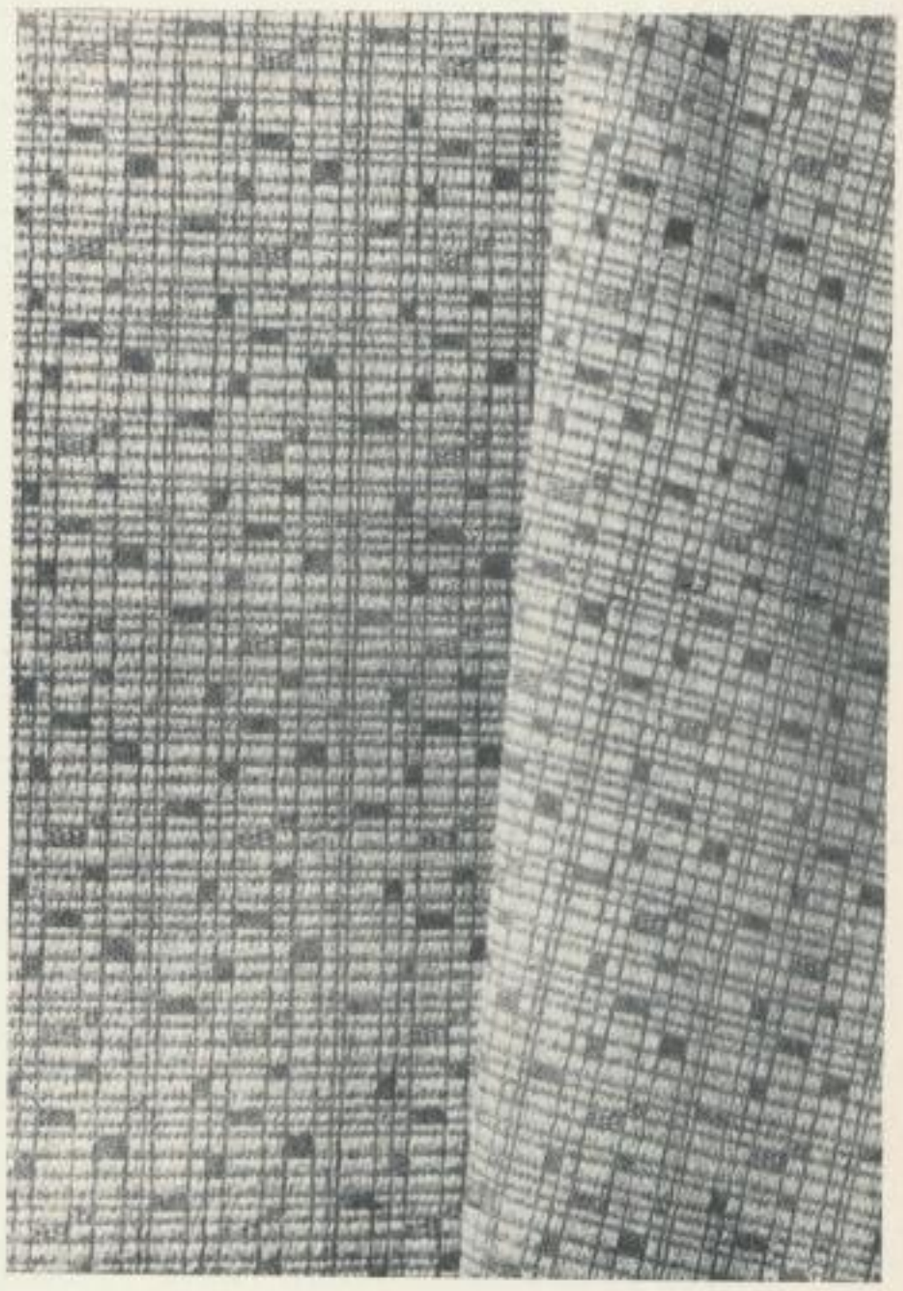


Dekostoff, Jacquard-Gewebe, grau und gelb · VEB Falkensteiner Gardinen- und Spitzenwebereien Falkenstein/Vogtl. · 1956

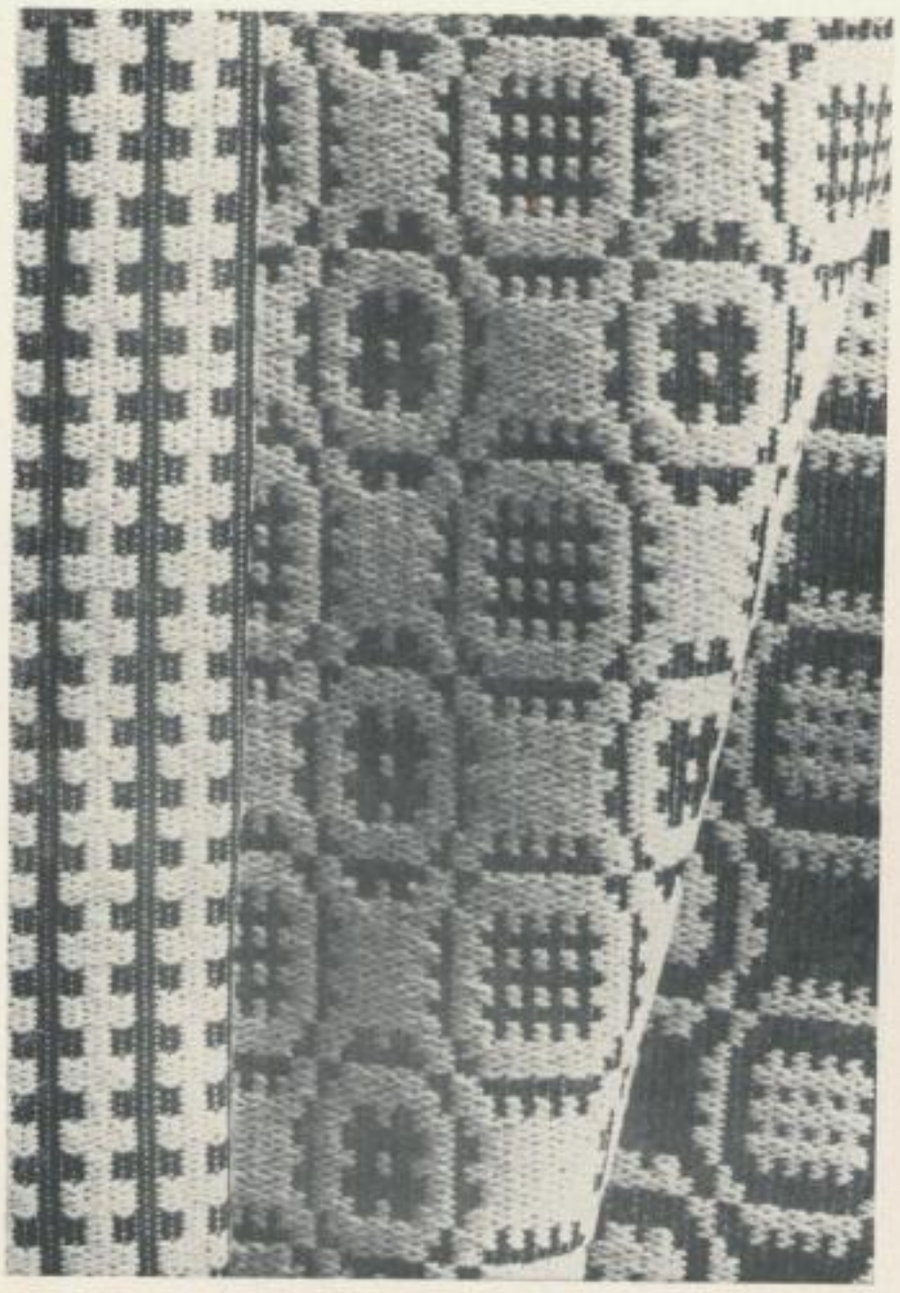
Dekostoff, Schaftgewebe, gelb mit über farbecht schwarz Entwerfer: Pansold, Hersteller: VEB Gardinen- und Dekowerke Zwickau · 1956



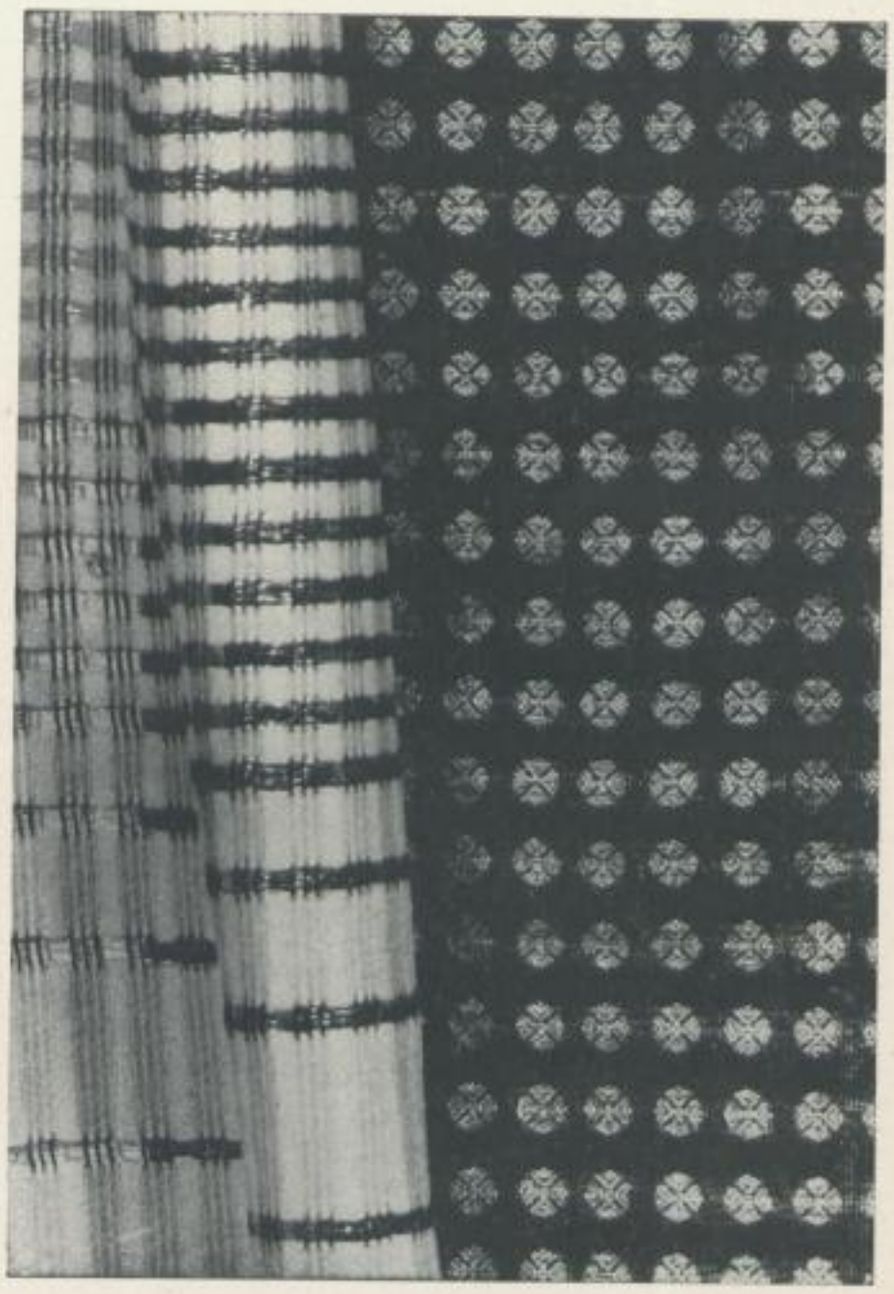
Möbelstoff „Freiburg", Dessin 8124/640, creme · VEB Möbelstoffwebereien Hohenstein-Ernstthal · 1954



Möbelbezugstoff „Erika", Jacquard-Gewebe, grün mit schwarz · Entwerfer: Rolf Sohre, Hersteller: VEB Möbelstoff- und Plüschweberei Karl-Marx-Stadt · 1956



Handgewebte Möbelstoffe, Beiderwand, schwarz-gelb und schwarz-weiß · Hans Wagner, Erfurt · 1955/1956



Stola, weiß-silber, handgewebt · Brokatstoff, schwarz-gold, handgewebt · Hans Wagner, Erfurt · 1956

Wanda Telakowska

VOLKSKUNSTMOTIVE IN DER POLNISCHEN INDUSTRIEWARENGESTALTUNG

Zwischen den beiden Weltkriegen gab es in Polen hervorragende Schöpfungen einzelner befähigter Künstler, auch auf dem Gebiet der angewandten Kunst. Ihre Werke fanden internationale Anerkennung; sie blieben aber Einzelleistungen, die kaum einen Einfluß auf die Gestaltung der polnischen Massenbedarfsartikel ausübten, denn in den vielfach auslandseigenen Fabriken arbeiteten fremde Entwerfer für den Export. Nur drittrangige Erzeugnisse verblieben dem Binnenmarkt, die nicht nur häßlich, sondern auch der nationalen Eigenart völlig fremd waren. Erst durch die volkseigene planmäßige Wirtschaft eröffneten sich neue Möglichkeiten, die Formen der Bedarfsgüter den materiellen und kulturellen Bedürfnissen der polnischen Bevölkerung anzupassen.

Zu Beginn des Jahres 1945 mangelte es noch an Fachkräften; die Werkstätten des Kunsthandwerks und der Volkskunst, die Kunst- und Berufsschulen waren zerstört.

In den ersten Jahren während des Wiederaufbaus der Betriebe galt die Tagesforderung der quantitativen Leistung, und ab 1950 bemühte man sich ernsthaft um eine Qualitätssteigerung der neuen Industriewaren.

Nach drei Jahren zeigten dann die Entwürfe einen neuen, eigenen Charakter, der den realen gesellschaftlichen Bedürfnissen gerecht wurde.

Um diesen eigenen, nationalen Ausdruck in der Industriewarengestaltung zu entwickeln, müssen alle künstlerisch begabten Kräfte des polnischen Volkes herangezogen werden. Während des letzten halben Jahrhunderts bemühte man sich fast erfolglos um eine Auswertung von Volkskunstmotiven. Es gab dabei Gegner, die mit Recht gegen die Pseudo-Volkskunst kämpften, die gewissenlose Unternehmer künstlich züchteten.

Dennoch führten nach 1945 einige bildende Künstler in Zusammenarbeit mit dem Institut für Industriewarengestaltung in Warschau Versuche zur Einbeziehung der Volkskunst in die moderne Entwurfstätigkeit durch.

Eine solche Auswertung des ursprünglichen Schaffens des Volkes für die Industriewarengestaltung kann in verschiedener Weise vor sich gehen.

Die meist angewandte Methode ist die Übernahme vollständiger Muster oder deren Elemente aus der Volkskunst. Früher wurden oft willkürlich Volkskunstmotive auf irgendwelche Formen der Gebrauchsgegenstände übertragen, um den Dingen gewaltsam „Stilechtheit" zu verleihen.

Diese Methode kann aber nur dann positive Ergebnisse erzielen, wenn sich ihrer ein Künstler mit feinem ästhetischem Empfinden und großer künstlerischer Verantwortung bedient.

Eine zweite Möglichkeit besteht in der Fortführung der Volkskunst, die auf dem Lande erhalten blieb. Künstler, die die Leere und Nüchternheit verschiedener Kunstrichtungen begriffen, in denen sich künstlerische Freiheit in Mutwillen und Launen verstrickte, wandten sich wieder den alten Kompositionsgrundsätzen der Volkskunst zu. Sie schufen zweckentsprechende Formen, bei denen sie nach der Eigenart des Materials die Werkzeuge und die Ausführungstechnik auswählten und zu einem einheitlichen Ausdruck der Farben, Formen, Fakturen und Proportionen kamen und auf die Wirkung von Kontrast und Rhythmus achteten. Dieser Weg führte zu hervorragenden Ergebnissen in der Industriegestaltung.

Eine weitere Möglichkeit, die durch die nationalen Traditionen der Volkskunst angeregt wird, liegt in der Schöpfung eigener neuer Formen. Das setzt aber besondere Neigungen des Künstlers für die

Eigenart der Volkskunst und ihre genaue Kenntnis voraus. Die Behandlung der Volkskunst als etwas „Interessantes" oder „Sensationelles" führt zu keinem künstlerischen Ergebnis.
Bei allen drei Möglichkeiten bildet die Zusammenarbeit zwischen dem qualifizierten Künstler und den begabten Kräften des Volkes eine fruchtbare Vereinigung und zeigt den Weg zu einer unmittelbar durch das Volk geschaffenen Kultur.
Besonderer Erörterung bedarf die Klärung der Fragen, ob

1. die heutigen künstlerischen Inventionen der Arbeiter, Bauern und Jugendlichen für die Industriewarengestaltung nutzbar gemacht werden und
2. die künstlerischen Formen der traditionellen Volkskunst der heutigen Industriewarenproduktion dienen können.

Man begann mit den Versuchen im handwerklichen Schaffen, wo die Entwurfstätigkeit und Ausführung fast zu gleicher Zeit und durch ein und dieselbe Person erfolgt.

I.

Hier halfen befähigte Künstler, die alten Techniken neu zu beleben und sie zunächst dem handwerklichen Kunstschaffen des heutigen Dorfes wieder dienstbar zu machen.
Eine dieser Künstlerinnen, Eleonora Plutynska, leitete ein Kollektiv von Bäuerinnen aus dem Bialystocker Gebiet. Es gelang ihr, die fast verlorene Tradition der Technik des doppelseitigen Teppichwebens neu zu entwickeln.
Dieses Kollektiv entwarf Muster, die der örtlichen Eigenart entsprachen und sich nach den volkstümlichen Traditionen, den Arbeitsmethoden, Schmuckmotiven und den ungeschriebenen Kompositionsgrundsätzen des Volkskunstschaffens richteten. Charakteristisch ist die Eigenwilligkeit der Kompositionen einzelner Entwerferinnen, trotz des gemeinsamen Charakters im Schaffen des gesamten Kollektivs. Der Formenreichtum und die Ausdruckskraft der Kompositionen zeugen von einem blühenden Erfindungsgeist der Volkskünstlerinnen, dokumentieren aber gleichzeitig die geduldige und schöpferische Mitwirkung Eleonora Plutynskas.
Die Beherrschung der Entwurfstechnik und Musterführung, sowie ein hohes Niveau künstlerischen Gestaltungsbewußtseins ist der Beitrag des Berufskünstlers; die Kühnheit der Gestaltung bilden den Anteil der Volkskunstschaffenden zur gemeinsamen Arbeit.
Stellt man Kräfte ohne pädagogische Eignungen und Einfühlungsvermögen an die Spitze eines solchen Kollektivs, so geht der Sinn und Zweck der Zusammenarbeit verloren und führt zur Manierierung der künstlerischen Arbeit der Kollektivteilnehmer und zu pseudo-volkskünstlerischem Schund.
Damit die Kollektive ihre Entwürfe den Erfordernissen der Produktion anpassen können, muß der Kollektivleiter die entsprechende Technik beherrschen. Bei sehr komplizierten Produktionsbedingungen wird dem Kollektiv ein technisch erfahrener Instrukteur beigegeben.
Ist der Übergang von der experimentellen Arbeit zur Form des ständigen Schaffens vollzogen, so müssen die Kollektive mit den Produktionsstätten in direkter Verbindung stehen und werden zugleich von einer staatlichen Institution untersützt.
Als Übergangsstufe fanden Versuche in der teilweise mechanisierten Produktion statt, bei der der Entwerfer noch mit der direkten Fertigung verbunden ist.
Bei den Zentralwerken für Naturseide, Milanowek, fand sich ein Arbeiterinnenkollektiv zusammen. Bereits während des Krieges wurde eine Künstlerin mit der Leitung dieses Kollektivs betraut.
Diese Entwürfe überraschten durch ihre Farbzusammenstellung und die durch den dicken Farbauftrag erzielten Effekte. Da der Bedarf an handgemalten Seidenstoffen wuchs, mußte ein weiteres Kollektiv zusammengestellt werden. Die Entwürfe dieses neuen Kollektivs unter einer anderen Leitung zeigten einen völlig veränderten Charakter. Dazu trug nicht nur die unterschiedliche künstlerische Individualität der Kollektivteilnehmer bei, sondern auch die Anwendung anderer Techniken der Gewebebehandlung. Die Verwendung von Linolstempeln, zusammen mit der Malerei, führte zu vollkommen neuen Effekten.
Drei zuvor selbständig arbeitende Gruppen wurden 1949 zusammengeschlossen. Die neu hinzugezogene Kollektivleiterin entwickelte eine weitere Technik, die ein präzises Zeichnen auf dem Gewebe ermöglichte, das zuvor mit einer entsprechenden Schablone bedeckt wurde. Diese Neuerung regte die Malerinnen wiederum zu neuen Musterlösungen an. Durch die richtige Anleitung verbesserte sich das

künstlerische Niveau immer mehr. Heute sind diese Arbeiten des größten Entwurfskollektivs, das nur aus ungelernten bzw. angelernten Arbeiterinnen besteht, im In- und Auslande bekannt (Abb. 1, 2, 3).
Die Versuche ergaben, daß neben dem Zusammenschluß der Entwurfskollektive mit der Produktion eine ständige Betreuung durch eine entsprechende staatliche Institution notwendig ist. Die Entwicklung der Entwurfskollektive von Arbeitern, Bauern und Jugendlichen darf nicht spontan und unorganisiert erfolgen.
Die Einbeziehung des Volkskunstschaffens in die fabrikmäßige Massenfertigung ist zweifellos schwierig. Nicht nur, weil hier eine vollkommene Trennung zwischen Entwerfer und Hersteller auftritt, sondern auch deshalb, weil die fabrikmäßige Fertigung weitaus komplizierter und das endgültige Resultat von der Mitarbeit unterschiedlicher Facharbeitergruppen abhängig ist.
Auch kann der Entwurf und seine Realisierung in der Produktion zeitlich und örtlich weit auseinander liegen. Im Gegensatz zum handwerklichen Schaffen muß die fabrikmäßige Großproduktion die verschiedensten Bevölkerungsschichten versorgen. Ihre Erzeugnisse können daher nicht so individuellen Charakter haben wie die des Kunsthandwerks. Sie müssen und sollen auch als typische Industrieerzeugnisse in Erscheinung treten. Die Versuche teilten sich in zwei Richtungen: die einen konzentrierten sich auf die schöpferischen Fähigkeiten der Volkskunstschaffenden auf dem Lande, die anderen auf die künstlerischen Fähigkeiten der Arbeiter und Techniker in der Industrie. Gegenüber den Arbeiterkollektiven verfügten die bäuerlichen Entwerfer nicht über die langjährigen Erfahrungen der kollektiven Arbeit innerhalb der Fabrik. Jedoch kann man bei den ländlichen Entwerfern eher mit verborgenen technischen Begabungen als mit Wissen und Erfahrung auf diesem Gebiete rechnen. Insofern sind die Kollektive der Fabrikarbeiter den bäuerlichen zweifellos überlegen, andererseits können diese mit ihrer volkskünstlerischen Tradition und Erfahrung die Entwürfe der Arbeiter in den Fabriken überragen. Um die spezifischen Merkmale der ländlichen Entwerferinnen zu ermitteln, wurden Entwurfskollektive aus Mitarbeitern der drei aktivsten Volkskunstzentren des Landes zusammengestellt.
Um weitere Erfahrungen zu sammeln, wie und in welchem Grade zum Beispiel die Scherenschnitte aus Kurpie für die Industriewarengestaltung ausgewertet werden könnten, wurde ein Bäuerinnenkollektiv gebildet, das sich im Institut für Industriewarengestaltung in Warschau mit den Forderungen des Dekorentwurfes für die Industrie vertraut machte. Diese Entwürfe bedurften einer Überarbeitung, obgleich sie den Bedingungen der Industrie schon sehr nahekamen.
Ein anderes Kollektiv schuf Entwürfe für Dekorations- und Kinderstoffe, die im Filmdruck ausgeführt wurden. Ein weiterer Versuch stellte bestimmte Kollektive zeitweilig unter eine andere Leitung. Die Ergebnisse dieses Experiments waren ebenfalls interessant. Die Entwürfe zeigten unter verschiedener Leitung einen jeweils anderen Charakter.
Parallel zu diesen Versuchen wurden Forschungen mit Malerinnen einer völlig anderen Umgebung angestellt (Abb. 4). Diese Arbeiten wiesen unter wechselnder Leitung nur geringe Unterschiede auf. Die sehr starken Individualitäten der Volkskünstlerinnen aus diesem Gebiet waren nicht in dem Grade den Einflüssen der Kollektivleiter unterworfen wie bei den zuvor erwähnten Versuchen.
Um eine völlig andere Grundlage für Versuche zu finden, nahm das Institut für Industriewarengestaltung die Zusammenarbeit mit einem Jugendkollektiv der Textilfachschule in Zakopane auf. Es zeigte sich, daß die neu gestellten Aufgaben und Arbeitsbedingungen und schließlich der Kontakt mit der Filmdruckwerkstatt sehr zur Weiterentwicklung der künstlerischen Befähigung beitrugen. Der künstlerische Einfallsreichtum blieb nicht nur unbeeinflußt, sondern wurde zu neuen, eigenen, volkstümlichen Formen angeregt. Unmittelbare Aufgabe beider Kollektive war die Entwicklung von Mustern für die fabrikmäßige Textilproduktion im Filmdruckverfahren. Es entstanden Entwürfe für Tücher, Bekleidungs- und Dekorationsstoffe. Von vielen Skizzen und Entwürfen konnte vorerst nur ein Teil verwendet werden. Durch die Zusammenarbeit des Künstlers und des Technikers mit dem Kollektiv ergaben sich aber später keinerlei Schwierigkeiten bei der Herstellung. Die guten Versuchsergebnisse haben vollauf bewiesen, daß sich die künstlerische Begabung der ländlichen Jugend in die Industriewarengestaltung der fabrikmäßigen Fertigung einbeziehen läßt. In kurzer Zeit entstanden eine große Anzahl neuer Muster, bei denen die Vielseitigkeit der Kompositionen überraschte. Dabei zeigte sich immer wieder die für die Volkskunst aller Länder so charakteristische Tendenz zum flächigen und zweidimensionalen Komponieren.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal des Bäuerinnenkollektivs aus Zalipie und des Jugendkollektivs aus Zakopane ist die Ausdruckskraft der einzelnen Muster. Bei ihnen findet man keinen konventionellen, banalen Kitsch. Jedes Muster ist eine persönliche Aussage. Besonders die Entwürfe der Künstlerinnen aus Zalipie neigen zu großflächiger Komposition, die sich während des jahrelangen Ausmalens der Stuben und Öfen ausprägte. Die freien Formen und der flüssige Aufbau der Entwürfe zeugen von einer vorzüglichen Beherrschung des Pinsels. Die üppigen und fülligen Formen der Blumen und Bukette lassen auf einen Zusammenhang mit Barockmotiven schließen, die wahrscheinlich durch die höfischen Stoffe, Kirchenmalereien usw. eindrangen. Obwohl sich ihre neuen Muster von den häuslichen Wandmalereien unterscheiden, haften sie jedoch fest in ihrer Tradition (Abb. 5, 6).

Die Komposition der Entwürfe Zakopaner Mädchen ist bedeutend schwieriger zu charakterisieren. Ihre Muster sind nicht direkt mit den örtlichen Traditionen der Malerei und Stickerei verbunden. Dennoch könnte man sie wegen der Nüchternheit der Komposition und eines gewissen linearen Stils mit gestickten oder gezeichneten Ornamenten vergleichen, die sich vom Untergrund stark abheben. Der Aufbau dieser Entwürfe ist kräftig und ähnelt den für die Kunst der Kinder charakteristischen Kompositionen, die einen gesehenen Gegenstand völlig anders darstellen als der Erwachsene. Dieser naive Ausdruck ist wahrscheinlich sowohl auf das jugendliche Alter der 13 bis 18jährigen Entwerferinnen zurückzuführen, als auch auf die Tradition der einfachen und eher strengen Ornamente von Podhale in der Hohen Tatra.

Die umfangreichen Produktionspläne der Fabriken ermöglichen kaum Versuche während des normalen Produktionsablaufes. Aus diesem Grunde richtete das Institut für Industriewarengestaltung besondere Lehrgänge für Arbeiter und Techniker ein. Die Zusammenarbeit von Künstlern mit befähigten, aber künstlerisch ungeschulten Kräften bewies, daß beachtenswerte Fähigkeiten in der Belegschaft der verschiedenen Betriebe vorhanden sind. Eine Schwierigkeit bildete eine deutlich feststellbare gegenseitige Abneigung der Künstler und Techniker, die sich durch ihr bisher getrenntes Arbeiten nicht daran gewöhnen konnten, gemeinsam zu schaffen. Die Künstler konnten in einem Handwerksbetrieb oder als Leiter eines Jugendkollektivs schnell Vertrauen gewinnen, dagegen war die Leitung einer Gruppe von Spezialarbeitern und Technikern nicht leicht.

Ehe die leitenden Künstler diese schweren Aufgaben in der Industrie übernahmen, mußten sie Erfahrungen im Handwerk sammeln. Erst 1951 wurde mit Versuchen auf dem industriellen Sektor begonnen. Arbeiter aus dem Druckfach und der Weberei nahmen an diesem Lehrgang teil. Ihr Niveau und ihre Begabung waren sehr unterschiedlich. Einige Teilnehmer hatten sich künstlerisch bereits etwas durch Zeichenlehrgänge geschult, andere kamen wiederum das erstemal mit der Entwurfsarbeit in Berührung. Nach den ersten Unterrichtsstunden und fachlichen Übungen entwickelte sich allmählich die Atmosphäre eines Entwurfskollektivs.

Auf einem weiteren Lehrgang behandelte man farbtechnische und kompositorische Fragen wie zuvor. Als Neuerung kam jedoch die Auswertung von Naturstudien hinzu. Das gemeinsame Schaffen führte zu richtiger Komposition, Materialverwendung und Ausführungstechnik. Die meisten Entwürfe waren allerdings nicht so weit entwickelt, daß sie ohne die Mitarbeit eines erfahrenen Fachmannes verarbeitet werden konnten, andererseits aber wäre auch der fähigste Künstler nicht in der Lage, in so kurzer Zeit diese Vielfalt zu schaffen.

Der nächste Versuch beschäftigte sich mit Entwurfskollektiven bei den Musterungsbüros. Auch hier ist die Arbeit durchaus von einer guten Leistung abhängig. 1952 begann ein Lehrgang für Dessinateure und Zeichner der Textilindustrie in Lodz. Einige der Teilnehmer hatten zuvor eine technische Ausbildung erhalten, andere verfügten über künstlerische Erfahrungen, weitere Mitarbeiter besaßen fachliche Fähigkeiten, die sie sich in der Praxis, in den Fabriken angeeignet hatten. Auch in diesem Kursus wurde als Aufgabe Komposition und Farbgebung eines Ornaments gestellt. Neben der Beschäftigung mit Formen und Farben führte man Übungen in der Scherenschnitt-Technik, im Linolschnitt und in der Stempeltechnik durch. Sie bewiesen, daß nicht nur die Art des Gewebes über den Charakter des Musters entscheidet, sondern auch die Werkzeuge und das bei den Vorentwürfen verwendete Material.

Ein weiterer Lehrgang für Dessinateure der wollverarbeitenden Industrie erhielt die Aufgabe, den Kompositionsreichtum und die Farbenprächtigkeit der Stoffe aus den verschiedensten Volkskunstzentren zu verarbeiten. So wurden Muster geschaffen, die die Traditionen fortsetzten, dabei aber zugleich

weiterentwickelten. Sie überzeugten die Entwerfer davon, daß neben den Anregungen aus der Natur und durch museale Kunstwerke auch die Überlieferungen der Volkskunst zu neuen Entwürfen anregen können.
Zusammenfassend sei gesagt, daß sowohl die Entwürfe der Bauern als auch der Textilarbeiter einen volkstümlichen Charakter zeigen und außerordentliche künstlerische Begabungen offenbaren. Die Fabrikarbeiter sind von einer passiven Nachahmung banaler Muster zu einem aktiven, neuen Ausdruck in ihren Entwürfen übergegangen. Die bäuerlichen Entwerferinnen haben sich mit den technischen Bedingungen der industriellen Produktion schnell vertraut gemacht.
Die kurzfristigen Lehrgänge müssen zu einer ständigen Zusammenarbeit führen. Die weitere Entwicklung der künstlerischen Begabung der Arbeiter, Techniker und Bauern erfordert aber neben einer Gruppe von hochqualifizierten Kollektivleitern auch eine neue Organisationsform, damit jede Art von Dilettantismus vermieden wird. Die Zusammenarbeit der Künstler mit den Arbeitern und Bauern kann die Entwicklung eines neuen Charakters der künstlerischen Formen des täglichen Lebens beschleunigen.

