

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, Satz und Druck:  
Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft  
Dresden  
Einband:  
Messedruck Leipzig

31770 AN (EDV) 1921

Redaktionsschluß: 15. 9. 1987  
(Seite 2-4: 5. 1. 1988)

#### в номере

Интервью с директором Должности для  
Индустриального Конструирования о  
повышении вклада достижения индус-  
триального конструирования на комби-  
натах (5), приз дизайна — награда 1987  
(9), продукты на десятом выставке ис-  
кусства Германской Демократической  
Республики (13), развитие новых форм  
освещения в Баухаузе Дессау в 20-ых го-  
дах (16), доклад о втором интернацио-  
нальном семинаре дизайна одежды в  
Баухаузе Дессау (22), доклад и резуль-  
таты интернационального семинара на-  
броска «Часы в Интерьере» на Баухаузе  
Дессау (27), традиция и перспектива уче-  
ния дизайна продуктов на высшей шко-  
ле искусства в Берлине (30), формиро-  
вание крупных аппаратов карьера на-  
пример СРС 320 (34), развитие мебели  
«метропол» (37), директива формирова-  
ния комбината VEB Хаусхалтгерете Карл-  
Маркс-Штадт под марке слово-картина  
ФОРОН (39), центр тяжести графическо-  
го творчества Рудолфа Грюттнера — по-  
литический плакат (42)

#### Подписка

Заказы на журнал принимаются: в со-  
циалистических странах в соответст-  
вующих 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:  
Amt für industrielle Formgestaltung/Brauer  
(6) S. 6, 7, 10, 11, 28/Herrmann (2) Beilage/  
Stirl (13) S. 7, 8, 10, 27, 28, 29/Treu-  
holz (1) S. 9; Christoph Achtelik, Ber-  
lin (1) Beilage; Berliner Verlag (4) S. 37,  
38; Anneliese Bonitz, Berlin (8) S. 9, 31,  
32, 33; Georg Eckelt, Berlin (3) S. 32, Bei-  
lage; Horst Fehner, Halle (1) S. 13; Gerda  
Grübler, Berlin (1) S. 30; K. A. Harnisch,  
Halle (1) S. 15; Bernd Heyden, Berlin (1)  
Beilage; Günter Höhne, Berlin (5) S. 35,  
40; Klaus Loewe, Berlin (2) S. 45; Ute Mah-  
ler, Berlin (1) S. 14; PGH Fotostudio Leip-  
zig (2) S. 12, 41; Jens Röttsch, Leipzig (5)  
S. 14, 15; Sammlung Bauhaus Dessau/Stirl  
(16) S. 18, 21, Beilage; Sergej Scheibe, Ber-  
lin (24) S. 23, 25, 32, 34, 35, 36, 39, 43, 44,  
45, 46, 47, 3. Umschlagseite, 4. Umschlag-  
seite; Andreas Stirl, Berlin (1) Beilage;  
VMI/Fotostudio Weimer, Leipzig (1) S. 11;

#### Contents

Interview with the leader of AIF about el-  
evation of contribution of performance of  
industrial design in the factories (5); de-  
sign award—honour 1987 (9); products at  
the 10th art exhibition of the GDR (13);  
development of new forms of lightings at  
the Bauhaus Dessau in the 20's (16); report  
about the second international design semi-  
nar of clothing at the Bauhaus Dessau  
(22); report and results of the international  
seminar of project "watches in interior" at  
the Bauhaus Dessau (27); tradition and  
perspective of theory of product design at  
the Kunsthochschule Berlin (30); design of  
apparatures of open-cast for example SRs  
320 (34); development of furniture "metro-  
pol" (37); lines of design of VEB Kombinat  
Haushaltgeräte Karl-Marx-Stadt under the  
mark word-picture FORON (39); centre of  
gravity of graphic work of Rudolf Grüttner:  
the political placard (42)

#### Subscriptions

GDR: at all post offices; socialist coun-  
tries: at postal newspaper distribution of-  
fices; 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 cata-  
logues of Buchexport.

Copyright of texts and illustrations by the  
authors.

Friedrich Weimer, Dresden (1) S. 11; Ul-  
rich Windotter, Mölkau (1) S. 10  
Autoren in diesem Heft:  
Staatssekretär Prof. Dr. Martin Kelm, Leiter  
des Amtes für industrielle Formgestaltung  
(AIF); Christoph Achtelik, wissenschaftlicher  
Mitarbeiter im AIF; Evamaria Rediger, Lei-  
terin der Abteilung Bekleidung im AIF;  
Viola Höbelbarth, wissenschaftliche Mit-  
arbeiterin im AIF; Prof. Erich John, Leiter  
des Fachgebiets Industrieformgestaltung an  
der Kunsthochschule Berlin; Hermann Ham-  
mitzsch, Leiter der zentralen Gestaltungs-  
einrichtung des VEB Schwermaschinenbau-  
kombinat TAKRAF; Herbert Pohl, Diplom-  
Formgestalter, Berlin; Konrad Abschke,  
Leiter der Abteilung Werbung und Mes-  
sen des VEB Kombinat Haushaltgeräte  
Karl-Marx-Stadt; Dr. Isabella Sladek, Aka-  
demie der Wissenschaften der DDR, Insti-  
tut für Ästhetik/Kunstwissenschaften.

#### Contenu

L'interview avec le directeur du AIF con-  
cernant l'élévation de la contribution d'ac-  
complissement du design industriel aux  
combats (5); le prix de design — distinc-  
tion 1987 (9); produits à la X<sup>e</sup> exposition  
d'art de la R.D.A. (13); le développement  
de nouvelles formes d'illumination au Bau-  
haus Dessau dans les années 20 (16); récit  
du 2<sup>e</sup> cours international du design de vê-  
tement au Bauhaus Dessau (22); récit et  
résultats du cours international de projets  
« montres dans l'intérieur » au Bauhaus  
Dessau (27); tradition et perspective du  
cours du design de produits à la Kunst-  
hochschule Berlin (30); design des appa-  
reils d'exploitation à ciel ouvert par exem-  
ple SRs 320 (34); le développement du  
meuble « metropol » (37); directives de  
design du combinat VEB Haushaltgeräte  
Karl-Marx-Stadt sous la marque de mot-  
image FORON (39); le centre de gravité  
du travail graphique de Rudolf Grüttner :  
l'affiche politique (42)

#### Abonnements

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

Tous droits de reproduction réservés aux  
auteurs



Herausgegeben  
vom Amt für  
industrielle Formgestaltung  
Heft 1/1988  
20. Jahrgang  
Berlin

# form+zweck

Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung

## 1'88 Inhalt

Interview mit Martin Kelm	5	<b>Design ist keine Ermessensfrage</b>
	9	<b>Designpreis 1987</b>
	13	<b>Produkte auf der X. Kunstausstellung der DDR</b>
Christoph Achtelik	16	<b>Bauhaus-Licht</b>
Evamaria Rediger,	22	<b>Lebenszeichen</b>
Anke Carstensen	27	<b>Spiel mit der Zeit</b>
Viola Höbelbarth	30	<b>Ausbildung als Auftrag</b>
Erich John	34	<b>Dreihundert Tonnen Ästhetik</b>
Hermann Hammitzsch	37	<b>metropol</b>
Herbert Pohl	39	<b>Gestaltungsrichtlinie FORON</b>
Konrad Abschke	42	<b>Künstlerische Intensität: Rudolf Grüttner</b>
Isabella Sladek		<b>Das Theaterplakat</b>

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)  
Klaus Loewe, Annette Musiolek,  
Angelika Petruschat (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, Gün-  
ter Höhne (Chefredakteur), Wilfried  
Karger, Winfried Klemmt, Günter  
Knobloch, Horst Oehlke, Gerhard  
Oehmig, Manfred Queißer, Fred Stau-  
fenbiel



## Informationen Berichte

### Jahresbericht Designzentrum

Seit einem Jahr arbeitet in Berlin das Designzentrum des AIF (siehe auch form + zweck 4/1987 „Neues Haus für Design“). Am 20. Februar 1987 eröffnet, erfüllte es die in seine Gründung gesetzten Erwartungen, leistungsfähiges Kommunikations- und Konsultationszentrum im Dienste der Designförderung in der DDR zu sein.

Im folgenden zitieren wir aus dem soeben erschienenen Jahresbericht 1987:

### Ausstellungen im Designzentrum

Insgesamt wurden sechs Ausstellungen unterschiedlicher Art organisiert und durchgeführt, die die Leistungsfähigkeit des Designzentrums auf dem Gebiet der Ausstellungstätigkeit sehr augenscheinlich und wirkungsvoll unter Beweis stellten: – Die Eröffnungsausstellung „Produktdesign im Dialog“ im Februar/März stellte 21 Erzeugnisse verschiedener Bereiche vor, deren Qualität durch Design maßgeblich mitbestimmt werden und die entweder die Auszeichnung GUTES DESIGN oder das Prädikat „Gestalterische Spitzenleistung“ erhalten haben.

Mit dieser Auswahl gut gestalteter Produkte wurde der Beitrag des Designs zum Leistungszuwachs der Volkswirtschaft im Sinne der Zielstellungen des XI. Parteitag der SED verdeutlicht. Durch die Art der Produktpräsentation, ergänzende Texte, Fotos, Zeichnungen und Skizzen wurden Kriterien industrieller Formgestaltung im Hinblick auf die Erzeugnisqualität und die Effektivität ihrer Produktion wie auch die Arbeitsweise von Designern im Entwicklungsprozeß veranschaulicht.

Im Rahmen der Ausstellung war die Bürocomputertechnik zu nutzen. Abrufbar per Bildschirmdialog waren Informationen über Aufbau und Aufgaben des Designzentrums, über die dem AIF nachgeordneten Institutionen, Möglichkeiten zur Aus- und Weiterbildung von Formgestaltern sowie organisatorische und aktuelle Hinweise.

Am Beispiel der Gestaltung des Signets des Designzentrums wurde Grafikdesign vorgeführt.

– Die Ausstellung „Fachschule für Werbung und Gestaltung '87 – Profil und Zukunft“ im März/April stellte Ausbildungsergebnisse der Fachschule aus den Abteilungen Kommunikationsdesign, Kommunikationsmethodik, Baugebundene Gestaltung vor. Es wurde über die zukünftige Ausbildung entsprechend der präzisierten Ausbildungskonzeption informiert sowie der Ausbildungsprozeß dargelegt und die Verbindung zur Praxis veranschaulicht.

– Mit der Fachausstellung „Designprozeß: Möbel“ im Mai/Juni vom VEB Möbelkombinat Berlin, die Vorlaufideen und -ergebnisse zum Inhalt hatte, wurde ein Beispiel geschaffen für die Nutzung des Designzentrums, für die Anleitungstätigkeit der Fach-

abteilungen sowie für die Realisierung von Erfahrungsaustauschen am Produkt und die fachorientierte Auseinandersetzung über Qualitätsmaßstäbe.

Die Ausstellung wurde weiterhin genutzt für die Vermittlung von Kenntnissen über den Designprozeß und über produktbezogene Designstrategien sowie über die Vorlauf- und Ideenarbeit.

– Die Ausstellung „Uhren im Interieur – Arbeitsergebnisse eines Entwurfsseminars“ im Juli/August stellte die während eines internationalen Seminars am Bauhaus Dessau erarbeiteten innovativen Gestaltungsansätze vor.

Dabei ging es insbesondere um die Darstellung des Leistungsvermögens der industriellen Formgestaltung in der Vorlaufarbeit.

– Die Ausstellung „Glas, Porzellan, Keramik – Design aus der ČSSR“ des Institutes für industrielle Formgestaltung Prag im Oktober/November war die erste Auslandsausstellung im Designzentrum und stellte überwiegend Glaserzeugnisse vor, die eng mit Traditionen der tschechoslowakischen Glasgestaltung verbunden sind.

In einem gesonderten Ausstellungskomplex wurden Studentenarbeiten der Hochschule für angewandte Kunst Prag und der Hochschule für angewandte Kunst Bratislava gezeigt.

– Die Ausstellung „Internationales Entwurfsseminar: Möbel“ im Dezember '87/Januar '88 zeigte die Arbeitsergebnisse eines Seminars mit internationaler Beteiligung, das im November im Bauhaus stattfand.

In diesen sechs Ausstellungen wurden insgesamt etwa 5 200 Besucher gezählt. Darunter befanden sich über 1 000 Designer, leitende Kader und Fachleute aus den Bereichen Forschung und Entwicklung, Wissenschaft und Technik der Kombinate und wissenschaftlicher Einrichtungen.

Minister, stellvertretende Minister, Generaldirektoren der Kombinate und andere leitende Kader aus Industrie und Handel, aus Lehre und Forschung besuchten die Ausstellungen und nahmen an Führungen und Fachgesprächen zum jeweiligen Ausstellungsthema teil.

Es fanden insgesamt 85 spezielle Führungen und Fachgespräche statt. Diese dienten insbesondere dem interdisziplinären Erfahrungsaustausch sowie der Vermittlung von Wissen und Kenntnissen über das Leistungsvermögen des Designs im volkswirtschaftlichen Reproduktionsprozeß.

Auch international fand die Arbeit des Designzentrums Interesse und Beachtung.

Leiter und leitende Mitarbeiter von Designinstitutionen aus allen Mitgliedsländern des RGW, des ICSID, aus der Republik Kuba sowie aus Italien, Norwegen, Finnland, Großbritannien, den Niederlanden, Schweden, Österreich und aus der BRD (Präsidium des VDID) besuchten das Designzentrum und informierten sich über Stand und Ergebnisse staatlicher Designpolitik und Designförderung in der DDR.

Mit der Aufnahme der Tätigkeit des Designzentrums konnte auch die Arbeit mit den Medien, das heißt mit Tageszeitungen und Zeitschriften, Rundfunk und Fernsehen, verstärkt werden.

**Studioausstellungen der Sammlung industrielle Gestaltung**

Mit der Bildung des Designzentrums erhielt die Sammlung industrielle Gestaltung er-

weiterte Arbeitsmöglichkeiten. Erstmals kann sie kontinuierlich in wechselnden Ausstellungen Einblicke in ihre Bestände, in ihre Arbeitsweise und ihr Anliegen einer breiten Öffentlichkeit vermitteln.

Das Ziel dieser Tätigkeit besteht darin, Designgeschichte zu erfassen und zu deuten, um Wegweiser für künftige Designpolitik und Designprozeß zu geben.

1987 fanden folgende vier Studioausstellungen der Sammlung statt:

1. **Studioausstellung, 20. 2. bis 15. 4. 1987**  
Thema: „Die Sammlung industrielle Gestaltung“

78 Sammelobjekte wurden vorgestellt.

Die Ausstellung beinhaltete

– Aspekte der Sammeltätigkeit:

- der geschichtliche Aufbau der Sammlungen
- das Spektrum der Sammelgebiete
- die Dokumentationsbreite.

– Angebote zur Nutzung bzw. Benutzung:

- Wissenschaftlicher Katalog, Studiendepot, Präsenzbibliothek, Designdokumentation der DDR
- Beratungsleistungen für Kombinate, Betriebe, Institutionen, die den Auf- und Ausbau von Sammlungen betreffen.

2. **Studioausstellung, 12. 5. bis 8. 6. 1987**

Wilhelm Wagenfeld (I)

Thema: „Der Sinn der Dinge: brauchbar und schön“

Kelchgläser, Schalen, Vasen

3. **Studioausstellung, 12. 6. bis 15. 9. 1987**

Wilhelm Wagenfeld (II)

Thema: „Die nützlichen Dinge im Alltag“

Leuchten, Hotelgeschirr, feuerfestes Glas, Metallwaren, Preßglas

In beiden Personalausstellungen wurden 149 Objekte gezeigt.

Diese beiden Ausstellungen dienten

– der Popularisierung historischer Gestaltungsleistungen auf den Gebieten Glas-, Keramik- und Metallgestaltung,

– der Förderung und Ausprägung hervorragender Gestaltungsleistungen auf diesen Gebieten durch Vergleich und Anschauung. Die beiden Teilausstellungen betonten das ästhetische Gestaltungsanliegen von Schönheit und Gebrauch und solche Gestaltungsmotive wie Schlichtheit, Einfachheit; im zweiten Teil wurden besonders Praktikabilität und Nützlichkeit sowie der industrielle Seriencharakter der Dinge vorgestellt.

4. **Studioausstellung, 20. 10. 1987 bis 5. 1. 1988**

Thema: „Keramik: glatt, weiß – undekoriert“

72 Sammelobjekte wurden vorgestellt.

In der Ausstellung wurden Formen ohne Ornament gezeigt (Keramik). Damit wurde ein ästhetisches Programm vorgestellt, das auf einfache und klare Grundformen orientiert, die die Sprache des Gebrauchs sprechen.

Anhand von Objekten aus der Geschichte – beginnend mit 1840 – wurden Formwandlungen und Formauffassungen in der Sicht auf über 140 Jahre Formenentwicklung dargestellt.

### Hochschulausstellung in Linz

Große Aufmerksamkeit fand eine Ende 1987 im Linzer Stadtmuseum „Nordico“ gezeigte Ausstellung der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein. Im Rahmen der „Wochen der DDR“ in Linz präsentierte sich die Bil-



dungseinrichtung mit annähernd 400 Exponaten aus 15 Fachbereichen. Besonderes Interesse weckte unter den Besuchern die Vielfalt und Originalität der von Studenten und Hochschullehrern gezeigten Arbeitsergebnisse der Formgestaltung sowie der bildenden und angewandten Kunst.

Professor Jochen Ziska, Rektor der Hochschule, verwies während seiner Eröffnungsrede auf den wachsenden Anspruch an die Qualität und somit den Gebrauchswert praktischer und ästhetischer Produkte in der DDR. Ergänzend zur Ausstellung in Linz hielten Hochschullehrer Vorträge über Ausbildungsmethoden und zur Kunst- und Designentwicklung in der DDR.

### 11. designwissenschaftliches Kolloquium

Methodischen Fragen der Positionsbestimmung für industrielles Design widmete sich das 11. designwissenschaftliche Kolloquium der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, vom 25. bis 26. November 1987.

Im Zusammenhang von funktionaler Gestaltung und Semiotik sieht *Horst Oehlke* den theoretischen Ausgangspunkt, Wirkungsbedingungen von Design in der Gesellschaft zu untersuchen. Eine Unterscheidung von instrumentell-technischer, kommunikativ-sozialer und ästhetischer Funktion von Design vorausgesetzt, sei Ziel der semiotischen Betrachtung, das „Handhabbar-Machen des Designs in kommunikativen und bedeutungstragenden Aspekten“. Gegen falsch verstandene „Bedeutungskosmetik“ setzt *Alfred Hückler*, daß jeder Gegenstand im Gebrauch zum Zeichen werden kann, somit Semiotik methodisch den Zusammenhang von Gestaltung und Gebrauch erfasse. Er schlug vor, Gebrauchsarchetypen als geometrisch faßbare Invarianzen von Gestaltung zu analysieren.

Die vielfältigen Diskussionsangebote beider Tage, Semiotik als Mittel der Analyse und Bewertung von Design und Architektur historisch wie systematisch zu nutzen, offenbaren die Dringlichkeit schärfer gefaßter Begrifflichkeit.

Ausgewählte Beiträge werden von der Hochschule veröffentlicht.

## Rezensionen

### Montage und Synthese

Fahrrad Liebe  
BilderLeseBuch  
ELEFANTEN PRESS Verlag GmbH  
Berlin (West) 1987  
112 Seiten, zahlreiche Abb.

Bilder illustrierten Zeitgeistes begleiten ausgiebig eine Geschichte besonderer Art. Dem Ursprung des Fahrrades in die Spur zu helfen ist der detail-sinnigen Autoren Anliegen. Beleuchtet werden technische Entwicklungen, deren Bedingungen, Formen, Widerstände, Bewertungen (*Joachim Krausse*), ergänzt durch eine ironische Analogie

„Die Passion als Bergrennen“ (*Alfred Jarry*) und „Tomayers Fahrraddiebstahlsgerichtsordnung“ (*Horst Tomayer*). Eine „Dokumentation in Bruchstücken“ über den Arbeiter-Radfahrer-Bund „Solidarität“ erhellt sozialdemokratische Bemühungen, Sport für politische Agitation und proletarische Organisation zu nutzen (bis 1916).

Hinter der raschen Verbreitung des Fahrrades – „1938 gab es schon rund 19 Millionen Fahrräder im Deutschen Reich (heute sind es 40 Millionen auf bundesdeutschem Territorium)“ (61) – verbergen sich „Aufstieg und Niedergang deutscher Fahrradfabriken“ (*Thomas Reichelt*). Schon die balanceträchtigen Lauf- und Hochräder waren nicht nur Fortbewegungsmittel, sondern Anlaß gesellschaftlichen Spektakels. Werbung, Wetten, Starkult sind Exponenten von Wettrennen, die ab Durchsetzung des modernen Rades (1889) Interesse am neuen Sport massenhaft förderten. Vorder- und Hintergründe der „Tour de France“ (*Hans Ludwig*) offenbaren die Abgründe eines Sportes, der die „berufsmäßig strampelnden Kraftmenschen“ (100) gegen Gold aufwiegt. Mit einem Ausblick auf kurios anmutende Räder, „Human powered vehicles“ (*Andreas Müller*), selbstgebauten Leidenschaftsbekundungen, schließt die „Fahrrad Liebe“.

Ihr Kernstück, die „Velo-Evolution“ von *Joachim Krausse*, fasziniert nicht nur durch minutiöse Aufarbeitung technischer Verwandtschaften, die am Scheideweg industrieller Revolution vom Draischen Laufrad (1817) über die Michauline (1867) bis zum Rover-Sicherheitsrad (1884 bis 88) geleiten. Den Weg durchs Labyrinth bahnt vielmehr das „Verhältnis zwischen menschlichem Organismus und der Mechanik des Fahrzeugs“ (5). Genau darin gründet eine Organisation, die menschliche Sinne ebenso betrifft, angreift und anregt, wie sie die Sinnlichkeit menschlicher Schöpfungen formt. „Wenn Erfindungen nicht nur Verbesserungen von bereits gebräuchlichen Objekten sind, sondern neue Gebrauchsdinge, so werden nicht nur Glieder ausgewechselt, sondern es wird die Organisation selbst geändert und eine neue gefunden. Im Falle des Velocipeds (Laufrad – A. M.) kann die Innovation nur in dieser Organisation der Teile liegen, denn mit Ausnahme des Balancierbrettchens sind alle zusammengebauten Teile wohlbekannt und nur modifiziert.“ (10) Prinzip dieser neuen Organisation ist die „Anwendung konsequenter Leichtbauweise“ (11). Am Anfang steht die Umverteilung altbekannter Kräfte von Pferd und Wagen. „Drais baute auf eine künstliche Art, die Füße zu gebrauchen und trennte die Kräfte, die zum Tragen des Körpergewichts benötigt werden, von denen, die man für die Fortbewegung braucht.“ (7) „In dem Moment, in dem das Pferd als Motor durch den Beintrieb des Passagiers ersetzt wird, muß die Deichsel, die jetzt nur noch eine Steuerfunktion besitzt, nach hinten geklappt werden, um in die Hand des Fahrers zu gelangen.“ (9) „Aus Fuhrwerk und Wagenbau stammen nur die Elemente, derer sich die Erfindung bedient, vom Eislaufen – um nur dieses als Beispiel zu nennen – stammen die Körpererfahrungen, die in den Umbau des Wagens zum einspurigen Zweirad eingehen.“ (9) Solcherart Montage aus Konstruktionsprinzipien und Sinneserfahrungen syntheti-

siert das „dynamische Gleichgewicht, ... (definiert) als Normalzustand nicht mehr die Ruhe, sondern die Bewegung“ (9).

Alle weiteren Entwicklungen des Fahrrades vollziehen sich im Widerspruch von sinnlich-faßbaren Gebrauchseigenschaften und konstruktiv-technischen, unsichtbaren Prinzipien. Ein Phänomen, das der technischen Form industrieller Provinienz anhaftet und auch in seinen ästhetischen Dimensionen neue Maßstäbe von Entwicklung setzt: „Einsteins Norm der Bewegung“, nicht „Newtons Norm der Ruhe“ (19).

Der Kutschenbauer *Pierre Michaux* übertrug den Trekkurbelantrieb von der Drehbank ans Vorderrad, fügte die Pedale hinzu, ersetzte Holz zum großen Teil durch Metall, entlehnte Federung und Vorderradgabel dem Kutschenbau und vergrößerte das Vorderrad. Für „Michaux war die ergonomische Anpassung der Maschine an die Körpermaße eine Voraussetzung seines Geschäfts, verlangte doch das Fahren einer Michauline ein sicheres Balancieren ohne Bodenkontakt der Füße und einen ziemlich akrobatischen Akt beim Auf- und Absteigen.“ (14) Seine Konstruktions- und Fertigungsmethoden erlaubten Michaux 1868 den Bau einer Fahrradfabrik. Angeregt durch die Weltausstellungen, kulminieren weitere technische Neuerungen in Erfahrungen der Leichtbauweise (Kristall-Palast, Brückenbau, Ballon und Schirm als Beispiele). „Festigkeit und Leichtigkeit im kleinsten miteinander zu verbinden, war eine Maxime, der sich auch die Verbesserung der Fahrradkonstruktion insgesamt, wie auch in ihren Teilen unterziehen mußte.“ (20) Das Prinzip leichter Raumtragwerke, die Tetraederzelle (*Alexander Graham Bell*), findet Anwendung im „Diamantrahmen“. Im „Übergang von der Druck- zur Zugbeanspruchung, wo immer es auf Leichtigkeit, auf Gewichtsverminderung ankommt“ (23), steht das Drahtspeichenrad, tangential verspannt vom Nähmaschinenkonstrukteur *James Starley* (1874). Der Schritt vom Hochrad zum Prototyp des modernen Fahrrades, dem Sicherheitsrad von *Kemp Starley* (1887), „ergab sich aus dem Zusammentreffen von Leichtbauweise – prototypisch: Regenschirm – und Präzisionsmechanik – prototypisch: Nähmaschine –“ (32). Zuzüglich des Luftreifens von *John Boyd Dunlop* (1888) „beginnt die Kulturgeschichte des Fahrrades erst richtig“ (45), überall und für jeden.

Wo „die Herstellung ungewöhnlicher Beziehungen des Gewöhnlichen“ (31) mit „Lautréamonts Schönheit der Montage“ (Exkurs von *Joachim Krausse* zum Programm der Surrealisten: „Schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“) zur Formel moderner Ästhetik wurde, entgegnete „für bestimmte Kreise eine magische Anziehungskraft von der Schönheit der ‚Panzerkorvetten mit Drehtürmen‘“ (43). „Was war die Dialektik von Drahtspeichenrad und Stahlrohrrahmen gegen die von Granate und Panzerplatte!“ (43) Die Geschichte des Fahrrades ist keine der Zerstörung, sondern eine der Kultur menschlicher Fortbewegung.

*Annette Musiolek*

Das BilderLeseBuch „Fahrrad Liebe“ erschien als Katalog einer Ausstellung in der Westberliner Elefanten Press Galerie.



## Die versunkene Stadt

Alt-Berlin

Historische Fotografien  
von Max Missmann

Herausgegeben von Wolfgang  
Gottschalk

Gustav Kiepenheuer Verlag Leip-  
zig und Weimar, 1987

247 Seiten, ca. 140 Abbildungen

Bilder aus drei Jahrzehnten dieses Jahrhun-  
derts – aufgenommen zwischen 1904 und  
1931 – stellen sich dem Betrachter von heu-  
te, 133 Originalfotografien aus Berlin, wie  
es einmal war. Eine fremde Stadt, durch-  
wandert in vier Exkursionen: „Vom Schloß  
zum Pariser Platz“, „Vom Brandenburger  
Tor zum Spittelmarkt“, „Vom Alexander-  
platz zur Jannowitzbrücke“, „Vom Bahnhof  
Friedrichstraße zur Oberbaumbrücke“. Ber-  
lin-Mitte wird gezeigt, mit Abstechern in  
die heutigen Stadtbezirke Prenzlauer Berg  
und Friedrichshain.

Was ist zu sehen, was zu lesen? Max Miss-  
mann war ein Spezialist seines Faches –  
Architekturfotograf. Folglich steht das Ob-  
jekt im Mittelpunkt seines Interesses, weni-  
ger das Subjektive der Aktion. Wo sich im  
oder beim Objekt soziales Milieu abspielt,  
bezieht er es in seine Betrachtungen mit  
ein, aber fast ausschließlich im Zusammen-  
hang oder im Dialog mit der gebauten  
Örtlichkeit, die er auf die Fotoplatte bann-  
te: das sonntägliche flanierende Bürgertum  
auf dem Schloßplatz, die in den Weltkrieg  
ausziehende Feldgarde Unter den Linden,  
die Straßenarbeiter auf der Schloßbrücke,  
den Straßenkehrer vor dem Kronprinzen-  
palais, balgende Kinder im Armenviertel  
„Krögel“.

Die Dominanz der Bauten und Städten-  
sembles übt eigentümliche Wirkung auf  
uns aus: zunehmend läuft man in die Irre  
während der Exkursionen. Mühevoll, ja ver-  
zweifelt sucht man – nicht selten vergeb-  
lich – nach Anhaltspunkten, nach Bekann-  
tem, möchte ausrufen: Ach so anders sah  
das damals aus! – Nein, da ist allzu häu-  
fig keinerlei Ähnlichkeit, ist Neu-Orientie-  
rung nicht möglich, weil das jetzige Stadt-  
bild so ganz und gar verändert ist. Der  
Hausvogteiplatz zum Beispiel, durchaus  
überschaubar in seiner Dimension; seine  
Anlage heute hat nichts mehr mit der von  
vor 50 Jahren zu tun. Oder der Platz vor  
dem Schloß, auf dem Kunst und Leben wa-  
ren – heute der Marx-Engels-Platz vor dem  
Palast der Republik, eine mit Autos voll-  
gestellte Freifläche.

Manch einem der jetzt Jungen wird wahr-  
scheinlich erst beim Betrachten der Miss-  
mann-Fotografien deutlich, was für Berlin  
„Ausgebombt“-Sein bedeutete. Der Neu-  
aufbau von Berlin, wie der von Dresden,  
konnte kein Wiederaufbau sein in den er-  
sten Jahrzehnten nach 1945. Nicht hoch ge-  
nug zu schätzen ist es, daß nun hier und  
da, auf dem Platz der Akademie oder in  
der Sophienstraße, gute, alte Ansichten von  
Berlin wiedererkennbar, wiedererlebbar ge-  
macht werden.

Was da in Rauch und Flammen mit dem  
„Dritten Reich“ unterging – Bücher wie die-  
se erinnern uns mahnend.

Den Fotografien sind zeitgenössische Texte  
beigestellt, vom Gedicht über das Feuillet-  
ton bis zur Reiseführererklärung. Relativ  
ausführliche Bildkommentare im Anhang  
verdeutlichen stadthistorische Zusammen-  
hänge, die Geschichte von Bauwerken und

Kunstdenkmälern und geben uns Stand-  
punkt und Blickwinkel des Fotoobjektivs  
kund; das Benennen veränderter Ortsbe-  
zeichnungen hilft uns aus der anfänglichen  
Orientierungslosigkeit. Die 133 Berlin-Foto-  
grafien wurden aus einigen Tausend Auf-  
nahmen ausgewählt, samt und sonders aus  
dem Fundus des Berliner Märkischen Mu-  
seums, das über die einzige große Miss-  
mann-Sammlung verfügt.

Eine ausführliche Würdigung Max Miss-  
manns ist in dem Aufsatz „Die Berliner Fo-  
tografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts“  
von Wolfgang Gottschalk enthalten.

G. H.

## Bauhaus in Chicago

new bauhaus

50 Jahre Bauhausnachfolge in  
Chicago

Ausstellung im Bauhaus-Archiv  
Berlin (West)

vom 7. 11. 1987 bis zum 10. 1.  
1988

Am 11. April vor 55 Jahren besiegelte Gö-  
rings Polizei das deutsche Schicksal des  
Bauhauses: die letzte Zufluchtsstätte der  
Kunstschule in Berlin-Steglitz wurde besetzt,  
geräumt, geschlossen.

Als 1987 in Berlin (West) die Ausstellung  
„Berlin 1900–1933, Architektur und Design  
aus Berlin“ zu sehen war (ausgerichtet vom  
Internationalen Design Zentrum), hatte man  
da das Bauhaus in Berlin und seine Liqui-  
dierung vergessen.

Ende des Jahres nun war im Westberliner  
Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung,  
das amerikanische Kapitel „Bauhaus“ zu  
besichtigen, Zeugnisse der ach so kurzen  
Geschichte des von Laszlo Moholy-Nagy ge-  
leiteten New Bauhaus in Chicago (1937  
bis 38) sowie dessen folgender Umwandelun-  
gen zur School of Design (1939–1944) und  
zum Institute of Design (ab 1944). Das ID  
existiert heute noch, seit 1949 als Bestand-  
teil des Illinois Institute of Technology,  
der seinerzeit von Mies van der Rohe ge-  
gründeten, von Moholy-Nagy nicht eben  
brüderlich geliebten, aber in und für Ame-  
rika erfolgreicher Bauhaus-Nachfolgeein-  
richtung.

Die Ausstellung konzentrierte sich auf das  
Schaffen zwischen 1937 und 1951, als die  
Schule unter der Leitung von Moholy-Nagy  
und, nach dessen Tod, seines Nachfolgers  
Serge Chermayeff noch (wenn auch allmäh-  
lich mit Abstrichen, weil amerikanischen Be-  
dingungen angepaßt) der Bauhauslehre  
verpflichtet war. Im Gegensatz zum IIT Mies  
van der Rohes war am New Bauhaus zu-  
nächst das volle in Weimar und Dessau  
entwickelte Ausbildungsprogramm fortge-  
führt worden, weshalb es zu Recht als die  
wahre Nachfolgerin des Bauhauses im  
USA-Exil genannt werden kann.

Der Ausstellungskatalog (auf ihn soll am  
Ende noch näher eingegangen werden)  
weist rund 150 Exponate, überwiegend  
zweidimensionale, aus. Die Präsentation  
war also relativ bescheiden, vom Umfang  
her. In der kunstinteressierten Westberliner  
Öffentlichkeit wurde gar Enttäuschung laut  
– in gewisser Weise verständlich, da sie  
anscheinend den Untertitel zu „new bau-  
haus“ wörtlich verstanden hatte: „50 Jahre  
Bauhausnachfolge in Chicago“. Nun aber  
ging es nicht um einen Halbjahrhundert-  
überblick (worauf auch unter diesem Mot-  
to?!), sondern „nur“ um das, was vor 50

Jahren für kurze Zeit weitergeführt worden  
war...

Gerade in der Bescheidenheit der Ausstel-  
lung lag aber einer ihrer nachhaltigen Vor-  
züge: Der Besucher war zum Dialog mit  
den Arbeitsergebnissen am New Bauhaus  
aufgefordert und fähig; ein bloßer „Rund-  
gang“ von nur wenigen Minuten verbot  
sich.

Zwei Exponatengruppen boten sich zur inten-  
siven Betrachtung und Befragung beson-  
ders an:

– unter den dreidimensionalen diejenige  
aus dem Grundkurs, die maschinell bear-  
beitete flexible Werkstücke aus Holz oder  
Kunststoff darstellte (hier wurde von Hin  
Bredendieck als Dozent eine echte Weiter-  
entwicklung des „alten“ Bauhaus-Vorkurses  
betrieben, die auf industrielle Fertigungs-  
technologien orientierte),

– unter den zweidimensionalen die Arbeits-  
ergebnisse aus der Fotografie- und Licht-  
werkstatt, in denen sich eine intensiv ver-  
feinerte Kunst des Fotogramms auswies und  
die Fotografie als „Anwendungsgebiet des  
neuen Kunstmediums Licht“ (Jeannine Fied-  
ler im Ausstellungskatalog, S. 154) den Be-  
trachter eins ums andere Mal faszinierende  
Ein-Sichten in gewöhnlich unspektakuläre  
Strukturen und Räume gewinnen ließ.

Nur sparsam waren Beispiele der Produkt-  
gestaltung – dominierend Stuhlmodelle,  
darunter auch Vertreter der berühmten  
Sperrholzexperimente – präsent. Hier spie-  
gelten sich die Konsequenz und das gleich-  
zeitige Dilemma der Bauhaus-Lehrhaltung  
in den ersten „reinen“ Jahren der Moholy-  
Nagy-Schule augenfällig wider: mit päd-  
agogisch dynamischer, ganzheitlicher Me-  
thodik künftige Gestalter *auszubilden*, we-  
niger Muster für eine Serienproduktion zu  
entwerfen. Gerade letzteres hatte man aber  
in Amerika vom deutschen Bauhausmeister  
erwartet; das „weniger“ war nun den in  
der Association of Arts and Industries ver-  
einigten Chicagoer Sponsoren des New  
Bauhaus gar zu wenig; die in der Mehr-  
zahl Industriellen, Bankiers und Warenhaus-  
direktoren entzogen der Schule enttäuscht  
bereits nach einem Jahr die Mittel.

Die Exposition führte Beleg über alle Lehr-  
fächer in Chicago, also auch über das vi-  
suelle Gestalten, die Architektur, die Male-  
rei und Skulptur. Ein reich illustrierter Ka-  
talog – herausgegeben von Peter Hahn,  
Bauhaus-Archiv Berlin (West) und Lloyd C.  
Engelbrecht, University of Cincinnati – bie-  
tet zu all dem mannigfache Informationen,  
denen sechs Aufsätze vorangehen: Vom  
Bauhaus zum New Bauhaus (Peter Hahn);  
Chicago – eine Stadt auf der Suche nach  
einem Bauhaus? (Lloyd C. Engelbrecht);  
Die Pädagogische Ästhetik von Laszlo Mo-  
holy-Nagy und seine Rolle bei der Umsied-  
lung des Bauhauses nach Chicago (Alain  
Findeli); Moholy-Nagy und Chermayeff in  
Chicago (Alain Findeli); Wechselwirkun-  
gen: Amerikanische Fotografie und New  
Bauhaus (Jeannine Fiedler); HfG: Außer  
Bauhaus nichts gewesen? (Eva von Secken-  
dorff).

Eine ausführliche Chronologie, ausgewählte  
Dokumente sowie Kurzbiographien und  
Bibliografie erheben den Katalog in den  
Rang eines Standardwerkes. Vielleicht war/  
ist er das Ereignis zur kritischen Würdigung  
der Bauhausnachfolge in Chicago vor 50  
Jahren.

Günter Höhne



# Design ist keine Ermessensfrage

Interview mit Staatssekretär Prof. Dr. Martin Kelm,  
Leiter des Amtes für industrielle Formgestaltung

*form+zweck: Der Ministerrat der DDR hat ein neuerliches weitreichendes designpolitisches Dokument verabschiedet: den „Beschuß über Maßnahmen zur Erhöhung des Leistungsbeitrages der industriellen Formgestaltung in den Kombinat der Industrie in Durchführung der Beschlüsse des XI. Parteitages der SED“ vom März 1987. Was macht die wesentlichen Unterschiede seiner Ausgangspunkte und Maßgaben gegenüber denen des bislang geltenden Beschlusses von 1982 aus?*

KELM: Der XI. Parteitag hat in einem Maße wie kein anderer vor ihm das Design als einen unverzichtbaren Faktor zur wachsenden Befriedigung der materiellen und geistig-kulturellen Bedürfnisse der sozialistischen Gesellschaft hervorgehoben. Er unterstrich in diesem Zusammenhang mehrfach die Unverzichtbarkeit der Potenz des Designs zur Steigerung der Wirtschaftskraft und damit auch der Exportfähigkeit unseres Landes. Das Design wird in den Hauptkriterien der ökonomischen Strategie bis zum Jahre 1990 ausdrücklich mit hervorgehoben, namentlich, was die Qualität und Effektivität der Produktion betrifft. Der Beschluß faßt diese grundsätzliche Orientierung in konkrete Maßnahmen – und generell neu an ihm ist, daß erstmalig ganz eindeutig bestimmte Leistungsanforderungen an die Kombinate der Industrie gestellt werden – wie die Erneuerung der Produkte unter dem Aspekt des Designs zu erfolgen hat, unter Einbeziehung der Ideen- und Vorlaufarbeit zum Design, der Entwicklung der Designkapazitäten und des weiteren Einsatzes von Designern, bis hin zur Stimulierung der Designarbeit.

Diese neuen Leistungsanforderungen sind besonders im Punkt eins des Beschlusses aufgeführt, in konkreten Orientierungen, wie sich der Anteil von Erzeugnissen mit gestalterischer Spitzenqualität bis 1990 entwickeln soll. Das hat es bisher noch nicht gegeben. Die bisherigen Beschlüsse legten zwar auch fest, daß das Design beachtet werden muß, aber noch nicht in dieser Konkretheit und nicht mit der Forderung nach dem exakten Nachweis des Leistungsanstieges. Der sub-

jektive Spielraum beim Verhalten – oder Verhältnis – zum Design für die Kombinatleitungen, der bisher immer noch gegeben war, sollte damit der Vergangenheit angehören. Design ist keine Ermessensfrage mehr. Die neuen Leistungsanforderungen verlangen ein objektives Herangehen an die industrielle Formgestaltung.

*form+zweck: Wie würden Sie die Hauptzielsetzung des Beschlusses umreißen?*

KELM: Sie spiegelt sich wie gesagt in der Festlegung über den raschen Anstieg des Anteils von Erzeugnissen mit dem Prädikat „Gestalterische Spitzenleistung“ (SL) wider. Der Beschluß gibt die definitive Vorgabe, daß bis 1990 der Anteil von Erzeugnissen mit SL bei den neu zu entwickelnden Produkten im volkswirtschaftlichen Querschnitt 60 Prozent betragen soll, bei designrelevanten Aufgaben des Staatsplanes Wissenschaft und Technik 100 Prozent. Das ist eine sehr anspruchsvolle Aufgabe, die für manches Kombinat einen geforderten Zuwachs an Erzeugnissen mit höchster Designqualität um das Mehrfache bedeutet.

Warum eine solche hohe Zielstellung? Die Verwirklichung der ökonomischen Strategie, die erfolgreiche Fortsetzung des Kurses der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik in der DDR in ihrer Komplexität ist nur unter dem konsequenten Einsatz des Designs als unverzichtbarem wirtschaftlichen und kulturellen Leistungsfaktor denkbar. Das Design ist integraler Bestandteil der Qualität des gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses, Element der unmittelbaren Bedürfnisbefriedigung sowohl im materiellen als auch im kulturell-ästhetischen Sinne, und das nicht nur in Hinblick auf unsere eigene Gesellschaft, sondern auch unter dem Aspekt unserer Präsenz auf den internationalen Märkten. Design trägt ganz wesentlich dazu bei, daß – wie Erich Hon-ecker 1987 vor den Ersten Sekretären der SED-Kreisleitungen sagte – für die Werktätigen unmittelbar erlebbar wird, wie sich ihre hohen Leistungen in der Produktion auszahlen – in einem attraktiven Angebot an Waren mit hohem Gebrauchswert.

*form+zweck: Wie war das Amt für industrielle Formgestaltung an der Vorbereitung dieses Beschlusses beteiligt, und worin besteht nun sein spezifischer Beitrag zu dessen Durchsetzung?*

KELM: Dazu möchte ich zunächst betonen, daß der Beschluß von 1982 mit dem diesjährigen nicht aufgehoben, sondern vielmehr fortgeschrieben wurde. In den neuen sind die Erfahrungen aus der Arbeit mit dem vorangegangenen eingeflossen. Wir haben den jetzt gefaßten Beschluß zwei Jahre lang gemeinsam mit den betreffenden Partnern vorbereitet, also parallel mit der intensiven Verwirklichung der 1982 beschlossenen Maßnahmen und Zielstellungen.

Gegenwärtig sind wir dabei, mit den Ministerien und den Kombinatleitungen die SL-Steigerungsraten pro Jahr ergebniskonkret festzulegen, die erforderlich sind, um die 60 Prozent SL-Anteil 1990 im Durchschnitt zu garantieren.

