

form+zweck

Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung

5 / 1988

DDR 5,- M

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

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

Printed in the German Democratic Republic
Klischees, Satz und Druck:
Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft
Dresden
Einband:
Messedruck Leipzig

31770 AN (EDV) 1921

Redaktionsschluß: 10. 5. 1988
(Seiten 2-7: 19. 8. 1988)

В Номере

Упражнения для проектирования с помощью компьютера в Высшей школе изобразительных искусств Будапесте (8); предпосылки, проблемы и конвенции дизайна с помощью компьютера в ГДР (12); разговор с графиком-дизайнером из ФРГ Гунтером Рамбовым к его оформлению плакатов (15); эксперименты в финском мебельном дизайне (23); венгерский частный случай: дизайн для научно-фантастических фильмов (25); критерии для выражающей способности моделей в процессе дизайна (27); 5 лет ателье Гота на народном предприятии Проект Дизайна Дрезден (33); новое применение дизайна на народном предприятии Комбинат Нарва «Роза Луксенбург» для систем освещения (38); продукты для сервировки праздничного стола (40); информация о продуктах из ГДР (43); политика дизайна на Кубе (45)

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 текста и иллюстраций у авторов

Abbildungen:

ADN-Zentralbild E. Hempel (1) S. 46/Herold (1) S. 46/Prensa Latina (1) S. 47; Amt für industrielle Formgestaltung/Brauer (1) S. 43; Atelier Rolf Günther, Dresden (2) S. 43; Atelier Rambow/Lienemeyer/van de Sande, Frankfurt/Main (20) S. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 4. Umschlagseite; László Bognár, Budapest (5) S. 26; VEB Designprojekt Dresden (1) S. 44; R. Dreßler (2) S. 33, 36; K. A. Harnisch, Halle (9) S. 40, 41, 42; Peter Kersten, Halle (1) S. 32; Günter Kranke, Dresden (13) S. 27, 28, 29, 30, 31; Klaus Loewe, Berlin (4) 3. Umschlagseite; Ulrich Rödiger, Berlin (17) S. 34, 35, 36, 37, 39; VEB Schokoladen-Verarbeitungsmaschinen, Wernigerode (1) S. 44; C. Seifert, Gotha (1) S. 33

Autoren in diesem Heft:

Dr. Ferenc Müller, 1. Stellvertreter des Rektors der Hochschule der Bildenden Künste

Contens

Exercises to Computer aided Design at the Academy of fine arts Budapest (8); suppositions, problems and consequences of Computer aided Design in the GDR (12); conversation with the graphic designer of the FRG Gunter Rambow about his placard conceptions (15); experiments in the Finnish furniture design (23); an Hungarian borderline case: design for science-fiction films (25); criteria for ability of declaration of models in the design process (27); 5 years studio Gotha of VEB Designprojekt Dresden (33); new strategic starts of design at VEB Kombinat NARVA "Rosa Luxemburg" for creation of lamp systems (38); products for the laying party table (40); product informations of the GDR (43); design politics in Cuba (45)

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

Budapest; Prof. Dr. sc. techn. Rolf Frick, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, Wissenschaftsbereich Designmethodik; Prof. Gunter Rambow, Graphic Designer und Hochschulprofessor, Frankfurt/Main; Dr. Isabella Sladek, Akademie der Wissenschaften der DDR, Institut für Ästhetik/Kunstwissenschaften, Berlin; Klaus Michalik, Innenarchitekt, Helsinki; László Bognár, Formgestalter, Budapest; Dr.-Ing. Günter Kranke, Diplomformgestalter, Technische Universität Dresden; Holger Gehrman, Diplomformgestalter, Direktor des Ateliers Gotha, VEB Designprojekt Dresden; Peter Beyer, Diplomarchitekt, Chefgestalter des VEB Kombinat NARVA "Rosa Luxemburg" und Leiter des Designzentrums NARVA, Leipzig; Marlies und Lothar Ameling, Diplomformgestalter, Wernigerode; Dr. Brigitte Wolf, Rat für Formgebung, Frankfurt/Main

Contenu

Exercices aux projets d'ordinateurs à l'Ecole supérieure des arts plastiques Budapest (8); suppositions, problèmes et conséquences du Computer aided Design à la R.D.A. (12); conversation avec le créateur graphique de la R.F.A. Gunter Rambow à ses conceptions d'affiche (15); expériences dans le design finnois de meubles (23); un cas limite hongrois: design pour les films de la science-fiction (25); critères pour l'aptitude d'expression des modèles au processus de design (27); 5 ans atelier Gotha du VEB Designprojekt Dresden (33); nouveaux points de départ stratégiques du design dans le VEB Kombinat NARVA « Rosa Luxemburg » à la création des systèmes d'éclairage (38); produits pour le couvert mis de fête (40); informations de produit de la R.D.A. (43); politique de design à Cuba (45)

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.

Herausgegeben
vom Amt für
industrielle Formgestaltung
Heft 5/1988
20. Jahrgang
Berlin

form+zweck

Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung

5'88 Inhalt

Ferenc Müller	8	Ausbildung am Computer
Rolf Frick	12	Neues Werkzeug für den Designer
Gunter Rambow (Gespräch)	15	Das Objekt als Zeichen
Klaus Michalik (Gespräch)	23	Möbelexperiment in Finnland
László Bognár (Gespräch)	25	Fiktion und Realität
Günter Kranke	27	Bewertungsobjekt Modell
Holger Gehrman (Gespräch)	33	Atelier Gotha
Peter Beyer (Gespräch)	38	Konzept für NARVA-Design
Marlies und Lothar Ameling	40	Für die Party
Ivan Espin (Gespräch)	43	Ideen – Entwürfe – Produkte
	45	Designpolitik in Kuba

Titelfoto: Klaus Loewe/Andreas Stirl

Redaktion:
Günter Höhne (Chefredakteur)
Klaus Loewe, Annette Musiolek,
Angelika Petruschat (Fachredakteure)
Barbara Mischke (Redaktionssekretär)
Christine Koch (Grafiker)
Martina Tontschew (Redaktionssekretärin)

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

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

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

Nachrichten Berichte

Design in der sozialistischen Gesellschaft Ausstellung

in Prag vom 8. bis 22. Juni und in Bratislava vom 29. August bis 12. September 1988

Veranstalter Institut für Formgestaltung (IPD) Prag

Prag, Ausstellungshallen „U Hybernu“ – in der ehemaligen altstädtischen Klosteranlage gegenüber dem Pulverturm Design aus sechs sozialistischen Ländern, aus Bulgarien, der DDR, aus Polen, der UdSSR, der CSSR und erstmalig aus Kuba.

War es Ehrfurcht vor der Tradition des Gebäudes oder Bescheidenheit, die Ankündigungen an der Eingangsfront waren im sommerlich turbulenten Prag kaum auszumachen. Trotzdem hatte die Ausstellung ihr Publikum, Design stößt eben allerorts auf Interesse.

Aufmerksame und langjährige Beobachter der Designentwicklung wissen, daß die Ausstellung in einer guten Tradition steht. Beginnend 1969, wurden durch das Institut für Formgestaltung Prag mit der Regelmäßigkeit von drei Jahren die Ausstellungen „Welt der Gegenstände“ unter Beteiligung der Designeinrichtungen der sozialistischen Länder organisiert. Jeweils auf thematische Schwerpunkte konzentriert, wuchs die Autorität der Ausstellung als zentrale Leistungsschau für das Design in den sozialistischen Ländern mit jeder Veranstaltung. ICSID, die internationale Vereinigung der Industriedesigner, wurde aufmerksam und schickte „Späher“.

Irgendwie, die Ursachen wären noch genauer zu ergründen, geriet das Ganze zu Beginn der achtziger Jahre aus dem Tritt. Um der Gefahr zu entgehen, einen wichtigen Impulsgeber für die Zusammenarbeit der beteiligten Länder auf dem Gebiet des Designs zu verlieren, wurde auf Initiative der Leiter der Designeinrichtungen 1985 in Moskau die Ausstellung „Design in der sozialistischen Gesellschaft“ durchgeführt. 1988 nun also die Fortsetzung in Prag und Bratislava.

Was bot sich dem Besucher? Er konnte die Erkenntnis gewinnen, daß Design überall Hand anlegt. Bei der Gestaltung der Trinkglasserie wie bei der Werkzeugmaschine, der Armbanduhr ebenso wie beim Tisch-Stuhl-Ensemble, dem Fotoapparat wie beim Sportgerät. Das war konzeptionelle Absicht. Wer genauer hinsah, konnte nationale Gestaltungsschwerpunkte und -stärken erkennen. So zum Beispiel hervorragend gestaltete Glaserzeugnisse in der tschechoslowakischen Abteilung, Möbel für Kinder und Jugendliche in der polnischen Exposition, Bekleidungsentwürfe kubanischer Designer, Geräte der Datenverarbeitung aus Bulgarien, Gestaltungsleistungen sowjetischer Designer für Verkehrsmittel. Das ließ Vergleiche zu. Und man konnte

Design-Haltungen ablesen. Am Beispiel der auf 1.400 m² ausgestellten Entwürfe und zum Teil produzierten Serienerzeugnisse wurde deutlich, daß die Designarbeit in den jeweiligen Ländern eingebunden ist in eine Produktentwicklung, die sich Funktionalität, optimalen Materialeinsatz und eine entwickelte Herstellungstechnologie zum Maßstab macht. Das stimmte optimistisch. Wie sollte es weitergehen? Einig war man sich, die Ausstellung noch stärker zu profilieren, sie zu einem Forum zu machen für die Diskussion um die ökonomischen und sozialen Dimensionen, Bedingungen und Funktionen des Designs im Sozialismus. Erste konzeptionelle Vorschläge dazu wurden in Prag diskutiert. Das AIF erhielt den Auftrag, die nächste Ausstellung vorzubereiten.

Uwe Stuck

Leitertreffen in Prag vom 8. bis 10. Juni 1988 Symposium am 9. und 10. Juni 1988

Die Ausstellung in Prag und Bratislava begleitete eine Reihe von Veranstaltungen, so auch ein Treffen von Leitern der Designinstitutionen sozialistischer Länder. An ihm nahmen teil: Dobroljub Peschin, Hauptdirektor des ZIPE, Bulgarien; Josef Hegedüs, Leiter des Büros des Rates für Formgebung, Ungarn; Gerhard Heurich, Bereichsleiter im AIF, DDR; Radames Alvarez, Stellvertretender Direktor des ONDI, Kuba; Andrzej Przedpelski, Stellvertretender Direktor des IWP, Polen; Lew Alexejewitsch Kusmitschew, Direktor des WNIITE, UdSSR, und Ladislav Antonik, Direktor des IPD, CSSR. Beraten wurden Probleme der Effektivität der multi- und bilateralen Zusammenarbeit der sozialistischen Länder auf dem Gebiet des Designs.

Festzustellen war, daß Design und Ergonomie in der gegenwärtigen Entwicklungsstufe von Ökonomie und Kultur wesentliche Beiträge zur Entwicklung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts leisten müssen, besonders zur Lösung aktueller Probleme der Volkswirtschaft, zur Erhöhung der Qualität der Industrieproduktion und zur Sicherung ihrer Wettbewerbsfähigkeit auf dem Weltmarkt, zur komplexen Gestaltung der gegenständlichen Umwelt, der Lebensfähigkeit des Menschen, zur Lösung von Problemen der Ausbildung und Weiterbildung von Designern und Ergonomen. Vereinbart wurden der Austausch von Informationen und aktuellen Problemen, die Planung von Interdesignseminaren und die Aktivierung der Mitarbeit der sozialistischen Mitgliedstaaten im ICSID als erforderliche gemeinsame Schritte.

So vielfältig wie die Transkriptionen und Aussprachen des Wortes Design stellten sich auf dem Symposium auch die Bewertungskriterien für Erzeugnisse der industriellen Formgestaltung dar. Auswertungsmethoden und Bewertungskriterien setzen gesicherte Erkenntnisse über Ziele, Inhalt und Wesen des Designs voraus – und da schon äußerten sich allgemeine theoretische Unsicherheiten. Sind einerseits die nationalen Auffassungen zu den Grenzen zwischen Design und Architektur, Kunsthandwerk, Manufakturproduktion und angewandter Kunst sehr differenziert und manchmal sogar diffus, so sind es folglich andererseits auch die Formen der ästhetischen Bewertung. Klar formulierte Bewertungskriterien stellten unter den 21 Referenten die Vertreter der Un-

garischen Volksrepublik und der DDR (Josef Hegedüs und Christoph Achtelik) vor. Ob Expertise oder Punktvergabe: In einem war man sich einig – die Bewertung von Erzeugnissen findet ganzheitlich letzten Endes beim Verbraucher selbst statt, und das wiederum erfordert unterschiedliche Designkonzepte.

Klaus Loewe

Hochschuljubiläum

Seit 30 Jahren bildet mit Beginn des Studienjahres 1988/89 die Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, Diplom-Formgestalter und Diplom-Werkkünstler aus. In einem Pressegespräch anlässlich des Jubiläums informierten Vertreter der Hochschule über Entwicklung, gegenwärtigen Stand und Perspektiven des Ausbildungsprogramms an „der Burg“, die heute in Europa zu den Designhochschulen mit der umfangreichsten Fachausbildung zählt.

In den vier Sektionen „gestalterisch-künstlerische Grundlagen“, „Produkt- und Umweltgestaltung im Bereich Produktion“, „Produkt- und Umweltgestaltung im Bereich des Wohn- und Gesellschaftsbaus“ sowie „angewandte und bildende Kunst“ wurden 1988 350 Direkt- und 65 Fernstudenten immatrikuliert.

35 Komplexverträge mit Kombinat und Betrieben bilden die Grundlage für die Bearbeitung von gesellschaftlichen Schwerpunktaufgaben in der sozialistischen Produktionsphase. Alle Diplomthemen der Formgestalter sind heute Entwicklungsaufgaben aus der Industrie, und 77 Prozent der Arbeiten im Fachstudium sind Entwicklungs- und Erkundungsaufgaben für und mit Praxispartnern.

Die geforderte Verbindung von Lehre und Forschung gewährleistet die Hochschule namentlich durch die Förderung der Designwissenschaften (Abteilung Theorie und Methodik der industriellen Formgestaltung) sowie durch eigene Beiträge zur Entwicklung der computergestützten Formgestaltung. Jährlich werden seit 1977 die Ergebnisse zu theoretischen Fragen der Formgestaltung in einem Kolloquium mit internationaler Beteiligung vorgestellt.

Bislang fakultativ, wird die Ausbildung am Computer ab Herbst 1988 obligatorisch. Im CAD-Labor haben Studenten und Diplomanden die Möglichkeit, ihre Aufgaben an rechnergestützten Arbeitsplätzen zu bearbeiten. Ergebnisse auf diesem Gebiet liegen bereits in der Textilgestaltung und bei ergonomischen Problemlösungen vor. Doch auch für innerbetriebliche Abläufe werden Computer genutzt – die gesamte Verwaltung der Hochschule wird über die Rechen technik organisiert.

Der notwendige ökonomische Leistungszuwachs der DDR-Volkswirtschaft erfordert die umfassende Komplexität der wissenschaftlich-technischen Forschung bis zur unmittelbaren Realisierung ihrer Ergebnisse in der Produktion. Damit steigt auch die Komplexität der Gestaltungsaufgaben. Die Praxiserfahrungen der in der Industrie tätigen Gestalter zeigen, daß neue, differenziertere Anforderungen an die Ausbildung gestellt werden. Neben dem vorwiegend praktisch arbeitenden Gestalter werden leitende Designkader, zum Beispiel Chefgestalter, mit profunden Kenntnissen ökonomischer Prozesse und Entwicklungsabläufe

benötigt. Ein spezielles Ausbildungsprogramm dafür wird zur Zeit erarbeitet und soll voraussichtlich ab 1989 mit der Bezeichnung „Designpolitik“ eingeführt werden.
Klaus Loewe

Aufruf

Aus Anlaß ihres 75jährigen Bestehens als Kunstschule veranstaltet die Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, im Herbst 1990 eine Ausstellung „75 Jahre Burg Giebichenstein 1915–1990“. Gesucht werden zum Ankauf oder als Leihgabe aus Privatbesitz Werkstattarbeiten von Lehrern und Schülern aller Bereiche (Design, Kunsthandwerk, bildende Kunst) sowie dokumentarisches Material aus der Zeit von 1915 bis 1958. Hinweise und Angebote bitte an:
Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein
Rektorat
Neuwerk 7
Halle
4020
oder Telefon Halle 85 00

Richtlinie

für die Teilnahme der Betriebe aus der DDR am Wettbewerb GUTES DESIGN

Mit sofortiger Wirkung tritt die neue Richtlinie in Kraft, die am 1. Juli 1988 vom Leiter des Amtes für industrielle Formgestaltung und vom Generaldirektor des Leipziger Messeamtes verabschiedet wurde. Sie setzt die bisherige „Richtlinie für die Vergabe der Auszeichnung GUTES DESIGN vom 10. 12. 1984“ außer Kraft und hat folgenden Wortlaut:

Diese Richtlinie regelt die Teilnahme von Betrieben und Kombinat der DDR an dem Wettbewerb der Leipziger Messe um die Auszeichnung „GUTES DESIGN“.

1. Charakter/Zielstellung

1.1. Der Wettbewerb „GUTES DESIGN“ findet anläßlich der Leipziger Messen statt. „GUTES DESIGN“ ist eine Auszeichnung der Leipziger Messe und wird hervorragend gestalteten Erzeugnissen aus dem In- und Ausland zuerkannt. Die Organisation des Wettbewerbes erfolgt durch das Amt für industrielle Formgestaltung und das Leipziger Messeamt.

1.2. Mit der Auszeichnung werden die Leistungen der Herstellerbetriebe und der Designer auf dem Gebiet der Gestaltung industrieller Erzeugnisse anerkannt.

Die Auszeichnung sollte von den Betrieben und Kombinat der DDR zu Werbezwecken und als verkaufsförderndes Argument in der Öffentlichkeitsarbeit verwendet werden.

1.3. Als Auszeichnung werden dem Hersteller Urkunde und Plakette überreicht.

1.4. Die Leistung der Formgestalter aus der DDR wird durch Urkunde und materielle Anerkennung gewürdigt.

2. Voraussetzungen zur Antragstellung

2.1. Anträge zum Wettbewerb entsprechend dieser Richtlinie können für industriell gefertigte Erzeugnisse gestellt werden, die

- durch das Design entscheidend in ihrer Gesamtqualität beeinflußt wurden,
- in der DDR bzw. unter maßgeblicher Beteiligung von DDR-Betrieben entwickelt wurden,
- auf den Leipziger Messen ausgestellt

werden (Ausnahmen hinsichtlich des Ortes und der Zeit der Vorstellung sind möglich). Werden Erzeugnisse nur als Modell gezeigt (wie zum Beispiel Schiffe, Maschinen, Anlagen, Entwicklungen für die Arbeitsumweltgestaltung), so müssen diese Modelle hinsichtlich der Designqualität ausagefähig sein.

2.2. Anträge für den Wettbewerb „GUTES DESIGN“ werden durch die Herstellerbetriebe gestellt. Die Anträge sind gemäß Formblatt über das zuständige Ministerium dem Amt für industrielle Formgestaltung spätestens 5 Wochen vor Messebeginn zu übergeben. Die Anträge sind in dreifacher Ausfertigung (einschließlich Fotodokumentation, Gebrauchsanweisung, Prospekt, Material- und Farbproben), Muster nur einfach, einzureichen.

Die Formblätter werden den Antragstellern auf Anforderung durch das zuständige Industrieministerium zugeschickt.

2.3. Die Antragsteller haben die Erzeugnisbewertung (gestalterische Prüfung) durch Bereitstellung von Prüfmustern sowie Unterlagen und weiteren Informationen (Fotodokumentationen, Prospekte und weitere Materialien, die Aussagen zur Ziffer 3. enthalten) zu ermöglichen.

Erzeugnisse, die wegen ihrer Größe oder ihres Gewichts nicht mit dem Pkw zu transportieren sind, werden nur durch das Anmeldeformular mit den dazugehörigen Anlagen gemeldet; sie werden am Messestand besichtigt.

Das Amt für industrielle Formgestaltung und die Designsammlung des Amtes für industrielle Formgestaltung sind berechtigt, im Interesse der Erfüllung ihrer Aufgaben Prüfmuster unentgeltlich zu übernehmen.¹

3. Voraussetzungen zur Erlangung der Auszeichnung

Folgende allgemeine Voraussetzungen müssen erfüllt werden:

– das Prädikat „Gestalterische Spitzenleistung“ (SL)² und das Gütezeichen „Q“³ wurden erteilt oder beantragt, bzw. die Anforderungen, die an die Vergabe des Prädikates sowie des Gütezeichens gestellt werden, wurden von den staatlichen Qualitätskontrollorganen als erreicht eingeschätzt;

– das Erzeugnis beruht auf einer eigenständigen Leistung und den Forderungen an ein neues Erzeugnis wird entsprochen;

– die Erzeugnisse können mit hoher Effektivität und Materialökonomie unter Einsatz moderner Technologien hergestellt werden;

– die mustergetreue Qualität in der Serienproduktion ist gesichert;

– beim Export wird eine über dem Vorgängerzeugnis bzw. über dem Durchschnitt des Kombines oder der Erzeugnisgruppe liegende Rentabilität erreicht, und den außenhandelspolitischen Erfordernissen wird entsprochen;

– die Anmeldung auf Erteilung des industriellen Musterschutzes, sofern die Erzeugnisse schutzfähig sind, ist beim Amt für Erfindungs- und Patentwesen der DDR erfolgt, und Maßnahmen hinsichtlich der schutzrechtlichen Absicherung sind eingeleitet; Erzeugnisse können in Wort und Bild publiziert werden.

4. Bewertung der Anträge

4.1. Die Anträge unterliegen der Prüfung

durch die Fachabteilungen bzw. die Gutachtergruppen des Amtes für industrielle Formgestaltung.

Diese Prüfung stützt sich auf:

- den Vergleich der gestalterischen Qualität mit entsprechenden Erzeugnissen des fortgeschrittenen internationalen Niveaus;
- die Ergebnisse der Prüfung der Erzeugnisse im Rahmen der Anleitungs- und Kontrolltätigkeit des Amtes für industrielle Formgestaltung;
- die Besichtigung der Erzeugnisse zu jeweiligen Messen. Die in Vorbereitung der Messe von den Fachabteilungen bzw. Gutachtergruppen des Amtes für industrielle Formgestaltung befürworteten Anträge werden den ergebnisorientierten Fachjurys zur Vorauswahl übergeben.

Die Jury „GUTES DESIGN“ entscheidet über die durch die Fachjurys zur Auszeichnung vorgeschlagenen Anträge und fällt die Entscheidung über die Auszeichnung. Die Jury tagt am Messe-Montag unter Vorsitz des Leiters des Amtes für industrielle Formgestaltung.

4.2. Bei der Bearbeitung der Auszeichnungsanträge erfolgt eine enge Zusammenarbeit mit dem Amt für Standardisierung, Meßwesen und Warenprüfung, dem Amt für Erfindungs- und Patentwesen der DDR, dem Ministerium für Außenhandel, den Industrieministerien und weiteren zentralen Staatsorganen, um einen hohen Grad an Objektivität bei der Bewertung der Erzeugnisse zu sichern.

4.3. Bei der Bewertung stützen sich die Fachjurys und die Jury „GUTES DESIGN“ auf:

- den eingereichten Antrag zur Auszeichnung;
- die Ergebnisse der Prüfung der Fachabteilung;
- die Informationen zur volkswirtschaftlichen Wertung des Erzeugnisses, die sich aus der Zusammenarbeit entsprechend Ziffer 4.2. ergeben.

5. Übergabe der Auszeichnung

Über die Auszeichnung und ihren genauen Zeitpunkt werden die Herstellerbetriebe und Kombinate rechtzeitig informiert. Es erfolgt keine Information über die abgelehnten Anträge. Die Auszeichnung erfolgt grundsätzlich am Messe-Freitag. Die Auszeichnungen nehmen der Leiter des Amtes für industrielle Formgestaltung bzw. seine Beauftragten vor. Die Übergabe erfolgt an den Betriebsdirektor des Herstellerbetriebes.

6. Materielle Anerkennung

Die Leistungen der Gestalter aus der DDR werden durch Übergabe von Prämien aus einem beim Amt für industrielle Formgestaltung gebildeten Fonds anerkannt.

7. Anwendung von Rechtsmitteln

7.1. Einsprüche gegen die Verleihung der Auszeichnung (zum Beispiel bei Verstößen gegen bestehende Patente oder angemeldeten Musterschutz) können innerhalb von 4 Wochen nach erfolgter Auszeichnung beim Leiter des Amtes für industrielle Formgestaltung geltend gemacht werden. Nach Überprüfung des Sachverhaltes entscheidet dieser endgültig.

7.2. Teilnehmer am Wettbewerb und andere erhalten keine Auskünfte über die Bearbeitung eingereicherter Anträge sowie über die Gründe von Ablehnungen. Alle Beratungen im Rahmen des Wettbewerbes sind

vertraulich und finden unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt.

Der Wettbewerb wird unter Ausschluß des Rechtsweges durchgeführt.

Mit der Anmeldung werden die Festlegungen dieser Richtlinie anerkannt.

8. Aberkennung der Auszeichnung

Die Auszeichnung „GUTES DESIGN“ kann durch den Leiter des Amtes für industrielle Formgestaltung aberkannt werden. Eine Aberkennung kann aus folgenden Gründen erfolgen:

– Minderung der gestalterischen Qualität durch nicht mustergetreue Fertigung;

– Nichterreichen wesentlicher Funktions- bzw. Qualitätsmerkmale des produzierten Erzeugnisses;

– nach Kenntnisnahme, daß die Anmeldung zum Wettbewerb unter falschen Voraussetzungen erfolgte.

Anmerkungen

1 siehe Verordnung über die Entwicklung und Sicherung der Qualität der Erzeugnisse vom 1. 12. 1983, Gbl. I, Nr. 37, S. 13

2 siehe Dritte Verordnung über die Entwicklung und Sicherung der Qualität der Erzeugnisse vom 21. 3. 1986, Gbl. I, Nr. 12, S. 6

3 ebenda, S. 5

Max Bill wird 80

Max Bill, Bauhausschüler von 1927 bis 1929 bei Walter Gropius, Hannes Meyer, Josef Albers, Wassili Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer, Maler, Grafiker, Plastiker, Architekt, Ausstellungs- und Produktgestalter, Publizist, Rektor der einstigen Hochschule für Gestaltung Ulm und heutiger Vorsitzender des Vereins Bauhaus-Archiv Berlin (West), feiert am 22. Dezember 1988 seinen 80. Geburtstag. Im Frühjahr 1987 stellte er zum ersten Mal in der DDR eine umfassende Auswahl seines Gesamtwerks vor; die Ausstellung in der Kunsthalle am Theaterplatz in Weimar hinterließ tiefe Eindrücke bei vielen Tausenden, form+zweck rezensierte sie in Heft 3/1987

Am 5. August dieses Jahres – am Vorabend der Eröffnung der Ausstellung des Bauhaus-Archivs Berlin (West) „Experiment Bauhaus“ im Bauhaus Dessau – signierte Max Bill in Berlin die seinen Namen tragende, vom Zentrum für Kunstausstellungen der DDR herausgegebene Publikation, die das Entstehen der Weimarer Ausstellung dokumentiert und dem bevorstehenden 80. Geburtstag gewidmet ist.

Diesem Buch entnahmen wir, mit freundlicher Genehmigung des Autors, Auszüge aus dem Beitrag von Michael Grüning:

begegnungen mit bill

die vielseitigen begabungen dieses 1908 geborenen schweizer künstlers sorgten schon früh für internationales aufsehen. bereits 1950 schrieb ernesto r. rogers: „bill setzt die lehre der humanisten fort, deren wohl bedeutendster erbe – michelangelo – sich mit vollem recht ‚pintor, sculptor, architetto, poeta‘ nennen durfte.“

inzwischen sind mehr als dreieinhalb jahrzehnte vergangen, und max bill ist nicht nur ein weltweit bekannter maler, plastiker, architekt und schriftsteller, sondern ausserdem auch designer, typograph, ausstellungsgestalter, hochschulgründer, politiker, kunsttheoretiker und umweltgestalter, dem für sein werk und wirken bedeutende ehrungen und auszeichnungen zuteil wurden. und noch immer stellt sich bill den

herausforderungen unserer zeit und ist selbst herausforderer seiner zeitgenossen. so ist es kein wunder, dass man diesen homo universalis (eine bezeichnung übrigens, die er nicht gerne hört) häufiger auf den umsteige-flughäfen europas oder amerikas antreffen kann, als in seinem zürcher atelier. ein wunder ist es dagegen, dass trotz der reisediplomatie im dienste der konkreten kunst das oeuvre bills scheinbar nebenbei wächst. ständig entstehen neue bilder, skulpturen, texte und umbaute räume, denen er gestalt gibt.

das rastlose schaffen max bills fordert natürlich tribute, zum beispiel sparsamsten umgang mit der zeit, das hat zur folge, dass er briefe meist gar nicht oder nur selten beantwortet. ein mensch, der bill nicht und ausserdem nur einen teil der über ihn erscheinenden presse kennt, kann sich dadurch schnell zu völlig falschen schlussfolgerungen verleiten lassen. das jedenfalls muss aus eigener erfahrung berichtet werden.

nachdem zehn oder vielleicht sogar zwölf meiner briefe an bill auch nach einem jahr noch unbeantwortet geblieben waren, fand ich eines tages in irgendeinem sehr bunten journal die schlagzeile: „max bill – der karajan der bildenden kunst“. nun schien mir alles klar: der bill benimmt sich wie eine diva, fährt rolls-royce und ist so nahe am olymp, dass er briefe nicht einmal durch sein sekretariat beantworten lässt. leid tat mir nur mein freund konrad wachsmann, der auch bills freund war. kurz vor seinem tode nämlich hatte wachsmann mir gesagt: „wenn du irgendwann nach zürich kommst, musst du in die spiegelgasse gehen. dort wurde der dadaismus geboren, dort lebte lenin, dort starb büchner, dann musst du alfred roth besuchen, ausserdem den kolb, die kinder von giedion, anneliese itten, golo mann, max frisch, vor allem jedoch meine freunde bill und lohse. wenn ich maler wäre, könnte ich nur so zu malen versuchen, wie es bill oder lohse tun.“ ein schöner freund, dachte ich, und war voller zorn auf max bill.

ein jahr später kam ich dann wirklich nach zürich. die kinder siegfried giedions beherbergten mich. ich traf auch otto kolb, golo mann, alfred roth, der mit brauer die doldertalhäuser gebaut hatte, ebenso traf ich frau itten und max frisch. natürlich ging ich in die spiegelgasse, um lenin, büchner und den dadaisten die gebührende referenz zu erweisen. mehr oder weniger zufällig kam es auch zu einer begegnung mit richard lohse, der geschichten über das zett-haus erzählte und mich seiner frau vorstellte, die in frankreich kurierin der dahlems war. nur max bill konnte ich nicht erreichen. ob der sich verleugnen läßt, dachte ich, und wurde wieder zornig. doch plötzlich gab mir seine sekretärin die private telefonnummer der bills. natürlich rief ich sofort an, denn mir blieben für zürich nur noch drei oder vier tage. seine frau meldete sich. „nein“, sagte sie, „der bill ist nicht in der schweiz. aber versuchen sie es morgen abend.“

und dann war bill tatsächlich da. eine warme freundliche stimme mit leisem schweizer akzent klang aus dem hörer, die stimme fragte nach wachsmann, wollte wissen, ob ich in zürich alles erreicht hätte, wie mir

zu helfen wäre. so sprachen wir fast eine stunde und verabredeten uns für den nächsten tag in einem kleinen café am kunsthaus. mein zorn war verrauscht. der bill, den mir wachsmann beschrieben hatte.

fröhlich spazierte ich vom doldertal in die stadt, um eine kunstwissenschaftlerin zu treffen, die wachsmann noch eine woche vor seinem tode in los angeles besucht hatte, und noch immer fröhlich berichtete ich der jungen dame von der odyssee zu max bill. „fein“, sagte sie lächelnd. dann sprachen wir über wachsmann, vantongerloo und überraschend lange auch über bill. tags darauf war ich schon eine stunde früher am verabredeten platz. zuvor hatte ich mir im kunsthaus noch einmal alle bills angesehen, die sonst nur in katalogen zu besichtigen sind. das war wirklich kunst aus logischer ordnung und wahrnehmbarem denken.

das café an der rämistrasse war nicht sonderlich voll, dafür aber international besetzt. schweizerisch, italienisch, französisch und englisch klang an mein ohr. am nachbartisch sprachen unbekümmert laut zwei amerikanerinnen. meine sorge aber galt bill. ob ich ihn überhaupt erkennen würde? das einzige foto, das ich von ihm besass, hatte franz hubmann noch in der ulmer zeit aufgenommen.

manchmal vergehen drei jahrzehnte schneller als eine stunde. ich sass, wartete, war aufgeregt, überlegte noch einmal alle fragen, probierte mindestens dreimal, ob recorder, mikrofon und kassetten auch wirklich funktionieren. fünf minuten vor zwölf ging die tür auf, es gab ein leises raunen. „that's bill“, sagte eine der amerikanerinnen am nachbartisch. zum ersten mal erlebte ich, wie sehr dieser mann eine öffentliche person ist. und: dass er pünktlichkeit liebt.

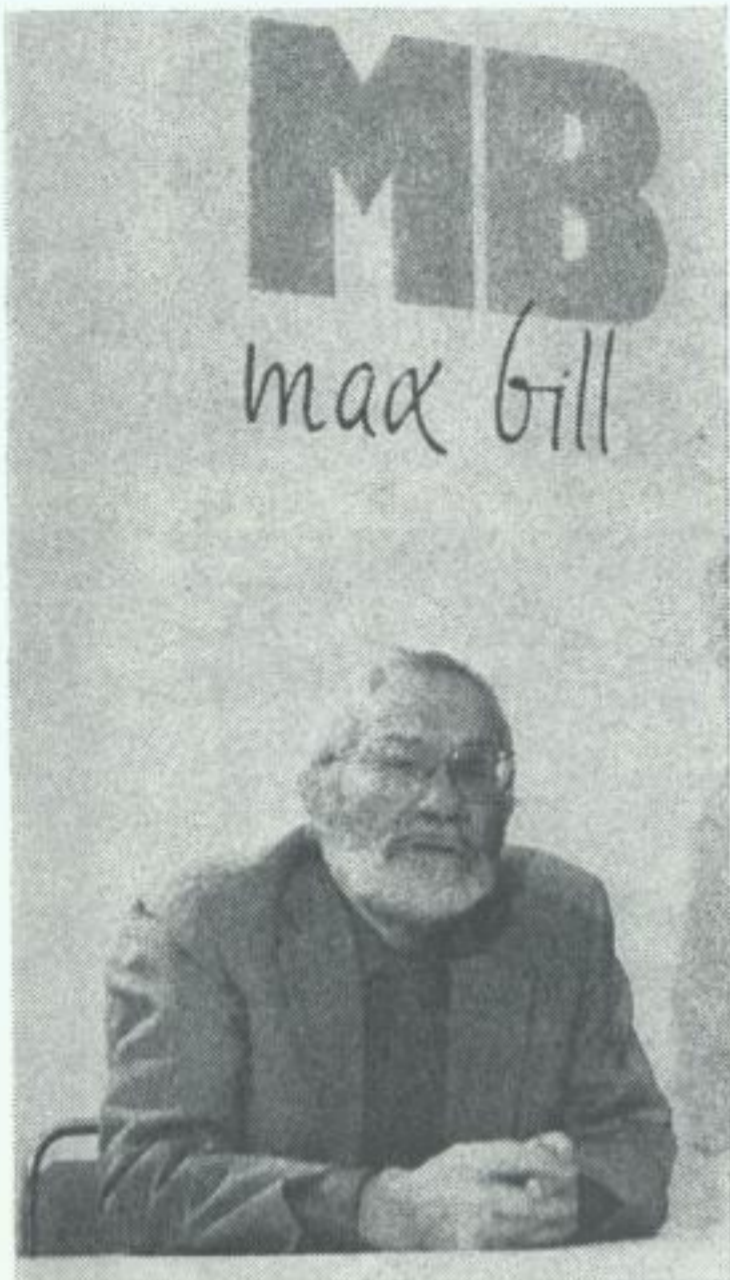
auch ich hatte bill sofort erkannt. nur das graue haar passte nicht zu meinem hubmannfoto. bill setzte sich an einen der leeren tische, sah einmal in die runde der ihn neugierig beobachtenden gesichter, winkte dann den kellner herbei, um einen kaffee zu bestellen. nun wurde es zeit für mich. ich balancierte mikrofon, tonbandgerät, notizbuch und meine tasse an seinen tisch.

bill sah nur kurz auf. „setzen sie sich“, sagte er und begann mich sofort über das wachsmann-manuskript auszufragen. ich war erstaunt. bill behandelt mich so, als wären wir alte bekannte. keine spur von karajan. schon gar keine arroganz, sondern wärme, klugheit, witz, viel weisheit und charme sprühten mir da entgegen. ich war sofort fasziniert. ein mann, den man lieb haben mußte. aber nicht um dieser erkenntnis willen hatten wir uns getroffen. wir wollten über wachsmann reden, den bill in der mitte der fünfziger jahre an seine hochschule nach ulm geholt hatte. und darüber sprachen wir dann auch. ausserdem über wachsmann in chicago, wachsmann in zürich, wachsmann in genua, wachsmann in los angeles. wachsmanns tod. traurigkeit auf beiden seiten. ein augenblick stillen gedenkens. dann räusperte sich bill. „wäre er nicht gestorben, ihn hätte der anblick der postmoderne umgebracht“, sagte er nachdenklich.

schliesslich wurde bill neugierig, wollte wissen, was ich mache, denke, hoffe, wollte

träume und zukunfts-erwartungen erfahren. stattdessen hätte ich von bill lieber mehr über bill gewusst, das wurde auch akzeptiert. nur ausfragen liess er sich nicht. von bill etwas zu erfahren, das musste ich schnell lernen, setzt kluges und geschicktes fragen voraus.

wo sollte ich anfangen? natürlich in dessau. dort hatte er die immatrikulationsnummer 151. „eigentlich“, so erzählte er, „war ich dorthin gegangen, um architektur zu studieren. aber dann begann ich, bilder zu malen. das hatte mich immer interessiert, weil es gewisse dinge gibt, die man



nur mit der malerei machen kann. und mir behagte die atmosphäre am bauhaus. auch die menschen. ich war noch keine zwanzig jahre alt, als ich klee, kandinsky, moholy-nagy, schlemmer, albers und natürlich gropius und hannes meyer kennengelernt hatte.“ bill überlegte einen augenblick. dann sagte er nachdenklich: „das bauhaus war für mich sehr wichtig, doch nicht so wichtig, wie heute behauptet wird. für meinen weg war viel bedeutender, was danach passierte. meine zeit hier in zürich und natürlich paris: die gruppe abstraction-creation, begegnungen mit vantongerloo, arp, max ernst, giacometti oder einsichten in das werk brancusis, die auseinandersetzungen mit mondrian und doesburg, der weg zur konkreten kunst.“

sofort fielen mir bills wunderbare plastiken ein, auch die transcollationen, vor allem seine „15 variationen über ein thema“, die ich zum ersten mal in zürich gesehen und gelesen hatte, ein kleiner katechismus, über den sich das verständnis der konkreten kunst eröffnet. und plötzlich war der gedanke, dass man bills werke unbedingt zu hause, in der ddr zeigen müsste. „ist das möglich“, fragte ich vorsichtig. bill antwortete mit einer frage: „nur was und wann und wo?“ darauf jedoch konnte nur in berlin geantwortet werden.

bill in budapest. die reaktion des publikums ist verblüffend. neugierige drängen

sich schon vor der eröffnung der ausstellung am portal der kunsthalle. 3 000 besucher werden dann am ersten wochenende gezählt.

zunächst aber ist der ausstellungsgestalter bill gefordert. obwohl auch eine stunde vor der eröffnung noch gearbeitet wird, gibt es keine hektik. bill arbeitet ruhig, konzentriert. sein konzept ist didaktisch. die in drei sälen präsentierten bilder und plastiken, ergänzt durch fotos und bücher, dokumentieren sechs jahrzehnte künstlerischen schaffens, erlauben annäherung an bill.

in budapest dabei ist auch binia bill. eine stille schönheit, die sich nie in den vordergrund drängt, jedoch da ist, wenn bill oder seinen bildern eine gefahr droht. vermutlich gibt es auch keinen menschen, der diesen künstler und sein werk besser kennt. sechsundfünfzig ehejahre sind die vermutlich beste schule des sehens und fühlens. bill weiss das auch, reagiert auf vorschläge seiner frau sofort. so entsteht diese ausstellung in einem stillen dialog. verstehen und verständnis werden oft nur mit einer geste signalisiert.

binia bill arbeitete viele jahre als fotograf. man spürt das. ihr optisches empfinden und die unverbrauchte visuelle kultur werden auch in budapest als schöpferischer beitrag eingebracht. dabei lehnt sie es ab, über sich zu sprechen, gesteht jedoch, ihre fotoapparate seit jahrzehnten nicht berührt zu haben. eine geopferte karriere? kaum. wer diese frau beobachtet, ihre entscheidungen hört und versteht, der weiss, dass es ohne diesen hintergrund kaum einen so vielseitigen, mit sprühender vitalität schaffenden bill geben würde.

die pressekonferenz zeigt bill als homo politicus. „ich bin froh“, sagte er, „meine arbeiten nun auch in sozialistischen ländern zeigen zu können. als künstler will ich meinen beitrag zur verständigung zwischen ost und west leisten, will helfen, dass diese welt friedlicher und gerechter wird, dass die bedrohung der menschheit durch die menschheit endlich ein ende findet.“ bill redet nicht nur, sondern lebt auch so. einmal sah ich ihn aus einem dritte-welt-laden kommen. dort kaufte er obst und kaffee aus nicaragua. alltagssolidarität.

ein budapester journalist will wissen, warum bill alles klein schreibt. der sieht den fragesteller verblüfft an. „ich denke doch auch nicht in grossen buchstaben“, antwortet er schliesslich.

zur ausstellungseröffnung erlebe ich einen sehr stillen bill. der rummel um seine person ist ihm peinlich. minister und botschafter reden, auch kunstwissenschaftler. dazwischen rasseln die kameras der fotoreporter, drängen sich fernseh- und rundfunkmitarbeiter. dann spricht auch bill. wenige worte nur. was zu sagen ist, hat er in farben und formen ausgedrückt. ein plädoyer für eine vernünftige welt.

schliesslich gibt es sekt und mehr gäste als gebeten worden waren. auch bill hat nämlich eingeladen. zufallsbegegnungen, menschen, an denen er gefallen gefunden hat. da stühle fehlen, rückt man zusammen, einige sitzen auf dem fussboden. das sprachgewirr ist fast babylonisch. englisch, deutsch, französisch, holländisch und natürlich ungarisch klingen durcheinander. bill gibt autogramme und freut sich. „ich mag die ungarer“, sagt er leise und erzählt von

moholy-nagy, dessen nachfolger er in chicago werden sollte. am nächsten morgen sind die bills schon wieder in zürich. viel haben sie von budapest nicht gesehen. „was hilfts“, sagt der bald 80jährige nach einem blick in seinen lückenlos gefüllten terminkalender, „ich muss doch arbeiten.“

endlich: max und binia bill in weimar. der empfang in der klassiker- und bauhausstadt ist nur meteorologisch frostig. eisglatte strassen und andauernder schneefall. die bills sind mit dem auto gekommen. eine sechs-stunden-reise von zürich nach weimar. wir sind sprachlos. „er ist bis zur grenze fast immer zweihundertstundenkilometer gefahren“, erzählt frau bill, ohne jedoch von furcht zu sprechen.

am nächsten morgen ist auch der spezialtransporter mit bills kunstwerken da, beginnen vier arbeitsreiche tage, keiner ohne ein zwölfstundenspensum.

wir wollen das entstehen der ausstellung dokumentieren. bill hat es erlaubt, wird aber plötzlich nervös, weil schon das abladen des transporters für einen menschenauflauf sorgt. staunend beobachten passanten, wie die im doppelten sinne gewichtigen kunstwerke bills bewegt werden. ein kran, hebezeuge und gabelstapler mussten herangeschafft werden, um plastiken plazieren zu können. ein weiterer grund für bills nervosität sind die bedingungen in der kunsthalle gegenüber dem nationaltheater. sie ist zu klein, um die ganze ausstellung aufnehmen zu können. bill muß verknappen. doch schon nach einer stunde hat er ein tragfähiges konzept, arbeitet still und zielstrebig. erst nach acht stunden gewährt er sich und uns eine pause. es ist 16 uhr, kaffeezeit. als wir dann am abend aus der kunsthalle gehen, sind die standorte für die plastiken gefunden, hängen erste bilder. alle sind erschöpft, nur bill und seine frau nicht. auf der rückfahrt in das hotel zeigen wir das haus, in dem gropius gewohnt hat, auch wo frau von stein lebte.

erst am tag der eröffnung ist bill mit seiner arbeit zufrieden. „sie steht“, sagt er und geht noch einmal durch seine ausstellung, bevor die journalisten, der minister, die gäste, der botschafter kommen, reden gehalten werden. keine spur von anstrengung ist an ihm zu bemerken. endlich möchte ich wissen, wann die bills sich weimar ansehen wollen, das sich noch immer unter dem schnee duckt, morgen, am sonntag vielleicht? bill lächelt. „sonntagabend muss ich wieder in zürich sein.“ dann verlangt die öffentlichkeit nach ihm. ein ganz normaler tag? nein, doch nicht. „heute abend feiern wir ein fest“, sagt er noch. wenig später überrascht bill mit einer großen geste: dessau soll von ihm eine skulptur bekommen.

danke max bill. und: natürlich aufwiedersehen.

