

# form zweck

Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung

2/1987

DDR 5 - M



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

31770 Artikel-Nr. (EDV) 1921  
Redaktionsschluß: 13. 11. 1986  
(Seite 48: 9. 3. 1987)

### В номере

2—30  
Эстетическая культура — что это есть?: эстетическая культура или жизнь как искусство? — Искусство есть всегда результат эстетики нашего поведения? (3); культурная связь или выражение собственной личности — разговор по изменению в претензии действия особенно молодых дизайнеров в последние 30 лет и по развитию культуры формы (8); 3 формы, сегодня реагировать по потребностям: мебели по элементам (14) — для монтажа (16) — для отдельной конструирования (18); Как реагирует финский функционалист по постмодернизму — разговор с Ирё Куккапуо (21); тезис о работе Этторе Соттсасс (26) Анализ десятого соревнования фотографии журнала form+zweck — тема: стекло (31); по образную языку капиталистической культуры публики (конец) (37); 2 доклады четвертого семинара Баухауза в Веймаре 1986: новые требования для архитектуры (41) — индустриальная продукция массы и культура (44).

### Подписка

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

Право издания текстов и иллюстраций у авторов

### Abbildungen:

Peter Allner, New York (1) 4. Umschlagseite; Amt für industrielle Formgestaltung/Stirl (2) S. 17; Matthias Blumhagen, Dresden (1) S. 34; Anneliese Bonitz, Berlin (14) S. 10, 11, 12, 13; Christian Brachwitz, Berlin (32) S. 2, 7, 8, 17, 32, 33, 35, 36; Horst Fechner, Halle (2) S. 36; Foto-Ziegler, Halle (8) S. 14, 15; Göran Hajek, Jena (1) S. 32; Karl August Harnisch, Halle (1) S. 36; Rudolf Horn, Leipzig (6) S. 16; Peter Kersten, Halle (1) S. 33; Peter Kühn, Dessau (2) S. 36; Peter Pape, Halle (3) S. 19; Heinrich Pawlick, Leipzig (10) S. 18, 20; Florentine Schwarzmeier, Dresden (2) S. 35; Manne Stenros, Helsinki (12) S. 22, 23, 25; Reinhard Ufer, Dresden (1) S. 31; Friedrich Weimer, Dresden (2) S. 17.

### Contents

2—30  
Aesthetic culture — What is it?: Aesthetic culture or the life as art? — Does the aesthetic of our conduct result always in art? (3); cultural coherence or expression of own personality — a conversation about change of pretension of action especially of young designers in the last 30 years and about development of culture of form (8); 3 forms, today repond to necessities: furniture by elements (14) — for assembly (16) — for self-construction (18); How does a finish functionalist repond to the postmodernism — a talk with Yrjö Kukkapuro (21); thesis about the work of Ettore Sottsass (26) Analysis of the 10<sup>th</sup> photo competition by form+zweck — subject: glass (31); on metaphoric language of imperialist advertising culture (finish) (37); 2 reports of the 4<sup>th</sup> colloquy at the Bauhaus in Weimar 1986: new demands for architecture (41) — industrial mass production and culture (44).

### Subscriptions

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

Copyright of texts and illustrations by the authors.

### Autoren in diesem Heft:

Dr. Karin Hirdina, Humboldt-Universität zu Berlin, Sektion Ästhetik/Kunstwissenschaften; Prof. Christa Petroff-Bohne, Kunsthochschule Berlin, Fachbereich Formgestaltung und Keramik; Marius Schreyer, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, Diplomand Sektion Möbel/Ausbau; Peter Pape, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, Diplomand, Sektion Möbel/Ausbau; Yrjö Kukkapuro, Designer, Helsinki/Finnland; Prof. Dr. Chup Friemert, Hochschule der Künste Hamburg, Designtheorie/Designgeschichte; Dr. Isabella Sladek, Akademie der Wissenschaften, Institut für Ästhetik/Kunstwissenschaften; Prof. Dr. Dr. Bernd Grönwald, Vizepräsident der Bauakademie der DDR.

### Contenu

2—30  
La culture esthétique — qu'est-ce que c'est?: la culture esthétique ou la vie comme l'art? Est-ce que l'esthétique de notre comportement aboutit toujours à l'art? (3); le rapport culturel ou l'expression de la propre personnalité — une conversation au sujet du changement de la revendication d'action notamment des jeunes designers dans les 30 dernières années et au sujet du développement de la culture de forme (8); 3 formes, aujourd'hui réagir aux nécessités: meubles par éléments (14) — pour le montage (16) — pour la construction de soi-même (18); Comment est-ce que réagit un fonctionnaliste finnois au postmodernisme — une conversation avec Yrjö Kukkapuro (21); thèses au travail de Ettore Sottsass (26) Mise en valeur de la X<sup>e</sup> compétition de photo du form+zweck — sujet: le verre (31); à la langue métaphorique de la publicité impérialiste (fin) (37); deux récits du 4<sup>e</sup> colloque au Bauhaus à Weimar 1986: de nouvelles demandes à l'architecture (41) — la production industrielle de masse et la culture (44).

### Abonnements

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

Tous droits de reproduction réservés aux auteurs.



## 2'87 Inhalt

	2-30	Ästhetische Kultur – Was ist das?
Karin Hirdina	3	Ästhetische Kultur oder Das Leben als Kunst?
Christa Petroff-Bohne (Gespräch)	8	Erziehung zur Formkultur
Marius Schreyer	14	Anbauen
red.	16	Montieren
Peter Pape	18	Selbstbauen
Yrjö Kukkapuro (Gespräch)	21	Jeder Designer muß ein bißchen Künstler sein
Chup Friemert	26	Die Verteidigung einer Frage gegen die derzeitigen Antworten
	31	Das Industrieprodukt im Foto: Glas
		Ergebnisse des 10. Fotowettbewerbs
	35	Produkte
Isabella Sladek	37	Bildsprache der Werbung (3)
Bernd Grönwald	41	Neue Anforderungen an Architektur
Chup Friemert	44	Industrielle Massenproduktion und Kultur

Titel: Christine Koch

Tel. 2 00 01 01

Postanschrift:

Amt für industrielle Formgestaltung

Redaktion form+zweck

Breite Straße 11

DDR

Berlin

1020

Redaktion:

Günter Höhne (Chefredakteur)

Jörg Petruschat, Angelika Trebeß

(Fachredakteure)

Barbara Mischke (Redaktionssekretär)

Christine Koch (Grafiker)

Martina Tontschew (Redaktionssekretärin)

Korrespondenten:

Alexander L. Dishur, Moskau

Herbert Dubins, Riga

Wolfgang Kil, Berlin

Barbara Köpplová, Prag

Claude Schnaidt, Paris

Redaktionsbeirat:

Martin Kelm (Vorsitzender), Michael

Blank (Vertr. des Herausgebers), Karl-

Heinz Burmeister, Lutz Gelbert, Günter

Höhne (Chefredakteur), Wilfried Kar-

ger, Winfried Klemmt, Günter Knob-

loch, Horst Oehlke, Gerhard Oehmig,

Manfred Queißer, Fred Staufenberg.



# Ästhetische Kultur

Wir sagen Kultur, und verstanden wird Kunst, wir sagen Ästhetik und verstehen, was jeder für schön hält, wir sagen ästhetische Kultur und wissen nicht, was gemeint ist.

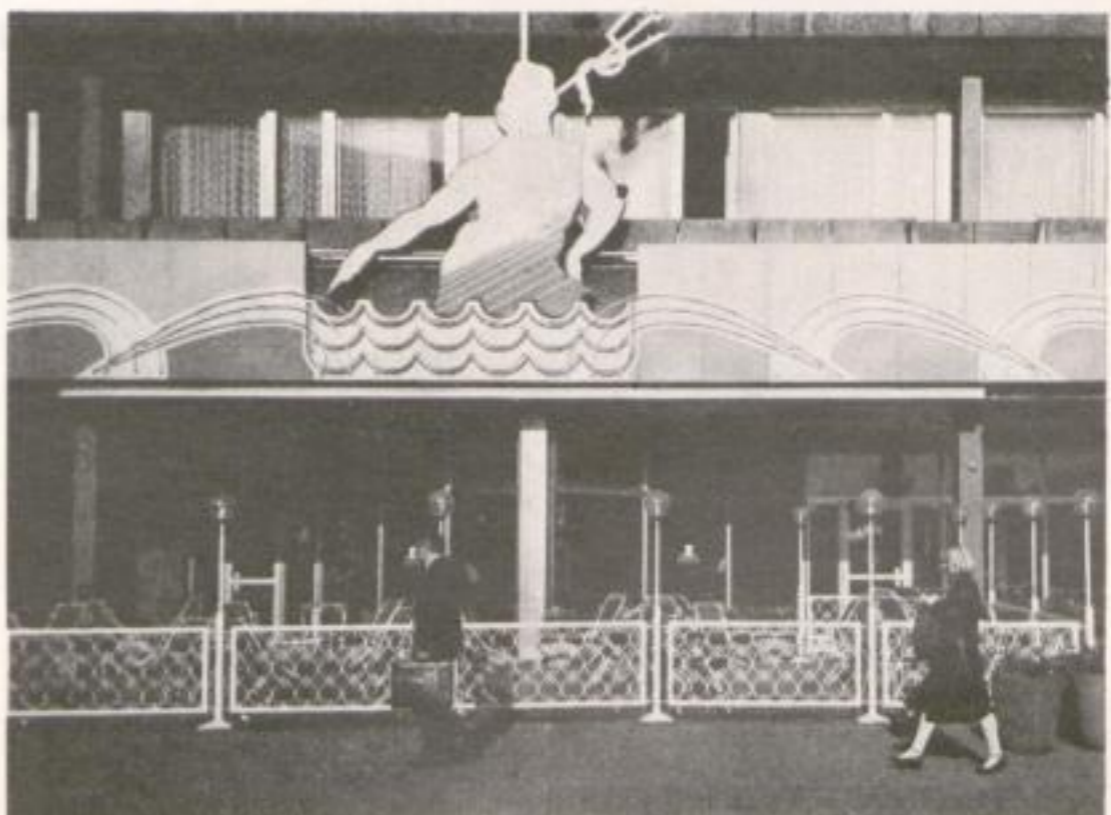
Seit einiger Zeit gibt es für das Problem, Ökonomisches und Kulturelles in der Gestalt industriell erzeugter Dinge miteinander zur Wirkung zu bringen, ein Erlösungswort. Es heißt: anwendergerecht. Alles scheint klar – die Bedürfnisse und ihre Entwicklung (sonst Gegenstand quälender Sucharbeit oder Stein ahnungslosen Anstoßens) erfährt man aus dem Munde des Kunden, und gut gestaltet ist, was sich gut verkaufen läßt. Sogar der Funktionalismus, dieses doktrinäre Sorgenkind, dieses schlechte Gewissen des Designs, braucht nun nicht mehr in der Öffentlichkeit diskutiert zu werden: So viel gern Verkauftes, so viel gern Gewolltes, so viel gern Gehabtes – wer müht sich da noch zu verstehen? Gibt es für die disparaten ökonomischen, finanziellen, technologischen, außenwirtschaftlichen, verkaufstechnischen, zielgruppenbezogenen, ergonomischen, corporate identischen Anforderungen an Dinge und Umwelt noch ein einheitliches Bezugsfeld formgestaltender Arbeit, ein alles übergreifendes, durchdringendes, erneuerndes, eines, das oft auch sehnsuchtsvoll der

## Gesamtzusammenhang

genannt wird? Was ist es, das sich hinter den Wörtern von kultureller und ästhetischer Funktion des Designobjekts verbirgt? Sind wir es nicht, die sie bestimmen, sind wir es also, die ihn stiften?

„Ästhetische Kultur“ ist ein Projekt, das form+zweck über mehrere Hefte beschäftigen wird. Wir fragen ihr nach, zuerst essayistisch und ganz global in diesem Heft, weiterhin nach der geteilten Arbeit derer, die sie professionell hervorbringen, nach den Strategien ihrer Verwirklichung und danach, wer sie trägt, aufbaut oder rekonstruiert, wir fragen nach Kontinuitäten ihrer Entwicklung und nach Umbrüchen.

Unsere Hoffnungen liegen in der Unterschiedlichkeit der Blickwinkel, Motive, Einstellungen unserer Autoren. Christian Brachwitz, Fotograf, nähert sich mit uns dem Thema.



# Was ist das?



# Ästhetische Kultur oder Das Leben als Kunst?

Karin Hirdina

„... wir sind noch weit davon entfernt unsere gesamten Lebensbedingungen wirklich nach ästhetischen Gesetzen ausgestaltet zu haben. Und doch verzichten wir an keinem Punkte unseres Lebens auf ästhetische Kultur. Wir streben nach Schönheit unseres Körpers und unserer Bewegungen, nach gefälliger Kleidung, schöner Wohnung, schönen Geräten, Werkzeugen, Möbeln, ebenso nach schöner Sitte, schönen Lebens- und Verkehrsformen, schöner Sprache und Rede. . . . Die wissenschaftliche Behandlung dieses Problems liegt leider noch sehr darnieder.“

Mit dieser Aussage könnte der von form+zweck geforderte Artikel zur ästhetischen Kultur – was sie ist und was sie sein soll – eigentlich auch schon enden. Die Aussagen kann jeder bestätigen, auch jene über den Stand der wissenschaftlichen Arbeit zum Thema. Wie aber, so fragen wir uns, die wir gelernt haben, solch schnellem Ende gegenüber argwöhnisch zu sein, wie aber denkt sich jener Autor eine Hebung der ästhetischen Kultur, wie kann eine Ausgestaltung aller Lebensbedingungen nach ästhetischen Gesetzen bewirkt werden?

„Man verspricht sich z. B. allzuviel von der Popularisierung der hohen Kunst in der Form einer bloßen Darbietung klassischer Kunstwerke an die große Menge, z. B. durch volkstümliche Aufführungen von Theaterstücken, Opern, Oratorien und durch Verbreitung von Reproduktionen guter Bilder und dergleichen mehr.“ Auch dem können wir zustimmen, mancher mit Wehmut, andere mit leicht triumphierendem Frohsinn: Durch das breite Angebot „hoher Kunst“ allein ist die ästhetische Kultur unserer Gesellschaft noch nicht geschaffen.

Unser Autor verspricht sich viel von einem anderen Weg – der Belebung des künstlerischen Laienschaffens: Nur wer selbst ein Instrument spiele, könne Musik wirklich verstehen. Aber auch dieser Weg löst die Probleme nicht, ein anderer ist der entscheidende: das Kunstgewerbe. „Denn das Kunstgewerbe schafft den Gebrauchsgegenstand, mit dem jedermann aus dem Volke hantiert. . .“ Hier nun vermuten

Sie, daß dieser Autor kein Zeitgenosse ist, denn niemand, schon gar nicht jedermann „hantiert“ heutzutage mit den Produkten des Kunstgewerbes; sie werden gekauft, verschenkt, gesammelt, ausgestellt, aber beileibe nicht ständig gebraucht. Doch unterstellen wir, der Verfasser meint das Kunsthandwerk, meint allgemein die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen. Was empfiehlt er, welche Art der Gestaltung im Interesse der ästhetischen Kultur? Was lehnt er ab? – Unzufrieden mit dem gegenwärtigen Zustand von Stillosigkeit, weist er doch den pauschalen Vorwurf zurück, die Übernahme überkommener Stilformen, der historische Rückgriff, entspreche nicht den Bedürfnissen der Zeit. Der Autor argumentiert pfiffig: Es sei vielmehr eine kulturelle Errungenschaft, „daß unser geschichtliches Verständnis überlieferter Stilformen und der Kunstsprache anderer Zeiten auf Grund der größeren Weitherzigkeit, die die Grundlage unserer gesamten gegenwärtigen Bildung ist, ein unvergleichlich viel größeres ist als dasjenige beliebiger früherer Zeiten. Und wir machen heutzutage den Menschen früherer Jahrhunderte den umgekehrten Vorwurf: ihr Kunstverständnis reichte nicht über den Stil ihrer Zeit hinaus!“ Deshalb hätten sie so oft, statt zu hegen und zu pflegen, ältere Kunstwerke einfach übertüncht, abgeräumt, weggestellt. – Der Autor ist wohl doch ein Zeitgenosse. Denn: „Wir können uns rühmen, daß wir an historischem Kunstverständnis und an Achtung vor den Kunstschöpfungen früherer Zeiten gewaltige Fortschritte gemacht haben. Wenn wir aber die Kunstformen älterer Zeiten weitherziger beurteilen und sie mehr aus ihrer Zeit heraus verstehen gelernt haben, so können wir sie auch ästhetisch genießen, und man kann uns dann auch nicht die Berechtigung absprechen, daß wir sie zu verwenden suchen.“

Solche weitherzige Haltung finden wir auch bei anderen: „Versuche, Unterschiede in den ästhetischen Wertvorstellungen bei Gebrauchsgegenständen mit unterschiedlichen sozialen Gruppen zu erklären, haben sich in der Praxis nicht bestätigt.“ (Joachim Skerl in form+zweck 6/81) – Heute, mit unserer historischen Bildung und

Aufgeschlossenheit kann jede soziale Gruppe *alles schön* finden, Ästhetik muß auf Basisprozesse oder politische Strukturen nicht bezogen werden.

Beide, Joachim Skerl und unser Autor – es handelt sich um Herrn E. Meumann, der 1909 eine „Ästhetik der Gegenwart“ und 1913 ein „System der Ästhetik“ verfaßte –, verteidigen ihre weitherzigen Ansprüche, letzterer gegen die „Gedankenarmut und kahle Nüchternheit 'moderner Möbel'“ (zitiert aus: Ästhetik der Gegenwart, 2. Auflage, Leipzig 1912, S. 154, 159, 162, 169; System der Ästhetik, Leipzig 1914), Skerl gegen die Zweckform des Funktionalismus.

Meumann hat die Begründung mit seiner Definition des Ästhetischen geliefert: „Das 'Künstlerische' oder das spezifisch 'Ästhetische' in der freien wie in der angewandten Kunst, im künstlerischen Schaffen und im künstlerischen Genießen und damit auch in dem durch den Künstler geschaffenen Objekt ist in dem zu suchen, worin über das rein Verstandesmäßige, das rein Zweckmäßige und über die bloße Wiedergabe von Naturformen hinausgegangen wird, in dem Sinne einer Zutat oder eines Zuwachses, durch welche das Zweckmäßige oder das Verstandesmäßige Phantasie- oder Gefühlswerte erhält.“ (Meumann 1914, S. 132) Diese Definition, die Bestimmung, daß Zweckmäßiges erst durch Zutat Gefühlswert erhalten könne, könnte J. Skerl unterschreiben. Aber nicht deshalb ist sie anzuzweifeln. Auch nicht, weil sie vor 70 Jahren formuliert wurde.

Meumanns Position ist signifikant – zunächst für eine Ausweitung des Gegenstandes von Ästhetik und für die Gründe, warum der Terminus „Ästhetische Kultur“ eingeführt wurde und wird. Meumann verwendet ihn, um Sachverhalte in den Aufmerksamkeitsbereich der Ästhetiker zu rücken, die mit traditionellen Begriffen nicht ohne weiteres zu fassen sind: die alltäglich gebrauchten Dinge, die Kleidung, den Körperschmuck; die Tatsache, daß Gestaltung, ästhetischer Genuß nicht mehr nur Anspruch und Sache einer gebildeten Oberschicht sind (von Klassen spricht er nicht), sondern Anspruch und Sache der werktätigen Massen. Und Meumann spricht von ästhetischer Kul-



tur unter dem Eindruck eines Umbruchs, bestimmt durch das Eindringen des „modernen Stils“, die Abkehr von Eklektizismus und Historismus in der Gestaltung, das Betonen von Zweckmäßigkeit, Rationalität, Schmucklosigkeit. Er sucht Maßstäbe, wehrt sowohl das Aufdringliche, Protzige ab wie auch die kahle, „unkünstlerische“ Nüchternheit. Seine Position ist – wie die Skerls 70 Jahre später – noch ganz eklektisch. Am Ende aber – und im Gegensatz zum Ansatz – ist Kunst ihm der Maßstab, das Reservoir für Gefühls- und Phantasiewerte, derer der Alltag bedarf, um „schön“ zu werden.

Wir finden hier ein Muster für die theoretisch-programmatische Auflösung des seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder neu beklagten Zwiespalts von Kunst und Leben, Technik und Kunst, Nützlichkeit und Schönheit. Deren Vereinigung wird gedacht als Ästhetisierung des Lebens. Das Leben als Gesamtkunstwerk. Vergleichbare Vorstellungen spielten auch in der Geschichte der Arbeiterbewegung eine Rolle, wenn am Beginn unseres Jahrhunderts über das Thema Kultur und Arbeiterklasse nachgedacht wurde. „Unsere Taten müssen Zeugnis ablegen von unserer künstlerischen Gesinnung; alle unsere Verrichtungen, unser ganzes Leben muß ein Kunstwerk sein. Andernfalls wäre ästhetische Genußfähigkeit der blutigste Hohn für den Arbeiter, dessen ganzes Leben eine Kette von Qual und Arbeit ist, und was für eine Arbeit! . . . Macht erst das Leben selbst zum Genuß, und dann erzieht zur Genußfähigkeit!“ („Tribüne“, Erfurt, 14. Dezember 1907, Beilage).

Gewiß, dies kann man lesen vor allem als die Forderung, eine neue ästhetische Kultur in der Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu begründen, die ästhetische Emanzipation in der politischen und ökonomischen. Heutige Forderungen, das Leben selbst zum Kunstwerk zu machen, zielen auf anderes. Da soll Ironie gebaut werden, Arbeit soll zum Spiel werden, Spontaneität und Emotionalität sollen gegenständlich-räumliche Lebensbedingungen bestimmen. Gemeinsam ist beiden Vorstellungen: Ästhetische Kultur wird gedacht als Erweiterung von Kunst, als deren Eindringen in alle

Lebensbereiche. Also: Haben die Kunstgestalten, die Gestalten der Phantasie und Emotionalität erst einmal jeden Winkel unseres Lebens erreicht – nicht nur das Wohnzimmer, sondern auch die Arbeitsräume, nicht nur die Paläste, sondern auch die Hütten aus Beton –, dann „haben“ wir ästhetische Kultur? Wirklich? Mit Kunst am Bau, Kunst in der Werkhalle, auf der Straße, am Körper?

Dies ist eine Ausweitung der Ästhetik, die Lothar Kühne den Autoren von „Ästhetik heute“ vorwarf: die Reduktion des Ästhetischen auf nur einen Typ des Verhaltens, die künstlerische Rezeption. Die in der Realität seit der industriellen Revolution entstandene Polarität zwischen technischen, praktischen und Kunstgegenständen wird aufgehoben, indem Gegenstände und Art der Aneignung von Kunst (Verständigung über die Gesellschaft, Ausdruck individueller Subjektivität) absolut gesetzt werden für die gesamte Lebenswelt. Nur: In einem gebauten Witz läßt sich vielleicht schlecht wohnen, am erzählten Witz haben wir Spaß. Geschichte muß immer wieder neu angeeignet werden, um sie in der Gegenwart und in die Zukunft hinein fortzusetzen; Nachahmung aber und bloße historisierende Ornamentik sind der Gegensatz zu solcher Aneignung: passiver Konsum, Dekoration von Hilflosigkeit.

Ein weiteres fällt auf: 1910 wie 1980 wird vor allem eine Gefahr für die ästhetische Kultur betont – die Dominanz von Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Rationalität. Dafür gibt es ja vielleicht einsehbare Gründe. Ein unsinnlicher Rationalismus gehört zum theoretischen – und vielleicht nicht nur theoretischen – Erbe in Deutschland. Auch in der Arbeiterbewegung. Längere Zeit galt in ihr sinnliches Vergnügen als etwas, das politischer Arbeit entgegensteht. So meinte Wilhelm Liebknecht 1875: „Arbeiterfeste sind keine Feste, die Sinne zu berauschen. Da der Arbeiter allein Kulturmensch ist, sind auch nur allein die Arbeiterfeste wahre Kulturfeste, wahre Menschenfeste. Bei den Arbeiterfestspielen . . . belehren und klären wir uns auf, stärken uns zum weiteren Kampf.“ (Zit. in: Horst Groschopp, Zwischen Bierabend und Bildungsverein. Berlin

1985, S. 145)

Und Bertolt Brecht ließ in der Erzählung „Eßkultur“ einen Franzosen sagen: „Ich liebe die Deutschen. . . Ihre Kultur ist nur vielleicht ein wenig zu geistig, nicht? . . . Der sechste Sinn ist da, aber wo sind die fünf anderen?“ (Prosa, Band 1, Berlin und Weimar 1973, S. 329)

Vor diesem Hintergrund wird heute wieder einmal mehr Spiel gefordert, weniger Strenge, mehr Spontaneität und weniger Kalkül, mehr Farbigkeit und weniger Gleichartigkeit. Das läßt sich bis zu Skerls Forderung nach der dekorierten Form führen und bis zur Verwendung des neo-neo-historistischen Ornaments in der Architektur. Vielfalt im Gegenstand bilde vielfältige, reiche Sinnlichkeit. Ja, stimmt das überhaupt? Wie bilden sich unsere Sinne, und was tun wir mit ihnen? Einfach genießen? Bedürfen verschiedene Gegenstände vielleicht verschiedener Sinne?

Manchmal urteilen unsere Sinne ganz unmittelbar und zuverlässig: der haptische, nicht nur in der Hand angesiedelte, Sinn zum Beispiel über die Qualität eines Sitzmöbels. Aber wir wissen auch, daß wir uns auf den Augenschein oft nicht verlassen können, nicht immer ist das Evidente das Wesentliche, und das gilt nicht nur für die Kunst. Müssen wir dann nicht genauer sein, wenn wir mehr Spielraum für die Sinne fordern? Ästhetik ist reduktionistisch, wenn sie „das Ästhetische“ fest schreibt in einem bestimmten Gegenstandsbereich, der Kunst, aber auch, wenn sie dies für einen bestimmten Typ von Aneignung tut: den Genuß am Überflüssigen, Spontanen, Luxuriösen.

Ästhetik, dies ist ihre älteste Definition, ist die Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung. Bezieht sie sich damit nur auf die Oberfläche der Dinge, auf Formen, Farben, Dekore? Ist Sinnlichkeit der Rationalität, dem Argument einfach entgegengesetzt? Die Sinne des gesellschaftlichen Menschen sind nicht für ewig fixiert, sie bilden sich an den Gegenständen und im Umgang mit ihnen. Hier liegt nun ein Ansatz, ästhetische Kultur zu begreifen, der sich von den bisher zitierten unterscheidet. Lothar Kühne vor allem hat ihn ausgearbeitet. „Ästhetische Kultur“ betont



Geschichtlichkeit, betont das Werden sowohl der Gegenständlichkeit als auch der Sinne, betont die Beziehung zwischen subjektiver menschlicher Sinnlichkeit und objektiver Gegenständlichkeit. Unsere Sinne sind lange schon nicht mehr rein biologische. Nicht die isolierte und unpersönliche Körperlichkeit, sondern die gesellschaftlich gewordene persönliche Individualität nimmt sinnlich auf und wahr. Menschliche Sinnlichkeit, historisch-gesellschaftlich gebildet, äußert sich in der Gestaltung unserer Umwelt und in der Reaktion auf Gestalten. Diese Äußerung ist sozial bestimmt: ob es jemanden stört zu wissen, der Gegenstand, den er genießt, ist durch erpreßte Kinderarbeit hergestellt oder mit neokolonialer Ausbeutung verbunden. Sinnlichkeit äußert sich in der Reaktion auf Gestaltcharaktere, in ihrer Bestimmtheit durch handwerkliche oder industrielle Produktion, in der Reaktion auf Herrschaftsverhältnisse; sie ist verhältnisbestimmt und vermittelt über Interessen.

Ohne solidarischen Sinn funktionieren auch die anderen Sinne anders als mit ihm, sehe ich anderes und anders. Franz Fühmann schrieb einen Text zu Fotografien geistig Behinderter, die Dietmar Riemann gemacht hat, beides ist veröffentlicht („Was für eine Insel in was für einem Meer“, Rostock 1986). Fühmann vergleicht Riemanns Sehweise mit anderen möglichen (so mit der von Diane Arbus): „Ich halte Riemanns Sehweise für hervorragend geeignet, den Weg zum Verstehen aufzutun. Seine Bilder sind Porträts, oder sind es der Anlage nach; sie nehmen den geistig Behinderten als Menschen, nicht nur als Objekt, sondern auch als Person, sehn ihn also in einer Aura der Würde, und was die Kamera geführt hat, ist Ehrfurcht und Scheu.“ Sehen als Weg zum Verstehen. Gehört zu unserer ästhetischen Kultur nicht, wieviel wir aushalten an solchen Bildern, mit welcher Haltung sie gemacht und angesehen werden? Wieviel wir aushalten an Spannungen und Konflikten? Wann und wofür wir unsere Augen öffnen oder schließen? Solchen Fragen gegenüber aber versagt ein Konzept, das ästhetische Kultur als homogene faßt – als das „schöne Leben“, unter dem Vorzeichen der Kunst, des Spiels,

einheitlicher Gestaltwelten. Unangemessen ist die ästhetische Norm einer „durchgestalteten“ Umwelt, die in ihrer Homogenität die Entsprechung zu Heines „Eiapopeia vom Himmel“ (oder vom Designer) ist. Unangemessen eine Ästhetik, die Harmonie, aber nicht Brüche zuläßt.

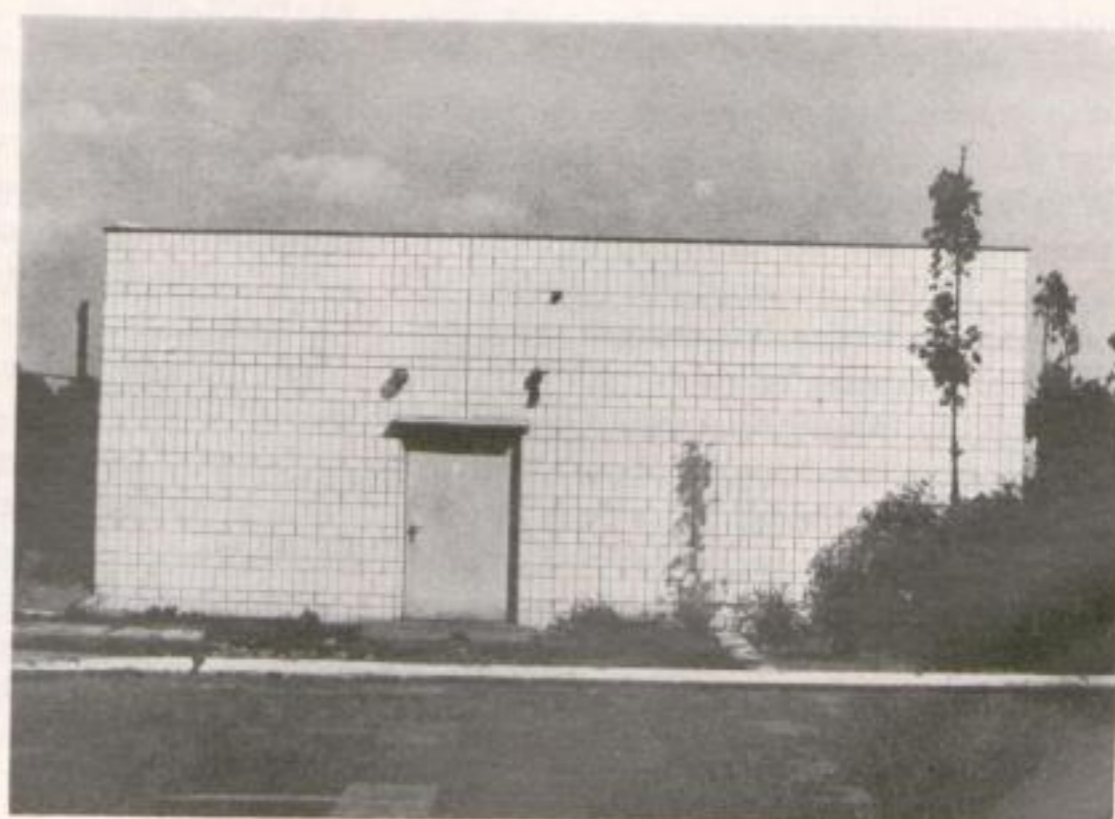
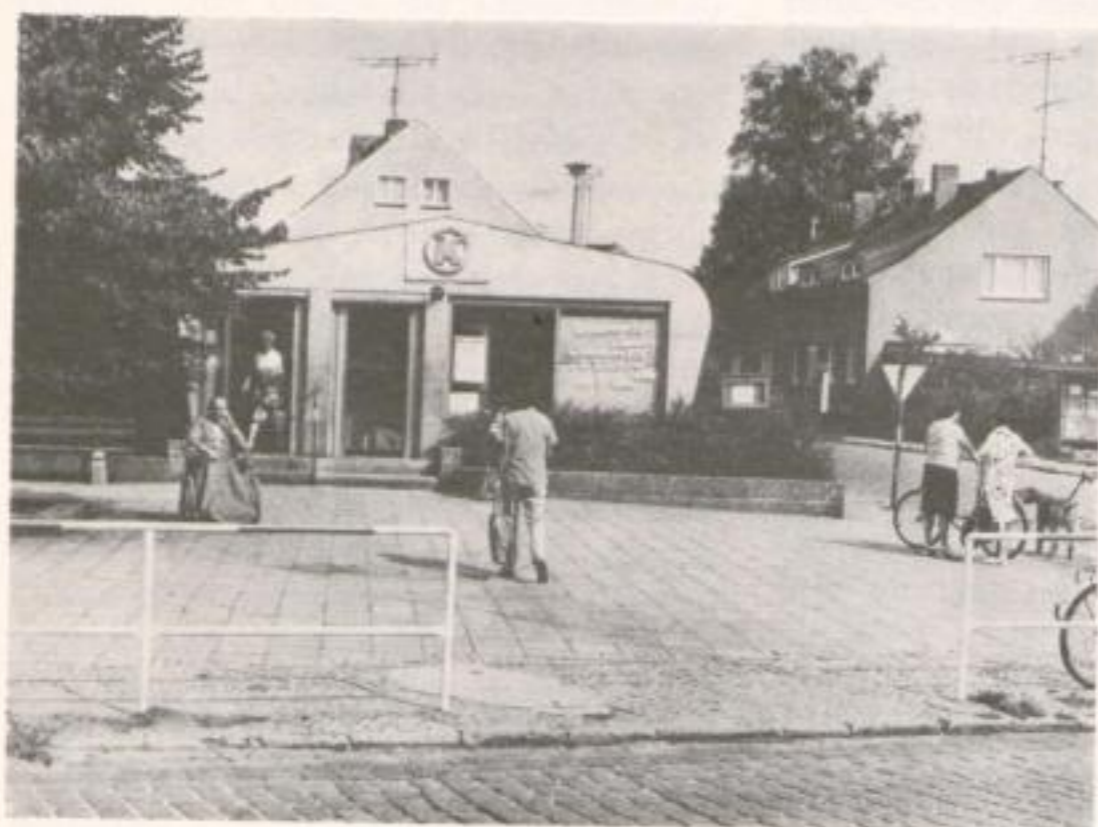
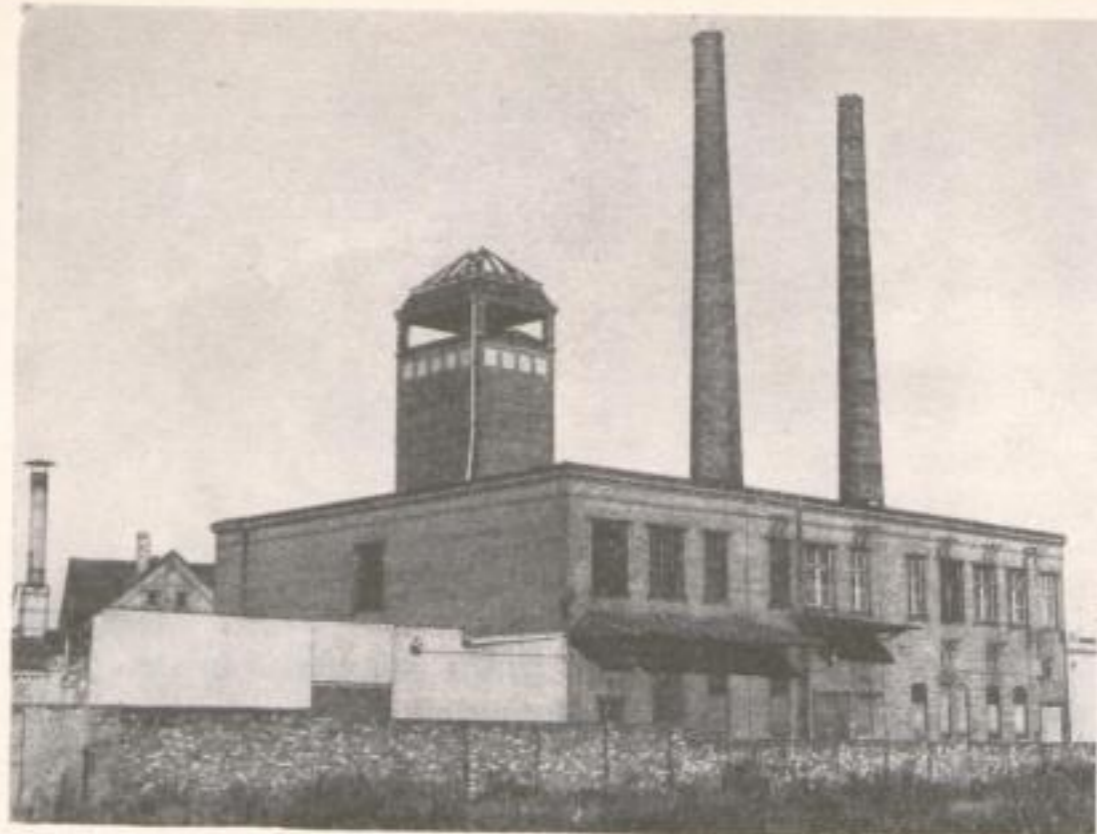
Ästhetische Kultur faßt Heterogenes zusammen und betont dabei ein Maß (Kultur), das nicht einfach vorhanden, sondern im Werden ist. Wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr erfordert deshalb die Analyse von Widersprüchen – als Entwicklungswidersprüche der Gesellschaft, nicht als Schönheitsfehler.

Lothar Kühne hat dies vor allem nach der Seite der Gegenstände gefaßt und entwickelt, hat eine Theorie gefordert, die als mehrstellige Ästhetik der Polarität der Gegenstandswelt Rechnung trägt. „Diese Ästhetik, als deren Orte hier das Technische, die praktische Lebenstätigkeit unmittelbar, ihre Gegenstände und ihr Raum und die Kunst als besondere Vermittlung des Praktischen eingesetzt wurden, läßt erkennbar werden, daß die Verbindung der kommunistischen Kunst mit dem Leben nicht in der Verwandlung der materiellen Lebensbedingungen und des Lebens selbst in Kunst, sondern in der Verbindung der Kunst mit der gesellschaftlichen Praxis besteht.“ (Haus und Landschaft, Dresden 1985, S. 79)

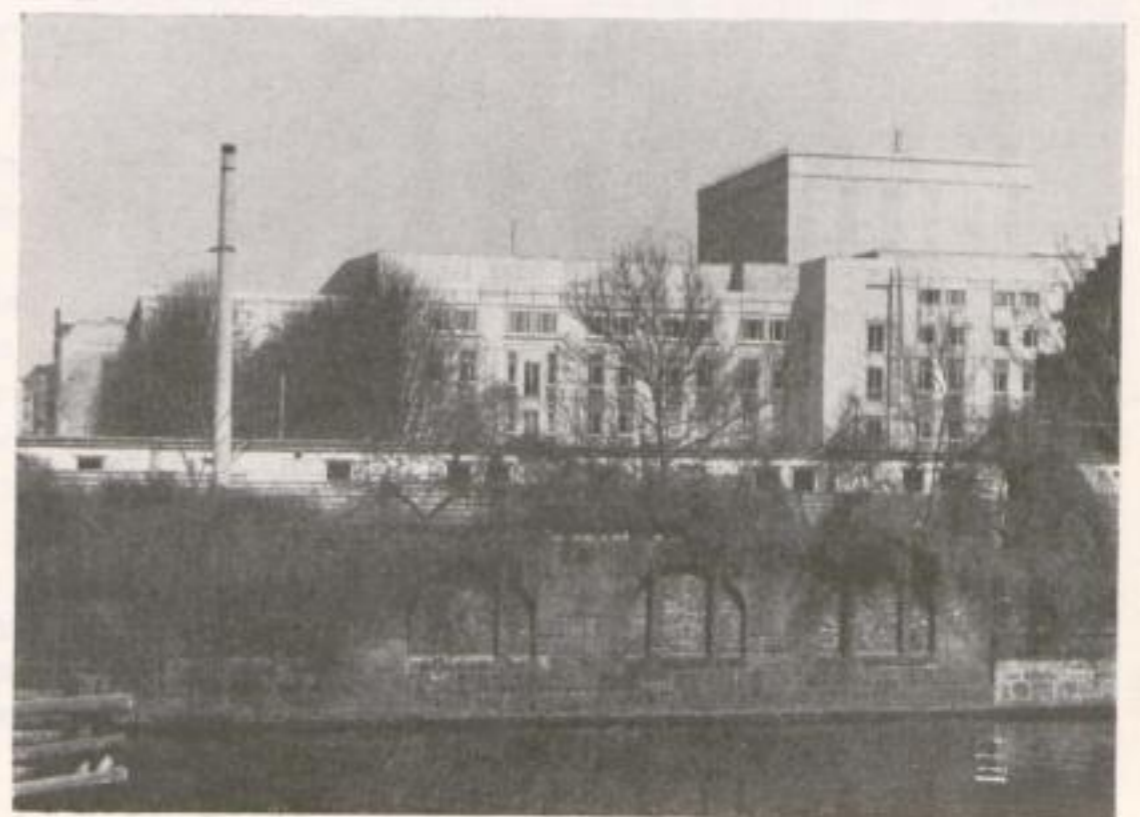
Eine so gefaßte ästhetische Kultur ist weder in ihrer objektiven noch in ihrer subjektiven Seite homogen, aber sie ist auch nicht einfach pluralistisch. Sie verlangt „die Bildung ästhetischer Normen, in denen sich ein neues Genußpotential erschließt. Sein Zentrum hat es nicht mehr im betrachtenden Genießen, sondern in der praktischen Handhabung einerseits und im Erleben des Raumes andererseits . . .“ (H. Hirdina in Weimarer Beiträge 9/1986, S. 1567). Ästhetisches als Eigenschaft des Praktischen ist das Zentrum einer wirklich nicht mehr kunstzentristischen Ästhetik. Die Gegenstände des praktischen Gebrauchs aber zeigen (oder verbergen) in ihren sinnlich wahrnehmbaren Gestalteigenschaften zugleich Verhältnisseigenschaften. Die Verhältnisse strukturieren unser Leben – unser Verhalten, unser Denken und Fühlen, unsere Sinnlichkeit. In und mit un-

serem Verhalten betätigen, hemmen oder befördern wir Verhältnisse. Dies ist der Zusammenhang, der mit dem Terminus „Ästhetische Kultur“ betont werden soll. Nicht ein Zustand, sondern eine Bewegung. Bestimmt durch Strenge und durch Spiel, durch Gefühl, das sich dem Argument nicht verschließt, durch Sinne, die das Verstehen befördern, durch Gegenstände, die technische, praktische oder Kunstfunktion erfüllen und der dafür gebildeten Sinnlichkeit bedürfen.











# Erziehung zur Formkultur

Gespräch mit Christa Petroff-Bohne

*form+zweck: Sie sind seit nunmehr 30 Jahren an der Kunsthochschule Berlin, erst als Studentin, nun seit langer Zeit als Professorin in den Fachbereichen Formgestaltung und Keramik, tätig. Hat sich an den Ansprüchen der Studenten, gestaltend auf ihre Umwelt Einfluß zu nehmen, sowie an ihren Voraussetzungen hierzu in dieser Zeitspanne etwas verändert?*

PETROFF-BOHNE: Ja, die Studenten stehen heute vor einer grundsätzlich anderen Situation – insbesondere auf dem Gebiet der Keramik – als zu der Zeit, in der ich als Studentin an die Kunsthochschule kam. Wir sind damals angetreten, die Formen der Gründerzeit, der dreißiger Jahre und, wenn Sie so wollen, neoklassizistische Bestrebungen zu bereinigen. Wir strebten damals für die gesamte Kultur in unserem Land eine Formenklärung, ein Herausarbeiten der einfachen, funktionellen Formen an, durchaus im Traditionsverständnis des Bauhauses. Heute hingegen ist weltweit alles möglich, und es wird auch alles gemacht; wir stehen vor einem Chaos an Formen, Bedürfnisse gleich welcher Art erscheinen als Nachfragen auf dem Markt, und der Gestalter ist oft in einer servilen Situation.

Der Student hat heute keine sichere Zielorientierung. Die Entscheidung in bezug auf visuell-ästhetische Ausdrucksformen ist erschwert. Hier muß der Lehrende von der sicheren Position seiner Erfahrung aus diesen Entscheidungsprozeß unterstützen, aber auch ausreichenden Freiraum gewähren.

Demgegenüber hat sich in den letzten dreißig Jahren an dem Wunsch, mit dem Material zu arbeiten, sich im Material auszudrücken, seine Grenzen zu erkunden, nichts verändert.

Eine Gefahr sehe ich darin, daß in dem gegenwärtigen Chaos an Formen Bewertungsmaßstäbe abgebaut werden, nicht nur im Gestaltungsanspruch, sondern auch in der Ausführungsqualität. Um ein Absinken qualitativer Ansprüche auf Dauer zu verhindern, kommt der ästhetischen Erziehung erst-rangige Bedeutung zu.

*form+zweck: Wo sehen Sie Haltepunkte, wertbildende Maßstäbe für diese vom Studenten und auch von*

*jedem professionellen Gestalter zu treffende Entscheidung für eine bestimmte Formkonzeption?*

PETROFF-BOHNE: Besonders im Fachbereich Keramik sind solche Entscheidungen sehr eng an Formempfinden gebunden, und hierbei verweise ich als Orientierungshilfe immer wieder auf die Formen, die wir in der Natur beobachten können, einschließlich ihrer Bildungsgesetze, auf Proportionalität, Komposition, überhaupt geordnete Struktur. Wir können uns die Entwicklung der Formkultur im Bereich plastischen Gestaltens von Keramik wie einen Baum vorstellen, gewachsen nach Naturgesetzen mit einer historischen Konstanz im Formengut, die man sich als den Stamm denken kann. Die Verästelungen und Verzweigungen stellen das Spiel mit diesem Formengut dar, das unabhängig ist von den sozialen, technisch-technologischen Voraussetzungen und den Fähigkeiten des Gestalters. Je nach gesellschaftlicher Situation rücken bestimmte Formmerkmale in den Vordergrund. Die gegenwärtig zu beobachtende Überproduktion an Formen, das Suchen nach ausgefallenen Formen, scheint mir Symptom von Verunsicherung zu sein. Aufgabe verantwortungsbewußten Gestaltens wäre es gegenwärtig, gezielt auf den „Formstamm“ zurückzuführen. Ich will nicht gegen das Innovative sprechen, das in der gegenwärtigen Formenfülle durchaus beeindruckt. Entwicklung ist ohne Erneuerung nicht denkbar, und in den gestalterischen Extremen liegen oft die größten Reize, wenn auch deren Wirkung in den meisten Fällen nicht lange anhält. Wollen wir aber mit Reserven und Ressourcen haushalten, bedeutet dies ein vernünftiges Herangehen an das, was man gestalterischen Fortschritt nennt. Hierbei spielt das Moment der technologischen Entwicklung eine entscheidende Rolle, nicht so sehr hinsichtlich einer schnelleren und massenhafteren Produktion und Verbreitung der Produkte, sondern hinsichtlich neuer in Serie durchsetzbarer Formmöglichkeiten und -qualitäten.

