

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: Messedruck Leipzig

Redaktionsschluß: 6. 8. 1981
(S. 2-4: 8. 10. 1981)

В номере

6-9
Вклад в эстетику дизайна
многообразии потребностей и возмож-
ности дизайна (6); о единстве эстети-
ческого и социологического анализа в
дизайне (8)
10-44
Размер и предмет: начало Функцио-
нализма в философии Гегеля (11);
критерии оценки продуктов 1831 года
(14); упражнения для утонченности
восприятия (16); о предметно-прост-
ранственной среде рекреационного
посёлка (19); семиотика в дизайне как
средство "просвещения" по поводу
продукта (22); кафе — общественное
место (26); проекты мебели, сделан-
ные рабочими в 20-30е годы (29);
необычное кресло из простых мате-
риалов (32); передовики производст-
ва формируют производственную
среду (34); капиталистические дизайн-
стратегии (37); критерии правдивости
дизайна (41); о финальной доработке
изделий на производстве и в потреб-
лении самими потребителями (43)
45
Первая серия из истории фотографии
вещей в Чехословакии

Подписка

Заказы на журнал принимаются: в со-
циалистических странах в соответст-
вующих почтовых отделениях; во всех
остальных странах в международной
книготорговле, через фирму Buchex-
port, Volkseigener Außenhandelsbetrieb
der DDR, DDR - 7010 Leipzig, Leninstraße 16.
Цены указаны в каталогах фирмы.

Право издания текстов и иллюстра-
ций у авторов

Contents

6-9
Contributions on design aesthetics
Differentiation and diversity of needs and
the possibilities of design (6); on the unity
of aesthetic and sociological analyses in
design (8)
10-44
Measure and objects: rudiments of func-
tionalism in Hegel's philosophy (11); crite-
ria dating from 1831 for evaluating pro-
ducts (14); exercises to improve sensitive-
ness (16); on the concrete aesthetic culture
of a holiday camp (19); semiotic design as
a means of product information (22); the
continental café as a public rendezvous
(26); workers' furniture design in the twen-
ties and thirties (29); unconventional easy-
chairs from simple materials (32); on work-
ing-environment design by innovators (34);
capitalist design strategies (37); criteria of
sincerity in design (41); the finalisation of
products in the production process and in
utilization by users (43)
45
First sequel to the history of object photo-
graphy in Czechoslovakia

Subscriptions

GDR: at all post offices; socialist coun-
tries: at postal newspaper distribution
offices; all other countries: at internatio-
nal book and magazine shops or Buchex-
port, Volkseigener Außenhandelsbetrieb der
DDR, DDR - 7010 Leipzig, Leninstraße 16.
For rates abroad see the magazine cata-
logues of Buchexport.

Copyright texts and figures by the au-
thors

Abbildungen:

Eberhard Arlt, Berlin (2) S. 30; Irene Blü-
hová, Prag (1) S. 47; Christian Brachwitz,
Berlin (4) S. 26, 27, 28; Ulrich Burchert,
Berlin (1) S. 10; Georg Eckelt, Berlin (7)
S. 16, 17, 18; Josef Ehm, Prag (1) S. 48;
Irene Fischer, Berlin (3) 4. Umschlagseite;
Jaromír Funke, Prag (1) 3. Umschlagseite;
Eberhard Geißler, Dresden (5) S. 32, 33;
Hans Grünberg, Berlin (1) S. 29; Hein-
Köster, Berlin (15) S. 19, 20, 21; Jan
Lauschmann, Brno (4) S. 45, 46, 47; Dag-
mar Lüder, Berlin (5) S. 20, 21; Gerd Mo-
settiq, Wien (8) S. 22, 23, 24, 25; Jaroslav
Rössler, Prag (1) S. 47; Drahomír Josef
Růžička, Prag (1) S. 45; Gerhard Schmidt,
Berlin (2) S. 31; Bernd Sikora, Leipzig (22)
S. 34, 35, 36; Josef Sudek, Prag (1) S. 48;
VMi-Fotostudio/Weimar, VVB Möbel-
Büro für Werbung und Messen, Leipzig (1)
S. 33; Reproduktionen aus: Design ist un-
sichtbar, Wien 1981 (9) S. 37, 38, 39, 40.

Contenu

6-9
Apports à l'esthétique du design
Différenciation et diversité des besoins et
des possibilités du design (6); sur l'unité
des analyses esthétiques et sociologiques
dans le design (8)
10-44
Mesure et objets: premiers abords au
fonctionnalisme dans la philosophie de He-
gel (11); critères d'estimation des produits
en 1831 (14); pratiques de sensibilisation
(16); esthétique concrète d'une colonie de
vacances (19); design sémiotique: moyen
d'instruction sur le produit (22); le café:
lieu de rencontre public (26); projets de
meubles conçus, les années vingt et trente,
par des ouvriers (29); fauteuils en maté-
riaux simples et hors du cadre de l'habituel
(32); innovateurs aménagent l'environ-
nement du travail (34); stratégies capitalis-
tes du design (37); critères de la sincérité
créatrice (41); finalisation des produits
dans la production et par l'utilisateur (43)
45
Premier chapitre d'une histoire de la photo-
graphie d'objets en Tchécoslovaquie

Abonnements

RDA: tous les bureaux de poste
Pays socialistes: service postal de distri-
butions des journaux. Autres pays: librair-
ies internationales ou Buchexport, Volkse-
igener 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

6'81 Inhalt

- | | | |
|-----------------------|-------|--|
| | 5 | GUTES DESIGN DDR 81 |
| Joachim Skerl | 6-9 | Beiträge zur Designästhetik |
| Erhard John | 6 | Design und differenzierte ästhetische Bedürfnisse
Zur Einheit ästhetischer und soziologischer Analysen des Design |
| | 10-44 | Maß und Gegenstand |
| Hein Köster | 11 | Hegel und die Zweckmäßigkeit |
| Barbara Köpplová | 14 | Lobenswerthe Produkte |
| Christa Petroff-Bohne | 16 | Materialübungen |
| Hein Köster | 19 | Im Zeichen der Muße |
| Robert Maria Stieg | 22 | Möbelhaftes |
| Wolfgang Kil | 26 | Das Café und seine Symbole |
| Kurt Junghanns | 29 | Funktion gegen Repräsentation |
| Eberhard Geißler | 32 | Neuheit aus Verdruß? |
| Wolfgang Schilling | 34 | Das Ästhetische stimulieren |
| Chup Friemert | 37 | Inszenierung statt Gebrauch |
| Horst Oehlke | 41 | Für gestalterische Wahrhaftigkeit |
| Rudolf Horn | 43 | Der Nutzer als Finalist |
| Petr Tausk | 45 | Die sachliche Auffassung
Fotografie der tschechoslowakischen Avantgarde (1) |

Titelentwurf:
Dietrich Otte
Rücktitel:
Fotos Irene Fischer

Redaktion:
Hein Köster (Chefredakteur)
Dagmar Lüder (Stellv. Chefredakteur)
Barbara Mischke (Redaktionssekretär)
Gabriele Bleifuß (Grafiker)

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

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

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

Informationen Berichte

DESIGN '81 – Helsinki

Am 1. und 2. August 1981 fanden in Helsinki die Generalversammlung von ICOGRADA (International Council of Graphic Design Associations), IFI (International Federation of Interior Designers) und ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) statt, daran schloß sich vom 3. bis 8. August 1981 der 1. Internationale Designkongreß zum Thema „Design-Integration“ an; er war von ICOGRADA, IFI und ICSID vorbereitet worden, Gastgeber waren die finnischen Verbände für Grafikdesign GRAFIA und Mainosgraafikot MG, der Finnische Designerverband ORNAMO und der Finnische Verband der Innenraumgestalter SIO.

Wir baten Ekkehard Bartsch, Stellvertreter des Leiters des AIF, über Ergebnisse der Generalversammlung von ICSID zu berichten, und Joachim Skerl, Direktor der Fachschule für angewandte Kunst, Heiligendamm, Verlauf und Resultate des Kongresses darzustellen.

Ekkehard Bartsch:

„An der Generalversammlung, die vom Präsidenten des ICSID Arthur Pulos geleitet wurde, nahmen 150 Delegierte von 60 Designorganisationen aus 37 Ländern teil. Die UNO-Organisationen UNIDO (United Nations Industrial Development Organisation), ICOMOS (International Council of Monuments and Sites) und WCC (World Crafts Council) sowie die Designverbände ICOGRADA und IFI waren durch Repräsentanten vertreten.

Neben den auf Generalversammlungen üblichen mehr oder weniger umständlichen Verfahren der Berichterstattung, der Wahl des neuen Exekutiv Ausschusses und der nächsten Kongreßorte wurde diese Zusammenkunft inhaltlich geprägt durch die Frage nach der Erhöhung der Effektivität der Arbeit von ICSID. Die Krise in den kapitalistischen Industrieländern verunsichert nicht nur die Auftragslage vieler Designer in diesen Ländern, sondern führt auch zu wachsenden finanziellen Belastungen ihrer Designbüros, eine Konsequenz daraus ist die Zuspitzung von Fragestellungen, die in Ansätzen schon auf vorangegangenen Generalversammlungen eine Rolle gespielt hatten. 1980 war deshalb eine Arbeitsgruppe vom Präsidenten ins Leben gerufen worden, die unter Leitung des Engländers Peter Lord eine sorgfältige Analyse der bisherigen Struktur und Arbeitsweise von ICSID erarbeitet hatte und dem Plenum nun eine Reihe von zum Teil drastischen Veränderungsvorschlägen unterbreitete. Wenn man dieses umfangreiche Material auf die wesentlichen Aspekte reduziert, ergibt sich folgendes:

1. In den letzten Jahren entstanden in verschiedenen Teilen der Welt Gruppierungen

von Designerverbänden. In Mittel- und Südamerika gibt es die Gruppe ALADI, in ihr stellten übrigens die Designer Kubas den Vizepräsidenten, skandinavische Designer gründeten die Gruppe NORDFORM, und es schlossen sich Designorganisationen aus einigen Ländern Asiens zusammen.

Die Vorschläge der Arbeitsgruppe laufen nun darauf hinaus, daß diese Territorialgruppen die Träger der konkreten internationalen Arbeit zwischen den Kongressen sein sollten, ohne von einer Zentrale aus angeleitet zu werden.

2. In der Arbeit des ICSID haben sich in den letzten Jahren drei inhaltliche ‚Säulen‘ herausgebildet, die auch in Zukunft in entsprechend zu schaffenden Kommissionen und Arbeitsgruppen weitergeführt werden sollten. Es sind Probleme

- des Designerberufs,
- der Aus- und Weiterbildung von Designern und
- der Designförderung.

Alle zwei Jahre sollten auf den Kongressen und Generalversammlungen die Ergebnisse der Arbeit dargelegt und Einigkeit über das weitere Vorgehen erzielt werden.

3. Die Transformierung der ICSID-Arbeit einerseits auf Territorien und andererseits auf Kommissionen/Arbeitsgruppen führt zur Konsequenz, daß der Exekutiv Ausschuß keine Leitungsfunktion in der bisherigen Form mehr hat, sondern lediglich für die Vorbereitung von Generalversammlung und Kongreß verantwortlich sein soll. Er könnte, so wird geschlossen, von elf auf vier Mitglieder (Präsident, zwei Vizepräsidenten, Generalsekretär) reduziert werden. Das zentrale Sekretariat des ICSID in Brüssel, das zur Zeit die meisten Kosten verursacht, könnte geschlossen werden. Der jeweilige Präsident würde, mit finanzieller Unterstützung des ICSID, ein nur während seiner Amtsperiode bei ihm tätiges Sekretariat zur Abwicklung der Geschäfte einrichten.

4. Die der belgischen Rechtsprechung folgende, zur Zeit komplizierte und umfangreiche Verfassung von ICSID mit ihren Zusatzbestimmungen könnte auf einige prinzipielle Festlegungen reduziert werden und somit verständlicher und für den praktischen Gebrauch handhabbarer gemacht werden.

5. Das Budget könnte nach Auffassung der Arbeitsgruppe konzentrierter und aktiver für die konkrete Arbeit des ICSID eingesetzt, also umverteilt werden, wobei sicher nur die Mietkosten und ein Teil der ständigen Gehälter für das Sekretariat wegfielen.

Darüber hinaus müßte nach Möglichkeiten gesucht werden, dem ICSID durch Publikationen oder Zuschüsse zu einer positiven Bilanz zu verhelfen, ohne die Mitgliedsbeiträge weiter zu erhöhen.

Die Debatte auf der Generalversammlung brachte die Sorge der Mehrzahl der Delegierten zum Ausdruck, diese Vorschläge könnten, in die Tat umgesetzt, zu einem Verlust an Kohärenz innerhalb der Weltorganisation führen. Die AIF-Delegation trug ebenfalls diese Befürchtung vor, obwohl zugegeben werden muß, daß die Vorschläge in sich stimmig sind und sich bislang kein Weg eröffnet hat, der aus der finanziellen Misere herausführen könnte.

Eines der entscheidenden Merkmale der künftigen Arbeit des ICSID muß nach unserer Auffassung die Sicherung der kon-

struktiven Zusammenarbeit innerhalb der Organisation sein, wobei eine der effektivsten Formen die Interdesign-Seminare sind. Eine Intensivierung der Zusammenarbeit nach außen, das heißt das Anknüpfen von Designaufgaben an Projekte von UNO-Organisationen, könnte die Wirksamkeit und auch die Seriosität gestalterischer Arbeit erhöhen. Gleichzeitig könnten vorhandene Fonds genutzt werden.

Der Vorschlag der irischen Delegierten, aus den drei internationalen Designverbänden ICSID, ICOGRADA und IFI einen gemeinsamen Dachverband zu bilden, erschien den Delegierten als kein gangbarer Weg, der aus der finanziellen und strukturellen Problematik herausführen kann. Der neue Exekutiv Ausschuß wird für die nächste Generalversammlung, die 1983 in Mailand stattfinden soll, konkrete Entscheidungsvorschläge ausarbeiten, die zu einer Erhöhung der Effektivität der Arbeit der Weltorganisation führen sollen.“

Der Exekutiv Ausschuß setzt sich aus folgenden Personen zusammen:

- Rodolfo Bonetto, Italien – Präsident
- Arthur Pulos, USA – Expräsident (verantwortlich für externe Zusammenarbeit)
- Loek van der Sande, Niederlande – Generalsekretär
- Ekkehard Bartsch, DDR – Schatzmeister
- Arthur Goldreich, Israel – Vizepräsident (verantwortlich für Projekte)
- Francois Barré, Frankreich – Vizepräsident (verantwortlich für Designförderung)
- Antti Nurmesniemi, Finnland (verantwortlich für Ausbildung)
- Kazuo Kimura, Japan (verantwortlich für Kommunikation)
- Terje Meyer, Norwegen (verantwortlich für Interdesign-Seminare)
- Peter Lord, Großbritannien (verantwortlich für Fragen des Designberufs)
- Alejandro Lazo Margain, Mexiko (verantwortlich für Auszeichnungen/Wettbewerbe)
- Carla Venosta, Italien (kooptiert, verantwortlich für die Vorbereitung des nächsten Kongresses)

Joachim Skerl:

„Die Organisatoren des Kongresses boten den etwa 2500 Teilnehmern ein derartig kompaktes und umfangreiches Programm, daß es schwer war, sich zu entscheiden. Es enthielt natürlich die Vorträge und Diskussionen im Plenum, die Beratungen in den sechs Arbeitsgruppen sowie eine Reihe interessanter Ausstellungs- und Betriebsbesichtigungen. Hinzu kam ein ständiges Programm im Informationszentrum. Hier lief auch mehrmals der DDR-Beitrag, eine Dia-Schau zum Jahr der Geschädigten, und fand in seiner informativen, sachlichen Art großes Interesse.

Das Thema des Kongresses ‚Design-Integration‘ bezog sich sowohl auf die gemeinsamen Ziele der drei veranstaltenden Organisationen als auch auf das Erfordernis einer stärkeren Einbeziehung des Design in die ökonomischen, wissenschaftlich-technischen und kulturellen Prozesse.

In sechs Arbeitsgruppen beschäftigte man sich mit den Themen ‚Design und Produktion‘, ‚Kulturelle Integration‘ und ‚Design heute und morgen‘.

In der Themengruppe ‚Design und Produktion‘ wurden Designstrategien und -lösungen für die Großproduktion und ihre Ab-

hängigkeit von Energie, Rohstoffen sowie Einflüssen auf die Umwelt behandelt.

Die Aufgaben des Design in der kapitalistischen Industrieproduktion bestehen, so führten einige Referenten aus, in der immer perfekteren Zusammenarbeit von Gestaltern und Industrie und der immer besseren 'Bedürfnisbefriedigung' durch die industrielle Großproduktion. Dabei spielten Fragen des Marketing und des Design-Management eine große Rolle, bisweilen gerieten diese Beiträge zur direkten Werbung für Konzerne.

Einen großen Raum nahmen die sogenannten alternativen Produktionsweisen ein, deren Konzept darin besteht, über Klein- und Kleinstbetriebe im Gegensatz und in Ergänzung zur Großproduktion der 'Industriegesellschaft' 'naturverbundener' und 'direkter' für bestimmte Bedürfnisse zu produzieren, für die Verbraucher resultierten daraus mehr Möglichkeiten zur schöpferischen Aktivität. Interessant war, daß solche Theorien sich stark an die englische Reformbewegung um Ruskin anlehnten und die Rückkehr zu manufaktuellen Produktionsweisen und zu minimalen Bedürfnissen forderten. Typisch hierfür war ein Vortrag von Yona Friedman, Frankreich. Er ging davon aus, daß nicht der Designer, sondern der Nutzer über Wert oder Unwert des Design urteilen solle. Oft könne der Nutzer mit perfektem Design nichts anfangen. Er solle deshalb soweit wie möglich an der Gestaltung seiner Gebrauchsgegenstände selbst beteiligt sein. Eigenproduktion statt Massenproduktion sei die beste Designpolitik. Der Prozeß gegen das perfekte Industriedesign sei ein Prozeß gegen die Industrie: Die 'Religion' der Massenproduktion solle abgelöst werden durch die Eigenproduktion. Derartige 'antikapitalistische' Theorien stellen keine gangbare 'Alternative' dar.

Einige Referenten aus Entwicklungsländern plädierten zwar ebenfalls für manufaktuelle Produktionsweisen, doch sie sehen darin für ihre Länder eine Möglichkeit, sich von den Monopolen unabhängig zu machen und ihre nationale Integrität zu fördern. Beispielsweise stellte Kumar Vygas, Indien, den großen Anteil handwerklich und manufaktuell hergestellter Gebrauchsgegenstände an der Gesamtproduktion seines Landes heraus und betonte, diese Produkte seien ein wesentlicher Exportfaktor. Die Designer sollten darauf besondere Rücksicht nehmen.

Im Beitrag von Jurij Solowjow, UdSSR, wurde ausführlich die Designplanung in der sozialistischen Gesellschaft erläutert. Am Beispiel der Konsumgüterproduktion legte er dar, wie optimale Sortimente für bestimmte Erzeugnisgruppen festzulegen seien, die der Vielfalt der Anforderungen der Nutzer in einem wirtschaftlich vertretbaren Aufwand entsprechen. Die Darstellung der Arbeitsweise des Allunions-Forschungsinstituts für technische Ästhetik (WNIITE) gab außerdem interessante Aspekte einer interdisziplinären Designforschung.

Die Vorträge zum Thema 'Kulturelle Integration' behandelten vorrangig das Verhältnis von Nationalem und Internationalem bei der Gestaltung der Umwelt, den Austausch von Ideen und Erfahrungen, die Notwendigkeit des Exports sowie Versuche, kulturelle Traditionen zu erhalten. Die bemerkenswertesten Beiträge hierzu kamen aus Finnland und Japan. Finnland bot das

beste Beispiel für eine geglückte Synthese nationaler Traditionen und moderner Gestaltung. Die Beiträge der finnischen Designer Göran Schildt, Matti Linkola und Severi Parko verdeutlichten, wie aus einheimischen Materialien, sauberer Verarbeitungsqualität und gültigen Formen das hohe Ansehen des finnischen Design entwickelt wurde.

Anders drückt sich Identität im modernen Design in Japan aus. Die japanischen Referenten gingen davon aus, daß Technik nicht maschinelle Perfektion, sondern menschliche Schöpferkraft auszudrücken habe. Kenji Ekuan entwickelte eine Theorie der Vereinfachung. Vereinfachung sei als Tendenz in der Natur überall feststellbar, deshalb strebe auch das moderne Design nach einfachen Formen, sie sei die entscheidende Voraussetzung für Multifunktionalität: Nur Einfachheit kann klare Informationen übermitteln.

Das Thema 'Design heute und morgen' wurde mehr praktisch als wirklich perspektivisch behandelt, es wurde in den pragmatisch orientierten Unterthemen 'Designausbildung' und 'Designforschung' konkretisiert. Die USA und Finnland stellten hierzu Ausbildungsmethoden und Ausbildungsergebnisse von Designhochschulen vor.

Ein besonderes Erlebnis im Kongreßprogramm waren die Industriebesichtigungen. Die Teilnehmer hatten Gelegenheit, bedeutende Industriebetriebe der Konsumgüterproduktion im Süden Finnlands zu besuchen und sich hier nicht nur mit Produktionsstätten und Arbeitsergebnissen vertraut zu machen, sondern auch einen Einblick in die Arbeitsweise der Designer in den Betrieben zu erhalten.

'Design-Integration', das Generalthema des Kongresses, hatte hohe Erwartungen geweckt, eingelöst wurden sie fraglos von der Finnlandia-Halle, dem Tagungsort, einem großartigen Beispiel für Designintegration, hingegen boten die Kongreßbeiträge nur wenig 'Design-Integration'. Obwohl beabsichtigt war, die einzelnen Designorganisationen und die sie vertretenden Fachdisziplinen zu einer gemeinsamen theoretischen Zielstellung und praktisch-methodischen Durchführung bei komplexen Aufgaben der Umweltgestaltung anzuregen, fehlten in der Regel übergreifende Themen und Beispiele. Man vermißte Ansätze für eine Zusammenarbeit, Aussagen über die Spezifik der eigenen Fachdisziplinen und die Bezugnahme auf die Komplexität der Aufgabenstellung.

Designintegration wurde auf dem Kongreß vielmehr aufgefaßt als die Assimilation unterschiedlicher sozialer und technologischer Faktoren zu einem sehr allgemeinen 'Ganzen'. 'Alle Designer arbeiten für die Bewahrung und Entwicklung menschlicher Aspekte, wenn auch unter verschiedenen Bedingungen und mit unterschiedlicher Technik', faßte Antti Nurmesniemi, der Vorsitzende der gastgebenden finnischen Design-Organisation ORNAMO, diesen Standpunkt zusammen.

DESIGN '81 reihte sich in jene Folge von Kongressen ein, die kaum Allgemeingültiges formulierten, vielmehr wichtige Fragen aufwarfen. Vieles regte zum weiteren Nachdenken an, auch wenn die vorgetragenen Standpunkte unterschiedlich und widersprüchlich waren."

„Konfrontation mit Design“ . . .

. . . ist eine Wanderausstellung der österreichischen Bundeswirtschaftskammer überschieden. Ihre Stationen in der DDR, absolviert von September bis Dezember 1981: Berliner Stadtbibliothek, Roter Turm Halle, Kunsthalle Rostock.

„Konfrontation“ heißt „Gegenüberstellung“ und läßt Heftiges vermuten, betrieben wird allerdings mehr ein freundliches „Vorstellen“. Man wird bekanntgemacht mit den Vorzügen von Produktdesign für Nutzer und Produzent. Fragen werden gestellt: „Seit wann gibt es Design?“, „Was ist Design?“, „Warum Industrial Design?“, „Was bringt Industrial Design?“ – und Antworten gegeben auf verschiedenen Ebenen. Erstens auf der Ebene des Augenfälligen (unterstützt von aufklärenden Merksätzen), indem handwerkliche und industrielle Erzeugnisse, Fertigungsarten und Fertigungsstempel, der Einsatz alter und neuer Materialien sowie konventionelles und modernes Gebrauchen von Gegenständen des Alltags verglichen werden; zweitens auf der Ebene des Handgreiflichen, indem Stühle, Sägen, Telefone, Zangen probiert werden können; und drittens auf der Ebene des Ästhetischen, indem Gegenstände der „guten Form“ gezeigt werden, die alle mehr oder weniger dem Tourismus verpflichtet sind.

Auszeichnung

Den Nationalpreis der DDR III. Klasse für Kunst und Literatur erhielt Prof. Dr. e. h. Horst Michel für seinen hervorragenden Beitrag zur Entwicklung der industriellen Formgestaltung in der DDR.

Designpreis DDR 1981

Am 1. Oktober 1981 fand im Kongreßzentrum des Berliner Palasthotels die Verleihung des Designpreises der Deutschen Demokratischen Republik zum dritten Mal statt. Im Auftrag des Vorsitzenden des Ministerrates der DDR zeichnete Staatssekretär Prof. Dr. Martin Kelm, Leiter des Amtes für industrielle Formgestaltung, zwei Persönlichkeiten und drei Kollektive aus. Ehrengäste der Festveranstaltung waren hohe Partei- und Staatsfunktionäre, Generaldirektoren der Kombinate, Vertreter der Ministerien, gesellschaftlicher Organisationen und der Kombinate sowie die Rektoren und Direktoren der Hoch- und Fachschulen für Gestaltung.

In seiner Rede zur Preisverleihung ging M. Kelm von dem erforderlichen Leistungsbeitrag der industriellen Formgestaltung zur Erfüllung der anspruchsvollen Zielstellungen des X. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands aus. Die Verschärfung der internationalen Lage verlange, neue Maßstäbe in bezug auf Energieeinsatz, Produktionsverbrauch und Planüberbietung

durchzusetzen. Gerade wegen dieser Forderungen müsse Formgestaltung viel intensiver und energischer in diese Prozesse einbezogen werden; denn Formgestaltung sei objektiv Bestandteil des Erzeugnisentwicklungsprozesses in den Kombinaten.

Als besondere Designqualitäten von Erzeugnissen hob M. Kelm neben der schönen Form materialökonomische und herstellungsgünstige Gestaltung sowie Langlebigkeit hervor.

Abschließend würdigte M. Kelm die Leistungen der Gestalter und Kollektive, die mit dem Designpreis ausgezeichnet wurden.

Den Designpreis der Deutschen Demokratischen Republik 1981 erhielten:

Professor Erwin Andrä
Erster Prorektor der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein

Erwin Andrä ist seit den fünfziger Jahren am Aufbau der Spielzeugindustrie zu einem leistungsfähigen Wirtschaftszweig entscheidend beteiligt; seit den sechziger Jahren beeinflusst er maßgeblich die Ausbildung junger Kader auf dem Gebiet der Formgestaltung.

Gerd Böhnisch
Wissenschaftlich-technischer Berater im Forschungszentrum des VEB Carl Zeiss Jena
Gerd Böhnisch ist seit zwanzig Jahren als verantwortlicher Formgestalter im VEB Carl Zeiss Jena tätig, die hohe Gestaltungsqualität der Erzeugnisse des Kombinats ist Ergebnis seiner langjährigen systematischen Gestaltungsarbeit.

Kollektiv des Amtes für industrielle Formgestaltung
Horst Giese
Jürgen Peters
Günter Reißmann
Horst Giese, Jürgen Peters und Günter Reißmann gehören zu den Pionieren der industriellen Formgestaltung in der DDR; seit den sechziger Jahren sind sie in verschiedenen staatlichen Leitungsfunktionen maßgeblich an der Durchsetzung der Formgestaltung in der Volkswirtschaft beteiligt.

Kollektiv des VEB Textilwerke PALLA Glauchau
Siegfried Nötzold (Direktor für Forschung und Entwicklung)
Hans Manger
Karl Meyer
Gerhard Seifert
Johannes Zeil
Dem Kollektiv gelingt es seit Jahren durch wirkungsvolle Leitung, Planung und Durchsetzung der Erzeugnis- und Verfahrensentwicklung, einen kontinuierlichen Qualitätsanstieg für textile Flächen bei Damenoberbekleidung zu erreichen.

Kollektiv im VEB VERO Olbernhau
Helmut Flade (Direktor für Forschung und Entwicklung)
Roland Drechsel
Friedemar Gernegroß
Hans Reichelt
Bernd Scheithauer
Hartmut Walter
Das Kollektiv entwickelt und verwirklicht seit Jahren fortschrittliche Gestaltungslinien auf dem Gebiet von Holzspielzeugen.

Rezensionen

Grundlegungen

Lothar Kühne:
Gegenstand und Raum. Über die Historizität des Ästhetischen
Fundus-Bücher 77/78
VEB Verlag der Kunst Dresden,
1981
300 S.

Es soll hier kein bequemer Ersatz für eines Beschäftigten mit dieser Schrift gegeben werden. Vielmehr ist leichtfertigem Herumhantieren mit schnell Angelesenem zuwiderhandeln, denn was Kühne gibt, ist neu, polemisch und kritisch genug, um den Ernst und die Geduld, die für genaues und wiederholtes Lesen erforderlich sind, zu erwarten. Wer sich dem zu entziehen hofft, indem er Kühne dunkles und kompliziertes Formulieren vorwirft, dem ist vielleicht, so scheint mir, eine der wesentlichen Aussagen des Buches suspekt, die darin besteht, funktionale Gestaltung und ihre Gestaltungseigenschaften als eine Voraussetzung der kommunistischen Beziehung der Menschen zu ihren Gegenständen nachzuweisen. Fraglos ist dieses Fundus-Buch, obgleich handlich, keine kurzweilige Zuglektüre, doch seine Darstellung und Struktur ist der Kompliziertheit und theoretischen Unentwickeltheit des Gegenstandes nachgerade verpflichtet, sicher nicht zu vermeiden. Schließlich werden dem strapazierten Wanderer doch auch Oasen überraschendster Wendungen und sprachlicher Bilder geboten, die alle vorangegangenen Mühen als notwendig erkennen lassen und das Beste als Lohn bieten: daß man versteht.

„Entfaltete, arbeitsteilig nicht reduzierte Lebenstätigkeit von Menschen ist gestaltend“, beginnt das erste Hauptkapitel „Grundformen des Gestaltens und der Gestalt“ (9). Kühne unterscheidet drei Typen produzierter Gegenständlichkeit, die „technische“, die „praktische“ und die „ästhetische“ Gestalt, die Darstellung ihrer Dialektik klärt, was hier und in folgendem als Bestandteil der kommunistischen Revolutionstheorie ausgeführt wird, wobei die Qualitäten, Strukturen und Funktionen des Ästhetischen stets im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Die Analyse der ästhetischen Beziehungen entwickelt Kühne dann zunächst an der Problematik des „inhärenten Maßes“, eines Maßes der produktiven Unruhe, des „Werdens“, des Synthetischen, das gegenstandsconstitutiv „durch das Subjekt und nicht durch das Objekt des Arbeitsprozesses determiniert“ (47) ist. Die Gestaltcharaktere des Technischen, Praktischen und Ästhetischen sind in jeder gesellschaftlichen Lebenstätigkeit angelegt, ihr Erscheinen ist jeweils konkret und historisch, und das heißt bei Kühne „wesentlich formationell bestimmt“ (264). In diesem übergreifenden Zusammenhang differenziert und präzisiert Kühne die Analyse

produzierter Gegenständlichkeit hinsichtlich ihrer ideologischen Wirkung durch die Unterscheidung primär-ästhetischer und sekundär-ästhetischer Gegenstände: Für die einen ist „Abbildung oder die Widerspiegelung“, für die anderen ist „Ausdruck“ von grundlegender Bedeutung. (82) Die sekundär-ästhetische Gestaltung umfaßt einen in seiner Determination komplexen, primär technischen oder primär praktischen Gestaltungsakt (52), hierzu gehören die gestalteten Gegenstände. Kühne klassifiziert sie unter dem Gesichtspunkt ihrer funktionalen Beziehungen zum Menschen als „handliche Gegenstände“, „dem menschlichen Körper angepaßte Gegenstände“ und „von der organischen Schranke des Menschen getrennte Gegenstände“ (54 f.), hinsichtlich ihres gesellschaftlichen Charakters wird ihre Bedeutung unter dem Gesichtspunkt des „Seins“, des „Werdens“, des „Gebrauchs“ und des „Eigentums“ gegliedert. (63 ff.)

Im zweiten Hauptkapitel, „Der Stil“ überschrieben, konkretisiert Kühne die Vorstellungen vom Ästhetischen und betrachtet die „Beziehung einzelner Gestaltungstypen im System der räumlichen und gegenständlichen Lebensbedingungen der Menschen“, er wirft die Frage auf, ob und inwieweit die „Determinanten einer bestimmten stilistischen Einstellung alle Beziehungen einer ästhetischen Kultur beeinflussen“ (119). Kühne legt hier Folgen der „Entwicklung der industriellen Technik“ dar, sie schafft „neue ästhetische Beziehungen der Menschen zu den produzierten gegenständlichen Lebensbedingungen“ indem sie die „Aura“ zerstört (135 ff.) und eine Bedingung für den „Modernismus“ (144 ff.) darstellt.

Das letzte Hauptkapitel „Funktionen des Ästhetischen in der kommunistischen Gesellschaft“ bezeichnet der Autor als das „wichtigste und zugleich problematischste Anliegen“ seines Buches. Kühnes Ansatz besteht in „formationstheoretischer Allgemeinheit“ (170) und nimmt seinen bestimmenden Ausgangspunkt im Sozialismus.

Den Gestaltern, Design- und Wirtschaftspolitikern wird „gedankliches Material zur Konkretisierung produktgestalterischer Konzeptionsbildung im Sozialismus vorgelegt“. (251) Kühne untersucht Folgen der Maschinerie in „bürgerlicher und kommunistischer Geltung“ (174 ff.), darin eingeschlossen die bürgerliche und die kommunistische Konzeption des Reichtums (175 ff.), untersucht dann weiter die „kommunistische Potenz der Serie“ (198 ff.) und schließlich die „Gestaltmacht“ der Mode, wobei er Mode nicht nur konservativ begreift, sondern auch ihre „erkundende“ und damit „funktionale“ und „voraussetzende“ Bedeutung für die kommunistische Kultur betont. Doch Kühne sieht die „Gestaltmächtigkeit“ des Sozialismus „nicht auf dem Felde der Mode, sondern auf dem des Modernen“. (251) Das Benehmen mit dem Modernen setzt sich nicht spontan durch, vielmehr erfordert es die mithelfende Wirkung komplexer Strategien, einer ihrer Aspekte besteht darin, die „Aufnahmefähigkeit der Individuen der Arbeiterklasse für funktionale Gestaltungen zu erhöhen“. (251) Funktionale Gestaltung ist kein stilistisches Credo, dem andere Bekenntnisse gleichberechtigt nebeneinander wären, sondern ein Zielpunkt der kommunistischen Gesellschaftsformation.

Hein Köster

GUTES DESIGN DDR 81



Anlässlich der Leipziger Herbstmesse 1981 vergab das Amt für industrielle Formgestaltung (AIF) an 23 Erzeugnisse die Auszeichnung GUTES DESIGN sowie an weitere neue Erzeugnisse Anerkennungen. Diese erstmalig auf der Leipziger Frühjahrsmesse praktizierte Form der Anerkennung von Designleistungen hat sich bewährt, sie hilft, ein höheres Gestaltungsniveau in Kombinate und Betrieben durchzusetzen.

In der Palette der Erzeugnisse überraschten die Möbel: viermal GUTES DESIGN. Auf dem Wege zu einer wirklichen Designpräsentation befinden sich die Polstermöbelgruppe 22 und das Wohnraummöbelprogramm „Wega“. Man suggerierte nicht, wie oft üblich, Form- und Nutzungsvielfalt durch Einrichtungsvarianten, sondern zeigte offen ihren strukturell-konstruktiven Aufbau und machte so die Möglichkeiten der Nutzung überhaupt erst sinnfällig.

Auf der Pressekonferenz zur Vergabe des GUTEN DESIGN führte Staatssekretär Prof. Dr. Martin Kelm, Leiter des AIF, aus, Formgestaltung sei keine subjektive Ermessensfrage, kein Geschmacksproblem, weil effektive Ökonomie ohne Formgestaltung nicht machbar sei.

Unter schwieriger gewordenen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen auf internationaler Ebene komme es für die Kombinate darauf an, wissenschaftlich-technischen Vorlauf, Technologie, Veredelung und Formgestaltung als Einheit zu behandeln. Das bilde eine Voraussetzung dafür, um zum Zeitpunkt der Markteinführung eines neuen Erzeugnisses den Konkurrenzprodukten in technischer und gestalterischer Qualität überlegen zu sein, das Ergebnis werden gute Markterlöse sein. „Mit dem entsprechenden Vorhaltewinkel auf die künftige Marktsituation“, so hob M. Kelm hervor, „sind auf dieser Basis auch anspruchsvolle gestalterische Aufgabenstellungen abzuleiten, wir sind nicht gezwungen, irgendwelchen Trends hinterherzulaufen, sondern können eigenschöpferische Ideen anbieten: Nur damit sind Positionen zu erobern.“ M. Kelm bemerkte, daß sich auf dieser Messe der gewachsene Stellenwert der Formgestaltung zeige.

Arbeitsmittel

Fetalmonitor mit Ultraschall-Doppler
BMT 9141

Gestalter: Winfried Hüttig

Hersteller: VEB Meßgerätewerk Zwickau im VEB Kombinat Nachrichtenelektronik

Laufwagen-Zeichenmaschine „Assistent“ auf Einständer-Zeichentisch

Gestalter: Jürgen Böttger

Hersteller: VEB Robotron-Elektronik und Zeichengeräte im VEB Kombinat Robotron

Konsumgüter

Spiegelschrank 735, Schrankprogramm 630/315, Badprogramm „Saphir“

Gestalter: Klaus Herzog, Willmut Kumpfe
Hersteller: VEB Preßwerk Ottendorf-Okrilla im VEB Kombinat Plast- und Elastverarbeitung Berlin

HiFi-Stereosteuergerät RS 5001 mit HiFi-Dreibegebox B 9271 „Corona“

Gestalter: Lutz Freudenberg, Jochen Ziska, Andis Partzsch, Andreas Markus

Hersteller: VEB Robotron-Büromaschinenwerk Sömmerda im VEB Kombinat Robotron, VEB RFT Fernmeldewerk Leipzig im VEB Kombinat Nachrichtenelektronik

Behältnismöbelprogramm „Carat 2000“

Gestalter: Otto K. Pfanne, Ursula Neuwirth, Gabriele Krause

Hersteller: VEB Möbelkombinat Berlin

Polstermöbelgruppe 22

Gestalter: Eberhard Geißler

Hersteller: VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau

Wohnraummöbelprogramm „Wega“

Gestalter: Winfried Hähnel

Hersteller: VEB Möbelindustrie Mühlberg, VEB Möbelkombinat Dresden-Hellerau

Polstermöbelensemble „Kontur“

Gestalter: Heidrun Krüger

Hersteller: VEB Ultra-Möbel Suhl im VEB Thüringer Möbelkombinat Suhl

Steingutservice „Laura“

Gestalter: Kurt Theuerkauf, Gudrun Raum, Helmut Wenzel

Hersteller: VEB Steingutwerk Torgau im VEB Kombinat Feinkeramik Kahla

Kelchgarnitur „Venezia“, Dekor engoptisch

Gestalter: Herbert Heisler

Hersteller: VEB Lausitzer Glas Weißwasser im VEB Kombinat Lausitzer Glas Weißwasser

Dichtgemusterte Fallblechstrukturgardine

„Elbe“, Dessins 10 62 624, 10 62 625, 10 62 626, 10 62 622, 10 62 621

Gestalter: Regina Bechstein, Uta Weißflog, Christina Meinel

Hersteller: VEB Plauener Gardine im VEB Kombinat Deko Plauen

Buntgewebter Dekorationsstoff „Gent“,

Dessin 7770

Gestalter: Günter Heidrich

Hersteller: VEB Plauener Gardine im VEB Kombinat Deko Plauen

Buntgewebter Dekorationsstoff „Rondo“,

Dessin 44 291, 44 292

Gestalter: Günter Heidrich

Hersteller: VEB Plauener Gardine im VEB Kombinat Deko Plauen

Möbelstoff „Urla“, Dessin 5, 6

Gestalter: Dieter Thuß, Gerhard Meinecke, Petra Rockoff, Alfred Zollstab

Hersteller: VEB Möbelstoff- und Plüschwerke Hohenstein-Ernstthal im VEB Kombinat Deko Plauen

Damenschuh „Ballerina“, aus dem eigenständigen Textilschuhprogramm

Gestalter: Eberhard Kleine, Rolf Ziplis, Elke

Kirsten, Ladislaus Stahl, Georg Bretrnidz, Peter Keck

Hersteller: VEB Schuhfabrik „Paul Schäfer“ Erfurt im VEB Kombinat Schuhe Weißenfels

Kombinierfähiges Bekleidungsprogramm aus klassisch dessinieren Baumwollgeweben

Gestalter: Traudel Börner, Manfred Linack, Karl-Heinz Eisner, Helga Pilz, Annelore Schwarzberg, Annelies Schreier

Hersteller: VEB Plauener Damenkonfektion im VEB Kombinat Oberbekleidung Löbnitz, VEB Oberlausitzer Textilbetriebe im VEB Kombinat Baumwolle

Mehrzweckbekleidung für Kinder aus Polyurethan, Kunstleder MT 30, komplettiert mit Trikotagen

Gestalter: Regina Schilling, Annerose Biene, Hans-Jürgen Ehrhardt, Isolde Bader

Hersteller: VEB Reh-Kinderbekleidung Erfurt im VEB Kombinat Oberbekleidung Erfurt, VEB Vogtländische Kunstlederfabrik im VEB Kombinat Kunstleder und Pelzverarbeitung, VEB Mühlhäuser Strickmoden im VEB Kombinat Trikotagen

Mäntel, Jacken und Röcke aus Baumwollgewebe für Exquisitangebot

Gestalter: Jutta Wittwer, Marlit Kroha, Ursula Staritz, Rotraud Hornig

Hersteller: VEB Treffmodelle im VEB Kombinat Oberbekleidung Berlin

Programm abgestimmter Herrenanzug- und Hemdenstoffe für Exquisitangebot

Gestalter: Gerhard Golz, Isolde Menz, Harry Schmidt, Fritz Weidner, Günther Schneller, Volkmar Hübner, Ute Franke, Christa Neubarth

Hersteller: VHB Exquisit, VEB Volltuchwerke Crimmitschau im VEB Kombinat Wolle und Seide, VEB Oberlausitzer Textilbetriebe im VEB Kombinat Baumwolle, VEB Vereinigte Hemdenbetriebe Auerbach im VEB Kombinat Baumwolle

Tennisbekleidung für Damen und Herren „Ein Herz für die Freizeit“

Gestalter: Gisela Schübler, Walter Bonitz
Hersteller: VEB Bunntrikotagen Callenberg im VEB Kombinat Trikotagen

Sauna-Frottiermäntel für Damen und Herren aus Leichtvelour

Gestalter: Marion Renger, Jutta Kretschmer, Gisela Goldberg

Hersteller: VEB Frottana Großschönau im Kombinat Baumwolle

Holzspielzeug für Vorschulkinder „Conny-Serie“

Gestalter: Roland Drechsel, Helmut Flade
Hersteller: VEB VERO Olbernhau im VEB Kombinat Spielwaren Sonneberg

Eisenbahn „Oldy-Express“

Gestalter: Theo Hammerschmidt, Helmut Wagner

Hersteller: VEB Plaho Steinach im VEB Kombinat Spielwaren Sonneberg

(Wir bedauern, daß uns bei Fertigstellung des Heftes keine Fotos vorlagen. Wir werden zu einem späteren Zeitpunkt einige ausgezeichnete Erzeugnisse vorstellen. Zunächst verweisen wir auf unseren Beitrag „Neuheit aus Verdruß?“ dieses Heftes, hier stellt Eberhard Geißler die Polstermöbelgruppe 22 vor. red.)

