

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: 3. 8. 1982  
(S. 2-6: 3. 10. 82)

Abbildungen:  
Peter Allner, USA (1) S. 5; Christian Brach-  
witz, Berlin (1) S. 7; Jean-Marie Delarue,  
Paris (24) S. 14, I, II, 15, 16, 17, 18, 19;  
Georg Eckelt, Berlin (12) S. 20, 21, 22, 23;  
Ieth Feith, Max Rond, Amsterdam (2) S. 13;  
Hans Froberg, Berlin (14) S. 24, 25, III,  
IV; Wolfgang Kil, Berlin (5) 4. Umschlag-  
seite; Hen. Teunissen van Manen (16) S. 10,  
11, 12, 13; Horst Oehlke, Berlin (8) S. 38,  
39; Ulrich Rödiger, Berlin (1) S. 4; Maria  
Steinfeldt, Berlin (1) S. 3; Friedrich Weimer,  
Dresden (1) S. 4; Pieter Wigmans, Amster-  
dam (3) S. 8, 3. Umschlagseite; Archiv Hen.  
Teunissen van Manen, Amsterdam (1) S. 9;  
Archiv Ungarische Kunstgewerbehochschule,  
Budapest (14) S. 26, 27, 28; Reproduktionen  
aus: bauhaus 4, Franz Ehrlich die  
frühen Jahre, Leipzig 1980 (2) S. 4; Design  
ist unsichtbar, Wien 1980 (3) S. 30, 31.

Übersetzungen:  
Lore Judt, Berlin (S. 14-19)  
Design Center, Budapest (S. 26-28)

## В номере

7-28

Дидактика элементарности: содержа-  
ние, методы и результаты обучения  
дизайнеров в Академии им. Ритвельда  
в Амстердаме (8); цель воспитания:  
познание рациональности естествен-  
ных и технических структур — обу-  
чение архитектуре в Париже (14);  
пластическое формообразование как  
часть пропедевтического курса в Вай-  
сензее, Берлин (20); о подходе, поз-  
воляющем методически развивать и  
трактовать формы (24); формообразо-  
вание как научная дисциплина в  
школе прикладного искусства в Буда-  
пеште (26)

29-32

Постмодерн, модерн и абсурд

33-40

Семинар по функционализму: функ-  
ционализм и его художественные  
импульсы (33); визуальность как за-  
дача функционального метода в ди-  
зайне (36)

## Contents

7-28

Didactics of fundamentals: contents, me-  
thodology and results of design education  
at the Rietveld Academie of Amsterdam  
(8); educational aim: recognizing the ra-  
tionality of natural and technological  
structures — study courses in architecture  
in Paris (14); plastic design as part of  
basic education at Kunsthochschule Berlin  
(20); on a procedure of developing forms  
methodically (24); instruction in the field  
of forms at the Arts and Crafts School of  
Budapest (26)

29-32

On post-modernism, modernism and the  
absurd

33-40

Seminar on functionalism:

functionalism and its artistic impulses (33);  
visualization as a task of functional design  
(36)

## Contenu

7-28

Didactique du fondamental: contenu, mé-  
thodes et résultats de l'enseignement de  
design à l'Académie Rietveld à Amsterdam  
(8); objectif d'éducation: reconnaissance  
de la rationalité des structures naturelles  
et techniques — études d'architecture à  
Paris (14); création plastique: composante  
de la formation de base à la Kunsthoch-  
schule Berlin (20); sur un mode d'approche  
à l'évolution méthodique de formes (24);  
enseignement de formes à l'Ecole des Arts  
appliqués à Budapest (26)

29-32

Postmodernisme, modernisme et l'absurde

33-40

Seminaire au sujet du fonctionnalisme:

Fonctionnalisme et ses impulsions artisti-  
ques (33); visualisation en tant que mis-  
sion du mode de création fonctionnel (36)

## 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

## Subscriptions

GDR: at all post offices; socialist coun-  
tries: at postal newspaper distribution  
offices; all other countries: at interna-  
tional 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

## Abonnements

RDA: tous les bureaux de poste  
Pays socialistes: service postal de distri-  
butions des journaux. Autres pays: librairies  
internationales ou Buchexport, Volks-  
eigener 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

## 6'82 Inhalt

	2	<b>GUTES DESIGN DDR 82</b>
Hend. Teunissen van Manen	7-28	<b>Didaktik des Elementaren</b>
	8	<b>Designstudium an der Rietveld-Academie</b>
Jean-Marie Delarue	14	<b>Die Kraft des Verstehens</b>
Christa Petroff-Bohne	20	<b>Plastisches Gestalten</b>
Hans Froberg	24	<b>Möglichkeiten für die Praxis</b>
András Mengyán	26	<b>Element und Begriff</b>
Lothar Kühne	29	<b>Über Postmodernismus</b>
	33-40	<b>Seminar zum Funktionalismus</b>
Clauss Dietel	33	<b>Funktionalismus entstand und lebt nur mit Kunst</b>
Horst Oehlke	36	<b>Visualisierung als Aufgabe funktionaler Gestaltungsweise</b>

Titelentwurf:  
Gabriele Bleifuß

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

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

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

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

## GUTES DESIGN DDR 82



Insgesamt lagen zur diesjährigen Herbstmesse in Leipzig 83 Bewerbungen vor; ausgezeichnet mit dem GUTEN DESIGN wurden durch das Amt für industrielle Formgestaltung (AIF) 25 neu- und weiterentwickelte DDR-Erzeugnisse, 11 weitere erhielten Anerkennungen. Unter den ausgezeichneten Produkten stammen – dem Charakter der Herbstmesse entsprechend – 21 aus dem Konsumgüterbereich, vornehmlich Erzeugnisse aus den Bereichen Textil und Bekleidung. Um so mehr fallen Neuentwicklungen aus dem Bereich der Arbeitsmittel ins Gewicht: zwei Industrienähmaschinen aus dem VEB Kombinat Textima, für die eine Gebrauchswerterhöhung von 50 Prozent, eine Materialeinsparung von 40 Prozent und eine Senkung des Arbeitszeitaufwandes bei der Herstellung um 30 Prozent angegeben werden.

**Mit dem GUTEN DESIGN wurden ausgezeichnet (Angaben AIF):**

### Arbeitsmittel

Doppelsteppstich-Nähmaschine BR 8333  
Gestalter: Roland Löffler  
Hersteller: VEB Nähmaschinenwerke Altenburg, Betrieb des VEB Kombinat Textima

Zweinadel-Doppelkettenstich-Nähmaschine Kl. 8432/2000

Gestalter: Roland Löffler  
Hersteller: VEB Spezialnähmaschinenwerk Limbach, Betrieb des VEB Kombinat Textima

Trächtigkeitsdetektor TuR, TD 20 S

Gestalter: René Enter  
Hersteller: VEB Transformatoren- und Röntgenwerk „Hermann Matern“ Dresden – Betrieb Ultraschalltechnik Halle, Betrieb des VEB Kombinat Elektroenergieanlagenbau

Drehleiteraufbau DL 30

Gestalter: Kurt Müller  
Hersteller: VEB Feuerlöschgerätewerk Lukkenwalde, Betrieb des VEB Kombinat Spezialaufbauten und Anhänger

### Konsumgüter

Zerlegbare und kombinierbare Spielfahrzeuge aus Holz mit Schraubknebel  
Gestalter: Helmut Flade, Friedmar Gernegroß, Bernd Scheithauer, Hartmuth Walther  
Hersteller: VEB VERO Olbernhau, Betrieb des VEB Kombinat Spielwaren Sonneberg

Spielfahrzeuge – Landmaschinenserie (Grundsortiment, 4471)

Gestalter: Gerhard Görner, Jochen Schmieder  
Hersteller: VEB PLASTICART Annaberg-Buchholz, Betrieb des Kombinat Spielwaren Sonneberg

B-, C-Trompète mit abschraubbarem Mundrohr

Gestalter: Frank Syhre, Friedbert Syhre  
Hersteller: Frank & Friedbert Syhre, Leipzig

LötKolbenreihe G 30 – G 100 und die MikrolötKolben in den Ausführungen A-6, B-8, Z-10

Gestalter: Henryk Sidor, Reinhard Tetzlaff  
Hersteller: VEB Elektromechanische Werkstätten Woltersdorf

Gasraumheizer GAMAT 461, Typ RGA 50/461

Gestalter: Gerhard Mellendorf  
Hersteller: VEB Wärmegeräte und Armaturenwerk Berlin, Betrieb des VEB Kombinat Haushaltgeräte Karl-Marx-Stadt

Farbfernsehempfänger COLORMAT 4506

Gestalter: Matthias Röhrich  
Hersteller: VEB Fernsehgerätewerke „Friedrich Engels“, Betrieb des VEB Kombinat Rundfunk und Fernsehen

Trinkglassortiment SURA

Gestalter: Marlies Ameling  
Hersteller: VEB Glaswerk Harzkristall

Kelchservice HELIOS, Nr. 1527

Gestalter: Rosemarie Koschnick  
Hersteller: VEB Glaswerk Döbern, Betrieb des VEB Kombinat Lausitzer Glas Weißwasser

Porzellangeschirr JADE

Gestalter: Paul Krauß, Reinhard Richter, Hartmut Schattat  
Hersteller: VEB Vereinigte Porzellanwerke Colditz, Betrieb des VEB Kombinat Feinkeramik Kahla

Mitnahmemöbel für den Schlafraumbereich, Variante 6

Gestalter: Hans Fiedler, Horst Heyder  
Hersteller: VEB Polstermöbelindustrie Cottbus, Betrieb des VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau

ATTACOMB (kombinierfähiger Aktenkoffer), 4002301

Gestalter: Helmut Rieger  
Hersteller: VEB „intermod“ Lederwarenfabrik, Betrieb des VEB Kombinat Lederwaren Schwerin

Ensemble Sport- und Reisetaschen aus industriell gestepptem Anorakmaterial (8teilig: 16322142, 16322042, 36321741, 46321500, 36722301, 46722201, 46722401, 36322571)

Gestalter: Marianne Böhm, Heidi Stortschak, Hartmut Wötzel  
Hersteller: VEB Lederwarenfabrik Zeitz, Betrieb des VEB Kombinat Lederwaren Schwerin

Sommerliche Röcke aus leichten Kammgarnweben

Gestalter: Brigitte Riebe; Steffi Schneider  
Hersteller: VEB Berliner Damenmoden, Betrieb des VEB Oberbekleidungskombinat Berlin; VEB Mülsestoffe Mülsen, Betrieb des VEB Kombinat Wolle und Seide  
Kombinierfähige sommerliche Mehrzweckbekleidung aus Jersey-bouclette  
Gestalter: Traude Börner, Eveline Flohrer,

Gertrud Schwabe, Barbara Wappler, Wolfgang Liebig

Hersteller: VEB Plauener Damenkonfektion, Betrieb des VEB Kombinat Oberbekleidung Löbnitz; VEB Textilwerke Palla Glauchau, Betrieb des VEB Kombinat Wolle und Seide

Jeans-Programm (Hosen, Hemden, T-Shirts) für Knaben und Mädchen

Gestalter: Ursula Faustmann, Wendelin Ulbrich; Anita Brock; Evelyne Adler, Brigitta Kellner, Gabriele Schöllhammer; Gabriele Moser

Hersteller: VEB Oberlausitzer Textilbetriebe Neugersdorf, Betrieb des VEB Kombinat Baumwolle Karl-Marx-Stadt; VEB Roland-Bekleidung Staßfurt, Betrieb des VEB Kombinat Oberbekleidung Erfurt; VEB Eichsfelder Bekleidungswerke Heiligenstadt, Betrieb des VEB Kombinat Oberbekleidung Erfurt; VEB Strickwarenfabriken „Aktivist“, Betrieb des VEB Kombinat Trikotagen

Damenobertrikotagen in Ajourmusterung (Damenpullover 220569, 220737, 220163; Damenkleid 221545)

Gestalter: Sonja Haasenoehr, Franz Mehler  
Hersteller: VEB Obertrikotagen Müllana, Betrieb des VEB Kombinat Trikotagen

Bettwäscheprogramm für die Jugend (florale und geometrische Dessins)

Gestalter: Gottfried Pank; Helga Pilz  
Hersteller: VEB Planet Wäschekonfektion Eppendorf, Betrieb des VEB Kombinat Baumwolle Karl-Marx-Stadt; VEB Oberlausitzer Textilbetriebe Neugersdorf, Betrieb des VEB Kombinat Baumwolle Karl-Marx-Stadt

Buntgewebter Dekorationsstoff GÖTEBORG – Dessin 7778 und 7784

Gestalter: Günter Heidrich  
Hersteller: VEB Plauener Gardine, Betrieb des VEB Kombinat Deko Plauen

Bedruckter Dekorationsstoff BERGEN – G 600206, Dessin 7027580

Gestalter: Ursula Röhr  
Hersteller: VEB Plauener Gardine, Betrieb des VEB Kombinat Deko Plauen

Möbelstoff HALINA ZF – Dessin 3 und 4

Gestalter: Karl Müller  
Hersteller: VEB Möbelstoff- und Plüschwerke, Betrieb des VEB Kombinat Deko Plauen

Gardine BALTIC – Dessin 2015, 2016, 2050, 2051, 2053, 2057, 2059, 2060

Gestalter: Fritz Buchheim, Klaus Morgner  
Hersteller: VEB Gardinen- und Dekostoffe Grünbach, Betrieb des VEB Kombinat Deko Plauen

### Anerkennungen erhielten:

Babytiere  
Gestalter: Johanna Heyer, Kerstin Marx  
Hersteller: VEB Plüti Sonneberg, Betrieb des VEB Kombinat Spielwaren Sonneberg

Tafelgarnitur JANETTE (manuell)  
Gestalter: Paul Bittner, Horst Gramß, Herbert Heisler  
Hersteller: VEB Lausitzer Glas Weißwasser, Betrieb des VEB Kombinat Lausitzer Glas

Wohnraumleuchten-Set 060  
Gestalter: Peter Freudenreich

Hersteller: VEB Wohnraumleuchten Berlin, Betrieb des VEB Kombinat Technische Konsumgüter

Klubbisch-Set T 135, T 74, T 50

Gestalter: Gottfried Köhler

Hersteller: VEB Deutsche Werkstätten Hellerau, Betrieb des VEB Möbelkombinat Dresden-Hellerau

Wohnraummöbelprogramm TOKIO

Gestalter: Otto K. Pfanne

Hersteller: VEB Möbelkombinat Berlin

Kindercampingbeutel STROLCH

Gestalter: Wolfgang Rössel

Hersteller: VEB Lederwaren Calbe, Betrieb des VEB Kombinat Kultur- und Lederwaren Magdeburg

Elegantes Ensemble (Jacken und Röcke) für Damen

Gestalter: Rotraut Blanck, Ilse Hoffmann, Dieter Thiele; Heinz Nothnick; Eberhard Schaller, Eberhard Schulze

Hersteller: VEB Modezentrum Berlin, Betrieb des VEB Dienstleistungskombinat Berlin; VEB Tuchfabrik Cottbus, Betrieb des VEB Textilkombinat Cottbus; VEB Greika Greiz, Betrieb des VEB Kombinat Wolle und Seide

Unkonventionelle Festbekleidung

Gestalter: Anna Garßtke; Wolfgang Liebig, Hans Manger

Hersteller: VEB Modehaus Altenburg, Betrieb des VEB Kombinat Oberbekleidung Löbnitz; VEB Textilwerke Palla, Betrieb des VEB Kombinat Wolle und Seide

Wetterbekleidung aus PUR-beschichtetem Material (MT 350) für Damen und Herren (komplettiert mit Trikotagen)

Gestalter: Martina Lind; Ute Lippert; Hans-Jürgen Ehrhard, Johannes Ritter; Isolde Bader, Uta Schumann

Hersteller: VEB Magdeburger Oberbekleidung, Betrieb des VEB Kombinat Oberbekleidung Erfurt; VEB Bekleidungswerke Herdas, Betrieb des VEB Kombinat Oberbekleidung Erfurt; VEB Vogtländische Kunstlederfabrik Tannenbergesthal, Betrieb des VEB Kombinat Kunstleder und Pelzverarbeitung; VEB Mühlhäuser Strickmoden, Betrieb des VEB Kombinat Trikotagen

Kombinierfähige Bade- und Frottierbekleidung

Gestalter: Helga Dietz, Ingrid Matthes, Ingrid Schmidt, Ulrike Suchy; Marion Renner

Hersteller: VEB Strickwaren Oberlungwitz, Betrieb des VEB Kombinat Trikotagen; VEB Frottana, Betrieb des VEB Kombinat Baumwolle

Freizeithemden aus bedruckten Baumwollstoffen

Gestalter: Horst Haecker, Brigitte Meyer; Helga Pilz

Hersteller: VEB Wäschekonfektion Löbnitz, Betrieb des VEB Kombinat Baumwolle; VEB Oberlausitzer Textilbetriebe, Betrieb des VEB Kombinat Baumwolle

## Designpreis DDR 1982

Im Auftrag des Vorsitzenden des Ministerates der Deutschen Demokratischen Republik verlieh am 30. 9. 1982 Staatssekretär Prof. Dr. Martin Kelm zum dritten Mal in diesem Jahr den Designpreis der Deutschen Demokratischen Republik. Der Auszeichnungsakt fand im Kongreßzentrum des Berliner Palasthotels statt.

Im Rahmen einer kleinen Foyerausstellung wurden Arbeiten aller Preisträger dieses Jahres gezeigt. Ehrengäste der Festveranstaltung waren hohe Partei- und Staatsfunktionäre, Vertreter der Kombinate sowie Rektoren und Direktoren der Hoch- und Fachschulen für Gestaltung.

In der Festrede ging M. Kelm auf die erhöhten Anforderungen, die den Formgestaltern gegenübergestellt sind, in den nächsten Jahren gestellt sind, ein. Dabei betonte er unter anderem, daß Formgestaltung stets von sozialer, kultureller und wirtschaftlicher Wirksamkeit zugleich sei.

„Letztlich ist der Wirkungsgrad gestalterischen Schaffens zu messen am real erreichten Niveau unserer Produkte bzw. komplexer Umweltbereiche, vor allem aber daran, welches ökonomische Ergebnis herauskommt. Viele positive Ergebnisse in der Erzeugnisentwicklung und -gestaltung des letzten Jahres bestätigen: qualitativ gute Leistungen sind unter den Bedingungen abgelöster Importe und reduzierter Materialfonds bei richtigem Herangehen an Forschung, Entwicklung und Gestaltung erreichbar. Gute strategische Arbeit und kontinuierliche fleißige Ideen- und Entwicklungstätigkeit, in deren Verlauf gemeinsam mit Leitern, Gestaltern, Konstrukteuren und Entwicklern Reserven erschlossen, neue Möglichkeiten gefunden wurden, zahlen sich aus. Es sind neue hochwertige Produkte entstanden, die auch mit gutem Devisenerlös zu verkaufen sind, das zeigte die letzte Messe.

Derartige Ergebnisse sind jedoch nur möglich, wenn die ökonomische Strategie für die achtziger Jahre konkrete Umsetzung findet, wenn bei einer hohen Zielstellung für die Einsparung von Material, Energie, Arbeitszeit oder Importen bei gleichzeitiger Qualitätserhöhung anspruchsvolle Aufgaben an die Entwickler und Gestalter gestellt werden und wenn, auch das ist sehr wichtig, mit Mut und kalkulierbarem Risiko durch die Leitungen der notwendige Spielraum für Ideenarbeit und gestalterische Experimente eingeräumt bzw. sogar organisiert wird.

... Doch es gibt durchaus noch Haltungen, die besagen, daß wir uns in einer so angespannten ökonomischen Situation keine gestalterischen Experimente und noch weniger langfristige und kontinuierliche Ideenarbeit leisten können. Das Gegen-

teil davon ist richtig. Ein reifes Produkt, das sich letztlich auf den Märkten behaupten kann, im Gebrauch Freude macht und wegen seiner vollendeten technischen wie gestalterischen Qualität zum Kulturgut unserer Zeit wird, erfordert im Vorfeld von Forschung und Entwicklung vielfältige Ideen, Varianten und Experimentierarbeit. Und diese sollten nicht nur verbal formuliert, sondern konkret gegenständlich entwickelt und hingestellt werden.

Den Designpreis der Deutschen Demokratischen Republik 1982 erhielten:

Helene Haeusler

Spielzeuggestalterin

Helene Haeusler, in Sonneberg tätig, gestaltet seit den zwanziger Jahren Spielzeug, seit den fünfziger Jahren entwickelt sie vornehmlich therapeutisches Spielzeug sowie Hilfsmittel für körperlich und geistig Behinderte; sie unterweist Behinderte, Eltern, Therapeuten und Pädagogen. Helene Haeusler arbeitet unter anderem mit dem Rehabilitationszentrum Berlin-Buch sowie der Gesellschaft für Rehabilitation zusammen. In der Zeit von 1954 bis 1969 war Helene Haeusler als Dozentin an der Fachschule für Spielzeug Sonneberg tätig.

Prof. Dr. Joachim Skerl

Direktor der Fachschule für angewandte Kunst Heiligendamm

Die Arbeitsgebiete von Joachim Skerl sind praktische Entwurfstätigkeit, Designausbildung sowie Geschichte und Theorie des Designs. Joachim Skerl ist Mitglied im Kollegium des Amtes für industrielle Formgestaltung sowie der Arbeitsgruppe Industrielle Formgestaltung beim Ministerium für Kultur.

Peter Beyer

Chefgestalter im Kombinat VEB NARVA „Rosa Luxemburg“

Peter Beyer ist seit 1954 als Formgestalter auf dem Gebiet Leuchtenbau und Beleuchtung tätig, von ihm realisierte Projekte sind die lichttechnische Gestaltung des Opernhauses Leipzig, der Komischen Oper Berlin sowie des Palastes der Republik.

Kollektiv des VEB Kombinat Trikotagen

Sonja Haasenoher

Leiter der Musterabteilung im VEB Mülana

Magda-Marie Westphal

Gruppenleiter Gestaltung im VEB Thüringer Obertrikotagen Apolda

Christine Forner

Abteilungsleiter Erzeugnisentwicklung und Leiter des Gestaltungs- und Entwicklungsbüros im VEB Strickwaren Oberlungwitz

Christa Irmscher

Abteilungsleiter Erzeugnisentwicklung im VEB Herrenobertrikotagen Apolda

Ruth Junghanns

Abteilungsleiter Erzeugnisentwicklung im VEB Textilwerke „Clara Zetkin“

Erika Weber

Chefgestalter im VEB Kombinat Trikotagen

Das Kollektiv gestaltet Angebotskollektionen für Damenoberbekleidung, Kindertrikotagen, Herrenoberbekleidung und Untertrikotagen; in den letzten Jahren wurden qualitativ hochwertige Erzeugnisse auf der Basis einheimischer Rohstoffe entwickelt.

## Informationen Berichte

**Manfred Goerke, geboren am 28. 8. 1936 –  
gestorben am 4. 8. 1982**



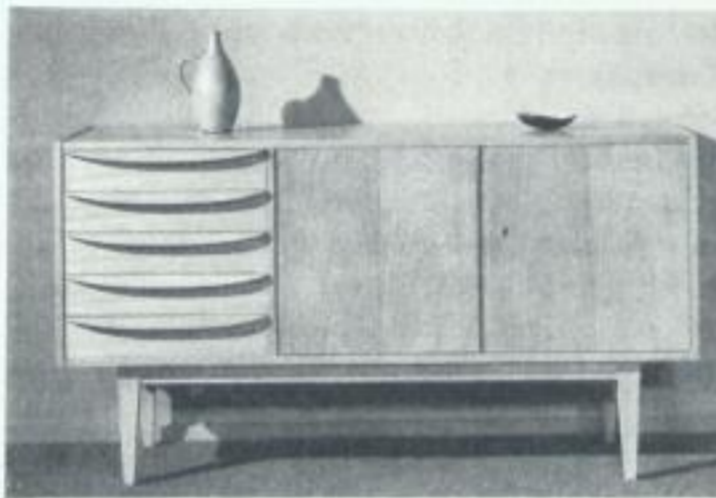
Das Amt für industrielle Formgestaltung verlor mit Manfred Goerke einen verantwortlichen Mitarbeiter, dessen Durchsetzungsvermögen, Sachkenntnis und Parteilichkeit oft hervorgehoben worden sind. Manfred Goerke fungierte viele Jahre als Leiter des Bereiches Wohnen und Freizeit und zugleich als Stellvertreter des Leiters des Amtes. Von Beginn seiner Laufbahn an galt sein Streben dem Gedanken einer komplexen Wohnumweltgestaltung. Diesem Gedanken folgte er in seinem Wirken als Leiter der Wohnberatung im Centrum-Warenhaus Karl-Marx-Stadt wie auch als Chefgestalter und Direktor für Wissenschaft und Technik der VVB Möbel. Das Bemühen um eine moderne Wohnkultur führte ihn mit anderen, mit Gleichgesinnten zusammen – es war die Zeit des *intecta*-Gedankens, und Manfred Goerke gehörte zu denen, die an der Konzeption der Maßstäbe setzenden *intecta*-Ausstellungen einen entscheidenden Anteil hatten. Maßstäbe setzte er auch in seiner Tätigkeit als Leiter des Bereiches Wohnen und Freizeit im Amt für industrielle Formgestaltung. Sein Name ist sowohl mit dem deutsch-finnischen Symposium „Wohnen heute und morgen“, Weimar 1979, als auch mit dem Interdesign-Seminar „Playgrounds“, das anlässlich des UNO-Jahres des Kindes in Dessau stattfand, verbunden.

### Zum 75. Geburtstag

*Ich wollte nicht Architekt, Formgestalter, Bildhauer, Maler oder Grafiker, sondern Bauhäusler werden, um am Aufbau einer neuen Gesellschaft mitarbeiten zu können.* Franz Ehrlich, geboren 1907 in Leipzig, hatte sich nach Abschluß seiner Lehre als Maschinenbauschlosser am Bauhaus in Dessau 1926 beworben. Kurze Zeit Schüler, wurde er bald Mitarbeiter in der von Joost Schmidt geleiteten Plastikabteilung. Ehrlich war an der Gestaltung von Ausstellungen des Bauhauses sowie der Industrie beteiligt, er entwarf Ausstellungsmobiliar und Möbel. 1932 gründete er zusammen mit Heinz Loew und Fritz Winter das STUDIO Z. Wegen seiner politischen Tätigkeit wurde er – der Kommunist – 1934 verhaftet und 1935 zu vier Jahren Zuchthaus verurteilt. Nach Zerschlagung des Faschismus war Franz Ehrlich am Wiederaufbau in verantwortlichen Funktionen tätig (Leiter des Referats Wiederaufbau Dresden, Leitung des 1. VE Entwurfsbüros für Leichtbau, Chefarchitekt der Leipziger Messe, Hausarchitekt der Deutschen Werkstätten Hellerau u. a.), es entstanden unter anderem Entwürfe für die Oper und das Gewandhaus Leipzig und für Gebäude der Akademie der Wissenschaften der DDR. Franz Ehrlich brachte, wie es Diether Schmidt einmal formulierte, „die am Bauhaus erworbene Sachlichkeit in unseren sozialistischen Aufbau ein“.

#### Arbeiten von Franz Ehrlich:

Anrichte aus einem Möbelprogramm komplettierbarer Kasten-Einzelmöbel, Modell 602, 1957;  
Materialmontage „Diagonale über Kurven“, 1930;  
Plastik „Erinnerung an Buchenwald“, 1939/1979;  
Wohnhaus in Berlin-Buch



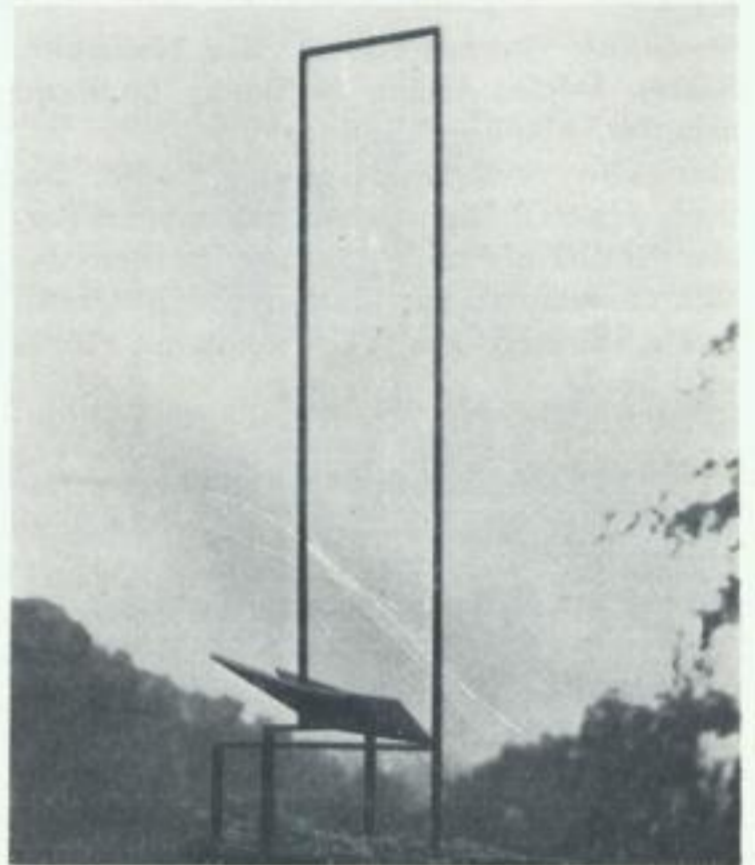
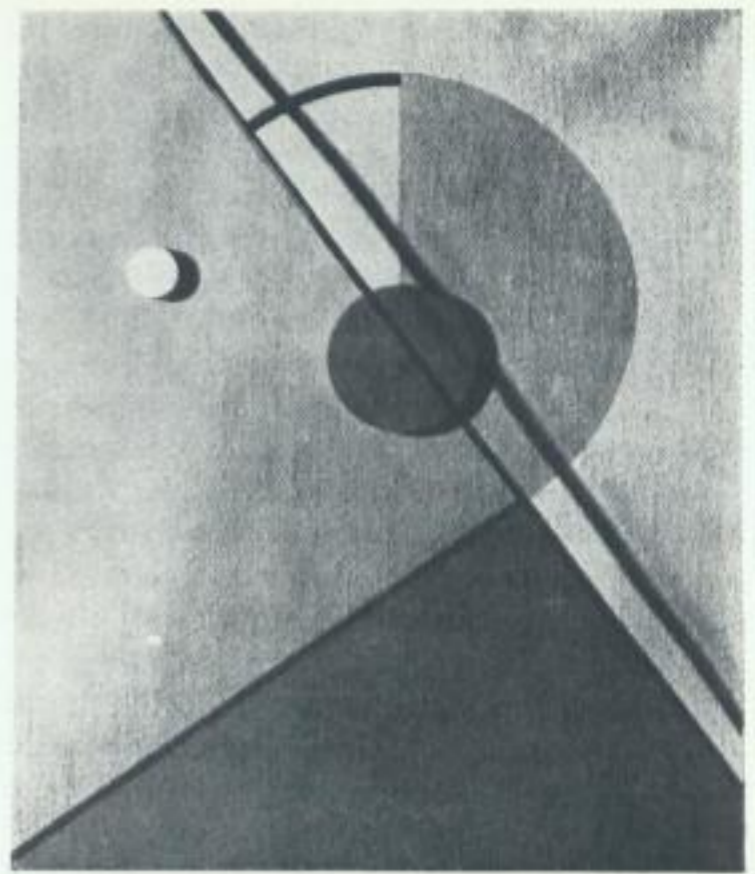
### Vom Rollrasen in die Planungskneipe

Stadtspark – Parkstadt

Eine Ausstellung aus der Bundesrepublik Deutschland

Berlin, Hauptstadt der DDR 13.–26. 9. 1982,  
Karl-Marx-Stadt 15. 10.–5. 11. 1982 und  
Magdeburg 15. 11.–3. 12. 1982

Die in Zusammenarbeit mit der Bauakademie der DDR zustandegekommene Ausstellung stellt das Architekturbüro Grub + Partner, München, mit seinen vielfältigen und überwiegend unkonventionellen Arbeitsmethoden vor. Präsentiert werden Vorschläge zur Durchgrünung von historisch gewachsenen innerstädtischen Gebieten, Anwendungsmöglichkeiten der EDV bei der Stadtplanung, Versuche der Umfunktionierung von Verkehrs- zu Wohnstraßen, Aufklärungsaktionen in Sachen Umweltschutz und Wohnqualität in der Stadt sowie ein



Planungsexperiment, das auf Überwindung der Trennung zwischen Planer und Stadtbewohner zielt. Kaum Stadtspark also, als vielmehr Beschäftigung mit parkenden Autos; Stadtgrün eher auf der Ebene von Blumenkübeln in „revitalisierten“ Quartierhöfen und – immer wieder – Rollrasen. Der fand Einsatz in endlosen Mengen bei den wiederholten Autos-raus-Wiese-rein-Aktionen, die Hermann Grub und seine Helfer – oft über Nacht und selten für länger als ein paar Stunden – in mehreren Städten bisher realisierten. Architekten, die über Stadt planend nachdachten, landeten bei Aktionen: ganze Autoreihen wurden unter Rollrasen verpackt. Damit die Bürger zu diskutieren anfangen – über Autos, über Rasen, über ihr Leben in ihrer Stadt. Ob das aufgeht? Zwei Begriffe fallen in den Ausstellungs-

texten wegen ihrer besonderen Häufigkeit auf: „Stadtteil“ und „sanft“. Sie stehen als Schlüssel für das besondere Konzept des Architekturbüros Grub, zu dem im Katalog unter anderem zu lesen ist: „Zu Hause fühlen sich die Menschen nur noch in den eigenen vier Wänden. . . Die Stadt ist nicht ihre Sache. Es entscheiden die Spezialisten, was im Städtebau zu tun. . . ist. . . Großprojekte gehen den Bürger nichts an, hier verplant eine 'Geschlossene Gesellschaft' Millionenbeträge.“ Gegen solcherart Großprojekte entwickelt Grub seine Stadtteil-Strategie, denn: „Bescheiden sind im Verhältnis dazu die Mittel, die benötigt werden für den Städtebau der kleinen Schritte“. . . Geplant werden soll aber nicht vom grünen Tisch aus. Die Betroffenen müssen hinzugezogen werden.“ (S. 10) Die Schritte sind: zunächst das Interesse der Stadtbewohner wecken und im Eins-zu-eins-Modell die Machbarkeit von Stadtverbesserung erlebbar demonstrieren (zum Beispiel durch die vorübergehende Rollrasen-Begrünung einer Verkehrsnebenstraße einschließlich sofort darauf einsetzendem Straßenfest), sodann ist der Weg frei zur Einrichtung einer „Planungskneipe“. In dieser können die Bewohner eines Stadtteils ohne „Hemmschwelle“ mit den Planern über die vorgesehene Umgestaltung diskutieren, ihre Vorstellungen mit den Absichten der Fachleute konfrontieren und sogar im gemeinsamen Planspiel auf das Ergebnis Einfluß nehmen (im vorgestellten Fall die Verkehrsberuhigung einer kleinen Querstraße plus einiger „milieufördernder“ Einbauten).

Die Planungskneipe, dieser am weitesten getriebene Versuch der Bürgermitbeteiligung am Stadt(um)gestaltungsprozeß kann als das interessanteste „Angebot“ der Ausstellung gelten; es scheint hierbei allerdings auch – was ihre Verallgemeinerung betrifft – die größte Skepsis angebracht. Denn erstens: Wieviel Planer sind ansonsten bereit zum „hautnahen“ Kontakt mit den Bürgern und deren Problemen und Bedürfnissen? Und zweitens: Auch die Bürger müssen diese Form der Zusammenarbeit erst wieder lernen, nachdem sie jahrzehntelang ihre Stadt als Zuständigkeitsbereich anonymer Spezialisten erfahren haben. Alle auf öffentliches Nachdenken zielenden Aktionen eines Büros und einer Planungskneipe können das Verhältnis zwischen Planern und Nutzern nicht schon einrenken, wie es durch perfektionistische und technokratische Planungspraktiken bisheriger Art so schwerwiegend gestört wurde. Sympathisch daher die Selbstrelativierung der Münchener Architekten gibt, derzufolge es kein Patentrezept gibt, nach dem Städte wieder attraktiver zu machen sind. Es muß ja nicht immer Rollrasen sein. . .

Wolfgang Kil

### Kreativitätstraining

In seinem Aufsatz „Offene Programme“ (form+zweck, Heft 1/1981) forderte Andrzej Pawlowski die Entwicklung sogenannter operativer Fähigkeiten, Fähigkeiten, die zu ideenproduzierender Variabilität, zu flexibler Orientierung auf Idealmodelle sowie zur Wahrnehmung und Durchdringung neuartiger Probleme führen.

Die hochschulpädagogische Einflußnahme

auf künftige Designer unterteilt Pawlowski in Lehre und Ausbildung. Dabei versteht er unter dem Begriff „Lehre“ eine spezifische Kommunikationsform, die weitgehend dem psychologischen Begriff des konvergenten Denkens entspricht, eines Denkens, das hauptsächlich algorithmisch beschrieben, übertragen, gespeichert und angewendet werden kann. Bei diesen Prozessen existieren keine bzw. nur geringe Freiheitsgrade. Die Entfaltung schöpferischer Individualität ist kaum möglich. Konvergentes Denken ist beispielsweise die typische Form geistiger Auseinandersetzung mit technologisch-konstruktiven Problemen, bei denen aus einer endlichen Menge latenter Lösungen ein optimales Ergebnis gesucht wird.

Im Gegensatz dazu ist „Ausbildung“ der Prozeß, der aus psychologischer Sicht geistigen Prozessen vom Typ des divergenten Denkens entspricht. Die Beschreibung von operativen Fähigkeiten denkerischer Divergenz erfolgt heuristisch. Das verweist auf die Existenz vieler Freiheitsgrade innerhalb dieser geistigen Prozesse.

Divergentes Denken führt zu kreativen Handlungen und schöpferischen Lösungen mit individuellem und/oder gesellschaftlichem Innovationswert. Neben seiner Bedeutung für das wissenschaftliche Schöpfertum ist divergentes Denken typisch für jede Art künstlerischer Kreation, die sich durch Individualität und Originalität auszeichnet. Divergentes Denken bedeutet den Verzicht auf vorzeitige Richtig/Falsch-, Gut/Böse- und Schön/Häßlich-Bewertungen von Denklösungen bzw. Zwischenlösungen und erlaubt erst dadurch hohe Grade kognitiver Verfügbarkeit und Flexibilität sowie die Überwindung von einstellungsgebundenen Denkbarrieren auf der Grundlage ständiger wertfreier Umstrukturierungen von Informationen nach heuristischen Prinzipien. Diese operativen Fähigkeiten sind für die berufliche Tätigkeit des Formgestalters neben den konvergent-reproduktiven Fähigkeiten von Wichtigkeit. Ihre individuelle Ausprägung ist infolge verschiedener Anlagen und Umwelteinflüsse (beispielsweise durch frühkindliche Förderung) bei Menschen unterschiedlich entwickelt und prinzipiell modifizierbar.

Neben der Auswahl von geeigneten Hochschulbewerbern, die diese operativen Fähigkeiten und schöpferischen Haltungen bis zu einem bestimmten Grad schon mitbringen, ist es wichtig, kreative Individualität im Prozeß formgestalterischer Ausbildung zu entwickeln. Um bei Formgestaltern in stärkerem Maße „dynamisches Denken“ auszuprägen und die Fähigkeit zu trainieren, eine „Methodik und Technik des selbständigen Wissenserwerbs“ auf der Basis von Gemeinschaftsarbeit und kooperativ-partnerschaftlichen Verhaltens zu entwickeln, sollten verstärkt moderne und effektive Ausbildungsmethoden geprüft, erprobt und bei Bewährung in voller Breite eingesetzt werden.

Das sozialpsychologische Verhaltenstraining (nach Manfred Vorweg) ist eine Ausbildungsmethode zur zielgerichteten Veränderung von psychischen Regulationsmechanismen verschiedener Bereiche leistungsbezogenen und sozial wirksamen Verhaltens. Diese Verhaltensbereiche werden durch Anforderungsanalysen bestimmt und in

Trainingsgruppen von acht bis zehn Teilnehmern unter Anleitung eines ausgebildeten Verhaltenstrainers (subspezialisierte Psychologe) trainiert. Unter den Trainingstechniken nehmen das soziodramatische und das psychodramatische Rollenspiel zentrale Funktionen ein, wobei den Trainingsteilnehmern ihr Verhalten mit Magnetband- oder Videotechnik rückgemeldet wird. Im Verhaltenstraining werden vom Verhaltenstrainer gruppenspezifische, sozialpsychologisch bedeutsame Lern- und Verhaltensmechanismen, die in Kleingruppen atmosphärisch stimulierend wirken, emotional und kognitiv produziert und genutzt.

Die trainierten Verhaltensentwürfe regulieren nach erfolgreichem Training relativ automatisiert anforderungsbezogenes Verhalten und zeichnen sich durch Resistenz gegen intrapsychische Regulationsstörungen wie Affekte, Streß, Monotonie oder psychische Ermüdung aus.

Gegenwärtig existieren ausgearbeitete Trainingsprogramme für verschiedene Verhaltensbereiche (zum Beispiel für Argumentationsverhalten, Verhandlungsverhalten, Lösung interpersoneller Konflikte, Verhalten in Entscheidungskonflikten), wobei besonders das Training der Denkbeweglichkeit (nach Schmidt, 1977) als ein Kreativitätstraining bei der Ausbildung des divergenten Denkens von Formgestaltern Beachtung finden kann.

Seine praktische Anwendung findet das sozialpsychologische Verhaltenstraining seit etwa fünfzehn Jahren vorrangig bei der Aus- und Weiterbildung von Leitungs- und Nachwuchskadern. Das Trainingsziel des Kreativitätstrainings (nach Schmidt) besteht in der Weiterentwicklung von Verhaltensentwürfen, die die Grundlage der Denkbeweglichkeit bilden. Das Programm besteht aus 15 Trainingseinheiten zu je 90 Minuten und entspricht den beschriebenen Merkmalen divergenten Denkens. Letzteres bedeutet, daß die Trainingsteilnehmer kein fremdstrukturiertes Wissen einlernen müssen, vielmehr werden die bei jedem mehr oder weniger vorhandenen divergenten Denkstrategien dem bewußten Erleben und Verfügen zugänglich gemacht sowie um wichtige Aspekte bereichert, wobei jeder Trainingsteilnehmer einen intraindividuellen Trainingsprozeß und Trainingserfolg absolviert. Die Trainingsteilnehmer lernen, unbewußte Denkbarrieren zu analysieren, vor-schnelle Bewertungen kognitiver Zwischenlösungen aufzuheben und individuelle Denkinhalte vielseitig umzustrukturieren. Ein Vorteil des Programms besteht im Verzicht des Programmautors auf fixierte Lösungen, um schöpferische Neulösungen der Trainingsteilnehmer zu ermöglichen und zu akzeptieren. Im Trainingsprozeß folgen sukzessiv mit zunehmender Schwierigkeit die Trainingseinheiten, die sich auf kreatives Verhalten in verschiedenen gegenständlichen und später sozialen Situationen beziehen.

Da dieses Kreativitätstraining in seiner Urfassung für Nachwuchs- und Leitungskader in der sozialistischen Industrie entwickelt wurde, ist es vor seiner möglichen Verwendung bei der Ausbildung von Formgestaltern zu prüfen und gegebenenfalls abzuändern.

Matthias Hahnewald



### Berichtigung

Diese übereinandergeschlagenen Männerbeine dienten uns zur Titelvorlage von Heft 3/82 (Thema: Leichtes Bauen). Im Impressum des Heftes nannten wir zwar den Fotografen, aber wir nannten einen falschen. Nicht Walter Allner, sondern Peter Allner ist der Urheber des Fotos, das 1978 in Yucatan (Mexiko) entstanden ist.  
red.

## Rezensionen

### Zu einer BURG-Schrift

Wilhelm Nauhaus:

Die Burg Giebichenstein – Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915–1933. Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft. VEB E. A. Seemann Verlag Leipzig, 1981, 159 S., 78 Abb.

Wenn „ein Meister des neuen Bucheinbandes in unserem Jahrhundert und wohl der bedeutendste Vertreter der Einbandkunst in unserem Lande“ über die Kunstschule schreibt, an der er „die fruchtbarsten Jahre seines Lebens“ verbrachte, so erwartet man zunächst, daß mit dem Äußeren des Buches der Kunst seines Autors in irgendeiner Weise Reverenz erwiesen wird. Die vorliegende Paperback-Ausgabe enttäuscht diese Erwartung. Es mutet merkwürdig an, daß im Vorwort des Verlages der Ausspruch von Nauhaus zitiert wird: „Der Einband, den ein guter Binder, der zugleich ein guter Leser ist, schafft, wird ein Echo sein, das das Buch bei ihm hervorruft; er wird ein Dank an das Buch sein.“ Der Dank wäre größer gewesen, wenn der Verlag sich nicht hätte dazu verleiten lassen, mit diesem Buch die Reihe der „Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft“ zu eröffnen, sondern wenn er es als selbständige Publikation herausgebracht hätte.

Wilhelm Nauhaus, der sich viele Jahre mit der Vorbereitung für dieses Buch befaßte, starb 1979, nicht lange nach der Fertigstellung des Manuskriptes. Er hat sich so intensiv mit der Geschichte dieser Kunstschule befaßt, daß sich sein Text wie der Bericht eines Dabeigewesenen liest, obwohl er selbst erst 1945 als Lehrer nach Halle kam. Doch hat er mit ehemaligen

Lehrern und Schülern in Verbindung gestanden. Seine Identifikation mit der frühen, von ihm nicht mehr erlebten „Burg“-Zeit macht sicher den besonderen Reiz des Textes aus. Idealistische Weltsicht und humanistische Bildung ließen, verbunden mit der Fähigkeit zu verständlicher und geistvoller Formulierung einen Text entstehen, der interessant und anregend ist und Vergnügen beim Lesen bereitet. Es ist Nauhaus gelungen, große Entwicklungen auf einen gedanklichen Nenner zu bringen und überschaubar darzustellen, gleichzeitig aber eine Fülle aufschlußreicher Details zu liefern, die seine Quellenstudien zutage gefördert haben.

Die Gegenüberstellung mit der gleichzeitigen Entwicklung am Bauhaus in Weimar und Dessau ist in ihrem Grundcharakter treffend und klar erfaßt und schließlich auf die knappe Formulierung gebracht „Hauptanliegen der Burg blieb das zu möglicher Vollkommenheit gesteigerte Einzelstück, das des Bauhauses das allen Anforderungen genügende Serienstück.“ Doch sind gerade in bezug auf das Verhältnis dieser beiden Institutionen zueinander viele Fragen offen. Wie haben die Beziehungen zwischen ihnen im einzelnen funktioniert? Wie wurde die Burg vom Bauhaus aus gesehen? Gerade hierfür wären Fakten interessant, um die tatsächliche Rolle der Burg genauer bestimmen zu können. Die Entwürfe für Serienprodukte, wie sie damals an der Burg von Gustav Weidanz, Karl Müller, Gerhard Marcks und Marguerite Friedländer geliefert wurden, dürfen nicht durch Wertungen aus heutiger Sicht unser Bild von der Frühzeit der „Burg“ verfälschen. Die Burg war vor allem von der Persönlichkeit und den Anschauungen ihres Gründers und ersten Leiters, Paul Thiersch, geprägt. Für diese Prägung bietet das Buch von Nauhaus einen adäquaten Text.

Die Anmerkungen weisen auf ein umfangreiches Quellenstudium hin, und der Anhang stellt eine Reihe von bisher unbekanntem Dokumenten zusammen, die einzelne Vorgänge im Verlauf der „Burg“-Geschichte belegen und illustrieren. Trotzdem steht die Forschung noch am Anfang der Aufgabe, die Geschichte dieser Kunstschule zu erschließen. Die schwungvolle Charakterisierung einzelner Burg-Meister ersetzt nicht die kritische Würdigung ihres Schaffens.

Wilhelm Nauhaus hat den Anfang gemacht. Ihm ist über das Buch hinaus eine wertvolle Materialsammlung zu danken, die dem Stadtarchiv Halle übergeben worden ist und die Ausgangspunkt für weiterführende Forschungen werden könnte. Sein mit Engagement geschriebenes Buch ist geeignet, Aufmerksamkeit und Interesse auf das Thema zu lenken. Es sollte nicht als erschöpfende Darstellung verstanden werden, sondern als individuelle, einfühlsame Äußerung, die Gewinn für allgemein interessierte Leser bedeuten und Ausgangspunkt sachlicher und kritischer Untersuchungen sein kann, Untersuchungen, die uns zu genauerem Kenntnis der Geschichte des Kunsthandwerks und der industriellen Formgestaltung führen.

Andreas Hüneke

### Ansätze für eine Theorie

Hagen Bächler/Herbert Letsch/  
Karla Scharf:

Ästhetik – Mensch – gestaltete  
Umwelt.

