

Formprobleme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift**

Band (Jahr): **11 (1957)**

Heft 3

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Formprobleme

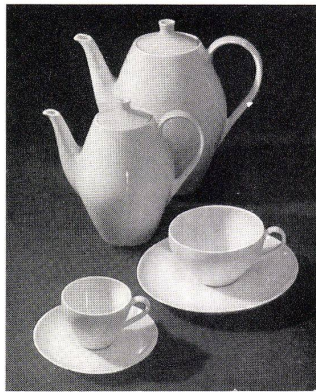
Von der ruhenden zur bewegten Form

Der Weg der neuen Porzellangeschirre

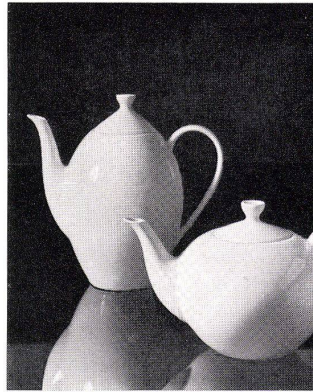
Ausgangspunkt und Vorbild der modernen Porzellangeschirre für den Kaffee-, Tee- und Speisetisch waren die Formen, die Dr. Gretsch seit 1932 für die Fabriken Arzberg und Schönwald entworfen hat. Neben ihm arbeiteten in derselben Richtung, wenn auch durch persönlichen Formensinn und die geforderte Anpassung an bestimmte Bezieherkreise von einander unterschieden, Trude Petri für Staatlich Berlin, Prof. von Wersin für Staatlich Nymphenburg und für Rosenthal, Prof. Hennig für Kaestner-Oberhohndorf und Prof. Wagenfeld für Rosenthal und für Fürstenberg. Daß andere Fabriken auf diesem Wege mit eigenen Beiträgen oder nachahmend folgten, deutet bereits an, daß wir, ungeachtet aller Unterschiede und Variationen, etwas Verbindendes, einen Formentypus vor uns haben, der sich in den dreißiger Jahren ausbildete und bis über die vierziger Jahre hinaus fortwirkte. Was ist dies Verbindende? Auf der Grundlage des Zweckmäßigen, Handlichen die schöne Klarheit und Einfachheit der Gestalt in ruhender Form. Daß es insgesamt ruhende Formen waren, erkennen wir erst seit einigen Jahren, in denen die Entwicklung einen entscheidenden Schritt weitertrat. Dieser Schritt geht von der ruhenden zur bewegten Form. Zwar ist die Klarheit und Einfachheit der Gestalt geblieben, aber sie bietet sich sozusagen in einem Stromzug dar.

Hier sind es vor allem die Arzberg- und Schönwald-Geschirre, mit denen Heinz Löffelhardt nach dem Tode von Dr. Gretsch (1950) die Wendung vollzog. Sein persönlicher Anteil ist der ausladend aufstrebende Formenzug, der nach oben hin bald knapper, bald ausgerundeter wieder einschwingt, bis hin zu den zierlich zusammenfassenden Knäufen, kurzum, die schwingend bewegte Form, die auch Henkel und Ausgüsse leicht mitnimmt (1-3). Daß neben und nach Löffelhardt andere namhafte Entwerfer, jeder in seiner Weise, gleichfalls die schwingende Plastik der Form als neu gegeben empfinden, scheint mir ein Beweis dafür zu sein, daß sie einem Wandel des Zeitgefühls entspricht, so daß sie inzwischen zu einem neuen Typus wurde, der sich, wie jeder geltende Typus, als durchaus abwandlungsfähig erweist. Das sieht man an den betont eleganten Heinrich-Formen von Karl Leutner (4, 5), an der knapperen Führung der Flächen in dem Bareuther-Geschirr von Rudolf Lungwardt (6) und an den schlank zur Höhe schwingenden, flach abschließenden Rhenania-Formen von Albert Seidel (7). Wie denn allen diesen Geschirren der ausladend aufstrebende, jedoch allemal abgewandelte Formenzug eigen ist.