Kunst oder Geometrie:

Woher nimmt Formgestaltung ästhetische Anregungen?

Leiter und Planer als Katalysatoren des Ästhetischen:

Wie wird Formgestaltung zur Planungsgröße?

Holzstrukturen aus Sprelacart:

Welche Maßstäbe brauchen wir?

Anpassen, ausnutzen, beherrschen:

Wie formieren Gebrauch und Herstellung industrielle Serienprodukte?

Vom Kindergarten bis zum Arbeitsplatz:

Was soll ästhetische Erziehung?

Design und differenzierte ästhetische Bedürfnisse

Joachim Skerl, Heiligendamm

Gegenwärtig ist eine zunehmende Differenzierung der Anforderungen des Nutzers an die Gegenstände seiner Umwelt festzustellen. Je besser es der sozialistischen Gesellschaft gelingt, materielle und kulturelle Bedürfnisse zu befriedigen, um so vielfältiger werden die Anforderungen, die über das selbstverständliche Funktionieren der Gegenstände hinausgehen und ihr Erscheinungsbild betreffen. Mit diesen Gegenständen wünscht der Nutzer sich selbst eine Umwelt zu schaffen, die seinen persönlichen ästhetischen Wertvorstellungen entspricht.

Ästhetische Wertvorstellungen bei Gebrauchsgegenständen äußern sich offensichtlich auch bei Aufhebung klassenbedingter Unterschiede der Weltanschauung, schrittweiser Annäherung des Bildungsniveaus und prinzipiell gleichem moralisch-ethischem Verhalten nicht in einem einheitlichen Formcharakter, den man als Stil bezeichnen könnte, sondern in einer Vielfalt, die bis zur Gegensätzlichkeit führen kann. In unseren industriell produzierten Wohngebieten, die infolge notwendiger Standardisierung zur Vereinheitlichung der Formen der Baukörper und der Raumformen der Wohnungen geführt haben, versuchen Bewohner immer wieder, den zu ihrer unmittelbaren Umwelt gehörenden Raum gegen eine vom Planer zugrunde gelegte Konzeption selbst zu gestalten.

Versuche, Unterschiede in den ästhetischen Wertvorstellungen bei Gebrauchsgegenständen mit unterschiedlichen sozialen Gruppen zu erklären, haben sich in der Praxis nicht bestätigt. Auch scheint das Problem nicht allein in der ästhetischen Bildung und Erziehung des Nutzers zu liegen. Ästhetische Erziehung kann nicht eine Vereinheitlichung der ästhetischen Wertvorstellungen zum Ziel haben, sondern

muß visuell-ästhetische Mittel in ihrer möglichen Breite handhaben lehren. Es ist wiederholt versucht worden, gesellschaftliche Normen für ästhetische Wertvorstellungen bei Gebrauchsgegenständen aufzustellen. Sie beziehen sich auf die der sozialistischen Produktion innewohnende Ökonomie von Aufwand und Nutzen. Wird mit dem geringsten Aufwand an gesellschaftlicher Arbeit der höchstmögliche Gebrauchswert erzeugt, dann drückt auch der Gebrauchsgegenstand in seiner Form das optimale Verhältnis von Mittel und Zweck aus. Wenn diese Theorie jedoch einzig und allein von den mit Sicherheit zu ermittelnden utilitären Zwecken ausgeht, den ebenso vorhandenen, oft sogar stärker ausgeprägten, jedoch nicht exakt definierbaren Zweck der Verwirklichung differenzierter ästhetischer Anforderungen an die Umwelt unberücksichtigt läßt, entsteht eine Theorie, die nicht den praktischen Bedürfnissen aller Mitglieder der Gesellschaft entspricht. Gerade in dieser widersprüchlichen Situation befinden sich zum Teil Designtheorien und praktische Designlösungen, die von einer einschichtigen Bedürfnisstruktur ausgehen. Ihr Einfluß auf die gesamte Breite der Produktion bleibt deshalb begrenzt. Eine Berufsgruppe, die Design als Anpassung industriell herstellbarer Gebrauchsprodukte an die physischen und psychischen Bedürfnisse definiert hat, darf sich konzeptionell nicht nur auf einen Teil der Nutzer beschränken. Eine Reihe von Produkten erfüllt primär utilitäre Bedürfnisse, zum Beispiel die nach notwendigem Stauraum zur Unterbringung von Kleidung in der Wohnung. Eine größere Differenzierung wird kaum erforderlich sein. Es gibt jedoch eine Vielzahl von Gegenständen, die sich unterschiedlichen Nutzungen anpassen und darüber hinaus un-

In eigener Sache

In Heft 1/82 werden wir unsere Reihe „Beiträge zur Designästhetik“ unterbrechen. Dieses Heft ist der Formgestaltung in der Ungarischen Volksrepublik gewidmet.

Unsere Folge setzen wir in Heft 2/82 mit Beiträgen von Autoren aus der DDR und der Sowjetunion fort.

terschiedlichen ästhetischen Bedürfnissen gerecht werden müssen. Eine solche Differenzierung ist oft sogar notwendig bei annähernd gleichbleibenden funktionellen Anforderungen und in den Grenzen der zur Verfügung stehenden Werkstoffe und Technologien. Die Folgerichtigkeit der Form aus den Nutzungseigenschaften und den Herstellungsverfahren wird in diesem Falle weitergeführt werden müssen durch die Aufnahme dekorativer Gestaltungsmittel. Das bedeutet weder eine Aufgabe der Funktionstüchtigkeit noch eine ausschließlich applikative Anwendung. Die industrielle Großproduktion bietet durchaus Möglichkeiten, unter Berücksichtigung ihrer Spezifik und nicht unter Vortäuschung handwerklicher Bearbeitung zu einer Differenzierung der Formen zu kommen, zum Beispiel durch Rhythmisierung wiederkehrender Elemente, Oberflächenveredelungen, plastische Verformung von Werkstoffen, durch die dekorative Wirkung konstruktiver Details. Darüber hinaus besteht eine beachtliche Produktionskapazität in kleineren und mittleren Betrieben, die in der Lage sind, begrenzte Bedürfnisgruppen individueller und mit der spezifischen Formsprache handwerklicher oder manufakturer Fertigung zu versorgen.

Designkonzeptionen berufen sich auf Traditionslinien. Es ist nicht ihre Absicht, das gesamte Erbe und alle historischen Erfahrungen, die bei der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen gewonnen wurden, zu erschließen. Aber erst eine systematische Aufarbeitung aller praktischen Ergebnisse und theoretischen Bestrebungen einer über hundertjährigen Geschichte der „Formung“ industriell produzierter Gegenstände ließe uns einzelne Erscheinungen richtiger einordnen. Ihnen bereits heute, auch wenn Äußerungen bestimmter Vertreter das rechtfertigen, demokratische oder gar sozialistische Tendenzen zuzuschreiben, scheint mir auf Grund der Widersprüchlichkeit in den Auffassungen selbst und ihrer bisher nicht nachgewiesenen Anwendbarkeit und Bestätigung in der Praxis nicht gerechtfertigt. Das bezieht sich vor allem auf den Funktionalismus, der sich am Anfang unseres Jahrhunderts als Reaktion auf den Eklektizismus und Akademismus herausbildete. Wesentliche Designtheorien in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gehen von einer Formreduzierung als Folge zunehmender Industrialisierung und veränderter Ansprüche in Kreisen des Bürgertums aus. Daraus entstanden Konzeptionen optimaler Zweckerfüllung unter Ausnutzung wirtschaftlicher Herstellungsverfahren. Ihren formalen Ausdruck fanden sie in der Anwendung geometrischer Grundformen und der Kombination von Material-

werten. Hermann Muthesius und Adolf Loos entwickelten die Theorie des Funktionalismus kurz nach der Jahrhundertwende. Sie definierten damit nicht nur eine bestimmte Gestaltungsmethode, sondern ein Ergebnis. Muthesius wandte sich bereits 1903 gegen eine „Verkünstung“ der Gebrauchsgegenstände und forderte neuzeitlichen Gedanken entsprechende Gestaltungsgrundsätze, die „von strenger wissenschaftlicher Sachlichkeit und Enthaltung von allen äußeren Schmuckformen“ gekennzeichnet sein sollen, eine Gestaltung, „die genau nach dem Zweck, dem das Werk dienen soll“, getroffen sei. „Zweck, Konstruktion und Material diktieren die Form“. Muthesius bezeichnete das zwanzigste Jahrhundert als „das Geburtsjahrhundert der neuen schmucklosen Formen“.¹ Die Hervorhebung des Zweckmäßigen hat für Muthesius zugleich auch eine über das nur Nützliche hinausgehende Bedeutung, denn die Befriedigung des

er aber auch seine radikalste Ausprägung in der Ablehnung alles Außerfunktionellen. Hannes Meyer hat das in dem Aufsatz „bauen“ 1928 am deutlichsten formuliert: „alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie).“³

Die Ursachen der begrenzten Wirkungen des Funktionalismus werden oft in den Umständen, nicht aber in seiner Theorie selbst gesucht. Ein Überblick über alle Erscheinungen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts macht deutlich, daß in hoher künstlerischer Qualität dekorative Gestaltungsleistungen vorhanden waren, die eine weit größere Verbreitung fanden.

Tatsächlich ist es in der bürgerlichen Wohnkultur, auf die sich die Bemühungen der angewandten Kunst bis in die zwanziger Jahre geradezu im Sinne eines „Gesamtkunstwerkes“ konzentrierten, zu einer bemerkenswerten Differenzierung der Gestaltung ge-

	Formvereinfachung	Formbereicherung
geringe Anforderungen an Komfort	Minimierung der Funktion kostensparende Technologien Reduzierung auf Elementarformen geringer Veredelungsgrad der Werkstoffe	Minimierung der Funktion kostensparende Technologien Differenzierung der Formen geringer Veredelungsgrad der Werkstoffe dekorative Behandlung der Oberfläche
durchschnittliche Anforderungen an Komfort	Optimierung der Funktion kostengünstige Technologien Reduzierung auf Elementarformen optimaler Veredelungsgrad der Werkstoffe Maximierung der Funktion	Optimierung der Funktion kostengünstige Technologien Differenzierung der Formen optimaler Veredelungsgrad der Werkstoffe dekorative Behandlung der Oberfläche
hohe Anforderungen an Komfort	kostenaufwendige Technologien Reduzierung auf Elementarformen maximaler Veredelungsgrad der Werkstoffe	Maximierung der Funktion kostenaufwendige Technologien Differenzierung der Formen dekorative Behandlung der Oberfläche

Vorschlag einer Gliederung möglicher Designkonzeptionen zur Befriedigung differenzierter ästhetischer Bedürfnisse

blanken Zwecks genüge nicht. So erfolge die zweckmäßige Gestaltung „nicht ohne gleichzeitig auch eine gewisse mehr sinnbildlich als praktisch mitsprechende schicke Eleganz, eine gewisse saubere Knappheit der Form darzulegen.“²

Der Vorrang einer zweckbetonten und werkgerechten Gestaltung in den Designtheorien seit der Jahrhundertwende entsprach durchaus dem neuen Stand der Produktivkräfte. Damit prägten sich effektive Formen der Zusammenarbeit von Künstlern mit der kapitalistischen Industrie heraus. Die Marktwirksamkeit blieb jedoch begrenzt. So wandten sich beispielsweise die Deutschen Werkstätten Hellerau mit den Möbeln von Riemerschmid nur an eine bestimmte Käuferschicht des Bürgertums.

Im Bauhaus verliert der Funktionsbegriff zumindest konzeptionell seinen elitären Charakter und erhält eine betont soziale Orientierung. Hier findet

kommen, wie Ausstellungen dieser Zeit beweisen. In den letzten Jahren wendet sich die Kunstwissenschaft verstärkt dieser Zeit zu und hat den Begriff „Art decor“ geprägt, der in der Vielfalt das Bauhaus als eine Äußerung einschließt.

Dadurch scheint nachgewiesen, daß unterschiedliche und zum Teil gegensätzliche Gestaltungskonzeptionen auf dem Gebiet des Design nebeneinander bestanden haben, die sich einerseits in der auf den Zweck bezogenen Formvereinfachung, andererseits in einer über den Zweck hinausgehenden Formbereicherung ausdrücken. Muthesius als konsequenter Vertreter des Funktionalismus war selbst tolerant genug, beide Tendenzen zu erkennen und in ihrer Gegensätzlichkeit gelten zu lassen. „Die beiden Probleme, die künstlerische Gestaltung auf der einen Seite (Empfindungskunst) und die rationale Gestaltung auf der anderen (Sachkunst), bewegen jetzt das Kunst-

gewerbe. Auf den ersten Blick mögen sie unvereinbar erscheinen, wie Öl und Wasser. Die Ansichten der Beteiligten sind hier sehr verschieden. Der eine verlangt das über den Zweck Hinausgehende – das 'Überflüssige' – als Merkmal der Kunst, der andere will alles Überflüssige als nichtsachlich entfernt sehen. Beide haben zugleich recht und unrecht. . . Solange unsere bildende Hand von unserem menschlichen Geiste dirigiert wird, werden alle ihre Bildungen menschliches Gefühl verkörpern, und solange ein Zweck erfüllt werden soll, wird der menschliche Intellekt darauf ausgehen, zweckmäßig zu gestalten. Es ist nur eine Frage des proportionalen Anteils beider Elemente, die hier vorliegt. Im übrigen kann bei der Verschiedenheit der Veranlagung der einzelnen Künstler die Verschiedenheit der Gestaltungsziele nicht weiter überraschen. Es ist sogar gut, daß beide Richtungen vorhanden und anerkannt sind und im Willen unserer Zeit ihre Rolle spielen. Die Richtungen werden sich gegenseitig ergänzen, unterstützen und in ihrer Generalsumme schließlich zu einer Einheit verschmelzen."⁴

Nebeneinander bestehende formvereinfachende und formbereichernde Gestaltungstendenzen lassen sich nicht auf unterschiedliche ideologische Grundpositionen zurückführen. Sie laufen durch die von Lenin analysierten zwei Kulturen in der kapitalistischen Gesellschaft hindurch. Das Vorherrschen demokratischer Tendenzen in den sogenannten Zweckformen ist nicht durchgängig beweisbar. Der Formenreichtum der Volkskunst und Ansätze einer proletarischen Wohnkultur sprechen dagegen. Unterschiedliche Gestaltungsauffassungen sind vielmehr Ausdruck einer bei allen Klassen und Schichten vorhandenen Differenzierung ästhetischer Bedürfnisse.

Daraus ergeben sich Schlußfolgerungen für das Design, es muß Vielfalt und Differenzierung berücksichtigen. Mit Auffassungen, die in der höchstmöglichen Vereinfachung der Form als zum Ausdruck gebrachter Zweck-erfüllung und technologischem Standard begründet sind, ist die notwendige Differenzierung nicht zu erreichen. Formenvielfalt erfordert die Ausarbeitung und Anwendung unterschiedlicher Gestaltungskonzeptionen. Das Angebot auf dem Binnenmarkt und auf kapitalistischen Märkten beweist, daß eine solche Differenzierung vorhanden, die Gestaltungsqualität jedoch unterschiedlich ist, weil sie nicht in der ganzen Breite durch die Arbeit der Gestalter erfaßt wird.

Anmerkungen

1 Muthesius, Hermann: Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim/Ruhr 1903, S. 51 und 52; ders.: Die moderne Umbildung unserer ästhetischen Anschauungen, in: Kultur und Kunst, Jena und Leip-

zig 1904, S. 41 und 46 ff.

2 Stilarchitektur und Baukunst, a. a. O., S. 52 f.

3 Meyer, Hannes: Bauen und Gesellschaft, Dresden 1980, S. 47

4 Muthesius, Hermann: Der Weg und das Ziel des Kunstgewerbes, in: Kunstgewerbe und Architektur, Jena 1907, S. 13 f.

Zur Einheit ästhetischer und soziologischer Analysen des Design

Erhard John, Leipzig

Fragen des Design erfreuen sich gegenwärtig in der marxistisch-leninistischen Ästhetik nicht nur der DDR einer deutlich steigenden Aufmerksamkeit und Wertschätzung. Bestand vor zwei Jahrzehnten noch die Gefahr, diese Probleme über der theoretischen Analyse künstlerischer Prozesse beinahe zu vergessen, so wird gegenwärtig die Beschäftigung mit dem Design von einigen Theoretikern als eine Art „Jungbrunnen“ angesehen, durch den eine wegen ihres ständigen Umgangs mit den „traditionellen Künsten“ verknöcherte Ästhetik eine neue Jugend zu gewinnen vermöge.

Manchmal wird dem Design eine geradezu wunderbare Wirkung zugetraut, nicht nur das Vermögen, den praktischen Umgang mit Kleidung, Haushaltstechnik, Möbeln, Werkzeugen und Geräten zu erleichtern, sondern auch die Potenz, das soziale Wohlbefinden entscheidend zu steigern, Wertorientierungen zu vermitteln, Individuen sozial zu integrieren, Streßzustände abzubauen.

Natürlich vermag Design auch all das zu leisten. Diese allgemeine Feststellung ist ebenso richtig wie das Vermerken der Tatsache, daß die Kunst, eine spezifische Erscheinung des gesellschaftlichen Bewußtseins, für die sozialistische Gesellschaft prinzipiell un-

entbehrlich ist. Doch so utopisch es wäre, die gesellschaftliche Unentbehrlichkeit der Kunst dahingehend auszulegen, daß alle Werktätigen in der sozialistischen Gesellschaft jeden Roman und jedes Drama, jedes Tafelbild und jede Sinfonie sich aneignen, daß sie den geistigen Umgang mit allen Kunstwerken aller Künste und Genres gleichermaßen als unentbehrlichen Bestandteil ihrer Lebensweise ansehen, so utopisch wäre es zu meinen, daß jedes gestaltete Produkt allein alle jene Wirkungen auszuüben vermag, die von einer komplexen ästhetischen Gestaltung der Umwelt, von allen Industrieprodukten, den Arbeits- und Lebensbedingungen hervorgebracht werden könne.

Dies festzustellen bedeutet eine Frage, welche bereits seit einigen Jahren immer häufiger an Kunstwerke gestellt wird, auch in den Kreis theoretischer und praktischer Bemühungen um das Design einzubeziehen. Es geht darum zu analysieren, wie konkrete Gestaltungen der materiellen Gebrauchsgüter, der Arbeits- und Lebensbedingungen, der Wohnumwelt und der natürlichen Umwelt tatsächlich auf konkrete soziale Gruppen und Schichten wirken. Wenn dieser ästhetischen Gestaltung mit vollem Recht zugebilligt wird, bestimmte Funktionen auszuüben, die mit dem praktischen Benutzen der gestalteten Produkte verknüpft sind, ohne sich damit zu erschöpfen, müssen wir auch im Bereich des Design, wenn wir ihm zubilligen, spezifische geistige Kommunikationen zwischen den Menschen herzustellen, nicht nur nach der Spezifik des Kommuniques fragen, sondern auch danach, wie es tatsächlich „ankommt“. Erste Versuche im Rahmen eines Forschungskomplexes des Fachbereichs Ästhetik der Karl-Marx-Universität Leipzig, Aufschlüsse über diesen Sachverhalt zu gewinnen, haben eigentlich nicht mehr gebracht, als unsere Vorstellungen von der Schwierigkeit dieser Aufgabe zu bestätigen und sie zugleich zu konkretisieren. Doch ein solches Stadium muß im Grunde jede wissenschaftliche Untersuchung eines konkreten Problems durchlaufen. Als eine inhaltliche Schwierigkeit erster Ordnung erwies sich die Tatsache, daß ästhetische Wirkungen, auch die des Design, sich in relativ mittelbare und relativ unmittelbare unterscheiden lassen. Die „Signalisation der Funktion“ mittels der Gestaltung, welche den praktischen Umgang mit Geräten, Werkzeugen, Maschinen, Gegenständen des täglichen Gebrauchs fördert, könnte als relativ unmittelbare Wirkung angesehen werden. Der Beitrag zum sozialen Wohlbefinden, zu einem auch ideologisch relevanten Sich-heimisch-Fühlen in einer ästhetisch gestalteten Umwelt, wäre hingegen zu

relativ mittelbaren Wirkungen dieser Gestaltung zu rechnen, die gesellschaftlich außerordentlich wichtig und soziologisch ungemein schwer feststellbar sind. Denn ebenso wie im Bereich der Kunst ist es unerhört kompliziert, ja praktisch fast unmöglich, den Anteil des einzelnen ästhetisch gestalteten Produkts innerhalb eines Komplexes von Wirkungen zu bestimmen, die von einer Vielzahl von Faktoren in unserem alltäglichen Leben, darunter auch von der ästhetischen Qualität derselben, ausgehen.

Wirkungen relativ unmittelbaren wie relativ mittelbaren Charakters entfalten sich ferner in „zwei Ebenen“. Wir können von psychischen Wirkungen wie dem Abbau nervöser Spannungen und Streßzustände, dem Erwecken von Aufmerksamkeit, dem Hervorbringen emotionaler Grundstimmungen sowie den sozialen Wirkungen wie der Erhöhung der Arbeitsproduktivität, der Förderung des sozialen Wohlbefindens durch das Gefallen an Gebrauchsgütern, durch die Freude an gut gestalteten Arbeits- und Lebensbedingungen sprechen. Das soziologische Instrumentarium zum Erfassen solcher Differenzierungen in einem spezifischen Bereich der ästhetischen Kultur ist gegenwärtig erst in Ansätzen entwickelt. Dieser Zustand ist durch einige praktische Probleme bedingt. Wir können mit großer Sicherheit aus den bisherigen Untersuchungen schließen, daß in dem Maße, in dem sich das Angebot an materiellen Gütern erhöht, auch im Sozialismus die Ansprüche an ihre ästhetische Gestaltung, unabhängig von zufälligen Modeströmungen, generell steigen und daß bei gleichem Gebrauchswert der ästhetische Gestaltwert über den Kauf bzw. die Benutzung eines bestimmten Produkts entscheidet. Beobachtungen derartiger Tendenzen vermögen Aufschlüsse über die Resonanz konkreter ästhetischer Gestaltungen zu geben, aus denen allerdings nur indirekt auf Wirkungen geschlossen werden kann. Außerdem ist es nur dann zulässig, aus solchen Beobachtungen des praktischen Verhaltens Schlüsse zu ziehen über das spezifische Gewicht des ästhetischen Gestaltwertes, wenn ein relativ mannigfaltiges Angebot an Gebrauchswerten vorliegt.

Bei unseren Befragungen äußerten sich die Probanden nur über Wirkungen, derer sie sich tatsächlich bewußt geworden sind. Wirkungen, die nicht in der Sphäre des rational Bewußten liegen, jedoch durchaus beträchtlich sein können, werden bisher kaum durch Fragen abgerufen, die sich notwendig an das Denken, Nachdenken und Erinnern der Probanden wenden. In einer größeren soziologischen Untersuchung, die wir in chemischen Groß-

betrieben des Bezirkes Leipzig 1976 bis 1980 durchführten, erbrachten Fragen hinsichtlich des Design und seiner Wirkungen nicht zuletzt aus diesen Gründen nur sehr allgemeine und vorsichtig zu interpretierende Aufschlüsse, von denen zwei vielleicht besonders bedenkenswert sind:

Erstens dominieren bei Ansprüchen an Gebrauchswerte praktische Ansprüche recht deutlich gegenüber bewußt gewordenen Ansprüchen an die ästhetische Gestaltung.

Zweitens sind höchstwahrscheinlich die real existierenden Ansprüche an den ästhetischen Gestaltwert von Gebrauchsgegenständen beträchtlich höher, als wir bisher mit unseren Methoden feststellen konnten. Ansprüche dieser Art können sich unter Umständen indirekt, aber sehr deutlich im Mißbehagen an ästhetisch negativ beurteilten Gestaltungen der Arbeits- und Lebensbedingungen wie der Gebrauchsgüter äußern. Eine Verfeinerung der soziologischen Methoden sowie differenziertere ästhetische und soziologische Analysen umfassende Untersuchungen der betreffenden Sachverhalte sind eine Aufgabe, deren Bedeutung gar nicht zu überschätzen ist.

Der Charakter unserer Fragen in den bisherigen Untersuchungen wie die angebotenen Antwortmöglichkeiten zielten in erster Linie darauf, den Stellenwert ästhetischer Ansprüche im Komplex jener Anforderungen festzustellen, welche die Werktätigen an Gebrauchsgüter, an Arbeits- und Lebensbedingungen stellen. Daß dabei ein Primat der Ansprüche hinsichtlich des praktischen Funktionierens nachgewiesen wurde, steht durchaus nicht im Gegensatz zu den theoretischen Einsichten der marxistisch-leninistischen Ästhetik, welche die genannten Bereiche der ästhetischen Gestaltung ja der praktisch-ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit zuordnet.

Zugleich aber wendet sich die marxistisch-leninistische Ästhetik sehr entschieden dagegen, aus der relativen Dominanz des praktischen Gebrauchswertes im einzelnen Produkt gegenüber dessen ästhetischem Gestaltwert (nur darüber geben unsere bisherigen Untersuchungen einen gewissen, dabei keineswegs vollständigen Aufschluß) voreilig zu folgern, daß der ästhetische Gestaltwert menschlicher Produkte in den genannten Bereichen für Persönlichkeitsentwicklung und soziales Wohlbefinden der Werktätigen nicht lebensnotwendig ist. Diese Lebensnotwendigkeit existiert auch dann, wenn von konkreten Werktätigen die Ursachen des Mißbehagens an einer bestimmten Umwelt, an der Gestaltung von Möbeln, Kleidern, Haushaltsgeräten usw., die ihnen angeboten werden, nicht im Sinne ästhetisch-theoretischer Überle-

gungen bewußt begriffen und durch soziologische Befragungen abgerufen werden können.

Um aber unter schwierigen Bedingungen das ihnen Mögliche zu leisten, müssen soziologische Untersuchungsmethoden – und mit gewissen Abstrichen – einfache Beobachtungen im Alltag, welche die soziale Wirkung und Unentbehrlichkeit des Design sowie konkreter gestalterischer Leistungen beweisen wollen, mit der Frage beginnen: Verhalten sich Werktätige gleichgültig gegenüber der ästhetischen Gestalt materieller Gebrauchswerte? Trifft dies tatsächlich zu, oder scheint dies nur bei Befragungen infolge ungeschickter Formulierung der Fragen so zu sein? Welcher Zusammenhang besteht zwischen Persönlichkeitsentwicklung, Kulturniveau und sozialem Beziehungsreichtum einerseits sowie Ansprüchen andererseits, die Werktätige in diesem Bereich der ästhetischen Kultur anmelden? Notwendig wird es sein, unterschiedliche Methoden – von der Dokumentenanalyse und der Analyse statistischer Angaben über den Absatz von Produkten bis zu soziologischen Befragungen im vollen Sinne des Wortes und diese Untersuchungen mit fachmännisch-ästhetischen Analysen des jeweiligen Gestaltwertes zu verbinden. Zweifellos ist ein solches Verfahren sehr kompliziert, entsprechende Anstrengungen in diesem Bereich werden in der sozialistischen Gesellschaft nicht wie im Kapitalismus durch den Druck eines erbarmungslosen Konkurrenzkampfes erzwungen. Für die sozialistische Gesellschaft werden sie im Bereich außenwirtschaftlicher Beziehungen jedoch ebenfalls erzwungen durch die Notwendigkeit, hochwertige Güter für den Export zu produzieren und diese abzusetzen sowie durch den objektiven Sachverhalt, daß der reale Humanismus der sozialistischen Gesellschaft und ihm gemäße Lebensbedingungen nicht denkbar sind ohne deren ästhetische Gestaltung und daß soziale Aktivitäten der Werktätigen, welche eine sozialistische Lebensweise ausprägen, ohne positive ästhetische Erlebnisse der Lebensbedingungen des Sozialismus schwer vorstellbar sind. Schließlich bedeuten, wie in Plädoyers für die Produktgestaltung immer wieder hervorgehoben wird, nicht absetzbare Produkte im Export wie auf dem Binnenmarkt ein Verschwenden von Material, Energie und Arbeitskraft, das uns ökonomisch schadet, auch wenn der einzelne Betrieb nicht Konkurs anmelden muß. Ein entsprechender ökonomischer Schaden dieser Art ist sicher beträchtlich höher, als es Aufwendungen für eine auch mit soziologischen Methoden betriebene Wirkungsforschung im Bereich des Design sind.

In unserem Thema geht es nicht um Meßblatten, mit deren Hilfe wir ermitteln, was schön oder häßlich, angemessen oder unangemessen ist – es geht auch nicht um die möglichen Vorzüge von fünf- gegenüber siebenstelligen Skalierungen, sondern um die Frage nach dem Maß im Umgang mit den Dingen unseres Alltags.

Jedem Gegenstand ist ein Maß inhärent, es ist in ihm und in ihn hineingekommen durch das Maß der produzierenden Gesellschaft. Der praktische Lebensprozeß der Menschen – ihr Sein und Denken, ihre Absichten, Urteile, Ziele, Mittel – wird im einzelnen Gegenstand materiell und sichtbar.

Maß



Gegenstand

Hegel und die Zweckmäßigkeit

Am 14. November 1831 starb Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Wir nehmen die hundertfünfzigste Wiederkehr seines Todestages zum Anlaß, uns einiger seiner Gedanken zur „Zweckmäßigkeit“ zu erinnern.

Gedanken eines Philosophen – obwohl sie Hegel nie ausdrücklich zitierten, beriefen sich die Avantgardisten des gestalterischen Funktionalismus programmatisch auf die „Zweckmäßigkeit“ als das rationale Organisieren der gegenständlichen und sozialen Lebensbedingungen und bewiesen die Tragfähigkeit dieses Gedankens in einer Reihe großartiger Lösungen.

Im Brief vom 13. Oktober 1807 klagt Hegel seinem Freund Niethammer über den „genuß- aber auch verdrüßlosen Gange“ seiner Tätigkeit als Redakteur der „Bamberger Zeitung“. Um „etwas mehr Geist“ in diese Beschäftigung zu bringen, scheint ihm „eine Rumfordsche Kaffeemaschine sehr dienlich zu sein“.

„Ich werde mich durch ein solches Meuble in meiner Existenz wesentlich dafür befördert halten. . .“ (B 1/193), und er bittet N., ihm eine in München gefertigte Maschine zu schicken. Am 22. Januar 1808 dankt er dann seinem Freund dafür und berichtet, „wie vortrefflich“ der Kaffee „aus dieser den Wissenschaften verdankten Maschine“ (B 1/207) schmecke. Im übrigen äußert sich Hegel in seinen Briefen nur selten zu Gegenständen seiner Umwelt, und wenn, betrifft es konventionelle Gegenstände der Wohnung.

Zwanzig Jahre nach dem Erwerb der Kaffeemaschine erwähnt er neuerlich in einem Brief einen modernen Gegenstand, ein „Abattoir“ in Paris: „In welcher Stadt der Welt würde ich nach einem Schlachthaus fahren? Aber dies ist eine der Merkwürdigkeiten, die Paris noch Napoleon . . . verdankt.“ (B 3/197)

Aus der Enthaltbarkeit Hegels in seinen Briefen bezüglich der neuzeitlichen Gegenstandswelt ist keinesfalls zu folgern, daß er sich ihr gegenüber blicklos bzw. desinteressiert verhält (angesichts von Gemälden und Bauwerken findet er zu reicher Anschaulichkeit), vielmehr ist es eine Eigenart des Briefeschreibers Hegel, sich bei solchen Dingen kaum aufzuhalten. Ausführ-

liche Reflexionen hierzu lesen wir dagegen in seinen philosophischen Texten.

In seiner „Ästhetik“ stellt Hegel an Homer heraus, daß sich dort umständliche Schilderungen des Gebrauchs und Funktionierens vieler Alltagsgegenstände finden lassen, selbst bei einem „Türpfosten“ werden die „Angeln“ erwähnt, „auf denen die Tür sich dreht“ (A II/416). Den Vergleich anstellend, inwieweit Alltagsgegenstände seiner Zeit künstlerisch darstellungswürdig sind, merkt er an: „Bei uns würde dergleichen als sehr äußerlich und gleichgültig erscheinen, ja wir sind sogar unserer Bildung nach gegen eine Menge Gegenstände, Sachen und Ausdrücke von höchst spröder Vornehmigkeit und haben eine weitläufige Rangordnung in den verschiedenen Stockwerken der Kleidung, Gerätschaften usf. Außerdem zersplittert sich jetzigerzeit jede Hervorbringung und Zubereitung irgendeines Befriedigungsmittels unserer Bedürfnisse zu solcher Vielfalt von Geschäften der Fabriks- und Handwerkstätigkeit, daß alle die besonderen Seiten dieser breiten Verzweigung zu etwas Untergeordnetem herabgesetzt sind, daß wir nicht beachten und aufzählen dürfen.“ (A II/416)

Mit der Gegenüberstellung von Antike und Moderne und ihrer Wertung haben wir den entscheidenden Punkt unseres Themas. Das klassische antike Griechenland und die Gegenwart der bürgerlichen Gesellschaft begreift Hegel als Stufen im „Werden“, als konkrete Verwirklichungen des sich in einem Selbsterzeugungsprozeß als Geschichte realisierenden Geistes – eine idealistische Konstruktion innerhalb eines idealistischen Systems zwar, doch zugleich auch in Frage gestellt durch die darin enthaltene dialektische Tiefe und Erkenntnis, zumal Hegel nicht verhindert, daß sich widersprechende Erfahrungen und Erkenntnisse in das System hineinschmuggeln. Wir wollen nicht vergessen, daß Marx die Dialektik Hegels als die „Grundform aller Dialektik, aber nur nach Abstreifung ihrer mystischen Form“ charakterisierte (Ma 32/151).

Hegel hat eine entfaltete Zweck-Mittel-Dialektik entwickelt, in der Zweckmäßigkeit als ein wesentliches Agens fun-

giert, er stellt deren abstrakt-logische Struktur ebenso wie eine Vielfalt von Beziehungen und Vergegenständlichungen dar. Beim Herausklauen der Zwecke und ihrer zweckmäßigen Durchsetzung in der Weltgeschichte fordert Hegel „Parteilichkeit“ (En 427 ff.), er leitet das Recht dazu aus dem gesetzmäßigen, das heißt vernünftigen Gang der Weltgeschichte ab, darin ist die „Vernunft das zweckmäßige Tun“ (Ph 22). Nun ist damit nicht gesagt, daß Zwecke und Zweckmäßigkeit geschichtlich in immer klarerer und reinerer Gestaltung zutage treten, vielmehr gibt es eine Vielzahl retardierender Verhältnisse und Gestaltungen. Das ist eigentlich schon darin angelegt, daß man für das Zweckmäßige überhaupt Partei zu ergreifen hat; darüber ist nicht zu jammern und zu klagen: „. . . was von Hause aus nur affirmativ ist und bleibt, ist und bleibt ohne Leben. Das Leben geht zur Negation und deren Schmerz fort und ist erst durch die Tilgung des Gegensatzes und Widerspruches für sich selbst affirmativ.“ (A I/104)

Die ästhetischen Chancen der Zweckmäßigkeit stellt Hegel an Extremen der Kunst dar: an der formationsgeschichtlich „ersten“ Kunst, der Architektur, und an der Prosaik seiner Zeit.

Das „Knochengerüst gleichsam“ Innerhalb des philosophischen Systems Hegels bildet das „Kunstschöne“ die erste Stufe der zu sich kommenden Idee, „ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung“ (A I/77), seine quasi reale Notwendigkeit resultiert aus der Mangelhaftigkeit der Wirklichkeit, der mittels des Ideals des Kunstschönen eine gemäßigere Realität vorgehalten wird. Das Kunstschöne nun zeigt sich in einem System der „besonderen“ Künste, deren erste Kunst die Architektur ist, sie ist der systematische und historische Anfang des Erscheinens des Kunstschönen; als „unvollständigste“ Kunst ist sie noch eng mit den äußeren und praktischen Bedürfnissen und Zwecken liiert, die sie zweckmäßig zu bewältigen hat.

Architektur beginnt mit dem Haus. Es verwirklicht das Extrem „dienstbarer Zweckmäßigkeit“. Seine Konstruktion bringt „in der Architektur Formen hervor, die ganz nur zweckmäßig sind

und dem Verstande angehören: das Geradlinige, Rechtwinklige, die Ebenheit der Flächen" (Ä II/46). Dieser erste Zustand wird aufgehoben: „Sollen sich jedoch diese zunächst bloß zweckdienlichen Formen zur Schönheit erheben, so dürfen sie bei ihrer ersten Abstraktion nicht stehenbleiben, sondern müssen außer der Symmetrie und Eurythmie dem Organischen, Konkreten, in sich selbst Abgeschlossenen und Mannigfaltigen zugehen.“ (Ä II/46) Die „eigentlich schöne, klassische Architektur“ (Ä II/47) entsteht – sie ist Ergebnis der Selbständigkeit der Individuen – in der „Heroenzeit“, worin „die Sitte die Substanz aller ausmacht, deren Wirklichkeit und Dasein alle und jeder Einzelne als seinen Willen und seine Tat weiß.“ (Ph 490)

In diesem gesellschaftlichen Zusammenhang konnten Schönheit und Zweckmäßigkeit in später nie wieder erreichter Einheit zusammengehen, sie fand ihre klarste Ausprägung in der klassischen griechischen Architektur. „Ihre Schönheit besteht in dieser Zweckmäßigkeit selber, welche, von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen befreit, obschon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurchscheinen läßt und in der Musik ihrer Verhältnisse das bloß Zweckmäßige zur Schönheit heraufgestaltet.“ (Ä II/50) Die Zweckmäßigkeit bildet die Grundgestalt des Ganzen, das „Knochengestüt gleichsam“, und es ist „weder dem materiellen Stoffe noch der Phantasie und Willkür gestattet, sich für sich selbständig zu ergehen“ und „über die Zweckmäßigkeit hinaus noch einen Überfluß mannigfaltiger Teile und Formen zu entwickeln“ (Ä II/52).

Im Rahmen einer solchen Gesellschaftlichkeit und Architektur vermögen auch die Gebrauchsgegenstände zum Selbstausdruck der Individuen zu werden: „Ebenso schlachten und braten die Helden selber; . . . die Gerätschaften, welche sie gebrauchen, bereiten sie mehr oder weniger selber. . . In einem solchen Zustande hat der Mensch in allem, was er benutzt und womit er sich umgibt, das Gefühl, daß er es sich aus sich selber hervorgebracht und es dadurch in den äußeren Dingen mit dem Seinigen und nicht mit entfremdeten Gegenständen zu tun hat“ (Ä I/256).

Gegenstand und Gebrauch sind einfach, doch gerade diese Einfachheit gewährleistet, daß sie „Zweck und Genuß“ ermöglichen (Ä II/416). Für diese Aussage hat Hegel bereits vorgebaut, indem er sich mit dem „gewöhnlichen Vorurteil“ auseinandersetzt, Einfaches und Natürliches seien nur Anfänge und demzufolge unvollkommen. Sie

sind aber bereits Resultat, „Resultat, das erst nach mehrseitigen Vermittlungen dahin gekommen ist, das Mannigfaltige, Bunte, Verworrene, Ausschweifende, Mühselige zu überwinden und alle Vorarbeiten und Zurüstungen eben in diesem Siege zu verstecken und zu tilgen“ (Ä II/9).