Taschenbuchreihe „Weltanschauung  
heute“, Bd. 37

VEB Deutscher Verlag der Wis-  
senschaften Berlin,

1982, 128 S., 15 Abb.

Erklärtes Anliegen der Autoren des vorliegenden Buches ist das Mitwirken an der Erarbeitung einer allgemeinen ästhetischen Theorie der gegenständlichen ästhetischen Kultur im Sozialismus, die weder kunst- noch technikzentristisch sondern praxisbezogen orientiert ist. Dem kann nach Ansicht der Autoren „nur eine subjektorientierte Ästhetik des gesellschaftlichen Lebensprozesses und seiner gegenständlichen Vermittlungen“ (8) gerecht werden. Ausgehend vom Vergesellschaftungsprozeß wollen die Autoren theoretische Grundlagen für Strategien entwickeln, „die geeignet sind, den funktionalen Zusammenhang komplexer ästhetischer Gestaltung der gegenständlichen Umwelt mit den sozialen Grundprozessen, die Charakter und Inhalt der sozialen Aktivität der Menschen determinieren“ (9) zu verdeutlichen. „Der Lebensraum unserer Gesellschaft muß im Sinne sozialer Funktionalität gestaltet werden.“ (10) Komplexe Umweltgestaltung erfordert die Integration von Technik, Architektur und Kunst. Diese werden von den Autoren als konstitutive Gestalttypen bezeichnet, die „in ihrem funktionalen Bezug auf die Bewältigung und Optimierung sozialer Lebensprozesse“ (16) gleichwertig und zugleich funktional unersetzbar sind. Darüber hinaus ist zunehmend eine Tendenz zur Synthese zu beobachten; gerade die industrielle Formgestaltung umfaßt „immer mehr die Organisierung ganzer Umweltkomplexe“ (55).

Die Tatsache zugrundegelegt, daß im Sozialismus die gesellschaftliche Programmatik bewußt auf optimale funktionale und ästhetische Gebrauchseigenschaften von Industriegütern zielt, benennen die Autoren in diesem Prozeß auftretende Widersprüche: das Wecken von Bedürfnissen nach Verkunstung durch die Wirtschaft, den Mangel an nutzungsgerechten flexiblen Grundrissen und mobilen Einrichtungssystemen für Wohnungen, das Verdecken architektonischer Ausdrucksschwächen durch Kunst, den zuweilen „rein konsumtiven Gebrauch“ der Umwelt. Diese Widersprüche werden produktiv angenommen und Möglichkeiten einer auf Funktionalität gegründeten Gestaltungskonzeption vorgeschlagen. Dabei wird betont, daß Umweltgebrauch „die tätig-produktive Teilnahme der Menschen an der Umweltgestaltung“ einschließt (103).

Die Autoren plädieren für eine subjekt- und nutzungsorientierte Ästhetik des Alltags, und verweisen darin ausdrücklich auf die Bedeutung der Programmatik des Funktionalismus der zwanziger Jahre für die Umweltgestaltung im Sozialismus.

Das Buch ist als ein Beitrag zur gegenwärtigen Diskussion über die theoretische Orientierung der marxistisch-leninistischen

D. H.  
Ästhetik zu werden.



Über die Schwierigkeiten, einen Anfang zu machen, gibt es Sprichwörter, philosophische Abhandlungen und pädagogische Lehrbücher. Aller Anfang ist schwer.

In den Schulen beginnt er in der Regel mit dem Alphabet. Ähnlich in den Ausbildungsstätten der Formgestaltung. Der Marsch ins Fach beginnt mit einem visuellen Alphabet: einfache Formen – Linien, Flächen, Körper, Materialien.

Dem Neuling erscheint dies oft etwas armselig und trivial, er strebt zum Nicht-Einfachen – deshalb studiert er ja.

Doch ist das Einfache und Elementare nicht nur Ausgangspunkt für Erkenntnis, sondern auch Destillat von Erkenntnis, von geschichtlicher und individueller Erfahrung, ist Anfang und höchstes Ergebnis zugleich, dazwischen liegen die Gefahren des Trivialen.

Das Einfache und Elementare didaktisch tragfähig zu lehren heißt, es welthaltig, zukunftssträchtig und methodisch zu vermitteln.

Noch immer ist gefordert, was Oskar Schlemmer formuliert hat, nämlich daß Gestalter „Pioniere der Einfachheit“ seien.

## Didaktik des Elementaren



# Designstudium an der Rietveld-Academie

Hendrik Teunissen van Manen,  
Amsterdam

In den Niederlanden gibt es vier Akademien und eine Hochschule, die sich der Designausbildung widmen, das sind:

Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam  
Akademie voor Beeldende Kunsten  
Arnhem  
Koninklijke Academie van beeldende  
Kunsten, Den Haag  
Akademie industriële Vormgeving  
Eindhoven  
Technische Hogeschool Delft.

Unser Autor Hendrik Teunissen van Manen – übrigens ein Schüler von Mart Stam – leitet seit 1978 die Fachstudienrichtung Industrial Design an der Rietveld-Academie; er stellt Zielsetzungen und Abfolge des Studiums dar.

Die Gerrit Rietveld Academie (GRA) hat sich herausgebildet aus verschiedenen Amsterdamer Kunstschulen sowie der Kunstgewerbeschule. Die Kunstgewerbeschule genöß zwar Anerkennung, doch ihre Lehrfächer – Bucheinband, Goldschmiede, Grafik, Innenarchitektur, Keramik, Skulptur, Textil, Weben und Werbung – zielten auf kaum mehr als auf die Herstellung von noblen, kunstgewerblichen Gegenständen.

Die Akademie, entstanden als „Institut für Kunstgewerblichen Unterricht“, erhielt entscheidende Impulse durch Mart Stam, der von 1938 bis 1940 die Schule leitete und viele neue Gedanken in die Ausbildung einbrachte. Mart Stam war ein sozial engagierter Architekt und Gestalter. Er forderte auf zum Gewährwerden der Bedürfnisse breiter Menschengruppen und zu problembewußtem Umdenken: weg vom



schönen teuren Gegenstand, weg vom Unikat. Er wies auf die von vielen benötigten, sinnvollen, dabei industriell und billig produzierbaren Gebrauchsgegenstände hin.

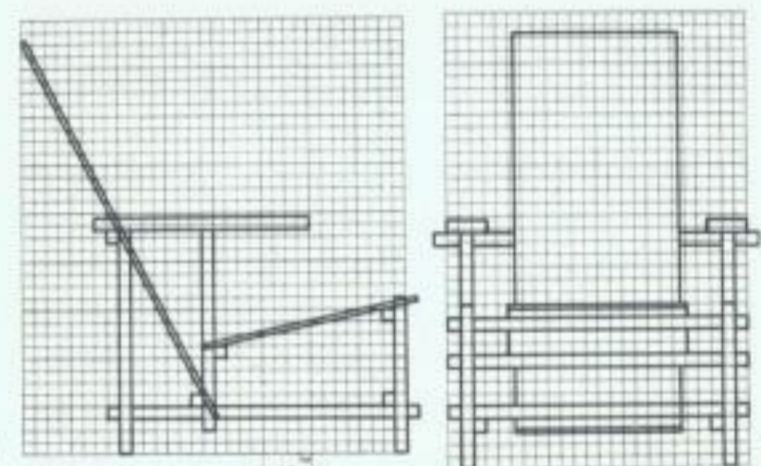
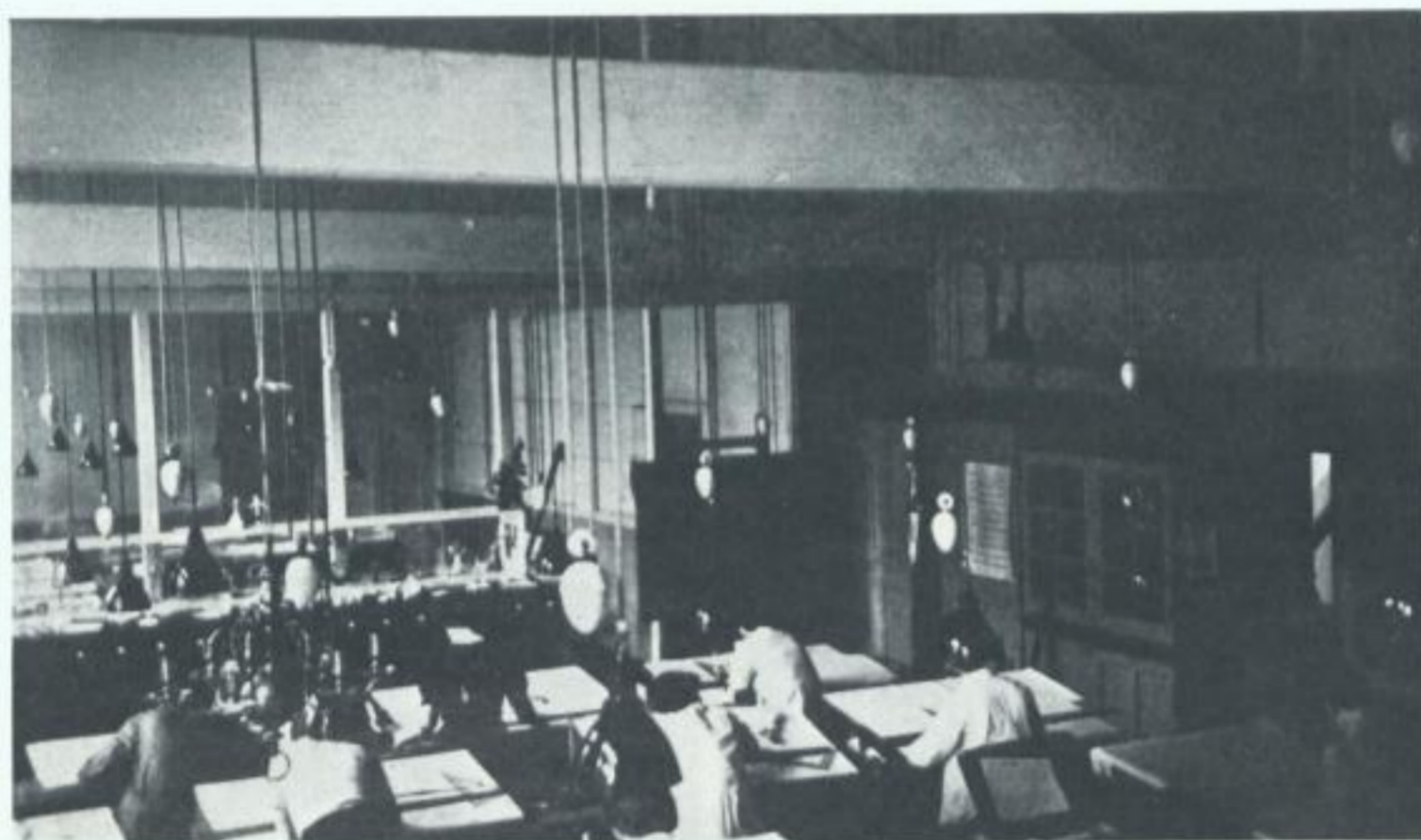
Erstmalig konnte man an einer niederländischen Kunstschule den Beruf eines „Formgebers für die Industrie“ erlernen. Mart Stam prägte damals den Wahlspruch: „Eine Badewanne hat runde Ecken, eine Tür ist 2,20 hoch, eine Schraube hat ein Gewinde – und jeder weiß warum!“

Dem Schaffen von Mart Stam fühlt sich die heutige Fachstudienrichtung Industrial Design der Gerrit Rietveld Academie verpflichtet.

Benannt wurde die Akademie nach Gerrit Rietveld, auf dessen Entwurf der Gebäudekomplex, der 1958 entstand, zurückgeht. Zugleich erhielt die Einrichtung den Status einer Akademie.

1/2  
Gebäudekomplex der Gerrit Rietveld Academie,  
nach einem Projekt von Rietveld 1958 errichtet  
3  
Unterricht in der Klasse für Innenarchitektur 1939:  
zu jener Zeit leitete Mart Stam die  
Ausbildungseinrichtung

4-6  
„Rot-Blau-Stuhl“, 1917/19 von Gerrit Rietveld  
entworfen; Konstruktionsprinzip und Elemente  
7-9  
„Möbel für Leute mit wenig Geld“, von Gerrit  
Rietveld entworfen

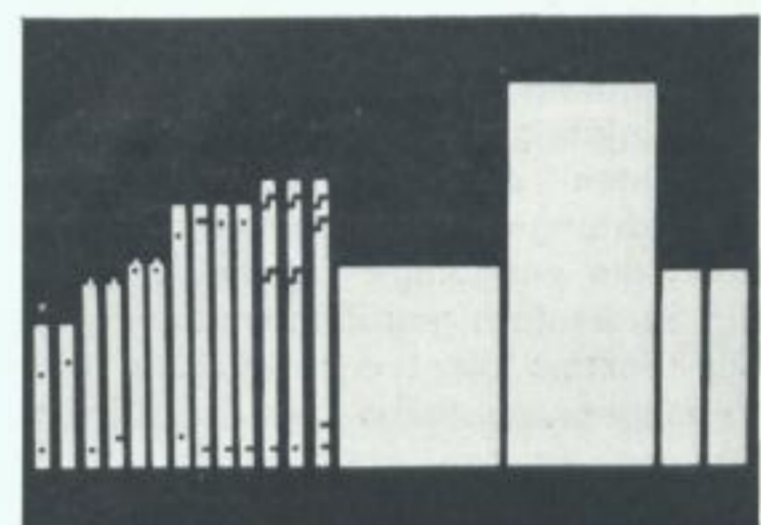


Gerrit Rietveld war wie Mart Stam Architekt und Gestalter. Sein Denken über neue Formgebung wirkte über die Niederlande hinaus. Seine Arbeiten zeigen viele Ähnlichkeiten mit denen der De Stijl-Gruppe, obgleich er sich immer von dieser Gruppe distanziert hat. Für sein Denken sind zwei Stühle typisch, die inzwischen zu den „Klassikern“ zählen: der „Rot-Blau-Stuhl“ (1917/19) und der „Zig-Zag-Stuhl“ (1935). Auch beeindruckt nach wie vor seine „Möbelentwürfe für Leute mit wenig Geld“ (1934).

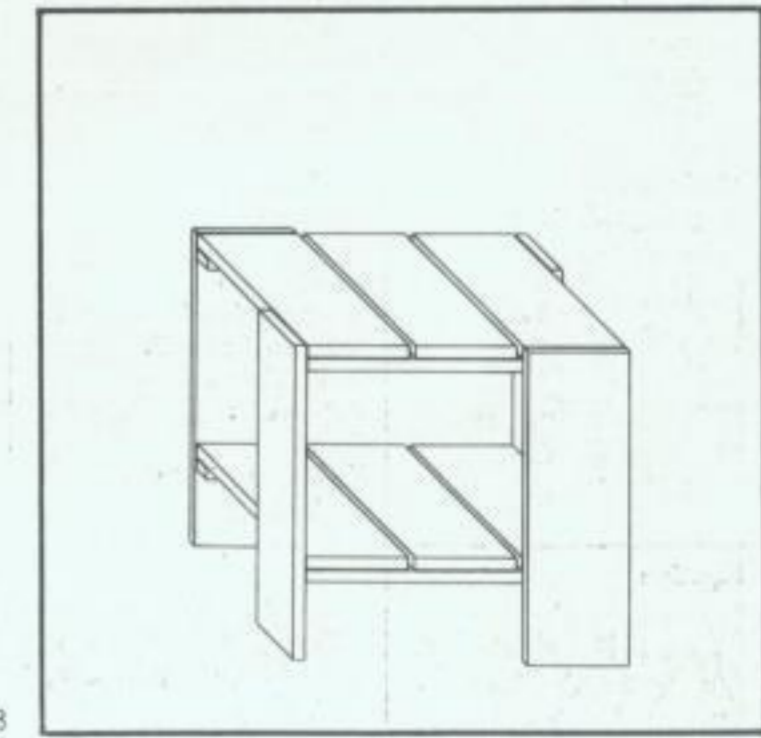
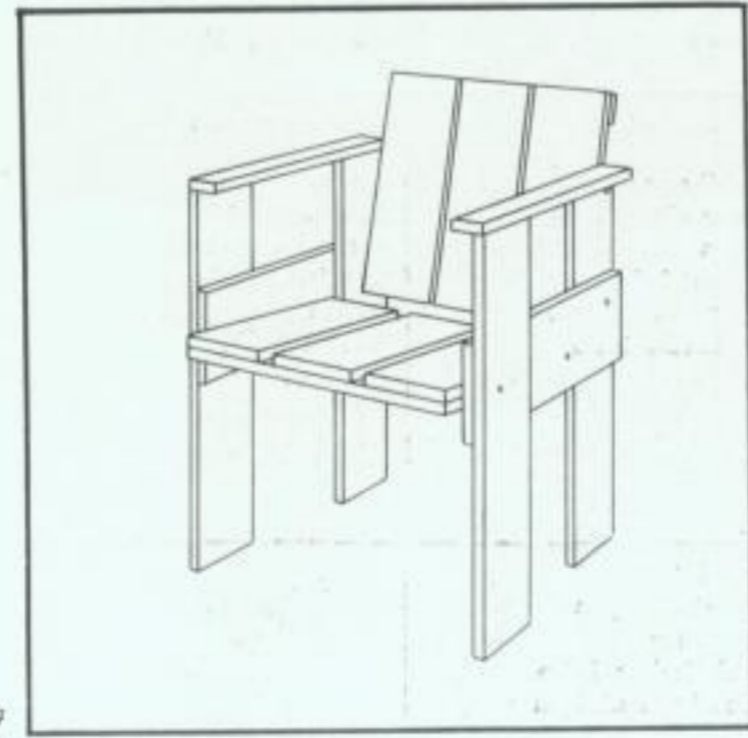
**Organisation der Gerrit Rietveld Academie**

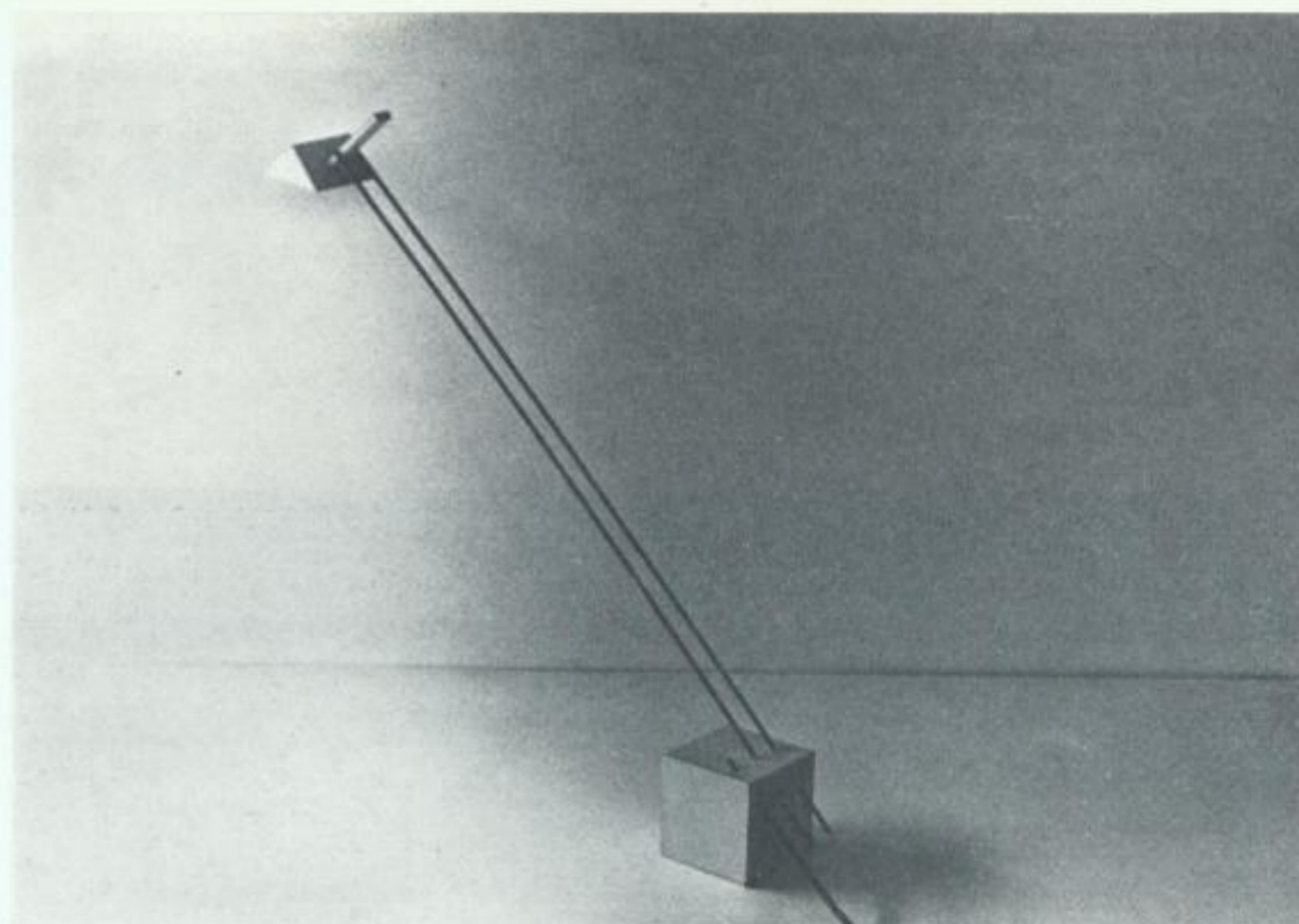
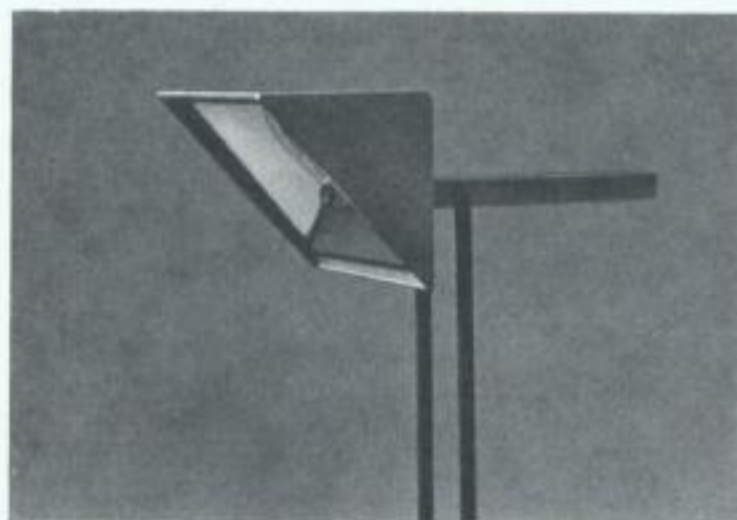
Die GRA ist als „Verein“ organisiert, dessen Mitglieder die Studenten, Dozenten und Mitarbeiter der Academie sind. Das Ziel seiner Tätigkeit besteht im Ausbilden und Fördern von Men-

schen, die als Gestalter bzw. bildende Künstler arbeiten wollen. Der Lehrbetrieb an der GRA umfaßt das normale Direktstudium, das sogenannte Tagesstudium, und ein Abendstudium. (Im Abendstudium werden noch nicht alle Lehrfächer der GRA unterrichtet, beispielsweise gibt es keine Möglichkeit, Industrial Designer im Fernstudium zu werden.) Die oberste Instanz der Academie ist der Vereinsrat, er erarbeitet die Richtlinien für Unterricht und Organisation; eine Kontrollinstanz, der „Bestuur“ – vielleicht einem Präsidium vergleichbar –, beobachtet die Einhaltung der vom Gesetzgeber erlassenen Vorschriften; der Direktor koordiniert Vorbereitung und Durchführung der Richtlinien. Die Interessen der Ausbildung vertritt gegenüber dem „Bestuur“ und dem Vereinsrat der Academierat.



In den beiden Räten und im „Bestuur“ sind Studenten und Dozenten paritätisch vertreten. Um zum Studium zugelassen zu werden, wird das Abitur vorausgesetzt; Ausnahmen sind möglich und werden nicht selten gemacht. Nach der Anmeldung erfolgt als erstes ein Gespräch über eigene Arbeiten des Bewerbers; dann stellt er sich nacheinander zwei

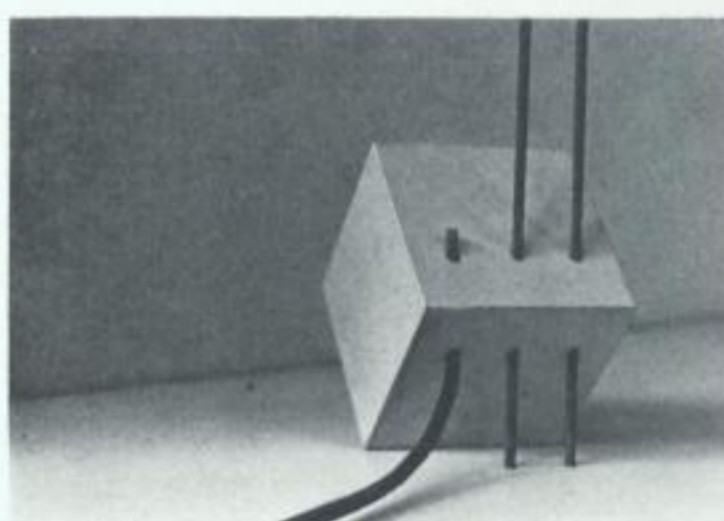




Aufnahme Kommissionen vor, jede setzt sich zusammen aus zwei Dozenten und zwei Studenten – von diesen kommt jeweils einer aus der vom Bewerber gewünschten Fachrichtung. Die Kommissionen stimmen ihr Urteil untereinander ab. Berufung gegen das Urteil ist möglich.

#### Studienablauf

Ein einjähriger Vorkurs ist für jeden Studenten obligatorisch und allen Fachrichtungen vorgeschaltet. Danach kann die endgültige Entscheidung für ein Studienfach getroffen werden. Der Vorkurs dient der Einübung des Vermögens, optische und akustische Wahrnehmungen gestalterisch umzusetzen. Er bringt in seiner gegenwärtigen Durchführung denen Gewinn, die später mit ihren eigenen Händen schaffen wollen. Für die zukünftigen Industrial Designer dagegen ist er



weniger geeignet; sie sollten in erster Linie lernen, „mit dem Kopf“ im Voraus zu bedenken, welche verschiedenen Probleme künftig auftauchen werden und wie sie zu lösen sind. Für sie ist wichtig zu lernen, Probleme und Problemlösungen zu formulieren und dabei alle benötigten Informationen in den verschiedensten Bereichen zu suchen, zu finden und auszuwerten. Das Fachstudium dauert vier Jahre. In

der ersten Phase – sie geht über zwei Jahre – liegt das Schwergewicht auf der Vermittlung von theoretischem Fachwissen aus den Gebieten Anthropometrie, Ästhetik, Computer-Design, Ergonomie, Kommunikationstheorie, Kultur- und Kunstgeschichte, Logik, Marketing, Materialkunde und -verarbeitung, Methodologie, Philosophie, Psychologie, Semiologie, Systemtheorie, technisches Zeichnen und Wahrnehmungspsychologie. Die anschließende Zeit dient dazu, den Studenten darin zu schulen, mit Hilfe der angeeigneten theoretischen Kenntnisse Lösungen für Designprobleme zu finden. Dabei steht das gesamte letzte Studienjahr dem Studenten für die Bearbeitung eines von ihm gewählten Themas, für das er sich nach Möglichkeit einen Auftraggeber aus der Industrie suchen soll, zur Verfügung.

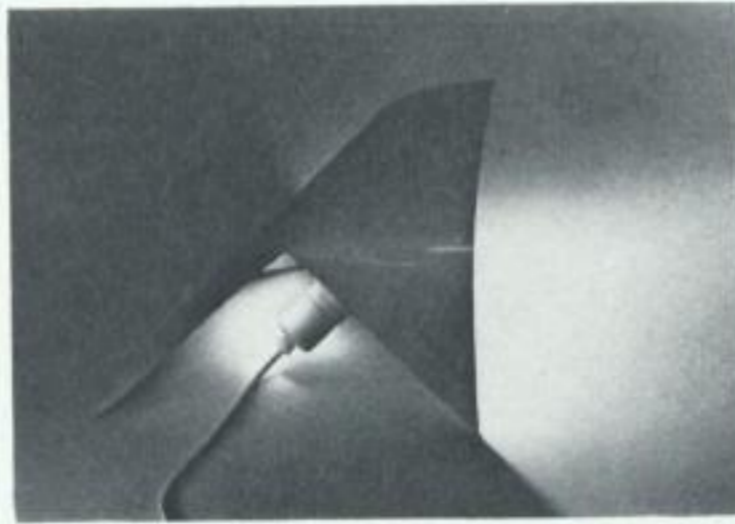
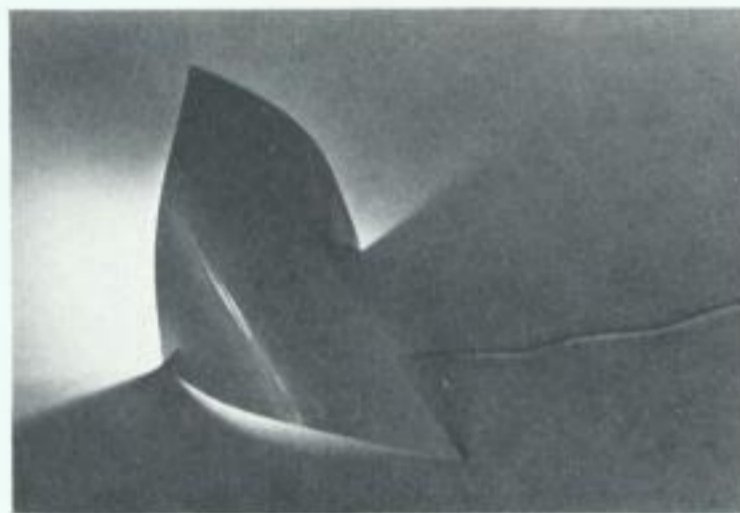
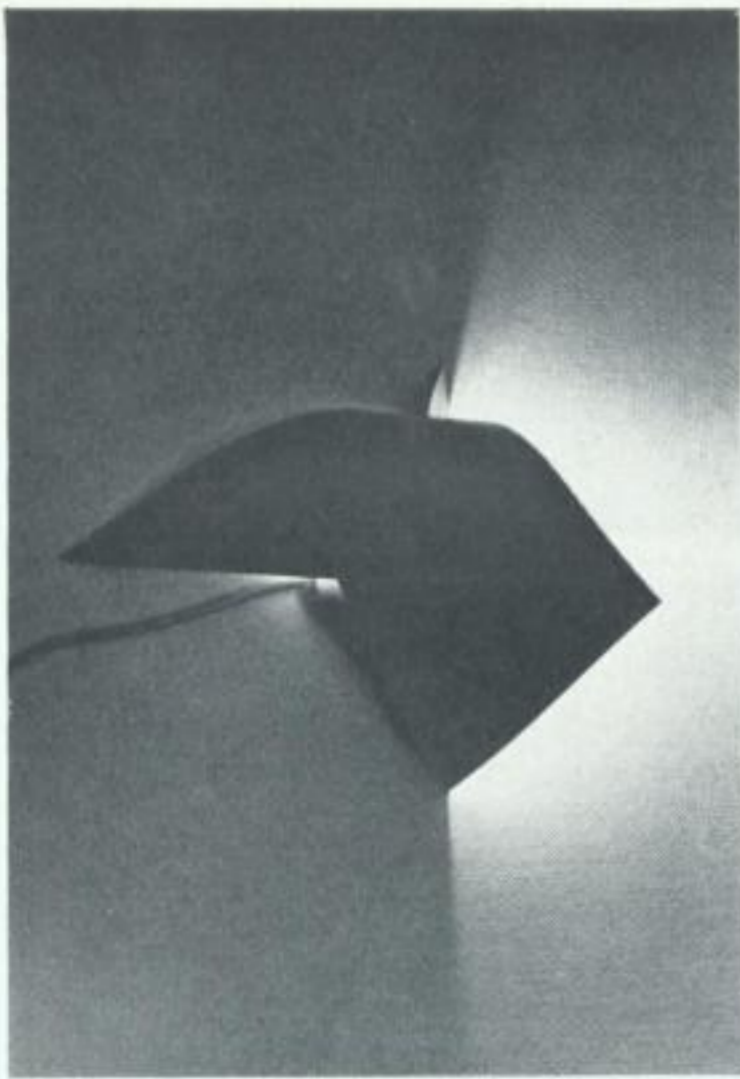
#### Studienform

Im Studium für Industrial Designer gibt es kein Notensystem. Alle drei Wochen finden Gespräche zwischen Dozenten und Studenten statt über ihre Arbeitsergebnisse. Die Studenten können wählen, ob diese Gespräche individuelle Gespräche oder Gruppengespräche sein sollen. Der Student zeigt seine Resultate und spricht darüber, auf welchem Weg er zur Lösung der gestellten Aufgabe kam und welche anderen Möglichkeiten er noch sieht, welche er ausscheiden mußte und welche Gründe seine Entscheidungen beeinflussen.

Halbjährlich, Ende Juni und Ende November, findet sich die gesamte Abteilung Industrial Design zusammen, wobei auch ein Vertreter des Direktors der Akademie teilnimmt. Besprochen und beurteilt werden die Erfahrungen

Organisation der Gerrit Rietveld Akademie

Vereinsrat			
„Bestuur“		Academierat Tagesschule	Academierat Abendschule
Direktor			
Leiter der Verwaltung	Leiter Tagesschule zweidimensional	Leiter Tagesschule dreidimensional	Leiter Abendschule zweidimensional dreidimensional
allgemein Sekretariat Finanzen	Dekan Zulassung Studenten	Stundenplan Inventar	Stundenplan Zulassung Studenten
studentische Angelegenheiten	Koordinatoren Vorkurs Malerei Grafik Illustration Wandmalerei Gebrauchsgrafik Audiovision Fotografie Textil Kunstgeschichte Bibliothek	Koordinatoren Bildhauerei Keramik Glas Industrial Design Innenarchitektur Goldschmiede	Koordinatoren Vorkurs Bildhauerei Innenarchitektur Goldschmiede Mode Grafik Malerei
Kantine		Werkstätten Ausstellungen Baubüro technisches Büro Gebäudereinigung	



oben  
Leuchten, entworfen von Jaap Elzas,  
Fachrichtung Industrial Design, 1981  
unten rechts  
Projekt der Fachrichtung Industrial Design,  
vorgestellt 1978 auf der Ausstellung „Samen  
werken“ im Museum Fodor

ktivität auszubilden. Kreativität ist eine typisch menschliche Eigenschaft. Diese Qualität ist es, die den Industrial Designer nie betriebsblind macht. Umgekehrt, ist ein betriebsblinder „Designer“ per definitionem unkreativ, er ist ein schlechter Designer. Unsere Ausbildung zielt auf einen interdisziplinär (im Kollektiv) und in der Industrie tätigen Designer, dessen Arbeitsaufgabe darin besteht, Voraus-

setzungen für ein „Soll“-Design zu schaffen; das heißt, die Ausbildung muß die theoretische Basis bilden, die dem Designer Möglichkeiten und Mittel zur Realisierung einer Soll-Funktion in die Hand gibt und die abzuleiten ist aus Ergebnissen der verschiedensten Wissenschaften.

Beim Designprozeß als „Soll“ ist die Designlösung nicht Ergebnis eines einzelnen Designers und seiner intuitiven Outputs, sondern Ergebnis eines rationalen Prozesses – eines methodischen Denkprozesses. Dies bedeutet: Der Industrial Designer bedient sich wissenschaftlich gültiger Methoden, Erkenntnisse und Begriffe. Jede Designlösung ist als Problemlösungsprozeß aufzufassen und zu behandeln, das erfordert Kooperation mit anderen Disziplinen.

Zur argumentativen Begründung gefundener Lösungen und zur Kontrolle

mit der Art und Weise des Studiums und sich daraus ergebende Konsequenzen, wie: Zusammenarbeit mit anderen Abteilungen, Einladung von Gastdozenten, Besuch von Industrieunternehmen.

Dozenten und Studenten der Abteilung entscheiden gemeinsam zum Beispiel über das Weiterstudium jedes einzelnen oder den Wechsel in eine andere Abteilung der Akademie oder das gänzliche Ausscheiden aus der Akademie.

Über seinen Studienabschluß erhält der Student das Diplom der GRA.

### Theoretische Begründung des Studienmodells

Wir gehen davon aus, daß es verschiedene Auffassungen zu dem Prozeß gibt, den wir als Industrial Design bezeichnen. Für die Abteilung Industrial Design an der GRA liegt der Schwerpunkt auf dem Gebiet der Ästhetik. Industrial Design ist nach unserer Auffassung – ausgehend von einer Theorie des Designs – ein Prozeß, mit Hilfe von Wissenschaften und Technik planmäßig Lösungen zu finden für komplexe ästhetische Probleme in industriellen Prozessen. Jedes Produkt dieses Prozesses ist zugleich Träger von Informationen und deswegen kulturbestimmend. Designausbildung erhält daraus abgeleitet die Aufgabe, Krea-

**Projekt/Project**

## MEDISCHE UNIT VOOR ANGOLA / MEDICAL UNIT FOR ANGOLA

**Studenten/Students:**  
Rob Haak  
Martin Horn  
Martin Zwetsman

**Onderzoek ter ontwikkeling van een mobiele medische unit - meer dan een ambulance - voor een ziekenhuis in Angola. Tekeningen van een al bestaand autotype werden als uitgangspunt genomen. Geprobeerd werd om niet alleen rekening te houden met de Angolese situatie; de unit zou met kleine aanpassingen in meerdere derde-wereldlanden ingezet moeten kunnen worden.**

**Onderzoekmateriaal, bouwtekeningen.**

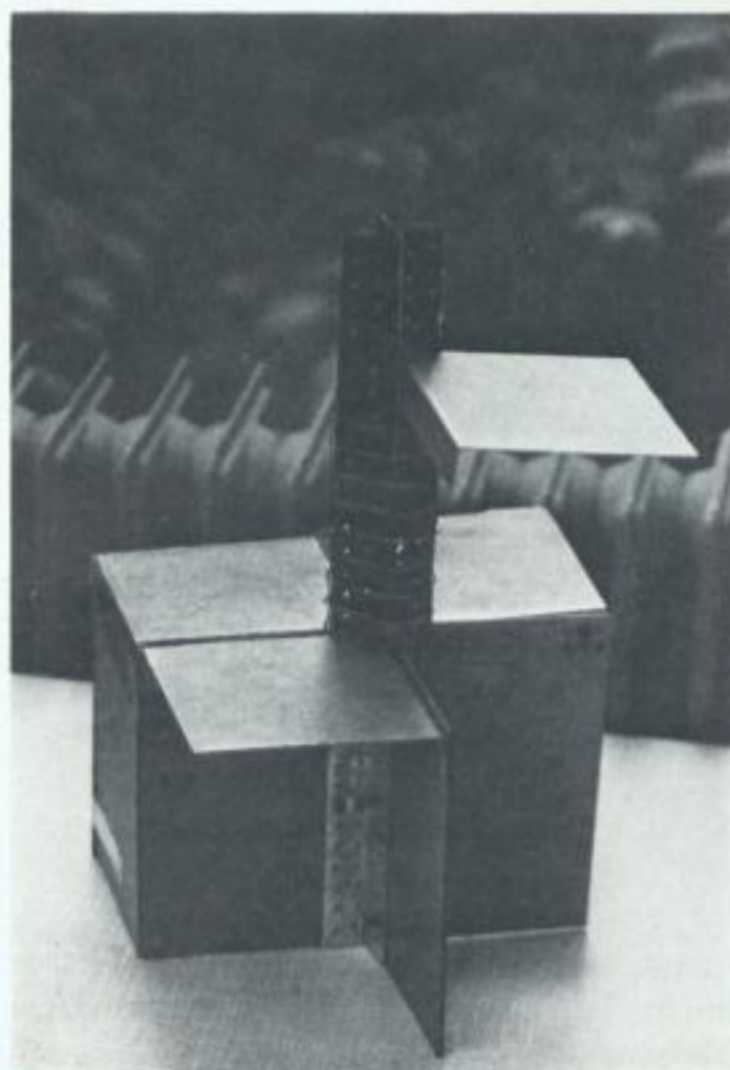
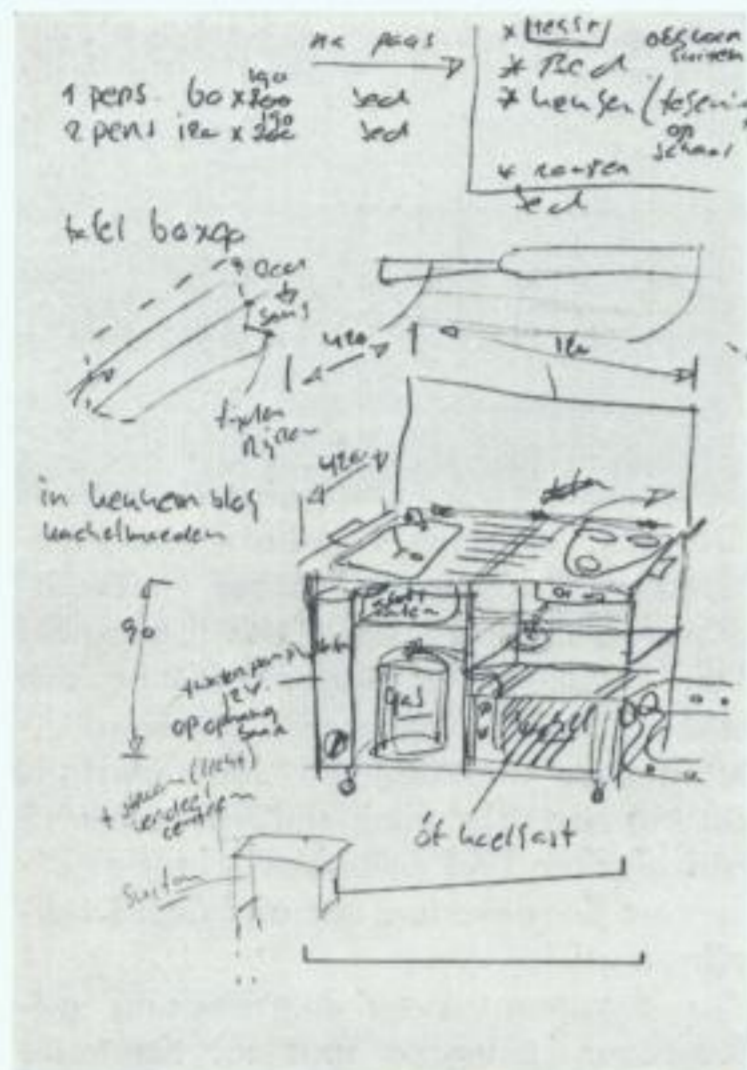
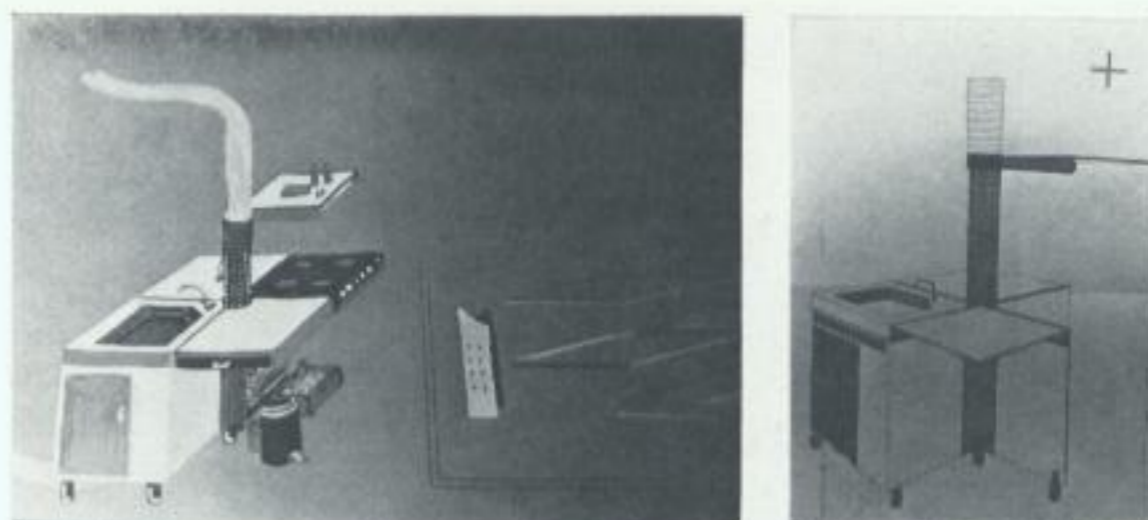
**Industriële vormgeving/Industrial design**

**Begeleidende docent/Supervising staff:**  
H. Teunissen-van Manen

**An investigation for the development of a mobile medical unit - more than an ambulance - for a hospital in Angola. The point of departure is formed by drawings of an existing make of vehicle. The idea was not only to take into account the situation in Angola; slight adjustments should make the unit feasible for use in several developing countries.**

**Investigation material, architect's drawings.**

Phasen des Entwurfs für eine mobile Küche, 1981/82; das Konzept für diese Küche wurde aus den Bedürfnissen der Amsterdamer Hausbesitzer, „Krakers“ genannt, abgeleitet.  
 Betreuer: Hendrik Teunissen van Manen



dustrial Designer immer Kaufmann, und sein Wissen muß er in Konkurrenz zu anderen Industrial Designern verkaufen. Also wird er Informationen zurückhalten. Seine Designlösungen sind produktbezogen, nicht problembezogen, da seine Kontakte zum Unternehmen nur sporadisch sind. Er greift auf Standardlösungen zurück, um Zeit zu sparen, und hemmt seine eigene Entwicklung als Designer. Das so zustandegekommene Produkt trägt dann seine Handschrift und ist dadurch „eins vom Designer A“, jedoch nicht unbedingt ein sinnvolles Produkt für eine größere Zielgruppe. Der Industrial Designer kann als Angestellter in einer Gruppe weitaus besser funktionieren. Als Mitarbeiter hat er direkten Kontakt zu den anderen Mitarbeitern, und er bekommt bessere, tiefere Einsichten in die Qualitäten (Eigenschaften) des Unternehmens.

ihrer Realisierung im Planungsprozeß gehört die Kenntnis und Verwendung wissenschaftlich abgedeckter Termini. Die Realität ist deutlich charakterisiert durch folgende generelle Prozesse: Expansion, Kompliziertheit und sprunghafte Veränderungen in kurzen Zeitabständen. Diese allgemeine Entwicklung brachte auch für Industrial Design eine Erweiterung der Problemkreise. Die das Design bestimmenden Faktoren erfor-

dern Zusammenarbeit. Das bedeutet: Bereitschaft und Fähigkeit der Designer zur Kooperation.