Die vornehmliche Pflicht des AIF ist es, den Kombinat jetzt Orientierung und Unterstützung zu geben, wie die anspruchsvollen Ziele gesetzt und erreicht werden können. Das beginnt beim Ausrichten von Ideenseminaren zum Finden innovativer Produkt- und Designlösungen, umfaßt die Mitwirkung bei der Lenkung des Einsatzes von Designkadern in der Industrie und schließt eine Vielzahl von Fördermaßnahmen ein, wie das Organisieren von Wettbewerben, die Vergabe von Zielprämien für die Entwicklung besonders wichtiger Erzeugnisse oder die Ausschreibung weiterer Designpreise – eines „Designpreises für Innovation“ und eines Designpreises für Exponate der Messe der Meister von morgen. Bei all dem versuchen wir, mit konkreten Produktbeispielen, maßstabsetzenden Designlösungen, konkret zu zeigen, wie die hohen Zielstellungen des Beschlusses erreicht werden können. In diesem Sinne nutzen wir besonders das Designzentrum des AIF sehr intensiv, hier war im Jahre 1987 unter anderem eine ganze Reihe von Ausstellungen zu sehen, die Designvorlauf präsentierten und Prozesse demonstrierten, wie gestalterische Spitzenleistungen in Kombinat der Konsumgüterindustrie initiiert und reali-



1-5  
auf der Leipziger Herbstmesse 1987 mit GUTEM  
DESIGN DDR ausgezeichnete Industrieprodukte  
(Auswahl)

1  
Flachstrickmaschine mit umlaufendem Schlitten, Mo-  
dell 5480/20  
Gestalter: Clauss Dietel  
Hersteller: VEB Elite-Diamant  
Das Modell bestimmt technisch und gestalterisch  
internationales Spitzenniveau im Textilmaschinen-  
bau mit. Beispielgebend sind die sorgfältige kon-  
struktive und fertigungstechnologische Detailaus-  
bildung, die plastisch eigenständige und funktions-  
betonte Gestaltung der Verkleidung sowie die gut  
gegliederte und prägnante Farbgebung und Pro-  
duktgrafik.

siert werden. Diese Ausstellungen wurden von Vertretern der Industrie, der Ministerien, anderer Einrichtungen und natürlich vor allem von Designern sehr rege besucht und unmittelbar als Foren des Gedanken- und Erfahrungsaustauschs genutzt.

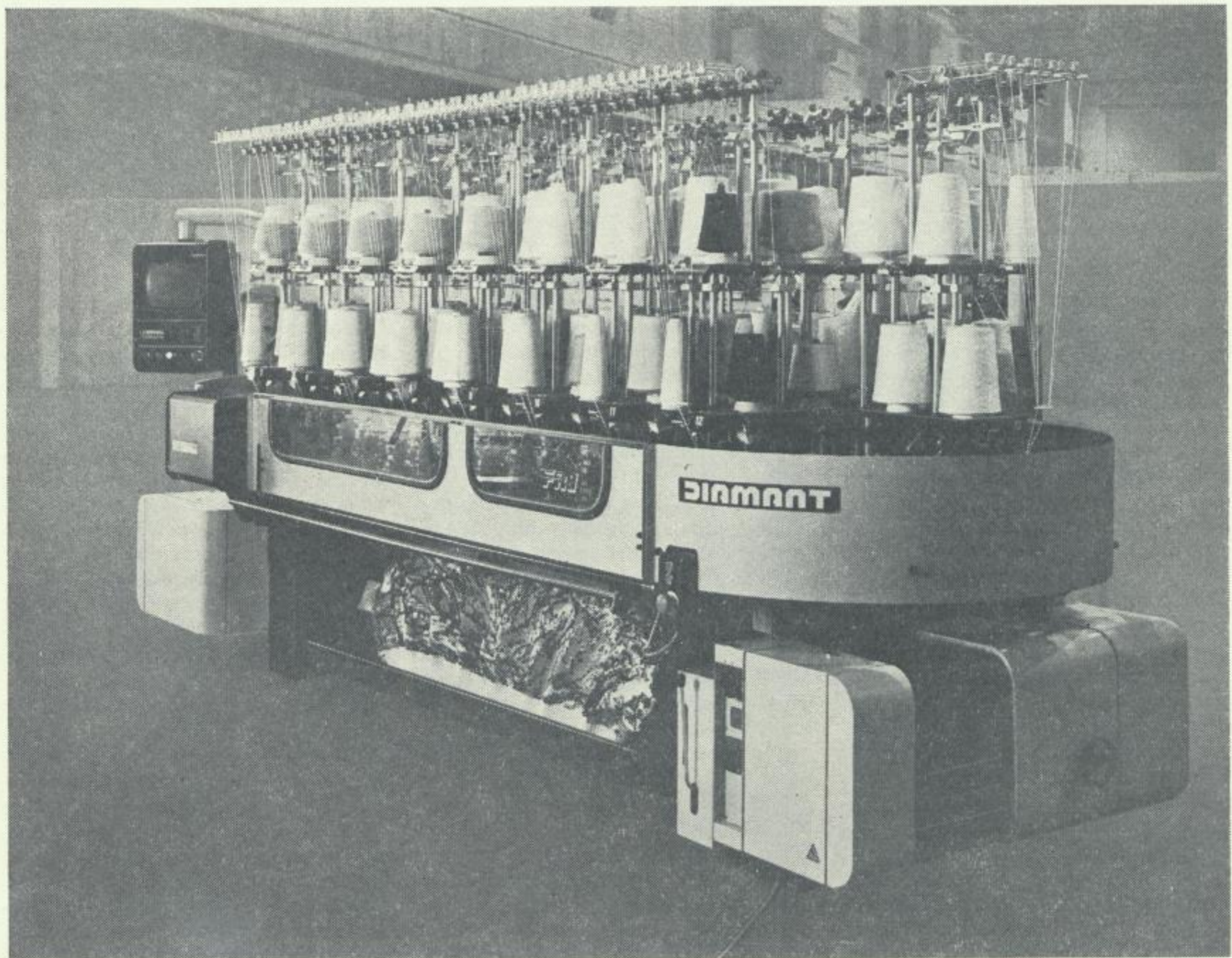
*form+zweck: Um tatsächlich hohe gestalterische Qualität in der Breite durchzusetzen, bedarf es – das betont der jüngste Beschluß ausdrücklich – auch entsprechender konsequenter Maßnahmen auf dem Sektor der Zulieferindustrie für die Finalproduzenten. Wie wird das AIF hier Anleitung und Unterstützung geben?*

KELM: Das Designniveau des Endpro-

duktes wird durch das der Vorstufe entscheidend bestimmt, wie wir wissen. Um den Prozeß der Entwicklung guter Zulieferungen zu fördern, wird das AIF verstärkt ausgewählte Zulieferprodukte in die staatliche Designqualitätskontrolle aufnehmen beziehungsweise alle Maßnahmen analog wie bei Finalprodukten auch bezüglich der Entwicklung und Förderung neuer Zulieferungen wirksam werden lassen – also auch hier beispielsweise SL-Zielstellungen vorgeben. Dem muß aber hinzugefügt werden, daß die Aktivitäten des AIF nicht die der Zulieferproduzenten ersetzen können. Die Zulieferproduzenten müssen wesentlich verstärkt eigene Angebote für ein höheres Produktniveau unterbreiten. Wir

konzentrieren uns darauf, Ideenvorlauf für Zuliefererzeugnisse schaffen zu helfen beziehungsweise Designlösungen zu initiieren, bei denen neue Wirkprinzipien bestimmte Zulieferungen unnötig werden lassen, etwa bei Möbeln. Hier gibt es bereits erste Erfolge, die sich in einer Reihe von Patenten und Musterschutzanmeldungen ausweisen.

*form+zweck: Ein solcher gestalterischer Qualitätsschub bei den Zuliefererzeugnissen ist natürlich auch nur denkbar, wenn das vorhandene Gestalterpotential in unserem Land entsprechend planmäßig genutzt beziehungsweise in Betrieben installiert wird. Wie ist die Situation derzeit in*





2

Stereoklavier SK 86

Gestalter: Klaus-Jürgen Fritzsche, Alexander Polkehn, Wolfgang Rössel

Hersteller: VEB Klingenthaler Harmonikwerke, VEB Kofferfabrik Thalheim

Die Gestaltung ermöglicht eine problemlose Zuordnung zu anderen Geräten der Heim-Unterhaltungselektronik. Besonderes Augenmerk wurde der ergonomischen Lösung für eine optimale Anordnung der Tastengruppen sowie den Packbarkeitseigenschaften gewidmet.

3

Kinderhalbschuh, Form „future“

Gestalter: Ehrenfried Illmer, Jürgen Just, Manfred Koll, Andreas Leistner, Uta Stößner, Karin Wolf

Hersteller: VEB Lößnitzer Schuhfabrik; VEB Lederwerke Weida  
Die Flexibel-Herstellung des Schuhs auf freiprogrammierbaren Nähautomaten sichert optimale Trageigenschaften aller Erzeugnisvarianten. Material, Leistenform und Sohlenverarbeitung sind harmonisch zu einem sportlich-zweckmäßigen Design abgestimmt.

den Kombinat<sup>en</sup> generell einzuschätzen, wie steht es um die Wirksamkeit von Gestaltungszentren und um den Einsatz von festangestellten Designern in der Industrie? Gibt es da nicht noch Diskrepanzen?

KELM: Ein wesentlicher Grundgedanke des Beschlusses sagt aus: Wer als Produzent nicht über qualifizierte Designkader verfügt, die mit schöpferischen Aufgaben ausgelastet werden, kann den Wettlauf auf den Märkten, den Wettlauf mit der Ökonomie der Zeit nicht gewinnen. Ohne leistungsstarke Designerkapazitäten sind die mit dem Beschluß gestellten Aufgaben nicht zu erreichen. Deshalb legt er ausdrücklich Zuführungsquoten von Designern fest, die bis 1990 in zuständigen Kombinat<sup>en</sup> erreicht werden müssen. Das Bild der heutigen Situation ist differenziert. Einige Kombinate haben es verstanden, genügend qualifizierte Designkader einzusetzen und auch hinreichend gute Arbeits- und Schaffensbedingungen für deren spezifische Tätigkeit zu sichern. Ich möchte hier stellvertretend die Kombinate TAKRAF, baukema, „7. Oktober“, Haushaltgeräte Karl-Marx-Stadt, Carl Zeiss JENA oder Robotron nennen. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß es auch innerhalb einzelner Kombinate selbst eine differenzierte Designkadersituation gibt. So verfügt, um zwei Beispiele zu nennen, der VEB Kombinat Feinkeramik Kahla seit Jahren in seinem Stammbetrieb über eine der profiliertesten zentralen Gestaltungseinrichtungen – es gibt hier aber auch noch Kombinat<sup>en</sup>betriebe, wo das Gestalterpotential als unzureichend eingeschätzt werden muß. Im VEB Kombinat Lausitzer Glas andererseits stellt sich die Situation so dar, daß einzelne Betriebe sehr leistungsfähige Gestalter oder Gestalterkollektive aufweisen, die Situation im Stammbetrieb hingegen nicht befriedigt.

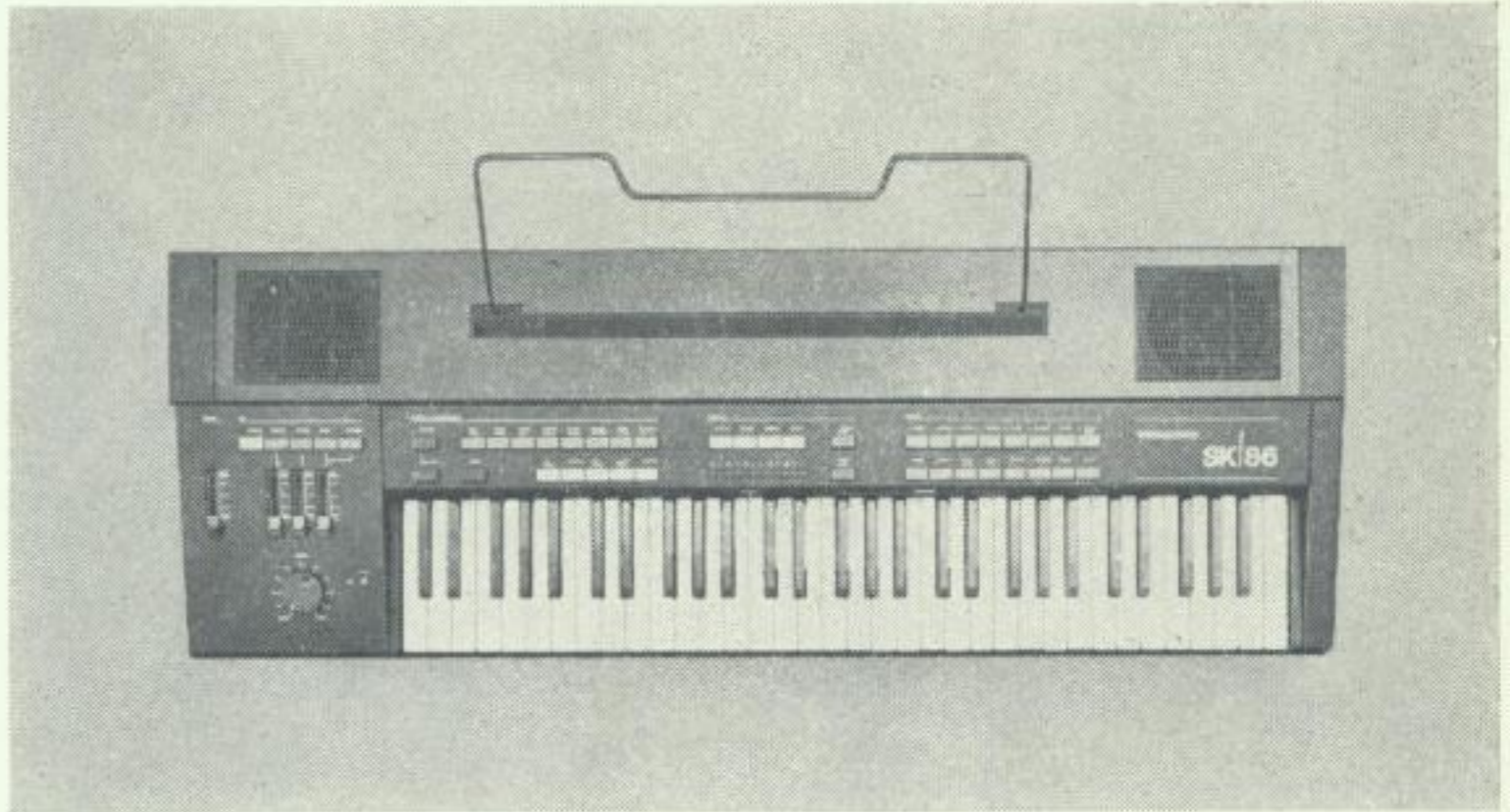
Durch die strategische Arbeit des AIF mit der Industrie ist unter anderem erreicht worden, daß in den Führungsdokumenten der Generaldirektoren zur Designpolitik in den Kombinat<sup>en</sup> konkrete Festlegungen enthalten sind zur qualitativen und quantitativen Entwicklung des Designerpotentials, wie:

- die jährliche Zuführung von Absolventen,
  - die Einordnung in die Kaderentwicklungspläne der Betriebe und Kombinate,
  - der Abschluß von Vereinbarungen zwischen Kombinat<sup>en</sup> und Hochschulen zur Erhöhung der Qualität der Zusammenarbeit auf den Gebieten der Grundlagenforschung, der Aus- und Weiterbildung und anderes mehr.
- Diese Prozesse werden durch das AIF initiiert, gelenkt, unterstützt und kontrolliert.

*form+zweck: Auch zur kontinuierlichen Qualifizierung der Designer äußert sich der Beschluß, namentlich das Bauhaus Dessau wird als Stätte entsprechender Aktivitäten genannt. Wie bewährt sich die Neuprofilierung dieser Einrichtung aus Ihrer Sicht?*

KELM: Für eine ständige Qualifizierung der Designer und deren Partner

ist in den zurückliegenden Jahren, vor allem nach dem Beschluß von 1982, viel getan worden. Es gibt mannigfaltige Möglichkeiten der Teilnahme an Veranstaltungen und Lehrgängen der Kammer der Technik, Aktivitäten der Designschulen, des AIF, des Verbandes Bildender Künstler der DDR oder auch der Kombinate und Betriebe selbst. Mit der Neuprofilierung des Bauhauses Dessau wird aber eine höhere qualitative Stufe in der Weiterbildungsarbeit erreicht. Besonders hervorzuheben ist die produktiv-schöpferische Weiterbildung, die auf Gestaltungsprozesse von morgen und übermorgen gerichtet ist, gleichzeitig aber auch der Industrie heute schon Impulse geben soll. So wurden bereits 1986 im Bauhaus Dessau 34 solcher Ideen-seminare durchgeführt. 1987 waren es 40. Gut bewährt hat sich dabei auch die Einbeziehung anerkannter Designer aus dem Ausland. Zunehmend werden am Bauhaus Des-



2



3

7



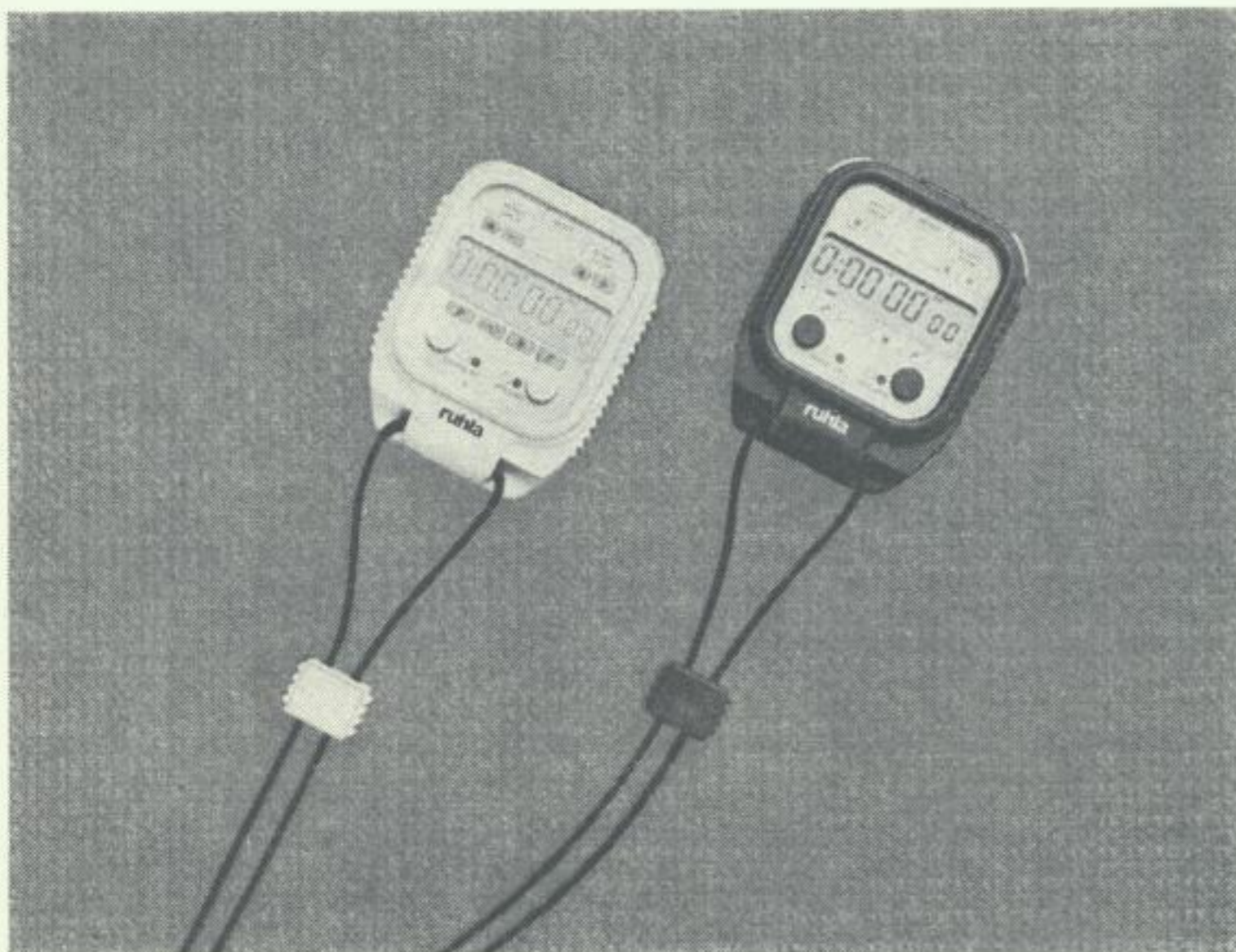
4

LCD-Stoppuhr Kaliber 80

Gestalter: Bernd Stegmann

Hersteller: VEB Uhrenwerke Ruhla

Mit der Stoppuhr wird die seit Mitte der achtziger Jahre anhaltende Tendenz der Entwicklung weltmarktfähiger neuer Zeitmeßgerätegenerationen in den Betrieben des VEB Kombinat Mikroelektronik fortgesetzt. Neue Gebrauchswerteigenschaften weisen sich durch hohe funktional-ästhetische Designqualität aus.



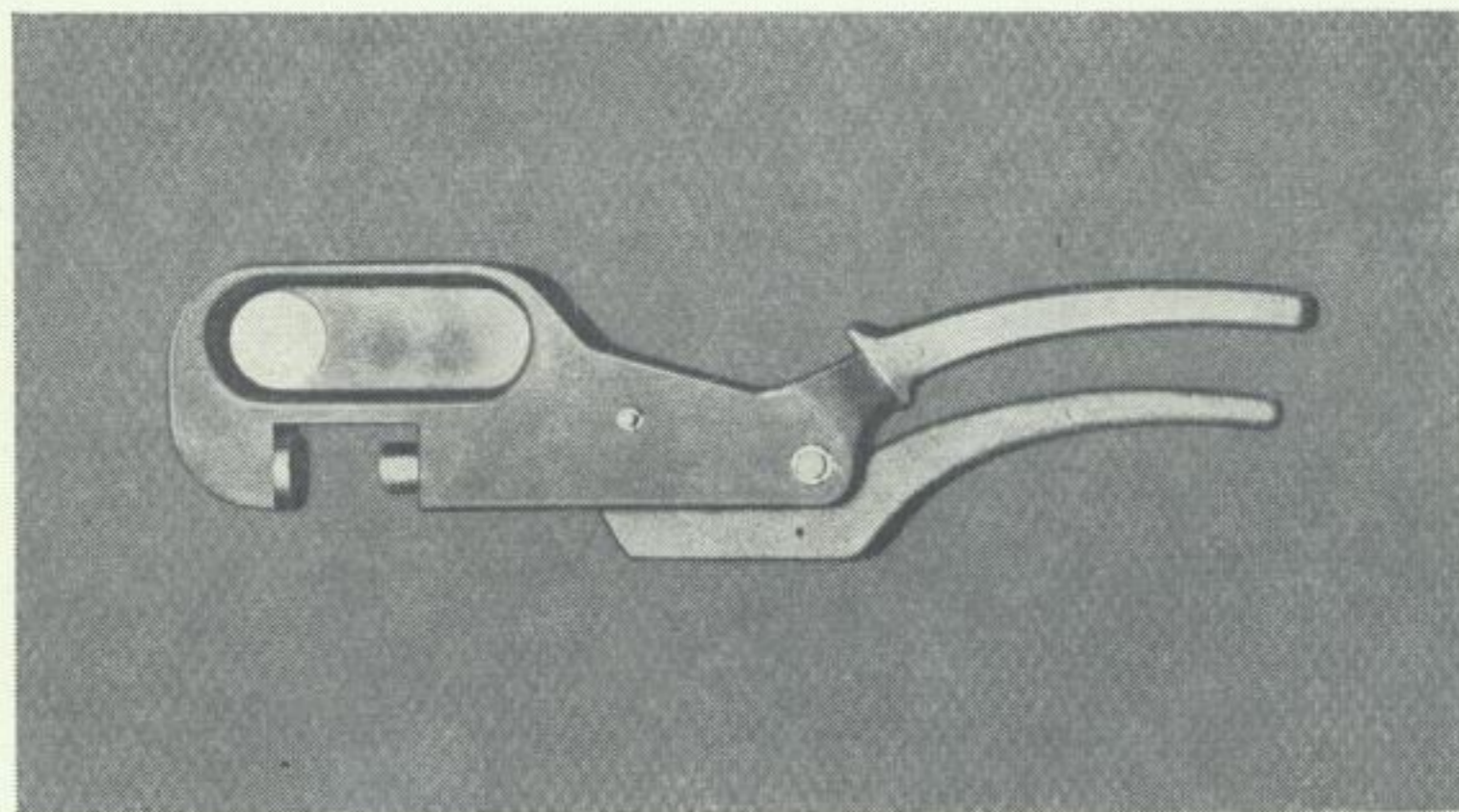
5

Handpreßzange PE 15. 1-U

Gestalter: Falk Bahner, Jürgen Oppitz

Hersteller: VEB Handwerkzeuge Steinbach-Hallenberg

Das Universalwerkzeug mit auswechselbaren Preß-einsätzen ist für die Bearbeitung von Aluminium-, Kupfer- und Lichtwellenleitern sowie Koaxialkabeln vorgesehen, wobei Druckkräfte bis zu zwei Tonnen übertragen werden. Die Griffschenkel sind nach ergonomischen Gesichtspunkten so gestaltet, daß die Zange leicht im Gleichgewicht gehalten und von einer Hand bedient werden kann.



sau komplexe Themen für das Wohnen, das Arbeiten oder andere gesellschaftliche Bereiche bearbeitet, deren Lösung die interdisziplinäre Arbeit von Architekten, Städteplanern, Umweltgestaltern, Produktdesignern und weiteren Spezialisten verlangt. Wir haben festgestellt, daß dieses Herangehen oftmals zu völlig neuen Produktideen führt, zu neuen Wirkprinzipien und Designlösungen.

Es hat sich gezeigt, daß die Arbeit am Bauhaus Dessau für alle Teilnehmer ein außerordentlich effektiver Qualifi-

zierungsprozeß ist, besonders auch für die Partner der Designer – Leiter der Industrie, Konstrukteure, Ingenieure usw. Ob sie direkt im Bauhaus mitarbeiteten oder über die Auswertung der Ergebnisse mit den Seminaren konfrontiert wurden – nicht selten revidierten sie vormals eingenommene Standpunkte zum Design und zur Arbeit des Designers gründlich. Das führte in vielen Fällen zu unmittelbaren Schlußfolgerungen, zu Veränderungen von Entwicklungszielstellungen in Industriekombinaten, zu technologischen oder an-

deren produktionsvorbereitenden Konsequenzen.

*form+zweck: Weiterbildung setzt Ausbildung voraus – welche Orientierung gibt hier der Beschluß?*

KELM: Das Dokument fordert neue Wege in der Ausbildung von Designern. Gegenwärtig arbeiten wir daran – gemeinsam mit den Hoch- und Fachschulen, den für sie zuständigen Ministerien, dem VBK-DDR und Partnern aus der Industrie –, das Anforderungsprofil für den Designer in den kommenden Jahren neu zu bestimmen und entsprechende Maßnahmen für Veränderungen der Ausbildungspraxis vorzubereiten. Es ist aber noch zu früh, mögliche konkrete Konsequenzen zu erörtern.

(Das Interview führte Günter Höhne.)

8



# Designpreis 1987

Der Designpreis der DDR wird seit 1979 zum Nationalfeiertag als Auszeichnung der Regierung der DDR für hervorragende Leistungen auf den Gebieten Theorie und Praxis sowie Leitung und Planung des Designs verliehen. Damit werden herausragende Leistungen von Einzelpersonen und Kollektiven bei der Gestaltung von Industrieerzeugnissen, von komplexen Umweltbereichen sowie bei der Förderung und Durchsetzung gestalterischer Auf-

gaben anerkannt. 1987 wurden zwei Kollektive und drei Einzelpersonlichkeiten ausgezeichnet. form+zweck stellt ausgewählte Designleistungen der Preisträger vor. (Die Erläuterungen zu den Preisträgern fußen auf den Begründungen der Antragsteller.)

*Dietmar Palloks, Dozent an der Kunsthochschule Berlin, Abteilung Formgestaltung*

Dietmar Palloks' gestalterische Konsequenz fußt auf offener Funktionsbezogenheit. Für unterschiedliche Genres führten seine Entwürfe zu erfolgreich produzierten Erzeugnissen, zum Beispiel auf dem Gebiet der Automatisierungs- und BMSR-Technik, in der Rundfunktechnik, bei Motorrädern, Werkzeugen oder Glassortimenten. Dietmar Palloks, auch international anerkannter Designtheoretiker und -historiker, verbindet seine reichen Erfahrungen in der Designpädagogik eng mit praktischem, kreativem Wirken als Designer.

- 1  
Motorrad ETZ 250  
Gestalter: Dietmar Palloks, Bernd Strietzel, 1976-79  
Hersteller: VEB Motorradwerk Zschopau
- 2  
Orchesterstuhl  
Gestalter: Günther Heidrich, Diplomarbeit 1978  
Betreuer: Dietmar Palloks  
Auftraggeber: Arbeitshygienische Bearbeitungsstelle für Orchester und Theater des Ministeriums für Kultur
- 3  
Straßenpumpe für Berlin  
Gestalter: Manfred Schönberger, 3. Studienjahr, 1980  
Betreuer: Dietmar Palloks  
Auftraggeber: Magistrat von Berlin Hauptstadt der DDR



1



2



3

- 4  
Trockenrasierapparat bebosher  
Gestalter: Bernd Haak, Diplomarbeit, 1977  
Betreuer: Dietmar Palloks  
Hersteller: VEB Bergmann-Borsig, Berlin  
Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR '79



4

9



Bernd Stegmann, Leiter der Designgruppe im VEB Uhrenwerke Ruhla

Bernd Stegmanns Arbeitsweise ist durch eine besonders effektive Zusammenarbeit mit Konstrukteuren und anderen Mitarbeitern der produktionsvorbereitenden Abteilungen gekennzeichnet. Sein Prinzip ist es, die technologischen und materiellen Produktionsvoraussetzungen voll auszunutzen und mit seinen Designentwürfen auch neue technologische Lösungen anzuregen. Sein hoher persönlicher Einsatz bei der Erzeugnientwicklung erstreckt sich bis zur Überleitung der Designlösungen in die Produktion. Von 1978 bis 1987 wurde fünf von ihm gestalteten Erzeugnissen die Auszeichnung GUTES DESIGN zuerkannt: einer Universalfräsmaschine, einer Kreissägeblatt-Scharfschleifmaschine, einem Digitalmultimeter, einem Quarzwecker und einer Stoppuhr.

5  
Quarzwecker 62-08-00-36  
Gestalter: Bernd Stegmann, 1986  
Hersteller: VEB Uhrenwerke Ruhla

6  
Kreissägeblatt-Scharfschleifmaschine SWKS 400  
Gestalter: Bernd Stegmann, Anton Ocasek, 1982  
Hersteller: VEB Werkzeugfabrik Königsee  
Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR '84

7  
Quarzwecker 62-08-00-31  
Gestalter: Bernd Stegmann, 1985  
Hersteller: VEB Uhrenwerke Ruhla  
Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR '87

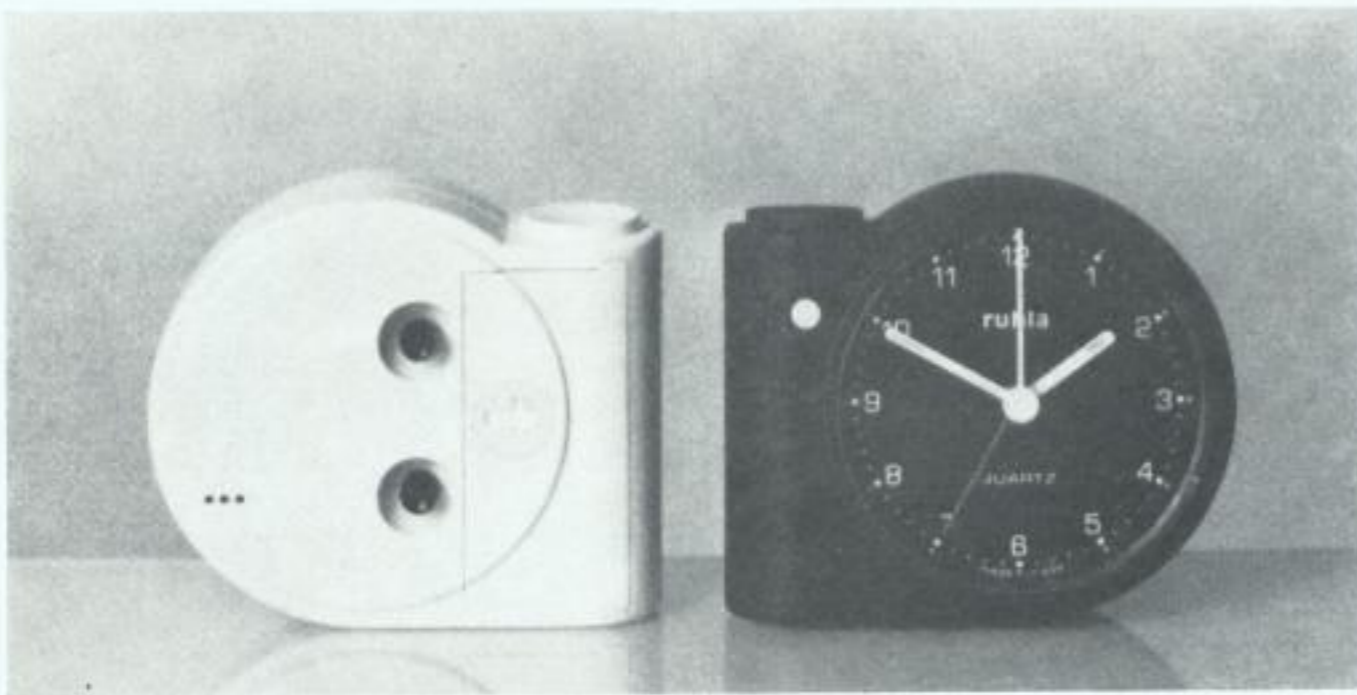
8  
Quarz-Stoppuhr mit LCD-Anzeige  
Gestalter: Bernd Stegmann, 1980  
Auftraggeber: VEB Uhrenwerke Ruhla (nicht produziert)



5



6



7



8



9

Kollektiv aus dem VEB PLASTICART Annaberg-Buchholz im VEB Kombinat Spielwaren Sonneberg:

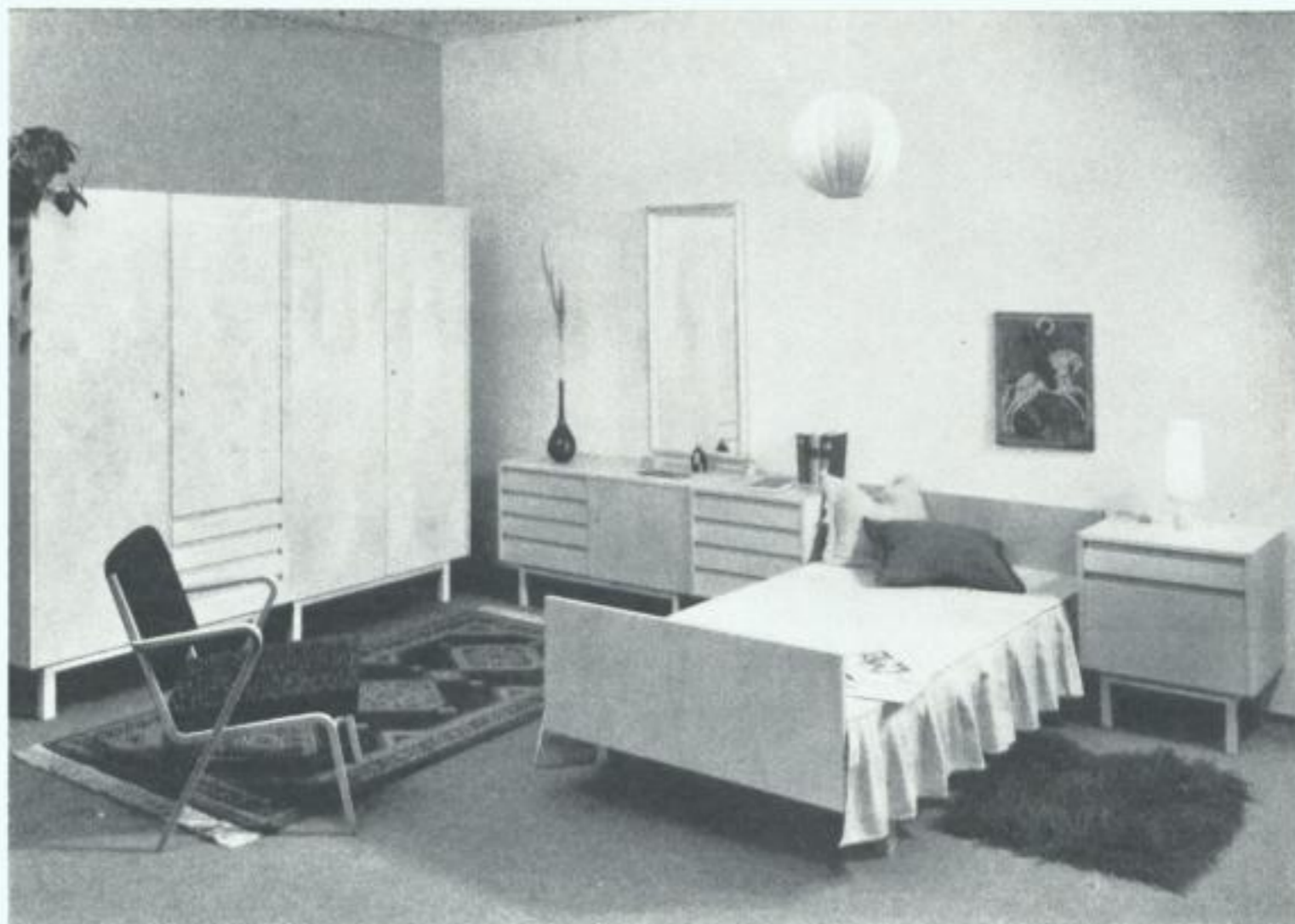
Christian Haase, Betriebsdirektor im VEB PLASTICART Annaberg-Buchholz;  
Jörg Letzner, Direktor für Forschung und Entwicklung; Steffen Löser, Abteilungsleiter Erzeugnientwicklung im Bereich Forschung und Entwicklung; Jochen Schmieder, Formgestalter im Atelier für Gestaltung Karl-Marx-Stadt

Das für Leitung, Planung und Realisierung des Designprozesses verantwortliche Kollektiv entwickelte eine langfristige Design-Systemkonzeption für Spielmittel, die von Formgestaltern, Konstrukteuren und verantwortlichen Leitern der Forschung und Entwicklung gemeinsam durchgesetzt wurde. Vom Gestaltungsprogramm „Kompakte Schiebefahrzeuge“ unterschiedlicher Umweltbereiche ausgehend, wurde



Joachim Nebelung, Direktor für Einzel-  
fertigung im VEB Deutsche Werkstät-  
ten Hellerau

Geprägt von einem hohen Anspruch  
an Übereinstimmung von Gestaltung,  
Konstruktion, Funktion und industri-  
eller Fertigungsqualität, erweisen sich  
die Möbel und Innenausbauten von  
Joachim Nebelung als überzeugend in  
ihrer Langlebigkeit und Komplexität.  
Seine schöpferische Auseinanderset-  
zung mit Hellerauer Traditionen führte  
zu zeitgemäßen Formen von Serienmö-  
beln, wie dem Schlafraumprogramm 794,  
dem Wohn- und Arbeits-  
möbelprogramm 430 und Küchenmö-  
beln. Daneben trug er zu kompletten  
Raumgestaltungs- und Ausbaulösun-  
gen in öffentlichen Bereichen bei. Mit  
Lehraufträgen an der Technischen Uni-  
versität Dresden und der Hochschule  
für industrielle Formgestaltung Halle,  
Burg Giebichenstein, ist Joachim Ne-  
belung bemüht, Wissen, Erkenntnisse  
und Leistungsanspruch an zukünftige  
Architekten und Formgestalter weiter-  
zuvermitteln.



11

11  
Schlafraumprogramm Modell 794  
Gestalter: Joachim Nebelung, 1962  
Hersteller: VEB Deutsche Werkstätten Hellerau  
Auszeichnung: Gute Form 1962

12  
Küchenmöbel Modell 2050/5  
Gestalter: Joachim Nebelung, 1984  
Hersteller: VEB Küchenmöbel Radeberg, Betriebs-  
teil Obercarsdorf



12

eine Vielzahl anderer Produktgruppen  
qualitativ überarbeitet und somit ein  
unverwechselbares Erscheinungsbild  
für PLASTICART-Erzeugnisse geschaf-  
fen. In den Jahren 1982 bis 1987 er-  
hielten die Spielfahrzeugserien „Stadt-  
technik“, „Forstwirtschaft“ und „Land-  
maschinen“ die Auszeichnung GUTES  
DESIGN.

9  
Spiel-Fahrzeugserie Feuerwehr „Firemobile“  
Gestaltung: Gestalterkollektiv des VEB PLASTICART  
Annaberg-Buchholz, 1985  
Hersteller: VEB PLASTICART Annaberg-Buchholz

10  
Spiel-Fahrzeugserie Landmaschinen „Bulldog + 7“  
Gestaltung: Gestalterkollektiv des VEB PLASTICART  
Annaberg-Buchholz, 1980  
Hersteller: VEB PLASTICART Annaberg-Buchholz  
Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR '82



10

11



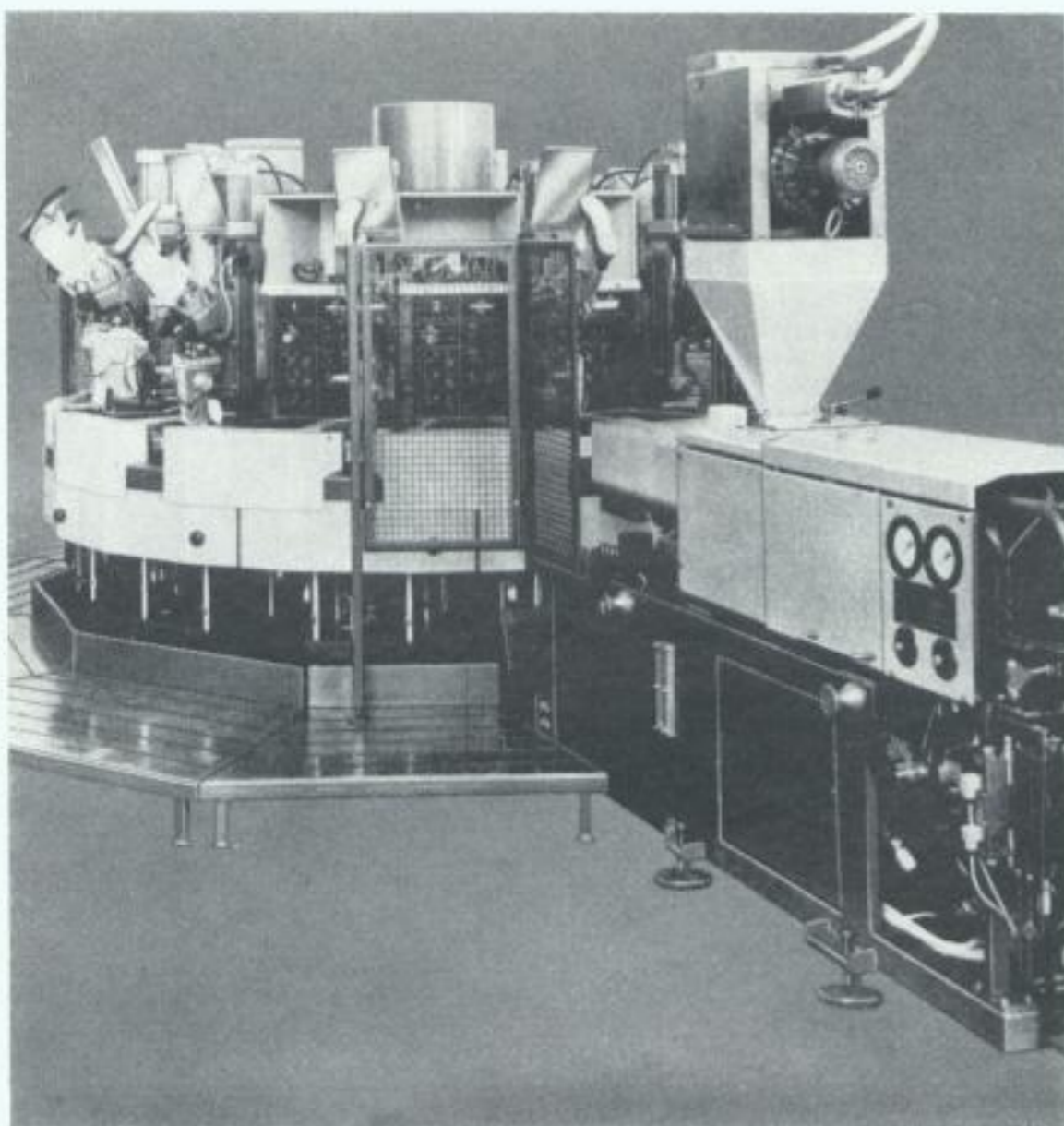
Kollektiv aus dem VEB Kombinat Umformtechnik „Herbert Warnke“ Erfurt: Günter Albusberger, Chefgestalter im Forschungszentrum für Umform- und Plastikverarbeitungstechnik Zwickau; Kurt Boeser, Formgestalter (freiberuflich) im Atelier für Gestaltung Karl-Marx-Stadt; Heinrich Gebhard, Formgestalter im Forschungszentrum für Umform- und Plastikverarbeitungstechnik Zwickau; Lothar Möckel, Leiter des Forschungsbereiches Umformtechnik im Forschungszentrum für Umform- und Plastikverarbeitungstechnik Zwickau; Peter Schmidt, Formgestalter (freiberuflich) im Atelier für Gestaltung Karl-Marx-Stadt; Gerhard Peter Tuphorn, amtierender Direktor für Wissenschaft und Technik im Stammbetrieb des VEB Kombinat Umformtechnik „Herbert Warnke“ Erfurt

Mit dem Ziel, eine einheitliche Gestaltungslinie von wissenschaftlich-technischer, gebrauchsseitiger und ästhetischer Qualität aufzubauen, stellten sich die Formgestalter und Leiter des Kollektivs den Aufgaben beim Übergang zu komplexen modularen Systemen in der Einheit von Verfahren-Maschinenwerkzeug-Robotertechnik. Durch eine offene Überzeugungsarbeit und

13  
Zweiständer-Exzenterpresse PEZ 160  
Gestaltung: Gestalterkollektiv des VEB Kombinat Umformtechnik „Herbert Warnke“ Erfurt, 1982/83  
Hersteller: VEB Blechverarbeitungsmaschinenwerk Gotha

erfolgreiches Zusammenwirken aller Beteiligten konnte eine in Forschung und Entwicklung integrierte systematische und effektive Designarbeit mit verkürzten Überleitungszeiten, relativ geringem Kapazitätsaufwand und unter komplizierten Arbeitsbedingungen geleistet werden. Verbunden mit effektiven Formen der Durchsetzung von industrieller Formgestaltung im Rahmen der Pläne Wissenschaft und Technik sowie der Wissenschaftskooperation mit der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, der Kunsthochschule Berlin und der Fachschule für Werbung und Gestaltung Berlin, konnte eine neue progressive Designkonzeption entwickelt werden. Die erfolgreiche Arbeit des Kollektivs wurde unter anderem mit drei Auszeichnungen GUTES DESIGN gewürdigt. Es war darüber hinaus bisher an der Erreichung von 40 Goldmedaillen auf den Leipziger Messen, an 20 Musterschutz- und zwei Patentanmeldungen maßgeblich beteiligt.