„Die ganze Breite der Prosa“

Nach Hegel „tut sich die ganze Breite der Prosa im menschlichen Dasein“ erst in der bürgerlichen Gesellschaft auf (Ä I/151), dieser Zustand ist der geschichtlich weitergekommene, er hat die höhere Potenz gegenüber der Antike, doch bildet er einen für die Ausbildung des „Kunstschönen“ ungünstigen Boden, denn es tritt nur noch in den verschiedenen Kunstgestalten äußerlich in Erscheinung, die Idee setzt bei ihrem Marsch durch die Weltgeschichte schon zum Sprung an in die Religion. In der Prosa der bürgerlichen Welt ist die allgemeine Selbstverständlichkeit im Wissen und Funktionieren von Zweck und Zweckmäßigkeit als Freiheit und Schönheit verlorengegangen, denn die Gesellschaft breitet sich nun als ein „System der Atomistik“ (En 405) aus, der einzelne ist nur noch ein „Partikelchen des Ganzen“ (Ä I/240). In dieser Welt setzt das Individuum zunächst nur seine Bedürfnisse in sich, und die Sicherung ihrer Befriedigung ist der Zweck. „In der Mechanik aber der Notwendigkeit der Gesellschaft ist auf die mannigfaltigste Weise die Zufälligkeit dieser Befriedigung vorhanden, sowohl in Rücksicht der Wandelbarkeit der Bedürfnisse selbst, an denen Meinung und subjektives Belieben einen großen Anteil haben, als durch die Lokalitäten, die Zusammenhänge eines Volkes mit andern, durch Irrtümer und Täuschungen, welche in einzelne Teile des ganzen Räderwerks gebracht werden können und dasselbe in Unordnung zu bringen vermögen, wie auch insbesondere durch die bedingte Fähigkeit des Einzelnen, aus jenem allgemeinen Vermögen für sich zu erwerben.“ (En 412)

Eine solche Gesellschaft des „steten Krieges“ (Ä I/152) bildet einen neuen Boden für eine neue Ästhetik der Produkte. Es gilt inzwischen, das „Praktische“ zu verteidigen, Hegel wird dabei merkwürdig defensiv: „Der Mensch nun aber hat sich selbst und die Umgebung, in welcher er lebt, nicht nur auszuschmücken, sondern er muß die Außendinge auch *praktisch* zu seinen *praktischen* Bedürfnissen und Zwecken verwenden.“ (Ä I/254) Die Bedürfnisse spalten sich immer weiter auf, neue Bedürfnisse entstehen, es müssen immer neue und andere Gebrauchsgegenstände für deren Befriedigung erdacht und produziert werden, „Geschicklichkeit in Erfindung und Ausstattung der

Geräte und Wohnung, der Waffen, Sessel, Wagen, die Art der Bereitung der Speisen und des Essens, der ganze weite Bereich der Lebensbequemlichkeit und des Luxus usf. kommt in Betracht“ (Ä I/240). Mode und Luxusproduktion entstehen und beleben die allgemeine industrielle Entwicklung, es entstehen aus den Produktionsbedingungen neue Raum-Zeit-Beziehungen im Arbeits- und Zirkulationsprozeß – das Technische wird für die Ästhetik aktuell.

„Offen demonstrierte Zweckmäßigkeit“ Gelegentlich des Konspektierens der „Logik“ Hegels merkt Lenin wiederholt an, daß, bezogen auf Zweck und Zweckmäßigkeit, Hegel „Ansätze des historischen Materialismus“ (Len 109) gibt, „einen sehr tiefen, rein materialistischen Inhalt“ nach Überwinden der idealistischen Verkehrung (Len 110), diese Annäherung gelingt Hegel „über die praktische, zweckmäßige Tätigkeit des Menschen“ (Len 110 f.). Entscheidend ist sein Begreifen der Arbeit als Prozeß des Veränderns von Wirklichkeit, eines Prozesses, in dem der Mensch als Finalist auftritt. Über gesetzte Zwecke und deren Realisierung in zweckmäßig organisierten Lebensprozessen und zweckmäßig organisierten Produkten realisiert der Mensch den gesellschaftlichen Inhalt seiner Arbeit gegen die äußere Natur.

Wenn auch Hegel die Geschichte nur bis zur Herausbildung der Arbeit innerhalb der kapitalistischen Produktionsweise kennt und reflektiert, so enthalten seine Bestimmungen der Arbeit doch bereits kritische Aspekte, die er unter anderem durch den Vergleich mit einer ideal und als noch nicht entfremdet gesetzten Arbeit in der klassischen Antike gewinnt. „Arbeit ist das diesseitige Sich-zum-Dingemachen“ (J 197), wobei das ideelle Vorwegnehmen des anzustrebenden Resultats als Zweck unabdingbar ist. „In dem Werkzeuge oder in dem bebauten, fruchtbargemachten Acker besitze ich die *Möglichkeit, den Inhalt als einen allgemeinen*. Darum [ist] das Werkzeug, Mittel vortrefflicher als der Zweck der Begierde, der einzelner ist.“ (J 198) Doch das gilt nicht generell, das Mittel ist nur höher „als die *endlichen Zwecke der äußern Zweckmäßigkeit*“ (L 3/241).

Der Mensch „läßt die Natur sich abreiben, sieht ruhig zu und regiert nur mit leichter Mühe das Ganze: List. Die breite Seite der Gewalt wird von der Spitze der List angegriffen. [Es ist die] Ehre der List gegen die Macht, die blinde Macht an einer Seite [zu] fassen, daß sie sich gegen sich selbst richtet. . . List ist etwas anderes als Pffiffigkeit. Das offenste Handeln ist die größte List . . . nämlich: durch seine

Offenheit bringt er das Andere zum Tag, daß es *an und für sich* zeigt" (J. 199). Das offene Zeigen ist nach der Seite des Gebrauchs seine offen demonstrierte Zweckmäßigkeit. Einerseits verhält der „Mensch in seiner Konsumtion sich vornehmlich zu menschlichen Produktionen" (R 162), also offen sinnlich, andererseits realisiert sich das nur über den abstrakten Wert, dessen gegenständliches Dasein das Geld ist. Hier kommt in der bürgerlichen Gesellschaft ein der Zweckmäßigkeit gegenläufiges Moment in die Produktkonzeption, da nun die Produkte bereits in ihrer Gestalt dem „Anerkanntsein" (J 213 ff.) ihrer Besitzer weiterhelfen müssen als mit dem Produkt erworbenes „mein Anerkanntsein" gegen andere. Die Befriedigung der zunehmenden Bedürfnisvielfalt erfolgt nun in den Gestaltqualitäten der Mode, des Surrogats, der Verzierung, selbst des Plagiats.

„Das Schöne ist keiner Mode unterworfen"

In Hegels Intention fungieren Mode, Surrogat, Zierde als besondere Antipoden des Zweckmäßigen, doch sind sie nicht zweckfrei. Ihren Stimulus erhalten sie aus der Aufsplitterung der Bedürfnisse, die zu befriedigen eine moderne „Maschinerie" scheinbar immer besser imstande ist. Aber: „Die Bedürfnisse werden dadurch vervielfältigt; jedes einzelne ist in mehrere abgeteilt; der Geschmack ist verfeinert, er macht mehr Unterschiede. Eine Zubereitung ist erfordert, die das zu brauchende Ding dem Gebrauche immer näher bringe und daß für alle Seiten seines Mißverhältnisses gesorgt werde (Kork, Korkzieher, Lichtputzer)." (J 231 f.) Zunächst anerkennt Hegel hierin lediglich eine „bloße Vielheit" der Dinge, sie findet ihre Artikulation in der „Mode", das ist die „Veränderlichkeit, die Freiheit im Gebrauche der Formen dieser Dinge. Schnitt der Kleidung, Art des Ameublements sind nicht[s] Beständiges. Ihre Veränderung ist wesentlich und vernünftig, viel vernünftiger, als bei einer Mode bleiben, in solchen einzelnen Formen etwas Festes behaupten wollen." (J 232)

Freilich: „Das Schöne ist keiner Mode unterworfen; aber hier findet keine freie Schönheit statt, sondern eine reizende, d. h. die Zierrat eines Andern ist und sich auf anderes bezieht, Trieb, Begierde erregen will, also Zufälligkeit an ihr hat." (J 232) Mode hat nach der positiven Seite hin den Zweck, neue Funktionen, Materialien, Formen zu erkunden, ihre Forciertheit ist nicht ohne innere Widersprüchlichkeit, „Bequemlichkeit" kann infolge eines Übermaßes von Zweckmäßigkeit in „Unbequemlichkeit" umschlagen (R 337). Später formuliert Hegel seine Erfah-

ung mit der Mode noch nachsichtiger und erteilt, was er ansonsten verpönt, Ratschläge: Mode sei „eine gewisse Konvenienz, die man annehmen muß, weil es in diesen Dingen nicht der Mühe wert ist, seine Einsicht zeigen zu wollen" (R 337).

„Absichtlichkeit des Absichtlosen"
Unversöhnlicher rückt Hegel dem Zierrat am Gegenstände und der gezierten Lebensweise zu Leibe. Er denunziert die Verkunstung jenseits der Kunst, denn das „Gefällige" will „nicht mehr die Lebendigkeit der Sache selbst" (Ä II/12), vielmehr ist nur noch die „Wirkung nach außen" ihr „Zweck", das Ideal des Schönen ist wiederum zum „Reizenden" herabgesunken, seine Sache ist nur noch der „Effekt". Das alles ist „schlechthin widerlich", beispielsweise, weil „zweierlei entgegengesetzte Zwecke ohne innere Notwendigkeit nebeneinanderstehen und sich miteinander vermischen" (Ä II/60). Innere Notwendigkeit als praktischer Nutzungsprozeß geht verloren, wenn eine eigentlich praktisch zu brauchende Sache nur noch betrachtet werden darf. Angesichts gestalteter Parkanlagen sieht Hegel das „Abgeschmackte" in der zur Schau gestellten „Absichtlichkeit des Absichtlosen", ein Park sei ein Lokal „zum Lustwandeln zur Unterhaltung" (Ä II/85). Es geht nicht um das Betrachten von „chinesischen Tempelchen, türkischen Moscheen, Schweizerhäusern, Brücken, Einsiedeleien", der „Reiz" verschwindet bald und ist „außerdem für die Unterhaltung, das Gespräch beim Umhergehen nur langweilig und lästig." (Ä II/85 f.)

„Modifikationchen"

Schließlich kommt Hegel noch auf das Problem des Plagiats von Produkten der industriellen Serie zu sprechen. Zunächst fordert er den vollen Rechtsschutz für Entwürfe, die in großen Stückzahlen hergestellt werden. Bezogen auf das „Plagiat", wünscht er, daß die „Ehre" entscheide, da die Rechtssituation nur schwer zu fixieren sei. Er verurteilt die Haltung von Unternehmern, die sich juristisch absichern und ihren Schnitt machen, indem sie „Modifikationchen" von erfolgreichen originalen Produkten kreieren. Seine Sorge ist, daß das, was „Werk oder Einfall" versprochen, „gegenseitig heruntergebracht oder allen ruiniert wird" (R 72).

„Entfaltetes Werden"

Innerhalb des idealistischen Systems Hegels beinhalten Zwecke und Zweckmäßigkeit bereits Urteil und Maß: Verwirklichte Zweckmäßigkeit schließt das Urteil über sich ein, verwirklicht das Maß. Die Geschichte als Bewegung von Mittel und Zweck umfaßt so-

mit das sich verändernde, jeweils inhärente Maß. „Die Zweckmäßigkeit nun zeigt sich zunächst als ein Höheres überhaupt, als ein Verstand, der äußerlich die Mannigfaltigkeit der Objekte durch eine *an und für sich* seiende Einheit bestimmt, so daß die gleichgültigen Bestimmtheiten der Objekte durch diese Beziehung wesentlich werden." (L 3/226) Wesentlich für diese Aussage ist die Erkenntnis des Arbeitsprozesses als eine Zweck-Mittel-Beziehung, in der das vorgreifende Setzen des Zweckes als Maß die ideale Vorwegnahme des Resultats der Tätigkeit als Gegenstand ist. Dieses Tun hat bei Hegel nicht die Langlebigkeit des Identischen, sondern ihm ist das Über-sich-Hinausführen wesentlich. „Der ausgeführte Zweck oder das da-seiende Wirkliche ist Bewegung und entfaltetes Werden; eben diese Unruhe aber ist das Selbst" (Ph 22). Dieser Gedanke soll uns an den Anfang zurückführen: Das „Werden" als ständiger Prozeß bringt eine „Unruhe" in jede Gesellschaft, was stets anzeigt, daß es ein „Danach" geben muß – wenn auch Hegel der bürgerlichen Gesellschaft die Ausnahme, nämlich ewige Gegenwart, philosophisch konstruierte. Das hinderte ihn jedoch nicht, sie zugleich kritisch zu sehen. Maß und Muster des Werdens des neuen Gegenstandes auf der Basis unentfremdeter Arbeit vermag er einzig in der Vergangenheit zu finden, in der utopisch gesehenen Antike. Am Modell der Antike geschult, wertet und formuliert Hegel eine Elementarisierung des ästhetischen Materials, die Vergangenheit reflektierend, ahnt er gleichsam vorgreifend ästhetische Gesetzmäßigkeiten zukünftiger industrieller Formierung, wie „Regelmäßigkeit", „Symmetrie", die „Reinheit glatter Flächen", Verwendung „ungemischter Farben" und „Gleichheit des Materials". Sie sind die „geheime innere Notwendigkeit" der Dinge, befriedigen den Betrachter und Nutzer und artikulieren eine ästhetische Harmonie als Ideal gegenüber einer ungenügenden Wirklichkeit.

Hein Köster

Literatur

- Lenin, W. I.:
(Len) Aus dem philosophischen Nachlaß. Exzerpte und Randglossen, Berlin 1958
Marx, K.:
(Ma) Brief an Kugelmann, in: MEW, Bd. 32, Berlin 1968
Hegel, G. W. F.:
(Ä) Ästhetik, 2 Bde, Berlin und Weimar 1965
(B) Briefe von und an Hegel, 3 Bde., Berlin 1970
(L) Wissenschaft der Logik, Leipzig 1963
(R) Grundlinien der Philosophie des Rechts, Leipzig 1911
(Ph) Phänomenologie des Geistes, Berlin 1964
(J) Jenaer Realphilosophie, Berlin 1969
(En) Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Berlin 1966

Lobenswerthe Produkte

Relativ junge Disziplinen verhalten sich ihren Anfängen gegenüber oft übermäßig kritisch und voller Geringschätzung. Das führt oft dazu, daß sie bestimmte Entwicklungen und ihren Aus sagenwert für die Gegenwart nicht zur Kenntnis nehmen.

In der Theorie des Design gibt es derartige Erscheinungen, wenn es darum geht nachzuweisen, wie sich bei der Herausbildung der industriellen Produktion Industrie und Handwerk gegenseitig durchdrangen und dabei Urteile und Wertungen, die Erzeugnisse betreffend, sich modifizierten bzw. neu entstanden.

Über die ersten Gewerbeausstellungen in Prag zwischen 1828 und 1831 wissen heute nur noch einige Historiker etwas. Auf diesen Ausstellungen hatten sich Bewertungskriterien für Erzeugnisse durchgesetzt, die noch immer aktuell sind. Damals bildeten sie die Grundlage, um die besten Erzeugnisse der heimischen Industrie zu ermitteln und mit goldenen, silbernen und bronzenen Medaillen auszuzeichnen.

1831 wurde ein System von Bewertungen eingeführt, dessen Nähe zu heutigen, als „komplexe Bewertungsverfahren“ bezeichneten Systemen, überraschend ist.

Es wurden Kriterien abgefragt wie Funktionalität, ästhetische Gestaltung, Technologie vor allem hinsichtlich der Neuheit, ökonomischer Wert des Produkts für die Beschaffung von Arbeitsplätzen, Ausnutzung und Verarbeitung einheimischer Rohstoffe, Bedeutung für den Export und damit Einschränkung des Imports, Preisgestaltung des Erzeugnisses usw.

Besondere Aufmerksamkeit galt der Objektivität der Bewertung. Es wurden nur Erzeugnisse beurteilt, die auf der Ausstellung real vorhanden waren, also produzierte Erzeugnisse und nicht deren Zeichnungen oder Modelle. Zur Bewertung der angemeldeten Produkte wurden ausführliche Expertisen herangezogen. Doch verließ man sich nicht nur auf Kriterien und Expertisen, zum Beurteilungsverfahren gehörte eine vernünftige, vergleichbare Gruppierung der Erzeugnisse sowie die sorgfältige Bildung und Zusammensetzung der „Jury“.

„ . . . Das bald nach der Gewerbeausstellung des Jahres 1831 hereingebr-

chene Choleraübel verhinderte aus mancherlei Ursachen die Schlussarbeiten der Beurtheilungs-Commission. Später wurden selbe durch die vielen Geschäfte verzögert, welche die Bildung des Vereins zur Ermunterung des Gewerbsgeistes in Böhmen erheischte. . .“ Aus diesen Gründen wurde der „Bericht der Beurtheilungs-Commission über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens vom Jahre 1831“ erst zwei Jahre später herausgegeben.

Die Beurteilungskommission setzte sich aus dem Vorsitzenden Graf Josef Dietrichstein und weiteren elf Mitgliedern zusammen. Bestimmte Bedenken hatte die Bewertungskommission im Jahre 1831 mit der Einteilung der Produkte, da sich das Prinzip der vier Hauptfächer Chemie, Mechanik, Gewebe sowie Baukunst und Zeichnung aus den vorherigen Ausstellungen nicht voll bewährt hatte.

„ . . . denn nicht nur, dass damals jeder der genannten vier Comité-Abteilungen die bedeutende Anzahl der Gegenstände ihres eigentlichen Faches zugewiesen werden musste, so war es bei der Unmöglichkeit der Trennung der gemischten Beschaffenheit eines und desselben Gegenstandes auch oft nothwendig, dass das eine Comité zur Beurtheilung jener ihr zugewiesenen Objekte, deren Eigenthümlichkeit zugleich das Fach einer anderen Abtheilung berührte, auch eben diese Abtheilung beiziehen musste; wie z. B. gedruckte Wollwaaren in Beziehung auf Chemie, Gewebe und Zeichnung zugleich Beurtheilungspunkte darbothen, wodurch denn die Geschäfte jeder einzelnen Commissionsabtheilung bedeutend vermehrt wurden. Zur Abhilfe beschloss die Commission von der frühern Eintheilung nach diesen 4 Fächern abzugehen, und die zu beurtheilenden Gegenstände nur insofern zu scheiden und abzutheilen, dass eine gewisse Anzahl von Produkten mit Berücksichtigung ihrer homogenen Materie, Form u.s.w. den nach ihrem Berufe hiezu vorzüglich qualifizierten Commissionsgliedern zur Beurtheilung zugewiesen werde, welche gemeinschaftlich mit einigen aus der Mitte der Commission zu bestimmenden Konsulenten und den aus den verschiedenen Gewerbsfächern beizu-

ziehenden Sachverständigen vorzunehmen sey. . .“

Die Kommissionen arbeiteten nach folgenden Kriterien:

„Die Beschaffenheit der Produkte an und für sich; ihre Brauchbarkeit, Güte und Preiswürdigkeit; Bemerkenswerthes in der Art und Weise der Ausführung und der Fortschritte seit der letzten Ausstellung.

Schwierigkeiten, welche bei der Produktion zu überwinden waren, durch Anwendung eines höhern Wissens oder bisher ungewöhnlichen Verfahrens.

Verhältnis des Betriebes zum Staate, mit Rücksicht auf die Anzahl der Gewerke, der dabei beschäftigten Menschen, der verminderten oder gänzlich beseitigten Konkurrenz des Auslands, der Eröffnung eines neuen Absatzes dahin, der Erreichung besonderer staatswirtschaftlicher Zwecke u.s.w. . .“

Wie ernst man schon an der ersten „Öffentlichen Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens“ die Arbeit der Bewertungskommission genommen hat, wird im Brief des Grafen Dietrichstein vom 11. Juli 1828 an Karl Chotek, den Oberstburggrafen und Präsidenten des k.k. Landesguberniums, bezeugt. Darin heißt es:

„Hochgeborener Graf! Im Privatwege nehme ich mir die Freiheit, Eure Exzellenz vorläufig von den bisherigen Arbeiten der Beurtheilungs-Commission in Kenntniß zu setzen. In wenigen Tagen werde ich die Referate der vier Commissionsabtheilungen und bald darauf die definitiven Beschlüsse der Commission amtlich vorlegen.

Die zu beurtheilenden Gegenstände wurden den vier Abtheilungen nach ihren Fächern zugewiesen, eine Arbeit, die G. Neumann über sich nahm, weil mich anfallende Zahnschmerzen am Arbeiten hinderten. Hierauf besuchten die Abtheilungen durch mehrere Tage die Ausstellung, zogen die erwählten Sachverständigen bey, notierten deren begründete Bemerkungen und verglichen sodann ihre, die notierten Anträge enthaltenden Referate.

Diese Referate wurden sodann in pleno in drey fünfständigen Sitzungen vorgetragen, über jeden Antrag die Frage Diskussion eröffnet und von den Abtheilungen die wichtigen Bemerkungen notiert auch zuweilen in

Namen der Fabrikanten und Produzenten.	Die Beurtheilung hat sich nach							der Instruktion zu beziehen auf:												Anmer- kungen.
	Zahl der Parthei im Protokolle.	Beschaffenheit der Produkte. Ob sie preiswürdig, zweckmäßig, tafelfrei, lobens- werth und schön sind. Wenn sie gegründet auf						Das Verhältnis des Gewerbsbetriebes zum Staate, inwiefern dadurch												
		Brauchbarkeit und Güte auf besondere				Schönheit u. diese auf		Schwierigkeiten bei der Produk- tion, welche überwunden worden durch			Arbeitsern Nah- rung verschafft wird, deren Zahl		ausländische Produkte entbehrlich werden.		für das Ausland produzirt wer- den, deren Aus- fuhr früher					
		nur auf gewöhn- liche Art.	Modiskeit.	Zweck, Festig- keit u. Dauer- haftigkeit.	Intelligenz, Kleis, z.	Schönheit u. diese auf	Kortschritte seit der letzten Ausstellung.	nachgewiesen			nur zum Theil	gänzlich	bestand in							
								unter	über	unbekannt			größerer Quantität	geringerer Quantität	nicht bestanden hat					
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11	12	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19	20.	

Tabelle zur Beurteilung von Produkten der Prager Gewerbeausstellungen von 1831

deren Folge von der Abtheilung selbst einverständlich der Antrag abgeändert, überdies wurden bey einigen Gegenständen die Urtheile aber nicht erschöpfend zur Revision anempfohlen, die übergegangenen Gegenstände als zur nachträglichen Beurtheilung angemerk.

Sodann ließ ich mir die Referate übergeben, sah sie durch, verglich sie Punkt für Punkt mit der Instruktion, notierte alle Fälle, wo die Zuerkennung nicht sinngemäß mit der Notierung stimmte, und verwendete fünfundzwanzig Sitzungen dazu, mit jeder Abtheilung

einzel, jedoch in pleno, die Concordanz und Consequenz herzustellen, indem ich immer der Abtheilung die Wahl ließ, entweder die Zuerkennung der Notierung oder diese jener nach Überzeugung anzupassen.

Auf diese Art war jede Partheylichkeit, wenn wirklich eine vorhanden gewesen wäre, wirkungslos gemacht, indem auf der einen Seite die strenge Übereinstimmung mit der Instruktion hergestellt werden, auf der anderen die Motivierung deutlich und wahr sein mußte, um ohne Gegenbemerkung von dem Gremium aufgenommen zu wer-

den, und bey der künftigen Publikation das Urtheil von ganz Europa auszuhalten. . ."

Den Herstellern der ausgezeichneten Erzeugnisse wurde von den Veranstaltern der Ausstellung die Mitgliedschaft im neugegründeten Gewerbeverein angeboten. Erzeugnisse, Muster, Modelle und Dokumentationen der Erzeugnisse sollten die Hersteller für eine ständige Sammlung und öffentlich zugängliche Ausstellung, die vom Gewerbeverein getragen wurde, zur Verfügung stellen.

Barbara Köpplová

Materialübungen

Die psychologische und physiologische Stimulierung des Menschen beim Erleben eines Interieurs wird vorwiegend durch visuelle, haptische und akustische Wirkungen hervorgerufen, die durch Raum, Farbe, Beleuchtung und Material bestimmt werden.

Das Material stellt für uns eine vielfältige, wechselnde Erlebnisskala dar, weil es nicht nur visuelle, sondern auch haptische und im gewissen Umfang akustische Impulse vermittelt. Jedes Material löst flächige, grafische, grafisch-plastische, plastische und farbige Wirkungen aus, sie beruhen auf dessen physikalischer und chemischer Oberflächenstruktur, die natürlich oder vom Menschen gestaltet sein kann.

Um in unserer gegenständlichen Umwelt Erleben von Geborgenheit, Sicherheit, Frische, Hygiene, Erhabenheit, Behaglichkeit et cetera gezielt stimulieren zu können, muß beim Gestalter selbst Empfindsamkeit gegenüber Materialwirkungen herausgebildet werden. Gestützt auf die Kenntnis der Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung im grafischen, plastischen und farbigen Bereich und das sinnliche Erlebnis durch vorangegangene grafische, grafisch-plastische, plastische, stilistische und farbige Übungen* wird Sensibilität im Umgang mit den Materialien durch *Sehen, Anfassen und Vergleichen*

entwickelt. Wie der Architekt die Fähigkeit besitzen muß, abstrakt in Modellgröße die Verhältnisse des Raumes zu bestimmen, so muß auch der Formgestalter die Fähigkeit besitzen, in abstrakter Form Vorstellungen über Raum-, Farb- und Materialwirkungen sensibel zu entwickeln.

Diese komplizierten Zusammenhänge können in der Übung nur angerissen und keinesfalls ausgeschöpft werden. Die Aufgabenstellung geht über das einfache Komponieren von Materialkontrasten nach elementaren visuellen und haptischen Gesichtspunkten, wie matt zu glänzend, rau zu glatt, weich zu hart, grob zu fein, leicht zu schwer usw., hinaus. Vielmehr werden diese Elementarkontraste genutzt, um in Materialcollagen Erlebnisbereiche zu bestimmen und ihr Fluidum zu simulieren. Das bedeutet nicht nur für den Studenten, sondern auch für den Lehrenden einen erhöhten Schwierigkeitsgrad. Denn diese Übung erfordert intensives Auseinandersetzen mit den individuellen Gestaltungsabsichten jedes einzelnen Studenten mit dem Ziel, Objektivität ohne Verlust der subjektiven Faktoren im Sinn einer Lösungsvielfalt zu erreichen.

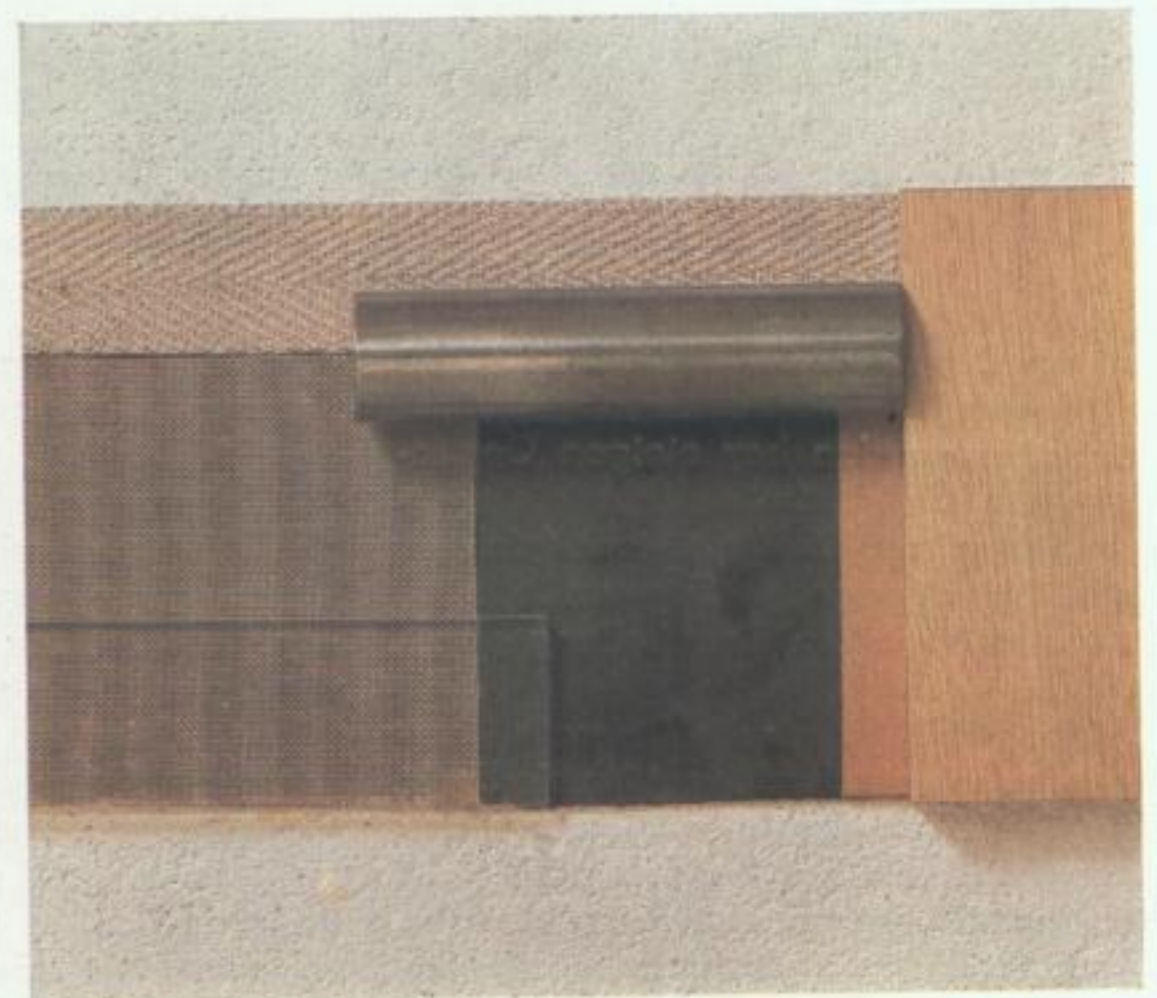
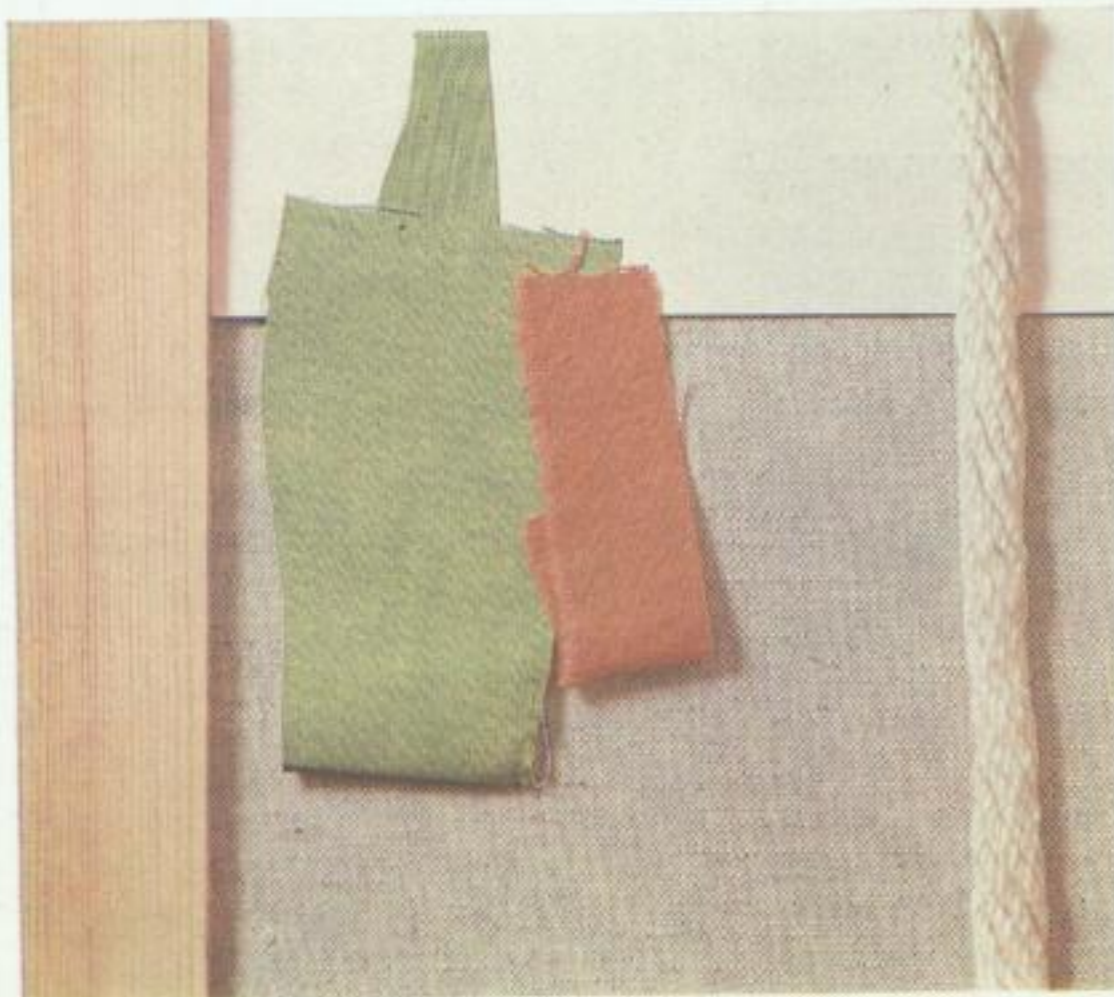
Die Studenten beginnen damit, sich ein halbes Jahr vor der Übung einen Materialfundus anzulegen, der bereits

mehr oder weniger Phantasie verrät. Auf diese Weise kommt eine breite Materialpalette zusammen, die vom „Edelstein“ bis zum Asphaltbrocken reicht, die Materialien werden rege untereinander ausgetauscht.

Viel Begeisterung ruft dann das gemeinsame Sichten, Anfassen und Vergleichen hervor. Qualitäten und Kontraste der Materialien werden entdeckt, auch veränderte Qualitäten, die bei natürlichen oder synthetischen Materialarten durch deren Altern, Verwittern und unterschiedliche „künstlerische Bearbeitung der Oberfläche“ entstehen. Hier beginnt das erste Werten und Wichten!

Dann werden aus zwei bis vier Komponenten Materialkontraste gelegt, die hohe visuelle und haptische Reize abgeben. Kein Material ist „an sich“ minder reizvoll. Bisher wenig beachtete Materialien können in ihrer Wirkung durch Kombinationen subtil gesteigert werden. Das wertvollste Material jedoch kann in ungeeigneten Kombinationen und Anwendungen an Wirkung verlieren.

Die Studenten stellen fest, daß sich Materialharmonien, ähnlich den Farbharmonien, von stärksten Kontrasten der Strukturen und Farben bis hin zur Annäherung, insbesondere der Farbe, aufbauen lassen. Wichtig ist das Er-





(auf Seite 16)
links
Kindergarten
rechts
Turnhalle
(auf dieser Seite)
oben
Foyer eines Textilwerkes
Mitte
Empfangshalle eines Hotels
unten
U-Bahnstation

kennen, daß die Wirkung des Materials entscheidend von der Proportion der einzelnen Komponenten zueinander abhängt.

Als Beleg für die Übung werden drei Collagen in quadratischer oder rechteckiger Form, Größe maximal 350 x 350 mm, minimal 150 x 200 mm, die Größe ergibt sich aus dem Thema, erarbeitet.

In der ersten Aufgabe ist das visuell-emotionale „Bild“ eines gesellschaftlichen Bereiches mit vorzugsweise technischem Charakter zu gestalten, wobei ein hoher Anspruch an Allgemeingültigkeit zu erreichen ist.

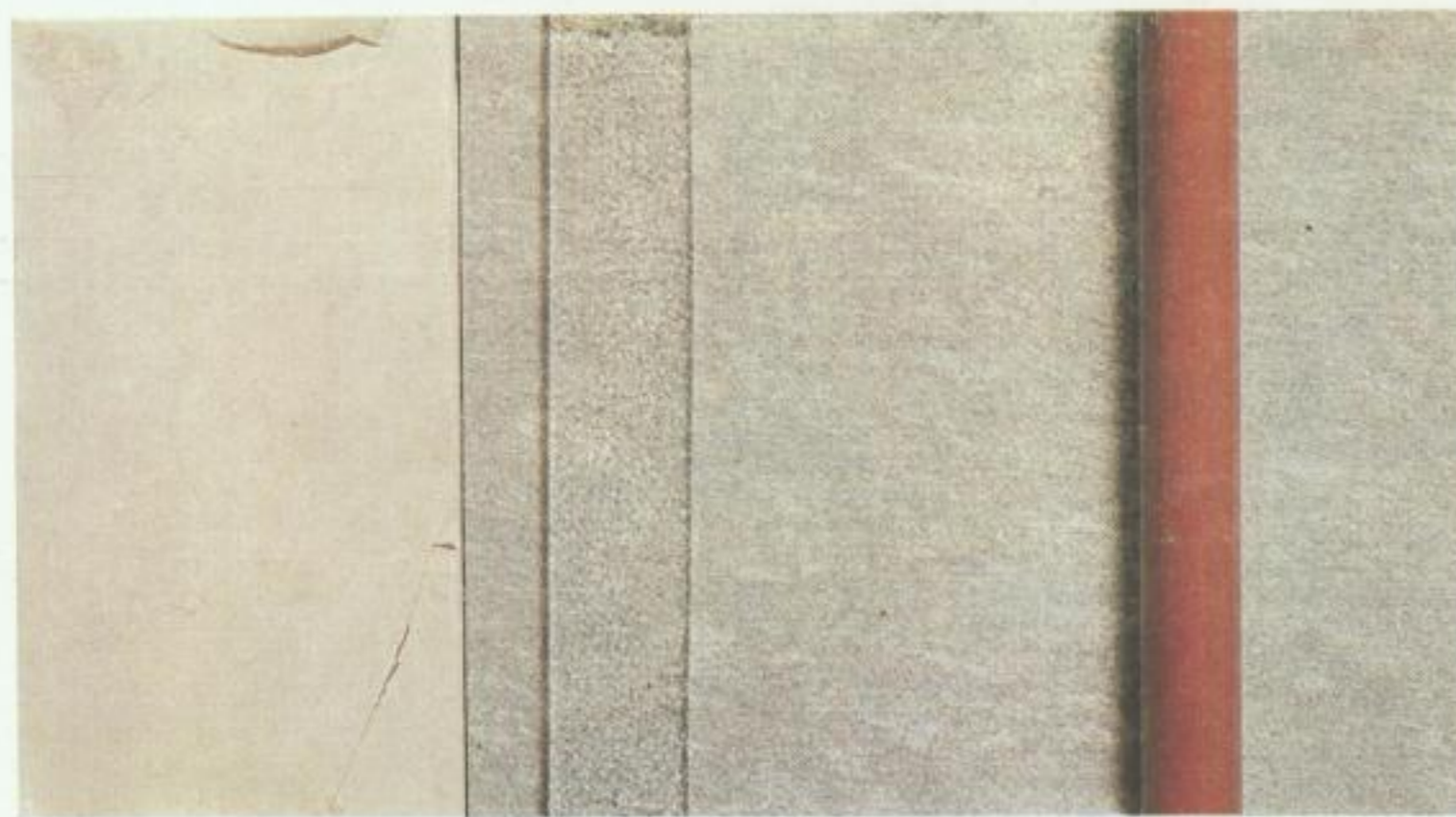
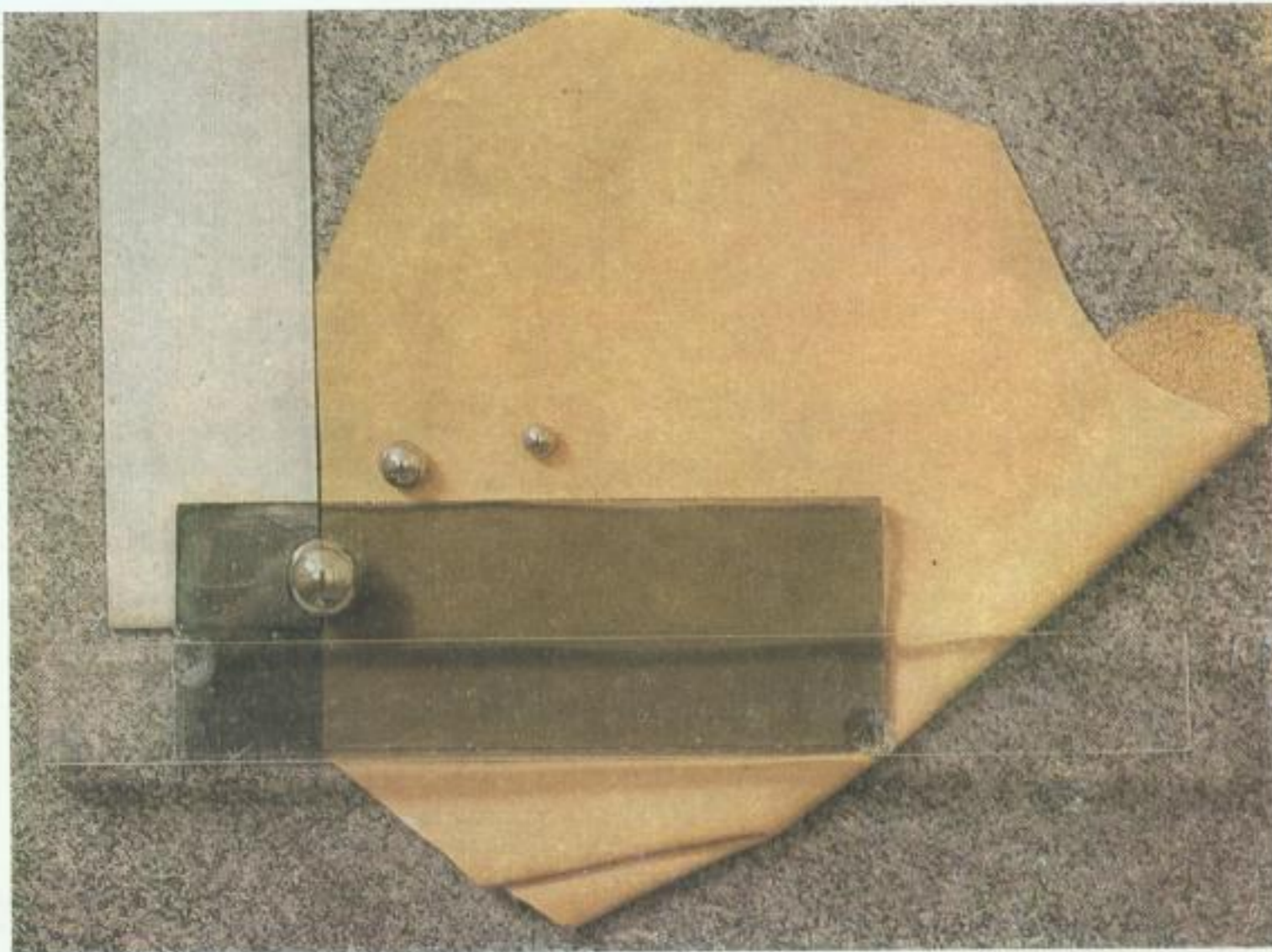
In der zweiten Aufgabe ist für einen gesellschaftlichen Bereich mit dem Anspruch an Allgemeingültigkeit und individuellem Charakter zu gestalten.