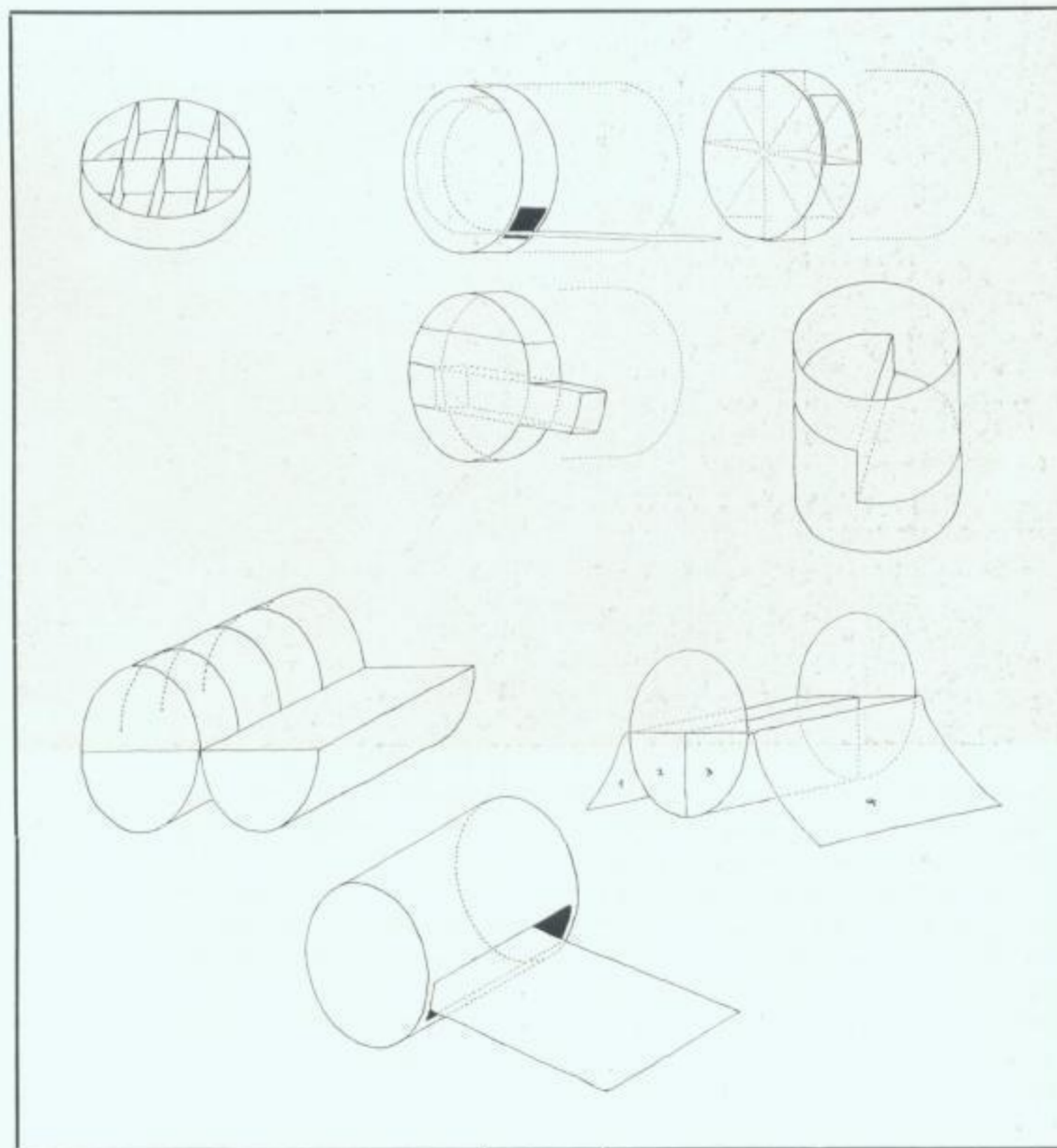
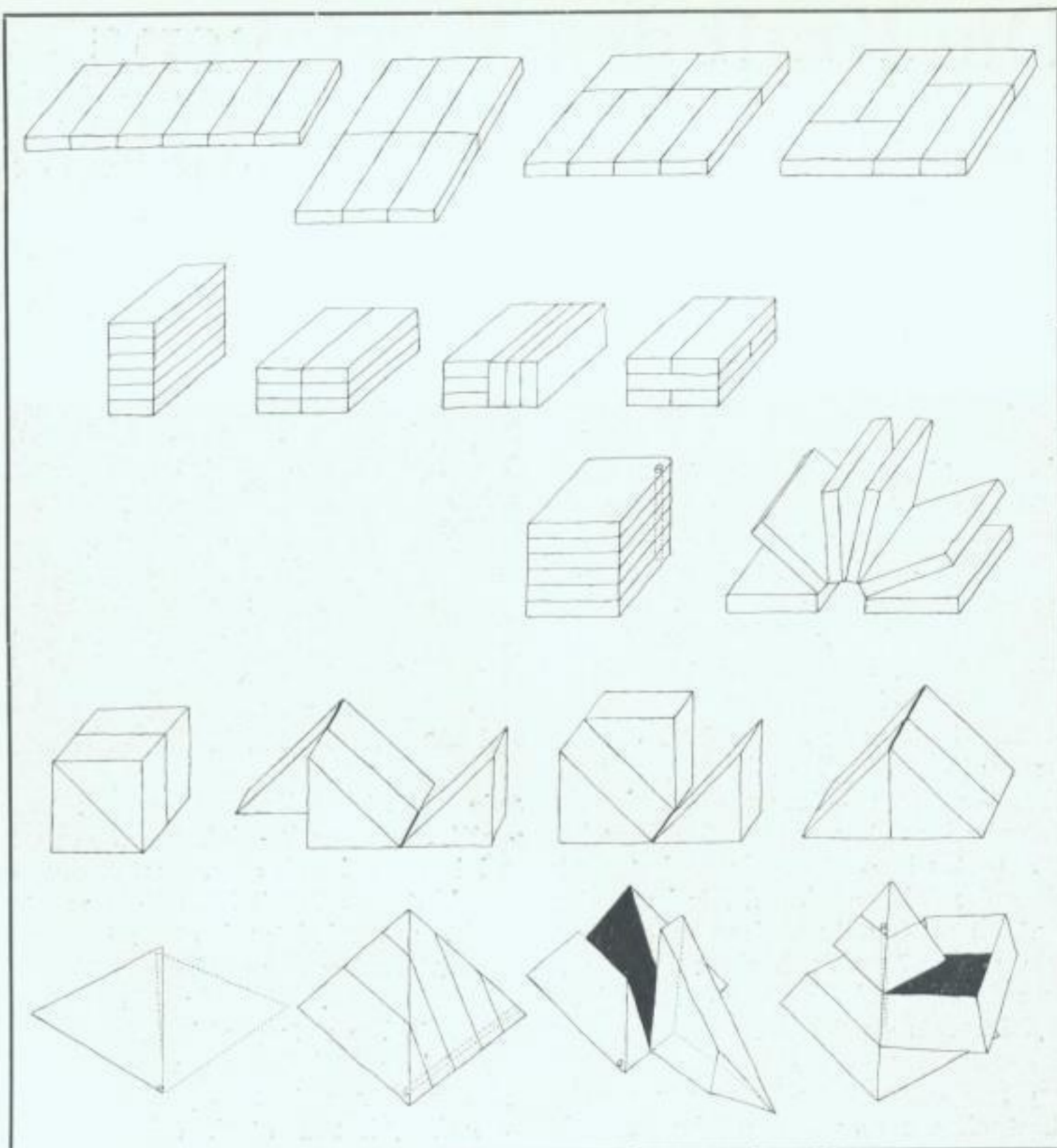
#### Komplexität der Probleme

Zum Prozeß Industrial Design gehören heute Informationsgewinnung, Speicherung, Verarbeitung und Weitergabe von Informationen. Das erfordert die Bereitschaft zu permanentem Lernprozeß. Freiberuflich arbeitend, ist der In-

Zu den Abbildungen auf Seite 13: In Zusammenarbeit mit dem Niederländischen Roten Kreuz entwickelten zwei Studenten des 2. Studienjahres eine Art Behälter, der bei Unfällen den Helfern alle benötigten Utensilien und Medikamente optimal bereitstellt. Um die Probleme der Rotkreuzhelfer kennenzulernen, hatten sie an deren Übungen teilgenommen und anhand der dabei gefundenen Kriterien vorhandene und verwendete Produkte gesichtet. Befragungen der Benutzer hatten ergeben, daß eine sinnvollere Unterbringung und eine Neuordnung der Utensilien in vier Hauptgruppen gewünscht wurde. Diese Gruppen und ihre Verteilung wurden mit den verschiedenen Möglichkeiten des Transportierens – Tragen in der



Hand, Hängen über die Schulter, Binden um den Leib – korreliert. In Form von Studien und Modellen wurde die Eignung eines harten, nicht verformbaren Behälters und die eines weichen, sich anpassenden Behälters untersucht. Beide Möglichkeiten wurden als Prototypen hergestellt und zusammen mit dem Roten Kreuz getestet. Der Behälter ist einfach mitzunehmen und zu handhaben, er gibt einer festgelegten Anzahl Hilfs- und Verbandsmitteln Platz, die Elemente sind übersichtlich und sofort greifbar untergebracht, sie sind geschützt gegen Stoß, Nässe und Schmutz. Gestalter: Ieth Feith, Max Rond, 2. Studienjahr, 1981  
Betreuer: Hendrik Teunissen van Manen



# Die Kraft des Verstehens

Jean-Marie Delarue, Paris



Unser Autor Jean-Marie Delarue lehrt an der Pädagogischen Einheit für Architektur Nr. 1 in Paris.

Sein Fach – Konstruktive Geometrie – wird in den drei Zyklen des Architekturstudiums gelehrt. Es ist also keine bloße Etüde für Anfänger, sondern führt bei den Studenten, weil das gesamte Studium begleitend, zur Herausbildung einer konstruktiven Spezialausbildung.<sup>1</sup>

Erster Zyklus: Grundausbildung in Allgemeiner Morphologie; es werden die Grundprinzipien der strukturellen Komposition sowie Entwurfsmethoden für die körperliche und grafische Gestaltung behandelt.<sup>2</sup>

Zweiter Zyklus: Thematische Vertiefung durch Entwerfen von konstruktiven und architektonischen Systemen; Möglichkeiten für konstruktive Experimente.

Dritter Zyklus: Strukturelle Untersuchungen; sie führen zum Entwickeln neuer Konstruktionsprinzipie; diese Arbeiten werden in interdisziplinär zusammengesetzten Gruppen (Architekt, Plastiker, Ingenieur) durchgeführt.

Im folgenden stellen wir Arbeiten von Studenten des Kurses im ersten Zyklus zur Allgemeinen Morphologie vor; die Abbildungen und kurzen Kommentare sollen einen Eindruck von der Art der Durchführung der Experimente sowie dem Niveau des Erreichten vermitteln. Zu jeder Übung gehört obligatorisch eine grafische Analyse.

#### Anmerkungen

1 zur Studienmethodik in Frankreich siehe auch Ach, René: Designausbildung. Ein Überblick, in form+zweck 3/81, S. 33–36

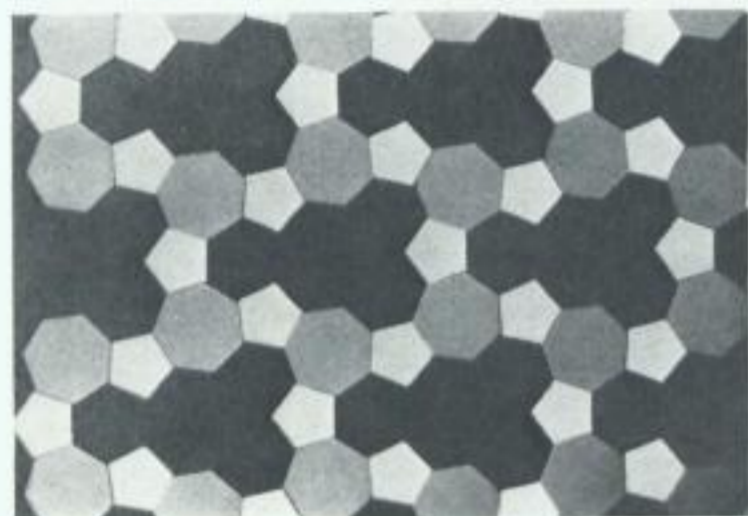
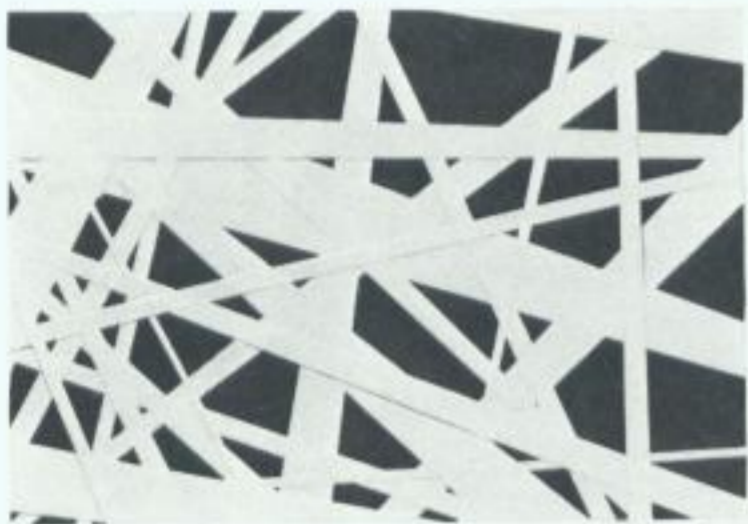
2 vom Autor ist hierzu eine umfangreiche Publikation erschienen: Delarue, Jean-Marie: Morphogenese, Paris 1980.



## Modul, Proportion, Symmetrie

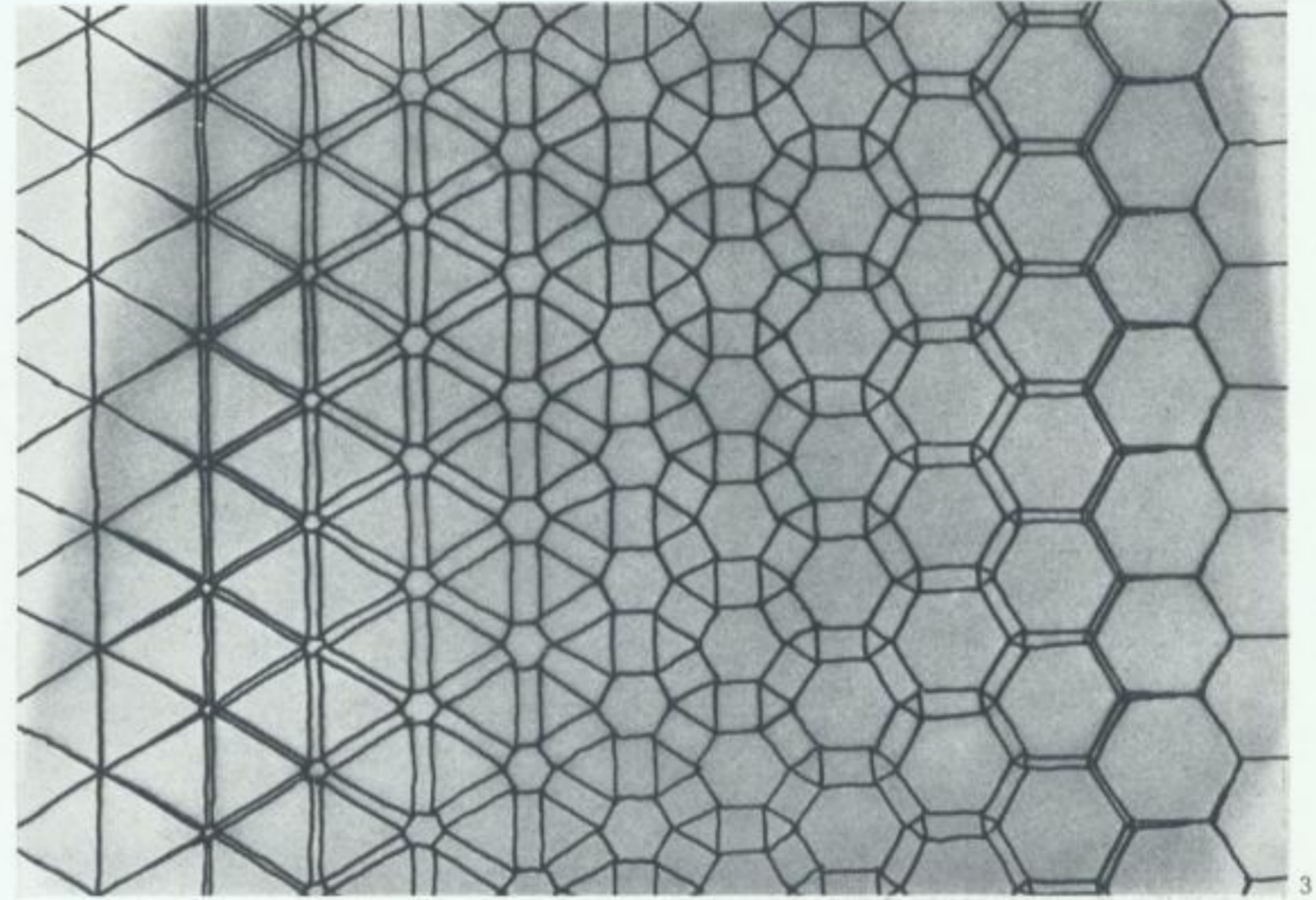
### 1 Zufällige Verteilung auf der Fläche

In dieser Regellosigkeit läßt sich – entsprechend dem jeweils angelegten Beobachtungsmaßstab – entweder eine lokale Anisotropie oder eine globale Isotropie erkennen.



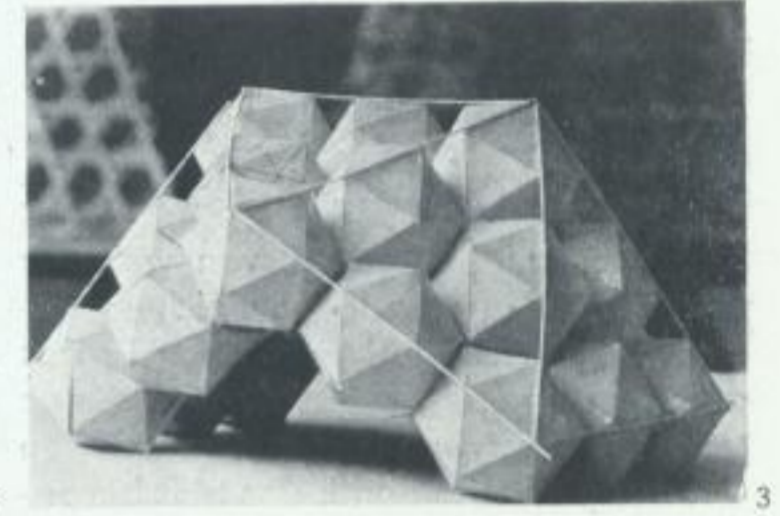
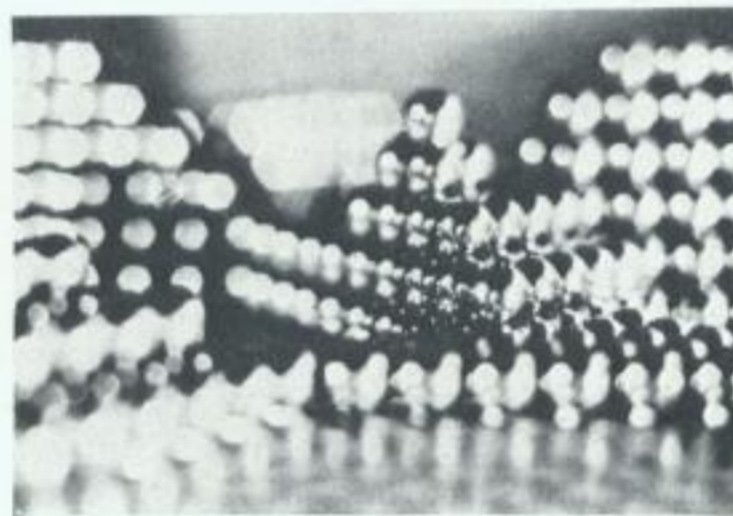
### 2 Polygonale Zerlegung

Die Regelmäßigkeit der Fünfecke und Siebenecke erzeugt eine globale kohärente Ordnung. Dieser Typ der Belegung einer Fläche besitzt, wie alle symmetrischen Spiele, zahlreiche organisationsbildende Eigenschaften.



### 3 Prozeß der Metamorphose

Eine Transformation verwirklicht die Interaktion zweier antagonistischer Effekte, nämlich Bewahren und Verändern. Diese Prozesse stellen gewöhnlich einen Funktionskonflikt dar; beim Übergang der Konfiguration in ihre Dopplung erkennen wir verschiedene Zustandsarten, wie sie beispielsweise dem pflanzlichen Zellaufbau entsprechen.



## Polyeder, Netzwerke

### 1 Geodätische Spaltung

Zentrale Projektion des Kubus in eine Kugel. Diese regelmäßige Ausbildung der sechs sphärischen geodätischen Richtungen, aus denen 24 identische Teile entstehen, erinnert an ein multipolares Gravitationsgleichgewicht.

### 2 Stapelung

Ein flächenzentriertes kubisches Netzwerk, wie es der Kristallograph gut kennt. Es gibt nichts Kompakteres und nichts Regelmäßigeres als dieses Konglomerat aus gleichen Kugeln. Aus ihm resultieren viele konstruktive Eigenschaften, die bei der Gestaltung von räumlichen Tragwerken eine große Rolle spielen.

### 3 Icosaedrische Kuppel

Die Icosaeder fügen sich untereinander zu einem neuen Icosaeder. Sie versinnbildlichen das Automorphieprinzip der Natur, also die identische Reproduktion der gleichen Struktur auf unterschiedlichen Stufen. Bestimmte Viren haben eine Vorliebe für derartige räumliche Dispositionen.

### Ziel

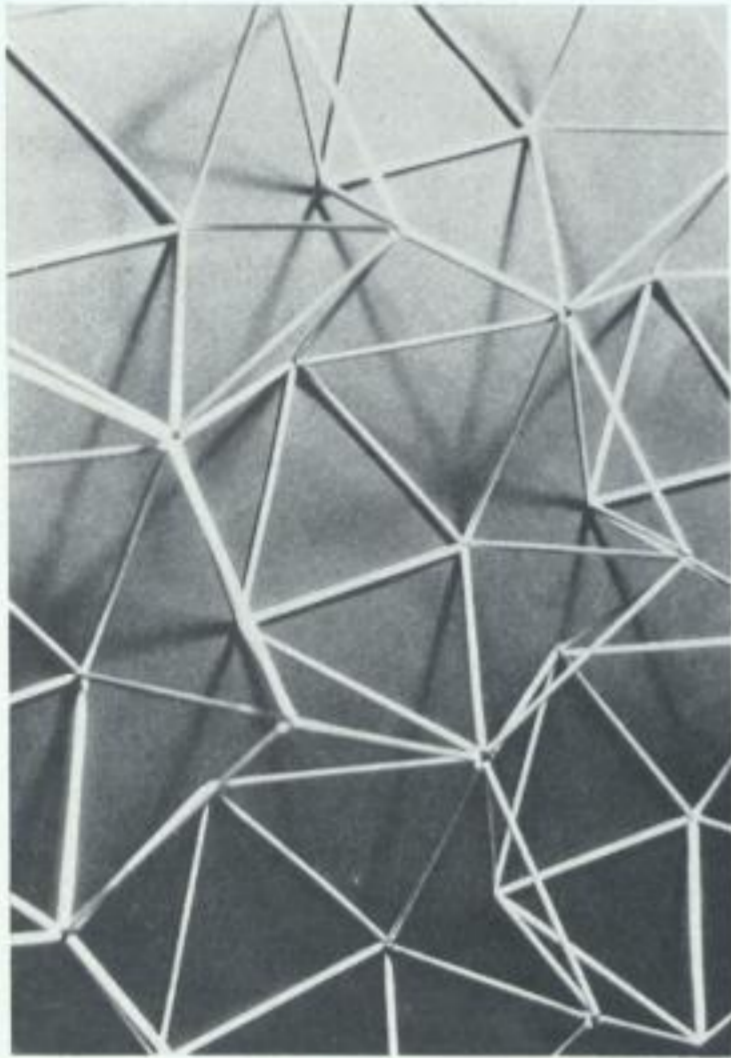
Wer Raum oder Materie für menschliche Nutzungen formiert, drückt in konstruierten Formen die kohärente Synthese von funktionalen, ästhetischen, symbolischen, ethischen Notwendigkeiten aus – wobei es gleichgültig ist, ob es sich dabei um einen Gestalter, einen Architekten oder einen Ingenieur handelt. Die Tätigkeit eines jeden verlangt die vollendete Kenntnis

des Vokabulars und der Grammatik der Formen in ihren verschiedenen Implikationen. Folglich ist es geboten, dem konzeptionellen Entwerfer Grundlagen dieser besonderen Ausdrucksweise zu vermitteln, eine Ausdrucksweise, die das konkrete Formulieren von Ideen fördert; diese Fähigkeit ist weder ein angeborenes Talent, noch ist sie ein Vermögen, das ein für allemal erworben wird.

Außerdem kommen wir nicht umhin anzuerkennen, daß das Individuum, auch wenn es mit einer fruchtbaren Phantasie begabt ist und eine hohe Kultur besitzt, in seinen Werken kaum mehr leistet, als Organisationsformen der Natur zu reproduzieren, zu kombinieren und zu transponieren; es tut dies, weil wir in der Natur ursprüngliche Grundlagen für ein universales Vokabular der Formen auffinden können.

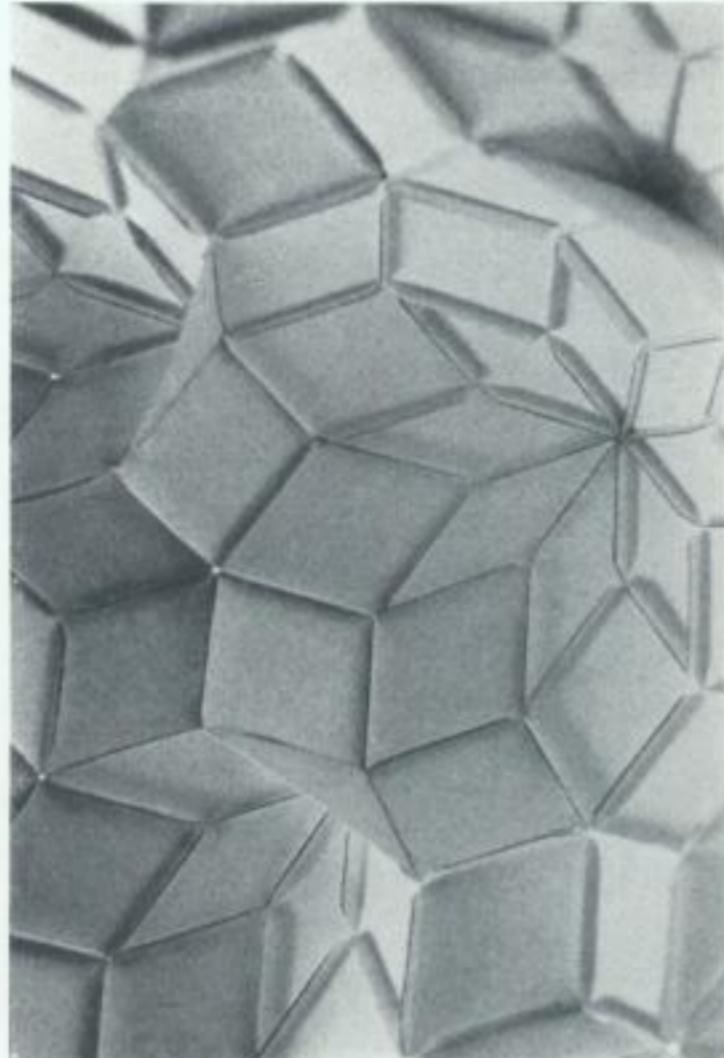
1 Isostatische Kette

Die geometrische Unverformbarkeit des Stabgerüsts, dessen Stäbe durch Gelenke räumlich miteinander verbunden sind, hängt von der Festigkeit seines peripheren Trägers ab. Diese Art der Anordnung ist anfällig; der Bruch eines einzigen Teils führt zur Zerstörung des Ganzen; die Kräfteverteilungen lassen sich leicht identifizieren.



2 Facetten

Wenige, sorgfältig angeordnete Trieder verleihen der Konstruktion eine Hyperstatik. Durch „Scharniere“ miteinander verbundene Platten kompensieren das geringe Widerstandsvermögen des Materials.



3 Baumförmigkeit

Universales strukturelles Schema mit vielfältigen Wirkungsweisen. Es bezeichnet hier den Übergang vom Kontinuierlichen zum Diskontinuierlichen, von der Fläche zum Punkt; im Zueinander der Linien werden die Kräfte kanalisiert.



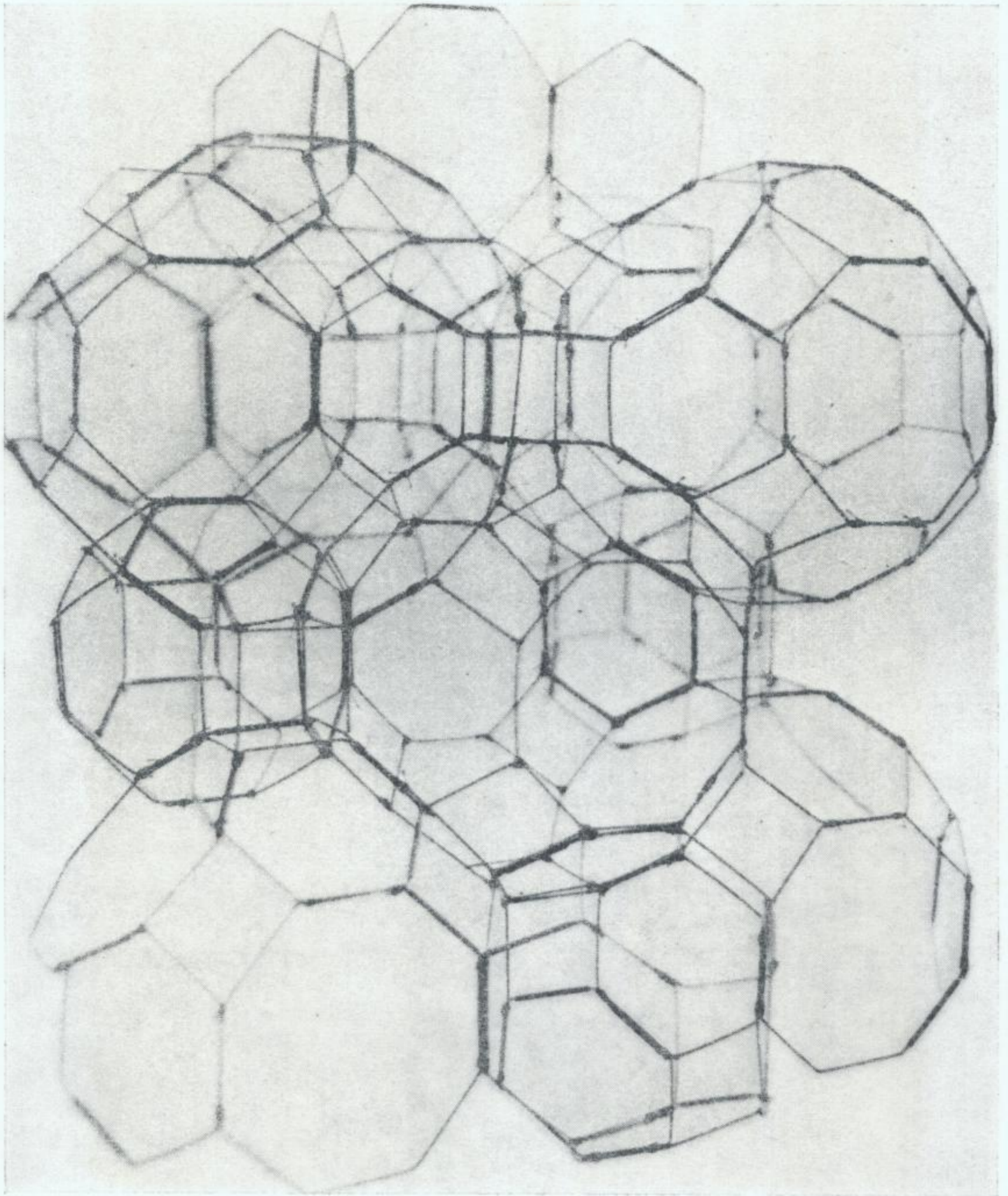
Es ist völlig gleichgültig, von welchem Standpunkt aus und aus welchem Bereich wir die Dinge betrachten, für das genaue Begreifen der Welt der Formen ist das Verstehen ihrer strukturellen Ordnung entscheidend, das trifft besonders für gegenständliche Elemente zu, bei denen die konstruktive Organisation das Gesamtverhalten bestimmt – gelegentlich sogar die Existenz des Dings ausmacht.

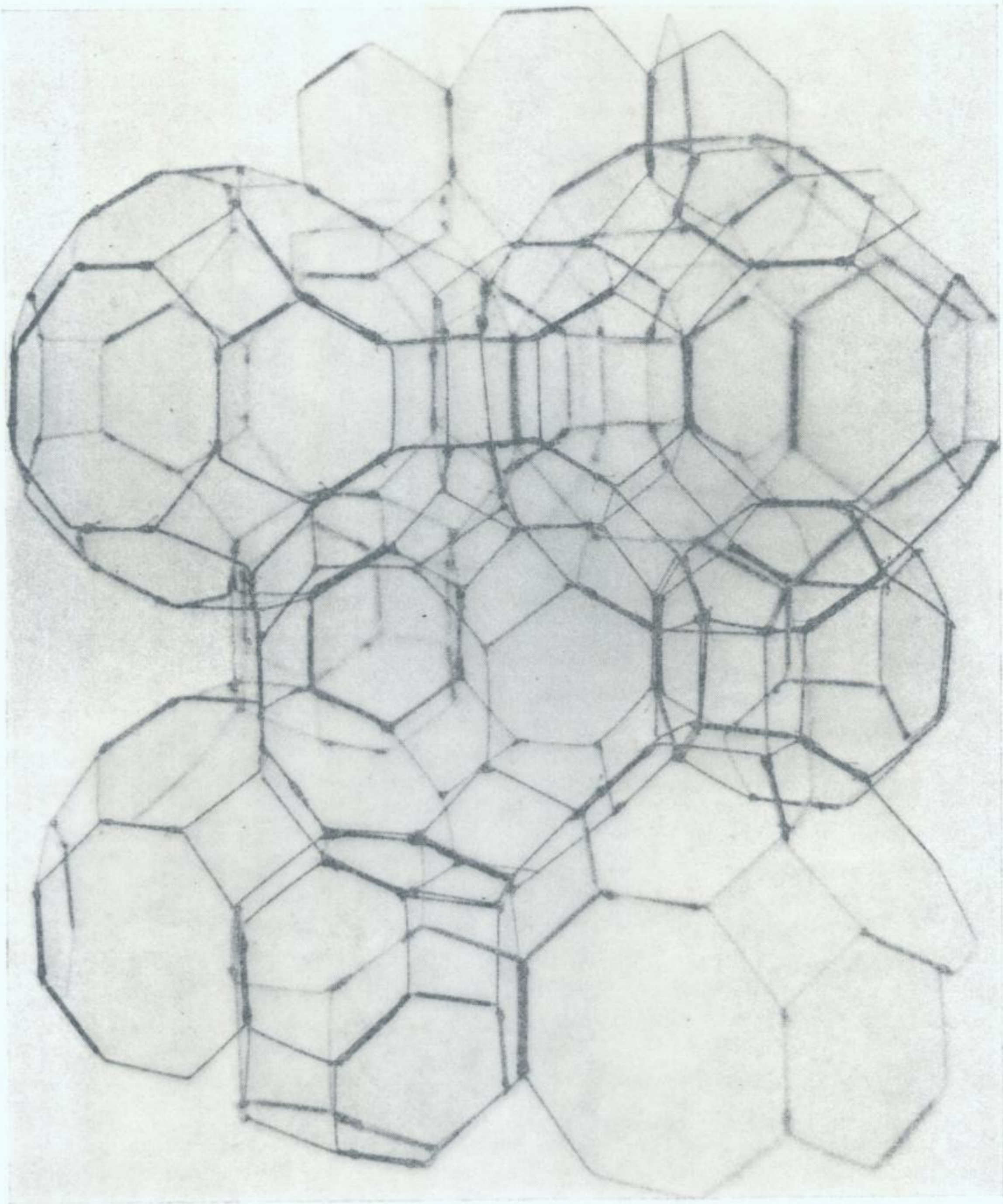
Jede konstruktive Realität ist dem allgegenwärtigen Zwang zur räumlichen Gliederung unterworfen, die das Moment ihrer Widerstandskraft vorbereitet und sich durch ihre Struktur in die Lage versetzt, diese oder jene Rolle zu erfüllen. Insgesamt können wir feststellen, daß bestimmte, gleichartige Formenfamilien in ihrer Konstruktion mit bestimmten Funktionen übereinstimmen. Verstehen wir diese fast unvermeidbar zusammenhängende Übereinstimmung von Form, Funktion und Struktur, so wird unser Geist davon geprägt, unser Verstehen wird zu einer Kraft, die unser gesamtes intellektuelles Verhalten und unsere gefühlsmäßigen Reaktionen konditioniert. Es ist

ein Bekanntes, das sich ausdrücken läßt, weil es den objektiven Tatsachen inhärent ist, was wiederum unsere subjektive Interpretation von Situationen beeinflusst. Nehmen wir unsere kulturellen Erfahrungen hinzu, dann trägt dieses Bekannte dazu bei, in uns den Sinn für jene Werte zu verankern, die das Wahre, das Schöne, das Gute berühren. . . Konstanten der Organisation der uns umgebenden Welt werden für unser Begriffsvermögen zu sinntragenden Zeichen. Und diese Übergänge vollziehen sich gemäß einem Modus, der in jedem von uns ähnlich ist, weil für jeden die Welt als ziemlich uniform und nach identischen Prinzipien gestaltet erfahrbar ist.

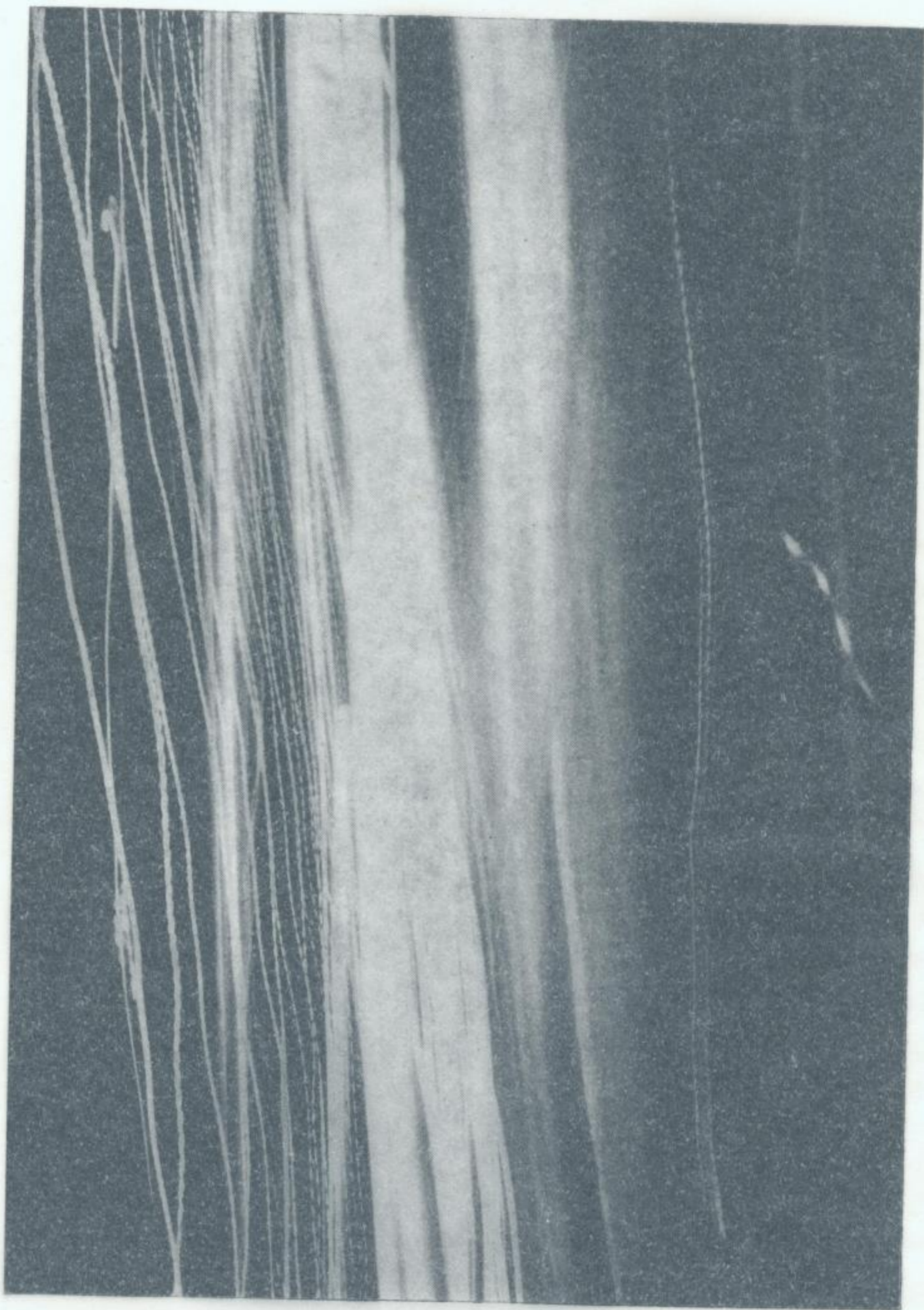
Die strukturellen Grundlagen der Dinge zu untersuchen und sie dabei vom Standpunkt ihrer konstruktiven Geometrie zu betrachten – wir verstehen darunter die Analyse der gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den räumlichen Verteilungen und strukturellen Eigenschaften der Dinge – heißt also, sich auf die Suche nach Elementen zu begeben, die den Teil der Etymologie einer Ausdrucksweise bilden, der sen-

Auf den beiden Transparentseiten zwei weitere Beispiele aus der „Morphogenese“: kompakt geordneter Stapel – Abschnitt Polyeder, Netzwerke Analyse von Lichtbahnen – Abschnitt Formen und Kräfte









1 Auskragen

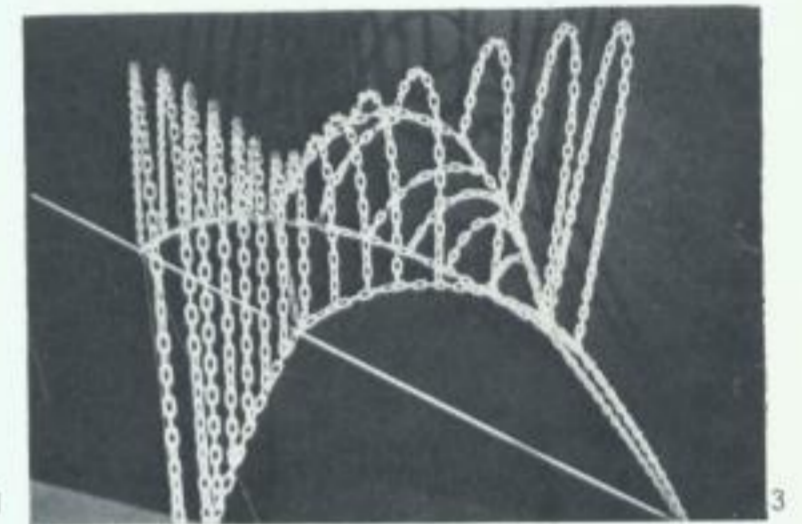
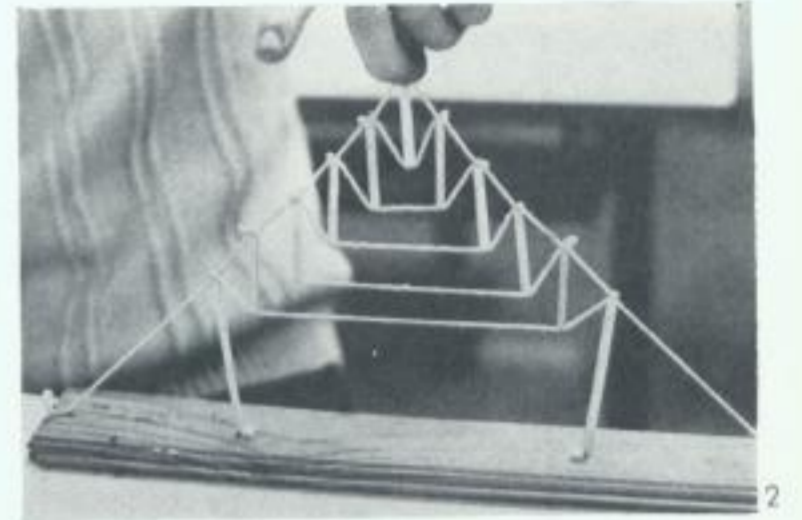
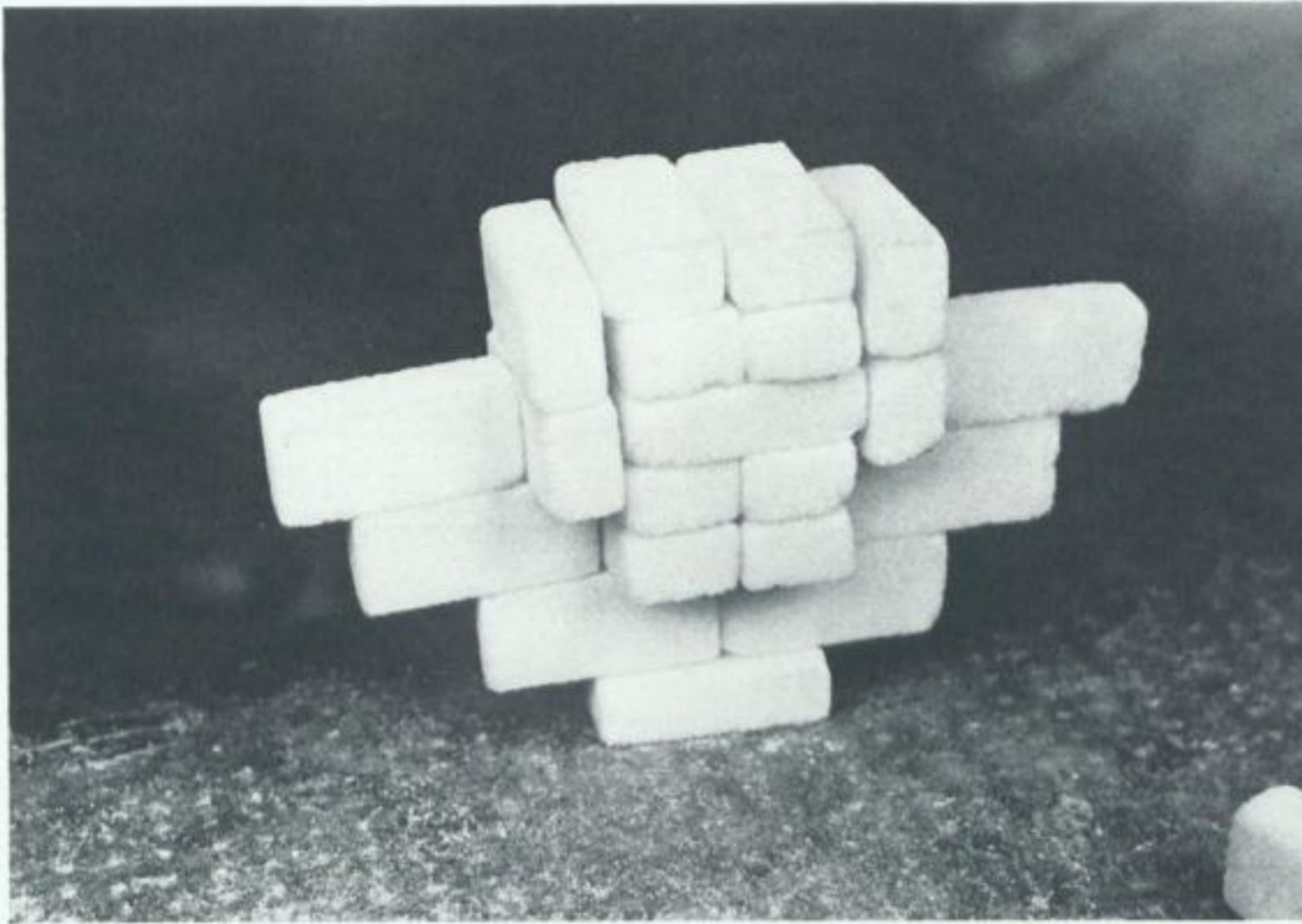
Überschreiten des sichtbaren Ausgleiches von Tragen und Belasten als eine Form des notwendigen Gleichgewichts der Massen. Hier finden wir den stilistischen Hinweis auf bestimmte primitive, konstruktive Motive.

2 Stäbe und Seile

Die Aufrichtung des in bestimmten Richtungen widerstandsfähigen Tragwerks beweist das Subtile von Zug- und Druckbewegungen. Das Tragwerk besteht aus einem leichten Gerüst, welches Lasten tragen kann, die viel größer sind als sein Eigengewicht. Die Logik der Arbeit mit diskontinuierlichen Elementen deutet das Kontinuierliche an – das Verständnis von Voraussetzungen für diese Gestaltungen von elementarer Kraft bildet eine Grundlage für jedes konstruktive Denken.

3 Kettenlinien

Stabiles Hängegleichgewicht, in eine instabile Spannungsposition verdreht. Die Kurven der Kette spiegeln das Gleichgewichtsdiagramm der vorhandenen Kräfte wider. Sie verwirklichen sich spontan nach den Regeln strikter Ökonomie und bilden in idealen Formen widerstandsfähige Strukturen, die in der Natur weit verbreitet sind.



sibel genug ist, um die diesen Elementen gemeinsamen physikalischen Formen zu erfassen. Die äußerst weite technische Kompetenz, die man bei dieser Suche erwirbt, ist für den Architekten, den Designer, den Konstrukteur eine Voraussetzung für ungebundenes, schöpferisches, sensibles und wohldurchdachtes Ausdrucksvermögen. Der Vorzug dieser Betrachtungsweise – wenn wir ein Wort von Robert Le Ricolais aufgreifen – besteht darin, die Grundlagen der wirklichen „Mechanik der Formen“ mit denen ihrer eigenen Optik zu analysieren, was ein bis in die Tiefe gehendes Erfassen der Grundprinzipien der strukturellen Komposition bedeutet. Untersuchungen, wie sie Buckminster Fuller und Frei Otto betreiben, erweisen sich als fruchtbarer und wesentlicher Antrieb für das Überschreiten des bekannten konstruktiven technischen Wissens, als ein Antrieb für innovierende Potenzen. Nicht zuletzt besteht hierin eine der Chancen für Architektur und Design, am Fortschritt von Technik und Konstruktion zu partizipieren; somit sind unsere konstruktiv-geometrischen Untersuchungen

auch ein Beitrag zur Erforschung des Wohlbefindens der Menschen im Alltag.