*form+zweck: Formkonzeptionen sind doch auch gebunden an ein soziales und kulturelles Selbstverständnis?*

1-6, 7-11

grafische Übungen aus dem Lehrkomplex Grundlagen des visuellen Gestaltens, Anfang der achtziger Jahre, Beispiele aus ca. 40 Varianten je einer Grundstruktur, mit der Hand gezeichnet, Varianten durch Überlagerung von fotografischen Negativen

12

Collection of Random Windows, Computer Graphic Computer Technique Group, Japan (Autor unbekannt), vor 1981

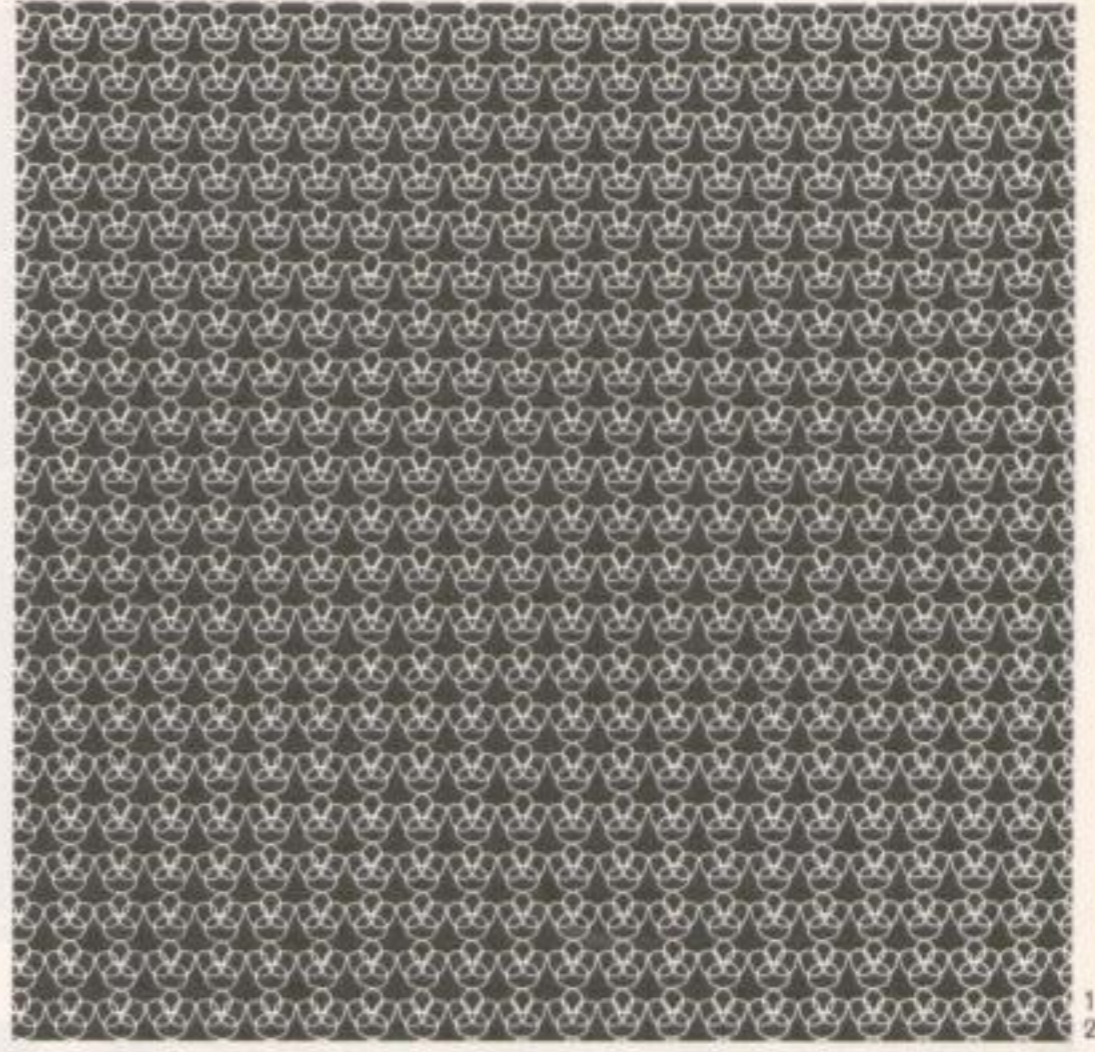
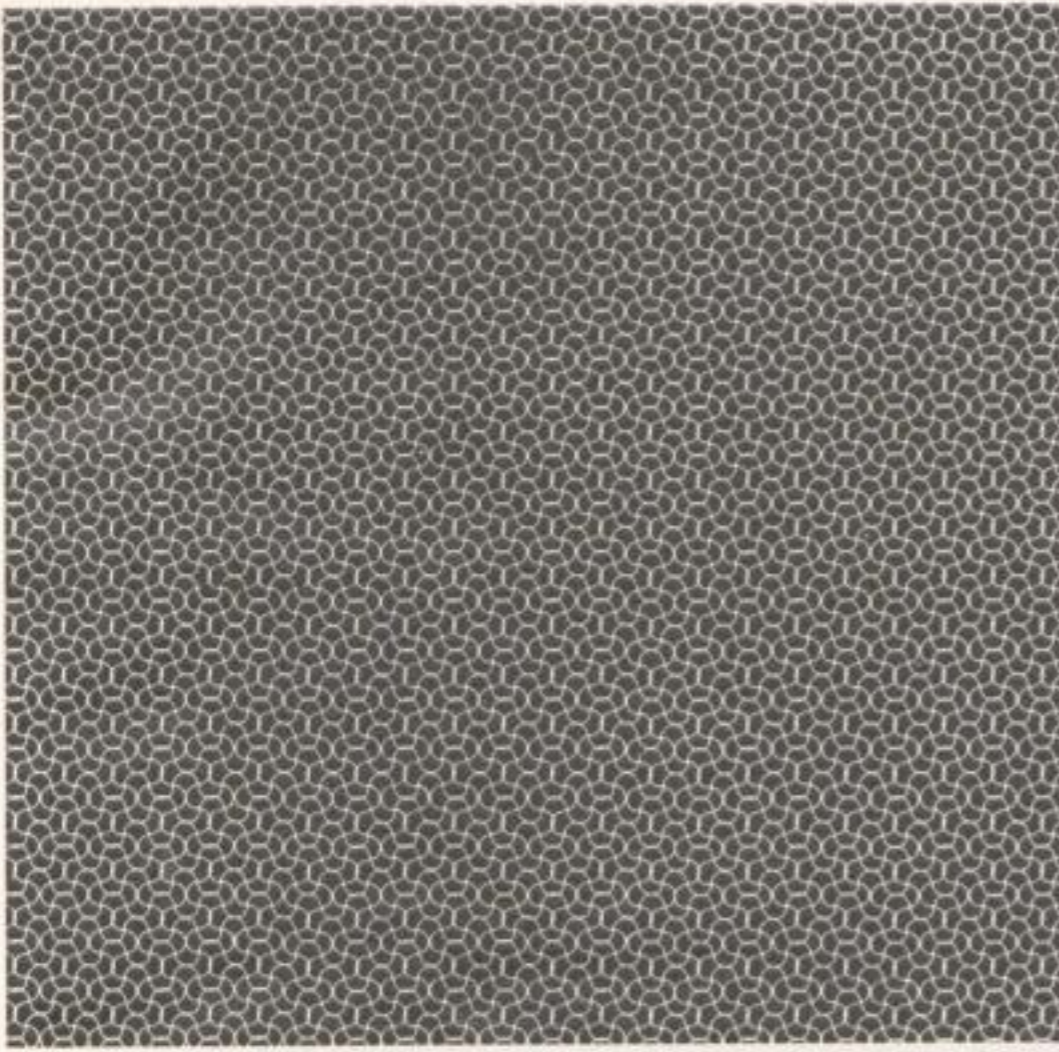
Verkleinerung, Dehnung und Verzerrung eines Quadrats

PETROFF-BOHNE: Das ist selbstverständlich, das habe ich vorausgesetzt, am sozialen Programm des Funktionalismus, am gebrauchswertorientierten Gestalten gibt es keinen Abstrich, zumindest, was das Ethos betrifft, das wir an der Schule vermitteln. Wir müssen uns bemühen, das funktionalistische Herangehen an den Gebrauch durch Formfindung zu entwickeln und zu verfeinern. Wagenfelds Teetasse zum Beispiel hat die weit ausladende Geste behaglichen Teetrinkens mit Freunden am Abend. Das Service sperrt sich schnell, unachtsamen Gebrauch. Das sind keine Gefäße für morgendliches Frühstück im Stehen. Wagenfeld provoziert mit dieser Gestaltung Aufmerksamkeit gegenüber einem Erlebnis. Dieses Situative hat kulturelle Funktion, und hier ist der Gestalter als Persönlichkeit gefordert. Die Liebe vieler Leute zum Kunsthandwerk liegt nicht so sehr und vielleicht gar nicht begründet im Individuellen der Herstellung oder darin, daß Form und Dekor Ausdruck handwerklicher Herstellung sind, als vielmehr darin, daß das kunsthandwerkliche Erzeugnis mehr als das durchschnittliche industrielle genau dieses situative Moment anzusprechen scheint. Dies kann das industrielle Produkt natürlich auch leisten, vorausgesetzt, der Gestalter besitzt die Feinsinnigkeit, die gestalterischen Mittel auch zur Interpretation von Gebrauchszusammenhängen auszuspielen.

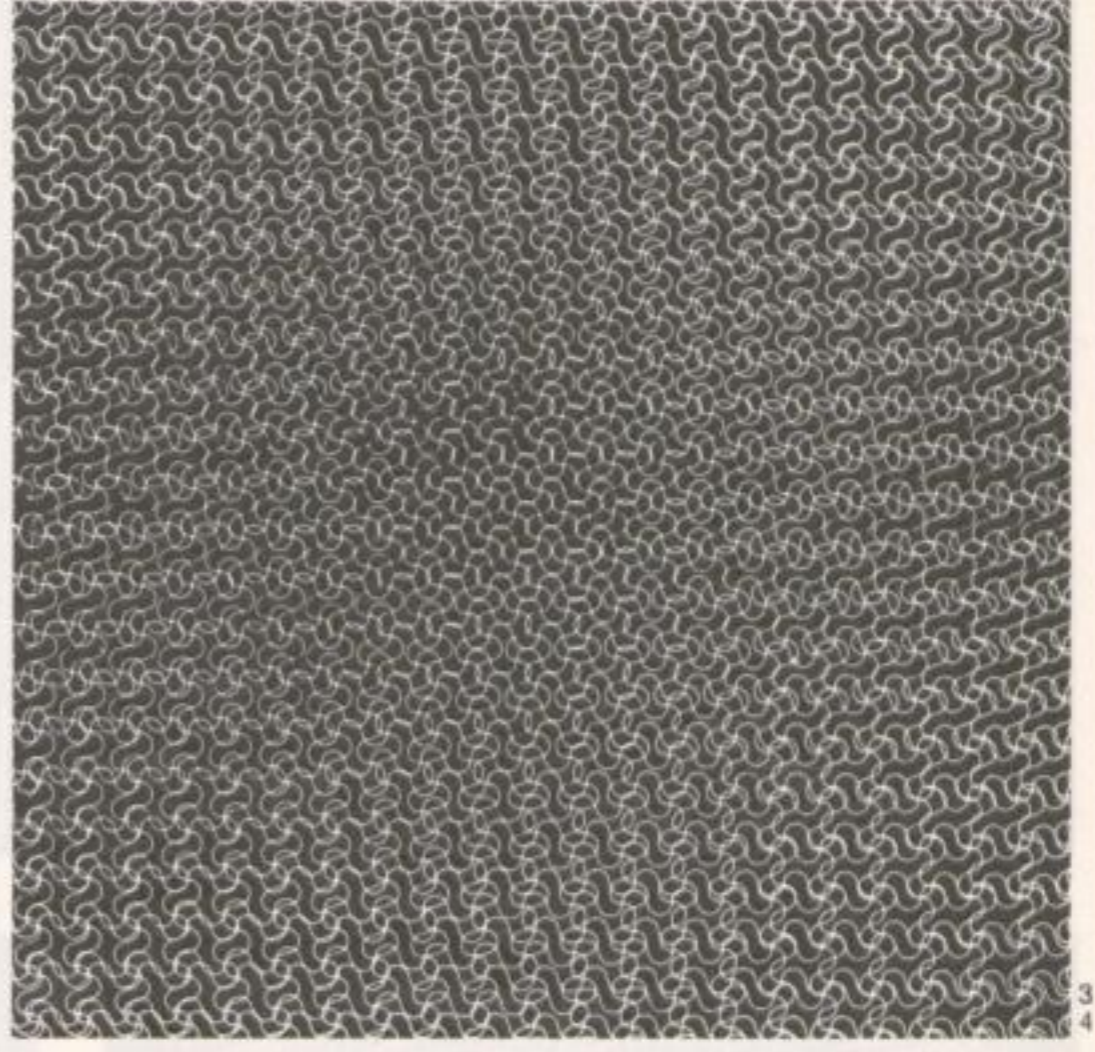
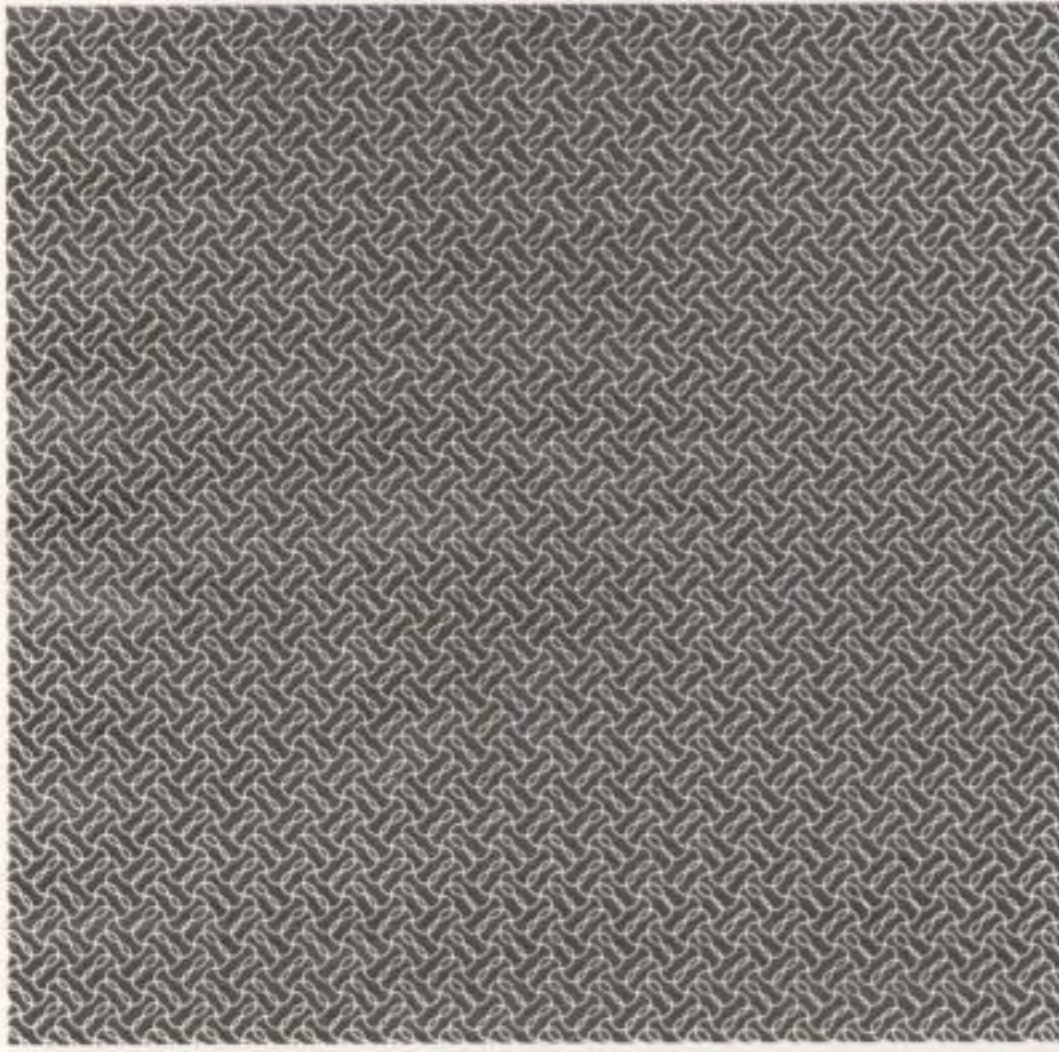
*form+zweck: Sie betonen hier sehr stark die Persönlichkeit des Gestalters, seine individuellen Erfahrungen und Bewertungen – andererseits hat er nun einmal den authentischen und in der Entwicklung befindlichen Bedürfnissen zu dienen. Beide Seiten verhalten sich oft widersprüchlich zueinander. Was hebt den Gestalter heraus aus der ästhetischen Kultur seiner Zeit?*

PETROFF-BOHNE: Ich habe bei einem Diplom, das ich im vergangenen Jahr betreut habe – es handelt sich um ein Teeservice aus Porzellan –, beobachten können, daß sehr auf die transparente Wirkung des Porzellans reagiert worden ist, auf eine Materialqualität also, die für ein Industrieprodukt noch immer eine Kostbarkeit ist. (Fortsetzung auf Seite 12)

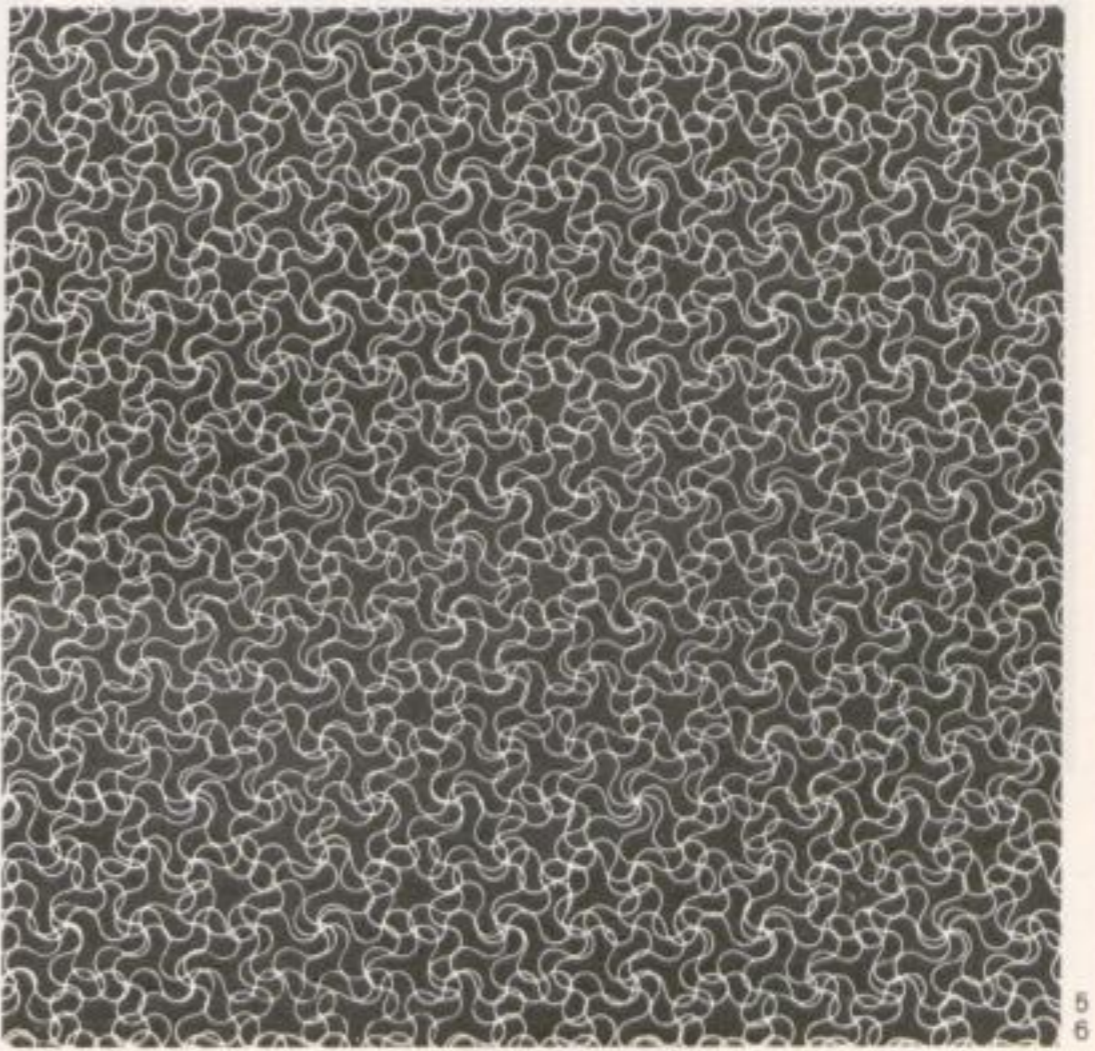
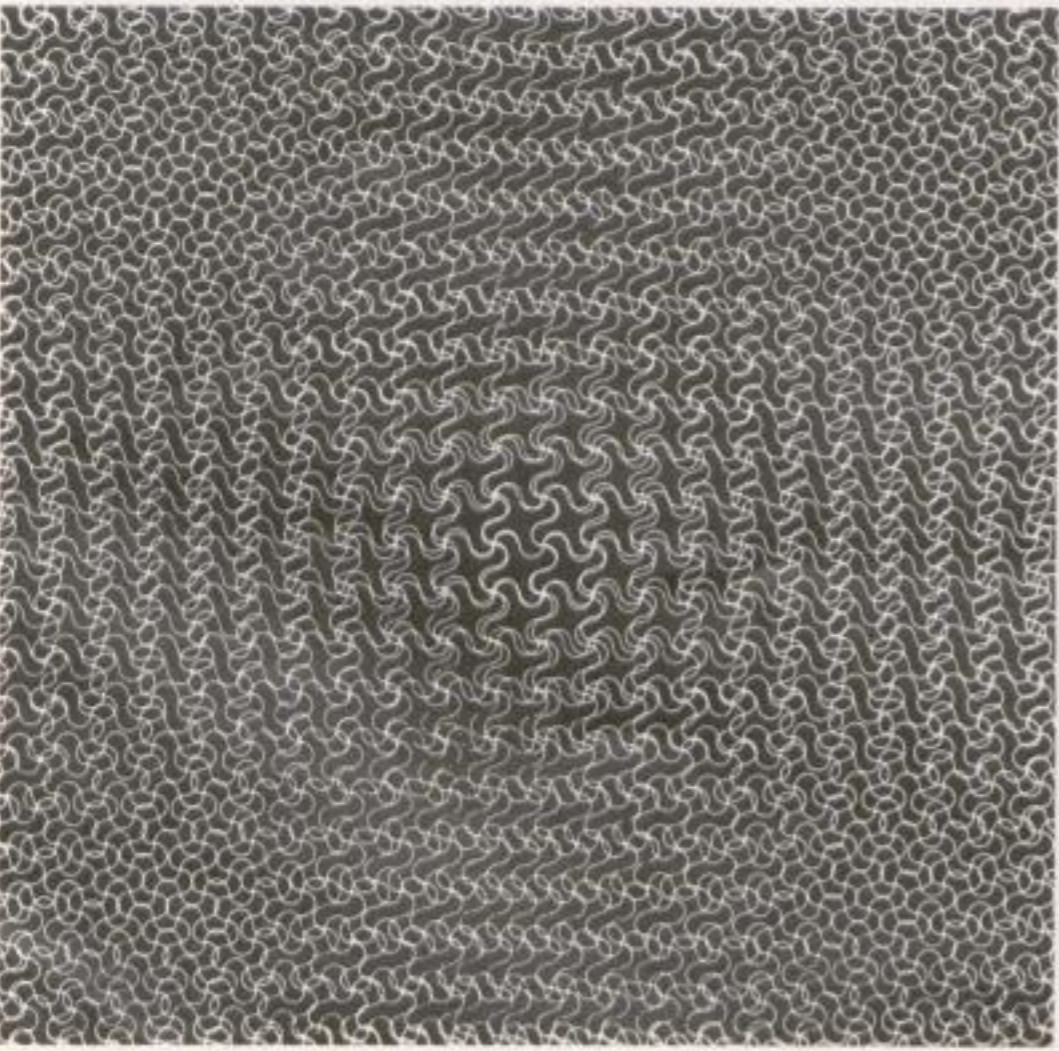




1  
2



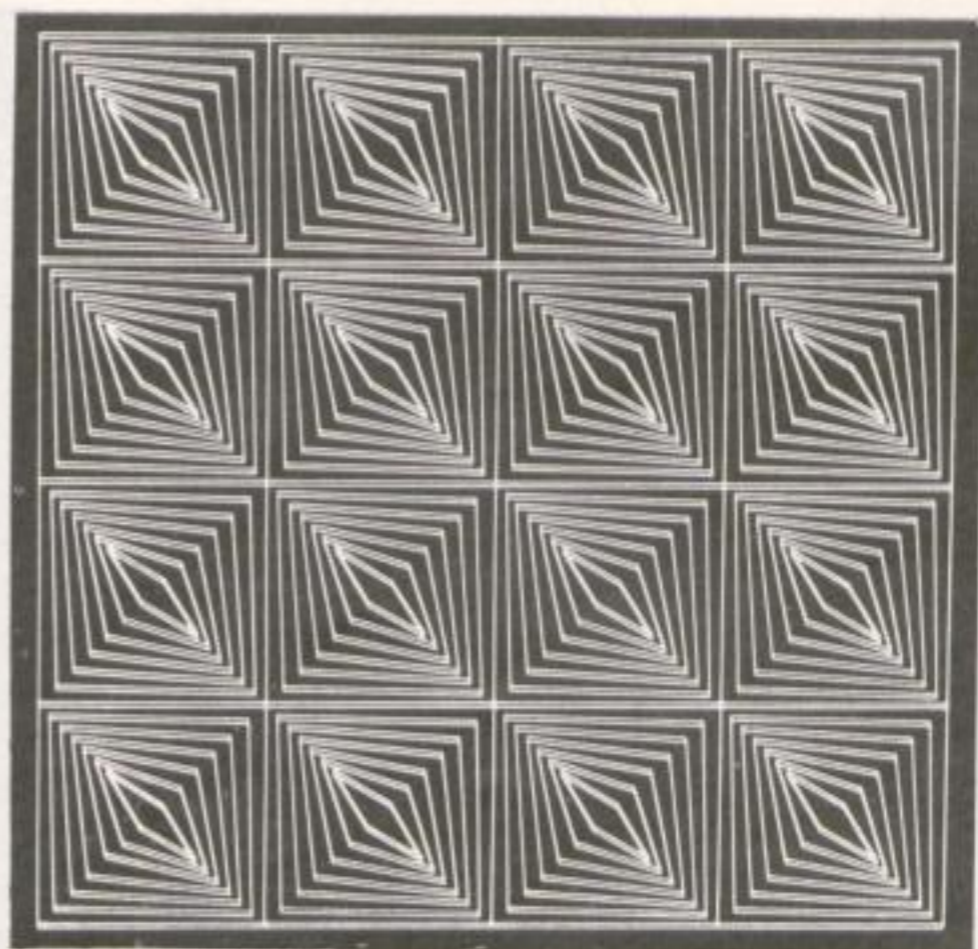
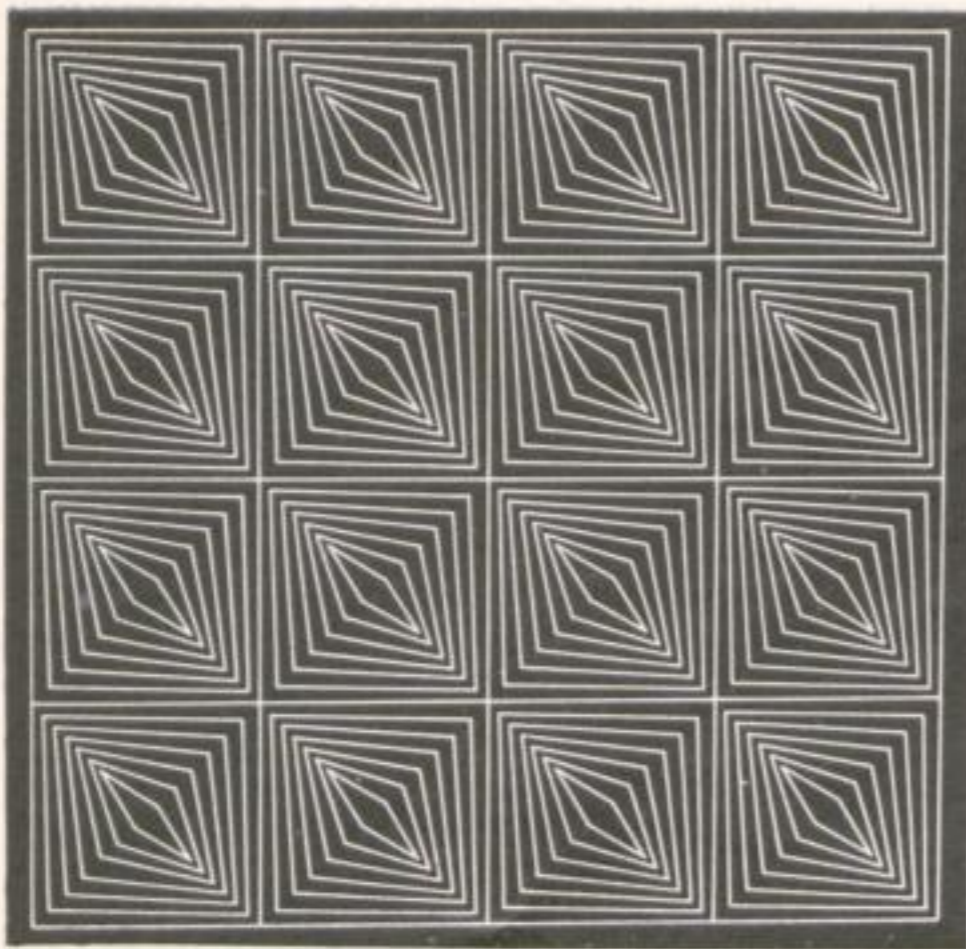
3  
4



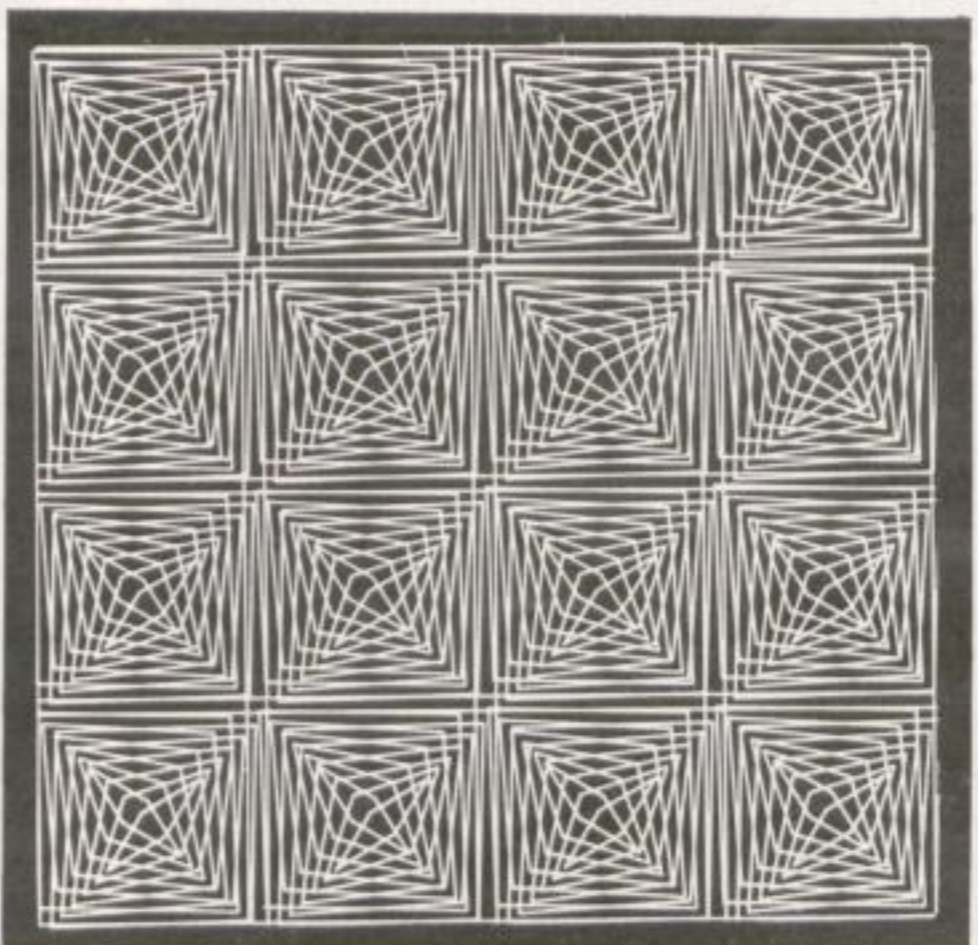
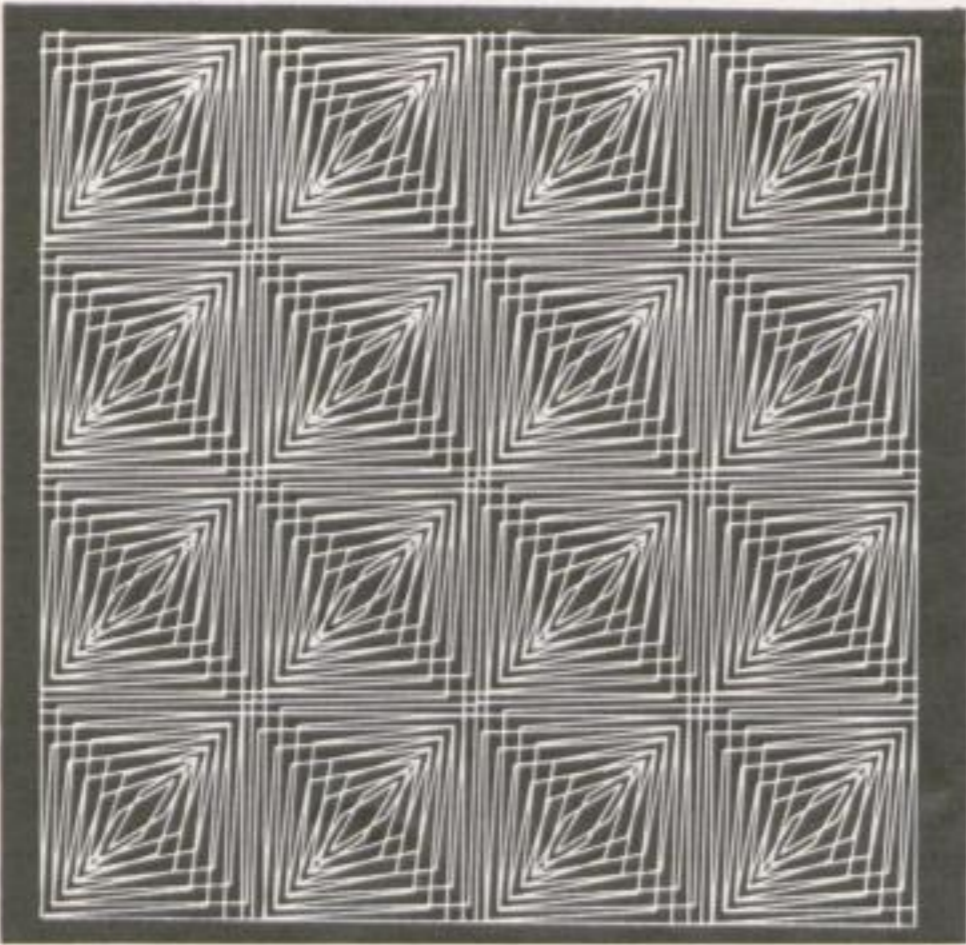
5  
6

9

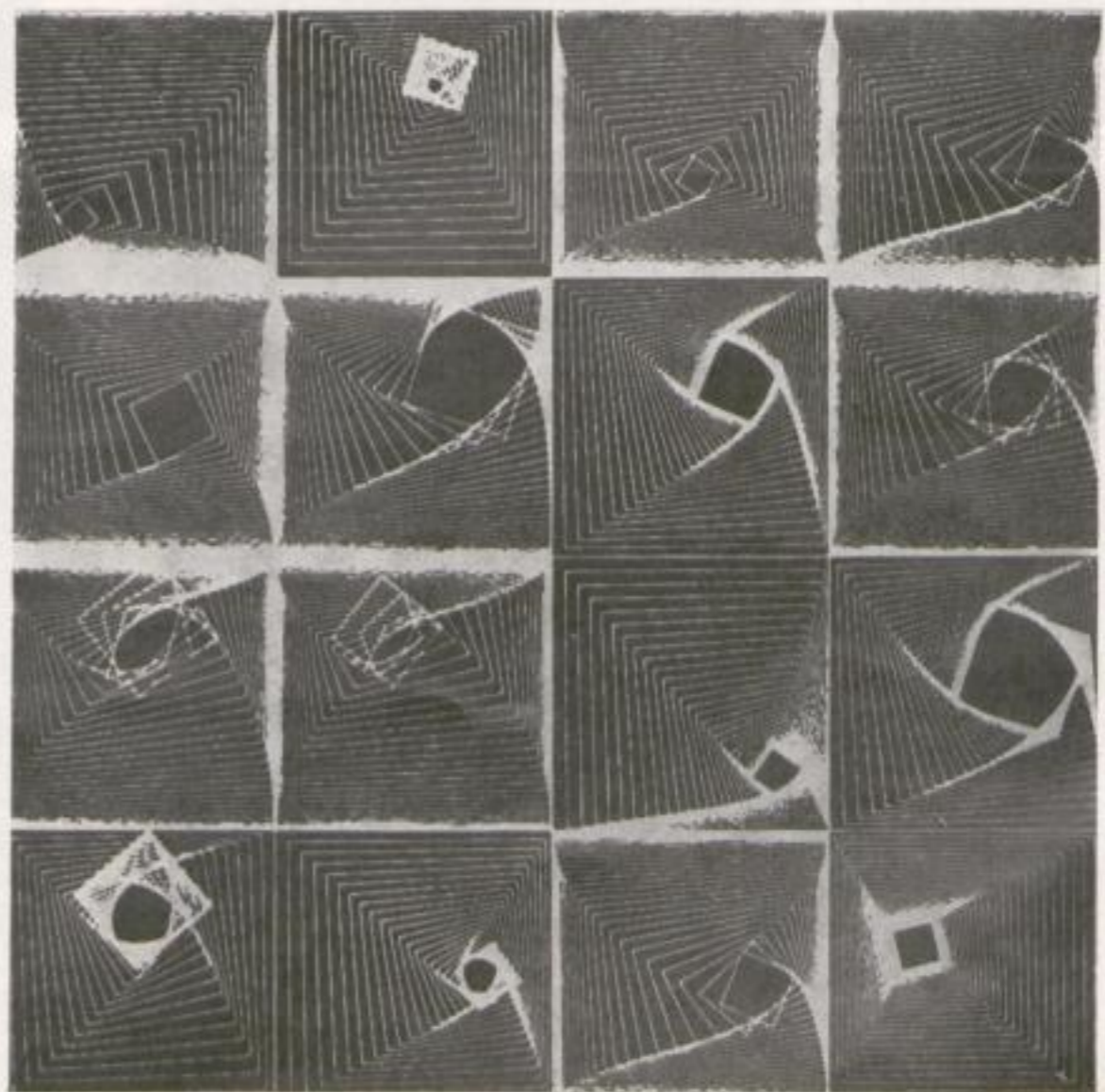
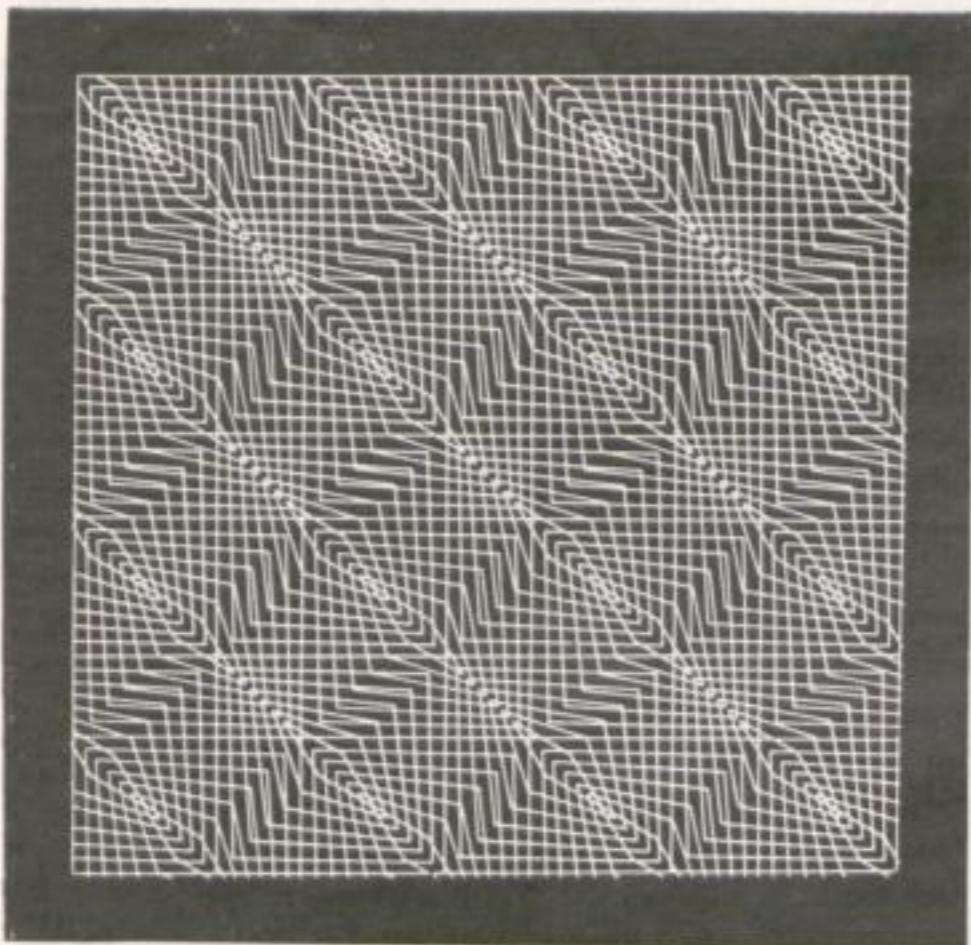




7/8



9/10



11  
12



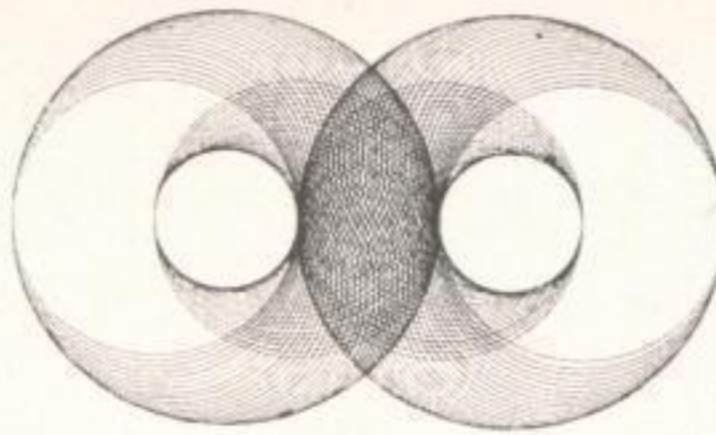
13/14

An Elemental Development  
Vija Rivers, vor 1981

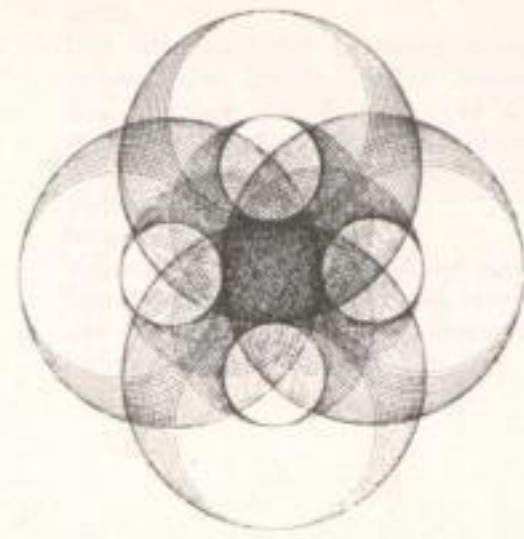
subzessive aufgebaute Kompositionen aus  
Kreisen und Halbkreisen  
15-17, 19-21

grafische Übungen aus dem Lehrkomplex  
Grundlagen des visuellen Gestaltens,  
Anfang der siebziger Jahre, mit der Hand  
gezeichnet, Wiedergabe im Maßstab 1:1

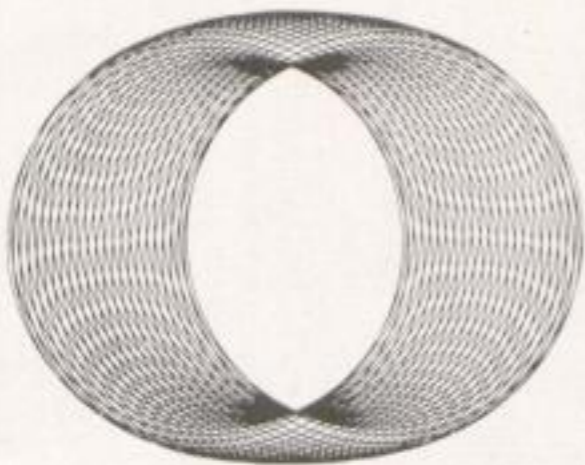
18  
The Snail, Computer Graphic  
Kerry Strand, 1968