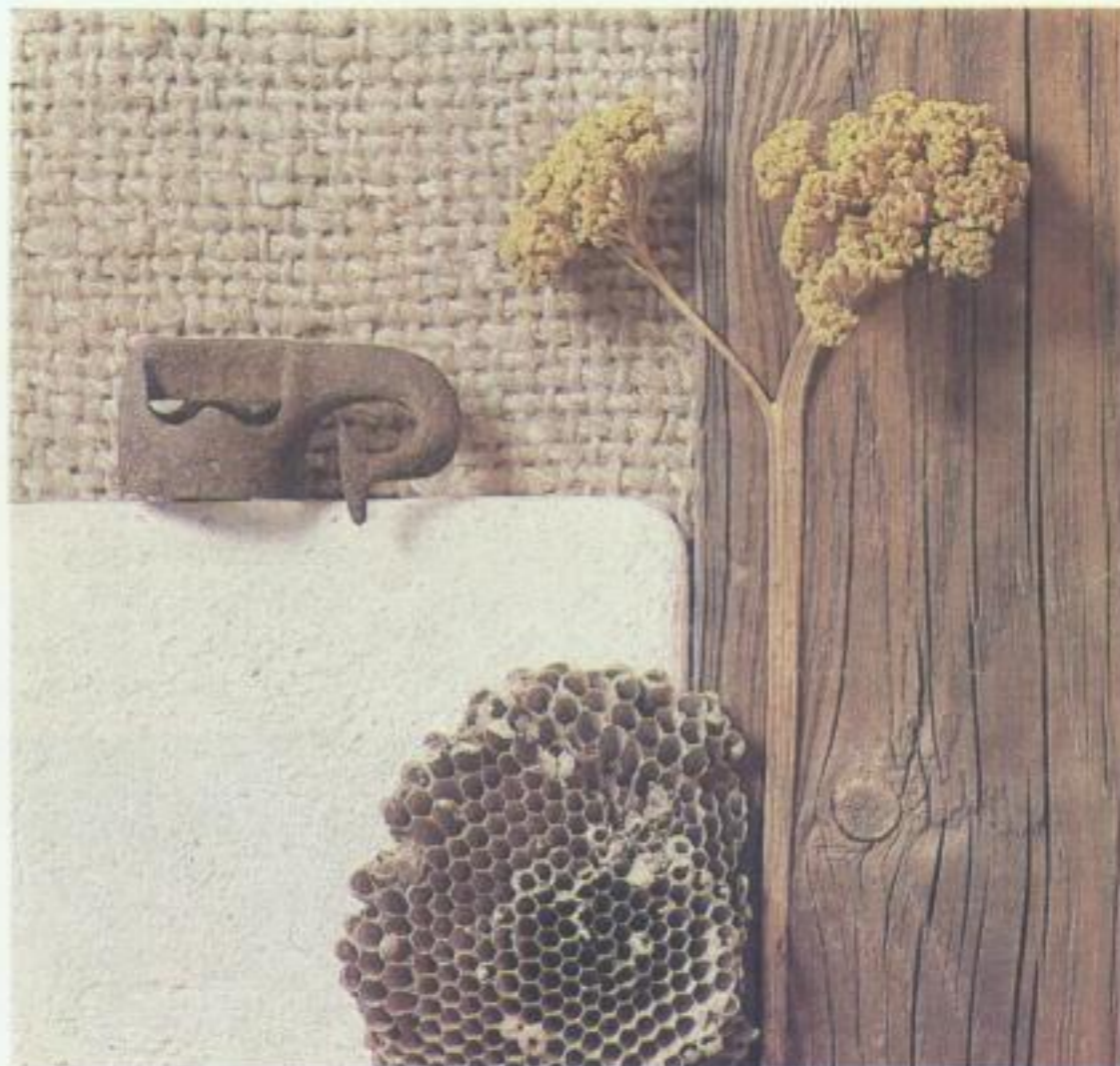
In der dritten Aufgabe können auf der Grundlage der zweiten Attribute mit dekorativem Charakter, die den Gesamtausdruck und den Materialwert steigern, einbezogen werden. Die Wahl der Themen ist freigestellt. Themen über Arbeits- und Lebensbereiche, deren Gestalt sich nur auf der Grundlage wissenschaftlicher Forschungsergebnisse fixieren läßt, werden nicht einbezogen.

Kompositionsform und Kompositionselemente sollen im Sinne einer Erhöhung der thematischen Aussage gewählt werden. Es ist zu entscheiden, ob ein Stoff oder ein Stück Leder kaschiert oder weich gelegt wird, ob ein geschnittener und geschliffener Stein oder ob ein Stein mit natürlicher Bruchkante verarbeitet wird. Beim Montieren der Collagen werden eine Reihe handwerklicher Erfahrungen gesammelt.

Nach der Erstausswertung und Selektion, die durch den Lernenden und Lehrenden im Laufe des Gestaltungsprozesses vollzogen wird, wertet die Studiengruppe die Lösungen zu den vorliegenden Themen gemeinsam aus. Diese „öffentliche“ Auswertung ist ein Kriterium, um eine allgemeingültige, emotional überzeugende Aussage zu machen.

In der Übung geht es um das sinnliche und das sinnvolle gestalterische Umgehen mit unterschiedlichen Materialien und die Vermittlung eines sinnlichen Erlebnisses durch Materialien. Dabei erfolgt die Definition der zu gestaltenden Themen nicht in „natura-





listischer" Form, ökonomische, technologische, gebrauchsfunktionelle Parameter und Sicherheitsbestimmungen bleiben bei den Übungen noch unberücksichtigt.

Es ist nicht möglich und nicht nötig, alle Materialien eines Interieurs bis ins Detail zu simulieren, um sein Fluidum zu entwickeln. Es ist aber erforderlich, das „Trägermaterial“ und eine der Realität angenäherte Proportion zu bestimmen. Es geht nicht direkt um den Anwendungsfall, es geht um das *Vermögen für den Anwendungsfall*, phantasievolle, ästhetisch-differenzierte Lösungen, die im Sinne der Aufgabenstellung einen angemessenen Stimulierungseffekt haben, kreieren zu können. Das Vermögen, angemessen mit den unterschiedlichen Materialien umzugehen, ist eine der Grundlagen, um eine unserer Gesellschaft und unserer Zeit gemäß gestalterische Haltung zu prägen. Denn allenthalben begegnen wir heute gestalterischen Lösungen, die oft pomphaft, dürftig ausgemagert oder in grober, nicht empfundener Zuordnung der Materialien erscheinen. Bei den Übungen läßt sich feststellen, daß technisch orientierte gesellschaftliche Bereiche relativ sicher fixiert werden konnten. Dagegen besteht in gesellschaftlichen Bereichen mit individuellem Charakter oft Unsicherheit, der

Umgang mit den dekorativen Elementen erfolgt meist ängstlich oder grob, überschwänglich, unangemessen und fatal. Die Auseinandersetzung mit dieser anstehenden und kulturell nicht zu unterschätzenden Problematik erfordert ein besonderes, individuelles Auswerten mit jedem Studenten, es kann selbstverständlich nur ein erster Anstoß für weitere Untersuchungen dieses wichtigen Problems gegeben werden. Hier werden die Bereiche der individuellen, kulturell-ästhetischen Gewohnheiten berührt, wo es für den Lehrenden gilt, unzutreffende Aussagen auszufällen, gleichzeitig muß er helfen, das „inhärente Maß“ zu finden und die Phantasie zu entwickeln, um den Studenten in die Lage zu versetzen, differenzierte Erlebnissphären zu erschließen.

Sensibilität, Phantasie, sicheres Vorstellungsvermögen und Wissen um gestalterische Gesetzmäßigkeiten sind Voraussetzungen für Kreativität beim Gestalten mit dem Material, bezogen auf alle Produkte und gesellschaftlichen Lebensräume, des Interieurs und Exterieurs.

Christa Petroff-Bohne

***Anmerkung der Redaktion**

Es handelt sich um Materialübungen im Rahmen des Lehrkomplexes „Grundlagen für das visuelle Gestalten“ im Fachgebiet Formgestaltung an der Kunsthochschule Berlin.

Der Lehrkomplex wird von Christa Petroff-Bohne vermittelt, Inhalt und Methoden sind von ihr entwickelt. Er beginnt mit dem Einfachen, der Linie auf der Fläche, und steigt zu komplizierteren und komplexeren Zusammenhängen auf.

Aufbau und Gliederung des Lehrkomplexes:
Grafische Übungen: Ordnen von nichtgekrümmten und gekrümmten Linien zu richtungslosen und richtungsbetonten flächigen Wirkungen; Guillochen
Grafisch-plastische Übungen: „Übertragen“ grafischer Erscheinungen in flachplastische Strukturen; flächige, hochplastische Strukturen

Plastische Übungen: Entwickeln von Formen und Formfamilien mit gleichartigem Querschnitt und einem Profil (Rotationskörper); Rotationskörper mit Bedeutungsassoziation; der Körper mit ungleichartigen Querschnitten und unterschiedlichen Profilen; Ausschnitt, Anschnitt, Durchdringung und Verformung geometrischer Körper; der „freiplastische“ Körper; der Körper mit grafisch-räumlicher Wirkung

Farbübungen: Elementare farbige Übungen, thematisch-assoziative-farbige Harmonien (siehe form+zweck 1/81, S. 20)

Materialübungen: Synthese von Grafik, Farbe und Materialqualitäten; thematisch-assoziative Wirkungen von gestaltetem Raum und Körper

Im Zeichen der Muße

Eine Bungalowsiedlung am Malchiner See, größer als die Gemeinde, deren Namen sie trägt – wenn wir sie besichtigend durchschreiten, steht uns kein „Dehio“ zur Verfügung, in dem wir nachschlagen können, um zu erfahren, welche Künstler hier am Werke waren, welche Stilmittel sie sich bedienten und welche Stile sie regional ausprägen halfen, unter welchen Begriffen jener Wille zur Gestaltung, der hier zum Ausdruck kommt, zu subsimieren ist. Auf uns selbst angewiesen, versuchen wir die Gestaltphänomene zu deuten, die sich uns offen darbieten.

Im Osten eine Chaussee, im Westen ein schmaler Waldstreifen, hinter dem der Malchiner See liegt, im Süden Wald, im Norden die Spiel- und Sportanlagen eines Kinderferienlagers – zwischen diesen Begrenzungen breitet sich ein im Grundriß nahezu quadratisches Areal aus, das der Erholung

dient. Von der Chaussee her beginnt es mit einer Doppelreihe Unterständen im Western-Stil für Pkw, sie bieten Platz für vielleicht hundert Autos.

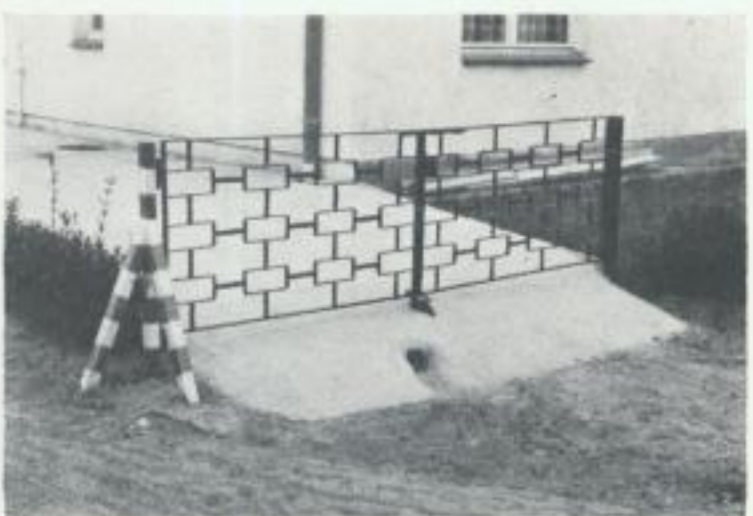
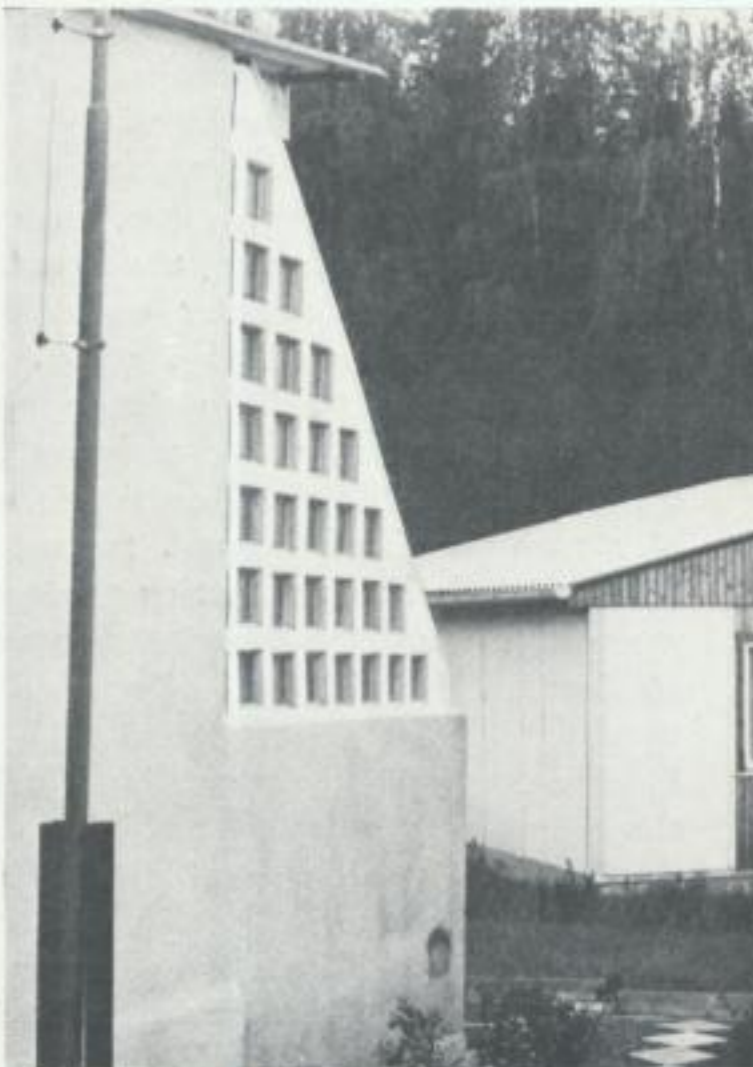
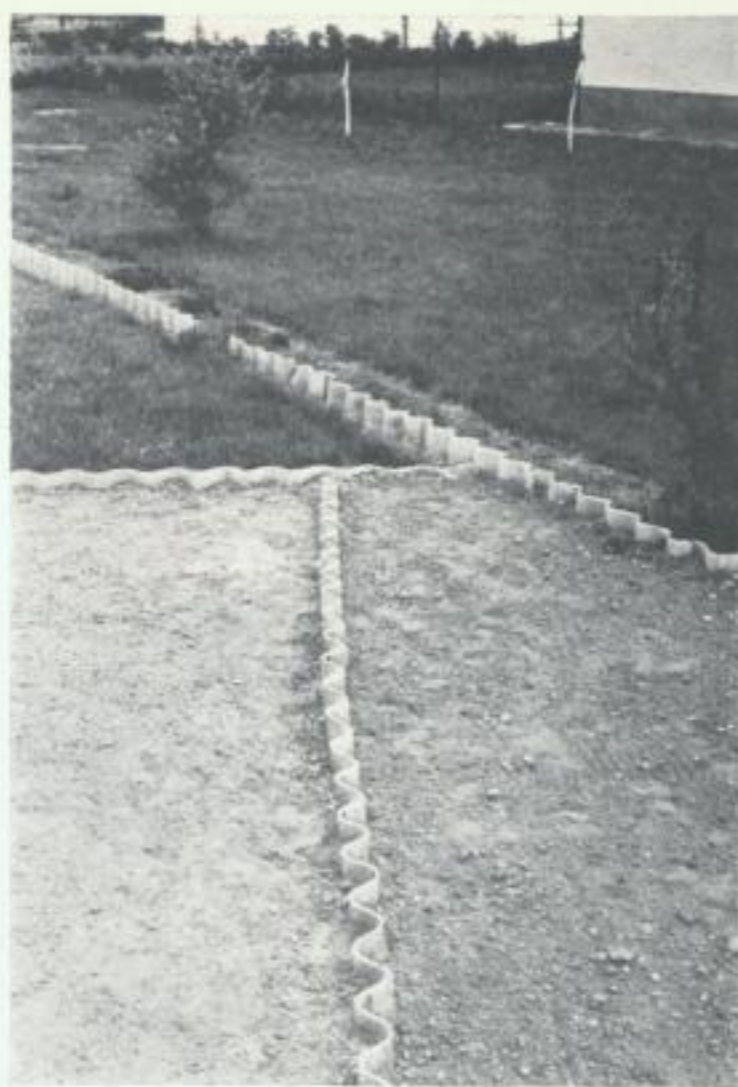
Die Siedlung umfaßt schätzungsweise 200 Bungalows, genutzt sowohl von Betrieben und Institutionen der näheren Umgebung als auch von privaten Eigentümern. Die Nicht-Privaten erkennt man an den gemeinschaftlich genutzten und dadurch weitläufigen Freiflächen – es fehlen die trennenden Hecken und Zäune –, an der durchgängigen Ausstattung mit Hollywoodschaukeln und Strandkörben gleichen Typs und nicht zuletzt an den Mülltonnen, die hier Bezeichnungen haben.

Ursprünglich mögen im höchsten Falle fünfzehn Typen von Bungalows errichtet worden sein, sie sind heute – die ersten Gründungen liegen vermutlich an die zehn Jahre zurück – als solche kaum noch auszumachen, weil plastische, malerische und kunsthandwerk-

liche Bearbeitungen, Um- und Anbauten die Bausubstanz überlagern bzw. sich ihrer Details bemächtigt haben.

Das gesamte Gebiet zerfällt, was die Parzellierung betrifft, in zwei Hälften. In der oberen Hälfte ist eine merkwürdige Abwesenheit von rechten Winkeln beim Zusammenkommen der einzelnen Grundstücke auffällig, überall treffen Grenzziehungen in spitzen und stumpfen Winkeln aufeinander. Man wandelt durch ein Labyrinth von schmalen Fußgängersteigen hinter, vor und zwischen den auf ihren Terrains sich windenden Bauten. Die untere Hälfte gibt sich überschaubarer, ihre Ordnung geläufiger: Zwischen jeweils zwei Reihen





Feriensiedlung Seedorf,
die Fotos stammen aus den Jahren
1979 und 1980.

Parzellen liegt stets ein breiter Fahrweg, neben nahezu jedem Bungalow steht eine Garage.

Die Siedlung gleicht einer Ausstellung: Pferdeschwengel, Wagenräder, „magische“ Ketten, Schubkarren mit Blumen, Kamine im Freien, neue alte Bierfässer, Laternen, Steintöpfe und Holzkübel, Bänke, Truhen im Garten oder auf der Terrasse – ganz abgesehen von den schmückenden Details am

Haus und um es herum. Alles zeigt sich gepflegt und unberührbar. Ebenso die üppige, aber disziplinierte Flora: dekorative Blumenarrangements und gestutzte Hecken, Ziersträucher, exotische Pflanzen. Keine Radieschen, keine Zwiebeln, kein Salat, kein Dill. Nichts Eßbares.

Ist uns erlaubt, die besichtigten Entfaltungen als Geschmack zu belächeln, über den man nicht streiten kann?

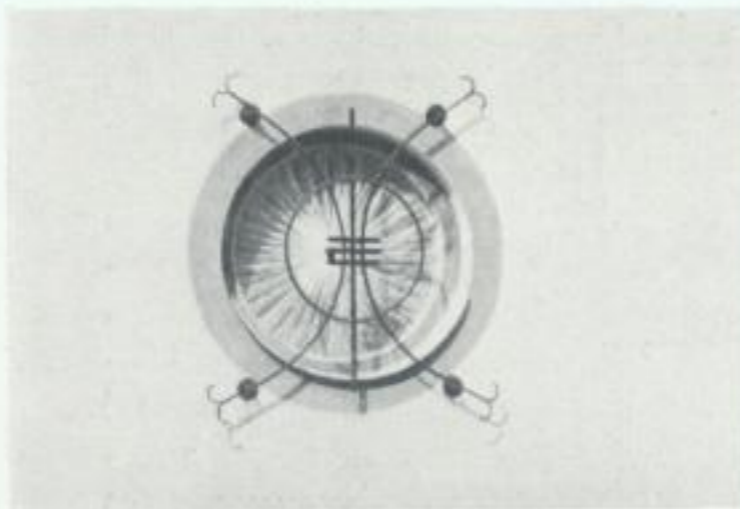
Oder sie erkenntnistmäßig als sich genügend selbst denunzierende Verhaltensweise zu rubrizieren?

Volkswirtschaftlicher Reichtum und gesellschaftlich reproduktive Kräfte werden, das ist bekannt, von anderen Aufgaben abgezogen, um solche Welten zu errichten. Welten, in denen Zeichen gesetzt sind und wo nachhaltig die Sprache der Dinge gesprochen wird. Was drücken sie aus? Werden die Dinge so eifern vorgeführt, weil man sie als Inkarnationen tätigen Lebens auf dem Lande begreifen will? Mitnichten. Um dies am Beispiel durchzuführen: Man wird in der ganzen Siedlung einfache Wäschepfosten aus Holz vergeblich suchen. Dieses banale Stadium dienender Existenz hat das Holz hier hinter sich gelassen. Wäsche, die trocknen muß, ist in die undekorativen Ecken der Grundstücke verbannt, sie hängt zwischen metallischen Gestellen, die oftmals semiotisch stilisiert sind, das Gestell rund, darüber ein Schirm aus Blech, rot mit weißen Punkten.

Holz findet man nur, insofern es als Insignie müßiger Vergnüglichkeit im rustikalen Stil eingeführt ist: in Form von Baumstumpfsesseln, Knüppelbänken für das Ritual der Garten-Partys, als Verkleidung von Terrassenwänden oder als Baumaterial für Minipergolen. Alle Zeichen, die hier gesetzt werden, sind Zeichen der Muße. Die Dinge paradieren sonntäglich, sie werden nicht gebraucht, um Abläufe zu bewältigen, ja sie werden in das Arrangement nur aufgenommen, weil sie den Gebrauch, für den sie ursprünglich bestimmt waren, als überwunden anzeigen. Nur dann werden sie als schön und sehenswert empfunden. Es sind aufgepflanzte Symbole der von Arbeit freien Zeit. Im Paradies wird nicht gearbeitet und vielleicht, so mag hier manch einer hoffen, auch im Kommunismus nicht.

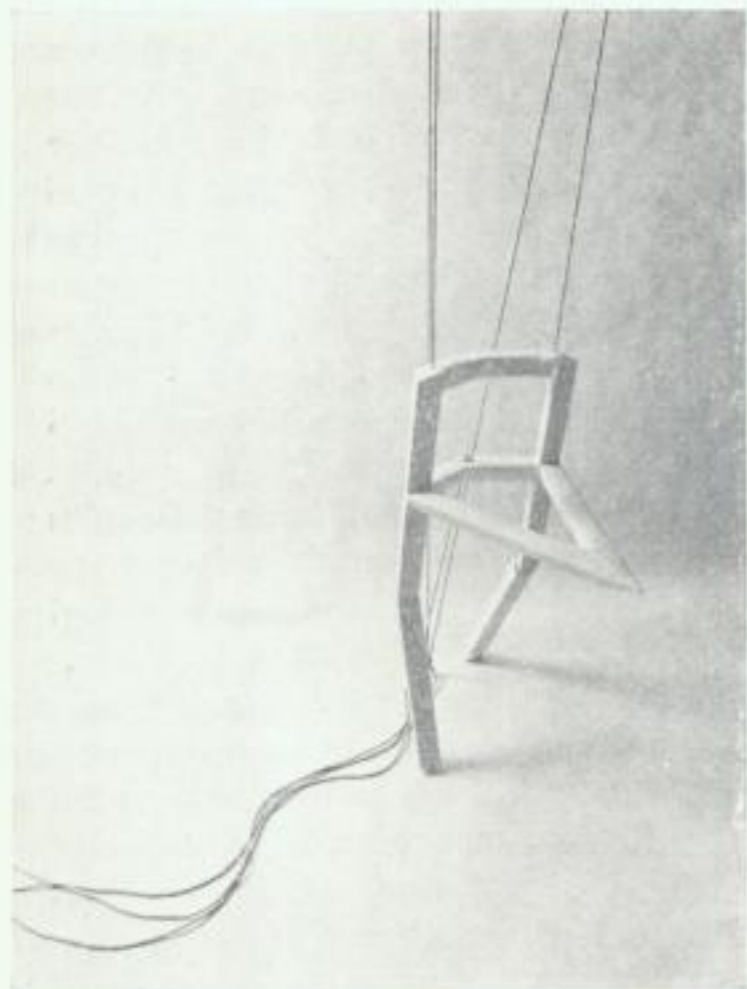
Gestaltung im Zeichen der Muße – wie aber verhalten sich ihre Akteure, wenn sie an ihre Arbeitsplätze und damit zu den Maßen des gesellschaftlichen Alltags zurückkehren, wenn sie beispielsweise Entscheidungen über Ästhetik und Funktionalität von Erzeugnissen zu treffen haben, wenn sie Urteile über Arbeitsumwelt und Pausenzonen fällen sollen, wenn sie durch ihr Wirken unsere gegenständliche Umwelt und die Mittel ihrer Erhaltung beeinflussen?

Hein Köster



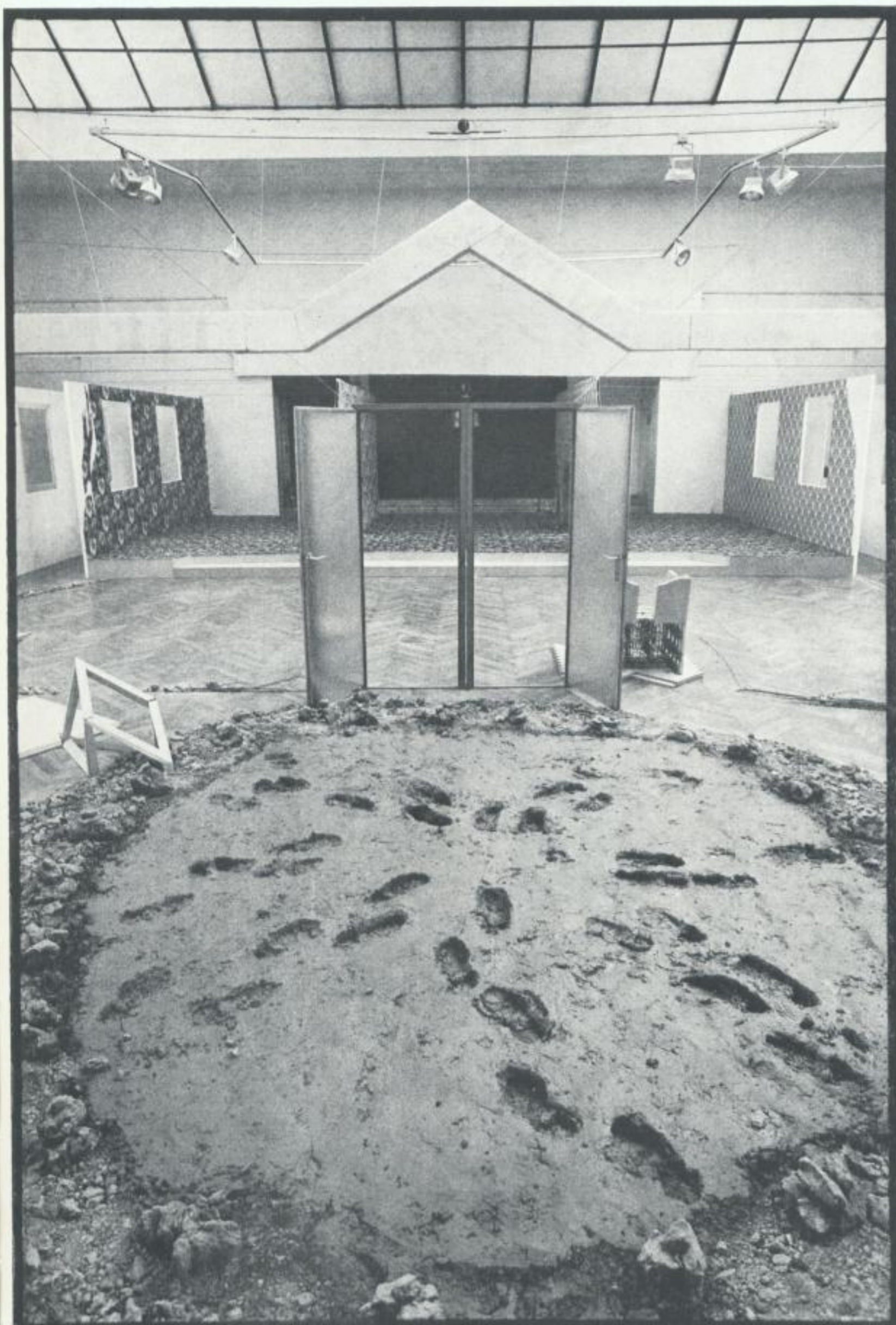
Eine Ausstellung für Einsichten

Möbelhaftes



Die Konzepte der „Protagonisten“, wie Archigram in London, Abraham in New York, Pichler, Peintner, Himmelblau in Wien, la Pietra, Sottsass in Mailand, Archizoom und Superstudio in Florenz, besitzen einen stark utopischen Charakter, und vorwiegend war es die Architektur, mit der sie sich auseinandersetzen (siehe form+zweck 5/81, S. 34 ff., red.); ihnen folgten Leute nach, die sich vorzüglich des Möbels als Sprachmittel einer kritischen und funktionellen Stellungnahme bedienten. Ihr Hauptanliegen war durchweg die Suche nach Alternativen, durch welche die Beziehung von Individuum und Umwelt verbessert werden konnte. Mit der Verfügbarkeit der Zeichen wollen sie den Versuch anstellen, dem einzelnen Mittel der Erkenntnis und Selbsterkenntnis in die Hand zu geben.

Die Ausstellung „Unvollkommen Mö-

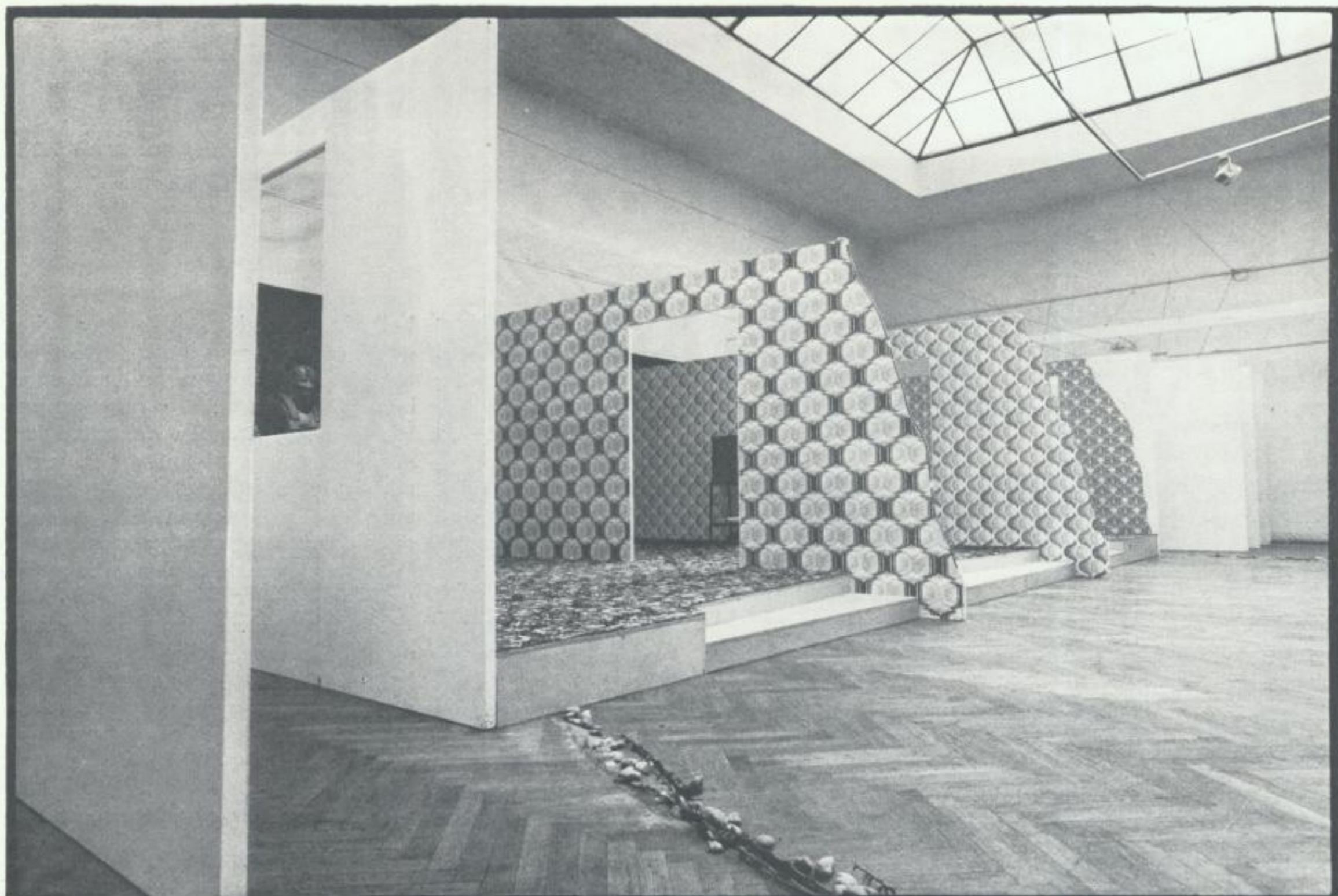


belhaftes" wendet sich vorwiegend gegen die psychische Beeinflussung des Sozial- und Konsumverhaltens und die homogenisierende, vereinnehmende Wirkung insbesondere durch die Massenmedien, sie appelliert an eigenschöpferische Tätigkeit und den Mut zur Selbsthilfe. Deshalb ist die Ausstellung auch als Intervention in die Produktion verstanden worden. (siehe auch *form+zweck* 5/81, S. 22 ff., red.) Träger der Information und der Kommunikation waren möglichst eindeutig konnotierte Zeichen und Symbole. Eingangs starren drei Sphinxen in den Ausstellungssaal, sie „verkörpern“ die Macht über die Massen und die rätselhafte Interdependenz der Menschen. Ihren Niederschlag in Architektur und Wohnkultur visualisiert dann abstrahierend eine Folge zunehmend enger werdender, aneinandergereihter „Fertigteil“-Wände mit Fensterauschnitten, die so entstandenen „Zwischenräume“ sind mit Tapeten- und Teppich-Rennern der Saison, mit TV, Transistor, Zeitschriften und leeren Getränkeflaschen „ausgestattet“. Einblick gewähren die Fensterauschnitte, in jedem Raum sarkastische Vorschläge zur Selbsthilfe, „Lehnsitz“ und „Beisitz“ als Zeichen autonomen Handelns.

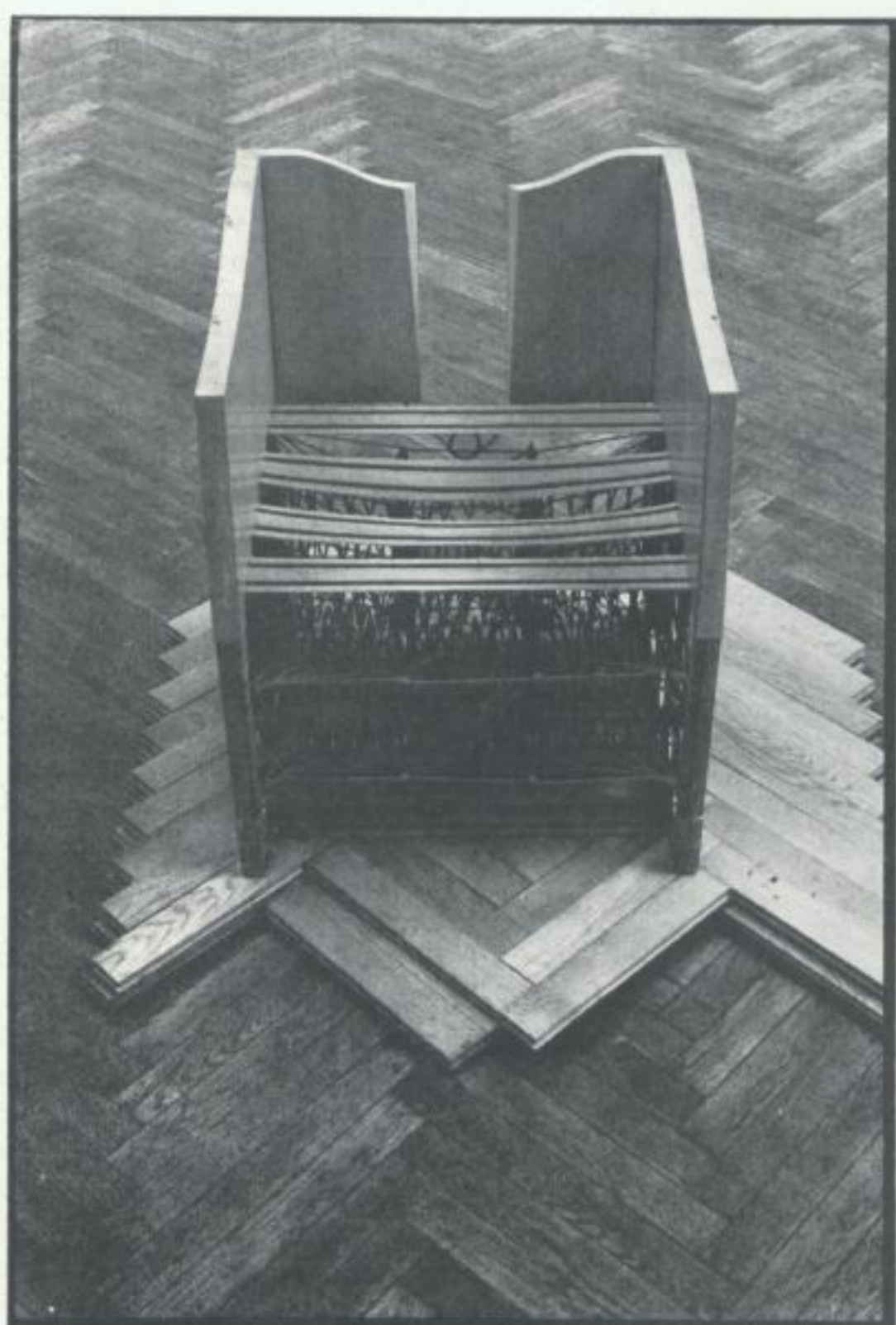
Im Zentrum des Environments „bricht“ die „reale Widerspiegelung“ ab, es öffnet sich ein magischer Kreis aus Ruten, Sand und Steinen, ein Türpaar mit einem riesenhaften Architrav symbolisiert „Ausgang“ – nämlich hinaus auf einen Lehmplatz, mit seinen Fußabdrücken steht er stellvertretend als archetypischer Ort gemeinschaftlichen Handelns.

Die „Gebrauchsgegenstände“, die Möbel „Scharniersitz“ und „Breitpolster“ visualisieren einfache Funktionszusammenhänge, sie fordern zu einer aktiven Teilnahme auf, „Unvollkommenes“ schöpferisch zu vervollkommen. Hier bildet der „Gliedersitz“ – das wohl eindeutigst zu denotierende Objekt und ein repräsentatives Zeichen angewandter Semiotik – den Schlußpunkt. Er ist in eine Marionette übersetzt; das gliedrige, stoffbezogene Sitzgestell symbolisiert, an Seilen baumelnd, die Möglichkeit der Funktionierung unserer Gebrauchsgegenstände und zugleich der Manipulierbarkeit als Ware.

