

FORM UND ZWECK

FORM UND ZWECK · JAHRBUCH 1961

FORM UND ZWECK

JAHRBUCH 1961

INSTITUT FÜR ANGEWANDTE KUNST BERLIN

VERZEICHNIS

JAHRESBUCH 1921

VERLAG DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

Wilhelm Senff

Von der Gefährlichkeit
der Abstrakten

Der jüngsten Vergangenheit ist die Rede des Staatsrates der Deutschen im Oktober 1960 vor der Volkskammer über die Gefahren des Abstrakten Lebens, denen eine grundlegende Antwort gegeben und beantwortet. Darum geht

es um die Erhaltung des Friedens in der Welt. In der Welt, überall dort, wo seit Jahren mit den Gefahren des Abstrakten Lebens ausgesprochene Abenteuerer nachzugehen beginnt, handelt es sich um alte Militärgeschichten, die wissen, was auf dem Spiele steht, und die nicht wollen, eine Aggression auszulösen. Die Gefahr des Humanismus und der Humanität besteht darin, dass er dort, wo der Ungeist herrscht, anheimfallen würde. Die Freude an der Erhaltung mehr.

Die Gefahr der Programmatischen Erklärungen unserer Tage ist das Lager des Friedens zu beschreitenden Weg immer weiter zu sein, es, der das Wachstum offenkundig zu messen wir uns bereits mit Westdeutschen Menschen in Westdeutschland beschreiben. Die bessere Gesellschaftsordnung ist die der Menschheit wie Frieden, soziale

Erklärung. Sie entspricht dem Appell, den Fučík an die Völker richtete, ehe er starb: Seid wachsam! Für die Künstler und Bauern, für alle, die sich zu den

7

Eins der eindrucksvollsten politischen Dokumente der jüngsten Vergangenheit ist die Programmatische Erklärung, die der Vorsitzende des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik, Walter Ulbricht, am 4. Oktober 1960 vor der Volkskammer abgab. Alle Probleme unseres gesellschaftlichen Lebens, denen eine grundlegende Bedeutung beizumessen ist, werden darin erörtert und beantwortet. Darum geht auch der Kulturschaffende nicht an ihr vorüber.

Die Frage aller Fragen ist und bleibt die nach der Erhaltung des Friedens in der Welt. Sie steht um so dringlicher vor uns, weil überall dort, wo seit Jahren mit den Mitteln des kalten Krieges Politik gemacht wird, ausgesprochene Abenteurer nach vorn geschoben worden sind. In den meisten Fällen handelt es sich um alte Militaristen und Faschisten. Was planen sie? Die Völker wissen, was auf dem Spiele steht, wenn es den Kräften der Destruktion gelingen sollte, eine Aggression auszulösen. Es geht um alles, was wir in den stolzen Begriffen des Humanismus und der Humanität zusammenfassen. Die Freiheit der Schaffenden würde dort, wo der Ungeist des Imperialismus Erfolge erringen könnte, der Zerstörung anheimfallen. Die Freude am Schönen fände keine Möglichkeiten der Entfaltung mehr.

Um so zuversichtlicher folgen wir den Ausführungen der Programmatischen Erklärung, in denen demonstriert wird, wie gerade in unseren Tagen das Lager des Friedens erstarkt und wie hier die Klarheit über den zu beschreitenden Weg immer schneller wächst. Der Vormarsch des Sozialismus ist es, der das Wachstum offenkundig macht. Walter Ulbricht sagte wörtlich: „Heute messen wir uns bereits mit Westdeutschland im Wettbewerb. Wir werden allen Menschen in Westdeutschland beweisen, daß der Sozialismus die bessere, menschlichere Gesellschaftsordnung ist. Der Sozialismus verwirklicht solche edlen Ziele der Menschheit wie Frieden, soziale Sicherheit und Wohlstand.“

Selbstverständlich steckt in diesen Worten eine Mahnung. Sie entspricht dem Appell, den der tschechische Widerstandskämpfer Julius Fučík an die Völker richtete, ehe er ein Opfer der faschistischen Henker wurde: Menschen, seid wachsam! Für die Künstler ist sie ebenso aktuell wie für die Arbeiter und Bauern, für alle, die sich zu den

Maximen echter Menschlichkeit bekennen. Das Studium der Zusammenhänge zwischen Kunst und Gesellschaft überzeugte uns davon, daß die Kunst im Kampf für den gesellschaftlichen Fortschritt eine Waffe ist. Haben wir aber schon die Schlußfolgerungen nach der Seite der Reaktion hin gezogen? Wir taten es noch nicht in genügendem Ausmaß. Denn auch im Bereich der Reaktion sind die besagten Zusammenhänge existent. Auch dort wird die Kunst als Waffe gehandhabt: gegen die Front des Friedens, gegen Humanismus und Sozialismus. Dort gerät der Kunstschaffende immer mehr in die Gefahr des Apologetentums, während die in den Amtsstuben der Kulturbürokratie, in den obrigkeitshörigen Redaktionen und im Kunsthandel Residierenden offen als „Lenker“ des Geschehens im Bereich der Künste auftreten. Natürlich wird die damit kultivierte Unfreiheit sorgfältig mit einem Schleier aus Illusionen zugedeckt. Aber sie ist dieselbe, die Lenin schon im Jahre 1905 anprangerte, als er schrieb: Die „Freiheit“ der Ideologen des Imperialismus ist eine einzige Heuchelei, eine bürgerliche oder anarchistische Phrase. In der Tat, wo das gesellschaftliche Leben durch den Antagonismus zwischen monopolistischen Ausbeutern und hungernden Massen bestimmt wird, wo man gegen streikende Arbeiter schwerbewaffnete Söldnertruppen aufmarschieren läßt, wo der unselige Kolonialismus verteidigt wird und wo die Justiz die Verfechter der Friedensidee terrorisiert, da gibt es für die Völker keine Demokratie. Da ist auch die der künstlerischen Intelligenz gewährte Freiheit „nur die maskierte (oder sich heuchlerisch maskierende) Abhängigkeit vom Geldsack, vom Bestochen- und Ausgehaltenwerden“.

Seitdem wuchs von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Klarheit darüber, daß die Worte Lenins wahr sind. Immer größer wird die Zahl der Kunstschaffenden – wie auch die der Wissenschaftler –, die ihre Bindungen an die politische und kulturelle Reaktion lösen, um die progressiven Strömungen unserer Gegenwart zu verstärken. So sieht man sich nun auch im westlichen Teile Deutschlands genötigt, die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft aufzuwerfen. Im „Baden-Badener Kunstgespräch 1959“, worüber in der Vorbemerkung zum folgenden Beitrag von Dr. Konrad Farner Näheres gesagt wird, bildete sie das Thema. Dort erhielt sie die Formulierung: „Wird die Kunst gemanagt?“

Die Initiatoren dieser Veranstaltung, selber Manager im ursprünglichen Sinne unseres Wortes, machten, allerdings vergeblich, viele Anstrengungen, um darzulegen, daß im Kunstleben der kapitalistischen Gesellschaft von einer gelenkten Kunst keine Rede sein könne. Doch ging es für sie um mehr; es ging darum, die gesetzmäßigen Zusammenhänge zwischen gesellschaftlichem Sein und Kunst im ganzen und allgemeinen zu leugnen. Als sie indessen im Ablauf der Diskussionen vor die Aufgabe gestellt wurden, sich mit den Argumenten der Andersdenkenden (Konrad Farner und Jürgen Beckelmann) auseinanderzusetzen, zerfiel ihre Argumentation. Zuerst und mit Nachdruck verteidigten sie die Gesellschaftsordnung, in der sie als Bürger des Adenauerstaates leben. Dabei verhielten sie sich wie jeder Hüter des Abendlandes: sie beschimpften den Sozialismus, die sozialistischen Menschen und Länder. Und dann kam die wichtige Schlußfolgerung. Sie betonten, daß zwischen der bourgeoisen Welt und den Prinzipien der Dekadenz, vor allem der „Abstraktheit“ in der Kunst, ein nicht zu lösender Zusammenhang bestehe. An dieser Stelle

machten sie kein Hehl daraus, daß sie bewußt darauf hinsteuern, die ideologischen Werte, die die Verneiner der Gegenständlichkeit im künstlerischen Gestalten zu vermitteln in der Lage sind, in der Verteidigung des imperialistischen Systems zum Einsatz zu bringen. Mit ihrer Hilfe soll die „Stärke“ und Lebenskraft des letzteren bewiesen werden. Aber die Begründung der These blieb dünn. Es sind eben doch die Momente der Lebensangst und der Vergottung des Nichts – wie es Konrad Farner treffend hervorhob –, die dem Denken und Fühlen der westlichen Welt ihre charakteristischen Züge verleihen.

Hier ist eine Verallgemeinerung möglich, aber auch nötig. Was sich in Baden-Baden zeigte, ist typisch für das Verhältnis zwischen imperialistischer Bourgeoisie und „moderner“, abstrakter Kunst überhaupt. Man hat begriffen: Je vollständiger die Menschen von den Bestrebungen der Abstrakten erfaßt werden, um so mehr muß ihre Anteilnahme an den Vorgängen im menschlichen Sein, an den Schönheiten des Lebens, an den Kämpfen für eine bessere Welt, an den Erfolgen der sozialistischen Umwälzung unserer Tage erschaffen; um so leichter hat es der Reaktionär, die Nichtigkeit des Menschseins zu predigen und das Risiko der allgemeinen Zerstörung, des Atomkrieges und Atomtodes, zu empfehlen. Darin besteht die Gefährlichkeit der Manager in den westlichen Kulturzentren, aber auch die aller Abstrakten. Wie richtig unsere Feststellung ist, geben die führenden Geister dieser Kunstströmung seit Jahren selber zu.

Wir zitieren E. W. Nay, der in einer kleinen Schrift „Vom Gestaltwert der Farbe“ erklärte: „Das Humane ist nicht Anliegen des Künstlers. . . . Ich möchte damit sagen, daß es gleichgültig ist, ob ein Künstler über menschliche Ansichten in seiner Kunst . . . etwas aussagt oder nicht.“ Wir denken auch an Mathieu, der in westlichen Ländern heute viele Bewunderer hat. Vielleicht noch zynischer als Nay belehrt er seine Gläubigen: „Die Malerei ist die einzige Möglichkeit, mich von jenem Drama zu befreien, das das Drama der gesamten Menschheit ist: Mensch sein.“

Deutlich spricht er aus, daß er das Gedankengut, das wir der Entwicklung des europäischen Geisteslebens verdanken, zerstört wissen möchte. Hinweg mit Kant und Hegel, mit Descartes und Leibniz, mit Galilei und Leonardo da Vinci, hinweg auch mit Aristoteles und Demokrit, das ist sein Kampfzweck. Damit wendet er sich natürlich auch gegen die großen Verkünder des Menschseins in der Kunst und Literatur: gegen Lessing und Goethe, gegen Rembrandt und Rubens, gegen Shakespeare und Hutten, gegen Raffael und Tizian, gegen Phidias und Zeuxis. An die Stelle des Zerstörten sollen das Mittelalter der Thomisten, der Mystizismus und der Indeterminismus, die Willkür also der von allen Managern der Dekadenz gepriesenen Gesellschaftsschichten, treten.

Von hier aus sind es nur wenige Schritte zu Jaspers, zu allen Ordensrittern des Neothomismus und der Neoscholastik, zu allen Einpeitschern der Atomrüstung.

Unsere Entgegnung ist einfach und klar. Für uns sind, wenn wir der gegenstandslosen Kunst nicht das geringste Zugeständnis machen, erst recht nicht formalästhetische Gesichtspunkte maßgebend. Wir sind gegen den Kult des Abstrakten, weil er das Menschsein verachten lehrt und in den Dienst der Atomkriegspolitik gestellt worden ist. Das ist der Anlaß für uns, der alten Mahnung „Seid wachsam“ zu ge-

denken und, von ihr erfüllt, die Erklärung des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik auf uns wirken zu lassen. Unsere Kunst soll nun erst recht Waffe sein, eine Waffe in den Händen guter Kämpfer, die alles daransetzen, dem realen Humanismus, damit auch dem Sozialismus, zu seinem endgültigen Siege zu verhelfen.

Konrad Farner

Wird die moderne Kunst
„gemanagt“?

Baden ein öffentliches „Kunstgespräch“
mals als Fernsehgespräch des Südwest-
esem Gespräch ging vom Agis-Verlag
Kunstverlag, besonders als Herausgeber
hen Namen hat.

Kunst gemanagt?“, war außerordentlich
anlässlich der Verleihung von diversen
g „documenta II“ stattgefunden hatten.

Gegner der abstrakten Kunst (die
weitgehend identifiziert mit „abstrakter“
er wie Sedlmayr, Picard, Unold, Weidle,
Schriftsteller und Kunstkritiker Jürgen
Konrad Farner als Gegner zu Worte
l wie vehemente Ablehnung.

uchform im Agis-Verlag, und wir geben
s des Verlages vollinhaltlich wieder.

ne Ausführungen dürften auch für die
en Republik von Interesse sein, berühren
cher Art. Zahlreiche Veröffentlichungen
er bekanntgemacht; seine Arbeit: „Der
960 im Dobbeck-Verlag München, gab
r, der als freier Schriftsteller in Thalwil
r Arbeit der Schweiz.

e gestellte Frage. Gestatten Sie
nter „moderner Kunst“ und was
vor allem die sogenannte nicht-
ines Erachtens eine nicht geringe
doch gegenwärtig, heutig, neu
it wenige bedeutende Künstler,
lichen verhaftet und verpflichtet
egenüber dem Gestrigen – den-
ni, an Cremer oder Manzú, an

13

denken und, von ihr erfüllt, die
tischen Republik auf uns wirken
sein, eine Waffe in den Händen
Humanismus, damit auch dem
helfen.

Vorbemerkung

Am 30. und 31. Oktober 1959 fand in Baden-Baden ein öffentliches „Kunstgespräch“ statt, das dann teilweise am 1. November nochmals als Fernsehgespräch des Südwestfunks ausgestrahlt wurde. Die Initiative zu diesem Gespräch ging vom Agis-Verlag Baden-Baden und Krefeld aus, der vor allem als Kunstverlag, besonders als Herausgeber der Zeitschrift „Das Kunstwerk“, einen europäischen Namen hat.

Das Thema des Gesprächs: „Wird die moderne Kunst gemanagt?“, war außerordentlich aktuell auf Grund vorheriger Diskussionen, die anlässlich der Verleihung von diversen Kunstpreisen und der großen Kasseler Ausstellung „documenta II“ stattgefunden hatten. Eingeladen waren namhafte Befürworter und Gegner der abstrakten Kunst (die „moderne“ Kunst wird in der bürgerlichen Welt weitgehend identifiziert mit „abstrakter“ Kunst); leider sagten bekannte bürgerliche Gegner wie Sedlmayr, Picard, Unold, Weidle, Weigert u. a. ab, so daß allein der deutsche Schriftsteller und Kunstkritiker Jürgen Beckelmann und der Schweizer Kunsthistoriker Konrad Farner als Gegner zu Worte kamen. Ihre Voten fanden ebenso starken Beifall wie vehemente Ablehnung.

Das gesamte Kunstgespräch erschien dann in Buchform im Agis-Verlag, und wir geben hier das Votum Farners mit freundlicher Erlaubnis des Verlages vollinhaltlich wieder.

Dr. Konrad Farner sprach als Marxist und seine Ausführungen dürften auch für die Kunst-Diskussion in der Deutschen Demokratischen Republik von Interesse sein, berühren sie doch grundsätzliche Probleme weltanschaulicher Art. Zahlreiche Veröffentlichungen haben ihn als Kunsthistoriker und Kulturpolitiker bekanntgemacht; seine Arbeit: „Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten“, erschienen 1960 im Dobbeck-Verlag München, gab Anlaß zu lebhaften Diskussionen. Konrad Farner, der als freier Schriftsteller in Thalwil bei Zürich lebt, ist Mitglied des ZK der Partei der Arbeit der Schweiz.

„Wird die moderne Kunst gemanagt?“, so lautet die gestellte Frage. Gestatten Sie jedoch, daß ich zurückfrage: Was verstehen Sie unter „moderner Kunst“ und was unter „managen“? Sollten Sie als moderne Kunst vor allem die sogenannte nicht-gegenständliche Kunst bezeichnen, so wäre dies meines Erachtens eine nicht geringe Einengung des Begriffes „modern“. Modern heißt doch gegenwärtig, heutig, neu gegenüber dem Gestrigen. Heutig sind aber nicht wenige bedeutende Künstler, deren Schaffensformen eindeutig dem Gegenständlichen verhaftet und verpflichtet sind, deren Sicht jedoch ebenso eindeutig neu ist gegenüber dem Gestrigen – denken wir in der Plastik nur an Zadkine oder Marini, an Cremer oder Manzú, an

Stadler oder Seitz; in der Malerei an Siqueiros oder Shan, an Buffet oder Park, an Guttuso oder Calvacanti. Und erst noch, sind diejenigen Künstler nicht „modern“, die sowohl im Gegenständlichen wie im Nicht-Gegenständlichen zu Hause sind, also, um nur zwei Altmeister zu nennen: Picasso und Matisse? Ist es nicht charakteristisch, daß die eindrucklichste Abteilung der „documenta II“ zu Kassel, die Plastik, beide Richtungen zu Worte kommen lassen mußte – ich sage: mußte, weil die Veranstalter dieser Ausstellung doch vorab zeigen wollten, daß die moderne Kunst eben nicht-gegenständlich sei? Bereits hier erweist es sich demnach, daß die moderne Kunst als „Weltkunst“ ein ungemein komplexes Gebilde darstellt, das keinesfalls unter den Hut „Abstraktion“ zu bringen ist.

So man unbefangen mit beiden Augen das Ganze betrachtet (was meines Erachtens in Kassel nicht der Fall war, da das linke Auge vom Star befallen), darf man füglich sagen, daß gegenständliche Kunst ebenso modern ist wie ungegenständliche, trotzdem beide Seiten jeweils extrem das Gegenteil behaupten. Ja, vielleicht darf man sagen, daß morgen schon diese Diskussion unmodern sein wird, wie denn auch auf der einen Seite wichtige Künstler der Abstraktion bereits heute wieder gegenständlich schaffen (z. B. Diebenkorn oder Bishop), während andererseits die Abstraktion die gegenständliche Kunst bereichern wird, zwar nicht als Form oder Farbe an sich im Sinne *l'art pour l'art*, sondern als notwendige wesensmäßige Ergänzung eines „modernen Realismus“, der unserm neuen Sehen entspricht und auch einer neuen Gesellschaft entsprechen wird – denken wir nur an Zadkine oder Moore.

Und was verstehen Sie unter „managen“? Eine Sache leiten, sogar künstlich fördern und hochzüchten, in bestimmtem Interesse lenken und nutzen? Wäre also die moderne Kunst eine „gelenkte Angelegenheit“, ein bloßes Mittel zum Zweck, und die Künstler wären Opfer einer Verschwörung, die von einem raffinierten Apparat gesteuert wird?

Ebenfalls hier befinden wir uns einer äußerst komplizierten und auch komplexen Problematik gegenüber, die weder ein eindeutiges, vollumfängliches Ja noch Nein zuläßt. Wenn anlässlich der „documenta“ in zwei interessanten Aufsätzen jeweils das krasse Gegenteil behauptet wird (in bezug auf die abstrakte Malerei verneint Flemming diese Frage, in bezug auf die serielle Musik bejaht Grebe die grundsätzlich gleiche Frage; „Die geistige Welt“, Beilage zur „Welt“, 25. Juli und 8. August 1959), so ist das charakteristisch für die gegebene Situation. Tatsächlich scheint mir ein Ja ebenso richtig wie ein Nein, aber nicht einseitig-vollumfänglich, also nicht als ein Entweder-Oder, sondern als ein Sowohl - Als-auch. Immer war die Kunst frei und unfrei zugleich: frei als schöpferische Tat des menschlichen Geistes, unfrei als Bindung dieses Geistes an die geschichtlichen, vor allem an die sozialen, politischen und geistigen Umstände der Zeit, sei es als Ablehnung oder Bejahung, als Kampf oder als Flucht. Nie ist das Schaffen des schöpferischen Menschen eine völlig autarke, jenseits von Gut und Böse existierende, von der Gemeinschaft losgelöste Handlung. Das künstlerische Individuum kann wohl revoltieren, kann völlig neue Wege einschlagen, kann kühn die gesellschaftlichen Herkömmlichkeiten hinter sich lassen, aber sein Tun ist stets ein Tun pro und contra, also ein gebundenes Tun – gleichgültig, ob es sich um

14 Rembrandts „Nachtwache“ von 1642 oder Kandinskys Abstraktionen von 1910 han-

delt, um Giottos Paduaner Fresken oder Cézannes Landschaften, um Géricaults romantischen Realismus oder Pollocks romantischen Tachismus, der im Grunde als Dokument einer gesellschaftlichen Realität auch eine Art Realismus ist – alles Binsenwahrheiten, gewiß, aber als solche immer wieder vorzutragen.

Und wie es keine künstlerische Schöpfung abseits der gesellschaftlichen Wirklichkeit gibt, keine Kunst an und für sich, so ebenfalls keine „creatio ex nihilo“, keine Schöpfung aus dem Nichts, auch wenn es heute in der Dichtung bei Murphy oder Beckett und in der Malerei bei Wols oder Mathieu sogar um „das Nichts des Neuen“, um das Nichts überhaupt geht. Die Kunst ist stets innerster Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit, auch wenn sie die Flucht aus eben dieser Wirklichkeit ergreift. Ja, gerade als Flucht sagt sie Wesentliches über die Situation aus, aus der geflüchtet wird.

So kann nach meinem Dafürhalten über die Kunst der letzten hundert Jahre, also der spätkapitalistischen Epoche, ohne den Begriff der Flucht keine Geschichte geschrieben werden: flüchtet Cézanne in einen Platonismus als optisch gefaßte Wesentlichkeit, flüchtet van Gogh in einen unendlichen pantheistischen Kosmos und Gauguin in ein Paradies, in dem der Apfel vom Baume der Erkenntnis noch nicht gepflückt (von den großen deutschen Flüchtlingen Feuerbach und Marées oder Böcklin gar nicht zu reden), so erhält diese Flucht tendenz mit der zunehmenden Problematik der bürgerlichen Gesellschaft immer mehr Gewicht, um zuletzt alles zu überlagern. Die Symbolisten, die Fauves und die Expressionisten, die Kubisten und die Futuristen, sie sind im Grunde die revoltierende Fortsetzung dieser Flucht tendenz der 80er Jahre, wie dann weiter die Kandinsky oder Mondrian oder Brancusi das „Geistige in der Kunst“ dem Ungeist der Wirklichkeit entgegenstellen, diese Flucht also in extremis weiterführen. Sie endet zuletzt in einer geradezu schreckhaften Flucht vor der Angst als Angst überhaupt – wie denn auch als Motto über dem Fridericianum zu Kassel, das die Malerei der „documenta II“ beherbergte, die Worte Sören Kierkegaards hätten stehen können: „Je originaler ein Mensch ist, desto tiefer ist die Angst in ihm.“ Es ist das heutige bürgerliche Weltbild der Angst, das diese Ausstellung wirklich dokumentarisch widerspiegelte, der „künstlerisch begründeten Sinnlosigkeit der Welt“, um ein Wort von Camus abzuwandeln, der „Angst vor dem Nichts“, um mit Jaspers zu reden.

In dieser Hinsicht kann von einer „gemanagten Kunst“ keinesfalls die Rede sein, denn diese Kunst ist wahrlich direktester Ausdruck einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Situation und somit Realismus, wenn auch nicht progressiver Realismus. Ja, sie ist mehr, sie ist erregendes Symbol einer ganz besonderen menschlichen Grenzsituation, die nicht allein mit ästhetischen Begriffen gefaßt und erklärt werden kann, sondern nur mit weitgreifenden Kategorien, mit weltanschaulichen, sozialen, politischen und philosophischen Ordnungen. Sie ist keine künstliche Mache, sondern Ergebnis eines historischen Prozesses der bürgerlichen Welt und somit tatsächlich eine „Weltkunst“ als Teil der bürgerlichen Gesamtwelt. Sie ist demnach wirklich international, aber nicht im Sinne der Veranstalter der „documenta“ als eine Kunst, die die Völker positiv verbindet und die Klassen sogar versöhnt, sondern als eine Kunst, die die bürgerliche Klasse der verschiedenen Länder im Negativen verbindet, wie sie durch die Angst vor der Zukunft als dem Nichts verbunden ist. Mit anderen

Worten: Sie ist nicht „Modellfall einer Weltkultur“, sondern „Modellfall“ einer problematisch gewordenen Klassenkultur, deren innerste geistige Situation von den subtilsten Seismographen, eben den Künstlern und Dichtern, exakt aufgezeigt wird. Sie ist zuletzt das, was Werner Haftmann zu Recht von Pollock sagt: die verzweifelte Choreographie ihrer eigenen Lebensspur.

Trotzdem kann die Frage: „Wird die moderne Kunst gemanagt?“ doch mit Ja beantwortet werden, auch wenn unter moderner Kunst nur die abstrakte Kunst, und hier besonders ihre letzte Äußerung, der Tschismus oder Automatismus, die „Malerei des Gestus“ oder die „informelle Kunst“ gemeint ist. Denn das Managertum ist ebenso Teil dieser Kunst wie die Weltangst, es ist sogar wichtiger Gegenpol des Nichts als innerste Dialektik des spätbürgerlichen Menschen. Es ist als hektische „Betriebsamkeit an sich“ ein Opiat gegen die Angst vor dem Nichts, die wiederum in dialektischer Notwendigkeit mit dieser Angst agiert, sogar agieren muß. (Auf einer andern geistigen Ebene vollzog sich ein ähnlicher dialektischer Prozeß zu Zeiten Boschs und Höllenbrueghels oder der deutschen Spätgotik, ebenfalls anläßlich eines gewaltigen gesellschaftlichen Umbruchs; heute jedoch ist dieser Vorgang der religiösen Metaphysik entkleidet und daher direkter offensichtlich.)

Wie symptomatisch ist doch die ewige Unrast vieler Kunsttheoretiker und Kunstkritiker, Kunstbeamten und Kunsthändler, sogar Künstler, wie bezeichnend ihre stete Besorgnis vor einem Zu-spät-kommen – die ständige Angst, den Anschluß an die Angst zu verpassen, ist charakteristisch für diesen seelischen Zustand und auch für viel Geschreibsel über die moderne Kunst. Es ist geradezu ein Managertum der Angst selber.

Zudem ist es nicht nur ein Managertum geistiger Natur, sondern materieller Art: indem die abstrakte Kunst als Flucht aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit die tiefe Problematik dieser Wirklichkeit wohl anzeigt und bewußt macht, sie aber als Flucht aus ihr nicht ändert, höchstens zu verdrängen sucht, ist sie von nicht geringem Nutzen für all diejenigen, die an einer grundsätzlichen Änderung aus bestimmten, sehr eindeutigen Gründen kein Interesse haben. In diesem Sinne sind demnach nicht die Kunsthändler, nicht die Museumsleute und nicht die Kunsttheoretiker, die diese abstrakte Kunst als die moderne Kunst schlechthin vorstellen, Manager, sondern die ausschlaggebenden gesellschaftlichen Mächte, deren Ideologie sie kraft der immens starken Wechselwirkung von Sein und Bewußtsein verhaftet sind, wenn auch meist unbewußt dienlich sind – gleichgültig, ob es sich beim Kunsthändler um materielle Vorteile handelt, beim Kunstbeamten um berufliche Verpflichtung, beim Kunsttheoretiker um neue Aspekte des Begreifens.

So kann ebenfalls in dieser Beziehung von einer „Freiheit der Kunst“ nicht die Rede sein, und gerade das etwas überlaute Gerede von dieser Freiheit ist Symptom dafür, daß die Sache nicht stimmt. Es ist eine versteckte Unfreiheit, wie denn auch der „freie Künstler“ vom kapitalistischen Marktgesetz von Nachfrage und Angebot mehr denn je abhängig ist, wobei die Nachfrage eben eng mit der herrschenden Ideologie zusammenhängt, und die herrschende Ideologie der Gesellschaft die Ideologie der herrschenden Klasse ist – ebenfalls Binsenwahrheiten, gewiß, aber darum zu wiederholen.

Der moralische Vorwurf also, die moderne Kunst werde gemanagt, geht von falschen Voraussetzungen aus: Es kann sich nur um eine objektive Feststellung handeln, deren Fakten den objektiven Gesetzen der Gesellschaft entsprechen. Der moralische Vorwurf aber auch, die Kunst der nichtbürgerlichen Welt werde gemanagt, also gelenkt und systematisch gefördert, fußt auf der gleichen falschen Voraussetzung; er kann ebenfalls nur eine objektive Feststellung sein. Allerdings ist der Unterschied zwischen da und dort eindeutig und nicht gering: Dort wird die „Lenkung“ nicht getarnt, sondern sie wird sowohl vom Künstler wie vom Kunsttheoretiker auf Grund der gesamtgesellschaftlichen Weltanschauung bewußt getätigt; die Steuerung ist nicht anonym, sondern offen und öffentlich. Weiter ist es nicht eine negative Sicht, die diese Völker verbindet, keine Flucht aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit, keine Flucht vor der Angst in die Angst, sondern die Erprobung einer Überwindung dieser Angst, als Neubau einer gesellschaftlichen Wirklichkeit ohne Angst.

Es ist also der Versuch eines grundsätzlich Neuen, und demnach ebenfalls modern. Die Modernität besteht nicht in der Form, sondern im Inhalt. Und wie in der gesamten Natur stets der Inhalt die Form prägt, so wird auch der neue, „moderne“ Inhalt die ihm gemäße „moderne“ Form finden. Dieses Finden kann allerdings nur das Resultat eines langwierigen, differenzierten Prozesses sein, dessen Ausgangsort ein neuer Inhalt ist, der mit traditionellen Formen gesichtet wird – analog der frühchristlichen Kunst, die die Formen der Spätantike für einen grundsätzlich neuen Inhalt verwendete, verwenden mußte. Die Form als solche aber, und sei sie noch so „modern“, verfällt als „Form des Nichts“ bald dem Manierismus und Eklektizismus, der Spielerei und der Dekoration; die Krise der abstrakten Kunst mit ihrem kraß überhandnehmenden Epigontum ist kein Zufall, und sie wurde im Fridericianum zu Kassel eindeutig vordemonstriert.

„Wird die moderne Kunst gemanagt?“ Das Ja und das Nein gilt also für beide Teile der Welt, für beide Teile der Kunst, der nichtgegenständlichen wie der gegenständlichen, und ebenfalls für „modern“ wie für „gemanagt“.

Der mögliche Verlust der modernen Kunstwerke genügt nicht, um die
Voraussetzungen zu erklären. Es sind nicht nur die objektive Feststellung
dieser Fakten, die die objektive Existenz der Kunstwerke beweisen. Die
Voraussetzungen sind die objektive Feststellung der Kunstwerke.

Manfred Claus

**Formgebung in der Kamera-
und Kinoindustrie**

der DDR verlangen, daß die
se auszurichten sind, die einen
hohen Anteil an geistiger und
er Leichtindustrie erhält dadurch
der ökonomischen Hauptaufgabe

ie fünf wichtigsten Betriebe der
dem Kombinat, dem VEB Kamera-
Fertigungsprogramme zu koordi-
kapazitäten dem Weltstand ent-

Kamera-Werke Niedersedlitz mit
r Hochschule für bildende und
ntwicklung neuer Geräte wurde
Entwicklungsauftrages für meine
einem Konstrukteur, Teilnehmer
Herrn Prof. R. Högner, dabei, eine
n.

zialistischen Großbetrieb gestal-
nzugreifen. Durch gute kollektive
er ist es hier möglich, alle Produk-
zeugnisse als hochwertige Präzi-
lität besitzen werden.

n Industriezweig

isch-optischen Erzeugnissen sind
und Kinotechnik. Aufgabe dieser
l fertigungsgerechte und somit
llen. Es ist notwendig, mit dem

21

die Gemacht geht von diesen
objektive Feststellung handeln
ist notwendig für

Die konkreten volkswirtschaftlichen Bedingungen der DDR verlangen, daß die Produktionsprogramme besonders auf die Erzeugnisse auszurichten sind, die einen hohen Veredlungsgrad besitzen, d. h. mit einem hohen Anteil an geistiger und technischer Arbeit hergestellt werden. Innerhalb der Leichtindustrie erhält dadurch die Kamera- und Kino-Industrie bei der Erfüllung der ökonomischen Hauptaufgabe besondere Bedeutung.

Am 1. Januar 1950 vereinigten sich in Dresden die fünf wichtigsten Betriebe der Dresdner feinmechanisch-optischen Industrie zu einem Kombinat, dem VEB Kamera- und Kinowerke Dresden. So wurde es möglich, die Fertigungsprogramme zu koordinieren und mit den zur Verfügung stehenden Kapazitäten dem Weltstand entsprechende Spitzengeräte zu produzieren.

Die fruchtbare Zusammenarbeit der ehemaligen Kamera-Werke Niedersedlitz mit der Abteilung Formgebung für die Industrie der Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee, bei der Entwicklung neuer Geräte wurde vom Kombinat übernommen, zunächst in Form eines Entwicklungsauftrages für meine Diplom-Arbeit. Seit September 1959 bin ich mit einem Konstrukteur, Teilnehmer eines Lehrganges für Technische Formgebung von Herrn Prof. R. Högner, dabei, eine neue Betriebsabteilung für Formgebung aufzubauen.

Das ist in der DDR der erste Versuch, in einem sozialistischen Großbetrieb gestalterisch aktiv in die Produktion und Entwicklung einzugreifen. Durch gute kollektive Zusammenarbeit zwischen Ingenieur und Formgeber ist es hier möglich, alle Produktionsaufgaben komplex zu lösen, d. h., daß die Erzeugnisse als hochwertige Präzisionsinstrumente technisch sowie gestalterisch Qualität besitzen werden.

Aufgaben und Gestaltungsbedingungen in diesem Industriezweig

Die Bedürfnisse der Bevölkerung an feinmechanisch-optischen Erzeugnissen sind sehr groß und vielseitig, besonders in der Kamera- und Kinotechnik. Aufgabe dieser Industrie ist es also, zweckmäßige, material- und fertigungsgerechte und somit auch gesellschaftlich vertretbare Produkte herzustellen. Es ist notwendig, mit dem

größten Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Verbraucher zu arbeiten. Das gilt nicht nur in bezug zur optimal gelösten Funktion, sondern auch in der starken Verantwortlichkeit bei der Gestaltung der Erzeugnisse. Durch die breite und vielseitige Verbindung zur Bevölkerung hat es besonders auch die Kamera- und Kino-Industrie in der Hand, Schönheit oder Häßlichkeit zu verbreiten. Ihre Erzeugnisse sind stark mit an der Formung des ästhetischen Bewußtseins beteiligt wie übrigens alle Erzeugnisse der Gebrauchsgüterproduktion. Es ist unsere Pflicht, den Geschmack des Käufers durch Schönheit der Produkte positiv zu beeinflussen. Denn alles, was den Menschen umgibt, wie die Gegenstände des gemeinschaftlichen und persönlichen Gebrauchs, die Kleidung usw., muß auch dem ästhetischen Bedürfnis gerecht werden. Auf diesem Gebiet muß es der Formgebung aber um die maximale Befriedigung dieses Bedürfnisses gehen, sie hat hierin, besonders auch in der Kamera- und Kino-Industrie, ihre Aufgabe. „Was sich als vollkommen brauchbar, leistungstüchtig und zweckmäßig erweist, ist funktionell richtig erdacht und gebaut“, sagt Wilhelm Braun-Feldweg.

Welches sind nun die Hauptmerkmale dieser Qualitäten für die Gestaltung feinmechanisch-optischer Erzeugnisse?

Aus ihrer Eigenschaft ergibt sich, daß sich ihre Hauptfunktionen auf das Auge und die Hand beschränken. Es sind also Gesichtssinn und Tastempfindlichkeit, die die wesentlichen funktionellen Bedingungen ausmachen. Innerhalb des Tastsinns spielen Griff-tauglichkeit und Oberflächenstruktur eine große Rolle.

Stellen wir uns die Arbeit an einem optischen Gerät oder Apparat einmal vor! In erster Linie dienen optische Geräte der Beobachtung oder Wiedergabe eines Objektes, das sind seine Hauptfunktionen. Die Konzentration eines Menschen ist also hierbei im wesentlichen auf den Gesichtssinn, das Auge, beschränkt, auf das, was er im Blickfeld beobachtet, zum Beispiel, wenn er fotografiert, filmt, das Mikroskop sowie Fernrohr gebraucht oder ähnliches. Während er diese Arbeit des angespannten Beobachtens ausführt, muß er noch mit den Händen notwendige Einstellungen und Korrekturen ausführen. Das bedeutet aber, daß seine Hände an allen Bedienungselementen blind, gefühlsmäßig arbeiten müssen. Hier werden an den Tastsinn hohe Anforderungen gestellt. Dazu kommt noch, daß während der Beobachtung des Hauptobjektes Kontrollblicke auf Skalen notwendig sind. Hieraus ergeben sich die funktionellen Forderungen, die auch die wesentlichen Hauptproportionen und Anordnungen der funktionellen Details bestimmen. Die Abmessungen richten sich nach den anatomischen Bedingungen des Gesichtes und der Hand sowie ihren Hauptbewegungen. Alle Funktionsteile müssen die richtige anatomische Lage einnehmen, damit ein optimaler Arbeitsablauf garantiert ist und der Tastsinn nicht überfordert wird. Es ist notwendig, für viele komplizierte Einstellvorrichtungen wenige so einzurichten, daß sie blind bedient werden können, evtl. durch Konzentration verschiedener Funktionen auf ein Bedienungsteil. Verschiedene Lage, verschiedene Größe und verschiedene Oberflächenstruktur der einzelnen Bedienungsteile garantieren das sichere Arbeiten und entlasten den Tastsinn. Hier ist die Griff-tauglichkeit entscheidend. Alle Bedienungsteile sind dazu bestimmt, in die Hand ge-

nommen und leicht bedient zu werden. Ist ein Gegenstand griffig, so merkt man das an der Beschaffenheit der Oberfläche und wie er in seinem Volumen von der Hand zu umspannen ist; seine Form muß von den Bewegungsmöglichkeiten der Handgelenke und Finger bestimmt sein. Als handlich bezeichnet man den Gegenstand, wenn er eine anatomisch richtige funktionelle Lage und eine richtige Dimension der Bedienungselemente aufzuweisen hat.

Für Fotoapparate und ähnliche kleine Gebrauchsgeräte ist die Griff-tauglichkeit besonders wichtig. Das gesamte Gerät wird in die Hand genommen und die Finger bewegen die Bedienungsteile. Hier sind die anatomischen Bedingungen erstrangig, um ohne Verkrampfung zu arbeiten. Denn das Gerät soll nicht nur schön aussehen, sondern auch seine Handhabung soll dem Betrachter und dem Tätigen bei der Arbeit Freude machen. Die Hauptdimensionen sind also durch das Fassungsvermögen und die Spannweite der Hand gegeben.

Alle notwendigen Skalen müssen übersichtlich und in der jeweils erforderlichen Hauptblickrichtung angeordnet sein. Größe und Deutlichkeit derselben sollen sich nach der jeweiligen Wichtigkeit richten. Das sind die ganz allgemeinen, funktionellen Bedingungen vom Menschen aus gesehen.

Einige Formgebungsbeispiele der bisherigen Arbeit sind zwei Kleinbildkameras, die zur Frühjahrsmesse 1959 bereits der Öffentlichkeit vorgestellt und sehr positiv aufgenommen wurden. Beides sind technisch neuartige Geräte. Es wurde versucht, die neue technische Qualität durch eine gleichwertige gestalterische Qualität zu unterstreichen und beides zu einer Einheit zu verschmelzen.

Das grundlegend Neue der äußeren Form dieser Kameras ist – zum Unterschied zur traditionellen Bauart – die vom Werk entwickelte Rahmenbauweise. Ein umlaufender Rahmen nimmt alle Funktionsteile auf, nach vorn und nach hinten ist der Körper durch je eine Kappe verschlossen. Es wurde versucht, in der Gestaltung eine gleiche charakteristische Aussage zu erhalten und den unterschiedlichen Zweck zu betonen.

Die Taschenkamera PENTI II (Abb. 1/2) ist eine Weiterentwicklung der bekannten PENTI (Abb. 3). Die Aufgabe bestand darin, die neuentwickelten technischen Ergänzungen in die neue Form einzubeziehen. Ihrem Zweck nach muß die Kamera klein, leicht und handlich sein und dem Charakter einer Taschenkamera sichtbar entsprechen. Die Schwierigkeit bestand gestalterisch darin, der durch aufgezeigte Forderungen gewählten, sehr plastischen Form den Ausdruck eines technischen Präzisionsinstrumentes zu verleihen. Den erweiterten und vereinfachten Funktionen entsprechend ist versucht, auch die Form einfach, faßbar und übersichtlich zu gestalten und damit eine gute Form zu erreichen.

Die Form ist so gestaltet, daß sie sich der Hand und der Tasche gut anschmiegt und dort keine Hohlräume bildet. Das glatte Objektiv ragt organisch aus dem Körper und trägt als einzige Erhöhung die Griff-elemente. Diese sind ihrer Bedeutung entsprechend ausgebildet, sie heben sich durch Form und Farbe heraus, besonders die automatische Blendenkupplung am Objektiv rechts. Wie der Auslöseknopf und die Transport- bzw. Aufzugtaste muß sie blind und sicher zu bedienen

sein. Deshalb sind diese drei Bedienungselemente durch größere Proportionen hervorgehoben. Der Sucher und der eingebaute Belichtungsmesser sind unter eine gemeinsame Scheibe gesetzt, das gibt der Form Großzügigkeit und vereinfacht die Technologie des Ziehteiles. Zur Erhöhung der Griffigkeit sind die glatten Oberflächen der Vorder- und Rückseite mit einer geometrischen Struktur versehen. Dominiert ist hierbei die Waagerechte, die die Kamera optisch verlängert. Der umlaufende Rahmen, durch die schmale Form und die Oberflächenveredlung hervorgehoben, soll als Haupteindruck die Schlankheit der Form betonen. Das geringe Gewicht wurde erreicht durch weitgehende Anwendung von Aluminium als Werkstoff, ebenso wie bei der einäugigen Spiegelreflex-Kamera PENTINA (Abb. 4/5).

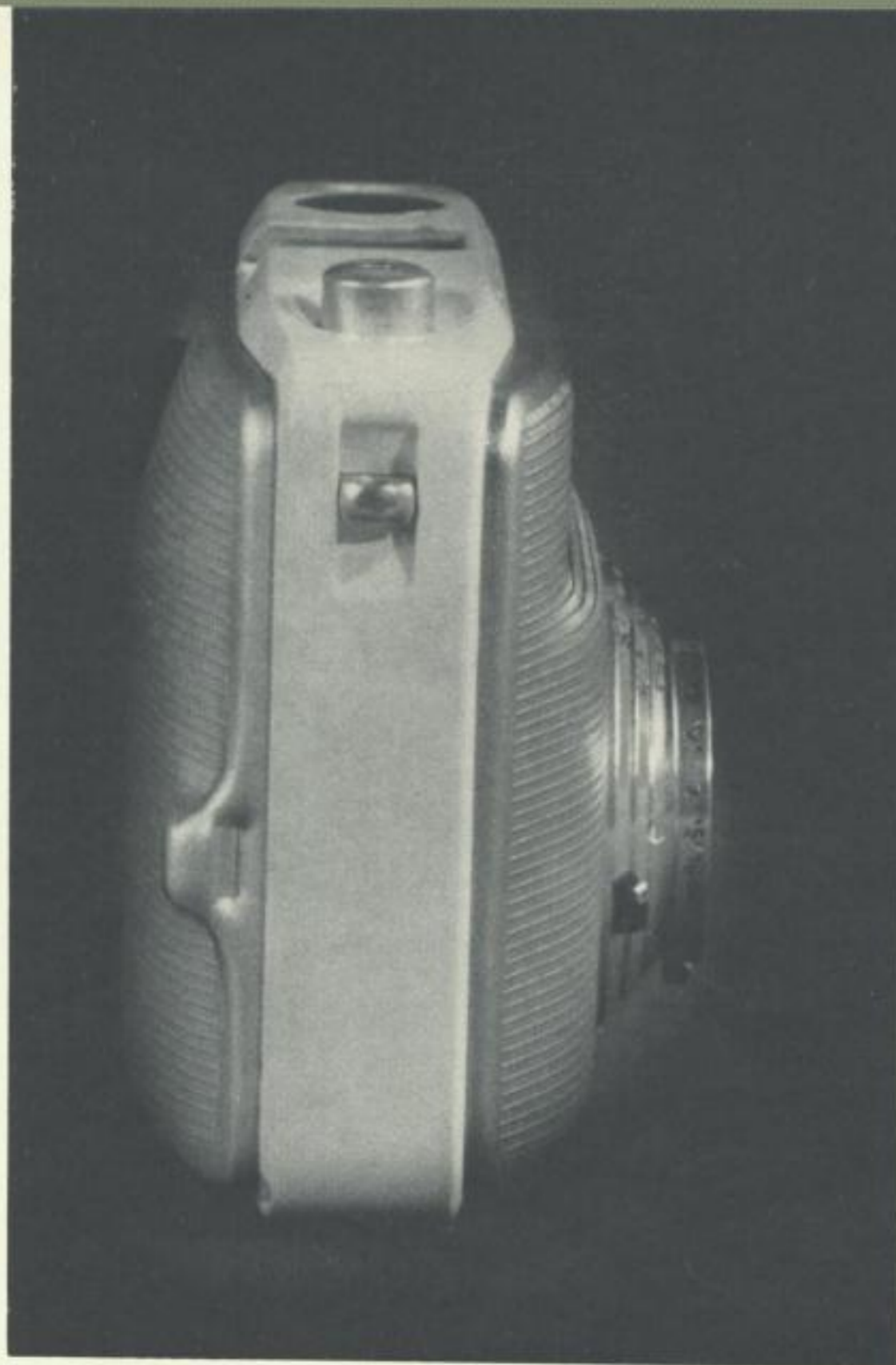
Im Gegensatz zu allen bisher bekannten Spiegelreflex-Kameras, bei denen als Merkmal das Prisma immer oben aufgesetzt war, ist hier mit der Rahmenbauweise eine neue geschlossene Form erreicht. Das Gerät ist größer als die PENTI, die Form härter und kompakter, sie deutet damit auf die wertvollere und kompliziertere Technik hin und betont den Verwendungszweck.

Auch hier ist versucht, mit dem geringsten Aufwand an technischen und künstlerischen Mitteln ein optimales Resultat zu erzielen. Das Erzeugnis hat in erster Linie seinen Zweck zu erfüllen. Die Form soll ein harmonisches Ganzes bilden und die verschiedenen Teile müssen in ihrer wechselseitigen Beziehung untereinander und zum Ganzen stehen. Die Maßverhältnisse sind klar und einfach. Je nach der Bedeutung und Funktion eines Teiles vom Ganzen ist auch die Form betont und in bezug zum Ganzen organisiert. Die Farbe der Oberfläche ist in ihrer doppelten Bedeutung, der funktionellen als Oberflächenschutz und zu besserer Griffigkeit sowie der ästhetischen und psychologischen, eingesetzt.

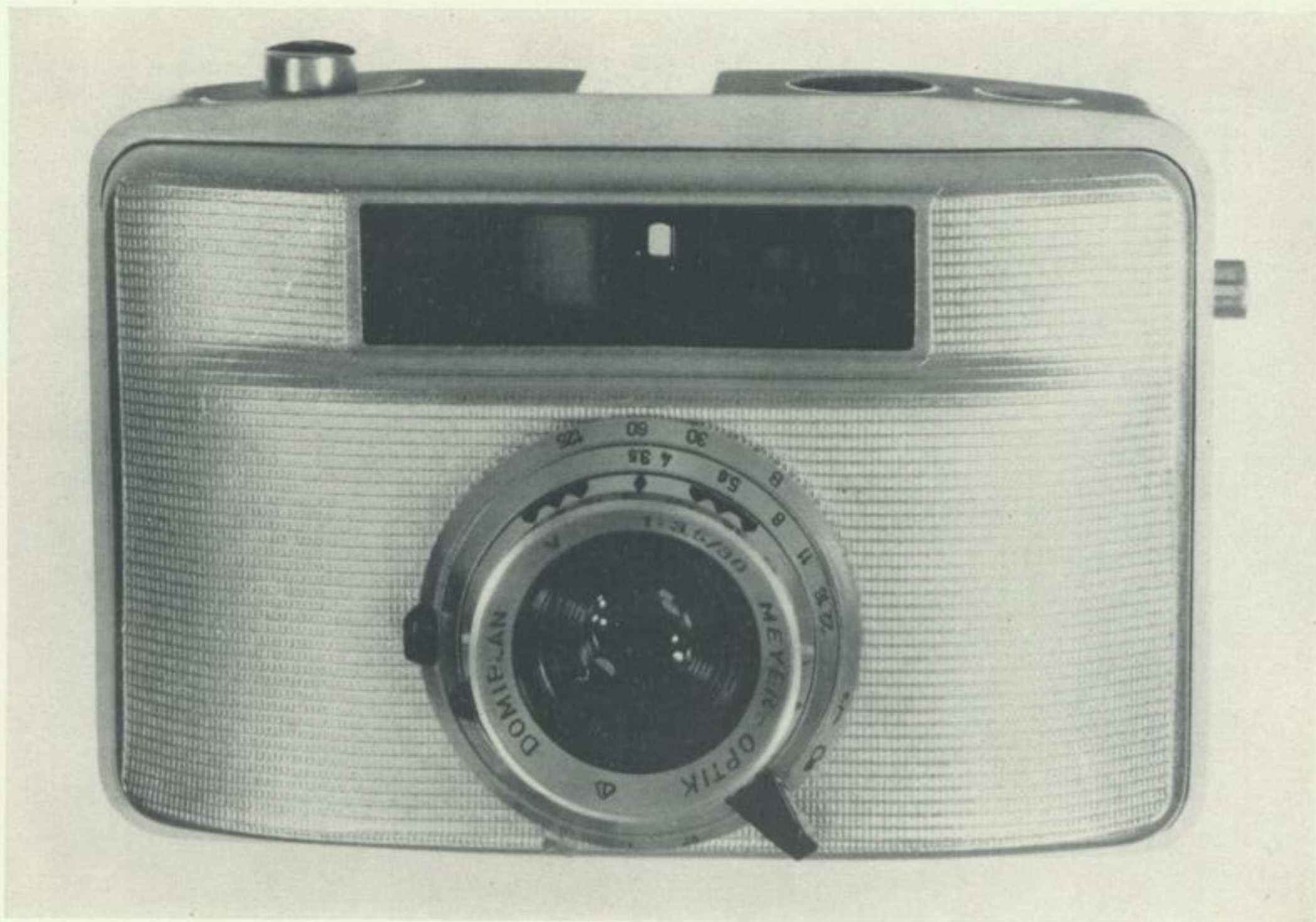
Unter den gleichen Gesichtspunkten sind die Schmalfilm-Kamera PENTAFLEX 8 (Abb. 6) und der Kleinbild-Dia-Projektor ASPECTAR 150 (Abb. 7) gestaltet. Eine genaue Funktionsanalyse durch den Formgeber führte bei der Gestaltung des ASPECTAR 150 zu einem grundlegend neuen Ergebnis. Die gestellte Aufgabe war, einen Kleinbild-Dia-Projektor zu entwickeln, der als Koffergerät zu verwenden ist, infolgedessen eine völlig geschlossene Form besitzen und trotzdem in kürzester Zeit funktionsbereit sein soll. Diese Forderung in einem möglichst kleinen aber auch leistungsstarken Gerät zu vereinigen, war bei dem konstruktiven Aufbau schwierig. Erst durch neue funktionelle Anordnung ist es gelungen, eine optimale Form vorzuschlagen. Funktionsüberlegungen durch den Formgeber sind bei der Entwicklung eines neuen Gerätes sehr wichtig. Als Unbeteiligter an der technischen Konstruktion kann er so mit neuen Ideen die Entwicklung voranbringen und der Konstruktion neue Perspektiven eröffnen. Auf diese Weise wird das Ziel, Form, Funktion und Material zu einer Einheit zu verschmelzen, erreicht. Eine gute, allgemeine, technische Qualifikation des Formgebers ist aus diesem Grunde anzustreben.

Das ist aber nur sinnvoll, wenn die Formgebung schon bei der Planung und Entwicklung neuer Geräte in die industrielle Produktion einbezogen wird. In der Kamera- und Kino-Industrie ist damit begonnen worden. Der enge Kontakt innerhalb der Forschung und Entwicklung zu der Formgebung wird sich hier, in Verbindung mit den Produktionsabteilungen, sehr positiv auf die Erzeugnisse auswirken.

1/2 · Taschenkamera PENTI II
Entwerfer: Manfred Claus,
Hochschule für bildende und angewandte
Kunst, Berlin-Weißensee



2



3 · Taschenkamera PENTI
Werkentwurf

4/5 · Spiegelreflex-Kamera PENTINA

Entwerfer: Jürgen Peters, Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee

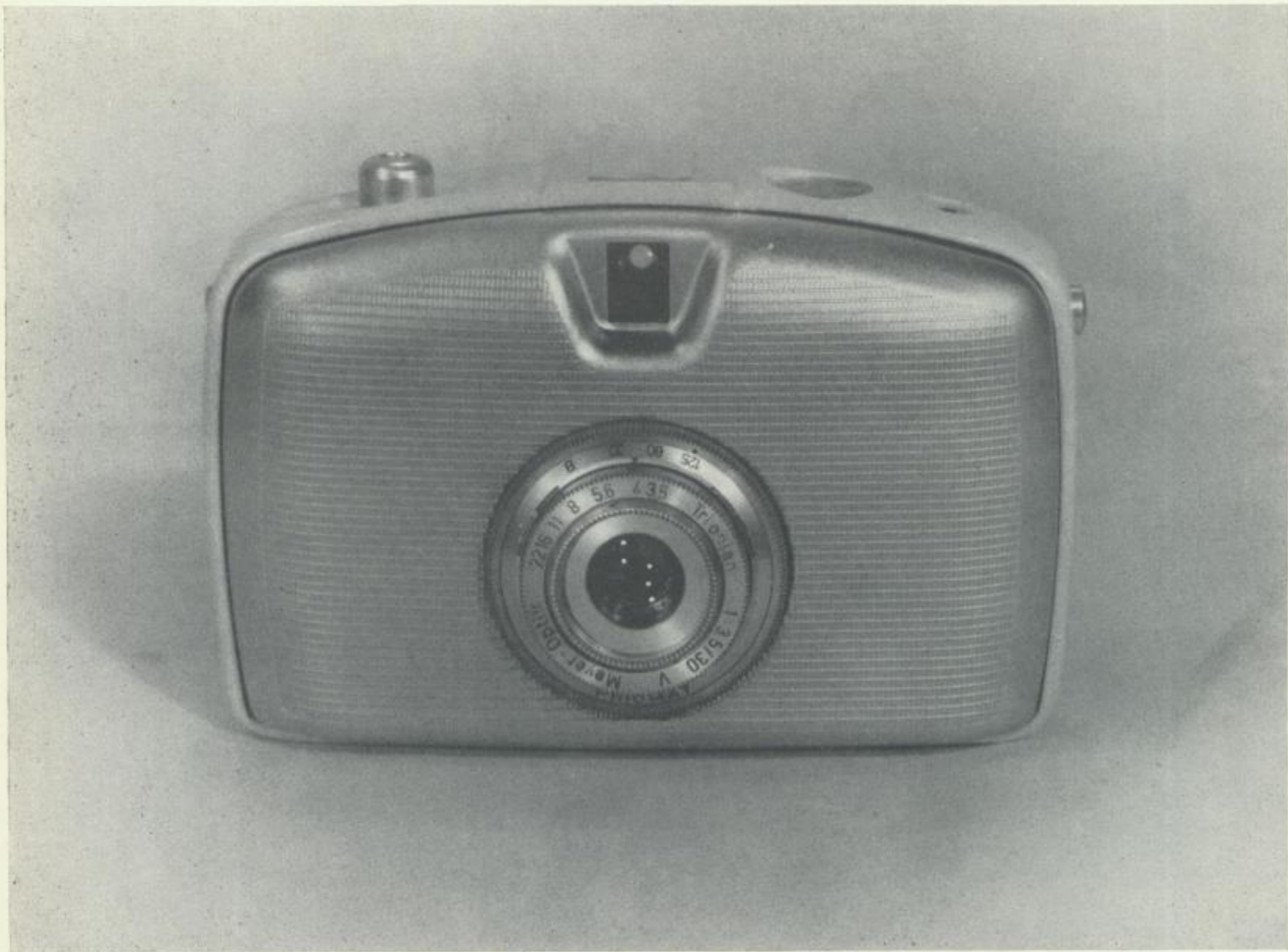
6 · Schmalfilmkamera PENTAFLEX 8

Entwerfer: Josef Bönisch

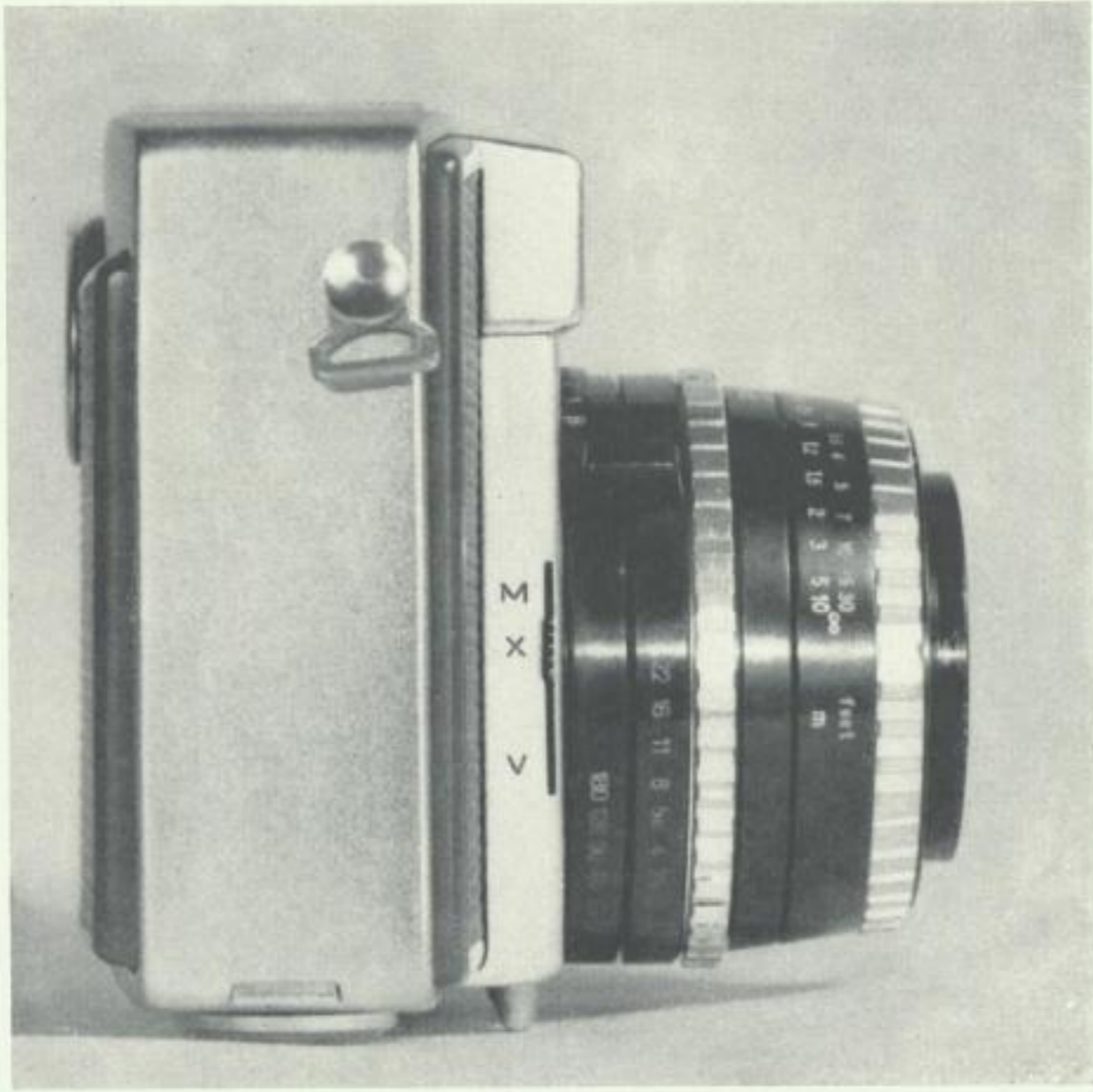
7 · Kleinbild-Dia-Projektor ASPECTAR 150