14  
Mehrstationen-Sohlenanspritzanlage MAT 2/14 -electronic-  
Gestaltung: Gestalterkollektiv des VEB Kombinat Umformtechnik „Herbert Warnke“ Erfurt, 1984/85  
Hersteller: VEB Plasttechnik Greiz  
15  
flexibler Transferpressenkomplex PE 2 HTr-300 B  
Gestaltung: Gestalterkollektiv des VEB Kombinat Umformtechnik „Herbert Warnke“ Erfurt, 1986/87  
Hersteller: VEB Kombinat Umformtechnik „Herbert Warnke“ Erfurt



14



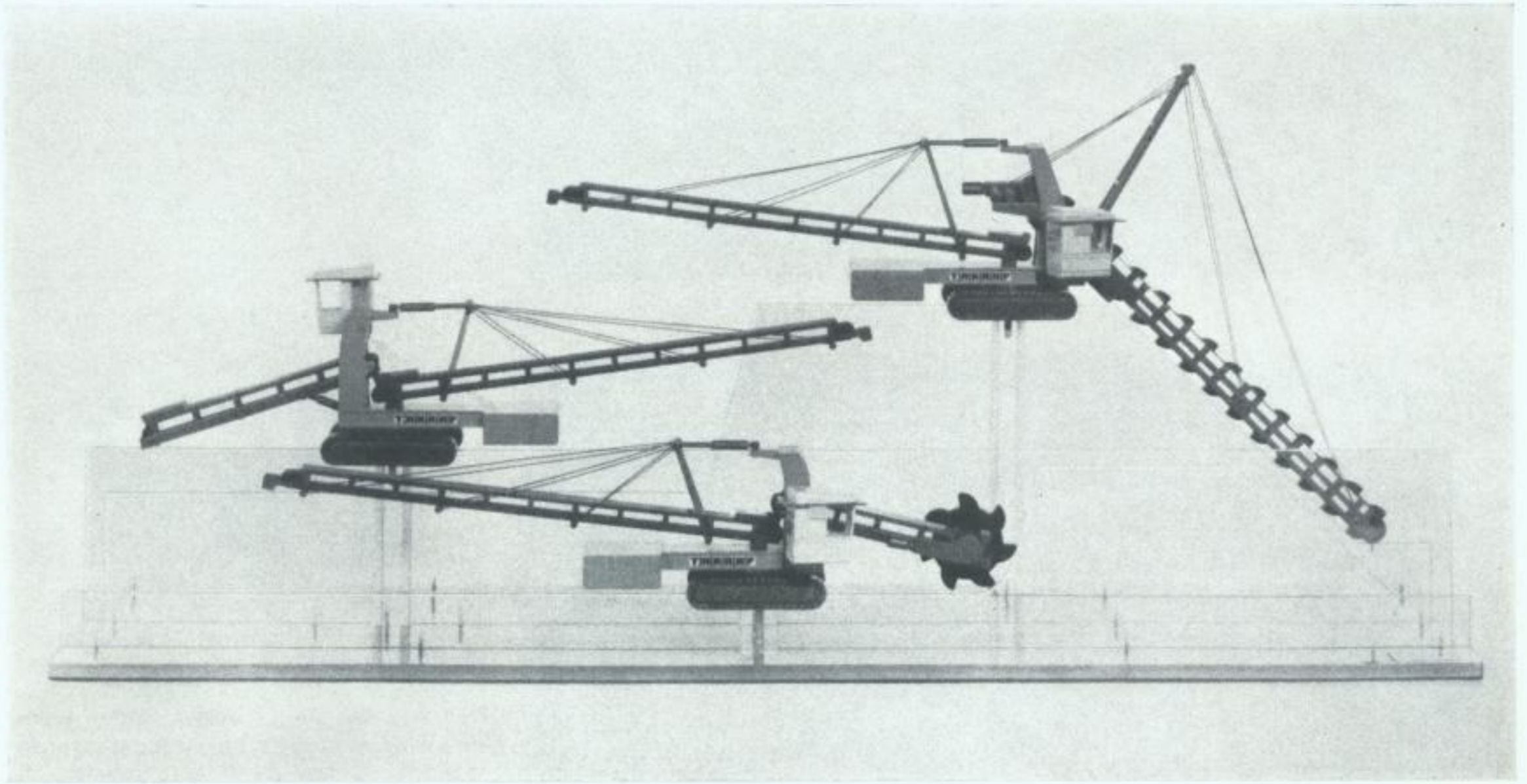
15



13



# Produkte auf der X. Kunstausstellung der DDR



## Systemlösung für kleine Tagebaugeräte

Gestalter: Rüdiger Beute, Hermann Hammitzsch, Hans Kluge, Horst Reinel, 1986  
Auftraggeber: VEB Schwermaschinenbaukombinat TAKRAF, Dimitroffwerke Magdeburg

Kleine Tagebaugeräte ähneln sich in ihrer technischen Grundstruktur. Schlußfolgernd entstand das innovative Konzept für eine

Systemlösung als Hersteller- und Nutzerbaukasten.

Das gleichbleibende Basisgerät wird durch die Montage spezifischer Aufnahmeeinheiten zum Schaufelradbagger, Eimerkettenbagger oder Bandwagen. Über die proportionale Änderung der Baugröße sind circa 15 Geräte realisierbar.

Die klare geometrische Formensprache ermöglicht, derartig komplexe Erzeugnisse zu

ordnen. Der Wechsel zwischen großflächigem statischem Volumen und transparenten Konstruktionen schafft gestalterische Kontraste und verdeutlicht das technische Wirkprinzip. Über das hohe ergonomische Niveau der Kabinen werden komfortable Arbeitsbedingungen realisiert.

Das Gesamterscheinungsbild gibt dem System einen mobilen Charakter.

H. H.

## Tandemvibrationswalze T 7

Gestalter: Thomas Melzer, 1983–86  
Auftraggeber: VEB Baumaschinen Gatersleben

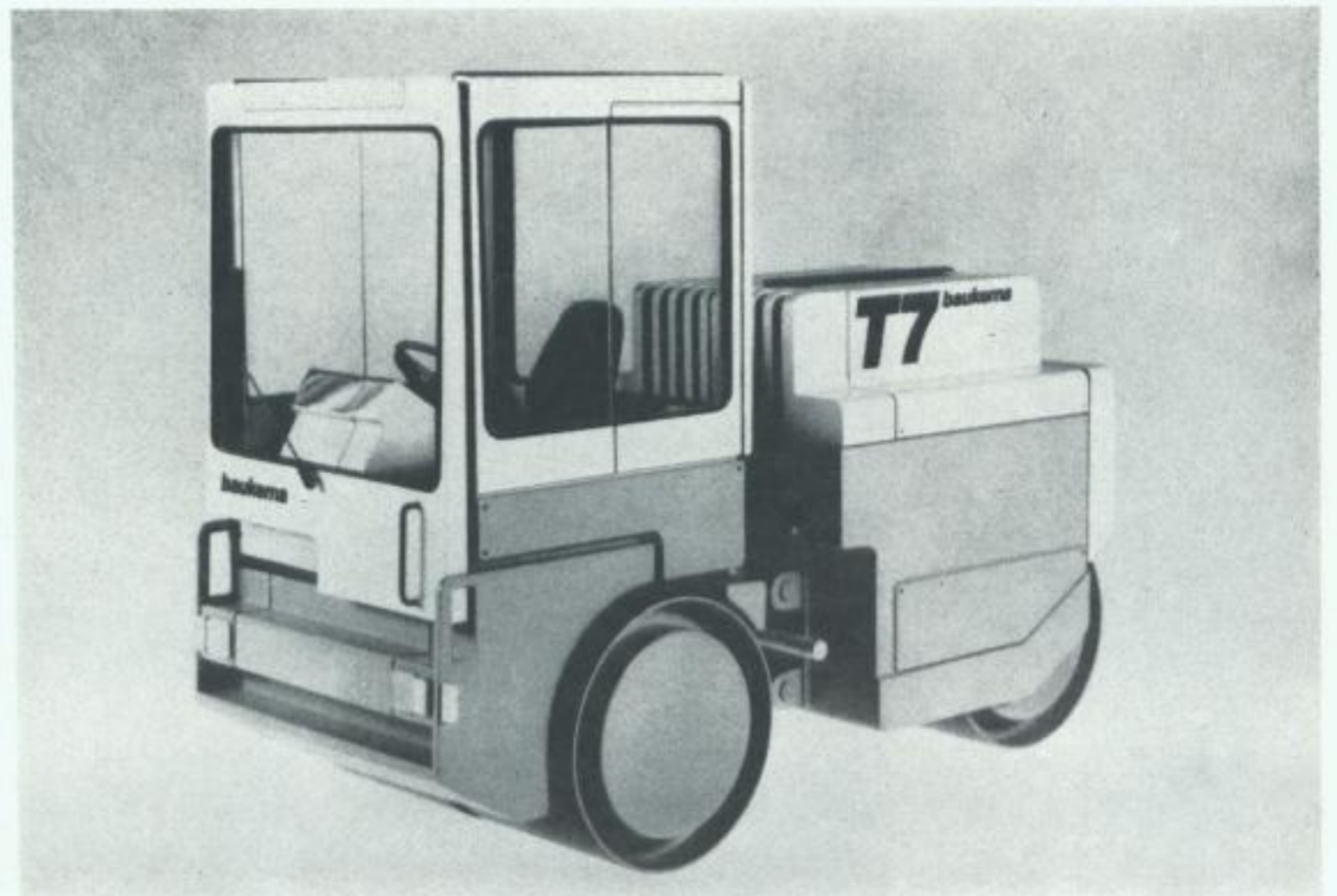
Das neue Konstruktionsprinzip der geteilten Vorderbandage, die, mittig angetrieben, das Walzen bis dicht an seitliche Begrenzungen erlaubt, beeinflusste wesentlich die Gestaltung eines Gerätes mit hoher visueller Eigenständigkeit gegenüber vergleichbaren Konkurrenzzeugnissen.

Die konsequente Trennung zwischen Bedien- und Antriebseinheit, die schwingungsgedämpfte Fahrstandsplattform sowie eine transportoptimierte, zerlegbare Kabine tragen hohem Bedienkomfort Rechnung.

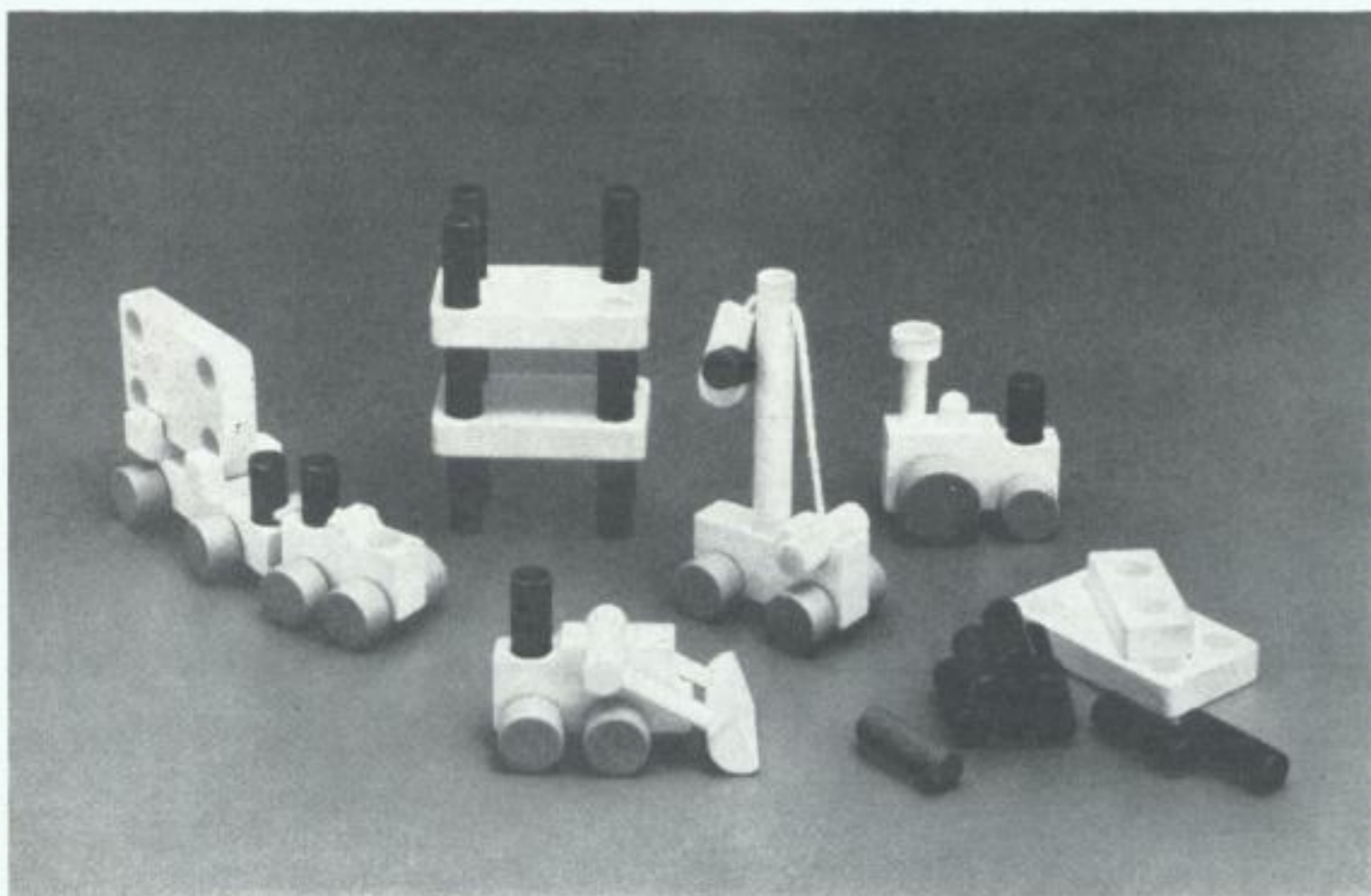
Großräumige Motorraumabdeckungen und abklappbare seitliche Trittplächen erlauben eine gute Wartung.

Sichtbare Schweißnähte wurden vermieden und das formale Konzept der Integration aller Funktionsteile in eine weitgehend geschlossene Gesamtform durchgesetzt.

T. M.







### Steckspielzeug „1 + 1“

Gestalter: Helmut Flade, 1985

Hersteller: VEB VERO Olbernhau

Material: Rotbuche, trommellackiert

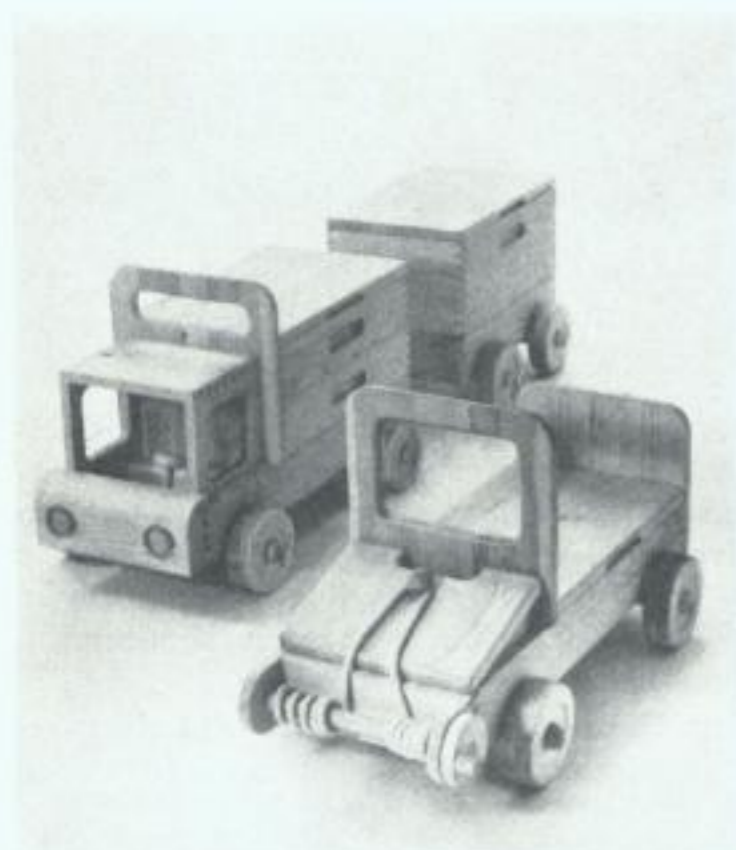
Stecken, Aneinanderreihen, im Dialog eins zum anderen fügen: kleine Kinder machen das mit Vorliebe. Für sie ist „1+1“ bestimmt, eine Spielzeugserie aus Holz, dem Programm VERO SCOLA zugehörig. Eins plus eins, damit ist ein Steckerpaar gemeint: zwei Walzen, auf Distanz mit fester Schnur verbunden, Stecker und gebohrte Elemente in einer Dimension, die für Kinder handhabbar ist. Die vollhölzernen Spielformen – optisch aufgehellt – sind lapidar. Die Formensprache bedient sich der elementaren Geometrie gekahlter Brettzusschnitte. Die VERO SCOLA-Serie „1+1“ umfaßt gegenwärtig zwölf einzelne Erzeugnisse.

H. F.

### Lkw mit Anhänger, Baujeep

Gestalter: A. Möller, U. Möller, 1985

Auftraggeber und Hersteller: VEB Vereinigte Holzindustrie Weißwasser



Diese robusten Kinderfahrzeuge aus gewachstem Kiefernholz wurden für die industrielle Fertigung entwickelt. Maßlich aufeinander abgestimmte Kästen mit sichtbaren Zinkenverbindungen als funktionelles und formales Grundmotiv bieten im Sinne eines Herstellerbaukastens reiche Variationsmöglichkeiten für die Serie.

Die Kinder können auf den Fahrzeugen sitzen und benutzen die „Kisten“ gleichermaßen als Behälter und Baustein. Besondere funktionelle Aufbauten (wie zum Beispiel Seilwinde) fördern Geschicklichkeit, Phantasie und vertiefen die Möglichkeiten des gemeinsamen Spieles der zwei- bis sechsjährigen. Die Gestaltlösung bezieht die natürlichen Eigenschaften des Werkstoffes Holz – nicht nur in auserlesenen Qualitäten – ebenso ein wie dessen Alterung infolge des spielerischen Gebrauchs.

U. M.



### Kreispuzzle

Gestalter: Friedlind Siebrecht, 1986

Der Reiz des Spiels besteht darin, unterschiedlich geteilte Kreise wieder zusammensetzen. Dabei dient der Rahmen als Orientierung, Hilfe und Kontrolle; denn ob die Puzzle-Teile richtig oder falsch liegen, ob alle Teile einer Farbe untergebracht werden konnten, darüber gibt der Rahmen Auskunft. Obwohl das Kreispuzzle auch Erwachsenen Spaß macht, ist es für Kinder im Vorschulalter gedacht. Sie werden außerdem mit den farbigen Holzteilen nach ihrem Belieben freie Muster legen.

Das Kreispuzzle besteht aus Buchenholz, die Puzzle-teile sind im Gegensatz zum Rahmen stark farbig gebeizt.

F. S.

### Hausbekleidung für Arbeit und Freizeit

Gestaltung: Arbeitsgruppe „Mode“, VBK-DDR Brigitte Flieger, Ursula Schröder, Katrin Starke, Heidrun Wroblewski, 1986/87

Hersteller: VEB Frottana Großschönau

Das von der Arbeitsgruppe entworfene Komplexprogramm wurde in den Werkstätten führender Kombinate mit Unterstützung des Ministeriums für Leichtindustrie entwickelt, es verkörpert Erzeugnisse mit allgemeingültigem, zukunftsgerichtetem Charakter auf der Grundlage sich verändernder Nutzergewohnheiten und entspricht den Bedingungen der industriellen Massenproduktion. Die Präsentation auf der X. Kunstausstellung will Verbraucher wie Produzenten zum Dialog mit den Gestaltern auffordern.

B. F.







### Schülerschreibmaschine (Modell)

Gestalter: Wolfgang Schneider, 1983  
 Auftraggeber: VEB Robotron Büromaschinenwerk „Ernst Thälmann“ Sömmerda

Anlaß für die vorliegende Entwicklung war die Suche nach neuen Konsumgütern – das Ergebnis: eine mechanisch betriebene Schreibmaschine auf der Basis des Typenrades. Nun ist gerade das Typenrad das bestimmende Schriftelement der elektronischen Schreibtechnik. Im Zusammenhang mit einem neuartigen Übertragungsmechanismus ergab sich die gestalterisch sehr reizvolle Aufgabe durch Wegfall der Wagenbewegung und Abmagerung der Gesamtmechanik.

Auf der Suche nach einer diesen veränderten Bedingungen entsprechenden Form konnte der tragende Formbezug zwischen Schreibwalze und Tastatur herausgearbeitet und in plastischer Struktur umgesetzt werden. Die Beförderung des Typenrades in die Anfangsstellung erfolgte so, daß eine einfache Bedienung mit Spaß-Effekt ermöglicht wird.

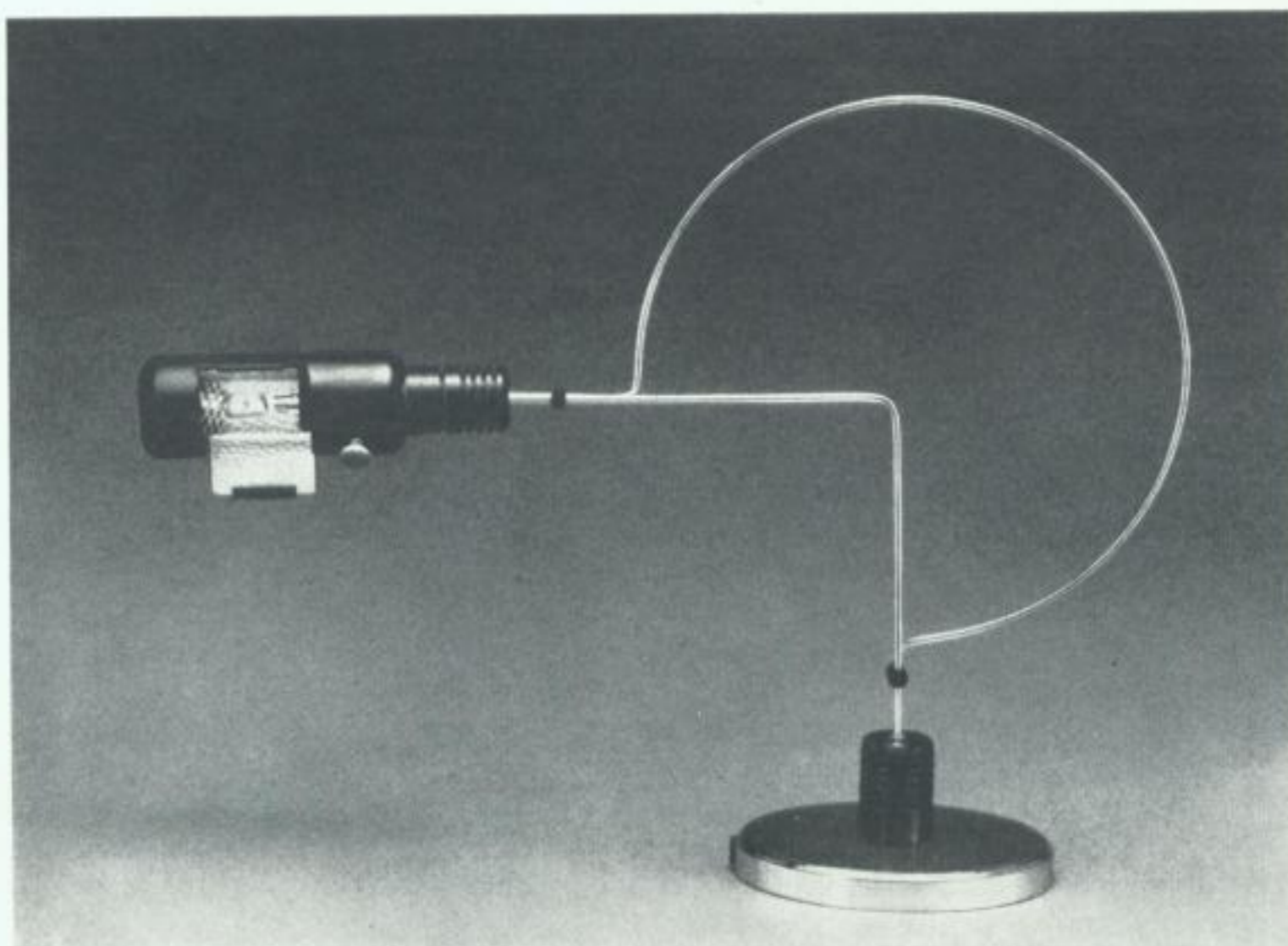
W. Sch.

### Tischleuchte „kabellos“

Halogenglühlampe 12V/20, 50 und 100 Watt  
 Gestalter: Volkmar Nickel, 1986  
 Hersteller: Fa. Nickel, Berlin

Neue, minimierte Lampen motivieren im Bemühen um eine schlüssige neue Formsprache im Experimentierfeld „kabellose“ Leuchten. Dabei sind der optimalen Lichtausbeute allerdings Grenzen gesetzt. Sie eignen sich besonders für die Beleuchtung von Objekten in Galerien und Ausstellungen. Durch Verbindung von Halogenglühlampen mit einem Schutztrenntrafo erlauben sie, die Spannung direkt an Leuchtenbauteile (Drahtbügel) anzuschließen. Es entsteht eine reizvoll filigrane Leuchte, die vielseitig einsetzbar ist und überdies einen zusätzlichen optischen Effekt aus der Verwendung von fluoreszierenden, teildurchlässigen Kaltlichtlampen bezieht.

V. N.



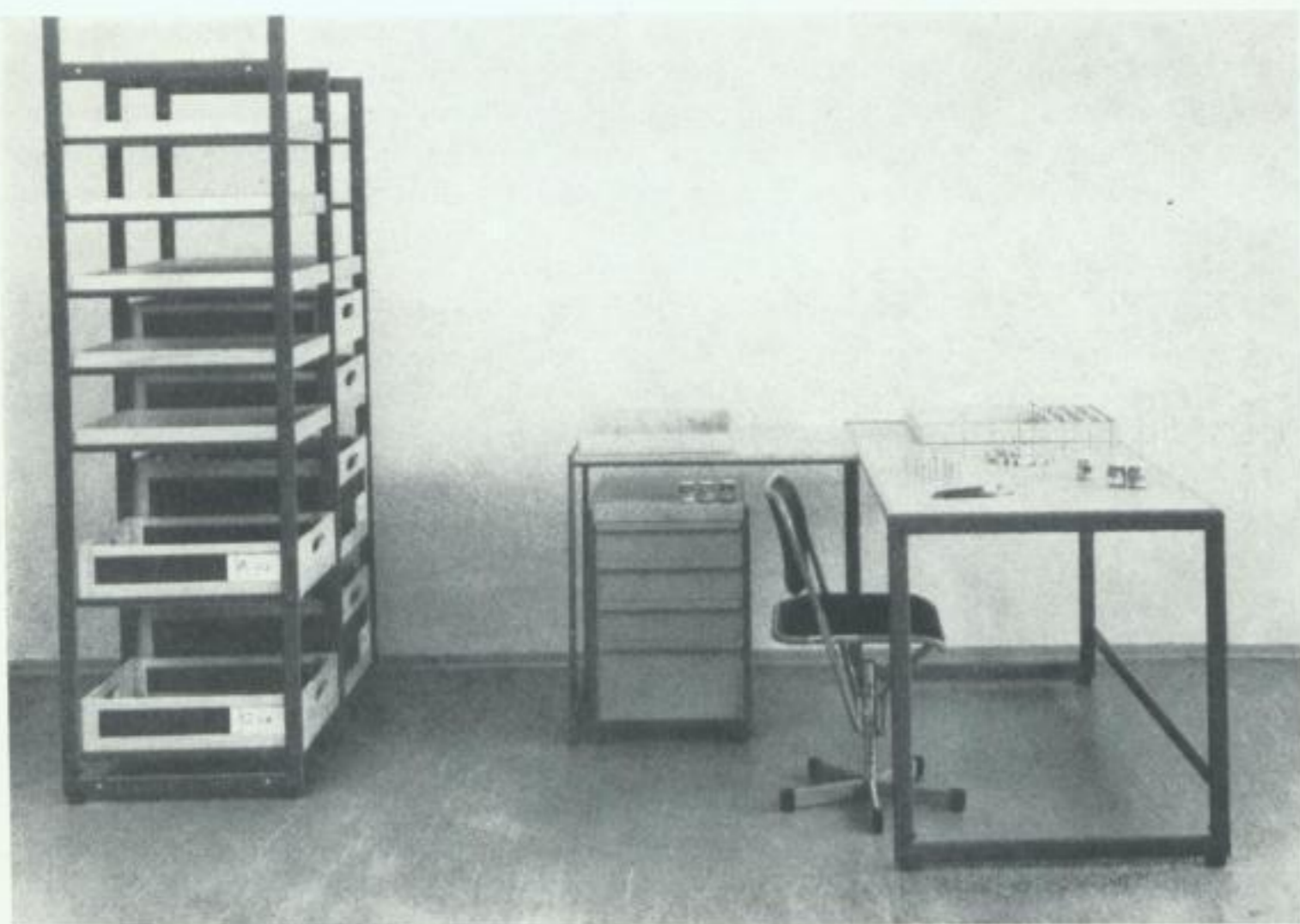
### Arbeitsplatzsystem zur Figurenherstellung

Gestalter: Wolfgang Geisler, Frithjof Meinel, Eckehard Punk, Karola Schwarzer, Rüdiger Sudau, 1987

Auftraggeber: VEB Kunstgewerbe-Werkstätten Olbernhau, Betrieb der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle

Das Arbeitsplatzsystem ist für präzise manuelle Arbeitstätigkeiten in kleinen Fertigungsnestern entwickelt worden. Dazu lassen sich die mit Haupt- und seitlicher Nebenarbeitsfläche ausgerüsteten Tische über Grünpflanzenbehälter verbinden. Tische, Regale und der mobile Beistellcontainer bestehen aus allseitig abgerundeten Profilrahmen, die mittels Querträger zu räumlich stabilen Gebilden verschraubt werden. Der Arbeitssitz zeichnet sich durch die einfache Verstellbarkeit des Lehnenrohrrahmens aus. Für den Sternfuß und die freischwingernde Sitzrahmenhalterung wird Flachrundrohr verwendet, das die gemeinsame Halbzeugbasis für das gesamte System bildet.

F. M.





# Bauhaus-Licht

Christoph Achtelik

In den zwanziger Jahren war für die neue Produktklasse der elektrischen Leuchten eine konsequente funktionsorientierte Formsprache die Alternative zur Übernahme von aus veralteten Lichtquellen resultierenden Formen. Heute, nach 60 Jahren, besitzt dieser funktionale Ansatz noch seine unverminderte Gültigkeit. Der folgende Beitrag über die damalige Entwicklung neuer Beleuchtungsformen bezieht Aspekte der Lichttechnik ein; so entsteht ein Bild, das über die Huldigung formaler Ergebnisse hinausgeht und einen historischen Einblick in das Experimentier- und Arbeitsfeld in Weimar und Dessau gewährt. Damit gelangt der Autor zu einer vertieften Systematisierung jener Leuchten, er kann Neuentdeckungen vorstellen und bisher unbekannte Urheber-schaften klären.

Der Beleuchtung und der gestalterischen Einordnung der Leuchte in die Räume der entworfenen Wohn- und Gesellschaftsbauten widmete sich das Bauhaus von Beginn an intensiv. Tageslicht und die sich stark verbreitende elektrische Beleuchtung waren wichtige Faktoren der Transparenz und klaren Ordnung der Räume. Walter Gropius entwickelte in den ersten Jahren des Bauhauses in Weimar bekannte und progressive Lösungen weiter und paßte sie objektbezogen den neuen Raumprinzipien an. Fortschritte in der Lichttechnik wurden von den Bauhäuslern interessiert aufgenommen und regten zu eigenen Experimenten an, vor allem zu Verstelleinrichtungen von Leuchten, zu verschiedenen Beleuchtungsarten (vor allem vorwiegend indirekt) und Lampen (zum Beispiel kuppenverspiegelte Lampen) sowie zum Einsatz verschiedener Werkstoffe (mattiertes Glas, Milchglas, opalüberfangenes Glas). Dadurch entstanden in der Weimarer Zeit, wo Gas- und Petroleumleuchten die Wohnräume beherrschten, durch Karl J. Jucker, Wilhelm Wagenfeld und Gyula Pap neuartige Lösungen als kunsthandwerkliche Einzelprodukte und weniger mit dem Ziel, industriell herstellbar zu sein. Laszlo Moholy-Nagy zu dem Entwurf von Karl J. Jucker: „... die mit ihren verschiedenen Einrichtungen zum Ausziehen und Zurückschieben, mit ihren schweren Stangen und Stäben aus Eisen und Messing einem Dinosaurier ähnlicher war als einem Gebrauchsgegenstand. Und doch war sie ein großer Sieg, der einen Anfang brachte.“<sup>1</sup>

Ein großes Betätigungsfeld ergab sich für die Werkstätten mit dem Neubau des Bauhausgebäudes in Dessau 1925/26. Der Bau war Endziel gemeinsamer Werk- und Formarbeit. Max Krajewski: „Gropius nahm die von mir für den zentralen Teil des im Bau befindlichen Schulgebäudes (Vestibül, Aula, Kantine) unterbreiteten Entwürfe für die Beleuchtungskörper an. Besonderes Interesse erforderte die Aula. Sie war niedrig, und die von mir vorgeschlagene Lösung fügte sich gut in das Innere ein, weil sie die obere Zone des Raumes nicht verbaute, sondern offen hielt. Nach Annahme meiner Vorschläge arbeitete ich die Werkzeichnungen aus, fertigte selbst alle Beleuchtungskörper an und montierte sie an Ort und

Stelle.“<sup>2</sup> Die sehr gute Tageslichtsituation, vor allem in den Werkstattäumen und in der Aula, wurde durch lichttechnisch und gestalterisch neue Lösungen der elektrischen Beleuchtung ergänzt.

Parallel zu den Bemühungen des Bauhauses kritisierten die Lichttechniker um 1920 an handelsüblichen Leuchten, daß der beleuchtungstechnische Zweck der Leuchtenabschirmungen vernachlässigt wurde und diese statt dessen vorwiegend schmückendes Beiwerk waren. Besonders die Kronleuchter und Wandarme, die bedenkenlos Formen aus der Zeit übernahmen, in der die Kerze die beste und vornehmste Lichtquelle war, erwiesen sich mit elektrischen Lampen bestückt entweder als unwirtschaftlich im Gebrauch, oder sie blendeten. Ebenso: „Auf Nachttischen stehen die kleinen, neckischen Stehlampen mit bunten Seidenschirmen oder grün überfangenen Opalglasschirmen, die so unzweckmäßig konstruiert sind, daß sie kaum die Taschenuhrständer zu beleuchten vermögen. Will man im Bette lesen, so muß der Stoffschirm irgendwie schiefgestellt und der Körper in eine höchst unbequeme Lage gezwängt werden. Trotzdem fällt dabei weniger Licht auf das Buch als direkt in das Auge.“<sup>3</sup> Die Abschirmungen sollten folgende Funktionen erfüllen: Schutz vor Berührung und Schmutz, Vermeidung der Blendung, Lichtverteilung. Die Firma Körting und Mathiesen AG, Leipzig, entwickelte vor 1920 verschiedene Lichtverteilungsgruppen: „direktes Licht“, „vorwiegend direktes Licht“, „diffuses Licht“, „halbindirektes Licht“, „indirektes Licht“. Für Wohnräume, Büros und Zeichensäle wurde im Gegensatz zu früheren Jahren, in denen die „direkte Beleuchtung“ vorherrschte, besonders „halb-indirektes“ und „vorwiegend direktes Licht“ empfohlen. Demzufolge stellte die Deutsche Lichttechnische Gesellschaft folgende Forderungen an die Innenraumbeleuchtung:

## 1. Zweckmäßigkeit

Wichtig für eine funktionsorientierte Beleuchtung sind ausreichend Beleuchtungsstärken für Allgemein- und Platzbeleuchtung, keine störenden Unterschiede der Helligkeitswerte im Raum und keine zeitlichen Schwankungen im Zusammenhang mit dem Tageslicht und ein ausgewogenes Verhältnis der Schattigkeit.

## 2. Gesundheitsrücksichten

Allgemein stand fest, daß das Licht Einfluß auf den Stoffwechsel, die Arbeitsfreudigkeit und auf die „Aktivität des seelischen Lebens“ hat. Schädliche Abgase und Wärme, wie sie mit Petroleum- und Gaslicht verbunden waren, sind zu vermeiden; die Lichtfarbe ist möglichst dem Tageslicht anzugleichen und das elektrische Licht mit einem Blendschutz zu versehen.

## 3. Wirtschaftlichkeit

Mit der Abschirmung sollte ein geringer Lichtverlust verbunden sein. Weißes Opalüberfangglas wurde besonders empfohlen, es hat eine ausreichende Lichtstreuung ohne allzu großen Lichtverlust. Geringer Stromverbrauch – eine Lampe mit hoher Lichtleistung verbraucht weniger Elektroenergie als mehrere Lampen, die in der Summe die gleiche Lichtleistung ergeben.

## 4. Schönheit

Abb. 1, 2

Typen

1.1.–

1.3.

Abb. 3

Typen

2.1.,

2.8.,

Typen

2.1.,

2.7.,

2.11.

Typen

2.11.

2.9.

2.10.

Typ

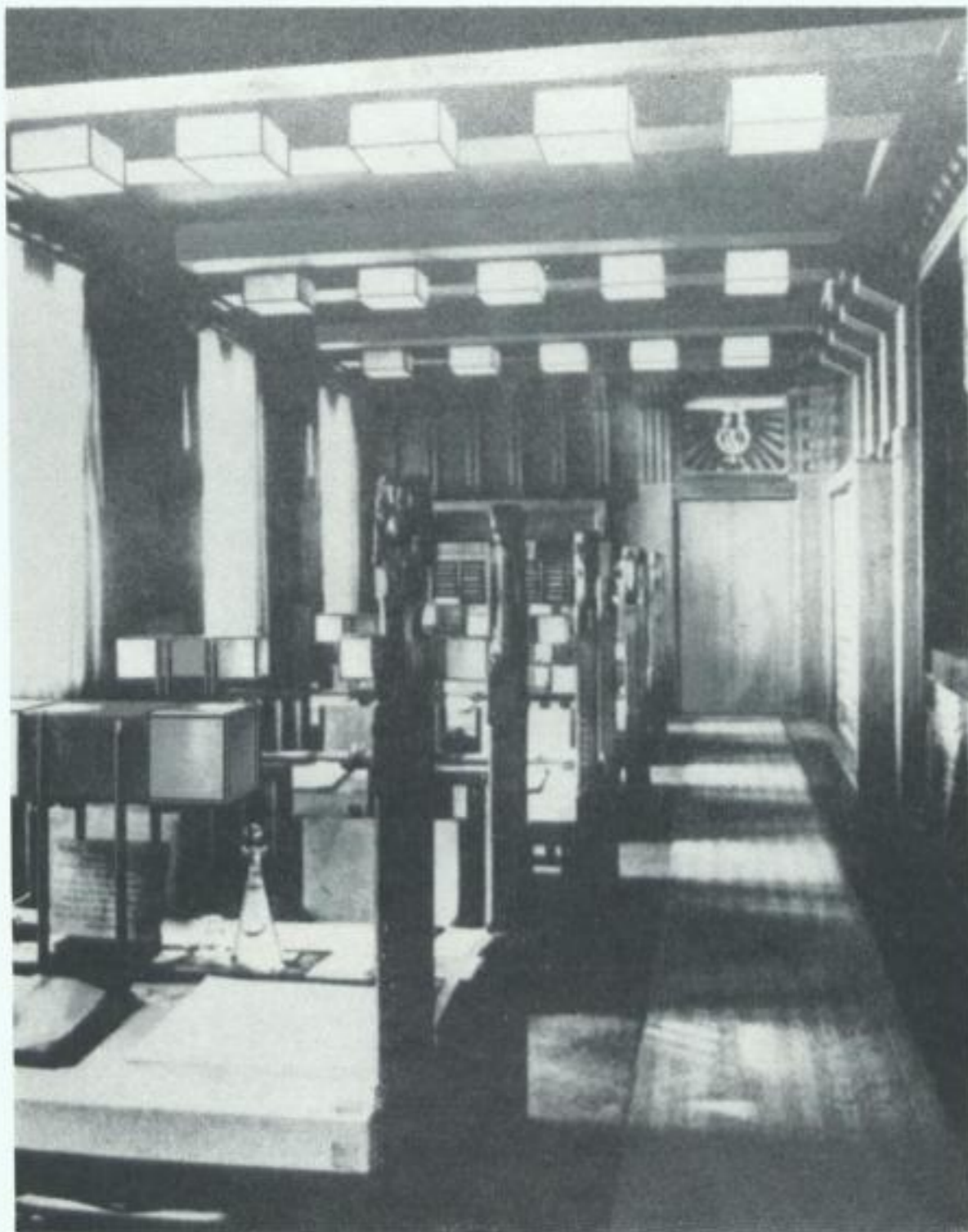
2.1.

Typen

3.2.–

3.4.

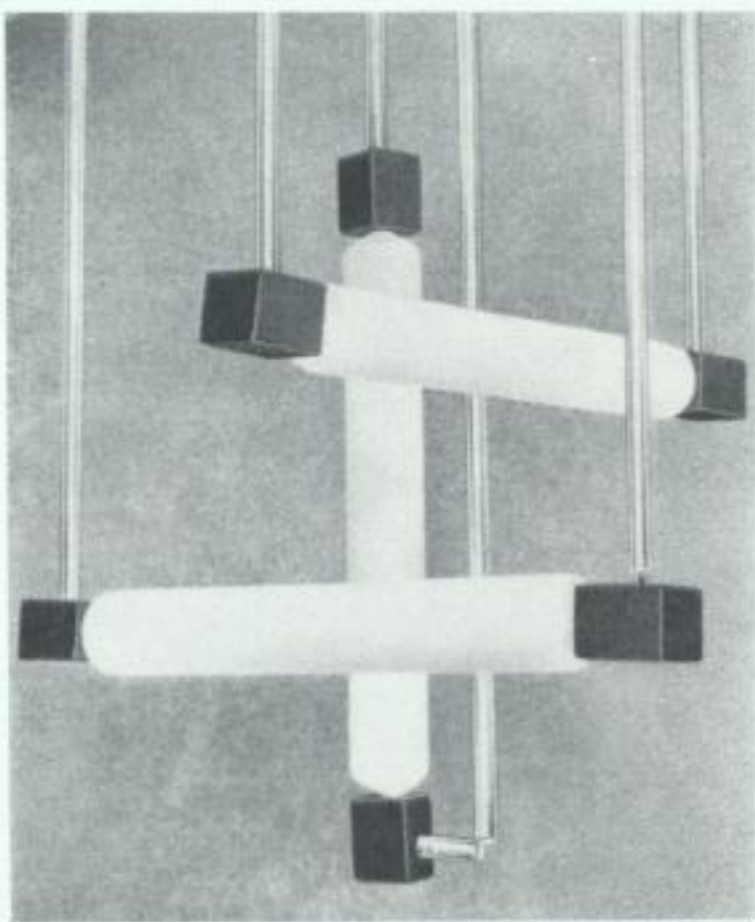




1



3



2

1  
Lesesaal der Landesbibliothek Düsseldorf  
Ausstattung: Peter Behrens, 1904

2  
Hängeleuchte im Haus Dr. Hartog, Maarsen  
Soffittenlampen: Gerrit Rietveld, 1920,  
Die Kabel werden in Glasrohren geführt.