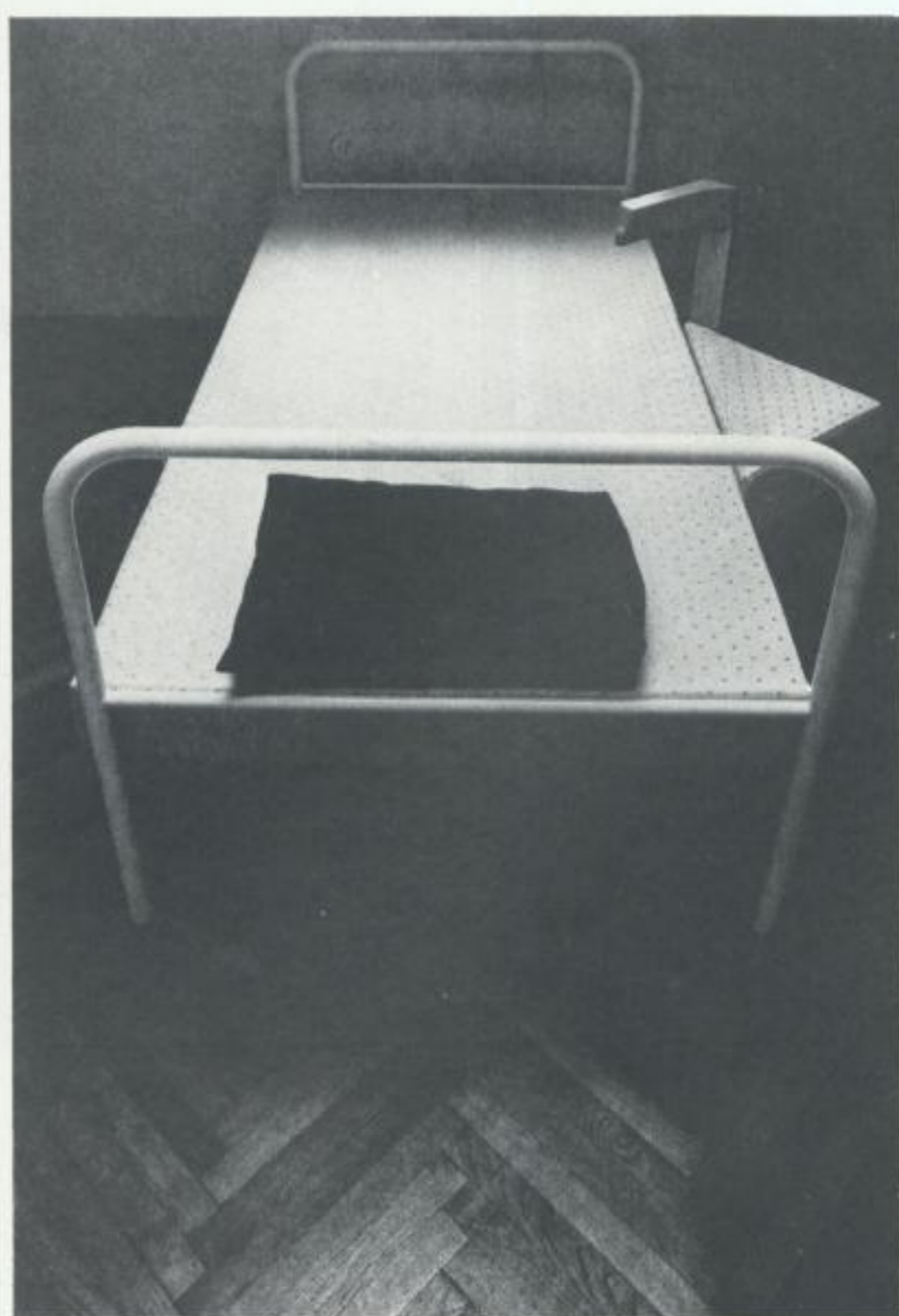
Robert Maria Stieg, Wien



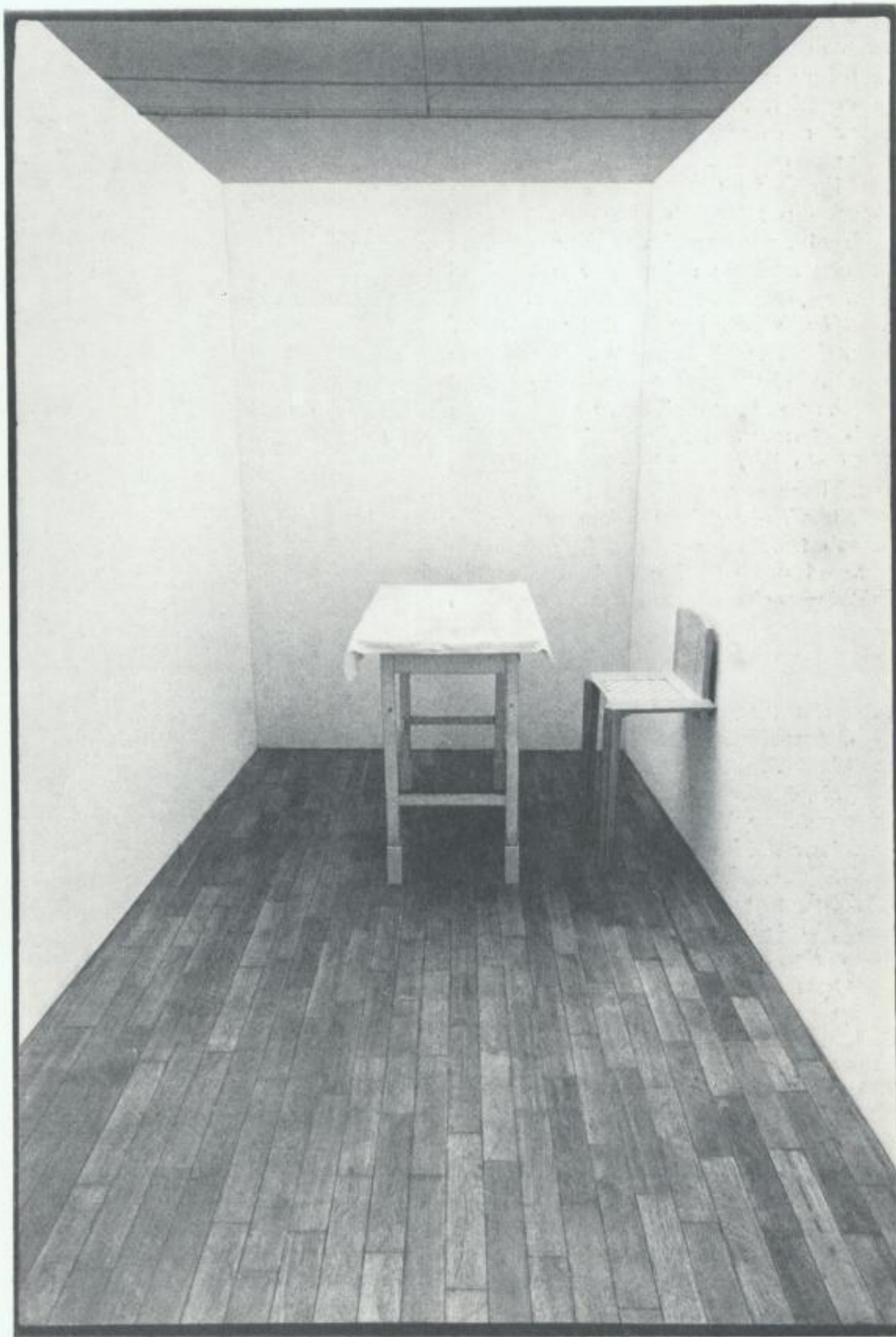
4



5



6



Ausstellung „Unvollkommen
Möbelhaftes“, sie wurde von Robert
Maria Stieg im Künstlerhaus Wien
eingrichtet

- 1
Gliedersitz
Semiotische Überzeichnung eines
Möbels als Symbol für die Dienstbarmachung
der Wohngeräte
- 2/3
Zentrum der Ausstellung,
hier bricht die reale Widerspiegelung ab
- 4
Zwischenräume
Totale Ornamentierung statt
Bewältigen von Lebensprozessen
- 5
Breitpolster
Kräftespiel von Zug und Druck
als Konstruktionsprinzip,
eine ehrliche eigenständige
Erscheinungsform
- 6/8
Beisitz (6) und Lehsitz (8)
Möbel mit sozialverbindlicher Sprache,
sie beherrschen den Raum trotz begrenzten
Lebensraumes
- 7
Kipptisch
Der Tisch als Symbol für
gemeinschaftliches föderatives Tun

Fotos von Gerd Mosettig, Wien

Das Café und seine Symbole



Das Café gehört zu den Standard-schauplätzen literaturwürdiger Geschehnisse, mehr noch, es ist selbst literaturwürdig: „In den kleinen Cafés sitzen, mit wenigen Ausnahmen, nur Leute, die da hingehören: Geschäftsleute, die intensiv miteinander zu reden haben, Liebesleute, die sich verzaubert anschweigen, Träumer, die rauchen, trinken oder dichten. Alle sind so sehr mit sich beschäftigt, daß sie nicht gestört sein wollen, auch nicht beobachtet, und also niemanden stören oder beobachten . . . Leute, die die sensationslose Atmosphäre vertrauten Fremdschens brauchen. . .“¹

Die Geschichte der Kaffeehäuser reicht weit zurück. Mitte des 17. Jahrhunderts begann ein gerade erst im Entstehen begriffenes Bürgertum in ihnen „rein

geistige“, bald aber auch politische Selbstverständigung zu betreiben. Ökonomisch und später auch politisch etabliert, zogen sich die herrschenden Bürger in andere „Vergnügungsstätten“ (oder Herrenclubs) zurück; die Cafés überließen sie den ehemaligen Mitstreitern und nunmehr übriggebliebenen Aufklärern, den Literaten, Künstlern, Publizisten, die sie seither als Orte der Inspiration und Kommunikation ausgiebig in Gebrauch nahmen.

Als zunächst letzte Erben dieser Tradition schwärmen nun die Dichter von jener Form der Öffentlichkeit, die eine eigentümliche Lebensart voraussetzt und bedient, eigentümlich zwar, doch die unnützte nicht.

Stattet heute ein Architekt ein Café aus, weiß er irgendwie – oder ahnt

zumindest – die eigene, große Tradition dieser merkwürdigen Institution. Doch ist ihm auch unsere Gegenwart mit ihren deutlich veränderten Bedingungen durchaus geläufig. Begleitende Kommentare scheinen also nötig: „Unging es darum, dieses ehemalige Geschäftshaus zu rekonstruieren und darin gastronomische Einrichtungen zu schaffen, die einprägsam und unverwechselbar sind. . .“ Eine Journalistin bescheinigt denn auch erfolgreiches Gelingen: „Die größte der vier Gaststätten bietet auf typischen Kaffeehaustühlen mit geschwungenen Lehnen und auf gemütlichen Sesseln 144 Besuchern Platz. Holzgetäfelte Wände, marmorierte Leinentapeten, schmale Spiegel, Lampen auf Postamenten – da stimmt alles bis hin zur traditionellen Kaffee-

hausbekleidung für das Personal. . .“²
 Aber kann man, was den Ort dieser besonderen Lebensart ausmacht, wirklich projektieren? Wovon ist auszugehen? Von der Ausstattung? Von der Nutzung? Was ist das: Kaffeehauskultur? Das Vertrauen der Architekten und Raumausstatter in die Erfüllbarkeit ihres Anspruchs basiert auf der Überlegung, daß der einzelne, der hierher kommt, sich wohlfühlt, weil diese Umwelt seinen inneren Erwartungen entspricht. Von der Baulichkeit und der gesamten Ausstattung findet er hier eine Lebensart dargestellt, die ihm selbst lebenswert erscheint und wo sich Gleichempfindende als Publikum versammeln. Verkürzt ließe sich also sagen, das Eingehen auf ermittelte oder vom Gestalter bzw. seinem Auftraggeber vermutete Nutzerbedürfnisse in bezug auf die gegenständliche Erscheinung und „Atmosphäre“ eines solchen Ortes hat sehr viel mit dem Verarbeiten vorhandener und dem Setzen gewünschter Leitbilder zu tun.

Besieht man nun die derzeit verbreitetsten Formen neugeschaffener Kaffeehausgastlichkeit, fallen – Erkennungszeichen gleich – einige bestimmende Merkmale ins Auge: geraffte Tüllgardinen, verschnörkelte Tapetendekore, Mobiliar mit Stilanleihen vom Biedermeier an rückwärts, Beschilderungen in allen möglichen Schriften, graziös oder verquält und selten jünger als Jugendstil. Höhere Preisstufen kennen sogar Teller und Tassen im Andenken zarten weißen Goldrandporzellans. Als Belohnung für diese Anstrengungen winkt – und sei es mit dem Aluminiumlöffel – das Gesamtkunstwerk. . .

Epochenzitate, genüßlich vorgeführt und privatisiert, weil gebrochen durch die heutige Vorstellungswelt der Auftraggeber und ihrer Architekten – Wagners Bühnenspektakel, bürgerliche Salonseligkeit, Koketterie der Boudoirs: Das sind Leitbilder. Aber sind das auch Leit-Bilder?

Nun gibt es „Kaffeehausgänger“, und es gibt Leute, die „gehen Kaffee trinken“. Für letztere bedeutet das kaum mehr als die räumliche Verlagerung der häuslichen Kaffeetafel an einen öffentlichen Ort – und für deren Zeremoniell sind gewisse Utensilien fast schon sprichwörtlich geworden – eben jene untadeligen Tischdecken, das fest-



liche Geschirr, die geputzten Löffel. Besagtes Zeremoniell stellt allerdings auch Anforderungen an das Verhalten der „bei Tisch“ Versammelten –, wenn schon keine Kleiderordnung mehr, so doch „gerades Sitzen“, verhaltene Gesten, „Konversation“ und eine gebührende Beachtung des Aufwands, den die Gastgeber zur Ausrichtung der Tafel zu betreiben haben.

Sicher ist es unzulässig, von der Vorgabe bestimmter Ausstattungsstücke zwangsläufig und eindeutig auf ein bestimmtes Betragen der Nutzer zu schließen. Ein Arrangement von Dingen legt jedoch gewisse Verhaltensmuster nahe. Menschen einer gleichgestimmten Verhaltensdisposition gruppieren sich vorzugsweise an dem Ort, der ihrer gemeinsamen Vorstellung

deutlich erkennbar Ausdruck gibt. Die Rüschen- und Schnörkelcafés also als Treff- und Sammelpunkte der Verfechter familiärer Feststags-Beschaulichkeit? Oder das Glas-Chrom-Café für jene Zeitgenossen, die den Rummel suchen, vertraute Gesichter oder das Arbeitsgespräch, das Stückchen Marktplatz, die Börse für Neuigkeiten und Klatsch? Was leisten sie hier – die Wechsel der Stile?

Das Café als Dienstleistung an der Öffentlichkeit braucht andere Zeichen, die Zeichen seiner funktionalen Bestimmung. Da ist zuerst die Kenntlichmachung des Ortes nach außen, Transparenz statt Verhüllung, die Zurschaustellung des Öffentlichkeitscharakters als sichtbarer Beweis: Jeder ist zugelassen. Dann die zwanglose Kommu-

nikation – gewollte oder zufällige Begegnung, miteinander reden, miteinander schweigen, Unbekannte ansehen, ihnen oder anderem nachsinnen – sie bedeutet unter anderem: Bewegungsmöglichkeit der Gäste und des Mobiliars, wechselnder Bedarf kann improvisierte Veränderung erforderlich machen. Die bestimmte Atmosphäre eines jeden Cafés prägen seine Besucher, das wird mit Sicherheit begünstigt durch optische Zurückhaltung in der Gesamtausstattung, damit sich nicht den Schauwert behauptende Details der Dinge aufmerksamkeitsheischend in Gespräche oder stille Gedanken hineindrängeln.

Die Fürsprache zugunsten einer unaufdringlichen, auf effektvolle Originalität verzichtenden Gestaltungskonzeption will nicht die Absage an gestal-

terische Investitionen überhaupt. Gemeint ist hingegen eine verstärkte Orientierung auf jene Merkmale von Raum und Ausstattung, die gerade die Unterschiede zum Wohn-Leitbild deutlicher unterstreichen – damit das Café auch in seiner Erscheinung als ein Ort der Öffentlichkeit erkannt werden kann.

Erwähnung finden sollte schließlich noch die Chance, am nichtprivaten Gestaltungs- und Ausstattungsobjekt die ästhetischen wie ökonomischen Vorzüge einfach und funktional gestalteter Industrieerzeugnisse werbend hervorscheinen zu lassen. Das würde nämlich bedeuten, das Wirken bestimmter Leitbilder wenigstens versuchsweise umzukehren und von der Attraktivität einer gesellschaftlich initiierten Gestaltung, die wirklich auf der Höhe un-

serer Zeit ist, Impulse für eine fortschreitende Entwicklung auch des individuellen ästhetischen Wertverhaltens zu erwarten.

Wolfgang Kil

Anmerkungen

1 Kraze, H.-H.: „Im Regenbogen spiegelt sich die Welt“, Berlin 1975, S. 16–17

2 Die beiden Zitate beziehen sich auf das im Frühjahr 1981 eröffnete „Berliner Kaffeehaus“ am Alexanderplatz und sind der Berliner Zeitung vom 28./29. 3. 1981, S. 9, entnommen.

Berliner Cafés 1981
Fotos von Christian Brachwitz



Funktion gegen Repräsentation

Die Produktion von Möbeln ausgesprochen für Arbeiter war durch die bürgerliche Reformbewegung seit 1900 keine Seltenheit. Selbst bekannte Architekten dieser Zeit beteiligten sich mit Entwürfen. Darüber wurde in Zeitschriften und Künstlermonographien wiederholt berichtet. Unbeachtet dessen sind jedoch auch Möbel entstanden, die von Arbeitern für den eigenen Bedarf entworfen und gebaut worden sind.

Von Arbeitern entworfene und gebaute Möbel gab es wahrscheinlich seit der Entstehung des Proletariats. Als eine charakteristische Zeiterscheinung traten sie jedoch erst gegen das Ende der zwanziger Jahre auf. Die Hauptursache dafür war die 1929 hereinbrechende erste große Weltwirtschaftskrise mit ihrer millionenfachen Arbeitslosigkeit. Sie veranlaßte – abgesehen von gelernten Tischlern – handwerklich geschickte Arbeiter, benötigte Möbel selbst anzufertigen. Verbreitet war die Verwendung von Verpackungsmaterialien wie Margarinekisten, die nach der Verarbeitung zur Verbesserung des Aussehens farbig gestrichen wurden. Solche Notprodukte sind damals häufig gewesen.

Daneben entstanden jedoch auch Möbel im Eigenbau mit der erklärten Absicht, die eigene Wohnung auf eine neue, dem Arbeiter gemäße Weise einzurichten, wobei deren Formgebung zu einem Zeugnis des gewachsenen Klassenbewußtseins geworden ist. Diese Haltung stand in engstem Zusammenhang mit der allgemeinen Ausweitung des Klassenkampfes, der damals alle Lebensbereiche berührte und nicht nur zu einem Aufschwung der revolutionären Literatur und Kunst, sondern auch der Auseinandersetzung um eine zeitgemäße sinnvolle Lebens- und Wohnweise führte. Gefördert wurde das Nachdenken darüber unter anderem durch die vielen neuen Siedlungen mit den Versuchen, Kleinwohnungen zweckmäßig anzulegen und ihnen Licht, Luft und Sonne in einer durchgrünter Umgebung zu sichern. Alle diese Probleme stießen auf ein so allgemeines Interesse, daß sie in der Arbeitertagespresse, in der beliebten Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ), im Fachblatt für Holzarbeiter und in Arbeitermagazinen immer wieder behan-



delt worden sind. Es gab kaum einen politisch engagierten Arbeiter, der keine Meinung dazu gehabt hätte.

In jenen spannungsgeladenen Jahren, da ein revolutionärer Sturm heranreifte, bewirkte die Beschäftigung mit der eigenen Lebensführung in der Arbeiterklasse eine kritische Sicht auf die herrschenden Wohntraditionen und damit auf die Probleme der Wohnungseinrichtung. Das Möbelangebot der Industrie war nach Sortiment und Formgebung vornehmlich der kleinbürgerlichen Sozialideologie angepaßt und bei einigermaßen solider Ausführung für den Arbeiter zu teuer. Gegen diese Möbelproduktion und die damit zusammenhängenden Wohngewohnheiten richtete sich jetzt die Kritik der bewußtesten Arbeiter. Sie griffen den Grundgedanken der bürgerlichen Reformbewegung auf, daß die Gestalt der Wohnung und des Möbels aus der Sache selbst, aus bester Funktionserfüllung bei geringstem materiellen Aufwand abgeleitet werden müsse. Die wirklichen Bedürfnisse sollten die Form bestimmen, nicht mehr repräsentativer Schein. Es gab zwar Möbel auf dem Markt, die dieser Haltung entsprachen, vorwiegend waren es einfach gestaltete, vielfältig kombinierbare Aufbaumöbel. Aber sie waren trotz industrieller Massenfertigung noch zu kostspielig. So beschritten einzelne Arbeiter den Weg des Möbelbaues nach eige-

nen Entwürfen. Wo dieser Geist bewußter Lebensgestaltung sich entwickelt hatte, konnte er durch den Faschismus nicht gebrochen werden, so daß auch nach 1933 noch Arbeitermöbel mit progressiver Formgebung entstanden sind.

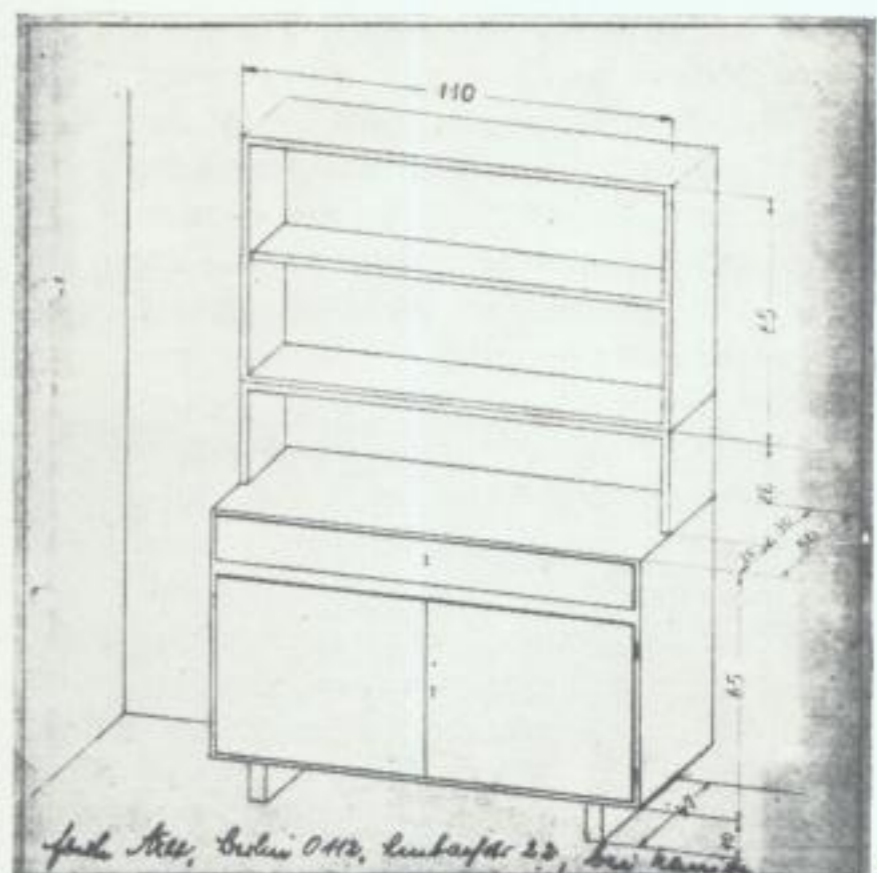
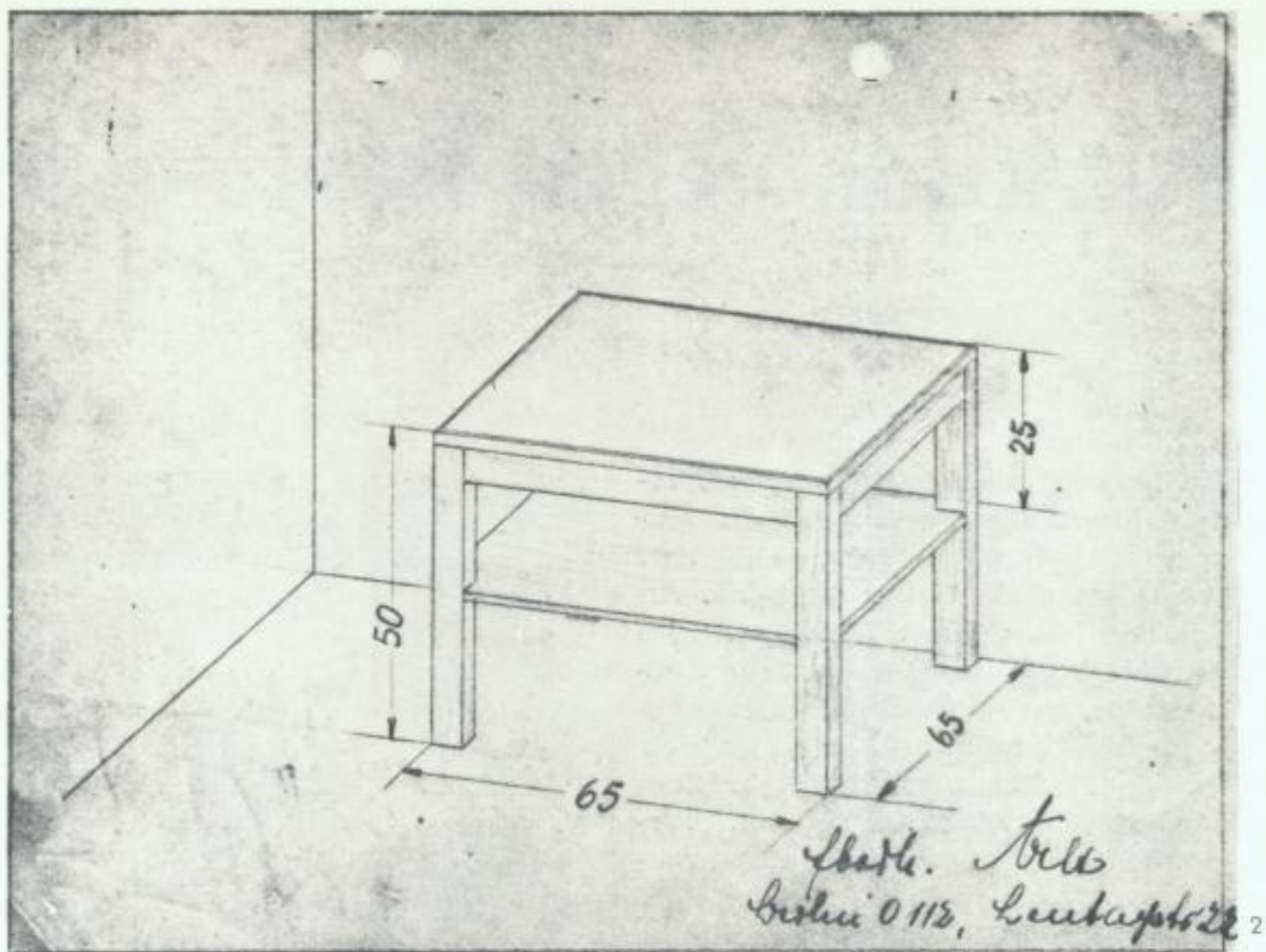
Natürlich handelte es sich stets um einfache Dinge. Das Wesentliche ist, daß sie nicht nur aus technischen und wirtschaftlichen Gründen einfach und zweckmäßig sind, sondern aus einer geistigen Haltung heraus. Sie läßt sich kaum besser belegen als mit dem Zitat, das die junge Arbeiterin Karla Mahns, Tochter eines Rostocker Werftarbeiters, 1927 in ein Buch für ihren Verlobten, den Schlosser Hans Grünberg, geschrieben hat: „Die Kunst soll nicht mehr als Privatsache aufgefaßt werden, derer man sich nach Belieben bedient. Wir wollen keine Ästhetik, die sich in romantischen Träumereien ihre Regel selbst sucht, sondern die in der vollsten Gesetzlichkeit des rauschenden Lebens steht. Aber wir wollen auch keine Technik, die ihren Weg für sich geht, sondern die für das Kunstvolle der Zeit offenen Sinn hat. Peter Behrens.“ Das Buch, in dem dieses Bekenntnis steht, ist „Die neue Wohnung“ von Bruno Taut, ein Buch, das der praktischen vorurteilslosen Einrichtung der Wohnung gewidmet war. Die beiden jungen Menschen waren aktive Mitglieder der Sozialistischen Arbeiterju-

gend (SAJ) und von Tauts Gedanken und Vorschlägen begeistert. Ihr Oppositionsgeist war so ausgeprägt, daß sie das Buch mehrfach kauften, um es bei gegebenen Anlässen an ihre Genossen im Jugendverband zu verschenken.

Als sie 1933 heirateten, wollten sie ihre Wohnung selbstverständlich gemäß ihren Vorstellungen einrichten. Entsprechend einfache und schmucklose Möbel gab es in ihrem Wohnort Schwerin nicht zu kaufen. Als einen Protest gegen das übliche Buffet oder die „Anrichte“ entwarfen sie zunächst ein niedriges Schränkchen für das Wohnzimmer und gaben es einem Tischler in Auftrag (Abb. 1). Aber bei 80 Pfennig Stundenlohn war ihr Vorhaben ein großes finanzielles Opfer, das sie ihren Überzeugungen brachten. Sie konnten diesen Weg nicht fortsetzen. Aus ähnlichen Anregungen und Motiven ging auch der Berliner Metallarbeiter Eberhard Arlt zum Entwerfen seiner Möbel über (Abb. 2, 4). Er war Mitglied der KPD, vielseitig interessiert und ein häufiger Besucher im sogenannten Graphischen Block, einem Komplex graphischer Werkstätten der KPD, der gleichzeitig ein bedeutendes revolutionäres Kultur- und Ausstellungszentrum war. Er verfolgte den Bau solcher Siedlungen wie des berühmten „Hufeisens“ in Berlin-Britz. Auch seine Frau war eine aktive Kommunistin. E. Arlt verschaffte sich die notwendigen Kenntnisse und Vorlagen zu seinen Entwürfen durch einen der kostenlosen Werbeprospekte der Möbelindustrie (Abb. 3). Bezeichnenderweise wählte er sich einen Prospekt für einfachste Aufbaumöbel, das heißt für die damals neueste, aber überwiegend noch abgelehnte Möbelform.

Die erhaltenen Entwürfe lassen auf sehr ausgeprägte individuelle Bedürfnisse schließen. Hier ist die Anrichte verdrängt durch einen „Mappenschrank“ mit Schüben für politisches, kulturelles und wissenschaftliches Arbeitsmaterial. Zwei niedrige Bücherregale ersetzen den üblichen Bücherschrank. Der Tisch sollte auch als Arbeitstisch dienen und dafür eine Korklinoleumplatte erhalten. Gebaut wurde nur der Mappenschrank, der im Krieg verlorengegangen ist. Die Tischlerrechnung und der erhaltene Prospekt mit Preisliste gestatten die Feststellung, daß dieser Schrank weniger gekostet hat als ein entsprechend zusammengesetztes Aufbaumöbel aus dem Möbelgeschäft.

Ohne bestimmte Vorbilder, ganz aus dem Geist, der damals die Arbeiterjugend beseelte, sind die selbstgebauten Möbel von dem erst kürzlich verstorbenen Clemens Seifert, gelernter Kunstschlosser und damals Mitglied



der SAJ. Er kam 1930 nach Berlin. Nicht ohne Belang ist, daß er in der Hufeisensiedlung von Bruno Taut wohnte, also in einem Milieu, in dem die Beschäftigung mit den Problemen der Wohnkultur damals eine ganz besondere Rolle spielte. Als er 1933 erwerbslos wurde, begann er, sich Möbel nach eigenen Entwürfen zu basteln, zuerst ein niedriges eintüriges Schränkchen. Anschließend baute er sich zwei Bücherregale. Seine Möbel gefielen, und er fertigte einige für seine Freunde. Als er wieder Arbeit fand, ließ er sich zwei Kommodenteile nach seinem Entwurf von einem Tischler bauen. Alle Einzelstücke haben die gleiche Höhe und Tiefe, um beliebig zusammensetzbar zu sein, und den gleichen Formcharakter.

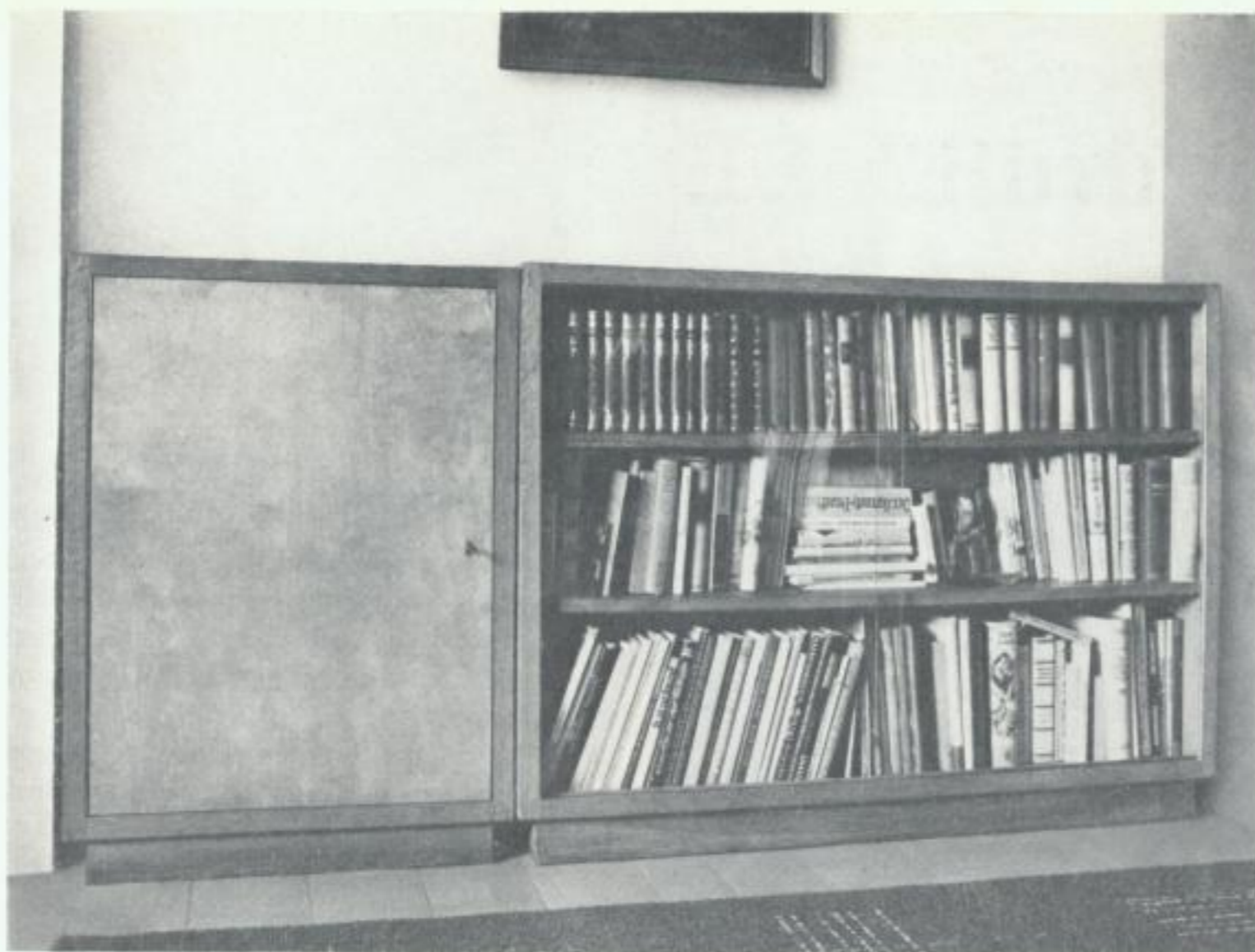
Clemens Seifert verfolgte damit bereits ein Programm, bei dem das Möbel nicht mehr Einzelstück im Raum war, sondern als ein Element der Wandraumformend wirken konnte. Nur ein

entwickelter Sinn für die spezifische Problematik der Kleinwohnung konnte ein solches Ziel verfolgen.

Ein Hinweis noch auf die Bücherregale der Arbeiter. Sie sind nicht nur ein Zeichen ihres gewachsenen kulturellen, wissenschaftlichen und politischen Interesses. Wer den Stolz eines im Kapitalismus lebenden klassenbewußten Arbeiters auf seine Bücher, besonders auf seine marxistische Literatur, kennengelernt hat, weiß, daß sie das augenfälligste Sinnbild seiner Emanzipation im Bereich der Wohnung waren und heute noch sind.

Eine besondere Rolle spielte bei selbstgebauten Möbeln der Anstrich. Seine Aufgabe war in erster Linie, die Mängel des Materials und der Ausführung zu verdecken. Damit aber stellte sich das Problem der Farbigkeit bei Möbeln auf eine neue Weise.

Einer der Hauptorganisatoren des antifaschistischen Widerstandes in Dresden, der Buchdrucker Kurt Frölich, war



1 (Seite 29)
Schränken für das Wohnzimmer anstelle der üblichen Anrichte, Entwurf des Maschinenschlossers Hans Grünberg, Schwerin, 1933

2/4
Entwurfszeichnungen für „Mappenschrank“ mit Aufsatz und Couchtisch, Entwürfe des Metallarbeiters Eberhard Arlt, Berlin, 1936
Erhalten sind auch die Entwürfe für Bücherregal und Wohnzimmertisch einschließlich genauer Detailzeichnungen für die Ausführung. Das Programm für das Wohnzimmer verzeichnet noch einen Schreibtisch und die notwendigen Stühle.

3
Titel eines Prospektes für Aufbaumöbel nach Entwürfen von Franz Schuster
Dieser Prospekt war die Grundlage für die Entwürfe von Eberhard Arlt (Abb. 2, 4).

5/6
Anbaumöbel für Wohn-Schlaf-Raum nach Entwürfen des Kunstschlossers Clemens Seifert, Berlin, 1933–1936

5
Selbstgebautes Bücherregal, kombiniert mit eintürigem selbstgebautem Schränkchen
Das Schränkchen: Tür mit Sperrholzplatte außen auf Holzrahmen, innen mit aufgenagelter Pappe, Seitenteile aus Kistenbrettern, Deckplatte Erlenholz

6
Schränkchen mit Schubkästen, kombiniert mit zweiteiliger Wäschekommode (Anfertigung durch Tischlerwerkstatt)

durch die Gestapo zu jahrelanger Erwerbslosigkeit verurteilt. In diesen Jahren baute er aus Kistenbrettern für seine Küche einen Geschirrschrank, eine Eckbank und ein niedriges Schränkchen, alles in einfachen Formen. Entgegen den Traditionen gab er diesen Möbeln für die Küche, die zugleich Wohnraum der Familie und Schauplatz illegaler Beratungen war, einen dunkelroten Anstrich – und damit eine besondere ästhetische Qualität. Die Schränke waren innen weiß. Als er unter dem Druck der Not in eine Wohnung mit dunklem Küchenraum umziehen mußte, strich er die Möbel weiß und die Schränke innen leuchtend rot.

Buchdrucker zählten zur gebildeten

Schicht der Arbeiterklasse. Kurt Frölich war sehr begabt und mit vielen revolutionären Künstlern befreundet; Wilhelm Lachnit und Lea Grundig haben ihn porträtiert. Er hat schöne Intarsienarbeiten hinterlassen und hätte durchaus das Können und die Möglichkeit gehabt, seine Möbel auf irgendeine Weise dekorativ zu bemalen. In damaliger Sicht wäre damit gegen den Sinn der ganzen Bewegung verstoßen worden, deren moralische Kraft auf der Gewißheit beruhte, mit der schlichten schmucklosen Form den Mißbrauch des Dekorativen für soziale Repräsentation und Klassendünkel zu überwinden und einem neuen demokratischen Denken zu dienen.

Jakob Jordan, der erste Direktor un-

serer volkseigenen Möbelindustrie nach 1945, berichtet, daß er um 1931 als Tischlergeselle seine selbstgebauten Möbel ebenfalls dunkelrot gestrichen und mit schwarzen Handgriffen versehen habe, einerseits, um die mindere Holzqualität verschwinden zu lassen, andererseits aber aus der Ablehnung des bürgerlichen Protzens mit polierten empfindlichen Edelholzfurnieren heraus. Jordan war damals bereits ein aktives Mitglied der KPD und erlebte die tiefen Klassengegensätze jener Zeit unmittelbar.

1911 beklagte Clara Zetkin, daß das geistige Leben der Arbeiter, ihr inneres geistiges Sein, noch keinen Ausdruck in der Architektur der Gewerkschaftshäuser und anderer Arbeiterbauten gefunden habe, und daß der Arbeiter diesen Mangel noch nicht einmal empfinde. Diese Feststellung galt auch für die Möblierung der Wohnungen. Mit dem Ende der Weimarer Republik jedoch hatte das proletarische Klassenbewußtsein einen solchen Grad erreicht, daß die Arbeiterklasse selbst in diesem von Traditionen belasteten Bereich eigene, ihrer materiellen Lage und ihrem Denken entsprechende Wege zu beschreiten begann. Die wenigen, die hier vorangingen, waren auch die ersten, die das progressive Erbe der bürgerlichen Reformbewegung erfaßten und für die Kultur der Arbeiterklasse zu nutzen verstanden. Ihre materiellen Möglichkeiten waren mehr als bescheiden, so daß man nur von Entwicklungsansätzen sprechen kann. Um so bemerkenswerter ist der Ernst, mit dem sie selbst die Formenwelt des Alltäglichen mit kämpferischem Geist durchdrangen und Beispiele bewußt vorurteilsloser Produktgestaltung schufen.

Kurt Junghanns



Neuheit aus Verdruß?

Eigentlich sollten diese Polster-elemente keiner ausschweifenden Beschreibung bedürfen.

Es handelt sich um eine Wettbewerbsarbeit. Verwendet wurden Materialien, die jeder Möbeldesigner „zur Hand“ hat, die Idee besteht nur in ihrer ungewohnten Synthese. Das Motiv – eigentlich das „Gegenmotiv“ – kam aus der täglichen Arbeit, bei welcher der Möbeldesigner zumeist mehr oder minder klischeehafte Anforderungen mit einer Vielzahl von Materialien zu realisieren hat, um die scheinbar unterschiedlichsten Bedürfnisse zu treffen. Letztlich entsteht bei aller Form-, Farb- und Materialdifferenzierung immer wieder das konventionelle Gesicht – und das konventionelle Gebrauchen – unserer Polstermöbel.