Entwerfer: Manfred Claus, Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee

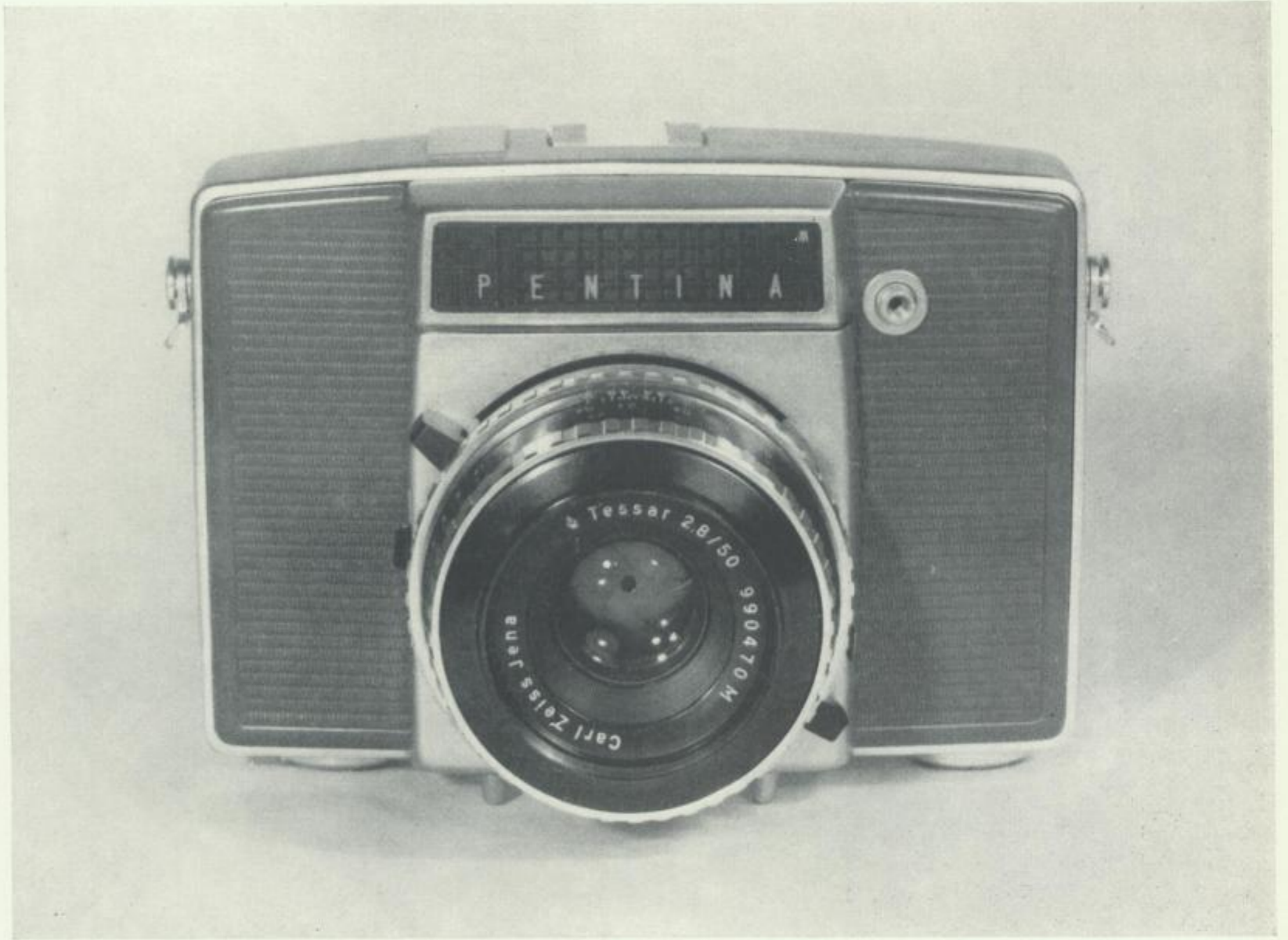
3

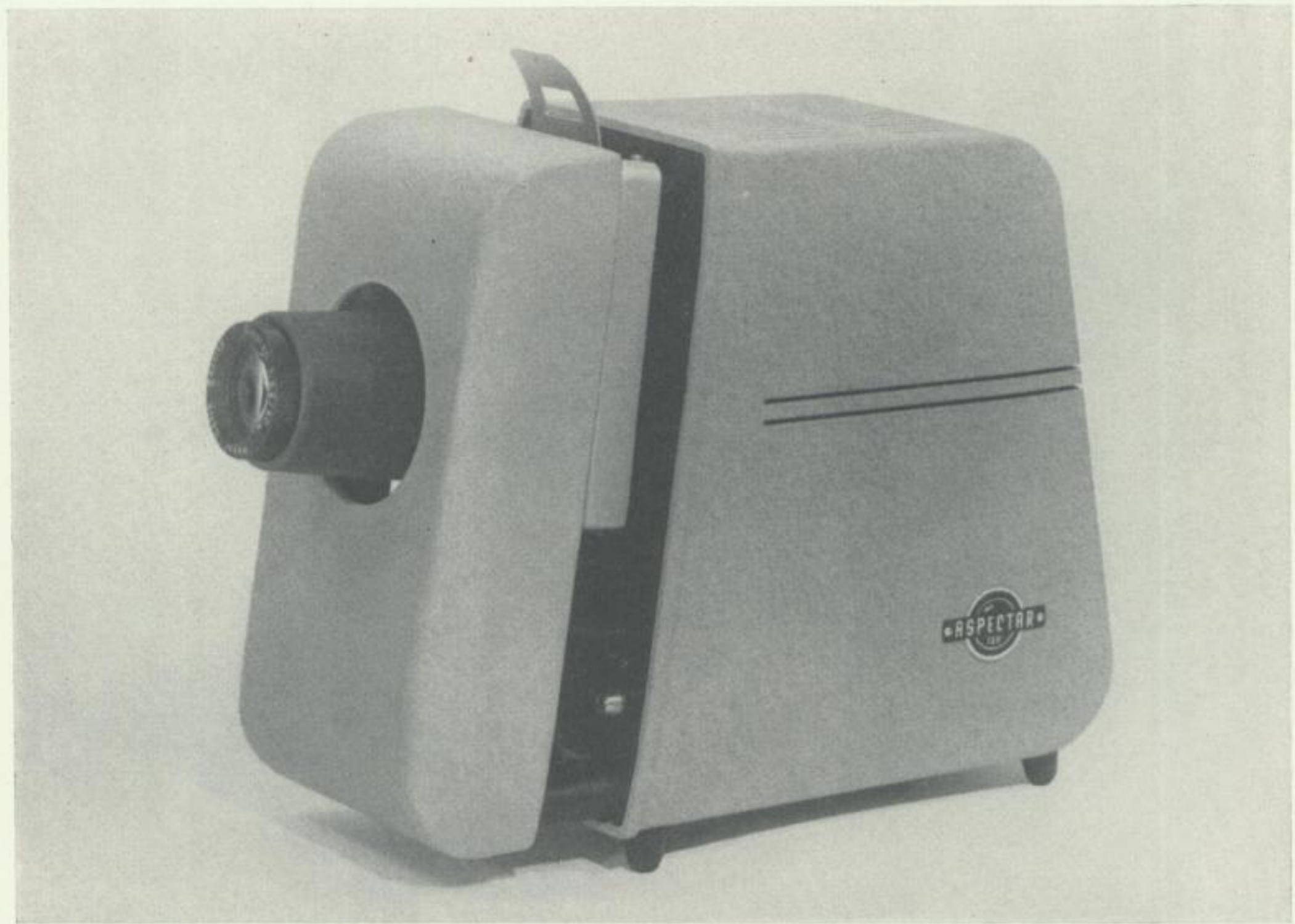


4



5





Jürgen Peters

Die Entwicklung
der Rundfunk-
und Fernsehindustrie
aus der Sicht
des Formgebers

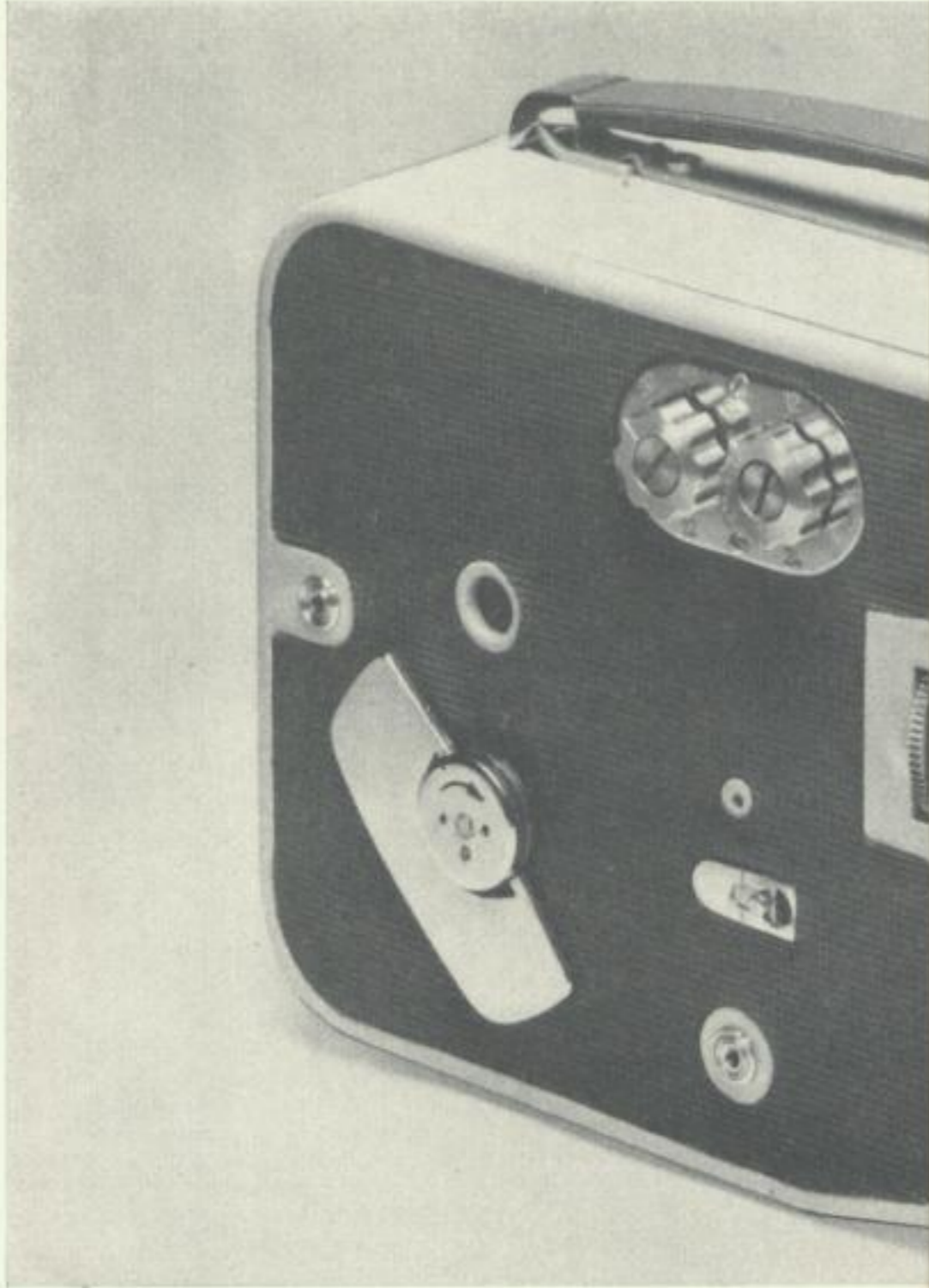
sind technische Geräte; sie haben
und Bestückung, Rundfunk- oder
en möglichst naturgetreu wieder-
außer Frage. Der Formgeber, dem
sich jedoch die Frage zu stellen,
ll oder ob die Geräte zum tech-
e etwa ein Küchenherd oder eine

in der Wohnung haben, in der
umgebende zu dienen hat, ergibt
gerät, das Phonogerät und das
n harmonischer Form unterord-
emdkörper sein. Dem Formgeber
rnsehindustrie die Aufgabe, das
ten, daß sie sich in jede Umge-
n Entwicklung im Wohnungsbau
r Geräte möglichst kleine Dimen-
letzten Jahren auf dem Gebiet
ngene Entwicklung, welche auch

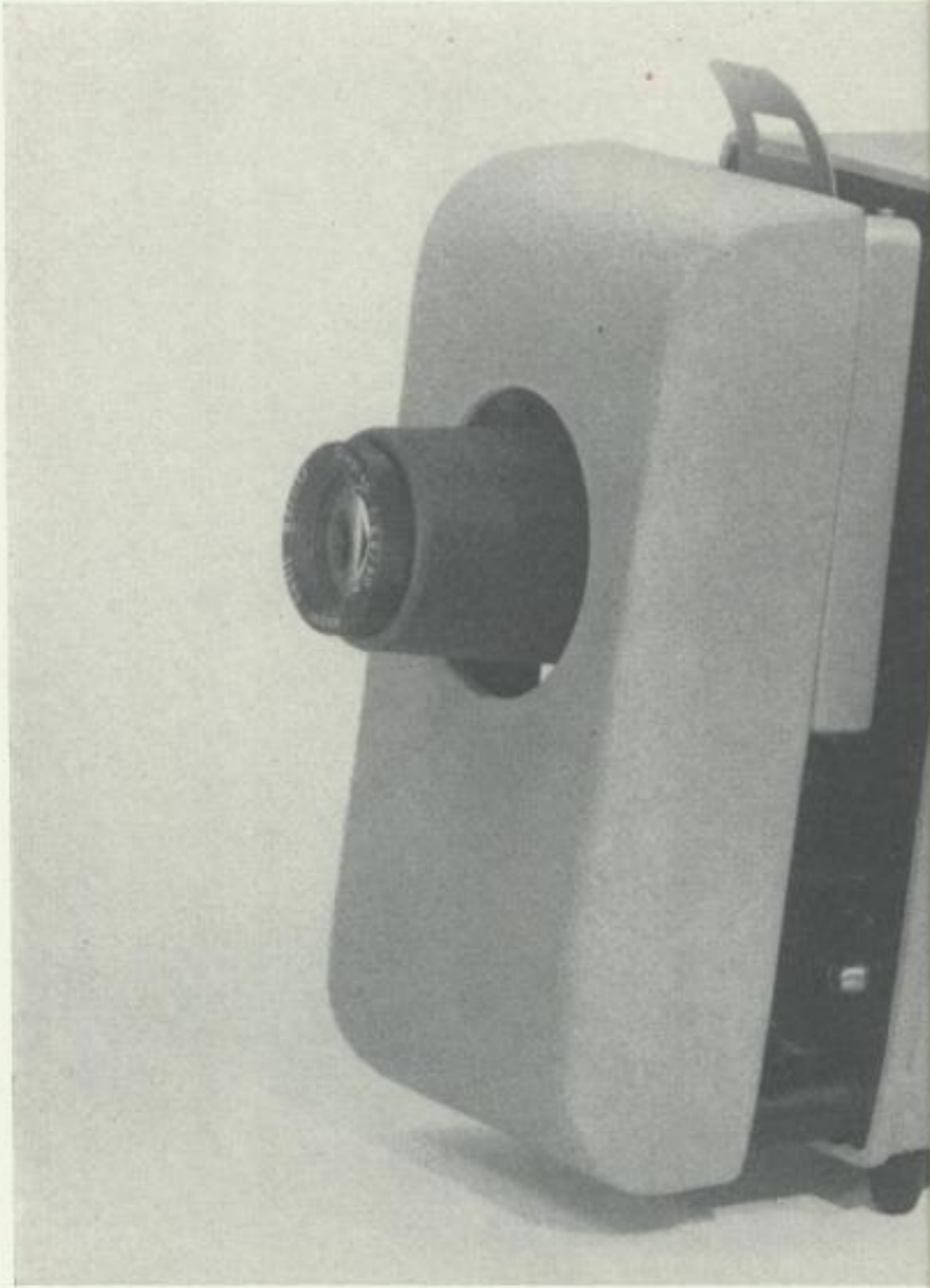
sere Industrie schon eine Reihe
ingewiesen auf die Standardi-
ndustrie. Während 1959 noch 11
Grundtypen sein. Dazu kommen
Rundfunk- und Fernsehindustrie

anzelnen Produktionswerke unter-
Grundaufbau bei den Geräten
Und außerdem drückt sich das

6



7



Rundfunk-, Fernseh-, Phono- und Tonbandgeräte sind technische Geräte; sie haben die Aufgabe, je nach ihrer technischen Konzeption und Bestückung, Rundfunk- oder Fernsehsendungen, Platten- oder Tonbandaufnahmen möglichst naturgetreu wiederzugeben. Der Gebrauchswert dieser Geräte steht außer Frage. Der Formgeber, dem die gestalterische Seite dieser Geräte obliegt, hat sich jedoch die Frage zu stellen, ob ein Radio- oder Fernsehgerät ein Möbel sein soll oder ob die Geräte zum technischen Teil der Wohnungseinrichtung gehören, wie etwa ein Küchenherd oder eine Badewanne.

Da diese Geräte ihren naturgemäßen Standplatz in der Wohnung haben, in der der Mensch der Mittelpunkt ist, dem alles ihn Umgebende zu dienen hat, ergibt sich folgerichtig, daß das Radiogerät, das Fernsehgerät, das Phonogerät und das Tonbandgerät sich dem ganzen Wohnensemble in harmonischer Form unterordnen muß. Die Geräte dürfen im Wohnraum kein Fremdkörper sein. Dem Formgeber erwächst in Verbindung mit der Rundfunk- und Fernsehindustrie die Aufgabe, das Äußere dieser Geräte, die Gehäuse, so zu gestalten, daß sie sich in jede Umgebung einordnen. Nach dem Stand unserer heutigen Entwicklung im Wohnungsbau müssen trotz hoher Leistung eines jeden dieser vier Geräte möglichst kleine Dimensionen angestrebt werden. Dazu bietet eine in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Transistoren besonders stürmisch vor sich gegangene Entwicklung, welche auch die Bauelemente stark beeinflusste, Gelegenheit.

Im Hinblick auf die technische Entwicklung hat unsere Industrie schon eine Reihe guter Voraussetzungen geschaffen. Es sei hier hingewiesen auf die Standardisierungsmaßnahmen der Rundfunk- und Fernsehindustrie. Während 1959 noch 11 Typen gefertigt wurden, werden es 1961 nur noch 2 Grundtypen sein. Dazu kommen als organisierte Maßnahmen in allen Bereichen der Rundfunk- und Fernsehindustrie die Schaffung von typisierten Baugruppen.

Von der Industrie wurde das Zusammenspiel der einzelnen Produktionswerke untereinander vernachlässigt, so daß es im technischen Grundaufbau bei den Geräten zu keinen übereinstimmenden Dimensionen kam. Und außerdem drückt sich das

mangelnde Zusammenspiel im fehlenden Angebot zueinander passender Kombinationen aus.

Es gibt Kombinationen, bei denen alle vier Geräte in einem Gehäuse montiert sind. Daneben sind Kombinationen auf dem Markt, die aus Radio-, Fernseh-, Phono- oder Tonbandgeräten bestehen und je nach Bedarf in einem Gehäuse im Wechsel eingebaut sind.

Die einfachsten Kombinationen bestehen in der Zusammenfassung von Fernsehgerät und Rundfunkgerät.

Alle diese Kombinationen sind aber bei den heute gegebenen Einbaumaßen nicht raumsparend, sie weisen zu große Dimensionen auf. Sowohl vom Standpunkt der zweckmäßigen und schönen Wohnraumgestaltung als auch in bezug auf die verschiedenen Vorteile, die sich für Industrie und Transport ergeben (günstige Verpackung und dadurch einfacher Versand), ist es daher naheliegend, Radio-, Fernseh-, Phono- und Tonbandgeräte in Dimensionstypen zu entwickeln. Dazu fehlt aber von seiten der Rundfunk- und Fernsehindustrie in der Gehäusefertigung gegenwärtig noch die Bereitschaft, typisierte Dimensionen mit den zum Zusammenbau der Baugruppen notwendigen Maßen zu entwickeln. Aus den eingangs getroffenen Feststellungen folgt, daß derartige Entwicklungen planmäßig an den Neuentwicklungen der Möbelindustrie orientiert werden müßten. Nur dann lassen sich Gehäuse erreichen, die in Form, Farbe und Dimension zu jedem guten modernen und alten Möbel passen.

Bei der Entwicklung typisierter anbaufähiger Einzelgeräte kann man die Möglichkeit schaffen, das noch fehlende Gerät ohne weiteres und ohne Widerspruch zu schon bestehenden Geräten oder Teilkombinationen hinzuzufügen. Es ist indessen sicher, daß unsere Radio- und Fernsehindustrie zwangsläufig dazu kommen muß, solche typisierten Anbaugeräte zu entwickeln, die mit den Entwicklungen der modernen Möbelindustrie und Wohnarchitektur zur natürlichen Partnerschaft gelangen. Schon heute gibt es im Ausland Beispiele für hervorragende Lösungen von Standardgeräten für den breitesten Anwendungsbereich. In den Abbildungen 1 und 2 werden solche Rundfunk- und Fernsehgeräte gezeigt, die, ausgehend von vernünftigen Gesichtspunkten gutgestalteter Geräte für die zweckmäßige Anwendung im modernen Wohnraum, die Möglichkeit großer Variierbarkeit aufzeigen.

Auch in unserer Rundfunkindustrie wurde im Rahmen der Rekonstruktionsmaßnahmen der Betriebe ein Standardmittelsuper entwickelt. Die nachfolgenden Abbildungen zeigen Modellgehäuse für dieses Gerät. Bei der Gestaltung der Gehäuse wurde daran gedacht, Bauteile mit der Möglichkeit großer Variierbarkeit zu schaffen. Es wurden Plastfolien, Spritzteile aus Kunststoff und Hölzer verwendet. Die Dimensionen wurden bestimmt durch das Chassis des Gerätes und den größten der verwendeten Lautsprecher. Da das Chassis mit der horizontal schwenkbaren Ferritantenne sehr hoch ist und der große Lautsprecher, ein Ovallautsprecher im kleinen Durchmesser, ungefähr die gleiche Höhe hat, wurde bei der Gestaltung der Gehäuse von einer horizontalen Halbierung der Vorderseite ausgegangen. Die Vorderseite besteht also aus der in Pultform nach hinten geneigten Skala und der Schallwand.

Abbildung 3 zeigt ein Gehäuse, welches den herkömmlichen am nächsten kommt. Es hat einfache Proportionen und ist technologisch einfach in der Fertigung. Durch seine schlichte Form paßt es zu fast allen einfachen Möbeln, die heute von unserer Industrie angeboten werden.

Abbildung 4: Dieses Gehäuse weist die gleiche Konstruktion auf wie die Geräte auf den Abbildungen 3 und 5, Oberteil, Bodenteil und entgegengesetzte Seitenteile. Die Vorderseite besteht aus vier Teilen, einem Montageteil für die Lautsprecher, einem Schallaustrittsgitter aus gestanztem und verformtem Decelith-Plattenmaterial, der Skala aus Glas und der ebenfalls aus Decelith-Plattenmaterial verformten Deckleiste, in die der Tastensatz montiert ist.

Dieses Gehäuse in seiner Kombination der Teile ist für die Serienproduktion besonders gut geeignet, einfach in der Technologie und Montage.

Abbildung 5: Dieses Gehäuse weicht am weitesten von allen herkömmlichen Gehäusen ab. Es besteht aus einer Holzrahmenkonstruktion mit furnierten Seitenteilen. Oberteil und Schallaustrittsgitter sind ein aus gestanztem Decelith-Plattenmaterial verformtes Stück. Die Skala besteht aus verformtem Piakryl und ist in den Seitenteilen und am Bodenteil des Gehäuses befestigt. Das Chassis wird von hinten in das Gehäuse eingeschoben und montiert. Dabei wird der Tastensatz in den Schlitz, der sich für diesen Zweck in der Skala befindet, geschoben. Die Tasten haben eine vom Herkömmlichen abweichende Form, die sich aus dieser technischen Notwendigkeit ergibt. Das Gehäuse wirkt durch seine großen Flächen großzügig und vornehm. Es ist gut zu montieren und im Gebrauch leicht sauberzuhalten.

Abbildung 6: Bei diesem Gehäuse liegt eine andere konstruktive Konzeption zugrunde. Es besteht aus einem verdeckt gezinkten bzw. gefederten Rahmengehäuse, in das Schallwand und Skala als Vorderteil von vorne eingesetzt werden. Ein Spritzteil aus Plastikwerkstoff dient als Schutz für den Tastensatz. Das Gehäuse hat eine geringe Tiefe. Diese wird ermöglicht durch das Verschieben des Chassis nach vorne und den dadurch freistehenden Tastensatz. Alles wird durch geringsten Materialeinsatz erreicht.

Alle Gehäuse haben die gleiche massive Rückwand, in deren Oberteil sich eine Reihe Schallaustrittsöffnungen befinden, in die Plastikstoffblenden eingesetzt sind. Diese Öffnungen dienen gleichzeitig der Entlüftung.

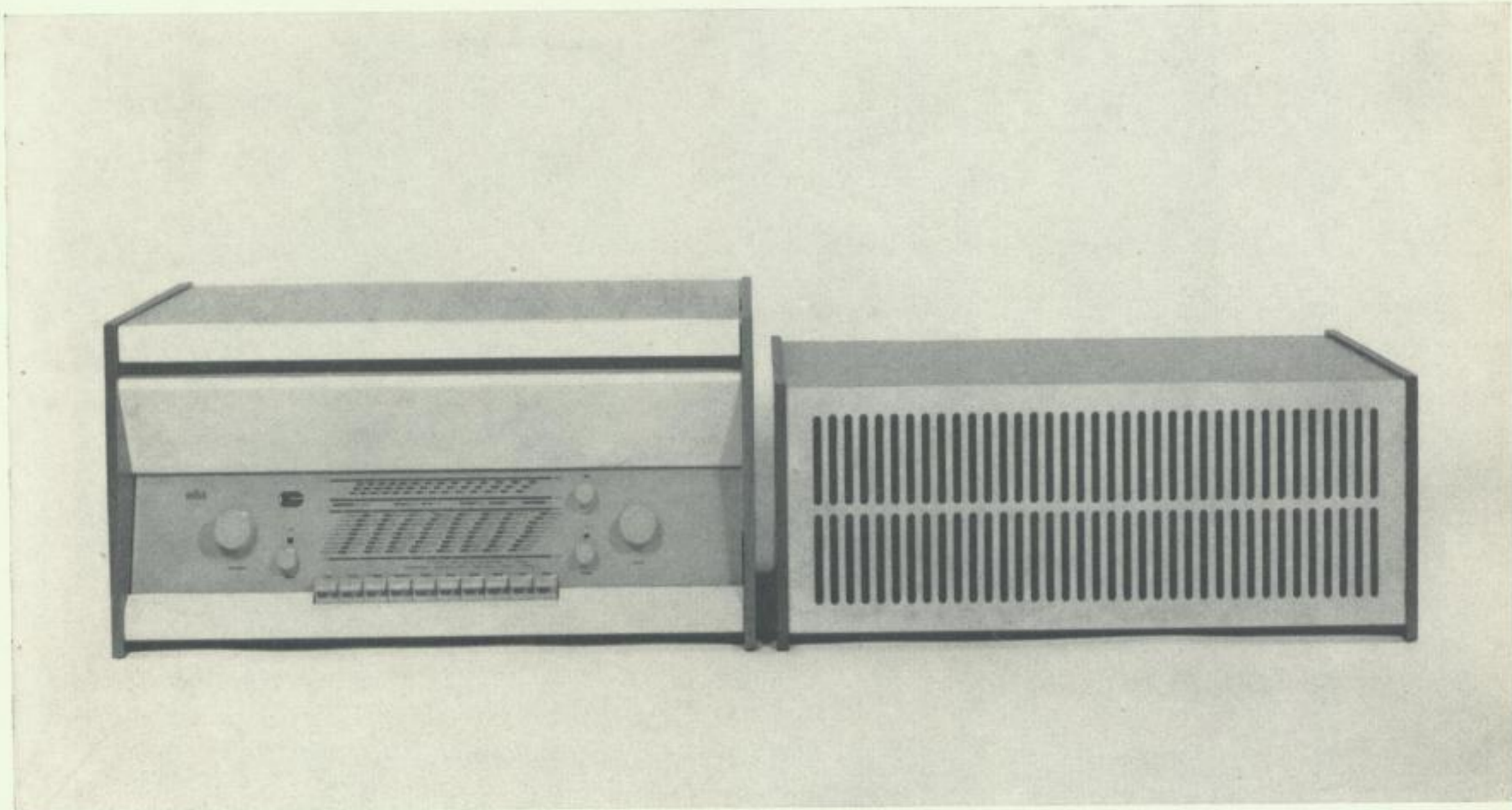
Im unteren Teil der Rückwand ist eine Decelithleiste, in der die Antennen- und Kabelbuchsen angebracht sind. Die Beschriftung erfolgt auf dem Decelithstreifen in Siebdruck. In ihrer Farbigkeit sind sämtliche Gehäuse neutral gehalten und damit ist die Gewähr für ihre Einordnung in Wohnräume mit unterschiedlichen Möbeln gegeben.

Abbildung 7/8: Fernbedienungsteil für einen Großsuper. Das Fernbedienungsteil wurde in seinen technischen Aufbaumaßen so klein wie möglich gehalten. Durch

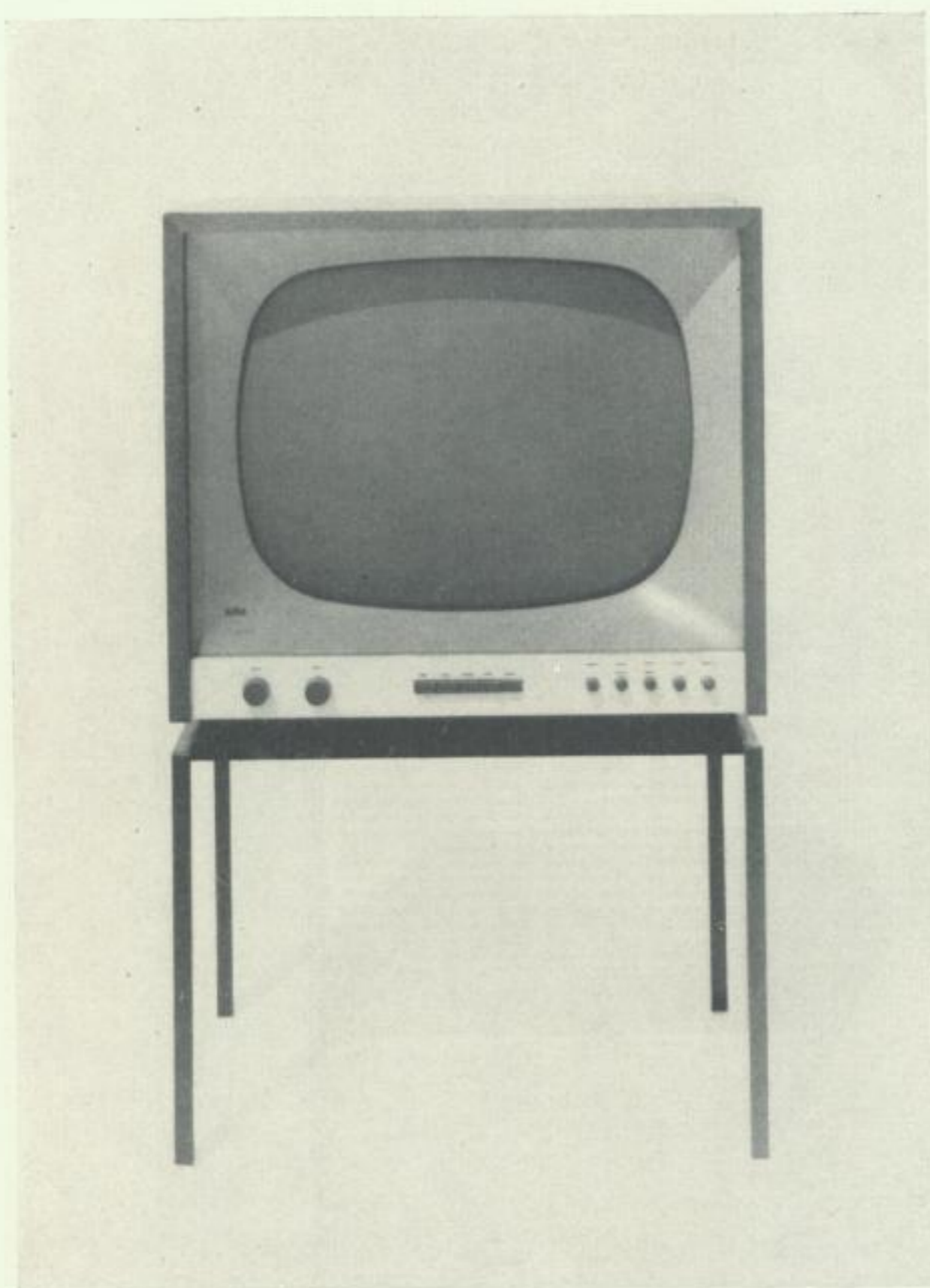
die formgeberische Arbeit konnte dieses Gerät in seiner Wirkung technisch und ästhetisch erhöht werden. Das Bedienungsteil hat eine gute, dem Zweck entsprechende Proportion durch die Mulde auf der oberen Seite. Sie dient funktionell zum Schutze der Schalt- und Bedienungshebel und läßt gleichzeitig das Bedienungsteil optisch noch flacher erscheinen. Das Fernbedienungsteil kann mit einer Hand bedient werden. Es liegt dabei gut in der Hand, und die Schalt- und Bedienungshebel sind bequem mit dem Finger zu greifen.

Erreicht werden damit das Ein- und Ausschalten, die Abstimmung, die Lautstärken- und Klangregelung sowie das Einpeilen der Ferritantenne.

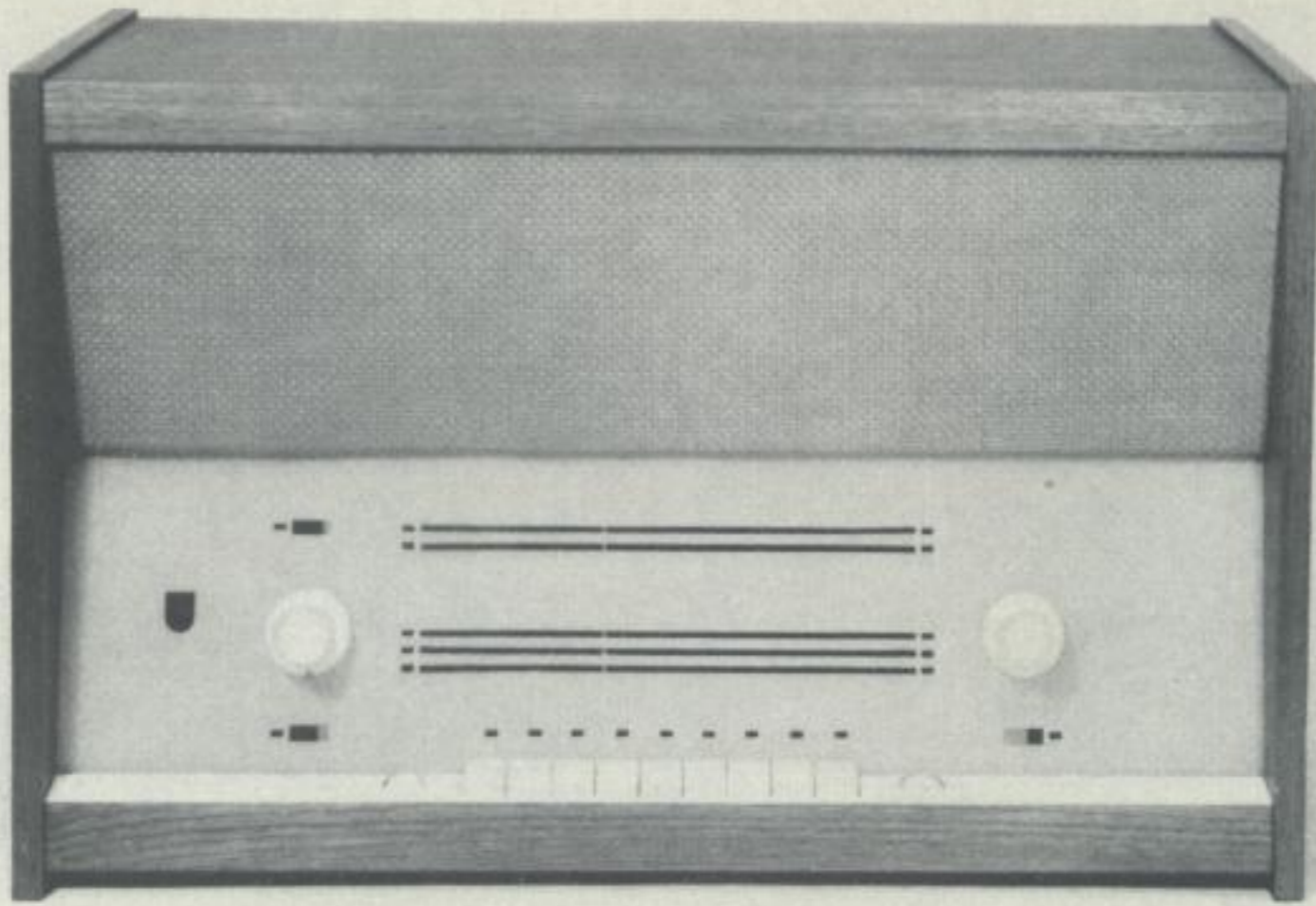
Für die weitere Entwicklung zeichnen sich durch planvolle kollektive Zusammenarbeit aller Industriezweige neue Aufgabenbereiche ab. So wird die Rundfunk- und Fernsehindustrie Zubringer für die Möbelindustrie werden müssen. Und in weiterer Zukunft, wenn nach planvollem Einordnen der Rundfunk- und Fernsehindustrie die Bauindustrie vorsieht, in die Wohnarchitektur neben eingebauten sanitären Anlagen, wie Küchen, Licht usw., auch Rundfunk und Fernsehen in das Einbauprogramm einer neuen Wohnung mit einzubeziehen, kann die Rundfunk- und Fernsehindustrie direkter Belieferer der Werke werden, die im Fließband oder nach dem Taktverfahren Wohnbauten in großen Mengen produzieren. Die so eingebauten Geräte werden dann absolut technischen Charakter haben. Das Rundfunk- und Fernsehgerät tritt im Wohnraum nicht mehr als Dimension in Erscheinung, sondern verschwindet in der Wand; lediglich Tonaustritt, Bildrohr und Bedienungsteile werden sichtbar. Die Stereo-Anlage Studio 2 (Abb. 9) zeigt, wie in konsequenter Weise dieser oben angeführte Weg beschritten und bewiesen werden kann.



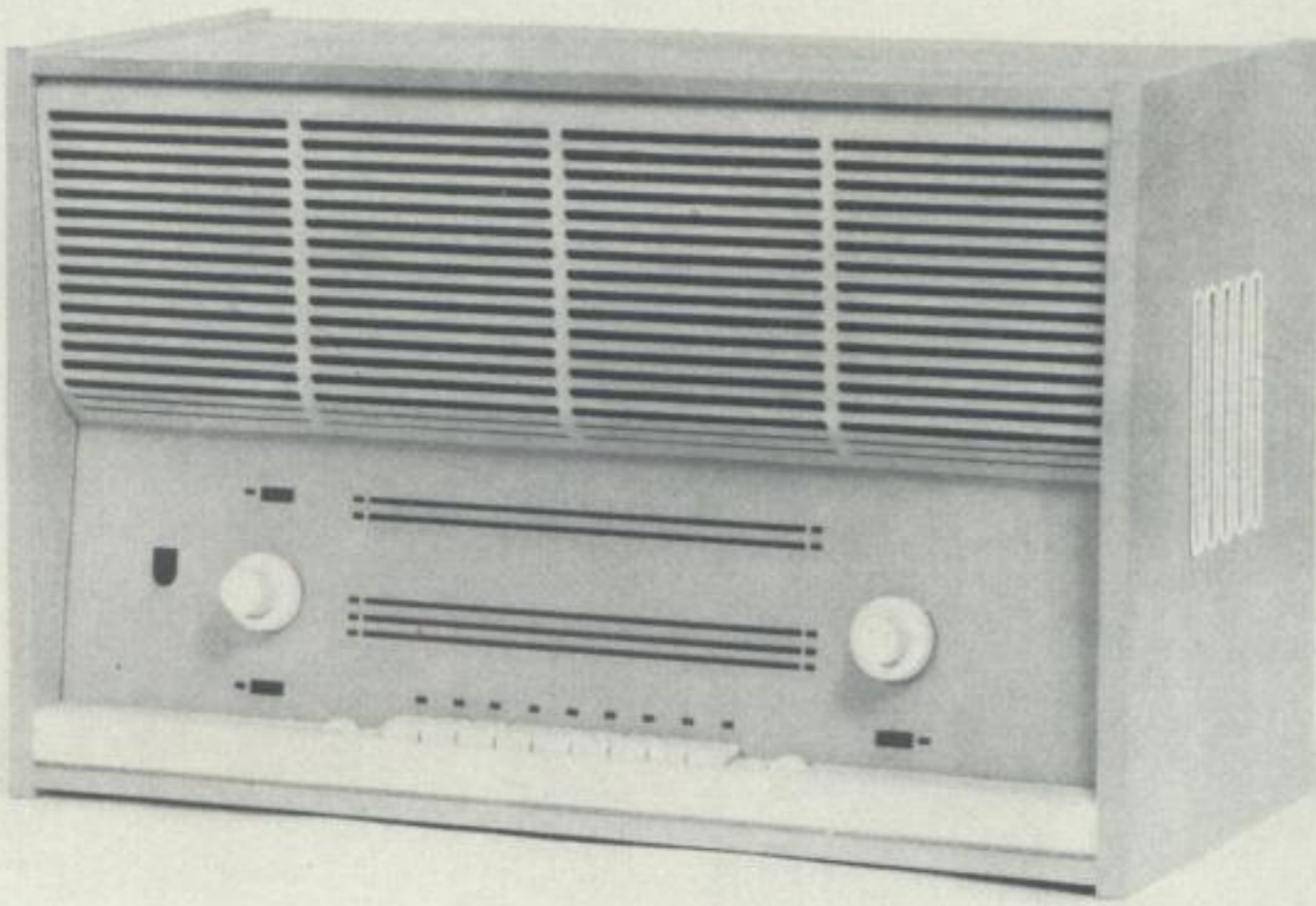
1 · Radio-Phono-Kombination
Braun Atelier 1 Stereo



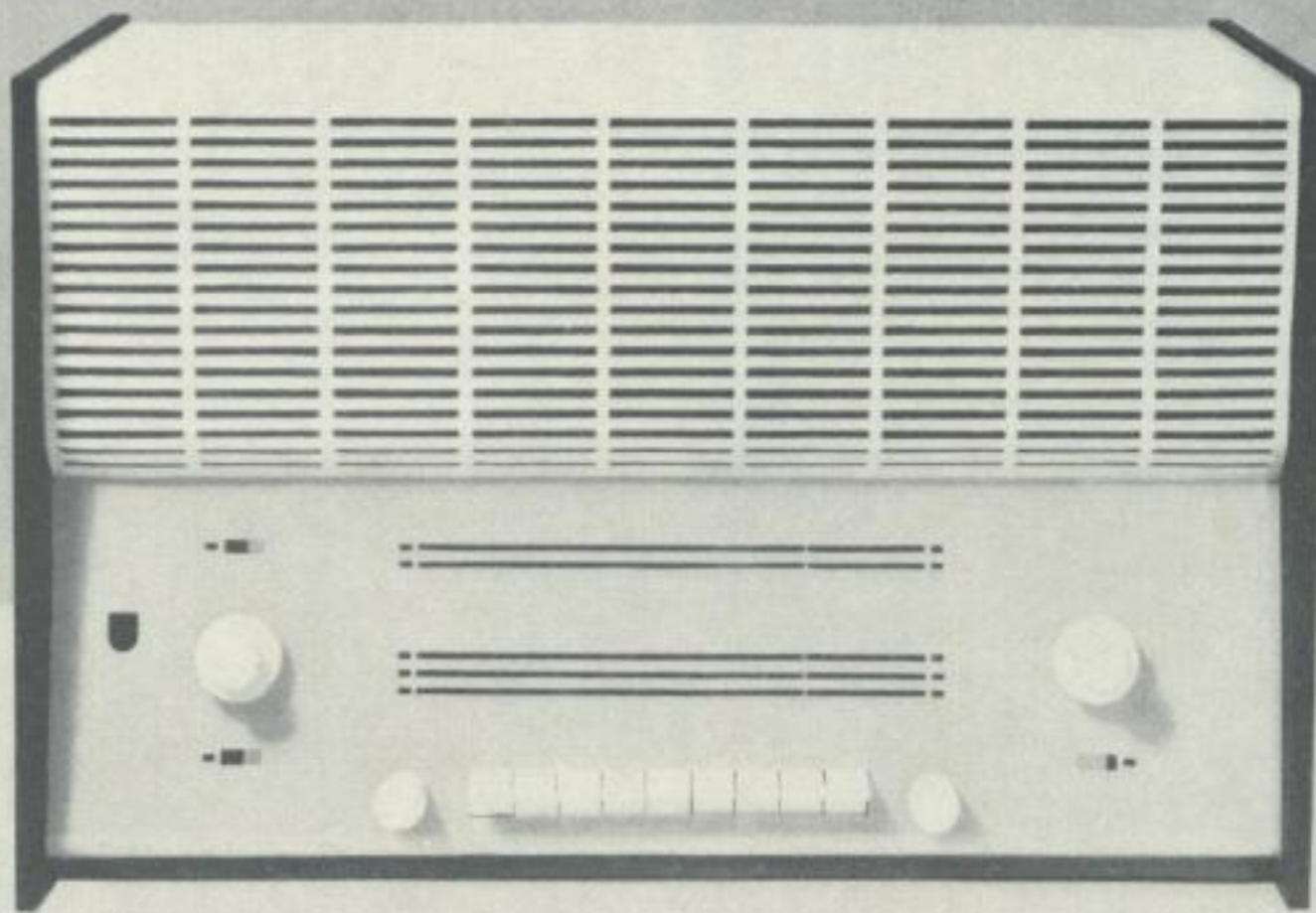
2 · Fernsehgerät Braun FS 4



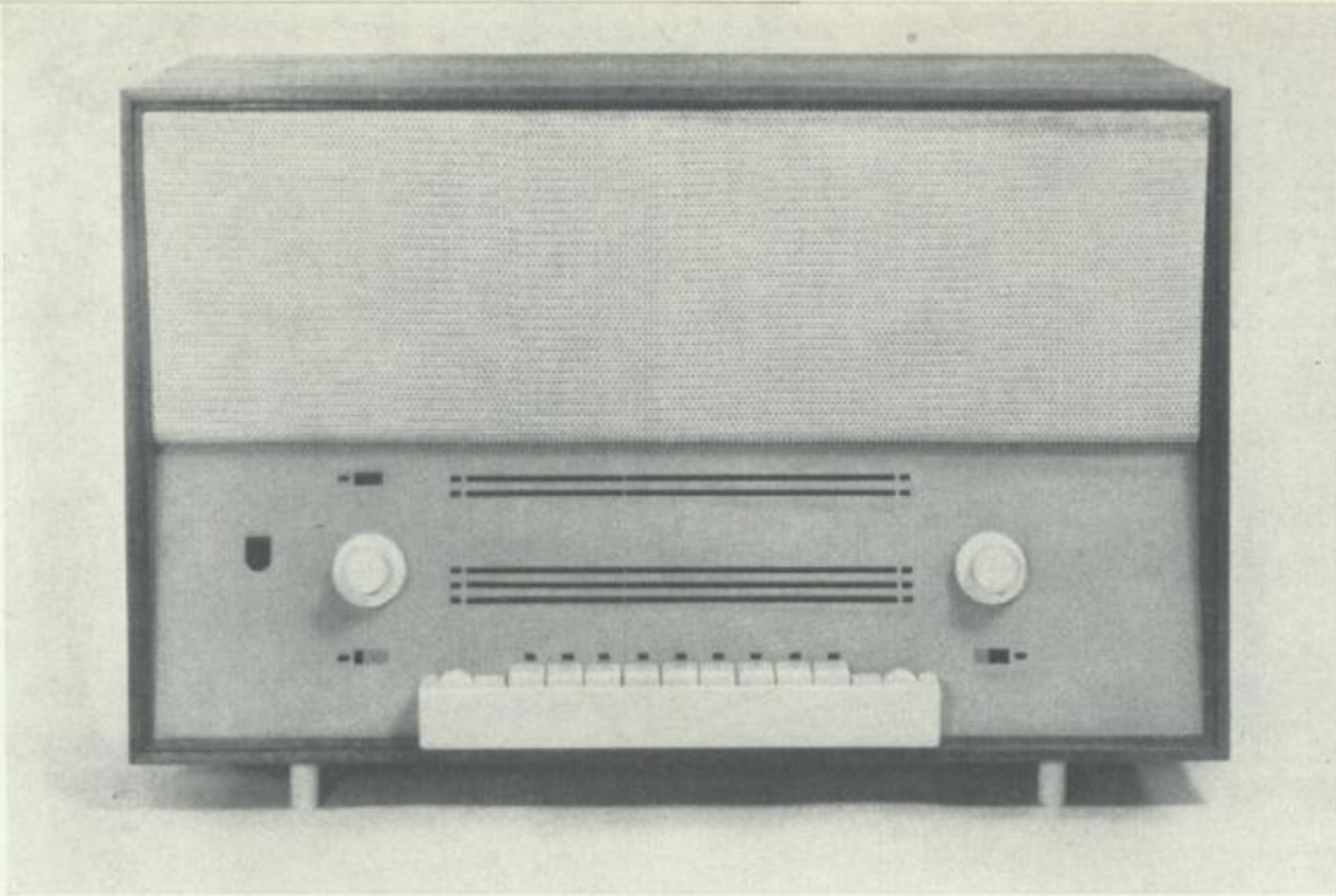
3



4

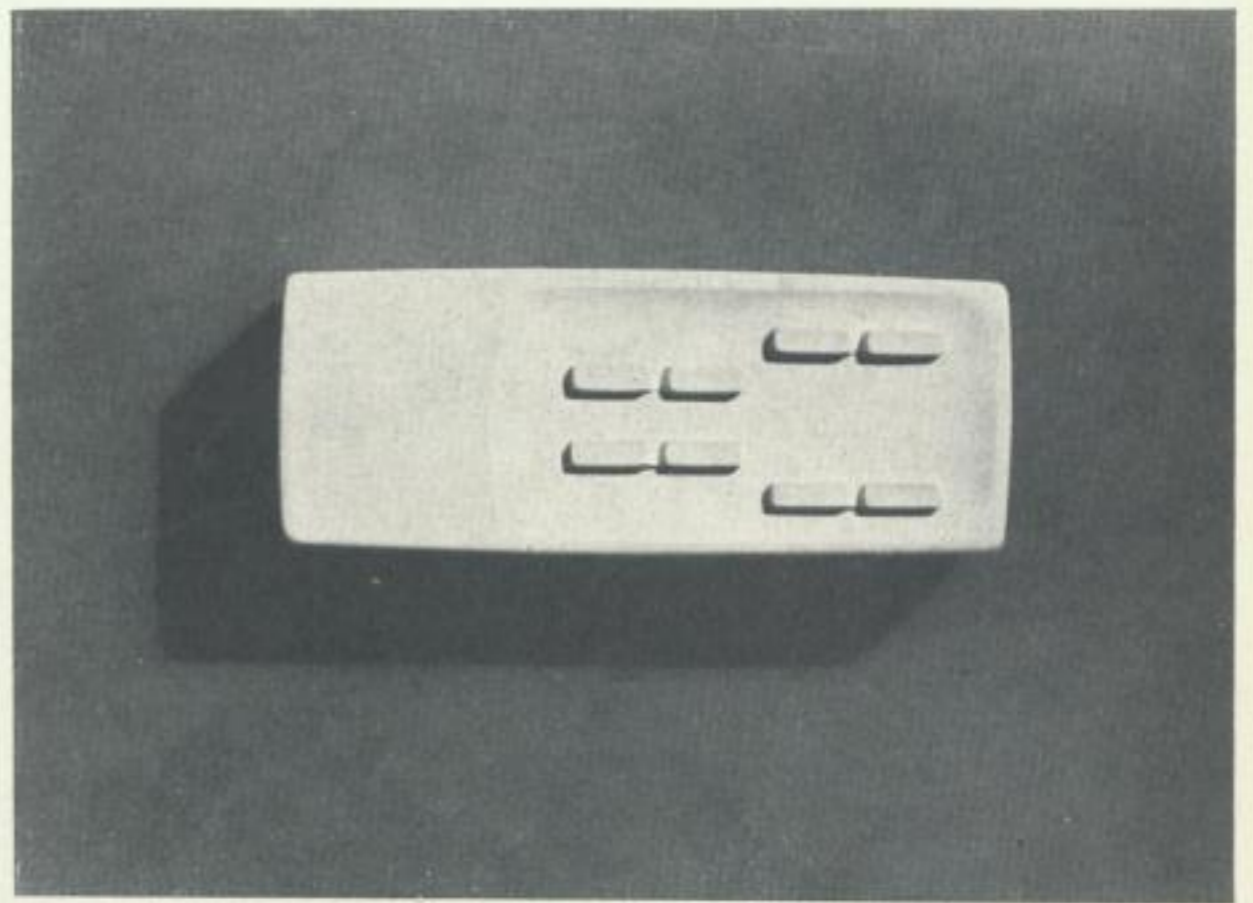


5

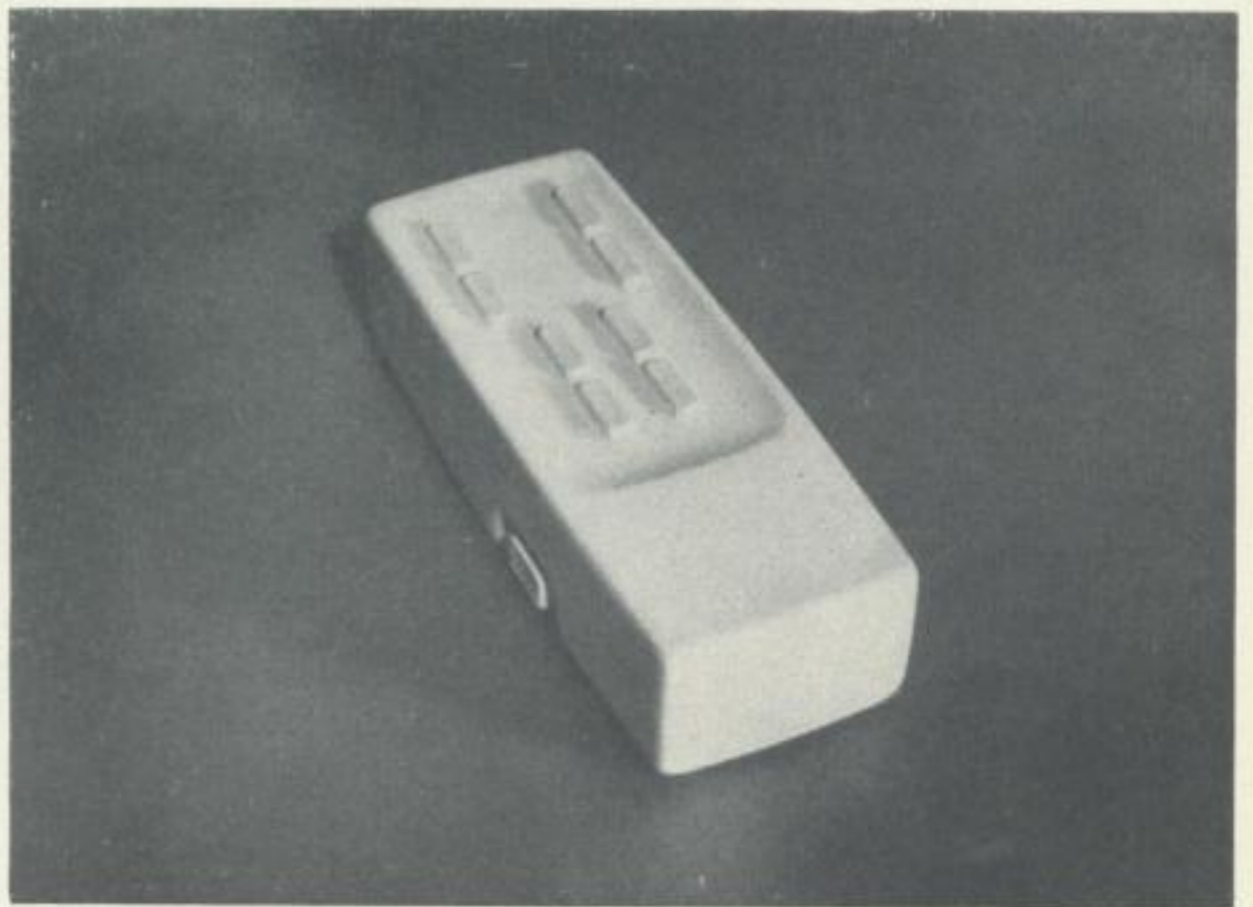


6

7



8



3-6 · Modellgehäuse für einen Standard-Mittelsuper
Entwerfer: Jürgen Peters,
Institut für angewandte Kunst

7/8 · Fernbedienungsteil
Entwerfer: Jürgen Peters,
Institut für angewandte Kunst



9 · Braun Stereo-Anlage, Studio 2

Martin Kelm

**Über Formgestaltung
im Kranbau**

Kranbauer aus Eberswalde der
te der Formgestaltung in den
Möglichkeit, wo und wie diese
erisch beeinflußt werden kann.
Krankonstrukteur und Formge-
und vierpunktgestützter Block-
eine Reihe von Ansatzpunkten
Kranbau.

nd dieser Gedanke als Einheit
am Kran – denn Form ist hier

Sonderstellung des Lastentrans-
er für Greifer- oder Stückgut-
in einem Kran vereinigt.

aus den betrieblichen und um-
ngen seines Einsatzes. Hierdurch
nsion gesetzt. Spannweite, Aus-
t und die Art der Portalstützung
eben den vielfältigen Problemen
ie Fragen der Portalgestaltung
etriebliche und konstruktive For-
nge Kaiüberschattung zur unge-
al stehenden Eisenbahnwagen,
möglichst kleinen Radstand, um
zu können, möglichst geringes
Wartungsmöglichkeit.

41



Als vor ungefähr drei Jahren auf Initiative der Kranbauer aus Eberswalde der erste Versuch unternommen wurde, Gesichtspunkte der Formgestaltung in den Kranbau mit einzubeziehen, kannte niemand die Möglichkeit, wo und wie diese absolute Zweckkonstruktion – Kran – formgestalterisch beeinflußt werden kann. Erst die jahrelange gemeinsame Arbeit zwischen Krankonstrukteur und Formgestalter bei der Entwicklung einer Typenreihe drei- und vierpunktgestützter Blocksäulen-Portalkrane für den Hafenumschlag ergab eine Reihe von Ansatzpunkten für die Formgestaltung und ihre Notwendigkeit im Kranbau.

„Form und Zweck“ ist der Titel dieses Jahrbuches und dieser Gedanke als Einheit wird an anderen Gegenständen kaum deutlicher als am Kran – denn Form ist hier der Zweck.

Der Zweck

Der Hafenkran hat unter den Fördermaschinen die Sonderstellung des Lastentransports im Hafenumschlag. Je nach Umschlagsgut ist er für Greifer- oder Stückgutbetrieb ausgelegt – oder beide Möglichkeiten sind in einem Kran vereinigt.

Soll ein neuer Kran entstehen, so gelten zunächst aus den betrieblichen und umschlagstechnischen Forderungen heraus die Bedingungen seines Einsatzes. Hierdurch sind die wesentlichsten Maßstäbe seiner Grunddimension gesetzt. Spannweite, Ausladung, Radstände, Höhe und Breite, Tragfähigkeit und die Art der Portalstützung sind im großen und ganzen bestimmt. Dabei sind neben den vielfältigen Problemen der Neuentwicklung von Hafenkranen vor allem die Fragen der Portalgestaltung von besonderer Bedeutung. Umschlagstechnische, betriebliche und konstruktive Forderungen verlangen vom Portal eine möglichst geringe Kaiüberschattung zur ungehinderten Be- und Entladung der unter dem Portal stehenden Eisenbahnwagen, einen standsicheren Lauf der Portalräder, einen möglichst kleinen Radstand, um viele Krane nebeneinander auf ein Schiff ansetzen zu können, möglichst geringes Gewicht der gesamten Krankonstruktion und gute Wartungsmöglichkeit.

Vom Kran wird verlangt, daß er so weit wie möglich an der Kaikante steht, um ein Be- und Entladen zweier hintereinander liegender Schiffe zu gewährleisten, und er soll landseitig nicht viel Raum beanspruchen, um die freie Durchfahrt für den Flurverkehr zu ermöglichen.

Das Maschinenhaus soll das Hubwerk, die Antriebsaggregate, die Bremsen usw. aufnehmen und in der Verlängerung die Führerkabine mit ihrer minimalen Sichthöhe tragen. Die Blocksäule trägt die Ausleger, das Maschinenhaus und leitet sämtliche Belastungskräfte auf das Portal über. Im Innern der Blocksäule sollen Gegengewichte und technische Ausrüstungen wettergeschützt untergebracht sein. Von dem Wippwerk wird ein waagerechter Lastweg des Kranhakens in allen Stellungen gefordert.

Durch alle diese Faktoren wird das Konstruktionsprinzip festgelegt. Diesen Forderungen muß der Techniker mit seinen konstruktiven und materialmäßigen Möglichkeiten und der Formgestalter mit seinen Gestaltungsabsichten entsprechen.

Die Form

Der Hafenkran ist ein plastisch-dynamisches Gebilde und steht im Hafenbild durch seine natürliche Dimension an exponierter Stelle. Seiner Erscheinungsform muß daher große Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Ein Blick in die Vergangenheit zeigt uns den einfachen hausähnlichen Holzkrane der Hansezeit, später mit der aufkommenden Industrialisierung die ersten Stahlkonstruktionen – den mit Dampf oder Druckwasser angetriebenen einfachen Rollenausleger an einem Maschinenhaus in der Art einer Wellblechbaracke.

Dann beherrschte viele Jahrzehnte hindurch der Drehscheibenkran das Hafenbild, die übliche, in der Erscheinung zerrissen wirkende Skelettbauweise dominierte.

Alle diese Formen der Vergangenheit verdeutlichen wenig die spezifische Funktion der Kranbauweise. Es herrschte stets ein Nebeneinander an tragenden und schützenden Teilen, den Antriebswerken und dem Maschinenhaus.

Die Entwicklung bis heute brachte uns neuartige Kranformen, vorwiegend in Säulenart oder Kugelkranbauweise. Es sind nicht nur neue Wippwerkssysteme oder neue Antriebsaggregate, sondern vor allem auch neue Kranbauten entwickelt worden.

Die herkömmliche Skelettbauweise wurde durch die geschlossene Schalen- oder Kastenbauweise abgelöst. Dieser Gestaltwandel hatte entscheidenden Einfluß auf die formliche und konstruktive Veränderung der Krane. Neben rein wirtschaftlichen Vorteilen in der Vereinfachung der gesamten Konstruktion, besserer Wartungsmöglichkeit und größerer Lebensdauer war es vor allem jetzt möglich, bei Ausnutzung moderner Fertigungsmethoden – wie Schweiß- und Biegetechnik –, zweckmäßige und zugleich gut geformte Krane zu entwickeln. Tragende und schützende Funktionen sind durch den rechteck-, trapez- oder kreisförmigen Kasten vereint und formstörendes, technisches Zubehör im Innern verschwunden.

Für die Entwicklung der neuen Krantypen im VEB Kranbau Eberswalde wurden diese modernen kranbaulichen Gesichtspunkte zugrunde gelegt und die Möglichkeit der

42 Einbeziehung formgestalterischer Tätigkeit gegeben. In gemeinsamer Arbeit zwischen

Krankonstrukteur und Formgestalter wurden einige Erkenntnisse in bezug auf die Gestaltung von Hafenkranen gewonnen:

Die Entwicklung neuer Krane muß ein Optimum der Einheit von Zweckforderungen aus den Einsatzbedingungen, konstruktiven und stahlbaulichen Gesichtspunkten und der Anwendung formgestalterischer Gesetzmäßigkeiten darstellen.