3  
Bauhaus Weimar, Zimmer des Direktors  
Soffittenlampen: Walter Gropius, 1923, die Kabel  
laufen in Aluminiumrohren

Entsprechend dem allgemeinen Grundsatz des Bauhauses, jedes Ding solle „seinem Zweck vollendet dienen, das heißt seine Funktion praktisch erfüllen, dauerhaft, billig und ‚schön‘ sein“<sup>4</sup>, wurde die Entwicklung von Leuchten für die Metallwerkstatt des Bauhauses in Dessau unter der Leitung von Laszlo Moholy-Nagy zu einem wesentlichen Schwerpunkt. Die entstandenen Leuchtentypen belegen das breite Experimentierfeld, das dabei bearbeitet wurde:

– Verstellmöglichkeit der Leuchten, vor allem zur Erhöhung der Beleuchtungsstärke und zur Optimierung der Lichtrichtung und der Schattenverhältnisse;

– verschiedene Lichtverteilungsarten, vor allem indirekte und diffuse Beleuchtung (die anliegende Opalglaschale als Wand- oder Deckenleuchte für niedrige Räume war neuartig);

Typen  
4.23.–  
4.25.  
4.29.

Typen  
4.15.–  
4.20.,  
4.28.–  
4.30.

Typen  
4.13.,  
4.14.

Typen  
4.13.,  
4.14.

Typen  
4.2.–  
4.9.,  
4.11.–  
4.14.,  
4.24.,  
4.25.,  
4.31.  
Abb. 19

Typen  
4.18,  
4.19,  
4.26.–  
4.29.,

Typen  
4.23.,  
4.29.

Typen  
4.2.–  
4.5.

– Begrenzung der Blendung und Einbeziehung der Umfeldbedingungen (staubige Werkstattträume...);

– verschiedene Lichtstreuung durch den Einsatz verschiedener Werkstoffe, wie poliertes Aluminium für Reflektoren, die Verbindung von opalüberfanganem Mattglas zur Kombination von indirektem und diffusem Licht (Marianne Brandt: „Die Stufe oberhalb der Mitte ist drin, um die Unexaktheiten zu kaschieren, die beim Überfangen mit Opalglas entstehen.“<sup>5</sup>);

– konstruktive Lösungen zur Einstellung des Brennpunktes der Lampe – das war erforderlich, weil die Lampen verschiedener Hersteller und verschiedener Lichtleistung unterschiedliche Abmessungen hatten – und zur sicheren Verbindung der Glasschale mit dem Metallrahmen.

Marianne Brandt: „... im allgemeinen müssen wir uns heutzutage begnügen mit einer summe aus erfahrungen hervorgegangener Überlegungen, mit darauf folgenden versuchungen, zeichnungen, mit deren kontrolle durch nachprüfen und berechnung, ein gutes teil gefühlsmäßigen vorgehens und eigenen gleichgewichts ist also zunächst immer noch unentbehrlich. fehlgriffe werden gemacht, aber auch in dieser beziehung geht es uns von tag zu tag immer besser und besser. die elektrische glühlampe haben wir zwar nicht erfunden, haben uns jedoch bemüht, eine ihrem wesen entsprechende, sachgemäße anwendung zu finden und sie zum beispiel auch aus den ohne rücksicht auf zweckmäßigkeit übernommenen formen des kerzenkronleuchters und der petroleum- und gasleuchte zu befreien...“<sup>6</sup>

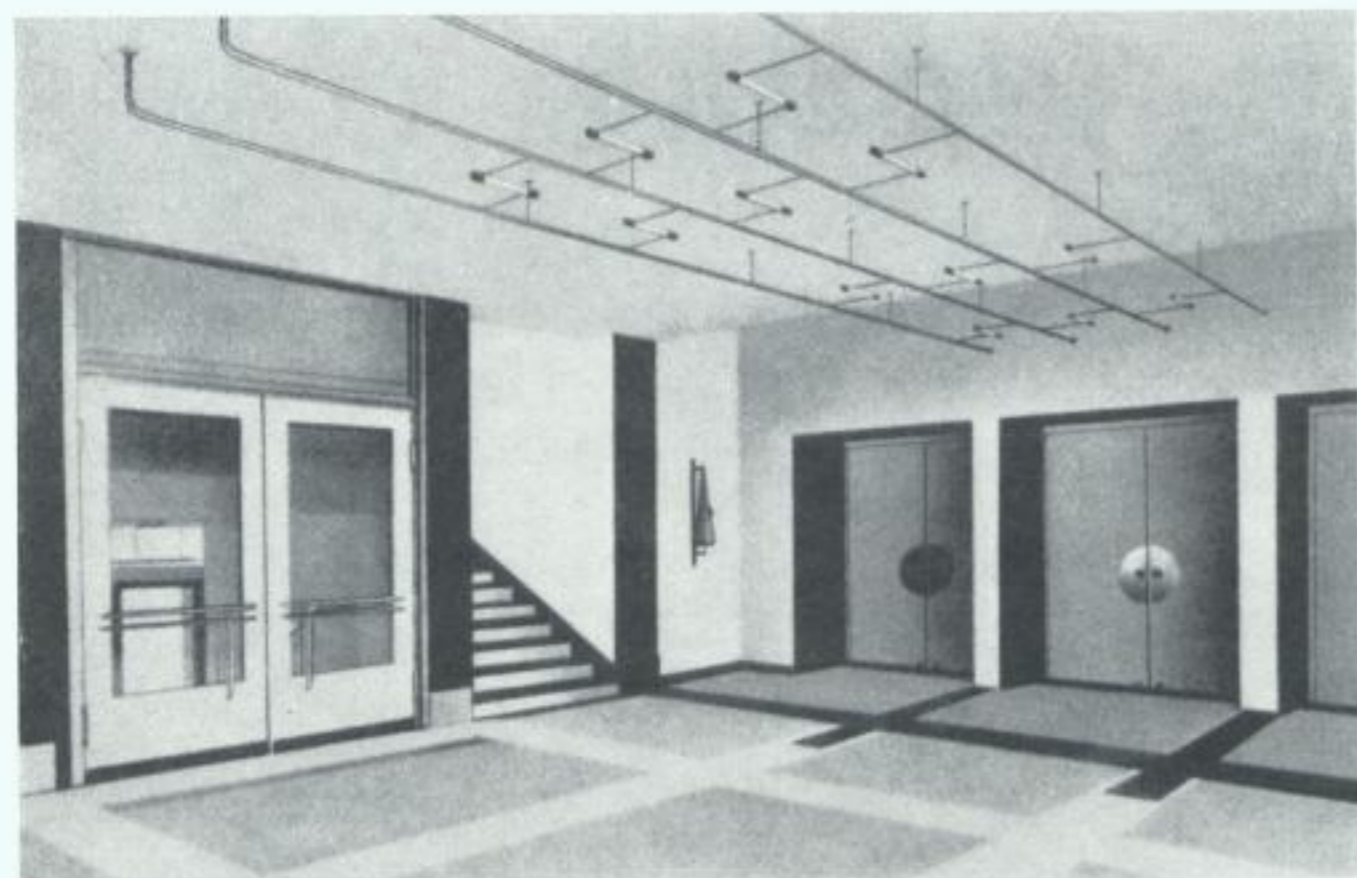




4



5



6



7



8



9



4  
Musterhaus am Horn, Weimar, Wohnzimmer  
Ständerleuchte: Gyula Pap, 1923  
Der Tageslichtbeleuchtung durch das Oberlicht des Raumes wird mit der elektrischen Beleuchtung entsprochen – vorwiegend indirektes Licht durch die Ständerleuchte und die unter dem Oberlicht installierten Soffittenleuchten.

5  
Bauhaus Dessau, Eingang  
Deckenleuchten: Metallwerkstatt, 1926

6  
Bauhaus Dessau, Vestibül  
Deckenleuchten: Max Krajewski, 1926  
Die Soffittendecke ergibt eine gleichmäßige Allgemeinbeleuchtung und führt in die Aula hinein.

7  
Bauhaus Dessau, Treppenhaus der technischen Lehranstalt  
Hängeleuchten: Marianne Brandt, um 1927

8  
Bauhaus Dessau, Aula  
Deckenleuchten: Max Krajewski, 1926

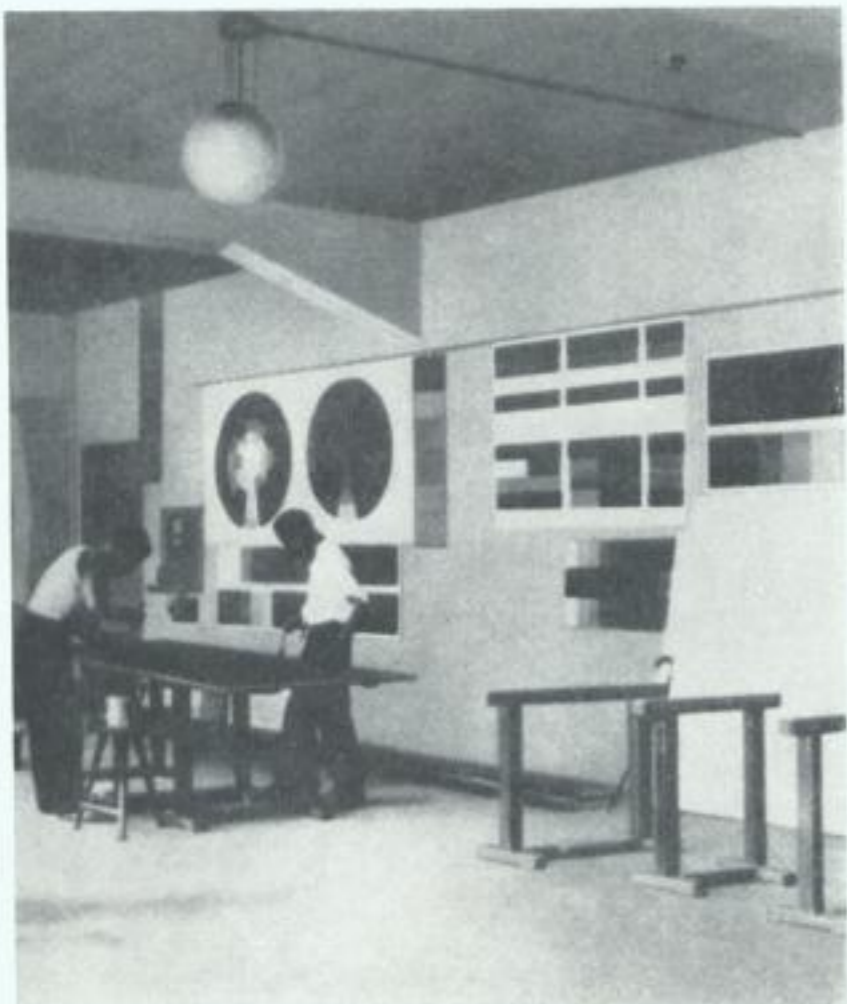
9  
Bauhaus Dessau, Brückentrakt  
Wandleuchten: Metallwerkstatt, 1926

10  
Bauhaus Dessau, Werkstatt für Wandmalerei  
Hängeleuchten: Marianne Brandt, 1926/27  
gleichförmige Beleuchtung im ganzen Raum

11  
Bauhaus Dessau, Zeichensaal der Architekturabteilung  
Hängeleuchten: Marianne Brandt, Hans Przyrembel, um 1926  
direkte, höhenverstellbare Platzbeleuchtung für das Zeichenbrett

12  
Meisterhaus Gropius, Dessau, Veranda vor dem Eßzimmer  
Deckenleuchte: Entwurf Walter Gropius  
Ausführung Metallwerkstatt, 1926

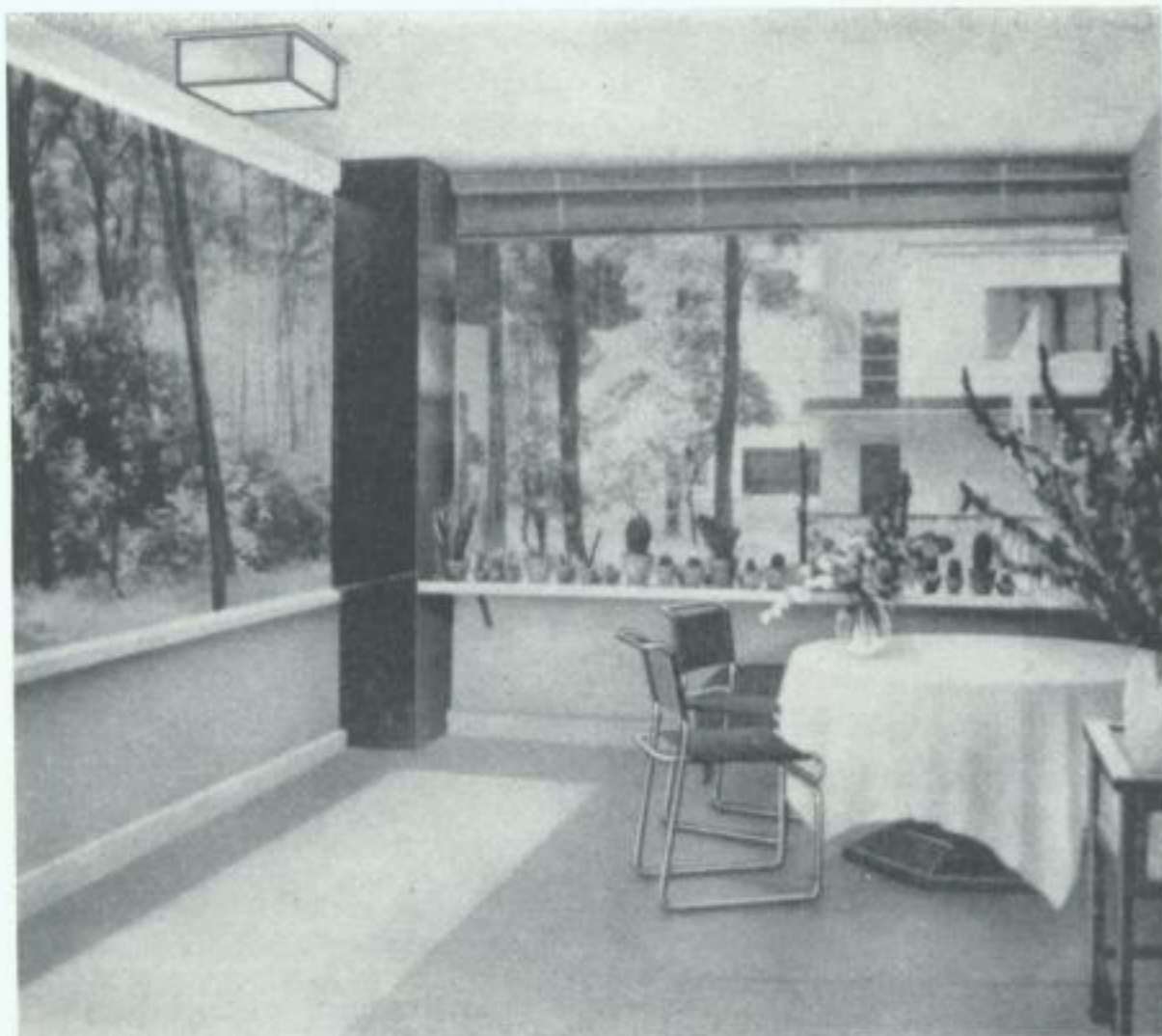
13  
Arbeitsplatzleuchte: Marianne Brandt, um 1927  
Eisenblech lackiert, Höhe: 44 cm, Reflektor Aluminium, Ø: 14 cm



10



11



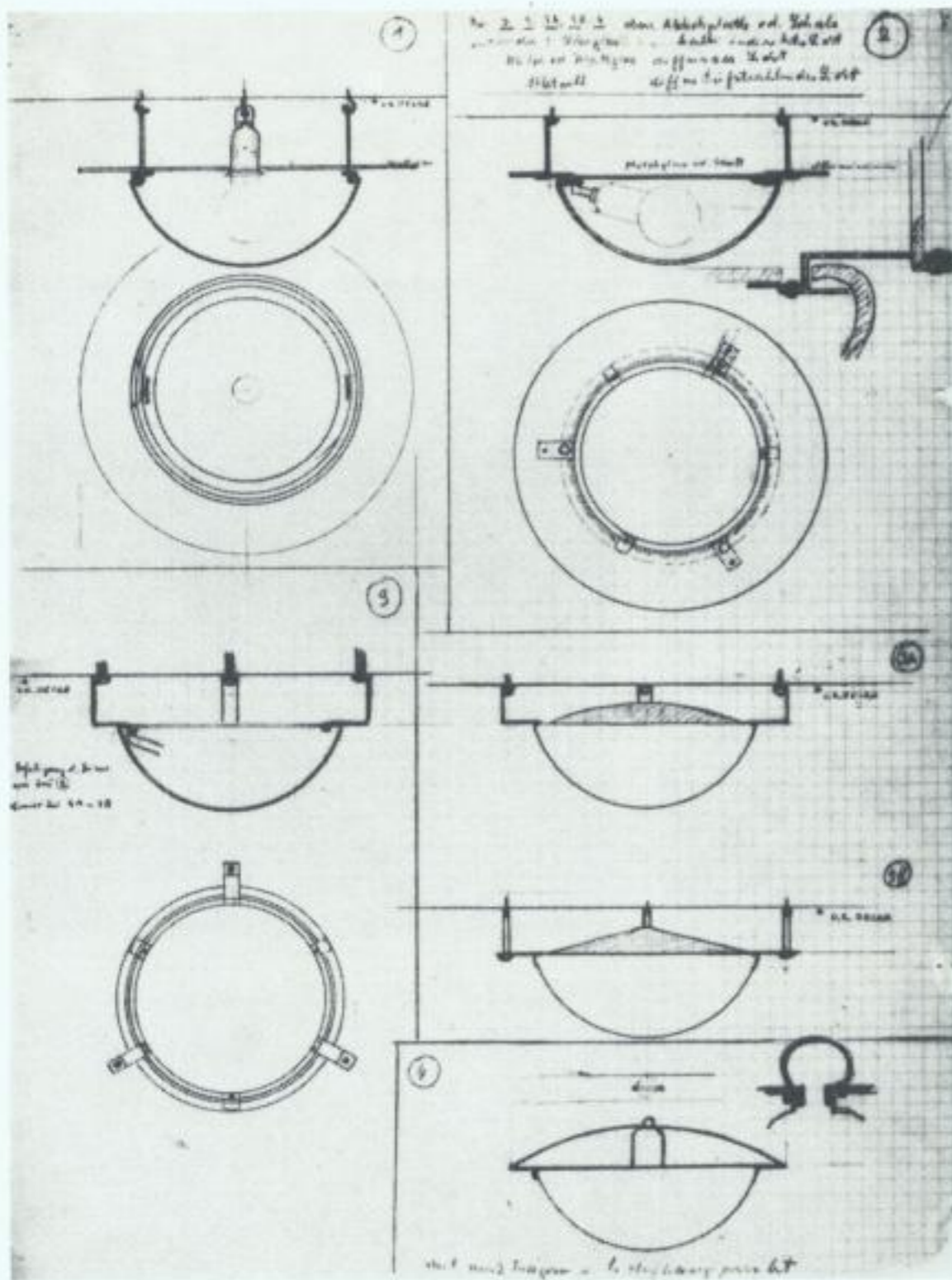
12



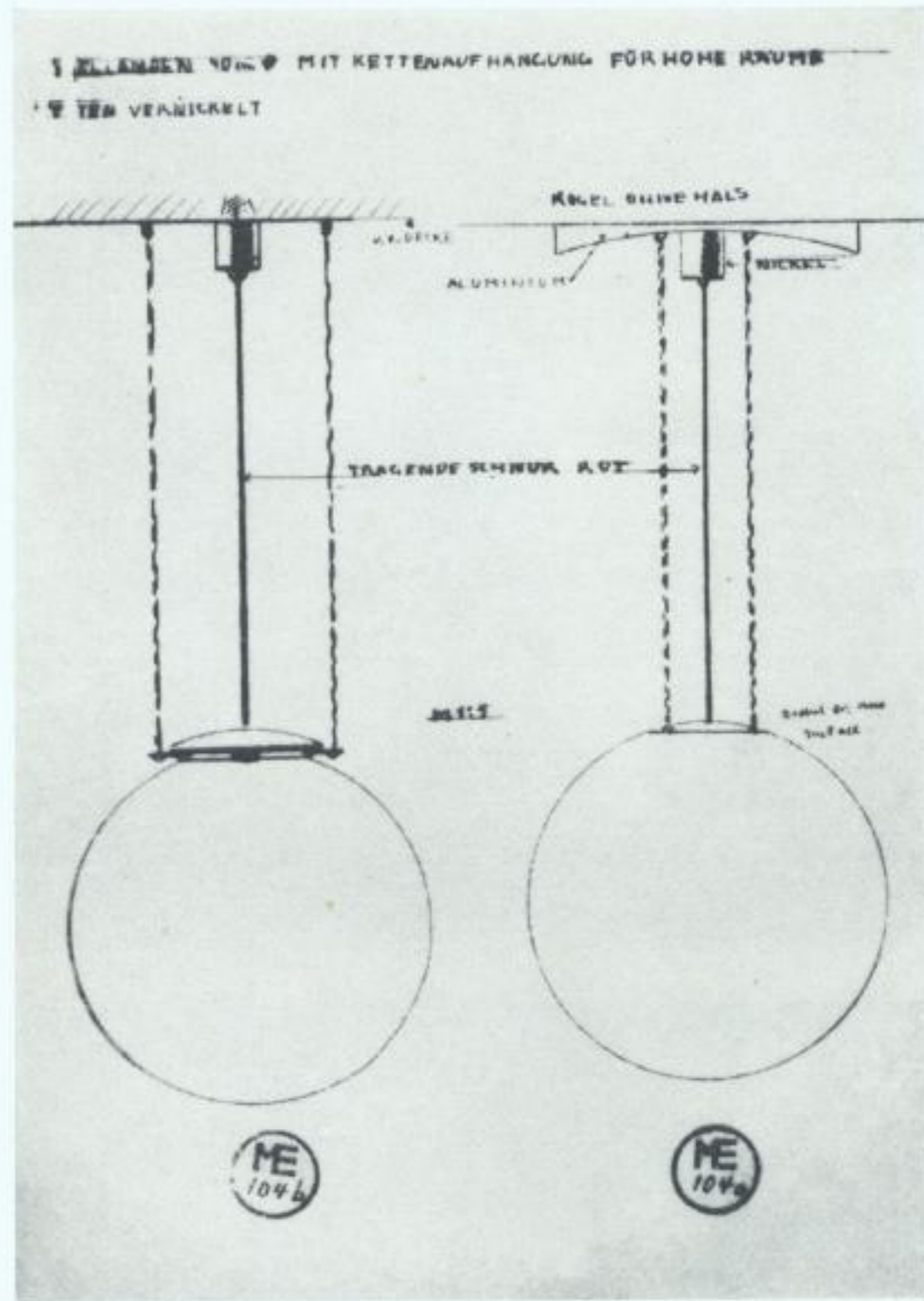
13

19

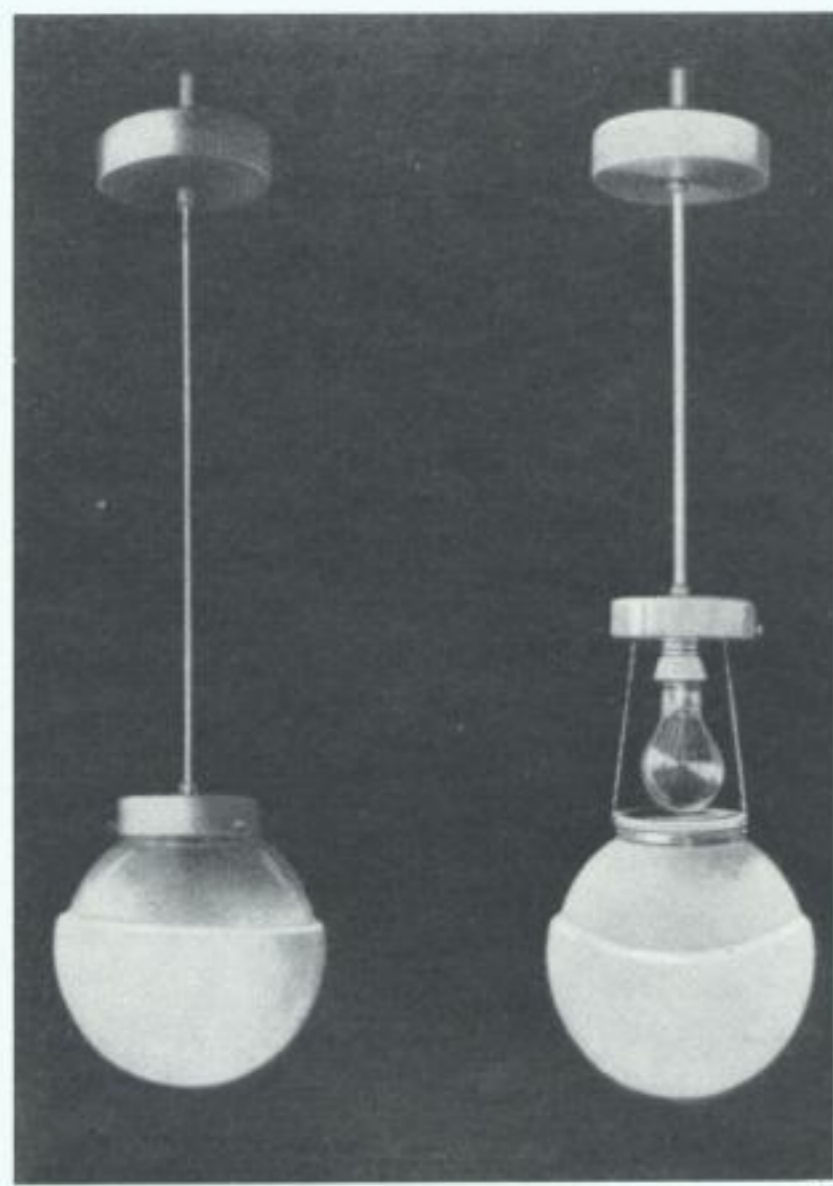




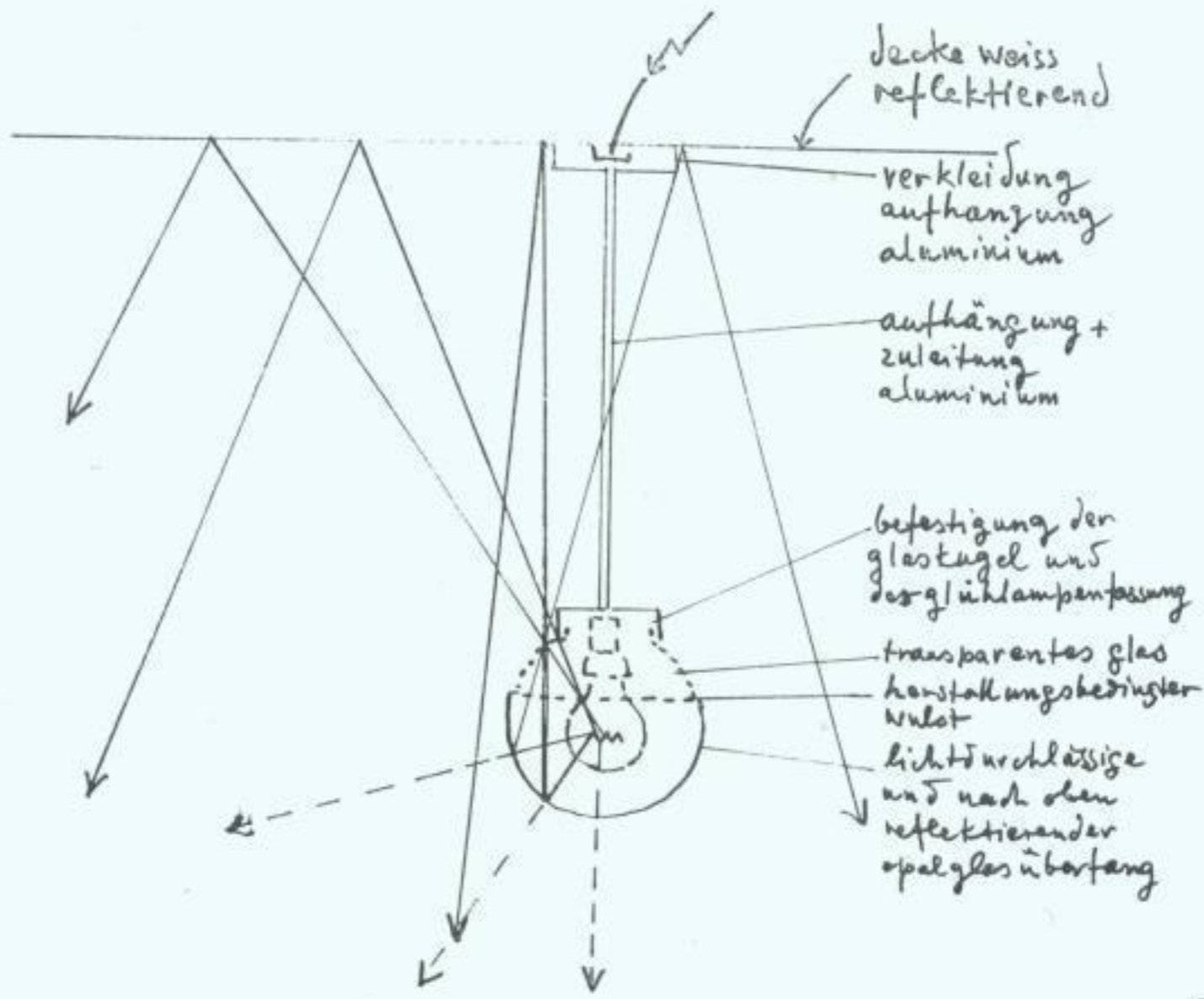
14



15



16



17

14 Entwurfszeichnung für Deckenleuchten: Marianne Brandt, 1927/28

15 Entwurfszeichnung für Hängeleuchte, Typ 4.12.: Marianne Brandt, um 1926

16 Hängeleuchten Typ 4.13.: Marianne Brandt, 1925 Beim Wechseln der Glühlampe wird die Kugel an Ketten gehalten. Die Kugel ist am Rohrpendel verstellbar, um die Glühlampe zu justieren.

17 Zeichnung zur Hängeleuchte von Marianne Brandt, Typ 4.13. (Zeichnung Max Bill)

18 Entwurfszeichnung für Deckenleuchten: Marianne Brandt, 1928

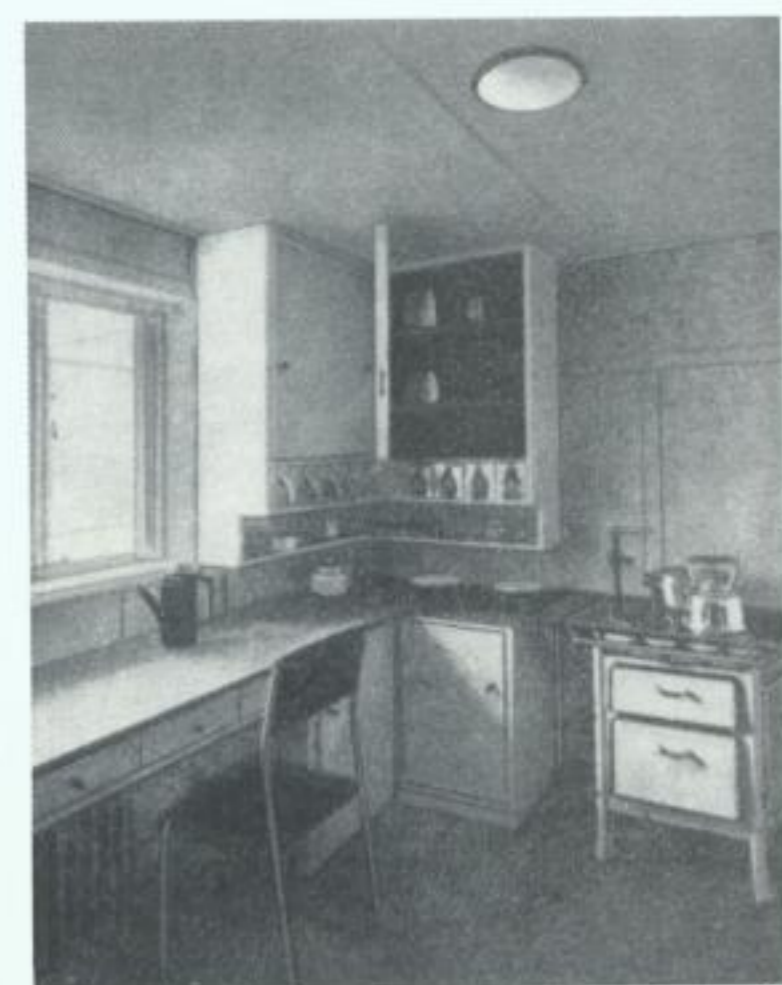
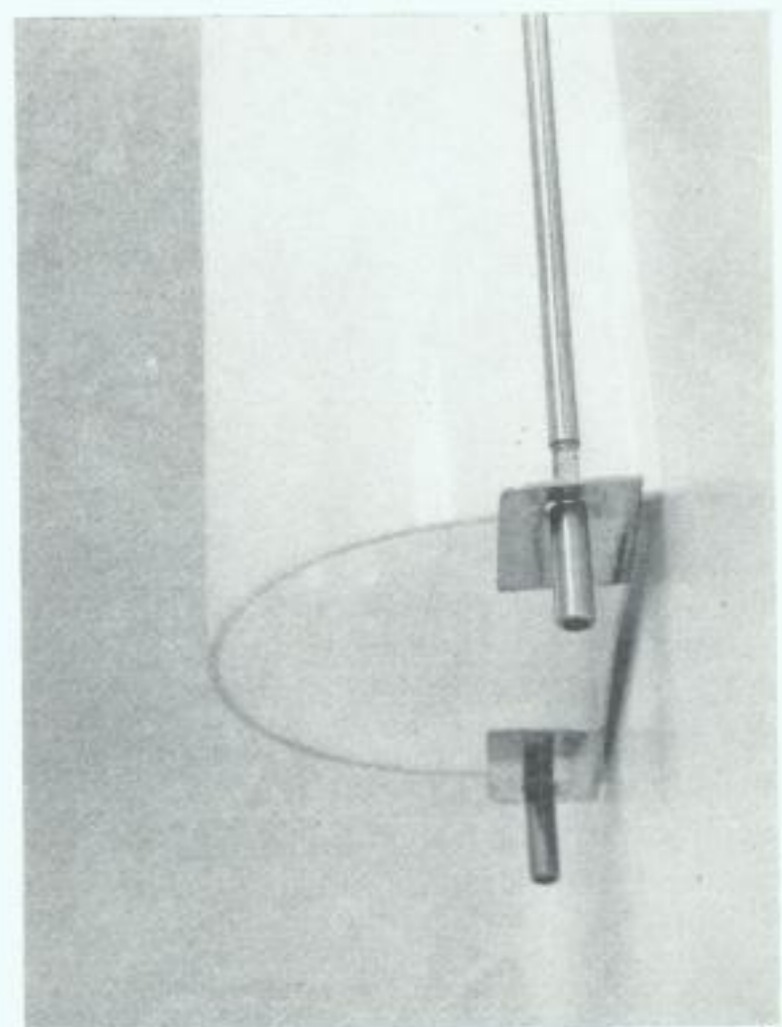
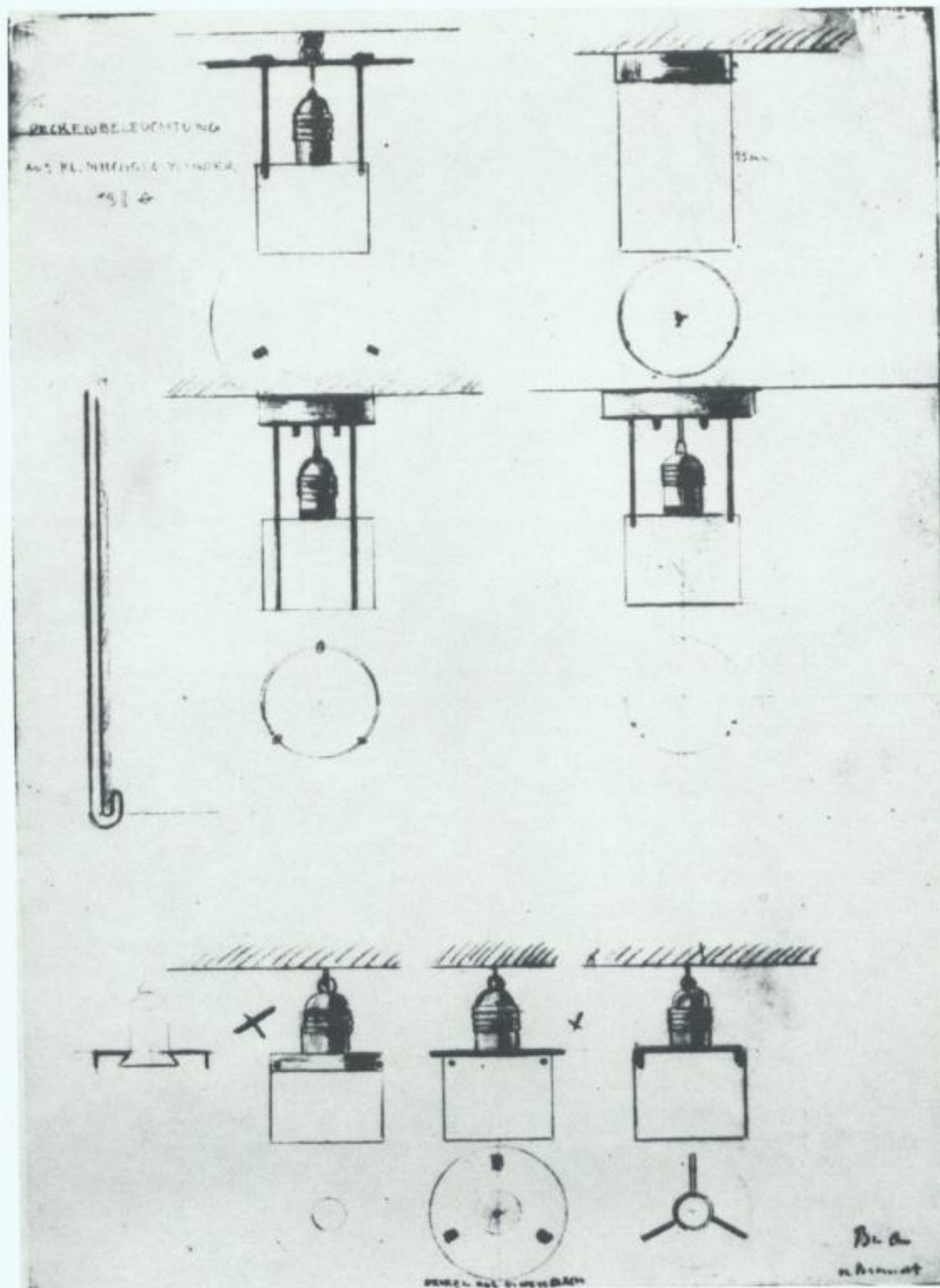
19 Wandleuchte, Typ 4.5., Montageelement: Marianne Brandt, um 1925

20 Haus Gropius zur Werkbundaussstellung „Die Wohnung“, Stuttgart, 1927 Deckenleuchte: Marianne Brandt

Anmerkungen

- 1 Bayer, H., Gropius, W., Gropius, I.: Bauhaus 1919–1928, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1955, S. 134
  - 2 form+zweck, 6/1976, S. 22
  - 3 Bloch, L.: Lichttechnik Verlag R. Oldenburg, München und Berlin 1921, S. 365
  - 4 Gropius, Walter: Neue Arbeiten der Bauhaus-Werkstätten, in: Bauhaus-Buch 7, Albert Langen Verlag, München 1925, S. 5
  - 5 form+zweck, 3/1979, S. 70
  - 6 Bauhausheft, Januar 1929, S. 21
  - 7 form+zweck, 3/1979, S. 68
- Wir danken der Sammlung Bauhaus Dessau für das Zustandekommen der Abbildungen 1, 2, 3, 4 (Poster), 5, 7, 8, 13, 19 (Text) 2.11., 3.1., 3.3., 4.3., 4.5., 4.18., 4.26., 4.27. (Typologie).





18

19

20

Die Hinwendung von der objektbezogenen und kunsthandwerklichen Einzelleuchte zum Massenprodukt erforderte die enge Zusammenarbeit mit der Industrie. Die Bauhäusler vervollständigten durch Exkursionen zu den Betrieben ihre Kenntnis auf den Gebieten der Lichttechnik und der Fertigungsverfahren. Die Betriebe ließen sich bei firmeneigenen Entwürfen vom Bauhaus beraten. Mit dem Ziel der rationellen Produktion erfolgte die Entwicklung von Baureihen. (Die Tischleuchten 4.19. und 4.20. wurden von der Firma Körting und Mathiesen AG, Leipzig, mehrmals weiterentwickelt und bis in die fünfziger Jahre produziert.). Zu den Typen 4.15. bis 4.17. Marianne Brandt: „Diese Leuchte, die ich zusammen mit Hans Przyrembel gemacht habe, gab es auch mit einem breiteren Schirm, da ist sie ansehnlicher, außerdem streut sie das Licht breiter. Zum Teil war auch eine kleine Schale unter der Lichtquelle, damit es keine Blendung geben konnte. Solche Leuchten waren meist aus Aluminium. Den Leuten damals war Aluminium etwas Fatales, wir haben die Schirme deshalb manchmal auch farbgespritzt. Sie war für alles gedacht, für Wohnstube, für Gaststätten, für die Werkstatt.“<sup>7</sup>

Insgesamt wurden nach heutigem Erkenntnisstand am Bauhaus Dessau zwischen 1925 und 1928 31 Leuchtentypen entwickelt, von denen 19 industriell produziert wurden. Wesentliche Merkmale dieser Leuchten sind:

- Typen
- 4.2.-
- 4.3.
- 4.12.,
- 4.14.
- 4.15.-
- 4.17.
- 4.18.-
- 4.20.,
- 4.24.-
- 4.25.,
- 4.26.-
- 4.27.

- Die lichttechnischen Erkenntnisse wurden konsequent gestaltbildend umgesetzt (Verstellelemente, Blendschutzlösungen, hoher Leuchtwirkungsgrad durch ausschließlich einlampige Leuchten sowie dekorlose und weiß opalüberfangene Abschirmungen).
- Lampentypische, aus geometrischen Grundformen abgeleitete Abschirmungen für Metalldraht-Glühlampen und -Soffitten stellten Alternativen dar zu den vorherrschenden Leuchtenformen, die von früheren Lichtquellen (Kerze, Petroleum) übernommen wurden.
- Durch den Einsatz preiswerter Werkstoffe (Aluminium, Glas), die den ästhetischen Auffassungen des Bauhauses entgegenkamen, und rationeller Fertigungsverfahren (Metalldrücken, Montagelösungen, Baureihen) wurde ein Beitrag der Gestaltung zu billigen Leuchten für den Massenbedarf geleistet. Mit der Preisfestsetzung der Betriebe (zum Beispiel 40 Reichsmark für die Type 4.2. der Firma Körting und Mathiesen AG um 1930) waren die Bauhausmodelle jedoch nicht billiger als andere Leuchten.
- Die Leuchten sind kein „schmückendes Beiwerk“, sondern gestatten innerhalb der funktionsorientierten Architektur sowohl variable Beleuchtungslösungen entsprechend den verschiedenen Wohnfunktionen als auch die gestalterische Verbindung von Leuchte, Licht und Raum.

21



# Lebenszeichen

Im Mai 1987 veranstaltete das AIF gemeinsam mit dem Volkseigenen Handelsbetrieb (VHB) Exquisit das 2. Internationale Designseminar Bekleidung im Bauhaus Dessau. Neben 19 Mode- und Textilgestaltern aus der DDR beteiligten sich jeweils eine bzw. einer aus Bulgarien, der BRD, Finnland, Frankreich, Kuba, Polen und Österreich, zwei aus der ČSSR und drei aus Italien. Zum Team gehörten außerdem zwei Videotechniker, ein Computerspezialist und vier Dolmetscher. Leiter des Seminars war Artur Winter, stellvertretender Generaldirektor des VHB Exquisit und Professor an der Kunsthochschule Berlin. Exkursionen führten die Teilnehmer nach Berlin, Dresden und Potsdam, ein umfangreiches Rahmenprogramm bot unter anderem Pantomime und Filmvorführungen, Fachgespräche und eine Exquisit-Modenschau.