II.

Völlig anders geartet waren die Versuche zur Auswertung alter Volkskunstformen für die heutigen Massenbedarfsgüter.

Werkzeugveränderung

Es wurde mit der Transponierung handgewebter Volkskunstmuster auf die technischen Verhältnisse der Massenherstellung begonnen. Die anleitenden Kräfte achteten darauf, daß die Zweckbestimmung der Stoffe, ihre Rohstoffe, die Kompositionsform, die Farbzusammenstellung und die Fakturen unverändert blieben. Lediglich die Werkzeuge für ihre Fertigung veränderten sich, indem statt des handbetriebenen Webstuhls der mechanische verwandt wurde. Die gefertigten Schürzenstoffe bestätigten voll und ganz die Übertragungsmöglichkeit alter traditioneller Volkskunstmuster auf die Verhältnisse der fabrikmäßigen Produktion. Es ist daher anzunehmen, daß die Muster der in den Magazinen vieler Museen untergebrachten volkstümlichen Stoffe eine starke Bereicherung des Gewebesortiments für den Binnenmarkt und Export bilden könnten.

Veränderung der Rohstoffe

Die weiteren Versuche galten nicht nur einer getreuen Wiedergabe des Volkskunstmusters, seiner Komposition, seines rhythmischen Aufbaues, des Maßstabes und seiner Farbzusammenstellung, sondern auch der Verwendung anderer Rohstoffe. So ersetzte man die teure Wolle oder das wertvolle Leinen durch synthetische Fasern.

Maßstabveränderung

Nach Veränderung des Rohstoffes und der Technik wurde nun auch der Maßstab des Musters abgewandelt, ohne dabei den kompositorischen Aufbau und die Farbgebung zu beeinflussen. Der Versuch zeigte gute Ergebnisse, da man hierbei unbegrenzt variieren kann.

Veränderung des Aufbaus

Eine weitaus schwierigere Aufgabe bildete die Veränderung des Aufbaus eines traditionellen Ornaments. Positive Ergebnisse zeigten sich nur dann, wenn das Prinzip der Zweckbestimmung bei der künstlerischen Gestaltung eingehalten wird. Vorzügliche Beispiele dieser Methode sind die neuen Spannstoff-Entwürfe, die auf der Komposition einzelner Teile alter Volkskunstmuster aufbauen. Die Zweckbestimmung des alten wie auch des neuen Stoffes wurde nicht verändert, beide sind zum Bedecken oder Bespannen der Möbel bestimmt.
Interessant ist, daß, obwohl man die Technik des Handwebens durch die Maschinenarbeit ersetzte, man Vigogne im Einschuß und Artex in der Kette statt des Rohstoffes Wolle verwandte. Sogar die alten Farbabstimmungen wurden verschieden variiert. Von alten Geweben übertrug man lediglich einen kleinen Teil des Musters auf den neuen Stoff. Dennoch blieb in der neuen Komposition ein bestimmter spezifisch polnischer Charakter erhalten.

Teilmotive

Die strukturellen Veränderungen alter Muster, in denen bestimmte Teile der Kompositionen fortfielen, bereiteten den Künstlern größere Schwierigkeiten als eine Veränderung des Rohstoffes oder des Maßstabes. Darum können nur solche Künstler diese Aufgabe lösen, die die Volkskunst und ihre Kompositionsart von Grund auf kennen. Wesentlich ist dabei, daß keine automatische, unüberlegte Übertragung irgendwelcher Volkskunstformen auf ein beliebiges Erzeugnis des Massenbedarfs erfolgt, sondern nur eine gründlich überlegte und richtig erfaßte Anpassung der wesentlichen Merkmale an die Massenfertigung vorgenommen wird.
Gute Resultate erzielte man bei der Anwendung alter Holzmodelmuster. Die langwierige und arbeitsaufwendige Methode des Zeugdrucks mit geschnitzten Holzmodeln wich der schnelleren Drucktechnik. Mit Rücksicht auf den Charakter dieser alten Muster wählte man das Filmdruckverfahren, wodurch die künstlerischen Effekte nicht beeinträchtigt wurden. Diese Entwürfe probierte man auf den verschiedensten Stoffarten aus. Ebenso wurden helle Muster auf dunklem Stoffgrund und umgekehrt in den verschiedensten Farbtönungen gedruckt.

Unterschiedliche Anwendungsbereiche

Weitere Versuche beschäftigten sich mit der Übernahme alter Kompositionen von einem Anwendungsbereich auf einen anderen. Zwei Künstler forschten nach den Nutzungs- und Übertragungsmöglichkeiten der volkstümlichen Scherenschnitte in die Jacquardweberei. Dabei erwies sich der straffe und logische Aufbau der Scherenschnitte als sehr geeignet für die fabrikmäßige Fertigung von Dekorationsstoffen. Die Künstler benutzten für ihre Arbeit keine Museumsstücke, sondern nur die heute von Bäuerinnen in Kurpie hergestellten Scherenschnitte. Möglichkeiten gab es auch im Filmdruckverfahren, die Scherenschnitte für Bekleidungs- und Dekorationsstoffe zu verwenden (Abb. 7, 8, 9, 10).
Die Voraussetzung guter Lösungen ist eine gediegene Arbeit, die sich unter Kontrolle eines künstlerisch ausgeprägten Bewußtseins vollzieht.
Die Versuche verliefen erfolgreich, da die begangenen Fehler der Vorkriegszeit vermieden wurden. Die Auswahl talentierter und gut vorbereiteter Künstler, ihr künstlerisches Niveau und Bewußtsein sowie die Atmosphäre der Kollektivarbeit unter einer konsequenten Leitung ermöglichten eine neue schöpferische Arbeit. Die so entstandenen Muster werden nicht für einen kleinen Abnehmerkreis geschaffen, sondern für die mit dieser Volkskunst verwachsenen Volksmassen.
Oft wird der Einwand erhoben, die Kunstgeschichte beweise, daß sich die hervorragendsten Kulturen gewissermaßen von selbst ohne bewußt geschaffene Voraussetzungen entwickelten.
Es wäre jedoch falsch anzunehmen, daß jede bewußte und planmäßige Förderung des nationalen Charakters unangebracht sei, denn eine planmäßige Wirtschaft verpflichtet auch zu einer bewußten Entwicklung der Kultur.
Die vorgenannten Methoden ermöglichen zweifellos eine direkte Teilnahme weiter Kreise des Volkes an der Schaffung einer neuen Kultur. Sie gewährleisten eine ständige Verbindung bester Traditionen mit dem neuen Entwurfsschaffen, eine der wesentlichsten Formen zur Entwicklung der nationalen Kultur. Damit ist aber nicht gesagt, daß man nur durch Entwurfskollektive von Arbeitern, Bauern und Jugendlichen sowie durch die Übertragung von Formen der Volkskunst einen nationalen Charakter der Industriegestaltung erzielen kann.
Die polnischen Künstler und Techniker, die das neue Leben und seine Bedürfnisse verstehen, wissen auch ihren Mustern einen neuen Charakter zu verleihen. Doch eine große nationale Kultur ist nicht nur für das Volk, sondern auch durch das Volk zu schaffen. Die Freude, an ihrer Entwicklung teilzunehmen, darf nicht nur den Berufskünstlern und Technikern vorbehalten sein. Es wäre ein Fehler, die Kluft zu belassen, die in der Vergangenheit zwischen den Künstlern, Wissenschaftlern und den Handarbeitern entstanden war, und sie nicht zu überbrücken.

Auszug aus: W. Telakowska, Motive der Volkskunst in der neuen Industriewarengestaltung. Warschau 1954
Übersetzung aus dem Polnischen. Bearbeitet von der Redaktion des Instituts für angewandte Kunst.

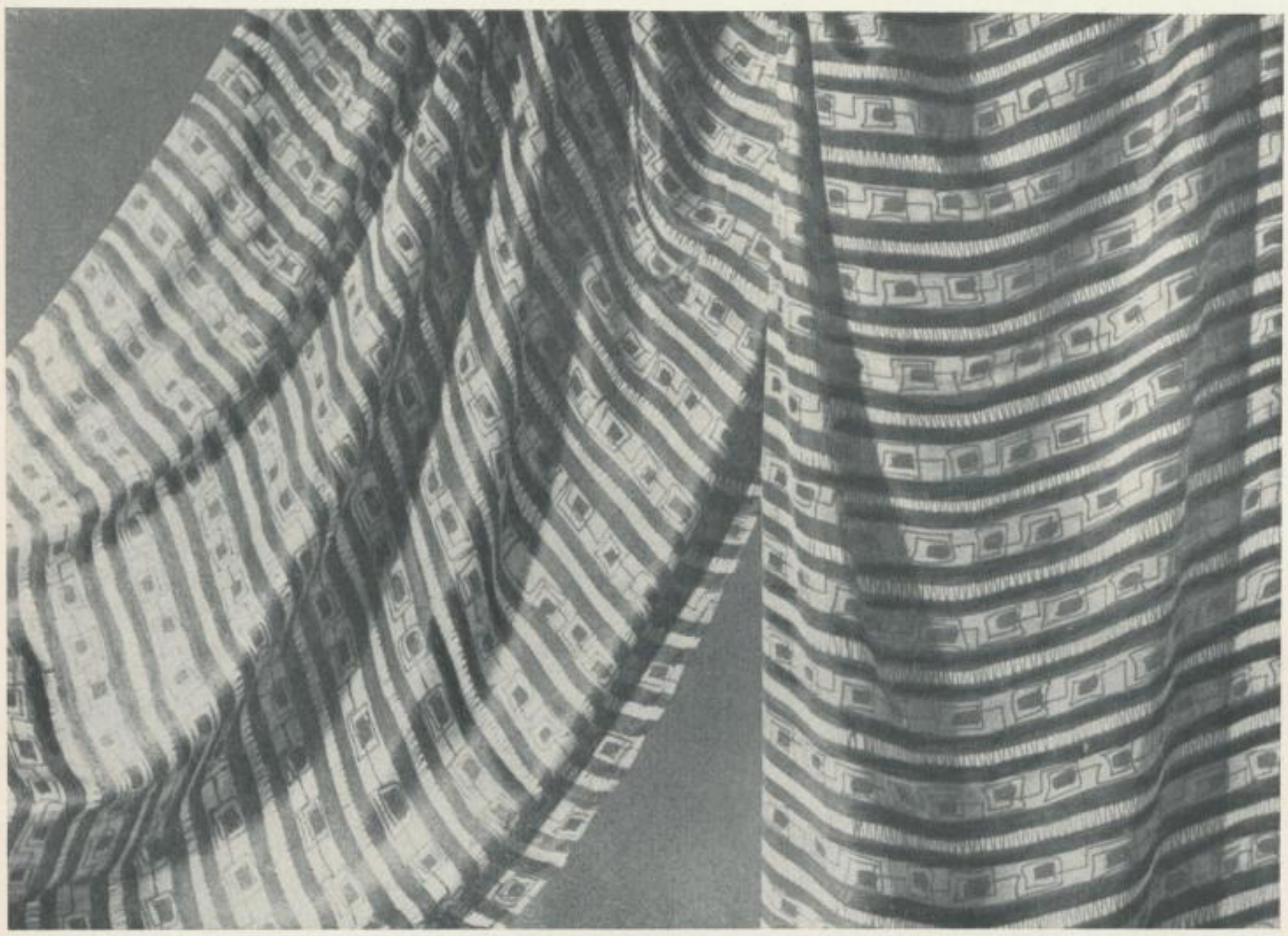


Abb. 1–3 · Stoffmuster des Entwurfskollektivs PZJN in Milanowek · Entwurf und Ausführung: 1. J. Adamczy, J. Dewitzowa, J. Golinska · 2. J. Dewitzowa, A. Drwide · 3. J. Dewitzowa, J. Golinska, B. Zablocka

Abb. 4 · Giebelwand einer Bauernhütte, die von der Bäuerin Filicja Kosiniakowa bemalt wurde

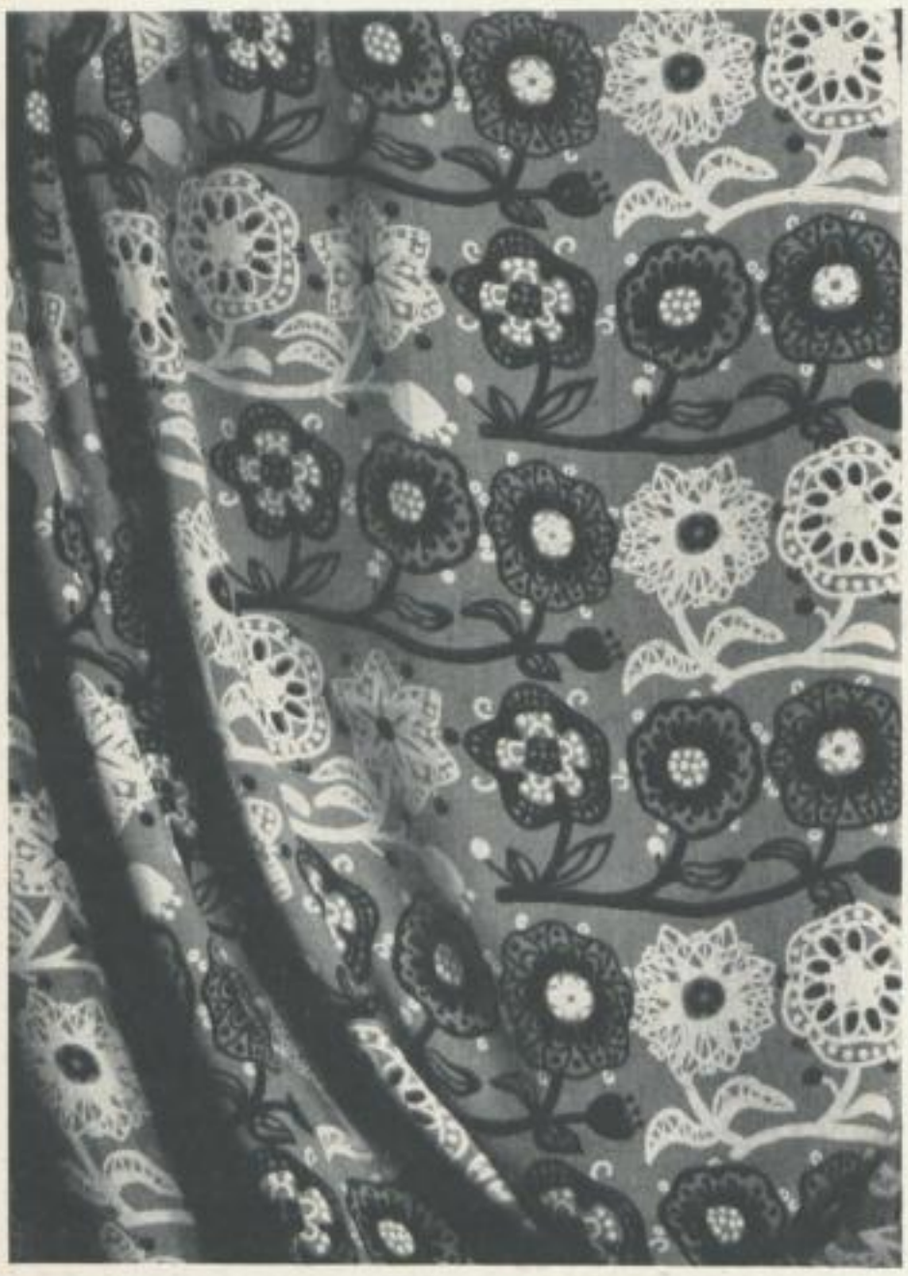


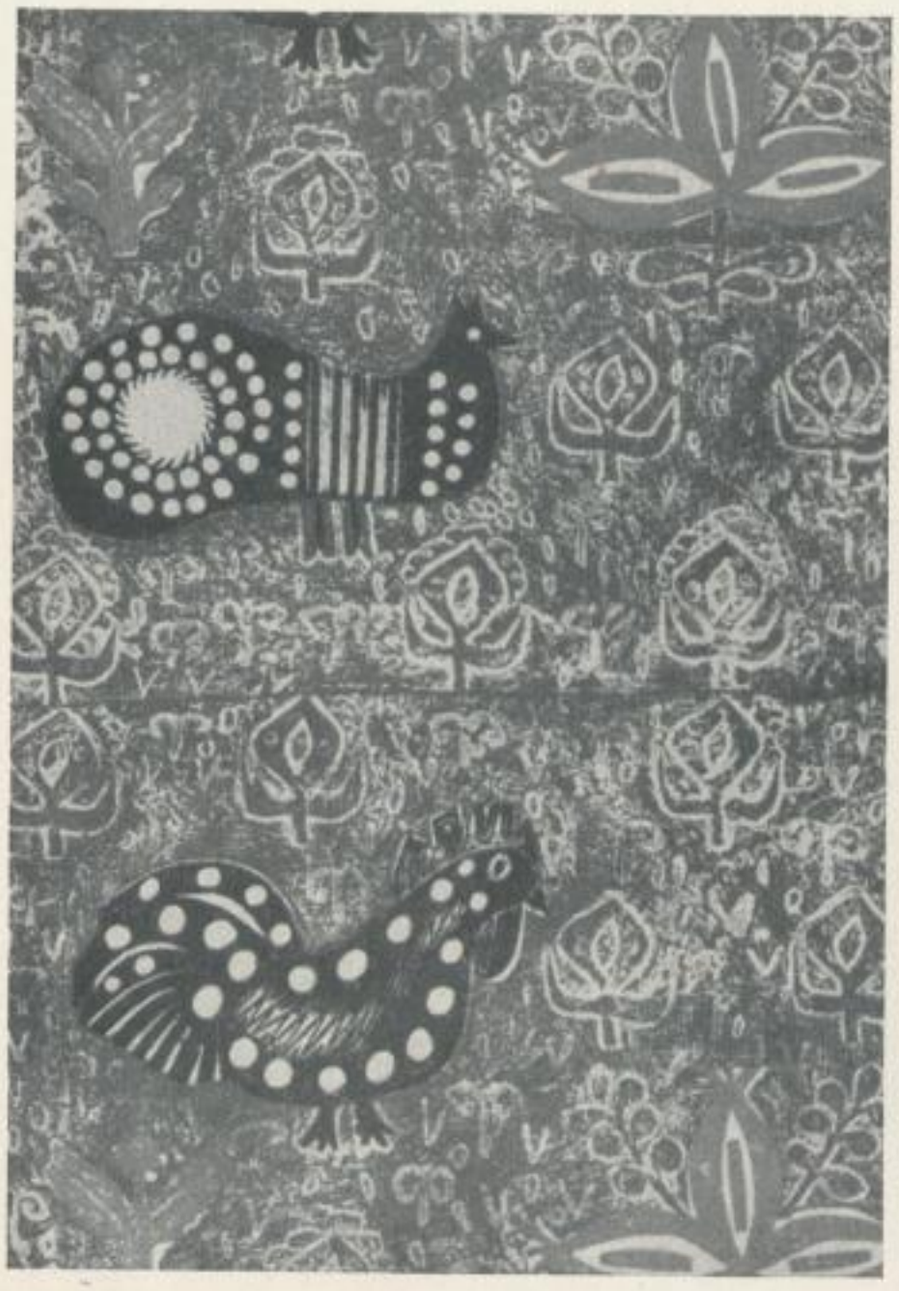
Abb. 5 · Druckstoff, hergestellt in der Weberei des Instituts für Industriewarengestaltung unter der Leitung der Künstlerin K. Szczepanowska, auf Grund von Skizzen von Zofia Marszalek und Irena Uszko – Schülerinnen der Berufsgrundschule in Zakopane

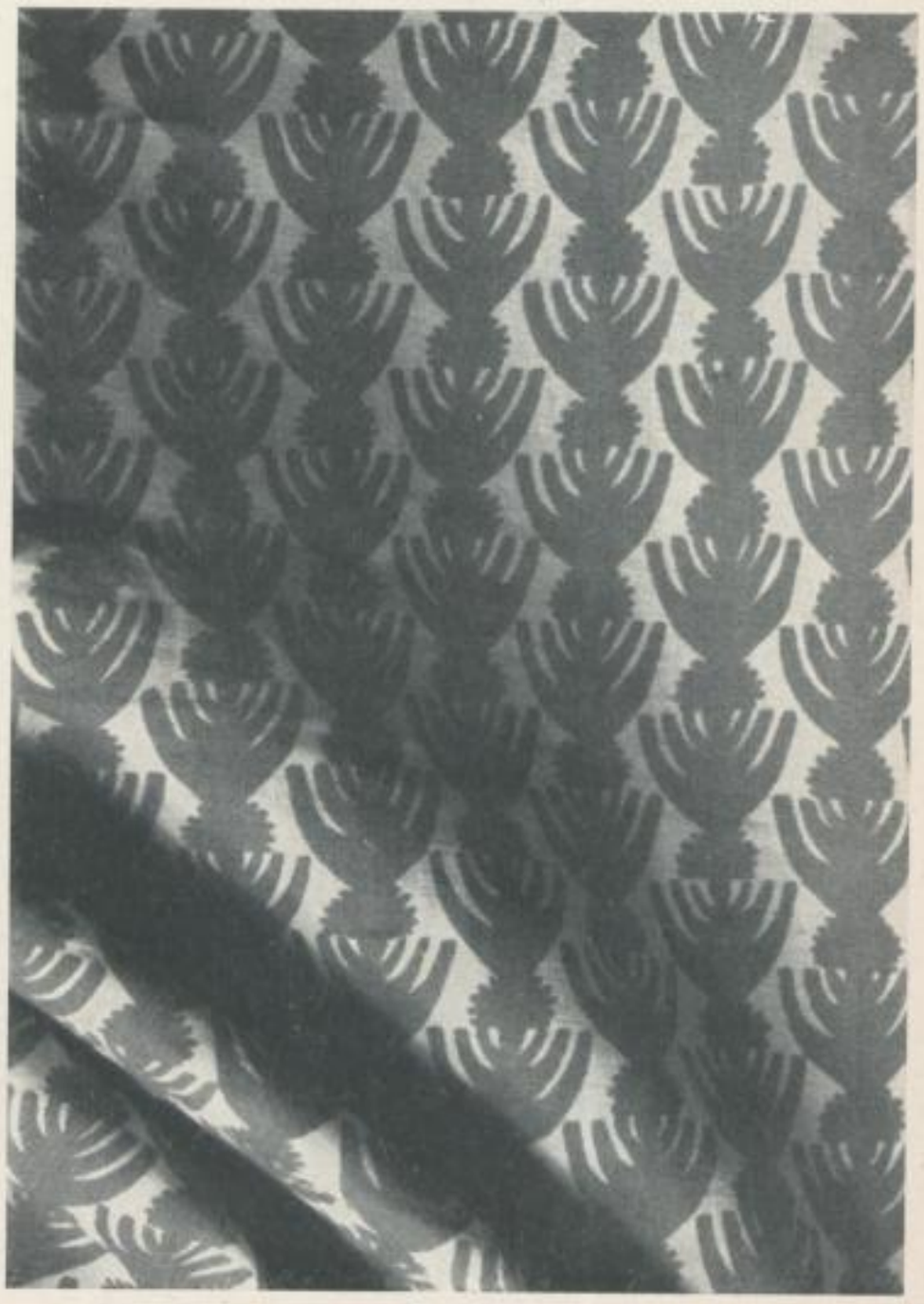
Abb. 6 · Dekorationsstoff, der von Irena Uszko in dem Entwurfskollektiv der Berufsgrundschule in Zakopane unter der Leitung der Künstlerin K. Szczepanowska entworfen wurde

Abb. 7 · Scherenschnitt aus dem Kreise Opoczno

Abb. 8 und 10 (rechts oben und rechts unten) · Druckstoffe, entworfen von der Künstlerin Danuta Bartkiewicz-Dybowska unter Zugrundelegung des Scherenschnittmotivs aus dem Kreise Opoczno

Abb. 9 · Dekorationsstoff, der in Anlehnung an volkskünstlerische Scherenschnittmotive von den Künstlern St. und A. Milwicz entworfen wurde





Dr. Winfried Löschburg

FRANZ BURCHARD DÖRBECK – GESTALTER DES VOLKSLEBENS

Unter den Berliner Zeichnern des 19. Jahrhunderts, die einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung einer realistischen und volksverbundenen Kunst in Deutschland haben, nimmt Franz Burchard Dörbeck einen nicht unwichtigen Platz ein. Als einer der ersten stellte er den einfachen Menschen dar, sein Leben, seine Leiden und Freuden, seine Interessen, Hoffnungen und Wünsche, und begründete damit eine ganze Literatur und Kunst des Volkslebens. Dörbecks Motive wurden in der angewandten Kunst vielfach verwendet; ihr Schöpfer aber wurde vergessen.

Franz Burchard Dörbeck wurde am 10. Februar 1799 als Sohn eines Schneidermeisters in Fellin nahe Riga geboren. Unter der Leitung seiner Mutter, die sehr gut Silhouetten zu schneiden verstand, unternahm er die ersten Zeichenversuche. 1814 zog er nach St. Petersburg (Leningrad), um hier Kunstunterricht zu nehmen. Er lernte bei dem deutschen Kupferstecher Neyer, der als Graveur an der Staatsbank arbeitete, und wurde dann 1818 selbst dort angestellt. 1820 ging er nach Riga. Im Jahre 1823 kam er dann schließlich nach Berlin, um sich hier in der Kunst besser ausbilden zu können. Die letzten zwölf Jahre seines Lebens ist Dörbeck Berlin, dem Berliner Milieu, das auch bald zu seinem eigenen Milieu wurde, treu geblieben. Seine Zeichnungen aber wurden zu einem Spiegelbild der gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit des Biedermeier und Vormärz, einer der interessantesten Epochen unserer Geschichte.

Der geistigen Strömung um 1900/1910 verdanken wir eine reiche kulturgeschichtliche Literatur, die jedoch jene Jahre zwischen den Befreiungskriegen und der Märzrevolution als beschauliches Biedermeier zu verklären und zu beschränken suchte. Sie sah diese Zeit nur in ihrem farbigen Abglanz, in ihren Erscheinungsformen, nicht aber in ihrem wahren Wesen. Die kulturgeschichtlich orientierten Geschichten suchten – und suchen oft noch heute – über die schweren politischen und sozialen Spannungen jener Zeit hinwegzutäuschen.

Unter dem gemütvollen Biedermeier aber gärte und brodelte es; eine freiheitliche Bewegung und eine neue Zeit wuchs heran. Über der ganzen Epoche lag die Morgendämmerung der bürgerlichen Revolution. Die Jahre 1815 bis 1848 waren eine Zeit „zwischen den Zeiten", eine Epoche des Übergangs und der Gegensätze und Erschütterungen. Das unvermittelte Nebeneinander von altväterlicher Schlichtheit und kleinstädtischem Residenzcharakter, von Philiströsem und den Vorzeichen des Neuen, Fabriken, die das „goldene Handwerk" ruinierten, Mietskasernen der Arbeiter, Eisenbahnen, die die auseinanderstrebenden Glieder Deutschlands wieder banden, soziale und politische Gegensätze und Kämpfe – dieses Nebeneinander und Gegeneinander von Altem und Neuem bestürzte viele Zeitgenossen.

Trotz Polizeiterror, Zensur und Demagogenverfolgungen war die seit den Befreiungskriegen erwachte nationale Bewegung aber nicht zur Ruhe gekommen; sie drängte zum Aufbruch. So liebenswürdig diese Zeit uns erscheint, auch auf Dörbecks Zeichnungen, so trug sie sich doch mit Gedanken und Bewegungen, die den unsrigen verwandt sind.

Mit diesen bedeutsamen sozialen und politischen Entwicklungen, genährt durch das Ideengut der Französischen Revolution, die dem Adel einen entscheidenden Schlag versetzt hatte, durch das Erwachen und Aufstreben des Bürgertums, durch die Romantik, ihre Wiederbelebung alten Volksgutes, nationaler Werte und eines gemeinsamen Nationalbewußtseins und durch die industrielle Revolution, rückte auch der einfache Mensch mehr und mehr in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. In den ersten Jahr-

zehnten des 19. Jahrhunderts wurde das Volksleben geradezu literaturfähig. Zeichner und Schriftsteller wandten sich in ihren Werken bewußt und direkt dem einfachen Menschen zu. Und besonders von Berlin aus trat diese neue Gestaltung und Pflege des Volkslebens ihren Siegeszug durch ganz Deutschland an.

Eine besondere Rolle spielte hier der Volkswitz, an dem die Historiker und Chronisten oft vorbeisehen und aus dem das Leben doch am unmittelbarsten und lebendigsten spricht. Hinter dem Berliner Volkswitz verbargen sich die Schnoddrigkeit und der Humor des Berliners, aber auch seine Kritik an den bestehenden Mißständen.

Mit ungewöhnlicher Schärfe erfaßte und gestaltete Dörbeck Eigenart und Charakter Berlins, der Berliner und der damaligen Zeit. Seine Zeichnungen sind auch ohne Unterschriften zu verstehen, so gegenwärtig und echt sind die Gestalten.

Sie entgehen der Gefahr der bisherigen Werke jener Art, daß dem Bild die Wirkung genommen wurde durch langatmige Erklärungen, oft noch im Innern wie Hauchwolken vor dem Munde des Sprechenden und so das Bild verwirrend. Solange die Karikatur oder Satire diese Hilfe brauchte, war sie sich ihrer Mittel noch nicht bewußt. Die Bilder mußten verständlich sein. Nur so konnten sie zu einer volkstümlichen Kunst und zu einem Instrument, zu einer Waffe werden. Sie wurden von Goethe und Menzel, der sich Dörbecks Intimus nannte, und anderen gewürdigt. Dörbecks Unterschriften sind kurz und treffend. Wir erkennen die besondere eigene Philosophie des Eckenstehers schon aus der Art seines Stehens und Lehnens und Schauens; die Worte bekräftigen diesen Inhalt nur. In diesem Sinne kann Dörbeck mit Recht als Begründer jenes bildlichen Witzes bezeichnet werden, der in den Witzblättern und Illustrierten bis heute angewandt wird.

Die bekannteste Berliner „Type" Dörbecks ist wohl der Eckensteher. Mit einem blanken Nummernschild an hellrotem Band am linken Arm und einem breiten ledernen Tragriemen über der Schulter standen die Nantes an den Ecken der größeren Straßen, meist nahe einer Destille, und warteten auf ihre Kunden. Dörbecks Text „Rollen? Vor acht Groschen zwee Stunden? Nee, det greift mir zu sehre an" und Glaßbrenners Worte „Sie tragen alles mit Geduld und fordern hernach 10 bis 15 Silbergroschen" kennzeichnen die Schlagfertigkeit und Schnoddrigkeit dieser beliebten Gestalten, die in den verschiedenartigsten Beispielen bis zur heutigen Zeit immer wieder vorkommen.

Ebenso bekannt waren die Ausrufer, die Hökerfrauen, Fischweiber, Bücklingsverkäuferinnen, Wasserträger und Holzhacker, denn der Berliner kaufte seine Lebensmittel und sonstigen Waren damals meist auf der Straße bei den herumziehenden Händlern oder auf den Märkten bei den Hökerfrauen. Aber wehe, wer ein kritisches Wort gegen sie und ihre Waren wagte! Dörbecks „Wat? sie will mir?" oder „Geriken, mach mir nich tüksch, det sich nich meine Fäuste mit deine Backzähne familiär machen" (Abb. 7) sind nur kleine Proben.

