

2/1988

form + zweck 1/70

form - zweck 2/1987
form - zweck 2/73

form + zweck 6/1981

form - zweck 2/1979

form + zweck 1/1982

form + zweck 4/1981

form + zweck 4/1981

form + zweck 4/1981

form + zweck 4/1981

form + zweck 4/1981

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

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

Printed in the German Democratic Republic
Klischees:

Interdruck Leipzig
Satz und Druck:
Druckerei Möbius, Artern
Einband:
Messedruck Leipzig

31770 AN (EDV) 1921

Redaktionsschluß: 28. 10. 1987
(Seite 2-6: 21. 3. 1988)

В номере

Художественное качество классического греческого ремесла (8); масштабы качества Германского Федерации Творчества (12); значение дизайна для качества (16); тенденции развития потребностей в ГДР (17); Как стимулируют качество? — анкета (19); дизайн как фактор роста (23); дизайн в развитии продуктов в комбинате баукема (24); развитие дизайна керамики (28); разговор с дизайнером (32); идеи, наброски, продукты (36); Рудолф Грүттнер: политический плакат (43)

Подписка

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

Право издания текстов и иллюстраций у авторов

Abbildungen:

Amt für industrielle Formgestaltung/Brauer (1) S. 37/Stirl (1) S. 36; Anneliese Bonitz, Berlin (6) S. 36, 39, 41; Horst Fechner, Halle (1) S. 27; Wolfgang Gregor, Berlin (1) 3. Umschlagseite; K. A. Harnisch, Halle (4) S. 30, 31; Eberhard Heinig, Berlin (1) S. 33; Bernd Heyden, (1) S. 34; Klaus Loewe/Andreas Stirl (41) S. 7, 19, 20, 21, 28, 29, 3. und 4. Umschlagseite; Thomas Melzer, Halle (1) S. 26; Hannes Rathmann, Berlin (1) S. 36; Sergej Scheibe, Berlin (1) S. 33; Archiv Rudolf Grüttner, Berlin (12) S. 43, 44, 45, 46, 47, 48.

Autoren in diesem Heft:

Helmut Barwa, Generaldirektor VEB Kombinat baukema; Prof. Toni Hahn, AdW der DDR, Institut für Soziologie und Sozialpolitik, Bereichsleiter Soziologie; Eberhard Heinig, Berlin; Thomas Kaufmann, VEB

Contents

Artistic quality of classic Greek trade (8); standard of quality of the German Union of Work (12); signification of design for quality (16); tendencies of development of necessities in the GDR (17); How is the quality stimulated? — an inquiry (19); design as growing factor (23); design in the development of production in the combinat baukema (24); development of ceramics design (28); conversation with a designer (32); ideas, drafts, products (36); Rudolf Grüttner: the political poster (43)

Subscriptions

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

Copyright of texts and illustrations by the authors

Kombinat baukema; Prof. Dr. Martin Kelm, Staatssekretär, Leiter des AIF; Hubert Kittel, Oberassistent, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle; Winfried Kuhn, VEB Kombinat baukema, Halle; Thomas Melzer, VEB Kombinat baukema, Halle; Alexander Polkehn, VEB Kombinat Musikinstrumente Klingenthal; Prof. Eberhard Prager, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Bereichsleiter am Institut für Politische Ökonomie des Sozialismus; Mario Prokop, Dozent, Kunsthochschule Berlin; Günter Pucher, Leiter der Gestaltungsabteilung VEB Kombinat Feinkeramik Kahla; Dr. Detlef Rößler, Historiker, Humboldt-Universität zu Berlin; Prof. Joachim Skerl, Direktor der Fachschule für angewandte Kunst Heiligendamm; Dr. Isabella Sladek, Akademie der Wissenschaften der DDR, Institut für Ästhetik/Kunswissenschaften

Contenu

La qualité artistique du artisanat classique grec (8); mesures de qualité de l'Union allemande d'ouvrage (12); le rôle du design pour la qualité (16); tendances du développement de nécessités en R.D.A. (17); Comment est-ce que la qualité est stimulée? — une enquête (19); le design comme un facteur d'accroissement (23); le design dans le développement de produits au combinat baukema (24); développement du design de céramique (28); conversation avec un créateur (32); idées, projets, produits (36); Rudolf Grüttner: l'affiche politique (43)

Abonnements

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

Tous droits de reproduction réservés aux auteurs

Herausgegeben
vom Amt für
industrielle Formgestaltung
Heft 2/1988
20. Jahrgang
Berlin

form+zweck

Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung

Rezension

X. K. 1987/88
der DDR

2 '88 Inhalt

	7-35	Design und Qualität
Detlef Rößler	8	„N. N. hat es gemacht“
Joachim Skerl	12	Wege zur Sachlichkeit
Martin Kelm	16	Design müssen wir uns leisten
Toni Hahn	17	Bedürfnisentwicklung
	19	Umfrage
Eberhard Prager	23	Wachstumsfaktor Qualität
	24-27	baukema: Design in der Produktentwicklung
Helmut Barwa	24	Leitung
Thomas Melzer, Thomas Kaufmann	25	Gestaltungsablauf
Winfried Kuhn	27	Baureihe
Günter Pucher	28	Vier Aspekte zum Keramikdesign
Hubert Kittel	30	Unkonventionell
Eberhard Heinig	32	Unverlangt einsenden
	36	Ideen – Entwürfe – Produkte
Alexander Polkehn	38	Elektronisches Schlagzeug
Mario Prokop	40	Fahrerinformationssystem
Isabella Sladek	43	Künstlerische Intensität: Rudolf Grüttner Das politische Plakat

Titel: Christine Koch

Redaktion:
Günter Höhne (Chefredakteur)
Klaus Loewe, Annette Musiolek, Ange-
lika Petruschat (Fachredakteure)
Barbara Mischke (Redaktionssekretär)
Christine Koch (Grafiker)
Martina Tontschew (Redaktionssekre-
tärin)

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

Redaktionsbeirat:
Martin Kelm (Vorsitzender), Michael
Blank (Vertr. des Herausgebers), Karl-
Heinz Burmeister, Lutz Gelbert, Günter
Höhne (Chefredakteur), Wilfried Kar-
ger, Winfried Klemmt, Günter Knobloch,
Horst Oehlke, Gerhard Oehmig, Man-
fred Queißer, Fred Staufenbergel

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

Rezension

X. Kunstausstellung der DDR 1987/88

Wie angewandt ist industrielle Formgestaltung?

Sie trat früher schon selbstbewußter auf. Oder ist sie sich nur „treu“ geblieben, während die Anforderungen sich wandelten? Auf der X. Kunstausstellung weit unter ihren Möglichkeiten dargestellt, hat industrielle Formgestaltung unser Nachdenken verdient. Denn aus informierten Kreisen verläutet: Die „Elfte“ kommt bestimmt. . .

Wenn Kunst periodisch nach Dresden geht, wird sie traditionell zweigeteilt verhandelt: – bildende als Sammlung von Artefakten, die nur dann „funktionieren“, wenn sie uns etwas zu sagen haben;

– angewandte als Sammlung von Artefakten, die uns dann und nur dann etwas „zu sagen haben“, wenn sie im Gebrauch funktionieren.

Derart unterschiedlich, ja gegensätzlich veranlagte Teile versprechen keine ungegrübte Partnerschaft. Aber Problematisches zieht an, möchte man meinen. Dennoch ist gerade das Problembewußtsein dieser Ausstellung zunehmend umstritten. Werden hier tradierte Mißverständnisse genährt? Mißverständnisse, die das Leistungs-, also Wirkungsspektrum der industriellen Formgestaltung einschränken, die ja eine aufgeklärte Öffentlichkeit braucht?

Für gutes Design als übergreifendes Qualitätsmerkmal von Erzeugnissen drängt sich die Frage auf, wie weit es als Objekt von Kunstbetrachtung – mit den ausgewählten Exponaten – dieser Rolle überhaupt gerecht werden kann. Um es „angewandt“ auszudrücken: Hier ist ein Gebrauchswertversprechen nicht eingelöst worden.

Wenn Industriedesign sich künftig erfolgreicher exponieren will, dann nicht ohne größeren Aufwand an vorbereitender designpropagandistischer „Marktarbeit“. Jeglicher internationale Wettbewerb hat sich als Wettbewerb um Qualität entwickelt. Eine solche Wende im Qualitätsbewußtsein setzt neue Maßstäbe der Erzeugnisentwicklung, und „wo die Arbeit diesem Anspruch nicht standhält, muß das Blatt gewendet werden“, um „mit wesentlich größerer Konsequenz Qualitätsproduktion zu organisieren“¹. Wirtschafts- und Designstrategien sind in der Folge von Intensivierungsprozessen offensiver geworden: nutzer- statt konkurrenzorientiert, kunden- statt käuferorientiert, qualitäts- statt geschmacksorientiert, gebrauchswert- statt kostenorientiert, problem- statt gewohnheitsorientiert. Das zeigt etwas von der komplexen Problematik des neuen Qualitätsbewußtseins, das international als die Innovation angesehen wird. Gestalterische Innovation verlangt neue Denkansätze. Von dieser Herausforderung, die ja auch motiviert, vermittelt eine Ausstellung nach veraltetem Konzept so gut wie nichts. Ein Refugium?

Öffentliches Designbewußtsein und Design-Selbstbewußtsein bedingen sich wechselseitig.

Erste Fehlorientierung: Der nützliche Brauch des Schönen.

Solange im öffentlichen Verständnis Können von „schöner“ Kunst kommt, wird industrielle Formgestaltung entschuldigend argumentieren als der mit einer Erblast ausgestattete, blasse Ableger mit den irreversiblen funktionellen Störungen. Da darf es schon etwas langweiliger zugehen, und das tut ja dann auch.

Die Suche nach dem „Kulturwert“ läßt immer wieder vergessen, daß er Gebrauchswert heißt.² Was Designqualität sinnfällig vermittelt, ist der Grad der Eignung für einen vorgesehenen Verwendungszweck. Wilhelm Wagenfelds „Kultur fängt beim Gebrauchen an“ muß über ein Kunstetikett hinaus begreifbar werden. Wo Qualität nicht einer vorausdenkend kritischen, also auf Sachkenntnis beruhenden Wertung zugänglich gemacht wird, verkommt sie wieder zum Objekt dessen, was einmal der gute Geschmack war. Ein Begriff, den Goethe sehr schätzte, weil er seinerzeit individuelle Wertvorstellungen erstmals legitimierte, und an dem auch er scheiterte, als er Aufgabenstellung und Zielgruppenansprache bei einem ästhetisch ambitionierten Publikum verfehlte: Im Theater zu Weimar verlor er im Prestigekampf gegen ein Schoßhündchen. Und das machte dann wirklich „schön“. Verfestigter Geschmack will bedient sein.

Wenige herausragende Designleistungen waren ganz auf sich angewiesen, so der Zimmerrollstuhl für Körperbehinderte. Die zeichenhafte Verkürzung³, die Reduktion eines Gegenstandes (also von Aufwand) auf das für den Gebrauch Wesentliche hatte zwei Voraussetzungen: Die Forderung einer optimalen Problemlösung für die Beherrschung von Nutzungsprozessen war in aller Schärfe gestellt. Und eine intelligente Ingenieurleistung hat sich konstruktiver Mittel als notwendig auch gestaltwirksamer Mittel bewußt bedient. Hier tritt der seltene Fall ein, daß eine Innovation ihr piktographisch bereits annonciertes Überzeichen scheinbar mühelos einholt. Nicht angewandte Kunst, sondern Kunst der Anwendung: Qualität durch Design.

Zweite Fehlorientierung: Die Anhäufung der Gegenstände.

Sie stört, und das gilt in den Fucikhallen wohl generell. Wenn man will, ist auch das eine Aussage, aber war sie gewollt? Die Marxsche Warnung vor den materiellen Reichtümern der menschlichen Gesellschaft als einer „ungeheuren Warensammlung“ bedeutet zugleich den Kampf um den Reichtum menschlicher Beziehungen. Das stimmt Generationen von Formgestaltern heute so nachdenklich, die mit Sendungsbewußtsein angetreten waren und auch kritischen Frühwarnern widerstanden, die eine ästhetisch formierte Halde vorauszusagen wagten. Auch nachträglich als Unsinn Erkanntes hatte von professioneller Beihilfe profitiert. Zwar sind die härteren Kriterien des Gebrauchs wieder stärker in Gebrauch gekommen. Aber inzwischen waren die Weltmärkte ungeachtet sozialer, ökonomischer und ökologischer Probleme von profitabel konzipierten Produkten menschlicher Arbeit überschwemmt.

Die Zeiten eines zügig zu befriedigenden Nachholbedarfs sind vorbei. Verdrängungsmärkte akzeptieren langfristig nur Problemlösungen. Und auch die nur, wenn sie sich zu erkennen geben.

Was befreit gestalterischen Einfallsreichtum und Erzeugnisvielfalt vom Verdacht der *Beliebigkeit* abzüglich der leidigen Zwänge industrieller Reproduzierbarkeit? Als sozialistische Produzenten sind wir aussichtsreicher aufgefördert, unsere Aufwendungen in zunehmend größeren Zusammenhängen auf Sinn, Notwendigkeit und Verträglichkeit immer wieder kritisch zu überdenken. Designpräsentation von heute hat sich zu legitimieren, indem sie designrelevante Entscheidungen problematisiert, sie in Entwicklungs-, Gestaltungs-, Einsatz-, Ergänzungs-, Entsorgungszusammenhänge einbettet. Aneignungsprozesse sind Lernprozesse. Das hat auch mit gezielter Information zu tun.⁴

Da hätten vergleichsweise wenige Objekte (die sich der Besucher aber erst ausgraben muß) genügt, um zu sagen, was gemeint war. So sagen sie es nicht. Personalausstellungen mit künstlerischem Anspruch erwecken schnell den Eindruck, daß ihre Angebote der subjektiven Befindlichkeit von Autoren geschuldet sind. Die anmaßende Aufgabe der permanenten Gebrauchswertoptimierung mündet aber nicht in ein OEuvre, sondern in ein Erzeugnis, und gesellschaftlich vermitteltem Gebrauchswert schulden wir den Nachweis der Interdisziplinarität.⁵ Selbst der Arbeitsdialog zwischen den gestalterischen Disziplinen ist unterrepräsentiert. Zumindest Kollektivität war für den lesenden Besucher ausgewiesen. Im Fall der Gruppe Bamberger muß da wohl ein Nest gewesen sein.

Dritte Fehlorientierung: Form statt Gestaltung.

Das falsch verstandene, nicht enden wollende Finalprodukt gehört hierher – oder anders gesagt: Die unveränderte Designunwürdigkeit von Halbzeugen für den Nutzer als Finalproduzenten, ohne daß wir damit auch nur an einem Punkt aus der finalen Verantwortung entlassen würden: Dinge, die uns mehr und frühzeitige Eingriffs-, also Identifikationsmöglichkeiten einräumen. Das funktioniert überzeugend bei einigen Spielmitteln und durchgängig wohl nur im Spiel der Kinder selbst. Unsere „Erwachsenenkultur“ bewegt sich zwar mit einem eifernden Ernst, der dem des kindlichen Spiels durchaus vergleichbar ist, aber nicht vergleichbar souverän. Die Aussicht, die Dinge souveräner, nicht nur angepaßter handhaben zu können – das macht Designanstrengungen zur lohnendsten Investition.

Wir müssen uns nachdrücklicher an Konrad Wachsmanns Gestaltungsmaxime erinnern: „Nicht Kunst und Technik – eine neue Einheit, sondern Wissenschaft und Technik – eine neue Kunst“. Als „Angewandter“, der für seine Arbeit mehr die Gespräche mit Malern und weniger ihre Bilder heranzog, suchte er mit feinem Gespür für Qualität (also Eignung) nicht nach vorbildlichen, wohl aber konsequent technologischen Kriterien für Prozeß- und Gestaltqualität. Nicht Industrieform in anmutungsvoll gefrorenem Zustand, sondern der Prozeß industriellen Gestaltens ohne anbietenden

ästhetischen Vor-Wurf war ihm wichtig. Produktivität durch Qualität.

Problemlösung, Problembewältigung durch *Prozeßbeherrschung*: Diese für das gesamte Erzeugnis repräsentative Aussage ist wohl der eigentliche, spezifische, nicht durch andere Leistungen kompensierbare Beitrag des Designs. War der Erfinder Wachsmann einer permanent hochaktuellen Schlüsseltechnologie auf die Spur gekommen? Das muß sich nicht spektakulär ankündigen; die „werk“-, das heißt industriegerechten Arbeiten von Ines Bruhns kommen leise daher.

Vierte Fehlorientierung: Form statt Haltung.

Die Aussparung von Interpretationsmöglichkeiten und Problemzusammenhängen für eine Fülle von Objekten, die eigentlich Exponate bleiben: Das verleitet ein Publikum, das mit Kommentaren nicht spart, zur bloßen Simulation von Käuferlebnissen. In Problemdefiziten nistet Ungewolltes: Nicht Kunst-, nicht Gebrauchs-, sondern Versorgungsobjekte werden rezipiert. Und dafür lassen sich zwei handfeste Gründe benennen, die nicht auf fremde äußere Umstände „delegierbar“ sind:

Erstens: Angebot und Auswahl. „Nur wenige Exponate auf der Zehnten, zu wenige, kann man sagen, sind mit Programmatik, mit Innovation so gesättigt, daß es in Zukunft möglich sein wird, noch über das Unabgeltene in ihnen zu reden“⁶. Auch die Leistungen von Albusberger und Gebhardt werden als fertige Erzeugnisentwicklungen verstanden, während ihre Leistung doch wohl in der Herausforderung liegt.

Gibt es Gestalter, die sich alleingelassen fühlen? Denn Innovationen als „unfertige“ Angebote, die noch ein vielleicht wegweisendes und künftig leitbildsetzendes Wagnis enthalten, sind kaum auszumachen.

Vielleicht wäre ein Publikum geneigter gewesen als eine Jury? Vielleicht liegt darin das zentrale Problem einer Konzeption, deren Widersprüche wenigstens im Katalogtext nicht unter den Tisch gekehrt wurden⁷. Gestalterische Innovation kuriert nicht an Mißbräuchen. Sie setzt neue Bräuche. Zweitens: Präsentation. Museen bezogen ihre anschaulichen Belege für Geschichte aus der Alltagskultur, den unauffälligen täglichen Dingen: Da konnte man *kollektive Gebrauchserfahrung* mit Händen greifen – hinterher. Was heute moderne Erzeugnisse auf den Sockel oder unter die Haube bringt, ist die Erwartung, daß sie – als Ergebnis zielstrebigter Entwicklung in unsere Gegenwart eingeführt – in Sachen Gebrauchskultur kompetent sind. Sie appellieren an unsere Kompetenz auch dann, wenn wir nicht als potentielle „Bedarfs-träger“ auftreten. Der Gebrauch ist hier ein völlig anderer. Wieder entscheidet der jeweilige Verwendungszweck über die Brauchbarkeit des dafür Angewandten – hier heißt er: Aus-Stellung.

So paradox es klingt: die Präsentation von industrieller Formgestaltung kränkelt an *Designdefizit*. Die Macher einer Ausstellung dürfen nicht vergessen, daß Gebrauchserzeugnisse hier auf den Brettern einer Bühne agieren müssen, die nicht die konkrete Umwelt simulieren, sondern eine Welt bedeuten: Ideologie zum Anfassen. Als Interpretationsangebot verkörpert Design diejenige Leistung, die stellvertretend die Leistung

aller für alle *erlebbar* macht. Vorgezeigtes Design, das nur sich selbst überlassen bleibt, kommt so rüber, wie es inszeniert ist – gar nicht.

Dem von Claus Dietel und Lutz Rudolph gestalteten Rundfunkgerät beispielsweise versperrt die Ausstellungsgestaltung den Zugang im doppelten Sinne. Als „Rahmen für das in der 'blackbox' gefangene Medium, das im Funktionszustand ins Sichtbare und nicht nur ins Hörbare entlassen wird“⁸ wäre gerade dieses Designobjekt geeignet gewesen, anschaulicher für sich selbst zu sprechen. Können wir es uns leisten, ein Publikum so zu entlassen?

Modernes Industriedesign bedarf der Unterstützung durch eine aufklärerische und motivierende Inszenierung, die selbst als Designprodukt begriffen werden muß. Mehr Problemdarstellung kann hier entschieden mehr Selbstdarstellung bedeuten. Die zeitgenössische Diagnose einer „Neuen Unübersichtlichkeit“ ist nur durch die Prognose einer „Neuen Heiterkeit“ zu beantworten. Dem im öffentlichen Bewußtsein so erfolgreich etablierten Massenmedium Kunstausstellung wachsen künftig wohl „angewandtere“ Aufgaben zu. Denn nach einem Goethe-Designkonzept sind wir „aufs Leben und nicht auf die Betrachtung angewiesen“.

Klaus-Dieter Mädzulat

Anmerkungen

1 Honecker, Erich: Referat auf der Beratung des Sekretariats des ZK der SED mit den 1. Sekretären der Kreisleitungen, 12. 2. 1988, in: Neues Deutschland 13./14. 2. 1988, S. 5

2 vgl. Hückler, Alfred: Einige Stichworte zum funktionellen und funktionalistischen Design, in: Designwissenschaftliche Beiträge 4, S. 101, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle 1987

3 vgl. Zoels, Siegfried: Zimmerrollstuhl für Körperbehinderte, in: Einblicke. Werkmonographien zur X. Kunstausstellung der DDR Dresden 1987/88, Nr. 112

4 vgl. Köster, Hein: Positionen und Funktionen der industriellen Formgestaltung in der DDR, in: Designwissenschaftliche Beiträge 4, S. 90 f, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle 1987

5 vgl. Oehlke, Horst: Formgestaltung, in Katalog der X. Kunstausstellung der DDR Dresden 1987/88, S. 225

6 Hirdina, Heinz: Die X. Kunstausstellung: Formgestaltung. Referat auf der Beratung der Zentralen Sektionsleitung Kunstwissenschaft des Verbandes Bildender Künstler der DDR, 4. 2. 1988

7 Oehlke, Horst: a. a. O., S. 225–226

8 Hirdina, Heinz: Rundfunkgerät rk 90 sensit cubus, in: Einblicke. Werkmonographien zur X. Kunstausstellung der DDR Dresden 1987/88, Nr. 117

Beitrag

Die Überwindung der „Ängste vor dem Wert“ oder die Defensive des Ökonomismus

Kritische Replik zum Aufsatz „Design geschieht“ von S. H. Begenaus in *form+zweck* 4/1987, S. 2–4

Grundlegende Wandlungen des Verhältnisses von Gesellschaft, Mensch und Natur und die „Tatsache, daß globale Probleme der Qualität industrieller Produktion letzt-

lich nur von der gesamten Menschheit gelöst werden können“¹, bilden den Ausgangspunkt, von dem aus Siegfried H. Begenaus sich dem realen Prozeß industrieller Formgestaltung zuwendet. Die Veränderung der Ressourcensituation, die Herausbildung eines qualitativ neuen internationalen wissenschaftlich-technischen Problemlösungspotentials und tiefgreifende Veränderungen der Wertvorstellungen sind ihm dabei diejenigen Prozesse, die vor allem zu berücksichtigen sind. Damit wird ein Maßstab für die theoretische Untersuchung von Design gesetzt, der an Fundamentalität nichts zu wünschen übrig läßt.

Darüber hinaus stellt sich Begenaus bewußt der Kontroverse mit der theoretischen Konzeption Lothar Kühnes in „Gegenstand und Raum“. Von ihr wird behauptet, „wenig hilfreich“ zu sein und praktisch zu desorientieren. Die darin vorgenommene Analyse der bürgerlichen Warenlogik würde zu „einer direkten Aushöhlung funktionalen Denkens“ führen und sich als Hemmnis bei der Stabilisierung und dem Ausbau des intensiv erweiterten Typs der Reproduktion des Sozialismus erweisen. Den Vorwurf von „Klischees des Funktionalismus ohne Prospektion qualitativen Wachstums“ (S. 4) darf man wohl ebenfalls getrost als indirekte Polemik verbuchen. Der theoretische Entwurf Siegfried H. Begenaus wie seine denunzierende Kritik L. Kühnes seien im folgenden der Betrachtung unterzogen.

1.

Das Fundament der Überlegungen S. H. Begenaus ist die Tatsache der Universalität des Werts und der Internationalität der Gebrauchswerte. Im theoretischen Verständnis dieses Problems liegt tatsächlich der Springpunkt aller Gegensätze. Mit verführerischer Eindringlichkeit ruft Begenaus uns auf, die „Ängste vor dem Wert“ zu verlieren und sich der „Objektivität der im Wert sich repräsentierenden Gesellschaftlichkeit“ (S. 3) zu stellen. Nun ist es aber die Gesellschaftlichkeit der abstrakten Arbeit, um die es Begenaus geht. Es ist die Allgemeinheit der warenproduzierenden Arbeit angesprochen. Begenaus versucht, seine Überlegungen mit einem als „arbeitstheoretischen Basiswesen“ (?) (S. 3) bezeichneten „Denkansatz“ bei Marx, also offensichtlich mit der Arbeitswerttheorie, zu fundieren. Wenn er jedoch L. Kühne „das fundamentale Mißverständnis“ vorwirft, die abstrakte ökonomische Wertkategorie als dem Kapitalismus eigen aufzufassen, weil dieser schrieb, daß die allgemeine ökonomische Theorie des Kapitalismus auf der Analyse der Wert- und nicht der Gebrauchswertkategorie gegründet sein muß², so ist dieser Vorwurf mit der Absage an das Marxsche Werk überhaupt identisch, denn: „Die Wertform des Arbeitsprodukts ist die abstrakteste, aber auch allgemeinste Form der bürgerlichen Produktionsweise, die hierdurch als eine besondere Art gesellschaftlicher Produktion und damit zugleich historisch charakterisiert wird.“³ Wenn Begenaus Gesellschaftlichkeit der Arbeit nur in ihrer abstrakten Allgemeinheit denken kann, in der die menschliche Arbeit auf die „schäbige Rolle“ von einfacher Durchschnittsarbeit reduziert wird, auf Verausgabung von Arbeitskraft, „die im Durchschnitt jeder gewöhnliche Mensch,

ohne besondere Entwicklung, in seinem leiblichen Organismus besitzt“⁴, dann hat dies gravierende Konsequenzen:

1. Mit dem Heraustreten des Menschen aus dem unmittelbaren Fertigungsprozeß, so Marx, wird die Verausgabung von solcher einfacher Arbeit als Hauptproduktivkraft durch die Entwicklung von gesellschaftlicher Subjektivität abgelöst. Die Produktivkraftgrundlage für die Wertform der Arbeit und damit für kapitalistische Verhältnisse überhaupt wird aufgehoben.⁵ Begenau verbaut sich den Zugang zur theoretischen Analyse der heute sich auch real abzeichnenden Aufhebung der Grundlage des klassischen bürgerlichen Werts. Denn wenn heute das unikat wissenschaftlich-technische und kulturelle Innovationspotential zunehmend zu einer wesentlichen Bedingung der Realisierung hoher Preise auf dem Weltmarkt wird, dann tritt in bestimmtem Maße die Wertbestimmung durch die Messung der Verausgabung einfacher Arbeit in den Hintergrund.

Mit der wachsenden Bedeutung von Individualität und Kooperativität entstehen in beiden Gesellschaftssystemen übergreifend und zugleich auf sehr gegensätzlicher Weise die Produktivkraftgrundlagen einer neuen allgemeinsten gesellschaftlichen Formbestimmtheit der Resultate der Produktion, entsteht ein Pendant zur industriellen Arbeit als vollendeter technologischer Grundlage der klassischen Wertbestimmung.⁶

2. Das Werden einer Produktivkraftgrundlage für die solidarische und freie Entwicklung eines jeden als Bedingung der freien Entwicklung aller (der allgemeinsten Formbestimmung der kommunistischen Gesellschaftsformation) ist nicht nur eine der von Begenau in den Bereich der Phraseologie verwiesenen „epochalen“ Bestimmungen jeder originär marxistischen Theorie, sondern stellt vor allem eine handgreifliche Realität dar, um die ein heftiger Kampf entbrannt ist. Drei Formen sind es vor allem, in denen weltweit um die Ablösung der universalen Vorherrschaft des bürgerlichen Werts gestritten wird:

– die im Sozialismus auf stets höherer Stufe ökonomische wie aber gerade auch politisch-demokratisch und öffentlich durchzusetzende Unterordnung der Produktion unter die Entwicklung der Individuen als konkret-historische Entfaltung des gesellschaftlichen Eigentums;

– „Wertwandel“ in der imperialistischen Gesellschaft und das Streben der demokratischen Bewegungen, den Profitmechanismus international wie national unter die Lösung der globalen Probleme und die Persönlichkeits- und Kollektivitätsentwicklung unterzuordnen;

– der Überlebenskampf der Entwicklungsländer um eine neue Weltwirtschaftsordnung, in der der Weltmarkt nicht mehr der Selbstverwertung des Monopolprofits, sondern der Entwicklung aller Völker subsumiert ist.

Begenau müßte sich zudem darüber im klaren sein, daß gerade auch im bürgerlichen Wertverhältnis als unbeschränktem Maß des gesellschaftlichen Reichtums die Ignoranz der Naturkräfte als einer Quelle des gesellschaftlichen Reichtums liegt.⁷ Wer also den bürgerlichen Wert zum Maßstab gesellschaftlicher Leistung schlechthin

erheben will, der verfiert objektiv eine theoretische Konzeption, die den Sozialismus und die Menschheit genau jenen „Werten“ ausliefert, durch deren unbeschränkte Freisetzung die heutigen globalen Probleme wesentlich bedingt sind.

3. Wenn man in völliger Begriffslosigkeit schreibt, daß die abstrakte Arbeit „kein Makel des Sozialismus, sondern eine Voraussetzung seiner Existenz“ (S. 3) sei, wer Sozialismus ohne Einschränkung zu einem „System von Warenproduzenten“ (ebenda) erklärt, ohne dessen Spezifik auch nur zu erwähnen, der hat das Wesen des Sozialismus nicht begriffen. Natürlich – und dies hat L. Kühne nicht in Abrede gestellt – sind die Ware-Geld-Beziehungen dem Sozialismus eigene notwendige Vermittlungsformen seiner Produktions- und Entwicklungsziele. Ihre Spezifik besteht jedoch darin, daß sie durch demokratische und öffentliche Prozesse der planmäßigen Kontrolle durch die vereinigten Produzenten stets von neuem untergeordnet werden müssen. Einerseits werden also über die Ware-Geld-Beziehungen im Sozialismus Inhalte der Herrschaft der Produzenten über ihre Bedingungen, Kräfte und Verhältnisse, die Gebrauchswert- und Bedürfnisorientiertheit der Produktion als historische Realisierungsstufe von Individualität und nicht mehr Mehrwert und Profit vermittelt. Andererseits bleiben für die Ware-Geld-Beziehungen im Sozialismus stets aber auch Momente der Privatheit charakteristisch, weil sie notwendige Vermittlungsformen einer Arbeit sind, deren Charakter als äußerliches Mittel zum Leben jenseits der Arbeit noch nicht vollends aufgehoben ist. Unter dem Slogan der Überwindung der „Ängste vor dem Wert“ räsoniert Begenau diese Ambivalenz einfach weg. Seine Beziehung zur widersprüchlichen sozialen Formbestimmtheit der Verhältnisse und der Gegenstände ist hier wie durchweg die der Ignoranz.

2.

Daß der vorgetragene Einwurf gegen das Wertverständnis in „Design geschieht“ nicht nur die Polemik mit einer unschuldigen innertheoretischen Konzeption ist, beweist Begenau, wenn er sich auf das Feld konkreter Handlungsorientierungen begibt. Woran soll sich Design denn nun real orientieren? Die Antwort ist verblüffend einfach – es geht um zahlungsfähige Nachfrage nach bestimmten Waren. Es geht um Marktfähigkeit an sich. Alle Ansätze, sich den globalen Fragen der Menschheit und der Systemauseinandersetzung zu stellen, bleiben spätestens hier auf der Strecke. Kein Zweifel wird daran gelassen, welchen Bedingungen sich sozialistische Produzenten alleinig unterzuordnen hätten: dem kapitalistisch dominierten Weltmarkt. In diesem Sinne ist Begenau dann auch sprachlich konsequent, wenn er von „Verwertungsbedingungen“ für Leistungen sozialistischer Produzenten schreibt (S. 3 und 4). Wer anderen „unentwickeltes funktionales Denken“ (S. 3) unterstellt, das eine „naiv urwüchsige Weise“ des Gebrauchs fordere, der kann natürlich in großzügiger theoretischer Unbefangenheit über die unzweideutige Belegung des ökonomischen Begriffs „Verwertung“ in der marxistischen Theorie hinwegsehen.

Auch dies könnte noch als bloße Ignoranz der Theorie überhaupt toleriert werden, wenn sich darin nicht die eindeutige Tendenz der Unterordnung zumindest der Designleistungen sozialistischer Produzenten unter den monopolistisch beherrschten Weltmarkt widerspiegeln würde. Begenaus herausfordernder Imperativ ist der der aktiven Anpassung an das „heute Notwendige“. Der Sozialismus hat – nimmt man Begenau ernst – nichts, aber auch gar nichts eigenes einzubringen. Industrielle Formgestaltung wird den Gesetzmäßigkeiten der „Verwertung“ ohne Rücksicht subsumiert.

Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen: selbstverständlich müssen die Erzeugnisse und Leistungen unserer Betriebe und Kombinate weltmarktfähig sein. Selbstverständlich müssen sie sich dabei den vor allem durch den Imperialismus gesetzten Bedingungen stellen. Dies aber kann nicht der einzige Ausgangspunkt ökonomischer und gestalterischer Anstrengungen sein, soll nicht in resignativer Weise auf die Freisetzung der dem Sozialismus eigenen systemspezifischen Möglichkeiten im Systemwettbewerb verzichtet werden. Dies hieße doch, sich der Logik einer Unterentwicklung zu unterwerfen, wo sozialistische Produktion zur billigen Enklave des imperialistischen Weltmarktes herabsinken würde.

Der andere Ausgangspunkt sozialistischer industrieller Formgestaltung muß ganz offensichtlich auf den Wettbewerb um eine solche Gestaltung menschlicher Räume in Produktion und Freizeit orientieren, daß diese sich als Räume freier und solidarischer Entwicklung bewähren können. Nicht der einzelne Gegenstand, der fast beliebig in gegensätzliche sozialökonomische Konzepte eingepaßt werden kann, sondern im wahrsten Sinne durch Subjekte und Gegenstände strukturierte Räume sind zu gestalten – selbst dieser elementare Gedanke der Konzeption L. Kühnes entgeht dem auf den Verkauf einzelner Waren orientierten Begenau. Und gerade auch damit hinkt er hinter den realen Weltmarktendenzen hinterher.

Mit der wissenschaftlich-technischen Revolution entstehen gegenwärtig technologische Produktionsstrukturen, deren Beherrschung tendenziell einerseits Kreativität, Individualität und Subjektivität und auf der anderen Seite Durchschaubarkeit, Beherrschbarkeit und Kollektivität produktiv ermöglichen. Es ist eine Frage von höchster Brisanz, diese Möglichkeiten der Gestaltung der wissenschaftlich-technischen Revolution gegen die zur Zeit noch dominante Logik konservativer Kapitalstrategien von Vereinzelung, Segmentierung sowie Spaltung, absoluter Überwachung und totaler Kontrolle durchzusetzen. Während das Kapitalverhältnis seinem Wesen nach stets noch vorrangig auf die Subsumtion der lebendigen unter die vergegenständlichte Arbeit gesetzt hat, ist die wissenschaftlich-technische Revolution für den Sozialismus jener Prozeß, der gerade die Entfaltung seines Grundverhältnisses, der solidarischen Einheit von Entwicklung eines jeden und aller, ermöglicht. Und zwar deshalb, weil das Ziel der Produktion, das an Beziehungen zur Natur, zur Produktion wie zum Produkt und vor allem zu den anderen Menschen reiche Individuum in der „Einheit

von Subjektivität, Universalität und Charakteristischem⁸ mehr und mehr zum Hauptpfeiler der Produktion des gesellschaftlichen Reichtums wird.⁹

Dies aber bedarf bewußter Gestaltung, und hier muß Design im umfassenden Sinne tatsächlich geschehen: „Die Toleranzen der gesellschaftlichen Entwicklung werden auf der Grundlage der modernen industriellen Produktionsagencien nicht kleiner, sondern größer. . . Hieraus ergibt sich die besondere Bedeutung der revolutionären Praxis, der menschlichen Entscheidungen und Entwürfe.“¹⁰ An diesem Punkt begegnen sich Ökonomie des Sozialismus und Lebensinteressen breiter Klassen und Schichten in den imperialistischen Ländern.

Begenau vergißt völlig, daß die historische Existenznotwendigkeit des Sozialismus im Kampf um die Lösung der globalen Probleme unserer Zeit wie die ökonomischen Zwänge sind, auf dem Weltmarkt mit unseren Produktionsanlagen und Informationssystemen, mit unserem know how und Beraterwissen zugleich auch mit Entwürfen für gestaltete Räume menschlicher Entwicklungsmöglichkeiten zu konkurrieren, die Vorzüge des Sozialismus Gestalt werden zu lassen und nicht einfach einzelnen Produkten durch Design zu höherem Preis zu verhelfen. Sozialistisches Design ist Kampf um eine „Moderne“, deren Grundprämisse Lothar Kühne in einer seiner letzten Arbeiten so formulierte: „Und es ergibt sich jetzt für die Gestaltung der gegenständlichen und räumlichen Lebensbedingungen überhaupt, daß ihre Ökonomisierung nicht durch das vom Profitinteresse beherrschte, formell verselbständigte Sachliche, sondern durch den die universelle Entfaltung des Lebens der Menschen praktisch vermittelnden Gebrauchswert gerichtet ist.“¹¹

Solche Entwürfe sind Begenaus Sache nicht. In „Design geschieht“ werden sie in den der Gegenwart entrückten Bereich des „Epochalen“ verbannt, dorthin, wo er überhaupt alle historischen und sozialen Zuordnungen sehen möchte. Es wird der Gegensatz von „Qualität im Sinne angestrebter Beziehungen zwischen Aufwand und Nutzen“ einerseits und „formalen oder epochalen Zuordnungen“ konstruiert (vgl. S. 3), wodurch die Verhältnisbestimmtheit von Produktion und Produkt aus dem Bereich praxisrelevanter Theorie herausfällt. So aber wie für Marx der Kommunismus kein abstraktes Ideal war, sondern die reale Bewegung, die den Kapitalismus aufhebt, so spüren wir heute nachhaltig, daß alle Begriffe von Effektivität, von Aufwand und Ergebnis usw. zu kurz greifen, wenn sie nur die Ökonomisierung der unmittelbar lebendigen und der vergegenständlichten Arbeit reflektieren, wenn sie sich einfach an den gegebenen Weltmarktpreis orientieren. Funktionalität, die nur Aufwand und Preis zueinander ins Verhältnis setzt, wischt den Widerspruch weg, durch heutige Produktion Entwicklungsbedingungen der Zukunft zu schaffen. Muß nicht mit dem heutigen Produkt eine gegenständliche Bedingung erweiterter Kreativität oder gesicherter Reproduktion der Umwelt geschaffen werden? Ist nicht dafür unter Umständen der Aufwand zu erhöhen? Natürlich kann dies nicht in Trennung vom Welt-

markt geschehen. Deshalb muß durch realisierte Konzeptionen industrieller Formgestaltung am Kampf um die Veränderung der Effektivitätsmaße teilgenommen werden, muß ein gestalterischer Beitrag geleistet werden, um neue Werkinhalte und Effektivitätskriterien auch in den Preisen real durchzusetzen, um den Weltmarkt jenen sozialen Inhalten unterzuordnen, die menschheitserhaltend, fortschrittlich wie sozialismusadäquat zugleich sind. Dazu aber muß man sich geistig wie praktisch lösen von einem Verständnis des „Ökonomischen“, das „a-sozial“ ist, von einer Ökonomie, in der die Individuen, Kollektive und Völker nur als „Kunden“ oder – wie dann die Masse der Erdbevölkerung – überhaupt nicht ins Bild kommen.

3.

Begenaus Überwindung der Ängste vor dem Wert hat sich theoretisch als Auslieferung an den bürgerlichen Wert erwiesen, die Forderung, die globalen Zusammenhänge industrieller Formgestaltung zu denken, mündete bei ihm in der Ignoranz der systemspezifischen Leistungsmöglichkeiten sozialistischen Designs und seine Unterordnung unter einen imperialistisch dominierten Weltmarkt. Was als Mut realistischer Weltsicht erschien, hat sich als Defensive des Ökonomismus erwiesen, dem letztlich nichts als die Anpassung an fremdbestimmte Notwendigkeiten bleibt.

Der offensive Übergang auf neue friedliche Felder des Systemwettstreits ist nicht nur notwendig, sondern auch möglich. Dies haben die Entwicklungen der letzten Jahre bewiesen. Im Mittelpunkt dieses Wettbewerbs werden die Beiträge der antagonistischen Gesellschaftssysteme zur Lösung der globalen Probleme sowie zur Entfaltung von Kultur und Individualität stehen. Dies ergibt sich aus den globalen wie aus den systeminneren Notwendigkeiten beider Gesellschaftsordnungen, wenn auch in teilweise gerade diametral entgegengesetzter Weise. Die neuen Inhalte wie Formen des Wettbewerbs, wie sie sich in den nächsten Jahrzehnten stabil herausbilden müssen, verlangen gebieterisch und aktuell die Herausarbeitung der dem Sozialismus eigenen Lösungen, die Mobilisierung seiner systemspezifischen produktiven Kräfte und die Entfaltung seiner ihm wesenseigenen sozialen Verhältnisse zu effektiven Entwicklungsformen.

Wir können insgesamt nur zu dem Schluß kommen, daß Begenau mit „Design geschieht“ den Vorwurf, der ihm von Lothar Kühne in „Gegenstand und Raum“ gemacht wurde, nur erhärtet hat: „die Tendenz, der konkreten sozialgeschichtlichen Analyse des Charakters der bestimmten Gebrauchswerte auszuweichen.“¹² Dies macht auf einen fundamentalen Sachverhalt aufmerksam. Seine Konzeption ist in ihrem theoretischen Gehalt nichts anderes als „eine didaktische, mehr oder minder doktrinäre Übersetzung der Alltagsvorstellungen“ (Marx) eines Außenhandelskaufmanns über Design, der in einer Anpassungsstrategie an den von ihm nicht beherrschten Weltmarkt befangen ist.

Sicher, so sei abschließend hervorgehoben, die marxistischen Gesellschaftswissenschaften beherrschen es noch ungenügend, im heute Notwendigen auch das auf die Zu-

kunft gerichtete Mögliche theoretisch schlüssig zu begründen und als praktikable Handlungsorientierung auszuarbeiten. Aber bei der Bewältigung dieser Aufgabe sollte auch von den konzeptionellen Gedanken Lothar Kühnes ausgegangen, nicht aber hinter sie zurückgefallen werden. Seine Überlegungen bleiben eine Herausforderung für unser kritisches Denken und praktisches Tun. Diese Haltung gilt selbstverständlich auch für den Umgang mit seinen Texten.