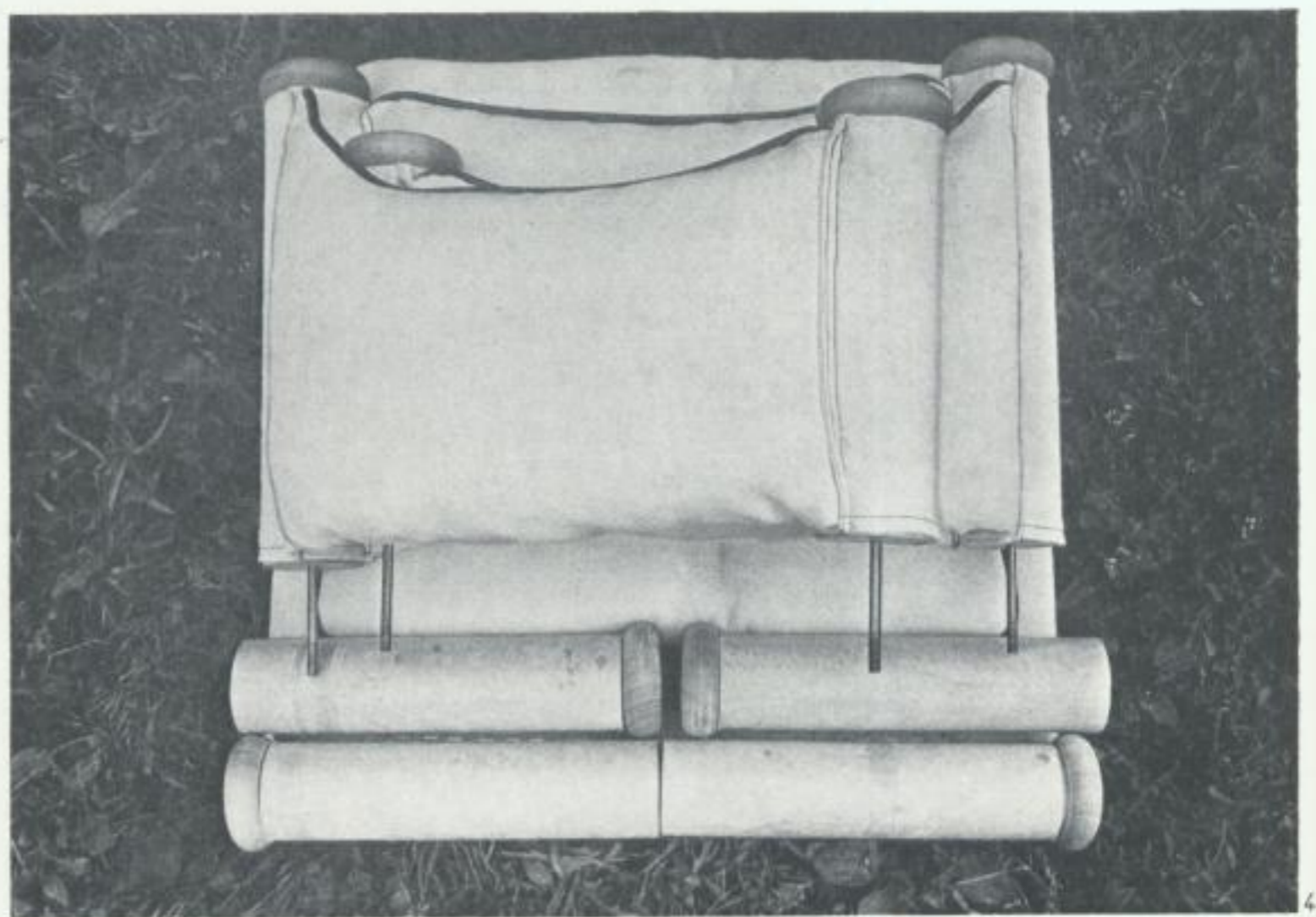
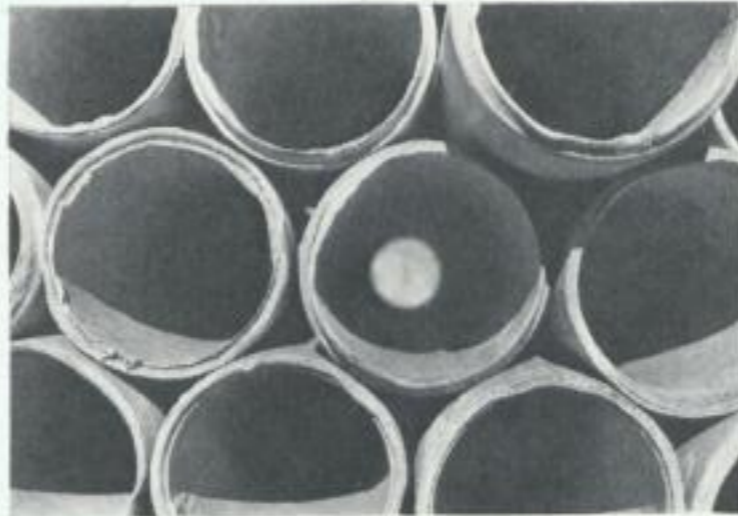
Erfahrungen mit dem neuen Erzeugnis

Schon der erste Prototyp ließ Schlüsse auf künftige Nutzer zu. Kindern machte es Spaß, den neuen Gegenstand in „Besitz“ zu nehmen. Das Thronartige ließ sie eine posierend erhabene Haltung einnehmen. Die Farbigkeit, die einfachen Formen, das geringe Gewicht machten ihnen diesen Gegenstand sympathisch.

Die Reaktionen der Erwachsenen sind unterschiedlich. Überhaupt verspricht dieses Möbel, wenn man es sich so ansieht, keinesfalls hohen Komfort. Die dicken Füße erwecken zwar Vertrauen, doch sie vermitteln wohl kaum Eleganz. Die Leinenpolster assoziieren Strohsäcke.

Die Möbel behaupten sich im Raum, formieren ihn mit. Ihre „Organik“ zeigt Beziehungen zu Gewachsenem, zu Stämmen mit knotenartigen Verdickungen. Feine Verästelungen verbinden sie miteinander.

Was „hat“ dieses Möbel? Die Funktionsmaße sind so bemessen, daß man zueinander sitzt, und nicht, wie bei üblichen Sesseln, sich weich wegfallen läßt – Kommunikation wird also gefördert. Der angenommene Nutzerkreis bestätigte sich: Kinder, Jugendliche und alle, die nicht passiv sein wollen. Falls es kommerziell erfolgreich sein sollte, wird dies allerdings leider auf das andersartige Aussehen – für alle am Gewohnten Überdrüssigen – zurückzuführen sein, nicht aber auf das neuartige Designkonzept.



Vom Projekt zum Konsumtionsgut

Entwickelt wurde ein Mitnahmemöbel mit den wesentlichen Eigenschaften: geringes Gewicht, geringes Volumen und einfache Montage. Gekauft wird aber kein „Mitnahmemöbel“, sondern ein Gegenstand für die häusliche Umwelt, der neben Funktionserfüllung emotionales Erleben verspricht. Und das bereits beim Kauf.

1 Neben ganz rationalen Überlegungen des Käufers über den Gebrauchswert und den Preis müssen die Erzeugnisse Solidität, Neuheit, auch Vertrautes oder Assoziationen von angenehmen Erlebnissen vermitteln, um die Kaufentscheidung zu stimulieren. Derartige Anforderungen sind keine „Konsumideologie“, die der Gestalter abzulehnen hat, vielmehr muß es ihm darum gehen, technische und ästhetische Qualität sowie volkswirtschaftlichen Aufwand in richtige Relationen zu bringen und dem Nutzer zu vermitteln.

2 Die Gestaltung simpel anmutender, doch funktionstüchtiger Gebrauchsgenstände ist keine projektierte Kurzlebigkeit. Sie soll den zur Realisierung des Gebrauchswertes erforderlichen gesellschaftlichen Aufwand an Materialien, Arbeitszeit und produktivem Vermögen in ein vernünftiges Verhältnis zum Nutzungszeitraum von Möbeln bringen. Gute Gestaltung und damit moralische Langlebigkeit können viel-

1-3

Die Ausgangsmaterialien: Röhren, aus Papierbahnen gewickelt (1); Schaumstofflocken (2); Leinen (3)

4

Die Einzelteile: Einfache und erkennbare Konstruktion sowie geringes Gewicht prädestinieren es zum Montage- und Mitnahmemöbel.

5/6

Die Konstruktionsprinzipien:

Alle Funktionsflächen werden aus Leinen gebildet, es verfügt über die größte Stabilität, die ohne Effekte verwebten Fäden

machen das sichtbar. Die tragenden textilen Flächen sind als Polster ausgebildet. Flocken aus Schaumstoff (moderne Substitution für Stroh oder Seegras) füllen die Polster entsprechend dem natürlichen Verlauf der Spannungslinien. Alle Papprohre und Holzteile sind im Kontrast dazu farbig lackiert. In gleicher Farbe begrenzen jeweils Keder die Polsterteile. Das Montageprinzip ist sehr einfach. Die Konstruktionselemente der Füße und Rückenlehnen werden gegeneinander durch die Sitzrahmen hindurch verschraubt. Der große Durchmesser der Papprohre gestattet ein festes Anziehen ohne Zuhilfenahme eines Werkzeuges.

leicht bewirken, daß der gut funktionierende Gebrauchsgegenstand „lieb-gewonnen“ und erhalten wird.
Eberhard Geißler



Polstermöbelgruppe 22

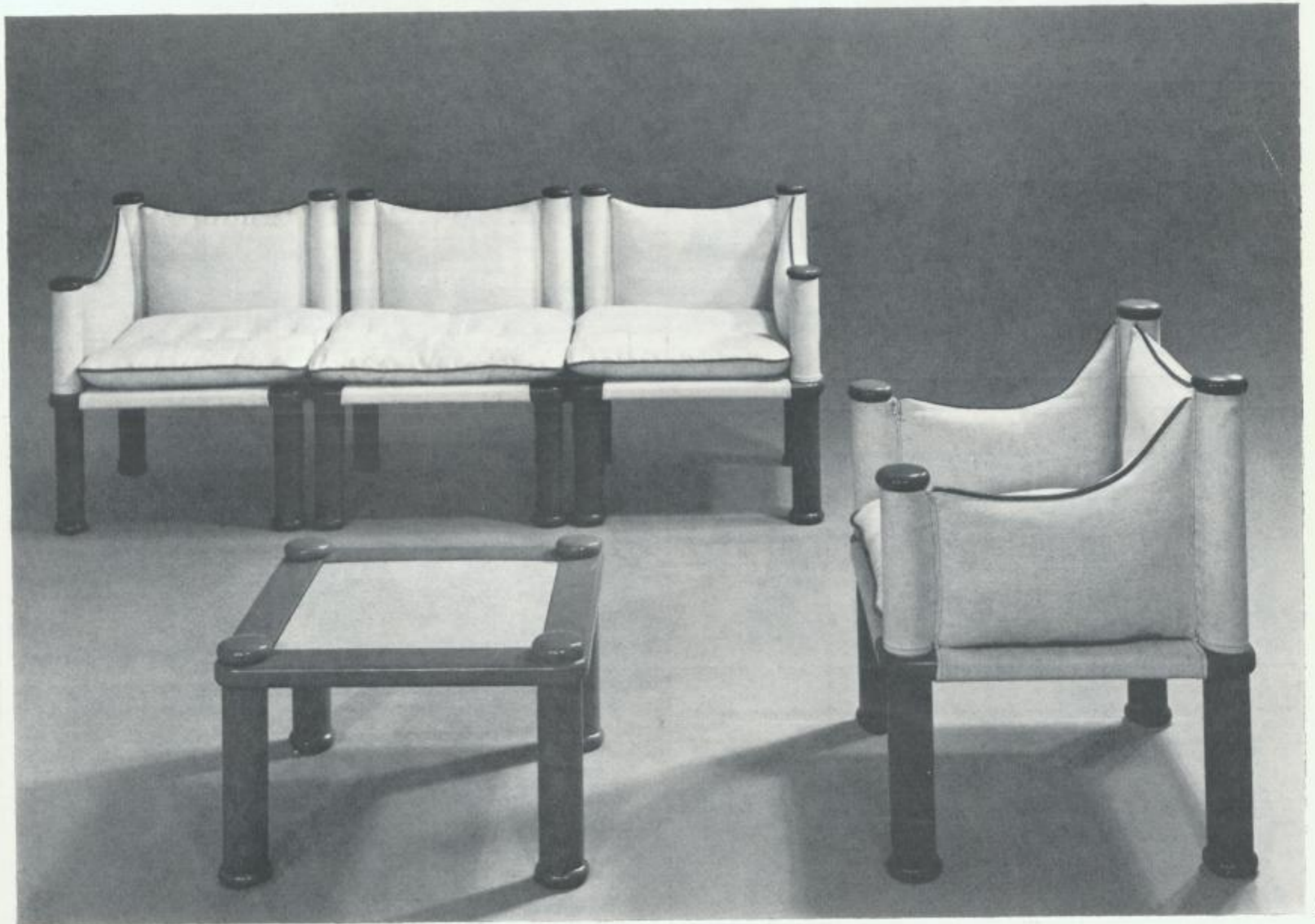
Gestalter: Eberhard Geißler, 1980

Hersteller: VEB Polstermöbelkombinat

Oelsa-Rabenau

Auszeichnung:

GUTES DESIGN DDR 81



Das Ästhetische stimulieren

Neuerer und Rationalisatoren helfen in der Industrie bei der Entwicklung von Rationalisierungsmitteln. Ihre Lösungen bestimmen – wir nehmen die bauseitigen Voraussetzungen hier als gegeben – neben den gekauften Maschinen und Anlagen das Erscheinungsbild vieler Betriebsbereiche. Wie weit beherrschen sie dabei die Arbeitsumweltgestaltung? Um diese Frage zu beantworten, wurde die Neuerertätigkeit in 35 ausgewählten Betrieben der DDR verschiedener Wirtschaftszweige untersucht. Dabei erfaßten Gutachtergruppen (WAO-Fachleute, Formgestalter, Neuerer) alle Gestaltungsmängel in der Arbeitsumwelt und werteten Neuerervorschläge aus, die darauf rea-

gieren.¹ Diese wurden nach sechs verschiedenen Gestaltungsaspekten gruppiert (Abb. 1–6). Das sind:

– technologisch-funktioneller Aspekt
Für bestimmte Arbeitsaufgaben werden geeignete technische Mittel entwickelt oder weiter vervollkommen; ihre Effektivität und Zuverlässigkeit wird verbessert.

– bewegungsökonomischer Aspekt
Der Einsatz menschlicher Arbeitskraft wird durch strafferen Arbeitsfluß, zweckmäßigeren Arbeitsablauf oder wirksamere Körperbewegungen optimiert.

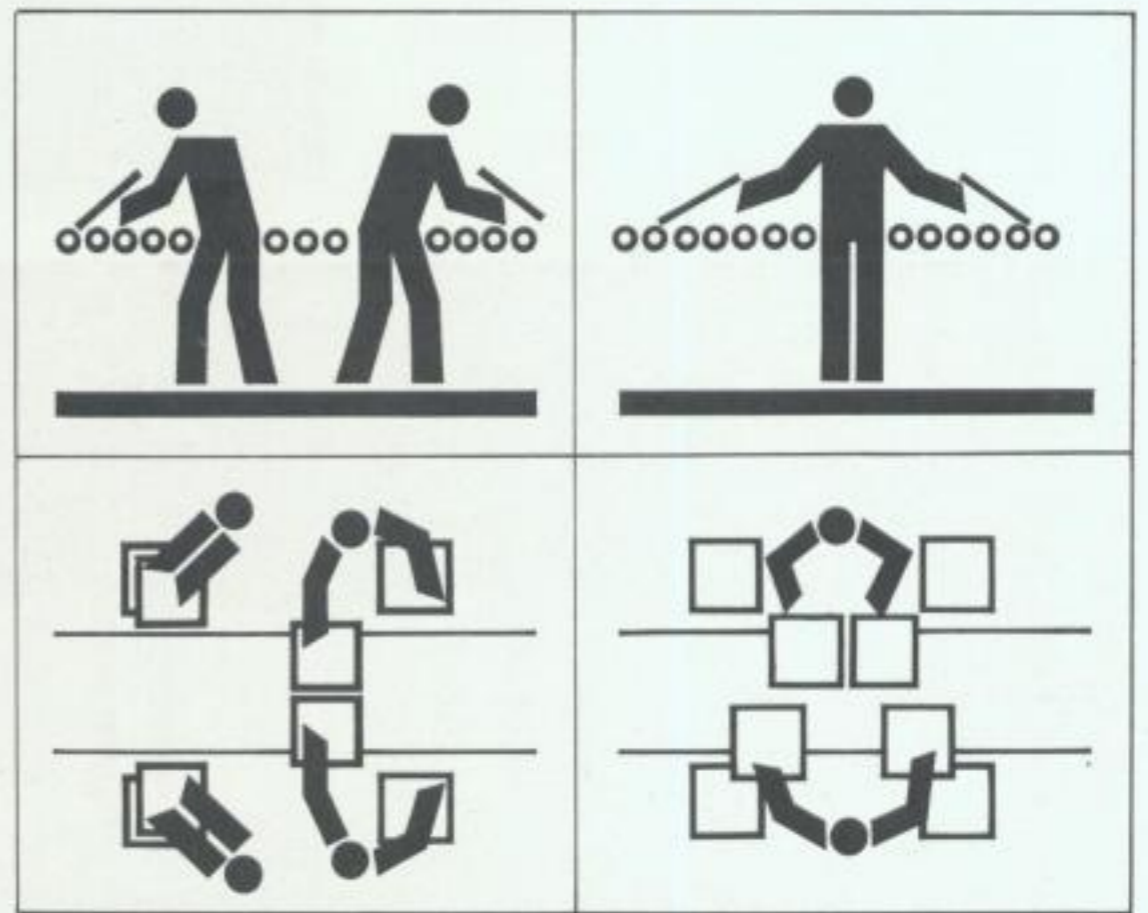
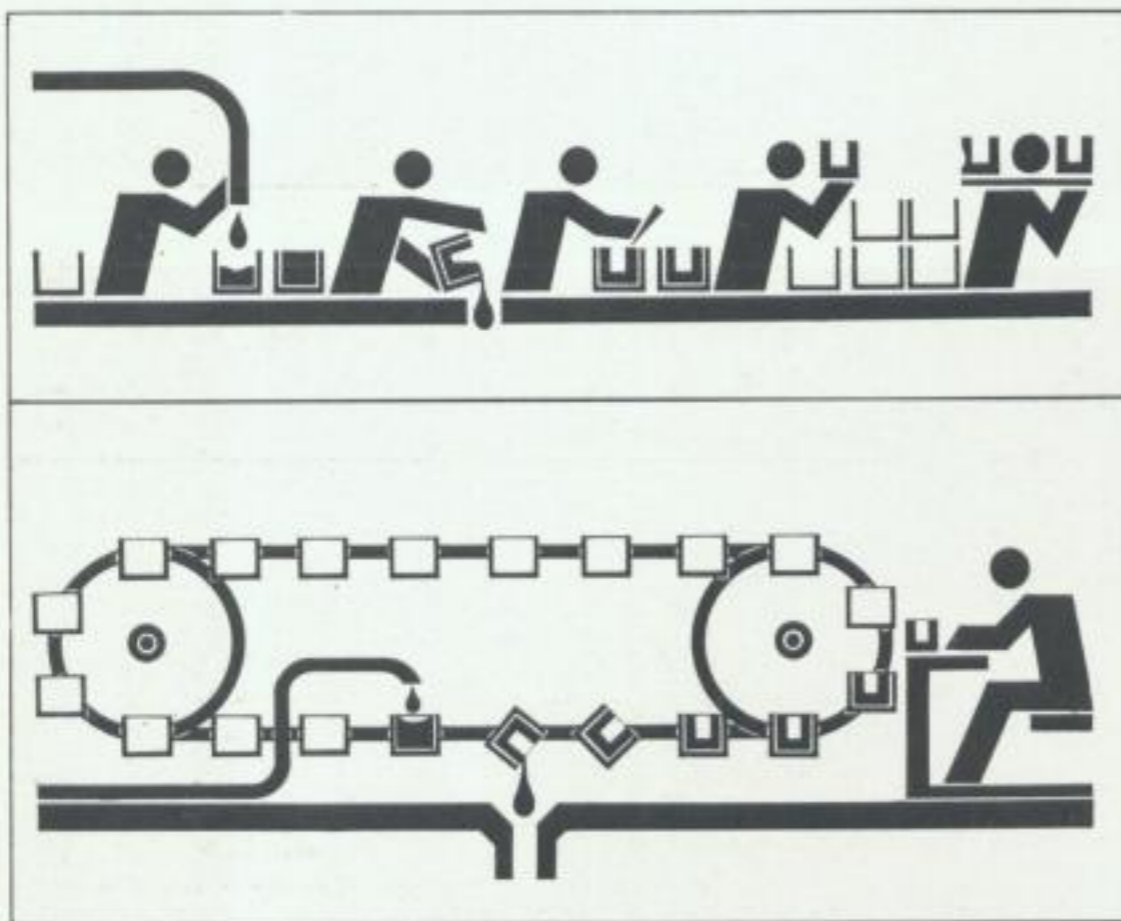
– ergonomischer Aspekt
Eine angemessene Beanspruchung der Menschen bei der Arbeit wird gewährleistet, das heißt, hohe körperliche und

mentale Belastung wird vermieden und Unterforderungen vorgebeugt.

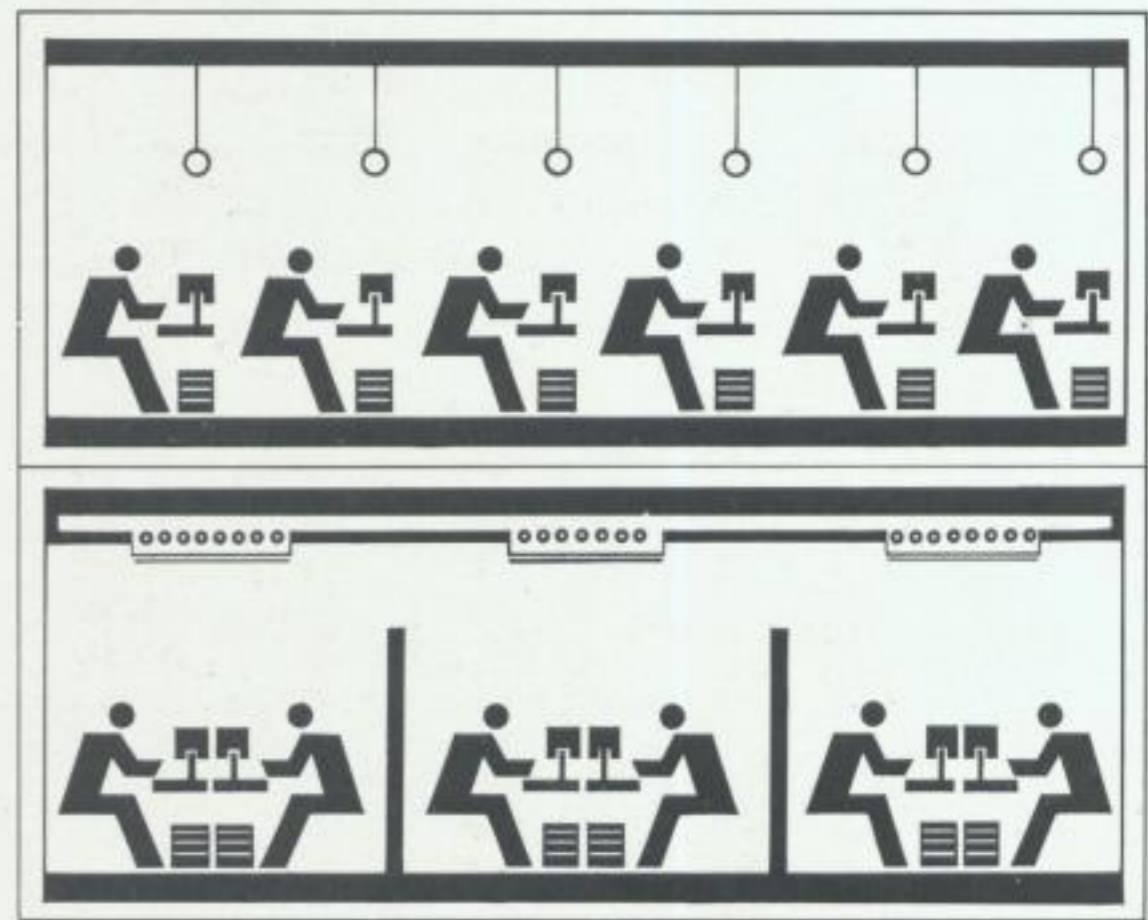
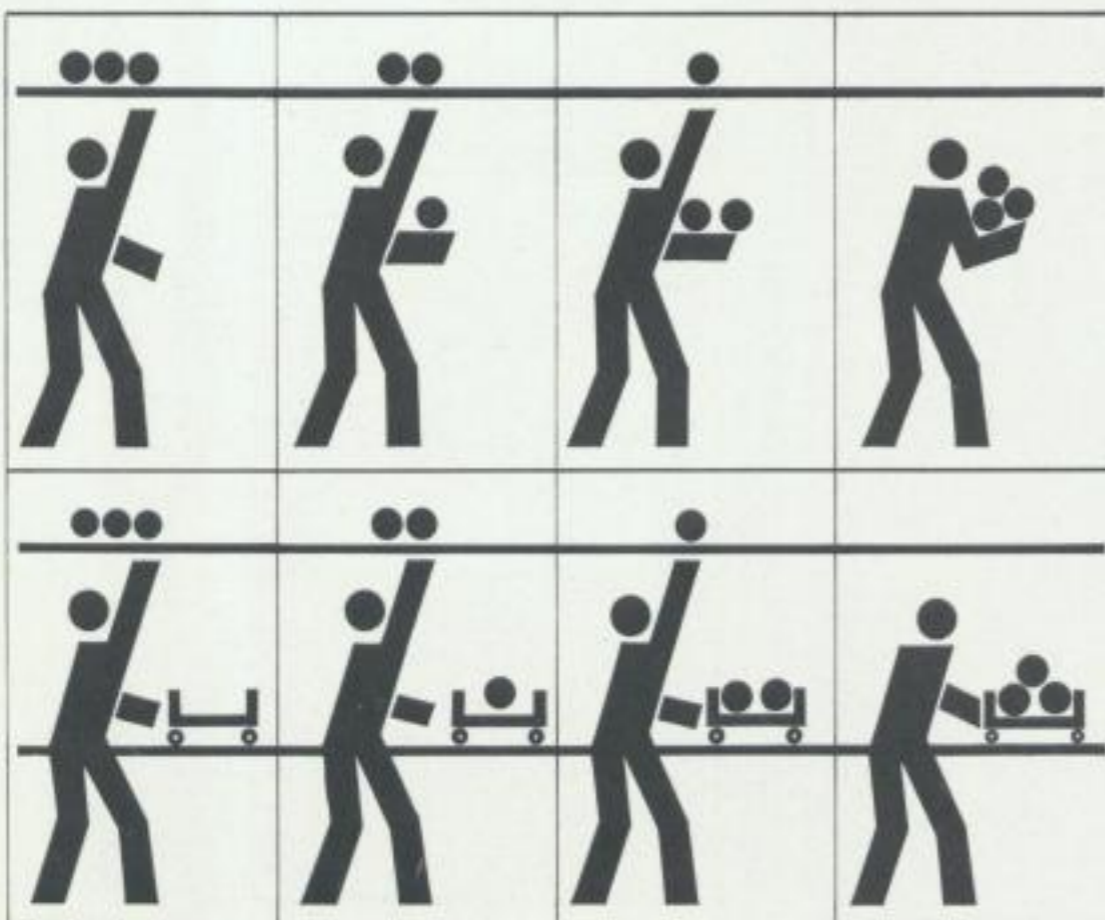
– kommunikativer Aspekt
Die informationelle Kopplung und die Kooperation der Menschen im Arbeitsprozeß werden optimiert, und die Beziehungen im Mensch-Maschine-System werden verbessert.

– semiotischer Aspekt
Die über die Arbeitsmittel und Arbeitsbedingungen hinausweisende Bedeutung wird sinnfällig dargestellt, um das Gebrauchsverhalten zu vereinfachen und zu stimulieren.

– ästhetischer Aspekt
Bessere Bedingungen für die sinnliche Wahrnehmung der Arbeitsinhalte werden geschaffen, um harmonische Be-



1/2



3/4

1-6
Gestaltung der Arbeitsumwelt
durch Beispiele von Neuerern aus
verschiedenen Betrieben

1
In einem Steingutwerk wird das Gieß-
formen durch ein umlaufendes Gießband
rationalisiert (technologisch-
funktioneller Aspekt).

2
In einem Möbelwerk werden Arbeits-
kräfte eingespart durch beidhändiges
Auflegen der Furnierblätter auf
Platten an der Rollbahn zur Klebpresse
(bewegungsökonomischer Aspekt).

ziehungen des Menschen mit seiner
Arbeitsumwelt zu fördern.

Die vorgefundenen Mängel sind den
Gestaltungsaspekten im unterschied-
lichen Maße zuordenbar. Unter kom-
munikativem, semiotischem und ästhe-
tischem Aspekt sind Mängel bisher im
Rationalisierungsprozeß kaum beach-
tet worden, sie überwiegen fast über-
all. Die Neuerer müssen auch diese
bisher von ihnen unberücksichtigt ge-
bliebenen Gestaltungsaspekte beherr-
schen lernen. Dazu können die Kombi-
nate

— die Nachnutzung orientierender
Beispiele fördern;

— Anreize für gestalterisch anspruchs-
vollere Neuererlösungen schaffen;

— komplexe Gestaltungsaufgaben in
die Neuererpläne aufnehmen.²

Nachnutzung

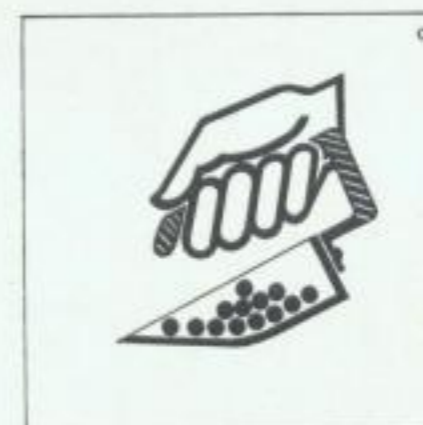
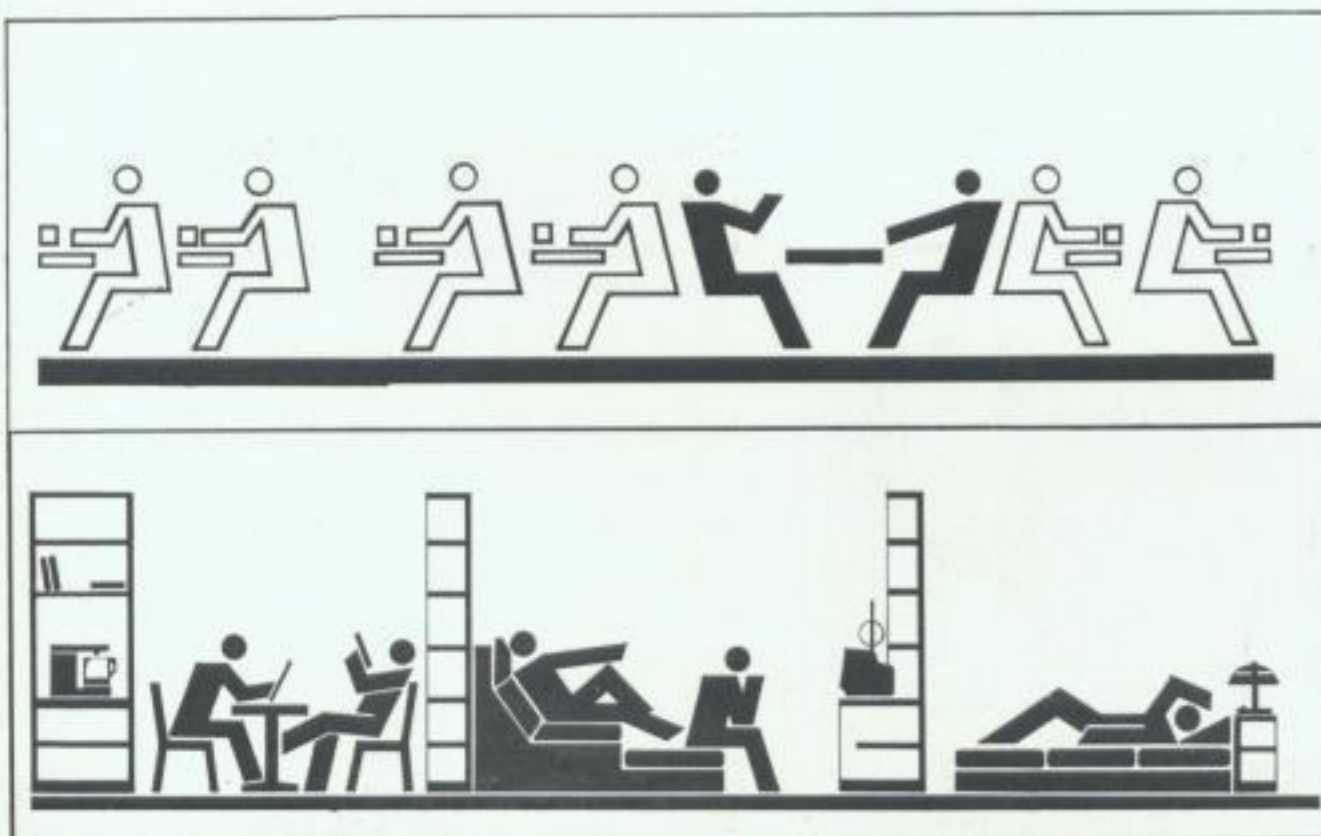
Die Standardisierung ergonomischer
und bewegungsökonomischer Inhalte,
beispielsweise für optimale Greifräume
am Arbeitsplatz, ergibt für verwandte
Tätigkeiten weitgehend übereinstim-
mende gestalterische Lösungen. Des-
halb ist es möglich, räumliche Struk-
turen eines Arbeitsplatzes in einem
Wirtschaftsbereich auf ergonomisch
und bewegungsökonomisch ähnliche
Arbeitsplätze in anderen Wirtschafts-
bereichen zu übertragen. Die formale
Übernahme gestalterischer Lösungen
jedoch führt in der Regel zu semio-

3
In einer Spinnerei wird das
ermüdende Zusammentragen der Kreuz-
spulen durch Spulenwagen
erleichtert, die an einer
Trageschiene an der Front der
Kreuzspulmaschine entlanglaufen
(ergonomischer Aspekt).

tischen Problemen. Besonders häufig
übertragen Neuerer die Oberflächen-
gestaltung von Arbeitsmitteln im Büro-
bereich auf Arbeitsplätze im Werk-
stattbereich (Abb. 9). Auch der Neue-
rer sollte nicht umhin kommen, durch
die Gestalt der Arbeitsmittel auf ihren
Gebrauchswert hinzuweisen.

Materieller Gebrauchswert

Die mit der Neuererverordnung³ gere-
gelte Vergütung reizt nur an zu tech-
nologisch-funktionellen und bewe-
gungsökonomischen Gestaltungslösun-
gen. Sobald sich die Wirksamkeit eines
Arbeitsmittels erhöht oder der Arbeits-
aufwand abnimmt, läßt sich der Ge-
winn errechnen und die Vergütung be-

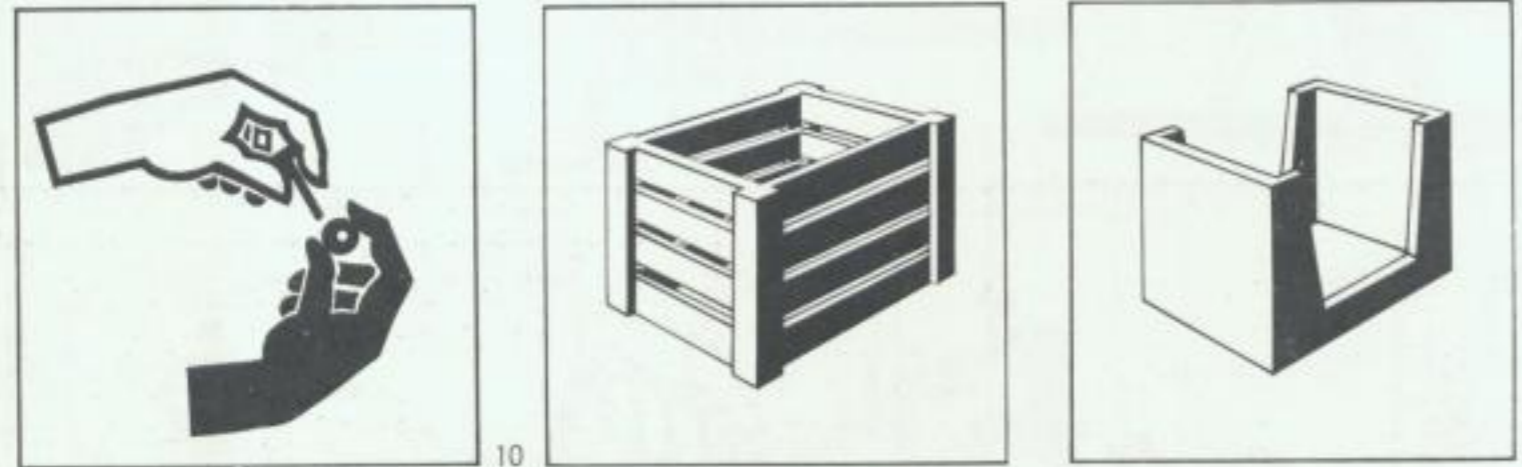
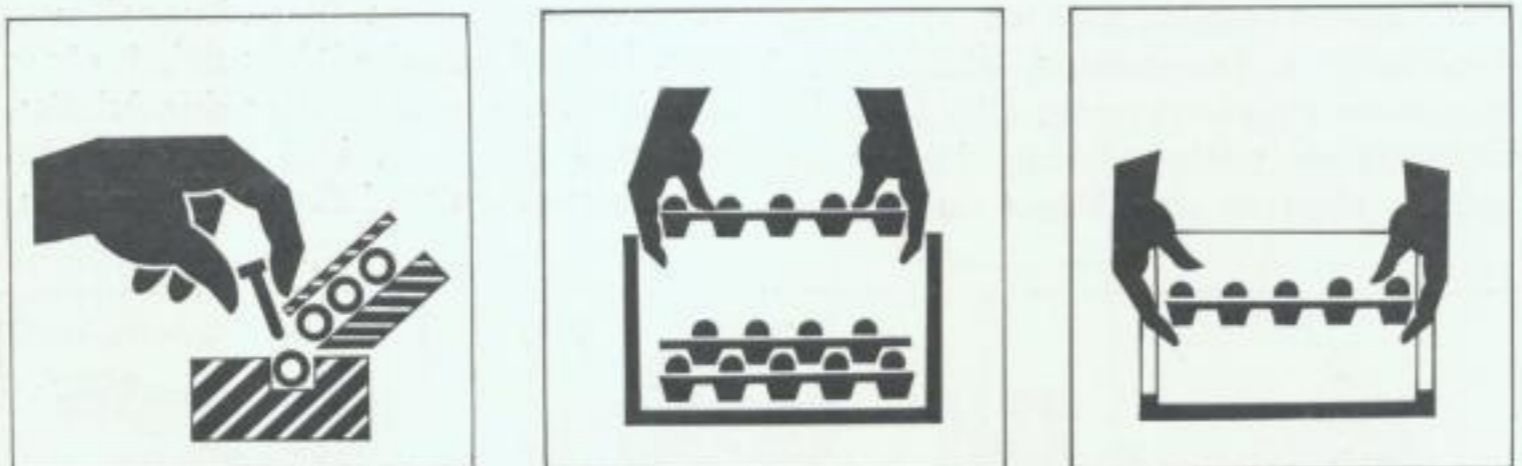
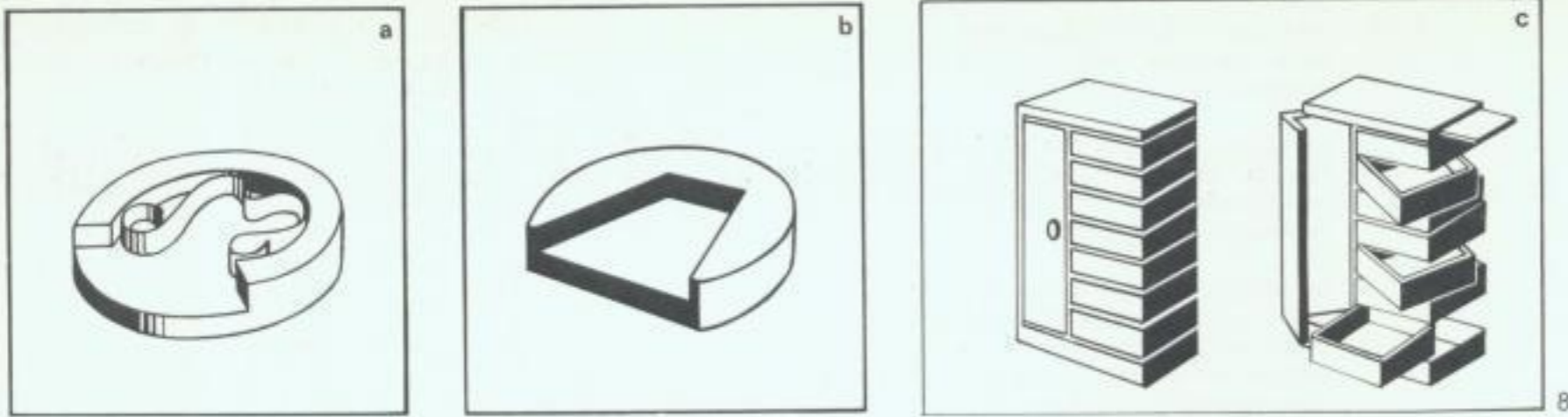


4
Im Montageraum eines Werkes für
technisches Glas wird die anonyme
Reihenstruktur der Arbeitsplätze
aufgelöst und durch Identifizierungs-
bereiche ersetzt
(kommunikativer Aspekt).

