

form+zweck

Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung

DDR 5,- M

2/1980



form+zweck
erscheint sechsmal jährlich
Heftpreis DDR 5 Mark
Jahresabonnement DDR 30 Mark

Veröffentlicht unter der Lizenz-Nr. 1566
des Presseamtes beim Vorsitzenden des
Ministerrates der DDR

Printed in the German Democratic Republic
Klischees: Interdruck,
Grafischer Großbetrieb Leipzig
Satz und Druck: Druckerei Möbius, Artern
Einband: VEB Bürodruck Leipzig

Redaktionsschluß: 14. 11. 1979
(Seite 2, 3 und 45: 8. 2. 1980)

В номере

4-37
Эстетика и дизайн: упражнения по теме пространство, тело и движение (5); о формообразовании с помощью математических учебных моделей (8); способность к эстетическому представлению и формообразованию и её развитие с помощью топологических знаний и методов (10); конструктивные игры студентов (15); складывание как метод нахождения формы и тела предмета (18); игры с набором-конструктором (20); рисование на свободную тему, как тренировка фантазии (22); практик и теоретик высказываются об актуальности пропедевтического курса Йоханнеса Иттена (23); мысли по поводу семантики в дизайне (27); о функции имитации (30); вклад конструктивизма и функционализма в развитие впечатлений (32), и об открытии новых средств выражения плоскости, пространства, конструкции, материала (34)

38
Студенческие работы Высшего училища художественного конструирования в Галле к конкурсу ИКСИДа на тему: Design for Rescue and Relief.

46
Третий фотоконкурс журнала форм+zweck: Промышленное изделие как фото — анализ и тенденции дизайн-фотографии

Подписка

Заказы на журнал принимаются в социалистических странах в соответствующих почтовых отделениях; во всех остальных странах в международной книготорговле, через фирму Buchexport, Volkseigener Außenhandelsbetrieb der DDR, DDR - 7010 Leipzig, Leninstraße 16. Цены указаны в каталогах фирмы.

Право издания текстов и иллюстраций у авторов

Contents

4-37
Aesthetics and design: exercises for experiencing bodies, space and movement (5); on designing with mathematical teaching models (8); expanding the power of aesthetic perception and designing by topological insight and methods (10); constructive games designed by students (15); folding as a method of detecting form and appearance (18); playing with building and construction sets (20); free drawing as a means of training imagination (22); practitioners and theoreticians on the current relevance of Johannes Itten's Basic Course (23); starting points for design semantics (27); on the function of imitation (30); the contribution of constructivism and functionalism to increasing sensitivity (32) and discovering new expression values in surfaces, space, construction, material (34)

38
Objects prepared by students of Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle (Design School of Halle) for the ICSID competition „Design for Rescue and Relief“

46
Third Photo Competition of form+zweck: The Industrial Product Photographed — analysis of and trends in design photography

Subscriptions

GDR: at all post offices; socialist countries: at postal newspaper distribution offices; all other countries: at international book and magazine shops or Buchexport, Volkseigener Außenhandelsbetrieb der DDR, DDR - 7010 Leipzig, Leninstraße 16. For rates abroad see the magazine catalogues of Buchexport.

Copyright texts and figures by the authors

Abbildungen:

Aldo Ballo, Milano (2) S. 42; Winfried Baumberger, Albert Krause, Halle (16) S. 38, 39, 40, 41; Christian Borchert, Berlin (1) S. 48; Ulrich Burkhardt, Berlin (1) S. 47; Centrokappa, Milano (2) S. 43; decursu studio, Milano (1) S. 44; Ulrich Eichler, Berlin (1) S. 45; Bruno Falchi & Liderno Salvador, Milano (1) S. 44; K. A. Harnisch, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein (2) S. 17; Alfred Hückler, Berlin (8) S. 10, 11, 12, 13, 14; Anneliese Itten, Zürich (1) S. 23; Joachim Jansong, Leipzig (1) S. 47; Wolfgang John, Grimma (1) S. 46; Peter Kersten, Halle (1) S. 47; Wolfgang Kil, Berlin (1) S. 46; Masera, Milano (1) S. 43; Anders H. Nord, Örebro/Schweden (10) S. 5, 6, 7; Kurt Riemer, Weimar (6) S. 22; Rolf Roeder, Dresden (11) S. 20, 21; Andreas Stirl, Berlin (1) S. 46; Hans Ticha, Berlin (3) S. 27, 28; Hans-Joachim Traue, Berlin (25) S. 8, 9, 15, 16, 17, 18, 19; Ulrich Wüst, Berlin (9) S. 48, 3. Umschlagseite; Manfred Zientz, Hettstedt (1) S. 48.

Contenu

4-37
Esthétique et design: exercices de la perception du corps, de l'espace et du mouvement (5); sur la manipulation créatrice des modèles mathématiques (8); extension de la compétence esthétique de l'imagination et de la création par des connaissances et des méthodes topologiques (10); jeux créateurs d'étudiants (15); découvrir, en plissant, la forme et le corps (18); jeux de construction (20); dessiner à main levée — animation de l'imagination (22); praticiens et théoriciens se prononcent sur l'actualité du cours de base (Grundkurs) de Johannes Itten (23); approche à la sémantique du design (27); l'imitation et sa fonction (30); l'apport du constructivisme et du fonctionnalisme à l'enrichissement de la sensibilité (32); et à la découverte de nouvelles valeurs expressives de la surface, de l'espace, de la construction, du matériel (34)

38
Travaux d'étudiants de la Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle pour le concours de L'ICSID: Design for Rescue and Relief

46
3^e concours de photographie de form+zweck: le produit industriel photographié — analyse et tendances de la photographie de design

Abonnements

RDA: tous les bureaux de poste
Pays socialistes: service postal de distributions des journaux. Autres pays: librairies internationales ou Buchexport, Volkseigener Außenhandelsbetrieb der DDR, DDR - 7010 Leipzig, Leninstraße 16. Prix d'abonnement à l'étranger indiqués dans les catalogues de Buchexport.

Tous droits de reproduction réservés aux auteurs

Herausgegeben
vom Amt für
industrielle Formgestaltung
Heft 2/1980
12. Jahrgang
Berlin

form+zweck

Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung

2' 80 Inhalt

	4-37	Ästhetik und Formgestaltung
Greta Hause, Hein Köster	5	Körper, Raum, Bewegung
Christian Knüpfer	8	Geometrisch
Alfred Hückler	10	Formen finden
Albert Krause	15	Etüden
Hein Köster	18	Falten kann jeder
Rolf Roeder	20	Variationen
Kurt Riemer	22	Linien und Punkte
	23	Umfrage zu Itten
Michael Franz	27	Designsemantik
Heinz Hirdina	30	Über Imitation
Harald Olbrich	32	Sensibel durch Kunst
Karin Hirdina	34	Von der Fläche zum Raum
Winfried Baumberger	38	Für Rettung und Hilfe
	42	Compasso d'Oro
	46	Nachbetrachtung

Umschlag:
Entwurf Gabriele Bleifuß
unter Verwendung eines Motivs
von Hermann Glöckner

Redaktion:
Hein Köster (Chefredakteur)
Dagmar Lüder, Ingrid Schirmer
(Fachredakteure)
Barbara Mischke (Redaktionssekretär)
Gabriele Bleifuß (Grafiker)

Telefon 2 00 01 01
Postanschrift:
Amt für industrielle Formgestaltung
Redaktion form+zweck
DDR - 1020 Berlin
Breite Straße 11

Redaktionskollegium:
Bruno Flierl
Horst Oehlke
Manfred Queißer
Gernot Schneider
Fred Staufenbiel
Jochen Ziska

Korrespondenten:
Alexander L. Dishur, Moskau
Herbert Dubins, Riga
Barbara Köpplová, Prag
Claude Schnaidt, Paris

Informationen Berichte

Designkonferenz sozialistischer Länder

„Die Rolle des Design bei der Lösung aktueller Aufgaben der Entwicklung von Wirtschaft und Kultur der sozialistischen Länder“ lautet das Thema der ersten internationalen Designkonferenz der RGW-Länder und der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien im Oktober diesen Jahres.

Mehr als einhundert Designpolitiker und Designer werden sich in Warna/VR Bulgarien treffen. Zu den Komplexen „Design und Lebensweise“ sowie „Design und Ökonomie“ wird jedes Land im Plenum der Konferenz sprechen. In zwei Sektionen werden Erfahrungen der beteiligten Länder detaillierter dargelegt werden – auf den Gebieten Leitung und Planung von Designprozessen in Wirtschaft und Kultur:

– Design und die Entwicklung der sozialistischen Kultur (Design und Massenkultur in der sozialistischen Gesellschaft. Die gegenständliche Welt und die Formierung ästhetischer Kriterien. Design und ästhetische Erziehung);

– Design und die Entwicklung der sozialistischen Lebensweise (Komplexe Designprojektierung und Organisation der gegenständlichen Umwelt. Anwendung des Design bei der Lösung konkreter sozialer Aufgaben. Einfluß des Design auf die Formierung sozialer Beziehungen zu den Gegenständen und zur gegenständlichen Welt);

– Design und die Entwicklung der sozialistischen Wirtschaft (Design und die Bildung von Gebrauchseigenschaften. Erhöhung der Gebrauchseigenschaften von Erzeugnissen. Forderungen der industriellen Formgestaltung bei der Standardisierung der Industrieproduktion);

– Organisation und Leitung der Design-tätigkeit (Anwendung des Design bei der Lösung ökonomischer und sozial-kultureller Aufgaben. Organisatorisch-methodische Probleme des Design in sozialistischen Ländern).

Der Veranstalter, das Zentralinstitut für Design, Sofia, plant zahlreiche Aktivitäten, Filmvorführungen, Dia-Schauen und Ausstellungsbeiträge der teilnehmenden Länder. Die Konferenzsprachen werden Bulgarisch, Russisch und Deutsch sein.

Gestalter oder Gestaltung?

Als letzte von allen legte die Berliner Sektion Formgestaltung/Kunsth Handwerk des Verbandes Bildender Künstler der DDR „Rechenschaft ab“ mit der Ausstellung KUNSTHANDWERK FORMGESTALTUNG vom November bis Dezember 1979 am Berliner Fernsehturm. Die Ausstellung dokumentierte den Beitrag der Sektion „zur Entwicklung unserer sozialistischen Gesellschaft“ – „aus der letzten Zeit und in einem gedrängten Rückblick auch über die Arbeiten der vergangenen drei Jahrzehnte“.

(Zitate nach Katalog bzw. Texttafeln der Ausstellung)

In Berlin fand sich manches anders zusammen als in den Bezirken. Gleich am Beginn der Ausstellung eine Retrospektive, mit ihr sollte zur Beantwortung der Frage aufgefordert werden: „Wo stehen wir heute, und wie kann es weitergehen?“ Doch leider blieb dieser Teil mehr Fragment, als daß er zur Positionsbestimmung beitragen konnte. Fotos von Gegenständen mußten deren Körperlichkeit ersetzen, die Informationen waren sparsam und ungenau, Zusammenhänge der Designentwicklung erschlossen sich nur dem Eingeweihten.

Die allenthalben übliche, feinsäuberliche Abgrenzung der Sektionen und Arbeitsgruppen, der Personen und Aufgaben wurde in Berlin durch eine Gesamtschau vermieden, erreicht wurde ein großes ästhetisches Arrangement mit mehr Abwechslung, doch nicht mit mehr Konzentration und Problematisierung – und konnte wohl auch kaum. Das Theoriemodell für Kunsthandwerk kann man wie folgt nachlesen: Am Anfang steht das „Einzelstück, der nur einmal gelungene Entwurf, vielleicht bereits ein Kunstwerk“, sein „Urheber“ trennt sich nur „schweren Herzens“ von seiner Schöpfung, dann gibt es den „glücklichen Besitzer“ (von Geld ist nicht die Rede), der seine Errungenschaft freudig in den „Mittelpunkt seiner Wohnumwelt“ stellt. Ein Gesellschaftsspiel wohl, einbezogen „die Massenfabrikation“, für die lediglich „andere Spielregeln“ gelten.

Meist ratlos oder ratend umstanden wurden die Analysen und Gestaltungsvorschläge mit alternativen Denkmodellen: zu Mode und Langlebigkeit (Rainer Grabowitz, Lutz Rudolph), zur Beobachtung unserer Umwelt (Joachim Doese), zur Freizeit (Joachim Donath, Kurt Pintz). Freizeit beispielsweise geriet zu einem dreirädrigen Fahrrad mit zwei nebeneinander angeordneten Sitzen. Zum Herumfahren der Kleinfamilie im Urlaub, auf Straßen, die durch schöne Landschaften führen und auf denen keine Autos lärmen. Es entstand – in der Intention der Gestalter – als „spontane künstlerische Reaktion auf die für uns noch unzureichende Entwicklung von gesellschaftlichen Freizeitangeboten“. Es ist ein Vehikel der „kritischen Auseinandersetzung“ mit „kapitalistischer Konsummanipulation“ und „technizistischen Tendenzen“. Freilich, das Fahrrad ist robust, aus Stahlrohr mit stabilen Felgen – doch es kipelt etwas.

Einige Formgestalter versuchten, dem latenten Hang von Übersichtsausstellungen zu Mustermessen oder freien Kunstausstellungen dadurch zu entgehen, daß sie auf Probleme des Entwerfens, des Fertigen und des Nutzens hinwiesen: Wie sieht es mit der Modelltreue des Industrieprodukts aus? Ludwig Kellner forderte anhand seines Bestecks Modell 1000 zu subtilen Vergleichen heraus. Wieviel Überlegung steckt in gestalteten Schreibgeräten? Jürgen Frenkel zeigte Konstruktionszeichnungen. Welcher Zusammenhang besteht zwischen einfachem Fertigen und rationellem Benutzen? Jürgen und Ursula Thierfelder demonstrierten es für Sitzmöbel, Joachim Doese mit seinem Spielmöbelbaukasten JONAS. Diese und andere Darstellungen klärten im besten Wortsinne auf, vermittelten Kenntnisse und

Maßstäbe.

Doch wie vermögen bezirkliche Verbandsausstellungen überhaupt, Leistungen, Inhalte und Aufgaben der Formgestaltung für die Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft zu dokumentieren? Die Beantwortung dieser Frage entscheiden gegenwärtig zwei Zufälle: Verbandsmitgliedschaft und Wohnsitz – beide haben weder mit industrieller Serienproduktion noch mit gesellschaftlichen Bedürfnissen zu tun. Merkwürdigkeiten sind die Folge, eine Merkwürdigkeit ist, daß arbeitsteilig entstandene Entwürfe und Erzeugnisse, die von Gestalterkollektiven in der Industrie stammen, entweder in mehreren Bezirksausstellungen zugleich oder in gar keiner auftauchen. Oder anders gesagt: Es findet Repräsentation von Gestaltern statt, wo es um gesellschaftliche Präsentation von Formgestaltung gehen sollte.

Natürlich sind Verbandsausstellungen der Formgestalter möglich, doch sollten diese Ausstellungen dann unmißverständlich den Besucher darüber informieren, daß formgestalterischer Leistungsumfang komplexer als hier gezeigt und daß Durchsetzung der industriellen Formgestaltung ein gesamtgesellschaftlicher Prozeß ist.

Hein Köster

Bauinformationen

Auf 1200 Quadratmetern entstand im Oktober vergangenen Jahres die Ständige Bauausstellung – thematisch wechselnd – in drei Geschossen des Neubaus der Bauinformation. Damit hat sich das Informationszentrum der Berliner Bauleute (seit 1956) quasi in ein Architekturzentrum der DDR verwandelt.

„Es ist ein wesentliches Anliegen der Bauinformation, eine einheitliche wissenschaftlich-technische Politik im gesamten Bauwesen durchsetzen zu helfen. . .“, formulierte Martin Schimpfermann, Direktor der Bauinformation bei der Bauakademie der DDR. Er fordert „den schonungslosen Vergleich des wissenschaftlich-technischen Niveaus sowohl von Kombinat und Betrieben der DDR als auch mit den internationalen Bestwerten“. Die Ausstellungen werden dabei zum Forum des fachlichen Erfahrungsaustausches und der Information einer breiten Öffentlichkeit.

Generell sollen die Ausstellungen verbindlich anzuwendende bauliche Lösungen vorstellen, zwischen Wissenschaft und Praxis stärker vermitteln sowie die Aus- und Weiterbildung von Fachleuten unterstützen.

So konzipiert, ist es verständlich, daß die erste Bauausstellung bereits prominente Besucher zählen konnte – Günter Mittag, Mitglied des Politbüros und Sekretär des ZK der SED, Wolfgang Junker, Minister für Bauwesen, und andere.

Das Thema der Eröffnungsausstellung (bis Mitte Dezember 1979) war weit gespannt: „Leistungen der Bauschaffenden bis zum 30. Jahrestag der Republik“ – ein Rückblick auf die Anfänge (1945–1949) und die Industrialisierung des Bauens (1955 bis 1971) sowie Demonstration wissenschaftlich-technischer Ergebnisse aus dem Wohnungs-, Industrie- und Landwirtschaftsbau und der Baumaterialienindustrie. Vor allem ging es darum, wissenschaftlich-technische Bestwerte der siebziger Jahre als Standardwerte für die achtziger zu fordern. Unver-

kennbar war dabei die Orientierung, die Qualität der Erzeugnisse wesentlich zu erhöhen, Material und Energie sparsam zu verbrauchen, die vorhandene Bausubstanz zu erhalten oder mit ökonomisch vertretbarem Aufwand zu modernisieren. Auch Ideenprojekte, noch weit entfernt von ihrer Realisierung, fanden Platz, beispielsweise zur Nutzung von Solarenergie im Ausstellungsteil „Energiewirtschaftlich bauen“.

Mag sein, die Ausstellung bot etwas zu viel Informationen für die Öffentlichkeit, etwas zu wenig für Fachleute, sie bleibt dennoch markantes Ereignis am Anfang einer sich differenzierenden Folge.

Für kommende Ausstellungen setzen die Rationalisierungsschwerpunkte des Bauwesens bereits ihre Prämissen: erhöhte Wirksamkeit der Investitionen, vor allem im Industriebau; Modernisierung und Wohnungsneubau entsprechend der Normative; technologisch hohes Produktionsniveau der Baumaterialien-, Zuliefer- und Vorfertigungsindustrie.

Außer dieser bautechnisch orientierten Linie gibt es Ausstellungspläne für Städteporträts, zum Produktionsprofil von Baukombinaten und zu einzelnen Architekten aus Gegenwart und Vergangenheit. So wird im Mai dieses Jahres die Ausstellung „Bruno Taut“ zu sehen sein und 1981 natürlich eine zu Karl Friedrich Schinkel anlässlich seines zweihundertsten Geburtstages.

J. S.

Anschrift der Bauinformation: 1020 Berlin, Wallstraße 27, Telefon 2 00 72 44

Öffnungszeiten:

Zentrale Fachbibliothek Bauwesen, Informations- und Beratungsdienst, Informationskabinett Projektierung, Patentinformationsdienst, Bauselectronic, Übersetzungsnachweis, Baufotodokumentation, Informationsmittelverbreitung:

Dienstag bis Freitag 8.00–16.00 Uhr;

Bauausstellung: Dienstag bis Freitag 10.00–17.00 Uhr und jeden 3. Sonntag im Monat 10.00–16.00 Uhr.

Neuer ICSID-Präsident

Die ICSID-Generalversammlung wählte Anfang Februar in Paris Arthur J. Pulos, USA, zum neuen ICSID-Präsidenten. Seit 1954 ist Pulos als Hochschullehrer an der Syracuse University tätig, er leitet die „Pulos Design Associate“ und arbeitet seit 1961 in den verschiedenen Gremien von ICSID.

Berufung

Staatssekretär Doktor Martin Kelm, Leiter des Amtes für industrielle Formgestaltung, wurde mit Wirkung vom 10. Januar 1980 zum Honorarprofessor an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, durch den Minister für Hoch- und Fachschulwesen Professor Hans-Joachim Böhme berufen. Mit dieser Berufung werden die Leistungen Martin Kelms bei der Durchsetzung der industriellen Formgestaltung in der Volkswirtschaft der DDR sowie auf den Gebieten Designtheorie und Ausbildung von Designern gewürdigt.

AIF-Ausstellungen 1980

Wanderausstellung „Funktion – Form – Qualität“ vom 21. März bis 13. April im Haus der Kultur und Bildung, Neubrandenburg;

Wanderausstellung „die funktionelle form“

vom 11. April bis 26. Mai im Ausstellungszentrum der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald und vom 26. September bis 2. November in der Städtischen Textil- und Kunstgewerbesammlung Karl-Marx-Stadt;

Ausstellungsteil „Arbeitsumwelt“ ab Oktober im Deutschen Hygiene-Museum der DDR, Dresden.

Außerdem beteiligt sich das AIF unter anderem mit Beiträgen in London zum Thema „Europäisches Kinderspielzeug“ (21. April bis 30. Mai), anlässlich der internationalen Designkonferenz der RGW-Länder und Jugoslawiens in Warna (Oktober) und an der 7. Design Proposition Exhibition des japanischen Designerverbandes JJDA in Tokyo (November/Dezember).

VBK-Termine 1980

der Sektion Formgestaltung/Kunsthandwerk:

Werkstattausstellung „Schleuderguß“ im 1. Quartal in Magdeburg, veranstaltet von der Arbeitsgruppe Schmuck;

2. Zentrale Keramikausstellung vom 25. April bis 13. Juli mit dreitägigem Seminar in Magdeburg, veranstaltet von der Arbeitsgruppe Keramik;

Ausstellung „DDR-Textil“ vom 17. Mai bis 27. Juli in Leipzig, veranstaltet von der Arbeitsgruppe Textil;

Arbeits-symposium „Wertvorstellungen im sozialistischen Design“ im Mai/Juni (drei Tage), veranstaltet von der Zentralen Sektionsleitung Formgestaltung/Kunsthandwerk;

Seminar „Prolegomena zu einer Kunstgeschichte des Kunsthandwerks in der DDR zwischen 1945 und 1960“ im 2. Quartal (zwei Tage), veranstaltet von der Arbeitsgruppe Theorie und Publizistik;

Symposium „Nadelholz“ im 3. Quartal in Zusammenarbeit mit dem Forstwirtschaftsinstitut in Bermsgrün, veranstaltet von der Arbeitsgruppe Holz;

Symposium „Form und Dekor für Faden-glas“ im Oktober, veranstaltet von der Arbeitsgruppe Glas;

Seminar „Gegenwärtige Arbeit und Perspektive der Dorfnerwerkstatt“ und „Profile der Hochschulausbildung für Buchbinder in Leipzig und Halle“ im 3. Quartal (drei Tage) in Weimar, veranstaltet von der Arbeitsgruppe Leder/Papier. (Sobald wie möglich präzisieren wir die Termine.)

Ise Gropius in Dessau

Ise Gropius besuchte am 4. und 5. Dezember vorigen Jahres (sie hatte vorher an der Einweihung des Gropius-Baus für das Bauhausarchiv in Westberlin teilgenommen) das Dessauer Bauhaus. Ise Gropius war Gast des Amtes für industrielle Formgestaltung, Staatssekretär Dr. Martin Kelm empfing sie; ebenso die Oberbürgermeisterin von Dessau Thea Hauschild.

Nach 51 Jahren fand die Witwe von Walter Gropius das Gebäude „so, als hätten wir es gestern verlassen. Es war ein Nachhausekommen.“ Die denkmalpflegerische Konsequenz quittierte sie mit uneingeschränkter Anerkennung für das Ganze und für die Details: „Seitdem ich erfahren habe, daß nach einem Versuch auch die Verfechter des heute eigentlich geforderten Thermoglasses für das alte Schaufensterglas waren – weil Thermoglas die Proportionen zu sehr verändert hätte –, wußte

ich, daß das Bauhaus in guten Händen ist. Die Besucher sollen das Haus so finden, wie sie es erwarten. Ich werde noch mehr Leuten als bisher empfehlen, hierher zu kommen.“

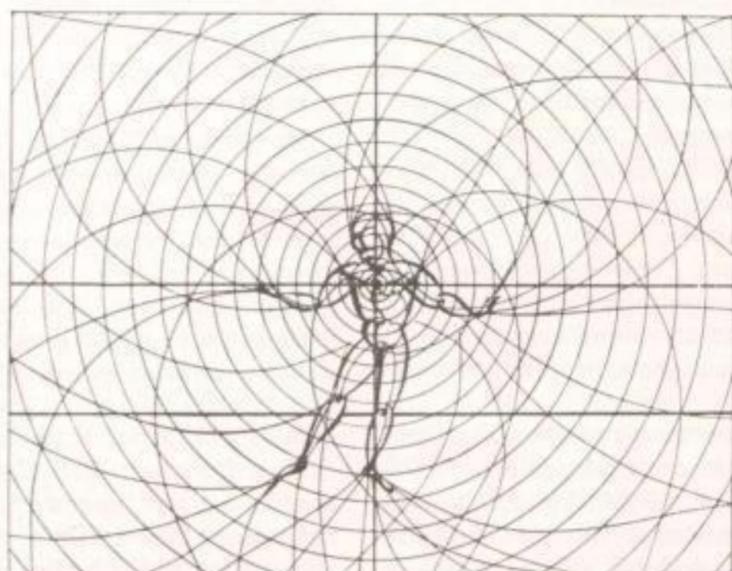
Aber ihr geht es beim Bauhaus um mehr als eine museale Besichtigung: „Es ist enorm wichtig, daß eine Atmosphäre existiert, in der etwas entstehen kann.“

Die architektonisch stimulierte Erinnerung an das Bauhaus sollte eine Erinnerung an seine Produktivität sein, an jenes wohl erstaunlichste Phänomen, nach dem seit 50 Jahren immer wieder gefragt wird. So fragten auch wir, und eine der bündigen Antworten von Ise Gropius: „Es kommt wohl darauf an, daß die führende Person uneitel ist.“ Diese, eine Randbemerkung auf der Fahrt nach Törten, würde hier nicht erscheinen, wäre, wie ursprünglich geplant, lediglich ein mit ihr geführtes Interview abgedruckt worden. Stattdessen soll diese Mischung aus Interview und Bericht vermitteln, worüber anderthalb Tage, ange-regt durch das Gesehene und Gehörte, gesprochen worden ist.

Ise Gropius (82), seit 43 Jahren in einem Amerika der zunehmenden Vermutung auch der Architektur lebend, vertritt heute noch einen konsequenten Funktionalismus, „beruhend auf der Überzeugung des Bauhauses, daß man sowohl nach einem technischen wie nach einem psychologischen Funktionalismus arbeiten muß; das ist von den Nachahmern meist total übersehen worden. Man hat daraus einen rein ästhetisch-technischen 'Stil' abgeleitet, der heute unsere Städte verunziert.“ Dieser Funktionalismusbegriff schließt sogar die Toleranz gegenüber individueller Handwerkelei ein. In Törten vor den Siedlungshäusern: „Es ist ganz in Ordnung, daß die Leute ihre Häuser verändern. Die Architektur bleibt auf diese Weise lebendig. Man kann doch niemanden zwingen, in einem Denkmal zu leben.“ Und: „Es gab damals in Deutschland einige neue Siedlungen für Arbeiter, aber Törten ist die einzige, in die Arbeiter eingezogen sind.“ Gewiß gibt es hier Widerspruch, wie vielleicht auch beim folgenden: „Das flache Dach war im Architekturbüro von Gropius zuerst für das Bauhaus selbst, dann für die Meisterhäuser und später für die Arbeiterhäuser in der Siedlung Törten entwickelt worden. In der Meinung der Arbeiter damals war dies ein Fehlschluß, denn sie trauten einer neuen Form nicht, die zwar den Preis herunterbrachte, aber von der anderen Bevölkerung nicht akzeptiert wurde.“

Die Idee des industrialisierten Bauens für den sozialen Wohnungsbau hat die Entscheidungen von Walter Gropius offenbar mehrere Male bestimmt, bei seinen späteren Projekten wie auch bei seinem Weggang vom Bauhaus, diesem extrem verschieden ausgedeuteten Entschluß: „Gropius ist nach Berlin gegangen, um dort mit Hilfe von Sommerfeld seinen Plan zu realisieren, den Bau von Fertigteilhäusern in weit größerem Umfang zu beginnen. Für ein solches Unternehmen war das Bauhaus zu klein. Aber aus dem Projekt ist nichts mehr geworden, weil die wirtschaftliche Zerrüttung schon 1929 einsetzte und der politische Druck weit vor 1933 unerträglich zunahm. Mein Mann war unmit- (Fortsetzung auf Seite 45)

Ästhetik und Formgestaltung



Kunst oder Geometrie:
Woher nimmt Formgestaltung ästhetische Anregungen?

Leiter und Planer als Katalysatoren des Ästhetischen:
Wie wird Formgestaltung zur Planungsgröße?

Holzstrukturen aus Spretacart:
Welche Maßstäbe brauchen wir?

Anpassen, ausnutzen, beherrschen:
Wie formieren Gebrauch und Herstellung industrielle Serienprodukte?

Vom Kindergarten bis zum Arbeitsplatz:
Was soll ästhetische Erziehung?

Unsere erste Theoriereihe schloß 1976 mit dem Ausblick: Es wird weitergehen – mit anderen Fragen, in anderer Form. Es folgten Beiträge zur Methodik. Sehen wir uns noch einmal diese Texte an, stellen wir fest, daß in jedem Beitrag das Verhältnis von Ästhetik und Formgestaltung mitschwingt – mehr oder weniger ausgesprochen, ganz allgemein oder sehr konkret, auf ein bestimmtes Problem bezogen. Das Spezifische ästhetischen Formierens stand seinerzeit nur als Randfrage, mußte es doch zunächst um Grundsätzlicheres gehen. Auf Erreichtes dieser Diskussionsreihen aufbauend, wollen wir heute genauer nachfragen, was unabgeholten blieb.

Wir beginnen eine neue Beitragsreihe. Unser Thema auf den folgenden Seiten gibt den Auftakt dazu.

In den Beiträgen zur Designästhetik sollte es darum gehen, wie Ästhetik durch Formgestaltung vermittelt wird im einzelnen Industrieprodukt, in der Wohnung, am Arbeitsplatz, auf der Straße.

Voraussetzungen und Wechselbeziehungen von Ästhetik und Formgestaltung, von Gebrauch, von Technologie, Material, Konstruktion, von Ergonomie und WAO, von Lebensweise und Kultur sind zu klären. Dazu gehört auch Planbarkeit und Formgestaltung im gesamten Reproduktionsprozeß.

Wir benötigen ästhetische Maßstäbe, die es uns erlauben, den Entwurf und das fertige Industrieprodukt zu beurteilen, Maßstäbe, die für Planer, Leiter, Gestalter, für den Handel und für Nutzer tatsächlich Normen des Entscheidens und Verhaltens sind. Tabellen sind sicher wenig geeignet.

Und zum Zeitfaktor: Gelten taktische Maßstäbe für Mode und strategische für Langlebigkeit?

Das alles verlangt Anstrengung des Begriffs als Voraussetzung für Vorlauf und Konzeptionen, für besseres Fertigen, für besseres Nutzen von Material, Raum, Zeit und Technologie.

Vom einzelnen Beitrag erwarten wir weder Unanfechtbarkeit noch Vollständigkeit. Fragmente, Ansätze, Fragen helfen weiter – kollektives Nachdenken wird angestrebt.

In Heft 5/80 beginnen wir mit der Folge: Beiträge zur Designästhetik.

Körper Raum Bewegung

Über experimentelle Arbeit mit menschlichen Bewegungen, durchgeführt von Greta Hause

Frühe Erziehungslehren wie die von GutsMuths und Pestalozzi fordern, körperliche Vermögen durch Gymnastik zu entwickeln und diese mit „Kunstgrundsätzen“ zu verbinden.

In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wird – parallel mit anderen künstlerischen Bestrebungen – im Prinzip des „freien Tanzes“ Körperbewegung auf ihre einfachsten Elemente zurückgeführt, Tanz ist „bewegte Architektur“, körperrhythmische Raumgestaltung das erstrebte Ziel, „ein Spiel, auf und nieder, vor- und rückwärts, Selbstbegegnung, Kampf in dem Raum um den Raum“ (Mary Wigman).

„Bewegung“ als organisierende Kraft wie als Gegenstand sinnlich-geistiger Aneignung findet zunehmend Platz in ästhetischen Theorien, beispielsweise in „Form, Bewegung, Gestalt“ von Jürgen Weber oder auch in „Ästhetik heute“. In der Auffassung der Bewegung unterscheiden sich die Philosophen: der Dialektiker vom Metaphysiker.

Wahrnehmung und Bewegung sind unlöslich miteinander verbunden. Was sich bewegt, erregt mehr Aufmerksamkeit. Raum erleben wir, indem wir uns bewegen. Menschliche Bewegungen sind „unüberbietbar vielfältig und kompliziert“ (Jürgen Weber), Bewegungen bei der Arbeit und im Alltag, nicht nur jene erhöhten der Pantomime, des Tanzes, des Schauspiels.

Bewegung als Auseinandersetzung mit der Umwelt und Bewegungsschemata als Mittel der Erkenntnis werden zunächst durch Erfahrungen erworben, bewußtes Lernen erweitert unser Bewegungsvermögen und unseren Bewegungsausdruck.

Wenn wir nachfolgend Gesichtspunkte und „Übungen zu experimentellen Arbeiten mit menschlichen Bewegungen“ vorstellen*, finden wir darin eine komplizierter werdende Dialektik von Körper, Raum und Zeit, von Erkenntnis und Gestaltung, von menschlicher Interaktion, von Bewegung und ihren ethischen wie sozialen Auswirkungen. Elementare Beziehungen von Körper, Raum und Bewegung werden untersucht, der „Körper und seine Ressourcen“, der „Raum und seine Verhältnisse“ sowie „Bewegungen in improvisierter Form“. Weder sportliche

Höchstleistungen noch Bühnenreife sollen sich einstellen.

Vielleicht gab der Vorkurs von Johannes Itten den entscheidenden Anstoß. Wie in der Kontrastlehre sollen Gegensätze von hell-dunkel, hoch-niedrig, sollen Richtungskontraste und andere dargestellt werden – vermittelt des menschlichen Körpers. Wie seinerzeit am Bauhaus und später wird sinnliches Erleben analysiert, in Diskussionen verstandesmäßig objektiviert, in Bewegungen synthetisch gestaltet.

H. K.

* Greta Hause: Kropp Rum Rörelse, Reuter & Reuter Förlags AB, Stockholm 1978

Greta Hause bildet in Schweden Vorschullehrer auf dem Gebiet der Gymnastik aus. Sie ist Mitarbeiterin des KORDA-Instituts für dynamische Pädagogik, Stockholm.

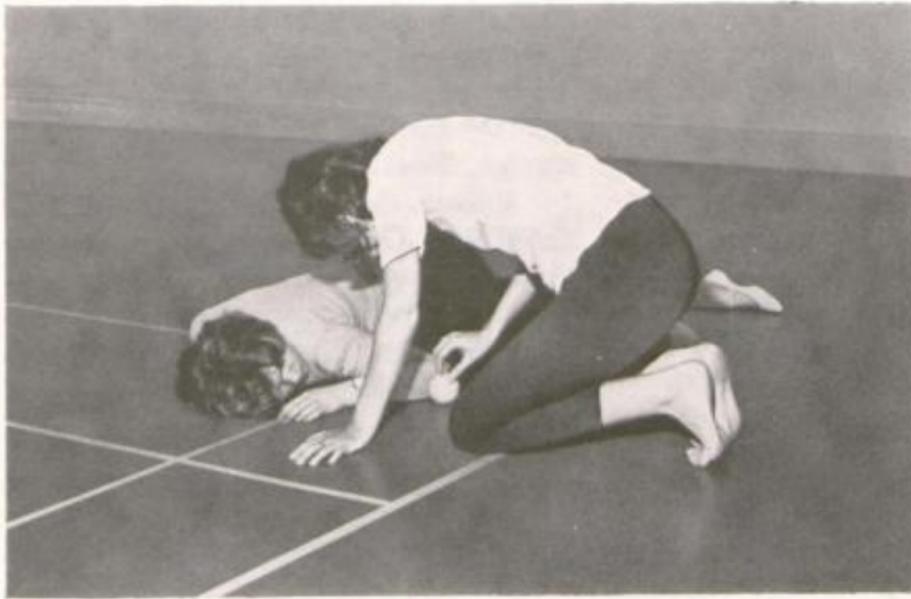
In ihrem Gymnastikinstitut GYMNGARDEN, Örebro, aus dem unsere Fotos stammen, arbeitet sie mit Kinder- und Erwachsenenengruppen. Die Übungen, die sie hier durchführt, haben Traditionen – und sie könnten ebenso gut heute Bestandteil eines Vorkurses für Gestaltung sein.



Grundelemente der Bewegung:
Beugen
Strecken
Drehen

Körper

Greta Hause zu einigen Übungen und ihrem gedanklichen Umfeld:



Den Körper zu untersuchen ist für Kinder und Erwachsene ein spannendes und neues Erlebnis.

Körper, das bedeutet: Oberfläche, Begrenzung, Volumen, Teile, Seiten, Form, Lage, Kraft und Energie, Konzentration und Entspannung, Gewicht und Balance, innere Organe, Gesamtbewegung, Bewegung in Beziehung zu anderem.

Begrenzung: Der Körper ist vielförmig begrenzt und ist symmetrisch – rechter Arm, linker Arm, rechtes Bein. . .

Markiere die Kontur des Körpers, indem du mit einem Ball seine Oberfläche „abrollst“.



Gewicht und Balance: Eine wichtige Eigenschaft unseres Körpers ist sein Gewicht, es kennenzulernen und den Schwerpunkt zu nutzen ist Teil der Körperkenntnis. Dazu wird uns das Körpergewicht zu einem helfenden Faktor, beispielsweise bei der Arbeit.

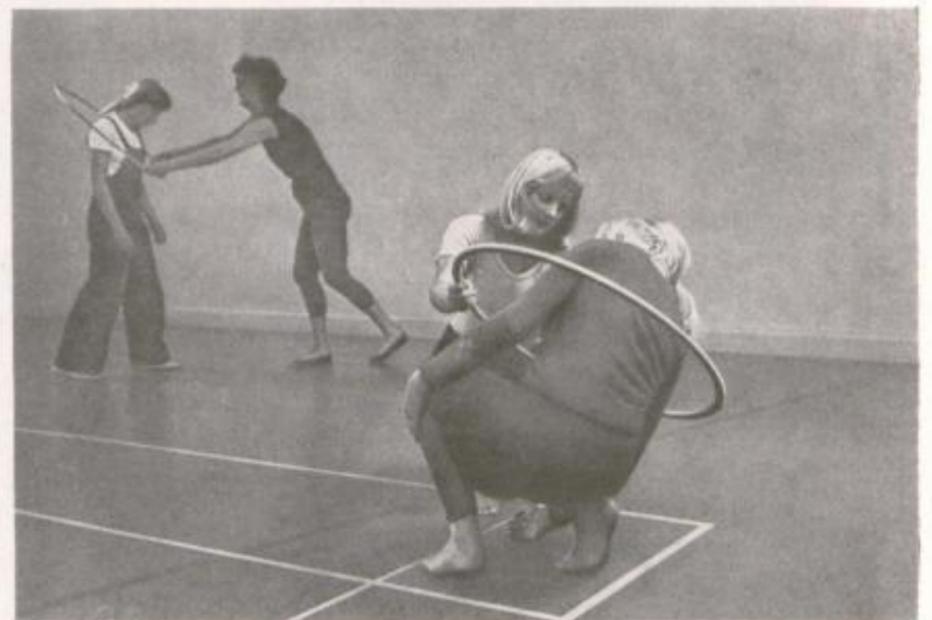
Balanciere auf einer bewegten Unterlage!

Raum



Begriffe vom Raum können wir körperlich darstellen: groß-klein, dick-dünn, schmal-breit, nah-fern, innen-außen, auch Bewegungsrichtungen wie nach innen, nach außen.

oben
in der Mitte
unten



Abstand halten: Der Kamerad im Reifen muß sich immer im Mittelpunkt des Reifens befinden. Der Reifen muß ihm folgen, oder er folgt den Bewegungen des Reifens.

Bewegung

Es eng zu haben ist eine Raumerfahrung. Das kann irritieren, aber häufig erfährt man es lustbetont. Doch wie benimmt man sich, wenn es eng zugeht? Stößt man Gegenstände um? Knufft man andere? Oder kann man dennoch rücksichtsvoll miteinander sein?



Körper bilden einen Raum, in dem sich eine Person mit geschlossenen Augen orientiert, tastend entsteht eine Raumvorstellung.



Menschen, die ein harmonisches Verhältnis zu ihrem Körper haben, drücken ihre Ideen, ihre Erkenntnisse auch in ihren Bewegungen aus, in ihrer Mimik. Ist es nicht ein sehr schöner Ausdruck, wenn man in einer glücklichen Stunde spontan und frei aufspringt – oder wenn man in einer schöpferischen Gruppe zusammenwirkt?

Zum Beispiel im Tanz: Du kannst mit den Füßen tanzen, mit den Händen, mit dem Kopf, mit dem ganzen Körper, auf einer Stelle, überall, allein, zu zweit, in der Gruppe.



Bewegung und Richtung: Richtungen und Lagebeziehungen sind relativ. Doch wir bewegen uns nach Regeln und nach gewissen Rücksichten.

vorwärts – in eine Richtung

Der VEB MANTISSA Dresden stellt seit langem Rechenstäbe, Schablonen und Unterrichtsmittel für den Mathematikunterricht her. Die mathematischen Lehrmodelle werden in Schulen der DDR sowie des Auslandes eingesetzt. MANTISSA exportiert gegenwärtig in zwanzig Länder.

Zum Produktionsprofil gehören ferner Unterrichtshilfen für körperlich und geistig behinderte Kinder.

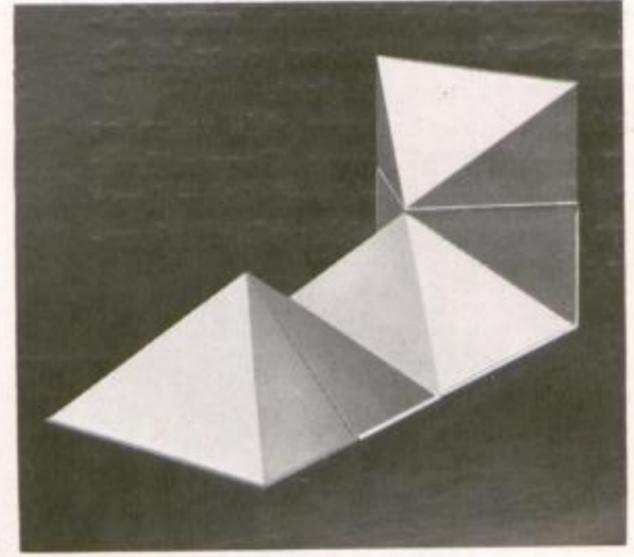
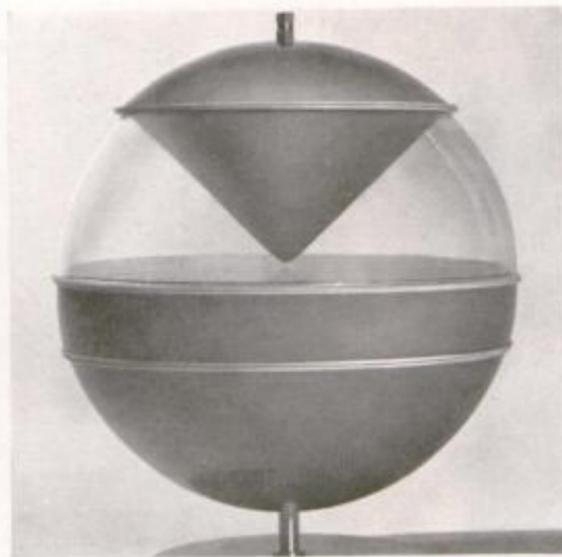
Christian Knüpfer, Ingenieur und verantwortlich für die mathematische und gestalterische Richtigkeit der Lehrmodelle, sieht in ihnen mehr als vergegenständlichte Mathematikformeln: Sie erlauben ästhetisches Formieren innerhalb vorgegebener Strukturen, was nicht unwesentlich durch die Ästhetik der Verarbeitung eines jeden Modells stimuliert wird.

Zunächst verdeutlichen mathematische Lehrmodelle im Unterricht bestimmte mathematisch-geometrische Fundamentalaussagen. Doch Unterrichtsmittel setzen nicht nur Theorie in anwendungsbereites Stoffwissen um. Neben dem Bildungseffekt geht es auch um den Erziehungseffekt im weitesten Sinne.

Darunter seien weltanschauliche Erziehung, sprachlich-begriffliche Erziehung, Erziehung zu Genauigkeit, Gründlichkeit und Wissenschaftlichkeit und nicht zuletzt ästhetische Erziehung verstanden. Daß die oftmals als trockenen verrufene Mathematik auch ästhetische Seiten besitzt, soll an einigen

Christian Knüpfer

Geometrisch

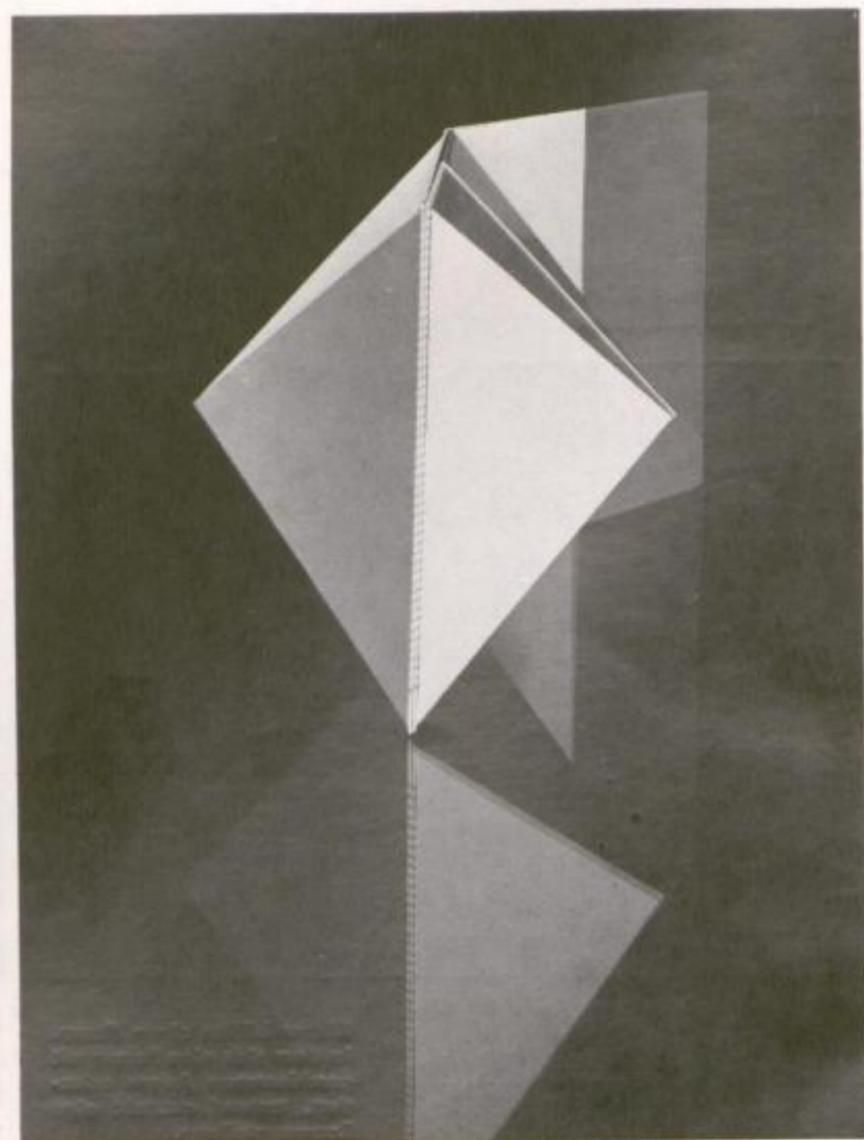
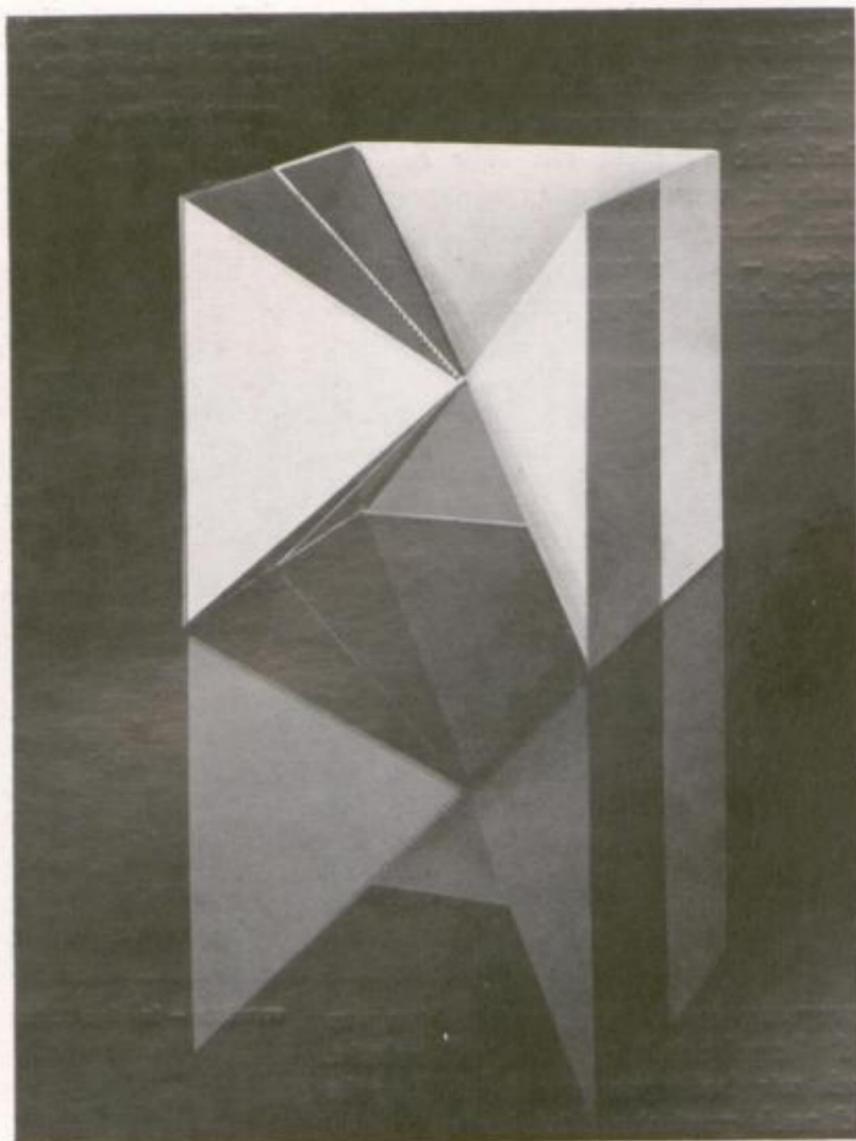


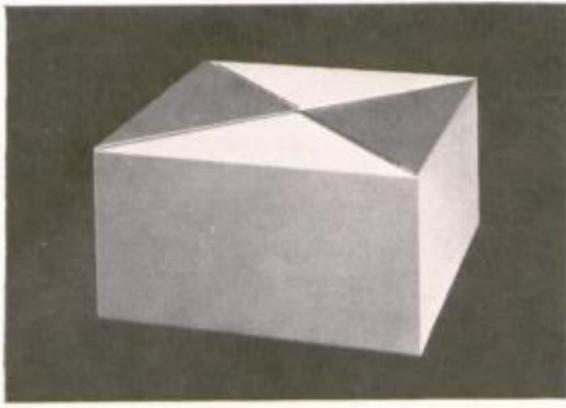
mathematischen Lehrmodellen gezeigt werden.