Michael Brie, Wilfried Ettl

Anmerkungen

1 Begenau, S. H.: Design geschieht, in: form+zweck 4/1987, S. 3 (im folgenden Seitenangaben aus diesem Artikel im Text)

2 Kühne, Lothar: Gegenstand und Raum, Dresden 1981, S. 58

3 Marx, Karl: Das Kapital, Erster Band, in: MEW, Bd. 23, S. 95

4 Marx, Karl, ebenda, S. 59

5 vgl. Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, in: MEW, Bd. 42, S. 600–602

6 „Wird das Quantum der Arbeit an sich, ohne Rücksicht auf die Qualität, als Wertmesser genommen, so setzt dies voraus, daß die einfache Arbeit der Angelpunkt der Industrie geworden ist. Sie setzt voraus, daß die Arbeiten durch die Unterordnung des Menschen unter die Maschine oder die äußerste Arbeitsteilung gleichgemacht sind, daß die Menschen gegenüber der Arbeit verschwinden, daß das Pendel der Uhr der genaue Messer für das Verhältnis der Leistung zweier Arbeiter geworden ist, wie er es für die Schnelligkeit zweier Lokomotiven ist.“ Marx, Karl: Das Elend der Philosophie, in: MEW, Bd. 4, S. 85

7 vgl. Marx, Karl: Kritik des Gothaer Programms, in: MEW, Bd. 19, S. 15

8 Kühne, Lothar: Denkbüchungen zu Marx: Gestaltungen des Reichtums, in: derselbe, Haus und Landschaft, Dresden 1985, S. 229

9 Honecker, Erich: Bericht des Zentralkomitees der SED an den XI. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Berlin 1986

10 Kühne, Lothar: Gegenstand und Raum, S. 27

11 Kühne, Lothar: Denkbüchungen zu Marx, a. a. O., S. 238

12 Kühne, Lothar: Gegenstand und Raum, S. 57

Bericht

Das Design-Zentrum in Großbritannien

Das Britische Zentrum für Design (British Design Centre) in London ist eine Einrichtung des Rates für Design (Design Council). Bereits seit dem vorigen Jahrhundert hatte es mehrfach Versuche gegeben, eine solche Gesellschaft zur Designförderung ins Leben zu rufen, bis schließlich 1944 die britische Regierung – nach dem zweiten Weltkrieg einen intensiven Konkurrenzkampf im internationalen Handel erwartend – den Rat für Industrielles Design (Council of Industrial Design) als eine Agentur des Ministeriums für Handel gründete. Im Jahr 1974 wurde der Name der Organisation verändert, und aus dem Rat für Industrielles Design wurde der Rat für Design. Mit dieser Umbenennung sollte eine erhöhte Verflechtung von technischen und industriellem Design verdeutlicht werden. Gegenwärtig setzt sich der Rat für Design aus 300 hauptamtlichen Mitarbei-

tern zusammen und wird durch das Britische Ministerium für Handel und Industrie mit einer jährlichen Summe von fünf Millionen Pfund finanziert.

Als einer der ersten Direktoren des Rates für industrielles Design eröffnete Sir Gordon Russell am 26. April 1956 das Design-Zentrum. Es hatte zur vorrangigen Aufgabe, in Großbritannien hergestellte gut gestaltete Produkte der Öffentlichkeit durch Ausstellungen nahezubringen.

Da die Eröffnungsrede des Herzogs von Edinburgh vor über 30 Jahren heute noch aktuell ist, soll etwas näher auf sie eingegangen werden: Die Ziele des Design-Zentrums hervorhebend, betonte er, daß erstens Hersteller und Designer aufgerufen seien, sich mit nationalen und internationalen Trends vertraut zu machen, und daß das Design-Zentrum zweitens für Käufer und Verbraucher geschaffen worden sei. Alle popularisierten Produkte sollten praktisch und zuverlässig sein und ihr Design sich vom aktuell Modischen bis zum bewährt Langlebigen darbieten. Das Design-Zentrum solle kurzum das Beste aus dem Vorhandenen zeigen.

Das Design-Zentrum könne so zu einem Brennpunkt der Kontroversen und Debatten über das Design britischer Industrieprodukte werden. Produktkritik und -diskussion regten die britischen Hersteller an, ihre Produktangebote zu befragen und zu erneuern, vor allem auch hinsichtlich verbesserter Herstellung und größerer Zuverlässigkeit. Bei den Käufern würde der kritische Blick auf den Design-Standard britischer Produkte geschärft, Designbewußtsein gefördert, das sich im Kaufverhalten niederschlägt und damit letztendlich auch der Konkurrenzfähigkeit britischer Hersteller auf den internationalen Markt dienlich sei.

Auch der damalige Vorsitzende des Rates für Industrielles Design Walter Worboys unterstrich, das primäre Ziel des Design-Zentrums läge unmißverständlich auf ökonomischem Gebiet, wobei er hinzufügte, daß auch die soziale Seite des Designs Beachtung verdiene.

Wie stellen sich die Ansprüche von damals in der heutigen Realität des Design-Zentrums dar? John Blake, Mitherausgeber des Journals DESIGN im Jahr 1956 und damals Leiter der Abteilung Information beim Rat für Design, sieht das so: Die Vielfalt der auf den ersten Ausstellungen gezeigten Produkte sei wesentlich größer gewesen als heutzutage – das Ergebnis eines stetigen Anstiegs von Warenimporten! Der zweite von Blake notierte Unterschied bezieht sich auf den Stil. In den fünfziger Jahren habe es für alle Arten von Konsumgütern mit modernem Design eine bemerkenswerte Einheitlichkeit und Übereinstimmung gegeben, geprägt durch einen einfachen Stil ohne Verzierungen, mit sanften Linien für die Gehäuse von Geräten. Weniger als zehn Jahre später war die Anpassung an eine einzige Stilrichtung abgeschafft. Polykultur und Suche nach Ausdruck der eigenen Persönlichkeit wurden zur dominierenden Kraft in Mode und dekorativem Design – eine Tendenz, die auch 30 Jahre später noch Wirklichkeit ist. Allein industrielles Design für technische Produkte enthalte heute noch viele Merkmale klassischer Einfachheit der fünfziger Jahre.

Sowohl räumlich als auch funktional zeigt sich das britische Design-Zentrum heute wesentlich erweitert. Neben dem in London existieren regionale Zentren in Glasgow (Schottland), Belfast (Nordirland) und Cardiff (Wales). Die Arbeitsweise des Londoner Design-Zentrums unter seinem amtierenden Direktor Keith Grant wurde bewußt popularisiert. Er vertritt die Ansicht, daß das Design-Zentrum kein Museum sein dürfe, in dem die Erzeugnisse auf Säulen ausgestellt sind, mit einem Hauch von Andacht. Vielmehr müsse dieses Zentrum auch auf das alltägliche Leben Bezug nehmen.

Das täglich geöffnete Design-Zentrum registriert gegenwärtig eine jährliche Besucherzahl von einer Million. Seine umfangreichen Aufgaben erstrecken sich von Ausstellungen speziell ausgewählter Konsumgüter mit gutem Design über Verkaufsausstellungen und thematische Expositionen für Unternehmer. Des weiteren verfügt das Design-Zentrum über eine Buchhandlung, ein Informationszentrum und eine Espresso-Bar. Vor kurzem wurde ein Zentrum für Neuerungen (Innovation Centre) eröffnet, das neue hochtechnologisierte Erzeugnisse vorstellt.

Stanley Moody

In eigener Sache

Wir bitten unsere Leser um Nachsicht, daß die Hefte 6/87 bis 2/88 mit zum Teil erheblicher Verspätung ausgeliefert wurden. Die Ursachen liegen in druckereitechnischen Problemen unseres Herstellers in Artern begründet.

Zu unserem Titel:

Mit dem Frühjahrsheft 2/88 tritt form+zweck in seinen 20. Jahrgang ein. Das Redaktionskollektiv möchte dies zum Anlaß nehmen, seinen Lesern für die langjährige Treue zu danken – auch für helfende Kritik, freundlichen Zuruf und die Beteiligung an Sachdiskussionen. Letztere wünschen wir uns für die kommenden Jahrgänge noch zahlreicher und offensiver. form+zweck war, ist und bleibt Podium.

Design und Qualität

Qualität ist nicht nur ein Maß,
das den Dingen täglichen Umgangs,
den Mitteln der Arbeit angelegt wird,
das als Bedürfnis nach Funktion und Gestalt
weltweit gewachsen ist.

Qualität zu erreichen heißt auch,
nach Möglichkeiten zukünftiger Gesellschaftsgestaltung
zu suchen:

Wer verhält sich womit – wie – wofür?

Die Dimensionen der Fragestellung
reichen vom gesamtgesellschaftlichen Reproduktionsprozeß
bis zum einzelnen Produkt,
von einschneidenden Veränderungen im Produktionsprozeß,
in dessen Leitung, Planung,
Vorbereitung und Organisation
bis zur Sicherung des Friedens,
zum Umweltschutz
und zur Gestaltung individuellen Lebens.

Wo sind Quellen und Perspektiven für Qualität?

Reicht das Konkurrenzprinzip auf dem Weltmarkt aus
als Stimulanz für Qualität?

Welche Potenzen sozialistischer Gesellschaftsgestaltung
müssen für Qualität erschlossen werden?

Welche Gebrauchsanforderungen ergeben sich
unter verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen?

Woran ist Qualität meßbar?

Die gestalteten Formen
gegenständlich-räumlicher Arbeits- und Lebensbedingungen
offenbaren,
was im Kampf um Qualität errungen ist,
was sich widersetzt,
was herausfordert.

Gestaltung vermag aber auch zu glätten,
hat gerade durch ihre konkrete sinnliche Eigenständigkeit
die Möglichkeit des Scheins,
des Konsumversprechens, modischer Konkurrenz
ebenso wie die Chance
für Langlebiges, Bewährtes, Funktionales.

Kann Formgestaltung Qualität sichern?

Höchste Effektivität und Qualität
der Produktion anzustreben,
mit Material, Energie und Zeit vernünftig umzugehen,
verlangt Verantwortung – ökonomische und kulturelle.

Wie kann solche Qualität
subjektiven Verhaltens befördert werden?

Mit dem Thema Design und Qualität fand im November 1987 das 4. Designforum des Amtes für industrielle Formgestaltung statt. Die Probleme sind so grundlegend und umfassend wie dringlich zu lösen. form+zweck will anregen, kritische Analysen, Fragen und Vorschläge zu diskutieren, die konzeptionell wie praktisch weiterführen können.

„N. N. hat es gemacht“

Detlef Rößler

Als Modell freien, schöpferischen Tuns, gegen Knechtung und Entfremdung gesetzt, hat Kunst ihre faustische Faszination bewahrt. Bis heute klingt mit ihr das Zusammenspiel von menschlichem Maß und Beherrschung der Mittel an. Werte, die herausfordern, in gegenständlicher Welt neu erweckt zu werden. Unser Autor, der am Bereich Klassische Archäologie der Humboldt-Universität zu Berlin arbeitet, stellt die Frage nach Kunst als Maß für Qualität handwerklicher Produktion im klassischen Griechenland.

Den Werken der antiken Baumeister, Maler und Bildhauer, vornehmlich der „klassischen“ Epoche Griechenlands im fünften und früheren vierten Jahrhundert vor unserer Zeit, wird wohl kaum jemand den „Kunst“-Charakter absprechen wollen. Im Gegenteil, sie galten lange Zeit und gelten weithin heute noch geradezu als Inbegriff vollendeter Kunst. 1857/58 weist Karl Marx auf die erstaunliche Tatsache hin, „... daß die griechische Kunst und Epos“ trotz der inzwischen durchgreifend veränderten gesellschaftlichen Bedingungen „...“ uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten“.

Angesichts einer solch exemplarischen Stellung der antiken Kunstschöpfungen zumindest in der europäischen Kulturgeschichte dürfte auch für uns die Frage von Interesse sein, wie die Griechen der klassischen Antike selbst die Rolle dieser Werke und ihrer Schöpfer sahen. Wie bewerteten sie die Produkte, denen wir, in der Regel ohne weiteres Nachdenken, die Qualität des „Künstlerischen“ zuerkennen? Gab es für sie eine grundsätzliche Trennung zwischen handwerklicher und künstlerischer Tätigkeit? Und, in engem Zusammenhang damit: Welches Ansehen genossen die Künstler im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Gruppen, insbesondere den Handwerkern?

Belege für ein Nachdenken über solche Fragen sind uns in den Schriftquellen erst seit dem vierten Jahrhundert vor unserer Zeit überliefert, und zwar in

der philosophischen Literatur, vor allem bei Platon und Aristoteles. Aber auch Zeugnisse aus früherer Zeit, wie der Sprachgebrauch des Altgriechischen, lassen Rückschlüsse auf Wertmaßstäbe und Tätigkeitscharakteristika zu.

Bei einer Durchsicht der mit dem achten Jahrhundert vor unserer Zeit (Homer) einsetzenden schriftlichen Überlieferung griechischer Texte gelangt man zu einem zunächst vielleicht überraschenden Ergebnis: Die Antike hatte kein Wort für „Kunst“. Oder richtiger, sie hatte kein Wort, das den Inhalt des modernen Begriffs exakt und ausschließlich wiedergibt. Was wir als „Kunst“ bezeichnen, nannten die Griechen „techné“ – ein Terminus, der sich, allerdings mit einer entscheidenden Bedeutungsverschiebung, in unserem Wort „Technik“ und den davon abgeleiteten Ausdrücken erhalten hat. „Techné“ war aber für die Griechen, schon seit homerischer Zeit, wesentlich mehr als für uns „Kunst“. Es war jede durch Erfahrung erworbene, durch Lehre angeeignete und nötigenfalls durch theoretisches Studium vervollkommnete Fertigkeit. Für die „ars“ der Römer gilt übrigens das gleiche.

Ähnlich wie mit der „Kunst“ verhält es sich mit dem „Künstler“. Zuweilen wird ein Künstler in den Quellen „technitês“ genannt, aber meistens bezeichnet diese Vokabel Angehörige von Berufsgruppen, die wir in unserem Begriffssystem eher als Handwerker klassifizieren würden. Und in vielen Fällen bedeutet „technitês“ ganz allgemein „Spezialist“. Der weite Bedeutungsumfang von „techné“ reproduziert sich also in einem ähnlich umfassenden Gebrauch des davon abgeleiteten „technitês“. So bezeichnen beispielsweise Platon und Aristoteles als „Techniten“ neben Baumeistern, Architekten, Bildhauern, Musikern und Schauspielern auch Zimmerleute, Weber, Schuhmacher, Fischer, Ärzte, Philosophen, Redner, Sportler und Spezialisten des Kriegs-„Handwerks“.

Auch andere griechische Termini, die für den „Künstler“ in Anspruch genommen werden können, weisen diesen weiten Bedeutungsumfang auf. Der schon bei Homer und dann besonders häufig bei Platon auftretende „demiurgos“ ist dem eigentlichen Wortsinne nach „einer, der für die Allge-

meinheit (demos gleich „Volk“) arbeitet“. Auch mit dieser Vokabel werden neben Künstlern zahlreiche Handwerker unterschiedlicher Profession und darüber hinaus Fachleute der verschiedensten Disziplinen bezeichnet. Aufschlußreich ist die mehrfach bei Platon vorkommende Antithese von „demiurgos“ (Fachmann) und „idiôtês“ (Laie) – letzterer übrigens ein weiteres Beispiel für eine entscheidende Bedeutungsverlagerung bei der Übernahme eines altgriechischen Wortes in die modernen Sprachen.

Allen unterschiedlichen griechischen Termini für Handwerker ist gemeinsam, daß sie entweder einen weiteren oder manchmal auch einen engeren, ein spezielles Tätigkeitsmerkmal hervorhebenden Bedeutungsinhalt wiedergeben als unser „Künstler“, in keinem Fall aber einen Anhaltspunkt für eine prinzipielle Unterscheidung zwischen handwerklicher und künstlerischer Tätigkeit bieten. Damit spiegelt die Sprache einen Sachverhalt wider, der uns auch aus der Untersuchung der sozialen Verhältnisse im klassischen Griechenland bekannt ist: Es gab keinen allgemein definierbaren Unterschied zwischen Handwerkern und Künstlern. Ihre Arbeit genoß, im Positiven wie im Negativen, das gleiche öffentliche Ansehen; gemeinsam standen sie auch unter dem Schutz der „kunstfertigen“ Göttin Athene.

Welche Rückschlüsse können wir nun von der Stellung der Produzenten auf die Produkte selbst ziehen? Wie verhalten sich Zweckbestimmung und Gestaltung eines in Handarbeit geschaffenen Gegenstandes zueinander? Gab es überhaupt eine strikte Unterscheidung zwischen künstlerisch gestalteten und bloß unter dem Gesichtspunkt der Funktionsgerechtigkeit hergestellten Produkten?

Bei dem Versuch, diese Fragen wenigstens annäherungsweise zu beantworten, ist es notwendig, außer den überlieferten Gegenständen auch die Informationen zu berücksichtigen, die wir über die antiken Produktionsbedingungen besitzen. So lückenhaft unsere Kenntnisse auf diesem Gebiet sind, ermöglichen sie doch einige wesentliche Einsichten.

Als besonders günstiges Beispiel bietet sich aus mehreren Gründen die

Gefäßkeramik an. Zum einen sind griechische Vasen (das Wort nicht im modernen Sinne gebraucht, sondern entsprechend dem lateinischen „vas“ gleich allgemein „Gefäß“) dank der Widerstandsfähigkeit des gebrannten Tons gegenüber den zerstörenden Einwirkungen des Erdreichs in außerordentlich großer Zahl erhalten, zum anderen spielte die Keramik innerhalb des Gefäßsystems der antiken Produktion eine hervorragende Rolle. Die Töpfer bildeten deshalb eine wichtige und zahlenmäßig starke Gruppe unter den Produzenten. Schließlich bietet das Nebeneinander von einfacher, unverzierter Gebrauchskeramik und reich bemalten Gefäßen günstige Untersuchungsbedingungen für unsere spezielle Fragestellung. Zunächst einmal ist festzuhalten, daß die Herstellung von bemalter und unbemalter Keramik nicht streng voneinander getrennt war. Das ist angesichts des allgemein recht hohen Spezialisierungsgrades im antiken Handwerk nur um so beachtlicher. Gewiß gab es Werkstätten, die den Schritt zur Herstellung aufwendig verzierter Ware nie vollzogen haben, und mit ebensoviel Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, daß sich Betriebe, die die personellen Voraussetzungen dafür besaßen, vorrangig auf die Produktion bemalter Gefäße konzentrierten. Aber die Grenzen sind fließend, und auch die spezialisierteste Werk-

statt dürfte neben kostbaren Vasen einfache Gebrauchskeramik hergestellt haben. Das empfahl sich schon aus wirtschaftlichen Gründen: Im Töpferofen, der vor jedem Brand mit einer großen Menge von Gefäßen beschickt wurde, gab es zahlreiche Stellen, an denen eine gleichmäßige Einwirkung der Hitze nicht unbedingt gewährleistet war. Dort konnte man solches Geschirr unterbringen, bei dem ein eventueller Fehlbrand keine allzu große finanzielle Einbuße bedeutete. Die gemeinsame Herstellung in ein und derselben Werkstatt führte dazu, daß sich technologische und gestalterische Fortschritte, die bei der Produktion anspruchsvolleren Geschirrs erreicht wurden, ohne zeitliche Verschiebung auch auf die „Massenware“ auswirkten. Das wird vor allem in der Entwicklung der Gefäßformen deutlich. Die griechischen Töpfer bildeten nämlich im Laufe von Jahrhunderten einen festen Bestand von Gefäßtypen aus, deren Grundformen sich aus dem jeweiligen Verwendungszweck ergaben; innerhalb der einzelnen Typen lassen sich jedoch Merkmale einer relativ kontinuierlichen Entwicklung verfolgen. Man kann nachweisen, daß an dieser Entwicklung einfachere Gebrauchsgefäße ebenso teilnahmen wie die aufwendig bemalte Ware. So gleicht beispielsweise eine schlichte Amphora aus der Wende vom sechsten zum fünften

Jahrhundert vor unserer Zeit in ihrer Gestalt mehr einer gleichzeitigen Prachtvase als einem hundert Jahre jüngeren Stück, auch wenn dieses dem gleichen alltäglichen Verwendungszweck diente wie das ältere. Von Interesse ist in unserem Zusammenhang weiter das Verhältnis von Töpfern und Malern in den antiken Keramikwerkstätten. Legt man heutige Maßstäbe an, könnte man geneigt sein, das Formen der Rohlinge auf der Töpferscheibe als eine mehr handwerklich geprägte und die Bemalung als die eigentlich künstlerische Tätigkeit anzusehen. Auf die antike Keramikproduktion trifft das nicht zu. Wir sind über die Verteilung der Aufgaben in der Werkstatt durch zahlreiche erhaltene Meisterinschriften gut informiert. Diese Signaturen waren keineswegs bloße „Firmenzeichen“; in ihnen drückte sich vor allem der Stolz des Herstellers über sein gelungenes Produkt aus. Sofern die Gefäße überhaupt signiert wurden, zeichnete der Töpfer mit der Formel „N. N. hat es gemacht“ und der Maler mit „N. N. hat es bemalt“. Aufschlußreich ist dabei zunächst die Tatsache, daß wir wesentlich mehr – mehr als die doppelte Anzahl – Töpfer- als Malersignaturen kennen. Der Name des Töpfers scheint also zumindest ebenso wichtig, eher noch wichtiger gewesen zu sein als der des Malers.

1 Die Gebrauchskeramik lehnte sich in den Gefäßformen eng an die gleichzeitig bemalte Ware an. So entspricht die Gestalt der unbemalten Amphora von der Athener Agora aus der Zeit um 500 vor unserer Zeit (Mitte) ziemlich genau der einer schwarzfigurigen Amphora eines Malers der Leagros-Gruppe im Antikenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig (links). Ein ebenfalls von der Agora in Athen stammendes, etwa 100 Jahre jüngeres Gefäß (rechts) zeigt die Weiterentwicklung der Form.



Vorder- und Rückseite einer Amphora des Euthymides in München, Museum antiker Kleinkunst, aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts vor unserer Zeit mit der Inschrift: „... wie niemals Euphronios (es hätte malen können)“

Ein so berühmter Meister wie Euphronios aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeit, der ursprünglich nur als Maler signiert hatte, ging später dazu über, sich ausschließlich als Töpfer auszuweisen. Die genauen Hintergründe eines solchen Vorgangs sind uns nicht bekannt. Es ist aber anzunehmen, daß der Meister nach längerer Tätigkeit als Maler eine eigene Werkstatt eröffnen konnte und von diesem Zeitpunkt an die Gefäße selbst auf der Scheibe formte. Offen-



meus“ (Töpfer). Übrigens begegnet uns in einem solchen Zusammenhang erneut der Name des Euphronios.

Wenn die Maler in den Werkstätten, wie es scheint, nur die zweite Stelle hinter den Töpfern einnahmen, so bedeutet das jedoch keineswegs, daß sie sich weniger mit den Ergebnissen ihrer Arbeit identifiziert hätten. Ein drittes Mal kann hier, wenn auch nur indirekt, das Beispiel des Euphronios herangezogen werden. Offenbar hatte der Meister mit seinen Produkten so



chern, Zimmerleuten oder Kupferschmieden überliefert sind, auf eine besonders bevorzugte Stellung der Handwerker in der antiken Gesellschaft schließen. In diesem Punkt gab es zweifellos Differenzierungen. Und speziell die Töpfer und Vasenmaler standen in den meisten Fällen nicht allzu hoch auf der sozialen Stufenleiter.

Galt aber das, was auf die Töpfer und Vasenmaler zutrifft, auch für die Verfertiger „großer“ Kunst? Immerhin könnte man unserer Argumentation entgegenhalten, daß die Herstellung von bemalter Keramik, auch wenn sie höchsten Qualitätsansprüchen genügte, doch nur eine Stufe künstlerischen Gestaltens bedeutete, die auch nach modernem Verständnis eher an der Grenze handwerklicher und künstlerischer Tätigkeit anzusiedeln sei. Aber ganz abgesehen davon, daß ein solches Urteil auch für spätere Epochen fragwürdig bleibt; auf antike Verhältnisse trifft es keinesfalls zu. Auch die Bildhauer und Schöpfer großformatiger Malerei galten als „Techniten“. Selbst die berühmtesten Meister hatten keine Bedenken, Aufträge anzunehmen, die sie auf ein Gebiet führten, das wir heute möglicherweise als „angewandte Kunst“ klassifizieren würden. So ist zum Beispiel bekannt, daß die Kulissen für die regelmäßig an Festtagen stattfindenden Theateraufführungen häufig von allerersten Meistern ihres Faches gemalt wurden.

Bleibt die Frage nach den „opera nobilia“, den absolut herausragenden Werken antiker Handwerker-Künstler. Als Beispiel seien hier die Bauwerke der Athener Akropolis mit ihrem reichen Bildschmuck genannt. Selbstverständlich darf man in diesen Fällen das Verhältnis von Form und Zweck nicht auf kurzschlüssige Weise zu interpretieren suchen. Immerhin sollte aber festgehalten werden, daß die antiken Poleis weit davon entfernt waren, mit solchen Werken eine Prachtentfaltung um ihrer selbst willen zu betreiben. Der „Zweck“ derartiger Kunst war die Selbstdarstellung des Gemeinwesens, die auf unmittelbare politische Wirkung zielte, ohne sich darin zu erschöpfen.

Wichtig ist vor allem dies: Auch die Baumeister und Bildhauer der Akropolis lösten sich nicht aus den Grenzen

bar war sein Wechsel von der Malerei zur Töpferei also mit einem sozialen Aufstieg verbunden, der ihm zugleich einen Gewinn an gesellschaftlicher Reputation einbrachte. In der Regel waren wohl die Töpfer die Besitzer der Werkstätten. Mit völliger Sicherheit können wir festhalten, daß es keine unumkehrbare Teilung zwischen einer Tätigkeit als Töpfer und einer solchen als Maler gab: Auch andere Namen als der des Euphronios sind uns in beiden Inschrifttypen überliefert.

Für ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein der athenischen Töpfer spricht auch der Umstand, daß sie nicht selten aufwendige Marmorskulpturen, zuweilen von bekannten Bildhauern geschaffen, als Weihgeschenke aufstellen ließen. Von der Athener Akropolis sind uns mehrere Basen derartiger Marmorstatuen bekannt: In ihrer Inschrift bezeichnet sich der Stifter stolz als „kera-

großen Erfolg, daß sein Name im Bewußtsein der Mitbürger – und besonders der Konkurrenten – stets präsent war. Jedenfalls fand es der kaum weniger bedeutende Maler Euthymides angebracht, auf einer heute in München aufbewahrten Amphora mit naivem Stolz zu vermerken: „... wie niemals Euphronios (es hätte malen können)“.

Als unmißverständlicher Hinweis auf die eigene Leistung darf es auch gelten, wenn sich Vasenmaler selbst bei der Arbeit abbildeten. Die Annahme, es handle sich in diesen Fällen um Selbstdarstellungen, wird dadurch erhärtet, daß die Form des auf dem Vasenbild wiedergegebenen Gefäßes in der Regel mit der des Bildträgers übereinstimmt. Es wäre freilich voreilig, wollte man aus den genannten Selbstzeugnissen, die auch von anderen „Techniten“, wie Gerbern, Schuhma-

3
 Gefäßmaler bei der Arbeit. Details rotfiguriger Vasenbilder von einer Schale in Boston, Museum of Fine Art, aus der Zeit um 480 vor unserer Zeit (links) und einem rund 50 Jahre jüngeren Glockenkrater in Oxford, Ashmolean Museum (rechts).

des Techniten-Standes. Wenn sich eine Persönlichkeit wie die des Phidias deutlich aus ihrer Schar heraushebt, dann blieb das eine Ausnahme und hat nichts, auch in Ansätzen nichts, mit irgendeiner Form von Genie-Kult zu tun. Es war seine überragende Leistung, und es war insbesondere seine gesellschaftlich exponierte Stellung als Freund und künstlerischer Berater des Perikles, die ihm seinen besonderen Platz zuwies. Herrschten also in der klassischen Antike ideale Be-

dingungen für die künstlerische Produktion? Das soll mit dem hier Gesagten keineswegs behauptet werden. Die griechischen Poleis waren politisch und ökonomisch in den von ihrem gesellschaftlichen Entwicklungsstand gesetzten Schranken befangen, und das wirkte sich natürlich auf alle Lebensbereiche aus. Wenn wir heute von „antiker Demokratie“ sprechen, dann wissen wir, daß es sich um eine Demokratie der Bürger handelte, um eine „Volksherrschaft“, die den weitaus

größten Teil der Bevölkerung – Frauen, Sklaven, Fremde – von einer Teilnahme an der gesellschaftlichen Wirksamkeit ausschloß. Aber innerhalb dieser Grenzen gelang es den griechischen Poleis, ihre Potenzen weitgehend auszuschöpfen. Auch ihre künstlerischen Potenzen. Und es ist zumindest des Nachdenkens wert, daß diese Leistungen einer Produktionssphäre entstammen, in der künstlerische und handwerkliche Tätigkeit noch eine Einheit bildeten.



3

Wege zur Sachlichkeit

Joachim Skerl

Niemals zuvor hat die Erörterung der Qualität der Erzeugnisse in der Literatur zum Design einen solchen Umfang eingenommen wie in den Veröffentlichungen des Deutschen Werkbundes und seiner Mitglieder in den ersten Jahren nach dessen Gründung. Qualität ist in dieser Periode zu einer Art Primäraxiom für Gestaltung überhaupt geworden.

Die Ursachen dafür liegen im Charakter des Deutschen Werkbundes selbst als einem Zusammenschluß von Industriellen, Politikern und Künstlern zu dem in seinen Satzungen festgelegten Ziel der „Veredlung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“.

Qualität war für die unterschiedlichen Interessen der Werkbundmitglieder sowohl der kleinste gemeinsame Nenner als auch eine weit über gestalterische Fachfragen hinausgehende Zielstellung ökonomischer Leistungsfähigkeit. Der bisher in der deutschen Kunstgewerbebewegung¹ geführte Streit um den „Stil“ mußte in diesem Zusammenhang gegenstandslos werden. Das half nicht nur, den Historismus zu überwinden, sondern jegliche künstliche Stilsuche zu vermeiden.

Die auf der Kunstgewerbeausstellung 1876 in München mit der Sonderschau „Unser Väter Werk“ zum „Deutschen Nationalstil“ erklärte Neorenaissance hatte dem Export deutscher Erzeugnisse nicht gedient. Auch der Absatz im Inland wurde nicht gefördert, denn die arbeitenden Klassen konnten sich weder ideologisch noch finanziell damit identifizieren.

Der im gewissen Sinne eigenständige „Neue Stil“ des Bürgertums um die Jahrhundertwende war ebenfalls noch zu sehr von Exklusivität und Intimität geprägt. Dennoch brachte der Jugendstil Impulse für die Gestaltung industriell gefertigter Serienprodukte, die sowohl zu einer erneuten industriellen „Pseudokunst“ als auch zu Ansätzen einer den Bedürfnissen des Massenkonsums und den Erfordernissen der Massenerstellung gerecht werdenden Gestaltungsweise führten. Als eine notwendige Stufe der Überwindung des Historismus wurde er schon von

Zeitgenossen gesehen. Die aktuellen Fragen der Zeit hat der Jugendstil jedoch weder künstlerisch noch theoretisch zu formulieren vermocht.

Lichtwark und Muthesius erkannten, daß die beabsichtigte Erfindung eines Stils nur auf Äußerlichkeiten abzielen konnte. Gestaltung ist für Muthesius „nicht die Sache einer neuen Formgebung oder eines neuen Ornaments, sondern es ist die Sache einer neuen Gesinnung“. „Deckung der klaren sachlichen Forderungen des Bedürfnisses“, „Sachlichkeit des Gestaltens“, „Zweckform und materialmäßiges Bilden“ sind die Begriffe, mit denen er die neue Gesinnung beschreibt. Auch der technischen Leistung wird ein ästhetischer Wert zugesprochen.²

In ähnlicher Weise äußerte sich auch van de Velde. Das Ästhetische ist für ihn nicht mehr das zusätzlich Aufgetragene, sondern die „vollkommene

Übereinstimmung der Mittel mit dem Zweck“.³ Seine These, daß die Produkte des modernen Industriezeitalters schön sind, wenn sie vernünftig im Sinne des Zweckmäßigen geformt werden, wird von Muthesius erweitert: Die Produkte sind schön, wenn sie auch vernünftig, das heißt industriell produziert werden können. In seinem Aufsatz „Kunst und Maschine“ und in der programmatischen Schrift „Stilarchitektur und Baukunst“ bekennt sich Muthesius zum neuen Produktionsmittel, der Maschine, und einer daraus zu entwickelnden neuen Gestaltungsweise.

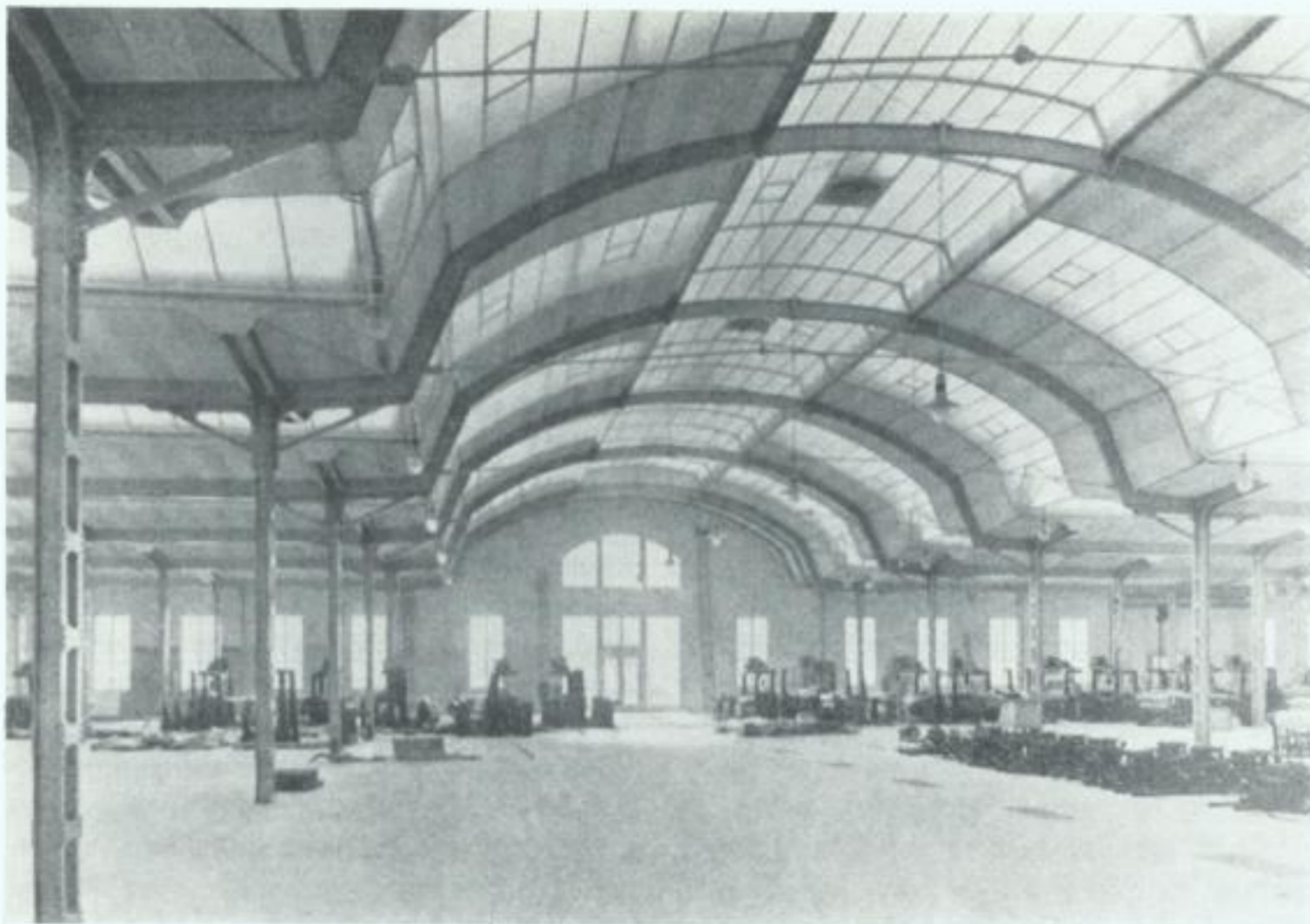
„Das Ergebnis der Maschine kann nur die ungeschmückte Sachform sein, in der besonderen Gestaltung, wie sie die Maschine leistet.“⁴ Durch diese Gedanken wurden endgültig die Schranken beseitigt, die die Reformer um Morris und ein großer Teil der Vertreter der deutschen Kunstgewerbebewegung errichtet hatten. Dadurch wurde ein produktives Zusammenwirken von Gestaltern mit der modernen Industrie ermöglicht. Die kapitalistische Industrie konnte sich der Künstler nicht mehr ausschließlich zur Verbrämung ihrer Produkte im Sinne handwerklicher Erzeugnisse bedienen, da diese Verfahrensweise mit fortschreitender Industrialisierung zu einem ökonomischen Hemmnis wurde. Eine positive Haltung zum technischen Fortschritt

¹ Montagehalle, 1911
Peter Behrens

Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft Berlin
„Noch mehr aber sollte es auch dem rechnenden Menschen zu denken geben, wenn die neuen Fabriken der AEG sich gegenüber den alten nicht bloß durch ihr besseres Gesicht unterscheiden, sondern ebenso sehr durch angemessen angeordnete und belichtete Räume, und wenn infolgedessen in ihnen Ersparnisse an Zeit, Gewinn an Arbeitsfähigkeit, mithin auch Arbeitskraft, erzielt werden konnten.“

(Mannheimer, F.: AEG-Bauten, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913)





2
 Webehalle, veröffentlicht 1913, Seidenweberei
 Michels u. Co.
 Hermann Muthesius/Karl Bernhard
 „So wollen wir hoffen, daß die bewußte, aus den
 Bedingungen des Baues selbst entwickelte gute
 Form auch auf dem weiten Gebiet des Ingenieur-
 baues als Selbstverständlichkeit angesehen und als
 unerläßliches Attribut einer veredelten, der Höhe
 unserer Zeit entsprechenden Gestaltungsarbeit be-
 trachtet werden wird.“
 (Muthesius, H.: Das Formproblem im Ingenieurbau,
 in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913)

war notwendig, wollte die Industrie ihren der Produktivkraftentwicklung gemäßen Anteil nicht nur am materiellen, sondern auch am kulturellen Reichtum der bürgerlichen Gesellschaft leisten. Nur unter dieser Voraussetzung konnte der Deutsche Werkbund seine Bedeutung erlangen, ohne daß die gesamte deutsche Industrie diesen Kulturanspruch teilte und die ihren Profitinteressen innewohnenden Widersprüche beseitigt wurden. Mit dem zunehmenden Versachlichen der Mittel hatte auch eine gewisse Entideologisierung der Gestaltung stattgefunden, die ein notwendiges Verbreiten der Produkte unter alle Klassen und Schichten und ihren Vertrieb auf Außenmärkten möglich machte.

Schon bald konnte der praktische Beweis für die Richtigkeit dieser Gedanken erbracht werden. Auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 hatte ihr leitender Architekt Fritz Schuhmacher eine Abteilung „Kunstindustrie“ vorgesehen, auf der gezeigt werden sollte, „wie maschinelle Herstellung geschmackvoll bürgerlichen Bedürfnissen dienen kann“. Maßgeblich waren die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst (die späteren Deutschen Werkstätten Hellerau) mit Maschinenmöbeln, von Richard Riemerschmid entworfen, daran beteiligt. Ein Jahr später wurde Peter Behrens zum künstlerischen Beirat der AEG Berlin berufen, für die er Werkhallen, Produkte und Werbematerial entwarf.

Diese Entwicklung konnte die traditionell orientierte deutsche Kunstgewerbebewegung in ihrer Uneinsichtigkeit gegenüber der Entwicklung der Produktivkräfte und den veränderten wirtschaftlichen Erfordernissen nicht hinnehmen. Andererseits sahen die progressiven Künstler und vor allem

die Vertreter der Industrie ihre Belange im Interessenverband des Kunstgewerbes nicht mehr berücksichtigt. Schon nach der Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906 bestand die Absicht, einen neuen Verband zu bilden. Ausgelöst wurde die längst überfällige Auseinandersetzung durch den „Fall Muthesius“ als Tagesordnungspunkt auf der Beratung des Interessenverbandes des Kunstgewerbes im Juni 1907 in Düsseldorf. Vorausgegangen war Muthesius' Eröffnungsvorlesung an der Handelshochschule Berlin im Frühjahrssemester 1907, auf der er das Programm einer wirtschaftlich orientierten Verbindung von Kunst und Industrie entwickelte. Die Forderungen des Interessenverbandes nach Distanzierung von Muthesius führte zur Polarisierung und zum Austritt der progressiven Kräfte. Zwölf Künstler und zwölf Firmen gründeten daraufhin am 6. Oktober in München den Deutschen Werkbund.⁵

Die Vorlesung von Muthesius an der Handelshochschule zur Bedeutung des Kunstgewerbes enthält alle wesentlichen Aspekte, zu denen sich der Werkbund bekannte. Muthesius erweiterte darin seine bisher vorwiegend stilkritische Betrachtungsweise um entscheidende wirtschaftliche Aspekte und den Qualitätsbegriff.⁶

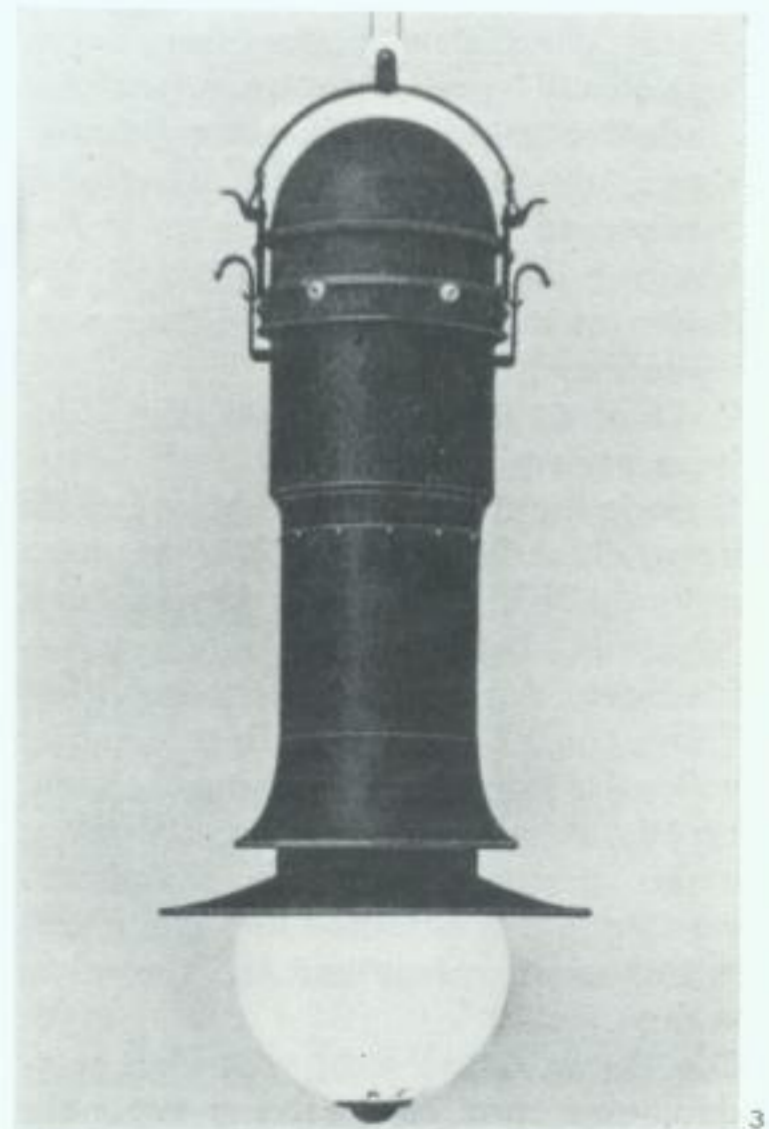
Das künstlerische Prinzip, zu dem sich Muthesius und der Werkbund beken-

3
 Intensiv-Flammenbogenlampe, 1908
 Peter Behrens
 Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft Berlin
 „Die Industrie hat es in der Hand, durch das Zusammenführen von Kunst und Technik Kultur zu schaffen. Durch die Massenherstellung von Gebrauchsgegenständen, die einer ästhetisch verfeinerten Anordnung entsprächen, würde nicht allein dem künstlerisch empfindenden Menschen eine Wohltat erwiesen, sondern Geschmack und Anstand in die weitesten Schichten der ganzen Bevölkerung getragen.“
 (Behrens, P.: Über die Beziehung der künstlerischen und technischen Probleme, Berlin, 1917)

nen, sind die „drei Gestaltungsgrundsätze Zweck, Material und Fügung“, das kulturelle Anliegen die „Zurück-erziehung zu Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerlicher Einfachheit“. Die „Lösung der wirtschaftlichen Seite des modernen Kunstgewerbes“ sei jedoch die dringendste Frage der Zeit. Ethische und moralische Ziele werden zum Wertmaßstab gemacht und nicht „Dinge die nach viel aussehen und nichts kosten“.⁷

Schon einige Jahre zuvor schrieb Friedrich Naumann: „Je mehr wir uns der Qualitätserzeugung zuwenden, desto besser wird es um die Durchschnittshöhe des deutschen Menschen stehen. Hier ist der Punkt, wo Kunst und Handelspolitik und Sozialpolitik sich berühren.“⁸

Für den Deutschen Werkbund ist Qualität zur ausschlaggebenden werten-



den Kategorie geworden. Friedrich Naumann bezeichnet ihn als „einen Gesinnungsverband von Qualitätsgewerbeunternehmern“. Statt des philosophischen Problems der „Kunst“ der Gebrauchsgegenstände steht das Praktische ihrer Qualität im Vordergrund. Der Architekt Hermann Muthesius, der liberale Politiker Friedrich Naumann und der Nationalökonom Heinrich Waentig haben im Wesentlichen den Qualitätsbegriff des Deutschen Werkbundes definiert.⁹

1. Qualität ist ein Aspekt der Produktionsweise

Ruskin und Morris sprechen der kapitalistischen Produktionsweise, die auf Industrialisierung und Arbeitsteilung einerseits und hemmungslosen Profitinteressen der Unternehmer andererseits beruht, die Fähigkeit zu Qualität als eines ästhetischen Anspruchs ab.