**Inhalt**

Ähnlich dem Verstehen der Natur der physikalischen Phänomene bauen unsere Untersuchungen der strukturellen Formen im wesentlichen auf drei Gebieten allgemeiner Betrachtung auf, es sind Raum, Kraft und Zeit. Da es sich hier um eine Analyse von Formen handelt, befassen wir uns notwendigerweise zuerst mit Tatsachen, die die Wahrnehmung und die Darstellung des Wahrgenommenen in einer Weise betreffen, die den konstruktiven Strukturen entsprechen. Danach stellen wir ein systematisches Inventar der Gesamtheit der Organisationsweisen für den Raum auf; zwei- und dreidimensionale Ganzheiten werden gemäß den Regeln des Zufalls, der Ordnung und des Kombinatorischen besetzt. Vorrangig werden Vorgänge des Entstehens von regelmäßigen Systemen erforscht, die eine modulare zwei- und dreidimensionale Koordination herstel-

len könnten; die daraus entstehenden Konfigurationen werden im wesentlichen geometrisch untersucht (topologisch, projektiv, euklidisch, differentialgeometrisch).

An die Subtilität räumlicher Anordnungen und an Möglichkeiten geometrischer Verformbarkeit gewöhnt, können die Studenten an die zwangsläufigen Kompositionsspiele herangeführt werden. Sie wecken das Verständnis für das Verhalten von Materialien. Dem Zusammenspiel von Zug und Druck wird besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Das ermöglicht, in verschiedenartigen Fällen das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität zu formulieren und das Prinzip des Widerstandes durch die Form anzuvisieren. Offenbar wird, wie sich die Spannungsfelder als Verläufe von Windungen ausdrücken.

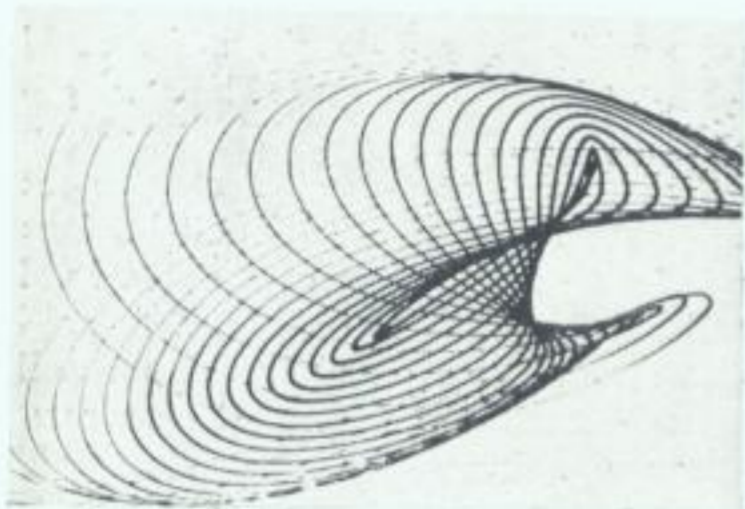
Schließlich untersuchen wir, was die Dauer ausmacht, wie aus der Verbindung von Raum, Kraft und Zeit Formen der Bewegung entstehen, wie sich die Entwicklung mechanischer Systeme, unter kinematischen und dynamischen Gesichtspunkten betrachtet, verhält

## Bewegungen und Wandlungen

### 1 "Ausgependelte" Grafik

Komposition aus zwei gedämpften periodischen Bewegungen.

Die sichtbare Form ist eine fühlbare Spur des wirkenden Phänomens, aber sie läßt die tatsächlichen Bestandteile der ursprünglichen Entwicklungen nur mühsam erkennen, also die Richtung der Veränderung, das Verhältnis der Geschwindigkeiten, die Art der Bahnen und die Dauer des Ereignisses. Hier setzt sich eine eindringliche Illusion von Räumlichkeit durch.



### 2 Gestreckte Falzungen

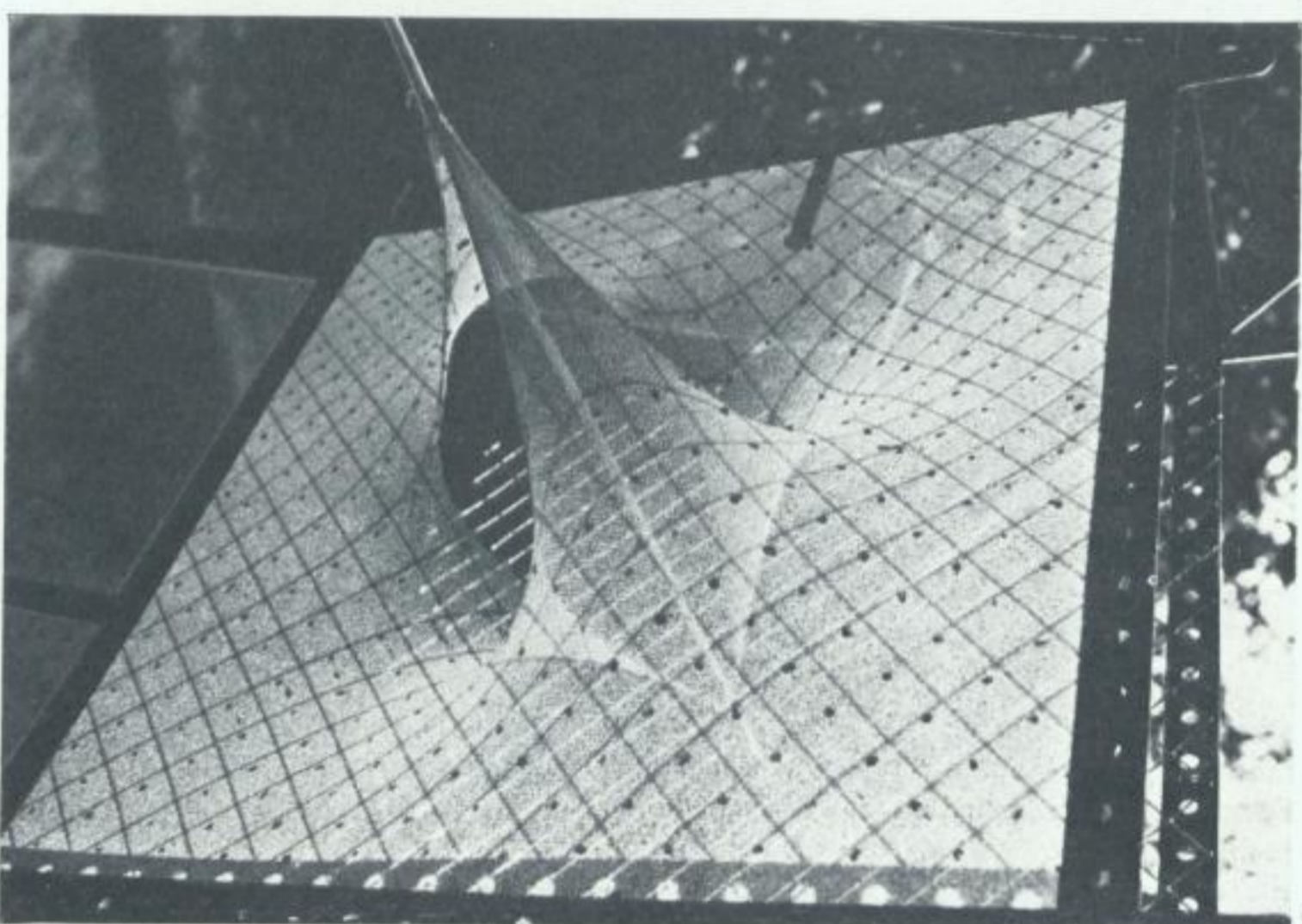
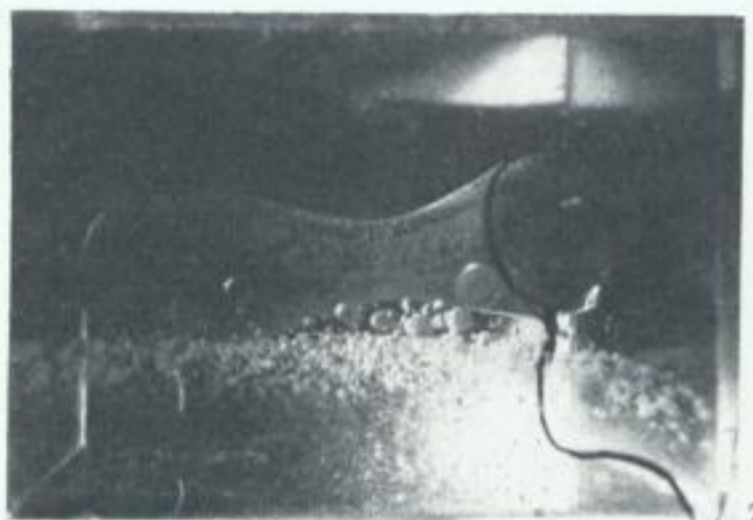
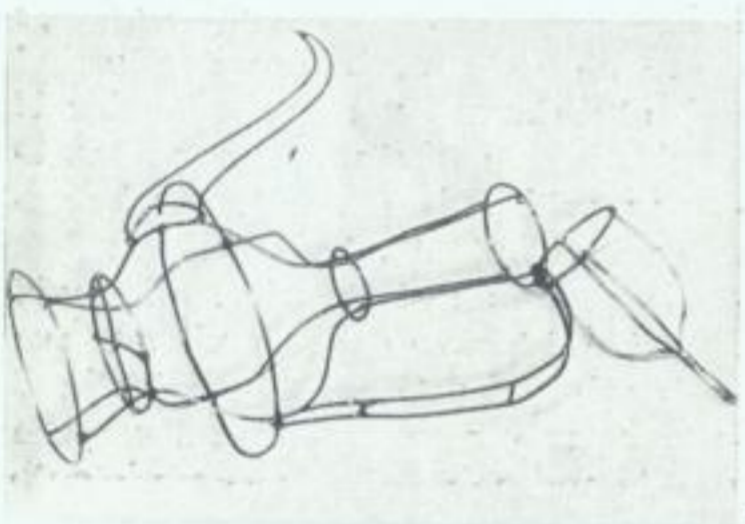
Aufrichten von beliebigen Falzen und Gittern.

Hier existiert ein mechanisches System, das auf dem Wege über die Variation seiner aufeinander folgenden Zustandsarten zum Träger von Informationen über den Grad der Freiheit, über die globale Komposition lokaler Drehungen um die Gelenke und über das Verhältnis entwickelter Kräfte geworden ist.



### 3 Mäander

Ebener Schnitt aus dreidimensionalen Wirbeln. Diese chaotischen Turbulenzen entwickeln sich in wachsender Komplexität. Die Dynamik der Ströme erklärt auf diese Weise die Genesis zahlreicher organischer Formen.



## Kurven und Windungen

### 1 Teekanne

Die Darstellung informiert über jene Stellen, an denen Variationen vorzugsweise stattfinden. Das Profil der Oberfläche beispielsweise einer Kanne drückt sich wahrnehmbar und geometrisch als Wölbung aus: Diese Konstruktion faßt die Form eines Gefäßes in einigen Linien auf.

### 2 Umdrehungsoid

Drehung eines Öltropfens im Zustand der Schwerelosigkeit suggeriert ein aufblähbares Strukturprinzip.

Dieser Membrantyp unter Oberflächendruck und mit konstanter durchschnittlicher Wölbung ist bei biologischen Formen zu finden.

### 3 Gespannte Linse

Projektion eines Rasters, die die visuelle Analyse des Verlaufs einer Wölbung ermöglicht.

Die Wölbung muß eine gespannte Struktur realisieren. Die abgebildete Formenart mit doppelter inverser Wölbung verkörpert mathematische Beziehungen eines komplexen Ausdrucks.

und welche wesentlichen morphogenetischen Prozesse Metamorphosen anregen und zu Transformationsfamilien führen.

Um diese Reflexionen gruppieren sich methodisch nacheinander acht Abschnitte des Kurses zur Morphogenese, es sind:

- Form, Raum, Darstellung;
- Modul, Proportion, Symmetrie;
- Polyeder, Netzwerke;

- Struktur, Stabilität;
- Formen und Kräfte;
- Bewegungen und Wandlungen;
- Kurven und Windungen;
- Erzeugen von Flächen.

Die Breite eines solchen Programms gestattet zwar nur, sich mit den primären Grundlagen der Morphogenese zu beschäftigen, doch es können wichtige Keime für die eigene, innovative Tätigkeit ausgebildet werden.

### Methode

Anhand von konkreten Beispielen aus der Natur und der technisch-architektonisch formierten Welt – sie werden durch Bildprojektionen vermittelt – lernen die Studenten die Ausdrucksweise verschiedener Formen kennen, sie lernen sie nachdrücklich als Elemente der visuellen Kultur verstehen.

Für die Festigung der Kenntnisse ist es wichtig, daß sich jeder Student in



## Erzeugen von Flächen

### 1 Geordneter Raum

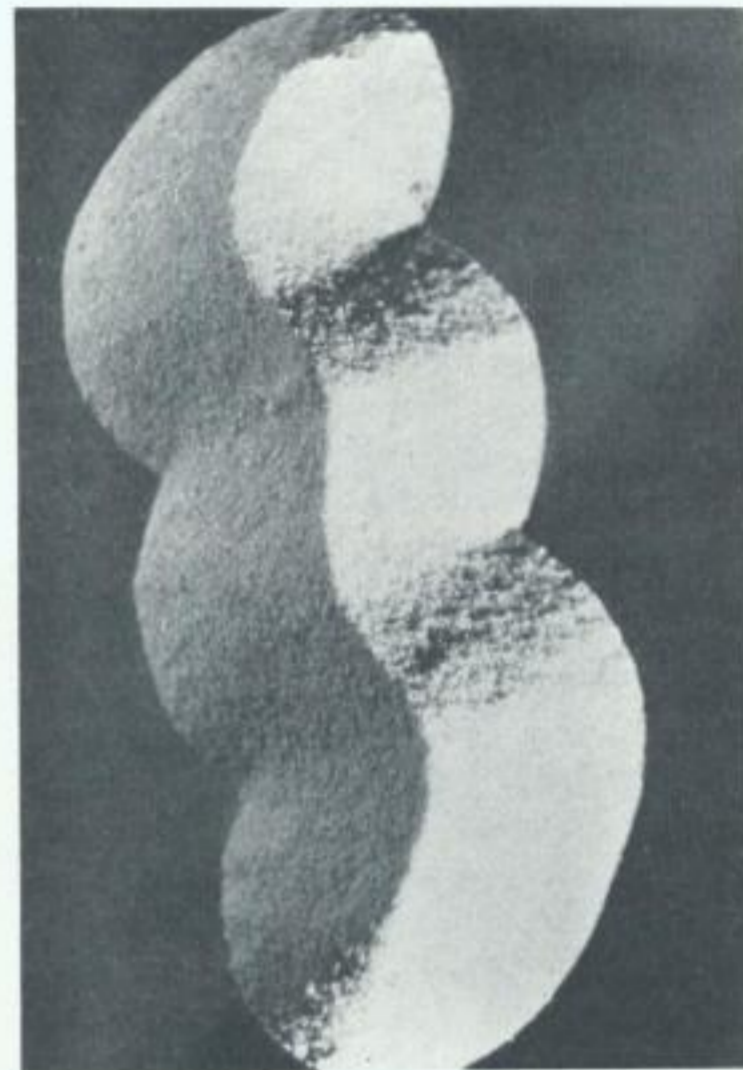
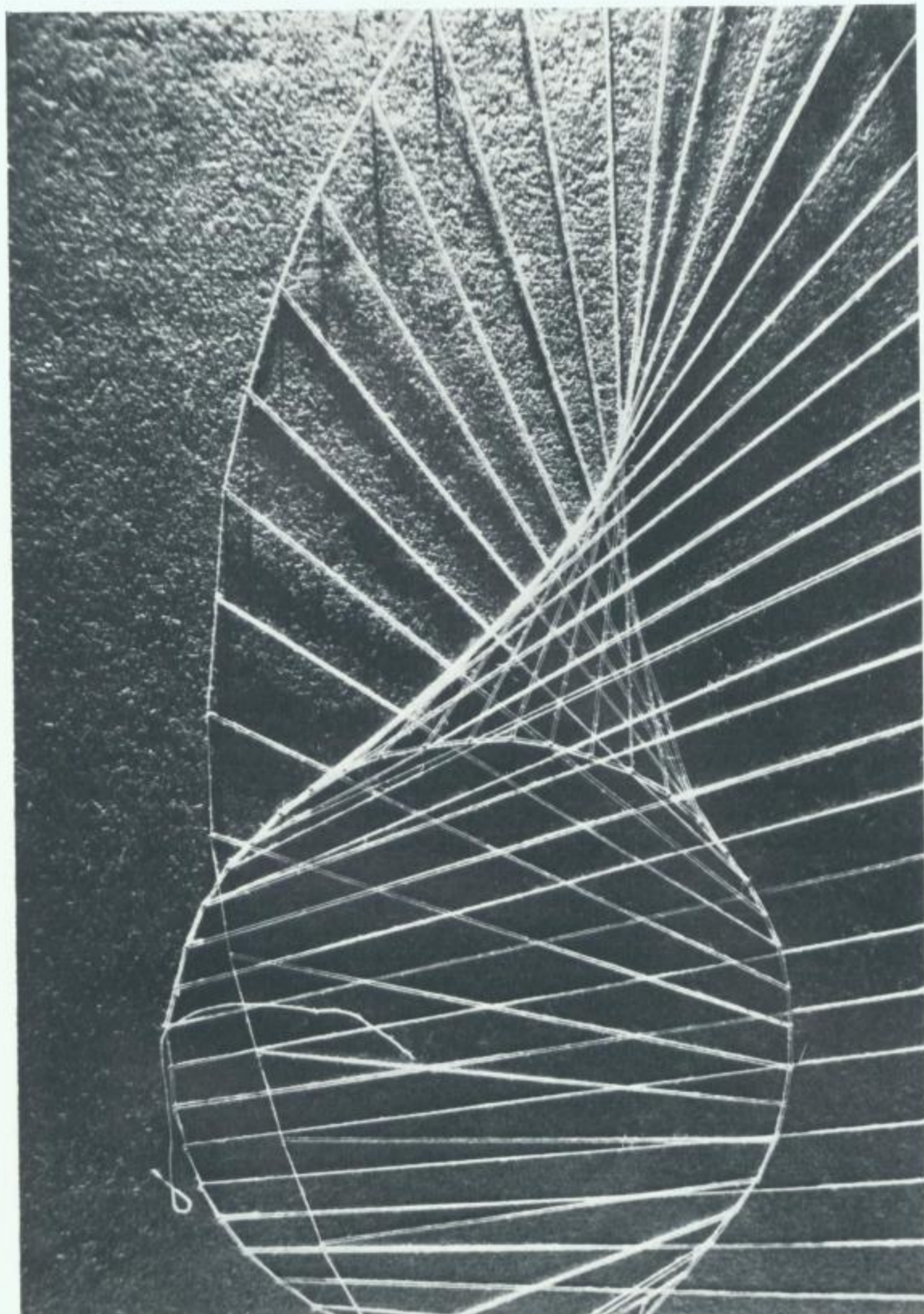
Bewegung einer Geraden, die auf einer Ebene bestimmte Besonderheiten geordneter Flächen zeichnet.  
Das Umkehren dieser Konfiguration würde den Eindruck einer Naturkatastrophe geben.

### 2 Flächen gleicher Neigung

Rieselnder Sand formiert natürliche, geometrisch entwickelbare Flächen.  
Sand bietet ein analoges Modell für das vertraute Erdrelief.

### 3 Quadratflächen

Flächen von elementar-mathematischem Ausdruck mit den üblichen physikalischen Eigenschaften.  
Ebene Schnitte beschreiben die wesentlichen Kennzeichen, sie entsprechen einfachen Linien, die konstruktive Teilungen anbieten. Die hier verwendete Konstruktionstechnik ermöglicht Formänderungen, aus denen eine Folge einander verbundener Formen entsteht.



einen kreativen Prozeß einordnet, der seine Phantasie, sein Verständnis, seine Sensibilität fühlbar zum Tragen bringt: Das zielgerichtete Arbeiten besteht darin, unter Anleitung experimentell – individuell oder in kleiner Gruppe gefertigte – Modelle herzustellen und zu analysieren. Das ermöglicht, Situationen konkret zu erleben, konstruktive Realitäten mit den Händen zu fassen und die Werkzeuge

für Konzeption und Kommunikation pragmatisch zu schmieden. Diese pädagogische Praxis führt zur Fähigkeit, Wissen konkret zu formulieren. Der Student entwickelt technisches Wissen, das für die konstruktive Beherrschung des Raums vorteilhaft ist. Er entwickelt seinen Forschergeist und nährt an Ort und Stelle seine konstruktive Kreativität, die aus ihm einen Meister der Situation macht.

Und wer sich bisher gegenüber theoretischen Vermittlungen sperrig stellte, gelangt hier immerhin zur Erkenntnis der Rationalität der Strukturen.

# Plastisches Gestalten

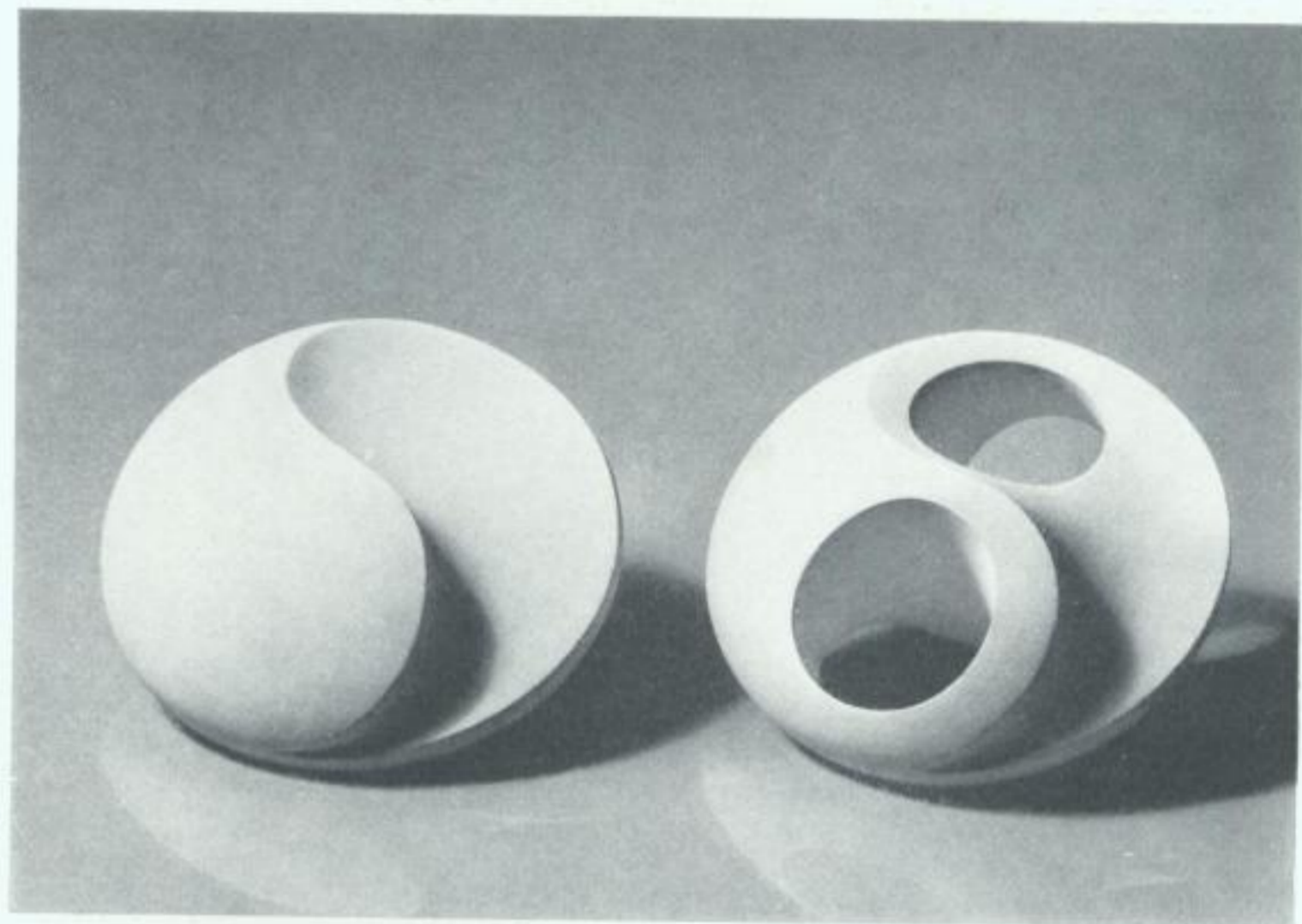
Christa Petroff-Bohne

Unsere Umwelt, ob die natürliche oder die vom Menschen geschaffene, ist gegenständlich und räumlich. Der Mensch lebt in ständigem visuellen und taktilen Kontakt mit ihr.

Man sollte also annehmen, daß jeder Mensch über ein natürliches räumliches Empfinden und plastisches Gestaltungsvermögen verfügt. Statt dessen bleiben spontane Versuche, Gegenstände oder räumliche Beziehungen zu formulieren, meistens konstruktivistisch stecken oder enden chaotischer als bei jedem anderen Gestaltphänomen.

Um die Studenten systematisch in den Grundlagen plastischen Gestaltens auszubilden, gehen den hier vorgestellten Übungen im 2. Studienjahr das Plastische Naturstudium und der Kursus Anschauliche Geometrie<sup>1</sup> im 1. Studienjahr voraus. Das Ziel der visuell plastischen Übungen des 2. Studienjahres – sie sind darüber hinaus didaktisch in weitere Grundübungen des Lehrkomplexes Grundlagen für das visuelle Gestalten<sup>2</sup> eingebettet – besteht darin, *Sensibilität* und *Kreativität* für die plastische Form zu entwickeln.

Art, Aufbau und Herstellungsmethode der plastischen Körper lassen dabei den Zusammenhang zur industriellen Formgestaltung erkennen, sie sind aber elementar und berücksichtigen keine technischen, technologischen und



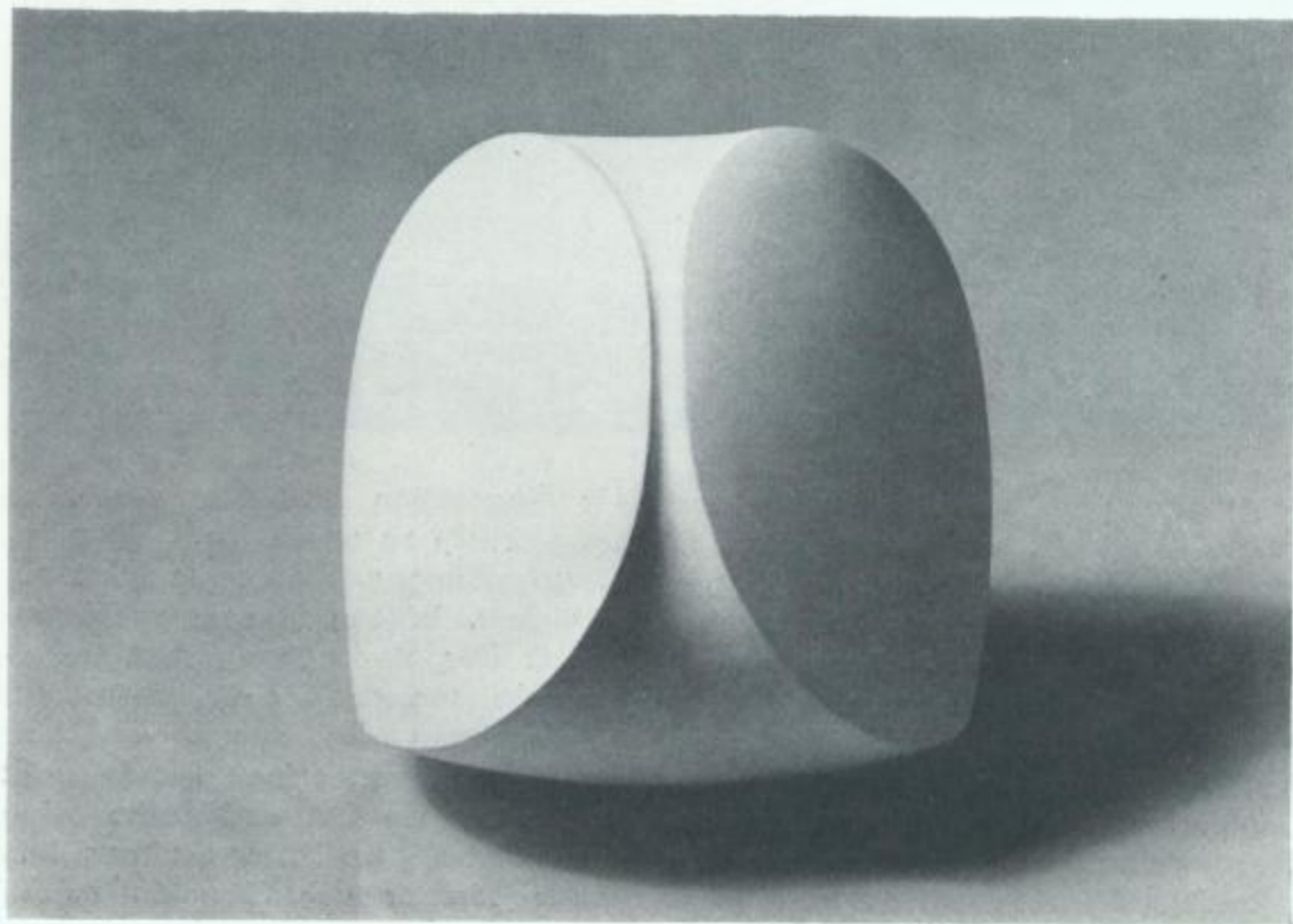
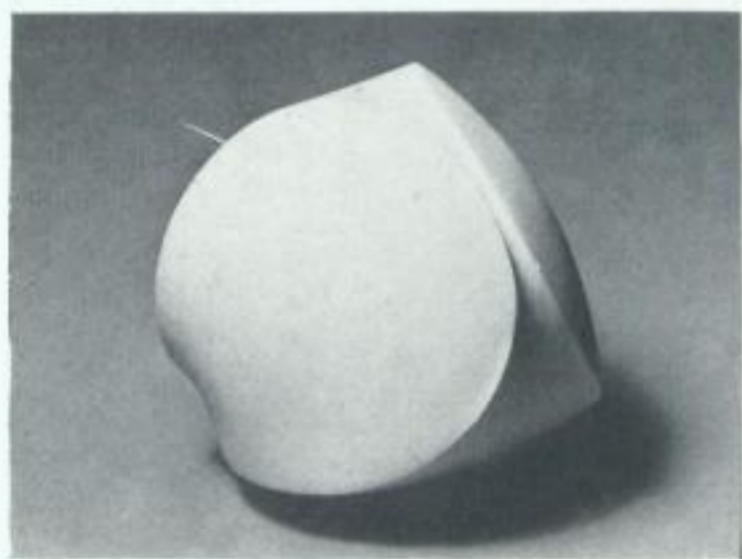
funktionellen Parameter.

In der ersten Übung ist ein *geometrischer* Grundkörper in zwei bis drei Phasen so anzuschneiden, auszuschnneiden, zu durchdringen oder zu verformen, daß der Ausgangskörper erkennbar erhalten bleibt.

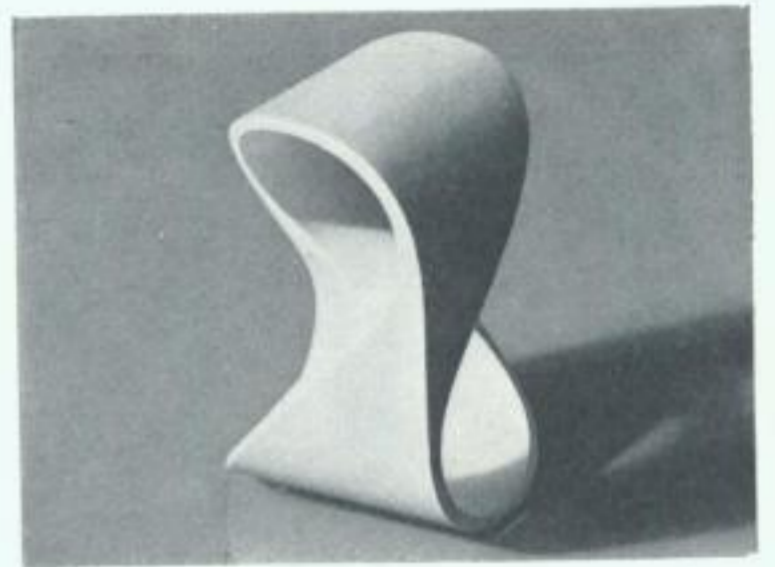
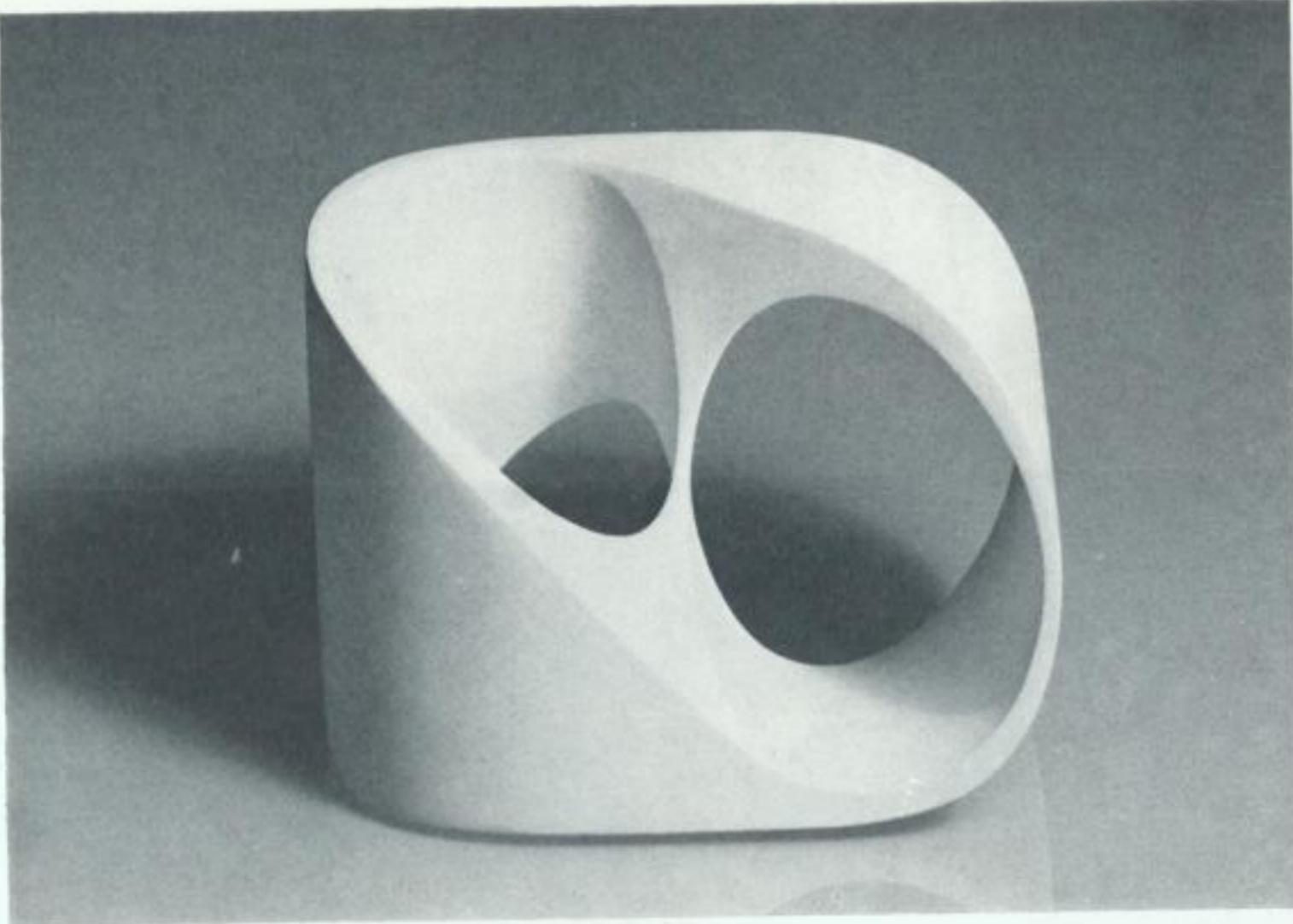
In der zweiten Übung ist ein „*freiplastischer*“, das heißt ein nicht an Formvorgaben gebundener Körper mit den Mitteln des Ausschneidens, An-

schneidens, Durchdringens oder Verformens zu gestalten.

Alle Körper müssen allseitig eine visuell-ästhetische Gestaltlösung von hohem geordneten sinnlichen Reiz darstellen und von allgemeingültiger Aussage sein. Die Wahl des Ausgangskörpers bleibt jedem Studenten überlassen. Die Größe bewegt sich von minimal 60 x 60 x 60 mm bis maximal 100 x 100 x 100 mm. Trotz dieses durch



Ergebnisse der Plastischen Übungen  
 Erste Übung: 1. geometrischer Grundkörper, in  
 zwei Phasen bearbeitet (Seite 20 oben); 2. Würfel  
 als Ausgangskörper – drei verschiedene Arbeiten  
 (Seite 20 unten, auf dieser Seite)

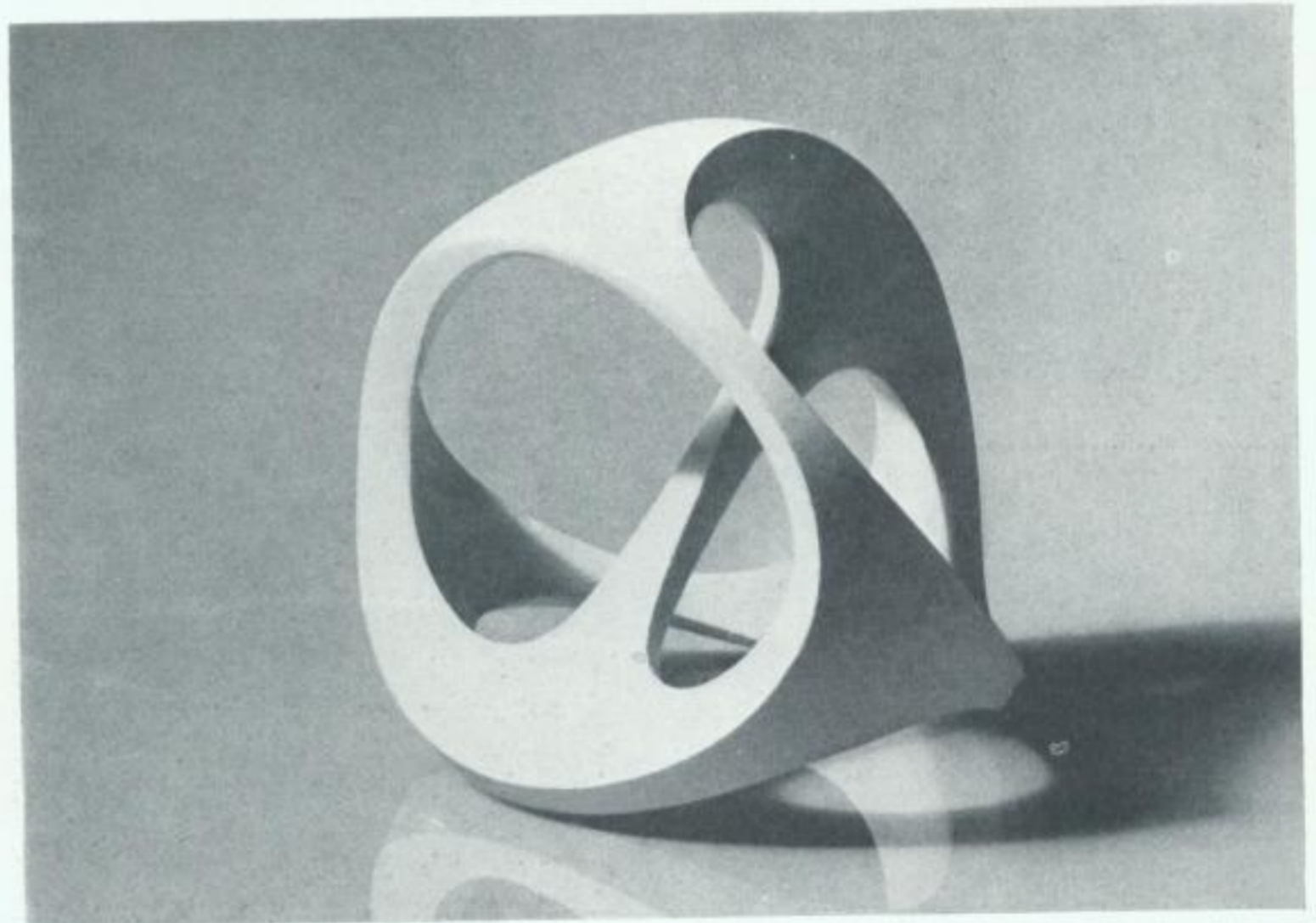
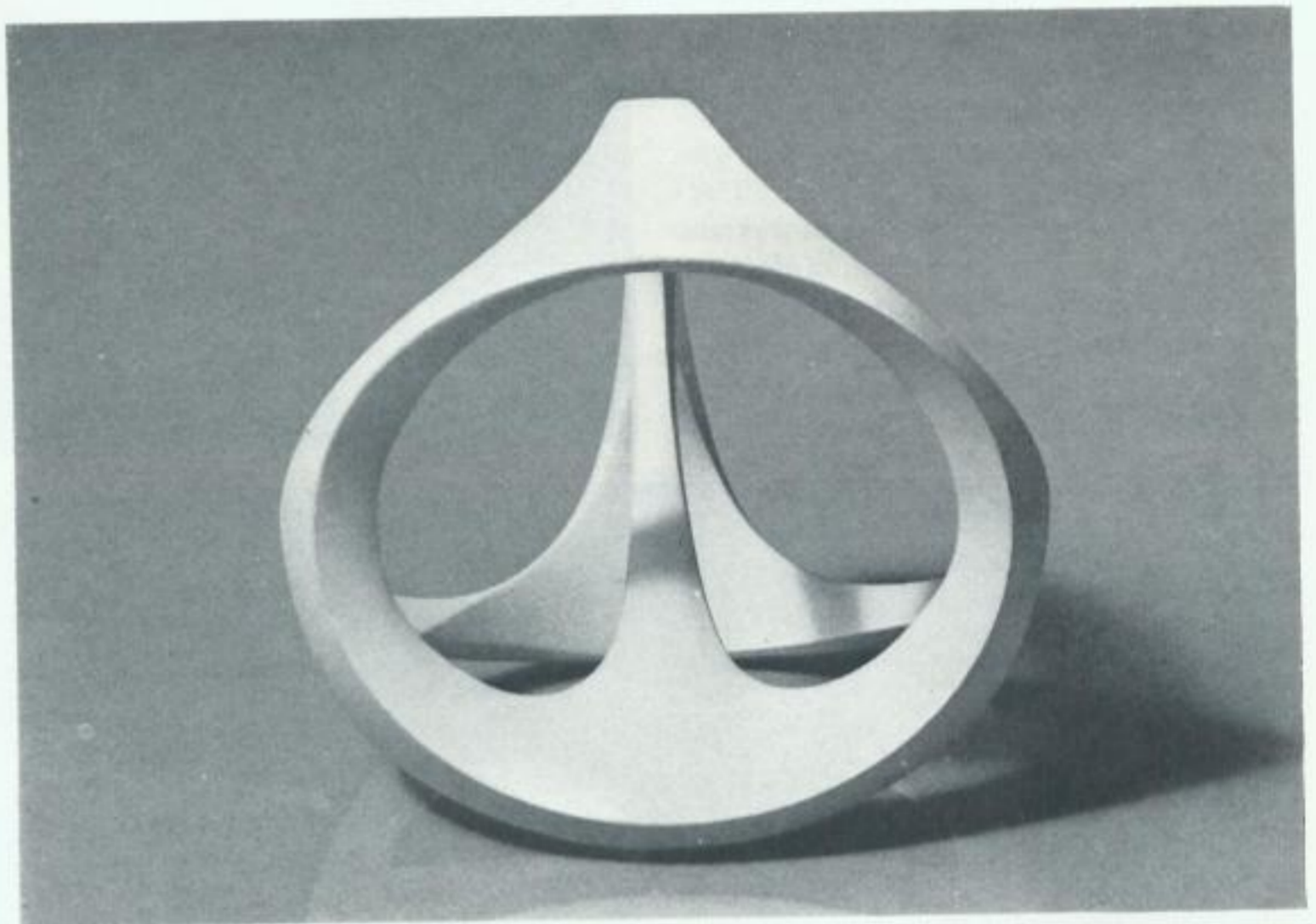


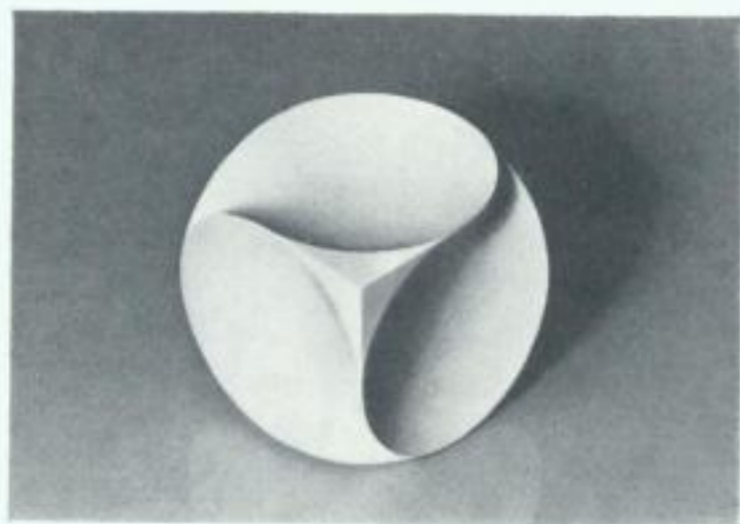
Mittel und Möglichkeiten begrenzten Volumens bleibt in der scheinbar geringen Toleranz noch genügend Freiraum, einen Teil der Gestalt durch die Größe zu bestimmen, ohne auszufern. Der plastische Körper wird aus einem trockenen Gipsblock mit Sägen, Raspeln und Feilen herausgearbeitet. Bei feingliedrigen Arbeiten werden die Grenzen der Ausführungsmöglichkeiten in diesem Material erreicht. Auf Ausführungsqualität und Präzision – Voraussetzungen für die Vervielfältigung eines jeden formgestalterischen Modells – wird großer Wert gelegt. Außerdem wird durch die gediegene Ausführung die Feinsinnigkeit einer Form überhaupt erst mittelbar und erlebbar. Formempfinden und handwerkliche Fertigkeiten werden durch das disziplinierte Arbeiten, bei dem sich Geist, Gefühl, Auge und Hand koordinieren, vervollkommen.

Der Student muß – als erste Voraussetzung für das plastische Gestalten – angeregt werden, den Strukturen der natürlich gewachsenen und der abstrakten geometrischen Formen, soweit diese Begriffe überhaupt trennbar sind, nachzuspüren und sie als Gesetzmäßigkeiten für das plastische Formieren und als Grundlage der objektiven, plastisch-gestalterischen Aussage zu erkennen und anzuwenden. Auf diesem rationalen Kern aufbauend, ist die Form charakterlich zu bilden.