Auf einer Zeichnung sehen wir zum Beispiel sehr viele Menschen in eine Eisbahn hineindrängen. Zwei stehen davor, der eine sagt: „Willem, behalt deine Groschens, det is nischt" (Abb. 8). Diese Worte entsprachen ganz dem Schicksal dieser Eisbahn, einer künstlichen aus Ziegelsteinen und Rollen unter den Schlitten und Schlittschuhen. Dörbeck überlieferte uns oft als Einziger alte Berliner Bräuche und Ereignisse.

Dörbecks Werk bestand aber nicht nur aus solchen humoristischen Zeichnungen und geflügelten Worten von Droschkenkutschern und Hökerfrauen, über die man damals lachte und in denen man sich selbst und seine Zeit und Mitmenschen erkannte. In kritischen Zeichnungen, wenn auch nicht von der deutlichen politischen und sozialen Aussage wie bei Theodor Hosemann und Adolf Glaßbrenner, gestaltete er Gedanken und Hoffnungen der Menschen. Die Zeichnung „O ho! Bange machen gelt nich!" (Abb. 9) richtete sich gegen die Hausbesitzer, die es verboten, Plakate und Anzeigen an Häuser, Zäune und Tore zu kleben. Anschlagsäulen gab es ja erst zwanzig Jahre später. Diese Worte sagten aber noch mehr. Sie waren das „immerwiederkehrende Motiv für das Leben des Berliners", wie es in dem Dörbeck-Nekrolog von 1835 heißt. Sie waren der verständlichste Ausdruck für Ungebrochenheit und Kraft und Nicht-Nachgeben gegen die Hausbesitzer und gegen die Regierung, die Polizei, die Reaktion. Mit diesen paar Worten faßte Dörbeck den ganzen zeitgeschichtlichen Hintergrund. Ebenso charakteristisch ist die Zeichnung „Ick sage ja ken Wort, Herr Kumsargus". – „Halt sie's Maul, sie raisonnirt inwendig!" (Abb. 6).

Heute sind sie längst entschwunden aus dem Berliner Straßenbild, die Gestalten des Eckenstehers, Guckkästners, Harfenspielers und der Bücklingsverkäuferin. Sie waren charakteristisch für das Leben in Berlin in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Wir treffen sie nur noch in den Zeichnungen und Volksszenen damaliger Künstler, besonders Dörbecks, und in ihren mannigfaltigen Nachbildungen. Die Pflege des Berlinischen griff bis auf den heutigen Tag immer wieder auf die alten Motive Dörbecks zurück. Dörbecks Motive wurden oft angewendet und nachgebildet, in Porzellan, Glas, Ton, Stein, Tuch, Papier, in Zinnfiguren, Kinderspielen, auf Seifenetiketten als Reklame, Neuruppiner Bilderbogen, Pfefferkuchenherzen und anderem.

Wer den Spuren des künstlerischen Schaffens der Königlichen Porzellanmanufaktur und späteren Staatlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin nachgeht, wird hier auf Tassen, Tellern, Dosen, Vasen, Lichtschirmen u. a. ein Stück Alt-Berlin wiederfinden, eine Jllustration zur Chronik der Zeit. Das Biedermeier schuf sich sein eigenes Möbel in der Servante, in der Glasvitrine mit dem Spiegel in der Rückwand, die die den Blicken, aber nicht Händen preisgegebene Familien- und Zeitchronik in Glas und Porzellan und die vielfältigsten Nippes enthielt, die jene Zeit so liebte. Aber lockte nicht schon das zu bearbeitende Material, das Porzellan, durch sein schneeiges Weiß, durch den Glanz der Glasur und die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Formen zur leichten und farbenfreudigen Bemalung, wiewohl es im Biedermeier oft zu spielerisch wurde? Wir kennen die wunderschönen Vasen mit den goldenen und farbigen Ansichten unserer Stadt, Erinnerungen an die Zeit und ihre Persönlichkeiten, oder mit Abbildungen, die zu dem Beschenkten in Beziehung stehen. Wir fanden aber keine dieser Vasen mit Volksgestalten oder Volksszenen.

Ebenso kennen wir einige Berliner Gestalten in Porzellanfiguren, das Bücklingsmädchen und den Sauregurkenjungen Wilhelm Christian Meyers von 1769, nicht aber aus dem 19. Jahrhundert, oder lesen in einem Aufsatz von solchen Motiven auf Ofenkacheln, obwohl diese Zeit für die Entwicklung des schlichten, oft weißglasierten Berliner Kachelofens durch Höhler und Feilner an Stelle reichverzierter und mit Reliefs versehener Öfen bekannt ist. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es flach modellierte, meist farblose Gläser, die in einem einfachen Rechteck kleine Szenen aus dem Berliner Volksleben oder aus humoristischen Zeichnungen – oft mit mehrzeiligen Unterschriften im Berliner Jargon – wiedergaben, und zwar nach gleichzeitigen Kupferstichen und Lithographien. Diese Gläser gab es nur für kurze Zeit, bis der 1832 neu berufene Giovanni Calandrelli wieder an die alte Formgebung der Berliner Gläser anknüpfte. Auch diese Gläser sind heute recht selten geworden und schwer aufzufinden.

In den zwanziger Jahren entstand der Plan, das von Oskar Kaufmann ausgestattete Café Schottenhaml am Kemperplatz in Berlin in berlinischem Stil auszustatten. Dazu sollte die Geschichte Berlins vom Ende des Siebenjährigen Krieges bis zum Biedermeier in ungefähr 150 Porzellangemälden dargestellt werden. Die Staatliche Porzellanmanufaktur übernahm den Auftrag. Unter den 144 Porzellangegenständen mit Stadtansichten, Modebildern, Porträts und Blumen- und Vögelmustern finden wir ein Motiv von Hosemann und ungefähr 20 von Dörbeck.

Von den verschiedenen Ausrufern stellen wir hier den Vogelhändler vor, mit seiner kernigen Lebensweisheit: „Kofen se zahme Stiegelitzen, so vernünftig wie kein Mensch." Dieses Bild wurde auf einer rechteckigen Porzellanplatte von 21 x 15 cm wiedergegeben (Abb. 3). Ein anderes, sehr bekanntes Motiv waren die ironischen Bemerkungen des Berliners zu den Versuchen, die dunklen, unwegsamen Straßen mit einigen wenigen Öllampen und einer Gasbeleuchtung zu versehen. Eine Schale mit geschweiftem Rand (39 x 26 cm) zeigt einen Lampenputzer, der Öl nachgießen muß und dem ein pfiffiger Schusterjunge zuruft: „Männeken, soll ick ihn nich vorn Groschen Öl besorgen?" (Abb. 4). Zahlreiche Zeichnungen beschäftigten sich auch mit dem Leben der Bürger in Frack, geblümter Weste, Zylinder, Handschuhen und allem Zubehör der Mode, an dem jene Zeit nicht gerade arm war. Feine Ironie prägt sich in dem Bild auf dem Porzellanteller (18 cm) aus, wo es heißt: „Kann ick die Ehre haben?" – „Doch nich ohne Handschuh?" – „Det schadt nischt, ick wasche mir hernach schon widder" (Abb. 5).

Diese farbenfrohen Porzellanteller mit Bildern Alt-Berlins wären heute noch durchaus möglich in Berliner Gaststätten und Cafés, die an die alte berlinische Tradition anknüpfen wollen, oder in Glasmalereien, Wandbildern oder Reliefs an Häusern. Im Zusammenklingen von Architektur und angewandter Kunst erwächst unserem Kunsthandwerk eine nicht leichte, aber bedeutsame Aufgabe. Es

kann dabei auch auf alte Motive und Ornamente zurückgreifen und sie mit dem Maßgefühl und dem künstlerischen Empfinden unserer Zeit wiedergeben und damit zu neuem Leben erwecken.
In den Jahren 1877–1879 wurde am neuen Berliner Rathaus ein Relieffries angebracht und jetzt nach dem Wiederaufbau auch erneuert. Er enthält 36 Tafeln über die Entstehung und Entwicklung unserer Stadt und wird mit Recht die „steinerne Chronik von Berlin" genannt. Auf den Tafeln über das Leben der Bürger in Berlin wird auch der Wochenmarkt dargestellt, mit einer scheltenden Obstfrau, der ein Junge einen Apfel gestohlen hat oder dem Schlächtergesellen, der der Magd ein Stück Fleisch zurechthackt (Abb. 12). Der Bildhauer Otto Geyer, der diesen Teil des Rathausfrieses gestaltete, griff bei seinen Entwürfen auf Zeichnungen von Dörbeck zurück. Wir finden also auch an dieser repräsentativen Stelle Dörbecksche Motive.
Das beste Beispiel sind aber wohl die Glasfenster mit Altberliner Figuren im Niquetkeller und besonders in der Laternenklause. Der Niquetkeller an der Ecke Jägerstraße und Oberwallstraße ist eines der ältesten noch erhaltenen Altberliner Lokale; er stammt aus dem Jahre 1839. Seinen besonderen Reiz bilden die Wandmalereien von Professor Paul Thol nach alten Berliner Stoffen und die in Blei gefaßten Glasfenster mit je vier Glasmalereien nach Vorlagen von Dörbeck und anderen. Sie sind auf und unter Glas gemalt und so von starker plastischer Wirkung und Farbenfreudigkeit. Wir finden hier die alten Dörbeckschen Gestalten und Szenen wieder: die Harfenjule, Fischfrau, den Eckensteher, Schwimelfritze und andere.
Neu und manchem noch unbekannt sind die sehr schönen Glasmalereien in der Gaststätte „Zur Laternenklause" in den neu erbauten Häusern in der Auerstraße, von Walter Wichmann, Berlin, entworfen und von Katharina Pechel, Berlin, ausgeführt (Abb. 10/11). Es handelt sich um drei Fenster von ca. 3 x 3,5 m – wir bringen hier zwei –, die jedes in einem Vertikalstreifen Altberliner Gestalten tragen, lose aneinandergereiht, gleichsam in zufälliger Anordnung. Die Beschriftungen in den Randstreifen binden die Mitte in die gesamte Fläche ein und lassen das Gewicht der Mitte zugleich nach den Seiten hin verklingen. Die Bilder nach Dörbeck ziehen sich wie eine Girlande von oben nach unten, von hinten nach vorn. Die einzelnen Figuren sind nicht aneinandergereiht, sondern leicht verschränkt, oft mit Überschneidungen, die den Eindruck des Zufälligen noch erhöhen. Dadurch und durch ihre Farbgebung erscheinen sie räumlicher und plastischer. Die Gestalten geben sich gleichsam ein Stelldichein, sie treffen sich. Sie nehmen damit Bezug auf den Zweck des Raumes und unterstützen ihn.
So wie die strenge Karoeinteilung des Fensters durch die verstreute Anordnung der Volksgestalten gemildert wird, so erhalten die Figuren dadurch gleichzeitig Halt und Position. Freie, ausgesparte Flächen verleihen den Szenen durch ihre zurückhaltende Farbgebung Gewicht und gewährleisten zugleich die farbliche Harmonie der Komposition. Die einzelnen Farbfelder sind getrennt in Blei gefaßt, kleinere auch flächig aufgetragen. Angedeutete Häuser, Pflastersteine, Zweige, Vögel und anderes verknüpfen die Szenen gestalterisch und inhaltlich und binden das ganze Figurenbild in den Rahmen und das Milieu der Stadt ein. Der bunte Reigen Dörbeckscher Gestalten, des Eckenstehers, Schusterjungen, der Wäscherin und Hökerfrau ist mit Einfühlungsvermögen und Lebendigkeit gestaltet und wird der Altberliner Tradition und ihrem Bildner Dörbeck gerecht.

1. Bilderbogen vom Halleschen Stiefelknechtsgalopp

2. Porzellanplatte

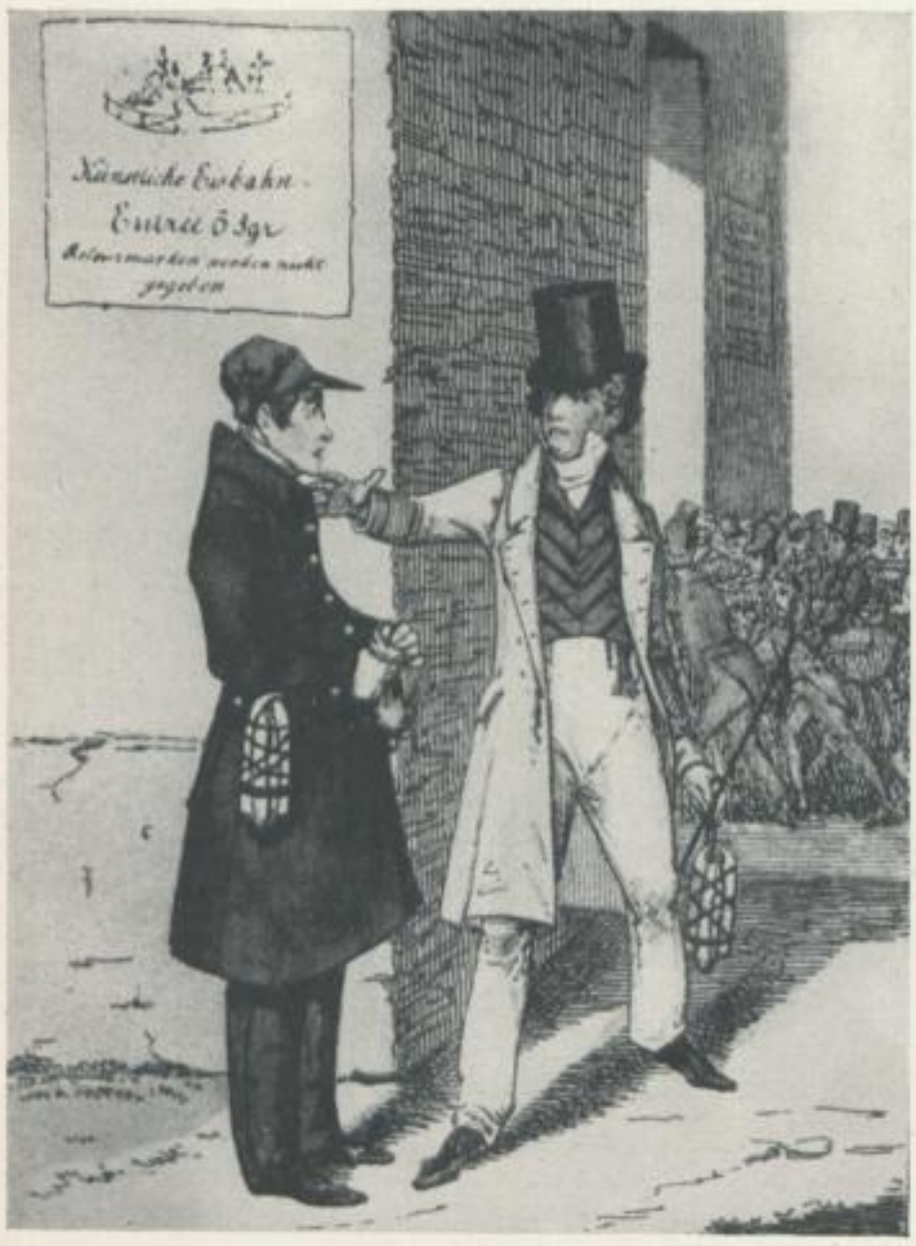
3. Porzellanplatte

4. Porzellanschale

5. Porzellanteller

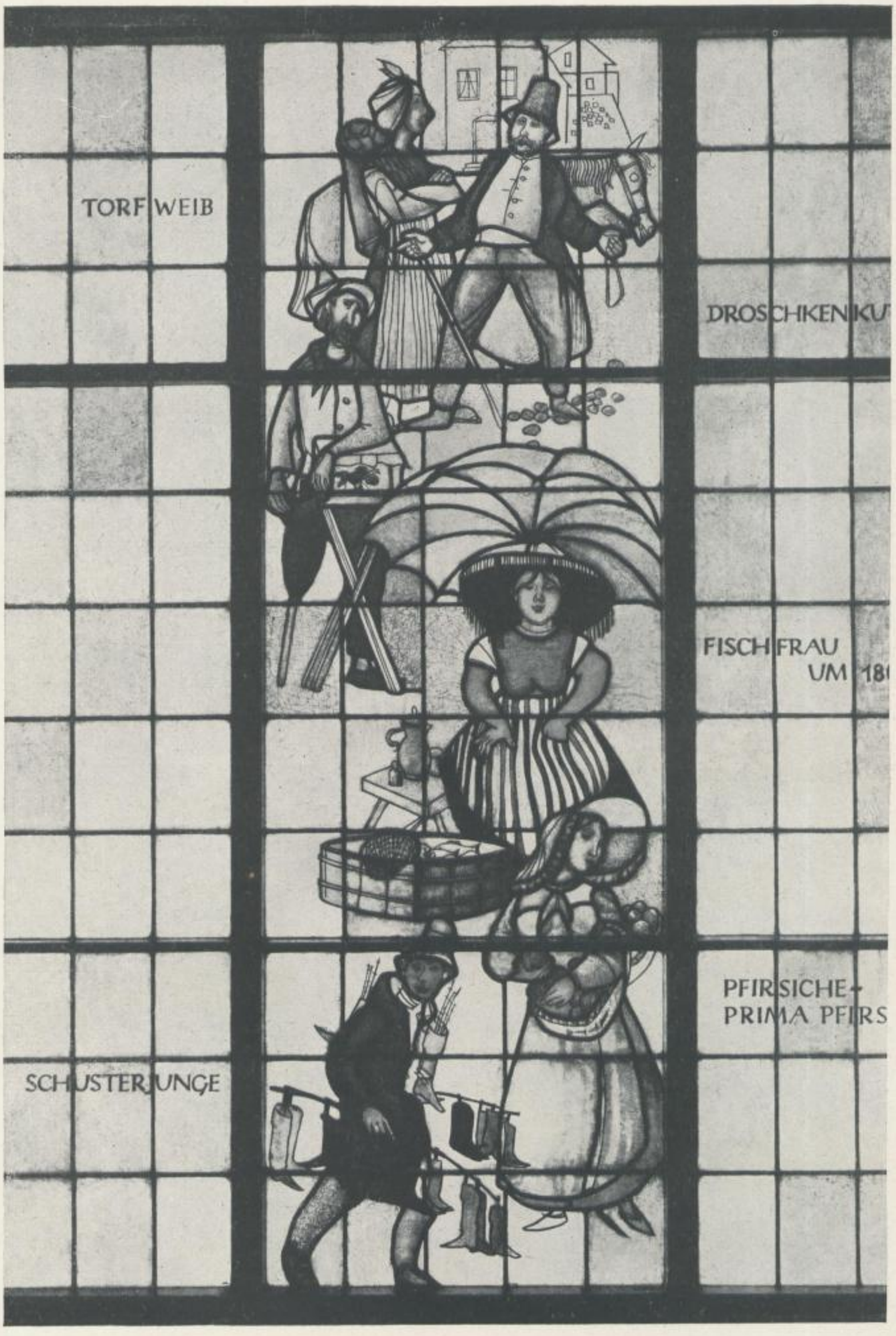
6. „Ick sage ja ken Wort Herr Kumsargus.
„Halt sie's Maul! sie räsonnirt inwendig.

7. Geilen mach mir nich lüskch del cich nich meine
Faust mit deine Backzähne familiär machen.

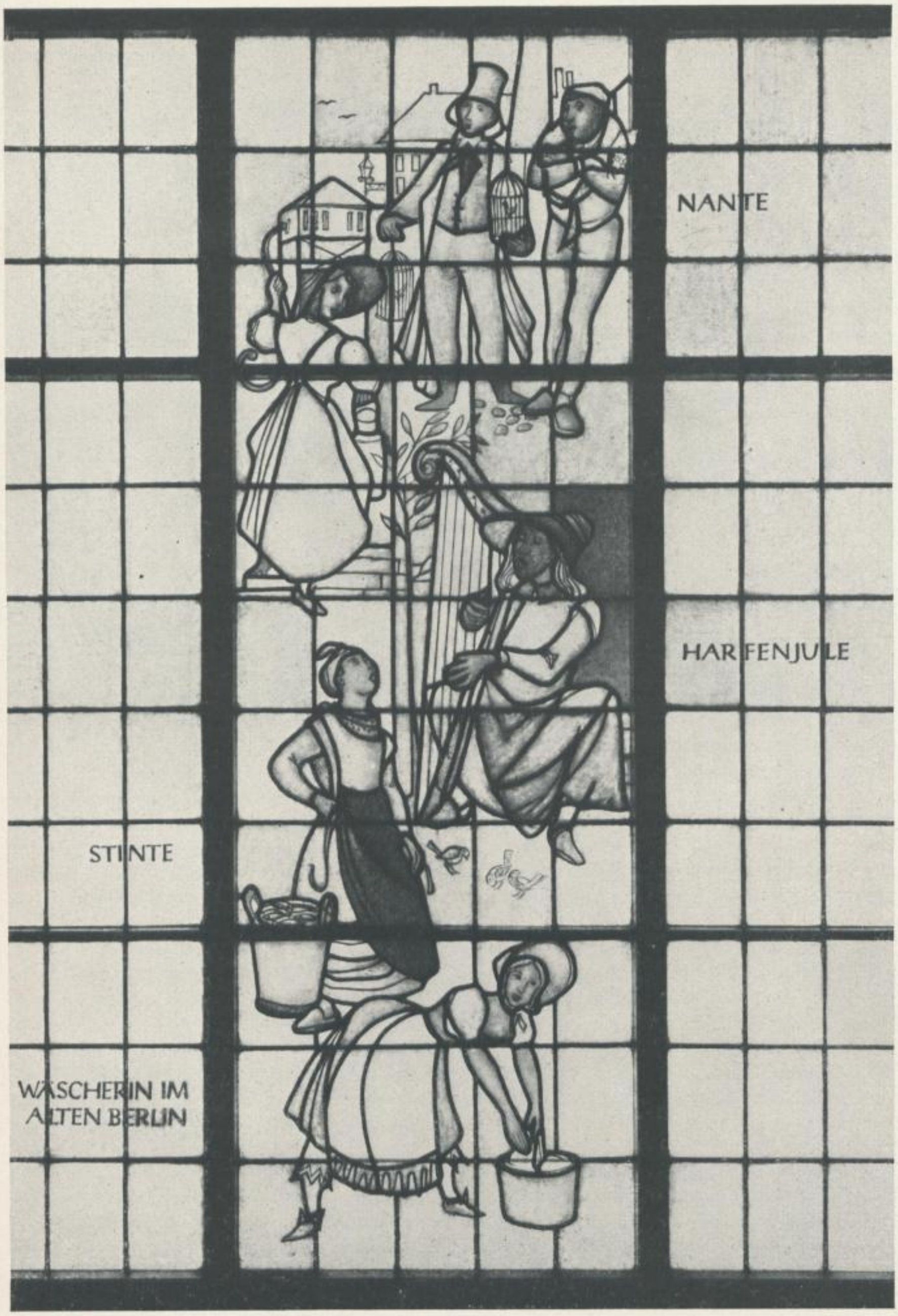


8. Willem behalt deine Groschens, del is nischt.

9. O ho! Bange machen gelt nich!



10./11. Farbige Glasfenster mit Altberliner Motiven in der HO-Gaststätte „Laternenklause", Berlin



12. Rathausfries „Wochenmarkt"

Kuno Mittelstädt

NAUMBURG – DIE REALISTISCHE GESTALT DES MITTELALTERLICHEN ORNAMENTS

Wie die Malerei, Plastik und Architektur ist auch das Ornament eine Form des künstlerischen Ausdrucks, die dem allgemeinen Stilwandel unterliegt; so wie jede andere Kunstgattung spiegelt auch die Geschichte des Ornaments in ihren wichtigsten Merkmalen den allgemeinen Verlauf der künstlerischen Entwicklung wider. Dieser Wesensgemeinschaft steht allerdings auch ein Unterschied gegenüber: im Gegensatz zu den anderen Kunstgattungen, die weitgehend unabhängig voneinander existieren sowie selbständig in ihrer Wirkung und nicht unbedingt an ein Kunstensemble gebunden sind, ist in der praktischen Kunstausübung das Ornament den anderen Kunstgattungen verpflichtet, neben dem Kunsthandwerk vor allem der Architektur, deren Darstellungsinhalte nicht oder nur teilweise unmittelbar erfaßbar sind.

Die spezifische Eigenschaft des Ornaments, seine dienende Bezogenheit auf andere künstlerische Darstellungsgattungen schließt keineswegs aus, daß seiner Gestaltung nicht eigene Gesetzmäßigkeiten zugrunde liegen, die nicht unbeachtet gelassen werden dürfen, soll der Anspruch auf eine vollendete künstlerische Formgebung mit Recht erhoben werden. Der Untersuchung und Veranschaulichung dieser Gesetzmäßigkeiten muß jedoch folgerichtig die Erkenntnis der zweifachen Natur des Ornaments vorangehen: die Erkenntnis seiner funktionellen Bestimmung, die, in Anwendung gebracht, zugleich auch eine inhaltliche Gebundenheit bedeutet – und die besser in dem deutschen Wort Schmuck zum Ausdruck kommt –, und die Erkenntnis, daß andererseits das Ornament als Form Eigenwert für sich in Anspruch nimmt und gleichzeitig ästhetischen Maßstäben unterliegt. Erst dort, wo diese spezifischen Eigenschaften des Ornaments bei der ornamentalen Gestaltung vollauf berücksichtigt werden, wird der Beschauer das Erlebnis einer geglückten künstlerischen Lösung haben, die bedeutet, daß die ornamentale Form durch eine bestimmte funktionelle Beziehung zu einer anderen Kunstgattung eine wirkliche Schmuckform geworden ist.

Dieser gestalterische Vorgang ist durchaus kompliziert – die besonders im 18. und 19. Jahrhundert recht häufigen unschöpferischen Mißbildungen beweisen, in wie starkem Maße die grundlegendsten Gesetze ornamentaler Gestaltung mißachtet und sogar vergessen wurden, wodurch nicht zuletzt auch die jedem Kunstwerk innewohnende innere Logik gestört wurde, auf Kosten seiner Ausdrucksstärke und Wirkung. Gerade der Künstler und Kunsthandwerker der Gegenwart wird deshalb bemüht sein, sich echte Maßstäbe für die Wertbemessung ornamentaler Gestaltung anzueignen, ein sicheres und zuverlässiges Gefühl für die Gesetze künstlerischen Gestaltens, welches seinem inneren Wollen wahren und bleibenden Ausdruck verleiht. Denn wohl stimmt es, daß Kunst stets vom Können kommt, doch muß man wissen, wie man der inhaltlichen Forderung, dem eigenen Wollen in der besten Weise gerecht wird.

Diese Tatsache erhält heute besondere Bedeutung durch die weitgehende Spezialisierung auch der künstlerischen Tätigkeit; dort, wo der Gestalter der Schmuckformen zugleich auch der Gestalter des Gesamtkunstwerkes ist, wird er eher und unmittelbarer sichere Maßstäbe der ornamentalen Gestaltung finden als in den Fällen, wo seine Aufgabe darin besteht, ein von fremder Hand entworfenes oder geschaffenes Kunstwerk zu bereichern, es ausdrucksvoller und vor allem schöner zu machen. Die Beherrschung seiner technischen Mittel und Möglichkeiten ist deshalb eine um so dringlichere Voraus-

setzung, außerdem aber auch das Vermögen, sich intensiv einzufühlen in das vorgefundene Material und mit seinen Mitteln beizutragen zur Steigerung des Ausdruckswertes des Gesamtkunstwerkes. Die bewußte Unterordnung unter dessen inhaltliche und gestalterische Forderung wird dem verantwortungsvollen Künstler und Kunsthandwerker dabei ebenso selbstverständlich erscheinen wie das Bestreben, auf seinem Gebiet ein Höchstmaß an vollendeter künstlerischer Formgebung zu erreichen, ohne die innere Logik des Gesamtkunstwerkes auch nur im geringsten zu verletzen.

Die Erkenntnis der grundsätzlichen Natur des Ornaments, gleich, ob malerischer, plastischer oder anderer Art, ermöglicht es, nach hervorragenden Beispielen ornamentaler Gestaltung zu fragen, die in der inneren Logik ihrer Lösung – nicht unbedingt immer in der Bildung der Einzelform – von prinzipieller, vorbildlicher Bedeutung sind und deren innewohnende Gesetzmäßigkeit ein Fundament ornamentalen Gestaltens überhaupt ist, auch für die Gegenwart, die auf allen Gebieten der Kunst so heftig um neue künstlerische Formen ringt, die die Inhalte unserer Zeit adäquat und überzeugend zum Ausdruck zu bringen vermögen. Denn unbestreitbar ist, daß bei der Zueinanderordnung einzelner Teile zu einem Ganzen, das einen Inhalt verkörpert und zum Ausdruck bringt, Gesetzmäßigkeiten wirksam sind, eine innere Logik, die für alle Stile gültig ist und deren Außerachtlassung eine Minderung der künstlerischen Qualität zur Folge hat.

Hervorragende Beispiele werden vor allem dort zu finden sein, wo realistische Gestaltungsprinzipien die Erscheinungsform der Kunst bestimmen. Für kein anderes Werk der deutschen mittelalterlichen Kunst dürfte das jedoch in so starkem Maße zutreffen wie für den Naumburger Westlettner und Westchor mit den Stifterfiguren (entstanden um 1250 bis 1260), jene großartige Leistung des unbekannten Meisters, der nach der Hauptstätte seines Wirkens der Naumburger Meister genannt wird und der eine der ausdrucksgewaltigsten Persönlichkeiten der deutschen Kunst ist. Zweifellos stellt diese auch heute noch ergreifende und Bewunderung erweckende schöpferische Leistung einen Höhepunkt der mittelalterlichen Kunst dar, sowohl hinsichtlich der vollendeten Ausprägung realistischer Ausdrucksmittel, als auch in bezug auf die Darstellungsinhalte, deren lebensnahe Verwurzelung in der zeitgenössischen Wirklichkeit dieser Kunst ihren heißen, erregenden Atem gibt.

Fast in allen Arbeiten, die sich mit dem Gesamtkunstwerk „Naumburger Dom" beschäftigen, hat das in der gleichen Vollendung wie die Plastiken gestaltete Ornament nur wenig Beachtung gefunden, obwohl es ein wichtiger kompositioneller Bestandteil ist: ihrer Bestimmung gemäß gliedert die plastische Dekoration die Architektur oder unterstreicht die architektonische Gliederung und tritt als Schmuckwerk in Erscheinung. Wie in keinem anderen Teil der Domanlage zeigt sich dies besonders an dem Westlettner, der trennenden Schranke zwischen dem kapellenartigen Westchor und dem Kirchenschiff, dem Laienraum; er ist in seiner Bedeutung in Deutschland wohl ohne Beispiel. „In ihm ist vereinigt, was an architektonischer Gliederung, an Schmuckformen, an Besetzung mit bedeutungsvollen Bildwerken nur irgend aufgeboten werden konnte, eine Fülle ohne Verwirrung, da alles in echt frühgotischer Klarheit voneinander abgesetzt und aufeinander abgestimmt ist . . ."[1]

Die im folgenden vorgenommene Untersuchung des Lettners unter besonderer Berücksichtigung der ornamentalen Gestaltung soll die ihr zugrunde liegenden Absichten und Gesetzmäßigkeiten veranschaulichen, um durch eine Verallgemeinerung die Prinzipien der Gestaltung zu erkennen.

Obwohl die Lettnerfront eine in sich geschlossene Komposition ist, lassen sich deutlich drei Gestaltungselemente unterscheiden: die untere Zone gliedert sich in zwei Teile, nämlich in das die Mitte ausfüllende Portal mit der Kreuzigungsgruppe, das ein Giebel überhöht – er durchschneidet sogar die Reliefzone und ragt über sie hinaus –, und in die beiden gleichwertigen Seitenteile, deren Blendgliederungen das Giebelmotiv der Mitte je zweimal wieder aufgreifen. Ein in zwei Schichten verlaufender Blattfries vermittelt zur hängenden Spitzbogenreihe der oberen Zone, der Reliefzone, die durch die acht Darstellungen von Passionsszenen besondere Bedeutung, einen besonderen Inhalt erhält.