(Weitere Begegnungen mit Max Bill bietet die am 26. August in Leipzig eröffnete Ausstellung „Max Bill – grafische Reihen“, die anschließend im Bauhaus Dessau und gegen Ende des Jahres in der Rostocker Kunsthalle zu sehen sein wird.)

Rezension Annotationen

Blaues Wunder

Arbeitsausstellung
Junger Dresdner Künstler
Dresden, am Fučikplatz, Halle A
vom 22. Juli bis 14. August 1988

Blaues Wunder – Titel einer Ausstellung junger Künstler, die von Juli bis August in der Fučikhalle zu sehen war. Namensanleihe bei einem historischen Wahrzeichen, der fast einhundertjährigen Hängebrücke über die Elbe. Sie verbindet die Stadtteile Blasewitz und Loschwitz miteinander und stellte schon immer den Mittelpunkt der Ansiedlung von Künstlern in Dresden dar. Die Ausstellung gibt Einblick in aktuelle Arbeitsergebnisse junger Mitglieder und Kandidaten des Verbandes Bildender Künstler Dresden. Ein Großteil von ihnen wurde erst nach 1950 geboren. An kaum einem Ort unseres Landes weisen Malerei, Grafik, Plastik, Objektkunst, teilweise auch Fotografie, Formgestaltung und Kunsthandwerk eine derart bewegte Vielfalt auf, wie sie dort gegenwärtig zu beobachten ist. Mit Betreten der Ausstellungshalle eröffnet sich ein Raum, der vielgestaltige Empfindungen widerspiegelt, bildliche Äußerungen sehr persönlicher Art, Auseinandersetzungen der Künstler mit ihrer Realität, ihre Spannungen und Lust darstellend. Wesentliche Gedanken über die Bedeutung von Tradition und das Maß neugewonnener Individualität sind im Katalog der Ausstellung nachzulesen.

Trotz einer großen Zahl von Arbeiten, es sind insgesamt etwa 350 bis 400 von rund 120 Künstlern, erscheint der Gesamtaufbau keineswegs beengt. Anteil daran trägt sicher eine unkonventionelle Gestaltungshaltung. Alles hat seinen Raum. Auf interessante Weise wird Plastik in beziehungsreiches Nebeneinander zum Bild gebracht. Die Vielfalt innerhalb der Arbeiten findet eine sehr abwechslungsreiche Form der Präsentation. Mit der sinnlichen Einheit aller unterschiedlichen Gestaltungselemente erweitert sich das Erleben der Ausstellung. Dies beginnt bereits beim Aufsteller vor dem Eingang und setzt sich mit der Eintrittskarte und dem Katalogeinband fort.

Eine dominierende Wirkung geht von zwei Objekten aus, die den Ausstellungsraum diagonal unterteilen. Eine wuchtige Holzbrücke, gebaut aus dem Dachstuhl einer Kaserne, wird zentral von zwei Türmen flankiert, die aus dünnen, frisch geschlagenen Kiefernstämmen errichtet wurden. Es ist möglich, über die massiven Holzbalken balancierend, die Brücke zu besteigen. Zum einen bietet sich damit eine neue Sicht auf alle Arbeiten, zum anderen ist der Aufstieg sowohl Einbezogenheit ins Objekt als auch Moment der Abgeschlossenheit.

Das zweite Objekt ist gebaute Philosophie, Reflexion von Gegenwart, Unruhe und

Nachdenken zugleich: aus Holz und schwarzer Folie gebaute Assoziation einer Flußlandschaft. Auf den Böschungen winden sich Formen, glänzt es schleimig, durchbrechen unbestimmbare Auswüchse die Folienhaut. Alle diese Verunstaltungen, in ihrer Andeutung nur, hinterlassen einen beängstigenden Eindruck, der durch die Gegenstandslosigkeit der Formen nicht konkret zu beschreiben ist. Im schwarzen Flußbett öffnet sich der Boden mehrmals kreisförmig, um hellsandigen feuchten Grund sehen zu lassen. Metallische feine Bögen spannen sich ausgehend von diesen Wasserquellen zum Ufer. An den Außenflächen des Objektes steht ein lieblicher, der Natur huldigender Text geschrieben. Der Kontrast beim Lesen und Sehen erweckt vielfältige Empfindungen, schmerzhaft Konfrontation mit der zum Bild gewordenen Wirklichkeit. Im Schatten eines der Ufer reihen sich mehrere weißglänzende Figuren auf. Sie drücken sowohl Trauer als auch Wachsamkeit aus und erscheinen dem Betrachter wie kostbare Porzellanstatuen, erhalten jedoch ihre Form aus zusammengeschnürter weißer Folie. Über diese Landschaft zieht in leichtem Rund ein großflächiger Fischzug hinweg. Netzartig, eine Struktur bildend, schweben feine geätzte Metallflächen einem Traum gleich oberhalb der gesamten Szenerie in scheinbar unbegrenzter Weite. Eine andere Ebene, Traum und Wirklichkeit. Wiederkehr der gedanklichen Brücke zum Fluß. Als wesentlicher Bestandteil der Stadt ist sie das Verbindende aller Inhalte und Formen dieser Ausstellung.

Eine Gruppe von drei Künstlern stellt ihre Installation unter dem Titel ORIENTierung im Kuppelraum der ehemaligen Zigarettenfabrik Yenidze aus. Unter der gewaltigen Wölbung aus gelborange lichtdurchflutetem Glas schwebt ein Baldachin aus blaßrotem durchsichtigem Gewebe. Darunter befindet sich auf einem etwa drei Meter hohen Podest ein Objekt, das an eine Kultstätte oder einen indischen Begräbnisplatz erinnert. Ringsum an der Kuppel hängen totemähnliche Tafelbilder. Das gelbe Licht, unglaubliche Wärme im Raum und eine abstrakte Klangkulisse zaubern einen fast unwirklichen Hintergrund zu dieser Installation.
Christine Koch



Schmucklose Bemerkung

Zweite Zentrale DDR-
Schmuckausstellung
Erfurt, Galerie am Fischmarkt

Die Galerie am Fischmarkt, schon seit langem bemüht um das im landeseigenen Ausstellungswesen etwas vernachlässigte Kunsthandwerk, gab von Mai bis Juli 1988 im Künstlerverband organisierten Schmuckgestaltern die Möglichkeit, ihre Arbeitsergebnisse vorzustellen. Eine Jury wählte die Stücke zur „Zweiten Zentralen DDR-Schmuckausstellung“ aus, die entweder im Rahmen von Symposientätigkeit, aus Anlaß großer in- und ausländischer Ausstellungen oder im Selbstauftrag ohne feste Bestimmung entstanden.

Die Exposition ist unter anderem um einen Teil mit rekonstruiertem Schmuck und Beispielen von Restauratorentätigkeit, beginnend bei urgeschichtlichen Stücken, erweitert, was einerseits einen Fingerzeig auf den historischen Hintergrund aktueller Tendenzen, andererseits einen Beweis handwerklicher Perfektion geben soll.

Dem angesichts der ungewohnten Fülle von Exponaten zunächst etwas verwirrten Besucher wird ein repräsentativer Katalog angeboten, der neben vielen Abbildungen unter anderem auch einen umfänglichen Artikel der Kunstwissenschaftlerin Christiane Keisch beinhaltet. Hier wurde der Versuch unternommen, Tendenzen der Entwicklung auf dem Gebiet der Schmuckgestaltung in der DDR sowie vertiefend den Stellenwert von Schmuck sowohl in seiner Eigenschaft als kultureller Ausdruckswert im alltäglichen Gebrauch als auch innerhalb der Kunstlandschaft zu beleuchten.

In der Zusammenschau von Ausstellungsstücken und wissenschaftlicher Bearbeitung tun sich einige problematische Aspekte auf. Schmuck ist abhängig vom jeweiligen kulturellen und sozialen Beziehungsgefüge seiner Entstehungszeit. Die Funktionen sind differenzierter geworden, beispielsweise verliert sich eine der wichtigsten Bestimmungen, nämlich Kapitalanlage und damit Demonstrationsmittel von Macht zu sein, zumindest auf dem Gebiet moderner Gestaltung und Herstellung immer mehr.

Mindestens drei Kategorien von Schmuck sind gegenwärtig im Alltagsbild präsent, wobei die Grenzen bisweilen fließend sind: Zunächst ist der Juwelierschmuck zu nennen, der, was Material, Formgebung und Herstellungsverfahren betrifft, vor allem traditionell orientiert ist. Des weiteren der massenhafte, aber meist minder gut gestaltete sogenannte Modeschmuck, hergestellt in industrieller Großproduktion und, da preislich günstig, von großer Beliebtheit. Schließlich der aktuelle Schmuck freischaffender Gestalter, der oftmals mehr durch seine Eigenschaft als Unikat exklusiven Charakter trägt als durch die Verwendung seltener und teurer Materialien. Diese Ergebnisse kreativen Vorstoßens sollten auch trendbildend für die anderen Bereiche der Schmuckherstellung wirken.

Hier liegt offenbar eine Problematik, die angesichts der Erfurter Ausstellung, die immerhin eine Zusammenfassung gestalterischen Wirkens der vergangenen vier Jahre darstellt, wie auch in Anbetracht der begleitenden Texte des Kataloges in aller Deutlichkeit hervortritt: Unbestritten ist es wichtig und richtig, der Gruppe kunsthand-

werklich gestalteten, hochwertigen Schmucks eine potentiell eigene Ausdrucksfähigkeit zuzugestehen, den Kunstcharakter zu akzeptieren, den Schmuck als Demonstrationmittel von Haltungen und Empfindungen zu begreifen. Im Extremfall kann dies auch im Kleinobjekt gefunden werden, das seinen Reiz ausschließlich aus dem Material, der Form und deren ausdrucksstarkem Zusammenspiel schöpft, wobei der ursprüngliche Funktionszusammenhang, nämlich Körper zu schmücken, völlig aufgelöst ist.

Die Herausbildung unverwechselbarer Handschriften, der Mut zum Experiment und zur Provokation, die Erschließung neuer Formwelten und ungewöhnlicher Materialien sowie die Herauslösung aus dem Strudel kurzlebiger Modetrends ist zweifellos notwendig und wünschenswert.

Bei alledem sollte jedoch nicht die Verantwortung der Schmuckgestalter für das Erscheinungsbild industriell hergestellter Produkte aus dem Blickfeld geraten. Die mannigfaltigen Schwierigkeiten bei der Zusammenarbeit mit den Partnern der Industrie und in der Auseinandersetzung mit konventionellen Seh- und Kaufgewohnheiten sind nicht nur Betroffenen hinreichend bekannt. Das Selbstverständnis der Gestalter wie auch der Auftraggeber (beispielsweise des Verbandes Bildender Künstler der DDR) ist zumindest einseitig zu nennen, wenn unter anderem im Katalog zu dieser Ausstellung mit höchst progressivem Anspruch als Förderungsmaßnahmen (die mit erheblichem finanziellem Aufwand verbunden sind) ausschließlich Aufträge ausgewiesen sind, die auf das Unikat als Endprodukt mit Aussicht auf die Vitrine im Kunsthandwerkmuseum zielen.

Sicher – kreative Gestaltung wie auch die Entwicklung der Rezeptions- und Gebrauchsweisen sind als Prozesse zu verstehen, die die Ungebundenheit an alltägliche und herkömmliche Denkmuster und ökonomische Regulative auch brauchen. Doch – und das ist ein weiteres Problem – muß sich dies unter Durchbrechung wichtiger spezifischer Gesetze des Gestaltungsbereiches vollziehen?

Mehrere Stücke der Ausstellung verleugnen den ornamentalen Charakter von Schmuck, den er für den menschlichen Körper nun einmal hat, ganz deutlich. Und es ist einfach nicht einzusehen, warum man sich als Rezipient oder Konsument nun quasi dem Vorwurf des Konservatismus aussetzen muß, wenn man an Schmuck die Anforderung einer zumindest weitgehend reduzierten Verletzungsgefahr stellt. Zur Erklärung: geht man der Aussage von Christiane Keisch nach, daß Schmuck eine „Stimmungsskala kultureller Befindlichkeit“ widerspiegelt, so ist das sicherlich nie am einzelnen Exponat auszumachen. Dieser Fakt ist natürlich auch nicht nur darin begründet, daß angesichts so vieler spitzer, angestrebter, der Anatomie und dem natürlichen Bewegungsdrang zuwiderlaufender und in keiner Weise Annäherung provozierender Stücke das Ergebnis deprimierend ausfallen würde.

Falsch ist, Schmuckgestaltung zurückzuweisen auf Tradiertes, Eintönig-Niedliches mit der alleinigen Funktion, materiellen Wohlstand zu repräsentieren. Eine überdeckende Bekundung menschlicher Körper kann aber

auch nicht der innovative Lösungsweg sein. Bleibt unter den genannten Prämissen zu wünschen, daß der Nährboden für Vielgestaltiges noch reichhaltiger werde und Schmuck sich auch in seiner letztendlichen Bestimmung zu seiner Funktion zu bekennen vermag, sei er nun klassisch-schlicht, witzig und kurzlebigen Charakters oder von zeitloser Eleganz.

Ulrike Stöhring

Beiträge zur Arbeitsumweltgestaltung

Das Amt für industrielle Formgestaltung gibt im dritten Quartal 1988 zwei neue Hefte der Schriftenreihe „Beiträge zur Arbeitsumweltgestaltung“ heraus.

Heft 6 „Arbeitsumweltdesign – Seminar im Bauhaus 1986“ vermittelt erste Erfahrungen bei der Vorbereitung und Realisierung komplex gestalteter Arbeitsumwelt bei Investitionen und wendet sich an Projektanten, Auftragsleiter und Designer gleichermaßen.

Heft 7 „Automatisierte Fertigung – Arbeitsgestaltung und Design“ wendet sich an alle im Objektbereich „Flexible Fertigungssysteme“ Tätigen. Die Schrift berücksichtigt die beginnende interdisziplinäre Zusammenarbeit von Projektanten, Arbeitsgestaltern und Designern bei der ergonomischen und funktionell-ästhetischen Gestaltung von Arbeitsplätzen und Arbeitsbereichen in flexiblen Fertigungssystemen und erläutert praktische Problemstellungen an vielen Beispielen. Unter anderem werden die Tätigkeitsgestaltungen in Leitständen mit ihrer räumlich-gegenständlichen Entsprechung sowie Fragen der Softwareergonomie und erste Designabsichten für CIM-Konzepte behandelt.

Im vierten Quartal 1988 erscheint außerdem die 5. Auflage des Heftes 2 „Bildschirmarbeitsplätze – Hinweise zur Gestaltung“. Noch vorrätig ist Heft 4 „Arbeitsumweltgestalter – Ausbildung, Aufgaben, Leistungsvermögen“.

Alle Hefte können bestellt werden bei Ministerrat der DDR

Amt für industrielle Formgestaltung

Abteilung Arbeitsumwelt

Semperstr. 15

Dresden

8020.

In Vorbereitung befinden sich Heft 8 „Ergonomie – Leitfaden und Daten für Designer und Projektanten“ sowie Heft 9 „Modellprojektierung und Modellsimulation im Arbeitsumweltdesign“.

Berichtigung

In unserer Rezension „Täglich in der Hand“, form+zweck 3/1988, Seite 6, muß es im ersten Satz richtig heißen: „... die **erneut** rund 60 Jahre später industriell in Serie produziert werden sollte...“.

Auf Seite 40 (Beitrag „S-Bahn“) sind die Abbildungen 1 und 2 vertauscht dargestellt, und die Bildunterschrift zur Abbildung 3 muß richtig lauten: „Die hier gezeigte Variante entspricht der Vorgängerlösung und zeigt ungünstiges Strömungsverhalten“.

Ausbildung am Computer

Ferenc Müller, Budapest

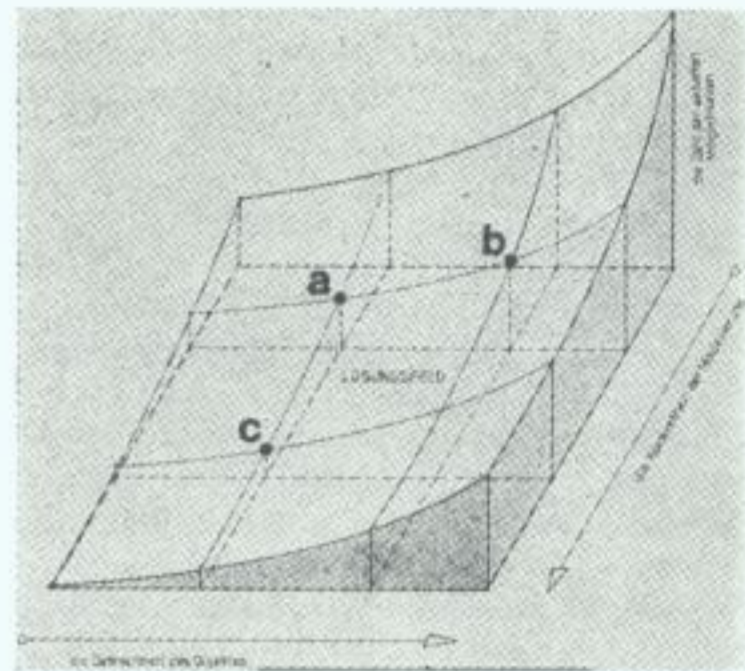
Ende der sechziger Jahre wurden an der Hochschule für angewandte Kunst und Design Budapest die ersten Schritte zur theoretischen Begründung eines Studiums der Computeranwendung unternommen. Zunächst galt es natürlich, das Lehrpersonal zu qualifizieren. Das geschah – als einziger damaliger Möglichkeit – an der Technischen Hochschule im Rahmen der dortigen Ausbildung von Architekten und Hochbauingenieuren.

Sehr bald stellte sich heraus, daß der Aufbau und die Nutzung der materiell-technischen Basis für das rechnergestützte Entwerfen aufgrund der raschen Entwicklung nicht langfristig planbar ist wie ein traditionelles Lehrprogramm, sondern daß die Konzeptionen hier ständig fortgeschrieben werden müssen. Die Entwurfsmethoden und -techniken in ihrer oft sehr verschiedenen Logistik lassen sich nicht vereinheitlichen.

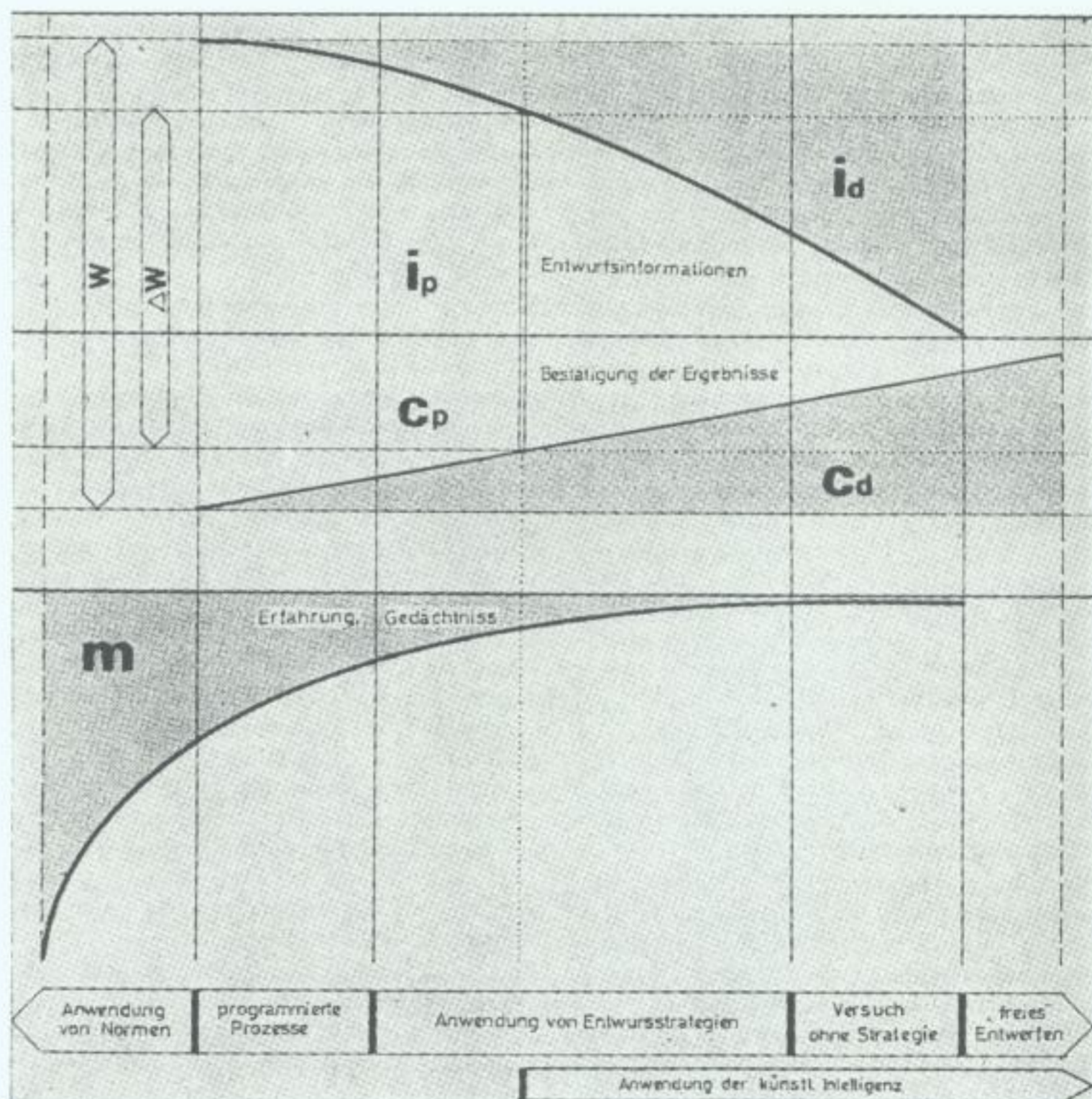
Heute zurückblickend, erinnern wir uns noch gut, mit welcher Skepsis in verschiedenen Fachkreisen der Hochschule unseren Anfängen begegnet wurde. Doch bereits Ende der sechziger Jahre wurden effektive Ergebnisse sichtbar, mit denen zum Beispiel die Lösung von Teilproblemen auf dem Gebiet der Architektur erreicht werden konnte. Mit einer neuen Generation von Rechnern stiegen Anfang der siebziger Jahre Anwendung und gesellschaftliche Anerkennung der Computertechnik, besonders, was die exakte, objektive Betrachtung, Formulierung und Lösung von Problemstellungen betraf. In den letzten Jahren traten jedoch auf zwei Ebenen gravierende Veränderungen ein, die die Lehrmeinung neu prägten: zum einen verbreitete sich der Einsatz von Personalcomputern und professionellen Anlagen enorm, und auf der anderen Seite erwies sich zunehmend die Unzulänglichkeit konventioneller Lehrmethoden zur Bewältigung der komplexeren Aufgabenstellungen auf dem Gebiet der Produkt- und Umweltgestaltung. So kam es an der Hochschule zu einer Umstrukturierung des Faches „Entwerfen“ bzw. „Entwurfslehre“ (im Rahmen des Fachbereiches „Entwurfstheorie“). Wurde bis 1983 lediglich den Studenten der Fachrichtung „Umweltgestaltung“ das Fach „Systemlehre des Entwerfens“

vorgeschrieben (im Rahmen dieser Ausbildung spielte die Entwurfsinformatik eine Hauptrolle), ist seit dem Studienjahr 1983/84 für alle Studenten im 3. und 4. Semester die „Entwurfsinformatik“ obligatorisch. Die Grundausbildung in der angewandten Rechentechne findet im 2. Semester statt, gestützt auf die in Mittelschulen erworbenen Programmierkenntnisse.

In der Umstrukturierung des Fachbereiches Entwurfstheorie widerspiegeln sich die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Forschungs- und Entwicklungspraxis. Man mußte weitgehend der Tatsache Rechnung tragen, daß eine einfache Übernahme der in den technischen Bereichen erfolgreichen Entwurfstechnologien (meist im Rahmen eines Problemkreises mit ständigen Grunddaten) auf der Ebene des Designs nicht möglich ist. Den Designprozeß kennzeichnen „Instabilität“ der Daten und ihrer Wertigkeiten sowie inkonstante Zeit- und Topologiefaktoren



für die unterschiedlichsten Designlösungen. Eine praktikable Methodik hat also die entsprechende Flexibilität im Bereich der Problemformulierung wie auch in der Problemlösung zu sichern. Erforderlich ist eine problemorientierte Methodik, wie sie in anderen Bereichen des Rechnereinsatzes bereits praktiziert wird. Allerdings läßt sie sich nicht einfach für die Belange



des Designs übernehmen oder gar kopieren. Zwar kann von Fall zu Fall eventuell mit Koordinationsprogrammen (Modulen) operiert werden, die eine teilweise Konvertibilität der verschiedenen Daten bieten, aber damit ist auch lediglich eine begrenzte Effektivität zu erzielen.

Die Lösung ist ein neuer logischer Aufbau des Entwurfsprozesses: anstatt mit im Detail festgelegten Programmmodulen wird mit entwerfungslogischen Abschnitten gearbeitet. Bei der Formierung des Netzes dieser logischen Abschnitte werden die Grundprinzipien der Informationsbearbeitung und der Problemlösung (Informationsbildung) miteinander verkettet. Daraus folgt die Festlegung des so-

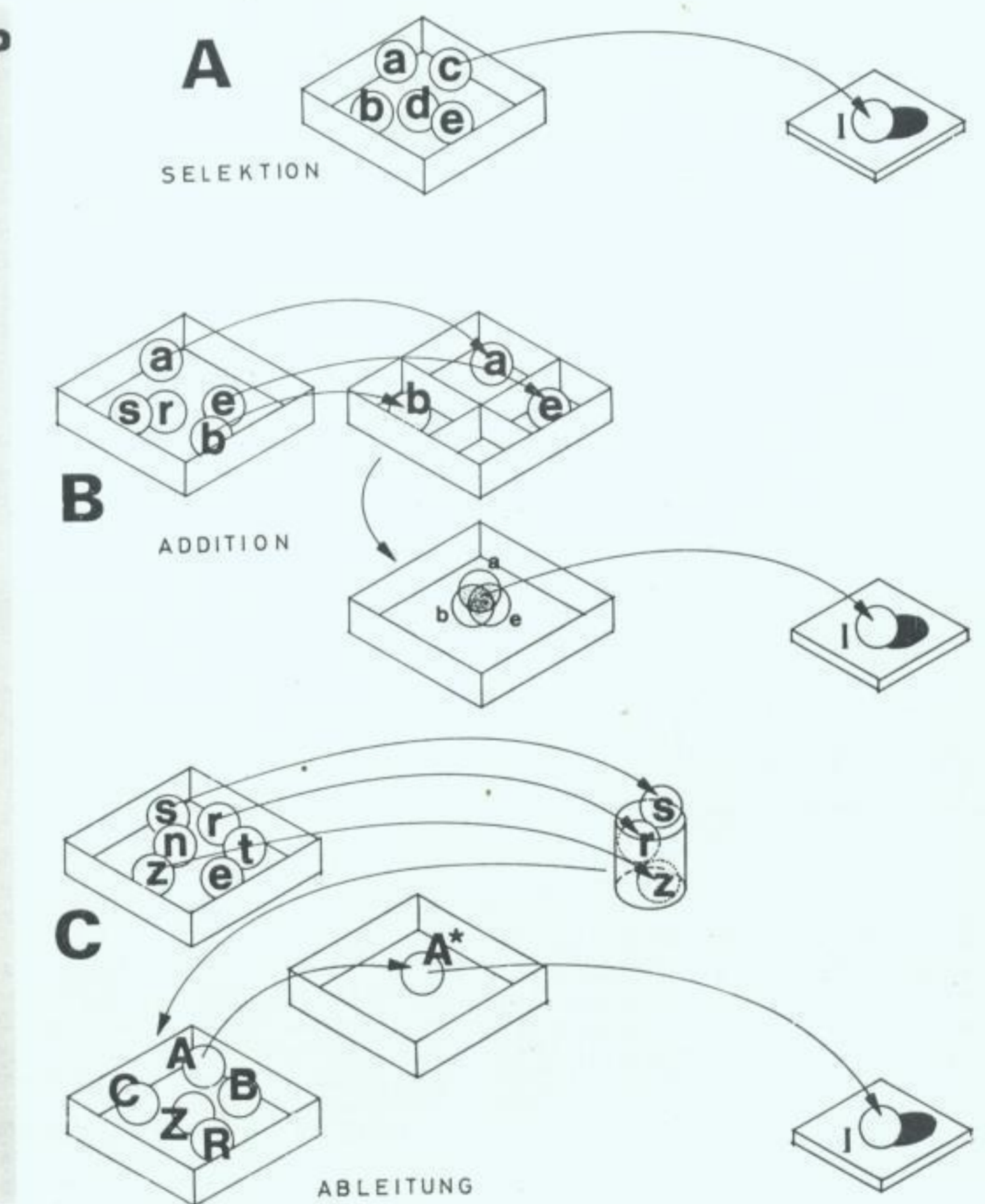
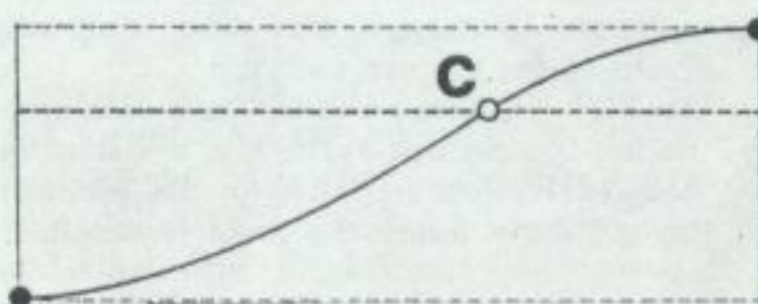
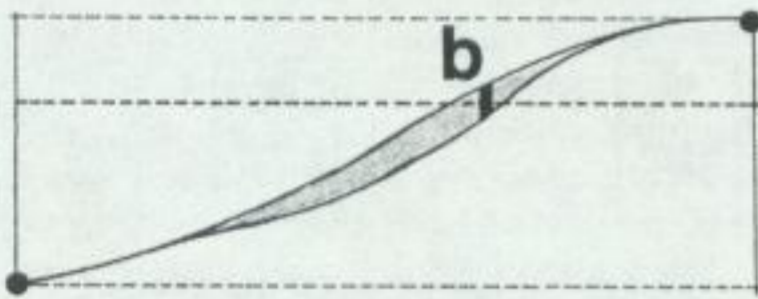
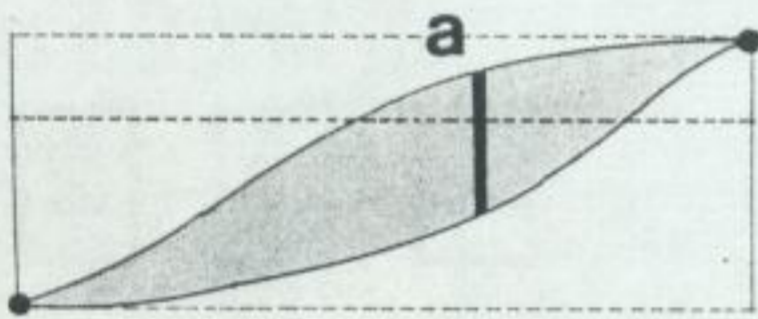
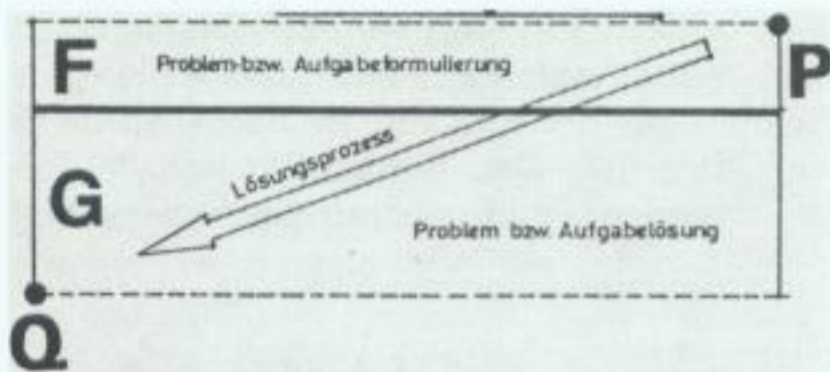
genannten Lösungsfeldes, in welchem jeder Abschnitt des Entwurfsprozesses als ein Schritt (oder eine Reihe von Schritten) interpretiert wird. Die allgemeine Problemlösungstheorie zerlegt ein Problem in Teilprobleme oder ordnet diese in eine Hierarchie und schafft dadurch ein System der Probleme. Die Ordnungs- bzw. Systematisierungsmöglichkeit der Probleme hängt in erster Linie von der Definiertheit dieser ab. Da die Entwurfsprobleme aufgrund der Zustände der zu entwerfenden Objekte formuliert werden, entspricht die Definiertheit der Probleme derjenigen der Objekte. Ein Objekt kann in dieser Hinsicht auf zweierlei Art definiert werden:

– Jedes Objekt wird aus Teilobjekten

zusammengebaut, die Definiertheit ist proportional der Zahl der vorhandenen bekannten Teilobjekte.

– Jedes Teilobjekt kann mit verschiedenen Parametern, Kennziffern bestimmt werden. Die Zahl der vorhandenen bekannten Kennziffern ist proportional der Definiertheit der Teilobjekte.

So widerspiegelt sich die Ordnungsfähigkeit und dadurch die Lösungsfähigkeit der Probleme in der Definiertheit der Objekte. Was die Informationsbearbeitung und die Informationsbildung betrifft, kann man einen Abschnitt des Entwurfsprozesses mit der Änderung der Konkretheit der Modellierung der Objekte bzw. der Objektzustände charakterisieren (Abb. 1).



3

4
9

Eine Reihe von Daten bzw. Informationen ergibt durch die Modellierung ein Bild des Objektes. Die weitergehende Konkretisierung ist äquivalent mit der Schaffung neuer Informationen. Entsprechend gehen mit den einzelnen informationsbildenden Schritten bestimmte Schritte im Modellierungsprozeß einher. (Der Punkt „a“ des Lösungsfeldes ist definierter als der Punkt „b“, bzw. ist „c“ konkreter als „a“. Im Entwurfsprozeß liegt also „c“ weiter vorn als „a“.)

Die Problemlösung und die Informationsbildung sind im Lösungsfeld miteinander verbunden. In der Informatik ist und bleibt die Technologie der Informationsbildung also die Hauptfrage.

Was die Entwurfsinformatik betrifft, hängt die angewandte Technologie von drei Faktoren ab:

– dem Wert der für eine Entwurfsentscheidung vorhandenen Informationen;

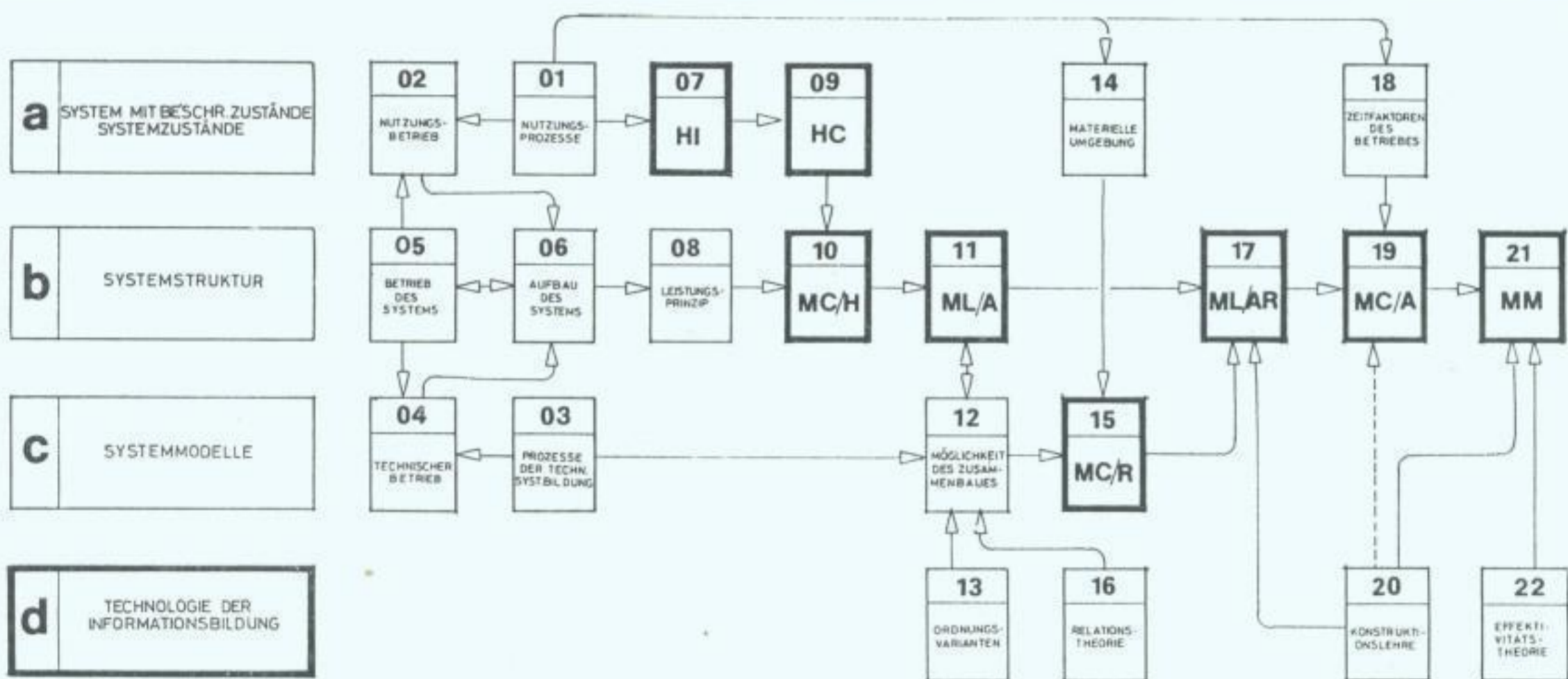
– dem Wert der Informationen, die für eine Bestätigung der Ergebnisse nötig sind;

– der Erfahrung oder dem aktiven Gedächtnis des entwerfenden Systems. In Abhängigkeit der einzelnen Problemtypen und Problemkreise oder deren Positionen im Lösungsfeld kann man den W-Wert (minimale Wissensmenge für eine fehlerfreie Entscheidung – Wissensschwelle, siehe Abbildung 2) bestimmen bzw. einschätzen, der für eine annehmbare Entscheidung im Entwurfsprozeß nötig ist. Das Bestimmen dieses Wertes bzw. der vorhandene effektive Wert dieses $i + c$ -Wissens, oder anders: die Größe des fehlenden Wissens $i + c$, ist bei der Wahl der Schritte der Entwurfstechnologie maßgebend.

Es ist kein Zufall, daß man bei diesem Punkt häufig über die Frage der entwerfenden Vernunft polemisiert. Die Bedeutung und die Funktion der schon erwähnten entwurfslogischen Ab-

schnitte zeigt sich noch klarer, wenn man erkennt, daß bei dem Aufbau eines Entwurfsprozesses nicht homogene Prozeßelemente vorliegen. Der W-Wert repräsentiert ein nötiges Wissen, das im allgemeinen nicht vorliegt. Es fehlt also an Entwurfs- bzw. Kontrollinformationen. Im Falle eines klassisch-wissenschaftlich organisierten Entwurfsablaufs müßte man auf den fehlenden W-Wert verzichten und bei einer Entscheidung das Risiko eines Fehlers auf sich nehmen. Da wir mit Prozeßabschnitten entwurfslogischer Art operieren, ist es möglich, im Lösungsfeld solche Wege zu suchen, die uns ein erfolgreiches Weitergehen ermöglichen.

Bei starren Prozeßbausteinen können selten einzelne Problembereiche parallel bearbeitet werden. Die so oft zitierte systematische Rückkopplung ist in erster Linie nur in der Theorie erfolgreich. Das Prinzip der parallel laufenden Problemlinien ist in der Abbil-



07 HI = Formulierung der Nutzungsbedürfnisse: definierte Probleme innerhalb der Nutzungsprozesse.

09 HC = Nutzungsziele: Beschreibung der nötigen Zustände der einzelnen Nutzer.

10 MC/H = Beschreibung technischer Ziele von seiten des Nutzers: Beschreibung von Leistungsparametern der Objekte, die durch einen Nutzungsprozeß die in HC deklarierten Zustände des Nutzers sichern. Am Ende stehen die definierten grundsätzlichen Leistungsparameter der zu entwerfenden Objekte.

11 ML/A = Vorschläge für technische Möglichkeiten der grundsätzlichen Leistungsparameter: Teillösungen, die die technischen Ziele (MC/H) erfüllen.

15 MC/R = Formulierung der Ziele zur technischen Systembildung: Beschreibung von Leistungsparametern, die einen Zusammenbau der festgelegten Teillösungen bzw. die eine Anpassung an die gegenständliche Umwelt sichern.

17 ML/AR = Vorschläge für technische Möglichkeiten ML/A im Zusammenhang mit der Realisierung der Ziele MC/R, Vor-

schläge für komplexe Gestaltungen.

19 MC/A = Formulierung technischer Ziele unter Berücksichtigung der Nutzungsdauer: Beschreibung bzw. Bestimmung der Leistungsparameter, die den Zeitfaktoren entsprechen, während der Lebensdauer eine optimale Leistung – also einen optimalen Zustand des Objektes sichern.

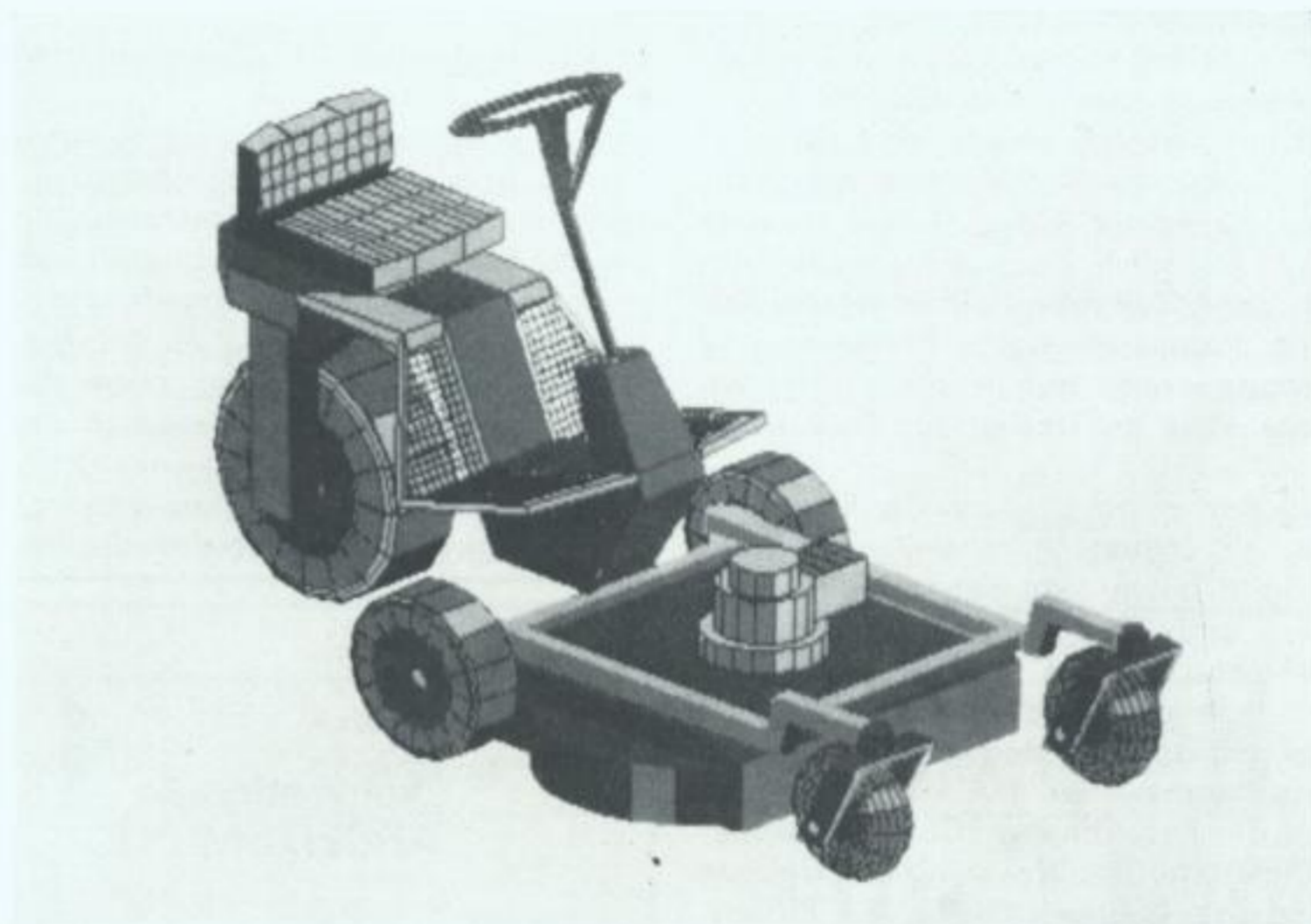
21 MM = Entwurf einer technisch-materiellen Lösung des Problems: die Beschreibung der effektiven Lösung, die gleichzeitig sämtliche technische Ziele realisiert.