Formgestaltung im Kranbau bedeutet die Durchbildung der Gesamterscheinung des betreffenden Kranes zu seiner größtmöglichen Sinn- und Seinserfüllung, indem das zweckgerechte Funktionieren der Konstruktion durch sinnvolle Gestaltung der visuellen Erfordernisse deutlich wird.

Die Gesamtform des Kranes muß eine optische Einheit sein. Alle Einzel-elemente (Portal, Blocksäule mit Maschinenhaus und Kranführerkabine sowie Ausleger) sind durch entsprechende Proportionen einander zuzuordnen und unter Zugrundelegung eines einheitlichen Gestaltungsprinzips formlich abzustimmen.

Funktionelle Hauptpunkte (zum Beispiel der Hauptkraft-Ansatzpunkt der Blocksäule auf dem Stützträger des Portals oder die Ausleger-Anlenkpunkte) sind nicht beiläufig unterzuordnen, sondern durch das Gestaltungsprinzip und die Wahl entsprechender Proportionen deutlich zu machen.

Alle Teile sind den Kraftverteilungen entsprechend proportional zu formen und durch organische Übergänge und Verbindungen einander zuzuordnen (so zum Beispiel die Übergänge vom Stützträger zu den Stützen, die Zuordnung der Stützen untereinander usw.). Hierdurch wird die plastische Erscheinung gesteigert und den statischen Bedingungen entsprochen.

Notwendige formgliedernde Elemente (zum Beispiel das Maschinenhaus) sind dem einheitlichen Gestaltungsprinzip unterzuordnen und müssen formgleiche Merkmale zeigen.

Zusätzliche äußere Elemente (Leitern, Treppen, Geländer, Beleuchtungskörper und anderes) dürfen nicht formzerstörend sein, sondern sind durch Gliederung und Form dem Bauwerk anzupassen. Durch die Wahl richtiger Proportionen müssen sie untereinander geordnet sein und sollen die Gesamterscheinung des Kranes steigern.

Die Form- und Farbordnung der Kranführerkabine mit dem inneren Ausbau hat den physiologischen und psychologischen Erfordernissen des Kranführers entsprechend zu erfolgen. Die Bedingungen der besten Sichtmöglichkeit in allen Arbeitsstellungen des Kranes, der vorteilhaftesten Sitzanordnung und der günstigsten Verteilung aller Bedienungselemente müssen erfüllt werden.

Der gesamte Kran muß in seiner Erscheinung nach Möglichkeit auch optischen Gleichgewichtsbedingungen unterliegen.

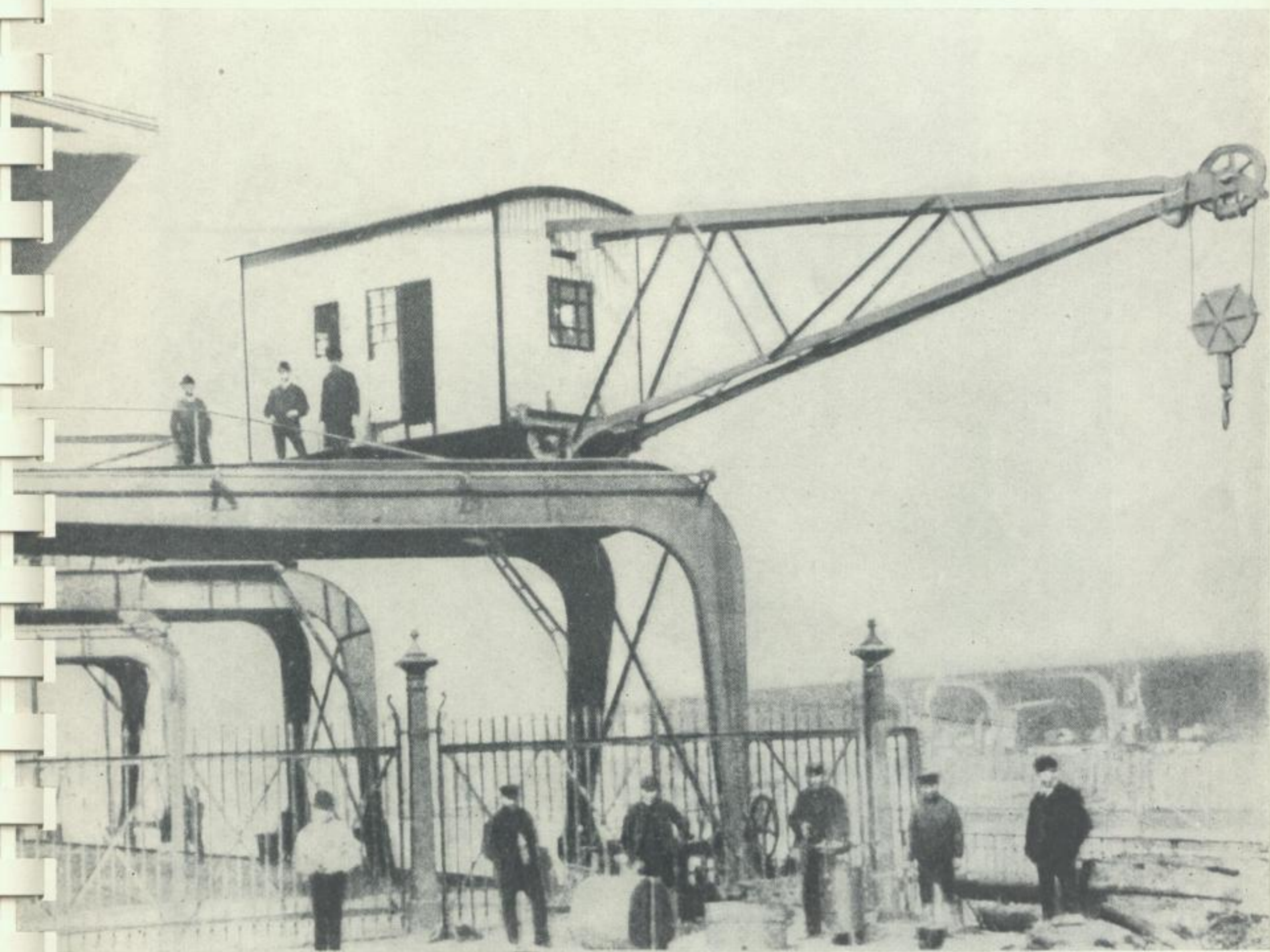
Die gewonnenen Erkenntnisse über einige Gestaltungsprinzipien von Hafenkranen können selbstverständlich nur als Anfang einer Sammlung systematischen Grundlagenwissens für die Gestaltung im Kranbau betrachtet werden. Vieles ist noch zu

tun. So muß das gesamte Gebiet der Hebezeuge und Förderanlagen in dieser Hinsicht untersucht und bearbeitet werden, um generelle Gesichtspunkte der Formgestaltung im Kranbau aufzubauen.

Erste praktische Ergebnisse brachte die Zusammenarbeit zwischen dem VEB Kranbau Eberswalde und Formgestaltern bei der Entwicklung der Hafenkranne für unseren Überseehafen Rostock-Petersdorf.

Aus der bisherigen Gestaltungstätigkeit war die Erfahrung bedeutend, daß auch im Kranbau über die zweckgerechte Funktion hinaus ästhetische Gesetzmäßigkeiten anwendbar sind und dadurch neben einigen technischen und ökonomischen Vorteilen die Gesamtheit der Erscheinung gesteigert werden kann.

1 · Der erste elektrisch betriebene Hafenkran



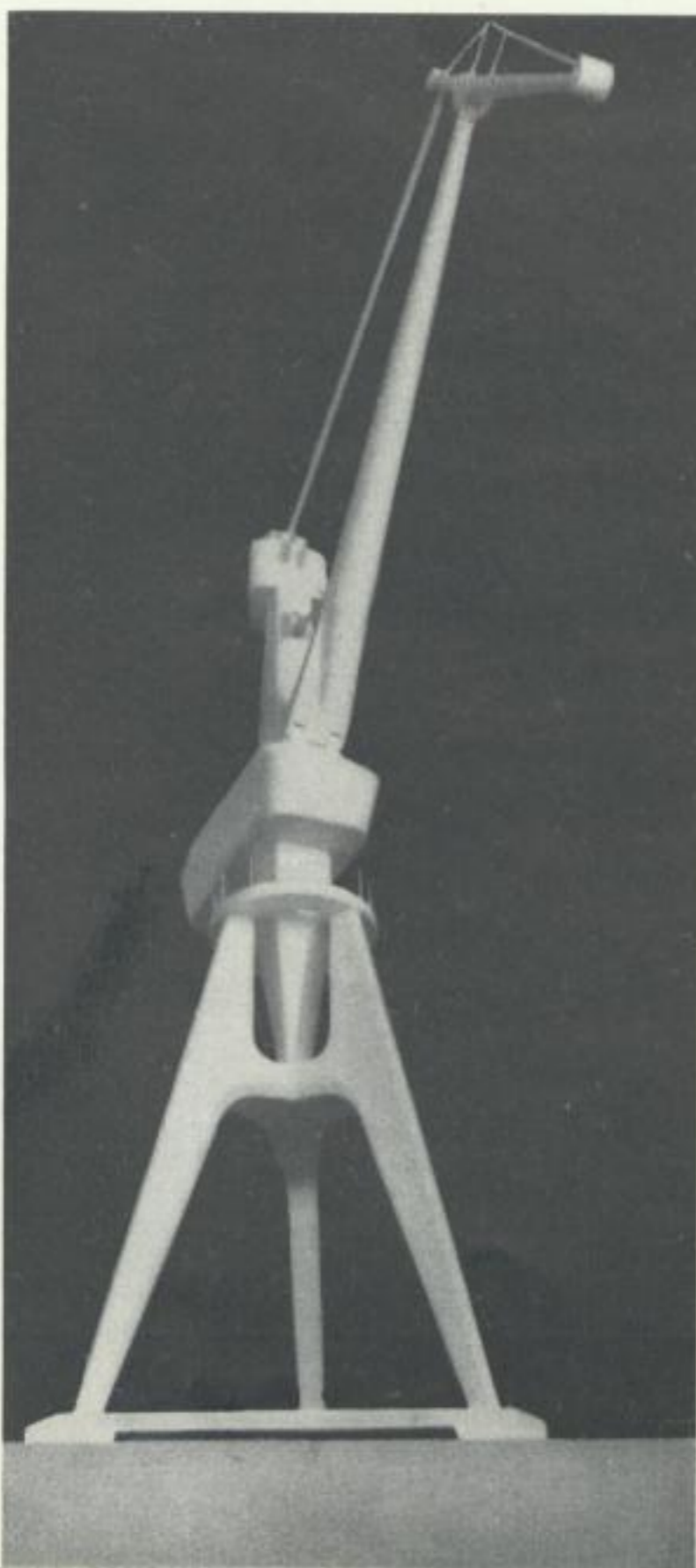


2



3

4

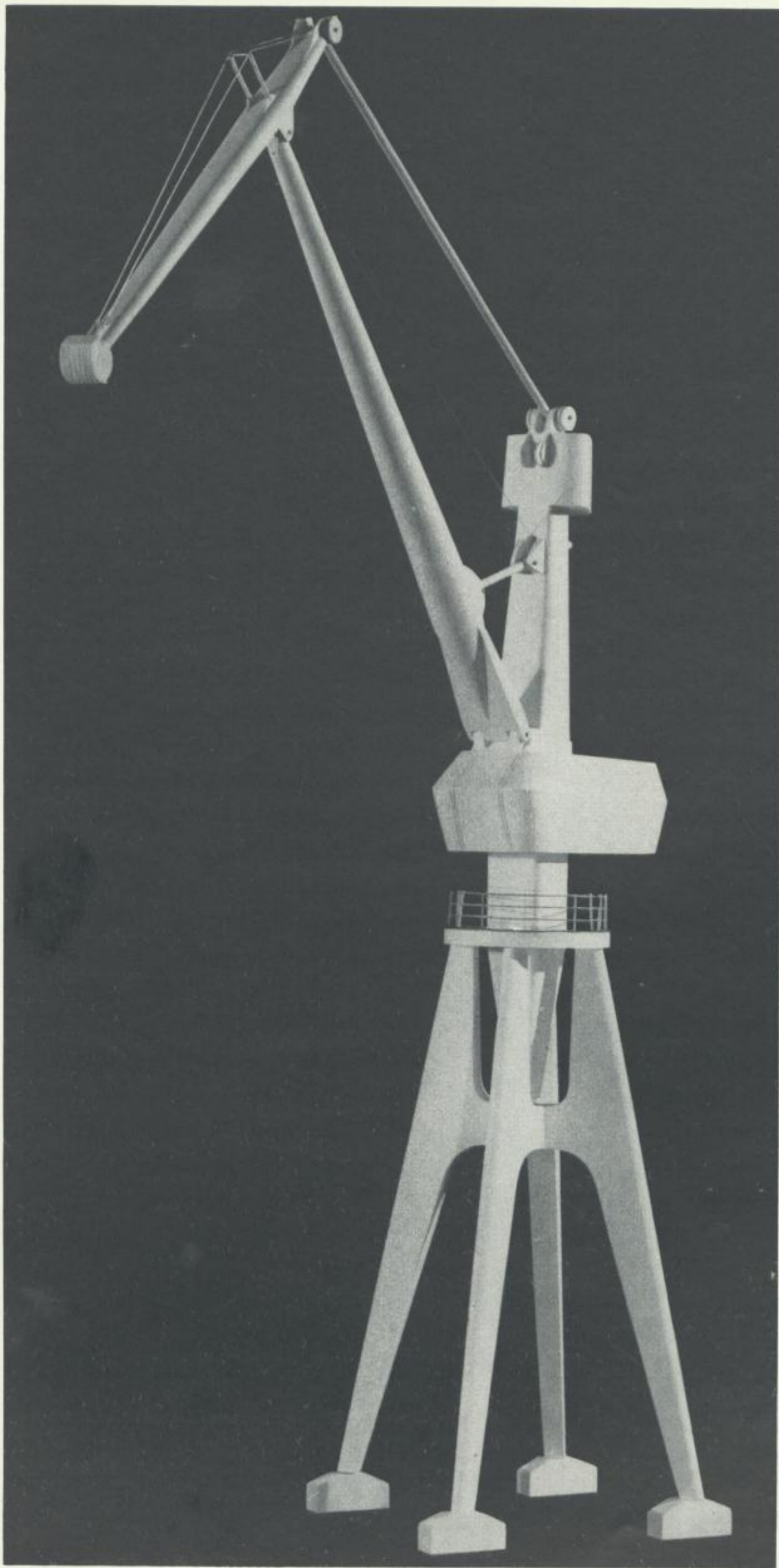


2 · Drehscheibenkran

3 · Wippdrehkran in Skelettbauweise

4 · Modell eines dreipunktgestützten Doppellenker-Wippkranes, Entwerfer: Martin Kelm, Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee

5 · Modell eines vierpunktgestützten Doppellenker-Wippdrehkranes, Entwerfer: Martin Kelm, Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee





6 · Dreipunktgestützte Portalkrane im neuen Überseehafen Rostock
Entwerfer: Horst Giese, Martin Kelm,
Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee
Hersteller: VEB Kranbau Eberswalde

Karl-Heinz Klingenburg

**Die Fotografie
als technisches Hilfsmittel
bei der Gestaltung
gegenwartsnaher Textilien**

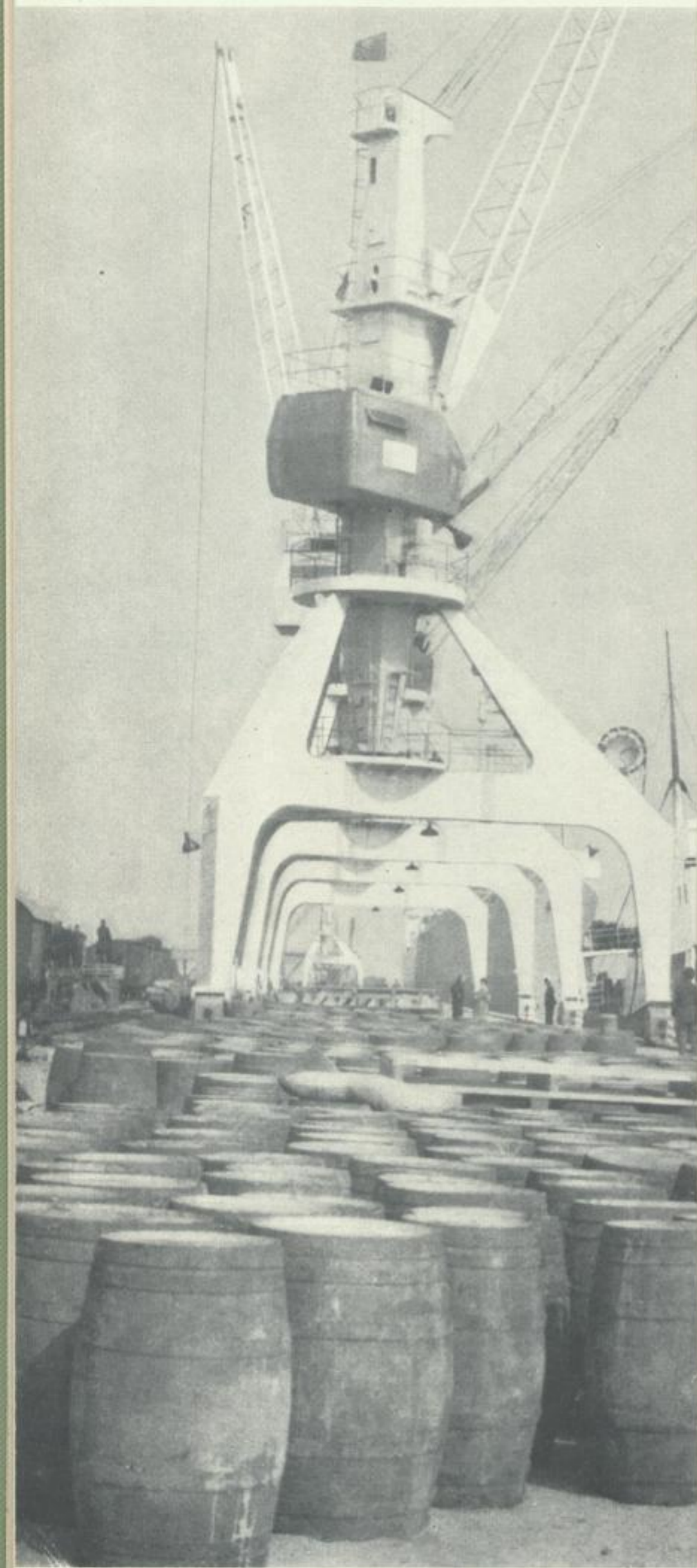
...nschen aus, weil sie ihn ständig
...chen Erziehung beitragen, wenn
...ung abgestimmt worden ist. Im
...g jedoch im Vergleich zu einem
...beschränkt. Dennoch kann sich
...gegenüber „gewollt“ abstrakten,
...bei uns noch überwiegen.

...lle für Textilien. Auf dem Wege
...ltung hinein. Daneben dient seit
...s Hilfsmittel der künstlerischen
...zu sehen als sein menschliches
...ch jederzeit beliebig oft wieder-
...ch als Montage verwenden.

...ner Morgenstern Gebrauch ge-
...erschlossen. Schon während der
... angewandte Kunst in Berlin-
...hkeit der Fotografie für die orna-
...egen, um auf einfache, zeit- und
...ngen. Der Ausgangspunkt seines
...in ihrer organischen Erscheinung
...eranzieht, sondern er verwendet
...n Menschenhand zu einem be-
...terial gestaltet er vermittels der
...risches Produkt das Endergebnis
...nfindung“, um sich die Natur an-
...enstbar gemacht wird.

...Welt des aufgabengebundenen
...die gewandelte Welt im Orna-
...maßen Aussage zu verhelfen. Den

51



6 · Dreip
Entw
Hoch
Herst

Raumtextilien üben eine große Wirkung auf den Menschen aus, weil sie ihn ständig umgeben. Sie können in hohem Maße zur ästhetischen Erziehung beitragen, wenn ihre Gestaltung bewußt auf eine bestimmte Wirkung abgestimmt worden ist. Im Rahmen textiler Möglichkeiten bleibt diese Wirkung jedoch im Vergleich zu einem Tafelbild beispielsweise auf allgemeine „Inhalte“ beschränkt. Dennoch kann sich auch hier eine wirklichkeitsverbundene Darstellung gegenüber „gewollt“ abstrakten, wirklichkeitsfremden Mustern behaupten, die leider bei uns noch überwiegen.

Ornamentale Muster bilden die meistgenutzte Quelle für Textilien. Auf dem Wege der Zeichnung kommt die Natur in die textile Gestaltung hinein. Daneben dient seit geraumer Zeit auch die Fotografie als technisches Hilfsmittel der künstlerischen Praxis. Das Auge der Kamera vermag genauer zu sehen als sein menschliches Gegenstück. Und das fotografisch Geschaute läßt sich jederzeit beliebig oft wiederholen und vermöge seines Entstehungsprozesses auch als Montage verwenden.

Von dieser Möglichkeit hat der Textilgestalter Werner Morgenstern Gebrauch gemacht und neue Elemente für die textile Gestaltung erschlossen. Schon während der Ausbildung an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee interessierte ihn die Verwendungsmöglichkeit der Fotografie für die ornamentale Gestaltung, denn er suchte nach neuen Wegen, um auf einfache, zeit- und materialsparende Weise zu neuen Lösungen zu gelangen. Der Ausgangspunkt seines Bemühens ist die Natur, die Morgenstern aber nicht in ihrer organischen Erscheinung als Pflanze und Tier oder anorganisch als Stein heranzieht, sondern er verwendet vorgeformtes Material, Steine und Bretter, die von Menschenhand zu einem bestimmten Zweck bereits zugerichtet sind. Dieses Material gestaltet er vermittels der Fotografie für seine Zwecke so um, daß ein künstlerisches Produkt das Endergebnis ist. Der Künstler benutzt die Fotografie als „Zeichenfindung“, um sich die Natur anzueignen, die somit den Zwecken des Menschen dienstbar gemacht wird.

In unserer Zeit, die über keine in sich geschlossene Welt des aufgabengebundenen Ornaments verfügt, ist dieser Weg ein Versuch, sich die gewandelte Welt im Ornament aufs neue zu erobern, um ihr zu einer zeitgemäßen Aussage zu verhelfen. Den

allgemeinen künstlerischen Bestrebungen unserer Gesellschaft ordnet sich Morgenstern unter, wenn er seine Motive aus dem Leben greift und sie nur so weit gestalterisch umsetzt, daß sie ihre Herkunft und Beziehung zur Wirklichkeit nicht verleugnen.

Es ist nicht die Absicht Morgensterns, ein Rezept zu geben. Vielmehr ist es sein Wunsch, eine bestimmte Art der Umsetzung von Wirklichkeit in Kunst zu demonstrieren, um durch sein Beispiel andere anzuspornen, sich um ähnliche Versuche bei der Lösung bestimmter Probleme zu bemühen, z. B. vermittels der Grafik und Fotografie zu neuen kompositorischen und gestalterischen Zielen sowie zu einer höheren thematischen Aussage zu gelangen. Weitere Probleme harren ihrer Lösung, besonders auf so wichtigen Gebieten wie der Baukeramik, der Behandlung großer Flächen, wie Hausfassaden und Giebelwände, sowie der plastischen Gestaltung der Außenhaut von Gebäuden durch industriell vorgefertigte Bauelemente, um ebenso ihre künstlerische Gestaltung mit Hilfe der Fototechnik zu finden. Morgenstern nahm als Ausgangspunkt den Bauplatz, wie er beinahe in jedem Winkel unserer Republik zu finden ist. An einem solchen Bauplatz ging er jeden Tag vorbei und konnte ihn sogar vom Unterrichtszimmer aus beobachten. Einmal angeregt, verschärfte sich bald sein Interesse und konzentrierte sich auf zwei Dinge: auf die geschichteten und gepreßten Hohlblocksteine sowie auf die gestapelten Bretter, die er als Motive fotografisch erfaßte. Nachdem er die Objekte aufs Papier gebannt hatte, konnte die eigentliche künstlerische Tätigkeit beginnen, konnte aus dem von Menschenhand zufällig Geschaffenen eine zum Zwecke der textilen Verwendung zugerichtete künstlerische Gestaltung entstehen. Der Bauplatz bot die willkürliche Anordnung, deren innere Logik vom Standpunkt der Arbeitsorganisation und des Ablaufes der verschiedenen Verrichtungen aufgebaut war, Dinge also, die für die künstlerische Bearbeitung dieses Motivs keine Bedeutung haben. Auch der Bauplatz war Gestaltung, aber diese hätte man mit malerischen oder grafischen Mitteln aufzeigen müssen. – Die textile Gestaltung ruft nach dem Rapport, nach der ständig wiederkehrenden Ornamentform, so konnte der Textilgestalter auf dem Bauplatz nur nach Ornamentmotiven greifen, die seinen Bestrebungen günstig erschienen.

Der Künstler bemühte sich, die vorhandenen Motive unserer Textilien um solche zu erweitern, welche als Ausdruck unserer Zeit das Neue sichtbar machen. Darum wählte er Bauornamente, die die Textilien mit der Architektur, mit Raum und Möbel verbinden. Sein Ornament ordnet sich der Architektur ein und gewinnt damit einen ablesbaren Inhalt.

In erster Linie geht es ihm darum, die noch vorhandenen schlecht gemusterten Textilien durch gute Beispiele zu ergänzen. Sie sollen dazu beitragen, daß die naturalistische und formalistische Gestaltung endlich durch eine echte künstlerische Lösung und gediegene Qualität ersetzt wird. Es hängt von der subjektiven Auffassung des Gestalters ab, ob Blumen, pflanzliche Motive oder geometrische Elemente diesem Bemühen als Ausgangspunkt dienen. Der Künstler geht vom Leben aus und gestaltet nach Zweck und Bedürfnis, wobei er trotzdem einen hohen Grad von Allgemeinem erreicht, weil die Auflage der Textilien so hoch ist, daß in jedem Fall die Interessen

52 Tausender – die sehr verschiedenartig sein können – berücksichtigt werden müssen.

Gerade hier zeigt sich, daß eine wirklichkeitsfremde oder abstrakte Gestaltung unseren Ansprüchen nicht gerecht werden kann.

Morgenstern stellt dem seine Methode der Objektgestaltung gegenüber, deren Wesen die künstlerische Bearbeitung gesellschaftlich angeeigneter Natur ist. Er findet dabei zu Ornamenten, die, weil sie unserer Zeit und Epoche Ausdruck geben, einfach und gut sind. Dabei muß man berücksichtigen, daß es kein typisches Ornament unserer Zeit geben kann. Die Vergangenheit und ihre Ornamentformen können nur dann Gültigkeit haben, wenn sie für die Gegenwart umgewandelt und verändert werden. Das Foto als methodisches Hilfsmittel hierzu überzeugt in erster Linie als Arbeitsunterlage durch einen klaren und ausdrucksstarken Charakter, der eine Weiterentwicklung der erfaßten Wirklichkeit zum textilen Ornament möglich macht.

Morgenstern schreibt: „Ausgangspunkt meiner Arbeit war ein Bauplatz vor unserer Hochschule. Täglich sind Hunderte von Studenten an diesem Bauplatz vorbeigelaufen, jedoch keiner ist auf den Gedanken gekommen, diesen Quell von Motiven für seine Arbeit auszunutzen.“ Dann beginnt er systematisch mit fotografischen Mitteln auf eine textile Gestaltung hinzuarbeiten: „Der Ausgangspunkt waren Bauelemente. Ich habe zunächst von meinen Kleinbildnegativen (Originalaufnahmen), welche noch die ganzen Graustufen enthalten, ein zweites Negativ auf hartem Film angefertigt und mit diesem Zwischennegativ auf extra hartem Papier eine neue Vergrößerung hergestellt. Ich habe jetzt durch den Umkehrungsprozeß ein rein schwarzweißes Positiv erhalten.“ Durch diesen Vorgang erzielt der Künstler eine große grafische Härte in der Aussage und nähert sich jenem Flächencharakter, der für jede textile Gestaltung notwendig ist, indem er räumliche und plastisch wirkende Elemente ausscheidet. Die zufällige optische Anordnung, nur vom Charakter der vorübergehenden Aufstellung auf dem Bauplatz diktiert, bleibt noch erhalten. Noch hat die künstlerische Gestaltung nicht begonnen.

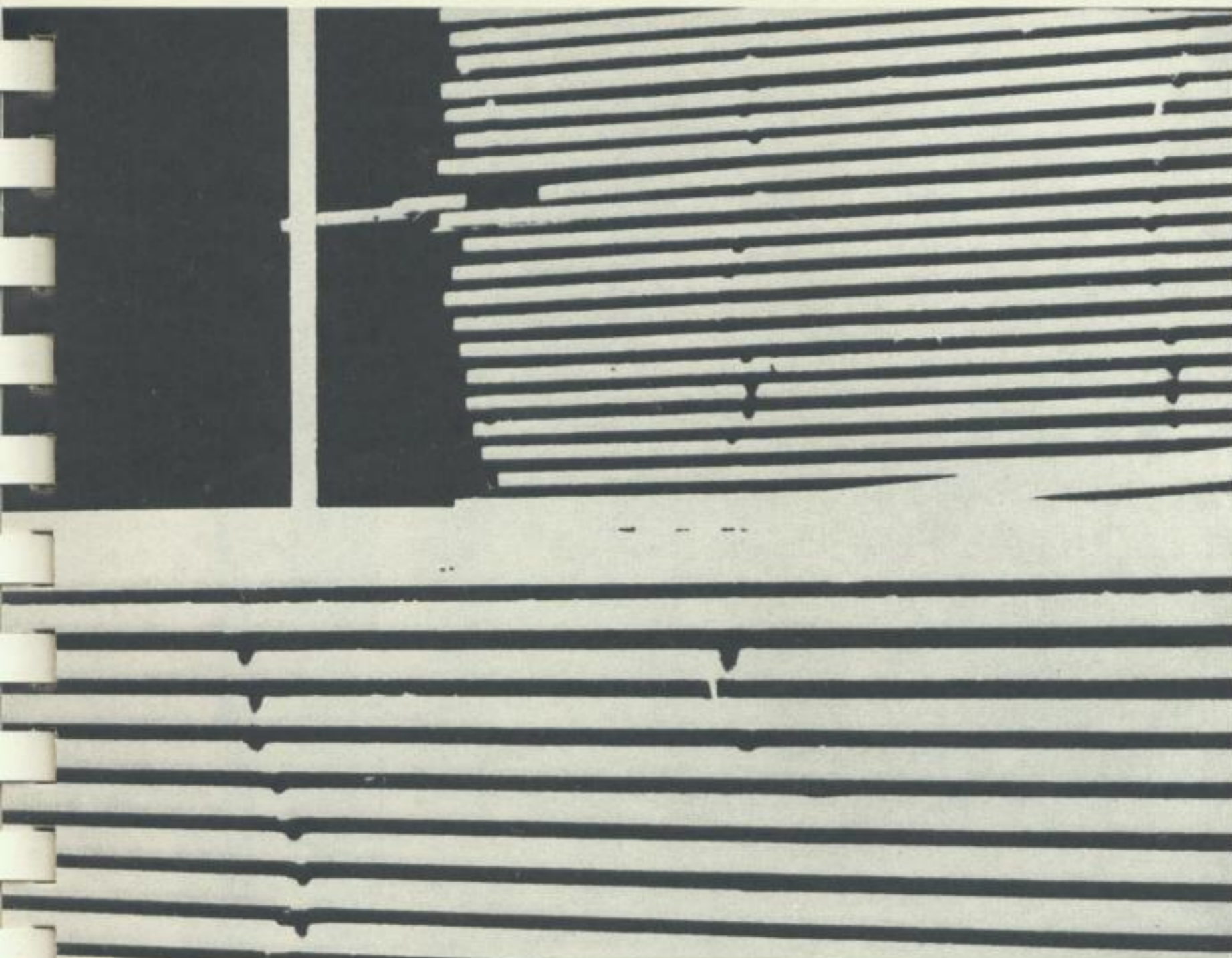
Sie beginnt erst mit der Montage. Morgenstern schreibt in einem Brief an das Institut für angewandte Kunst: „Unter Fotomontage versteht man eine Neuordnung unter Verwendung fotografischer Aufnahmen. Ich habe also aus den Steinen bzw. Brettern durch eine gestalterische Ordnung einen rapportierten Entwurf erzielt. Ich habe mir die Steine und Bretter herausgesucht, die durch ihre Form oder Struktur am schönsten waren.“ Nachdem der Rapport als Grundelement textiler Gestaltung zusammengestellt worden war, endete der künstlerische Prozeß mit der praktischen Ausführung, die letztlich erst entscheidet, ob der Vorgang als gelungen angesehen werden kann. Zwar erkennen wir im Ergebnis nur mit viel Phantasie den künstlerischen Ausgangspunkt in Form gestapelter Bretter und Steine, aber die saubere und einfache Art der klaren Gestaltung und Konzeption lassen die wirklichkeitsverbundenen und gegenwartsnahen Bemühungen des Künstlers deutlich werden. Wir hören den sachlichen Klang der Stimme unserer Zeit und empfinden die erlebnistiefe Verwandlung der Natur in Kunst.

Neben den Beispielen, die von natürlichen Gegebenheiten ausgehen, gibt es andere, die bereits eine gedankliche Umsetzung von Bestandteilen des Bauplatzes zur Grundlage haben. Morgenstern schreibt: „Bei den Beispielen (Abbildungen 13–22) handelt es sich um freie Abwandlungen von Baumotiven, Gerüsten und

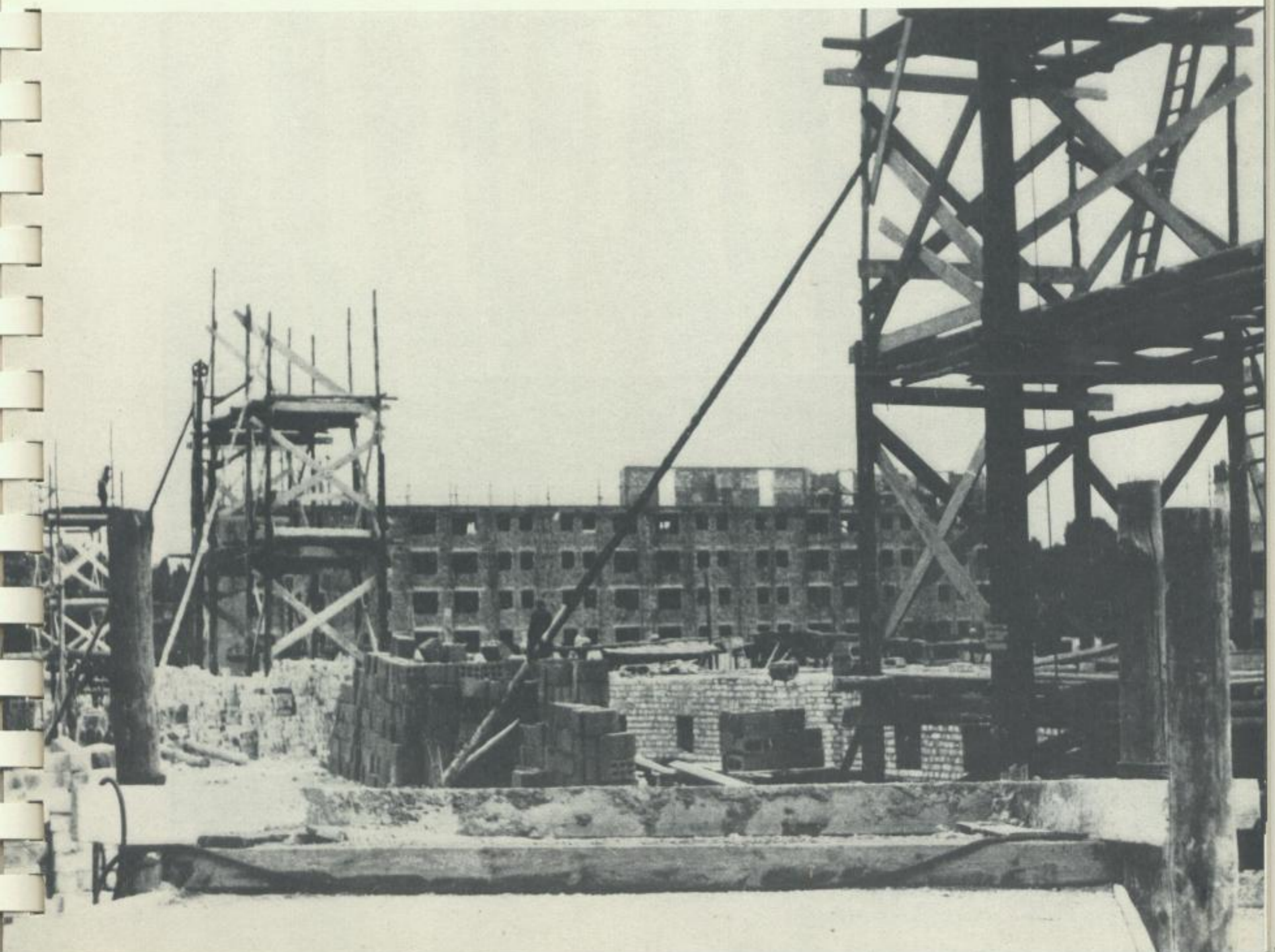
Landschaft mit Architektur. Ich habe Zeichnungen – Tinte und Blei – extrem stark vergrößert, d. h., ich habe die Linien zur Fläche erhoben und durch Anwendung optisch-chemischer Verfahren eine völlig neue Wirkung erzielt.“ Und an anderer Stelle: „Ich betone jedoch, daß die Fotografie nur ein technisches Hilfsmittel ist und nur als solches angewandt werden kann. – Interessant ist einmal schon die veränderte Wirkung eines Motivs durch die Vergrößerung, zum anderen durch den Umkehrungsprozeß positiv – negativ, durch die Anwendung des Sabattier-Effektes usw. Die Fotografie ist, wenn man mit allen technischen und chemischen Möglichkeiten vertraut ist, für den Gestalter ein wertvolles Hilfsmittel.“

Morgensterns Entwürfe gehen von einer konstruktiv sicheren und zeichnerisch lebendigen Darstellungsweise aus, wobei die Umsetzung der optischen Erscheinung in die ornamentale Welt bei den einzelnen Beispielen verschiedenartig ist. Das Ergebnis überrascht – vielleicht wegen des Gesamtkomplexes gestalterischer Aufgaben – durch seinen sicheren und lebendigen Charakter. „Die Eindrücke und Wahrnehmungen der Umwelt sind für den schöpferisch tätigen Menschen der Ausgangspunkt seiner Arbeit. Nur in der Umwelt findet er die nötigen Inspirationen. Die Möglichkeiten, die sich dem sehenden Menschen auftun, sind unermesslich.“

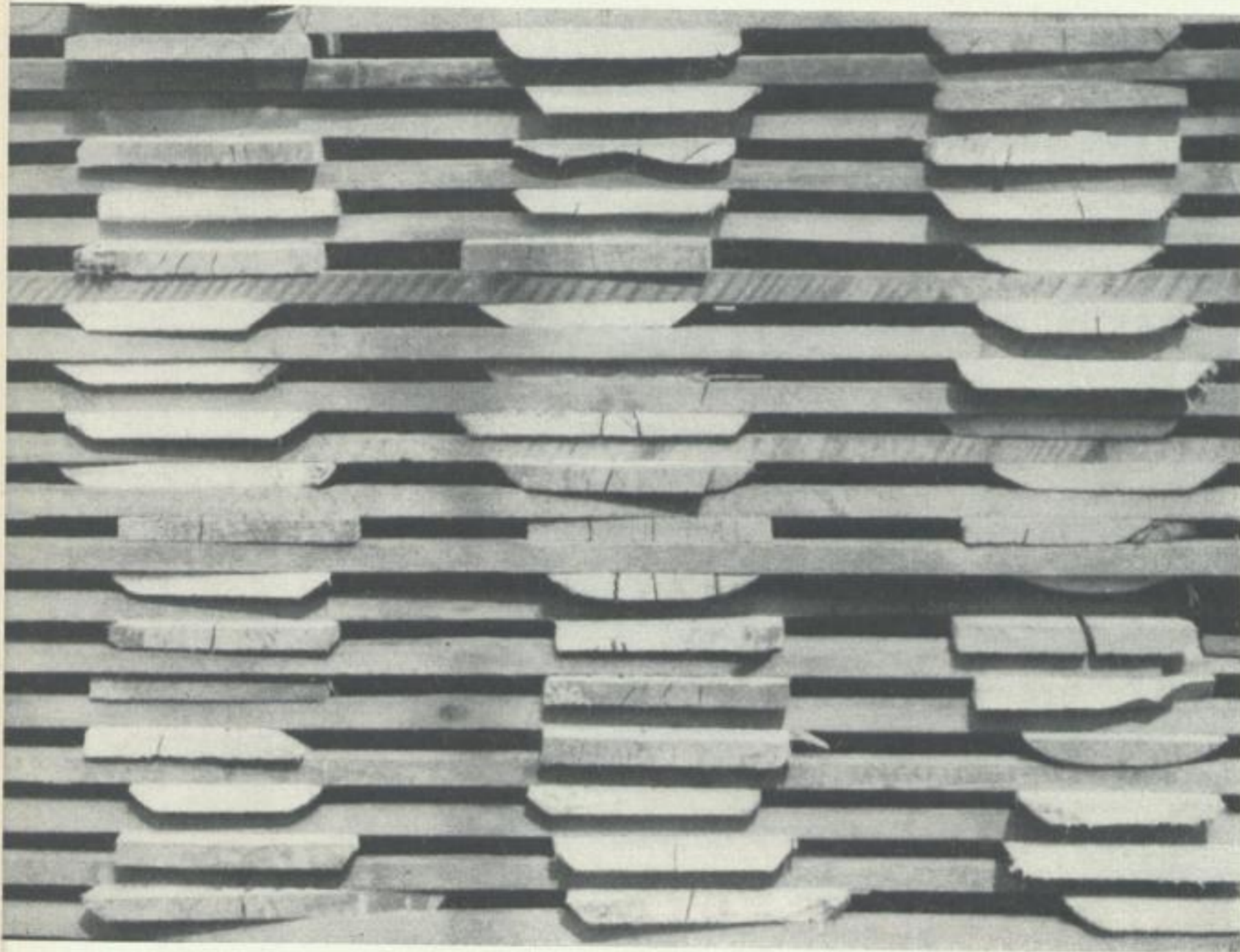
Bei den textilen Gestaltungen spürt man, daß sie aus unserer Zeit heraus geboren sind. Ihr Wesen faßt Morgenstern selbst in einem Satz zusammen: „Ich habe mir zur Aufgabe gestellt, mit Hilfe der Fotografie einen kleinen Teil dieser Umwelteindrücke unter Berücksichtigung der fotografischen Möglichkeiten auszuwerten und bis zum Textilentwurf durchzugestalten.“



1 · Gestapelte Bretter,
Schwarzweiß-Vergrößerung
unter Ausschaltung
der Graustufen

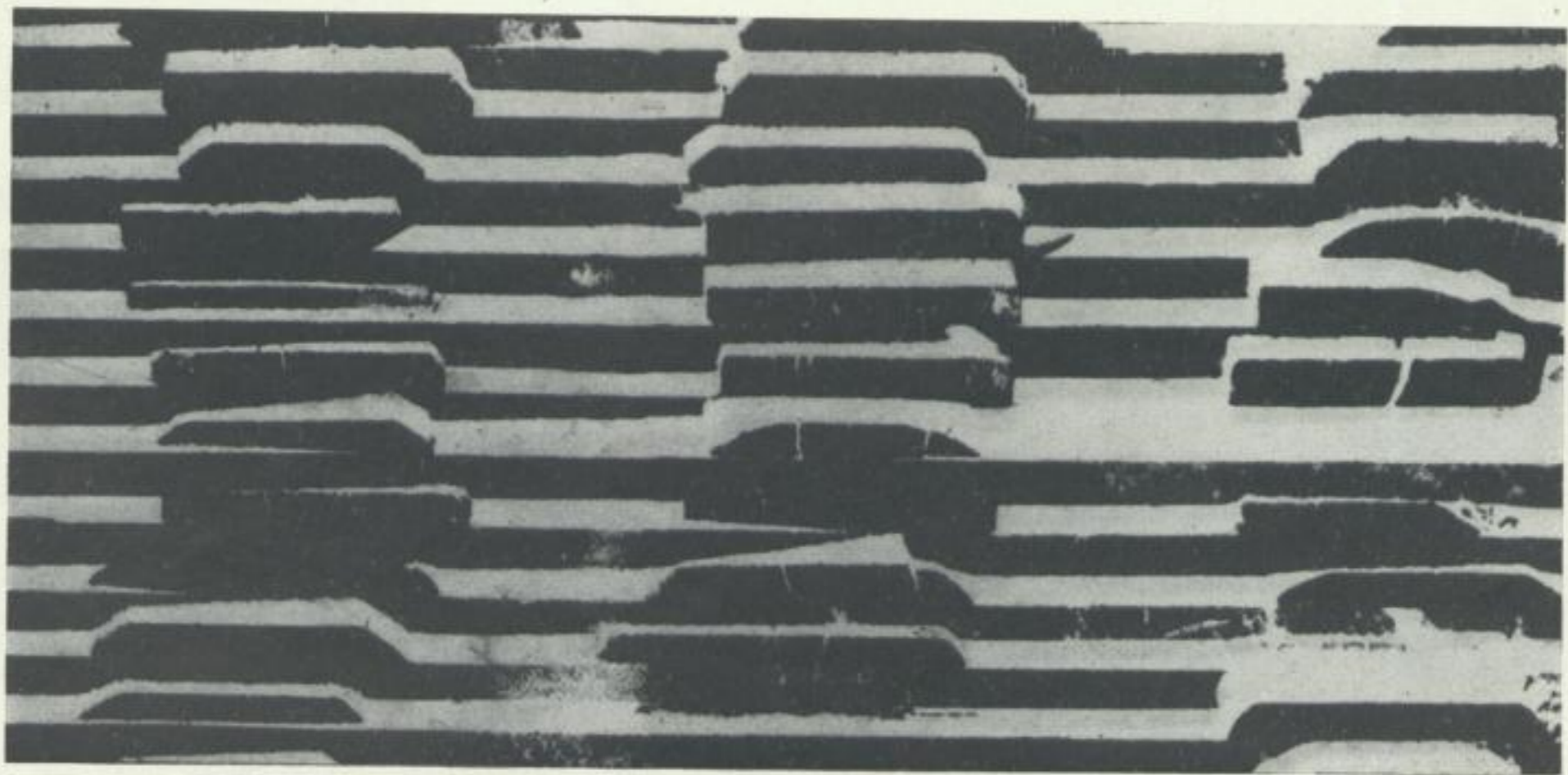


2 · Baustelle in Berlin-Weißensee



3 · Gestapelte Bretter: Originalaufnahme

4 · im Negativ, nach Ausschaltung der Graustufen





5 · textile Gestaltung



6 · Gestapelte Steine: Originalaufnahme I

7 · im Negativ, vor Ausschaltung der Graustufen

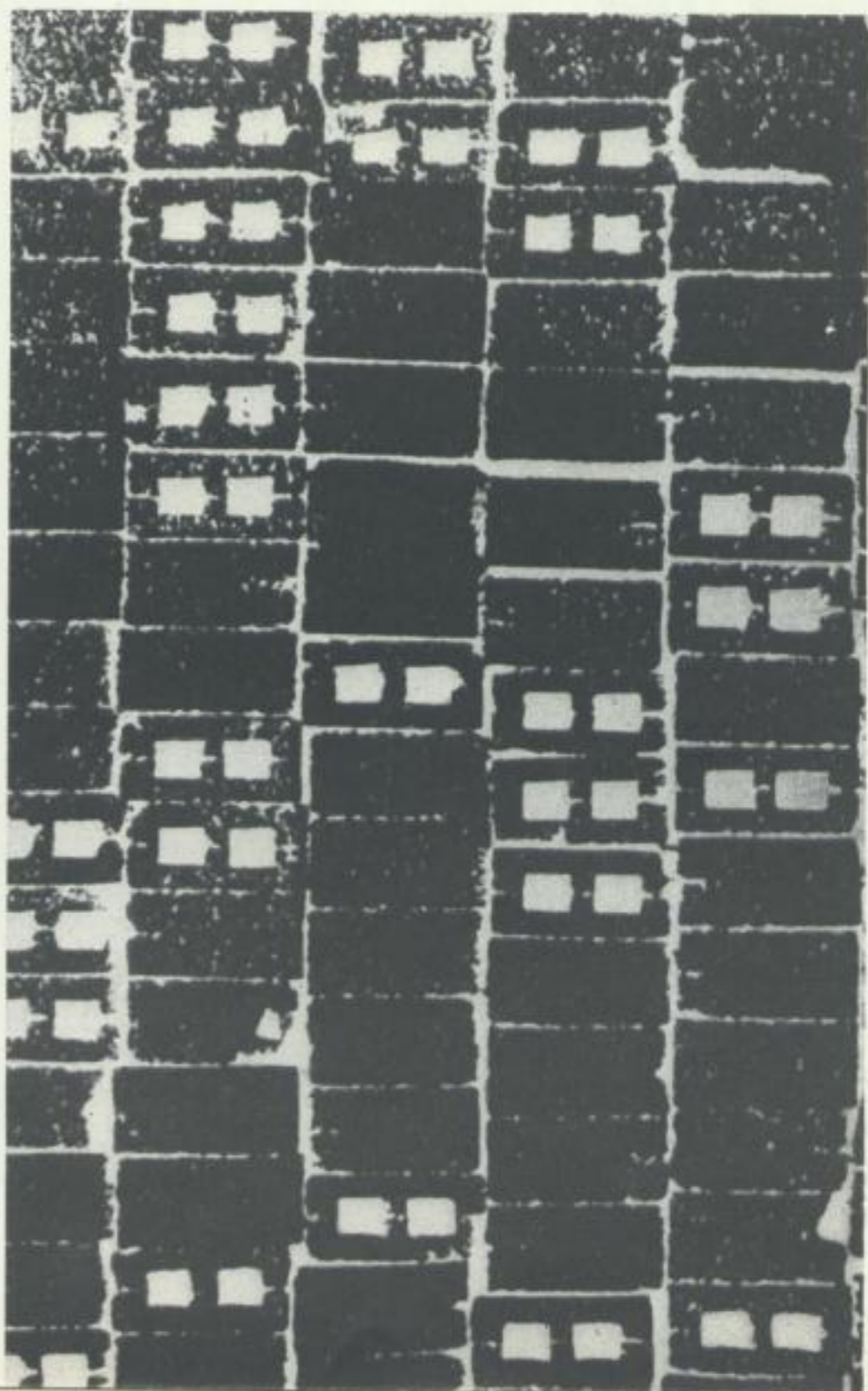
8 · nach Ausschaltung der Graustufen

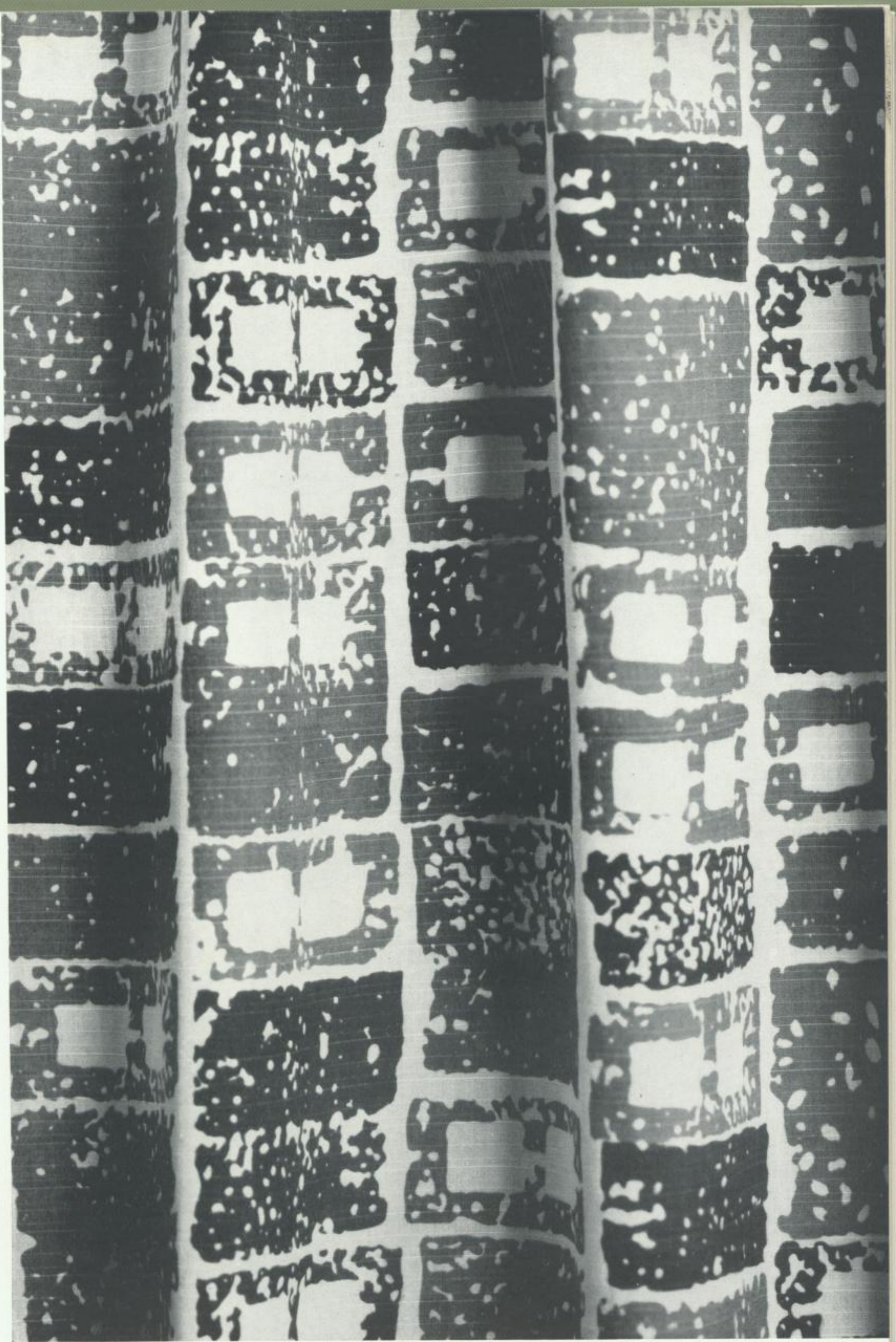
9 · textile Gestaltung

6

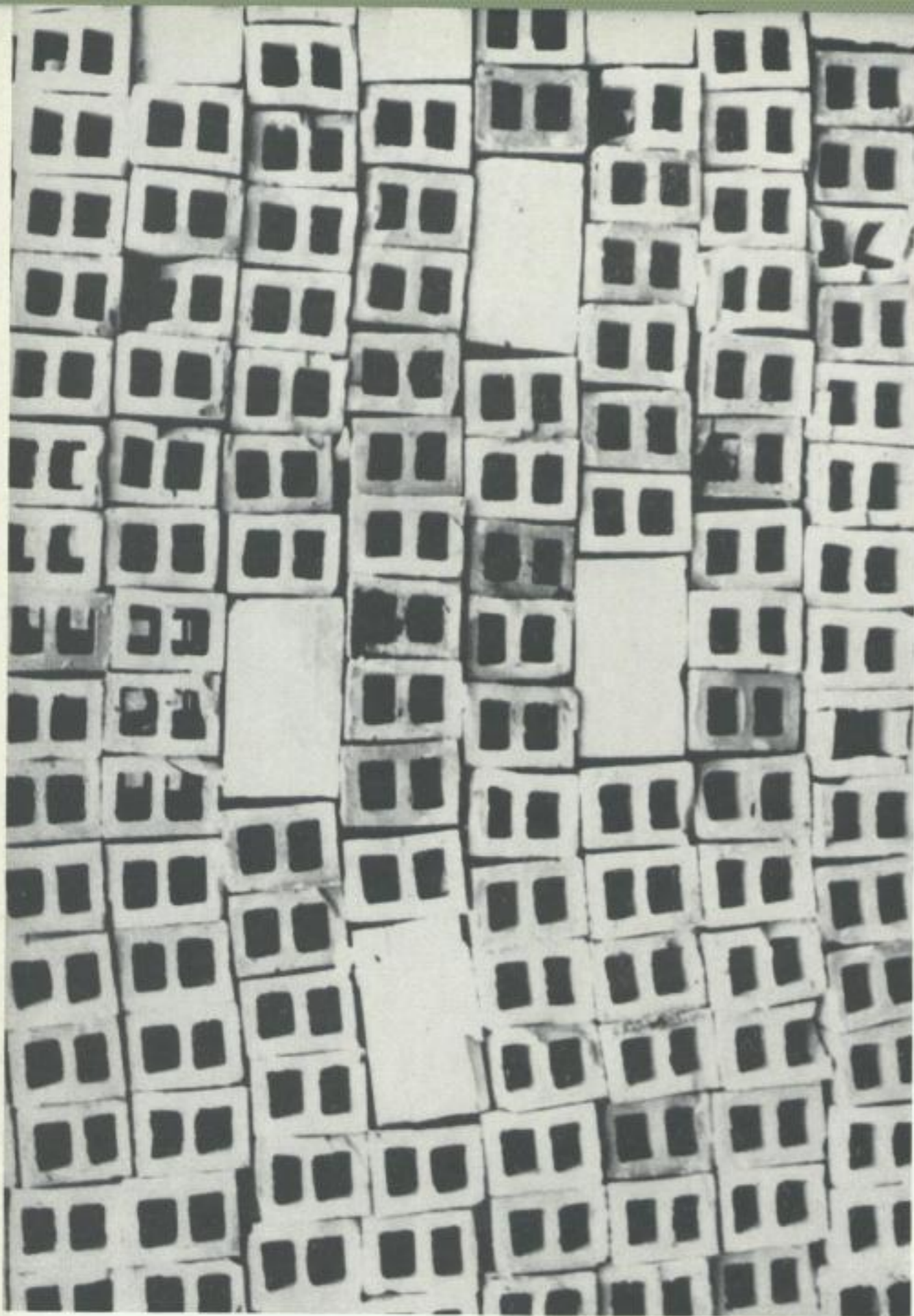
7

8





9



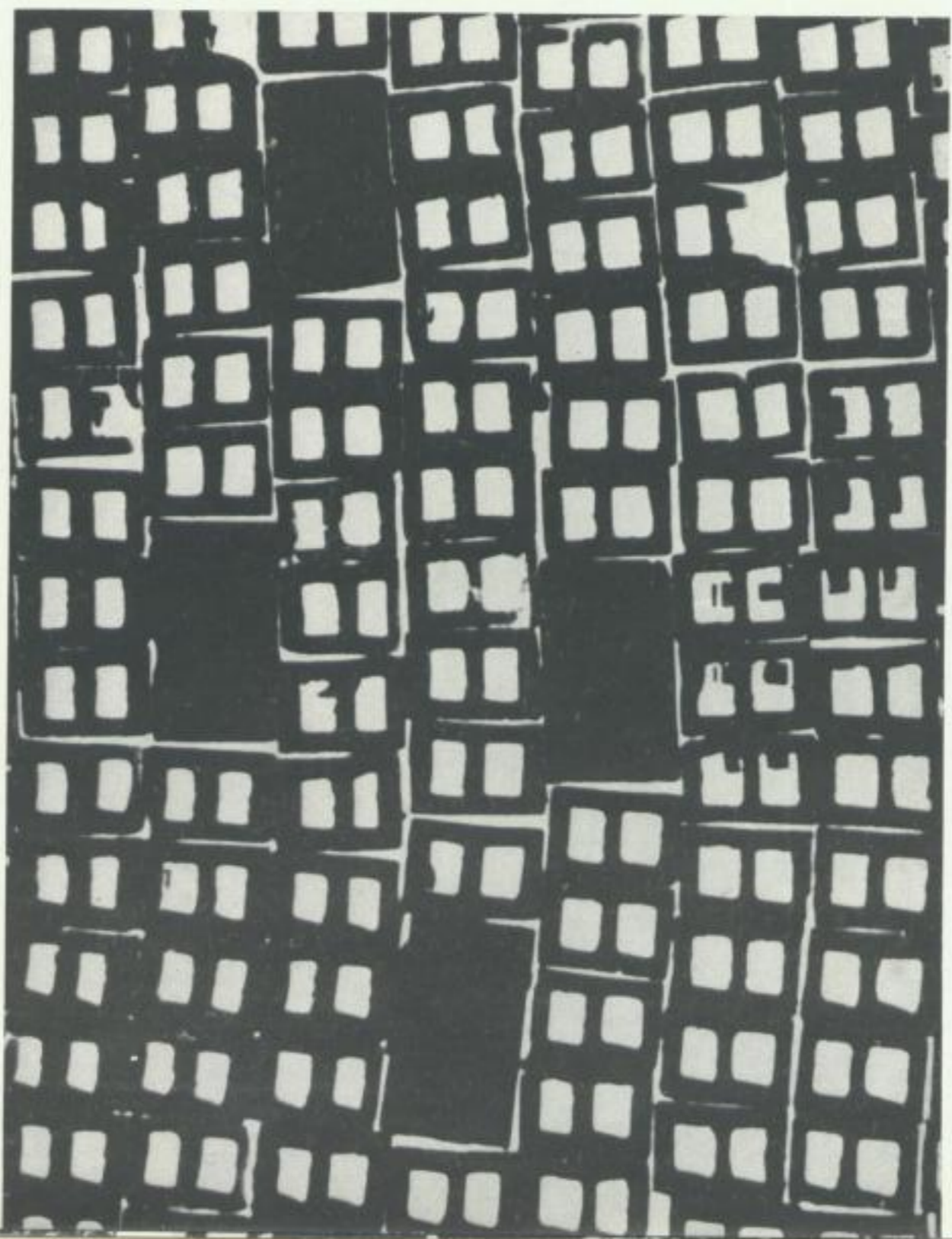
10 · Gestapelte Steine: Originalaufnahme II