Ihrer inhaltlichen Bedeutung entsprechend ist diese Zone, die nach oben durch ein auf einen Blattfries gelegtes Gesims abgeschlossen wird, hervorgehoben und zu einer „Schauwand" ausgebildet. Das wird kompositionell erreicht durch die von unten her vordrängenden Architekturteile, durch die tiefenräum-

[1] J. Jahn, Schmuckformen des Naumburger Doms. Leipzig, Seemann Verlag, 1944, Seite 110. Dieses Werk gibt eine klare Stilanalyse der Schmuckformen des Lettners, deren wesentlichste Gedankengänge hier aufgegriffen werden.

liche Staffelung der unteren Zone, die sich in anderer Form und einen anderen Zweck verfolgend auch in den Reliefs wiederfindet. Diese tiefenräumliche Staffelung setzt schon in den Giebelfüllungen der unteren zwei Seitenwände ein: Zwillingsarkaden mit gespitzten Kleeblattbögen und Vierpässe darüber sind dem eigentlichen Wandkern vorgeblendet; sie sind aus den Bogenfeldern der Spitzbogenarkaden kraftvoll herausgeschnitten. Dieser zweiten Raumschicht der Bogenfelder ist eine dritte vorgelegt: die der Giebel. Eine vierte und fünfte verkörpert der in zwei Schichten laufende Blattfries, der zur oberen Zone überleitet.

Diese obere Zone ist entsprechend ihrem Bedeutungswert in der Gesamtkomposition als „Schauwand" ausgebildet; während die untere Zone durch ihren gesamten tragenden Aufbau das Auge dienend zu ihr hinführt, ruht die obere Zone in sich: die Tiefenstaffelung ist ersetzt durch eine Tiefenräumlichkeit, durch die zwar die Wandfläche aufgeweicht wird, jedoch ohne daß einzelne Teile dynamisch aus dieser Zone herausdrängen. Wie schon festgestellt, geben die Reliefdarstellungen dieser Zone ihren eigenen inhaltlich-künstlerischen Wert, der selbstverständlich zu der Gesamtkonzeption in inniger Beziehung steht, in inhaltlicher Hinsicht vor allem zur Portalanlage. Die ornamentale Gestaltung hat auch hier eine wichtige Funktion: im besonderen gliedert sie die Zone auf in acht einzelne „Schaubühnen", auf denen sich jeweils das dramatische Geschehen einer Szene der Passion abspielt. Diese eigentliche Reliefzone liegt über der hängenden Spitzbogenreihe; Säulen mit einem reich ausgebildeten Pflanzenkapitell gliedern sie zu beiden Seiten des Portalgiebels in einzelne Darstellungsräume. Diese Gliederung wird nochmals wiederholt in dem darüber verlaufenden Spitzbogenfries, der über den Säulen jeweils durch architektonische Aufbauten unterbrochen wird. Ein Blattfries und ein darauf gelegtes Gesims schließen diese Zone ab.

Die entwicklungsgeschichtliche Funktion des Lettners war es, den Chor von dem Laienraum zu trennen. Aus den Besonderheiten – die in diesem Zusammenhang nicht erörtert werden können – des im Naumburger Westchors verwirklichten inhaltlichen Programms ergab sich ein Funktionswandel: der sonst (auch beim Naumburger Ostlettner) übliche seitliche Durchgang zum Chor wurde hier durch eine zentrale Portalanlage ersetzt, die die ursprüngliche Lettnerfunktion weitgehend auflöst und dadurch veranschaulicht, in welchem hohen Grade der Lettner einbezogen ist in die Gesamtkonzeption des Westchors.

Das Portal ist – auch inhaltlich durch die dort in origineller Weise plazierte Kreuzigungsgruppe und die Deesis-Darstellung im Vierpaß – erlebnismäßig in bezug auf die Gesamtanlage des Westchors der Hauptteil des Lettners. Unter dem Giebel, durch zwei Spitzbögen breit geöffnet, legt es sich bedeutsam vor die Seitenwände, wobei die figürliche Plastik und die Malerei zurückhaltend, aber außerordentlich wirkungsvoll ergänzt werden durch die ornamental ausgebildeten Konsolenansätze, die Säulenkapitelle und die wunderbaren Schlußsteine.

Wie schon dargestellt, ist das Ornament ein wesentliches Gestaltungselement der Lettneranlage. Über seine die Architektur gliedernde Funktion ist bereits gesprochen worden; seine hervorragende Einzelausbildung soll im folgenden betrachtet werden.

Wie die Naumburger Plastik des Westchors durch den Grad ihrer vollendeten künstlerischen Gestaltung einen Höhepunkt der mittelalterlichen deutschen Kunst bedeutet, so auch das Ornament, das von der gleichen künstlerischen Haltung der Wirklichkeit, der Natur gegenüber beseelt ist wie die Plastik. Es veranschaulicht dadurch eindrucksvoll, inwieweit die stark handwerkliche Gestaltung der Ornamente zu einer wirklichen Kunstausübung werden kann, die gleichgewichtig der Arbeit des Bildhauers ist und die, obwohl sie in der Gesamtkonzeption einen dienenden Charakter hat, doch außerdem künstlerischen Eigenwert besitzt durch ihre vollendete künstlerische Form. Es ist mehr als ein Schlagwort, wenn man vor dieser Leistung sagt: beste Tradition der deutschen Steinmetzkunst.

Die bedeutendste Leistung ornamentalen Gestaltens am Westlettner sind zweifellos die großartigen Pflanzenkapitelle der Säulen, die, in zwei Zonen angeordnet, sich anmutig aus der Säule entfalten. Die der Natur unmittelbar nachgebildeten Formen sind von einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit, sie zeugen von einem neuen Verhältnis des Künstlers zur Natur, welches sich in den reinen Schmuckformen, „wo die Hemmungen wegfielen, die bedeutungsvolle Inhalte stets mit sich brachten"[2], am ausdrücklichsten ausspricht. Weinlaub und Haselnußlaub, Moschuskraut und die Blätter des Barfußes,

[2] J. Jahn, a. a. O., Seite 112

Hahnenfuß und Lerchensporn und viele andere Naturformen sind genau zu identifizieren. Trotz der teilweise recht asymmetrischen Gestaltung wirkt insgeheim die Gesetzmäßigkeit schöpferischen Gestaltens und Zueinanderordnens: die der Natur abgesehene Form wird zur künstlerischen Einheit verdichtet, die Natur selbst wird wie in jedem wahren, großen Kunstwerk „bedeutungsvoll" überhöht.

Wie dieser in der Anerkennung der Realität wurzelnde Formwille des Künstlers die Naturformen seinen gestalterischen Absichten unterordnet, ihnen ihre natürliche Zufälligkeit nimmt, ohne das Naturhafte ihrer Erscheinung zu verletzen, veranschaulicht beispielsweise das Weinlaubkapitell. So, wie alle anderen auch, ist es zweizonig angelegt, doch sind diese zwei Zonen durch rhythmische Bindungen zu einer Einheit, zu einem energiegeladenen Spannungsfeld zusammengebunden. Die untere Zone ist – in der Frontalansicht – nahezu symmetrisch komponiert: weit vorgespreizte, nach unten gebogene Weinlaubblätter beherrschen die Mitte, begleitet von Trauben rechts und links. In der oberen Zone bleibt die Mitte unausgefüllt, doch sie wird zu einem von Spannung erfüllten Raum: selbst die an den Ecken sitzenden Trauben streben, ihre Erdgebundenheit vergessend, zur Mitte, ebenso wie die Blätter, deren Spitzen zueinander tasten. So wird selbst der ungefüllte Raum zu einem wirksamen Gestaltungselement, zu einem wirksamen Mittel, eine in sich geschlossene künstlerische Einheit zu erzielen. Diese Einheit ist, wie gezeigt, durch die Gesetze schöpferischen Gestaltens geordnet, die die Natur über das Zufällige der Erscheinung hinaus zum Typischen steigern. Durch echte künstlerische Gestaltung ist ein Höchstmaß von Naturwahrheit erreicht.

Das gilt für alle Pflanzenkapitelle des Westlettners (und auch des Westchores), selbst wenn sich gewisse abweichende Gestaltungseigentümlichkeiten unterscheiden lassen. Ähnlich wie das Weinlaubkapitell ist auch das Lerchenspornkapitell geformt: eine Mitteldominante der unteren Zone wird wiederum zum Kräftepol, über dem sich ein Spannungsfeld herausbildet. Die rhythmische Führung der Blatteile, die spannungsreiche Bezogenheit aller Elemente schaffen die organische, künstlerische Einheit des Kapitells, ebenso wie auch bei der Moschuskraut-Kapitellgruppe.

Diese realistischen Gestaltungsprinzipien – und von solchen muß hier gesprochen werden – kennzeichnen jedoch nicht nur die Pflanzenkapitelle, sondern die gesamte Ornamentik des Westlettners. Selbst ein einzelnes Weinblatt am Giebelablauf des Lettnerflügels läßt sie in ihrer ganzen Wirksamkeit offenbar werden. Wie die Ornamentik überhaupt, so ist auch dieses Weinblatt von außerordentlicher Naturwahrheit, obwohl seine Gestaltung vollkommen den künstlerischen Absichten untergeordnet ist: der Schwung des Giebelablaufs wird in dem sich voller gespannter Dynamik zurückbiegenden Weinblatt elastisch aufgefangen und in die Architektur zurückgeführt, wodurch Detail und Gesamtwollen organisch verschmolzen werden. Das zeigt, daß hier das Ornament nicht nur angefügte Dekoration ist, sondern notwendiger Bestandteil der Organisation der Architektur, notwendiges Gestaltungsmittel, welches durch seine vollendete Formgebung künstlerischen Eigenwert erlangt, ohne seine organische Bindung an das Ganze zu verleugnen: die sinnvolle Anwendung des Ornaments ergab sich aus der gestalterischen Notwendigkeit, aus den schöpferischen Absichten.

Die gleiche künstlerische Haltung läßt auch die harmoniedurchwobene Konsolenbildung neben dem Lettnerdurchgang erkennen. Auch hier schwellen die Eichenlaubblätter von kraftvollem Leben und sind doch gewillt, sich zu einer künstlerischen Form zusammenzufinden. Ebenmäßig entwächst das Blattwerk der Architektur, sondert sich von ihr, ohne die Bindung an sie zu verlieren: es gewinnt seine Freiheit durch die Anerkennung seiner Funktion. Angesichts dieser vollendeten Formbildung lassen sich keine besseren Worte finden als die Goethes, der 1775, auf der Plattform des Straßburger Münsters stehend, schrieb, „daß Schöpfungskraft im Künstler sey aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maase und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbständig Werk hervorgetrieben" werde. In wie hohem Grade der Naumburger Meister und seine der Bauhütte angehörenden „Künstlergehilfen" dieses Gefühl für die Verhältnisse, für die Maße und das Gehörige besaßen, veranschaulichen auch der Spitzbogen- und Blattfries unter den Lettnerreliefs, ebenso wie der Spitzbogen- und Blattfries darüber –, es ist überhaupt charakteristisch für die Gesamtanlage des Naumburger Westchors und Westlettners.

Diese Tatsache erklärt zugleich den hohen Bedeutungswert, den diese Kunst auch für die Gegenwart hat – so wie alle großen, realistischen, künstlerischen Traditionen einen Bedeutungswert in der Gegenwart haben, und zwar nicht nur durch den vermittelten Aussagegehalt, sondern auch durch die vorbildliche Art der Gestaltung, die dem künstlerischen Schaffen der Gegenwart lebendige, fruchtbare Impulse

zu geben vermag. Damit kann keineswegs – wie schon betont – die unschöpferische Nachahmung und die pedantische Kopie gemeint sein – das ist und war stets eine Sache derjenigen, die in Ermangelung eigener schöpferischer Kräfte sich fremde Formen aneigneten, ohne ihnen Leben einhauchen zu können. Doch dort, wo das Kunstwerk der Vergangenheit in eigenem, intensivem Erleben schöpferisch durchdrungen wird, werden sich dem Beschauer künstlerische Gesetzmäßigkeiten offenbaren, die innere Logik künstlerischen Schaffens, die auch heute noch ihre volle Gültigkeit besitzen, selbst wenn sie in anderen, zeitgenössischen Formen verwirklicht werden. Denn insofern diese Formen aus dem realen Leben, der Wirklichkeit, der Natur erwachsen, gleichzeitig sie gestaltend, werden sich diese Formen und Elemente auch nach den Gesetzen des Schönen und Zweckmäßigen ordnen und sich zu einer künstlerischen Einheit zusammenfinden müssen, die uns Gehalt und Wesen der Natur, der Wirklichkeit offenbart – wie die wunderbare Ornamentik des Naumburger Westlettners.

Die Größe jeder künstlerischen Leistung kann nur durch die Kenntnis des geschichtlichen Zusammenhanges vollständig begriffen werden, so auch in Naumburg. Die neue künstlerische Haltung der Wirklichkeit gegenüber, die in den Ornamenten so unmittelbar zum Ausdruck kommt, die überraschende Fülle der naturwahren Eindrücke, die diese Kunst hinterläßt, ist auf eine neue Haltung des Künstlers der Wirklichkeit gegenüber zurückzuführen. „Die Naturnähe dieses Pflanzenwerks bildet den Höhe- und Endpunkt einer Entwicklung, deren Anfänge in Frankreich liegen. Hier hatte bereits in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts da und dort die Neigung hervorzutreten begonnen, in die überkommene formelhafte Pflanzenwelt der Kapitelle Formen einzuführen, die der unmittelbaren Beobachtung von Pflanzen in Wald und Wiese, Hecke und Hausgarten entstammten."[3] Doch wird auch mit diesen Worten die historische Wurzel der Entwicklung aufgedeckt, die schließlich in Naumburg ihren Höhepunkt erreicht, so darf man darüber nicht vergessen, daß in der deutschen Wirklichkeit selbst Kräfte vorhanden gewesen sein müssen, die die Impulse zu diesen Entwicklungen und auch den Nährboden gaben.

Ein Vergleich mit der einige Jahrzehnte vor dem Westchor und Westlettner entstandenen Ornamentik älterer Domteile zeigt, wie stark das erwachende frühgotische Naturgefühl sich an den Pflanzenkapitellen und auch in den anderen Ornamenten des Westchors ausspricht, in welch hohem Maße es die künstlerische Form beseelt, ohne sie jedoch zu sprengen und aufzulösen. Das Kapitell aus der mittleren Krypta gehört zu den ältesten des Naumburger Doms. Die romanische strenge Gebundenheit an die geschlossene Form, hier die eines gedrückten Würfels, ist noch ausschlaggebend für seine Gestaltung. Die Blattornamente sind nur wenig aus der Grundfläche herausgehoben, wobei das Pflanzliche, Lebendige wenig betont wird, eher in der durchgeführten Abstraktion aufgezehrt zu sein scheint. Wie bei den Lettnerkapitellen lassen sich jedoch auch hier schon zwei Zonen unterscheiden, es fehlt aber der Gestaltung jene Spannungsgeladenheit bei frei entfalteter Natürlichkeit, wie sie so kennzeichnend ist für die Schöpfungen des Westlettners.

Stärker in der Dynamik und der verräumlichenden Aufgliederung und Auflösung des Kapitellblocks ist schon das etwa zwei Jahrzehnte später entstandene Doppelkapitell aus der östlichen Krypta, dessen rhythmische zentrale Bindung neue starke Impulse der Gestaltung ahnen läßt. Zwar ist auch hier noch die Pflanzenornamentik an den Block gebunden, doch regen sich in den schwellenden Formen Kräfte, die auf den Lettner hinweisen und auf den unmittelbaren Sinn für die Erscheinungen der Natur, der in seiner Ornamentik so überzeugend und großartig zum Ausdruck kommt.

Der Entwicklungsprozeß gestalterischen Formens, der sich in diesen Wandlungen der Formgebung, die zugleich auch Wandlungen der künstlerischen Anschauung sind, widerspiegelt, ist – wie bereits festgestellt – ein allgemein westeuropäischer. Die fast völlige Auflösung der strengen Bindungen des romanischen Stils im beginnenden 13. Jahrhundert und die Herausbildung der Gotik waren begleitet von einem Einströmen neuer Formen in die Architektur, Plastik und auch Ornamentik, ein Vorgang, der zugleich Ausdruck des neuen Verhältnisses des Menschen, des Künstlers sowohl als des nacherlebenden Beschauers, zum Leben, zur Wirklichkeit und zur Natur ist. Die bedeutendsten Denkmäler, die diesen Entwicklungsprozeß auf deutschem Boden verkörpern, sind die Domanlagen in Straßburg, Bamberg, Naumburg und Magdeburg. Ihre Formenwelt veranschaulicht die Übergangsstufen aufs deutlichste, so

[3] J. Jahn, a. a. O., Seite 111

auch in den ornamentalen Formen, beispielsweise am Südportal des Straßburger Münsters, an den Chorschranken des Bamberger Doms sowie an den Kapitellen im Magdeburger Dom. Gleichsam als Krone dieser Leistungen können die Naumburger Schöpfungen angesehen werden.
Mit Recht erhebt sich die Frage, zu welchem Zweck gerade der Naumburger Westlettner und seine ornamentale Gestaltung zum Thema dieser Arbeit gemacht wurden. Eine lediglich historisch informierende Absicht muß als Beweggrund ausgeschlossen werden, soll doch dieses Jahrbuch der Pflege und Förderung der angewandten Kunst der Gegenwart dienen – eine verantwortungsvolle und schwere Aufgabe! Ihre Lösung setzt die Erkenntnis voraus, daß auch das Kunsthandwerk der Gegenwart intensiv bemüht ist, neue, zeitgemäße, das heißt unserem Empfinden entsprechende zweckmäßige und schöne Formen zu entwickeln, durch die der Alltag des Lebens bereichert wird, mit dem Ziel, den Menschen selbst in seinen Gefühlsempfindungen, in seinem Verhältnis zur Umwelt reicher zu machen. Die Schulung des Auges und des Sinnes an den großen nationalen Traditionen wird dabei ein gewiß nicht zu unterschätzender, helfender Faktor sein. Diese erlebende Durchdringung der Tradition kann sich zweifellos nicht erschöpfen in der Nachbildung der Einzelformen, des Details – auch wenn diese manchmal mit Recht erfolgt –, sie bedeutet, sich das Gefühl für Harmonie, Proportionen, für die Zuordnung einzelner Teile zu einem Ganzen zu erwerben, und zwar am klassischen Beispiel, das als von Meisterhand geformtes, schönes und zugleich ausdrucksstarkes Kunstensemble vor uns steht, wie der Naumburger Westlettner.

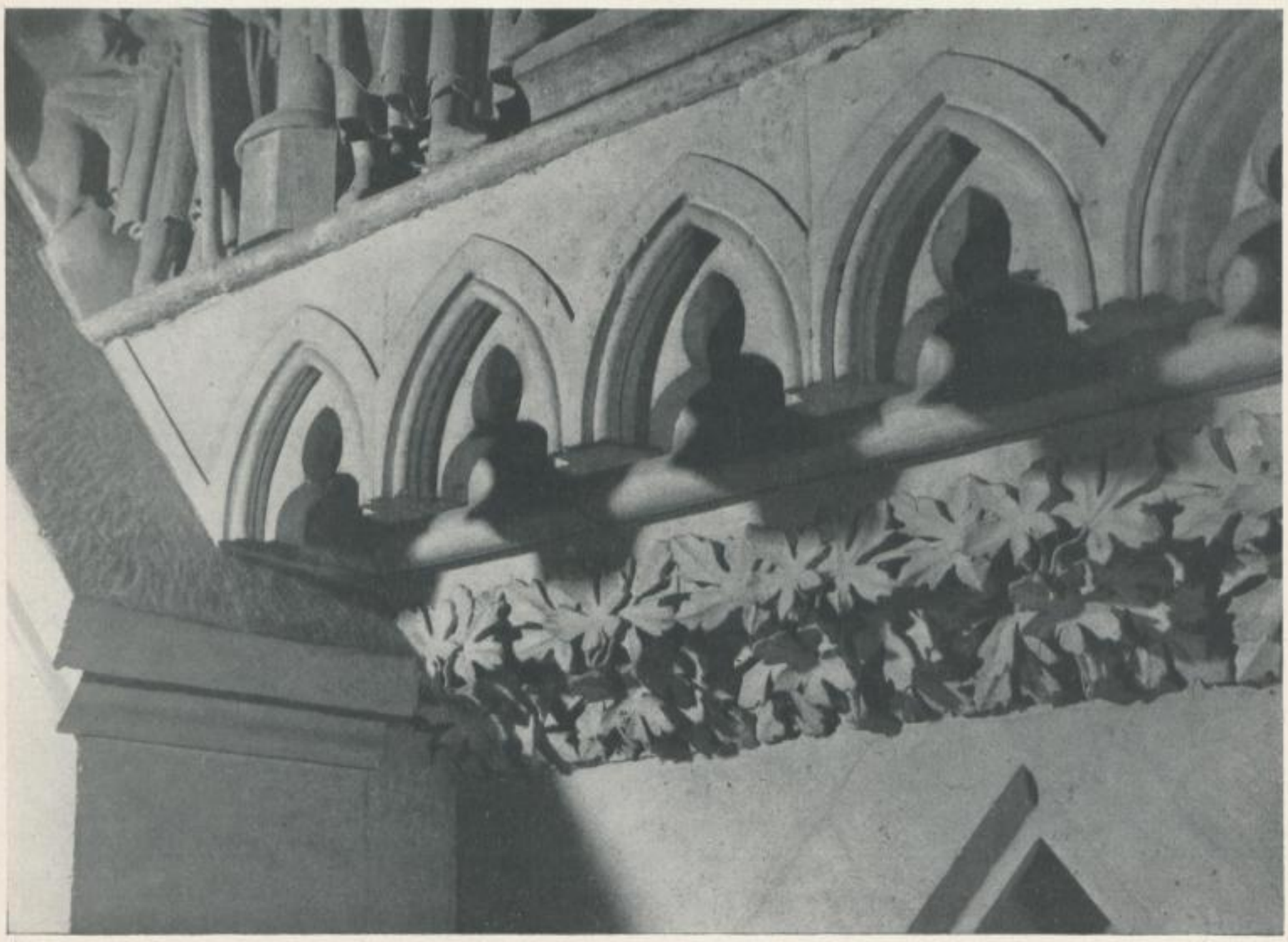
Die Druckstöcke der Abbildungen (ausgenommen der Blick vom Mittelschiff nach Westen auf den Westlettner) wurden nach Aufnahmen von Herrn Erich Kirsten angefertigt. Die Vorlagen dazu stellte Herr Prof. Jahn freundlichst zur Verfügung.

Blick vom Mittelschiff nach Westen auf den Westlettner

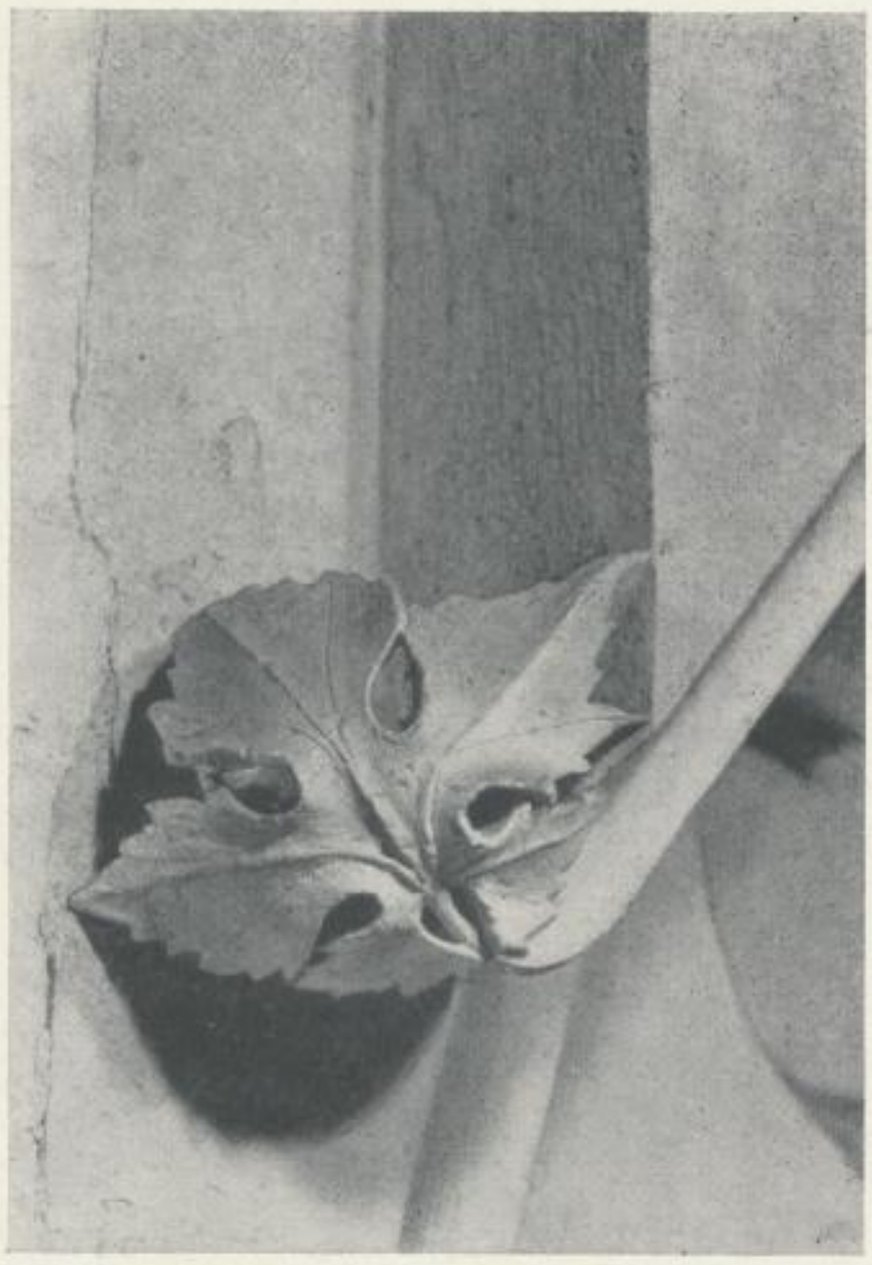
Moschuskraut – Kapitellgruppe von der Lettnerfront

Der rechte Flügel des Westlettners

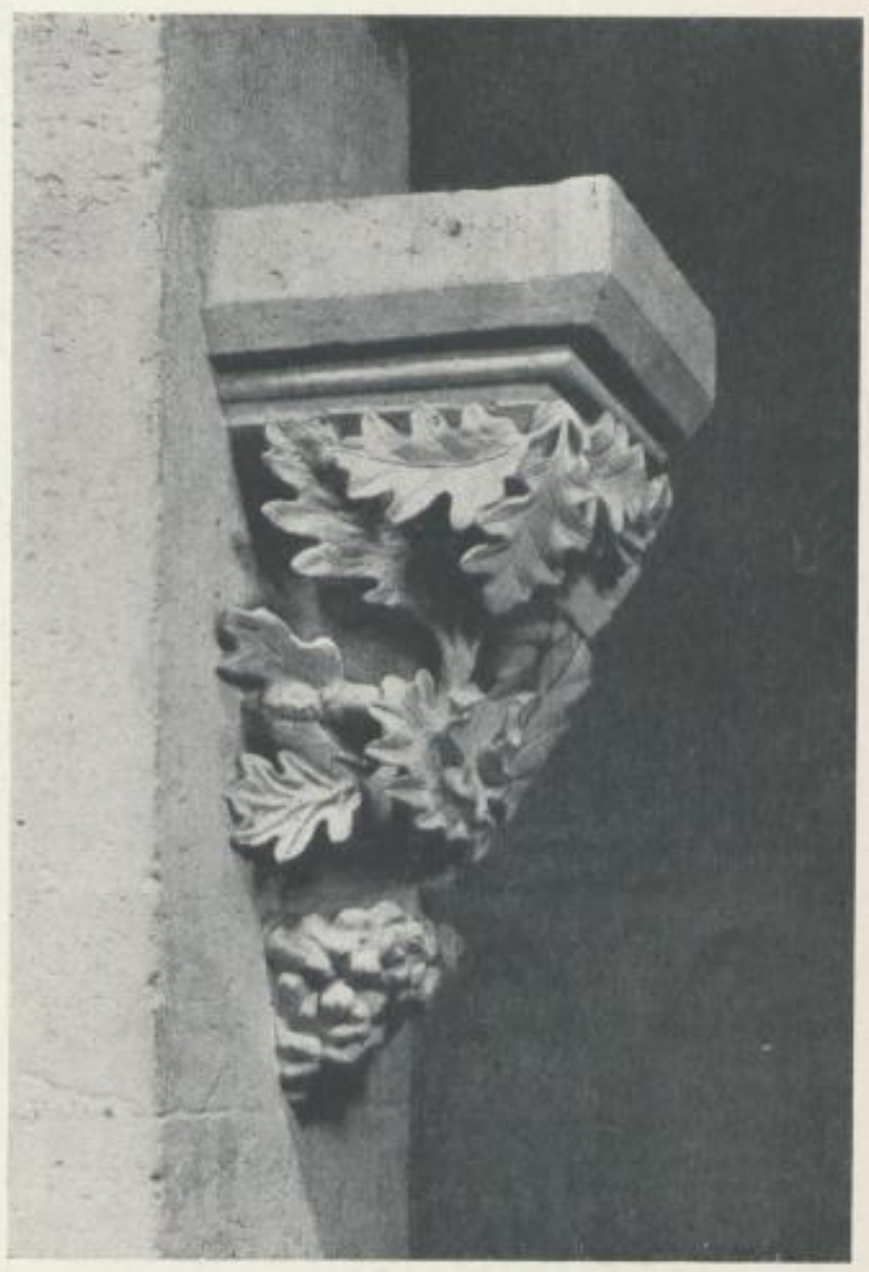
Spitzbogen- und Blattfries über den Reliefs