Abbildung 3 dargestellt: Von „P“ bis „Q“ läuft ein Lösungsprozeß. Im Feld „F“ finden wir die Problem- bzw. Aufgabenformulierung – den „Zielbereich“. Das Feld „G“ repräsentiert die Problem- und Aufgabenlösung. Einen starren Prozeß repräsentiert eine einzige Linie (c), einen mit parallel arbeitenden logischen Elementen können wir als Intervall mit verschiedenen Querschnitten darstellen (a und b). Der logische Aufbau der festgelegten Abschnitte ist so bestimmt, daß der Informationsinhalt eines Bausteines des Entwurfsprozesses direkt oder indirekt aus einem anderen ableitbar ist.

Was die angewandten Methoden und Techniken betrifft, ist im Bereich der Entwurfsstrategien eine „Wissensmenge“ W erforderlich. Aus diesem Grund ist die Vermittlung einiger Ergebnisse der Forschungsarbeit auf dem Gebiete der künstlichen Intelligenz in das Studium aufgenommen worden. Im Rahmen des Studienabschnittes „Technologie der Informationsbildung“ erhalten die Studierenden eine grobe Zusammenfassung über die informationsbildenden Operationen.

Als die drei grundsätzlichen Operationen definierte die Entwurfsinformatik die Selektion, Addition und Ableitung (Abbildung 4). Das Ergebnis einer Operation hängt von den Einflußfaktoren der Operation, von den einzelnen Operationsteilen bzw. von der Datenbasis ab. Alle diese Teile repräsentieren verschiedene Werte. Wenn diese verändert werden, erhält man innerhalb einer Operation andere Ergebnisse. Eine künstliche, zielgerichtete Veränderung führt zur ersten Stufe einer Art künstlicher Intelligenz.

Schließlich sei noch kurz auf die dualistische Interpretierung der Technologie der Informationsbildung (Abbildung 5) hingedeutet, die das Nutzungsobjekt bestimmt: Das zu entwerfende Objekt verkörpert einerseits alle Forderungen, die von seiten der Nutzer erhoben werden, andererseits spiegeln sich alle Prozesse, die eine materielle Existenz, ein materielles Funktionieren sichern, darin ab. Daher hat auch die Nutzung des Objektes zwei Seiten: die Nutzergerechtigkeit und den sicheren technischen Betrieb. Beide erlangen ihre wirtschaftliche Effektivität, werden die



zu erwartenden Ergebnisse in einer „Wert-Planung“ bereits während des Entwurfsprozesses formuliert.

Abschließend sei noch erwähnt, daß die bildliche Modellierung, die Darstellung von Objekten, Zuständen und Relationen in einem ständigen Anwendungsprozeß weiterentwickelt werden. Durch die Speicherung verschiedener Lösungen aus vielen Fachrichtungen verfügt das Rechenlabor über eine reiche Interpretierungs-Bibliothek. Als Beispiel zeigen wir ein Detail aus einer

Diplomarbeit 1987/88. Die Abbildungsprobleme der Objektzustände und Relationen bilden neben der Lehrtätigkeit ein sehr wichtiges Feld der Forschung an der Hochschule. Schon jetzt ist zu erkennen, daß die Anwender der nächsten Generation der Rechner – der logischen Automaten – in erster Linie auf dem Gebiet der Software vor neuen Problemen stehen, wenn nicht mehr mit Daten, sondern mit Aussagen operiert werden muß.



Neues Werkzeug für den Designer

Rolf Frick

Mit der zunehmenden Anwendung der Schlüsseltechnologien wird deren Aureole transparenter. Das Machbare kristallisiert sich heraus, und der noch zu beschreitende Weg wird einschätzbar. Computer Aided Design ist noch nicht alltäglich, doch ökonomisch überzeugend. Rolf Frick stellt in seinem Beitrag Voraussetzungen, Probleme und Konsequenzen technikunterstützter Arbeitsplätze im Design zur Diskussion.

Die Rechentechnik bzw. der Computer ist ein neues Arbeitsmittel, dessen Möglichkeiten nicht nur Techniker, sondern auch Designer und Künstler zunehmend für ihre Tätigkeit erforschen. Für alle diejenigen Anwendungsfälle der grafischen Datenverarbeitung, die uns interessieren, hat sich international die Bezeichnung „Computergrafik“ eingebürgert. Wesentliche Gebiete sind: die Business-Grafik, die Präsentations-Grafik, die Layout-Gestaltung, die Simulationsgrafik, das Computer Aided Design, die Animations-Grafik und schließlich die Computer-Kunst. Im derzeitigen Entwicklungsstadium gibt es natürlicherweise mehr Fragen als Antworten; nicht alle Überlegungen und Experimente scheinen logisch; nicht alle Wege werden zum angestrebten Ziel führen. Deshalb sollen hier nur einige ausgewählte Voraussetzungen, Probleme und Konsequenzen des Einsatzes technikunterstützter Arbeitsplätze im Design zur Diskussion gestellt werden.

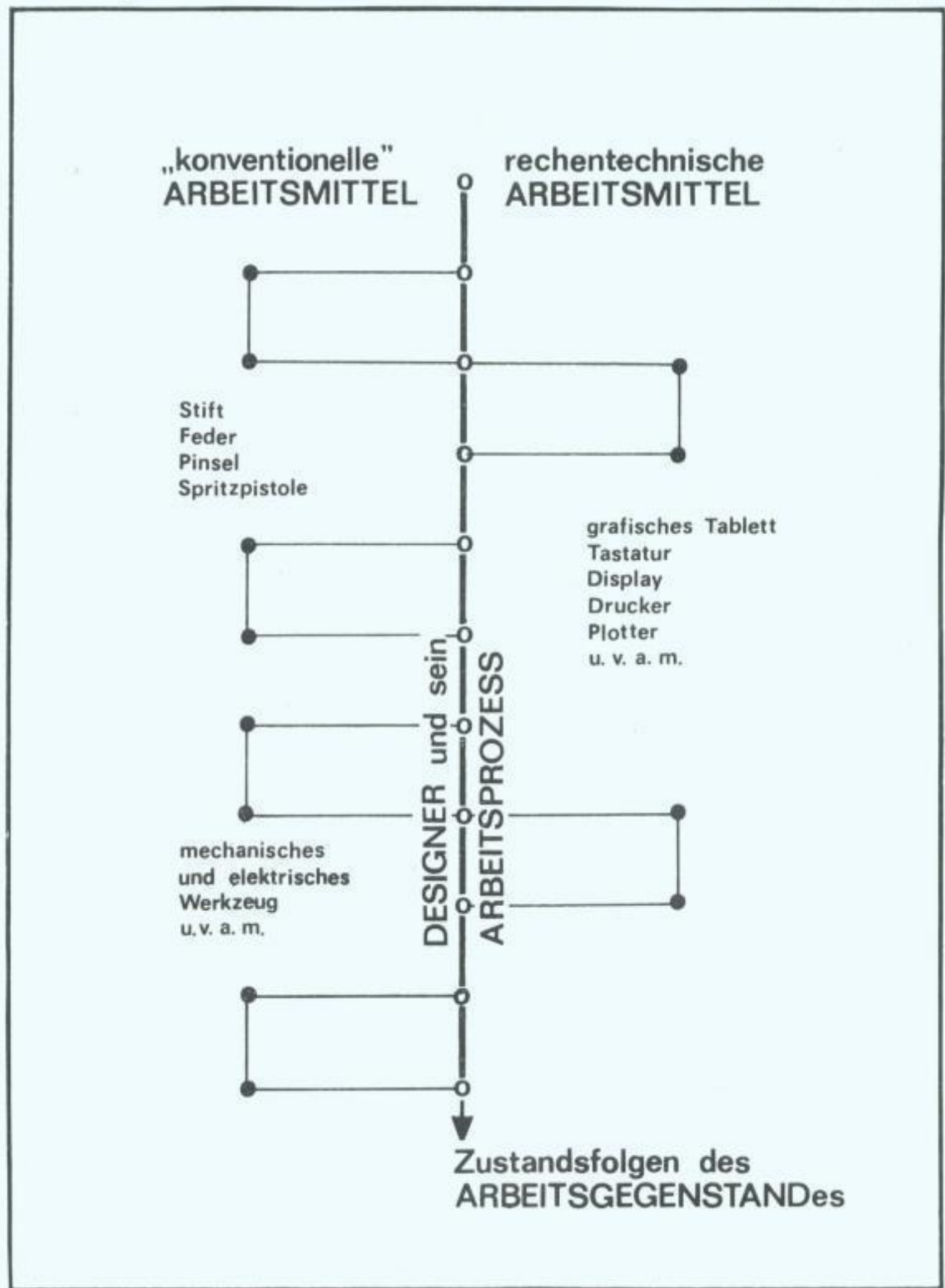
Erste Voraussetzung: der Designer selbst – seine Motivation, sein fachliches Können, seine Lernfähigkeit, sein Reaktionsvermögen, bezogen auf neue Anforderungen, und nicht zuletzt sein Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Arbeitsgegenstand. Die elektronischen Manipulationsmöglichkeiten können einen mittelmäßigen oder schlechten Gestalter sehr schnell dazu verleiten, sich hinter dem Werkzeug Rechner versteckend, Dinge zu tun, die mit „Designqualität“ nichts mehr zu tun haben. (Schlimme Beispiele dafür kann man fast täglich im Umgang mit Schriften finden!)

Das soll heißen: nur in der Hand eines sehr gut ausgebildeten, sein professionelles Repertoire sicher beherrschenden und für seinen Arbeitsgegenstand sensibilisierten Fachman-

nes kann ein technikunterstützter Arbeitsplatz Zuwachs an Quantität und Qualität bringen.

Zweite Voraussetzung: die Arbeitsmethodik und die Arbeitsorganisation. Auch wenn zukünftig die Forderung immer besser erfüllt wird, daß sich nicht der Mensch an die Maschine anzupassen hat, sondern daß die Maschine (das heißt hier vor allem die Dialogführung) an den Menschen angepaßt wird, bleibt eines unstrittig: Die Nutzung des Computers verlangt vom Designer mehr als bisher die Fä-

higkeit, die eigenen Arbeitsprozesse analysierend zu befragen, komplexe Handlungsabläufe gedanklich in Sequenzen zerlegen zu können, Handlungsstrategien bewußt zu planen und gleitend in Eigensteuerung umsetzen zu können. Sie verlangt aber auch, sich im Dialog mit dem Programm einer vereinbarten Fachsprache mit definierter Bedeutung zu bedienen. Das wird nicht immer leicht sein. Das erfordert intellektuelle Fähigkeiten, die durch Training erworben werden müssen. Auch die erhöhte Transparenz von mit



dem Rechner vollzogenen Handlungsabläufen und der schnellere Zugriff anderer durch Rechnernetze miteinander im „Datenaustausch“ stehender Personen schafft eine bisher ungewohnt enge Kooperation im Entwicklungskollektiv, wofür paßfähige Organisationslösungen und sicherlich auch soziale Modelle erarbeitet werden müssen. Dritte Voraussetzung: der Computer. Die Spezifik des Fachgebietes Design stellt an einen technikunterstützten Arbeitsplatz weit höhere Forderungen, als dies andere Fachgebiete tun. Hardwareseitig sind das vor allem Forderungen nach grafischen Eingabemöglichkeiten (grafisches Tablett, Scanner, Videoeingang), nach hochauflösenden Color-Terminals (über 200 Farbnuancen, 1 000 x 1 000 Pixels) und nach Ausgabemöglichkeiten im Sinne von Farbplottern sowie qualitativ hochwertige Farbvorlagen liefernde Hardcopy-Geräte und Printer. Auch die notwendigen Speicherkapazitäten sind für die Zwecke des Designs wesentlich größer als zum Beispiel für reine Konstruktionsarbeitsplätze.

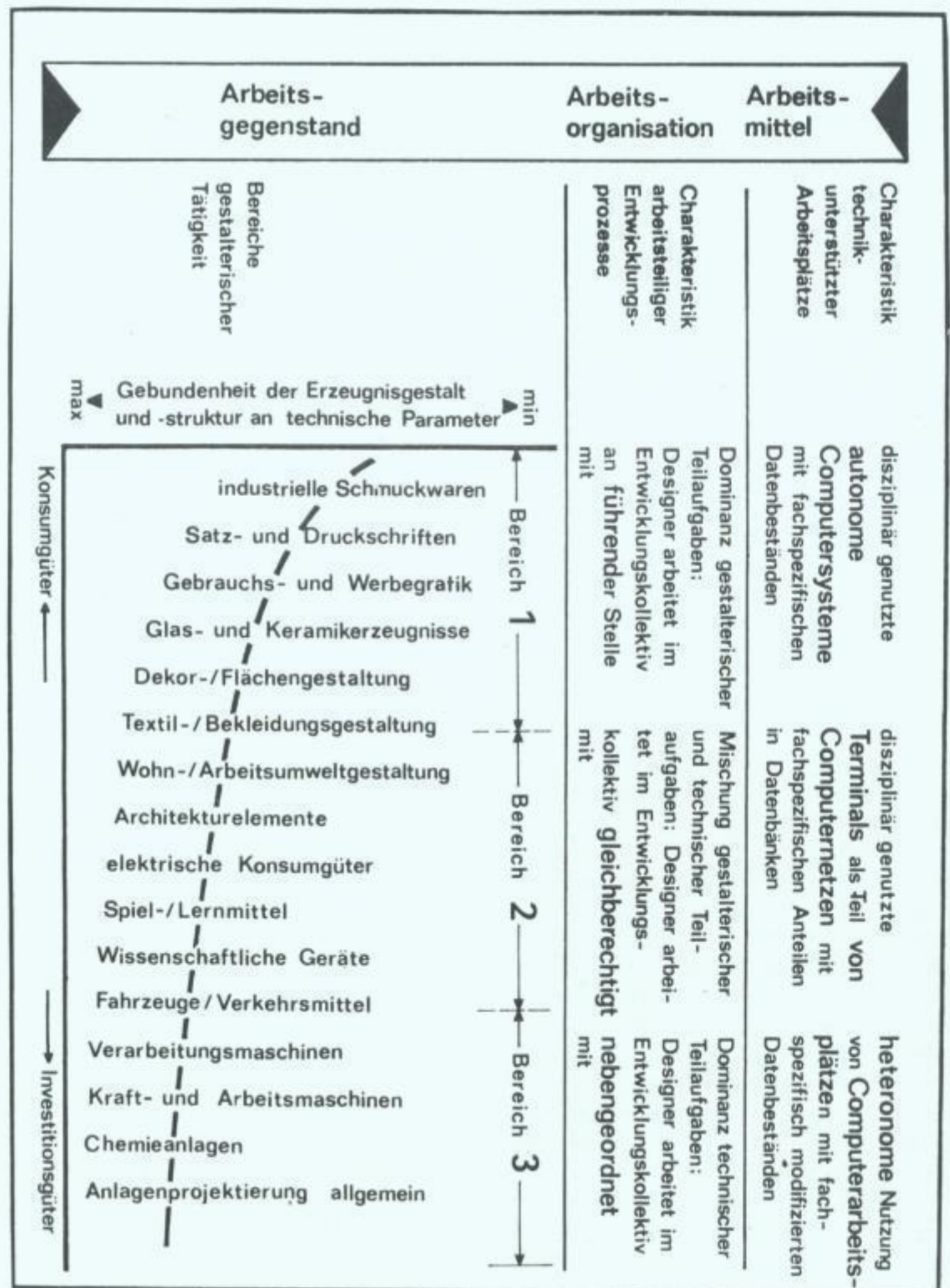
Von der Anwendersoftware her wird letztlich fachspezifische, sogenannte Designsoftware benötigt. Wir haben sie definiert als „Programme und Dokumentationen für die Nutzung rechen- technischer Mittel zum ästhetisch bewertbaren Entwerfen der eine Erzeugnisgestalt bestimmenden Elemente: Form, Oberfläche, Farbe, Grafik und Dekor sowie deren strukturelle Optimierung hinsichtlich Funktion, Herstellung und Gebrauch“. Dabei ist mit der Bedingung: „zum ästhetisch bewertbaren Entwerfen“ eine Forderung auf- gemacht, der bisher nur wenige auf dem Weltmarkt angebotene Softwarepakete (punktuell) entsprechen. Erstes Problem: Wie wird die Arbeitsmethodik des Designers strukturiert sein, wenn er einen technikunterstützten Arbeitsplatz zur Verfügung hat? In diesem Zusammenhang wird oft die Meinung geäußert, daß der Designer in vielleicht 10 oder 20 Jahren keinen Bleistift oder Skizzenblock mehr brauche, sondern von früh bis spät vor dem Bildschirm sitzen würde. Das ist natürlich Unsinn.

Wenn man sich den Arbeitsprozeß des Designers – von der Übernahme der Aufgabenstellung bis zur dokumentier-

ten Designlösung – als Folge bestimmter Zustände seines Arbeitsgegenstandes vorstellt, dann wird auch künftig ein ständiger Wechsel der Nutzung von „konventionellen“ und rechen- technischen „Werkzeugen“ in den einzelnen Prozeßphasen zu beobachten sein (Abb. 1). Und dieser Wechsel wird erstens an fachlichen Sinnfälligkeiten orientiert sein, weil es keinem Gestalter einfallen wird, Stift, Feder oder Pinsel dort gegen rechen- technische Arbeitsmittel einzutauschen, wo diese effektiver einsetzbar sind und umgekehrt.

Und zweitens wird der Griff nach entweder dem Pinsel oder der Tastatur immer in gewisser Weise subjektgebrochen sein.

Zur Erläuterung noch ein Modell: Heute greift der Gestalter bei der Anlegung von größeren Farbflächen mit Selbstverständlichkeit zur Spritzpistole; er wird nur in Ausnahmefällen versuchen, solche Arbeiten mit anderen, meist uneffektiveren Mitteln zu bewältigen. Zukünftig wird er mit der gleichen Selbstverständlichkeit zum grafischen Tablett greifen – und zwar im-



mer dann, wenn ihm das hinsichtlich Quantität und Qualität seines Arbeitsergebnisses sinnvoll erscheint. (Und in allen anderen Fällen läßt er die Finger von den rechentechnischen Arbeitsmitteln.)

Zweites Problem: Wie wird der technikunterstützte Arbeitsplatz für Designer strukturiert sein?

Aus der Beobachtung internationaler Entwicklungstendenzen und aus theoretischen Überlegungen heraus muß ganz deutlich gesagt werden, daß es den (einen) technikunterstützten Designerarbeitsplatz nicht gibt, weil es den Designer nicht gibt. Aus den Bereichen gestalterischer Entwicklungstätigkeit und der sich historisch herausgebildeten Charakteristik der Arbeitsteilung und Arbeitsorganisation ergeben sich bezüglich des Arbeitsmittels Computer drei Bereiche, die zu völlig anderen technikunterstützten Arbeitsplätzen führen (Abb. 2).

Im Bereich 1 geht der Trend zu autonomen Computersystemen mit im wesentlichen darin integrierten fachspezifischen Datenbeständen. Im Bereich 2 geht es nicht, wie häufig diskutiert, darum, jedem Konstrukteur, Technologen, Designer usw. einen/seinen Arbeitsplatzcomputer auf den Tisch zu stellen, sondern es geht um den Aufbau von Computernetzen, wobei ein Endplatz der Arbeitsplatz des Designers ist.

Dieser vom Designer genutzte Endplatz besteht, wie schon gesagt, aus einer anderen Gerätekonfiguration als die von Technikern genutzten Plätze. Gemeinsame Wesensmerkmale aller dieser miteinander vernetzten Arbeitsplätze sind der gemeinsame Hintergrundrechner und vor allem die gemeinsam genutzte einheitliche Datenbasis (Datenbank).

Wenn wir in der DDR für diesen Bereich Beispielarbeitsplätze schaffen wollen, dann müssen wir hardwareseitig auf der Grundlage der Netzkonzeption die Schnittstellen des Designer-Endplatzes definieren und softwareseitig uns bei dem international angeschlagenen Entwicklungstempo konzentrieren auf

– die Übernahme und Anpassung weltweit für den allgemeinen Entwicklungsprozeß vorhandener Software,
– die lediglich punktuelle Eigenent-

wicklung von designspezifischer Software (zum Beispiel Modellierung von Oberflächenstrukturen bzw. zur Simulation von Materialeigenschaften) und – den Aufbau fachspezifischer Wissensspeicher/Datenbanken.

Vor allem der letztgenannte Schritt darf nicht vergessen oder unterschätzt werden. Die Nutzung des Rechners als Datenspeicher setzt eine exakte Definition der fachspezifischen Daten und ihre Strukturierung voraus. Das kann aber niemand anderes tun als der Designer selbst.

Vernachlässigen wir in den nächsten Jahren diese Aufgabe, dann dürfen wir uns nicht darüber wundern, wenn der Designer einen Netz-Endplatz „vorgesetzt“ bekommt, der seinem spezifischen Arbeitsprozeß nicht entspricht. Und dies unter anderem deshalb, weil die designspezifischen Informationen nicht in der für das gesamte Entwicklungskollektiv alleingültigen (zum Beispiel kombiatsinternen) Datenbank enthalten sind. Die Gefahr geht so weit, daß das Aufgabengebiet Design – so wie wir es heute als Profession verstehen – über die Nichtexistenz in derartigen Kommunikationsnetzen schrittweise aus dem Entwicklungsprozeß herausgedrängt werden kann.

Im Bereich 3 geht der internationale Trend zur heterogenen, also ungleichwertigen Nutzung von Netz-Endplätzen durch Techniker und Designer im Arbeitsdialog. Anders ausgedrückt: Der Gestalter nutzt von Fall zu Fall den technikunterstützten Arbeitsplatz des Technikers mit – natürlich unter Hinzuziehung fachspezifischer Datenbestände. Insofern sind die softwareseitigen Aufgaben in den Bereichen 2 und 3 ähnlich gelagert.

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus diesen Problemen?

Die erste ist für die Betriebe und Kombinate eine sachkundige, langfristig angelegte und an volkswirtschaftlichen Zielstellungen orientierte Einsatzvorbereitung der Rechentechnik im Design. Erste Ansätze für kombinatsspezifische Einsatzkonzeptionen zum Computerdesign gibt es. Die Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, und der VEB Designprojekt Dresden haben dazu Grundsatzstudien erarbeitet, die es jetzt gilt, durch kombi-

natsspezifische Untersetzung breit zu nutzen.

Die zweite Konsequenz ist für den Designer die Frage seiner Qualifizierung zur Nutzung rechentechnischer Arbeitsmittel. Es müssen vorwiegend Bedienroutinen erlernt werden. Designer müssen im Regelfall zwar keine Programmiersprachen beherrschen, aber sie müssen Kontaktwissen insofern besitzen, daß sie sachkundige Partner für den Rechentechniker, den Softwareentwickler und ähnliche Fachleute sind. Sie müssen ihre Forderungen an die technischen Arbeitsmittel artikulieren können; sie müssen in der Lage sein, Einsatzmöglichkeiten und -grenzen selbst festzustellen und vor allem begründen zu können.

An der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle gehen wir seit einigen Jahren in dieser Beziehung in zwei Richtungen vor. Zum einen hören alle Studenten im Rahmen der Vorlesung Designmethodik einen obligatorischen zehnstündigen Zyklus zu hardware- und softwareseitigen Grundlagen der CAD-Technologie. Daran schließt sich ein kurzes Praktikum zur Erlernung von Bedienroutinen an DDR-Tischrechen-technik an. Interessierte Studenten haben darüber hinaus die Möglichkeit, an einem fakultativen studentischen Computerzirkel mit anspruchsvolleren Zielstellungen teilzunehmen.

Zum anderen werden fachspezifische Übungen mit eigenentwickelter Software im Bereich der Flächengestaltung (PEGASUS) durchgeführt. Außerdem nutzen die Studenten der Fachbereiche Arbeitsmittel- und Arbeitsumweltgestaltung seit kurzer Zeit einen technikunterstützten Informationsarbeitsplatz mit einem designrelevanten Speicher ergonomischer Daten (ERGOFAKT). Dabei ist der Rechner über eine entsprechende Schnittstelle mit einem Videorecorder gekoppelt, was die Möglichkeit des dialoggesteuerten Abrufes von Aktionsbildern zu ergonomischen Sachverhalten bietet.

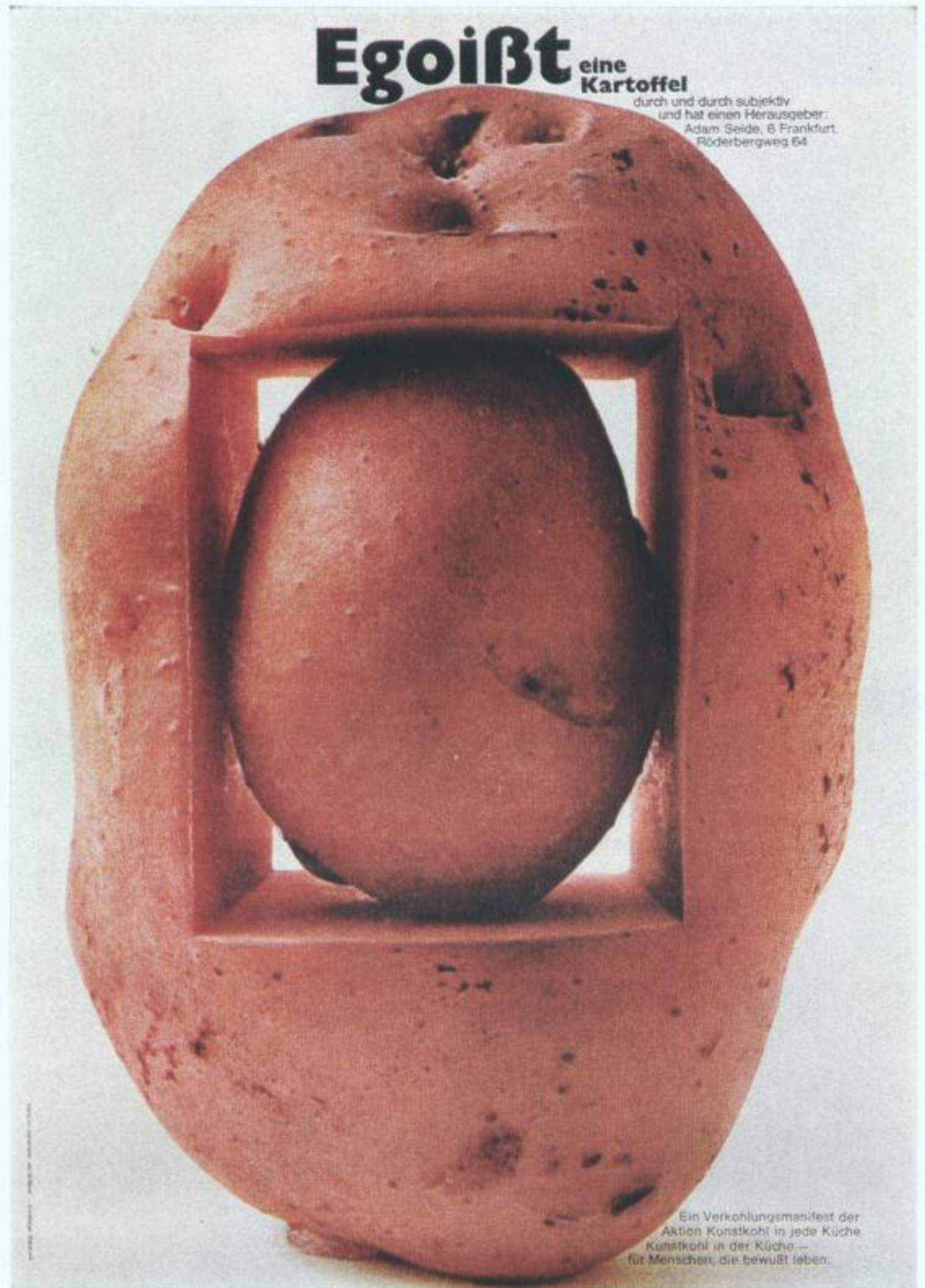
Das Objekt als Zeichen

Gespräch mit Gunter Rambow, Frankfurt am Main

Gunter Rambow (geboren 1938) ist seit 1974 Professor für Graphic Design an der Universität Kassel. Seine Plakate wurden auf vielen nationalen und internationalen Biennalen und Ausstellungen ausgezeichnet. Wie in Berlin und Cottbus haben zahlreiche Museen der Welt seine Plakate in ihre Bestände aufgenommen. Auch das Museum of Modern Art in New York zeigt einige in der ständigen Plakatcollection. Im September 1988 zeigt die Bibliothèque Nationale, Paris, in ihrem Großen Lesesaal einen Querschnitt des Plakatwerkes. Im Herbst 1987 hat Gunter Rambow im Bezirksvorstand Berlin des Verbandes Bildender Künstler der DDR und an der Kunsthochschule Berlin Vorträge über sein künstlerisches Schaffen gehalten, die von den Zuhörern mit großem Interesse aufgenommen wurden. Im folgenden Gespräch wollen wir unseren Lesern einige Einblicke in seine individuelle künstlerische Konzeption vermitteln.

form+zweck: Ihr künstlerisches Schaffen steht in der Tradition der „Kasseler Schule“; welche Lehrer hatten auf Sie besonderen Einfluß, und woher kamen andere Anregungen, die Ihre Konzeption prägten?

RAMBOW: Die Arbeitsweise der „Kasseler Schule“, die auch nach dem Studium meinen Werdegang beeinflusst hat, wurde entscheidend von Hans Leistikow geprägt, der 1948 an die damalige Kasseler Kunsthochschule berufen worden war. Er war in den zwanziger Jahren zusammen mit den Architekten Ernst May und Ferdinand Kramer an der Planung des Neuen Frankfurt beteiligt und in der nachrevolutionären Zeit in der Sowjetunion tätig. In seiner Lehre begründete er eine Tradition, die keine stilistischen Dogmen anstrebte, sondern Ansprüche an die ästhetische Qualität sowie an die Deutlichkeit und Prägnanz von Aussagen stellte. Als Leistikow erkrankte, hat Hans Hillmann kommissarisch seine Stelle übernommen. Er war noch sehr jung und hat zu dieser Zeit eigentlich mehr durch sein Vorbild, das heißt durch seine wundervollen Plakate, als durch ein eingreifendes Lehrkonzept auf mich gewirkt. Überhaupt sehe ich mich mehr als stillen Satelliten, der vom magneti-



schen Schwerefeld, das dort zu spüren war, partizipiert hat.

Nach dem Studium war ich, der Antityp eines Werbemanagers, 1964 für kurze Zeit leitender Kreativdirektor der größten süddeutschen Werbeagentur, danach einige Jahre freier Mitarbeiter für Agenturen. Für beinahe alle Bereiche der Konsumgüter, der Investitionsgüter und Dienstleistungswerbung war ich konzipierend und entwerfend tätig. Die zielorientierten Motiv- und Marktanalysen von Ernest Dichter und

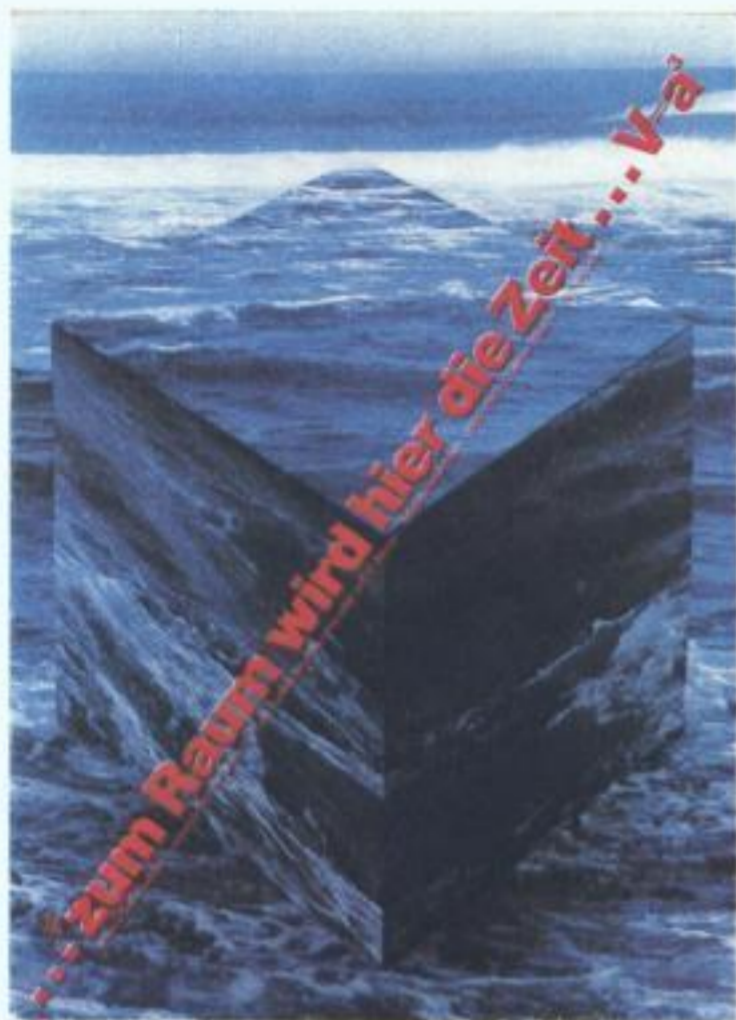
seinen Kollegen sollte ich ebenso beachten wie das ganze Exerzium der Werbekommunikation. Vieles geriet zur Routine und wiederholte sich oft in Selbstzitationen. Ich verspürte immer mehr in diesen Gestaltungsbereichen Enge und Unzufriedenheit.

form+zweck: Sie haben in Ihrer gestalterischen Tätigkeit häufig ein und dasselbe Objekt für recht unterschiedliche Zwecke und Ziele genutzt. Worin liegen Ihre Motive dafür?

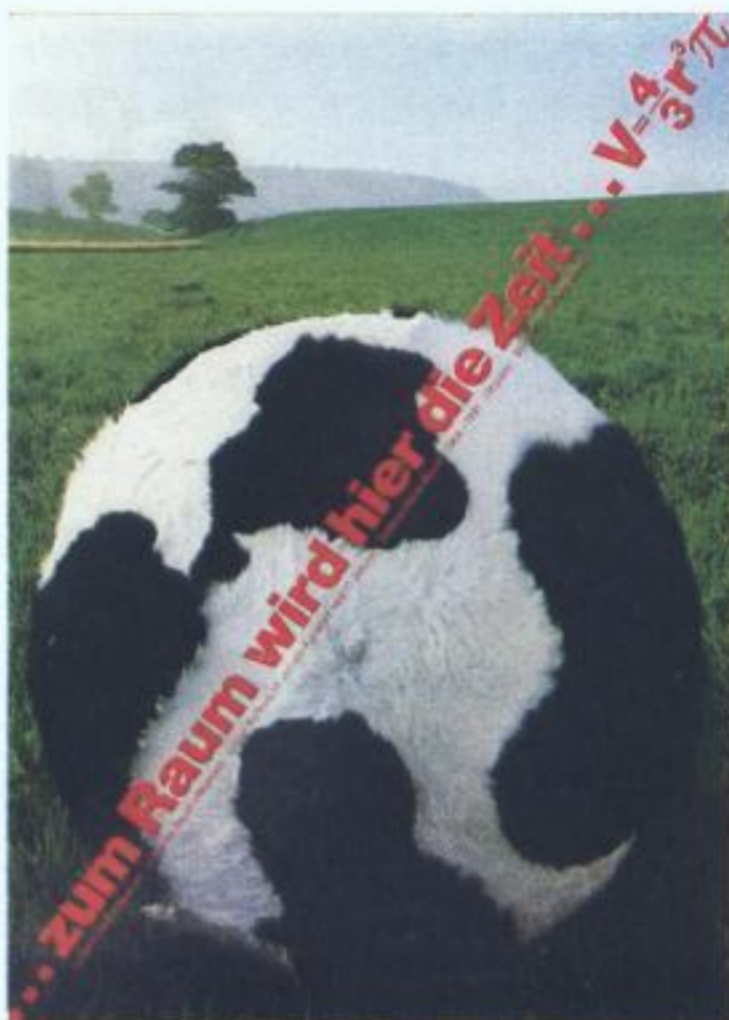
RAMBOW: In meiner Tätigkeit für ver-

1
Ego ißt eine Kartoffel, 1967
Auftraggeber: Zeitschrift „Egoist“
2-4

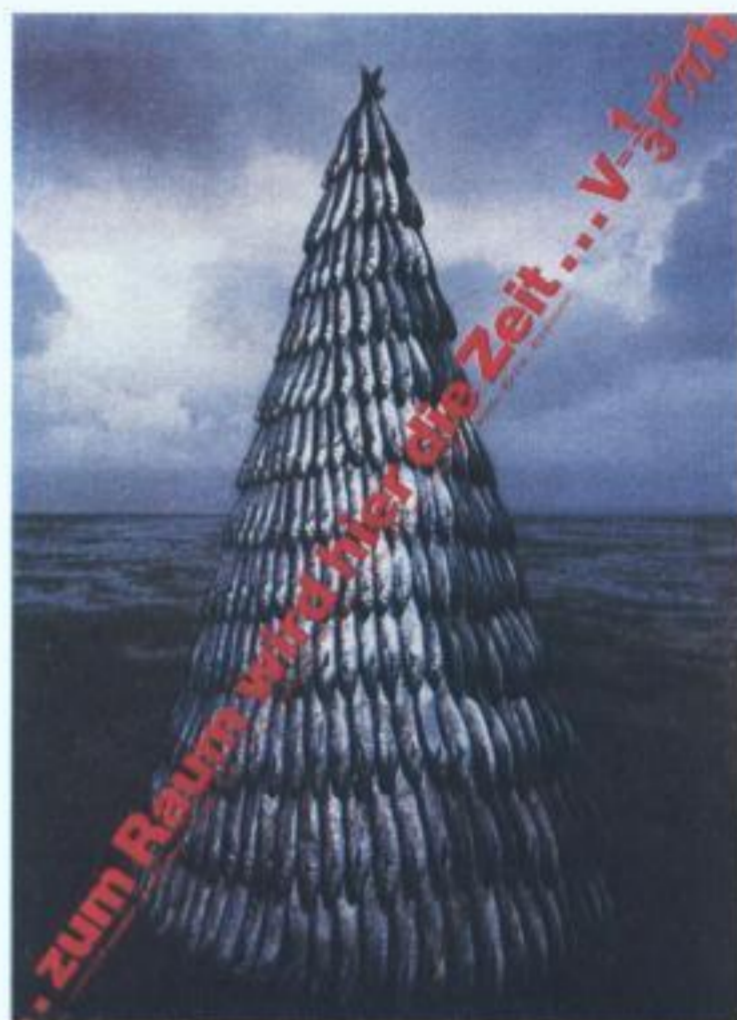
... zum Raum wird hier die Zeit, 1981
Auftraggeber: René Bloch, Westberlin
Auszeichnung: Goldmedaille Brno CSSR, 1982



2



3



4

schiedene Werbeagenturen mußte ich oft Marktstrategien folgen, die auftragsgebunden nur auf Gewinnmaximierung orientiert waren und mit dem Produkt in vielen Fällen gar nichts mehr zu tun hatten, vor allem den wahren Produktnutzen verschleierten. Diese Widersprüche haben zu einer Spaltung meines Handlungsbewußtseins geführt; einerseits habe ich Werbung gemacht (allerdings auch Erfahrungen), weil ich existieren mußte und ein funktionierendes Atelier aufbauen wollte. Andererseits habe ich für gleichartige Gesinnungsfreunde der alternativen Kulturszene Plakate gemacht, die formal oft sehr ähnlich waren und sogar die gleichen Objekte nutzten, aber mit einem winzigen Eingriff den ursprünglichen Ausdruckscharakter der Botschaft des Werbebildes ins Gegenteil verkehrt hatten, um damit zu provozieren, aber auch zu protestieren. Da ist zum Beispiel die Kartoffel. Sie hat als Grundnahrungsmittel der Europäer eine vielgestaltige Entwicklungsgeschichte hinter sich, die sicher nicht jeder kennt, aber jeder weiß um die Bedeutung der Kartoffel. Sie hat zum Beispiel viele Hungersnöte gelindert. Als Zeichenträger habe ich damit ein gewichtiges Objekt in der Hand, das mit vielen Bedeutungsebenen verflochten ist. Mit diesem Bewußtsein kann ich als Künstler arbeiten. So habe ich zum Beispiel

gezeigt, man kann die Knolle so in den Bildzusammenhang stellen, daß sie einmal für die deutsche Landwirtschaft als nationale Knolle gedeutet wird, auf der anderen Seite habe ich die Kartoffel aus einem inneren Aufstand gegen diese stromlinienförmige Vereinnahmung für eine Art Antiplakat gegen die kommerzielle Werbung genutzt. Auf dem Plakat für die Zeitschrift „Egoist“ (Abb. 1) hat die Kartoffel einmal etwas mit dem Herausgeber Adam Seidel zu tun, einem Schriftsteller, Galeristen und Kulturaktivisten, der in seiner Zeitschrift mit großem Engagement versuchte, Neue Literatur und Kunst zu veröffentlichen, die in den fünfziger und sechziger Jahren in Europa und Übersee wirksam wurde. Er lebte spartanisch nur für seine Zeitschrift und seine Arbeit, war mit wenig Mitteln ausgestattet, lebte wie ein Einsiedler, der aber von vielen Menschen aufgesucht wurde. Er hat gerne gut gegessen, deshalb der kleine Kunstgriff „Ego' ißt eine Kartoffel durch und durch subjektiv“, und weiter unten heißt es als Persiflage auf die Werbung: „Ein Verkohlungsmanifest der Aktion Kunst Kohl in jede Küche. Kunst Kohl in der Küche – für Menschen, die bewußt leben“. Für mich war Adam Seidel einerseits selbst eine Knolle in der Knolle, die sich verpuppt hat, andererseits war er aber auch als kleine Produktionseinheit sehr aus-

strahlend, die viel bewirkt hat und dadurch auch Macht und Einfluß hatte. *form+zweck: Bei der Umfunktionierung künstlerischer Mittel für sehr unterschiedliche Anliegen wecken Sie das optische Interesse des Betrachters vielfach durch ein doppelsinniges Spiel mit dem stofflichen Material, das oft neben den visuellen auch andere Sinnesempfindungen weckt. Lassen Sie sich dabei ganz bewußt von der Werbung anregen?*

RAMBOW: Ja, ich nutze sie zum Überlisten. Ich erfinde oft Gegenstände, die ganz unmöglich sind, über die man sich aufregen kann. Aber ich mache das mit einer Bildoberfläche und Ästhetik, die man aus der Werbung oder superrealistischen Malerei gewohnt ist, um meine ganz andersartige Botschaft zu transportieren. Ich arbeite mit den Mitteln, die in dem Repertoire von Sehen und Verstehen meiner Adressaten schon vorhanden sind. Das macht zugänglich. Abstrakte Bilder oder auch Kunstwerke der Neuen Wilden rufen bei zahlreichen Menschen, die in einer herkömmlichen kulturellen Bildung befangen sind und nur deren Sehgewohnheiten entwickelt haben, Widerwillen und Unverständnis hervor, sie lehnen es ab, diese ihnen fremde Bildsprache zu ergründen.