11 · im Negativ, nach Ausschaltung der Graustufen

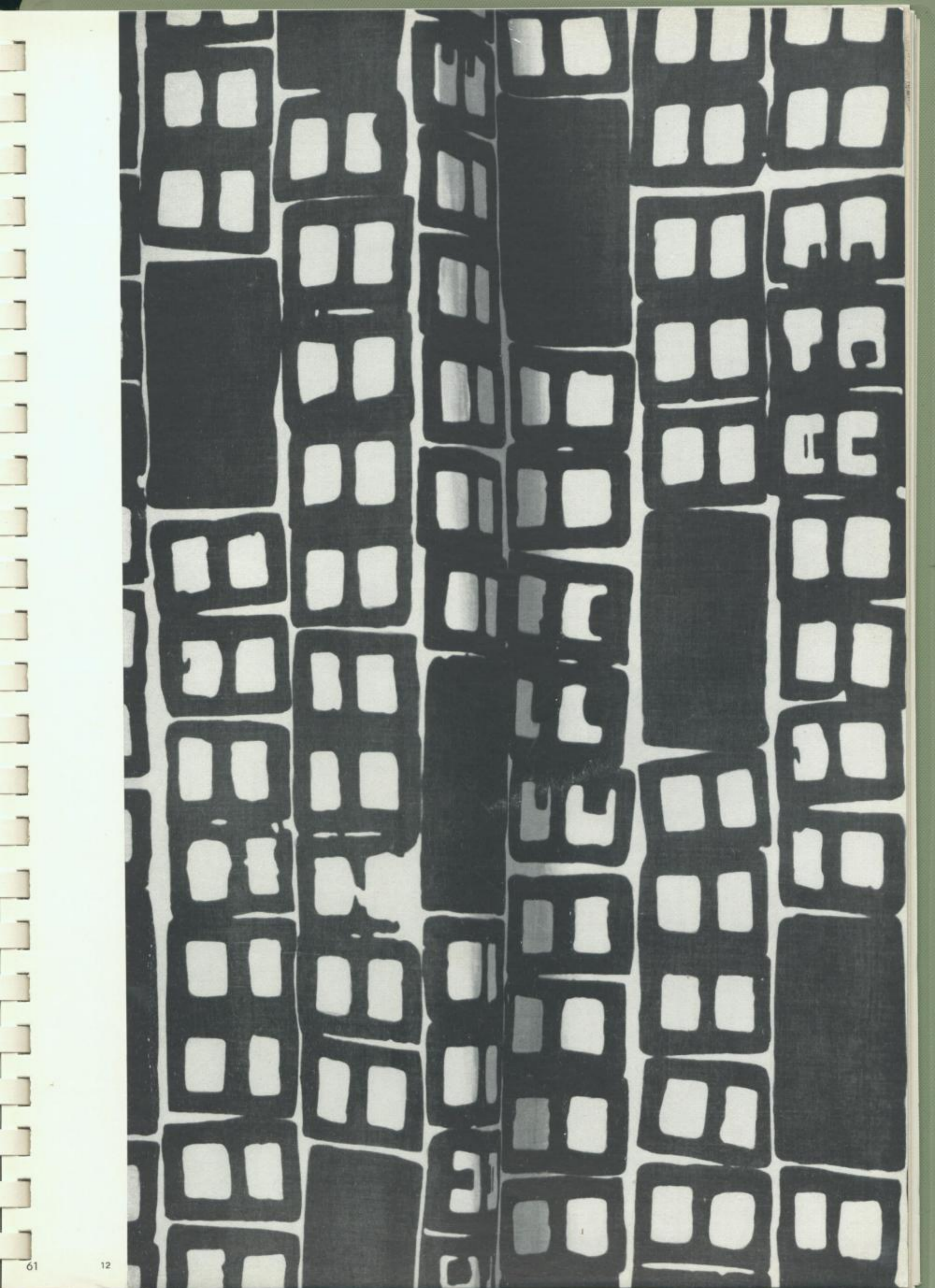
12 · textile Gestaltung

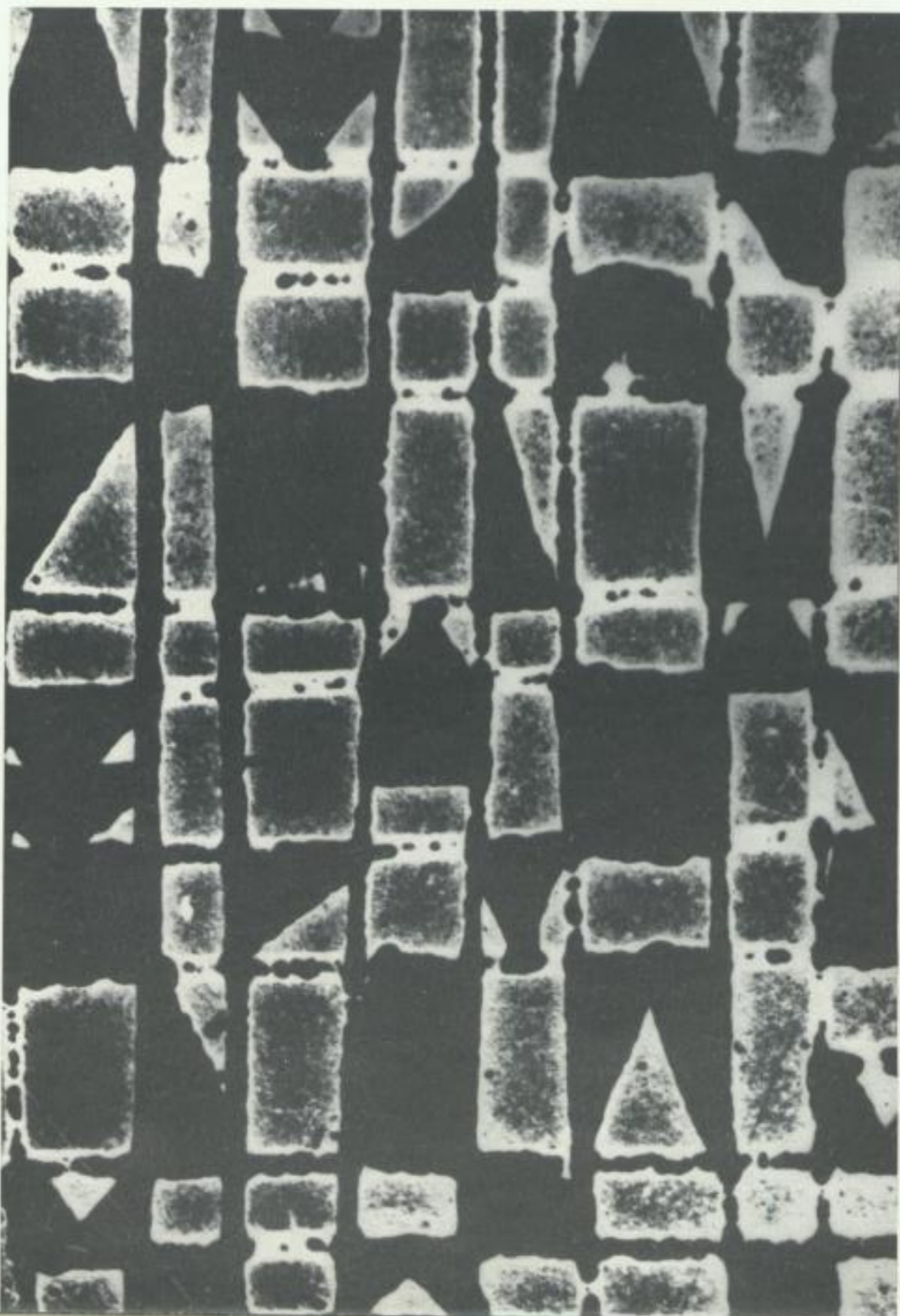
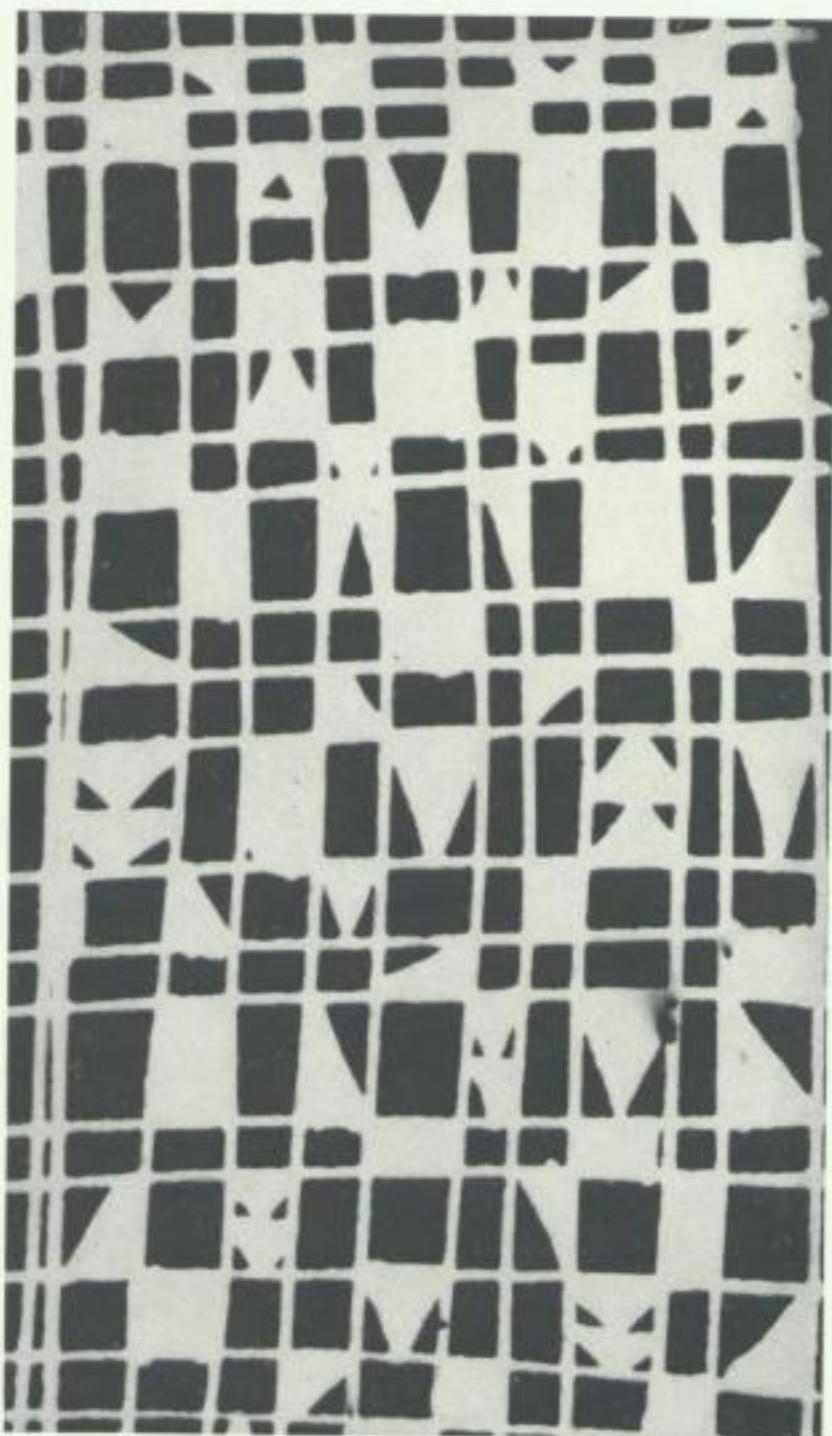
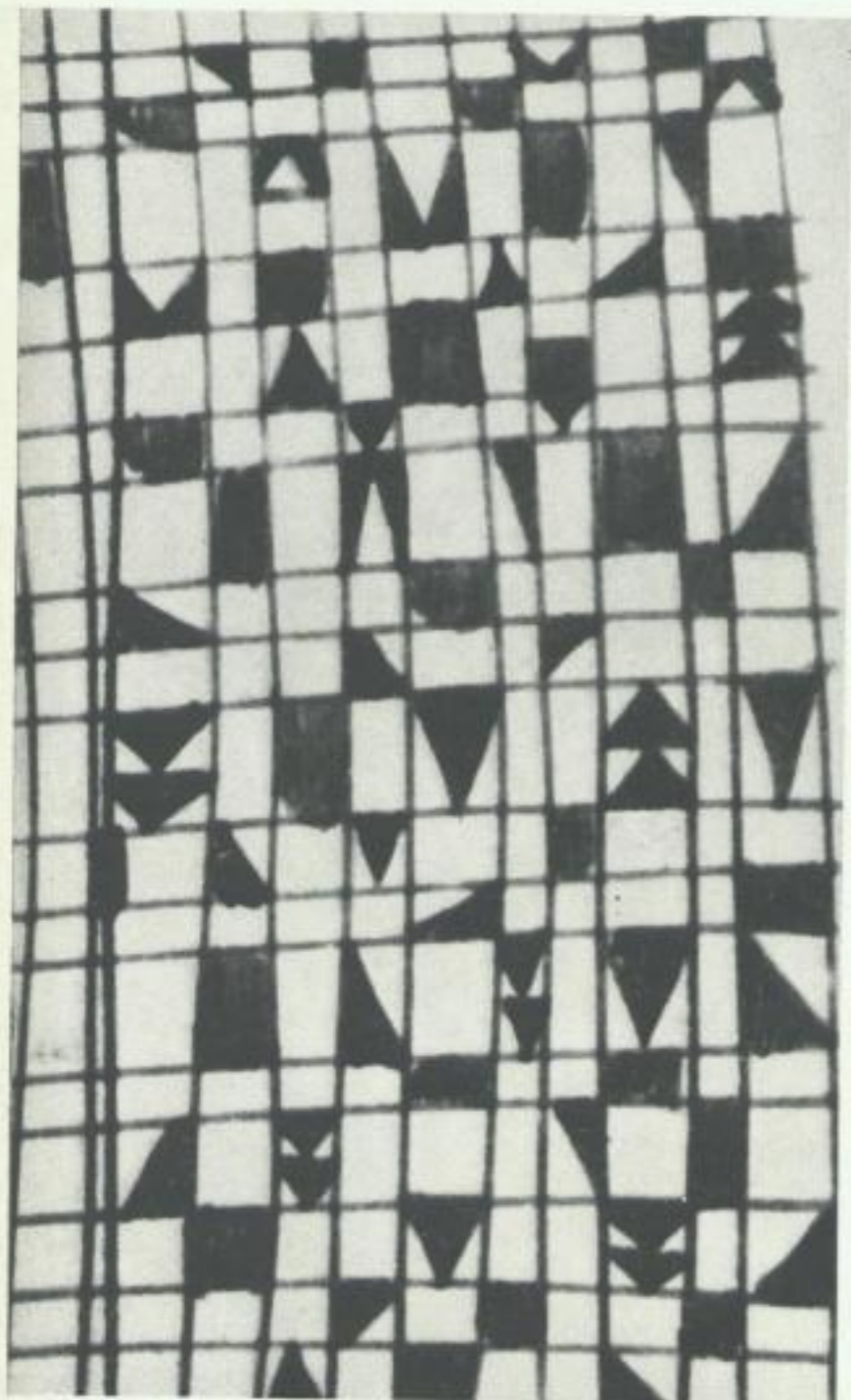
11

10



60

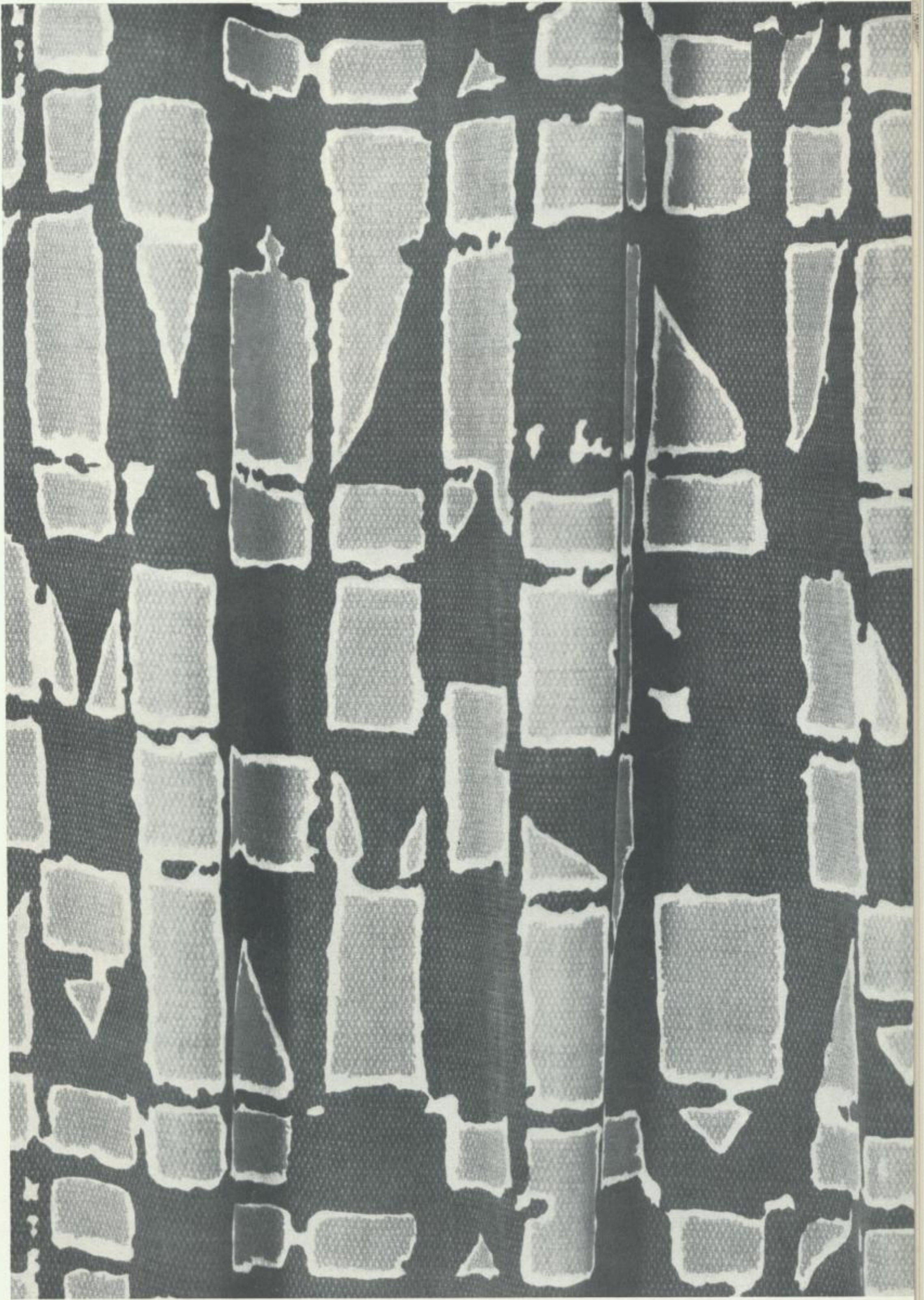




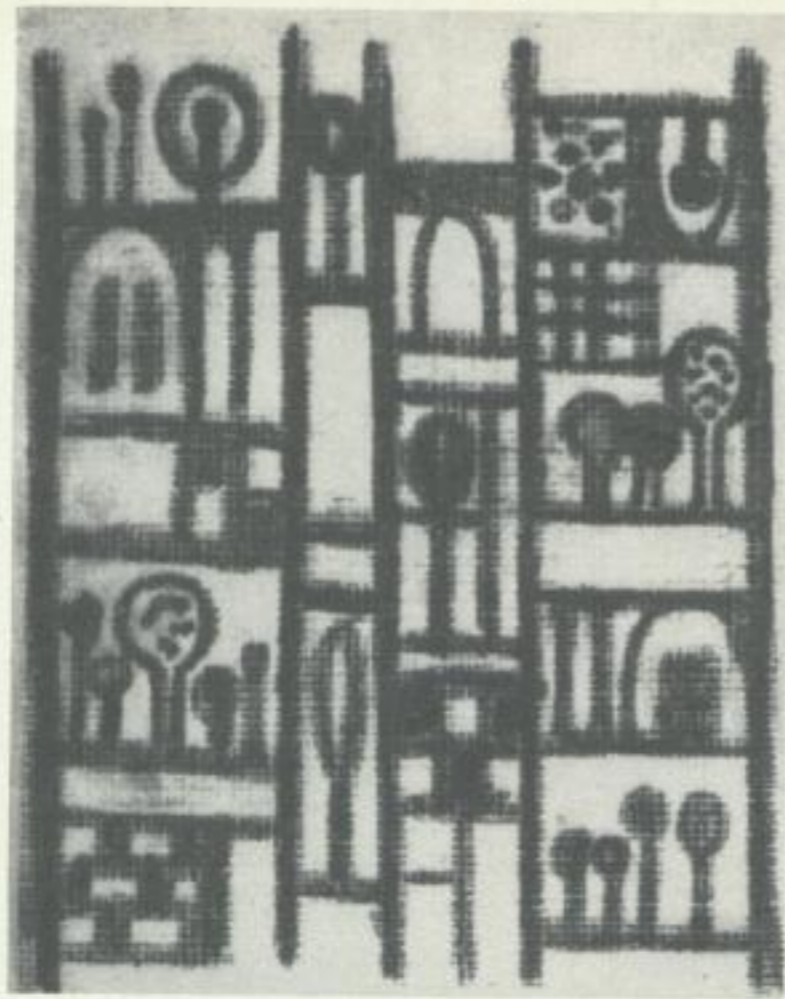
13 · Zeichnung: zweifache Vergrößerung

14 · im Negativ, Ausgangsnegativ zum Sabattier-Effekt

15 · stark vergrößert – Sabattier-Effekt



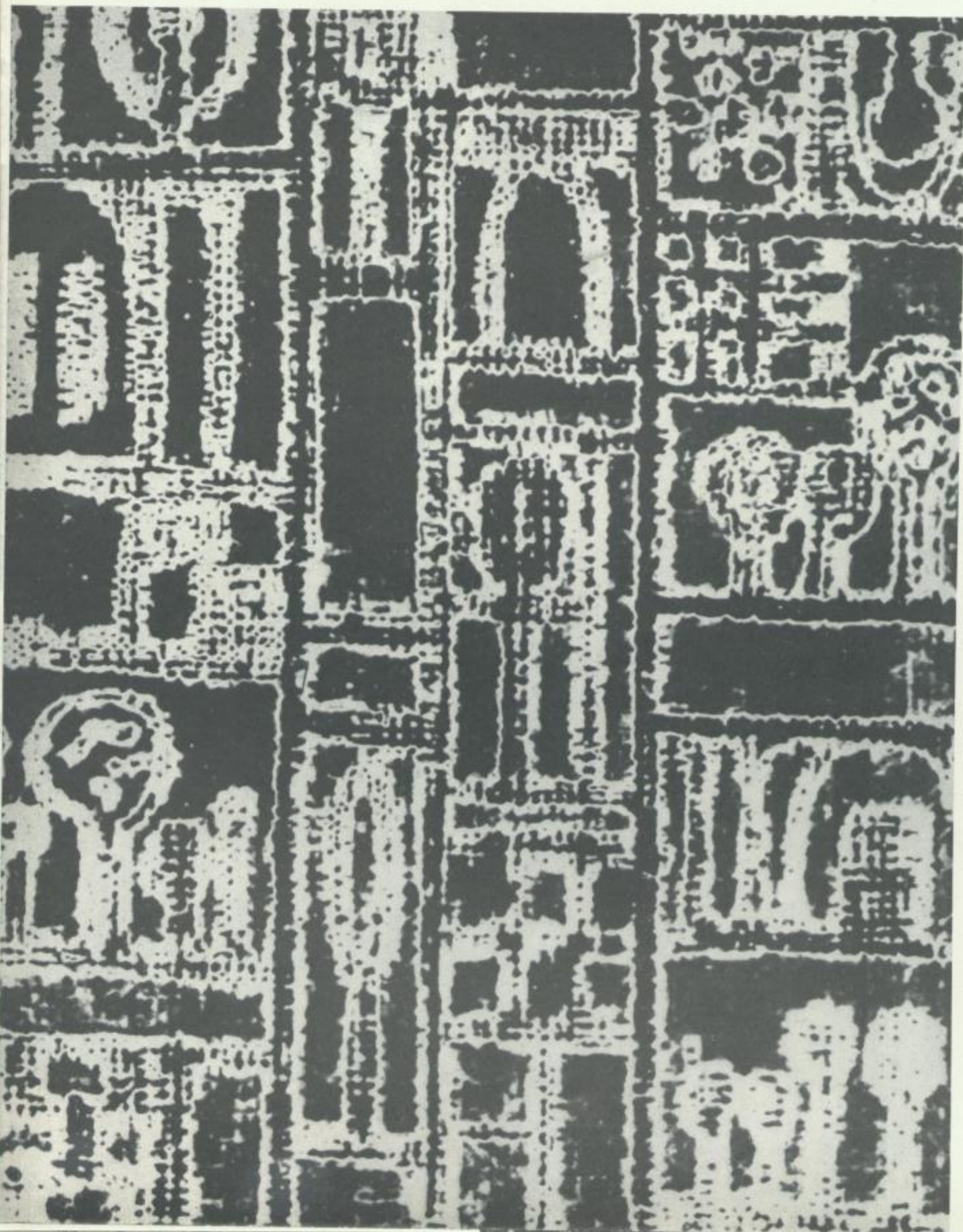
16 · textile Gestaltung



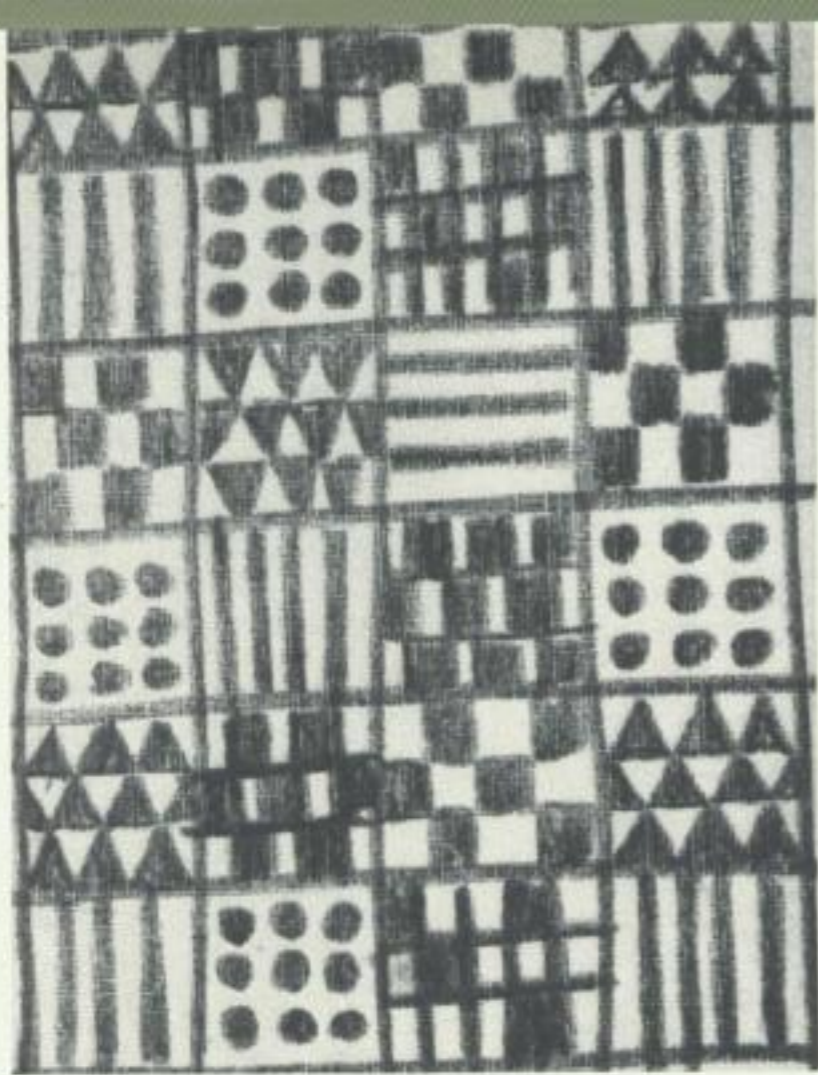
17 · Zeichnung: zweifache Vergrößerung



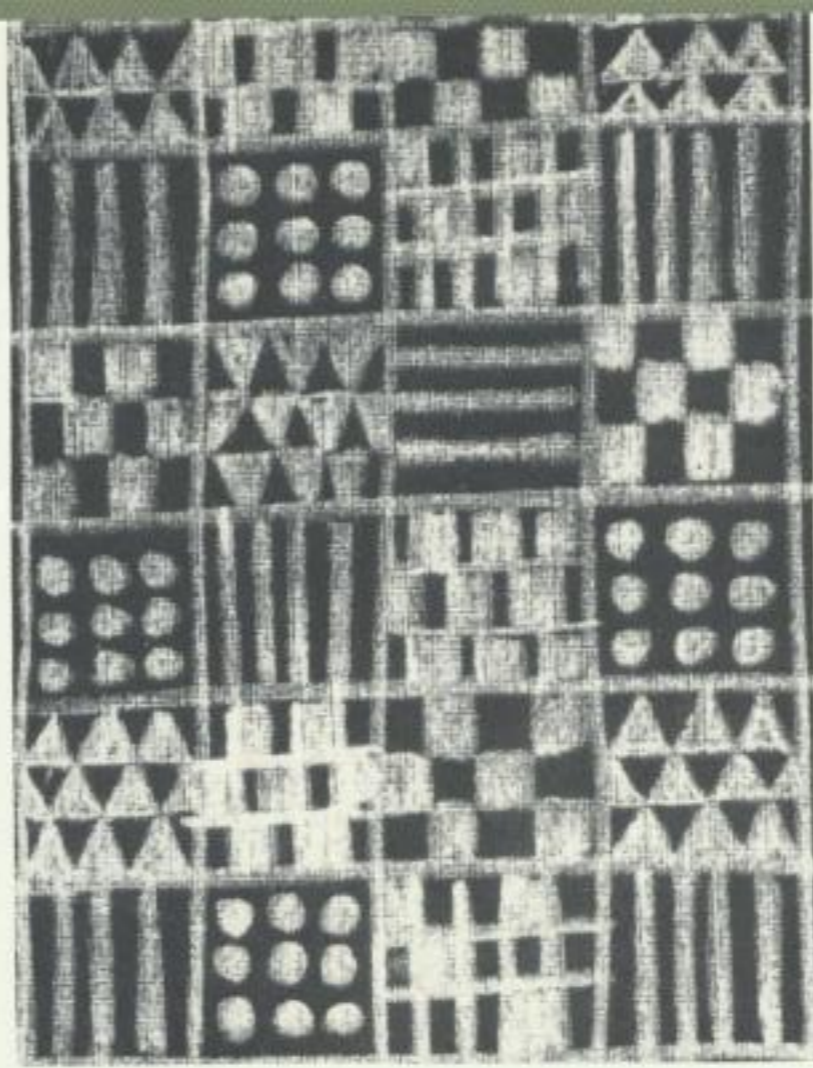
18 · im Negativ



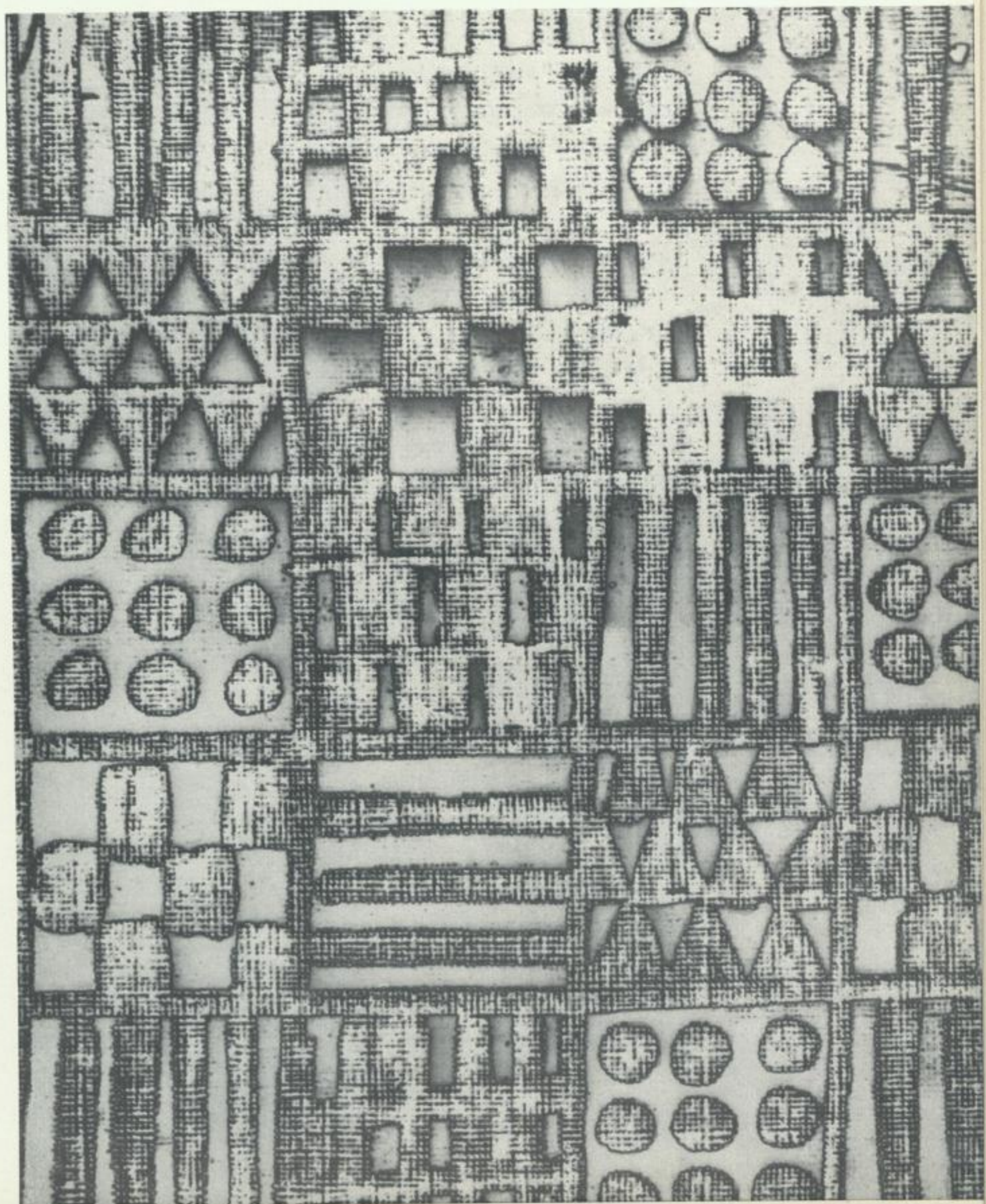
19 · stark vergrößert –
Sabbatier-Effekt



20 · Zeichnung: zweifache Vergrößerung



21 · im Negativ



22 · stark vergrößert –
Sabattier-Effekt

Erich Müller

Gepreßtes Wirtschaftsglas

Stufe dar, die als ein Auftakt anzusehen ist. Eine Presse, durch die man bis dahin allein der Glas-Üben konnte. Durch den hohen tätige Stempel auf das in die Glas überträgt, nimmt das Glas Form verlassende Stück ist fertig Hoch- oder Tiefschnitt graviert. Sowohl der besondere Vorteil in der erhaltenheit in der Form sowie

schon nicht angestanden, als vor dem kommend auf dem Kontinent heute noch negativ in Erscheinung die anderen Techniken gemäß des darüber hinaus noch der Verfall des Geborgten vollkommen, in Namen vermag dem Ganzen Rosalin, Viola, Bernstein, das Glas, wässrige Farben, denen oft gegenübersteht. Umfangreiche Glas verziert, und obendrauf thronte Glas. Schalen und Vasen, wülstig auf dem Boden einen röhrenden und dreinschauenden Dackel, ein Bild, rundeten das Bild.

er Art, die aufzeigen, wie wenig wirtschaftlichen Geschehen auf geworden ist.

Preßglas stellt in der Entwicklung des Glases eine Stufe dar, die als ein Auftakt zur Technisierung der Verarbeitung des Glases anzusehen ist. Eine Presse, durch Menschen betätigt, übernimmt den Teil der Arbeit, den bis dahin allein der Glasbläser durch die Pfeife und seine Lungenkraft ausüben konnte. Durch den hohen mechanischen Druck, den der durch die Presse betätigte Stempel auf das in die Stahlform geschnittene, glühende, geschmeidige Glas überträgt, nimmt das Glas jeden in die Form ziselierten Dekor an. Das die Form verlassende Stück ist fertig dekoriert, es sieht aus wie geschliffen oder wie im Hoch- oder Tiefschnitt graviert. Dadurch will es wertvoller erscheinen als es ist, obwohl der besondere Vorteil in seiner Preiswürdigkeit liegt und ihm demzufolge Verhaltlichkeit in der Form sowie Schlichtheit im Dekor selbstverständlich sein sollte.

Dieses Mehr-scheinen-wollen hat dem Preßglas schon nicht angestanden, als vor ungefähr 100 Jahren die Preßtechnik von England kommend auf dem Kontinent Fuß faßte. In der gleichen Weise tritt es auch heute noch negativ in Erscheinung, wenn es sich Formen und Dekors bedient, die anderen Techniken gemäß sind. Sind diese Elemente der Formen und Dekors darüber hinaus noch der Vergangenheit entlehnt, dann ist das Sammelsurium des Geborgten vollkommen, und nur noch eine Glasfarbe mit hochtrabendem Namen vermag dem Ganzen die Krone aufzusetzen. Azur, Aquamarin, Türkis, Rosalin, Viola, Bernstein, das sind die Bezeichnungen für meist unbestimmbare, wässrige Farben, denen oft ein undurchsichtiges, also opakes Schwarzglas gegenübersteht. Umfangreiche Tafelaufsätze waren üblich, mit Trauben oder Tieren verziert, und obendrauf thronte eine kaum bekleidete Frauengestalt, ebenfalls aus Glas. Schalen und Vasen, wülstig und vielformig, standen ihnen zur Seite. Ascher, auf dem Boden einen röhrenden Hirsch, einen balzenden Auerhahn, einen rührend dreinschauenden Dackel, ein Pferd, einen Pferdekopf oder eine Jagdgruppe zeigend, rundeten das Bild.

Immer noch entstehen Gläser gleicher und ähnlicher Art, die aufzeigen, wie wenig ein vollzogener Wandel im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Geschehen auf die Gestaltung von Industrieerzeugnissen wirksam geworden ist.

Vor ungefähr 30 Jahren hat Prof. Wilhelm Wagenfeld unter Beweis gestellt, daß gepreßtes Wirtschaftsglas nicht nur anders, sondern auch besser sein kann. Im Rahmen seiner umfassenden, gestalterischen Arbeit am mundgeblasenen und gepreßten Wirtschaftsglas entstanden Formen und Dekors, die, des bis dahin üblichen Schwülstigen und Unverstandenen entkleidet, den Beginn einer sauberen sowie qualifizierten Auffassung vom serienmäßig erzeugten Produkt der Glasindustrie darstellten.

Eine Betrachtung der gesamten Leistung, die Prof. Wilhelm Wagenfeld gerade auf diesem Gebiet vollbracht hat, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Einige Beispiele, die typisch sind für die bewußte Abkehr vom Vergangenen, sollen einen Einblick geben in die Entwicklung des gut gestalteten Preßglases.

Ascher, die nach umfangreichen Versuchen an Gipsmodellen entwickelt wurden, sollten nicht mehr sein als eben nur Ascher. Asche aufzunehmen war eine der auszuübenden Funktionen. Sicher und selbstverständlich sollte man auf dem Ascher die Zigarette oder Zigarre ablegen können. Intensive Überlegungen und Modellversuche hatten bewirkt, daß nicht schon der geringste Luftzug die Asche aus dem Behältnis fegte oder die abgelegte Zigarette oder Zigarre auf der Ablage zu schwitzen begann. Eine Tabakspfeife brauchte man nicht mehr in den Ascher zu legen, man konnte sie mit dem Pfeifenkopf in den Ascher stecken, ohne daß sie mit der schon im Ascher befindlichen Asche in Berührung kam.

Eine andere Form von Aschern, die man ineinander stapeln kann, wurde entwickelt. Beiden gemeinsam war, daß sie gut gesäubert werden konnten und durch Form und Farbe unaufdringlich in Erscheinung traten. Sie hatten sich von den vorher geschilderten effekthaschenden Farbvorbildern gelöst und zeigten sich in Stahlblau, Rauchgrau oder Bronzegrün (Abb. 2).

Eine Zitronenpresse entstand, mit der man wirklich Zitronen pressen konnte und die im Aufnehmen sowie Ausgießen des Zitronensaftes ihre Funktion erfüllte. Nichts an dieser Zitronenpresse erinnerte mehr an Schliff oder Gravur, aber eine Form war ihr eigen, die dem Material Glas und der Preßtechnik gerecht wurde und allen ästhetischen Forderungen entsprach.

Aus gleicher Haltung und gleichem Bewußtsein einer gestellten oder gewählten Aufgabe gegenüber entstand innerhalb der geschilderten Periode das glasgepreßte Vorratsgeschirr „Kubus“. Dieses Geschirr, in seinen Einzelteilen stapelbar, war für Speisekammer und Kühlschrank erdacht. Es wird noch heute in unveränderter Form gefertigt und gebraucht. Plastgeschirren gleicher Art diente es als Vorbild. Beim Gebrauch offenbart es seine unbestreitbaren Vorzüge. Jedes einzelne Gefäß wird durch den ihn abschließenden Deckel ventiliert. Der Deckel des unteren Gefäßes ist die Basis des folgenden, und alle Gefäße nebeneinander- und übereinandergestapelt vereinigen sich auf engstem Raum zum „Kubus“ (Abb. 4).

Diese Beispiele zeigen, wie durch reifes Überlegen, umfassende Versuche und bewußtes Gestalten neue zeitgemäße Formen und Farben entstanden.

In die Entwicklungsreihe wurden weiterhin Schalen und Teller aufgenommen. Sie zu beschreiben wäre eine Wiederholung des bisher Gesagten. Ihre Erscheinung sprach für sie. Weitere Entwicklungen, die heute kaum oder nur schwer zu belegen sind, könnten noch jetzt Vorbilder für eine gute Industrieproduktion sein.

Der letzte Krieg unterbrach diese vorbildliche Arbeit. Die gesellschaftliche Neuordnung mit ihren günstigen Voraussetzungen bot Anknüpfungspunkte, die leider nicht immer aufgegriffen wurden. Schon einmal beiseite Geräumtes, Schlechtes, machte sich erneut breit und protzte mit seiner geborgten Pracht. Es verbreitete sich in einer Vielzahl und Dichte, daß nur noch der um die Entwicklung Wissende den ehemals guten Anfang nachweisen konnte und seine noch vorhandenen Spuren zu belegen vermochte. Viel Kraft und nicht weniger Geld, viel Mut und ebensoviel Beharrlichkeit waren notwendig, um den Grundstein für ein neues, sinnvolles Beginnen zu legen. Das Stadium des Anfanges ist nun wieder überwunden. Trotzdem läßt sich noch nicht sagen, daß der Bestand des Besseren so groß und so gut ist, um ihn sich selbst überlassen zu können. Noch ist die Gefahr des Rückfalles zu groß und der Druck durch die Masse des Schlechtgeformten zu mächtig.

Nicht immer kompromißlos, aber dennoch positiv zeichnet sich in der volkseigenen Preßglasindustrie eine bewußt durchgeführte Entwicklung ab. Entwürfe der Werkstatt für Glasgestaltung in Weißwasser und solche der Preßglaswerke gelangen zur Durchführung. Schlichte, sachliche Formen entstehen; Dekor, wenn vorhanden, ist an ihnen nicht mehr Selbstzweck. Er ordnet sich unter und unterstützt die Form. Form und Dekor wollen nicht mehr Techniken vortäuschen, die nicht preßgerecht sind. So entsprechen die unter diesen Voraussetzungen gestalteten Gegenstände auch der schlichten Sachlichkeit, die unserem heutigen Wohnen gemäß ist.

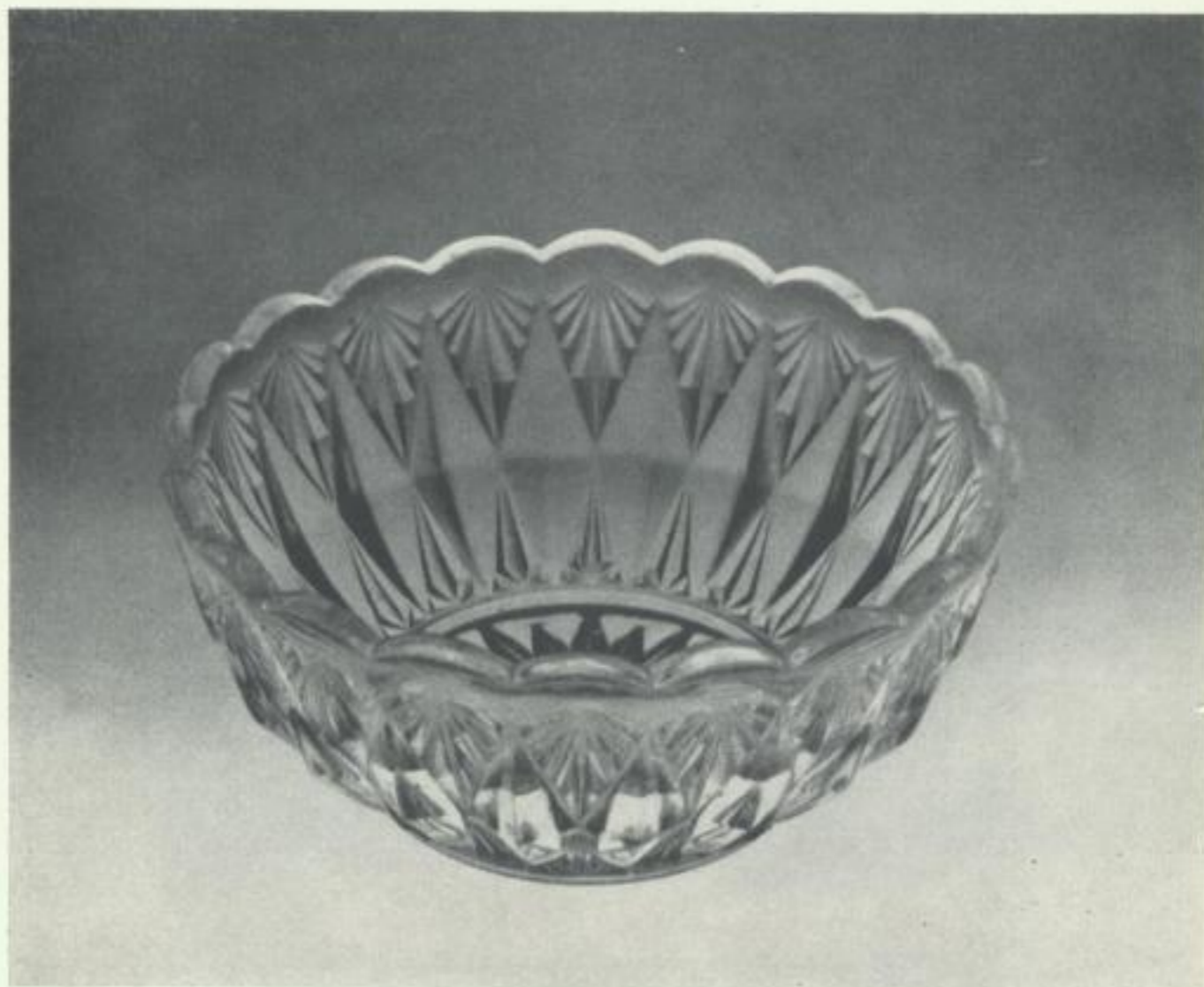
Preßgläser wollen billig sein, ohne in ihrer Schlichtheit Armut auszudrücken. Das Bemühen, ihnen durch Dünnwandigkeit und nachträgliche Feuerpolitur Beschwingtheit und Glanz zu verleihen, erhöht ihren ästhetischen Wert, nimmt ihnen den Anflug des „Nur-gepreßten“. Eine angestrebte größere Reinheit des Glases unterstützt diese Bestrebungen.

Preßgläser sind für den täglichen Bedarf bestimmt, das festliche Glas gehört auf die festliche Tafel. Das Material und die zur Verarbeitung notwendige Technik zeichnen die Begrenzung ab, in deren Raum sich die Produktgestaltung zu bewegen hat.

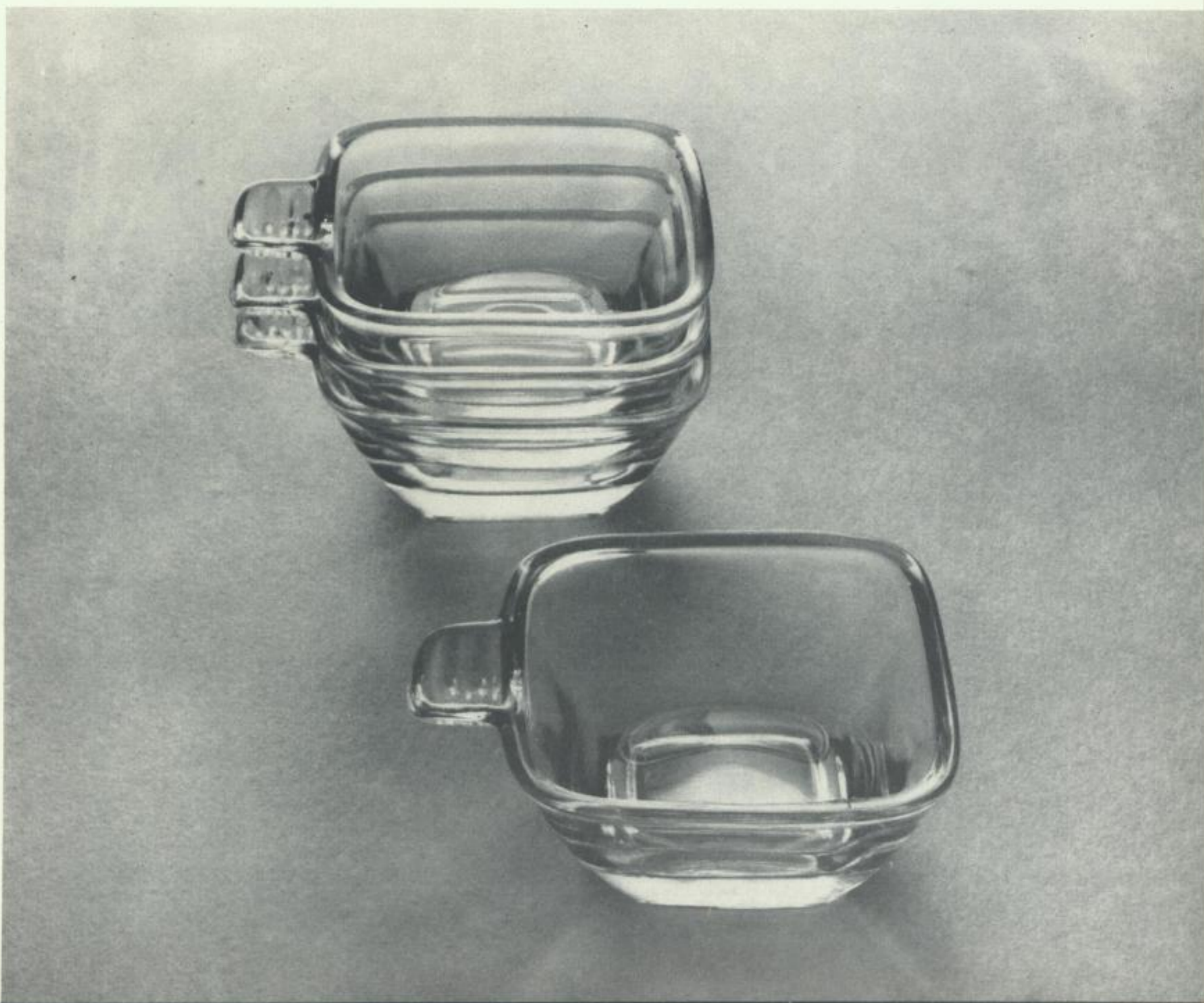
Noch sind nicht alle Möglichkeiten des gepreßten Wirtschaftsglases erschöpft. Sie werden sich nur dem ernst überlegenden Gestalter eröffnen, der im engen Rahmen der technischen Bedingungen nach neuen Wegen sucht, auf denen es dann möglich wird, Preßglas in hoher Qualität vollautomatisch zu erzeugen.

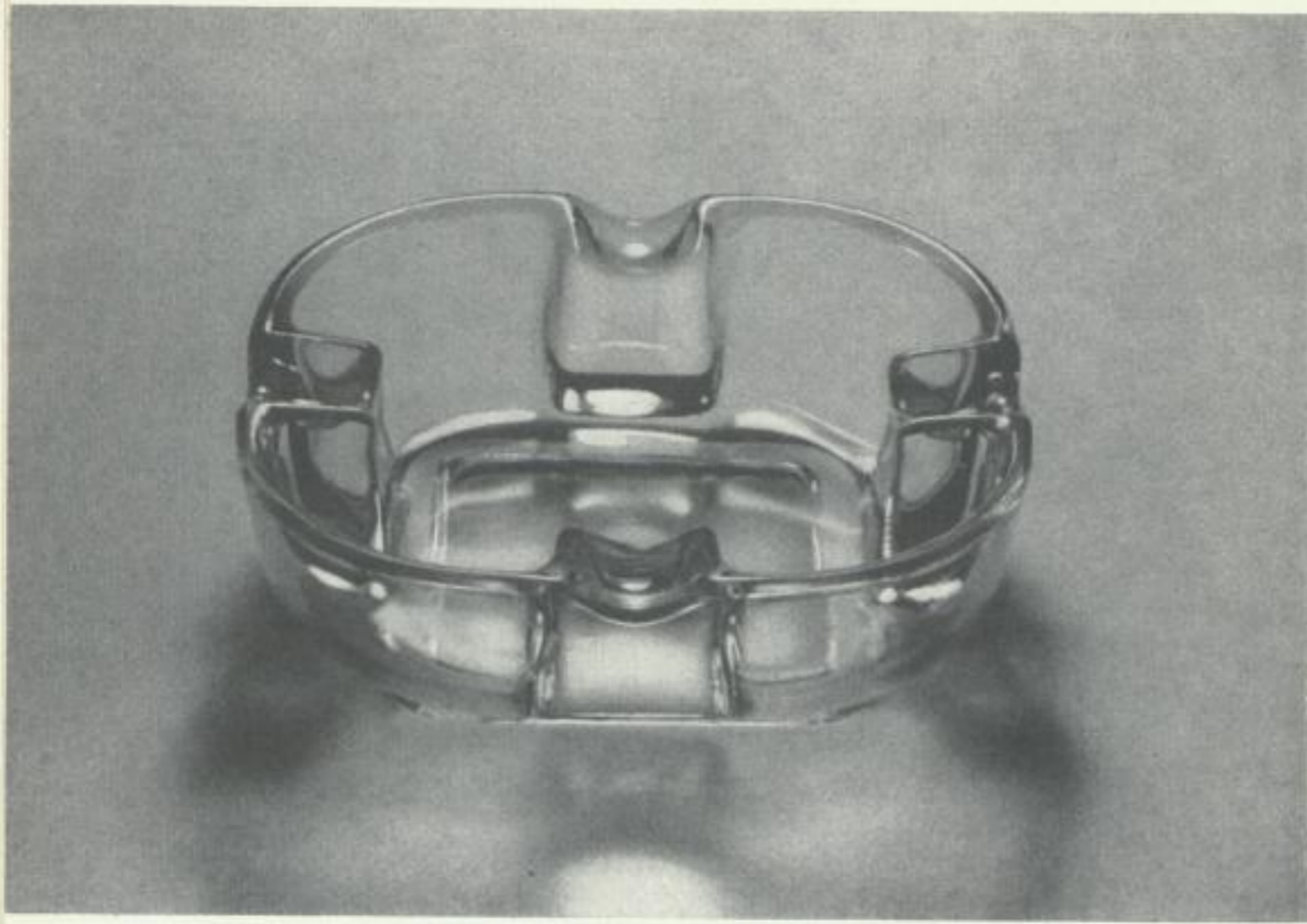
1 · Preßglas-Schüssel, negatives Beispiel

2 · Ascher „Famos“, stapelbar, Nr. 6186
Entwerfer: Prof. Wilhelm Wagenfeld
Hersteller: VEB Anker Glas Bernsdorf,
Bernsdorf O.L.