Qualität ist für William Morris abhängig von der Art und Weise des Produzierens. Kein Mensch könne künstlerische Qualität schaffen, wenn er nicht Freude dabei empfinde. Qualität und kapitalistische Produktion schließen sich für ihn aus.¹⁰

Waentig hat das Verhältnis von Kunst und Arbeit behandelt und darin auf den Gedanken von Carlyle und Ruskin verwiesen, daß Qualität im Zusammenhang stehe mit guter Arbeit im Sinne des verwendeten Materials, der technischen Ausführung, der Form und Farbe. Er läßt die Frage offen, ob Kultur in diesem Sinne auf der Grundlage der kapitalistischen Wirtschaftsordnung überhaupt möglich sei.¹¹ Muthesius und Naumann beantworteten diese Frage, indem sie zunächst Reformen anstreben, um das künstlerische Bewußtsein der Unternehmer zu heben und gegen bestimmte Formen des Produzierens, wie die Verschwendung eines „kolossalen Nationalvermögens im Rohstoff“ und „unnütze Arbeit“ bei Produkten minderer Qualität (Muthesius), die „Vergeudung wertvoller Stoffe durch liederliche Arbeit und Anhäufung langer Mühe auf Dinge, bei denen es sich nicht lohnt“ (Naumann) vorgehen.

2. Qualität ist ein Aspekt des Gebrauchswertes

Gerade hierin sah der Werkbund seine entscheidende Aufgabe. Nur wenn es gelang, Bedürfnisse aller Klassen und Schichten mit guten Produkten zu befriedigen, war auch ein wirtschaftlicher Erfolg auf Dauer gesichert. „Es ist volkswirtschaftlicher Unverstand, Arbeit an Waren zu verschwenden, die weder einen Gebrauchswert noch Schönheitswert haben. Es ist ein Betrug einen Gebrauchswert vorzutäuschen, der nicht vorhanden ist.“

Die Natur könne nicht verändert werden, aber ihre Verarbeitung mit mehr

Verstand erfolgen. „Man braucht nicht Schränke zu verkaufen, die nach einiger Zeit wie geborstene Kisten aussehen.“¹²

„Keine Imitationen irgend welcher Art und jeder Gegenstand gebe sich als das, was er ist!“¹³

3. Qualität ist eine Aufgabe der Erziehung

Absicht des Werkbundes sei es, bei Herstellern, Käufern und Verkäufern ein Qualitätsbewußtsein zu erziehen, schrieb Naumann. Der Erziehungsgedanke zum Qualitätsbewußtsein entsprach dem Reformprogramm.

Angesichts einer mit Imitationen und Surrogaten arbeitenden Kunstindustrie komme dem Kunstgewerbe eine erzieherische Aufgabe von eminenter Bedeutung zu, meint Muthesius.¹⁴

4. Qualität ist ein Element geistiger Kultur

Wiederholt hat Muthesius auf die gemeinsamen Gestaltungsgrundsätze des neuen Kunstgewerbes hingewiesen, die im Vermeiden von Stilimitationen, der Betonung des Materials, der Bildung nach dem Zweck, dem Hervorheben der Konstruktion, der strengen Durchführung eines Farbgedankens und der Neigung zu einer verstärkten architektonischen Rhythmik liegen. Sie blieben auch nicht äußerliches Merkmal der Produktqualität. Vielmehr entsprächen die Grundsätze der Wahrhaftigkeit und Gediegenheit der ganzen Lebensauffassung der Ge-

neration. Ästhetische Qualität schließt für ihn das „auf das Schönheitsempfinden abzielende Gestalten“ ein. „Es ist allerdings oft der Satz aufgestellt worden, daß besondere Formen nicht nötig wären, daß es vielmehr genüge, materialgerecht, konstruktionsgerecht und zweckmäßig zu bilden, um kunstgewerblich gute Erzeugnisse hervorzu- bringen. Es würde vielleicht auch genügen. Aber jeder menschliche Gestalter hat außer seinem Denkvermögen auch ein Gefühlsleben, das er, er mag es unterdrücken wie er wolle, in sein Werk einwebt. Er hat außerdem den Wunsch, gefällig zu gestalten und damit stellen sich sofort die sogenannten künstlerischen Formen ein, die das Gebiet jedes verstandesmäßigen Bildens überschreiten.“¹⁵ Waentig verweist auf eine Denkschrift des Werkbundes, in der es heißt: „Während nämlich andere Gebiete des gewerblichen Schaffens mit wachsendem Wohlstand von selbst eine Steigerung der Qualität erleben – man denke an die

4/5
Maschinenmöbel: Wohnzimmer 1906, Küchenschrank um 1909
Richard Riemerschmid
Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt u. Müller (später Deutsche Werkstätten Hellerau)
„Und sieht man denn nicht schon an den geringen Massenmöbeln, wie verschiedene Formen sich mit verhältnismäßig einfachen Maschinensätzen machen lassen? Diese geringe Kunst muß verfeinert, die Maschine muß vergelstigt, die Kombination der Elemente muß durchspekuliert werden.“
(Naumann, F.: Kunst und Industrie. Vortrag auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906)



Maschinen – Schiffbau – und elektrotechnische Industrie – verquicken sich im Kunstgewerbe mit der rein technischen Qualität künstlerische Werte, und diese entscheiden sich nicht ohne weiteres nach den für das Gewerbe sonst üblichen Gesichtspunkten des höchsten Nutzwertes und der größten Ökonomie. Ihre Gestaltung setzt vielmehr disziplinierten Geschmack voraus, verlangt Kultur und ist mit ihr so eng verknüpft, daß dieses Qualitätsempfinden geradezu als der Gradmesser für die Kultur eines Volkes gelten darf.¹⁶ Innerhalb der ästhetischen Maßstäbe für Qualität behält der Werkbund seine Toleranz gegenüber Stilfragen bei. Der Werkbund bekämpft zwar, was offensichtlich schlecht ist, vermeidet es aber, im Kampf um Qualität, wie Naumann schrieb, „absichtlich einen eigenen Stil zu vertreten“.¹⁷

5. Qualität hat eine absatzfördernde Komponente

Gerade in diesem Punkt treffen sich die Bemühungen der Künstler um Qualität mit denen der Vertreter der Industrie und des Handels.

Nicht zuletzt ist es für den Werkbund von entscheidender ökonomischer Bedeutung, „mit Hilfe der künstlerischen Qualität seiner Produkte den Markt zu erweitern“ (Waentig). Da vor allem der Außenhandel gesehen wird, entspricht dies den Bestrebungen der imperialistischen Staaten am Beginn des Jahrhunderts im Kampf um höhere Markt-

anteile. Es kann hier nur angedeutet werden, daß sich bereits zu Beginn und verstärkt in den Folgejahren nationalistische Tendenzen einer „Überlegenheit“ deutscher Kultur und „Verantwortung“ für Europa äußern, die der expansiven Politik des deutschen Imperialismus entsprechen.

Muthesius möchte „durch Hebung der Qualität der deutschen Arbeit zugleich das Ansehen der deutschen Produktion auf dem Weltmarkt heben.“ Für die kunstindustrielle Produktion kämen zwei Qualitäten in Frage: selbständiger Geschmack und überlegene Nationalkultur.¹⁸

Über die Vorgehensweise zum Erreichen dieses Zieles gab es auf der VII. Jahresversammlung 1914 in Köln unterschiedliche Auffassungen.

In seinen Thesen bezeichnete es Muthesius für Deutschland als eine Lebensfrage, seine Produkte mehr und mehr zu veredeln. Der Werkbund als eine Vereinigung von Künstlern, Industriellen und Kaufleuten habe sein Augenmerk darauf zu richten, die Vorbedingungen für den kunstindustriellen Export zu schaffen.

Für van de Velde dagegen scheint es zunächst notwendig zu sein, Qualität bei einem kleinen Kreis von Auftraggebern und Kennern zu schaffen, die allmählich im Lande ausstrahlen, „und dann erst nimmt das Ausland und die Welt langsam Notiz von dieser Qualität“.

Friedrich Naumann nennt die Außenhandelsbilanzen. Danach seien zehn Milliarden Exporte notwendig, an denen das Kunstgewerbe beteiligt sein müsse. „Es hat auch einen gewissen Vorzug Waren herzustellen, bei denen die Quantität weniger groß und die Qualität sehr hoch ist.“¹⁹

Die verstärkte Hinwendung zu einer zweckbetonten und werkgerechten Gestaltung am Beginn des 20. Jahrhunderts entsprach dem Stand der Ent-

wicklung der Produktivkräfte. Die effektivsten Formen einer Zusammenarbeit von Kunst und Industrie fanden im Deutschen Werkbund ihre historisch bedingte Entsprechung.

Qualität war in den Anfangsjahren des Werkbundes verbindende Zielstellung der weitgefächerten Interessen seiner Mitglieder. Erst nach dem ersten Weltkrieg wurden wieder stärker das Formproblem und ein utopisches Konzept von der „Gestaltung des Staates“ und der „Ordnung der Welt“ Gegenstand der geistigen Auseinandersetzung.

Anmerkungen

1 Für die ästhetische Gestaltung von Gebrauchsgegenständen wird die in der zeitgenössischen Literatur übliche Bezeichnung „Kunstgewerbe“ beibehalten.

Schon Muthesius wies auf die Untauglichkeit des Begriffes für den zu behandelnden Gegenstand hin: „Die Zusammenleimung von Sachform und Ornament, die man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr zum Unheil der Sache vorgenommen hat.“ Muthesius, H.: Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze zu künstlerischen Fragen der Gegenwart. Jena und Leipzig 1904, S. 56

2 vgl. Muthesius, H.: Kultur und Kunst, a. a. O.

3 vgl. van de Velde, H.: Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipzig 1902

4 Muthesius, H.: Kunst und Maschine, in: Dekorative Kunst, München 1902, Bd. IX, S. 141–147; ders.: Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim a. d. Ruhr 1904, S. 65 und 68; vgl. dazu auch Naumann, F.: Die Kunst im Zeitalter der Maschine. In: Der Kunstwart, 17. Jg. München 1904, S. 317 und 327

5 Die für die Entwicklung eines industriebezogenen Designs interessante Gründungsgeschichte kann hier nicht wiedergegeben werden. Sie ist anlässlich des 25. Jahrestages des Deutschen Werkbundes von Peter Bruckmann, dem Mitbegründer und Vorsitzenden, in der Zeitschrift „Die Form“, Heft 10, 7. Jhg. 1932, erstmalig veröffentlicht worden. Vgl. dazu auch Junghans, K.: Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt, Berlin 1982 sowie Posener, J.: Anfänge des Funktionalismus. Bauwelt-Fundamente Bd. 11, Berlin (W.), Frankfurt a. M., Wien 1964

6 Bereits 1903 hatte Karl Schmidt, der Inhaber der Dresdner Werkstätten, an Muthesius geschrieben, daß er sein Buch „Stilarchitektur und Baukunst“ sehr schätze, darin aber die Berücksichtigung der Qualitätsfrage vermisste. Darauf verweist Peter Bruckmann in seinem geschichtlichen Überblick des Werkbundes.

7 Der Vortrag „Die Bedeutung des Kunstgewerbes“ an der Handelshochschule ist veröffentlicht in: Dekorative Kunst X. 5. Februar 1907, S. 177–192.

8 Naumann, F.: Die Kunst im Zeitalter der Maschine, München 1904

9 vgl. hierzu neben den Schriften von Muthesius, Naumann und Waentig, ebenfalls Junghans, K.: Der Deutsche Werkbund, S. 10–13 und 15–17

10 vgl. Morris, W.: Kunsthefnungen und Kunstorgan, Leipzig 1901

11 Waentig, H.: Wirtschaft und Kunst, Jena 1909, S. 296–297

12 Naumann, F.: Werkbund und Handel. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena 1913, S. 8

13 Muthesius, H.: Die Bedeutung des Kunstgewerbes, a. a. O., S. 186

14 Naumann, F.: Werkbund und Handel, a. a. O., S. 9, sowie Muthesius, H.: Die Bedeutung des Kunstgewerbes, a. a. O., S. 183

15 Muthesius, H.: Kultur und Kunst, a. a. O., S. 116

16 Waentig, H.: Wirtschaft und Kunst, Jena 1909, S. 296 f.

17 Naumann, F.: Werkbund und Handel, a. a. O., S. 12

18 Muthesius, H.: Die Bedeutung des Kunstgewerbes, a. a. O.: S. 188

19 Die Materialien der Tagung 1914 sind wiedergegeben bei Junghans, K.: Der Deutsche Werkbund, a. a. O., S. 165–168

6 Wohn- und Speisezimmer. Ausführung in geräucherem Eichenholz mit Eisen- oder Messingbeschlägen, um 1906

M. A. Nicolai-Mügeln

Werkstätten für deutschen Hausrat Theophil Müller Dresden

„Es ist weit müheloser, einen stimmungsvollen Wohnraum mit den reichsten formalen Mitteln durchzubilden, als im Rahmen so bescheidener Bedürfnisse etwas Ansprechendes und Brauchbares herzustellen.“

(Billige Möbel der Werkstätten für deutschen Hausrat Theophil Müller Dresden, in: Dekorative Kunst X., 3. Dezember 1906)



6

Design müssen wir uns leisten

Martin Kelm

Zum Thema „Design und Qualität“ fand vom 4. bis 6. November 1987 das 4. Designforum des Amtes für industrielle Formgestaltung statt. Staatssekretär Martin Kelm orientierte in seiner Eröffnungsrede, die *form+zweck* auszugsweise veröffentlicht, auf die perspektivische Bedeutung von Design für Qualität.

„Design und Qualität“ – verstehen wir genauer „Design für Qualität.“ Qualität ist stets die Gesamtheit der Eigenschaften und Merkmale, die Produkte für den jeweiligen Verwendungszweck geeignet machen. Qualität ist das Niveau dieser Eignung für den Verwendungszweck, ausgedrückt in Leistung, Funktion, Konstruktion, Verarbeitung – kurz, in der technischen Qualität.

Qualität umfaßt aber noch mehr – viel mehr!

Seit Marx kennen wir die Formulierung: „Jedes . . . Ding ist ein Ganzes vieler Eigenschaften und kann daher nach verschiedenen Seiten nützlich sein. Diese verschiedenen Seiten und damit die mannigfachen Gebrauchsweisen der Dinge zu entdecken, ist geschichtliche Tat. . .“¹

Heute wirken auf die Qualität stark wie nie zuvor Anforderungen aus Kultur, Ästhetik, Lebensweise, Bedürfnisse nach Identifikation mit Produkten und Umwelt, sie verändern die Gebrauchsweisen der Dinge. Es ist wahrlich geschichtliche Tat, gleichzeitig ökonomische Notwendigkeit, diese Anforderungen stets im voraus zu entdecken.

Design bildete sich bekanntlich mit der industriellen Entwicklung heraus, um Industrieprodukte nach der uralten Zielstellung allen Tuns, nach menschlichem Maß zu gestalten, also die Produkte mit den menschlichen Bedürfnissen nach Zweckmäßigkeit und Schönheit in Einklang zu bringen.

Heute, in einer Zeit, in der sich in der Welt eine Entwicklung von Industrie und Technik in bisher nicht bekanntem Tempo vollzieht, wächst auch das Bedürfnis der Menschen sprunghaft an, in dem „Ganzen vieler Eigenschaften“ der Produkte dieses menschliche Maß zu finden.

So kommt es nicht von ungefähr, daß die Anforderungen an die Qualität und speziell die Designqualität der In-

dustrieprodukte nicht linear, sondern exponentiell steigen. So ist es auch nicht unerklärlich, wenn auf dem Weltmarkt mit Design Milliardenumsätze gemacht werden, wenn manche Hersteller in der Welt schon bis zu 40 Prozent ihrer Entwicklungskosten für Design ausgeben, um sich eine unverwechselbare Identität und Marktposition zu verschaffen, oder wenn Design als Zukunftstechnologie im Dienste des Menschen bezeichnet wird.

Immer mehr verwendet man für den Begriff Qualität auch Synonyme wie das Gute, das Vollkommene, das Sinnvolle – sprich: das den menschlichen Sinnen Gemäße!

Design ist gut, wenn es in diesem Sinne die Produkte und das Leben verbessert, nicht aber, wenn es nur kosmetisch verändert oder Modernismen anheizt. Modernismus heißt Kurzlebigkeit, heißt Wegwerfen, Müll und ökologische Belastung. Dinge, die man gern hat und lange gebrauchen kann, wirft man nicht so bald fort. Wenn Design gut ist, dann auch im Sinne von Wirtschaft und Ökologie. Mit dem Brauchen fängt Kultur an, Umwelt wie Produktkultur.

Für den Stuhl ist der Körper das Maß aller Dinge. Zugleich sehen wir, wie tausendfältig diese Funktion durch Gestalt, Proportion, Material, Farbe, Konstruktion den Wert- und Zeitvorstellungen des Menschen angepaßt werden kann. Qualität ist somit Design, Design ist Qualität.

Jedes Ding begegnet uns als Gestalt. Diese Gestalt hat Wirkungen auf uns. Adolf Loos beschrieb das in bezug auf Architektur: „Die Architektur erzeugt Stimmungen im Menschen. Die Aufgabe des Architekten ist es, diese Stimmungen (in konkrete Gestalt M. K.) zu präzisieren. Das Zimmer muß gemütlich, das Haus wohnlich aussehen. . . Das Bankhaus muß sagen: hier ist dein Geld von ehrlichen Leuten fest und gut verwahrt.“²

Wir wollen auf diesem Forum versuchen, Tendenzen für künftiges Brauchen zu finden. Denn die Arbeit des Designers fängt damit an, Vorstellungen und Bedürfnisse anderer Menschen oder Menschengruppen im Vorgriff zu erfassen. Der Designer wäre falsch beraten, nur seiner subjektiven Formvorstellung zu folgen.

Auf internationalen Designkongressen hat man formuliert, daß die Produkte in größere Nähe zum Menschen gebracht werden müssen, man spricht von mehr Anfaßlust, mehr Augenlust, mehr Gebrauchslust. Längst ist es erforderlich, nicht jedem Menschen ein Produkt, sondern *sein* Produkt anzubieten – Identifikation ist nur hierdurch erreichbar.

Der Stellenwert des Designs für Qualität wächst also objektiv. Manche Leiter fragen: Können wir uns Design leisten? Man muß entgegnen: Was wird, wenn wir uns Design nicht leisten? Und auch das sollten wir bemerken: Design wandelt sich in der Aufgabenstellung international weg vom nur äußerlichen Formgeben, es übernimmt die Aufgabe, neue Erzeugniskonzeptionen zu erarbeiten, Qualität voranzuplanen. Das unterstützt nur die Forderung: Design müssen wir uns leisten. Es ist nachweislich auch stets der am geringsten erforderliche Aufwand gegenüber anderen Maßnahmen in der Produktion.

Es muß nicht mehr bewiesen werden, wie wichtig Design für die Erhöhung der Deviseneinnahmen und die Ausweitung des Exports ist. Der Erfolg gut gestalteter Produkte auf den Messen spricht für sich. Viele unserer Produkte halten in Design und Technik mit internationalem Niveau mit. Einige Erzeugnisse erringen internationale Auszeichnungen. So freut uns sehr, wenn erstmalig ein Produkt aus einem sozialistischen Land, ein Mikroskop von Carl Zeiss JENA, soeben mit der japanischen G-Mark-Auszeichnung anerkannt oder der Sonderpreis des japanischen Ministers für Industrie und Handel der DDR-Produktgruppe Geräte und Maschinen zugesprochen wurde.

Insgesamt ist es aber nötig, uns noch entschiedener auf die Aufgabe – Design und Markt – einzustellen.

Aber das ist nur der Faktor unserer Außenwirtschaft. Gegenüber den Bedürfnissen nach innen stehen wir mit dem Design in genau so hoher, wenn nicht noch höherer Verantwortung. Als Folge unserer Wirtschafts- und Sozialpolitik wachsen die Geldeinnahmen der Bevölkerung rasch, die Kaufkraft ist permanent hoch. Jeder Bürger möchte sich mit guten Dingen, die

Bedürfnisentwicklung

Toni Hahn

zweckmäßig und schön sind, umgeben. Das ergibt sich gleichfalls aus höherem Kultur- und Bildungsniveau.

Objektiv fordert also die Hauptaufgabe ein qualitativ anspruchsvolles Design aller Umweltdinge, geht es doch auch darum, im Wettstreit der beiden Weltsysteme den Sozialismus so attraktiv zu machen, daß unser System in der Welt für sich spricht, weiter an Ausstrahlung gewinnt. Wir begegnen hier eindeutig der Spanne: Design – Qualität – Politik.

Von Effektivität kann erst dann die Rede sein, wenn dazu eine klare Strategie in den Leitungen der Ministerien und Kombinate besteht und diese von der Forschung und Entwicklung über die Fertigung, Investitions- und Technologiepolitik, Zulieferungen, Kaderinsatz bis zur Marktarbeit durchgesetzt wird. Nur geschlossene Kreisläufe im Reproduktionsprozeß sichern diese Effektivität.

Am Anfang steht aber das richtige Denken und das Wissen, wohin muß man gehen, also die Strategie. Und strategische Arbeit beginnt immer ganz oben.

Unsere tägliche Arbeit in den Kombi-naten zeigt indes, daß wir einen hartnäckigen Kampf führen müssen, damit die Festlegungen des im März 1987 gefaßten Partei- und Ministerratsbeschlusses zur industriellen Formgestaltung auch eingehalten werden. Die Differenziertheit von Kombinat zu Kombinat ist sehr groß.

Rascher vorankommen müssen wir mit solchen Festlegungen des Beschlusses, wie der Forcierung der Ideen- und Vorlaufarbeit zum Design, der Schaffung von Musterbaukapazitäten, der Bereitstellung guter Zulieferungen und nicht zuletzt der Zuführung von Gestaltern in die Kombinate bei Sicherung guter Arbeits- und Schaffensbedingungen. Förderung des Designs für eine hohe Qualität hängt nicht nur mit ideologischer Vorausschau, sondern mit der Durchführung praktischer Tagesaufgaben zusammen. Qualität und Design vollziehen sich nie im Selbstlauf.

Gestaltqualität offenbart und beeinflußt Lebensweise. Sie kann Gesellschaftlichkeit zum Menschen hin öffnen oder verschließen, kann im Haben sich erschöpfen oder zu Aktivität herausfordern. Toni Hahn, Teilnehmerin des Designforums, leitet den Bereich Soziologie am Institut für Soziologie und Sozialpolitik der Akademie der Wissenschaften der DDR. Sie stellt Tendenzen der Bedürfnisentwicklung in der DDR dar, um Potentiale von Design als ästhetischer Dimension von Qualität zu erschließen.

Das gesellschaftlich erreichte materielle Lebensniveau – soziale Sicherheit, progressive Entwicklung der materiellen und zeitlichen Arbeitsbedingungen, der Wohnverhältnisse und ökologischen Bedingungen, immer bessere Befriedigung von Bedürfnissen des Ernährens, Bekleidens, der Gesunderhaltung – verbindet sich mit folgenden Tendenzen:

– Die Nichtbefriedigung einzelner Bedürfnisse der materiellen Existenz bei bestimmten Gruppen oder beim einzelnen (zum Beispiel hohe Arbeiterschwernisse, mangelhafte Wohnbedingungen, örtlich unentwickelte soziale und kulturelle Infrastruktur oder anderes) und erst recht die Bündelung unentwickelter Lebensbedingungen (also soziale Unterschiede vom Charakter sozialer Ungerechtigkeit) werden zunehmend bewußt empfunden und kritisch reflektiert.

– Das quantitative Genug an Mitteln zum Leben, und zwar Mitteln mit einem geschichtlich gewordenen qualitativen Niveau, läßt das Anwachsen der Bedürfnisse primär zu einem Prozeß des Strebens nach mehr Qualität und nach neuen Qualitäten von Gegenständen werden. Das zielt auf die Einheit funktioneller Zweckmäßigkeit und sinnlicher Ästhetik, einschließlich der Qualität von Umständen der Produktion bzw. Konsumtion von gegenständlichen Lebensbedingungen: Bedürfnisse richten sich immer mehr auf das *Wie* und *Womit*, nicht nur das *Was* von Aneignung und Vergegenständlichung.

– Die moralischen und ästhetischen Seiten der materiellen Kultur des Lebens, in denen historisch und sozial konkrete Normen, Ideale und Maß-

stäbe des Tätigseins, der Beziehungen der Menschen zum Tragen kommen, gewinnen sichtbar an Bedeutung für soziales Wohlbefinden und gesellschaftliche Aktivität.

Wesentlich für die Reproduktion von Lebenskraft wird die verkoppelte Aneignung materiell- und geistig-kultureller Werte, wird die gegenständlich-sinnlich-ästhetische Dimension von Aneignung.

Mit der heute allgemein charakteristischen Dominanz des Friedens und auch der Umgestaltung in der Struktur von Wertorientierungen, einem in allen Gruppen sichtlich gewachsenen persönlichen Verantwortungsgefühl für die praktische Wirklichkeit dieser Werte, deutet sich auch an, daß der Blick für die Dinge des Alltags und ihren zu bewahrenden Wert, aber auch der Anspruch an bewahrenswerte Qualitäten, gewachsen sind.

Die wissenschaftlich-technische Revolution als weltweiter objektiver Prozeß der Produktivkraftentwicklung durchdringt alle Tätigkeitsbereiche der Gesellschaft und ermöglicht unter sozialistischen Gesellschaftsverhältnissen Bereicherung des sozialen Lebens für alle Gruppen.

1. Die entscheidenden von der wissenschaftlich-technischen Revolution ausgehenden Bedürfnisveränderungen liegen in und beginnen bei der Arbeitsweise, nicht der Konsumtionsweise. Mit diesem ungleichmäßigen und widerspruchsvollen Wandlungsprozeß der Arbeitsweise sind fünf unterschiedlich stark in technisch-technologische Innovationen einbezogene Hauptgruppen erkennbar:

– die das Zusammenwirken von Wissenschaft und Produktion realisierenden Schöpfer dieser neuen Technik;

– die Anwender automatisierter und anderer neuer Lösungen mit deren veränderten Anforderungen an Arbeits- und Lebenshaltungen;

– die durch Einsparung von Arbeitsplätzen für andere Tätigkeiten oder gleiche Tätigkeiten an anderen Orten zu gewinnenden Werkträgern;

– die unter zunächst unveränderten, unentwickelten, auch einseitig belastenden Bedingungen Tätigen, für die der Kontrast zur neuen Technik oft auf engstem Raum erlebbar wird;

– Berufsgruppen mit anspruchsvollen

Anmerkungen

1 Karl Marx: aus Kapital, Bd. 1, MEW, S. 49 f.

2 Adolf Loos, „Architektur“, (1910), in: Sämtliche Schriften Bd. 1, Wien 1962, S. 317

Arbeitsfunktionen, an denen sich auch künftig nichts Grundsätzliches ändert, die sich aber auf den Einsatz automatisierter Hilfsmittel (Computer) einstellen müssen.

2. Revolutionäre Veränderungen von Arbeitsmitteln, verbunden mit einer Bereicherung der Arbeitsinhalte für immer mehr Gruppen, führen auch zu einem höheren Anspruch an die Qualität der gegenständlichen Arbeitsbedingungen, an die körper-, bedien- und sinnenfreundliche Gestaltung der Arbeitsumwelt. Es ist bekannt, daß es signifikante Zusammenhänge zwischen der Gestaltungsqualität von Arbeitsmitteln, -ausrüstungen und Arbeitsumwelt einerseits und Arbeitszufriedenheit, Leistungsfähigkeit und -motiviertheit, auch Krankenstand andererseits gibt.

3. Veränderte Arbeitsanforderungen äußern sich in veränderten Reproduktionserfordernissen von Arbeitskraft und Persönlichkeit. Es entstehen zum Teil neue Relationen zwischen passiv-entspannender und aktiv-anspannender Erholung, zwischen Bedürfnissen nach individuell-privater Zurückgezogenheit und kollektiv-öffentlichen Erlebnissen. Das sind immer auch sich differenzierende Ansprüche an die gegenständlichen und räumlichen Bedingungen.

4. Besondere Bedeutung hat in diesem Zusammenhang die mit den genannten Prozessen einhergehende Ausbildung eines problembewußteren Verhältnisses zur Zeit. Neue Maßstäbe des Zweckmäßigen von Gegenständen (zum Beispiel für die Haushaltsführung) sind Resultat.

5. Wachsende Vielfalt und Reichweite von Lebenstätigkeiten bei allen Gruppen ist charakteristisch.

Mit wachsender Internationalisierung wesentlicher Lebensprozesse steigen auch Tempo und Vielfalt praktisch-gegenständlicher Erfahrungen und kommunikativ vermittelter Informationen. Das sind Erfahrungen vielfältigster Widersprüche. Es gehört zum Lebensalltag der Generationen heute, in überschaubaren Zeiträumen die Lösung verschiedenster sozialer Fragen zu erleben und zugleich zu erleben, daß jeder soziale Fortschritt neue Widersprüche hervorbringt. Sich diesen Widersprüchen aktiv, konstruktiv zu stel-

len, verlangt ein Bewußtsein, für das diese Dialektik des Lebens Normalität und Handlungsherausforderung ist. Ein solches Bewußtsein wird gefördert, wenn auch die Gestalt der gegenständlichen Lebenswelt die Unvermeidbarkeit, Fruchtbarkeit, auch Vermittlung von Widersprüchlichem, erleben läßt. Schönheit der Dinge ist also nicht perfekte Harmonie.

Dynamisierung der Lebensweise schließt auch den Widerspruch ein, daß die Stabilität bestimmter Lebensformen und Traditionen objektiv wie subjektiv an Wert gewinnt; Disponibilität und zum Teil auch Mobilität im beruflichen Leben werden zur allgemeinen Lebensnorm und -form. Diese eigentümliche Einheit von sich Wandelndem und Bleibendem auch in den erzeugten Dingen des täglichen Lebens wiederzufinden, ist legitimer Anspruch. Dazu gehört eine funktionale Gestaltung, die Langlebigkeit fördert. Sich als Subjekt der Produktion und Arbeit zu begreifen und zu verwirklichen, bedeutet immer auch hohen Anspruch an Bedingungen für das Subjektsein in anderen Lebenssphären, an Möglichkeiten zu kreativer Selbstbetätigung, zu aktiver Beeinflussung auch der gegenständlichen und räumlichen Lebensbedingungen. Dieses Bedürfnis zu befriedigen, hat zum Teil Ergänzungs-, auch Kompensationsfunktion in bezug auf noch sehr unterschiedliche, unentwickelte, einseitig belastende, geistig anspruchslose Arbeitsinhalte. Spezifische Materialien, Eigenes einbringbar machende Konsumgüter, Freizeitmittel, Wohngegenstände, Bausteinlösungen zum schöpferischen Selbstgestalten können dem Streben nach Individualitätsentfaltung und Originalität Raum und Impuls geben.

Kennzeichen für Lebensweise- und Bedürfnisentwicklung ist die wachsende Einheitlichkeit grundlegender Lebensbedingungen, -tätigkeiten und -orientierungen bei gleichzeitig zunehmenden Differenzierungen. In der Gestaltung von Gegenstand und Raum liegt ein demokratisches Potential, das im Sinne differenzierter sozialer Entwicklung erschlossen werden muß.

Aus allem folgt, daß Design in der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik ein aktiver Faktor ihrer Vermitt-

lung ist. Ökonomisches Wachstum durch wissenschaftlich-technischen Fortschritt zielt auf sozialen Fortschritt, das heißt auf eine höhere Qualität der Lebensweise.

Vor allem geht es um immer bessere Bedürfnisbefriedigung in zwei Richtungen:

– über die gegenständliche Struktur des Endproduktes (Waren, Güter, Dienstleistungen);

– über die Art und Weise seiner Erzeugung (Gestaltung der Arbeitsbedingungen).

Dabei ist zu beachten: Gegenständliche Lebensbedingungen sind mehr als äußere Voraussetzungen menschlicher Existenz. Sie sind als Produkt menschlicher Lebenstätigkeit Moment und Mittler sozialer Beziehungen, verkörpern gesellschaftliche Verhältnisse, tragen mit ihren gegenständlichen Eigenschaften zugleich soziale Verhältnisseigenschaften, bringen das Niveau technologischer und moralischer Verhältnisse zum Ausdruck. Sie sind Indikator des Niveaus materieller und geistiger, nicht zuletzt politischer Kultur einer Gesellschaft. Die Qualität der Gegenstände, ihr Gebrauchswert (als Einheit von praktischer Zweckmäßigkeit und ästhetischer Funktionalität, das heißt Ästhetik als Eigenschaft des Praktischen, Kulturwert als Bestandteil des Gebrauchswertes) ist wesentliches Moment der Verwirklichung der Hauptaufgabe zur stetigen Hebung des Lebensniveaus. Diese Qualität erweist sich in ihrer tätigen Nutzung zur Befriedigung vielfältiger Bedürfnisse. Das heißt, industrielle Formgestaltung ist Element der Dialektik von wissenschaftlich-technischem, ökonomischem und sozialem Fortschritt mit eigenständiger Funktion.

Indem Designqualität Tätigkeiten, Erfahrungen und Gewohnheiten maßgeblich mitstrukturiert, beeinflusst sie Bedürfnisentwicklungen, kann sie aktive Selbstbestimmung der Lebens- und Verhaltensqualität stimulieren und differenzierte Genußfähigkeit fördern. Das gelingt in dem Maße, wie sich gesellschaftliche Effektivität, individuelle Rationalität und Ästhetik der Erzeugnisse verbinden und dabei der sozialen Vielfalt von Bedürfnissen und Fähigkeiten Rechnung getragen wird.

Umfrage

Wie wird Qualität stimuliert?

form+zweck befragte Teilnehmer auf dem Designforum des Amtes für industrielle Formgestaltung 1987

Kathi Frankenstein-Feyerabend, Diplom-Formgestalterin, Berlin:

Qualitätsstimulierung ist für mich eine Frage der Anforderungen, die der Betrieb stellt: wenn er mir in der ersten Phase erst einmal genug Spielraum läßt, um meine Ideen zu produzieren, ohne daß mir schon sämtliche Grenzen vor Augen geführt werden. Zweitens ist für mich die Phase der Umsetzung stimulierend oder deprimierend: ob die Idee im Modell begraben wird oder ob um ihre Verwirklichung mehr Leute als nur der Designer kämpfen.

Benno Krug, Betriebsdirektor VEB Designprojekt Dresden:

Die Aufgabenstellung muß anspruchsvoll und exakt definiert sein. Das als erstes. Weiter: Restriktionen und Bürokratie im Forschungs- und Entwicklungsprozeß müssen abgebaut werden. Wenn ich das als Leiter ernst nehme, stimulare ich die Leistungsbereitschaft des Designers ganz entscheidend.

Peter Altmann, Abteilungsleiter im AIF, Berlin:

An erster Stelle sehe ich den progressiven Anspruch der Aufgabenstellung, damit verbunden die Sicherheit, daß das gelungene Ergebnis auch wirklich serienmäßig produziert wird. Die materiellen und finanziellen Stimulierungen staatlicherseits und seitens der Betriebe rangieren da – bei all ihrer wesentlichen Bedeutung – weiter hinten.

Hans-Joachim Beyer, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin:

Qualitätsstimulierung muß in der persönlichen Arbeitsleistung einen bedeutenden Raum einnehmen, eine nicht zu umgehende ökonomische Leistungsprämisse sein. Es darf keine Inkonsistenzen zu Daten der Qualität geben. Wir brauchen eine starke Stimulierung der Betriebe und Kombinate in Richtung Qualität, das muß der Gewinn sein.

Peter Freudenreich, Chefgestalter des VEB Kombinat Technische Konsumgüter, Berlin:

Uns fehlen die zusammenführenden Prozesse von Design und sämtlichen anderen produktionsvorbereitenden und -realisierenden Bereichen. Der Designer muß innovativ wirken können, das kann er nur, wenn er bereits in den produktionsvorbereitenden Prozeß einbezogen wird. Die fachliche Kompetenz des Formgestalters muß anerkannt werden, er hat noch keine Autorität und kein gesellschaftliches Umfeld dafür. Außerdem bleibt der Designer in der Industrie anonym, nicht nur für die Öffentlichkeit, auch für die Leitung des Betriebes. Was einem Designer bei der Vergütung gesetzlich zusteht, ist immer noch eine Ermessensfrage. Beispielsweise Urheberschutz, Gestalterische Spitzenleistung, GUTES DESIGN können zu hohen, aber auch zu sehr geringen Zuschlägen führen. Der Designer wird zu wenig in die Leistungsstimulierung einbezogen. Während der Entwicklung ist er in einem Kollektiv, aber bei der Umsetzung ist er nur noch Konsultant, und in den umsetzenden Bereichen ist der Designer nicht mehr in die materielle Stimulierung eingeschlossen, obwohl sein Verantwortungsgebiet auch hier liegt.

Joachim Fuchs, Abteilungsleiter im Amt für industrielle Formgestaltung, Dresden:

Wir müssen Formen finden, wie der Gestalter in einen interdisziplinären Prozeß integriert wird, von der Problemanalyse bis zur produktionswirksamen Realisierung. Neue, flexiblere Zusammenarbeitsformen sind nötig, vor allem auch auf dem Gebiet der Arbeitsumweltgestaltung. Durchgängige Teamarbeit als ganzheitlichen schöpferischen Prozeß erlebbar machen – das würde stimulieren.

Reinhard Kranz, Diplom-Formgestalter, Neubrandenburg:

Einen Fachmann stimuliert, daß er seine Arbeitsweise so strukturieren kann, wie sie dem jeweiligen Problem angemessen ist. Im Design wechseln die Aufgabenstellungen und Probleme ständig, mehr oder weniger technologisch, sozial oder kulturell determi-

niert, und ich muß als Designer meine Arbeitsweise ganz unbürokratisch und direkt auf diese Problemqualitäten einstellen können. Ich muß meine Bedingungen der Zusammenarbeit mit anderen Spezialisten selbst bestimmen können, und ich muß auch die Abarbeitungsintervalle innerhalb des gegebenen Zeitlimits selbst setzen können. Design ist für mich eine bildnerische Arbeit, und ein gültiges bildnerisches Ergebnis kann ich nur unter solchen Voraussetzungen erzielen.