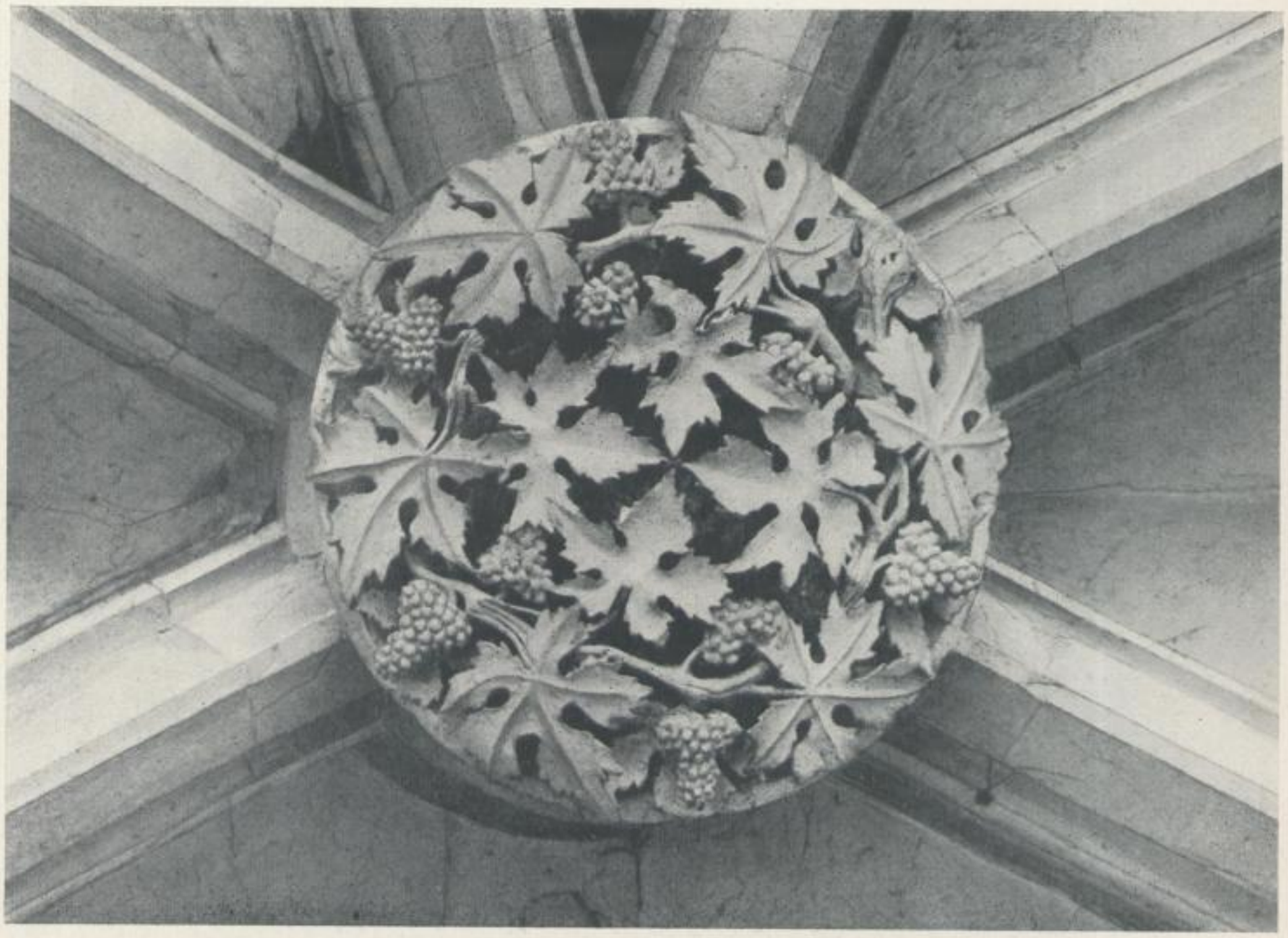
Spitzbogen- und Blattfries unter den Reliefs



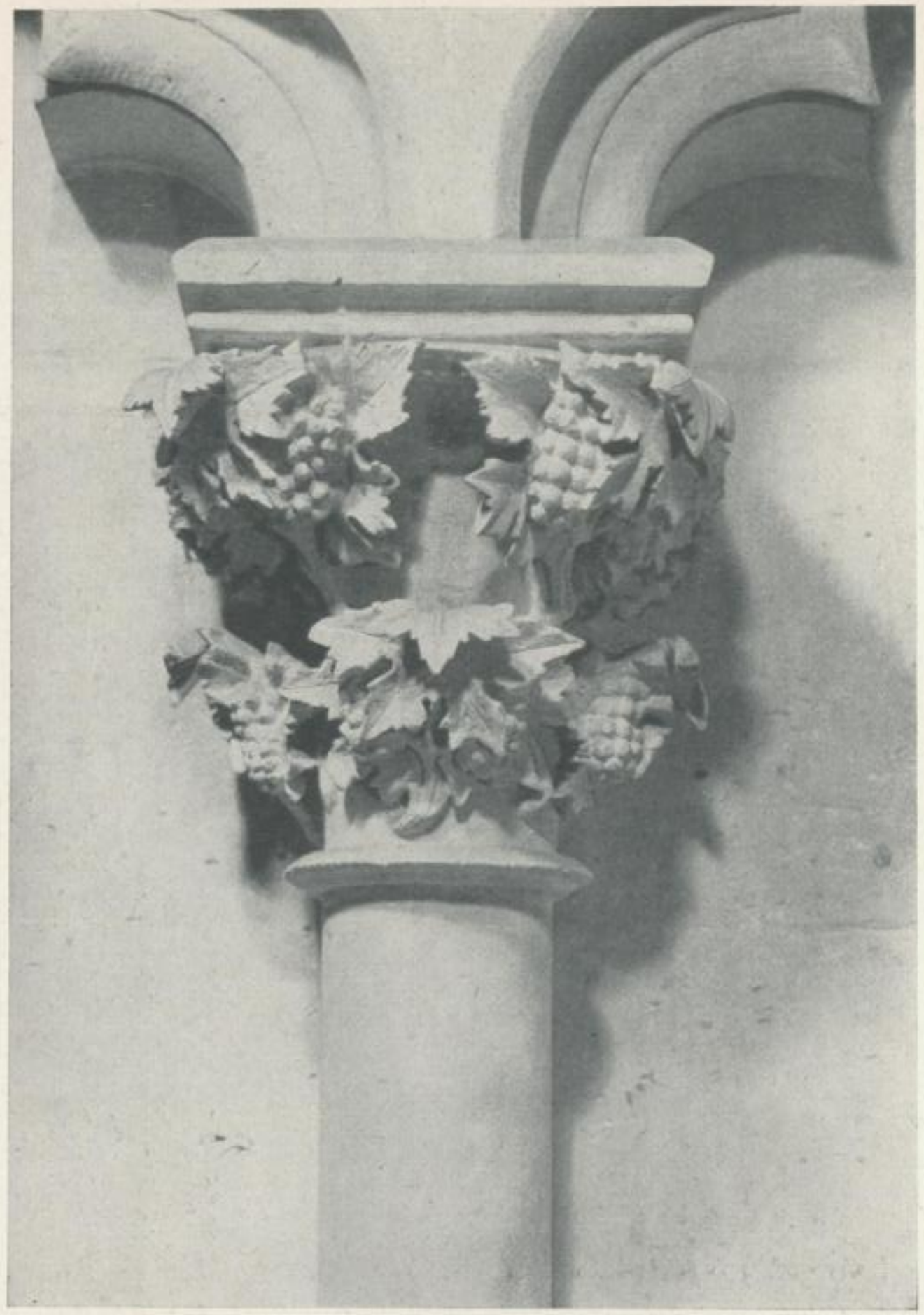
Weinblatt am Giebelablauf des linken Lettnerflügels



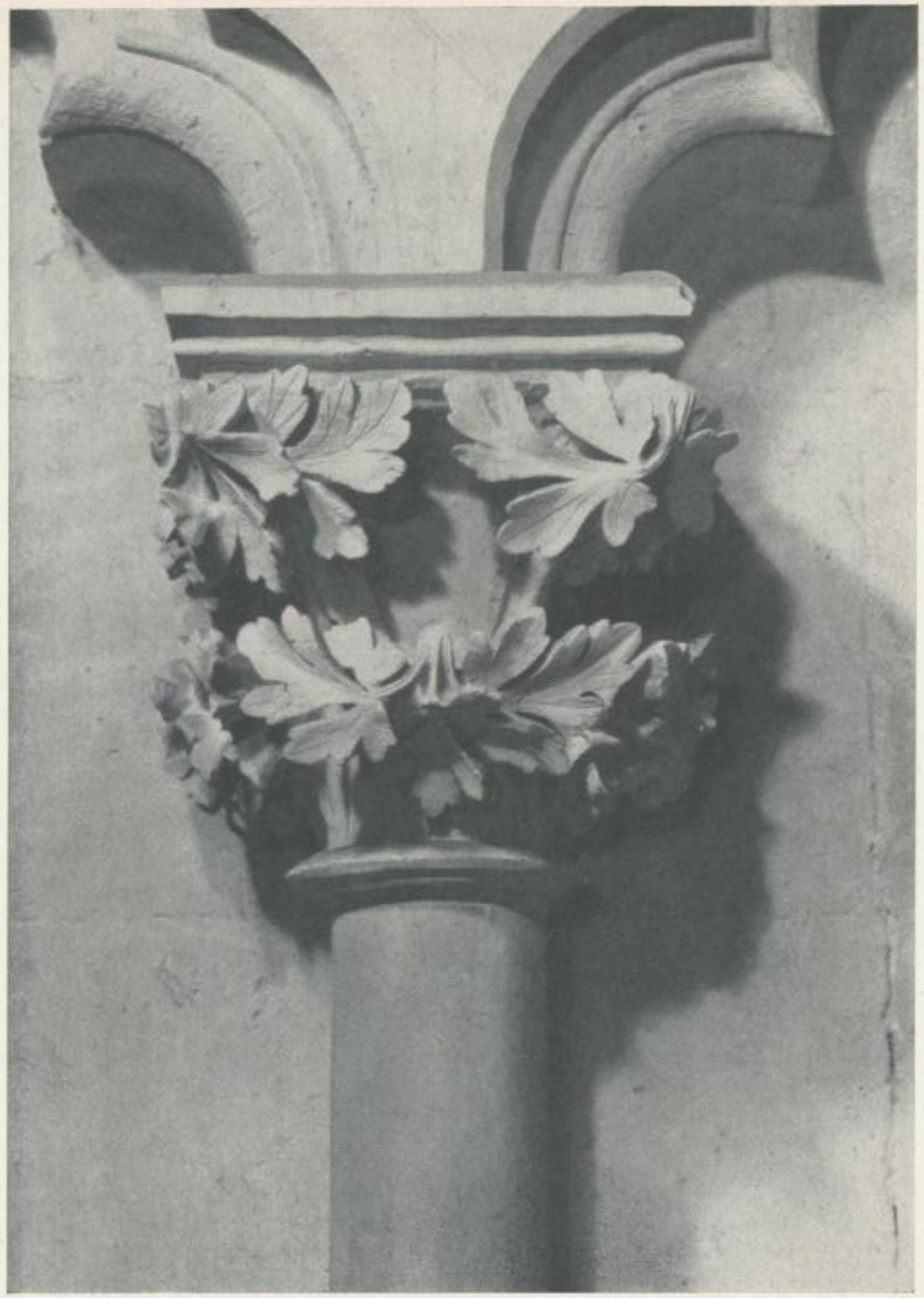
Konsole am Lettnerdurchgang



Schlußstein aus der Apsis des Westchors



Weinlaub-Kapitell von der Lettnerfront



Lerchensporn-Kapitell von der Lettnerfront

Kapitell aus der mittleren Krypta

Konsole aus der östlichen Krypta

Doppelkapitell aus der östlichen Krypta

Wilhelm Senff, Dresden, hat aus der kleinen Schrift von J. J. Winckelmann „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben" das Wesentlichste unter der Überschrift „Über Sinnlichkeit und Denken im Kunstverstehen und Kunstschaffen" ausgewählt und mit Erläuterungen versehen.

ÜBER SINNLICHKEIT UND DENKEN IM KUNSTVERSTEHEN UND KUNSTSCHAFFEN

. . . . ἰδέα τε καλὸν Ὥρᾳ τε κεκραμμένον.[1]

Pindar

1.

Die Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden, ist ein Begriff, welcher zugleich die Person und Sache, das Enthaltende und das Enthaltene in sich fasset, welches ich aber in eins schließe, so daß ich hier vornehmlich auf das erstere mein Absehen richte, und vorläufig bemerke, daß das Schöne von weiterem Umfange, als die Schönheit ist: diese geht eigentlich die Bildung an, und ist die höchste Absicht der Kunst; jenes erstrecket sich auf alles, was gedacht, entworfen und ausgearbeitet wird.
Es ist mit dieser Fähigkeit wie mit dem gemeinen gesunden Verstande; ein jeder glaubet denselben zu besitzen, welcher gleichwohl seltener, als der Witz, ist: weil man Augen hat, wie ein anderer, so will man so gut, als ein anderer, sehen können . . .
Die Fähigkeit der Empfindung des Schönen hat der Himmel[2] allen vernünftigen Geschöpfen, aber in sehr verschiedenem Grade gegeben . . .
Diese Fähigkeit wird durch gute Erziehung erwecket und zeitiger gemacht, und meldet sich eher, als in vernachlässigter Erziehung, welche dieselbe aber nicht ersticken kann, wie ich hier an meinem Teile weiß. Es wickelt sich dieselbe aber eher an großen als kleinen Orten aus, und im Umgange mehr, als durch Gelehrsamkeit: denn das viele Wissen, sagen die Griechen, erwecket keinen gesunden Verstand, und die sich durch bloße Gelehrsamkeit in den Altertümern bekannt gemacht haben, sind auch derselben weiter nicht kundig worden. In gebornen Römern, wo dieses Gefühl vor andern zeitiger und reifer werden könnte, bleibet dasselbe in der Erziehung sinnlos, und bildet sich nicht, weil die Menschen der Henne gleich sind, die über das Korn, welches vor ihr liegt, hingehet, um das entferntere zu nehmen: was wir täglich vor Augen haben, pflegt kein Verlangen zu erwecken . . .
. . . Wo diese Empfindung nicht ist, predigt man Blinden die Kenntnis des Schönen, wie die Musik einem nicht musikalischen Gehöre. Ein näheres Zeichen ist bei Knaben, die nicht nahe bei der Kunst erzogen werden, noch eigen zu derselben bestimmet sind, ein natürlicher Trieb zum Zeichnen, welcher, wie der zur Poesie und Musik, eingeboren ist.
Da ferner die menschliche Schönheit, zur Kenntnis, in einen allgemeinen Begriff zu fassen ist, so habe ich bemerket, daß diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des weiblichen Geschlechts aufmerksam sind und durch Schönheiten in unserem Geschlechte wenig, oder gar nicht, gerühret werden, die Empfindung des Schönen in der Kunst nicht leicht eingeboren, allgemein und lebhaft haben. Es wird dasselbe bei diesen in der Kunst der Griechen mangelhaft bleiben, da die größten Schönheiten derselben mehr von unserm, als von dem andern Geschlechte, sind. Mehr Empfindung aber wird zum Schönen in der Kunst, als in der Natur, erfordert, weil jenes, wie die Tränen im Theater ohne Schmerz, ohne Leben ist, und durch die Einbildung erwecket und ersetzet werden muß. Da aber diese weit feuriger in der Jugend, als im männlichen Alter, ist, so soll die Fähigkeit, von welcher wir reden, zeitig ge-

[1] . . . Im Aussehen schön, in der Schönheit vollendet
[2] Himmel bedeutet hier Klima, Natur

übet und auf das Schöne geführet werden, ehe das Alter kommt, in welchem wir uns entsetzen zu bekennen, es nicht zu fühlen.
Es ist aber, wenn jemand das Schlechte bewundert, nicht allezeit zu schließen, daß er die Fähigkeit dieser Empfindung nicht habe. Denn so wie Kinder, welchen man zuläßt, alles, was sie anschauen, nahe vor Augen zu halten, schielen lernen würden, eben so kann die Empfindung verwöhnet und unrichtig werden, wenn die Vorwürfe der ersten betrachtenden Jahre mittelmäßig oder schlecht gewesen . . .

2.

Das Werkzeug dieser Empfindung ist der äußere Sinn, und der Sitz derselben der innere: jener muß richtig, und dieser empfindlich und fein sein. Es ist aber die Richtigkeit des Auges eine Gabe, welche vielen mangelt, wie ein feines Gehör, und ein empfindlicher Geruch. Einer der berühmtesten gegenwärtigen Sänger in Italien, hat alle Eigenschaften seiner Kunst, bis auf ein richtiges Gehör; ihm fehlet das, was der blinde Saunderson[3], des Newtons[4] Nachfolger, überflüssig hatte. Viele Aerzte würden geschickter sein, wenn sie ein feines Gefühl erlanget hätten. Unser Auge wird vielmals durch die Optik, und nicht selten durch sich selbst betrogen. Die Richtigkeit des Auges bestehet in Bemerkung der wahren Gestalt und Größe der Vorwürfe, und die Gestalt geht sowohl auf die Farbe, als auf die Forme. Die Farben müssen die Künstler nicht auf gleiche Weise sehen, weil sie dieselben verschiedentlich nachahmen . . . Mein Satz gründet sich vornehmlich auf diejenigen Künstler, die unter die guten Coloristen gezählet werden, und gewisse Mängel haben; und ich kann hier den berühmten Friedrich Barocci[5] anführen, dessen Fleisch ins Grünliche fällt. Es hatte derselbe eine besondere Art, die erste Anlage des Nackenden mit Grün zu machen, wie man an einigen unvollendeten Stücken in der Galerie Albani augenscheinlich erkennet. Die Colorit, welche in des Guido Werken sanft und fröhlich ist, und stark, trübe, und vielmals traurig im Guercino erscheinet, liest man sogar auf dem Gesichte dieser beiden Künstler[6].
Nicht weniger verschieden sind die Künstler in Vorstellung der wahren Gestalt der Forme, welches man schließen muß aus den unvollkommenen Entwürfen derselben in ihrer Einbildung. Barocci ist an seinen sehr gesenkten Profilen des Gesichts, Pietro von Cortona an dem kleinlichen Kinne seiner Köpfe, und Parmigianino an dem langen Ovale und an den langen Fingern kenntlich[7] . . . Mit der Größe hat es eben die Bewandtnis.
Da nun dasjenige, was wir auch an geübten Künstlern bemerken, von einer Unrichtigkeit ihres Auges herrühret, so wird dieses noch häufiger bei andern Personen sein, die diesen Sinn nicht auf gleiche Art geübet haben. Ist aber die Anlage zur Richtigkeit vorhanden, so wird dieselbe durch die Uebung gewiss, wie selbst im Gesichte geschehen kann: der Herr Kardinal Alex. Albani[8] ist im Stande, bloss durch Tasten und Fühlen vieler Münzen zu sagen, welchen Kaiser dieselben vorstellen.
Wenn der äußere Sinn richtig ist, so ist zu wünschen, daß der innere diesem gemäß vollkommen sei: denn es ist derselbe wie ein zweiter Spiegel, in welchem wir das Wesentliche unserer eigenen Aehnlichkeit, durch das Profil, sehen. Der innere Sinn ist die Vorstellung und Bildung der Eindrücke in dem äußeren Sinne, und, mit einem Worte, was wir Empfindung nennen. Der innere Sinn aber ist nicht allezeit dem äußeren proportioniert, das ist, es ist jener nicht im gleichen Grade empfindlich mit der Richtigkeit von diesem, weil er mechanisch verfährt, wo dort eine geistige Wirkung ist. Es kann also richtige Zeichner geben ohne Empfindung, und ich kenne einen solchen; diese aber sind höchstens nur geschickt, das Schöne nachzuahmen, nicht selbst zu finden und zu entwerfen . . . Dieser innere Sinn, von welchem ich rede, muß fertig, zart, und bildlich sein.

[3] Saunderson, Nicholas (1682–1739), engl. Physiker
[4] Newton, Isaac (1643–1727), Begründer der neueren Physik und Astronomie
[5] Barocci, Federico (um 1537–1612), röm. Maler
[6] Guido: Reni, Guido (1575–1642); Guercino: Francesco Barbieri (1591–1666), zwei ital. Maler
[7] Pietro da Cortona (1596–1669), Parmigianino: Francesco Mazzuoli (1503–1540), zwei ital. Maler
[8] Albani, Alessandro (1692–1779), Kardinal, Förderer und Freund Winckelmanns, Besitzer der oben erwähnten Galerie

Fertig und schnell muß derselbe sein, weil die ersten Eindrücke die stärksten sind, und vor der Ueberlegung vorhergehen: was wir durch diese empfinden, ist schwächer. Dieses ist die allgemeine Rührung, welche uns auf das Schöne ziehet, und kann dunkel und ohne Gründe sein, wie mit allen ersten und schnellen Eindrücken zu geschehen pfleget, bis die Untersuchung der Stücke die Ueberlegung zuläßt, annimmt und erfordert. Wer hier von Teilen auf das Ganze gehen wollte, würde ein grammatikalisches Gehirn zeigen und schwerlich eine Empfindung des Ganzen und eine Entzückung in sich erwecken.
Zart muß dieser Sinn mehr als heftig sein, weil das Schöne in der Harmonie der Teile bestehet, deren Vollkommenheit ein sanftes Steigen und Sinken ist, die folglich in unsere Empfindung gleichmäßig wirket, und dieselbe mit einem sanften Zuge führet, nicht plötzlich fortreißet. Alle heftigen Empfindungen gehen über das Mittelbare hinweg zum Unmittelbaren, da das Gefühl hingegen gerühret werden soll, wie ein schöner Tag entstehet, durch Anmeldung einer lieblichen Morgenröte. Es ist auch die heftige Empfindung der Betrachtung und dem Genusse des Schönen nachteilig, weil sie zu kurz ist: denn sie führet auf einmal dahin, was sie stufenweise fühlen sollte. Auch in dieser Betrachtung scheint das Altertum ihre Gedanken in Bilder eingekleidet zu haben, und verdeckte den Sinn derselben, um dem Verstand das Vergnügen zu gönnen, mittelbar dahin zu gelangen. Es sind daher sehr feurige, flüchtige Köpfe zur Empfindung des Schönen nicht die fähigsten, und so wie der Genuss unser selbst, und das wahre Vergnügen in der Ruhe des Geistes und des Körpers zu erlangen ist, so ist es auch das Gefühl und der Genuss des Schönen, welches also zart und sanft sein muß, und wie ein milder Tau kommt, nicht wie ein Platzregen. Da sich auch das wahre Schöne der menschlichen Figur insgemein in der unschuldigen stillen Natur einzukleiden pfleget, so will es durch einen ähnlichen Sinn gefühlet und erkannt werden. Hier ist kein Pegasus nötig, durch die Luft zu fahren, sondern Pallas, die uns führet.
Die dritte von mir angegebene Eigenschaft des innern Gefühls, welche in einer lebhaften Bildung des betrachteten Schönen bestehet, ist eine Folge der beiden ersteren, und nicht ohne jene; aber ihre Kraft wächset, wie das Gedächtnis, durch die Uebung, welche jenen nichts beiträget. Das empfindlichste Gefühl kann diese Eigenschaft unvollkommener, als ein geübter Maler ohne Gefühl, haben, dergestalt, daß das eingedruckte Bild allgemein lebhaft und deutlich ist, aber geschwächet wird, wenn wir uns dasselbe stückweise genau vorstellen wollen, wie es mit dem Bilde des entfernten Geliebten zu geschehen pfleget, wie wir auch in den mehresten Dingen erfahren; zu sehr in das Geteilte gehen wollen, macht das Ganze verlieren. Ein bloß mechanischer Maler aber, dessen vornehmstes Werk das Porträt[9] ist, kann durch nötige Uebung seine Einbildung erhöhen und stärken, daß dieselbe fähig wird, ein anschauliches Bild nach allen Teilen sich einzuprägen und stückweis zu wiederholen . . .

3.

Ich füge diesem Unterrichte zur Empfindung des Schönen in der Kunst folgende Erinnerungen bei: Man sei vor allen Dingen aufmerksam auf besondere eigentümliche Gedanken in den Werken der Kunst, welche zuweilen wie kostbare Perlen in einer Schnur von schlechteren stehen, und sich unter diesen verlieren können. Unsere Betrachtung sollte anheben von den Wirkungen des Verstandes, als dem würdigsten Teile, auch der Schönheit, und von da heruntergehen auf die Ausführung . . .
Die zwote Erinnerung sei die Beobachtung der Natur. Die Kunst, als eine Nachahmerin derselben, soll zur Bildung der Schönheit allezeit das Natürliche suchen, und alles Gewaltsame, so viel möglich ist, vermeiden, weil selbst die Schönheit im Leben durch gezwungene Gebärden missfällig werden kann. Wie viel angebrachtes Wissen in einer Schrift einem klaren und deutlichen Unterrichte weichen muss, so soll es dort die Kunst der Natur tun, und jene soll nach dieser abgewogen werden . . .
Die dritte Erinnerung betrifft die Ausarbeitung. Da diese nicht das erste und das höchste Augenmerk sein kann, so soll man über die Künsteleien in derselben, als wie über Schönflecke hinsehen: denn hier können die Künstler aus Tirol, welche das ganze Vaterunser erhoben auf einem Kirschkerne geschnitten haben, allen den Rang streitig machen. Wo aber Nebendinge mit der Hauptsache gleich fleissig ausgeführt worden, . . . zeiget es die Gleichförmigkeit des Künstlers im Denken und Wirken, welcher, wie der Schöpfer, auch im Kleinsten gross und schön erscheinen wollen . . .

[9] Porträt war in der klassizistischen Terminologie Synonym für einen bloßen (naturalistischen) Abklatsch natürlicher Gegenstände (Modelle).

Dieses kann zur Absicht dieses Entwurfs, welcher allgemein sein sollte, hinlänglich geachtet werden. Die höchste Deutlichkeit kann Dingen, die auf der Empfindung bestehen, nicht gegeben werden ... Hier heißt es: gehe hin und sieh ...

Erläuterungen von Wilhelm Senff

Die 1762 in Rom entstandene Schrift ist eine Abhandlung und zugleich ein Sendschreiben. Empfänger war der junge Freiherr von Berg aus Livland, der im Sommer 1762 Rom besucht hatte und dabei oft mit Winckelmann zusammen gewesen war. Darum wird sie auch die Bergsche Schrift genannt.
Das Sendschreiben zeigt im ganzen den Enthusiasmus, mit welchem Winckelmann die Gefühle der Freundschaft kultivierte. Justi hat Recht, wenn er von einem Freundschaftsparoxismus Winckelmanns spricht. Da klingt alles auf, was ein entzücktes Herz erregt und bewegt: helle Freude über die Schönheit und Tugend des Gefährten, seliges Schwelgen im Bewußtsein der Übereinstimmung der Geister, aufrichtiger Schmerz über die so rasch erfolgte Trennung – und die nicht erlöschende Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen.
Die Abhandlung ist dem Fortgang der ästhetischen Forschung gewidmet. Im Gegensatz zu den voher erschienenen Schriften, die das Wesen der Kunst vom Werk und vom Schaffenden her betrachteten, wird jetzt der Begriff der Fähigkeit der Empfindung des Schönen, das heißt des Verstehens der Kunst in den Vordergrund gerückt. Folglich erscheint der Kunstschaffende mehr am Rande; im Mittelpunkt steht der Mensch aus dem Volke. Er soll wissen, was Kunst ist und worauf es beim Kunstschaffen ankommt. Er soll urteilen können; die hervorgebrachten Schätze sollen ihm gehören. Die Fähigkeit ist gegeben, setzt jedoch stetige Schulung und Übung voraus. Es entsteht das Bedürfnis, den Fragen der Kunsterziehung näherzutreten. Allerdings denkt Winckelmann nicht daran, der Gesellschaft ein System der Kunstpädagogik vorzuschlagen. Er sieht, daß die sozialen Verhältnisse den arbeitenden Menschen, besonders den Jugendlichen, die für ein Versenken in Kunstwerke notwendige Muße nicht geben. Vor solchen Schwierigkeiten muß er kapitulieren. Aber im Grundsätzlichen und in der logischen Konsequenz kann eine demokratische Konzeption der „Empfindung" nicht bestritten werden.[10] Wahrscheinlich war es dieser Vorstoß, der dann ein Bedenken hervorrief: „Die Schrift an den Herrn von Berg ist abgedruckt. Ich habe in derselben etwas frei geschrieben, in der Zuversicht, daß kein großer Herr oder dessen Minister dieselbe lesen werde." (Brief an Riedesel vom 12. Oktober 1763.)
Die Wahl des Ausgangspunktes bewirkt, daß die für die damalige Kunsttheorie typischen Bemühungen, das Schöne zu definieren, zu einem neuen Erfolg führen. Der Ausgangspunkt ermöglicht, die Objekt-Subjekt-Beziehungen im Künstlerischen auf eine neue Art zu untersuchen. Beide, Objekt und Subjekt, werden im Begriff der Fähigkeit des Kunstverstehens zu einer Einheit verschmolzen. Die Fähigkeit ist eine Qualität ihres Trägers; sie ist Subjekt, sie ist das Enthaltende. Doch sie umfaßt auch die Sache, das Enthaltene, das Objekt. Dabei wird dem letzteren jetzt eine noch größere Beachtung geschenkt als zuvor. Dem entspricht eine wachsende Wertung der menschlichen Sinnlichkeit. Winckelmann übernimmt die beiden Begriffe des äußeren und inneren Sinnes. Der äußere Sinn (die Wahrnehmung) ist das Werkzeug, welches die empfangenen Reize zu Eindrücken formt, wobei es auf „Richtigkeit" in Gestalt (Farbe, Form) und Größe (Proportionen) ankommt. Der innere Sinn (Vorstellung, Einbildungskraft) verarbeitet die Eindrücke, er ist ein zweiter Spiegel. In ihm werden die aufgenommenen Details jeweils zu einer ganzen, in sich geschlossenen Gestalt kombiniert, die immer einem Körper in der Natur entspricht und Voraussetzung für die nachfolgend in einem Kunstwerk in Erscheinung tretende Form – das Bild – ist.
Diese innere Formung oder Bildung behandelt Winckelmann in der Beschreibung der ersten Eigenschaft des inneren Sinnes. Gefordert wird dessen „Fertigkeit". Die Erfassung der Details und die Prozesse der Formung müssen abgeschlossen sein, ehe die Abstraktionen einsetzen. Winckelmann sagt: sie müssen der „Überlegung vorhergehen". Das ist schon deshalb erforderlich, weil beim fertiggestellten Werk der Weg von diesem zum Betrachter wiederum über die Sinnlichkeit führt. Hätte in den genannten Prozessen die Abstraktheit den Vorrang inne, dann würde das dem Werke schaden. Man

[10] Am Schluß der Schrift steht folgende an den Empfänger gerichtete Ermahnung: „Genießen Sie Ihre schöne Jugend in einer edlen Belustigung, und ferne von der Torheit der Höfe."

würde das Produkt eines „grammatikalischen Gehirns" vor Augen haben, eine „Empfindung des Ganzen und eine Entzückung" würden ausbleiben.
Aus dieser Feststellung sind einige Schlußfolgerungen abzuleiten.

1. Wie im geistigen Schaffen der Menschheit die Realität der Objekte das Primäre darstellt, so ist sie es auch im künstlerischen Schaffen. Das wird in der zweiten Erinnerung unterstrichen: Die Kunst soll nach der Natur abgewogen werden.
2. Diese Forderung zeichnet sich durch ihre realistische Orientierung aus. Die bereits in Dresden (1755) verkündete These, das künstlerische Bild sei stets eine Nachbildung natürlicher Dinge, aber immer mehr als eine bloße Kopie, wird nicht preisgegeben. Winckelmann betont: Der innere Sinn bringt eine g e i s t i g e Wirkung hervor.
3. Geistige Wirkung – das heißt: die Sinne führen Tätigkeiten aus, von denen bisher angenommen wurde, sie könnten nur vom Verstand bewältigt werden. Sie sind es, die stets eine Auswahl wesentlicher und ein Verdrängen zufälliger Züge besorgen. Streng genommen müssen wir jetzt freilich das „wesentlich" streichen, um „charakteristisch" dafür zu setzen. Das Wesentliche ist stets und kann nichts anderes sein als ein Produkt aus Abstraktionen, während das Charakteristische die Gestalt betrifft und infolgedessen sinnlich wahrgenommen wird. Aber es ist eine Gesetzmäßigkeit wirksam. Das Charakteristische schließt das Wesentliche ein, wie umgekehrt das Wesentliche (Allgemeine) das Charakteristische einschließt.[11] Darauf ist es zurückzuführen, daß der Sinn – nach einem Ausdruck von Herder in „Kalligone" und Karl Marx in „Umrisse zu einer Kritik der Nationalökonomie" – in der Lage ist, „Theoretiker" zu sein.