2





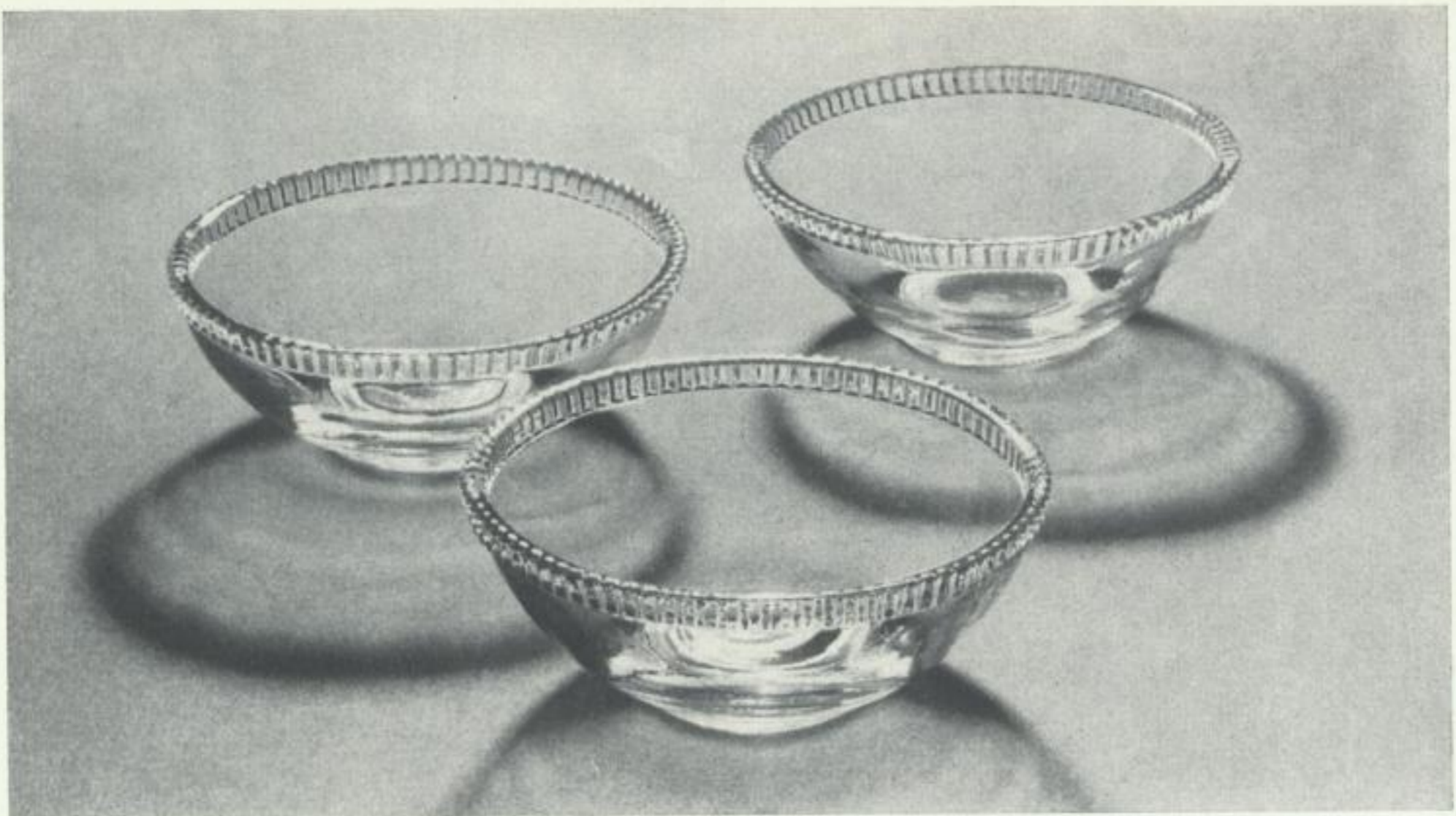
3



4

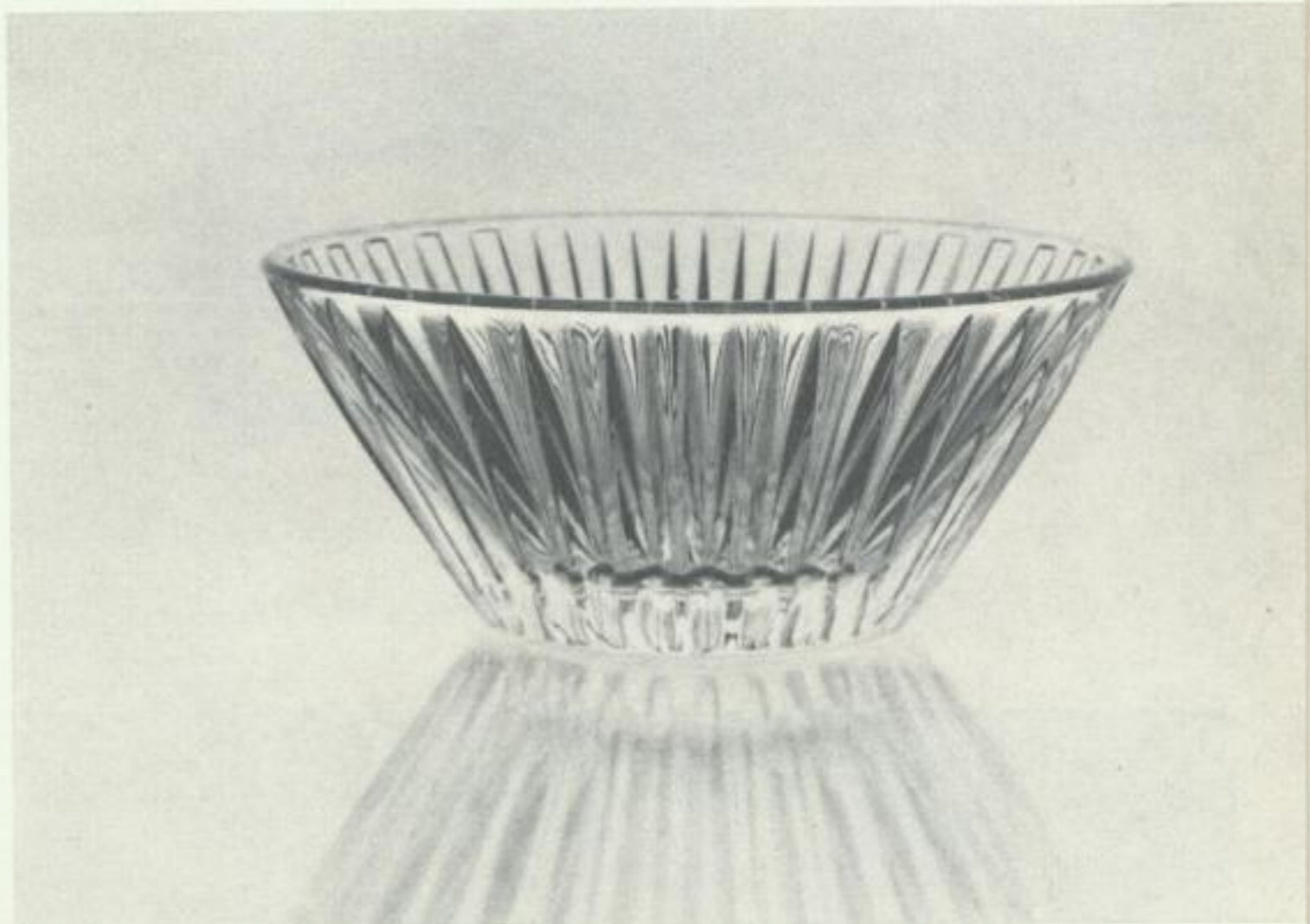


5

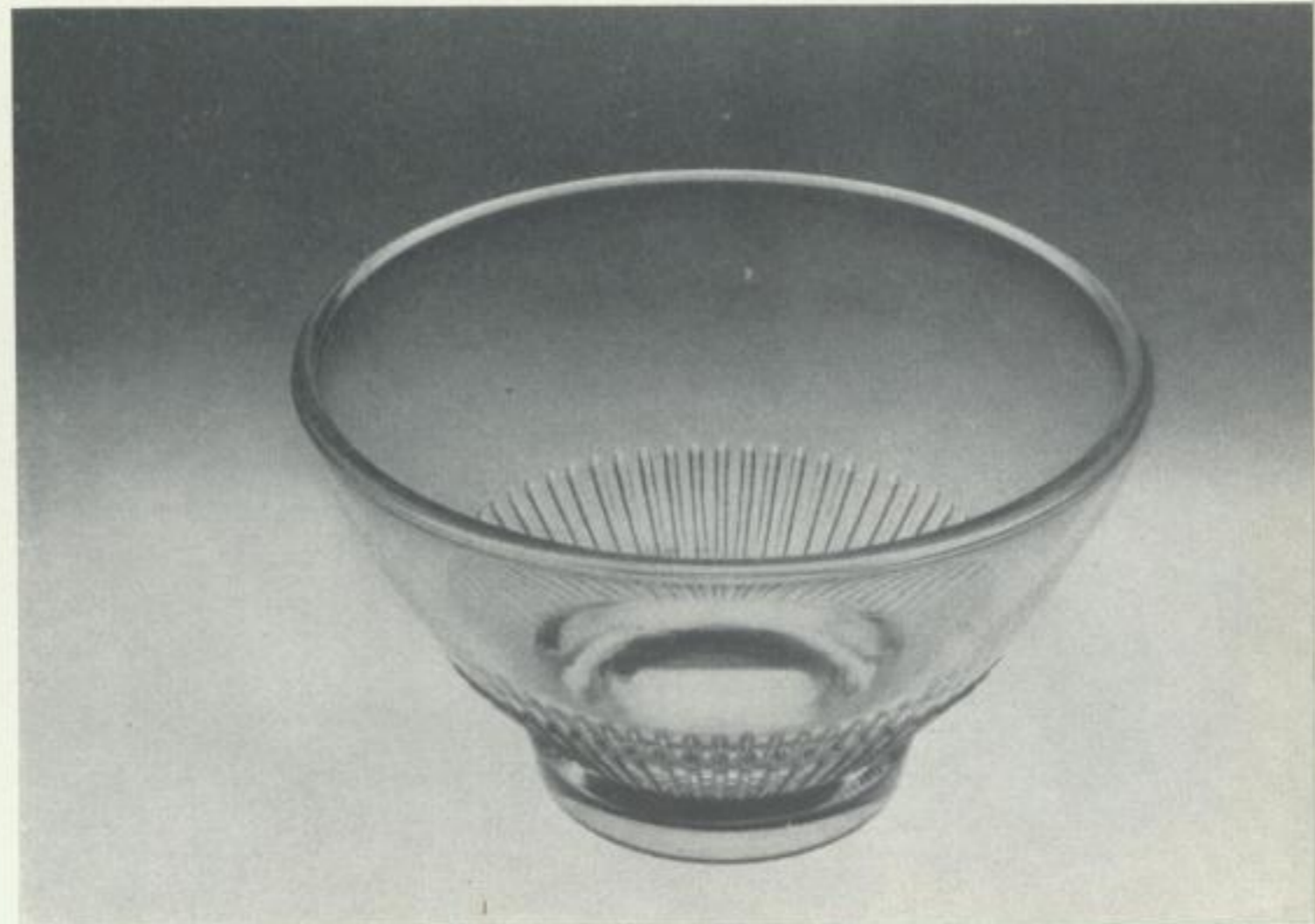


6

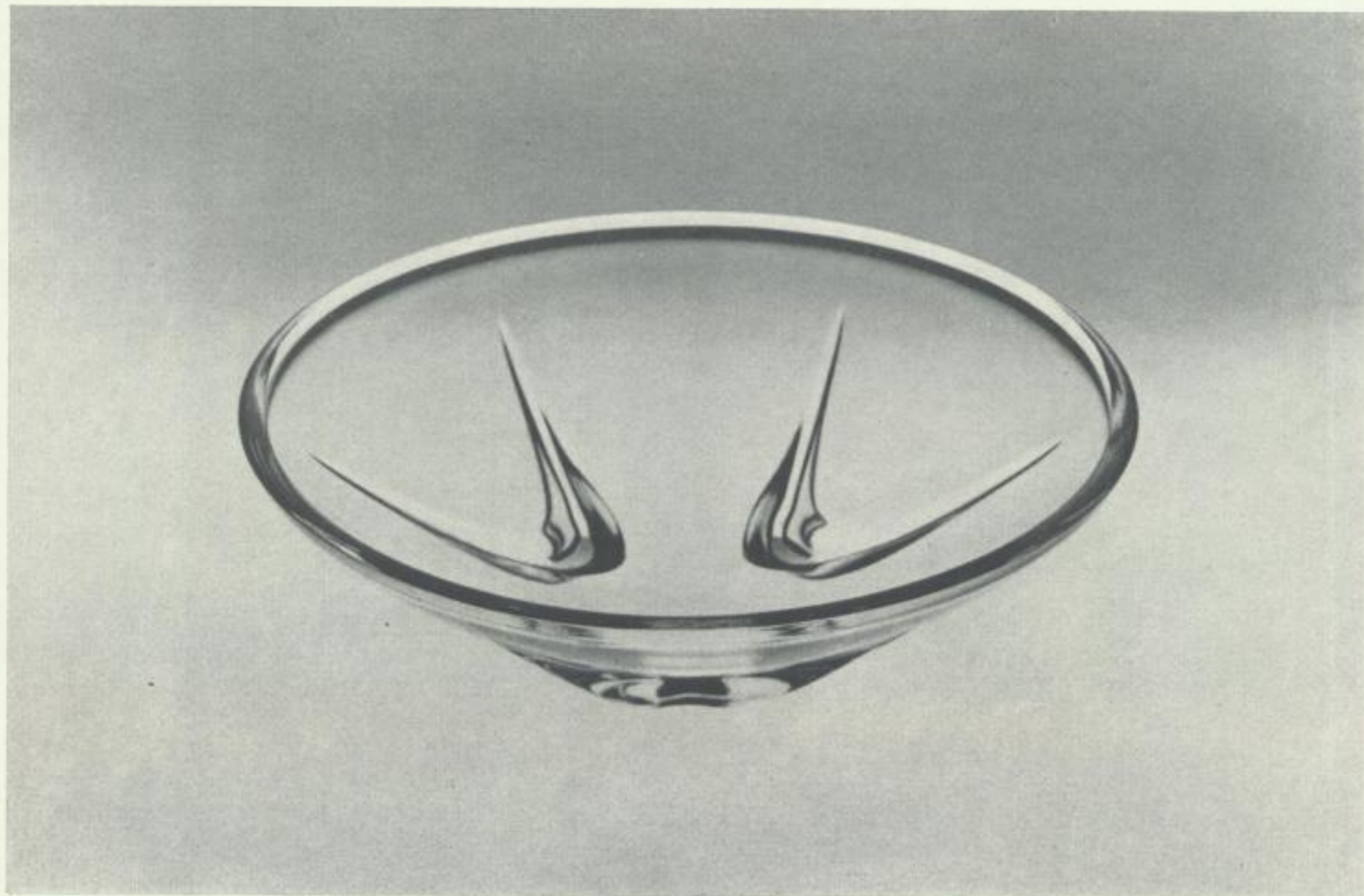
7



8

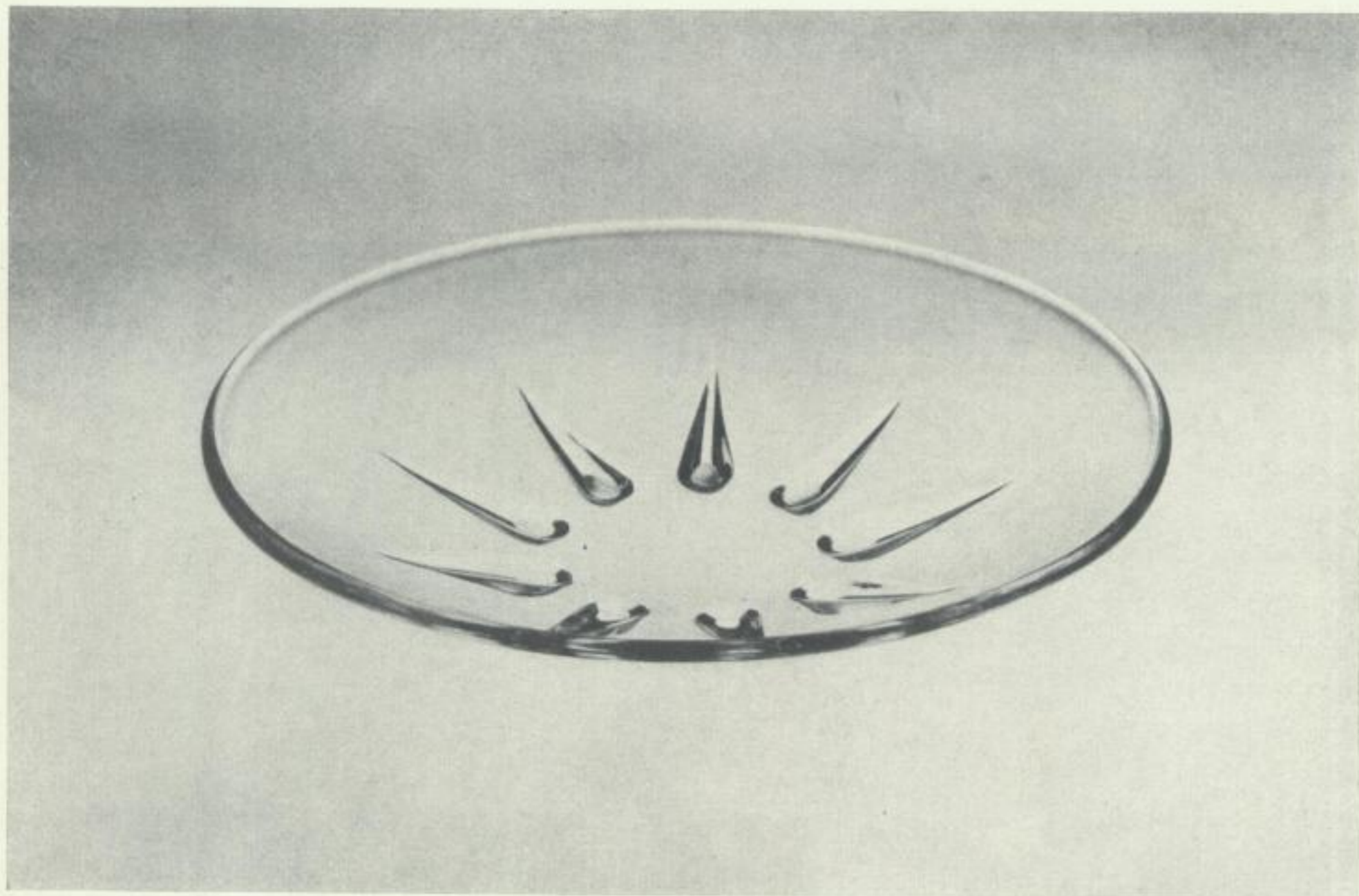


- 3 · Ascher Nr. 6153
Entwerfer: Prof. Wilhelm Wagenfeld
Hersteller: VEB Anker Glas Bernsdorf,
Bernsdorf O.L.
- 4 · Vorrats- und Külschrank-Geschirr
„Kubus“
Entwerfer: Prof. Wilhelm Wagenfeld
Hersteller: VEB Anker Glas Bernsdorf,
Bernsdorf O.L.
- 5 · Sahnesatz „Erbach“
Entwerfer: Prof. Wilhelm Wagenfeld
- 6 · Kompottsatz „Basel“
Entwerfer: Erich Herzog
Hersteller: VEB Anker Glas Bernsdorf,
Bernsdorf O.L.
- 7 · Schale, Bleikristall gepreßt
Entwerfer: Fritz Wondrejz
Hersteller: VEB Glaswerk Annahütte,
Annahütte N.L.
- 8 · Kompottsatz „Chic“, bronzegrün
und kristallhell
Entwerfer: Erich Herzog
Hersteller: VEB Anker Glas Bernsdorf,
Bernsdorf O.L.



9 · Schale „Dominante“, bronzegrün und kristallhell
 Entwerfer: Friedrich Bundtzen · 1958
 Hersteller: VEB Anker Glas Bernsdorf, Bernsdorf O.L.

10 · Schale „Madeleine“
 Entwerfer: Gerti Esser
 Hersteller: VEB Sachsen Glas Ottendorf, Ottendorf-Okrilla



Walter Gebauer

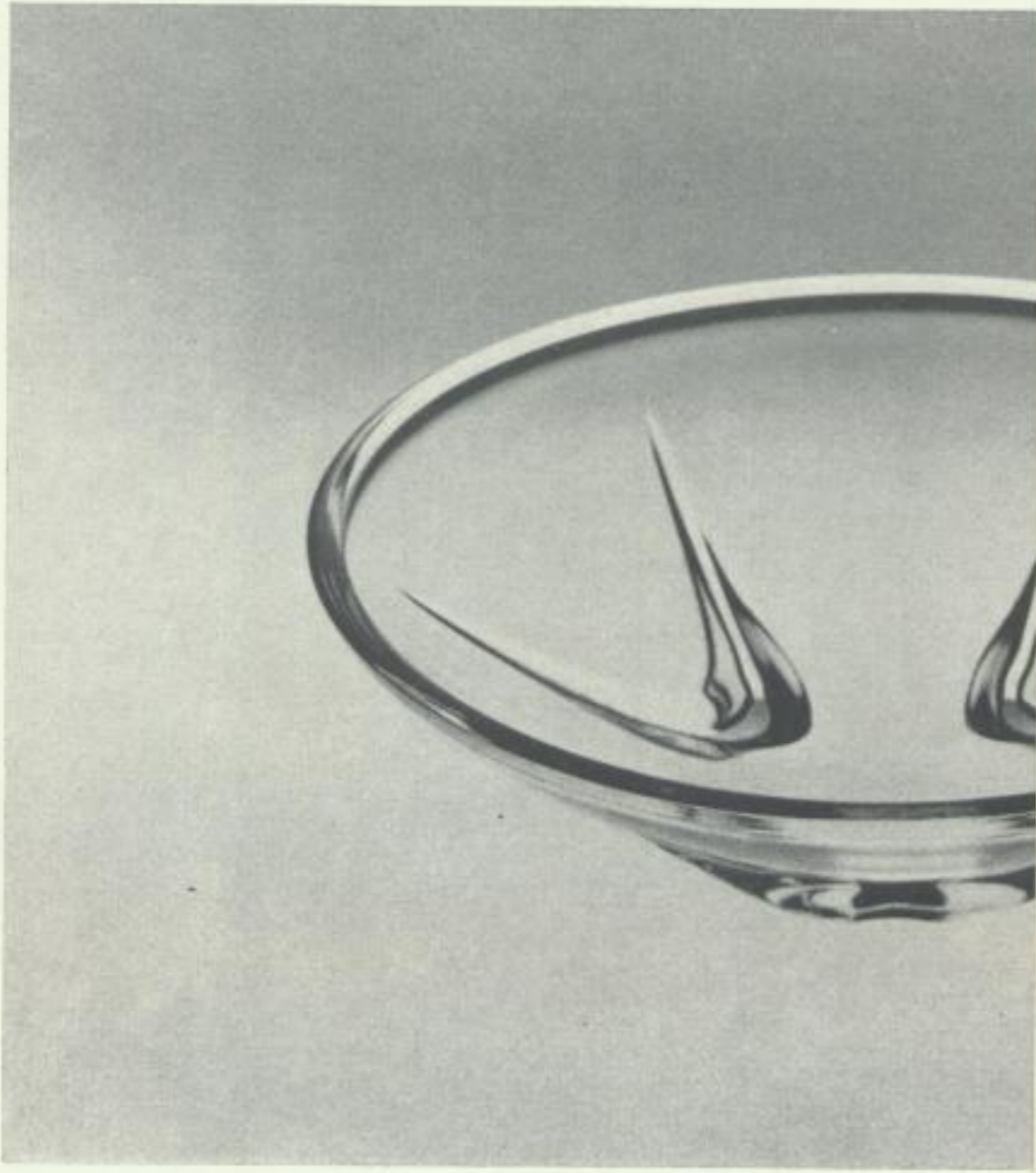
Die Töpferstadt Bürgel

fer und üben ihr Gewerbe aus.
ner zählte, hatten sich innerhalb
Das war eine stattliche Zahl. Weit
acht, wo sie auf Märkten guten
rgel seit alters her einen Ruf als

großer Waldbestand waren die
so stark konzentrieren konnte.
sowohl räumlich wie personell.
ing sowie höchstens ein bis zwei

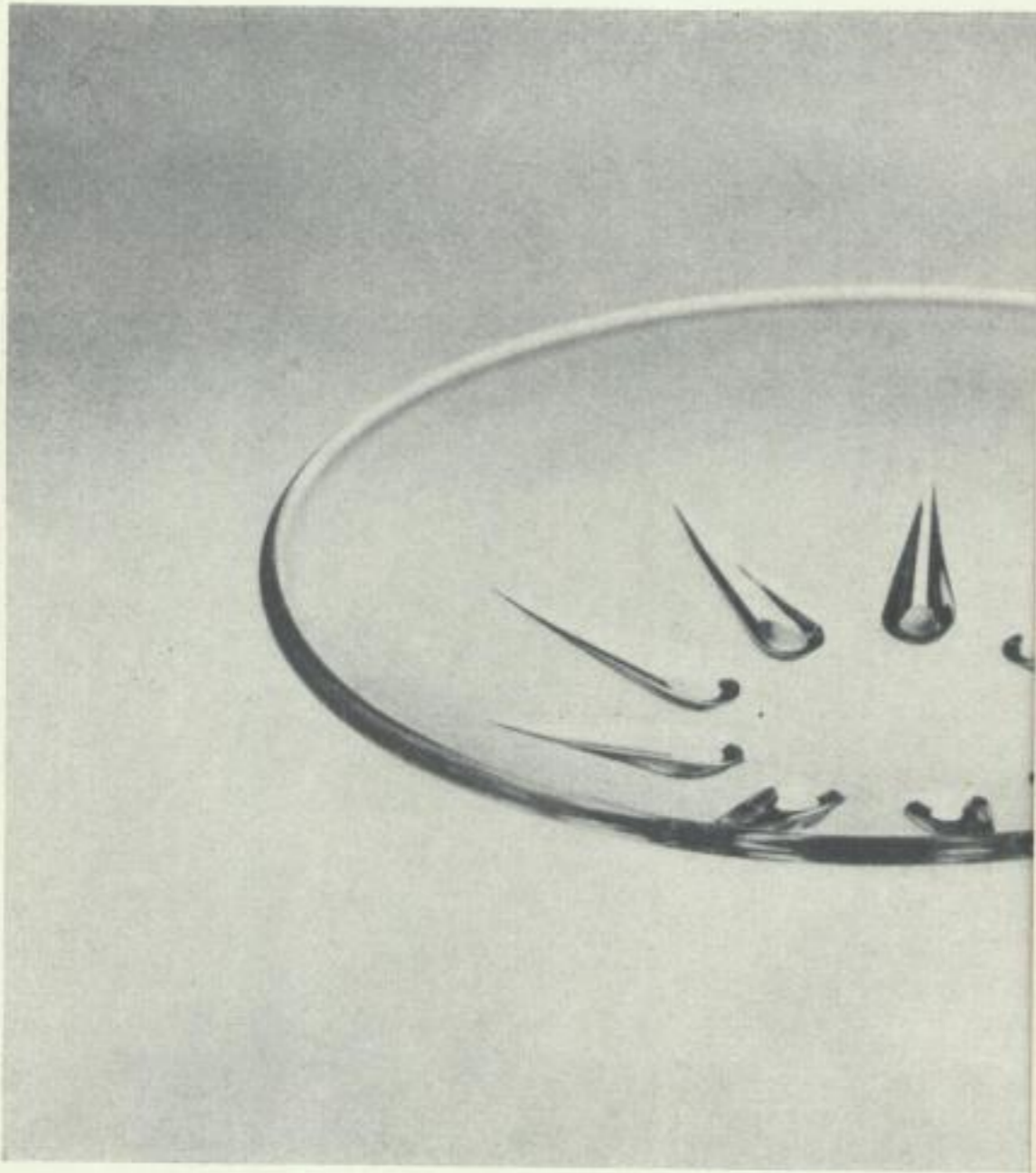
, wie sie im Haushalt, besonders
eschirr aller Art wurde fabriziert.
eg gut geformt und zweckmäßig.
s denen Freude am Experimen-

rgeler Töpfer wurde schwer er-
er Industrialisierung starke Kon-
ugnisse, die noch billiger waren,
die haltbarer waren, wurden vom
hl der Töpferwerkstätten in dem
ner mehr dezimiert wurde. Auch
als Schutzorganisation gedacht,
inhalt zu gebieten, da die Ur-
en. Aus dieser Erkenntnis heraus
it Unterstützung der damaligen
n Handwerks interessiert waren,
der bisherigen Gebrauchsgüter
se zu ersetzen oder mindestens



9 · Schale „Dominante“, bronzegrün und kristallh
 Entwerfer: Friedrich Bundtzen · 1958
 Hersteller: VEB Anker Glas Bernsdorf, Bernsdorf

10 · Schale „Madeleine“
 Entwerfer: Gerti Esser
 Hersteller: VEB Sachsen Glas Ottendorf, Ottendorf



Seit einigen hundert Jahren sitzen in Bürgel die Töpfer und üben ihr Gewerbe aus. In einem Städtchen, das damals keine 2000 Einwohner zählte, hatten sich innerhalb der Stadtmauer gegen 50 Töpfereien angesiedelt. Das war eine stattliche Zahl. Weit in die Lande hinaus wurden die Erzeugnisse gebracht, wo sie auf Märkten guten Absatz fanden. So ist es nicht verwunderlich, daß Bürgel seit alters her einen Ruf als Töpferstadt hat.

Reiche Tonvorkommen in der Nähe des Ortes und großer Waldbestand waren die Ursache dafür, daß sich dieser Gewerbebezweig hier so stark konzentrieren konnte. Die Werkstätten waren alle ungefähr gleich groß, sowohl räumlich wie personell. Der Meister, die Meisterin, eine Magd und ein Lehrling sowie höchstens ein bis zwei Gesellen gehörten zu einer Werkstatt.

Die Art der Erzeugnisse entsprach den Bedürfnissen, wie sie im Haushalt, besonders auf dem Lande, bestanden. Praktisches Gebrauchsgeschirr aller Art wurde fabriziert. Trotz großer Billigkeit waren die Erzeugnisse durchweg gut geformt und zweckmäßig. Darüber hinaus entstanden reizvolle Einzelstücke, aus denen Freude am Experimentieren sprach und ein gesunder Humor.

Diese in Jahrhunderten gesicherte Existenz der Bürgeler Töpfer wurde schwer erschüttert, als im 19. Jahrhundert durch den Beginn der Industrialisierung starke Konkurrenz aufkam. Neue, andersartige keramische Erzeugnisse, die noch billiger waren, wurden angeboten. Gefäße aus Eisen und Emaille, die haltbarer waren, wurden vom Käufer bevorzugt. So blieb es nicht aus, daß die Zahl der Töpferwerkstätten in dem einsetzenden Konkurrenzkampf nach und nach immer mehr dezimiert wurde. Auch Genossenschaftsgründungen, in der damaligen Zeit als Schutzorganisation gedacht, vermochten der Entwicklung keinen wesentlichen Einhalt zu gebieten, da die Ursachen des Niedergangs damit nicht beseitigt wurden. Aus dieser Erkenntnis heraus beschritten um 1880 einige weitblickende Meister mit Unterstützung der damaligen Stadtväter, die auch an der Erhaltung des heimischen Handwerks interessiert waren, neue Wege, indem sie begannen, die Herstellung der bisherigen Gebrauchsgüter durch die Fertigung kunsthandwerklicher Erzeugnisse zu ersetzen oder mindestens

zu ergänzen und neue Arbeitsformen einzuführen. Die damalige Regierung in Weimar unterstützte diese Bemühungen, entsandte u. a. einen „Hofbildhauer“ nach Bürgel, gründete eine Modellerschule und ließ einen modernen keramischen Kohlebrennofen errichten. Interessierten Meistern wurde Gelegenheit geboten, Museen zu besuchen, um Anregungen zu bekommen. Außerdem wurden branchenähnliche Erzeugnisse aus den verschiedensten Gegenden zusammengetragen, um neue technische Möglichkeiten kennenzulernen.

So bestand die Umstellung in dieser ersten Zeit vorwiegend in Nachahmungen. Vorherrschend antike Formen und Dekors aus dem Jugendstil, wie sie an Erzeugnissen aus der Schweiz und aus Frankreich zu sehen waren, dienten als Vorbilder. In der Art des Rheinischen Steinzeuges wurden Schnellen, Biergläser und Krüge nachgeahmt, bis man nach und nach einen Weg eigener Prägung fand.

Als im Jahre 1882 erstmals die Bürgeler Töpfer an einer Industrieausstellung, und zwar in Halle teilnahmen, gab es eine Sensation; die neuen Bürgeler Waren sprachen durch solide Ausführung und Billigkeit an. Es gab Aufträge übergenug, und die Gefahr des Nichtabsetzens war gebannt. Der sichere Niedergang des Töpferhandwerks, vielerorts in dieser Zeit feststellbar, war abgewendet. Die Bürgeler Töpferei hat sich über die kritischen Zeiten hinweg erhalten.

Nach dieser Neuorientierung zogen bald auch junge Töpfer zur Ausbildung an die Fachschule nach Teplitz-Schönau und beeinflussten nach ihrer Rückkehr die Bürgeler Produktion nicht unwesentlich. Eine Teilnahme der Bürgeler Töpfer an der Pariser Weltausstellung 1900 brachte den Ausstellern Goldmedaillen ein.

Die neuen Werkstätten hatten sich auch räumlich vergrößert, sie wurden zu kleinen Manufakturbetrieben ausgebaut und mit modernen technischen Einrichtungen versehen. Neue Arbeitsmethoden wurden eingeführt. Daneben bestanden noch einige wenige kleine Werkstätten in der alten Form weiter; aber auch sie paßten sich nach und nach der neuen Situation an.

So stand die Arbeit der Bürgeler Töpfer in den vergangenen sechs Jahrzehnten im Zeichen einer Entwicklung des künstlerischen Schaffens. Hierfür wurde der Nachwuchs herangebildet, und wenn junge Gesellen in die Fremde zogen, waren sie als Bürgeler Töpfer angesehen und begehrt. Aber auch bekannte auswärtige Fachkräfte und Künstler wirkten in Bürgel, um die neue Entwicklung zu unterstützen. So war z. B. Henry van de Velde längere Zeit in Bürgel, um neue Formen zu gestalten.

Gute auswärtige Töpfer wurden zusätzlich herangezogen. Ein allgemeines Aufblühen war festzustellen. Allerdings war der Weg des künstlerischen Bemühens nicht immer ein gerader; so wurden gelegentlich weitgehend Konzessionen gemacht und schlechte Formen des Auslandes nachgeahmt, um recht viele Waren für den Export zu sichern. Aber letzten Endes setzte sich immer wieder das gesunde Gefühl für gute Tradition durch, für das Ehrliche und Schöne in der töpferischen Arbeit. Immer wieder waren Pioniere da, die es verstanden, die Mehrheit der im Töpferberuf arbeitenden Menschen zum freudigen Schaffen schöner Dinge zu bewegen und zu begeistern. Bürgel festigte seinen Ruf als Töpferort. Qualität und Vielfalt seiner Erzeugnisse wurden überall geschätzt.

Wenn nach dem ersten Weltkrieg für die Bürgeler Töpfer schwere wirtschaftliche Zeiten zu überwinden waren, so konnte sich im Gegensatz dazu nach dem zweiten Weltkrieg das Töpferhandwerk wieder vollkommen entfalten. Die Entwicklung zu einem neuen Staatswesen brachte unserem Handwerk ungeahnte Möglichkeiten und Erfolge in wirtschaftlicher Hinsicht und Hilfe und Unterstützung im künstlerischen Bemühen. Das Kulturerbe wurde wieder geschätzt und gefördert. Der neue Staat nahm sich verständnisvoll der Sache des Kunsthandwerks an und unterstützte es in jeder Beziehung. Das Gesetz zur Förderung des Handwerks war von weittragender Bedeutung. So arbeiteten die Bürgeler Töpfer als kleine Warenproduzenten in ihren Werkstätten mit einem Stamm von Beschäftigten. Der Zusammenschluß in einer Einkaufs- und Liefergenossenschaft hatte fast nur wirtschaftliche Ziele im Auge. Ein echter genossenschaftlicher Geist fehlte zunächst noch.

Aber die Entwicklung ging weiter. Durch Aufklärung und Einsicht in die Notwendigkeiten entschlossen sich die Bürgeler Töpfer, zusammen mit den zwei Bürgeler Drechselereibetrieben nunmehr in einer Produktionsgenossenschaft auf sozialistischer Grundlage zu arbeiten. Am 1. Januar 1959 gründeten sie die „Produktionsgenossenschaft des Kunsthandwerks Bürgel“. Damit ist eine Wendung in der Arbeit der Bürgeler Töpfer eingetreten. Wenn auch immer schon eine enge kollegiale Zusammenarbeit bestand, wenn jeder sich von der Tradition her verpflichtet fühlte, in künstlerischem Sinne zu arbeiten, so war der Schritt zur Gründung der Produktionsgenossenschaft doch die Krönung eines solchen gemeinschaftlichen Wollens. Natürlich gab es dabei zunächst noch Bedenken und Einwände; Befürchtungen wurden laut, die Entwicklung könne rückläufig werden, das individuelle Schaffen würde aufgehoben und anderes mehr. Nun, die Zeit hat bereits jetzt nach gut zwei Jahren gezeigt, daß diese Bedenken grundlos waren. Das Gegenteil ist eingetreten. Wenn früher in bezug auf innerbetriebliche Arbeit und Erfahrung oft noch eine gewisse Geheimnistuerei bestand und menschliche Schwächen einer gegenseitigen Förderung oft hinderlich waren, so wird heute offen alles erörtert, beraten und diskutiert. Das regt zum gegenseitigen Wettbewerb an, gibt Hilfe und Ansporn in vielerlei Hinsicht. Es steht keiner allein, er findet Hilfe und Rat in der Gemeinschaft. Dies alles mußte erst wachsen und wird noch weiter wachsen, denn die Möglichkeiten, die sich durch die neue Arbeitsform ergeben, sind noch längst nicht ausgenutzt. Trotzdem gibt es schon erfreuliche Beispiele. So ist ein Mitgliedsbetrieb, der in bezug auf künstlerische Leistung sehr zurückstand und auch technisch nicht den Anforderungen entsprach, innerhalb des vergangenen Jahres von der letzten Stelle, an der er in künstlerischer Leistung und materieller Erfüllung lag, an die zweite Stelle gerückt, vom finanziellen Ertrag her gesehen sogar an die erste.

Dies gelang natürlich nicht ohne Hilfe. Von den anderen Meisterbereichsleitern konnte eine solche durchgreifende Unterstützung nicht kommen, weil sie viel zu sehr von ihrer eigenen Arbeit in Anspruch genommen werden und selbst noch Rat brauchen. Der Vorstand der PGH nahm Verbindung mit mir als freiberuflich tätigen Keramiker auf und bat mich, als Berater der Genossenschaft tätig zu sein. Ich nahm regen Anteil an der neuen Entwicklung. Da ich die Schwierigkeiten und Sorgen der PGH kannte, war ich, getragen vom Vertrauen der Kollegen, bereit, an der Lösung

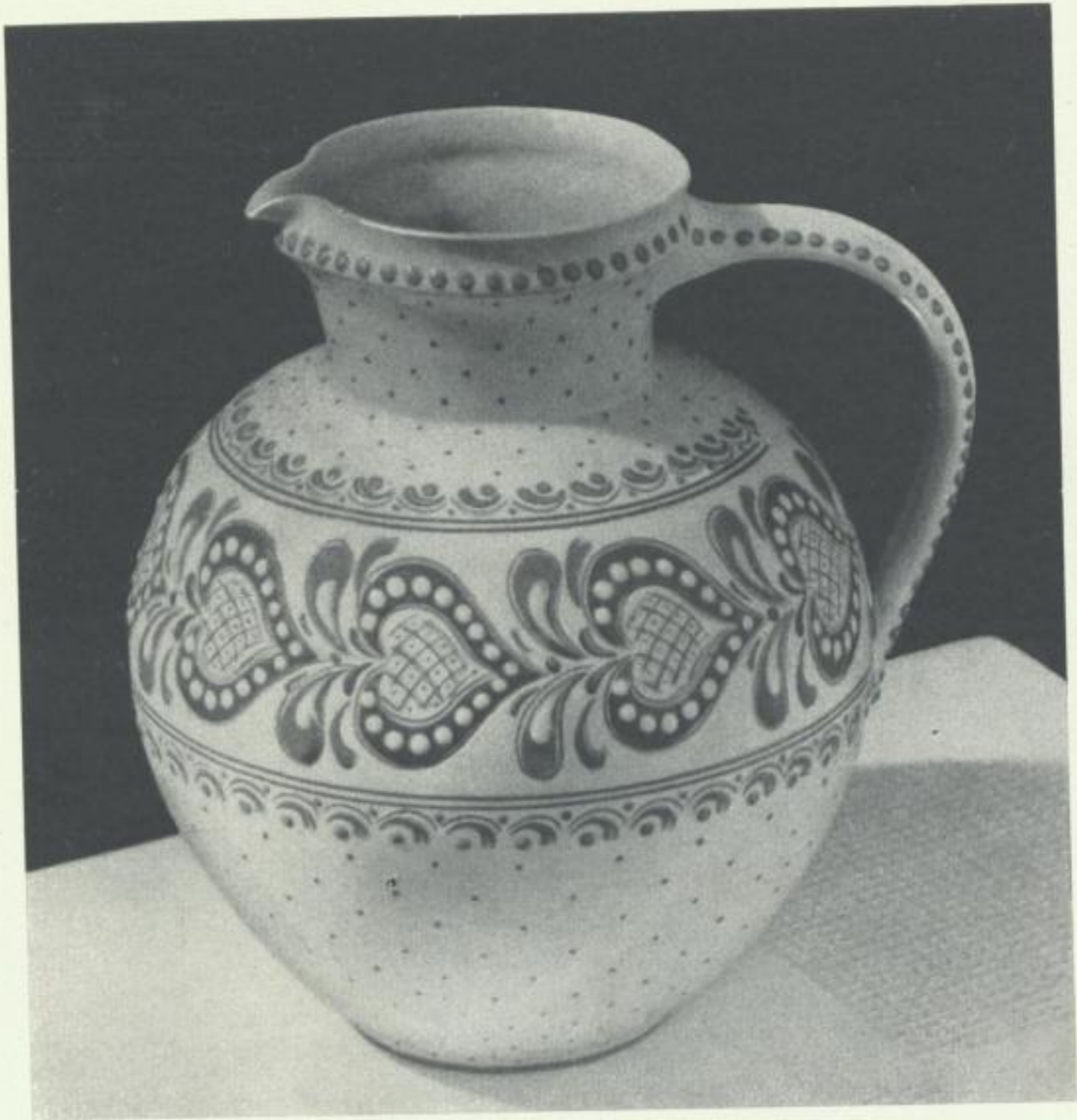
der künstlerischen Probleme aktiv mitzuarbeiten. Die meisten Mitarbeiter sind mit Freude und Aufgeschlossenheit bei der Arbeit. Die Möglichkeiten und Perspektiven der neuen Entwicklung bringen weitere Fortschritte in der Arbeit und werden mit der Zeit zu immer besseren künstlerischen Ergebnissen führen. Die Voraussetzungen dazu sind noch nie so günstig gewesen wie jetzt.

Der Kunsthandwerker Walter Gebauer

Als gebürtiger Bürgeler ist der Töpfermeister Walter Gebauer mit den Traditionen des ortsüblichen Handwerks der Töpferstadt Bürgel eng verbunden. Obwohl seine Erzeugnisse sich nicht in den üblichen Begriff „Bürgeler Keramik“ einordnen lassen, wurzeln seine handwerklichen Fähigkeiten doch im Boden seiner Vaterstadt. Seine allgemeinen handwerklichen Fertigkeiten, begründet in seiner fachlichen Ausbildung, die er im In- und Ausland (erwähnt seien die Keramische Fachschule Bunzlau, die Staatliche Majolika-Manufaktur in Karlsruhe, die Steingutwerke Wessel bei Bonn und seine Ausbildung in München und in der Schweiz) erwarb, ermöglichen ihm eine Gestaltung von soliden einfachen Formen mit vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten. Immer wird Form und Material in Übereinstimmung gebracht werden, wobei Walter Gebauers Fähigkeit der Verwendung von Glasuren – begründet auf einem umfassenden Studium auf dem Gebiet der Glasurtechnik – und die besondere dezente Farbgebung eine Rolle spielen. Gebauers Keramik ist in ihrer Einfachheit und Zurückhaltung besonders in modernen Räumen gut zu verwenden. Das Fehlen des Dekors ist bei seinen Erzeugnissen kein Mangel, sondern ein Vorzug. Form und Glasur sind sauber und ausdrucksvoll und bedürfen keiner Verzierung. Die künstlerische Qualität seiner Keramik, die der Forderung unserer Zeit entspricht, indem sie Sachlichkeit, Ehrlichkeit und Zweckmäßigkeit verkörpert, hat ihren eigenen Charakter. Sie verbindet das Handwerkliche, Technische und Künstlerische zu einer Einheit.

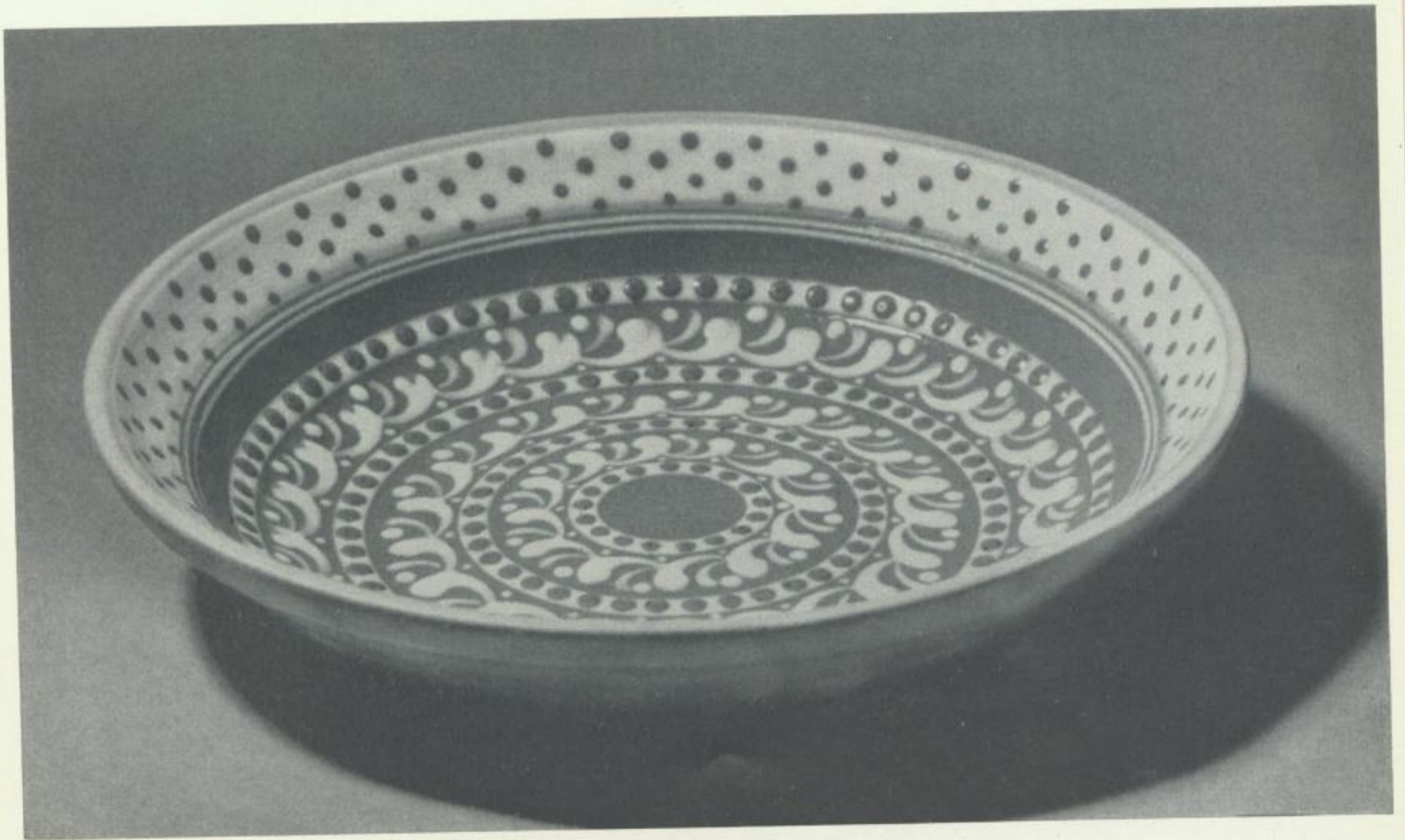
Seit 12 Jahren gibt Gebauer dem Nachwuchs des Töpferhandwerkes Fachunterricht. Er sieht es als wichtigste Aufgabe an, guten Nachwuchs heranzubilden und zu fördern. Dies ist auch für die „Produktionsgenossenschaft des Kunsthandwerks Bürgel“ eine wichtige Aufgabe.

H. Sch.



1 · Krug, blau-weiße Engobemalerei · Entwerfer und Hersteller: Carl Fischer, Bürgel

2 · Teller, blau-weiße Engobemalerei · Entwerfer und Hersteller: Carl Fischer, Bürgel





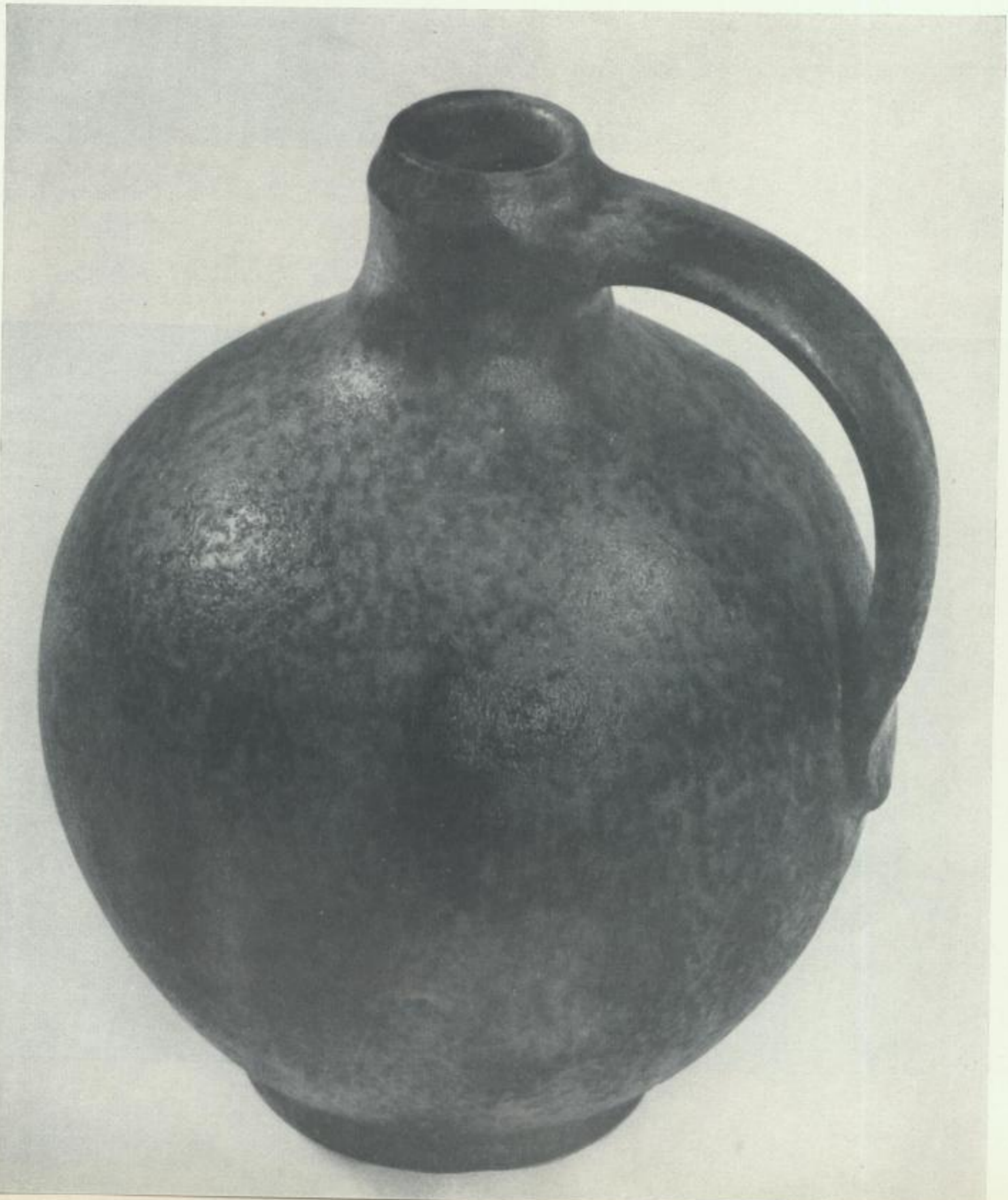
3 · Bürgeler Krug von 1705, braun-grüne Spätglasur,
Glasurmalerei

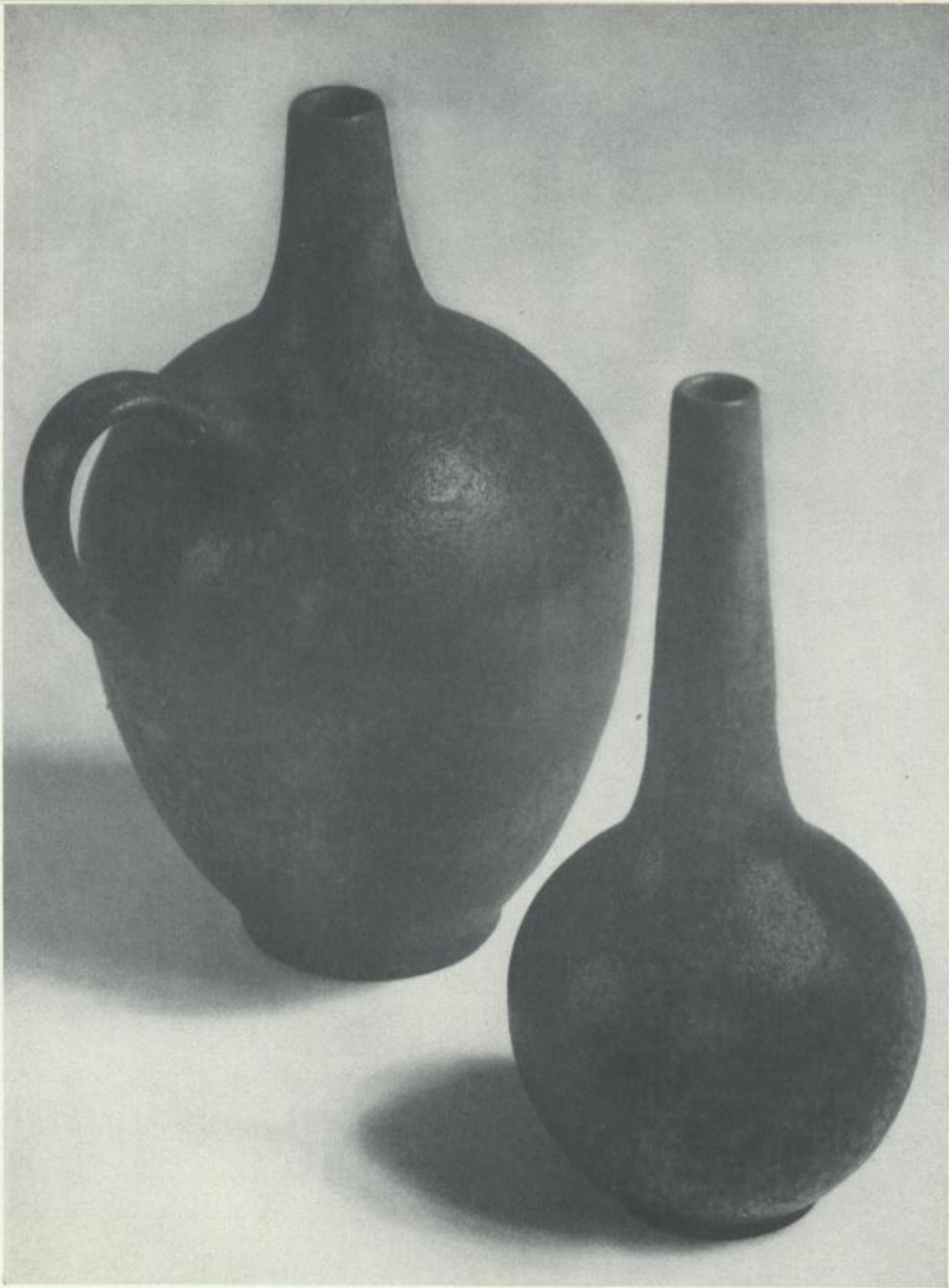
4 · Krug, Mattglasur

Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1956

3

4

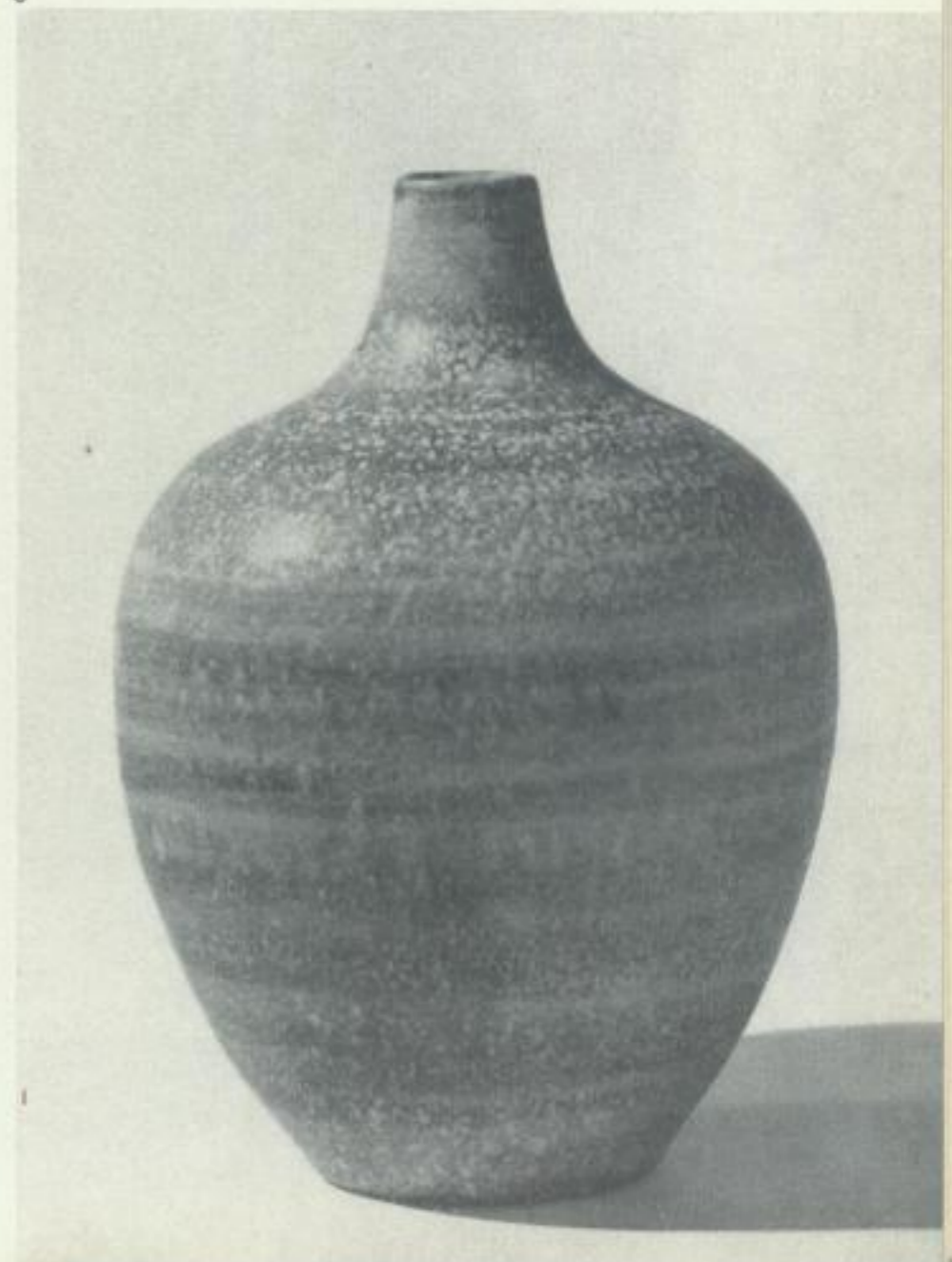




5

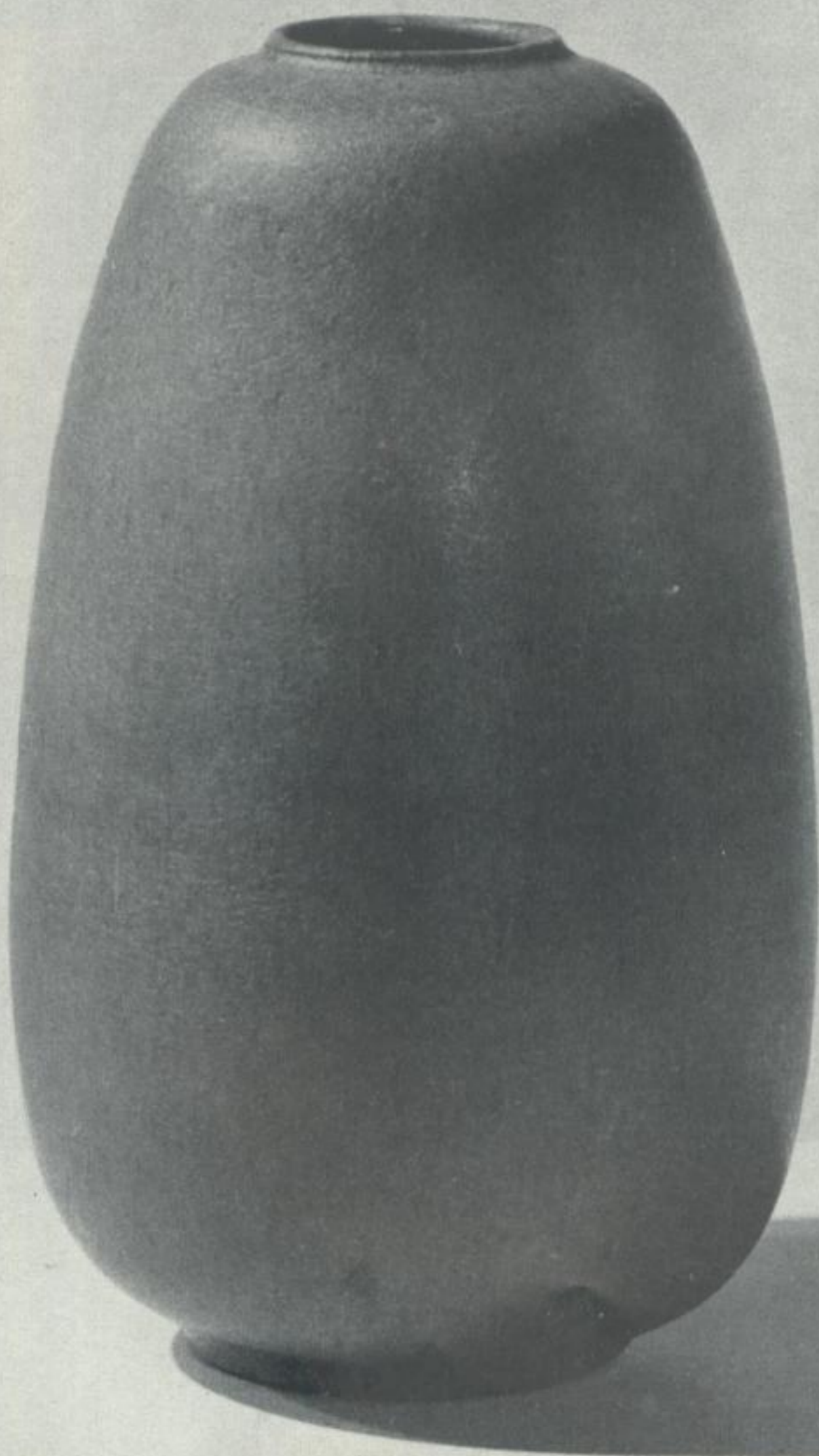
6

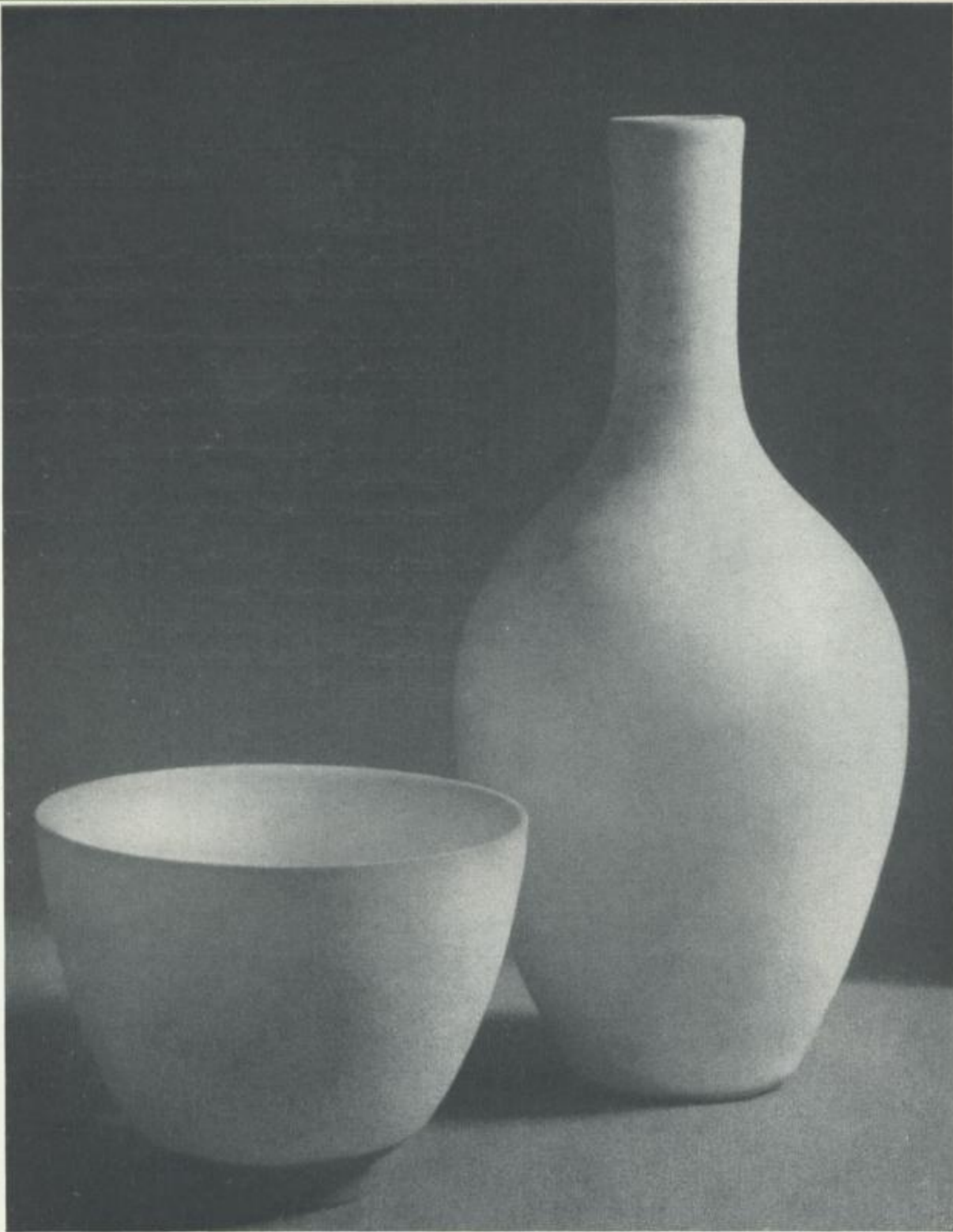
- 5 · Krug und Vase, Mattglasur
 Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1956
- 6 · Vase, getigerte Mattglasur
 Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1957



- 7 · Vase, blau-grüne, kristallisierte Mattglasur
Entwerfer: Walter Gebauer, Bürgel · 1960
Hersteller: PGH des Kunsthandwerks Bürgel, Meisterbereich Krause
- 8 · Vase und Schale, weiße Mattglasur auf braunem Manganton
Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1958
- 9 · Vasen, glasiert und unglasiert
Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1959