Mode und Design – Positionen zur Zeit – ein emotionsgeladenes Thema. Es wurde zu einer größeren Herausforderung, als es von uns geplant war. Ging es doch in diesem Seminar nicht um den Wettbewerb profilierter Gestalter, die sich täglich mit internationalen Modetrends auseinandersetzen und deren Reizwirkung im Herstellen von Bekleidungshüllen erproben. Mode ist eigentlich kein Bekleidungsthema. Es ging nicht um die Anfertigung von ausgefallenen Bekleidungsstücken, sondern um die kreative Vielfalt und die Suche nach neuen Ideen und nützlichen Entwürfen, die in der Folgezeit die gegenständliche Kultur unseres Alltags bereichern sollen.

Aber unter welchem Aspekt sieht der Designer Positionen zur Zeit? Geht es in erster Linie um Sein und Werden im Zusammenwirken der Menschen, um seine Haltung zur allumfassenden Veränderung der Umwelt, um die faszinierende Dynamik des Lebens überhaupt – oder steht die Auseinandersetzung mit einer vordergründigen Sicht auf das kommerziell stark Begehrte, die bei vielen schon bedenklich verinnerlicht ist, im Vordergrund? Der Disput der Seminarteilnehmer mündete in gemeinsamer Suche nach einer souveränen individuellen Formensprache, die unserem Lebensgefühl entspricht und auf den Umgang mit länger gültigen Wertvor-

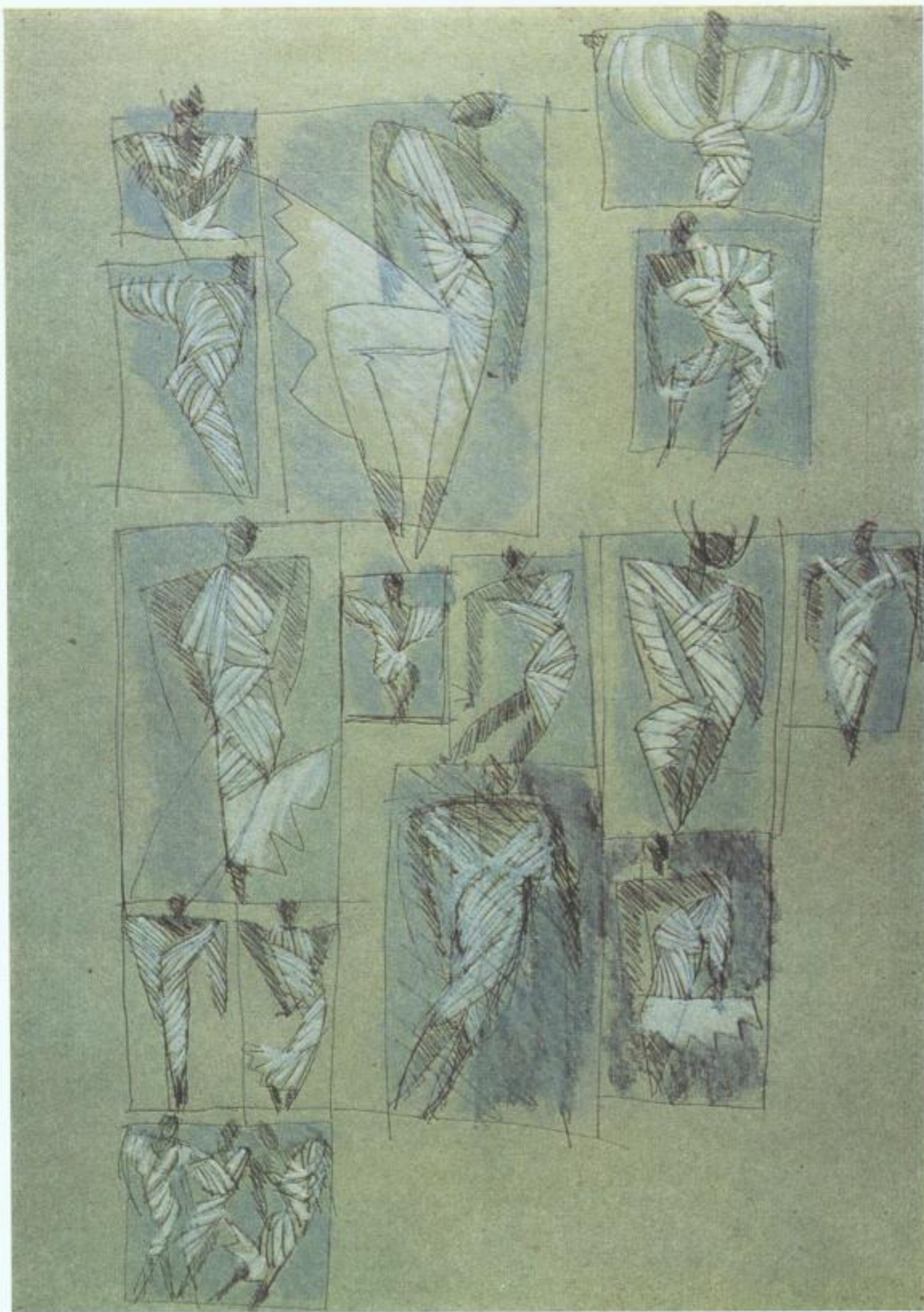
stellungen im Bekleidungsverhalten der Menschen zielt. Diese Aufgabe erwies sich als länderübergreifend für die Designer, ihre individuellen Sehweisen und national geprägten Überlegungen im streitbaren Dialog herausfordernd. Zunächst waren Methoden des gemeinsamen Arbeitens zu finden und zu erproben. Wir gingen davon aus, daß die Auffassungen darüber, wie Arbeitsabläufe von der Idee bis zu einem bestimmten Ergebnis zu organisieren und zu bewerkstelligen sind, sehr unterschiedlich und individuell geprägt sind. Für die kurze Dauer von zwei Wochen versuchten wir, entsprechende Rahmenbedingungen für das Wohlbefinden der Gestalter außerhalb der gewohnten privaten und beruflichen Bedingungen herzustellen, unter denen sonst kreative Arbeit geleistet werden muß. Bei einem so unterschiedlichen Kreis von Textil- und Modegestaltern aus zehn Ländern, die in der Lehre, in der Presse, in der Industrie, im Handel, in Designinstitutionen, beim Fernsehen oder freiberuflich tätig sind und deren Sehweise durch ihr spezifisches Arbeitsgebiet geprägt ist, war der produktive Dialog erst einmal zu entwickeln. Das „Sich-Einbringen“ in den Meinungs-austausch, die Selbstbefragung jedes einzelnen nach seinen Möglichkeiten und Grenzen, das Erkennen von gemeinsamen Positionen und eigenen Irrtümern war für jeden von uns ein schwieriger und manchmal auch ein schmerzhafter Prozeß. Im Kreis der sehr begabten und berufserfahrenen Gestalter gab es insider und out-sider, Zweier- und Dreierbeziehungen, Ruhe und Aktion, Sympathien und Antipathien, Freude, Enttäuschungen, Aggressionen, Flucht und Besinnung. Dabei hatten wir das große Glück, daß sich die Seminargruppe von vornherein als so kommunativ erwies, daß bei allen „Heiß-Kalt-Erfahrungen“ bei keinem das Bedürfnis „sich einzubringen“ blockiert wurde. Dieser Auseinandersetzungs- und Verständigungsprozeß, der – in unserer Berufsgruppe zwangsläufig – immer über das Material, die Farbe und die Formensprache zur gemeinsamen Verständigung führte, war das eigentlich Wesentliche dieses Seminars, dessen Resultate sich viel mehr im Denken und in den gemeinsamen Aktionen als auf dem Papier manifestierten. Das mag

für manchen Außenstehenden ein nur schwer erkennbares Resultat unserer gemeinsamen Arbeit sein. Deshalb zeichneten wir im Bauhaus ein Video auf, das diesen Prozeß, die schöpferische Atmosphäre, nacherlebbar macht. Die Vielschichtigkeit des „Herantastens“ an die Aufgabenstellung des Seminars spiegelt sich natürlich auch in Arbeitsergebnissen wider. Dennoch: die Suche nach neuen Arbeitswegen war wichtiger als die geradlinige Bewegung auf ein perfektes Einzelergebnis zu. So sind die Arbeiten nach vielen Seiten offen – neben Entwürfen für Tücher und Stoffe entstanden zahlreiche Ideenskizzen, interessante Konstruktionen und Modegrafiken.

Auffallend war, daß bei allen Beteiligten die Auseinandersetzung mit zeitweiligen Moden und echter Modernisierung nicht zur Flucht ins elitäre Unikat geführt hat. Deutlich wurde vielmehr die Besinnung auf das, was modern im Sinne von kunstvoll und vernünftig ist. Unser französischer Freund fand ein schlichtes Wort für die Erkenntnis, die uns alle in diesen Tagen bewegte: „Tout commence avec la fleur – Alles beginnt mit der Blume.“ Man muß das kleine Einmaleins beherrschen, ehe man Wurzeln ziehen kann. Vor allem bei den jüngeren Gestaltern wurde eine Rückbesinnung auf die Traditionen des Bauhauses deutlich, gepaart mit Ironie und Witz.

Zusammenfassend kann man sagen, daß das 2. Internationale Bauhausseminar Bekleidung eingefahrene Wege im Ideenfindungsprozeß in Frage gestellt hat. Es wurde eine geistige Herausforderung zur Auseinandersetzung des einzelnen mit sich selbst. Nun geht es darum, diese kritische Atmosphäre im Alltag zu erhalten, auf der Suche nach tiefer gegründeten Sinngehalten der Mode, im freien und selbstverständlichen Umgang mit einer Bekleidungskultur, die mehr bietet als Konsumzwang und Trendprognosen. Die „Lebenszeichen“ der Seminarteilnehmer, die mittlerweile bei uns im AIF eingehen, verheißen, daß die Herausforderung des Seminarthemas weiter wirkt. Das ermutigt uns, 1989 den gemeinsam begonnenen Auseinandersetzungsprozeß in einem Nachfolgeseminar mit allen Beteiligten fortzuführen.  
Evamaria Rediger





„Subjektive Befindlichkeit“ kam in den Seminararbeiten ebenso zum Ausdruck wie auch eine heitere und ironische Distanz zur Mode. Arbeiten mit vordergründig pragmatischer Funktion, die beispielsweise Modellkonstruktionen sichtbar machten oder wirkungsbezogen an die Identifikationsbereitschaft des Betrachters appellieren, waren ebenso beabsichtigt. Andere befaßten sich spielerisch mit elementaren Formen einer Bildsprache, die offen ist für Ergänzungen, Varianten und übertragbar in den Textil-, den Modellentwurf und die Modegrafik.

Als phantasieanregende gemeinsame „Lockerungsübung“ wurde eine Gestalterin in ein langes weißes Tuch gewickelt, die vielfachen festen Wicklungen wurden anschließend mit Farbflächen überzogen. Nach dem „Auffälteln“ zeigten sich bewegte und gerasterte Strukturen, die nun durchbrochen, bereichert und ergänzt werden konnten. Diese Übung regte einen Gestalter dazu an, eine Reihe von amüsanten drapierten und körperbetonenden Hüllen zu skizzieren (Abb. 1–4).







5



6



7

Modegestalterinnen brachten Kleidungsvorschläge, mit deren Dessins und Modellen sie deren wechselseitige ausdrucksbestimmende Durchdringung veranschaulichten.

Textilgestalterinnen entwarfen mit den verfügbaren maltechnischen und experimentellen Mitteln Tücher, deren kompositorische und bildkünstlerische Komponente sie reizte. Andere Gestalter fanden in der Verbindung von Designpraxis und Bildkunst eine Spielart des Hervorbringens, die vielseitige und überraschende Ergebnisse zeitigte. Mit Skizzen, Ansätzen zur Modegrafik und deren endgültigen Formulierungen wurden Sinnbezüge hergestellt, die über die Mode hinausweisen und die Erfahrungswelt der Gestaltenden widerspiegeln (Abb 10–16).

Anke Carstensen

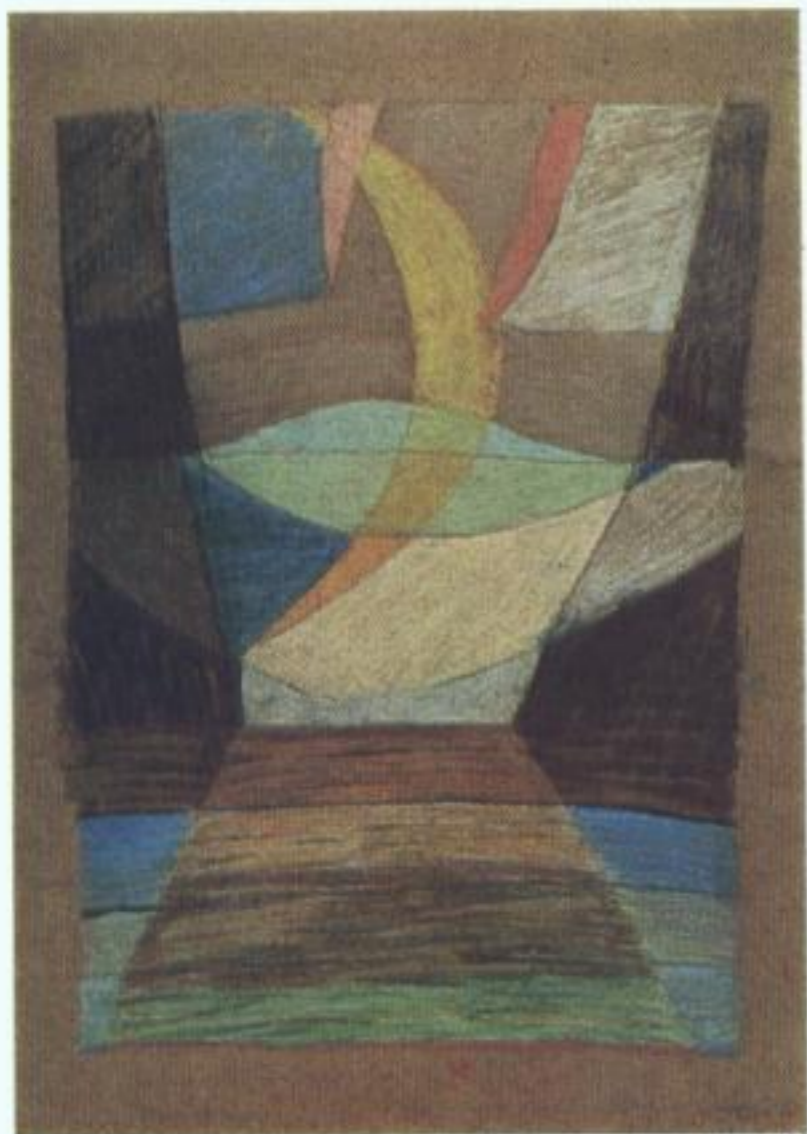


9



8





10



11



12



13

1. 10–16  
 Modegrafiken vom 2. internationalen Designseminar  
 Bekleidung am Bauhaus Dessau, 1987

- 1 Thomas Greis, DDR
- 10 Ursula Fürtler, Österreich
- 11 Monika Betz, DDR
- 12 Joachim Schielicke, DDR
- 13 Raffael d'Leon, Kuba
- 14/15 Monika Oppel, DDR
- 16 Ceslav Jaroš, ČSSR



14



15



16

25





17

Modeseminar im Bauhaus – eine besondere Situation, geeignet, schöpferisches Potential herauszufordern, auch Fragen zu stellen nach Bedingungen für Kreativität und Formen deren Umsetzung. Wo beginnt und endet individuelle Gestaltung, was vermögen arbeitsteilig getrennte Bereiche so zusammenzuführen, daß Gestaltung für den Nutzer zur individuellen Aufforderung wird? form+zweck fragte zwei Modestalter des VHB Exquisit nach ihren Erfahrungen im Modeseminar 1987.

Einerseits, so Joachim Schielicke und Thomas Greis, fördere die Werkstatt-Situation das Erleben unterschiedlicher Arbeitsmethoden und -mittel von Gestalterkollegen aus verschiedenen Betrieben, Institutionen und Ländern. Andererseits eröffnete gerade „das kollektive Herangehen an eine gemeinsame Aufgabe“ Spielraum für individuellen Ausdruck. Der Genuß gemeinschaftlichen Trainings gründete im Zusammenspiel von aufeinander bezogener Arbeit mit eigenem Ausprobieren, „sich ein-



18

bringen und auch zurücknehmen zu lernen. Zum Beispiel der Versuch, von der Zeichnung weg das Papier als Material zu nutzen, direkt am Körper zu probieren. Das Einwickeln in Papier war ein Spektakel zur Provokation der gemeinsamen Aktion und zugleich Spiel mit Körper und Formen.“

Das vom AIF organisierte „Rahmen“-Angebot, wie Vorstellen mitgebrachter Arbeiten, Grafik- und Fotoausstellungen, Umgang mit Computer, Video und anderes, diente der gegenseitigen Information und Anregung, war auch geeignet, Hemmungen und Ängste zugunsten gemeinsamen Arbeitens abzubauen. So entstand das Bedürfnis, die begonnenen Kontakte bei späterer Gelegenheit weiterzuführen, allerdings mit konkreter Aufgabe und bis hin zur Umsetzung in Details.

Gestaltung ist keine Einzelleistung, Gestalter aber arbeiten, vor allem in der Industrie, alleine. Im Selbstverständnis unserer Gesprächspartner dominiert der Bezug zu Industrie und Handel. „Wir müssen integrieren, unsere Ideen deutlich machen und Argumente der Partner in Industrie und Handel annehmen können. Im gemeinsamen Suchen nach Lösungen sollten die Mitarbeiter der Betriebe, die unsere Modelle konstruieren und nähen, diese als ihre eigenen annehmen. Der Gestalter ist Vermittler von Ideen Motivationen, auch Spaß an der Arbeit, manchmal ist er Dompteur . . . Bei jeder Anprobe wird das Modell neu erfunden. Mit dem Handel fängt die Suche nach dem Ziel, den Mitteln und Wegen erneut an. Manchmal fehlt da eine umfassende Informiertheit der Einkäufer und Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem, auch wenn es subjektiv vielleicht nicht zusagt.“ Formen solcherart Vermittlung zu testen und zu vergleichen ermöglicht das Seminar: Haltungen zur eigenen Tätigkeit und auch Inhalte. „Individueller gestalten heißt nicht nur, mehr exklusive Mode anzubieten, sondern vor allem eine breite Basis für Bewegungsräume, damit jeder wählen kann, zum wählen aufgefordert ist, einen kritischen Blick entwickelt und sich seiner Bewertung bewußter wird – im Spiel sozusagen. Gestalter können sich irren, über Qualität entscheidet der Nutzer, wenn er sich wohlfühlt.“

red.



# Spiel mit der Zeit

Viola Höbelbarth

Das Produktionsprofil des VEB Kombinat Mikroelektronik im Ministeriumsbereich Elektrotechnik/Elektronik verkörpert die Palette eines ganzen Industriezweigs: 22 Kombinatbetriebe stellen unter anderem Bauelemente der Mikro-, Opto- und Leistungselektronik, Kopiertechnik, hochwertige technische Konsumgüter, technologische und meßtechnische Ausrüstungen her. Überwiegend ein Investitionsgüter herstellendes Kombinat, beträgt der Anteil der Konsumgüterproduktion doch immerhin 20 Prozent. Zu ihr zählen vor allem Zeitmeßgeräte, Taschenrechner, Rundfunkempfänger und Schachcomputer. Einen besonderen Rang unter diesen Erzeugnissen nimmt die Zeitmeßtechnik ein: Die drei größten Uhrenhersteller der DDR sind seit 1978 im Kombinat Mikroelektronik integriert – der Erzeugnisgruppenleitbetrieb VEB Uhrenwerke Ruhla als vorrangiger Produzent von Armbanduhren und Weckern, der VEB Uhrenwerk Glashütte als Hersteller von Damen- und Herrenarmbanduhren und der VEB Uhrenwerk Weimar als Hersteller von Wohnraumuhren. Um den wissenschaftlich-technischen und gestalterischen Vorlauf auf diesem weltweit unter starkem Konkurrenzdruck stehenden Erzeugnisgebiet zu aktivieren, veranstalteten das Kombinat und das AIF im Dezember 1986 am Bauhaus Dessau ein elftägiges internationales Entwurfsseminar „Uhren im Interieur“.

War die Uhr im vorigen Jahrhundert als handwerkliches Meisterprodukt Statussymbol und wurde vom Großvater auf den Enkel vererbt, leitete die industrielle Fertigung eine Revolutionierung des Gebrauchswertes ein; die Uhr wurde weitestgehend zum Massenprodukt, zur Billigware. Heute bestimmt eine zweite, noch tiefergreifende Wende die Situation in der Uhrenindustrie, bedingt durch den Einzug der Mikroelektronik. Der Einsatz von Quarzkalibern, die durch modernste Fertigungsverfahren billig produziert werden können, ermöglicht es, den funktionalen und ästhetischen Erneuerungsgrad in der Uhrenherstellung in kürzesten Intervallen voranzutreiben. Die Uhr wird mehr und mehr zum modischen Erzeugnis, Spitzenleistungen orientieren sich an internationalen Modetrends. Für die DDR-Uhrenindustrie entstehen größere Möglichkeiten für Gestaltung. Insbesondere bei Weckern und Armbanduhren konnten in den letzten zwei Jahren sichtbare Fortschritte erzielt werden. Der derzeitige Stand von vier Auszeichnungen GUTES DESIGN zu den Leipziger Messen und vier Prädikaten „Gestalterische Spitzenleistungen“ (SL) dokumentiert das.

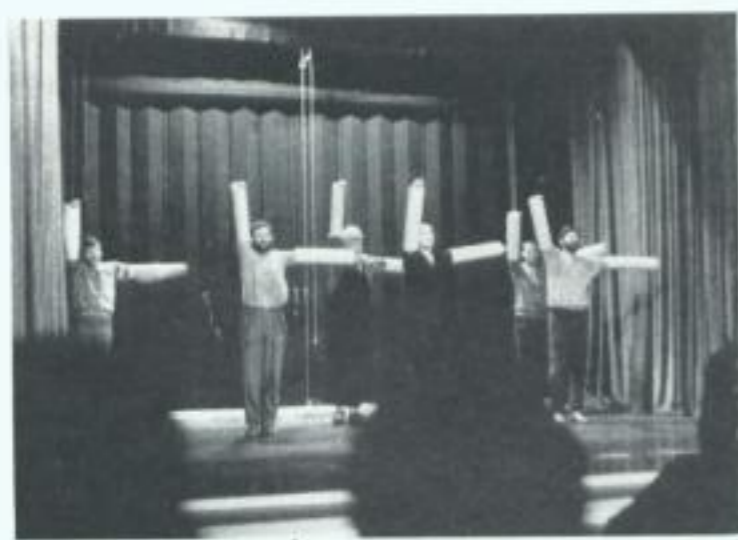
Bei Wohnraumuhren ist die Bilanz weniger zufriedenstellend. Das war der Ausgangspunkt für die Aufgabenstellung des Bauhauseminars. 28 Designer, darunter Fachkollegen aus der VR Bulgarien, der VR Polen, der Unga-

rischen Volksrepublik, aus Japan und den Niederlanden, schufen auf der Grundlage des zur Leipziger Herbstmesse 1986 mit der Goldmedaille ausgezeichneten Quarzkalibers 57 mehr als 80 Gestaltungsentwürfe mit unterschiedlichem Neuheitsgrad.

Es wurde in vier Gruppen gearbeitet, in denen jeweils Gestalter der Uhrenindustrie, Grafiker, Studenten, ausländische Fachkollegen und Gestalter mit Industrieerfahrung vertreten waren. Diese interdisziplinäre Arbeitsweise bot gute Voraussetzungen für die Entfaltung und den Austausch von differenzierten Erfahrungen und Fertigkeiten. Vor allem die internationale Beteiligung wirkte auf das Arbeitsklima anregend, nicht zuletzt dadurch, daß der bulgarische und der polnische Teilnehmer Erkenntnisse des internationalen ICSID-Entwurfseminars „Uhren im Jahre 2000“, das 1985 in Jerewan stattfand, mit einbrachten.

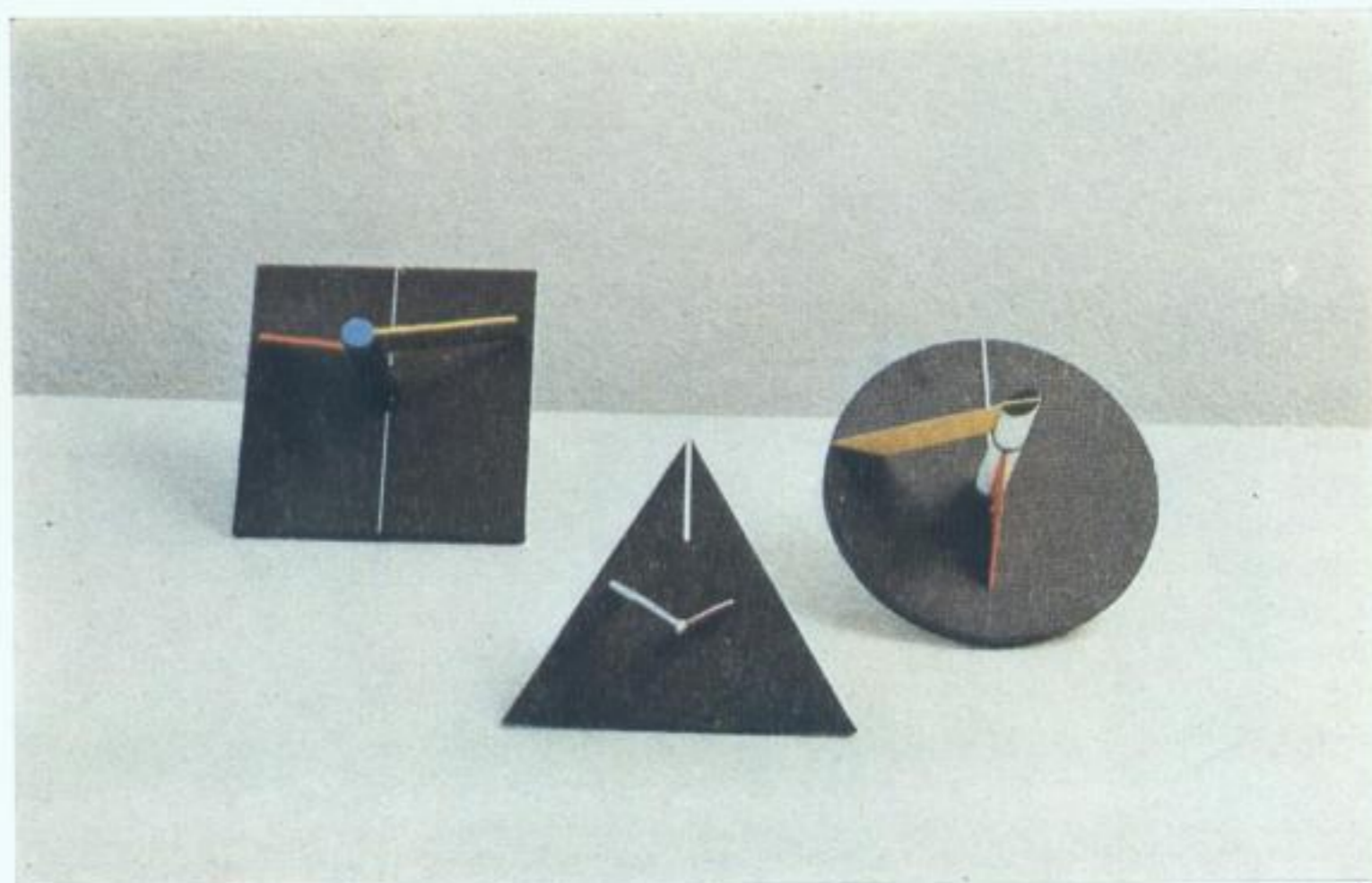
Ausgehend vom internationalen Weltstandsvergleich, wurden entsprechend der Wettbewerbsausschreibung sowohl Lösungsvorschläge erarbeitet, die auf der Grundlage der materiell-technischen Basis des VEB Uhrenwerk Weimar bis 1990 in die Produktion überführt werden können, als auch weitreichende zukunftsorientierte Lösungen mit hohem Innovationsgrad und Vorlaufcharakter.

Vierzig funktionsfähige, vom Hersteller zur Verfügung gestellte Quarzuhrenwerke



1 Entspannung durch „Theaterzeit“

2  
Tischuhren  
Entwurf: Reinhard Pannier  
Ästhetische Innovation auf der Basis gewohnter Zeigeranzeige – die grafischen Mittel unterstützen ein leichtes Zeitablesen.



2



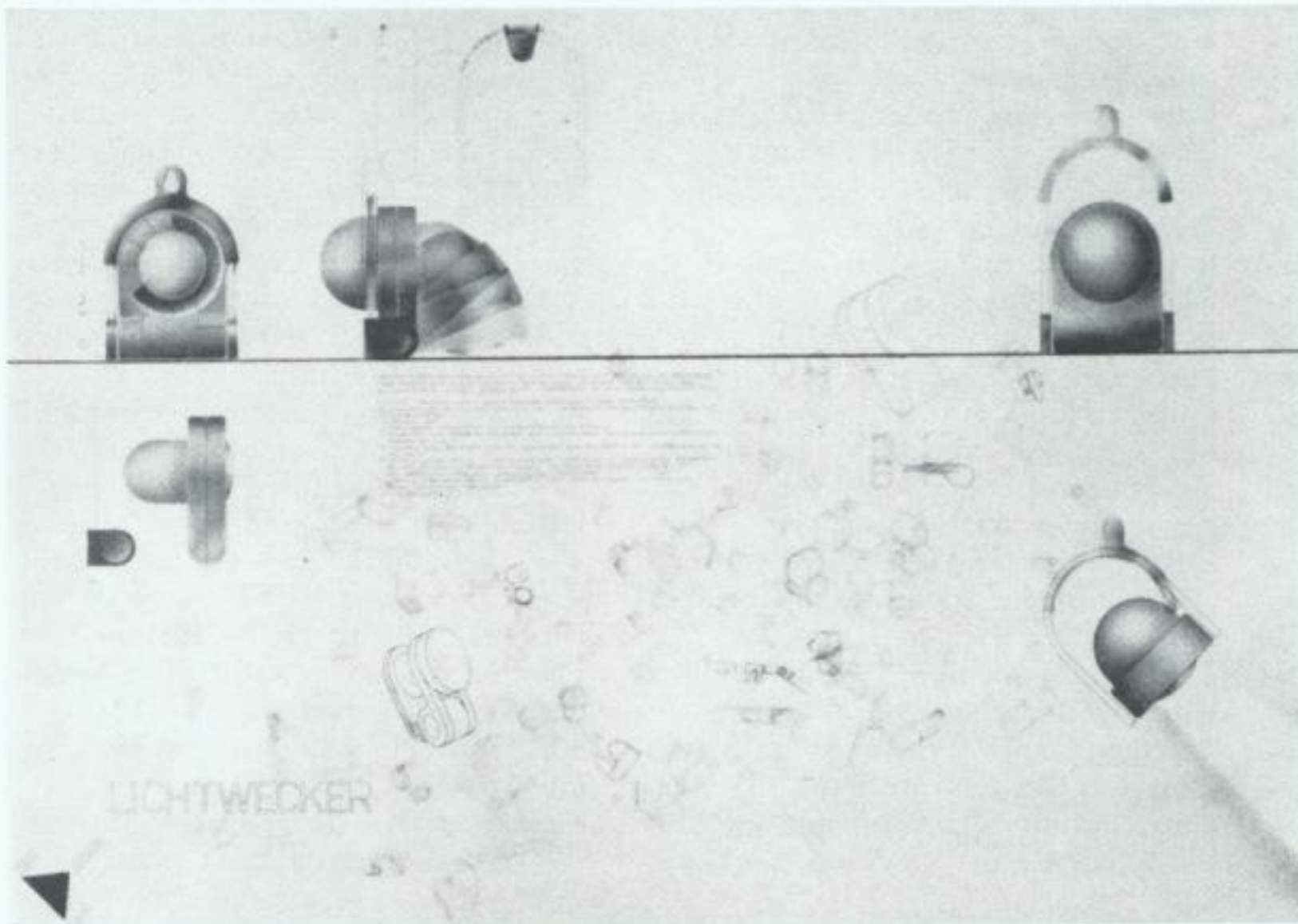
3  
während der Entwurfstätigkeit

4  
Tischuhr  
Entwurf: Martin Friedrich  
Produkt- und Verpackungsdesign ermöglichen eine hohe Packungsdichte beim Transport.



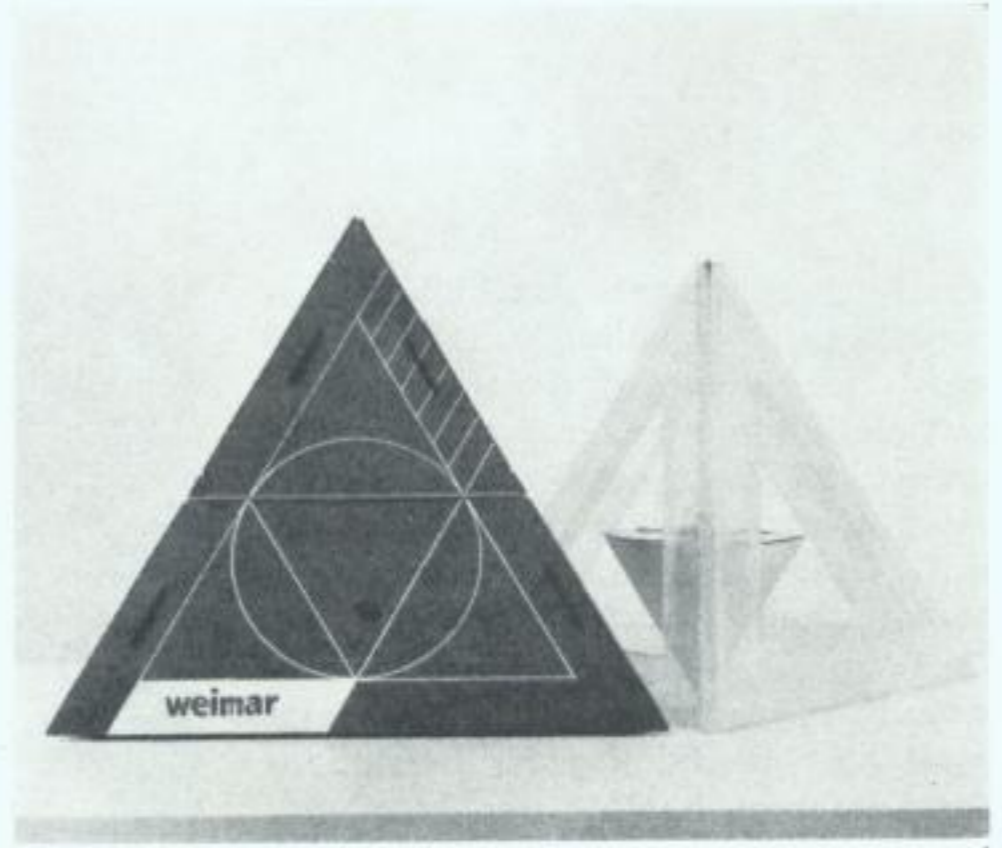
3

5  
Lichtwecker  
Entwurf: Marko Berger  
Wecken durch Lichtsignale bei unterschiedlicher Einordnungsmöglichkeit im Raum



5

6  
Tischuhr  
Entwurf: Bernd Ziegler  
Wohnraumuhr als Walze-Übertragung der analogen Zeitanzeige durch eine liegende Walze in eine lineare Bewegung



4

7  
Tisch- und Wanduhr  
Entwurf: Michael Geyersbach, Hendryk Spanier  
unterschiedliche technische Prinzipien – lineare Bewegung der Walze auf der Basis des Kalibers 57 und analoge Zeitanzeige durch LCD-Zeiger

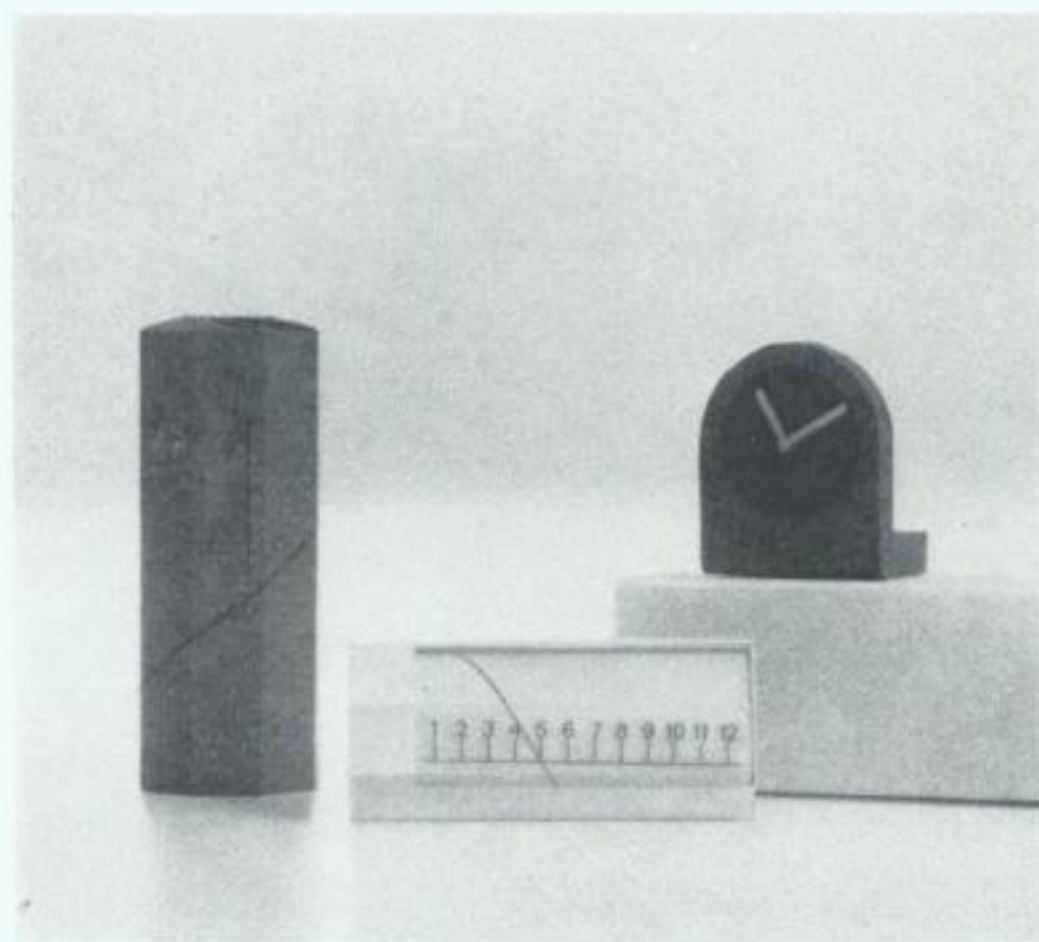
8, 10/11  
Wanduhren  
Entwurf: Rumen Kiskinow

8  
Tag-Nacht-Wanduhr – mit einer neuartigen Scheibenanzeige, die sowohl die Exakt-Zeit-Information als auch durch eine Farbflächenverschiebung die Zeit als Prozeß darstellt

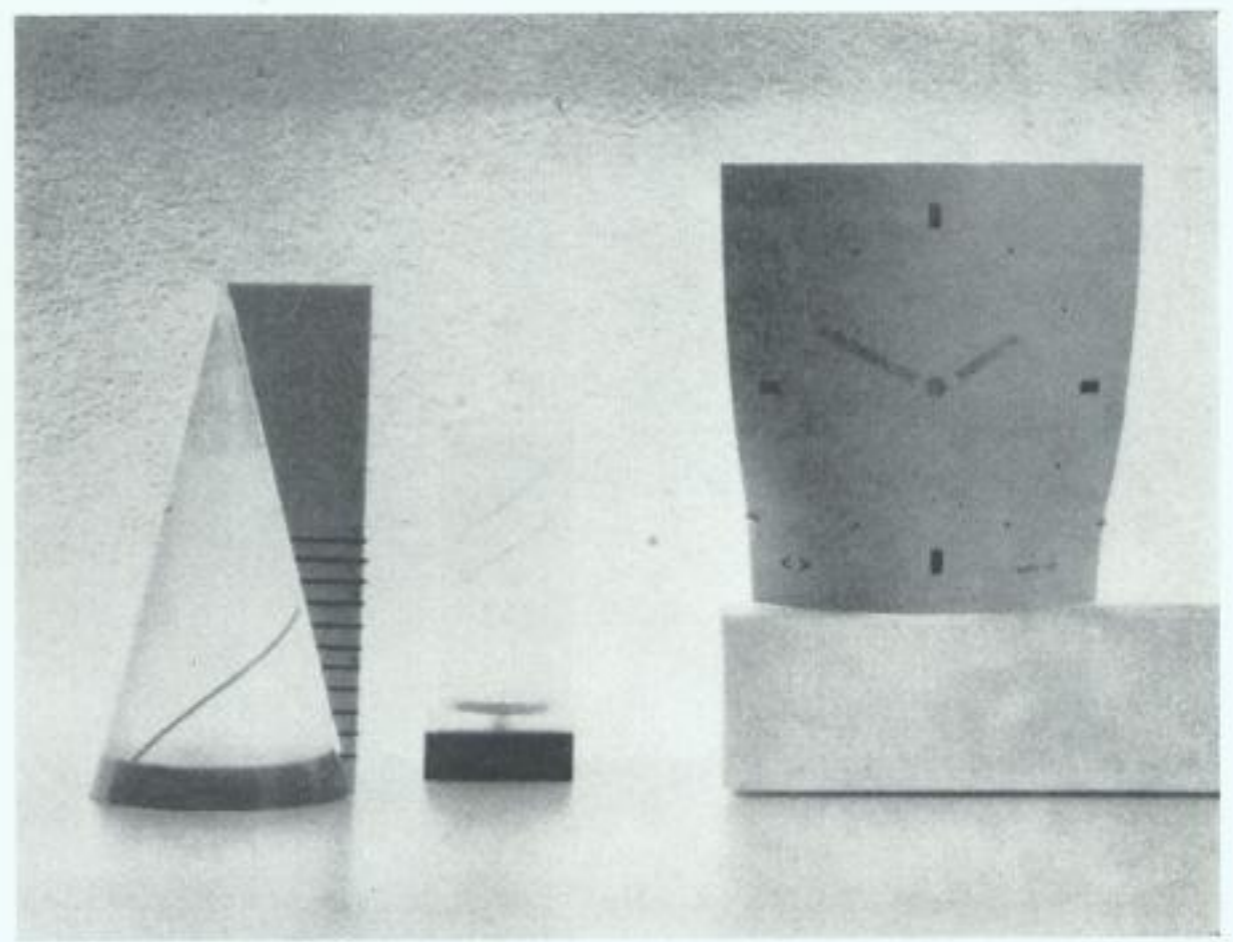
9  
Wanduhr  
Entwurf: Bernd Stegmann  
Abwandlung traditioneller Zeigerformen – durch abgestimmte Farb- und Flächenwerte ist die Zeit zahlenlos erkennbar.