Beispiel 1 (Abb. 2-6)

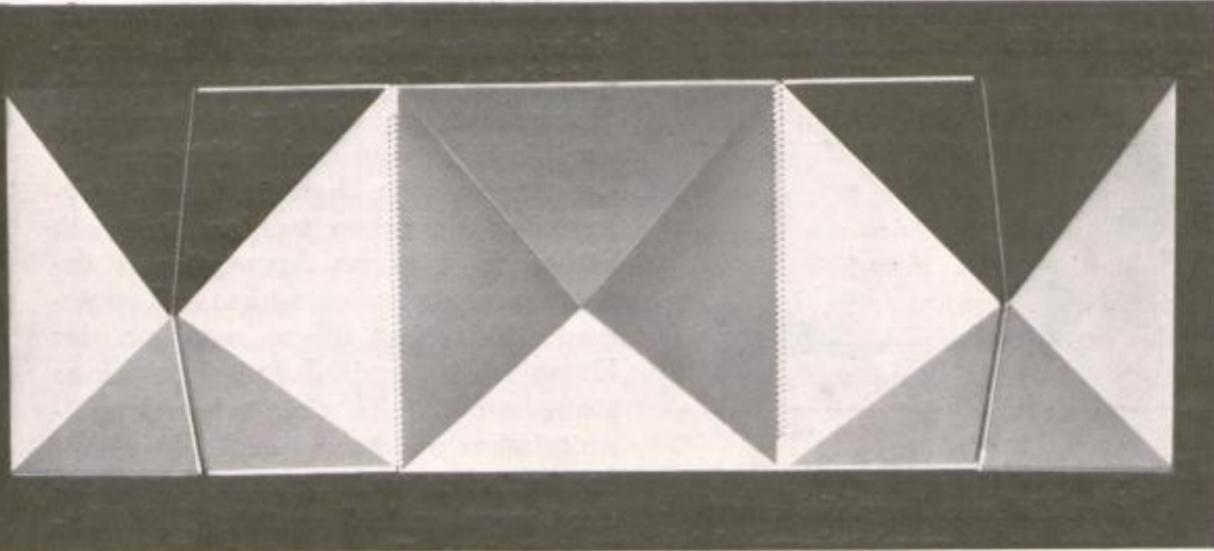
Durch Spiralfedern gelenkig miteinander verbunden, sind drei gleichgroße, quadratische Pyramiden ohne Rest aus einem Quader herausklappbar. Damit wird der Nachweis erbracht, daß das Volumen einer quadratischen Pyramide einem Drittel des zugehörigen Quaders entspricht.

Der funktionsgerechte Inhalt sowie die Gestaltung der notwendigen Funktionsabläufe entsprechen der Exaktheit der Mathematik und drücken sich im Weglassen eines jeden „Schnörkels“ aus. Die Konturen des ausgewogenen, ebenflächig begrenzten Körpers erzeugen eine strenge Linienführung, die optisch durch die Farben Blau und Weiß bzw. Rot und Weiß unterstrichen wird. Die Farbkontraste Blau/Weiß





5



6

und Rot/Weiß (bei den meisten Modellen übrigens) bewirken, daß auch die Schüler von den hinteren Bankreihen alles gut erkennen können. Beispiel 2 (Abb. 1)

Um verschiedene mathematisch-geometrische Sachverhalte einer Kugel darstellen zu können, wurde sie in ihre funktionalen Bestandteile zerlegt. Somit kommt es zur Synthese eben- und

krummflächig begrenzter Kugelteile. Die vielseitige Verwendbarkeit der Kugel und ihrer Teile mit dem nur der Kugel eigenen „minimierten Volumen“ ist allgemein bekannt.

Beispiel 3 (Abb. 7)

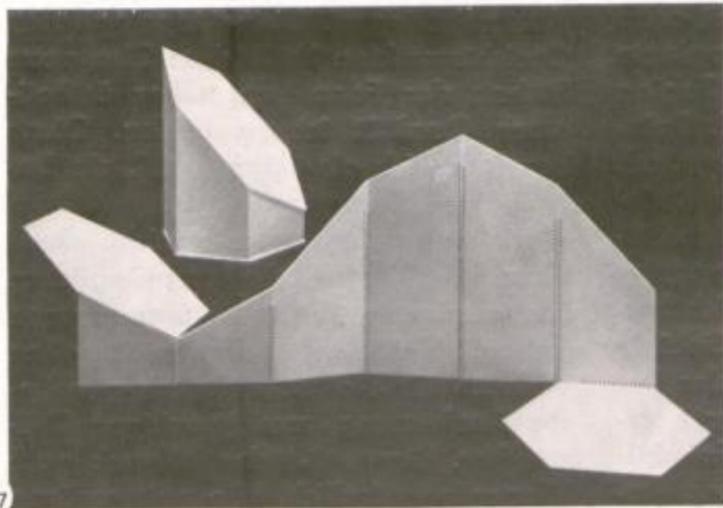
Aus dem schräggeschnittenen sechseckigen Prisma wurden die Mantelfläche herausgehoben und die einzelnen Elemente mittels Spiralfedern ge-

lenkig miteinander verbunden. Damit wird erreicht, daß ein räumlicher Körper sich flächenhaft abbilden läßt. Zum zweiten wird durch die Gelenkigkeit der Flächenelemente untereinander der in der Technik übliche Terminus „Freiheitsgrad“ gestalterisch wirksam. Beispiel 4 (Abb. 8, 9)

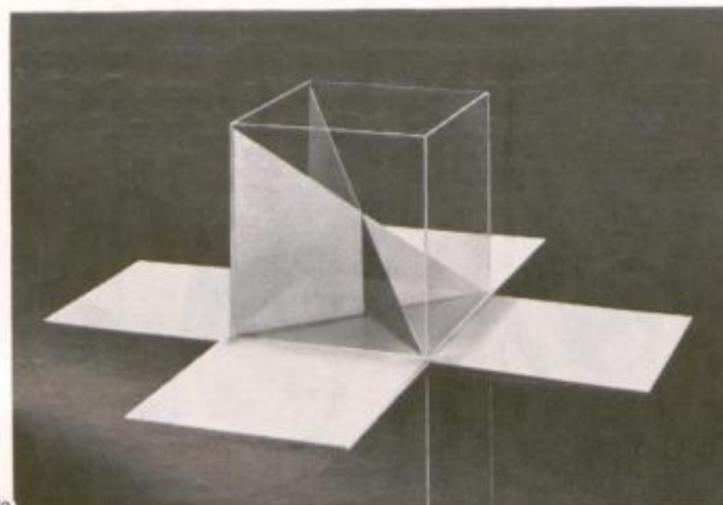
Abweichend von den anderen Beispielen, bei denen der mathematisch-geometrische Sachverhalt unverändert blieb, wird mit dem Würfel gestalterisch variiert. Mathematisch exakt definierbare Schnittführungen in einem Körper werden miteinander frei gekoppelt. Je nach Lage der Schnittebene entstehen Schnittfiguren, wie Rechteck, Trapez, Dreieck, Fünfeck, Sechseck.

Die in den Würfel eingelegten Schnittdreiecke lassen sich mit Stützungsrippen von freitragenden Baukonstruktionen oder mit gegen Verwindung versteiften Maschinenteilen (Konsolen) vergleichen (Abb. 8). Sie erlauben ebenso sehr freie Figurationen im Raum (Abb. 9). Durch die Transparenz der Hülle (Würfel) ist es möglich, sich Vorstellungen über das Ergebnis gestalterischen Empfindens wie auch Klarheit über „innere“ Verhältnisse zu schaffen.

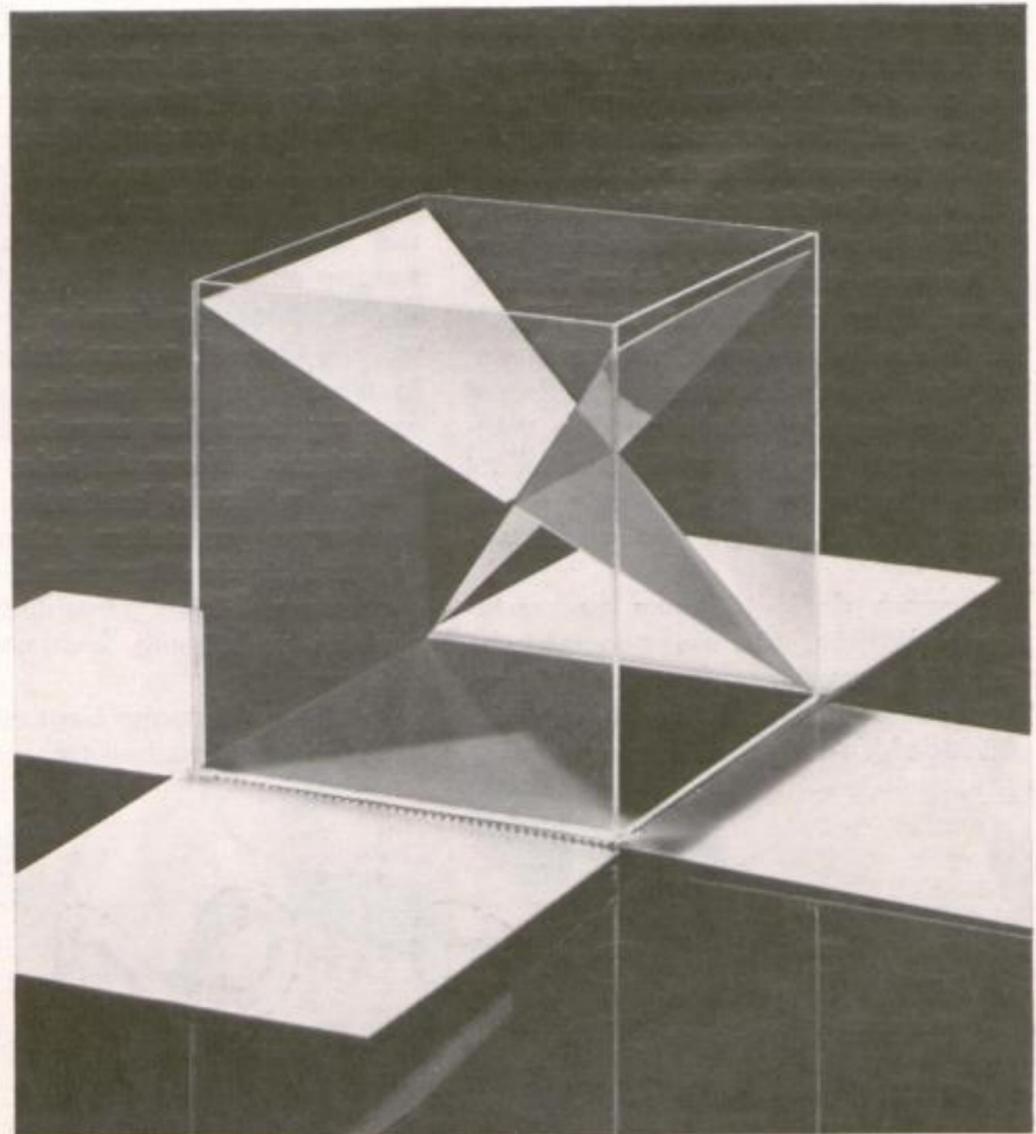
An diesen wenigen Beispielen sollte aufgezeigt werden, daß sich jedes flächige oder räumliche Ergebnis in geometrische Grundkonzeptionen auflösen läßt und andererseits ausgewählte Unterrichtsmittel sich für die inhaltliche Bereicherung ästhetischer Bildungsbelange nutzen zu lassen.



7



8/9



9

Alfred Hückler führte in den letzten Jahren topologische Formenentwicklungen durch, um Studenten der Formgestaltung an der Kunsthochschule Berlin zu weiteren topologischen Arbeiten innerhalb der Übungen zur geometrischen Formenlehre anzuregen. Seine Maxime: Das Gestalten aus der Bewegung erweitert Formenvorstellungen.

Alfred Hückler

Formen finden

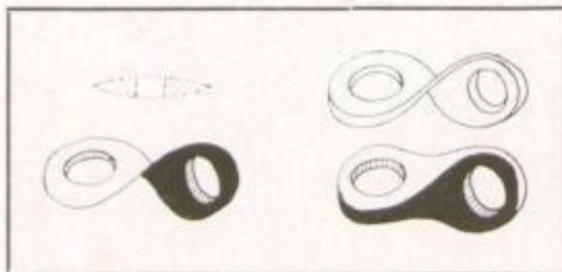
Niemand wird die Leistungen der Darstellenden Geometrie in Abrede stellen (in strenger Form seit G. Monge, Paris 1795). Ihre Nützlichkeit für den Gestalter, einen noch nicht vorhandenen, erst zu projektierenden Gegenstand räumlich richtig darzustellen, also geometrisch hinreichend zu beschreiben, ist erwiesen.

Zur Situation

Mangels ausreichender Kenntnisse wird die Darstellende Geometrie dennoch unzureichend genutzt. Sie wurde auch nur völlig einseitig, mit der analytischen Geometrie zusammen, in die Ausbildung zum räumlich-anschaulichen Denken einbezogen. Das machte sie unverdient zur Ursache des Opferganges: wirklich plastisch-anschaulichen Vorstellens. Jede körperliche Erscheinung wird so fast ausschließlich in ihren Projektionen in zwei oder drei Tafeln, meist rechtwinklig, gedacht und dargestellt. Von einer echten dreidimensionalen Anschauung kann kaum noch die Rede sein. Im synthetisierenden Denken setzen sich räumlich-körperliche Vorstellungen aus ebenen Komponenten zusammen: im Entwurf als Resultat sich treffender Punktfolgen aus den Teilebenen ihrer Drauf-, Seiten- und Vorderansicht, als Ergebnis einer ebenen Reißtechnik. So konnte sich das Gerücht einschleichen, daß wirklich plastisch-schöpferisches Vorstellen nur dem künstlerischen Bereich menschlicher Fähigkeiten zuzubilligen sei. In der Tat zeigen die Grundkurse im plastischen Gestalten den Kampf der Studierenden, ihr eigentlich zweidimensional geprägtes Körperbild zu überwinden und den Körper in seiner räumlichen Füllung gänzlich zu begreifen.

Dennoch darf die kaum zu verstehende Willkür, für die geometrische Erziehung aus der umfassenden Ganzheit geometrischen Wissens nur die „flächige“ Version zuzulassen, nieman-

dem erlauben, plastisches Begreifen nur außerhalb der Geometrie anzusiedeln.



Die Geometrie hat schon längst nicht nur das euklidische Formbild ausgelotet, sondern es in verschiedener Weise überwunden, bis hin zu neuen Einsichten in die geometrische Beschaffenheit der Welt. Die Darstellende Geometrie selbst entwickelte mit der Anaglyphentechnik (Beginn mit L. Ducos du Hauron, Algier 1894) gewissermaßen die Therapie der Mangelerscheinungen infolge ihrer mit der analytischen Geometrie verbundenen einseitigen Erziehung zur räumlichen Vorstellung.

Bewegung als formbildende Ursache
Die Topologie erlaubt ein ganzheitliches Erfassen der Körperlichkeit ohne die Spaltung in kartesisch geordnete Projektionen (etwa mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts durch H. Poincaré, L. E. J. Brouwer, G. Cantor u. a.).

Da sich jede Form durch Spezialisieren ihrer topologischen Verallgemeinerung entwickeln läßt, tritt Bewegung als formbildende Ursache deutlich hervor, die Genetik geometrischer Gebilde in allen ihren Merkmalen. In der Bewegung liegt das ursprünglichste erfinderische Moment jeder Formbildung: Im Prozeß kontinuierlicher Verformungen entstehen ständig neue Formen, die den Ausgang für spezielle Exemplare bilden einschließlich ihrer maßlich vollständig bestimmten Ausführung.

In diesem Vorgang liegt eine grundlegende ästhetische Dynamik. Noch

unbelastet von den Beziehungen der vielen notwendigen Details des durchgebildeten Objektes, offenbart jede Momentanform auch ihre inhärente, in den Verhältnissen noch nicht entschiedene ästhetische Qualität. Durch topologisches Vorgehen werden Stetigkeit wie auch mögliche Assoziationen ästhetisch veränderlich wirksam. Topologische Verfahren führen weg von der Einmaligkeit und Zufälligkeit eines statischen Einfalls, sie fördern kombinatorisches anschauliches Denken über kontinuierlich und dialektisch ineinander übergehende Quantitäts-Qualitäts-Verhältnisse. Die gewohnte Kombination diskreter Elemente zu wechselnden Nachbarschaften wird ergänzt durch deren Kombination nach Lage und Größe bei bleibenden Nachbarschaften.

Topologie als Verallgemeinerung

Es ist schon eine mühselige Sache, die zuweilen einander so fremden Formcharaktere der physikalisch-technischen, konstruktiv-aufbauenden, fertigungstechnisch und werkstoffbedingten, ergonomischen Baulösungen unter einen Hut zu bringen. Unter topologischen Gesichtspunkten heißt das: Eine neue Einheit der Form von hoher ästhetischer Qualität ist zu finden. Diese bezeichne ich als „Überform“, sie besitzt eine „Übergestalt“.

Ob wahrnehmbar oder nicht, diese „Überform“ muß alle ursprünglichen Formmerkmale in sich aufgenommen haben. Meist geht dies nicht ohne Verluste für die ursprünglich günstigste Ausformung vom jeweiligen Teilziel her. Darum ist der Wunsch nach Wegen verständlich, alle notwendigen Merkmale der Teillösungen beim Überführen in eine neue, höhere Einheit zu erhalten. Ein Traumziel, wenn dabei gleichzeitig die ästhetische Funktion aufgabengemäß erfüllt werden kann, aber auch unabhängig davon. Ein Ziel, dem sich zu nähern nicht nur die ge-

2



10

1

Vom gleichen Geschlecht, aber nicht topologisch gleichwertig! Die beiden rechten Gebilde sind nicht ineinander überführbar, da sie unterschiedlich topologisch spezialisiert sind, indem die Lochränder = Kanten in den Gebieten (Flächen durch geschlossene Kantenzüge) jeweils unterschiedlich benachbart sind (Nachbarschaftsproblematik). Die linke Ausführung hat eine Fläche mehr.

2

Überführen der allgemeinen geschlossenen Fläche („massiver“ Körper) vom Geschlecht 2 in den allgemeinsten Henkeltopf mit Tülle

3

Überführen einer topologisch spezialisierten geschlossenen Fläche vom Geschlecht 2 in untereinander topologisch gleiche Henkelgefäße mit Tülle (einschließlich Trichter)

stalterische Mühe lohnt (bessere Erzeugnisse sind der Lohn), und es verlangt, nach geeigneten Wegen, also Handlungsmodellen, zu suchen, die Erfolg versprechen.

Abstrahieren wir von der Stofflichkeit der Körper, dann bleibt ihre jeweilige geometrische Form übrig. Geometrie ist ihre gemeinsame Merkmalsart. Diese Gemeinsamkeit bleibt auch zwischen den Teilgeometrien der Teillö-

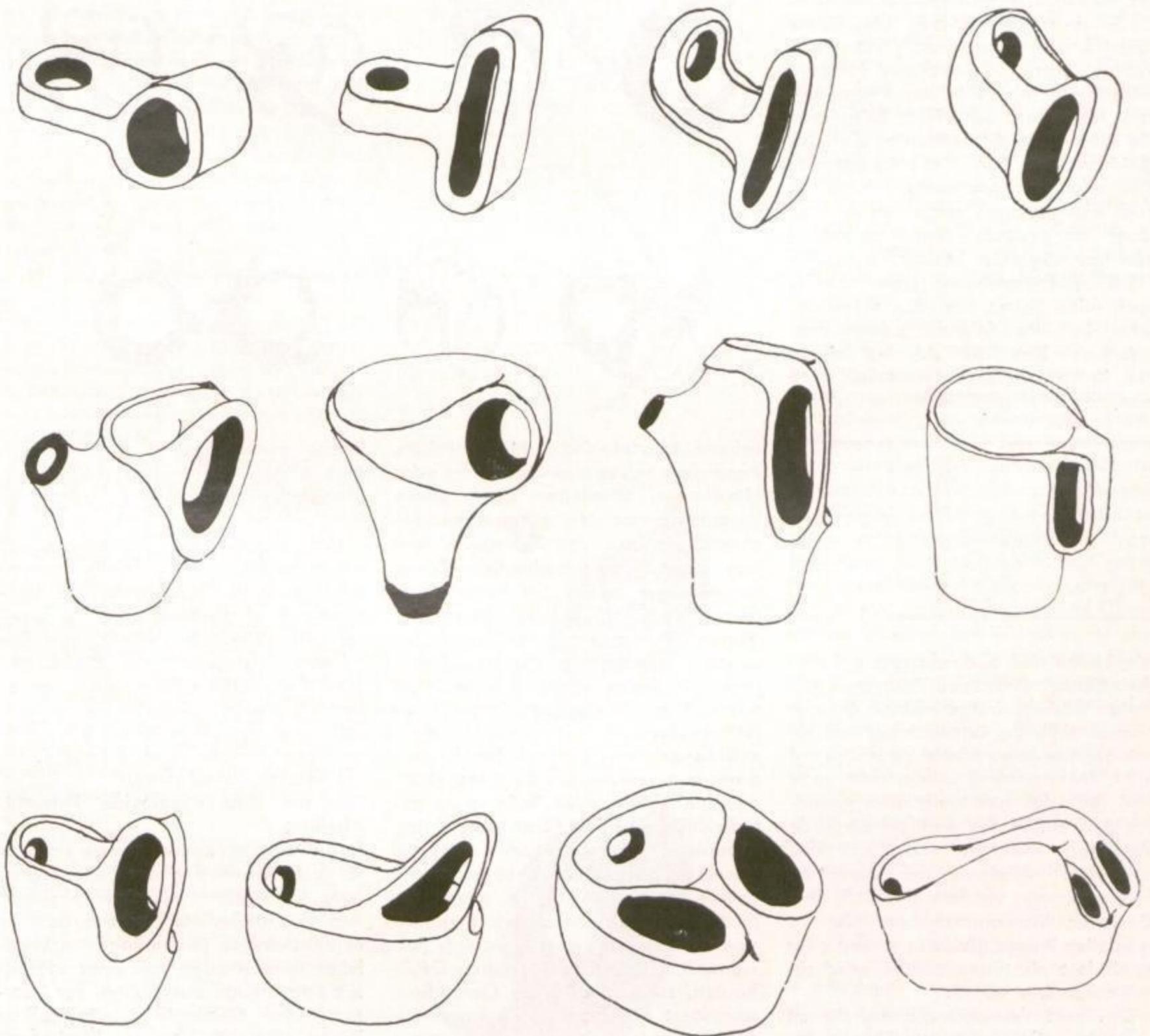
sungen und für die Gesamtgeometrie der neuen „Überform“ erhalten, in die sie aufgegangen sind. Eine derartig verbindende und ineinander überführende Formenlehre fußt auf der Topologie, einer Disziplin der Geometrie, bei der alle maßlichen Beziehungen ausgeschaltet werden und Punkt für Punkt die stetige und beliebig ausdehnbare Verformung von offenen und geschlossenen geometrischen Gebil-

den, vorzugsweise Flächen, betrachtet wird.¹

Methoden des Verformens

Mit der Topologie werden alle unterschiedlich dargestellten Teilgeometrien so einheitlich verallgemeinert, daß sämtliche Merkmale aller Teillösungen in eine Darstellung zusammenfließen können. Praktisch geht das so vor sich, daß alle Formmerkmale auf Punkte, Linien und Flächen reduziert werden.

3



4

Die Anzahl der Schnitte von Körpern höheren Geschlechts ergeben jeweils solche von um diese Anzahl geringeren Geschlechts. Hier, vom Geschlecht 2 um 1 (1 Schnitt) verringert, einen Körper vom Geschlecht 1. Die Schnitte werden zu Rändern bei der flächigen Auffassung. Der Vorgang ist umkehrbar: Ränder können ausgezogen (auch gekrempelt) und anschließend geheftet werden.

5

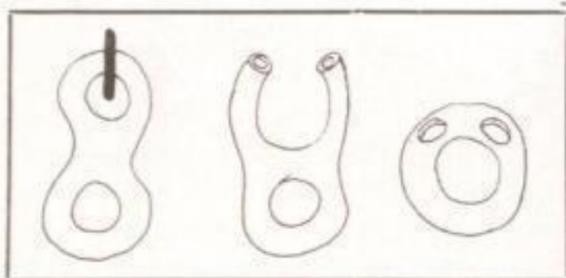
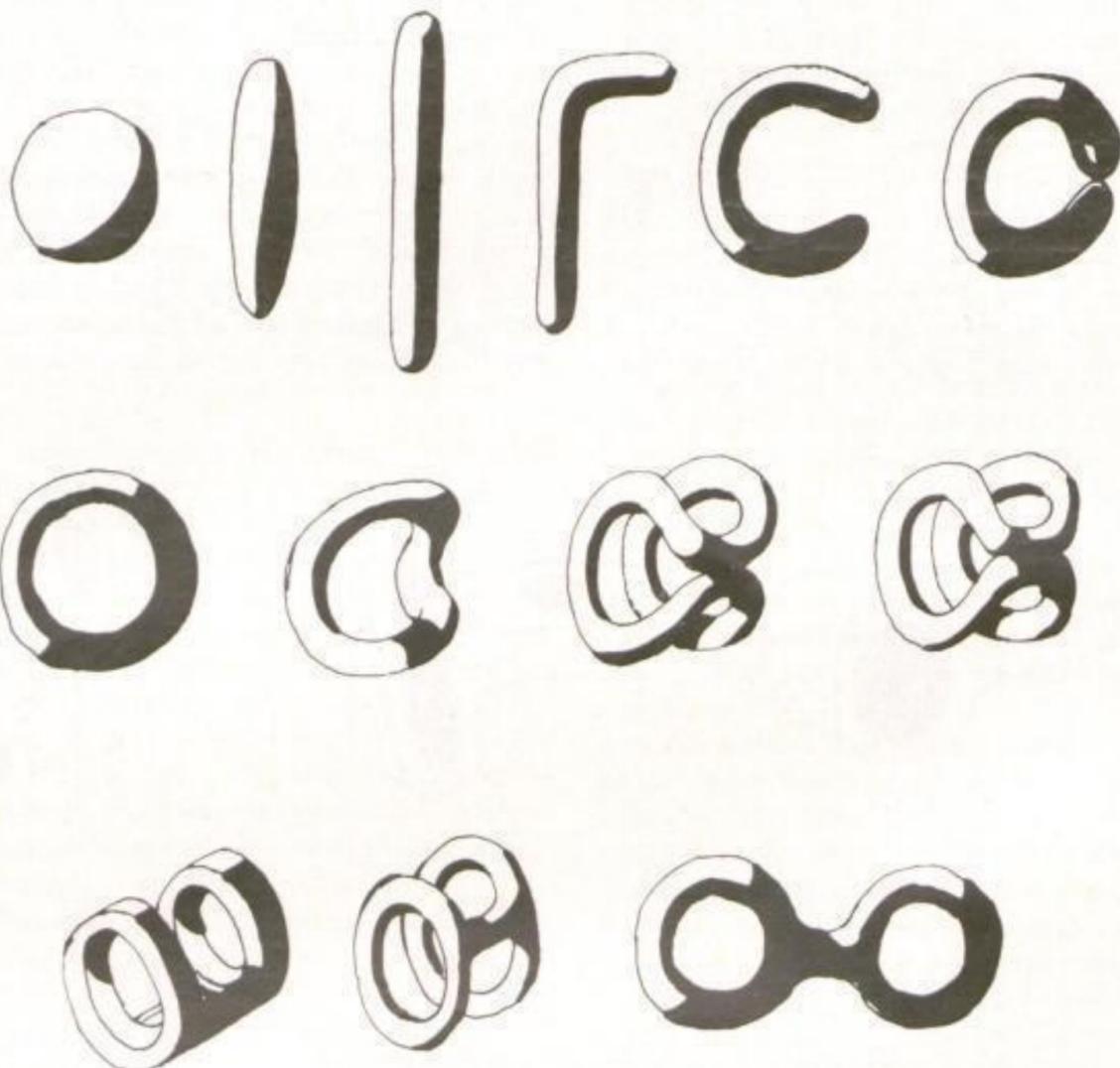
Entwicklung der geschlossenen Fläche vom einfachen Zusammenhang (ein geschlossener Schnitt trennt immer den „Körper“), damit vom Geschlecht 0 (kein „Loch“) zu höherem Zusammenhang bzw. Geschlecht (1 „Loch“ – Geschlecht 1, 2 „Löcher“ – Geschlecht 2 usw.). Allgemeinste geometrische Entwicklung und Ordnung der Formen.

6 (Seite 13)

Krempeln des Torus von seinem Rand aus. Jede Momentanform bietet wiederum jeweils spezialisierte Ausformungsmöglichkeiten.

Natürlich gelingt das nicht einfach schematisch. Beim Verwandeln ist zu entscheiden, welche Elemente der Ausgangsformen der einen Teillösung mit welcher der anderen Teillösung gleichwertig sein sollen. Beispielsweise kann der Scheinwerfer eines Pkw als Fläche oder als Punkt in die verallgemeinerte Form eingehen. Die Rippe eines Gußteils könnte als Strich (Kante mit zwei Ecken), als eine Fläche mit einer Kante oder nur als Auswölbung des ganzen Gußteils ohne eigenständige Geometrie verallgemeinert betrachtet werden. Andererseits könnte man die Rippe, scharfkantig „umgedacht“ mit zwölf Kanten, acht Ecken und fünf Flächen, selbständig innerhalb der Gesamtgestalt festsetzen. Schließlich kann man die derart verallgemeinerte und zugleich vereinte Form beliebig gedanklich, oder, mit geeignetem Material, auch experimentell verformen und zu einer den gestalterischen Anforderungen bestmöglichen Lösung führen.

Dieses Ergebnis ist dann wieder nach allen Seiten hin, den ursprünglichen Teilzielen folgend, baulich auszuformen. Das läßt sich bei einem Pkw beispielsweise so vorstellen, daß eine ideale Plastilinkugel mit Punk-



ten, Linien und dadurch auch mit Flächen bemalt wird. Beim Verformen verzerren sich alle aufgebracht geometrischen Gebilde, ändern aber ihre topologisch-geometrischen Eigenschaften nicht. Das ideale Plastelin reißt nicht und läßt sich gewissermaßen unendlich dehnen. Dieses verallgemeinernde Vorgehen erleichtert nicht nur das schwierige Vereinen der einzelnen Formmerkmale, sondern erschließt dem Gestalter Verwandtschaften, die im speziellen Ausgangszustand nicht oder zumindest nicht unmittelbar anschaulich erkennbar waren.

Das sind Verwandtschaften, die zu neuartigen Formzusammenhängen anregen können und sogar vorher unge-

sehene technologische Möglichkeiten, besonders solche des Urformens oder Umformens, offenlegen. Diese ganze Vorgehensweise zielt auf eine Formenentwicklung aus der Bewegung heraus. Das fördert anschauliche Formvorstellungen sowie den Einsatz moderner Technologien, die den topologischen Verformungsvorstellungen besonders entsprechen. Massiv-, Blech- und Folienumformung und Blasen sind solche Herstellverfahren. Diese Formbildungsdynamik zielt auch auf Konstruktionsweisen, die auf die Verwendung von pneumatischen Konstruktionen mit Innen- oder Außendruck zurückzuführen sind (Aufblas- oder Unterdruckkonstruktionen), aber auch auf Membrankonstruktionen ohne solche Drücke (Zeltkonstruktionen, gespannte Flächengebilde). Besonders hier zeigen sich Umwälzungen in unserer Formenwelt, nicht nur bei mobilen Großbauten, sondern auch im Gerätebau, zumindest mittelbar als Formwerkzeuge. Das Entstehen neuer ästhetischer Verhaltensweisen können wir heute

hierbei miterleben, so wie seinerzeit eine andere Generation die kühnen Stahlskelettkonstruktionen oder die feingliedrigen Stahlbetonbauten.

Die topologische Vorstellungswelt und eine mit ihr verwachsene Formenlehre spiegelt diese großartige technisch-technologische Entwicklung unserer Zeit wider. Sie schließt auch den neuesten Formensatz der Bionik ein: „Der Pneu ist die Formenwelt der lebenden Natur.“² Das ist hierzu wohl wichtig genug, um gezielter nach zweckmäßigen Formen und Möglichkeiten der Gestaltung zu suchen.

Spezielle und allgemeine Formentwicklung

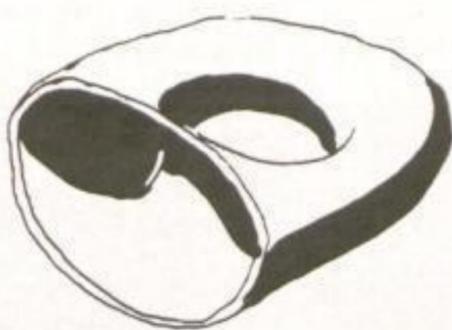
Es gibt zwei entgegengesetzte bekannte Verfahrensweisen der Formentwicklung: Form kann aus einer allgemeinen Grundform als Ausgangsform zu einer speziellen Formanlage hin abgeleitet werden oder, von einer speziellen Formanlage ausgehend, zur übergreifenden Gesamtform. Die übliche Weise, Grundformen zu bestimmen, besteht in deren Auswahl aus einer

begrenzten Menge „klassischer“ Formen sowie festen Anzahl von Archetypen an Gebrauchsformen, welche mehr oder weniger die ermittelte Formanlage enthalten. Praktisch haben sich Techniken herausgebildet, die diese Übergänge von einem geometrischen Ausgangszustand in den der jeweiligen Aufgabe gemäßen ermöglichen. Häufig besteht das Verfahren nur in einem einfachen Abräumen einer Ausgangsform (auch substraktive Formbildung genannt) zur Formanlage hin und als Aufbauen der Form von den durch die Formanlage bedingten geometrischen Gegebenheiten aus zur Gesamtform (auch als kombinatorische oder additive Formbildung bezeichnet). Gewissermaßen sind es dabei die von außen nach innen oder die von innen nach außen wirkenden Einflußgrößen, die der jeweiligen Aufgabe entsprechend gewichtet werden, wonach die eine oder die andere Formierungsrichtung vorherrscht.

Das übliche Verdrehen, Verbiegen und sonstige Verformen von Grundkörpern oder der davon abgeräumten oder dazu aufgebauten schon präzisierten Form ist nur begrenzt mit der topologischen, bewegten Formbildung zu vergleichen, weil die Form meist nur modifiziert wird.

Werden Formen durch topologisches Entwickeln erfunden, geschieht es zunächst durch das „Aufspannen“ von Flächen über oder zwischen Ecken, Kanten und Rändern, die topologisch der Formanlage entsprechen. Das ergibt den Ausgangskörper. Danach können Formen durch Selektion aus der kontinuierlichen Veränderung innerhalb einer jeweils gleichbleibenden „Geometriebilanz“ der Bestimmungsstücke des Ausgangskörpers entwickelt werden. Die „Geometriebilanz“ entscheidet schon über das Geschlecht des Gebildes bzw. dessen Zusammenhang.

Jede wirkliche Gebrauchsform ist eine spezialisierte Ausführung ihrer topologischen Verallgemeinerung. Drei Bestimmungen prägen daraus jeden Gestaltzustand: Jedes topologisch bestimmte Gebilde wird durch beliebige Regelmäßigkeiten (Wiederholungen, Symmetrien), Verhältnisse und durch Krümmungen, also Krümmungsverläufe bzw. Krümmungsverhältnisse, speziali-



siert. Die absoluten Maße frieren gewissermaßen bei dieser Vorgehensrichtung erst abschließend die Gestalt zur Form ein.

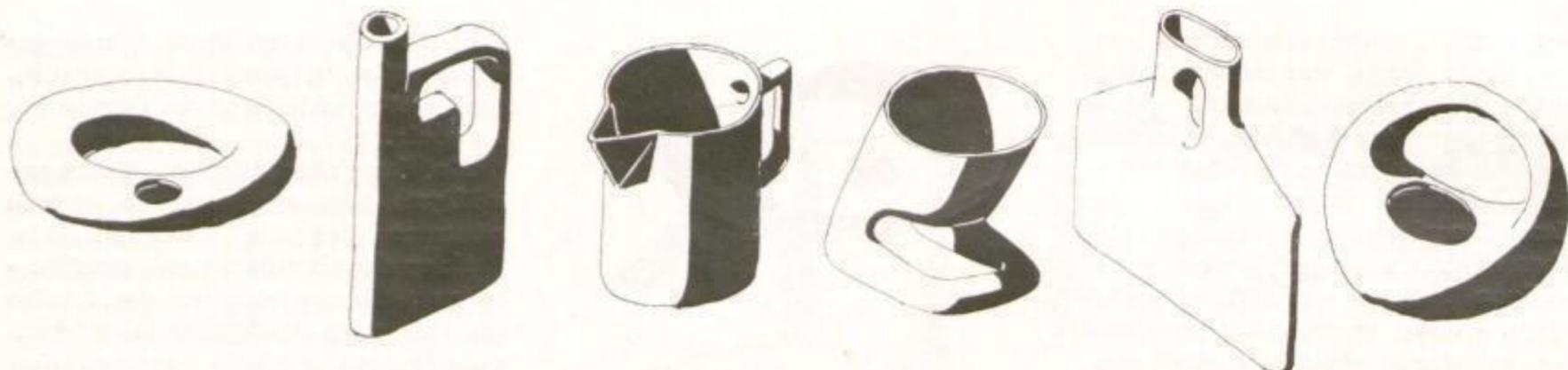
Die Kugeloberfläche ist die regelmäßigste aller geschlossenen, einfach zusammenhängenden Flächen. Der Umfang der Oberfläche zum umschlossenen Volumen zeichnet die Sphäre als das raumumschließende Flächengebilde von höchster geometrischer Wirtschaftlichkeit aus. Alle anderen einfach zusammenhängenden geschlossenen Flächen, wie etwa die regulären Vielflächer (Polyeder), haben einen schlechteren „isoperimetrischen Quotienten“, daß heißt ein ungünstigeres Verhältnis der Oberfläche zum eingeschlossenen Volumen. Bei der Seifenblase, die wegen des gleichmäßigen Innen- und Außendruckes annähernd idealkuglig geformt ist und dem Grundprinzip des Pneu entspricht, gewinnt die Sphäre die Bedeutung eines Paradigmas, eines Musterbeispiels einfach zusammenhängender geschlossener Flächen.

Es bietet sich an, hiervon für die geometrisch zu beschreibende Formbildung der Formenwelt unserer Erzeugnisse auszugehen. Vorstellbar ist ein vollständig unregelmäßiges Gebilde, beispielsweise die Oberfläche eines total unregelmäßig verformten Plastikklumpens, und diesen als Ausgang einer Formentwicklung zu nehmen. Das hat sicher einen didaktischen Vorzug, zeigt aber nicht zugleich beim Verformen die Differenzen zur Formeffektivität der Kugeloberfläche. Für die Übersichtlichkeit und Merkfähigkeit ist die Sphäre günstiger. Jede praktische Form ist immer eine spezialisierte Form, die von der allgemeineren, ob Kugel oder völlig unregelmäßiger Klumpen, abweicht. Wenn wir von der geschlossenen Fläche eines einfachen Zusammenhanges ausgehen, kann sie zu höherem Zusammenhang bzw. Geschlecht verformt werden, diese dann wiederum bis ins Unendliche. Es entstehen stets kompliziertere Gebilde.

Umgekehrt kann ein Gebilde von hohem Zusammenhang durch eine Folge von Schnitten und Verformungen in „niedere“ geschlossene Flächengebilde überführt werden. Dieser Weg hat für das Vereinfachen unübersichtlicher Formen eine große Bedeutung.

7

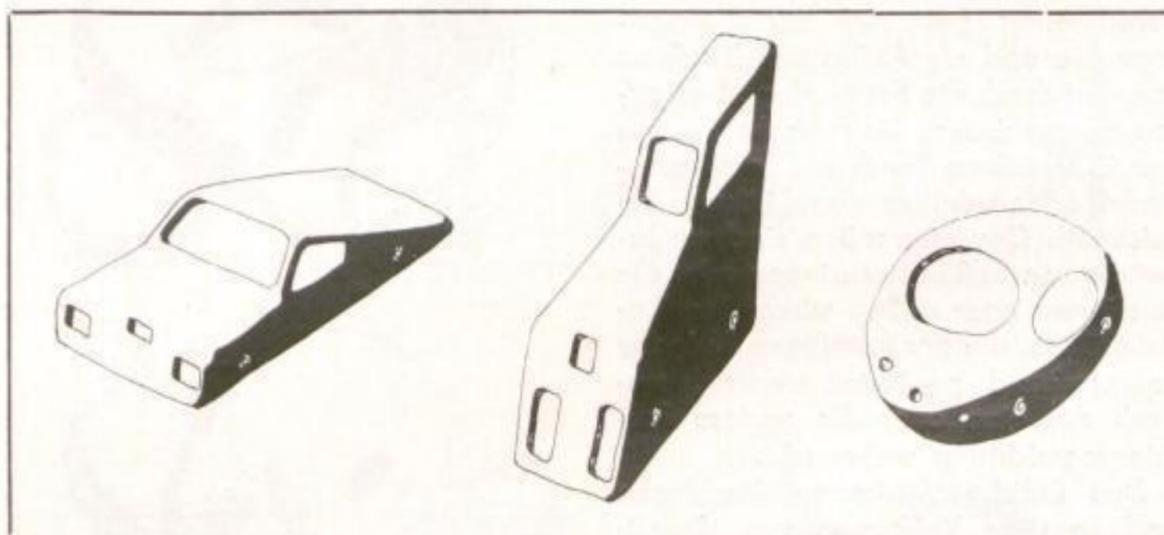
Ineinander überführbare Gebilde des Torus (Geschlecht = 1) mit einem Rand als ihr Paradigma. Beispiel zur Entwicklung und Klassifikation topologisch gleichwertiger Objekte.



7

8

Topologische Transformation: Hier wird die topologische Klassifikation technischer Gebilde besonders deutlich. Es können damit Verwandtschaften aufgedeckt werden (vor allem zu Nicht-Fahrzeugen), die sonst außer acht gelassen werden.



8

Diese gleichsam fließenden Formentwicklungen bieten in jedem Bewegungsmoment Gebilde, die, in einem beliebigen Zustand erstarrt, gestalterisch verwendbar sind. Diese generelle Entwicklungslinie läßt sich noch einmal fließend verformen: nach allen Richtungen, aber auch unterschiedlich verdickend und verdünnend, – weiterhin aber auch, und das ist eine ziemlich wichtige Maßnahme, indem die geschlossene Fläche durch einen Durchbruch geöffnet, also berändert wird. Hierbei trifft sich dieses Öffnen mit dem Zerschneiden der soeben beschriebenen, verwachsenen Gebilde. Hinzu kommt die für die Formentwicklung ergiebige Möglichkeit, bei einem Rand beginnend, das hautartige Gebilde umzukrempeln. Dabei ergibt jeder Bewegungsaugenblick wiederum Formlösungen, die spezialisiert, praktisch verwertbare, neue oder vorhandene Formen ergeben. Dieses ununterbrochen fließende Überführen der geometrischen Zustände ist, wie es oben schon erwähnt wurde, auch auf dem Wege des Zerteilens und Wiederaussetzens oder durch Abräumen wie in kombinierter Vorgehensweise vollziehbar. Solches schrittweise den fließen-

den Veränderungen angenähertes Vorgehen entspricht der Praxis des Auf- und Abbauens im Gebrauch ebenso wie in der Fertigung von starrkörperlichen Erzeugnissen.

Erweiterung der Formvorstellung

Durch Formentwicklung „aus der Bewegung heraus“ wird das Formbewußtsein entscheidend erweitert, wird die Relativität der Formentstehung besser erfaßt.

Mancheiner mag hierin mir unbekannt, aber doch irgendwo vermutbare praktisch-pädagogische Formentwicklungsgänge oder persönliche Vorgehensweisen wiedererkennen. Bitte sehr. Ob man diese Formensuche aus der Bewegung heraus als Dynamisierung oder anders bezeichnet, ist gleichgültig. Entscheidend ist, daß es hier um das Einfügen der Empirie in die Gesetze der Geometrie geht. Das bedeutet: Verfügbarkeit und Erlernbarkeit für jedermann innerhalb der geometrischen Gestaltungs- und Formenlehre. Endlich gestattet diese Gesetzmäßigkeit, mathematisch zu formalisieren, um im Dialog mit dem Computer-Bildschirm die Trägheit stoffverformenden Handwerks zu überwinden.

Dieses kleine Stück topologischer

Transformation wird als rationale Entsprechung zu vergleichbaren, vom Gefühl her bestimmten Formverwandlungen aufgefaßt. Nicht mehr und nicht weniger, denn im schöpferischen Vorgehen sollten beide Gehirnhälften gleichmäßig beansprucht werden.

Zeichnung Alfred Hückler

Anmerkungen

- 1 Grassmann, M.: Geometrie auf der Gummihaut, in: alpha 13 (1979) H. 3, S. 49-52, Berlin
- 2 Frei, Otto, J. G. Helmcke, B. Burkhardt: Natürliche Konstruktionen, in: Bauen + Wohnen, München 33 (1978) H. 4, S. 150-152

Etüden

Wenn unsere Studenten nach ihrem zwölfwöchigen Industriepraktikum in den festen Studienbetrieb an der Hochschule zurückkehrten, beobachteten wir stets einen „Leistungsknick“. Es war schwer, sie wieder richtig ins Studium einzupendeln. Wir benötigten also eine Aufgabe, die sich als Auftakt und als Anregung eignet, die überschaubar und schnell zu verwirklichen ist.