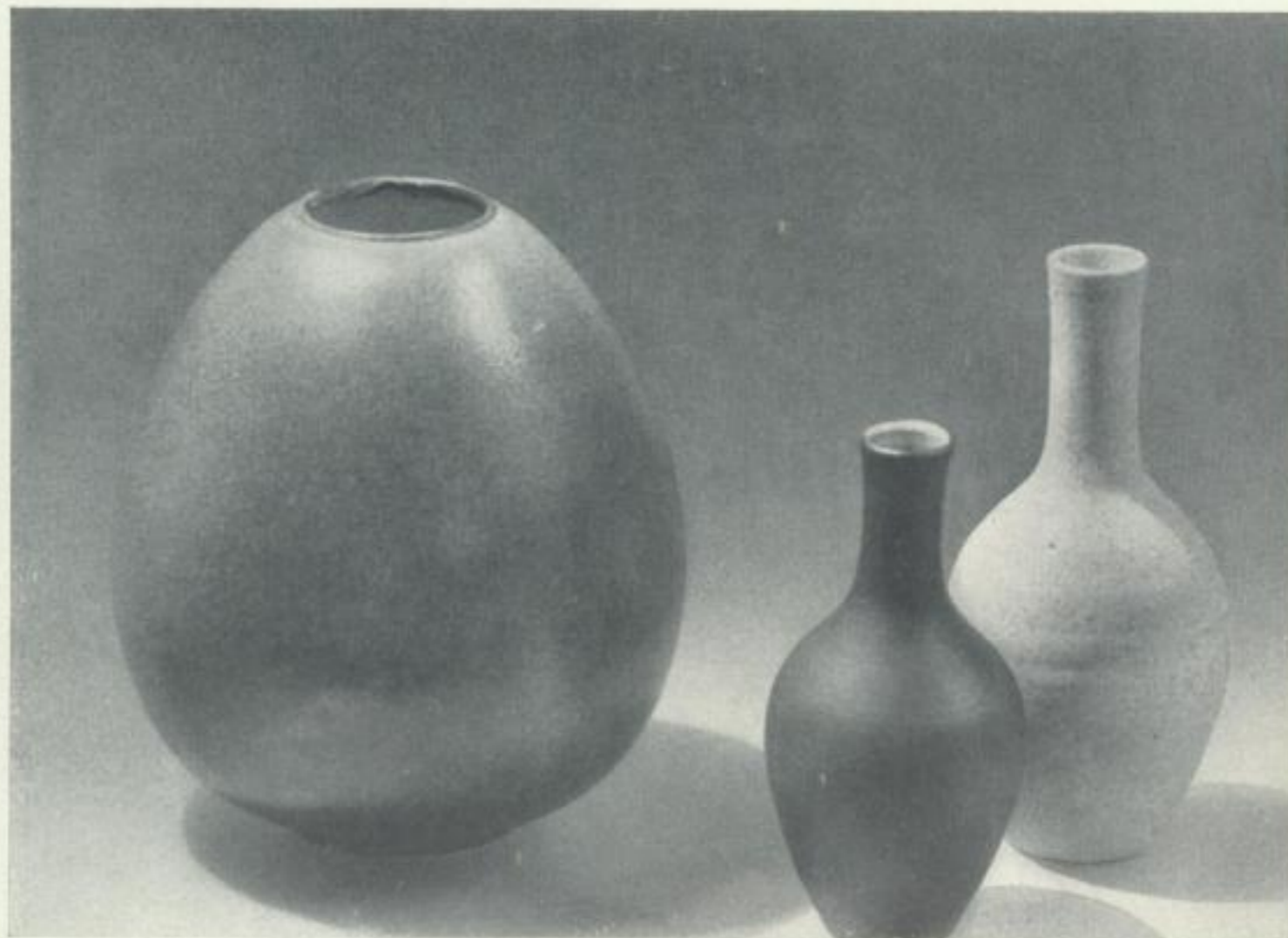
7





8

9

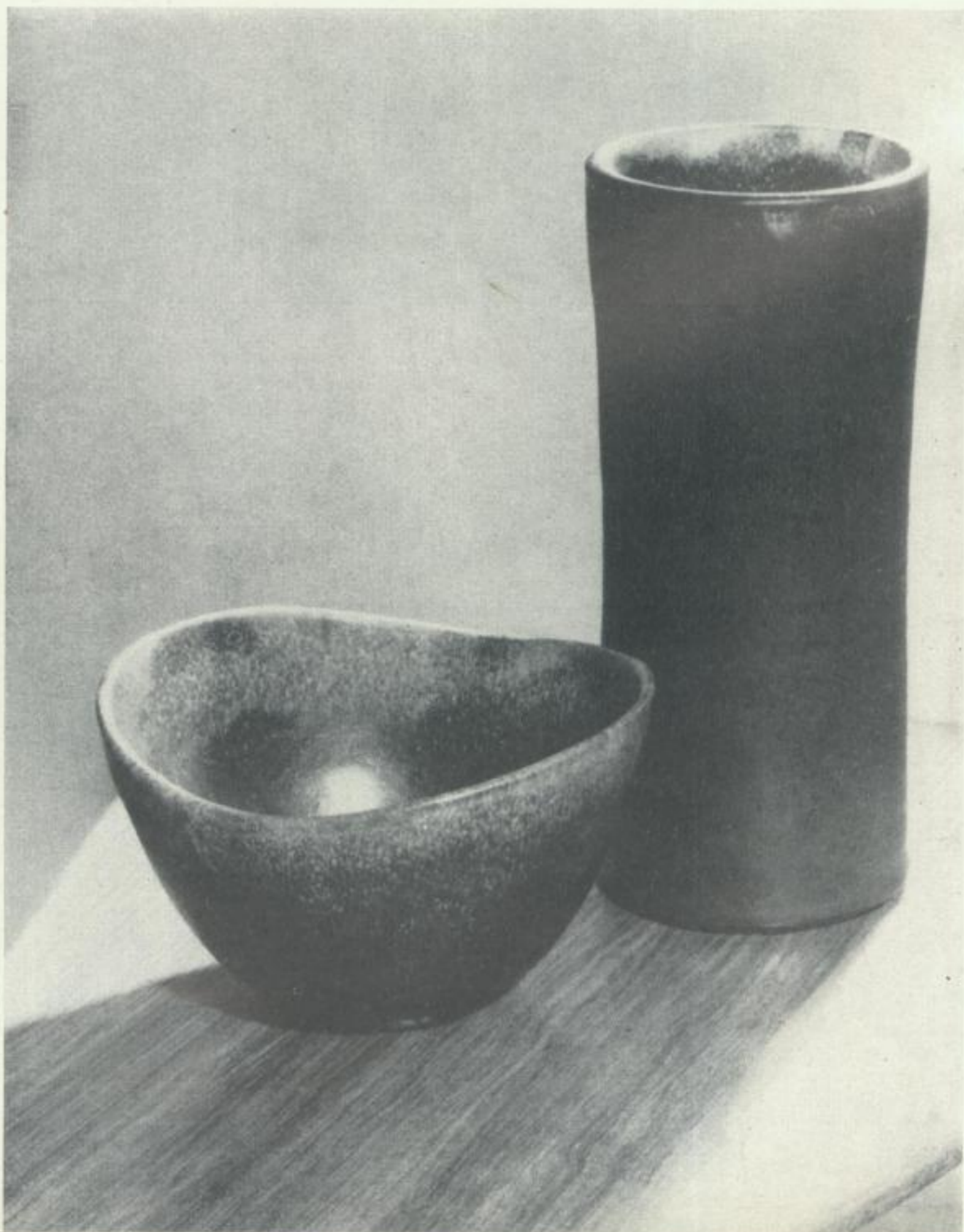


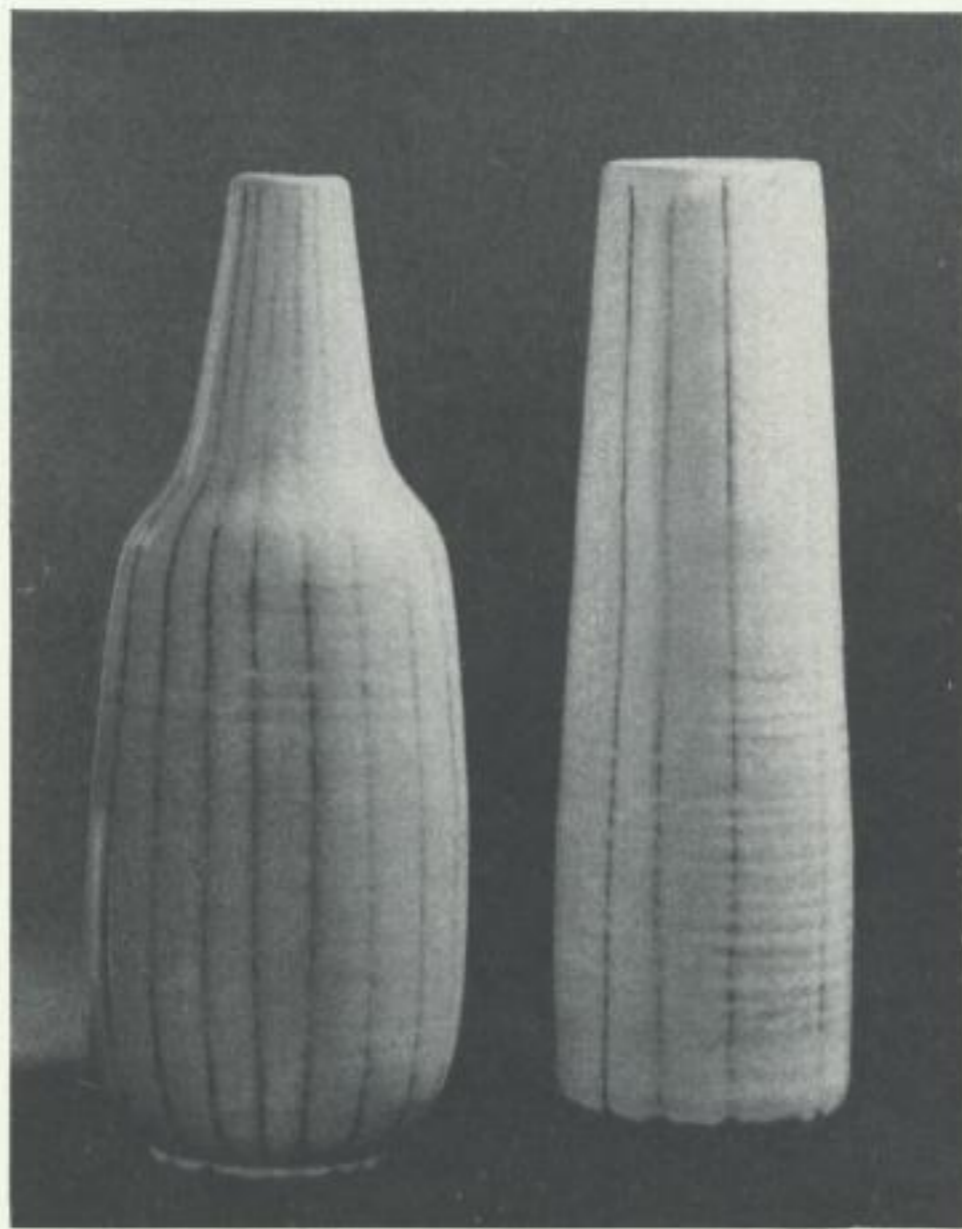


- 10 · Vasen, graue Steinzeugglasur
Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1956
- 11 · Vase und Schale
braun-rote Mattglasur mit hellen Rändern
Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1958
- 12 · Vasen, brauner Manganton mit weißer Zinnglasur
und dunklen, eingeritzten Streifen
Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1959
- 13 · Vase, braune Steinzeugmattglasur mit
eingeritzten, hellen Streifen
Entwerfer und Hersteller: Walter Gebauer, Bürgel · 1958
- 14 · Saftsatz, roter Ton mit weißer Zinnglasur und
dunklen, eingeritzten Streifen
Entwerfer: Walter Gebauer, Bürgel · 1960
Hersteller: PGH des Kunsthandwerks Bürgel,
Meisterbereich Krause

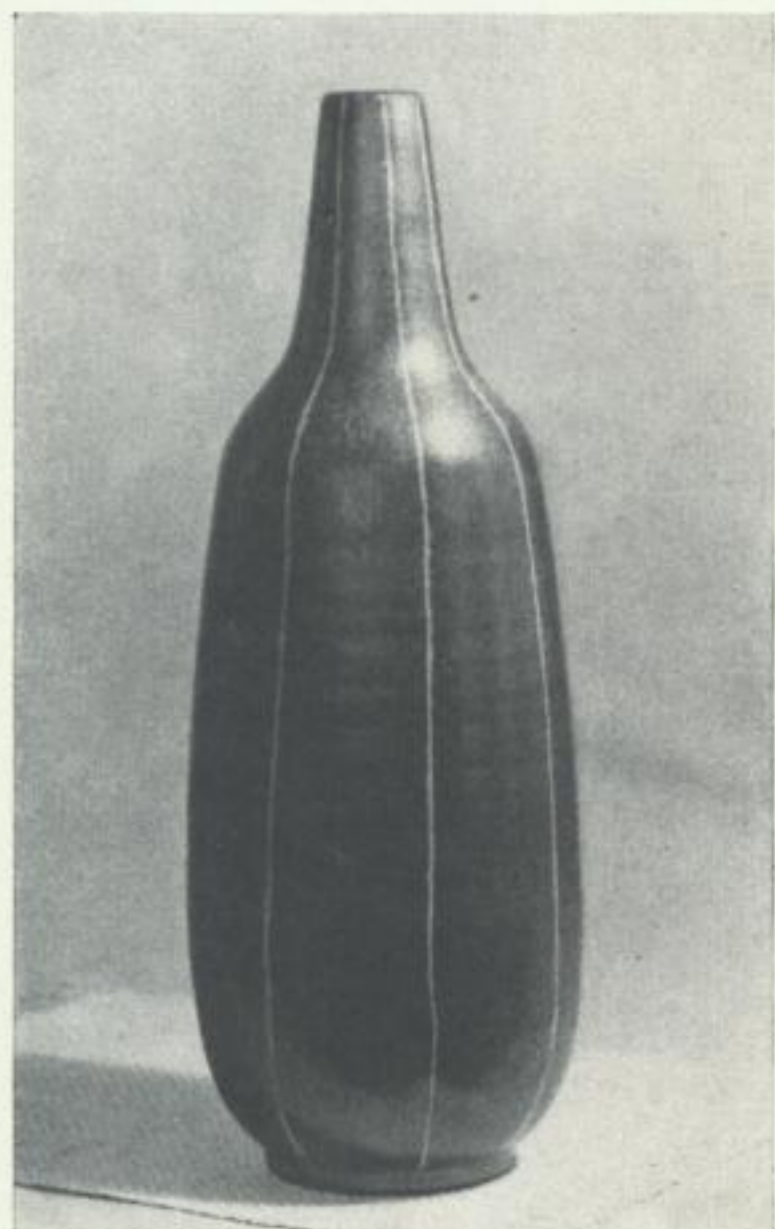
10

11



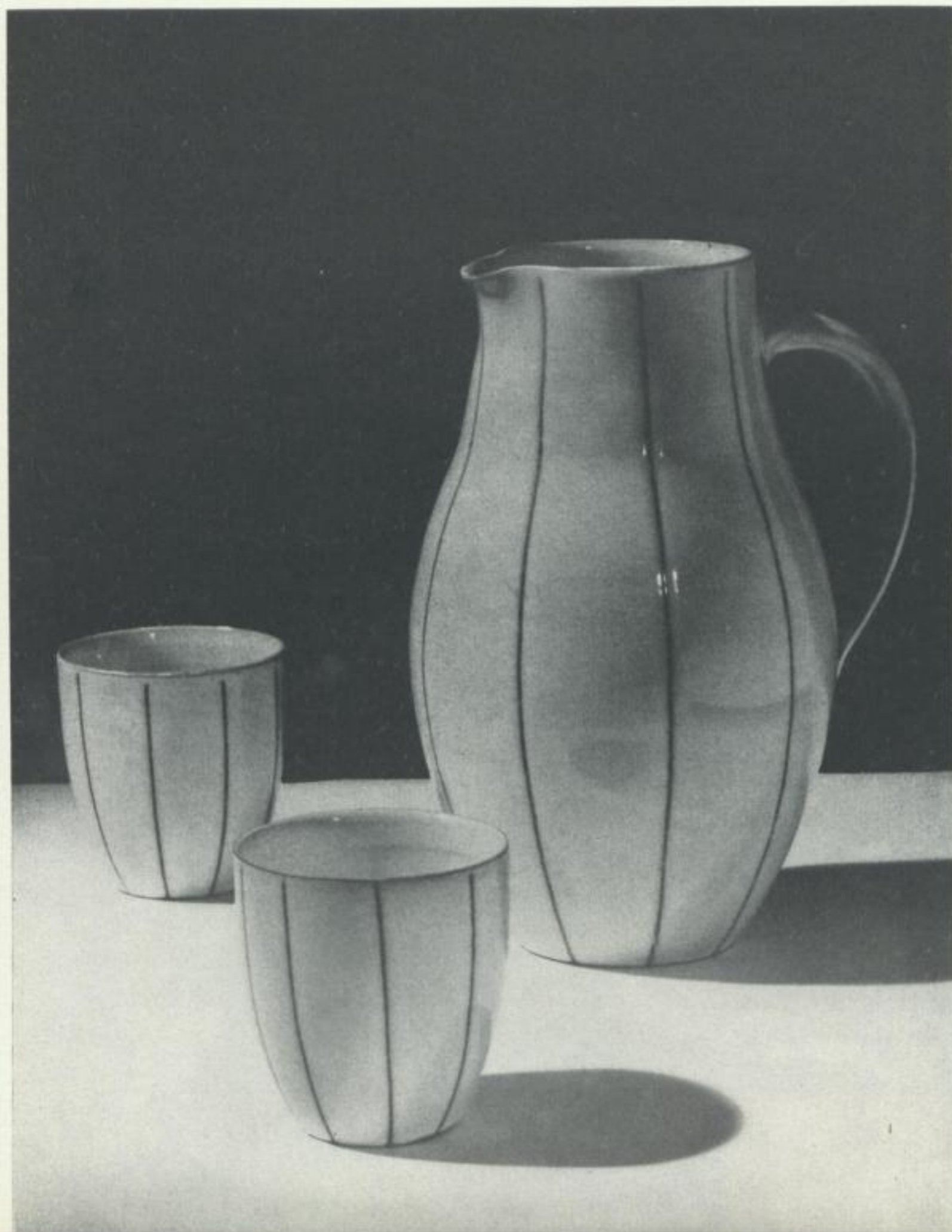


12



13

14





15

- 15 · Dose aus Palmenholz
Entwerfer: C. G. Förster, Bürgel · 1960
Hersteller: PGH des Kunsthandwerks Bürgel,
Meisterbereich Förster
- 16 · Schale aus Mahagoni
Entwerfer: C. G. Förster, Bürgel · 1960
Hersteller: PGH des Kunsthandwerks Bürgel,
Meisterbereich Förster

16



Karl Foerster

Pflanzen und Gefäße

es macht", sagte Schinkel. Man
neuesten beschäftigt, was andere

steckenbleiben. Alles Neue führt
ohnkultur, Gartenkunst, Blumen-
ge und überraschende Beziehun-

Jahrhundert alt – und damit
g des Fernen Ostens verhältnis-
ere große Gebiete hinüber, aus

be Großes im Schönheitsbereich
schöpft. Die Blumenschmuckkunst
nenstellung von Farben und For-
zugute kommt. Niemand vermag
ebiete der Gartenpflanzen, des
rer Gefäße sich in diesem halben
er zunehmenden Höhe und Viel-
u ihrer Bewältigung.

achses im Bereich der Blumen-
Gartenkunst in den letzten Jahr-
sgartenkunst, erweiterte, so ist in
ile getreten und eröffnete auch
er Kunst sind schon viele neue
nd Gräser und mancherlei Blatt-
fühlt sich hier ganz neu gewür-
nit anderen versetzt.

Städte, machte weder vor abge-
ehrsstraßen, nicht einmal vor der



15

16



„Man ist am lebendigsten, wenn man etwas Neues macht“, sagte Schinkel. Man könnte fortfahren: oder wenn man sich mit dem Neuesten beschäftigt, was andere gemacht haben.

Wir wollen und dürfen in keinem Tun und Denken steckenbleiben. Alles Neue führt zu Fortschritten und bringt Bewegung. So treten Wohnkultur, Gartenkunst, Blumenzüchtung und auch Blumenschmuckkunst in neuartige und überraschende Beziehungen zueinander, wobei eins das andere vorantreibt.

Unsere Blumenschmuckkunst, die etwa ein halbes Jahrhundert alt – und damit gegenüber der jahrhundertealten Hochentwicklung des Fernen Ostens verhältnismäßig jung ist –, strahlt dennoch bereits in andere große Gebiete hinüber, aus denen sie beständig auch Rückstrahlung empfängt.

Ohne die Blumen- und Pflanzenschmuckkunst bliebe Großes im Schönheitsbereich der Blumen, Pflanzen und Blütenzweige unausgeschöpft. Die Blumenschmuckkunst in Gefäßen ist auch ein Übungsfeld für die Zusammenstellung von Farben und Formen, welche der gestaltenden Arbeit im Garten zugute kommt. Niemand vermag zu überschauen, welche Bereicherung auf dem Gebiete der Gartenpflanzen, des Gartenkultus sowie der Blumenschmuckkunst und ihrer Gefäße sich in diesem halben Jahrhundert begeben hat und weiter begibt. Mit der zunehmenden Höhe und Vielfaltigkeit der Aufgaben wächst aber auch der Mut zu ihrer Bewältigung.

Wir wollen nur ein Beispiel des neuartigen Zuwachses im Bereich der Blumenschmuckkunst herausgreifen. Wie sich die strenge Gartenkunst in den letzten Jahrzehnten um ihren großen Gegenspieler, die Wildnisgartenkunst, erweiterte, so ist in der Blumenschmuckkunst zur Vase die Blumenschale getreten und eröffnete auch hier der Wildnisgartenkunst ein neues Feld. Dieser Kunst sind schon viele neue Pflanzenschätze zugeflossen. Die Welt der Farne und Gräser und mancherlei Blattgewächse wie auch unzähliger abseitiger Pflanzen fühlt sich hier ganz neu gewürdigt, geliebt und in neuartige Wechselgespräche mit anderen versetzt.

Die Blumenschmuckkunst drang auch tiefer in die Städte, machte weder vor abgelegenen Schattenplätzen noch vor den größten Verkehrsstraßen, nicht einmal vor der

unmittelbaren Nähe von Industriewerken halt. Dabei wird sie von der Entwicklung der Kübeltechnik unterstützt. Nie zuvor sah man auf Straßen und Plätzen so große Kübel von mannigfacher Gestalt und mit so reichem Pflanzeninhalt besetzt. Manche Kübel nehmen sogar Gehölze auf, in die sich Rankgewächse schlingen, Strauchrosen, kleine Sumachbäume, deren Herbstfarben weit durch die Straßen leuchten, ja kleine Wasserlandschaften.

Die Schönheit vielartiger Zimmerpflanzen und Schnittblumen dringt nun auch überall dorthin, wo man sie in früheren Zeiten niemals sah – nämlich in die Schulen und Lehranstalten, in Arbeitsräume und Büros, Hotelsäle und Gaststätten. Hierdurch findet sich auch die Keramikunst vor eine Fülle neuer Aufgaben gestellt.

Blumenschalen

Die keramische Kunst der Blumenschalen steckt bei uns noch in den Anfängen, obgleich immer mehr lockende Vorbilder aus dem Fernen Osten zu uns gelangen, die uns unter anderem zeigen, daß zur Blumenschale jeweils ein passender Sockel gehört. Ohne Mitverwendung eines solchen Sockels bleibt die Auswertung von Blumenschalen, Blumenvasen, ja auch von Kübeln gewissermaßen auf halbem Wege stehen. Wem dieses Urteil zu weit zu gehen scheint, dem fehlen noch die Erlebnisse, welche wir einer Fülle guter Zusammenstellungen von Sockel und Gefäß danken.

Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß selbst junge Kunsttischler auf dem Dorfe schnell und sicher solche Sockel nach fernöstlichen Originalen herstellten und auch dem Holz die richtigen Tönungen gaben. Schalen- und Vasensockel brauchen aber nicht immer aus Holz zu sein, auch andere Stoffe, sogar feines Schmiedeeisen, können verwendet werden. Für Kübel passen auch gröbere, schmiedeeiserne Arbeiten. Eine große Rolle spielen natürlich die Haltegeräte für kleine und große Blütenstiele, Gräserhalme und Farnwedel. Da der Blütenstoff für Schalen größer und schöner wird, kommt es entscheidend darauf an, daß die Geräte auch größere Blüten- und Pflanzenstiele halten können, ohne daß die Sache ins Wackeln gerät. Man hat zu diesem Zweck nicht nur breite, röhrenhaltige, hinreichend schwere Geräte hergestellt, sondern dafür Sorge getragen, daß sie auch ineinander zu haken sind, also wirklich fähig wurden, große, aus schönem Blatt- und Halmwerk steigende Blumen – wie etwa moderne Schwertlilien – fest und sicher zu tragen. – Wer Blütenstiele solcher Uferpflanzen in neuer Blumenschalenkunst sah, dem scheinen die gleichen Blumen in Vasen wie der Schwan auf dem Lande! Die Haltegeräte sind jetzt noch um solche bereichert, die sich durch eine Gummivorrichtung am Boden der Schalen ansaugen und so eine neue Haltekraft bekommen.

Manchmal belegt man die Schalen nur mit Moosplatten oder flachen Staudenpolstern, um kleinen Vorfrühlingsblumen oder anderen Steingartenpflanzen bequeme Plätze zu schaffen. Es ist sehr reizvoll, solche flachen Schalen auf dem Eßtisch zu haben und sie von Ende Februar bis Ende April, also acht Vorfrühlingswochen lang, mit immer neu erblühten Dingen aus dem Garten zu besetzen, wobei Verblühtes leicht zu entfernen ist. Der Schnittblumenhandel wird sich bei häufiger Nachfrage schon darauf einrichten, für passende Blumen zu sorgen. Hoffentlich geht er

94 hierin voran, statt sich drängen zu lassen.

In der Schale kann man Dinge miteinander vereinigen, die man nicht zusammen in die Vase stellen kann. Man kann auch die Pflanzen oder Blüten nicht nur nebeneinander, sondern übereinander anordnen, entsprechend den Weisungen der Wildnisgartenkunst und der Übung kunsterfahrener Völker des Ostens. In der Schale steckt auch eine ganz andere noch zu entdeckende Dynamik als in der Vase. – Auch verlangen große Schalen natürlich entsprechende, genügend dekorative Tische. Auf der Weltausstellung 1937 in Paris sahen wir zum ersten Male Blumenschalen, welche die Geometrie verlassen hatten und sich in vielerlei Umrissen kleiner natürlicher Weiher und Teiche ergingen. Diese Entwürfe stammten von einer deutschen Studentin, die in einer finnischen Glasfabrik tätig war. Die Silhouette zeigte eine kleine Verjüngung nach oben, so daß es aussah, als habe sich in einem flachen, hohlen Baumstumpf etwas Wasser gehalten. Die Besetzung mit ein paar Gräsern und mit kleinen Waldblumen und bunten Stielen des Schecken-Knöterichs faszinierten alle Besucher. Inzwischen sind wieder ganz unerwartete Blumen erschienen, nämlich bunte Zwergiris. In Venedig hat eine Glasfabrik Blumenschalen wie flache, etwas gehöhlte Blätter spiralförmig übereinander gebaut, die ihren Halt von einer kleinen Mittelsäule empfangen. In Amsterdam sah ich einmal ein großes, von einer Menschenmenge belagertes Schaufenster – eine Seltenheit für diese Stadt. Ich drängte mich hinzu: ein junger Maler war zur Keramik übergegangen und hatte Schalen, Vasen und Blumen gemeinsam in ein Schaufenster gestellt. In den Blumenschalen lagen auch farbige Steine und Muscheln, was farblich sehr ins Gewicht fiel. Das blumen-nahe Holländervolk spürte, daß hier die Blume auf eine ganz neue Art gewürdigt wurde.

Blumenvasen

Man erlebt auf die Dauer bei diesem Blumenverkehr mit Vasen ganz wunderliche Befreundungen. Mancher Vase können wir eine bestimmte Blumenwirkung nicht vergessen, wie wir umgekehrt mancher Blume nie die Dienste vergessen können, die eine Vase ihr geleistet hat; auch wenn dann solch ein edles Gefäß sehr lange leer steht, haftet jener Zauber noch an ihm. – In einer meiner kleinen Lieblingsvasen steht ein grünetrockneter Stiel des Hufeisenfarns, *Adiantum pedatum*. Die beiden gehören auf immer zusammen. – In einer anderen seltsamen Vase braucht überhaupt nichts zu stehen; sie ruht in ihrer Schönheit, spielt mit vielen Blumengeistern, ist „selig in sich selbst“ nach Mörikes schönem Wort.

Mancher Mensch hat eine besondere Begabung für die Anordnung von Blumen in Vasen. Immer wieder setzt er durch seine Kunst uns bekannte Blumen in unerwartete Beleuchtung. Oft tut es uns leid, solche Sträuße nicht im Farbenbild festhalten zu können! Die Möglichkeit der Darstellung im Farbbilde hebt ja die ganze Blumenschmuckkunst noch um eine Stufe höher; denn diese steht nun ganz neu im Dienst der Mitteilung und Mitfreude, durch welche alles Glück erst seine Gipfelung erfährt und auch neue Elemente der Ruhe erwirbt.

Die hohen „flachgedrückten“ Vasen haben auch die Fähigkeit, Blumen gerecht zu werden, die man nicht gern in runder Vase sieht, so etwa den Iris und Gladiolen, wohl auch noch den Taglilien. Sie bedürfen aber vieler Varianten und Steigerun-

gen; denn alle Arten von Blumen und Blütenzweigen stellen grundsätzlich verschiedenste Forderungen an Form und Material der Gefäße. Neue Pflanzen führen bisweilen zu überraschender Würdigung unterschätzter Gefäße; umgekehrt begibt sich das gleiche überraschende Spiel.

Viele Keramiker mit guten Einfällen verlassen sich, wie es scheint, zu sehr auf ihre eigene Phantasie. Sie sind zu selten in Gärten und Gärtnereien mit großen Pflanzensammlungen zu finden. Hier nur kann der Keramiker Schattenbilder der Pflanzen und Blüten so aufs Papier bekommen, daß er Gefäßumrisse daran zu üben vermag. Die zweite Quelle für den keramischen Geist wäre die eifrige Beschäftigung mit der sakralen Gefäßkunst aller möglichen Völker und Zeiten. Die dritte Quelle ist die alte und neue Keramik des Fernen Ostens, die ja Maßstäbe ohnegleichen aufrichtet.

Es scheint den Keramikern noch nicht aufgegangen zu sein, welch unermeßlich vielartiger Blumenreichtum auf ebenso vielartige Mannigfaltigkeit der Gefäße wartet! Die neuen Hochqualitäten der Natur brauchen neuartige Hochqualitäten der Keramik von feinsten Anpassungen an die besondere einmalige Aufgabe.

Die Blumenschmuckkunst fordert nun aber immer dringender von den Innenarchitekten, nach ostasiatischen Vorbildern für genügend Nischen und Vorsprünge der Wände zu sorgen, in denen Blumenvasen aufgestellt werden können! Wie oft wird vergeblich nach Vasenplätzen gesucht. Bei dieser Gelegenheit sollen die Architekten auch an einige genügend breite Doppelfenster gemahnt werden. . . . Gute Hängevasen und Hängegeräte sind unter allen Umständen notwendige Dinge – auch für spätere Zeiten, in denen die Raumenge des Wohnens überwunden sein wird. Auch hier müssen größere Vielartigkeit und vor allem Qualität angestrebt werden, da es sich um eine bleibende Angelegenheit handelt, der viel größere Bedeutung zukommt.

Dies alles gehört auch in den Unterricht an Blumenschmuck-Schulen. Wir hatten in Werder a. d. Havel, in den Sälen der einzigartig schön gelegenen Gaststätte Friedrichshöhe Gelegenheit, die Blumenschmuckausstellung der betreffenden Leipziger Schule zu besuchen, zu der auch wir viele Blumen und Gräser gestiftet hatten. Die Darbietung war so völlig überraschend in ihrer Qualität und ihrem Einfallsreichtum, daß wir hundertmal mehr empfingen, als wir stifteten! Es traten erstaunliche Talente auch junger Menschen hervor, die sich früher niemals mit den künstlerischen Möglichkeiten der Pflanzendarstellung beschäftigt hatten.

Blumentöpfe

Von einem Jahrzehnt zum andern setzt sich die Scheußlichkeit der fast überall üblichen Blumentopf-Formen und -Farben fort. Schöne, blühende Pflanzen in solchen Gefäßen zu verkaufen bedeutet ungefähr, einen schönen Pfirsich in Zeitungspapier eingewickelt zu überreichen! Hoffnungslos ist auch meist Gestalt und Farbe der so wichtigen Untersätze. (Warum fällt es den Ostasiaten nicht ein, solche trivialen Dinge zu verwenden?) – Dabei haben wir schon vielfach Ansätze zu edlen oder wenigstens erträglichen Formen entwickelt, aber sie werden nur selten verwendet. Rücksichten auf den Transport und das Hantieren in der gärtnerischen Arbeit sind berechtigt, aber nicht ausschlaggebend. Von Versuchen zur Verbesserung der Fär-

bungen hört man erstaunlich wenig. Nur auf dem Gebiet der Topfmäntel aller Art sind echte Fortschritte gemacht worden, was nicht hindert, daß immer wieder die gräßlichen Topfmanschetten auftauchen.

Etwas freundlicher sieht es bei den größeren und kleineren Pflanzschalen aus. Auch ist man von der geometrischen Form schon abgekommen. Aber von schönen und zweckmäßigen Untersätzen auch für diese Pflanzschalen ist nie die Rede; und doch sind diese für das Gedeihen der Blumen in den mit Abzugslöchern versehenen Pflanzschalen notwendig, können auch deren Reiz wesentlich erhöhen.

Die kommende erdelose Zimmerpflanzenpflege ersetzt den Blumentopf durch andere Gefäße. Die Vorurteile gegen diesen grundlegenden Fortschritt der Pflanzenpflege werden um so schneller nachlassen, je mehr die Keramiker für die Herstellung edler Gefäße Sorge tragen. Es ist doch keine Kleinigkeit, daß eine Freundin von Zimmerpflanzen nach wochenlanger Abwesenheit ihre von keiner anderen Person gepflegten Pflanzen in bestem Zustand wiederfinden kann!

Pflanzenkübel

Wieder reichen sich drei Dinge die Hand zum Fortschrittsbunde: die Technik der Kübelherstellung, die künstlerische Gestaltung der Kübel und schließlich die Veredelung und Bereicherung der Kübelpflanzen aller Art. Als viertes Element kommt noch die Leichtigkeit und Wirksamkeit der Nachdüngung mit künstlichem Dünger hinzu. Diese letzte Wirkung kann so einschneidend sein, daß durch die kleine Stickstoffbeigabe z. B. die Dahlie als Kübelpflanze zu schönster, unermüdlicher Blütenentfaltung bis in den spätesten Herbst gebracht wird, während sie ohne solche Nachhilfe schon vorzeitig in der Septembermitte nachlassen kann.

Was nun die Technik der Pflanzenkübel betrifft, so besteht der Hauptfortschritt in der absoluten Frosthärte; auch die absolute Feuerfestigkeit freistehender Räucher-schalen ist neu. Wie schön, wenn man an einer schönen, geeigneten Stelle Kübel mit mächtigen Zwergnadelhölzern jahrzehntelang ohne Schaden für Kübel oder Pflanze um sich haben kann! Diese Kübel mit ihren neuen, vielfältigen, hauptsächlich dem Eternit zu verdankenden Formen werden in immer größeren Mengen hergestellt. Kaum denkbar ist heute eine Großstadt, die sich nicht solcher Belebung des Straßenbildes bedient.

Ungewohnte Zwerglaub- und Nadelgehölze melden ihre volle winterharte Kübel-fähigkeit an; aber diese ganze Entwicklung steht immerhin noch in ihren Anfängen. Dauerblühende Strauch- und Kletterrosen haben eben durch diese ihre Dauerflor-eigenschaft neue Kübelwerte gewonnen. Die reizenden, walddichten Sumachbäume wachsen munter und frisch, sogar am Rande verkehrsreicher Plätze. Veredelte Ole-ander, hochtragende, veredelte blaue Schmucklilien (*Agapanthus*) sind über ihre früheren, etwas spärlichen Kübelwirkungen hinaus wesentlich entwickelt. Die *Agapanthus* hat fast doppelte Stielhöhe gewonnen, ihr Blau ist dunkel geworden und wird belebt durch ebenfalls gesteigerte weiße Sorten.

Wer ahnte einst, daß sich aus einem Ton- oder Holzkübel mäßiger Größe auf Monate ein so riesiger blauer Blütenschwall entfalten würde, wie die blaue Riesenwinde dies fertigbringt? Sogar an halbschatteten Wänden und auf halbschattigem Balkon

bringt sie die endlosen Massen der fast 10 cm breiten, leuchtend blauen Blumen hervor. Diese billigste Kübelverwendung wird sich auch überall auf Bahnhöfen, Schulhöfen, an geeigneten Straßenplätzen, in Industrie-Nachbarschaft verbreiten. Aus ein paar Angelruten kann man ausreichende Rankgerüste bauen.

Von Holzkübeln sind am haltbarsten die aus Akazienholz gefertigten. Man kann ihnen leicht eine ansprechende Form geben. Für das Hantieren mit den Kübeln ist die Anbringung von Griffen wichtig, was übrigens dem ästhetischen Eindruck durchaus zugute kommt. Für die Schonung und Erhaltung von Holzkübeln haben Sockel aus Schmiedeeisen, aus Steinplatten oder aus Holzplatten besondere Bedeutung. Es darf hier daran erinnert werden, daß die Kübel wesentlich zur Belebung beengter Gartenräume nahe am Hause beitragen können. Von vielen Kübelpflanzen, also von Hortensien, Fuchsien, Myrten, Agapanthus und Oleander geht eine Wirkung aus, die den Garten in südlichere, wärmere Länder zu rücken scheint. Gut geeignet für Kübel sind auch neue Edelsorten dauerblühender Sträucher in verbesserten Farben. Bei der Auswahl der Hortensien für Kübel ist zu bedenken, daß es ganz harte und halbharte Sorten gibt. Die vollharten blühen alljährlich, wobei noch die langwährende Schönheit des Verblühens dieses wundersamen Strauches ihrem Werte zugerechnet werden muß. Die halbharten müssen nach schwerstem Frost erst wieder neue Triebe aufbauen, die erst im nächsten Jahr wieder blühfähig sind. Neue Chancen der Wirkung und Schätzung eröffnen sich den Kübelpflanzen auch in der Verwendung für Hinterhöfe, die wir ja noch jahrzehntelang gärtnerisch und seelsorgisch ernst nehmen und betreuen müssen. Auch Dachgärten können Kübelpflanzen sogar Schatten bringen, wie dieser sonst nicht so leicht erreichbar ist!

Steintröge und Flachkübel

Neuerlich ist man Möglichkeiten nachgegangen, mit Kleinpflanzen auch solche Stellen zu besetzen, an denen man sonst keinen rechten Platz für sie hatte und an denen sie dem Auge besonders nahe sind. Aus dem großen Reich der Kleinstauden, auch der kleinen Gräser- und Farnstauden, kommen hauptsächlich die kleinsten und die äußerst genügsamen in Betracht, die tatsächlich auf die Dauer ganz vom Stein und von der Luft zu leben vermögen. Mit etwas Erde sind sie natürlich noch glücklicher! Das Gelingen solcher Bepflanzung hängt oft sehr von der Auswahl ganz besonderer „Hungerfakire“ unter diesen kleinen Lebensgestalten ab. So sahen wir jahraus, jahrein Karpatenglockenblumen und Athamanta-Pflanzen aus erdelosem Felsen blühen. In einer Ziegelmauerfuge wuchs 17 Jahre lang, reich von April bis Oktober blühend, der gelbe Lerchensporn. – Es gibt Tabellen all dieser kleinen und größeren „Helden“.

Neben der gärtnerischen Bewältigung und Ausschöpfung solcher immerhin gewaltigen Lebensfülle bleibt auch hier die ebenso große Vielartigkeit der feinsten künstlerischen Aufgaben. Die Fülle der Kleinsiedlungen in allen Ländern rückt uns das große Lebensfeld der Pflanzenpflege in Gefäßen heute näher als je zuvor.













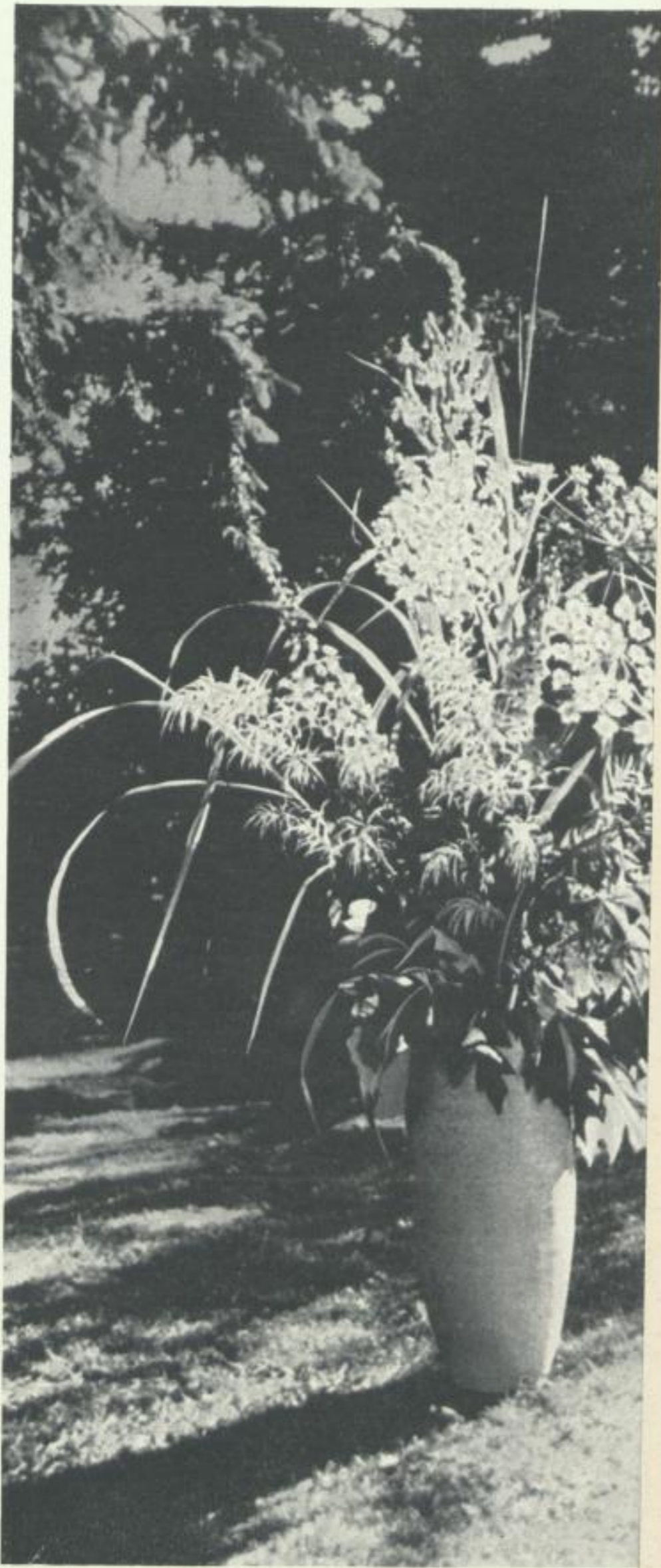
Otto Walcha

Traditionelle Bindung
und fortschrittliches Schaffen
in der
Meißner Manufaktur

h der Herstellung des Hartpor-
terne Ausstellung im Klubraum
att. Sie hat als Zwischenbilanz
Schaffen dieses ältesten euro-
bahnenden Diskussionen wurde
ntlerischen Entwicklung die Ent-
ei, wie es vor der Tradition des
iese Forderungen können aller-
eißner Porzellans in allen seinen
oll erfaßt haben und die Not-
s traditionellen Bindungen ent-
Menschen heute nützen und hel-
Entwicklung führen, wenn man
etzungen untersuchte, ehe man
rgreift. Jeder Betrieb verhält sich
ein, daß eine Produktionsstätte,
bringt, weitaus heikler auf Fehl-
rauchsgegenstände herstellt.

Problemes, wenn es sich nicht um
tem Herstellungsgang handelt,
d zeitraubende Handarbeit von
rden muß. Aus der 250jährigen
nen auch technische Traditionen
ührung ein Recht auf Beibehal-

as weitere Schaffen von Jahr zu
man diese Frage aus historischer
-Manufaktur Meißen hat gerade
r Unbefangenheit Neues heraus-



Im Sommer 1959, zweihundertundfünfzig Jahre nach der Herstellung des Hartporzellans durch Johann Friedrich Böttger, fand eine interne Ausstellung im Klubraum des VEB Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen statt. Sie hat als Zwischenbilanz und Rechenschaftslegung über das neuzeitliche Schaffen dieses ältesten europäischen Porzellanwerkes zu gelten. In den sich anbahnenden Diskussionen wurde allgemein die Notwendigkeit erkannt, daß in der künstlerischen Entwicklung die Entfernung vom Konventionellen so weit zu spannen sei, wie es vor der Tradition des Hauses nur irgendwie verantwortet werden kann. Diese Forderungen können allerdings nur diejenigen erfüllen, die das Wesen des Meißner Porzellans in allen seinen Wachstumserscheinungen und Eigentümlichkeiten voll erfaßt haben und die Notwendigkeit erkennen, den Fortschritt organisch aus traditionellen Bindungen entwickeln zu müssen, damit die Ergebnisse unseren Menschen heute nützen und helfen. Es würde bald zur Erstarrung der lebendigen Entwicklung führen, wenn man dabei nicht alle ökonomisch-historischen Voraussetzungen untersuchte, ehe man Maßnahmen zu einem fortschrittlichen Neubeginn ergreift. Jeder Betrieb verhält sich anders zu Tendenzen der Veränderung. Es leuchtet ein, daß eine Produktionsstätte, die auch von Künstlern entworfene Kleinplastik hervorbringt, weitaus heikler auf Fehlentwicklungen reagiert, als ein Betrieb, der nur Gebrauchsgegenstände herstellt. Wieviel schwieriger aber stellt sich die Lösung des Problemes, wenn es sich nicht um eine Produktionsstätte mit vorwiegend mechanisiertem Herstellungsgang handelt, sondern um eine Manufaktur, in der mühselige und zeitraubende Handarbeit von langjährig ausgebildeten Spezialisten geleistet werden muß. Aus der 250jährigen Manufakturgeschichte lassen sich außer künstlerischen auch technische Traditionen herauslesen, die infolge ihrer unbestreitbaren Bewährung ein Recht auf Beibehaltung in Anspruch nehmen dürfen.

Bedeutet nun diese Tradition eine Fessel, die für das weitere Schaffen von Jahr zu Jahr immer unerträglicher zu werden droht? Wenn man diese Frage aus historischer Sicht beantworten soll: Keineswegs! Die Porzellan-Manufaktur Meißen hat gerade in ihren vitalsten Epochen mit Mut und oft mit großer Unbefangenheit Neues heraus-

gebracht. Es wurde aus der Schöpferkraft großer Künstlerpersönlichkeiten geboren, dem Vorhandenen zugeordnet oder aus fremden Anregungen dem Meißner Charakter angeglichen. Traditionelle Bindungen ergaben sich meist aus Voraussetzungen, die das Material und die Fertigungsmethoden bedingten. Damals wie heute stellten sich im Betrieb selbst oft retardierende Kräfte allzu stürmischen Entwicklungsbestrebungen entgegen, so daß sich das Endergebnis eines neuen Entwicklungsprozesses fast immer traditionsverbunden darstellte.

In der Geschichte der Meißner Manufaktur spiegelt sich dies im Schaffen Johann Kaendlers, ihres bedeutendsten und fruchtbarsten Mitarbeiters, anschaulich wider. Als er im Juni 1731 in Meißen seine Arbeit begann, wurde er mit großplastischen Aufträgen überschüttet. Trotz dieser Überbelastung hat er die Reorganisation der Geschirrgestaltung in die Wege geleitet und diesen vernachlässigten Zweig der Produktion aus den Fesseln der Materialfremdheit befreit. Was damals an neuen Gefäßsilhouetten, an Terrinengriffen, an Tassen- und Kannenhenkeln, an Ausgußformen usw. von ihm entwickelt wurde – schon mengenmäßig von erstaunlicher Vielzahl –, war schlechthin die dem europäischen Porzellan der Rokokozeit adäquate Gestaltung und bildete auf diesem Sektor bis ins 19. Jahrhundert hinein den Traditionskern der Meißner Manufaktur.

Das Erstaunliche bei diesen „Erfindungen“ (Kaendler bezeichnet in seinen monatlichen Arbeitsberichten auch die bescheidensten Formentwicklungen immer wieder als „Inventionen“) ist die sichere Erfassung des Funktionellen und die Selbstverständlichkeit seiner stilistischen Bindung.

Betrachten wir beispielsweise das typische Meißner Kaffeekännchen in Birnenform (Abb. 1), so werden wir von der richtigen Gestaltung dieses Werkstückes überzeugt. Der tiefe Schwerpunkt gewährt ein Maximum von Standfestigkeit. Der enge Hals verhindert allzu schnellen Wärme- und Aromaverlust. Die Kurve, die sich aus der Überleitung vom weiten zum engen Gefäßdurchmesser ergibt, schwingt harmonisch an und noch einmal um ein Geringes nach außen, um den hochgewölbten Deckel aufzunehmen. Seine hohe Wölbung hat die Funktion, das Kondenswasser zu sammeln und wieder in den Kannenraum zurücktropfen zu lassen.

Der Deckelgriff wird verschieden gestaltet: Als Knopf, als Knauf, als Frucht, als Miniaturplastik. Manchmal fällt er reichlich abenteuerlich aus, fast immer aber bleibt er griffig und überschreitet nicht das Maß einer wohlüberlegten Pointierung.

Der Henkel, ein hochwillkommenes Objekt für das dynamische Gestalten des Rokokoplastikers, wird gerade zur Kaendlerzeit hervorragend gelöst. Seiner schwierigen Aufgabe, Handhabe für die Gewichtsverlagerung zu bilden, wird er auch bei denkbarster Variierung seiner Grundform gerecht. Kommt es doch darauf an, daß die vier Finger der Hand bequem in den Bogen zu liegen kommen, daß der Daumen eine Auflage, einen Haltepunkt findet, um das Weggleiten des glatten, belasteten Henkels zu verhindern, und daß das Eingießen mit einem Höchstmaß an Anmut vor sich gehen kann. Ob J- oder S-Henkel, immer sind diese Formen nicht nur in der Sprache ihrer Tage ausgesprochen, sondern genügen allen Anforderungen so vollendet, daß sie beispielhaft sind und damit dem Fundus einer lebendigen Tradition zugerechnet werden müssen.

Ein wesentliches Problem bildet die Schnauzenform: ein stockungsfreies wie ein ziel-sicheres Gießen müssen gewährleistet sein. Wichtig ist auch der saubere Abriß des Strahls beim Zurücknehmen der Kanne – und ebenso begrüßenswert bleibt immer ein sicherer Tropfenfang. Das bedingt Formen von ganz bestimmten und eng umrissenen Möglichkeiten. Die Kurve der Schnauze beginnt zumeist dort, wo die Bauchigkeit der Kanne in die Gegenkurve des Halses einschwingt. Ein kleines plastisches Motiv betont oft diese Stelle und übernimmt die Funktion eines Tropfen-fängers. So steht das Meißner Kaffeekännchen vor uns: wohldurchdacht in allen seinen Funktionen, einladend im Gebrauch und doch graziös.

Dazu kommt nun die farbenfreudige Aussage des Dekors, der sich über die schim-mernde Glasur des Scherbens breitet und dessen Wahl nach individuellem Ver-langen vorgenommen werden konnte.

Ebenso wie in diesem Beispiel Maßstäbe von einer gewissen Endgültigkeit gefunden wurden, können wir das an der Ovalform der Meißner Terrine feststellen (Abb. 3). In der Erkenntnis, daß das Oval einer Terrine auf der Tafel dem Rund überlegen ist, hatte man in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts in Meißen hartnäckig expe-riementiert. Dem Orgelbaumeister Haehnel war es geglückt, eine verwendbare Oval-drehscheibe zu konstruieren, die eine präzise Massenherstellung dieses begehrten Tafelgerätes ermöglichte. Je nach Verwendungszweck wurde der Gefäßkörper nun schwächer oder energischer profiliert, der Deckel höher oder niedriger gestaltet. Viele Möglichkeiten der Variation ergaben sich auch durch die verschiedenen For-mungen der Gefäß- und Deckelgriffe. Hinter der Vielfalt der Rocailleschnörkel lagen die Forderungen, die die verschiedenen Funktionen stellen mußten, raffiniert ver-steckt, fanden jedoch in den meisten Fällen eine befriedigende Lösung. So werden die Terrinengriffe meist im Gegensinne schräg am Gefäßkörper angebracht, was der verschiedenen Haltung der linken und der rechten Hand entspricht. Aber auch dem Stilwillen des Rokoko, das jeder Symmetrie abhold war, wurde genug getan.

Die Abwandlungen des Deckelgriffes gipfeln in einer ansprechenden Form zweier umeinandergeschlungener Akanthusblätter, in deren Höhlungen die Finger grei-fen und den oft recht schweren Deckel sicher dirigieren können.

Auch in diesem Falle also fließen Stilwille und Zweckform in einem einzigen Arbeits-gang mühelos in das Werkstück ein und schaffen ein Vorbild, dem auch heute noch Grundsätzliches entnommen werden müßte.

Handlicher noch als Kanne, Terrine, Sauciere und alle anderen Gefäße aber muß das Trinkgefäß, die Tasse, sein, noch mehr, sie muß auch mundgerecht gestaltet wer-den. Es sind Probleme zu lösen, die vielseitiger sind als bei anderen Gefäßarten. Auch hier wartet die 250jährige Tradition der Manufaktur mit einer Vielzahl von Möglichkeiten auf, die nicht alle betrachtet werden können.

Als Beispiel sei nur die populäre Tassenform herausgegriffen, die in einigen Millio-nen von Exemplaren über den Erdball verstreut sein wird (Abb. 4).

Diese Tasse wird unter der Formnummer 190 seit über 200 Jahren hergestellt, und man kann sie mit gutem Recht als Standardform bezeichnen. Der Tassenkörper bildet mit seiner umgedrehten Birnenform das Gegenstück zur besprochenen Kanne. Der Henkel besteht aus zwei umeinandergeschlungenen Weidenzweigen, die sich gegen

den oberen Tassenrand voneinander trennen und gesondert angebracht sind. Die kleine dreieckige Öffnung, die dadurch entsteht, ist zur Daumenaufgabe bestens geeignet und sichert damit die Stabilität des Anhebens. Das Verhältnis vom Tassenkörper zur Untertasse ist so natürlich, daß darin nichts ohne Schaden für den Gesamteindruck verändert werden dürfte.

Abschließend sei betont, daß in diesen drei Beispielen und in allen verwandten Modellen des 18. Jahrhunderts immer Form und Funktion in einem einzigen Gedankengang konzipiert und flüssig aus dem Werkvorgang heraus modelliert worden sind.

Diese Standarderzeugnisse ließen sich nahezu unbegrenzt auswerten. Sie waren für die Aufnahme von plastischen Dessins (am beliebtesten Korbflechtmotive) oder gar mit ihren dekorheischenden, großen Flächen sehr vielseitig verwendbar. Jahrzehntlang waren sie stark gefragt und sind auch heutzutage keineswegs als abgetan zu betrachten. Ihre Möglichkeiten, als Grundformen für Neuentwicklungen zu dienen, bleiben hingegen begrenzt. Sie sind zu „fertig“, zu vollkommen und bilden eine schwierige Hürde auf der Suche nach neuen Wegen.

Darin äußert sich das konservative Element der Tradition. Gewährt das Festhalten an der Tradition auf unbegrenzte Zeiten die Treue einer konservativen Käuferschaft? In vergangenen Epochen, da die Produktion des Meißner Werkes unbestreitbar der Konkurrenz überlegen war, festigte sich ein allzu trügerisches Prestige.

Oft hielt sich die Nachfrage nach bestimmten Modellen über Jahrzehnte, und der Betrieb – zumeist wohl im Anfang mit Lieferungsschwierigkeiten ringend – stellte sich auf diesen gleichbleibenden oder steigenden Absatz ein. Wenn nicht vorausschauende Persönlichkeiten auf der Hut waren, um eine Änderung des Publikumsgeschmacks rechtzeitig zu bemerken und Produktionsänderungen durchzusetzen, gab es böse Überraschungen. Es ist bekannt, daß auf dem labilen Gebiete der Luxusgüterproduktion in der kapitalistischen Welt geschmackliche Veränderungen von katastrophaler Wirkung eintreten können.

So ist es auch der Meißner Manufaktur im Laufe ihrer Geschichte einige Male zugestoßen. Sie ließ sich vom augenblicklichen guten Ablauf der Geschäfte beeinflussen, verzichtete auf Kosten einer gesunden Weiterentwicklung auf alle sich anbahnenden Entwicklungen und verharrte beim „Altbewährten“. Ein allgemeiner Stillstand trübte dabei den notwendigen Blick für die Entwicklungen der Konkurrenz. Wenn der aufgeschlossene Teil des sonst so schwer beweglichen Publikums an den Neuschöpfungen der Konkurrenz Gefallen fand, dann blieb der Manufaktur in Meißen nichts anderes übrig, als die neuen Verkaufsschlager nachzuahmen. Das geschah beispielsweise mit den Erzeugnissen von Wedgwood gegen Ende des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert mit den aus Sèvres übernommenen Arbeiten in Pâte sur pâte. In beiden Fällen mußte für diese Neuigkeiten erst eine breite Käuferschaft gewonnen werden, während sich die Bestände der alten Produktion in großen Mengen stapelten. „Es ist die tollste Ausstellung von allem was nicht mehr gefällt und nicht mehr gefallen kann“, schreibt Goethe nach der Besichtigung der Meißner Manufaktur am 20. April 1813 an seine Frau nach Weimar. Ein anderer Fall der Angleichung verlief geradezu tragikomisch: Die Pastelltöne der Unterglasur-

behandlung waren erstmalig in Meißen entdeckt und angewandt worden. Sie sprachen, wie fast alle Neuerungen, zunächst nicht an und wurden infolge des kommerziellen Mißerfolges nicht weiterentwickelt.

Die Kopenhagener Manufaktur aber griff die Erfindung auf, ließ sie von bedeutenden Künstlern modern und geschmackvoll anwenden und erzielte solche Erfolge, daß sie ihre Tradition auf diesem Zweig des feinkeramischen Schaffens begründen konnte.

Gerade diese Beispiele zeigen, daß man für Neuerungen aufgeschlossen sein muß. Die geschickte Aufpfropfung dieses neuen und vielleicht noch dünnen Zweiges auf die Tradition muß alsdann der Werkleitung zur Verpflichtung gemacht werden.

Dazu genügt heute keineswegs mehr die Entschlußkraft eines phantasiebegabten Dirigenten. Auch das Orchester der Gestalter, Maler und Techniker muß voll einsetzen, um ein Programm realisieren zu können. Ebenso müssen die nötigen ökonomischen Grundlagen vorhanden sein. Dies alles war z. B. nach der bedeutsamen Werksreform im Frühjahr 1731 beisammen. Damals gab es praktisch nur ein Problem: Wie waren alle die fähigen Kräfte zu vereinen? Aber es gelang, und es mußte gelingen, weil diese Epoche noch aus eigener Dynamik schöpfte und nicht wie schon dreißig Jahre später von mühsam herbeigezerrten Plagiaten lebte.

Ein Beispiel dafür ist das gigantische und in vier Jahren von Kaendler und seinen kongenialen Mitarbeitern zu Ende geführte Unternehmen des Brühlschen Schwanenservices. Es mag befremden, daß wir eine solche Sonderschöpfung im Rahmen dieser Betrachtung anführen. Wer aber wollte gerade diese herrlichste und trotz aller Kleinarbeit monumentalste Schöpfung Kaendlers aus dem Traditionszusammenhang der Blauen Schwerter herausbrechen? Gerade bei der Suche nach den bleibenden Formwerten des Meißner Porzellans fiel uns die Harmonie dieser vielen streng auf ihre Funktion hin entwickelten Gefäßgestaltungen auf. Und das unmittelbare Erlebnis beim Studium einiger Teile aus dem Schwanenservice – das Erlebnis einer bedeutenden künstlerischen Gestaltung – führt uns zu einem näheren Eingehen (Abb. 5, 6). Wichtig ist hinter seine Gestaltungsgeheimnisse zu kommen, die sich unter dem blendenden Schleier des Reliefüberzugs verbergen. Wir wissen, daß Kaendler erst nach einer gründlichen Vorbereitung und Aussprache mit dem Küchenchef des Hauses Brühl ans Werk gegangen ist. Jedes Gefäß stellt in seiner Gestaltung im Hinblick auf seine Gebrauchsfähigkeit und auf seine Wirkung innerhalb der gesamten Tafel, aber auch in seiner Einheitlichkeit von Form und Dekor ein vollendetes Werkstück, ein kleines Kunstwerk dar.

Man greife beliebige Teller, Tassen, Saucieren, Apfelsinenbecher, Salzfüßchen oder anderes mehr heraus und versuche, mit ihnen zu hantieren: Alles an diesen scheinbar überschwenglich dekorierten Dingen ist wohlüberlegt, jeder Griff und Henkel richtig plaziert, jede Schnauze praktisch modelliert, alle Proportionen untereinander und zum Ganzen diszipliniert. Kraftvoll ist die verschwenderische Aussage der Reliefs, deren Inhalt ebenso sorgfältig und einheitlich beim Thema bleibt wie die Gefäßgestaltungen beim Zweck. Gewiß, das Schwanenservice konnte weder kopiert noch gesteigert werden – aber es stellt ein gewichtiges Beispiel aus dem Bestand des kulturellen Erbes dar. Hier hat ein großer Künstler Form und Zweck in einem Guß darzubringen vermocht.