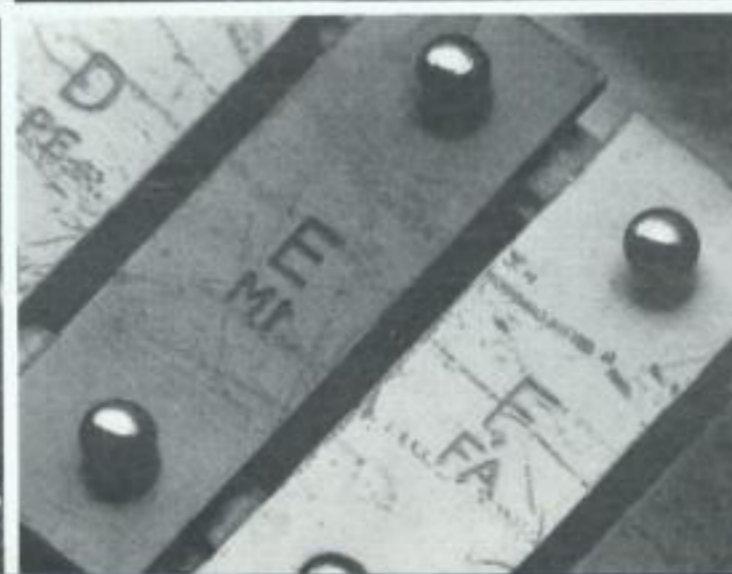
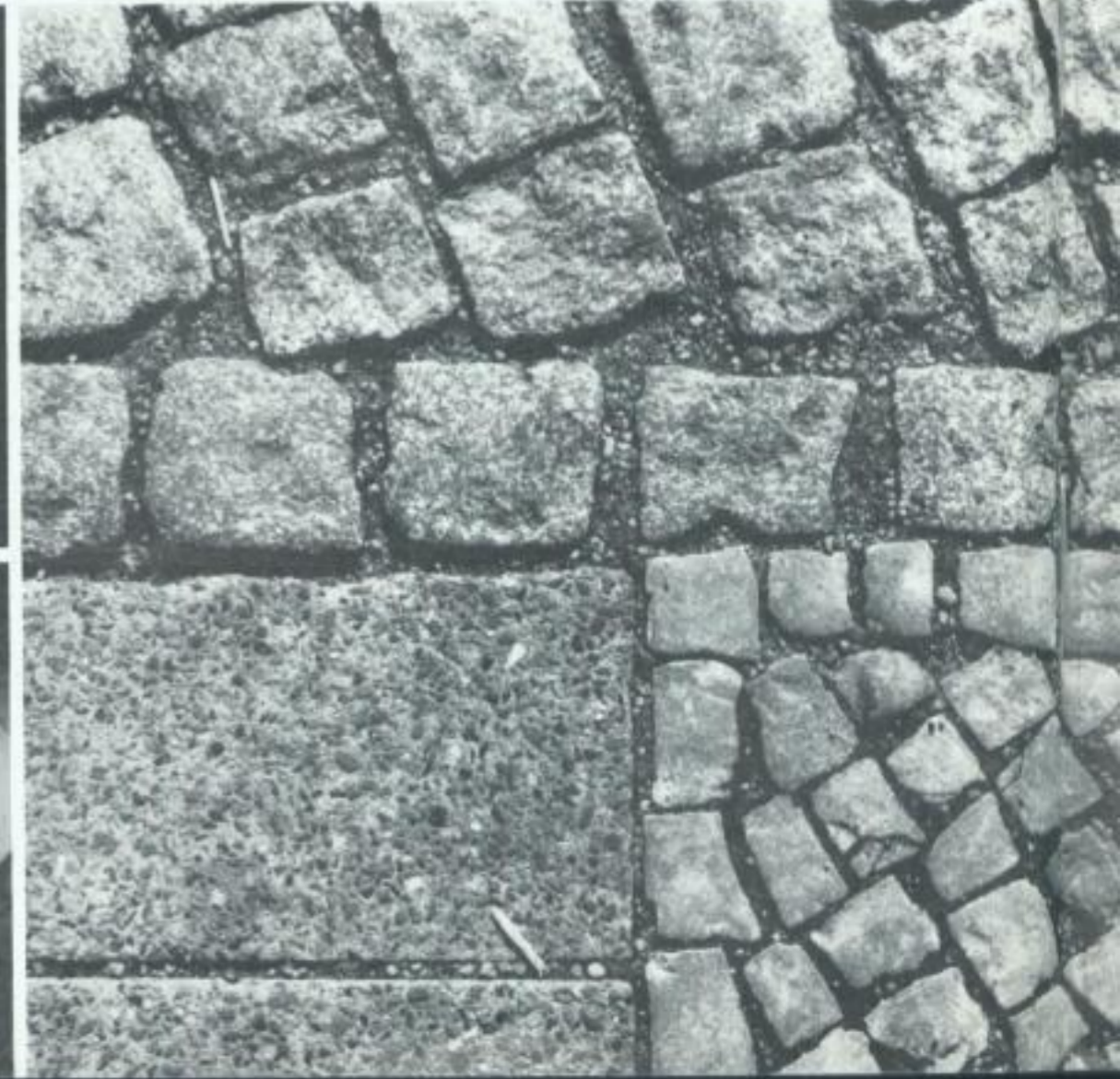
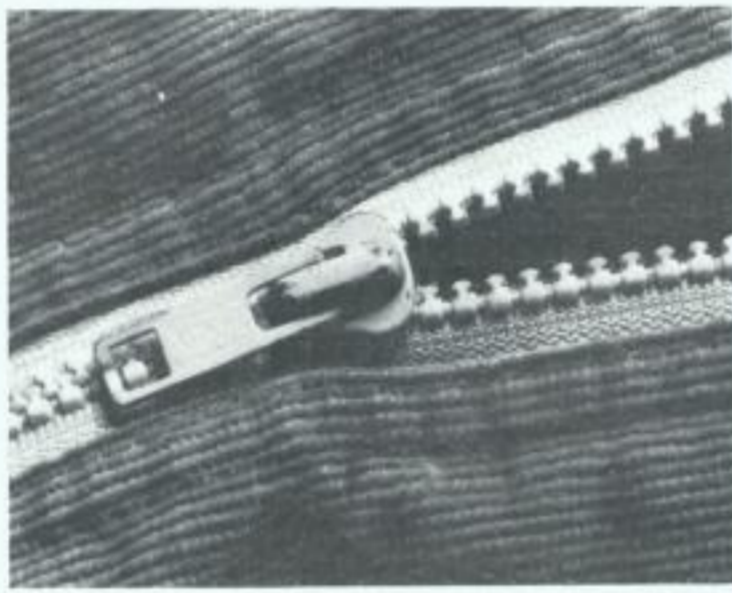
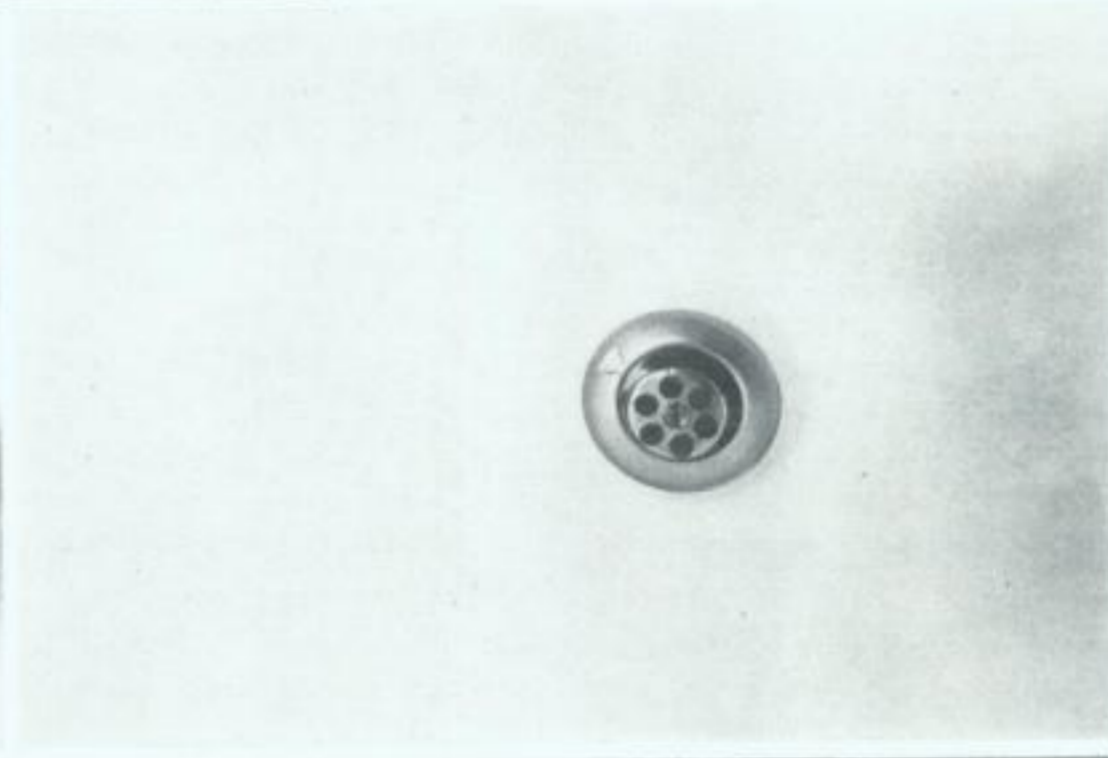
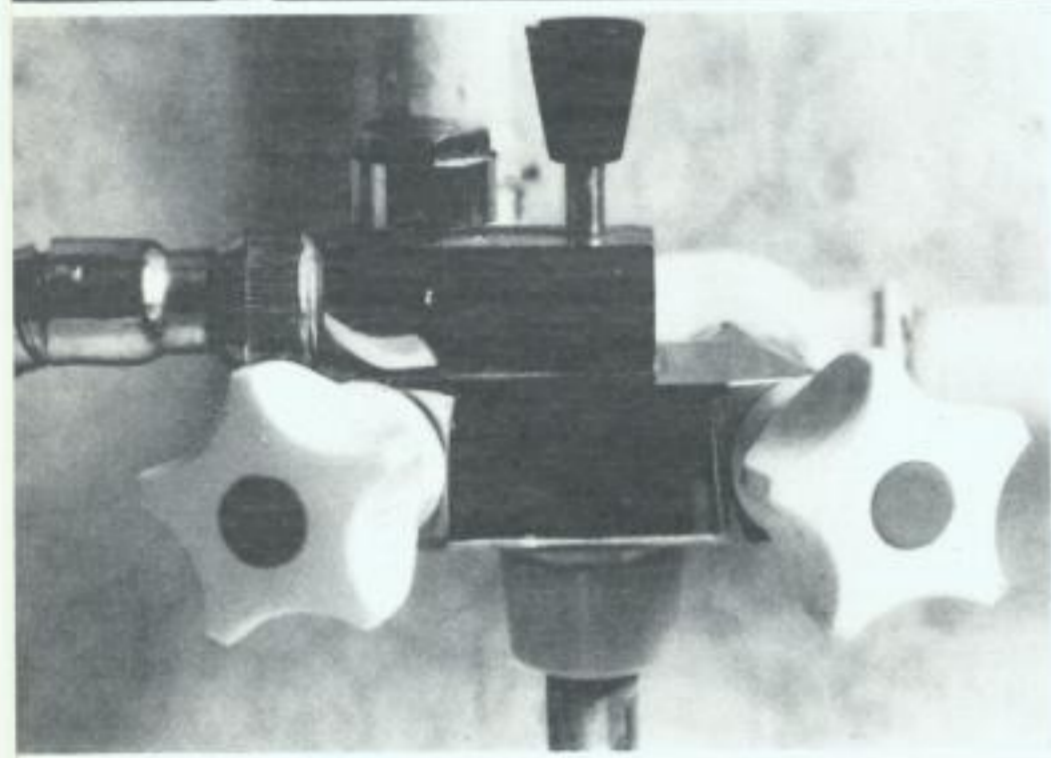
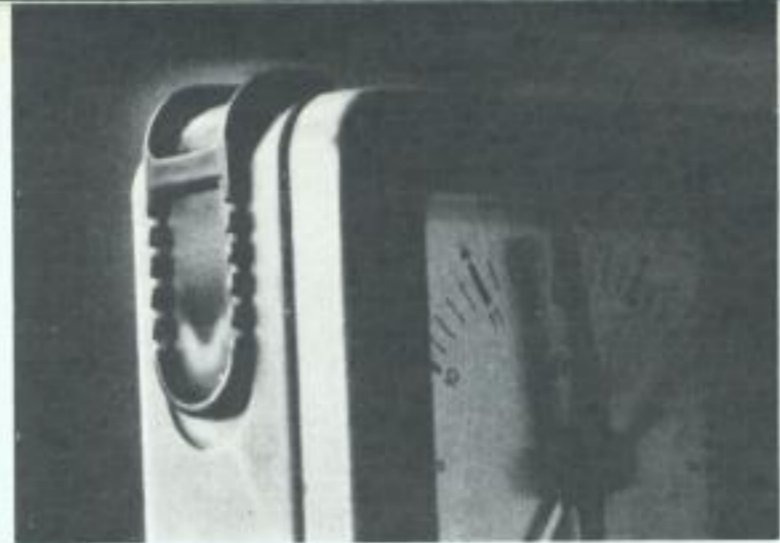
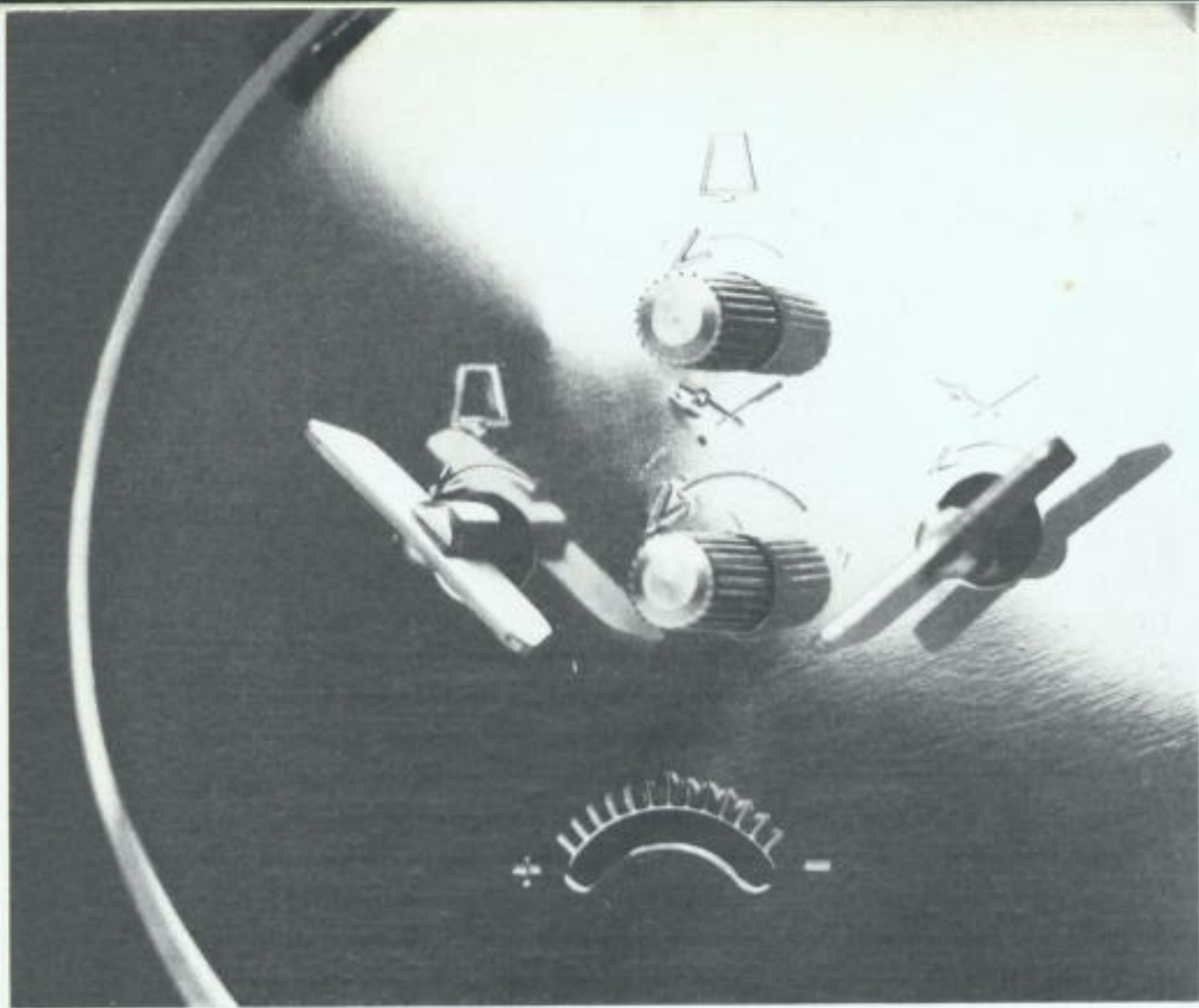
Paul Jung, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, und Chefgestalter des VEB Kombinat robotron:

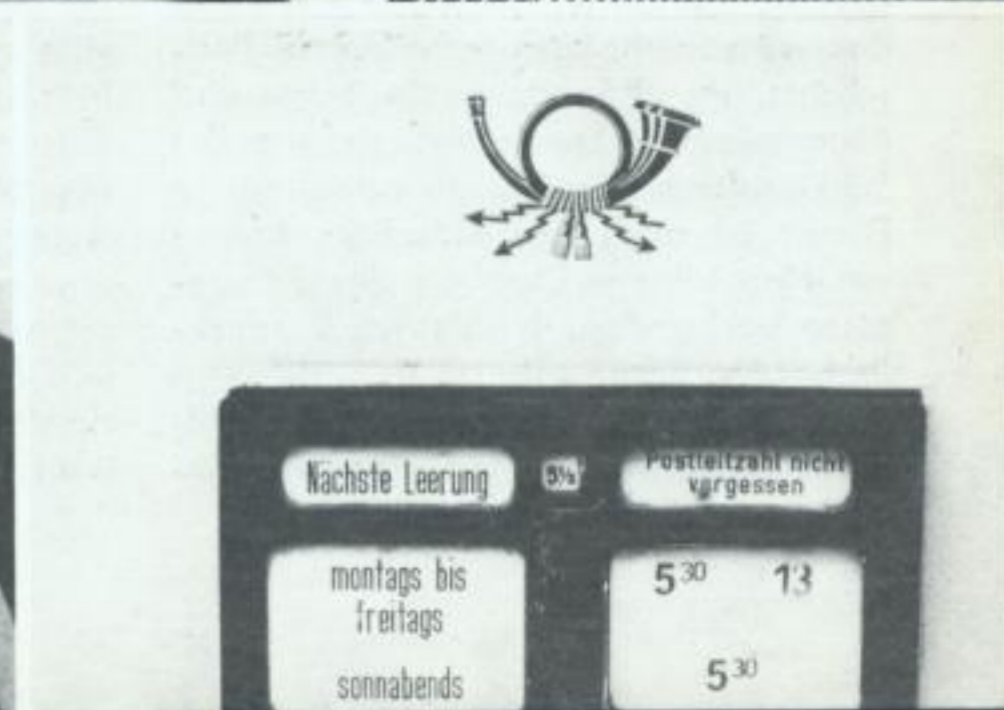
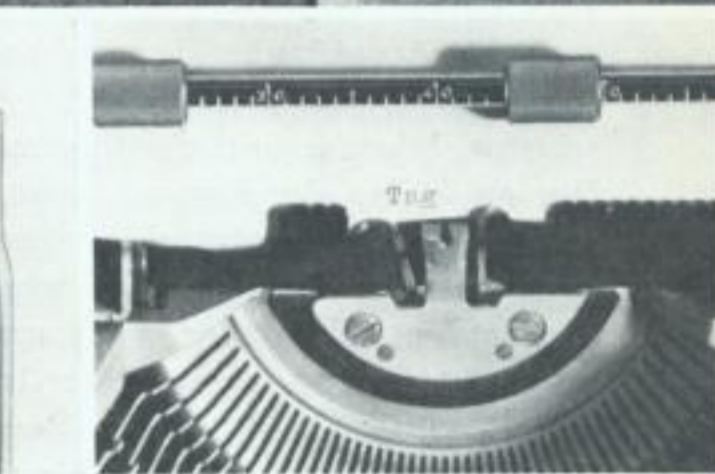
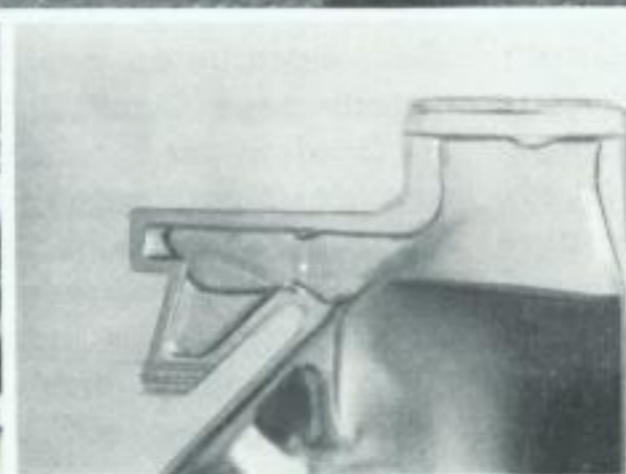
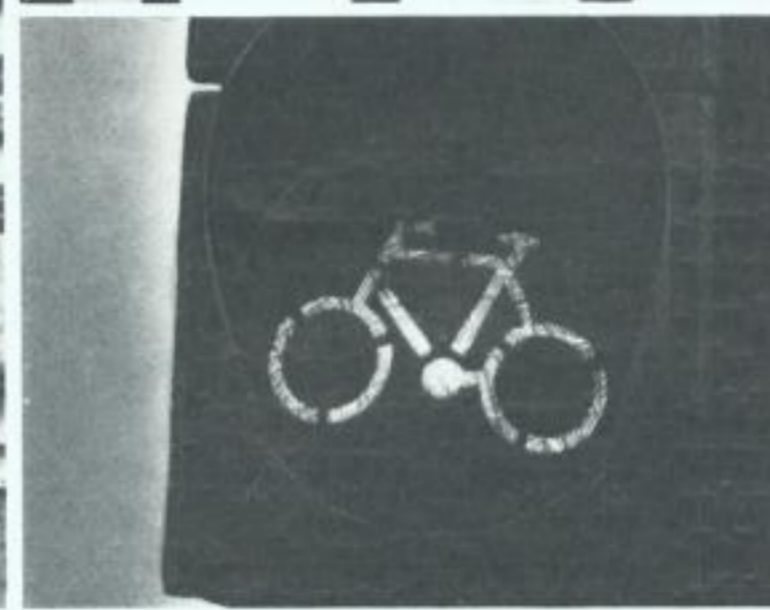
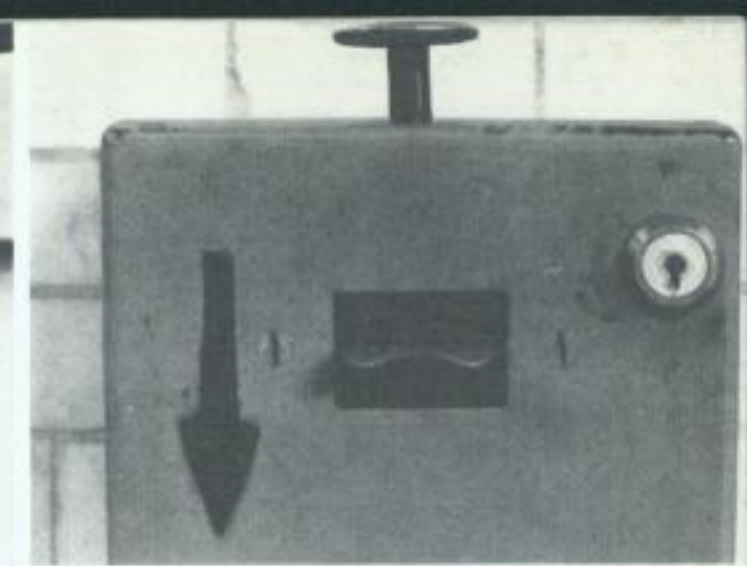
Das Entscheidende ist, daß die Designleistungen auch wirklich produktionswirksam werden, in einer hohen, industriellen Massenproduktion. Jeder Designer ist zutiefst betrübt, wenn sein Ringen um die Realisierung von Entwürfen ergebnislos verläuft.

Gestaltungsprädikatisierungen und Designauszeichnungen stimulieren natürlich zusätzlich, in zunehmendem Maße auch die Leitungen von Betrieben, nicht nur die Designer. Das kann ich aus meinen Erfahrungen im Kombinat bestätigen. Die Betriebsdirektoren sind immer mehr daran interessiert, solche staatlichen Anerkennungen zu erzielen, und der Generaldirektor des Kombines fordert den Nachweis solcher gestalterischer Qualitätsleistungen erzeugnis konkret ab. Das stimuliert.

Rotraut Pohl, Diplom-Formgestalterin, Berlin:

Designqualität wird stimuliert, wenn von allen Forschungs-, Entwicklungs- und Leitungsbereichen schöpferische, innovative Beiträge zur Erzeugnisentwicklung geleistet werden. Zu oft wird nur auf die innovative und schöpferische Leistung des Designers gesetzt, Kreativität bei den Ökonomen, Händlern und so weiter aber nicht unbedingt abgefordert. Anstelle der Frage „Welche Probleme sind zu lösen, um den Gestaltungsentwurf umzusetzen?“ steht bei ihnen oft die Auskunft: „Das können wir nicht realisieren, was ihr Gestalter uns anbietet.“





Wachstumsfaktor Qualität

Eberhard Prager

Qualität verlangt nicht nur der Nutzer vom Produkt. Sie fordert Verantwortung in allen Bereichen und Ebenen des gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses. Im folgenden Beitrag wird Qualität als politökonomisches Kriterium von Entwicklung im Sozialismus begriffen und die Rolle von Design darin befragt. Eberhard Prager, Teilnehmer am Designforum, ist Bereichsleiter am Institut für Politische Ökonomie des Sozialismus der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED.

Die ökonomische Strategie der SED mit dem Blick auf das Jahr 2000 stützt sich auf eine neue Qualität der intensiv erweiterten Reproduktion: Hohes Wachstum der Produktion wird gesichert bei einer sinkenden Tendenz des Aufwandes je Einheit Produktionsergebnis bei allen Aufwandsarten. Zu den Aufwandsarten gehören der Verbrauch an vergegenständlichter Arbeit in Form von Material, Energie, von Maschinen und Ausrüstungen genauso wie der Verbrauch an lebendiger Arbeit in allen Bereichen und Phasen der Produktion von der Forschung bis zum Absatz. Weiterhin gehören dazu alle laufenden Aufwendungen, die sich in den Selbstkosten niederschlagen, aber auch alle einmaligen Aufwendungen, also der Vorschub an Fonds für die Vorbereitung der Produktion, vor allem für die Forschung und Entwicklung sowie für Investitionen. Zu den Aufwandsarten gehören auch der Einsatz und die Ausnutzung der vorhandenen Ressourcen, wie Arbeitskräfte, Bodenschätze, Wasser und dergleichen. Der neue Typ der Reproduktion ist also ein arbeits-, material- und ressourcensparender Typ, der dauerhaft auf Wachstum, effektivstes und rationellstes Wirtschaften ausgerichtet ist. Eine solche neue Qualität der Reproduktion ist nur durch die Beschleunigung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts, vor allem durch die breite und ökonomisch wirksame Anwendung der Schlüsseltechnologien, zu erreichen. Damit ist auch das ständige Ringen um eine höhere Qualität der Erzeugnisse verbunden. Nichts wäre schädlicher im Sinne der volkswirtschaftlichen Effektivität, als wenn die spezifischen Einsparungen mit einer Vermin-

derung der Qualität der Erzeugnisse, besonders ihrer Langlebigkeit und Zuverlässigkeit, erkauft werden müßten.

Qualität – integrierter Bestandteil der ökonomischen Strategie

„Unsere ökonomische Strategie schließt ein, in der Volkswirtschaft durchgängig eine Qualitätsproduktion zu erreichen, die hohen internationalen Maßstäben entspricht. Qualitätsbestimmend sind heute das wissenschaftlich-technische Niveau der Erzeugnisse, ihr Gebrauchswert, ihre Funktionstüchtigkeit und ihr Design. Als ebenso wesentlich erweisen sich modernste Herstellungsverfahren, die darüber entscheiden, ob der innere und äußere Bedarf an Qualitätsprodukten in den nötigen Stückzahlen und auf rationelle Weise gedeckt werden kann.“¹ Erster Grundgedanke der ökonomischen Strategie ist die Orientierung auf ein rasches und stabiles ökonomisches Wachstum, um die steigenden materiellen und geistig kulturellen Bedürfnisse der Bürger unseres Landes immer besser zu befriedigen, wachsende Exportaufgaben zu realisieren, die materiell-technische Basis unserer Volkswirtschaft im produktiven und nichtproduktiven Bereich qualitativ und quantitativ weiter auszubauen und andere für unser Leben wichtige Aufgaben noch besser zu lösen als bisher. Aber es geht nicht einfach um eine quantitative Ausdehnung der Produktion, es geht auch um die Befriedigung qualitativ neuer Ansprüche. Dazu sind zum Beispiel Produktinnovationen erforderlich. Die anvisierte neue Qualität der Erzeugnisse ist Gradmesser für die Leistungsfähigkeit der Kombinate, Qualität erweist sich als ein echter Wachstumsfaktor.

Der zweite Grundgedanke der ökonomischen Strategie orientiert auf die oben charakterisierte neue Qualität des Wachstums auf dem Wege der umfassenden und dauerhaften Intensivierung. Die Verbesserung der Qualität der Erzeugnisse erweist sich in diesem Zusammenhang immer stärker als eine grundlegende Potenz und Reserve der Intensivierung. Das gilt einerseits im Hinblick auf neue Erzeugnisse, für die ein geringerer Material- und Energieeinsatz erforderlich ist und damit eine Verringerung des Produktionsverbrauchs. Andererseits aber

stehen höhere Gebrauchseigenschaften der Erzeugnisse, ihre höhere Zuverlässigkeit im Blickpunkt, damit der Bedarf der Volkswirtschaft und der Bevölkerung rationeller und besser befriedigt werden kann. Wichtige Reserven konnten so zum Beispiel mit einer höheren Ausbeute bei der Fertigung hochintegrierter mikroelektronischer Bauelemente erschlossen werden. Allein durch diese höhere Ausbeute gelang eine beachtliche Steigerung der Produktion und zugleich eine Senkung der Selbstkosten dieser Bauelemente. Aber noch nicht überall werden solche positiven Erzeugnisse erzielt. Ausschub, Nacharbeit, Garantieleistungen bedeuten immer einen Abzug vom Wachstum des verfügbaren National Einkommens, ganz zu schweigen von der Unzufriedenheit, die nicht qualitätsgerechte Produkte in der produktiven oder individuellen Konsumtion hervorrufen. Von welcher Seite die umfassende und dauerhafte Intensivierung auch betrachtet wird, sie ist immer mit einer höheren Qualität der Erzeugnisse und der Prozesse verbunden.

Der dritte Grundgedanke der ökonomischen Strategie verweist deshalb darauf, daß dieses Wachstum der Volkswirtschaft auf neue Art und in neuer Qualität nur mit einer Beschleunigung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts vor allem mit den Schlüsseltechnologien zu erreichen ist. Wissenschaft und Qualität sind heute eng miteinander verknüpft. Die moderne Wissenschaft erweist sich immer wieder als Quelle für neue Erkenntnisse, die für neue Erzeugnisse, für rationelle Verfahren und für eine höhere Effektivität der Produktion genutzt werden können und müssen. Aber es geht bei der Anwendung der Schlüsseltechnologien nicht einfach um das Aufstellen und Nutzen von Computern, sondern darum, daß mit den für unser Land wichtigsten Schlüsseltechnologien ein revolutionärer Wandel in den Produktivkräften vollzogen wird, der eine völlig neue Stufe des Verhältnisses von Aufwand und Ergebnis in der Produktion ermöglicht. Schlüsseltechnologien, Spitzenleistungen und Qualität gehören deshalb untrennbar zusammen.

Schlüsseltechnologien, Spitzenleistungen und Qualität

Schlüsseltechnologien sind solche technologischen Prozesse, die eine weit überdurchschnittliche Effektivität und Qualität der Produktion ermöglichen und die zugleich auf vielen Gebieten andere technologische Prozesse revolutionieren und auch bei ihnen eine qualitativ neue Stufe im Verhältnis von Aufwand und Ergebnis erreichen lassen. Schlüsseltechnologien besitzen eine große Breiten- und Tiefenwirkung in bezug auf die Veränderung der Prozesse, sie sind also ausgesprochene Intensivierungstechnologien, weil sie ein beachtliches ökonomisches Wachstum und eine ständige Verbesserung des Verhältnisses von Aufwand und Ergebnis bei den verschiedenen Aufwandsarten ermöglichen.

Maßstäbe für höchste volkswirtschaftliche Effektivität sind:

- beschleunigte Steigerung der Arbeitsproduktivität und gleichzeitige Verbesserung der Qualität der Erzeugnisse und Senkung der Selbstkosten je Erzeugniseinheit;
- schnelleres Wachstum der Arbeitsproduktivität gegenüber dem Wachstum der Fondsausstattung je Arbeitskraft;
- Einführung neuer Erzeugnisse und Verfahren und höhere ökonomische Erlöse;
- Sicherung des Wachstums der Produktion entsprechend dem Bedarf mit den vorhandenen Arbeitskräften und ohne zusätzliche Inanspruchnahme von Energie und Material, also bei sinkendem Anteil des Produktionsverbrauchs am Gesamtprodukt.

Die Schlüsseltechnologien bieten uns die große Chance, diesen komplexen Maßstäben gerecht zu werden. Sie stellen natürlich auch eine gewaltige Herausforderung an das Schöpferum der Werktätigen, an ihr Wissen und Können in allen Stufen des Reproduktionsprozesses dar. Wenn heute mit Schlüsseltechnologien Spitzenleistungen erreicht werden sollen, dann bedarf das der zuverlässigen Zusammenarbeit vieler Partner in Forschung und Produktion, und das oft zwischen mehreren Kombinat- und Forschungseinrichtungen.

Schlüsseltechnologien helfen uns, Spitzenleistungen zu erreichen. Bei Kon-

sumgütern, um die wachsenden Bedürfnisse der Werktätigen immer besser zu befriedigen, vor allem mit einer höheren Qualität der Erzeugnisse.

Bei Produktionsmitteln werden mehr Spitzenleistungen gebraucht, um das Verhältnis von Aufwand und Ergebnis in der Produktion und bei der Anwendung der Erzeugnisse günstiger zu gestalten, damit einen größeren Gewinn zu erwirtschaften. Das ermöglicht wiederum Finanzierungen für das Wohnungswesen, das Bildungswesen, das Gesundheits- und Sozialwesen, für Kultur, Sport und Erholungswesen einschließlich der Löhne und Gehälter in diesen Bereichen, aber auch für Stipendien und Renten sowie für die stabilen Verbraucherpreise von Waren des Grundbedarfs, niedrige Mieten und Tarife. Mehr Spitzenleistungen sind aber auch für den Export erforderlich.

Ein solcher Maßstab schließt ein, daß auch höchste Wirtschaftlichkeit bei Materialausnutzung und Produktivität erreicht wird. Überhaupt muß man davon ausgehen, daß die ökonomischen Parameter letztlich die entscheidenden Kriterien für den wissenschaftlich-technischen Fortschritt sind. Insofern zählen zu den wichtigsten Merkmalen einer Spitzenleistung vor allem folgende:

- hohe Leistungsfähigkeit bzw. Gebrauchseigenschaften und Zuverlässigkeit bzw. Funktionstüchtigkeit,
- sparsamster Einsatz von Aufwand und Ressourcen,
- ausgezeichnete Verarbeitung,
- geringe Kosten,
- optimale Lieferfristen,
- gute Ersatzteilversorgung und ausgezeichneter Kundendienst und, wegen der besonderen Hervorhebung zuletzt genannt,
- gutes Design und hohe Bedieneigenschaften.

Das Design wirkt auf die funktionellen und ästhetischen Gebrauchseigenschaften der Erzeugnisse. Besonders bei Konsumgütern – aber nicht nur bei ihnen – hat sich die Gestaltung einen vorderen Platz in der gesellschaftlichen Bewertungsskala von Erzeugnissen erworben. Dementsprechend sind die Maßstäbe für die Zuerkennung des Gütezeichens „Q“ und des Prädikats „Gestalterische Spitzenleistung“ sehr hoch gesetzt. Gestaltung ist längst

nicht mehr nur eine Aufgabe „für das Aussehen“. Das Wohlbefinden der Werktätigen und auch ihre Produktivität an modernen, mit Mikroelektronik ausgerüsteten Arbeitsplätzen, zum Beispiel an CAD/CAM-Arbeitsstationen, hängen maßgeblich von Gestaltung ab.

Qualität – Anspruch an den ganzen Zyklus Wissenschaft-Technik-Produktion-Absatz

Die Korrespondenz von Qualität der Erzeugnisse mit dem Ziel der sozialistischen Produktion spürt jeder täglich. Nicht so selbstverständlich ist für jeden, daß Qualität errungen werden muß in allen Phasen des Reproduktionsprozesses. Qualität kann auch mit rechnergestützten Prüfstationen nicht in die Erzeugnisse „hineinkontrolliert“, muß geschaffen und produziert werden. Die Schlüsseltechnologien bieten viele neue Möglichkeiten, um die Qualität der Erzeugnisse wesentlich zu verbessern, ganz neue Gebrauchseigenschaften zu erreichen. Aber sie verlangen ihrerseits auch eine neue Qualität der Einstellung zu Qualitätsfragen. Gewissenhaftigkeit in der Arbeit einschließlich der genauen Einhaltung der technologischen Vorschriften und Disziplin sind im Zeichen der Schlüsseltechnologie zu einer schwerwiegenden ökonomischen Potenz geworden. Insofern ist die Qualitätsproduktion eine Aufgabe, die auf das engste mit Fragen der Haltung und Motivation der Werktätigen einerseits und andererseits der Leitung des gesamten Prozesses der intensiv erweiterten Reproduktion, besonders aber von Wissenschaft und Technik, verbunden ist.

Das Pflichtenheft und seit 1986 der verbindlich eingeführte Erneuerungsplan haben sich als wirkungsvolle Führungsinstrumente für neue Erzeugnisse, Verfahren oder Technologien erwiesen. Die ökonomischen Ausgangspunkte, die zu erreichenden wissenschaftlich-technischen Parameter und ökonomischen Ergebnisse sowie die Maßnahmen zur Realisierung der Forschung bzw. der wissenschaftlich-technischen Aufgaben werden in diesen Dokumenten festgehalten und als Aufgabenstellung der Generaldirektoren den Kollektiven übergeben. In diese Vorgaben und ihre Abrechnung müs-

sen auch die Prämissen für die gestalterische Arbeit integriert sein. Denn gestalterische Lösungen sind mehr als nur „schmückendes Beiwerk“, sie haben unter den Bedingungen der neuen Etappe der wissenschaftlich-technischen Revolution und der raschen technischen Weiterentwicklung der Erzeugnisse einen qualitativ neuen Einfluß sowohl auf die Gestaltung der Produktionsprozesse selbst als auch auf das funktional-ästhetische Ergebnis der Produktion und damit auf den insgesamt erzielten ökonomischen Effekt der sozialistischen Produktion. Von dieser Warte aus betrachtet, gehört die gestalterische Arbeit zur Veredelung der Erzeugnisse und ist also wertbildend. „Heute ist nicht mehr daran zu zweifeln, daß gutes Design wertbildender Faktor und Element der Preisgestaltung geworden ist.“² Unter Berücksichtigung der hohen Dynamik der wissenschaftlich-technischen Entwicklung kann daraus nur ein Schluß gezogen werden: Die gestalterische Arbeit muß in allen Kombinat – nicht nur in jenen, die schon immer mit modischen und gestalterischen Anforderungen konfrontiert wurden – zu einem festen Bestandteil von Forschung und Entwicklung werden. Darauf gilt es, sich in allen Phasen des Zyklus Wissenschaft-Technik-Produktion-Absatz einzustellen.

Wo liegen Schwerpunkte für die Einflußnahme auf Qualität und Design in den einzelnen Phasen dieses Zyklus?

Erstens: Die konsequente Einstellung des gesamten Zyklus Wissenschaft-Technik-Produktion-Absatz auf eine bedarfsgerechte Produktion zwingt zu einer absatzorientierten Leitung und Planung des Reproduktionsprozesses. Bedarfsdynamik, Marktbedingungen und Kundendienst müssen mit dem notwendigen zeitlichen Vorlauf zum Ausgangspunkt für die strategische Orientierung bei der Erneuerung der Produktion werden. Die Absatzanforderungen sind bereits bei der Aufgabenstellung für die wissenschaftlich-technische Arbeit – und damit auch für die gestalterische – zu berücksichtigen.

Zweitens: Forschung und Entwicklung kommt heute eine besondere Bedeutung für Qualität und Design zu. Immer wieder gilt es, Ideen zu finden

und zu bearbeiten, wie die Bedürfnisse besser und rationeller befriedigt und neue Bedürfnisse erzeugt werden können. Für unsere Volkswirtschaft ist unter dem Aspekt eines optimalen Export-Import-Verhältnisses auch der Einsatz und die Verarbeitung möglichst hochveredelter einheimischer Rohstoffe von großer Bedeutung. Die Kunst und Meisterschaft besteht vor allem darin, aus dem Verfügbaren das Bestmögliche zu machen. Dabei wäre es zu eng gedacht, wenn man immer nur an die niedrigsten Kosten denkt. Die Praxis bestätigt, ein anspruchsvolles Design darf auch etwas mehr kosten. Aber immer gilt es, die hohe Rentabilität unserer Produktion zu berücksichtigen. **Drittens:** Natürlich hat die unmittelbare Fertigung ihren Beitrag zur Qualität zu leisten. Wenn auch die Entscheidung über viele Parameter bereits in Forschung und Entwicklung gefallen ist, so gibt die sorgfältige Ausführung aller Arbeitsoperationen und Fertigungsstufen bei genauer Einhaltung der technologischen Vorschriften den letzten Ausschlag für die Qualität.

Völlig neue Wege können im Ringen um hohe Qualität mit dem Einsatz rechnergestützter Technologien (CAD/CAM) gegangen werden. Mit den rechnergestützten Technologien in der Produktionsvorbereitung ziehen moderne Bedingungen mit großen Möglichkeiten für die Effektivität dort ein, wo über Qualität der Erzeugnisse, den Nutzeffekt in ihrer Produktion und Anwendung maßgeblich entschieden wird. So vielseitig die Effekte schon in der Produktionsvorbereitung sind, die größten Ergebnisse bringen durchgängige Lösungen von der Angebotsbearbeitung und der Konstruktion, über die technologische Vorbereitung, die Fertigungsplanung bis zur Durchführung und Überwachung der Fertigung sowie der Kontrolle und Erfassung ihrer Ergebnisse.

Anmerkungen

1 Bericht des ZK der SED an den XI. Parteitag der SED. Berichterstatter: Genosse Erich Honecker, Dietz Verlag, Berlin 1986, S. 51

2 Kelm, Martin: Wissenschaftlich-technischer Fortschritt und Formgestaltung, in Einheit 8/87, S. 747

Als prinzipiell gelöst stellt sich nach Aussagen der Verantwortlichen und Beteiligten die Integration des Designs in den Prozeß der Forschung und Entwicklung im VEB Kombinat baukema dar. Über die fünfjährige Tätigkeit des Leitbüros für Gestaltung berichten, aus unterschiedlichen Sichten, der Generaldirektor des Kombinates Helmut Barwa, über die Designentwicklung Motorgrader M 125 die Gestalter Thomas Kaufmann und Thomas Melzer und über die Baureihe Innenvibratoren der Gestalter Winfried Kuhn. Qualität und Design verschmelzen für die Autoren immer dort am ehesten, wo die Zusammenarbeit zwischen Gestaltern, Konstrukteuren und Technologen am engsten ist.

Leitung

Ausgehend von der exportorientierten Zielstellung des Kombinates baukema, spielt das Design eine wichtige Rolle im Gesamtkonzept zur Entwicklung und Produktion neuer Erzeugnisse für den Straßen-, Erd- und Tiefbau. Die komplexe Gestaltung dieser Erzeugnisse gewinnt angesichts der in technisch-ökonomischen Parametern nur geringfügig abweichenden weltweiten Konkurrenzprodukten zunehmend an Bedeutung.

Deshalb haben wir uns im Jahre 1982 entschieden, eine ständige Struktureinheit für Gestaltung im Kombinat baukema zu schaffen, nachdem einige Betriebe des Kombinates bereits seit zehn Jahren mit externen Gestaltern gearbeitet haben. Damit wurde gleichzeitig die Forderung des Ministerratsbeschlusses von 1982 zur Designförderung erfüllt.

Am 1. 1. 1983 wurde die Leitstelle für Gestaltung in Halle als eine selbständige Einheit des Stammbetriebes unseres Kombinates gegründet und dem Direktor für Forschung und Entwicklung direkt unterstellt.