Sie sollte gleichzeitig den Studien-

bedingungen der Fernstudenten entsprechen, die ja immer mit Wochen der Unterbrechung zum Studium kommen. Wir stellten die Aufgabe, ein „Spiel-ding“ zu gestalten, das

- ästhetisch formiert ist und zu ästhetischer Manipulation anregt;
- allein oder von mehreren Personen auf einmal „bespielt“ wird, vorzugsweise Erwachsenen;
- ein Geschenk zum Jahreswechsel

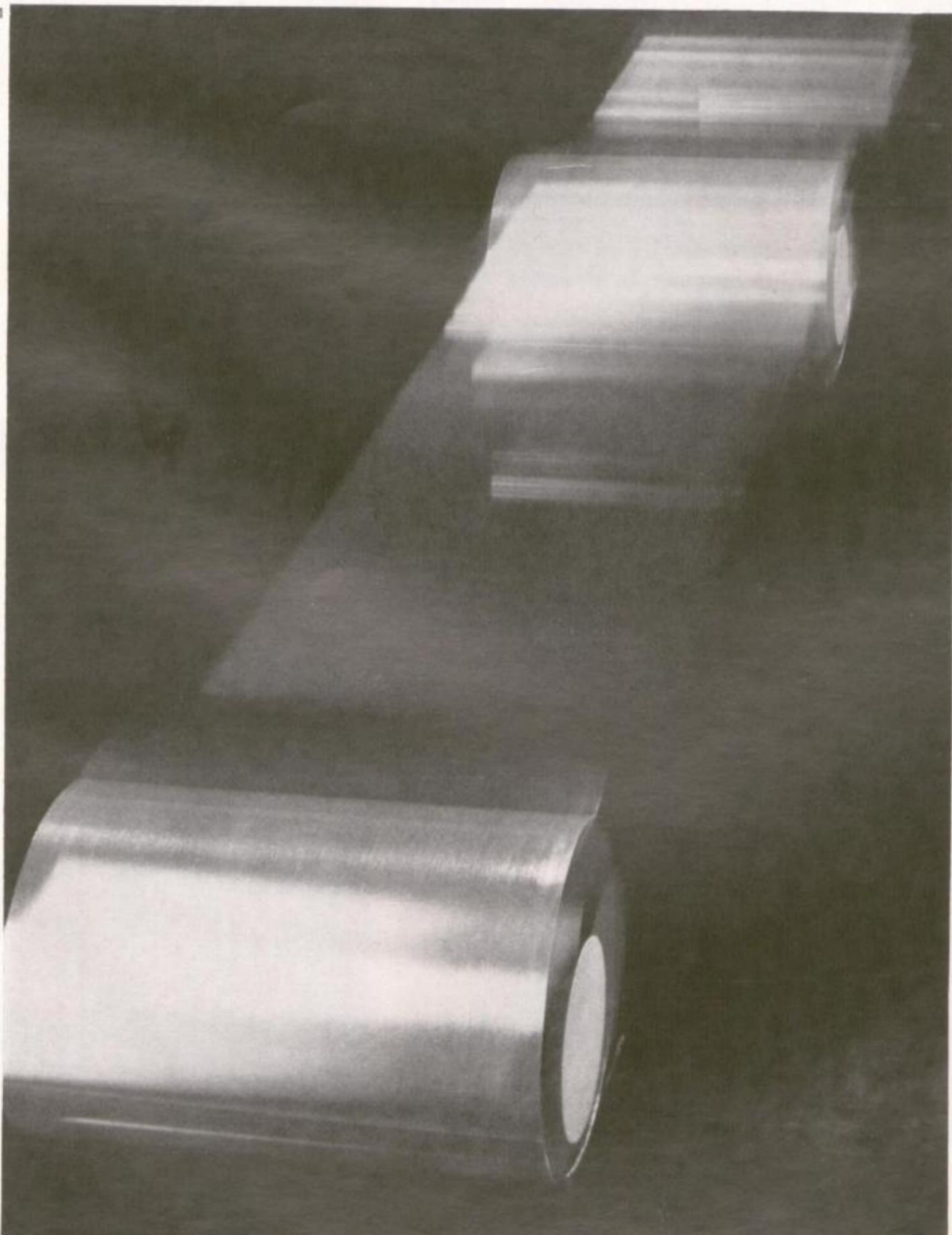
Im Rahmen der Ausbildung an der Sektion Arbeitsmittelgestaltung der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, wurden konstruktive Spiele entwickelt. Beteiligt waren Direktstudenten des dritten und Fernstudenten des vierten Studienjahre, betreut von Winfried Baumberger und Albert Krause.

sein könnte;

- von den Studenten selbst zu fertigen ist.

Es sollten Regel- und Systemspiele ausgeschlossen sein. Am Ende sollte jeder ein erscheinungs-, material- und funktionsgetreues Modell vorweisen.

Zunächst können wir feststellen, daß wir mit dieser Aufgabe das pädagogische Problem der „Wiedereingliederung“ besser bewältigen, zum anderen



1/2

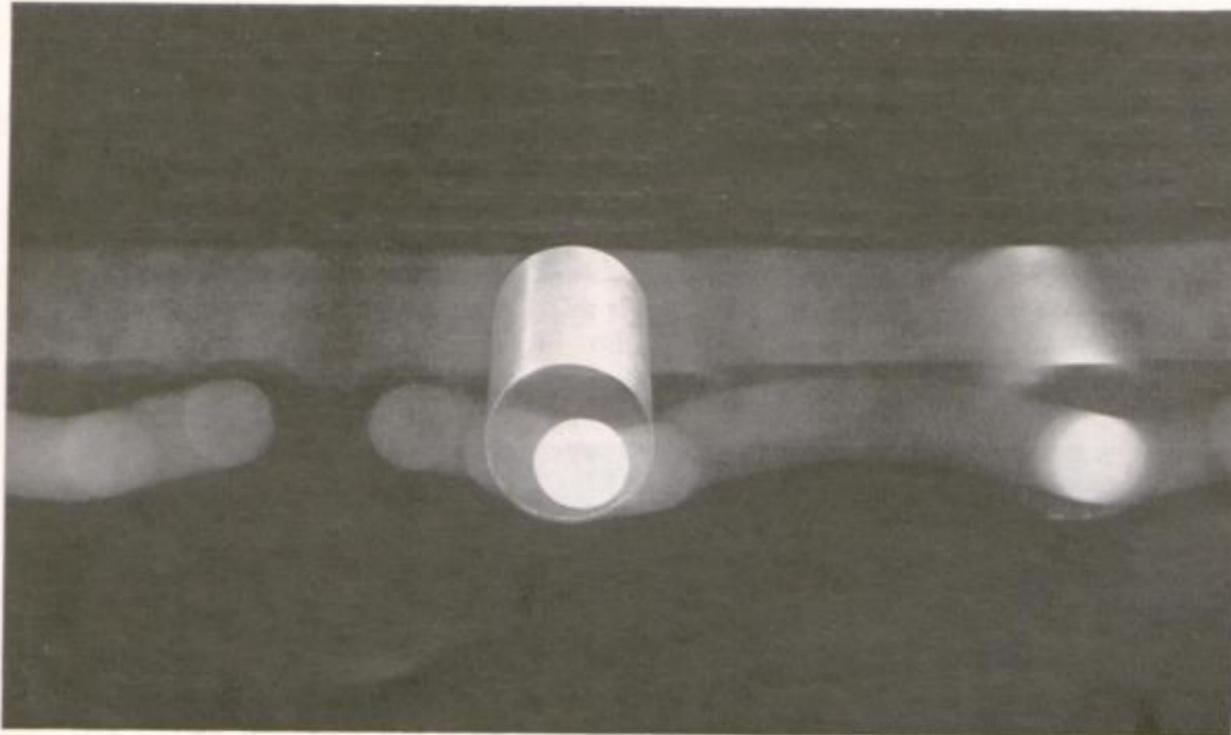
In einem Zylinder ist in der Drehachse ein Gummiseil beidseitig befestigt. Ein aussermittiges Gewicht zieht bei Drehbewegungen den „Gummimotor“ auf und bewegt die Rolle zurück.
Gestalter: Andreas Börner

entstanden interessante Lösungen, von denen wir hier einige vorstellen. Sie zeigen, daß diese Aufgabe nur zu lösen ist, wenn folgende Aspekte im gestalteten Gegenstand zusammenfließen:

- eigenschöpferische Leistung im Sinne einer intellektuellen Erfindung;
- adäquate Umsetzung der Idee in Material und Verarbeitung;

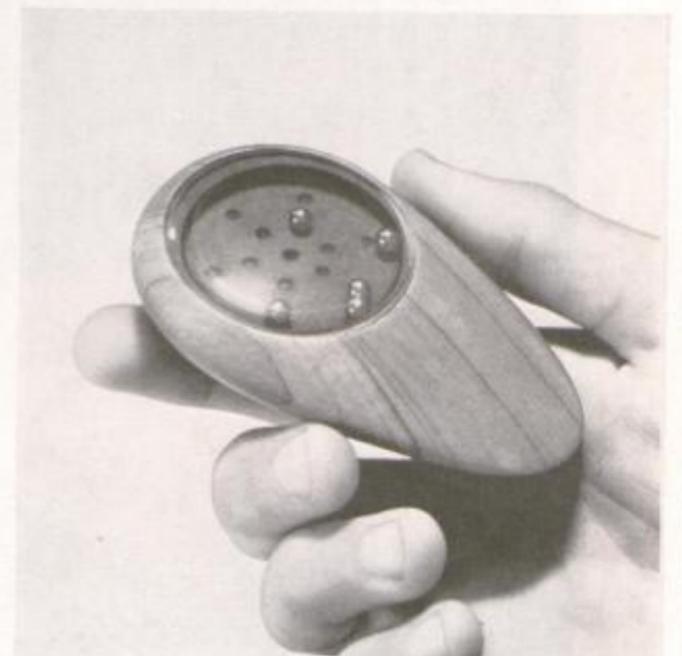
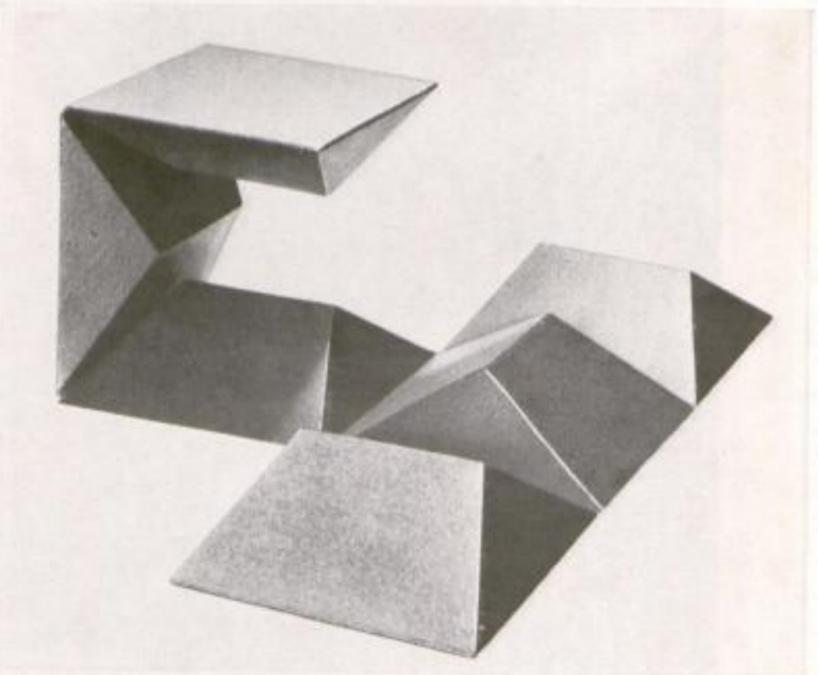
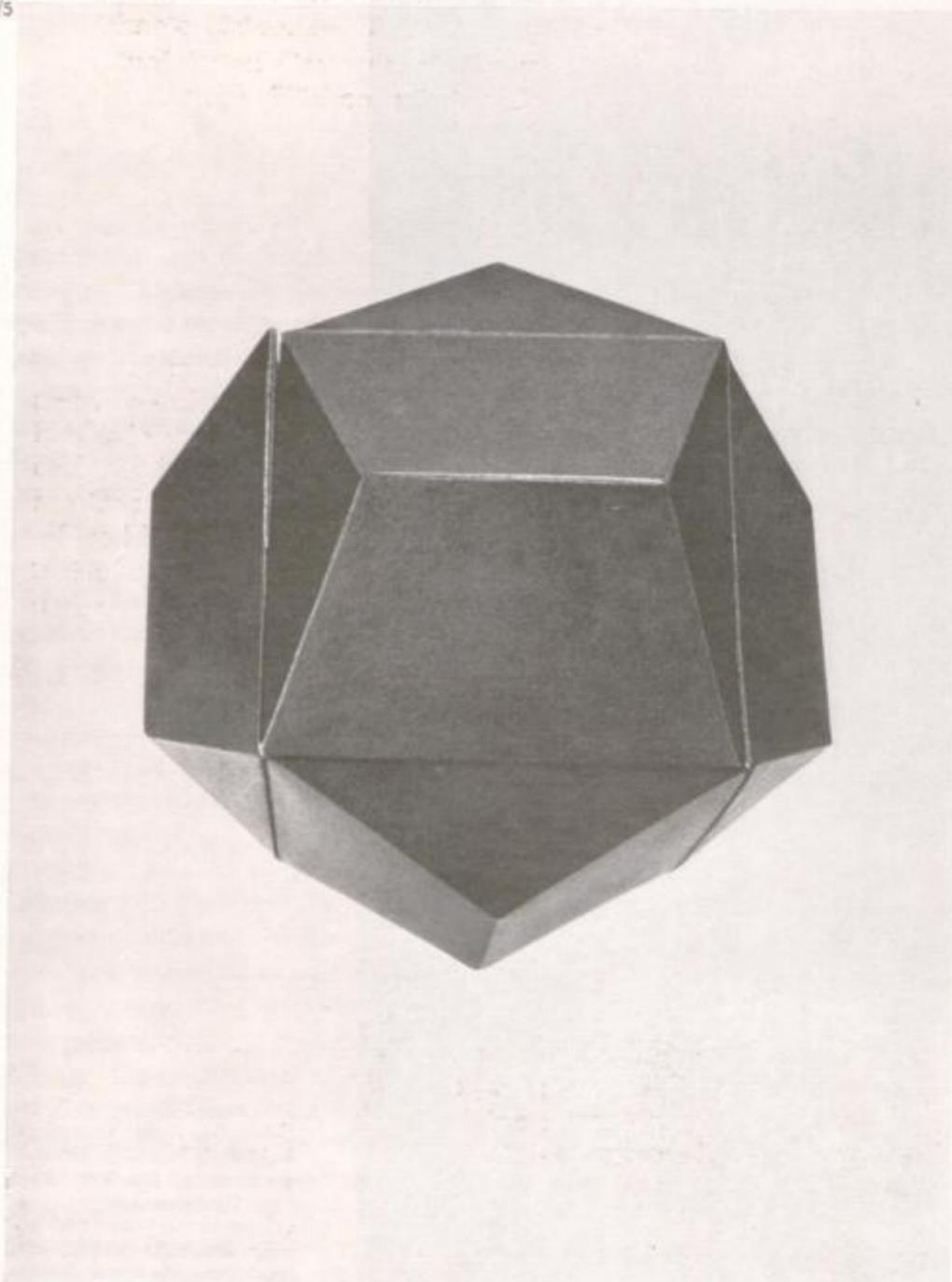
— Spielwert und ästhetische Qualität.

Für unsere Studenten war es eine erfreuliche Abwechslung, einmal etwas anderes als ein Arbeitsmittel zu gestalten, einmal nicht unmittelbar gesellschaftlichen, ökonomischen, belehrenden und kommerziellen Forderungen entsprechen zu müssen, sondern die Schöpferkraft frei spielen zu lassen.



2/3

4/5



6

16

3/7

Durch feine hochglänzende Stahlbänder sind Plastringe so miteinander verbunden, daß sie, auf ihrem Mantel abrollend, gegeneinander um fast 360° bewegbar sind. Man muß die „Schleifen“ schon mehrmals durchprobieren, ehe sie ihr „Geheimnis“ preisgeben.

Gestalter: Günter Kranke

4/5

Klar durchdacht und verwirklicht: die Verwandlung zweier platonischer Körper. Aus der T-förmigen, flächigen Ausbreitung gleicher Elemente lassen sich durch Zusammenklappen ein Fünfeck-Zwölfflächner oder ein Würfel bilden. Magnetverschlüsse

halten die Teile in der jeweils beabsichtigten Form zusammen.

Gestalter: Andreas Beier

6/11

Weichgriffige Formen aus edlem Holz fordern zum Greifen auf, um Stahlkugeln durch fein abgestufte Bewegungen auf einer Fläche zu ordnen oder in selbst zu wählendem Rhythmus auf beide Seiten eines trennenden Siebes zu verteilen.

Gestalter: Wolfgang Seidel

8

Die mit einem außermittigen Gewicht beschwerte Kugel soll in den vorgezeichneten Kreisringen bewegt oder in das Mitteloch gebracht werden.

Gestalter: Wilfried Licht

9/10

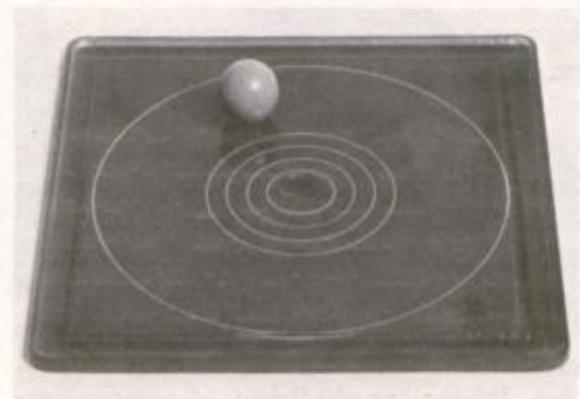
Ein durchsichtig abgedecktes Spielfeld mit zwei drehbaren Einsätzen, Magnetkerne als Spielsteine, dazu ein magnetischer Spielstab. Wahlweise abstoßende oder anziehende Magnetkräfte des Stabes und das Abstoßen der Spielsteine untereinander erschweren die „Torschüsse“.

Gestalter: Hendryk Spanier

12

Aus der weichfedernden Spannkraft des Stahldrahtes und seinem Gewicht entstehen durch Bewegungen der Hand vielfältige Gebilde von grafischem und räumlichem Reiz.

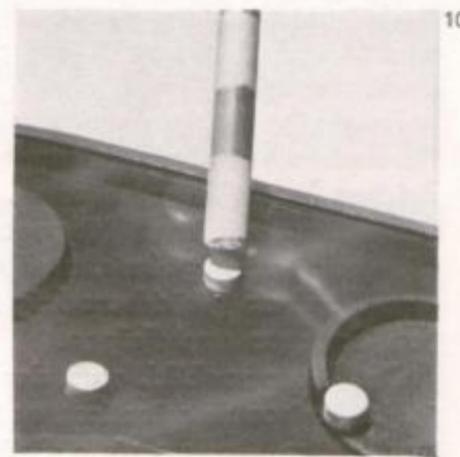
Gestalter: Frithjof Meinel



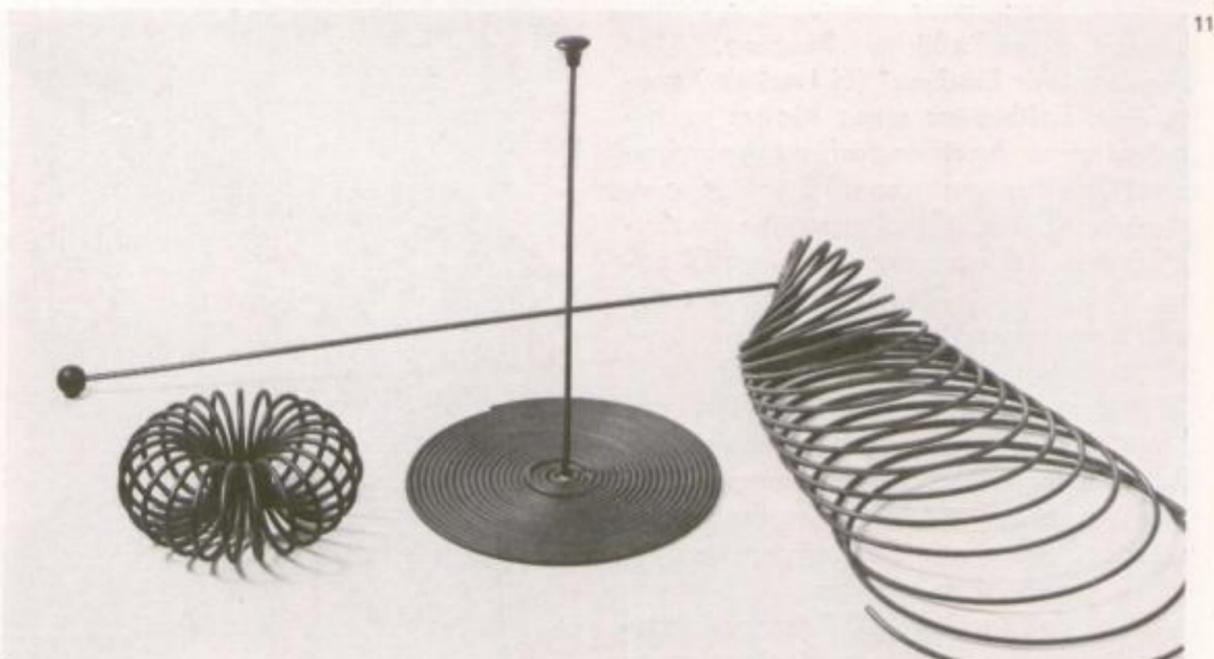
7/8



9



10



11/12

17

Arbeiten von Hermann Glöckner fand man bislang in Kunstmuseen und Kunstausstellungen.

Glöckner untersucht Farbe, Fläche und Körper, Raum, Bewegung, Materialien und Technologien. Für seine Resultate und Methoden stellt er sich erweiterte Nutzungen vor. Eine ist Formgestaltung.

Über Aspekte seines dialektischen Verfahrens schrieben wir in *form+zweck* 4/75. Im folgenden geht es um Ableitungen aus seinen Faltungen bzw. Faltgrafiken.

Glöckner hatte 1969 eine Werkausstellung. Für den Katalog war eine grafische Beilage gefordert – in Kataloggröße. Glöckner fand eine funktionale Lösung, die praktische Anforderung mit ästhetischer Gestaltung vereinte: Falten und „Bild“. Das Zusammenfalten des Bildes ermöglichte die erforderliche Minimierung des Blattes. In der Folge entwickelte Glöckner das Falten zu einer rationalen und dialektischen Gestaltungsmethode seiner Kunstproduktion.

Falten spannt in räumlichen Gesten Flächen aus: beim Machen wie im Resultat. Als Um- und Übereinanderschlagen. Doch auch, wie gefaltete Geraden in Ecken ankommen oder sich schneiden, anders als vermittelt durch Lineal gezeichnete Linien.

Die gefalteten Grate vermitteln verschiedenfarbige Flächen miteinander. Die Falten zeigen offen, wie das Blatt entstand, welche Proportionen und Beziehungen die Figur konstituierten. Sie weisen auf den Raum, auf plastische Verfügbarkeit.

Falten ist ein konstruktives und methodisches Verfahren, um ausgewählte Zeichen herstellen zu können. Faltlogik und Formarbeit durchdringen sich, sind Methode und Ergebnis, sind als Motiv und Struktur gleichberechtigt, formieren Gruppen und Folgen.

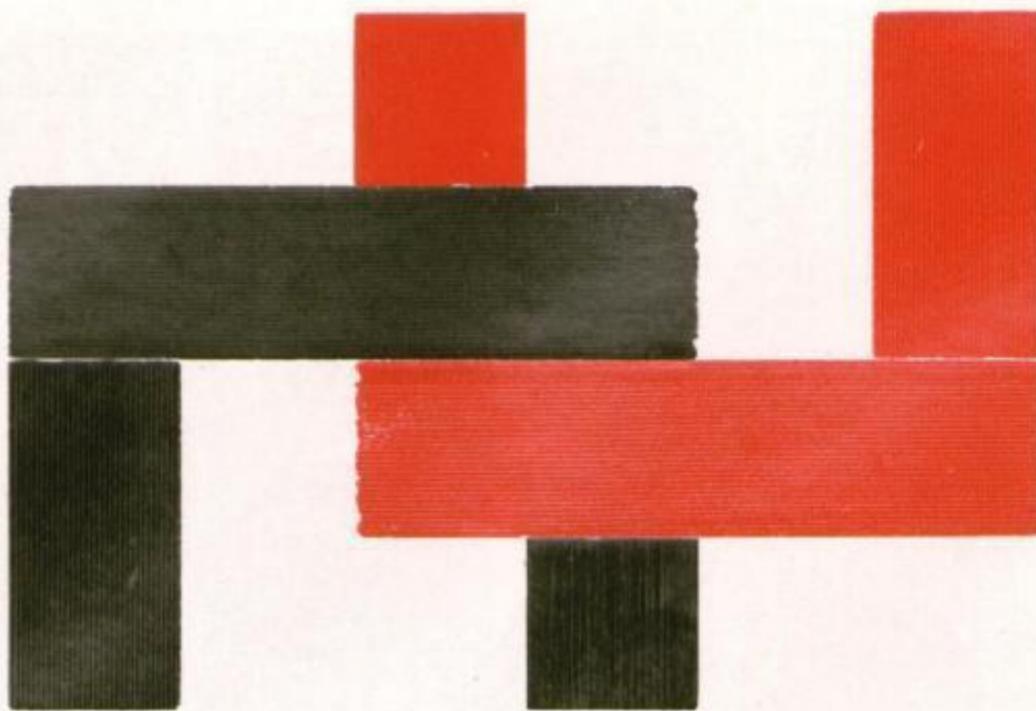
Das Museumsbild, auch das abstrakte, ist horizontal orientiert, es hat oben und unten. Anders viele Faltgrafiken: Sie besitzen zwar bevorzugte, doch keine ausschließliche Position. Das „*Kreisen der Flächen*“ (El Lissitzky) provoziert, Faltblätter eines Motivs zu koordinieren. Aneinanderfügungen lassen Großfiguren neuer Qualität entstehen. Diese Struktur motive unterscheiden sich von den additiven Ornamentbändern in Neubaugebieten, die eben nur lang sind.

Ist vielen Kunstprodukten die vom Künstler eindeutig fixierte Größe wesentlich, wird bei Reproduktionen von Faltblättern diese „Aura“ unwesentlich: Sie können vergrößert oder verkleinert werden, wenn nur die Teilungsverhältnisse eingehalten werden.

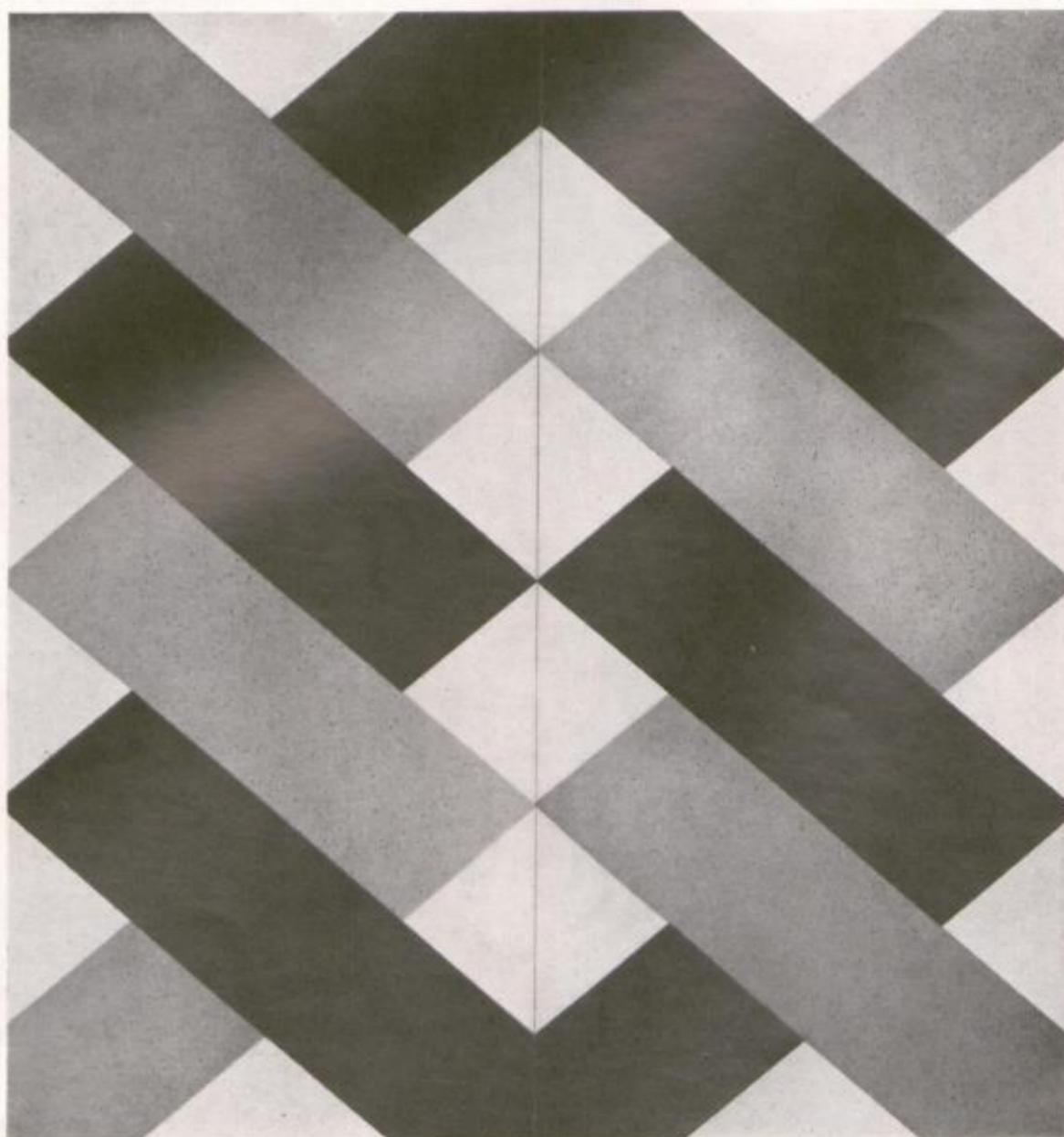
Das Falten führt Glöckner konsequent zu räumlich-architektonischen

Hein Köster

Falten kann jeder



1 Schwarzrote Verklammerung, Faltung, Tempera, 1972/73 – hier aus Blindmaterial der Druckerei gesetzt

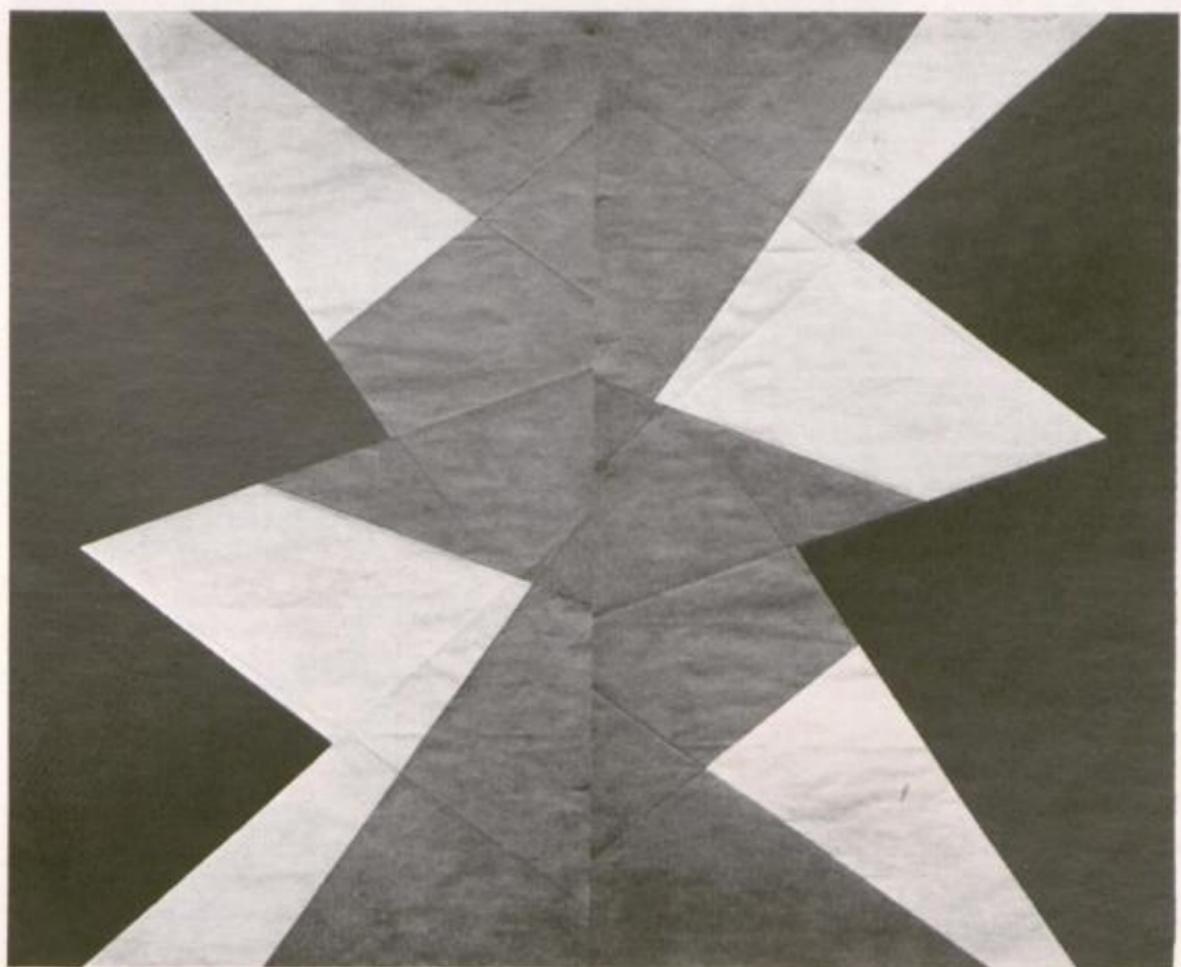
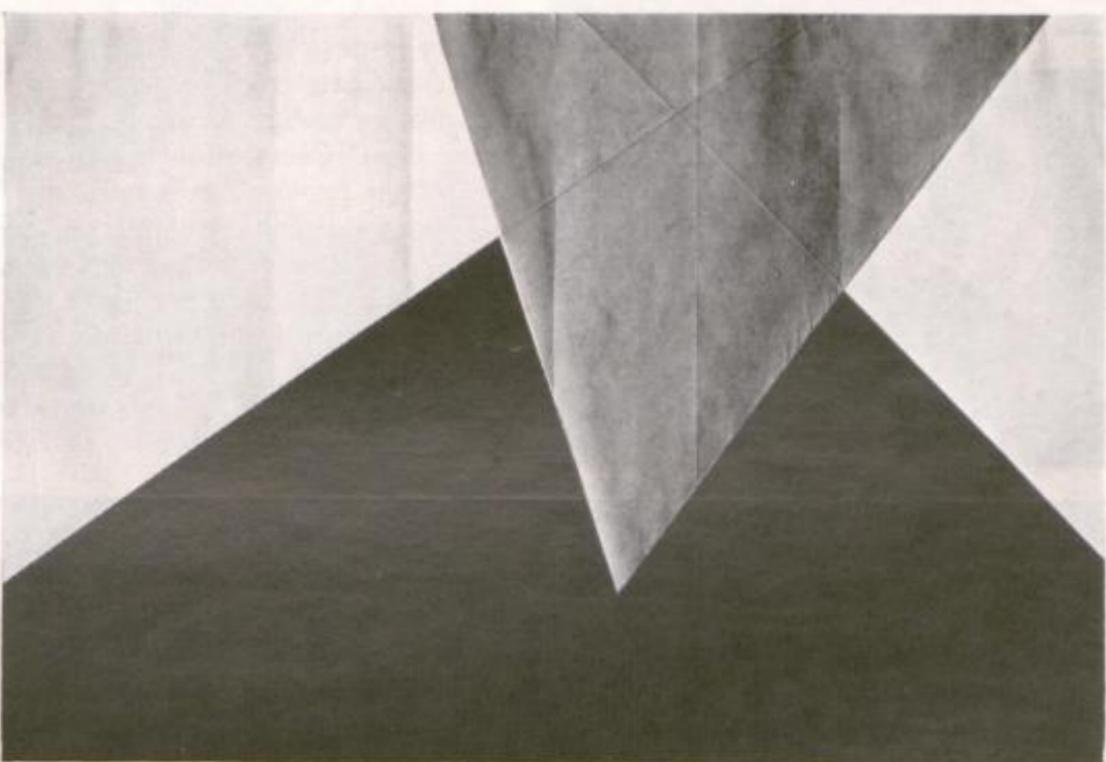
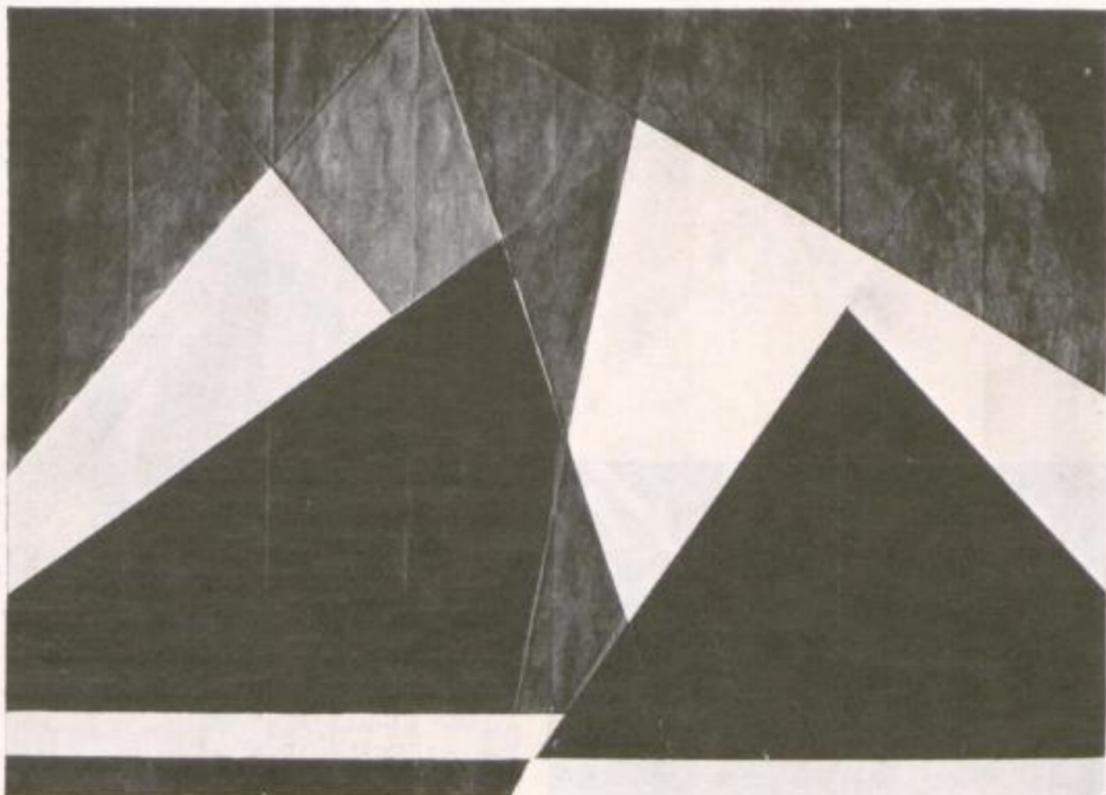


Gestaltungen. Aus Faltblättern baut er farbige Plastiken. Oder Bleche und Tafeln aus Plexiglas werden zu räumlichen Gebilden gefaltet.

Setzen bestehende Reproduktionsverfahren wegen ihrer technischen Kompliziertheit eine professionelle Instanz voraus, demokratisiert das Falten die Verfügbarkeit von Kunst: Falten und ausmalen kann jeder. Gleichartigkeit mit dem „Original“ und Gleichartigkeit untereinander ist wie beim Serienprodukt gegeben. Doch wird dem Selbstgefalteten gegenüber eine Sensibilität erwartet, die sich nicht erst an der Signatur und dem Preis entzündet. Glöckner bezeichnet ohnehin nur die Rückseiten.

Einfachheit und reichende Kombinierbarkeit von Formen werden oft angeführt, um Glöckners Kunst in die Nähe von Industrieformgestaltung zu bringen. Diese Argumentation leitet sich lediglich aus bildlichen Analogien ab. Doch sie nimmt die Einfachheit zu einfach: Denn aus der Erinnerung Gesehenes nachfaltend, bleibt man häufig stecken, wie bei einem schwierigen Gedicht.

Zwar hier nur an Faltblättern belegt: Glöckner greift sehr grundsätzlich verändernd in Produktions- und Aneignungsweisen der Kunst ein. Die historischen Leistungen des Konstruktivismus und Funktionalismus kennen wir, wir haben gelernt, sie zu zitieren. Glöckner reagiert auf heutige Prozesse der Industrialisierung und Massenproduktion, er versucht, das Modell einer humanisierten Kunst und Kunstnutzung für diese Prozesse ästhetisch anzubieten, für eine aktuelle Kunstrezeption und für eine Verwertung durch Formgestaltung und Architektur.



2/3
figura, Plakat zur Internationalen Buchkunst-Ausstellung, Leipzig 1971, und gedrehte Reihung des Formmotivs

4-6
Verwandlung und Kombination eines Motivs

4
Braune Aufgipfelung vor Blau, Faltung, Tempera, 1972: das Ausgangsmotiv

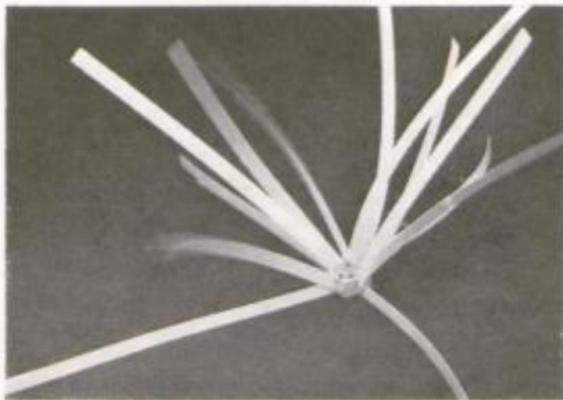
5
Englischer Keil, in schwarze Aufgipfelung dringend, Faltung, Tempera, 1976: andere Formbestimmung aus gleichem Faltungsnetz

6
Schwarze Aufgipfelung vor Violett, Faltung, Tempera, 1976: zwei Blätter kombiniert. Es entsteht ein neues Motiv.

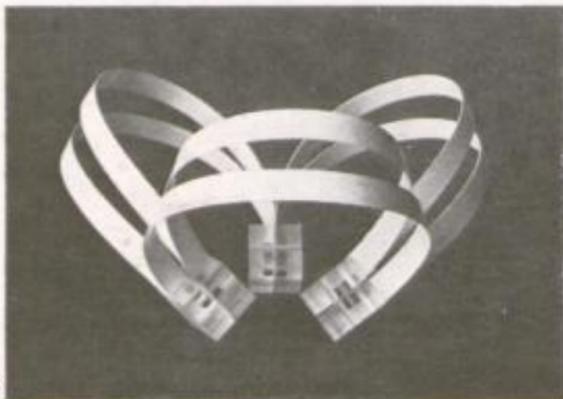
Rolf Roeder, Leiter der Abteilung Formgestaltung im Institut für Luft- und Kältetechnik Dresden, plädiert für Ästhetik bei konstruktivem Spielzeug.

Rolf Roeder

Variationen

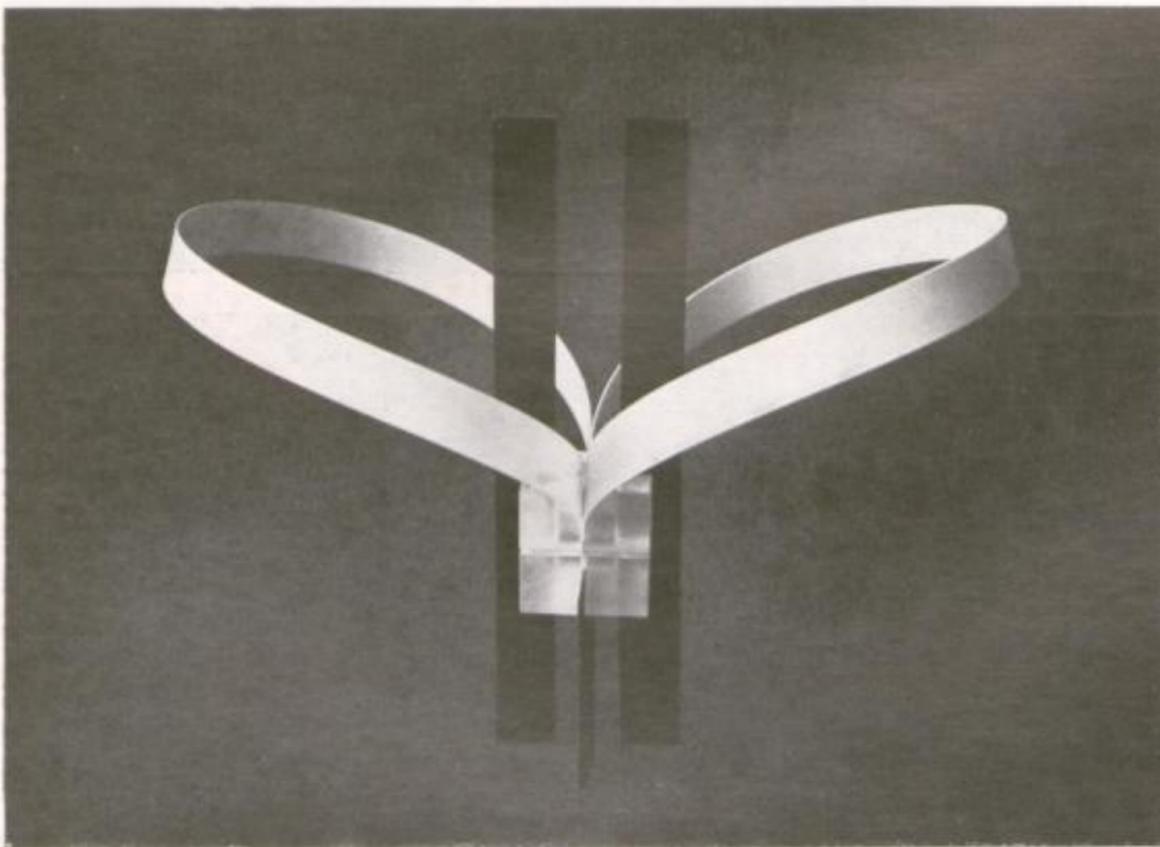


„... Unter der Hand lernen wir eine ästhetische Grammatik des Ordners, Komponierens, des Strukturierens. Im Spielen erfahren wir modellhaft Spannungen, Widersprüche, Harmonien, Gesetze. . .“ Ist das wirklich immer so; und vor allem bei den konstruktiven Spielen, die im Handel erhältlich sind? Die verbreitetsten konstruktiven Spiele sind der Holz- und der Metallbaukasten.



Die lernerzieherische Bedeutung des Holzbaukastens ist unbestreitbar, und es gibt vermutlich kaum ein Spielzeug, das über Generationen hinweg beständiger ist, als Baukästen aus Holz.

Das Spiel mit Bauklötzern beginnt im Kleinkindalter mit dem haptischen und optischen Erleben von Würfel, Quader, Zylinder – künstlichen rationalen Elementarformen, die den Menschen hauptsächlich das ganze Leben hindurch umgeben. Wenn sich alters-



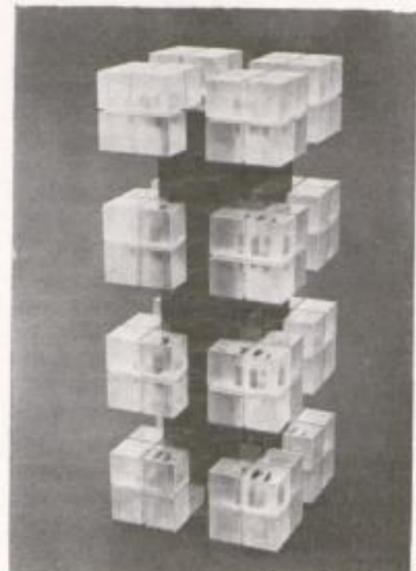
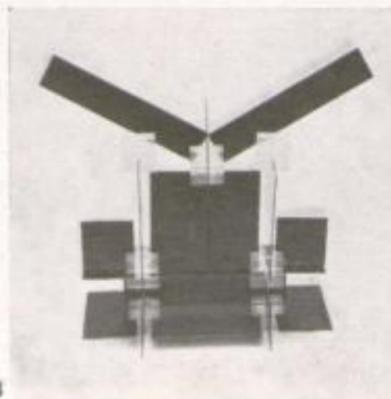
bedingt die Spiellust am losen Auf- und Aneinanderlegen von Holzklötzern verloren hat, löst der Metallbaukasten meist den Holzbaukasten ab.