In den Zeiten ausgesprochenen Epigontums, etwa der Gründerzeit, verstand man die Beispiele, wie sie das Schwanenservice in reichem Maße bereitstellt, nur äußerlich in ihrer Prunkwirkung. So entstanden geschmacklose Erzeugnisse in großer Zahl, denn die Prosperität des ausgehenden 19. Jahrhunderts begünstigte übergroße Auflagen historisierender Kitscherzeugnisse.

Die geistige Armut und künstlerische Hohlheit dieser Dinge war nicht zu überbieten. Sie entsprach dem Geschmack des neureichen Großbürgertums. Aber schlimmer noch als der Verlust an ästhetischen Werten war die bis zur Unbrauchbarkeit getriebene Kaschierung des Funktionellen. Das angeblich Banale des Praktischen wurde absichtlich unter der Dekoration versteckt. Auch das Material selbst, auf dessen einwandfreie Gewinnung, Beherrschung und Darbietung man in der Frühzeit so stolz war, so daß 1724 eine Verordnung erschien, nicht zu viel von der schönen weißen Glasur durch Malerei zu verdecken, wurde gröblich mißachtet und mit einer „natürlichen“ Bemalung versehen.

Wir wollen uns nicht zu ausgiebig bei diesen negativen Erscheinungen aufhalten und konstatieren mit Genugtuung, daß sich kurz nach der Jahrhundertwende ein frischer Wind erhob.

Inmitten dieser Bewegung gab es durchaus gesunde Tendenzen, die von verantwortungsbewußten, weitblickenden Persönlichkeiten – es handelte sich meist um Architekten – gefördert und im „Deutschen Werkbund“ geeint wurden.

Von dem richtigen Gedanken ausgehend, daß zum Gebäude der Raum und zum Raum das Hausgerät gehört, ergriffen sie alle Möglichkeiten, den Alltag des Menschen in den Dingen, die ihn umgaben oder mit denen er zu hantieren hatte, zu erneuern. Sie versuchten, den verlorengegangenen Faden einer echten Tradition wieder aufzunehmen und Neues daran zu knüpfen. Deutschlands beste Architekten dieser Tage (um 1910), Richard Riemerschmid, Paul Niemeyer, Henri van de Velde, entwickelten Speisegeschirre in Meißner Porzellan.

Daß diese Serviceformen nicht populär wurden, lag nicht an der Eigenwilligkeit ihrer Schöpfer. Das kaufkräftige Bürgertum verharrte beim „Dresden – China“, beim konventionellen Meißner Porzellan.

Was diese Künstler geschaffen hatten, verlangte vom Betrachter eine gewisse Umstellung. Überdies war die Tendenz dieser Tage keineswegs einheitlich. So schuf Riemerschmid ein Service folkloristischen Charakters, während van de Velde ein Kaffeegeschirr in den Formen einer etwas gewaltsamen Dynamik – die Gefäße in breitfließenden Stromlinienformen, der Dekor in fast brutalen, hart aufgetragenen Wirbelformen – entwickelte.

Beide Neuentwicklungen übersahen aus dem Meißner Wesenskomples den Bestandteil des Zarten, Besonderen, übersahen die Forderungen, die die Anmut mit Recht an das Meißner Porzellan stellen muß. Immerhin, sie bereiteten den Boden für eine neue Phase Meißner Entwicklungen vor.

Einführung, großzügige Planung, Verbindung zum Besten, was die Welt an Anregungen, technischen Neuerungen, aber auch an begabten Künstlern zu bieten hatte, belebten das Manufakturgeschehen. Einer von diesen Künstlern wurde in

112 Paul Börner gefunden.

Im Gegensatz zu den oben erwähnten Künstlern stellte Paul Börner mühelos die organische Verbindung zur Tradition her. Er schuf zahllose neue Varianten zu Gefäßformen, wie sie schon seit Jahrhunderten bekannt waren, die aber infolge einer strafferen und sparsameren Kurvenführung in ihrer spannungsvollen Pointierung durch Relief oder Dekor das sichere Walten eines der Aufgabe gemäßen Formgefühls verrieten. Sie waren den zeitgenössischen Lebensgewohnheiten angepaßt. Beim Anblick einer mit Börnerservice gedeckten Tafel empfinden wir die reine handwerkliche Gesinnung ohne prunkenden Schein. Anmut und Farbenfreude bleiben keineswegs unberücksichtigt; in vielen Fällen hat Börner auch rhythmisch freie und farbige Dekors zu seinen Geschirren entworfen. Sie nehmen die in der Frühzeit des Meißner Schaffens entwickelten Erkenntnisse einer Belebung der ruhigen weißen Flächen wieder auf, ohne die ostasiatischen Motive kopieren zu wollen.

Auch die zarten Wirkungen des Flachreliefs, einer Schmuckmöglichkeit, die von allen anderen keramischen Spezies ganz besonders dem dichten Scherben vorbehalten bleiben sollte, wurden von Börner erfolgreich belebt.

Die Verbindung der Börnerschöpfung mit dem Meißner Kulturerbe beruht auf der Wiederaufnahme von Maßverhältnissen, die zuerst in der antiken Klassik ausgeprägt wurden und auch die Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts und 19. Jahrhunderts entscheidend bestimmten. Alle Erzeugnisse, die sich diesen klassischen Kompositionsgesetzen unterwerfen, üben die gleiche Wirkung von Ruhe, Geschlossenheit und Schönheit aus (Abb. 9–12).

Entspricht aber dieses Ideal in allen Fällen den Bedürfnissen unserer Zeit? Entspricht diese zur Ruhe gekommene Harmonie nicht viel mehr einem völlig spannungsfreien Dasein, das wir – mitten in Problemen und Auseinandersetzungen stehend – keineswegs haben? Wir müssen uns nur einmal in der Architektur umschaun, um zu erkennen, daß bisher geltende Überlieferungen und Ordnungen anderen weichen. Die Gesetze der Statik haben eine ungeahnte Erweiterung erfahren, die Beziehungen der Dinge untereinander werden in anderem Maße als früher von gesellschaftlichen Umwandlungen ergriffen. Und da sollte der Hausrat weiterhin beherrscht bleiben von den Formgesetzen, die in vergangenen gesellschaftlichen Entwicklungsperioden Gültigkeit hatten? Das kann nicht überzeugen – und so ist es nur recht und billig und entspricht letzten Endes auch der tieferen Tradition der Meißner Manufaktur, daß auch jetzt der Weg des Fortschritts gegangen wird. Aber die Entwicklungsergebnisse müssen die gültigen Bestandteile der Tradition in sich aufnehmen. Dies ist wohl nur die eine Seite des Problems. Viel ernster ist eine andere: Früher waren die anderen feinkeramischen Betriebe in technischer, aber auch ästhetischer Hinsicht dem Meißner Betrieb unterlegen. Inzwischen haben sich die Grenzen zwischen Manufaktur- und Fabrikationsbetrieb verwischt. Diese Entwicklung wirkt sich nivellierend auf die gesamte Porzellanproduktion aus und droht (wie eine die Tradition überspülende Flut) auch Meißen zu überschwemmen.

Meißen darf sich darum nicht darauf beschränken, vergangene Vorbilder zu kopieren, denn das wäre weder traditionsgebunden noch fortschrittlich. Laufend müssen Möglichkeiten für entwicklungsfähiges Schaffen gefunden werden. Zunächst muß die Manufaktur streng an ihrer typischen Materialwirkung festhalten. Weiter-

hin müssen die Meißner Besonderheiten aus dem Traditionsbestand, die noch nicht voll ausgeschöpft worden sind, stärker herangezogen werden, damit es möglich wird, der Käuferschaft wieder das Meißner Porzellan mit seinen besonderen Merkmalen anbieten zu können.

Der Charakter der Schöpfungen, die aus der Entwicklungsabteilung der Meißner Porzellanmanufaktur seit einigen Jahren hervorgegangen sind, ist in dieser Hinsicht noch nicht eindeutig, er läßt jedoch Anfänge einer zielstrebigem Arbeit erkennen.

Da gibt es einige Vasen, die das Auge erfreulich überraschen. Die Entwicklungen von Hans Merz verdienen, hier genannt zu werden. Man empfindet den Reliefdekor, der das Gefäß netzartig und vertikal betonend umfängt, als wohltuend und beruhigend. Durch leichte farbige Tönung lassen sich reizvolle Variationen erreichen. Mit dieser Möglichkeit, viele Abwandlungen eines schlichten Motivs bereitzuhalten, ist ein typisches Traditionselement des 18. Jahrhunderts in der Sprache unserer Zeit neu erstanden (Abb. 13–15).

Die Wirkung des Mokka-services von Professor Horst Michel beruht auf ähnlichen Voraussetzungen: Es bietet sich für jeden Geschmack in einem anderen Kleide an und beweist damit, wie sehr auch der Dekor die Gesamterscheinung eines Gebrauchsgegenstandes zu bestimmen vermag. Ob es sich mit dem weißen Scherben begnügt, um ganz rein seine Formen zu zeigen, ob es mit dem zarten, vom Gefäßgestalter selbst entworfenen oder mit dem von Heinz Werner aus dem traditionellen „Purpur Indisch“ entwickelten Dekor aufwartet, immer wird es die Tafel zieren. Diese von dem jungen, aus der Manufaktur hervorgegangenen Maler Heinz Werner entworfenen Dekors sind natürlich und frisch und können mit der Hand aufgetragen werden. So sind sie manufakturwürdig und knüpfen an Traditionelles an (Abb. 16, 17).

Auch in einigen Fällen von zeitgemäß verwandten Dekorelementen der Höroldzeit wird diese Verbindung von Tradition und neuen Erfordernissen mit Geschick hergestellt. Eine Zepnersche runde Flachschele betont durch ihre Dreikantfüße, deren Schräge aus der weichen Kurve des Gefäßes fließt, das Ruhende (Abb. 19). Ihr lustiger Dekor erscheint jedoch ebensowenig notwendig, wie er an der schönen Blumenschale von Großer motiviert ist (Abb. 20, 22). Dieses wirklich edel geformte Gefäß lebt in den großen Schwüngen seiner Parabelkurven, die in einem interessanten Spannungsverhältnis zum ovalen Grundriß stehen, unverkennbar aus dem Geiste der Blauen Schwerter. Eine entschiedene Form, das hochwertige Material sichtbar werden zu lassen sowie traditionelle Dekorelemente aufzugreifen, das sind die Forderungen, die man an ein fortschrittliches Schaffen stellen muß. Damit kann der Weg beschritten werden, der bei aufgeschlossener Haltung die Voraussetzungen schafft, die Glanzzeit der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur fortzusetzen.

Nachbemerkung

Der VEB Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen exportiert 60 % seiner Erzeugnisse in mehr als 40 Länder. Noch verlangt die Kundschaft die „alten Muster“. Neben der Fülle der weißen und farbigen Figuren und Tierplastiken gibt es noch Gebrauchsporzellane, die sich in den vergangenen Epochen den verschiedenen Stilen angepaßt haben.

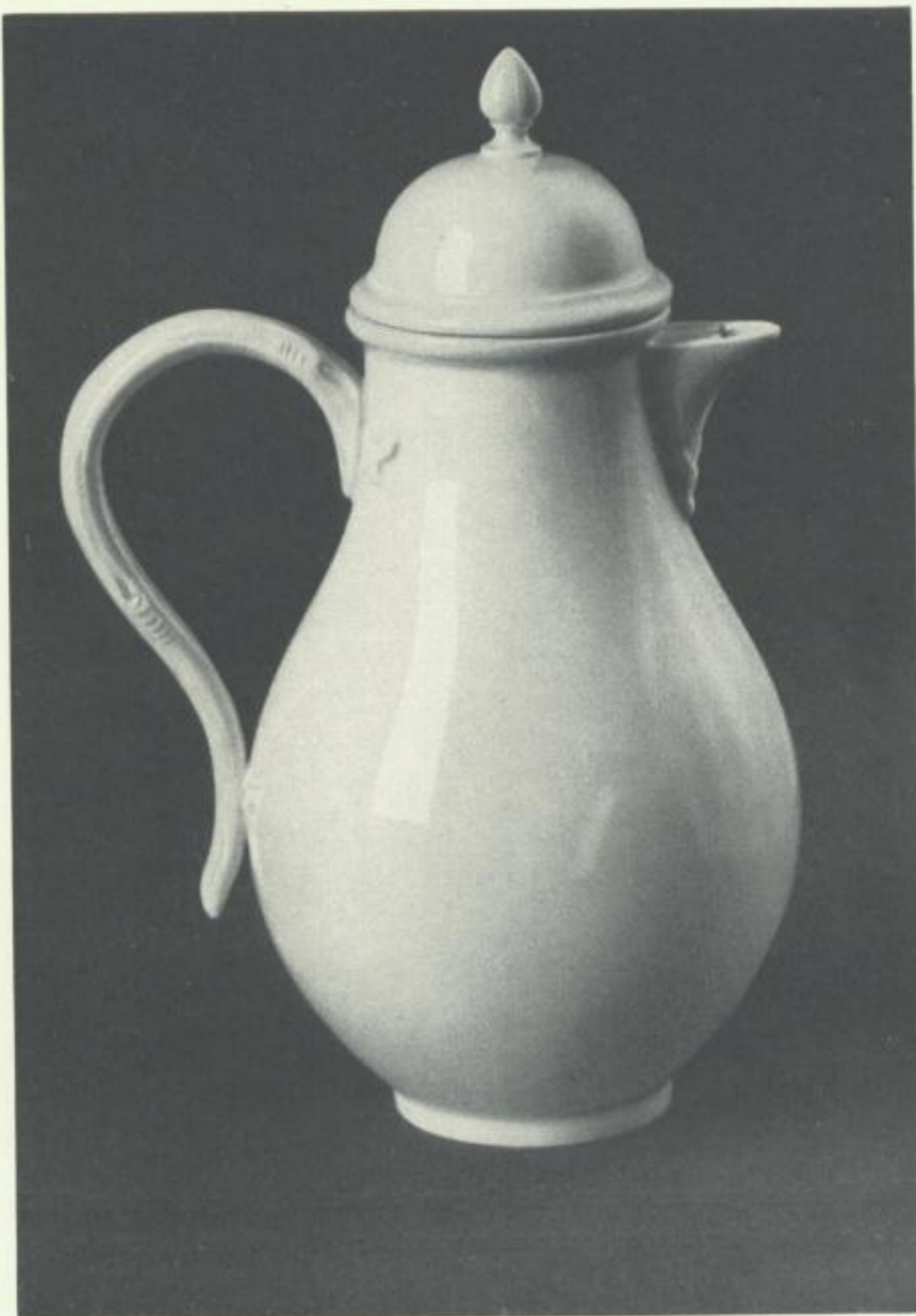
Doch nun ist es an der Zeit, daß die Staatliche Porzellan-Manufaktur mit einem künstlerischen Programm hervortritt, das Gebrauchsgeschirr, Schalen und Vasen vorsieht, die in ihrer lebendigen Gestaltung den Forderungen unserer Zeit entsprechen. Wir erwarten von der Manufaktur Spitzenleistungen, die die ausländische Konkurrenz nicht zu fürchten brauchen.

So wie es der Staatlichen Porzellan-Manufaktur auf dem Gebiet der Kleinplastik schon gelungen ist, bedeutende Künstler wie Fritz Cremer und Heinrich Drake heranzuziehen, so müßten auch für die Entwicklung der übrigen Porzellane große Künstler gewonnen werden, damit unter der Leitung des künstlerischen Beirats bald ein Durchbruch in der Produktion der Staatlichen Porzellan-Manufaktur erzielt wird.

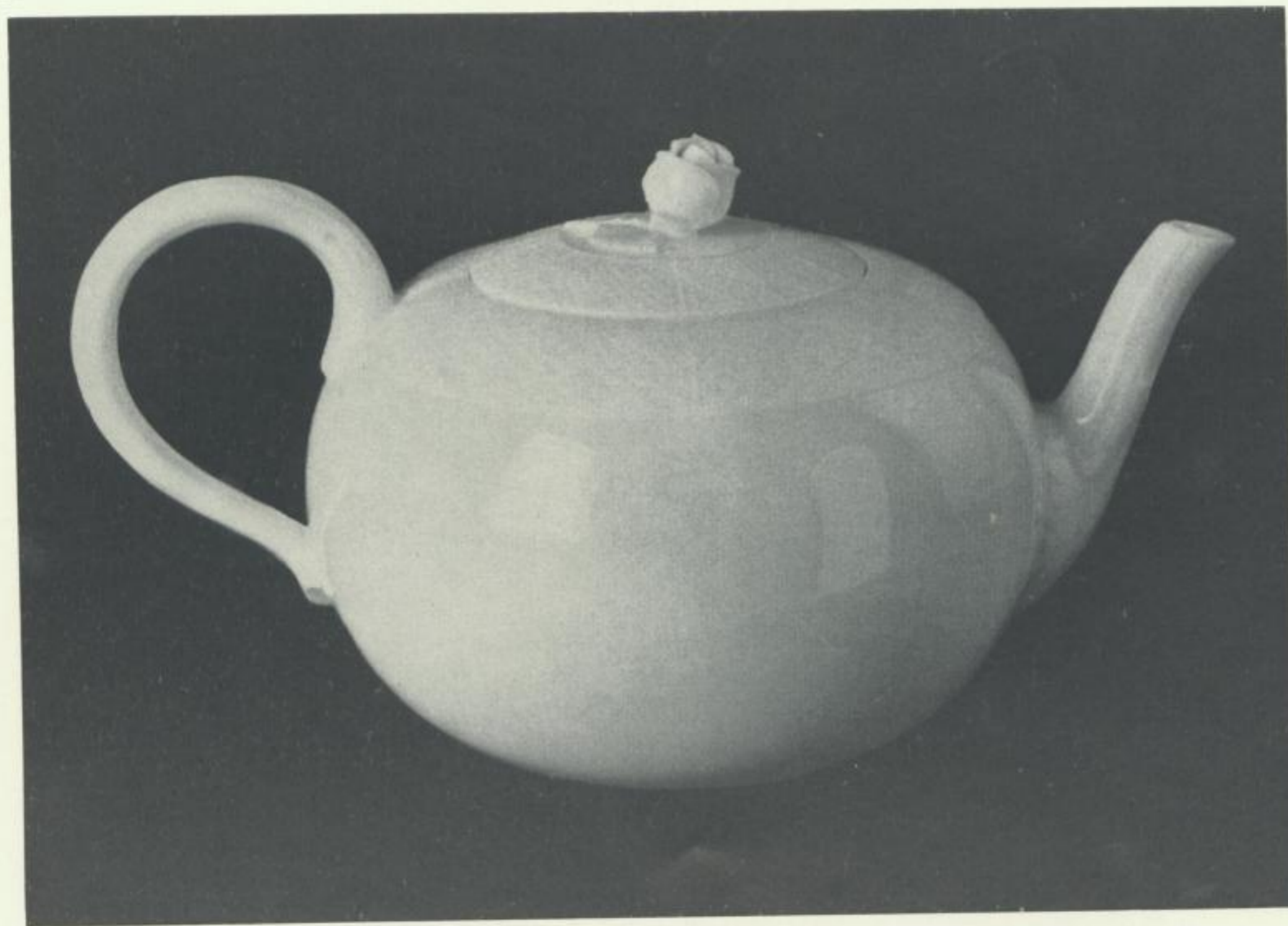
H. Sch.

1

- 1 · Typische Meißner Kaffeekanne mit Asthenkel
- 2 · Meißner Teekanne mit Reliefdekor „Altozier“



2





3 · Kleine Terrine, gemuschelt, mit im Gegensinne schräg angebrachten Griffen.
 Deckelgriff in Form zweier ineinander verschlungener Akanthuszweige

4 · Meißner Tasse in Birnenform, neuer Ausschnitt





5 · Sauciere aus dem Schwanenservice von Kaendler

6 · Apfelsinenbecher aus dem Schwanenservice

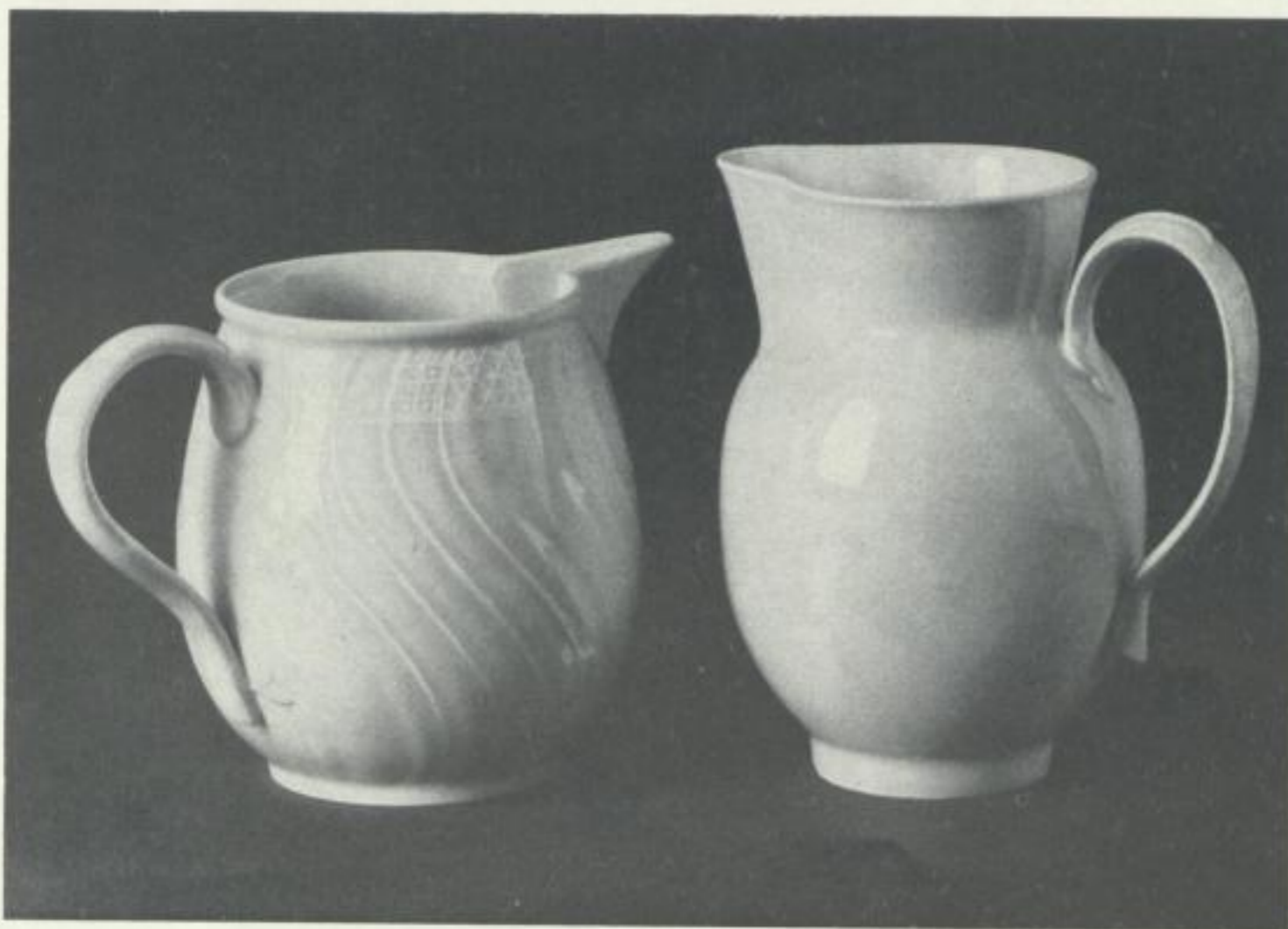




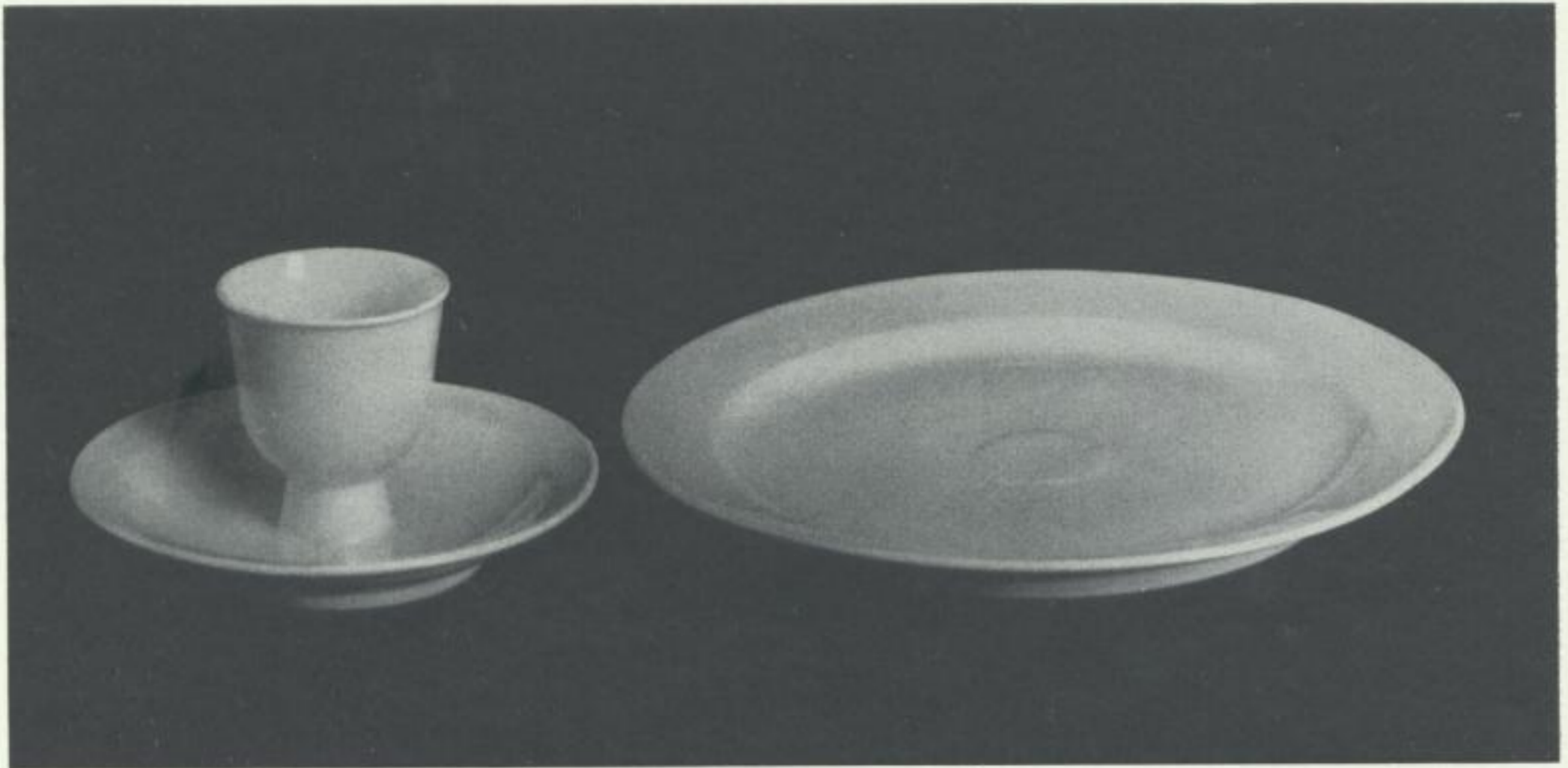
7



8



9



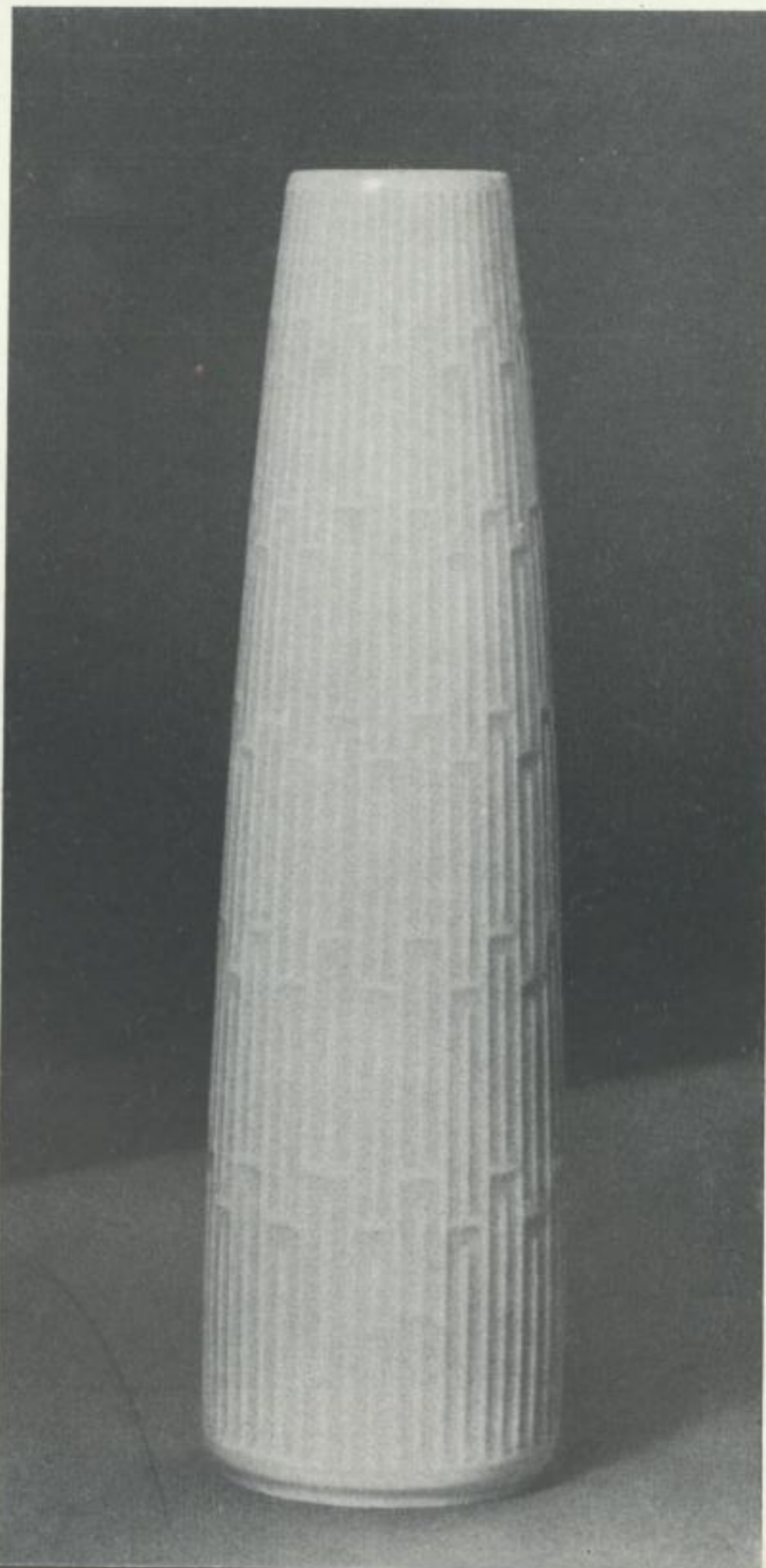
- 7 · Kanne aus der Übergangszeit vom Rokoko zum Klassizismus, eigenartig flachgedrückte Form, trotzdem wohlausgewogen in den Verhältnissen
- 8 · Belegte, zweihenklige und henkellose Tassenform der Böttgerzeit, etwa 1715
- 9 · Milchkannen; links: mit sehr spitzer Schnauze und Asthenkel, Dessin Neubrandenstein, Mitte 18. Jh.; rechts: Form von Prof. Paul Börner
- 10 · Teller und Eierbecher; Entwerfer: Prof. Paul Börner · 1928
- 11 · Kanne und Tasse; Entwerfer: Prof. Paul Börner · 1930





12

13



122

12 · Becher und Konfektanbietschale; Entwerfer: Prof. Paul Börner

13 · Vase mit Reliefdekor; Entwerfer: Hans Merz · 1957

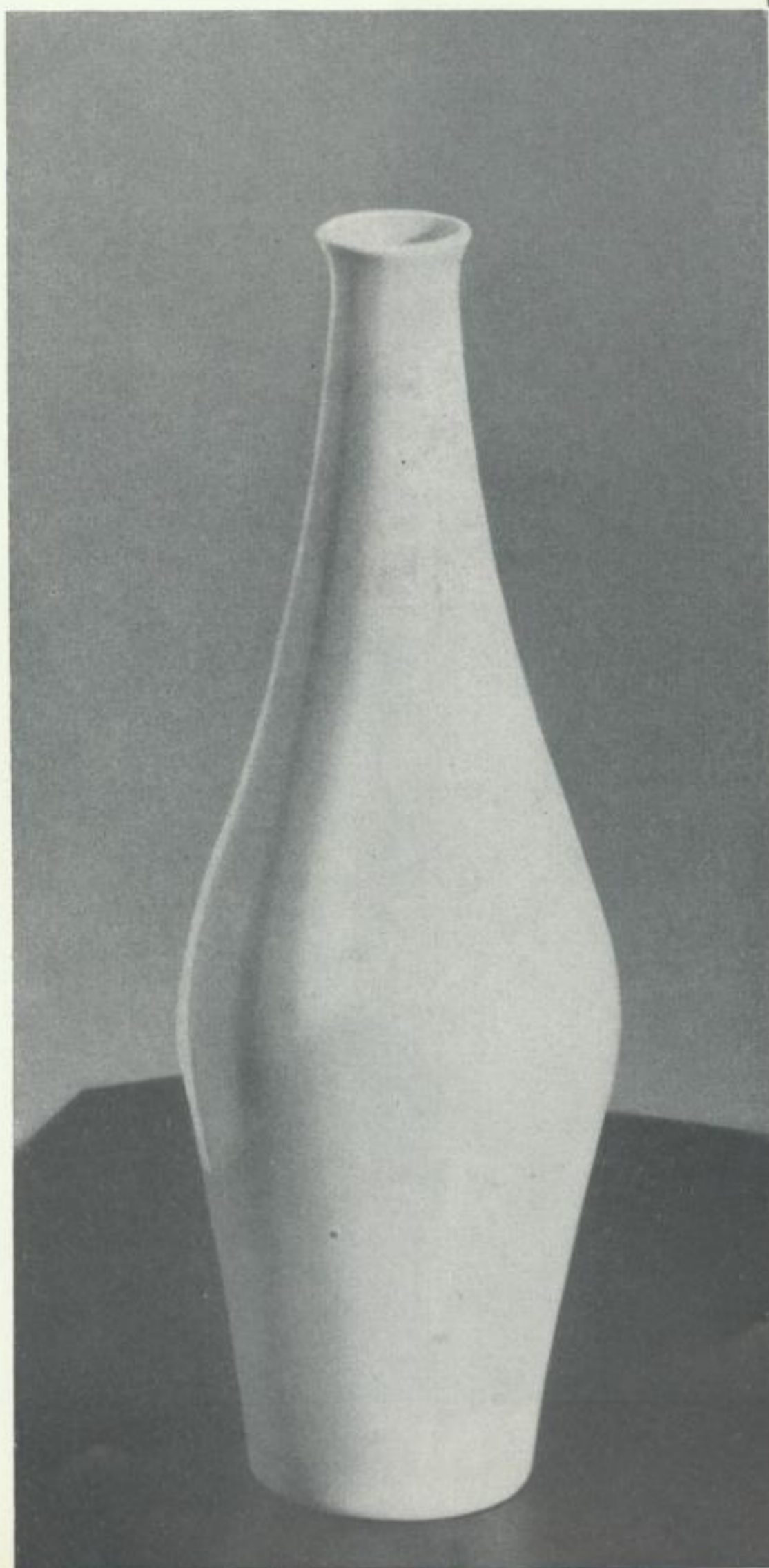
14 · Vase; Form: Hans Merz, Dekor: Heinz Werner

15 · Vase; Entwerfer: Hans Merz · 1958

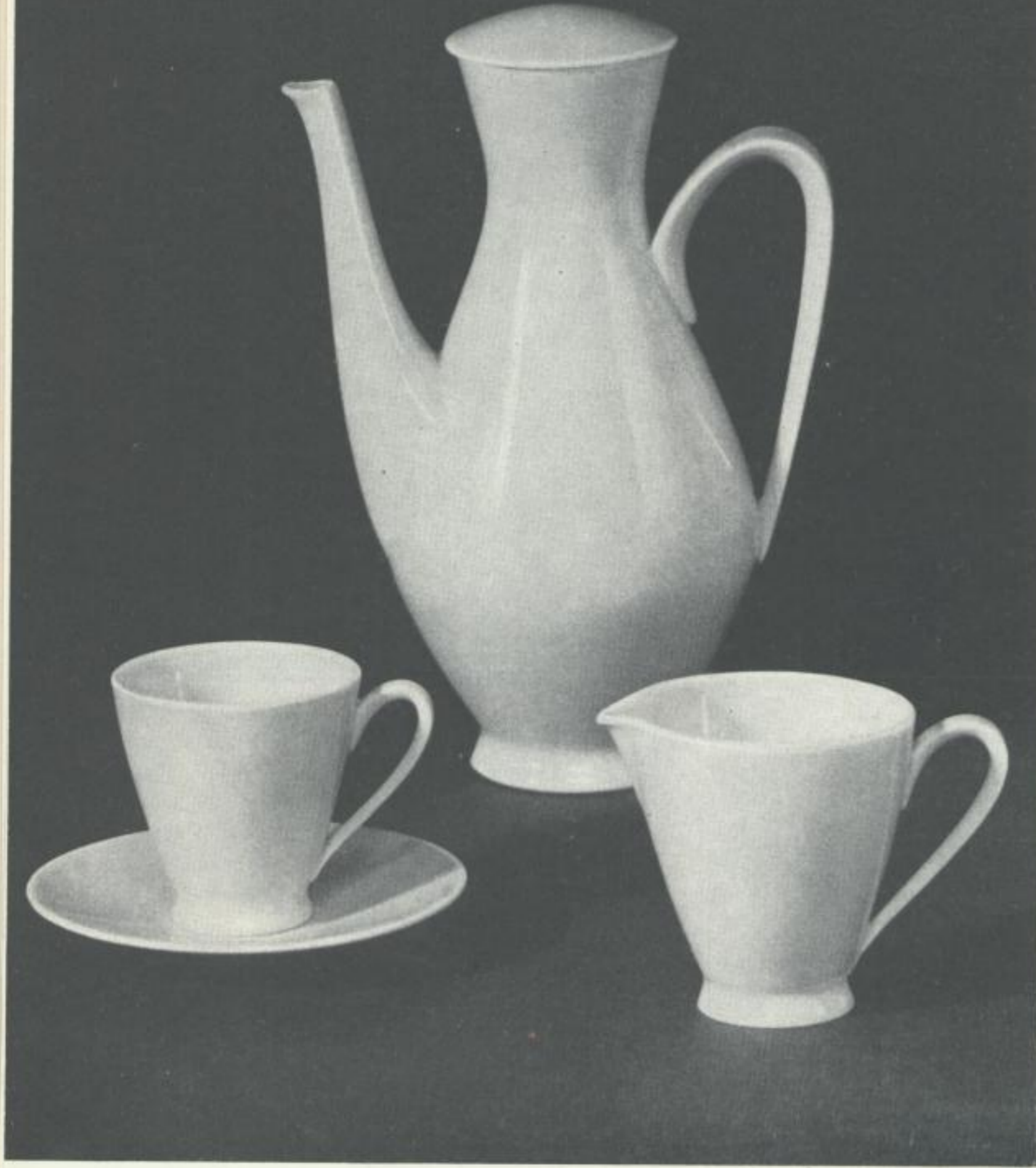


14

15



123

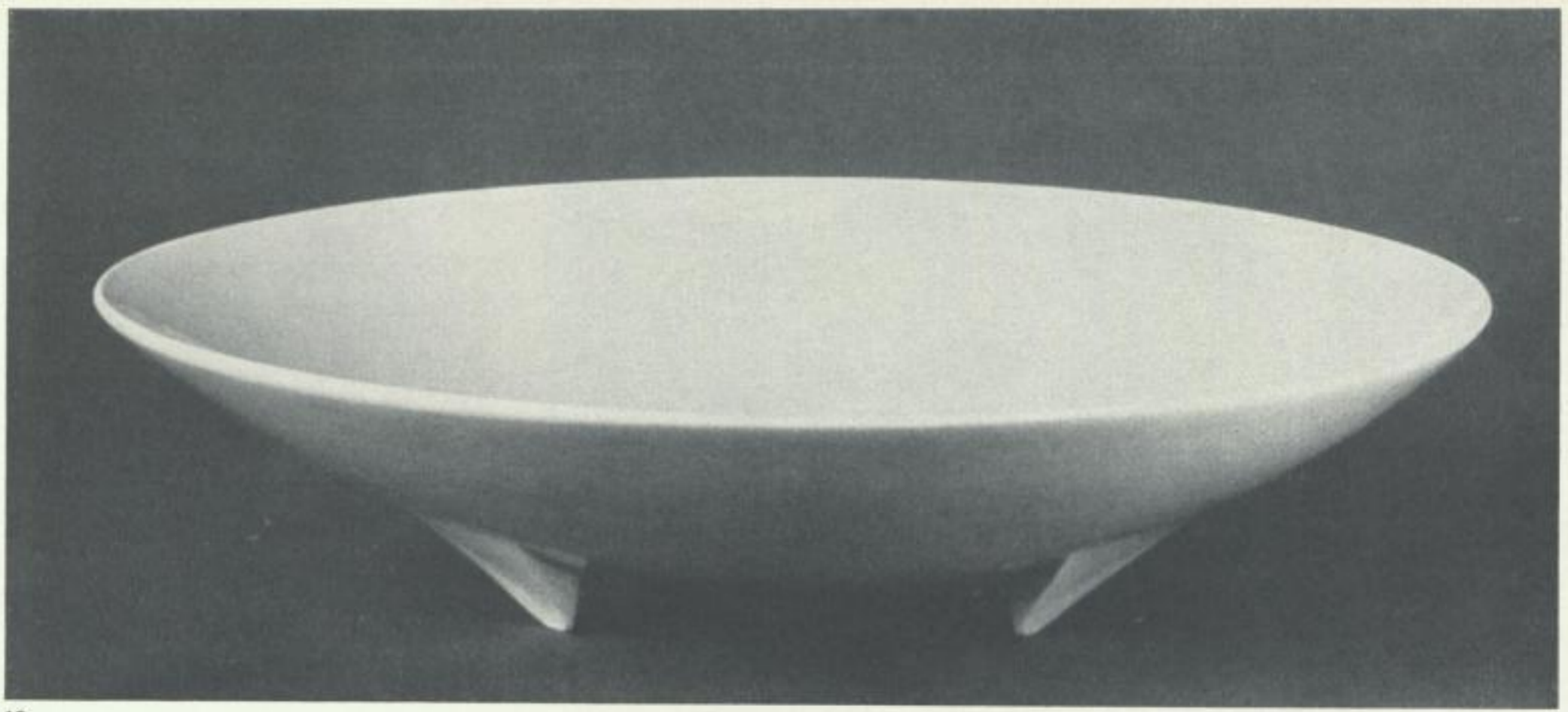


16

17



124

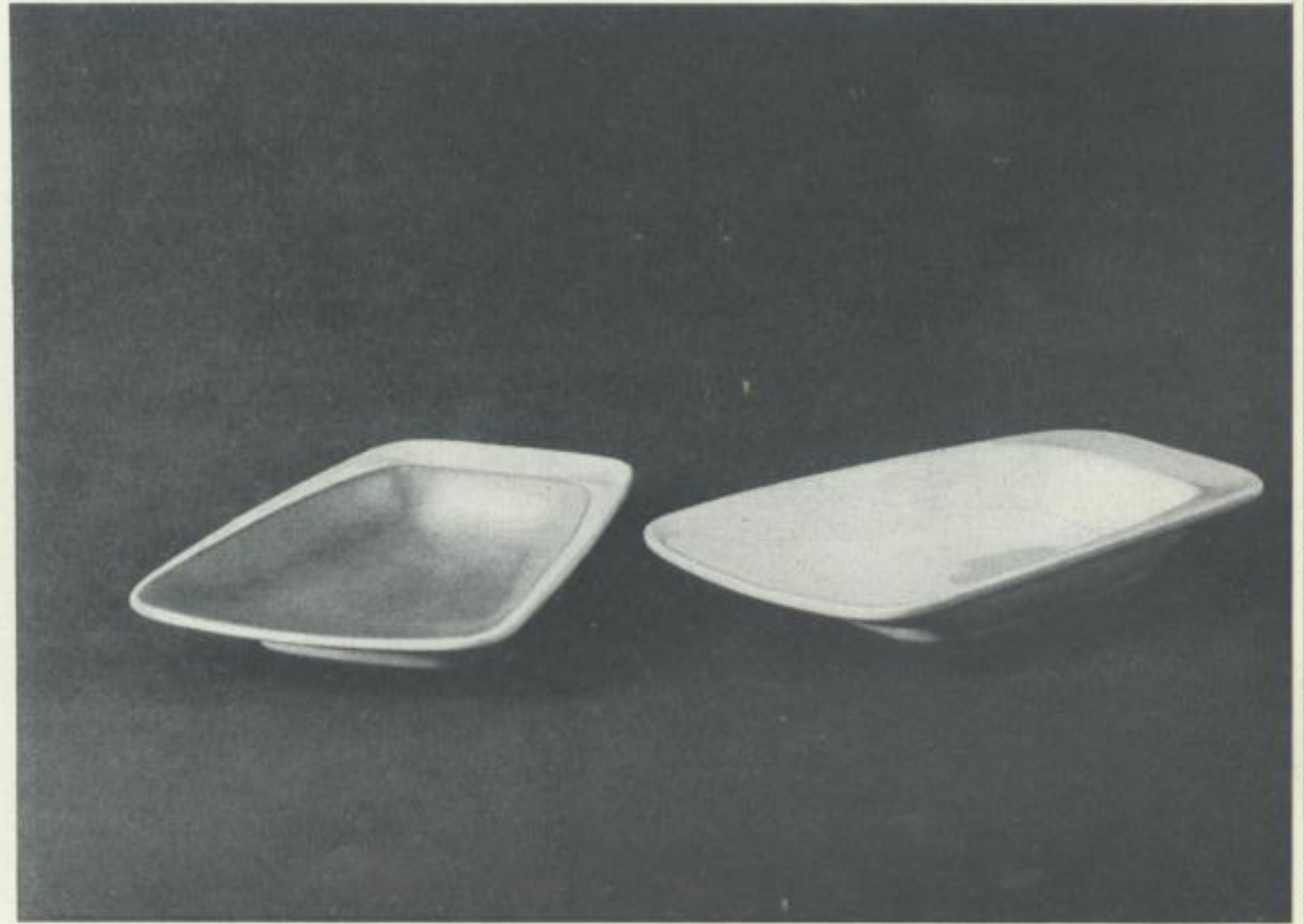


18

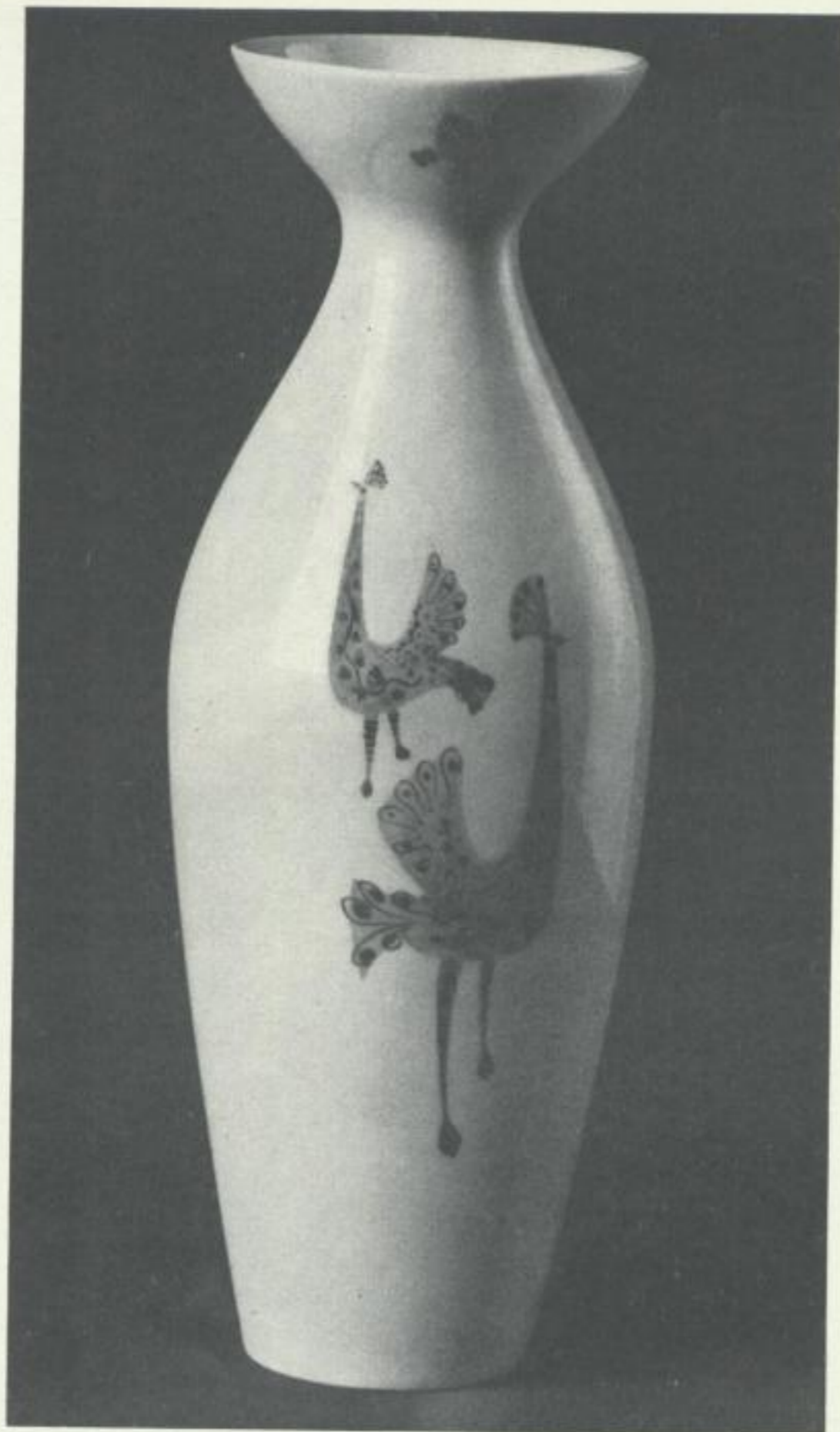
19



20



- 16 · Mokkaservice
Entwerfer: Prof. Horst Michel
- 17 · Mokkaservice;
Form: Prof. Horst Michel
Dekor: Heinz Werner
- 18 · Schale; Entwerfer: Ludwig Zepner
- 19 · Schale; Form: Ludwig Zepner
Dekor: Heinz Werner
(Neuentwicklung)
- 20 · Aschenschalen
Entwerfer: Prof. Horst Michel



21

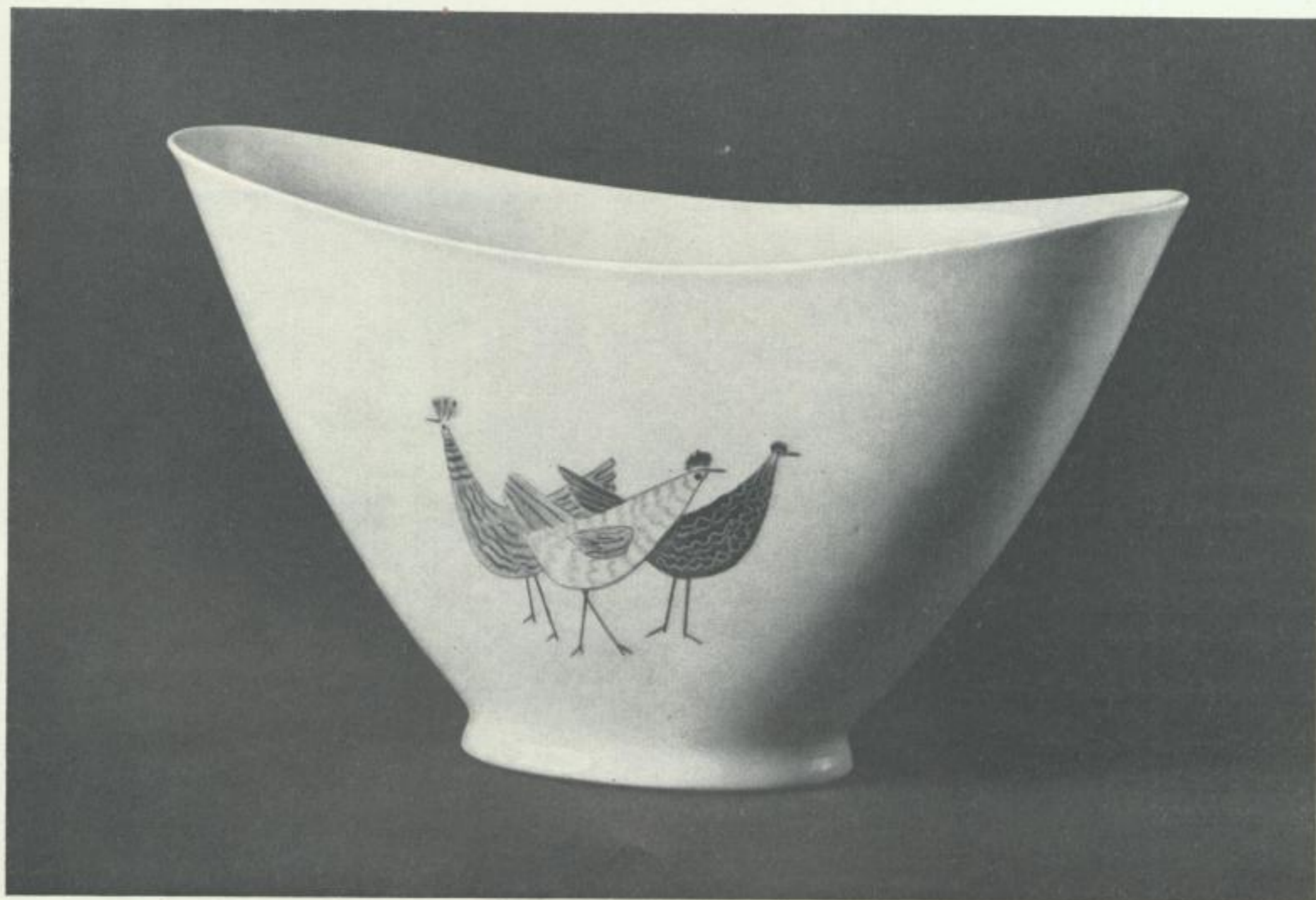
21 · Vase; Form: Ludwig Zepner
Dekor: Heinz Werner
(Neuentwicklung)

22 · Blumenschale; Form: Werner Großer
Dekor: Heinz Werner

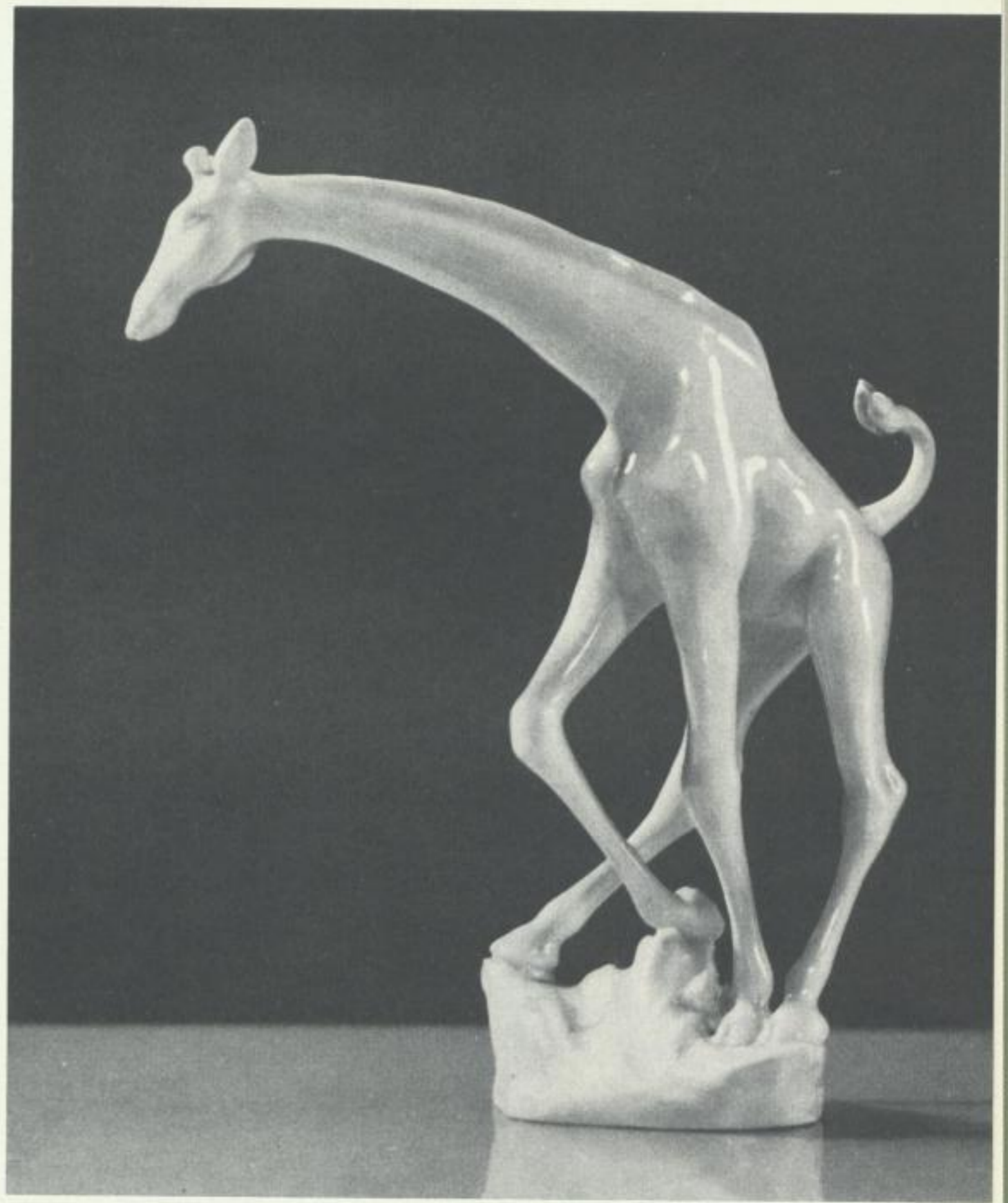
23 · Giraffe; Entwerfer: Prof. Heinrich Drake

24 · Shetlandpony
Entwerfer: Prof. Heinrich Drake

22

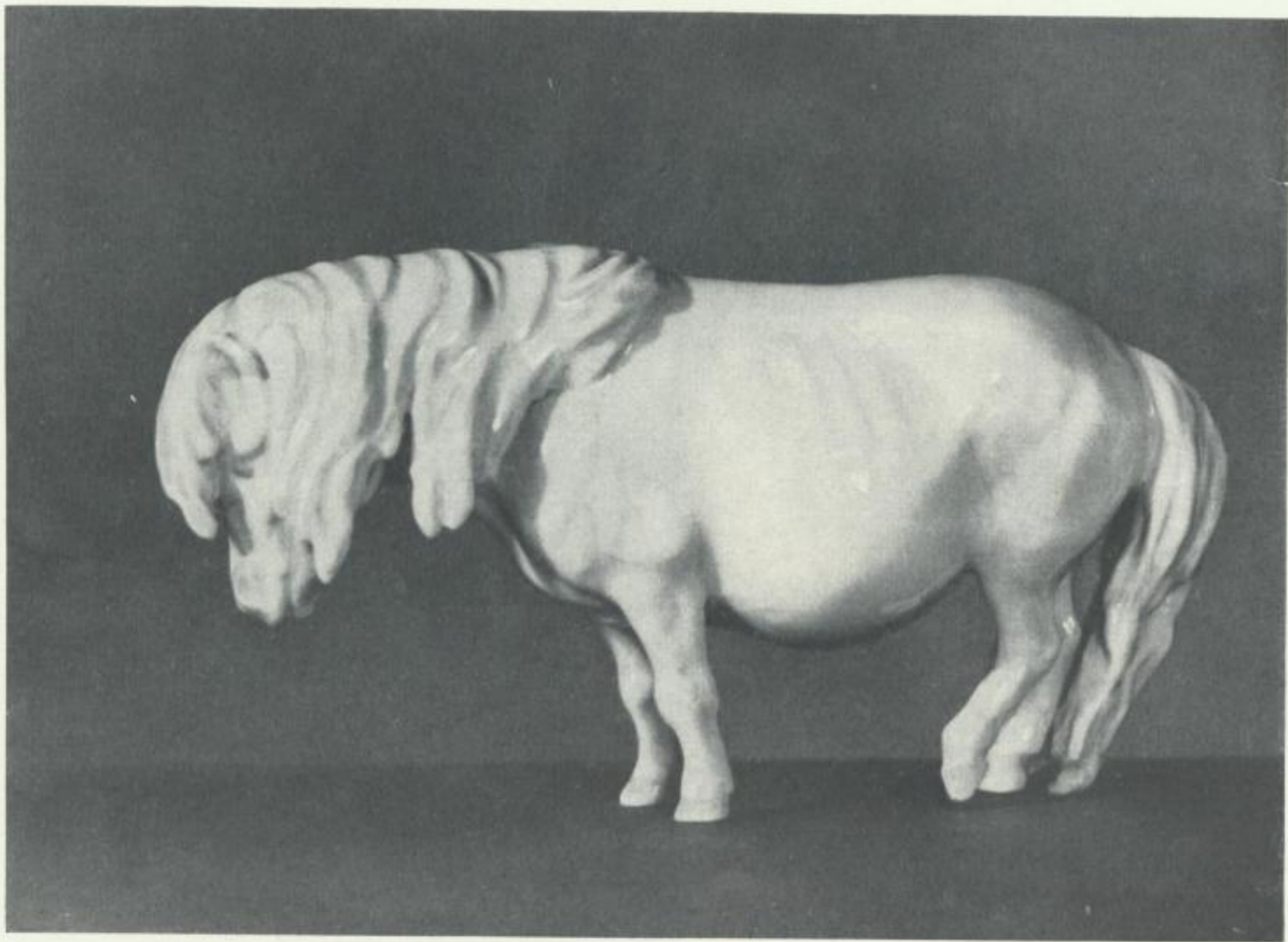


126



23

24





25 · Mädchenkopf; Entwerfer: Prof. Fritz Cremer · 1952

Hans J. Scheel

Die neue Wohnstadt
Rostock - Lütten-Klein

kennenzulernen, wird sich in ihr
B man von ihr spricht. Es ist nicht
indruckt, sind nicht nur die außer-
rege Kulturleben, sondern es ist
ür die ganze Deutsche Demokra-
Weise zeigt. Was wird nicht alles
neue Hochseehafen mit den Stück-
hafen, Werfterweiterungen, die
Zentrum in der Altstadt und die
Altstadt und bei dem Dorf Lütten-

schule für bildende und ange-
Gerhard Kühn, Manfred Teufel
Altstadt Rostock ausgeschriebenen
neuen Wohngebiete bei Lütten-
en. Weil wir glauben, daß die bei
n von allgemeinem Interesse sein

60000 neu in Rostock anzusie-
Angestellten des Hafens und für
e und ihre Familien. Diese Ein-
ler Wismar.

schlagen, das, zwischen Rostock
indenden Schnellverkehrsstraße
neue Wohngebiet die Altstadt
Stadtgebilde zu verbinden, das
lich und südlich umgeben würde.
der Hafen als das neue Wahr-
danken von der Bildung einer



25

Wer einmal Gelegenheit hatte, die Stadt Rostock kennenzulernen, wird sich in ihr schnell heimisch gefühlt haben. Sie verdient es, daß man von ihr spricht. Es ist nicht nur das besondere Klima einer Hafenstadt, das beeindruckt, sind nicht nur die außerordentlich sauberen Häuser und Straßen oder das rege Kulturleben, sondern es ist vor allem der große Aufbauwille, der zwar typisch für die ganze Deutsche Demokratische Republik ist, sich aber hier in hervorragender Weise zeigt. Was wird nicht alles gebaut, und was soll noch entstehen! Da sind der neue Hochseehafen mit den Stückgut- und Personenkais, der Industriehafen, der Ölhafen, Werfterweiterungen, die Autobahn nach Berlin, neue Eisenbahnlinien, das Zentrum in der Altstadt und die großen Wohngebiete bei Reutershagen, in der Südstadt und bei dem Dorf Lütten-Klein.