10  
technisches Grundprinzip und möglicher konstruktiver Aufbau

11  
Varianten der Zeitdarstellung – von der exakten Information bis zum kinematischen Wohnobjekt

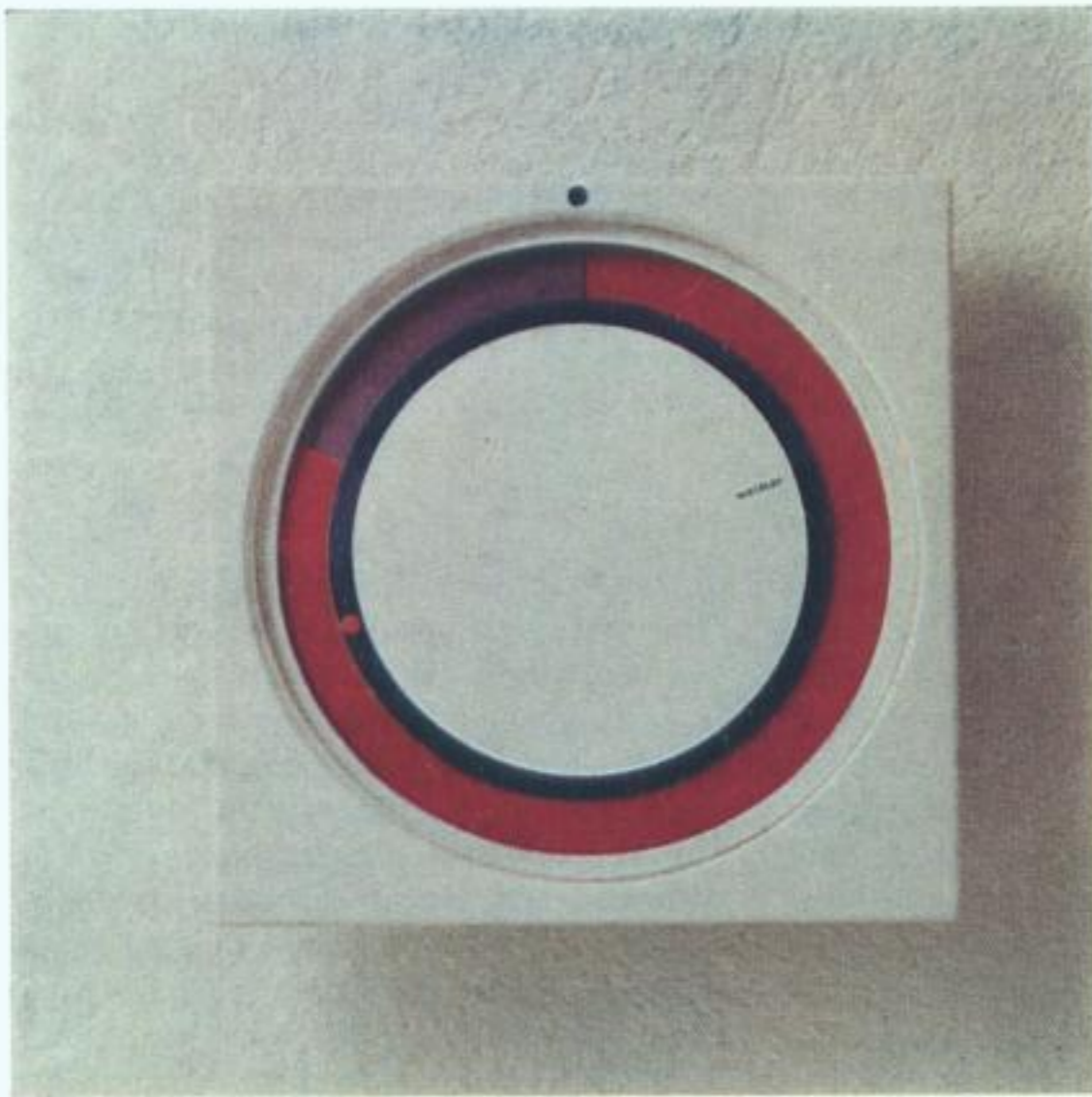


6

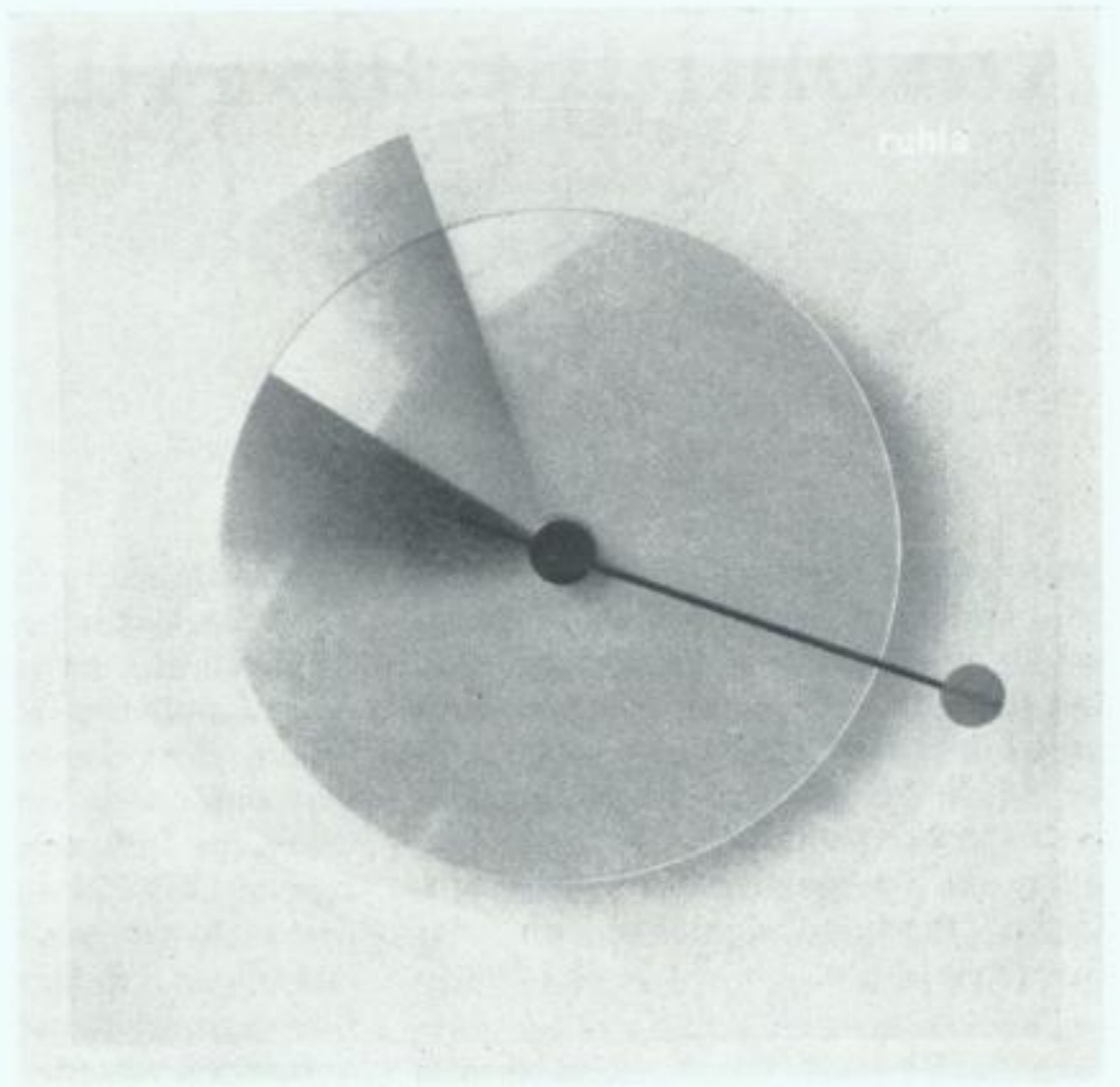


7

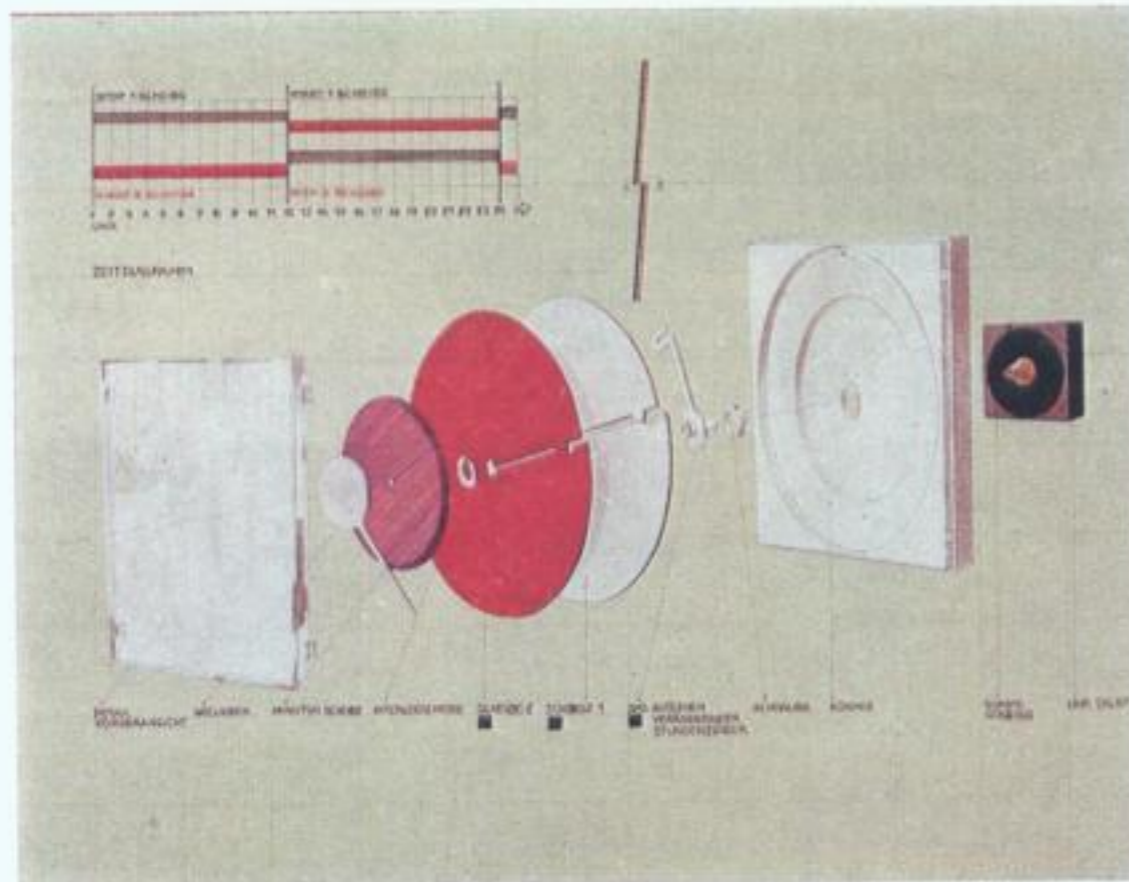




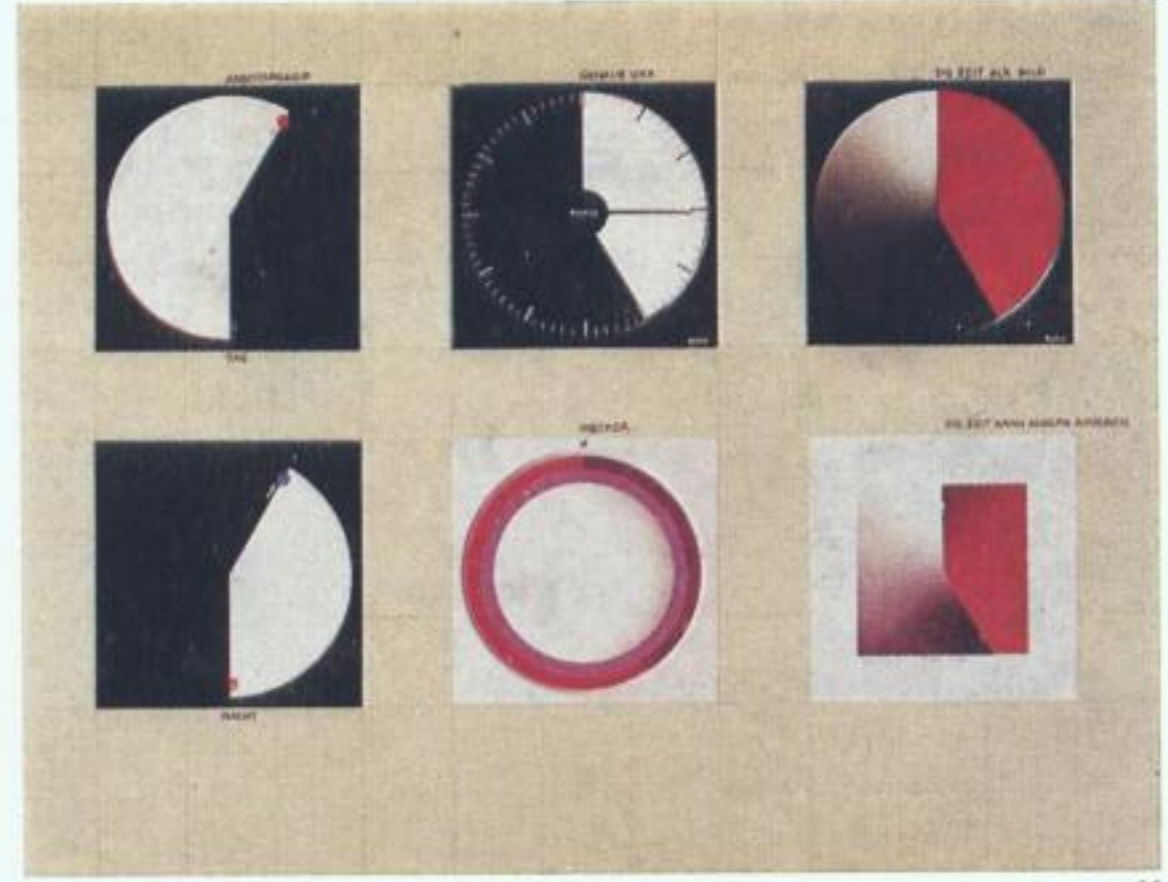
8



9



10



11

unterstützten in hohem Maße die Praktikabilität der Entwürfe.

Der Entwurfsarbeit, die neun der elf Tage beanspruchte, ging eine Ideenkonferenz voraus, deren Ergebnis ein einheitliches Forderungsprogramm für die Seminarteilnehmer war, das folgende Fragen stellte:

- Wer benötigt wann und wo welche Zeitinformatio(n)en?
- Wo können innovative Gestaltungsansätze liegen?
- Wie gestaltet man die ökonomisch günstigste Variante?
- Können Uhren Zeichen der Zeit sein?

In der Erörterung wurde als bestimmend für die Seminararbeit und generell für die künftige Forschungs- und Entwicklungstätigkeit der Uhrenindustrie bis 1990 erkannt: Die Hauptfunktion von Wohnraumuhren, die Uhrzeit so genau wie möglich anzuzeigen, wird zunehmend von anderen Funktionen begleitet, ja sogar zurückgedrängt. Mit dem Fortschreiten der Mikroelektronik

wird diese traditionelle Funktion von Quarzarmbanduhren, anderen visuellen sowie von akustischen Informationsträgern übernommen. Neue Funktionsbereiche erschließen sich hingegen vor allem in der Betrachtung der Wohnraumuhr als kinematisches und ästhetisches Objekt im Raum, wobei vielfach Licht als visuelle und funktionelle Komponente Verwendung findet. Das erlaubt zum Beispiel die Einbindung in aktuelle Stilrichtungen der Kunst und die Vergegenständlichung persönlicher Haltungen, die sich im Komplex des Interieurs widerspiegeln.

Davon ausgehende Vorauflösungen der Seminarteilnehmer äußerten sich vielfach in der Darstellung innovativer Anzeigesysteme: Scheiben und geradlinige Anzeigen unter Einsatz unterschiedlicher Farb- und Grafikeffekte brechen mit traditionellen Erscheinungsbildern. Neue Produktstrukturen spiegeln sich auch im Einsatz moderner und alternativer Materialien wider. Die Ver-

wendung „billiger“, auswechselbarer Papiergehäuse und -zifferblätter bei weiterer Nutzung desselben Uhrwerkes zielt auf funktionale Langlebigkeit bei hoher gestalterischer Variabilität, mithin auf Senkung des moralischen Verschleißes hochwertiger technischer Produkte. Überdies machten die Seminarergebnisse auch auf den Zusammenhang zwischen Produktdesign, Serie und Verpackungsdesign aufmerksam; die Gestaltung attraktiver Verpackungen wurde in vielen Fällen mit bedacht. Im Sommer 1987 wurde ein großer Teil der Seminarergebnisse im Designzentrum des AIF der Öffentlichkeit vorgestellt. Das ging einher mit einer bewertenden Beratung, an der Vertreter des Außen- und Binnenhandels teilnahmen. Man kam überein, daß Designer, Konstrukteure und Händler gemeinsam die Entwürfe auswählen werden, die bis 1990 in die DDR-Uhrenproduktion überführt werden sollen.



# Ausbildung als Auftrag

Erich John

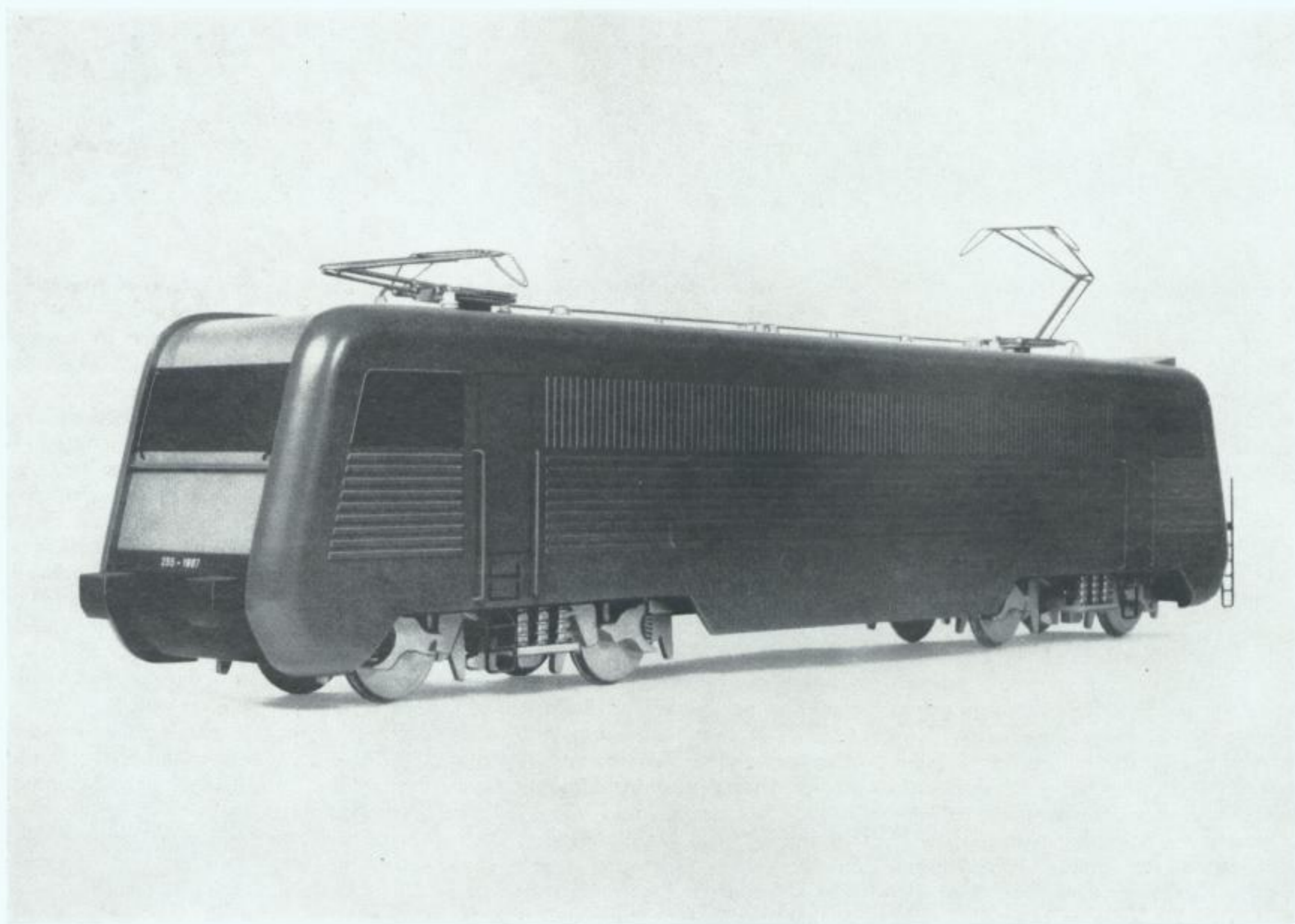
Am Ausgang des zurückliegenden Jahres blickte die Kunsthochschule Berlin auf ihr vierzigjähriges Jubiläum zurück. Seit über 35 Jahren werden hier auch Industriemgestalter ausgebildet. Unser Autor, Leiter des Fachgebietes Industriemgestaltung, reflektiert Tradition und Perspektive der praxisorientierten Produktdesignlehre an der Kunsthochschule.

Im sechsten Jahr ihres Bestehens gründete die Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst Berlin 1953 eine neue Abteilung. Unter ihrer ungewöhnlichen Bezeichnung „Gerät“ verbarg sich ein erstes Programm zur Ausbildung von Industriemgestaltern, dem bereits 1951/52 entsprechende gestalterische Aktivitäten, initiiert durch den damaligen Rektor und ehemaligen Bauhausassistenten Mart Stam, vorausgegangen waren.

Aufgabe der neu gegründeten Abteilung, die zunächst unter der Leitung von Ernst R. Vogenauer, später unter der von Rudi Högner stand, sollte es sein, Gestalter auszubilden, die in dem sich volkswirtschaftlich rasch entwickelnden Bereich der Technik auch die ästhetische Qualität der Erzeugnisse vorantrieben – ein zunehmend erkanntes Erfordernis für die Entwicklung einer konkurrenzfähigen, sozialistischen In-

dustrie nach dem Krieg.

Zunächst ging man davon aus, allgemeine ästhetische Kriterien, wie sie als Grundlage der Künste generell gelten können, auf das Gestalten der Technik zu übertragen. Folgerichtig dominierten das künstlerische Training, das Bemühen um ästhetisch-künstlerische Sensibilität und Verfeinerung. Die technische und naturwissenschaftliche Ausbildung gesellte sich eher hinzu als daß sie organisch eingefügt worden wäre. Gleichzeitig mangelte es an gestaltungsmethodischen Erfahrungen und Erkenntnissen. Von Anfang an wurde jedoch als wesentlich erkannt, die Nähe zur industriellen Praxis und zum Arbeitsgegenstand des Ingenieurs zu suchen – zunächst vor allem als Experimentierfeld der Ausbildung, zunehmend aber als Kriterien für die Leistungsfähigkeit der Studenten und Absolventen. Nicht selten wurde dies aber





Mit dem Kombinat VEB Lokomotivbau – Elektrotechnische Werke „Hans Beimler“, Hennigsdorf, besteht eine mehr als 25jährige Zusammenarbeit, in den letzten Jahren besonders auf dem Gebiet der Gestaltung von Schienenfahrzeugen. Diese drei wurden als Diplomaufgaben 1986/87 mit der Absicht, einen Gestaltungsvorlauf zu schaffen, gemeinsam mit der zentralen Gestaltungseinrichtung des Kombinates bearbeitet.

in den fünfziger Jahren als „Praktizismus“ abgetan, als Haupteinwand wurde von Lehrenden und Studierenden geltend gemacht, daß das gestalterisch-ästhetische Anliegen abgehoben von der „engen“ praktisch-inhaltlichen Substanz des Produktionsprozesses verfolgt werden müßte, daß nur so wirklich Geniales, weil nicht an Zwänge Gebundenes, erreicht werden könne. Erst Mitte der fünfziger Jahre setzte sich stär-

ker ein „Form-folgt-Funktion-Bewußtsein“ durch, nicht zuletzt beeinflusst von damaligen internationalen Designdiskussionen und -entwicklungen, so bei Olivetti, Braun und an der Hochschule für Gestaltung in Ulm.

Seit Gründung der Abteilung Industrieformgestaltung haben 177 diplomierte Formgestalter diese Studieneinrichtung verlassen, viele von ihnen leiten heute zentrale Gestaltungsateliers

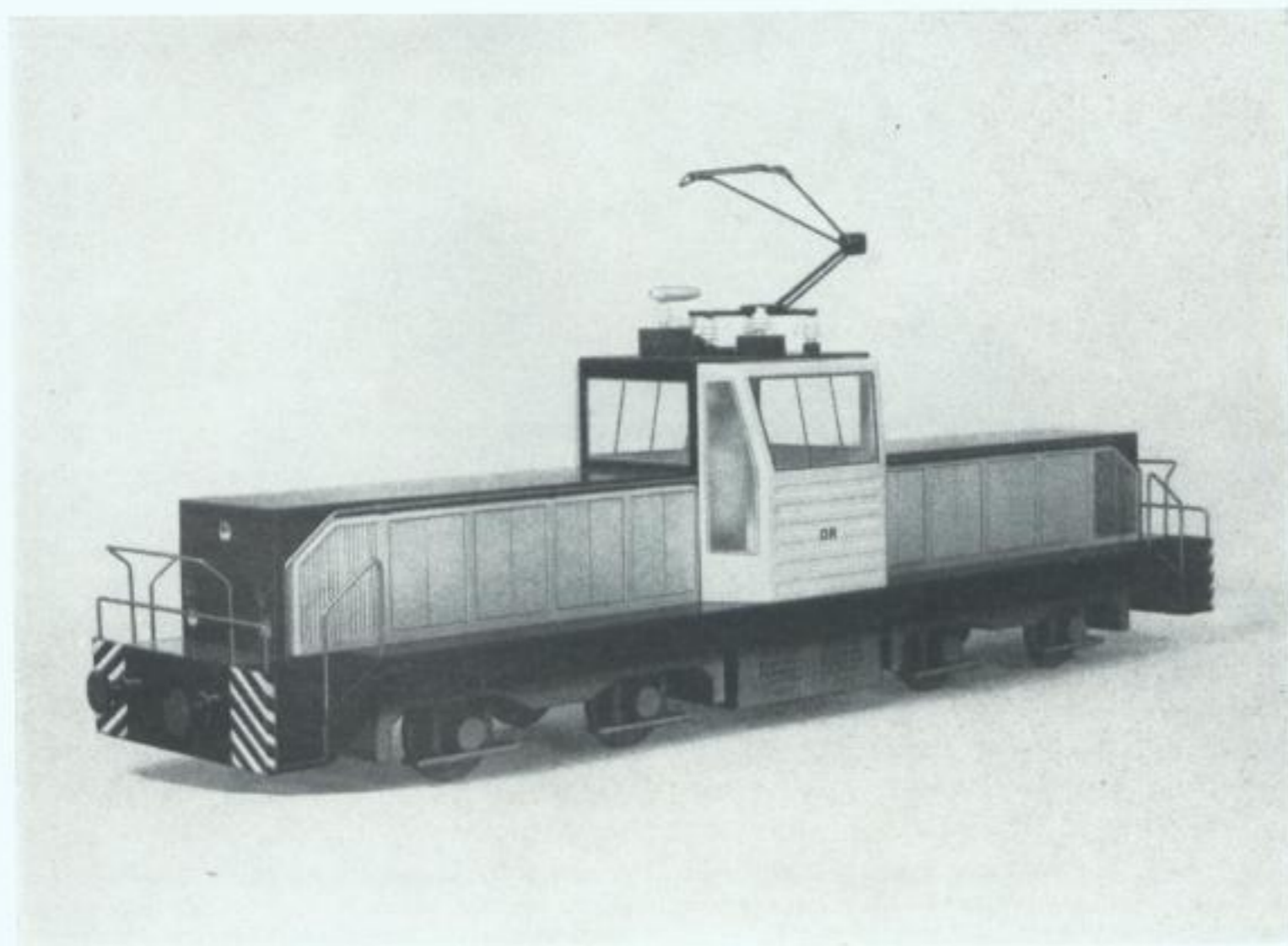
1  
Universalelektrolokomotive  
Gestalter: Gerd Kirchner, Diplomarbeit, 1987  
Betreuer: Mario Prokop

2  
Rangierelektrolokomotive  
Gestalter: Albrecht Ecke, Diplomarbeit, 1986  
Betreuer: Mario Prokop

3  
Grubenlokomotive  
Gestalter: Stefan Steilen, Diplomarbeit, 1986  
Betreuer: Alfred Hückler

in volkseigenen Kombinaten, sind namhafte freiberufliche Produkt- und Umweltgestalter oder selbst wieder Lehrende an der Kunsthochschule. Die vielen dazwischenliegenden Jahre brachten methodische Erfahrungen und Erkenntnisse, die Grundlage der Ausbildung wie des praktischen Wirkens von Formgestaltern geworden sind. Die industrielle Formgestaltung entwickelte sich von einer relativ oberflächlichen ästhetischen Dienstleistung zu einer Disziplin, die sehr frühzeitig in vielseitiger Weise auf die Erzeugnisentwicklungsprozesse einwirkt und zunehmend deren Vorfeld erkundet. Heute handelt es sich oft um recht umfangreiche Untersuchungen hinsichtlich der Anpassung des Produktes an die Bedürfnisse des Konsumenten, an die Zustände des Marktes, die Bedingungen der Produktion usw., die mit zur Aufgabe des Designers gemacht werden. Somit gestalteten sich auch die Anforderungen an die Ausbildung immer vielseitiger. Das birgt aber auch die Gefahr der Zersplitterung der Lehre in sich. Es ist deshalb immer wieder erforderlich, den eigentlichen Kern der Designerausbildung zu betonen, sich einerseits nicht in der totalen Verwissenschaftlichung und andererseits in der totalen Verkunstung zu verlieren. Der Kern gestalterischer Verantwortung ist auch heute noch im ordnenden Einbringen von ästhetischen, auch künstlerischen Kriterien in den Gebrauchswert der Produkte zu sehen, zumal die psychologische Befindlichkeit des Konsumenten zunehmend zum Kalkül jeder Erzeugnisentwicklung wird. Der gerechtfertigte Anteil emotionaler sinnlicher Ausdruckskraft hängt dabei jeweils von der Art der Verwendung des Produktes, von seiner Stellung im individuellen wie auch im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß ab. Damit verbindet sich auch die mehr oder weniger exponierte Position des Gestalters in der Produktentwicklung heute. Der Anspruch an hohe ästhetische Qualität, verbunden mit Originalität und gestalterischer Phantasie, ist auf Grund härtester Konkurrenz auf dicht besetzten Außenmärkten um ein Vielfältiges gewachsen.

Obwohl die verschiedensten produktformenden Einflußfaktoren ein wichti-

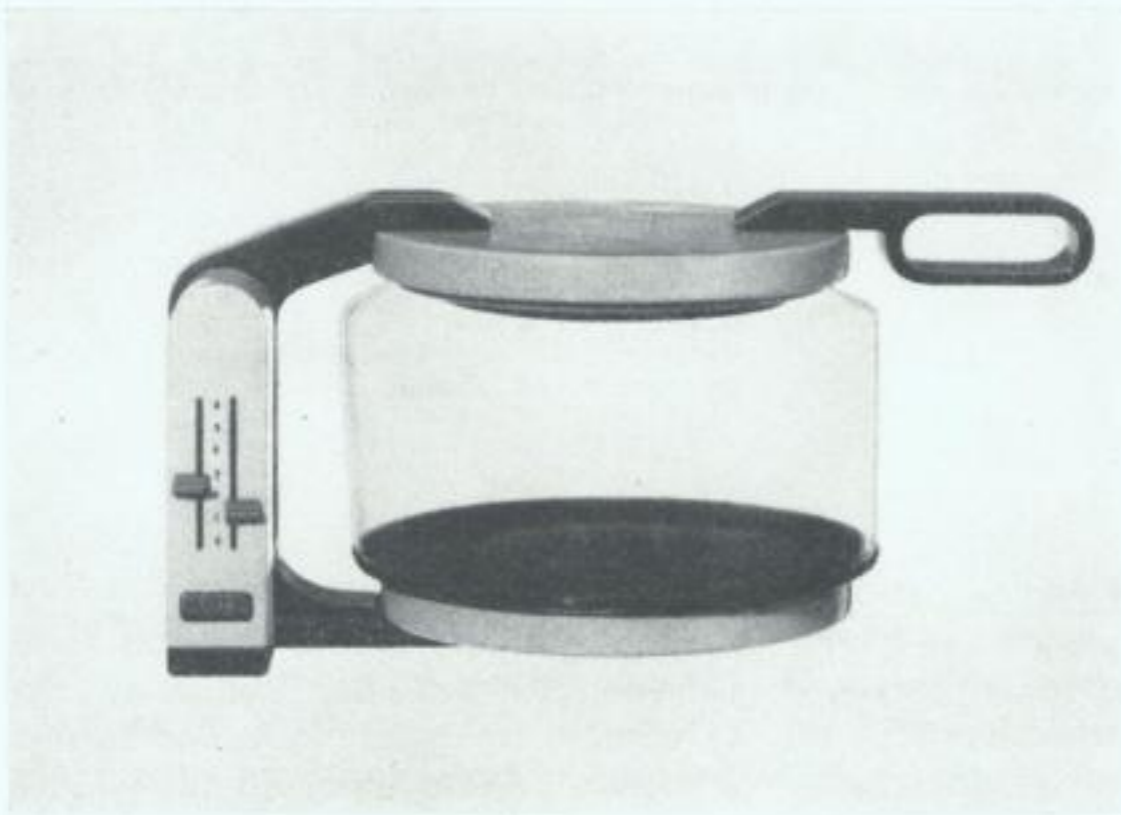


2

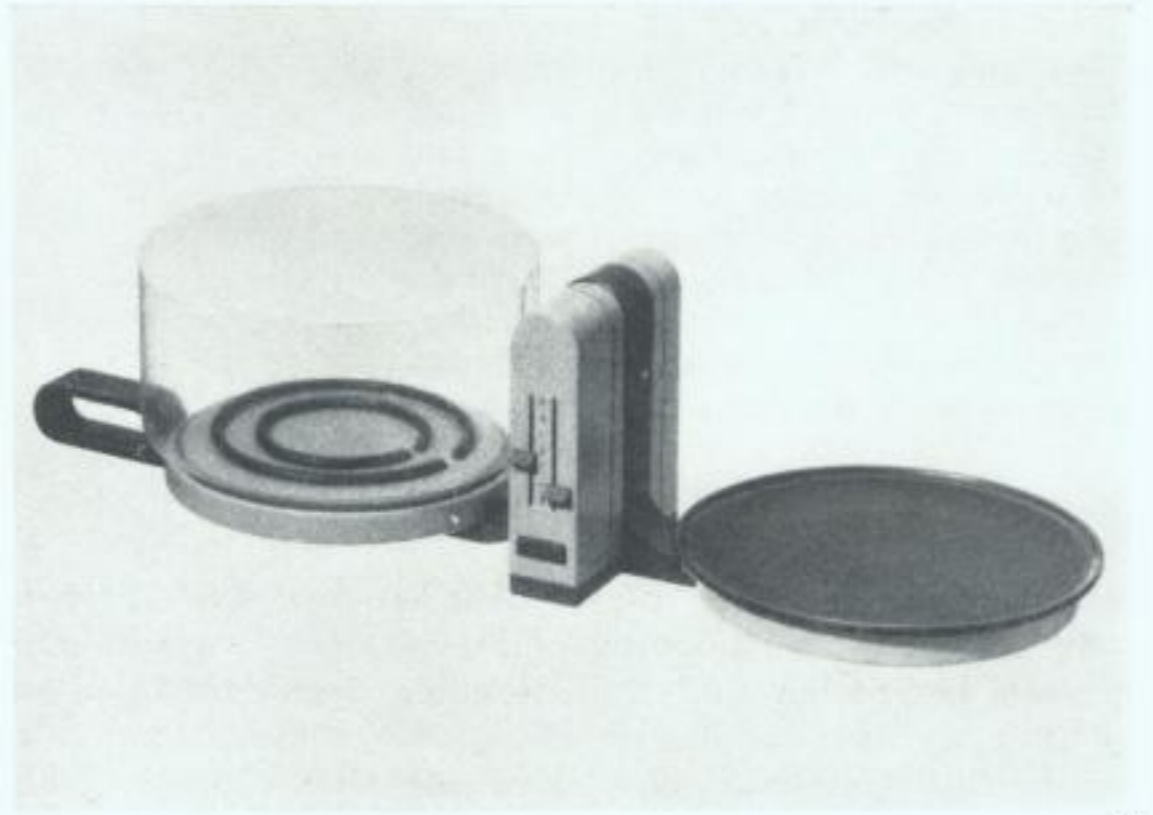


3





4



5

ger und immer wiederkehrender Gegenstand der Auseinandersetzung des Designers um hohe Produktqualität sind, ist doch vielseitige Kreativität das ausschlaggebende Moment. Das alles kann auf Anforderungen und Bedingungen der Ausbildung nicht ohne Wirkung bleiben.

Die angehenden Industriedesigner sind dazu mit einem hohen Maß an Informationen und Erfahrungen auszurüsten, die nur aus einer aktiven Einbindung in die bestimmenden Lebensvorgänge heraus zu gewinnen sind. Ideenreichtum und zeitgemäße technische Haltungen sind durch sinnliches Erleben sowie geistiges Durchdringen der erlebten Zusammenhänge auszubilden. Das Fehlen solcher Grundlagen, der für eine Situation, einen Ort, eine Menschengruppe gültigen Faktoren im Kopf des Designers würde bedeuten, Gestaltung in einen luftleeren Raum hineinzuprojizieren. Das birgt die Gefahr, Gestaltung an den Menschen vorbei zu betreiben. Die manchmal beklagten Grenzen, auf die der Gestalter in der industriellen Praxis stößt, sollten weniger als Einengungen, sondern mehr als Ausgangspunkte kreativer Auseinandersetzungen, als schöpferische Herausforderung erkannt werden.

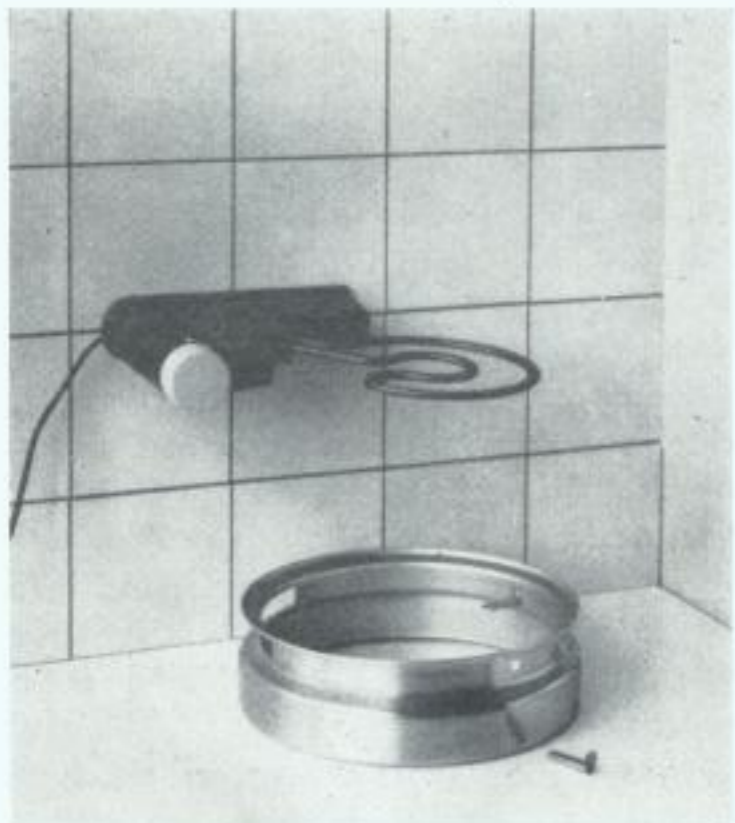
Die enge Zusammenarbeit mit den



6

4/5  
Fritier-, Back- und Bratgerät, betont an den Erfordernissen französisch/belgischer Küche orientiert  
Gestalter: Olaf v. Sass, 4. Studienjahr, 1985  
Betreuer: Erich John

7-10  
Einfaches, universelles Koch-, Back-, Toast- und Heizgerät, an der Wand – links- oder rechtshändig bedienbar – zu befestigen. Für die Nutzung in Pausenbereichen, auf Baustellen, in Büros, Teeküchen usw. bestimmt.  
Gestalter: Wolfgang Miksch, 4. Studienjahr, 1985  
Betreuer: Erich John



7



8



9



Als Ergebnis langfristiger Zusammenarbeit mit der zentralen Entwicklungsstelle Gotha des Kombines Elektrogeräte Apolda entstand 1985/86 die Gestaltungsstudie als Innovationserkundung zum Thema „Elektrothermische Speisenzubereitung“. Auf der Basis einer Analyse bestehender Nutzerbedürfnisse und internationaler Trendentwicklung wurden sieben konzeptionell sich unterscheidende Varianten entwickelt, von denen wir vier in den Abbildungen 4 bis 14 zeigen.

Entwicklungsbüros der Industrie, die Verschmelzung mit konkreten Aufgabenstellungen unserer Wirtschaft haben in unserem Fachgebiet deshalb eine lange Tradition. Viele Erzeugnisse, mit denen wir heute alltäglich leben, sind in unserer Hochschulabteilung gestaltet worden. Zu einigen Betrieben bestehen seit mehr als 20 Jahren ununterbrochene Beziehungen. Anfangs waren sie vorrangig dadurch bestimmt, daß direkt an der Entwicklung von Erzeugnissen mitgearbeitet wurde. Mittlerweile haben sich aber die Umstände unserer Zusammenarbeit qualitativ entscheidend verändert, sind unsere spezifischen Potenzen als Ausbildungsstätte stärker in den Vordergrund getreten – der antizipatorische Charakter unserer analytischen und synthetischen Studientätigkeit. Unter diesem Aspekt erfolgt die Auswahl der Themen, die für die Industrie bearbeitet werden, und die Ergebnisse kommen Auftraggebern wie Studenten gleichermaßen zugute. Der Student bekommt mit der Studienaufgabe entscheidende praktische Inhalte, Anforderungen und Erfahrungen vermittelt, die ihn in die Realitäten seines späteren Berufslebens einführen. Er lernt, „echte Probleme“ in all ihrer Vielschichtigkeit methodisch zu lösen; er wird trainiert, ihre Charakteristika im Spektrum sinnlicher und rationaler Funktionalität einzuordnen.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß die für die praktische Ausbildung zur Verfügung stehende Studienzeit gering ist im Vergleich zu Schwierig-

keitsgrad und Umfang der zu vermittelnden Kenntnisse, zu erlangenden Fertigkeiten und zu gewinnenden Erfahrungen. Aktuelle Erzeugnisentwicklung erstreckt sich aber oft über mehrere Jahre hinweg, an ihr müßten mehrere Studentengenerationen beteiligt werden – und jede einzelne könnte nur Torsohaftes leisten. Auch deshalb sind alle Studienaufgaben grundsätzlich Vorlaufgestaltungen, Erkundungen des in unmittelbarer Zukunft auf der Basis unserer Ressourcen Machbaren für den Betrieb oder das Kombinat.

Zur Eröffnungsverteidigung eines solchen Entwicklungsthemas legen wir unsere Erkundungen und unseren Lösungsvorschlag auf den Tisch. Da sie immer von einer real denkbaren Situation ausgehen, zugeschnitten auf die spezifische materiell-technische Situation des Auftraggebers, vermögen sie leitbildhaft die Vorstellungen des Entwicklungskollektivs zu beeinflussen, im günstigsten Falle haben sich die Studenten bei der Verteidigung einem Disput zu stellen, zu argumentieren und die Richtigkeit ihrer Überlegungen zu untermauern. Solche Auseinandersetzungs- oder richtiger Verständigungsprozesse haben oft eine weitreichende Wirkung; In der Folge finden auch die im Betrieb angestellten Formgestalter größere Aufgeschlossenheit für ihre Konzeptionen.

Es ist erwiesen, daß die Vorlaufleistungen unserer Studenten Produktentwicklungszeiten wesentlich verkürzen und innovative Lösungen initiieren können, die das Forschungs- und Entwicklungspotential der Betriebe und Kombinate allein in dieser Konsequenz objektiv oft nicht zu leisten vermag. Wir konzentrieren uns nach wie vor auf die praxisorientierte Ausbildung im Rahmen von Globalverträgen mit den Kombinat über ständige Zusammenarbeit und gegenseitige Unterstützung. Besonders auch unsere Praktika und der nachfolgende Einsatz der Absolventen sind in diese Praxisbeziehungen eingebunden, ebenso die gegenseitige unterstützende Zusammenarbeit mit Industriateliers, die wir zukünftig intensivieren möchten.

11-14

Universelles Kleinstgerät für die kleine Mahlzeit „zwischen durch“, für Frühstück und Abendbrot mit geringem Platzbedarf in der Küche. Funktionen: Strahlungsgrillen und Toasten, Kontaktgrillen, Backen, Braten, Kochen.

Das Gerät erhielt den 2. Preis im Konsumgüter-Wettbewerb der Kammer der Technik.

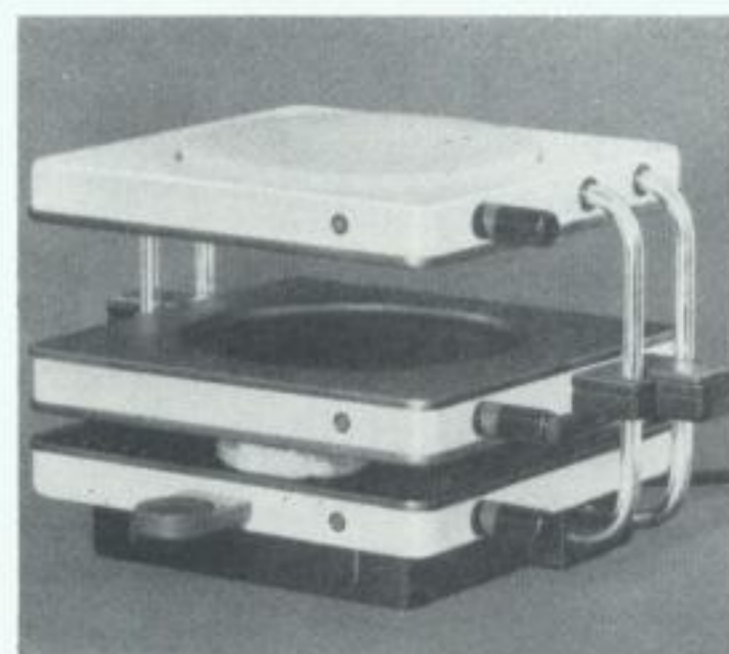
Gestalter: Michael Nicklas, 4. Studienjahr, 1986.  
Betreuer: Erich John



11



12



13



14



10

33



# Dreihundert Tonnen Ästhetik

Hermann Hammitzsch

Zuweilen wird der Industrieformgestalter mit Fragen konfrontiert, die ihn an Grenzbereiche der ästhetischen Gestaltung führen. Sollte man ab bestimmten Erzeugnisgrößenordnungen versuchen, noch ordnend einzugreifen, und wenn, in welchen Bereichen?