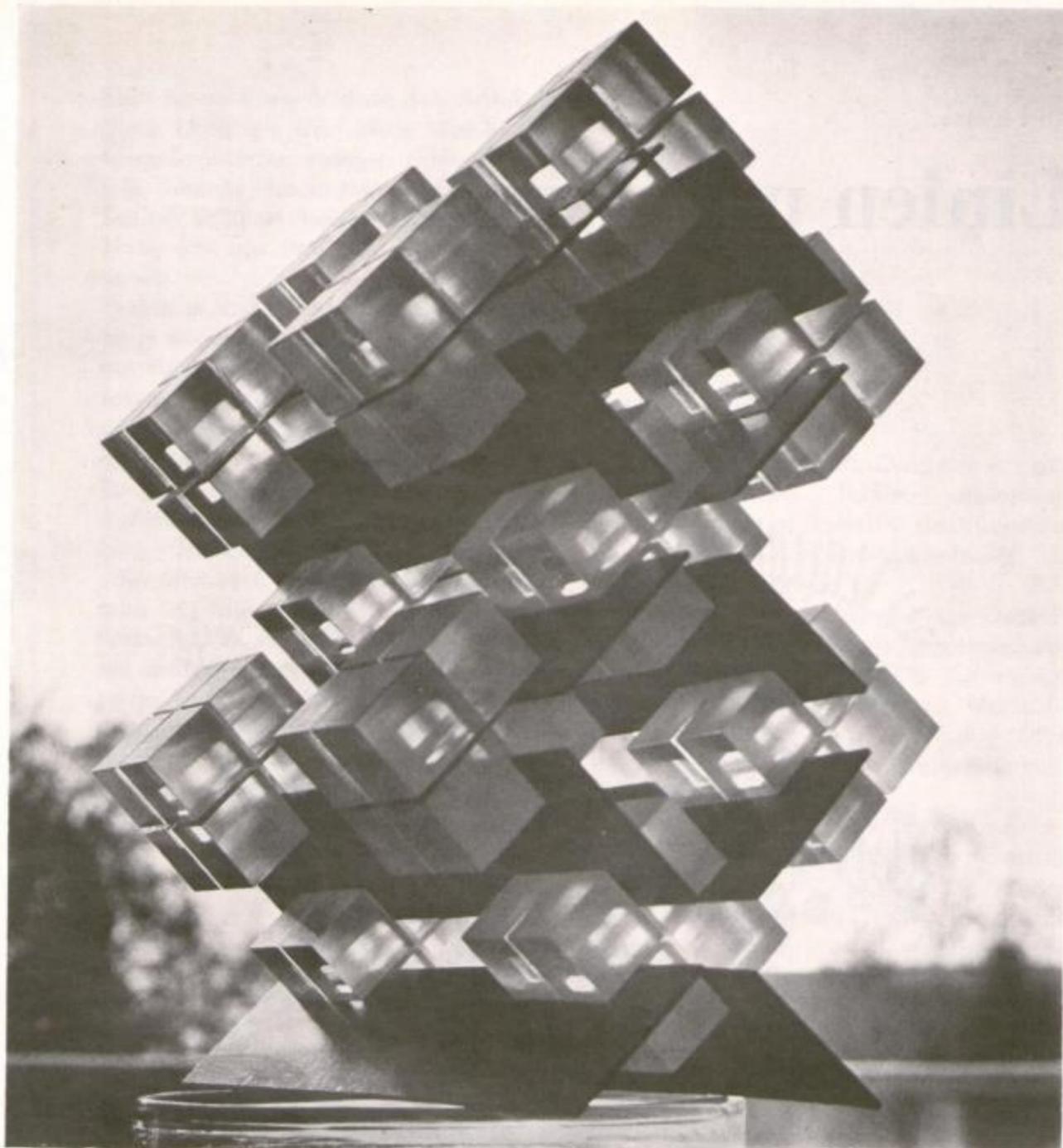
Der Metallbaukasten bringt mit seinen Bausteinen sowie dem Verbindungselement Schraube ein elementares technologisches Verfahren, das Schrauben, in die Erlebniswelt des Kindes. Es lernt, daß sich Einzelteile zu festgefügt Strukturen verbinden lassen. Zunächst werden Vorlagen nachgebaut, später werden Strukturen selbst erfunden und im Spiel umgesetzt.

Das Erscheinungsbild derartiger Strukturen ist technizistisch, geprägt wird es durch die rationalen Elemente Lochschiene und Schraube. Der Metallbaukasten entstammt einer vollkommen rationalen Gedankenwelt, er zwingt seine Nutzer, in dieser zu bleiben. Selbst perfekt gebaute, komplizierte Gebilde, wie eine Lokomotive mit Batterieantrieb, bleiben in ihrer ästhetischen Erscheinung zwangsläufig hinter der Erwartung des Kindes zurück. Seine emotionale Empfindung kann kaum angeregt werden. Die Lust am Spiel mit dem Metallbaukasten erschöpft sich bald. Das ausschließlich technizistisch aufgebaute Spiel befriedigt auf Dauer nicht.

Jugendliche und Erwachsene legen den Metallbaukasten schließlich beiseite. Sie verfügen über mehr oder weniger gute handwerkliche Fähigkeiten und können sich nun Gebrauchsgegenstände basteln. In der Regel wird versucht, das Erscheinungsbild der Dinge aus der Umwelt naturgetreu wiederzugeben, oder, wenn es sich um

Baukasten aus kreuzgeschlitzten Plexiglywürfeln sowie schwarzen und weißen, verschieden langen Plastikstreifen von Rolf Roeder, 1978/79





6

praktische Gebrauchsgegenstände handelt, wird die Gestalt von industriell gefertigten Vorbildern formal übernommen. Deutlich wird meistens, daß die Dinge zwar funktionieren, ihnen aber eine Gestaltidee fehlt.

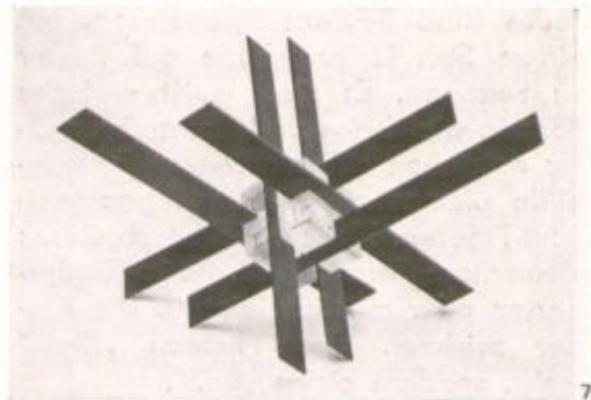
Die Ursache derartigen Unvermögens liegt unter anderem in einer einseitigen ästhetischen Erziehung: Man hat nicht gelernt, an technischen Strukturen ästhetische Kontraste, Spannungen, Harmonien zu entwickeln.

Hier hakt der Würfel-Streifen-Baukasten ein: seine Elemente sind derartig beschaffen, daß man damit konstruieren und gestalten kann.

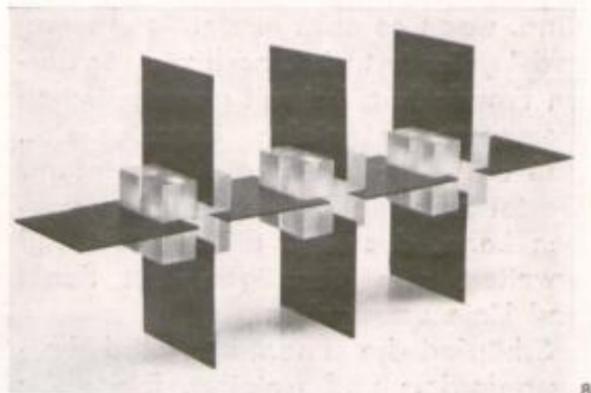
Wie beim Metallbaukasten, gibt es verschiedene Bauteile und nur ein Ver-

bindungselement, den Würfel, der jedoch im Unterschied zur Schraube in seiner formalen Erscheinung stark betont ist. Damit soll bewußt gemacht werden, daß das Verbinden von Bauteilen nicht allein rationell gelöst werden kann, sondern ästhetische Phantasie hinzukommen muß, um Gebilde höherer Ordnung zu erhalten. Gestalten kann mit einfachen vorgefertigten Mitteln geübt werden. Ästhetisches Formieren muß ebenso trainiert werden wie das Finden von Lösungen für technische Aufgaben.

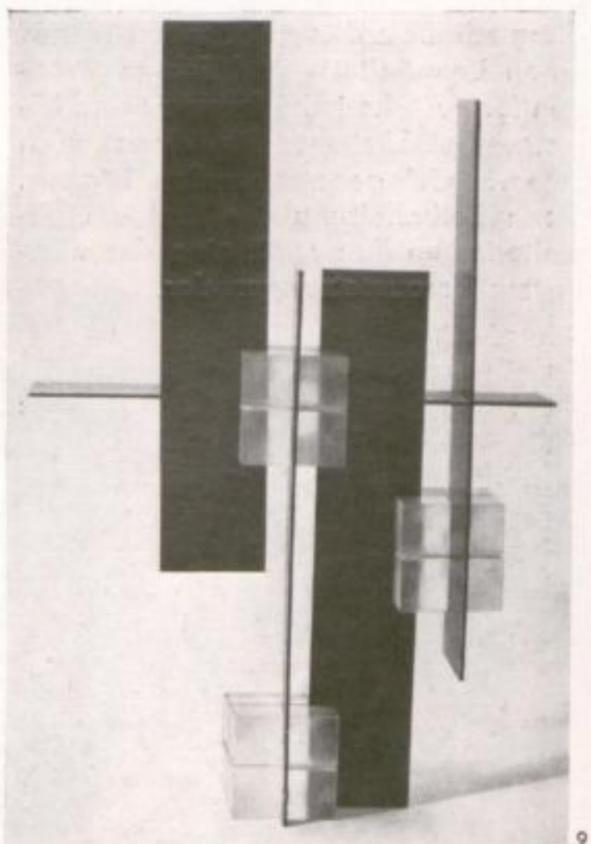
* Konstruktive Spiele, in: form+zweck 1/79



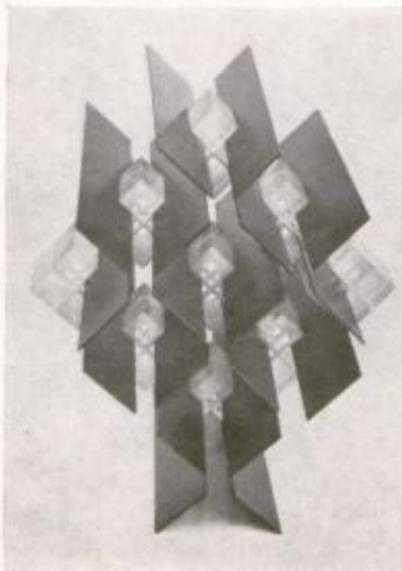
7



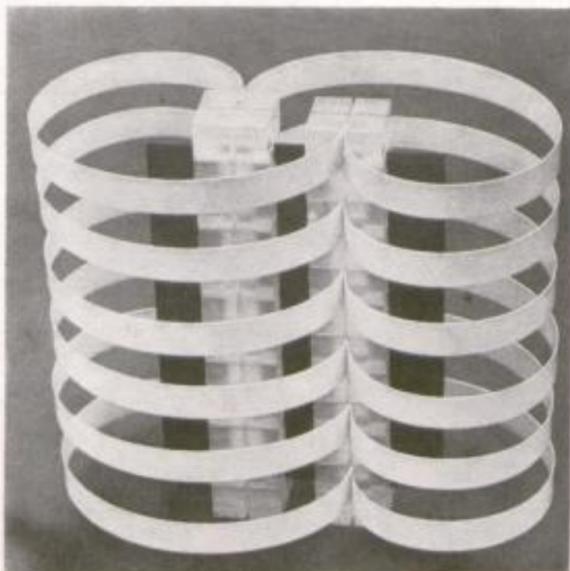
8



9



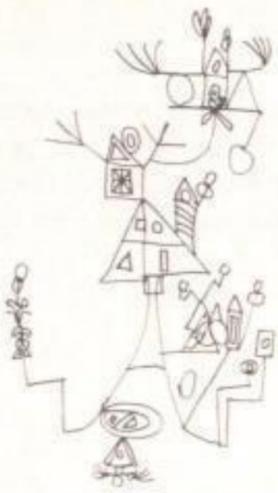
10/11



1-11

Wer es gewohnt ist, mag Zensuren verteilen, den Durchschnitt errechnen: Die Varianten 1 bis 5 steckte ein Schüler (13 Jahre), die Varianten 6 bis 11 ein Gestalter (40 Jahre) zusammen.

21



Kurt Riemer

Linien und Punkte

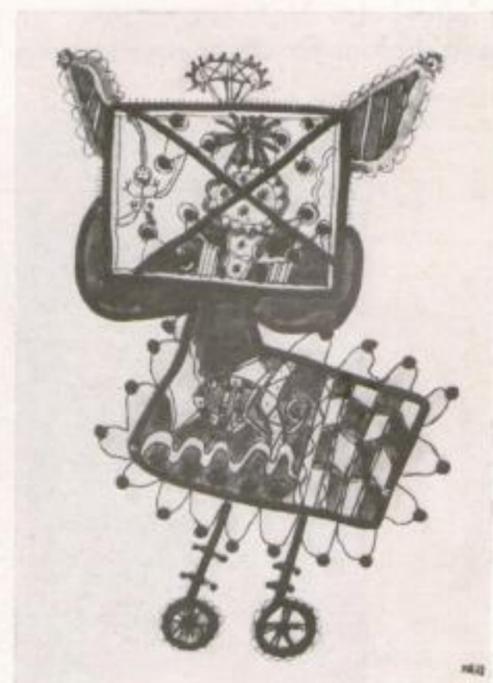
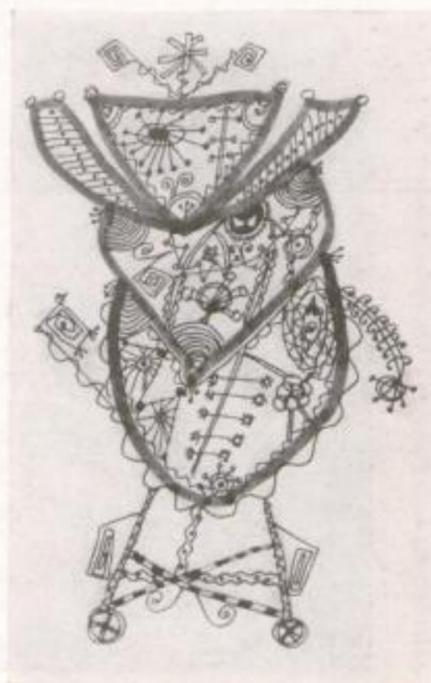
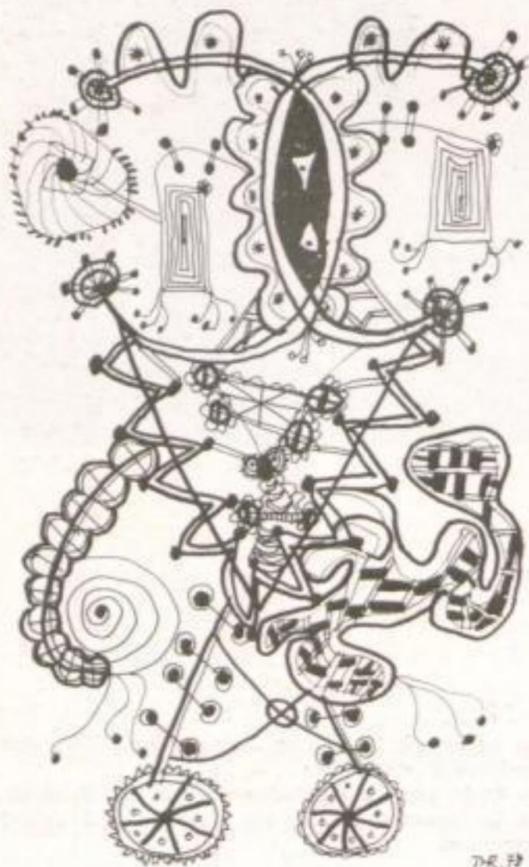
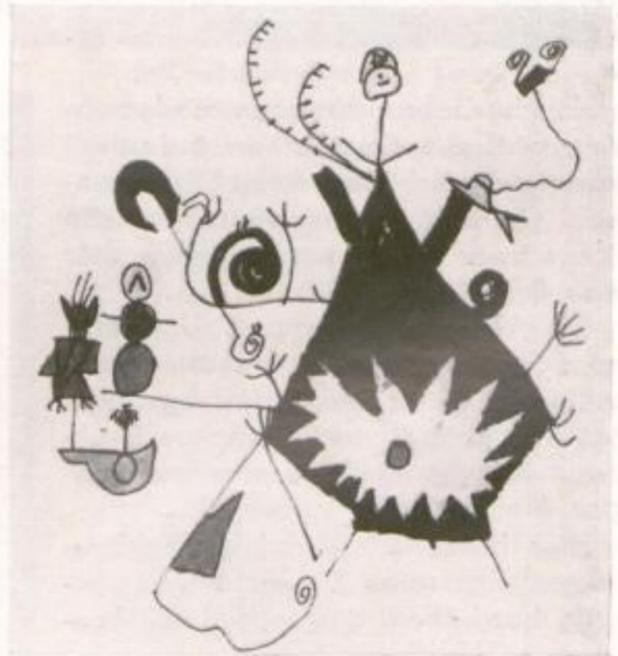
Jedes Kind beginnt irgendwann, mit einem Stift Liniengebilde auf Papier zu zeichnen. Es sind meist einfache Formen wie Kreise und Rechtecke, später entstehen differenziertere Formgebilde elementarer Art und geometrische Figuren. Meist reißt jedoch dieses elementare Formenspiel ab, im Kindergarten oder mit Schuleintritt. Die Kinder zeichnen dann keinen „Kreis“ mehr, sondern einen „Ball“.

Die Zeichnungen zeigen, daß ein Kind, wenn es nicht eindeutig „thematisch“ gefordert wird, nach wie vor daran Freude hat, frei mit gestalterischen Elementen zu spielen. Es zeigt sich, daß auf diese Weise ein elementarer Gestaltungsweg aufrechterhalten werden kann, das Kind differenziert und erweitert sein Vermögen, mit Punkt und Linie umzugehen.

Schöpferische Phantasie wird herausgefordert und trainiert. Diese Art der spontanen bildnerischen Betätigung schafft auf „spielerischem Wege“ einen Verständnis- und Erkenntnisboden für gestalterische Prozesse und Lösungsmöglichkeiten, die dann auch „thematisch“ genutzt werden können. Denn Beibehaltung der Lust am gestalterischen Tun stellt eine der wichtigsten Voraussetzungen dar.



- 1-6
Zeichnungen
Thomas Riemer
- 1 fünf Jahre
 - 2 sechs Jahre
 - 3 sieben Jahre
 - 4 zehn Jahre
 - 5 acht Jahre
 - 6 neun Jahre



Umfrage zu Itten

Eine Ausstellung bildete den Anlaß für diese Umfrage. Von Mitte Mai bis Anfang September vorigen Jahres waren, wie bereits berichtet, im Weimarer Schloß Schülerarbeiten aus dem Itten-Unterricht am Bauhaus und später zu sehen.

Praktiker und Theoretiker, die das Bauhaus kennen, weil sie sich mit ihm zugunsten heutiger Praxis auseinandersetzen, haben wir gefragt, was sie an dieser Ausstellung angeregt oder aufgeregt hat.

Es ging dabei um die immer wieder aufbrechende Diskussion zum Grundkurs. Die Gegner des Grundkurses – oder wie es heute auch immer heißen mag – unterstellen ihm ästhetischen Formalismus, vermissen die Verbindung zur späteren Entwurfspraxis, bezweifeln seine Wirksamkeit bei hohen Studienzahlen, betrachten ihn als historisches Phänomen, dessen Klassiker Itten gewesen ist.

Was seine Befürworter für ihn vorzutragen haben, ist auf den folgenden Seiten zu lesen.

Christa Bohne-Petroff, Dozentin an der Kunsthochschule Berlin, Abteilung Formgestaltung, Leiterin des Bereichs „Grundlagen der Formgestaltung“ (2. Studienjahr):

Die Farbe ist das subjektivste Gestaltungsmittel, und jeder Lehrende auf diesem Gebiet kennt die Schwierigkeiten der gegenseitigen Verständigung und die sehr unterschiedliche Begabung und Aufgeschlossenheit zum farbigen Gestalten.

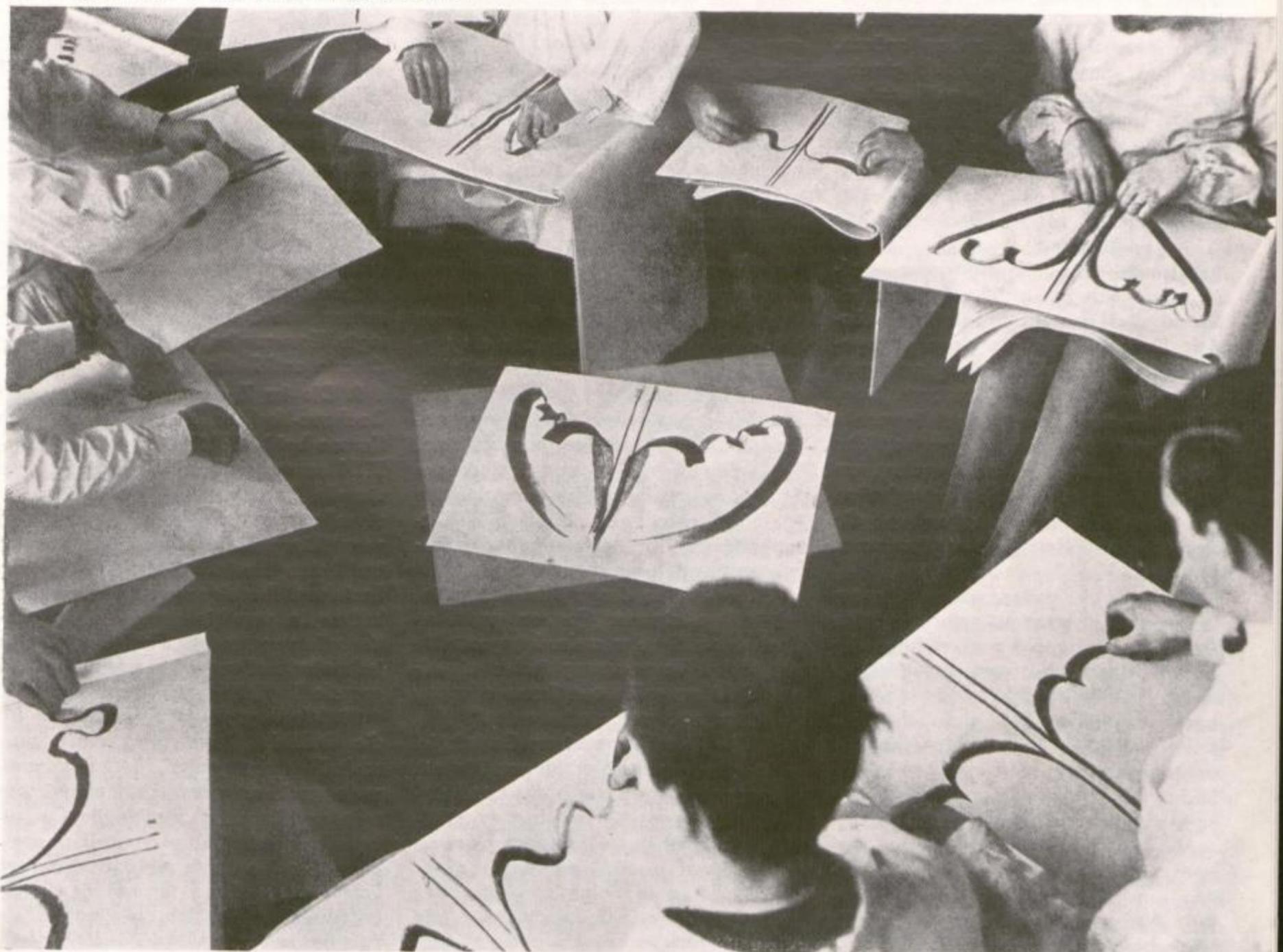
Aus der langjährigen Erfahrung bei der Vermittlung didaktischer Gestaltungsgrundlagen für Formgestalter werte ich Johannes Ittens Lehre als beste Methode, den Ungeübten die Welt der Farbe zu erschließen und den bereits sensibilisierten Gestalter tiefer

mit dem Wesen der Farbe vertraut zu machen.

Der Reichtum der Farbe, der Intuition und subjektiver Empfindsamkeit entspringt, wird durch methodisches Arbeiten und Kenntnis objektiver Gesetze nicht geschmälert, die „Flamme“, wie Studenten oft fürchten, nicht zum Verlöschen gebracht. Es hat sich herausgestellt, daß das Wissen objektiver Regeln zu breiterer Phantasieentwicklung anregt und im Anwendungsfalle zu einer sichereren Selektion und Lösung eines Problems führt.

Johannes Itten beweist mit seinem eigenen schöpferischen Werk und durch die Betrachtung der „Meister der Farbe“ vergangener Jahrhunderte, daß Inspiration und Wissen beim farbigen

Beidhändiges Zeichnen in einer Klasse der Itten-Schule, 1980



Gestalten keinen Widerspruch ergeben. Er mißt mit Toleranz den subjektiv und objektiv gestalteten Qualitäten Wertschätzung bei und zeigt gleichzeitig den Weg, durch objektives Wissen subjektive Begrenztheit zu überwinden.

Es war für mich und meine Studenten ein sehr eindrucksvolles Erlebnis, Johannes Ittens hervorragende methodische Lehre anhand originaler Arbeiten zu sehen.

Walter Weiße, Kunsterzieher an der Polytechnischen Oberschule Freyburg: In der Weimarer Ausstellung merkte man bald: Ittens Lehre ist in der Tat *elementar!*

Dieses meine ich nicht nur im Hinblick auf den von ihm angeregten schöpferischen Umgang Lernender mit den bildnerischen Elementen und den elementaren Materialien, sondern auch im Hinblick auf den pädagogischen Ansatz eines Gewinnens grundlagenbildender (das heißt elementarer) Einsichten in das Wesen künstlerischer Form überhaupt.

Itten gestaltete seinen „Vorkurs“ für junge Menschen, die zwar einmal Künstler werden wollten, aber noch keine waren. Er wandte sich also an Laien, wenn auch an möglicherweise besonders prädestinierte. Das ist in allen gezeigten Arbeiten zu spüren, und aus diesem Tatbestand, glaube ich, ergibt sich auch die zeitüberdauernde Wirkung seiner Lehre, deren Wert immer dann besonders deutlich wird, wenn es darauf ankommt, an grundsätzlichen Erscheinungen des Künstlerischen grundsätzliche Einsichten zu praktizieren.

Systeme – auch künstlerische – offenbaren sich am anschaulichsten bei klaren und übersichtlichen Tatbeständen. Das ist ein allgemeines pädagogisches Prinzip. So provoziert auch Itten seine Schüler, sich im experimentellen Tun zunächst nicht an die verwirrend komplizierten Erscheinungen des Bildnerischen zu halten, sondern an die einfachsten, die Wesensklarheiten auf unterster Ebene enthalten, und die deshalb besonders erkenntnisrelevant sind.

Ich bin nicht sicher, ob auf diesem Weg das *Kunstmachen* gelernt werden kann. Dies lag wohl auch nicht in der Absicht des Bauhausmeisters. Jedoch meine langjährige Erfahrung als Kunsterzieher bestätigt mir, daß schöpferisches Verhalten junger Menschen so angeregt und Wesenseinsichten in das Bildnerische so erworben werden können, und das auf sehr effektive Art!

Als Zeichenlehrer war ich auf vertrautem Feld in der Ausstellung; Struktur- und Texturkompositionen, lineare, flächenhafte oder auch imitativ körperhafte Kontrastvergleiche, Form-

und Farbanalysen nach Bildern berühmter Meister (hier waren es Grünewald, Cranach, Rousseau, de Chirico und andere), das sind mehr oder weniger auch in unserer Republik Übungen, die schon zum „klassischen“ kunstpädagogischen Repertoire an den polytechnischen Oberschulen gehören. Sie haben sich bewährt vor allem in den oberen Klassen.

Die direkte Anregung, die von dieser Weimarer Itten-Ausstellung auf unsere Kunstpädagogik an den allgemeinbildenden Schulen ausgehen könnte, wäre nach meiner Meinung die des erneuten Durchdenkens mancher Stoffeinheiten – bezüglich einer inzwischen schon festgefahrenen Lösungsschematik der bildnerischen Aufgabenstellung. So hilfreich Unterrichtshilfen, wie wir sie in hervorragender Ausstattung besitzen, unter Umständen sein können, das in diesen schönen Heften sogar farbig vorgegebene „Beispielmotiv“ wird leider allzuoft gebraucht, und das dient in den wenigsten Fällen der Aktivierung des Schöpferischen, die wir ja anstreben.

Siegfried H. Begenau, Fachbereichsleiter für „Grundlagen der visuellen Gestaltung“ an der Fachschule für Werbung und Gestaltung, Berlin:

Wir alle haben Forderungen und Fragen an Gestaltungslehren. Mit diesen Fragen, denen wir uns an unserer Lehranstalt stellen mußten und wollten, werden Probleme der Rezeption aktuell, darunter auch der von Johannes Itten.

Unserem Ziel ist es nicht förderlich, Itten überzuinterpretieren. Ich bin aber heute überzeugt, daß er uns vor allem Anregungen bieten kann unter folgenden Aspekten:

1. Persönlichkeitsbildend können Lehrer nur sein, wenn sie sich als Persönlichkeit anbieten, und zwar nicht durch Deklarationen, sondern durch die Wirklichkeit des Ausbildungsprozesses. „Lehrer“, so lesen wir bei Itten, „die den Schülern nur festgelegte Stoffpläne mit Hilfe einer angelernten Methodik vermitteln, sind wie Tablettenverkäufer, die nach gegebenen Rezepten handeln, und keine Ärzte.“

Lehrer sollten deshalb bemüht sein, „nicht ihre eigenen Formen und Farben einem Schüler aufzudrängen. Die subjektive Veranlagung jedes einzelnen Schülers sollte von ihnen erkannt, geschützt und gefördert werden“.

2. Die Signifikanz einer Gestalt ist abhängig von unserer Sinnestätigkeit. Alle Gegenstände, auch die unscheinbarsten, können für den formempfindlichen Menschen bedeutungsvoll werden, sie sind es nicht an und für sich.

3. Durch eine Folge von Übungen und gestalterischen Versuchen, die nicht unmittelbar zweck- und resultat-

gebunden sind, ist dem werdenden Gestalter auf eine ihm adäquate Weise Spielraum zu schaffen für die Entwicklung seiner Persönlichkeit.

4. Das frühzeitige Entstehen relativer Eigenständigkeit des Studenten gegenüber der Lehrerpersönlichkeit ist zu unterstützen.

5. Die Freisetzung der in der Persönlichkeit noch nicht ausreichend entwickelten subjektiven Potenzen und gestalterischen Fähigkeiten ist zu fördern.

Damit soll die Entscheidungsfähigkeit zur individuellen Gestaltung vergrößert und die Befreiung von verabsolutierten einseitigen und klischeehaften Auffassungen stimuliert werden. Die Stärkung der Eigenverantwortung baut allmählich die unkritische Übernahme von Gestaltungstendenzen ab.

6. Die Auseinandersetzung mit Itten begünstigt das tiefere Verständnis dessen, was wir Gestaltungslehre nennen. Da für Itten die allgemeine Kontrastlehre Grundlage gestaltungspädagogischer Arbeit war, regt er besonders an, Fragen gestalterischen Wirksamwerdens grundlegend zu bedenken. Denn aus dem sinnlichen Verständnis des Kontrastes sind Figur und Grund, Gestalt und Form praktisch und theoretisch zu erschließen, obwohl oder gerade, weil sie auch Nichtsinnliches bedeuten können.

7. Das prägnante Herausschälen dessen, was Ittens Vorkurs bringen kann, verdeutlicht, wo dieser nur bedingt förderlich wird oder wo fachliche Inhalte und Ziele bestimmter gestalterischer Disziplinen anderer Anforderungen bedürfen.

8. Lehr- und Lerntätigkeiten aller Gestaltungsdisziplinen bedürfen fachübergreifender Positionen, die durch Hilfswissenschaften gestützt werden sollten, wie Gestaltungslehren, Psychologie, Kommunikationstheorie, Zeichentheorie und Ästhetik.

9. Die im Zusammenhang mit dem Bauhaus-Vorkurs und mit analogen Kursen bei WCHUTEMAS und WCHUTEIN ausgesprochenen Absichten, eine visuelle Syntax oder Grammatik der visuellen Sprache zu schaffen, sind sorgfältiger zu bedenken, da sie sich auf keine bestimmte visuelle Sprache beziehen. Die visuellen Sprachen aber haben in verschiedenen Kommunikationsräumen andere Funktionen. Was jedem visuellen Wirksamwerden zugrunde liegt, ist das „eine Sprache“?

10. Wenn spezifische Bedürfnisse für die fachliche Ausbildung diese ausschließlich bestimmen, wie kann Spielraum gesichert werden für experimentelle und kreative Studien im Grundlagenunterricht? Oder konträr gesagt: Wenn für den Studenten fachbezogene Probleme in ihren Grundlagen nicht aufschließbar werden, wie sollen sie zu spezifischer Produktivität führen?

Wulff Sailer, Maler und Grafiker, Gastdozent an der Fachschule für Werbung und Gestaltung, Berlin, sowie an der Kunsthochschule Berlin:

Meine persönliche Haltung zu Itten ist bestimmt durch die Tatsache, daß ich selbst unterrichtete. In welchem Maße seine Lehre mich direkt beeinflusst hat, kann ich heute schwer bestimmen. Jedenfalls habe ich schon etwa 1957 als Student von Ittens Vorkurs am Bauhaus gehört und später auch seine Bücher gelesen.

Im vorigen Jahr sah ich in Weimar zum ersten Male die Originale von Schülerarbeiten aus Ittens Unterricht am Bauhaus. Ich kannte das meiste von Reproduktionen. Überraschungen waren nicht zu erwarten, es wurde deshalb eher ein genußvolles Wiedersehen, Bestätigung. Bestätigung auch in dem Sinne, daß sich manche Übung, Problemstellung und Textformulierung fand, zu der ich bei meinem eigenen Unterricht in Gestaltungslehre auf ähnliche Weise gekommen war, ohne an Ittens Vorkurs zu denken. Trotzdem war ich am Ende von der Weimarer Ausstellung auf besondere Art berührt: Die Original-Schülerarbeiten verschafften mir zum ersten Male einen lebendigen Eindruck von dem, was in Ittens Unterricht vor 60 Jahren wirklich vorgegangen sein mag. Beeindruckt war ich von der Ausgewogenheit und dem humanen Maß des Ganzen. Nichts von Schulmeisterei, Eiferertum, kopflastiger Reformbesessenheit, nichts von ehrgeizig antrainierter Akkuratess der Ausführung; dazu gründliche, möglichst einfache Erläuterungen. Hier war es dem Lehrer gelungen, seine Schüler von innen her zu beteiligen. Alles, selbst die belanglosesten Übungen, auch sachliche Demonstrationsbeispiele, erhielten so den Ausdruck selbstverständlicher Lebensäußerungen. Hinter jeder Arbeit war ein lebendiger, neugieriger Mensch, der eigene Entdeckungen macht, spürbar. Ein Lernender, für den alles Sichtbare, auch ein kleines quadratisches Stück Farbpapier, etwas bedeutet und deshalb Aufmerksamkeit verlangt. Das hat mich überzeugt.

Im Ittenschen pädagogischen Konzept als Ganzem, und das ist in seinem Vorkurs am Bauhaus schon klar umrissen, sind zwei Grundideen enthalten, die ich für bedeutsam halte. Sie scheinen einander zu widersprechen, in Wirklichkeit ergänzen sie einander:

1. Es gibt objektive elementare Gesetzmäßigkeiten visueller Gestaltung. Sie sind weitgehend unabhängig vom Fachgebiet und der Subjektivität des Gestalters, bis zu einem gewissen Grade sogar von der geschichtlichen Epoche. Im Hinblick auf die allgemeinen visuell-gestalterischen Grundlagen gibt

es keine Hierarchie zwischen den einzelnen gestalterischen Fachrichtungen, etwa den sogenannten „freien“ und den „angewandten“ Künsten. Das objektiv Gesetzmäßige läßt sich zurückführen auf die allgemeinsten Prinzipien menschlicher Wahrnehmung (Beziehung des Menschen zu Form, Farbe, Raum, visuellen Ordnungsgefügen usw.) und die allgemeinsten Eigenschaften von Material und Arbeitsprozeß, mit deren Hilfe gestalterische Form realisiert wird.

2. Die Erziehung zu schöpferischer gestalterischer Tätigkeit ist um so erfolgreicher, je mehr sie die individuellen Veranlagungen des Lernenden achtet, subjektiven Neigungen gerecht wird, zu Echtheit des Erlebens und Selbstvertrauen ermutigt, Einsicht in die eigenen Grenzen bringt und so Verantwortungsbewußtsein aufbaut. Der Lernende soll sich ausprobieren, er soll sich von äußerlich Angelerntem befreien, offen für Neues sein, aber nicht seine Lehrer imitieren. (Gropius spricht im Zusammenhang mit dem Vorkurs von „Entfesselung der Individualität . . . von toter Konvention“.)

Das Ziel einer solchen Konzeption der Erziehung ist der behutsame Aufbau einer Gestalterpersönlichkeit, die selbständig in Kollektiven mit Fachleuten verschiedener Spezialisierung zusammenarbeiten kann, eines Spezialisten, der Verantwortung für das Ganze trägt und gleichzeitig seine Teilfunktion vorbildlich erfüllt.

Kurt Riemer, verantwortlich für Gestaltungslehre an der Sektion Architektur der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar:

Die Konfrontation mit originalen Schülerarbeiten aus dem Unterricht von Johannes Itten regt an zu kritischem Vergleich mit eigenen Bemühungen im Rahmen einer fachspezifischen Gestaltungslehre für Architekturstudenten. Damit ist bereits ein wesentlicher Unterschied zum Vorkurs Ittens am Weimarer Bauhaus genannt, der ja als allgemeiner kunstpädagogischer Unterricht konzipiert war und zeitlich gesehen noch unverbindlich vor dem eigentlichen Studium lag. Auch spiegeln sicher die von einem hohen Niveau geprägten Schülerarbeiten nicht das im Durchschnitt erreichte Fähigkeits- und Fertigniveau wider. Jeder in der Lehre Tätige weiß, daß die zurückbehaltenen Schülerarbeiten in der Regel Spitzenarbeiten darstellen. Wichtig ist daher der Vergleich des didaktisch-methodischen Aufbaus und der inhaltlichen Zielstellungen bzw. der vermittelten Lehrinhalte, verbunden mit den verwendeten Darstellungsmitteln.

Die Abkehr vom damaligen akademischen Dilettantismus des „Draufloszeichnen“, wie Itten es selbst bezeich-

nete, weist der analytischen Arbeit einen wichtigen Platz zu, auch wenn die Wiedervereinigung der methodisch getrennten Elemente neue Probleme aufwirft.

Dieser Weg des einzeln und nacheinander Studierens der gestalterischen Elemente kann daher als bedeutendste didaktische Erkenntnis Ittens angesehen werden. Der in den wesentlichsten Teilen durch die Wissenschaft bestätigte objektive Bereich der Gestaltungsmittel und -prinzipien bedarf natürlich der Ergänzung durch die Freiheit des Schöpferischen und, wie es Itten nennt, der Freilegung und Förderung des Subjektiven in jedem Schüler. Allerdings nicht wie Itten es tat unter extremer Einteilung in drei Grundtypen von Veranlagungen, denn die Möglichkeiten einer besonders vordergründigen Anlage sind viel breiter gefächert, differenzierter und in verschiedensten Kombinationen gegeben.

Die Seite des Subjektiven, Individuellen sollte gefördert und gestärkt werden, um eben eine besondere Fähigkeit optimal in die kollektive Arbeit einbringen zu können. Hier liegen für einen Lehrenden, bedingt durch die große Zahl der Anzuleitenden, die größten Schwierigkeiten. In diesem Zusammenhang ist auch die Problematik des Herausfindens einer echten Veranlagung zu nennen. Bezeichnend hierfür war eine Äußerung von Professor Muche anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an unserer Hochschule. Er erzählte, daß anlässlich einer Durchsicht von eingesandten Arbeiten der Bewerber für den Vorkurs am damaligen Bauhaus und den in diesem Zusammenhang ausgesprochenen Ablehnungen Oskar Schlemmer kritisch bemerkte: Wenn er sein eigenes Leistungsvermögen in diesem Alter vergleiche, so hätte er sich zu diesem Zeitpunkt auch ablehnen müssen. Daraufhin wurden die negativen Bescheide zurückgenommen und der Grundsatz aufgestellt: Man kommt nicht begabt ans Bauhaus, sondern wird am Bauhaus begabt. Für die visuell-gestalterischen Bereiche sollte daher nach echten Möglichkeiten eines Vorkurs-Trainings gesucht werden, auch im Sinne des Herausfindens von vorhandenen Anlagen, die mit schnell gegebenen Zensuren, zum Beispiel im Rahmen eines Testes, nur unzureichend erfaßbar sind. Die methodischen Prinzipien eines Johannes Itten könnten dabei wertvolle Hilfe und Zielbestimmung sein.

Hermann Henselmann, Architekt:

Itten halte ich nicht für aktuell im wörtlichen Sinne, dagegen vermute ich, daß der Vorkurs zunehmend aktuell wird. Über die Ausstrahlung des Bauhausmeisters Itten zu seiner Zeit gibt

es keine Zweifel. Jedoch die Toten müssen ihre Toten begraben. Theodor Otto – als Bühnenbildner mehrerer Brecht-Stücke im Exil weltbekannt – schildert den Hintergrund, auf den das Schaffen von Johannes Itten projiziert werden muß:

„Das Leben des Bauhauses, seiner Repräsentanten und seiner Studierenden war begleitet von einem politischen Drama, das in seiner Wucht den Alltag und jede Form des Daseins beeinflusste. . . Die Besten fragten sich: Wie kann ich helfen, dienen? Andere: Wo liegen die Fehler in unserer Gesellschaft? Itten und Gropius waren verschieden in ihren Auffassungen, verschieden in ihrer Fragestellung. Beide aber waren auf ihre Weise bemüht, die Stunde Null nach dem Chaos des ersten Weltkrieges sinnvoll zu bewältigen. . . So ist zum Beispiel Itten nur zu verstehen vor einer zerstörten Welt, vor dem aufbrechenden Suchen des Gemüts nach neuen Bezügen, neuen Quellen des Menschlich-Menschlichen.“ (Bauhaus, Idee – Form – Zweck – Zeit. Ausstellungskatalog. Frankfurt/Main, Göppinger Galerie, 1964)

Diese historische Aufbruchssituation hatte 1918 – und 1945 entsprechend modifiziert – ihre spezifische Aktualität. Das bewog auch uns in Weimar, die Vorkurs-Ausbildung, gemeinsam verbindlich für Architekten und bildende Künstler, durch ehemalige Itten-Schüler, wie zum Beispiel Peter Keler, wieder aufzunehmen. Doch das ist 30 Jahre her.

Was veranlaßt mich, dem Vorkurs heute eine zunehmende Aktualisierung zuzubilligen?

Es geht in der sozialistisch-kommunistischen Gesellschaft immer mehr um die Totalität der Entwicklung aller menschlichen Kräfte, um die Entwicklung des Wissens und die Entwicklung des Nichtwissens als dialektische Einheit. Denn das Nichtwissen darf am Wissen nicht verarmen, sondern immer neue Räume zur Entdeckung öffnen. Es geht darum, die Entwicklung der Fähigkeit und emotionalen Bedürfnisse im prozeßhaften Werden zu erfassen. Das setzt heute eine ganz andere Universalität der sozialistischen Persönlichkeit voraus als vor dreißig Jahren. Der Vorkurs lehrt das Erfassen und Begreifen der uns umgebenden Wirklichkeit im wortwörtlichen Sinne mit den von der Natur bestimmten Organen, einschließlich der Erweckung der kreativen Fähigkeiten, die wir alle besitzen. Diese Überlegungen sind es, die mich erwarten lassen, daß der Vorkurs zum notwendigen Bestandteil des Studiums für alle formgestaltenden Bereiche wird. Es geht weder um eine allgemeine lebensreformerische Tendenz wie zu Ittens Zeiten noch um eine

oberflächliche industrielle Vernutzung der Umwelt. Es geht ums Ganze. Dieses Ganze zielt auch wie ehemals auf die Entfaltung der menschlichen Wesenskräfte. Jedoch „der Mensch“ existiert zu keiner Zeit als abstraktes Wesen. Alles Gestalten innerhalb unserer Welt hat die historisch-konkreten Bedürfnisse jenes Menschen in seiner Optik, der sich zur kommunistischen Gesellschaft hinbewegt. Das könnte der Inhalt des Vorkurses sein. Die Methode sollte erarbeitet werden.

Karl-Heinz Hüter, Architekturtheoretiker:

Die Nützlichkeit und mehr noch die Unerläßlichkeit einer elementaren Gestaltungslehre für alle Bereiche visueller Gestaltung, wie sie Johannes Itten am Bauhaus am umfassendsten und wirksamsten ausgebildet hat, steht für mich außer Zweifel. Ich beschränke mich auf die historische Begründung:

Das Verlangen nach solchen elementaren Grundlagen des Kunstunterrichts hängt meines Erachtens zusammen mit dem Umbruch in den künstlerischen und architektonischen Traditionen im Gefolge der industriellen Revolution, bei welchem die traditionellen, in sich geschlossenen Systeme der Stile, der klassischen von Antike bis Klassizismus und der romanisch-gotischen, ihre Gültigkeit verloren. Damit brach ein allgemeingültiges, Raumdisposition, Konstruktion, Gliederung wie Ornament gleichermaßen umfassendes und in Regeln lehrbares Ordnungs- und Proportionsgefüge zusammen. Der Zusammenbruch war endgültig. Alle Versuche einer Wiederbelebung führten sich selbst nach wenigen Jahren ad absurdum, am ärgsten wohl jene zur Megalomanie entartete Epigonalität der Nazis, die Günter Kurnert in seinem Essay über Albert Speer als „barbarischen Gegenentwurf zum Bauhaus“ bezeichnete.

Es war also gesetzmäßig, daß die ersten Bemühungen um eine elementare Gestaltungslehre im Rahmen der kunstgewerblichen Reformbewegung um 1900 unternommen wurden. Ich nenne die 1902 von Wilhelm von Debschitz in München gegründeten „Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst“, August Endells 1903 in Berlin gegründete „Schule für Formkunst“ und vor allem Adolf Hölzels seit 1906 in Stuttgart eingeführte Lehrmethodik. Ihnen allen ging es (nach Endell) um eine „Harmonielehre der Form, eine ästhetische Geometrie“¹, um (nach Obrist) „die Harmonie- und Kontrapunktlehre in der angewandten. . . Kunst“². Die Künstler gingen mehr ahnend als erkennend davon aus, daß die Masse der industriellen Produkte nicht mit dem Formenrepertoire der traditionellen künstlerischen

Systeme zu bewältigen war, daß nur eine Methode, die mit elementaren bildnerischen Mitteln arbeitet, durch ihre (so Henry van de Velde) „eine unendliche Abwechslung bergende Geschmeidigkeit“ in der Lage sei, „sich den geistigen Forderungen kommenden Jahrhunderte und den Stoffen, die sie uns bringen werden“, anzupassen.³ Die Tradition der in Muster- und Regelbüchern übermittelten Kunstform verfiel der Ablehnung; statt dessen wurde eine neue Tradition der künstlerisch schöpferischen Methode proklamiert. Zweifellos erreichte diese neue Traditionslinie am Bauhaus in den Vorlesungen von Itten und später von Moholy-Nagy und Josef Alber seinen Gipfel, zumal sie noch Ergänzung fand in Paul Klees Lehre von der „Elementaren Gestaltung“ und in Kandinskys „Analytisches Zeichnen“. Dieser Grundunterricht wurde in allen Phasen der Bauhaus-Entwicklung sehr ernst genommen, selbst unter Hannes Meyers Leitung. Keinerlei Art von Vorbildung befreite vom Besuch des Vorkurses, als dessen wesentliches Ziel erklärt wurde: analytisches Denken, die Auseinandersetzung mit der Materie, die größtmögliche Loslösung der Studierenden vom Herkommen und das Erwecken der in jedem einzelnen ruhenden Kräfte. Nicht zu vergessen ist das Prinzip des kollektiven schöpferischen Lernens durch den simplen Akt, daß alle Lösungen für eine bestimmte Aufgabe gemeinsam ausgewertet wurden. Der Lernvorgang des einzelnen multiplizierte sich für ihn faktisch mit der Zahl der Teilnehmer.

Eine indirekte historische Legitimation dieses künstlerischen Elementarunterrichts liegt in seiner raschen weltweiten Verbreitung, wenn er dabei auch oft seine schöpferischen Antriebe verlor und zu einem routinierten Gestaltungsunterricht verflachte. Aber es stellt sich auch die Frage, ob ein solcher Unterricht nur notwendig ist für Perioden gesteigerter Innovation in der industriellen Produktion und ob er an Bedeutung verliert, wenn Quadrat-Gehäuse zur Verpackung von Geräten verschiedenster Art genügen, oder ob er eben doch – wie seine Pioniere beabsichtigten – eine gegenüber der vorgegangenen Stillehre qualitativ neue schöpferische Gestaltungslehre mit weit größerem Freiheitsraum darstellt, eine „Harmonielehre“ in der Epoche weltweiter industrieller Produktion.