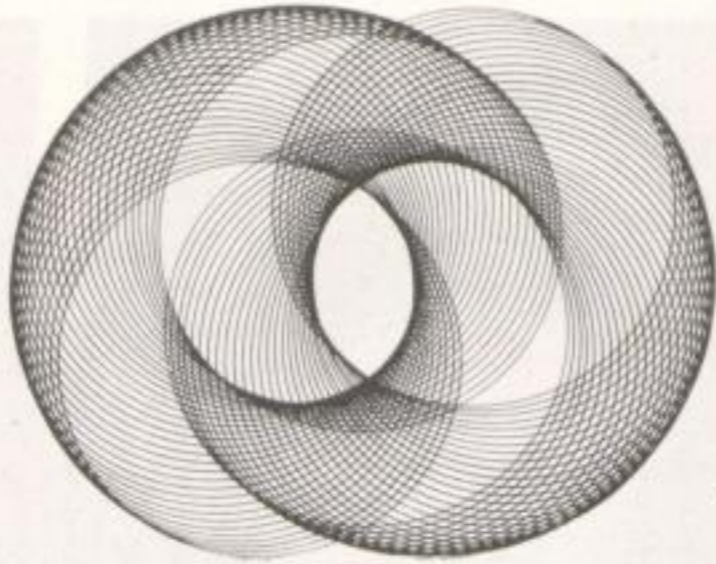
13



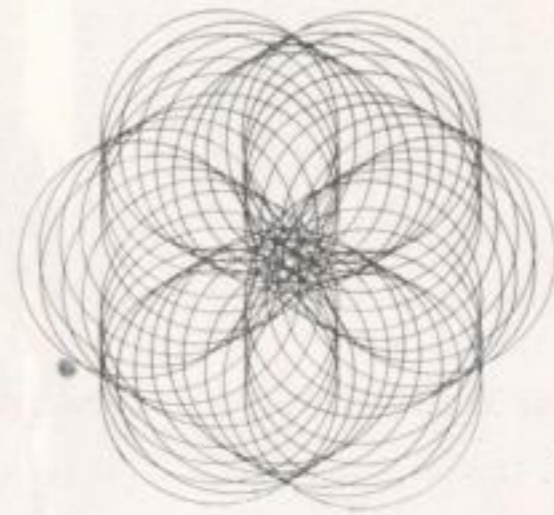
14



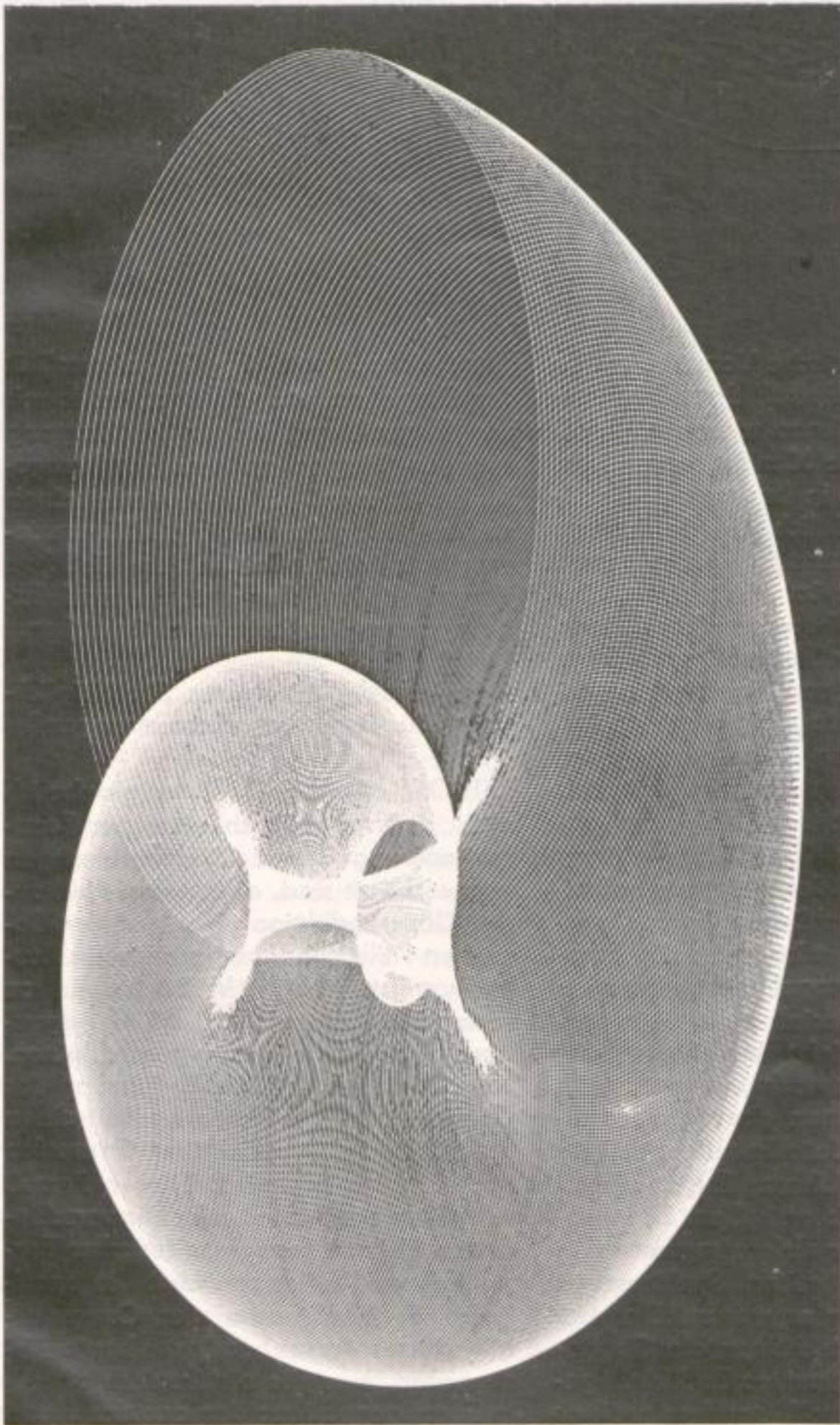
15



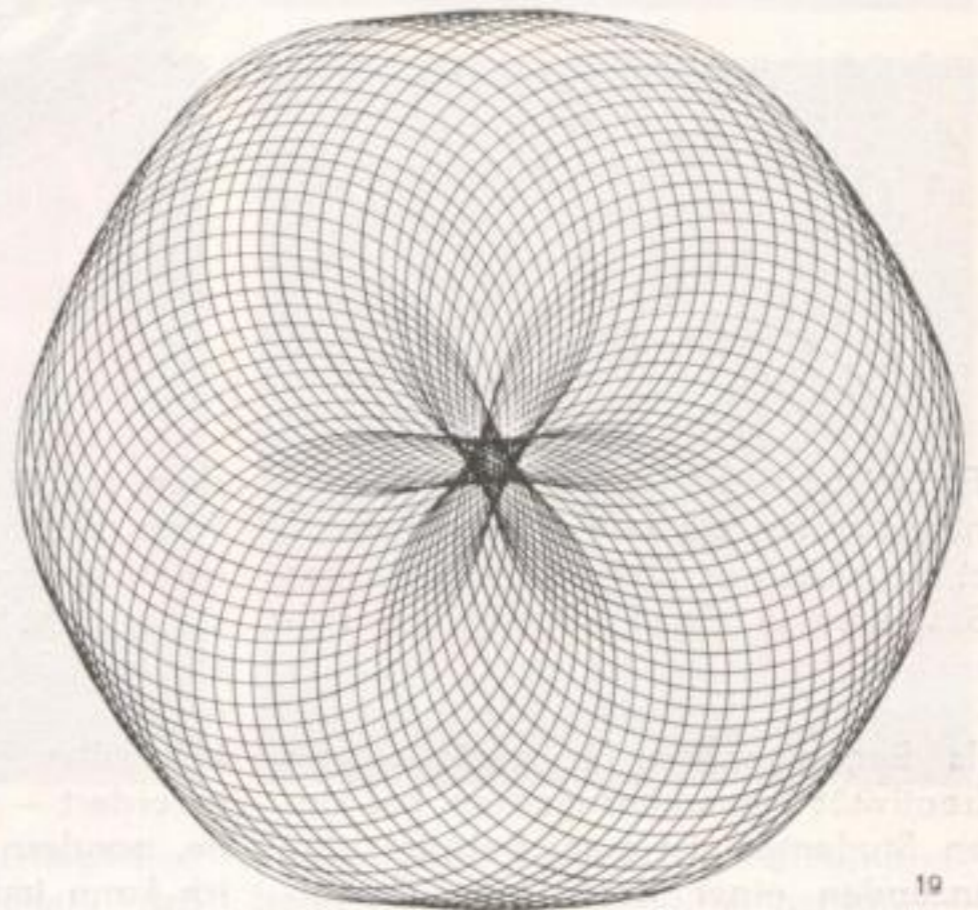
16



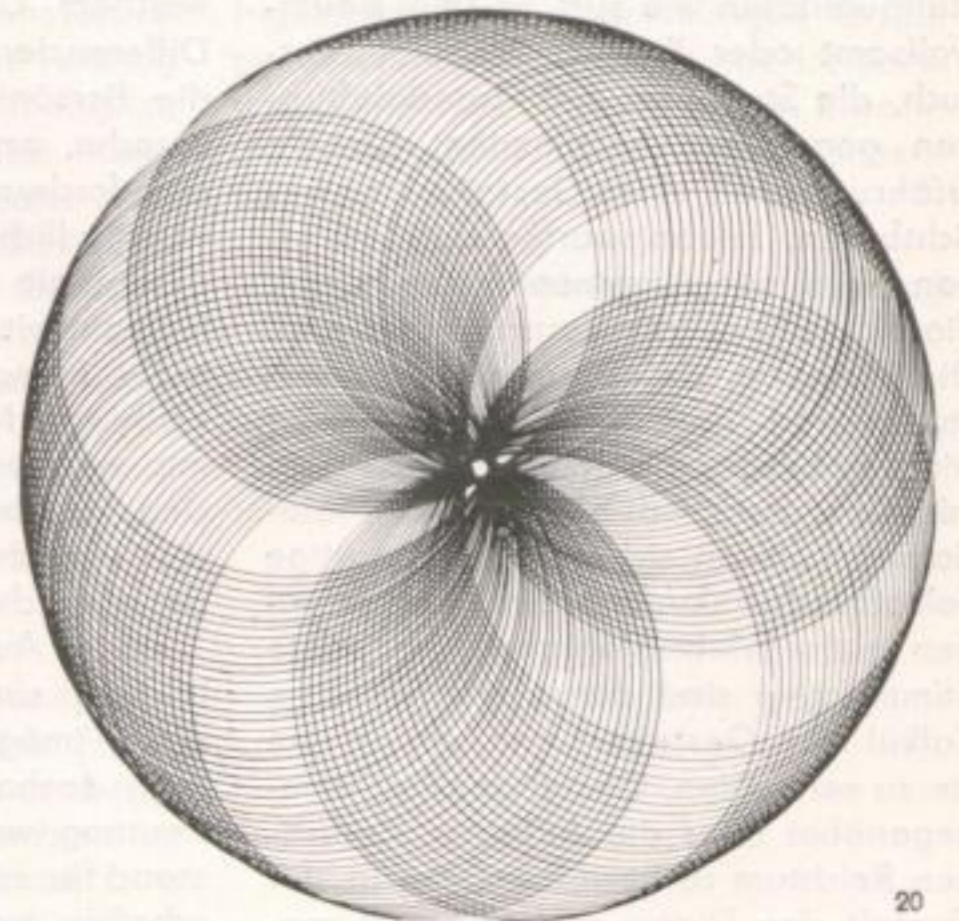
17



18



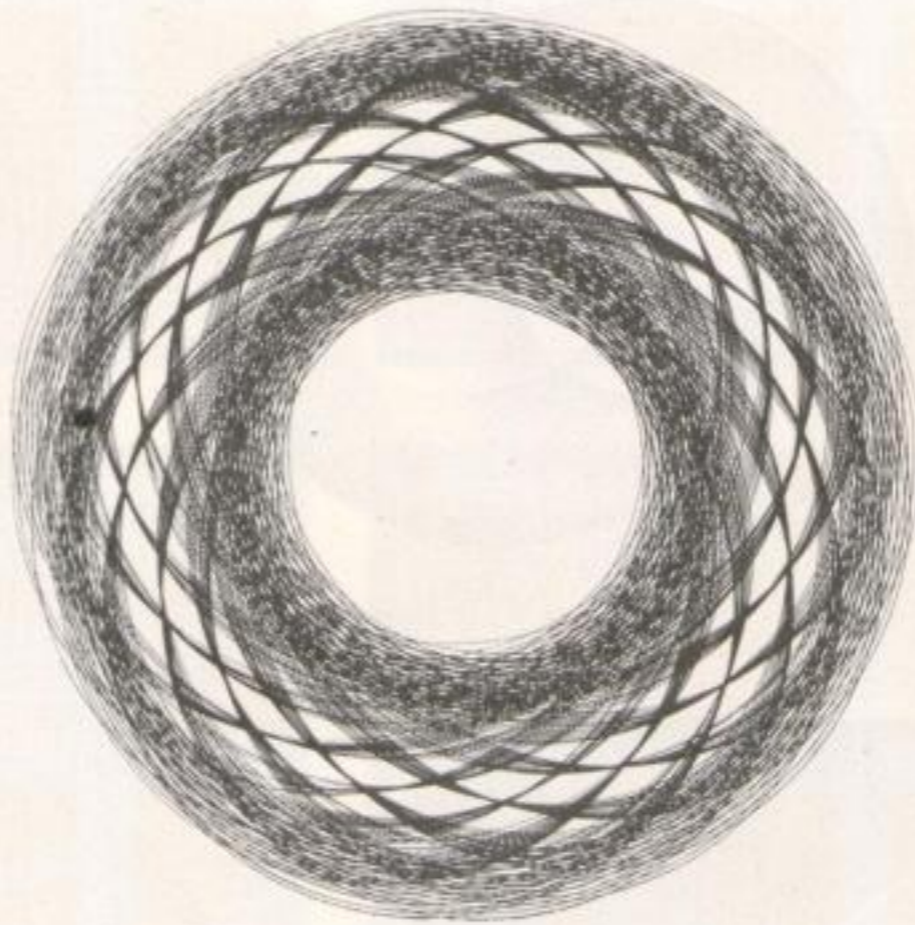
19



20

11





21

(Fortsetzung von Seite 9)

Interessanter als ein „Herausheben“ ist vielleicht das Eingebundensein des Gestalters in einen allgemeinen kulturellen Erfahrungshorizont. Ohne ihn können sich bestimmte Bewertungen als Begrenzungen für gestalterische Kreativität bemerkbar machen. Bei vielen Studenten ist zum Beispiel das Anzünden einer Kerze kein Gestaltungsthema. Ebenso verpönt sind bestimmte Materialien und deren Gestaltqualitäten wie zum Beispiel Baumwollsaat oder Brokat. Meinem Versuch, die Studenten bei Materialübungen gegenüber bestimmten, für die Erfahrungswelt eines Gestalters unverzichtbaren, Erlebniswerten aufzuschließen, wird mit Argumenten begegnet, die sich schnell als Vorurteil erweisen. Die Meinung, daß Baumwollsaat verstaubt und daß Brokat sehr üppig wirkt, hat nichts mit dem samtigen noch mit dem metallisch-glänzenden Materialausdruck an sich zu tun. Derartige Selbstbeschränkungen sind Verarmungen in der Erlebnisfähigkeit, bestimmte Stimmungen sind dann nicht mehr im Kalkül der Gestalter, und sei es, um sie zu vermeiden. Gestaltung hat demgegenüber aber die Aufgabe, derartigen Reichtum zu bewahren, ihn in der Gestalt der Dinge verfügbar zu ma-

chen. Neohistoristische Versuche in der Form zielen wohl auf dasselbe Problem. Aber von ihnen wissen wir, daß sie es nicht für die Handhabung lösen können. Gerade in bezug auf Kontinuität und hinsichtlich des Bewahrens kulturellen Reichtums ist der Lehrende gefordert – nicht im doktrinären Sinne, sondern als bewertender Partner. Ich kann immer eine bestimmte Form der Bewältigung von Funktionen vorgeben, und es hängt von mir ab, zu welchem Grad an Verfeinerung und Differenzierung ich hinführe, wie ich die Persönlichkeit des Studenten anspreche, um eine Gestaltungsleistung abzufordern. Mit der vielerorts selbstverständlichen sachlichen Entwurfsmethodologie allein wird nicht die Empfindsamkeit herausgefordert, die eine hohe formgestalterische Qualität hervorbringt. Man sieht den Dingen an, mit welchem Anspruch sie entworfen sind, welche Ebenen der Funktionalität – auch im Unterbewußten, allein der sinnlichen Erfahrung Zugänglichen – sie im Ausdruck erstreben. Die Ausbildung sinnlicher Erfahrungswerte in einem möglichst breiten Spektrum ist auch deshalb von so wesentlicher Bedeutung, weil ja nicht nur ein Gegenstand für ein bestimmtes Bedürfnis geschaffen werden soll, sondern weil es

entscheidend von der Gestaltqualität der Dinge um uns abhängt, inwieweit wir Vernunft und Kultur im Umgang mit den Dingen um uns mit herausbilden können. Ich sehe darin einen anderen Weg der Bedürfnisdifferenzierung als die allenthalben üblichen Versuche, über Formextreme und Extravaganzen Kaufanreize zu bewirken.

*form+zweck: Wo sehen Sie Möglichkeiten für ästhetische Erneuerungen?*

PETROFF-BOHNE: Zunächst glaube ich nicht, daß die Möglichkeiten der Formveränderungen und -differenzierungen ausgeschöpft sind, auch wenn die heutige Überproduktion dies in vielen Bereichen vielleicht nahelegt. Für die Ausbildung ist wichtig, Verhärtungen zu vermeiden, flexibel und offen gegenüber neuen Entwicklungen zu bleiben. So erwarte ich, daß die Einführung des Computers in die Entwurfsarbeit einen tiefgehenden Wandel im Entwerfen nach sich ziehen wird. Dieser Prozeß wird Konsequenzen auf sehr verschiedenen Ebenen formgestalterischer Praxis haben. Da ist zunächst die spezifische Formensprache des Computerbildschirms. Ausgehend vom heute Absehbaren, wird die elektronisch erstellte Form gegenüber der auf der Hand

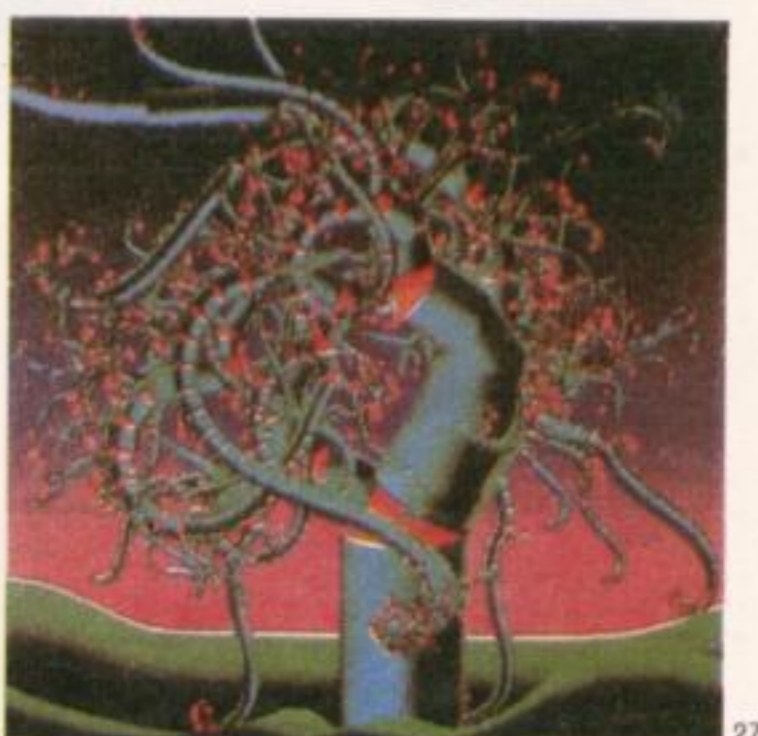
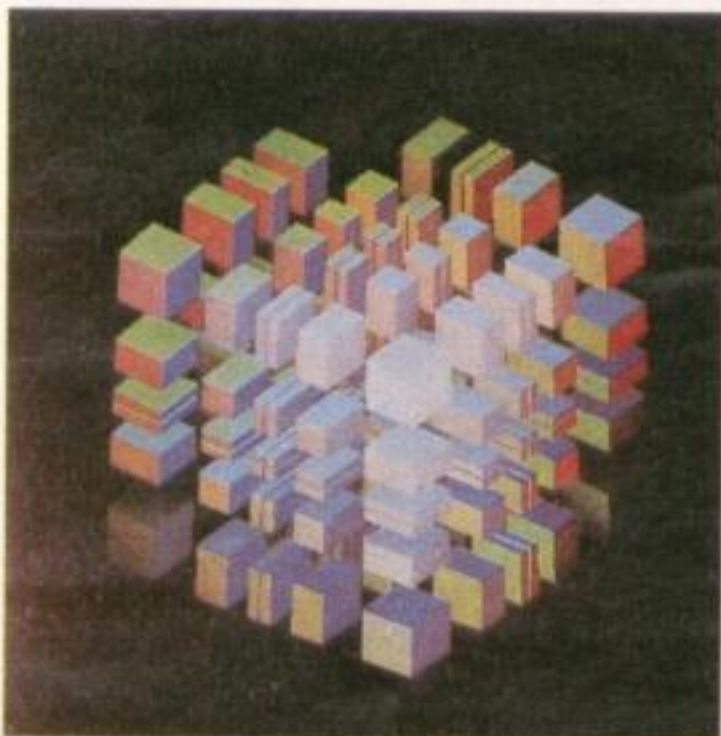
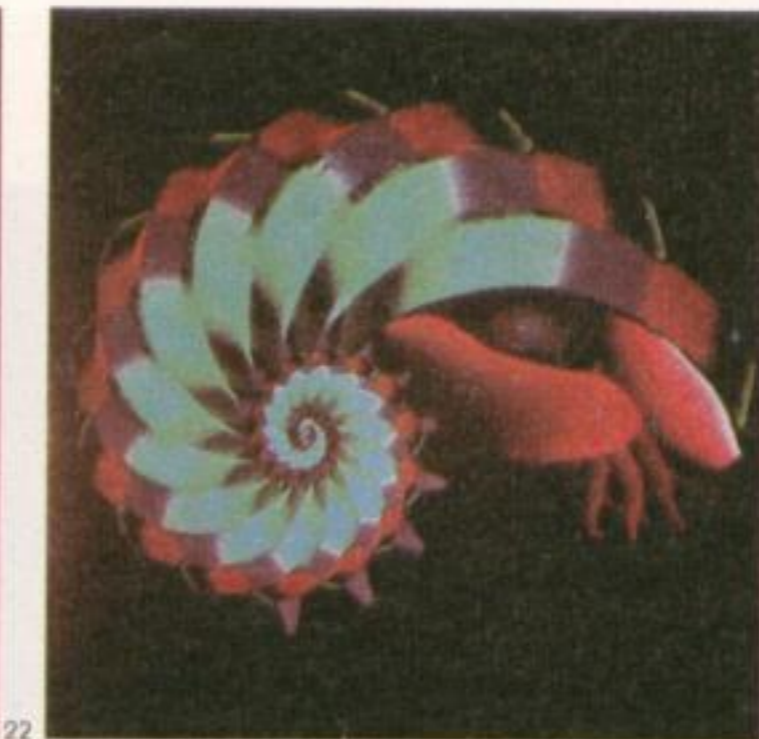


22/25

Die Arbeiten der Computer-Künstler Peter Crown (oben) und Jim Hoffmann (unten) zeigen (Anfang der achtziger Jahre), wie der Computer die Geometrie erforscht und Bilder kontrollieren und erzeugen kann, die zu neuen Ausdruckswerten führen. 23/24, 26/27

Muschelbilder

Yoichiro Kawaguchi, Anfang der achtziger Jahre faszinierend die vom Computer erzeugten Effekte der auf mathematischen Gesetzmäßigkeiten beruhenden Muschelspirale.



beruhenden Entwurfsarbeit erkennbar bleiben. Hierin liegt ihr ästhetischer Reiz. Versuche im Bereich der Grafik, der Textilgestaltung und im Projektieren zeigen Anwendungen im Entwurf. Von Interesse ist aber auch, daß der Computer die Gesamtpalette der Darstellungsformen qualitativ bereichert hat. Nicht nur die Besonderheiten seiner Formensprache und Darstellungsweisen, auch die Synthese und Mischformen, die das Arbeiten mit ihm ermöglicht, lassen noch vieles hoffen. In der Werbung sind die Rückwirkungen der Darstellungsmittel des Bildschirms auf die Ausdrucksabsichten bereits deutlich nachvollziehbar.

Bei aller Aufgeschlossenheit dem, wie es heißt, „rechnergestützten Entwerfen“ gegenüber darf nicht vergessen werden, daß die Bildungsgesetze der Form im Computer andere sind als wir sie traditionell kennen und auch zur Grundlage unserer Wahrnehmung haben. Der im Proportion- und Harmonie-

empfinden Ungeschulte unterliegt den Programmierungsgesetzmäßigkeiten des Computers, er urteilt nach dessen Logik. Gerade hinsichtlich des am Computer abgeforderten Selektionsvermögens wird also deutlich, wie wichtig eine sinnliche ästhetische Erziehung ist, die beginnt bei Proportionalität, Komposition usw., um dem Computer souverän gegenüberzustehen. Das Vermögen, nach ästhetischen Gesichtspunkten selektieren zu können, muß bereits entwickelt sein, bevor der Computer zur Entwurfshilfe wird.

So ist zu überprüfen, an welcher Stelle im Prozeß der schöpferischen Befähigung des Studenten der Computer in die Ausbildung einbezogen werden sollte. Daß dies nötig ist, steht außer Frage. Das Problem ist, inwieweit kann der Computer die schöpferische Erziehung unterstützen, wo hilft er beim Sensibilisieren, wann macht sich seine Logik als Beschränkung bemerkbar? Vom Computer ist zunächst keine

Phantasie zu erwarten, seine Handhabung aber ist eine höchst gegenwärtige Vermittlung zwischen Kunst und Technik. Die Entwicklung sinnlicher Fähigkeiten und Wahrnehmungen für die gestaltende Arbeit allerdings ist ohne das Fühlen der Hand und das Zusammenwirken aller Sinne schwer vorstellbar.

(Das Gespräch führte Jörg Petruschat.)



# Anbauen

Marius Schreyer

## Designversuch

**Thema:** Designstudie für die industrielle Großserienproduktion

**Anwendungsbereich:** komplexes Ausstattungssystem für primäre Wohnfunktionen

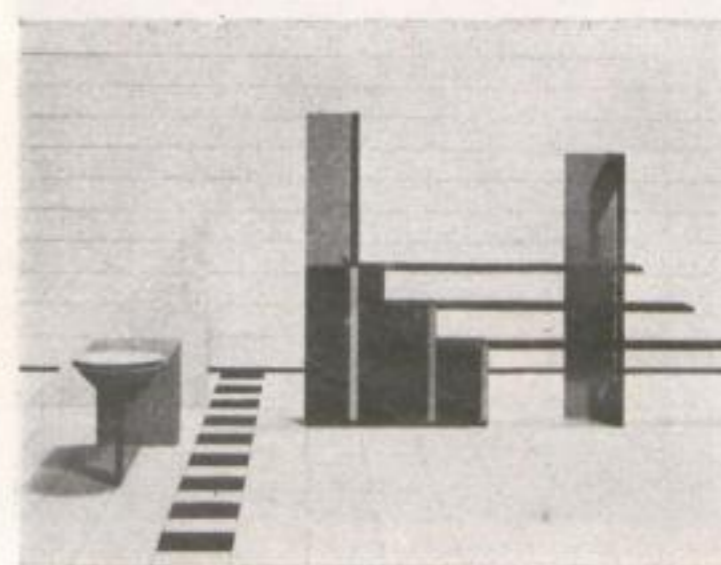
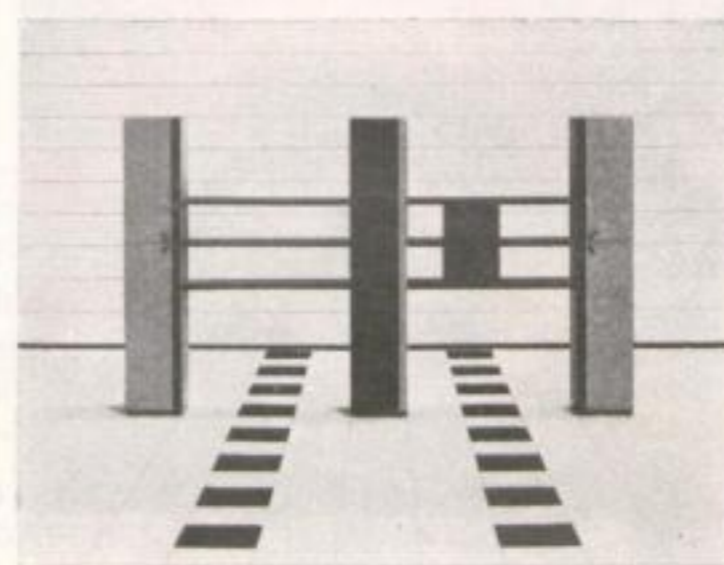
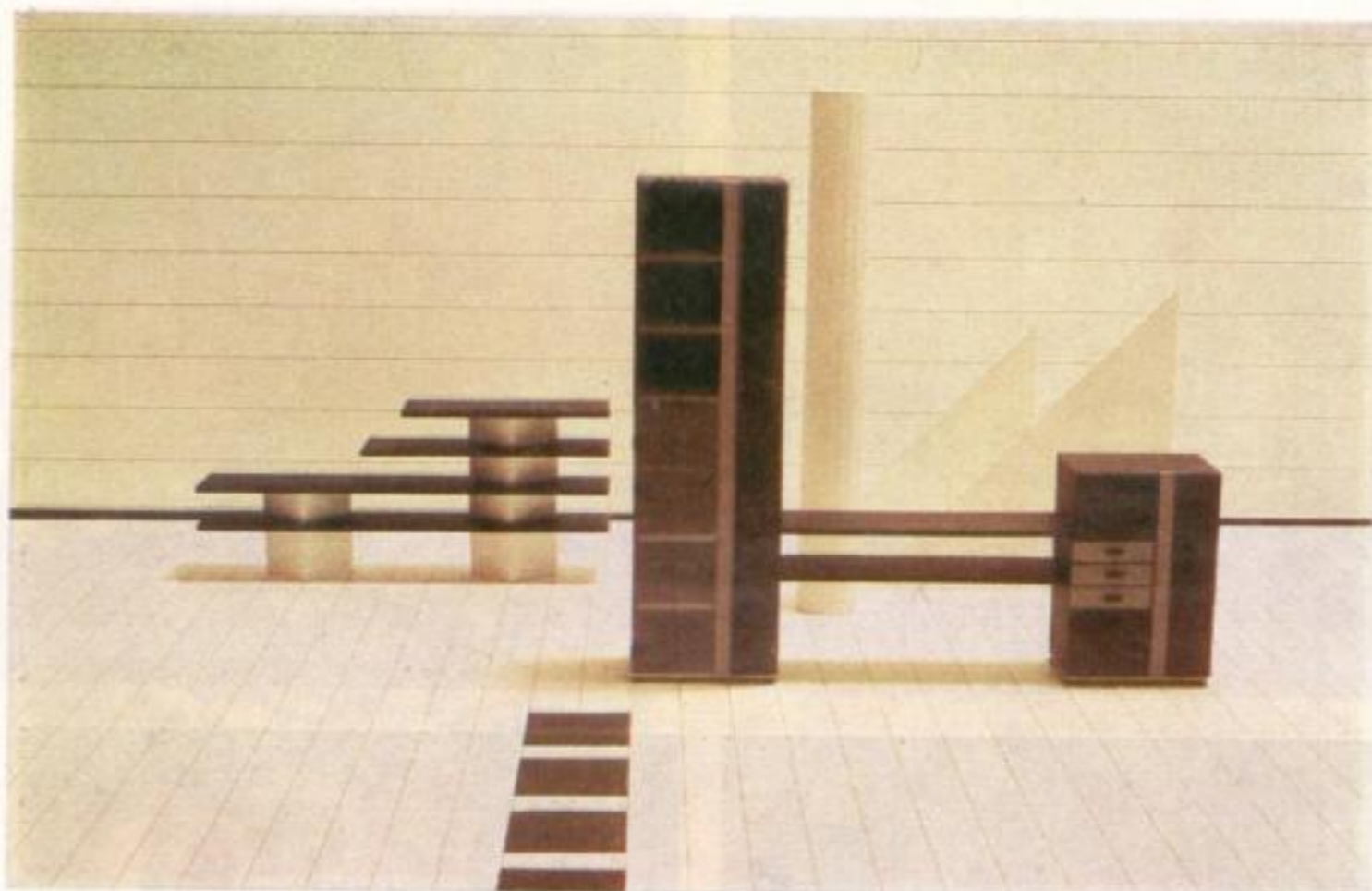
**Nutzergruppe:** junge erwachsene Einzelpersonen im Alter zwischen 18 und 30 Jahren

**Nutzungssphäre:** individueller Wohnbereich

**Nutzungsraum:** Einzelzimmer oder Einraumwohnung

**Vorraussetzungen:** Werkstoff, Konstruktion, Technologie des Auftraggebers

Ausgehend von diesem Forderungskatalog, mußte eine konkrete Basis für den Designprozeß gefunden werden, die die zielgruppen-, nutzungsraum-, und marktspezifischen Bedingungen erfaßte. Recherchen ergaben einerseits, daß die international unter dem Slogan „Junges Wohnen“ angebotenen Möbel vielfältig sind und der Markt äußerst flexibel reagiert. Bereits existente Angebote werden modifiziert, entweder durch Extras oder völlig neue funktionale oder visuelle Lösungen. Andererseits ergaben die Recherchen ein lückenhaftes, zum Teil nicht existentes Informationsangebot designangemessener Aussagen (fehlende Marktanalysen, fehlende sozial-kulturelle Informationen zur Zielgruppe, sehr weit gefaßtes Raumangebot in der Spanne zwischen Altbau und Neubau), die aber bestimmend für die Definition der Designaufgabe und für das Verhalten im Entwurfsprozeß wären. Diese Situation veranlaßt zu der Überlegung, nur noch lebensnotwendige Produkte zu gestalten und ein Konzept zu verfolgen, das offen ist für ein möglichst breites Spektrum von Bedürfnissen. Doch wird ein Design, das sich am Durchschnitt orientiert, nicht selbst Durchschnitt? Kann aus solcher Orientierung eine Variationsbreite konkreter Designleistungen entstehen, in der sich tatsächliche Bedürfnisvielfalt spiegelt? Ist der eigene Erfahrungshorizont ausreichend, die Bedürfnisvielfalt auch nur einer Altersgruppe, und sei es die eigene, zu denken? Es entsteht der Wunsch nach Partizipationsmodellen, nach Dialogen zwischen Design-



machern und Designnutzern, es entsteht der Wunsch nach Interaktion verschiedenster Disziplinen, um den Zufallsfaktor bei der Entscheidungsfindung zu minimieren.

## Der Entwurf

Das entstandene Möbel ist der Versuch, einen Baukasten zu gestalten mit individuell anpaßbaren Nutzungsmöglichkeiten, der sich aktuellen Form- und Farbexperimenten nicht von vornherein verschließt, der trotz allgemeinsten Anforderungen individuellen Ausdruck nicht ausschließt.

**Zielgruppenspezifisches Angebot:** Möglichkeiten der Flexibilität in Nutzung und Gestalt;  
**werkstoff- und technologiedeterminiertes Konstruktionsprinzip:** konsequente Flächenbauweise (Platte) und Visualisierung ihrer Potenzen;  
**marktdeterminiertes Designprinzip:** Pri-

mär- und Sekundärstrukturen, überschaubare Teilegrößen, Parallelprogramme;

**extrem Einraum:** minimale Grundrißbelastung durch ein vertikales Aufbauprinzip, Offenheit, Transparenz;

**Strukturprinzip:** Containersäulen, Tableare;

**visuell-ästhetische Konzeption:** Ausspielen von Kontrasten (Symmetrie/Asymmetrie, hell/dunkel, Geschlossenheit/Transparenz, Möbelsysteme/Einzelobjekte).

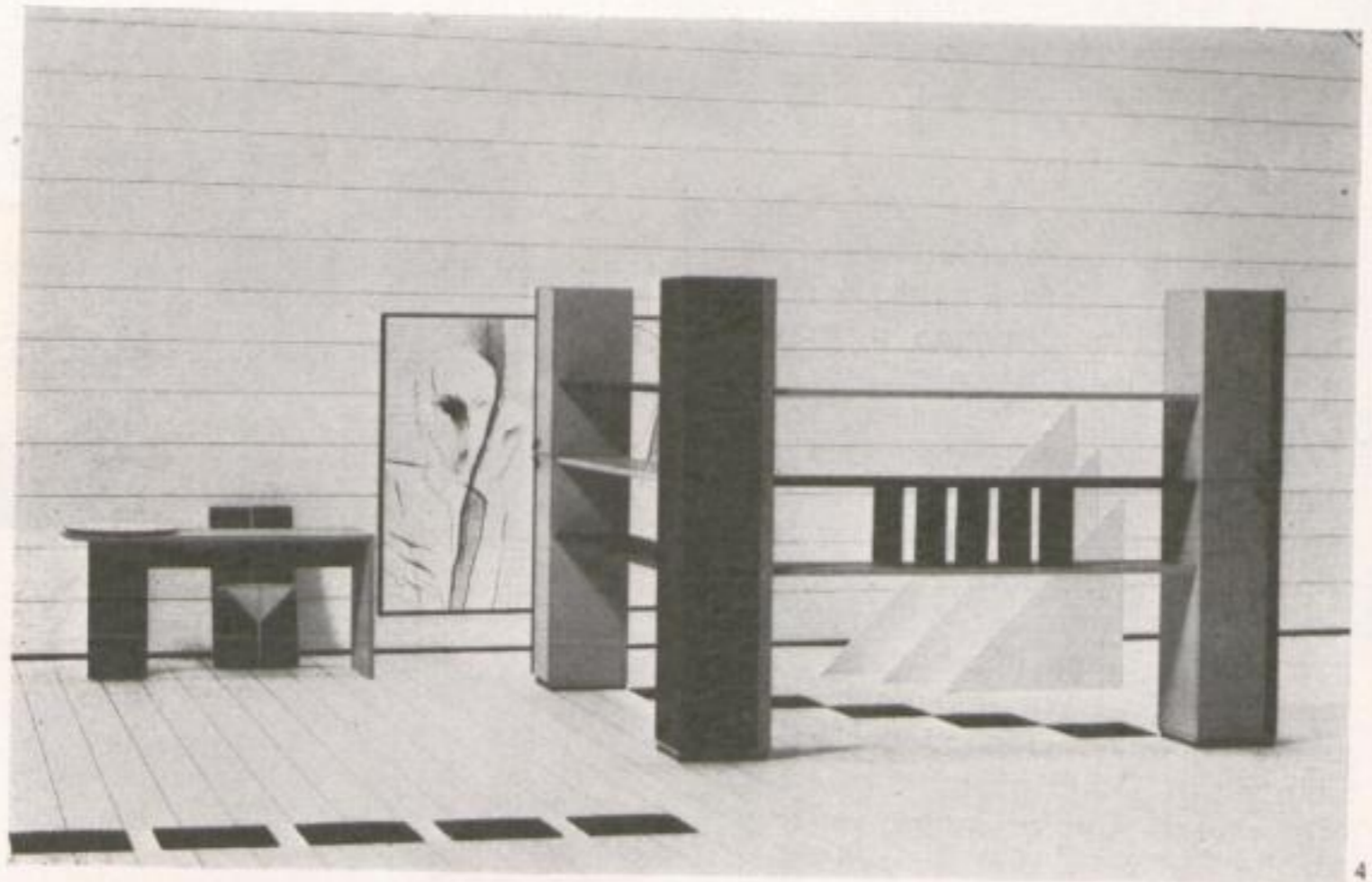


Einraummöbel

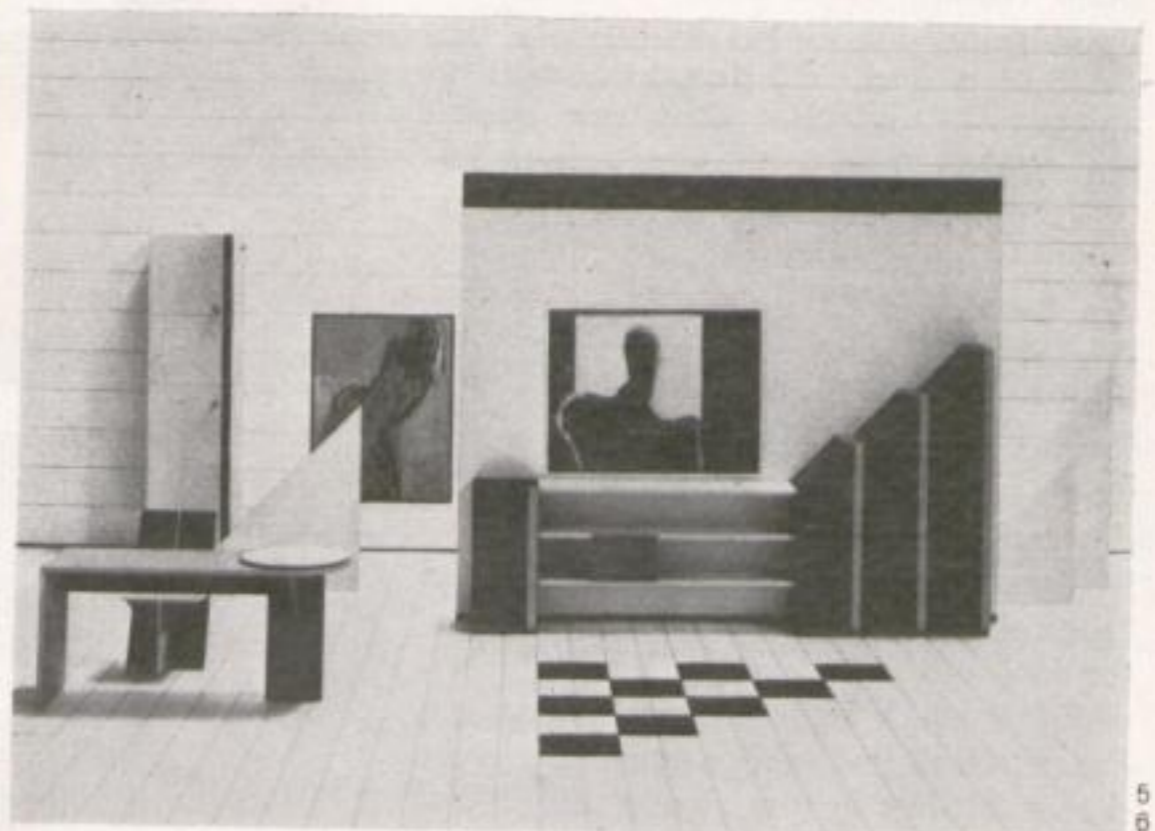
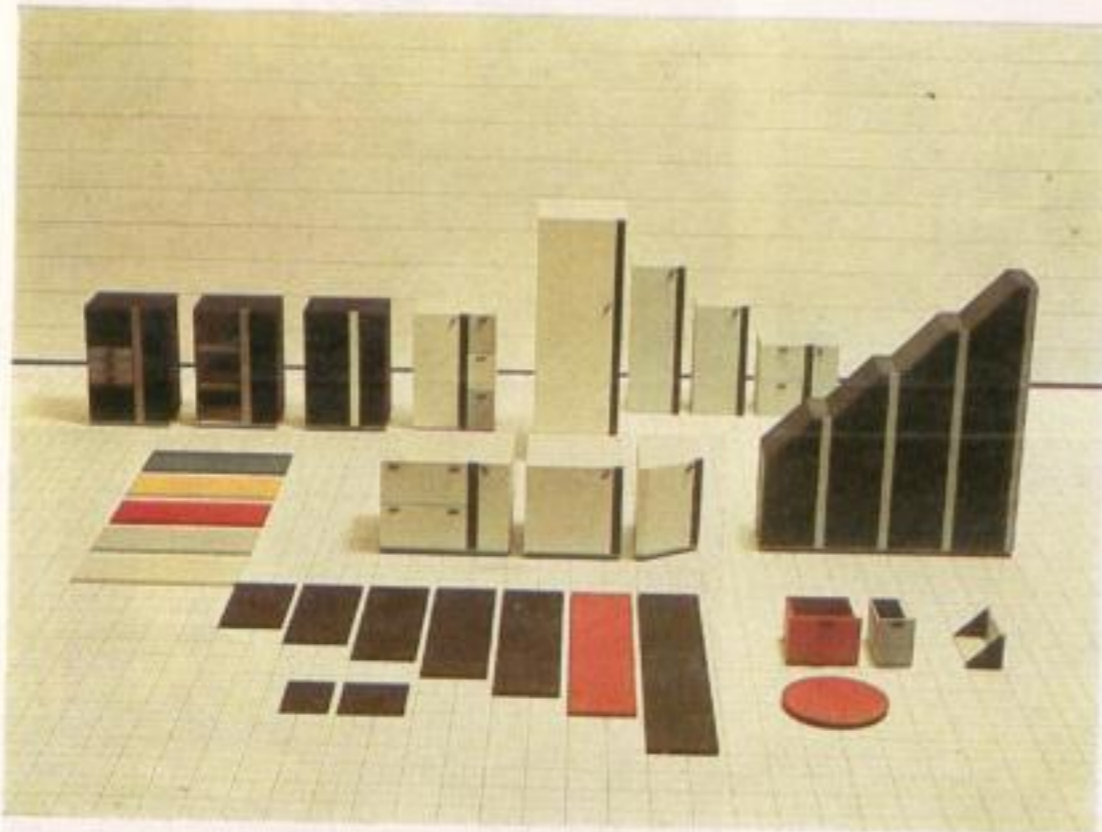
Gestalter: Marius Schreyer, Diplomarbeit 1985/86, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein

Betreuer: Klaus-Dieter Mahn

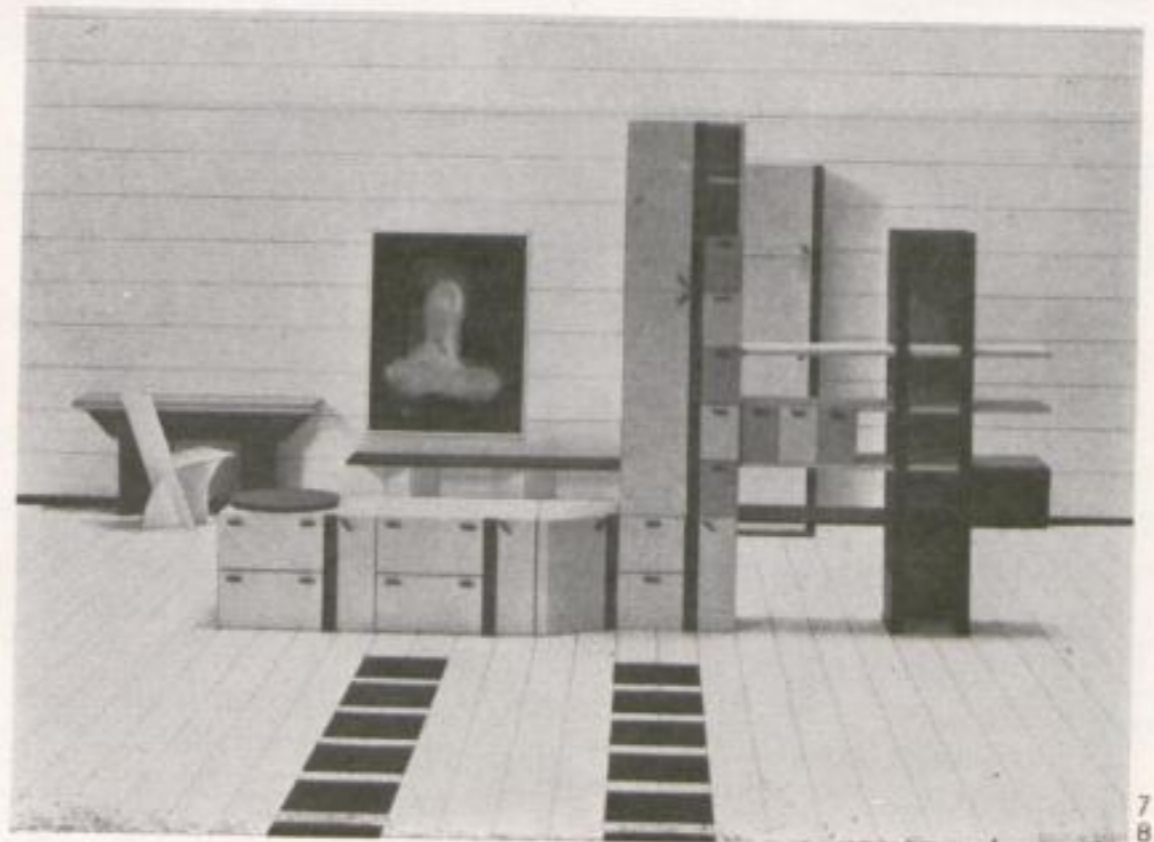
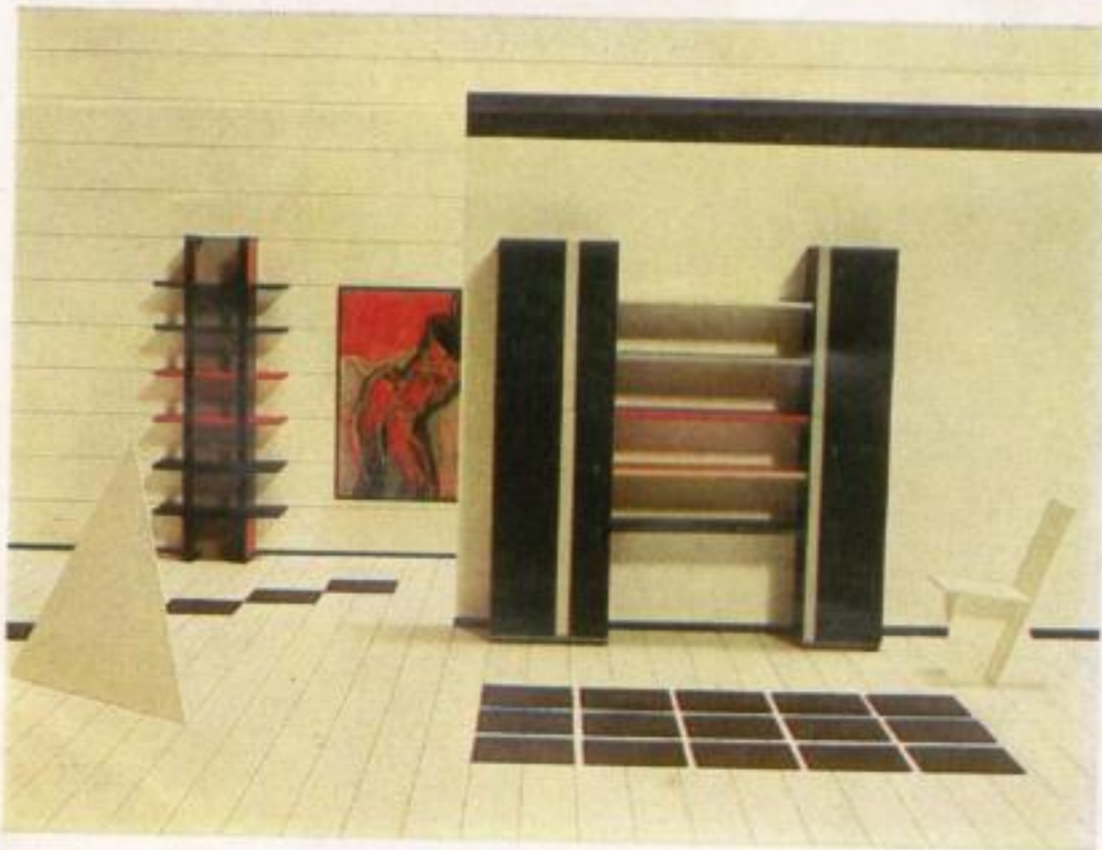
Auftraggeber: VEB Möbelkombinat Ribnitz-Damgarten



4



5  
6



7  
8



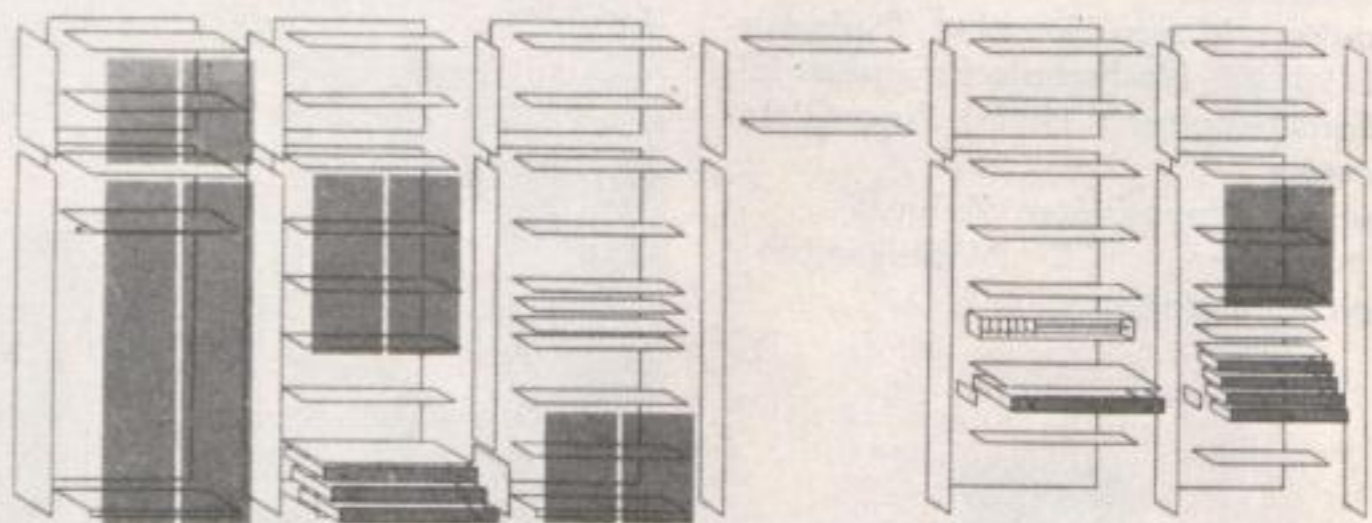
# Montieren

In den sechziger Jahren ein Experiment – heute ein klassisch zu nennendes Möbel in der Designgeschichte der DDR: das MDW-Programm.