Ausgehend von der Tatsache, daß die Gestaltungsarbeit neben dem Prozeß der Forschung und Entwicklung auch in solche Prozesse, wie Absatzstrategie, Profilierung des Kombinates sowie Werbung und Messen, hineinspielt, wurde der Leiter des Gestaltungsbüros gleichzeitig zum Chefgestalter des Kombinates berufen. Da dieser dem

Design in der Produktentwicklung

Generaldirektor direkt unterstellt ist, werden wichtige Entscheidungen auf dem Gebiet des Designs durch die gesamte Kombinatleitung getroffen und getragen. Jeweils im vierten Quartal behandelt die Kombinatleitung eine Vorlage der Leiteinrichtung für Gestaltung.

Die Leiteinrichtung rechnet darin die Ergebnisse des laufenden Jahres ab, schlägt Aufgaben für das Folgejahr vor und legt Maßnahmen zur weiteren Erhöhung der Effektivität und Leistungsfähigkeit der industriellen Formgestaltung im Kombinat vor, die beraten und bestätigt werden. Außerdem beraten Generaldirektor und Chefgestalter jährlich mehrmals Arbeitsaufgaben und perspektivische Fragen der Leiteinrichtung, um durch entsprechende Festlegungen die Designarbeit im Kombinat baukema zu unterstützen und voranzutreiben.

Die Planung der Aufgaben der Leiteinrichtung für Gestaltung enthält alle designrelevanten Entwicklungsaufgaben des Planes Wissenschaft und Technik, für die auch gleichzeitig die Zielstellung „Gestalterische Spitzenleistung“ gilt. Die Aufgabenlösung beginnt bereits vor bzw. mit der Pflichtenheftverteidigung. Davon abgeleitet, wird die Designzielstellung für das Erzeugnis in Verbindung mit der technisch-ökonomischen Zielstellung festgelegt. In dieser Phase arbeiten Formgestalter und Chefkonstrukteur bzw. Themenleiter der Produktionsbetriebe bereits eng zusammen. In der anschließend zu realisierenden Gestaltungsstudie werden Varianten in Form von Skizzen, Zeichnungen und Modellen vorgestellt, aus denen zur K 1-Verteidigung die Gestaltungsvariante für das zu entwickelnde Erzeugnis durch ein interdisziplinär zusammengesetztes Kollektiv ausgewählt wird. Die Gestaltung vollzieht sich sodann in Zusammenarbeit mit der konstruktiven und technologischen Entwicklung des Erzeugnisses bis hin zur Überführung in die Serienproduktion. Dieser Arbeitsablauf hat sich nicht nur in unserem Kombinat bewährt.

Helmut Barwa

Gestaltungsablauf

Die Zusammenarbeit mit Designern im VEB Baumaschinen Halle, dem Herstellerbetrieb für Motorgrader im VEB Kombinat baukema, hat bereits Tradition. Gegenseitiges Verständnis für Anliegen, Probleme und Arbeitsweise der Partner erweist sich als tragfähige Basis für die kontinuierliche Einbeziehung gestalterischer Arbeit in den Erzeugnisentwicklungsprozeß.

Den Konstrukteuren des Betriebes und den Designern des neu gegründeten Leitbüros für Gestaltung wurde die Aufgabe gestellt, das erste Gerät einer neuen Generation von Motorgradern zu entwickeln.

In seinen gestalterischen Grundzügen bis heute unverändert produziert wird der Motorgrader SHM. Seine Gestaltung geht zurück auf eine Diplomarbeit an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, von 1968. Damals war er technisch und gestalterisch international konkurrenzfähig.

Die verantwortlichen Konstrukteure besaßen die Einsicht, daß nur durch das frühzeitige Einbeziehen des Designs in den Entwicklungsprozeß eine erfolgreiche Auseinandersetzung mit Tendenzen des sich unter neuen technologischen und ökonomischen Rahmenbedingungen vollziehenden internationalen Graderbaus geführt werden kann. Damit bestand für die Designer die Möglichkeit, ausgehend von einer konstruktiven Grundidee bereits bei der Strukturierung der Aggregateanordnung mitzuwirken. Festgefügte Zielvorstellungen der verantwortlichen Konstrukteure konnten neu befragt werden. Selbstverständlich war Gleiches von Seiten der Designer gefordert: Auseinandersetzung mit den sachlichen Argumenten der Konstrukteure und den technologischen Grenzen des Betriebes. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit zeigte, daß Design zum Anwalt sowohl der „Schönheit“ als auch des Nutzers werden kann, ohne ökonomische und technologische Grenzen und marktorientierte Zielsetzungen zu ignorieren.

Vor der Verteidigung des Pflichtenheftes war es möglich, unterschiedliche Strukturvarianten der Maschine mit verschiedenen Formkonzepten vorzulegen. Allen gemeinsam waren die

grundsätzlichen Forderungen:

– Optimierung der Gebrauchseigenschaften durch Neugestaltung des Fahrerstandes und der Kabine mit den Schwerpunkten: Zugänglichkeit, Sichtverbesserung, Bearbeitung der Bedienvorgänge nach ergonomischen Aspekten, Klimatisierung, Lärm- und Arbeitsschutz;

– Verbesserung der Wartungs- und Reparaturbedingungen;

– formale Durcharbeitung aller Maschinenbaugruppen, um eine visuell-ästhetische Zusammenführung der strukturbildenden Einzelteile wie Vorderrahmen/Arbeitsgerät mit Hinterrahmen/Antriebs- und Steuereinheit zu erzielen. Hierbei war zu beachten, daß dieser Motorgrader Leitbildfunktion für eine zukünftige Baureihe übernehmen sollte und eine klare Abgrenzung zu formalen Konzepten internationaler Konkurrenzzeugnisse gewährleisten muß.

– Einführung einer Farbgebungsvariante, die als Beispiel für eine stufenweise zu verwirklichende Modifikation des farblichen Erscheinungsbildes aller Kombinatserzeugnisse dienen soll.

– Einführung einer wirkungsvollen Produktgrafik als wesentliches Mittel internationaler Werbewirksamkeit.

Weit vor der konstruktiven Realisierung einzelner Baugruppen entstand also ein gestalterisches Konzept, das mit leitenden Mitarbeitern, den beteiligten Konstrukteuren und Technologen schon in dieser frühen Phase diskutiert wurde. Im Ergebnis einigte man sich auf eine Lösungsvariante, die bereits charakteristische Züge der endgültigen Gestaltung aufwies. Die konstruktive Detailbearbeitung konnte so mit klarer gestalterischer Zielvorstellung erfolgen. Die Erfahrungen während dieser Bearbeitungsphase weisen auf die wesentliche Bedeutung organisatorischer Aspekte des Arbeitsablaufes hin. Während der Themenbearbeitung auftretende Detailprobleme konnten zwischen verantwortlichen Konstrukteuren und den Designern kurzfristig und im direkten Kontakt gelöst werden. Grundsatzprobleme und Zielprojektionen hingegen wurden mit für die Gesamtentwicklung kompetenten Partnern, die entscheidungsbefugt waren, diskutiert und sofort beiderseitig verbindlich festgelegt.

Zur Praxis der Zusammenarbeit gehörte es schließlich auch, in der zweiten Phase des Entwicklungsprozesses die zwischen Designern und Konstrukteuren fixierten Ergebnisse mit den verantwortlichen Technologen zu beraten. Neue Aspekte waren zu berücksichtigen und vertretbare Kompromisse zu erzielen. Es zeigte sich, daß zu diesem Zeitpunkt der Identifikationsprozeß der Konstrukteure mit dem Erscheinungsbild der Maschine so weit fortgeschritten war, daß sie sich bei der technologischen Umsetzung der gestalterischen Zielvorstellungen als argumentstarke Partner der Designer erwiesen.

Diese optimale Zusammenarbeit aller Partner und das in relativ kurzer Bearbeitungszeit entstandene Produkt, das anlässlich der Leipziger Frühjahrsmesse 1986 mit dem Prädikat GUTES DESIGN ausgezeichnet wurde, waren der Ausgangspunkt für die Entscheidung über die zukünftige Form der Einbeziehung des Designs auf Kombinatsebene. Bei der Planung künftiger Entwicklungen für designrelevante Erzeugnisse beginnt der Gestaltungsprozeß grundsätzlich mit der Erarbeitung einer Designstudie. Zum Zeitpunkt der Eröffnung des Pflichtenheftes liegt somit ein allgemein abgestimmter Designentwurf vor, der dann in den K-Stufen von Designern und Konstrukteuren in allen notwendigen Details bearbeitet wird.

Am Beispiel der Entwicklung des Graders M 125 sollen die Phasen des Arbeitsablaufes erläutert werden, die allgemeine Grundlage der Designfähigkeit im Leitbüro für Gestaltung des Kombimates sind.

Phasen der Designstudie

1. Recherche internationaler Konkurrenzzeugnisse
2. Erarbeitung eines Forderungskataloges aus der Sicht des Nutzers
3. Fixierung formaler Zielsetzungen in Abstimmung mit der baukema-Gestaltungslinie und in Abgrenzung zu internationalen Konkurrenzzeugnissen
4. Zeichnerische Erarbeitung von Strukturvarianten der Aggregate unter Beibehaltung der konstruktiven Konzeption
 - 4.1. Grobe formale Bearbeitung der einzelnen Strukturvarianten – Diskussion mit den Konstrukteuren
 - 4.2. Auswahl der Vorzugsvariante und nähere formale Bearbeitung in Abstimmung

mit dem verantwortlichen Konstrukteur

4.3. Anfertigung eines Massemodells 1 : 20

4.4. Grundsätzliche ergonomische Untersuchungen zum Gegenstand

Phase der Detailbearbeitung

5. Detaillierte Untersuchungen zur Gestaltung der Kabine unter dem Aspekt, eine formal angepaßte Grundform als Bindeglied zwischen vorderem und hinterem Maschinenteil und Optimierung der Sichtbedingungen als wesentlichen Faktor für die Arbeitseffektivität zu erzielen

6. Erarbeitung einer konkreten Ergonomiestudie und Übertragung in Kabinenvarianten, Überprüfen der Ergebnisse am Raummodell 1 : 1

7. Einbeziehung der Sicherheitsforderungen (ROPS)* und Überprüfung von Varianten des Einstieges

Ergebnis:

– strukturelle Gliederung der Kabine nach dem ROPS-System; Vollsichtkanzel mit der Möglichkeit kundengerechter Modifikationen ohne Verlust des ROPS-Systems

– neuartiger, sicherer Kabinenzugang von hinten, der Unfallgefahren ausschließt und Spielraum für die Anordnung von Bedien- und Anzeigeelementen garantiert

– Gewährleistung der notwendigen Sicht

auf das Arbeitsgerät und nach hinten durch großflächige Verglasung und Minimierung der Stege

8. Detaillierte Untersuchung zur Gestaltung der Baugruppen der Antriebseinheit mit der Absicht der Zusammenfassung der Aggregate nach den Gesichtspunkten der Zugänglichkeit zu Wartungszwecken, der Lärminderung und des Arbeitsschutzes

Ergebnis:

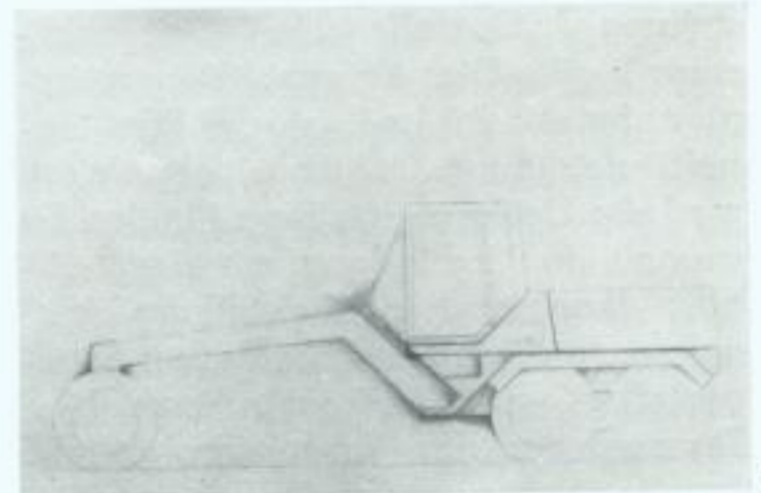
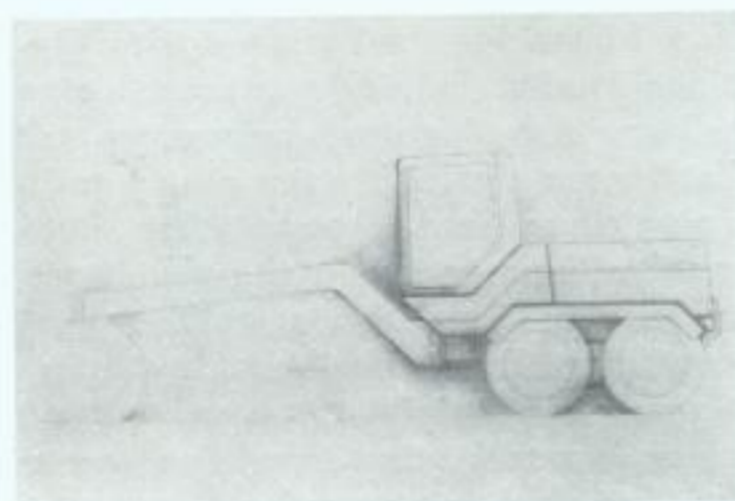
– Erzielung eines hohen Ordnungsgrades durch großflächige, mit Schallschuttmatten versehene Verkleidungen unter Einbeziehung der Tanks

– Aufstieg zur Kabinenplattform von hinten über pneumatisch gesteuerte Leitern

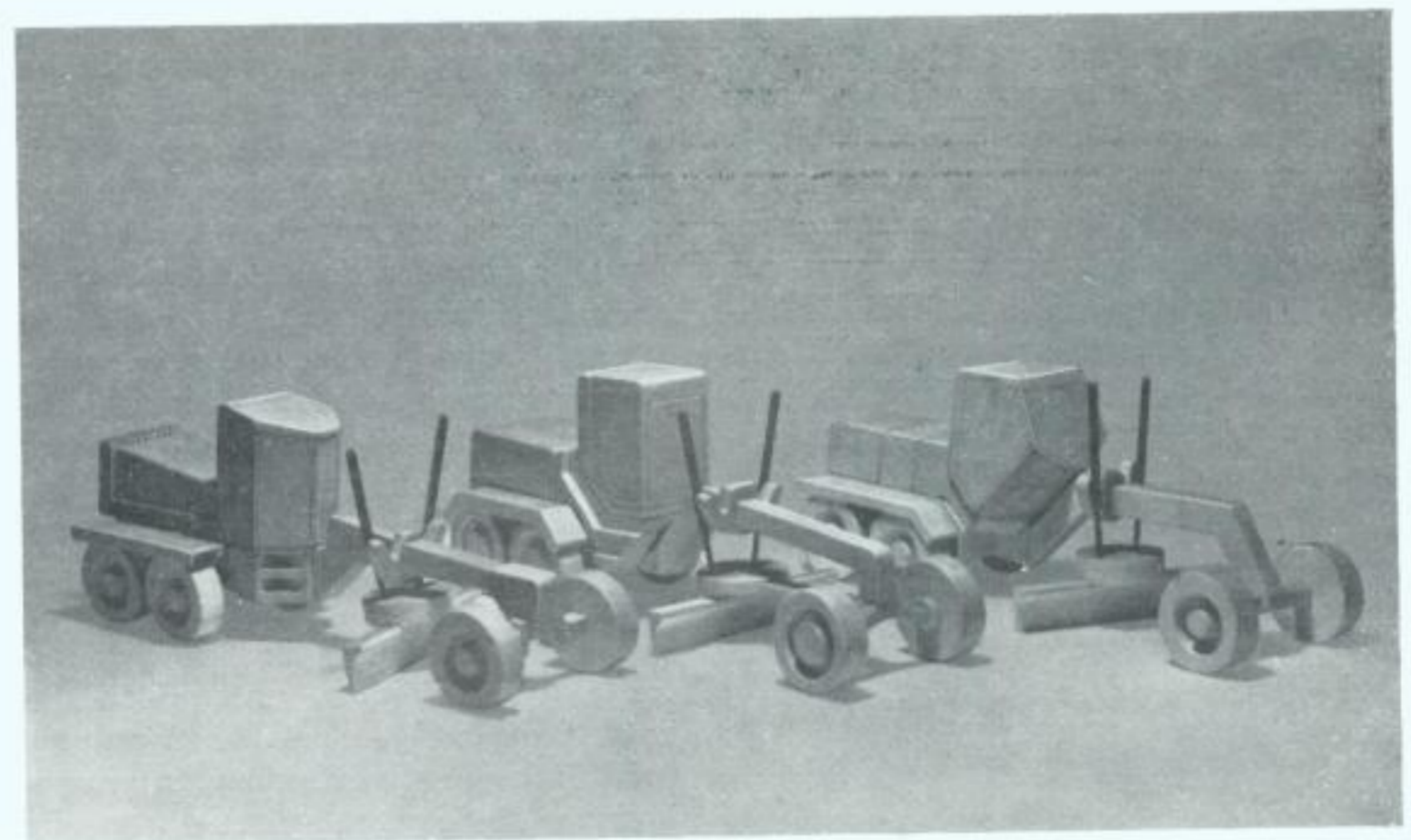
– Zugang zur Kabine über seitliche Laufstege, die als Radabdeckungen und als Arbeitsplattformen für Wartungs- und Reparaturarbeiten dienen

– Integration unterschiedlicher Funktionselemente im Heckteil der Maschine zu einer formal-plastischen Einheit einschließlich des von den Designern vorgeschlagenen, zum Patent angemeldeten formal integrierten Heckaufreißers. Das technisch-gestalterische Konzept minimiert Unfallquellen und erhöht den rückwärtigen Freiwinkel der Maschine.

9. Detailbearbeitung des Fahrerstandes auf



1 2



3

1-6
 Motorgrader M 125
 Gestalter: Thomas Kaufmann, Thomas Melzer, 1984/
 1985
 Hersteller: VEB Baumaschinen Halle, Betrieb der
 VEB Kombinat baukema
 Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR 1986
 1/2
 Studien zur Kabinenform
 3
 Modelle der Kabinenvarianten

4
 Ergonomiestudie zum Fahrstand
 5-7
 Baureihentypographie für die Produktgrafik
 8
 Gestaltungsmodell 1 : 10
 9
 Innenvibrator für die Betonverdichtung
 Gestalter: Winfried Kuhn, 1985
 Hersteller: VEB Bau- und Vibriermaschinen Rade-
 berg, Betrieb des VEB Kombinat baukema

der Grundlage ergonomischer Grundunter-
 suchungen

Ergebnis:

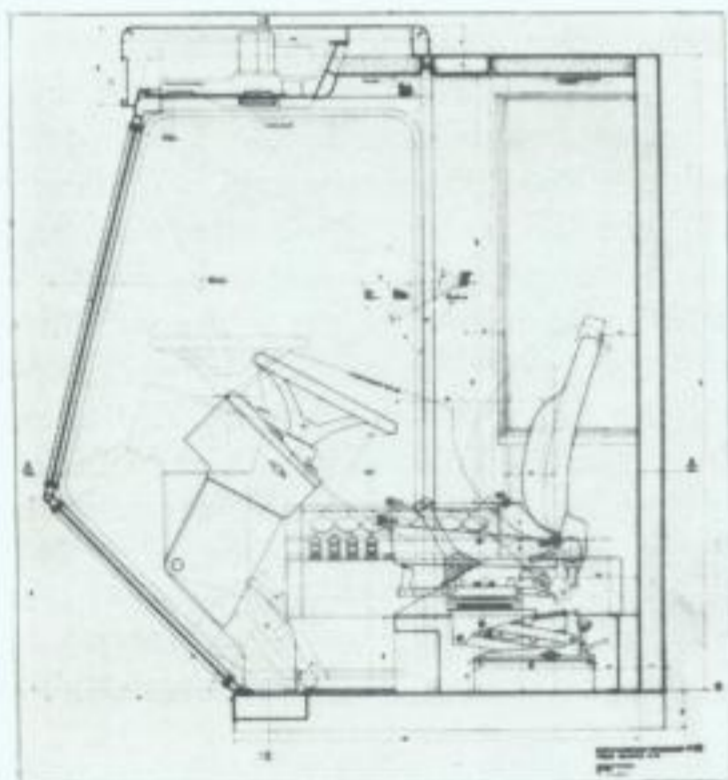
- Gestaltung eines Bedien- und Anzeigen-
 pultes sowie einer Lenksäule mit integrierten
 Bedien- und Anzeigeelementen
- Erzielung optimaler Arbeitsbedingungen
 durch Verbesserung der Kabinenheizung
 und -lüftung; erstmals realisierte schwin-
 gungsgedämpfte Aufhängung der Kabine

10. Detailbearbeitung des Vorderrahmens
 mit dem Ziel der Verkleidung der Schweiß-
 konstruktion, um den Schutz der am Rah-
 men geführten Hydraulikleitungen zu ga-
 rantieren.

Ergebnis:

- visuelle Ordnung des vielformigen Vor-
 derrahmens
- die glattflächige Abdeckung ermöglicht
 ferner das Anbringen einer großzügigen,
 werbewirksamen Produktgrafik oder Firmie-
 rung

11. Anfertigung eines Gestaltungsmodells



1 : 10 vor Fertigstellung der ersten Mu-
 stermaschine zu Zwecken der Demonstra-
 tion, Musteranmeldung, Werbemaßnahmen
 und Verkaufsargumentation auf Messen
 und Ausstellungen

12. Anfertigung von Darstellungen zur Un-
 tersuchung von weiteren Farbgebungsvari-
 anten

13. Anfertigung einer Abschlußdokumenta-
 tion

14. Anmeldung des industriellen Musters
Thomas Kaufmann, Thomas Melzer

* ROPS: Roll over protectiv structure (Überroll-
 schutzeinrichtung)

Baureihe

Zur baukema-Produktpalette gehören
 kleinere Geräte und Maschinen wie
 Innenvibratoren für die Betonverdich-
 tung des VEB Bau- und Vibriermaschi-
 nen Radeberg.

Ausgangspunkt für die Gestaltungs-
 arbeit durch das Leitbüro für Gestal-
 tung in Halle war ein Gestaltungsgut-
 achten im Rahmen der Gütezeichener-
 teilung. Gleichzeitig mit dem negativen
 Gutachten zu dem bestehenden Er-

baukema
 Grader
M125
INTEGRATED RIPPER SYSTEM IRS



zeugnis wurde von den Designern das
 Angebot unterbreitet, mit einer Design-
 studie das Gestaltungsbild für eine
 Baureihe Innenvibratoren zu erarbei-
 ten. Die Studie ging in einem Maße
 auf die Gebrauchswerterhöhung und
 Nutzeranforderungen ein, wie es bis-
 her international bei diesen Produkten
 nicht üblich ist. So wurde den Proble-
 men des Transportes der Vibratoren auf
 der Baustelle, der Unterbringung von
 Netzkabel und Schlauchwelle, der Min-
 derung der Verschmutzung sowie einer
 notwendigen Robustheit besondere
 Aufmerksamkeit gewidmet.

Die gestalterische Lösung der Aufgabe
 „Schaffen einer Baureihe Innenvibra-
 toren mit einem formal und konstruk-
 tiv gleichen Konzept“ stieß an die
 Grenzen der Konstruktionsgewohnhei-
 ten und der Technologien des Her-
 stellerbetriebes. Die Konstrukteure wa-
 ren auf ihre traditionelle Blechtechno-
 logie fixiert, während der Gestalter
 innovative Lösungsideen auf dem Ge-
 biet des Materialeinsatzes und der
 technologischen Verarbeitung einbrach-
 te und erfolgreich verteidigte.

Statt eines zu erwartenden Baukasten-
 systems, das formale Unterschiede zwis-
 chen den verschiedenen Geräten er-
 kennen läßt, ist eine einzige bauliche
 Hülle entstanden, die alle Geräte der
 Baureihe aufnehmen kann. Dieser
 Qualitätssprung zur unifizierten bau-
 lichen Hülle mit einem einheitlichen
 Erscheinungsbild war nur aufgrund
 jenes besonderen Materialeinsatzes
 möglich. Beide Geräteschalen, die mit-
 einander identisch sind, werden mit
 Hilfe eines Spritzgießwerkzeuges aus
 thermoplastischem Abfallmaterial her-
 gestellt, das in großen Mengen ver-
 fügbar ist.

Der Nutzungsnachweis, der durch die
 Gestalter erbracht wurde, veranlaßt
 den Betrieb, diese Studie weiterzube-
 arbeiten. Teilegleichheit und damit
 minimierte Werkzeugkosten, Material-
 einsparung und verminderter Mon-
 tageaufwand bei verbesserten Ge-
 brauchseigenschaften des Gerätes und
 einer hohen, international neuen ges-
 talterischen Qualität sind das Ergeb-
 nis dieser intensiven Designarbeit.

8 Winfried Kuhn



Vier Aspekte zum Keramikdesign

Günter Pucher

Ist die Verwirklichung jeglicher gestalterischer Idee im Zeitalter der industriellen Fertigung seit jeher ein Auseinandersetzungsprozeß mit Widerständen der Technologien, so sind dessen am weitesten in die Historie zurückreichenden Wurzeln wohl bei der Herstellung von Keramik zu finden. Urformen massenhaft handwerklich produzierter typischer, ja „typisierter“ Gefäß- und Dekorgestaltungen prägten vorindustrielle Kulturepochen Mitteleuropas. Keramik gehört zu den hauptsächlichsten und verbreitetsten Zeugnissen aller Kulturperioden und der sich ökonomisch realisierenden wissenschaftlich-technischen Entwicklung. Dafür steht Böttgers Porzellanerfindung wie heutzutage die Erforschung und Entwicklung neuer keramischer Werkstoffe und Technologien, die längst ihr Anwendungsfeld über Haus und Hof hinaus erweitert haben.

In der Haushaltkeramikindustrie der DDR heute ist der wissenschaftlich-technische Fortschritt einerseits durch das neue Verfahren des isostatischen Pressens und andererseits durch die mechanische Übertragung von Dekoren in Auf- und Unterglasur geprägt. Diese ökonomisch hocheffektiven und funktional-ästhetisch perspektivreichen Verfahren erfordern die Einbeziehung des Designers in die Erzeugnisentwicklung sehr frühzeitig: Neben einem beeinflussbareren serienkonstanten Verhalten der eingesetzten Rohstoffe ermöglichen sie gestalterische Kreativität auf neuen Wegen und in vorher nur theoretisch denkbaren Ausdrucksformen. So erlaubt das isostatische Pressen ein neues Ausdrucksmittel in der Formensprache, was bisher nur in einer aufwendigen Gießtechnik möglich war und infolgedessen keine Anwendung finden konnte. Die modernen Technologien gestatten Entwürfe, die mit dem herkömmlichen Kostenaufwand nicht zu bewältigen waren. Alle diese Möglichkeiten versetzen den Industriedesigner in die Lage, neue Ideen zu verwirklichen, die bisher nur bis zum Entwurf ihren Niederschlag fanden.

Als notwendiger denn je erweist es sich vor diesem Hintergrund, die gegenwärtigen Bedingungen für ein entsprechend schöpferisches Arbeitsklima des Designers, für seine Einbindung in



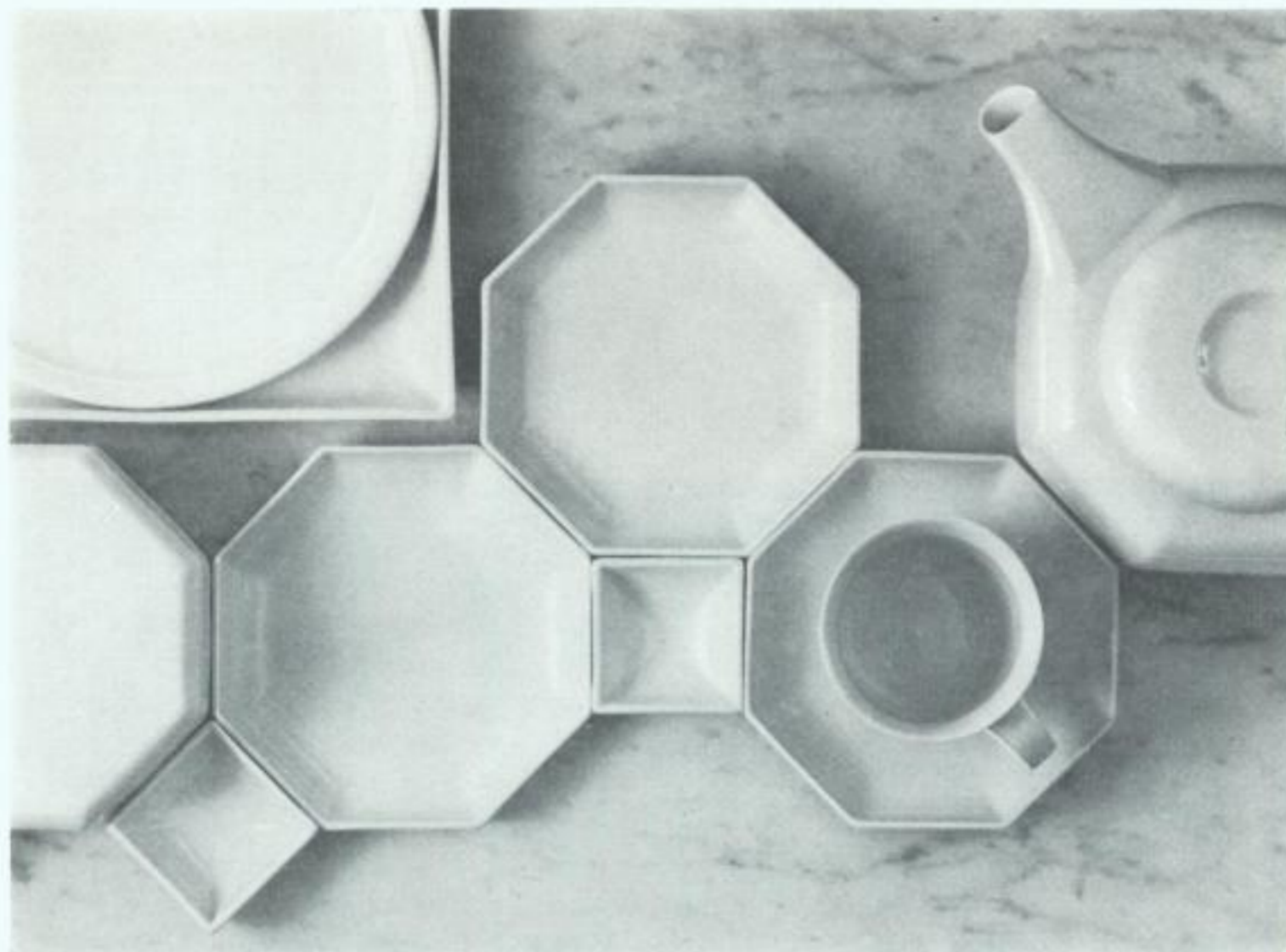
den Forschungs-, Entwicklungs- sowie in den Produktionsprozeß der Keramikindustrie kritisch zu überdenken – ob sie den Herausforderungen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts und der internationalen Märkte angemessen sind, ob sie gewährleisten, daß den Spitzentechnologien mit gestalterischen Spitzenleistungen entsprochen werden kann. Wir gestalten und produzieren nach wie vor, um Bedarf zu decken, Bedürfnisse zu befriedigen – heute, in den achtziger Jahren allerdings unter anderen Vorzeichen als in allen vorangegangenen Jahrzehnten,

als es oft vorrangig „die Masse machte“: Der Kunde ist entschiedener qualitätsbewußter geworden. Sein Hausrat, seine gastronomischen Einrichtungen usw. sind mit hinlänglich funktionierendem und Ansehnlichem im Überfluß und zum Überdruß ausgestattet. Neues soll in jeder Hinsicht besser, nicht einfach Ersatz sein. Und Haushaltkeramik ist Verschleißware.

Neue, höhere Bedürfnisse, neue, effektivere Technologien – der Keramikdesigner steht also vor einer höchst motivierenden Aufgabe! Welche notwendigen Bedingungen sind es aber hauptsächlich, die ihn in die Lage versetzen, sich dieser Aufgabe mit Aussicht auf Erfolg zu stellen?

Erstens: Bei aller betriebswirtschaftlichen Verantwortlichkeit der Betriebs-(Kombinats-)leitung beim Herangehen an die Probleme der wissenschaftlich-technischen Entwicklung ist ein gewisses Maß an Risikobereitschaft einzubringen, ohne das Spitzenleistungen, echte Produkterneuerungen keinen Nährboden haben. Industriedesign ist Gestaltung im Spannungsfeld von Forschung und Entwicklung sowie von Produktion und Marktarbeit. Die ökonomische Spezifik des Designs, die eben besagter Risikobereitschaft bedarf, besteht aber darin, daß sich der Nutzen eines gestalteten Produktes, der Gebrauchs- wie der Verkaufswert, zwar berechnen läßt – als tatsächlich bewertbar sich aber erst in der Praxis





Porzellangeschirr „Cantus“
 Gestalter: Günter Pucher
 Hersteller: VEB Kombinat Feinkeramik Kahla,
 Stammbetrieb
 Produktionsbeginn: 1989
 konzipiert als Speise-, Kaffee- und Teeservice mit
 zirka 50 Teilen
 Die Flachgeschirrtteile wurden besonders für die
 neue Technologie des isostatischen Pressens ge-
 staltet.

erweist, in der Konsumtionsphase. Das heißt: Industrielle Formgestaltung bedarf

zweitens, ihres nicht sofort nachweisbaren „Nutzens“ wegen, besonderer moralischer Unterstützung im Betrieb (was mit der Einstellung zum gesunden Risiko direkt zusammenhängt).

Drittens, und wiederum mit erstens und zweitens organisch verbunden, ist der spezifischen Rolle des Designers im Betriebskollektiv mit spezifischen Bedingungen für seinen Schaffensprozeß zu entsprechen: Bei zu strenger Bindung an den Betrieb, an sein arbeitstägliches allgemeines Regime, gerät auch die Arbeit des Formgestalters leicht in Routine, ins Unkreative, schlechthin zur Negation des eigentlichen Designer-Berufsbildes. Andererseits ist bei zu großer Freiheit, etwa nur externem Mitwirken an der Erzeugnisentwicklung, der notwendige kenntnisreiche Einstieg in die gestal-

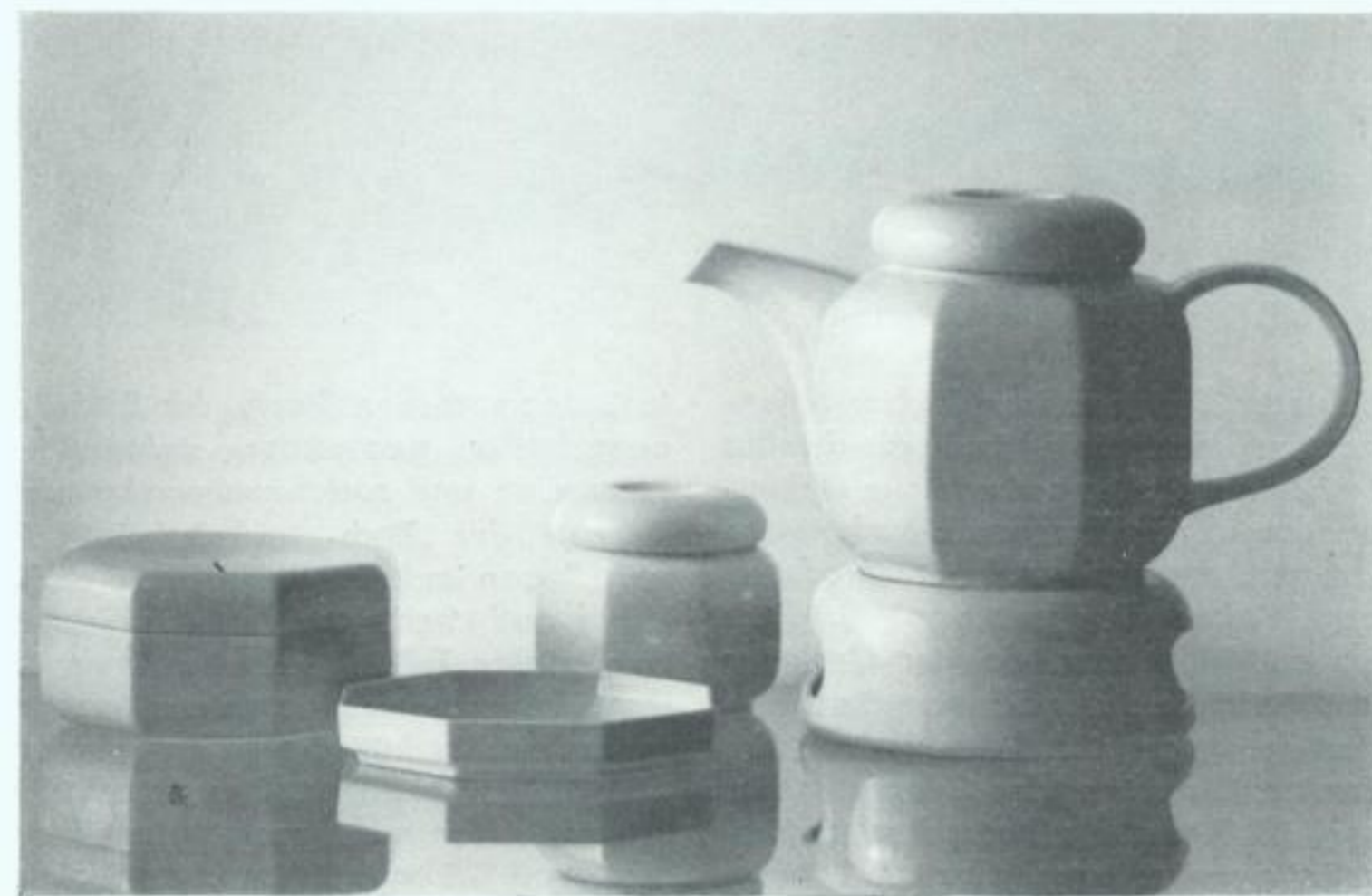
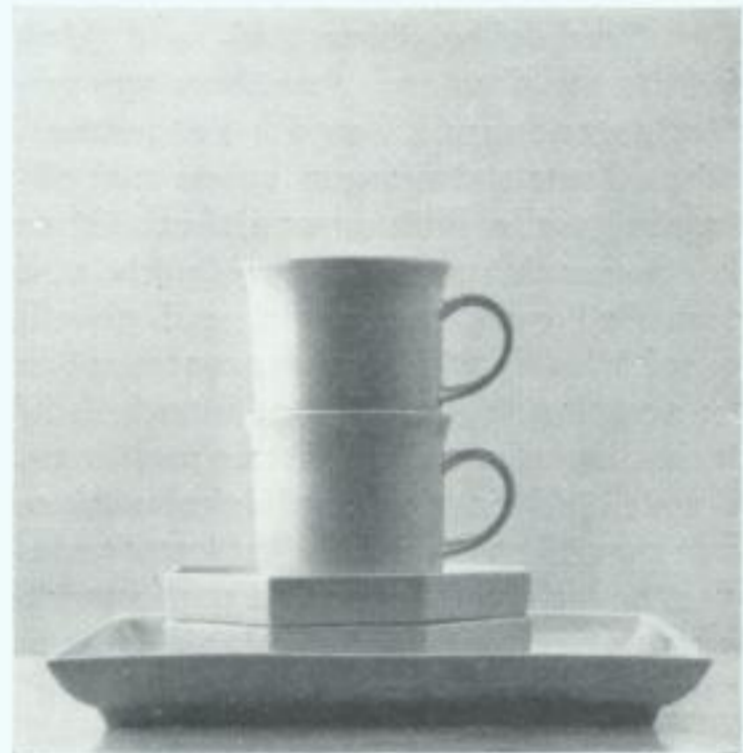
terischen Aufgaben und ihr technologisches Umfeld nicht ausreichend gewährleistet. Es müssen also materiell-technische wie betriebsorganisatorische Arbeitsbedingungen eingeräumt werden, die den Designer zu schöpferischen Höchstleistungen befähigen.

Viertens – und wiederum im Zusammenhang mit drittens – ist Teamarbeit von Designern und Technikern eine Voraussetzung für funktionell und ästhetisch qualifiziertes Design. Echte Innovationen lassen sich von solch einem Team wesentlich billiger und schneller erreichen – ohne kostenspielige Irrwege oder verschenkte gute Ideen.

Zu den angeführten vier Aspekten, gerade aber zum letztgenannten, liegen im VEB Kombinat Feinkeramik Kahla Ansätze und auch schon Früchte produktiver Erfahrungen vor. So wird hier seit geraumer Zeit – erstmals überhaupt in der Konsumgüterindustrie –

nach der Nomenklatur-Verteidigungsordnung gearbeitet und genauestens darauf geachtet, daß die eingegangenen Verpflichtungen eingehalten werden. Bekanntlich beinhaltet diese Methode eine konsequente Durchführung von Designprogrammen in vier Punkten: Design, Technik, Ökonomie, Marketing.

Mit ihrer Anwendung im Kombinat stellte sich heraus, daß bei aller Differenzierung der durch die konstante Abrechnung erkennbaren Probleme in den einzelnen Betrieben ein Qualitäts- und Zeitproblem überall auftrat; an der Nahtstelle zwischen Produktentwicklung und Überleitung in die Produktion. Ein ewiges Problem der Gestalter? Wir bereiteten seine schrittweise Lösung interdisziplinär vor und



gaben schließlich eine entsprechende Ingenieurarbeit in Auftrag. Das Ergebnis: die Überführungsprozesse konnten bis zu 50 Prozent verkürzt und wesentlich flexibler gestaltet werden. Design – vom Produkt bis zur Werbung – drückt die Haltung des gesamten Kombinates, aller seiner Angehörigen aus. Widerstände der Technologien zu überwinden, durchgängige hohe Gestaltungsqualität durchzusetzen – das ist immer weniger ein Problem, dem sich nur der Designer zu stellen hat. Wo die Betriebsleitungen das erkannt haben, ist Aussicht auf effektiv produzierte Qualitätserzeugnisse.

Unkonventionell

Hubert Kittel

Umfeld

Produktionsdesign im Bereich serieller Keramik bietet heute international gesehen eine Überfülle unterschiedlichster Formensprachen. Nahezu chaotisch etabliert sich eine Beliebtheit im Gebrauch aktueller stilistischer Mittel und historischer Formensprachen. Diese Vielfalt gegenständlicher Kultur um das Essen und Trinken entstammt, ironisch formuliert, einer „Innovationswut“, die neben anderen Ursachen und Motiven auf eine beeindruckende Suche nach neuen Gestaltungsansprüchen und Formqualitäten verweist. Oberflächlich gesehen, könnte man von einer Orientierungslosigkeit sprechen, wollte man eine klare übergreifende gestalterische Grundtendenz erblicken. Deutliche Bezüge verweisen auf die Dynamik der Designprozesse der 80er Jahre, ihrer Auf- und Umbrüche und einer Annäherung von Designtendenzen und zeitgenössischen Kunstströmungen sowie auf alltagskulturelle Phänomene. Auch ist es in immer kürzerer Zeit möglich und zum Teil auch notwendig, auf gesellschaftliche Entwicklungsprozesse, sei es im sozialen, kulturellen oder technisch/technologischen Bereich, zu reagieren. Damit sind Formen und Inhalte einer uns gemäßen Produktkultur immer wieder neu zu bestimmen, experimentell auszuloten, und schließlich sind diese Ergebnisse mit dem „Alltag der Nutzer“ zu konfrontieren.