Anmerkungen

1 Nach dem Prospekt von August Endell, Schule für Formkunst, zitiert in: Kunst und Künstler 2 (1903/04), S. 508

2 Hermann Obrist, Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst, in: Dekorative Kunst (1904), S. 230

3 van de Velde, Henry: Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin (1901), S. 102

Gesellschaftliche und ästhetische Konsequenzen der Formgestaltung: Michael Franz formuliert Ansätze einer Theorie der Designsemantik, Heinz Hirdina fragt nach dem Sinn von Imitation für Material, Konstruktion und Technologie.

Michael Franz

Designsemantik

Heute muß kaum jemand noch davon überzeugt werden, daß Gebrauchsgegenstände auch Träger von Bedeutungen sind – Träger von Hinweisen auf Eignung, Funktionskonzept und Bauweise, von Merkmalen einer Selbstdarstellung der Gestalter, Konstrukteure und Auftraggeber, von Nachrichten über eine Gesellschaft, Epoche, Kulturstufe. Wenn dem so ist, scheint es durchaus sinnvoll und angeraten, Überlegungen anzustellen, wie eine Semantik (Bedeutungslehre) für Gebrauchsgegenstände (Designsemantik) zu entwickeln ist, vermittelt derer die empirisch feststellbaren Sachverhalte analysiert werden können. Davon bekommen wir unmittelbar noch keine bessere Formgestaltung. Doch es kann gewiß nicht schaden, Klarheit über Vorgänge zu gewinnen, die jeder Gestalter täglich praktiziert.

Designsemantik müßte folglich damit beginnen, den Sachverhalt, daß Gestaltung auch Bedeutung schafft, rational zu durchleuchten. Ich kann hier

nur ein paar Schritte in der skizzierten Richtung wagen.

Bedeutung

Bedeutungen sind keine selbständigen Gegebenheiten, weder materielle Sachverhalte noch ideelle Wesenheiten. Sie sind immer an Zeichen gebunden. Weiterführenden Überlegungen möchte ich darum drei Thesen voranstellen, die jederzeit empirisch nachprüfbar sind. Gleichzeitig entsprechen sie allein den Bedingungen, die den Geltungsbereich von Semantik als semiotische Disziplin festlegen.

1. Wenn Gegenstände gestaltet werden, wird stets Bedeutung miteingegeben.

2. Gegenstände tragen nur Bedeutung, wenn sie als Zeichen funktionieren, das heißt, wenn sie über einen Basisinventar von Merkmalen nach bestimmten Regeln kombinierbar und interpretierbar sind.

3. Jeder Gebrauch von Gegenständen ist durch eine Semiose vermittelt, das heißt durch einen Vorgang der

Zeichenverwendung und -interpretation.

Zeichenfunktion

Was Zeichen zu Zeichen macht, ist die Tatsache, daß sie über ihre materielle Gestalt hinaus auf etwas anderes verweisen. Die Zeichenfunktion ist darum im Wesen als Verweisungsfunktion zu begreifen. Natürlich sind hierbei Differenzierungen zu beachten. So sind Verweisarten, Verweishinsichten und Verweisebenen zu unterscheiden.

Verweisarten

Unterschiedliche Verweisarten bzw. Verweisungszusammenhänge begründen verschiedene Zeichenklassen. Die Verweisungsfunktion gibt ihnen Bedeutung.

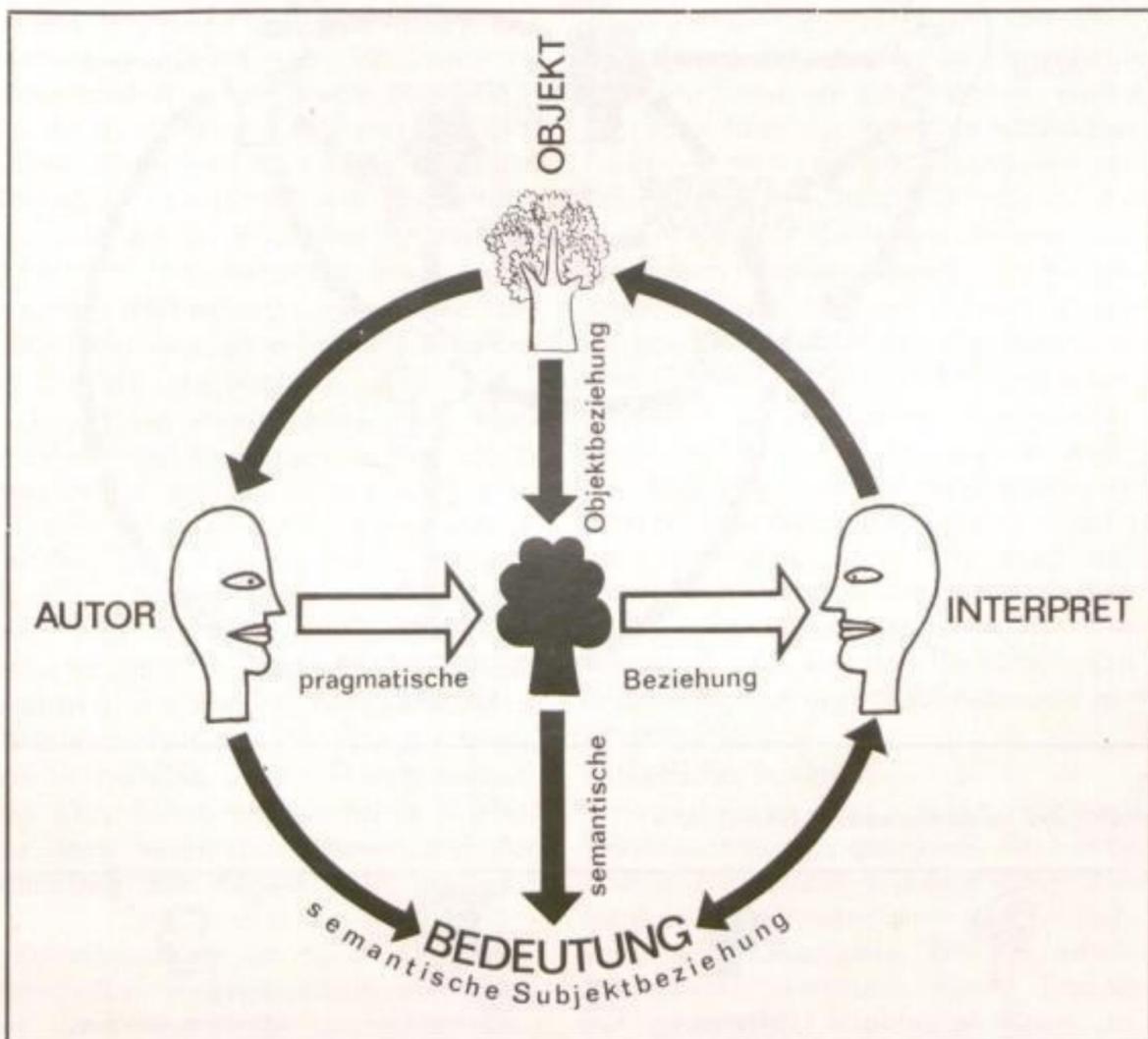
Es gibt Zeichen, deren Verweisungsfunktion sinnlich fundiert ist. Das sind Icons (ikonische Zeichen) bzw. Indices (indexikalische Zeichen). Und es gibt Zeichen, deren Verweisungsfunktion konventionell, also nach Übereinkunft, zugeordnet ist. Das sind dann Symbole.

Bedeutung ist sinnlich fundiert, wenn sie aus der Gestalt und ihrem kausalen Vermittlungszusammenhang folgt. Das trifft für Icons und Indices zu.

Icons weisen in ihrer eigenen Gestalt vor, was sie bezeichnen. Dabei ist nicht entscheidend, ob das Objekt, das sie durch ihre Gestalt bilden, wirklich existiert oder nur im Zeichen. Darum ist es auch keine allgemeine Bedingung, daß Icons irgendwelchen anderen Objekten ähnlich sein müssen (Dies ist ein verbreitetes Mißverständnis.). Entscheidend ist vielmehr: Icons sind dadurch ausgezeichnet, daß ihre Bedeutung evident ist, gewissermaßen unmittelbar einleuchtend. Indices bieten zwar auch ein ikonisches, also evidentes Gestaltbild, doch das, was sie bezeichnen, liegt außerhalb ihrer Gestalt oder ist ihre nicht evidente Grundlage. Sie verweisen auf etwas, das sich nicht selber zeigt, und dies tun sie nicht nur in Form einfacher Kausalzusammenhänge (Pfeifen verweist auf eine Lokomotive, Erröten verweist auf Erregung.), sondern auch in sehr vermittelten Wirkungsbeziehungen. Indices sind mehr als Symptome.

Symbole schließlich sind sogenannte arbiträre oder nichtmotivierte Zeichen. Sie sind festgelegt wie beispielsweise die Zeichen der Wortsprache oder wie

1
Modell der einfachen Zeichensituation



codifizierte Pictogramme und abstrakte Sinnbilder.

Verweishinsichten

Zeichen verweisen stets auf ein Objekt, das sie in der einen oder anderen Weise darstellen. Zugleich verweisen sie stets auf das Subjekt, das Zeichen benutzt und in allem, was es darstellt, auch sich selber ausdrückt. Das sind sogenannte Verweishinsichten. Es gibt keine ausdruckslose, nämlich subjektfreie Darstellung. Darum treffen in der Bedeutung von Zeichen stets semantische Objekt- und semantische Subjektbeziehungen zusammen.

Verweisebenen

Was auf einer Ebene Ausdruck ist, kann auf einer anderen Ebene Darstellung sein: Eine in Zeichen ausgedrückte Persönlichkeitsstruktur, Daseinshaltung, Denk- und Empfindungsweise verweist gleichzeitig auf die geschichtliche Lebenswelt, die das betreffende Subjekt als gesellschaftliches Wesen prägt und mit der es sich auseinandersetzen muß.

Die verschiedenen Verweisarten, -hinsichten und -ebenen treffen in der Bedeutung zusammen: Sie ist die komplexe Verweisfunktion von Zeichen.

Zeichengebrauch ist vor allem eine Mitteilung, und zwar in doppelter Hinsicht: Das Subjekt teilt anderen Subjekten etwas mit, und es teilt sich selber mit. Das Subjekt ist nicht interesselos: Es strebt ein bestimmtes Antwortverhalten an (pragmatische Beziehung).

Designsemantik

Dieser gesamte Verweis- und Mitteilungsmechanismus erfaßt auch die Formgestaltung. Designsemantik untersucht alle Bedeutungsmomente, die in die Gestaltung einfließen, teils bewußt, teils unabhängig vom Wollen und Bewußtsein des Gestalters. Wir müssen also allen Verweisungsbezügen nachgehen, die in der Gestaltung wichtig sind.

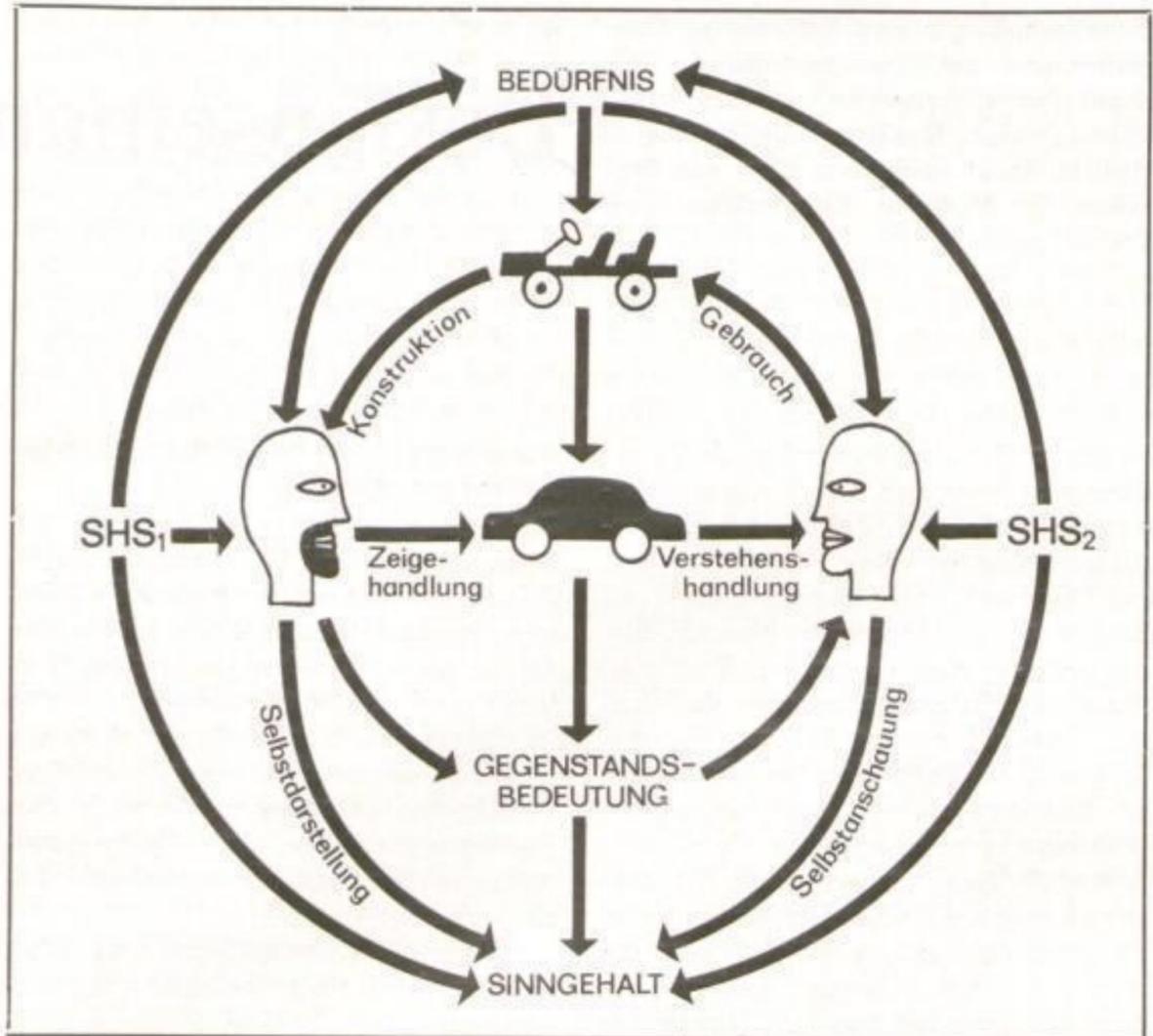
Modell 1

Hier habe ich die einfache Zeichensituation modelliert, die in ihren wesentlichen Bestimmungsstücken für alle Zeichenprozesse (Semiosen) gilt. Da es sehr unterschiedliche Zeichenprozesse gibt, muß das Modell für spezielle Zwecke abgewandelt werden. Obwohl Zeichenprozesse in der Formgestaltung eine große Rolle spielen, deckt sich die Designsituation keineswegs mit der einfachen Zeichensituation.

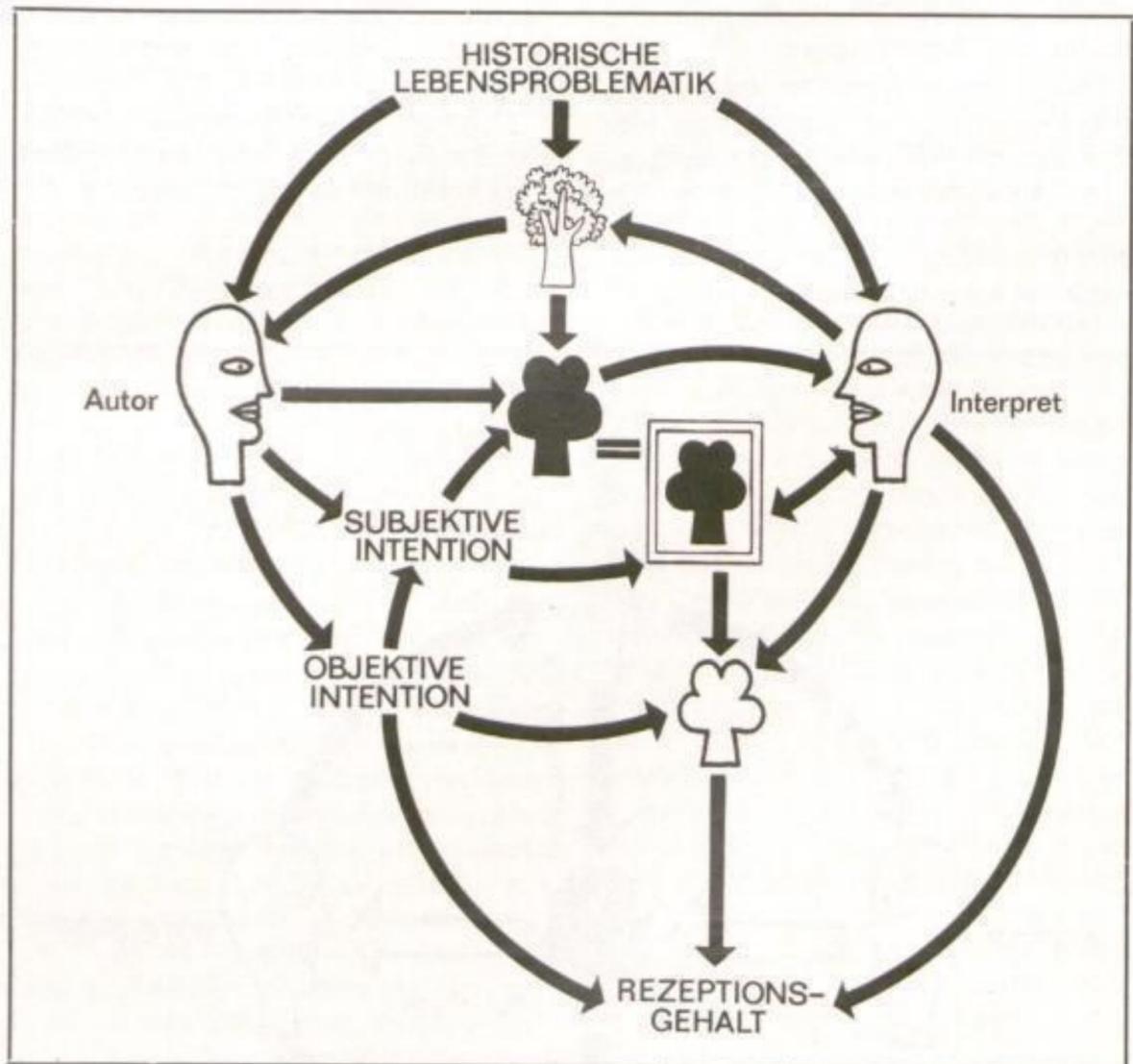
Modell 2

Die Designsituation muß anders modelliert werden. Wesentlich ist, daß das gestaltete Produkt kein Zeichen in dem Sinne ist, daß es Objekte außerhalb seiner selbst bezeichnet: Es ist in erster Linie ein materielles Erzeugnis, ein Gebrauchsgegenstand für prakti-

Zeichnungen Hans Ticha



2 Modell der Designsituation



3 Modell der künstlerischen Zeichensituation



sche Zwecke. Die Verweisungs- und Bedeutungsbezüge sind hier recht kompliziert und nicht ganz einfach darzustellen. Denn Formgestaltung vermittelt zwischen

Gegenstand und Bedürfnis,
Konstruktion und Gebrauch,
Funktion und Sinn.

Medium dieser Vermittlung ist die Gestalt. Das evidente (ikonische) Gestaltbild umreißt klar den Gegenstand, gliedert ihn und hebt ihn vom Umfeld ab. Es umfaßt indexikalische Verweise auf die Gebrauchswertstruktur des Gegenstandes, Hinweise auf die individuelle Subjektivität des Gestalters (Persönlichkeitsstruktur, Daseinshaltung, Handschrift), Verweise auf die soziale und historische Situation (SHS), in die der Gestalter hineingestellt ist. Insgesamt sind hier Objektindices, Subjektindices und soziale Indices zu unterscheiden. Das führt schließlich zur gestalterischen Intention, die nicht am Einzelprodukt haftet, sondern aus einem umfassenden Gestaltungskonzept folgt.

Gestalt und Gebrauch

Da die Gegenstände bedürfnisorientiert gestaltet werden, sind in ihnen Gebrauchseigenschaften angelegt, die sie als Befriedigungsmittel spezieller Bedürfnisse tauglich machen. Voraussetzung ist, das Bedürfnis in eine technische Funktion zu übersetzen und den Funktionsmechanismus in einer bestimmten Gegenstandsstruktur zu verankern (Konstruktion). Wichtig ist dabei die Rückkopplung von Funktionsplan und Bedürfnis; es kann hier zu wechselseitiger Entfremdung kommen. Entscheidend ist vor allem der Humanisierungsgrad des Bedürfnisses, die Kulturstufe. Denn das Bedürfnis ist keine abstrakte anthropologische Größe: Es wird wesentlich durch die konkrete soziale und historische Situation der Individuen modifiziert. Gestaltung realisiert die Wechselwirkung von Gegenstand und Bedürfnis als Verweisungszusammenhang, indem sie die Gebrauchswerteigenschaften mittelbar zur Erscheinung bringt.

Gestaltung vermittelt zwischen Konstruktion und Gebrauch, indem sie in den Gestalteigenschaften des Gegenstandes eine Zeigehandlung anlegt, die vom Konsumenten mit einer Verstehenshandlung beantwortet werden kann und muß. Ohne Gebrauchsanweisung ist kein Gegenstand zu gebrauchen. Die Gebrauchsanweisung ist gewissermaßen ein Handlungsschema, das in beliebig vielen Einzelhandlungen aktualisiert werden kann – aber nur dann, wenn das Schema, das der Handlung die Regeln gibt, bekannt ist.

Zeigehandlung ist die in Gestalteigenschaften vergegenständlichte, sichtbar und einsichtig gemachte Ge-

brauchsanweisung. Jeder praktische Gebrauch von Gegenständen ist durch die Wechselwirkung von Zeige- und Verstehenshandlung vermittelt.

Funktion und Sinn

Die Funktion gestalteter Gegenstände muß nicht ohne weiteres mit deren Sinn gleich sein. Denn der Gegenstand erfüllt bereits dann seine Funktion, wenn er menschliche Bedürfnisse lediglich elementar erfüllt. Funktionserfüllung ist erst dann auch Sinnerfüllung, wenn der Konsument als hochdifferenziertes Subjekt respektiert wird, das sich in einem Spektrum von Lebensäußerungen, -bedürfnissen, -beziehungen, -tätigkeiten ganzheitlich zu entfalten strebt, um sein gesellschaftliches Wesen zu verwirklichen. Gestaltung leitet ihr Konzept aus diesem doppelten Bezug, Funktion und Sinn der Gegenstände, ab.

Als konkret-historisch verwirklichter Humanisierungsgrad der Bedürfnisse ist Gestaltung immer auch Ausdruck des geschichtlichen Sinngelhalts des individuellen und sozialen Daseins der Menschen, Auseinandersetzung mit historischer Lebensproblematik und eigenständiger Beitrag zur konkreten Sinnbestimmung des menschlichen Lebens. Diesen Zusammenhang von Bedürfnisstruktur und Sinngelhalt realisiert Gestaltung über die Wechselwirkung von Selbstvergegenständlichung und Selbstanschauung des gesellschaftlichen Menschen. Sie ist eine allgemeine Gesetzmäßigkeit aller Produktion. In allem, was Menschen gegenständlich hervorbringen, schauen sie sich auch selber an. Diese soziale Selbstanschauung ist als aktive Selbstdarstellung von Individuen, Gruppen, Klassen, Gesellschaften zu einem treibenden Bedürfnis geworden – einem Bedürfnis ideologisch-weltanschaulicher Natur –, das Formgestaltung wesentlich bestimmt. Dabei ist jedoch die ausdrucksstarke Selbstdarstellung des Gestalters nicht deckungsgleich mit der Selbstanschauung des Konsumenten im gestalteten Produkt. Die pragmatische Beziehung als sozialer Adressatenbezug der Formgestaltung ist allerdings durch die Absicht gekennzeichnet, hier einen ideologisch motivierten Identifikationszwang zu setzen. Das ist aber nur eine Form der pragmatischen Beziehung. Es kommt jeweils darauf an, worauf der Konsument orientiert wird und wie das Verhältnis von Repräsentation und Gebrauchswert beschaffen ist.

Ästhetische Funktion

Formgestaltung regt einen sozialen Selbstverständigungsprozeß an über Sinn und Perspektive menschlicher Existenz in den Dimensionen von Gesellschaft und Geschichte. Die Gestalteigenschaften vermitteln diesen Prozeß auf gestalthaft erlebbare Weise, in

sinnlich fundierter, zeichenhafter Form. Darin besteht die ästhetische Funktion von Formgestaltung: Gestalt wird zum eigenwertigen Ausdrucksmedium menschlicher Selbsterfahrung.

Wird das gestaltete Produkt als Designobjekt zum Kunstwerk? Ist Formgestaltung auf Grund ihrer ästhetischen Funktion zur Kunst zu rechnen? Die Frage ist naheliegend und wird oft diskutiert. Ich denke nein. Denn Designsituation und kunstästhetische Zeichensituation sind verschieden.

Modell 3

Das Designobjekt ist primär ein materielles Erzeugnis, dessen praktischer Gebrauch durch Zeichenfunktionen vermittelt wird.

Das Kunstwerk ist eine materielle Gestalt, deren Funktion in ihrem Zeichencharakter liegt.

Das Designobjekt bezeichnet kein Objekt außerhalb seiner, das Kunstwerk hat Darstellungsobjekte, soweit es Darstellung liefert.

Der gestalterischen Intention gilt die historische Lebensproblematik zwar als zentrales Hintergrundobjekt, aber nicht als Erkenntnisziel, wie es in der subjektiven Intention des Künstlers fungiert. In der Designsituation sind Gestalter und Konsument gleichermaßen auf das konkret zugrundeliegende Bedürfnis gerichtet.

In der kunstästhetischen Zeichensituation sind alle Positionen doppelt besetzt: Für den Autor ist das Kunstwerk das Zeichen, das in der historischen Lebensproblematik sein maßgebliches Objekt hat, wie immer sein jeweiliges Darstellungsobjekt beschaffen sein mag. Für den Rezipienten ist das Kunstwerk das maßgebliche Objekt, das er selber in Zeichen (Worten, Gesten) deutet.

In der kunstästhetischen Zeichensituation überlagern sich zwei Zeichensituationen, deren eine vom Autor ausgeht, während die andere vom Interpreten getragen wird: Die Bedeutung des Kunstwerks, gekennzeichnet durch das Spannungsfeld von subjektiver und objektiver (über Künstlerabsicht und -einsicht hinausreichender) Intention, realisiert sich erst im Rezeptionsgehalt; er ist nicht Nachvollzug, sondern Leseart, Anwendung auf die eigene Situation.

Die Folgerung, daß Formgestaltung nicht als Kunst zu begreifen ist, nimmt ihr jedoch nicht ihre ästhetische Funktion. Die ästhetische Funktion hat auch andere gegenständliche Vermittlungsformen als die Kunst. Sofern Formgestaltung sinnstrebige soziale Selbstverständigung in gestalthaft erlebbarer Form bewerkstelligt, ist sie eine qualitativ eigenständige Ausprägung ästhetischen Verhaltens. Sie bedarf nicht des Prädikats „Kunst“, um Phantasie und Initiative zu legitimieren.

Über Imitation

Es gibt Leute, die zunehmend intoleranter auf Imitationen reagieren, weil kein Entkommen mehr ist: Im morgendlichen Bus beginnt es mit einem müden Blick auf die holzimitierende Innenverkleidung, es setzt sich fort mit dem Anblick einer geschönten Holzdekorfolie, die den Schreibtisch ziert, und zu diesen Alltagseindrücken kommt dann eines Abends ein weiterer Eindruck – die Überraschung, wie unbedenklich man echten und kostbaren Marmor mit imitiertem und billigem Nußbaum zusammenbringen kann, eine Mischung, die zum Glück nur für die Dauer einer Veranstaltungspause zu ertragen ist. Versöhnlicher schon stimmt die Mixtur verschiedener Kulturen in einer sogenannten Erlebnisgaststätte: Man kann ja wieder gehen, wenn der Harz- oder Ostseeverschnitt den Geschmack verdirbt. Dann schon lieber das ungeteilte Vergnügen des Rummels, wo sich das Raumfahrtkarussell neben der Drehorgel dreht und das „rustikale“ Blockhaus seine Stämmchen vorzeigt. Hier ist die Imitation bei sich selbst, hier herrscht der fröhliche Ausverkauf von ästhetischen Werten, die anderswo gezüchtet und gepflegt werden.

Dreimal Imitation und dreimal Gefühle, die uns aber wenig nützen beim Begreifen der Imitation, hilflos sind gegenüber einer Realität, weil sie über das Alltagsbewußtsein nicht hinausgehen, die nicht spontaner Ablehnung (oder auch Zustimmung), sondern des bewußten Eingriffs bedarf. Material für einen solchen Eingriff zusammenzutragen ist wohl ein höchst kollektives Unternehmen, und die folgenden Fragmente zur Imitation sollen ein Beitrag dazu sein.

Einfach wäre es zu sagen: Imitationen hat es immer gegeben. Alles Neue zeigt sich zunächst in den Formen des Alten. Bei diesen und ähnlichen Feststellungen wollen wir uns nicht weiter aufhalten, sie sind so allgemein, daß sie zwar nicht falsch sind, dafür aber weiteres Nachfragen überflüssig machen. Ausdiskutiert sind seit langem auch die Argumente für oder gegen die Imitation unter dem Gesichtspunkt der Materialästhetik. Kein Architekt und kein Gestalter seit der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert, der die Imitation verteidigt hätte! Unter

den Schlagworten von Materialgerechtigkeit, konstruktiver Ehrlichkeit ist es immer darum gegangen – zumindest in den programmatischen Erklärungen –, die Imitation zu bekämpfen, den Stoff in seiner natürlichen Beschaffenheit, das Produkt in seiner produktionstechnischen Bedingtheit zu zeigen.

Aber der Standpunkt der Materialästhetik bringt uns nicht weiter, denn heute ist es schwer zu entscheiden, wann hinter solchen Forderungen nichts weiter gesteckt hat als die Eitelkeit, den eigenen Gestaltungsanteil deutlich sichtbar vorzuführen, und wann hinter diesen Forderungen mehr vorhanden war an sozialem Verantwortungsbewußtsein. Erst in der wirklichen Nutzung wird sich jeweils zeigen, ob Empfindsamkeit dem Stoff und seiner Verarbeitung gegenüber auch unbeschadet den ordinären Gebrauch trägt.

Aber nicht dieses Verhältnis ist hier zu diskutieren. Neu dürfte heute sein, daß Imitationen mit Hilfe der gestaltenden Disziplinen entstehen. Unter dem Druck zunehmender, weil technologisch in immer größerem Umfang möglicher Imitationen, zieht sich die moralisierende Kritik am Imitativen aus der Öffentlichkeit zurück und macht der opportunistischen Wendung Platz, die da lautet: Gegen eine Imitation von Material, Konstruktion und Technologie ist nichts zu sagen – sie muß nur gut gemacht sein.

Im Urteil der Krimiautoren genießt solches Bemühen das Lob (fast) perfekten Verbrechens, die Sprache der Moralisten registriert den (fast) perfekten Betrug.

Soweit zur fragmentarischen Bestandsaufnahme.

Aber was eigentlich ist eine Imitation, was bedeutet sie? Imitation ist Nachahmung von vielem; ihr Gegenteil das echte Gold, der aus dem Material (und nicht nur aus der Oberfläche) kommende Glanz, das echte Holz, die echte Naht, die echte Stütze, die echte Bauernstube. . . An dem einen Ende der Linie liegt die Fälschung (von Kunstwerken beispielsweise), am anderen Ende die artistische Imitation (von Tierstimmen vielleicht). Die Imitation, um die es hier geht, liegt dazwischen: Das Imitieren von natürlichen, seltenen und deshalb

kostbaren Materialien und das Imitieren von Konstruktionen und Technologien, die nicht mehr wirklich oder nur noch exklusiv existieren. Das ist nicht kriminell wie die Fälschung, und das ist nicht heiter wie die Nummer im Unterhaltungsprogramm. Wenn sich dieser Text auf die Imitation von Material, Konstruktion und Technologie beschränkt, scheint das aus zwei Gründen sinnvoll. Erstens sind es die heute bei Industrieprodukten am weitesten verbreiteten Imitationen. Zweitens bringt eine Ausdehnung des Imitationsbegriffes auf das Nachahmen heute noch exklusiver Technik bzw. Technologie und Konstruktion – beispielsweise von Raumfahrtinsignien bei Konsumgütern – eine solche Unschärfe in die Diskussion, daß sich am Ende nur wieder Modisches und Funktionales gegenüberstehen.

Was bedeutet nun Imitation?

Zunächst ist Imitation nichts anderes als eine ästhetische Erscheinung des Widerspruchs von Haben und Nichthaben. Und zwar als Versöhnung, als Ausgleich dieses Widerspruchs. Es ist nichts Neues, wenn gesagt wird, daß mit der Imitation ein Bedürfnis befriedigt wird, das im bloßen Haben seinen Ursprung hat. Imitiert wird das Seltenes, Kostbare, Einmalige – oder einfach Teure. Welche Reichtumskonzeption aber wird im Anbieten und Gebrauchen solcher Produkte reflektiert? Eine bürgerliche doch wohl, die sich zwischen Haben und Nichthaben bewegt, die auf dem Widerspruch von Sein und Schein beruht und ästhetisch vom Gebrauch der Dinge absieht.

Aber nicht um die Realisierung einer solchen Konzeption kann es gehen bei der allmählichen Herausbildung kommunistischer Gegenstandsbeziehungen im Sozialismus, sondern darum: Nicht aus der wahrnehmbaren Oberfläche, sondern durch den Gebrauch der Dinge in ihrer Totalität entwickelt sich ein Reichtum, der, wie Marx sagt, ein Reichtum an Beziehungen ist. Also könnten wir, weil das Imitative und Nichtimitative historisch ohnehin ihre Chancen als kommunikative Werte verlieren, das Problem zu den Akten legen, es sozusagen mit historischem Optimismus zudecken?

Dagegen spricht mehreres. Imitation ist immer noch massenhaft vorhanden,

und es gibt eine technologische Eigen-gesetzlichkeit, die das Entstehen von Imitationen begünstigt und eskalieren läßt. Neben diesen quantitativen Gesichtspunkten wäre aber entscheidender die Frage: Was eigentlich behindert oder verhindert Imitationen? Maßstab ist dabei die weitere Entwicklung sozialistischer Produktionsbedingungen, und als Kriterium erscheint eine der Marx'schen Reichtumskonzeption angemessene Konsumtion.

Imitationen haben für die Produktion und Produktivität eine verführerische Eigenschaft: Sie zeigen auf verschiedene Art schnelle und überzeugende Erfolge, lösen technologische Probleme auf einfache Weise – und was sich hinter den Augenblickserfolgen entwickelt, wird zunächst nicht sichtbar.

Wer zum Beispiel will etwas dagegen sagen, wenn die Produktion kontinuierlicher laufen kann beim Aufbringen von Dekorfolie (mit Holzimitation) als beim Aufbringen von Furnier; wenn es günstiger ist, eine fehlerkaschierende, barocke Plastizität zu erzeugen, weil glatte Flächen den Ausschuß erhöhen?

Doch die Alternativen sind falsch gesetzt: Schwierigkeiten erscheinen auf diese Art nicht als Herausforderung für qualitativ neue Lösungen, sondern als Stimulus für den bequemeren Weg. Der bequeme Weg führt aber zu einem sich selbst genügenden Technologiestandard, der die Potenz zum qualitativen Sprung nicht oder mit Verzögerung ausbildet.

Eine selbstgenügsame Technologie nimmt den Produzenten Qualitätsbewußtsein und Maßstäbe.

Es reicht nicht aus, daß Kunst die Maßstäbe der Machart und der ästhetischen Qualität immer wieder erneuert, daß sich Arbeiter aus den Betrieben Plastiken und Tafelbildern mit der Frage nähern, ob sie gekonnt gemacht sind, ob der Künstler sein Handwerk versteht. Diese Fragen existieren massenhaft, ihre Verbreitung mag optimistisch auf das Vorhandensein von Qualitätsbewußtsein schließen lassen. Aber der Sinn für Qualität – auch für ästhetische – reproduziert sich zuallererst in der Arbeit selbst, und was in solchen Losungen wie „Jeder liefert jedem Qualität“ oder „Deine Hand für Dein Produkt“ Ausdruck fand und findet, ist nicht nur eine Sache des Mannes an der Maschine, sondern das ist eine Sache der vorangegangenen gestalterischen, konstruktiven und technologischen Vorbereitung der Serienproduktion. Der mit den Anzeichen der Imitation behaftete Entwurf aber dürfte kaum geeignet sein, Qualität anschaulich zu zeigen, den Sinn für die Übereinstimmung von Funktion, Material, Gestalt und Oberfläche zu entwickeln.

Wenn die hier diskutierte Imitation

darauf beruht, die jeweils niederen Produktionsweisen zu imitieren, dann ist das eben nicht nur eine ästhetische Frage, sondern eine ökonomische, denn niedere Produktionsweisen sind Produktionsweisen niederer Produktivität. Und die Verbilligung der Serie wird gebremst durch die Diskrepanz zu den handwerklichen Methoden in jenen Stufen der Produktion, die der Serie vorgelagert sind. Mit viel handwerklichem Aufwand zum Beispiel und ebenso großem Geschick entstehen Preßformen in Schliffimitation für Preßglas. In einem Bruchteil der Zeit könnten diese Formen auf Werkzeugmaschinen entstehen, wenn glattwandiges Glas das Produktionsziel wäre. Gegenbeispiele, die von Kennern der Materie hier gewiß angeführt werden können, ändern nichts am grundlegenden Sachverhalt: daß, um die Produktivität im gesamten Reproduktionsprozeß zu erhöhen, Produktivitätsunterschiede in den einzelnen Stufen ausgeglichen werden müssen.

Der Designer ist es aber gerade, der auf die der Produktion vorgelagerten Stufen der Konstruktion und Technologie Einfluß nimmt. Seine Anregungen erscheinen als ein weitgehend unerschlossenes Reservoir. So führen, wie Gerhard Kühne und Thomas Heydenreich in *form+zweck* 1/80 gezeigt haben, Tischlerlösungen kaum zu neuen Möbelkonstruktionen. Hier wie auch auf anderen Gebieten scheint es, daß technologische Neuerungen von einiger Wichtigkeit in erster Linie auf dem wechselseitigen Durchdringen verschiedener Industrien beruhen, Anregungen für die Entwicklung von Möbelwerkstoffen aus dem Leichtbau kommen können. Oder welche Anregungen beispielsweise bieten, wie Hans Froberg bereits vor Jahren mitteilte (*form+zweck* 2/70), Reproduktionstechniken und Beschichtungsverfahren für das Oberflächenfinish von Möbeln, und wie armselig dagegen ist das Holzbild der Dekorfolie. Ist das Holz in seiner Oberfläche schön, ist die Folie nur banal, das geglättete und alterslos geschönte Bild der Natur.

Wie in diesem Falle ist die Imitation allzuoft Natur oder Handwerk mit starker Retusche; was wir dagegen brauchen, ist eine Ästhetik, die sich zur industriellen Serie bekennt.

Worauf diese Ästhetik beruhen könnte, zeigen uns modellhaft Werke der nichtgegenständlichen Kunst, die das kühl Berechnete, das Rationale für die Kunst entdeckten: Sie liefern heute wie vor fünfzig Jahren das Material für flächige und plastische Qualitäten, die Exaktheit, Rasterordnungen und Wiederholbarkeit, Spannung und Ausgleich, Zuordnung und Distanz, Statisches und Bewegtes, Über- und Unterordnungen auszudrücken vermögen.

Qualitäten, die für den adäquaten Gebrauch der Dinge entscheidend sind, die die Handhabung steuern und die das Produkt Nachrichten aussenden lassen, wie es Michael Franz beschreibt (siehe S. 27 ff., red.).

Imitation ist heute nicht mehr, was sie im handwerklichen Zeitalter gewesen sein mag. Das Wissen um ihre inflationäre Machbarkeit entwertet sie und fordert unsere ästhetische Sinnlichkeit nicht heraus; übrig bleibt höchstens ein wohlgedumpfes Behagen an dem, was für individuell gehalten wird, alldieweil der Rummel mit den Imitationen aller Zeiten seinen Spaß treibt. Zur Entwicklung und Differenzierung ästhetischen Genußvermögens trägt Imitation so nicht bei. Ihr grober Reiz verbraucht sich, und sie verschleißt ebenso schnell wie alles Modische. Ja, noch mehr: Das ärgerliche Abfinden mit Imitationen nimmt zu und auch eine Gleichgültigkeit gegenüber dem so erscheinenden Produkt, die Sorglosigkeit im Umgang mit ihm nach sich zieht – das Gegenteil von dem also, was Lothar Kühne als Merkmal kommunistischer Gegenstandsbeziehungen entwickelt hat: eine Behutsamkeit, die das Produkt dauern läßt.

Was also haben Imitationen mit der industriellen Formgestaltung zu tun? Nichts, denn Imitationen beruhen auf dem Handwerk, das so nur als Schein weiterlebt.

In der bewußten Abkehr von Imitationen liegt die Möglichkeit, die Entwicklung einer Technologie herauszufordern, die nicht vergebens einer verschwundenen Drechslerei, Tischlerei oder Goldschmiedekunst oder anderem nachjagt, sondern Gestaltqualitäten sichtbar werden läßt, die dem gesellschaftlichen Produzieren bei gesellschaftlicher Aneignung angemessen sind.

Welchen Beitrag leisten Konstruktivismus und Funktionalismus für die Produkt- und Umweltgestaltung? Wie verändern sie Kunstpraxis und Kunstbegriff?

Harald Olbrich und Karin Hirdina zitieren historische Modelle.

Harald Olbrich

Sensibel durch Kunst

Befragt auf die möglichen Wechselverhältnisse von Kunst und Formgestaltung und diesbezügliche theoretische Begründungen, sind in jedem Fall Modelle und Erfahrungen der zwanziger Jahre rasch zur Hand. In ihren Ansätzen, Anläufen, Resultaten, Widersprüchen, ihrem Scheitern offenbaren sich vermutlich nicht nur zeitbedingte Hemmnisse und Grenzen, sondern auch tieferliegende objektive Faktoren und Aporien, die zukunftsgläubige Vermittlungen zwischen den verschiedenen ästhetischen Gegenstands- und Gestaltungsbereichen der visuell-räumlichen Kultur und ebenso zwischen ästhetischer Produktion und Konsumtion zwar als notwendige, aber doch zu problematisierende Anliegen erscheinen lassen. Neben unserer Gewöhnung an objektive Widersprüchlichkeiten im ästhetischen Bereich müßten reale Gegebenheiten (nicht zuletzt ökonomische) und entsprechende Langwierigkeiten kultureller Prozesse schärfer ins Kalkül genommen werden.

Heutige Symptome: Rostocker Architekten, bildende Künstler, Kunstwissenschaftler führen eine breit angelegte Diskussion über Resultate und Perspektiven sozialistischer komplexer Umweltgestaltung. Ein Zielpunkt ist dabei, wie in Erfüllung der Quantitäten des Wohnungsbauprogrammes Städtebau und Architektur stärker als bisher auf den Menschen als aktiven Nutzer bezogen werden können. Kunst wird dabei nicht nur als Kosmetik gesehen. Die „Künstler-Subbotniks“ werden hervorgehoben, bei denen Schulkinder und andere Bürger unter Anleitung durch Künstler oder Kunstzieher Durchgänge in Wohngebieten bemalt haben. Diese Bemalungen wollen nicht unbedingt für ewig genommen werden.

Ähnlich unbefangen verhalten sich in Bulgarien Plowdiwer Künstler, wenn sie eigene Wandgestaltungen hin und wieder durch neue ersetzen.

Mit dem Environment „Raum Erlebnis 79“ auf der Dresdener Bezirkskunstausstellung 1979 plädiert und argumentiert ein Dresdener Künstlerkollektiv, im Konzeptionellen ausgereifter als in der Ausführung, für die experimentelle Realisierung von Erlebnisräumen in Ausstellungen als einer „Art For-

schung für umweltgestalterische Arbeiten“ (S. Langner/D. Bock). Sie erwarten davon „Stimulation der öffentlichen Diskussion um eigene Lebensprobleme“, sie wünschen sich mehr „Diskussion um Inhalte und Formen der künstlerischen Lehre und Praxis“. R. Dietrich polemisiert gegen den Rückzug von Bildhauern aus Aufgaben der Umweltgestaltung „in die Museen der schönen Künste und die Ausstellungen“.

Die rumänische Gobelinkünstlerin Anna Lupas veranstaltete mit Bäuerinnen ihres Wohnortes mehrfach Gestaltungsaktionen, unter anderem zu Erntefesten. Als sie mit diesen Bäuerinnen einen Hügel mit riesigen weißen Leintüchern umkleidete (nicht verpackte), hatte sie natürlich die „Running Fences“ des modernistischen „Verpackungskünstlers“ Christo vor Augen, sie konnte allerdings auch an dort noch lebendige Traditionen einer ästhetisch formierenden Volkskultur anknüpfen. Aus der Verschmelzung beider Seiten ist ein Ansatz massenhafter ästhetischer Selbstbetätigung (allerdings „nur“ festlichen Zuschnitts) geworden.

Das Amsterdamer kommunistische „Februari Collectief“, das vor kurzem in der Berliner Volksbühne ausstellte, verbindet Wandbildaktionen und bildliche Gestaltungen für Foren und Demonstrationen mit dem Öffentlichmachen der Herstellung und den daraus resultierenden breiten politischen und ästhetischen Diskussionen mit Bewohnern von Wohnvierteln, Arbeitern aus Fabriken, Passanten.

Natürlich könnte man sagen, uns fehlt im Vergleich zu dem rumänischen Beispiel die Basis einer dort noch lebendigen, aber auch bereits in der Auflösung befindlichen vorindustriellen Volkskultur. Sie ist künstlich nicht belebbar. Aber in den sowjetischen Experimenten der zwanziger Jahre sind einige Modelle zur Diskussion gestellt worden, die nicht ohne weiteres in die Historie verbannt werden können. Erinnerung nicht auch diese und die Rostocker Aktion an William Morris' Vision der Selbstgestaltung der „pleasures of life“? Worauf könnte sich diese heute stützen, sofern sie als ein Kernpunkt sozialistischer Kulturrevolution akzeptiert und real ist? Und wozu überhaupt Diskussionen darum?

Morris kommentierte, Marx folgend, den objektiven Untergang der „bourniert“-handwerklichen Kunstsinnigkeit, er suchte nach neuen Wegen, Kunstsinnigkeit wiederherzustellen, ohne die „intellektuellen Künste“ dem Betrachter-Konsumenten gegenüberzustellen und diese über die Thematisierung zu vermitteln. An dieser Stelle setzte unter anderem der sowjetische Konstruktivismus und die teilweise aus ihm hervorgegangene Produktionskunsttheorie an (B. Arwatow, O. Brik, A. Rodtschenko, N. Tarabukin, W. Tatlin und andere). Majakowski formulierte einen ihrer Ausgangspunkte bereits 1913 (übrigens parallel zu F. Léger): „... die angespannte Intensität unseres heutigen Alltags ruft ein zwanghaftes Bedürfnis nach jenem freien Spiel der Erkenntniskräfte hervor, das in der Kunst zutage tritt“¹. Auf diese Forderung konnte letztlich nur eine komplexe künstlerisch-wissenschaftliche Strategie antworten. Wladimir Tatlins Manifest von 1920, mit der zur Diskussion auffordernden Vorstellung des Modells des Turmes der III. Internationale verbunden, nennt die bis dahin erreichten Resultate „Modelle, die uns zu neuen Erfindungen anregen für unsere Arbeit am Aufbau einer neuen Welt und die alle Produzenten aufrufen, die Formen, die uns in unserem neuen Alltagsleben umgeben, zu kontrollieren“².

Tatlin, Lissitzky, Malewitsch und andere gingen von der Überzeugung aus, daß ihre Experimente (seit etwa 1910) nicht zu einem neuen Stil im Sinne des bisherigen bürgerlichen Kunstmodells führen dürften. Die suprematistische Entgegenständlichung (zunächst auf der Fläche) bzw. die konstruktivistischen plastisch-räumlichen Form- und Materialuntersuchungen, die damit erreichte „wissenschaftliche“, elementare Formalisierung allen sinnlichen Materials führten nicht nur schlechthin zu Vorschlägen für neue systematisierte, universell und flexibel handhabbare visuelle „Sprach“systeme. Die angestrebte kommunistische Indienstnahme, vielfach phantastisch überhöht und verzerrt artikuliert, wurde spätestens ab 1920 in einem erstaunlichen geistigen Lernprozeß einer sozialistischen Avantgarde verstanden als Angebot zum vielseitigen eigen-

schöpferischen Gebrauch durch die Werk­tätigen selbst. Das Resultat der objektiven Disponibilität aller Materialien, Techniken, Medien sollte nach der Intention ihrer Schöpfer nicht die auf eine Künstlerelite begrenzte bloße „Verkünstung“ sein. Die linksradikal zugespitzte Ablehnung von bildender Kunst als bürgerlicher Staffeleikunst wurde ohnehin in Theoriebildung und Kunstpraxis im Verlaufe der zwanziger Jahre relativiert und korrigiert, sowohl in Richtung auf eine sozialistische Agitationskunst (Einwirkungskunst) als auch erneuerte „freie“ Bildkunst (als Kunst der einübenden Phantasie).