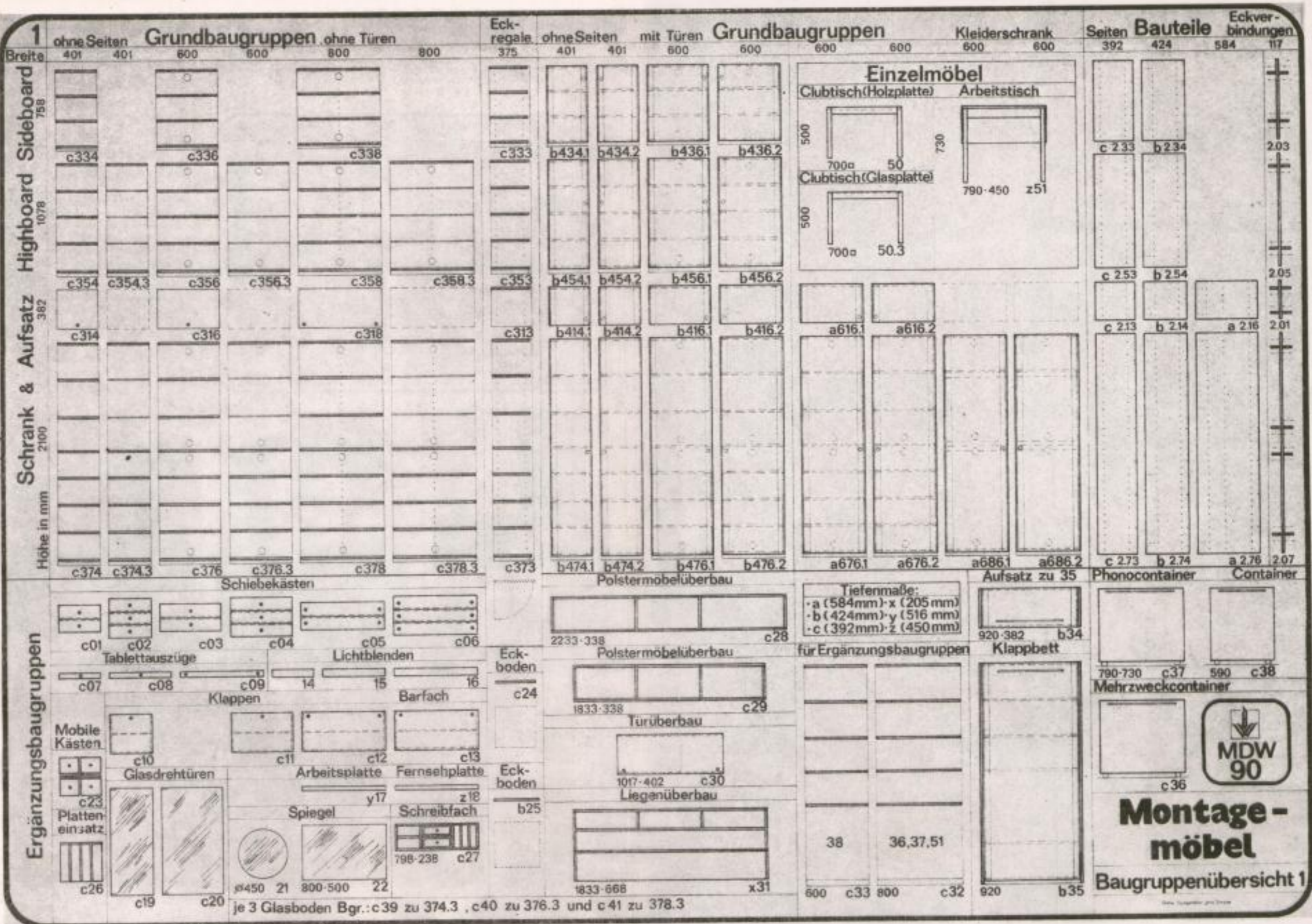
Ein Möbel, das zu seiner Entstehungszeit nicht nur außerordentlich effektiv produziert werden konnte, sondern auch neue Handelsformen provozierte und Wohngewohnheiten prägte.

„... Wir sind der Meinung“, so der damalige Betriebsdirektor des VEB Deutsche Werkstätten Hellerau, „daß ein Variantenreichtum in dieser Form, wie es ihn bisher noch nicht gegeben hat, alle individuellen Wünsche und alle Möglichkeiten überhaupt erschöpfen kann. ... Wir sind davon überzeugt, für das Warenangebot an Möbeln etwas Gutes gestaltet zu haben. Mit dieser Überzeugung verbinden wir die Hoffnung, daß wir zunehmend beim Handel und beim Verbraucher Verständnis für dieses neuartige Prinzip finden und daß damit gemeinsam ein Beitrag geleistet wird zum sozialen Wohlbefinden und zu einer Lebens- und Wohnkultur, wie sie der Entwicklung unserer Gesellschaft in anderen Bereichen entspricht.“

Elementarisierung, Verlagerung der Montage zum Konsumenten, Nachlieferung einzelner Teile über Jahre hinweg – Bedingungen des Programms, die auf seiten der Produktion zu langfristiger Planung führten und die den Handel zur Kultivierung seiner beratenden und erläuternden Funktion veranlaßte. Auch beim Käufer wurde ein Prozeß des Umdenkens angeregt: Wer dieses Möbel kaufte, hatte die Möglichkeit, auf veränderte Raumsituationen zu reagieren, mußte aber auch –









1 Breite 401 800 800 401  
 breodebis  
 Highlight  
 stein & keramik  
 mm ni einh

ergänzungsgurbe  
 Kasten  
 Mobile  
 Platten  
 einzie  
 c36  
 c19  
 c10  
 c11  
 c12  
 c13  
 c14  
 c15  
 c16  
 c17  
 c18  
 c19  
 c20  
 c21  
 c22  
 c23  
 c24  
 c25  
 c26  
 c27  
 c28  
 c29  
 c30  
 c31  
 c32  
 c33  
 c34  
 c35  
 c36  
 c37  
 c38  
 c39  
 c40  
 c41  
 c42  
 c43  
 c44  
 c45  
 c46  
 c47  
 c48  
 c49  
 c50

Grundbaugruppen ohne Türen  
 ohne Seiten 401 800 800 401

c334	c336	c338	c340	c342	c344	c346	c348	c350	c352	c354	c356	c358	c360	c362	c364	c366	c368	c370	c372	c374	c376	c378	c380	c382	c384	c386	c388	c390	c392	c394	c396	c398	c400										
c324	c326	c328	c330	c332	c334	c336	c338	c340	c342	c344	c346	c348	c350	c352	c354	c356	c358	c360	c362	c364	c366	c368	c370	c372	c374	c376	c378	c380	c382	c384	c386	c388	c390	c392	c394	c396	c398	c400					
c314	c316	c318	c320	c322	c324	c326	c328	c330	c332	c334	c336	c338	c340	c342	c344	c346	c348	c350	c352	c354	c356	c358	c360	c362	c364	c366	c368	c370	c372	c374	c376	c378	c380	c382	c384	c386	c388	c390	c392	c394	c396	c398	c400

Schreibtische  
 Eckregale  
 ohne Seiten 401 800 800 401

c393	c395	c397	c399	c401	c403	c405	c407	c409	c411	c413	c415	c417	c419	c421	c423	c425	c427	c429	c431	c433	c435	c437	c439	c441	c443	c445	c447	c449	c451	c453	c455	c457	c459	c461	c463	c465	c467	c469	c471	c473	c475	c477	c479	c481	c483	c485	c487	c489	c491	c493	c495	c497	c499	c501	c503	c505	c507	c509	c511	c513	c515	c517	c519	c521	c523	c525	c527	c529	c531	c533	c535	c537	c539	c541	c543	c545	c547	c549	c551	c553	c555	c557	c559	c561	c563	c565	c567	c569	c571	c573	c575	c577	c579	c581	c583	c585	c587	c589	c591	c593	c595	c597	c599	c601	c603	c605	c607	c609	c611	c613	c615	c617	c619	c621	c623	c625	c627	c629	c631	c633	c635	c637	c639	c641	c643	c645	c647	c649	c651	c653	c655	c657	c659	c661	c663	c665	c667	c669	c671	c673	c675	c677	c679	c681	c683	c685	c687	c689	c691	c693	c695	c697	c699	c701	c703	c705	c707	c709	c711	c713	c715	c717	c719	c721	c723	c725	c727	c729	c731	c733	c735	c737	c739	c741	c743	c745	c747	c749	c751	c753	c755	c757	c759	c761	c763	c765	c767	c769	c771	c773	c775	c777	c779	c781	c783	c785	c787	c789	c791	c793	c795	c797	c799	c801	c803	c805	c807	c809	c811	c813	c815	c817	c819	c821	c823	c825	c827	c829	c831	c833	c835	c837	c839	c841	c843	c845	c847	c849	c851	c853	c855	c857	c859	c861	c863	c865	c867	c869	c871	c873	c875	c877	c879	c881	c883	c885	c887	c889	c891	c893	c895	c897	c899	c901	c903	c905	c907	c909	c911	c913	c915	c917	c919	c921	c923	c925	c927	c929	c931	c933	c935	c937	c939	c941	c943	c945	c947	c949	c951	c953	c955	c957	c959	c961	c963	c965	c967	c969	c971	c973	c975	c977	c979	c981	c983	c985	c987	c989	c991	c993	c995	c997	c999	c1001	c1003	c1005	c1007	c1009	c1011	c1013	c1015	c1017	c1019	c1021	c1023	c1025	c1027	c1029	c1031	c1033	c1035	c1037	c1039	c1041	c1043	c1045	c1047	c1049	c1051	c1053	c1055	c1057	c1059	c1061	c1063	c1065	c1067	c1069	c1071	c1073	c1075	c1077	c1079	c1081	c1083	c1085	c1087	c1089	c1091	c1093	c1095	c1097	c1099	c1101	c1103	c1105	c1107	c1109	c1111	c1113	c1115	c1117	c1119	c1121	c1123	c1125	c1127	c1129	c1131	c1133	c1135	c1137	c1139	c1141	c1143	c1145	c1147	c1149	c1151	c1153	c1155	c1157	c1159	c1161	c1163	c1165	c1167	c1169	c1171	c1173	c1175	c1177	c1179	c1181	c1183	c1185	c1187	c1189	c1191	c1193	c1195	c1197	c1199	c1201	c1203	c1205	c1207	c1209	c1211	c1213	c1215	c1217	c1219	c1221	c1223	c1225	c1227	c1229	c1231	c1233	c1235	c1237	c1239	c1241	c1243	c1245	c1247	c1249	c1251	c1253	c1255	c1257	c1259	c1261	c1263	c1265	c1267	c1269	c1271	c1273	c1275	c1277	c1279	c1281	c1283	c1285	c1287	c1289	c1291	c1293	c1295	c1297	c1299	c1301	c1303	c1305	c1307	c1309	c1311	c1313	c1315	c1317	c1319	c1321	c1323	c1325	c1327	c1329	c1331	c1333	c1335	c1337	c1339	c1341	c1343	c1345	c1347	c1349	c1351	c1353	c1355	c1357	c1359	c1361	c1363	c1365	c1367	c1369	c1371	c1373	c1375	c1377	c1379	c1381	c1383	c1385	c1387	c1389	c1391	c1393	c1395	c1397	c1399	c1401	c1403	c1405	c1407	c1409	c1411	c1413	c1415	c1417	c1419	c1421	c1423	c1425	c1427	c1429	c1431	c1433	c1435	c1437	c1439	c1441	c1443	c1445	c1447	c1449	c1451	c1453	c1455	c1457	c1459	c1461	c1463	c1465	c1467	c1469	c1471	c1473	c1475	c1477	c1479	c1481	c1483	c1485	c1487	c1489	c1491	c1493	c1495	c1497	c1499	c1501	c1503	c1505	c1507	c1509	c1511	c1513	c1515	c1517	c1519	c1521	c1523	c1525	c1527	c1529	c1531	c1533	c1535	c1537	c1539	c1541	c1543	c1545	c1547	c1549	c1551	c1553	c1555	c1557	c1559	c1561	c1563	c1565	c1567	c1569	c1571	c1573	c1575	c1577	c1579	c1581	c1583	c1585	c1587	c1589	c1591	c1593	c1595	c1597	c1599	c1601	c1603	c1605	c1607	c1609	c1611	c1613	c1615	c1617	c1619	c1621	c1623	c1625	c1627	c1629	c1631	c1633	c1635	c1637	c1639	c1641	c1643	c1645	c1647	c1649	c1651	c1653	c1655	c1657	c1659	c1661	c1663	c1665	c1667	c1669	c1671	c1673	c1675	c1677	c1679	c1681	c1683	c1685	c1687	c1689	c1691	c1693	c1695	c1697	c1699	c1701	c1703	c1705	c1707	c1709	c1711	c1713	c1715	c1717	c1719	c1721	c1723	c1725	c1727	c1729	c1731	c1733	c1735	c1737	c1739	c1741	c1743	c1745	c1747	c1749	c1751	c1753	c1755	c1757	c1759	c1761	c1763	c1765	c1767	c1769	c1771	c1773	c1775	c1777	c1779	c1781	c1783	c1785	c1787	c1789	c1791	c1793	c1795	c1797	c1799	c1801	c1803	c1805	c1807	c1809	c1811	c1813	c1815	c1817	c1819	c1821	c1823	c1825	c1827	c1829	c1831	c1833	c1835	c1837	c1839	c1841	c1843	c1845	c1847	c1849	c1851	c1853	c1855	c1857	c1859	c1861	c1863	c1865	c1867	c1869	c1871	c1873	c1875	c1877	c1879	c1881	c1883	c1885	c1887	c1889	c1891	c1893	c1895	c1897	c1899	c1901	c1903	c1905	c1907	c1909	c1911	c1913	c1915	c1917	c1919	c1921	c1923	c1925	c1927	c1929	c1931	c1933	c1935	c1937	c1939	c1941	c1943	c1945	c1947	c1949	c1951	c1953	c1955	c1957	c1959	c1961	c1963	c1965	c1967	c1969	c1971	c1973	c1975	c1977	c1979	c1981	c1983	c1985	c1987	c1989	c1991	c1993	c1995	c1997	c1999	c2001	c2003	c2005	c2007	c2009	c2011	c2013	c2015	c2017	c2019	c2021	c2023	c2025	c2027	c2029	c2031	c2033	c2035	c2037	c2039	c2041	c2043	c2045	c2047	c2049	c2051	c2053	c2055	c2057	c2059	c2061	c2063	c2065	c2067	c2069	c2071	c2073	c2075	c2077	c2079	c2081	c2083	c2085	c2087	c2089	c2091	c2093	c2095	c2097	c2099	c2101	c2103	c2105	c2107	c2109	c2111	c2113	c2115	c2117	c2119	c2121	c2123	c2125	c2127	c2129	c2131	c2133	c2135	c2137	c2139	c2141	c2143	c2145	c2147	c2149	c2151	c2153	c2155	c2157	c2159	c2161	c2163	c2165	c2167	c2169	c2171	c2173	c2175	c2177	c2179	c2181	c2183	c2185	c2187	c2189	c2191	c2193	c2195	c2197	c2199	c2201	c2203	c2205	c2207	c2209	c2211	c2213	c2215	c2217	c2219	c2221	c2223	c2225	c2227	c2229	c2231	c2233	c2235	c2237	c2239	c2241	c2243	c2245	c2247	c2249	c2251	c2253	c2255	c2257	c2259	c2261	c2263	c2265	c2267	c2269	c2271	c2273	c2275	c2277	c2279	c2281	c2283	c2285	c2287	c2289	c2291	c2293	c2295	c2297	c2299	c2301	c2303	c2305	c2307	c2309	c2311	c2313	c2315	c2317	c2319	c2321	c2323	c2325	c2327	c2329	c2331	c2333	c2335	c2337	c2339	c2341	c2343	c2345	c2347	c2349	c2351	c2353	c2355	c2357	c2359	c2361	c2363	c2365	c2367	c2369	c2371	c2373	c2375	c2377	c2379	c2381	c2383	c2385	c2387	c2389	c2391	c2393	c2395	c2397	c2399	c2401	c2403	c2405	c2407	c2409	c2411	c2413	c2415	c2417	c2419	c2421	c2423	c2425	c2427	c2429	c2431	c2433	c2435	c2437	c2439	c2441	c2443	c2445	c2447	c2449	c2451	c2453	c2455	c2457	c2459	c2461	c2463	c2465	c2467	c2469	c2471	c2473	c2475	c2477	c2479	c2481	c2483	c2485	c2487	c2489	c2491	c2493	c2495	c2497	c2499	c2501	c2503	c2505	c2507	c2509	c2511	c2513	c2515	c2517	c2519	c2521	c2523	c2525	c2527	c2529	c2531	c2533	c2535	c2537	c2539	c2541	c2543	c2545	c2547	c2549	c2551	c2553	c2555	c2557	c2559	c2561	c2563	c2565	c2567	c2569	c2571	c2573	c2575	c2577	c2579	c2581	c2583	c2585	c2587	c2589	c2591	c2593	c2595	c2597	c2599	c2601	c2603	c2605	c2607	c2609	c2611	c2613	c2615	c2617	c2619	c2621	c2623	c2625	c2627	c2629	c2631	c2633	c2635	c2637	c2639	c2641	c2643	c2645	c2647	c2649	c2651	c2653	c2655	c2657	c2659	c2661	c2663	c2665	c2667	c2669	c2671	c2673	c2675	c2677	c2679	c2681	c2683	c2685	c2687	c2689	c2691	c2693	c2695	c2697	c2699	c2701	c2703	c2705	c2707	c2709	c2711	c2713	c2715	c2717	c2719	c2721	c2723	c2725	c2727	c2729	c2731	c2733	c2735	c2737	c2739	c2741	c2743	c2745	c2747	c2749	c2751	c2753	c2755	c2757	c2759	c2761	c2763	c2765	c2767	c2769	c2771	c2773	c2775	c2777	c2779	c2781	c2783	c2785	c2787	c2789	c2791	c2793	c2795	c2797	c2799	c2801	c2803	c2805	c2807	c2809	c2811	c2813	c2815	c2817	c2819	c2821	c2823	c2825	c2827	c2829	c2831	c2833	c2835	c2837	c2839	c2841	c2843	c2845	c2847	c2849	c2851	c2853	c2855	c2857	c2859	c2861	c2863	c2865
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------



1-7  
das alte MDW-Programm  
1  
schematische Darstellung der Elemente  
2-7  
das MDW-Programm in der Nutzung, Fotos in  
Wohnungen  
8-13  
das neue Programm MDW 90  
8  
Musterbogen für den Kauf

9  
Detail  
10/11  
Schrank und Arbeitsplatz  
12/13  
die Farbbigkeit des Programms  
Das Transparent zeigt Baugruppen und Ergän-  
zungsteile.

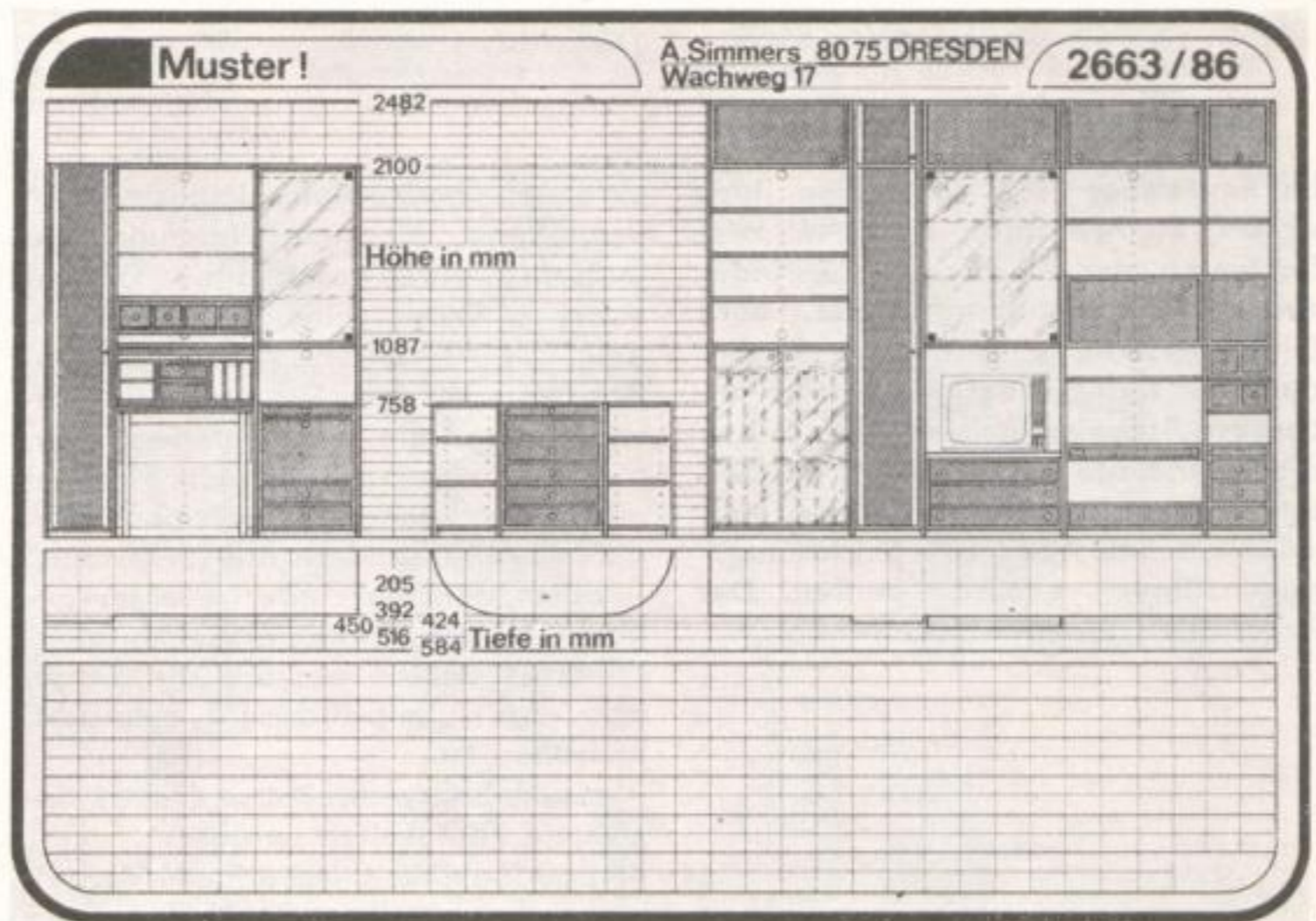
MDW 80  
Gestalter: Rudolf Horn, Helmut Kesselring, Er-  
hard Schumann, Eberhard Wüstner, 1966  
Hersteller: VEB Deutsche Werkstätten Hellerau  
MDW 90  
Gestalter: Roland Caspar, Gerd Großpietsch,  
Rudolf Horn, Erich Schubert, 1984  
Hersteller: VEB Deutsche Werkstätten Hellerau

genauer als bei einem Anbaumöbel –  
wissen, welche Funktionen das Möbel  
erfüllen sollte.

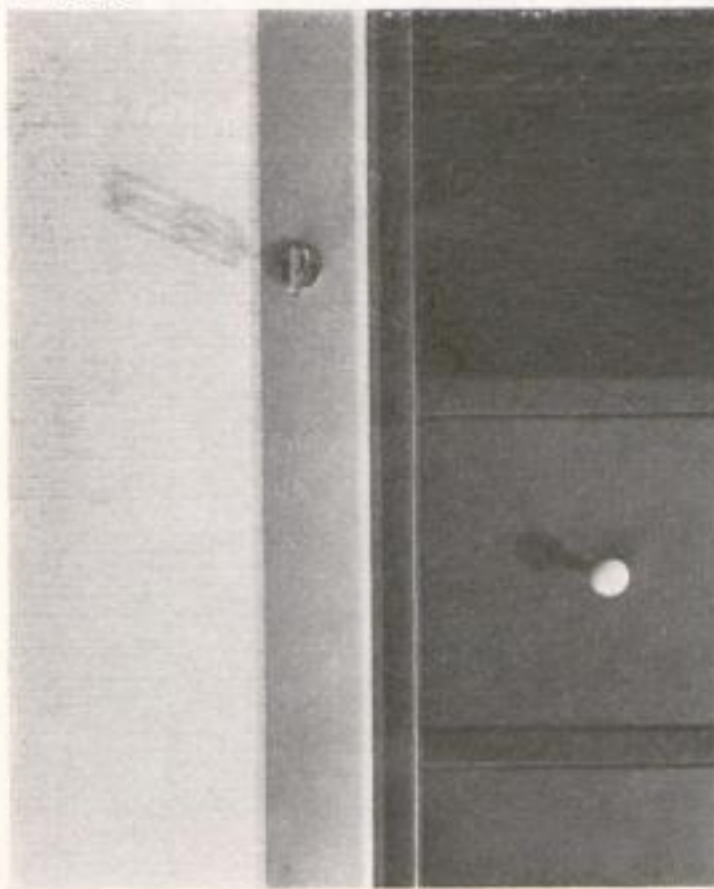
Inzwischen ist das MDW-Programm  
einschließlich seiner Verkaufskultur  
selbstverständlich angenommen, von  
Bewohnern umgebaut, verändert, er-  
gänzt worden. Bilder aus Wohnungen  
(Abb. 2-7) zeigen die Offenheit des  
Programms für verschiedene Funktions-  
formen: Schrankwand, Einzelmöbel,  
zentraler Stauraum, Raumteiler. . .

Nach 15 Jahren Produktion wurden die  
Gestalter gebeten, das Möbel grund-  
sätzlich zu überarbeiten. Es erhielt  
nicht nur eine neue Oberfläche, son-  
dern die Gestalter haben es in Kenn-  
nis der tatsächlichen Nutzung um Ma-  
ße und viele Ergänzungsteile erwei-  
tert.

red.  
\* Horst Zaunick in „VEB Deutsche Werkstätten  
Hellerau setzt Maßstäbe“, form+zweck 1/1968,  
S. 22, 23



8



9  
10  
11



12  
13

17



# Selbstbauten

Peter Pape

Im September 1983, zu Beginn ihres vierten Studienjahres, erhielten zwei Studenten der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, eine für ihre Ausbildung als Industriedesigner etwas untypische Aufgabenstellung: sie sollten die Grundlage für ein Buch erarbeiten, in dem Vorschläge für den individuellen Selbstbau von Einrichtungsgegenständen gemacht werden. Der Arbeitstitel: **Wohnen nach Maß**.

## Wohnen nach Maß

Gestalter: Gabriele Panzer, Peter Pape, Diplomarbeit 1984/85, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein  
Betreuer: Rudolf Horn, Erich Schubert

„Wohnen nach Maß“ impliziert die Vorstellung, für jedes formulierbare Bedürfnis einen adäquaten Gegenstand zu finden. Eine Wunschvorstellung, die für unsere Arbeit von großem Reiz ist, zumal die einzige Einschränkung, die uns auferlegt war, nicht von einem bestimmten Material oder feststehenden Betriebsbedingungen ausging, sondern auf „Selbstbau“ – durch den mehr oder weniger geübten Nutzer – orientierte.

Zunächst stellten wir uns die Frage, was das „Selbstbauen“ ausmacht. Selbstbau ist

- als Hobby verbreitet und setzt bestimmte Fähigkeiten voraus;
- die Möglichkeit, individuelle Vorstellungen unmittelbar Realität werden zu lassen.

Selbstbau ist

- keine Lösung für alle, denn für viele liegt er nicht im Bereich der Interessen oder der Möglichkeiten (Materialien, Ausrüstungen, Räumlichkeiten. . .),

– nicht dazu prädestiniert, das Fehlen von Produkten und Produktgruppen im Handelsangebot zu kompensieren. So halten wir den Selbstbau nicht für „die Alternative“ zur industriellen Produktion, das wäre höchst anachronistisch und gesellschaftlich unvertretbar – wohl aber für eine sinnvolle Freizeitbeschäftigung.

Daraus ergab sich die nächste Frage: Wenn das Motiv für den Selbstbauer darin besteht, eigene Vorstellungen umzusetzen, welche Funktion kann dann der Gestalter dabei haben? Offensichtlich geht es nicht darum, die Selbstbau-Lösung anzubieten, zumal jeder Selbstbauer unter anderen Bedingungen, mit anderen Vorkenntnissen, mit anderen Materialien arbeitet. Ein Weg schienen uns Ideen-Angebote zu sein, die die Kreativität des einzelnen anregen, indem auf die Vielfältigkeit und Differenziertheit der Bedürfnisse und die dafür möglichen Lösungen aufmerksam gemacht wird.



1  
2



3  
4



1-4

Als Ideenangebote wurden insgesamt 7 Modelle im Maßstab 1 : 10 angefertigt – Familien-, Kinder- und Schlafbereiche, eingeordnet in Grundrisse des Neubautyps „WBS 70“.

1/2

Einrichtungs- und Farbvarianten für die Einraumwohnung

3/4

Einrichtungsvarianten für den Wohnraum einer Dreiraumwohnung

5-7

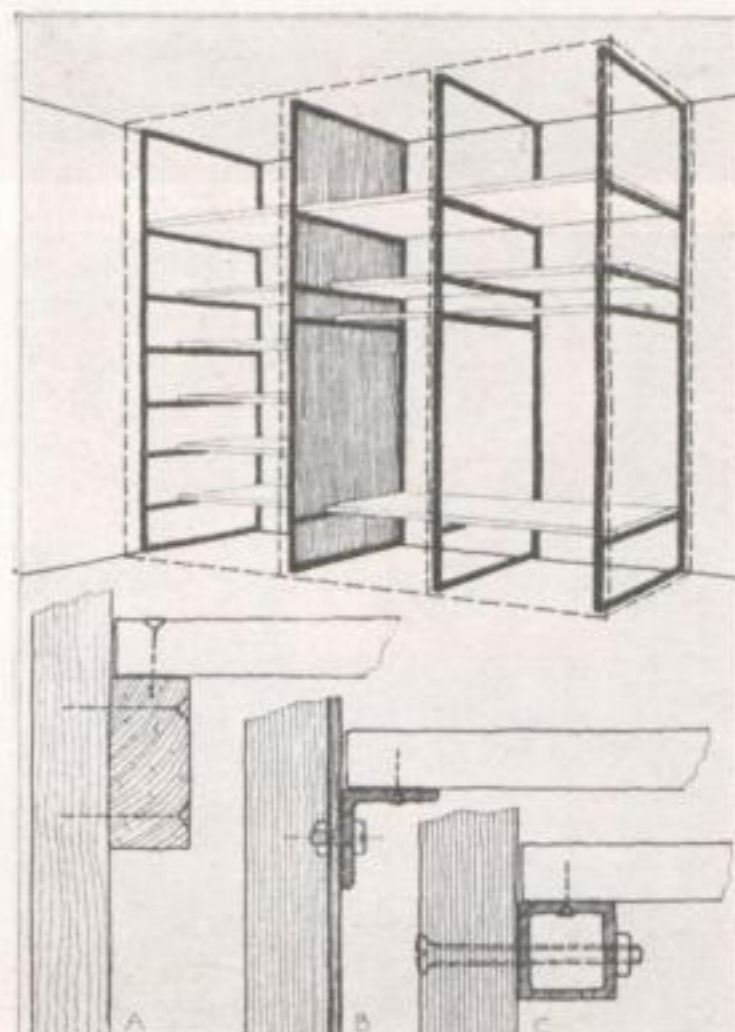
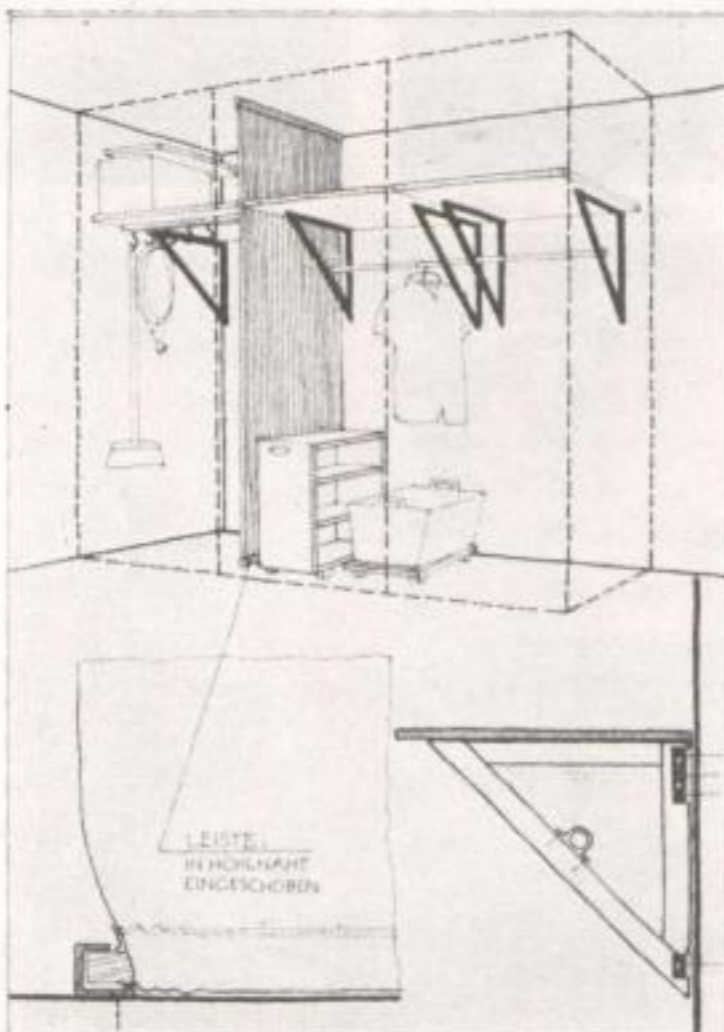
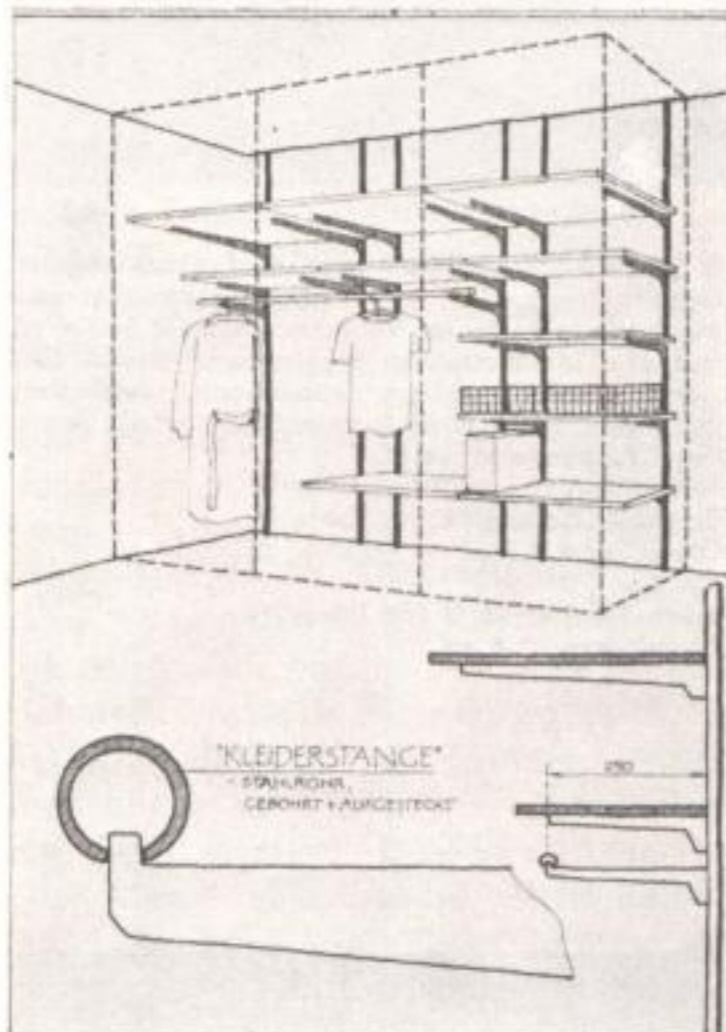
Konstruktionszeichnungen für das geplante Buch: ein Schrank – drei Selbstbauvarianten für die Innenausstattung

8-13

Gemeinsam mit Familie H. wurde eine 4-Raumwohnung des Typs P2 ausgestaltet. In der Konzeption wurde besondere Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Stauraum und Freiraum verwandt: – Stauraum (konzentriert und kompakt) wird in Raumbereichen angeordnet, die für andere Funktionen schlecht nutzbar sind (Durchgänge, Dunkelzonen. . .).

– Es werden Langzeit-Stauräume geschaffen (oberer Bereich raumhoher Schränke, Podeste. . .) für Dinge, die nicht oft benötigt werden.

– Dadurch wird Bewegungsraum frei für vielfältige gemeinsame und individuelle Aktivitäten.



Selbstbau-Anregungen sind

– Bilder räumlicher Situationen, in denen verschiedene Funktionen adäquat umgesetzt sind, in denen Proportionen, Gliederung von Gegenständen bis hin zu Detaillösungen einschließlich ihrer visuellen Wirkung erkennbar werden;

– Farben im Raum;

– Konstruktionen, die möglichst einfach machbar sind und den Voraussetzungen entsprechend ausgewählt werden können.

Das Ziel ist erreicht, wenn der Leser des Buches mehr Klarheit über seine ja oft nur vagen Vorstellungen und Bedürfnisse gewonnen hat und für das konkrete Vorhaben eine Anregung findet. Die Beiträge des Buches sollten diesen Denkprozeß unterstützen. Grundlage war die Diplomarbeit (1984/85), in der nach der Prozeßhaftigkeit des Wohnens und seinen Anforderungen an die Einrichtung gefragt wurde. Die Abschnitte der Arbeit sind thesenhaft überschrieben:

Wohnen ist individuelle Entfaltung

Wohnen ist Gemeinsamkeit

Wohnen ist Veränderung

Wohnen ist Tradition

Wohnen ist an bauliche Voraussetzungen gebunden

Wohnen ist Hausarbeit

Wohnen ist Aufbewahren

Die gedankliche Auseinandersetzung mit diesem Thema war gekoppelt mit

einem Experiment: gemeinsam mit einer Familie (4 Personen) wurde deren neu zu beziehende 4-Raum-Wohnung mit handelsüblichen Gegenständen und einem hohen Anteil an Selbstbau-lösungen eingerichtet.

Gestalter und Familienmitglieder trafen und unterhielten sich regelmäßig, skizzierten Grundrisse, zeichneten, bastelten Papiermodelle, mischten Farben... Wohn-Gewohnheiten und Wohn-Bedürfnisse jedes Familienmitgliedes sollten in der Einrichtung ihre Entsprechung finden; dazu waren sie zunächst möglichst klar und detailliert bewußt zu machen. Nicht sofort konnte man die Vielseitigkeit der Bedürfnisse zum Ausdruck bringen. Dies war – und ist – ein Prozeß. Währenddessen entstanden auf dem Papier und in den Köpfen Räume, wurden wieder verworfen und von neuem durchdacht. Ein wesentliches Ergebnis des Experiments wurde zu einem wichtigen Aspekt für die Gestaltung: das Denken in zeitlichen Dimensionen. Es entstanden Fragen, zu denen Nutzer und Gestalter eine Position finden mußten:

– Welche unterschiedlichen Wohnfunktionen müssen – in zeitlicher Aufeinanderfolge – in einem Raum realisiert werden?

– Für welche Wohnfunktionen müssen Entwicklungsspielräume eingeplant werden?

– Wofür können Einrichtungsgegenstände auch zukünftig genutzt werden, zum Beispiel nach einem Umzug?

– Erlaubt diese Einrichtung auch unvorhergesehene Änderungen von Wohngewohnheiten?

All diese Fragen führen zu einer weiteren sehr wesentlichen Frage: Wo fördert/wo behindert die Einrichtung den Bewohner? So ist die Wohnung, die innerhalb eines Dreivierteljahres gemeinsam eingerichtet wurde, kein endgültiges Resultat, vielmehr befindet sie sich in einem vorübergehenden Zustand, der den gegenwärtigen Anforderungen der Familie weitgehend entspricht.

„Wohnen nach Maß“ ist eine Annäherung!

Ein zweites wesentliches Ergebnis sind Überlegungen zu Voraussetzungen des Selbstbauens. Daraus resultiert unser Vorschlag an Industrie und Handel, ein offenes System verschiedener, aufeinander abgestimmter Elemente, die individuell ausgewählt, weiterbehandelt und verändert werden können, anzubieten:

– ein variables Regal – Tragsystem für Wandregale und freistehende Regale;

– in die Regale einpaßbare Böden, Korpusse und Container;

– kompakte, anpaßbare Stauraum-Lösungen;





8  
9



In dieser Selbstbauwohnung wurden vorwiegend Elemente aus der industriellen Produktion verwendet, wie z. B. das Vollmontagemöbel MDW 80 und ein Metallschienen-Regalsystem. Diese Elemente wurden variiert, miteinander kombiniert und zum Teil in ihren konstruktiven Details sowie ihren Farben verändert.

8-10  
Raum für Kerstin H., 18 Jahre  
Grundfläche 9,3 m<sup>2</sup>

11-13  
Raum für Andrea H., 16 Jahre  
Grundfläche 11,6 m<sup>2</sup>

– Podeste und elementarisierte Podestflächen.  
Die System-Bestandteile könnten, den entsprechenden Produktionsprofilen angepaßt, als Konsumgut in unterschiedlichsten Betrieben produziert und in Heimwerkerläden angeboten werden, ergänzt durch Prospektreihen, die das Spektrum möglicher Anwendungs- und Kombinationsvarianten zeigen.  
Eine andere Form wären Wohn-Ideen-Zentren, in denen beraten und informiert wird, Grundlagen vermittelt und diskutiert werden können und in denen jeder Besucher in einer angeschlos-

senen Werkstatt, die mit Werkzeug und Material ausgestattet ist, selbst bauen kann.  
Solche Zentren können in Form von Fotos, Dias, Funktionsmodellen einen Fundus von Wohn- und Gestaltungsideen anlegen, Wohnerfahrungen und -gewohnheiten dokumentieren und wären so als Vermittler zwischen Industrie, Handel, Gestalter und Nutzer denkbar.



11



12  
13



# Jeder Designer muß ein bißchen Künstler sein

Gespräch mit Yrjö Kukkapuro, Helsinki

**Yrjö Kukkapuro, Jahrgang 1933, ist einer der heute maßgeblichen Designer Finnlands und genießt international vor allem als Gestalter von Sitzmöbeln hohes Ansehen. Besonders in letzter Zeit auffallend ist sein Umgang als Funktionalist mit Impulsen der Postmoderne.**

*form+zweck: Anzeigen und Berichte in der internationalen Designpresse der letzten Jahre bringen ihre Produkte ausschließlich im Zusammenhang mit dem Firmennamen AVARTE. Arbeiten Sie tatsächlich nur für das eine Unternehmen, und was für eins ist das?*

**KUKKAPURO:** Ja, ich arbeite einzig und allein für AVARTE – und außer mir kein anderer Designer. Das ist eine kleine Möbelfabrik mit vielleicht 30/35 Betriebsangehörigen mitten in Helsinki und insgesamt etwa 100 in allen dazugehörigen Werkstätten. Unter dem Namen AVARTE firmiert sie erst seit 1980, aber sie hat schon eine ältere Geschichte. Sie florierte bereits in den fünfziger Jahren recht gut. In den siebziger Jahren gab es einmal eine ziemliche Flaute, überhaupt in der finnischen Möbelindustrie, die wir aber gemeinsam durchgestanden haben. Ich bin dort seit den sechziger Jahren sozusagen zu Hause, und auch nach einem Generationswechsel in der Firmenleitung sind es dennoch im Prinzip dieselben Leute, die nun unter neuem Namen meine neuen und früheren Modelle produzieren.

*form+zweck: Ihre Neuentwicklungen lösen also nicht die älteren Sortimente ab, sondern AVARTE produziert auch die Modelle aus den sechziger und siebziger Jahren weiter?*

**KUKKAPURO:** So ist es – je nach Bedarf. Die ständige Verkaufsausstellung im Zentrum Helsinkis zeigt das gesamte Spektrum meiner Muster, und alle sind nach wie vor herstellbar. AVARTE hält auf Flexibilität – was Innovationen betrifft genauso wie hinsichtlich der Langlebigkeit bewährter Modelle. Übrigens: von mir in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, vor AVARTE, für große Möbelfirmen gestaltete Serienerzeugnisse werden ebenfalls immer noch produziert, in Lahti zum Beispiel.