Ergibt sich aus solchen Schlußfolgerungen eine verminderte Bewertung des Denkens für die Kunst? Nein, Winckelmann lehrt: entscheidend für die Beurteilung eines Kunstwerks ist in letzter Instanz der Gedankengehalt. Der Verstand ist der würdigste Teil der Schönheit.
Konkretes ist zu dieser Frage im besonderen in den Sätzen enthalten, in denen vom Begriff des Schönen der der Schönheit abgesondert wird. In früheren Schriften, vor allem in „Baukunst", war erkannt worden, das Schöne sei Wesentliches, aber nicht Wesentliches in begrifflicher Abstraktheit, sondern das Wesentliche der individuellen Gestaltungen des Lebens. Daraus wird jetzt: das Schöne existiert als Schönheit. Das heißt: das Schöne gehört als Abstraktion unserem Denken an. Es wird in jedem schöpferischen Vorgang, vor allem im Entwerfen und in der Ausführung zur Geltung gebracht. Die Schönheit hingegen ist immer eine individuelle Gestalt. Also ist das Schöne von weiterem Umfange als die Schönheit. Vom Schönen kann stets dort gesprochen werden, wo individuellen Gestalten das Prädikat Schönheit gegeben wird. Umgekehrt verdienen individuelle Gestalten das Prädikat Schönheit nur dann, wenn sie Schönes, eben Allgemeines, Wesentliches sichtbar machen. Da für die Entstehung des künstlerischen Bildes die sich im inneren Sinn vollziehenden Gestaltungsprozesse ausschlaggebend sind, müssen wir fortfahren: die Schönheit ist die höchste Absicht der Kunst. Bedenken wir nunmehr die Beziehungen zwischen dem Schönen und der Schönheit, dann brauchen wir nach dem Weg, auf dem Gedanken in die Bilder einfließen, nicht mehr zu suchen. Wer nie versäumt, die Kräfte seiner Sinne zu kultivieren, wer auf sie sein Schaffen gründet, der wird in schöpferischer Weise g e i s t i g e Wirkungen erzeugen. Wer danach trachtet, Schönheit zu erkennen, der strebt nach der Erkenntnis des Wesentlichen der Dinge. So wird der Künstler, der es versteht, Schönheit zu gestalten, in seinen Werken, gleich, ob er sich dessen bewußt ist oder nicht, Gedanken, und zwar edlen Menschengedanken, Ausdruck verleihen. Das bedeutet, daß das Schöne als eine große Kraft im Bewußtsein des Künstlers wirkt. Für das Entwerfen ist es unerläßlich, obwohl dort noch die sinnliche „Fertigkeit" dominieren muß: man muß „mit Feuer" entwerfen. In der Ausarbeitung rückt dann die Auswertung von Vergleichungen, Analysen, Synthesen und Verallgemeinerungen nach vorn. Darum muß man sich auf dieser Stufe vor jedem Hasten und jeder Heftigkeit hüten; man muß „mit Phlegma" ausführen.
Dieses neue Wissen macht es leichter, die Besonderheiten der künstlerischen Schaffensprozesse zu studieren. Hier müssen wir unsere Aufmerksamkeit auf die Stelle richten, wo das „grammatikalische Gehirn" in seine Schranken zurückverwiesen wird.
So sind Winckelmanns Arbeiten zugleich Beiträge zur Klärung des Inhalt-Form-Problems. Schönheit

[11] W. Besenbruch, Zum Problem des Typischen in der Kunst, Weimar, Hermann Böhlaus Nachf., 1956, Seite 82 u. 85 ff.

und Form werden zwei Worte für dieselbe Sache. Der Satz „Schönheit = höchste Absicht im Schaffen" wird mit dem Hinweis begründet, das gehe eigentlich die Bildung (die Form) an. Demnach dürfen wir ergänzen: die Form ist die höchste Absicht der Kunst.
Die Herausstellung der Form ist keine Hintenansetzung des Inhalts. Auf diesen Begriff deutet die Definition des Schönen hin: Das gestaltete Wesentliche macht den Inhalt aus.
Folgerichtig wird das Problem der Wechselwirkungen zwischen Inhalt und Form berührt. Der Inhalt ist der würdigste Teil der Form. In der Kunst besitzt die Form inhaltliche Bedeutung.[12] Und wie die Form die höchste Absicht darstellt, so liegt im Inhalt der Endzweck der Kunst. Je verständlicher und klarer die Form des Kunstwerks in ihrer Körperlichkeit und Sinnlichkeit ist, um so ausdrucksvoller wird der Inhalt zur Wirkung gebracht. Man muß sagen, daß Winckelmann hier die Dialektik der Form und des Inhalts ahnt. Die These vom Primat des Wesentlichen (Abstrakten) bleibt bestehen. In ihr steckt das Primat des Inhalts. Die höchste Absicht ist nicht ohne Zweck, sie dient dem Endzweck. Und doch ist eine Modifikation zustandegekommen. Das Festhalten an jenem Primat hat keineswegs eine Einengung der Form zur Folge. Es gibt keine Reduzierung auf Begriffe, es gibt nicht, wie es an einer anderen Stelle heißt, die „ausstudierte Kürze in des Cartesius Geometrie".[13]
Die Erklärung der Wechselbeziehungen zwischen dem Schönen und der Schönheit führt des weiteren an die Definition des Typischen in der Kunst heran. Bekräftigt wird die These, nach der die Schönheit Allgemeines in sinnlich konkreten Gestaltungen oder Bildungen der Natur und in künstlerischen Bildern ist. Dieses Moment in der Bestimmung des Allgemeinen im Kunstwerk ging nicht verloren, als im 19. und 20. Jahrhundert die Ästhetik, indem sie auf den Grundlagen des philosophischen Materialismus und der dialektischen Methode – am ausgeprägtesten im dialektischen Materialismus –, sowie des realistischen Kunstschaffens das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, im besonderen das zwischen Kunst und Gesellschaft, auf höherer Ebene zu erforschen begann, das Typische zur zentralen Kategorie machte. Zitiert sei noch einmal W. Besenbruch: „Das Typische ist nicht das Allgemeine schlechthin, sondern das Allgemeine in individueller Gestalt! So wird es mit Recht schon im alltäglichen Sprachgebrauch verstanden, und das gilt erst recht in der Kunst. Das Typische in der Kunst ist nicht das Allgemeine schlechthin, sondern das Allgemeine in individueller, unwiederholbar einmaliger Gestalt, und die Verdichtung allgemeiner Züge einer gesellschaftlichen Kraft . . . durch den Künstler ist vom ersten Augenblick des künstlerischen Schaffensprozesses ab ein Prozeß, der das Allgemeingültige durch die Formung einer individuellen, unwiederholbar einmaligen Gestalt erfaßt."[14]

[12] W. Besenbruch, a. a. O., Seite 32 ff. und Seite 83
[13] Cartesius: René Descartes (1596–1650), französ. Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler
[14] W. Besenbruch, a. a. O., Seite 83 ff.

B. T. Kublanow

DAS ÄSTHETISCHE GEFÜHL UND DIE KUNST

In der Reihe der Probleme, die von der Ästhetik erforscht werden, nimmt die Frage des ästhetischen Gefühls, seines Verhältnisses zur Wirklichkeit und seiner Entstehung einen überaus wichtigen Platz ein. Der Charakter des ästhetischen Gefühls ist ein komplizierter, und nur die vereinten Anstrengungen der Ästhetiker, der Physiologen, der Psychologen und der Philosophen können ihn erhellen.
In den letzten 25 Jahren ist in der UdSSR nicht ein einziges grundlegendes Werk erschienen, welches die besondere Wirkungskraft des Kunstwerks erforscht hätte. In den Arbeiten unserer Kritiker und Kunstwissenschaftler spricht man viel von der gesellschaftlichen Bedeutung der Kunst, von ihrer erzieherischen Funktion, aber die Autoren des größeren Teils der Artikel beschränken sich auf Betrachtung des Ideengehalts des jeweiligen Kunstwerks und ignorieren seine künstlerische Form, womit sie gerade den Inhalt von der Form trennen (siehe Materialien zum 2. sowjetischen Schriftstellerkongreß). Die Literatur- und Kunstkritik unterläßt es nicht nur, die Frage nach der Wirkung der emotionalen Besonderheiten des Kunstwerks zu erforschen, sondern vergißt zuweilen überhaupt an diese hervorstechende Besonderheit der Kunst zu erinnern. Hieraus erklärt sich, daß der Kritiker gar keine Notwendigkeit sieht, jene spezifischen Züge der emotionalen Wirkung zu erforschen, über die der Künstler verfügt hat. Die Fehlerhaftigkeit eines derartigen Vorgehens liegt im Grunde genommen darin, daß man die Kunst mit Wissenschaft und Philosophie gleichsetzt, für die das Emotionale nicht das hervorstechende Merkmal ist und deren gesellschaftliche Bedeutung eben nur durch den Ideengehalt bestimmt wird.

Ohne aktive Beziehung zur Welt kein menschliches Bewußtsein und Gefühl

Die ersten auf uns gekommenen theoretischen Verallgemeinerungen der Philosophie in Gestalt einzelner Sätze und ganzer Theorien sind die ästhetischen Lehren des alten Griechenland. In ihnen werden schon Versuche gemacht (Aristoteles), das Problem des ästhetischen Gefühls als eines besonderen Gefühls zu lösen; aber die Lösung geht nicht über die Schranken der Vorstellung hinaus, daß dieses Gefühl sowie auch der Drang zur Nachahmung der Natur, dem Menschen eingegeben seien.
Einen schweren Fehler begehen jene Kunsttheoretiker, die das ästhetische Gefühl losgelöst vom Gegenstande, der es hervorruft, betrachten. Schon der Idealist Hegel kritisierte seiner Zeit eine solche Methode der Erforschung der Natur und der Entstehung des ästhetischen Gefühls. Er schrieb: „Diese Reflektion hat zu der Betrachtung Veranlassung gegeben, daß die schöne Kunst die Empfindung, und näher zwar die Empfindung, die wir uns gemäß finden, – die angenehme – zu erregen bestimmt sei. Man hat in dieser Rücksicht die Untersuchung der schönen Kunst zu einer Untersuchung der Empfindungen gemacht und gefragt, welche Empfindungen denn nun wohl durch die Kunst zu erregen seien; Furcht zum Beispiel und Mitleid, wie diese aber angenehm seien, wie Betrachtung eines Unglücks Befriedigung gewähren könne. ... Denn die Reflektion auf die Empfindung begnügt sich mit der Beobachtung der subjektiven Affektion und deren Besonderheit, statt sich in die Sache, das Kunstwerk zu versenken und zu vertiefen und darüber die bloße Subjektivität und deren Zustände fahren zu lassen."[1]

[1] Hegel, Ästhetik, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, S. 76/77

Die Grundlage des Fehlers, den Hegel kritisiert, ist die reaktionär-idealistische Auffassung einer Unabhängigkeit der psychischen Prozesse von der Einwirkung der umgebenden Wirklichkeit, jene verderblich metaphysische Methode einer Trennung des Subjekts vom Objekt.
Man muß bemerken, daß sich mit den Problemen der Natur und der Entstehung des ästhetischen Gefühls vorwiegend die Psychologen beschäftigt haben. Uns scheint, daß diese Fragen in gemeinsamer Arbeit von Ästhetikern und Psychologen gelöst werden sollten: der Psychologe, der das ästhetische Gefühl als subjektives Erlebnis betrachtet, sollte es mit der Natur und der Struktur des bildhaften Denkens verbinden, welches dem Kunstwerk zugrunde liegt. Andernfalls führt das zu Idealismus, zur Losreißung des subjektiven Erlebnisses vom Objekt, das diese Erlebnisse hervorruft. Der Ästhetiker sollte nicht nur das Objekt untersuchen, nämlich das Kunstwerk, sondern auch bestrebt sein, in das Wesen des subjektiven Gefühls einzudringen, welches von dem studierten Gegenstand hervorgerufen wird, andernfalls wird die aktiv handelnde, erkenntnisvermittelnde und erzieherische Rolle der Kunst geleugnet.
Die russischen revolutionären Demokraten Belinski, Tschernyschewski und Dobroljubow sind näher als andere an die richtige Lösung des Problems der Entstehung des ästhetischen Gefühls herangekommen. Von ihnen stammen eine Reihe hervorragender Beobachtungen auf diesem Gebiet, die auf der Grundlage der materialistischen Erkenntnistheorie verallgemeinert sind. Eine ganz hervorragende Bedeutung für die wissenschaftliche, materialistische Lösung des Problems des ästhetischen Gefühls haben die Arbeiten N. G. Tschernyschewskis. Auf der Grundlage einer materialistischen Auffassung von der Natur und der fortschrittlichen Physiologie und Psychologie seiner Zeit untersuchte Tschernyschewski eine Reihe kompliziertester Probleme der Ästhetik, darunter auch das Problem des ästhetischen Gefühls. Tschernyschewski führte den Kampf gegen jene, welche der Meinung waren, daß nur die Kunst das ästhetische Gefühl hervorrufen könne. Er bewies, daß ästhetische Wertungen auf die real existierenden Eigenschaften der Gegenstände und Erscheinungen der gesamten Wirklichkeit anwendbar sind.
Die Gefühle des Menschen als psychische Prozesse entstehen im Prozeß seiner Erkenntnistätigkeit. Das Gefühl ist nicht vom Denken zu trennen, die Erkenntnis wird vom Gefühl durchdrungen. Diese allgemeinen Thesen der Psychologie zeigen, daß die Gefühle an die Wirkungen der Außenwelt gebunden und von den physiologischen Prozessen, die sich im Organismus im Prozeß der Erkenntnistätigkeit des Menschen vollziehen, nicht zu lösen sind. Verweilen wir kurz auf einigen grundlegenden Thesen der Erkenntnistheorie und der Physiologie der höheren Nerventätigkeit.
Der sinnliche Prozeß der Erkenntnis der Wirklichkeit ist ein Moment der unmittelbaren Beziehung des erkennenden Subjekts mit dem zu erkennenden Objekt. Die äußere Welt als Objekt der Erkenntnis drängt sich dem erkennenden Subjekt auf und ruft einen Reiz in seinen Sinnesorganen hervor. Diese Reize werden von den Nerven an die Großhirnrinde weitergegeben und bilden Empfindungen, welche „die Verwandlung der Energie des äußeren Reizes in eine Bewußtseinstatsache" darstellen.[2] Lenin unterstreicht, daß die Empfindungen ein „subjektives Abbild der objektiven Welt" sind und somit das Resultat der vom Subjekt verarbeiteten objektiv existierenden Züge und Eigenschaften der Gegenstände und Erscheinungen der Wirklichkeit darstellen. Das bedeutet, der Erkenntnisprozeß im Ganzen ist an Erlebnisse, an Gefühle gebunden oder mit anderen Worten: alle Formen der Psyche des Menschen sind ein Resultat der Einwirkung auf die ihn umgebende Welt. Im Prozeß der praktischen Tätigkeit des Menschen entsteht bei ihm ein verschiedenes Verhalten zu den Gegenständen und Erscheinungen der realen Wirklichkeit, ein zustimmendes oder ablehnendes Verhalten.

Der sinnliche und rationale Urgrund des ästhetischen Gefühls

Die Gefühle haben zugleich gesellschaftlich-historischen Charakter. Sie sind nach der Definition der Psychologen „ein Zustand des Individuums und sein Verhältnis zur Umwelt. Gewöhnlich tauchen sie im Bewußtsein zusammen mit irgendwelchen Bildern auf, welche, gleichsam von Gefühlen durchtränkt, als deren Träger auftreten."[3]
Wie wir sehen, erkennt die Psychologie an, daß die Gefühle unmittelbar in Verbindung mit irgend-

[2] W. I. Lenin, Materialismus und Empiriokritizismus, Berlin, Dietz Verlag, 1952, S. 40 Mitte
[3] S. A. Rubinstein, Grundlage der allgemeinen Psychologie

welchen Bildern entstehen, das heißt im Prozeß der Tätigkeit des ersten Signalsystems, auf der Stufe der sinnlichen Erkenntnis. Diese These der Psychologie hat für die Erkenntnis der Rolle der Kunst bei der Erweckung des ästhetischen Gefühls gewaltige Bedeutung.
Nun entstehen aber die Fragen: entstehen die Gefühle auch durch die Tätigkeit des zweiten Signalsystems und ist das ästhetische Gefühl auch Tieren eigen, die die Wirklichkeit nur vermittels des ersten Signalsystems erfassen. Wenn wir auf diese beiden Fragen Antwort geben, so klären wir die gesellschaftliche Natur des ästhetischen Gefühls, die Rolle der künstlerischen Bilder und des Ideengehalts der Kunstwerke und die spezifische Eigenheit der künstlerischen Literatur bei der Erweckung des ästhetischen Gefühls.
Das erste Signalsystem ist dadurch charakterisiert, daß es mit konkreten Bildern operiert, welche infolge von Reizen sich in der Großhirnrinde bilden, von Reizen, die aus der unmittelbaren Einwirkung der Gegenstände und Erscheinungen der Wirklichkeit auf die Empfindungsorgane hervorgebracht werden; das erste Signalsystem ist das einzige Mittel für die Verallgemeinerungstätigkeit bei Tieren.
Das zweite Signalsystem ist dadurch charakterisiert, daß es mit Abstraktionen, mit Kategorien operiert, die sich materiell im Wortmaterial der Lautsprache verkörpern. Das Denken des Menschen verläuft vorwiegend im zweiten Signalsystem, deren wesentliches Mittel das Wort ist. Dieses ist als Produkt des menschlichen Lebens eine qualitativ neue Erscheinung und mit dem genetisch ihm vorausgehenden ersten Signalsystem verbunden, ohne welches es nicht existieren kann. Es erweist sich als gewaltige Wirkungskraft in Hinsicht auf das erste Signalsystem, welches es „vermenschlicht".
Die Tiere orientieren und eignen sich die Umwelt vermittels des ersten Signalsystems an. Die Einwirkungen der äußeren Welt rufen in ihnen eine psychische Reaktion hervor, deren Charakter als Gefühl davon abhängt, ob biologische Bedürfnisse befriedigt werden oder nicht. Zum Unterschied von den Tieren bestätigt sich der Mensch im Leben vermittels der Gedanken und Gefühle, da beide Signalsysteme, über die der Mensch verfügt, ihm die Möglichkeit geben, sich die Welt auf der Grundlage von Bildern und von Begriffen anzueignen.
Indem der Mensch aktiv auf die Umwelt einwirkte, nimmt er die äußeren Einwirkungen vermittels seiner Empfindungsorgane auf. Und im Resultat einer komplizierten analytisch-synthetischen Tätigkeit der Großhirnrinde wertet er sie vom Gesichtspunkt des Befriedigtwerdens oder Nichtbefriedigtwerdens seiner Bedürfnisse, seiner Begriffe und seiner Vorstellungen. Das Befriedigtsein oder Unbefriedigtsein ruft eine entsprechende Reaktion des Menschen in Gestalt von Gefühlen und Erlebnissen hervor. Als Assoziation, welche bedingt ist durch die Denktätigkeit der Großhirnrinde, muß sich das erlebte Gefühl mit dem Gegenstand oder der Erscheinung verbinden, welches dieses Gefühl hervorgerufen hat; das Gefühl muß den Gegenstand hervorrufen, und der Gegenstand das Gefühl. Das Denken des Menschen nach dem zweiten Signalsystem bedingt die Möglichkeit, daß die Gefühle und Erlebnisse als psychische Reaktion nicht nur auf die Gegenstände und Erscheinungen der Wirklichkeit selbst, sondern auch auf ihre Bezeichnung hin auftreten, denn das Wort, wie bekannt, ist fähig, das Bild des bezeichneten Gegenstandes hervorzurufen und ermöglicht so das Auftreten von Gefühlen und Erlebnissen.
Engels schrieb: „Die Einwirkungen der Außenwelt auf den Menschen drücken sich in seinem Kopf aus, spiegeln sich darin ab als Gefühle, Gedanken, Triebe, Willensbestimmungen, kurz als ‚ideale Strömungen' und werden in dieser Gestalt zu ‚idealen Mächten'."[4]

Die Arbeit und die Entwicklung des ästhetischen Gefühls zu relativer Selbständigkeit

Karl Marx unterstrich, daß die Empfindungsorgane und das Gehirn des Menschen die Möglichkeit des Auftretens ästhetischer Gefühle bedingen. Er schrieb: „. . . erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne . . ."[5] „Die Produktion liefert dem Bedürfnis nicht nur ein Material, sondern

[4] Marx/Engels, Ausgew. Schriften, Bd. II, Berlin, Dietz Verlag, 1953, S. 351
[5] Karl Marx, Kleine ökonomische Schriften, Berlin, Dietz Verlag, 1955, S. 134

sie liefert dem Material auch ein Bedürfnis. Wenn die Konsumtion aus ihrer ersten Naturrohheit und Unmittelbarkeit heraustritt – und das Verweilen in derselben wäre selbst noch das Resultat einer in der Naturrohheit steckenden Produktion –, so ist sie selbst als Trieb, vermittelt durch den Gegenstand, das Bedürfnis, das sie nach ihm fühlt, ist durch die Wahrnehmung desselben geschaffen. Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andere Produkt – schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand."[6] Karl Marx deckte in dieser zitierten Stelle eine der Gesetzmäßigkeiten der psychischen Tätigkeit des Menschen auf, nämlich ihren aktiv wirkenden Charakter.
Das ästhetische Gefühl, einmal aufgetreten, beginnt eine aktive Rolle zu spielen, indem es erneut die Notwendigkeit der Schaffung oder Ausnutzung eines Gegenstandes bzw. das Wiederhervorrufen einer Erscheinung veranlaßt, die vorher das ästhetische Gefühl hervorgerufen hatte. Es ist für die Befriedigung des biologischen Bedürfnisses nicht wesentlich, und deshalb ist es auch für die Tiere nicht notwendig, weil für die Tiere nur das notwendig ist, was direkt auf ihre Existenz Einfluß nimmt. Es ist bekannt, daß das schöne Aussehen der Nahrung ihre unmittelbare Genußfähigkeit nicht verändert und dennoch wesentlichen Einfluß auf seine Aufnahme durch den Organismus des Menschen ausübt, während es für das Tier völlig gleichgültig ist, ob seine Nahrung einen schönen Anblick bietet oder nicht. Sogar der Mensch, der durch Hunger auf die äußerste Stufe der Erschöpfung heruntergebracht ist und sein ganzes Trachten nur auf Nahrung, d. h. auf die Erhaltung des Lebens richtet, ist imstande, die ästhetische Form der Nahrung zu verachten.
G. W. Plechanow hob hervor, daß das ästhetische Gefühl ein Produkt aus anderen Gefühlen ist, die aus der Befriedigung irgendwelcher anderer Gefühle hervorgehen: „Nein, . . . ich bin fest davon überzeugt, daß wir in der Geschichte der urzeitlichen Kunst einfach gar nichts verstehen werden, wenn wir von dem Gedanken durchdrungen sind, daß die Arbeit älter ist als die Kunst und daß überhaupt der Mensch zuerst die Gegenstände und Erscheinungen vom utilitaristischen Standpunkt aus betrachtet und sich erst in der Folge, in seinem Verhältnis zu ihnen, auf den ästhetischen Standpunkt stellt."[7]

Assoziation oder das Gesetz von der sinnvollen „Vermenschlichung aller Dinge"

Die weiteren Arbeitsanstrengungen und die Bewußtseinsentwicklung des Menschen führten dazu, daß er Gesetzmäßigkeiten kennenlernte, verschiedene Erscheinungen der Natur entdeckte und begriff und dementsprechend Gegenstände schuf, die seine vielgestaltigen Bedürfnisse befriedigten, Gegenstände, die sich unmittelbar in der Natur nicht vorfanden. Die Benutzung dieser Dinge rief in ihm ein Gefühl des Wohlbefindens hervor. Und dieses Gefühl assoziierte sich mit den äußeren Formen und Merkmalen der Dinge, – so entstand das ästhetische Gefühl.
A. W. Lunatscharski ist der Meinung, daß das ästhetische Gefühl untrennbar mit Assoziationen verbunden sei. Sie bedingen das Auftreten des ästhetischen Gefühls. „Jede Wahrnehmung ruft in der Psyche des Menschen bestimmte Assoziationen hervor, eine Folge hervorgerufener Vorstellungen, die mächtig wirken, eine ästhetische Bedeutung der jeweiligen Erscheinung hervorzurufen. In manchen Fällen sind diese assoziativen Elemente unendlich bedeutungsvoller als die unmittelbaren Formelemente."[8]
Das mit den Assoziationen entstehende Gefühl festigte sich im Bewußtsein der Produzenten und Konsumenten und wurde zum Maß bestimmter Gegenstände und Sachen. In der weiteren Entwicklung ließen sich die Menschen bei der Verfertigung von Dingen von dem allmählich sich entwickelnden Gefühl der Befriedigung auch über die Vollendung der Form leiten, die nun schon zum Maßstab für die Vollendung dieser Dinge selbst wurde. Auf diese Weise verband sich das Gefühl, welches aus der Befriedigung eines Lebensbedürfnisses des Menschen hervorgegangen war, mit einem neuen, dem ästhetischen Gefühl, welches jetzt nur noch aus der Betrachtung eines bestimmten Gegenstandes hervorging.

[6] Karl Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie, Berlin, Dietz Verlag, 1951, S. 246/47
[7] G. W. Plechanow, Kunst und Literatur, Berlin, Dietz Verlag, 1955, S. 114
[8] A. W. Lunatscharski, Grundlagen einer positiven Ästhetik, Moskau-Leningrad 1923, S. 75, russ.

Das ästhetische Gefühl, das aus der Wahrnehmung bestimmter Formen und Eigenschaften hervorgeht, beginnt als Triebkraft zu dienen, um sie hervorzubringen. Die Verstärkung des Gefühls, welches sich im Bewußtsein des Subjekts infolge häufig wiederholter Assoziation mit der Wahrnehmung bestimmter Formen, Züge und Eigenschaften der Dinge bildet, führt dazu, daß dieses Gefühl ein ständiges wird und das Auftreten einer bestimmten Anschauung über den betreffenden Gegenstand bedingt. In der weiteren Entwicklung wird der Gegenstand schon unter dem Einfluß der entstandenen Anschauung wahrgenommen und gewertet.

Die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft, die Komplizierung der gesellschaftlich-historischen Praxis der Menschen, die Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit, die Spaltung der Gesellschaft in Klassen riefen im Leben neue Erscheinungen hervor, die sich im Bewußtsein der Menschen widerspiegelten und auf dem Wege der Assoziation mit den Vorstellungen in Wechselbeziehungen traten, die schon in der früheren Erfahrung vorhanden waren, und die ganzen komplizierten Wertungen und die durch diese Erfahrungen hervorgerufenen Gefühle wurden auf die neuen Erscheinungen übertragen. Auf dieser Entwicklungsetappe der menschlichen Gesellschaft, wo die ideologische Tätigkeit sich loslöst und, nach dem Ausdruck von Marx, aufhört, unmittelbar an die materielle Tätigkeit gebunden zu sein, erfüllen das ästhetische Gefühl und die ästhetische Anschauung die Funktion der „Betätigung im Leben" nur noch mittelbar, indem sie sich immer mehr von der unmittelbaren materiellen Tätigkeit lösen.

Hier ist zu bemerken, daß die Rolle der Assoziationen bei der Erweckung des ästhetischen Gefühls für Kunstwerke, die durch den Charakter der Assoziationen des Künstlers im Prozeß des künstlerischen Schaffens bedingt sind, bisher wenig erforscht sind, obwohl riesiges Material vorliegt – Äußerungen großer Künstler, Schriftsteller, Komponisten, eine Reihe von Beobachtungen über die schöpferischen Methoden von Meistern der Kunst – die bestätigen, daß die Bilder der Kunst auf dem Wege bestimmter Assoziationen gebildet werden. Und die Assoziationen, die den vom Künstler geschaffenen Bildern zugrunde liegen, bewirken auch das Auftreten von Assoziationen beim Publikum, das das Bild aufnimmt. Wenn die Assoziationen des Künstlers auf den realen Eigenschaften und Merkmalen der Dinge beruhen, wenn sie nicht von der Wirklichkeit abführen, dann rufen die Bilder des Kunstwerks beim Publikum ähnliche oder gleiche Assoziationen hervor. Das ästhetische Gefühl entsteht bekanntlich ebenso gerade aus den vielgestaltigen Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens, die aus der ökonomischen Basis hervorgehen. Politische Ideen, moralische Normen, religiöse Vorstellungen, philosophische Anschauungen und wissenschaftliche Theorien können ein ästhetisches Gefühl hervorrufen.

Wenn wir als gesichert annehmen, daß das ästhetische Gefühl unmittelbar an das erste Signalsystem, d. h. an den Prozeß der Wahrnehmung der konkret-sinnlichen Formen, Seiten und Eigenschaften der Gegenstände und Erscheinungen der Wirklichkeit gebunden ist, so darf man aber nicht die Möglichkeit bestreiten, daß das ästhetische Gefühl auch durch Abstraktionen geweckt werden kann, die eine verschiedene Form der Idee und Theorie sind. Das ästhetische Gefühl entsteht auch durch Abstraktionen, allerdings nicht unmittelbar, sondern auf dem Wege der Vermittlung.

Die Möglichkeit des Auftretens des ästhetischen Gefühls unter dem Einfluß einer politischen, moralischen, philosophischen Idee oder einer wissenschaftlichen Theorie erfordert eine hohe Entwicklung der Vorstellungskraft. Die Abstraktionen, die aus dem Tätigkeitsbereich des zweiten Signalsystems hervorgehen, rufen im aufnehmenden Subjekt durch Worte, in denen sie verkörpert sind, Bilder hervor, sie wickeln sich in seinem Bewußtsein gleichsam in umgekehrter Reihenfolge bis zu jenen konkret-sinnlichen Elementen ab, aus denen sich im Abstraktionsprozeß die betreffenden Abstraktionen bilden oder gebildet haben.

Das zweite Signalsystem weckt die Tätigkeit des ersten Signalsystems, Worte rufen Bilder hervor, Abstraktionen werden gleichsam zu Fleisch und Blut in Gestalt sinnlicher Merkmale und Eigenschaften, die im Prozeß der Abstraktion abgeworfen worden waren. Somit muß man sagen, daß in diesem Fall das ästhetische Gefühl infolge sehr komplizierter Assoziationen auftritt, die in der ganzen Lebenserfahrung, in den individuellen Besonderheiten und in der Klassenzugehörigkeit des betreffenden Subjekts begründet sind.

Es ist schwierig, das komplizierte Entstehen von Assoziationen, die zum Auftreten des ästhetischen

Gefühls führen, von der Aneignung, sagen wir, einer bestimmten politischen Idee her zu verfolgen. Es ist jedoch nicht zu bezweifeln, daß im Resultat eines solchen Prozesses politische Ideen nicht nur unmittelbar vom Standpunkt der Nützlichkeit für die Klasse, sondern auch vom Standpunkt der „Schönheit" gewertet werden, die ebensosehr vom Standpunkt der Zweckdienlichkeit und der Ethik wie auch von der Tiefe der hervorgerufenen Gefühle betrachtet werden, unter denen das ästhetische Gefühl einen beachtlichen Platz einnimmt.

Die Gefühle werden von Bildern hervorgerufen. Damit das Gefühl bei der Lektüre einer wissenschaftlichen Arbeit entstehen kann, müssen ihre sprachlichen Mittel auf dem Wege der Assoziation Bilder hervorrufen. Also können Ideen und Abstraktionen Gefühle nur durch Bilder erzeugen, die sie auf dem Wege der Assoziation durch ihre materielle Hülle, nämlich die sprachlichen Mittel, hervorrufen.

Die dargelegten Auffassungen gestatten, wie uns scheint, die Behauptung, daß das ästhetische Gefühl durch die unmittelbare Einwirkung der Wirklichkeit in der ganzen Vielgestaltigkeit ihrer Erscheinungen auf den Menschen entsteht, von der Wirkung von Gegenständen und Erscheinungen der Natur bis zu den Ereignissen des gesellschaftlichen Lebens. Das ästhetische Gefühl entsteht ebenso aus den verschiedenen Abstraktionen, aus Ideen, aber nicht unmittelbar, sondern vermittelt, und zwar durch das sprachliche Material. Dieses ist imstande, auf dem Wege der Assoziation Bilder der durch Worte bezeichneten Gegenstände und Erscheinungen der Wirklichkeit hervorzubringen.

Aus: Kublanow, Das ästhetische Gefühl und die Kunst. Moskau 1957
Übersetzt aus dem Russischen von Dr. Walter Besenbruch. Gekürzt und mit Überschriften versehen von der Redaktion des Instituts für angewandte Kunst.