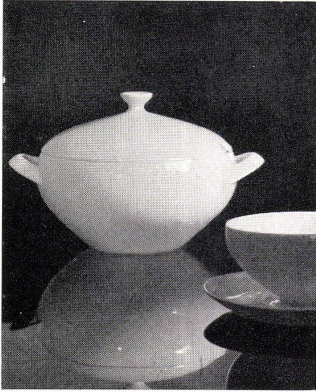
Wieder anders, unten breitausschwellend und sich nach oben verjüngend, vollzieht sich der Schwung der Form bei den Mokka-, Kaffee- und Teekannen der folgenden drei Geschirre: bei dem zeitlich ersten von Hubert Griemert für Staatlich Berlin (8), bei dem späteren von Raymond Loewy für Rosenthal (9) und bei dem jüngsten von Walter Nitzsche für Fürstenberg (10).



1



2



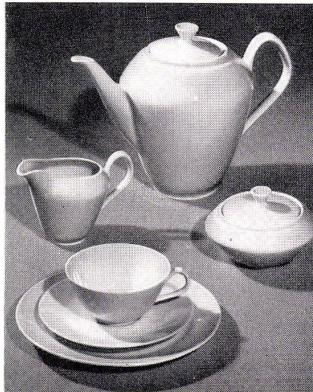
3



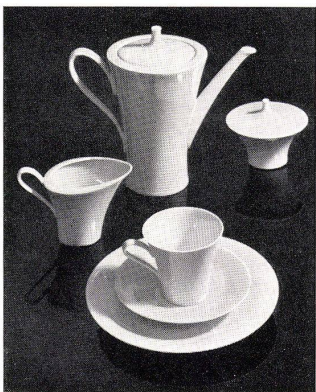
4



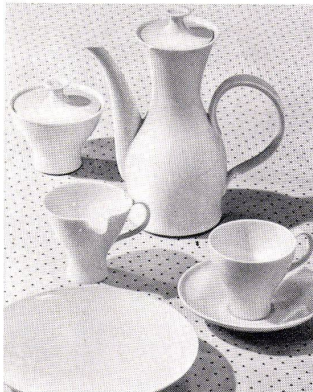
5



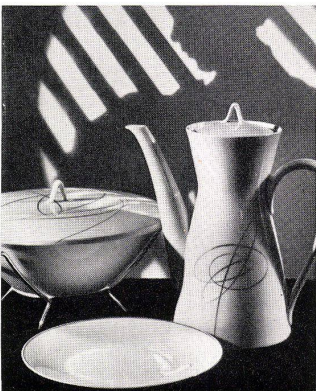
6



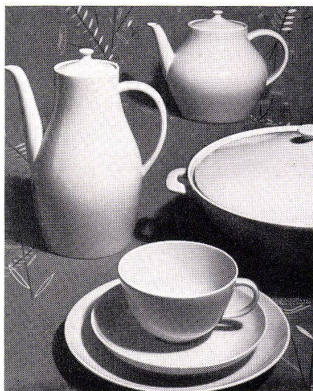
7



8



9



10

1
Mokka- und Kaffee Kannen mit Tassen aus dem Geschirr «Schönwald 411» von Heinz Löffelhardt. Porzellanfabrik Schönwald in Oberfranken.

2, 3
Kaffee-, Teekannen und Terrine aus dem Geschirr «Arzberg 2000» von Heinz Löffelhardt. Porzellanfabrik Arzberg i. Ofr.

4, 5
Kaffee- und Speisegeschirr «Grazi» von Karl Leutner. Porzellanfabrik Heinrich & Co., Selb.

6
Kaffeegeschirr «Nora» von Rudolf Lungwardt. Porzellanfabrik Bareuther & Co., Waldsassen.

7
Kaffeegeschirr, Form «600» von Albert Seidel. Rhenania-Porzellanfabrik, Duisdorf b. Bonn.

8
Mokkageschirr «Krokus» von Hubert Griemert. Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin.

9
Teile des Geschirrs «2000» von Raymond Loewy, Dekor von Josef Gallitzendörfer. Rosenthal-Porzellan AG., Selb.

10
Kaffee-, Tee- und Speisegeschirr, Form «von Langen» von Walter Nitzsche. Fürstenberger Porzellanfabrik, Fürstenberg (Weser).