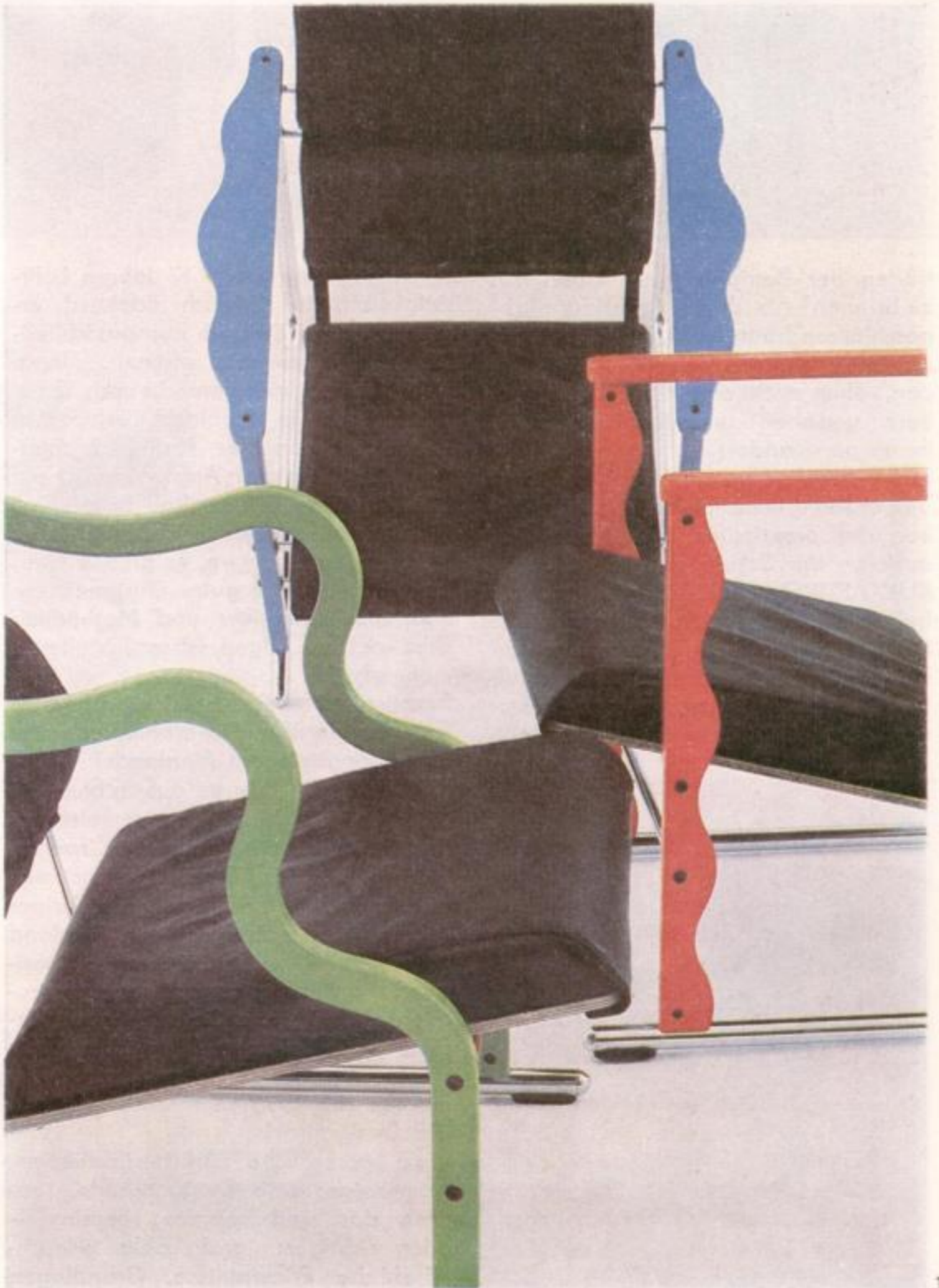
*form+zweck: Wenn ich Ihren Lebenslauf betrachte, dann waren Sie doch*

*damals noch sehr jung und zudem, vermute ich, nicht einmal fertig ausgebildeter Designer; Sie haben die Kunstgewerbeschule von Helsinki im Jahre 1958 absolviert. Und trotzdem faßten Sie schon Fuß in der Industrie und offenbar erfolgreich?*

**KUKKAPURO:** Ich habe bereits 1956/57 für die Industrie entworfen. Es gab damals einfach zu wenig Designer in Finnland und eine große Nachfrage der sich stark entwickelnden Industrie nach gestalterischen Ideen...

*form+zweck: In Finnland ein Mangel an Designern: Gab es denn nur Alvar Aalto?!*

**KUKKAPURO:** Nein, natürlich nicht nur ihn – aber immerhin zu wenig, ob Sie es glauben oder nicht. Jedenfalls war es so, daß die Schulen von der Industrie regelrecht abgegrast wurden. Wenn du eine Weile studiert hattest und einfallsreich zu sein versprachst, hat man dich bedrängt: Mach was für uns... Das ging so weit, daß ich Mühe hatte, mein Studium mit den Auf-





Die Möbelgruppe, mit der Kukkapuro erstmals Anregungen des Postmodernismus funktional aufgreift, umfaßt ein Sofa, einen Couchtisch und Sessel. Abmessungen und Gewicht der Kollektion sind auf ein Minimum beschränkt, vielseitige und flexible Eigenschaften programmiert.

Als Materialien wurden hauptsächlich spezialgepreßtes Birkenfurnier, beschichtet mit Kunststofflaminat, abnehmbare Polsterteile aus extrem elastischem PUR-Schaumstoff und verchromtes Stahlrohr für die Bein konstruktion gewählt.

2/3

Sitzmöbel ATALJEE 810, 1964

Grundidee ist die Elementbauweise. Mittels Kom-

binierung verschiedener Elemente lassen sich raumgerechte Sitzlösungen erstellen. Sämtliche Kissen sind lose und mit Reißverschluß versehen.

Materialien: Stahlrohrgestell in Elementbauweise; Holzelemente der Armlehnen, Rückenlehne und Nackenstütze bestehen aus Spanplatte mit Birkenfurnier, auf die Fußrohre werden Hülsen aus Birke oder Metall gesteckt; die Federung der Sitzunterlage bilden leicht zu befestigende Riemen aus Gummigewebe.

Das Museum of Modern Art, New York, hat den Sessel in seine ständige Sammlung aufgenommen.

4

Stuhl KARUSELLI 412, 1967

Bei der Gestaltung stand das Finden einer mög-

lich entspannten Sitzposition im Vordergrund. Die Grundform ist mittels eines elastischen Stahlnetzes entstanden, so daß sie die Anthropometrie des Benutzers reflektiert. Der drehbare Sitzteil ist am Untergestell mittels einer Stahlfeder, unter Einsatz von Gummidämpfern, befestigt.

Materialien: Sitzteil und Untergestell aus glasfaserverstärktem Polyester; Fußfeder aus Spezialfederstahl; Polsterteile 20 mm Schaumgummi, Bezug Polsterleder; Sitzschale und Untergestell sind mit einer halbmatten Kunststofffarbe behandelt.

5/6

Sitzmöbel REMMI 817 H, 1970/72 und 1982

Auch hier gestattet wie bei ATALJEE 810 die Elementbauweise das Kombinieren zu variablen Sitzlösungen. Die Kissen sind lose und mit einem

2  
3

trägen der Betriebe unter einen Hut zu bringen! Als ich die Ausbildung abgeschlossen hatte, 1958, konnte ich sofort mein eigenes Designstudio gründen, ohne mich erst nach Auftraggebern umsehen zu müssen. Das ist heute ganz anders.

*form+zweck: Und dann haben Sie es umgekehrt gemacht – Sie haben neben der praktischen Entwurfstätigkeit auch an der Schule gearbeitet. . .*

KUKKAPURO: Ja, später dann, als freier Dozent, nicht festangestellt. Schließlich wurde ich Professor an der Universität für industrielle Formgestaltung in Helsinki und zuletzt Rektor dort. Aber 1980 habe ich das endgültig

aufgegeben; nach 17 Jahren Lehrtätigkeit fühlte ich mich didaktisch erschöpft und wollte mich nun ausschließlich dem Entwerfen widmen. Heute gebe ich nur gelegentlich noch Gastvorlesungen in Finnland, Schweden, Norwegen; von der Architekturabteilung der Universität Amsterdam ist mir kürzlich wieder eine solche Bitte übermittelt worden. Ich reiße mich aber nicht um Vorlesungen, es gibt in Finnland eine Menge guter Designer, die auch als Theoretiker und Methodiker sehr viel zu sagen wissen, vielleicht mehr als ich.

*form+zweck: Was ist Designtheorie? Gibt es darüber Einvernehmen unter den Formgestaltern Finnlands?*

KUKKAPURO: Ob es das gibt, weiß ich nicht. Ich glaube, das ist kein großes Streitthema bei uns. Die spektakuläre Zeit des Theoretisierens war meiner Ansicht nach in den siebziger Jahren. Heute sind es – in Finnland jedenfalls – meist die jungen Designer, die sich hier engagieren und profilieren. Und wenn Sie mich nach Designtheorie befragen, kann ich nur aus meiner eigenen Sicht antworten, mit meinen persönlichen Erfahrungen aus der Designpraxis.

Was ich brauche und berücksichtige, ist weniger eine Designtheorie, sondern das sind mehrere Theorien – oder richtiger: praktikable wissenschaftliche Erkenntnisse. Grundlagen

für meine praktische Entwurfstätigkeit sind zum Beispiel Anatomie, Anthropometrie, medizinische Kenntnisse, Ergonomie, Ökologie. All diese Wissenschaften zusammen ergeben vielleicht so etwas wie „Designtheorie“. Aber das ist ja eigentlich keine Theorie, das ist ein Wissenschaftskomplex praktischer Erfahrungen und Konsequenzen – vor allem mit soziologischer Relevanz –, der unmittelbare Auswirkungen auf die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen und Umweltbereichen hat, beispielsweise, was Alte und Behinderte betrifft, Krankenhäuser oder Schulen. Und ich glaube, daß vor allem diese soziologische Substanz des Designs – seit den siebziger Jahren zunehmend erkannt – weiter an Bedeutung gewinnen wird. Das ist „meine Theorie“, denn ich bekenne mich in diesem Sinne zu einem Design des Gebrauchs. Top-Design für den „privaten Konsumenten“, Luxusdesign, ist nicht meine Sache. Meine Zielgruppen sind nicht der noble Einzelgänger, sondern die Leute in den öffentlichen Gebäuden, in Stadthallen, Theatern, Postämtern, Krankenhäusern und Schulen.

*form+zweck: Ihre Sitzmöbelentwürfe zum Beispiel sind ja tatsächlich überwiegend für öffentliche Bereiche bestimmt – dennoch haben sie etwas Exklusives an sich, finde ich, sind nicht schlechthin „angenehm“ oder „schön“,*



4



Reißverschluß versehen.

Material: Stahlrohrgestell-Elemente; Sitzfederung aus leicht zu befestigenden Stahl-Spiralfedern; Armlehnenelemente aus federndem Stahl mit schwarzem Kunststoffprofil bzw. formgepreßtem Birken-Schichtholz naturfarben, braun oder schwarz verkleidet; Gleitschuhe aus schwarzem Polyamid; Sitzkissen und Rückenlehne aus Schaumgummi, überzogen mit Stoff oder Polsterleder.

7/8/10

Stuhl SKAALA 472 und Beistelltisch SKAALA 475 P, 1980/81

Bei dem 472 handelt es sich um einen Eß- und Konferenzstuhl in Elementbauweise. Er ist Bestandteil einer Baureihe, die des weiteren den Universalstuhl 474 und den Liegestuhl 475 umfaßt.

Materialien: Sitz-, Rückenlehn- und Armlehnenelemente aus formgepreßtem Birkenperrholz. Die Herstellung erfolgt mittels Heißpreßtechnik, bei der in einem Preßvorgang auch die Melaminbeschichtung befestigt wird, was die Oberfläche sehr verschleißfest macht. Metallteile aus verchromtem Stahlrohr, Gleitschuhe aus schwarzem Polyamid; Sitzpolster dreischichtig aus verschiedenen Materialien. Die Stühle werden in Teilen geliefert und können mittels Schrauben ohne Spezialwerkzeug montiert werden.

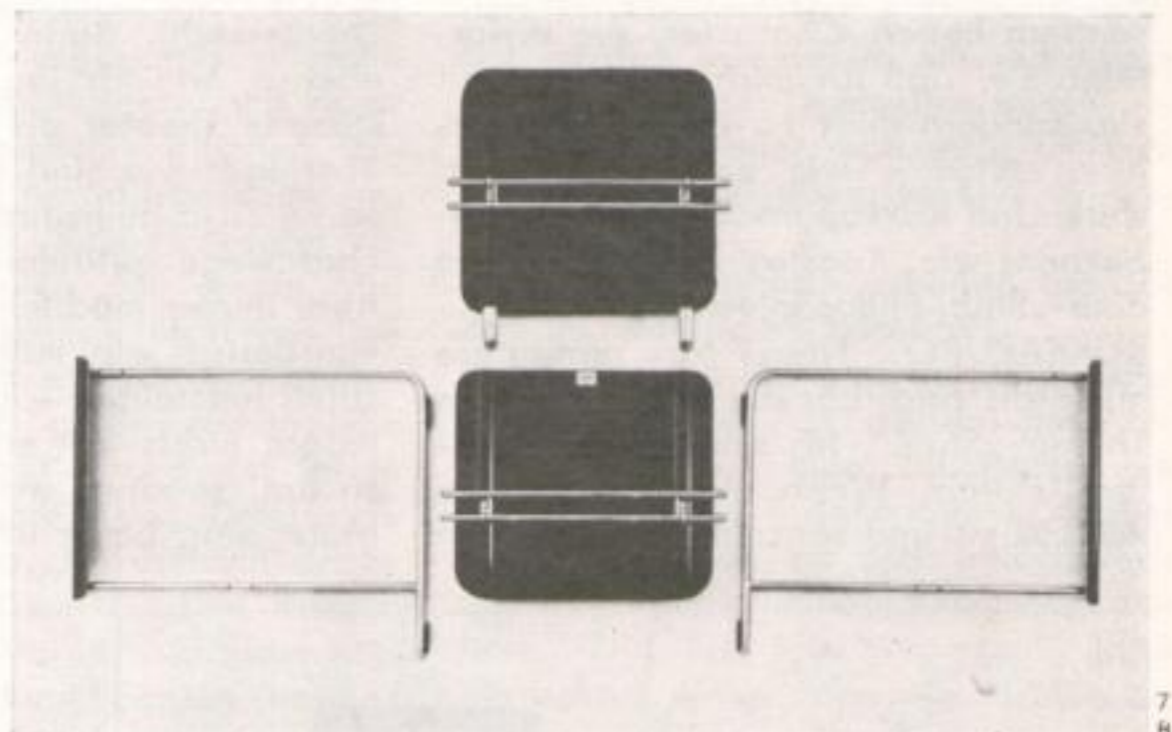
9

Sessel FYSIO 453 T (links) und 455 U (rechts), 1978

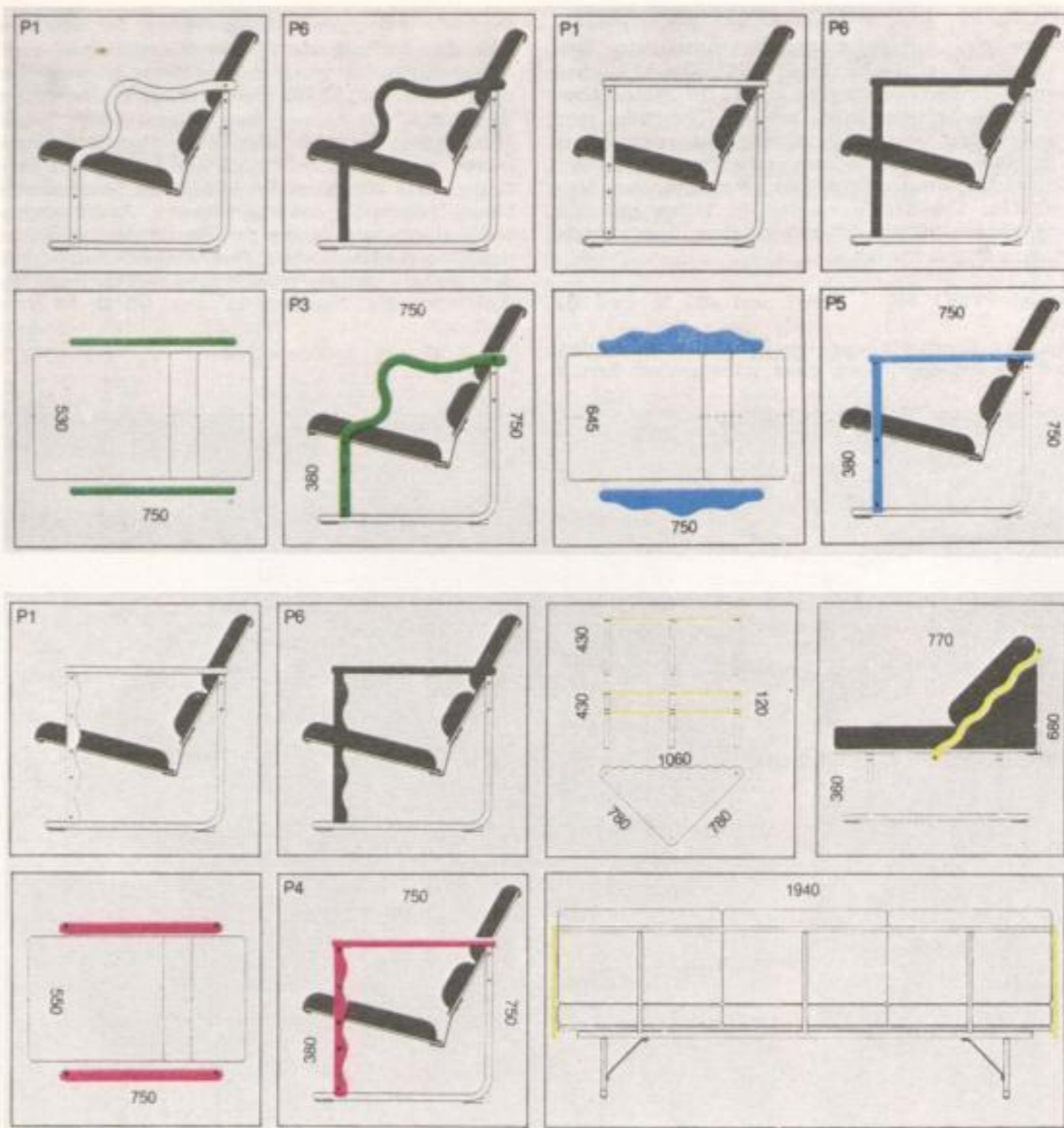
Bei der Formgestaltung der FYSIO-Sessel wurden die Körperproportionen einer mittelgroßen Person

zugrunde gelegt, mittels Variierung der Sitzhöhe und der Stellung der Nackenstütze können auch Personen mit geringerer oder höherer Körpergröße gesund sitzen. FYSIO wird in neun Varianten angeboten.

Materialien: Elemente der Sitzschalen und Armlehnen aus formgepreßtem Birken-Schichtholz; Polster aus verschiedenen Schichten, austauschbar; Fußgestelle der drehbaren Ausführungen und Verbindungsteile an den Armlehnen aus Druckguß-Aluminiumlegierung, feststehende Beine bei den nicht drehbaren Ausführungen aus verchromtem Stahlrohr; die Nackenstütze des 455 U ist verstellbar.







sondern haben Charakter. Als erwarteten sie, daß ich mich nicht nur auf sie, sondern mich zu ihnen in Beziehung setze – wie zu einem Kunstwerk. Und Kukkapuro-Stühle sind weltbekannt wie Kunstwerke. Haben Sie eine „Stuhl-Philosophie“?

KUKKAPURO: Nein. Ich zermartere mir nicht furchtbar die Stirn über das Thema „Stuhl“. Ich arbeite ganz einfach daran. Wenn ein Architekt zu mir kommt und sagt; mach mir einen

Theaterstuhl, dann gestalte ich den ebenso, wie ich ihn mir für das bestimmte Theater als richtig denke. Ich überlege: wie sind die Luftverhältnisse im Zuschauerraum, wie müssen die Fluchtwege verlaufen und so weiter. Aber immer möchte ich einen Stuhl so künstlerisch wie möglich – wie industriell herstellbar – gestalten. Das hat jedoch nichts mit einer „Philosophie“ zu tun, sondern wohl damit, daß ich Maler war, bevor ich anfing, mich mit

Design zu befassen. Ich habe Landschaften gemalt. Und ich glaube, das verfolgt mich bis heute. Ich möchte immer noch Künstlerisches schaffen. Nur so kann ich Designer sein, nur so ein Designer kann ich sein.

form+zweck: Bei AVARTE gibt es offensichtlich großes Verständnis dafür. Ist die Großindustrie in Finnland auch so aufgeschlossen gegenüber der Schaffensspezifik des Designers?

KUKKAPURO: Es mag von Fall zu Fall unterschiedlich sein, wie weit Kunst in der industriellen Serie akzeptiert wird. Die Problematik für den Designer in Großunternehmen beginnt aber grundsätzlich schon damit, daß er meistens wie jeder andere Angestellte nach der Stechuhr zu arbeiten hat. Das aber funktioniert nicht. Der Designer arbeitet Tag und Nacht – jedoch nicht in einem geregelten Schichtrythmus, sondern nach dem inneren Takt seiner von vielerlei Umständen und Einflüssen bedingten kreativen Schaffensphasen, eben wie ein Künstler. Und jeder Designer muß ein bißchen Künstler sein. So sehe ich das jedenfalls.

Aber lassen Sie mich noch einmal auf die Frage nach meiner Philosophie zurückkommen. Wenn ich ein wenig darüber nachdenke, ist sie so ganz nicht von der Hand zu weisen – und

wenn Sie sie nicht allein auf meine Stühle beziehen wollen. Ich denke, meine Haltung zu den Dingen, die ich mache, hat etwas mit meiner Herkunft zu tun, mit meinem Elternhaus. Meine Eltern waren nicht begütert, waren ganz einfache Arbeiter, und mein Zuhause war entsprechend bescheiden ausgestattet. Daher kommen meine Abneigung gegen jede Art von Luxus und mein Drang, Dinge so nützlich und so schön wie möglich zu machen – besonders Dinge für den öffentlichen Raum, für die Allgemeinheit zu schaf-





Der mit einfachsten Bauteilen gestaltete Stuhl bietet große Bequemlichkeit. Die Sitz- und Lehnelemente sind aus formgepreßtem gepolstertem Birkenchichtholz gefertigt. Während die Armlehne durchweg schwarz eingefärbt ist, sind bei den Flächen und Kanten der anderen Elemente verschiedene Einfärbungen möglich: Rot, Gelb, Blau, Schwarz und Weiß.

Das Design dieses vor allem für öffentliche Warterräume gestalteten Stuhles berücksichtigt funktionale Ansprüche unterschiedlicher Nutzergruppen

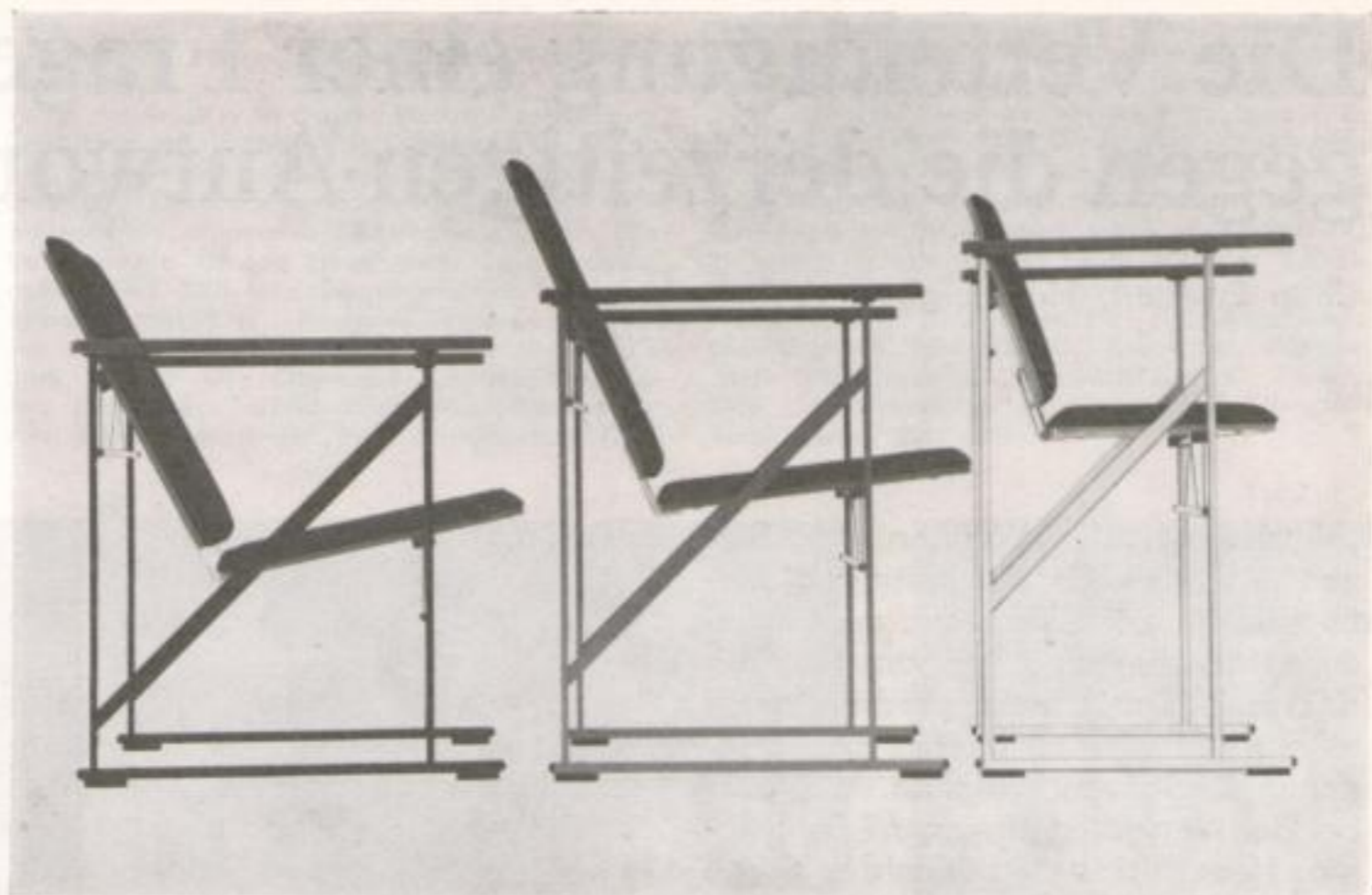
fen. Luxus für Privatwohnungen zu entwerfen macht mir lange nicht so viel Spaß, wie etwa das Entwerfen der Ausstattung für ein Theater.

*form+zweck: Nun hätte Sie ja aber das Aufwachsen in bescheidenen Verhältnissen auch – bei Ihrer Begabung – frühzeitig auf einen ganz anderen Weg bringen können: die Armseligkeit der Herkunft gerade dadurch zu kompensieren, daß Sie die feinen Sachen für die feinen Leute gestalten, die Ihnen und Ihren Eltern vorenthalten waren, um sie sich eines Tages selbst leisten zu können. . .*

**KUKKAPURO:** Daß das nicht so kam, hängt wohl damit zusammen, daß ich eine tiefe Abneigung gegen Unnützes und gegen das Wegwerfen vermittelt bekommen habe, daß ich zu Sparsamkeit erzogen worden bin. Vielleicht fielen auch deshalb bei mir ökologische Überlegungen schon sehr früh auf fruchtbaren Boden. Ich mache alles so gut wie möglich, daß heißt so benutzbar, so haltbar und so schön wie möglich. Wenn Sie so wollen, ist das meine „Designphilosophie“.

*form+zweck: Das Modische verachten Sie aber auch nicht, meine ich. Und wie Sie mit dem Postmodernismus umgehen, finde ich schon spannend: Sie machen – oder vielleicht müßte man sagen: machten – ihn nicht mit, sondern gehen mit ihm spielerisch um. Und da wird nun doch, so meine ich, eine deutlich neue Etappe in Ihrem funktionalen Schaffen sichtbar. Ihre Stühle und Sessel und Tische aus den sechziger und siebziger Jahren weisen alle eine Verwandtschaft der strikten Eleganz aus – aber jetzt, in den Achtzigern, ist das funktionale Prinzip zwar wie eh und je vorhanden, die Gestalt hat sich jedoch ziemlich gravierend verändert. Sie sprechen heute selbst gelegentlich nicht mehr von einer funktionalistischen, sondern von einer „neofunktionalistischen“ Richtung Ihrer Entwürfe. . .*

**KUKKAPURO:** Zunächst muß ich dazu sagen, daß ich immer ganz bewußt und sehr schnell den jeweiligen Zeitgeist in mein Schaffen habe einfließen lassen. In den sechziger Jahren habe ich „in Glasfaser gemacht“, Sessel und Stühle, die in ihrer damaligen Plastik (im doppelten Wortsinn!) absolut modern waren (und zu denen ich heute



noch stehe). Dann, in den Siebzigern, kam der ökologische Aufbruch, und er beeinflusste mich, konsequent Holztechnologien gestalterisch aufzugreifen. Seit Beginn der achtziger Jahre nun ist der Zeitgeist stark experimentell geprägt – und prägte mich. Er ist die Antwort auf die siebziger Jahre, in denen alles so sauber und sachlich gemacht war und uns kühlen Finnen so recht auf den Leib geschneidert zu sein schien. Wir setzten uns in unsere nüchternen und bequemen Sessel und schalteten das Fernsehen ein – und da standen plötzlich eigenartig reizvolle Dinge in der Farbbildröhre: mit russischen, amerikanischen, englischen, italienischen Filmen hertransportierte Antiquitäten, Barock, Rokoko, große romantische Szenerien. Mit einem Mal erschienen den Leuten nicht nur ihre Fernsehsessel zu einfach, zu puritanisch, und eine große romantische Sehnsucht kam auf – und mit ihr in den achtziger Jahren das Dekorative in der Gestaltung. Ja, und ich denke mir: warum nicht ein bißchen Rokoko für die Leute? Warum nicht ein bißchen Spaß am Funktionalen haben? Man muß das nicht so verbissen sehen. Für mich ist das eine ziemlich lustige Zeit jetzt, und ich glaube, das Lustige ist heute modern – und ich bin ganz gern modern. Lieber ein bißchen modern als ein bißchen ignorant und lieber ein bißchen lustig als ein bißchen stur.

*form+zweck: Es ist ein Spaß, Design zu machen?*

**KUKKAPURO:** Na ja. Eigentlich ist es eher ein sehr hartes Unternehmen, ein ernsthaftes Geschäft. Im Moment bin ich zum Beispiel damit beschäftigt, das AVARTE-Angebot für die Mailänder Messe zu vollenden.\* Und jetzt, kurz vor dem letzten Pinselstrich, schießt mir plötzlich ein ganz bestimmtes Prinzip für eine neue Stuhlkonstruktion in den Kopf, nach dem ich schon seit lan-

ger Zeit verzweifelt suche. Ausgerechnet jetzt geht mir das Licht auf! Was soll ich nun machen? Das Modell bis zur nächsten Messe warten lassen? Das geht nicht an. Also arbeite ich zur Zeit Tag und Nacht unter sagenhaftem Druck. Denn der neue Stuhl geht mit auf die Messe, unbedingt. Also, da möchte ich nicht von eitel Spaß und Freude sprechen. Und so geht das oft: ein paar konstruktive Einzelheiten können einen zur Verzweiflung bringen, da müssen Materialien beschafft und geprüft, tausend kleine Dinge bewältigt werden, von denen ein jedes sich als Haar eines Damoklesschwert erweisen kann, oder man stellt mit Entsetzen fest, daß alles teurer und teurer wird. . .

*form+zweck: Woran arbeiten Sie zur Zeit im öffentlichen Bereich?*

**KUKKAPURO:** Da gibt es einige laufende Projekte. Am meisten beschäftigt mich aber eine Stuhlserie, sie heißt A 500, für Krankenhäuser. Dabei handelt es sich um drei unterschiedliche Varianten: einen besonders hohen Stuhl für alte und behinderte Menschen, einen normalen für Warterräume und einen speziell zum Ausruhen und Entspannen. Alle drei weisen eine ganz einfache Grundkonstruktion auf, und mein besonderes ästhetisches Augenmerk galt der Farbgebung. Ich beabsichtige drei Farbausführungen – schwarz, weiß und rot –, die, miteinander kombiniert, im Ensemble eingesetzt werden sollen. Das, so denke ich mir, belebt das Milieu solcher Einrichtungen. Stühle in Krankenhäusern müssen steril sein, aber nicht steril aussehen. Insofern trifft diese Arbeit genau den Punkt meines Strebens als Designer.

(Das Gespräch führte Günter Höhne.)

\* Die Mailänder Messe fand im selben Monat wie das Gespräch, im September 1986, statt.



# Die Verteidigung einer Frage gegen die derzeitigen Antworten

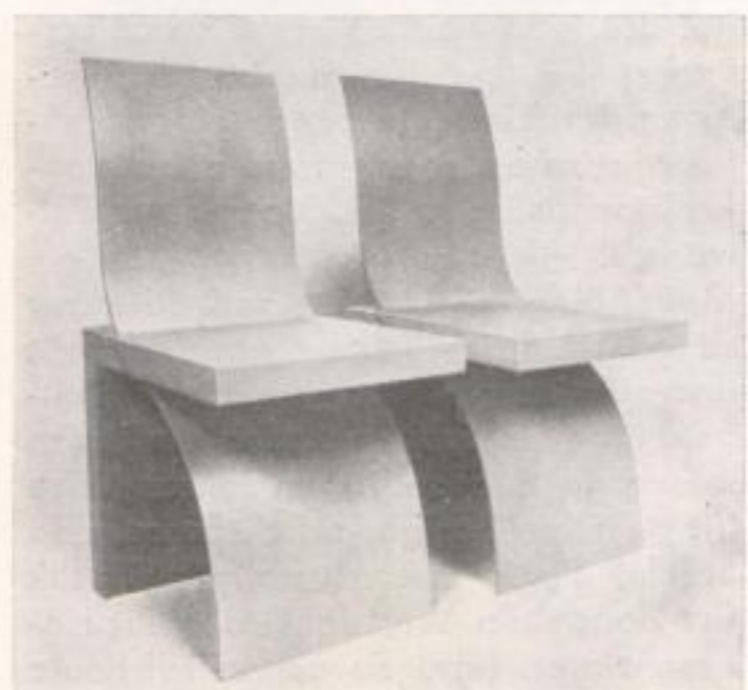
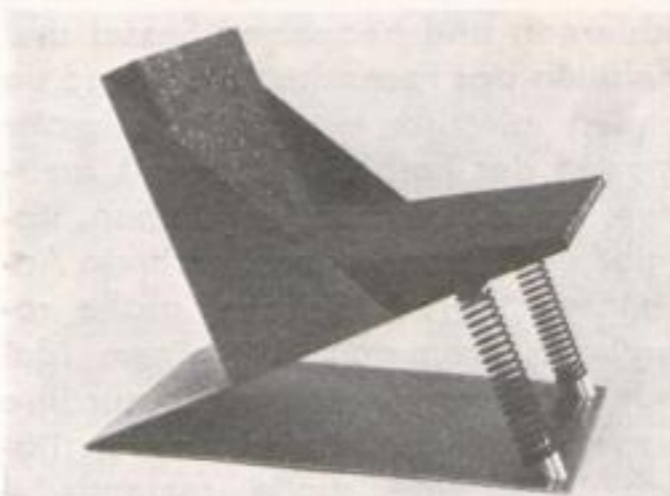
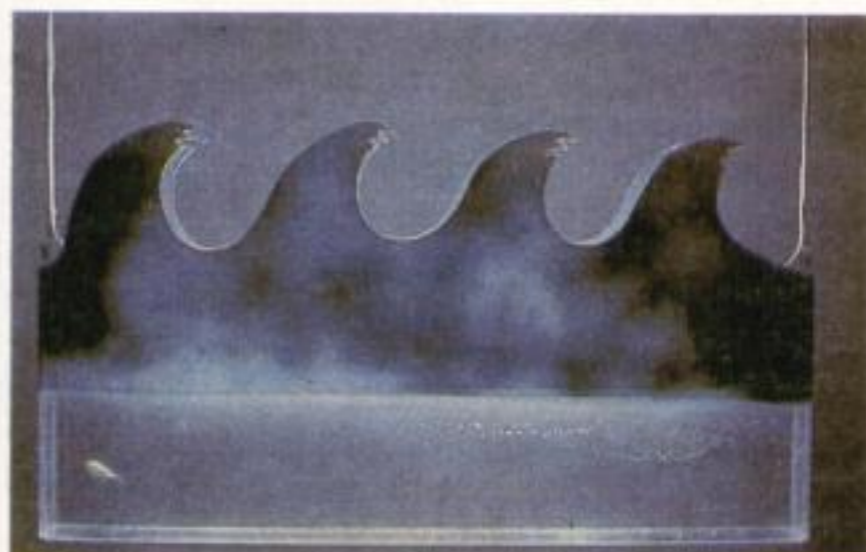
Chup Friemert, Hamburg

„NutzKunstLust“, „Wohnen von Sinnen“, Wettbewerb „Erkundungen“ hießen die jüngsten Versuche, mit besonderen Gesten und Demonstrationen das „alte“ Design aufzubrechen, nein: eine Alternative zum alten professionellen Design zu entfalten. Was war bei den Versuchen zu sehen? Sehr wenig Neues, das Nicht-Gleiche zeigte sich sehr subtil, in Ansätzen. Dagegen stand ein Lärm unsinniger und sinnlich gemeinter Gegenstände, vor allem Lampen, Stühle und Tische. Zu ihren Bezeichnungen gehörten im allgemeinen Titel, begriffen wurden sie als Objekte. Leuchten, die nicht nur Licht verteilten, sondern Lebensstil demonstrierten, Stühle, die nur mit Mut besitzbar waren, Tische, an denen primär rituelle Handlungen vollzogen werden sollten. Das alles in Materialkombinationen, die beanspruchten, verblüffend, mindestens ungewohnt zu sein. Eine Darstellung von Kreativität der Macher also, nicht Lösungen von Problemen des Gebrauchs in der Form. Vielleicht auch ein Versuch der Selbstausslieferung eines kreativen Potentials? Historisch und ideologisch berufen sich diese Versuche auf die ästhetischen Angebote aus Italien, jeder aus der Branche kennt die Vorbilder. Der Mut für solch neues Design wird aus den Abbildungen der Fachzeitschriften, aus den Ausstellungen der letzten Jahre bezogen, aus „provokationen“, „100 Tage Design“ usw. Nur: Dort wurde noch ein Dialog versucht und angestrebt, heute scheinen die Antworten gegeben. Also zur Sache, das heißt: zu Überlegungen angesichts der „Gefühlsollagen“ und der „sinnlichen Denkmodelle“, deren allgemeiner Bezug Ettore Sottsass jr. ist.

## These 1

### Sottsass jr. stellt eine Frage

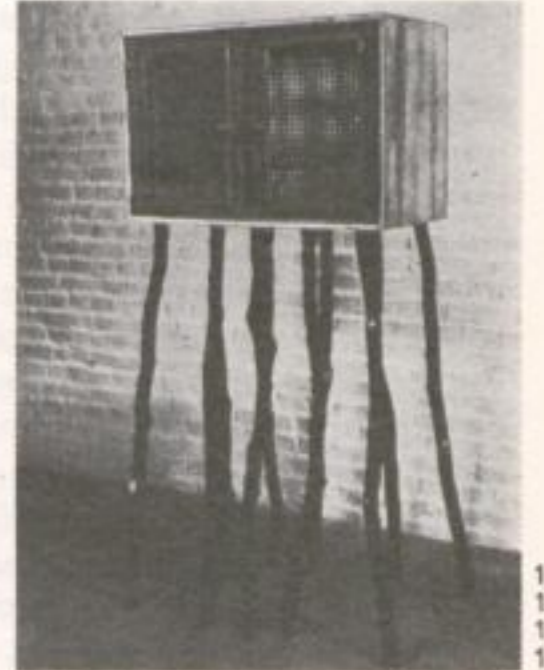
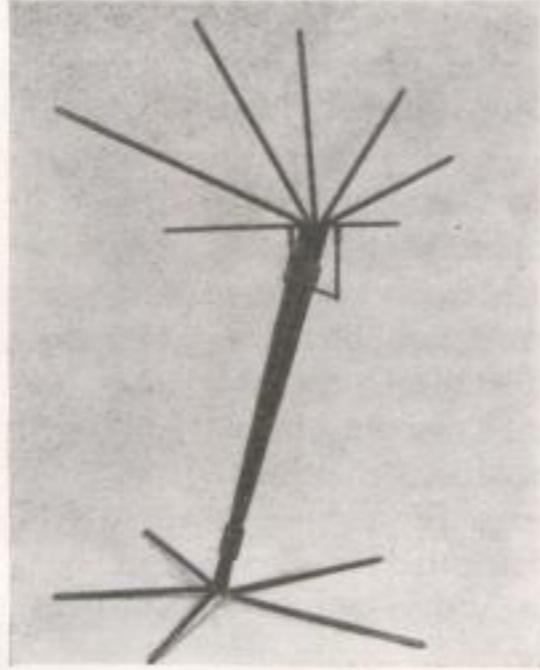
Ettore Sottsass jr. ist zweifellos ein ausgezeichnete Designer, der für Olivetti arbeitet. Diese Arbeit wurde ihm fragwürdig, und zwar nicht 1986, sondern vor knapp 20 Jahren, um 1968 also. Das war kein einzelnes Phänomen, es sei daran erinnert, daß zu jener Zeit in Westeuropa und in den USA im Rahmen einer allgemeinen Umorientierung und Modernisierung der Gesellschaft kritische Fragen zur Produktion, zur Industrie, zu Imperialismus und Krieg, zur Umwelt und zur



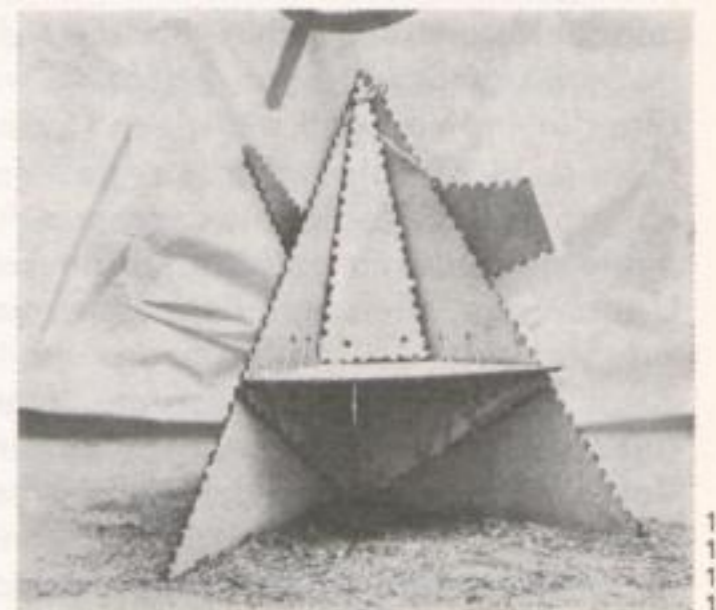


1-25  
 „Wohnen von Sinnen“, Ausstellung im Düsseldorfer  
 Kunstmuseum  
 Prince Impérial – la chaise, Mattia Bonetti/Elisa-  
 beth Garouste, 1985/86 (1); Ozeanic blue, R. C.  
 van Leeuwen, 1985 (2); Sofa 21, Heinz H. Landes,  
 1985 (3); Don't touch, Günter Münch, 1985 (4);  
 Schleudersitz, Hermann Waldenburg, 1985 (5);  
 Raumdevious, Gruppe Brand (Boris Broschardt/Ru-  
 dolf Weber), 1985 (6); Geweihventilator, Uwe van  
 Afferden, 1984/85 (7); Rasender Servierwagen, Mö-  
 bel perdu (Michel Feith), 1985 (8); Consumer's  
 Rest, Stiletto (9); Objektstuhl, Angela Oedeke-  
 von, 1984 (10); Tertiler Raumteiler, Simone Si-  
 ckert (11); Notenständer, Peter Schmitz, 1984 (12);

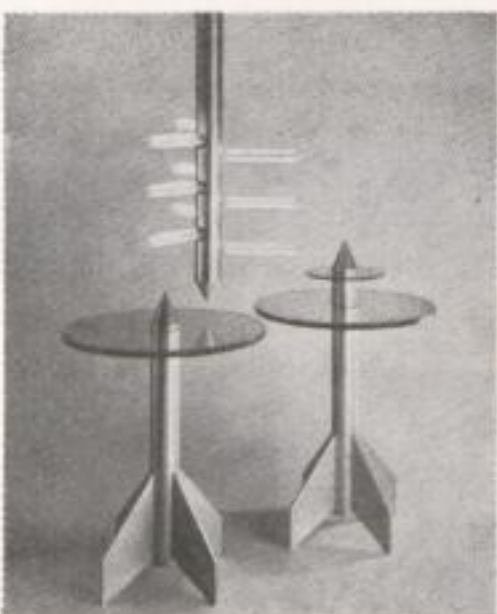
Auf den Hund gekommen, Jörg Ratzlaff, 1984 (13);  
 Kellerfenster-Schrank, Axel Kufus/Ulrike Holthöfer,  
 85 (19); Spirale, Möbel perdu (Claudia Schnei-  
 Sitz, Jutta von Kistowsky, 1983/84 (16); Byzanz, S.  
 M. Syniuga, 1985 (17); Zegelmöbel, Zegelmöbel  
 (Frans Stoop/Ronny De Gruyter/Georges Uitten-  
 hout/Danny Van Rumste) (18); Raketentisch mit  
 Raketenleuchte Lot, Herbert Jakob Weinand, 1984/  
 1985 (19); Spirale, Möbel perdu (Claudia Schnei-  
 der-Esleben), 1986 (20); Totemtisch und Lichtin-  
 stallation, Arno Grünberger, 1984 (21); Konsoltisch,  
 Monika Huhn, 1984 (22); Dr. Sonderbar, Philippe  
 Stark (23); Sitzgruppe „Vorwärts“, W. D. Altfeld,  
 1985 (24); Frankfurter Hochhausschrank, Berghof-  
 Landes-Rang, 1985 (25)



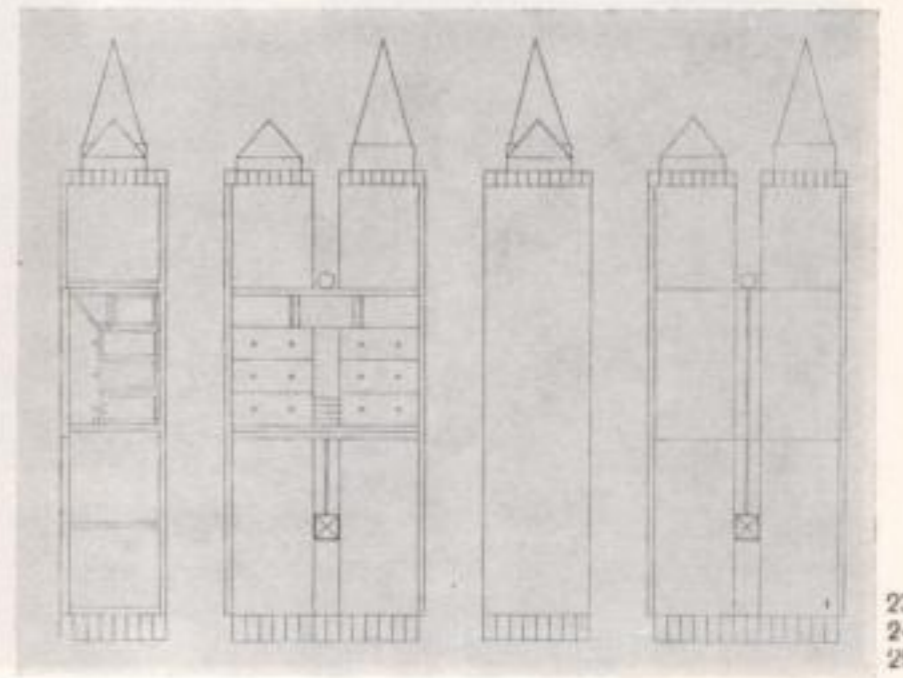
11  
12  
13  
14



15  
16  
17  
18



19  
20  
21  
22



23  
24  
25



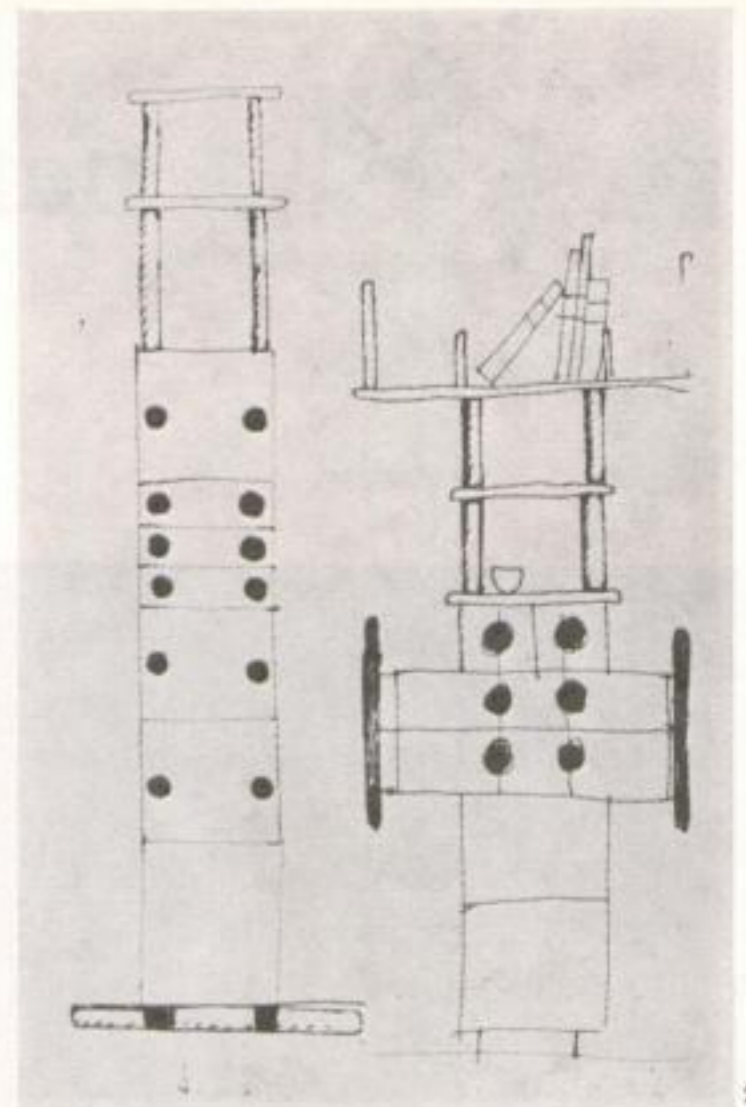
Situation in der Welt gestellt wurden. Ein großer Teil der Intelligenz erfuhr sich selbst erstmals deutlich als Weltbürger, als eine Gruppe, die nicht nur fachliche Verantwortung im Detail, sondern politische fürs Ganze mit zu tragen hat. Eingebunden in jenen Prozeß war besonders die Kritik an der Technokratie, an den Sachzwängen, an den angeblich unentrinnbaren Notwendigkeiten. Sottsass jr. wäre nun kein sensibler Gestalter, hätte er sich nicht mit jenen Fragen auseinandergesetzt, hätte er nicht auch bemerkt, daß diese Kriterien auch auf seine professionelle Arbeit zutreffen. Unangenehm war ihm sicher die Einsicht, daß seine Gestaltungen Artefakte waren, die im Verbund mit einer starken Ökonomie realisiert wurden, daß seine professionelle Arbeit durchaus Aspekte des Elitären enthält. Daran kein Unbehagen zu empfinden wäre eine Art Starrsinn. In vielfältigen Arbeitszusammenhängen überlegten Designer, wie man sich den „zweideutigen Voraussetzungen des kapitalistischen Industriesystems. . . entziehen könnte“<sup>1</sup>. Angestrebt wurde eine Gestaltung für den „Beginn einer Gesellschaft (. . .), die anders beschaffen ist, eine Gesellschaft mit anderen hierarchischen Strukturen, anderen Organismen, anderen Beziehungen, anderer Ruhe, anderer Liebe, anderem Fortschritt, anderen Ausmaßen“<sup>2</sup>.