#### Erste Übung

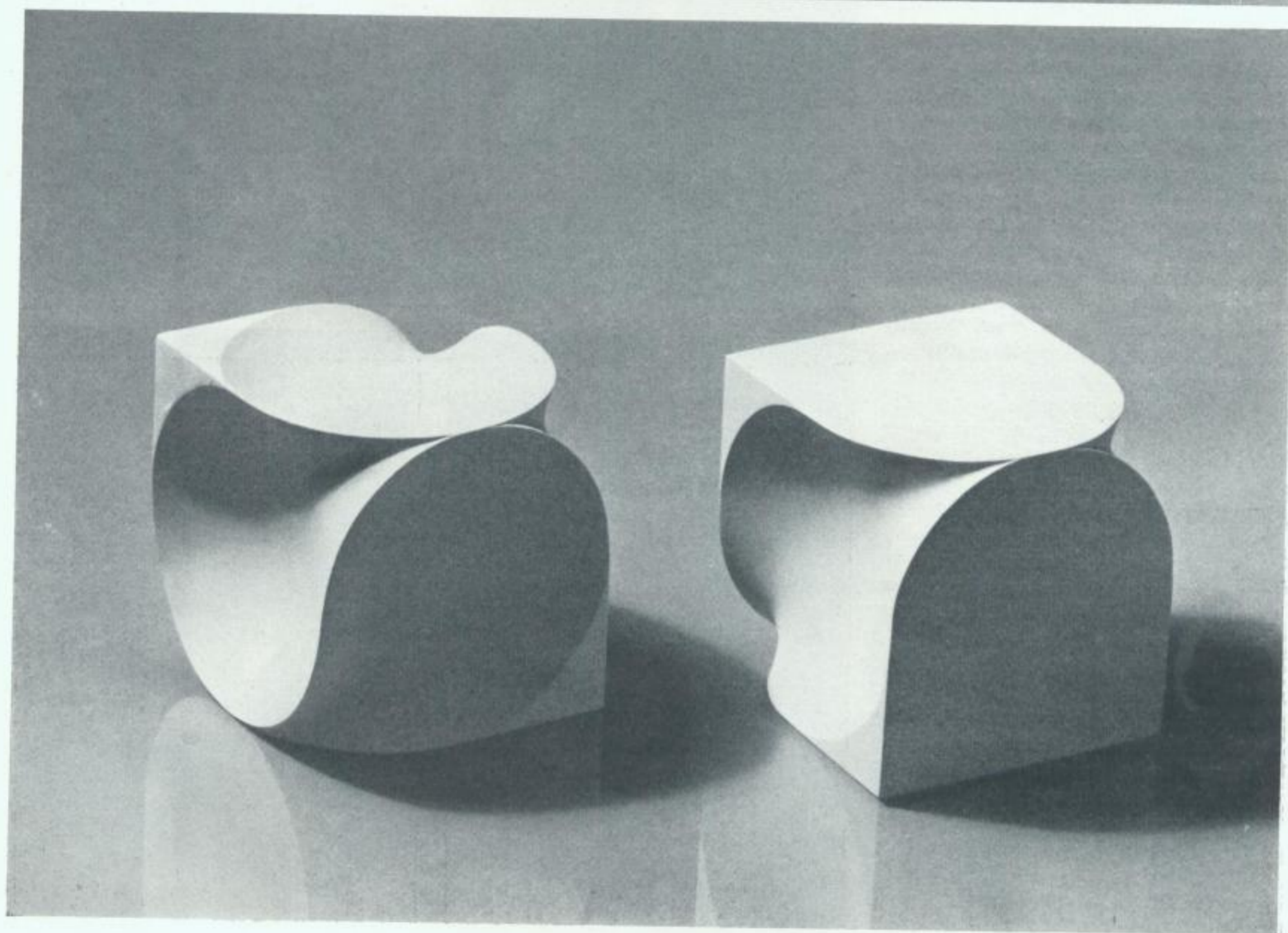
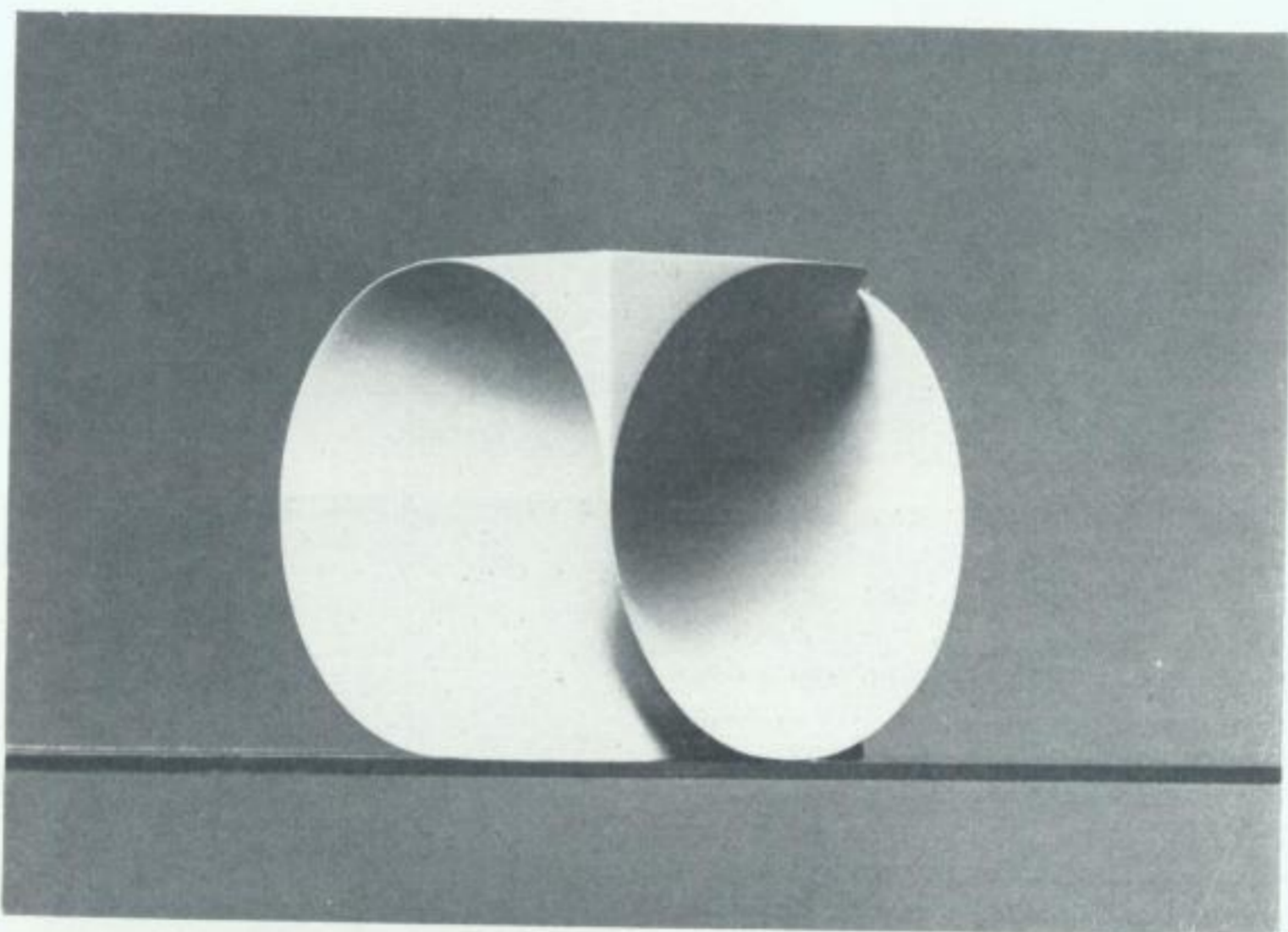
Die ersten Entwürfe entstehen in der Regel zeichnerisch. Sie werden aber bald zur Seite gelegt, weil erkannt wird, daß dreidimensionale Vorstellungen durch zweidimensionale Mittel nur unvollkommen zu erarbeiten sind. Bewährt hingegen hat sich die kleine plastische Skizze, von ihr können konkrete Verläufe abgeleitet und dadurch

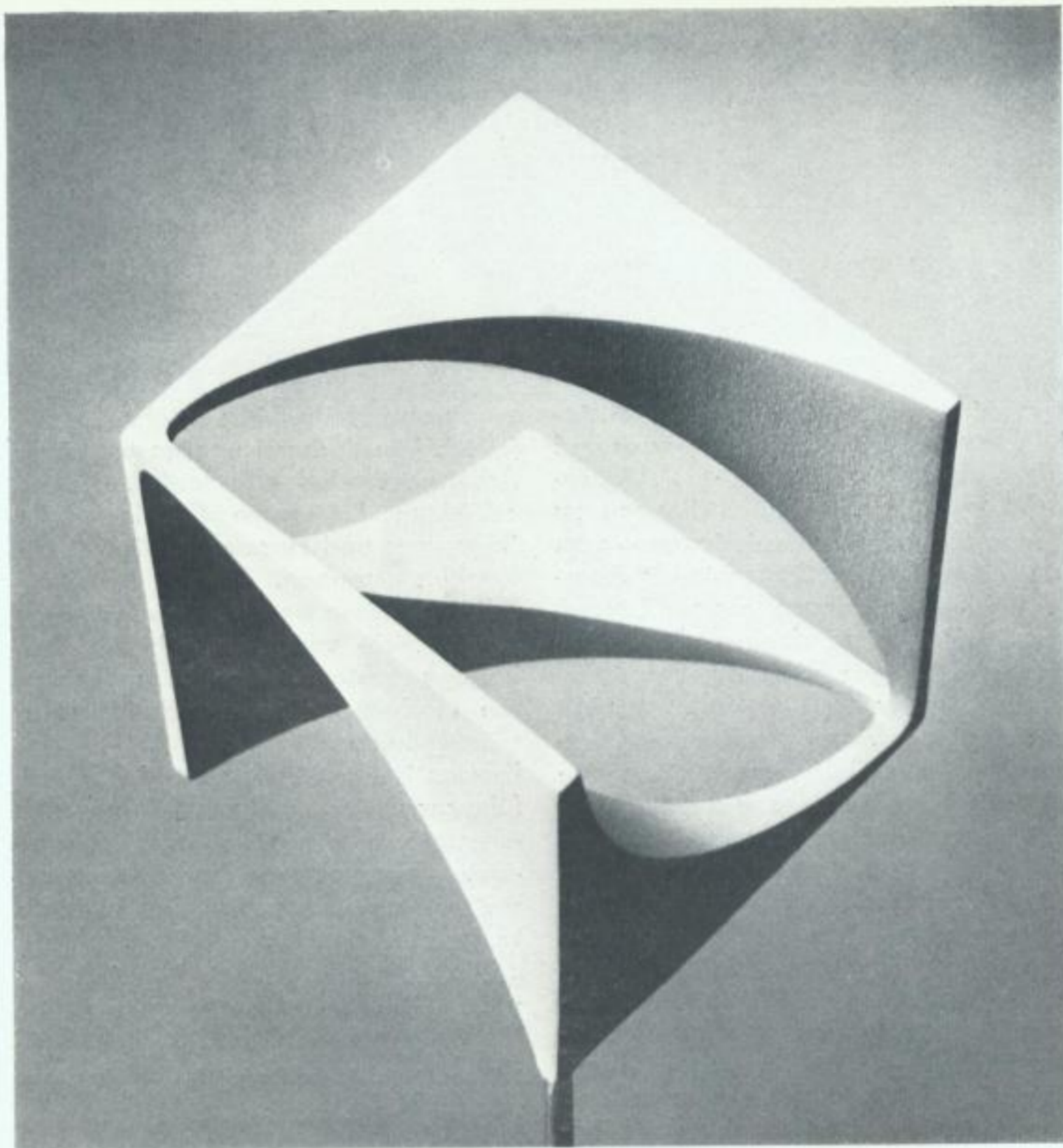




Irrtümer am Modell ausgeschaltet werden.

Der Student arbeitet meistens mit einem Ausgangskörper, aus ihm entwickelt er eine Reihe von Körpern mit systematisch veränderten Formmerkmalen. Das ermöglicht die einfachste Übersicht und den direkten Vergleich. Oder er kann mit unterschiedlichen Ausgangskörpern arbeiten, soweit dabei für Phantasie und Erkenntnispro-





für den Gestalter große Freiräume, die plastische Form *rational* und *emotional* zu erschließen, ihren Reichtum durch subjektive Kreativität zu entwickeln sowie Assoziationen durch plastische Qualitäten hervorzurufen.

Kreativität und Sensibilität für die plastische Form wird aus dieser Erkenntnis heraus und durch die ständige praktische Auseinandersetzung mit der plastischen Materie durch Sehen, Vergleichen, Ertasten, Aufbauen und Verändern entwickelt. Dabei kristallisieren sich, wie auf allen anderen Gebieten der Gestaltung, spezielle plastische Begabungen heraus.

Der Student muß Gesetzmäßigkeiten und gestalterische Mittel beherrschen, um den Charakter der plastischen Gestalt in hoher visuell-ästhetischer Qualität prägen zu können. Dann vermag er ein psycho-physisches Erlebnis durch die plastische Form zu programmieren; erst nachdem diese Fähigkeiten ausgebildet sind, ist es sinnvoll, wenn sich die Studenten mit konkreten Gestaltungs-lösungen auseinandersetzen.

zeß mehr Spielraum gegeben ist. Nun übt er das Verteilen und Ordnen der Volumina zueinander und das Proportionieren von Körper und Restkörper als innere räumliche Beziehungen, er beobachtet dabei inkonsequente Zwischenphasen in der Korrespondenz zwischen Körper und Raum und selektiert sie, er erlebt die Sprünge zu neuen Qualitäten.

Er übt herauszubilden, indem er erkennt, wie sich ein Körper durch angleichende Formen oder durch zum Grundkörper kontrastierende Formen, durch das Integrieren gerader, bewegter, konkav oder konvex verformter Flächen und durch das plastische Verformen der Kanten verändert.

Er erkennt, in welcher Weise die zugeordneten Formen und die damit verbundene Führung der Konturen dem Körper statische Ruhe oder Dynamik verleihen.

Der Student beobachtet Lichtkanten und Schattenverläufe als Merkmale plastischer Wirksamkeit.

### Zweite Übung

Bei der zweiten Übung, dem „freiplastischen“ Körper, ist die kreative Freiheit scheinbar größer. Der „freiplastische“ Körper kann aus der „Auflösung“ des geometrischen Körpers oder aus der künstlerischen Intuition heraus entstehen. Trotzdem weist auch er eine

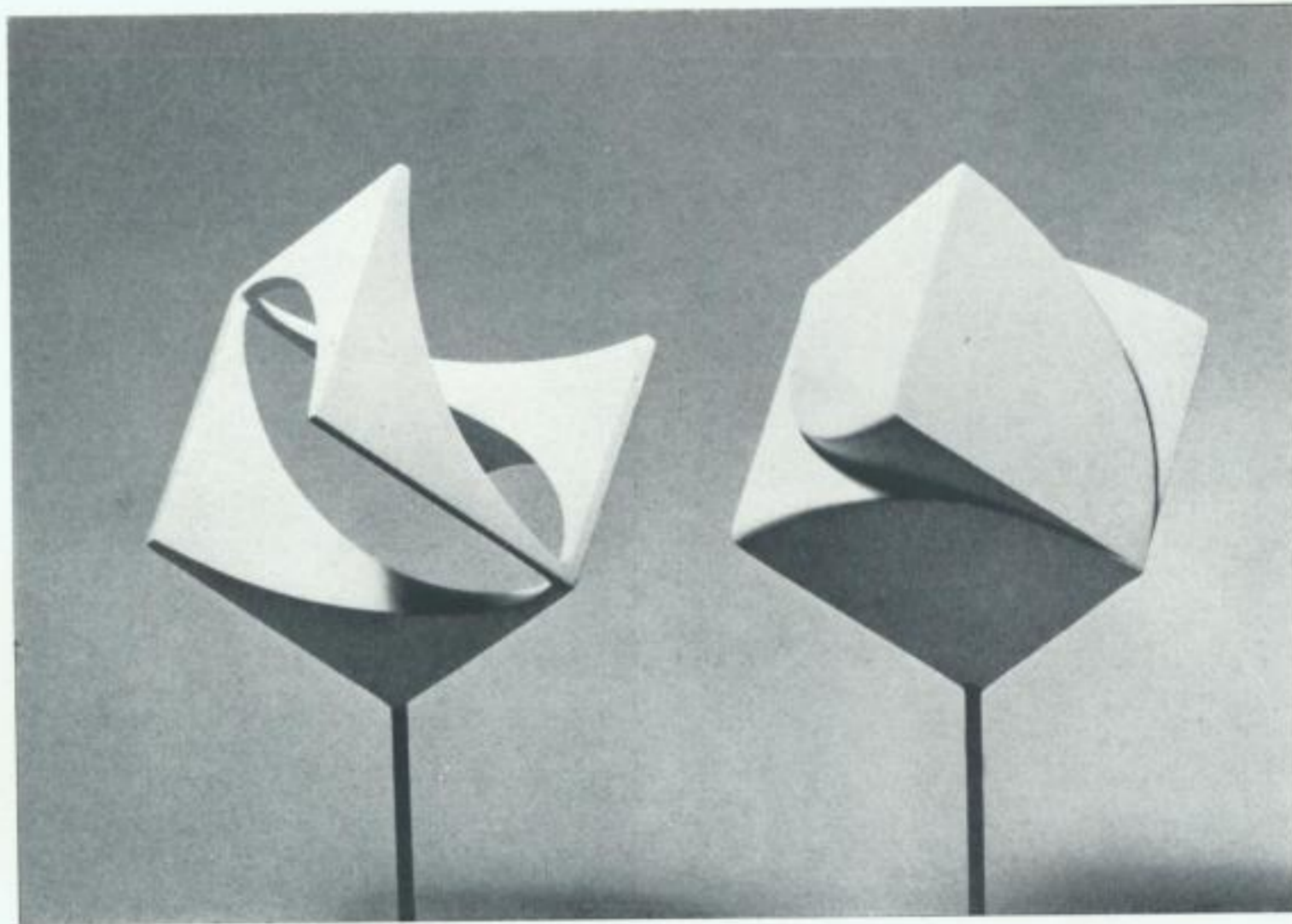
geometrische Grundstruktur auf.

### Was wird erreicht?

Es wird erkennbar, daß die plastische Form mit objektivem Aussagewert nicht losgelöst von Ordnung und Gesetz der Natur entstehen kann. Wie sich aus „rationellen“ Strukturprinzipien in der Natur eine große Vielfalt von Formencharakteren mit zahlreichen Modifikationen entwickelt hat, so bestehen

#### Anmerkungen

- 1 Hückler, Alfred: Sinnliche Mathematik, in: form+zweck 1/1981, S. 16-19
- 2 Petroff-Bohne, Christa: Materialübungen, in: form+zweck 6/1981, S. 16-18



# Möglichkeiten für die Praxis

Hans Froberg

Neue Gebrauchsgegenstände und neue Ideen schließen – wie eigentlich alles Neue – das Suchen nach neuen Formen und Formenfolgen ein. Sie sind eine Voraussetzung gestalterischer Arbeit. Bauhausmeister Oskar Schlemmer stellte fest: „Wir sind im Besitz der Mittel, aber ohne Ideen.“

Anliegen muß es deshalb sein, mit konstruktiven Methoden Ideen zu finden. Meist werden reproduktive Arbeitsweisen praktiziert, das heißt, Entwürfe werden ausschließlich aus Analysen realer Situationen abgeleitet bzw. modifizieren lediglich bereits vorhandene „Renner“. Hingegen bedeutet die konstruktive Arbeitsweise Vorlauf, jede reproduktive bedeutet nur Nachlauf.

Eine Voraussetzung für konstruktives Arbeiten ist das Entwickeln und Zusammenstellen von Formen, das Schaffen eines Ideenfundus, eines „Bilderbuches“ von Formen, Kompositionen, Gliederungen, Rhythmen und räumlicher Situationen, sozusagen das Einrichten einer Ideenbank als Formenarchiv.<sup>1</sup>

Die Methode entspricht den gewählten Arbeitsformen: Zeichnen, Drucken, Falten, Spritzen. Entwicklungsreihen von Formgrundtypen sind Ausgangspunkte. Die Weiterarbeit mit einer Vorzugsform erfolgt durch: additives Reihens, Spiegeln, Drehen, Verschieben, Versetzen,

Gruppieren, Schichten usw. Es entstehen flächige, ornamentale, figurale und räumliche Motive. Ziel ist das „Umkippen“ der entsprechenden Formen zu gegenständlichen Assoziationen – zum Ornament – zum Gegenstand: Anregung und Ausgangspunkt zur Lösung konkreter Designaufgaben. Paul Klee notiert in seinem Pädagogischen Skizzenbuch: „Der Künstler darf sich nicht mit fertigen Formen abgeben, entscheidend ist die Formung, der Prozeß des Form-Werdens, nicht das Denken in vorgefaßten Formen.“

Beim gegebenen Beispiel wird konstruktiv gefaltet. Ausgehend von einer geometrischen Grundfigur, entstehen durch Drehen, Kippen, Spiegeln und durch Nutzung der sich dabei ergebenden Bruchlinien und linearen Verbindungen immer neue Bezugspunkte und damit eine Vielfalt von Formen und Kompositionen. Der Umfang der Möglichkeiten ist vorher nicht bestimmbar, die Vielzahl der Ergebnisse bedarf der Bewertung und der Auswahl. Vergleichbare Methoden hat Hermann Glöckner für die bildkünstlerische Arbeit entwickelt<sup>2</sup> und sich die Anwendbarkeit und Nützlichkeit für die Formgestaltung erhofft. Die Effektivität der modernen Massenproduktion erfordert die Reduktion auf möglichst wenige und möglichst einfache Standardelemente. Das hat zu ästhetischer Verar-

mung und Uniformität geführt. Es sind jedoch künstlerische und gestalterische Arbeitsmethoden erforderlich, die aus schlichten Elementen Gebilde voller Spannung und Harmonie, Vielfalt und Klarheit erzeugen.

Die Ergebnisse sind nicht einfach übertragbar, sie verhalten sich zur Erarbeitung gestalterischer Lösungen wie die Mathematik zu einzelnen Naturwissenschaften.<sup>3</sup>

Daraus ist die einzig mögliche Schlußfolgerung zu ziehen: konstruktive Ideenarbeit in großer Breite ist wichtigste Voraussetzung zur Lösung gestellter Designaufgaben und bedeutet Vorlauf im eigentlichen Sinne.

#### Anmerkungen

1 H. Froberg entwickelt in diesem Sinne seit Jahren Formenfolgen in unterschiedlichen Arbeitsverfahren. red.

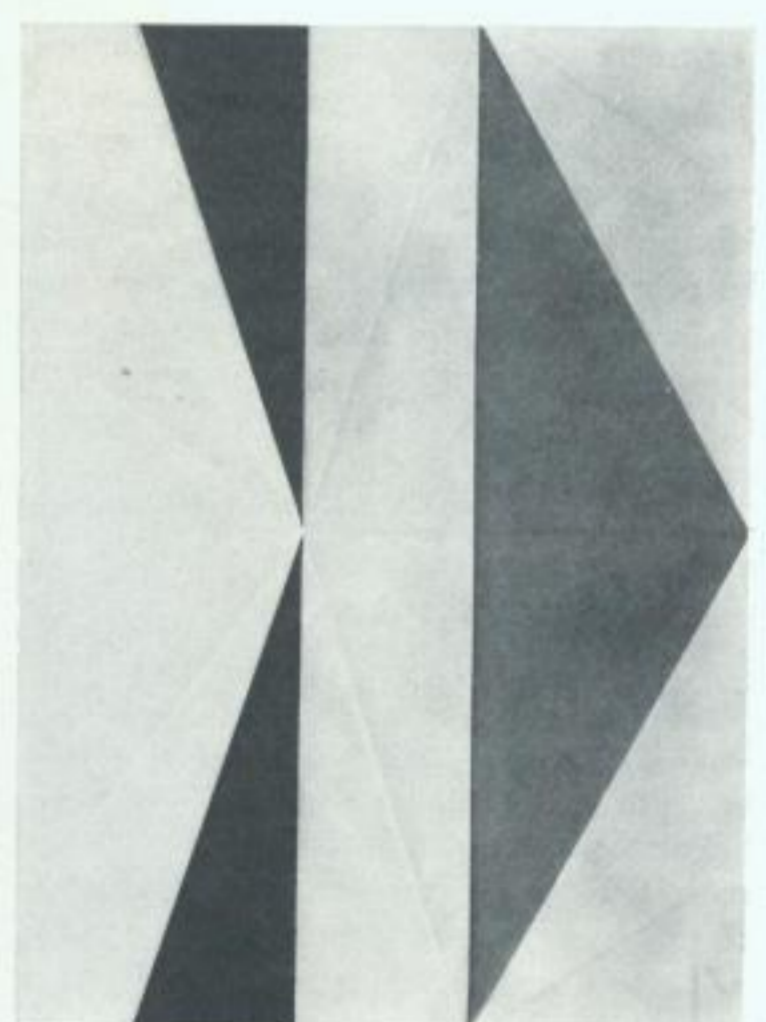
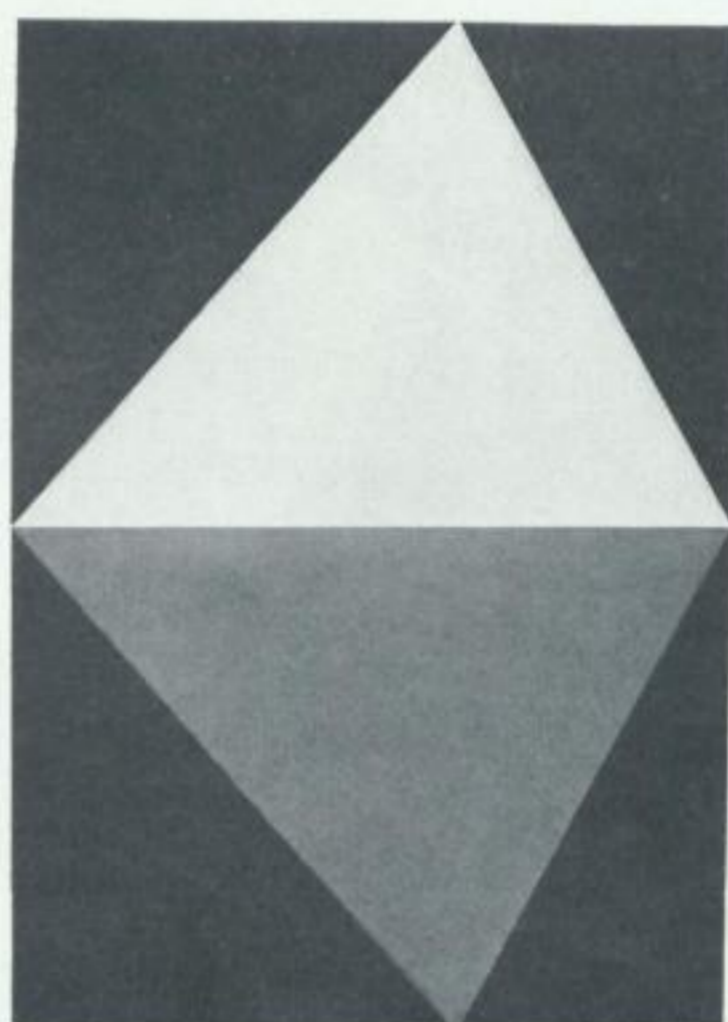
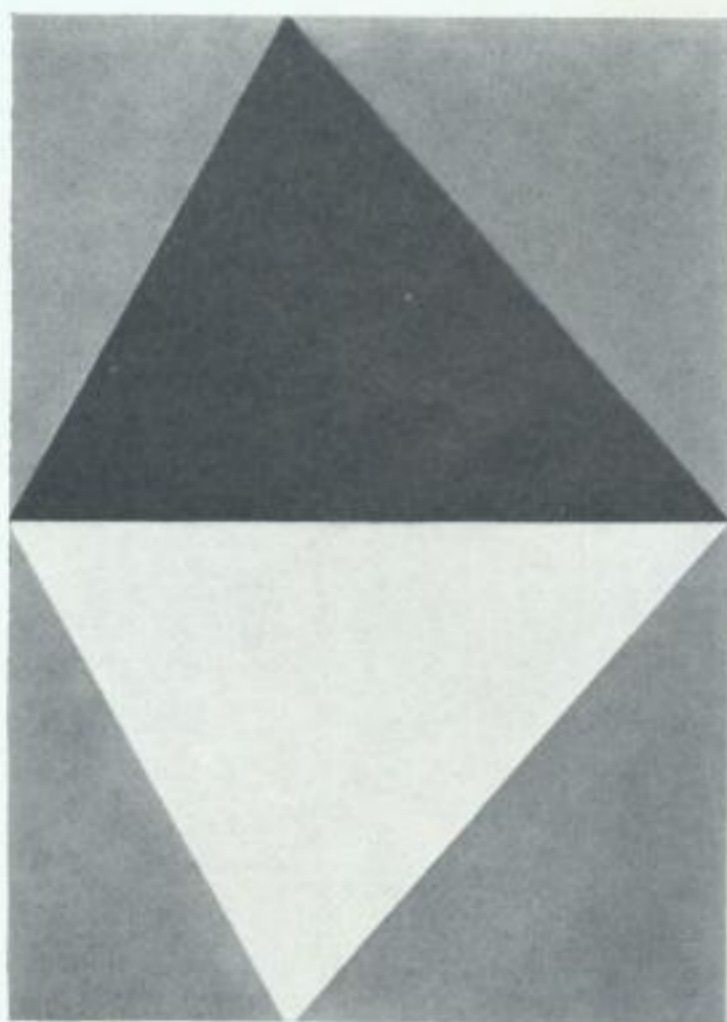
2 Köster, Hein: Falten kann jeder, in *form+zweck* 2/1980, S. 18–19

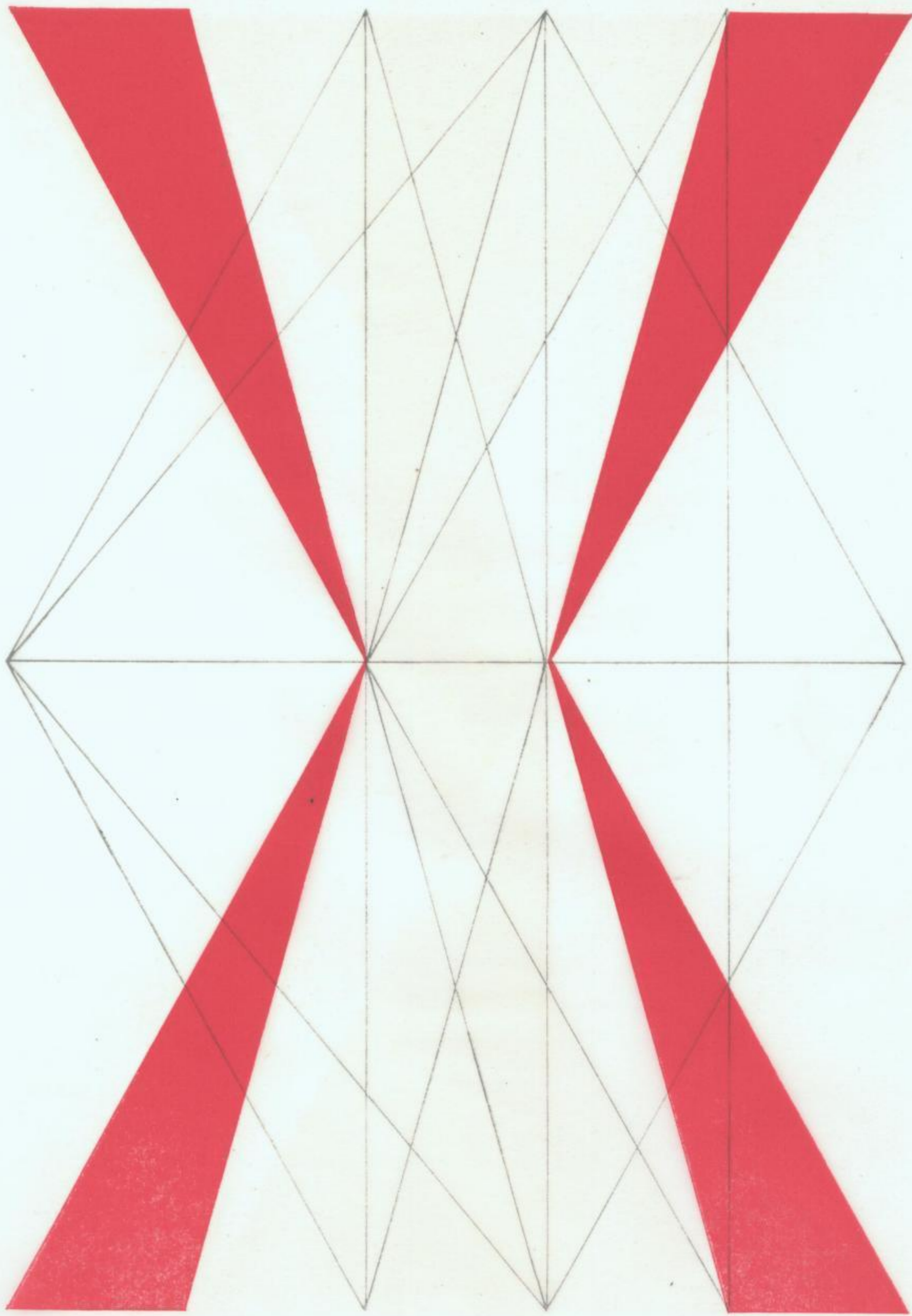
3 Schmidt, Werner, in: Katalog Glöckner, Dresden 1976

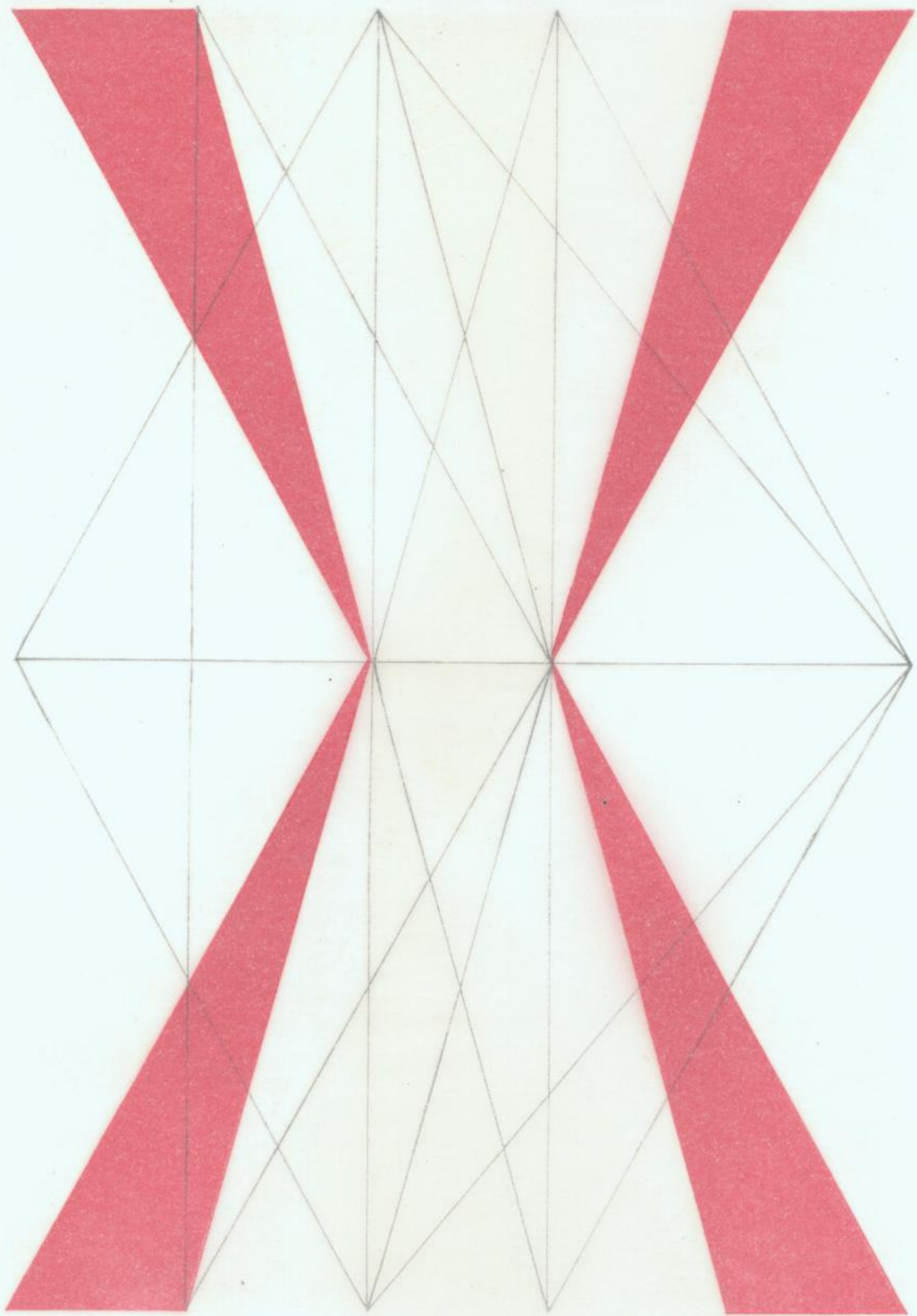
Faltgrafiken aus der Formenfolge unregelmäßiges Dreieck von Hans Froberg, 1981/82

Zu den Abbildungen:

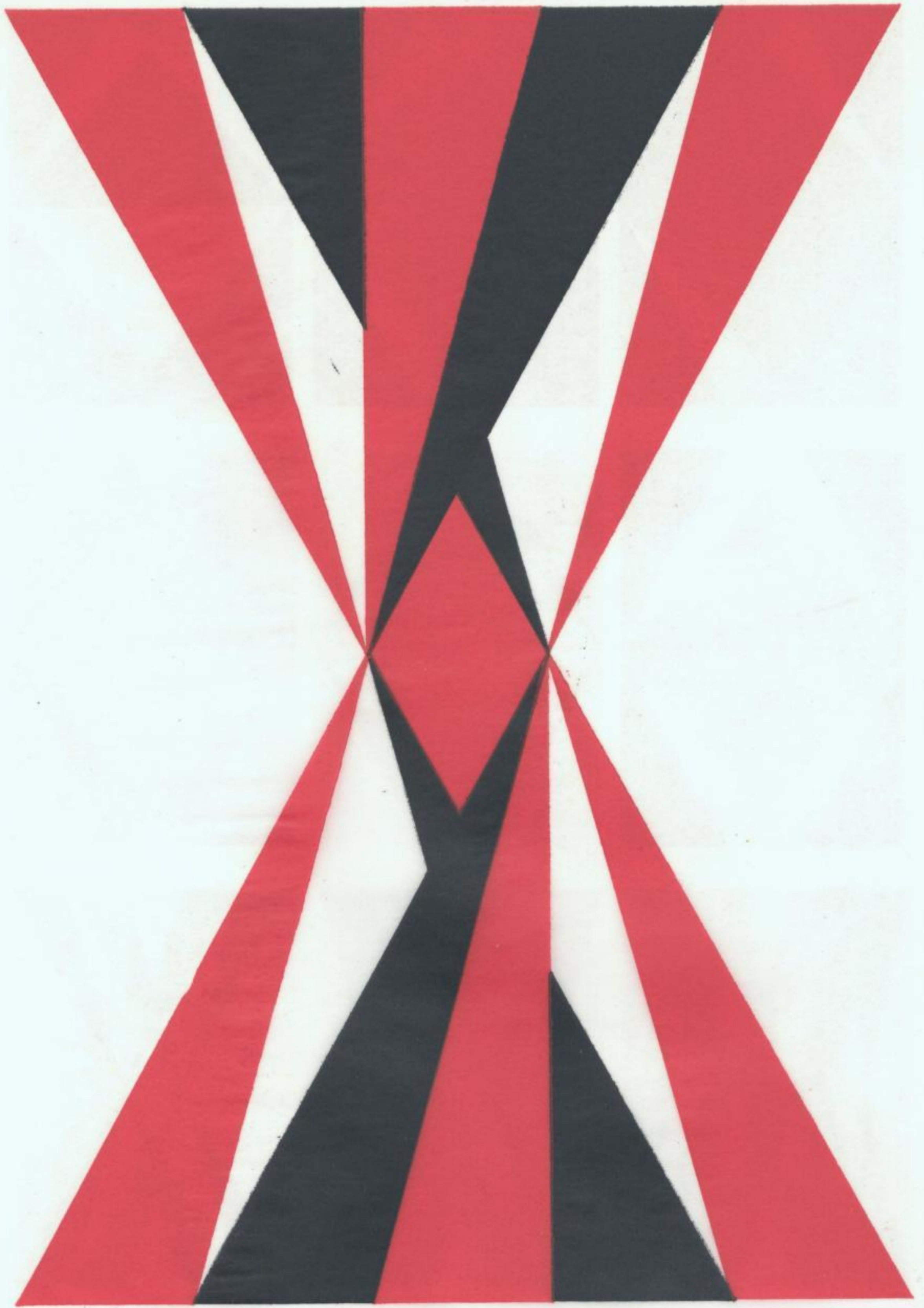
Sie stellen Ausgangsformen dar (auf dieser Seite links und Mitte), zeigen eine Formwandlung (rechts) sowie weitere als Vorzugsformen bezeichnete ausgewählte Formwandlungen (Seite 25); auf den beiden Transparentseiten wird das Faltschema erläutert.

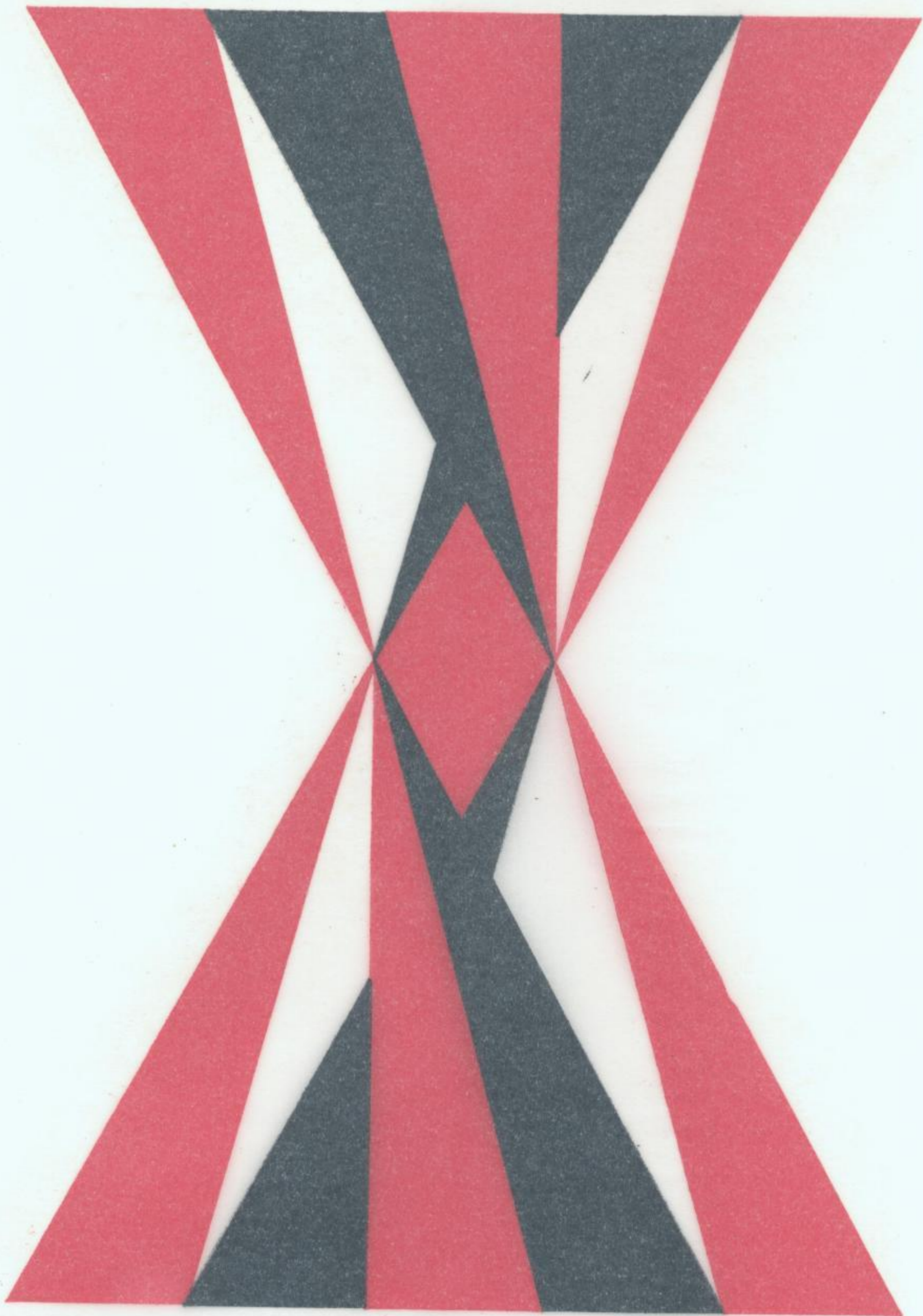


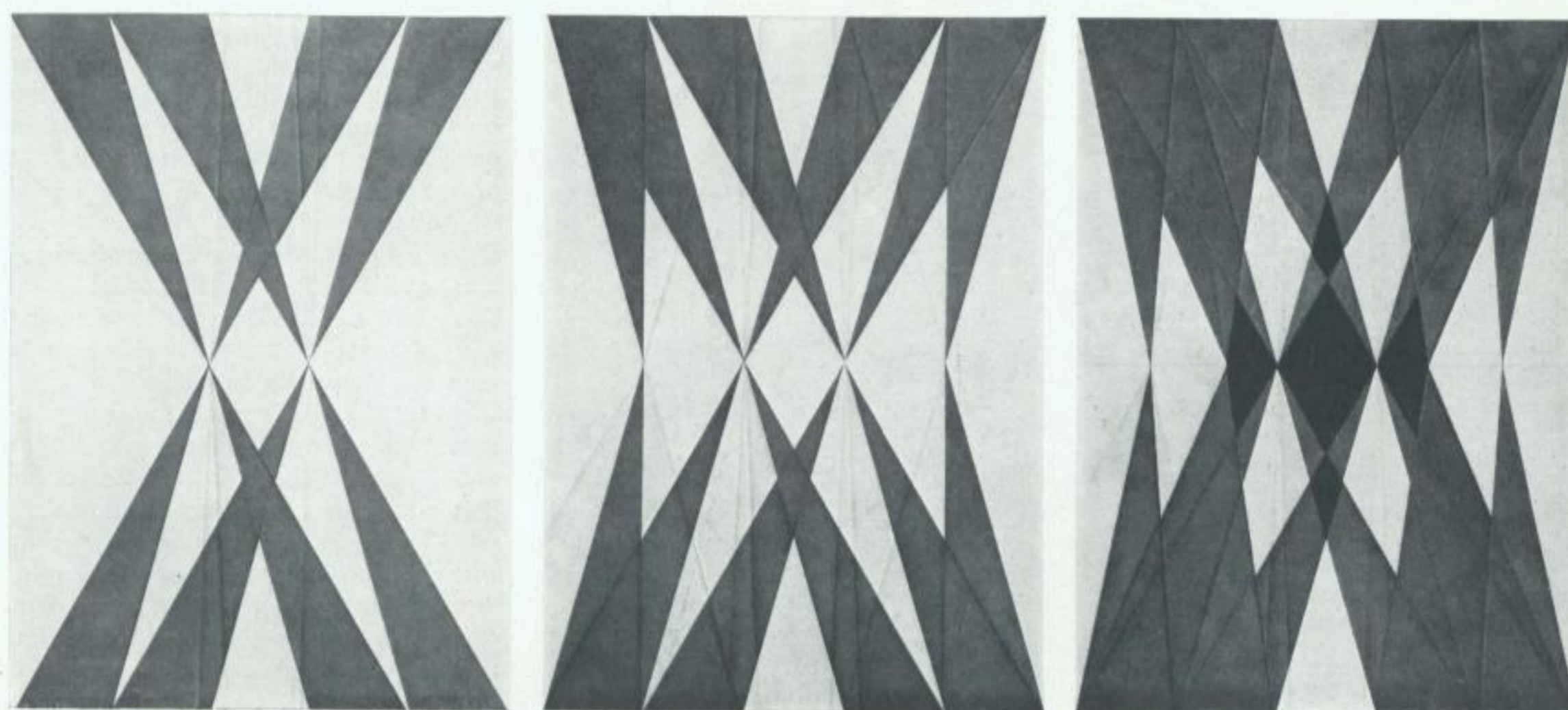
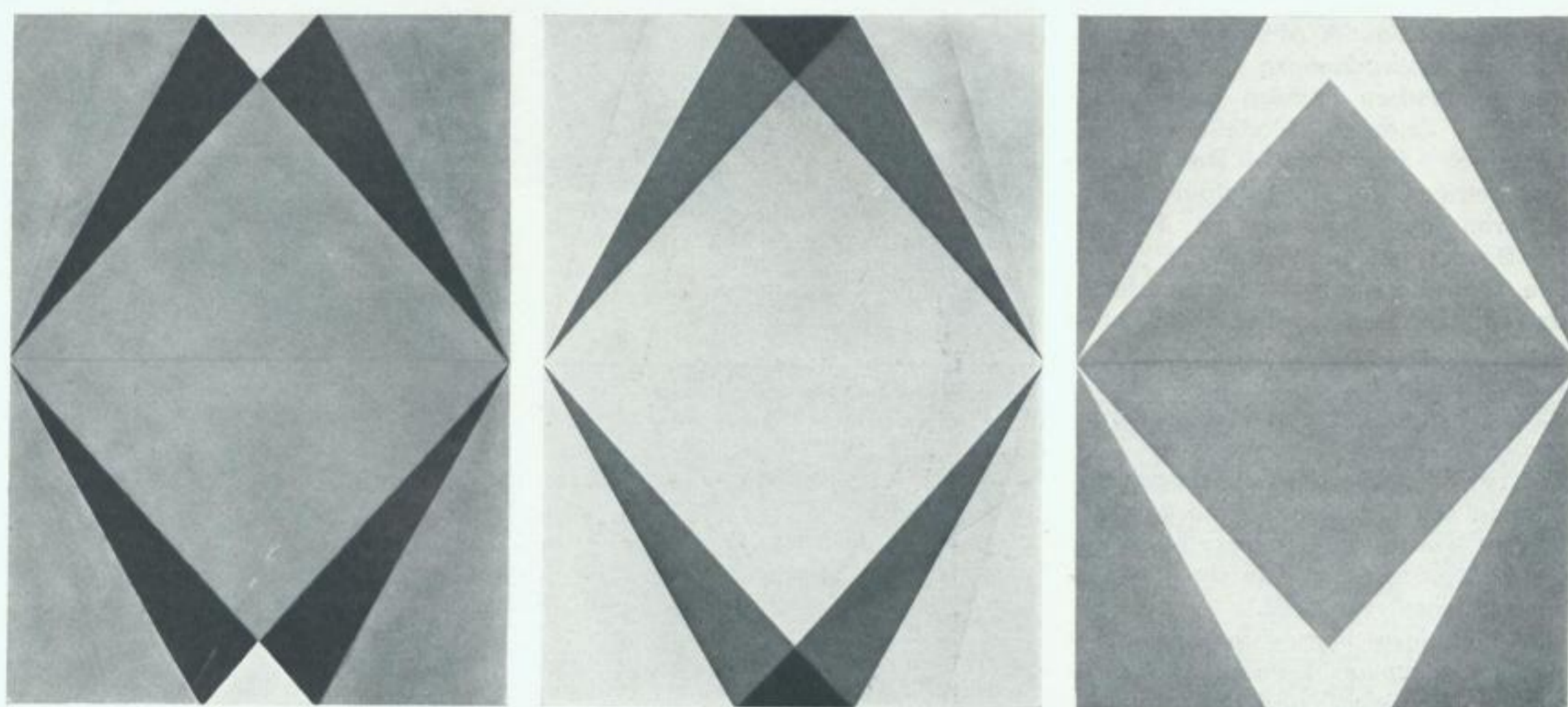
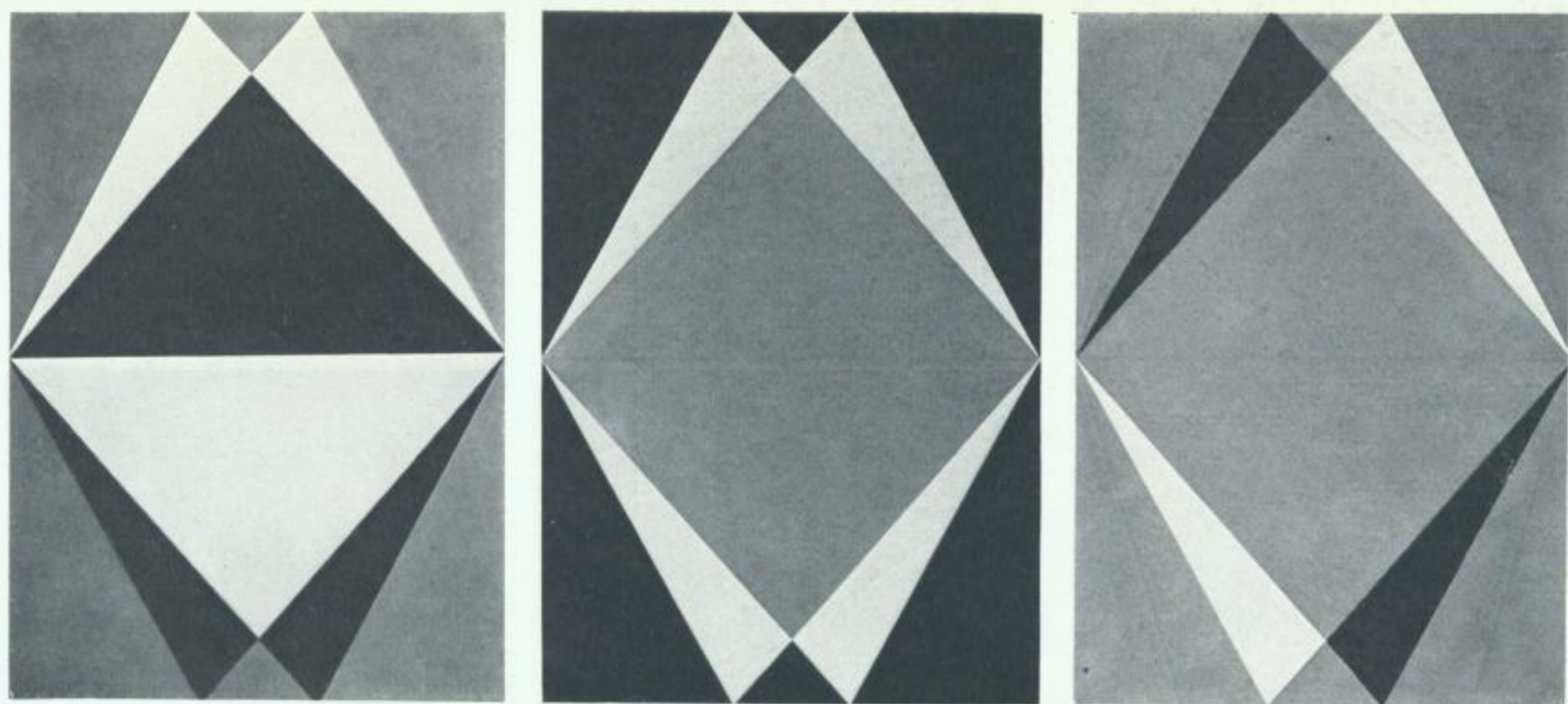