Grundpositionen

Hier setzt im besonders hohem Maße die gesellschaftliche Verantwortung und die soziale und kulturelle Sensibilität des Designers an, eine neue Produktkultur zu befördern, deren ethische Positionen immer wieder und immer neu am gebrauchswertorientierten Entwerfen zu überprüfen sind. Den Widerspruch zwischen individueller künstlerischer Aussage, zwischen dem subjektiven Ideengehalt von Formkonzepten, Formideen und den komplexen kollektiven Ansprüchen, Bedürfnissen und Normen der Hersteller, Nutzer und anderer zu lösen, gelingt nur auf der Ebene sozialer Verantwortlichkeit und ehrlicher Kompromiß- und Kooperationsbereitschaft.

Ausbildung im Bereich des Designs um den sogenannten „gedeckten Tisch“ hat im Spannungsfeld dieser ange-



deuteten Problemzonen Zielvorstellungen zu entwickeln und gleichzeitig Freiräume für experimentelle Erkundungen zu schaffen (Suche nach neuen Gebrauchsweisen und entsprechend abgeleiteten Designkonzepten). Dies um so dringender, da der Designer und besonders der Student die traditionelle gegenständliche Kultur der Service, Geschirre, der Glassortimente und ähnlichem als besonders konservativ geprägt empfindet und einer

fast dogmatischen Starre der Erscheinungsbilder gegenüber steht. Die kulturellen und sozial-kommunikativen Aspekte der „Tisch- und Tafelkultur“ unterliegen im besonderen Maße auch heute noch tradierten Leitbildern und zum großen Teil individuellen Ansprüchen bürgerlicher Provenienz, damit weitgehend unkritischen Übernahmen historischer Leitbilder. Der potentielle Nutzer/Käufer sucht zuerst Identifikation und Sicherheit in „bestätigten

1-4
Studienarbeiten
Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle,
Burg Giebichenstein, 3. Studienjahr 1987
Betreuer: Hubert Kittel

1
Service; Porzellan, zum Teil schwarz fondgespritzt
Gestalter: Thomas Adam
2
Service; Porzellan, Siebdruckdekor schwarz
Gestalter: Sabine Kurz
3
Service; Steingut, schwarz glasiert, Messinggriffe
montiert
Gestalter: Hendrik Schink
4
„Soloset fürs Bett“, Steingut, Plastablett, Plast-
griffelemente montiert
Gestalter: Hendrik Schink



gen handwerklich-technischen Arbeitsphasen (plastische Formauseinandersetzung bzw. Modellerstellung) und notwendigen Materialerfahrungen während der Umsetzung geprägt ist. Dieser Entwicklungsweg zielt auch zeitbedingt auf Erfolgserlebnisse – das frühzeitige Beharren auf Vorzugsvarianten und Erfolgsmodellen hemmt das Durchstehen einer konzeptionellen Breite. Genau hier liegt m.E. das unterschiedliche Selbstverständnis von künstlerischer Produktion und der Produktion von Designideen begründet. Das Streben nach dem Authentischen, Originalen auf der einen Seite, die „Sprachfindung“ im „Individual-Konzept“, und auf der anderen Seite die erweiterte Fähigkeit zur Offenheit, zur „Sprachenvielfalt“ und Ausdrucksbreite und zu kollektiver Entscheidungsfindung sind Momente unterschiedlicher Akzentuierungen im schöpferischen Prozeß des Gestaltens. Weniger die Abgrenzung dieser Prozesse, vielmehr die Durchdringung, kann produktiven Gewinn bringen. Auch deshalb, da Formfindung im weitesten Sinne im Bereich der seriellen Keramik – einer relativ simpel strukturierten Produktklasse mit überschaubaren und relativ unveränderten utilitären Funktionen – ein hohes Maß unterschiedlicher visuell ästhetischer Erscheinungsbilder gestattet und zunehmend auch verlangt.

Zur Industrie

Die Porzellan-, Keramik- und Glasindustrie bietet noch die typische breite Produktkultur vom manufakturrellen bis zum stark automatisierten Technologie-niveau in der Massenfertigung. Innerhalb der meisten Betriebe existieren Produktionsabschnitte mit hohem individuellen Aufwand und gleichzeitig rationalisierte und automatisierte Abschnitte. Diese Spezifik der Produktionsstruktur der Keramik- und Glasindustrie wird auf weite Sicht noch so bestehen bleiben, relativ unabhängig von der partiellen Integration modernster Technologien. Eine reiche Produktvielfalt ist nicht nur traditionell bedingt, sondern auch reale Chance und zu erhaltene Notwendigkeit – vorausgesetzt hierbei eine sichere und flexible Beherrschung der Technologie, eine entsprechende Pflege handwerklicher Traditionen und daraus gewachsener Formgebungs- und Veredelungs-



Ensembles“ eines oft sogar unbewußt übernommenen Wohn- und Einrichtungsmilieus.

Ausbildungsproblematik

Die Gestaltungsangebote, die während des Studiums im Fachbereich Gefäßgestaltung an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle entstehen, reichen von seriösen klassisch-strukturierten Ensembles bis zu extremen provokativen und innovativen Produktideen neuartigen Gebrauchs.

Verstärkt soll innerhalb einer bestimmten Aufgaben-, Problemstellung der Student beziehungsweise das Studentenkollektiv eine äußerst facettenreiche Fülle unterschiedlicher konzeptioneller Ideen und Formqualitäten erarbeiten, um eine rein intuitive Wahl und Umsetzung individueller Vorzugsvarianten zu vermeiden.

Diesen Lernprozeß zu befördern ist nicht leicht, da die praktische Designausbildung weitgehend von aufwendi-

Unverlangt einsenden

Gespräch mit Eberhard Heinig

techniken, einschließlich eines hohen Qualitätsbewußtseins aller. Produktqualität wird in der Porzellan-, Keramik- und Glasindustrie noch im hohen Maße vom Arbeits- und Berufsethos und dem Qualitätsbewußtsein der unmittelbaren Produzenten bestimmt. Das schließt auch die enge persönliche Beziehung zum Werkstoff selbst, seiner Formgebung und Veredlung ein. Hier ist geradezu schicksalhaft Produkt- und Designqualität abhängig von der Qualität des gesamten Produktionsniveaus, der intelligenten und sensiblen Beherrschung aller Etappen der Produktion von der Rohstoffherstellung bis zum veredelten Endprodukt. Auch hier liegen Chancen und Risiken der Wirksamkeit von anspruchsvollen Designideen begründet. Die Ausbildung einer starken rationalen wie emotionalen Beziehung zum Werkstoff ist eine ganz wesentliche Voraussetzung fachspezifischer Designausbildung.

Ausbildungsergebnisse

Innerhalb eines sinnvoll gestaffelten Ausbildungsganges zum Produktdesigner (traditionell und „burgtypisch“: Gefäßgestalter) mit einer werkstoffspezifischen Fachausbildung (Porzellan, Keramik, Glas) ist ein Aufgabenblock im 3. oder 4. Studienjahr als Hauptaufgabe integriert, der besonders Formexperimente betont, ohne jedoch den Rahmen notwendiger Funktions- und Zweckerfüllung preiszugeben. Regulatorisch intensive Suche nach neuen Form- und Ausdruckswerten, neuen visuell ästhetischen Leitbildern ist die Sicherung elementarer Grundfunktionen.

Die hier vorgestellten Serviceideen, als besonders kreative Lösungen ausgewählt und über dem allgemeinem Leistungsniveau eines dritten Studienjahres liegend, brechen behutsam oder sehr direkt mit konventionellen Leitbildern. Profitierend von einem das zweite und dritte Studienjahr begleitenden experimentellen Grundkurs zur Form- und Farbgestaltung flächiger und räumlicher Gebilde, entstanden diese überwiegend additiv zusammengesetzten Gefäßkörper, deren elementare Grundbausteine in vielfältigen Anordnungsvarianten spielerisch zu akzeptablen Gefäßlösungen führten. Bei allen Beispielen wurde ein relativ banales Grundrepertoire an Zeichen, gestalterischen Grundbausteinen, vari-

iert, kombiniert und in zum Teil objekthaften Gebilden verdichtet. Die Erkennbarkeit typischer Gebrauchsgegenstände (Kanne, Tasse) wurde undogmatisch erreicht beziehungsweise zu verblüffenden eigenständigen Aussagen geführt. Besonders die Kannen (Abb. 2, 3) assoziieren in sinnfälliger unkonventioneller Weise den Gebrauchsvorgang des Kippens und Ausschenkens – Spaß am Gebrauch sollte bewußt assoziiert werden. Im Einklang dazu steht der eigenwillige und großzügig elementare Gebrauch der Farbe (hier nur den Schwarzweiß-Kontrast nutzend beziehungsweise die Materialkombination).

Fazit

Kaffee- und Teetrinken, nicht nur als ernährungsphysiologische Tatsache, sondern als viel komplexere Aktion einzelner oder mehrerer zeitaufbringender und genußbereiter Menschen gesehen, ist weit mehr als ein bloßer „Nutzungsakt“. Genußfähigkeit, Erlebnisfähigkeit und Kommunikationsbereitschaft werden auch durch den visuell-ästhetischen Gesamteindruck vermittelt und stimuliert, kulturelle Wertmaßstäbe befördert, Stimmungen assoziiert und Verhaltensqualität mitbestimmt.

Ist der noch überwiegend intuitive Gebrauch ganz individueller oder zeitgenössischer Zeichensprache zur ästhetischen Vermittlung eben erwähnter erweiterter Produktfunktionen typisch, so stehen diese Beispiele als ein Schritt hin zu einer intensiveren bewußteren, differenzierteren Entwurfsarbeit. Sie verweisen darauf, Fähigkeiten auszubilden, die eine feinsinnige und differenzierte Ausdruckssteigerung im Gefäßbereich allgemein, in der plastischen und farblichen Gefäßausbildung bis hin zum Designobjekt und der spannungsvollen Ensembleausbildung im einzelnen befördern. Formqualitäten und entsprechende Ausdrucksqualitäten zeigen hier, getragen von einem funktionalistischen Grundkonsens, die mögliche und notwendige Vielfalt gestalterischer Aussagen, vorausgesetzt eine differenzierte und flexible Ausbildungspraxis, die sich der Dynamik zeitgenössischer Designprozesse nicht verschließt.

Für den Berliner Formgestalter Eberhard Heinig vollendet sich in diesem Jahr das zweite Dezennium seiner Berufstätigkeit. Seit 1969 freischaffend tätig, gehört er zu den Designern, deren Produktgestaltung den gegenständlichen Alltag in unserem Land mitprägt: von Lkw-Aufbauten über Bagger, Krane und Pkw-Ausrüstungen bis zum konstruktiven Kinderspielzeug. Vor allem aber beschäftigen ihn weit vorausgreifende Vorlaufösungen auf unterschiedlichsten Gebieten. form+zweck befragte ihn nach seinen Qualitätskriterien.

form+zweck: Erinnern Sie sich noch an den Tag, an dem Sie das erste Mal das Gefühl hatten: Jetzt habe ich geschafft, das wollte ich erreichen?

HEINIG: Ja, es gab so einen Tag, nämlich die Abschlußverteidigung zur Leitbildgestaltung der dritten Generation Eisenbahndrehkrane beim VEB Schwermaschinenbau S. M. Kirow Leipzig. Ich hatte im Rahmen einer Vorlaufgestaltung ein inhaltlich auf drei Patentlösungen gestütztes, völlig neues Eisenbahnkrankonzept entwickelt, gestaltet und im Modell dargestellt, womit kürzeste Aufbauzeiten realisiert, zwei unterschiedliche Kransysteme in einem universellen Baumuster vereinigt, größere Reichweiten und erhebliche Materialeinsparungen erzielt werden können. Die Einschätzung des entstandenen Eisenbahnuniversalkranes EUK durch den Chefkonstrukteur war für mich so überwältigend, daß ich diesen Tag nie vergessen werde. Da war das Gefühl, es geschafft zu haben; geschafft für diese Aufgabe.

Die Verschiedenheit der Aufgaben verlangt jedoch eine ständige Suche nach neuen inhaltlichen und formalen Lösungen. Ein generelles 'Jetzt habe ich geschafft' gibt es deshalb nicht, kann es nicht geben. Und wie relativ Erfolge letztlich sind, zeigte sich dann auch am EUK. Allein der Kampf um den Rechtsschutz für die Patente dauerte Jahre, und die erhoffte Vergütung, die Freiraum für neue Innovationen brächte, ist nicht in Sicht. Als Element der Zuversicht bleibt mir die Gewißheit, innovationsträchtig zu sein, was für die Schaffung einer sinnvoll intelligenten Produktwelt der Zukunft von großer



Bedeutung ist. Die Annahme des EUK-Modells für die X. Kunstausstellung in Dresden hat mir gezeigt, daß die angestrebte Einheit von Inhalt und Form ablesbar gelungen ist. Eine verspätete, werkgetreue Umsetzung kann daraus nicht abgeleitet werden.

form+zweck: Das war eine gestalterische Arbeit für das Schwermaschinenbaukombinat TAKRAF, das ja selbst über eine anerkannte Designabteilung



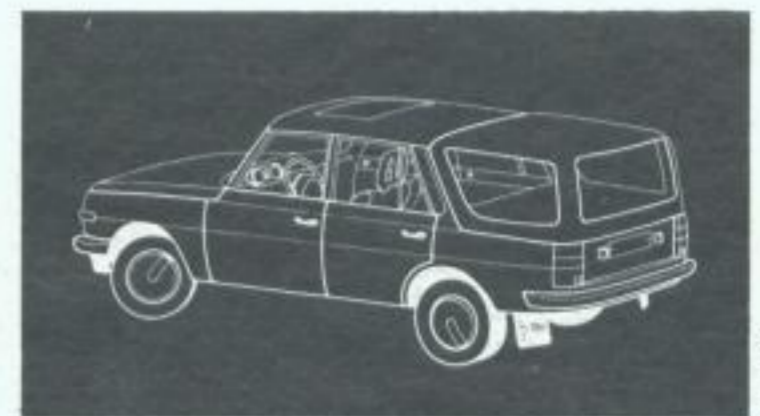
verfügt. Wie taktet man sich als freiberuflicher Formgestalter da ein, was steuern Sie Spezifisches bei?

HEINIG: Neben Betrieben des Schwermaschinenbaukombinates TAKRAF habe ich seit vielen Jahren feste Kontakte zu Betrieben des DDR-Fahrzeugbaus sowie zu verschiedenen Konsumgut- und Spielmittelherstellern. Mit den dort angestellten Formgestaltern ist es jedoch kaum zu direkter Zusammenarbeit gekommen. Bei der Lösung größerer Aufgaben gab es gelegentlich ein paralleles oder tangenciales Arbeiten von Betriebsdesignern und mir. Auch habe ich mich für eine begrenzte Zeit dem Betriebsrhythmus unterworfen, um vor Ort Lösungen zu erarbeiten. Schon nach wenigen Tagen wurde die Problematik des Angestelltenseins für mich deutlich, die von der Einhaltung der Arbeitszeit bis hin zur strikten Beachtung der Betriebsspezifität oder gar von

vorgegebenen Gestaltungswünschen reicht. Da erscheint mir der Freiraum zur Beschäftigung mit dem kulturellen Umfeld zu sehr beschränkt.

form+zweck: Werden Sie vorwiegend und gezielt mit Vorlaufentwicklungen beauftragt?

HEINIG: Nein, ganz gewiß nicht. Wie mir scheint, gibt es gegenüber den zu lösenden aktuellen Problemen gar nicht so viele Vorlaufthemen, andererseits würde ich aufgrund meiner Erfahrungen ungern nur solche Aufgaben bearbeiten wollen. Vorlaufarbeit leisten heißt ja, voraus denken, Neues finden und fordern, zwei Schritte, statt einen halben tun, bedeutet, dem Weltstand voranzueilen. Dieser Herausforderung sehen sich – auch international – nur wenige Betriebe gewachsen; der französische Automobilhersteller „Citroën“ steht hier jahrzehntelang als Beispiel. Das größere Problem dabei ist nicht das Können, sondern das Wollen! Dies ist eine Frage von Kultur und Weitsicht, von Mut, Risikobereitschaft und Entscheidungskraft. Solche spezifischen Leistungseigenschaften müssen parallel zum Umfeld gewachsen sein, soll eine Vorlaufarbeit zum Erfolg führen. Hierbei sehe ich für uns Gestalter zwei Möglichkeiten als 'Wachstumshilfe': erstens eine Fixierung der Vorstellungen über Produkte von morgen in Form von Eigenentwürfen, um dann zweitens diese in Ausstellungen gemeinsam mit den Alltagsprodukten vergleichend zu zeigen und anzubieten oder auf andere Weise zu publizieren. Ich habe dies 1986 in der Berliner Galerie im Turm und 1987 in der Galerie Torladen meiner Heimatstadt Borna getan und konnte großes Publikumsinteresse verzeichnen. Die Industrie dagegen hielt sich – erwartungsgemäß, aber enttäuschend – zurück.



3
4
5

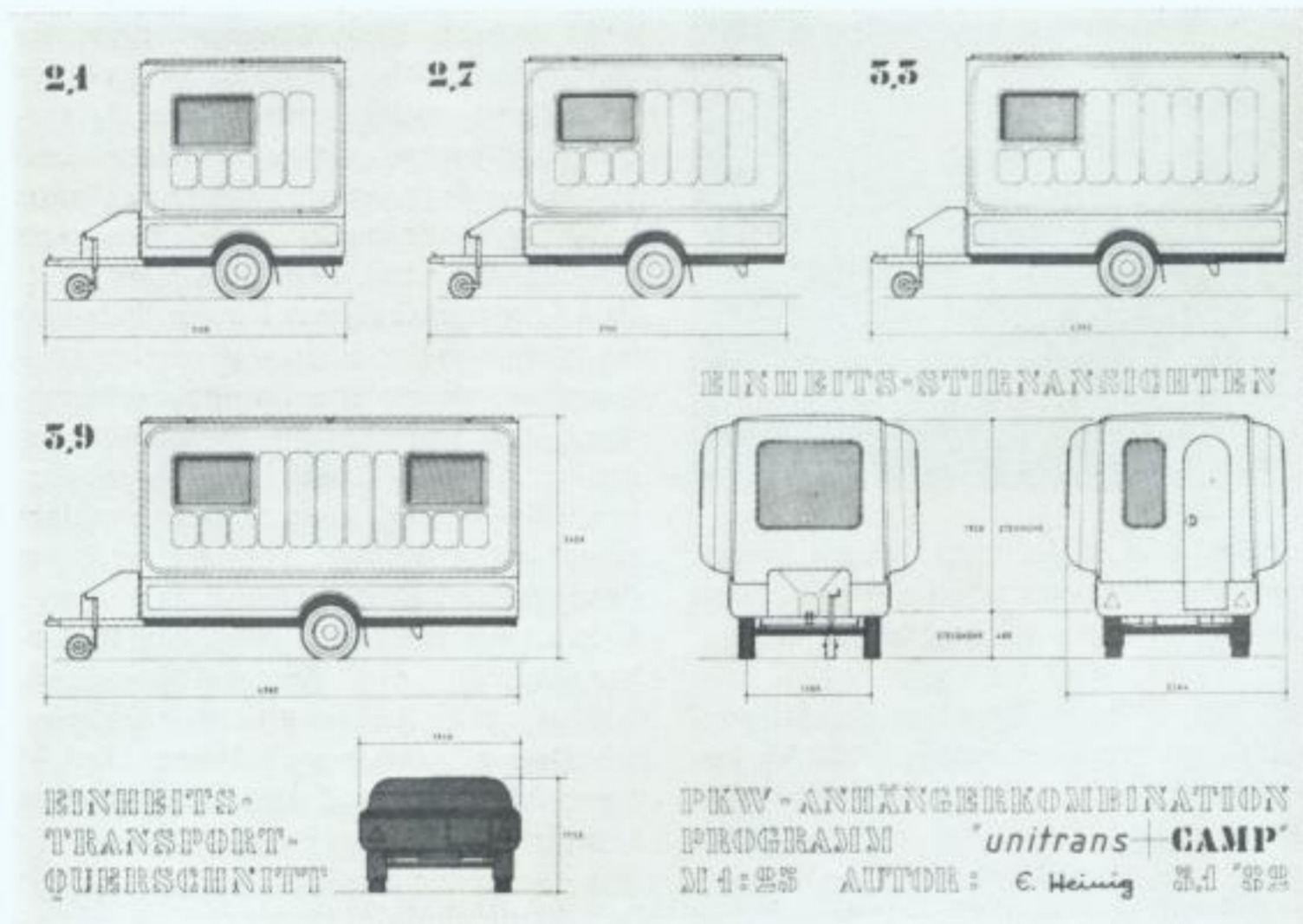


6
Hochdruckspülergerät, Aufbau auf Basis des Lkw-Typs W 50, 1979
Hersteller: VEB Wassertechnik Berlin, 1980
Das Gerät dient zur Reinigung der nichtbegehbaren Kanalisation mittels im Fahrzeug mitgeführten und durch eine Pumpe hochverdichteten Wassers.

7/8
Pkw-Anhängerkombination, 1985
Eigenprojekt, unterstützt vom Magistrat von Berlin und vom VEB Karosseriewerk Dresden
Die Kombination erlaubt eine vielseitige Nutzung des teleskopierbaren Fahrgestells; die klappbaren „CAMP“-Aufbauten bieten geringsten Vorder- und Seitenwindwiderstand, reduzieren somit den Kraftstoffverbrauch und erhöhen die Verkehrssicherheit. Aufgeklappt, bietet das Modell mehr Wohnraum (max. Länge der Liegefläche 2 200 mm) als gleich lange herkömmliche Festaufbauten. Der vollisolierte Klappaufbau kann ohne Fahrgestell für Dauercamping genutzt werden. Zusammengeklappt, findet er in ausreichend großen Garagen neben dem Pkw Platz.

7
Überblick über das projektierte Gesamtprogramm
8
Überblick über das Programm der Camping-Wechselaufbauten „CAMP“ auf Teleskopfahrgestell „unitrans“ mit Aufbaulängenangabe und Transportquerschnitt

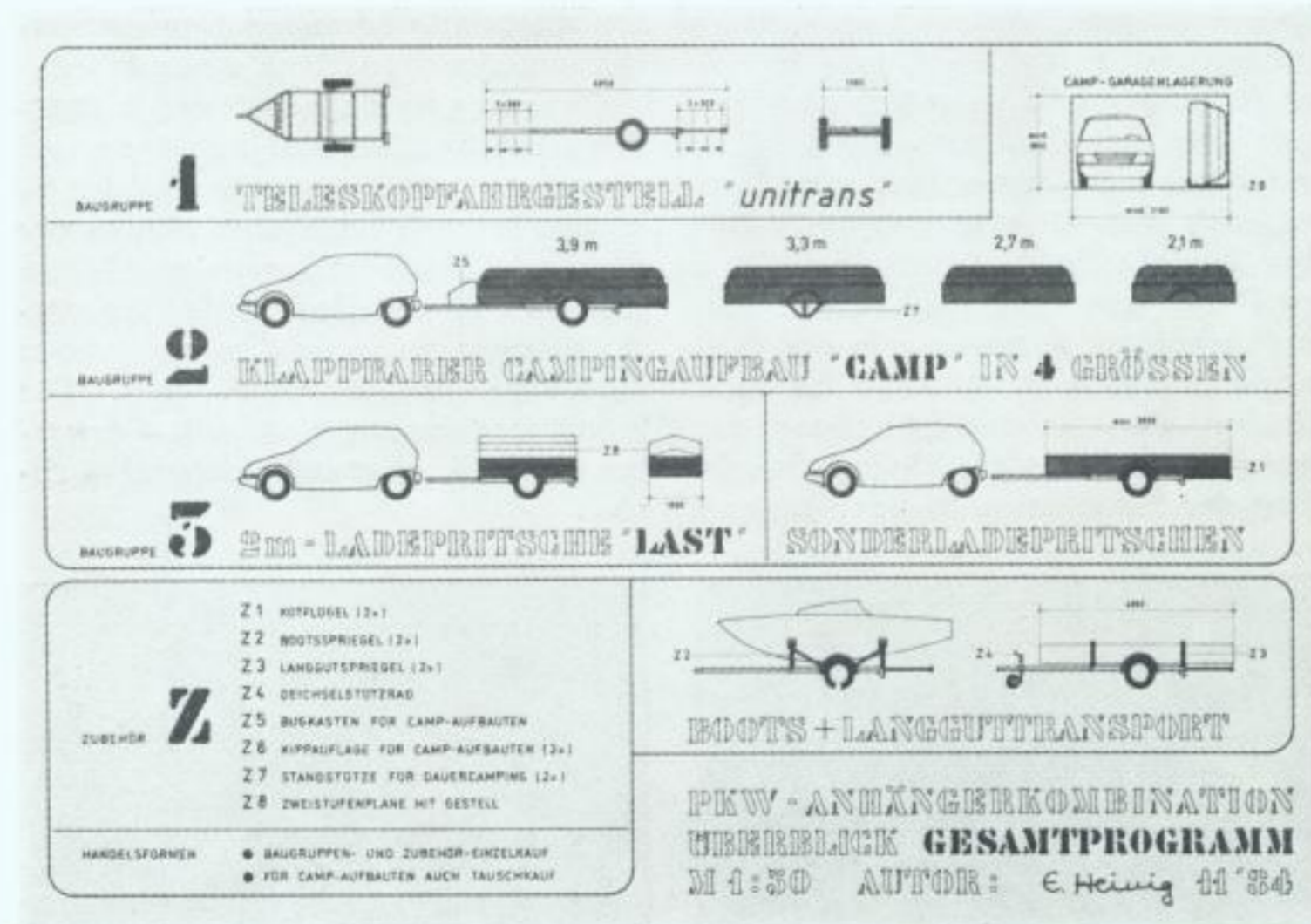
6



form+zweck: Aber es muß doch Hoffnung für die Schubfachideen geben, sonst wäre ja alle Mühe umsonst!

HEINIG: Wieviel ist von Menschen schon umsonst gemacht worden, man darf das alles nicht zu eng sehen. Für viele solcher Eigenentwürfe habe ich allerdings doch die Hoffnung auf Realisierung. Einer der möglichen Wege dahin ist das beharrliche Anbieten, das „unverlangt Einsenden“. Seit Jahren verfolgt mich aber der Gedanke an einen zweiten Weg, der die Hoffnung aller außerbetrieblichen Ideenträger aus dem Bereich des Zufalls rücken würde. Ich meine die Einrichtung einer „Innovathek“ als Eingangs- und Vermittlungszentrum für Innovationen, getragen von den einschlägigen Fachorganen wie Amt für industrielle Formgestaltung, Amt für Standardisierung, Meßwesen und Warenprüfung, Amt für Erfindungs- und Patentwesen, Kammer der Technik, eventuell dem Verband Bildender Künstler der DDR und entsprechenden Fachministerien. Zur Steigerung unseres Lebensniveaus und des immateriellen Exportes sollten technisch-gestalterische Innovationen erfaßt, auf Schutzfähigkeit geprüft, die nationale bzw. internationale Sicherung durchgeführt, eine gezielte Weiterleitung bzw. Marktwirksamkeit organisiert sowie mit dem Autor Vergütung, Ankauf und gegebenenfalls die Weiterbearbeitung vereinbart werden. Innovationen im Alleingang anzumelden ist sehr aufwendig, und ein internationaler Schutz ist ohne Parameter aus der Wirtschaft nicht möglich. Damit bleiben viele Ideen brach liegen oder werden „verschenkt“, also ungeschützt veröffentlicht. Wer innovativ zu denken gewohnt ist, schöpft ständig neue Ideen. Es ist ein unsichtbarer

7



8
Antrieb – fast wie ein Zwang –, aus



9
 Straßenkehrmaschine KM 2301, 1979
 Hersteller: VEB Spezialfahrzeugwerk Berlin, 1980
 die KM 2301 im Einsatz, hier mit Vorbaukehrbesen
 als Zusatzgerät
 10
 Eisenbahnuniversalkran EUK, 1981 (Modell)
 Auftraggeber: VEB Schwermaschinenbau S. M. Ki-
 row Leipzig, Betrieb des VEB Schwermaschinenbau-
 kombinat TAKRAF
 der EUK in Fahrstellung

dem heraus dieses Ideenpotential erwächst, das effektiver genutzt werden sollte.

form+zweck: Was ist das für ein Antrieb?

HEINIG: Ich glaube, es ist die berufsbedingte Gewohnheit, kritisch-schöpferisch zu sehen und zu denken, und es ist eine Art innere Pflicht, uns Menschen gegenüber Bestes zu wollen. Als höchstentwickelter Zweig der Natur mit der einmaligen Fähigkeit, sich und seine Umwelt aktiv reflektieren und verändern zu können, sollten wir Menschen sehr viel mehr Positives zu unserer ungetrübten Erhaltung tun. Das beginnt auch bei der Produktgestaltung mit dem Willen zur Schonung der uns ernährenden Natur. Mensch und Natur, das sind für mich die 'Urparameter' für die Planung einer vernünftigen Pro-

duktwelt von morgen. Daraus erwachsen auch meine Eigenentwürfe, wie beispielsweise das „Pkw-Wechselheck“ oder die „Pkw-Anhängerkombination“. Beide könnten den gesellschaftlichen wie individuellen Aufwand an Material, Arbeitszeit, Energie für Herstellung wie Nutzung und damit auch die Kosten spürbar senken, zu Gunsten einer innovativen Nutzungsvielfalt, einer besseren Lebensqualität und Umweltfreundlichkeit sowie höherer Verkehrssicherheit.

form+zweck: Unterscheiden Sie zwischen Alltagsqualität für aktuelle Gestaltungsaufträge und Sonderqualität für Vorlaufentwürfe?

HEINIG: Nein, ganz grundsätzlich nicht. Für einen Gestalter wie mich, der mit Leib und Seele an seinem Beruf hängt, ist der Wille zu bester Qualität

unteilbar. Außerhalb dieses Wollens können allerdings Qualitätsunterschiede dadurch entstehen, daß eine Aufgabe nicht genug hergibt oder daß sich Gestaltung im Nachgang mit optischer Kosmetik begnügen muß, während eine Vorlaufgestaltung von Grund auf und viel großzügiger behandelt werden kann. Daraus wird deutlich, wie relativ Qualität ist. Ich sehe sie als eine Spiegelung unseres Bewußtseins in Abhängigkeit von den Umständen und der Zeit. Mit unserem Denken, Können und Wollen wandelt sich auch der Qualitätsbegriff. Qualität berührt unseren mitmenschlichen Umgang ebenso wie die Welt der Produkte oder das Verhältnis zur Natur. Qualität ist für mich der umfassende Ausdruck universeller Ansprüche an das Leben.

form+zweck: Unterscheidet sich Ihre Haltung zu Sinn und Zweck des Designs heute von der vor zwanzig Jahren, als Sie Ihre berufliche Laufbahn begannen?

HEINIG: Eigentlich kaum. Schon damals war ich bestrebt, beste Gestaltungslösungen zu finden, und begann bereits während des Studiums, zu den Produktinhalten vorzudringen. Der Mensch als Ursache und Adressat der Gestaltungsarbeit hatte absolute Priorität. Ihm soll der Stuhl, das Fahrzeug dienen. Er muß mit der Maschine umgehen können, die für ihn arbeitet. Alles was wir tun, tun wir für uns. Darin aber hat sich heute etwas für mich geändert. Ich sehe das Arbeitsziel 'Mensch' jetzt in den übergeordneten Kontext 'Natur' eingebettet, um durch eine möglichst ganzheitliche Denkweise alle vermeidbaren Fehler im Voraus zu erkennen.

Verantwortungsbewußt gestalten bedeutet Haltung beziehen, zum Leben, zu Kultur und Gesellschaft, zum Wesen der Dinge, zu gezielter Veränderung, zu sich selbst. Fünf Jahre Studium waren dafür nicht genug. Es war Clauss Dietel und Lutz Rudolph vorbehalten, mir in meinen ersten Berufsjahren dieses Arbeitsfundament zu vermitteln. Solche Begegnungen in der Phase des Suchens sind prägend für das ganze Leben, sofern Herz und Verstand dabei 'prinzipiell offen' sind.

10 (Das Gespräch führte Günter Höhne.)



Ideen – Entwürfe – Produkte



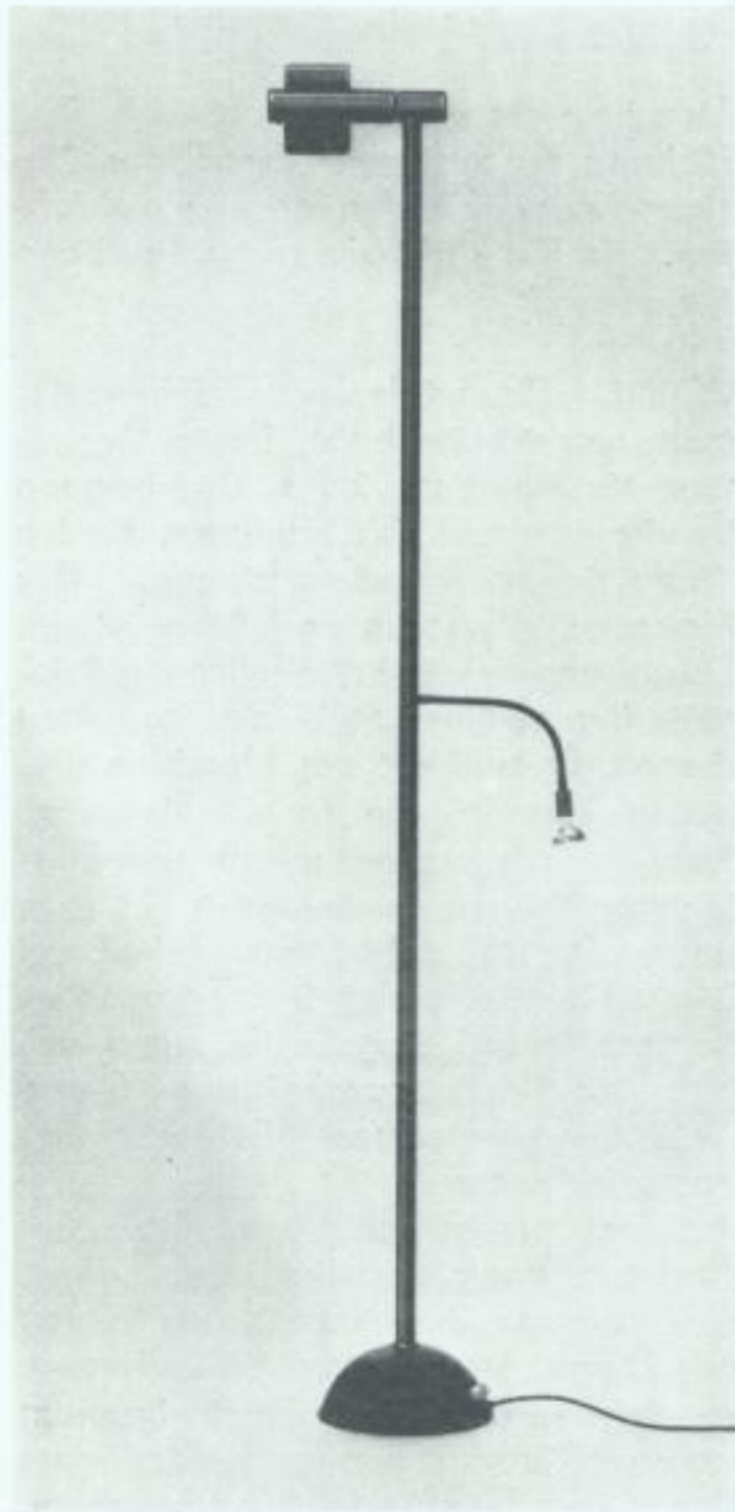
Nierenperfusionsgerät

Gestalter: Wolfgang Miksch, Diplomarbeit 1985/86, Kunsthochschule Berlin
Betreuer: Mario Prokop
Auftraggeber: Krankenhaus Friedrichshain, Nierentransplantationszentrum, Berlin
In Zusammenhang mit dem in der DDR vorhandenen Transplantationsverbund von

Kliniken wurde der Behälter mit den Flaschen für die Perfusionslösung, den Instrumenten und Medikamenten, der Pumpeinrichtung, den Kühlmittel und dem Perfusionsgerät zu einem Gestaltungskomplex zusammengefaßt und damit Einfluß auf den Arbeitsprozeß genommen.

Stehleuchte (NC 100 indirekt strahlend und Halogenglühlampe 12 V 20 Watt)

Gestalter: Volkmar Nickel, 1986
Hersteller: Fa. Nickel, Berlin



Leuchtenset 869

Gestalter: Renate Opolka, 1986
Hersteller: VEB Kombinat Elektrowaren Halle
Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR 87



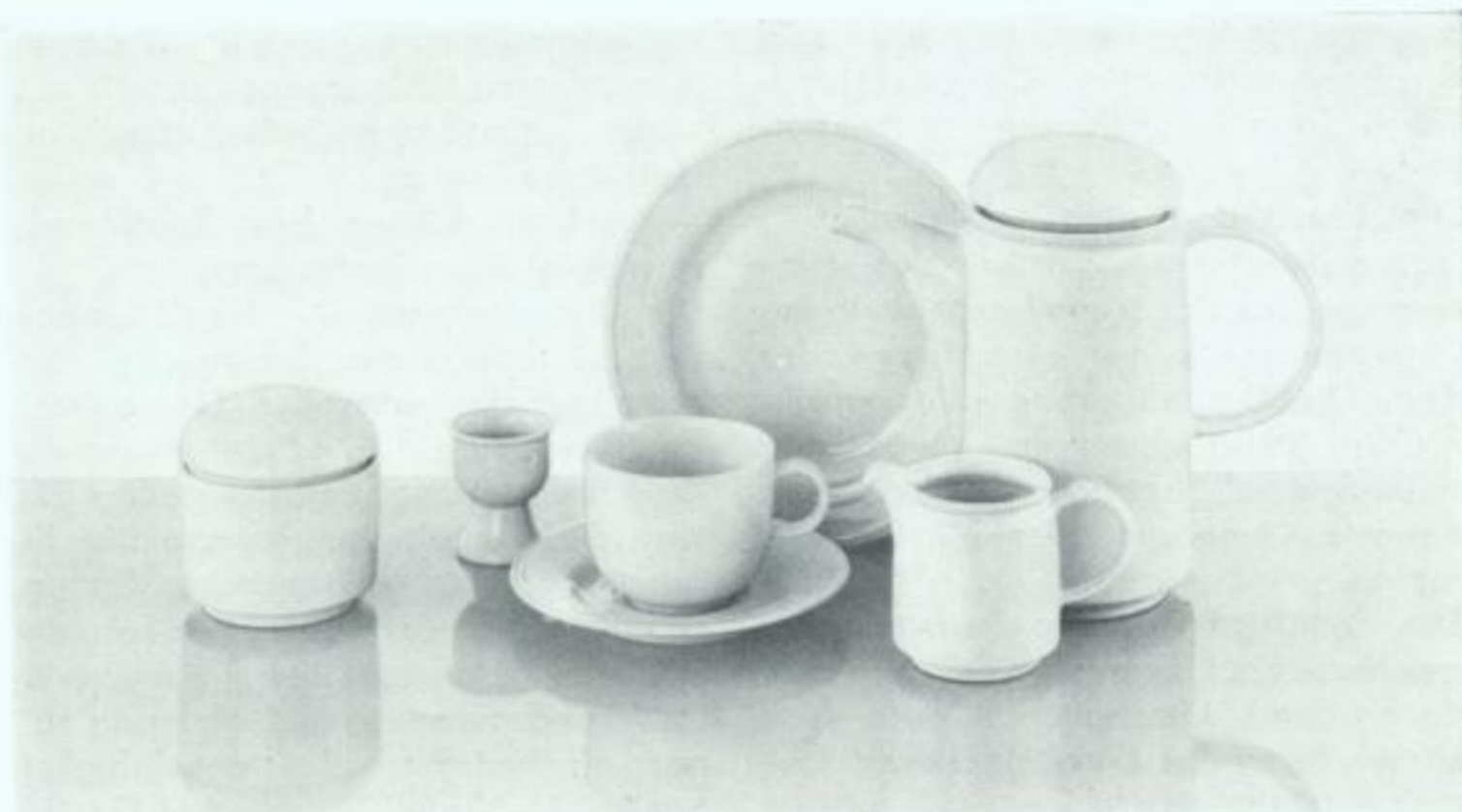
Industriedekor auf Porzellangefäßen in Kombination mit Tischwäsche

Gestalter: Viola Schnelle, Diplomarbeit 1986, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein
Betreuer: Wieland Poser
Auftraggeber: VEB Henneberg Porzellan Ilmenau

Aufgrund der Differenzierung in den kulturellen Bedürfnissen und Verhaltensweisen der Menschen, insbesondere der sozialen Gruppe Jugend und Erwachsene,



liegt der Konzeption der Diplomarbeit Zielgruppenorientiertheit zugrunde. Sie ist unter anderem durch unterschiedlichste Ausdrucksvarianten im Erscheinungsbild ansprechbar. Das Spektrum ist breit gefächert von kargen bis zu üppigen Gestaltbildern, ungegenständlich-geometrischen Dekoren, das heißt Strukturen, Rastern bis zu vegetabilen Dekoren. Bei aller Formenvielfalt setzt sie eine klare Formsprache voraus. Sie bevorzugt solide, sachlich gediegene Produktgestaltung.



Kaffee- und Tafelservice „Blues“

Gestalter: Erhard Franke, Lutz Kirschmann, Günter Pucher, 1986
Hersteller: VEB Vereinigte Porzellanwerke Kahla
Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR 87



Spiegelreflexkamera BX 20

Gestalter: Manfred Claus, Reinhard Voigt, 1986/1987
Hersteller: Kombinat VEB Carl Zeiss JENA

Elektronisches Schlagzeug

Alexander Polkehn

Im folgenden stellen wir zwei Produktentwicklungen vor, die von Studenten der Kunsthochschule Berlin erarbeitet wurden. Im ersten Fall handelt es sich um eine Diplomarbeit, deren alsbaldige produktionswirksame Umsetzung in der Musikinstrumentenindustrie der DDR beabsichtigt war, im zweiten Fall um eine vorlauforientierte Studie für Kraftfahrzeughersteller und -ausstatter.

Zunächst: Hat die gute alte „Schießbude“ ausgedient? Gehört dem elektronischen Schlagzeug die Zukunft? Diese Frage steht so nicht zur Debatte. Das elektronische Schlagzeug wird das akustische nicht ablösen. Beide werden nebeneinander bestehen als zwei Rhythmusinstrumente, die sich klanglich in ihrer Bespielbarkeit unterscheiden.

Die Entstehung eines elektronischen Schlaginstrumentes war vor dem Hintergrund der sich schnell entwickelnden Musikelektronik nur eine Frage der Zeit. Die Digitalisierung aller musikelektronischen Prozesse sowie das MIDI-System* bestimmen heute die neueste Generation der Musikinstrumente.

Die Freiräume für den Formgestalter werden dabei immer größer. Innovationen sind international auch hier immer öfter das Ergebnis seiner Gestaltungsleistung.