### These 2

#### Sottsass jr. versucht, die Frage ins Medium des Ästhetischen zu transformieren

Sottsass jr. beließ es nicht bei der theoretischen Diskussion, beim intellektuellen Diskurs, er versuchte ihn ästhetisch. Es bedeutete, im Status des Ästhetischen Fragen zu stellen, ob es nicht auch noch ganz anders sein könnte. Seine Gegenständlichkeiten repräsentieren dann die Frage nach den Bedingungen ästhetischer Produktion, die Frage nach den regelnden Prinzipien, aus denen Gestaltung entsteht. (Diese Frage hat übrigens in der professionellen Geschichte eine Tradition, nicht immer wurde bloß nach der Form gefragt, oft genug darüber hinaus nach der Arbeit.)

Die Hoffnung von Sottsass jr. lag in der Annahme, daß es möglich sein müßte, Gegenstände zu entwerfen, die sich außerhalb des offiziellen kulturellen Diskurses, außerhalb der tradierten Ästhetik und Kultur aufhalten, die in gewisser Art wurzellos seien, aus einem „Niemandland“ stammend. Die Gestaltungen wiederholen also die Ausgangsfrage im Medium des Ästhetischen. Das führt in eine Falle, denn das Ästhetische ist nicht gleichsam das neue Licht, in dem sich die Frage zeigen kann, sondern ein neuer Schatten, unter dem sie verborgen wird. Warum?



26

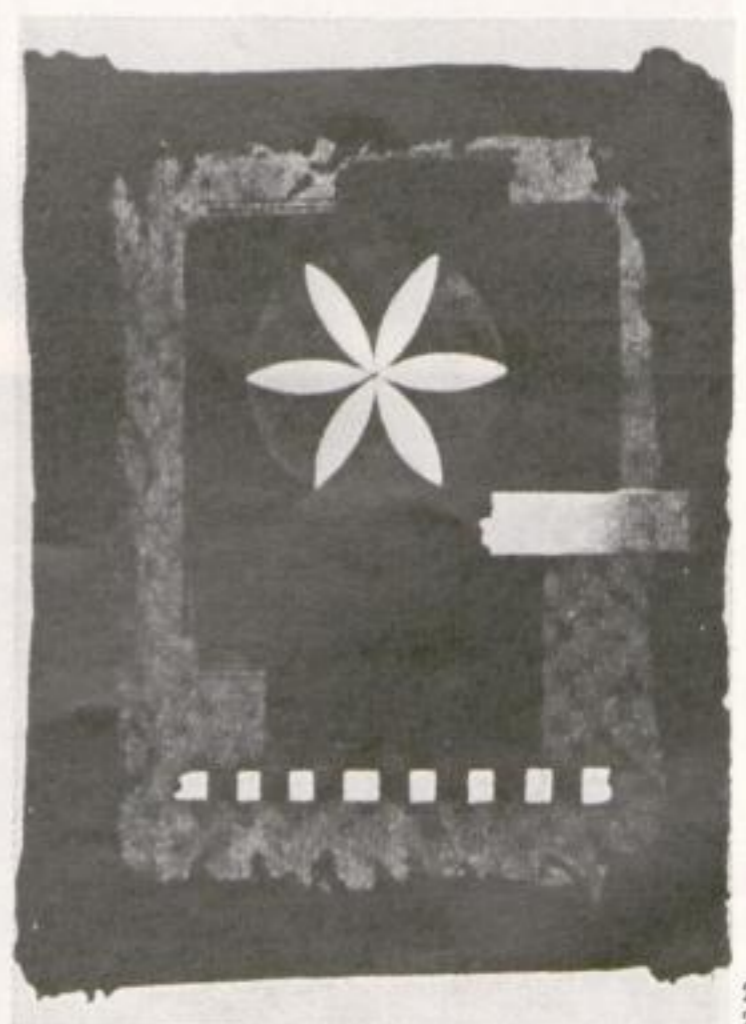
### These 3

#### Das Ästhetische ist stets Position, nie Frage

Mit dieser Transformation ins Ästhetische verläßt Sottsass jr. die Diskursmöglichkeit des Designs. Es scheint ihm klar, denn er verweist in der Absichtserklärung zu seinen Gestaltungen darauf, daß er eine Ikonographie zur Anschauung bringen will, „die Ikonographie einer nicht gebräuchlichen und nicht brauchbaren Kultur. Ich schlage sie vor, nicht etwa, weil es sie noch nicht gäbe, und auch nicht, weil man sie nicht gebraucht, sondern vor allem, weil sie von uns nicht gesehen wird, weil niemand sie in Betracht zieht, weil sie uns nicht betrifft“<sup>3</sup>. Lassen wir offen, wer „uns“ ist. Es klingt so, daß auf etwas verwiesen werden soll, auf etwas außerhalb unserer gängigen Wahrnehmung Liegendes, und es meint, indem die Gestaltung



28



27  
28



26-31  
 Entwürfe von Ettore Sottsass jr.  
 26  
 Möbel für Poltronova, 1965  
 27  
 Wohnraum, 1958  
 28  
 Enzyklopädie für den, der das Leben liebt, 1963  
 29  
 Große Keramiken, 1967  
 30  
 Bakterio, 1980  
 31  
 Tartar, 1985

dies herzeigt, eine Öffnung der Sinne zu bewirken. Das ist, wie Magritte in seiner Verteidigung des Ästhetischen ausführte, aber genuine Aufgabe der Kunst. Sie kann nicht aufs Design übertragen werden, schon gar nicht in der Geste einer Frage. Im Medium des Ästhetischen ist die Ebene des Fragens nämlich immer verlassen, sein inneres Gesetz läßt nur Positionen zu. Jede ästhetische Formulierung ist Kritik und Erkenntnis, Fest- bzw. Darstellung, Set-

tet. Ohne genaues Studium der Beweggründe Sottsass'scher Gestaltung meinen viele Designer eine Möglichkeit gefunden zu haben, ihr Unbehagen zu überwinden. Vorschnell ergreifen sie einen neuen Code, handhaben eine neue Ikonographie, ohne die materielle Substanz zu reklamieren. Das ist in neuem Gewand gerade die Haltung, die bekämpft werden soll, nämlich eine Technokratie der Sinnlichkeit, für nichts nütze als fürs Be-

staltern freien Lauf zu gewähren. Das passiert natürlich ohnedies besonders gern, sind sie doch eh arbeitslos, zu einem beträchtlichen Teil wenigstens. Ihnen dann einzureden, sie seien der Kunst näher als der Sozialhilfe, vermindert Widersprüche, denn Künstler können kaum etwas einfordern an materieller Sicherheit, haben sie doch gemäß einem allgemeinen Vorurteil selbst das Risiko und die Freiheit gewählt. Das Unangenehme ist: Es wird auf diese Weise keinen Diskurs geben zwischen den Massen, der im Umkreis und in der Nachfolge von 1968 angestrebt war, sondern ein Abhängen.

#### These 5

#### Die scheinbaren Antworten paralysieren die Fragen

Und auch dies Abhängen ist doppelt: Die Gestalter werden von den Aufgaben des Designs, den Gebrauch in der Form zu lösen, abgehängt, aber auch von der derzeit geführten ernsthaften Diskussion. Sie ist durchaus mit der Denkweise des frühen Funktionalismus verbunden, dessen sozialer Impetus und realer sozialer Bezug ihn mehr charakterisieren als irgendeine Ikonographie. Nicht seine Dingwelt ist bedeutsam, sondern seine Haltung zur Welt, seine Rationalität. Funktionalistische Gestalter begründeten, versuchten zu argumentieren, nicht bloß zu lärmen. Seit Hiroshima ist doch unabweisbar die Frage, ob alles gemacht werden soll, was gemacht werden kann. Schien in der Vor-Hiroshima-Ära die Aufgabe darin zu liegen, nun endlich alles machen zu sollen, was möglich war, damit die Menschen besser leben könnten, so kann heute ein solcher Gedanke nicht mehr aufrecht erhalten werden. Nun lautet die Frage anders, es geht um die Entscheidung, was gemacht werden soll.

Dagegen stand die alte Designer-Philosophie, die versuchte, in richtige und falsche Bedürfnisse zu unterteilen und normativ festzulegen, was richtig und was falsch ist. Das Leben hat dieser Haltung gründlich widersprochen, zu Recht. Nun kehrt sich aber das Problem, das in der Sortierung nach richtig/falsch lag, vollständig um und landet bei anstelliger Beliebigkeit. Solches Handeln verfolgt denselben Gedanken wie die alte Design-Philosophie, weil es nur Gegenstände kennt,



zung, Behauptung, immer also Position – niemals aber Frage.

#### These 4

#### Die Mimikry der Fragen: sie erscheinen als Antwort

Die Funktionale ist stärker als der Gegenstand. Indem das Ausgangsproblem den Status wechselt, verkehrt es sich in sein Gegenteil, erscheint nämlich als Antwort. Was als Frage existierte, kann sich nur noch als Antwort mitteilen. Diese eigentümliche Verwandlung durch den Status des Ästhetischen hat Konsequenzen, denn auf dem Weg der Kunstzeitschriften und des Kunstmarktes rächt sich der unsichere Charakter des Fakts nochmals, wird die Verdrehung von Frage und Antwort befestigt, das Problem vollends paralyisiert. Die Irritation, der Widerspruch von Sottsass jr., ist auf eine Spruchweisheit herabgewirtschaft-

ußtsein. Und das, ohne Kunst sein zu können. Der Ort des Designs ist das Design, keine Verbindung zum Allgemeinen ist reklamiert. Gestalterische Praxis wird Tautologie, bloßes Selbstgespräch. Sottsass jr. hatte weniger die Absicht, seine Individualität auszuspielen oder seine Kreativität auszutoben, er suchte immerhin noch eine Gestaltung, auf welche der Begriff des „Populären“ zutreffen könnte, eine Gestaltung, die mit den Menschen und ihrem konkreten Leben verbunden sein sollte. Davon bleibt beim „Wohnen von Sinnen“ nichts mehr übrig. Es ist eine erstaunliche Verwechslung: Polemisierte Sottsass jr. zunächst gegen Technokratie, polemisieren seine Adepten gegen die Vernunft. Sottsass jr. Widersprüche scheinen in einem Taumel von subjektivistischem Rausch bewältigt, als gelte es, nur Ge-



nicht aber wissen will, wie das Verlangen nach ihnen zustande kommt. Die Reduktion auf einzelne Objekte wird die Beschneidung der Vernunft, es geht bis zu ihrer Ablehnung. Solange es nichts ist als die Organisation der eigenen Arbeit, die Selbst-Einrichtung als einfacher Warenproduzent, mag das hingehen. Es bleibt aber ein Verlust an Gesellschaftlichkeit. Die Hoffnung, daß dies praktikabel sei, weil gehofft wird, die Bedürfnisse würden sich differenzieren und die Menschen fragten zukünftig immer mehr nach individuellen Selbst-Ausdrücken (Wieso sollen sie sich die dann eigentlich von Designern machen lassen, wenn es Selbst-Ausdrücke sind?), erscheint mir trügerisch. Als allgemeine Strategie ist sie nicht denkbar. Es geht also darum, was gemacht werden soll. Wer aber soll das Wie entscheiden? Die bisherige gesellschaftliche Struktur ist nicht davon geprägt, daß Bedürfnisse, ihre Gegenständlichkeiten und die dazu notwendige Arbeit allgemein beschlossen werden – und der Gedanke reicht weiter als die Manipulationsthese, die allerdings eingeschlossen ist –, sondern davon, daß die Dinge über den Markt – gesteuert durch den individuellen Geldbeutel – die Bedürfnisse konkretisieren und vermitteln.

#### These 6

#### Sottsass jr. stellte keine Frage

Nach dieser Untersuchung stimmt die Voraussetzung nicht mehr. Die allgemeine Behauptung, in die Kunst einbezogen zu sein, dem Ausdrucksgewerbe anzugehören, erwies sich als falsch. Deswegen geht es im folgenden nicht um eine Analyse des Ästhetischen, sondern um eine des bildnerischen Materials, das stets auf Design, will sagen: in die Lösung und Betätigung materieller Vorgänge, einbezogen bleibt. Die Gestaltung von Sottsass jr. erweist sich als Rückzug, nicht als Aktion, die dialogisch auf eine neue Kultur orientiert ist, sondern als monologischer Akt, höchstens noch auf Fachkollegen bezogen. „Wir beziehen unsere Anregung von sehr unterschiedlichen Situationen, wie von sehr alten Zivilisationen, die keine aktuelle Bedeutung mehr für uns haben, wie die Sumerer oder zum Beispiel sehr entfernte Gegenden wie Java. Wir nehmen all diese Elemente und mixen sie.“<sup>4</sup> Seine Entdeckungsfahrt, während der er in aller Welt die verschiedenen bildnerischen Materialien auffindet und mitbringt, ist eine Eroberungsfahrt und ein Diebstahl. Er entkommt dem klassischen Problem der Entdecker unter unseren Verhältnissen nicht: Entdeckung und Enteignung geben sich die Hand. Eine Versöhnung dieser Position gibt es hierzulande nicht, auch nicht bildnerisch



in der Collage. Und daß die Entfernung bildnerischen Materials aus Raum und Zeit so ihre Tücken hat, weiß man ja. Sottsass jr. „philosophisch“ gemeinter Versuch – es ist wohl eher eine Tätigkeit, die der Semiotik angehört, sozusagen die Simultaneität sinnlicher Welten ins Blickfeld zu heben, ist günstigenfalls illustrativ. Eher ist es eine endzeitliche Position, die sich in der bloßen Wiederholung des Gegebenen erschöpft. Aber unter Blinden mag der Taube ja als der Schnellste erscheinen, oder wie? Der Prozeß ist nicht zu Ende.

Was beim Umgang mit Fremdem Enteignung durch Diebstahl ist, heißt für die innere Fahrt in die eigene Gesellschaft – und es ist ja sehr in Mode gekommen, den Gestus des Ethnologen vorzustellen –, Enteignung durch Umverteilung. „... das ganze produkt-sprachliche Material, das wir in den Vorstädten der großen Metropolen finden, wo vieles passiert, von dem das Zentrum keine Ahnung hat.“<sup>5</sup> Wenn Sottsass jr. entdeckt, daß die Menschen auch bei uns ein tägliches Leben führen innerhalb widriger Umstände und dabei hinreichende Listen erfinden müssen, um ausbalancierend zwischen ihren Interessen und der Macht durchs Leben zu kommen, ist das ja nett. Es zeigt nur seine bisherige Entfernung. Bloß erschöpfen sich die Menschen nicht darin, und ich werde den Verdacht nicht los, daß die Designer jetzt ein Terrain, in dem sie

mit ihrem Anspruch verordneter Gestaltung glücklicherweise nichts zu suchen hatten, eine Einbruchsmöglichkeit sehen, um sich auch noch dort aufhalten zu können. Sie betreiben die Enteignung der Subjekte, wenn sie das dort vorgefundene Material nun transformieren in den Status gestalter Genüßlichkeit. Die eigenen Gegenständlichkeiten als re-produziertes Material, nachdem es sozusagen durch den Verzehrapparat des Zentrums gegangen ist, zu erleben wird die Vorstädter sicher freuen. Wenn sie schon anders in den kulturellen Prozessen nicht vorkommen, dann wenigstens in der Stummform der Dinge, verdinglicht. Wahrscheinlich sehen sie es nicht. Die Umverteilung rächt sich: Das, was sonst nur praktisch ist, wird durch den Eingriff von Sottsass jr. bedeutet, der neue Kontext des „Banalen“ ist im Fachdiskurs die Verwirrung der Designer. Die „Banalisation“ (Lothar Kühne) ist wohl als populistisch operierender Versuch der Technokratie der Sinnlichkeit richtig bezeichnet.

Es erweist sich: Sottsass jr. trat nicht ein in eine konkrete Praxis, die eine populäre Kultur zustande bringen könnte. Das setzte nämlich voraus, sich mit den Schöpfern und Trägern des Populären zu verbünden, mit dem Volk also, sich durchaus auch in seiner Gesellschaftlichkeit und Organisiertheit zu verhalten. Dabei hätten die Gestalter zu lernen, sie verlören ihre bevormundende, pädagogische und privilegierte Funktion: Sie wären integrierter Teil, vielleicht Katalysator der Bedürfnisartikulation konkreter Subjekte anhand konkreter Aufgaben. Ausdrücke irgendeiner Art, von Individualität oder Kreativität, würden sie nicht mehr produzieren, auch keine Gegenstände entwerfen, die ihre eigene Bewandtnislosigkeit oder die der entwerfenden Arbeit vorstellen, sie würden nur schlicht nützliche Gegenständlichkeiten und Strukturen gestalten.

Ein Haufen Negationen macht noch keine Dialektik.

#### Anmerkungen

1 Ettore Sottsass jr.: Für eine neue Ikonografie, in: Design ist unsichtbar, hrsg. von H. Gsöllpointner . . . , Wien 1981, S. 649

2 ebenda

3 ebenda, S. 650

4 Der Fall „Memphis“ oder die „Neo-Moderne“, Schriftenreihe der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, Band 7, Offenbach 1984, S. 38

5 ebenda





Das Industrieprodukt im Foto:

## Glas

Ergebnisse des 10. Fotowettbewerbs  
ausgeschrieben von form+zweck

### Bericht der Jury

Es ist soweit – die Jury konnte ihre Unentschiedenheit überwinden und vergab erstmals seit mehreren Jahren wieder Preise. Nicht einstimmig, die Meinungen waren geteilt. Glas ist Gegenstand der Anschauung seit je, seine Durchsichtigkeit reizte zur Abbildung. Glas erfordert eine Sublimierung fotografischen Arbeitens sowohl im Technisch-Handwerklichen als auch in der thematischen Bewältigung – Innen und Außen, Transparenz und Durchdringung, Materialität und Immaterialität sind dem fotografischen Erkunden von Wirklichkeiten wahlverwandt: Die Besonderheit des diesjährigen Wettbewerbes lag weniger in der Entdeckung von Unbekanntem, Neuartigem, Spektakulärem. Was die Einsendungen kennzeichnete, war das gleich-

berechtigte Nebeneinanderstehen verschiedenartiger Sichtweisen – eine Verschiedenartigkeit, die nur schwer zu vergleichen war und für die die Jury einen einheitlichen Maßstab sich erstreiten mußte. Es fielen auf: die Beiläufigkeit, mit der Glas den Alltag begleitet, die Inszenierungspotenzen, die im Material Glas liegen, die soziale und kulturelle Interpretierbarkeit der Transparenz des Glases, sein Einsatz als Gestaltungsmittel in Architektur und Design sowie seine Form als Träger von Kultur. Durchgesetzt haben sich Sichtweisen, die Glas in sozialen und kulturellen Bezugfeldern aufspürten. Auf der Strecke blieben jene Fotografien, die Glas als einen Gegenstand aufnahmen, der in unserem Leben gebraucht, verbraucht und deshalb gestaltet wurde.







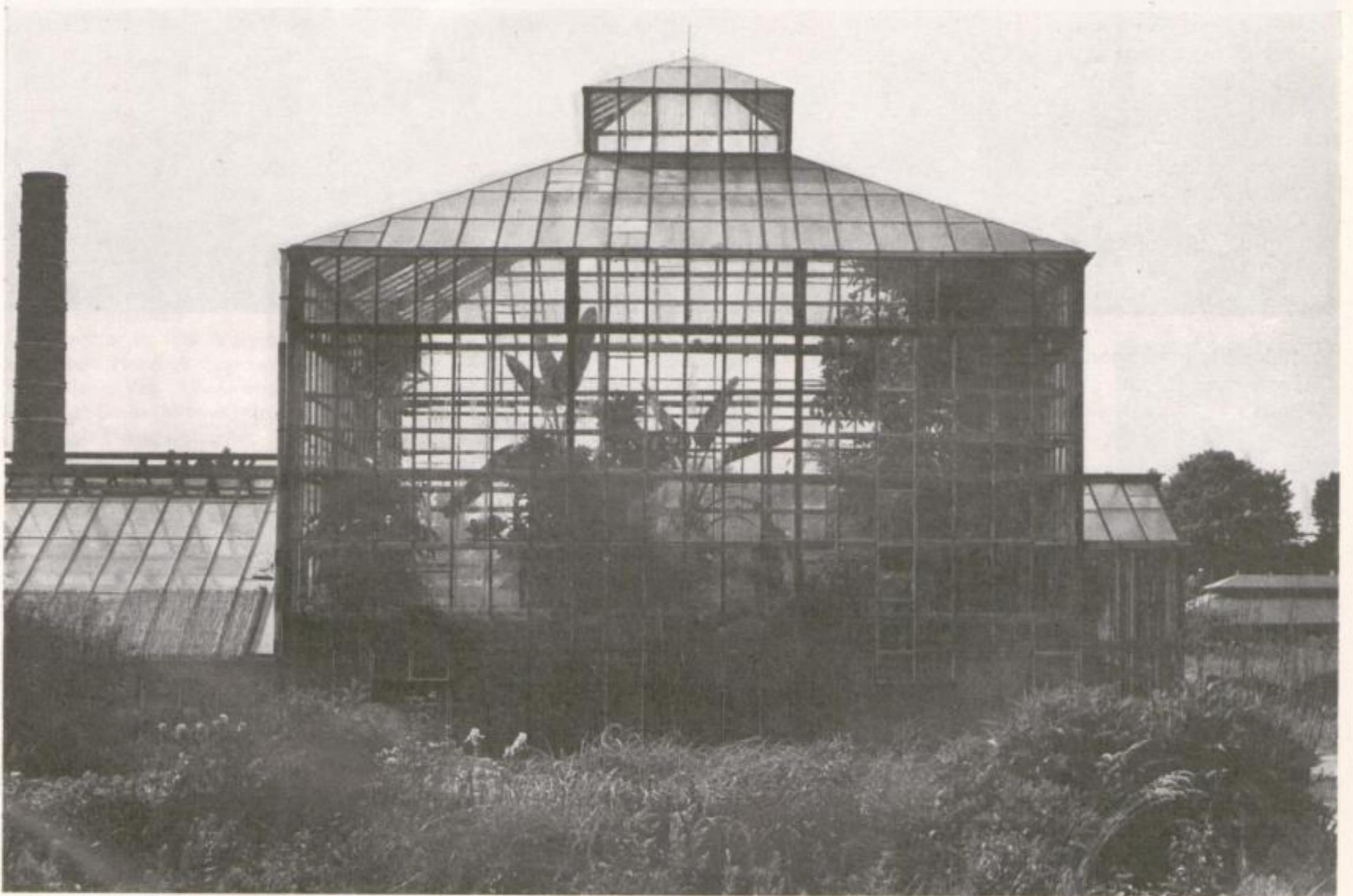
Reinhard Ufer, Dresden  
*Ohne Titel*  
Ankauf (S. 31)

Göran Hajek, Jena  
*Durchbruch*  
1. Preis (S. 32 oben)

Christian Brachwitz, Berlin  
*Aufsichtsgebäude,  
S-Bahnhof Berlin-Schönefeld*  
2. Preis (S. 32 unten)

Peter Kersten, Halle  
*Glasplastik (Detail)*  
2. Preis (oben)

Christian Brachwitz, Berlin  
*Tropenhaus, Botanischer Garten Berlin*  
Ankauf (unten)





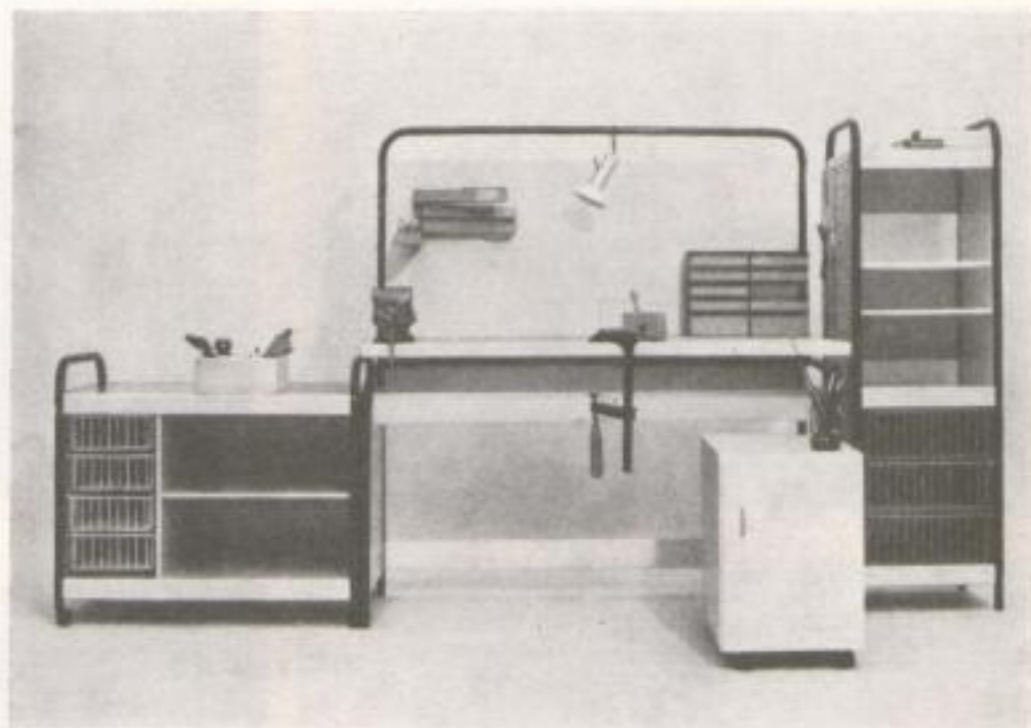
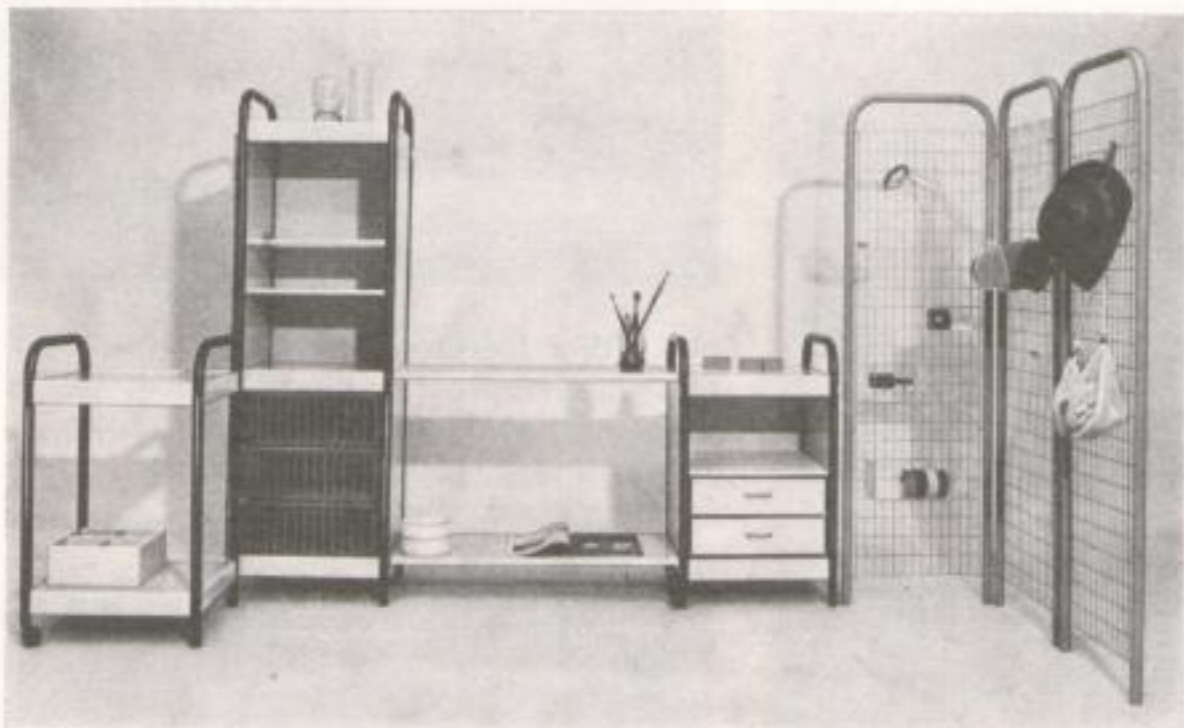


Matthias Blumenhagen, Dresden  
*Gebrochener Raum*  
3. Preis

**Jury:** Michael Blank, Günter Höhne,  
Christine Koch, Horst Oehlke, Jörg  
Petruschat, Manfred Queißer, Angeli-  
ka Trebeß



# Produkte

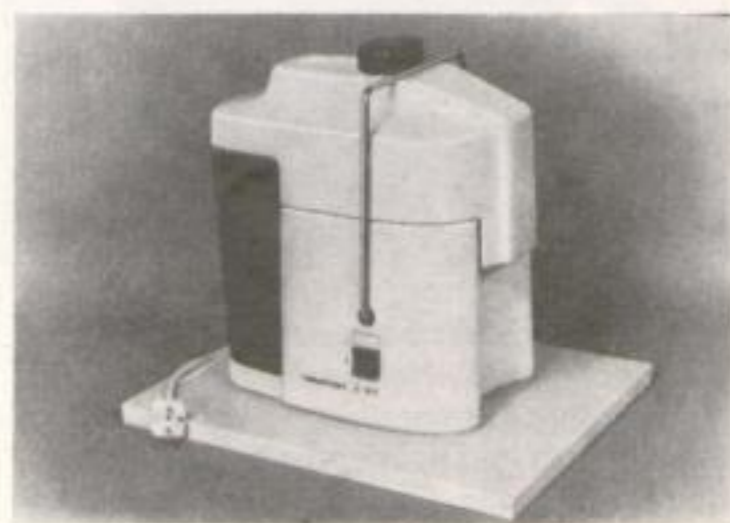


## Einzelmöbel und Ergänzungselemente für den Jugendbereich

Gestalter: Astrid Seelbinder, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, Diplomarbeit 1985  
 Betreuer: Hans Städtner  
 Material: Stahlrohr, Holzwerkstoffe, Drahtgitter, Plastik Kästen

## Automatischer Fruchtsaftler 21015

Gestalter: R.-Holger Schulz, 1985  
 Hersteller: VEB Robotron Büromaschinenwerk Sömmerda  
 Material: Sonater (Gehäuse) und PAMM (Tresderbehälter)  
 Farbe: Weiß, Rauchbraun



## Drehbares Ausstattungselement

Gestalter: Florentine Schwarzmeier  
 Auftraggeber: VEB Wissenschaftlich-Technisches Zentrum der Holzverarbeitenden Industrie  
 Material: 10 mm dicke Spanplatten durch das TPA-Verfahren verbunden, verchromtes Metallrohr

## Quarz-Wanduhren

(Zifferblätter in fünf Varianten)

Gestalter: Hendryk Spanier

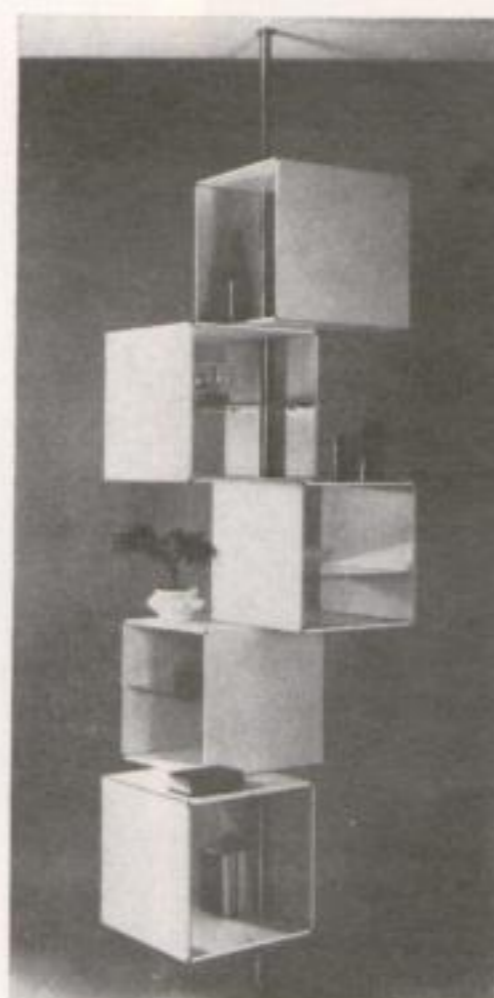
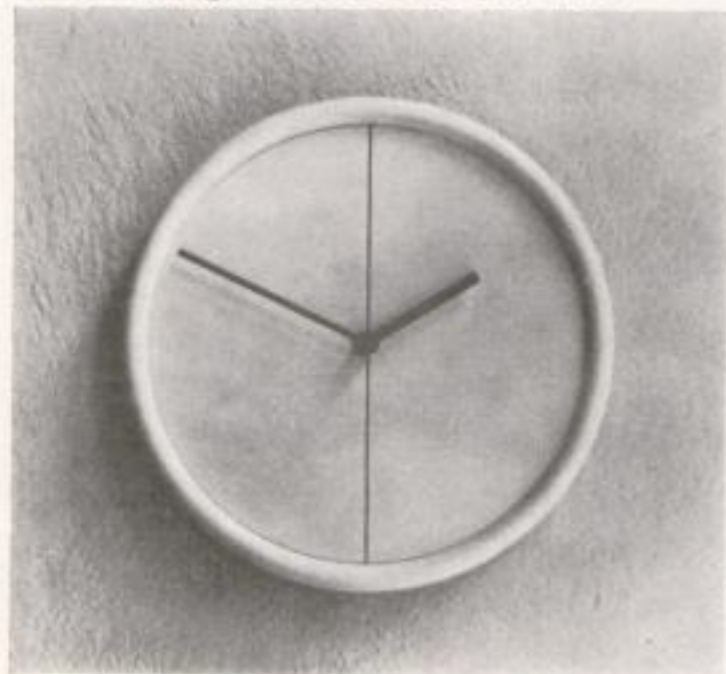
Hersteller: VEB Uhrenwerk Weimar im

VEB Kombinat Mikroelektronik Erfurt

Material: Plastikgehäuse

Farben: Schwarz, Rot, Weiß

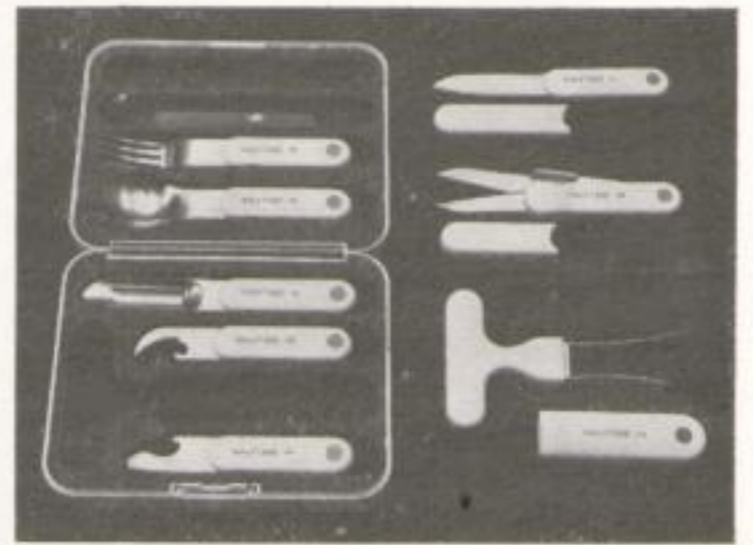
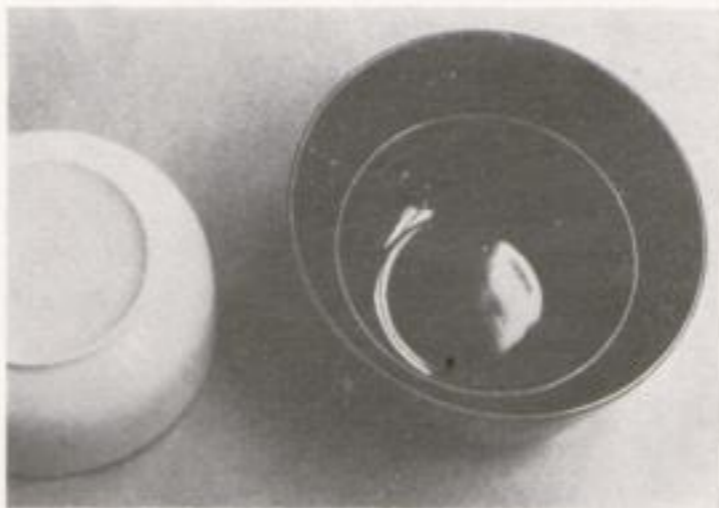
Auszeichnung: GUTES DESIGN 1986







**Keramikserie Skandia**  
 Gestalter: Gudrun Raum, Kurt Theuerkauf,  
 Helmut Wenzel, 1985  
 Hersteller: VEB Steingutwerk Torgau  
 Farben: Weiß, Dunkelgrün  
 Auszeichnung: GUTES DESIGN 1986



**HALFTIME für junge Familien**  
 Designfirma: Development Division, Tokio  
 Hersteller: PLUS COOPERATION, Tokio  
 Abmessung: 11 cm x 14 cm x 3 cm  
 Farben: Weiß, Blau und Rot



**Kleinbild-Sucherkamera**

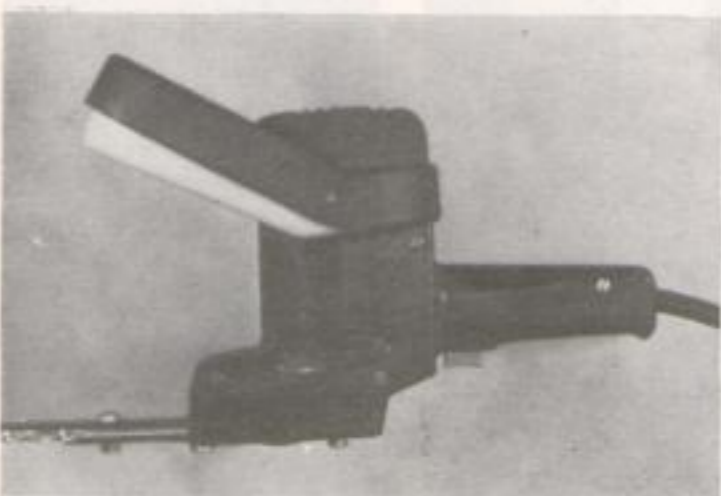
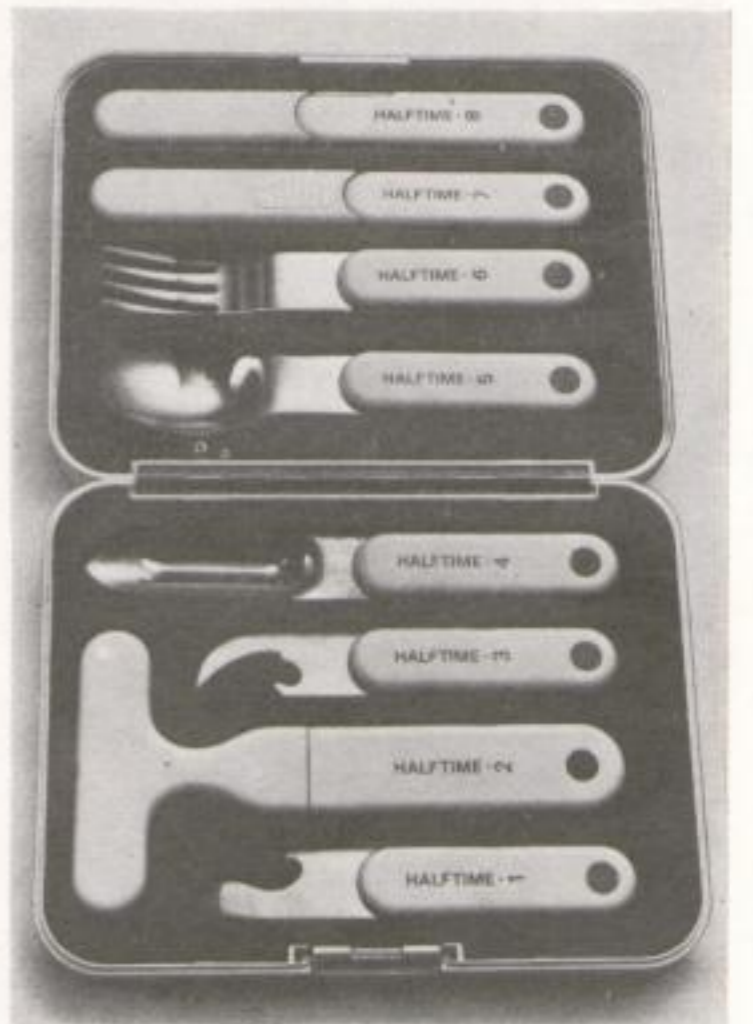
Gestalter: André Nawrotzki, Hochschule für  
 industrielle Formgestaltung Halle, Burg  
 Giebichenstein, Diplomarbeit 1985  
 Betreuer: Armin Graßl, Klaus Fankhänel

**Heckenschere**

Gestalter: Klaus Förster, Wolfgang Mitt-  
 woch (Verpackungsgrafik), VEB Designpro-  
 jekt Dresden, 1984  
 Hersteller: VEB Mechanik Ehrenfriedersdorf

**Einmesserschneidemaschine**

(Gestaltungskonzept für eine Baureihe)  
 Gestalter: Matthias Schönherr, Hochschule  
 für industrielle Formgestaltung Halle, Burg  
 Giebichenstein, Diplomarbeit 1984  
 Betreuer: Martin Kelm, Frithjof Meinel  
 Praxispartner: VEB PERFECTA-Schneidema-  
 schinenwerk Bautzen





# Bildsprache der Werbung (3)

Isabella Sladek

## Der Ersatz (immutatio)

Das Abweichen von der Normallage in Bild und Text durch Ersatz zeigt sich im Graphic Design der Gegenwart in einem vielgestaltigen Spektrum von syntaktischen Ausdrucksformen, das recht unterschiedlichen pragmatischen Wirkungsintentionen dient.

Obwohl sich in allen Änderungskategorien syntaktische und semantische Strukturen durchdringen, erhalten in der immutatio die semantischen Bezüge ein eigenständiges Gewicht. Mit dem Ersatz von Bildobjekten oder Bezeichnungen wird zugleich eine Veränderung der Bedeutungsbezüge gegenüber der Normallage hervorgerufen. Eine wichtige Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Tropen. Sie verkörpern übertragene, bildhafte Formen des Ausdrucks, die zur Charakteristik eines Gegenstandes, einer Person, einer Erscheinung usw. mittels anderer, mit ihnen verglichener oder ihnen ähnlicher Gegenstände, Personen oder Erscheinungen verwendet werden.<sup>1</sup> Häufig im Graphic Design erscheinende Tropen sind unter anderem der Vergleich, die Metapher, Synekdoche, Ironie, Hyperbel usw. In der wechselseitigen Durchdringung verschiedener Änderungskategorien waren bereits in einigen der bisher aufgezeigten Bildbeispiele Momente der immutatio sichtbar geworden.