Eberhard Menzel

WO IST DES KÜNSTLERS „MITTE"? – ÄSTHETISCHE AUFFASSUNGEN SEDLMAYRS

Die Schriften von Prof. Dr. Hans Sedlmayr „Verlust der Mitte" und „Die Revolution der modernen Kunst" sind in der Taschenbuchreihe des Rowohlt-Verlages in Hamburg und im Ullstein-Verlag, Berlin, erschienen. Diese beiden Bücher haben lebhafte Diskussionen auch bei uns hervorgerufen. Es soll der Versuch unternommen werden, einiges zu den ästhetischen Auffassungen Sedlmayrs zu sagen. Das Thema „zeitgenössisches Kunstschaffen" ist aktuell. Die beiden Abhandlungen Sedlmayrs sind Spiegelbilder der Zeit und ihres Geistes.

Das erste Buch „Verlust der Mitte" soll nach Sedlmayr „nicht eine Kunstgeschichte sein, sondern . . . der Versuch, aus . . . der Kunst zu erschließen, was im Grunde genommen mit dem Menschen . . . des 19. und 20. Jahrhunderts vor sich gegangen ist, also die Kunst als . . . Diagnostikum für den Zustand des Menschen in diesen zwei Jahrhunderten zu verwenden".[1]

An anderer Stelle sagt Sedlmayr: „Die Problemstellung dieser Arbeit ist . . . eine ‚Kritik' des Geistes, der Versuch einer Diagnose der Zeit, ihres Elends und ihrer Größe, von der Kunst her."[2]

Es ist ein Bedürfnis für Sedlmayr, die moderne Kunst „geistesgeschichtlich" zu deuten. Einmal stellt er fest, daß nicht nur die Kunst, sondern auch die Religion, das Welt- und Menschenbild des späten 18. Jahrhunderts in wesentlichen Zügen durch den Gegensatz zum Barock bestimmt scheint;[3] andererseits könne man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß „nach 1920 Extremzustände ohne Analogie erreicht worden sind, jenseits welcher man sich kaum etwas anderes vorzustellen vermöchte als die totale Katastrophe – oder den Beginn der Regeneration".[4]

Für ihn liegt dabei in dieser Tatsache nicht eine der vielen Krisen verborgen . . . „sondern die Krise des Menschseins schlechthin"[5]. Es sei charakteristisch, daß große Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts einen Sturz des Menschen in die Bereiche des Toten und Chaotischen sichtbar machten[6], der in der Geschichte einmalig ist.

Mithin deutet Sedlmayr ein uns aus Gesellschaftswissenschaft und Geschichte bekanntes Problem an: die widerspruchsvolle Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft. Diese Widersprüche erkennt der Verfasser durchaus an. „In den Jahren und Jahrzehnten vor 1789 hat in Europa eine innere Revolution von unvorstellbaren Ausmaßen eingesetzt . . ." und „Es ist bis heute nicht gelungen, die dadurch geschaffene Lage zu bewältigen, weder im Geistigen noch im Praktischen."[7] Die Zuspitzung gesellschaftlicher Widersprüche zwischen Volk und Kapitalismus sowie Kapitalismus und Staat, kündet sich nach seinen Worten im Gebiet der Kunst „mit großer symbolischer Kraft" an. Sedlmayr spricht dabei „von Erschütterungen

[1] Sedlmayr in: Darmstädter Gespräch, Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt GmbH, 1951
[2] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 10
[3] Ebenda, vgl. S. 144
[4] Ebenda, S. 153
[5] Ebenda, S. 153
[6] vgl. Sedlmayr, Darmstädter Gespräch
[7] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 7

im Innern der geistigen Welt".[8] Als Angehöriger des Bürgertums beklagt er diesen Zustand und gesteht:

„Man hätte wohl schon längst alles erraten, wenn nicht die Angst zu sehen, die Augen geschlossen hätte. Denn diese Lage zu sehen und nicht zu verzweifeln, verlangt Mut."[9]

Der große Publikumserfolg der Bücher Sedlmayrs beruht offensichtlich darauf, daß er es unternimmt, den Zuständen ins Auge zu schauen und ihre Gründe aufzudecken. Denn „Ist man imstande, diese Erscheinungen . . . als Symptome . . . zu sehen, dann ergibt sich aus ihnen zwanglos eine Diagnose des Leidens der Zeit",[10] aus der man Schlüsse für die Zukunft ziehen könnte.

Will man sich mit Sedlmayr auseinandersetzen, so muß man sich zunächst mit seinen Grundthesen beschäftigen.

Welche Haupttendenzen stellt Sedlmayr als objektiv historische Tatsache fest?

„Innerhalb der Kunst ist das Primäre offenbar das Streben nach Autonomie, nach Reinheit . . ."[11] Dieser Grundgedanke kehrt immer wieder.

„Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts beginnen die Künste sich voneinander abzusondern . . . streben danach . . . sich in völliger ‚Reinheit' darzustellen, einer Reinheit, die man geradezu als ethisches Postulat empfindet."[12] Und an anderer Stelle:

„Reinheit bedeutet dabei, wie sich sogleich zeigen wird, zunächst nichts als das Freisein von Elementen oder Bestandteilen aller anderen Künste, ist also ein negativer, geradezu chemischer Begriff von Reinheit . . . am besten wird diese Tendenz wohl durch die Bezeichnung ‚absolut' getroffen, denn in ihr klingen zwei Hauptbedeutungen dieses Strebens nach Reinheit an: das Unbedingte und Sich-Loslösen."[13] Diesen Gedanken führt Sedlmayr noch weiter aus:

„ . . . jede von ihnen (den Künsten) ist etwas ‚ganz anderes' als jede andere . . . Ihre Vermählungen wie in der alten Kunst sind unmöglich geworden. Da die ‚absolut' gewordene Architektur aufgehört hat, Ordnungsmacht für alle Künste zu sein, weist sie Malerei und Plastik auch keinen Ort an. Jede Kunst muß sich, sobald sie alle zusammentreten, den Ort bestimmen, an dem sie in völliger Reinheit bestehen kann . . . Das Prinzip ihrer Zuordnung ist das Zusammenstellen, die Kom-Position . . . die Komposition des in sich absolut Isolierten (im Gegensatz zum commodulatio amnium partium der alten Kunst) . . . Alle diese Werke sind zwar nicht anschaulich, aber geistig miteinander verwandt, weil . . . Erzeugnisse des gleichen puristischen Geistes . . ."[14]

Wer die Kunstpraxis näher kennt, wird das bestätigen können. Es fällt den Künstlern der einzelnen Künste äußerst schwer, so zusammenzuarbeiten, daß Plastik, Malerei und Architektur z. B. ein organisches Ganze ergeben. Sedlmayr erblickt in dieser eigenartigen Tatsache den Schlüssel zu der wohl auffallendsten Eigentümlichkeit der modernen Kunst.

„Es zeigt sich überall eine Neigung, ins Extreme zu gehen . . ."[15]

Und an anderer Stelle:

„Das Ideal, dem sie zustreben, zeigt sich ihnen in der ‚absoluten' Musik. So sollen die Zeichnung zu einer Musik abstrakter Linien, die Malerei zu einer Musik abstrakter Farbflächen, die Plastik zu einer Musik abstrakter Körper höherer geometrischer Ordnung werden und alle drei sich neben jene Architektur stellen, die eine Musik geometrischer Körper oder geometrischer Flächen im Raume wäre."[16]

Überhaupt . . . „die abstrakte Malerei ist das letzte konsequente Ergebnis eines Vorgangs, der keineswegs nur die Malerei, sondern alle Künste erfaßt und verwandelt hat: des Strebens nach völliger Reinheit jeder Kunst von Elementen aller anderen."[17] Und dabei zeigt sich, daß „der Mensch immer

[8] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 7
[9] Ebenda, S. 8
[10] Ebenda, S. 7
[11] Ebenda, S. 134
[12] Ebenda, S. 64
[13] Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst, S. 16
[14] Ebenda, S. 48–49
[15] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 115
[16] Ebenda, S. 70
[17] Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst, S. 23

weniger imstande ist, sein eigenes Bild festzuhalten. Das Bild des Menschen entfremdet sich, . . . wird . . . zum Schluß auf die Stufe der totesten Dinge herabgesetzt . . . ohne daß den Urhebern dieser leise oder brutal entstellenden Menschenbilder klar wird, was sie da tun . . ."[18] Dieser Formulierung kann man durchaus zustimmen. Richtig ist auch, wenn der Verfasser sagt:

„Die Kunst löst ihre Verbindung zur Seinsordnung und Wertordnung, sie möchte Kunst ‚machen' unter ‚Absehen von allen ethischen und religiösen Rücksichten' . . .[19] diese autonome Kunst ist aber nichts anderes als der Ästhetizismus, der Kult des Kunstschönen an sich, . . . in einer nur auf das Ästhetische gerichteten Kunst wird, ja muß ‚der Geschmack, der alten Reize mehr und mehr gewohnt . . . nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Pikanten und Frappanten übergehen. Das Pikante ist, was eine stumpf gewordene Empfindung krampfhaft reizt, das Frappante ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorboten des nahen Todes. Das Ende ist die dünne Nahrung des Ohnmächtigen . . .' (F. Schlegel) – das Ende und der dialektische Umschlag des Ästhetizismus."[20] – Sedlmayr leitet aus dieser Erkenntnis eine weitere Steigerung des auf Abwege geratenen Kunstbetriebs ab:

„Nun gibt es allerdings in einer ebenfalls noch nicht erhörten Weise die Konjunktur des Entsetzlichen. Es gibt die Sucht nach Neuem, um j e d e n Preis, es gibt das oberflächliche, zynische Spiel und den bewußten Bluff, . . . die . . . Ausnutzung dieser Kunst als Mittel, alle Ordnungen aufzulösen, es gibt hundertfach den gewinnsüchtigen Schwindel und den Betrug der Selbstbetrogenen ‚die schamlose Selbstdarstellung des Gemeinen . . . Wer aber das zutiefst Unmenschliche dieser Richtungen noch nicht durchschaut, hat nicht die geringste Berechtigung, sich als Verteidiger des Humanen zu gebärden."[21]

Das ist die zutreffende Beschreibung des L'art pour l'art-Standpunktes in seiner Endphase, wo die Kunst, „sei es im Dienste des Kaufmanns oder des Staates . . . fortwährend in Gefahr ist, die Sphäre der Kunst in die Sphäre eines allerdings hochgezüchteten Geschmacks aufzulösen. Der Ästhetizismus schafft sich einen elfenbeinernen Turm . . . und verliert alle Beziehung zur Fülle des Lebens".[22]

Das nennt Sedlmayr mit Recht „einen unmenschlichen Zug dieser Zeit", denn es schließt eine Proklamation der Autonomie des Kunstwerkes in sich, die ohne Rücksicht auf den Menschen sich selbst genügt . . ."[23]

Mit Menschlichkeit und Wärme hat dieser Ästhetizismus nichts mehr zu tun, so daß Dr. Winkler als Kunstpsychologe auf dem Darmstädter Gespräch feststellen kann:

„Die moderne Kunst enthüllt nämlich die typische Polarisierung schizothymen Wesens. Diese reicht von kühler Nüchternheit zur flimmerigen Empfindsamkeit, von dogmatischem Schematismus zu verworrener Phantastik, vom abstrakt Systematischen zum traumhaft Romantischen, von hauchzarter Lyrik zu jagender Dramatik – nur: die zyklothyme Wärme und Menschennähe, Beschaulichkeit und epische Breite, der zyklothyme Humor lassen sich in dieser Kunst kaum entdecken." Sedlmayr zieht die Schlußfolgerung: „Verstand und Gefühl, Verstand und Triebe, Glauben und Wissen, Herz und Kopf, Leib und Geist, Seele und Geist werden auseinandergerissen und zu Widersachern erklärt . . ."[24] Bis hierher können wir durchaus folgen. Etwas schwieriger ist es schon den Begriff vom „Verlust der Mitte" zu verstehen. Ihrem Wesen nach sei die wahre Kunst „Mitte zwischen dem Geist und den Sinnen".[25]

„Kunst ist die Sphäre in der Geistiges und Sinnliches sich am nächsten kommen und eines das andere durchdringt. Sie ist ein Sinnbild der Vollmenschlichkeit."[26] Hier verliert sich Sedlmayr in idealistische Konstruktionen. Geistiges geht zurück auf Geist. Und so zeige sich dann der Begriff „Mitte" als eine wesensunmögliche Trennung des Göttlichen und Menschen im Menschen:

„Es gehört zum Wesen des Menschen, Natur und Übernatur zu sein . . . Der Mensch ist Vollmensch nur

[18] Sedlmayr, Die Kunst im Zeitalter des Atheismus, „Das Münster", München, Heft 5/6, S. 177–183, 1950
[19] Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst, S. 58
[20] Ebenda, S. 59
[21] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 105
[22] Sedlmayr, Die Kunst im Zeitalter des Atheismus, s. [18]
[23] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 162
[24] Ebenda, S. 115
[25] Ebenda, S. 118
[26] Sedlmayr, Entstehung der Kathedrale, 178. Kapitel. Zürich, Atlantis-Verlag, 1950

als Träger des göttlichen Geistes."[27] – Vollends unverständlich wird Sedlmayr, wenn er versucht, das von ihm richtig beschriebene gesellschaftliche Phänomen mit Begriffen aus der Sphäre der Religion und des Glaubens zu deuten.

„Der Mensch, der die Verbindung zur oberen Realität abschneidet, – durch die er erst Mensch im Vollsinn ist – ist auf die Dauer . . . nicht imstande, sich auf der Ebene des rein Menschlichen zu halten, sondern er stürzt alsbald in . . . Bereiche unterhalb des Menschlichen, ja des Lebendigen überhaupt."[28]

Damit sind wir bei der Erklärung angelangt, die Sedlmayr für den Verlust der Humanität in der modernen Kunst vorbringt: indem der Mensch sich gegen den „Geist" versperrt, um seinen eigenen Weg zu beschreiten, stürzt er in das Chaos, das Anorganische und das Untermenschliche. Sedlmayr stellt sich hier gegen das Rationale. „Dieses Sich-Versperren nach ‚Oben' beruht erkenntnismäßig auf einem Irrtum, geistig-seelisch aber auf Hochmut – Hochmut der vermeintlich ‚autonomen' Vernunft des Menschen – und Verzweiflung."[29] Noch deutlicher wird die irrationale Tendenz des Verfassers, wenn er erklärt:

„Religion wird zur Sache der natürlichen Vernunft . . . überall erkaltet die lebendige Beziehung, an ihre Stelle treten kühle Verstandes-Verhältnisse . . . die Welt wird zur Weltmaschine, der Mensch zur homme-maschine, der Staat zur Staatsmaschine . . ."[30] Sedlmayr versucht nun eine vermittelnde Haltung einzunehmen, ohne jedoch seine jedem gesellschaftlichen Fortschritt abgewandte Haltung verleugnen zu können.

„Diese freiwillige Angleichung des Geistes der modernen Kunst an den Geist des Szientismus hat historisch gesehen immerhin etwas Begreifliches. Der Szientismus ist eben die neue Weltreligion geworden, in seinen kruden Formen sogar die Religion der Massen, in seinen sublimen Formen die der ‚Intelligenz' . . ."[31] Der Verfasser versucht, seine These durch eine Reihe von Argumenten zu erklären. In der modernen Kunst, so sagt er, „zeigt sich überall eine auffallende Vorliebe für das Anorganische . . ."[32] „Mit magnetischer Gewalt zieht es den . . . Menschengeist zu den amorphen ‚Elementen' – zu Metall, Luft, Feuer, Elektrizität –, . . . aus ihnen entsteht . . . die Unterordnung des Menschen unter diese neue, aus dem Anorganischen hervorgezauberte . . . Lebenssphäre, . . . die endlich den Menschen selbst mehr und mehr ‚anorganisch' und ‚amorph' macht . . ."[33] Keineswegs überzeugend ist der Versuch des Verfassers, die gesellschaftlichen Ursachen dieser Entwicklung zu deuten.

„Dieser innere Prozeß spielt sich zuerst in einer kleinen Elite ab. Er wird verstärkt durch die Verbindung der daraus entsprungenen Hochblüte anorganischer Wissenschaft mit dem modernen Kapitalismus, dessen tiefste, wenn auch nicht einzige, Wurzel man gleichfalls in religionsgeschichtlichen Tatsachen aufgedeckt hat. (Max Weber). Das Kind dieser Verbindung ist die moderne Industrie. Der Prozess erhält eine gewaltige Dynamik, sobald im Industriearbeiter ein zahlenmäßig immer mehr anwachsender Menschentypus entsteht, der sein Leben lang nur mit Anorganischem zu tun hat. Der Umbau der ganzen Gesellschaft vollzieht sich dann durch und im Hinblick auf diesen Typus und strebt danach, die Fixierung des Menschengeistes auf der anorganischen Stufe zu einer dauernden zu machen. Der Typus des ‚anorganischen Menschen' wird als universalgültiger proklamiert."[34]

Diese Deutung der Gegenwart ist in großbürgerlichen Kreisen Westdeutschlands heute fast zur herrschenden Meinung geworden. Der bekannte Journalist Zehrer, Chefredakteur der „Welt", stößt angesichts der zwei Möglichkeiten, die Atomkraft zu nutzen, die Worte hervor:

„Die moderne Naturwissenschaft entstammt einem Pakt mit dem Teufel . . . lediglich gestützt auf die autonome Vernunft und das logisch-diskursive Denken, ist sie der zweite Sündenfall des Menschen."[35]

[27] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 136
[28] Sedlmayr, Die Kunst im Zeitalter des Atheismus, s. 18
[29] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 142
[30] Ebenda, S. 138
[31] Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst, S. 103
[32] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 115
[33] Ebenda, S. 126
[34] Ebenda, S. 142–143
[35] Zitiert nach: „Neues Deutschland" 6. Juli 1957, Walter Ulbricht „Vom geistigen Leben unserer Zeit"

Der Mensch hat sich zum Teufel begeben und durch seinen Sturz ins Anorganische wird er zum anorganischen Menschen! Der Krankheitsbefund lautet bei ihm demgemäß: „Deshumanisation" und antireligiöse Bindung.[36] Hier können wir Sedlmayr nicht mehr folgen. Das wird kein Chemiker, Metall- oder Bergarbeiter begreifen können, wenn man zu ihm sagt: „Du bist der Typ des anorganischen Menschen, deine Arbeit entspricht nicht dem Wesen des Menschen!"

Kann man als Wissenschaftler behaupten, daß die Vertiefung in naturwissenschaftliche Probleme den Sturz des Menschen hervorrufe, daß er durch seine autonome Vernunft sich die Natur und seine Geschichte entfremde und damit den Preis für seine Freiheitsbestrebungen zahle? Sollten darin die Gründe der Widersprüche im menschlichen Leben der letzten 200 Jahre liegen? Natürlich hat Sedlmayr mit der Feststellung recht, daß sich unser Leben immer mehr säkularisierte, der Vorherrschaft des religiösen Lebens entfremdete. Aber kann man darin die Ursache des Zerfalls bürgerlicher Kultur sehen? Sicher ist auch, daß der Mensch immer mehr die Welt begreift, aber dadurch auch vor immer kompliziertere Probleme gestellt wird. Wird er dadurch ins Untermenschliche, Anorganische hinabgestoßen? Nein, er wird um so mehr Mensch sein, je mehr er die notwendigen Mittel für die vor ihm stehenden Aufgaben findet und einzusetzen weiß zum Wohle des menschlichen Geschlechts.

Sehr klar und richtig betont der große Industrieformgeber Wilhelm Wagenfeld das echte Verhältnis des Menschen zur Maschine:

„Kein Gerede über totes Maschinenwerk! Wo die Maschine zerstört, da versagte der Mensch . . ."[37]

An den Menschen allein liegt es, ob Chaos entsteht oder ob der Mensch sich immer mehr durch Weltaneignung wahrhaft als Mensch erweist. Alles liegt in Menschenhand, an seinem Verhalten, an seinen Verhältnissen. Wir müssen Sedlmayr widersprechen: das Vertiefen in das Anorganische ist kein Sturz ins Unter- oder Unmenschliche, es ist keine ‚kosmische Störung'[38], sondern drückt unter den besonderen, nämlich kapitalistischen Verhältnissen ein antagonistisches Verhältnis zwischen Mensch und Ökonomie aus.

Hieraus erklären wir uns jenes ‚Zentrum der Störung', welches die Kunst und den Künstler antihuman werden läßt. Der Ästhetizismus ist nur die Folgeerscheinung eines gesellschaftlichen Mißverhältnisses des Künstlers zu seinen Konsumenten und Auftraggebern, in letzter Instanz zum bürgerlichen Staat. Die Isolierung des Künstlers, seine sogenannte Autonomie, sein L'art pour l'art-Standpunkt sind Konsequenzen, die sich aus dem Autonomsetzen der bürgerlichen Ökonomie ergeben: Kapitalismus und bürgerlicher Staat sind es, die fortwährend die Vermenschlichungsbestrebungen zunichte machen.

Seitdem der Kapitalismus im Schoße des Feudalismus heranwuchs, versuchte er mit seinen Mitteln autonom zu werden. „. . . der neue wirtschaftende Mensch als Selbstzweck, . . . , zerstört die mittelalterliche katholische Universalität und setzt autonome Sachgebiete – die Ökonomie wird ideologisch aus dem allgemein-gesellschaftlichen Kreis herausgehoben, und die Wirtschaftsethik wird der allgemeinverpflichtenden Moralphilosophie entwendet. Die Emanzipation der ökonomischen Praxis und Theorie von der alles erfassenden und alle verpflichtenden christlichen Gesellschaftslehre, wie sie von den Kirchenvätern überkommen, ist nicht aufzuhalten . . ."[39] Eine neue kapitalistische Arbeitsteilung setzte den Menschen autark, isolierte, zerstückelte ihn.

„Es (das Geld; E. M.) ist die sichtbare Gottheit, die Verwandlung aller menschlichen und natürlichen Eigenschaften in ihr Gegenteil . . . Das Geld macht also jede dieser Wesenskräfte zu etwas, was sie an sich nicht ist . . ." (Karl Marx)[40]

Der Verfall der Kunst resultiert im Kapitalismus notwendig aus dessen ökonomischen Produktionsverhältnissen. Es „bedeutet . . . die Zerstückelung des Menschen, die Zerstückelung der konkreten Totalität in abstrakte Spezialitäten".[40] Der Künstler und der Arbeiter sind nicht frei unter diesen Verhältnissen, sie sind äußerst abhängig vom versachlichenden Kapital. Und während die Arbeiterklasse sich zusammenschließt und Formen zur Beseitigung dieses antihumanen Verhältnisses entwickelt, wählt der bürger-

[36] vgl. Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 176
[37] Wilhelm Wagenfeld, Wesen und Gestalt der Dinge um uns. Potsdam, Stichnote, 1948
[38] vgl. Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 128
[39] Konrad Farner, Das alte und das neue Athen. „Sinn und Form", Heft 2/1953, S. 107
[40] Georg Lukacs, Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels. „Sinn und Form", Heft 1/1953, S. 14/15

liche Künstler, gemäß seiner sozialen Lage, meist einen anderen Weg, der ihn in die absolute Freiheit und Unabhängigkeit zu führen scheint.
Die humanistisch eingestellten Künstler stellen sich auf ihre Weise gegen den Staat der Bourgeoisie, wollen seine konkrete Existenz nicht wahrhaben und geraten dabei in noch größere Abhängigkeit oder völlige Vereinsamung. Die Kunst um der Kunst willen, der autarke Künstler ist geboren. Er setzt die Freiheit und die Kunst absolut und wird unsozial, wird unmenschlich in letzter Konsequenz. Wenige können sich ihr Menschentum bewahren. Und gerade sie werden zu den größten, gesellschaftlich wirksamsten Künstlern: Van Gogh, Matisse, Picasso, Liebermann, Käthe Kollwitz, Zille, um nur einige zu nennen. Andere verzweifeln meist am Dasein, sind nicht in der Lage sich von der Beziehung zum werktätigen Volk befruchten zu lassen. Als Einzelmenschen gedenken sie die Welt für sich im Bild zu ordnen. In diesem Sinne ist der Künstler wirklich der „Mitte" verlustig gegangen. Seine Mitte deckt sich mit seinem Ich, die Materie mit seiner Empfindung. Das „Ich" ist die einzige Wirklichkeit. So kann es für die hemmungslosen Individualisten und Extremisten keinen ‚Verlust der Mitte' geben. „Des Künstlers Mitte ist selbst Werkstoff. Es gibt hier keinen Verlust der Mitte, diese Mitte ist unverlierbar." (Willi Baumeister auf dem Darmstädter Gespräch gegen Sedlmayr.)
Szientistisch nennt Sedlmayr eine solche Haltung maßloser Individualisten, und Überbewußtheit sei die Ursache solch eines modernen Weltzustandes. Welche Verkehrung! Nur Nichterkenntnis dialektischer, d. h. realer und notwendiger Zusammenhänge können den Künstler zur Verabsolutierung seiner subjektivistischen Grübelei führen. Reines „Denken" als Verzicht auf das Objektive ohne Beziehung zur Wirklichkeit muß zum Irrationalen führen. Und sowohl Baumeister als auch Sedlmayr müssen mit ihren ästhetischen Auffassungen im Irrationalen landen; denn der erste kennt nur das Ich als Wirklichkeit und der zweite nur eine Gottbeziehung des Menschen als Realität.
Mit diesem Irrationalen ist bei Sedlmayr eng seine Auffassung vom Wesen des Menschen und der Kunst verbunden. Dort, wo eine Trennung Gott – Mensch vollzogen wird, geht der Mensch der Mitte verlustig.
„Es ist nun offenbar so, daß dieses Auseinanderhalten dem Wesen des Menschen (und Gottes) widerspricht . . . Dem 19. und 20. Jahrhundert scheint auferlegt zu sein, die Falschheit und Annahme vom autonomen Menschen in einem ungeheuren historischen Element unter entsetzlichen Leiden zu demonstrieren und zu widerlegen. Denn der Ausgang des Experiments, der heute schon sichtbar ist, kann nur so verstanden werden, daß es den autonomen Menschen nicht gibt und nicht geben kann . . . ‚Die Freiheit des autonomen Menschen verwandelt . . . die Gesellschaft, je länger je mehr in das Chaos.' "[41]
Diese Argumentation kann doch nur unterlaufen, wenn man vom abendländischen „Menschentum im Sinne der christlich-katholischen Heilslehre" allzusehr eingenommen ist und die Analyse der gesellschaftlichen Wirklichkeit mit dem Rüstzeug der marxistischen Politökonomie als Wissenschaft negiert.
Für Sedlmayr ist nicht die Masse der werktätigen Menschen Schöpfer aller positiven Werte, sondern eine „Elite", die er nur unter den Exponenten der herrschenden Klasse sucht. So versteigt er sich zu der Behauptung:
„Es geht um das Fortbestehen des ‚höheren Menschen' überhaupt"[42], der eigentlich nichts anderes sein kann als der Gegenpol zum Typus des sogenannten ‚anorganischen Menschen'. Und dieser höhere Mensch wird gebraucht als Genie, denn „das Genie allein trägt das immer schwerer werdende Bild des Menschen durch die Gefährdungen der Zeit . . . für uns ist das Genie zur unerläßlichen Notwendigkeit geworden, damit wir zu uns selber gelangen . . ."[43] Was wollen wir mehr: Genie – Gottmensch – höherer Mensch, das charakterisiert eine ganz bestimmte, eine antidemokratische Haltung. Für Sedlmayr ist es Aufgabe der Kunst, jenes Wesen als das „ewige Wesen" des Menschen festzuhalten:
„Es ist nicht möglich, die Kunst unserer Zeit richtig zu bewerten, wenn man an sie, statt des für alle Zeiten gültigen Maßstabes, den einer bestimmten Kunstepoche anlegt."[44] – Und weiter:
„Unbedingt festgehalten muß daran werden, daß – so wie das Wesen des Menschen zu allen Zeiten eines ist – auch das Wesen der Kunst zu allen Zeiten eines ist, mögen ihre Äußerungen auch noch so

[41] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 135–136
[42] Ebenda, S. 182
[43] Ebenda, S. 164 (Wilhelm-Furtwängler-Zitat von 1940)
[44] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 160

verschieden aussehen."[45] Denn „Die Kunst ist Ausdruck der Zeit nur nebenbei und wesentlich außerzeitlich: Epiphanie des Zeitfreien, Ewigen in der Brechung der Zeit; . . . daß die Kunst wesentlich Ausdruck der Zeit sei . . . diese These ist selbst nur Symptom eines Denkens, das in der Zeitlichkeit aufgeht . . . Die Leistung des wahren Künstlers kommt nicht aus der Zeit, sie sprengt das Gefängnis der Zeit, ja diese Definition ist geradezu die Definition des Schöpferischen. Freilich muß auch sie sich der Zeit-Elemente zur Schöpfung des Neuen bedienen."[46] Und so gibt Sedlmayr für die Kunst „das einzige Rezept: innerhalb der neuen Zustände das ewige Bild des Menschen festzuhalten, wieder herzustellen."[47] Auch diese Formulierung begründet er wieder irrational mit religiösen Argumenten:
„Auf unsere Zeit angewendet, bedeutet das, daß er vor der Aufgabe steht, ‚die niemals gestörte übernatürliche Ordnung durch Bilder der gestörten Ordnung zu veranschaulichen'. Deshalb bemißt sich seine Größe ‚nicht nach den schönen Gefühlen, die er erregt', sondern ‚nach der Sicherheit, mit der das Chaos seinen Befehlen gehorcht', die der Künstler aber nicht von einem autonomen Ich, sondern ‚von oben' empfängt."[48]
Mit diesen Sätzen ist eigentlich Sedlmayrs ästhetisch-politische Auffassung klar umrissen. So setzt u. a. Otto Pankok als Christ an die Stelle eines „ewigen Bildes des Menschen" seinen Christus, der das Gewehr zerbricht. Unter kapitalistischen Verhältnissen ist diese, wenn auch für einen Sozialisten pazifistische Haltung eine Kampfansage gegen das reaktionäre Bündnis von Kirche und Kapital.
Ein Mensch unserer Tage hat vom Menschen und von der Kunst eine andere Auffassung, und sie deckt sich eigentlich mit den Bestrebungen des progressiven Bürgertums, das sich der Macht des Irrealen entzieht: „Ich kann ein Wesen des Menschen nicht anerkennen", erwiderte Prof. Adorno, der ehemalige musikwissenschaftliche Berater Thomas Manns, Sedlmayr während des Darmstädter Gesprächs. „Das sogenannte Wesen des Menschen ist eine abhängige Variable seiner historisch-ökonomischen Situation." In ähnlicher Weise drückte sich einst Karl Marx aus:
„Das menschliche Wesen ist kein Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse."
Von hier aus sind wir in der Lage, die Frage nach des Künstlers „Mitte" zu beantworten, wenn wir uns einmal dieses Begriffes bedienen wollen. Die menschliche Mitte, seine zentrale Aufgabe, liegt in der Meisterung des gesellschaftlichen Lebens. Nur wenn wir die Mittel der Weltaneignung progressiv fördern, wenn wir mithelfen, die modernsten Produktionsverhältnisse zu sichern, dann erleben wir, daß Autonomie keine Störung wie unter kapitalistischen Verhältnissen bedeutet, sondern das wahre Menschsein. Diese Autonomie ist kein Schreckgespenst, sondern innerstes Bedürfnis des befreiten und verantwortungsvoll an das Volkswohl gebundenen Menschen. Die Visionen Sedlmayrs sind für uns unwirklich:
„Zwei extreme Möglichkeiten deuten sich an. Die eine ist: diese neue ‚Weltkultur' wird im wesentlichen . . . den Charakter ‚unserer' Zeit auf die Spitze treiben. Das heißt, sie wird den ‚Humanismus' nicht im oberflächlichen, sondern im tieferen Sinne aufgehoben haben, im Anorganischen verharren und ein Rücklauf, ein ‚ricorso' zu einer neuen ‚nachmenschlichen' Primitivität sein. Die Vision eines solchen Zeitalters erscheint . . . in Jüngers Beschreibung einer Weltzeit, die im Zeichen der Gestalt der Maschine steht . . . Sachlich erörtert sie Jaspers: ‚ . . . eine Welt vollkommener Glaubenslosigkeit, in ihr diese Menschenmaschinen, die sich und ihre Gottheit verloren haben . . .' – Ende des inneren Adels und der Persönlichkeit. Die zweite Möglichkeit: Die Zustände, welche die Kunst unserer Zeit symbolisiert, sind nur Übergang . . . Reintegrierung des Menschen . . . Rückkehr zu seiner Mitte . . ."[49]
Vorläufig bleibt Sedlmayr aber ohne Perspektive:
„Blickt man auf die Aufgaben, so ist nicht abzusehen, daß eine neue Mitte sich bildet, ja nicht einmal, wie sie sich bilden könnte. Trotz aller Versuche scheint eine Erneuerung . . . noch nicht zu erwarten."[50]
Sedlmayr schlägt als Ausweg vor:

[45] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 160
[46] Ebenda, S. 165
[47] Ebenda, S. 189
[48] Ebenda, S. 165
[49] Ebenda, S. 179-180
[50] Ebenda, S. 183

„. . . die Epoche wird nicht wirklich überwunden und beschlossen werden, bevor nicht das Bedürfnis, das sich in allen diesen Verirrungen äußert, an Stelle von Scheinbefriedigungen seine echte Befriedigung gefunden hat."[51] Für ihn liegt der Ausweg nicht in einer entschlossenen Wendung zur Wirklichkeit, zu ihrer schöpferischen Bewältigung mit den Kräften der wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern in einer irrationalen, mystischen „Verzweiflung".