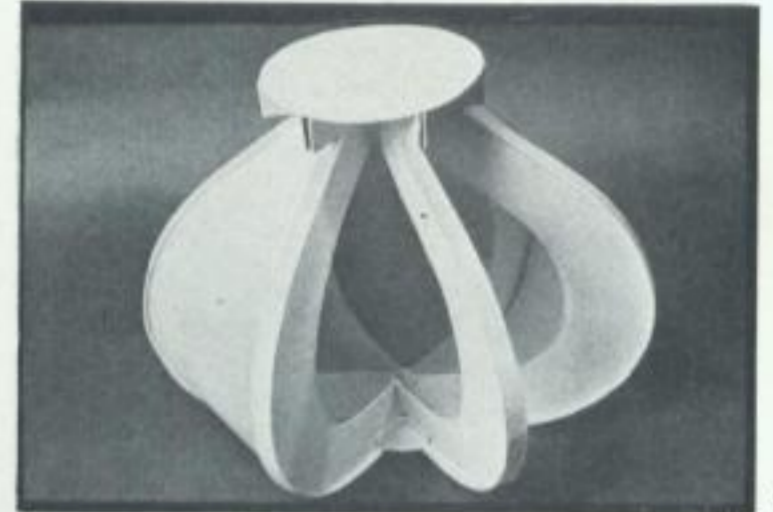




# Element und Begriff

András-Mengyán, Budapest

Zum Grundlagenstudium am Lehrstuhl für Industrielle Formgestaltung an der Ungarischen Akademie für angewandte Kunst, Budapest



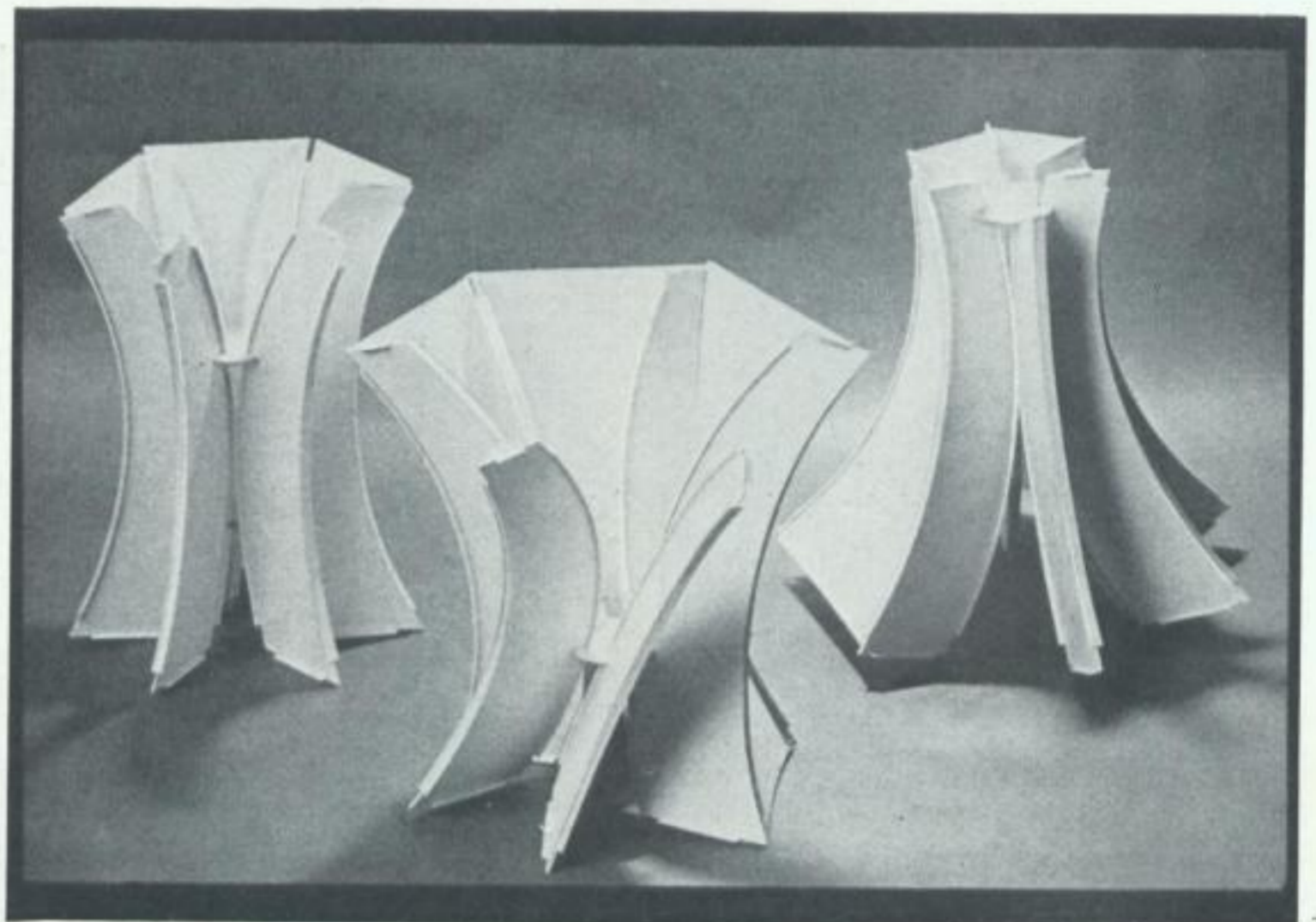
1/2

Zur Grundlagenausbildung zählen alle Lehrfächer, die die Aneignung der visuellen Ausdrucksweise fördern. Von den praktischen Fächern gehören Figürliches Zeichnen, Modellieren, Farbenlehre, Formlehre, Darstellende Geometrie, Grafik und Fotografie dazu, von den theoretischen Fächern Kunstgeschichte und Ästhetik.

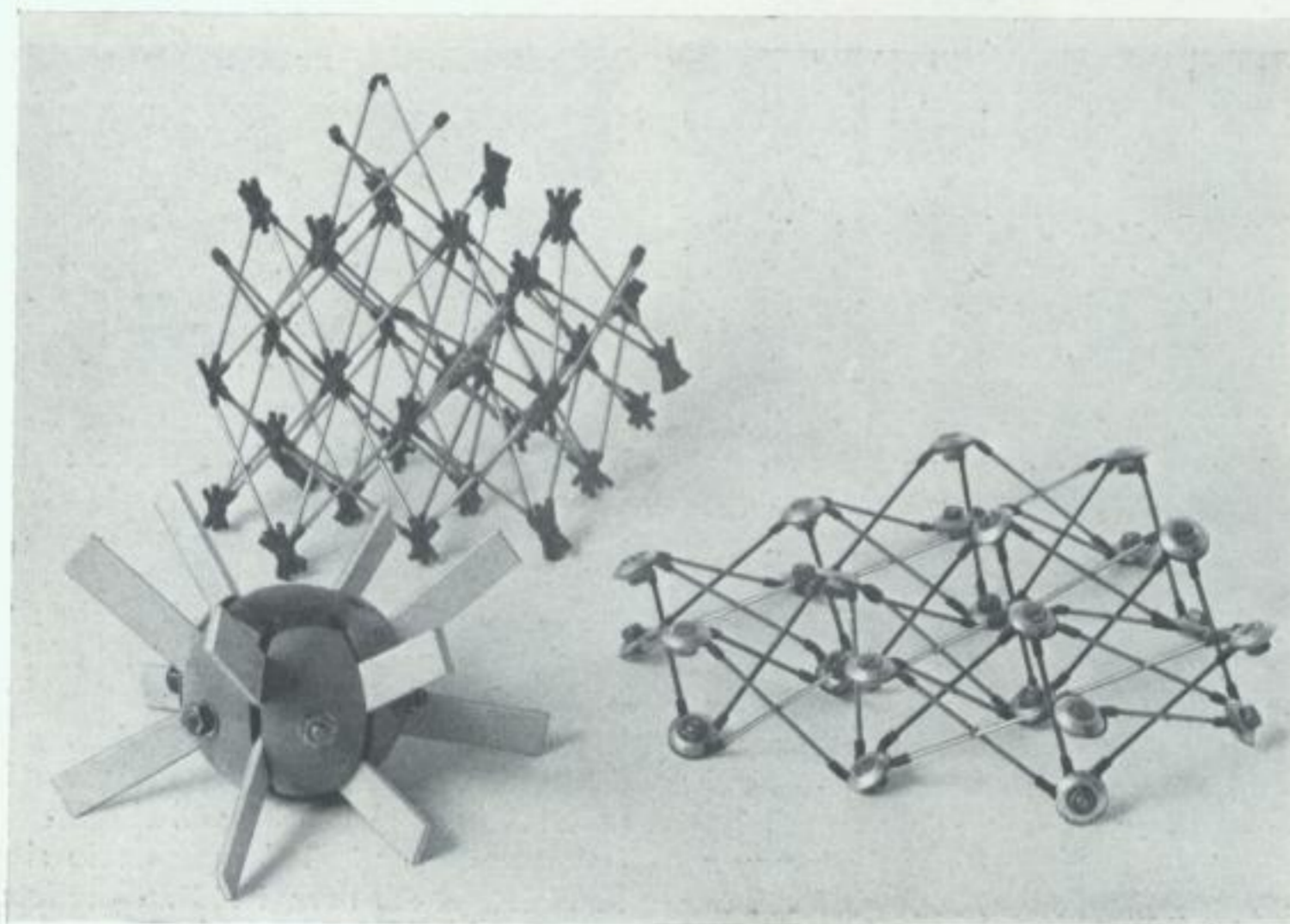
Die Grundlagenausbildung macht in den ersten zwei Studienjahren etwa die Hälfte der Unterrichtszeit aus, während sie im dritten und vierten Studienjahr etwa zehn Prozent beansprucht.

Es ist zweckmäßig, die Grundlagenausbildung als eine einheitliche Konzeption zu betrachten. Als erste Stufe des Syntheseprozesses wurde die Komplexe Formlehre entwickelt.

Die Komplexe Formlehre beschäftigt sich mit visuellen Elementen und visuellen „Begriffen“ und analysiert die



3

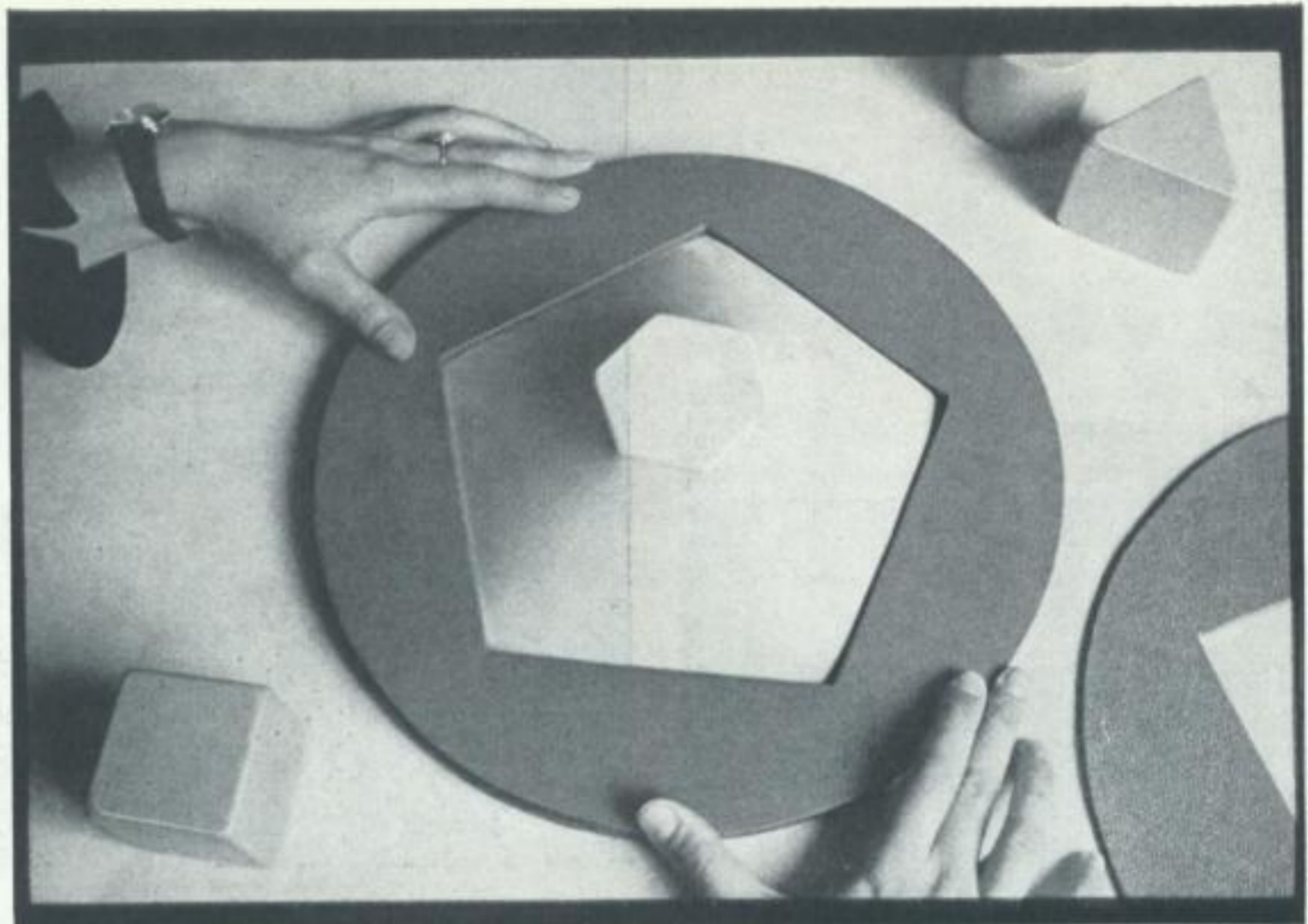
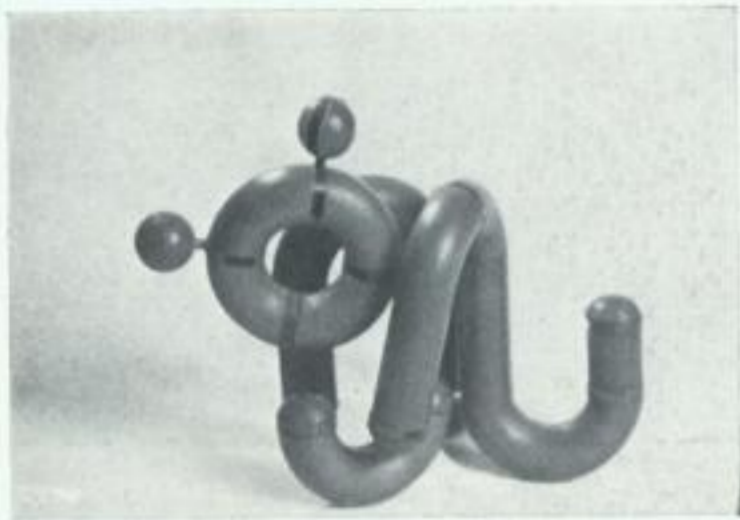


Wechselwirkung von Element und Begriff. Die Studenten machen sich zuerst mit der Systematik der Formen vertraut, daran schließen sich Aufgaben an, die aufgeteilt werden in Routineaufgaben, in Statik- und Konstruktionsaufgaben sowie in Kreativitätsaufgaben.

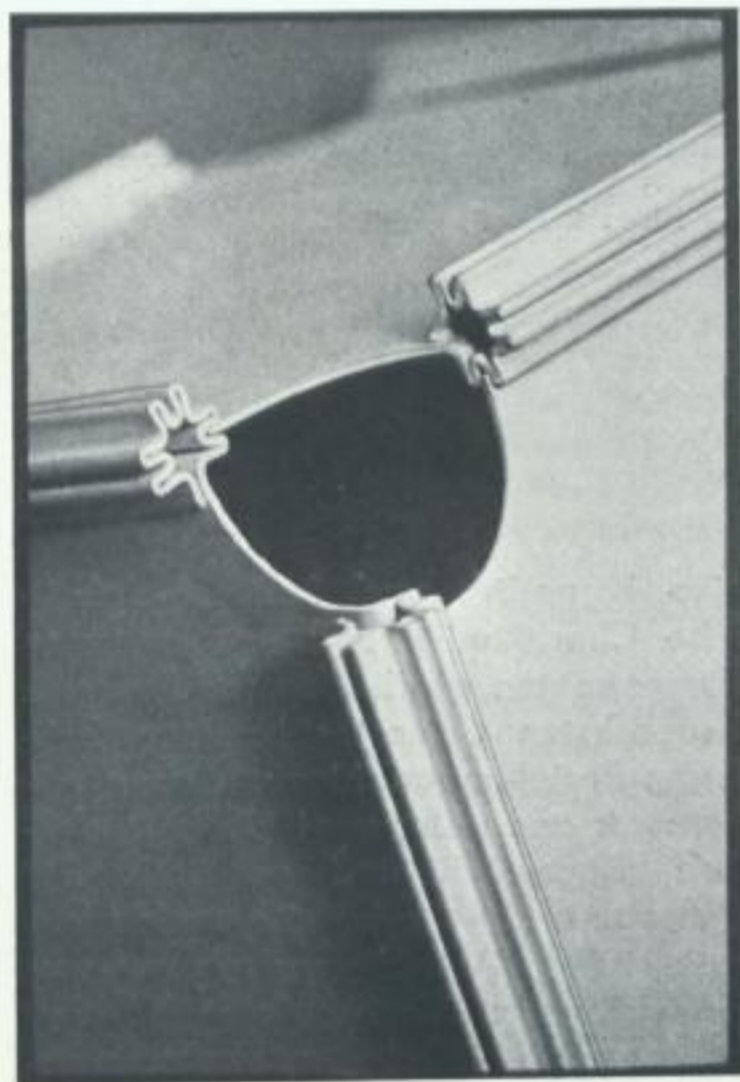
Die Routineaufgaben konzentrieren sich ausschließlich auf die Formung, das heißt auf die Morphologie, wobei die Studenten lernen, den Mechanismus der Formung zu begreifen.

Die Statik- und Konstruktionsaufgaben vermitteln Kenntnisse zum Verhältnis von Material, Struktur und Belastbarkeit einzelner Elemente, um das statische Empfinden der Studenten zu entwickeln. Konstruktionen, entworfen von den Studenten, werden Kräfteinwirkungen ausgesetzt, welche die schwachen Punkte des Gegenstandes ans Licht bringen. Es geht uns dabei um statische

4

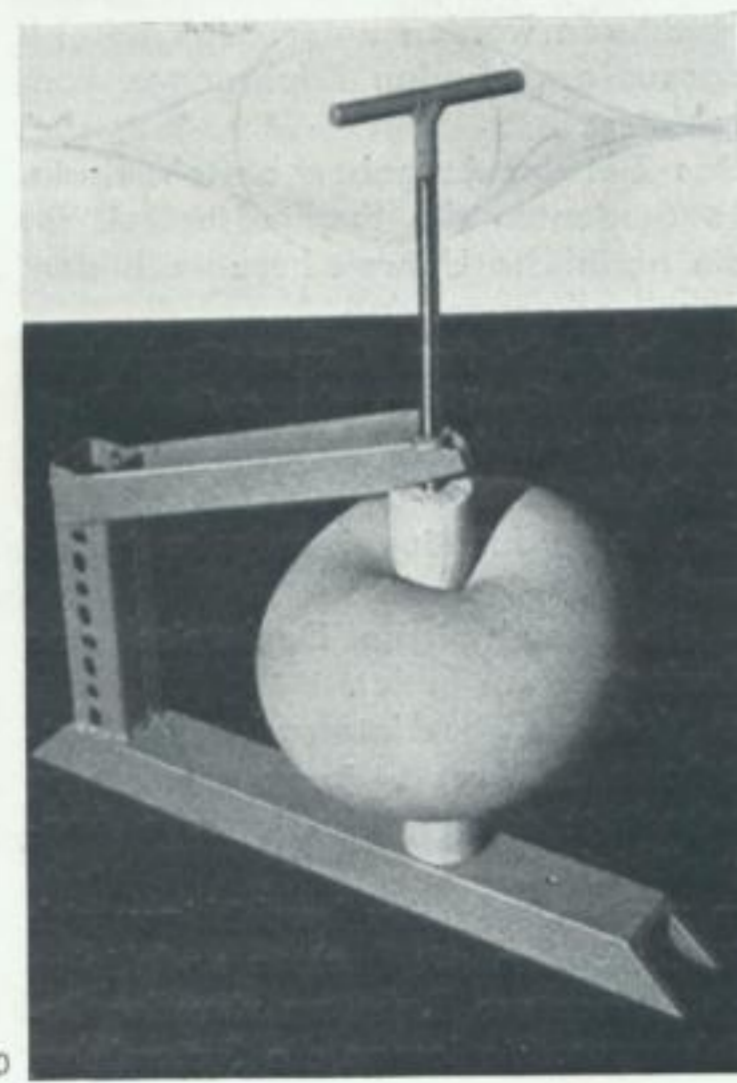
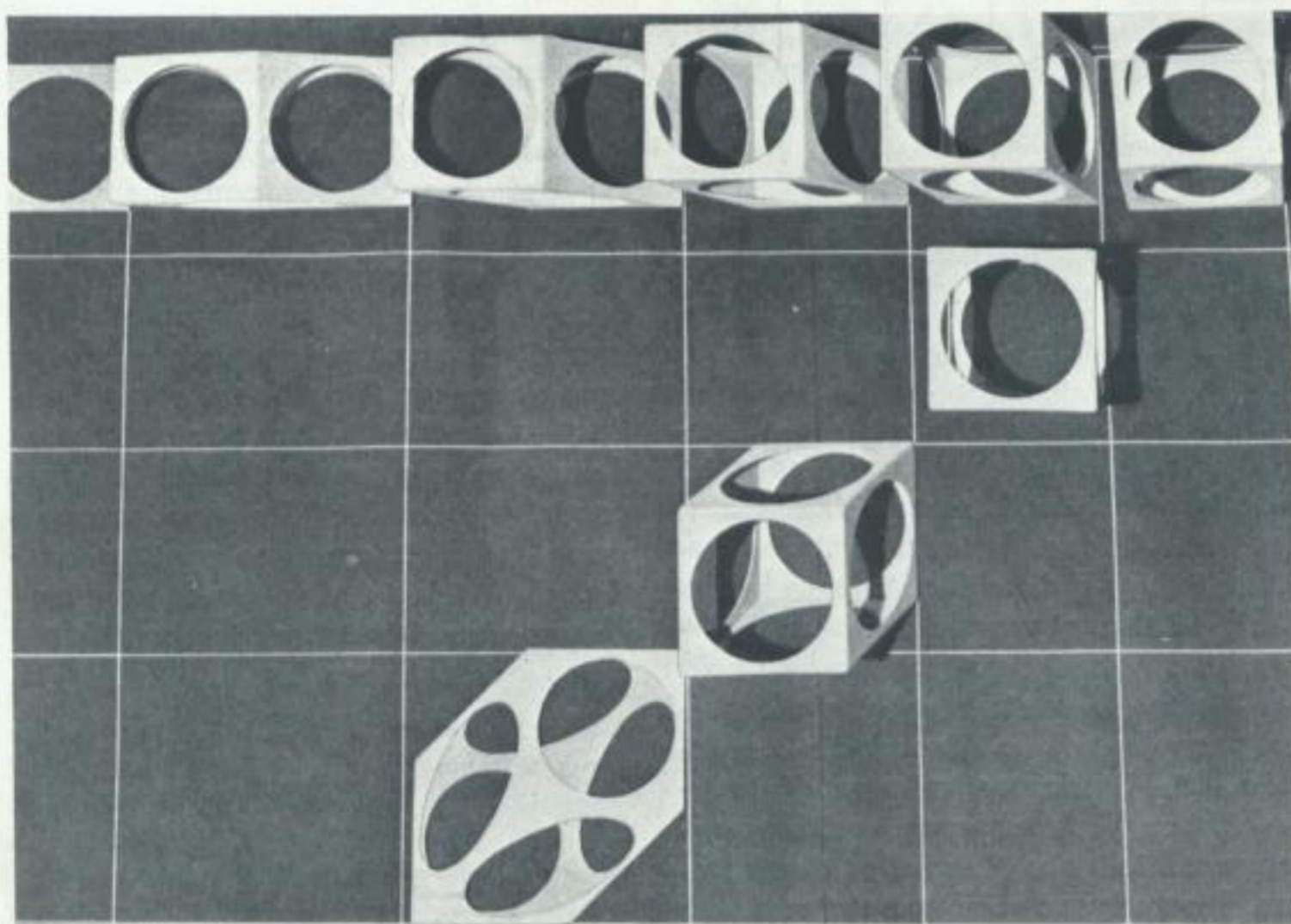
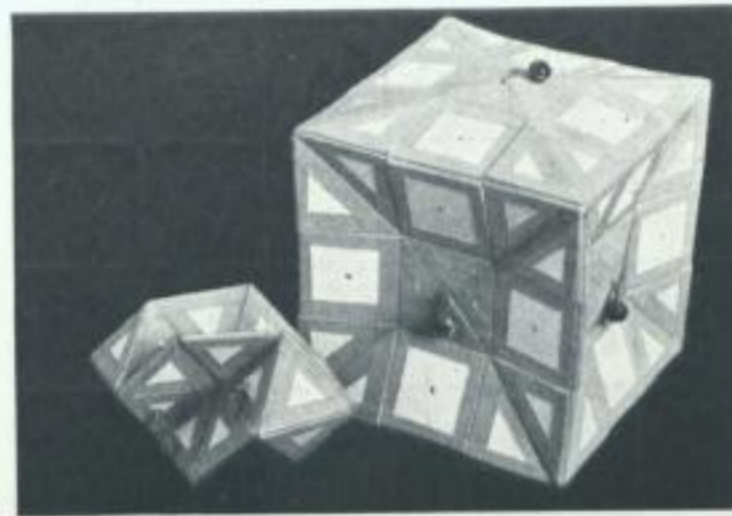


5/6

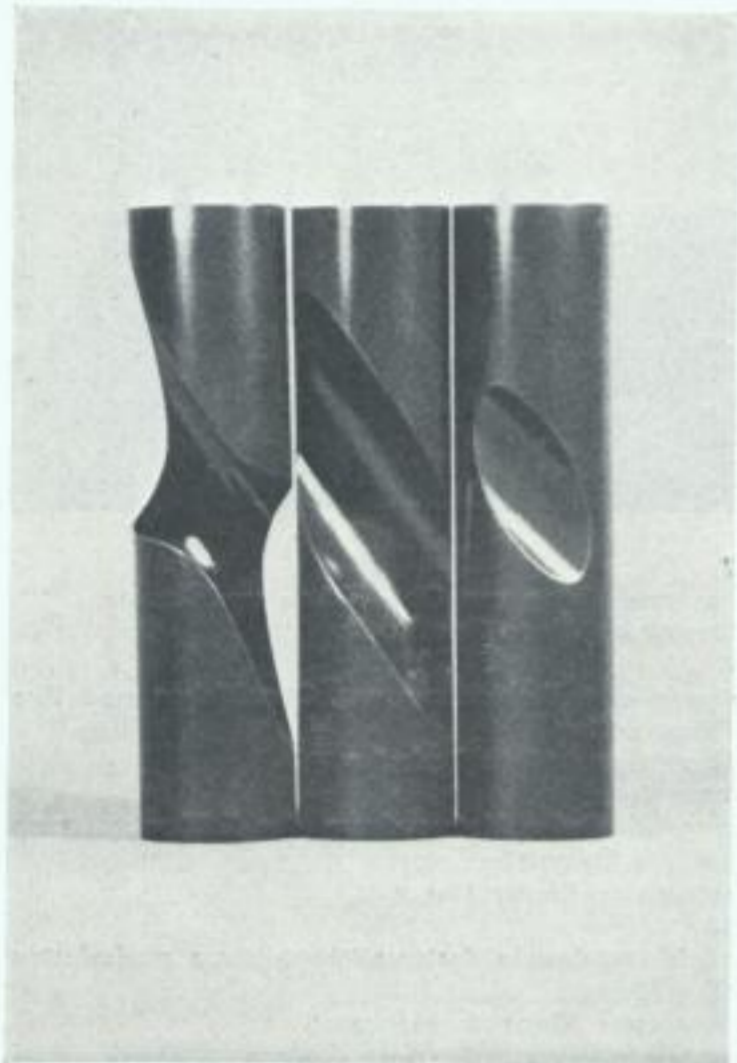


1-3 morphologische und strukturelle Untersuchung von Formen der Natur  
Gestalter: József Herczeg  
4 stabförmige Gerüststrukturen mit unterschiedlich gestalteten Knoten  
Gestalter: György Várnai  
5 Möglichkeiten der Kombination von linearähnlichen Elementen sowie Gestaltung der Knoten  
Gestalter: Miklós Som  
6 topologische Untersuchung von Oberflächen  
Gestalter: Károly Takács

7 Zusammenhang von Oberflächen und Knoten  
Gestalter: János Pasztircsák  
8 dynamische Verbindung von Oberflächen und ihre Transposition  
Gestalter: Andrea Radovics  
9/11 morphologische Untersuchung der Kräfteeinwirkung auf die Gestalt  
Gestalter: Károly Hegedüs  
10 zweidimensionale Systematisierung von perforierten Oberflächen  
Gestalter: Vlagymir Monostori



27



12

sche Erfahrungswerte.

Die *Kreativitätsaufgaben* bilden die wichtigste und umfangreichste Aufgabengruppe. Dabei gibt es verschiedene Schwierigkeitsgrade, sie werden in jedem Semester gesteigert.

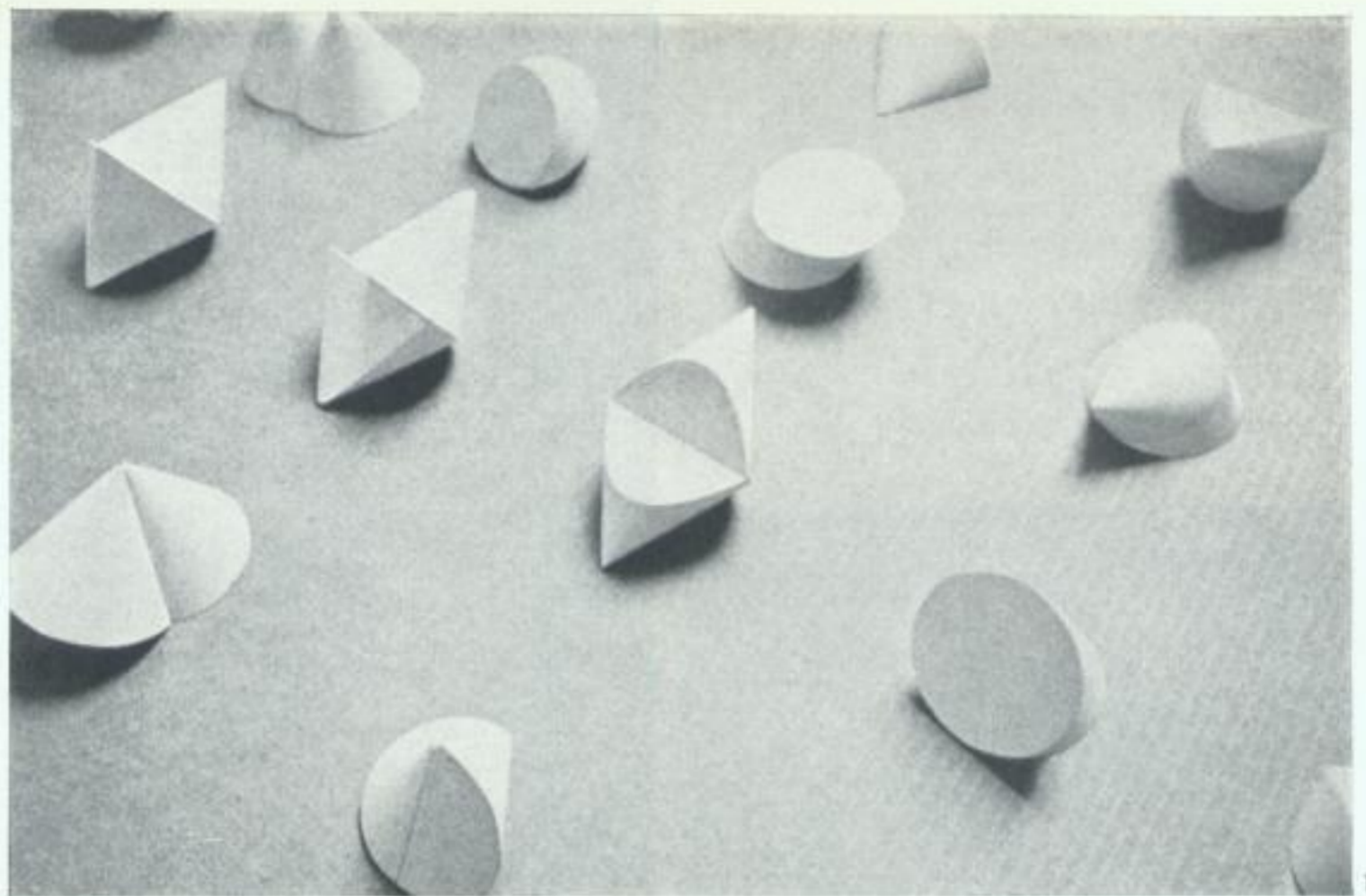
Die Studien beginnen im ersten Semester mit der Analyse eines durch den Dozenten bestimmten natürlichen Objektes; dieses kann eine Pflanze, ein Tier, Gestein usw. sein. Seine funktionalen, statischen, morphologischen Strukturen werden untersucht, die sich daraus ergebenden Erfahrungen konzipiert.

Das Ziel der Aufgaben besteht darin, im Studenten die Empfindsamkeit für die natürliche Umwelt herauszubilden. Er soll erkennen, daß

- die natürlichen Gegenstände vom visuellen Gesichtspunkt außerordentlich farbig und formenreich sind,
- sie kristallklar und logisch strukturiert sowie funktional aufgebaut sind und
- die gestalterische Denkweise eine Analogie dazu bildet.

Im Verlaufe der Untersuchungen entsteht im Studenten die zur Gestaltung unbedingt erforderliche logische Analysefähigkeit.

Im zweiten Semester beschäftigen sich die Studenten mit Punkten und Linien als elementare Einheiten visueller Beziehungen. Sie lernen die Systemlehre

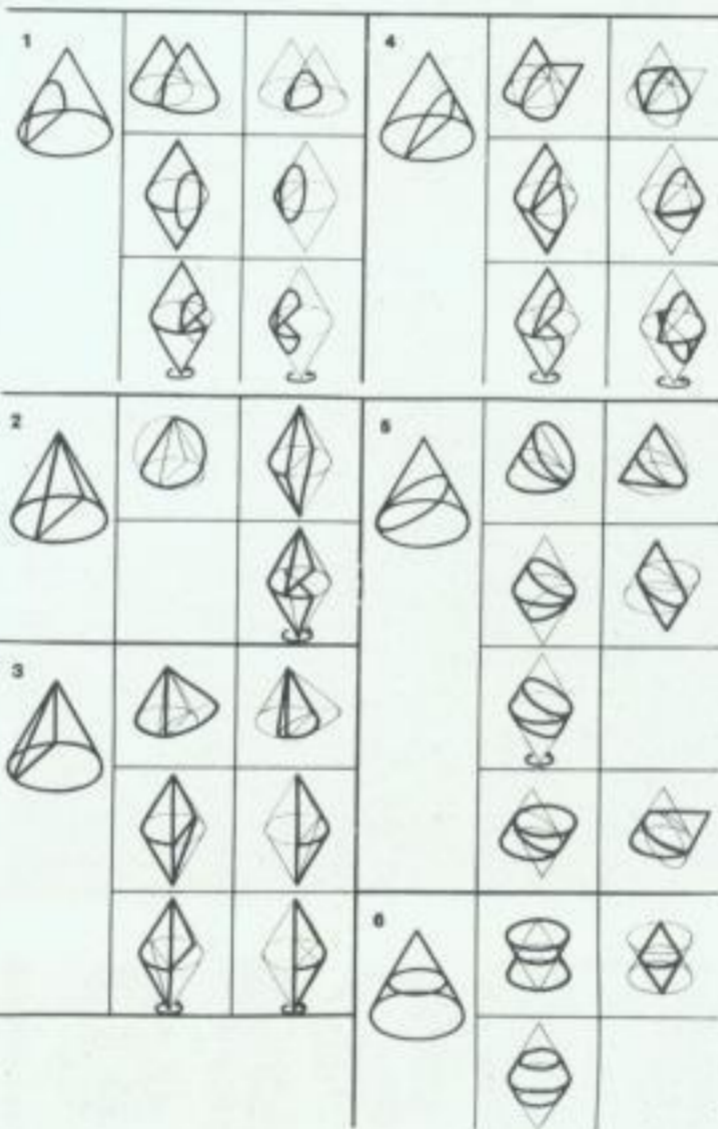


14



12  
morphologische Untersuchung von Röhren  
Gestalter: Miklós Som

13-14  
Gestaltung und Systematisierung von geometrischen Formen (Körpern)  
Gestalter: István Somogyi



13

von Punkt und Linie kennen. Darauf folgend beschäftigen sie sich mit Problemen der Proportion, des Gleichgewichts, der Verbindung von Elementen (Knoten) und anderen.

Im dritten Semester steht die Oberfläche und im vierten der Körper im Mittelpunkt. Hier können sich die Studenten mit der Systemlehre, der Systematisierung von Körpern sowie mit der Beziehung von Materialien, Farben und Formen vertraut machen.

Im fünften Semester spielen Körpergruppen (komplexe Körper) die Hauptrolle. Die Studenten müssen die harmonischen Verbindungen von Elementen verschiedenen Ausmaßes durchführen. Die Aufgabe wird komplizierter, da

eine körperlich und farblich einheitliche Charakterisierung aus mehreren Komponenten geschaffen werden muß. Im sechsten Semester kommen Zeit-Raum-Beziehungen hinzu, diesen nähern wir uns unter zwei Gesichtspunkten: theoretisch und praktisch. Die Aufgaben ähneln bereits realen gestalterischen Aufgaben, doch nur vom Gesichtspunkt der Formlehre. Hierher gehört zum Beispiel utopistische Raumgestaltung.

Die Aufgaben des siebten Semesters werden mit der praktischen Gestaltung verbunden, wobei Alternativen hinsichtlich Form, Farbe, Oberflächenstruktur auf den Grundlagen der vorangegangenen Semester ausgearbeitet und untersucht werden.

Jede Aufgabe der Formlehre erfordert analytisches und systematisches Denken und Vorgehen. Die Vorteile sind eindeutig, sowohl für den Unterricht der Formlehre als auch für die Designpraxis. Diese Art der Anschauungsweise scheint am geeignetsten dafür, daß sich in den Studenten eine höhere visuell-kreative Sicht und Denkweise herausbilden kann.

# Über Postmodernismus

Lothar Kühne

Der zerstrittenen Gemeinschaft der Ismen hat sich ein weiterer zugesellt, der Postmodernismus. Unterschiedliche gestalterische Konzeptionen über Architektur und Design fassen das sie Verbindende mit diesem Begriff zusammen, indem sie sich dem entgegensetzen, was als „Modernismus“ vorgestellt wird.

Was ist aber Modernismus? Für einige ist die Antwort schnell und völlig plausibel erscheinend gegeben: Funktionalismus. Zweifellos kann in der antifunktionalistischen Gestik eine die einzelnen Richtungen des Postmodernismus umschließende Klammer gesehen werden. Die Rehabilitierung der Ornamentik für industrielle Erzeugnisse, das Bekennen zum Historismus und zum Eklektizismus – Charles Jencks spricht emphatisch vom „radikalen Eklektizismus“<sup>1</sup> – und die Behauptung der Bedeutsamkeit des Banalen und des Absurden werden programmatisch bezeugt und bilden einen in sich logischen Sinnzusammenhang. Dessen Widerlegung ist durch die tradierte abwertende Bedeutung dieser Begriffe nicht gegeben. Gestalterische Haltungen wie die des Eklektizismus und des Absurdismus können abgelehnt, aber sie können auch bejaht werden. Begriffen sind sie hierdurch weder in dem einen noch in dem anderen Fall.

Postmodernismus ist bekenntnisfreudiger, offener Antifunktionalismus. Aber seine Rechtfertigung durch Bedürfnisse erwächst kaum aus Reaktionen gegen den Funktionalismus. Der Postmodernismus hat wie jede andere Praxis nur durch besondere Bedürfnisse gesellschaftliche Wirkungskraft. Gleichartige Bedürfnisse können aber entgegengesetzte Interessen vermitteln. Wenn „Bedürfnis“ die unmittelbar psychisch determinierte Gerichtetheit der Menschen und wenn „Interesse“ die durch ihre gesellschaftliche Situation und ihren sozialen Status objektiv gesetzte Wertorientierung meint, sind sehr denkwürdige Beispiele zu nennen, welche erkennen lassen, daß sich die Bedürfnisse von Individuen gegen ihre Interessen verkehren können. Das letzte Argument zur Verteidigung postmodernistischer Kreationen ist in der Regel, daß sie gefallen. Progressive Gestaltung in Architektur und Design kann sich jedoch nur darin bewähren, daß sie das Gefallen selbst hinterfragt und die Menschen befähigt, in ihren Befriedigungen das eigene Interesse zu erfüllen. Das wird noch genauer zu fassen sein.

In seiner konsequenten Entfaltung ist der Funktionalismus als der eigentliche Widerpart des Postmodernismus nicht bloße Abweisung von Ornamentik für industrielle Produktionen, ist er nicht auf die Überwindung des Historismus und Eklektizismus und seine Gestaltungskonzeption, nicht auf die ästhetische Anerkennung wissenschaftlicher Technologien und vergesellschafteter

Herstellung, auf Ökonomisierung und Gestaltdisziplinierung zu reduzieren. In unserer Zeit kann als modern nur eine Gestaltungskonzeption anerkannt werden, die einen auf die Menschheit bezogenen emanzipatorischen Gehalt objektiviert. Mit Ausnahme der luxushaften Sonderungen des Postmodernismus leitet dieser seinen empirisch gestützten Wirkungsanspruch nicht aus einer im engeren Sinne funktionalen und damit modernen, sondern aus undemonstrativ verkehrter funktionaler Gestaltung ab. Eben das ist im hier zu fassenden Sinne Modernismus, vermarkteter, dem Kapital unterworfen und damit gegen sich gekehrter Funktionalismus. Es fehlt ihm so die Würde der harmonischen Einfachheit. Der Modernismus hat die Struktur entfremdeter Repräsentation, gegen die der Funktionalismus gestoßen ist und stößt, nicht aufgehoben, sondern gegenüber den ihm vorangegangenen Formen monumentaler Architektur nur anders formuliert. In der funktionalistischen Gebärde von Prunkvillen Zahlungskräftiger und in der höhensüchtigen Herrlichkeit technoid präsentierter Konzern- und Bankgebäude ist das Maß der Gestaltung gegen die Lebenserfordernisse der meisten Menschen gesetzt. Dem steht die Monotonie und Öde von Wohnsilos für den Massenbedarf gegenüber. Hierzu bietet der Postmodernismus keine Alternative. Viele seiner Richtungen überbieten sich in gestalterischer Dienstbeflissenheit gegenüber bürgerlichen Wahrnehmungserwartungen. Es gibt keinen Wert, dessen Signatur nicht feilgeboten wird.