Der rhetorische Ersatz (immutatio) kann in der Bild-Text-Kombination des Graphic Design auf unterschiedlichen Steigerungsgraden erfolgen, die durch folgende Grundvarianten angedeutet werden sollen:

a) Das Bild trägt keine oder nur geringe Formen der immutatio in sich. Der Text stellt zum Bild aber eine tropische Spannung her, indem der eigentliche Ausdruck durch einen übertragenen Ausdruck ersetzt wird.

b) Im Bild werden einzelne gegenständliche Formen (Personen, Objekte usw.) durch andere ersetzt, die eine in der normalen Wahrnehmungserfahrung in dieser Zusammenstellung nicht anzutreffende Verknüpfung ergeben oder ein Kunstwerk verändert zitieren. Der Text enthält keine immutatio.

c) Bild und Text tragen in relevantem Maße Formen der immutatio in sich. Die dieser Änderungskategorie innewohnenden Möglichkeiten des Ersatzes

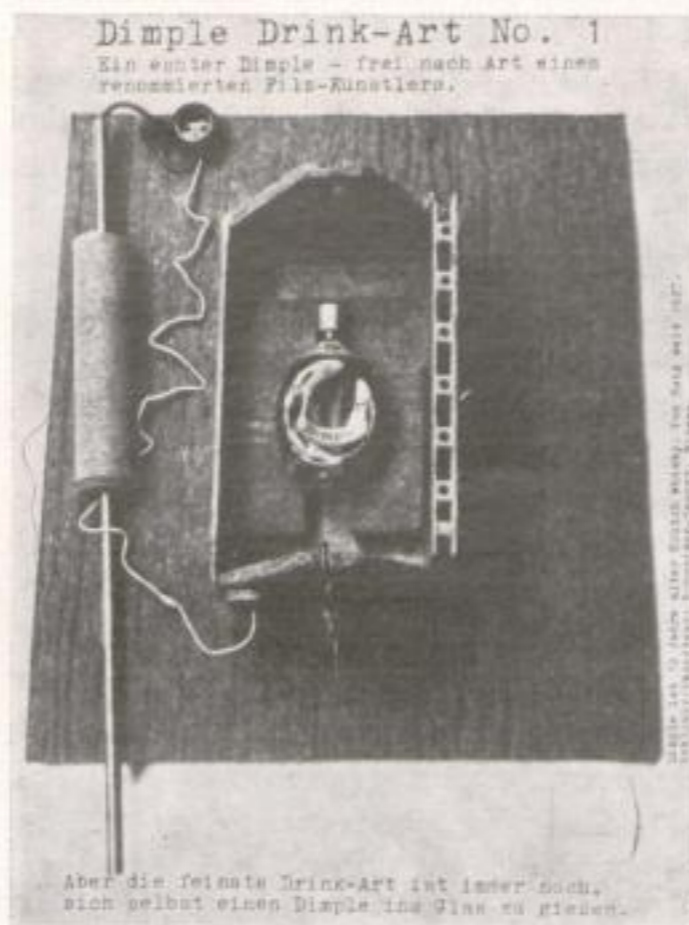
oder der phantastischen Umgestaltung von Wirklichkeitserscheinungen lassen dem Spannungsverhältnis von Erfahrung und Erfindung einen weiten Spielraum. Wie die Anzeige für König-Pilsner (Abb. 1) zeigt, kann dies im Bild mit einer hohen Annäherung an die unmittelbare Wirklichkeitserscheinung verbunden sein. Lediglich der Assoziationsraum des politisch vorgeprägten Begriffs „königstreu“ bildet in ironischer Anspielung einen methaphori-



sehen Doppelsinn. Wurde bei diesem Beispiel der eigentliche Ausdruck kaum einer Veränderung unterzogen, so wird mit dem Begriff „Drink-Art“ (Abb. 2) eine neue Modifikation geschaffen. In Anlehnung an moderne Stilrichtungen der bildenden Kunst, wie Pop-Art, Op Art, Soft Art usw., wird der neuen Wort-Schöpfung „Drink Art“ unter Mit Hilfe des Bildes eine Bedeutungsverlagerung gegeben. Integriert in eine bildliche Paraphrase auf die Filzarbeiten von Joseph Beuys, liegt im Zen-

trum die beworbene Ware. „Dimple Drink-Art No. 1. Ein echter Dimple – frei nach Art eines renommierten Filz-Künstlers.“

Das intellektuelle Spiel mit der kulturellen Bildung der Rezipienten bewirkt eine Störung der Verständlichkeit, die gewisse Möglichkeiten der Deutung offen läßt. Hier traut der Fehler des Zuwenig (obscuritas) „dem Publikum, das sich dadurch geehrt fühlt, ein gewisses Maß an Mit-Arbeit am Werk des Künstlers zu: Der Künstler gibt seinem Werk gewisse Dunkelheiten mit und überläßt dem Publikum die Ausführung des Endstadiums des Werks: die daraufhin zustandekommende Klarheit des Werks ist so die Frucht der Arbeit des Publikums“<sup>2</sup>. Als pragmatische Überleitung des Betrachters vom intellektuellen Spiel zur zweckbezogenen Handlung wird auf dieser Anzeige appellartig noch eine Aufforderung hinzugefügt: „Aber die feinste Drink-Art ist immer noch, sich selbst einen Dimple ins Glas zu gießen.“ Dieses Werbebild ist Teil einer Serie von Adaptionen für den Scotch Whisky „Dimple“, die nach „Klassikern“ der Moderne geschaffen wurden. Sie sind mit dem Versuch verknüpft, das Nachbild zu einem eigenständigen Kunstwerk aufzuwerten. So wurden die Bildmotive neben dem Druck als Anzeige auch als Serigraphien in einer Kunstmappe auf Kunst-Druck-Karton in limitierter Auflage vertrieben. Auch die Werbung für „Campari“ (Abb. 3)





knüpft an zeitbezogene Designgestaltungen an. Die ironische Verfremdung im Sinne der Postmoderne spielt hier mit der Verselbständigung der Zeichengestalt gegenüber der praktischen Gebrauchsfunktion.

Als bildgestalterische Verfahren der immutatio spielen im Graphic Design besonders die Collage, die Montage und das Zitat eine große Rolle. Diese kombinatorischen Verfahren, die von vielen Richtungen und Ismen der Kunstavantgarde unseres Jahrhunderts genutzt wurden, gestatten recht unterschiedliche prinzipielle Möglichkeiten der Interpretation des Abzubildenden. Besonders seit den siebziger Jahren finden die kombinatorischen Verfahren Anwendung bei dem vielfältigen Einbeziehen von bildender Kunst in das Graphic Design. Dabei handelt es sich nicht um eine einfache Übernahme, sondern um die Entfaltung einer neuen gestalterischen Qualität. Die perfektionierten Reproduktionstechniken und die Fotografie ermöglichen die massenhafte Verbreitung der Kunst aller Zeiten und Völker. Die Ausschöpfung dieses „imaginären Museums“ (Malraux) ist nicht an die Ausmaße des Originals gebunden, sondern in jeder Verkleinerung und Vergrößerung zugänglich. War die bildende Kunst schon immer ein Fundus für die Formfindungen und -abwandlungen des Werbebildes, wird sie nun noch sichtbarer in ihrer sinnbildenden Funktion ausgeschöpft. Das Zitat im Graphic Design hat neben einigen Unterschieden in der zweckbezogenen Wirkungsorientierung wesentliche Grundzüge mit den Formen des Zitierens in der bildenden Kunst gemeinsam. Peter Sager begreift das „Prinzip Zitat“ in der bildenden Kunst der Moderne als etwas völlig Neues und grenzt es von der Kopie ab. „Eine Kopie, wie wörtlich sie auch ausfällt, ist kein Zitat-Bild. Hinzukommen

muß der eigene, unverwechselbare Stil. Aber auch Delacroix' Kopien von Rubens oder van Goghs Delacroix-Kopien sind noch keine Zitat-Bilder in unserem Sinn. Entscheidend über die stilistische Interpretation hinaus, ist die eigene Bildidee, die jene andere einholt, umspielt und weiterführt. . .“<sup>3</sup>

In der Transformierung dieser Grundhaltung auf die Gebrauchsgrafik ergeben sich im Verhältnis zwischen der Anlehnung an das Vorbild und eigener Erfindung vielfältige Graduierungen.

Mit dem Zitat historischer Kunst verfolgt die Werbung verschiedene Wirkungsstrategien. Eine Variante dient dem Betonen der konventionellen Tradition oder des klassisch Zeitlosen der beworbenen Ware. In diesem Zusammenhang wird die historische Qualität des zitierten Kunstwerkes in der Werbung zumeist auf die Sacheigenschaft „alt“ reduziert. Damit erweckt sie die Vorstellung, „daß die Relikte der Vergangenheit mehr von Dauer als von ständiger Veränderung zu zeugen scheinen, daß sie also mit konservativen Vorstellungsgehalten besetzt werden können.“<sup>4</sup>

So versucht zum Beispiel die Werbung für Fachinger Mineralwasser (Abb. 4) über das Vorzeigen eines bedeutenden kulturellen Repräsentanten der Vergangenheit, Ansehen zu erwerben und sich einer langen Firmentradition zu rühmen. Stiehlers Goethe-Porträt wurde nicht nur zusätzlich mit Glas und Flasche versehen, sondern der Brief des bayrischen Königs Ludwig I., den Goethe im Originalbild in der Hand hat, wurde umgeschrieben. Im Sinne einer rhetorischen chria, die sich als Sentenz des praktischen Lebens erweist<sup>5</sup>, wird der Ausspruch einer historischen Persönlichkeit berichtet. Die Rückseite des Briefes enthält einen Text, der das Mineralwasser preist. Wirkt dieses Beispiel durch die Zusätze im Werbekontext auch ungewollt komisch, so ist doch das Ausdrucksziel solcher Anzeigen erhabene Repräsentation. Eine andere häufig zu findende Form des ästhetischen Wertens beim Zitieren bedeutender Kunstwerke im Graphic Design ist die Tendenz zum Komischen, zur Parodie. Das Zitat einbeziehend, spielt die Parodie mit allseits bekannten Elementen und Figuren. Ähnlich wie bei der Karikatur ist das Erkennen des „Opfers“ die Voraussetzung für die gewünschte Wirkung. Auf seiner Illustration (Abb. 5) für einen amerikanischen Zeitschriftenartikel anlässlich einer Konferenz über Umweltverschmutzung hat Richard Hess dem Ehepaar auf dem bekannten Bild von Grant Wood „Amerikanische Gotik“ (1930) Gasmasken aufgesetzt. Als typisches Beispiel einer Kunstströmung der zwanziger und dreißiger Jahre in



den USA, dem „Regionalismus“, verherrlicht dieses Gemälde eine Variante der „amerikanischen Lebensweise“, wie sie in ihrer Antidemokratie und Verknöcherung für Teile der amerikanischen Bourgeoisie bis zum heutigen Tag Gültigkeit besitzen. In sarkastischer Parodie will das Bildzitat andeuten: der imperialistische Raubbau hat auch Folgen für ihre Hauptverursacher, die Träger aggressiv nationalistischer Strategien. Der Graphic Designer hat hier ein vom politischen Gegner glorifiziertes Kunstwerk durch einen Zusatz im Sinne einer Ironie verändert, die dem Rezipienten die Umkehrung und Distanzierung von der Bedeutung, die dem Bild ursprünglich zugrunde lag, nachvollziehbar macht.

Die Tatsache, daß ikonische Zeichen, die Erscheinungen, Objekte usw. sinnlich gestalthaft vergegenwärtigen, auch Ideen, Begriffe und Vorstellungsgehalte repräsentieren können, erhält durch die Mitte der immutatio im Graphic Design eine besondere Wirkungskraft. Dies zeigt sich unter anderem beim Experimentieren mit symbolischen Bedeutungen, die an soziale Übereinkünfte gebunden sind. So fungiert zum Beispiel der Bowler auf einer Illustration für die Zeitschrift „Manager“ als konventionalisiertes Symbol für den Traditionsgeist Englands (Abb. 6). In dieser Bildgestaltung durchdringt sich die immutatio mit der koordinierten Häufung, die der Änderungskategorie der quantitativen adiectio (Zusatz) angehört. Aus einer Anhäufung britischer Monumente, die das Zentrum einer symmetrischen Komposition bilden, schwebt ähnlich Sendboten in regelmäßiger Folge ein Schwarm steifer Hüte. Die Zentralkomposition fungiert im Zusammenspiel mit der semantischen Ausstrahlung der Motive als Index und Symbol für Wertordnung, Herrschaft und Sicherheit.

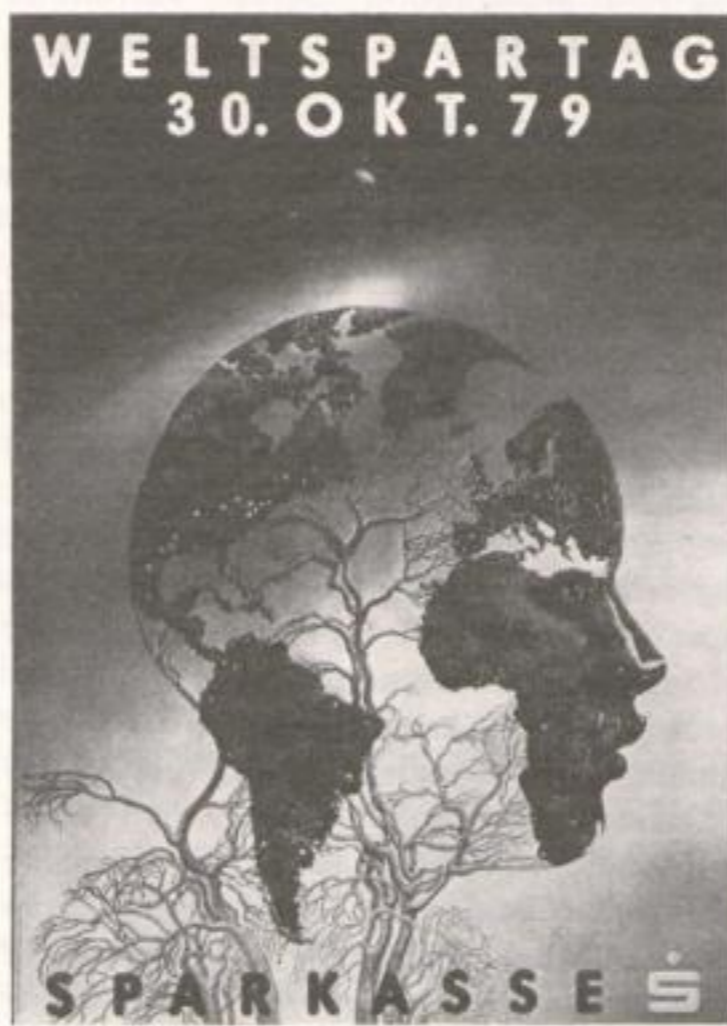


Fachinger. Das Lieblingswasser der Anspruchsvollen und Gesundheitsbewußten.



Auch als rhetorische Struktur einer Sparkassenanzeige anlässlich des Weltspartages (Abb. 7) ist als metaphorischer Vergleich gestaltet. Er versinnbildlicht die Einheit des Menschen mit dem Planeten Erde. Die Darstellung des Menschen als Bestandteil der lebenden Materie erinnert daran, daß seine Existenz vom Funktionieren der natürlichen Biosphäre abhängig ist. Ein Weltproblem wird hier genutzt für Zwecke der Geldakkumulation der Großbanken. Dieser zweckhaften Einverleibung widersprechend, wirkt der Symbolcharakter des Motivs auch für sich, löst sich vom Zweck, bewirkt im Bewußtsein des Betrachters auf Grund seiner zeitbezogenen Erwartungshaltung Gedankenschlüsse, die über den konkreten Anlaß hinaus seinem ästhetischen Weltanschauungsbedürfnis entsprechen.

Auf den folgenden Werbebildern dient der Verfremdungscharakter der immutatio mehr der phantastischen Wirklichkeitsverunsicherung. Grundaussage der nächsten beiden Abbildungen ist das Thema „Angst“. Das bildliche Konkretum verkörpert den abstrakten Begriff, der einen psychischen Zustand bezeichnet in unterschiedlichen Zusammenhängen. Zur Veranschaulichung von wahnartigen Denk- und Wahrnehmungsstörungen eignen sich besonders die Methoden des Surrealismus. Eine Illustration aus einer Broschüre der Arzneimittelfirma Geigy (Abb. 8) wirbt für ein Beruhigungsmittel, indem sie in metaphorischer Imagination eine schreckhafte, gespenstige Vision vorführt. Die beklemmende Stimmung wird vorrangig durch eine bildliche Hyperbel bewirkt, die als graduelle Überbietung einer Situation in der Übersteigerung der Größenverhältnisse liegt. Eine ähnliche Methode der Irritation des Betrachters bewirkt auch ein Inserat der Arzneimittelfirma Roche (Abb. 9). Der Größenunterschied präsentiert sich hier mit den Mitteln der Staffelung als exerziermäßige Ausrichtung in perspektivischer Raumillusion. Durch den Kontrast zweier un-

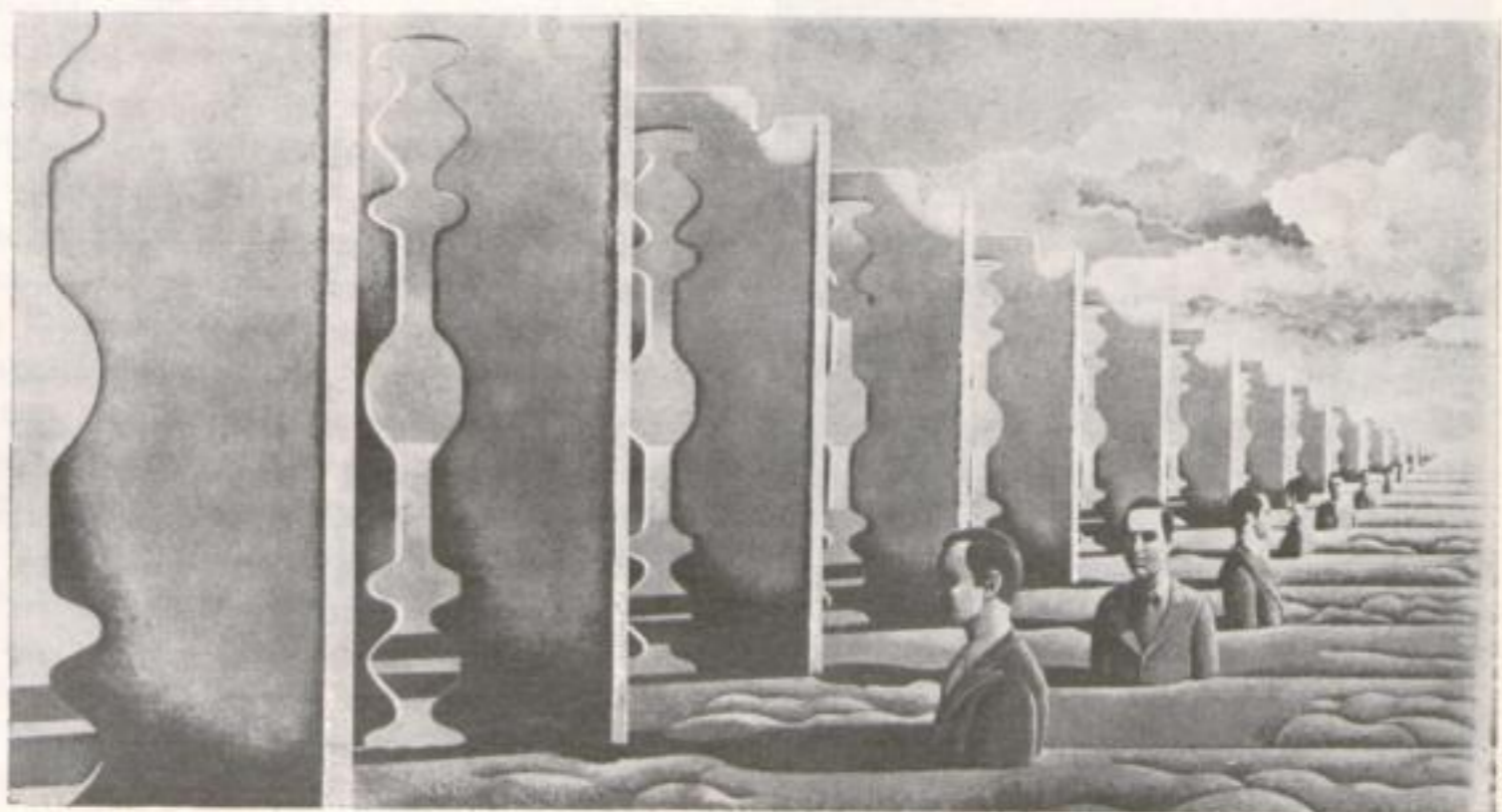


endlicher, sich antithetisch gegenüberstehender Reihen, zum einen riesige Rasierklingen, zum anderen hilflos bis zum Oberkörper im Boden steckende Menschen, wird in ähnlicher Weise ein Zustand der Platzangst simuliert. Als psychologische Orientierung liegt diese Art des Eingehens auf die Probleme der Konsumenten in unterschiedlichem

Grad auch der Werbung für andere Produkte, die Lebenshilfe versprechen, zugrunde. Sie beruht auf dem psychoanalytischen Werbemodell, das von der Annahme ausgeht: „Jeder Mensch hat seine Probleme, Konflikte und Schwierigkeiten. Die Aufgabe der Werbung ist es, ihre Werbeziele über die Hilfe bei einer Konfliktlösung zu verwirklichen. Es kommt also in der Werbung darauf an, die jeweils relevanten Konflikte der Zielgruppe aufzudecken, zu erfahren, welche Wiederholungszwänge und Lösungswege besonders häufig in dieser Gruppe vollzogen werden und eine passende Ansprechstrategie zu entwickeln, die aber auch dem Persönlichkeitsbereich, zu dem der Konflikt gehört, angemessen ist.“<sup>6</sup>

Das traumartige Visualisierungserlebnis, das vieldeutige Auslegungen zuläßt und somit projektive Reaktionen ermöglicht, soll entlastend wirken.

Eine ähnliche entlastende und zugleich angenehm stimulierende Wirkung wird von Sigmund Freud der Komik, dem Humor, dem Witz zugesprochen. Neben der Herausarbeitung der Tatsache, daß Verdichtung und Ersatzbildung charakteristische Grundzüge des Witzes sind, stellt er eine für unsere Thematik interessante Analogie von Witztechnik und Traumarbeit her. „Die interessanten Vorgänge der Verdichtung mit Ersatzbildung, die wir als Kern der Technik des Wortwitzes erkannt haben, wiesen uns auf die Traumbildung hin, in deren Mechanismus die nämlichen psychischen Vorgänge aufgedeckt worden sind. Eben dahin weisen aber auch die Techniken des Gedankenwitzes, die Verschiebung, die Denkfehler, der Widersinn, die indirekte Darstellung durchs Gegenteil, die samt und sonders in der Technik der Traumarbeit wiederkehren. Der Verschiebung verdankt der Traum das befremdende Ansehen, das uns abhält, in ihm die Fortsetzung unserer Wachgedanken zu erkennen; . . . der Ersatz des Traumgedankens durch eine Anspielung, ein Kleines, eine dem Gleichnis analoge Symbolik, ist gerade







10

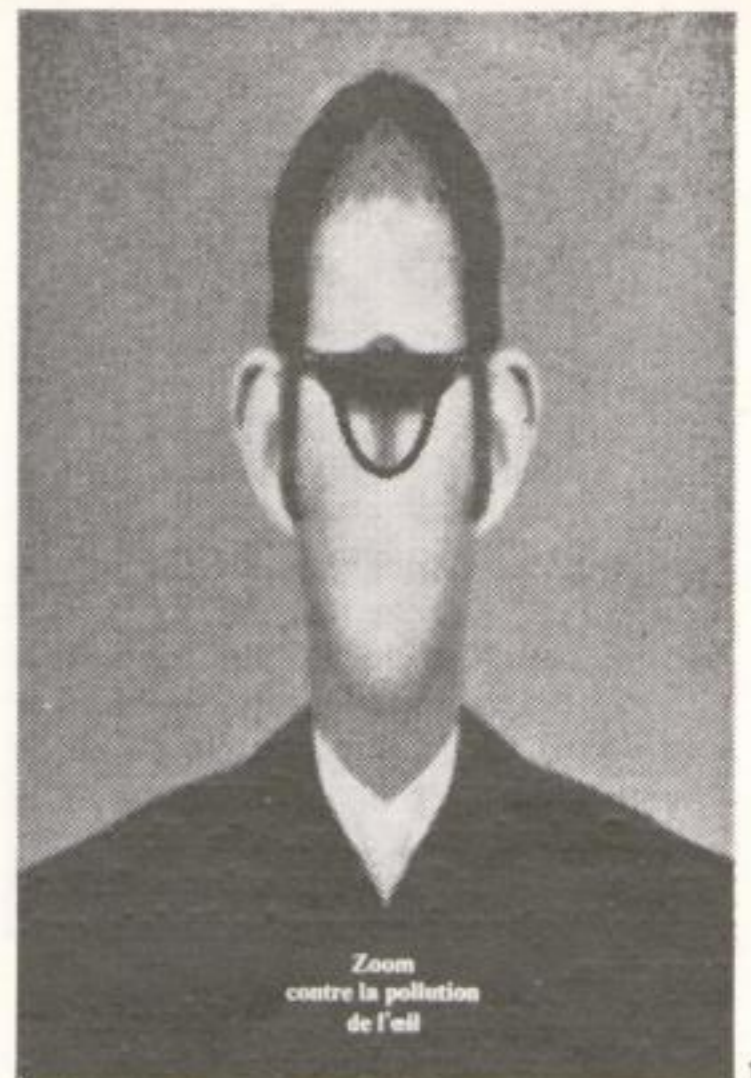
das, was die Ausdrucksweise des Traums von der unseres wachen Denkens unterscheidet.<sup>7</sup>

Freud deckt in der Grundstruktur des Witzes und des Traumes wichtige Methoden der rhetorischen Erfindung auf. Sie können als Formen der Einbildungskraft recht unterschiedlichen inhaltlichen Tendenzen dienen. Der Surrealismus bedient sich dieser Techniken häufig im Sinne des „absichtsfreien Spiels des Gedankens“, das die gleichnishafte Beziehung zur Realität ausschließen möchte. Ähnlich dem Witz strebt die Werbung in ihrer Grundtendenz nicht dieses Ziel an, sondern nutzt gemäß ihrer Intention, der zweckbezogenen Überredung, die Mittel des Ersatzes innerhalb einer sinnkonsistenten Grundaussage. Diese schließt natürlich auch den Spielraum der Vieldeutigkeit ein. So verwendet Pierre Peyrolle in einer Zeitschriftenillustration zu einem Artikel über die Mittelmaßigkeit der Plattenherstellung Dalís Bild „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (Abb. 10) als Vorlage in seitenverkehrter Spiegelung. Die Eigenständigkeit der neuen Bildschöpfung erwächst aus dem metaphorischen Vorstellungskontrast von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zwischen Original und Nachbild, der beim Betrachter innerhalb einer sinnkonsistent ausge-



11

richteten Aussage Verblüffung und Erleuchtung bewirkt. Die Übernahme bildnerischer Mittel und Motive der Surrealisten durch das Werbebild entspricht weitgehend deren Verhältnis zur immutatio. Sie kann als die Fortsetzung ihrer eigenen Methoden angesehen werden. Andere Wirkungsaspekte treten aber hinzu, wenn die Werbung die Möglichkeiten des Ersatzes im Bild an traditionellen Werken aus der Kunstära von Giotto bis Cézanne mit den Mitteln des Surrealismus durchspielt. Bereits der Dadaismus hatte im konventionellen kulturellen Traditionsverständnis besonders geschätzte Werke travestiert. Seit Duchamps' provokanter Geste, die sich als Angriff auf das klassische Kunstideal versteht, wiederholt sich die Metamorphose der „Mona Lisa“ in nimmermüder „Neuheit“. Die Ausstellung „Mona Lisa im 20. Jahrhundert“<sup>8</sup> hat dies eindrucksvoll belegt. Im Graphic Design nimmt die mittlerweile zum reinen Gag reduzierte Zitierweise seit den sechziger Jahren die Rolle eines Maskottchens ein, das seinen Reizwert immer noch nicht eingebüßt zu haben scheint. Der Grad des nuancierten Einbindens in die jeweilige Bildidee ist wie in der bildenden Kunst stets an unterschiedliche Ausdrucksqualitäten gebunden. Aus der Vielzahl ähnlicher Varianten hebt sich das Nachbild von Roman Cieslewicz (1974; Abb. 11) durch seinen hohen Grad an Reduktion ab, die im Charakter ihrer Verfremdung zugleich ein Ersatz ist. Das Nachbild weist nur noch allgemeinste Strukturgleichheiten mit dem Original auf, die den Mythos seiner Rätselhaftigkeit bis an die äußerste Grenze treiben. Bereits zwei Jahre früher hatte der gleiche Künstler das Motiv der Einäugigkeit unter dem vielschichtigen Titel „Gegen die Augenverschmutzung“ auf einem Inseurat für die französische Bildzeitschrift „Zoom“ benutzt (Abb. 12). Inzwischen wurde das Motiv im Graphic Design vielfach verwandt, zum Beispiel als Illustration zu einem Artikel über Schizophrenie. Die jeweils konkrete Einbindung zeigt, daß trotz der relativ



12

klaren ikonischen Struktur des Motivs der individuelle Ausdrucksgehalt im einzelnen Bild mit recht unterschiedlichen Bedeutungen besetzt werden kann. Dies gilt für die unendliche Variationsfähigkeit und wechselseitige Durchdringungen der Verfahren und Mittel aller rhetorischen Änderungskategorien, denn „es ist geradezu die Funktion eines Formen-Systems, Formen für verschiedene, wenn auch in ihrer Verschiedenheit nicht völlig willkürliche Aktualisierungen bereit zu halten.“<sup>9</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Lexikon sprachwissenschaftlicher Termini, Leipzig 1985
- 2 Lausberg, H.: Elemente der literarischen Rhetorik, München 1963, S. 53
- 3 Sager, P.: Prinzip Zitat, zitiert aus der Einleitung des Katalogs: Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Hannover 1979, S. 5
- 4 Mittig, H.-E.: Historisierende Reklame, in: Kritische Berichte des Ulmer Kunstvereins, Heft 5/1974, S. 74
- 5 Lausberg, H.: Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960, S. 536
- 6 Hoffmann, H.-J.: Werbepsychologie. Berlin-New York 1972, S. 110
- 7 Freud, S.: Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten. Frankfurt/Main 1958, S. 70-71
- 8 Die Ausstellung fand 1978 im Wilhelm Lembruck Museum in Duisburg statt.
- 9 Lausberg, H.: Elemente der literarischen Rhetorik, a. a. O., S. 15



# Neue Anforderungen an Architektur

Bernd Grönwald

Die nachfolgenden zwei Vorträge sind anlässlich des 4. Bauhauskolloquiums 1986 in Weimar gehalten worden.

Meinen Vortrag auf dem Bauhauskolloquium 1983 beendete ich mit dem Vorschlag, einen „Ruf aus Weimar“ zu verfassen, der der Aktualität unserer beruflichen Verantwortung für den Kampf um den Frieden und für den Fortschritt in Architektur und industrieller Formgestaltung Rechnung tragen sollte. Heute, drei Jahre danach, wissen wir, daß der Zusammenhang unseres Engagements für den Frieden zu den Ergebnissen und Wirkungen, die Wissenschaft und Technik auszulösen vermögen, eine Schlüsselfrage in viel schärferer Dimension, als wir das damals sahen, geworden ist. Uns ist heute in aller Deutlichkeit bewußt, daß die Zielstellung für die Impulse, die das UNO-Jahr für die Schaffung von Wohnungen für die Obdachlosen 1987 auslösen soll, nämlich mindestens eine halbe Milliarde notwendiger Wohnungen für das Existenzminimum bis zum Jahre 2000 zu bauen, nur gelöst werden kann, wenn sich unsere Berufsgruppen ohne Verzug zumindest eines Teils der Mittel und wissenschaftlichen Potentiale bedienen können, die derzeit für Rüstung und Vernichtungsstrategien unserer Erde und für Kriegsforschungen im Weltall ausgegeben werden und wenn jede weitere Eskalation des Rüstungswettlaufs gestoppt wird. Wenn die Anstrengungen aller friedliebenden Kräfte zum Erfolg führen, stehen Architekturwissenschaft, praktisches Bauen und Designschaffen vor einer völlig neuen Aufgabe in ihrer Geschichte, nämlich in historisch kürzester Frist von etwa nur ein dutzend Jahren weltweit eine Seite der Not und des Elends der Menschheit zu beseitigen: das fehlende Obdach. Das läßt sich jedoch baulich nur mit einer ganz bestimmten Strategie bewältigen: mit der „Wohnung für das Existenzminimum“ und der Lösung der Wohnungsfrage als soziales Problem, einem Thema also, das zum diesjährigen Kolloquium eine ganz konkrete historische wie aktuelle Beziehung hat. Hingegen erweist sich der in der internationalen Architekturdiskussion im letzten Jahrzehnt so oft gehörte Schlachtruf: „Die Moderne ist tot, zurück zur Vergangenheit!“ – gerade aus dieser Sicht immer mehr als gefährlicher historischer Fehlschluß, wenn man ihn nicht ohnehin ignoriert bzw. in die Kategorie des Zeitvertuns bei der Lösung der wichtigen Probleme der Architektur eingeordnet hat. Vielmehr wird immer deutlicher, daß Architekten, Designer und Bauleute mit an die Spitze der gesellschaftlichen Bewegungen für ein neues Bauen und Gestalten in einer friedlichen Zukunft der Menschheit gehören und damit in einer Verantwortung stehen, die in ihrer politischen wie fachlichen Dimension den Charakter unseres Tuns auf eine neue Stufe hebt. Hieraus gewinne ich den Ansatz für die neuen Anforder-

rungen an Architekturwissenschaft und -praxis, wenn wir in der historischen Größe der Aufgaben ohne Verzug zu einer Erhöhung der sozial-ökonomischen und kulturellen Wirksamkeit des Bauens mit qualitativ neuen wissenschaftlich-technischen und gestalterischen Lösungen beitragen wollen. Dazu ist der verklärte Blick weit zurück in die Architekturgeschichte kein aktueller Diskussionsstoff mehr, ohne unser Verhältnis zum kulturellen Erbe vergangener Epochen und den Aufgaben der Denkmalpflege irgendwie in Frage stellen zu wollen. Und auch hierzu ist unser Engagement bekanntlich produktiv gesetzt, und wir wollen dazu das leisten, was real in unseren Kräften steht.

Mein Vortrag ist natürlich auf die Untersuchung dieser Problemlage in unserem eigenen Land unter sozialistischen Produktionsverhältnissen gerichtet, und unsere Aufgaben stehen quantitativ bekanntlich in keinem Verhältnis zu den Weltproblemen, die im Zusammenhang mit Bauaufgaben und Architekturkonzepten gelöst werden müssen. Aber ich denke, daß gerade für uns, als einem Land mit nur etwa 17 Millionen Einwohnern und sozialistischen Produktionsverhältnissen, die greifbar nahe und konkret gewordene Sicht, wie und wann wir die Wohnungsfrage als soziales Problem lösen werden und was dabei die wichtigen und die unwichtigen Fragen in dem Katalog von Gestaltungsaufgaben für die Architekten und Designer sind, zur Erfahrungsvermittlung für andere nicht ohne Interesse sein wird. Und noch eine andere, wichtige Seite qualitativ neuer Anforderungen an Wissenschaft und Baupraxis ist in den letzten Jahren mit großer Deutlichkeit und auf verschiedenen fachlichen und politischen Bezugsebenen in das Interessenfeld unseres Tuns gerückt. Es handelt sich dabei um ein globales Problem, das gleichfalls mit dem Kampf um Abrüstung und Frieden engstens verbunden ist: Das ist die Frage der Sicherung des biologischen Fortbestandes der Menschheit in Verbindung mit der Lösung der Energieprobleme auf unserer Erde bzw. des Umgangs mit den energetischen Potentialen. Diese Existenzfrage stellt sich *erstens* angesichts des experimentellen praktischen Umgangs mit Kernenergie zu militärischen Zwecken durch die Regierung der Vereinigten Staaten von Amerika, die bisher nicht bereit ist, einem Teststoppabkommen beizutreten, in höchster Aktualität und Ernsthaftigkeit, und *zweitens* ist die Gefährdung durch noch nicht gelöste Sicherheitsprobleme bei der friedlichen Nutzung der Kernenergie gleichfalls von Gewicht, weil es dabei um die Energieprobleme der Welt auf lange Sicht, in Verbindung mit der Gesundheit und der biosozialen Entwicklung der Menschheit, geht.

Auch hier ist inzwischen ein direkter Zusammenhang mit unserem beruflichen Schaffen erreicht, der neue Anforderungen an städtebauliche Planungen<sup>1</sup> und an die energetische Disposition von Bauwerken aller Art<sup>2</sup> in sich birgt, die übrigens in hohem Maße gestaltungsrelevante neue Aufgaben für Städtebauer, Architekten und Designer sind und in ihrer volkswirtschaftlichen und politischen Bedeutung Zeitgewinn in den Dimensionen von Jahrzehnten für die Lösung der Probleme der Energieträgersubstitution garantieren.

Vor allem gegenüber unseren Freunden und Kollegen aus dem Ausland möchte ich unsere Aufgaben in ihrer volks-



wirtschaftlichen Dimension und ihrem sozialpolitischen Bezug sowie die darin eingeschlossenen Probleme in einer gebündelten Zusammenfassung charakterisieren, um Verständnis für einige Orientierungen zu wecken, die aus der Sicht der Bedingungen in unseren Ländern gewiß anders beurteilt werden, als wir das für die Lösung unserer Aufgaben gegenwärtig tun und in der nächsten Zeit tun wollen und warum wir zu einer Reihe internationaler Erscheinungen in der Architektur, sagen wir zumindest eine kritische Distanz, einnehmen.

Wir werden aus dem Staatshaushalt unseres Landes finanziert (also über unser reales Nationaleinkommen und seinen Zuwachs abgedeckt), bis 1990 etwa noch eine halbe Million Wohnungen zum Teil neu bauen und zum Teil so modernisieren, daß sie sozialpolitisch und kulturell allen Menschen in unserem Land zugute kommen. Damit werden Grundziele sozialistischer Politik, wie es die quantitative Bereitstellung von ausreichend gutem Wohnraum für jede Familie war und ist, historisch gelöst. Bezogen auf den Industriebau stehen wir, vom Bauaufwand aus gesehen sowie vom sozial-kulturellen Anspruch der Gestaltung der Arbeitsumwelt für die Werk tätigen, vor keinen geringeren Aufgaben als im Wohnungsbau. Wir wissen sehr gut, daß das Grundfondsanlagenvermögen der Industrie den Wohnungsbau längst überholt hat. Landwirtschaftsbau und Gesellschaftsbau sind bei uns auf schrittweises Wachstum bzw. auf Erneuerung orientiert. Die vorhandene Wohnungsbausubstanz, eingeschlossen die aus der eigenen Entwicklung gewachsene, bedarf der ausreichenden Bereitstellung materiell-technischer Potentiale für ihre laufende und zyklische Rekonstruktion und Qualitätsverbesserung in Größenordnungen, die den Aufwendungen für das Neubauvolumen in den nächsten Jahrzehnten mindestens gleichkommen. Hinzu kommen in der DDR Bauvorhaben, die man in die Kategorie von besonderen historischen Notwendigkeiten einordnen muß und die so auch zu lösen sind, wie das Bauprogramm für die Hauptstadt unseres Landes, deren gewaltige Kriegsschäden in den nächsten Jahren beseitigt werden und wo der Zuwachs an Bevölkerung und städtischen Funktionen in fast vier Jahrzehnten Existenz der DDR baulich abgedeckt werden muß. Man kann sich ausrechnen, daß es hierbei um Größenordnungen von Milliarden Mark Bauaufwendungen bis 1990 allein für die Bauaufgaben in Berlin geht, die baulich und gestalterisch realisiert werden und großartige Architekturaufgaben in sich bergen.

Wir sind also gehalten, mit größtem Realitätssinn zu berechnen, wie wir historisch bedeutsame soziale und kulturelle Ziele für das Bauen und die Städtebau- und Architekturentwicklung bewerkstelligen, wenn wir davon ausgehen, daß die baulichen Fonds, die erst einmal einfach reproduziert werden wollen, enorm gewachsen sind und noch weiter wachsen werden. Dagegen steht jedoch, daß unser rein quantitatives Leistungsvolumen im Bauwesen aus der Bereitstellung gesellschaftlichen Arbeitsvermögens seine Grenzen erreicht hat und nur über qualitatives Leistungswachstum erweitert werden kann. Hier ist volkswirtschaftlich gesehen die entscheidende Dimension für neue Anforderungen an die Wissenschaften angelagert. Ich will versuchen, das mit einigen Zahlen zu verdeutlichen. Um die normalen, auf dem XI. Parteitag der SED in die Direktive zum Fünfjahrplan bis 1990 festgelegten Orientierungen für das Bauvolumen zu sichern<sup>3</sup>, ist eine lineare Fortschreibung der Art und Weise, wie wir bisher gebaut haben, nicht mehr möglich. Die Lage ist so, daß wir bis dato etwa 20 PJ Prozeßenergie weniger zur Baustoffherstellung einsetzen können und durch Verbesserungen der Energiedisposition der Bauwerke und Energieverbundnetze allein ein Äquivalent von 24 Millionen Tonnen Rohbraunkohle bereits bis 1990 bei Raumheizung eingespart werden muß. Diese Zahlen resultieren keinesfalls aus einer abstrakten

Sparideologie oder weil wir schon Erfindungen hätten, die gewaltig Energie einsparen ließen. – Nein, die Rohstofflage für den Energieeinsatz ist bei uns in der DDR einfach so, das ist weithin bekannt und wird im übrigen in anderen Ländern früher oder später zu ähnlichen Erscheinungen führen. Auch die volkswirtschaftlichen Zwänge zur Einsparung von konstruktivem Stahleinsatz im Bauwesen sind gewaltig, wenn wir alle Bauaufgaben lösen wollen, das heißt auch hierauf muß sich das Schaffen von wissenschaftlichem Vorlauf einstellen. Des weiteren wirkt sich die Energielage auf die Bindemittelbereitstellung aus, das heißt für uns konkret, daß wir sicherlich mit einer Größenordnung von etwa 1,5 Millionen Tonnen Zement weniger das gleiche Volumen bauen müssen und können wie gegenwärtig. Auch hier kann nur der wissenschaftlich-technische Vorlauf für neue technologische und konstruktive Lösungen im Baustoffverbund die entsprechenden Ergebnisse bringen. Die Einsparung von Holz resultiert primär aus der Bilanz unseres Umweltschutzprogramms und eines veränderten ökologischen Bewußtseins überhaupt usw. – Niemand sollte aber meinen, daß diese Entwicklungen sich im Selbstlauf vollziehen.

Fest steht also, daß anders gebaut werden muß, wenn wir den erkannten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der erforderlichen Zeitfrist nicht unvorbereitet entgegengehen wollen. Und ich betone: es ist vernünftig so, daß anders gebaut werden muß, da wir mit dem heutigen Bauen bekanntlich den historisch größten Eingriff in die Naturressourcen und Stoffkreisläufe vornehmen, die die Menschheit bisher kannte, und da nunmehr objektive Grenzen in der Ressourcenbereitstellung und der Reproduktion natürlicher Systeme erreicht worden sind, wo Bauen ökologisches Gleichgewicht gefährden kann und die Ökonomie in ihrer stimulierenden Wirkung, wenn auch für manchen schmerzlich, aber mit Macht den Gesetzmäßigkeiten in Natur und Gesellschaft, wie sie Karl Marx im Zusammenhang mit der Ausarbeitung der politischen Ökonomie des Sozialismus wissenschaftlich aufgearbeitet hat, Folge leisten wird. Die ökonomischen Wertbeziehungen in der Gesellschaft in diese Richtung schrittweise verändern zu helfen ist unseres Erachtens die bedeutsamste Herausforderung an die Bauwissenschaft unserer Zeit, weil praktisch nur über sie, durch das Erfinden neuer baulicher Lösungen, durch Innovationen an allen Details unseres Bauens und neuen Methoden der Antizipation mittels durchgreifender Rationalisierung in Entwurf und Projektierung, das beschriebene Problem eines neuen ökonomischen Verhältnisses zu den Gestaltungsaufgaben unserer Zeit gelöst werden kann.

Ich hatte auf dem letzten Bauhauskolloquium versucht, das Problem des Architekturfortschritts theoretisch zu fassen, und in der Reflektion dazu reagierten nicht wenige so, daß die Fragestellung für sie theoretisch zu abstrakt und angeblich zu weit weg gegriffen sei. – Drei Jahre danach sage ich nicht ohne polemischen Ansatz: Zu theoretisieren oder uns über das theoretische Problem Klarheit zu verschaffen, haben wir nun fast keine Zeit mehr. Der Prozeß des Bauens läuft in einem Tempo und in Dimensionen, so daß der Architekturfortschritt sich mit jeder Bauaufgabe durchsetzt oder nicht. Und es zeigt sich meines Erachtens praktisch, daß wir nur dort wirklich vorankommen, wo die wissenschaftliche Vorklärung den ganz konkret gesetzten gesellschaftlichen Entwicklungsbedingungen für das Bauen im Sozialismus gerecht wird, wo vorausschauende Klarheit im theoretischen Ansatz in unmittelbarer Praxisbindung erarbeitet wird und damit Reserven und Triebkräfte freigesetzt werden, die zu hervorragenden Lösungen führen. Das geschieht dort, wo im besten Sinne des Wortes wissenschaftlicher Meinungsstreit am konkreten Bauen selbst angelagert ist. Die Erfahrungen im eigenen Land aus dem praktischen Bauen der letzten Jahre haben meines Erachtens gelehrt, daß wir das dialektische Beziehungsgefüge von



Ökonomie und Ästhetik nicht dort mit überzeugenden Architekturlösungen zur Wirkung bringen konnten, wo nur gestalterische Zutaten und wenig theoretischer Vorlauf und mangelndes komplexes ökonomisches Verständnis die Architektur prägten, wobei sich immer der gesellschaftliche Aufwand vergrößerte. Es zeigte sich hingegen, daß Qualität vor allem dort zu erreichen ist, wo aus der Veränderung der Produktionsbedingungen und Produktionstechnik, der bauphysikalisch-konstruktiven Durchbildung des Bauwerks sowie einer optimalen funktionellen Disposition zuerst der Ansatz zum Neuen entspringt und langfristig Qualität und ökonomische Effektivität garantiert.<sup>4</sup>

Die 51. Plenartagung der Bauakademie der DDR<sup>5</sup> wird meines Erachtens einen enormen Schub auf den Gestaltungsfortschritt in der Architektur unseres Landes in den nächsten Jahren ausüben, weil an der Wurzel unseres weiteren Vorankommens, an der produktiven Basis des Bauens, sprich der Bauproduktion, der Veredelung von Baustoffen und am Projektierungsprozeß angesetzt wurde. Diese Orientierung wurde in eine komplexe Sicht mit dem Endergebnis – Architektur und Stadt – als eine sozialökonomische und kulturelle Kategorie gesetzt. Daraus möchte ich folgende vier Anforderungsfelder an unser weiteres Schaffen ableiten:

1. Die nunmehr genau definierte Einführung von *Schlüsseltechnologien in die Bauproduktion* durch Mikroprozessoren und Computertechnik, die die längst fällige Chance der Innovationsbildung in der Bauproduktion in Größenordnungen in sich trägt, darf keinesfalls in ihren Anforderungen und Auswirkungen an dem gestaltenden Architekten und Bauwissenschaftler vorbeigehen. Es geht hierbei um sich real etablierende neue Technik und Technologien für massenweise, Produktionsaufwand senkende Anwendungen, die gleichzeitig anspruchsvolle und variante Nutzungsqualität sichern, gleich ob wir neue Bauwerke errichten oder in großen Dimensionen rekonstruieren. Eine qualitativ neue Stufe der Verbindung von Entwurf und Produktion ist damit dringend angezeigt.

Hier liegt meines Erachtens eine der bisher nicht erschlossenen Wurzeln für Innovationen und Erfindungen, über die wir jahrelang diskutiert haben, ohne bisher zu durchgreifenden Ergebnissen zu kommen. Ob in der Ausbildung, der Forschung oder in der Produktion, wir müssen uns mit aller Konsequenz auf diese Arbeitsweise sowie auf eine qualitativ neue wissenschaftliche Durchdringung des Bauens einstellen, sonst erreichen wir nicht mehr als einfach Reproduktion; oder der Herstellungsprozeß verliert seine soziale Zielstellung und seinen kulturbildenden Anspruch und verselbständigt sich. L'art pour l'art ist dann eine neuerliche Scheinalternative für den Gestalter im Gegensatz zur produktiven Auseinandersetzung mit der Bewältigung der konkreten Praxis.