Die Bilderfindungen der Plakatserie „... zum Raum wird hier die Zeit...“

habe ich für zwei Aufgabenbereiche genutzt. Einmal als Kalender und Plakate für die Firma BASF, die in den Großcomputerbereich einstieg. Die Sinnbilder waren hier nur mit der mathematischen Formel des jeweiligen kubischen Körpers versehen. Die Kugel steht für organisch, für reine Geometrie und Mathematik aber auch für Welt – Tier (Kuh). Die Fischpyramide, die wie ein kultisches Zeichen dasteht, ist auch gleichzeitig mathematisches Symbol für Kegel und darüber hinaus ein Mahnmal gegen die Naturzerstörung. Der Wasserwürfel steht gleichnishaft für die Überwindung naturgesetzmäßiger Gegebenheiten, wie die Frage der genetischen Entwicklung der Fauna, Flora und des Menschen und dem Versuch des künstlichen Eingriffs. Es ist Wasser, das, ohne gefroren zu sein, den festen Zustand annimmt und trotzdem wie flüssig wirkt. In ihrer Stofflichkeit sind es immer auch Dinge, die eigentlich unmöglich sind. Gleichzeitig habe ich mit Genehmigung von BASF daraus eine Plakatserie für den Westberliner Avantgardengaleristen René Block (Abb. 2–4) zum 15jährigen Bestehen seiner Westberliner Galerie gemacht, der halbtags bei der Post Briefe sortieren mußte, um seine Galerie zu erhalten. Er hat sich sehr verdient um die Kommunikation von Kunst gemacht und sehr früh Joseph Beuys, Diter Roth, Gerhard Rich-

ter, Sigmar Polke usw. ausgestellt und verlegt – heute alles Kunst- und Malerfürsten. Um mit der Oberflächenästhetik, die eine leichte Tendenz zum Kitsch hat, die hinterlistig ist, doch mal zu brechen, habe ich die Schrift wie zum Ausstreichen quer darüber gesetzt mit einem Zitat, das René Block aus „Parzifal“ gewählt hat: „... zum Raum wird hier die Zeit...“. Es mutet vergrößert wie die Einsteinsche Relativitätstheorie an.

form+zweck: Viele Ihrer Theaterplakate sind auf die reine Schwarz-Weiß-Fotografie reduziert, obwohl Sie die perfektesten Voraussetzungen für Farbproduktionen hatten. Was hat Sie zu dieser Beschränkung der Mittel bewogen?

RAMBOW: Diese strikte Abwendung vom Chromo-Lux-Design erfolgte aus einer ganz bestimmten konzeptionellen Haltung heraus. Diese Theaterplakate beziehen sich sowohl auf das

So kam ich unter die Deutschen. Ich forderte nicht viel und war gefaßt, noch weniger zu finden. Demütig kam ich, wie der heimatlose blinde Oedipus zum Tore von Athen, wo ihn der Götterhain empfing; und schöne Seelen ihm begegneten –

Wie anders ging es mir!

Barbaren von alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tiefenfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Armligkeit beleidigend für jede gutgeartete Seele, dumpf und harmonielos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes – das, mein Bellarmin! waren meine Tröster.

Es ist ein hartes Wort und dennoch sag ichs, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, daß zerriffener wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen – ist das nicht, wie eine Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergofene Lebensblut im Sande zerrinnt? (...)

Ich sage dir: es ist nichts Heiliges, was nicht entheiligt, nicht zum ärmlichen Begehren herabgewürdigt ist bei diesem Volk, und was selbst unter Wilden göttlich sein sich meist erhält, das treiben diese allberechnenden Barbaren, wie man so ein Handwerk treibt, und können es nicht anders, denn wo einmal ein menschlich Wesen abgerichtet ist, da dient es seinem Zweck, da sucht es seinen Nutzen, es schwärmt nicht mehr, bewahre Gott! es bleibt gesetzt, und wenn es leidet und wenn es liebt und wenn es betet und selber, wenn des Frühlings holdes Fest, wenn die Versöhnungszeit der Welt die Sorgen alle löst, und Unschuld zaubert in ein schuldig Herz, wenn von der Sonne warmem Strahle berauscht, der Sklave seine Ketten froh vergißt und von der gottbeseelten Luft benüßigt, die Menschenfeinde friedlich, wie die Kinder, sind – wenn selbst die Raupe sich beflügelt und die Biene schwärmt, so bleibt der Deutsche doch in seinem Fach und kümmert sich nicht viel ums Wetter!

Hölderlin: Hyperion



ANTIGONE

„Das abgegrasste Schwert
 schreit bei weggeworren Schreien auf Entschend.“
 nach Sophokles, Hyperion
 ab 2. November 1978 im Schauspiel Frankfurt

Mit Hans-Joachim
 Michael Grottel
 Albert Hasenpflug

Oliver Schmitt
 Benjamin Kaufman
 Bill Mott

Roman de Maiz
 René Rott
 Lars Jähnke

Wolfgang Engel
 Alexander Wagner
 Kurt Wörner

**SCHAUSPIEL
 FRANKFURT**

Inszenierung: David Zeit
 Alexander Wagner
 Oskar Schmitt

Bühnenbild: Erik Wenzler
 Michael Bruns
 Sebastian

Kostüme: Hans Eber
 Michael Christian
 Hans

Choreografie: Ute
 Müller

Musik: Hans-Joachim
 Grottel
 Michael

7
Sehfahrt tut gut, 1978
Auftraggeber: Schauspiel Frankfurt
8
Othello, 1978
Auftraggeber: Schauspiel Frankfurt
9
Jetzt geht das Theater wieder los!, 1977
Auftraggeber: Schauspiel Frankfurt
10
Schauspiel Frankfurt, 1978
Auftraggeber: Schauspiel Frankfurt

Stück als auch auf das gesellschaftliche Umfeld zum Zeitpunkt der Inszenierung in Frankfurt am Main. Die kollektive Theaterkonzeption von Peter Palitzsch, Horst Laube, Peter Roggisch und dem gesamten Ensemble schloß das Bewußtsein ein, daß in dieser Stadt die Philosophie der Frankfurter Schule entstanden ist, die große Auswirkungen auf die Studentenbewegung Ende der sechziger Jahre hatte. Vor diesem Hintergrund spielte jedes Stück, wie zum Beispiel „Antigone“

oder „Othello“ usw. und bekam damit eine aktuell politische Bedeutung. Auf meinen Plakaten habe ich diese Zusammenhänge intensiviert und die Stadt Frankfurt für mich mit ihren Menschen zum Spielort gemacht. Dieses ganze gesellschaftliche Panorama auf eine plakative Form zu reduzieren, die möglichst im Bruchteil einer Sekunde eine thematische Einordnung ermöglicht, war sehr schwierig und ist mir nicht immer gelungen. Manchmal bin ich sehr viel ins Erzählen und Erklären,

ins Fabulieren geraten, wie auf dem Plakat „Jetzt geht das Theater wieder los“. Es zeigt soziale Gegensätze von historischer Wahrheit, die es in Frankfurt gibt und die immer schlimmer werden: ein Sandwichman, der für Arbeitslosigkeit steht (Abb. 9), eine obdachlose Frau usw. Im Hintergrund das Gebäude, in dem die Pariser Kommune beendet wurde, in Anspielung auf das Stück von Brecht.

form+zweck: Wodurch wurden Sie bestärkt, die Sozialfotografie in das gestalterische Konzept für Ihre Theaterplakate aufzunehmen?

RAMBOW: Da will ich nur einige Einflüsse nennen, Bücher wie „Pariser Landleben“ von Louis Aragon, Gisèle Freund's „Photographie und Gesellschaft“, die Thesen zur Medientheorie von Kracauer und Benjamin sowie ganz besonders die Fotomontage von John Heartfield und den Dokumentaristen Eugène Atget, der das sterbende gotische Paris und damit das Ende einer Kulturepoche auf seinen Fotos für uns bewahrt hat. In meiner praktischen Arbeit mit den Studenten gab es mehrere Entwicklungsprojekte, die darauf hinzielten, unsere Umwelt als sozio-kulturellen Lebensraum zu erkunden, aus dem heraus sich die Themen, die Motive und die Formen ableiten lassen, die wir im Bereich der visuellen Kommunikation für unsere Arbeit benötigen. Das Projekt „Türe zu“ war zum Beispiel ein Versuch, die visuelle Grammatik zweier Straßen mit unterschiedlicher Sozialstruktur zu analysieren, um aus dem Konglomerat aller Elemente Aufschlüsse über deren spezifische Kommunikations- und Informationssysteme zu erhalten. Das Ergebnis: Ein Buch von tausend Seiten, in dem beide Straßen sich im Bezug zu einer kritischen Analyse gegenüberstehen. In einem weiteren Projekt war die Kasseler Nordstadt, ein Industrie- und Arbeiterviertel, das sich in einer schwierigen Umstrukturierung befand, für etwa zwei Jahre Gegenstand unserer Arbeit. Die Studenten erkundeten dieses Gebiet mit Kamera und Notizblock. Machten in Kneipen und Läden kleine Ausstellungen mit den Abbildern der Bewohner und ihres Stadtteils. Erweiterten ihre Kontakte und gründeten Partnerschaften, die gemeinsam kommunikative



und fotografische Strategien entwickelten. Der Höhepunkt dieser Stadteilerkundung war eine kritische Selbstdarstellung in Form einer riesigen Foto-Wand-Zeitung auf der Mauer einer ehemaligen Lokomotivfabrik, in der zwei Drittel der arbeitenden Bevölkerung des Stadtteils beschäftigt waren (etwa 20 000). Texte und Bilder wurden mit den fotografierten Bewohnern jeweils gemeinsam ausgearbeitet und ausgewählt. ... Die Fotos, Texte und Nachrichten traten in Bezug zueinander und zu den abgebildeten Personen und wurden von ihnen ergänzt und kommentiert. Gemeinsamkeiten, vor allem Probleme wurden bewußt. Eine Kommunikationsschleife kam ins Rotieren. Diese Dokumentation, die im Syndikatverlag Frankfurt erschien, wurde von den beteiligten Studenten und mir erstellt. Sie war gleichzeitig eine kritische Analyse und Auswertung aller Einzel- und Gruppenprojekte meiner Lehre auf dem Gebiet eines neuen Gebrauchs der dokumentarischen Fotografie im sozio-kulturellen Bereich.

form+zweck: Zurück zu den Frankfurter Plakaten – wie hat das Publikum den Einfluß Ihrer neuen Sehweise aus der Erkundung des öffentlichen Raumes auf die Gestaltung von Theaterplakaten aufgenommen?

RAMBOW: Zu dieser Zeit bedurften die Plakate in Frankfurt keiner Erklärung. Die Betrachter haben den Zusammenhang der Einbeziehung von Zeichen und Ansichten der Theaterumgebung und der Inszenierungstendenzen aktuell gedeutet. Das kulturelle und politische Klima machte für den unmittelbaren Bezug von „Theaterwelt“ und „Stadtwelt“ aufgeschlossen. Heute könnte ich solche Plakate nicht mehr machen, sie würden nicht mehr so verstanden.

Aus dem aktuellen Anlaß konnte der Betrachter entsprechend seinem Verständnis ein ganzes Konglomerat von Bezügen suchen. Zum Beispiel behandle ich bei dem „Othello“-Plakat (Abb. 8) das ganze Szenarium so, daß eine ganz normale Fotografie wie vom Wind an einen Zaun geweht wirkt, Zaun steht ja immer für eine Grenze, die man nicht übertreten darf. Dahinter war ein großes Spekulationsgrundstück, das sehr teuer vermarktet wurde, dafür wurde eine Produktions-



stätte vernichtet. Die Spekulationszene damals war der Anlaß für die großen Wohnungs- und Antispekulationsdemonstrationen gegen die Kaputtanierung des Westends und anderer Wohnviertel in der Stadt. Die Folge waren Polizeieinsätze und Repressalien gegenüber Studenten und anderen politisch Handelnden. Der Kopf eines Mohren steht für Ausländerfeindlichkeit, aber gleichzeitig auch für Söldner. Peter Palitzsch hat den

Othello in die Figur des Kongo-Müllers gesteckt, im Sinne eines ungeliebten Ausländers, der von den Venezianern als Söldner benutzt worden ist, um Kriege zu führen und die politische Landschaft in ihrem Sinne zu planen und aufzuteilen. Das zerfetzte Foto, das wie zufällig gegen den Zaun geweht wurde, hat auch etwas mit der medialen Alltäglichkeit von Zeitungen, Plakaten und Meldungen aus dem Fernsehen zu tun. Ganz sicher wer-

11

19

12
Schnittpunkte werden Standpunkte, 1987
Auftraggeber: Kulturamt Kassel

13
Werbeplakat „Hessischer Literaturbote“, 1987
Auftraggeber: Zeitschrift „Hessischer Literaturbote“
14/15

S. Fischer, 1976
Auftraggeber: S. Fischer Verlag



12



13

den bei unterschiedlichen Rezipienten verschiedene Assoziationen erweckt. In Warschau haben zur Plakatbiennale gerade vor diesem Plakat ältere Leute gestanden. Sie haben die Backsteinhäuser, die verwahrloste Landschaft, den Zaun, das zerfaserte, zerstörte Foto gesehen und waren schmerzlich berührt von diesem Plakat, vielleicht haben sie auch ein Stück Vergangenheit darin entdeckt.

Diese Theaterplakate waren Identifikationsmuster für die Generationen, die aus der Studentenrevolution hervorgegangen sind. Sie haben in ihnen ihre Heimat wiederentdeckt, einmal ihre intellektuelle Heimat und dann die kulturelle Heimat, die Stadt, in der sie aufgewachsen sind. Auch das Plakat „Antigone“ (Abb. 6) steht vor dem Hintergrund der Frankfurter Unruhen. Vor dem realen Geschehen der Frankfurter Polizeieinsätze war die Plakatmetapher sehr wirkungsvoll. In dem Stück geht es um einen Herrscher, der die Sitten, Bräuche und Gesetze des Volkes und seiner eigenen Familie, die die moralische und gesellschaftliche Grundlage bilden, ständig verletzt und damit seinen Thron letztendlich selbst vernichtet.

Das Bildobjekt war ein einfacher Küchenstuhl, den ich in Frankfurt gefunden und als Fotoobjekt angezündet habe. Auch hier spielte meine ganz persönliche Auseinandersetzung mit

dem Objekt Stuhl bei der Motivsuche sicher eine sehr wichtige Rolle. In meinen Seminaren mit Studenten zum Thema „Metaphysik der Dinge und Objekt und Landschaft“ wies ich unter anderem auf die Bedeutung des Stuhls in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit vom einfachen Sitzen bis zum Herrschafts- und Götterthron, vom Küchenstuhl bis zum elektrischen Stuhl hin. Zeigte, wie die bildende Kunst und Literatur sich dieser Gegenstände annahm und in vielen Fäl-



14

len den Stuhl über die physikalische Funktion als Sitzgestell hinaus als Bedeutungsträger unterschiedlichster Art benutzte.

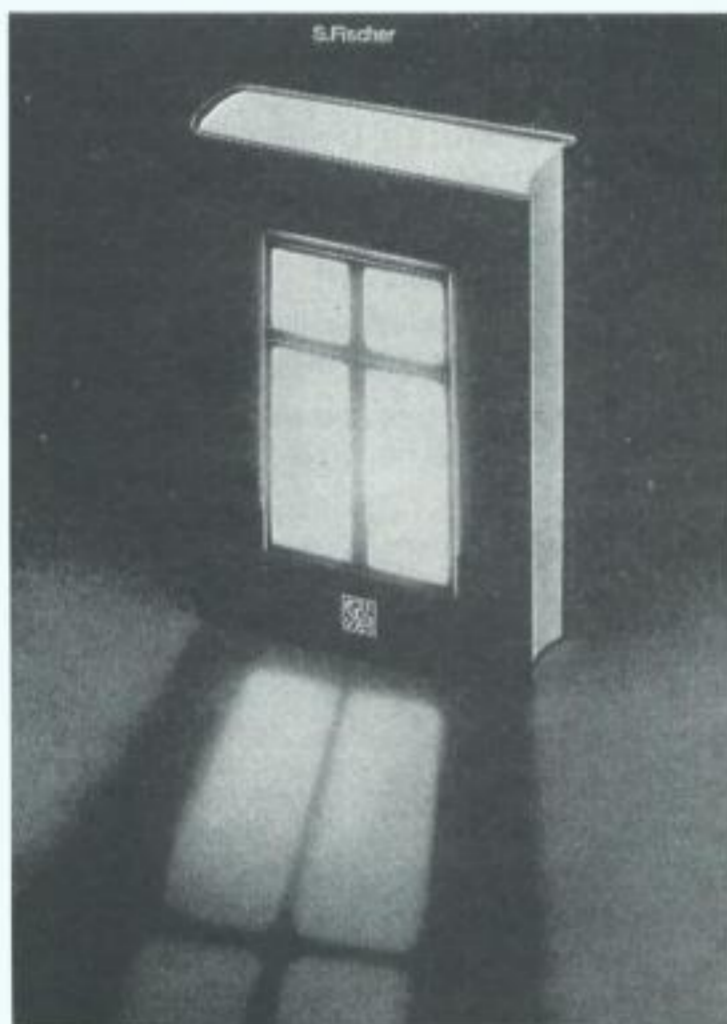
form+zweck: Sie zeigen auf Ihren Plakaten vielfach ganz alltägliche Objekte, die durch den Bildzusammenhang und die Gestaltung für den Betrachter einen ganz neuen Zugang zur jeweiligen Thematik eröffnen, einen eigenständigen Zeichencharakter gewinnen. RAMBOW: Ich glaube, daß es in allen meinen Plakaten mehrere Ebenen gibt. Zum Beispiel auf dem Buchplakat mit der nackten Glühbirne (Abb. 18), die als Abbildung auf dem Buch zu sehen ist und zugleich das Buch selber erstrahlen läßt, das ist der gleiche Effekt wie der mit dem Fenster auf dem Buch. Ich habe ganz bewußt die nackte Glühbirne gewählt. Selbst im Atelier bevorzuge ich nackte Glühbirnen, das kommt von meiner Studentenzeit her, da habe ich nachts unter der Glühbirne gelesen und viel gezeichnet. Auch als Kind habe ich in der Nachkriegszeit die nackte Glühbirne im Wechsel mit dem Kerzenstumpf erlebt. Das ist für mich eine bleibende Erinnerung. So ist die Glühbirne ein Gegenstand autobiographischen Charakters. Das Objekt als Zeichen ist für mich auch immer zugleich ein persönliches Zeichen. Auch die Wahl des Motivs der Kartoffel kam nicht von ungefähr. Ich bin in Mecklenburg geboren und ha-



15

be als Kind 1945, in einer Zeit, in der wir alle an Mangel litten, Kartoffeln gesammelt und auch angebaut. Die Kartoffelkäfer habe ich in einem Glas Salzwasser ertränkt. Ich nehme an, daß diese persönliche Erfahrung mit Gegenständen immer die Initialzündung, auch die Voraussetzung für eine gute kommunikative Wirkung ist. Ganz bewußt habe ich auf dem Buchplakat nicht die Kerze gewählt, obwohl es den Buchhändlern lieber gewesen wäre. Ich wollte nicht Romantik ausdrücken, sondern mit diesem persönlichen Zeichen auch kollektive gesellschaftliche Erfahrung vermitteln. Die Glühbirne ist eine große Erfindung der zweiten industriellen Revolution. Hat sie doch unser Leben entscheidend verändert und ist als Symbol für Elektrizität eingebunden in einen ganzen Prozeß politischer und technologischer Veränderungen. Sie assoziiert auch Arbeit; die Menschen, die mit der nackten Glühbirne lesen, sind tätige Menschen, sie ringen mit einem Problem. Ich will damit sagen, das Buch ist Brot, tägliches Brot, genauso wie das Licht der Glühbirne.

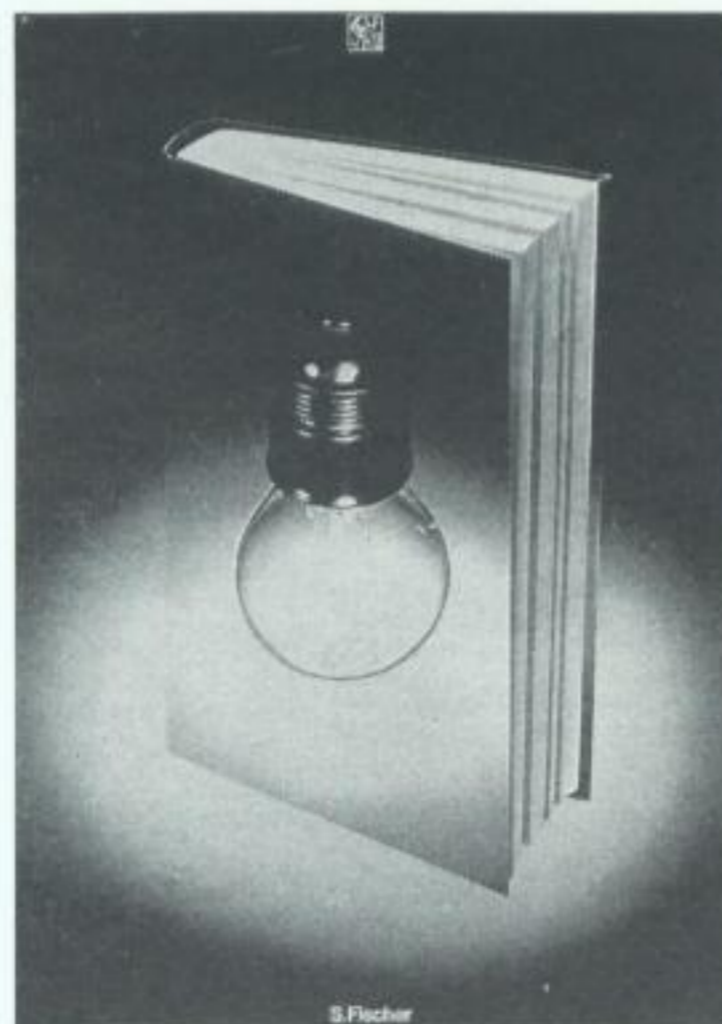
form+zweck: Trotz der Direktheit, mit der Sie mit Ihren Bildobjekten an den Betrachter herantreten, bleibt immer auch ein reiches Möglichkeitsfeld der Interpretation. Der Betrachter kann seine Phantasie spielen lassen. Ich denke zum Beispiel an die Glühbirne



17

als Ausdruck des Gefühls der „Erleuchtung“, das jeder schon beim Lesen erlebt hat, oder das Licht als „Heiligenschein“. Streben Sie die Offenheit der Ausdeutung bewußt an?

RAMBOW: In gewisser Weise schon, dabei nehme ich mich manchmal auch selbst gern „auf den Arm“. Bei den Plakaten für den Fischer Verlag stellte ich mir die Frage: Wie kann ich überhaupt einmal zeigen, welche Bedeutung Bücher haben und was sie bewirken? Wie kommen sie zustande? Welchen Wohlcharakter haben auch Bücher? So sind diese Plakate aus einer freien gedanklichen Assoziationskette entstanden. Aus einem Buch kommt eine schreibende Hand heraus. Sie schreibt „S. Fischer“. Da werde ich auch schon wieder literarisch. Ich habe mir den gleichen Füllhalter, wie ihn Thomas Mann benutzte, besorgt, denn in diesem Verlag wurden seine Werke verlegt... Viele Bücher entstehen wieder über Bücher. Es ist eine Art Genese, die angedeutet wird. Das Plakat mit dem Fenster (Abb. 17) will ausdrücken, daß ein Buch auch eine Form von Energieabstrahlung hat. Die Bibel hat so viel Einfluß ausgeübt, das Werk von Marx und Engels ebenfalls. Zur letzten Buchmesse machte ich ein Plakat für die Zeitschrift „Hessischer Literaturbote“ (Abb. 13). Der Titel bezieht sich auf die Zeitschrift, die Georg Büchner in Darmstadt herausgegeben



18



16

hat. Das X der ineinandergeschachtelten gekreuzten Bücher ist vieldeutig. Es steht für alles, was in und mit Büchern für Widersprüche produziert wurden. Es steht für die verbotenen Bücher, für die erlaubten, für die nicht mehr Nutzbarkeit vieler Bücher – aber zugleich für das wunderbare Instrumentarium Buch, um dessen produktive Existenz es zu ringen gilt. So kann man seit Jahren beobachten, wie auf der auf Marketing orientierten Frankfurter Buchmesse die kleinen Verlage verdrängt werden, weil sie die hohen Beiträge nicht mehr bezahlen können. Es erscheinen auch viele Titel, die nicht lesenswert sind, zum Beispiel die Biographien der Schickeria mit ihren unsäglich langweiligen Daseinsbeschreibungen. Man beobachtet auch eine enorme Überproduktion von seichten „Lebenshilfe“-Büchern, die man gar nicht lesen kann, weil man nicht die Lebenszeit dazu hat. Es gibt die Gefahr, daß durch den vorrangig umsatzorientierten Umgang mit dem Buch das kulturelle und literarische Umfeld planiert wird. Andererseits sind bestimmte wichtige Titel unverkäuflich und lassen engagierte Verlage zugrunde gehen. Ich denke zum Beispiel an März-Verlag und dessen Verleger Jörg Schröder, der dieser Tage in Konkurs ging.

form+zweck: Obwohl Sie auf vielen Ihrer Plakate konkreteste Alltagsreali-

21

tät zeigen, enthalten Ihre Bildfindungen im Unterschied zu vielen Plakaten von Klaus Staack zum Beispiel immer auch eine gewisse Form von Poesie.

RAMBOW: Ich sage meinen Studenten oft: die Poesie, die Kunst und Literatur findet man morgens schon am Frühstückstisch, sie ist überall, man muß sie nur sehen und in der Lage sein, sie zu erkennen und muß lernen, mit Bewußtsein die Umwelt wahrzunehmen. Nur das Wissen über die Dinge macht sie auch sichtbar. Auf vielen

Werbeanzeigen gibt es ja eine scheinhafte Sehnsucht nach „Freiheit“ und „Poesie“. Auf einem Plakat für den Hessischen Rundfunk (Abb. 19) habe ich mit einem versteckten Zitat von Böcklins „Toteninsel“ den romantischen Sonnenuntergang auf vielen Anzeigen ironisiert. Es ist für mich zugleich eine Metapher für den Zustand, als sich viele junge Intellektuelle auf Bauernhöfe aufs Land zurückzogen und in resignierendem Denken auf einer intellektuellen Toteninsel herme-

tisch den Kreis um sich abgeschlossen haben. Ich habe aus dieser Suche nach Freiheit auch gleichzeitig das Gefängnis gemacht, in dessen Isolation man hineingerät, wenn man diesen Schein der Freiheit so unreflektiert als „wahre“ Sehnsucht ernst nimmt.

form+zweck: Welche Beziehungen haben Sie zu den neuen elektronischen Medien, und wie denken Sie über den von einigen Medienwissenschaftlern vorausgesagten apokalyptischen Untergang der Print-Medien?

RAMBOW: Ich will mich in Zukunft ausführlicher mit den Print-Medien und der Fotografie in den Grenzbereichen zwischen der neuen elektronischen Entwicklung und der traditionellen Entwicklung beschäftigen. Das läßt sich schon an einem Beispiel plastisch darstellen: Ich baue eine Still-Video-Foto-Einrichtung auf. Das ist eine Still-Video-Camera, mit der man fotografieren kann im Sinne einer Einzelbild-Video-Camera. Dazu hat man auch einen Drucker, der in vier Farben ausdrückt, und ein Bildtelefon-Übertragungsgerät. Ich kann dann zum Beispiel Seminare machen mit Kollegen in Tokyo, New York oder Westberlin. Wir könnten im gleichzeitigen gegenseitigen Dialog und Einfluß Bücher oder Zeitungen über bestimmte Themen produzieren. Damit kann man neue kreative und innovative Anwendungsbereiche entdecken und erarbeiten, aber auf der anderen Seite auch in den traditionellen Medien neue Strategien entwickeln, um deren Überleben zu sichern. Und es gibt eine enorme Überlebenschance für das Plakat, für die traditionellen Print-Medien insgesamt. Nach meiner Auffassung können die Print-Medien und die „neuen“ Medien auf sehr produktive Weise voneinander partizipieren. Ich stürze mich also nicht wie ein Technomane in die Computergrafik, ich habe meine Skepsis, aber ich will auch aktiv tätig die neuen Möglichkeiten erproben.

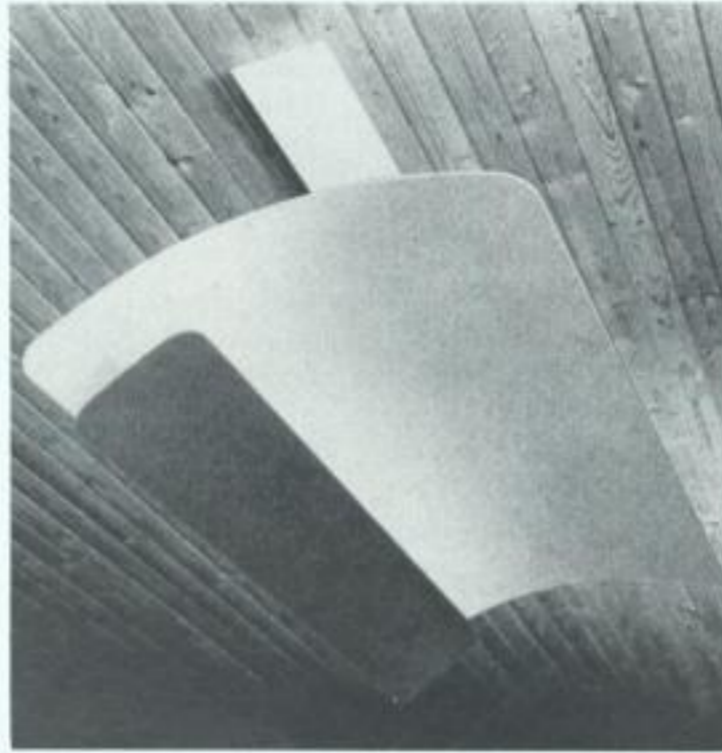
(Das Gespräch führte Isabella Sladek.)



Möbelexperiment in Finnland

Gespräch mit Klaus Michalik, Helsinki

Der finnische Designer Klaus Michalik, aus Westdeutschland stammend, aber seit über 20 Jahren in Finnland lebend, ist Innenarchitekt beim größten Warenhausunternehmen Helsinkis „Stockmann“. In letzter Zeit setzte er sich wiederholt polemisch – und gestalterisch aktiv – für neue Wege im Möbeldesign ein. Wir befragten ihn näher dazu.



1–6
die auf der „Habitare 85“ ausgestellten sechs innovativen Möbeldesignmodelle auf der Materialbasis kunststoffbeschichteter Preßplatten der Firma Perstorp-IKI

1
Deckenleuchte

Gestalter: Pentti Hakala

„Ich habe eine Kunststoffplatte gebogen. Das Beispiel beweist, daß man statt der herkömmlichen planen Formgebung dieses Plattenmaterial weit aus belebender verwenden kann.“

2
Schach-Spielschrank

Gestalterin: Viveka Ekelund

„Der Schrank versinnbildlicht, was er in sich hat: praktischer Turm – hoch; streng-exakte Gestalt – Soldat (Bauer); Läufer – ausdauernd; Pferd – glänzend; Königin – schön; König – hart.“

form+zweck: Skandinavisches Möbeldesign, namentlich finnisches, steht bei uns seit Jahrzehnten im unerschütterlichen Ruf beispielhafter funktionaler Ästhetik und Langlebigkeit. Seit Mitte der achtziger Jahre werden aber unter Finnlands Möbeldesignern und -herstellern zunehmend Rufe laut, eben dieses Design bedürfe entschiedener innovativer Einflußnahme. – Sie selbst haben das ebenfalls mehrfach öffentlich vertreten. Was ist Ihr Beweggrund, was Ihre Zielrichtung für diese Kritik?
MICHALIK: Vorstellungen wie Ihre von unserem Möbeldesign begegnen uns immer wieder im Ausland. Wir könnten stolz darauf sein, wenn diese Urteile, genauer befragt, nicht immer wieder bloß auf Einzelleistungen gemünzt wären, die irrigerweise für typisch gehalten werden. Diese Urteile sind langlebiger als die Masse der gemeinten Produkte. Wir leben, was unseren allgemeinen guten Ruf in dieser Hinsicht betrifft, längst von der Substanz. Das ist nicht nur meine subjektive Meinung, sondern eine verbreitete Einsicht in Fachkreisen Finnlands. Wenn Sie nach der Zielrichtung meiner Kritik fragen, so muß ich in den Versuch einer Antwort natürlich meine eigenen gestalterischen Absichten mit einschließen. Zunächst: Langlebige Ästhetik, das war und ist immer noch ein Wunschtraum von mir. Nur – wer will sie? Ist mit ihr heutzutage, jedenfalls bei uns, noch ein Geschäft zu machen? Mehr und mehr sind es doch modische Innovationen, die die Konkurrenzfähigkeit der Hersteller (und Designer) bestimmen, Innovationen,

die die gegenwärtigen (und sicher auch zukünftigen) Tatbestände eines Stilpluralismus und Wertepluralismus berücksichtigen, ja kalkulieren. Das Angebot auf den Verbrauchermärkten ist riesig und ungeheuer differenziert; die Nachfrage zu erahnen für den Designer sehr schwierig. Oft hängen da die Möglichkeiten des einzelnen, meine Möglichkeiten, auf das Möbeldesign einzuwirken, von glücklichen Umständen ab. Die glücklichsten zusammengekommen sind: mit dem richtigen Entwurf für die richtige Verbrauchergruppe zum rechten Zeitpunkt das richtige Unternehmen zu finden, das auch wirklich innovationsbereit ist im Sinne hochwertiger Erzeugnisse mit langlebigem Gebrauchswert. Gerade da liegt der wunde Punkt: „Keine Experimente“ ist heute die gängige Entscheidungsmaxime. Und so bohren wir weiter in Löchern, die andere schon gemacht haben.

form+zweck: Also will die Industrie gar keine wirklichen Innovationen?

MICHALIK: Der Bedarf an Innovationen wird immer wieder lauthals angemeldet. Die Entscheidung, ob ein innovativer Möbelentwurf produziert wird, fällen aber Leute, die sich an „bewährte“, also absolut risikolose kommerzielle Markteinführungspraktiken halten – an ein bestimmtes Preisniveau, vorausgeschätzte Verkaufstückzahlen usw., wobei der Möbelhandel als Vertriebsorganisation die „Geschmacksbestimmung“ übernimmt. Das Designerauto wird mit festgezogener Handbremse gefahren.

form+zweck: Und versuchen Sie, die zu lösen?

MICHALIK: Nach besten Kräften. Den größten Kraftakt dazu haben wir, eine Gruppe engagierter Möbeldesigner, zur finnischen Möbelmesse „Habitare 85“ unternommen. Wir traten hier mit einer Sonderschau auf, die neue Designkonzeptionen für kunststoffbeschichtete Platten vorstellte. Uns ging es darum, zu zeigen, was aus diesem Material machbar ist, wenn keine Produktionszwänge und vom Markt diktierten Gestaltungsaufgaben die kreativen Möglichkeiten einengen. Sechs Designer gestalteten je ein Produkt. Die Herstellerfirma förderte das Experiment.

form+zweck: Wie ging es aus?

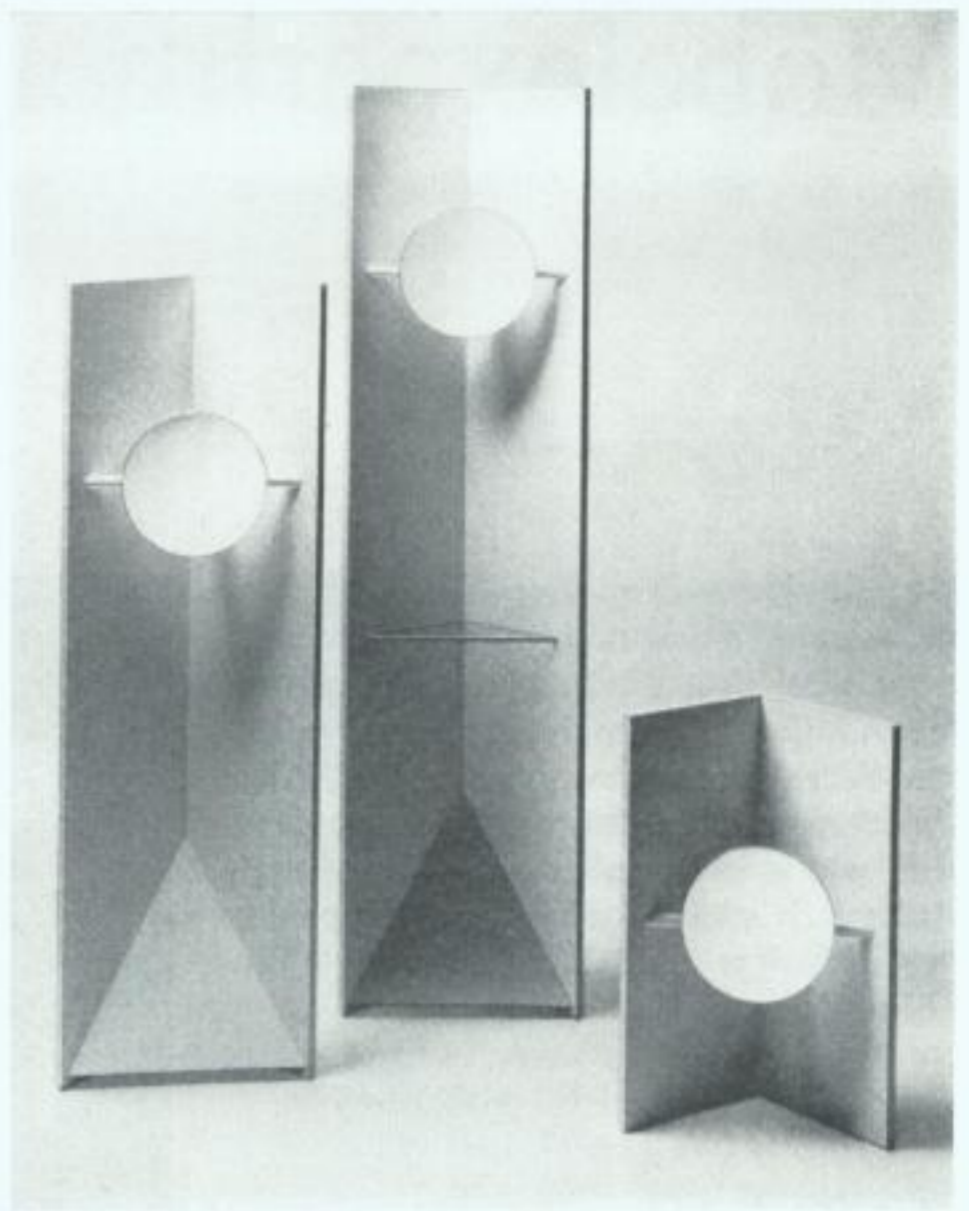
MICHALIK: Es gab eine Menge Veröffentlichungen darüber, Presse, Rundfunk und Fernsehen brachten durchweg positive Kritiken. Außer dem damit verbundenen Werbeeffect für die beteiligten Designer und dem auf der Messe zustande gekommenen fachlichen Erfahrungsaustausch geschah nichts.

Unser kreatives Angebot blieb bis heute ein Wink mit dem Zaunpfahl.

(Das Gespräch führte Günter Höhne.)



2



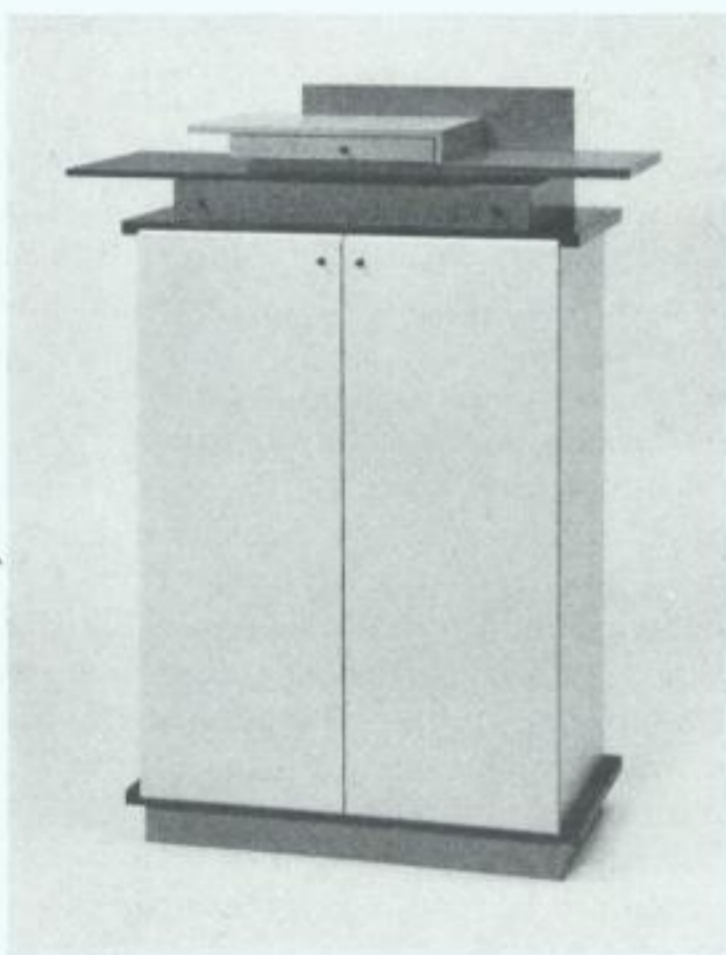
3

3
Lichtobjekt
Gestalterin: Orvokki Niiniranta
„Eigentlich wollte ich einen runden Tisch entwerfen. Ich starrte grübelnd in eine Ecke, und es entstand diese Lichtecke: hinter dem verstellbaren Spiegel befindet sich eine 100-Watt-Glühlampe.“

5
Tisch
Gestalterin: Nina Douglass
„Ich will mit diesem Modell den Form- und Farbeindruck des Flächenmaterials vorgefertigter Formteile ausprobieren.“

6
Sessel „Aka 4 für Laura“
Gestalterin: Anita Karhunen
„Die Seitenfächer schirmen wie Vogelfittiche den privaten Bereich des Nutzers ab. Die Regenbogenfarben der Fächer können je nach Stimmung zusammengestellt werden.“

4
Schrank
Gestalter: Klaus Michalik
„Ich ließ mich von moderner Architektur und Malerei inspirieren. Die Schubkästen und sich überschneidenden Plattenelemente mit ihrem farbigen Wechselspiel bilden eine Raumplastik als Gebrauchsgegenstand, sollen für den Nutzer eine Quelle der Inspiration sein.“



4



5



6

Fiktion und Realität

Gespräch mit László Bognár, Budapest

László Bognár ist Formgestalter für Werkzeugmaschinen und Maschinenbau. Er absolvierte die Hochschule für Kunstgewerbe in Budapest, nahm an einem zweijährigen Meisterkurs teil und arbeitete anschließend in Betrieben für Gerätebau und Elektronik. Heute ist er freiberuflich tätig. Spektakulären Erfolg hatte er in jüngster Vergangenheit mit Modellen für Raumfahrzeuge in Science-fiction-Filmen, besonders mit dem Entwurf eines Sternenkreuzers für eine ungarisch-kanadische Koproduktion. Wir befragten ihn zum Thema Objekt und Haltung.

form+zweck: An Ihren Raumschiffentwürfen fällt auf, daß Sie ihnen eine recht aggressive Form verliehen haben.
BOGNÁR: Die Story für den Film läßt von Anfang an keinen Zweifel daran, von welcher Art diese „Gäste“ aus dem Weltall sind, die da aufkreuzen. In diesem modernen Märchen soll das Gefährt auf den ersten Blick eingeschätzt, beurteilt werden können.

form+zweck: Lief Ihnen diese Gestaltungsprämisse im Innern „gegen den Strich“, oder motivierte Sie die Aufgabe im Gegenteil besonders – da Sie ja sonst einen ausgesprochen humanistischen Formcharakter vertreten, zum Beispiel mit Ihren Entwürfen für Medizintechnik?

BOGNÁR: Das war durchaus eine zwiespältige Angelegenheit. Ich muß gestehen, daß mich Kriegstechnik in ihrer äußersten Komprimierung vergegenständlichten technischen Wissens schon eigentümlich fasziniert, obwohl ich gleichzeitig ihren Anwendungszweck zutiefst verabscheue. Zur Gestaltung motiviert wurde ich durch die bildnerische Herausforderung, die diese Technik für mich darstellt, und durch die inhaltliche Botschaft des Märchens, die – wie immer – das Gute, Menschliche über das Böse siegen läßt.

form+zweck: Wie ist Ihr Verhältnis von Emotionalität und Rationalität in der „normalen“ Designarbeit ausgeprägt? Was dominiert?

BOGNÁR: Der sachlich-fachliche Aspekt. Aber, im Gegensatz zum Raumkreuzer, darf das von mir geschaffene maschinelle Medium für den Alltag niemanden erschrecken, sondern soll

Vertrauen in die Technik, die Wissenschaft, etwa als medizinisches Gerät, vermitteln. So habe ich beispielsweise zusammen mit Gábor Bánáti einen Operationstisch entworfen, nachdem ich wochenlang Operationen bewohnte und der Arzt mir sozusagen in den Notiz- und Skizzenblock diktierte, was ihn bei der Arbeit behinderte bzw. welche Verbesserungen denkbar wären. Im Ergebnis entstand ein für Arzt und Patienten gleichermaßen akzeptables Produkt. Ich habe schon seit jeher ein besonderes Interesse an humanmedizinischen Fragen gehabt und bereits während der Hochschulausbildung das anatomische Institut regelmäßig zwei Jahre lang besucht. Das half mir später sehr beim Erschließen ergonomischer Probleme und der Gestaltung verschiedener medizinischer Geräte.

form+zweck: Was für Geräte waren das?