Wir vier jungen Diplom-Architekten von der Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee, Barbara Czycholl, Gerhard Kühn, Manfred Teufel und ich beteiligten uns an dem vom Rat der Stadt Rostock ausgeschriebenen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die neuen Wohngebiete bei Lütten-Klein und erhielten einen zweiten Preis zugesprochen. Weil wir glauben, daß die bei der Arbeit an dem Entwurf entstandenen Gedanken von allgemeinem Interesse sein könnten, möchten wir darüber berichten.

Die Aufgabe lautete, Wohnraum zu schaffen für 60000 neu in Rostock anzusiedelnde Menschen, vor allem für die Arbeiter und Angestellten des Hafens und für die Mannschaften der Hochsee- und Fischereiflotte und ihre Familien. Diese Einwohnerzahl gleicht ungefähr der von Stralsund oder Wismar.

Zur Bebauung wurde ein ebenes Gelände vorgeschlagen, das, zwischen Rostock und Warnemünde, westlich der beide Städte verbindenden Schnellverkehrsstraße gelegen ist. Unser Grundgedanke war, durch das neue Wohngebiet die Altstadt Rostock mit Warnemünde zu einem einheitlichen Stadtgebilde zu verbinden, das in weit ausholender Kurve die untere Warnow westlich und südlich umgeben würde. Ungefähr im Brennpunkt dieser Kurve befände sich der Hafen als das neue Wahrzeichen, der eigentliche Lebensspender. Dem Gedanken von der Bildung einer

isolierten Satellitenstadt sind wir nicht nachgegangen, da auch die künftige Gesamtgröße und Anlage Rostocks nicht die unübersichtlichen Verhältnisse und verkehrsmäßigen Nachteile einer Riesenstadt besitzen würde.

Trotzdem würden sich die drei Teile der Gesamtstadt voneinander unterscheiden. Das alte Rostock, an der Hauptverkehrsader des Ostseebezirks gelegen, behält die Aufgabe, Kultur- und Verwaltungszentrum zu sein. Damit bleibt es auch die City der ganzen Stadt.

Lütten-Klein ist in der Hauptsache Wohngebiet. Hier ist ebenfalls ein Zentrum mit den wichtigsten Einrichtungen des Handels und der Kultur nötig, das aber in keiner Weise der Altstadt Konkurrenz bieten, sondern sich ihm in seiner Bedeutung unterordnen soll. Der Stadtteil Warnemünde ist mit seinem Badestrand der Erholungs-ort für Rostock und hat darin auch übergeordnete Bedeutung.

Alle drei Stadtteile werden durch die im Bau befindliche Schnellstraße Rostock-Warnemünde verbunden. Sie soll den Charakter einer Autobahn tragen und den ungehinderten Verkehrsfluß gewährleisten. Zu diesem Zweck haben wir vorgeschlagen, die Querverbindung Lütten-Klein-Hafen als Hochstraße auszuführen. Wir erreichen damit nicht nur einen kreuzungsfreien Verkehr auf beiden Straßen, sondern auch eine störungsfreie Führung der Stadteisenbahn, der Straßenbahnlinien und der Fußgängerwege in der Stadt.

Die östliche Begrenzung der Stadt war durch die Trasse einer Hochspannungsleitung gegeben, der gegenüber ein bebauungsfreier Streifen eingehalten werden mußte. Im Norden verhindert das Diedrichshagener Moor, im Süden ein Industriegelände den unmittelbaren Anschluß an bestehende Wohnbebauung. Der Ausdehnung war keine Grenze gesetzt, doch sollten möglichst die geschlossenen dörflichen Siedlungen nicht zerstört werden.

Wir hatten den Auftrag, 6000 Wohnungen, also ungefähr ein Drittel der Gesamtzahl von 17000 Wohnungen, in viergeschossigen Häusern unterbringen zu müssen. Daran mußten wir uns halten, obwohl wir am liebsten alle Wohnungen in Hochhäuser gelegt hätten. Das Hochhaus ist das Wohnhaus der Zukunft, weil es neben der besten Ausstattung mit allem technischen Komfort besonders die Möglichkeit der großzügigen Neugestaltung des Stadtbildes bietet.

Um diese Neugestaltung des Stadtbildes ging es uns im besonderen, nicht weil uns an formalen Neuerungen gelegen ist, sondern weil wir glauben, daß die Zukunft mit der neuen Gesellschaftsordnung und der weiteren technischen Entwicklung auch neue, uns bisher noch unbekannt oder nur erträumte Lebensweisen bringen wird. Sie eben verlangen neugestaltete Lebensräume.

Der englische Wissenschaftler Prof. S. Lilley hat dazu in seinem Buch „Automation und sozialer Fortschritt“ (Globus-Verlag, Wien, 1958) eine für uns Architekten ganz besonders interessante Berechnung angestellt. Er legte die technische Entwicklung und die damit verbundene Kürzung der Arbeitszeit in der Sowjetunion von 1947–56 zugrunde und konnte, eine gleichmäßige und ununterbrochene Weiterentwicklung voraussetzend, aussagen, daß die Arbeitszeit für alle Menschen der Sowjetunion um das Jahr 2000 nur noch 10–12 Stunden in der Woche betragen würde. Da wir ungefähr dasselbe technische Niveau besitzen und den gleichen Entwicklungsweg

gehen werden, können wir diese Zahlen auch auf uns beziehen. So unglaublich uns auch diese Vorschau im Augenblick noch erscheinen mag, wird sie doch durch die technische und wirtschaftliche Entwicklung bestätigt werden.

Die Stadt, die heute geplant wird und morgen lebensfähig sein soll, muß also eine Stadt für die Freizeit sein. Das darf natürlich nicht ein riesiges Wachstum der Vergnügungsindustrie bedeuten, sondern es müssen Möglichkeiten geschaffen werden, die den Menschen Aktivität lassen und deren allseitige harmonische Entwicklung unterstützen. Der gewonnene Wohlstand soll nicht zur Last, sondern zum Glück für alle werden.

Neben den schon bestehenden Einrichtungen und Gelegenheiten für Basteln, Bauen, Musizieren, Singen, Tanzen, Fotografieren, Lesen und Schreiben müssen überall Möglichkeiten gegeben sein, sich auf den Gebieten der bildenden und angewandten Kunst, der Mode, des Schauspiels und des Bühnentanzes betätigen und weiterbilden zu können. Besonders aber sollen alle Zweige der natur- und gesellschaftswissenschaftlichen Forschung dem breiten Interessentenkreis in irgendeiner Weise ständig zugänglich sein. Dazu bleiben natürlich die Gelegenheiten der passiven Freizeitgestaltung uneingeschränkt: Radio, Fernsehen, Theater, Kino, Vergnügungstätten.

Der Sport wird zum allgemeinen Bedürfnis werden, und viel mehr als bisher gehören Sportstätten aller Art, von der einfachen Liegewiese über Spielfelder bis zum Schwimmbad, in die Wohngebiete. Auch die Gartenarbeit, die zum Gebiet der körperlichen Betätigung gehört, sollte möglich sein.

Das alles bringt eine Fülle von Problemen, die der Städtebauer gar nicht allein lösen kann. Er bedarf dazu des Gesellschaftswissenschaftlers, des Arztes, des Erziehers vor allem. Auch wir konnten in unserem Projekt nicht alles darstellen und mußten auch die Gegebenheiten der Gegenwart und der folgenden Übergangszeit berücksichtigen. Aber wir wollten zumindest doch so planen, daß wir uns die Zukunft nicht verbauen im wörtlichen Sinne.

Wir glauben, daß die neue, freiere, weltoffene Lebensweise auch ein neues Gefühl für großzügige, einfache Formgestaltung, also auch für die Stadtraumgestaltung bringen wird. Dem haben wir Ausdruck geben wollen durch den Kranz von Hochhäusern, die die neue Wohnstadt nach Westen, zum offenen mecklenburgischen Land abgrenzen. Sie geben auf der Wohnseite (Westseite) den Blick über die Felder und Wiesen frei. Auf der Schlafseite (Osten) liegt der ruhige, parkähnliche Innenraum der Stadt. Von hier aus kann man über die viergeschossige Bebauung hinweg den Hafen und die einfahrenden Schiffe beobachten.

Vom Hafen her gesehen, bieten diese langen Hochhäuser mit den davorstehenden Punkthauspaaren eine großartige Kulisse und für den Ankommenden den ersten Eindruck vom sozialistischen Deutschland.

Zwischen die Hochhausreihe und den Streifen mit der viergeschossigen Bebauung ist ein über die ganze Stadtlänge sich erstreckender Park gelegt worden. Hier kann man in Ruhe spazieren, auf den Wiesen spielen oder die vielen gesellschaftlichen Einrichtungen besuchen, die in ihm gelegen sind. Jeweils durch ein Paar Hochhäuser markiert, bilden sich kleine Zentren mit Schulen, Sporthallen, Läden,

Klubs, Ateliers, Laboratorien, Werkstätten, Gaststätten, Bars. Dort, wo sich der Park nach Osten ausweitet, bedingt durch unbebaubare Landflecken, liegen noch besondere Parkgaststätten oder ein großes Bad mit Solarium und Spielwiesen.

Untereinander sind diese besonderen Punkte durch eine Großraumstraßenbahn verbunden, die, von Warnemünde kommend, die neue Wohnstadt der Länge nach durchfährt und in der Altstadt Rostock endet. Wenn eine solche Straßenbahn in vieler Hinsicht auch nicht gerade ideal ist, so ermöglicht sie doch in der vorgeschlagenen Art der Anlage das schnelle Erreichen eines jeden Punktes der Stadt.

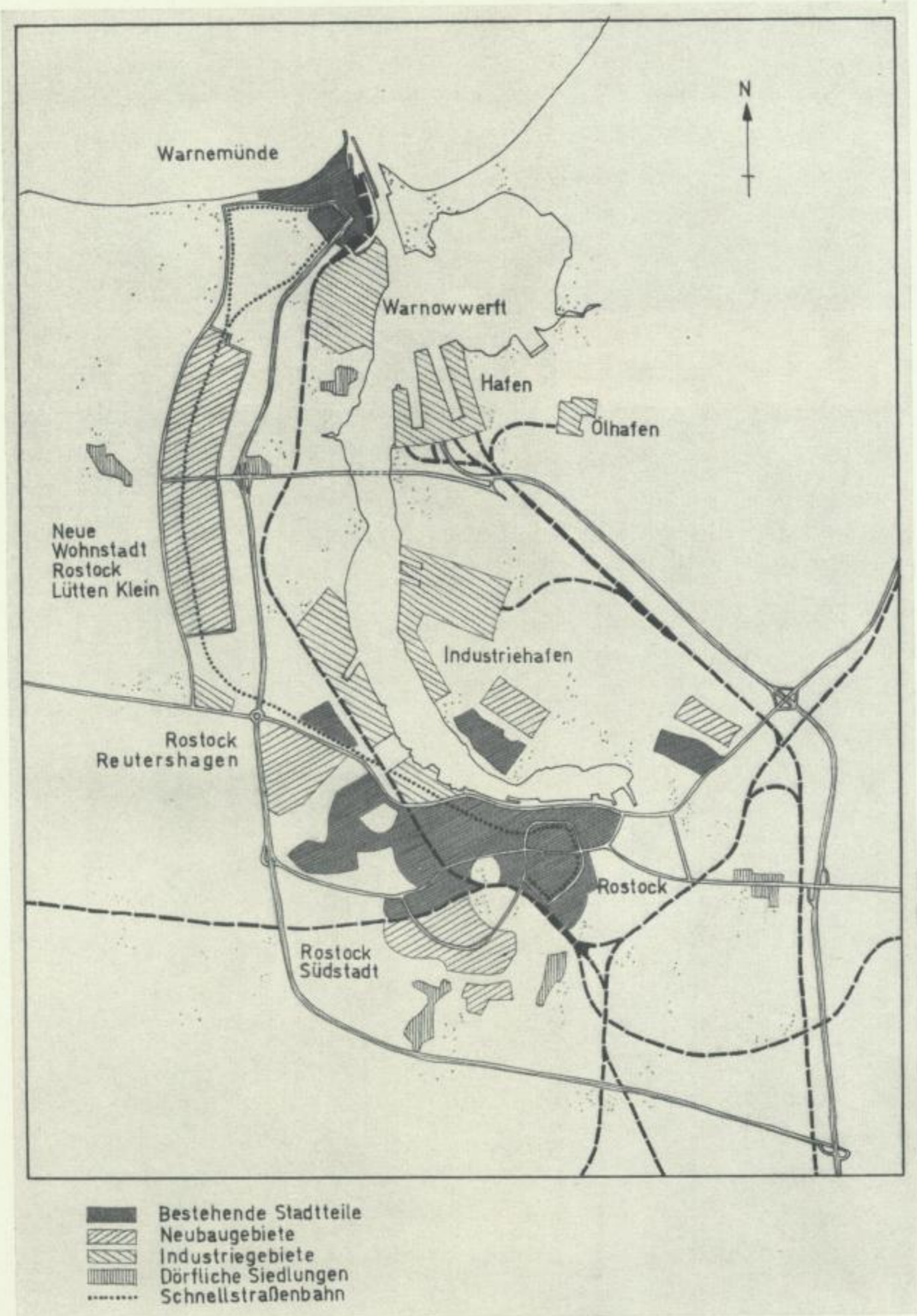
Ganz bewußt haben wir die Wohnbebauung nicht in Einzelkomplexe unterteilt. Die Erfahrung hat gezeigt, daß die Gruppierung von Wohngebäuden um eine Schule oder Ladengruppe nicht dazu beiträgt, die Bewohner dieser Gruppe zu einer wirklichen Gemeinschaft zusammenzufügen. Der nachbarliche und freundschaftliche Kreis, der sich um jede Familie bildet, hält sich nicht an die Ordnung der Wohnhäuser.

In der für die Zukunft geplanten Stadt für die Freizeit wird auch nicht jeder Wohnkomplex von 5000 Einwohnern mit allen Freizeiteinrichtungen ausgestattet werden können. Die Interessen sind zu vielfältig und dadurch andererseits die Teilnehmerzahlen an den einzelnen Zirkeln relativ klein. Wir glauben, daß eine Stadt von ca. 100000 Einwohnern als gestalterische Einheit ausgebildet werden sollte, natürlich mit den im richtigen Verhältnis verteilten Freizeiteinrichtungen, die sich nur in besonderen Fällen im Hauptzentrum konzentrieren (z. B. Laientheater, wissenschaftliche Speziallabors). Die Zerreißung einer Stadt in eine Vielzahl von kleinen Gestaltungseinheiten, die nur lose nebeneinanderliegen, widerspricht der großzügigen Lebens- und Denkweise der sozialistischen Menschen.

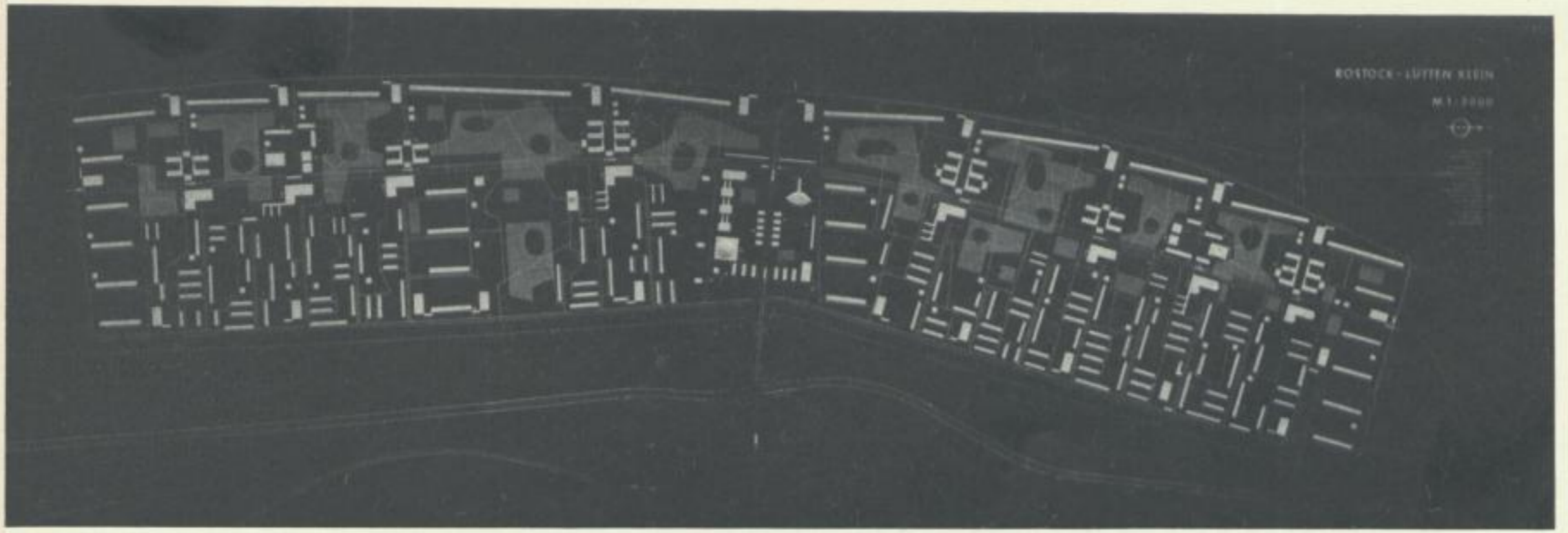
Wo die Nord-Süd-Straßenbahn die vom Hafen kommende Hochstraße unterquert, liegt das eigentliche Zentrum der neuen Wohnstadt. Es soll unter der Hochstraße hindurch beide Teile der Stadt verbinden. Kaufhaus, Handwerkerhöfe, Kulturhaus, Zentralbibliothek, Hauptpost und andere wichtige Einrichtungen haben hier ihren Platz. Hier konzentriert sich das großstädtische Leben als bewußter Gegensatz zum ruhigen, naturnahen Wohngebiet und als Steigerung des Eindrucks, als Visitenkarte der neuen Wohnstadt und des Sozialismus überhaupt.

Das Preisgericht und die breite Öffentlichkeit, die unseren Entwurf besichtigten, hatten natürlich manche Kritik an Einzelteilen, aber die Idee der Gesamtanlage fand große Zustimmung.

Wir hoffen, daß nach der Auswertung des Wettbewerbes und dem daraus gebildeten endgültigen Entwurf ein neuer Stadtteil entstehen wird, der Rostock neue Sympathien bringen möge. Wir wissen, daß damit die Stadtentwicklung nicht beendet ist, sondern die Neugestaltung gerade erst beginnt.

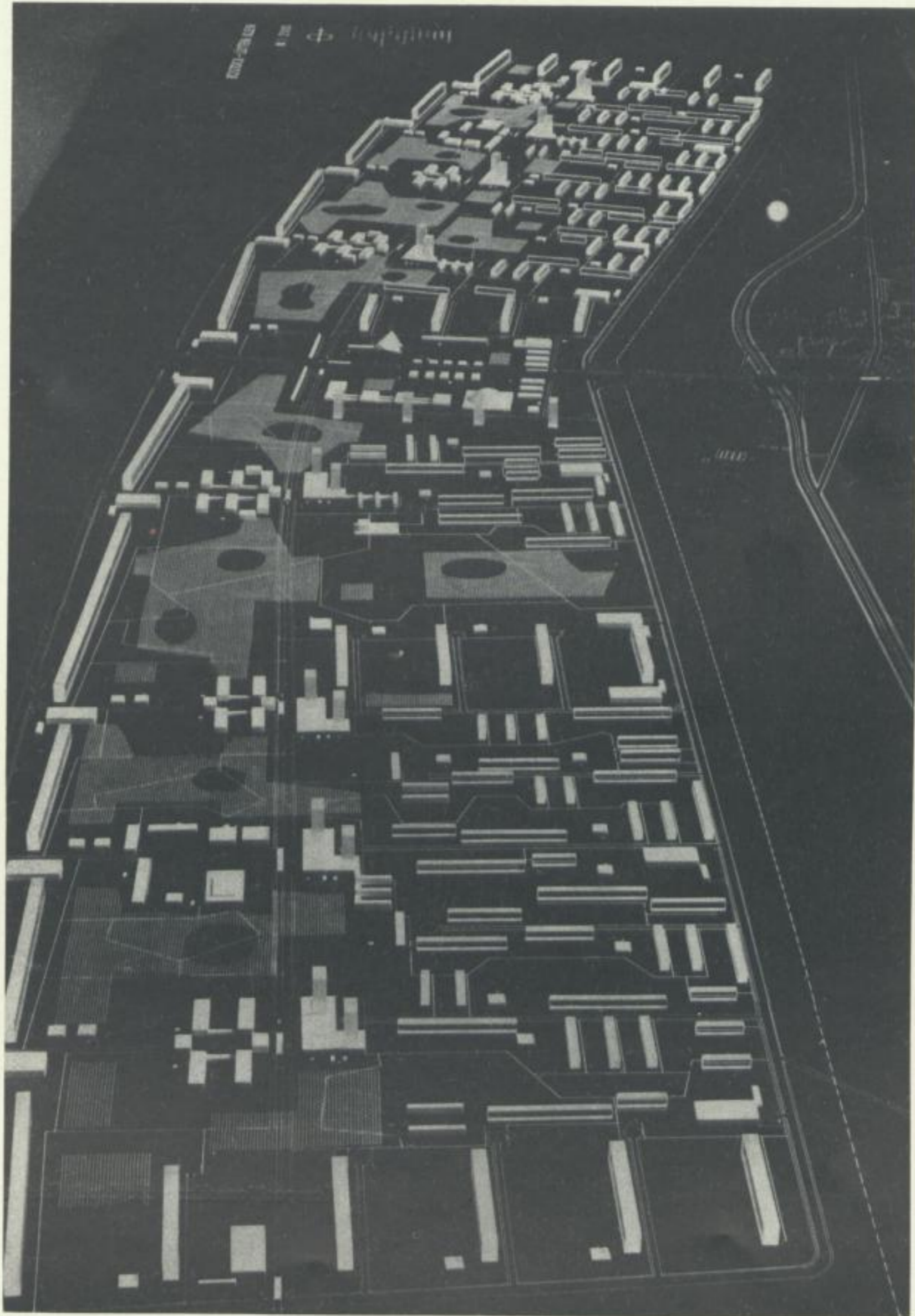


1 · Kompositionsskizze der Stadt Rostock



2 · Plan des Entwurfs

3 · Ansicht des Modells



Walter Heisig

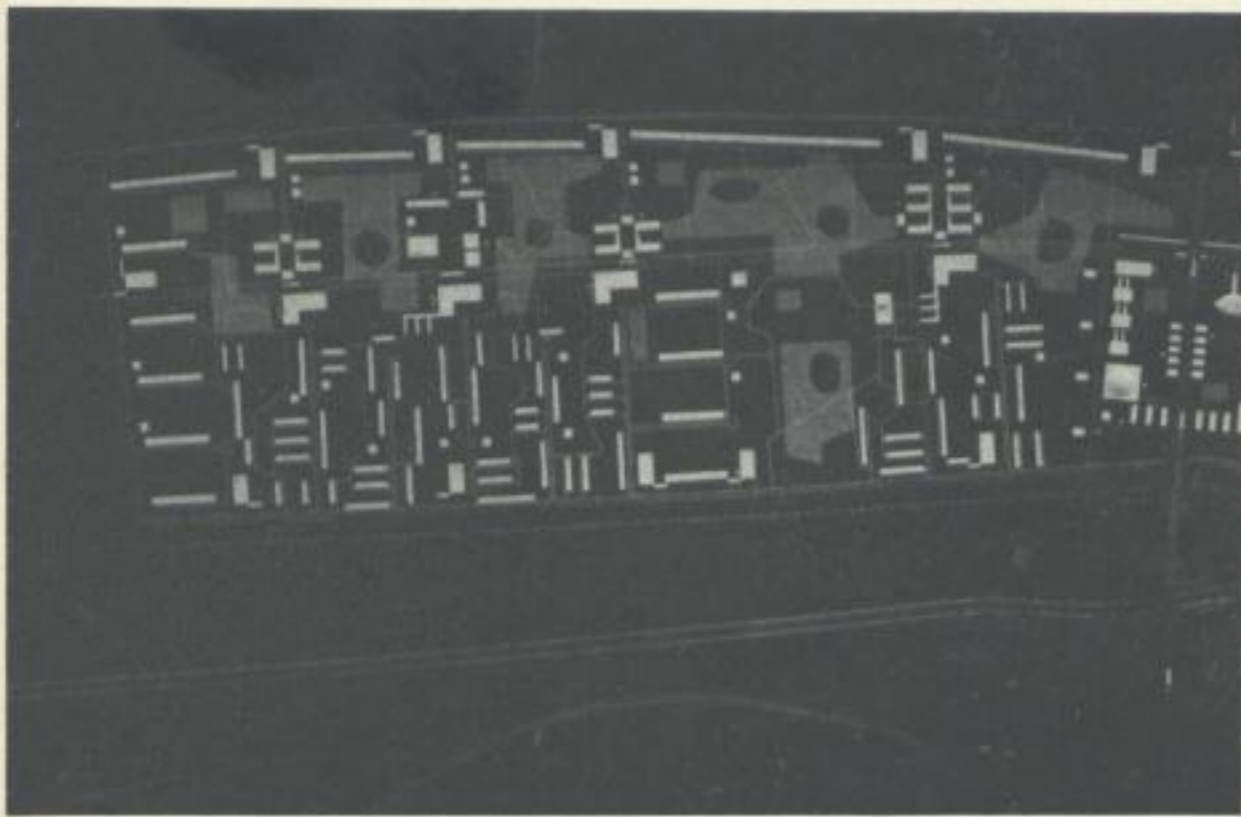
Vietnamesisches „Tanagra“

ch eine Sammlung von Steinen, gen Berge erinnerte, wie wir sie entdeckte ich dann in einem Tem- ch – auf einem Sockel stehend – war mit kleinen Pflanzen be- wie sie hier besprochen werden. bildeten eine aufeinander abge-

eutige Vietnam typischen Erzeug- fast alle mehr oder weniger den Verkauf an die verhältnismäßig ändischen Spezialisten oder Rei-“ hergestellt werden, war dieses alten vietnamesischen Traditio- inden.

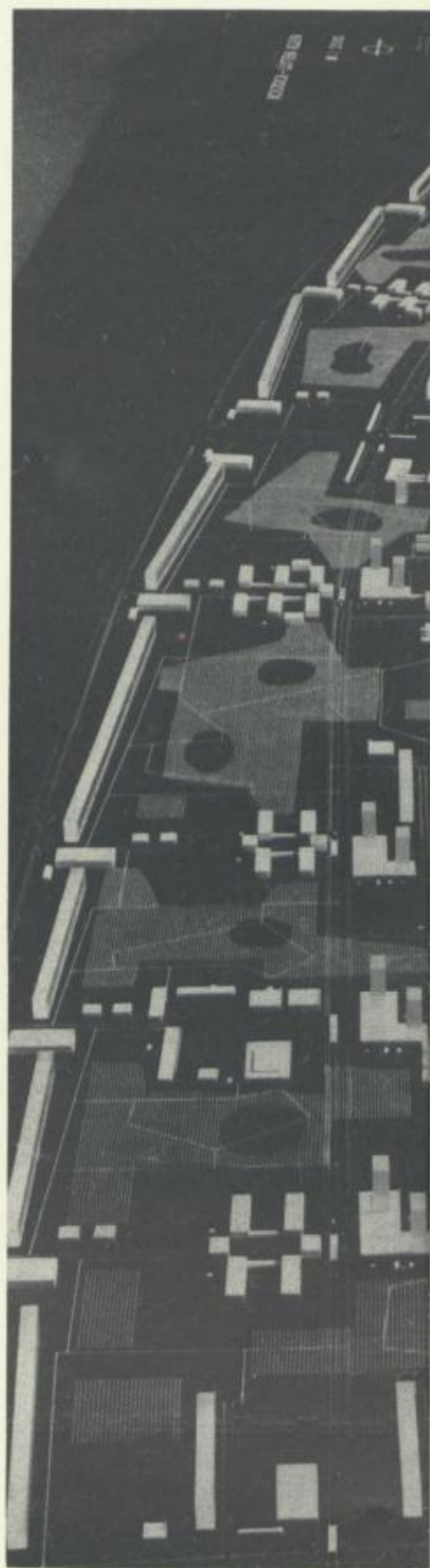
Besuch der großen Markthalle in et in der Ecke eines Standes, in wurden. Bei einem wiederholten ergänzt und durch einige vorher auch Nachbarstände solche an- r, wie es in Vietnam durch Jahr- n Bauern und des Fischers ist jetzt lie schwarzen Stoffkappchen sind von alten Leuten in der Stadt ge- en. Die Kleidung der Gelehrten ist allerdings zum Bühnenkostüm d des klassischen Theaters. Aber heute noch ebenso in Gebrauch, dem Rücken ihrer Büffel reiten.

139



2 - Plan des Entwurfs

3 - Ansicht des Modells



In den Gärten des Kaiserpalastes in Peking sah ich eine Sammlung von Steinen, deren Form an die merkwürdigen zuckerhutförmigen Berge erinnerte, wie wir sie von chinesischen Tuschbildern her kennen. Später entdeckte ich dann in einem Tempelgarten in Vietnam ein Wasserbecken, aus dem sich – auf einem Sockel stehend – ebenfalls ein solcher Miniaturberg erhob. Dieser war mit kleinen Pflanzen bewachsen und mit einigen solcher Figuren versehen, wie sie hier besprochen werden. Becken, Wasserfläche, Stein, Pflanzen und Figuren bildeten eine aufeinander abgestimmte Einheit.

In den Geschäften Hanois, in denen die für das heutige Vietnam typischen Erzeugnisse des Kunsthandwerks angeboten werden, die fast alle mehr oder weniger den Charakter von „Reiseandenken“ haben und für den Verkauf an die verhältnismäßig kleine Zahl der sich in Vietnam aufhaltenden ausländischen Spezialisten oder Reisenden bestimmt sind, sonst aber für den „Export“ hergestellt werden, war dieses vietnamesische „Tanagra“ ebenso wie die schönen, alten vietnamesischen Traditionen entsprechenden Neujahrsholzschnitte nicht zu finden.

Durch Zufall entdeckte und erwarb ich bei einem Besuch der großen Markthalle in Hanoi einige der Figuren. Hier lagen sie unbeachtet in der Ecke eines Standes, in dem Gegenstände für religiöse Zwecke angeboten wurden. Bei einem wiederholten Besuch hatte die Händlerin ihren Vorrat wieder ergänzt und durch einige vorher nicht vorhandene Figuren erweitert. Später boten auch Nachbarstände solche an. Die Figuren stellen Menschen und deren Leben dar, wie es in Vietnam durch Jahrhunderte bestand. Die Kleidung des pflugtragenden Bauern und des Fischers ist jetzt noch auf dem Lande zu sehen. Die Strohhüte und die schwarzen Stoffkappchen sind typisch vietnamesisch. Letztere werden noch heute von alten Leuten in der Stadt getragen, wenn sie in ihrer Landestracht umhergehen. Die Kleidung der Gelehrten und der Beamten mit dem faßreifenartigen Gürtel ist allerdings zum Bühnenkostüm geworden. Hier gehören sie zum eisernen Bestand des klassischen Theaters. Aber Boote wie der hier abgebildete kleine Sampan sind heute noch ebenso in Gebrauch, wie die Kinder oder Erwachsenen noch immer auf dem Rücken ihrer Büffel reiten.

Diese vietnamesischen Figuren, die so selten zu finden sind, haben wie alles, was Handwerker in Vietnam an künstlerischer Produktion herstellen, eine lange und zur gesellschaftlichen Entwicklung beziehungsreiche Geschichte. Es ist nicht nur das Material und die Art seiner Behandlung, die beim Anblick der vietnamesischen Figuren an griechische Arbeiten gleicher Art, die nach ihrem Fundort allgemein als Tanagra bekannt sind, oder – was näher liegt – an chinesische Erzeugnisse ähnlicher Art erinnern. In Griechenland wie in China wurden figürliche Darstellungen aus gebranntem und bemaltem Ton zuerst als Grabbeigaben hergestellt. Sie waren der sinnbildliche Ersatz für Frauen, Diener, Tiere usw., die früher dem reichen Verstorbenen ins Grab mitgegeben wurden.

Während in der Frühzeit die verschiedenen Figuren einzeln modelliert wurden, fertigte man später Formen an, die ihre Herstellung vereinfachten und verbilligten und ihre Verwendungsmöglichkeit dadurch erweiterten. In der späteren Entwicklung wurden dann in Griechenland aus den Grabbeigaben Figuren für den religiösen Gebrauch und später künstlerische Massenware, die mit dem ursprünglichen Zweck nichts mehr zu tun hatte. Sie wurden in Griechenland ungefähr vom Jahre 1000 v. u. Z. bis 100 u. Z. hergestellt.

In dem Vietnam näheren China wurden noch während der Han-Zeit (200 v. u. Z. bis 200 u. Z.) Angehörige von Verstorbenen getötet und in das Grab mitgegeben. In der gleichen Zeit aber entwickelten sich auch die tönernen Grabbeigaben. Heute sind solche wiederaufgefundenen chinesischen Grabbeigaben ebenfalls allgemein bekannt und befinden sich ihres ethnologischen und oft hohen künstlerischen Wertes wegen in vielen Museen der Welt.

Eine andere Form der Kleinplastik entstand mit der Entwicklung des Bürgertums in China (seit der Sung-Zeit, 960 bis 1279). Während zwischen der griechischen Kleinplastik und der Vietnams Ähnlichkeiten in der Erscheinung, sonst aber keine unmittelbaren Zusammenhänge in der Entwicklung und im Gebrauch bestehen, sind solche zwischen der Chinas und Vietnams durchaus gegeben.

Die künstlerische Qualität der Figuren hängt vor allem von der Arbeit des Handwerkers ab, der die Formen geschaffen hat. Es sind handwerkliche Holzschnitzer, die neben ihrer sonstigen Arbeit, wie die Herstellung von Gebrauchsgerät, Möbelverzierungen und religiösen Gegenständen, diese Formen anfertigen. Sie verfügen über ein großes handwerkliches Können und bewegen sich formal und inhaltlich in traditionellen Anschauungen. Wie geschickt diese Handwerker sind, zeigt die außerordentlich feine Behandlung der Details, was bei einzelnen Figuren, bei denen zum Beispiel das Gesicht gut aus der Form kam, deutlich zu erkennen ist. Bei eingehender Betrachtung der von mir gesammelten Figuren ist festzustellen, daß hier offenbar zwei Meister mit unterschiedlicher persönlicher Ausdrucksweise am Werke waren. Während die Figuren des einen etwas derber und in ihrer Form geschlossener erscheinen, sind die Figuren des anderen feiner im Detail und bewegter im Umriß. Man könnte vielleicht von einer etwas mehr monumentalen und einer mehr illustrativen Veranlagung sprechen.

Wenn die Formen durch längeren Gebrauch abgenutzt sind, werden sie durch neue ersetzt. Da aber die verschiedenen Figuren traditionellen Anschauungen entspre-

chen und in ihrer Erscheinung und in ihren Attributen weitgehend feststehen, wird die alte Form nicht minutiös kopiert, sondern in gleicher Art nachgeschaffen, etwa so, wie zwei Menschen mit unterschiedlicher Handschrift nacheinander das gleiche Wort schreiben. In diesem Sinne könnten auch die etwas derberen Figuren die älteren und die feineren die neueren Figuren sein. In diese Formen, die aus zwei Teilen bestehen, in deren einem Teil die Vorderseite, in dem anderen Teil die Rückseite der Figur eingeschnitten ist, wird roter lehmiger Ton gedrückt und beide Seiten dann zusammengepreßt. Nach der Entnahme der Figur aus der Form wird der Preßrand entfernt, der an der Berührungsstelle der beiden Formen an der Figur entsteht. Die Bemalung erfolgt dann mit farbigen Glasuren, die meist mit zwei Farben, einem braunen und einem grünen Ton, zu denen nur manchmal noch ein Gelb hinzukommt, vorgenommen wird. Die Farbe bedeckt selten die ganze Figur und wird nur flüchtig, unnaturalistisch, nach dekorativen Gesichtspunkten aufgetragen. Danach wird die Figur gebrannt. Das fertige Produkt ist verhältnismäßig leicht zerbrechlich. Ob das an der mangelnden Eignung des Tons oder am geringen Brenngrad liegt, ist schwer zu entscheiden.

Das Ausformen, Brennen und Bemalen der Figuren wird heute nur noch von einigen Töpfern auf dem Lande als Nebenproduktion ausgeübt. Eine solche Produktionsstätte befindet sich in einem Töpferdorf bei Thanh-Hoa, etwa 300 km südlich von Hanoi. Wie bei allen Handwerkern in Vietnam die Familienangehörigen mitarbeiten, so sind es hier die Frauen und Kinder, die das Ausdrücken der Formen und das Bemalen besorgen. Nicht zuletzt daraus ergibt sich der für diese Figuren typische Unterschied, der in der Feinheit der Form und der verhältnismäßig unsorgfältigen Behandlung beim und nach dem Ausdrücken der Masse aus der Form und der primitiven farbigen Behandlung besteht.

Zum Wesen und Inhalt, über ihre Beziehung zur gesellschaftlichen Entwicklung und ihr Verhältnis zur Kultur und Geschichte Chinas erhält man Aufschluß aus der Frage, für wen und zu welchem Zweck solche Figuren hergestellt werden. Die Antwort lautete zunächst ganz lapidar: für die Schriftsteller, für Poeten. Die Antwort wird verständlich, wenn man sich die Bedeutung der Begriffe „Poeten“ oder „Literaten“ in der Geschichte der gesellschaftlichen Entwicklung Ostasiens rekonstruiert. Allein schon die Beherrschung des Lesens und Schreibens war dort bis in die jüngste Vergangenheit eine seltene Kunst. Alle Bauern und Handwerker, d. h. die überwiegende Mehrheit des Volkes, waren davon ausgeschlossen. Wer das Lesen und Schreiben erlernte, war bevorzugt und konnte Anspruch auf eine gehobene Stellung erheben. Gelehrt und gelernt wurde Lesen und Schreiben, aber in Verbindung mit der Aneignung, d. h. Auswendiglernen der klassischen, philosophischen und religiösen Texte, und mit poetischen Stilübungen. So kam es z. B. bei der Vergabe von Beamtenstellen in China nicht darauf an, daß der Bewerber besondere Fachkenntnisse auf dem Gebiet hatte, das er verwalten sollte, als vielmehr darauf, daß er über einen gewissen Umfang an literarischer Bildung verfügte und sich in Reimen ausdrücken konnte. Das heißt also, daß die Begriffe Poet, Schriftsteller, Gelehrter und Beamter identisch sind. Ebenso wie in Europa unter feudalen und bürgerlichen Verhältnissen konnte auch in den ostasiatischen Ländern nach chinesischem Vorbild rechtlich-theoretisch

jeder Mann studieren und die höchsten wissenschaftlichen Grade und damit Amt, soziale Stellung und materielle Sicherstellung erreichen, wenn er die hierfür vorgesehenen Prüfungen bestand. In der gesellschaftlichen Praxis aber war es höchst selten der Fall, daß auch ein begabter mittelloser Student die höheren Prüfungen bestand. Dafür sorgte schon die Kaste der Gelehrten selbst, die durch das Regulativ der Prüfungen die vakanten Ämter und Stellungen dem eigenen Nachwuchs vorbehielt. Noch heute gibt es in China und in Vietnam Figuren, die „die drei Phasen menschlichen Glücks“ symbolisieren: wenn der Mann sein Staatsexamen bestanden und seinen ersten Sohn auf dem Arm trägt (Sicherung und Fortsetzung der Familie – Abb. 15), wenn er eine angesehene und einflußreiche Stellung erlangt hat (Mitte und Höhepunkt des Lebens) und wenn er als „weiser“ Greis einen langen und gesicherten Lebensabend verbringt.

Die begabten und gebildeten Menschen, die kein „Glück“ hatten, wandten sich – auch wenn sie klug und scharfsichtig genug waren, die tatsächlichen Ursachen ihrer Lage zu erkennen – vom offiziellen Leben ab. In der Erkenntnis, daß die kleine, noch dazu in zwei Lager gespaltene Schicht der Intelligenz nicht in der Lage war, die Verhältnisse zu verändern, zogen sie sich in sich selbst zurück. Aber auch solche Gelehrte, die zu Amt und Würden kamen, versahen oft ihren Dienst mit Widerwillen und zogen sich ins Privatleben zurück, wenn sie begütert waren, weil sie die Üppigkeit der Feudalherren und deren Ungerechtigkeiten gegenüber der in Not und Elend lebenden Menge des Volkes nicht ertragen konnten. Sie wandten sich von der Scheußlichkeit der Wirklichkeit ab und flüchteten in die Einsamkeit, in die Betrachtung der vom Menschen möglichst unberührten Natur oder in eine erdachte schönere Welt. So entstand der Zen-Buddhismus (Meditations-Buddhismus), die Literatensmalerei, und auch die hier beschriebenen Figuren dienten dazu, sich eine eigene harmonische Traumwelt zu schaffen, deren Betrachtung Anregung zum Meditieren, zum Nachdenken gab, das seinen Niederschlag oft wieder in Reimen, in Gedichten fand. So entwickelte diese empfindsame, gerechtdenkende, weltabgewandte Intelligenzschicht geradezu einen Kult in der Beschaffung schöner Wasserbecken und interessanter Steine, in der Suche nach immer kleineren und eigenartigeren Pflanzen. Und hierzu gehörten auch die Figuren. Dieser Kult wurde zum stummen, tatenlosen Protest gegen die feudalen Verhältnisse, der sich auf einen kleinen Kreis von Menschen, eben jene Gelehrten oder Poeten und, durch diese angeregt, allenfalls auf einige wohlhabende Bürger, vielleicht Kaufleute, beschränkte. Das Volk, die Bauern und die Handwerker, hatte daran keinen Anteil, es sei denn mittelbar, als Hersteller oder Lieferant.

In China war das ebenso wie in Vietnam, das immer in wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zu China stand und ihm bis ins frühe Mittelalter des öfteren auch politisch zugehörte, sich aber immer wieder seine Unabhängigkeit erkämpfte. Vom Ende des 18. Jahrhunderts ab, in dem die Macht und der koloniale Einfluß der Franzosen in Vietnam zunahm, verschwand der Gebrauch und damit die Herstellung der Figuren immer mehr, weil auch die gebildete Mittelschicht verelendete, wenn sie sich nicht der fremden oder der immer kleiner werdenden einheimischen

142 Ausbeuterschicht assimilierte. Heute sind solche Figuren – wie bereits gesagt – nur

noch selten zu sehen, und was man in einigen wenigen Tempeln an bepflanzten Steinen und Figuren findet, sind Rudimente der Vergangenheit.

Noch ist der allgemeine Lebensstandard der Bevölkerung der jungen Demokratischen Republik Vietnam durch die noch nicht allzulange der Vergangenheit angehörende koloniale Ausbeutung und Unterdrückung durch die Franzosen und die eigene Ausbeuterklasse für unsere Begriffe außerordentlich niedrig. Dazu trugen der zweite Weltkrieg, der sich auch auf Ostasien erstreckte, und besonders die schweren Zerstörungen des Landes, die bis zur Vernichtung ganzer Städte durch französische Kolonialtruppen im anschließenden Kampf um die Befreiung des Landes und die Unabhängigkeit des Volkes führten, wesentlich bei.

In dem neuen Staat, in dem die Hauptsorge der Regierung die Sorge um den Menschen ist und die Voraussetzungen für die Entwicklung sozialistischer Verhältnisse auf allen Gebieten des Lebens geschaffen wurden, gewinnen die neuen, fortschrittlichen, dem Leben zugewandten Ideen und die Teilnahme aller Schichten der Bevölkerung am gesellschaftlichen Fortschritt immer mehr an Interesse und Umfang. In gleichem Maße aber treten Weltflucht und Absonderung des Individuums in den Hintergrund. Deshalb stellen diese Figuren nur noch ein Stück des realen Lebens der Vergangenheit in Vietnam dar, das sich in Resten bis in die heutige Zeit erhalten hat. Von anonymen Meistern des Erwerbs wegen geschaffen, sind sie doch Werke des künstlerischen Schaffens und Zeugnis der künstlerischen Fähigkeiten des Volkes, schön und interessant durch ihre nationale Eigenart der Form und ihre Beziehungen zur vietnamesischen Geschichte und Kultur. In dieser Hinsicht können diese bescheidenen Figuren Beispiel für die vietnamesischen Künstler wie Handwerker und Anknüpfungspunkt für die Weiterentwicklung ihrer Arbeit in vietnamesischen nationalen Formen sein. Die neuen gesellschaftlichen Bedingungen in Vietnam erfordern selbstverständlich die Behandlung neuer Themen und anderer Inhalte, wodurch sich wahrscheinlich auch eine Veränderung und Erweiterung der Formensprache ergeben wird. Wenn die Kunst aber zu einer fortschrittlichen Entwicklung des Volkes beitragen soll, muß sie sich immer in Formen ausdrücken, die vor allem dem eigenen Volk verständlich sind. Für den europäischen Betrachter aber hat die eigenartige Formensprache der ostasiatischen Kunst, zu der die Kunst Vietnams gehört, neben dem künstlerischen Wert noch einen besonderen Reiz.



一默櫻能聲律香
 雨以磁玉噴陽香
 清風易手松茂
 按微陽竹蓮步新



行牙倦秘無形忙
 一片以雲到畫堂
 舞罷高層倚日送
 不知誰是林之妻也



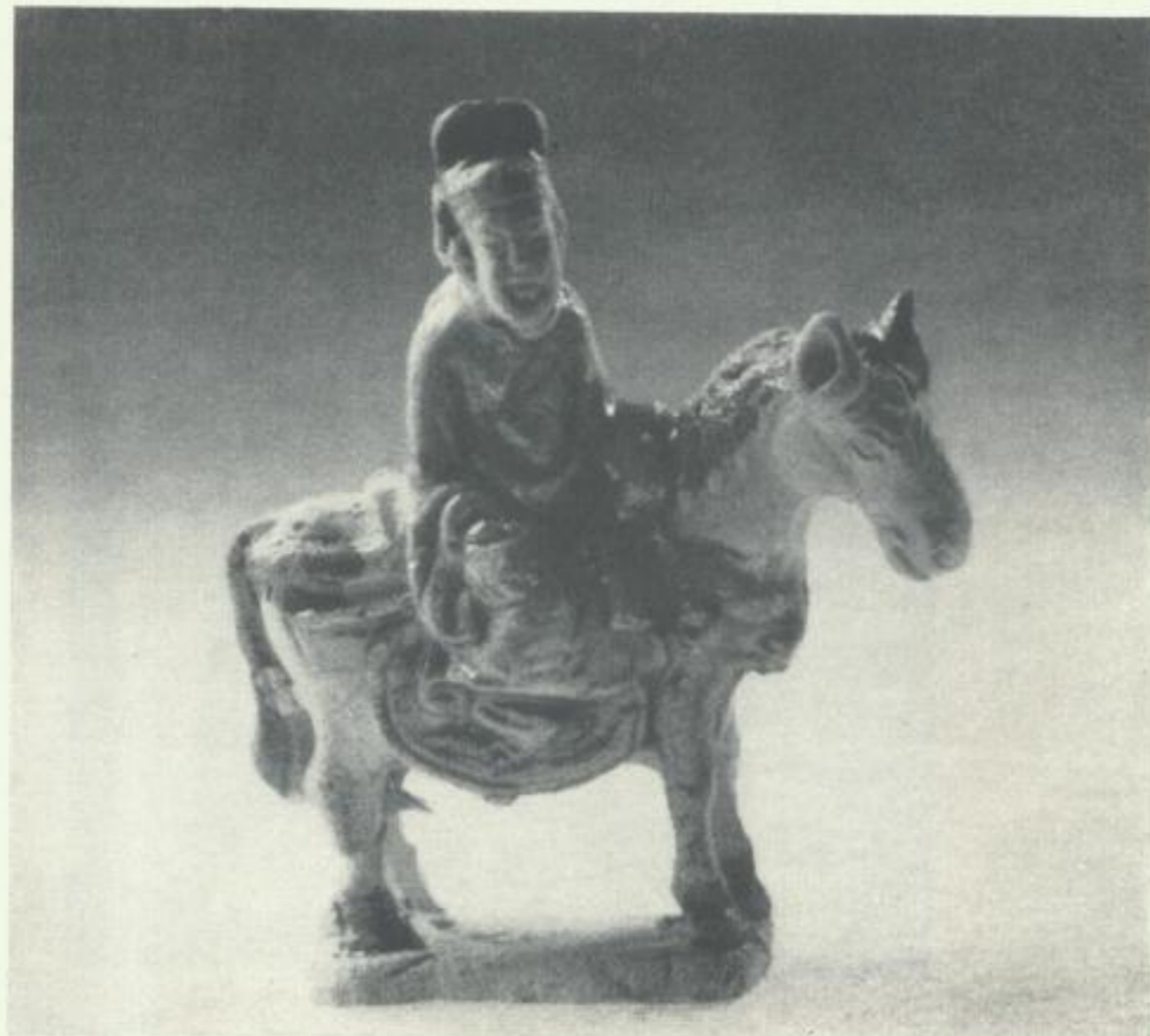
Vietnamesische Rollbilder. Kolorierte Holzschnitte
im Stil der Tang-Zeit (618–709)

- 1 · Hermes mit Göttinnen, Hausaltar · Höhe 8,5 cm
Ton bemalt · Tanagra um 350 v. u. Z.
- 2 · Dame mit Dienerinnen, Tänzerinnen und
Musikantinnen · Ton bemalt · China, 7.–9. Jh.



2

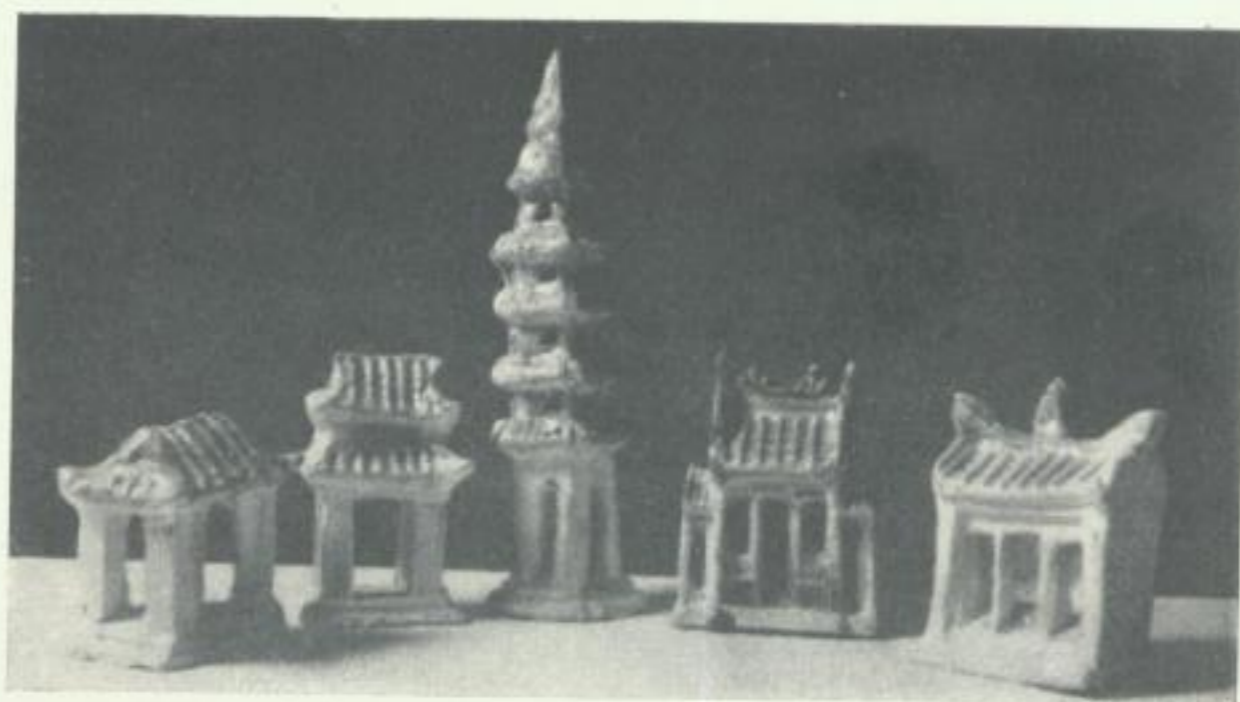




3

3 · Kim Trong, der Geliebte von Thuy Kieu,
der Heldin des Gedichts „Kim Van Kieu“
des berühmten Dichters Nguyen Du
Höhe 3,8 cm

- 4 · Von links nach rechts:
Unterkunft, Höhe 2,5 cm
Tor · Stupa, Höhe 7,2 cm
Tempel · Kultstätte



5

4



5 · Der Diener von Kim Trong, Bücher tragend
Höhe 4,3 cm



6

6 · Von links nach rechts: Tao Quoe Cim, einer der acht unsterblichen Chinesen, Höhe 4,5 cm · Quan Am (chinesisch: Kwan Yin), auf dem Felsen sitzend, Höhe 3,8 cm · La Dong Tan, einer der acht unsterblichen Chinesen, Höhe 4,5 cm

7



7 · Hau Triong Tri, einer der acht unsterblichen Chinesen · Höhe 4,5 cm

8



8 · Ly Thiet Quai, einer der acht unsterblichen Chinesen · Höhe 4,5 cm



9



10

9 · Fischer mit Korb zum Fangen kleiner Fische
Höhe 4 cm

10 · Angler mit Korb · Höhe 3 cm

11 · Fischer im Boot · Länge 3,5 cm

12 · Büffelreiter · Höhe 3,8 cm

13 · Bauer, seinen Pflug tragend · Höhe 5,2 cm

14 · Vogeljäger · Höhe 5 cm

11





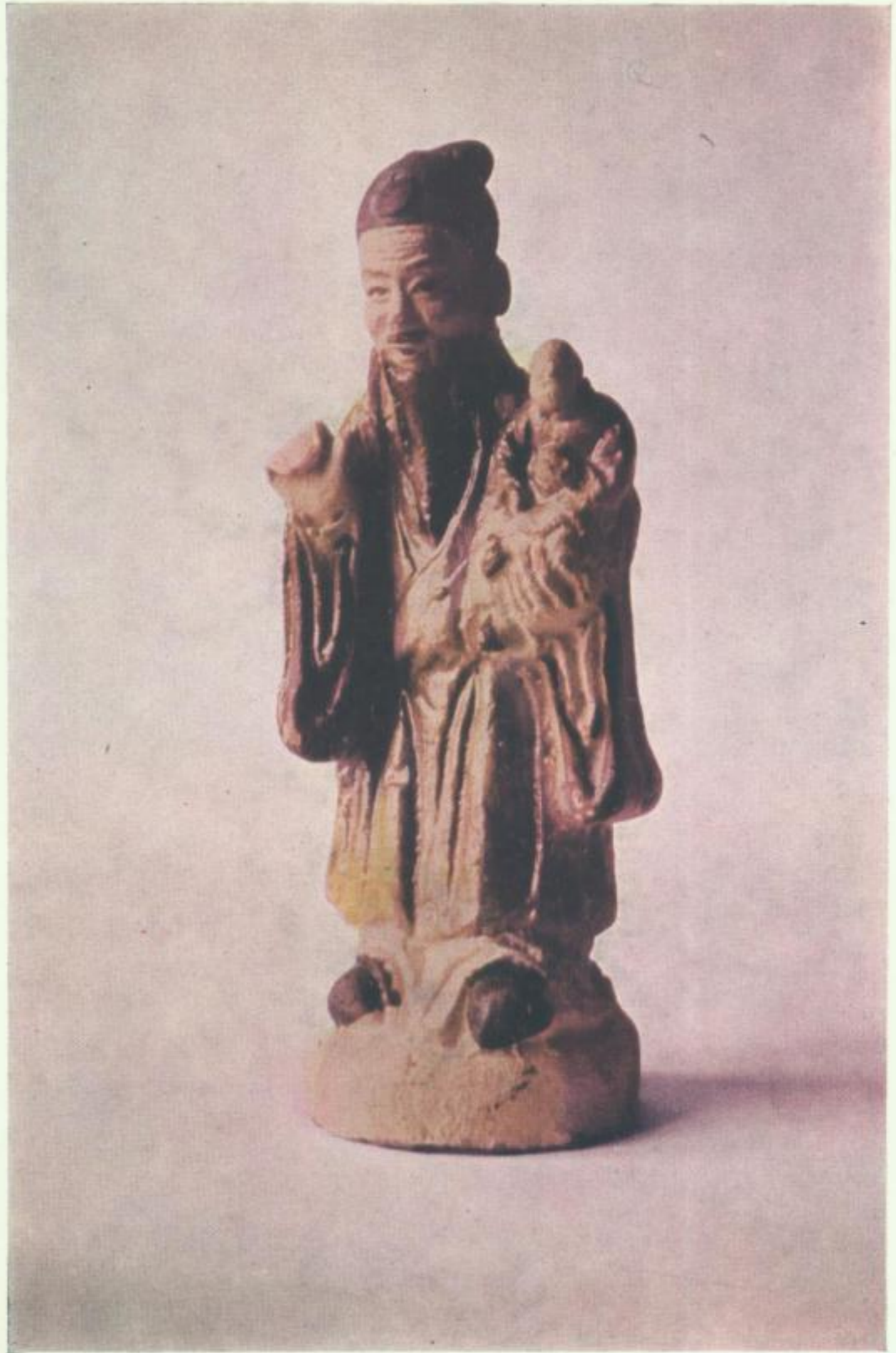
12

13



14





15 · Aus den drei Höhepunkten des Glücks: ein Mann, der sein
Staatsexamen bestanden hat und seinen ersten Sohn auf dem Arm trägt
Höhe 11,5 cm

Inhaltsverzeichnis

Von der Gefährlichkeit der Abstrakten	5
von Prof. Wilhelm Senff	
Wird die moderne Kunst „gemanagt“?	11
von Dr. Konrad Farner, Zürich	
Formgebung in der Kamera- und Kinoindustrie	19
von Manfred Claus	
Die Entwicklung der Rundfunk- und Fernsehindustrie aus der Sicht des Formgebers	29
von Jürgen Peters	
Über Formgestaltung im Kranbau	39
von Martin Kelm	
Die Fotografie als technisches Hilfsmittel bei der Gestaltung gegenwarts- naher Textilien	49
von Karl-Heinz Klingenburg	
Gepreßtes Wirtschaftsglas	67
von Erich Müller	
Die Töpferstadt Bürgel	77
von Walter Gebauer	
Pflanzen und Gefäße	91
von Nationalpreisträger Dr. h. c. Karl Foerster	
Traditionelle Bindung und fortschrittliches Schaffen in der Meißner Manufaktur	105
von Otto Walcha	
Die neue Wohnstadt Rostock – Lütten-Klein	129
von Hans J. Scheel	
Vietnamesisches „Tanagra“	137
von Walter Heisig	

Bildnachweis

- Manfred Claus, Dresden (7)
Foto-Eisenach, Bürgel (3)
Louis Held, Weimar (1)
Institut für angewandte Kunst (Adebahr/Eckelt) (19)
Martin Just, Meißen (20)
Martin Kelm, Halle/S. (2)
Helmut Körner, Dresden (1)
Rolf Lotze, Leipzig (1)
Werner Morgenstern, Lengenfeld (22)
Erich Müller, Berlin (31)
Jürgen Peters, Berlin (2)
W. Richter, Jena (1)
Hans Jürgen Scheel, Berlin (3)
Werkfoto (1)
Werkfoto Max Braun, Frankfurt/M. (3)

Reproduktionen aus:

- Gerda Bruns „Antike Terrakotten“, Verlag Gebr. Mann, Berlin 1946
Dr. Otto Kümmel „Die Kunst Chinas, Japans und Koreas“,
Akademische Verlagsges. Athenaion m. b. H., Wildpark-Potsdam 1929
Jiro Harada „Japanese Gardens“, Verlag Charles F. Bramford Comp.,
Boston 1956
Bildtafel: Umschlagbild „Bildende Kunst“, Heft 4/1959

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

Redaktion: Hanna Schönherr

Gestaltung: Heinz Hellmis, Berlin

Satz und Druck: VEB Mitteldeutsche Kunstanstalt, Heidenau

III-25-16 31232 2 Ag 728/1/61

Klischees: Klischeeanstalt Oskar Schmidt, Wernigerode / Sickert & Reiche, Dessau

Einbanddecken: Preisinger & Romberger, Schleiz

Spiralbindung: VEB Druckerei Fortschritt, Erfurt

Plastfolie: VEB Cowaplast-Werke Coswig, Coswig/Bez. Dresden

Decelith-Einlage: VEB Eilenburger Celluloid-Werk, Eilenburg