Damit sind aber die Möglichkeiten des bewegten Formtypus noch nicht erschöpft, wie namentlich das von Rudolf Lunghard gestaltete und an der von ihm geleiteten Selber Porzellanfachschule ausgeführte Teegeschirr beweist (11). Auch andere kleine, mehr Freiheit gewährende Geschirreinheiten bezeugen das. So der eigene, feine Formzug in dem Teegeschirr von Siegmund Schütz für Staatlich Berlin (12). So die niedrigeren, schwingend gerundeten Formen von Ena Rottenberg für Augarten-Wien (13). Selbst die kleinen Portionsgeschirre für den Gaststättengebrauch können sich, trotz den geforderten Wandlungsstärke und Stapelfähigkeit, weit freier und gefälliger als früher darbieten, wenn die Bewegung der Form so geführt und gezügelt ist wie in dem Schönwald-Hotelgeschirr von Heinz Löffelhardt (14, 15) oder in den neuen Hotelgeschirrserien von Bauscher (16, 17). Die Entwicklung des modernen deutschen Porzellans von den Anfängen bis zur Gegenwart umfaßt einen Zeitraum von 25 Jahren. Der hier nur kurz zusammenfassend geschilderte Gang der Entwicklung besagt noch nicht, daß die bewegten Formen «besser» als die ruhenden sind, von denen manche besonders gute noch heute gern gekauft werden. Im Grunde handelt es sich um eine Wachstumserscheinung, die auf ihrer jetzt erreichten Entfaltungsstufe zugleich einem bewegteren Lebensgefühl entspricht. Bernhard Siepen

Das Programm der dreißiger und der fünfziger Jahre

von fil. lic. Nils Paulsson

Dieser Artikel, der eine Andeutung der Probleme gibt, die in einem beim KF-Verlag in Stockholm im Herbst erscheinenden Buch von Gregor und Nils Paulsson behandelt werden, erschien in Nr. 5/1956 der Zeitschrift Form, des Organs des Schwedischen Werkbundes. Uns scheint dieser Artikel Fragen anzuschneiden, die weiteres als nur lokales Interesse haben dürften.

Nach einer Einleitung, in der er das Zusammenfallen des Funktionalismus – in Schweden zum ersten Male bei einer Epoche machenden Ausstellung 1930 in Stockholm manifestiert – mit der beispiellosen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Revolution behandelt, geht Paulsson auf die aktuelle Debatte innerhalb des Schwedischen Werkbundes ein, in der man zwei relativ klare Lager unterscheiden kann. In dem einen herrscht das starke Bedürfnis, etwas Großartiges und Prachtvolles schaffen zu dürfen, «Leoparden frei zu lassen», wirklich und entscheidend Neues zu schaffen. Im andern Lager sagt man dagegen, daß man sicher kein neues Programm brauche. Die Ideen der Leute von 1930 seien gleich aktuell wie je zuvor. Es sei richtig aber auch einfach gewesen, 1930 radikal und großartig zu sein, als das Gemeinwesen eine soziale Revolution ohne Beispiel erlebte.

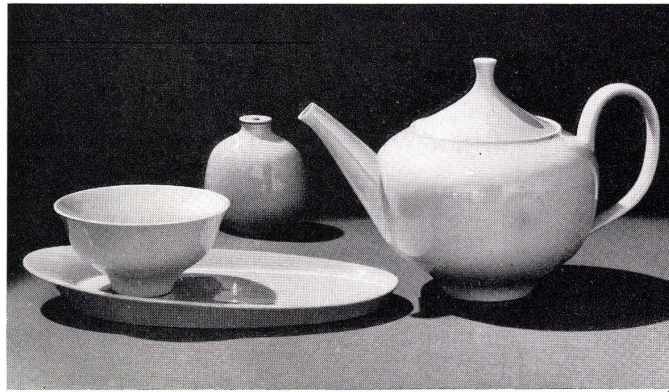
Wenn die Zeit zwischen den beiden letzten Kriegen von einer Phase der allgemeinen Entwicklung gekennzeichnet war, in der das Proletariat sich zur Arbeiterklasse umwandelte, so sind wir heute in einer Phase, die weniger gewaltsam, aber vielleicht gleich umstürzend ist, und die von dem alten Klassengemeinwesen fort zu einem Mittelklassen- oder klassenlosen Gemeinwesen führt.