BOGNÁR: Zum Beispiel ein kapselartiger Operationsraum, den ich 1979 entworfen habe und der damals noch eine ganz innovative Idee verkörperte. Er sollte als mobile Operationszelle zur Versorgung Verletzter bei Katastrophen an Ort und Stelle dienen. Die Engländer haben schließlich diese Erfindung in die Tat umgesetzt. Hier in Ungarn blieb mir wenigstens die kleine Genugtuung, daß inzwischen im Staatsgut Bábolna Ferkel in solchen Kapseln geboren werden, der optimalen Sterilität wegen.

Ich habe auch ein Krankenhaus mit 200 Betten entworfen, das in zwei Tagen aufgebaut werden kann, wofür meiner Meinung nach in Entwicklungsländern eine große Nachfrage besteht. Das ist aber bis heute auch bloß Modell geblieben.

form+zweck: Wenn von Ihren Entwürfen so verhältnismäßig viele nicht realisiert worden sind – entmutigt Sie das?

BOGNÁR: Gewöhnlich verwinde ich das. Schließlich habe ich auch schon recht viele Geräte und medizinische Instrumente entworfen, aus denen Erzeugnisse geworden sind. Wenn die Situation für die Verwirklichung einer Designidee nicht günstig ist, folgert daraus nicht unbedingt, daß sie schlecht ist. Einen Audiometer, der im Jahre 1987 den ungarischen Design-Niveau-Preis erhielt, habe ich beispiels-

weise sechs Jahre zuvor entworfen – und wenn eine Form solch lange Zeit übersteht, dann kann sie so schlecht nicht sein.

form+zweck: Ist aber das Gestalten von Filmobjekten, wie das Entwerfen von Raumschiffen, nicht auch eine Ersatzhandlung für den Designer?

BOGNÁR: Wäre es nur so! Aber nur davon könnte ich nicht leben, weder materiell noch ideell.

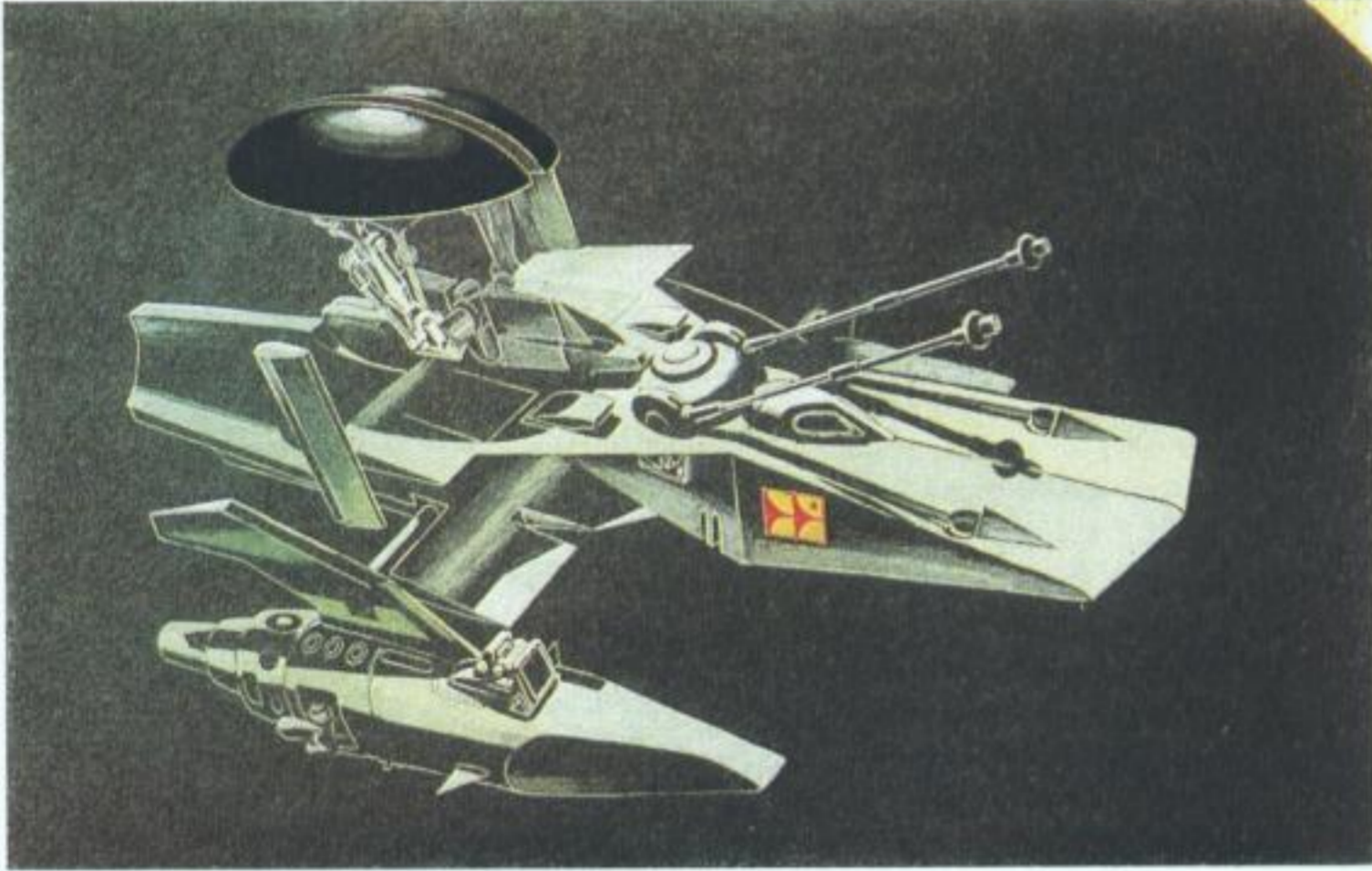
form+zweck: Könnten Ihre Modelle in der Wirklichkeit raumtüchtig sein?

BOGNÁR: Das weiß ich nicht. Sicherlich könnten sie anwendungsfähig gemacht werden. Ehrlich gesagt, interessiert mich das nicht so sehr. Für mich sind hier die Form, die logische Reihenfolge der funktionalen Einheiten, die Harmonie des Ganzen für die Aussage im Film wichtig. Bei dem Raumkreuzermodell bin ich vom Körper ausgegangen, und nach der Aufzeichnung der Konturen habe ich darauf das Triebwerk, die Landeeinheiten, die Schutzaffen und die Radargeräte verteilt. Übrigens gibt es darauf bereits einen elektronischen Schienen-„Panzer“, eine der neuesten Waffenerfindungen. Er kann die Geschosse durch elektrische Spannung auf eine Geschwindigkeit von 16 Kilometern pro Sekunde beschleunigen. Und das Triebwerk arbeitet mit Kernfusionsenergie, wobei nicht zu vergessen ist, daß ein so großes Raumschiff im All nur mit Energieschutzschild sicher fliegen kann, an dem die kleineren Meteoriten zerschellen.

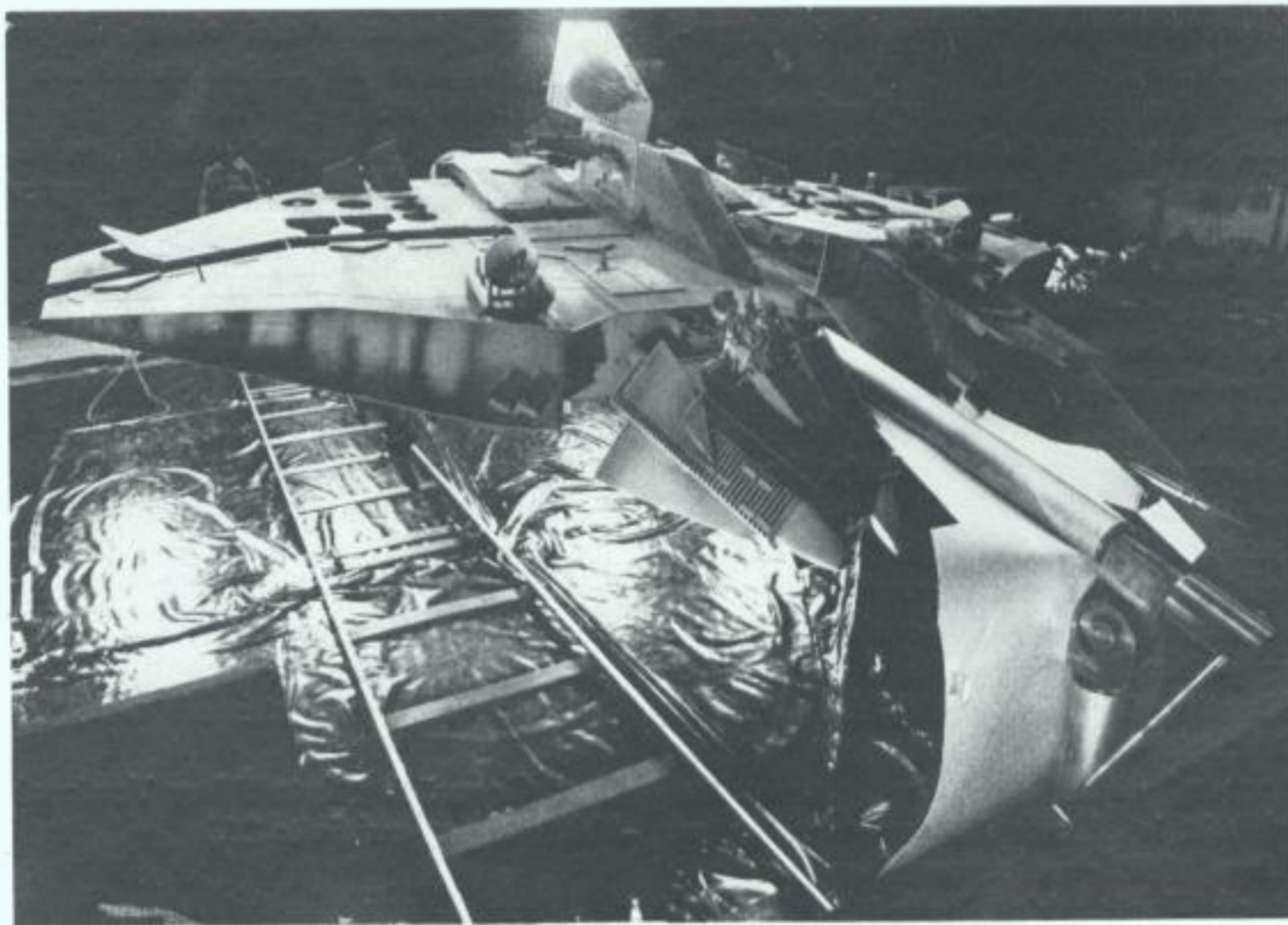
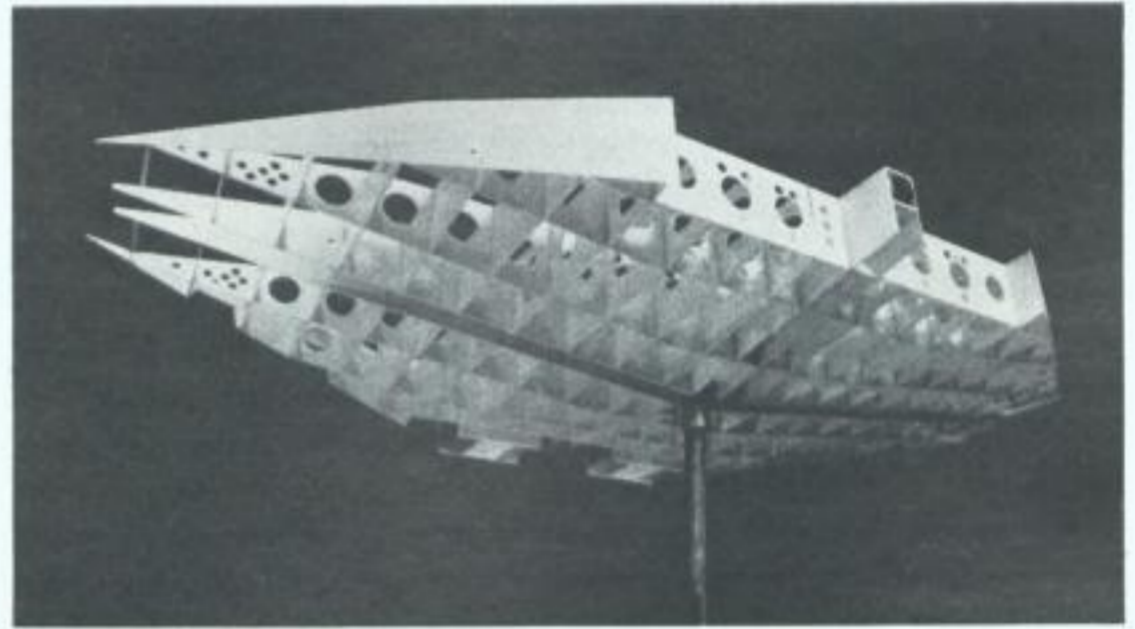
form+zweck: Wenn wir ein gutes Foto von dem Modell hätten, könnten wir all dies im Detail ansehen...

BOGNÁR: Leider mußte ich das Modell innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne anfertigen, von meiner Arbeit hing ab, ob der Film überhaupt gemacht wird. Sie dauerte einen Monat, und am letzten Tag, früh um sechs Uhr, baute ich noch am Modell, das um acht Uhr direkt zum Drehort gebracht wurde. Mehr als ein paar Schnappschüsse, schnell vor dem Haus gemacht, blieben mir nicht von ihm. Das wünschte man sich als Designer öfter.

(Das Gespräch führte Péter Vanicsek. Abbildungen auf Seite 26.)



Von László Bognár entworfene Zeichnungen und Modelle utopischer Raumfahrzeuge für Spielfilm-szenarien



Bewertungsobjekt Modell

Günter Kranke

Noch immer entscheidet die Aussagefähigkeit eines Modells wesentlich über die Verwirklichung einer Designidee als Serienprodukt.

Welche Kriterien für Veranschaulichungsmittel aber erweisen sich als maßgeblich, um ein mit dem realen Objekt maximal übereinstimmendes Vor-Bild darstellen zu können?

Unser Autor hat dieser Frage eine mehrjährige Forschungsarbeit gewidmet, deren wesentlichste Erkenntnisse er zusammenfaßt.

Modellbegriffe

Der allgemeine Modellbegriff

Modellbegriffe werden mit verschiedenen Bedeutungsgehalten in fast allen Wissenschaften, der Kunst und umgangssprachlich verwendet. Besonders mit der Herausbildung der Kybernetik nach dem zweiten Weltkrieg erlangten Modellbegriff, -methode und -anwendung großes Interesse in Natur-, Technik- und Gesellschaftswissenschaften. Versuche, einen allgemeingültigen Modellbegriff zu definieren, sind allerdings mit der sehr unterschiedlichen Verwendung des Begriffs in einzelnen Wissenschaften konfrontiert.

Als definitorischen Ausgangspunkt führt Wüsteneck¹ die dreistellige Modellrelation ein (mit Ausklammerung der Mathematik): Ein Modell M ist Modell von einem Original O_M für ein System S. Dieses System ist zu meist das Modellsubjekt S_M , der Mensch, der sich das Modell bewußt schafft oder auswählt. Dem folgend, definiert Frick Modell in den technischen Wissenschaften als: „ein mittels bestimmter Materialien oder bestimmter Zeichen realisiertes System, das auf der Grundlage einer Struktur- oder Funktionsanalogie zu einem existierenden oder noch zu schaffenden Original vom Menschen ausgewählt oder geschaffen und als Repräsentant des Originals behandelt wird und den Zweck erfüllt, neue Informationen über das Original zu erarbeiten, die in einem direkten Bearbeitungsprozeß am Original zunächst oder überhaupt nicht bzw. unter den gegebenen Bedingungen mit zu großem Aufwand gewonnen werden können.“²

Zur Klassifikation von Modellen schlagen Klaus/Buhr vier Merkmale vor:

1. Qualität des Modellsubstrats
 - natürlich, technisch-künstlich, gesellschaftlich-sozial
 - Substratübereinstimmung bei Modell und Original
2. Analogieinhalt
 - Strukturanalogie
 - Funktionsanalogie
 - Verhaltensanalogie
3. erkenntnistheoretische Konstellation (Subjekt-Objekt-Beziehung)
4. Modellfunktion
 - Erkenntnis
 - Erklärung und Demonstration
 - Indikation
 - Variation und Optimierung
 - Verifikation
 - Projektierung (Konstruktion)
 - Steuerung
 - Ersatz³

Der Begriff Veranschaulichungsmittel im Design

Die Anwendung des allgemeinen Modellbegriffs und der wissenschaftlichen Modellmethode auf dem Gebiet des Designs erfordert, bei aller notwendigen konkretisierenden und fachbezogenen Einschränkung zwischen dem Modellbegriff im allgemeinen und im engeren Sinn einen neuen Begriff einzuführen, der innerhalb der Formgestaltung den allgemeinen Modellbegriff vertritt. Dazu dient der Begriff Veranschaulichungsmittel.

Er kann nach der oben genannten Klassifizierung in den allgemeinen Modellbegriff eingeordnet werden:

1. Qualität des Modellsubstrates
Veranschaulichungsmittel sind immer technisch-künstlich erzeugte Modellsubstrate.

Die Substratqualität von Modell und Original stimmt in der Regel bei Veranschaulichungsmitteln von Designobjekten nicht überein, ist im allgemeinen sogar unähnlich.

2. Analogieinhalt

Die Klassifizierung nach den Analogiebeziehungen beschränkt sich bei den meisten Autoren auf funktionelle, strukturelle, verhaltensmäßige oder zusätzlich räumliche und zeitliche Analogien. Für das Design sind diese zwar auch ohne weiteres zutreffend, doch kennzeichnen sie nicht das Typische und Wesentliche. So muß eine neue Form des anzustrebenden Analogieinhaltes von Veranschaulichungsmitteln im Design, die perzeptive oder besser

noch erlebensmäßige Analogie eingeführt werden. In der Regel beschränkt sich dies jedoch auf den visuellen Bereich.

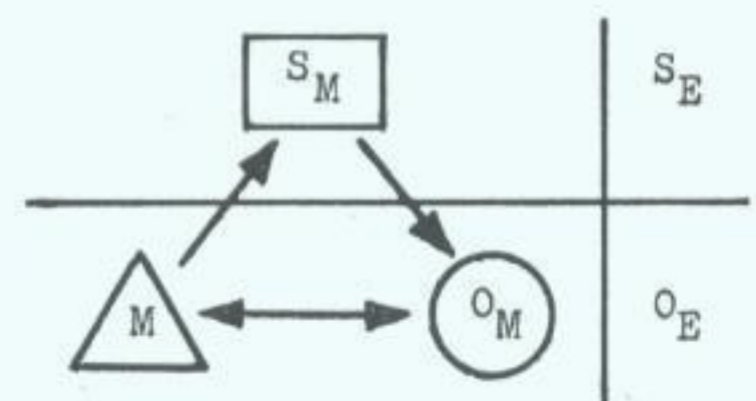
3. Erkenntnistheoretische Konstellation
Die erkenntnistheoretische Konstellation von Veranschaulichungsmitteln im Design ist in Abbildung 1 mit der Symbolik von Wüsteneck dargestellt.

Die zweistellige Relation von Modell und Original im Bereich der objektiven Realität existiert nur als Modellrelation für ein bestimmtes Subjekt, für das M Modell des Originals in seiner bewußtseinsmäßigen Widerspiegelung ist.

4. Modellfunktion

Die Funktionen von Veranschaulichungsmitteln sind sehr vielfältig und zeigen fließende Übergänge, daher kann für den Sammelbegriff keine diesbezügliche Klassifikation vorgenommen werden.

Der Begriff Veranschaulichungsmittel ist im Design ein Sammelbegriff für zwei- und dreidimensionale Entwurfsdarstellungen, die auf der Grundlage einer auf dem Erleben des Menschen (zumindest im visuellen Bereich) beruhenden Analogie zu einem zu schaffenden Original (Industrieprodukt) erstellt und als Repräsentant des Originals betrachtet werden. Die Analogiebeziehung kann dabei auf einige wenige geometrische Merkmale des Originals beschränkt sein oder nahezu vollständig die perzeptiven Merkmale des Originals beinhalten. Die Verwendung von Veranschaulichungsmitteln erfüllt den Zweck, direkt wahrnehmbare Informationen über das künftige Original vorab darzustellen, zu variieren, zu optimieren und zu überprüfen, das heißt Erkenntnisse zu gewinnen, die bei direkter Bearbei-



1 die erkenntnistheoretische Konstellation von Veranschaulichungsmitteln im Design
M – Modell; O_M – Original in bezug auf ein Modell; S_M – Subjekt der Modellrelation; S_E – Bewußtseinsbereich; O_E – objektive Realität

tung des Originals zunächst überhaupt nicht oder nur mit sehr hohem Aufwand gewonnen werden können.

Der spezielle Modellbegriff im Design

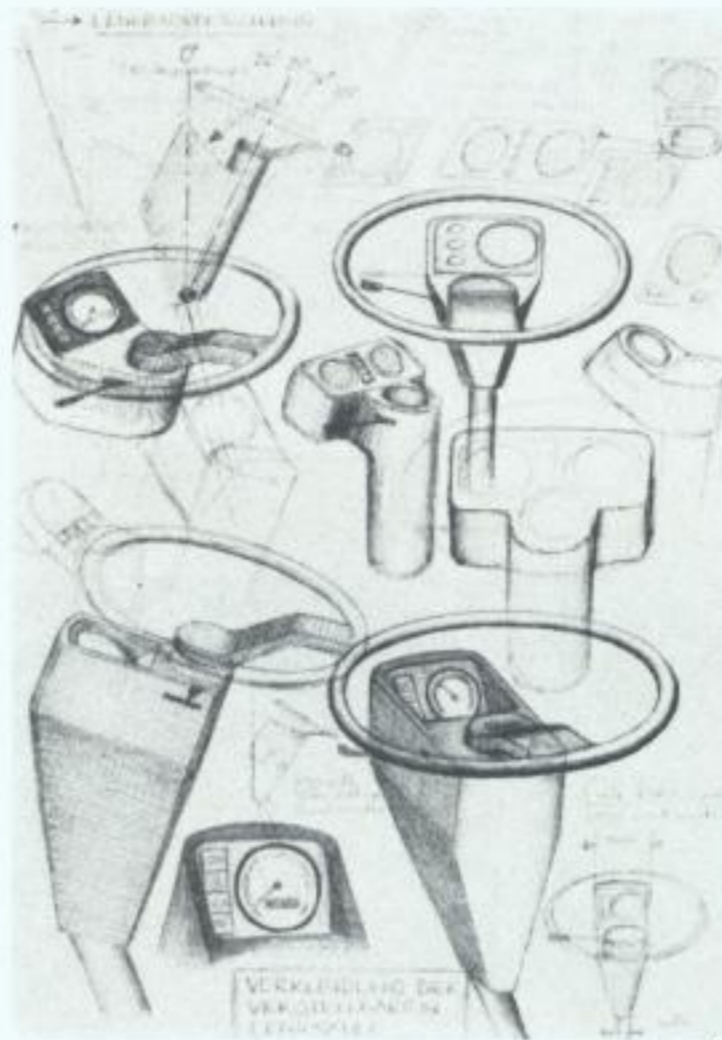
Gegenüber dem Sammelbegriff Veranschaulichungsmittel soll der Modellbegriff hier nur im engeren Sinne verwendet werden. Unter Modell wird im Design eine wesentlich dreidimensionale materielle Darstellung eines künftigen oder möglichen Industrieerzeugnisses verstanden, welche zu diesem in einer erlebensmäßigen Analogiebeziehung steht, die sich zumindest auf einige visuell erlebbare geometrische Eigenschaften des Originals bezieht. Das Modell dient dem entwerfenden Designer oder weiteren Personen als Repräsentant des Originals bis zu dessen Existenz zum Zwecke der Ausführung bestimmter Operationen und der Darstellung und Gewinnung von Erkenntnissen über das Original.

Funktionen und Ziele der Arbeit mit Veranschaulichungsmitteln

Für den Designprozeß ist die Arbeit mit Veranschaulichungsmitteln von zentraler Bedeutung und hat verschiedene Funktionen zu erfüllen. Im folgenden werden vier als besonders wichtig erachtete, miteinander eng verflochtene Grundfunktionen betrachtet.

Denk- und Arbeitsmittelfunktion

Die ersten Gedanken zu einem Entwurf, Projekt oder einer Konstruktion können als Skizzen, einfache Zeichen oder primitive Modelle festgehalten, danach wieder aufgegriffen, verändert und weiterverarbeitet werden. Ein solches Selbstgespräch zwischen Kurzzeitgedächtnis und externem Speicher führt durch Variationen und Optimierung zur schrittweisen Annäherung an die Zielvorstellung. In der kreativen Anfangsphase des Entwurfsprozesses ist es natürlich vor allem die Denkmittelfunktion, die entscheidend zur Formierung von Gestaltungsideen beiträgt, unabhängig davon, ob es sich um eine umfassende Erzeugniskonzept



tion oder ein Gestaltungsdetail, eine Entwurfsänderung oder einen Neuentwurf, das Formprinzip, die Baustuktur oder konstruktive Lösung handelt. Dieser Denkmittelfunktion werden vor allem jene Veranschaulichungsmittel gerecht, die zum schnellen und spontanen Festhalten von Entwurfsgedanken geeignet sind.

Die Arbeitsmittelfunktion akzentuiert das Manipulieren und Probieren am Objekt zum Zwecke des Erkenntnisgewinns über gestalterische Sachverhalte (Farbkombinationen, plastisch-räumliche Situationen und ähnliches), der Überprüfung von Entwurfsideen, der gestalterischen Variation und Optimierung, der komplexen Darstellung aller relevanten oder verfügbaren Informationen zur Gestaltung und der Beurteilung des künftigen Erzeugnisses. Dieser Funktion werden insbesondere solche Veranschaulichungsmittel gerecht, die in ihren Gestaltmerkmalen leicht variiert werden können.

Die entscheidende Rolle der Denk- und Arbeitsmittelfunktion, die sich in einem hohen Grad von Spontaneität, Schnelligkeit, feinfühligem Veränderbarkeit und Manipulierbarkeit aus-

2 Ansichtsskizzen der verstellbaren Lenksäule für eine Landmaschinenkabine

3 schattierte perspektivische Explosionskizze zur Darstellung des modularen Aufbaus der Frontbereichsgestaltung eines Nutzkraftwagens

4 parallelprojizierte flächenbetonte Ansichtsdarstellung von Farbvarianten (Farbcollage) einer Verpackungsmaschine
Gestalter: Günter Kranke, Karl-Heinz Schaar-schmidt

5 exakte zentralperspektivische Ansichtszeichnung (Spritzgrafik einer Pkw-Karosserie)
Gestalter: Günter Kranke, Karl-Heinz Schaar-schmidt, Johannes Uhlmann; Bernd Stephan (Graphik)

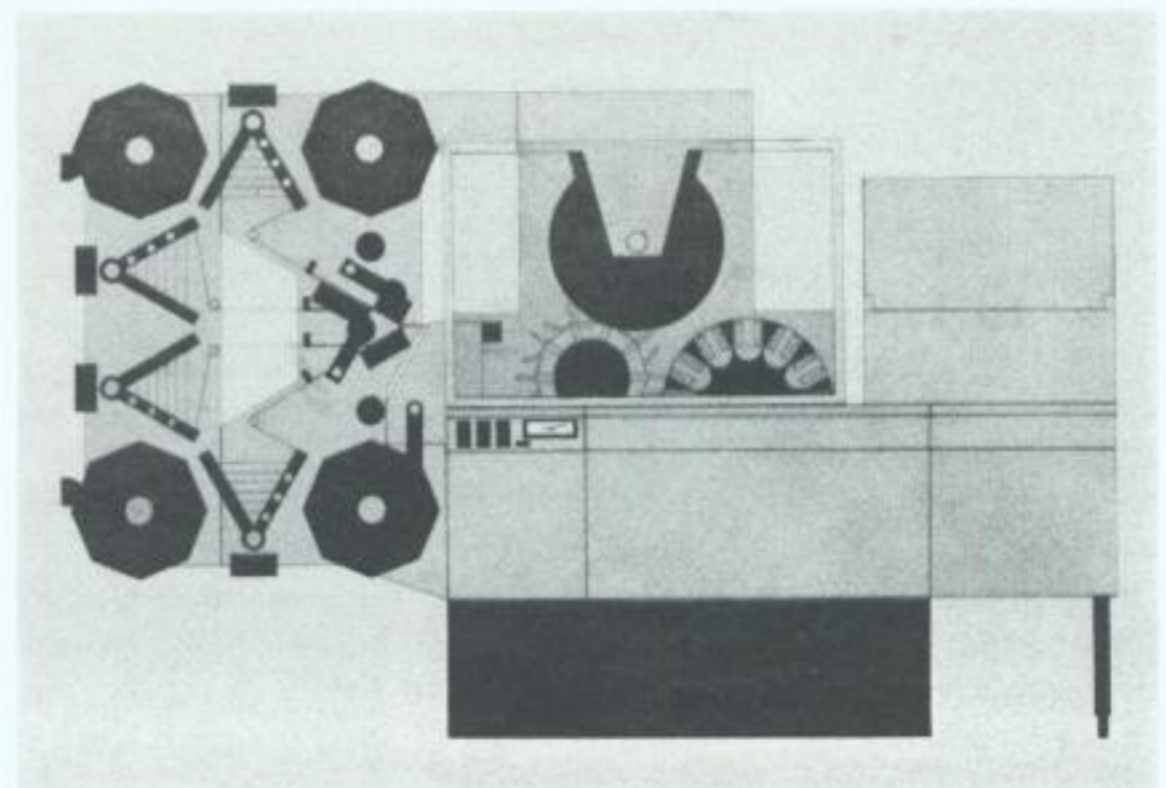
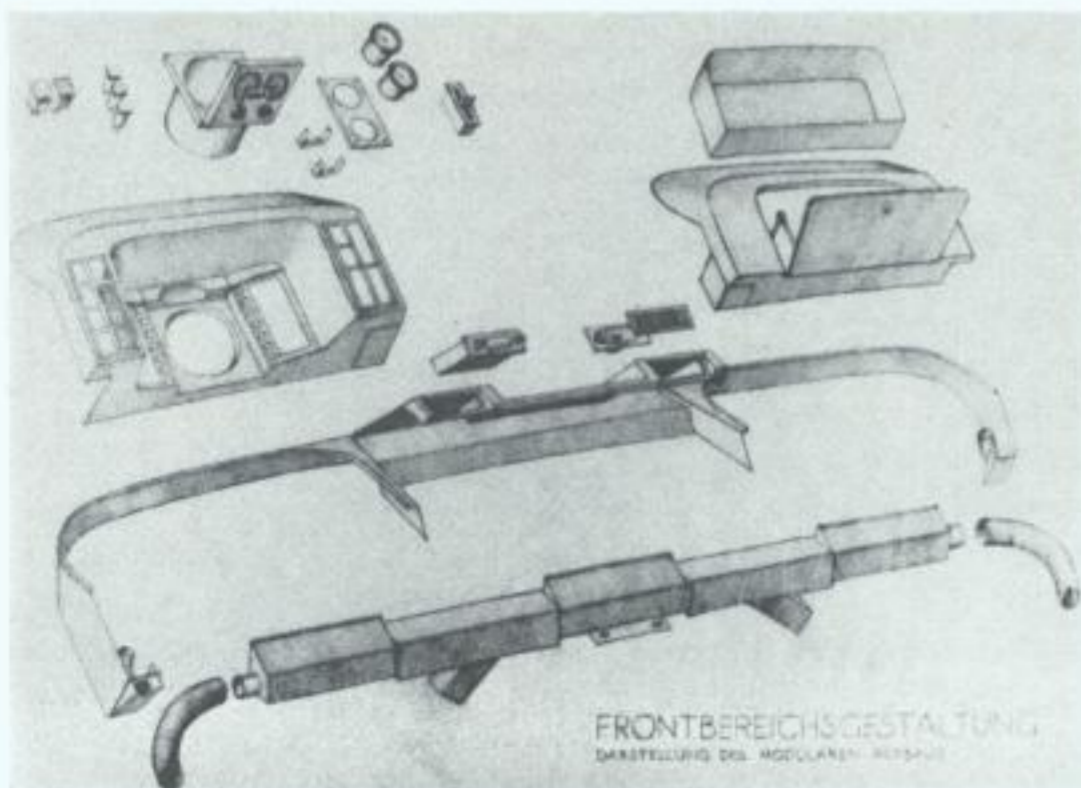
6 Arbeitsmodell 1:10 zur Darstellung der Baustuktur und Demonstration neuartiger Benutzungsvorgänge eines Behindertenfahrzeuges
Gestalter: Günter Kranke, Frithjof Meinel

drückt, ist ein Grund dafür, daß die computergestützte Arbeitsweise relativ schwer Eingang in das Design findet. Das bezieht sich vor allem auf die mit vielen Freiheitsgraden versehenen kreativen Anfangsphasen des Prozesses, weniger auf die Ausarbeitung des Entwurfes, die in stärkerem Maße Routinetätigkeiten enthält.

Beurteilungshilfsmittelfunktion

Die Möglichkeit, viele Dimensionen gestalterischer Bemühungen aufeinander bezogen parallel abzubilden, solange ein Produkt noch nicht existiert, ist nur durch ein Veranschaulichungsmittel gegeben. Formgestalterische Arbeit zielt auf das positive Erleben von Industrieerzeugnissen. Dieses Erleben läßt sich nicht auf einzelne Dimensionen, zum Beispiel Maße, technische Daten usw., beschränken, sondern ist seiner Natur nach ein komplexer Sachverhalt, der im allgemeinen durch subjektive (Erwartungen, Erfahrungen usw.) und objektive (Kontext, Nutzung usw.) Faktoren bedingt ist und nicht nur durch die komplexen Eigenschaften des Erzeugnisses determiniert wird. Letztere Eigenschaften lassen sich natürlich mit einiger Berechtigung in einzelne, zum Beispiel gestalterisch bearbeitbare Dimensionen, aufspalten.

In der Phase der Produktionsvorbereitung, in der das Produkt selbst noch





5



6

nicht erlebbar ist, sind Veranschaulichungsmittel aber der einzige Weg zur vorläufigen Überprüfung der gestalterischen Leistung sowie (bei richtiger Wahl der Darstellung) das bestmögliche Mittel, erlebensadäquate Sachverhalte komplex, wenn auch nicht vollständig, einzuschätzen.

Kommunikations- und Informationsmittelfunktion

Die Arbeit des Designers ist eingebunden in den Erzeugnisentwicklungsprozeß und verlangt daher in allen Phasen einen Informationsaustausch aller Beteiligten.

Entsprechend der Spezifik gestalterischer Arbeit, der Schaffung wahrnehmbarer, erlebbarer Eigenschaften des Erzeugnisses, wird der Designer seine Zielstellung, seine Beweggründe, Argumente und Ergebnisse fast nur mit Hilfe von Veranschaulichungsmitteln verständlich und verwertbar an seine Partner übermitteln können. Teilweise entstehen diese Veranschaulichungsmittel, eventuell mit gewissen Ergänzungen für Außenstehende, im Entwurfsprozeß oder speziell zur Informationsübermittlung an Konstruktion, Technologie, Absatz und andere. Dabei haben sich auch aus anderen Bereichen entlehnte Mittel bewährt. Ein Beispiel ist die in ihrer Eindeutigkeit, Allgemeinverständlichkeit und ihrem hohen Informationsgehalt bewährte technische Zeichnung für bestimmte, vor allem maßliche Informationen.

Der Informations- und Kommunikationsfunktion innerhalb des Erzeugnisentwicklungsprozesses wird damit eine Kombination von spezialisierten, auf einzelne Informationen bezogenen und komplexen, auf das Gestaltungsziel gerichteten Veranschaulichungsmitteln am besten gerecht.

Außerhalb der unmittelbaren Produktionsvorbereitung, zum Beispiel für Nutzerinformation, Messen, Ausstellungen, Werbung und ähnliches, sind die komplexesten Veranschaulichungsmittel am geeignetsten.

Repräsentationsmittelfunktion

Häufig werden Veranschaulichungs-

mittel zur Werbung und Selbstdarstellung von Designern, Designinstitutionen oder der Formgestaltung als Disziplin benutzt. Noch verbreiteter ist deren Verwendung für Publikationszwecke, Ausstellungen, Firmen- und Produktwerbung. Dabei geht die Verwendung von Entwurfsdarstellungen, Modellen, Fotos, Computergrafiken und ähnlichem über die damit mögliche Entwurfsbeurteilung und über die Information künftiger Nutzer oder Partner weit hinaus und soll das ästhetische Empfinden, kulturelle oder technische Verständnis usw. ansprechen, wird also imagebildend für Produkt oder Betrieb eingesetzt. Vorzugsweise werden dafür sogar Veranschaulichungsmittel verwendet, deren Informationsgehalt und Beurteilbarkeit eingeschränkt sind (zum Beispiel Kontextdarstellungen), die jedoch besonders auffallen oder ansprechen. Die Adressaten sind dabei nicht nur Fachleute auf Messen oder potentielle Käufer, die über Prospekte und ähnliches informiert werden, sondern breitere Kreise der Bevölkerung, die mit entsprechenden Veranschaulichungsmitteln und -modifikationen bis hin zu Souvenirs und Spielwaren konfrontiert werden.

Formen von Veranschaulichungsmitteln im Design

Die Formen von Veranschaulichungsmitteln im Design sind äußerst vielfältig und weder durch Richtlinien noch durch Standards beschränkt. Bei allen Vorteilen solcher Freiräume bestehen große Nachteile in Begriffsunklarheiten, Unvergleichlichkeit verschiedener Darstellungen und dem Problem der Urteilsübereinstimmung zu dem künftigen Realobjekt. Im folgenden soll daher ein großer Überblick über bewährte Veranschaulichungsmittel gegeben werden.

Grafische Techniken

Unter grafischen Techniken sollen hier herkömmliche, wesentlich zweidimensionale Darstellungen vorwiegend dreidimensionaler Entwurfsobjekte ver-

standen werden, bei denen die Handarbeit gegenüber der Anwendung technischer Hilfsmittel dominiert. Sie ergeben praktikable und zur Darstellung spezieller Sachverhalte am besten geeignete Veranschaulichungsmittel, die im gesamten Entwurfsprozeß, jedoch meistens als Vorstufen zum Modell oder als Spezialdarstellung zu dessen Ergänzung, eingesetzt werden.

Eine Grobklassifizierung, die charakteristische Merkmale logisch gliedert, kann unter vier Aspekten erfolgen:

– Einteilung in Skizzen und exakte Darstellungen

Skizzen sind mit freier Hand und Augenmaß ausgeführt und ermöglichen spontanes Festhalten von Ideen, schnelle Änderung, Variantenbildung und ähnliches (Abb. 2). Mittel und Art der Darstellung sind dabei sekundär. Unter exakten Darstellungen sind Verfahren zu verstehen, die im allgemeinen eine Konstruktion und Zeichenhilfsmittel voraussetzen. Sie erheben einen höheren Anspruch auf Abbildungstreue (Maß-, Winkeltreue, Projektionstreue). Hierzu gehören technische Zeichnungen ebenso wie schattierte oder kolorierte perspektivische Ansichtszeichnungen.

– Einteilung nach dem dominierenden Gestaltungselement in linear- und flächenbetonte Darstellungen

Flächenbetonte Darstellungen erheben einen höheren Anspruch auf illusionäre Wirkung oder bisweilen Schauwert und -effekt bis zur Fotografieähnlichkeit (Abb. 4/5). Im Gegensatz zu linearen Darstellungen, die im allgemeinen einfarbig (bzw. schwarz/weiß) auf einem überall sichtbaren Untergrund ausgeführt werden, wird hier häufig farbig gearbeitet.

– Klassifikation hinsichtlich der Darstellungsart des Objektes, je nach dem untersuchten oder zu vermittelnden Sachverhalt

Ansichten als Darstellung der sichtbaren Oberflächen des Objektes (Abb. 4/5);

Schnitte als schematisch gedachte

Schnitte oder als Ansichten des aufgeschnittenen Objektes;

Explosionsdarstellungen als Darstellungen der räumlich distanzierten Einzelteile bzw. Baugruppen in ihrer Anordnung, Montagereihenfolge oder ähnliches (Abb. 3) und

Röntgendarstellungen als ganz oder teilweise „durchsichtige“ Abbildung eines undurchsichtigen Gegenstandes. – Einsetzen verschiedener Projektionen

Die senkrechte Parallelprojektion als Ein- oder Mehrtafelprojektion wird sehr breit im technischen Zeichnen, aber auch darüber hinaus (Abb. 4) angewendet. Bei hoher Maß- und



7

Winkeltreue tafelparalleler Flächen ist sie jedoch schlecht geeignet zur Abbildung der körperlichen und räumlichen Verhältnisse.

Die schräge Parallelprojektion oder Axonometrie (Iso-, Di- und Trimetrie) läßt bei maßstäblicher Abbildung eine Darstellung der körperlichen und räumlichen Verhältnisse zu. Letztere sind dadurch, daß sie einer unnatürlichen Perspektive mit unendlichem Betrachtungsabstand entsprechen, räumlich nicht illusionär. Axonometrische Darstellungen lassen sich relativ einfach konstruieren.

Die Zentralprojektion oder -perspektive entspricht dem natürlichen (monokularen) Sehen mit endlichem Betrachtungsabstand. Damit können mit aufwendigeren Konstruktionen illusionäre Darstellungen erzeugt werden (Abb.5).

Modelltechniken

Es sollen drei typische, sich sowohl durch ihre Funktion als auch durch ihre Eigenschaften unterscheidende Gruppen von Modelldarstellungen charakterisiert werden.

Darüber hinaus gibt es wiederum Mischformen und Überschneidungen, die sich aus der Vielfalt der Möglichkeiten im praktischen Gestaltungsprozeß ergeben.

Charakteristisch für die Gruppe der *Arbeitsmodelle* ist ihre Veränderbarkeit und Vorläufigkeit im Sinne des Entwerfens. Solche *Arbeitsmodelle* werden häufig zur Untersuchung und Darstellung ganz spezieller, begrenzter Aspekte eingesetzt und repräsentieren dadurch nur einige gestaltrele-



8

vante Merkmale unter Vernachlässigung anderer. Der Gesamtentwurf wird im allgemeinen nicht auf der Grundlage solcher *Arbeitsmodelle* abgeschlossen. Es ist deshalb sinnvoll, bei den Bezeichnungen von *Arbeitsmodellen* zusätzlich darüber zu informieren, welchen Zweck sie erfüllen bzw. welches Merkmal abgebildet oder welcher Teilaspekt untersucht werden soll. Einige Beispiele sollen auch dies erläutern:

Der Darstellung der konstruktiven Baustruktur eines Erzeugnisses kann ein Strukturmodell dienen. Ein solches ist für den Entwurf eines Behindertenfahrzeuges in Abbildung 6 zu sehen. Dieses Modell wurde gleichzeitig als Funktionsmodell zur Demonstration der für diesen Entwurf charakteristischen völlig neuartigen Funktionen (Befahren mit Rollstuhl, aktive und passive Beförderung des Behinderten, Betätigung der Türen usw.) erstellt.

Der aerodynamischen Optimierung und prospektiven Ermittlung von Strömungseigenschaften dienen Aerodynamikmodelle. In Abbildung 7 ist ein solches mit Rußanstrich zur Sichtbarmachung der Schubspannungen im Grenzschichtbereich zu sehen. An ihm wird aus aerodynamischer Sicht die Form optimiert. Abbildung 8 zeigt eine Rauchsondenuntersuchung im Windkanal.

Die plastische Bearbeitung eines Erzeugnisses erfolgt meist an leicht bearbeitbaren Formfindungsmodellen aus Plastilin, Ton, Schaumstoff oder ähnlichem. In der Abbildung 9 ist eine

Arbeitsmodellvariante eines Campingwohnanhänger-Entwurfes aus PUR-Hartschaum gezeigt. Mit diesem Material läßt sich die Form des Wagenkörpers schnell und veränderbar ausbilden, wie die bearbeitete Variante dieses Modells in Abbildung 10 zeigt. Die Gruppe der *Fein- oder Finishmodelle* umfaßt Ergebnisdarstellungen eines Zwischen- oder Endstandes des Designprozesses und komplexe Darstellungen möglichst vieler gestaltrelevanter Merkmale. Solche Modelle sind oft bis in Details ausgearbeitet und von solcher Oberflächengüte, daß sie äußerlich dem Erzeugnis gleichen. Sie können aber auch maßstäblich verkleinert oder in bestimmten Merkmalen abstrahiert und idealisiert sein. Da sich die Gestaltäquivalenz dabei meist nur auf äußerlich sichtbare Merkmale beschränkt, können teilweise Struktur und Material völlig abweichen und keinerlei Funktionsfähigkeit gestatten. Günstig ist es hingegen, an *Feinmodellen* andere Eigenschaften, zum Beispiel Bewegungsmöglichkeiten (Abb. 14) oder Konfigurationsvarianten baukastenmäßig aufgebauter Maschinen sichtbar zu machen. *Feinmodelle* können direkt (Maßstab 1:1) oder bei verkleinerten Modellen über entsprechende Bildherstellungstechniken die Illusion des Serienerzeugnisses auf Ausstellungen, Messen, für Propektfotos usw. hervorrufen (Abb. 11). Sie gestatten direkt dem Serienprodukt ähnliche Wahrnehmungs- und Beurteilungsbedingungen und darüber hinaus die Verwendung von Originalbestandtei-

len und die technologische Weiterverwendung zum Beispiel zum Abformen der Werkzeuge für Polyesterterteile (Abb. 12).