Diese Frage steht zum Beispiel für die Gestaltung von Tagebaugroßgeräten. Einerseits prägen diese Erzeugnisse mit der von ihnen geschaffenen Umgebung ganze Umweltbereiche, andererseits bekommen nur vergleichsweise wenige diese Geräte zu Gesicht.

Auf der einen Seite verkörpern und schaffen sie Millionenwerte, andererseits verwandeln sie zeitweise natürliche Gegebenheiten und verändern das Antlitz der Umwelt.

In dieser Widersprüchlichkeit agieren Menschen, dirigieren den Prozeß mit Hilfe komplizierter Hochtechnologien und sind selbst auf Höchstleistungen aus.

Sie sind an Arbeitsplätzen, inmitten großflächiger Natur, große und gewaltige Technik bis zu 4 500 t Eigenmassen beherrschend, tätig.

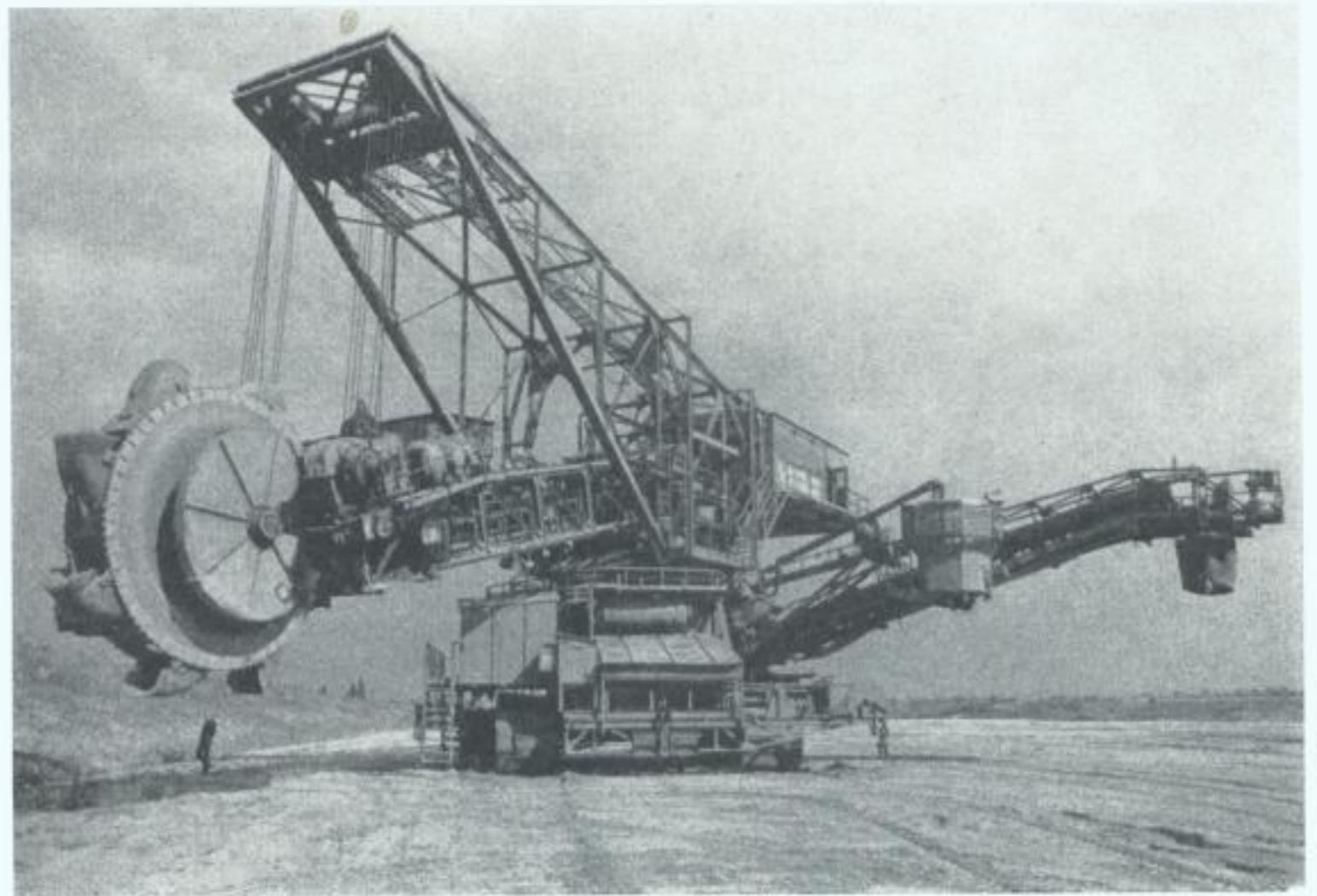
Gerade dieser Bedingungen wegen sollte man gestalten; man muß es mit viel Spürsinn tun, denn 30 Jahre Lebensdauer dieser Geräte bedürfen einer Konzeption, die sich nicht mit Zeitgeschmacksfragen zu sehr belasten darf.

Funktion und Zweck dominieren in einer Formensprache, die mit dem hohen Komplexitätsgrad des Objektes gepaart ist. Wie der Zweck des Erzeugnisses im einzelnen und durch wen er erreicht wird, ist nicht auf den ersten Blick ablesbar. Solche großen Gestaltungsobjekte sind im Detail kaum mehr zu beherrschen – welche gestalterischen Kriterien gelten also?

Zwei Aspekte treten in den Vordergrund:

1. Der Gesamteindruck als illusionäre Silhouette sollte eine großzügige gestalterische Bearbeitung mit dem Ziel erfahren, eine der Architektur von Bauwerken ähnliche Wirkung zu erreichen.
2. Der menschenbezogene Bereich, Fahrerkabinen, Maschinenhäuser, Laufstege usw., muß dem Menschen auch im Detail angepaßt sein mit dem Ziel, menschengerechte Verhältnisse zu schaffen und widerzuspiegeln.

Von diesen Überlegungen ausgehend,







1  
Vorgängertyp der Baggerklasse O aus dem Jahre 1953, Typ SRs 315  
Hersteller: VEB Lauchhammerwerk  
Eigenmasse: 350 t  
deutlich der Unterschied im Erscheinungsbild – vom rein konstruktives Gebilde des SRs 315 zur modernen Kompaktbauweise des SRs 320

2–8  
Schaufelradbagger SRs 320  
Gestalter: Rüdiger Beute, Hermann Hammitzsch, 1986  
Hersteller: VEB Schwermaschinenbau „Georgi Dimitroff“ Magdeburg

2  
Vorderansicht  
3  
der SRs 320 (rechts) im Verbund mit zwei Absetzern  
4

Deutlich erkennbar sind die sich weiß abhebenden menschenbezogenen Bereiche des Gerätes; Aufbau und Gliederung der Funktions-, Wartungs- und Bedienbereiche wecken Assoziationen zu Schiffsaufbauten.

5  
Das im Verbund mit dem Schaufelradträger schwenkbare Maschinenhaus. Die Gestaltung konzentrierte sich auf die mit Sicken versehenen Abdeckungen des Gehäuses.

6  
Schaufelradträger und Schaufelrad. Die Begehbarkeit des Schaufelradträgers wird durch die weiße Farbgebung des Geländers signalisiert.

7  
Die weiß abgesetzten Leiter- und Geländerstrukturen ordnen die komplizierte Gesamtstruktur des Gerätes funktional und ästhetisch.







8 Blick in den Bedienstand. Gestalterische Einflußnahme ist hier auf Grund zuliefertechnischer Bedingungen und Bestimmungen zur Zeit nur begrenzt möglich.

9 Panorama des Einsatzbereiches des SRs 320, rechts im Hintergrund ein Eimerkettenbagger ERs 1120 des VEB Schwermaschinenbaukombinates TAKRAF



wurde im Bereich Produktgestaltung des VEB Schwermaschinenbaukombinat TAKRAF zusammen mit dem Hersteller, dem VEB Georgi-Dimitroff-Werk Magdeburg, der Schaufelradbagger der Baggerklasse 0 vom Typ SRs 320 gestalterisch bearbeitet. Er ist für die Gewinnung von Kohle, Mineralien und Baustoffen, für die Abraumbeseitigung, zum Schüttgutumschlag sowie für Erdbauvorhaben vorgesehen. Die theoretische Förderleistung beträgt 1 950 m<sup>3</sup>/h. Das Gerät ist über alles etwa 42 m lang, 10 m hoch. Die Eigenmasse liegt bei etwa 300 t. Die besondere Verantwortung der Gestaltung wird durch die lange Lebensdauer der Großgeräte bestimmt. Das Design ist Vermittler zwischen verschiedenen technologischen Generationen.

Der Gesamteindruck des SRs 320 wird durch den streng horizontal geführten Oberwagen und das leicht richtungsbedonte Portal, gekoppelt mit einfacher Bandaufhängung und kompaktem Radausleger, geprägt. Es wurde angestrebt, die Vielgliedrigkeit des Erscheinungsbildes durch Formklarheit und straffe Linienführung zu mildern.

Beide Kabinen, einschließlich des Sozial- und Wartungsraumes, signalisieren menschengerechte Arbeits- und Aufenthaltsmöglichkeiten. Eine Farbgebung, die nur den menschenbezogenen Bereich – weiß – hervorhebt, macht das Gerät für den Betrachter erlebbar.

Diesem Prinzip folgt das TAKRAF-Gestalterkollektiv konsequent seit vielen Jahren, bislang mit dem Einsatz gelber Farbtöne an den dunklen Aggregaten. Die erstmalige Entscheidung für eine blau-weiße Farbgebung an einem Tagebaugerät stellt sich nunmehr kritischer Bewertung – vor allem durch die Nutzer.

1987 wurden zwei Bagger des beschriebenen Typs im Leipziger Revier in Betrieb genommen. Mit ihm bewirbt sich der Hersteller um das Prädikat „Gestalterische Spitzenleistung“.



# metropol

Herbert Pohl

## Der Gedanke

Zu welchen Zwecken werden Behältnismöbel benötigt?

Zum Ablegen, Weglegen, Verstauen, Ab stapeln, Verstecken, Aufbewahren, zum Schützen vor Staub, Licht, Zugriff und Blicken. Dazu würden einfachste Behälter genügen, in Maßen, die den Dingen angepaßt sind oder ihnen angepaßt werden können. Das genügt aber nicht allein.

Das hat niemals genügt.

Wenn die Wohnung mehr ist als Behausung, Unterkunft und Grundbedarf, dann sind Möbel mehr als nur utilitaristische Objekte. Ist die Wohnung ein Stück individueller Lebensbereich, dann dürfen Möbel zu Freunden werden. Gute Freunde zeigen Charakter.

Der individuelle Wohnraum wird immer auch die individuellen Beziehun-

gen seiner Bewohner zur zeitgenössischen Kultur demonstrieren.

Flucht aus der Zeit, Erträumen einer Welt, phantasie- und hilflose Anpassung, freier bewußter Umgang mit den Dingen – irgendetwas von dem wird immer deutlich.

Möbel sollten aus einem freien, bewußten Umgang mit den lebendigen Elementen zeitgenössischer Kultur entwickelt werden und durch ihre Erscheinung in ihrer Umgebung einen eben solchen Umgang mit ihnen anregen. „metropol“ ist entwickelt aus dem freien, bewußten Umgang mit den Elementen internationalen zeitgenössischen Designs. Es ist mehr MOBEL als nur Behältnis, Nutzgegenstand, System, Baukasten oder ähnliches.

Es ist ein Möbel auch zum ästhetischen Dialog.

## Der Aufbau

Das Programm entwickelt sich aus der Kombination von drei gestalterischen Grundtypen, die zueinander in Kontrast gesetzt werden:

1. funktionell – jeder Grundtyp ist nach einer Hauptfunktion konzipiert:  
– ein Behältnis großen Volumens für große und auch sperrige Gegenstände;  
– ein Behältnis für kleinere, differenziertere, überschaubar zu sortierende Gegenstände;

– ein Ergänzungsteil für offen ablegbare und für dekorative Dinge;

2. ästhetisch – diese Unterscheidung wird aus der funktionellen abgeleitet:  
– ein allseitig glatter, einfacher, nicht untergliederter Korpus in zwei Höhen und zwei Tiefen. Seine Proportion betont die Senkrechte;

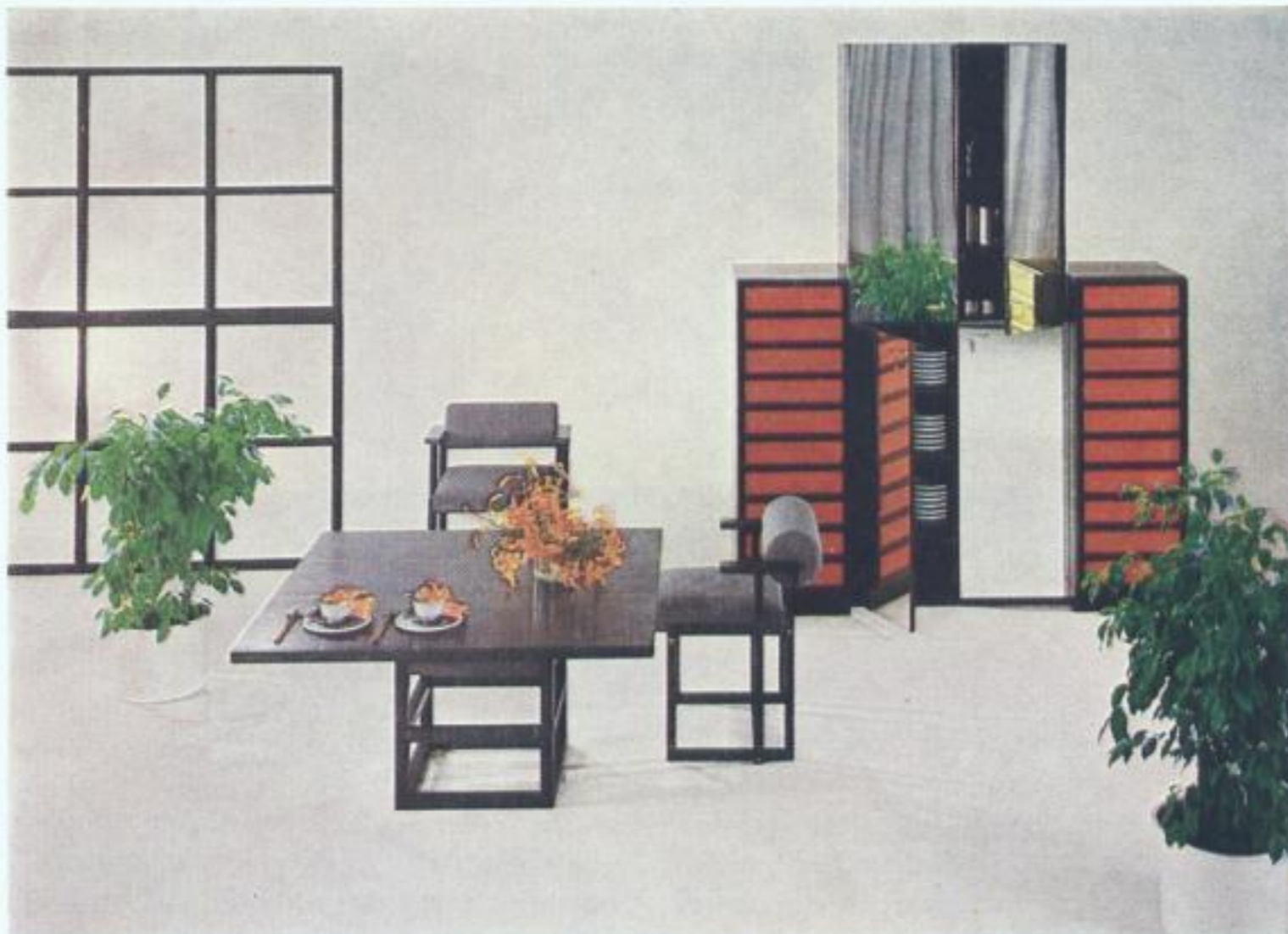
– in der Front und der Außenform deutlich gegliederte Körper unter-



1

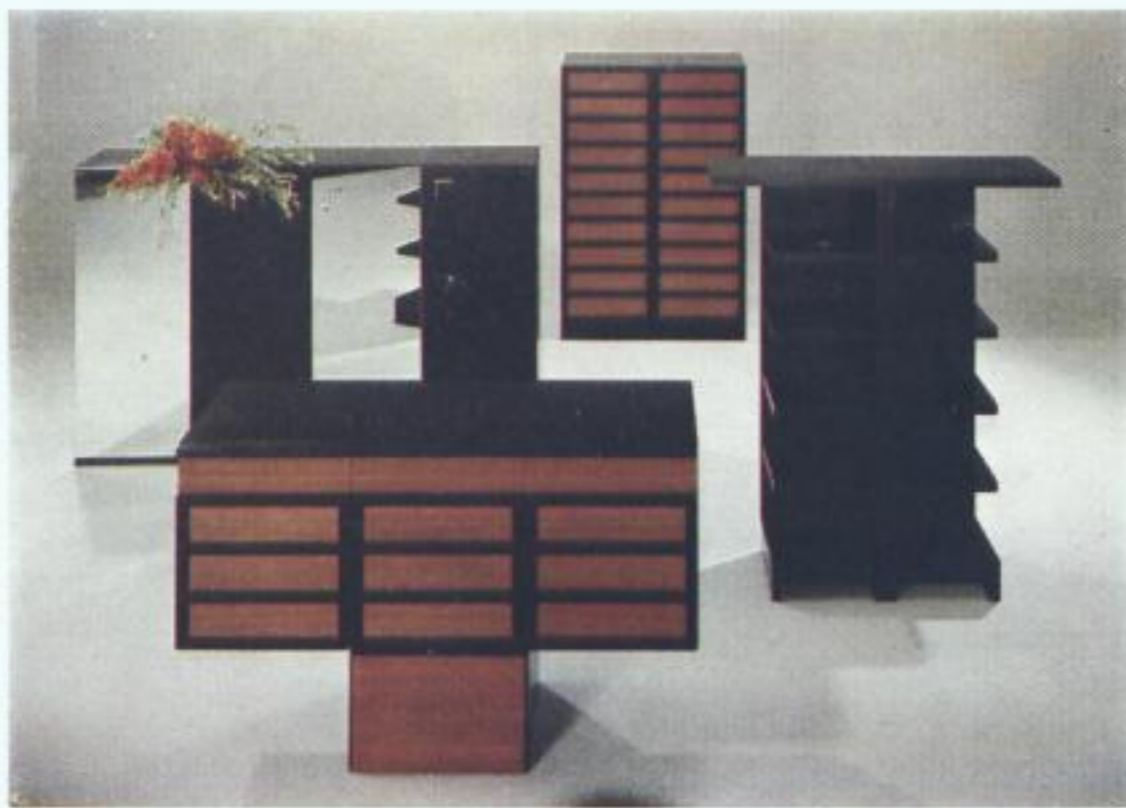
37





1-4  
 kombinierbares Einzelmöbelprogramm „metropol“  
 Gestalter: Herbert Pohl, 1986  
 Material: Spanplatte, furniert (Esche gebeizt und lackiert)  
 Die hier gezeigten Varianten stellen nur einen Ausschnitt der umfangreichen Kombinationsmöglichkeiten dar.

Je nach ihrer Stellung in der Kombination vermitteln die Regale mit der offenen Seite und dem auskragenden Oberboden zum Raum, das Möbel zum Raum hin „öffnend“, oder sie grenzen das Möbel zum Raum hin ab, seine seitlichen Enden betonend, wenn die Auskragungen nach innen weisen. Sie können auch den räumlich-plastischen Schwerpunkt einer Kombination setzen.



schiedlicher Größe. Die Front, mit Türen oder Schubkästen, wird aus aufgedoppelten schmalen Rahmen mit einem Raster dicht liegender, gleich breiter Querstücke gebildet. Die gegliederte Außenform entsteht durch weites Auskragen des Korpus über den Sockel oder über ein Unterteil nach den Seiten, weiterhin durch weites Auskragen von Platten, deren Dicke der Breite der Frontrahmen entspricht, nach den Seiten, und durch nach unten verlängerte Seitenteile, die dann anstelle eines Sockels den Korpus tragen;

- die Regalteile, nach vorn und zu einer Seite offen, mit einseitig weit auskragendem Oberboden. Diese Teile gibt es in symmetrischer Entsprechung in vier Höhen. Sie sind nach links bzw. rechts waagrecht richtungsbetont. Konsequenter der Unterschiedlichkeit der drei Grundtypen entsprechend ist die Sockelpartie jeweils ausgebildet:
- niedrig, allseitig flächenbündig beim glatten Kubus,
- hoch, zurückgesetzt bei den waagrecht gegliederten Korpusen,
- zur Front hin offen beim Regal.

Bei den klassischen Schrankwänden, Anbauprogrammen und anderen vergleichbaren Systemen wird mindestens ein formbildendes Element, meistens mehrere, zum immer wiederkehrenden, Gemeinsamkeit herstellenden, geometrisch ordnenden oder zusammenfassenden Element erhoben. Es sind Sockel, bestimmte Böden, Seiten, Frontelemente vor allem, die als durchgehendes Prinzip betont werden. Bei „metropol“ wird dieses Prinzip aufgelöst. Als Gemeinsamkeit erscheint hier lediglich die gleiche Dickendimension an jeweils anderen formbildenden Elementen. Beim glatten Korpus ist es der Sockel, der als Platte erscheint, bei den gegliederten Körpern sind es die Rahmen oder die auskragende Platte. Beim Regal ist es die durchgehende, über Boden, Seite, Unterboden, Sockelstück mehrfach abgewinkelte Platte. Es entsteht dadurch eine frei rhythmische Verwandtschaft im Programm, keine strenge Ordnung. In der Kombination beziehungsweise Reihung bewirken diese Kontraste eine rhythmische Front und Umrißglieder-

#### Der Habitus

Da das Prinzip des durchgehenden Vereinheitlichens bestimmter Formelemente nicht angewandt wurde, wird ästhetisch der Charakter des beliebig endlos Erweiterbaren vermieden. Je nach Auswahl, Umfang und Kombination der Einzelmöbel des Programmes in Abhängigkeit von funktionellem Bedarf oder speziellen räumlichen Vorstellungen kann gebildet werden:

- der große neutrale Stauraum;
- das anspruchsvolle, eine Einrichtung ergänzende oder abrundende Einzelmöbel verschiedener Größe und Form;
- eine in der Gesamtform ausdrucksstarke, kontrastreiche, raumbestimmende Kombination aus verschiedenen Einzelmöbeln;
- eine gegliederte Regalgruppe.

Mit seinen Merkmalen und Möglichkeiten ist „metropol“ besonders anspruchsvoll hinsichtlich der gestalterischen Qualität und des gestalterischen Charakters seiner Umgebung. Es verlangt bewußten, auf den Raum orientierten Umgang mit seinen Elementen.



# Gestaltungsrichtlinie FORON

Konrad Abschke

Seit der Leipziger Frühjahrsmesse 1985 tritt der VEB Kombinat Haushaltgeräte Karl-Marx-Stadt unter der Wort-Bild-Marke FORON in Erscheinung (siehe auch form+zweck 4/1985: „Baureihen für den Haushalt“). Der Leiter der Abteilung Werbung und Messen des Kombinates stellt die Gestaltungsrichtlinie für den Einsatz der Konstante vor.



## FORON®

Bis zur Einführung der Marke FORON – übrigens einer rein synthetischen Namensfindung, hinter der sich keine Abkürzung oder andere semantische Bedeutung verbirgt – präsentieren sich die etwa 10 000 Artikel der Kombinatbetriebe, deren Palette vom Gefrierschrank bis zum Küchenmesser reicht, mit über 50 Individualzeichen.

Die Wort-Bild-Marke FORON wurde als umfassendes Synonym für alle Erzeugnisse sowie für die immateriellen Leistungen dieses Konsumgüterkombinates geschaffen. Unter FORON weisen sich nunmehr alle Produzenten als zum Kombinat zugehörig aus. Das durch eine prägnante Kennzeichnung Herausgehobenwerden manches Herstellers aus bisheriger Anonymität birgt natürlich die Konsequenz in sich, daß gleichermaßen ein jeder Produzent gefordert ist, die Grundprämissen des Kombinates, wie Qualitätsproduktion, Zuverlässigkeit, Liefertreue und umfassenden Service, kontinuierlicher als je zuvor zu erfüllen. Brauchbarkeit oder Unzulänglichkeit von Küchenmessern wie von Gefrierschränken sprechen im Auge des Kunden nunmehr stets für oder gegen die Leistungsfähigkeit von FORON, des gesamten Kombinats also, überhaupt.

## FORON® SERVICE

## FORON® Allherdgeschirr

## FORON® WM 66

## FORON® VA 860

## FORON® TS 66

## FORON® A 55

Die Einführung der Konstante FORON erfolgte in einer komplexen strategischen Aktion innerhalb eines Jahres, in der das neue Kombinaterscheinungsbild umfassend auf der Basis einer detaillierten Gestaltungslinie republikweit sowie auf den Außenmärkten durchgesetzt wurde. Die Festlegungen dieser Gestaltungslinie erschöpften sich nicht in einer Vorgabe stereotyper Konstanten. Vielmehr ging es um die Schaffung verbindlicher Basiselemente für ein organisiertes Auftreten der Kombinatbetriebe im In- und Ausland,

um einheitliche Prinzipien für Inhalt und Form der Maßnahmen und Mittel von Öffentlichkeitsarbeit, Werbung und Produktionspropaganda. Die Richtlinie ist langfristiges, verbindliches Arbeitsmittel für jedes Kollektiv und jeden Gestalter, das dazu anleitet, bestimmte Stilelemente im Auftreten unter FORON immer wieder, unbeirrbar zu wiederholen. Die durchgängige Gestaltung unter dem Zeichen FORON soll dazu beitragen, den guten Ruf des VEB Kombinat Haushaltgeräte Karl-Marx-Stadt bei den Kunden auf dem



**FORON**<sup>®</sup>

VEB GEITHAINER EMAILIERWERK

Betrieb des Kombines  
Haushaltgeräte

**FORON**<sup>®</sup>

VEB Kombinat Haushaltgeräte

**FORON**<sup>®</sup>

VEB Kombinat Haushaltgeräte



Binnenmarkt und in der Welt weiter zu festigen.

Die bisher auf internationalen Messen, im Fachhandel und in der Kundendienstpraxis gemachten Erfahrungen bestätigen, daß FORON in kürzester Zeit zu einem Sammelbegriff für weltmarktgerechte Leistungsfähigkeit aus der DDR wurde. Nicht zuletzt bestimmt FORON aber auch – als spezifischer Werbe-Blickfang im Ensemble mit den anderen Einzelhandelseinrichtungen in der DDR – ein Detail der sich weiter

entwickelnden sozialistischen Alltagskultur in unserem Land mit.

**Einsatz der Konstante FORON**

FORON erscheint in seiner international registrierten grafischen Umsetzung vorzugsweise in Rot UM 112 oder zusammengesetzt aus der Vierfarbskala 100 Prozent Rot, 80 Prozent Gelb, 10 Prozent Blau (Abb. 2).

Das Rot des FORON-Schriftzuges ist umgeben von großzügiger heller Fläche, die entweder Weiß oder Grau

UM 305 sein kann. Bei weiterer Farbzuzuordnung (zum Beispiel gestaltete Fotoaufnahmen für Kommunikationsmittel, Messestände) ist zu gewährleisten, daß der rote FORON-Schriftzug immer die Dominanz hat.

**Typographie**

Ausgangspunkt für jede typographische Gestaltung ist die Konstante FORON.

Als Grundschrift wird dem Zeichen die Helvetica leicht oder mager zugeordnet. Das Ausweichen auf andere Grotesk-Arten (zum Beispiel bei Maschinensatz) ist möglich.

Die Schrift steht entweder rechts neben oder unter dem Zeichen, nicht links und nicht darüber.

FORON werden nur bei Gerätekurzbezeichnungen und wenn erforderlich bei Betriebsnamen Versalien zugeordnet. Die übrige Schriftanbringung erfolgt in Groß- und Kleinbuchstaben (Abb. 3).



**FORON** GS 150-2 \* \* \* \*

**FORON** KS 1450

Gefrierschrank  
Technologie: Siebdruck



**FORON** X40CrMo15DDR  
**FORON** X8Cr17DDR  
**FORON** CrNi 1810 DDR



## Mehrzweckmesser Multi-purpose knife

X 60 Cr Mo V 15

• garantiert: hohe Schneidhaltigkeit  
beste Stahlqualität

• guarantee: high ability to maintain cutting power  
optimum steel quality

Spitzenqualität  
spülmaschinenfest  
dishwasher-resistant

Top quality

**FORON®**

### Kennzeichnung der Produzenten

Die Kennzeichnung setzt sich aus einem konstanten und einem variablen Teil zusammen.

Der konstante Teil FORON dominiert durch Wertigkeit, Stellung und Farbe gegenüber dem variablen Teil.

FORON erscheint prinzipiell in Rot. Die weitere Typographie wird in Grau oder Schwarz zugeordnet.

Der variable Teil der Kennzeichnung wird vorzugsweise in Groß- und Kleinbuchstaben wiedergegeben. Er kann (zum Beispiel bei Firmenschildern, Service-Fahrzeugen) in Versalien angeordnet werden. Schriftart ist die Helvetica leicht (Abb. 4-7).

Die Kennzeichnung des Messepersonals und der Kundendienstmonteure erfolgt durch das Zeichen FORON. Größe und Art der Anbringung sind von der entsprechenden Kleidung abzuleiten (zum Beispiel Anstecknadel für Messepersonal, Aufnäher oder Siebdruck für Berufsmäntel der Monteure).

### Geschäftsausstattung

FORON erscheint dominant in Rot, die Typographie in Grau UM 305. Die souveräne FORON-Stellung wird durch eine feine durchgehende Linie unterstützt (Abb. 7/8).

### Kennzeichnung der Produkte

Die Kennzeichnung erfolgt durch die Konstante und wird bei Großgeräten durch die Typenbezeichnung konkreti-

siert. Gerätekurzzeichen erscheinen in Versalien. Sie werden bevorzugt rechts neben FORON und in gleicher Höhe des Zeichens angeordnet (Abb. 10/11). Emaille- und Alugeschirr, Tafel- und Küchengeräte werden am Produkt nur durch FORON gekennzeichnet (Abb. 12).

Bei Bestecken und Schneidwaren wird FORON durch Angabe der Stahlzusammensetzung in Groß- und Kleinbuchstaben ergänzt (Abb. 13).

### Verpackung

FORON erscheint dominant und vorzugsweise in Rot. Die Wertigkeit der Konstante kann durch eine abfallende Linie betont werden.

Außer Rot existieren keine weiteren Farbkonstanten. Oberstes Anliegen ist die eindeutige Produktpräsentation unter dem Begriff FORON. Alle weiteren zugeordneten Farben sind nur unterstützende Mittel zum Erzeugnisangebot.

Das Produkt bestimmt also die Farbe seines Umfeldes.

Die Farbe soll einen ästhetischen, exponatsspezifischen Eindruck vermitteln, entweder tonig zum Produkt oder als gebrochener Ton gewählt werden. Von „lauten, grellen“ Farben ist abzusehen. Die grafische Gestaltungshaltung hat dem Charakter der Erzeugnisse und deren Gebrauchswert zu entsprechen (Abb. 13).



12

13

41



# Künstlerische Intensität: Rudolf Grüttner

## Das Theaterplakat

Isabella Sladek

Rudolf Grüttner gehört zu den profiliertesten Gebrauchsgrafikern der DDR mit internationaler Ausstrahlungskraft. Seine künstlerischen Leistungen wurden zweimal mit dem Nationalpreis und mit zahlreichen nationalen und internationalen Auszeichnungen gewürdigt. Seine schöpferische Tätigkeit sowie seine Arbeit als Hochschullehrer waren und sind eng verbunden mit seinem gesellschaftlichen Engagement. Als derzeit 1. Stellvertreter des Präsidenten des Verbandes Bildender Künstler der DDR (VBK-DDR) und Vorsitzender des Bezirksverbandes Berlin stellt er sich offensiv den theoretischen und praktischen Problemen, die das Funktionsgefüge der bildenden Künste in unserer Gesellschaft aufwirft. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt den angewandten Künsten. In ihrer konsequenten Orientierung auf eine zweckbezogene Gestaltfindung steht Rudolf Grüttners künstlerische Konzeption auch in enger Beziehung zur Produktgestaltung. Wie das Industriedesign ist auch das Graphic Design ein „Stiefkind“ differenzierter kunstwissenschaftlicher Analyse. In dieser Artikelserie wird der Versuch unternommen, über Gestaltanalysen Schwerpunkte des gebrauchsgrafischen Schaffens Rudolf Grüttners auf dem Gebiet des Theaterplakates, des politischen Plakates und der Typographie darzustellen.

Innerhalb des vielgestaltigen Spektrums gebrauchsgrafischer Aufgaben, denen sich Rudolf Grüttner stellt, hat die Arbeit am Theaterplakat einen prägenden Einfluß auf sein künstlerisches Schaffen ausgeübt. Wichtige Arbeitserfahrungen dazu hatte er sich im langjährigen Umgang mit visuellen Bildtechniken und Ausdrucksmitteln auf dem Gebiet der Malerei, Zeichenkunst, Reprofototechnik, Typographie, einschließlich seiner Tätigkeit als Chefgrafiker der Zeitschrift „Freie Welt“ erworben. Auf dieser Grundlage konnte er mit seinen schöpferischen Fähigkeiten künstlerische Phantasiemethoden ausformen und einen eigenständigen Beitrag für die Entwicklung des Theaterplakates in der DDR schaffen.

Die künstlerische Leistung bedarf im Theaterplakat, wie im gebrauchsgrafischen Schaffen generell, einer verständnisvollen Zusammenarbeit mit einem sachkundigen Auftraggeber. Die kooperative Partnerschaft Rudolf Grüttners, die Ende der sechziger Jahre mit dem damaligen Generalintendanten und dem Chefdramaturgen der Dresdener Staatstheater begann, war eines der ersten erfolgreichen Pilotbeispiele in der DDR auf diesem Gebiet. Ohne durch behinderndes Regiediktat oder die Fakten eines „Programmzettels“ eingeengt zu werden, konnte der Grafiker seine kreative Auffassung voll verwirklichen. Seine konzeptionelle Einflußnahme auf die erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit des Theaters erstreckte sich oft bis zur Standortbestimmung und Anordnung der Plakate. So wurde zum Beispiel „Vor Sonnenaufgang“ (Abb. 10), entgegen der üblichen Einzelklebung im gesamten Stadtgebiet (Streuung), konzentriert in der Innenstadt auf allen vorhandenen Plakatschlagflächen zu jeweils zwei Reihen von je acht Exemplaren geklebt, eine sorgfältig überlegte Aktion, die ihre einprägsame Wirkung nicht verfehlte. Dagegen wurden die Plakate zu „Die Kleinbürger“ (Abb. 6) als Ganzsäulenklebung im Stadtgebiet angeboten und erzielten im Unterschied zu der sonst gewohnten Einzelhängung wiederum eine geplante Wirkung, die mit dem Plakatmotiv und damit der künstlerischen Absicht korrespondierte.

Die künstlerische Intensität, die Rudolf Grüttner von Anfang an in seine Thea-

terplakate einbrachte, gibt ihnen fern von ästhetizistischer Selbstinterpretation einen über den aktuellen Anlaß hinausweisenden kulturellen Wert. Einige davon gehören zum Besten, „was deutsche Plakatkunst in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat.“ Ihre ausdrucksstarke Gestaltung widersetzt sich gängigen pauschalen Einordnungen, vielmehr regt sie zu differenzierter Erschließung ihres bildsprachlichen Formvermögens und ihrer gesellschaftlichen Sinnfälligkeit an.

Zur Spezifik des individuellen Schaffensprozesses dieses Künstlers gehört, daß sich seine persönliche Handschrift nicht vorrangig im Duktus der Zeichnung, in der alles beherrschenden ausgefallenen Strichführung zeigt, sondern in einer eigenwilligen kreativen Denkmethode, mit der er sensitiv und zugleich produktiv-vital seine Gestaltfindungen konsequent aus dem konkreten Zweck schöpft, der dem jeweiligen Auftrag zugrunde liegt. Grüttners Modus der ikonischen Zeichenfindung unterliegt in seinem jeweiligen Abstraktionsgrad vollkommen dem angestrebten Ausdruckscharakter ästhetischer Wertung. Ob die Wirklichkeitserscheinungen stilisiert, schematisiert, typisiert, idealisiert oder karikiert werden, hängt von der geistigen Verarbeitung der jeweiligen literarischen Vorlage durch den Künstler ab. Dazu gehört die Einfühlung in das historische Zeitkolorit ebenso wie die Erarbeitung von Sachkenntnis und Problemverständnis durch das Studium von konkretem Quellenmaterial und Archivunterlagen, die Auskunft über geschichtliche Zusammenhänge und die Wirkungsintention des Stückes in seiner Zeit geben. Erst dieses gründliche Auseinandersetzen mit dem Text bildet die Voraussetzung für das Realisieren einer gestalterischen Konzeption, die die Beziehung zum Stück nicht aus den Elementen einer äußeren Anlehnung ableitet, sondern den inneren Sinnzusammenhang sucht.

Die Verarbeitung des Stoffes einschließlich der ganzen Detailfülle seines Umfeldes verfängt sich nicht in „kopflastiger“ Allegorik oder in den spielerischen Einzelheiten einer illustrativ-erzählerischen Umsetzung. Diszipliniert verfolgt der Künstler eine Bildstrategie, die aus der Sicht seiner persönli-



# Wozzeck

Eine Oper von Alban Berg

Staatsoper Dresden



chen Interpretation eine strukturelle Verwandtschaft zum Stück sucht. Die gesamte Gestaltung, vom großen Kompositionsentwurf bis zum kleinsten Detail, wird diesem Ziel untergeordnet. Aber wie kann das dramaturgische Prinzip, das in Schauspiel und Oper durch Sprechen, Singen, Tanzen, Gestikulieren, Musizieren usw. sinnlich verkörpert wird, eine angemessene Umsetzung im Plakat finden?

Die Frage nach der strukturellen Ähnlichkeit zum Stück in der gattungsspezifischen Reflexion des Plakates vermittelt sich bei Grüttner als Sinnerkundung, als gleichnishafte Organisation menschlicher Lebenserfahrung, als Suche nach einer adäquaten Formschöpfung für Gefühle, Motive, Einstellungen, Verhaltensweisen, Konflikte usw. Im wesentlichen kann man bei seinen Theaterplakaten zwei Formen bildsprachlicher Verdichtung unterscheiden. Einerseits erfindet er Gestaltsymbole und Metaphern, die den Betrachter ebenso intellektuell zum Nachvollziehen der Sinndeutungen anregen, wie sie auch besonders über das Gefühl bis in unterbewußte Bereiche seine Phantasie stimulieren. Die Sinnschichten ihres ikonischen Gestaltbildes lassen über die Wahrnehmung mannigfaltige Seiten aus dem Fundus menschlicher Erfahrung erlebbar werden.

Die andere Form bildsprachlicher Verdichtung, auf die ich zunächst ausführlicher eingehen möchte, beruht auf den gleichen Prinzipien, hat aber gegenüber den objektbezogenen Gestaltsymbolen den Menschen zum Darstellungsgegenstand. Im Zwiegespräch mit dem Betrachter bildet dabei die Psychologisierung ein wirkungsvolles bildrhetorisches Mittel, das über die bloße Aufmerksamkeitslenkung hinaus eine Aktivierung des Rezipienten bewirkt und auf die Erweiterung seiner Handlungsfähigkeit zielt.

Im folgenden wird der Versuch unternommen, mittels konkreter Gestaltanalysen die Vielschichtigkeit der zwei Formen bildsprachlicher Verdichtung, die Rudolf Grüttner auf dem Gebiet des Theaterplakates angeboten hat, zu veranschaulichen.

## Sinndeutende Psychologisierung

Der Mensch, der Rollen und Vorgänge darstellt, ist das sinnliche Hauptelement der Erscheinungen des Theaters. In der Darstellungskunst verkörpert er sinnbildlich Wandlung und Umwandlung. Charaktere können sich in der Kontinuität und Dramatik der Handlung im ständig wechselnden Rollenspiel entfalten. Die räumliche und zeitliche Dimension ermöglicht alle Übergänge von Ruhepunkten und Bewegungsphasen in der Ausdrucksdarstellung. Rudolf Grüttner hat auf ganz unterschiedliche Weise die Struktur dieser Wandlungsfähigkeit auf das Plakat übertragen. Vielfach wird das menschliche Antlitz für uns bedeutungsvoll, sein Mienenspiel deutet psychische Vorgänge und Empfindungen an, die durch Worte nicht hinreichend wiedergegeben werden können. Als widerspruchsvoller Ausdrucksträger, zum Beispiel zwischen subjektivem

Wollen und den Zwängen eines beengenden gesellschaftlichen Gebundenseins, weckt es im Betrachter eine reiche Skala von kritischer Distanz, über persönliche Betroffenheit bis zur Identifikation.

Als eine bildrhetorische Methode dient dem Künstler dabei unter anderem der quantitative Zusatz. Reihung und Wiederholung bilden ästhetische Universalien, die als Mittel der affektiven Steigerung auch in der Kunst der Rhetorik enthalten sind, deren wirkungsorientierte Ausdrucksformen von der Antike bis in die Gegenwart nichts von ihrer Ausstrahlungskraft eingebüßt haben. Bei Rudolf Grüttner werden sie nicht zum dekorativen Selbstzweck, sondern dienen dazu, „Geschehnisse“ im Menschen, die zugleich Resultat der Geschehnisse zwischen Menschen sind, gleichnishaft zu versinnbildlichen. Ein Plakat, das mit diesen Mitteln die Vorstellungskraft des Betrachters an-



Bertolt Brecht

# Herr Puntila und sein Knecht Matti



Staatsschauspiel Dresden

zentuiert, wie ein aufrüttelndes Signal, steht die weiß abgehobene Schrift in fetter Fraktur. Den Bildzeichen an Formenreichtum und historischer Einfühlung ebenbürtig, steigert sie den dramatischen musikalischen Gestus, wird zur mahnenden Anklage. Ihr raumgreifendes, schwingendes Gliederspiel, das rhythmisch runde Formen mit spitzen An- und Abstrichen in wechselnder Folge mit stumpfen Winkeln betont, steht in beziehungsvollem Verweis zur relativ kräftigen, wenn auch sehr empfindsamen Verfassung der Titelfigur. Der bedächtige, stilisierte Ausdruck bildet einen verhaltenen Kontrast zum Tempo des Montageprinzips im Bild. Das in filmischer Sehweise duplizierte Kollidieren der Bildfragmente bereichert das gegenwartsbezogene Formvermögen der Plakatsprache, wobei die Faszinationskraft dieser Bildorganisation aus der widerspruchsvollen Spannung zwischen der pulsierenden Bewegung erwächst, die ein zeitliches und räumliches Hinter- und Nebeneinander assoziiert und der strengen senkrechten und waagerechten Stabilisierung, die in ihrer Architektur Statik und Fläche fundiert.