Der Glaube ist irrig, daß es 1930 leicht war, ein radikales Programm aufzustellen. Die Bedeutung der Leute von 1930 liegt nicht zuletzt darin, die Entwicklung des Gemeinwesens so gedeutet zu haben, daß ihnen ein entwicklungsfähiges Programm glückte. Auf gleiche Weise gilt es für uns, die heutige Entwicklung zu deuten.

Die grundlegenden Prinzipien der Ideologie der Funktionalisten sind doch wohl die Forderungen nach Echtheit des Materials, der Technik und der Funktion. Die traurige Tatsache, daß die heute angebotenen Waren diese drei Forderungen nicht erfüllen, soll hier nicht erörtert werden. Die folgende Auseinanderset-



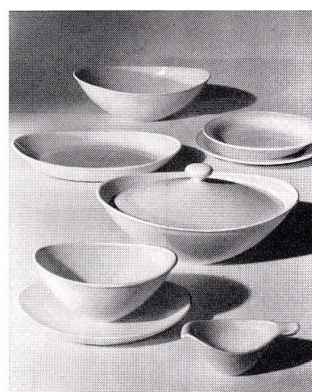
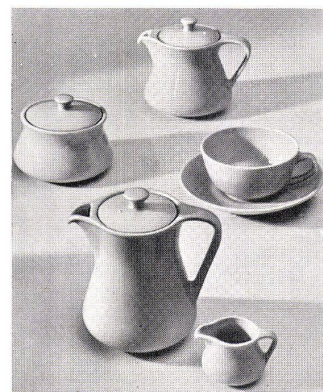
11 Teegeschirr von Rudolf Lunghard. Staatliche Höhere Fachschule für Porzellan, Selb.



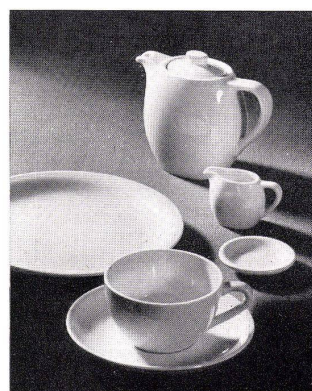
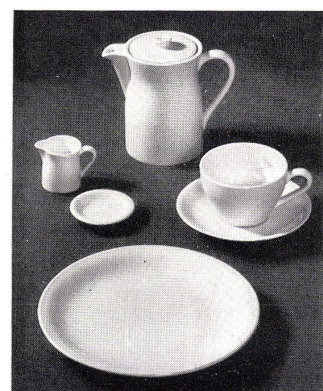
12 Geschirr «Teestunde» von Siegmund Schütz. Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin.



13 Teegeschirr von Ena Rottenberg. Wiener Porzellanfabrik Augarten AG., Wien-Schloß Augarten.



14, 15 Hotelgeschirr, Form «Schönwald 398» von Heinz Löffelhardt. Porzellanfabrik Schönwald i. Ofr.



16 Kaffee-, Tee- und Tafelgeschirr, Form «Frankfurt» von Philipp Schmidt. Porzellanfabrik Weiden Gebr. Bauscher, Weiden/Opf.

17 Kaffee-, Tee- und Tafelgeschirr, Form «Bremen», Werksentwurf. Porzellanfabrik Weiden Gebr. Bauscher, Weiden/Opf.

Besitzen Sie ein Land-, Strand- oder Ferienhaus?

Haben Sie da noch nie Feuchtigkeitsschäden erlitten am Mauerwerk, an Tapeten, Metallteilen, in Wohn- und Arbeitsräumen, in Schlafzimmern, Keller, Küche, Garage?

Haben Sie noch nie das unangenehme Gefühl der zu warmfeuchten oder zu kaltfeuchten Luft verspürt, das Gefühl, das keine Gemütlichkeit aufkommen läßt?

Wenn ja, möchten Sie da nicht sofort für Abhilfe sorgen, Ihnen, Ihren Gästen, Ihren Vorräten zu Liebe?