Während sich das akustische Schlagzeug prinzipiell nicht mehr verändern wird bzw. seine Entwicklung sich in der Perfektionierung der Details vollzieht (neue Kesselmaterialien, multifunktionale Stativkonstruktionen und Finishqualitäten), steht die Entwicklung des elektronischen Schlagzeuges noch am Anfang. Spieltechnisch schließt das elektronische Schlagzeug an das akustische an. Der Musiker kann seine individuelle Rhythmustechnik aktiv verwirklichen und gleichzeitig alle neuen elektronischen Klangmöglichkeiten nutzen. Der Einsatz der Elektronik führte zur Aufhebung mechanischer und akustischer Funktionen.

Unter Ausnutzung dieser Freiräume wurden international bisher verschiedene konkrete Produktlösungen, je nach Zielgruppe und Anwendungszweck, entwickelt und produziert:

1. komplette Drum-Sets
 - flache runde, drei-, fünf-, sechs- oder achteckige gleichgroße Trommelkörper,
 - größere Bass-Drums, die mit traditioneller Fußmaschine bespielt werden,
 - traditionelle Dreibeinstative,
 - Schlagflächenausbildung (schlagfeste gummibeschichtete Kunststoffschalen bzw. Holzplatten oder traditionell gespannte Felle, unterlegt mit Dämpferscheiben);
2. kompakte Tischgeräte für den Hobby Musiker
 - Auflösung der räumlich-geometrischen Struktur des Schlagzeuges,
 - Zusammenfassung der klangerzeugenden Baugruppen und der minimierten Trommelflächen in einem Gehäuse;
3. tragbare „Schlagzeuggitarren“
 - die Schlagflächen befinden sich auf Hals oder Korpus,
 - der Instrumenten- bzw. Soundwechsel erfolgt über Sensortasten.

Die Gestaltungsstudie der Diplomarbeit „Elektronisches Schlagzeug“ begann mit der sinnvollen Eingrenzung des Themas durch die Präzisierung der Aufgabenstellung. Selbstgestelltes Ziel war die gestalterisch-konstruktive Erarbeitung eines elektronischen Schlagzeuges, das dem Bandmusiker der mittleren Leistungsklasse eine qualitative und quantitative Steigerung seiner rhythmischen Leistungsfähigkeit ermöglicht. Visuell-ästhetisches Gestaltungsziel war es, einen sinnfälligen und eigenständigen Gestalttyp zu schaffen – die Abgrenzung zum akustischen Schlagzeug und allen anderen elektronischen Musikinstrumenten. Die Minimierung des Schlagzeuges zum Kopplungselement, zum „Adapter“ zwischen Mensch und klangerzeugender Elektronik, wurde möglich.

Aus der Analyse des Gebrauchsaufbaues und der ergonomisch-spieltechnischen Bedingungen ergaben sich konkrete Forderungen an das Instrument. Diese lagen der Bewertung prinzipiell unterschiedlicher Vorlösungen zugrunde, die zur Favorisierung einer Zentralstativ-Variante führte:

- Nur die sitzende Spielhaltung ermöglicht eine physisch zu bewältigende Rhythmusproduktion mit Händen und Füßen. Deshalb entstanden eine sehr geschlossene obere und untere Spielebene. Die Gliederung der oberen

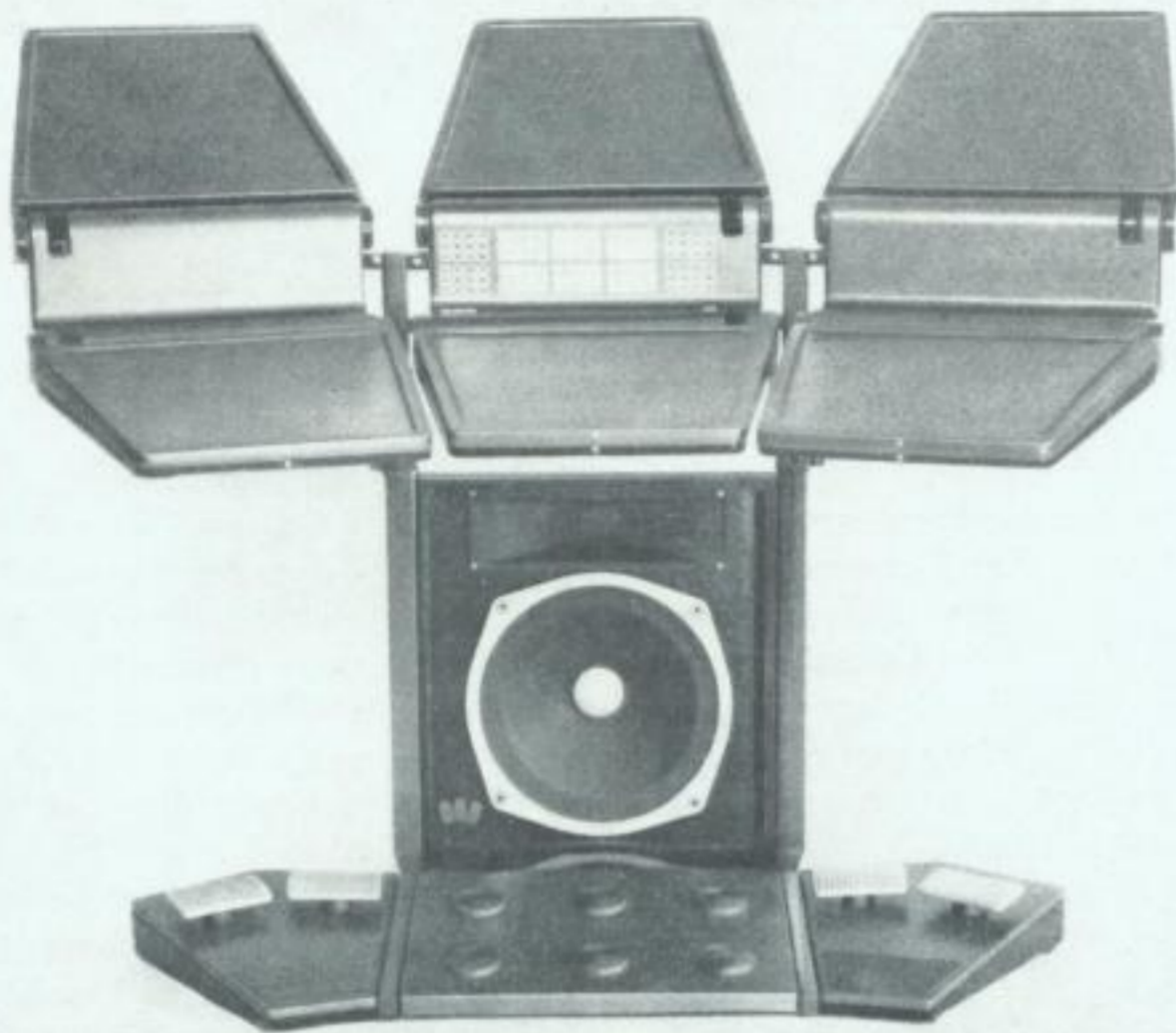
Spielebene ergibt sich aus der Verdreifachung einer Grundeinheit, die aus zwei Trommelflächen und einem Verbindungselement besteht.

- Dem halbkreisförmigen Aktionsradius des Schlagzeugers wird durch die Anwinkelung der drei Trommelpaare zueinander entsprochen. Die trapezförmigen Trommelflächen brachten die größtmögliche Geschlossenheit und die spieltechnisch notwendig kurzen Wege.

- Die Größe der Schlagflächen entspricht dem international angewandten Kreisdurchmesser von 12" (30 cm) und ist damit bequem und treffsicher bespielbar. Mit der maximalen Anzahl von sechs Spielflächen kann der Schlagzeuger sich schnell und sicher orientieren; es stehen ihm sechs „Schlaginstrumente“ gleichzeitig zur Verfügung. Der konstruktive Aufbau der Schlagflächen ist so geplant, daß bestmögliche Reboundeigenschaften (Rückfederung) erzielt werden.

- Die Bestimmung der idealen Fußpositionen beeinflusste entscheidend die konstruktiv-gestalterische Entwicklung der unteren Spielebene, die sich aus zwei Fußpedalen links und rechts und einem zentralen Schaltfeld zusammensetzt. Die räumlich-konstruktive Geschlossenheit brachte Ordnung und Übersichtlichkeit sowie die Visualisierung einer funktionierenden Standfläche. Ein Maximum von vier Fußinstrumenten steht dem Spieler zur Verfügung, wenn er zwei Doppelpedale benutzt. Die Doppelpedale erlauben dem Schlagzeuger den schnellen Instrumentenwechsel durch geringe Drehung des Fußes. Die Ausbildung ganzer Fußtrittflächen (traditionelles Fußpedal) ist erstens spieltechnisch nicht notwendig und führte zweitens durch das Überlagerungsproblem zu keinen gestalterisch akzeptablen Lösungen.

- Der Schlagzeuger fordert ein Instrument, das er sich auf seine individuellen Körpermaße und unterschiedlichen Spielhaltungen einstellen kann. Das Zentralstativ, die konstruktivstatische Basis des Instrumentes, wird dem durch zwei L-förmige Träger gerecht. Sie gewährleisten die individuelle Höheneinstellung der drei „Trommeleinheiten“ durch ihre Teleskopkonstruktion. Die Schlagflächen sind mit dem Verbindungselement drehbar verbun-



1-3
elektronisches Schlagzeug
Gestalter: Alexander Polkehn, Diplomarbeit 1984/
85, Kunsthochschule Berlin
Betreuer: Klaus-Jürgen Fritzsche, Erich John, Klaus
Selmke (Schlagzeuger der Gruppe „City“)
Auftraggeber: VEB Forschungszentrum Plauen im
VEB Kombinat Musikinstrumente

*MIDI = Music Instruments Digital Interface



den. Dadurch kann sich der Schlagzeuger die einzelnen Schlagflächen spieltechnisch optimal abwinkeln. Die maximale Höheneinstellung der drei oberen Spielebenen und die Möglichkeiten der Elektronik erlauben dem Musiker auch die stehende Spielhaltung ohne Einsatz der Füße.

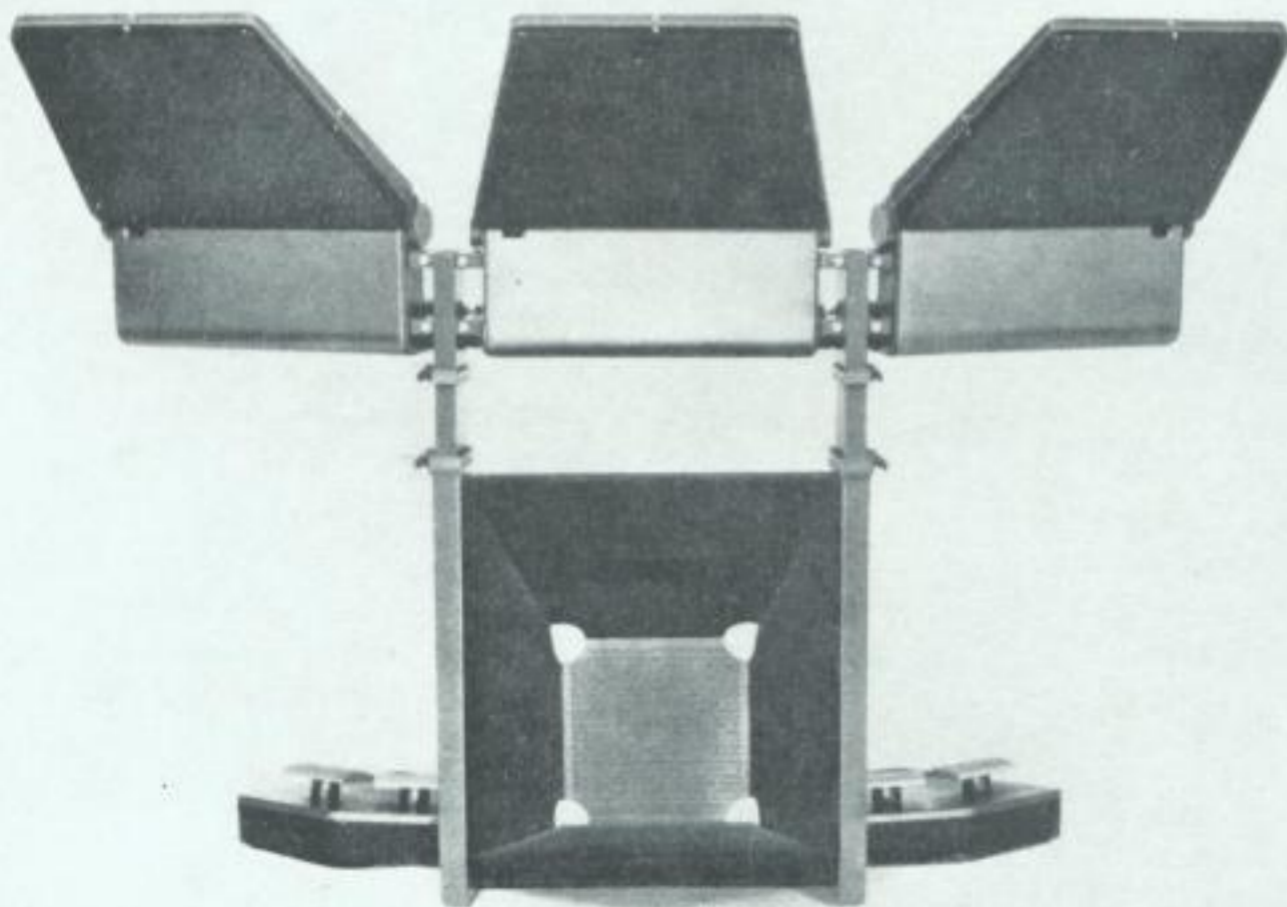
– Der permanente Transport und der damit verbundene Auf- und Abbau fordern die Zerlegbarkeit und Packbarkeit. Bei dieser Produktlösung lassen sich alle Baugruppen von Hand trennen. Das gesamte Schlagzeug, bis auf den Monitor, kann in einem stapelbaren Transportkoffer (666 mm x

420 mm x 480 mm) untergebracht werden.

– Zwischen die Träger des Zentralstativs läßt sich der Monitor, der Kontrolllautsprecher, einhängen, der so in die Gesamtgestalt integriert wird. Verlangen die akustischen Verhältnisse eine andere Positionierung des Monitors, so kann er auch separat aufgestellt werden.

– Die Möglichkeit, den Klang während des Spielens durch handhabbare „Manipulatoren“ zu beeinflussen, ist während des Schlagzeugspiels kaum gegeben. Eine verhältnismäßig einfache elektronische Schalt- und Speicherein-

heit im Verbindungselement der zentralen „Trommeleinheit“ hingegen kann die klanglichen Möglichkeiten enorm steigern. Über Sensortasten verteilt der Schlagzeuger die Instrumente auf die Spielflächen und Fußpedale und kann darüber hinaus neue Instrumentenkonstellationen speichern. Über die Kurzhubtasten des zentralen Fußschaltfeldes ruft er die Speicher ab. Aber: Nur wenn der Klangerzeuger, das Herzstück des elektronischen Schlagzeuges, eine optimale Leistung bringt, kommt jegliche innovative Gestaltung zum Tragen. . .



Die Funktionsweise des elektronischen Schlagzeuges:

Die Tonerzeugung erfolgt in einem „Steuergerät“ durch den Abruf digital gespeicherter Naturtöne oder durch das Ansteuern analoger bzw. digitaler Instrumentengeneratoren.

Es gibt also Schlagzeuge mit rein digitalem Klangerzeuger, analogem Klangerzeuger und Mischformen. Angesteuert bzw. abgerufen werden die Klänge über die Trommelflächen. Sensoren geben die „Impulsinformationen“ an das Steuergerät weiter. Die Aussteuerung ist dynamisch, das heißt die Lautstärke und die Klangfarbe aller Instrumente sind von der Schlagstärke des Musikers abhängig. Dies entspricht den tatsächlichen akustischen Verhältnissen. Das Instrumentarium umfaßt die klassischen Schlaginstrumente: Bass-Drum, Snare, verschiedene Tom-Toms, Hi-Hat, Becken, Claves, Bongos. . . Darüber hinaus sind aber auch andere sinnvolle synthetische Sounds und Effekte möglich.

Fahrerinformationssystem

Mario Prokop

Die Straße und der darauf bewegte Verkehr bleiben für den Fahrer von Kraftfahrzeugen das wichtigste Beobachtungs- und Reaktionsfeld. Dazu benötigt er uneingeschränkte Sicht und Aufmerksamkeit. Eine Binsenweisheit? Derzeitige Entwicklungen der Elektronikindustrie für Straßenfahrzeuge zeigen oft genug einen ihr entgegengesetzten Trend: Vielfach erscheint Spielerei mit der Elektronik und die Repräsentation der Fahrzeugklasse oder technischen Ausrüstung wichtiger als die Beachtung der menschlichen Leistungsfähigkeit und die Senkung der zu verarbeitenden Reize auf ein Minimum. Drehorgelsysteme aus Diodenkettensystemen, die nicht abschaltbar sind, gehören in den Zirkus oder in die Disko, jedoch nicht in das Kraftfahrzeug. Grundsätzlich bietet die Elektronik große Vorteile durch die bessere Erfassung der technischen Zustände, ihrer computertechnischen Verarbeitung und Meldung an den Fahrer. Unter diesem Aspekt wurde eine Vorlaufstudie „Elektronisches Fahrerinforma-

tionssystem“ für die Meßinstrumente- und Kraftfahrzeugindustrie in der DDR erarbeitet. Das Ziel war, formgestalterische Lösungen auf wahrnehmungspsychologischer Grundlage anzubieten. Bei der Bearbeitung wurden alle denkbaren Informationen auf Grundlage der Sensortechnik und des Bordcomputers einbezogen und auf folgende Art und Weise geordnet nach:

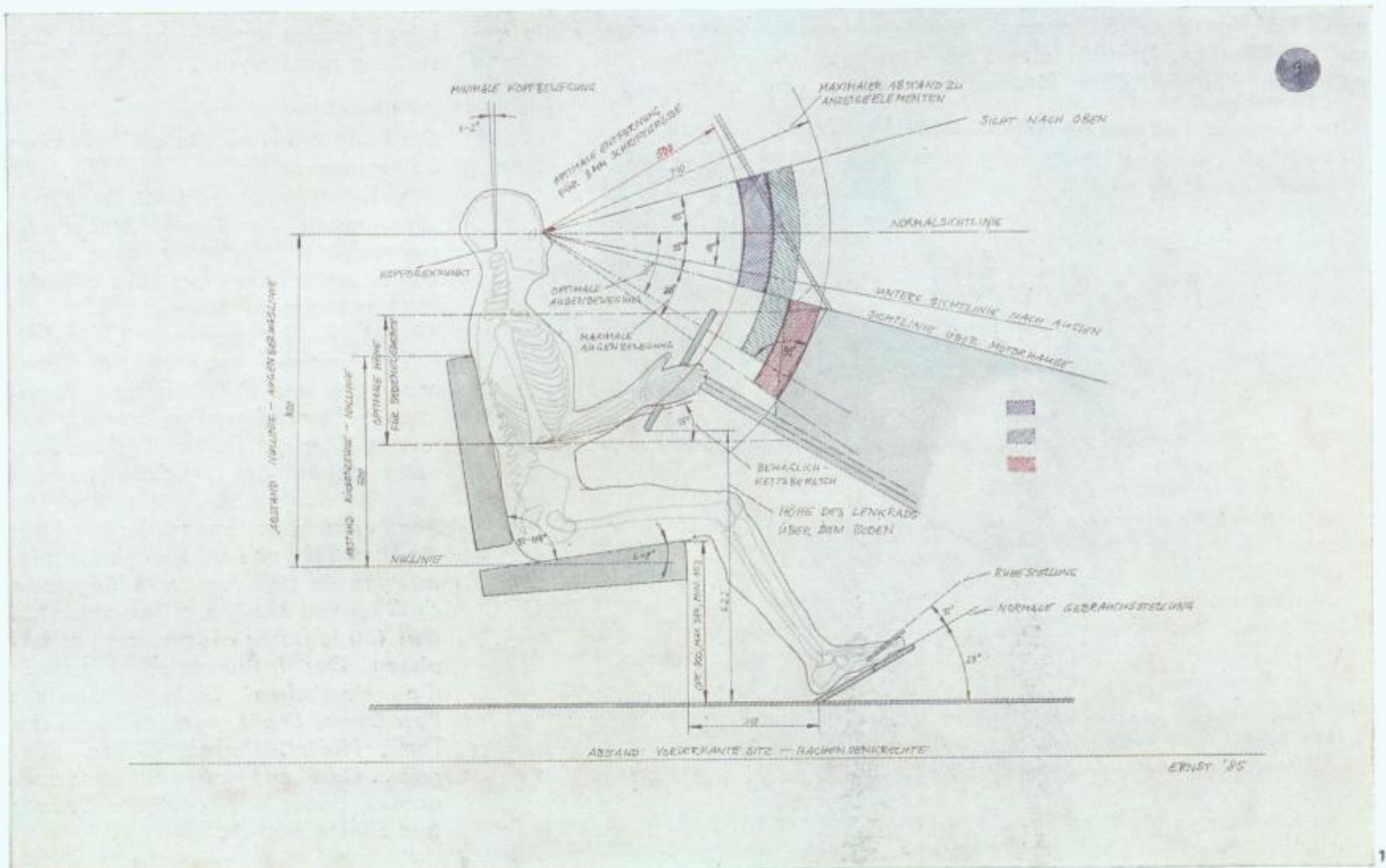
- ihrer Wichtigkeit während des Fahrprozesses;
- ihrer funktionellen Verwandtschaft;
- Informationsaufnahme und der notwendigen Reaktion;
- Informationen des technischen Zustandes (Mitteilungen) und zur Funktion der Ein/Ausgabeelemente (Erläuterungen).

Entsprechend dieser Ordnung wurden die Informationen acht Arbeitsplatzgruppen zugeordnet:

1. 11°-20° optimaler Sichtbereich (Geschwindigkeit)
2. 11°-30° optimaler Sichtbereich
3. 11°-30° optimaler Sicht- und Griffbereich

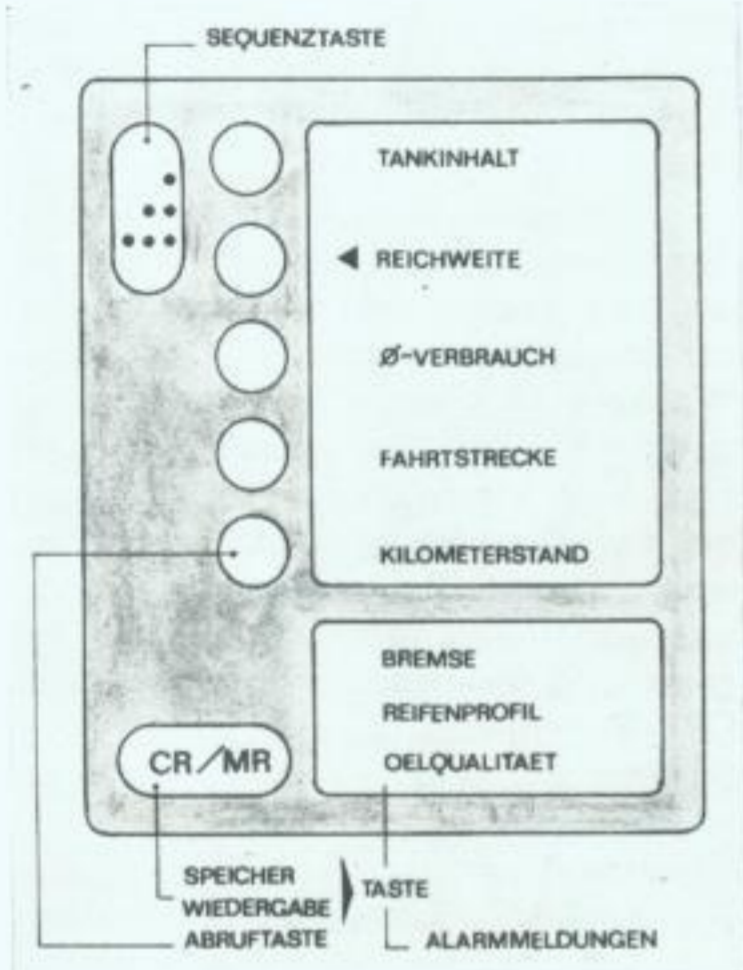
4. bis 35° Sichtbereich
5. bis 35° Sicht- und Griffbereich
6. bis 50° ausgedehnter Griffbereich
7. ausgedehnter Sichtbereich mit notwendiger Körper- und Kopfdrehung im Sitzen; akustische Signale
8. Diverses (vorrangig im Stand)

Mit diesem Grundgerüst konnten Gestaltungsvorschläge erarbeitet werden, die die überwiegende Anzahl von Informationen ohne visuelle Mehrbelastung des Fahrers anbieten. Anzahl und Form von Anzeige- und Bedienelementen wurden so zurückhaltend wie möglich eingesetzt und auf schnelle Ablesbarkeit, Übersichtlichkeit und Verbesserung der Reaktionsfähigkeit orientiert. Elektronik soll entlasten, nicht belasten. Alle Informationen wurden auf ihre Reduzierbarkeit untersucht und sinnfällige Informationskopplungen und Gruppenbildungen vorgenommen. Das Charakteristische der Gestaltungsvorschläge ist die Modulbauweise. Die



1-3
 Armaturenkombination im Modulsystem für den Pkw
 Gestalter: Anette Jentsch, Kunsthochschule Berlin,
 4. Studienjahr 1985/86
 Betreuer: Mario Prokop
 Auftraggeber: Kombinat VEB Elektro-Apparate-
 Werke Berlin-Treptow „Friedrich Ebert“
 1
 ergonomische Studie
 2
 Informationssystem an der Lenksäule konzentriert
 (Modell)
 3
 Anzeigenmodul

4-6
 Armaturenkombination im Modulsystem für den
 Nutzkraftwagen bei Abstimmung mit der Kabine
 des W 50
 Gestalter: Tatjana Schmidt, Olaf Meyer, Kunsthoch-
 schule Berlin, 4. Studienjahr 1986/87
 Betreuer: Mario Prokop
 Auftraggeber: Kombinat VEB Elektro-Apparate-
 Werke Berlin-Treptow „Friedrich Ebert“ und IFA
 Automobilwerke Ludwigsfelde
 4
 Vorstudie ausklappbare Schreibplatte



2
3

Konzeption geht von einem Herstellerbaukasten aus, in dem die Module leicht austauschbar sind.

Variante 1

In der ersten Variante für Pkw werden die leicht montierbaren Baueinheiten an zwei Rohren befestigt. Die Module bestehen aus zwei Plasteschalen, deren untere Hälften fest an den Rohren arretiert sind. Die technischen Bauteile werden auf diese montiert, die Leitungsführung eingelegt und durch Einhaken und Einschnappen von der oberen Plasteschale abgedeckt. Damit ist eine leichte Reinigung, Wartung und Reparatur möglich.

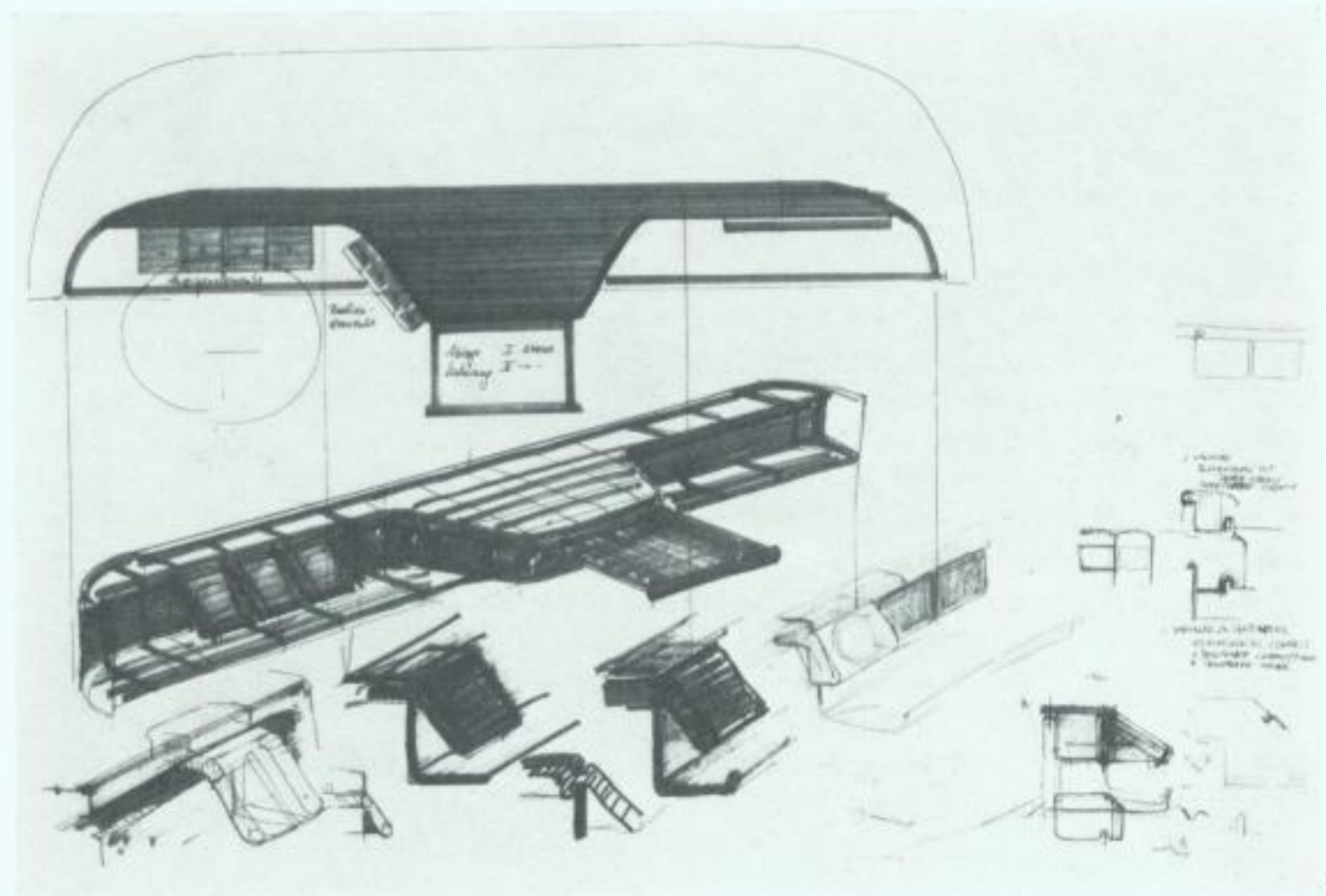
Gegenüber der unteren festen Schale ist die obere aus Integralschaum und kommt somit dem Fahrer handfreundlich entgegen. Damit soll gleichzeitig, bei präziser Verarbeitung des Details, der angenehme Umgang mit der neuen Technik assoziiert werden.

Der zentrale Anzeigeteil (LCD) beinhaltet alle permanent darzubietenden und unerläßlichen Anzeigen (wie Geschwindigkeitsmesser, Kühlwassertemperatur, Blinklicht-Meldung und anderes) sowie verschiedene notwendige Hinweis-, Melde- bzw. Warnfelder, die nur kurzzeitige Informationen bieten und in Ruhestellung nahezu im black-out verschwunden sind. Die Geschwindigkeit wird hier quasi analog dargestellt. Alle anderen Informationen werden diskret oder alphanumerisch angezeigt.

Die Form des Anzeigeteils wurde dem Lenkrad unter dem Aspekt einer guten visuellen Verbindung zugeordnet. Das Lenkrad selbst gibt die Sicht auf den Anzeigekomplex frei und nimmt Betätigungselemente für Blinklicht, Fernlicht und Kurzzeit-Scheibenwischer auf. An den zentralen Anzeigeteil schließen sich beidseitig die Module für alle weiteren Anzeigen und Betätigungen an. Die formale Anpassung wird vom Querschnitt der Module bestimmt (Abb. 3).

Zum Informationsablauf:

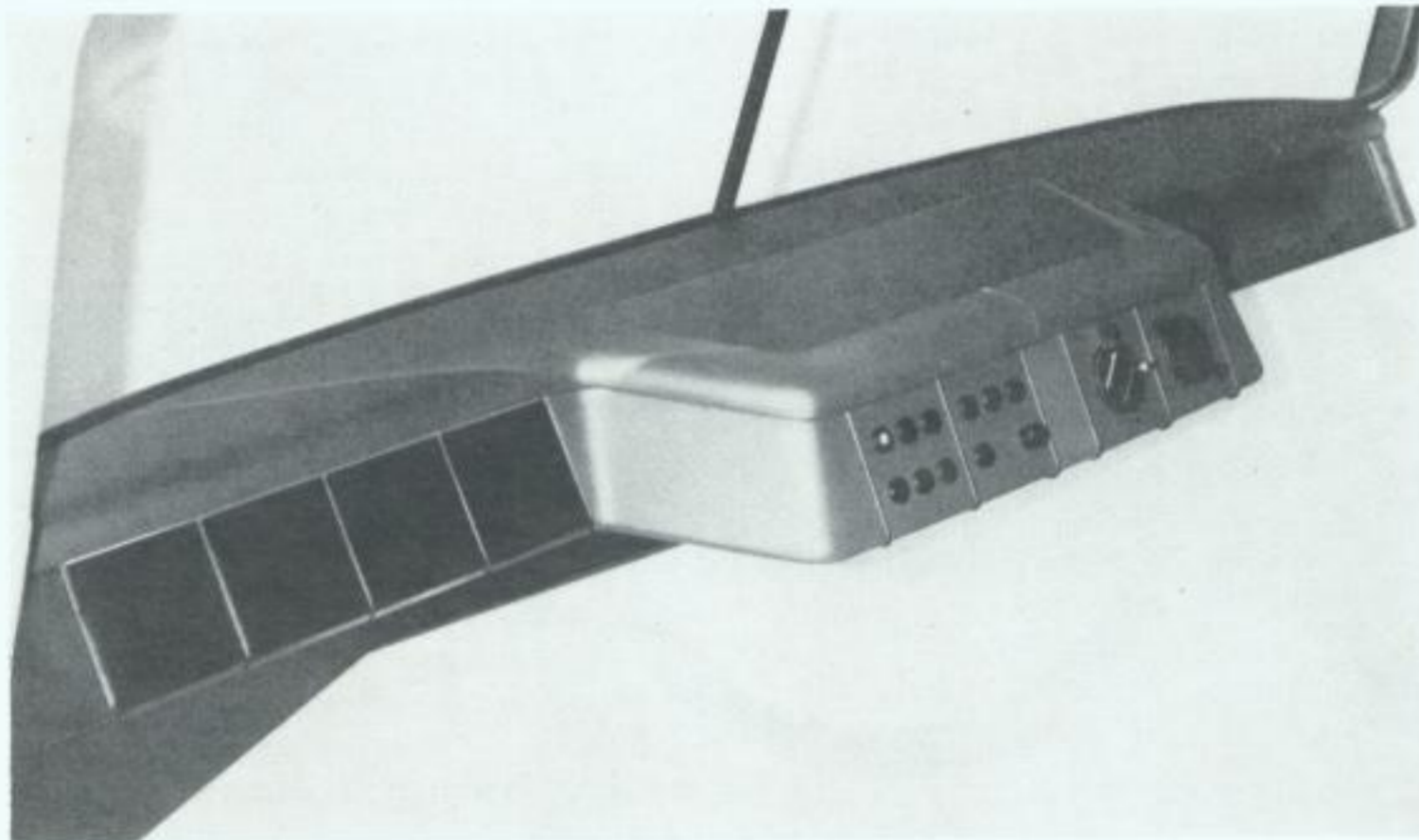
Anhand des ersten, rechts folgenden Moduls (Abb. 2) soll die Art und Weise der Informationsreduktion erläutert werden. Auf dieser Baueinheit befinden sich zwei LCD-Felder, die im Normalfall ohne Anzeige, also leer sind. Das obere Feld (A) wird mit sechs Sensortasten bedient, einer Vorwahltaste und fünf Auswahltasten. Es ist mit 15 latent bereitgehaltenen Informationen belegt. Entsprechend der Vorwahl – ein-, zwei- oder dreimal tasten (auch während der Fahrt ohne erhöhte Aufmerksamkeit möglich) – erscheinen



4

5
gleichberechtigte Arbeitsplätze mit ausziehbarer
Schreibplatte (Modell)

6
Informationssystem an der Lenksäule konzentriert
(Vorstudie)



fünf Schriftzeilen in angemessener Größe. Aus diesen fünf ausgeschriebenen Informationsbezeichnungen kann schnell die gewünschte Information mittels nebenliegender Sensortaste ausgewählt und abgerufen werden. Das Ablesen des digitalen Wertes der Information erfolgt stets an gleicher Stelle des zentralen Anzeigeteils. Angegeben werden keine absoluten Werte, sondern die Abweichungen vom Normal.

Die Bündelung zu drei Gruppen mit

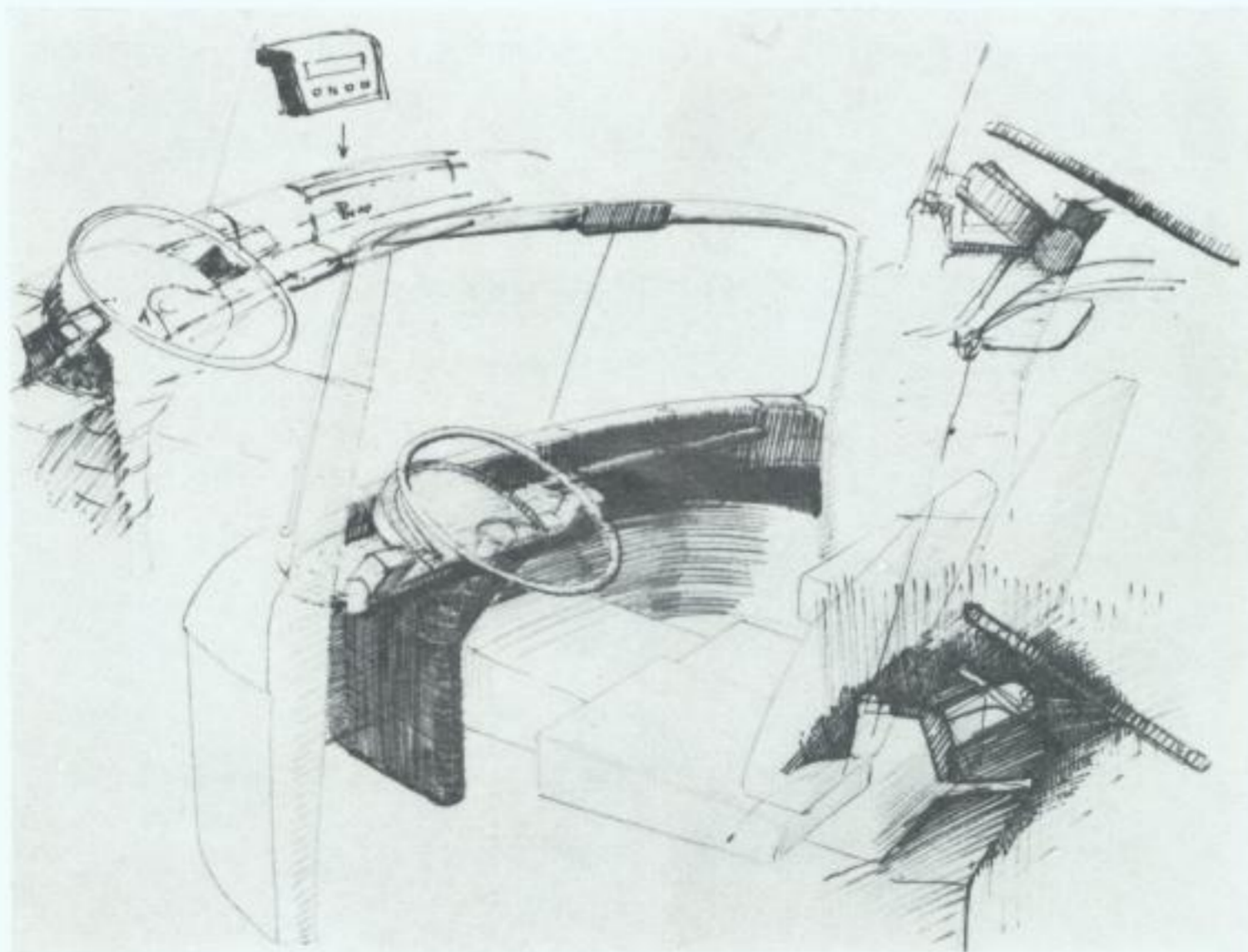
je fünf Belegungen ist wahrnehmungspsychologisch überschaubar und erlernbar. Die Gruppen sind nach Häufigkeit sortiert; Gruppe 2 und 3 werden vorrangig im Stand abgerufen und können mittels Bordcomputer für die Fahrt gesperrt werden. Zusätzlich ist eine Steckverbindung für die differenzierte Durchsicht in der Werkstatt vorgesehen.

Auf dem unteren LCD-Feld (B) erscheinen ausschließlich Warninformationen bei gefährlichen Abweichungen

von Normalzuständen. Die zwölf möglichen Informationen sind auch hier nach Wichtigkeit gestuft und werden automatisch bei Grenzwertüberschreitung geliefert. Die Warnung erfolgt direkt und wird alphanumerisch durch die entsprechenden Informationsbezeichnungen dargestellt. Liegt eine Warnung in diesem Feld an, leuchtet zusätzlich der Anzeigenbereich für Feld A im zentralen Bereich gedämpft hell auf. Die Warnmeldungen sind, soweit sie nicht den verkehrssicherheitstechnischen Bedingungen (STOP im Anzeigenteil) widersprechen, mit der Taste CR/MR unterdrückbar. Mit derselben Sensortaste sind sie auch jederzeit wieder abrufbar.

5 Variante 2

Die zweite Variante (Abb. 5) bezieht sich auf Nutzkraftwagen, auch auf solche mit erweiterten oder differenzierten Einsatzfunktionen. Nutzer können städtische Handelsversorgungen, Außenhandelsunternehmen, die Feuerwehr und andere sein, die Installation des Systems ist sowohl bei Rechtslenkung als auch bei Linkslenkung möglich. Die formale Anpassung von Frontscheibe und Deckfläche bringt Ruhe in den vorderen Kabinenbereich und gewährleistet dem Fahrer ungehinderte Übersichtlichkeit der Straße. Die Deckfläche verbirgt die Module, Leitungsstränge und Sicherungen. Eine aufklappbare Ablagefläche dient gleichzeitig als Schreibpult für die Fahrpapiere und trennt die Fahrerkabine optisch in zwei gleichberechtigte Räume für Fahrer und Beifahrer.



Künstlerische Intensität: Rudolf Grüttner

Das politische Plakat

Isabella Sladek

Rudolf Grüttners künstlerisches Ziel, mit den Mitteln der sinnlich fundierten Bildsprache des Plakates aktiv zur Gestaltung unseres gesellschaftlichen Lebens beizutragen, widerspiegelt sich besonders in seinem Engagement für eine zeitgemäße Erweiterung und Differenzierung der Wirkungsmöglichkeiten des politischen Plakates. Wie in anderen gebrauchsgrafischen Aufgabenbereichen hat er sich besonders hier kritisch und sachlich mit künstlerischen Mängeln, gleichgültiger Belanglosigkeit und Unverständnis auseinandergesetzt. Denn ein in anderen Bereichen der bildenden Kunst längst anerkanntes Axiom, daß als Inhalt nicht rezipiert werden kann, was sich in der ästhetischen Gestaltung nicht als formgewordene Einstellung materialisiert, gilt für das politische Plakat, wie unsere Plakatsäulen zeigen, noch nicht als Selbstverständlichkeit.