Modernismus und Postmodernismus sind Zwillinge. Der eine ist ein verschwiegener und getarnter, der andere ist ein redseliger Feind des Funktionalismus. Was der Postmodernismus gegen den Funktionalismus kritisch zur Sprache bringt, ist neben der semiotischen Argumentation besonders der Zusammenhang von Gestaltung und Sittlichkeit.

Der legitime Boden, aus dem der Postmodernismus erwachsen ist und der ihn nährt, ist der Imperialismus, dessen „Aufbruch in die Illusion“<sup>2</sup> gescheitert ist, der wieder Schuldige sucht und zugleich Befriedigungen ermöglichen muß. Der Antifunktionalismus in seiner postmodernistischen Ausrichtung antwortet auf die nicht mehr zu verdeckende Krise des Kapitalismus, indem er das falsche Bewußtsein über ihre Ursachen ästhetisch bestätigt. Schuld tragen jetzt nicht die Juden, zunächst auch nicht in erster Linie die Kommunisten, sondern die Produktivkräfte, die Technik und die Rationalität. Die ökologische Krise, die wachsende soziale Unsicherheit und die Proletarisierung großer Teile der Intelligenz und anderer mittelständischer Bevölkerungsgruppen verstärken das im Kleinbürgertum wurzelnde antiindustrielle Resentiment. Auch jetzt erweist sich die klein-

bürgerliche ideologische Reflektierung der gesellschaftlichen Zustände als geeignetes Medium imperialistischer Herrschaftssicherung.

In dem prognostisch einige Jahrzehnte vorgefaßten Bericht „Stein-Zeit“ von Claude Schnaidt heißt es: „Durch Leitsätze wie 'wir sind alle Verschmutzer' fühlte sich jeder für die Zerstörung der Umwelt verantwortlich. Das ermöglichte, die echten Verantwortungen zu tarnen. . . Die Führer dieser ökologischen Bewegung waren zuerst mal apolitisch. . . Sie sprachen nie vom Regime oder vom Eigentum an Produktionsmitteln. Ihre Sensibilität ging nicht bis zu Lärm, Gestank, Kälte und Hitze des Alltags der Arbeiter. . . Die Ökologen stammten aus den Mittelschichten, die sich zwar bedroht fühlten, die aber mit der Arbeiterklasse nichts zu tun haben wollten, da sie allein regieren wollten. Sie sprachen laut, aber waren ungefährlich. Als sie politisch tätig wurden, spielte alle Welt die 'grüne Karte': vom Großindustriellen bis zu alten Professoren, von Maoistengruppen bis zum Heimatschutz.“<sup>3</sup> Es bedarf wohl keiner besonderen analytischen Gabe, um zu ahnen, wer in diesem Spiel sein Geschäft machen wird. Schnaidt führte seinen die Entwicklungspotenz des Postmodernismus erhellenden Bericht zur Vision eines formell ökologisch begründeten Despotismus. Als Antwort auf den ersten Krisenbericht des Club of Rome hatte Wolfgang Harich bereits vor Jahren der Menschheit empfohlen, zur Sicherung ihrer Existenz einen globalen Despotismus auf sich zu nehmen.<sup>4</sup>

Der Postmodernismus ist zwar auch durch verkehrtes Krisenbewußtsein geschützt, aber weit davon entfernt, es zu aktivieren. Denn in der Aktivierung solchen Bewußtseins liegt immer die Tendenz der Aufhebung der Verkehrung durch die Einsicht, daß die ökologische die sozialökonomische Analyse nicht ersetzen kann. In der extremen Subjektivierung und ornamentalen Aufblähung der Gegenständlichkeit spricht der Postmodernismus der einfachsten ökologischen Konsequenz Hohn. Dieses Gestaltungskonzept ergibt sich, weil er auf unreflektierte Befriedigung, auf blinde Genüßlichkeit zielt. Mit dem Stichwort „Unterhaltung“ gab Chup Friemert einen Ansatz für das Verständnis des Postmodernismus.<sup>5</sup>

Das Unterhaltende postmodernistischer Gestaltung entspricht vollständig der Funktion der Unterhaltungsindustrie. Unterhaltung ist hier nicht die Aktivität sich unterhaltender Individuen, sondern Form ihrer Passivität, in der sie unterhalten werden und in der sie ihr Schweigen trainieren. Die wohl wichtigste Bestimmung des Postmodernismus erschließt sich durch den Begriff des Banalen. Über den Beitrag Robert Venturis zur postmodernistischen Architektur schrieb Jencks: „Das Schwergewicht von Venturis Beitrag als Ganzem lag auf der

Aufwertung kommerzieller Gags und des Eklektizismus des neunzehnten Jahrhunderts wie sie sich auf der Massenebene mitteilen.“<sup>6</sup> Der „dekorierte Schuppen“ als absatzstrategischer Raum definiert die Gestaltungslogik. Das Banale als Sinnleeres ist jedoch nicht sinnfrei wie die Natur an sich, weil es durch Werte bestimmt wird, auf die es bezogen ist. Ein Inhalt ist banal erst durch die Banalisierung.

Der Vollzug von Banalisierung soll zuerst in rigoroser Verkürzung der Interpretation seiner einzelnen Stufen in einer dem Postmodernismus verwandten Endform gefaßt werden: Ursprünglich war der Spitzbogen der gotischen Architektur die Einheit von statisch-funktioneller Gestalterfüllung. Der gotische Kirchenraum kann auch als ästhetische Vorwegnahme der Reformation, als räumliche Aussetzung des Anspruchs irdischer Vermittlung zwischen dem Menschen und Gott gedacht und erlebt werden. Diese Architektur bezeugt so eine Entfaltung der Emanzipation des Menschen, die sich noch als Herausarbeiten aus der Entfremdung innerhalb der Entfremdung selbst vollzog. Das weltanschauliche Knechtsverhältnis der Menschen mußte erst verinnerlicht werden, bevor die Aufgabe seiner Überwindung allgemein gestellt werden konnte. Die Neogotik war in romantischer Weise historisierend, sie berief das ideal gefaßte Bild von Vergangenheit als Anspruch gegenwärtiger Verwirklichung oder wenigstens als Zeichen einer Sehnsucht. Gotische Zitierungen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts waren vorwiegend funktionsgliedernd, wiesen ein bestimmtes Bauwerk als Rathaus oder als Kirche aus und hatten immer noch einen historisierenden Hintergrund. Die Gotizismen in der frühen Architektur der DDR waren wie die Aufnahme von Klassizismus und Barock trotz ihrer Diskrepanz zum gesellschaftlichen Inhalt auch Ausdruck eines humanistischen, antiimperialistischen Behauptungswillens. Wenn jetzt in Rostock das Motiv des Spitzbogens an den Außenflächen von Wohnbauten als zierender Auftrag erscheint, spricht das nur noch von gestalterischer Verlegenheit gegenüber der Aufgabe, charakteristisches räumliches Milieu zu bilden, und von dem guten Willen einiger Architekten, trotzdem Befriedigung zu ermöglichen. Die Bedeutung der Form ist auf das Niveau einer lokalisierten dekorativen Allegorie gesunken.

Einen für den Postmodernismus wegen der über die Banalisierung hinaustreibenden Tendenz sehr aussagevollen Vorgang der Wertmetamorphose zeigt eine Werbung für die Likörfabrik Metaxa. Drei kunstig unterschiedene Spirituosenflaschen werden vor den Hintergrund der Athener Akropolis ins Bild gesetzt.<sup>7</sup>

Die Bourgeoisie faßt also ein breites Spektrum des kulturellen Erbes, strukturiert und funktioniert es aus der Logik ihrer Interessen. Und es gehört zu den gängigen Argumenten postmodernistischer Apologie, dem Funktionalismus umfassenden Traditionsbezug abzuspochen. Erbe ist gegenwärtige Vergangenheit. Es umfaßt vielartige Bestimmtheiten unseres Seins, auch den ihm inneren Gegensatz von Vermächtnis und potentiell Verhängnis.

Wie Vergangenheit für ein Subjekt wirkend ist, hängt wesentlich von einer anderen



Fassade für die Firma Best von Allen Greenberg, 1979

Zeitdimension der Gegenwart ab, ist durch Zukunft bestimmt. Damit ist die Differenz von Interessen berührt. Und in dieser Zeit sind es zwei Charaktere von Interessen, auf die letztlich alle Sonderungen hinführen, die der imperialistischen Bourgeoisie auf der einen und die des Proletariats, des Sozialismus und der Menschheit auf der anderen Seite. Für die herrschende Bourgeoisie ist Zukunft nur sich reproduzierende Gegenwart, mit der Erfüllung ihrer Klassenziele erschöpft sich für sie Geschichte als Werden, wird ihre Zeit endzeitlich. Für das Proletariat, gleich ob es noch unter das Kapital gebannt oder bereits Subjekt eigener Klassenherrschaft ist, erfüllt sich das Interesse endgültig erst durch die Negation seiner selbst. Seine Gegenwart ist zukunftsgerichtet.

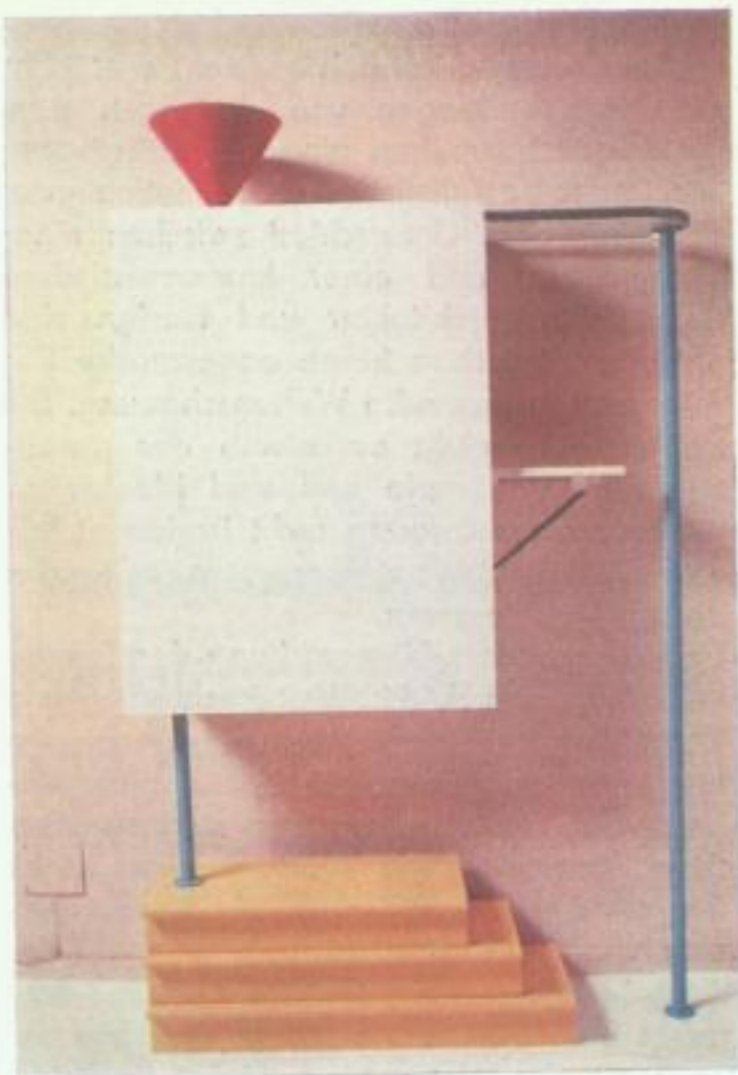
Das organisierende Zentrum, der „Kern“, des der Arbeiterklasse gemäßen Traditionsverständnisses ist die kommunistische Revolution. Die strukturierende Mitte gegenwärtig vorherrschenden kapitalistischen Traditionsverhaltens ist die bürgerliche Konterrevolution. Beide Begriffe, der der Revolution und der der Konterrevolution, müssen weit gefaßt werden. Kommunistische Revolution ist heute vor allem die weitere Entwicklung des Sozialismus. Sie ist im Leben der Menschen nicht nur in wachsender Bewußtheit und entfalteter Aktivität, sondern auch in der Fähigkeit der Muße und des Spiels durchgesetzt. Konterrevolution ist nicht nur das unablässige Versuchen des Imperialismus, durch Gewalt und einfühlende List die neue Gesellschaft wieder zu tilgen. Konterrevolution ist auch der mit Gewalt und Befriedigung gewährender Tücke gepaarte Versuch, die weitere Bewegung der Revolution in den vom Kapital beherrschten Ländern zu verhindern. Die Bourgeoisie eignet sich heute Vergangenheit nicht als Vermächtnis menschlicher Entfaltung, sondern als Konglomerat wertentleerter Hüllen an. Weil sie gegen den Fortschritt steht, ist ihr der transitorische Gehalt des Erbes widersetzlich. Vergangenheit verliert das Gerichtete und damit Weiterführende und verdichtet sich so amorph als Gegenwart. Das ist der ra-

dikale Eklektizismus, durch den die Leute im Erbe baden können wie der Rheumatiker im Schlamm. Aber während dieser Linderung seines Leidens sucht und auch erhoffen kann, ist die postmodernistische Vergegenwärtigung von Vergangenheit ganz von den Gebrechen der alten Gesellschaft erfüllt und funktioniert als Behauptung gegen jedes Streben nach Veränderung.

Eine elementare semiotische Einsicht, die das objektive Wesen des postmodernistischen Eklektizismus mit erklärt, ist, daß diese Aufnahme von überlieferten Formen deren Bedeutung immer mehr reduzieren muß. Und wenn es nicht gelingt, geistige Wachheit durch ästhetische Verleitung vollständig abzubauen, führt sie zur Erfahrung des Absurden. Die Banalisierung als Sinnentleerung führt zum Widersinnigen. Auch der neue Eklektizismus kann den Historismus nicht ganz überwinden. Er zehrt von der Erinnerung, obgleich er auf ein erinnerungsloses Wohlgefallen am Erbe zielt. Die nicht von und für Ausbeutung leben, müssen wissen, daß die Dorik nicht ihre Macht und daß die korinthische Säule nicht ihre Freuden trägt. Die Idealität des Tempels lastet auch auf dem Schicksal der Sklaven, und die Erhabenheit der Kathedralen soll uns das Knechtische ihres Gehalts nicht vergessen lassen. Das Land der Griechen wird heute nicht mehr mit der Seele gesucht, und das Mittelalter ist uns keine Welt eigener Erfüllung. Die Unbefangenheit naiver Illusion ist endgültig zerbrochen. Es bleibt nur eine im Grunde zynische Systematik sinnlicher Illusionierung.

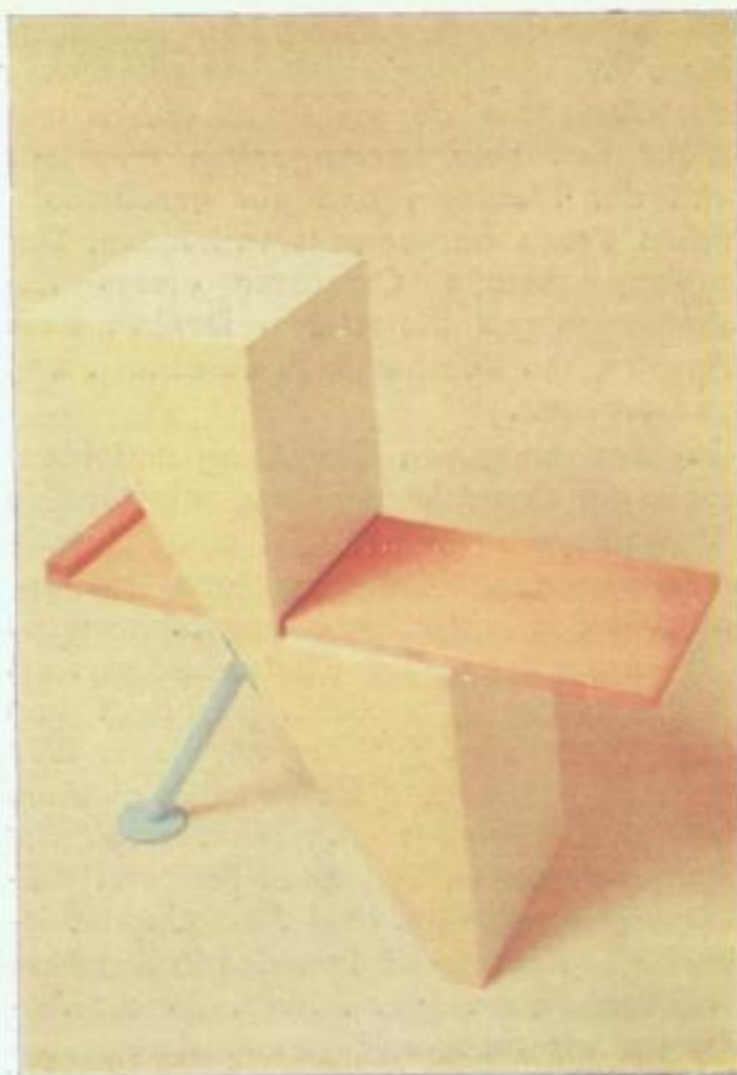
In einer Ausstellung italienischer Designer, die in der Nähe des Postmodernismus stehen, hat Francois Burckhardt sehr denkwürdige Aspekte bezeichnet. Über Möbel, welche der „Logik der Konstruktion“ nicht folgen – so stützen dicke Beine eines Tisches eine dünne Glasplatte – heißt es zutreffend: Solche „Möbel sind keineswegs disfunktional; sie stellen vielmehr andere Prioritäten in den Vordergrund: das Dekorative, das Symbolische, das Rituelle.“<sup>8</sup> Derartige Gestaltungen „er-





Schrank „Milano“ von Andrea Branzi, 1980

innern an die Malerei des Surrealismus. Sogenannte 'absurde Bilder' werden assoziiert, um den Eindruck des Überwirklichen darzustellen. Reales und Traumhaftes werden vermischt.<sup>9</sup> Burckhardt übersieht hier jedoch die funktionelle und damit auch die semiotische Differenz zwischen bildender Kunst und Design. Stuhl und Tisch, Teller und Löffel dienen nach dem „normalen“ Verständnis dem praktischen Verhalten und Tun der Menschen, sind im Unterschied zum Bilde keine Gegenstände für die Anschauung, sondern anschauliche und haptisch erschließbare Bedingungen der Lebenstätigkeit. Konstitutiv für den Stuhl ist das Sitzen. Dieses schließt schon viel Geschichte in sich. Bevor sich die Götter auf den gethronten Stühlen niederließen, saßen Menschen. Vor den großen, göttlichen saßen die kleinen, irdischen Herrscher. Selbstverständlich ist es möglich, gegenüber der als normal vorgestellten Auffassung des Stuhles andere Prioritäten zu setzen. Es wurden unablässig andere Prioritäten gesetzt. Das heißt für die Gegenwart allgemein nur, die Logik von Warenverhältnissen zu erfüllen, die Macht der Sachen über die Menschen ästhetisch zu bekunden und den Interessenten dieser Verhältnisse zugleich die Möglichkeit zu bieten, ihr borniertes Dasein sich in der verkehrten Wichtigkeit der Dinge zu verbergen. Das Prosaische der Beziehungen der Konkurrenz bestätigt sich in der poetisierenden Draperie der Dinge. Das aufstrebende Bürgertum wollte um die „gemeine Deutlichkeit der Dinge“ den „goldenen Duft der Morgenröte“ weben.<sup>10</sup> „Die praktische Anschauung“, schrieb Ludwig Feuerbach, „ist eine schmutzige, vom Egoismus befleckte Anschauung; denn ich verhalte mich in ihr zu einem Dinge nur um meinetwillen. . .“<sup>11</sup> Feuerbach sah für bürgerliche Verhältnisse Richtiges. Sein Fehler war, dieses gesellschaftstheoretisch allgemein zu setzen. Aber der Kommunismus ist ein anderes praktisches Weltverhältnis der Menschen. In diesem ist auch Poesie gegründet, denn es ist nicht mehr eine Beziehung der Konkurrenz und der wechselseitigen Ausschließung der Menschen durch das Gegenständliche, sondern



Stuhl „Selz“ von Andrea Branzi, 1981

eine des solidarischen Zusammenhanges des Menschen mit der Menschheit. Wenn der Zweck nicht mehr schmutzig ist, muß die erscheinende praktische Zweckmäßigkeit nicht mehr wegdekoriert werden. Die im praktischen Leben der Menschen sich gründende Poesie findet ihren Widerschein in den gegenständlichen Lebensbedingungen, indem diese ihr Sein für diese Praxis ästhetisch offenbaren.

Der Postmodernismus ist ein Reproduktionsmuster von Entfremdung. Aber es fehlt ihm gegenüber anderen Formen der Entfremdung das Moment der allgemeinen Notwendigkeit. Er ist nur tradierend, nicht transitorisch. Damit so wie die alte Gesellschaft. Wie sie steht er gegen das heute für die Menschheit Notwendige. Das Absurde surrealistischer Bildgestalt kann durch Verfremdung Realität erhellen und Impulse zu realistischem Verhalten auslösen. Aber der unterschwellige Absurdismus des Banalen verschließt sich wie die in praktischen Lebensbedingungen bekundete Absurdität solcher Wirkung, weil hieraus nicht verändernde Aktivität, sondern Gewöhnung erwächst. Wolfgang Fritz Haug bezeichnete „Das Absurde“ als Theologie der Enttäuschung.<sup>12</sup> So ist bereits ein Bedingungs-zusammenhang gesehen. Der Absurdismus bildet sich auch als Apologie von Weltanschauungen oder von gesellschaftlichen Verhältnissen, die ins Absurde gelangt sind. Der Absurdismus ist die Mitte von polaren Werten. Er behauptet den „verkehrten“ Wert gegen seinen Antagonisten, der aber noch formell anerkannt bleibt.

Gefragt sei, ob es einen Funktionszusammenhang zwischen dem Absurdismus in Architektur und Design und gesellschaftlicher Wirklichkeit gibt. Wenn das Leben der Menschen auf der Erde als Wert behauptet wird, ist es absurd, daß täglich Tausende Menschen den Hungertod sterben und in einigen Ländern gleichzeitig Arbeitswillige ohne Arbeit sind. Absurd ist – wenn einfachste menschliche Werte nicht aufgegeben werden – der Imperialismus, der die Gefahr der militärischen Vernichtung der Menschheit heraufbeschworen

hat und sie ständig erhöht. Wo die alte Gesellschaft keine produktive Antwort auf nur eine Lebensfrage der Menschheit mehr zu geben hat, präsentiert sie noch eine ihrem allgemeinen Wesen entsprechende saubere, eine gegenstandsfreundliche Bombe. Aus dem dekorierten Schmutz ihrer Dingwelt erstrahlt dieser Glanz.

Ohne die Überlegung in vereinfachter Analogie festzusetzen, sollte der Frage nach möglichen Wirkungsvermittlungen zwischen der gewordenen Absurdität des Kapitalismus und dem Absurdismus in Architektur und Design nicht ausgewichen werden. Postmodernistische Gestaltungen erwachsen wohl kaum aus bewußter Verteidigung des Kapitalismus. Aber das führt unser Verständnis lediglich zu den Motiven dieser Gestaltung und nicht zur Wirkung der Gestalt. Zugleich gilt, daß zu den Apologeten alter Verhältnisse sehr oft die von den neuen Verhältnissen Enttäuschten treten. Und außer den Apologeten des Alten und den vom Neuen Enttäuschten gibt es viele Pragmatiker, die in der postmodernistischen Welle Möglichkeiten des Geschäfts und der Karriere wittern. Sicher geraten in den kapitalistischen Ländern auch Architekten und Designer in die Nähe des Postmodernismus, weil sie nach Alternativen gegen die modernistische Gestaltung suchen und sich nicht, wie Burckhardt schrieb, „dem Verdacht systemerhaltender Tätigkeit“ aussetzen wollen.<sup>13</sup> Besonders sie sollten aufmerken, wenn analytisch richtig von der Gestaltung im Wesen materieller Lebensbedingungen festgestellt wird: „Reales und Traumhaftes werden vermischt.“ Anders ausgesprochen: „Sogenannte 'sinnlose Zusammenhänge' beanspruchen den gleichen Realitätsgrad wie die alltägliche Wirklichkeit.“<sup>14</sup> Surrealistische Bildgestaltung, die realistisch gerichtet ist, denunziert allerdings diese Gleichsetzung, zielt auf Provokation und nicht auf eine „Poetik der Bilder, die Faszination auslöst und hier ihre Parallele hat in der Aufwertung des 'Falschen'.“<sup>15</sup>

Bei solchen diagnostischen Befunden über Design ist es nicht nur geboten, die Parallele zu bildender Kunst genauer zu fassen und zu problematisieren, sondern sehr gründlich auch die Möglichkeiten von Parallelität zu bestimmter Politik zu erörtern. Bängend sei gefragt, ob so begriffene Gestaltungswirkung nicht beitragen kann, noch größere geistige Dunkelheit, in der sich schauriges Verbrechen bereitet, zu fördern. Keinem Gestalter, ob Architekt oder Designer, wird solche Absicht unterstellt, aber die objektive Wirkung von Gestaltung muß bedacht werden. Für die Verständigung hierüber haben wir unsere Worte. Ihren Wert für die Bewahrung von Menschlichkeit sollten wir sorgsam hüten und ihren Raum ausweiten. Worte postmodernistischen Selbstverständnisses sind: Banales, Absurdes, Sinnloses, Falsches. Mit oder ohne Apostroph in der Schrift versehen sollten sie nicht das Erregende verlieren. Die Erregung muß durch den Gedanken diszipliniert werden, sonst taugt sie nichts. Ein Gedanke ist vielleicht: Die Synthese von Wirklichkeit und Traum im Bewußtsein vieler und die Umformung des vom Standpunkt der Humanität als absurd zu Empfindenden ins Faszinative hat nicht nur in deutscher Gefolgschaft für Adolf Hitler Ausdruck ge-

funden.

Die Geschichte bietet keine einfachen Wiederholungen. Es ist nicht zu vermuten, daß der neue Messias einen Bart tragen wird. Die absurden Stühle werden ihn stören wie die absurden Bilder gestört haben. Wenn das Falsche auf den rechten Stuhl gelangt ist, verlangt es seine Anerkennung als das Wahre.

Vom Absurdismus führt auch ein Weg nach vorn, aber er ist nicht der Weg. Die Ambivalenz des Absurdismus ergibt sich, weil er den Gegenwert noch anerkennt, die Herrschaft des verkehrt Gewordenen damit noch nicht als absolute gesetzt ist. Bestimmend für den Postmodernismus ist das Eklektische und damit das Banale. Regressive Herrschaft vermittelt sich dauerhaft nicht durch Absurdismus, sondern durch die Banalisierung, läßt den Traum nicht mehr als Traum, die Wirklichkeit nicht mehr als Wirklichkeit bewußt werden, indem sie die Synthese bildet.

Für die Auseinandersetzung mit dem Postmodernismus sollen drei Gesichtspunkte thesenhaft umrissen werden. Das ist zuerst die semiotische Argumentation, die das Problem des Regionalismus und des Kontextualismus einschließt. Die semiotische Konzeption des Postmodernismus ist elementar bürgerlich, den Menschen wird im Grunde nichts, den Dingen alles zugetraut. So werden die im Leben nicht objektivierten Bedeutungen den Dingen aufgetragen. Aber der Symbolwert von praktischen Gegenständen beruht nicht in der durch das Dekorative verkehrten Priorität, sondern in der objektiven Bedeutung des Praktischen, in seinen Erfüllungen und in seinen Niederlagen. So ist der symbolische Gehalt des Kreuzes nicht darauf gestützt, daß es später in Ornamente gefaßt wurde.

Zweitens sei der gegen die moderne Gestaltungspraxis erhobene Vorwurf ihrer mangelnden Begründetheit im Erbe beachtet. Darin ist nicht alles falsch. Jede Revolution ist ein Brechen mit der Vergangenheit. Eine radikalere Revolution als die sozialistische hat es nicht gegeben. Und das gilt auch für den konsequenten Funktionalismus, der die gestaltlogische Konsequenz dieser Revolution ist. Wir denken die Revolution nicht als eine gradlinige, rein ideale Erfüllung, nicht als frei von Einseitigkeiten und tragischen Fehlern. Aber die Revolution ist die einzig mögliche, die wahre Aufnahme des Erbes, wenn wir es als Vermächtnis begreifen.

Schließlich verlangt die Auseinandersetzung mit dem Postmodernismus eine genauere Bestimmung des besonderen Charakters von Architektur und Design. Das betrifft einmal den Unterschied beider und dann ihre Beziehung zur Kunst. Es ist sinnfällig, daß Architektur und Design in besonders enger Beziehung zueinander stehen, sich wechselseitig erfüllen und daß jede tragfähige Konzeption der Gestaltung gegenständlicher Lebensbedingungen ihre räumlichen Korrelate erkunden muß. Architektur ist immer auf Regionales bezogen, während das Design immer mehr eine globale Tendenz erhält. Aber in gewisser Hinsicht sind sie zwei Seiten einer Gestaltung. Was hier interessieren und kurz diskutiert werden soll, ist die Beziehung beider Gestaltungsweisen zur Moral, Weltanschauung und Politik. Postmodernistisches Selbstverständ-

nis ist in der Regel mit der Leugnung eines Wirkungszusammenhanges zwischen der Gestaltung der gegenständlichen und räumlichen Lebensbedingungen einerseits und der Ideologie und der gesellschaftlichen Praxis andererseits verbunden. Der widerspruchsvolle Charakter dieses Zusammenhanges bietet dem Denken viele Ansätze, ihn überhaupt zu verkennen und zu bestreiten.

Der Beziehung von Gestaltung und Ideologie hat David Watkin eine selbständige Abhandlung gewidmet. Um einen Zusammenhang von Gestaltung und Weltanschauung zu bestreiten, argumentiert er so: „Die katholische Kirche betrachtet sich als Vertreter der offenbarten Wahrheit und kann behaupten, daß ihre Mitglieder 1977 im wesentlichen an dieselbe Lehre glauben wie 1477. Dennoch sind die Formen der Kirchenarchitektur in beiden Perioden vollständig verschieden. Und diese Unterschiede können nicht erklärt werden in Begriffen von Wahrheiten oder Lehren, die die Anhänger als ewig und unveränderbar ansehen.“<sup>16</sup> Das ist eine Betrachtung von verblüffender Überzeugungskraft. Aber es sind Einwände möglich. Wird doch zugestanden, daß die Gläubigen von 1477 bis 1977 nur „im wesentlichen an dieselbe Lehre“ glaubten. Und es ist nun eindeutig zu belegen, daß „im wesentlichen“ auch die Kirchenbauten gleichartig geblieben sind. So finden wir die Dächer stets oben und die Fenster in den Seitenbegrenzungen der Innenräume. Es wird von Watkin auch zugestanden, daß „Religionen heutzutage nicht sehr in Mode“ sind.<sup>17</sup> Damit ist doch alles erklärt. Es gab einen Abfall der religiösen Gläubigkeit. Wenn wir noch bedenken, daß es schon um 1500 sehr unterschiedliche Tiefen des Glaubens gegeben hat und harte Zurechtweisungen nötig wurden, um die Wahrheit rein zu halten, wird die verwirrende Vielfalt architektonischer Erscheinungen schon einsichtiger. Schließlich gab es ja auch Verstöße gegen den rechten Glauben, die nicht alle sofort aufgedeckt wurden. Ketzerei war doch im Grunde, gewollt oder nicht gewollt, auch Bramantes Entwurf für die neue Kathedrale S. Pietro in Rom. Als Zentralbau sollte sie sich über das Grab des Apostel Petrus erheben. Da ein Apostel aber nicht Gott ist, blieb die Bestimmung des eigentlichen Mittelpunktes offen. Palladio hat in der Rotonda das Geheimnis des Zentralbaumotivs preisgegeben. Das waren große Schritte. Vom Tempel, den noch die Götter behausten, zur gotischen Kathedrale, die schon von den Menschen erfüllt, aber immer noch Gottes Haus war, bis zur selbtherrlichen Setzung des Individuums als Mitte. Hier ist Aufsteigen des Menschen, Fortschritt, der zu uns führt, wenn wir fortschreiten. Und hier wird uns Vergangenheit entgegengestellt. Es kann als Ironie gedeutet werden, daß Bruno Reichlin und Fabio Reinhardt den Topos der Rotonda auf dem Baumarkt umsetzen. Und wenn sie hierzu bemerkten, diese „ikonische Heraufbeschwörung der Rotonda war ein Lockvogel für ein aufmerksames Publikum“<sup>18</sup>, schwingt auch hier Ironie mit. Ironie, die Charakterlosigkeit dekoriert.

Die zuvor wiedergegebene Argumentation von Watkin, an der alle, die den ideologisch relevanten Charakter von Architektur

und Design zu bestreiten suchen, verdientes Wohlgefallen finden können, entspricht polemischen Fragen wie der nach dem Unterschied zwischen einer kapitalistischen und einer sozialistischen Lokomotive oder der nach dem Unterschied zwischen einer bürgerlichen und einer kommunistischen Zahnbürste. Architektur und Design sind nicht im einfachen Sinne angewandte Politik und angewandte Weltanschauung. Sie stehen aber nicht außerhalb der gesellschaftlichen Kämpfe und sind ideologisch in ihren Gestaltwerten nicht irrelevant wie die Reinigung von Abwässern oder das Putzen von Fenstern.

Eine theoretische Untersuchung der Zusammenhänge von Politik, Weltanschauung und Gestaltung in Architektur und Design ist hier nicht zu geben. Sie hätte diese Beziehungen als Widersprüche zu begreifen, denn das Wesen des Zusammenhanges ist der Widerspruch. Es sollten in diesem Beitrag Standpunkte und auch Punkte des Anstoßes gesetzt werden. Nur ein Gesichtspunkt zum zuletzt berührten Problem sei noch gefaßt: Wenn wir zunächst im Wortsinn unter „Weltanschauung“ nur die Art, in der die Welt angeschaut und über das sich so Erschließende hinaus vorgestellt wird, verstehen, lassen sich zwei gegensätzliche Einstellungen bestimmen, die von den physiopsychischen Eigenarten der Individuen vollständig unabhängig sind. Sehen wir im eigenen Gegenstand unser Verhältnis zu anderen Menschen, unser Verhalten zur Menschheit oder ist uns der Gegenstand eine Blende, die den Blick aufsaugt und die Vorstellung erfüllt? Das gesellschaftsblinde Verhalten sucht Bestätigung und Genuß im aufblühenden Gegenstand, die innere Armut erquickt sich am Reichtum der äußeren Erscheinung. Architekten und Designer können ihre Schöpfungen von moralischer Verantwortung los-sagen, aber sie sind damit von ihr nicht enthoben.

#### Anmerkungen

- 1 Jencs, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition, Stuttgart 1980
- 2 Heise, Wolfgang: Aufbruch in die Illusion. Zur Kritik der bürgerlichen Philosophie in Deutschland, Berlin 1964
- 3 Schnaidt, Claude: Die Stein-Zeit in: tendenzen Nr. 134, April-Juni 1981, S. 6
- 4 Harich, Wolfgang: Kommunismus ohne Wachstum? Babeuf und „Club of Rome“, Reinbeck 1975
- 5 Friemert, Chup: Thesen über den Postmodernismus, in: tendenzen, a. a. O., S. 4
- 6 Jencs, Charles: a. a. O., S. 87
- 7 messemagazin international. Das Magazin für den Ost-West-Handel. Leipzig 1982, S. 72
- 8 Burckhardt, Francois: Das andere Design. Das neue Design (?). „Provokationen“ oder: Die Aufwertung des Falschen, in: form 96 - IV - 8/82
- 9 ebenda
- 10 von Schiller, Friedrich: Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht. Wallensteins Tod, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Hg. Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949, S. 333
- 11 Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christentums, in: Gesammelte Werke, Hg. Werner Schuffenhauer, Bd. 5, Berlin 1974, S. 333
- 12 Haug, Wolfgang Fritz: Kritik des Absurdismus, Köln 1976, S. 7
- 13 Burckhardt, Francois: a. a. O.
- 14 ebenda
- 15 ebenda
- 16 Watkin, David: Moral und Architektur, in: Opposition zur Moderne. Aktuelle Probleme in der Architektur. Ein Textbuch von G. R. Blomeyer, B. Tietze, Braunschweig/Wiesbaden 1980, S. 29
- 17 ebenda
- 18 Reichlin, Bruno; Fabio Reinhardt: Die Auseinandersetzung mit Palladio in der zeitgenössischen Architektur, in: neue heimat. Monatshefte. 28. Hamburg 1981, Heft 1, S. 47

## 5

### Funktionalismus entstand und lebt nur mit Kunst

Clauss Dietel, Karl-Marx-Stadt

Wer braucht den Funktionalismus, und wer hat Gründe, ihn zu bekämpfen? Was ist zu tun, um Funktionalismus dort, wo er gebraucht wird, in ganzer Breite zur Entwicklung kommen zu lassen?

In unserem Lande sind durch die verheerende Zäsur des Faschismus und durch Deformationen unserer frühen Jahre mindestens zwei Generationen dem Funktionalismus entfremdet. Warum er für den Sozialismus lebenswichtig ist, hat Lothar Kühne in seinem großartigen und weitgreifenden Buch „Gegenstand und Raum“ theoretisch schlüssig und mit großem Anspruch dargelegt.

Als Praktiker will ich einiges zum Thema sagen, was mir aus im Sinne des Funktionalismus in zwei Jahrzehnten getaner Arbeit bemerkenswert erscheint.

Funktionalismus entsteht meiner Auffassung nach nicht durch die Entwicklung der Produktivkräfte an sich. Diese können ihn sozusagen in einem anderen Aggregatzustand lediglich vorbereiten. Genannt seien dafür die Industrialisierung des 17. bis 19. Jahrhunderts, die Produktivkraftentwicklung des Spätkapitalismus. Hinzuweisen ist auch auf eine Haltung, die an der Gestaltung von Gebrauchsgütern der arbeitenden Massen unterhalb der herrschenden Stile in allen Perioden der Kunstgeschichte als eine Art Ur- oder Sub-Funktionalismus feststellbar ist.

Prägend als Charakter bildet sich Funktionalismus erst heraus, als durch gesellschaftliche Prozesse entstandenes Proletariat zur Arbeiterklasse gereift, revolutionäre Veränderungen erstrebt und über künstlerische und geistige Impulse, dialektisch in die arbeitsteiligen Prozesse eingebracht, als Metamorphose dadurch die sozialökonomisch bedingte neue Qualität „Funk-

tionalismus“ entsteht. Bekannt dafür die französische Revolutionsarchitektur als Frühform, der Konstruktivismus und sich daraus entwickelnder Funktionalismus vor und besonders nach der Oktoberrevolution und der deutschen Novemberrevolution.

Die für den Funktionalismus bedeutsamen Entwicklungen von Ruskin und Morris, die Arbeiten der Wiener Hoffmann, Loos, Olbrich und Wagner, der Deutsche Werkbund und die niederländische Gruppe „de stijl“, die russischen und späteren sowjetischen Konstruktivisten, schließlich das Bauhaus und die internationale funktionalistische Entwicklung der Zwanziger bis hin zu funktionalen Gestaltungen nach dem Kriege in Skandinavien, Italien, Frankreich und Japan sind, eingebunden in gesellschaftliche Prozesse, ohne Kultur und künstlerischen Impuls schlechthin nicht denkbar. Wer daraus künstlerischen Impuls aus malereizentristischer Kunstauffassung abgeleitet versteht, der begreift dies viel zu eng. Auch ist damit nicht eine beabsichtigte „Bekunstung“ der Dinge zu verstehen. Unbenommen davon steht für mich fest, ohne diese lebendige Dialektik zwischen Rationalismus und Emotion, also zwischen Naturwissenschaft, Technik und Kunst, konnte Funktionalismus nicht entstehen. Ohne diese Dialektik aber kann entstandener Funktionalismus auch nicht weiterleben!

Auf der primär gefundenen Stufe funktionalistischer Entwicklung, befreit von der Zwangsjacke akademischer Verkrustung, zugleich aber auf künstlerische Dialektik insgesamt verzichtend, entwickelten sich seit Mitte der Dreißiger Technik und Technologie einseitig nur weiter. Die aus künstlerischer Arbeit gefundenen frühen funktionellen Formen boten scheinbar wenig Ansatz für weitere künstlerische Impulse. Das war ein folgenschwerer Irrtum!

Die ursprüngliche Dialektik, die erst zu diesen befreiten Formen führte, hätte lebendig weitergeführt werden müssen. Der nun einseitige, technokratisch monoton werdende, grau-kantig-stapelbar sich ausweisende Formenkanon wäre zu überwinden gewesen. Noch zu nennende gesellschaftliche Ursachen verhinderten dies. Kapitalistische Verwertungspraktiken mit logi-

scher Tendenz zur Technokratie vermarkteten den Funktionalismus als Stil und Form. Das war tragisch, ist aber gesellschaftlich erklärbar. Die polyfunktionelle Ausprägung, sich weit über den Formenkanon der klassischen Zwanziger ausdehnend, unterblieb dadurch weitgehend. Sie steht als Aufgabe vor uns. Die Arbeiterklasse wird den Funktionsbegriff auf die ihr zukommende Breite erweitern. Von den sozialistischen Ländern ist dafür fast noch alles zu leisten.

Inzwischen ist nun hierzulande eine fast modische Interpretation festzustellen, wenn es um den Funktionalismus der späten Zwanziger geht. Da das Bauhaus nicht mehr wie in den fünfziger und sechziger Jahren problematisch ist, wird viel darüber geschrieben und dabei der klassische Funktionalismus der späten Dessauer Jahre von der künstlerischen Basis, auf der alles entstand, abgehoben. Er wird als Sache an sich verklärt und gegen die sogenannte künstlerische Frühphase des Funktionalismus ins Feld geführt. In regelrecht gehätschelter Enge werden Prozesse und große Gestalter dieser Jahre vorgestellt, beschränkt auf rein funktionell erklärbare Produktgestaltungen und Bauten. Sorgfältig ausgespart oder am Rande nur erwähnt wird die tragende Bindung zu Kultur und Kunst, aus der alles hervorging und die allein den dialektischen Impuls erklärt, der Bauten und Gestaltungen entstehen ließ. Diese undialektische Betrachtungsweise halte ich für unseriös und nicht haltbar. Funktionelle Prämissen der Pioniere in der frühen als auch in der späteren Phase entstanden letztlich immer aus künstlerischen Impulsen. Wenn technischer Romantizismus sich dabei zu eindeutiger technischer Bindung wandelte, so schließt sich dies nicht aus, sondern bedingt sich sogar. Hingegen ist mir keiner bekannt, der vom naturwissenschaftlichen Standpunkt zum ästhetisch überzeugenden Funktionalismus gelangte. Allerdings ist eine bislang noch nicht wieder erreichte Abhängigkeit von Logik und Anschauung für diese Zeit festzustellen. Dazu aber auch: Wer heute noch Schwierigkeiten mit Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy oder Schlemmer hat, der sollte zum Bauhaus und zum Funktio-

nalismus ebenfalls schweigen: Das eine ist nicht zu trennen vom anderen. Marianne Brandt, 1977 auf das Verhältnis sogenannter freier Kunst zur Produktgestaltung befragt, antwortete: Eigentliche Probleme existierten dafür nicht – das schöpferische Miteinander und der ebenso sich auswirkende Streit aller mit allen war so selbstverständlich, daß es darüber selbst keine Diskussionen gab.

Die Wandlung erdachter und berechneter Funktion zur Poesie des Funktionalismus entstand also und entsteht bis heute erst durch künstlerisch-ästhetischen Impuls zu den arbeitsteiligen Produktionsprozessen. Gesellschaftliche Entwicklungen lösen ihn aus.

Es ist nur logisch, wenn im Gefolge der Weltwirtschaftskrise und sich zuspitzender Klassenkämpfe Ende der zwanziger Jahre der Imperialismus gegen die inzwischen weltweit angenommene ästhetische Ausstrahlung des Funktionalismus mit einem Generalangriff antwortete. Er formierte dafür das Prinzip des Stylings. Als neue Form kapitalistischer Verwertungsprinzipien entstand zusammen mit ökonomischem Druck damit erstmals ästhetischer Druck. Dafür mit allen Mitteln freigesetzte und mißbrauchte künstlerische Leistungen wurden in bisher nicht gekanntem Maße eingesetzt. Vergleichbar wohl nur mit Dimensionen während der Gegenreformation.

Styling als Formprinzip für geplanten moralischen Verschleiß hat für damit betriebene Manipulation den Irrationalismus zur Grundlage. Rationell ist hingegen dieses Prinzip nur für die davon Profitierenden. Die weltweit mit dem Funktionalismus wie mit keiner anderen Kunstrichtung in die Massen eingedrungenen nachrevolutionären Hoffnungen der Mittzwanziger wurden damit vom imperialistischen Zentrum USA ebenso weltweit erfolgreich angegriffen. Die damals entstandene und bis heute so wirkende Schlüsselindustrie Automobilbau mit den Giganten General Motors und Ford ging dabei voran.

Logisch auch, daß selbst im Faschismus wegen sozialökonomisch gleicher Struktur dieses Prinzip voll wirken konnte. Es wurde vom Bann gegen den Funktionalismus, diesen gleicher-

maßen verteufelnd und partiell vom „Amt für Schönheit der Arbeit“ demagogisch vereinnahmen lassend, nicht berührt.

Das vor zwanzig Jahren von mir erstmals beschriebene Prinzip des Stylings im Automobilbau – damals und teilweise bis heute auch bei uns in sogenannten Fachkreisen heftig verteidigt – wirkt inzwischen perfekt ausgeweitet auf fast alle Produkt- und Umweltbereiche als Hauptinstrument spät-kapitalistischer Manipulation. Im Verhältnis dazu sind teilweise Erfolge funktioneller Gestaltung einschließlich deren schöpferischer Weiterentwicklung beispielsweise in Skandinavien, Italien, Frankreich und später in Japan nur als Elemente zweiter Kultur einzuordnen, so groß auch ihre Ausstrahlung teilweise war und noch ist. Im Klassenkampf errungene Positionen und reformistische Zugeständnisse sind dafür Basis. Daraus entstandener ästhetisch-funktionaler Gewinn für den Funktionalismus ist sehr beachtlich. Für die Entwicklung funktionaler Gestaltung unter sozialistischen Bedingungen ist er im Gegensatz zu häufig vorhandener Ignoranz voll mit einzubeziehen. Die hingegen sich als Postmodernismus unterschiedlichster Spielarten häufenden Varianten des klassischen Stylings beeindruckten mich wenig, wenn mir auch die zunehmende Fülle ästhetisch verpackten Irrationalismus Sorge bereitet. Aber dem Glauben an einen klassenindifferenten Funktionalismus vermochte ich noch nie zu folgen. Kultur und Kunst halte ich für unverzichtbare Voraussetzungen des Funktionalismus. Beide aber sind immer klassengebunden. So sind denn auch ökonomische Krise des Imperialismus, politische und ideologische Reaktion und Irrationalismus der wie auch immer sich formierenden Stylingprinzipien eine logische Funktionskette.

Kürzlich konnte ich beispielsweise in Finnland beobachten, wie hereinbrechender kapitalistischer Nostalgiekitsch den noch vor fünf Jahren ungebrochen wirkenden Funktionalismus teilweise verdrängt. Tragisch wäre es, dagegen in unserem Lande weiterhin die ebenfalls nur als Glaube zu bezeichnende Hoffnung aufrechtzuerhalten, der für den Sozialismus systemnotwendige Funktionalismus bilde sich bei verge-

sellschafteten Produktionsmitteln von selbst aus, ohne daß dialektischer Einfluß künstlerischer Arbeit auf arbeitsteilige Prozesse notwendig wäre.

Es steht außer Zweifel, daß auf Dauer nur der Sozialismus in der Lage ist, den Funktionalismus schöpferisch weiterzuentwickeln. Um so konsequenter müssen wir über die Bedingungen streiten, von denen aus dies möglich ist.