Der kleine, auf Gummirollen laufende, ganz wenig Strom und keine Wartung erheischende, beinahe geräuschlose



Elektro-Entfeuchter DEHUMYD 8

entzieht der Raumluft die überschüssige Feuchtigkeit (bis zu 6 Liter innert 24 Stunden) und setzt demzufolge den zu hohen Luftfeuchtigkeitsgehalt eines mittelgroßen Raumes innert ganz weniger Stunden beispielsweise von 80% auf 60% herab. — Industriebetriebe, Großlager usw. haben sich Dehumyd schon längst zunutze gemacht. Immer mehr tun es auch Private. Ihre Gesundheit ist wohl Fr. 1050.— wert, nicht wahr?

PRETEMA AG ZÜRICH 2
Dreikönigstraße 49 Tel. 27 51 26



PRETEMA AG Dreikönigstraße 49 Zürich 2

- * Senden Sie mir Ihr technisches Merkblatt betr. Dehumyd 8
- * Ich bitte um unverbindlichen Vertreterbesuch betr. Dehumyd 8
- * Nicht Zutreffendes streichen!

Name,

Adresse

zung soll sich auf die dritte Forderung, nach Echtheit der Funktion, beschränken. Wenn wir von einer Ware fordern, daß sie funktionell richtig sei, denken wir zuerst an die praktische Zweckmäßigkeit. Nehmen wir die Ware in Gebrauch, tun wir das jedoch nicht nur praktisch. Wir wollen in einem Lehnstuhl nicht nur gut sitzen, wir wollen uns mit ihm auch wohl fühlen, und wir wollen, daß er schön ist. Wir gebrauchen ihn mit andern Worten auf drei Arten. So gibt es für alle Dinge drei Arten, sie zu gebrauchen: sie in Gebrauch zu nehmen oder als Gerät zu verwenden, mit oder in ihnen zu leben und sie zu betrachten. Die Funktionalisten legen das Hauptgewicht auf die erste und dritte Art des Gebrauchs, die praktische und die ästhetische. Die zweite Art, die wir im folgenden die soziale nennen werden, war zwar nicht vergessen, aber man war sich der vollen Bedeutung und der komplizierten Struktur dieser Gebrauchsart nicht bewußt. Der soziale Gebrauch wurde damals wie auch jetzt nur allzu einseitig als ein verwerfliches, minderwertiges Brauchen angesehen. Wir sprechen von einem Konsum aus Gründen des sozialen Ansehens und der Prahlerei, wir verurteilen die Unwahrheit, «teures» Material zu imitieren, wir sprechen von der fehlgerichteten Bürgerlichkeit der guten Stube, und wir rümpfen die Nase über die vulgäre Elefantiasis der amerikanischen Autos.

Aber wie oft sprechen wir von gutem sozialen Gebrauch, und wissen wir überhaupt mit diesem Ausdruck etwas anzufangen? Das ist aber eine ganz wichtige Frage, da wir ja alle Dinge, mit denen wir uns umgeben, tatsächlich auch sozial gebrauchen. Wir würden sonst unsere Kleidung nicht abhängig von der jeweiligen Situation verschieden wählen, auch wenn das Bedürfnis nach dem Schutz gegen Kälte dasselbe ist, wir würden in Küche, Wohnraum und Salon nicht verschiedene Stühle haben, obwohl das Bedürfnis nach Sitzgeräten in diesen drei Zonen gleichartig ist. Daß das Interesse für den sozialen Verbrauch sich vor allem in negativer Kritik äußert, erklärt sich wohl einfach damit, daß es in einem in der Entwicklung befindlichen Gemeinwesen so schwer ist zu sagen, was die gemäßige Form ist, dagegen für den mit diesen Dingen Vertrauten verhältnismäßig einfach Imitationen und stehengebliebene Nachahmungen nachzuweisen.