2. Die Sache mit dem Computer im Schaffensprozeß der Gestalter und Architekten ist ernster als es meiner Auffassung nach ein Großteil unserer Berufskollegen heute noch wahrhaben will. Er sichert auf lange Sicht nicht nur ein unvergleichlich höheres Tempo und Qualität unserer Vorausschau. Er führt zu enorm verkürzten Erarbeitungszeiten von Projektdokumentationen; er sichert durch Zeitgewinn und Komplexität der Untersuchungen gesellschaftliche Aufwandsenkungen in Größenordnungen, und er allein schafft den Zugriff des Gestalters (und über ihn den des potentiellen Nutzers) zu den sich weiter rasch mechanisierenden, ja automatisierenden Herstellungstechniken für die Baustoff- und Bauelementeproduktion und ganzer Bauwerksserien. Gelingt uns dieser komplexe Vorgang als Beherrschung eines dialektischen Beziehungsgefüges von Entwurf und automatisierter Produktion bei der Herstellung von Architektur am Ende nicht, so verselbständigt sich dieser Prozeß, er ignoriert dann jede als gesellschaftlich notwendig erkannte Komplexität, vor allem in den Gestaltungsansprüchen des kon-

kreten Individuums; das heißt der technologische Prozeß schafft sich über seine eigenen Gesetzmäßigkeiten und durch inkomplexe ökonomische Wirkprinzipien ein Aktionsfeld, das nicht im gesellschaftlichen Gesamtinteresse liegen kann.

Ich selbst beurteile jedoch die reale Entwicklung hierzu durchaus optimistisch. Die Sache problematisiert sich zunehmend im gesellschaftlichen Bewußtsein bei den Fachkollegen, und es ist bei uns in der DDR damit begonnen worden, praktisch diese Probleme zu lösen und nicht nur über sie zu reden.

3. Müssen wir in unserer wissenschaftlichen Vorausschau, in Verbindung mit dem praktischen Bauen ohne Verzug auf die qualitativ neue Situation in der Ressourcenbereitstellung, von der ich eingangs schon sprach, das heißt auf das Wechselverhältnis von natürlicher Umwelt und Bauen, reagieren. Der wissenschaftliche Anspruch liegt hierbei in der Aktivierung einer großen Zahl von unterschiedlichen Wirkungsfaktoren bei konkreten baulichen und raumstrukturellen Lösungen. An erster Stelle steht hierbei die Senkung des Energieverbrauchs als hauptsächliches Determinationsfeld für das zukünftige Bauen.

Das betrifft auch die Veredelung von vielfältigen Betonkonstruktionen in ihrem Gebrauchswert und ihrer ästhetischen Qualität.

Selbst weiter gegriffene Forderungen im Bereich der Biotechnologien und Biotechniken, der Medizin, der Physik, der Chemie, der angewandten Mathematik usw. haben meines Erachtens Anspruch auf einen festen Platz in unserem Wissenschaftsverständnis und bei neuen baulichen Entwicklungsaufgaben. Zu diesem Wissenschaftsverständnis gehört aber auch, daß sich auf der Basis des Grundgesetzes der Ökonomie des Sozialismus die ökonomische Wertbildung und Stimulanz in hoher Komplexität über Gewinn und Preisbildung auf diese Entwicklung einstellen bzw. umstellen muß.

4. Möchte ich auf einen Zusammenhang zwischen Städtebauplanung und Forschungsarbeit besonders hinweisen, weil sich meines Erachtens gerade hierbei unter sozialistischen Verhältnissen ein bedeutender Erfahrungsgewinn und ein Wirkungsfeld abzeichnen, wozu wir in der DDR günstige Voraussetzungen für die unmittelbare Überführung von wissenschaftlichen Erkenntnissen in die Praxis haben werden. Der Minister für Bauwesen hat die Ausarbeitung einer neuen Orientierung für die Generalbebauungsplanung<sup>6</sup> in unserem Land veranlaßt, die gleichzeitig mit der Staatlichen Plankommission abgestimmt wurde und die im Verständnis der Intensivierung des Umgangs mit unseren baulichen Grundfonds und den Kulturwerten in den Städten und Siedlungen eine gründliche und intensive Überarbeitung und Durcharbeitungen unserer Stadtplanungen in den nächsten Jahren nach sich ziehen muß und natürlich Konsequenzen für den gesamten Reproduktionsprozeß hat. Ihr mobilisierendes Potential liegt in ihrer hohen Komplexität, mit der die Vorzüge und Triebkräfte der gesellschaftlichen Entwicklung im Sozialismus effektiv aktiviert werden können, und in der zu erwartenden ökonomischen Effizienz.

Sicher ist an dieser Stelle die Frage an uns berechtigt, wie weit wir denn in unserem Vorausdenken zur Lösung dieser Aufgaben sind und wie unsere Bedingungen sind, um praktisch und interdisziplinär sowie praxisnah unsere Aufgaben zu lösen.

Wir haben im Zusammenhang mit dem diesjährigen Bauhauskolloquium dazu zwei konkrete Antworten oder besser gesagt Angebote zu unterbreiten.

Erstens: Im Bauhaus Dessau zeigen wir die Ergebnisse des diesjährigen Hannes-Meyer-Entwurfs- und eines Design-Seminars, das wir dem Vermächtnis Ferdinand Kramers gewidmet hatten. Hierbei haben insgesamt über 80 Architekten, Bauingenieure, Soziologen und Designer aus Wissenschaft und Praxis versucht, das soziale Problem „Wohnen



# Industrielle Massenproduktion und Kultur

Chup Friemert, Hamburg

für morgen" in seiner bautechnisch-ästhetischen Realisierung im Verständnis der Weiterentwicklung des industriellen Bauens und in der industriellen Formgestaltung zu lösen. Alle hatten versucht, sich streng an ökonomische Gegebenheiten, hohe Energierentabilität und Flexibilität der sozialen Nutzung zu halten. Das Ergebnis: Es zeigten sich neue funktionale Nutzungsbezüge und Lösungsmöglichkeiten über den Grundriß und die Baukörperkomposition an. Die konstruktive Durchbildung der äußeren Hüllen und die Raumzuschnitte führten zur Ausprägung neuer Gestaltungsmittel und zu neuen architektonischen Ausdruckswerten. Es wurde praktisch deutlich: die Verifizierung der vielen Bedingungsfaktoren geht nicht ohne Hilfe der Computertechnik, und letztlich ist eine grundsätzliche Wende zugunsten der Reduzierung der Elementesortimente und die Überwindung des Auseinanderklaffens von Projektierung und Vorfertigung dringend angezeigt und auch praktisch organisierbar.

Ich muß sagen, bei dieser Art, unsere Aufgaben zu behandeln, entwickelte sich für mich spürbar eine ganz neue Art von Enthusiasmus und Kreativität, die die Sicherheit gibt, daß der Staffelstab der besten Vertreter der Bewegung um das Bauhaus und das Neue Bauen von den heutigen Generationen der Architekten, Baupraktiker, Designer und Wissenschaftler aufgegriffen und weitergeführt wird.

Das zweite Angebot ist die Nutzung des Bauhauses in Dessau selbst. Unser neues Bauhaus in Dessau wird besonders in Experimentier- und Forschungstätigkeit das mit lösen helfen, worüber ich sprach. Ich denke, damit sind wir im Verständnis produktiver Aneignung und qualitativer Weiterentwicklung des Bauhauserbes einen großen Schritt vorangekommen, der sich ohne Frage auszahlen wird.

(Auszug)

1 vgl. Grundsätze für die sozialistische Entwicklung von Städtebau und Architektur in der Deutschen Demokratischen Republik, erstmals veröffentlicht in der Dokumentation des VIII. Kongresses des BdA/DDR, 6./7. Mai 1982, später Beschluß des Politbüros des ZK der SED und des Ministerrates der DDR, im ND vom 29./30. Mai 1982, S. 9

2 Protokoll der 8. Baukonferenz des ZK der SED und des Ministerrates der DDR, 13./14. Juni 1985, Staatsverlag der DDR, Berlin 1985

vgl.: Referat W. Junker, Minister für Bauwesen; Schlußwort E. Honecker, Generalsekretär des ZK der SED, Vorsitzender des Staatsrates der DDR

3 vgl. Direktive des XI. Parteitag der SED zum Fünfjahrplan für die Entwicklung der Volkswirtschaft der DDR in den Jahren 1986–1990. Dietz Verlag Berlin 1986, S. 73–76

4 vgl. Internationaler Kongreß: Architektur und Städtebau (IKAS) 1985 im Bauhaus Dessau, DDR, „Neues Bauen in alter Umgebung“, internationale Dokumentation für das Bauhaus Dessau, Eigenverlag IKAS, Sekretariat Hamburg, Lerchenfeld 2, HbK, Prof. J. Weber, Standort: Bibliothek Bauhaus Dessau

5 „Hauptaufgaben der Bauforschung im Zeitraum 1986 bis 1990 und darüber hinaus in Auswertung des XI. Parteitages der SED“; Materialien der 51. Plenartagung der Bauakademie der DDR (unveröff.), Berlin, Mai 1986; insbes. Referat des Präsidenten der BA/DDR, Prof. Dr. sc. techn. H. Fritsche, Absch. 2.3.: „Höhere sozialökonomische und kulturelle Wirksamkeit des Bauens durch Gewährleistung einer guten städtebaulich-architektonischen Qualität bei deutlich verringertem volkswirtschaftlichem Aufwand“

6 XI. Parteitag der SED, Dietz Verlag 1986, vgl.: E. Honecker, Bericht des Zentralkomitees der SED an den XI. Parteitag, Abschnitt IV, S. 55 ff.; vgl. Diskussionsbeiträge: Junker, W.: Wir bauen für das Wohl und das Glück des Volkes, ND vom 21. 4. 1986, S. 4

Die folgende Darstellung ist eher Werkstattbericht als geschliffenes Arbeitsergebnis. Das kann vielleicht der Diskussion nützen, weil Ruppiges, Schlaglichtartiges und Unfertiges Widerspruch leichter zuläßt.

1. Es ist unzweifelhaft, daß die industrielle Massenproduktion in Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, entwickelt wurde. Diese Entwicklung ist nicht automatisch, sondern ein besonderer Naturprozeß, resultierend aus der Bewegung der inneren Kräfte und Charaktere solcher Gesellschaften. In diesem Sinne kann gesagt werden, daß es sich um eine formationspezifische Entwicklung der Produktivkräfte handelt. Und jede andere Gesellschaft, die solcherart entwickelte Produktivkräfte anzuwenden versucht, wird mit den inneren Regeln dieser Produktivkräfte selbst konfrontiert und muß mit ihnen umgehen. Das zu leugnen hieße, gegen eine materielle Realität ideologische Bilder zu halten.

2. Es gibt keine Entwicklung der Produktivkräfte, sondern nur eine Tätigkeit, die sie entwickelt. Entwicklung der Produktivkräfte ist soziale Tat mit vorausgehender sozialer Entscheidung, „social choice“. Dabei ist es eine Binsenweisheit, nicht viel mehr, wenn man darauf verweist, daß sich die konkrete Form der Alternativen, zwischen denen zu wählen wäre, nur auf der Basis der vorgefundenen, früher gemachten Erfahrungen und materiellen Bedingungen bewegt. Entscheidend dagegen gilt, daß hinter dem technologischen Determinismus ein sozialer wirkt, man kann sogar sagen, daß die Entwicklung der Produktivkräfte selbst ein sozialer Prozeß ist: Es gibt eine Wahl und nicht nur einen Weg.

3. Ehe über mögliche Wege in der Entwicklung der menschlichen Arbeit gesprochen werden kann, sollte die bisherige Art des Arbeitens untersucht werden, damit die inneren Bestimmungen der vorgefundenen Bedingungen, unter denen die Menschen ihre Geschichte machen, vor Augen treten. Ohne solche Operation vollziehen die Menschen nur als eine Art Verlängerung oder Exekutoren die inneren, angelegten Evolutionen eines Systems, sind aber nicht befähigt, die sprengenden Momente zu finden, um dann auch die Grenzen der vorgefundenen Bedingungen selbst zu sprengen. Um den Erhalt der Produktivkraftentwicklung selber realisieren zu können und die grundsätzlich vorhandene Wahl zu ermöglichen, muß erarbeitet werden, wofür oder wogegen überhaupt eine Wahl getroffen werden soll.

4. Das Bild der industriellen Massenproduktion, die vorgegebene Realität für die nachfolgenden Thesen, ist hauptsächlich die industrielle Massenproduktion der BRD oder Westeuropas. Ich versuche immer, nicht sogenannte rückständige Länder oder Sektoren heranzuziehen, sondern solche, die nach den traditionellen Kriterien des Produktivkraftverständnisses als entwickelt gelten.

Der grundsätzliche Aufbau der nachfolgenden Paragraphen „Dinge, Räume, Zeiten, Tätigkeiten, Arbeitskräfte“, sie sind nicht vollständig, Ergänzungen sind nötig zu Arbeitsteilung, Wissenschaft, Gebrauch, Austausch, Bedürfnis, Welt, der Aufbau also ist: These, Empirie, Schlußfolgerung, Widerspruch. Solche Darstellung ist gewählt. Sie verfolgt kein deterministisches Weltbild und keine statische Metaphysik. Sie denkt eher Prozeßrealität, deren Bewegung im Falle der äußeren Natur durch Notwendigkeit und Freiheit ge-



kennzeichnet ist. Unter der Überlegung der Selbstorganisation der Materie im umfassenden Begriff können so Struktur, Veränderung und Entwicklung zusammengeschlossen werden.

## § 1 Die Krüppelparade der Dinge

### These:

Die industrielle Massenproduktion ist die Herstellung von Auswurf, Haltbares gibt es kaum noch.

### Empirie:

1. Tägliche Berichte zu den qualitativen Problemen der Atommüll- und Plutoniumanhäufung, zu Dioxin usw.

2. Abfallstatistik der BRD, kleine Ansicht.

Die BRD stellt an festem und flüssigem Abfall her:

1970: 85,5 Mio t pro Jahr gesamt, 1,425 t pro Kopf, das sind 200 Mio m<sup>3</sup> gesamt oder 3 m<sup>3</sup> pro Kopf.

1980: 108 Mio t oder 1,685 t pro Kopf, das sind 260 Mio m<sup>3</sup> oder 4 m<sup>3</sup> pro Kopf.

Aufgetürmt auf eine Fläche von 200 x 200 m entsteht ein Gebirge von 3000 m Gipfelhöhe jährlich. Schornsteine und Abgasanlagen schöpfen 20 Mio t gas- und staubförmiger Auswürfe pro Jahr, zudem werden 15 Milliarden m<sup>3</sup> kommunale und industrielle Schmutzwässer hergestellt, pro Kopf 250.000 kg jährlich. Der Hamburger Abwasserstrom allein führt der Elbe mehr Wasser zu als Saale und Havel, ist also der größte Nebenfluß geworden. Nebenfluß ist falsch: der größte Einfluß.

### Schlußfolgerung:

Der Zweck der Dinge, welche die industrielle Massenproduktion auswirft, liegt nicht in ihrer Dauer. Ihre Aufgabe ist vielmehr die Ermordung der Vorgänger. Die Existenzlogik solcher Dinge, ihr Selbstzweck ist, ersetzt zu werden. Wird aber jedes Ding vom nächsten verfolgt, so schließt der Vorgang einen endlosen Prozeß ein: Kein Ding kann im praktischen System des Lebens einen festen Platz erhalten, sich erobern oder zugesprochen bekommen. Die industrielle Massenproduktion wird mehr die industrielle Herstellung von Unbrauchbarem als von Gebrauchtem und Brauchbarem.

Das tägliche Leben sieht nur, was ihm nützlich ist. Ist etwas nicht mehr nützlich, muß es verschwinden, aus dem Gesichtskreis kommen, aus der Zeit ausgeschieden werden, ruhen. Die Orte der Verfestigung der Dinge sind Museen oder Müllplatz, dort ruht das Ausgeschiedene, Unbrauchbare oder einfach Gehabte und nicht mehr Gewollte. Die Teilhabe an der Müllherstellung wird der Beweis für die Teilhabe an der jeweils modernen Welt, ist Beweis des Gleichschritts. Tabuisierung macht den Abfall mit gutem Gewissen handhabbar in nahezu lautlosen und hygienisiert erscheinenden Formen der Beseitigung. Der Zirkel schließt sich, aus der industriellen Massenproduktion erwachsende Probleme erzwingen ihrerseits industrielle Beseitigungsformen, besser: Verschwindungsformen. Wir schwimmen nicht im Reichtum der industriellen Massenproduktion, eher erstickten wir an ihrem Auswurf.

### Widerspruch:

1. Alle Versuche, Dinge unter dem Gesichtspunkt des Reproduktionsprozesses komplex zu entwickeln und zu produzieren, nicht bloß unter dem Gesichtspunkt der Herstellung.
2. Alle Versuche präventiver Vermeidung (von Müll).
3. Alle Versuche, die unpraktische, das heißt lebensfremde Unterscheidung in richtige oder falsche Bedürfnisse zu überwinden in der realitätstauglichen Unterscheidung von beschlossenen und nicht-beschlossenen Bedürfnissen.

## § 2 Die Krüppelparade der Räume

### These:

Der Eigen-Raum der industriellen Massenproduktion löst sich auf in Transport, Ortsfestes gibt es kaum noch.

### Empirie:

1. Von 1945 bis 1976 gibt es nur 26 Tage, an denen nicht irgendwo auf der Welt ein Krieg stattgefunden hätte.

2. Der Wert der Waffenexporte in die Länder der Dritten Welt steigt von drei Milliarden im Jahre 1970 auf fast neun Milliarden Dollar im Jahre 1980, eine Steigerung von 200 Prozent in zehn Jahren.

3. Militärausgaben in der Welt in Mrd. Dollar zu Preisen von 1979.

1972: 416.304; 1975: 448.421; 1978: 478.007; 1981: 518.727; 1982: 650.000. Das sind mehr als 1,7 Milliarden Dollar pro Tag, 74 Millionen pro Stunde oder 1.230.000 Dollar pro Minute.

4. Bikini-Atomtestgelände der USA. „Die ersten Bikinier, die aus dem Exil auf das Bikini-Atoll zurückkehrten, suchten vergeblich nach der Landschaft, die sie gekannt hatten: anstelle der Inseln mit den Korallenfelsen und den vom Wind bewegten Kokospalmen fanden sie nur karge, unbekannte Eilande mit fremdem, steppenartigem Buschwerk bewachsen, aus dem nur hier und da bizarre Betonblöcke und verbogener Schrott herausragten. Das Riff war von tiefen Kratern zerfurcht und an einer Stelle, an der es zuvor Inseln gebildet hatte, entdeckten sie jetzt nur das Meer und ein paar öde Sandbänke. Sie sagten, ihre Inseln hätten die Knochen verloren. Einer der Männer weinte.“ Dazu: „Ganze 90.000 Leute leben da draußen. Wer schert sich schon darum?“ (Henry Kissinger)

### Schlußfolgerung:

Der Eigen-Raum der industriellen Massenproduktion ist der Globus. Sie schafft sich ihre benötigte Raumausdehnung. Der Globus hat den Nachteil, teilweise schon besetzt zu sein. Er muß entsetzt werden, dafür sind „die wohlfeilen Preise. . . die schwere Artillerie“ (Marx), wenigstens zeitweise, oft genug die Waffen in Aktion. Die Raumausdehnung der industriellen Massenproduktion schafft ihren Erfindern manches aus den Augen durch Verschiebung in fremde Weltstücke. Die industrielle Massenproduktion überzieht die Welt dabei nicht nur mit Müll und Gift durch Ablagerung, sondern sie zerstört die innere Struktur anderer Welten dabei auf eine Weise, daß jene geradezu des Gifts bedürfen, weil sie auf andere Weise nicht einmal mehr elementares Überleben hätten. Die Raumausdehnung der industriellen Massenproduktion ist der Auswurf veralteter Gerätschaften, veralteter Produktionsanlagen und umweltzerstörender Industrien.

Der Globus als Eigen-Raum der industriellen Massenproduktion erlaubt aber auch, Stoffe herzuschaffen, um sie in ihrer Geburtswelt zu verbrauchen.

### Widerspruch:

1. Die Sowjetunion hat einseitig ihren Atom-Stop verlängert.

2. Die Aktivitäten der internationalen Friedensbewegung.

3. Gegen den ersten Atombombentest auf Bikini schlägt der demokratische Senator Lucas aus Illinois dem Kongreß vor, anstatt 400 Mio Dollar für die Zielschiffe, die vernichtet werden sollten, zu bewilligen, doch lieber Wohnraum zur Verfügung zu stellen.

4. Nach der VI. Gipfelkonferenz der Nichtpaktgebundenen Staaten stellt Kuba 1979 zehn Forderungen auf, darunter folgende drei: Der ungleiche Austausch ruiniert unsere Völker. Schluß damit! Die Schulden der ökonomisch benachteiligten Länder mit relativ niedrigem Entwicklungsniveau sind unerträglich und nicht lösbar. Sie müssen er-



# Massenproduktion und Kultur

lassen werden! Die Disproportionen hinsichtlich der Ausbeutung der Reichtümer des Meeres sind unermesslich groß. Schluß damit!

5. Fidel Castro: „Es geht nicht darum, in unseren Ländern das Industriemodell des Westens nachzubilden, das unter den heutigen historischen Bedingungen bereits unwiederholbar ist.“

## § 3 Die Krüppelparade der Zeiten

*These:*

Die Eigen-Zeit der industriellen Massenproduktion löst sich auf in den Weg zum Haben.

*Empirie:*

1. Die Regelung der Pausenzeiten in der englischen Automobilindustrie lautet: Ermüdungsausgleich: 1,3 Minuten pro Stunde, Sitzen nach längerem Arbeiten im Stehen: 65 Sekunden. Gang zur Toilette: 1,62 Minuten (nicht 1,6 oder 1,7).

2. Die Beschreibung von Tätigkeiten in Kategorien der Zeit ohne Uhr durch das MTM-System. Das Verfahren vorbestimmter Zeiten ist im Auftrag der NASA erarbeitet worden, die kleinste operative Einheit, an der „menschliche Bewegung“ gemessen wird, lautet 1 TMU. Es ist eine neue synthetische Zeit, 100.000 TMU sind eine Stunde, 1 TMU beträgt also 0,036 Sekunden. Das Verfahren dient bei der Konstruktion von Arbeitsplätzen und der Vor-Beurteilung von Tätigkeiten als Maßgabe und wird besonders im Zusammenhang mit Montagetätigkeiten eingesetzt.

3. CAD-Systeme für Konstrukteure sind so ausgelegt, „daß sie zur Bewertung der Daten nur eine bestimmte Zeit zur Verfügung haben, in einem Fall sind das siebzehn Sekunden“ (Cooley, S. 25), bis das Bild vom Schirm verschwindet und die Entscheidung getroffen sein muß. Die Entscheidungsrate steigt um 1800 bis 1900 Prozent. Von seiner Kreativität, also seiner Fähigkeit, mit neuen Problemen fertig zu werden, verliert der Konstrukteur in der ersten Stunde 30 Prozent, in der zweiten 80 Prozent, in der dritten ist er praktisch beurteilungsunfähig.

*Schlußfolgerung:*

Die Eigen-Zeit der industriellen Massenproduktion ist die Bekämpfung von Eigenzeiten aller bisherigen Verhältnisse. Es existieren keine Zeiten, die nicht zu langsam wären. Die geheime Maxime – nicht das Erreichbare, aber das, was erreicht werden will –, lautet: schlaraffische Zeitlosigkeit, Negation von Vermittlung, vollständige Unmittelbarkeit. Resultat ist das Paradox, daß Zeit gleich Langsamkeit ist. Materiell existiert solche Zeitbehandlung als Beschleunigung, als Immer-schneller-werden-Müssen. Die Aktionsverkürzungen zeitigen als Ergebnis ein hydraartiges Anwachsen von Zeit, die entstehenden Zeitberge sind sofort abzutragen.

*Widerspruch:*

1. Ein Mensch mit Zeit. Er ist einer jener Sonderlinge, die über einen Stoff verfügen, ohne ihn zu bearbeiten, ohne ihn der Regel der industriellen Massenproduktion zu unter-

werfen, alles zu bearbeiten und zu machen, was bearbeitbar und machbar ist. Ein Mensch mit Zeit ist nicht auf dem Weg zum Haben – den er immer nur mühselig, weil zu langsam zurücklegen könnte –, er hat.

2. Die IG Metall setzt 1973 in Nordbaden-Nordwürttemberg nach 14tägigem Streik im § 6.3.1. des Lohnrahmentarifvertrages II durch, daß Arbeitstakte unter 1,5 Minuten abgebaut werden sollen. Die Regelung gilt nur in ihrem Tarifbezirk, nur in ihrer Branche und ist eine Sollregelung. Das ist immer noch 40 mal derselbe Handgriff je Stunde, 320 mal pro Normalschicht.

## § 4 Die Krüppelparade der Tätigkeiten

*These:*

Die industrielle Massenproduktion ist die Rationalität des bloß einzelnen.

*Empirie:*

1. Der „normale“ Arbeitstakt an Fließbändern beträgt 1,5 Minuten, aber der „Einsatz moderner Produktionsmittel (macht) Zeiten pro Arbeitsgang oder Taktzeiten unter 1,5 Minuten unumgänglich.“ (Unternehmeruntersuchung Baden-Württemberg 1974)

2. 6,4 Mio Beschäftigte arbeiten unter extremen Lärmbedingungen. 5,2 Mio Beschäftigte arbeiten ständig oder fast immer unter Einfluß von Nässe, Kälte, Hitze oder Zugluft. 4,2 Mio Beschäftigte müssen in gebückter Haltung ihre Arbeit verrichten. 4,0 Mio Beschäftigte sind ständig Rauch, Staub, Gasen und Dämpfen ausgesetzt. 3,1 Mio Beschäftigte sind den Belastungen der Wechselschicht ausgesetzt.

3. Chaplins Film „Modern Times“

*Schlußfolgerung:*

Gegen die begrenzte Reichweite der Produktion aus tradierter Erfahrung geht die industrielle Massenproduktion vor. Sie zeichnet das Erfolgsrezept bürgerlicher Wissenschaft nach, wendet Vernunft auf einen isolierten Gegenstand an. Bei der Tätigkeit ist die Taylorisierung der Arbeit in der industriellen Massenproduktion nun nicht bloß deren wissenschaftliche Analyse, sondern es ist eine Art, den Arbeitenden ihr Wissen und ihre Erfahrung als verfestigtes System von Produktionsmitteln, Arbeitsorganisation und Hierarchie gegenüberzustellen. Der Wissenszuwachs aus Spezialisierung und Kooperation geht dabei immer wieder verloren, weil er der Evolution durch die Arbeitenden entzogen wird. Zudem reduziert die industrielle Massenproduktion, ihr Aktionsgegenstand ist bloß technische Natur.

*Widerspruch:*

1. In Betrieben mit vorwiegender Bandmontage und kleinen Arbeitstakten beträgt die Fluktuationsrate und die Absentismusrate durchschnittlich 20 bis 25 Prozent.

2. In den Automobilwerken der USA sabotieren die Arbeiter absichtlich die Gegestände, aus Unzufriedenheit mit der Tätigkeit stellen sie unverzüglichen Ausschub her, bauen absichtlich Fehler in die Motoren ein usw.

3. Streiks gegen Verkürzung von Arbeitstakten.



## § 5 Die Krüppelparade der Arbeitskräfte

### These:

Die industrielle Massenproduktion ist heute die Produktion von Subjekt-Auswurf.

### Empirie:

1. Zeichnungen von George Grosz.
2. Die Arbeitslosigkeit in den entwickelten kapitalistischen Ländern steigt kontinuierlich von 15 Mio im Jahre 1974 auf 21,4 Mio im Jahre 1980, auf über 25 Mio im Jahre 1981, auf 35 Mio 1984. Die Prozentzahlen für die OECD-Länder lauten: 1980: 6,2 Prozent; 1981: 7,1 Prozent; 1982: 8,5 Prozent. In den Berufsgruppen „Mathematiker, Physiker, Ingenieure und Techniker“ waren in der Bundesrepublik 1980 20.000 Arbeitslose registriert, 1983 bereits 55.000.
3. Eine Massenuntersuchung Anfang der siebziger Jahre erwerbstätiger Sozialversicherter in Baden-Württemberg ergibt, daß nach den Kriterien der Krankenkassen 20,8 Prozent der Untersuchten sanatoriumsreif sind. Die Untersuchung wird nicht wiederholt, auch ist nicht bekannt, ob das Fünftel der Beschäftigten die Sanatorien besucht hat.
4. Kafkas Berichte an die Arbeiterunfallversicherung und seine Romane.
5. Arbeitsunfälle je 1000 Vollarbeiter im Bereich der Berufsgenossenschaft Bau: 1950: 94; 1960: 196; 1970: 171; 1980: 155.
6. 1972 gibt es 6.223 tödliche Arbeitsunfälle, Berufskrankheiten mit tödlichem Ausgang und tödliche Wegeunfälle, das heißt bei zehnstündiger arbeitsgebundener Arbeit an 300 Tagen im Jahre alle 29 Minuten ein Toter.

### Schlußfolgerung:

Die gegebene Art der industriellen Massenproduktion zielt nicht nur auf das Resultat, sondern auch auf ihre bewegende, betätigende Kraft, auf die Menschen. Das Gebot der Schonungslosigkeit ist nicht teilbar, etwa so, daß nur gegenüber Dingen, nicht aber gegenüber Menschen schonungslos vorgegangen wird. Eine Produktionsart, der die Welt Rohstoff ist, kann den Unterschied in den Welten nicht festhalten, kann nicht einen Teil ausschließen, zumal die Rede vom Teil ein mechanistisches Bild der Zusammengesetztheit der Welt etwa in der Art der Addition ist, ein auch in der modernen Naturwissenschaft überholtes Bild von Welt. Die Praxis der industriellen Massenproduktion hat nie ein solch teilendes Bild, keine innere Begründung für eine Trennung möglicher Rohstoffe ist ihr eigen. (Furchtbare Beispiele sind anführbar, wir sind nicht weit von Buchenwald entfernt.) Die Menschen können sich solche Art der Produktion nicht mehr leisten.

### Widerspruch:

1. Das Beschäftigungsprogramm des DGB.
2. Tägliche Berichte in der kommunistischen Presse über Gegenwehr der Arbeitenden.
3. Aktivitäten der „British Society for Social Responsibility in Science“ im Zusammenhang von Aktionen und Untersuchungen gegen Gesundheitsgefährdung am Arbeitsplatz.
4. Um die Schließung der AG Weser Werft in Bremen zu

verhindern, haben die Arbeitenden während einer einwöchigen Besetzung des Betriebs in einem Arbeitskreis Vorschläge in fünf Produktionsfeldern (Energie, Meerestechnik, Gesundheitswesen, Umweltschutz, Verkehr) entwickelt, um mit dem vorhandenen technologischen und qualifikatorischen Potential eine Fertigung zu garantieren. Die Werftleitung lehnte ab, schloß den Betrieb. Im selben Jahr derselbe Vorgang bei der Bremer Vulkan, mit einer Besonderheit: Nach Kapazitätsreduktion wird einer der vorgeschlagenen Gebrauchswerte – Filter für Kleinfeuerungsanlagen – produziert, ein Jahr zuvor lehnte die Unternehmensleitung ab, um sich gesundzuschultern.

### Versuch eines vorläufigen Schlusses

Wie geht das aus? Worauf läuft das hinaus? Was soll das lehren? Steigt der aus? Betet er fürs Kleine? Solls das Handwerk sein? Bitte nicht zu schnell, es geht nicht um Rezepte oder schöne Modelle, sondern um die Wahrnehmung dessen, was der Fall ist. Wir sind bei einer Situation angekommen und haben erstmals wirklich die Freiheit des Menschen umfassend herausgearbeitet, es kann und muß entschieden werden. Mit der industriellen Massenproduktion ist die Frage nach der Endlichkeit und der Form dieser Endlichkeit unserer Welt aus der Diskussion der Theologen und Philosophen herausgenommen. Die Frage ist praktisch geworden, es gilt, sich zu entscheiden. Spräche man nur von Bedrohung, wäre das falsch, es ist eine von den Menschen gemachte Bedrohung. Sie selbst können sich in Frage stellen, ein Privileg, das bislang der Natur angehörte, ist von ihnen durch die Aktion und Arbeit herübergeholt worden. Das Privileg der Natur ist menschlich geworden, eine promethische Situation. Ist es aber menschlich, das Ende der Menschheit bewerkstelligen zu können? Offenbar ja. Das ist keine Frage der Scholastik oder der Moral. Es bleibt eine andere: Ist es menschlich, alles zu tun, was man tun kann? Offenbar nein, es ist gegen die Vernunft. Aber der Mensch hat die Vernunft nur um den Preis, auch unvernünftig sein zu können. Anders ist Freiheit nicht zu haben. Es beweist nur: In der Gesellschaft darf anders als in der Natur nicht der Zufall entscheiden, sondern muß bewußt entschieden werden. Die Beherrschung ist als Selbstbeherrschung zu entfalten, die Beherrschung der Gesellschaftlichkeit des Menschen ist an erste Stelle getreten. Die einzig mögliche Haltung, eine Struktur dieser Selbstbeherrschung zu schaffen, die nicht Repression sondern Freiheit ist, liegt in der Zusammenfassung und Organisierung der Widerspruchsmomente zu einem System des Ganzen, dessen Handlungsmaxime lautet: anmaßende Bescheidenheit.



## Compasso d'oro in Berlin

### Drei Fragen an Angelo Cortesi

form+zweck: Welches Echo fand der Compasso d'oro in den ersten Jahren bei der Industrie, und wie ist es heute?

CORTESI: Die Resonanz war von Anfang an außerordentlich: seit 1956 nehmen stets 800 bis 1000 Firmen am Wettbewerb um den Preis teil, der von einer Warenhauskette gestiftet wurde. Die Beteiligung war also vor allem kaufmännisch motiviert. Das Warenhausunternehmen selbst sah den Preis allerdings weniger unter diesem Aspekt, sondern vor allem unter dem kulturellen. So gab es in der Jury auch niemals Vertreter dieser Firma, sondern ausschließlich Persönlichkeiten, die kulturelle Anliegen vertraten. – Nach drei Jurierungen wurde übrigens der Gesellschaft für industrielles Design, unserem Designerverband, die Ausrichtung des Wettbewerbs übertragen.

form+zweck: Welche Rolle spielt der Compasso d'oro in der public relation der Firmen, die ihn erhalten?

CORTESI: Der Compasso d'oro ist eine sehr begehrte Anerkennung, die als Argument auf dem Markt tatsächlich eine besondere Rolle spielt. Dazu trägt wesentlich auch die alljährliche öffentliche Ausstellung der ausgezeichneten Produkte bei. Sie gilt als eine Messe von Spitzenerzeugnissen und ist von entsprechend großer Wirksamkeit für die dort vertretenen Firmen.

form+zweck: Wer ist das Publikum in diesen Ausstellungen?

CORTESI: Vor allem Fachleute – Designer, Ingenieure, Unternehmer, Journalisten, Designkritiker. Wir sind natürlich auch an einem breiten Publikum interessiert, es ist aber nicht unsere Hauptzielgruppe, und seine Beteiligung ist von Jahr zu Jahr auch sehr unterschiedlich. Das hängt zum Beispiel davon ab, wo die Ausstellung stattfindet und in welchem Rahmen, ob sie beispielsweise an einen Fachkongreß gebunden ist oder, wie hier in Berlin, in einem öffentlichen, hauptstädtischen Zentrum zu sehen ist. Die größte – und uns wichtigste – öffentliche Resonanz findet sie immer in den Medien, in der allgemeinen, kulturellen und Fachpresse Italiens.

### Ausstellung „Compasso d'oro“ in Berlin

Im Ausstellungszentrum am Fernsehturm in Berlin wurde eine Auswahl italienischen Designs gezeigt. Dieser Ausstellungsstandort ist der beste, den man sich in Berlin wünschen kann, wenn eine Ausstellung die größte Menge Publikum bei unterschiedlichster Zusammensetzung erreichen soll. Sie liegt den Leuten im Wege, auffallende Werbung ist nicht nötig, Neugierige gibt es hier immer.

Das heißt dann auch, daß die Zahl der Besucher noch nichts über den Erfolg einer Ausstellung hier aussagt. Allerdings – man blieb länger als nur zu einem einfachen Rundgang.

Gezeigt wurden industrielle Erzeugnisse, die für ihre Design-Qualität mit dem „Premio Compasso d'oro“ ausgezeichnet worden sind.

Dieser Preis „Der goldene Zirkel“ begleitet seit mehr als 30 Jahren die Arbeit der italienischen Designer. Er ist 1954 in den wirtschaftlich schwierigen Jahren nach dem zweiten Weltkrieg gestiftet worden mit dem Ziel, die ästhetische Komponente der industriellen Produkte auf das Niveau der technischen Komponente zu heben, die Trennung beider zu überwinden und den Designer in den Prozeß der Serienfertigung zu integrieren. Die Ausstellung gab an Hand von Originalen einen Überblick über die in diesem Zeitraum ausgezeichneten Produkte. Sie bot infolgedessen ein breites Sortiment für den Beschauer. Vom Plastikspielzeug, über Stahlgeschirr, Möbel, Haushaltgeräte, Bürotechnik bis zu Ausbauelementen und Fahrzeugen reichte das. In dieser dargebotenen Form einem Kaleidoskop vergleichbar, bei dem sich der Betrachter, vom einzelnen Objekt nur angeregt, seine Bezüge, Vergleiche, Assoziationen und Wertungen selbst herstellen mußte. Denn die Intentionen und Kriterien, die irgendwann einmal der Auswahl zur Preisverleihung zugrunde lagen, blieben im Dunkeln. Es war der sinnliche Reiz, sicher auch die gedanklich nachvollziehbare, zum Teil auch praktisch prüfbar funktionale der Dinge, die ansprachen. Jedes Ding sprach aber ganz allein als Solist. Wer Mut hatte, griff hin, faßte an, war überrascht und faßte manches gern noch einmal an, er konnte sich dabei immer einen kleinen kostenlosen Genuß verschaffen. (Anfassen, auf die Podeste treten war eigentlich weder vorgesehen noch gern gesehen.) Denn Schranktüren und Schubkästen, die im Vergleich zu unserer Alltagserfahrung mit solchen Dingen, traumhaft, glatt und leicht wie geölte Maschinenteile laufen, Türdrücker und Türschlösser, die haptisch und akustisch den Eindruck eines Kameraverschlusses vermitteln, Ausbauelemente wie Türen und Fenster, die es in Präzision, leichter Bedien-

barkeit, Perfektion der Oberfläche mit jedem Pkw aufnehmen, bereiteten einfach Freude.

Für die allgemeine Entwicklung von Qualitätsvorstellungen und Qualitätsforderungen in der DDR, des Wissens über ein Heute in der Welt industriell und wirtschaftlich bereits realisiertes technisches und ästhetisches Niveau leisteten Ausstellungen dieser Art schon ihren Beitrag. Nicht sofort meßbar natürlich. Die Langzeitwirkung sollte nicht unterschätzt werden. Es gibt noch viel zu wenig Ausstellungen internationalen Designs.

Einiges jedoch blieb offen, besser gesagt, es blieb zugedeckt oder versteckt. Und das war der Einblick und damit die Möglichkeit, das weltweit beachtete, auch bestaunte Phänomen „Italienisches Design“ zu verstehen.

Für jeden, der mehr wollte, als „Schöne Produkte“ sehen, schwebten alle gezeigten Dinge in einem Vakuum. Es muß daran erinnert werden, daß es die erste, auf Öffentlichkeit gerichtete Ausstellung italienischen Designs in der DDR war. Sie schien aber so konzipiert, als ob die Kenntnis wesentlicher Strömungen, Leistungen und der Historie italienischen Designs als gegeben zu betrachten seien. Wer aber, mit Ausnahme weniger speziell Interessierter, kennt den kulturhistorischen Hintergrund des italienischen Designs?

Wer weiß genaueres über die engen Bindungen zwischen Architektur, bildender Kunst und Design? Bindungen, die sich bis heute häufig in der Personalunion ihrer Schöpfer ausdrücken. Wer kennt die besondere strukturelle Entwicklung der Industrie und die Rolle des Handwerks in Italien?

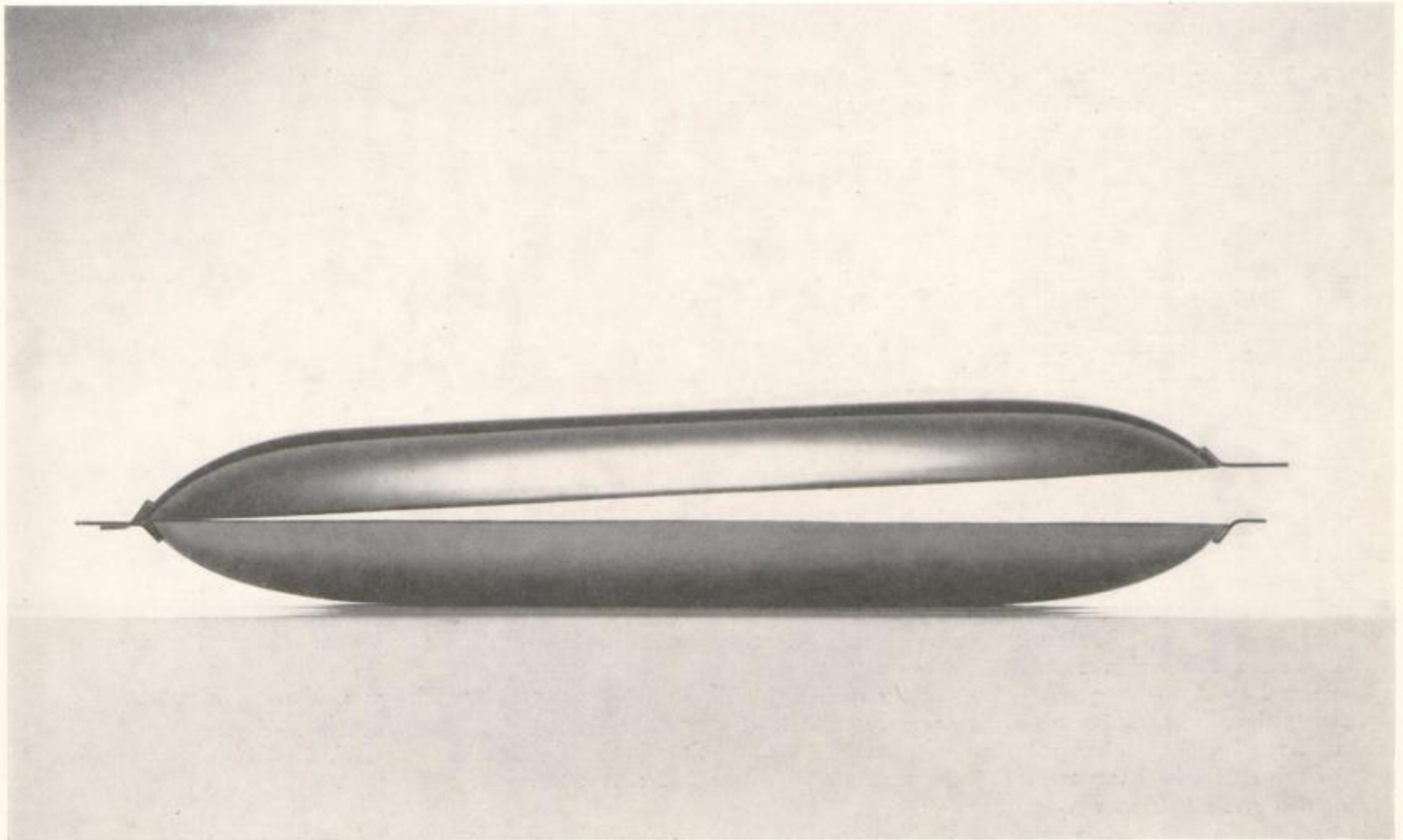
Viele der in der jungen Welt des internationalen Designs in den letzten Jahrzehnten verkündeten Tabusprüche oder heiligen Formeln waren für das italienische Design ohnehin niemals Gesetz. Wer aber kennt bei uns diese Geisteshaltung, die aus selbstbewußtem Individualismus, lateinischer Logik und rationalem Denken zu einer geschlossenen, kreativen Leistung kommt?

Wir kennen auch bei uns klangvolle Namen von Firmen, die für den Begriff des „italienischen Designs“ stehen, Artemide, Arflex, Bernini, Boffi, Cassima usw. Sie waren auch mit Erzeugnissen auf dieser Ausstellung der Preisgekrönten vertreten. Interessant wäre es gewesen, etwas über ihre Produktionsphilosophie und die konkrete Stellung der Designer im Management zu erfahren.

Also, bitte beim nächsten Mal etwas zu diesen Fragen offen legen, Einblicke geben, Zusammenhänge darstellen. Wir müssen an der Welt mehr lernen als bestaunen.

Herbert Pohl





Servierschale für Fisch,  
Roberto Sambonet, 1954  
Compasso d'oro, 1970

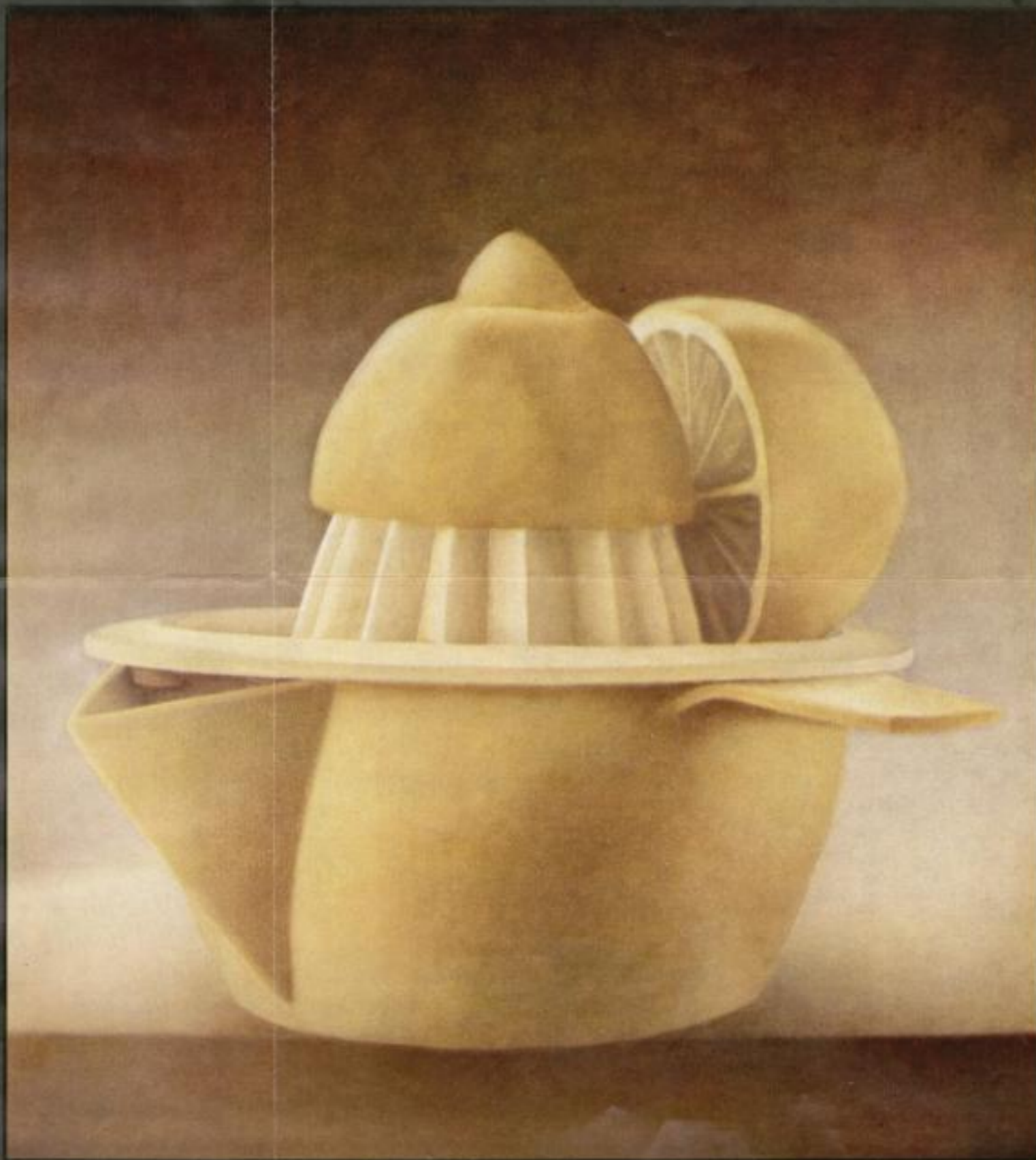




Foto: Peter Allner, New York

ISSN-Nr. 0429-1050









Kidwinie: Ingrid Behn  
Zerrenpresse, 1984  
Ø1 auf Leinwand, 100 cm x 90 cm



Foto: Ingrid Behn, Berlin



Beilage form+zweck 2/1987