Wie schon gesagt, halte ich lebendige Dialektik künstlerischer Arbeit zu arbeitsteiliger Produktion für eine Grundvoraussetzung, Funktionalismus entstehen und leben zu lassen. Der größte Teil überkommener Leistungen visuell-ästhetischer Kultur aller Zeiten wurde arbeitsteilig realisiert – Architektur, Plastik, Gerät bis zu Malerei und Grafik. Daraus wurde in unserem Lande aber für einzelne Bereiche wie Architektur und Produktgestaltung der Trugschluß gezogen, dafür erforderliche kulturelle und künstlerische Impulse könnten auch nur arbeitsteilig erbracht werden, weil sie arbeitsteilig realisiert werden. Diese zum Dogma erstarrte These entstand in den frühen fünfziger Jahren und wurde für die Produktgestaltung Mitte der sechziger Jahre übernommen. Sie gilt weitgehend unverändert und läßt im wesentlichen und vor allem prognostisch den ästhetischen Einfluß auf die materielle Produktion und die Umwelt nur aus dem arbeitsteiligen Prozeß selbst heraus entstehend gelten. Durch jahrhundertelange kapitalistische Entfremdung entwickelte sich aber Kultur historisch weitgehend außerhalb produktiver Bereiche. Notwendiger und möglicher dialektischer Einfluß von ihr auf die Produktion wird dadurch bis auf Ausnahmen weitgehend verhindert. Erwartet wird Ästhetisierung aus kulturellen Prozessen arbeitsteiligen Produzierens unter kommunistischen Bedingungen. Dieses zeitlich von uns nicht absehbar zu erreichende Ideal kommunistischer Entwicklung ist von der Realität ebenso weit entfernt wie Kommunismus vom gegenwärtig real existierenden Sozialismus. Trotzdem bestimmt diese fiktive Annahme die gegenwärtige Struktur und Praxis gestalterischer Tätigkeit in unserem Land. Merkwürdigerweise überstand dieses aus den frühen fünfziger Jahren stam-

mende Dogma den Erneuerungsprozeß nach dem VIII. Parteitag. Die relativ geringe Zahl davon Betroffener mag Grund dafür sein. Auswirkungen davon treffen aber inzwischen alle siebzehn Millionen Bürger unseres Landes. Der gravierende Unterschied zwischen progressiver gesellschaftlicher Entwicklung und ungenügendem ästhetischem Ausdruck im Sinne des Funktionalismus liegt darin begründet. Im Verhältnis zur Summe entwickelter Produktivkräfte, zum Maß überkommener und gewachsener Kultur und zur gesellschaftlichen Entwicklung insgesamt hat meiner Kenntnis nach kein anderes sozialistisches Land eine so große Differenz zu fehlender visuell-ästhetischer Kultur aufzuweisen. Vielleicht auch dies der tiefere Grund dafür, warum unsere gesellschaftliche und materielle Entwicklung draußen mit Achtung registriert wird, die ihr zukommende emotionelle Ausstrahlung im gegenständlichen Bereich aber, abgesehen von der alten Kultur, vermißt wird.

Streit und Diskussion darum sind deshalb notwendig, weil Funktionalismus für uns unverzichtbar ist. Auch künftig kann er objektiv und bei uns vor allem subjektiv behindert werden. Da aber gestalterisch nur mit ihm die global und für uns anstehenden Probleme lösbar sind, wird er in seiner vollen Breite sogar sich erst entfalten. Das setzt Funktionalismus als Einheit logischer und anschaulicher Mittel voraus. Der Sozialismus wird dafür natürliche Basis sein. Alle Hindernisse wird er mit der Kraft seiner gesellschaftlichen Realität beseitigen. Millionen Nutzer mit ihren Forderungen, zusammen mit dem künstlerischen Können der Gestalter, werden dafür Schubkraft sein. Nicht Worte allein, sondern zuerst und vor allem erbrachte Gestaltungen werden dann seine Lebenskraft beweisen.

Als einer der Praktiker, die auf dem Weg des sich durch Ergebnisse lebendig ausweisenden Funktionalismus mit die ersten sein müssen, will ich abschließend von vielen dafür nötiger Maximen eine vorstellen. Maßstäbe dafür entstanden in zwei Jahrzehnten Praxis. Sie sind nicht formaler Natur, sondern zielen auf Werte und Qualitäten unserer dinglichen Umwelt. Form wird und kann bei ästhetischer Ab-

sicht daraus immer unterschiedlich entstehen. Notiert 1975, soll sie hier vorerst in Kurzform zur Diskussion gestellt werden. Ich nenne sie

#### „Die großen fünf L“

**Langlebig** sollten unsere Dinge sein. Menschliches weist über die Zeit eines Menschen hinaus. Nicht für den Tag und baldiges Wegwerfen, sondern für langes Nutzen sind die Sachen zu gestalten. Gebrauchspatina als ästhetischer Reiz des Nutzens und Brauchens muß dafür an den Produkten möglich sein. Nicht vor, sondern nach dem Nutzensende soll der moralische Verschleiß liegen. Die Alten fertigten und bauten Dinge, die mindestens drei Generationen nutzten. Heute wirft eine Generation sehr oft ihre Dinge mehr als dreimal weg. Dieses kapitalistische Prinzip ist durch sozialistische Haltung zu überwinden. Sie setzt ein „offenes Prinzip der Gestaltung“ voraus. Fest dabei das Verhältnis des Produkts zum Menschen und zur Gesellschaft, offen jenes gegenüber technischen und technologischen Neuerungen – diese nach Bedarf austauschbar einzubringen. Grundprinzip eines lebendigen Funktionalismus, offen sich entwickelnd gegenüber geschlossenen, monofunktionalen und technizistischen Praktiken. Das macht die Dinge weniger endlich und läßt über die Teile von ihnen länger verfügen. Sozialistische Ökonomie wird auf Dauer mit langlebigen Dingen am effektivsten sein, Ökonomie der Qualität und des Gebrauchs dabei gegen die Ökonomie des Profits gestellt.

**Leicht** müssen unsere Dinge werden, um es uns nicht so schwer zu machen. Der Mensch ist meist ein intelligentes Wesen, nicht aber das kräftigste. Alles, was schwer ist, grenzt schöpferisch freien Umgang mit den Dingen ein. Materialökonomie setzt leichte Dinge voraus. Verwandt mit leicht ist „licht“. Leichte, lichte Bauten und Dinge transparent – Licht als Voraussetzung menschlichen Lebens herein- und durchlassend. Schöpferisches, anregendes Wechselspiel von innen und außen.

**Lütt, klein**, ist jede Sache im Raum anzustreben. Für „Designer“ auch neudeutsch „little“ zu nennen. Alles Dingliche, was die Funktion erfüllend dies

bei kleinstem Volumen erreicht, macht den Menschen größer. Es soll sich dienend verhalten, den Menschen wenig belasten – ihn freisetzen. Kluge, mehrfache Nutzung der Dinge unterstützt dies. Nicht technische Minimierung, sondern menschliche Physis ist dafür alleiniger Maßstab. Ihr ist durch Funktionskoppelung oder -trennung das technische Machbare zuzuordnen.

**Lebensfreundlich** soll die zweite Natur erwachsen, die der Mensch sich schafft. Als gesellschaftliches Wesen, aber biologischer Natur kann er bei dem Risiko seiner Existenz darauf nicht verzichten. Fertigung, Verteilung und Nutzung der Dinge müssen deshalb durch ihre Gestaltung auf ökologische Verantwortung hin entwickelt werden. Alle biologischen Prozesse sollten nicht belastet, sondern gefördert werden. Der Psyche als wesentlicher Funktion menschlichen Lebens sollen die Dinge entsprechen. Das erfordert ästhetische Gestalt ohne Formenkanon, der Summe überkommener und gewachsener Kultur entsprechend und mit ihr wechselwirkend – zu erreichen durch künstlerische Arbeit für die Gestaltung.

**Leise** möchten die Dinge um uns sich verhalten. Förderlich dem Gespräch, dienend der Muse, dem Spiel und der schöpferischen Anstrengung – sie alle nicht störend. Lärm ist noch immer zu bekämpfen wie die Pest. Geräusche der Dinge hingegen harren noch weitgehend der gestaltenden Ordnung, sie verwandt zu machen der Sprache und der Musik.

Leise auch wurden unsere Gedanken hier vorgetragen, um das Gespräch über sie zu ermöglichen. Hoffend, einiges davon ist eindringlich genug, um nicht wiederum in den Wind gesprochen zu sein, sondern um den uns unverzichtbaren Funktionalismus durch Haltung und Tat in ganzer Breite zu befördern.

## Visualisierung als Aufgabe funktionaler Gestaltungsweise

Horst Oehlke, Berlin

### 1.

Keiner, der sich praktisch und theoretisch mit Design befaßt, kommt am Begriff Funktion in seinem historischen und aktuellen Bedeutungsumfang und -inhalt vorbei.

In der Vergangenheit hat es verschiedene Ansätze gegeben, den Funktionalismus vom Funktionsbegriff her anzupacken. Aber die Funktionalismusfrage ist nicht so sehr eine begriffliche Frage und zunächst auch keine der jeweiligen formalen Erscheinung der Objekte, sondern eine der Wertungen und konzeptionellen Ziele.

Alle Versuche einer präziseren Fassung des Begriffes Funktion für die Gestaltung industrieller Produkte führten zwar zu einer produktiveren, das heißt klareren methodischen Verwendung des Begriffes, liegen aber dennoch außerhalb der Debatte um den Funktionalismus.<sup>1</sup> Eigentlich genügt es, das Wort Funktion jeweils mit dem entsprechenden Index seines Anwendungsbezuges zu versehen, um äußerliche Verständigungsschwierigkeiten abzubauen.

Die Funktionalismuskonzeption, am Begriffssystem aufgezo-gen, führt ins Uferlose. Die Auseinandersetzung mit dem Funktionalismus ist nicht durch einen Definitionstrick zu lösen.

Schließlich bedeutet „erweiterter Funktionalismus“, daß alles funktional aufgefaßt werden kann und muß. Es geht schließlich um die praktische Dominanz bestimmter Funktionsaspekte und die Gesamtheit der relevanten Einflußgrößen, von den technisch-ökonomischen bis zu den sinnlich-ästhetischen.

Also erstens: Die Kriterien des Funktionalismus liegen in seinem Wertsystem, nicht in seinem Begriffssystem.

Zweitens: Der Funktionalismus beinhaltet ein Zielkonzept und keine Rea-

litätsbeschreibung.

Übrigens ist eine enge einseitige Sicht funktionaler Zusammenhänge gerade dem Bauhaus nicht anzulasten, sondern Folge des später einsetzenden Entscheidungsvorrangs technisch-ökonomischer Ziele im Zusammenwirken mit der Potenzierung wirtschaftlicher Kräfte.

Nun habe ich die Einladung zu diesem Seminar so verstanden, daß es nicht um den Funktionalismus schlechthin gehen kann, weder um seine Erweiterung noch um seine Rehabilitation oder um seine Wiedereinsetzung, als vielmehr darum, sich über Fragen praktischer heutiger Gestaltung auszutauschen, die durch bestimmte Entwicklungen schärfer hervorgetreten sind und von denen wir annehmen, daß sie mit Forderungen und Zielkriterien lösbar sind, die wir mit unseren Vorstellungen vom Funktionalismus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts und mit der Kenntnis der ihm zugrundeliegenden Prinzipien und Ziele verbinden.

Keine Frage der Gestaltung ist von den Beteiligten objektivistisch neutral beantwortbar. Die Fragen funktionaler Gestaltungsauffassung oder des Funktionalismus sind nicht begrifflich zu lösen, sondern praktisch moralisch handelnd, wozu aber begriffliche theoretische Klarheit helfen muß. Wenn wir uns den Aufgaben *funktionaler Gestaltungsweise*, wie ich es anstelle des Wortes Funktionalismus lieber nennen möchte, kritisch nähern, dann geschieht das, zumindest für mich muß ich das sagen, von einer Position der Sympathie für das, was sich hinter diesem Wort verbirgt. Unsere Einstellung zum Funktionalismus resultiert aus einer Haltung, die wir uns als verantwortliche Gestalter und Lehrer über die Zeitläufe und Moden hinweg erarbeitet und bewahrt haben und nicht aufzugeben gewillt sind.

### 2.

Aus der Vielfalt der hier zur Debatte stehenden Fragen möchte ich eine herausheben, die zwar nicht neu ist, aber in ihren Konsequenzen den Gestalter, der sich bewußt mit seiner Aufgabe auseinandersetzt und nicht nur im Strom der Anregungen und Leitbilder mitschwimmt, immer neu beschäftigen muß: Es sind die Voraus-

setzungen und Ziele sowie der Prozeß der Visualisierung der Funktionen eines Gebrauchswertkomplexes (Designobjekts) – die Frage, ob und wie das jeweils gelingt und welche Überlegungen sich daran knüpfen. Ich beziehe die Auseinandersetzung um funktionale Gestaltung auf den engeren Bereich industriell hergestellter Produkte und innerhalb dieses Bereiches auf die Dialektik von Produkterscheinungen und Produktfunktionen.

Das könnte ebenso als Darstellungsfrage bezeichnet werden und entspricht der von Gropius formulierten Analyse und Herausarbeitung des Wesens eines Gegenstandes.

Die Forderung nach Schaffung des sinnlichen Ausdrucks für das Wesen eines Produkts muß allerdings auf ihre Gültigkeit für heutiges Gestalten hinterfragt werden.

Die Visualisierungsaufgabe oder das Darstellungsproblem oder die Ausdrucksbestimmung oder wie immer wir es auch nennen wollen, ist, seit es arbeitsteilig bestimmte industrielle Formgestaltung gibt, die zentrale gestalterische Aufgabe, die dem Designer obliegt. Es kann aber nicht unterstellt werden, industrielle Formgestaltung beschränke sich auf die Formgebung der Gegenstände. Wenn man für funktionale Gestaltung plädiert, impliziert das mehr als die Lösung formal- und zeichenästhetischer Zusammenhänge. Aber der arbeitsteilige Schwerpunkt liegt für den Gestalter nun einmal gerade hier. Design hat vor der Definition der Produkterscheinung sich natürlich mit der Gültigkeit der Zwecke zu befassen.

In bestimmten Objektbereichen industrieller Produkte, bei denen sich zwar die Bedingungen und Verfahren der Herstellung seit den zwanziger Jahren verändert haben, nicht aber der elementare Inhalt des Gebrauchs der Gegenstände, müßten sich Aussagen des Funktionalismus mit heutigen Forderungen und Erfahrungen relativ gut vergleichen lassen. Der Wert des Funktionalismus müßte sich für uns

<sup>1</sup> siehe dazu Oehlke, Horst: Der Funktionsbegriff in der industriellen Formgestaltung, in: 2. Kolloquium zu Fragen der Theorie und Methodik der industriellen Formgestaltung (1978), Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, 1979, S.35–67

heute auch darin erweisen, wie mit ihm und von seinen Positionen aus das Ausdrucks- und Erscheinungsbild der gegenständlichen Umwelt lösbar ist.

Wenn man die Forderung stellt, daß im Ausdruck eines Gegenstandes ein Zusammenhang sichtbar werden müsse zwischen den strukturellen Merkmalen der Produkterscheinung (-gestalt) und den im Produkt angelegten Funktionen, seinem Wesen, das aus der Art und Weise seiner Entstehung und seinen Zwecken und der Art und Weise seines Gebrauchs resultiert, dann ist das bereits die hypothetische Formulierung einer konzeptionellen Position und nicht etwa das Ergebnis einer Analyse der Realität der Produktumwelt.

Die Formierung des Produkts auf eine aussagefähige Produkterscheinung hin ist ein zeichensetzender Prozeß, also ein Vorgang, bei dem sich nicht die Gesamtheit oder alle Elemente des Funktionskomplexes spontan durchsetzen, sondern bei dem über den technisch-ökonomischen und sozio-kulturellen fixen Größen vom Gestalter planend und gezielt sachliche Entscheidungen getroffen werden, wie auch bestimmte Ausdrucksformen und Leitbildvorstellungen aufgegriffen, weiterentwickelt oder neu geschaffen werden. Die Frage dabei ist, welche Funktionen überhaupt im Produktbild evident werden können.<sup>2</sup>

Man kann den Bogen der Aussagefähigkeit einer Produkterscheinung natürlich nicht überspannen, denn die Lesbarkeit der Produktinformation hängt ja nicht allein vom Produkt ab, sondern vom Wissensumfang und Bewußtsein des Benutzers.

Es dürfte einsichtig sein, daß neben der Offenlegung seiner materiellen Beschaffenheit die Produktgestalt etwas aussagen sollte darüber

- wie der Gegenstand gemacht wurde, wie er entstand;
- wie mit ihm umzugehen ist, um ihn zweckgerecht und sicher anzuwenden;
- welchen Zweck er überhaupt hat;
- welcher soziale und kulturelle Rang dem Gegenstand zukommt.

Es wird nicht erwartet werden können, daß sich alle funktionalen Beziehungen in der Produkterscheinung abbilden, aber doch wesentliche, deren

Dominanz in der Produktgestalt wahrnehmbare Hinweise auf das Wesen der Gegenstände, auf ihren Zweck und auf ihre Produzenten und Konsumenten gibt.

Wenn auch die Aufgabe für den Gestalter nach wie vor darin besteht, bestimmte „sinnvolle“ oder besser „charakteristische“ und typische Ausdrücke für ein Produkt einer bestimmten Herkunft und eines bestimmten Verwendungsbereiches zu finden, so scheint es doch aus noch auszuführenden Gründen nicht mehr ganz so einfach, die auslösenden Faktoren zu bestimmen für die „Thematisierung“ der Erscheinung, für die Schaffung eines Typs oder einer charakteristischen Produktindividualität.

Schon der Herstellungszusammenhang von Werkzeug/Material/Zweck und daraus entstehender Form ist nicht mehr so einsichtig wie zu Sempers Zeiten. Jedenfalls ist er nicht jedem nur allgemein polytechnisch Gebildeten einsichtig.

Materialgerechtigkeit und konstruktive Ehrlichkeit, ehemals Grundprinzipien gestalterischer Haltung, sind angesichts der technisch-ökonomischen Entwicklung, die stattgefunden hat, nicht mehr ohne weiteres postulierbar. Es soll nicht voreilig behauptet werden, sie gälten grundsätzlich nicht mehr, aber man muß ihre Verifizierbarkeit genauer untersuchen. Das berührt noch nicht einmal den Einfluß stilistischer oder zeitabhängiger Formpräferenzen, sondern bezieht sich schon auf die elementaren stofflichen und technologischen Zusammenhänge. Die Haupteinflüsse auf die Bildung der Produkterscheinung und ihrer Typen resultieren aus technisch-ökonomischen Zwängen (das heißt aus deren Rationalisierungszwang), wirtschaftlich-politischen Entscheidungen (das heißt aus deren sozialen Konsequenzen) und den zum Teil stereotypen produktkulturellen Normen der Entscheidungsbefugten, hinter denen die systeminhärenten Ziele der Funktionierung des Designs als Mittel zwischen Bedürfnisbefriedigung und Absatzsicherung/Gewinnmaximierung stecken. Die Funktionen im Zirkulationsbereich der Waren sind es vor allem, die das Visualisierungsproblem beeinflussen.

### 3.

Die Forderung nach einer sinnfälligen aussagefähigen Gestalt der Produkte schließt das Vorhandensein eines natürlichen und immer existenten Widerspruchs zwischen der wahrgenommenen Struktur und den Funktionen des Produkts ein. Der Widerspruch zwischen Erscheinung und funktionalem Inhalt findet sich auf vielen Ebenen. Er äußert sich als Divergenz zwischen der Gestalt und dem Material, dem Herstellungsvorgang, der Konstruktion, den Handhabungsbedingungen usw. bis hin zu den komplexen Widersprüchen zwischen Produkt und Nutzung, Lebensweise usw., welche eigentlich Divergenzen in den produktkulturellen Normen und Anschauungen von Gestaltern und Nutzern, Produzenten und Konsumenten sind.

Die Uneindeutigkeit einer wahrgenommenen Produkterscheinung kann zum Beispiel aus mangelnder Einsicht des Betrachters, aus der Latenz funktionaler und struktureller Elemente oder auch aus gezielter Verfremdung (Desinformation) durch inadäquate Überformung der Produktstruktur resultieren. Die Identifikation des Wahrnehmenden mit der Erscheinung und dem funktionalen Ausdruck ist jedoch eine Frage der konzeptionellen Einordnung der Objekte in das Wertesystem des Prüfenden.

Diese Divergenzen finden ihre schärfste Form in Verselbständigungstendenzen einzelner Produktaspekte bzw. in der unangemessenen visuellen Dominanz einzelner funktionaler (technischer, kommunikativer, ästhetischer) Merkmale.

Lange Zeit sah man die Verfremdung bzw. Verselbständigung der Produkterscheinung nur auf der formal-ästhetischen und kommunikativen Seite, in der stilistischen Anleihe bei zweckfremden Erscheinungen (der Geschichte, Natur und Technik), also im stylingbetonten Gestalten. Inzwischen ist aber deutlich geworden, daß sich auch die technisch-instrumentellen Funktio-

<sup>2</sup> siehe dazu Oehlke, Horst: Funktion-Gestalt-Bedeutung, in: 3. Kolloquium zu Fragen der Theorie und Methodik der industriellen Formgestaltung (1979); Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, 1980, S. 17-34

nen verselbständigen können, die doch als das tragende Fundament jeglicher funktionaler Gestaltung aufgefaßt wurden. Sie tendieren zeitweilig und in bestimmten Produktbereichen der Konsumgüter zur Zwecklosigkeit im praktischen und sozialen Sinne, zum Pseudofunktionalismus. Solches ist hinsichtlich des Zweckes (unnütze, aber technisch funktionierende Dinge) und der Leistung (vom Nutzer nicht mehr realisierbare Qualität) zu beobachten. Damit wird die Identität des Produkts mit seinem Gebrauchswert schlechthin in Frage gestellt, und hier ist von der Befragung der Mittel auf die Befragung der Zwecke überzugehen.

4. Auf einen damit zusammenhängenden Sachverhalt wäre näher einzugehen, um nach Schlußfolgerungen für die Gestaltung zu fragen: Ich bezeichne ihn als die *Tendenz der Technik zur Unanschaulichkeit* (in bestimmten Produktbereichen) und die damit verbundene *Tendenz der Produkterscheinungen zur untypischen Differenzierung*.

Bereits der alte Streit um materialgerechte Verarbeitung und um die Materialästhetik „echter“ Oberflächen hat neue Dimensionen. Diese Frage ist in Bezug auf die modernen Technologien und neuen Materialien schon lange keine Frage mehr der bloßen Auseinandersetzung um Imitationen, sondern geht viel tiefer. Denn wo hören die alten Materialien auf, und wo fangen die neuen an? Wie lange war denn Holz noch „natürlicher“ Werkstoff? Das Materialgerechtigkeitsdogma hat nicht mehr die Schärfe wie ehemals, weil die Materialien und Oberflächentechnologien zur Denaturierung auch der ehemals natürlichen Materialien geführt haben.

Für den einfachen Nutzer ist ein Großteil der Materialien ununterscheidbar geworden (ob im textilen Bereich oder bei Plastwerkstoffen), zumal er kaum hinreichende Kenntnis der Herstellungstechnologien besitzt.

Viel durchgreifendere Folgen als die neuen Materialien und Oberflächentechnologien zeitigen aber die Tendenzen der technologischen Effektivierung: Elektronisierung, Miniaturisierung, Elementarisierung, Baukasten- und Systemtechnik usw. und vor allem Standardisierung. Sie wirken sich direkt auf

die Typik der Produktgestalt aus und führen zu einer Dominanz der Umhüllungsfunktionen in weiten Bereichen des Geräte- und Apparatebaus.

Die Aufhebung mechanischer Funktionen durch die Ausbreitung der Elektronik führt dazu, daß typische technische Gestalten und Gebrauchsgestalten verschwinden. An ihre Stelle treten stereotype Umhüllungsformen. Mit der anschaulichen Mechanik und Optik entfallen auch die von ihnen geprägten Produktstrukturen.

Miniaturisierte Elektronik reduziert die Produkterscheinung zunächst auf stereotype, wenig ausdrucksvolle Grundkörper. Die Produktgestalt wird immer mehr nur von bestimmten technischen Funktionselementen der äußeren Schutzfunktionen und Statik bestimmt. Die Hüllfunktion wird visuell dominant.

Diese Tendenz ist gesetzmäßig, weil die Technik ständig an der Aufhebung ihrer Strukturen und auf die Reduktion von Masse und Volumen hin arbeitet. Solange technische Funktionen vorwiegend durch mechanische Strukturen realisiert wurden, stand das durch den technischen Vorgang geprägte Grundmuster als Bild und Symbol stellvertretend für den gesamten Funktionskomplex (zum Beispiel bei Waagen). Diese Urtypen der Gebrauchsgegenstände und Arbeitsinstrumente waren jedem von Kindheit an vertraut, wurden unbewußt gelernt und waren anschaulich einprägsam. Früher hatten die Dinge typische und vertraute Gestalten, die sich kaum änderten. Die technisch-funktionelle Differenzierung der Produkte (Arbeitsmittel und Gebrauchsgüter) führt heute nicht mehr unbedingt zu prägnanten und unterscheidbaren Gestalten. Man erkennt lediglich „Gehäuse“ mit untergeordneten Operativ- und Signalelementen großer Ähnlichkeit, aber unterschiedlicher Bedeutung. Innerhalb eines Grundtyps – zum Beispiel kubische Gehäuse elektronischer Meßgeräte – existieren vielfältige Spezialisierungen der Anwendung, dennoch ist auf Anheb keines vom anderen anhand der Gesamtgestalt unterscheidbar. Identifizierbar sind sie erst über zusätzliche grafische und plastische Informationen der Operativ- und Anzeigeelemente oder über die Gerätebezeichnung.

Stellen wir uns die Arbeitssituation eines Werk tätigen an einem Meßplatz mit solchen Geräten vor, noch stärker gilt das für Meß- und Überwachungsanlagen, so ist offensichtlich, daß die Produkte geradezu „buchstabiert“ und „entziffert“ werden müssen. Die Identifikation der Geräte und ihrer Elemente erfordert die Kenntnis einer grafisch-plastischen Produktsprache.

Die funktionale Ähnlichkeit und die Komplexität technischer Grundstrukturen erzwingen eine stärkere Charakterisierung und Thematisierung des Erscheinungsbildes über die Hüllfunktion.

Die Tendenz zur anonymen Verhüllung und Unifizierung erfordert nicht nur sachlich-begriffliche Information über das Produkt mit zusätzlichen Mitteln, sondern läßt die Frage der Semantisierung der Produktform als notwendigen Ausweg erscheinen.

Die Differenzierung der Produkte durch Marken, Herstellerbezeichnung usw. ergeben keine typischen Produkterscheinungen.

Aus alledem wird verständlich, warum die Grenzen zwischen funktionaler und formaler Gestaltungsweise nicht mehr so eindeutig bestimmbar sind; warum es nur ein kurzer Schritt von einer dem Funktionalismus verschriebenen Gestaltung zum stylinghaften Gestalten ist; denn der zur Verfügung stehende Spielraum technisch begründeter Gestalten ist enger geworden und die Formensprache funktionalistischer Gestaltung ist bereits selbst formalisiert.

5.

Der Ausweg wird in Richtung der Differenzierung der Produkterscheinung gesucht. Dabei ist aber zu unterscheiden:

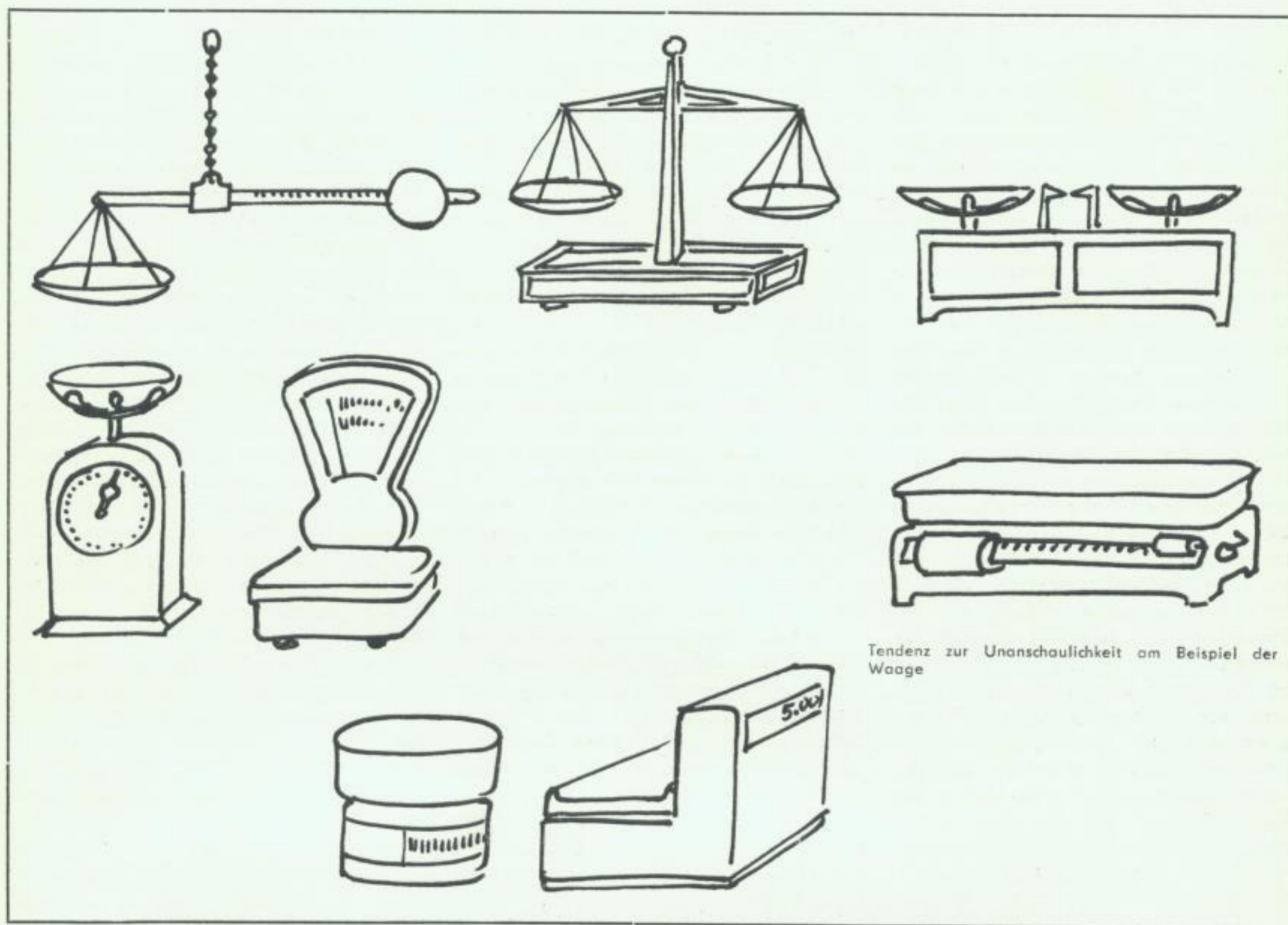
– Differenzierung der Produkte zwecks Unterscheidung von Herstellerangeboten und

– Anpassung von Produkten an sogenannte differenzierte Bedürfnisse von Nutzern.

Es ist scheinbar der gleiche Zusammenhang, dennoch sind die Ziele völlig divergent.

Die sogenannte Produktdifferenzierung im kapitalistischen Marketing resultiert aus Herstellerbedürfnissen, nicht aus Nutzerbedürfnissen, sie stellt diese nur in ihren Dienst.





Tendenz zur Unanschaulichkeit am Beispiel der Waage

Die Angleichung technischer Grundstrukturen und Leistungsparameter zwingt den Hersteller, sein Produktangebot auf dem Markt differenziert vom Übrigen zu zeigen. Das ist Handels- und Marktbedingungen geschuldetes Verhalten und logische Folge bestimmter Voraussetzungen und Zusammenhänge im Bereich der Zirkulation, und das betrifft nicht nur den kapitalistischen Hersteller, sondern auch sozialistische Betriebe.

Die Anpassung von Produkten an sogenannte differenzierte Bedürfnisse der Nutzer ist dagegen nicht ohne die reale Situation der Bereitstellung von Waren zu beantworten.

Unterschiedliche Normen sind in den verschiedenen Schichten der Nutzer nachweisbar vorhanden.

Es muß aber zumindest geprüft werden, auf welche Produktbereiche eine Differenzierung sinnvoll angewendet

werden kann und wie sie realisiert werden soll. Solche Bereiche, in denen die Differenzierung gesetzmäßige Notwendigkeit ist, wie zum Beispiel Bekleidung, existieren. Und es ist unbedingt erforderlich, einen wirklich demokratischen Dialog zwischen denen, die über Design entscheiden, und denen, die von Design betroffen sind, zu entwickeln.

Die Industrie bei uns und auch im kapitalistischen Wirtschaftsbereich reagiert zunächst nicht so sehr auf differenzierte Bedürfnisse der Nutzer, sondern diese reagieren vielmehr auf das Angebot der Industrie, wenn es differenziert ist.<sup>3</sup> Das ist übrigens eine objektive Gesetzmäßigkeit, weil der Nutzer seine Wünsche, die meist mit Bedürfnissen verwechselt werden, nur anhand des vorhandenen Spektrums von bekannten Produkten artikuliert.

Eine bedürfnisorientierte Gestaltung,

die nur als geplante und wissenschaftlich fundierte Gestaltung denkbar ist, ist beim besten Willen noch nirgends so richtig auszumachen. Die Lösung liegt meiner Meinung nach weder in der Taktik gängiger kapitalistischer Produktdifferenzierung noch im Versuch der Befriedigung meist nicht deutlich artikulierter sogenannter differenzierter Bedürfnisse der Nutzer, sondern in der optimalen Ausprägung des jeweiligen Typs eines Produkts und seiner Anpassung durch den Nutzer an seine Bedürfnisse.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> siehe dazu Nagy, M.: Bedürfnisse und Ansprüche, in: 5. Kolloquium zu Fragen der Theorie und Methodik der industriellen Formgestaltung (1981), Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, 1982

<sup>4</sup> siehe dazu Horn, Rudolf: Der Nutzer als Finalist, in: form+zweck 6/1981, S. 43-44

6.

Nun wäre die Frage nach der gestalterischen Lösung des Problems zu stellen. Sie liegt meiner Meinung nach in einer stärkeren Hinwendung zu den semantischen Bezügen des Produkts, in seiner zeichenhaften und zeichensetzenden Bedeutung.

Um die semantischen Fragen aufzunehmen und charakteristische Produktbilder, die auch als Leitbilder funktionieren, zu erzeugen, muß der Funktionalismus nicht einmal erweitert werden, da in seinem ursprünglichen Konzept die Gesamtheit der produktfunktionalen Aspekte enthalten ist. Das dargestellte Verkleidungs- und Unifizierungsproblem erhellt nach meiner Ansicht, daß die Semantisierung oder Thematisierung der Produkterscheinung in bestimmten Produktklassen eine Notwendigkeit ist, auf die unter den heutigen historischen Bedingungen industrieller Entwicklung reagiert werden muß.

Die Zeichensprache industrieller Gegenstände wäre etwa in zwei Ebenen zu entwickeln:

1. Anhand der elementaren grafischen und plastischen Ausdrücke, welche die

allgemeinen Formbegriffe der Teile eines Produkts (Griff, Knopf, Gehäuse, Verschluß usw.) umfassen. Eine solche *Sprache der Funktionselemente* eines Gegenstandes hat sich international bereits in Ansätzen entwickelt. Hier liegt auch der Weg zu einem „anonymen“, das heißt zurückhaltendem Design, das die Gegenstände nicht wichtiger macht als sie sind.

2. Durch die Erzeugung komplexer visueller Begriffe als die symbolischen, typischen und prägnanten Gesamtformen, die ein Produkt als Ausdruck des betreffenden Nutzenskomplexes und seiner Schöpfer repräsentieren.<sup>5</sup>

Es kann offen bleiben, ob man dergleichen nun Semantisierung oder Typenbildung oder Thematisierung nennt. Die Erzeugung und Anwendung sogenannter „Looks“ ist damit nicht gemeint! Es ist ein Semioseprozeß, ein zeichensetzender Vorgang im Gegensatz zu der Annahme und Behauptung, daß sich Form logisch bzw. automatisch aus der technischen Funktion und der Handhabungsfunktion ergibt. Der Spielraum ist größer, ohne dabei mit den elementaren Funktionen und strukturellen Notwendigkeiten in Konflikt zu

geraten. Aber es gilt nur für bestimmte Produktbereiche, deren Herstellungsweise weltweit ähnlich oder gleich ist und deren Funktionen nicht eindeutig durch die technisch-physikalische Struktur bestimmt sind, also für ein großes Feld technischer Konsumgüter und Gebrauchsgegenstände und für viele Klassen von neuen elektronischen Produktionsinstrumenten.

Dennoch wird hier immer die Gefahr der Übersteigerung und Loslösung der Produkterscheinung vom instrumentell-technischen Inhalt bestehen und manipulativ ausgenutzt werden können. Das Zeitalter des kindlichen Glaubens an die alleinige formbildende Kraft des Technisch-Funktionalen ist vorbei. Die konstituierenden Prinzipien des syntaktischen Bereichs müssen jedoch sichern, daß die semantische Charakterisierung eines Produkts nicht zur bloßen Stilisierung gerät.

Semantisierung wäre so nicht mehr nur als manipulative Technik oder Trick des Marketing anzusehen, sondern als ein Erfordernis der Orientierung in der Produktwelt.

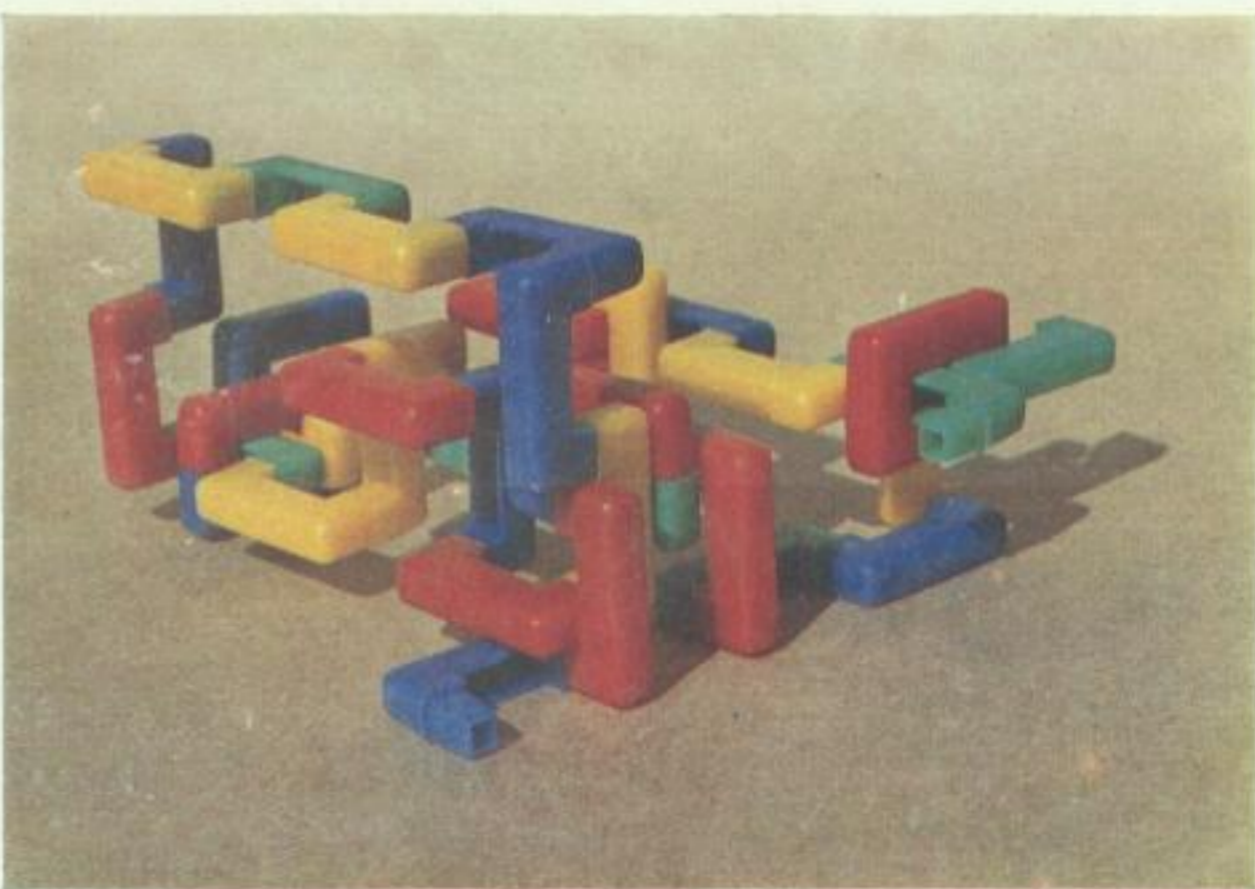
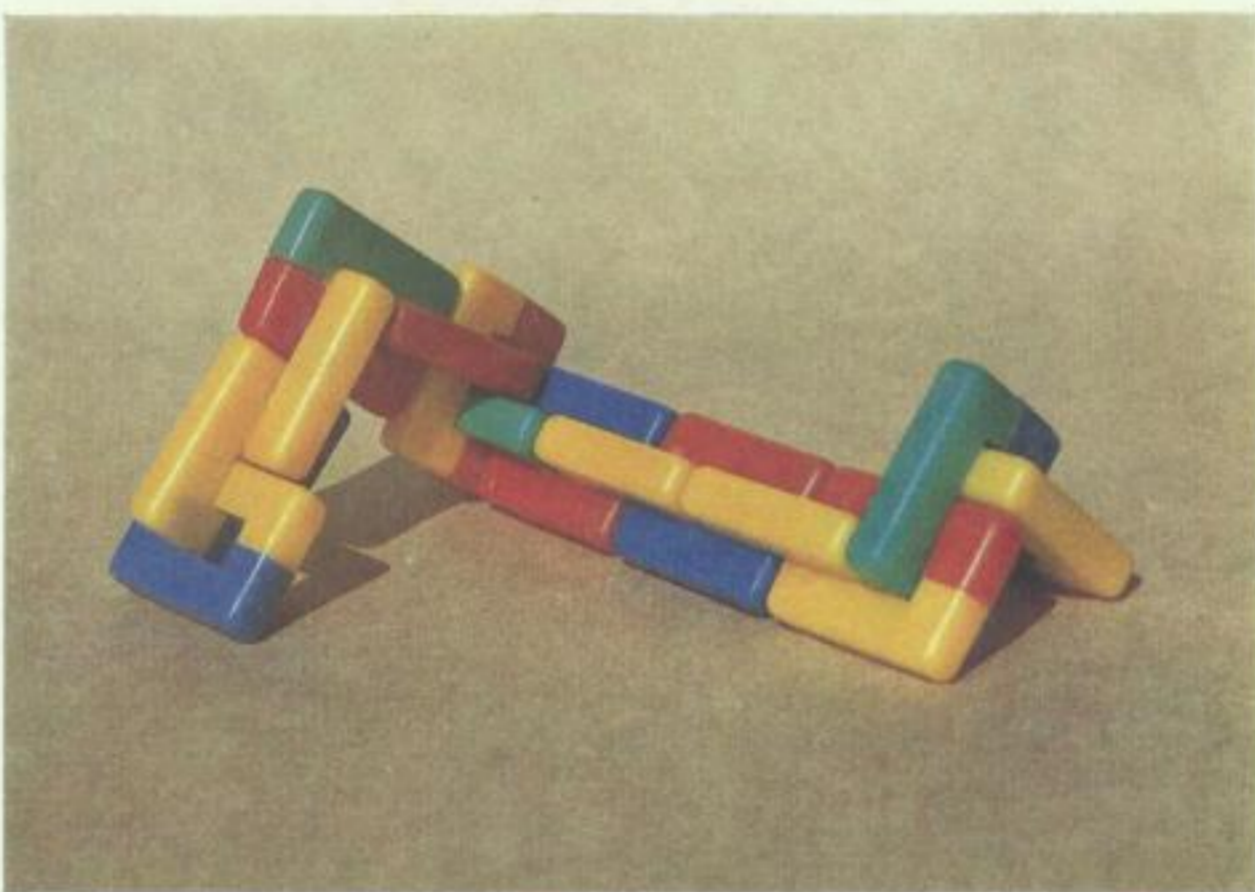
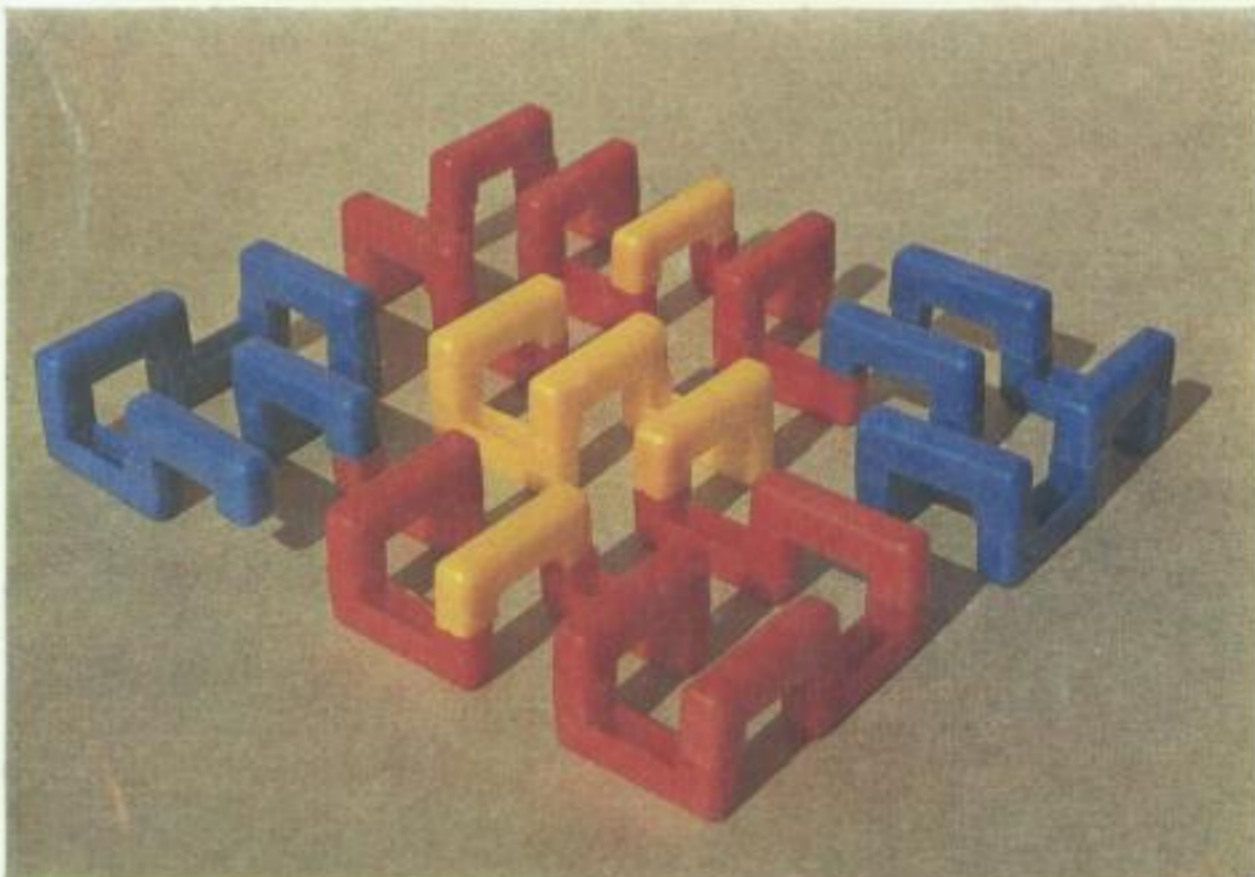
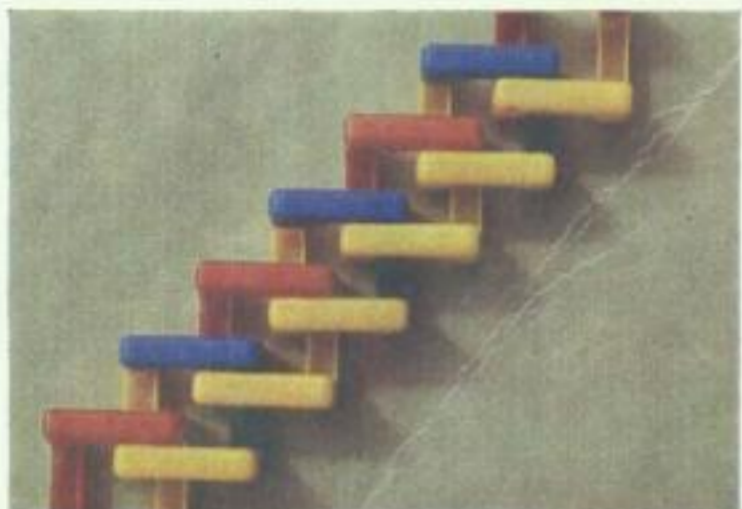
<sup>5</sup> siehe dazu van Onck, Andries: Gestalten als semiotischer Prozeß, in: *form+zweck* 3/1981, S. 7-14



Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam,  
Detail des Gebäudekomplexes



## Konstruktive Spiele



Etwa vier Dutzend Steckbausteine aus Plast, gehandelt in Talliner Spielzeuigläden, erstanden von einem Berliner Architekten. Dieser frönte mit Hilfe der Bausteine seinem berufsbedingten Sinn für Regelmäßigkeit und Symmetrie: immer wieder ergaben sich neue flächige Farbmuster.

Fast ein Jahr lang spielte er so. Eines Tages kamen Kinder, die waren zu solcher Art Ordnung nicht erzogen und bauten, wie sie es verstanden: räumlich.

Seither konkurrieren in seinem Spiel straffe Symmetrie mit wild wuchernden Raumgebilden.

W. K.

Handelsübliches Steckspiel „Lülide komplet E-106“ aus der Estnischen SSR („Lüli“ heißt Kettenglied)

ISSN-Nr. 0429-1050  
31770 Artikel-Nr. 1921