Man kann sich hierbei fragen, mit welchem Recht man Waren von niedriger sozialer Qualität zu bekämpfen sucht. Die Aufklärung des Verbrauchers und die geschmackserzieherische Arbeit, wie sie besonders der Schwedische Werkbund betreibt, wird in vielen Kreisen stark kritisiert. Daß diese Kritik auf totaler Unkenntnis der Art dieser Arbeit beruht, braucht hier nicht näher erörtert zu werden. Hat diese Arbeit aber Daseinsberechtigung? Die Frage mahnt zur Selbstkritik. Warum darf man denn keine Krokodilhandtaschen aus Plastik haben oder Marmorwände aus mit Ölfarbe gestrichenem Putz oder Möbel mit Löwenklauenfüßen? Ja, weil das gegen die Forderungen des Funktionalismus nach Echtheit verstößt. Aber Theaterkulissen, Gartenfestlampen und Maskenkostüme tun das ja auch. Diese Dinge betrachten wir aber anders, vielleicht nicht so sehr wegen des trivialen Unterschieds zwischen praktischer und ästhetischer, sondern vor allem wegen des Unterschieds in der sozialen Funktion. Überhaupt behauptet die Wahl der Verbrauchswaren viel mehr, als man sich im allgemeinen darüber klar ist, auf dem beabsichtigten sozialen Gebrauch. Dieser ist bedingt vom Verbraucherstil, das heißt der Einstellung des Käufers zu den Dingen um ihn herum.

Dieser Verbraucherstil kann protzig beflissen oder ängstlich aus Rücksicht auf Standesvorurteile sein, er kann aber auch selbständig oder autonom sein. Die Verbraucherform der Beflissenen und der Ängstlichen führt zu einem Verbrauch mit niedriger Qualität, und wir haben deswegen das Recht und die Verpflichtung, dieser Haltung entgegen zu arbeiten und den bewußten, unabhängigen Verbraucherstil zu ermuntern. Die Ansicht «Laß

die Leute kaufen, was sie haben wollen» ist unsinnig. Nur der bewußte und unabhängige Verbraucher weiß, was er haben will. Er wird in seinem Gefühl nicht unsicher, hat keine Angst selbständig zu wählen wie der Beflissene und Ängstliche, der sich besser als seine soziale Umgebung zeigen muß oder Angst hat, schlechter zu scheinen.

Hier ist man vielleicht geneigt einzuwenden, daß dies ein sozialpsychologisches Problem von solchem Ausmaße sei, daß es weit aus dem Rahmen der Tätigkeit des Werkbundes falle. Das ist gewiß richtig, aber ein Teil des Problems berührt ja gerade die Dinge um uns herum. Daß das äußere Milieu auf uns einwirkt, ist ein bekanntes Faktum. Wir sprechen zum Beispiel von jemandem, der der Sklave seiner Möbel sei, von einem anderen, daß er sich dagegen über sie freue. Wir bewegen uns anders in einer Kirche als zu Hause. Das äußere Milieu und der Verbraucherstil bedingen einander also wechselseitig.

Wir haben neben den praktischen und ästhetischen Qualitätsforderungen also auch die sozialen zu erheben. Dies auch aus anderen Gründen als den eben angeführten: der Verbrauch der Beflissenen und der Ängstlichen schließt nämlich ästhetische Erlebnisse aus. Die Schönheit einer Sache, mit der ich mich nicht wohlfühle, kann ich schwerlich sehen. Ich muß vom sozialen Druck befreit sein, um ästhetische Aufnahmebereitschaft zu hegen.