Gesellschaftskritische Elemente mit ganz anderem Charakter werden auf dem Plakat für das Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ (1972, Abb. 2) mit den Mitteln der Fotomontage dargestellt, die Verzerrungen menschlichen Verhaltens über den Zeichencharakter der Physiognomie sichtbar macht. Die Steigerung klassenbedingter Willkür des finnischen Gutsbesitzers Puntila als Folge von Trunksucht unterliegt in Grüttners Interpretation keiner schematischen „Schwarz-Weiß-Malerei“, sondern will das Widersprüchliche einer gespaltenen Persönlichkeitsstruktur aufzeigen. Das Schnapsglas als Zerspiegel beschränkter menschlicher Handlungsfähigkeit erhält auf dem Plakat entsprechend der Fabel Brechts einen umgekehrten Sinn. Soziale Vernunft zeigt sich bei Puntila nur im Rausch, trotz aller Exzentrik des Umgangs kann er erst in diesem Stadium seine klassenmäßig bornierten Egoismen, Einstellungen und Verhaltensweisen ablegen. „Denn du bist fast ein Mensch, wenn du besoffen“, singt sein Knecht Matti. Wie Wozzek erscheint Puntilas Antlitz auf Grüttners Plakat eingeeengt. Das Gefühl des käfigartigen Eingeschlossen-seins in dem Glas wird zusätzlich erhöht durch die symmetrische Komposition, in der die Flächen zwischen Glas und Bildrand einen isolierenden Spannungskontrast bilden. Im Gegensatz zum Anspruch, den eine altertümlich junkerlich-herrschaftliche Ausdrucksform der Schrift vermittelt, zeigen die prismenartig überlagerten Gesichtsausschnitte Puntilas nicht nur innere

spricht, zeigt den psychischen Wandel des Füsiliers **Wozzek** (1970, Abb. 1). Soziales Elend und militärische Grausamkeit verkümmern ein Antlitz voller Lebenszuversicht und Tatkraft zum Ausdruck schizophrener Isolierung, ein ergreifendes, ein empörendes Beispiel von sozialhistorischer Wahrheit. Das analytische Zerlegen des Kopfes steht gleichnishaft für die antihumanen medizinischen Experimente, die die Persönlichkeit zerstören. Die kaleidoskopartige Abfolge aktiviert die Wahrnehmung, regt an, die sich durch wechselnde Bildstruktur verändernde Mimik nachzuempfinden. Lichte Flächen, plastisch-körperliche Elemente, differenzierte Hell-Dunkel-Kontraste, das Staccato von Vertikal und Horizontal, das durch den violett-rotten Untergrund, in dem alles verschwimmt, gesteigert wird, lassen die Dramatik des Geschehens spüren. Der flimmerige Farbton des Fonds steht in Beziehung zu den

„feurigen Bildern“, von denen Wozzek infolge der pharmazeutischen Versuche spricht. Der Endpunkt des kollisionsreichen Werdeganges ist zusammengefaßt in einem Detail: dem erstarrten Auge. Der teilnahmslose Blick in rasterhafter Folge, anklagend in seinem Ausdruck von innerem Eingefrorensein, verursacht durch den gewaltsamen Entzug von Persönlichkeit sowie individueller Selbstentfaltung und Hoffnung, zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters suggestiv an. Sparsam, aber signifikant vermitteln nur wenige Andeutungen einer charakteristischen Mützen- und Kragenform historisch-soziale Bezüge. Die eng an den Bildrand gedrängte und überlagerte Bildfolge steht in Korrespondenz zu den beengenden gesellschaftlichen Verhältnissen, die hier als militanter Drill kasernierter Zwänge alle Individualität auslöschen und Menschen zu Marionetten machen. Über allem streng ak-



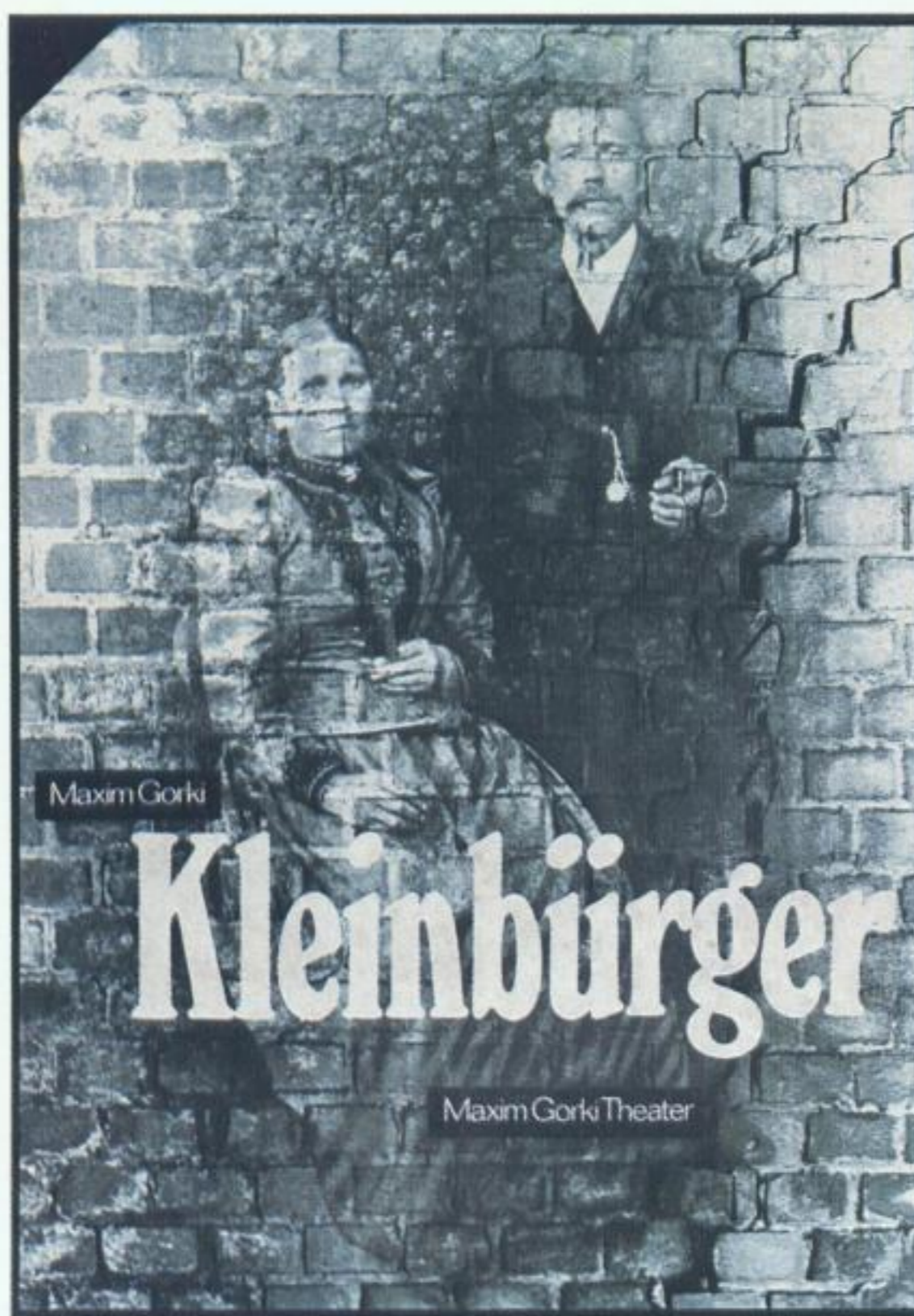


flikten eines feudal-patriarchalischen Lebens- und Epochenverständnisses. Auch mit dem Plakat „Somow und andere“ (1967, Abb. 3) will Grüttner das soziale Verhalten von Menschen nach-erlebbar machen. Es zeigt eine konsequente Reduzierung der bildnerischen Mittel. Der von Somow verkörperte Intellekuentyp wurde bis zur schematisierten Formel getrieben. Er steht in seiner dünnelhaft überheblichen und geistig beschränkten Haltung für die sozialtypische Physiognomie einer ganzen Schicht, die durch diverse Aktivitäten den Aufbau des Sozialismus hemmte. Wie bei einem überlagerten Echo wiederholen sich die karikativ nivellierten Gesichtsprofile. Ihre Doppelzüngigkeit steht in widerspruchsvollem Kontrast zum revolutionären Rot. Die durch schablonierte Formung in ihrer inneren Verflachung bloßgestellten großen Profile stehen als Symbolträger auf tönernen Füßen. Der kleine Schriftblock, auf dem der Reihungskomplex fragwürdiger Intelligenz balanciert, signalisiert das schwache Fundament, auf dem sich ihre Position befindet. Die Typisierung des leichthin kritteln den Besserwissers regt in ihrer schematischen Verallgemeinerung zum beobachtenden Vergleich mit modifizierten Vertretern dieses Typs in unserer gesellschaftlichen Praxis an. Klassengebundenheit ohne Schemati-

Aushöhlung und moralisches Verworfenheit, sondern auch Verzweiflung und kreatürliche Hilflosigkeit. Trotz der Klarheit des Kompositionsaufbaus legt der Künstler im Plakat seine Intension nicht problemlos frei. Er regt die Sensibilität und Empfänglichkeit des Betrachters für Formerlebnisse an, die in Anspielung auf das Stück den Verweis auf tiefer liegende Deutungen in sich tragen, Fragen aufwerfen nach sinnstiftenden Werten in den Daseinskön-



sierung, sondern in individueller Varianz, zeigt der Entwurf zu Maxim Gorkis Stück „Die Letzten“ (1975, Ab. 4). Unter der Despotie des Vaters, der als Familienoberhaupt und in seiner Funktion als Polizeichef unumschränkte Autorität anstrebt, spaltet sich die Familie in verschiedene Interessengruppen. Sie reichen von schroffer Ablehnung und Feindschaft bis zu aktiver Mittäterschaft bei seinen korrupten Machenschaften. Den scheinbaren





äußeren Zusammenhalt der Familie unter der brutalen Herrschaft des Vaters hat der Künstler metaphorisch durch einen ehrfurchtsgebietenden, prallen, bis zum Halse ordensgeschmückten Uniformrock gestaltet, der beim Rezipienten vielfältigste Assoziationen auslöst. Aus diesem „tönernen Hohlkörper“ wächst als koordinierende Häufung der Familienstammbaum in porträthafter Detaildarstellung. Die scheinhafte Einmütigkeit der Standesvertreter, die letztlich durch ihre Feigheit vor dem eigenen Egoismus zu Mördern werden, halten nur kastengebundene Familienbande zusammen. Auch in der Wahl der spezifischen bildnerischen Mittel für die jeweilige literarische Vorlage zeigt sich die vielseitige und einfühlsame Gestaltungsweise Rudolf Grüttners. So trägt das Plakat zu Maxim Gorkis Stück „Die Kleinbürger“ (1982, Abb. 5) zitathafte Züge in sich. Das sozial geprägte Repräsentationsritual eines bereits fertigen Fo-

tos wurde vom Künstler aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst. Wie eine Erinnerung aus „Urgroßvaters Zeiten“ zeigt es ein Paar, fotoalbenhaft durch einen Rest Blumentape verbunden. Die schichtspezifische Merkmalsbetonung des inszenierten Arrangements mit allen Details von Kleidung und Habitus verweist auf konkrete Menschen mit einer konkreten Geschichte. Die Verfremdung durch das Mauerwerk, das auch die Personen durchzieht, bildet eine unumstößliche Barriere ohne Raum und Perspektive. Sie versinnbildlicht zeichenhaft die verkrusteten schichtspezifischen Anschauungen. Ihr Prototypcharakter korrespondiert zu der starren Platzierung und Zuordnung der Personen, wie sie ähnlich auf vielen Bildern zu finden sind.

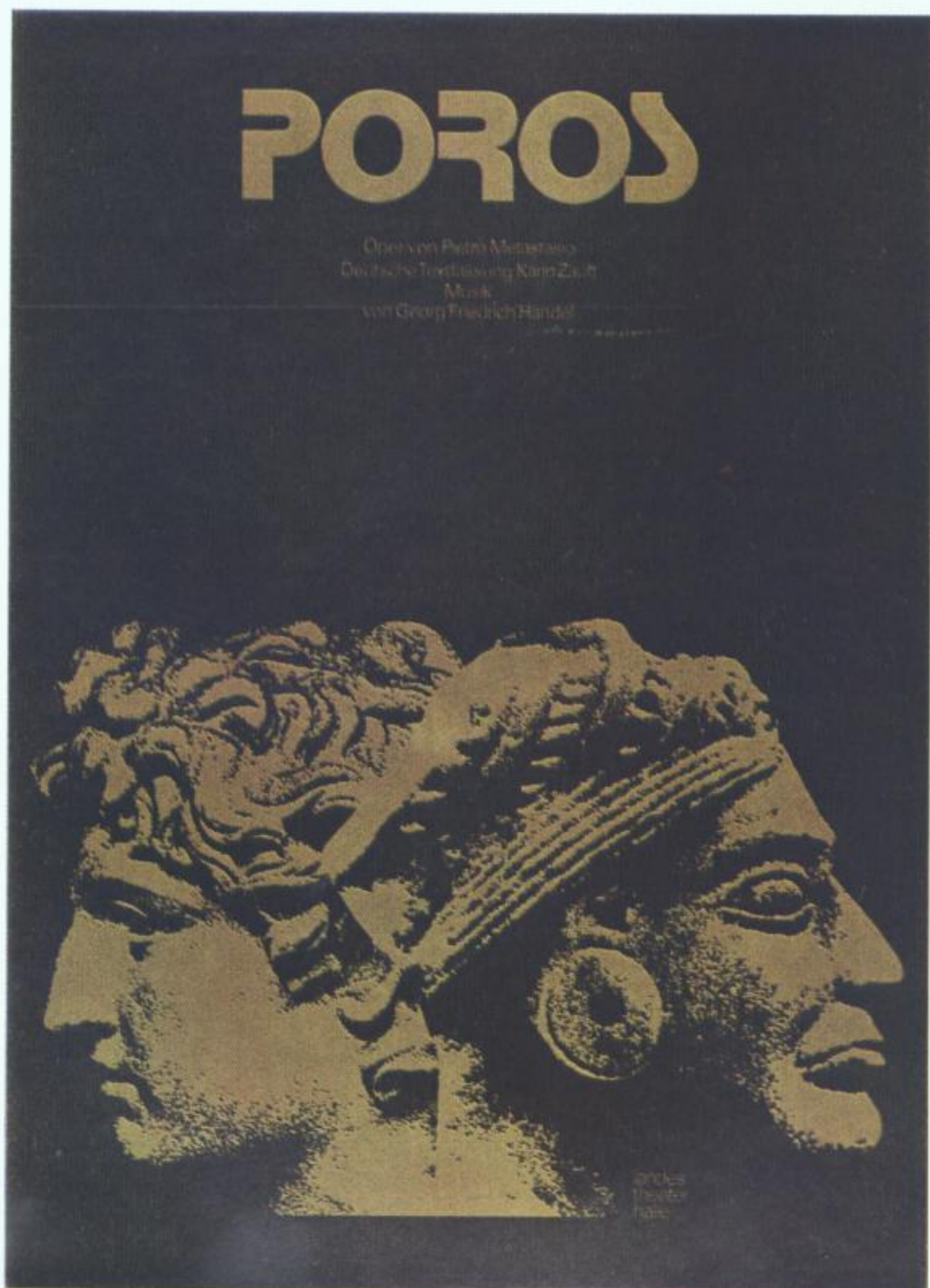
Eine andere Plakatvariante zum gleichen Schauspiel (1971, Abb. 6) widerspiegelt die Scheinwelt der ruhigen Behaglichkeit des saturierten Wohllebens

metaphorisch in objektbezogener Gestaltung. Hinter der spießigen dünkelfassaden „Fassade“ der dicht verhangenen Gardinen und der schmückenden Schnitzereien, die sich deutlich von der Alltagswelt des Proletariats abgrenzt, verbergen sich Widersprüche und Konflikte. In bürgerlicher Zurückgezogenheit und Gemütlichkeit dient das Heim nach dem Motto „My home is my castle“ zur Abkapselung vom Weltgeschehen. Die Gestaltung des Schriftblockes verinnerlicht als abschließendes Pendant treffend die manierten Sitten sowie die philisterhafte Enge und Stupidität der labilen zwischenmenschlichen Beziehungen.

Ohne das ihm angemessene Verhältnis von Statik und Bewegung, Fläche und Raum zu verlassen, versinnbildlicht Rudolf Grüttner unter Auslotung der Möglichkeiten der Plakatsprache auch widerspruchsvolle zwischenmenschliche Auseinandersetzungen. Auf dem Plakat zur Oper „Poros“ (1981, Abb. 7) sind die zwei Hauptprotagonisten Alexander der Große und der indische König Poros zwar antithetisch voneinander abgewendet, aber doch miteinander verbunden. Beide sind sich in ihrem Habitus fremd, wie zwei Welten, aber die Komposition deutet darauf hin, daß sie in der handlungsreichen Oper unter gegensätzlichen Bestrebungen immer wieder wechselseitig zusammengeführt werden. In der Bildorganisation spannungsvoll nach oben gerückt, stehen die Schriftzeichen wie zur Verkündung eines Heldenepos als Bindeglied zwischen beiden Kontrahenten. Ihr verfremdet gestalteter archaischer Ausdruck steigert in stimmiger Korrespondenz zu der wie aus Stein gemeißelten Darstellung der plastischen Porträtköpfe den Charakter der historischen Authentizität.

#### Objektbezogene Gestaltsymbole

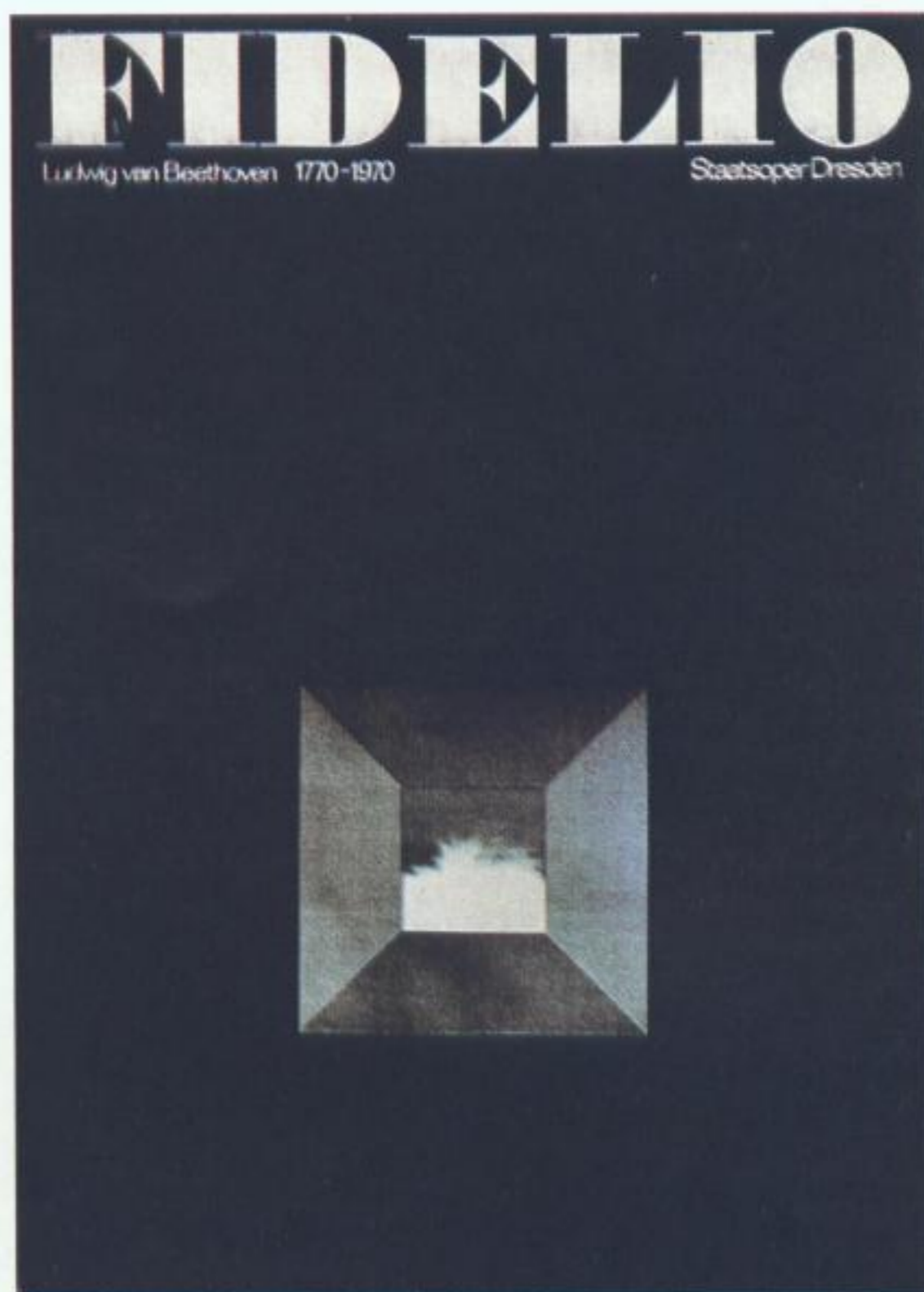
Auch die erfundenen Gestaltsymbole und Bildmetaphern auf den Theaterplakaten Rudolf Grüttners verkörpern eine strukturelle Ähnlichkeit zum Charakter der Handlung des Stückes oder lassen mit konzentrierter Ausstrahlung das Wesen eines Hauptprotagonisten aufleuchten. Dabei wird der Betrachter über die Erlebnisintensität der formalen Ausdruckskraft oft in ein Denkspiel einbezogen, wie zum Beispiel bei dem Plakat zu „Glanz und Tod Joaquin Murietas“ (1974, Abb. 8). Hinter dem eindeutigen Titel verbirgt sich ein komplizierter Handlungsaufbau. Joaquin Murieta als Hauptfigur verkörpert in der Überlieferung des Volkes eine unsichtbare legendäre Gestalt, die wie eine Vision als Schatten auf den Segeln der ausfahrenden Schiffe gegenwärtig ist. Daher ist nur seine Stimme als Held und Rächer für die Schmach des Volkes in der Handlung des Stückes







8

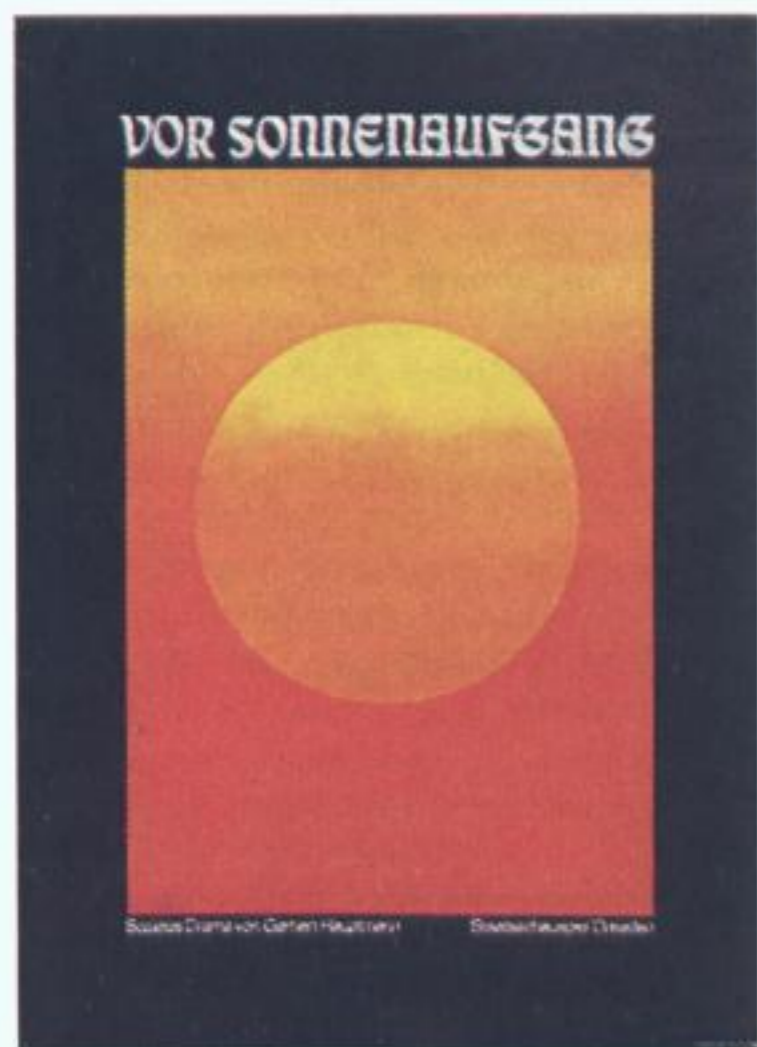


9

wahrnehmbar. Rudolf Grüttner bezieht in seine wirkungsvolle bildkünstlerische Interpretation das abstrakte Motiv des „Fliegenden Vogels“ als Symbol des Schattenreiches ein, wie es auf mexikanischen Steinbildern sichtbar ist. Auch ohne Kenntnis des Stückes wird der Betrachter von der ästhetischen Sinn- deutung angezogen, die den Tod Murietas und sein Weiterleben im Volk eindrucksvoll nachempfinden läßt. Die Symbolfarbe Grün und die aus verschiedenen Kulturkreisen stammenden

Bild- sowie Schriftzeichen sind in einer beziehungsvollen Formensprache zu einer Einheit mit suggestiv emotionaler Anziehungskraft verschmolzen. Sie verkörpern sinndeutend bildhaft das Leitmotiv des Stückes, mit dem sich Neruda für die Befreiung aller Lateinamerikaner einsetzt. Der in hoffnungsvollem Grün gehaltene Fond erscheint wie ein von der Erde gelöstes, lebenstragendes Fluidum, über dem die satten, kräftigen schwarzen Zeichen in verhaltener Trauer lautlos schweben. Erst bei näherer Betrachtung erschließt sich das Zentrum des indianischen Zeichens als menschliche Iris, deren Lichtglanzpunkte wie Signale aus einer anderen Welt wirken und zugleich der Legende den Ausdruck gegenwärtiger Lebenskraft verleihen. Dieses Plakat strahlt Ruhe und zugleich höchste Spannung aus, eine faszinierende Wirkung, der sich niemand entziehen kann. Viele Bildfindungen Rudolf Grüttners beziehen gestalthafte Grundsymbole ein, die in einer langen ikonographischen Tradition stehen. Durch ihre Einordnung in einen neuen Gestaltungszusammenhang erhalten sie eine zeitgebundene Ausformung mit unübersehbarer Beziehungsfülle. Auf Plakaten wie zu Beethovens „Fidelio“ (1970; Abb. 9) hat sich der Künstler von der Bindung an das Libretto freigemacht. Es schien ihm bedeutsamer, die übergreifenden Zusammenhänge und Werte aufzuneh-

men, die das Stück aus seinen historischen Ursprüngen in sich trägt. Obwohl das Plakat ohne jeden Bewegungsge- stus geometrisch verhalten gestaltet ist, trägt die undurchdringliche, in schwarze Dunkelheit gehüllte Fläche mit der schießchartenähnlichen Öffnung dramatische Ausdruckswerte in sich. Innerhalb des dumpfen Gefühls brutaler, auswegloser Verdammung in die Finsternis eines Kerkers wird der Ausblick auf ein kleines Stück Himmel zum einzigen Signal der Hoffnung. Dieser Eindruck wird durch die großen, kräftigen, hellen Lettern, die über die gesamte Breite des Plakates reichen, erhöht. Als Schrift der Zeit der Französischen Revolution bildet die „fette Bodoni“ zusammen mit dem Ausblick aus der Öffnung ein fanalhaftes Sinnzeichen für „Freiheit“. Besonders in Kompositionen mit solcher Reduzierung der bildnerischen Mittel wird sichtbar, wie der Künstler mit millimeterhafter Balance innerhalb der Proportions- und Spannungsbeziehungen Stimmungen, Zustände, Gefühle sowie Weltverständnis gleichnishaft auszudrücken versteht, ohne auf allegorische Attribute angewiesen zu sein. Die sich zentralperspektivisch verjüngende Wandöffnung hat von der Unterkante des Plakates kaum eine Seitenlänge Abstand, demgegenüber beträgt dieser bis zur Unterkante der Schrift mehr als das Zweifache. Damit wird einerseits



10

47



der erdrückende Charakter von Gefängnisatmosphäre betont und andererseits der in leuchtenden Lettern plakativ geformte Name des Titelhelden als Retter wie ein Symbol gesteigert. Die geometrische Figur des Quadrates – seit archaischen Zeiten Ausdrucksträger für Eben- und Gleichmaß – vertieft in Verbindung mit der tonwertigen und kompositionellen Gestaltung des Plakates den Eindruck unbittlichen Schweigens.

Auch das Plakat zu Hauptmanns „**Vor Sonnenaufgang**“ (1969; Abb. 10) beruht auf rein geometrischen Formen, nur die Schriftgestaltung verweist auf einen konkreten Zeitbezug. Rudolf Grüttner hat durch Abstraktion und Farbmodellierung aus dem vielfach in der Bilderwelt bis zum Klischee vereinnahmten Motiv des Sonnenaufgangs eine neue einmalige Formschöpfung gestaltet, die als sinnfälliger Ausdrucksträger gesellschaftlichen Geschehens Hoffnung, Licht und Gewißheit einer überzeugenden Kraft verinnerlicht, deren Entfaltung unaufhaltsam ihren Lauf nimmt.

Mit einer seiner neuesten Arbeiten hat Rudolf Grüttner zu einer Inszenierung von „**Krieg und Frieden**“ nach dem Roman von Leo Tolstoi (1986; Abb. 3. Umschlagseite) für das Theater im Palast der Republik ein Plakat geschaffen, das im Wettbewerb der „100 besten Plakate des Jahres 1986“ mit dem Jurypreis ausgezeichnet wurde. Die vielgestaltige Bildordnung strahlt eine plakative Frische aus, deren Zeichensprache im großen Zusammenhang schnell erfassbar ist, aber auch Interesse zum ästhetischen Verweilen weckt. Die emotionale Suggestionskraft der Gesamtkomposition birgt zugleich die Herausforderung an den Betrachter in sich, die differenzierten Strukturen und Detailaussagen mit seinen eigenen Gedächtnisinhalten und Vorstellungen auszufüllen. Der berühmte Zweispitz Napoleons, in Einheit mit seinen Welt Eroberungsbestrebungen zum Symbol geworden, steht trotz seiner Größe in einem ausgewogenen Verhältnis zur Gesamtfläche des Plakates und vermittelt in der rasterhaft diffusen Auflösung der integrierten Schlachtenszene den geschichtlichen Hintergrund, während mit der kräftig hervortretenden Überschrift eine unmittelbare Bezie-

hung zum Gegenwartsbewußtsein unserer Zeit betont wird. Bei aller Statik des zentral zusammengeführten Plakataufbaus entsteht durch den bizarren Umriß und die tonwertlich zusammenfassenden Übergänge und Auslassungen ein starker, in sich gebundener Bewegungsablauf. Das Durchsetzen des flächigen Rasters mit Bildzeichen der opferreichen Niederlage im Rußlandfeldzug steigert in diagonaler Ausrichtung die Spannung und regt den Dialog mit dem Betrachter an. Diese Zeichen lasten wie ein Alptraum im Bildzentrum und symbolisieren den nicht aufzuhaltenden Untergang des Kaisers der Franzosen. Als Gleichnis für sinnlose Zerstörung und Tod weisen sie über die jüngste Vergangenheit zur brennenden Existenzfrage unserer Zeit. Die Werte der menschlichen Vernunft, die den Idealen und Errungenschaften der Französischen Revolution zugrunde liegen, stehen in striktem Widerspruch zu jeder Art von Eroberungsstrategien. Die zarten Strukturen der verbläbten verbalen und bildlichen Zeichen (Code civil) auf dem Fond des Plakates deuten die Zurückdrängung ihrer Inhalte als Folge der widersinnigen Eroberungspläne und des folgerichtigen Untergangs Napoleons an. Damit macht Rudolf Grüttner den Widerspruch sichtbar, daß Napoleon einerseits als Verfechter einer progressiven gesellschaftlichen Entwicklung wirkte und andererseits die Grundlagen dazu durch Gewalt vernichtet hat. Formsprachlich wird der Ausklang dieser Ära durch einen nur teilweisen Gesichtsausschnitt des Herrschers dargestellt, dessen Macht unter dieser schmachvollen geschichtsträchtigen Last schwindet. Die generalisierende Aussagekraft der sinnbildhaften Darstellung des prozeßhaften Geschehens wird durch den neutralen Tonwert des Fonds, der ohne lineare Begrenzung Assoziationen von geschichtlicher Zeitlosigkeit anklingen läßt, fundiert.

Rudolf Grüttners Theaterplakate teilen sich nicht als „Kopie des Lebens“ mit, vielmehr erschließt sich ihre subjektbezogene Aneignungsfülle aus ihrer sinnbildhaften Verfremdung. Dabei läßt der treffsichere Einsatz der Mittel nie die Frage nach der Legitimation der erfundenen fiktiven Bildwelt aufkommen. Die auf Grund ihrer ausgereiften

Klarheit oft nur scheinbar einfachen Gestaltfindungen werden über die Realität vermittelt und führen zu tieferen Einsichten in ihre Zusammenhänge. Über die konkrete Inszenierung hinaus macht der Künstler mit den Mitteln der Psychologisierung komplexe Beziehungen zwischen Menschen sichtbar, die die Selbsterfahrung des Rezipienten ansprechen und seine Anteilnahme wecken. Die Darstellung von psychischen Vorgängen und Befindlichkeiten bleibt auf diesen Plakaten aber nicht im Anthropologischen stecken, sondern läßt komplexe historische Beziehungen durchscheinen, wertet moralisch-ethisch und politisch aber immer mit den Mitteln der sinnlich-gestalthaften Zeichen des Ästhetischen. Die sinnbildhafte Gestaltung läßt dem mündigen Betrachter Raum für seine subjektive Einbildungskraft, öffnet vielfältige Zugänge zum Stück. In ihrer anspruchsvollen formsprachlichen Organisation sind Rudolf Grüttners Plakate auch Medium und Gegenstand subjektbezogenen ästhetischen Genusses, jedoch nie in bürgerlich-kulinarischer Manier, sondern als produktives Erlebnis lebendiger Wirkzusammenhänge.


Obwohl die Entstehungszeit einiger Theaterplakate schon über ein Jahrzehnt zurück liegt, hat ihre künstlerische Aussagekraft nichts an Aktualität verloren. Angesichts des teilweise zu beobachtenden Rückgangs künstlerischer Maßstäbe im Plakatschaffen für weltberühmte Opernhäuser und Theater unseres Landes scheint ein öffentlicher Meinungs-austausch über die gestalterische Erlebnisqualität solcher herausragender individueller Konzeptionen bedeutsam. Die Interpretation künstlerischer Ergebnisse steht als Form der kulturpolitischen Verständigung nicht nur unserer Gegenwartsliteratur gut zu Gesicht, auch in den angewandten Künsten könnte sie ein kleiner Schritt zur Förderung der Kommunikation und des Verständnisses zwischen Auftraggeber, Künstler und Rezipient sein.

\* Axel Bertram: Seine großen Plakate, in: Rudolf Grüttner. Gebrauchsgrafik, Mappe des Verlages für Agitations- und Anschauungsmaterial, Berlin 1983.

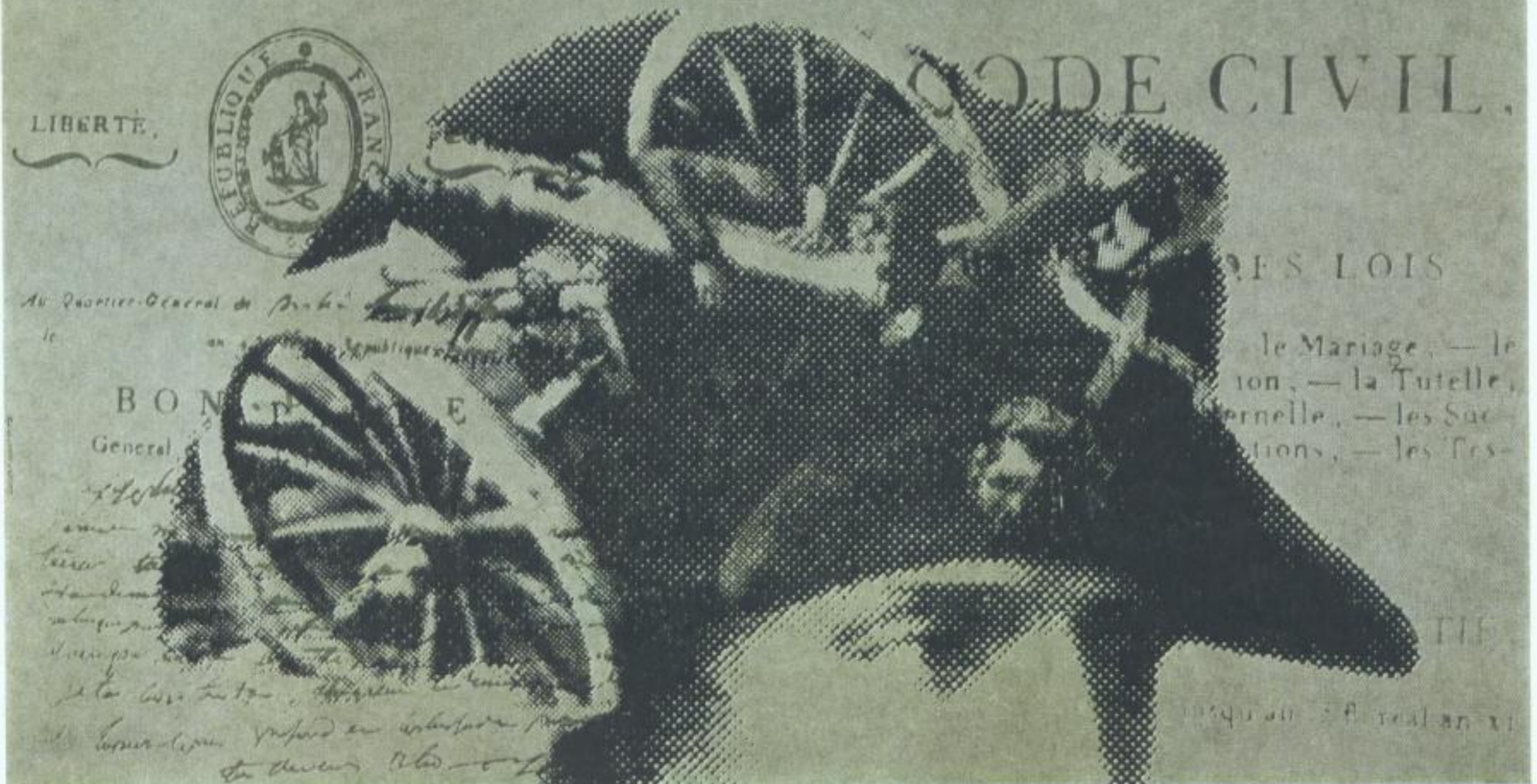


# Krieg und Frieden

Nach dem Roman  
von Leo Tolstoi

 Theater im Palast  
Regie: Vera Oelschlegel

Ausstattung: Reinhart Zimmermann  
und Eleonore Kleiber



## Biographisches

5. 3. 1933 in Schweidnitz geboren
- 1947 bis 1950 Schildermalerlehre
- 1950 bis 1952 Plakatmaler
- 1952 bis 1956 Studium an der Fachschule für angewandte Kunst Berlin,  
Fachrichtung Gebrauchsgrafik
- 1956 bis 1959 Assistent an der Fachschule für angewandte Kunst Berlin
- 1959 bis 1960 Lehrer an der gleichen Schule
- 1960 bis 1966 Chefgrafiker der illustrierten Wochenzeitschrift „Freie Welt“
- 1966 bis 1975 freischaffend als Gebrauchsgrafiker  
in Berlin tätig
- seit 1975 Dozent für Gebrauchsgrafik  
an der Kunsthochschule Berlin
- seit 1978 Professor für Gebrauchsgrafik  
an der Kunsthochschule Berlin





Braunkohlentagebau Grube Breitenfeld bei Leipzig im Neuaufschluß 1987  
im Hintergrund ein Eimerketten-Großbagger, Typ ERs 1120,  
des VEB Schwermaschinenbaukombinat TAKRAF  
(zu unserem Beitrag auf den Seiten 34–36)



## Erster Wettbewerb um den „Preis für Designinnovation“ 1988

Thema des ersten Wettbewerbes:

### Innovatives Design für die Freizeit

Erwartet werden innovative Designideen für Gebrauchsgegenstände  
**Was meinen wir damit?**

#### *Innovativ*

Bezieht sich hier auf völlig neue technisch-konstruktive und technologische Prinzipien, einschließlich deren gestalterischer Umsetzung *oder*: neuartige gestalterische Umsetzung bekannter technisch-konstruktiver Lösungen, so daß neue oder erweiterte Gebrauchswerte entstehen *oder*: Einsatz neuer Werkstoffe, die aus gesamtgesellschaftlicher Sicht progressive Wirkungen erwarten lassen.

#### *Designidee*

Als Designidee (Gestaltungsidee) zählt hier, was besser, origineller und/oder effektiver in Produktion und/oder Gebrauch sein kann als bisher Gebrautes, Produziertes, Verfügbares. Dabei kann es sich um eine zwei- oder dreidimensional visualisierte Idee handeln, also z. B. Zeichnungen, Muster, Modelle bzw. Fotos oder Diapositive von diesen oder um bereits serienreife Produktentwicklungen.

#### *Gebrauchsgegenstände für die Freizeit*

Hier wird nur beispielhaft genannt, was auch darunter zu verstehen ist. Es geht um alles das, was Menschen in ihrer Freizeit hilft, unerläßliche Arbeiten zu verkürzen und zu erleichtern, damit mehr frei verfügbare Zeit zu schaffen. Und es geht vor allem um Dinge, die zur Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit beitragen, indem sie Angebote für die individuelle Freizeitnutzung machen, soziale Verhaltensweisen, Kontakte, Weiterbildung und Hobbys befördern, z. B.

- Sportgeräte und Spielmittel für alle Generationen, für individuelle oder Gruppenaktivitäten;
- Gegenstände für Haushalt, Garten, Camping, Reisen, Wandern usw.;
- für Hobbys aller Art,
- für Weiterbildung,
- für Information und Kommunikation,
- für Muße,
- für Reparatur-, Wartungs- und Pflegearbeiten,
- Kleinfahrzeuge und -transportmittel für die individuelle Nutzung und/oder deren Zubehör.

Die Designidee soll für die industrielle Produktion geeignet sein. Es geht um Designideen, die sowohl für die kurzfristige Überleitung in die Produktion als auch als Vorlauf für die mittel- und langfristige Produktion wirksam werden können.

#### **Teilnehmerkreis**

Aufgerufen sind hiermit alle Designer und ihre Partner in den Kombinat, Betrieben und Kollegien sowie alle freiberuflich tätigen Designer. Aufgerufen sind auch alle, die zwar nicht von Beruf Designer sind, aber durch Ideen und Fähigkeiten zu deren gestalterischer Umsetzung eine Designidee einbringen können. Voraussetzung ist, daß die Teilnehmer am Wettbewerb ihren ständigen Wohnsitz in der DDR haben.

#### **Laufzeit**

Der Wettbewerb um den „Preis für Designinnovation“ 1988 beginnt am 1. März 1988. Einsendeschluß ist der 30. April 1988 (Poststempel).

#### **Musterschutz**

Eine Musterschutzanmeldung – spätester Termin ist der Einreichungstermin für den Wettbewerb – ist Voraussetzung für die weitere Bearbeitung der Einsendungen. Ist bereits eine frühere Anmeldung auf Musterschutz erfolgt, bitte Datum der Anmeldung bzw. die Registriernummer mit angeben.

#### **Preise**

Ein	<i>Erster Preis</i>	3 000,00 M
ein	<i>Zweiter Preis</i>	2 500,00 M
zwei	<i>Dritte Preise</i>	je 2 000,00 M

Je nach Anzahl der auszeichnungswürdigen Einreichungen können Sonderpreise und Anerkennungen im Umfang bis zu

	<i>5mal</i>	1 000,00 M
und	<i>10mal</i>	500,00 M

vergeben werden.

#### **Zusatzinformationen**

Zusätzliche Informationen über die Wettbewerbsbedingungen können angefordert werden im:

Amt für Industrielle Formgestaltung  
– Designzentrum –  
Breite Straße 11  
Berlin  
1020

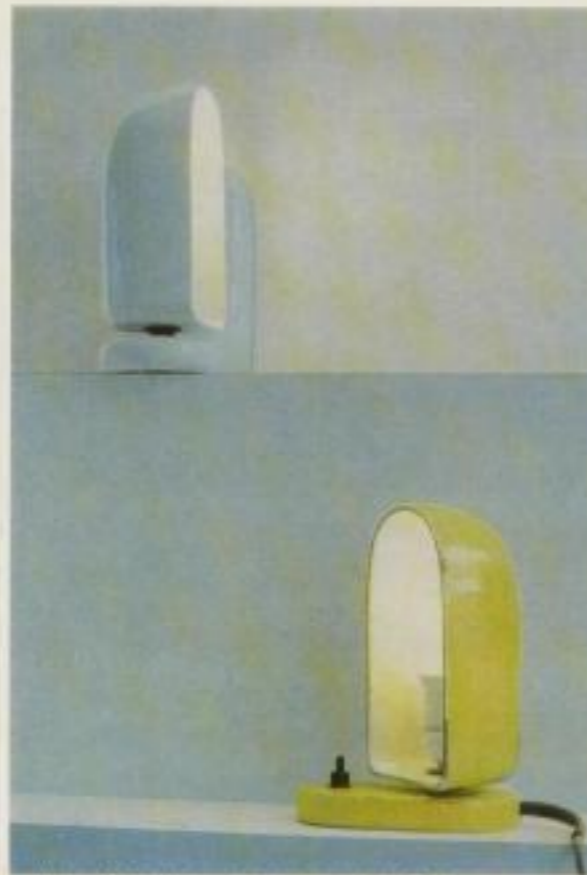
Telefonische Auskünfte über 2 00 01 01, App. 48 oder 52.







Bauhausgebäude Dessau, Eingang, Deckenleuchte: Metzwerkstatt, 1926



Wand- und Tischleuchte, Kavausk, Selbig gläsern, Marianne Brandt



Ständeleuchte, Oskar Popp, 1923



Bauhausgebäude Dessau, Speisraum, Hängelampe: Max Krajewski, 1926



# Produkttypologie Bauhaus-Leuchten

Objektbezogene Leuchten am Bauhaus Weimar



Leuchtenentwürfe am Bauhaus Weimar



Objektbezogene Leuchten im Bauhaus Dessau



Leuchtenentwicklungen zur industriellen Nutzung