Die dritte Gruppe von Modellen umfaßt *Prototypen und Muster*. Sie sind Ergebnis aller am konstruktiven Entwicklungsprozeß Beteiligten. Prototypen entsprechen in Form und Funktion weitgehend dem künftigen Erzeugnis. Sie sind jedoch auf andere Weise entstanden, das heißt meist in handwerklicher Einzelfertigung unter Verwendung von Originalbauteilen (zum Beispiel Standard- und Zuliefererteile) hergestellt worden (Abb. 13).

Unter Mustern werden Exemplare des Produktes verstanden, die bereits unter Verwendung der technologischen Ausrüstungen der Serienfertigung zum Beispiel in der Nullserie (Nullserienmuster) oder Bedingungen der laufenden Produktion (Serienmuster) entstanden. Prototypen und Muster ermöglichen als erste Veranschaulichungsmittel im Entwicklungsprozeß eine vollständige erlebensmäßige Äquivalenz. Sie sind jedoch bei vielen Erzeugnissen mit einem so hohen Aufwand verbunden, daß sie im allgemeinen nicht in frühen Entwurfsstadien gebaut werden können und bereits vor ihrer Herstellung ein hoher Reifegrad der Entwicklung erforderlich ist. Bestimmte, zum Beispiel werkzeuggebundene Gestaltungsdetails, müssen bereits im Prototyp ihre endgültige Ausbildung erhalten.

Fotografische Techniken

Alle bisher gezeigten Beispiele der grafischen Techniken und Modelltechniken werden meist auch fotografisch festgehalten. Durch praktische Eigenschaften, wie die leichte Vervielfältigung, Vergrößerung, Verkleinerung, Archivierung usw., ist die Fotografie für den Designer unverzichtbar. Trotz starker Abweichungen in den Wahrnehmungsbedingungen gegenüber der Realität bzw. dreidimensionaler Veranschaulichungsmittel können mit Fotografien medienspezifische Möglichkeiten ausgenutzt werden. Diese bewirken nach Buddemeier eine Erleichterung des Sehens (durch Ausschnitt- und Betrachtungsstandortwahl, Immobilisierung, Verkleinerung usw.), Überraschung (Überbieten dessen, was der Mensch normalerweise sieht) sowie Hervorhebung und Isolierung bestimmter Eindrücke.⁴ Die dabei als positiv apostrophierte „Erleichterung des Sehens“ ist natürlich mit einer Einschränkung der Wahrnehmung und damit Entfernung vom Ziel der erlebensmäßigen Analogie des Veranschaulichungsmittels gegenüber der Realität verbunden. Die speziellen Aufgaben der Fotografie für das Design lassen sich in fünf Gruppen zusammenfassen:

– Informationsspeicherung

7 Arbeitsmodell 1:5 zur Formfindung und aerodynamischen Optimierung einer Pkw-Karosserie
Gestalter: Günter Kranke, Karl-Heinz Schaar-
schmidt, Johannes Uhlmann

8 Rauchsondenuntersuchung eines Wohnwagens-
Gespans im Windkanal

9 Arbeitsmodell eines Campingwohnwagens aus
PUR-Hartschaum im Maßstab 1:5

10 infolge veränderter Aufgabenstellung stark über-
arbeitete Variante des Modells aus Abbildung 9
als Arbeitsschritt zum Prototyp in Abbildung 13

Zwischenschritte des Designprozesses können fotografisch konserviert werden, auch wenn ein Modell weiterbearbeitet wird. Varianten, Konfigurationen, Bewegungsphasen, Abläufe usw. eines einzigen Modells lassen sich nebeneinander darbieten.

– Informationsverdichtung

Die soeben genannten Beispiele können teilweise verdichtet und auf einem Foto zum Beispiel als stroboskopische oder durch Mehrfachbelichtung entstandene Bewegungsphasen eines Objektes dargestellt werden. Letzteres wird in Abbildung 14 am Beispiel der sich überlagernden Bewegungen an der Bedieneinheit eines Behindertenfahrzeuges gezeigt.

– Informationsmodifikation

Die auf Fotos vorliegende Information läßt sich durch Retuschen und Montagen im allgemeinen leichter modifizieren als an den Originalen. Dadurch können insbesondere gestalterische Änderungen und Korrekturen sowie Kombinationen vorhandener Bestandteile fotografisch schnell zu einer guten Entscheidungshilfe führen.

– Informationsfixierung

Ist es einerseits ein Nachteil des „Standbildes“, fixiert zu sein und damit die vom Fotografen eingefangene Information aus zweiter Hand zu vermitteln, so kann dies auch vorteilhaft sein, wenn beispielsweise ein verkleinertes Modell nicht direkt betrachtet werden kann, sondern mittels Foto die (natürliche) Betrachtungsperspektive vorgegeben ist. Auch die Beleuchtungsbedingungen, die bei der Modelldirektbetrachtung meist rein zufällig sind, lassen sich im Atelier durch gezielte Lichtführung objektgemäß einsetzen und festhalten. Sie kann einen Teil der Information über die Plastik eines Objektes, die durch den Übergang zur Zweidimensionalität verloren geht, erhalten.

– Informationsmanipulation

Die Fotografie ist vor allem durch die Presse eine allgemein akzeptierte Form der Realitätsbetrachtung geworden. Der Betrachter eines Fotos wird dies als eine Darstellung der Realität ansehen, wenn keine wesentlichen, die Glaubwürdigkeit beeinträchtigenden Fehler enthalten sind, auch wenn es sich um ein maßstäblich verkleinertes Modell handelt (Abb. 11).

11 Feinmodelle einer Baureihe von Campingwohn-
wagen in natürlichem Kontext im Maßstab 1:5

12 originalgroßes Feinmodell, vorwiegend aus Holz,
dem Entwurfsstand des Modells aus Abbildung 11
entsprechend

13 Prototyp des überarbeiteten Wohnwagens mit
Polyesterkarosserie

Gestalter: Günter Kranke, Karl-Heinz Schaar-
schmidt, Johannes Uhlmann



9



10



11

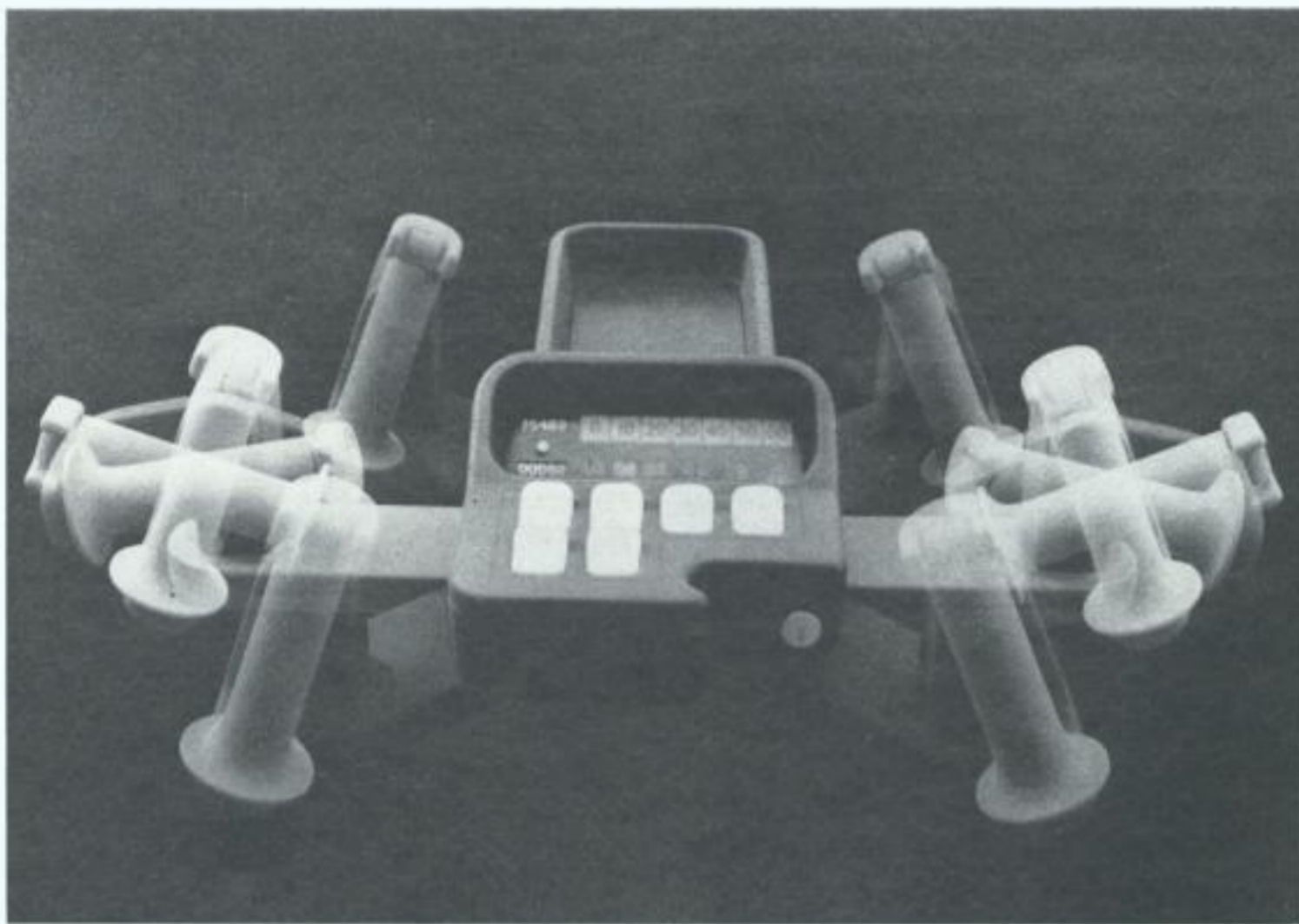


12



13

31



14
Verdeutlichung der Bewegungsmöglichkeiten (Hauptfunktionen) der Bedieneinheit eines Behindertenfahrzeuges durch überlagerte Mehrfachbelichtung beim Fotografieren des Modells
Gestalter: Günter Kranke, Frithjof Meinel

Neue technische Verfahren

Die Möglichkeiten zur Veranschaulichung von Designentwürfen haben sich in den letzten Jahren durch neue Medien und Informationstechnologien stark erweitert. Im allgemeinen sind diese Techniken nicht designspezifisch und müssen auf ihre Anwendung im Design hin spezifiziert werden.

Als erstes ist die Videotechnik zu nennen. Sie konnte aber zur unmittelbaren Veranschaulichung von Entwürfen der Produktgestaltung bisher keine große Bedeutung erlangen. Vielmehr blieben Videoaufnahmen innerhalb der Produktgestaltung aufgrund der geringen Auflösung aller internationalen Fernsehnormen und erst recht der größtenteils verwendeten Amateurtechnik bei rein reproduktiver Arbeitsweise vor allem auf das Vorfeld (Anfangsuntersuchungen, Medium zur Beobachtung des Verhaltens und der Umwelt usw.) und auf frühe Entwurfsstadien mit ohnehin wenig detaillierten Modellen beschränkt. Trotz großer Ähnlichkeit der Wahrnehmungsbedingungen und der praktischen Verwendung von Video-Veranschaulichung mit der Filmtechnik ergeben sich neben den genannten Nachteilen auch wesentliche Vorteile. Dies sind vor allem einfache Handhabung, sofortige Kontrollmöglichkeit des aufgezeichneten Bildes und damit vor allem mögliche Selbststeuerung der Kamera (auch ohne Aufzeichnung) zur Erzeugung eines in Grenzen frei wählbaren bewegten Bildes vom betrachteten Objekt. Das ist, insbesondere in Verbindung mit der Modellendoskopie, in Architektur und Städtebau und Arbeitsumweltgestaltung⁵ der Fall. Für den unmittelbaren Entwurfsprozeß in der Produktgestaltung wird die Videotechnik erst mit den zusätzlichen Möglichkeiten und der erheblichen Verbes-

serung der Qualität im Zusammenhang mit der Computertechnik wieder interessant. Insbesondere durch Modifikation von Bildern, deren Kombination und Weiterverarbeitung, gewinnt die Videotechnik als eine grafische Systemkomponente eines insgesamt viel leistungsfähigeren Gesamtsystems an Bedeutung.

Die elektronische Datenverarbeitung bewirkt eine grundlegende Revolutionierung des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses. Durch Einführung neuer Informationstechnologien wird eine völlig neue Qualität der Produktionsvorbereitung erreicht. Die industrielle Formgestaltung als integraler Bestandteil des Erzeugnisentwicklungsprozesses kann davon nicht ausgenommen werden. Dazu sind jedoch entsprechend der Spezifik der Arbeit des Designers spezielle CAD-Systeme notwendig.⁶ Bereits die Perfektionierung der Darstellung durch Schattierungen, Farbwiedergabe und ähnliches erfordert einen wesentlich höheren Aufwand, ergibt aber erst bei voll grafiktauglichen Systemen perfekte Ergebnisse. Der Produktdesigner benötigt jedoch mehr die Darstellung dreidimensionaler Sachverhalte, die durch „solid modelling“, das heißt rechnerinterne dreidimensionale Darstellung und durch „Manipulationen“ dieser sogenannten „Modelle“ auf dem Bildschirm frei betrachtbar gemacht werden. Durch Anschluß einer NC-Fräsmaschine ist auch die echte 3-D-Ausgabe eines Entwurfes möglich. Schließlich ergeben sich noch Möglichkeiten der Computeranimation, das heißt Bewegung, Veränderung usw. des dargestellten Objektes auf dem Bildschirm. Auch hier handelt es sich um Nutzung einer aus dem gebrauchsgrafischen Bereich des Animationsfilms stammenden Technik, bei der sowohl Video-, Com-

puter- als auch manuelle (Stift- und Tastatur-) Eingaben kombiniert werden. Mit der Computersimulation können auf diesem hohen Niveau der Computertechnik Systeme so komplex gesteuert werden, daß sehr komplizierte Gestaltungsbereiche wie die Cockpits bei Fahr- und Flugzeugen aus ergonomischer, psycho-physiologischer und gestalterischer Sicht untersucht werden können. Diese Möglichkeit einer sehr komplexen und dem realen Erleben gemäßen Vorwegnahme der künftigen Realität eines Objektes kann auch zur Testung des Designs verwendet werden.

Als eine dritte Entwicklungsrichtung moderner Veranschaulichungsmittel soll schließlich die Holographie genannt werden, der einschlägige Fachleute revolutionierende Eigenschaften voraussagen. Als ein dreidimensionales Wiedergabeverfahren des Lichtwellenfeldes eines Objektes ist in Grenzen auch eine Betrachtung desselben aus verschiedenen Blickwinkeln und „völlige Farbechtheit ohne die bisherigen komplizierten Farbentwicklungsverfahren der heutigen Farbfotografie“⁷ zu realisieren. Reinert beschreibt außerdem die Möglichkeit, Hologramme ohne Vorlage eines abzubildenden Objektes zu synthetisieren und neben Lichtwellen auch andere, zum Beispiel akustische und Mikrowellen, einzubeziehen. Solche Hologramme werden auch mittels Computer generiert und bereits im Automobildesign zur Vermeidung böser Überraschungen beim Übergang von verkleinerten Tonmodellen zur Originalgröße angewendet.

Anmerkungen

- 1 Wüsteneck, K. D.: Zur philosophischen Verallgemeinerung und Bestimmung des Modellbegriffs, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 11 (1963) 12, S. 1504-1523
- 2 Frick, R.: Funktion und Struktur des Modellverfahrens, in: Die Technik, Berlin, 29 (1974) 4, S. 261
- 3 Klaus, G.; Buhr, M.: Philosophisches Wörterbuch, Leipzig 1974, S. 807 f.
- 4 Buddemeier, H.: Das Photo, Reinbeck 1981
- 5 vgl. Uhlmann, J.: Mit Foto und Bildschirm arbeiten, in form+zweck 10 (1978) 4, S. 18-20
- 6 Albrecht, J. Möglichkeiten und Grenzen rechnerunterstützter Formgestaltung, in: 7. Kolloquium zu Fragen der Theorie und Methodik der industriellen Formgestaltung, Halle 1983, S. 173
- 7 Reinert, U.: Holografie - Stiefkind der Forschung, in: Form, Seeheim 110 (1985), S. 28/29

Atelier Gotha

Gespräch mit Holger Gehrmann

In diesem Jahr besteht das Atelier Gotha des VEB Designprojekt – eines von insgesamt fünf neben dem Stammbetrieb – fünf Jahre. Sein Kollektiv gilt als kreativ und effektiv. Atelierrichteur Holger Gehrmann, 1986 mit dem Designpreis der DDR ausgezeichnet, gibt Auskunft über Arbeitsmethoden und -ergebnisse in Gotha.

form+zweck: Wie stellt sich die Reihe der Stammpartner des Ateliers nach fünf Jahren Atelierarbeit in Gotha dar?

GEHRMANN: Die Palette ist breit, es stoßen immer neue Auftraggeber zu uns. Wir beraten unsere Partner, übernehmen für die kurzfristige Überleitung bestimmte Aufgaben und arbeiten an perspektivischen komplexen Gestaltungsvorhaben. Ein Beispiel für regelmäßig wiederkehrende Anforderungen seitens der Industrie – offensichtlich aufgrund guter Erfahrungen mit unserem Atelier – sehen wir in der Zusammenarbeit mit dem VEB Gummiwerke Thüringen in Waltershausen. Für diesen Partner bearbeiten wir jährlich mehrere Aufgaben. Sehr gute Beziehungen entwickeln sich ebenfalls zum VEB Fahrzeugwerke Waltershausen. Hier in Gotha selbst bestehen ähnlich gute Kontakte zum Kombinat Chemisch-technische Erzeugnisse – um nur einige wichtige Partner zu nennen.

form+zweck: Erklärte Absicht bei der Installierung des Ateliers hier in Go-

tha war es ja, insonderheit den Thüringer Raum mit Designdienstleistungen zu versorgen...

GEHRMANN: Wenn man auf der Landkarte die territoriale Verteilung unserer Auftraggeber betrachtet, so bestätigt das die zunehmende Umsetzung dieses Vorhabens in die Realität. Wir sind inzwischen in allen drei Thüringer Bezirken „zu Hause“, und das Spektrum unserer Produktarbeit ist entsprechend breit. An erster Stelle stehen mit Abstand Leistungen auf dem Gebiet der Konsumgüterindustrie, während Arbeits- und Wohnumweltgestaltungsaufgaben nur einen geringen Anteil unserer Arbeit ausmachen. Diese werden arbeitsteilig überwiegend von unserem Atelier in Dresden gelöst. Auch Designleistungen für Hersteller von Investitionsgütern machen einen geringeren Anteil aus, das rührt unter anderem daher, daß im Thüringer Raum angesiedelte große Betriebe über eigene, leistungsstarke Designeinrichtungen verfügen. Wobei insgesamt eine interessante Tendenz zu beobachten ist: Der VEB Designprojekt wird zunehmend von solchen Kombinat beauftragt, Alternativlösungen zu den „hausgemachten“ zu erarbeiten. So haben wir zum Beispiel für den VEB Fahrzeug- und Jagdwaffenwerk Suhl an der Entwicklung von Mokicks gearbeitet, wohl wissend, daß wir nur einen Teil der insgesamt auf das Thema angesetzten Designerkapazität ausmachten. Wir halten solche

Praktiken des gestalterischen Wettbewerbs um die optimale Lösung für ein Produkt für sehr sinnvoll, und wir organisieren so etwas immer wieder auch von unserer Seite aus: Alternativlösungen innerhalb des Ateliers und in Zusammenarbeit mit der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, oder mit freiberuflichen Designern.

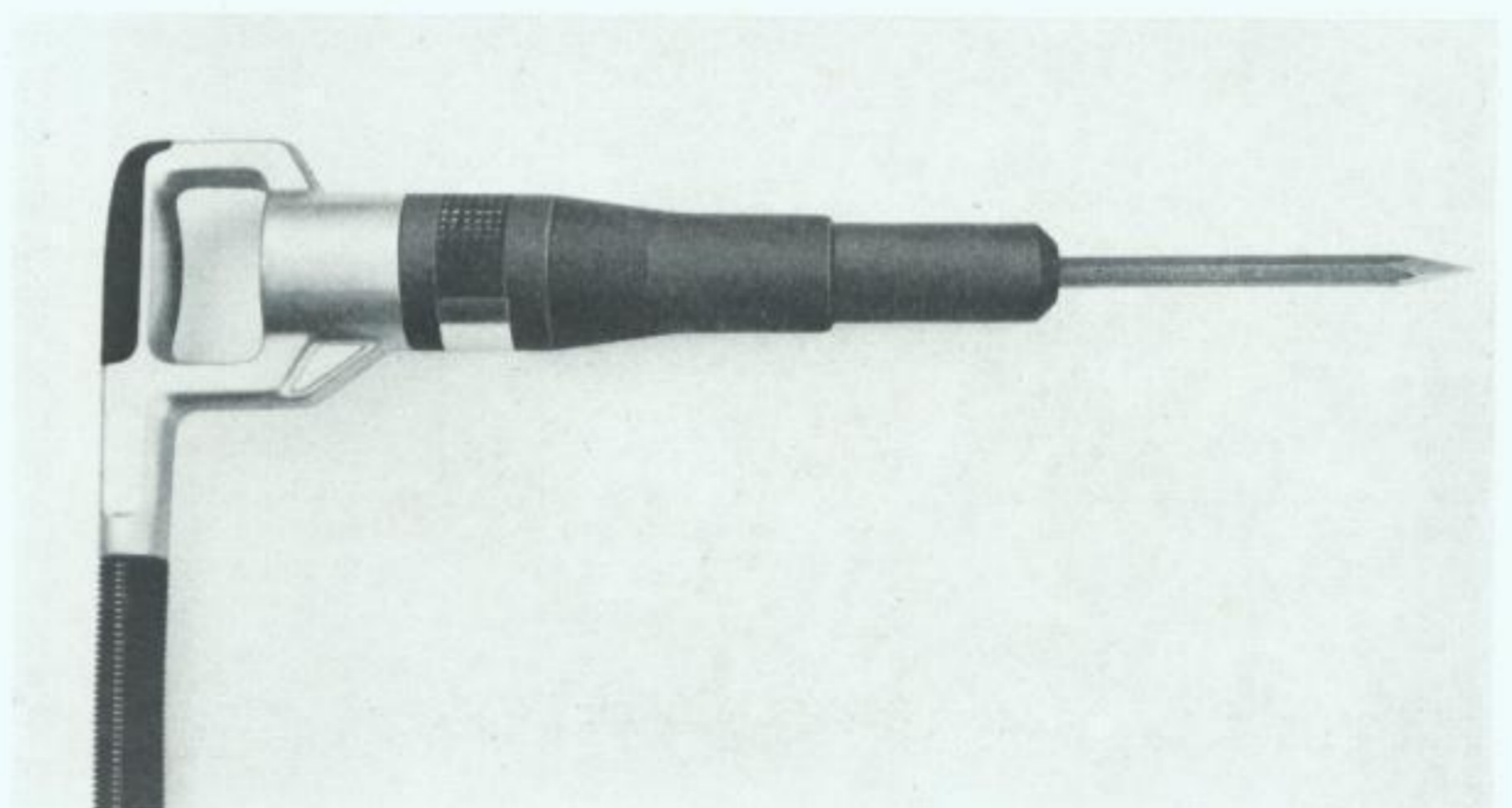
form+zweck: Das berührt eine Frage, die mir eminent wichtig erscheint für Designer, die sozusagen am laufenden Band und unter Termindruck Dienstleistungen zu erbringen haben – ob unter solchem kommerziellen Erfolgszwang auf Dauer nicht die Fähigkeit zur unbefangenen Kreativität, zum „Spinnen“ leiden muß. Gibt es „außerhalb des offiziellen Programms“ Spielraum für Erfindungen, für Designvorlauf oder gar Designutopien, für ungefragte Vorschläge?

GEHRMANN: Um gleich das Wort „Vorschläge“ aufzugreifen – es wird bei uns bewußt gebraucht und bewußt vermieden. Wir verbannen es aus dem Sprachgebrauch überall dort, wo es um Designaufträge geht, die in absehbarer Zeit real umsetzbar sein sol-

1
5-Liter-Druckspritze
Gestalter: Peter Rommeiß, 1986
Hersteller: VEB Gummiwerke Thüringen „Werner Lambertz“ Waltershausen
2
Abbauhammer
Gestalter: Holger Gehrmann, Frank Helle, 1985
Auftraggeber: VEB Fahrzeug- und Jagdwaffenwerk „Ernst Thälmann“ Suhl



1



2

len. Hier sprechen wir von Designentwürfen, um ganz absichtlich die Unverbindlichkeit, die in dem Wort „Vorschlag“ zum Ausdruck kommt, auszuschließen. Andererseits machen wir ganz bewußt Vorschläge, wenn wir beispielsweise Fahrerkabinen für den „Multicar“ im Rahmen einer Diplomarbeit gestalten lassen, die der Auftraggeber momentan aus technologischen oder ökonomischen Gründen noch gar nicht realisieren kann, und gleichzeitig im Atelier an einer Variante arbeiten, die unter den jetzt gegebenen Bedingungen realisierbar ist. Damit zeigen wir dem Auftraggeber einerseits, wohin die Entwicklung zukünftig im internationalen Vergleich gehen muß, und andererseits, was jetzt schon besser zu machen wäre. Zusammengefaßt: wir haben Volumen für solche Vorlaufarbeiten, nur – der Spezifik unseres Betriebes gemäß und unserer wirtschaftlichen Rechnungsführung entsprechend – brauchen wir Partner, die solche Wege mitgehen. Die sind aber noch die Ausnahmen. Ich sehe zu selten, daß man in unserer Wirtschaft so deutlich und konsequent über die kurz- und mittelfristigen Designaufgaben hinaussieht und auch die langfristige Perspektive im Auge hat. Man hat Mühe genug, die kurzfristigen Designaufgaben in guter Qualität produktionswirksam zu machen.

form+zweck: Welche Erfahrungen hat das Atelier Gotha in den fünf Jahren seines Bestehens mit dem Verhältnis Designentwurf – realisierte Produktion gemacht?

GEHRMANN: Erfahrungen kristallisieren sich jetzt natürlich erst heraus, und da werden sich momentane Proportionen noch verschieben. Ein Drittel unserer Entwürfe ist gegenwärtig realisiert, ein Drittel befindet sich auf dem Wege zur Umsetzung, und ein weiteres hat wenig Chancen, umgesetzt zu werden. Daß wir mit der Quote nicht zufrieden sind, erübrigt sich zu sagen, wobei wir aber auch ganz realistisch einschätzen müssen, daß überall auf der Welt Dinge gestaltet werden, die nicht zur Produktion kommen.

form+zweck: Wie arbeitet sich das Atelier in die technisch-technologischen Gegebenheiten der Auftraggeber ein, um die Möglichkeit der Entwurfsrealisierung so hoch wie möglich ansetzen zu können?

GEHRMANN: Das ist eine zentrale Frage im Prozeß unserer Arbeitsorganisation. Wenn wir der Maxime folgen, daß Maßstab für die Qualität der gestalterischen Arbeit das ökonomisch realisierte, verkaufbare und im Gebrauch sich bewährende Produkt ist, dann müssen wir natürlich bereits im Vorfeld des Entwurfs alles das tun, was auf die Erfüllung dieses Grundsatzes

gerichtet ist. Das beginnt mit der Vertragsvorbereitung. Wir unterhalten uns sehr genau mit jedem, der bei uns arbeiten lassen möchte, und versuchen auch zu erkennen, wo Auftraggeber zum Beispiel aus formalen Gründen („Wir haben das Design in die Produktentwicklung einbezogen!“) eine Leistung haben wollen, die sie zwar bezahlen, aber nicht ernsthaft umzusetzen beabsichtigen. Das ist das erste Kriterium. Ein zweites besteht darin, daß wir uns auf analoge Zielvorstellungen einigen. Wer also eine Superlösung haben will, muß mit entsprechenden produktionsseitigen Bedingungen aufwarten können, oder man muß sich zu den gegebenen Bedingungen bekennen und von einer illusionären gestalterischen Zielstellung verabschieden. Infolgedessen wird der zeitliche, ökonomische, technisch-technologische Rahmen für die zu vereinbarenden Aufgabe abgesteckt, und erst dann kommt es zum Vertragsangebot unsererseits, wo all die determinierenden markanten Eckpunkte noch einmal benannt werden, um eventuelle Mißverständnisse auszuschließen.

Vor dem endgültigen Vertragsabschluß verständigen wir uns innerhalb des Ateliers mit den vorgesehenen Bearbeitern über das Umfeld der Aufgabe und über eine gemeinsame Auffassung zum Produkt, und die erste konkrete Aufgabe für den Gestalter – neben dem gestalterischen Weltstandsvergleich – besteht darin, eine präzisierte Aufgabenstellung zu erarbeiten. Dafür gibt es ein verbindliches Schema, das Antworten auf folgende, in unserem Gespräch hier nur verallgemeinerte, Fragen verlangt.

1. Bedingungen: Welche Technologien, Materialien, Zulieferungen und spezielle Voraussetzungen hat der Auftraggeber zu bieten?

2. Forderungen: Welche Gebrauchseigenschaften hat das Produkt zu erfüllen?

3. Gestalterische Zielstellungen: Welche visuell-ästhetische Erscheinungen markieren das Produkt, wie soll seine Anmutungsqualität sein?

Ziel all dessen ist, daß der ökonomische Erfolg unserer Designarbeit nicht dem Zufall überlassen bleibt, sondern von Anfang an so sicher wie nur möglich gemacht wird.



3



form+zweck: Wie weit geht Ihre Bereitschaft, sich im Interesse des ökonomischen Erfolges – oder eines vermeintlichen solchen – auf gestalterische Kompromisse einzulassen?

GEHRMANN: Das Wort „Kompromiß“ hat für mich nicht unbedingt einen negativen Klang. Einen guten Kompromiß zu erreichen, sehe ich durchaus als Optimum an. Um solche optimalen Übereinkünfte mit unseren Partnern bemühen wir uns mit aller Kraft: das höchstmögliche Designniveau unter den gegebenen oder real zu schaffenden Bedingungen der Produktion zu erreichen – mit dem Ziel, daß es beim Nutzer zur Identifikation führt. Der Nutzer ist der Maßstab für die Grenzen des Kompromisses. Die sind beispielsweise erreicht, wo ein Produkt Umweltprobleme verschärft, wo es hinter dem Niveau von Vorgängerentwick-

lungen zurückbleibt oder technische Kriterien so dominant gesehen werden, daß unsere gestalterischen Gesichtspunkte nicht ausreichend berücksichtigt werden.

form+zweck: Gibt es auch eine ästhetische Schmerzgrenze? Ich will mal nur die gelegentliche Vorliebe von Herstellern, sprich Auftraggebern, für Schmuckwerk an oder auf ihren Erzeugnissen erwähnen...

GEHRMANN: Wir haben ja international und in der DDR, was die Haltung zum Design betrifft, einiges hinter uns, bis hin zum „grau, kantig, stapelbar“. Jetzt befinden wir uns mittendrin, zunehmend zu lernen – wenn das vom Nutzer akzeptierte Produkt Ziel unserer Arbeit ist –, über den visuellen Reiz, der über die reine Zweckform hinausgeht, differenziert nachzudenken. Ich glaube nicht, daß wir nur



7

Bügeleisen

Gestalter: Peter Scheidler, 1983

Hersteller: VEB Kombinat Elektrogeräte Apolda

8

Fahrradkoffer

Gestalter: Peter Rommeiß, Doris Wudke, 1983/84

Hersteller: VEB Gummiwerke Thüringen „Werner Lambertz“ Waltershausen

9

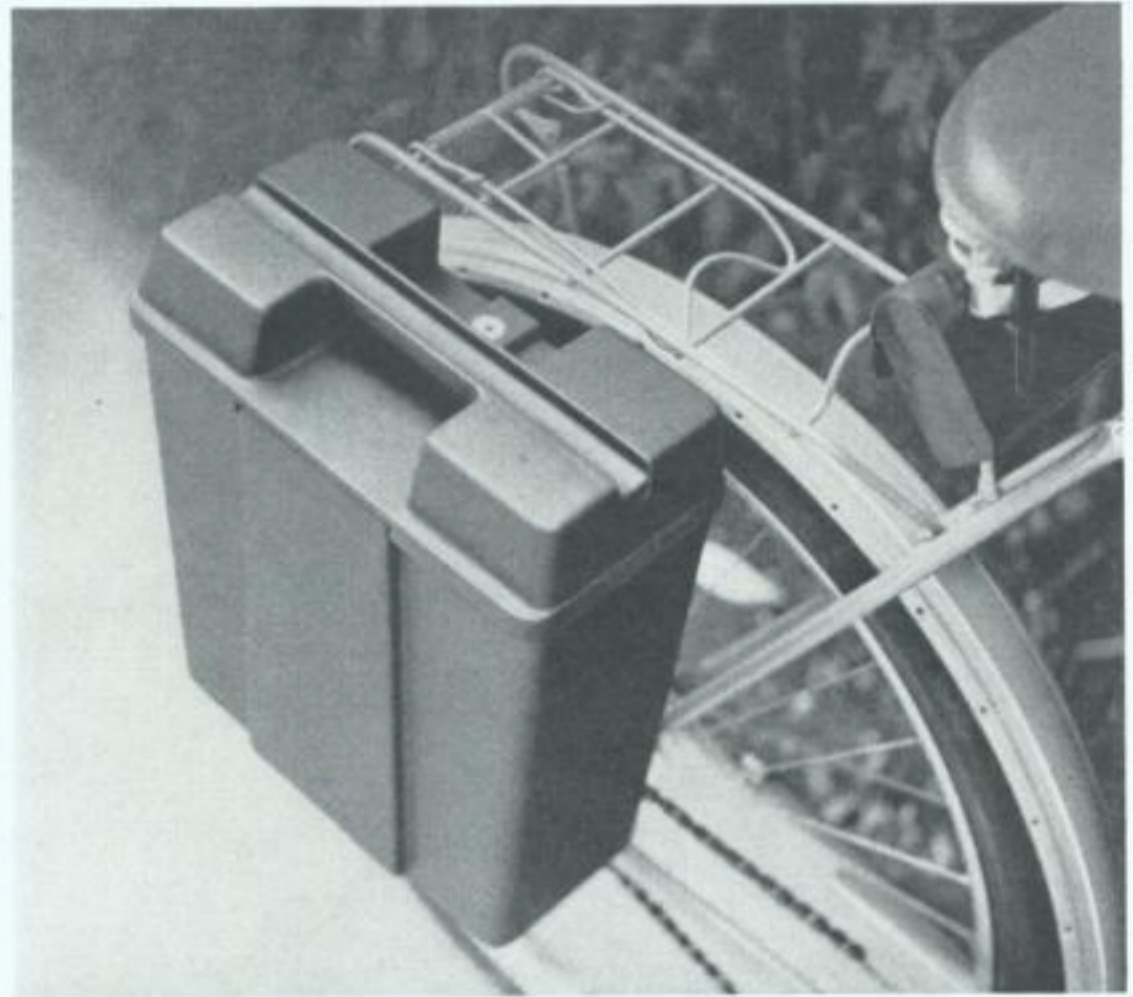
handbetriebene Haushaltgeräte

Gestalter: Doris Wudke, 1986

Hersteller: VEB Plaste Struth-Helmersdorf



7



8



9

die absolut reduzierte und nur rational begründbare utilitaristische Form machen sollten.

Gerade diese Erkenntnis erhöht aber die kulturelle Verantwortung, die dem Designer übertragen wird. Die von mir angesprochenen visuellen (und haptischen!) Reize müssen logisch sein, dem Produkt eine Artikulation geben, so daß es anspricht.

form+zweck: Wenn Sie sich über solche Fragen mit den Produzenten auseinandersetzen, betreiben Sie ja ganz im Detail das, was man gemeinhin Designförderung nennt; ich bezeichne es lieber als Designaufklärung. Sie tun das darüber hinaus aber auch in der Öffentlichkeit, vor wenigen Tagen

erst schloß die erste umfassende Ausstellung mit Arbeitsergebnissen des Ateliers hier in Gotha. Wie war die Resonanz, und was unternehmen Sie überdies?

GEHRMANN: Wir hatten einen enormen Zulauf, der uns wirklich überraschte: 13 000 Besucher.

form+zweck: Wie viele Einwohner zählt die Kreisstadt Gotha?

GEHRMANN: 50 000. Wir haben an einem Tag manchmal über tausend Besucher verzeichnen können. Es gab da viele Gespräche direkt „am Objekt“, Presse und Rundfunk nahmen eingehend Notiz – ich glaube, wir konnten hier etwas zur bewußten Sicht der Nutzer auf die Zweckmäßigkeit

und Schönheit der Dinge im Alltag beitragen. Und natürlich rückte das Atelier selbst wie nie zuvor ins Blickfeld der Öffentlichkeit.

form+zweck: Auch ins Blickfeld der Wirtschafts- und Kulturverantwortlichen im Territorium?

GEHRMANN: Die Ausstellung hat neue Auftraggeber aus dem Kreisgebiet zu uns geführt; Reserven sehen wir aber noch auf Bezirksebene. Ich glaube, daß die wirtschaftsleitenden Organe da noch nicht voll erkannt haben, was wir für sie wert sein könnten. Nicht zuletzt auch in dieser Hinsicht halte ich für wichtig, was wir sonst noch unternehmen hinsichtlich Designförderung oder Designaufklärung, wenn Sie so wollen. Das beginnt bei Vorlesungen über Design an der Akademie des Wirtschaftsrates des Bezirkes Suhl, in der Kammer der Technik und in Erfinderschulen; ich habe im Bauhaus Dessau vor Lehrkräften nicht-gestalterischer Hoch- und Fachschulen gesprochen, und das geht bis hin zur Gestaltung von Unterrichtsstunden und der Betreuung von Schulklassen.

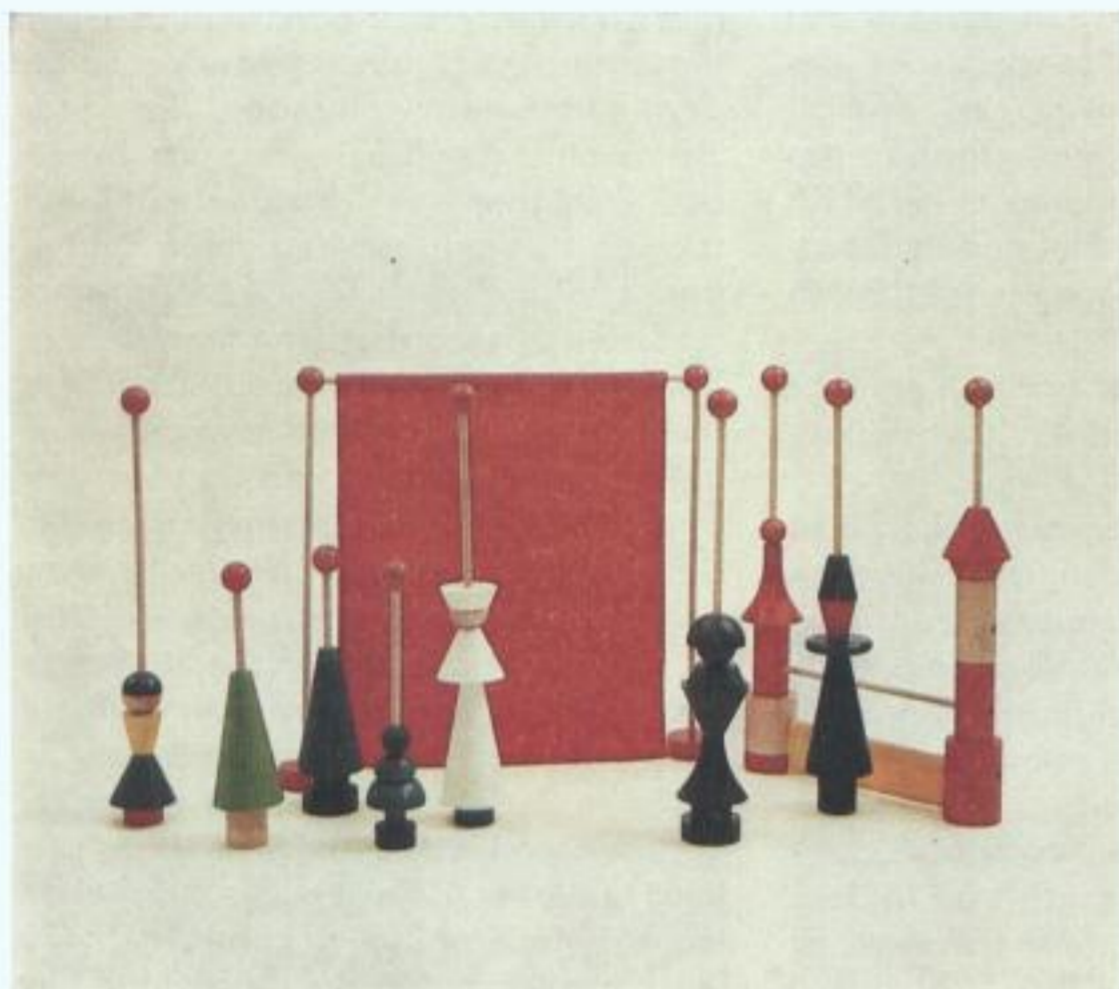
form+zweck: Sie arbeiten auch mit Designstudenten zusammen, mit Praktikanten und Diplomanden, die Sie im Atelier betreuen. Glauben Sie, daß Gotha als Arbeitsort für Absolventen attraktiv genug ist? Haben Sie Probleme mit der Zuführung von Kadern? Was bietet „die Provinz“?

10
 Stabfigurensystem
 Gestalter: Kathrin Kuhr, Susanne Kummer, 1985
 Auftraggeber: VEB Kombinat Schnittholz und Holzwaren Erfurt, Sitz Nordhausen

11
 1-Liter-Druckspritze
 Gestalter: Uwe Heinke, 1984
 Hersteller: VEB Gummiwerke Thüringen „Werner Lambertz“ Waltershausen

12
 Kosmetikflaschen
 Gestalter: Doris Wudke, 1987
 Auftraggeber: Deutsches Hydrierwerk Rodleben, Betrieb Gerana Kosmetik

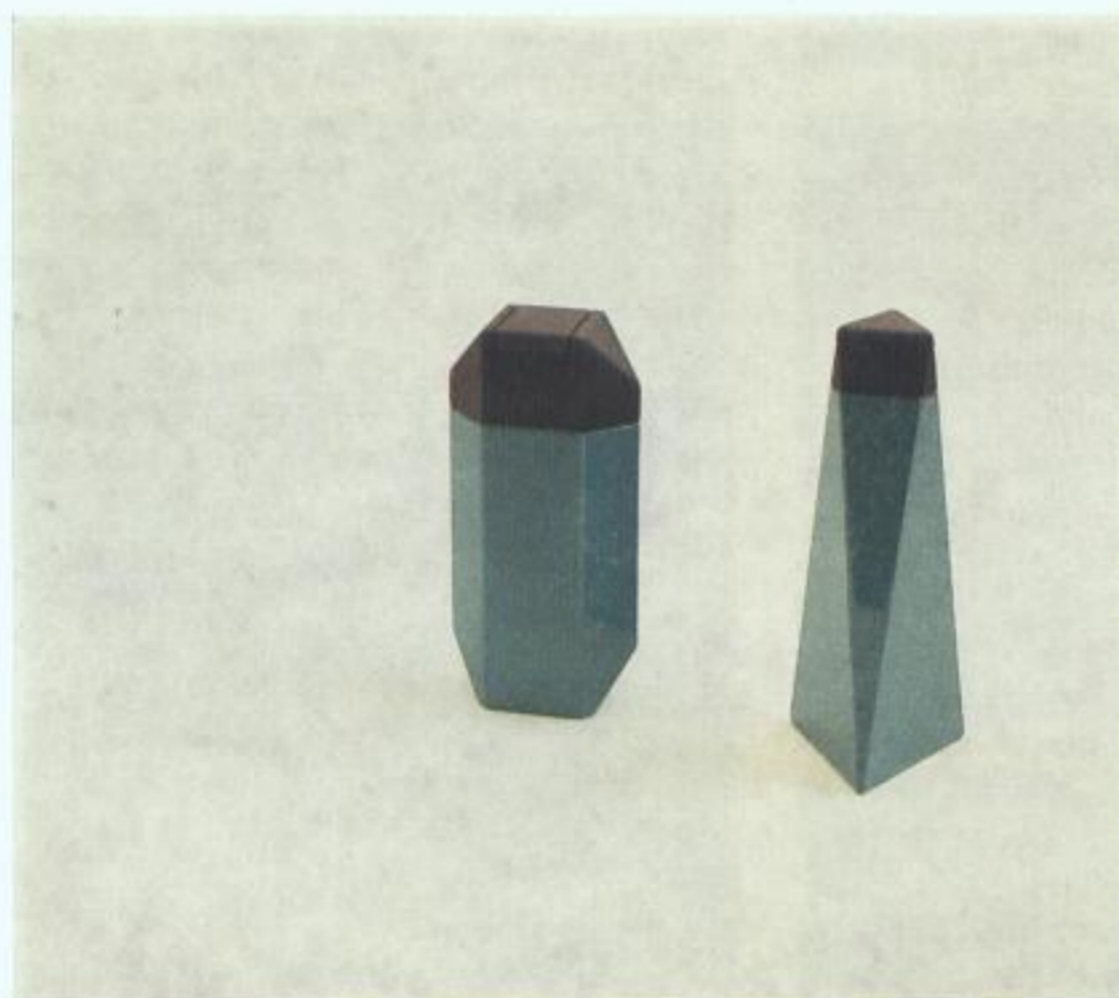
13
 Hartschalenkoffer
 Gestalter: Peter Rommeiß, 1987
 Auftraggeber: VEB Kofferfabrik Kindelbrück



10



11



12



13

GEHRMANN: Um es mal so zu sagen: Fluktuation ist nicht mein Hauptproblem als Leiter. Natürlich läuft man uns aber hier in Gotha nicht die Türen ein. Darauf setzen wir auch gar nicht, sondern vielmehr auf Kontinuität in der Kaderarbeit. So haben wir einen Mitarbeiter hier, der schon vor dem Studium Kontakt zu uns hatte, uns während des Studiums häufig besuchte, sein Praktikum bei uns absolvierte und seine Diplomaufgabe hier bearbeitet hat. Und wenn ich mit Vorträgen oder zur Betreuung von Studenten

an der Hochschule in Halle auftrete beziehungsweise Praktikanten hierher hole, dann tue ich das natürlich auch unter dem Aspekt, künftige gute Fachleute kennenzulernen und zu gewinnen. Und wir sind wählerisch beim Aussuchen unserer Kollegen. Also: man muß sich schon selbst kümmern. Was wir hier „in der Provinz“ zu bieten haben, sind außer einer schönen Landschaft ein kreatives Arbeitsklima und eine attraktive Schaffensform mit einem sehr vielseitigen, abwechslungs-

reichen Aufgabenspektrum. Erfahrungsaustausch und gegenseitiges Über-die-Schulter-Gucken sind bei uns keine Schlagworte oder spektakulären Aktionen, sondern gehören zum Arbeitsalltag. Bei uns ist Grundsatz, daß nichts aus dem Atelier herausgeht, wo noch einer einen berechtigten Einwand vorbringen konnte. Präzise Arbeitsorganisation und Spontaneität sind für uns gleichermaßen vor den Erfolg gesetzt. (Das Gespräch führte Günter Höhne.)