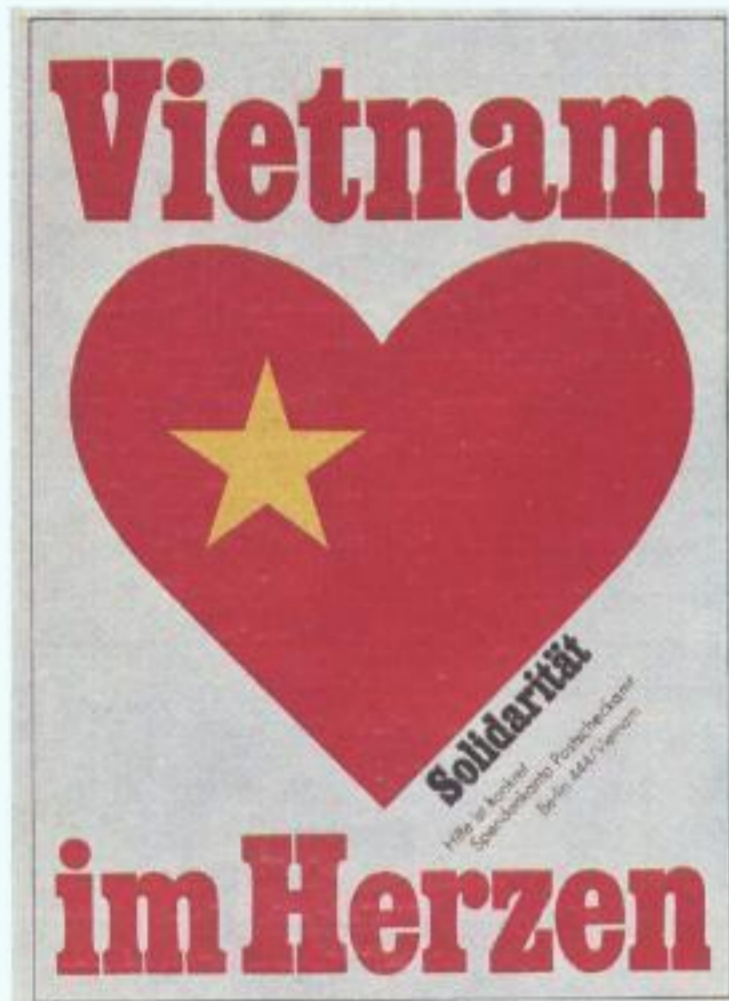
Die Auseinandersetzung Rudolf Grüttners mit Erscheinungen des Mittelmaßes an dieser bedeutenden ideologischen „Bildfront“ erwächst aus seinem Klassenbewußtsein, das nicht allein auf den wissenschaftlichen Erkenntnissen unserer Weltanschauung beruht, sondern auch vom sozialen Herkommen aus einer vielköpfigen Arbeiterfamilie eine verinnerlichte Haltung seines Handelns bildet. Parteilichkeit als wertende Haltung äußert sich stets in einer klassengebundenen Aneignungsweise

der Wirklichkeit auf der Grundlage der objektiven Interessen einer Klasse und ihrer Fähigkeiten, diese Interessen konsequent zu verwirklichen. Im politischen Plakat realisiert sich Parteilichkeit über die Gesetze, Mittel und Methoden zweckbezogener ästhetischer Aneignung. Denn Parteilichkeit als ästhetisches Prinzip ist nicht nur eine Frage der Erkenntnis, „des Enthusiasmus, sondern auch ein Problem der künstlerischen Techné, also eine Methodenfrage“¹. Ästhetische Prinzipien marxistisch-leninistischer Parteilichkeit erwachsen aus dem Bedingungsgefüge einer dialektischen Wirklichkeitsauffassung. Deshalb engagiert sich Rudolf Grüttner wie viele verantwortungsbewußte Künstler für ästhetische Aneignungsweisen in unserem Plakatschaffen, die den gegenwärtigen Interessen der Produzenten, der heutigen Stufe unserer historischen Entwicklung angemessen sind.

Beim Eingreifen in die öffentliche Diskussion war sein Appell an die gesellschaftlichen Auftraggeber und Künstler stets mit konstruktiven Vorschlägen und Initiativen verbunden. Die Gründung des Verlages für Agitations- und Anschauungsmaterial, die er auf dem VII. Kongreß des Verbandes Bildender Künstler anregte, stellt ein wichtiges Ergebnis auf diesem Wege dar. Auf dem Plakatsymposium 1986 zur „Funktion und Wirkungsweise des Plakates in der sozialistischen Gesellschaft“ verwies Rudolf Grüttner auf die bleibenden Impulse, die in den letzten Jahren von diesem Verlag ausgingen.² Gemessen an den sich in unserer Gesellschaft vollziehenden revolutionären Prozessen der Produktivkraftentwicklung, die hohe Anforderungen an die Persönlichkeitsentwicklung stellen, liegen jedoch in der ästhetischen Argumentationsfähigkeit des politischen Plakates noch viele Möglichkeiten offen. Dies betrifft besonders den Bereich der gesellschaftsgestaltenden Tätigkeit, in der sich die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft als vielfach vermitteltes und oft widersprüchliches Verhältnis verwirklicht. Denn die „Tatsache allein, daß die Individuen die gesellschaftlich gesetzten Zwecke als ihre individuellen Zwecke erkennen und sich mit ihnen identifi-

zieren“, schließt „die Möglichkeit der Beschränkung des ‚unmittelbar praktisch‘ denkenden Individuums auf isolierte Teilzusammenhänge der gesellschaftlichen Wirklichkeit, auf lauter diskrete, begrenzte, in sich abgeschlossene Ziel-Mittel-Zusammenhänge nicht automatisch aus“³ Die Ausschöpfung der Wirkungsmöglichkeiten des politischen Plakates als Vermittlungsebene bei der Umsetzung gesellschaftlicher Zielstellungen in individuelle Handlungsregulation kann sich natürlich nur über eine ästhetische Aneignungsweise verwirklichen, in deren gestalthafter Zeichenbildung das Schöpferische als Voraussetzung für das Revolutionäre fungiert. Die in diesem Sinne erhobenen Forderungen Rudolf Grüttners an das politische Plakatschaffen korrespondieren mit den Erkenntnissen unserer Gesellschaftswissenschaftler über die soziale Aktivität und das Leistungsverhalten sozialistischer Persönlichkeiten im Prozeß umfassender Intensivierung. Die Subjektfähigkeit sozialistischer Persönlichkeiten erfordert eine aktive Lebenshaltung, aktives Handeln und Verhalten sowie das Verantwortungsbewußtsein für das Ganze.⁴ Untersuchungen zum Leistungsverhalten belegen zum Beispiel, daß der Kreis derer, die eine passive, abwartende Haltung einnehmen, noch zu groß ist. Auch waren Risikobereitschaft und Entscheidungsfreude bei Forschern und





Leitern – „sehr wichtige Voraussetzungen für anspruchsvolle Aufgabenstellungen und flexibles Reagieren auf rasch wechselnde Bedingungen und Erfordernisse“ – in einer Untersuchung von 1985 „deutlich geringer ausgeprägt als andere, für die Lösung ihrer Arbeitsaufgaben bedeutsame Verhaltensweisen, wie zum Beispiel Diszipliniertheit, Fleiß, Verantwortungsbewußtsein. Arbeiter, die durch den Übergang von der Fließbandarbeit zur Nestfertigung völlig neue Freiräume für die selbständige Planung und Organisation ihres Arbeitsablaufes, für die individuelle Optimierung ihres Arbeitsrhythmus, für den Wechsel der Tätigkeiten, für die Anwendung ihrer Kenntnisse und Fähigkeiten erhielten, brauchten Monate, um diese Freiräume selbständig und aktiv zu nutzen.“⁵ Die Untersuchungsergebnisse über den Zusammenhang von Bedürfnisreichtum und Leistungsstreben der Persönlichkeit zeigen unter anderem, wie ein an Bedürfnissen reicher Mensch nicht in erster Linie durch viele Ansprüche charakterisiert ist, sondern vor allem dadurch, „daß er ein einer Vielfalt von Lebensäußerungen bedürftiger, darum aktiver, auf Tätigkeit orientierter Mensch ist.“⁶ Die Intensivierung als Quelle des Wachstums fordert und fördert Veränderungen in der sozialen Struktur, die solche Sachverhalte, wie die Qualität sozialer Beziehungen, Be-

fähigungspotentiale und komplexe soziale Lebenslagen einschließt.⁷ Die Notwendigkeit, hier neue Fragen des Charakters und der Perspektive der Arbeit, der Freizeit, der Entwicklung der sozialen Beziehungen, der Disponibilität des Menschen, seiner Bildung, Qualifikation und Innovationsfähigkeit lösen zu müssen, stellt auch veränderte Anforderungen an die kulturellen Vermittlungsglieder der gesellschaftlichen Kommunikation. Wohl nirgends ist Schubkastendenken deshalb so wenig am Platz wie in der vielschichtigen Wirkung des politischen Faktors im Plakat-schaffen. Rudolf Grüttner verwies daher auf internationale Entwicklungen, in denen die Gebrauchsgrafik im Rahmen der populären Künste eine wichtige Orientierungsfunktion bei der Bildung von Bedürfnissen, Interessen, Motiven und Erwartungen von Klassen, Schichten und Gruppen ausübt. „So wie in den westlichen Industrieländern hochgestochene Warenwerbung letztlich als Ganzes auch politisch funktioniert, so sind auch unsere gesellschaftlichen und kulturellen Plakate im Grunde politische Appelle. Sie fordern nicht nur zur ästhetischen Auseinandersetzung mit der Realität auf, sondern schaffen im weiteren Sinne zugleich eine urbane Atmosphäre, die Einverständnis und Wohlbefinden erzeugen helfen kann und damit wichtiger sein

kann, als manche kämpferische Parole. So gesehen muß uns jeder Substanzverlust im Bereich des Kulturplakates ebenso schmerzen, wie auf dem hochsensibilisierten Gebiet der politischen Agitation.“⁸

Dieser Prozeß ist um so bedeutsamer, da die empirischen Erfahrungen aus dem Alltag der Werktätigen „in ihrer Bedeutung für das Handeln im allgemeinen und ihr Leistungsverhalten im besonderen mit zunehmender theoretischer Bildung nicht“ abnehmen, „sondern gerade im Zusammenhang damit ihre Motivationskraft“ gewinnen.⁹ Aus der Sicht dieser gesellschaftlichen Bedürfnisse nach Handlungs- und Verhaltensimpulsen für die soziale Wirklichkeitsbewältigung regt Rudolf Grüttners Bilanz, daß die in der DDR quantitativ und qualitativ vorhandenen Potenzen des Mediums bei weitem nicht voll ausgeschöpft werden konnten, zu Überlegungen über eine Funktionserweiterung unserer Vorstellung vom politisch wirksamen Plakat an. Er vermißt daher zu Recht solche Beispiele im Plakatangebot, die sich in besonderer Weise mit den „Problemen des Zusammenlebens in der Gesellschaft“ befassen, zum „bewußtem Umgang mit gesellschaftlichem Eigentum“ motivieren sowie Fragen des „Natur- und Umweltschutzes oder des Recycling“ behandeln.¹⁰ Auch sein Hinweis auf

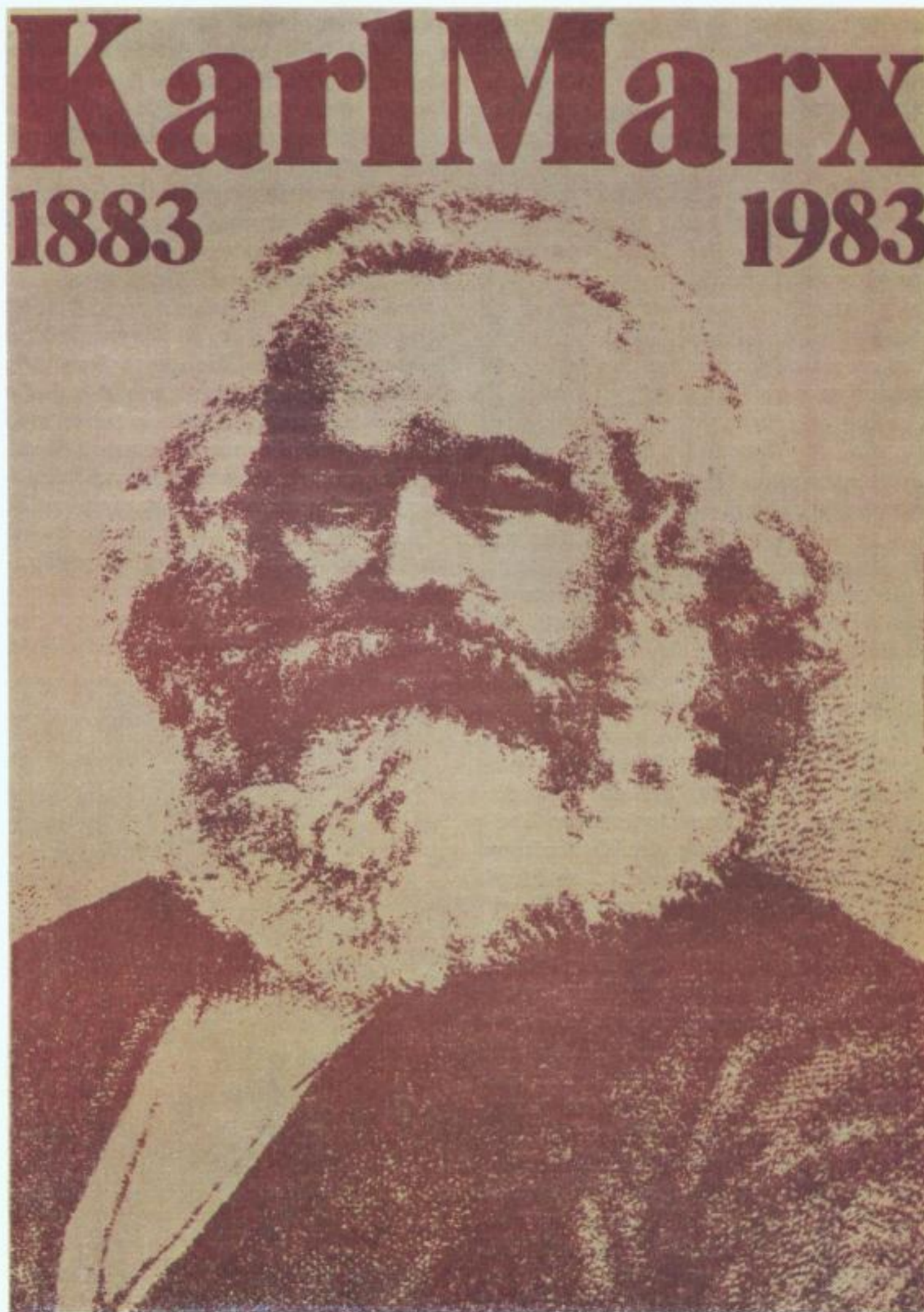


450. JAHRESTAG des deutschen Bauernkrieges



das Stagnieren der ikonographischen Entwicklung auf dem Gebiet des politischen Plakates¹¹ im Unterschied zu anderen Bereichen der bildenden Kunst sollte Anlaß sein, den ideologisch-ästhetischen Argumentationscharakter dieses Mediums entsprechend dem visuellen Weltverhältnis des gegenwärtigen Ensembles der Künste und Medien zu aktualisieren. Die Entwicklung des politischen Plakates kann sich ⁵ nicht unabhängig von den Strukturen

5
450. Jahrestag des deutschen Bauernkrieges, in Zusammenarbeit mit Ralf-Jürgen Lehmann, 1974
6
Karl Marx 1883–1983, 1983
7
Er rührte an den Schlaf der Welt, 1977



und Funktionen der Bildkünste sowie deren Wandlungen innerhalb der kommunikativen Verhältnisse unserer Gesellschaft vollziehen. Damit eine konzeptionelle Bildform in ihrer Gesellschaft rezeptionswirksam funktionieren kann, genügt es nicht zu beachten, wie sie „selbst auf eine bestimmte Weise organisiert ist; es ist vielmehr unerlässlich, daß die Möglichkeit einer solchen Organisation auch in der Hierarchie des Kulturcodes vorgesehen ist“.¹² Diese Abhängigkeit der Struktur und Ausdrucksfähigkeit einzelner Zeichensysteme von der Hierarchie des „kulturellen Codes“ einer Epoche gewinnt in einer so um Massenwirksamkeit ringenden Bildform wie dem politischen Plakat eine besondere Brisanz.

So bilden auch die durch den Aufschwung der elektronischen Medien zunehmenden Tendenzen zur Internationalisierung von Informationsfülle und -geschwindigkeit sowie die erhöhte Mobilität, Disponibilität und andere mit der wachsenden Urbanisierung einhergehende Erscheinungen gegenüber dem Beginn der sechziger Jahre ein verändertes Bedingungsgefüge für den operativen Charakter des politischen Plakates.

Die in diesem Sinne auch von Rudolf Grüttner vorgeschlagene Einbeziehung solcher operativer Plakatformen wie

**Errührte
an den Schlaf
der Welt**





8
Frieden ist nicht Sein, sondern Tun, 1984

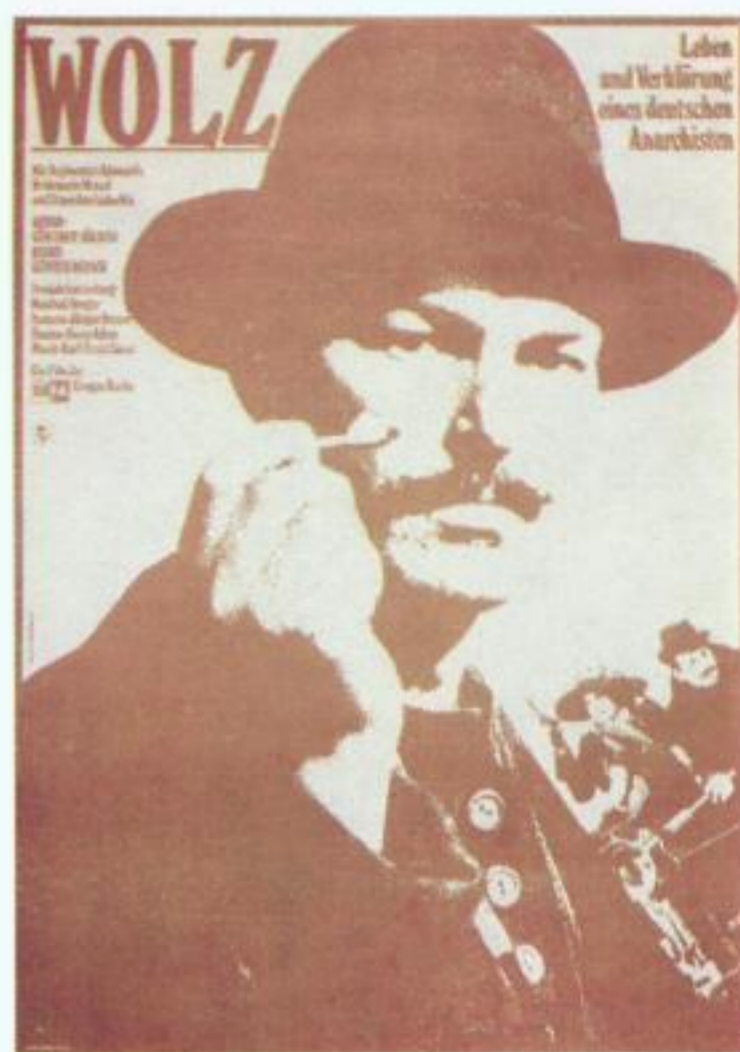
9
Als ich das „Kapital“ von Marx las, verstand ich meine Stücke, Beitrag zur internationalen Buchkunst-Ausstellung Leipzig, Sonderausstellung Buchgestalter und Typografiker, 1982

10
Wolz, 1971, Filmplakat

Welch produktive Wirkungsmöglichkeiten können sich aus der Beachtung dieser Gesetzmäßigkeiten schöpferischer Tätigkeit für das politische Plakat beim Propagieren der Triebkräfte unserer gesellschaftlichen und ökonomischen Entwicklung, beim Provozieren neuer Denkanstöße im Sinne unserer marxistisch-leninistischen Weltanschauung, beim Ringen um neue Bündnispartner für unsere Positionen im Friedenskampf usw. ergeben. Eine pragmatisch orientierte ästhetische Bildsprache des Plakates als Anregung zum Sich-Wundern, als Auslöser für „gelenkte“ Phantasie, kann neue oder bereits gewußte gesellschaftliche Zusammenhänge über originelle Gestaltungen subjektbezogen sinnlichanschaulich bewußt machen. Dies scheint mir ein wichtiger Faktor in Rudolf Grüttners Frage nach der „Dialektik von Beharrung auf dem medialen Charakter und gleichzeitiger Öffnung gegenüber den veränderten Rezeptionsweisen und Gewohnheiten“ im Plakat zu sein.¹⁹ Damit werden hohe Anforderungen an Auftraggeber und Künstler gestellt, eine Aufgabe, die in kollektiver Arbeit vom Verband Bildender Künstler unterstützt werden muß.

Zur individuellen künstlerischen Konzeption

Rudolf Grüttner hat sich in seinem politischen Plakatschaffen sowohl bemüht,



10

zum Beispiel Friedensplakate in der Größe von U-Bahn-Flächen – ein Aufwand, der in „anderen Städten Europas für ungleich nichtigere Anlässe, etwa die Werbung für Erfrischungsgetränke, normaler Alltag ist“¹³ – schließt jedoch je nach Zweckbestimmung den Gebrauch des Miniplakates nicht aus. „Das große Papier aufgeteilt in eine vielfache Menge an Miniplakaten, die als Aufkleber an der Werkbank, am Auto, an der Schulmappe zu verwenden sind, erzielt eine völlig andersartige Ansprache“.¹⁴ Mit der Orientierung auf eine zielgruppenorientierte Plakatsprache will Rudolf Grüttner diesem Medium eine der zunehmenden sozialen Differenzierung angemessene argumentative Kraft und Vielfalt verleihen. Soziale Unterschiede sind gesetzmäßige Begleiterscheinungen des gegenwärtig bei uns erreichten Niveaus der materiell-technischen Produktivkräfte. Sie zeigen sich in Niveauunterschieden der Qualifikation, im geistigen Niveau der Arbeit sowie in anderen Aspekten der Lebenslage und Lebensweise.¹⁵ Der notwendigen Entfaltung des geistigen Lebensprozesses auf einem höheren Qualitätsniveau

besonders für die Jugend will Grüttner gerecht werden, wenn er die Auftraggeber und Gestalter zu grundsätzlichen Überlegungen über eine gegenwartsbezogene Wirkungsweise des Plakates aufruft. Dies bezieht er auf so wichtige Faktoren, wie den Einsatz der Mittel, die innere Struktur, den künstlerischen Duktus sowie Sprachgestus, auf das Format und die Hinwendung zu ausgewählten Zielgruppen.¹⁶

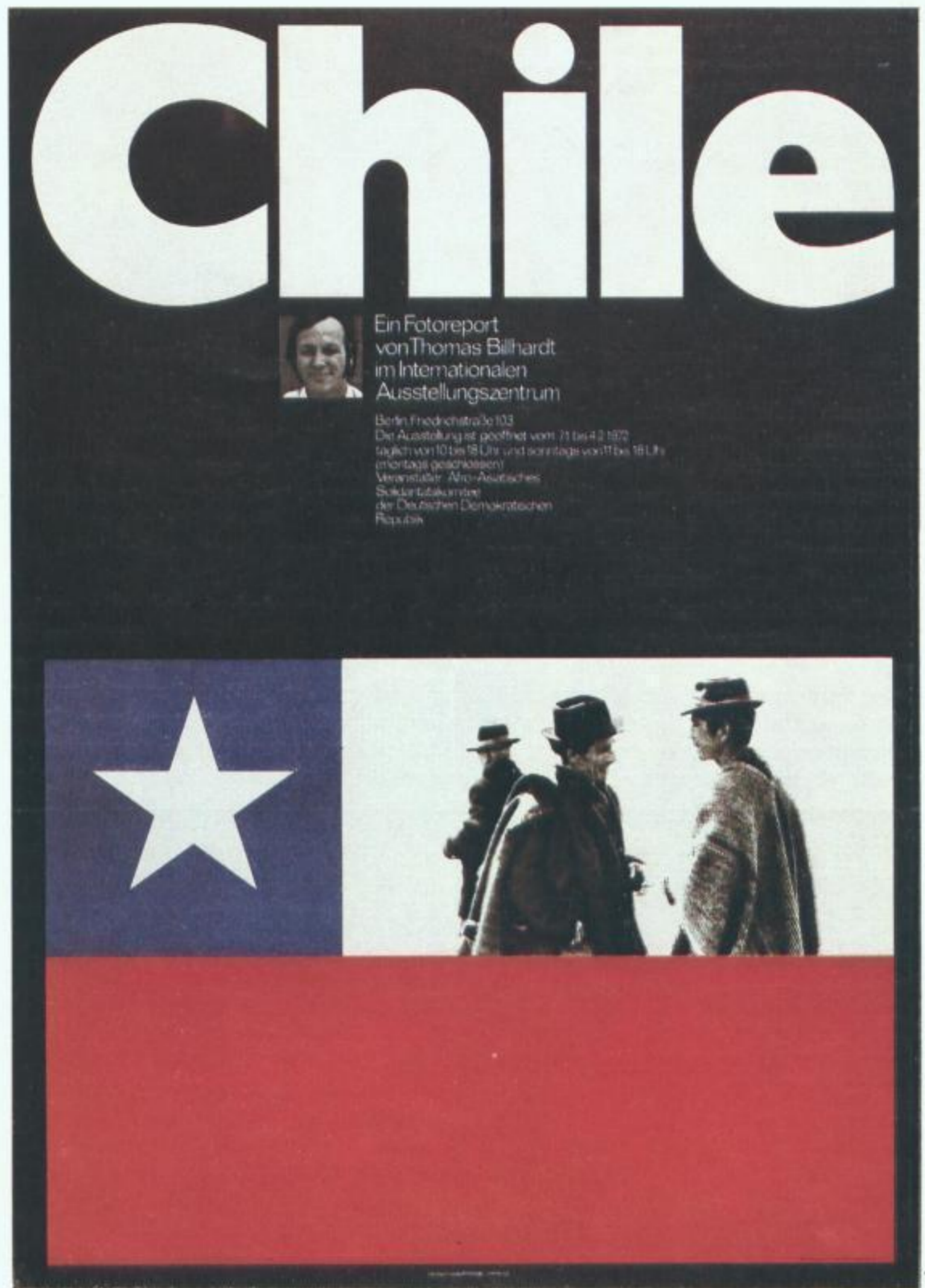
In diesem Zusammenhang birgt auch sein Hinweis darauf, daß „mit der weiteren Rationalisierung gesellschaftlicher Prozesse (eine wichtige Intention der neuen Medien) der Wunsch nach persönlicher Ansprache in der visuellen Kommunikation steigen wird“¹⁷, ein ganzes Spektrum möglicher Wirkungsfaktoren des politischen Plakates bei der Herausbildung der Subjektfähigkeit sozialistischer Persönlichkeiten in sich. Die schöpferische Tätigkeit als Grundfaktor der zunehmenden Bedeutung komplizierter geistiger Arbeit vereinigt auch in ihrer naturwissenschaftlich-technischen Spezifik analytisch-synthetisches Denken, Phantasie und Intuition. In diesem Prozeß wird die Beziehung zwischen logischem Denken und subjektbezogenen Erlebnissen bedeutungsvoll durch das Sich-Wundern. „Es ist die Grundlage der Phantasie, wenn aus dem Sich-Wundern ein Problem entsteht, dessen mögliche Lösung als Ziel gedacht und zu dessen Lösung mögliche Wege gesucht werden. Phantasie ist offensichtlich mit Analogiebeziehungen, mit anschaulichem Denken und mit freiem Assoziieren von Begriffen verbunden. Mit anschaulichen Vorstellungen erfassen wir das für uns Wesentliche in der sinnlichen Erkenntnis, das mit unseren Erfahrungen gekoppelt ist und auf den Ergebnissen des analytisch-synthetischen Denkens beruht.“¹⁸



an die vom gesellschaftlichen Auftraggeber angestrebten Verständnisvoraussetzungen anzuknüpfen als auch innerhalb dieses Spielraumes mit seinem individuellen gestalterischen Sprachgestus neben dem Verweischarakter auf Bekanntes neue Sinnfelder zu erschließen. Selbst bei Plakaten zu gesellschaftlichen Anlässen wie zum Beispiel zum 1. Mai, deren Symbole auf einer festen gesellschaftlichen Übereinkunft basieren, gelang es ihm, durch variierende gestalterische Veränderung ein dem visuellen Weltverhältnis entsprechendes Zeitempfinden auszudrücken (Abb. 1–2). Im Vergleich zu der mangelnden künstlerischen Qualität vieler 1.-Mai-Plakate, die letztlich dadurch immer die Gefahr politischer Unverbindlichkeit in sich tragen, vermitteln Grüttners künstlerisch fundierte Gestaltungen das Gefühl der Sicherheit und des Vertrauens in die eigene Kraft unserer Gesellschaft. Auch auf Plakaten wie „Vietnam im Herzen“ (Abb. 3), das der Künstler ohne Auftrag aus aktuellem Anlaß schuf, und „Berlin – Stadt des Friedens“ (Abb. 4) zeigt sich seine Suche nach realistischen Details. Sie offenbaren sein persönliches Engagement, das über die Gestaltung auf den Betrachter überspringt. Als allgemeine Bedeutungsträger ermöglichen sie vielen sozialen Gruppen Identifikationsmöglichkeiten.

Wie der Künstler mit der Erfindung neuer Bildzeichen massenwirksam den Kern einer Thematik trifft, und durch die Vereinfachung symbolische Kürzel für gesellschaftliche Gewißheit und Optimismus schafft, zeigt besonders sein bekanntes Plakat zum X. Parteitag der SED.²⁰

Als Marxist weiß Rudolf Grüttner um die Verwobenheit von gesellschaftlichem Sein und Bewußtsein. Im Memorialplakat hat er sich vielfach mit der Frage nach den objektiven Gesetzen und Bedingungen des historischen Prozesses auseinandergesetzt. Plakate wie zum 450. Jahrestag des Bauernkrieges (Abb. 5) spüren mit gestalterischen Mitteln die subjektive Seite des historischen Geschehens auf und ermöglichen dem Betrachter die Einfühlung in den historischen Sinn. Sie regen seine soziale Phantasie zur Auseinandersetzung mit der Geschichte



an und fordern ihn zur Stellungnahme heraus. Die ästhetische Überzeugungskraft dieser Plakate basiert auf einer intensiven Auseinandersetzung mit dem historischen Material. Im Jahre 1983 waren der 165. Geburtstag und der 100. Todestag von Karl Marx. Rudolf Grüttners Plakat (Abb. 6) zu diesem Anlaß vermittelt in überzeugender visueller Sprachform die epochale Bedeutung und geistige Größe des Kämpfers für die Freisetzung menschlicher Wesenskräfte. Die repräsentative Monumentalität ist von einer mit Leben erfüllten Unvergänglichkeit durchdrungen, deren Wirkung durch die technische Umsetzung, die etwa den Ausdruck einer Kreidezeichnung vermittelt, und das satte Sepia des Porträts auf dem hellen Grundton gesteigert wird. In metaphorischer Sinnbedeutung für den weltumspannenden Einfluß der Lehre Lenins wirken seine porträthaften Züge auf dem Plakat „Er

rührte an den Schlaf der Welt“ (Abb. 7) visionär wie strukturhafte Deutungen von Kontinenten. Durch die ausschließliche Verwendung von Rot wird eine suggestive Intensität erreicht, die in Verbindung mit der verblüffenden zeichenhaften Analogie in ihrer Fernwirkung die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

Das psychologisierende Element auf Rudolf Grüttners Theaterplakaten findet sich als die Suche nach sachlicher Authentizität vielfach auch im politischen Plakat wieder. Besonders hier setzt er kreativ die gesamte Skala seiner bildnerischen Fähigkeiten, die er sich unter anderem auch als Chefgrafiker der Zeitschrift „Freie Welt“ erworben hat, ein. Sie reicht vom historischen Traditionsbezug bis zur journalistischen Bildaktualität, die als operative Sofortreaktion auf internationale Ereignisse in jeder geeigneten Formatgröße verbreitet werden kann. Als bild-

rhethorische Wirkkomponenten nutzt er dabei sowohl in der sanfteren Affektstufe (ethos) die sachliche Charakterisierung als auch die heftigere Affektstufe (pathos), die den Betrachter mitreißen und erschüttern will. Mit dem Ziel der zeitnahen Authentizität verwendet Grüttner häufig Fotografien. Im Unterschied zu der oft schlichten Farbfotowiedergabe einzelner sozialer Schichten, wie sie häufig bei uns auf politischen Plakaten zu finden sind, integriert er dieses Gestaltungsmittel mit dem Ziel einer jeweils konkreten konzeptionellen Wirkungsabsicht und gestaltet es entsprechend bildnerisch

lich-analytische Darstellung des deutschen Anarchisten Wolz in ihrer psychologischen Einfühlung (Abb. 10). Auf dem Chile-Plakat (Abb. 11) gewinnt das Foto einer fast zufälligen Alltagsszene im Kontext der suggestiven Ausstrahlungskraft einer verdichteten Zeichensprache den Ausdruck von Freundschaft. Die Symbolfarben und die wie ein Aufruf wirkende weiße Schrift wecken im Betrachter unbewußt das Gefühl der Solidarität. Im Unterschied zu der fast heiter gestimmten sanften Affektstufe dieses von Optimismus getragenen Plakates entstanden die Plakate „Solidarität hilft sie-

daß es „brennende“ Bilder auch ohne betonten emotionalen Vortrag gibt. Seine mit naturwissenschaftlicher Exaktheit vorgetragene letzte Entscheidung der Menschheit (Abb. 12), läßt es uns nicht kalt den Rücken herunterlaufen. Mit dieser für eine U-Bahn-Aktion gestalteten Wandfläche wendet er sich nicht an unsere Angst, sondern an unsere Vernunft bei der Lösung der weltumspannenden Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz. (Wird in Heft 3/88 fortgesetzt.)

Wir stehen heute nicht mehr vor der Wahl zwischen Frieden und Krieg, sondern vor der Wahl zwischen Frieden und Untergang Brecht, 1947

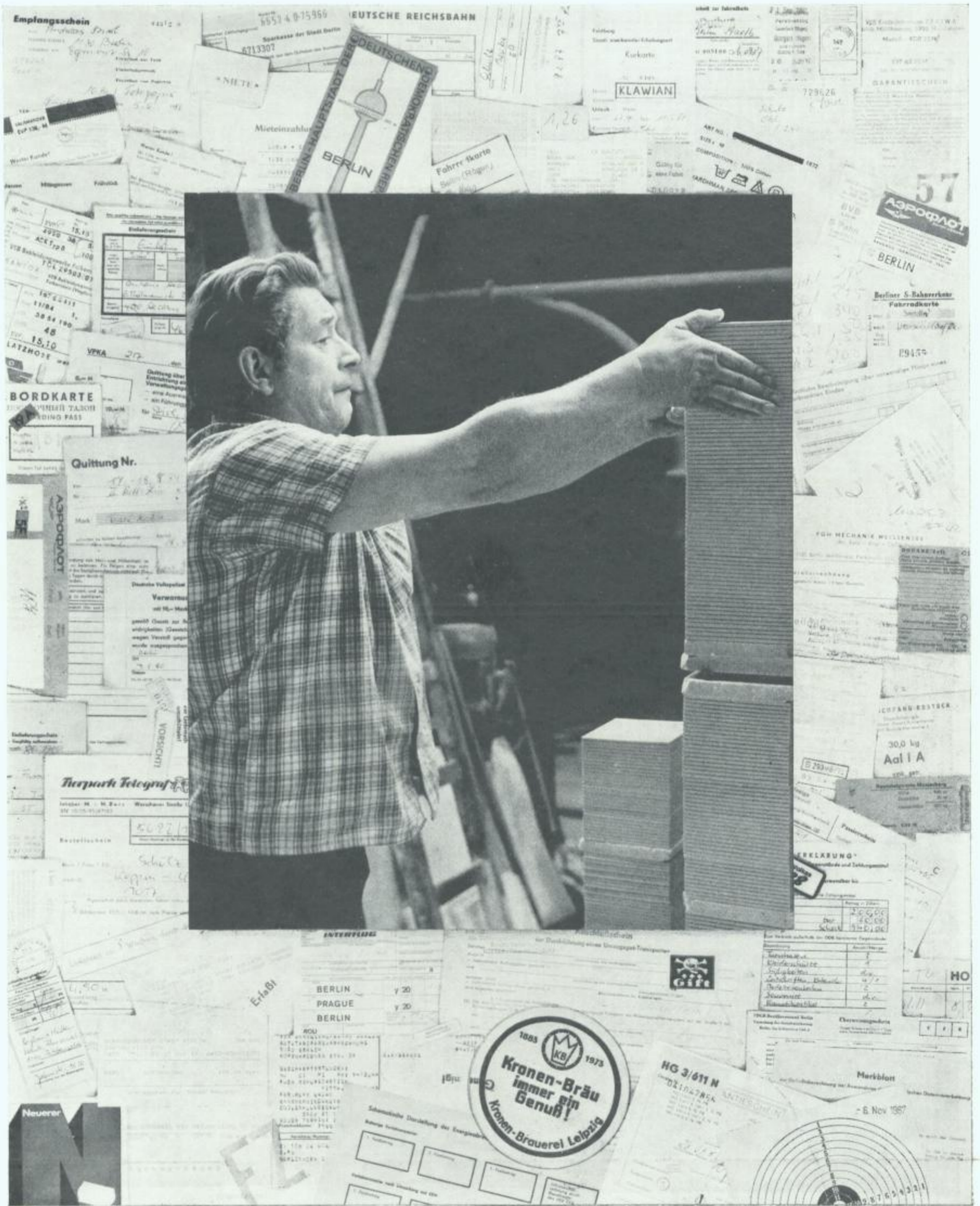


um. So wird die Fotografie auf dem Plakat „Frieden ist nicht Sein, sondern Tun“ (Abb. 8) intensiv gestalterisch unter Einbeziehung der Schrift zur Darstellung eines gesellschaftlichen Vorgangs verdichtet. Das Arbeiterporträt zeigt die objektivierte Selbsterklärung einer Klasse zur geschichtsverändernden Kraft. Es versinnbildlicht eine Haltung, eine Verhaltensweise und trägt die Lust an der produktiven Veränderung beim Mitorganisieren der Wirklichkeit in sich. Das Subjekt steht für die Bewegung von Klassen und Schichten. Die Gesichtszüge Brechts (Abb. 9), die durch einen kräftigen Raster aus der dunklen Farbfläche hervortreten, vermitteln im Zusammenspiel mit der verbalen Aussage ein Gefühl der erkennenden Selbstbestätigung. Der Betrachter erfährt über die ästhetische Sinndeutung die Subjektbezogenheit einer politischen Weltanschauungssuche. Ein ähnliches Gleichnis einer humanen Gesinnung bildet die sach-

gen“ und „Sie haben ein Recht auf Leben“²¹ aus der unmittelbaren Konfrontation mit dem Befreiungskampf. Grüttner vermittelt hier die Tatsachen mit dokumentarischer Eindringlichkeit und erreicht eine hohe Affektstufe, die ohne exaltierte Gefühle auskommt. Diese Bilder verkörpern weder abstrakte Schlußfolgerungen des Verstandes, noch sind sie rührselige Darstellungen der Erniedrigten; trotz allen Leids zeigen sie, daß es in diesen Kindern etwas gibt, das unangreifbar ist und unverletzbar: ihre Menschenwürde. Frei von jeder Sentimentalität stellt Rudolf Grüttner mit diesen zeichenhaften Konturen der Realität fordernde Fragen an das Verantwortungsgefühl des Betrachters. Im Kampf gegen das Absterben des Gewissens, gegen die Kruste der Gleichgültigkeit, gegen das behagliche Sich-Zurückziehen ins Private setzt er auch die Mittel der sachlichen Kühle von Nachrichtensendungen ein. Rudolf Grüttner zeigt hier,

Anmerkungen

- 1 Franz, M.: Zur Genesis des Prinzips Parteilichkeit, in: Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftsw. R. XXXIV (1985), Heft 1/2, S. 33
- 2 Grüttner, R.: Das Plakat als Kommunikationsform im Sozialismus, in: Funktion und Wirkungsweise des Plakates in der sozialistischen Gesellschaft, Plakatsymposium Erfurt 1986, hrsg. vom VBK der DDR, S. 6
- 3 Horstmann, H.: Objektivität, Wissenschaftlichkeit und Parteilichkeit im dialektisch-materialistischen und metaphysischen Denken, in: Denkweise und Weltanschauung, Berlin 1981, S. 80
- 4 Miller, R. / Schmollack, J. / Thieme, K.-H.: Soziale Aktivität und Leistungsverhalten sozialistischer Persönlichkeiten im Prozeß umfassender Intensivierung, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1987, Heft 10, S. 894
- 5 ebenda, S. 897
- 6 ebenda, S. 900
- 7 Lötsch, M.: Sozialstruktur und Wirtschaftswachstum. Überlegungen anhand der Entwicklung und Annäherung von Arbeiterklasse und Intelligenz, in: Soziale Triebkräfte ökonomischen Wachstums. Materialien des 4. Kongresses der marxistisch-leninistischen Soziologie in der DDR vom 26.-28. 3. 1985, Berlin 1986, S. 107
- 8 Grüttner, R.: Das Plakat als Kommunikationsform im Sozialismus, a. a. O., S. 7
- 9 Weidig, R.: Soziale Triebkräfte ökonomischen Wachstums, in: Materialien des 4. Kongresses . . . , a. a. O., S. 39
- 10 Grüttner, R.: Das Plakat als Kommunikationsform im Sozialismus, a. a. O., S. 7
- 11 ebenda
- 12 Lotman, Ju. M.: Die Struktur literarischer Texte, München 1972, S. 405
- 13 Grüttner, R.: Das Plakat als Kommunikationsform im Sozialismus, a. a. O., S. 6
- 14 Grüttner, R.: Nachdenken über das politische Plakat, in: Rudolf Grüttner – Gebrauchsgrafik, Plakate, Buchumschläge, Schallplattenhüllen, Ausstellung, Mappe des Verlages für Agitations- und Anschauungsmaterial, Berlin 1983
- 15 Weidig, R.: Soziale Triebkräfte ökonomischen Wachstums a. a. O., S. 26
- 16 Grüttner, R.: Das Plakat als Kommunikationsform im Sozialismus, a. a. O., S. 6
- 17 ebenda, S. 8
- 18 Banse, G. / Hörz, H.: Wissenschaftlich-technische Revolution – Schöpferium – Verantwortung, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1984, Heft 8/9, S. 791
- 19 Grüttner, R.: Das Plakat als Kommunikationsform im Sozialismus, a. a. O., S.
- 20 Abbildung in: Rudolf Grüttner – Gebrauchsgrafik, Plakate, Buchumschläge, Pressegrafik, Schallplattenhüllen, Ausstellung, a. a. O.
- 21 ebenda



Collage Loewe/Stirl
unter Verwendung eines Fotos von Wolfgang Gregor, 1984

ISSN-Nr. 0429-1050