Aber das war noch nicht einmal das Entscheidende. Tatlins Satz meint die Werk­tätigen als Produzenten, als aktive, schöpferische Subjekte, nicht als Objekte und Konsumenten. Daher das Wort „Modelle“, daher „anregen“, daher auch im Manifest „Dynamisch-konstruktives Kraftsystem“ von Laszlo Moholy-Nagy und Alexander Kemény (Durus) 1922 die Vokabel „Demonstrationsapparate“: Denn „der in der Betrachtung bisheriger Kunstwerke rezeptive Mensch (wird, H. O.) in allen seinen Potenzen mehr als je gesteigert, selbst zum aktiven Faktor der sich entfaltenden Kräfte“³. Insofern sind Tatlins „Turm“, Lissitzkys konstruktivistische „Bilderbücher“ und Figuren, Moholy-Nagys „Licht-Raum-Modulator“ komplexe Gebilde, die sind nicht darauf zu reduzieren, daß sie Architektur, Denkmal, Buch, Kunstwerk, Maschine, Experiment sind (dies sicher oft in einem), sondern sie sind ebenso berechtigt „Impulsgeber“, „Ideenträger“, „Lernapparate“⁴.

Folgerichtig wurde in den zwanziger Jahren in der Sowjetunion von verschiedenen Seiten her ein Konzept für die Tätigkeit des Künstlers im Klub entwickelt. Tarabukin setzte an die erste Stelle überhaupt die Liquidation des visuellen und künstlerischen Alphabetentums.⁵ Er meinte überhaupt die entwickelte, bewußte Fähigkeit zu sinnlicher Wahrnehmung, optischer Orientierung, eingeschlossen auch die visuell-ästhetischen Fähigkeiten. Erst daran schlossen sich die aktiven Betätigungen an bzw. mittels derer mußte auch ersteres erreicht werden. Der Künstler war im Klub als Mittler gedacht, die Produktion aller Gegenstände (auch Bildkunst wurde damals dem Gegenstandsbegriff subsumiert) ästhetisch anzuleiten: Nicht „nur“ produzieren, sondern aus diesem, aus dem Formieren heraus neue Wahrnehmungsfähigkeiten entwickeln, Sinnlichkeit wiedergewinnen. Über Widersprüche dieses Konzeptes wird noch zu sprechen sein.

Die rigorose Produktionsorientierung darf weitere Aspekte nicht überdecken. Sie wurden mehr durch von Dada kom-

mende Künstler und Theoretiker formuliert. Schon 1918 wandte sich Raoul Hausmann kurzsichtig und verkürzend gegen proletarische Agitationskunst, der Proletarier bedarf ihrer nach seiner Meinung nicht. Einseitig setzte er Kunst gleich Spiel, allerdings zugleich erweitert als „neue Gestaltungsmacht des der Natur frei gegenüberstehenden Menschen.“⁶

In der von Hausmann benannten Grundrichtung aber bewegen sich einige Überlegungen von Malern am Bauhaus, Teil ihrer nicht nur individuellen Selbstverständigung im Zusammenhang mit der für sie zweifellos subjektiv widersprüchlich verlaufenden, immer umfassender sichtbar werdenden Profilierung des Bauhauses als „Hochschule für Gestaltung“. Vor allem Paul Klee hat seit 1918 in einer Reihe von Texten den Sinn seines Kunstmachens befragt. In der „Schöpferischen Konfession“ von 1920 macht er bildnerisches Tun und den Gebrauch seiner Resultate am Menschen und der Ausbildung, Regeneration wie Stärkung seiner geistigen und sinnlichen Kräfte fest: „Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch! Auf Mensch! Schätze diese Villegiatur, einmal den Gesichtspunkt wie die Luft zu wechseln und dich in eine Welt versetzt zu sehen, die ablenkend Stärkung bietet für die unvermeidliche Rückkehr zum Grau des Werktags. Noch mehr, sie ver helfe Dir, die Hülle abzulegen, dich auf Momente Gott zu wä hnen. Dich stets wieder auf Feierabende zu freuen, an denen die Seele zur Tafel geht, ihre hungernden Nerven zu nähren, ihre erschlaffenden Gefäße mit neuem Saft zu füllen.“⁷

Klee schloß sich nicht gegen den Funktionalismus ab, er verstand sehr wohl das Durchforschen der Grundlagen von Gestaltung, an dem er selbst zudem Akteur war. Das belegt neben den Lehrauffassungen auch die „Systematik“ in etlichen „Bilderreihen“ der zwanziger Jahre. Hatte doch Klee schon früh bedacht, wie es im „Tagebuch“ heißt, „architektonische und dichterische Malerei“ in Einklang zu bringen. Und dennoch oder gerade aus seiner Erfahrung am Bauhaus und mahnend bis heute notierte er 1928 im Text „exakte versuche im bereich der kunst“: „... die Intuition ist trotzdem ganz nicht zu ersetzen. Man belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert; gute Dinge, aber man gelangt nicht zur Totalisation.“⁸

Klees Suche nach tiefster Fundierung einer beweglichen visuellen Phantasie, Intuition, psychischen Improvisation, ja Zufall und seine Entfaltung sind eingeschlossen, hatte aber noch ein weiteres „Ziel“. Wenn Klee erreichen möchte, das „Urgebiet der psychischen

Improvisation neu zu betreten, Erlebnisse zu notieren, die sich selbst in blinder Nacht in Linie umsetzen könnten“, dann meint er auch einen Zugang zum künstlerisch vermittelten „Erkenne Dich selbst!“ mittels der formenden Selbsterkenntnis, damit aber auch wiederum das Freisetzen und Befestigen von Sensibilität. In diesem Sinne ist sein Werk gestalteter Hinweis, unsere sinnlichen Erkenntniskräfte und schöpferischen Potenzen (auch spielerisch) zu erproben, zu prüfen, auszubilden, uns darin als Subjekt zu entdecken, damit wir auch auf diese Weise aktiver Erkenntnis, bewußten sinnlichen Teilhaftigseins an uns selbst und an der Welt befähigt werden. Auch der Meditationssinn vieler seiner Werke und der anderer avantgardistischer Künstler wäre teilweise so zu verstehen. 1919 unter Bezugnahme auf die Bayerische Räterepublik und von ihr ausgehend sein Streben auf ein kommunistisches Gemeinwesen hin fixierend, hoffte er: „Die befruchtende Wirkung unseres Beispiels würde sich durch anders geartete Kanalisierung auf breiterer Basis abspielen. Wir würden als ideelle Versuchsstation nicht neue Erfinder abrichten. . . , sondern wir würden die Ergebnisse unserer Erfindertätigkeit dem Volkskörper zuleiten können.“⁹

Diese Selbstfunktionalisierung der postexpressionistischen Avantgarde war nicht widerspruchsfrei – und wirft heute noch Fragen für eine mögliche Handhabbarkeit der umrissenen Intentionen auf. Denn um die Intention geht es, weniger um die konkreten Resultate.

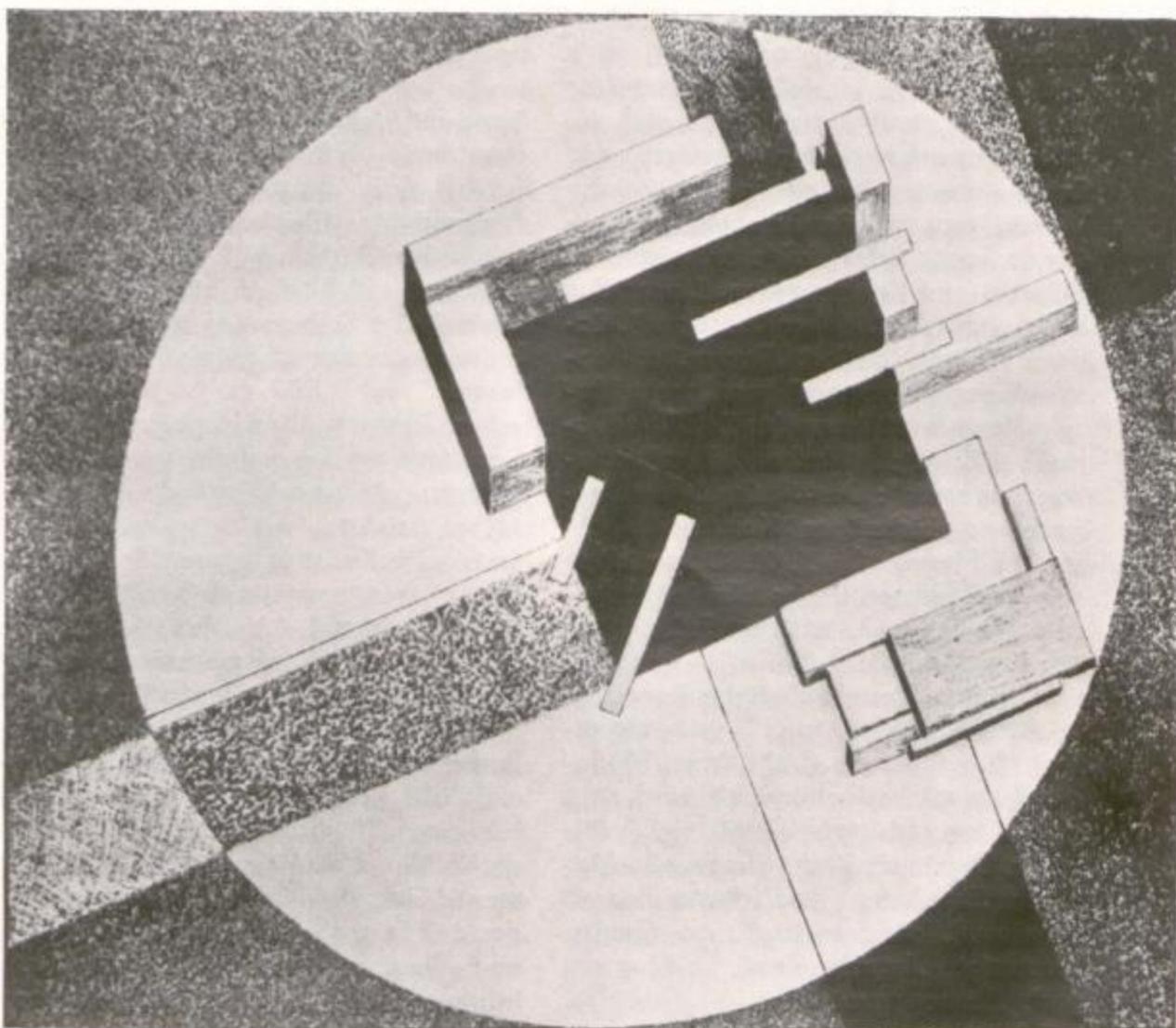
Die elementare Einfachheit und universelle Verfügbarkeit der neugewonnenen visuellen Systeme wurden in ihrem Neubeginn überschätzt und in ihrer Verfeinerung jahrhundertalter Traditionen unterschätzt. Damit wurde die Zeitspanne der Vermittlung an die junge Arbeiterklasse zu kurz angenommen, die voluntaristische Gleichung neue Klasse = neue Gesellschaft = neue künstlerische Kultur ging so nicht auf. Aufgaben wie Lösungswege wurden daher von den Künstlern oft unzulässig radikalisiert. Das phantastische Angebot, über alle Materialien, Techniken und Medien für alle Gestaltungsaufgaben zu verfügen (eine Schematisierung war hier zudem nicht zu übersehen), sah an den realen Möglichkeiten der Annahme in mehrfacher Hinsicht vorbei. Es wurde eine Souveränität der Produzenten über die Produktion vorausgesetzt, die selbst heute noch nicht erreicht ist. Das reale Fortschreiten der Arbeitsteilung, die kompliziertere Entwicklung der Arbeits- und Lebensbedingungen waren Anfang der zwanziger Jahre zumindest für die Künstler nicht real abzu-

sehen. Die damalige polemische Wendung gegen die bürgerliche „freie Kunst“ unterschätzte die Möglichkeiten, auch per sozialistisch-realistischer Bildkunst zur vielseitigen Stärkung und Entwicklung sozialistischer Gesellschaft und Menschen beizutragen. Fortbestehende und sich immer wieder erneuernde Bedürfnisse nach Schönheit und Vollkommenheit (auch im Sinn klassischer Bildkunst) angesichts jener Anspanntheit des modernen Lebens und auch angesichts seiner Unvollkommenheiten lassen überdies nach den Möglichkeiten und Qualitäten ihrer Befriedigung und Weiterentwicklung fragen.

Zielpunkt Sensibilität meint nicht nur das Rezipieren von Bildern, nicht nur deren notwendige erzieherische und ideologische Funktion in den Kämpfen der Zeit, nicht nur eine „Kultur des Auges“, sondern versteht diese auch als spezifische humanistische Qualität. Einige ihrer Seiten wurden erstmalig in den zwanziger Jahren benannt. Alles, was für die Entwicklung dieser Sensibilität nützlich ist, was hilft, uns beweglicher und souveräner zu machen, muß her. Dafür ist, das legen einige der Eingangsbeispiele nahe, ein engeres Zusammenrücken von Künstlern, Kunsthandwerkern, Gestaltern und Werkträgern nötig und für die Zukunft zu bedenken.

Karin Hirdina

Von der Fläche zum Raum



1
El Lissitzky, Proun 1E „Die Stadt“, Lithografie, Moskau 1921

Die heute viel diskutierte Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Design kann schon falsch gestellt sein: wenn sie auf ab- und ausschließende Entgegensetzung zielt, wenn sie hierarchische Über- oder Unterordnung erfragen will, wenn sie Gemeinsamkeiten sucht und dabei Spezifik verwischt. Reale Beziehungen sind zu erfragen wie auch verschiedene Herstellungs- und Gebrauchsweisen. Für ein solches Fragen (und Antworten) gibt es historische Beispiele. Besonders in unserem Jahrhundert, besonders in den 20er Jahren. Im Konstruktivismus und im Funktionalismus wurden Beziehungen von Kunst und Umweltgestaltung konzeptionell entworfen und praktisch erprobt, die bis heute modellhaft sind. Ihre Beschreibung und Erinnerung kann vielleicht die Fragen für uns genauer stellen helfen.

Angesichts verschiedener avantgardistischer Kunst-Ismen schrieb Lu Märten: „Aber nach einer vorläufigen Hy-

pothese drängt die Gestaltungsart . . . der abstrakten Formen aus der privaten Kunstsphäre hinaus; aus dem Bild Plastik. Sie drängt zu reinen Formen zu einer speziellen Anwendung in architektonischen Zusammenhängen. . . Sie dringt nur auf diese Weise vielleicht in den Alltag und in das Verständnis; das heißt, überwindet das Unverständnis, das durch ihr Dasein als Bild, aus der Plastik als eben einer an falschen Orten entsteht. In solchem Sinne wären die extremen Formen auf dinglichen Gebieten revolutionär; denn sie bedeuten Durchbruch zu logischen Formzusammenhängen.“¹ Worauf Lu Märten mit ihrer Interpretation reagierte, das war die sogenannte abstrakte Malerei – vom Holländer Mondrian bis zum Russen Malewitsch, von de Stijl bis zum Konstruktivismus und Suprematismus: eine Malerei, die nichts Gegenständliches mehr darstellte, die mit elementaren Formen und Farben experimentierte, die nicht iko-

Anmerkungen

- 1 Majakowski, Wladimir: Theater, Kinematograph, Futurismus, in: Werke, Bd. V, Berlin o. J., S. 5–6
- 2 Tatlin, Wladimir, in: Katalog „Verändert die Welt! Poesie muß von allen gemacht werden“, Düsseldorf 1970, Beiheft S. 8
- 3 Zit. nach Katalog „Tendenzen der zwanziger Jahre“, Berlin (West) 1977, 1/106
- 4 Olbrich, Harald: Moholy-Nagy und der Konstruktivismus. Bemerkungen zum Verständnis, in: 50 Jahre Bauhaus Dessau. Kolloquiumsprotokoll, Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 23 (1976), 5/6, S. 525–528
- 5 Tarabukin, Nikolai: Chudoshnik v klube, Moskva 1926
- 6 Hausmann, Raoul: Der Proletarier und die Kunst, in: Das Kunstblatt, Jg. II, Berlin 1918, S. 388–389
- 7 Zit. nach Schmidt, Dieter (Herausgeber): Manifeste. Manifeste. 1905–1933, Dresden 1965, S. 252
- 8 Zit. nach Katalog „Tendenzen der zwanziger Jahre“, Berlin (West) 1977, 1/186
- 9 Zit. nach Glaesemer, Jürgen: Paul Klee: Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern, Bern 1976, S. 134 f.; siehe auch Dünkel, Günter, in: tendenzen Nr. 126/127 (60 Jahre Bauhaus), Juli–Oktober 1979, S. 17–22

nische Abbilder, sondern Konstruktionen, den Ausdruck von Spannungen, Strukturen und Materialwerten vermittelte. Was sich da als schockierende Absage an tradierte Kunst und gewohnte Bildvorstellungen gab, drängte über das Bild hinaus. Wohin? In die „angewandte Kunst“? Auch dies ist praktiziert worden. So fand der Suprematismus Anwendung in geometrischen Mustern auf Tassen und Kannen.² Vor einigen Jahren veröffentlichte die Modezeitschrift „Sibylle“ einen Artikel über das Bauhaus und zeigte dazu Pullover „im Bauhausstil“. Diese Form von „Anwendung“ trifft nicht das Wesentliche konstruktivistischer Erneuerung. Jene Malerei meinte anderes als das Ersetzen floraler oder figuraler Ornamente durch abstrakt-geometrische. Elementarisierung der Ausdrucksmittel, geometrische Grundraster, das Erproben von Gleichgewichtszuständen führte aus dem Bild heraus – von der Fläche in den Raum, vom Bildkonzept zur Raumkonzeption, vom Kunst-Ismus zum Neuen Gestalten und Neuen Bauen.³

Dies war als Intention dem Konstruktivismus von Anfang immanent. El Lissitzky nannte seine Prounen Umsteigestationen von der Malerei zur Architektur – der Vergleich dieser Prounen mit von Lissitzky gestalteten Räumen wie auch mit architektonischen Entwürfen anderer Architekten in den zwanziger Jahren zeigt, was gemeint ist. Lissitzky faßte in seinem 1930 veröffentlichten Buch „Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion“ den Ausgangspunkt architektonischer Erneuerung präzise zusammen: „Die Wechselbeziehungen zwischen den neu entstandenen Künsten ist für die Grundelemente des modernen Bauens ein wichtiger Faktor. . . In der Malerei ist das Experimentieren durch das Material am wenigsten erschwert. . . Bei dieser Arbeit haben sich zwei klar und eindeutig voneinander getrennte Auffassungen herauskristallisiert. . . 'Die Welt ist uns durch das Sehen, durch die Farbe gegeben', war die eine Auffassung. 'Die Welt ist uns durch das Tasten, durch die Materialien gegeben', die zweite. Für beide war die Welt eine geometrische Ordnung. Die erste Auffassung fordert nur die reine spektrale Farbe, abstrahiert einbeschlossen in die rationelle Ordnung der geometrischen Elemente – eine Farbenplanimetrie. Eine Welt kristallinischer Organik. Diese Welt baut sich in einem visuellen, unendlichen Raum auf. Die weitere Konsequenz wurde der vollständige Verzicht auf das farbige Spektrum und die schließlich übrigbleibende planimetrische Figur (weißschwarz). Die Malerei wurde somit aufgehoben, führte zur reinen Volumengestaltung. Diese stereometri-

sche Gestaltung wurde sogleich in ihrer architektonischen Natur erfaßt. Ein neues asymmetrisches Gleichgewicht der Volumen wurde aufgebaut, die Spannungen der Körper zu einem neuen dynamischen Ausdruck gebracht und eine neue Rhythmik aufgestellt.“⁴ So bestimmt Lissitzky die Leistung der Suprematisten. Charakteristisch für die Auffassung der Konstruktivisten nennt er Tatlin, dessen Turm der III. Internationale. „Es ist dies einer der ersten Versuche, eine Synthese zwischen dem 'Technischen' und 'Künstlerischen' zu schaffen. Das Bestreben der gesamten neuen Baukunst, das Volumen aufzulockern und die räumliche Durchdringung von Außen und Innen zu schaffen, findet hier schon seinen Ausdruck.“⁵

Damit sind inhaltlich die entscheidenden Stichworte von einem Beteiligten formuliert worden: Abstrakte Malerei erprobte über die rationale Ordnung elementarer Ausdrucksmittel auf der Fläche sowie über das Erkunden neuer Materialwerte eine neue Raumkonzeption. Es ging vor allem um die Durchdringung von innen und außen, um Transparenz, Überwindung der Masse, um neue Gleichgewichtsformen asymmetrischer Art.

Ganz ähnlich wurde dieser Zusammenhang im holländischen de Stijl begriffen, wo an der Ausarbeitung einer konstruktivistischen Methode von Anfang an nicht nur Maler, sondern auch Architekten beteiligt waren. Neben den Malern Mondrian und van Doesburg gehörten zu den Unterzeichnern des 1. Manifestes der Gruppe die Architekten van't Hoff und Jan Wils, und sehr früh bereits wurde dort auch die Verbindung zwischen Malern und Architekten praktiziert – van Doesburgs Farbgestaltungen für Projekte und Bauten van Eesterens begannen bereits 1922. Eine solche Synthese über Zusammenarbeit allerdings war etwas anderes als äußerliches Zusammenfügen von Malerei und Architektur. Voraussetzung dieser Synthese war ein gemeinsames Formenrepertoire, das auf allgemeine Verfügbarkeit und „Lesbarkeit“ statt auf individuelle Exklusivität ausgerichtet war. Voraussetzungen für das große Ziel sozial begründeter Synthese wurden ästhetisch formuliert und methodisch-pädagogisch untermauert. Zum Beispiel am Bauhaus. Zum Beispiel über den Vorkurs.

Moholy-Nagy beschrieb in seinem Buch „Von Material zu Architektur“ diesen gesamten Kontext anhand des Vorkurses, wie er ihn geleitet hatte.

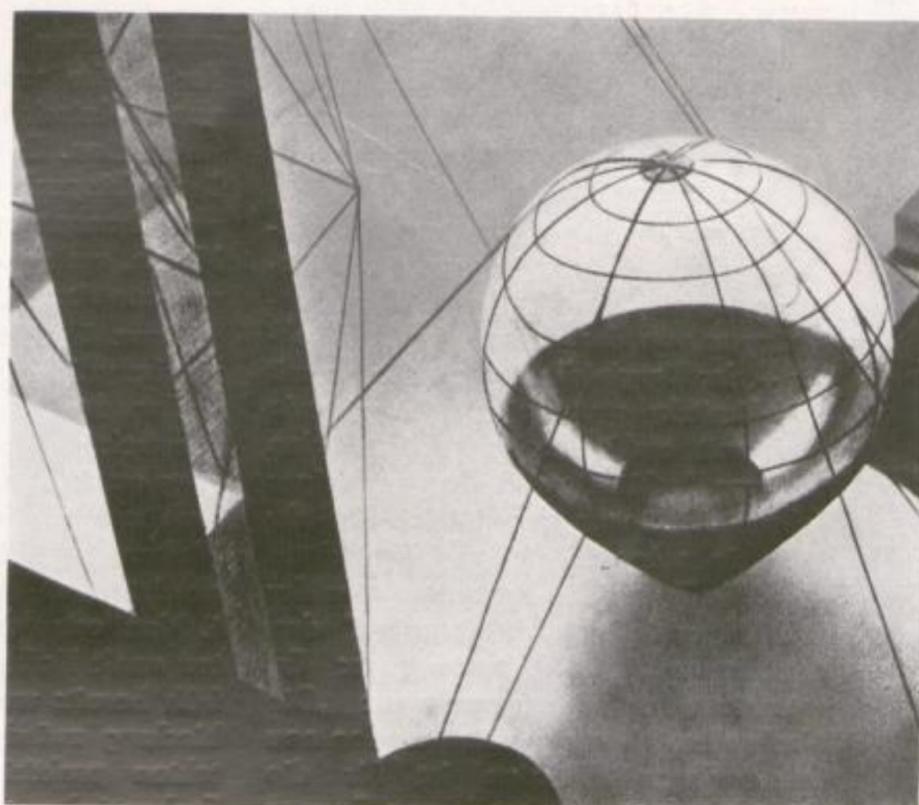
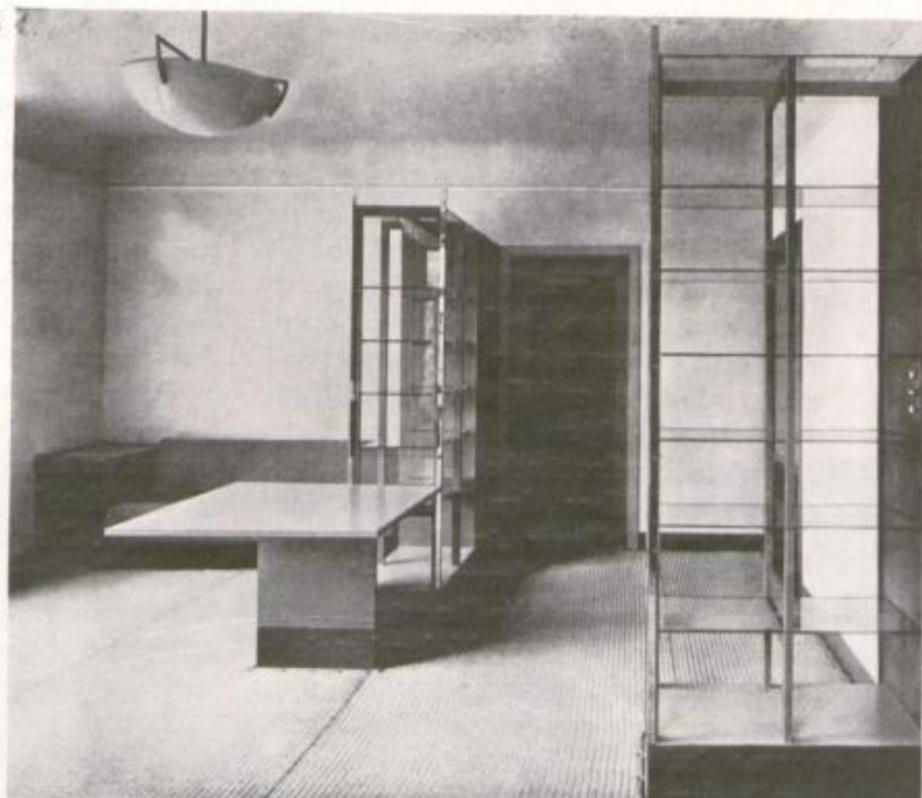
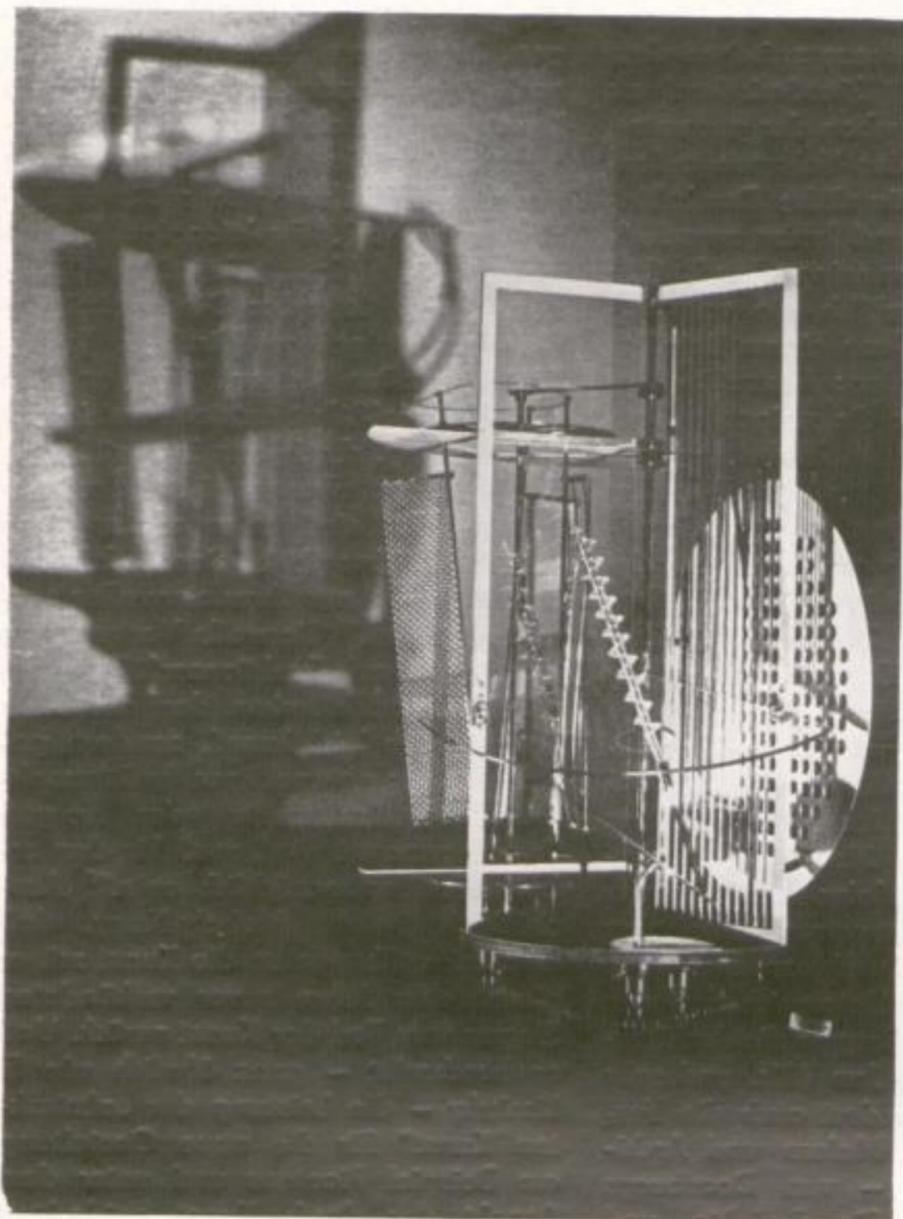
Das Buch verdeutlicht, auf welchem methodischen Wege der bisher als Ergebnis benannte Übergang von der Fläche zum Raum erfolgte, was „Raum“ bedeutet, welche Vielfalt an Beziehungen Raumgestaltung ausdrücken soll und kann. Es ist eine Art Resümee.

Moholys Ausgangspunkt: Aufbauarbeit für das „Gesamtwerk Leben“ zu leisten, den „sektorhaften“ (sprich: arbeitsteilig depravierten) Menschen in einen beziehungsreichen umzuwandeln. Von dieser Zielsetzung her beschreibt er in drei Kapiteln die Aufgaben und den Aufbau des Vorkurses: Vom Material über das Volumen (die Plastik) zum Raum (Architektur). Am Anfang stehen Materialerfahrungen, die gemacht werden über Tastübungen, Zusammenstellen von Tastwerten nach einem Ausdruckswunsch (nicht als Kunst, sondern als Steigerung der technischen Fertigkeit, als Voraussetzung sauberer Ausführung in späterer Gestaltungsarbeit). Funktionales Herangehen, nicht Materialfetischismus bestimmt die Methode: Die verschiedenen Materialgefüge (Struktur, Textur, Faktur) stellen keinen Wert an sich dar, Material-Wert entsteht erst in der Verwendung, durch das In-Beziehung-Setzen. „feststellungen über den materialzustand sind keine wertung. die ausdruckswirksamkeit dieser faktoren baut sich erst aus ihrer sinnvollen verwendung auf.“⁶ Sinnvolle Verwendung ist primär durch Funktionserfüllung bestimmt: „das kriterium darf nie sein: 'kunst' oder 'nichtkunst', sondern gestaltung der notwendigen funktionsabläufe. ob das heute oder morgen 'kunst' genannt wird, muß für den arbeitenden nebensächlich sein.“⁷ Ausdrücklich betont Moholy-Nagy, daß dies keine Absage an die Kunst sei, er nimmt den Jahre zuvor verkündeten Slogan vom Tod der Kunst zurück. Und er beschreibt – ganz ähnlich wie El Lissitzky – die Leistung der „abstrakten Kunst“ für die neue Gestaltung am Beispiel Picassos und unter dem Aspekt der durch Kunst entdeckten Material- und Werkzeugwerte.

Moholy faßt den Materialwert widersprüchlich als von der Kunst entdeckten Eigenwert des Materials und der Werkzeuge, als deren zu ihrem Recht-Kommen, damit als eine neue Dimension von Schönheit, und er faßt Materialwert als von der funktionalen Verwendung bestimmten Ausdruckswert. Wertlose Materialien erhalten ihren Wert, indem sie neu verwendet, neu erlebt, gefühlt werden, ihre Eigengesetzlichkeit ernst genommen, ein Sinn dafür entwickelt wird. Wiederum die Kunst war es hier, die Pionierfunktion übernahm, sinnlich entdeckte, was dann in der Verbindung mit je verschiedenen Gebrauchswerten unterschiedlichen Ausdruck gewinnt.

Bis hierher können die konzeptionellen Anregungen und Ergebnisse des Vorkurses heute sicher als allgemein anerkannt gelten: Materialstudien und -erfahrungen sind in ihrem Wert für gestalterische Kultur unbestritten. Nur: Moholy-Nagy funktionalisierte diesen

- 2
Laszlo Moholy-Nagy, Licht-Raum-Modulator, 1922/30
3
Wohnraum im Haus eines Arztes, Ausstattung Bauhaus, Hamburg 1926
4
J. I. Leonidow, Projekt für ein Lenin-Institut, um 1925
5
Laszlo Moholy-Nagy, Gleichgewichtskonstruktion aus dem Vorkurs, 1924



Aspekt ästhetischer Sensibilisierung in einem größeren Zusammenhang – in Raumkonzeption und -erfahrung. Zunächst im Volumen. Plastik als Volumengestaltung bedeutet, Masse als Ausdruckswert des Materials auf verschiedene Weise herauszuarbeiten – durch Bearbeiten des Materialblocks. Moholy beschreibt die historische Entwicklung der Plastik als Entwicklung „von masse zu bewegung“, von der blockhaften, ganz auf dem Ausdruckswert der Masse basierenden Plastik zur kinetischen Plastik, die das Material und seine Masse fast aufhebt. Am Beispiel eigener konstruktiver Plastiken – er beschäftigte sich seit Jahren mit der kinetischen Plastik, mit dem Licht-Raum-Modulator –, aber auch solcher von Rodtschenko und anderen verdeutlicht er, worum es ihm geht: um neue Ausdruckswerte des Materials, die vor allem Beziehungen zum Ausdruck bringen, die in statischen und dynamischen Verbindungen, in Gleichgewichtsbe-

ziehungen, in der Montage von Materialien usw. erprobt werden. „eine laboratoriumsarbeit setzt ein: die fast wissenschaftliche untersuchung der einzelemente.“⁸

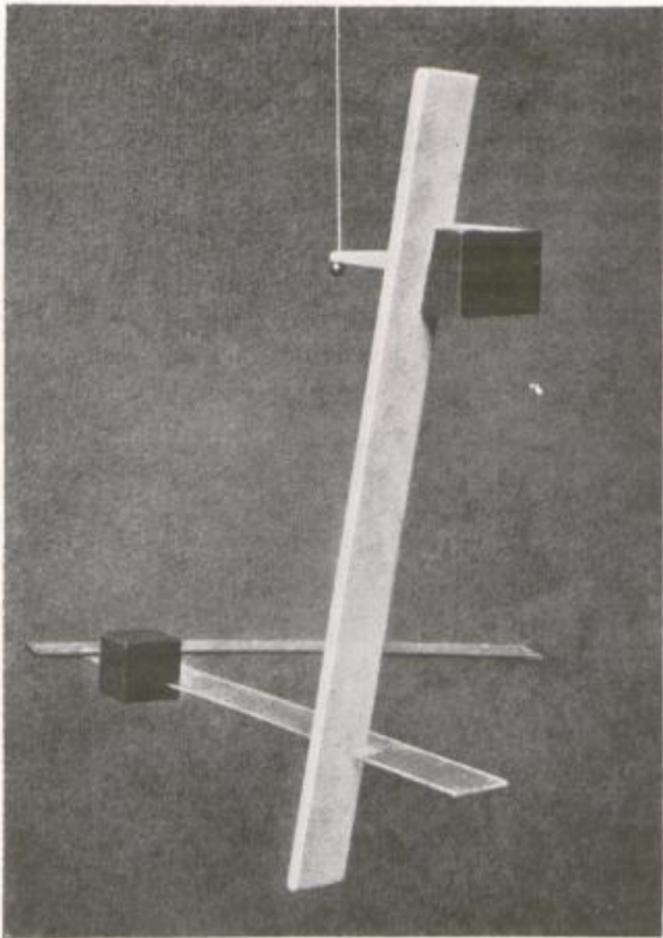
Diese im Vorkurs praktizierte Laboratoriumsarbeit war Voraussetzung für die die Bauhausprodukte auszeichnende Materialkultur, für den Ausdruck von Leichtigkeit, fast Schwerelosigkeit (was für die Stahlrohrmöbel auch leichte Handhabbarkeit hieß), für die Abgestimmtheit der Materialien aufeinander (zum Beispiel im Bauhausgebäude), für das Zusammenstimmen von Farb- und Materialwerten unter dem übergeordneten Gesichtspunkt der Synthese im Raum (von den Tapeten über die Möbel bis zur Raumgestaltung selbst). Moholy-Nagy nennt dies ausdrücklich ein allgemeines Ziel moderner Gestaltungsarbeit: „ein solches suchen nach ausdruck mittels des zu überwindenden bzw. zu sublimierenden materials findet sich auf allen ge-

staltungsgebieten. so geht der weg... in der architektur: vom geschlossenen zum offenen raum, vom gebundenen innenraum zum absoluten raum.“⁹

Damit ist das Ziel der Elementarisierung, der Beschäftigung mit dem Ausdrucksmaterial wie mit den Aufbaugesetzen der Form bezeichnet: Raumgestaltung als Gestaltung der Lagebeziehungen von Körpern. Raum wird gefaßt als Realität, als Ordnung von Lagebeziehungen wie Bewegungsabläufen. Raum wird erfahren über Sinestätigkeit – visuell, durch Bewegung, akustisch und über den Gleichgewichtssinn. Die komplexe Wirkung des Raumes auf die menschliche Physis wie Psyche bedingt, daß Raumgestaltung mehr ist als Erfüllung eines einzelnen Zwecks. „über die erfüllung leiblicher elementarer bedürfnisse hinaus soll der mensch in seiner wohnung auch die tatsache des raumes erleben können, nicht ein zurückweichen vor dem raum soll die wohnung sein, sondern

ein leben im raum, in offenem zusammenhang mit ihm.“¹⁰

Der Kern seiner Raumauffassung wird von Moholy-Nagy bezeichnet mit der Forderung: „beziehung statt masse“. „früher schuf man aus sichtbaren, meßbaren wohlproportionierten baumassen geschlossene körper, die man raumgeschlossen nannte; heutige raum-erlebnisse beruhen auf dem ein- und ausströmen räumlicher beziehungen in



gleichzeitiger durchdringung von innen und außen, oben und unten, auf der oft unsichtbaren auswirkung von kräfteverhältnissen, die in den materialien gegeben sind.“¹¹ Die von Moholy gewählten Abbildungen verdeutlichen die Beziehungen dieser Raumauffassung: Verkehrsbrücken, Schiffsbauten, Treppenschächte, das Bauhausgebäude, Bühnengestaltungen, das Totaltheater von Gropius, neue Ausstellungsgestaltungen und Industriebauten. Sie zeigen den Ausdruck von Spannungen, das Fluktuieren zwischen innen und außen, Glasfassaden als Verbindung von innen und außen, ineinander übergehende Beziehungen in der Vertikale wie in der Horizontale, die Einbeziehung von Licht als Gestaltungsmittel, insgesamt vor allem die Auflösung starrer Abgrenzungen, die Überwindung von Schwere und Trägheit, asymmetrisches Gleichgewicht von Räumen und Körpern, das den sich bewegendem Betrachter oder Nutzer erfordert.¹²

Als Programm hatte Gropius das schon in „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“ formuliert: „Wir wollen den klaren organischen Bau-leib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus ohne Lügen

und Verspieltheiten. . . Mit zunehmender Festigkeit und Dichtigkeit der modernen Baustoffe (Eisen, Beton und Glas) und mit wachsender Kühnheit neuer schwebender Konstruktionen wandelt sich das Gefühl der Schwere, das die alte Bauform entscheidend bestimmte. . . . Der neue Baugeist bedeutet: Überwindung der Trägheit, Ausgleich der Gegensätze.“¹³ Das Schwergewicht liegt damit nicht auf der Unterscheidung zwischen Innen- und Außenraum, sondern auf deren Durchdringung. Ausgangspunkt der Gestaltung ist dabei das funktional begriffene und begründete Bauen „von innen nach außen“, wie es Gropius formulierte. Diese räumliche Durchdringung nun bedeutet, daß Raumgestaltung mehr ist als das bloße Aneinanderreihen oder auch Stapeln von Innenräumen (Moholy-Nagy bezeichnete diese Art zu bauen als bloß epigonales Verständnis des Neuen Bauens). Raum ist nicht bloße Behausung. Seine soziale und weltanschauliche Dimension als Ausdruck für eine geforderte und antizipierte neue Lebensweise – dies war eine Entdeckung, die zunächst auf der Fläche demuliert worden war. In ihre dreidimensionale Verwirklichung gingen dann auch die Glasutopien der Gläsernen Kette ein, ebenso wie die Funktionsanalysen von Bewegungs- und Tätigkeitsabläufen im Raum. Raumgestaltung ist auf die Beziehungen der Räume gerichtet wie auch auf die wechselnden Beziehungen der Gegenstände im Raum und auf den Raum. Die Möbel zum Beispiel bauen Raum nicht zu, lassen ihn sichtbar bleiben, sie sind in ihm beweglich. Die Tapeten sollen nicht für sich als Quasi-Bilder wirken, sondern Raumwirkung unterstützen usw. Karl-Heinz Hüter faßte die weitreichenden weltanschaulichen Hintergründe und Implikationen dieses Raumkonzepts so zusammen: „Im Grunde handelt es sich um eine Art gestalterischen Demokratismus, um eine möglichst vollkommene Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit aller im Bau oder städtebaulichen Raum zusammen tretenden Komponenten.“¹⁴

Demokratismus, geknüpft an Funktionalismus – dies war der soziale und weltanschauliche Gehalt wie Hintergrund ästhetischer Erneuerung, vorbereitet von avantgardistischer Kunst, gedacht für eine umfassende Synthese aller gestaltenden Disziplinen. Das historische Modell zeigt die unlösliche Verbindung zwischen Kunst und Gestaltung im Raum und für den Raum, zeigt die avantgardistische Funktion, die Kunst in dieser Verbindung hat.

Und es zeigt gleichzeitig, wie tradiertes Kunstverhalten, tradierte Kunstpraxis und der ihr entsprechende Kunstbegriff durch etwas anderes ersetzt wurden. Gewiß nicht absolut –

am Ende der de Stijl-Gruppe stand van Doesburgs Bekenntnis zur individuellen Kunstproduktion, von der man sich einst abgestoßen hatte. Andere – wie El Lissitzky, Oskar Schlemmer, auch Moholy-Nagy – versuchten vorsichtige Unterscheidungen zwischen Kunst und Gestaltung. Ihnen aber ging es nicht um Kunst, das heißt nicht primär um den Ausdruck individueller Subjektivität, sondern vor allem um Gestaltungen, die allgemeineren Charakter tragen, von vielen alltäglich und komplex gebraucht werden und deshalb weit-aus stärker kollektive und gesellschaftliche Subjektivität zeigen als individuelle Besonderung.

Nicht jede Kunst konnte Vorarbeit für solche Gestaltung sein. Nicht der bloße Übergang von der Zwei- zur Dreidimensionalität erwies sich als der entscheidende Impuls, den Kunst zu geben vermochte, sondern eben die Entdeckung neuer Ausdruckswerte: neuer Materialwerte, rationaler Konstruktionen, ökonomischer Formen, Phantasie der Exaktheit und Funktionalität, offene und unendliche, aber gegliederte Räume usw. Auf so viel Unverständnis diese Art von Kunst auch in der Geschichte gestoßen ist, ihre Produktivität hat sie lange erwiesen. Und: Es waren Partner vorhanden, die die Anregungen der Kunst aufnehmen und weiterentwickeln konnten. Um den Kunstcharakter oder künstlerischen Status ihrer Produkte allerdings kümmerten sie sich dann nicht so sehr. Begriffe sind vergleichsweise immer weniger wichtig als die gemeinte Sache. Und diese war klar.

Anmerkungen

- 1 Märten, Lu: Wesen und Veränderung der Formen und Künste. Weimar 1949, S. 258
- 2 Shadova, Larissa: Suche und Experiment. Dresden 1978, S. 110 f., Tafeln 256–268
- 3 Dies ist auch die Interpretation, von der aus Larissa Shadova die Entwicklung des Suprematismus darstellt und von der aus sie über eine konstante Betrachtung weit hinausgehen kann.
- 4 El Lissitzky: Rußland: Architektur für eine Weltrevolution. Berlin (West) 1965, S. 10 f.
- 5 ebd.
- 6 Moholy-Nagy, Laszlo: Von Material zu Architektur. Neue Bauhausbücher, Hrsg. Hans M. Wingler. Mainz und Berlin (West) 1974, S. 59
- 7 ebd., S. 71
- 8 ebd., S. 130
- 9 ebd., S. 174
- 10 ebd., S. 197
- 11 ebd., S. 202 f.
- 12 Karl-Heinz Hüter hat – meines Wissens am konsequentesten von allen Theoretikern, die sich mit dem Bauhaus beschäftigt haben – die Synthesekonzeption des Bauhausprogramms und ihre Verbindung mit der Raumkonzeption herausgearbeitet. Vgl. seinen Beitrag zum 1. Bauhauscolloquium. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Weimar 23 (1976) 5/6
- 13 Gropius, Walter in: Staatliches Bauhaus. Weimar 1919–1923. Weimar, München o. J., S. 15
- 14 Hüter, Karl-Heinz, a. a. O., S. 512

Arbeiten im Rahmen einer ICSID-Studie an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, 4. Studienjahr (Direktstudium) und 3. Studienjahr (Fernstudium) – vierzehn Produktvorschläge wurden insgesamt entwickelt.
Betreuer waren Winfried Baumberger und Albert Krause.

Winfried Baumberger

Für Rettung und Hilfe

ICSID hatte 1978 erneut¹ zu einer Studie aufgerufen: Design for Rescue and Relief². Die Internationale Liga der Rot-Kreuz-Vereinigungen und UNDRO, das Koordinierungsamt der Vereinten Nationen für Katastrophenhilfe, unterstützten den Aufruf. Gefordert waren Produktlösungen für Katastrophenfälle, wobei folgendes beachtet werden mußte:

1. Es sollten die Erfahrungen mit in

jüngster Zeit geschehenen Erdbeben berücksichtigt werden, weshalb den Teilnehmern ausführliche Berichte über Verlauf und Ausmaß der Schäden von Erdbeben in Guatemala und der Türkei (1976) sowie zu den geleisteten Hilfsmaßnahmen zur Verfügung gestellt wurden.