Konzept für NARVA-Design

Gespräch mit Peter Beyer

Im Kombinat VEB NARVA „Rosa Luxemburg“ erfährt die Designarbeit gegenwärtig eine neue Orientierung. Zu organisatorischen und inhaltlichen Fragen in diesem Zusammenhang gibt der Chefgestalter Peter Beyer des Kombinates Auskunft.

N

form+zweck: Das neue NARVA-Designsignet tauchte erstmals zur Leipziger Herbstmesse 1987 auf, unvermittelt, fast klammheimlich. Nun ist vom Aufbau eines NARVA-Designzentrums zu hören.

BEYER: Ja. Wir formieren unsere Kräfte und Mittel neu – zwar nicht „klammheimlich“, aber ohne in der Öffentlichkeit allzu sehr Reklame damit zu machen. Oft steckt ja hinter einer konzentrierten Marken-Einführungskampagne nicht viel mehr als eben dies. Zur Gestaltung eines Firmenerscheinungsbildes gehört aber viel mehr.

form+zweck: Und darum geht es jetzt bei NARVA?

BEYER: Eben darum, und das geschieht zunächst in einem breiten und differenzierten innerbetrieblichen Klärungsprozeß, in dem sich Stück für Stück eine neue Strategie herauschält, die letztendlich von allen getragen werden muß – vom Generaldirektor bis zum Gütekontrolleur.

form+zweck: Und „herausgeschält“ hat sich nunmehr die Bildung eines NARVA-Designzentrums. Was kann darüber schon gesagt werden?

BEYER: Dieses Designzentrum NARVA, wie es korrekt heißt, ist die zentrale Gestaltungseinrichtung des Kombinates, die engstens mit der Abteilung Werbung und Messen zusammenarbeitet. Ziel ist die Schaffung eines wirklich komplexen NARVA-Erscheinungsbildes, von der Produktentwicklung bis zum Marketing. Wir machen Schluß mit der überkommenen Trennung von Design und Werbung.

form+zweck: Eine solche Lösung muß aber erst einmal funktionieren, und ich stelle mir das so einfach nicht vor, nach jahrelanger Routinepraxis separaten Vorgehens...

BEYER: So unvermittelt geschieht das nicht. Wir haben dieses Ziel seit etwa drei Jahren im Auge und im Laufe die-

ser Zeit Schritt für Schritt immer mehr zu einem koordinierten Handeln der gestalterischen Abteilungen des Kombinates an die Lösung der Aufgaben gefunden. Das Designzentrum NARVA hat also praktisch im fließenden Übergang zu seiner Arbeitsweise gefunden und sich konstituiert.

form+zweck: Wo hat es seinen Sitz und wo seinen Stand im Leitungssystem des Kombinates?

BEYER: Das Designzentrum arbeitet in Leipzig, vorerst noch in den Räumen des bisherigen Gestaltungszentrums NARVA. Der Leiter ist berufenes Mitglied der Kombinatleitung und als Chefgestalter dem Kombinatdirektor direkt unterstellt.

form+zweck: Nun ist der Begriff „Designzentrum“ bislang anders als in dem von Ihnen skizzierten Sinne belegt. Er assoziiert vor allem Öffentlichkeitsarbeit, institutionalisierte Designförderung. Oder soll die auch Bestandteil der Aktivitäten bei Ihnen sein?

BEYER: In der Tat wollen wir neben der praktisch-gestalterischen Tätigkeit auch Designförderung betreiben, Beratungszentrum für Licht- und Leuchtengestalter sein, beispielsweise internationale Vergleichsausstellungen organisieren und Designwettbewerbe initiieren. Das Designzentrum wird auch Schulungszentrum der Erzeugnisgruppe Lichttechnik in der DDR sein, in dem das wissenschaftlich-technische mit dem gestalterischen Potential zusammengeführt wird, um der NARVA-Designstrategie eine breite schöpferische Basis zu sichern. Unser Kombinat ist ja Leitzentrum für die Erzeugnisgruppe.

form+zweck: Also wäre die Designstrategie des Kombinates auch von erheblichem Einfluß auf die Leuchtenproduktion und Firmenerscheinungsweise anderer Betriebe des Produktionsbereiches?

BEYER: Zur praktischen Designstrategie des Kombinates gehört schon jetzt das Wirken eines „Fachgremiums“ beim Generaldirektor des Kombinates, dem Verantwortliche der wichtigsten Kombinatbetriebe, des AIF und des Amtes für Standardisierung, Meßwesen und Warenprüfung sowie des Handels angehören. Es bewertet die laufenden Entwicklungen auf lichttechnischem Gebiet in der DDR generell und

legt zum Beispiel Maßnahmen zur Verhinderung sich abzeichnender zufälliger Parallelentwicklungen im Industriezweig fest. Praxis ist auch bereits, daß Designer des Kombinates Gestaltungsleistungen erbringen für Betriebe anderer Kombinate, die Produkte unserer Erzeugnisgruppe herstellen.

Unser Einfluß erstreckt sich aber noch weit über den Industriezweig hinaus. So sehen wir es als eine Schwerpunktaufgabe an, die Leistungsbereitschaft der Zulieferindustrie zur Realisierung unserer Designstrategie zu erhöhen. In diesem Sinne stellen wir beispielsweise Forderungsprogramme auf und beraten ihre Umsetzung mit den Zulieferern. So sind wir mit der unbedingt notwendigen differenzierten Bereitstellung etwa von Kabeln und Schaltern immer noch sehr unzufrieden. Das Designzentrum NARVA wird hier konzentrierte Vorstöße unternehmen.

form+zweck: Wiederholt war von der Designstrategie des Kombinates die Rede – worin liegt die qualitativ neue Zielstellung?

BEYER: Kurz gesagt darin, daß wir die Zukunft weniger in der Gestaltung der Leuchte „an sich“, wie bisher, sehen, sondern vielmehr in der Gestaltung von Lichtsystemen und Lichtarchitektur. Wir werden zunehmend Licht im Komplex gestalten. Das hat Konsequenzen für Designer wie für Messe- und Ausstellungsgestalter. Wie diese Konsequenzen praktisch aussehen, wird sich konkret bereits zur Leipziger Herbstmesse bei NARVA im Handelshof zeigen, wo wir erstmals in diesem Sinne anwenderbezogen auftreten wollen.

(Das Gespräch führte Günter Höhne).

1
Tischleuchte
Metall, braun und schwarz lackiert, Lamellen silberfarbig, Reflektor weiß; Bestückung: Leuchtstofflampe 18 W
Gestalter: Peter Posselt, 1982

2
Leuchtsortiment für den Wohnungs- und Gesellschaftsbau (Entwurfszeichnung); Bestückung: kompakte Leuchtstofflampen oder Doppelrohrlampen
Gestaltung: Gestalterkollektiv des Designzentrums NARVA in Zusammenarbeit mit dem VEB Leuchtenbau Lengefeld, 1988

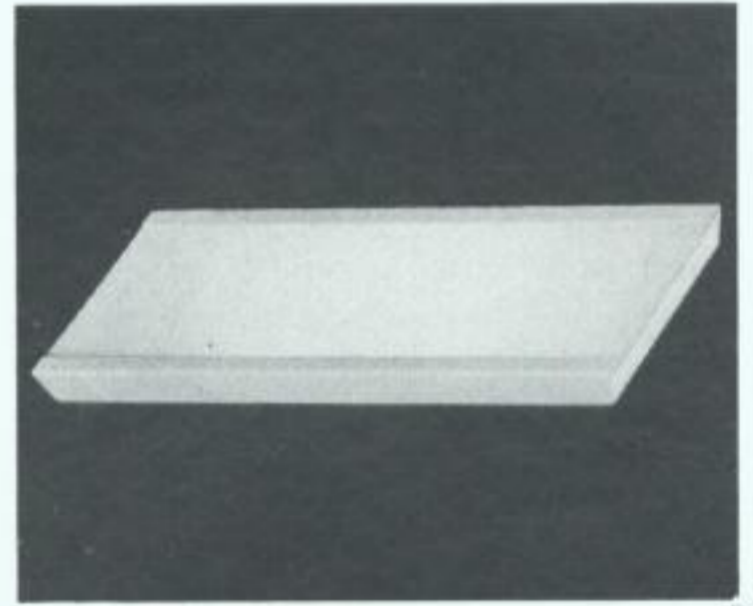
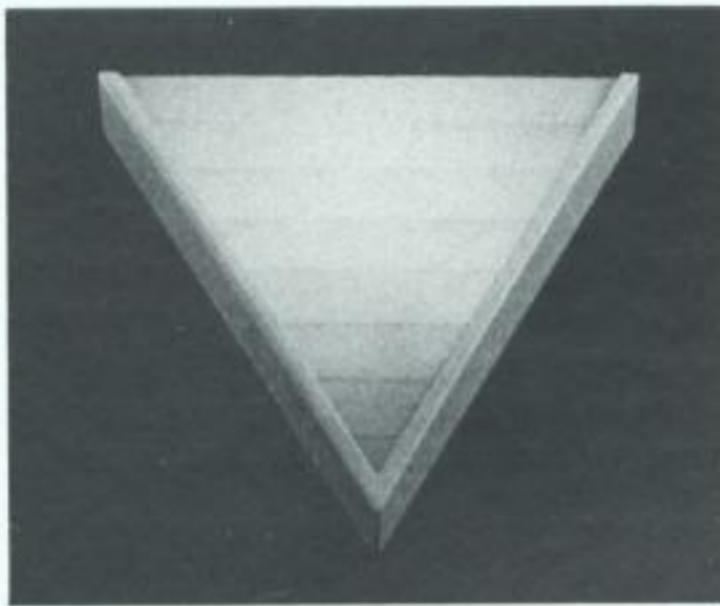
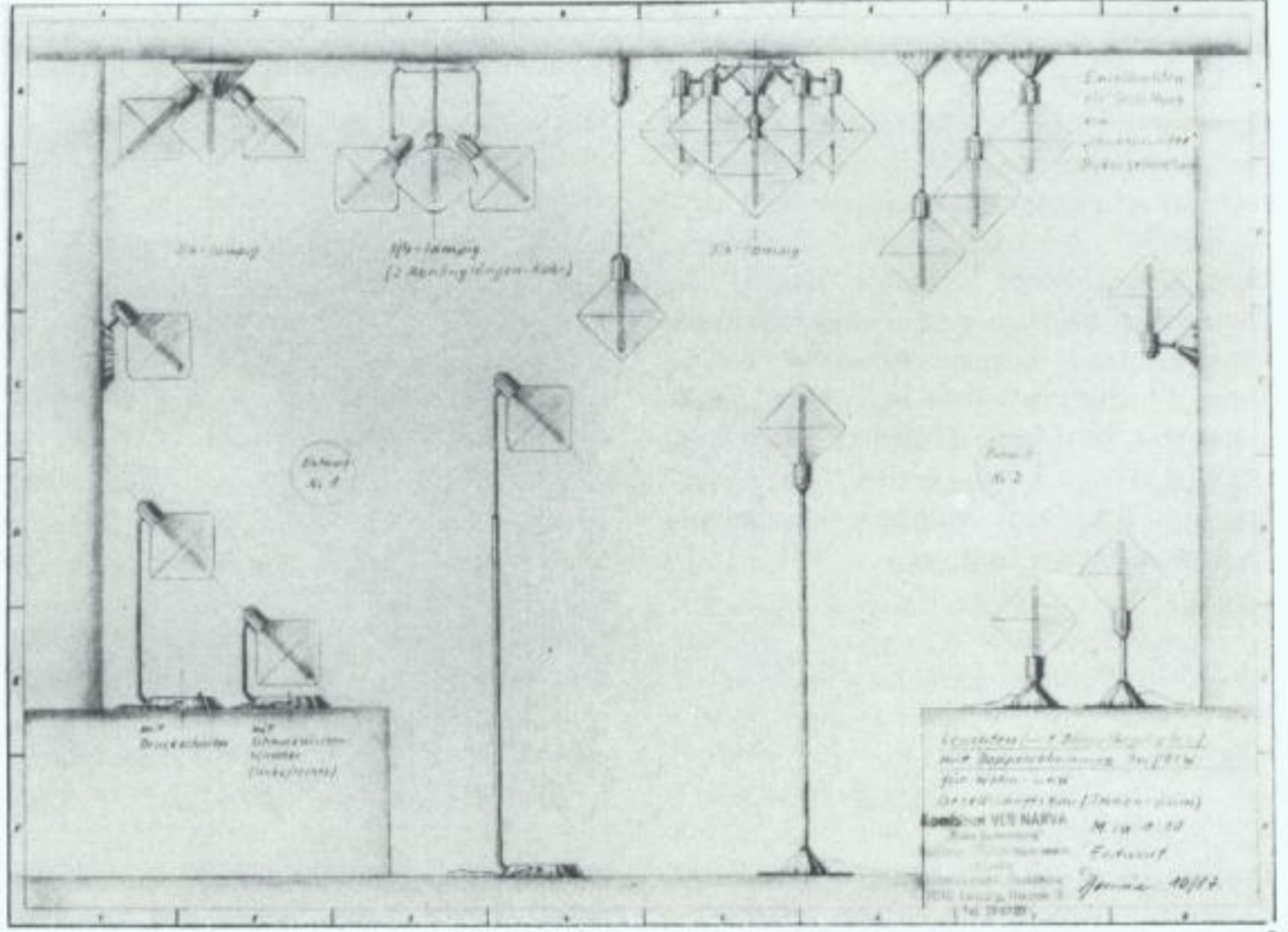
3
Stehleuchte „Gingko“

Metall, farbig lackiert; Abdeckung: Glas, opalüberfangen, seidenmatt; Bestückung: kompakte Leuchtstofflampe oder Glühlampe
Gestalter: Heike Brauner, Designzentrum NARVA, 1988

4,5
Leuchtsortiment für den Wohnungsbau
Leuchten mit einheitlichem Vorschaltgerät und mehreren Abdeckungsvarianten; Metall, weiß oder lackiert, opalüberfangene Glasabdeckungen; Bestückung: Doppelrohrlampen oder Glühlampen
Gestaltung: Gestalterkollektiv des Designzentrums NARVA in Zusammenarbeit mit dem VEB Leuchtenbau Lengefeld, 1988

6
Tischleuchte
Metall, weiß lackiert; Abdeckung: Opalglaszylinder; Bestückung: Doppelrohrlampe
Gestalter Udo Domröse, Designzentrum NARVA, 1988

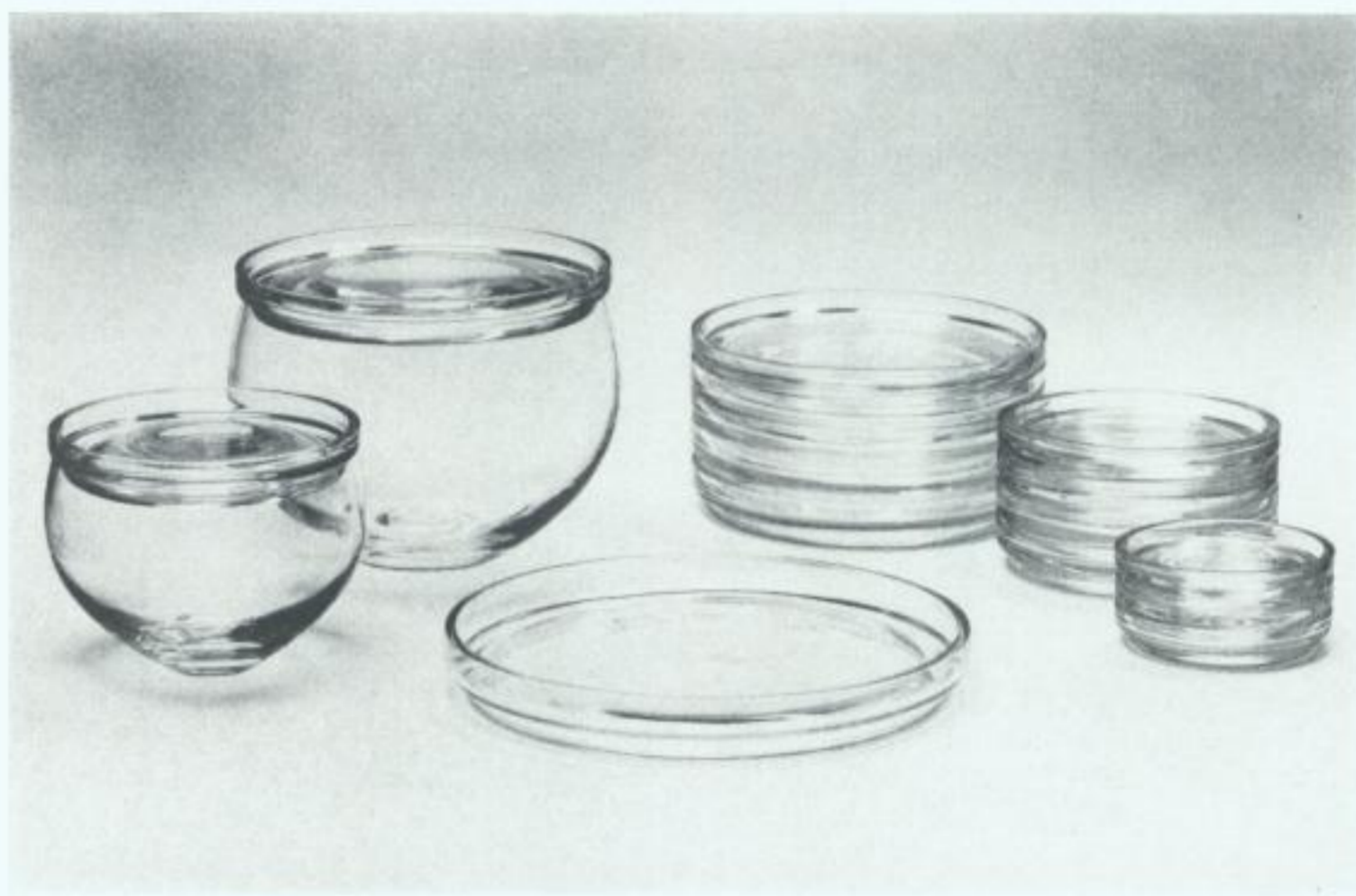
7
Tischleuchte
Metall, weiß lackiert, opalüberfangenes, seidenmattes Glas; Bestückung: kompakte Leuchtstofflampe oder Glühlampe
Gestalter: Peter Beyer, Udo Domröse, Designzentrum NARVA, 1987
Hersteller: VEB Leuchtenbau Leipzig, 1988
Auszeichnung: Gute Industrieform Hannover, 1987



Für die Party

Marlies und Lothar Ameling

In form+zweck 6/87 hatten wir Entwurfsergebnisse der interdisziplinären Arbeitsgruppe „Der gedeckte Tisch“ des Amtes für industrielle Formgestaltung und des Verbandes Bildender Künstler der DDR vorgestellt und Resümees der Beteiligten veröffentlicht („Angebote für den Tisch“). Im folgenden Beitrag stellen die Designer Marlies und Lothar Ameling einige ihrer Produktentwürfe vor; den Schalsatz „Rosales“ (Marlies Ameling) und das Trinkglasservice „Wobbler“ (Lothar Ameling) zeigten wir bereits in dem zitierten Beitrag.



1

Gebrauchsglasensemble

Gestalter: Marlies Ameling, 1986/87
Das den Umgangsformen lebhafter Geselligkeiten angepaßte Gebrauchsglasensemble besteht aus verschiedenen Schalen, aus einer Bowle mit Trinkbechern, aus Tellern, Trinkkelchen und Leuchtern. Neben der Verwendung in geschlossenen Räumen wurden auch Besonderheiten des Gebrauchs im Freien berücksichtigt; die großen Gefäße (Schalen, Bowle) lassen sich zum Beispiel abdecken.

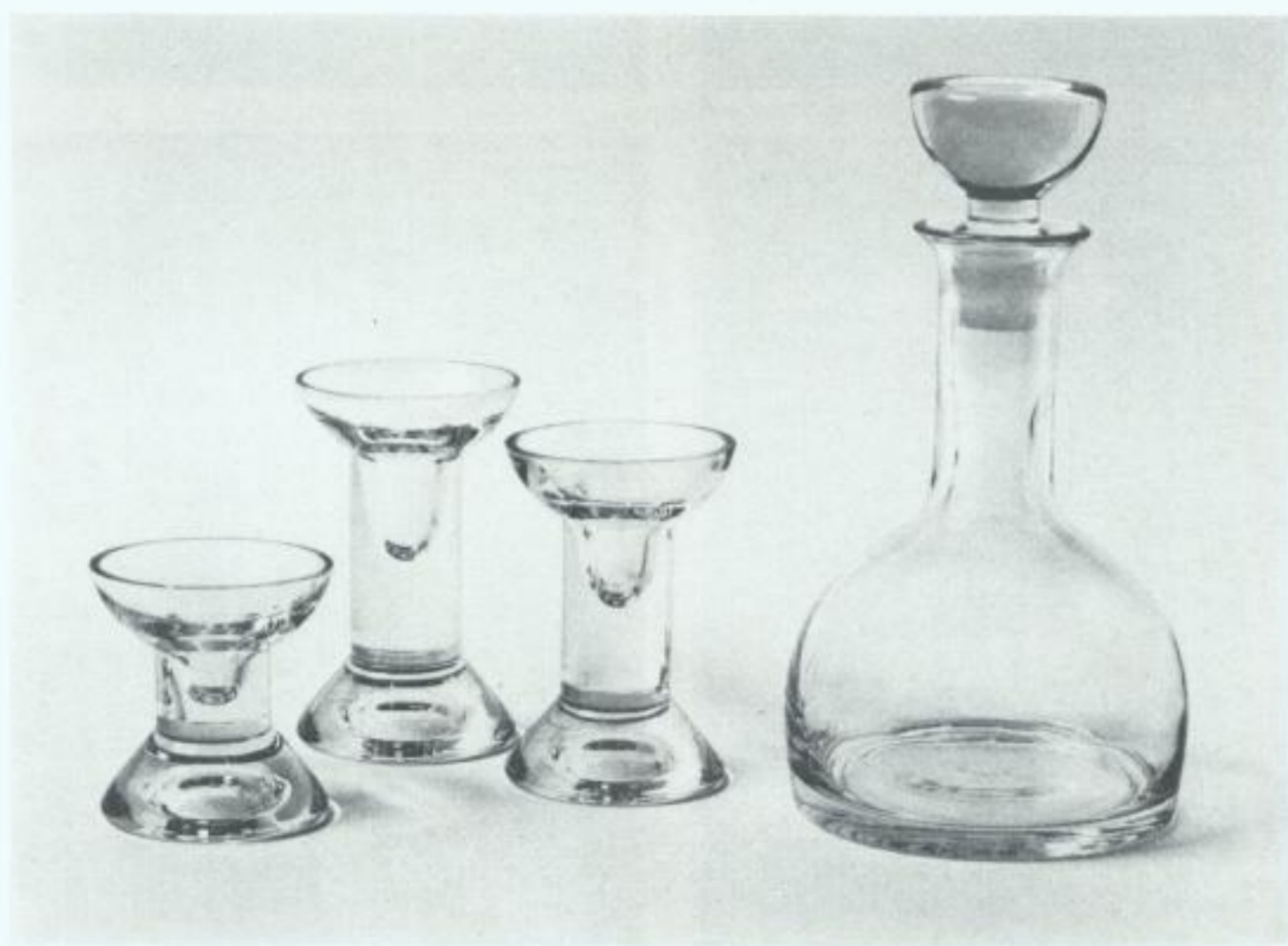
Die Gestalt der einzelnen Ensembleteile ist auf ihren jeweiligen Verwendungszweck bezogen, auf einen strengen formalen Rahmen wurde zugunsten einer zweckorientierten Differenzierung verzichtet.

Den Schalen liegt eine elementare Geometrie zugrunde. Ihre halbkugelige Form wurde, um den optischen Schwerpunkt anzuheben, zur Standfläche verjüngt.

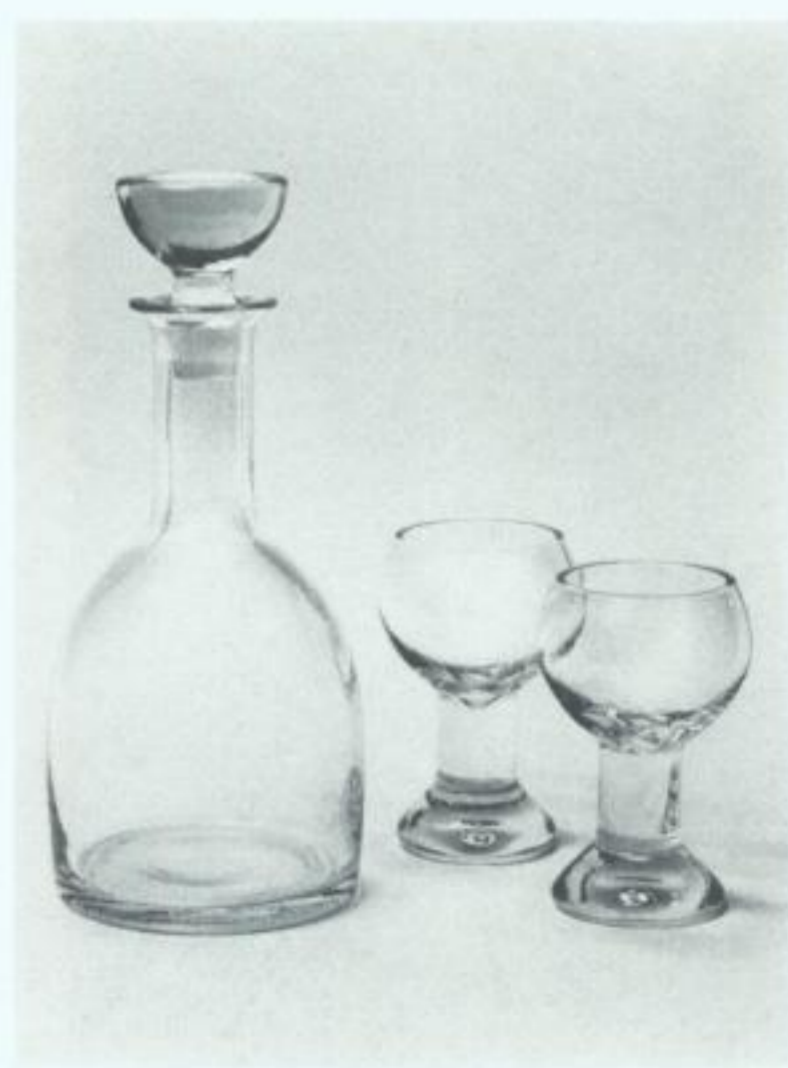
Die großen Schalen können raumsparend ineinandergestellt werden; so



2



3



4

entsteht zugleich ein attraktives, durch die Transparenz des Glases besonders akzentuiertes Objekt.

Bei Bedarf, vor allem im Freien, können die Schalen mit den Tellern des Ensembles abgedeckt werden. Der erhabene Tellerrand arretiert sie in der richtigen Position (Abb. 1).

Die Imbißteller, als Muster in Glas ausgeführt (Abb. 1, vorn), sind für die Fertigung aus Plast vorgesehen.

Das Sortiment der Trinkkelche (Abb. 2) wurde auf zwei Formen reduziert, die für die gebräuchlichen Partygetränke (Säfte, Biere, Weine, Mixgetränke) bestimmt sind. Sie bestehen aus je einem Satz mit gedrunghenen und mit gestreckten Kelchen.

Der massive Stiel mit kegeligem Fuß läßt die Gläser robust anmuten und verleiht ihnen hohe Standsicherheit.

Für die Leuchter (Abb. 3) wurde der gleiche Stiel verwendet; ein flacher Kelch dient als Tropfenfänger.

Trinkkelche und Leuchter sind so gestaltet, daß sie im Ganzen, das heißt Kelch einschließlich Stiel und Fuß, eingeblasen werden. Damit entfallen in der Fertigung mehrere aufwendige Arbeitsgänge.

Zum Ensemble zählen weiterhin zwei verschiedene Karaffen (Abb. 3 und 4). Der gestreckte beziehungsweise flache Korpus und der entsprechende Hals sind, einem additiven Gestaltungs-



5

prinzip folgend, jeweils klar umrissen. Geometrisch eindeutig auch der Stopfen, dessen halbkugelförmiger Knauf das Motiv der oben erwähnten Schalen aufgreift.

Erneut wird dieses Thema mit der Bowle (Abb. 5) variiert. Sie hat die Gestalt einer Hohlkugel. Ihr optisch korrigierter, nach oben versetzter Mittelpunkt läßt dieses Gefäß leichter, fast schwebend erscheinen. Der kleine farbige Deckel, mit dem das Bowlegefäß verschlossen werden kann, setzt einen

heiteren Akzent.

Ergänzt wird die Bowle durch eine Eisschale, mit deren Hilfe das Getränk längere Zeit gekühlt werden kann. Dazu wird der zwischen Bowlegefäß und Schale verbleibende Raum mit Eis aufgefüllt. Außerhalb dieses praktischen Verwendungszwecks bildet die Kombination von Eisschale und Gefäß mit Deckel ein attraktives Glasobjekt. Komplettiert wird dieser Teil des Ensembles durch passende Trinkschälchen.



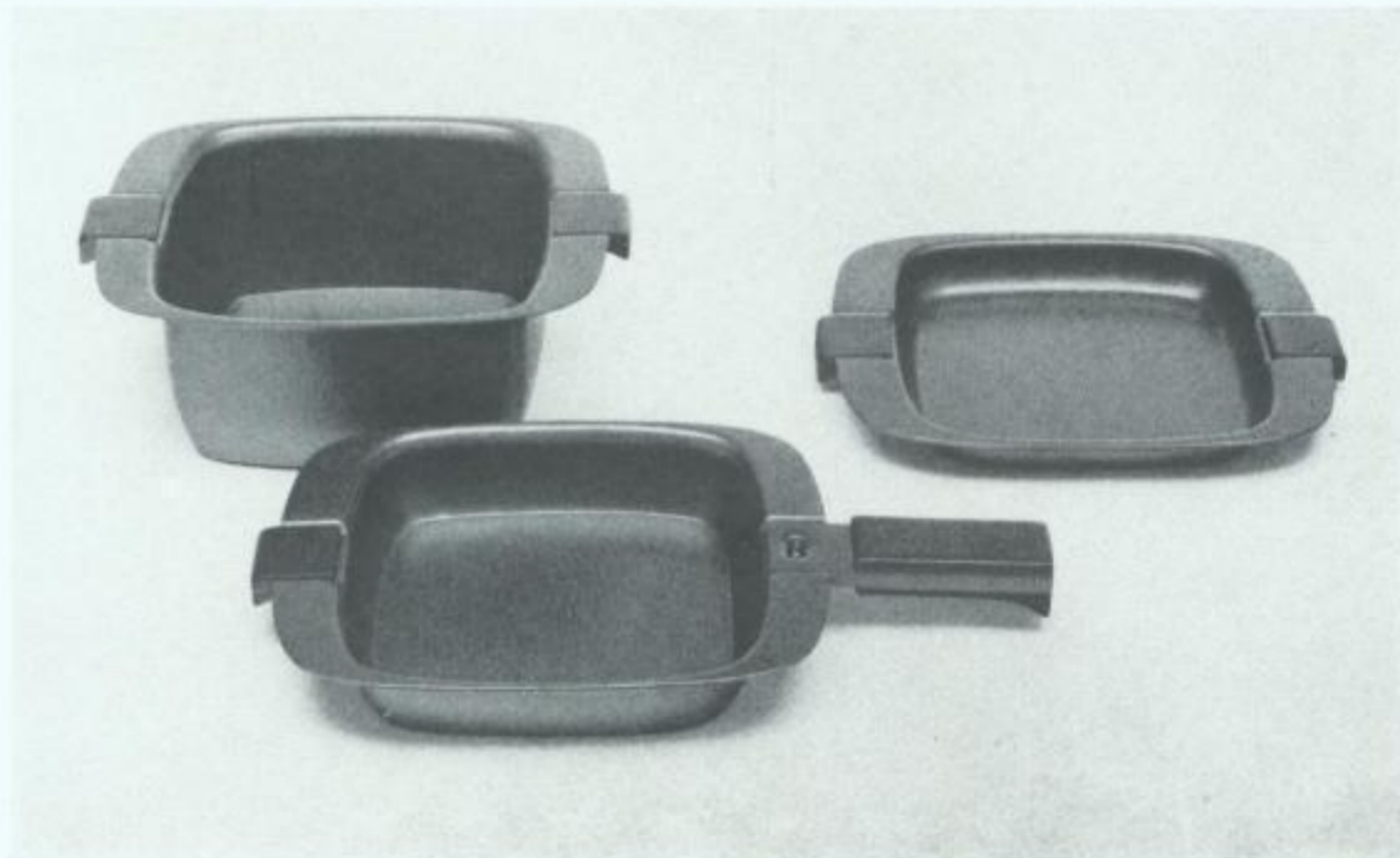
6

Gußeisernes Herdgeschirr

Gestalter: Lothar Ameling, 1986/87

Hochwertige, langlebige und vielseitige Küchengeräte, die der gesunden Ernährung dienen, leicht zu pflegen sind und nicht zuletzt auch ästhetisch anmuten, sind zunehmend gefragt.

Der hier in Modellen ausgeführte Entwurf (Abb. 6 und 7) umfaßt eine Gruppe gußeiserner Geräte zum Garen und Anrichten, wie sie sich zwar traditionell bewährt haben, aber auf dem Binnenmarkt zur Zeit nur vereinzelt und sporadisch angeboten werden. Das gestaltete Teilsortiment besteht aus Töpfen und Pfannen sowie den dazugehörigen Deckeln. Letztere sind zum Teil austauschbar und können auch zum Braten, Warmhalten und Anrichten verwendet werden. Der Deckelrand wird in die entsprechenden Gefäßteile eingepaßt; Kondensflüssigkeit fließt somit in die Gefäße



7

auf das Gargut zurück und kann nicht nach außen gelangen.

Den Bestandteilen des Herdgeschirrs ist eine rechteckige Grundfläche gemeinsam, die eine gute Ausnutzung der Herdfläche und des Stauraumes im Küchenschrank gewährleistet.

Die Ränder der einzelnen Geschirrtile sind als umlaufende Kragen ausgebildet, die als Handgriff dienen und das Hantieren in unterschiedlichen Positionen ermöglichen.

Zusätzliche Griffstücke aus Ilmavit, einem hitzebeständigen Keramikma-

terial, das auch für die Anwendung in Brat- und Backräumen geeignet ist, gestatten die Handhabung der heißen Geräte. Um das Hantieren auf dem Herd zu erleichtern, kann ohne die Hilfe von Werkzeugen anstelle der Griffstücke ein lösbarer Stiel eingerastet werden. Die geschweiften Enden der Griffe zählen neben den zugeordneten Kragen und den gespannten, von großzügigen Radien entkanteten Quaderformen der Geschirrtile zu den Gestaltmerkmalen des Ensembles.

41

Picknick-Wagen

Gestalter: Lothar Ameling, 1986/87

Bei Geselligkeiten im Freien mangelt es häufig an Vorrichtungen zum Transportieren, Bereit- und Abstellen von Imbissen, Getränken oder diversem Gerät.

Gebräuchliche Klapptische, Servierwagen usw. werden diesem Zweck nicht hinreichend gerecht.

Der entworfene Picknick-Wagen (Abb. 8 und 9) erscheint gerade für derartige Gebrauchsfunktionen geeignet.

Er besteht unter anderem aus einem

rechteckigen Stahlrohrrahmen, der ein Drahtgitter umschließt, das zum Beispiel der Arretierung eines größeren Behälters sowie zum Einhängen von Drahtkörben und Haken dienen kann. Unten wird der Rahmen von einem abgewinkelten Stützbügel geschlossen, der gleichzeitig als Stellfläche für diverse Transportbehältnisse vorgesehen ist.

Mit Hilfe der Stütze kann der zusammengeklappte Picknick-Wagen außerdem frei stehend abgestellt werden.

Als Griffbügel fungiert der obere Teil

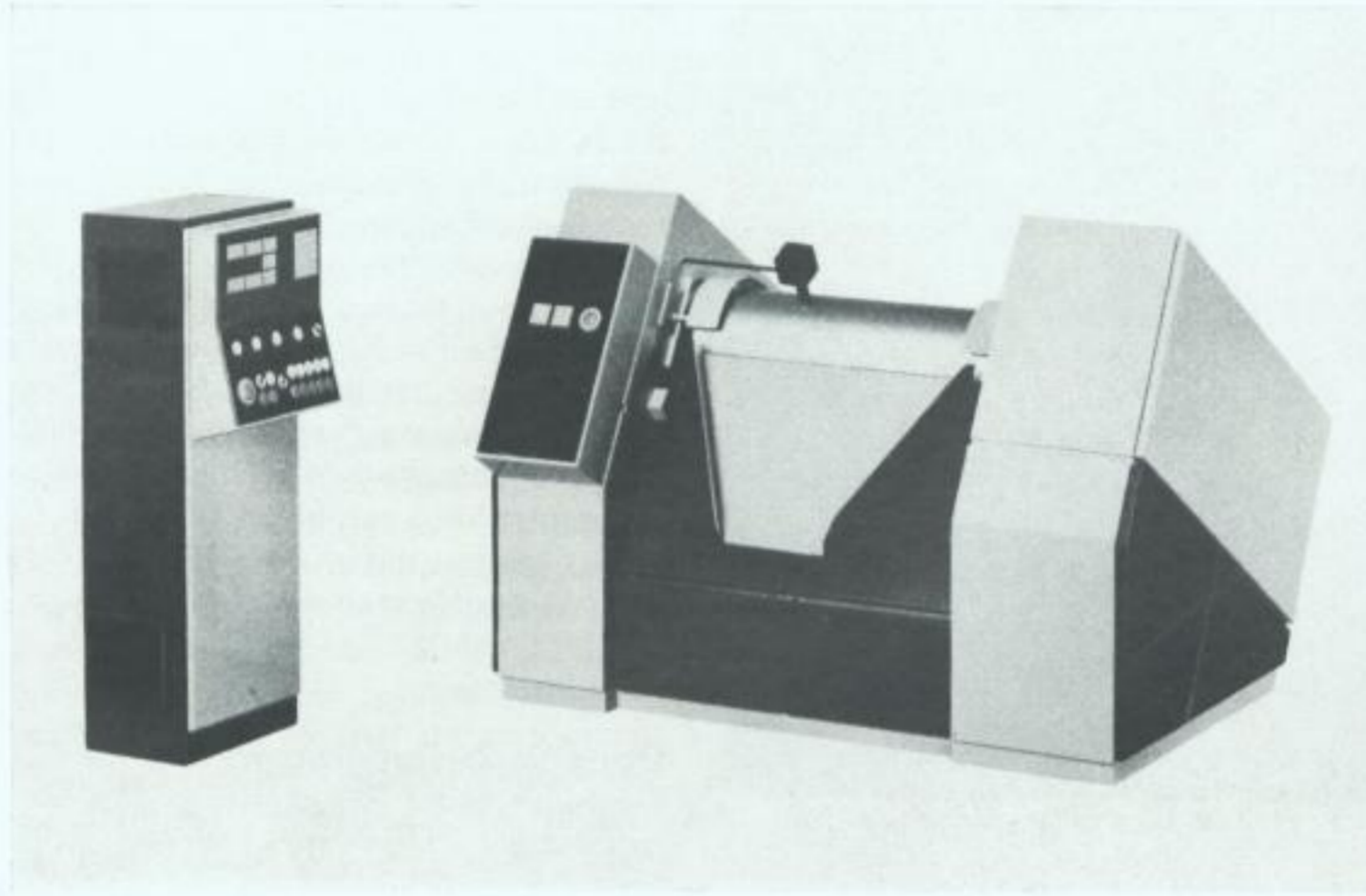
des Stahlrohrrahmens. Um den Wagen zum Anrichten oder als Ablage zu nutzen, kann ein im oberen Abschnitt des Rahmens drehbar gelagerter Bügel als weitere Stütze herausgeklappt werden. Daraufhin lassen sich zwei übereinander angeordnete Gittertablets in die waagerechte Position klappen und befestigen. Sie bilden dann die gewünschten Ablageflächen. Zwischen den Endschlingen und den Stirnseiten des oberen Gittertablets lassen sich kleinere Kücheninstrumente und Stielgläser einhängen.



Auch die losen Haken dienen zum Einhängen verschiedenen Zubehörs. Die Mobilität dieses Picknick-Wagens gewährleisten die am Stahlrohrrahmen befestigten Räder mit Vollgummibereifung. Dem Zweck des Wagens angemessen erscheinen Ausführungen mit verchromter oder plastpulverbeschichteter Oberfläche, die neben dem grafischen Reiz von Rahmen und Gitterwerk sowie dem Kontrast dieser linearen Konstruktion zu den großflächigen Rädern die Anmutung dieses Erzeugnisses prägt.

Von den vorgestellten Entwürfen werden der Schalensatz seit 1986, die Karaffen von Marlies Ameling sowie die Wobbler-Karaffe von Lothar Ameling seit 1988, und zwar vom VEB Harzkristall Derenburg, in Serie produziert.

Ideen – Entwürfe – Produkte



Walzenreibmaschine 913/2

Gestalter: Gerhard Hempel, Günter Seibt, Atelier Form & Grafik, 1985

Hersteller: VEB Maschinenfabrik Heidenau im VEB Kombinat NAGEMA

Die Walzenreibmaschine 913/2 ist der erste Typvertreter einer neuen Generation, die ein vollkommen neues Erscheinungsbild präsentiert. Es basiert auf einem neuen Konstruktionsprinzip: der flachen Neigung der Walzen in einer Ebene. Das wird nach außen durch eine klare Formensprache der sichtbaren Baugruppen und die rechtwinklige Zusammenstellung einfacher Körper, die in ihrer Lage die schräge Anordnung der Walzen betonen, sichtbar gemacht. Durch die zweifarbige Ausführung der seitlichen Türen wird die gestalterische Absicht betont.