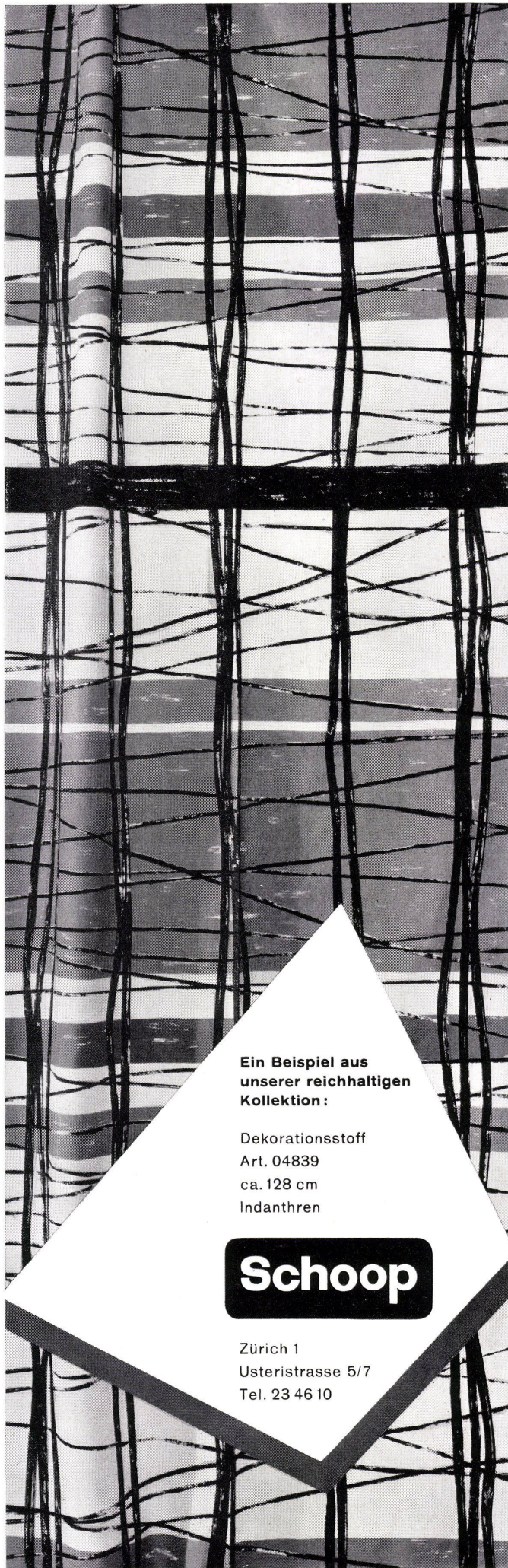
Wenn man nun für einen Augenblick die heute auf dem Markt befindlichen Waren oder die heutige Reklame betrachtet, wird man gewahr, daß beide in ihrer Formgebung bereits vom beabsichtigten Verbrauch geprägt sind.

Zu einem sehr großen Teil ist die heutige Formgebung markierend, die nicht nur über die Warenmarke, sondern vor allem über den sozialen Gebrauch aussagt. Am deutlichsten wird diese Erscheinung auf dem Automobilmarkt. Schon im Schaufenster oder in der Anzeige ist ersichtlich, ob es sich um einen Direktionswagen, um eine sportliche «Luxuskarre» oder um ein Auto für die Familie handelt. Dieselbe Erscheinung beobachten wir bei Möbeln, Porzellan, Textilien, Tapeten, Füllfedern, Radiogeräten usw. Allzuoft ist die gefundene markierende Form dadurch unwahr, daß sie übertrieben oder protzig ist. Es ist daher eine unerhörte wichtige Aufgabe auf alle Weise für eine richtigere Form zu arbeiten, die nicht nur hohe Forderungen nach Zweckmäßigkeit und Schönheit erfüllt, sondern die auch sozial echt ist, das heißt, daß sie ihre Form nicht von anderem, fremdem sozialen Gebrauch leiht. Das ist jedoch alles andere als leicht, da die soziale Wirklichkeit, die die Formgebung wiederzugeben hat, in ständiger Entwicklung ist. Vom Formgeber müssen wir daher nicht nur ästhetisches Gefühl und technisches Können, sondern auch Kenntnisse der sozialen Struktur fordern. Auch wenn diese Aufgabe schwer ist, muß sie gelöst werden. Und sie kann nur gelöst werden unter aktiver Mitarbeit der Formspezialisten des Gemeinwesens, der Künstler.

Können wir nun unsere ursprüngliche Frage beantworten: Brauchen wir eine neue Programmstellung, oder ist die alte noch den Bedürfnissen entsprechend? Gibt es noch Raum für außerordentliche Schöpfungen, oder ist für den Formgeber heute die Aufgabe einfach die, zu erfüllen, was vor einem Vierteljahrhundert gefordert wurde?