5
In einem Betrieb für mechanisches
Rechnen weist die Pausenraumausstattung auf ein
Pausenmilieu hin, das die schnelle Umstellung auf
Erholung während häufiger, angeordneter
Kurzpausen ermöglicht (semiotischer Aspekt).

6
Im Bereich einer Fertigungsgruppe in einem
Gerätebaubetrieb erfolgt die visuelle Bereicherung
der Arbeitsumwelt (ästhetischer Aspekt).

7
Gestaltungsvorschläge von Neuerern für
erleichternde Arbeitsmittel
Die Beispiele zeigen Vorrichtungen zur
erleichternden Führung von Preßluft- und
Elektrowerkzeugen (a); Arm- und Körperstützen
als Haltungshilfsmittel am Arbeitsplatz (b);
kraftsparende Werkzeugform (c); fahrbare
Betonmischer für Kleinmengen (d)



8 einfache Rationalisierungsmittel nach Neuerervorschlägen mit befriedigendem Gestaltwert, Kleinteilbehälter (a, b), Werkzeugschrank (c)

9 Konzeptionen von drei Neuerern für Prüf- und Kontrollarbeitsplätze in verschiedenen Kombinationen. Alle Tische sind unter ergonomischen und bewegungsökonomischen Aspekten gut gestaltet. Unter semiotischem Aspekt ergeben sich jedoch gestalterische Niveauunterschiede. Der Montagetisch erweckt durch Form und furnierte Flächen die Vorstellung eines Büroschreibtisches (links). Eine Regalkonstruktion des Werkzeugstauraumes unter Verzicht auf die Seitenwände des Korpus verweist besser auf den Werkstattcharakter (Mitte). Charakteristischer für die Werkstattausrüstung ist ein rollender Werkzeugschrank für individuelle Nutzung, der sich bei Schichtwechsel austauschen läßt (rechts).

10 Neuerervorschläge für die Bereitstellung von Unterlegscheiben für Holzschrauben bei der Möbelmontage. Die von Neuerern selbst gebaute Vorrichtung ist unter ästhetischem Aspekt unzulänglich. Ihre bewegungsökonomische Konzeption ist jedoch für bessere Ausführungen richtungweisend.

11 Neuerervorschlag für eine Eierkiste zur Aufnahme von Höckerplatten – alte Lösung (links), neue Lösung (rechts). Die gute funktionelle Lösung befriedigt auch unter ästhetischem Aspekt.

gründen. Lösungen, die den ergonomischen Aspekt betreffen, werden durch niedrigere finanzielle Anreize weniger stimuliert. Sie konzentrieren sich auf Vorrichtungen zur Arbeitserleichterung (Abb. 7) und entstehen häufig spontan, einem augenblicklichen Bedürfnis nach Arbeitsvereinfachung folgend (Abb. 10). Häufig werden sie, genau wie Lösungen unter semiotischem und ästhetischem Aspekt, gar nicht erst als Vorschlag eingereicht. Aber derartige Konzeptionen sollten anerkannt und propagiert werden, selbst wenn die Ausführung auf ästhetisch niedrigem Niveau erfolgte.

Ideeller Gebrauchswert
Neuerer orientieren sich vorwiegend an bereits vorhandenen Arbeitsmitteln. Nur eine bereits gut gestaltete Arbeitsumwelt mit sorgfältig ausgeführten Arbeitsmitteln veranlaßt sie, ihre Lösungen dem vorgefundenen Erscheinungs-

bild einzufügen (Abb. 8). Andere ästhetisch befriedigende Lösungen folgen aus der konsequenten Umsetzung bewegungsökonomischer und ergonomischer Forderungen (Abb. 11). Bei arbeitswissenschaftlich ausgereiften Lösungen für Rationalisierungsmittel ergibt sich oft auch ein gutes semiotisches und ästhetisches Erscheinungsbild, ohne daß sich der Neuerer unbedingt dessen bewußt wird.

Aufgaben der Arbeitsumweltgestaltung gehen in verschiedene Teile des Betriebes ein.⁴ Kenntnisse und Fertigkeiten der Neuerer werden dabei bisher nur einseitig gefordert. Komplexe Aufgaben unter Einschluß aller gestalterischen Aspekte würden dagegen auch die geistig-kulturellen Fähigkeiten der Neuerer fordern. Eine Neuererplanung nach allen gestalterischen Aspekten gehört zur sozialistischen Arbeitskultur.
Wolfgang Schilling

Anmerkungen
1 vgl. Schilling, Wolfgang: Objektbezogene Qualifizierung der Neuerer und Leiter, in: Sozialistische Arbeitswissenschaft 1973, H. 2, S. 135-147
2 „... Aus jedem Kilogramm Rohstoff müssen durch qualifizierte Arbeit soviel hochwertige Erzeugnisse hergestellt werden, wie nur irgend möglich. So erreichen wir eine höhere Stufe der Veredelung für die Produktion unserer Volkswirtschaft. Diese Notwendigkeit betrifft jeden Rohstoff, den wir verwenden, jede Stufe und jeden Zweig der Fertigung. Alle haben dazu beizutragen – die Grundlagenforschung wie die Technologie und Verfahrensentwicklung, die Konstruktion wie die Formgestaltung.“
Honecker, Erich, Bericht des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands an den X. Parteitag der SED, Neues Deutschland, 12. April 1981
3 vgl. Verordnung (VO) über die Förderung der Tätigkeit der Neuerer und Rationalisatoren in der Neuererbewegung – Neuerer VO, GBl. II 72, Nr. 1, S. 1; 1. Durchführungsbestimmung zur Neuerer-VO-Vergütung für Neuerungen und Erfindungen, GBl. II 72, Nr. 1, S. 11; Anordnung über die Ermittlung des Nutzens zur Vergütung von Neuerungen und Erfindungen, GBl. II Nr. 48, S. 550; 4. Durchführungsbestimmung zur Neuerer-VO-Festsetzung von Vergütungen, GBl. I Nr. 23, S. 295
4 vgl. Schilling, Wolfgang: Befähigen und Bewerten, in: form+zweck 4/78, S. 12-13

Inszenierung statt Gebrauch

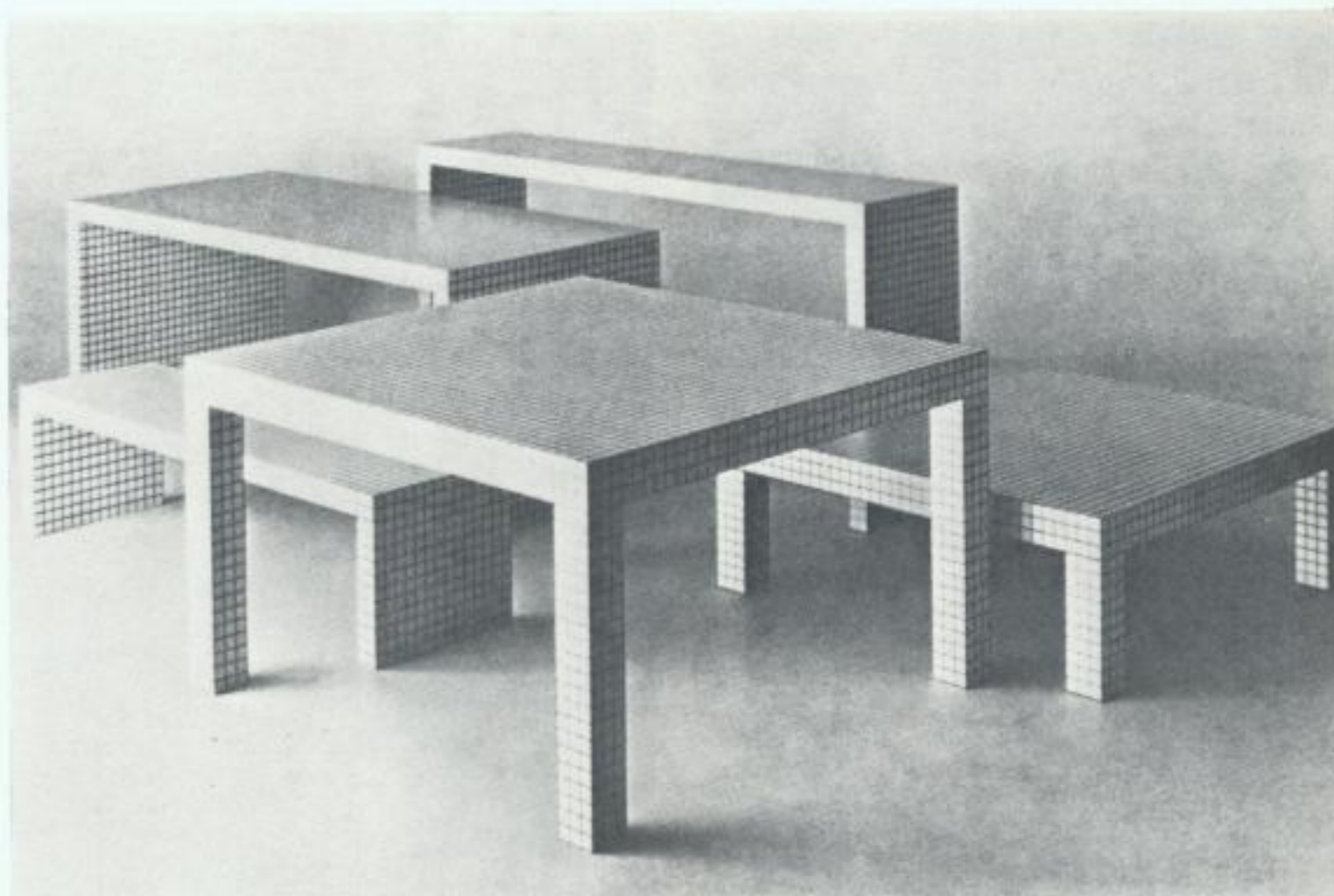
Es existiert keine einheitliche Designstrategie für allgemeine, gesellschaftlich verbindliche Ziele in der BRD, nur die Zielprogramme einzelner Kapitale gelten. Das Ganze des Design ist nur als die Summe dieser Einzelaktivitäten zu fassen.

Interessierten Managern erscheint das Design als professioneller Weg, Kultur in das Marketing hineinzutragen, in der Weiterung, die kulturelle Identität der Gesellschaft zu formulieren. Der so verstandene kulturelle Prozeß bleibt an die Warenstruktur gebunden, lebt von der Verdinglichung. Betrachten wir zunächst die zu prometheischen Gestalten erhobenen Designer.

18 000 bis 20 000 arbeiten in der BRD in allen Bereichen der Industrie. Dreiviertel davon sind angestellt, die übrigen freiberuflich. Konkurrenz bestimmt ihre Beziehung: Die Angestellten haben Angst um ihre Arbeitsplätze, die Freiberuflichen fürchten Mangel an Aufträgen. Die Zahl der arbeitslosen Kollegen ist nicht bekannt, nur die Stellengesuche zeigen an, daß es solche gibt.

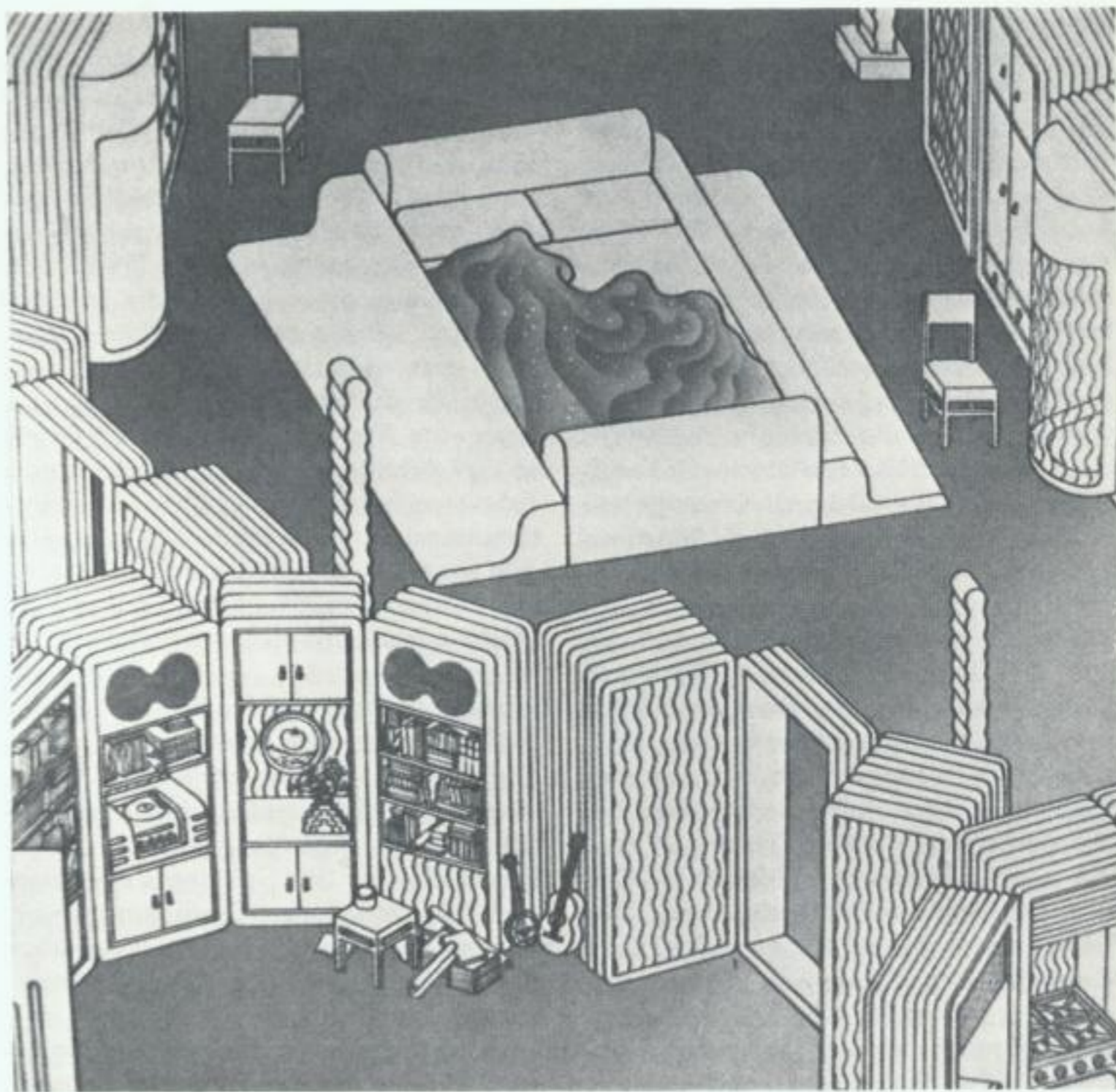
Die Wirtschaftskrise trifft auch die Entwerfer, eine spontane Argumentation in ihrer Bedrängnis ist: Gerade in den Krisenzeiten böte das Design einem Betrieb die Möglichkeit, besser über die Runden zu kommen. Das ist ein Irrtum und technokratisch gedacht. Das ökonomische, sozio-politische Problem zu geringer Massenkaukraft ist nicht durch neue Gegenstände oder bloße ästhetische Innovation zu umgehen. Design ist kein Mittel der Krisenbewältigung.

Wie beeinflussen einige Aspekte der Krise das Design? Die Monopole fordern von der Gesellschaft einen Tribut. Sie schöpfen große Kaufkraftmengen durch Preistreibereien in den elementaren Bereichen des Lebens ab. Benzin- und Heizölpreissteigerungen durch die Erdölgesellschaften, Strom- und Gaspreissteigerungen durch einschlägige, monopolisierte und kartellierte Unternehmen, Mietpreissteigerungen durch das Hypothekengeschäft des Bankkapitals senken das Realeinkommen der Massen. Das allgemeine Konsumtionsniveau sinkt, obwohl mehr gearbeitet wird. Kleineren Kapitalen, die Waren für die individuelle Konsumtion produzieren, bleibt nur ein geringer Spiel-



oben
Superstudio, Tischserie Quaderna,
weißlackiertes Stahlblech, 1970

unten
Ettore Sottsass, Entwurf für
Container der Ausstellung Italy:
The New Domestic Landscape





raum. Ästhetische Innovationen der gebräuchlichen Art helfen nicht mehr viel weiter. Nahezu alle Haushalte sind mit der Palette technisch langlebiger Kosumgüter ausgestattet.

Ein alter Streit lebt wieder auf: Ist Design eine künstlerische oder eine wissenschaftlich orientierte Tätigkeit? Hinter ihr steckt ein Besonderungsversuch. Soll Kaufkraft erreichbar sein, müssen die Produkte auf diejenigen zugeschnitten werden, die das Geld haben. Wertvolle Materialien, raffinierte Behandlung der Oberflächen, verblüffende Materialkombinationen und künstlerische Komposition werden hoch gehandelte Gestaltungskategorien. Das Design wird artifiziert. Der Handel wird mit der Propaganda von Designer-Stars verbunden. Sie sind wie Hollywoodidole, nur nicht so massenhaft. Das trifft besonders im Bereich des Möbelbaus, der Raumausstattung zu. Myriaden von Stühlen, Sesseln, Regalen und Leuchten beschäftigen die internationalen Fachzeitschriften. Das Hauptinteresse gilt den sinnlichen Qualitäten der Dinge. Ihr Gebrauchszusammenhang ist primär repräsentativ. Gebrauch wird Inszenierung, Demonstration luxuriöser Verhältnisse,

Darstellung von Reichtum und abstrakter Modernität.

Die artifizierten Entwürfe werden in relativ kleinen Stückzahlen produziert, das Risiko bei Fehlplanungen ist gering, eine stete Nachfrage nach neuen Entwürfen ist impliziert. Die Produktion solcher Designlösungen, die ausgesprochen subjektivistische Gebilde sind, setzt eine äußerst flexible, marktorientierte Produktionsstruktur voraus, im Kern eine höchst qualifizierte und vielseitige Arbeiterschaft, die spezialisierte Arbeitsverfahren beherrscht und qualitätsorientiert produziert. Kleinbetriebe mit etwa 20 Beschäftigten realisieren die Entwürfe; noble, selbständige Verkaufsorganisationen setzen sie um.

Derartige Aufträge reichen nicht für alle Designer. Was machen die anderen? Sie entwerfen. Viele Entwürfe finden keinen Produzenten. Sie leben eine neue Existenz in den Fachzeitschriften als Vorlagen und Bildideen. Die Zeichnung des Designers avanciert vom Werkzeug, vom Produktions- und Kommunikationsmittel zum eigenständigen Kunstwerk, die Verselbständigung der Zeichnung erweitert den Markt. Designer bauen weiter: Plastische Objekte entstehen, Visionen wer-

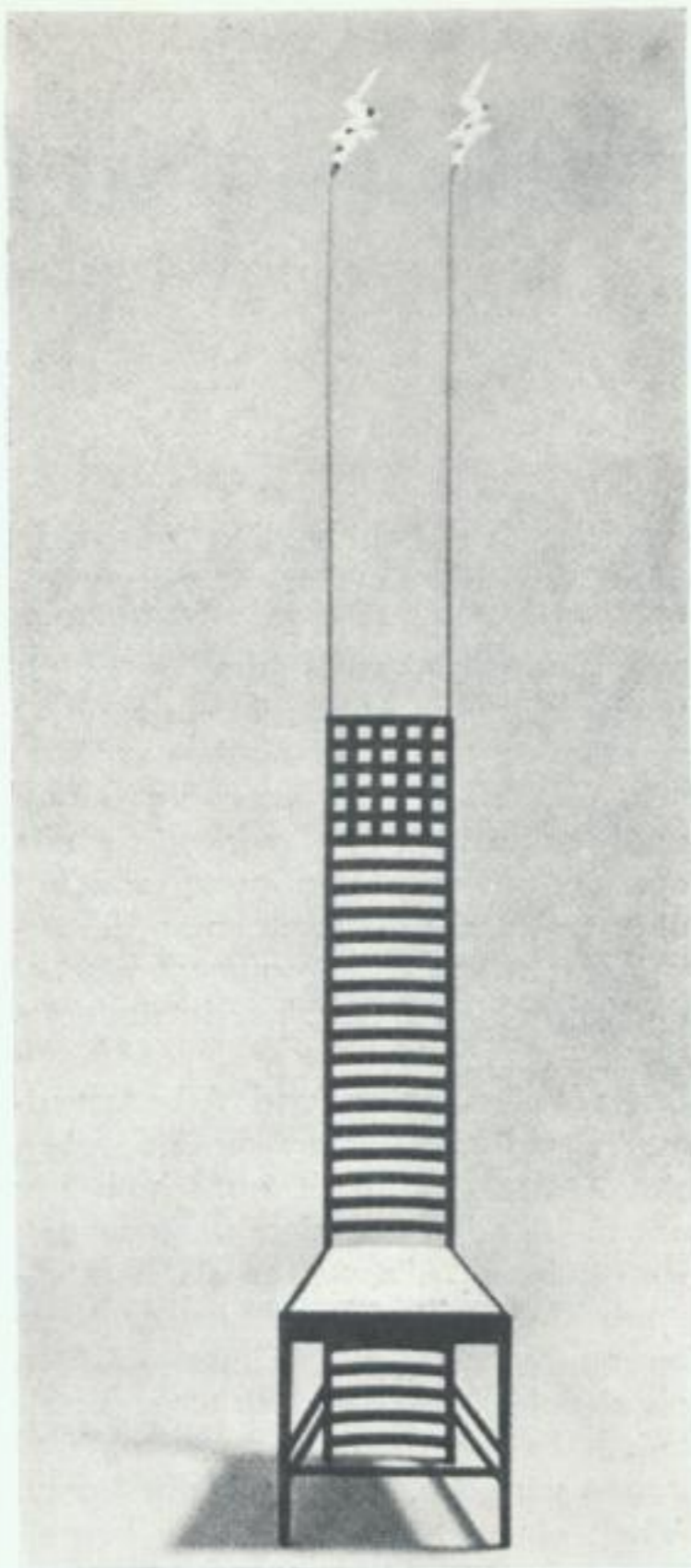
den gezeichnet. Galerien verkaufen sie als dekorative Kunst.

Die ästhetische Vielfalt, das Herzeigen von Kreativität und Freiheit ist Resultat der Unterbeschäftigung. Die Kompositionen der internationalen Fachzeitschriften täuschen über die reale Misere hinweg. Designer gestehen sich diese Fakten selten ein.

Allerdings verbleiben solche Arbeitsrichtungen hauptsächlich Freiberuflern.

Einen anderen Designprozeß entwickeln die großen Industrien. Ihr Kapital ist in ausgedehnten Produktionseinheiten fixiert, ihre Flexibilität eingeschränkt. Entwerfen ist eng an strategische Planungen, an die internen Fünfjahrpläne, an Markt- und Trenduntersuchungen sowie an die technologische Struktur gebunden. Riesige Kapitalmengen stehen auf dem Spiel, Fehlentscheidungen multiplizieren sich sofort zu enormen Verlusten, die Einzelkapitale ruinieren können.

In solchen Zusammenhängen ist der Designprozeß nicht mehr von einzelnen bestimmt, ist auch nicht mehr von einzelnen bestimmbar. Entwurf wird eine Planungskategorie und ist selbst planbare Größe, von vornherein vergesell-



Alessandro Mendini, Re-Design von Stühlen der Moderne, 1979, sie stammen von Joe Colombo, Marcel Breuer, Gerrit Rietveld, Charles Rennie Mackintosh und der Firma Thonet



schaftet. Welche Merkmale trägt dieser Designprozeß?

Die einmal entwickelte Markenbildung, eine in der Erscheinung der Waren signalisierte Firmen-Identität als Kapital-Identität prädestiniert die Entwürfe. Es werden ästhetische Systeme gefordert, die nur als Ganzes benutzbar erscheinen. Formale Brüche, abrupter Wechsel oder ganz neue Lösungen sind selten die Regel. Andererseits zwingt die dauernde Konkurrenz zu ständiger ästhetischer Innovation. Das Kraftfeld von fixierter ästhetischer Möglichkeit der Marke und notwendiger Innovation bildet die oft engen Grenzen für Designlösungen, die diesem Widerspruch eine Bewegungsmöglichkeit verschaffen müssen.

Die Vergesellschaftung der Arbeit findet nicht ausschließlich in der Bewegung des Resultats auf dem Markt statt, auch wenn er die letzte Instanz bildet. Vergesellschaftung ist in Kooperationsbeziehungen der Arbeit vorweggenommen: in der Diskussion, im dauernd korrigierenden Entwurfsprozeß des Teams, besonders aber im Entscheidungsprozeß des Betriebes. Die Kooperation impliziert Arbeitsteilung, horizontale Spezialisierungen der Ent-

wurfstätigkeit und Statusdifferenzierung der Beteiligten gehen damit einher. Designlösungen tragen ein merkwürdiges Signum: Sie sind wirklich gesellschaftlich und komplex durch ihre Entstehungsweise, keinesfalls Resultat einer individuellen künstlerischen Eruption. Die Individualität der Designlösung ist gewissermaßen schon verschliffen, trägt Züge der Anonymität und des Selbstverständlichen. Verschiffene Resultate müssen für die Benutzer nicht unangenehm oder einschränkend sein. Vielmehr ist durch die große Serie eine massenhafte, standardisierte Gebrauchswiese vorausgesetzt, die selten primär ästhetische Repräsentanz sein kann. Die Lösungen müssen sich durch Integrationsfähigkeit – integrierbar in verschiedene, bei den Nutzern bereits vorhandene Gebrauchszusammenhänge – auszeichnen. Die von daher geforderte relative Neutralität der ästhetischen Erscheinung kollidiert sowohl mit der funktionellen Bestimmung, kaufanreizend zu wirken als auch mit der, ästhetische Systeme zu entwickeln. Sofern Designer das Ästhetische als Künstlerisches verstehen, zunächst als Qualität im Entwerfen und nicht als Qualität im Gebrauch, wo Ästhetisches

nicht durch die Entstehungsweise bestimmt ist, ertragen sie die Entindividualisierung ihres Entwurfs nur unter Protest.

Formale Experimente und Entwicklung neuer Gebrauchsweisen bleiben eingebunden in betriebsborniert definierte Pilotprojekte, bestimmt durchs private Verwertungsinteresse. Die Entwicklung langlebiger Gebrauchswerte und die Entfaltung der gestalterischen Fähigkeiten bleiben, soweit sie nicht an einen neuen sozialen Prozeß gebunden werden, Traum oder Abendbeschäftigung von Designern – soweit sie nach der Arbeit noch dazu fähig sind. Die Vergesellschaftung und Versachlichung des Designprozesses ist die Einrichtung eigener Abteilungen mit angestellten Entwerfern durchs große Kapital, das sogleich die Arbeit ökonomisiert. Die wachsende Kenntnis der Designer über konkrete Produktionsbedingungen verbessert die betriebliche Kooperation, verringert Reibungsverluste – die immer Kosten verursachen und Profitverluste sind. Wesentlicher noch ist die Verkürzung der Überführungszeit von Entwürfen in die Produktion. So wird ein schnelleres Reagieren am Markt ermöglicht und werden profitversprechende Ideen einfacher verwirklicht. Die Vergesellschaftung wird in eine zusätzliche Richtung erweitert, wächst über die Kooperativität des Entwurfsprozesses hinaus. Neue Kooperationszusammenhänge innerhalb der betrieblichen Struktur entstehen. Designüberlegungen erhalten konzeptionelle Bedeutung bei Planungen. Das entwickelt bei den Designern ein neues Selbstgefühl, bietet scheinbar eine Aufstiegschance, macht dadurch Konkurrenz praktikabel. Der Traum scheint ihnen erfüllt, wenn sie gleichberechtigt in den Spitzen der Unternehmen vertreten sind.

Unter den Verhältnissen des Kapitals bedeutet Versachlichung der Arbeit kalkulierende Kontrolle. Rationalität bei der Beurteilung der Arbeitsleistung, also auch ihre Fixierung und Überprüfung ist unmittelbar verbunden mit Rationalisierung des Arbeitsprozesses, also mit der Gefahr des Arbeitsplatzverlustes. In der so vergesellschafteten Arbeit dominieren Konkurrenz und Profilierungsnotwendigkeit, nicht kollegiale Gleichberechtigung. Die Angestell-



links
Mario Merz, Wohnung O, 1980
unten
Ettore Sottsass,
Möbel aus Plastiklaminat, 1966

zweifelt, ihre Legitimation aus dem Spaß, aus der Lustbarkeit des Arbeitens zu ziehen. Die antiindustrialistische und wissenschaftliche Erkenntnis negierende Konzeption ist – ob sie es wahrhaben will oder nicht – reaktionär. Sie redet nicht über die Befreiung der produktiven Potenzen für alle aus der privaten Verfügung, sondern über technische Determinanten der Arbeit. Es ist dasselbe Argument wie bei der Liebe zum Detail, nur in anderem Kleid.

Diese Philosophien und Arbeitsmaximen sind Ausweichmanöver. Sie wollen sich selbst als Inhalt außerhalb der entscheidenden sozialen Bewegungen konstituieren. Alle weisen sie borniert, unabsichtlich oder bewußt die Arbeiterbewegung und die Gewerkschaften als soziale Kraft, die auch eine gestalterisch befriedigende Erneuerung mittragen wird, ab. Realistisch die eigene Arbeit einzuschätzen hieße zu begreifen, daß Gestaltung längst eine Aktion der Gesellschaft geworden ist, wenn auch eine derjenigen Gesellschaft, der sie gehört. Sie zur eigenen zu machen ist grundsätzliche Voraussetzung für eine neue Gestaltung.
Chup Friemert, Hamburg

ten werden anstellig gemacht. Die subjektive Reaktion der Designer auf solche Organisation des Arbeitsprozesses, der sie auf je präzise beschreibbare Arbeitsfelder verweist und sie in einem fremd definierten Planungsprozeß einengt, besteht in der Herausbildung einer neuen Arbeitsmaxime: die Liebe zum Detail. Design als Arbeit am Detail ist ein spezielles neues Selbstverständnis. Es ist eine gefällige Philosophie der Unbedeutendheit. Sie sieht auf den ersten Blick wie eine realistische Einschätzung aus. Der Schein trügt, es handelt sich um eine technokratische Form der subjektiven Selbstbeschränkung, Resignation steht dahinter. Diese Philosophie negiert die Frage nach dem sozialen Kontext der Arbeit, ignoriert, daß alle Entwurfsentscheidungen in den Verwertungsprozeß eingebunden sind und sucht nicht nach neuen sozialen Kooperationen. Sie über-

sieht die Kräfte, die an einer praktikablen, Gebrauchswerte herstellenden Produktion unbedingt interessiert sind. Eine andere Variante wendet sich gegen den Expertengeschmack, gegen das Diktat, das die offizielle, normative Ästhetik ausübe. Dagegen soll populärästhetische Gestaltung betrieben werden, um der schweigenden Mehrheit zur Sprache zu verhelfen. Es ist modern geworden, die Dinge zum Sprechen bringen zu wollen. Sie sollen reden, das Menschliche in ihnen. Was bleibt zu fragen, sollen die Dinge denn sagen? Und: Wer oder was soll zum Schweigen gebracht werden? Ein direkter Kontakt zwischen Designer und Konsument soll geschaffen und die Arbeitsteilung aufgehoben werden. Der Vorschlag versucht praktisch zu werden, indem neue Lebensmodelle, etwa Produktionskommunen mit selbstgestalteten Waren, propagiert werden. Die forcierten Talente versuchen ver-



Für gestalterische Wahrhaftigkeit

Produkterneuerung und gestalterische Wahrheit sind zwei Aspekte der Designtätigkeit, die nicht immer miteinander in Verbindung gebracht werden. Während dem ersteren Gesetzmäßigkeiten und eine ausgearbeitete Logik zugrunde liegen, welche die gestalterische Praxis an außerhalb ihrer selbst existierende Bedingungen bindet, scheint der zweite weithin als unverbindlich auslegbar zu gelten, soweit er überhaupt bewußt gemacht wird. Die zwischen beiden bestehende Dialektik bestimmt jedoch wesentlich den Wert gestalterischer Arbeit.

Der Ausdruck „gestalterische Wahrheit“ soll jedoch hier nicht im Sinne der erkenntnistheoretischen Wahrheitsrelation benutzt werden, sondern muß als Umschreibung einer Zielfunktion gestalterischer Tätigkeit helfen, auf die moralisch-ethische Seite von Gestaltung hinzuweisen.

Gestalterischer Fortschritt

Im realisierten Produkt bilden seine Ästhetik und sein instrumenteller Gebrauchswert eine dialektische Einheit. Sie werden in gegenseitiger Abhängigkeit nicht nur geschaffen, sondern auch angeeignet. Die gestalterische Qualität eines Erzeugnisses ist in die gesamte Erzeugnisqualität integriert und kann als der Grad der ästhetisch-funktionellen Vollkommenheit eines Gegenstandes bezeichnet werden. Sie ist im Zusammenhang mit den konkreten Bedingungen seiner Entwicklung, Herstellung und Nutzung zu verstehen und zu bewerten. Als eine Resultante von Einflußfaktoren aus diesen Bedingungen ist sie konkret zu formulierende Zielstellung der Planung und Entwicklung des antizipierten Gegenstandes.

Die gestalterische Qualität eines Produktes erweist sich und drückt sich aus in der Stimmigkeit der Gesamterscheinung, das heißt in den in der Wahrnehmung und im Gebrauch erfahrbaren strukturellen gestalthaften Merkmalen im Verhältnis zu den Funktionen eines Produktes. Diese Stimmigkeit ist wiederum nur bewertbar in bezug auf eine konkrete gesellschaftliche Konzeption von industrieller Formgestaltung in ihrem Verhältnis zu den konkreten, materiell-technischen und gesellschaftlichen Bedingungen, den sozial-ökonomischen Zielstellungen und den kultu-

rellen Traditionen. Eine gesellschaftliche Gestaltungskonzeption und die Stimmigkeit des Produkts besitzen Anforderungscharakter, sie basieren nicht auf „selbstwirkenden“ Gesetzmäßigkeiten. Durch den Bezug auf eine bewußt verfolgte gesellschaftlich progressive Designkonzeption ist die Umsetzung einer Produktidee (Entwurf) in die Realität keine Frage willkürliche individueller Entscheidungen, sondern sie ist vielmehr bestimmt durch die realen Erfordernisse und Bedingungen der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung. Der Vorgang wird modifiziert, unterstützt oder verzögert durch den unterschiedlichen Zugriff und die unterschiedliche Einsicht der im Designprozeß aktiv Handelnden. Die Stimmigkeit zwischen Produkt und dem Kontext seiner Entstehung und Nutzung muß jeweils hergestellt werden.

Was ist überhaupt gestalterischer Fortschritt? Sind es elektrische Leuchten, die vorgeben, sie würden mit Petroleum betrieben? Oder sind es Radiogeräte mit integrierter Weckautomatik? Sind es Waschgarnituren in weichen Rundungen anstelle von kantigen Formen? Kann von gestalterischem Fortschritt gesprochen werden, wenn formale Rückgriffe auf bestimmte „historische“ Produkterscheinungen für eine bestimmte Produktart erstmalig vorgenommen werden?

Und wie ist bei der Produktentwicklung „gestalterischer“ Fortschritt abhebbar von neuen technischen Prinzipien und Verfahren?

Der innovative Gehalt und Wert gestalterischer Leistungen bzw. neuer Produkte ist unter anderem Gegenstand von Rechtsbestimmungen. Im Industriemusterrecht der DDR wird der Beurteilung kategorial der Gebrauchswert zugrunde gelegt, um den „gestalterischen Fortschritt“ zu ermitteln durch Vergleichen eines neuen Produktes mit bereits existierenden Objekten seiner Art oder Klasse.

Alle Überlegungen zur Produktqualität, ihren Merkmalen und Kriterien, zu gestalterischer Qualität und zum gestalterischen Fortschritt sind auf der Grundlage des Gebrauchswerts eines Produkts zu entwickeln. Dabei muß beachtet werden, daß der Gebrauchswert keine absolute oder statische Größe ist, sondern sich in seinen kon-

kreten Äußerungen selbst auch entwickelt. Wenn dem so ist, muß der zunächst vieldeutige, um nicht zu sagen leere Begriff „gestalterischer Fortschritt“, ähnlich dem der gestalterischen Qualität, aufgelöst werden in Aussagen über seine Nutzenstiftung. Fortschritt, bezogen auf die materiell-gegenständliche Kultur, äußert sich als *technischer Fortschritt* (bewegendes Element auf der Basis der Anwendung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse für neue technische Funktionen und Prinzipien und technologische Verfahren bei reduziertem Aufwand an Material, Energie, Raum, Zeit und/oder Arbeitskraft, zur Gewährleistung sozial-ökonomischer und kultureller Erfordernisse); *sozialer Fortschritt* (wesentliches Ziel durch Erfüllung neuer oder bereits erkannter individueller und gesellschaftlicher Bedürfnisse im Sinne der Anrechnungsmöglichkeiten für breite Schichten und Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen);

kultureller Fortschritt (reaktives Moment auf den technischen und sozialen Fortschritt und vermittelndes Moment im Sinne der Verstärkung und Weiterentwicklung beider durch Freisetzung geistiger Energien für die schöpferische Entwicklung der Persönlichkeit und ihrer emotionalen Geborgenheit, als Ausdruck des Wesens der Gesellschaft in der materiell-gegenständlichen Umwelt und im Sinne neuer sinnlich-ästhetischer Erlebnismöglichkeiten).

Es läuft darauf hinaus, daß es einen Fortschritt von Erzeugnissen (Objekten) in sozial-ökonomischer, wissenschaftlich-technischer und kultureller Hinsicht gibt, Fortschritt jedoch nicht an der formal-ästhetischen Erscheinungsweise der Objekte festgemacht werden kann. Hier kann von Fortschritt nur in dem Sinne gesprochen werden, wie sich in ihr die drei obengenannten Fortschrittsaspekte repräsentieren und wenn diese mit ihr identisch sind. Damit wird keinesfalls negiert, daß neue visuelle Strukturen, Gestalten und Erscheinungen im Verlauf der Evolution der Gegenstände auftreten, nur bedeuten sie für sich genommen keinen Fortschritt. Insofern ist Fortschritt eines bestimmten Produktes eine Totalität, dessen einzelne Komponenten oder Aspekte für sich das Kriterium des Fortschritts nicht erfüllen können. Auch das einzelne

Produkt ist kein Element des Fortschritts, sondern erst seine Eignung als Mittel, gesellschaftlichen Fortschritt zu ermöglichen oder zu verhindern, kennzeichnet es als progressiv, retardierend, stagnierend oder gar destruktiv. Auf eine Kurzform gebracht: Gestalterischer Fortschritt muß sich als das jeweils Neue in der Qualität eines Produkts erweisen.

Verhältnis von gestalterischer Wahrheit und Produktidentität

Wenn nun die Frage nach der „gestalterischen Wahrheit“ gestellt wird, dann muß der gestalterische Anteil ins Verhältnis zur gesellschaftlichen Praxis und zu den Entwicklungserfordernissen der Gesellschaft gesetzt werden. Erzeugnisqualität und gestalterische Qualität von Erzeugnissen sind Ausdrücke für gegenstandsbezogene Kriterien, „gestalterische Wahrheit“ und „Produktidentität“ sind Ausdrücke für produzenten-/nutzerbezogene Kriterien. Beide Klassen von Kriterien leiten sich aus der grundlegenden Bestimmung der industriellen Formgestaltung, leiten sich aus den Kriterien für industriell erzeugte Produkte ab und ergänzen einander.

Die Begriffe „gestalterische Wahrheit“ und „Produktidentität“ erhalten überhaupt nur Sinn in der Konfrontation mit den konkreten historischen Bedingungen der Produktions- und Lebensweise und mit der Gesellschaftsprognose, beide bezeichnen gesellschaftliche Qualitäten von Industrieprodukten, sie sind jedoch auseinanderzuhalten. Mit „Produktidentität“ wird die rezeptive Seite von Gestaltung, mit „gestalterischer Wahrheit“ die produktive Seite von Gestaltung angesprochen. Beide sind in Übereinstimmung zu bringen. Produktidentität ist damit auch nicht schlechthin ein Aspekt der Erzeugnisqualität und der gestalterischen Qualität von Erzeugnissen, sondern setzt diese zu ihrem Zustandekommen voraus, während die gestalterische Wahrheit gewissermaßen Voraussetzung für die gestalterische Erzeugnisqualität ist.

Gestalterische Wahrheit

Die Frage nach der gestalterischen Wahrheit mag unaktuell und idealistisch klingen. Sie ist aber sinnvoll, weil die Entwicklung des Design in den vergangenen Jahrzehnten klargelegt hat, daß die einfache Entgegensetzung von Styling und funktionalem Design nicht mehr hinreicht, um Designleistungen und Designobjekte in ihrem kulturellen Wert zu unterscheiden. Beide, Styling und funktionales Design, sind nicht mehr so klar bestimmt wie vielleicht ehemals. Sie gehen seit langem ineinander über.