„Die Sozietät könnte nicht fortschreiten, wenn es nicht beständig Menschen gäbe, denen vorzüglich mit oder ohne ihren Willen (!) die Erneuerung und das Hereinziehen oder die Antizipation der Zukunft übertragen ist und welche die zeitliche Gegenwart durch ihr Opfer . . . der Einwirkung der Zukunft offenhalten . . . Die Erneuerung kann aber nur dort angestrebt werden, wo man leidet . . . und am meisten leidet unter diesen Zuständen das Abendland. Daher ist hier die geistige Hoffnung . . . So kann die Verzweiflung, wenn nicht für alle, so doch für manche Menschen ein Akt werden, in dem die Tiefe ihrer Existenz erst aufbricht. Sie müssen erst durch jenen krisenhaften Nullpunkt der Existenz hindurchgegangen sein . . . , um zu erfahren, auf welchem Sinngehalt ihr Dasein mit unwiderruflicher Notwendigkeit angelegt ist (Philipp Lersch). ‚Es gibt Menschen, welche die Katastrophe brauchen.' Und vielleicht auch Völker, vielleicht auch Kulturen!"[52] Diese Schlußfolgerung ist nicht nur fatalistisch, sie ist im tiefsten Sinne unmenschlich. Also, wenn es Gott für notwendig empfindet, muß der „Ungeist in allen seinen Formen", müssen ganze Völker durch eine Katastrophe beseitigt werden, „damit eine Selbstbefreiung von der Zaubermacht gefährlicher Idole"[53] eintrete! Es ist nicht schwer, zu erraten, worin diese „gefährlichen Idole" bestehen: es ist die moderne Arbeiterbewegung, die mit der Klassenherrschaft einer „Elite" Schluß machen will, weil sie nur in die Katastrophe führt. Das ist Faschismus im religiösen Gewande. Damit wären wir aber auch auf der letzten Seite des Buches „Verlust der Mitte" angelangt: Perspektivlosigkeit und Gewalttätigkeit als Verzweiflungsprodukt sind die Ergebnisse einer Zeitanalyse Sedlmayrs vermittels der modernen Kunst, ganz im Sinne des untergehenden „Abendlandes". Es bleibt noch die Frage offen, was w i r an der modernen Kunst für positiv und verwertbar halten und was wir überhaupt für ein ästhetisches Programm besitzen.

Realistische Kunst soll eine offene Aussage sein über das konkrete Leben der Menschen mit all ihren Hoffnungen und realisierbaren Wünschen, aber auch ihren Sorgen und ihren Kämpfen. Sedlmayr hat durchaus recht, wenn er feststellt:

„Ein konsequenter materialistischer Atheismus muß von sich aus die Kunst vollkommen säkularisieren."[54] Für ihn ist es eine Beschränkung, wenn nur das Leben in der materiellen Welt dargestellt und gestaltet wird. Denn er bekommt, wie wir sehen, über den historisch konkreten Inhalt der Autonomie keine Klarheit. Er kann nur den Hinweis geben, daß durch Szientismus die Kunst aufgehoben würde, im Chaos untergehe. Für ihn ist Wirklichkeitsdarstellung gleichbedeutend mit Phantasielosigkeit, die zu Fotografie und reinen Zweckkonstruktionen (was die angewandte Kunst und Architektur anbetrifft) führen müßte.

In Wirklichkeit ist es aber doch mit der Ästhetik des Realismus komplizierter. Kunst ist zuerst nicht unbedingt an Religion gebunden, da diese einen historischen und damit vergänglichen Charakter trägt. Kunst des Realismus ist dann aber auch nicht an einen „Bildbegriff des atheistischen Materialismus"[55] gebunden, „wonach ein Bild zunächst unter allen Umständen eine materielle und historische Wirklichkeit abzubilden habe".[56] Kunst ist zunächst, u n m i t t e l b a r, Aussage in künstlerischer Form und diese Formaussage letzthin bestimmt vom Wesen des Kunstgegenstandes. Diese Dialektik muß Künstlern und Wissenschaftlern fremd sein, die das menschliche Wesen als Abstraktum und nicht als historisch konkrete Tatsache, nicht als Ensemble der menschlichen Lebensverhältnisse betrachten. Hierbei wird für den realistischen Künstler die Kunst nicht nebenbei, sondern zentral Ausdruck der Gegenwart. Gerade weil die Zeit in progressiver Tendenz oder Standpunktnahme als Formaussage des Kunst-

[51] Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 157
[52] Ebenda, S. 190–191
[53] Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst, S. 120
[54] Sedlmayr, Die Kunst im Zeitalter des Atheismus, s. [18]
[55] Ebenda, S. 177–183
[56] Ebenda, S. 177–183

werkes über das Wesen dieser Zeit eingefangen wird, erlangt das Eingefangene Ewigkeitswert, ist zu jeder Zeit „aktuell".
Moderne Künstler haben diese Dialektik zu ergreifen gewußt, und damit vermieden, was Sedlmayr ihrer Kunst prophezeit, den Charakter von Fotografie oder reiner Konstruktion. Henri Matisse rührte an diesen Widerspruch Wirklichkeit – Kunstform und rief aus:
„Schließlich – ich erschaffe keine Frau, ich mache ein Bild. Bei der Zeichnung kommt es nicht auf die Richtigkeit der Proportionen an, sondern auf ein geistiges Leuchten, das sich in ihm spiegelt ... Der Wesenskern, die eingeborene Wahrheit des in einer Zeichnung dargestellten Menschen, hat durch die anatomischen Ungenauigkeiten nichts eingebüßt. Sie haben im Gegenteil zu einer Klärung verholfen."[57]
Im gleichen Sinne schreibt van Gogh an seinen Bruder Theo: „Sage ihm (Serret), daß in meinen Augen die wahren Maler d i e sind, welche die Dinge nicht so malen wie sie sind, trocken analysierend, sondern so, wie sie sie fühlen ... Man bewahrt die Schönheit der Farben und der Natur nicht durch buchstäbliches Nachahmen, während man sie durch das Neuschaffen in einer gleichwertigen Farbskala, die durchaus nicht dieselbe sein muß wie die gegebene, bewahrt. Findest Du darin ein gefährliches Hinübergleiten zur Romantik, eine Untreue gegen den Realismus? Man beginnt damit, sich fruchtlos abzuschinden, der Natur zu folgen und alles geht gegen den Strich; man endet damit, still aus seiner Palette zu schaffen, und die Natur stimmt damit überein, folgt daraus. Aber diese beiden Gegensätze bestehen nicht ohne einander."[58]
Besser konnte van Gogh gar nicht den Wechselprozeß zwischen Realität und künstlerischer Aussageform niederlegen. Das führt bei ihm auch zu der Schlußfolgerung:
„Lieber Bruder, ich kann im Leben und in der Malerei sehr gut ohne den lieben Gott auskommen."[59]
Ist van Goghs Kunst deshalb etwa als kulturzersetzend zu betrachten? Hat van Gogh deshalb die „Mitte" verloren und ist antihuman geworden? Das wagt selbst Sedlmayr nicht auszusprechen. Echte Künstler der Moderne wußten auch sehr gut, daß Formdeformationen nicht einfach Willkür sind, sondern aus dem Wesen des Gegenstandes hervorgehen:
„Es ist notwendig, daß ich den Charakter des Gegenstandes, den ich malen will, genau bestimme ..."[60] konstatiert Matisse. „Der Künstler darf deformieren, wenn seine Deformationen ausdrucksvoll und schön sind. Die Natur ist ihm gegeben, daß er sie mit seiner Seele präge, d. h. daß er uns den Sinn enthülle, den er in ihr begreift."[61] (Gauguin)
Das ist vielleicht eine andere wesentliche Seite in der Ästhetik des Realismus, die es hervorzuheben gilt: der Künstler soll uns den Sinn enthüllen, den er in der Natur begreift. Ist das nicht eine zutiefst humanistische Forderung eines Künstlers, in der überhaupt alle Kunst, alle Kunstspezifik gipfelt? Vermöge unserer speziellen Sinne, wie Auge, Ohr, Tastsinn, Liebe und Haß usw. erfassen wir den Sinn der Natur. Das ist Realismus, das ist Vermenschlichung der Welt.
Sedlmayr ist in der Beurteilung der Architektur so weit gegangen, sie andauernd als Konstruktivismus zu verdammen, gibt aber auf der anderen Seite zu, daß in der technischen Sachlichkeit kein Stil im Sinne früherer Zeiten liegt.[62] Er spricht sich trotzdem gegen die neuen „anorganischen" Materialien Eisen, Beton und Glas aus. Andererseits ist er der Auffassung, daß dieser revolutionäre Wechsel der Baustoffe nicht das Wesen des modernen technischen Bauens erklären könne, denn künstlerische Phänomene seien niemals durch Werkstoffe zu determinieren. Das ist bis zu einem gewissen Grade richtig, aber Sedlmayr hat auf der anderen Seite noch nicht den „Sinn" dafür, wie neuartig und zeitgemäß diese Materialien den Aneignungsstand des modernen Menschen dokumentieren können. Dieses Pathos der Sachlichkeit, Exaktheit und Zweckgerichtetheit, das in allen guten Konstruktionen steckt, kann ungemein viel aussagen und sinnlich ansprechen. Das neue Leben spielt sich offen ab, liebt keine Verhülltheiten. Wahrheit liegt heute in der Einsichtigkeit und Klarheit der Gestaltung. Der moderne Mensch scheut sich

[57] Heß, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, S. 42, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1956
[58] Ebenda, S. 24/25
[59] Ebenda, S. 27
[60] Ebenda, S. 40
[61] Ebenda, S. 31
[62] vgl. Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst, S. 120

nicht, die Überlegenheit menschlichen Erfindungsgeistes durch deutlichen Einblick in die Funktion nacherleben zu können. Das ist für ihn Genuß, allerdings nur, wenn die Konstruktion sinnvoll im doppelten Sinne des Wortes ist.

Wer jagt heute dem reinen Zweck nach? Nicht einmal die Industrie. Denn nur gut ansprechende Ware verkauft sich gut. Sedlmayr muß auf dem Gebiete der Architektur selbst zugeben, daß der heutige Architekt an mehr als nur den Zweck denkt.[63] Schon in den zwanziger Jahren erkennt Wilhelm Wagenfeld:

„Wir müssen davon abgehen, den Zweck als etwas für sich Bestehendes zu sehen, er ist doch erst durch uns, also erst durch unser Wesen, unser lebendiges Dasein. Also bildet noch etwas anderes mit ... und hier wird deutlich, daß auch das Brauchen ein bestimmtes Verhalten zu den Dingen aussagt ... Zuerst sprachen wir viel vom Zweckmäßigen ... aber die Aufgabe heißt: In das Werden eindringen, das Wachsen erleben und in ihm aufgehen, hierfür den Zweck wissen und den Sinn ahnen und so das Selbstverständliche suchen und bilden."[64]

Die gute Gestaltung ist also vom Zweck und vom Brauchen abhängig. Erst dann wird sie sinnvoll zum Kunstgenuß bereitet und trägt in sich das zentrale Gesetz, welches menschlichen und zeitvollen Lebensstil ausstrahlt.

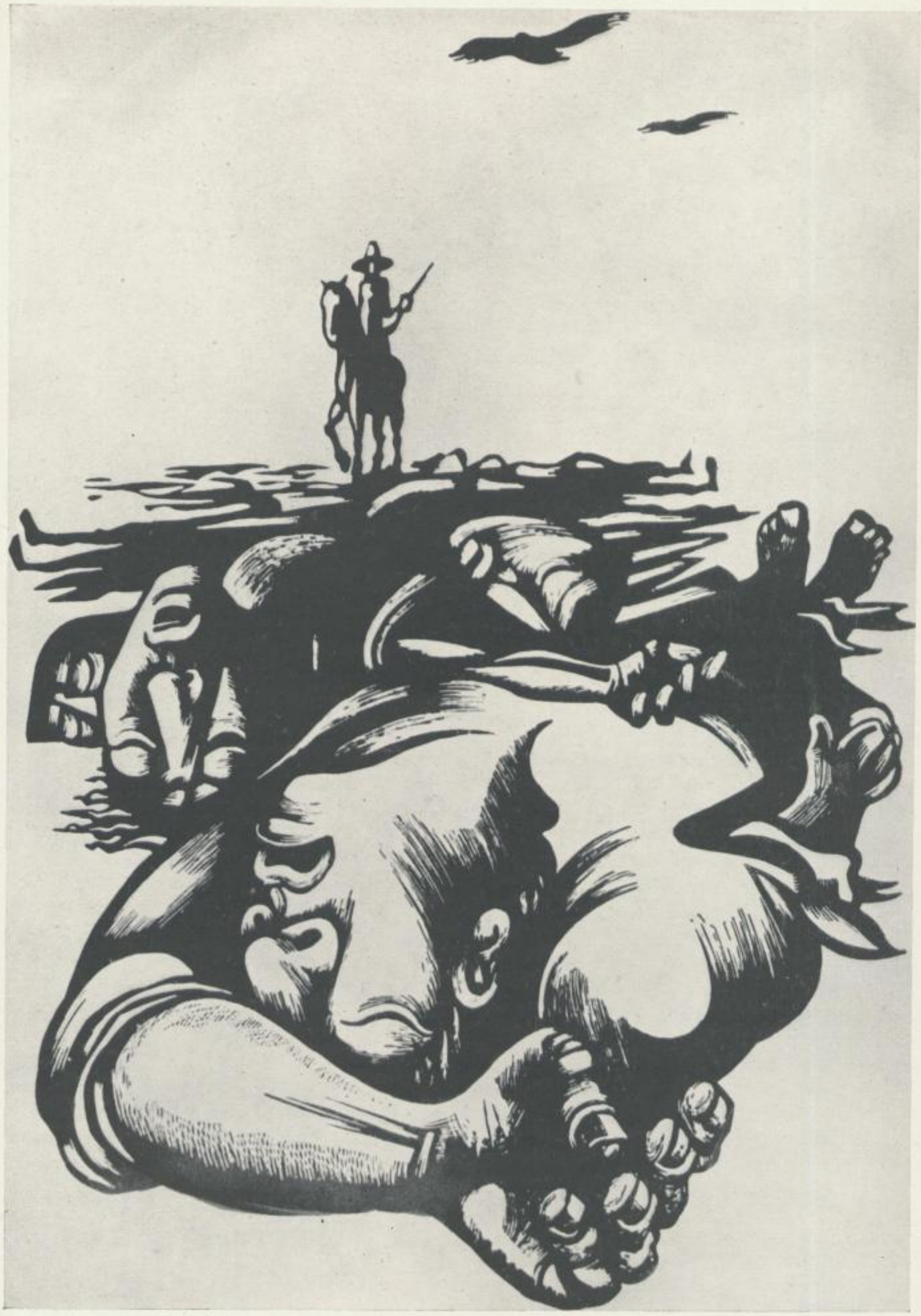
Zur Zeit werden diese Gestaltungsgesetze in kapitalistischen Ländern zwangsläufig, durch die gesellschaftlichen Verhältnisse bedingt, oft durchbrochen. Das sieht auch Sedlmayr, vermag aber nicht die echten Gründe aufzudecken und hat demzufolge auch keine Perspektive.

Unsere Ausführungen sollten darauf hinweisen, daß dagegen der „anorganische Mensch" über sein Leben schon Wesentliches in Erfahrung gebracht hat. Das führte zu einem reichhaltigen Zukunftsprogramm und es hat, „je verantwortlicher wir sind" (Prof. Weidhaas während des Darmstädter Gesprächs mit Sedlmayr) „im Gegensatz zum Westen den geradezu erschütternden Vorzug, absolut eindeutig zu sein".

[63] vgl. Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst, S. 120

[64] Wilhelm Wagenfeld, Wesen und Gestalt der Dinge um uns. Potsdam, Stichnote, 1948

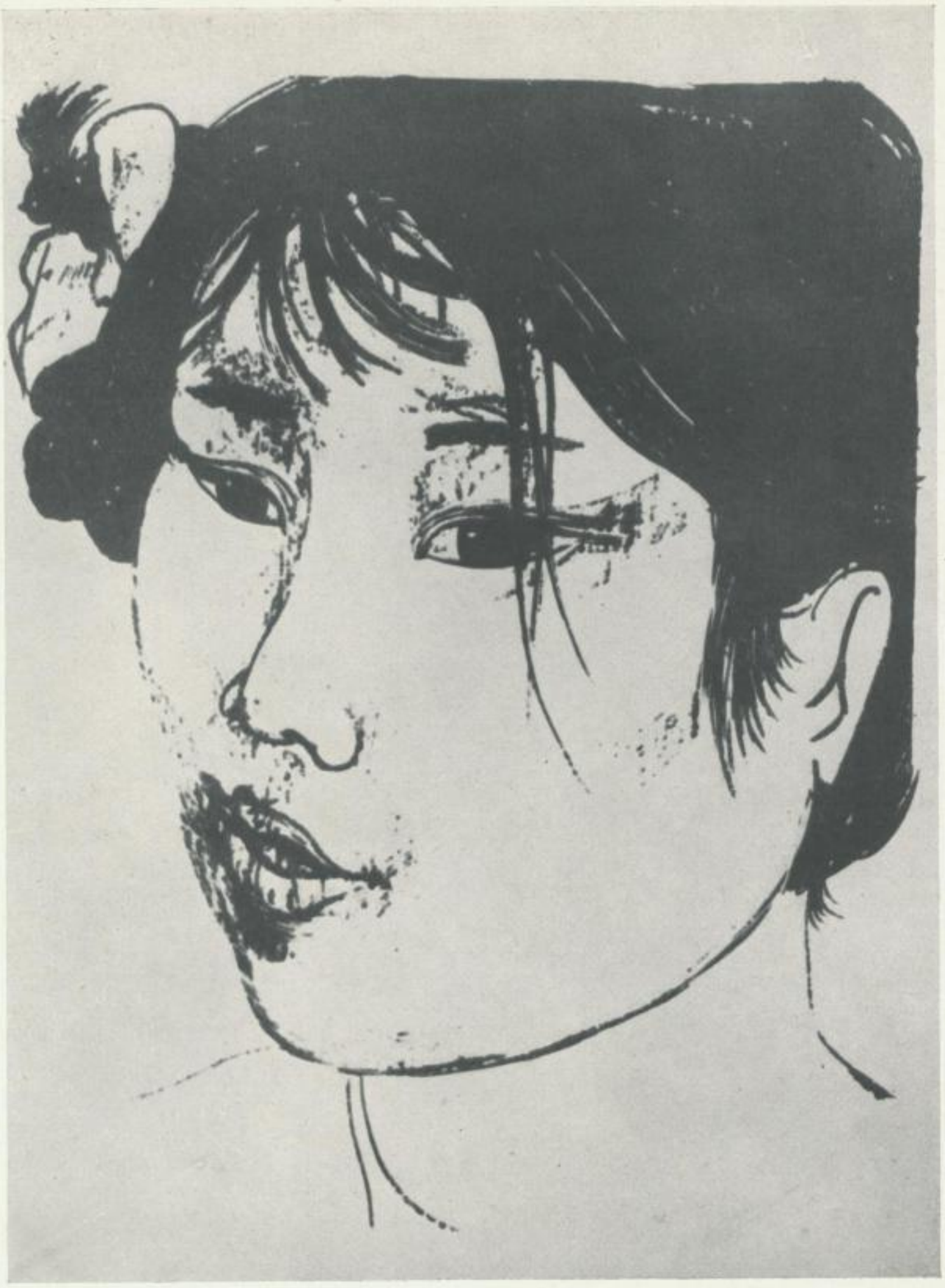
Ernst Barlach „Sitzendes Mädchen" · Porzellan · 1908



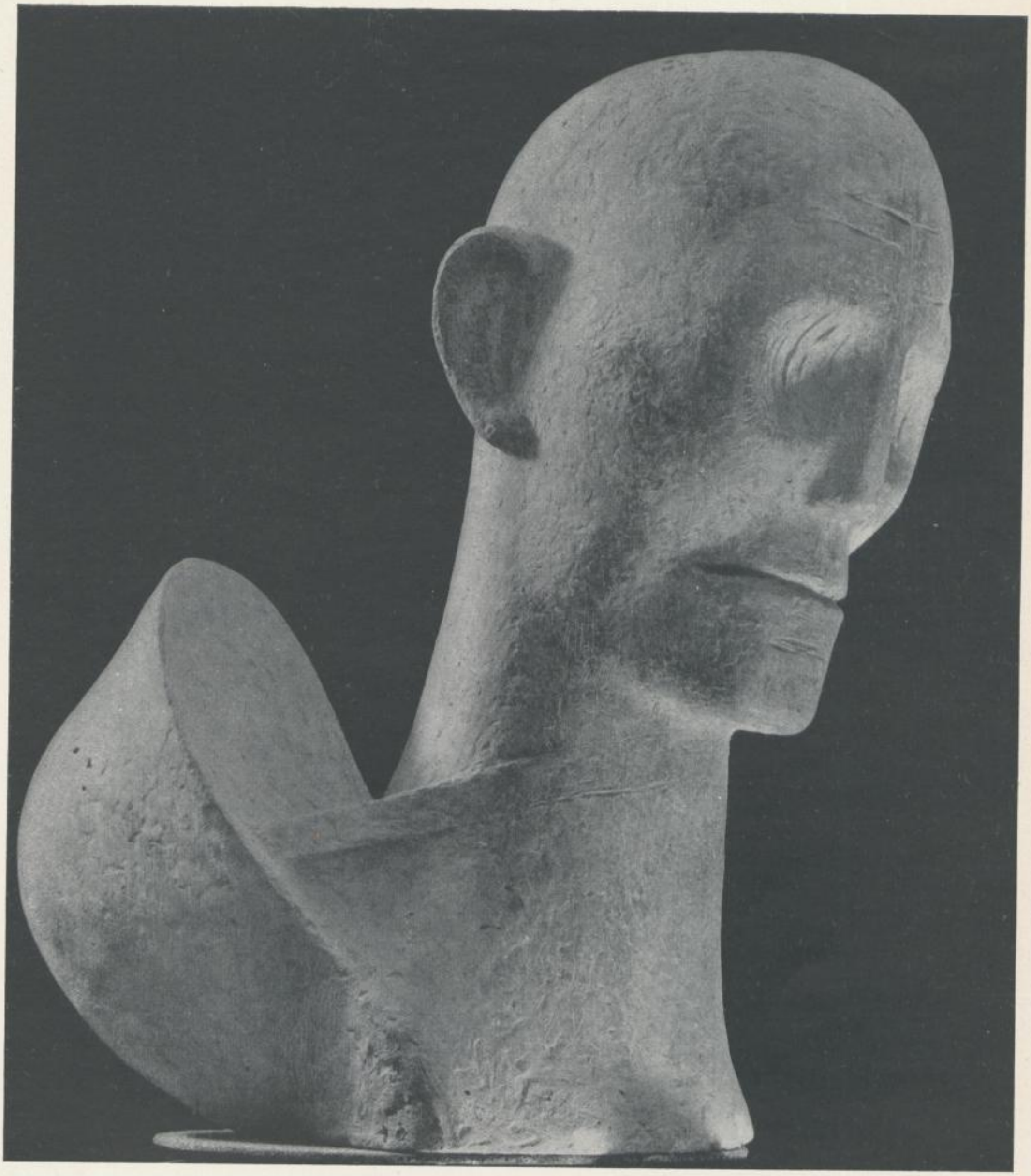
José Venturelli „Der verratene Kampfplatz der Erde" · Lithografie

Otto Pankok „Christus zerbricht das Gewehr" · Holzschnitt

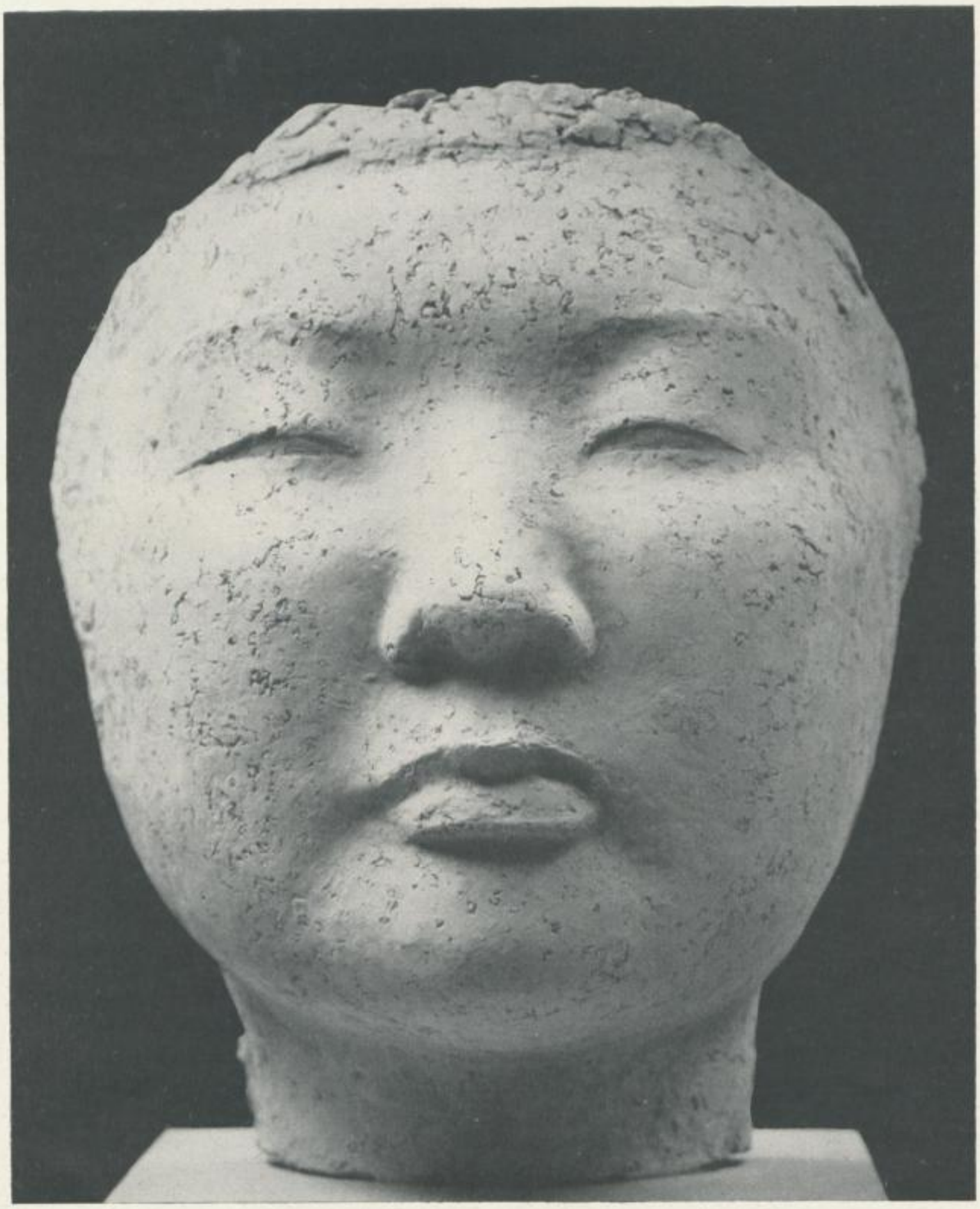
Pablo Picasso, Studie · 1952



José Venturelli, Kopf · Lithografie



Fritz Cremer „Verkündigungsengel des amerikanischen Jahrhunderts" · Gips, getönt · 1950



Gustav Seitz „Koreanerin" · Terrakotta · 1951

Arno Mohr „Am Berliner Dom" · Lithografie · 1955

Arno Mohr, Selbstbildnis · Lithografie · 1955

INHALTS-VERZEICHNIS

Die gute Form 5
von Friedmund Krämer

Zeitgemäße Haushaltsgeräte 17
von Karola Bloch

Good design in Schweden – aus einem Reisebericht 33
von Dr. Heinz Schwarzmann

Etwas zur Formgestaltung des Autos 37
von Arthur Rosenhammer

Spielzeug 45
von Susanne Maurer

Die Keramikerin Hedwig Bollhagen über sich selbst 57

Volkskunst und Kunsthandwerk in der thüringischen Glasbläserei . 69
von Dr. Fritz Kämpfer

Raumgestaltende Textilien 73
von Maria Zienert

Volkskunstmotive in der polnischen Industriewarengestaltung . . 79
von Wanda Telakowska

Franz Burchard Dörbeck – Gestalter des Volkslebens 89
von Dr. Winfried Löschburg

Naumburg – Die realistische Gestalt des mittelalterlichen Ornaments 99
von Kuno Mittelstädt

Über Sinnlichkeit und Denken im Kunstverstehen und Kunstschaffen (J. J. Winckelmann) 111
Erläuterungen von Wilhelm Senff

Das ästhetische Gefühl und die Kunst 117
von B. T. Kublanow

Wo ist des Künstlers „Mitte"? - Ästhetische Auffassungen Sedlmayrs 123
von Eberhard Menzel

BILD-NACHWEIS

Betriebs-Foto-Gruppe VEB Schreib- und Nähmaschinenwerke, Dresden (1)
Foto-Brüggemann, Leipzig (2)
Deutsche Akademie der Künste (4)
Foto-Deylig, Greiz (1)
Ewald Gnilka, Berlin (1)
Herbert Görzig, Berlin (1)
Foto-Gutsche, Berlin (1)
Rose Heldl, Gotha (2)
Atelier Hoppe, Markersdorf (1)
Industrie-Fotos, Hans Werner, Dresden (3)
Institut für angewandte Kunst (Adebahr) (25)
kestingfoto (1)
W. Müller, Beierfeld (1)
Wolf Mucke, Leipzig (1)
Photokino-Krütgen, Halle (1)
Photo-VEB Jenaer Glaswerk Schott & Gen., Jena (8)
Foto Rabenow, Quedlinburg (1)
Hans-Otto Rieck, Berlin (3)
M. Schmidt-Theile, Leipzig (2)
Staatl. Museen, Eisenach (2)
Marte Storm, Berlin (3)
Technische Hochschule, Dresden (2)
Foto Atelier Wellna, Egeln (1)
Zeißig, Leipzig (3)
Werkfoto (24)

Reproduktionen aus:

J. Zemek „50 Jahre Deutsches Museum München" (1)

Paul Siebertz „Karl Benz – Ein Pionier der Verkehrsmotorisierung" (1)

„Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins", Verlag des Vereins für die Geschichte Berlins, 1926 (1)

Nicola Moufang „Alt-Berlin in Porzellan" Herbert Stubenrauch-Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1927 (4)

Otto Pniower „Altberliner Humor um 1830" Gustav Kiepenheuer Verlag (4)

„José Venturelli", VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1956 (2)

„La paix et la guerre", Editions Cercle d'Art, Paris, 1954 (1)