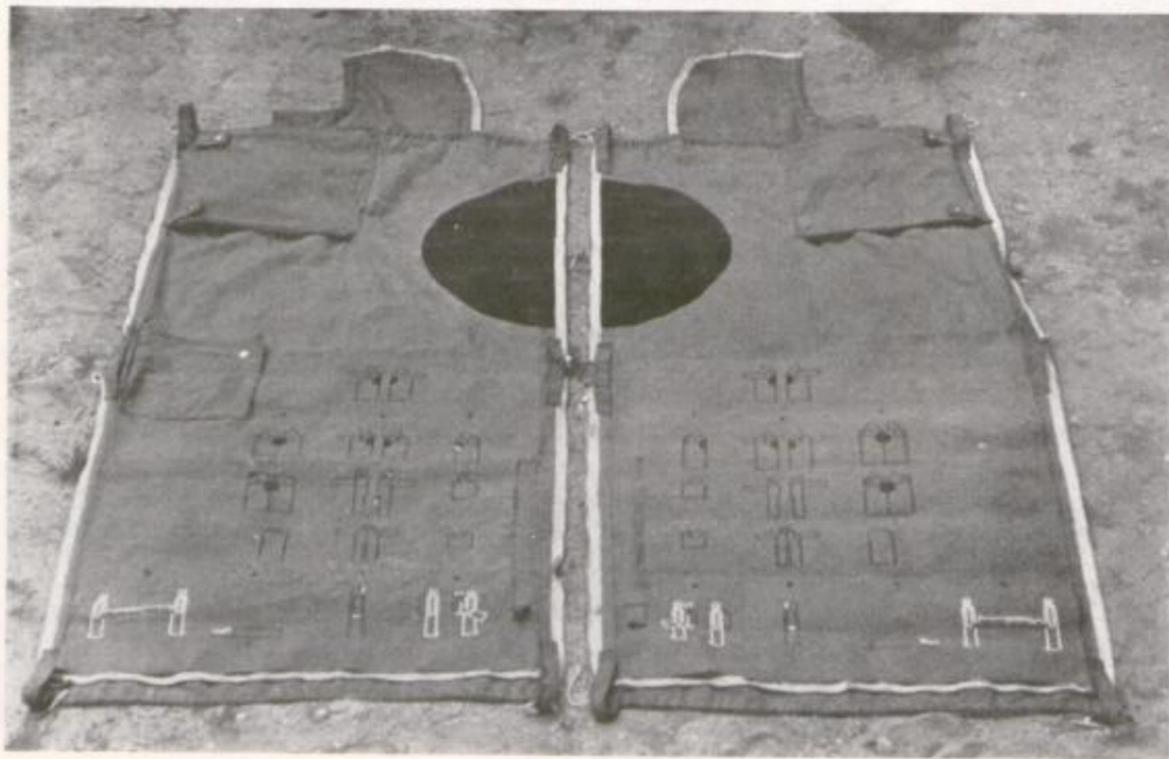
2. Vorrangig sollten Produkte entwickelt werden, für die nach bisherigen Erfahrungen bessere Lösungen am

dringendsten benötigt werden. Das sind unter anderem

– Hilfselemente und Ausrüstungsgegenstände, mit denen es nicht ausgebildeten und wenig sachkundigen Personen möglich ist, aus Trümmern Material Notunterkünfte zu errichten;

– Vorrichtungen, um schwere Trümmerstücke anheben bzw. abstützen zu können;

– universelle Werkzeuge, die sehr



1-4

Schutzhülle: Die Einzelteile lassen sich mittels Reißverschlüssen, Ösen und Haken zu Schutzanzug, Zelt, Ruck- und Tragesack und anderes mehr zusammensetzen. Die aufgedruckte Symbolik erläutert den Gebrauch.

Material: aluminiumbeschichtetes, wasserabweisendes, flammensicheres Mischgewebe

Gestalter: Hagen Milbrand

5

Trage, zusammenzulegen: Zwei ineinander verhakte Stahlbügel, in die eine textile Plane eingehängt wird, ergeben eine sehr elastische Trage.

Gestalter: Andreas Börner

6/7

Trage, als Notunterkunft: Aus den Trageholmen werden – aufgerichtet – Zeltstangen, aus einem Teil der Liegefläche – auseinandergefaltet – Seitenwände und Dach der Unterkunft. An den Kufen können – innen oder außen, je nach Geländebedingung – Hohlzylinder angebracht werden, so daß ein Mensch genügt, um die Trage fortzubewegen; außerdem wird sie schwimmfähig.

Gestalter: Andreas Band

8

Trage, zusammenzurollen: Bestimmend für die Konstruktion ist der Längsträger aus dünnem Federstahlblech. In die Ebene der Liegefläche geklappt, läßt er sich mit dieser zusammenrollen und in einem Sack verstauen. Werden die Druckkammern aufgeblasen, richtet sich der Längsträger auf und ist gegen Biegekräfte stabil.

Gestalter: Günter Kranke

einfach herstellbar und von jedermann zu handhaben sind;

– Handzettel, Handbücher, Plakatserien, Zeichensysteme, die die Bevölkerung über ein angemessenes Verhalten vor, während und nach Katastrophen informieren.

Gestaltung von Produkten für die Hilfeleistung in Katastrophengebieten ist durch einige Besonderheiten charakterisiert:

1. Extreme, zum Teil unmittelbar lebensbedrohliche Zustände, elementare Überlebensbedürfnisse rufen hervor, daß die Betroffenen mit den wirksamsten Mitteln, über die entsprechend dem Stand von Technik und wirtschaftlichem Vermögen verfügt werden kann, arbeiten, daß sie aber auch, wenn diese Mittel versiegen oder nicht erreichbar sind, unter diesem Zwang zu allem, zum Primitivsten greifen werden, wenn es nur einigermaßen Linderung der Not verspricht.

Gestaltung bewegt sich daher zwischen zwei Polen:

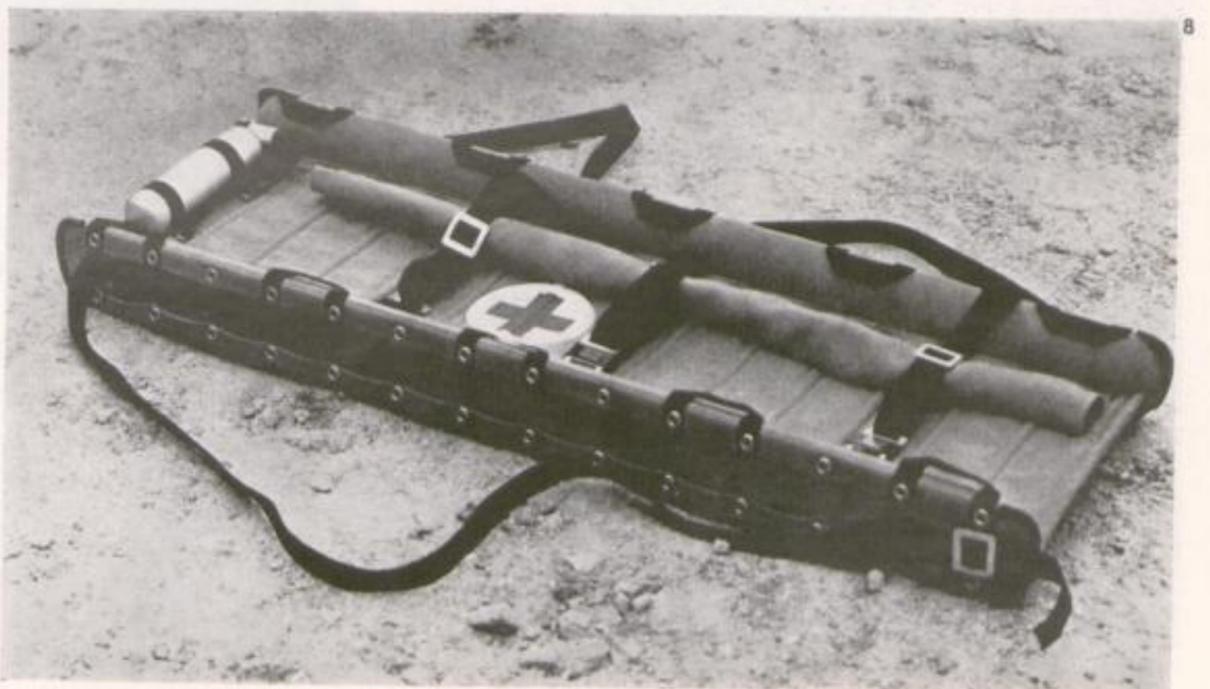
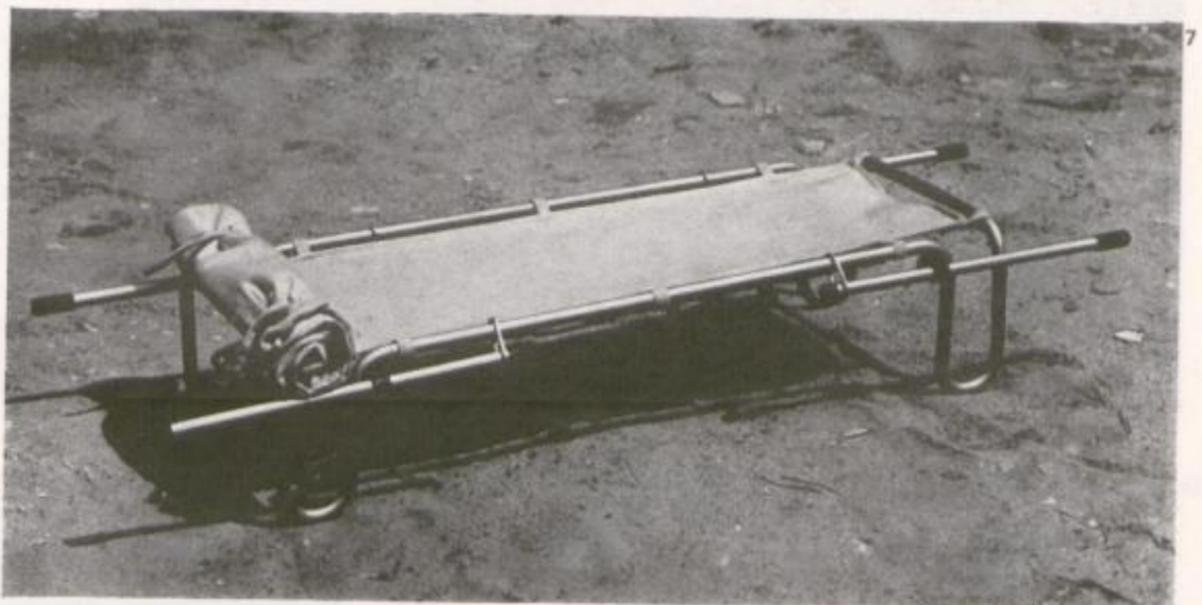
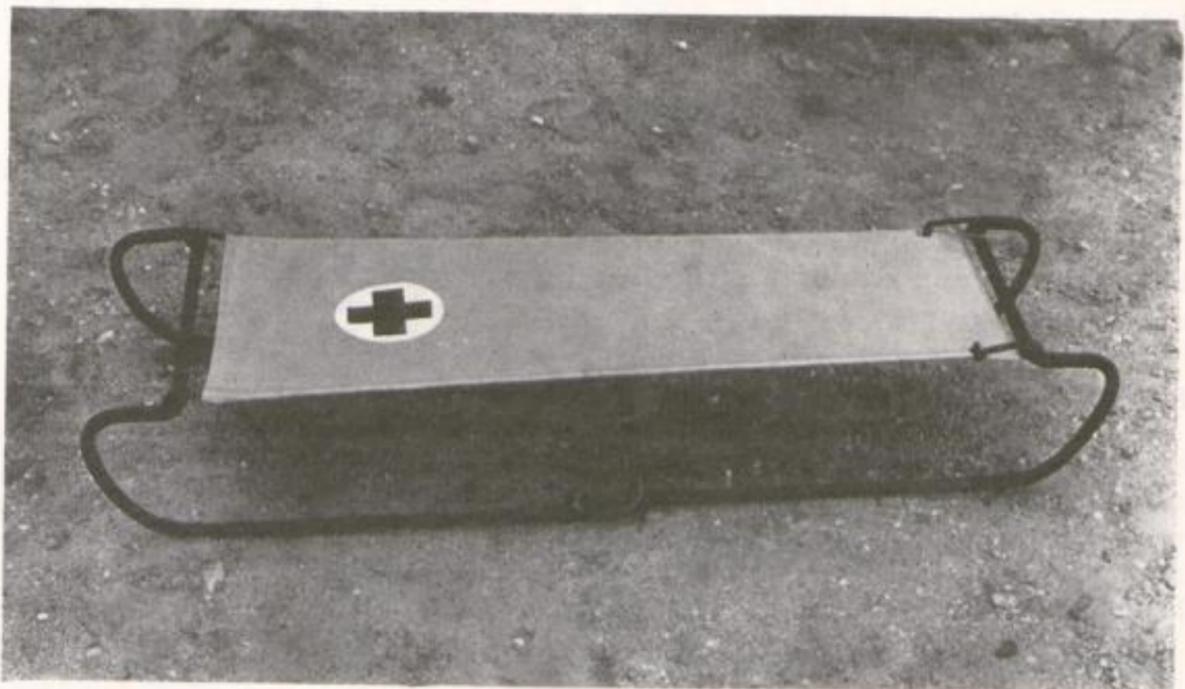
– auf der Grundlage vorhandener, leicht erreichbarer, jederzeit verfügbarer Materialien, deren natürliche Eigenschaften mit vergleichsweise primitiven Technologien nur begrenzt modifiziert werden können (das sind seit Jahrtausenden bekannte Materialien und Technologien);

– auf der Grundlage höchstentwickelter Technologien, die es gestatten, Materialien in nahezu jede Richtung zu modifizieren. Einerseits entstehen Produkte, die einfach und massenhaft herstellbar, wegen ihres geringen Komplexitätsgrades störungsresistent und jederzeit herstellbar oder ergänzbar sind. Meist ist ihre Wirkung aber sehr begrenzt. Andererseits entstehen leistungsstarke Produkte. Aber sie sind kostenaufwendig und deswegen oft nur in geringer Stückzahl vorhanden; außerdem werden sie in der Regel zentral hergestellt, gewartet und gepflegt und sind deshalb nicht sofort am Einsatzort.

Hochentwickelte Industrieländer besitzen derartige komplizierte Ausrüstungsgegenstände, aber auch für sie entsteht mitunter schneller als vermutet die Notwendigkeit, sich einfacher Mittel zu bedienen, da Energieversorgungs-, Transport- und andere Systeme in Katastrophensituationen meist als erste zusammenbrechen. Dann müssen sich die Betroffenen elementarer Fähigkeiten und Fertigkeiten erinnern.

Entwicklungsländer kennen solche Probleme kaum. Hier verfügt ein Großteil der Bevölkerung noch über manche dieser handwerklichen Fertigkeiten. Schwierigkeiten erwachsen eher aus dem Umgang mit moderner Technik.

Gestaltung von Hilfsmitteln bei Katastrophen muß davon ausgehen,



höchstentwickelte Technik sparsam einzusetzen und zu verknüpfen mit elementaren, einfachen Mitteln. Eine geringe Menge von Einzelteilen, Baugruppen, Vorrichtungen komplizierter Struktur soll schnell und mit erträglichem Aufwand ins Katastrophengebiet befördert und erst dort mit Hilfe von Bauteilen einfachster Struktur zum fertigen, funktionsfähigen Produkt komplettiert werden können.

2. Hilfsmittel für extreme Situationen haben eine lange Entwicklung hinter sich. Schließlich ist die Menschheit seit Anbeginn ihrer Entwicklung gezwungen, gegen Katastrophen zu kämpfen.

Die bereits existierenden Produkte stellen daher zum großen Teil ausgefeilte Konstruktionen dar, die mit geringstem Aufwand Überleben sichern müssen. In der Regel sind das „Minimalstrukturen“ in vielfältigstem

Sinne, die jede Art von Styling oder ähnlicher Verfremdung ausschließen.

Strengste gestalterische Disziplin ist also geboten. Lücken zu finden, die mit sinnvollen Produktlösungen auszufüllen sind, war einer der wichtigsten Teilschritte der Gestaltungsstrategie.

Neuartige Konstruktionen bzw. neuartige Kombinationen bekannter Funktionen und Konstruktionen waren zu suchen; bewährt haben sich hierbei einige Kreativitätstechniken, vor allem Brainstorming und die morphologische Methode.

Für die ICSID-Studie wurden vierzehn Produktvorschläge entwickelt:

– Tragen für Verletzte mit geringem Gewicht, geringen äußeren Maßen im unbenutzten Zustand, schwimmfähig und erweiterbar zu Notunterkünften;

– Behältnisse, die als Verpackung für Hilfsgüter und Nahrungsmittel dienen, schwimmfähig sind, Stoß bei Ab-

wurf aus Flugzeugen abfangen und beim Bau von Notunterkünften, Schwimmkörpern usw. Verwendung finden können;

– multifunktionale Werkzeuge und Spezialvorrichtungen für Rettungs-, Bergungs- und Instandsetzungsarbeiten;

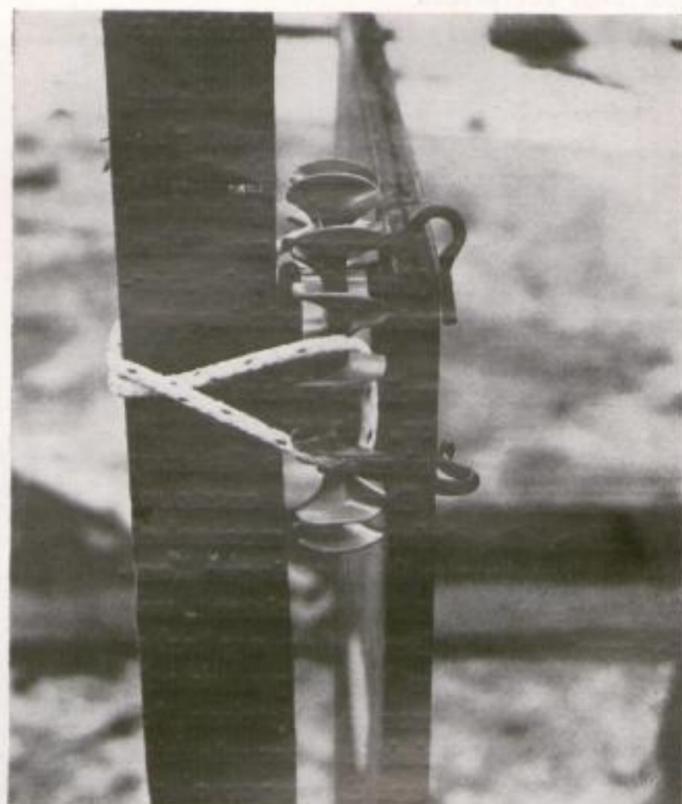
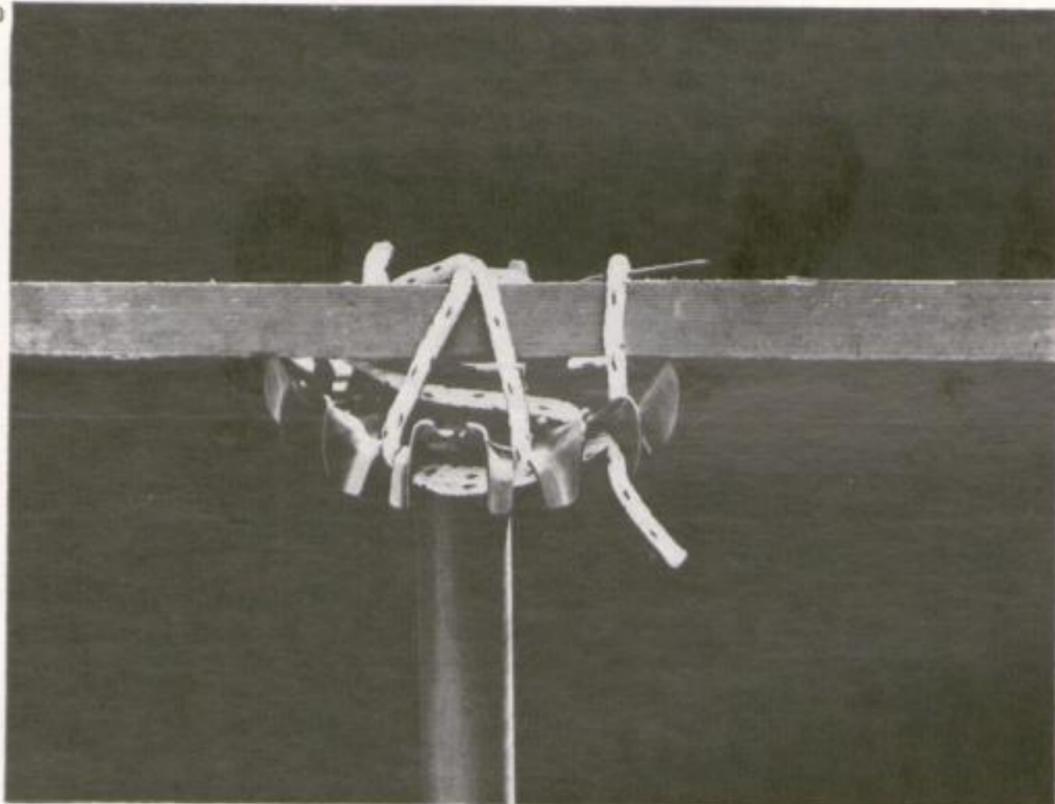
– Werkzeuge und einfache Verbindungselemente für den Bau von Notunterkünften aus Trümmerteilen.

Anmerkungen

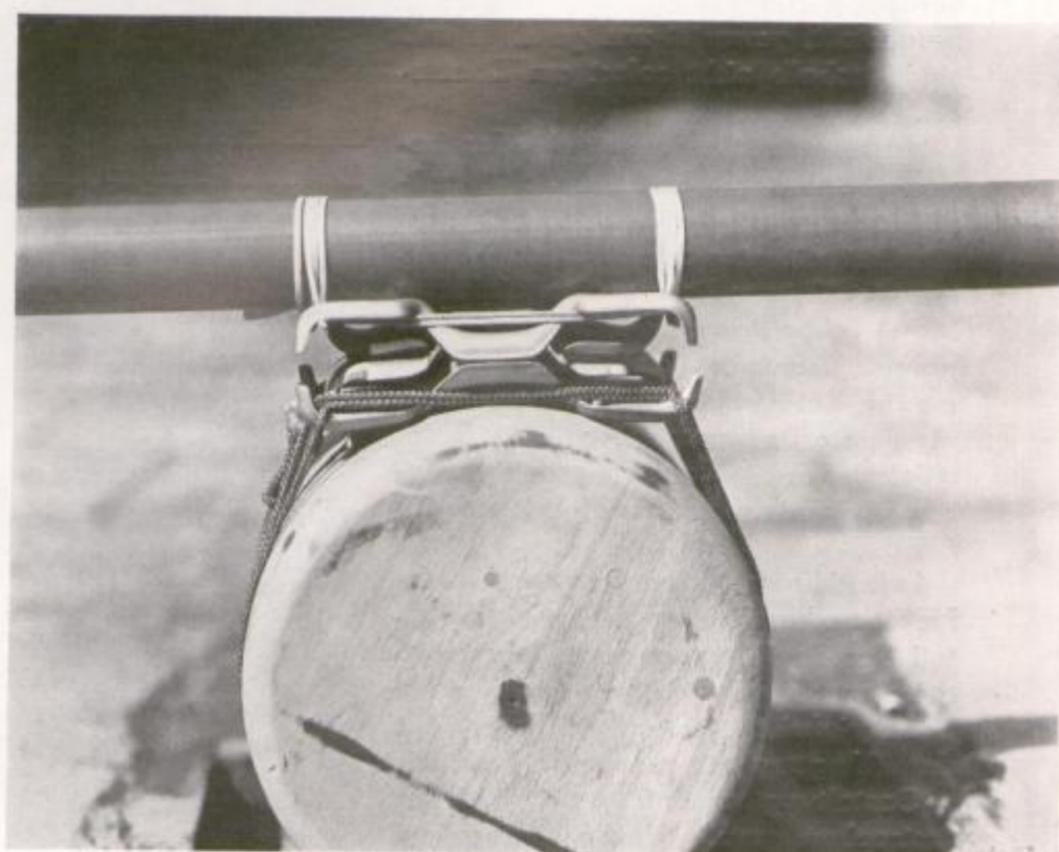
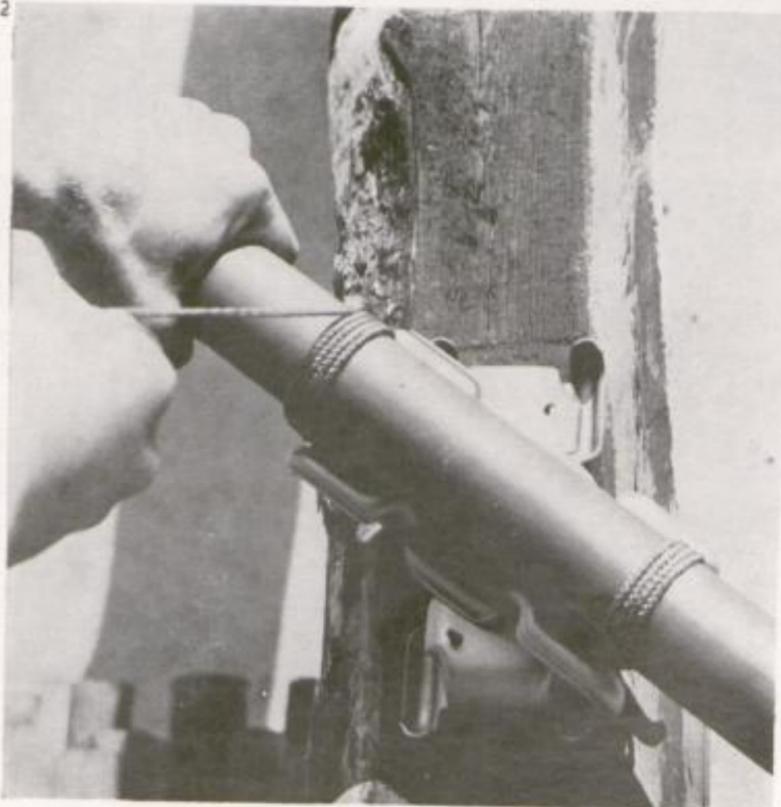
1 Zum Wettbewerb für das Thema Design for Disaster Relief (Design für Katastrophenhilfe) hatten 1974 UIA (Union Internationale des Architectes) in Verbindung mit ICSID und 1975–1977 nochmals ICSID aufgerufen. Aus der DDR beteiligte sich die Kunsthochschule Berlin (siehe form+zweck 4/75, S. 24–27 und 5/77, S. 30–31)

2 Design für Bergung und Rettung in Katastrophenfällen

9/10



11/12



9-12

Knoten: Seilverbindungen, wie sie seit Jahrhunderten kultiviert worden sind, haben einen Nachteil: Sie erfordern Kenntnisse und Übung. Demgegenüber erlauben diese Knotenelemente das Verbinden von Platten, Balken, Rohren, Brettern, Planen usw. zu Notunterkünften, ohne daß spezielle Fertigkeiten erforderlich sind. Die Elemente können aus verzinktem Stahlblech in großer Stückzahl billig hergestellt werden. Unterschiedliche Formen lassen spezifische Anwendung zu.
Gestalter: Andreas Beier (11/12), Bernd Kirchner (9/10)

13

Brechstange und Hebezeug: Das U-förmige Gestell, funktionierend wie eine herkömmliche Brechstange, ist gekoppelt mit einer Art Wagenheber, mit dessen Hilfe sich Trümmerteile und andere Lasten auf eine Höhe bis zu 1,20 Meter anheben lassen.
Gestalter: Wolfgang Seidel

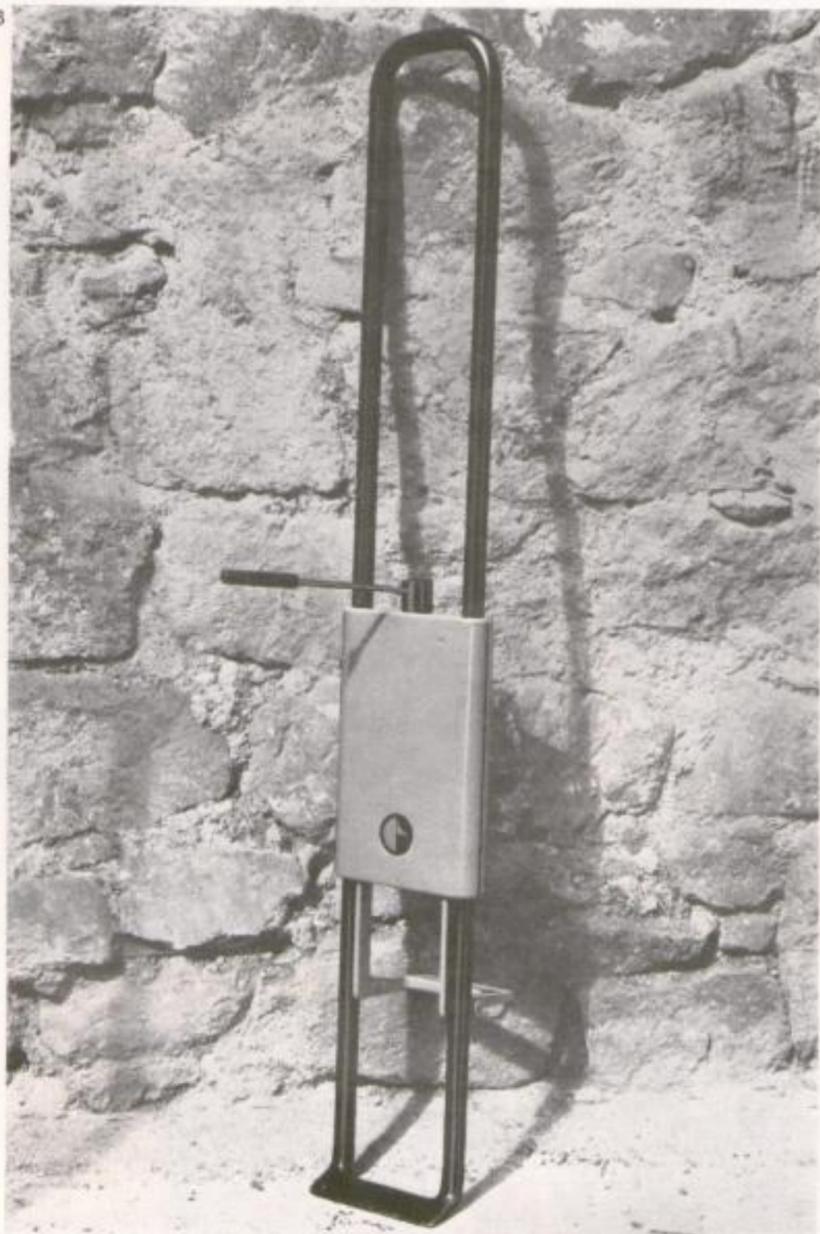
14

Vielfadwerkzeug: Es besteht aus zwei gesenkgeschmiedeten Stahlteilen mit Kunststoffummantelung im Greifbereich. Der einfache Aufbau läßt die Handhabung klar erkennen.
Gestalter: Hendryk Spanier

15/16

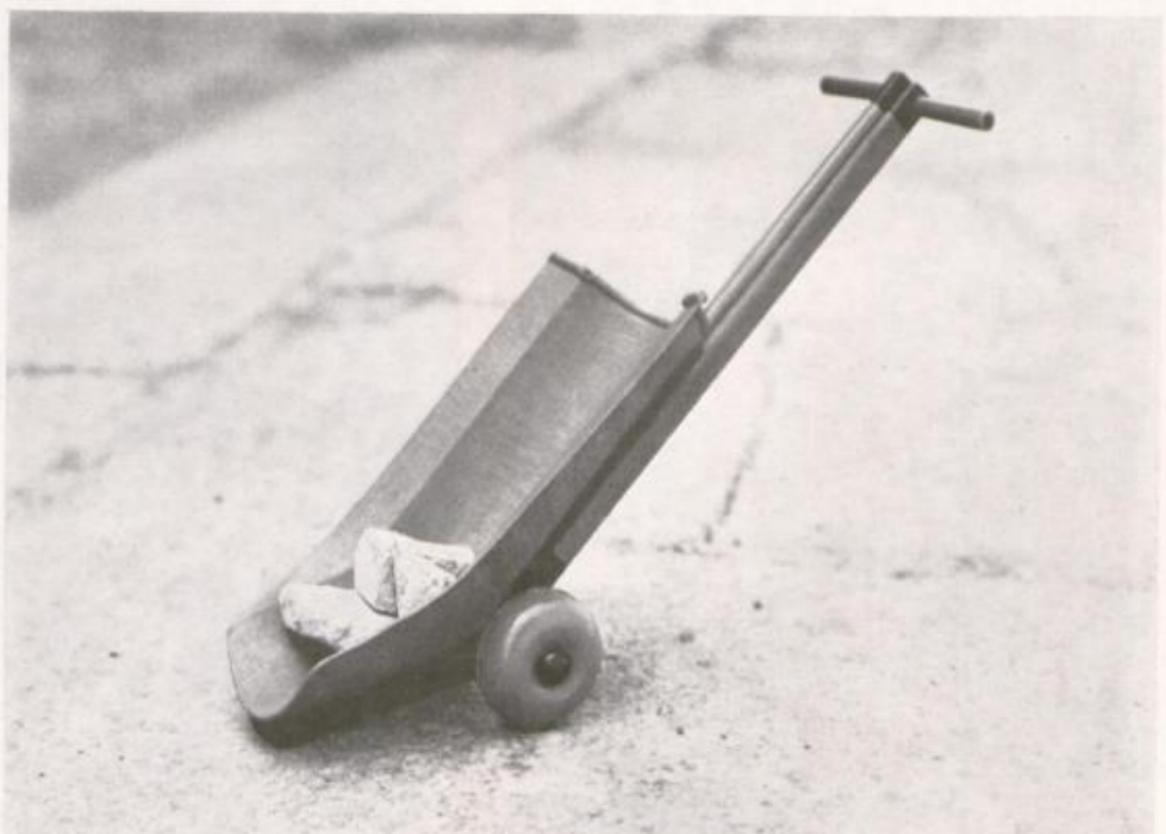
Hebezeug und Karre: Zwei Hebelstangen sind in einem Punkt gegeneinander beweglich gelagert. Die Zweiteilung erlaubt Arbeiten, die mit einer herkömmlichen Brechstange nicht möglich sind. Kugelförmige Räder sichern eine gute Auflage auf weichem Untergrund, eine Schütte macht aus dem Gerät eine Transportkarre.
Gestalter: Thomas Bornemann

13



14

15



16

41

Compasso d'Oro

1/2

Espressomaschine PROGRAMMA 9
 Gestalter: Richard Sapper
 Hersteller: ALESSI Fr.lli S. p. A., Crusinallo
 Kein kalter Kaffee. Die nach unten ausgestülpte Form fängt die Hitze auf und hält sie vom Griff fern. Der Griff koppelt die Teile zusammen. Tropffreies Gießen.



Design und Design ist die Ausstellung des 11. "Compasso d'Oro" (1979) überschrieben; Design & Design versinnbildlicht im Schriftzug Pole des Design sowie ihre unlösliche Verknüpfung: gut und weniger gut, gesellschaftsfreundlich und konsumistisch, funktionalistisch und formalistisch.

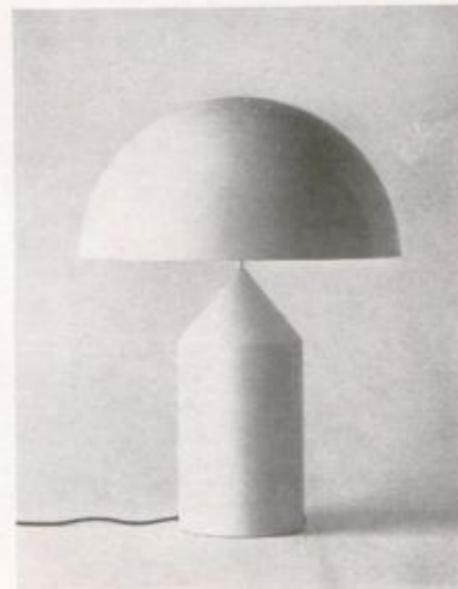
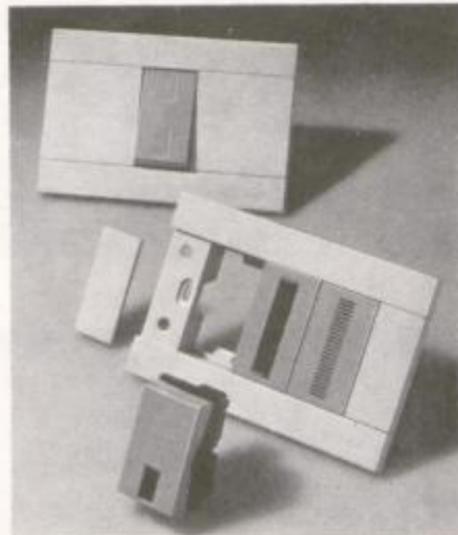
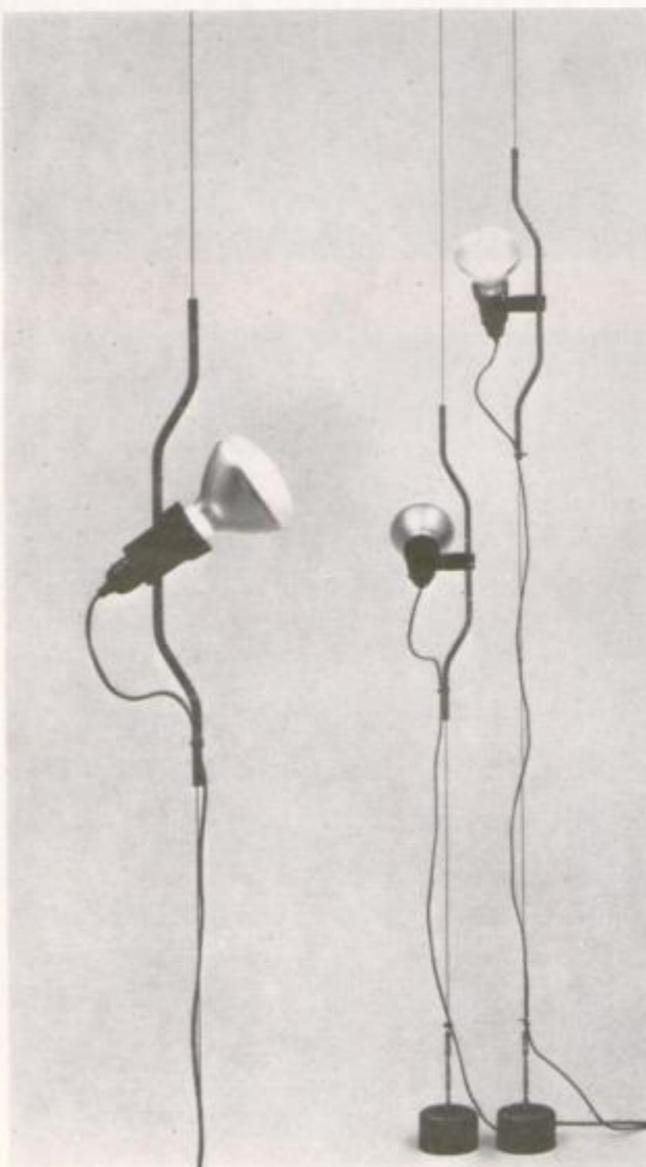
Der letztjährige "Compasso d'Oro", nach einer mehr als neunjährigen Pause vom italienischen Designerverband ADI, von der Stadt Mailand und der Fondazione Rizzoli patronisiert, brachte 180 Produkte in einer Ausstellung zusammen, die aus etwa 1800 eingereichten ausgewählt wurden, davon erhielten 42 Erzeugnisse schließlich Prämien.

Vielleicht ist es interessant, anhand der Ausstellung einen Blick auf die gegenwärtige Designszene Italiens zu werfen – zumal sie von einer weiteren Ausstellung begleitet wurde, die einen Rückblick auf italienisches Design von 1954 bis 1978 gibt. Es kam also hochqualitatives Vergleichsmaterial zusam-

men. Das augenscheinliche Problem: Kann italienisches Design weiterhin seine maßgebliche Rolle behaupten? – Denn Konsumismus, Umweltverschmutzung, Rohstoff- und Energieverknappung stellten die schöne Selbstverständlichkeit mancher Produkte in Frage. In der Vergangenheit war es typisch, daß italienische Designer sich mit einer geradezu frechen Freiheit Plastmaterialien, aufwendiger handwerklicher Verfahren und luxuriöser Oberflächenveredelungen bedienten, um ihre phantasievolle Formenkultur zu verwirklichen.

In der Retrospektive fällt auf: Gegenstände, die seinerzeit in ihrer Erscheinungsweise, den verwandten Materialien und Farben aufregend und neu waren, sind heute als Selbstverständlichkeiten von der Designkultur absorbiert; sie muten uns heute in sympathischer Weise naiv an. Morpheme und Semina von gestern sind Baumaterialien für andere Formen und Inhalte von heute. Die aufmerksame Lek-

3/4



3

Strahler
 Gestalter: Achille Castiglioni, Pio Manzù
 Hersteller: Flos S. p. A., Brescia
 „Wenig ist genug“ gilt für die Gestaltung der Brüder Castiglioni.

4

Baukasten für Lichtschalter HABITAT
 Gestalter: Andries van Onck, Hiroko Takeda
 Hersteller: AVE, Vestone
 Schlichte Lichtschalter, minimierte Form und zurückhaltende Farbgebung der komponiblen Teile

5

Tischleuchte „Atollo 233/D“
 Gestalter: Vico Magistretti
 Hersteller: O-LUCE ITALIA S. p. A., San Giolia Milanese
 Groß angewandte Geometrie

9 (Seite 43)

Kleiderständer, Modell 30 SCIANGAI
 Gestalter: De Pas, D'Urbino, Lomazzi
 Hersteller: ZANOTTA S. p. A., Nova Milanese

6

Sessel „Mara lunga“
 Gestalter: Vico Magistretti
 Hersteller: CASSINA S. p. A., Meda
 Sessel mit faltbaren Arm- und Rückenlehnen.

7/8

Kinderstühle und -tisch
 Gestaltung: Werkentwurf
 Hersteller: KARTELL S. p. A., Noviglio
 Produkte von KARTELL besitzen zwei Erkennungsmerkmale: einfache Geometrie und großzügiger Einsatz von Kunststoffen und großzügiger Material noch wird aufwendiger Werkzeugbau gescheut, wenn Formperfektion und Qualitätserhöhung es verlangen.
 KARTELL sowie OLIVETTI wurden für ihre Designpolitik prämiert.



6

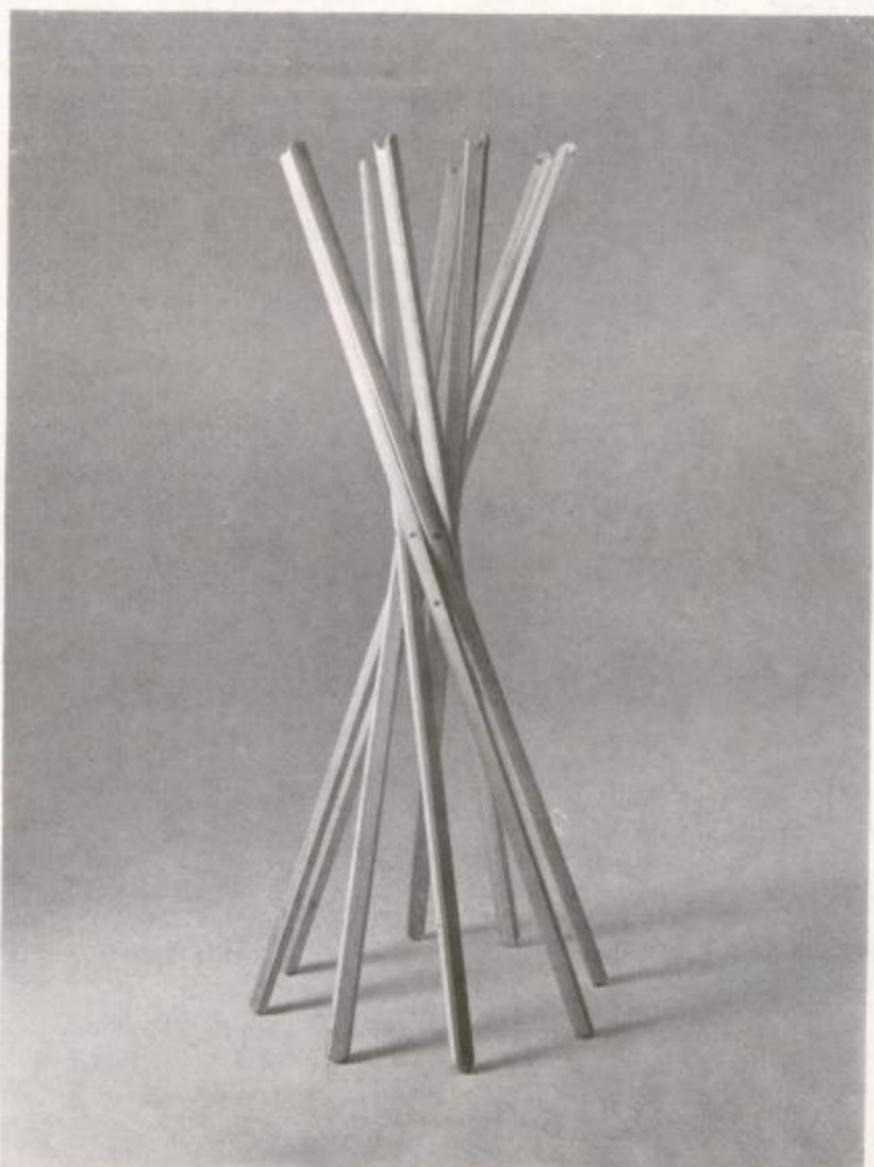
türe italienischer Produktformen der letzten zehn Jahre bestätigt: Der Ikonoklasmus der Meister (Nizzoli, Ponti, Albini, Zanuso, Valle und andere), die Form von der Funktion zu trennen, führte zu einer freien formalen Haltung gegenüber der funktionellen Problematik. Im Unterschied zu manchem mitteleuropäischen Design setzten sich funktionelle Inhalte (ergonomische Aspekte, Aspekte der Produktion unter den Bedingungen von Ökonomie, Technologie, Material) im italienischen Design nicht als entscheidende Determinante der Gestaltung durch.



7



8



9

Nach wie vor ist das Formwollen der Designer entscheidender als die rationalen Faktoren des Gestaltungsprozesses. Doch zunehmend müssen auch italienische Designer funktionelle Probleme berücksichtigen. Das zeigt sich an Details der Erzeugnisse, doch ist dies noch kein durchgängiger Trend, auch nicht bei den prämierten Produkten. Innovierende Absichten scheinen mir am deutlichsten bei Giorgio De-cursu (Abb. 14), bei Richard Sapper (Abb. 1, 2) und Bruno Munari ablesbar zu sein. Unprämiert blieb das Anti- und Contradesign von Mendini und Sottsass; die vitaminreiche Polemik dieser Strömung vereinbart sich offensichtlich nicht mit dem Establishment des italienischen Design.

Ebenso wurde jede sozialkritische Absicht von der Ausstellung ferngehalten: Designer, bleib bei deinem Design!

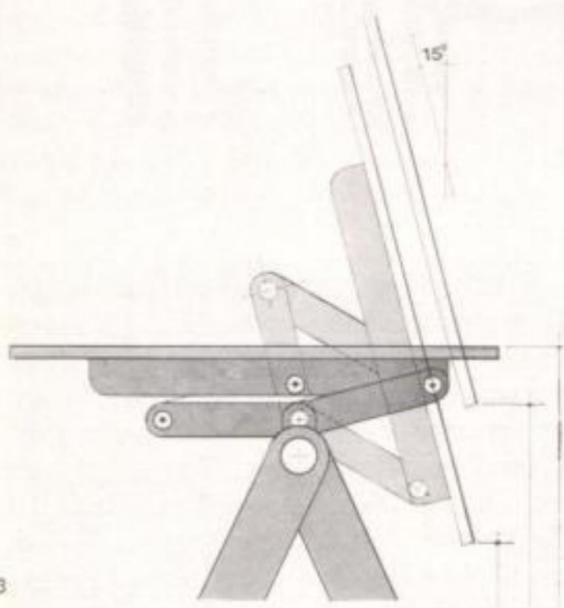
Es ist sowieso eine offene Frage, wie direkt und ablesbar Politik und Design miteinander verbunden sind. Enzo Mari hat keine Zweifel: Ausstellung und „Compasso d'Oro“ sind ein „großartig zelebrierender Apparat der Restauration“. Er zog sich aus Organisationsbüro und Schau zurück.

Andries van Onck

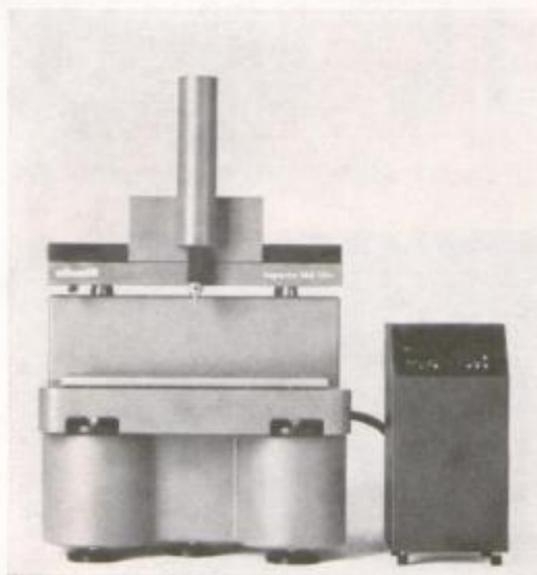
43



10/11



12/13



10/12

Zeichenmaschine A 90
Gestalter: Paolo Parigi
Hersteller: HERONI PARIGI, Borgo San Lorenzo
Mit Material und Phantasie wurde nicht gespart, alles ist sichtbar.

11

Unterhangdecke
Gestalter: Marco Zanuso
Hersteller: KARL STEINER S. p. A., Limbiate
Unterhangdecke (im Raster von 122 cm) mit Installationen für Luftzirkulation, Beleuchtung; wirkt schalldämpfend.