Für die Erfassung und Formulierung gesellschaftlich und individuell relevanter Bedürfnisse als ein Ausgangspunkt gestalterischer Konzeptionsbildung und Realisierung besitzt Formgestaltung in der Gesellschaftsstrategie die entscheidende Grundlage, die formuliert, daß der Aufbau der entwickelten sozialistischen Gesellschaft weiter fortgesetzt wird und damit grundlegende Voraussetzungen für den allmählichen Übergang zum Kommunismus geschaffen werden, der Weg dazu besteht in der konsequenten Befolgung der Hauptaufgabe. Fragen entstehen für die Formgestaltung besonders da, wo sie bei der Lösung ihrer Aufgaben auf aussagefähige Ergebnisse anderer Wissenschaften wie politische Ökonomie und Soziologie angewiesen ist. Denn bloß eigenes Dafürhalten kann nicht als Maßstab für die Gesellschaft gesetzt werden. Solche Aussagen müssen konkret für die Umweltbereiche und Bedürfniskomplexe formuliert werden. Unter „gestalterischer Wahrheit“ soll hier verstanden werden, inwieweit eine Gestaltungskonzeption mit der gesellschaftlichen Praxis übereinstimmt bzw. inwieweit eine Gestaltungskonzeption, die in einem Produkt Gestalt gewonnen hat, den gesellschaftlichen Bedingungen und Erfordernissen gerecht wird. Das heißt, inwieweit ein Produkt in seiner sinnlichen und im Gebrauch erfahrbaren Erscheinung, in seiner stofflich-funktionalen Struktur, in seiner Herstellung und in seiner Zwecksetzung der Produktions- und Lebensweise entspricht, deren Tendenz zum Ausdruck bringt und sie praktisch eingreifend fördert. Damit wird die Gesamtheit der funktionalen Bezüge des Produkts zu seiner Umgebung (Mensch, Gesellschaft, Umwelt) dem Kriterium der Stimmigkeit und Angemessenheit unterzogen und bewertet, wie diese Bezüge sich im Produktbild als der Gesamtvorstellung von diesem Produkt widerspiegeln.

Gestalterische Wahrheit eines Produkts erweist sich darin, wieweit es den Forderungen nach gesellschaftlicher und nach wissenschaftlich-technischer Relevanz gerecht wird, erweist sich also darin, ob es sozialen Fortschritt und kulturelle Entwicklung ermöglicht und ob es fortgeschrittene technische Möglichkeiten repräsentiert. In diesem Sinne ist gestalterische Wahrheit nur projektiv im Produkt angelegt und erweist sich erst im Aneignungsprozeß. Die Wahrheit eines Produkts erweist sich in seiner Eignung, dem sozialen und kulturellen Fortschritt zu dienen. Die mögliche Differenz zwischen gestalterischer Wahrheit und der bloßen gestalterischen Qualität eines Produkts stellt sich erst in der Analyse weiterer Zusammenhänge und Verall-

gemeinerungen heraus. Beispielsweise leitet sich die mögliche Weiterentwicklung des Pkw nur her aus dem Gesamtsystem von gesellschaftlichen und individuellen Verkehrsmitteln und wie sich diese aus gesamtgesellschaftlicher Sicht weiter entwickeln sollen. Gestaltung muß daher in bezug auf eine mehr oder weniger bewußt verfolgte oder definierte gesellschaftliche Gestaltungskonzeption als richtig oder falsch bewertet werden. Denn Gestaltung ist eine Frage der Übereinstimmung von gesellschaftlichen Werten und Normen, die sich objektiv, doch nicht unabhängig von uns, durchsetzen.

Produktidentität

Produktidentität ist das konkrete kulturelle Ziel und der kulturelle Maßstab für die Gestaltung industrieller Produkte, wobei die realen Anwendungssituationen besonders betrachtet werden. In der Produktidentität liegt damit auch die aktuelle kulturelle Relevanz eines Gegenstandes für seine Produzenten und Nutzer, Produktidentität wird nicht nur mit und in der Entwicklung eines Produkts erzeugt, sondern ebenso durch seinen sinnfälligen Gebrauch. Sie ist also kein Merkmal des Produkts, sondern ein Verhältnis, das zu ihm eingegangen wird durch das Inbeziehungsetzen seiner funktionalen und strukturellen Merkmale und Elemente zu seiner konkreten individuellen, gesellschaftlichen und gegenständlich räumlichen Umgebung.

Das bedeutet aber, daß Produktidentität nicht allein von der Art und Weise der Gestaltung abhängt, sondern zusätzlich vermittelt werden muß. Hier muß auf die Rolle einer funktionierenden Designkommunikation, allgemeinen Designerziehung und Designinformation hingewiesen werden.

Es wurde bereits gesagt, daß Produktidentität als gesellschaftliches Verhältnis zu unterscheiden ist von der gestalterischen Wahrheit als Ausdruck für die in einem Produkt realisierte Gesellschaftskonzeption, bezogen auf das Design.

Ziel ist, daß Produktidentität und gestalterische Wahrheit eine Einheit bilden, eine Einheit, die wie jede durchaus widersprüchlich ist.

Produktidentität stellt sich ein, wenn die individuellen oder kollektiven Erwartungen auf ein angemessenes Produkt oder Produktbild stoßen im Falle einer Auswahl-situation. Sie stellt sich auch über Gewöhnungsprozesse im Falle verhinderter Auswahl bzw. nicht realisierbarer Wünsche ein. Produktidentität ist im wesentlichen auf drei Ebenen zu erfassen, auf der Ebene der

Eigenidentität

(Bezüglich der Widerspruchsfreiheit der

Produkterscheinung mit der technischen Struktur, überhaupt der physischen Existenz und den generativen Bedingungen des Produkts. Das betrifft den faktibilitären und ästhetischen Aspekt.)

Zweckidentität

(Bezüglich der Übereinstimmung des Produkts mit seinen zentrierenden Funktionen im Sinne der bestmöglichen Erfüllung angemessener und notwendiger Forderungen unter utilitärem, ökologischem, ökonomischem, sozialem, kommunikativem und operationalem Aspekt.)

Gebrauchsidentität

(Bezüglich der Identifikation der Produzenten und Nutzer des Produkts mit diesem als Ausdruck der Übereinstimmung desselben mit ihren ästhetischen und utilitären Erwartungen und ihrem sozialen und kulturellen Verhalten, indem das Produkt als Ausdruck des eigenen Strebens und Wesens akzeptiert wird.)

Auf diesen Ebenen ist folglich auch Produktidentität zu analysieren.

Fragt man nach der Identität eines Industrieprodukts, dann zielt das auf die Stimmigkeit des Produkts mit der konkreten Lebensweise seiner Produzenten und Nutzer, seiner gesellschaftlichen und gegenständlich-räumlichen Umgebung. Die Lebensweise einer Gesellschaft spiegelt sich jedoch nicht direkt im Produkt wider, Produkte ermöglichen aber bestimmte Lebensweisen oder behindern sie. Nicht so sehr die sichtbare Erscheinung der Produkte, sondern ihre Gebrauchsweise ist gesellschaftsabhängig. Ausschlaggebend für die Produktkultur und ihre gesellschaftliche Identität ist letztendlich nicht nur der Grad der bewußten gestalterischen Aktivitäten in der Gesellschaft, sondern auch der Grad der kulturellen Bildung und Entwicklung verbindlicher Werte und Normen. Produktidentität kann durch industrielle Gestaltung nur potentiell im Produkt angelegt werden, sie erweist sich im Aneignungsprozeß und muß vom Nutzer des Produkts realisiert werden.

Gestalterische Wahrheit, gestalterischer Fortschritt und Produktidentität sind Kriterien, die den gesellschaftlichen Wert jeder konkreten Gestaltung bestimmen. Sie sind keine Abstrakta oder Pflichtübung einer designkonzeptionellen Verklärung konkreter Gestaltungsarbeit, sondern Prämissen, die zu verantwortungsvollen und gesellschaftsrelevanten gestalterischen Haltungen führen, zu gestalterischer Wahrhaftigkeit.

Horst Oehlke

Varianten oder Typen?

Der Nutzer als Finalist

Nutzer und Produzenten befinden sich in einem Konflikt, wenn es um die Wohnung geht: Der Nutzer will möglichst unverwechselbar seine Vorstellungen vom Wohnen verwirklichen, der Produzent hingegen durch Vereinfachung der Sortimente und durch möglichst große Stückzahlen ein rationelles Fertigen sichern. Der eigentliche Konflikt entsteht jedoch nicht aus der Notwendigkeit, massenhaft zu produzieren, sondern daraus, daß Industrie und Handel überwiegend dem Prinzip eines in Herstellung und Vertrieb unveränderlich finalisierten Produktes folgen, das einem festen Nutzungsmuster verpflichtet ist, wie die „Schrankwand“, die „Polstergarnitur“, das „komplette Service“.

Die Produktion invarianter Finalprodukte verteidigen Produzenten und Handel wortreich, ihre Argumente reduzieren sich darauf, daß Produktion und Vertrieb den geringsten Aufwand erfordern, wenn unveränderlich festgelegte Verkaufseinheiten produziert, disponiert, angeboten und verkauft werden können. Das verbilligt das Erzeugnis im Interesse des Käufers, mache es für ihn überschaubar und damit erst richtig benutzbar. Unbestritten an derartiger Argumentation ist, daß sich der Kaufvorgang für den Handel vereinfacht, daß das Risiko der Ein- und Verkäufer reduziert wird. Doch drücken solche Praktiken auch Mangel an Vertrauen in die Kreativität der Nutzer aus, es wird unterschätzt, daß „der Prozeß befriedigenden Konsumierens nicht etwa abgeschlossen ist – auch wenn die wertmäßige Realisierung der Ware gegen Geld vollzogen wurde –, sondern die individuelle Konsumtion damit beginnt, und daß sich erst im Gebrauch von Konsumgütern über längere Zeit stabile emotionale Erlebnisse, positive wie auch negative, einstellen“.* Die Argumente für solches Vorgehen sind scheinbar schwer anfechtbar. Tatsächlich ist die Vernachlässigung differenzierter Bedürfnisse zugunsten unveränderlich vorgedachter Durchschnittsqualitäten in letzter Konsequenz unökonomisch. Sie führt zu Erzeugnissen, deren Gebrauchswert die Erfordernisse bestimmter Nutzergruppen übersteigt, während andere nicht erreicht werden. So wird ein Verdruß installiert, der den Käufer zu immer

neuem Kaufen veranlaßt. Die angebotenen Erzeugnisse sind durchweg in Funktion und Erscheinung sehr ähnlich, Gleichförmigkeit stellt sich ein. Das begrenzt die Laufzeit der Erzeugnisse, reduziert die Seriengröße, verursacht übertriebenen Modellwechsel, der mit kostspieligen Umstellungen der Produktion verbunden ist. Die Bemühungen, durch kosmetische Aktivitäten die Produkte attraktiv zu halten und voneinander unterscheidbar zu machen, erhöht lediglich die Produktionskosten und beschleunigt den moralischen Verschleiß. Der Grundmangel, zu weit getriebene Finalisierung, zu weit getriebene funktionelle und visuell-ästhetische Invariabilität, wird damit nicht beseitigt. Es ist eine untaugliche Sortimentsstrategie, diesen Widerspruch dadurch lösen zu wollen, daß in großen Industriebetrieben mehrere, visuell voneinander unterscheidbare Erzeugnisse hergestellt werden, um das Gesamtsortiment zu differenzieren. Bei gleichem Produktionsvolumen ist ein breites Sortiment an Typen und Arten immer durch geringe Serienhöhe gekennzeichnet. Rationell und bedarfsgerecht wird die Produktion eines Industriebetriebes nicht durch viele Typen in jeweils einer unveränderlichen Variante, sondern durch einen Typ in vielen Varianten. Typenreduktion ist, bezogen auf einen Produktionsbetrieb, ein wirksames Prinzip hoher Fertigungseffektivität. Typenvielfalt kann wirtschaftlich nur zwischen den Betrieben verwirklicht werden. Typenreduktion, auf den Nutzer bezogen, schränkt nicht die Nutzungsvielfalt ein, sie kann vielmehr seinen Entscheidungsspielraum erweitern, wenn variantengerechte Teile eines in seinen allgemeinen Funktions- und Formkonturen vorbestimmten Typs bedürfnisspezifische Variantenbildung im Gebrauchen ermöglicht. Denn die eigentliche Finalisierung des spezifischen Gebrauchs- und Gestaltwertes erfolgt in der Sphäre der individuellen Konsumtion, der Nutzung. Die Vorbestimmung von Form und Funktion eines Industrieproduktes sollte deshalb so gering wie möglich sein. Das leisten formneutrale Teile von Erzeugnissystemen, sie stellen nicht nur optimale Voraussetzungen für die Nutzung dar, sondern sie ermöglichen auch rationelle Großserienproduktion.

Die Entwicklung produktions- und nutzungsvariabler Erzeugnissysteme wird unter den Bedingungen industrieller Großproduktion in zweierlei Sicht notwendig: Erstens entsprechen sie den technologischen Bedingungen einer arbeitsteiligen Großproduktion, zweitens ermöglichen sie dem Nutzer die Finalisierung der Erzeugnisse.

Die Zusammenhänge sind einfach:

- Massenproduktion erfordert Elementarisieren der Erzeugnisse;
- Elementarisieren ermöglicht Anpassen der Erzeugnisse;
- Anpassen führt zu funktioneller und visuell-ästhetischer Vielfalt;
- funktionelle und visuell-ästhetische Vielfalt eines Erzeugnisses fördert langfristig Produktion und Absatz;
- langfristige Produktion stimuliert das Einführen moderner Fertigungstechnologien;
- moderne Technologien sind Voraussetzung für wirtschaftliches Produzieren.

Der Nutzer als Finalist industrieller Produkte wandelt die Anonymität des Industrieerzeugnisses in ein individuelles Gebrauchsobjekt mit individuellem Gestaltwert um. Die so entstehende Vielfalt entzieht sich den Möglichkeiten industrieller Finalproduktion von vornherein. Das gesellschaftliche Interesse an einer ökonomisch, kulturell und sozialeffektiven Großproduktion und der Wunsch des Individuums, seine unmittelbare Wohnumwelt personal zu prägen, werden harmonisiert.

Deshalb sind Produkte der großen Serie nötig, die variantenreiche Nutzung ermöglichen. Das ist nicht nur ein Gebot wirtschaftlicher Vernunft und sozialer Verantwortung, sondern das ist auch eine tragfähige Entwicklungsstrategie. Sie wirkt der Verflachung menschlicher Sinnesumwelt und der Ausbildung monotoner Klischees entgegen. Sie zielt auf ein einheitliches Produktions- und Gebrauchsmodell für die industriell erzeugte gegenständliche Umwelt. Zugleich würde sich eine solche Entwicklungs- und Sortimentsstrategie als eine Möglichkeit erweisen, gesellschaftlich relevante Verhaltensweisen durch Ge- und Verbrauch materieller Güter zu fördern. Diese Wechselwirkung darf nie übersehen werden. Auf schöpferische Konsumtion gerichtete Gestaltung des industriellen Produktes schafft die Voraussetzung dafür, daß der Nutzer – indem er das Industrieprodukt als für sich nützlich und brauchbar erkennt und seinen Lebenserfordernissen aktiv anpaßt – einen Gebrauchs- und Ausdruckswert finalisiert, der durch industrielle Finalproduktion objektiv nicht herstellbar ist. Dieser Gebrauchs- und Ausdruckswert ist zugleich eine Form sozialer und kulturell-ästhetischer Selbstdarstellung.

Der Nutzer als Finalist entnimmt nicht nur Bedeutung aus einem Serienprodukt, sondern er produziert sie auch. Es wird ein aktives, konsumtives Verhalten zu den subjektiven Lebensumständen ausgelöst, das zugleich mit der Entdeckung eigener kreativer Fähigkeiten verbunden ist. Solche Selbstentdeckung gehört zur Selbstbestätigung, ist Bestandteil eines emotional reichen Lebens der Menschen. In dieser Wirkung beweist sich industrielle Massenproduktion als Produzent kultureller Prozesse.

Individuelle Konsumtion, verstanden als aktives In-Gebrauch-Nehmen, umfaßt in der Regel zwei Phasen, zuerst werden die Elemente eines Erzeugnissystems mit dem Ziel organisiert, den angelegten Gebrauchs- und Gestaltwert nach eigenem Maß „herzustellen“. Dies geschieht zumeist noch eng auf der Grundlage der Ordnungsprinzipie, die dem Erzeugnis innewohnen. Erst später, wenn sich andere Erfordernisse des Brauchens einstellen, werden neue Varianten erprobt, muß beispielsweise ein Möbel sich für andere Bedürfnisse „umbauen“ lassen.

Es sind vor allem zwei Komplexe von Eigenschaften, die industrielle Formgestaltung nach dieser Konzeption zu planen hat. Der erste Komplex umfaßt Eigenschaften der Erzeugnisse, die durch den Nutzer nicht beeinflußt werden und dem Produzenten ein wirtschaftliches Fertigen ermöglichen sowie den Handel in die Lage versetzen, die Erzeugnisse übersichtlich zu disponieren und zu vertreiben.

Diese Eigenschaften der Erzeugnisse werden wesentlich bestimmt durch

- Produktionsvolumen,
- Serien- oder Losgröße,
- Produktionsanlagen,
- Material und Materialverbrauchs-kennziffern,
- Technologie,
- erzeugnisgebundene technische Qualitätsparameter,
- Transport- und Lagerfähigkeit,
- Versand- und Vertriebsformen.

Der zweite Komplex umfaßt jene Eigenschaften, die durch den künftigen Nutzer hergestellt – und verändert werden können.

Diese Eigenschaften werden bestimmt durch

- Variabilität der Elemente, Baugruppen oder Erzeugnisteile (Grad der Anpassung an: räumliche, funktionelle Gegebenheiten, altersspezifische Erfordernisse, sich verändernde Nutzungsbedingungen);
- ihre Mobilität als Ganzes beziehungsweise einzelner Teile (Grad der Beweglichkeit, wie fahrbar, schiebbar, faltbar, klappbar);
- ihre Erscheinungsvielfalt (unterschiedliche Materialien, Farben, stoff-

liche Strukturen, Gestaltwandel vermittelt Variabilität und Ensemblefähigkeit mit anderen Erzeugnissen).

Für den ersten Komplex von Eigenschaften schafft Formgestaltung vor allem die Voraussetzung, die für die technisch-ökonomische Realisierung der Erzeugnisse nötig ist, für den zweiten Komplex plant Formgestaltung den Gebrauchswert als eigentliches Ziel.

Variabilität und Anonymität als Nutzungsvielfalt: Variabilität und Anonymität bedeuten produktionsseitig hochproduktives Fertigen von Einzelteilen, sie bedeuten nutzungsseitig Finalisieren des Erzeugnisses entsprechend individueller Vorstellungen und Bedürfnisse; zum einen also rationelle, massenhafte, industrielle Vorfertigung, zum anderen individualisierende, finalisierende Nutzung.

Hier ist der übergreifende Zusammenhang einer Produktion zu sehen, deren Ziel es ist, optimal den Gestalt- und Gebrauchswert von Industrieerzeugnissen im Bereich des Wohnens zu verwirklichen. Der in letzter Zeit häufig vorgetragenen These, Bedürfnisvielfalt und Markterfordernisse erforderten zunehmende Typenvielfalt, ist so ausreichend widersprochen: Typenvielfalt, wie hier gefordert, in weitgehend starren, finalisierten Varianten ist nur in begrenzten Serien realisierbar, sie steht im Widerspruch zum rationalen Fertigen – und sie verzichtet auf eine Qualität des Gebrauchs und auf eine Ästhetik, die nur Resultat der vernünftigen Symbiose von industrieller Serienproduktion und industrieller Formgestaltung ist. Auf der Tagesordnung stehen dagegen: weniger Typen mit mehr Varianten.

Rudolf Horn

* Schneider, Gernot: Kein Bedarf an GUTEM DESIGN? In: form+zweck 1/1980, S. 7

Die sachliche Auffassung

Fotografie der tschechoslowakischen Avantgarde (1)

Petr Tausk

Die Tatsache, daß 1918 auf den Trümmern der österreichisch-ungarischen Monarchie selbständige Nationalstaaten entstanden waren, führte in der damals gegründeten Tschechoslowakischen Republik zu sehr günstigen Bedingungen für die Teilnahme der jungen Generation an der Entwicklung der Fotografie. Die neuerworbene Unabhängigkeit äußerte sich nämlich indirekt auch in Gelegenheiten für die Nutzung der Lichtbilder, in einer Unabhängigkeit von versteinerten Gewohnheiten berühmter Ateliers. Das bot neu auftauchenden Autoren, die, unbelastet von den alten Manieren der Kunstfotografie, den Zugang zu den fortschrittlichsten Strömungen fanden, die Chance, sich ziemlich schnell durchzusetzen. Ein spezifisches Merkmal der

damit seinen Landsleuten die „direkte Fotografie“, deren bekanntester Vertreter Alfred Stieglitz war, nahe. Er führte ihnen die zweckmäßige Ausnutzung des industriell hergestellten Bromsilberpapiers vor und vertrat sehr konsequent das Prinzip der Unantastbarkeit des Negativs.

Růžička übte einen großen Einfluß auf die junge Generation aus. Ganz besonders aber wirkte er auf Jaromír Funke (1896–1945), Jan Lauschmann (geb. 1901), Adolf Schneeberger (1897–1977) und Josef Sudek (1896–1976), die sich eben anschickten, den modernen Ausdruck der Fotografie zu erkämpfen. Jedoch die Liebhaber der Edeldruckverfahren, charakteristische Vertreter traditioneller Auffassungen aus der Vorkriegszeit, räumten nicht ohne Wi-

derstand das Feld, sie wehrten sich energisch gegen die sich formierende Welle des Neuen. Der Streit, der so entstand, half der jungen Generation, ihre Ansichten theoretisch zu spezifizieren. In einem der wichtigsten Beiträge, die damals erschienen, schrieb 1928 Jan Lauschmann: „Nur bei der Aufnahme – wenn das Negativ entsteht – sind wir im lebendigen Kontakt mit der Umwelt und mit dem wirklichen Wesen des Sujets, und nur währenddessen sind wir fähig, unsere Emotionen in das Bild hineinzulegen. Niemand kann ein richtiger Künstler-Fotograf werden, der nicht die Bedeutung des Augenblicks fühlt, in dem das Licht, gefesselt von unserem Vorhaben, ein kleines Wunder auf die empfindliche Schicht, ein fotografisches Bild



tschechoslowakischen Fotografie ist, daß dieser Prozeß in zwei Phasen verlief.¹

In einer Zeit, da die meisten europäischen Länder noch als Monarchien existierten, betrachtete die junge Republik Frankreich und die USA gewissermaßen als ältere Schwestern. Diese Sympathie äußerte sich auch im Kulturbereich. Insofern war es logisch, daß Drahomír Josef Růžička (1870 bis 1960) – ein in Amerika lebender Tscheche – als er 1921 seine Lichtbilder in Prag ausstellte, auf ein großes Entgegenkommen stieß.² Růžička brachte



der Schönheit zeichnet. . . Wenn wir eine reine Fotografie schaffen wollen, muß ein Negativ unantastbar sein. Wir müssen fortwährend bedenken, daß der Positivprozeß lediglich die Schönheit, die im Negativ liegt, in eine mehr konventionelle Form, das heißt in ein Bild, das man bequemer betrachten kann, bringt.“³

War das Etablieren der „direkten Fotografie“ Inhalt der ersten Phase, so konnte sich Ende der zwanziger Jahre als nächste, als zweite Phase auf dem vorbereiteten Boden sehr leicht die „Neue Sachlichkeit“ durchsetzen. Nunmehr wurden Schärfe und Detailreichtum nicht nur geduldet, sondern als grundwichtige Eigenschaften des Lichtbildes betrachtet. Die tschechische Modifikation der „Neuen Sachlichkeit“ unterschied sich von der deutschen dadurch, daß sie nicht so nüchtern in der Auffassung war und die Präzision des fotografischen Abbildes mehr zur Inter-



pretation der Poesie des Alltags und der alltäglichen Umwelt nutzte.

Das äußerte sich nicht nur im eigenen Schaffen, sondern auch im Urteil über andere. Das Bemühen Alfred Renger-Patzsch' zum Beispiel, fotografisch das Wesen der Dinge zu erfassen⁴, wurde für die tschechoslowakischen Betrachter mehr zu einer reinen Bewunderung für das Schöne im Spiel von Licht und Schatten umgedeutet.⁵

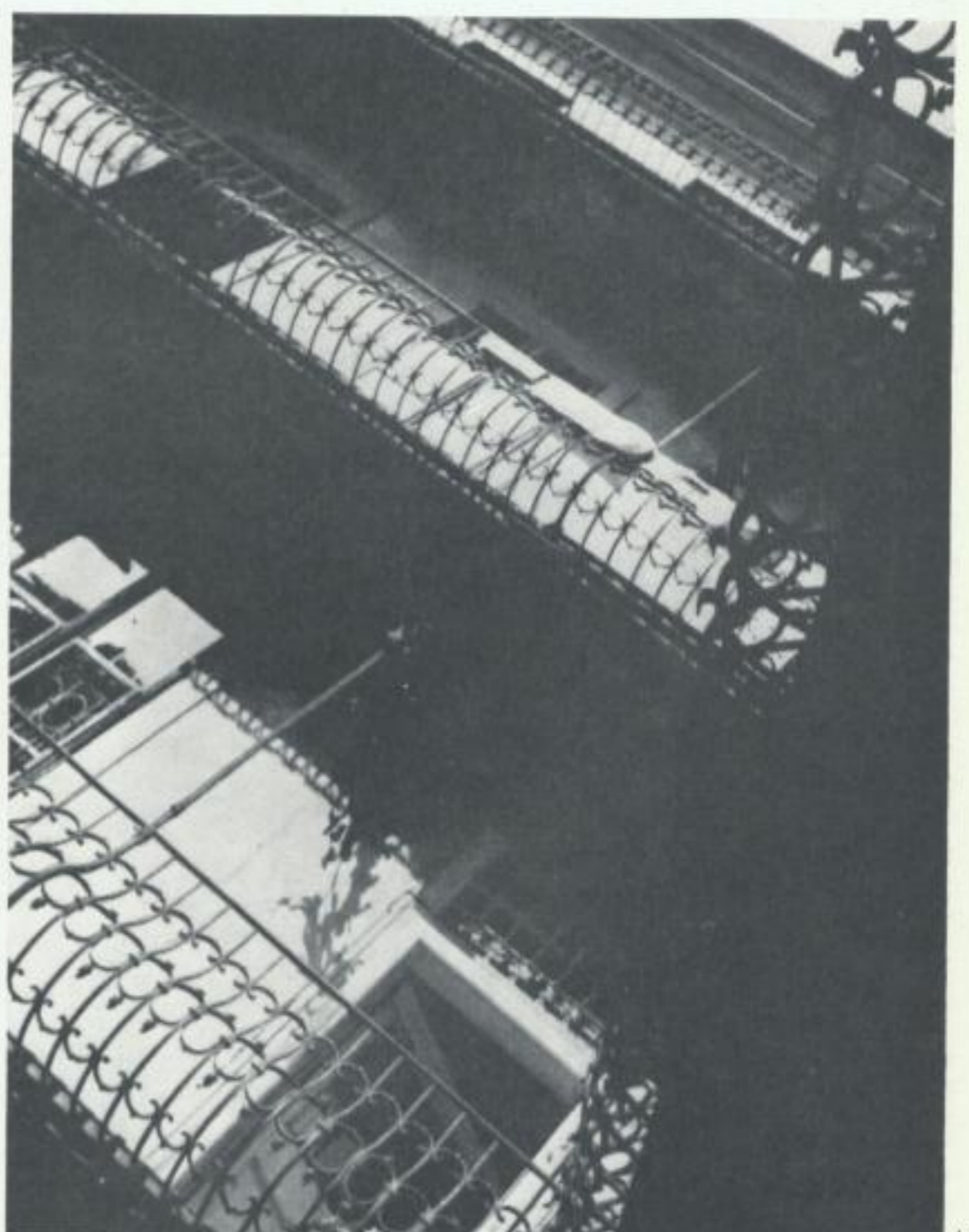
Ein wichtiges Zentrum der „Neuen Sachlichkeit“ bildete in den dreißiger Jahren die Staatliche Grafische Schule in Prag, die Präzision der Abbildung wurde hier hoch verehrt und besonders durch die Erweiterung des Studiums um die Werbe- und Industriefotografie kultiviert. Unter den Lehrenden vertrat neben Jaromir Funke auch sein jüngerer Kollege Josef Ehm (geb. 1909) den Standpunkt der „Neuen Sachlichkeit“. Die Rolle, die diese Schule damals spielte, ist vielleicht am besten an der Publikation „Fotografie sieht die Oberfläche“⁶, die Ladislav Sutnar, damals Direktor der Schule, gemeinsam mit Jaromir Funke herausgab. Dieses bahnbrechende Bändchen analysierte gründlich und belegte durch interessant ausgewählte Bildbeispiele die Bedeutung der genauen Wiedergabe von Oberflächenstrukturen auch für kreative Ziele in der Gebrauchsfotografie. Andere Fotografen, wie zum Beispiel Jaroslav Rössler (geb. 1902), fanden den Weg zur „Neuen Sachlichkeit“ aufgrund ihrer Bewunderung für die Technik, die im damaligen Leben eine immer wichtigere Rolle zu spielen begann.⁷ Für wieder andere bewährte sich die sachliche Auffassung ganz logisch bei dem Vorhaben, Leben und Umwelt der Arbeiter zu zeigen; vor

⁴ Umwelt der Arbeiter zu zeigen; vor



5

alle in den dreißiger Jahren aktivier- te die Entwicklung der Arbeiterbewe- gung wesentlich auch die Fotografie, was sich schließlich in zwei Ausstellun- gen mit dem Thema „Soziale Fotogra- fie“, organisiert von der Film-Foto- Gruppe der Linken Front, manifestier- te. Unter den Teilnehmern befanden sich als bereits anerkannte Repräsen- tanten der modernen Fotografie Jaro- mir Funke und Josef Sudek, aber auch Vertreter der jüngeren Generation wie Irene Blühová (geb. 1904), die am Bauhaus bei Walter Peterhans studiert hatte. Die Stellung zur „Neuen Sach- lichkeit“ soll ein Zitat aus dem Buch „Soziale Fotografie“, dessen Verfasser Lubomír Linhart (1906–1980) auch der spiritus agens dieser Ausstellungen war, dienen: „Über eine Tatsache ist vielleicht nicht unbedingt zu diskutie- ren: Die Fotografie verlangt aufgrund ihres Wesens, daß sie realistisch sei. Die Fotografie wehrt sich gegen alle



6/7

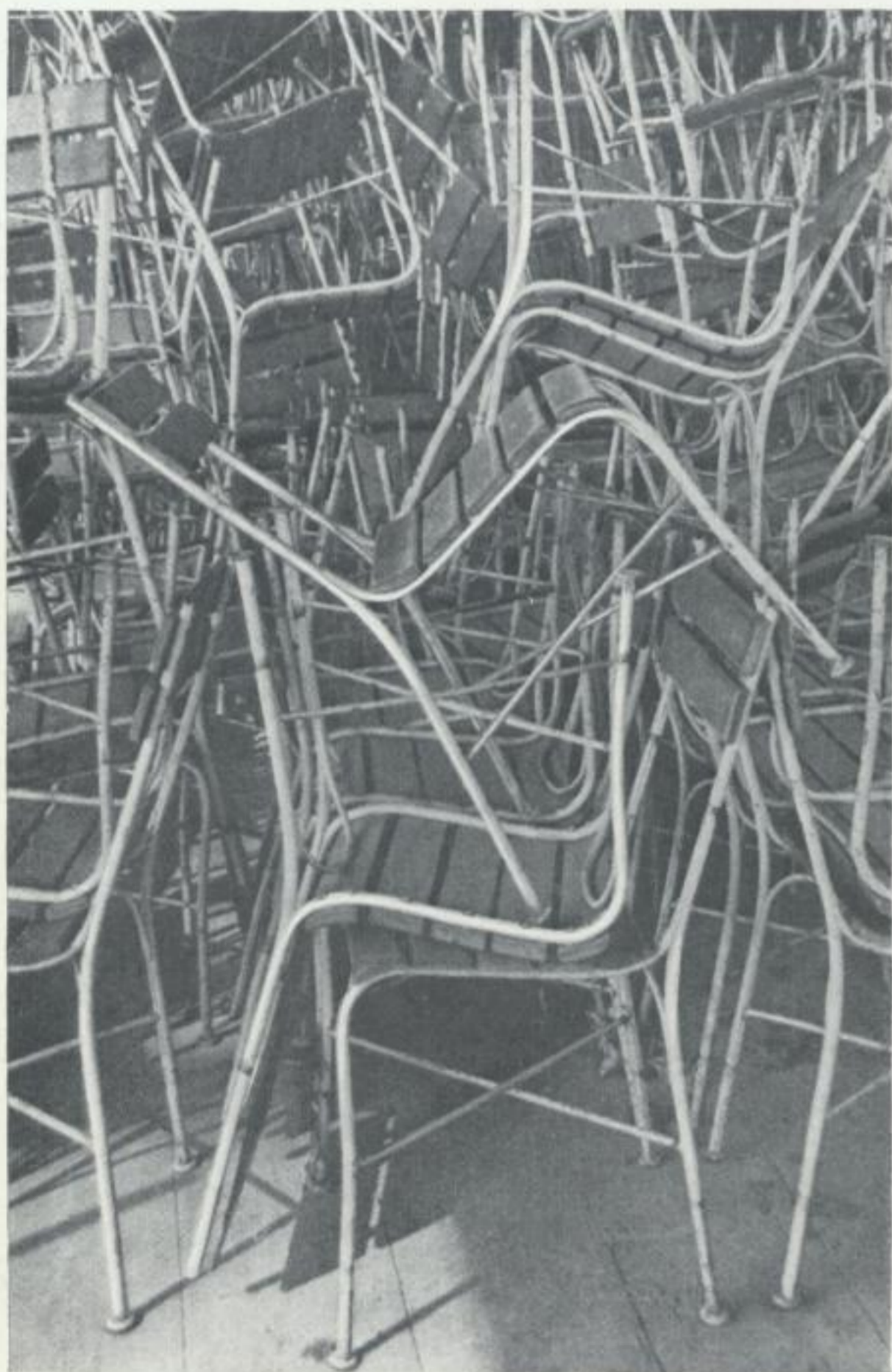
- 1 (Seite 45)
 Drahomír Josef Růžička, Maler in Venedig, 1921
 2 (Seite 45)
 Jan Lauschmann, Bettler an der Karlsbrücke
 in Prag, 1924
 3
 Jan Lauschmann, Fenster und Schatten, 1927
 4
 Jan Lauschmann, Straßenlaterne, 1929

- 5
 Jan Lauschmann, Bäuerinnen, 1934
 6
 Jaroslav Rössler, Geleise, 1926
 7
 Irene Blühová, Balkone, um 1930

- 8 (Seite 48)
 Josef Ehm, Fenster, 1934
 9 (Seite 48)
 Josef Sudek, Stühle (aus dem Kalender des
 Verlages Družstevní práce für das Jahr 1933),
 um 1930
 10 (3. Umschlagseite)
 Jaromír Funke, Alteisen, 1925



8

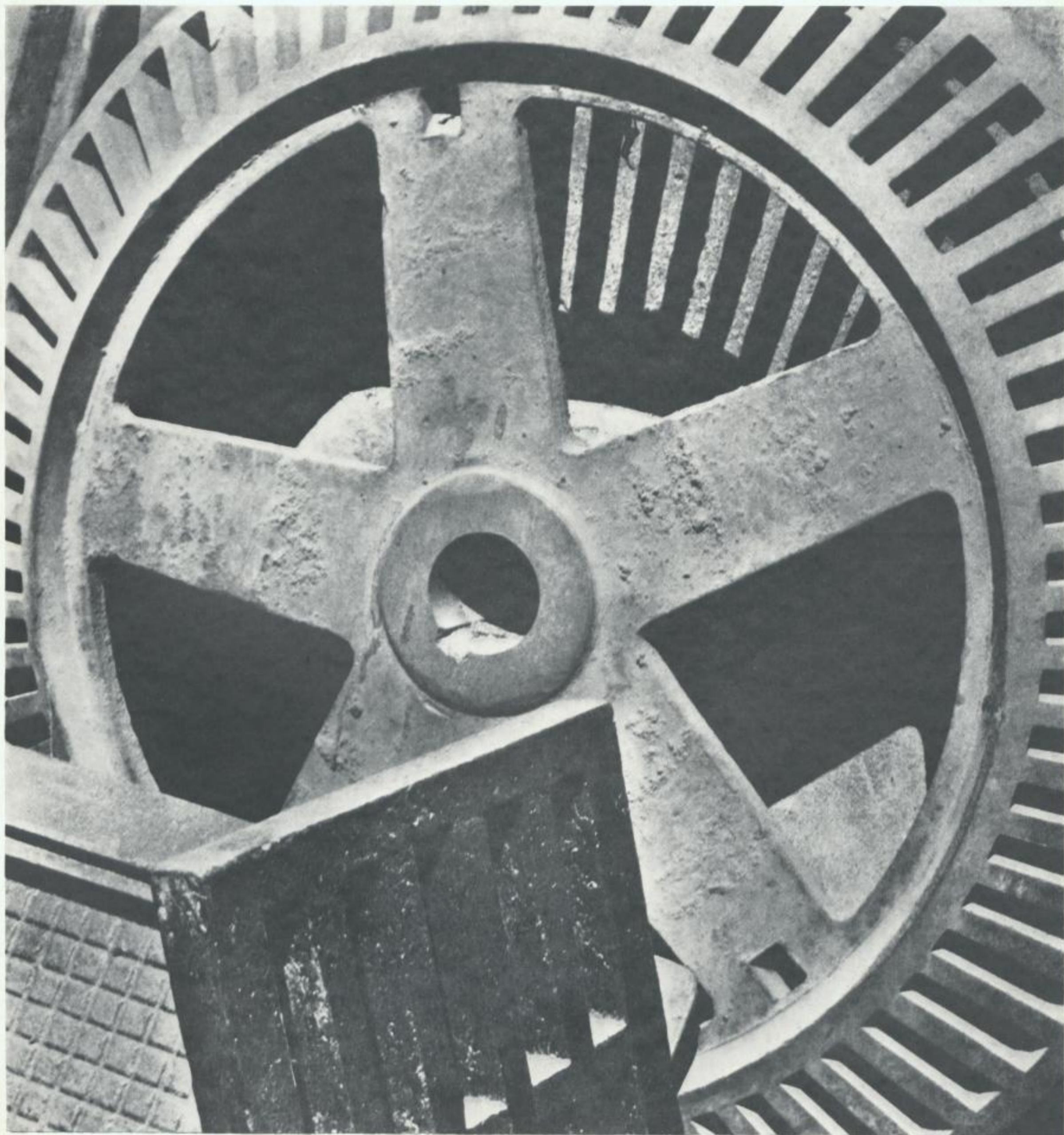


9

subjektiven Eingriffe von seiten der Ästhetiker in die Gesetzmäßigkeiten des fotochemischen Prozesses und seines Ergebnisses – der Möglichkeit einer wahrhaftigen Äußerung der Welt.“⁸ Linhart ging noch weiter, indem er die Fähigkeit der Fotografie, visuelle Informationen zu übermitteln, einschätzte: „Dabei ist notwendig zu bemerken, daß die soziale Fotografie als Bestandteile auch die wissenschaftliche Fotografie, Röntgenfotografie, Mikrofotografie, astronomische Fotografie usw. betrachtet, da solche Fotografie, ihrer sozialen Funktion bewußt, die Grenzen der rationalen Erkenntnis und des Wissens ausdehnt. Sie meldet sich zu Wort mit dem gleichen Recht, mit dem sie sich in allen Bereichen progressiver Äußerungen menschlicher Gedanken und Tätigkeiten zu Wort meldet.“⁹ Einige der avantgardistischen Lichtbildner blieben der „Neuen Sachlichkeit“ praktisch ihr ganzes Leben lang treu, hier muß besonders Josef Ehm genannt werden, der später seinen Gegenstand vor allem in historischer Architektur und Kunstdenkmälern fand und in der Interpretation dieser Sujets sein gesamtes Können nutzte. Für andere war die „Neue Sachlichkeit“ nur ein Durchgangsstadium. So zum Beispiel für Josef Sudek. Er, der in den zwanziger Jahren die Kunstfotografie abschüttelte, sich der „direkten Fotografie“ zuwandte und in den dreißiger Jahren deutlich den Auffassungen der „Neuen Sachlichkeit“ verhaftet war, verschrieb sich im Folgenden einer stark romantischen Sehweise. Jaroslav Rössler dagegen ging später völlig zur experimentellen Fotografie über. (Fortsetzung folgt in Heft 1/82)

Anmerkungen

- 1 Tausk, Petr: The Roots of Modern Photography in Czechoslovakia. *History of Photography*, 3 (1979) 3, S. 253–271
- 2 Jeníček, Jiří: D. J. Růžička. SNKLHU, Prag 1959, S. 10–12
- 3 Lauschmann, Jan: Po proudu (Mit dem Strom), in: *Fotografický obzor*, 36 (1928) 1, S. 4–6
- 4 Kempe, Fritz: Albert Renger-Patzsch – Der Fotograf der Dinge, Essen 1967
- 5 siehe auch Jeníček, Jiří: Rok německé fotografie (Das Jahr der deutschen Fotografie), in: *Fotografický obzor*, 38 (1930) 4, S. 64–66
- 6 Sutnar, Ladislav, und Funke, Jaromír: Fotografie vidí povrch (Fotografie sieht die Oberfläche), Prag 1935
- 7 Tausk, Petr: Nad fotografickým dílem Jaroslava Rösslera (Das fotografische Werk von Jaroslav Rössler), in: *Revue Fotografie*, 23 (1979) 2, S. 49 bis 73
- 8 Linhart, Lubomír: Sociální fotografie (Soziale Fotografie), Prag 1934, S. 53
- 9 Linhart, Lubomír: a. a. O., S. 32





Konstruktives Spielen



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