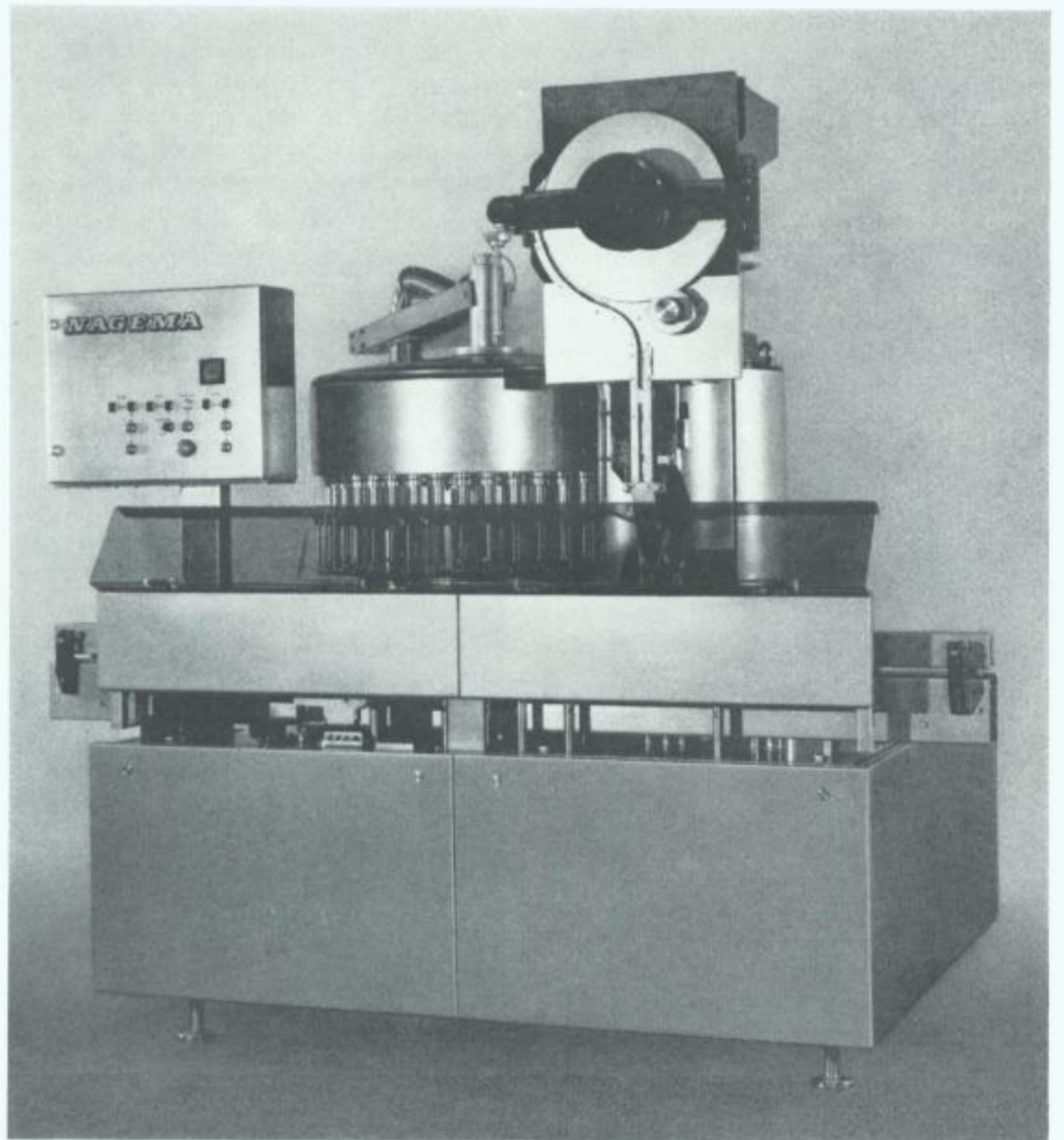
Monoblock-Flaschenfüll- und Verschließmaschine

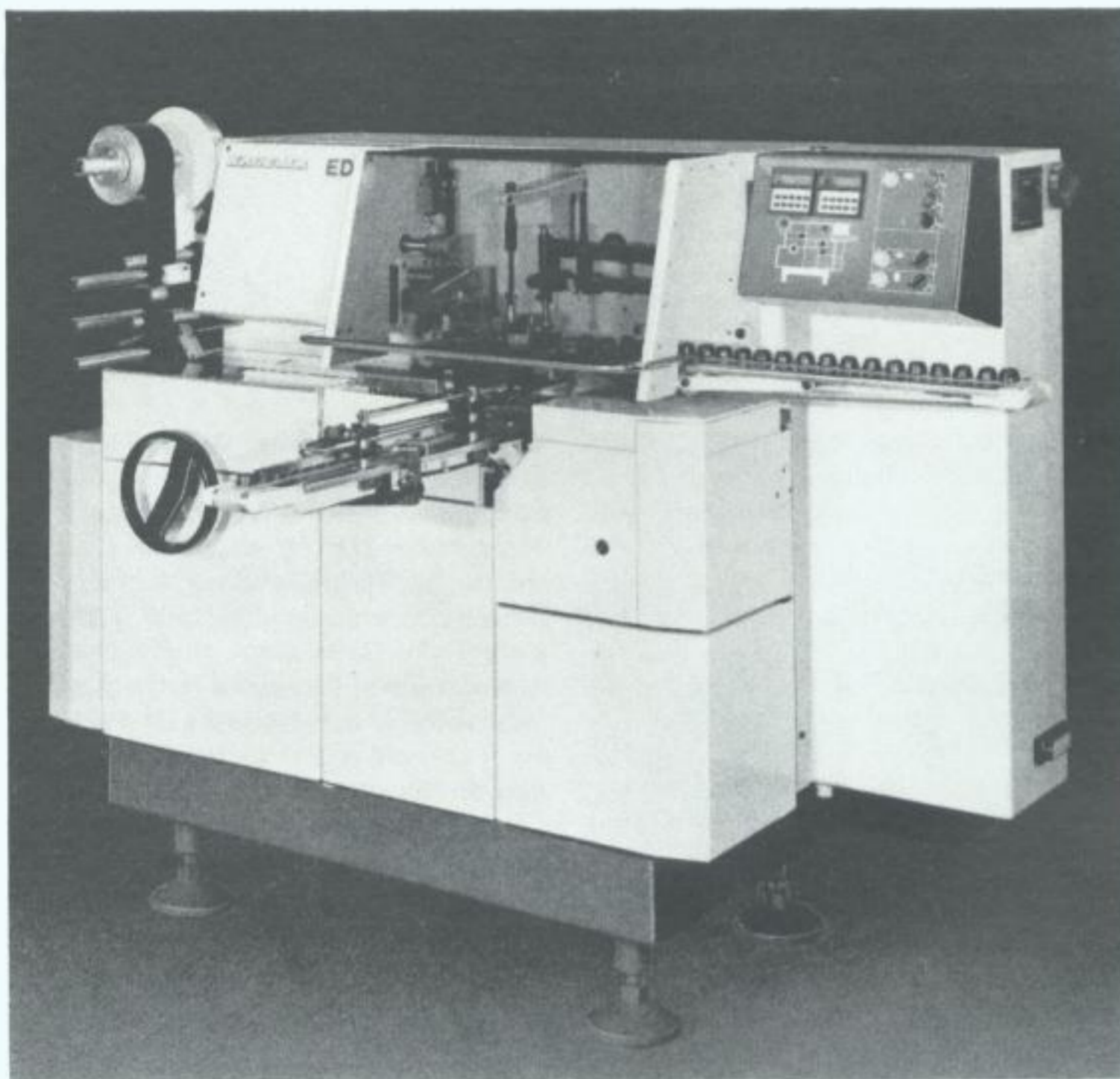
Gestalter: Eberhard Voigt, Dieter Lehmann, 1985/86

Hersteller: VEB Behälter- und Maschinenbau Mittweida im VEB Kombinat NAGEMA

Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR '87

Die Funktions- und Gehäuseteile der Maschine in Monoblockausführung mit zentralem Pult bestehen aus hochwertigem Cr-Ni-Stahl. Durch Satinieren wird eine blendfreie, optisch einwandfreie Oberfläche erreicht, die das Erscheinungsbild entscheidend bestimmt. Die umfassende Wahrung logischer Ordnungsprinzipien (Verkleidung, Lärmschutz, Bedien- und Anzeigefeld) führte zu einem Design, das dem Bild einer modernen Abfüllanlage entspricht. Die Einsparung der Verschließmaschineneinführungsschnecke gewährleistet eine komplexe gestalterische Lösung mit Verringerung der Masse und des Platzbedarfes. Die klappbare Lärmschutzbaugruppe aus getöntem Piacryl ist so ausgebildet, daß sie nicht als Ablagefläche für Flaschen benutzt werden kann. Entsprechend kombinatsspezifischen Festlegungen wurde eine generell neue Schriftgestaltung für die produktionsgrafische Kennzeichnung realisiert.





Pralineneinschlagmaschine ED 25

Gestalter: Gerhard Hempel, Günter Seibt, Atelier Form & Grafik, 1987

Hersteller: VEB Schokoladen-Verarbeitungsmaschinen Wernigerode im Kombinat NAGEMA

Bei dieser Neukonstruktion wurden folgende Parameter realisiert:

- Erhöhung der Effektivleistung um 30 Prozent;
- elektronischer Dauerbetrieb;
- Verbesserung der Wartungs- und Pflegebedingungen.

Ziel der gestalterischen Arbeit war es, hohe Leistung und Zuverlässigkeit durch eine klare Formensprache der Maschinenbaukörper mitteilbar zu machen. Ausgewogene Proportionen, technologisch angemessene Zweifarbigkeit und eine informativ und ästhetisch hochwertige Produktgrafik stellen eine angenehme optische Mensch-Maschine-Beziehung her. Die konstruktiven und gestalterischen Mittel sind so eingesetzt, daß vor allem für weibliche Bedienkräfte optimale Arbeitsbedingungen gegeben sind.

Gartenmöbelprogramm

Gestalter: Lars Ditscherlein, VEB Designprojekt Dresden, Atelier Karl-Marx-Stadt, 1987

Auftraggeber und Hersteller: VEB Holz- und Imprägnierwerk Olbersdorf
Unter Verwendung verschiedener Zuschnittliefergrößen und Abschnitte der Finalproduktion bestand die Aufgabe, ein Möbelprogramm für die individuelle Gestaltung von Freiflächen zu entwerfen. Das gartenspezifische Möbel bietet durch Gruppierung und Reihung die Möglichkeit, differenzierte Bedürfnisse zu erfüllen.

Strahler SPP 1

Gestalter: Gerald Brender, Jochen Drechsler, Jürgen Klaus, Sighard Klentzke, 1987

Hersteller: VEB Pöbnecker Außenleuchten

Auszeichnung: GUTES DESIGN DDR '88

Der spritzwassergeschützte Strahler in kompakter Bauweise mit unterschied-

lichen Lichtquellen, Lichtleiteinrichtungen, Filter und Zusatzeinrichtungen ist für vielfältige Beleuchtungsarten in privaten und öffentlichen Anlagen vorgesehen. Je nach Einsatzzweck werden die aus stranggepreßtem Profil bestehenden Komponenten axial adiiert. Fokussierbar eignet sich der Strahler für die Sicherheits-, Wege-, Objekt- und Effektbeleuchtung.



Designpolitik in Kuba

Gespräch mit Ivan Espin, Havanna

Ivan Espin ist seit 1980 Direktor des **Oficina Nacional de Diseño Industrial** in Havanna, Kuba. Er studierte in den fünfziger Jahren Architektur am MIT in Massachusetts, USA. Nach der kubanischen Revolution arbeitete er zunächst in der Landschaftsplanung und erstellte den ersten regionalen Landschaftsplan der Provinz Havanna. Gleichzeitig lehrte er Architektur an der Universität von Havanna. 1960 wurde er aufgefordert, die neue Hochschule für Architektur zu planen und an den Studienplänen mitzuarbeiten. Im Jahre 1966 reiste er mit einem Stipendium der UNIDO nach Europa, um hier die Lehrmethoden in Architektur und Design zu studieren, unter anderem besuchte er Skandinavien, England, Frankreich und Italien. 1967 gründete er das erste kubanische Designteam und die erste kubanische Designschule – **Escuela de Diseño Industrial e Informacional (EDI)**.

Die Einrichtung des **Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI)** und der dazugehörigen Hochschule **Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI)** sind vor allem auf sein Engagement zurückzuführen. Von 1982 bis 1984 war Ivan Espin Präsident des **ALADI** (Designverband der lateinamerikanischen Länder). Er ist Ehrenmitglied des mexikanischen Designverbandes und Gründungsmitglied des Verbandes der Schriftsteller und Künstler in Kuba. Innerhalb und außerhalb Kubas veröffentlichte er eine Reihe von Publikationen über das Design.

form+zweck: Wie entwickelte sich historisch das Design in Kuba, und wie kam es zur Gründung des Oficina Nacional de Diseño (ONDI) in Havanna?
ESPIN: Vor ungefähr 20 Jahren, im Jahre 1967, gründete ich ein Designteam für die **Industria Ligera**¹. Dieses Team bestand aus vier Personen. Es zeigte sich jedoch sehr schnell, daß es den umfangreichen Aufgaben, die es zu bewältigen hatte, nicht gewachsen war. Deshalb schlugen wir dem Minister der **Industria Ligera** vor, eine Designschule zu gründen. Er genehmigte die Einrichtung einer kleinen Schule und beauftragte uns mit der Ausarbeitung der Pläne und der Organisation. Im Dezember 1969 eröffneten wir die Designschule EDI

(**Escuela de Diseño Industrial e Informacional**). Sie hatte eine begrenzte Anzahl von Studenten, da sie nur Designer für die **Industria Ligera** ausbildete. Die Studiendauer betrug fünf Jahre, aber nur drei Jahre lang wurden Studenten aufgenommen. In der Zwischenzeit hatte die Direktion des Ministeriums gewechselt, die Schule zu schließen beschlossen und außerdem das Erziehungsministerium für zuständig erklärt. Die aufgenommenen Studenten absolvierten ihr Studium Ende der siebziger Jahre. Das sind die wenigen graduierten Designer, die es in Kuba gibt. Zehn Studenten schlossen die Schule ab, und einige blieben auf dem Niveau des zweiten, dritten oder vierten Studienjahres. Sie alle arbeiten heute als Designer in verschiedenen Einrichtungen.

Im Jahre 1977 wurde in Kuba das **Kulturministerium** gegründet, das seitdem für uns zuständig ist. Wir erklärten dem Minister die Wichtigkeit des Designs für die Entwicklung des Landes. Er bat uns um einen ausführlichen Bericht, den wir erstellten und dem Ministerrat vorlegten. Der setzte eine Kommission ein, die diese Problematik untersuchen sollte. Sie wurde vom Kulturminister geleitet, und ich wurde als Geschäftsführer benannt. In dieser Kommission waren 22 verschiedene Organe des Staates vertreten. Sie arbeiteten mehrere Monate und legte dem Ministerrat einen Abschlußbericht vor, der empfahl, langfristig ein zentrales Organ zu schaffen, das sich mit den Aufgaben des Designs befaßt und kurzfristig eine Hochschule für Design einzurichten. Der Ministerrat entschied daraufhin, das zentrale Organ – das **Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI)** sofort und die Designschule später zu gründen. Ich wurde Direktor des ONDI. Dies war keine einfache Arbeit, denn es gab niemanden, mit dem ich zusammen arbeiten konnte. Letztendlich begannen wir die Arbeit zu dritt, **Lourdes Marti**, **Olga Astorquiza**² und ich und ein paar Verwaltungsangestellte. Nach und nach suchten wir uns Leute, die uns geeignet erschienen, aber es gab sehr wenige. Drei oder vier der einstigen Studenten des EDI kamen zu uns, die anderen konnten ihre derzeitige Arbeit nicht verlassen. So fing es an.

Wir machten eine Reise in die sozialistischen Länder, um zu sehen, wie sie ihre Designprobleme lösen. In der UdSSR riet uns **Jurij Solowjow**, in die DDR zu reisen. Er war der Ansicht, das Designsystem der DDR sei für uns ein gutes Vorbild. In der DDR hatten wir eine lange Unterredung mit **Martin Kelm**. Er gab uns wertvolle Ratschläge und bot uns seine Hilfe an. Daraufhin organisierten wir eine weitere Reise mit einer Gruppe von Mitarbeitern, die sich ausführlich über das Design in der DDR informierte. Ich selbst hatte zu dieser Zeit schon einige Erfahrungen gesammelt. Seit Anfang der sechziger Jahre war ich Direktor einer Gruppe von Designern und hatte den Rang eines Staatssekretärs. In der DDR bekamen wir viele Anregungen und so begannen wir, Pläne auszuarbeiten, wie man das Design in Kuba etablieren könnte und natürlich das ONDI.

Wir waren der Ansicht, daß es von großer Bedeutung sei, ein Beurteilungssystem für Produkte zu entwickeln, um die Qualität der produzierten Waren zu verbessern. Die Regierung forderte uns auf, mit der Beurteilung in der **Industria Ligera** zu beginnen. Wir erarbeiteten eine Dokumentation des Beurteilungssystems, verfaßten einen offiziellen Erlaß für die Presse und begannen im Jahre 1983 in einigen Fabriken der **Industria Ligera** mit der Beurteilung.

Natürlich gefiel es zunächst keiner der Firmen, sich noch einer zusätzlichen Kontrolle zu unterziehen. Aber wir hatten die Unterstützung des Ministers und erreichten die Einführung und die Verbreitung der Designbeurteilung. Ein bedeutender Teil der Produkte der Leichtindustrie aus den Bereichen Textilien, Bekleidung, Schuhe und Möbel ist heute Gegenstand der Designbeurteilung. Im Jahre 1987 beispielsweise haben wir ungefähr 5000 Produkte beurteilt. Diese Tätigkeit hat mittlerweile in der Industrie Prestige erlangt. Die Firmen sind sehr stolz, wenn sie eine Qualitätsauszeichnung erhalten haben. Wir beurteilen die Produkte bzw. ihr Design anhand von Prototypen. Es gibt drei Beurteilungskategorien: „Nicht zufriedenstellend“, „Gutes Design“ und „Sehr gutes Design“. Wenn ein Produkt als



Der GIRON XI ist einer der in Kuba selbst hergestellten Autobusse, die mehr und mehr das Straßenbild der achtziger Jahre mitbestimmen.

nicht zufriedenstellend beurteilt wird, wird es nicht produziert. Erhält ein Produkt die Auszeichnung „Sehr gutes Design“, kann der Preis um einen bestimmten Prozentsatz erhöht werden.

Die Beurteilung ist sehr streng. Es gibt zwar Unterschiede hinsichtlich der verschiedenen Produktbereiche, aber generell läßt sich sagen, daß ungefähr die Hälfte aller beurteilten Produkte als „Nicht zufriedenstellend“ beurteilt wird und nur etwa drei Prozent die Auszeichnung „Sehr gutes Design“ erhalten.

form+zweck: Wie reagieren die einzelnen Firmen auf die Designbeurteilung, und wie setzen sie ihre Produktion fort, wenn ein Großteil ihres Designs abgelehnt wurde?

ESPIN: Sie produzieren zunächst den Teil, der für die Produktion freigegeben wurde. Unser Beurteilungsverfahren arbeitet in diesen ersten Jahren sehr didaktisch. Wir geben den herstellenden Betrieben nicht nur ein Papier, in dem steht, daß das Produkt „Nicht zufriedenstellend“ oder „Sehr gutes Design“ ist, sondern wir gehen hin und erklären ihnen, warum, und wir diskutieren mit ihnen zusammen die Ergebnisse, damit sie verstehen, warum etwas schlecht ist. Das hat zur Folge, daß in den Bereichen der Industrie, die in das Beurteilungssystem eingebunden sind, ein großer Bedarf an Designern entstanden ist.

form+zweck: Diese Designer werden jetzt im Instituto Superior de Diseno Industrial (ISDI) ausgebildet?

ESPIN: Vor mehr als drei Jahren wurde die Hochschule für Industrial Design (ISDI) ins Leben gerufen, und es dauert noch gut ein Jahr, bis die ersten Studenten ihr Studium abschließen und ihr Diplom erhalten werden. Aber sie werden bereits erwartet. Wir haben in Kuba ein ganz konkretes Problem: Die Profession des Designs existierte nicht vor der Revolution. Hauptsächlich aus den USA kamen

fertige Produkte oder fertige Designs ins Land. Fast alle Fabriken, die es hier gab, waren nordamerikanische Fabriken. Man führte hier ganz einfach das nordamerikanische Konsummuster ein.

form+zweck: Das Ziel des ONDI ist es, das Design in Kuba zu verbessern; welche Maßnahmen werden außer der Produktbeurteilung getroffen, um dieses Ziel zu erreichen?

ESPIN: In der Tat haben wir von Anfang an ein System verschiedener Maßnahmen geplant. Die Beurteilung ist bereits eingeführt. Die Realisierung weiterer Maßnahmen wird durch die geringe Anzahl qualifizierter Mitarbeiter eingeschränkt. Wir können nicht mit allem auf einmal anfangen, bei der Einführung weiterer Aktivitäten müssen wir Schritt für Schritt vorgehen. In diesem Jahr haben wir damit begonnen, auch die Investitionen der Firmen zu beurteilen, deren Produkte wir begutachten. Wir tun dies, wenn eine der Bekleidungs-, Textil- oder Möbelfabriken eine wichtige Investition plant. Um sie genehmigt zu bekommen, reichen sie bei der Junta Central de Planificacion³ ein Gesuch ein. Jetzt ist auch das ONDI in den Mechanismus eingeschaltet, dem das Investitionsgesuch vorgelegt werden muß. Es soll vermieden werden, daß Produktionsmittel gekauft werden, die Artikel produzieren, die nicht wirklich den Bedürfnissen des Landes entsprechen.

form+zweck: Ist es richtig, daß das ONDI in Kürze den Status eines Ministeriums erhält?

ESPIN: Das muß noch von der Regierung bestätigt werden. In der Realität arbeiten wir bereits seit über einem Jahr auf diesem Niveau, das heißt der gesamte Haushalt und alle Berichte und Informationen durchlaufen nicht mehr die Junta Central de Planificacion, der wir noch unterstellt sind, sondern gehen direkt an den Präsidenten des Ministerrats.

form+zweck: Wie ist das ONDI organisiert?

ESPIN: Der Etat des ONDI wird direkt vom Staatshaushalt finanziert. Organisatorisch gesehen, stehen an der Spitze des ONDI ein Direktor und drei Vizedirektoren. Das ONDI unterteilt sich in verschiedene Abteilungen und Sonderbereiche. Es gibt eine Abteilung für Produktbeurteilungen, eine Entwicklungsabteilung, die mehr oder weniger strategisch das Design für neue Produkte entwickelt, darüber hinaus hat sie einige andere Funktionen, auf die ich später noch zu sprechen kommen werde, ein Informationszentrum, das den Status einer Abteilung hat, ein Videostudio und ein kleines Computerzentrum. Das ist die grobe Struktur. Innerhalb der Produktbeurteilung und der Produktentwicklung gibt es Unterabteilungen für die verschiedenen Produkttypen. Es gibt eine Unterabteilung für Maschinen innerhalb der Produktentwicklung, die gerade ihre Arbeit aufgenommen hat. Die Maschinenabteilung arbeitet für die Industria sidro mecanica,⁴ die eine große Vielfalt von Produkten herstellt, zum Beispiel Automotoren, Lastwagen, Omnibusse, Eisenbahnwaggons, Haushaltsgeräte, Küchenherde, Agrarmaschinen, Maschinen für die Zuckerfabriken und vieles andere mehr.

form+zweck: Wie viele Personen arbeiten insgesamt im Design in Kuba?

ESPIN: Nicht sehr viele. Wir führten kürzlich eine Umfrage durch und kamen zu dem Ergebnis, daß es weniger als zweitausend Personen sind, aber in fast allen Fällen handelt es sich um „empirische Designer“, die niemals Design studiert haben. Diese Zahl benennt nur die Industriedesigner. Für die Grafik-Designer liegen uns noch keine genauen Zahlen vor, aber es sind auf jeden Fall weniger.

form+zweck: Welches sind die wichtigsten Resultate, die das ONDI in seiner nunmehr siebenjährigen Existenz erzielt hat?

ESPIN: Ein wichtiges Ergebnis unserer Arbeit sind das Wachstum und die Konsolidierung des ONDI selbst. Zur Zeit arbeiten ungefähr 100 Personen im ONDI.

Unsere Entwicklungsabteilung hat große Erfolge erzielt in der Fortbildung und Spezialisierung von Mitarbeitern aus anderen Disziplinen, wie zum Beispiel der Architekten und Ingenieure, die jetzt mehr vom Design verstehen und in das Design integriert sind. Jetzt erfüllt die Entwicklungsabteilung

Die Zuckerrohrkombi KTP-2, hergestellt seit Ende der siebziger Jahre im Werk „60. Jahrestag der Oktoberrevolution“ in Holguin, im Einsatz. Sie weist gegenüber ihrer Vorgängerin KTP-1 eine bedien- und arbeitsschutztechnisch fortgeschrittene Gestaltung sowie fast eine Verdoppelung des Leistungsvermögens (täglich 2530 Dezitonnen Zuckerrohr) auf.

eine andere wichtige Aufgabe. 1988 haben wir damit begonnen, ein Designprogramm für die Jahrespläne des Landes zu erarbeiten. Unter unserer Anleitung wird zunächst die Industria Ligera in einigen ausgewählten Branchen einen Jahresplan für das Design erstellen, der Aufschluß darüber gibt, welche Produkte sie entwickeln werden, warum sie sie entwickeln und ob sie die ökonomischen und sozialen Gegebenheiten erfüllen. Dieser Plan wird uns vorgelegt, und wir werden ihn genehmigen oder korrigieren lassen. Wir wissen nicht, ob unser System funktionieren wird, aber wir werden damit beginnen, weil wir denken, daß es ein qualitativer Sprung ist für das Design.

Auch die Entwicklungsabteilung erreicht mit der Einführung dieses Systems ein höheres Niveau. Bisher arbeitete sie wie ein Demonstrationsapparat. Sie erklärte der Industrie, die häufig kein Designteam zur Verfügung hatte und deshalb von uns schlecht beurteilt wurde: „Seht her, so sieht ein Möbel aus, das die von uns geforderten Eigenschaften hat“. Jetzt muß die Industrie mit ihr zusammenarbeiten, indem sie die Jahrespläne mit den Zielen und Aufgaben des Designs vorlegt. Die Pläne werden kontrolliert und der Industrie bei der Modifikation und Durchführung der Entwicklungen geholfen.

form+zweck: In welchen Bereichen werden Sie beginnen?

ESPIN: Wir haben noch nicht entschieden, wo wir anfangen werden. Wir gehen aber davon aus, daß der Minister der Industria Ligera uns sagen wird, wir sollen in den Branchen Schuhe, Bekleidung, Textilien und Möbel beginnen.

Ich glaube, dieses Verfahren, von dem wir möchten, daß die Industrie es nach und nach generell aufgreift, wird das Niveau der Industrieprodukte sowie das Niveau der Designer, der Ingenieure und nicht zuletzt der Leiter in der Industrie erhöhen.

Diese Maßnahme dient der Verbesserung sowohl der Produkte, die für die Bevölkerung produziert werden, als auch jener, die für den Export bestimmt sind. Dieser Prozeß ist langsam und schwierig, aber meiner Ansicht nach gibt es keinen anderen Weg. Er ist die einzige solide Basis, um zu guten Produkten zu gelangen.

form+zweck: Was leistet das ONDI zur Designförderung in der Öffentlichkeit?



ESPIN: Wir verbreiten Informationen durch die Presse und vor allem durch das Fernsehen. Es gibt ein Fernsehprogramm, das alle zwei Wochen gesendet wird und sehr beliebt ist, in dem Konsumgüterprobleme untersucht werden. Dieses Programm wird praktisch vom ONDI gemacht. Häufig werden auch Informationen über das ONDI und das Design in „Bohemia“ veröffentlicht, das ist die am weitesten verbreitete und auflagenstärkste Wochenzeitschrift des Landes. Aber auch in den verschiedenen Tageszeitungen erscheinen Informationen über das ONDI und über das Design.

Die Wirksamkeit unserer Öffentlichkeitsarbeit spiegelt sich nicht zuletzt in der Anzahl der Studenten wider, die Design studieren möchten. Es bewerben sich zehnmals soviel, wie wir ausbilden können. Von allen Dingen, die das ONDI erreicht hat, ist wohl das Wichtigste, daß wir ein Bewußtsein für das Design geschaffen haben. Das Design wird heute als ein notwendiges Instrument für die ökonomische Entwicklung und die Befriedigung der sozialen Bedürfnisse betrachtet. Es sind jetzt sieben Jahre, die ich im ONDI arbeite, und ich denke, die Veränderungen, die es in dieser Hinsicht gegeben hat, sind offensichtlich, sowohl bei der Bevölkerung als auch bei den staatlichen Organen, den Herstellern und der Presse. Existierte anfangs eine generelle Ignoranz des Designs, so haben wir es jetzt erreicht, daß es kaum noch jemanden gibt, der noch nichts davon gehört hat. Die Assoziationen sind in der Regel positiv. Das Design hat sehr an Prestige gewonnen.

form+zweck: Wie sehen Sie die Situation des kubanischen Designs im Vergleich zu der Situation des Designs in anderen Ländern Lateinamerikas?

ESPIN: Wir sehen uns einerseits in einem großen Nachteil, andererseits

in einem Vorteil. Unser Nachteil ist, daß die hinsichtlich Bevölkerung und Ökonomie wichtigsten Länder Lateinamerikas seit vielen Jahren Designschulen und Tausende von ausgebildeten Designern haben – wir nicht. Wir sind sehr eingeschränkt in unseren Aktivitäten, eben weil wir so wenig Designer haben. In den anderen Ländern ist die Situation umgekehrt: es gibt viele Designer und wenig Arbeit. Das ist ihr großer Nachteil. Ökonomisch gesehen, haben sie eine ähnliche Situation, wie wir sie vor der Revolution hatten: in diesen Ländern existiert eine große Abhängigkeit von der Industrie des Auslands, sie sind lediglich Filialen, in denen praktisch niemals das Design entwickelt wird. So bleiben den ausgebildeten Designern wenig Arbeitsinhalte. Die ökonomische Struktur des Landes ist letztendlich die Bremse der unabhängigen industriellen Entwicklung. In dieser Hinsicht haben wir in Kuba ganz offensichtlich eine günstige Situation.

form+zweck: Auch in diesem Zusammenhang ein Problem: Es ist in Kuba häufiger zu erleben, daß ausländische Produkte mit einer hochentwickelten Technologie einfach aus klimatischen Gründen nicht funktionieren...

ESPIN: Jetzt kommen wir auf den wahrscheinlich wichtigsten Aspekt für das Design in einem unterentwickelten Land zu sprechen. Es ist auch genau der Punkt, wo sich das Design aus einem unterentwickelten Land von dem Design eines entwickelten Landes unterscheidet: Es ist der Aspekt der angepaßten Technologie und der angemessenen Qualität.

Fast alles, was in einem unterentwickelten Land benutzt wird, ist nicht für dieses Land entwickelt worden. Man importiert Omnibusse, Maschinen, Erntemaschinen, alle möglichen Produkte bis hin zu Kosmetika, und alles sind Produkte, die für ein anderes öko-

nomisches System, für eine andere Kultur, für ein anderes Klima gemacht worden sind. Alle Agrarmaschinen sind für die Bewirtschaftung gemäßigter Klimazonen konstruiert worden; wird dann versucht, sie an eine andere Kultur anzupassen, erzielt man schlechte Resultate. Man benutzt hier Geräte, die für eine andere Bodenart in den gemäßigten Klimazonen hergestellt worden sind. Die Tropen haben einen tonhaltigen und kompakten Boden, der alle diese importierten Dinge schnell verschleißt.

Das ist ein enorm großer Arbeitsbereich für das Design, von einem derartig großen Ausmaß, daß er im Prinzip allen Designern der Welt Arbeit geben könnte. Nichts wird für die unterentwickelten Länder geplant, und sei es nur ein Omnibus. Genauso, wie er für ein Land produziert wird, das Tiefsttemperaturen unter Null hat, wird er in die Tropen gebracht. Das benutzen wir hier. Die Straßen, die der Bus hier befährt, sind völlig anders; derjenige, der den Bus steuert, hat eine andere technische Kultur; das Klima greift die verschiedenen Plastiksorten und die elektronischen Komponenten an und zerstört sie, die Konditionen für die Wartung sind anders und so weiter und so fort. Nichts von alledem wird berücksichtigt. Also ist die Effizienz gering und die Reparaturbedürftigkeit extrem hoch hier in Kuba.

form+zweck: In Kuba werden jetzt Designer ausgebildet, hoffen wir, daß sie diese Probleme lösen werden.

ESPIN: Langfristig ist es das wichtigste und umfassendste Problem, das die Designer in den unterentwickelten Ländern lösen müssen: Die Gestaltung der materiellen Umwelt unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der dritten Welt.

In Kuba gibt es jede Menge Designaufgaben zu bewältigen. Beispielsweise haben wir einen Großteil unseres Landes mit Zuckerrohr bepflanzt. Der Preis, den der Zucker auf dem Weltmarkt erzielt, deckt nicht einmal die Produktionskosten. Trotzdem bietet das Zuckerrohr wissenschaftlich und ökologisch gesehen gute Möglichkeiten für Kuba oder auch für jedes andere tropische Land. Es ist das effektivste biologische System, um Biomasse zu erzeugen. Als einzige kommerziell angebaute Pflanze hat das Zuckerrohr eine positive Sauerstoffbilanz und nutzt die gesamte Sonneneinstrahlung zur Biomasseproduktion aus. Der Ertrag ist dreimal so hoch, wie mit anderen Agrarprodukten. Wissenschaftlich gesehen ist das eine hervorragende Möglichkeit, aber es gibt Probleme mit dem Markt. Zucker ist jedenfalls nur ein mögliches Produkt, das man aus Zuckerrohr herstel-

len kann. Das Zuckerrohr bietet in jeder seiner Erntephase, bis hin zum fertigen Produkt, eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Erzeugung von Nebenprodukten.

Bei der Zafra wird nur der Stiel geerntet, die Blätter und die Spitzen bleiben auf dem Feld. Fügt man dem, was auf dem Feld bleibt, einige andere Nebenprodukte des Zuckerrohrs zu, wie Melasse und anderes, so ergibt alles zusammen ein äußerst wertvolles Futtermittel. Wir könnten damit Tiere füttern und zu einem der größten Fleischexporteure der Welt werden. Aber noch bleibt alles auf dem Boden liegen.

Hier zeigt sich ganz offensichtlich ein großes Designproblem bei Erntemaschinen. Sie ernten nur den Stiel und weiter nichts. Man müßte ein integriertes Erntesystem für das Zuckerrohr sowie eine optimale Technologie für die verschiedenen Komponenten entwickeln und sie auf die ökonomischste Art durchkonstruieren.

Die Technologien für die alternative Verwendung von Zuckerrohr sind in Versuchsreihen erprobt und haben bislang nur sehr begrenzte Anwendung gefunden. Man kennt sie, hat aber noch nicht den kompletten Herstellungsprozeß entwickelt, und es gibt auch keine Fabriken für die Produktion.

Wenn wir die Umwandlung in Biomasse erreichen würden, wäre dies ein enormer Vorteil. Das Zuckerrohr produziert alle diese Dinge genau in der Zeit, in der es in Kuba nicht regnet und die Weiden trocken sind. Es wäre ein hervorragendes Futtermittel für die Trockenzeit. Der Wert des Fleisches, das wir produzieren könnten, wäre um ein Vielfaches höher als der des Zuckers.

Wenn Zucker hergestellt wird, wird der Stiel gemahlen. Auf der einen Seite kommt der Saft heraus, und auf der anderen bleiben die Fasern des Zuckerrohrs, die Bagasse. Sie hat zwei sehr wichtige Verwendungszwecke. Zum einen produzieren wir in eigenen Fabriken Spanplatten aus Zuckerrohrbagasse, die die gleichen Eigenschaften haben wie Spanplatten aus Holzfasern. Zum anderen machen wir ein weiteres Experiment. Kuba ist das erste Land, das Zeitungspapier aus Zuckerrohrbagasse herstellt. Dies ist sehr wichtig für uns, denn die Papierpreise sind sehr hoch.

Wenn wir die Zuckerrohrbagasse nur auf diese beiden Arten weiterverarbeiten würden, könnten wir einen sehr viel höheren Wert erzielen als allein mit Zucker. Aber dies erfordert natürlich große Investitionen. Die Fabriken sind sehr teuer, und man kann dies nicht sofort realisieren.

Es gibt noch mehr Verwendungsmög-

lichkeiten. Die Zuckerrohrbagasse hat mehr als zwanzig Prozent Pentosen, das ist ein Zuckertyp, den man mit Hilfe von Dampf katalytisch in Furfural zerlegen kann. Das Furfural ist ein chemisches Vorprodukt, auf dessen Basis eine chemische Industrie zur Kunststoffproduktion aufgebaut werden kann. Außerdem kann es zu Spezialzwecken, wie zum Beispiel zum Gießen von Formen, verwendet werden. Furfural ersetzt zum großen Teil Petroleum, und man kann Nylon, Polyester und ähnliches daraus herstellen. Aber alle diese Dinge, die ich jetzt angesprochen habe, erfordern die Arbeit einer Vielzahl von Designern, Ingenieuren und Technikern. Es ist eine sehr komplexe und sehr umfangreiche Arbeit. Sie erscheint unerschöpflich für die dritte Welt. Wenn jemand diese Technologien entwickelt, entwickelt er Technologien für mindestens die Hälfte der Menschheit, die unter gleichen geografischen Bedingungen lebt. Es ist ein gigantischer Markt.

form+zweck: Sind dies Kubas Pläne für die Zukunft?

ESPIN: Dies sind die Perspektiven, die Kuba hat. Wir müssen uns jedoch fragen, auf welche Ingenieure, auf welche Designer, auf welche Techniker Kuba zählen kann, um diese Perspektiven zu realisieren. Im Prinzip haben wir zwar Ingenieure, aber sie hatten eine sehr traditionelle Ausbildung, die sie zwar zur Leitung eines Industriebetriebes befähigt, aber nicht für die Konzeption von neuen Prozessen und Technologien. Einige wurden als Wissenschaftler fortgebildet, aber keiner hat eine Fortbildung als Designer technologischer Prozesse und Maschinen oder in Problemlösungsmethoden und ähnlichem. Wir haben diese Probleme vor uns, aber noch verfügen wir nicht über ausgebildete Kräfte, um sie zu lösen.

(Das Gespräch führte Brigitte Wolf, Kassel (BRD). Sie arbeitete 1984 bis 1986 als Beraterin im ONDI, Havanna, und realisierte dort verschiedene Projekte. 1987 lehrte sie im Rahmen einer viermonatigen Gastprofessur am Instituto Superior de Diseno Industrial (ISDI) in Havanna im Fachbereich Industrial-Design. Zur Zeit ist Brigitte Wolf Stellvertretende Fachliche Leiterin des Rates für Formgebung in Frankfurt/Main.)

Anmerkungen

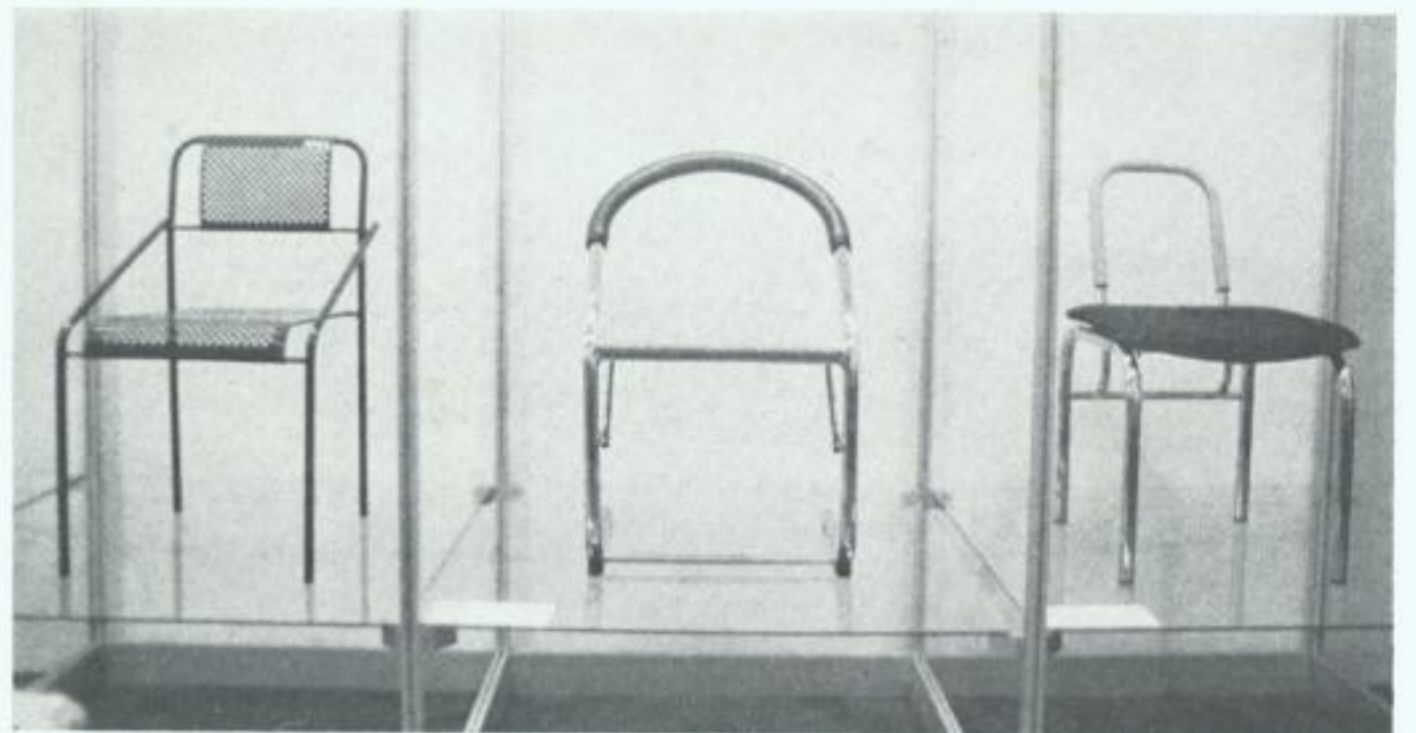
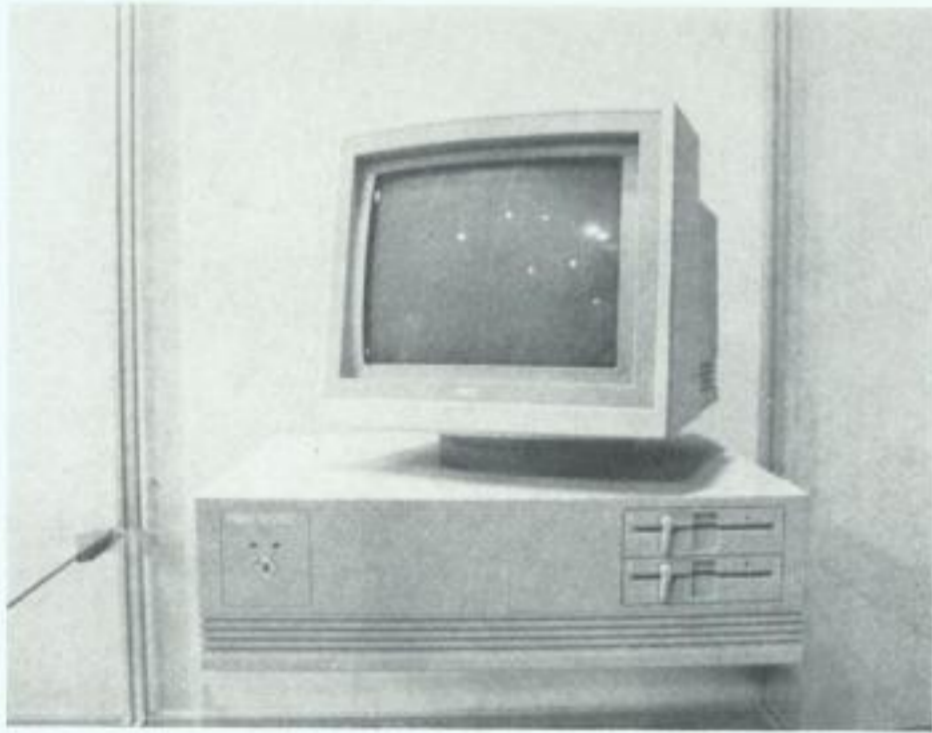
1 Industria ligera = Leichtindustrie. Die Produktionspalette dieses Industriesektors ist vielfältig und umfaßt Haushaltsgeräte ebenso wie Textilien, Bekleidung, Schuhe und Möbel.

2 Lourdes Martí ist heute Rektorin der Hochschule für Design in Havanna (Instituto Superior de Diseno Industrial).

Olga Astorquiza ist Vizedirektorin des Oficina Nacional de Diseno Industrial (ONDI).

3 Junta central de Planificacion (Juceplan) ist der zentrale Planungsrat in Kuba.

4 Industria sidro mecanica läßt sich übersetzen als Maschinenbauindustrie.



Vom 6. bis 22. Juni 1988 wurde in Prag die Ausstellung „Design in der sozialistischen Gesellschaft“ gezeigt. Unser Beitrag auf Seite 2 informiert Sie über diese Exposition und die parallel dazu stattgefundenen Veranstaltungen.

Umweltschutz-Plakat von Gunter Rambow, 1987
Auftraggeber: Kunstamt Kassel
(zu unserem Beitrag auf den Seiten 15 bis 22)

»Wir haben die Erde nur geborgt«



Plakate gegen Umweltzerstörung

ISSN-Nr. 0429-1050