13

Symmetrische Meßmaschine INSPEKTOR MIDI 130 v
(siehe form+zweck 4/79)

Gestalter: Rodolfo Bonetto, Naoki Matsunaga
Hersteller: OLIVETTI & C., Mailand

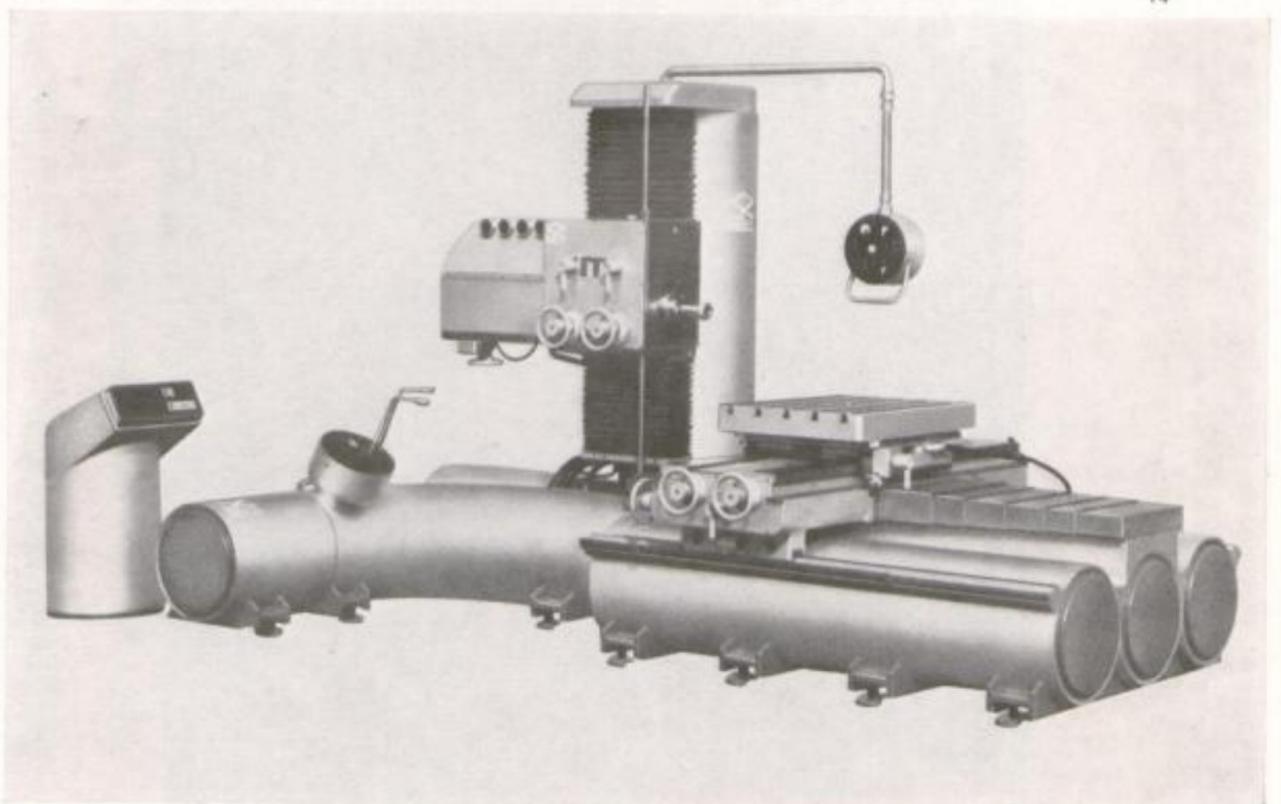
14

Fräsmaschine, Typ MECZ

Gestalter: Giorgio Decursu

Hersteller: SAN ROCCO OFF. MECC., Monza

Um Vibration zu verringern, wurden alle tragenden Teile aus zwei ineinander geschachtelten Stahlzylindern mit eingegossenem Zement zwischen den Wandungen aufgebaut. Diese Konstruktionsidee prägt die Gestaltqualität: Alle Formteile leiten sich aus dem Zylinder ab.



14

44

(Fortsetzung von Seite 3)

Ise Gropius in Dessau

telbar gefährdet, und ich war jedesmal froh, wenn er unbeschadet nach Hause kam.

Später, nachdem wir in die USA emigriert waren, ist die Sache mit den Fertigteilhäusern aus einem ganz anderen Grund gescheitert: Die Baukredite vergab man nach einem Jahr Bauzeit. Wer sein Haus an einem oder mehreren Tagen montieren ließ, bekam keinen Kredit."

Angesichts der Bedeutung, die Gropius selbst der Architektur beigemessen hat, löst es oft Verwunderung aus, daß er die Architekturabteilung erst 1927 mit Meyers Berufung gegründet hat. Hüter hat in seinem Buch (Ise Gropius bezeichnet es als das einzige Buch über das Bauhaus, das keine Fehler enthält und durch das Gropius bis dahin Unbekanntes zum politischen Kampf um das Bauhaus hinter den Kulissen erfahren hat.) auf die finanziellen Gründe dafür hingewiesen. Ise Gropius hat es bestätigt: „Wenn wir eine Architekturabteilung aufmachen wollen“, sagte mein Mann, 'müssen wir die Metallwerkstatt oder die Weberei zumachen.' Gegen die Schließung der Weberei war er. Er wollte die Mädchen am Bauhaus behalten. Er wollte diese Balance haben, weil er meinte, sie sei wichtig für Kreativität. Also wurde, als Moholy einmal nicht da war, beschlossen, die Metallwerkstatt zuzumachen. Es kam nicht dazu, weil wir irgendwoher wieder Geld bekommen hatten."

Die Idee des industrialisierten Bauens mit einem „sozialen Inhalt“ (Ise Gropius) ist auch immer wieder das Thema in den Texten von Gropius gewesen. Vergleicht man diese Zeitschriftenbeiträge in den zwanziger und beginnenden dreißiger Jahren, fallen große Ähnlichkeiten auf, so, als wären sie aus Bestandteilen eines Baukastens. Wie eigentlich schrieb Gropius? „Es war beim Schreiben wie beim Bauen. Gropius wollte alles vereinfachen. Wie Mies van der Rohe hat man ihn dann verantwortlich gemacht für die Monotonie. Aber Gropius hat zwar einfach, aber nicht flach gebaut (im Sinne von eintönig H. H.). Bei ihm ist alles einfach und klar – aber dann kommt irgendwo die Überraschung. Das sind die Kontraste, auf die Geld, Phantasie und Form verwendet werden müssen. So klar und auf den zentralen Punkt hin hat mein Mann auch geschrieben. Aber in der Bauhauszeit hat es nicht ein einziges Buch von ihm gegeben. Das war dann schwer in Amerika. Man kannte dort nur Le Corbusier – er hatte weniger gebaut, dafür mehr geschrieben, aber das Bauhaus kannte man kaum. Das Interesse an einem Buch über das Bauhaus entstand aber schon 1934 nach unserer Übersiedlung nach London. Ich habe daher für den Verlag Faber & Faber aus den hunderten von Artikeln, die Gropius in Deutschland geschrieben hatte und die wir mitgebracht hatten, ein Buch zusammengestellt. Sein Titel ist 'Die Neue Architektur und das Bauhaus'. Als wir 1937 nach den USA emigrierten, bat uns das Museum of Modern Art, aus dem Material, das wir, Herbert Bayer und die anderen ausgewanderten Bauhäusler, mitgebracht hatten, eine Ausstellung herzustellen mit einem buchartigen Katalog. Wir haben diese Ausstellung

1938 in New York gemacht. Mit dem in der Bauhauszeit fehlenden Buch von Gropius hängt zusammen, wie er schrieb: Gropius sollte für sehr viele Leute schreiben, für die Zeitschriften der Metallindustrie, der Holzunternehmer, für die Bauzeitungen. Das konnte er nur, wenn er die Texte lediglich in einzelnen Passagen veränderte. Andere, wichtige Textstellen kehrten wieder, mitunter ganze Blöcke, in die Gropius alles hineinpakte. Später in den USA bin ich der Schreibkastentast gewesen."

Wenn Sie Texte von ihm zusammengestellt haben, liegt die Frage nahe: Wie haben Sie mit Ihrem Gatten zusammengearbeitet? „Ich möchte jetzt nicht vom Bauhaus sprechen, da schrieb er noch alles allein. Später in Berlin habe ich dann auch geschrieben. Wir brauchten Geld, und solche Magazine wie der UHU zahlten sehr gut.

In Amerika wollte ich so weiterarbeiten, aber wenn ich einen Artikel anbot, fragte man mich: 'Woran arbeiten Sie denn, oder lehren Sie am College?' Man hatte kein Interesse an meinen Texten, man wollte den Namen meines Mannes. Da habe ich zunächst allein beschlossen, alles in einen Topf zu werfen, Rücken an Rücken mit meinem Mann zu arbeiten. Schließlich war er einverstanden, von da an erschien alles unter seinem Namen. Wir hatten da diesen Riesenschreibtisch für zwei Personen.

Er stammt noch aus der Weimarer Zeit und steht heute noch in Lincoln. An diesem Tisch haben wir gemeinsam gearbeitet, wenn er nicht in seinem Büro war. Er hat geschrieben, und ich habe korrigiert oder umgekehrt. Vor allem habe ich seine Texte zusammengestellt, übersetzt usw."

Gibt es auch Texte, die von Ihnen stammen und mit seinem Namen um die Welt gehen?

„Eine kleine Geschichte will ich Ihnen erzählen. Mein Mann bekam sehr viele Briefe von Studenten, die einen Rat haben wollten. Nach einem solchen Brief aus Minnesota bat er mich, einen Text zu schreiben. Ich habe überlegt, schließlich war ich kein Architekt, was da zu tun ist, bis ich beschlossen habe, indirekt meinen Mann zu beschreiben, wie ich sein Credo und seine Arbeit kannte. Er hat den Brief dann gelesen und war einverstanden damit. Aber er hat nicht gemerkt, daß ich ihn porträtiert habe.

Es war nicht immer so ernst: Als Gropius, wie schon oft, einmal vor Studenten gesprochen hat, haben sie gedacht, nun müssen sie eine große Frage stellen: 'Was ist Architektur?' Er hat darauf nicht sehr seriös geantwortet: 'Architektur ist die Kunst, das Wasser draußen zu lassen.'"

Ise Gropius läßt sich nicht nur durch Fragen anregen – im Bauhausgebäude vor einem Breuer-Stuhl mit geflochtenem Sitz: „Wissen Sie, wie man einen wirklichen Breuer-Stuhl von seinen vielen Nachahmern unterscheiden kann? Bei Breuer-Stühlen ist die vordere Sitzkante deutlich nach unten gewölbt. Alle Nachahmer hören weiter oben auf, so, daß die Sitzkante in die Kniekehle schneidet."

„Breuer“, sagte sie, „war damals begeistert von Fahrrädern. Und die Bauhäusler beschimpften uns als Bourgeois, als wir ein Auto kauften, denn jeder Bauhäusler fuhr mit dem Fahrrad. Und Breuer meinte, man

müßte versuchen, aus dem Material des Lenkers Möbel zu machen. Daraufhin habe ich wegen solchem Rohmaterial für ein paar Experimente an Mannesmann geschrieben. Ich erhielt eine vollkommen ablehnende Antwort, man hielt nichts von einer solchen Idee. Später haben sie dann viel Geld mit dem Rohr für unsere Möbel verdient."

An die „Festebene“, bevölkert mit Spielern und Zuschauern – Tanz und Pantomime auf der Bühne, erinnert sie sich: „Manchmal war die Wand zur Kantine weggeschoben, dann sah man von vorn und zugleich von hinten auf die Bühne. Den Schauspielern ist es schwergefallen, so zu spielen. Aber es war erstaunlich, wenn Schlemmer auf der Bühne stand, auch in normaler Kleidung, konnte er mit wenigen Gesten den Raum beherrschen."

In der AIF-Ausstellung (aufgebaut in der ehemaligen Bauhauskantine) oder besser: auf dem Weg von der Kantine zur Bühne Freude bei Ise Gropius an dem Besteck von Ludwig Kellner: „Ich kenne fast nur Bestecke, die hinten scharfkantig sind und in den Handteller drücken." Und vor den GUTES-DESIGN-Erzeugnissen die Frage: „Sind es Vorschläge oder Serienprodukte?“, eine Frage, die sie begründet: „Am Bauhaus haben wir sehr viele Modelle gemacht. Wenn sich dann Interessenten fanden, sind die Modelle manchmal zu fünf oder zu zehn Stück in den Werkstätten gefertigt worden. Und so viele Aufträge aus der Industrie gab es nicht. Wenn mein Mann Aufträge bekommen hat, hat er die Werkstätten einbezogen. Später ist er dafür kritisiert worden, daß er kaum etwas Eigenes gemacht hat während der Bauhauszeit. Das stimmt nicht, er hat das Totaltheater entworfen, der Entwurf für das Bauhaus Dessau stammt von ihm allein, er hat seinen Schreibtisch in Weimar gemacht. Aber er hat tatsächlich viel an die Werkstätten gegeben, weil die Studenten Geld verdienen mußten. Erst unmittelbar nach dem Bauhaus hat er zum Beispiel als Designer das Adlerauto entworfen und die Serienmöbel."

Ise Gropius betont hier zum erstenmal die individuelle Leistung des Architekten, Lehrers, Umweltplaners und Designers, viel mehr sprach sie – und sie hat das auch geschrieben – über seine Begabung, andere produktiv zu machen und zu kollektiver Arbeit zu befähigen: „Die Studenten an der Harvard Universität waren zuerst entsetzt, als Gropius von ihnen verlangte, sie sollten zusammenarbeiten. Sie kannten nur, daß jeder gegen jeden kämpft. Später haben sie sich daran gewöhnt“, sagt Ise Gropius, und Alex Cvijanovic, heutiger Vizepräsident von TAC, der von Gropius gegründeten Architektengenossenschaft, sagt: „Er ist nicht der Mann gewesen, der spontan einen Architekturentwurf aufs Papier warf. Selbst hat er wenig gezeichnet. Er hat das durch die Hände der anderen getan, aus ihnen hat er mehr herausgeholt, als sie von sich geglaubt haben. Von Gropius kam aber immer die wesentliche Grundkonzeption. Seine erste Frage war: 'Was tut der Benutzer, was braucht er?' Er konnte die Sachen zusammenbringen zu einer Einheit. Er war ein Synthesist."

Heinz Hirdina

Nachbetrachtung

Zum Fotowettbewerb: Das Industrieprodukt im Foto

Vor drei Jahren begannen wir mit dem Fotowettbewerb. Es ging uns um den ideologischen und fachlichen Gebrauchswert von Fotos, die gestaltete Industrieerzeugnisse und gestaltete Umwelt darstellen und werten. Wir waren der Ansicht, uns an einen großen Kreis von Fachleuten zu wenden, Fachleute jedenfalls des Nutzens. Folglich müßten fotografische Entdeckungen eintreffen. Soweit unser Optimismus.

Ohne Frage setzten einige der Siegerfotos und einige Ankäufe, die wir bisher veröffentlicht haben, Maßstäbe oder provozierten Diskussionen. Doch stellte sich auch eine gewisse Ernüchterung ein.

Den Aufruf für den nächsten Wettbewerb zu formulieren, war dann immer Streitpunkt in der Redaktion. Wie theoretisch müssen wir unser Anliegen begründen?

Oder wie konkret? Durch Beispiele? Oder verwirren die nur?

Wie sagen wir, daß es um industrielle Formgestaltung geht? Doch wollen wir auch die gediegene Ingenieurleistung, den architektonischen Gegenstand, kurzum: eigentlich alles, was in form+zweck behandelt wird. Ist das zu arrogant? Oder zu bescheiden?

Sollen wir Maßstäbe formulieren?

Oder mehr von der Funktion der Fotos ausgehen?

Wir versuchen es nun gegenständlich! In loser Folge werden wir Beiträge zu Problemen und Leistungen der Fotografie bringen, um praktisch in der Frage voranzukommen: Was ist das Industrieprodukt im Foto?

Wir beginnen, indem wir erneut Einsendungen zu unserem dritten Wettbewerb vorstellen, keine preisgekrönten – die zeigten wir im vorigen Heft –, sondern solche, die Diskussionen bei der Jury auslösten.

Erstens: der Gegenstand

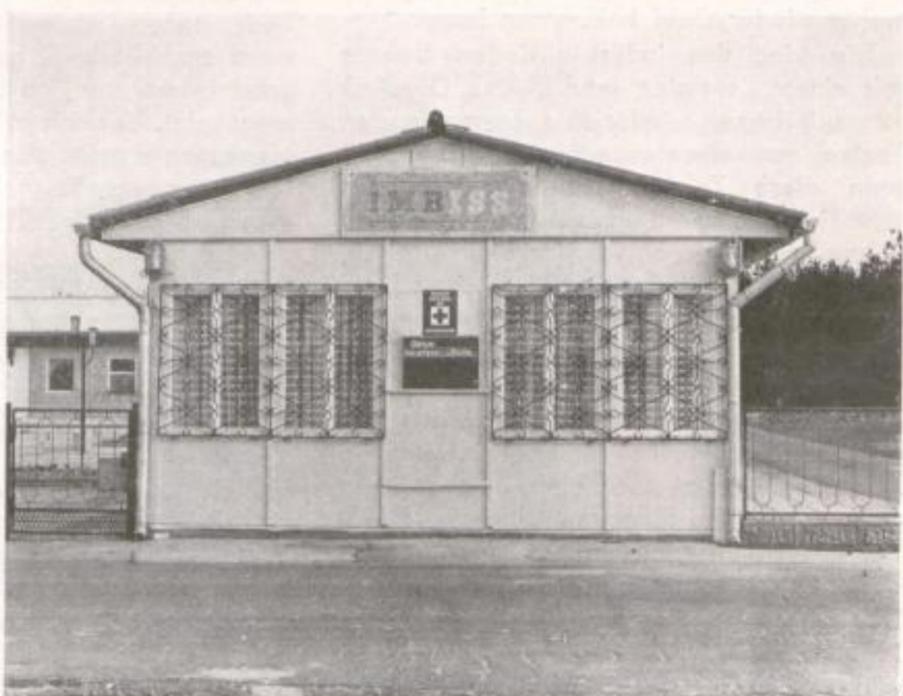
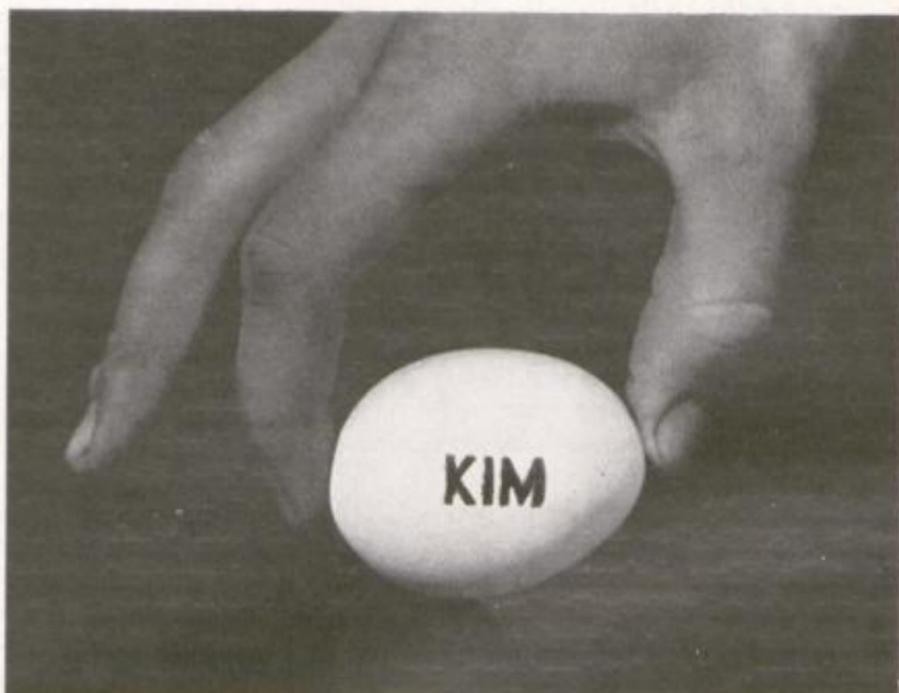
Das Kim-Ei, die Schrottannahmestelle, das Imbißbüddchen; hier nicht gezeigt, doch seit Jahren zu den Matadoren gehörend: Streichhölzer, Wäscheklammern, Reißzwecken, Würfelzucker, Flaschenöffner. Und viele, viele Keramikvasen aus Bürgel, Pulsnitz oder von der Ostsee.

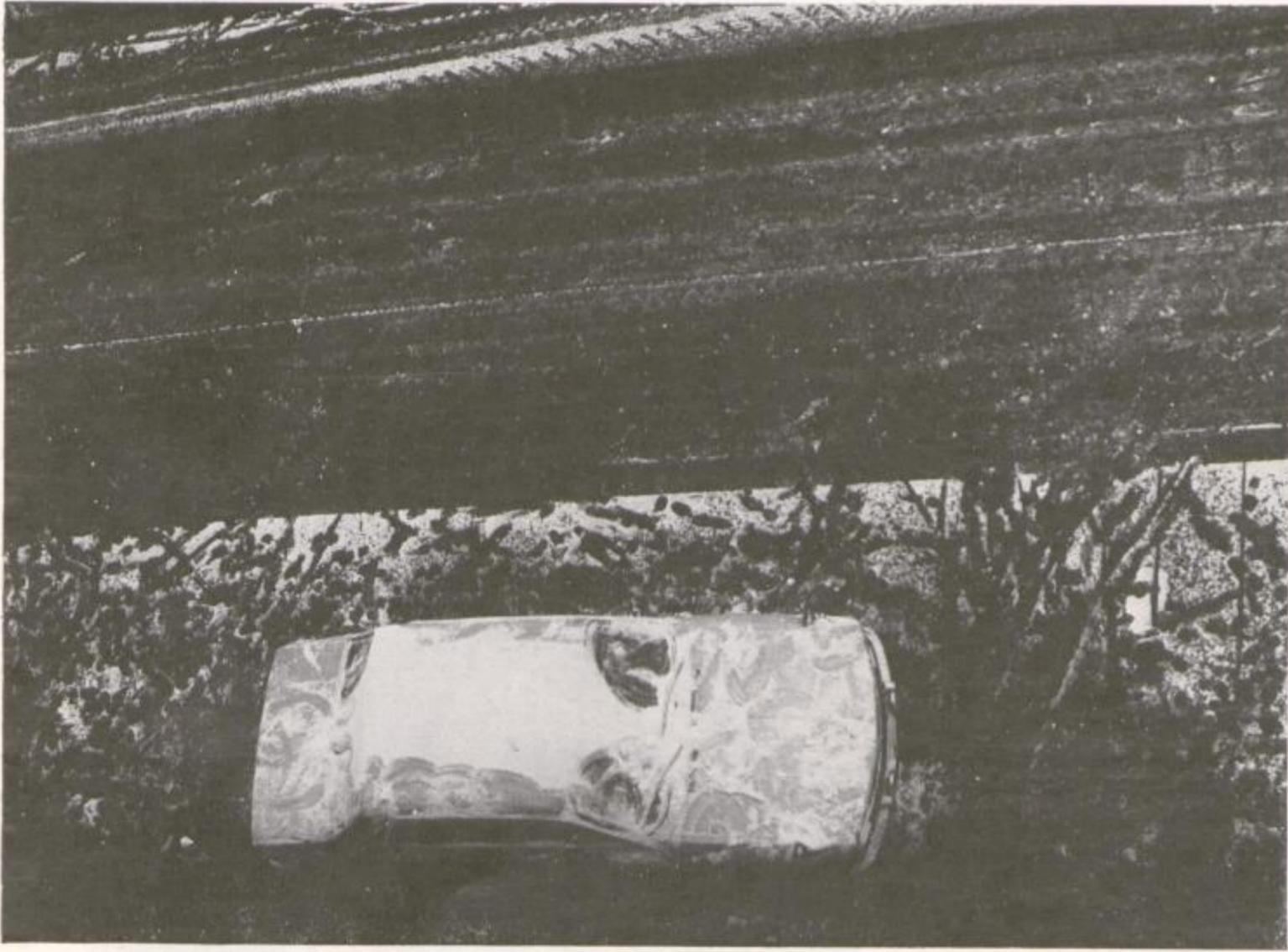
Was von den einen ironisch gemeint – jeder weiß, daß Hühner nicht gestalten – gerät den anderen oft bierernst: die Kristallschale vor dramatischem Dunkel oben und Hell unten.

Die Imbißbude möchten wir nicht missen – und auch mit den Reißzwecken kann es einer einmal treffen. Doch sind es wesentliche Gestaltungsaufgaben? Treffen sie Konstruktion, Gebrauch, Funktion, treffen sie den Sinn von Industrieerzeugnissen? Uns fehlen Fotos, die Gestaltung zentral angehen, die um Großserien und massenhaften Gebrauch sich nicht herumogeln. Und uns fehlen Fotos, die Gestaltung aus anderen Bereichen für Formgestaltung aufschließen, die auf Vermittlung und Komplexität hinweisen.

Zweitens: das Detail

Das Detail ist unerbittlich, es beschreibt und analysiert. (Fortsetzung auf Seite 48)





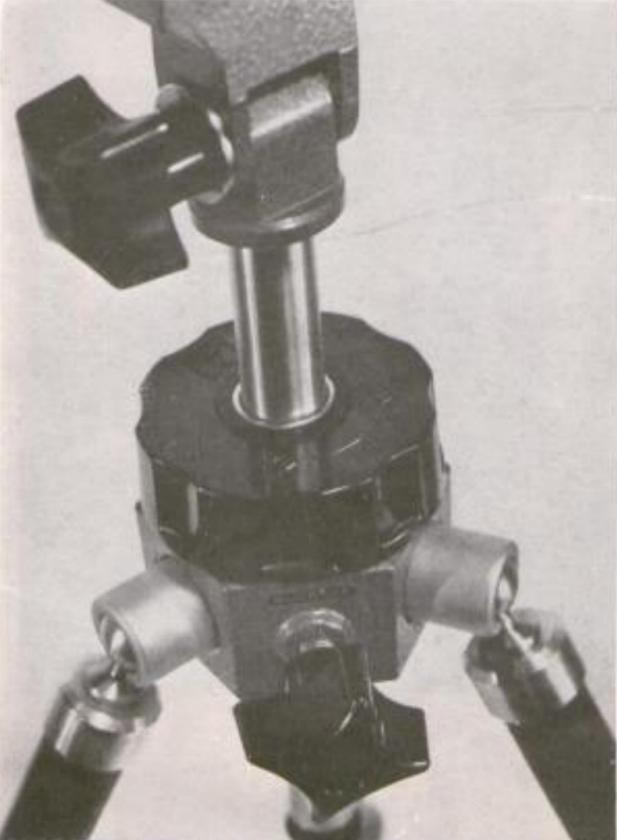
- 1 KIM-Ei, Andreas Stirl, Berlin
- 2 Industrieprodukt Architektur, Wolfgang Kii, Berlin
- 3 Ausgedient, Wolfgang John, Grimma
- 4 PKW, Peter Kersten, Halle
- 5 Wasserhahn, Joachim Jansong, Leipzig
- 6 Autoreifen, Ulrich Burkhardt, Berlin
- 7 Praktica-Universalstativ, Ulrich Eichler, Berlin

4

5/6



7



8

Klingelbrett Wohngebäude Typ P 2,
Ulrich Wüst, Berlin

9

Mauersteine, Manfred Zientz,
Hettstedt

10

Fernseher, Christian Borchert,
Berlin

(Fortsetzung von Seite 46)

siert Oberfläche, Verarbeitungsqualität, Funktion und Gebrauch, weitere Chancen für Langlebigkeit oder denunziert vorzeitigen moralischen Verschleiß. Das Detail kann, neu gesehen, Einsichten vermitteln. Es kann helfen, mehr Sensibilität für das Industrieprodukt zu entwickeln.

Doch das Detail kann auch Fotografen zu Effekten und Ornamenten verführen.

Drittens: die Kompetenz

Amateur- und Berufsfotografen halten sich bei unseren Wettbewerben zahlenmäßig die Waage.

Weder Exklusivität der Optik noch ein Fotografen-Diplom entscheiden; Lyonel Feininger fotografierte Kirchen und Straßen in Halle mit einer Box und ohne Diplom entscheiden; Lyonel Feininger fotografierte vor allem – das Anliegen.

Ganz ohne handwerklich-technische Fertigkeiten geht es nicht. Tendenzen zeigen sich an, zwei Extreme: handwerkliche Nonchalance und sterile Perfektion. Sofern als stilistische Attitüde vorgetragen, sind beide gleich modisch.

Doch mit Bedauern nehmen wir jene Fotos heraus, die wegen vordergründig technischer Mängel nur unzureichend ihr Anliegen auszudrücken vermögen.

Viertens: die Dialektik

Wo Dialektik nur als Gegenüber von alt und neu, Kitsch oder Design verstanden wird, kommt es meist zu Kuriositäten. Erkenntnisreicher, weil widersprüchlicher, sind Darstellungen von Prozessen, von Bewegung und Gestaltveränderung, von Teil und Ganzem, von Gestalt und Gebrauchswert, von Erscheinung und ästhetischen Normierungsprozessen. Solche dialektisch analysierenden Fotos scheren sich meist weniger als die perfekten um klassischen Komposition, doch geben sie mehr Assoziationsreichtum.

Unser Angebot

Wir benötigen Fotos, die gestaltrelevant visualisieren, ästhetisch werten, aktivierend in den Verständigungsprozeß über industrielle Formgestaltung eingreifen.

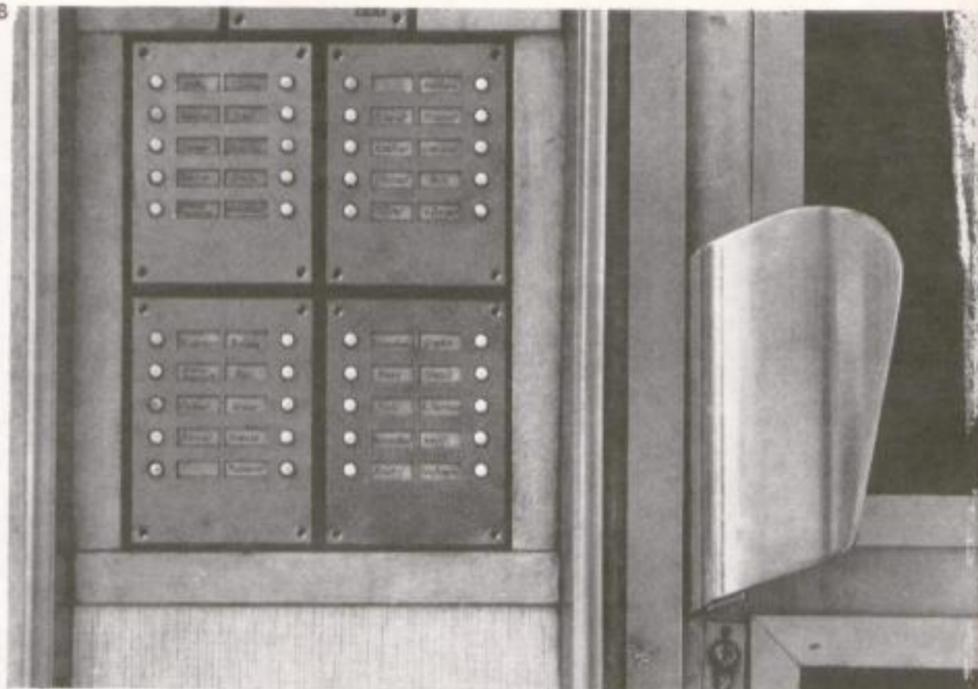
Diese Fotos müssen praktischen Gebrauchswert für Leiter und Planer, für Gestalter, für den Handel und für den Nutzer besitzen. Also Planungsentscheidungen vorbereiten helfen, Gestalt und Gebrauchseigenschaften der Erzeugnisse erschließen. Produzenten und Nutzer ästhetisch sensibilisieren.

Das Sehen von Industrieprodukten ist dann Orientierung, ist gedanklich und emotional vermittelte Auseinandersetzung und Aneignung von Wirklichkeit.

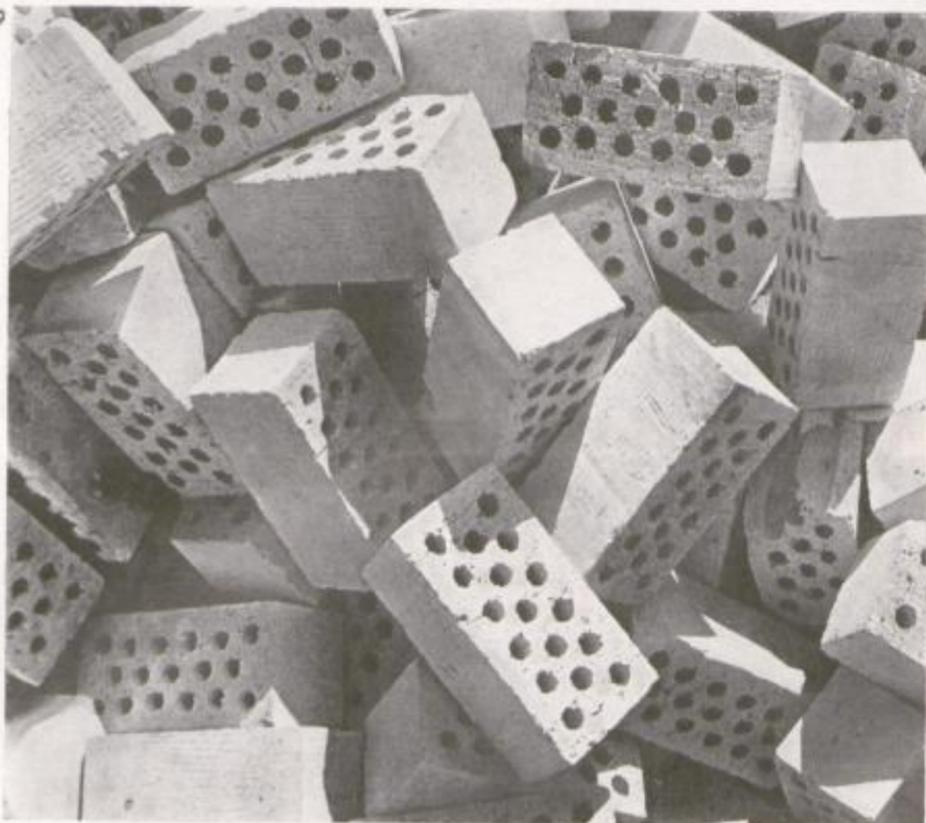
Den Fotografierenden bieten wir im Jahr Platz für 800 Designfotos. Jeder kann es nachzählen.

Hein Köster

8



9



10



4. Fotowettbewerb,
ausgeschrieben von
form+zweck, Fachzeitschrift
für industrielle Formgestaltung

Das Industrieprodukt im Foto

Gut getroffen! Was heißt das, wenn es um das Konterfei eines Industrieproduktes geht?

Gut getroffen – das sind Fotos, die Gestalt, Qualität, Funktion, Technologie, Gebrauch und Sinn des Industrieproduktes ins Bild setzen und werten: Wie es aussieht, wie es funktioniert, woraus es gemacht ist, wozu es gut ist, ob es hält und ob es halten soll, was man sich dabei gedacht hat und was man sich dabei denken kann. . .

Das Industrieprodukt im Foto soll orientieren, soll gedanklich wie emotional Auseinandersetzung und Aneignung von gesellschaftlicher und individueller Wirklichkeit vermitteln. Zur Teilnahme sind alle Bildjournalisten, Berufs- und Amateurfotografen eingeladen.

Bedingungen

1. In Betracht kommen Fotos sämtlicher industriell gefertigter Erzeugnisse (bei Modellen industriell produzierbarer Erzeugnisse).
2. Es können bis zu 10 Schwarz-Weiß-Aufnahmen im Format zwischen 18 x 24 cm und 24 x 30 cm ein-

gereicht werden, die zwischen 1977 und 1980 entstanden sind.

3. Alle eingereichten Fotos müssen auf der Rückseite die Benennung des Objektes sowie eine dreistellige Kennziffer tragen, die auf einem verschlossenen Umschlag wiederkehrt, in dem sich Name, Adresse und Konto-Nummer des Bildautors befinden.

4. Die eingereichten Bilder müssen eigene Aufnahmen der Autoren sein und dürfen die Rechte anderer Personen nicht verletzen.

5. Einsendungen sind zu richten an
Amt für industrielle Formgestaltung,

Redaktion form+zweck

Kennwort Wettbewerb

1020 Berlin, Breite Straße 11.

6. Die Einsendungen müssen bis 29. 9. 1980 in der Redaktion vorliegen.

7. Folgende Preise können vergeben werden:

ein 1. Preis in Höhe von 600,- Mark,

zwei 2. Preise in Höhe von je 400,- Mark,

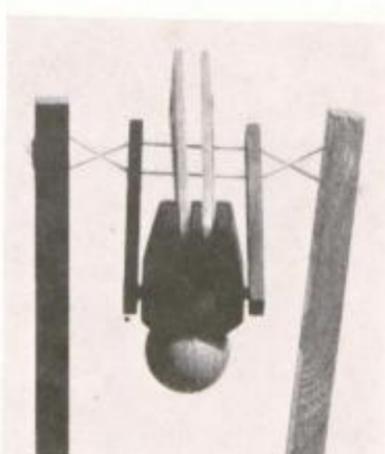
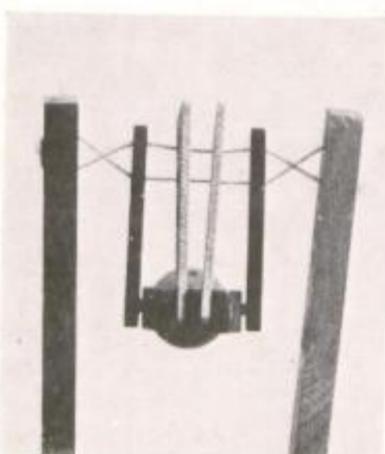
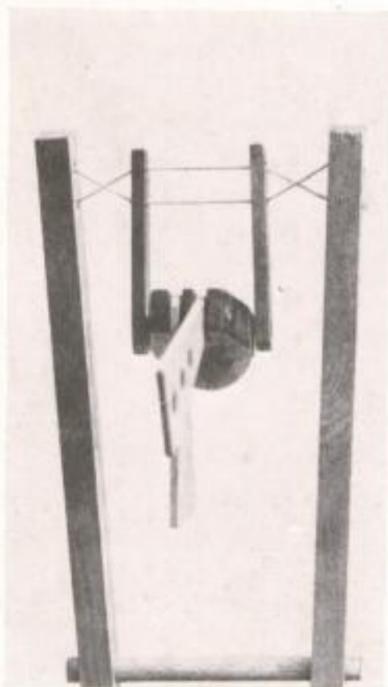
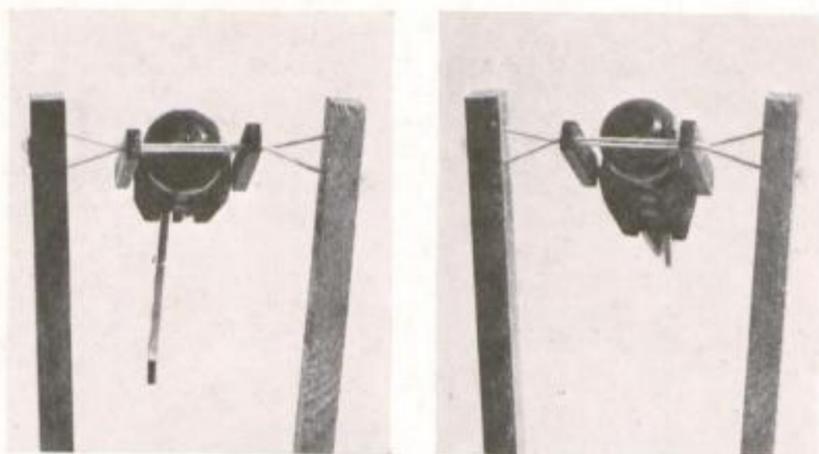
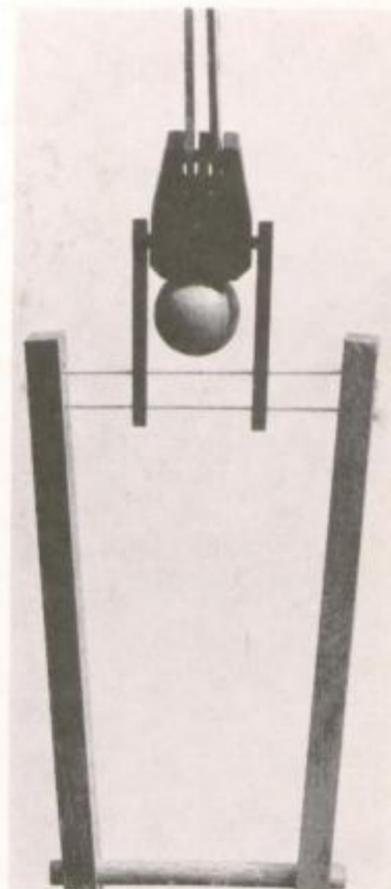
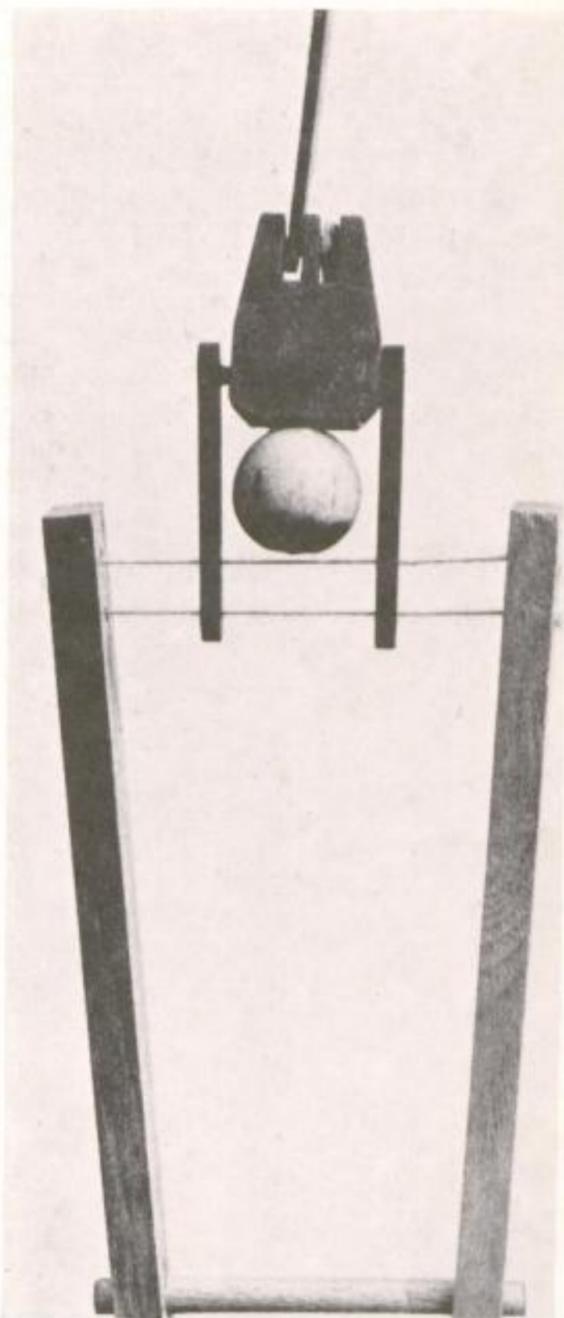
drei 3. Preise in Höhe von je 200,- Mark.

Die Jury behält sich das Recht vor, entsprechend der Gesamtqualität der Einsendungen die Preise auch anders zu gliedern.

8. Die Entscheidungen der Jury erfolgen unter Ausschluß des Rechtsweges.

9. Mit der Preisvergabe erwirbt der Veranstalter das Recht zu wiederholter Publikation des ausgezeichneten Fotos. Der Veranstalter ist weiterhin berechtigt, nicht ausgezeichnete Arbeiten zu den üblichen Bedingungen zu publizieren. Nicht ausgezeichnete und nicht für die Publikation vorgesehene Aufnahmen werden den Autoren bis 30. 11. 1980 (Datum des Poststempels) zurückgesandt.

10. Mit seiner Beteiligung am Wettbewerb erkennt der Einsender die vorstehenden Teilnahmebedingungen an.



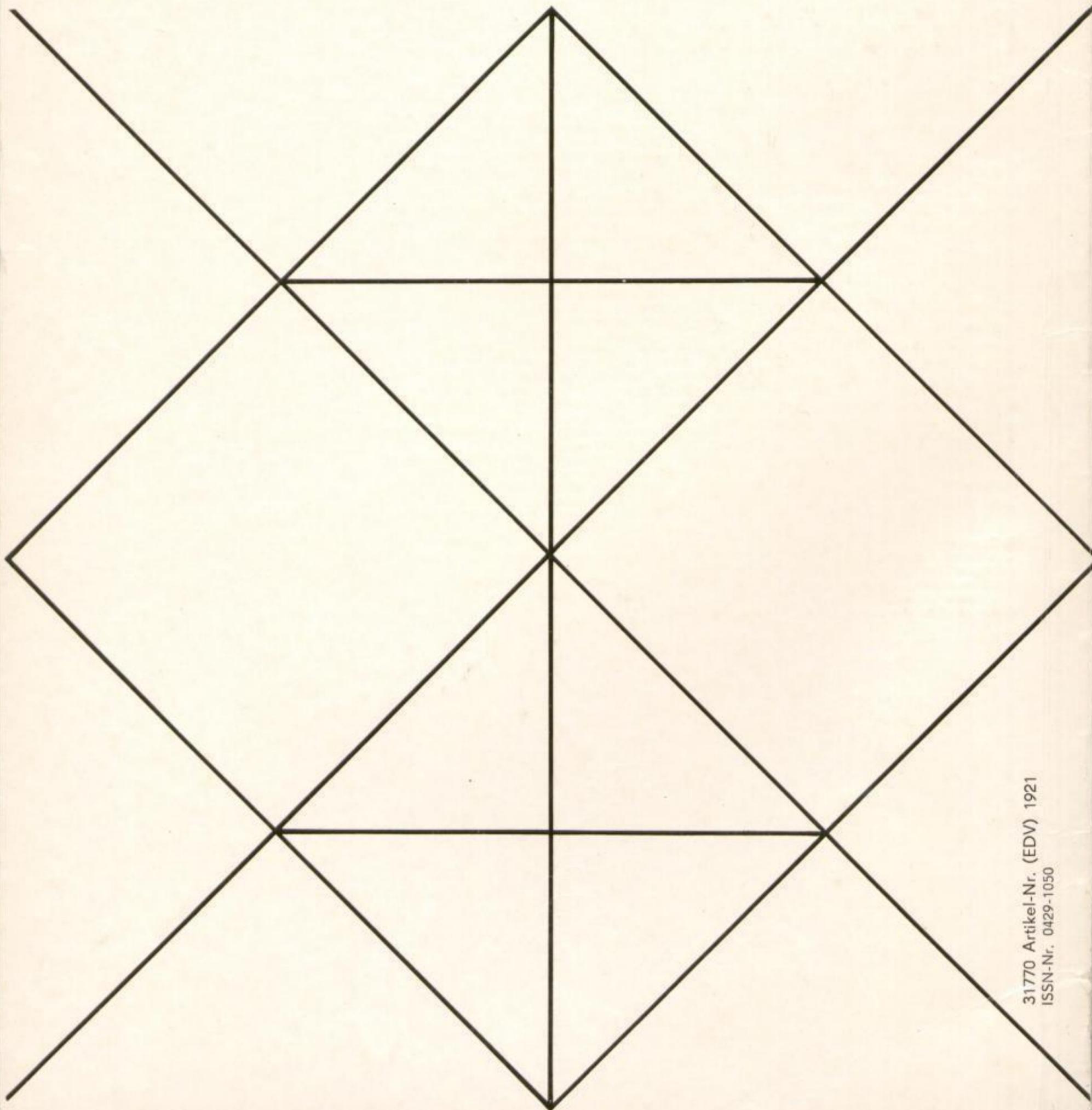
Unser Titel zitiert das figura-Plakat von Hermann Glöckner (siehe Seite 19 und 20 im Heft).

Der Rücktitel schlägt ein Verfahren vor, den Titel durch Auf- oder Anlegen von Formen zu verändern: beispielsweise vermittelt gleichschenkliger, rechtwinkliger Dreiecke aus weißem Karton. Dreiecke oder andere Formen kann sich jeder von der Zeichnung abnehmen, kann probieren, wieviel Veränderbarkeit in der Verklammerung steckt und was an verborgenen Formbeziehungen auffindbar ist.

Mußten unzufriedene Leser bisher erst Ideen und Materialien organisieren, um Titel von form+zweck aufzubessern, bieten wir hier ein produktives Machmit an.

Manipuliertitel von Gabriele Bleifuß

Konstruktive Spiele



31770 Artikel-Nr. (EDV) 1921
ISSN-Nr. 0429-1050