Auf die erste Frage muß man antworten, daß das alte Programm mit seinen Forderungen nach Echtheit des Materials, der Technik und der Funktion gleich aktuell ist wie jene, daß es aber weiter aufgefauft werden muß, als man das 1930 tat. Auf diese zweite Frage ist zu antworten, daß nicht nur der Raum für neue schöpferische Arbeit da ist, sondern auch für Aufgaben für den Formgeber und Künstler, die mindestens ebenso fesselnd sind und sicher schwerer als die, vor denen man in der vorigen Generation stand.

(Frei übersetzt von Arch. H. Zucker, Stockholm)



Ein Beispiel aus
unserer reichhaltigen
Kollektion:

Dekorationsstoff
Art. 04839
ca. 128 cm
Indanthren

Schoop

Zürich 1
Usterstrasse 5/7
Tel. 23 46 10

Sie reden zuviel von «formschön»

Gute Kaufleute besitzen ein sicheres Gefühl für das, was den Leuten gefällt. Sie hatten gemerkt, daß die Form und die Aufmachung der Ware bei den Käufern eine gewisse Rolle zu spielen begann. Das war vor ein paar Jahren. Heute begegnen wir dem scheußlichen Wort «formschön» in allen besseren Werbeprospekten und Zeitungsinseraten. Dagegen wäre an sich noch nichts zu sagen, wenn es nur mit der schönen Form seine Richtigkeit hätte. Das kann man nun aber gerade nicht behaupten.

Ein Fabrikant, der heute ein neues Radiogerät in hellen Hölzern herausbringt, redet sogleich von «formschön». Wer seine Waschmaschine rosarot spritzt und sie mit einem chromglitzernden, linienströmenden Schriftzug versieht, redet von «formschön». Und ganz sicherlich redet auch der von «formschön», der eine neue verrückte Lampe mit versenkbaren Polypenarmen oder einen noch neueren Tisch mit herzförmiger Platte und fünf Beinen auf den Markt bringt. Es bleibt schließlich tröstlich zu wissen, daß die Bäckereien noch keine formschönen Brötchen anbieten.

So weit sind wir nun. In Deutschland haben in den letzten Jahren viel mehr Leute über Formgebung geschrieben und gesprochen, als es Leute gibt, die die Dinge wirklich entwerfen. Zugegeben, daß da einige hundert Architekten sind, die sich mit neuen Möbeln beschäftigen. Es gibt aber nur ein paar Dutzend, die sich um die anderen nicht minder wichtigen Dinge kümmern. Und selbst unter diesen betrachten noch zu viele das Gebiet der Formgebung als ästhetisches Experimentierfeld, als eine moderne Art angewandter Plastik.

Die allerwenigsten, die von der Formschönheit reden, haben den umfassenden Aufgabenbereich der Gestaltung begriffen. Ja selbst das Wort Gestaltung spricht noch nicht klar genug aus, was dazu gehört und was dem seriösen Entwerfer im allgemeinen die größten Sorgen bereitet: das Erreichen der reibungslosen, narrensicheren, nervenberuhigenden und selbstverständlichen Funktionsfähigkeit und Bedienungsweise eines Objektes. Die Erfüllung der funktionellen Forderungen machen den Hauptanteil der praktischen Entwurfsarbeit aus. Die Form als Ganzes wächst dabei sozusagen unter der Hand. Am meisten ärgert das die Fabrikanten. Sie halten den Formgestalter für einen Oberflächenkosmetiker und sind sehr verärgert, wenn man ihnen sagt, daß ihre Produktion zwar gute Ware sei, aber die Menschheit langsam und sicher in die Nervenklarin bringe.

Alle, die wir an den Produkten arbeiten, haben schließlich heute die dringende Aufgabe, unser aufgeregtes Leben so schnell wie möglich zu beruhigen, ohne dabei den allgemeinen Fortschritt aufzuhalten. Ich meine, es gibt heute keine dringendere Aufgabe für uns als die: das Leben angenehmer, ruhiger und sicherer zu gestalten.

Man hat sich allgemein an diese unvollkommenen Zustände gewöhnt und betrachtet sie als eine Gegebenheit des technischen Zeitalters: klemmende Schubladen, quietschende Schösser, blendende Lampen, steile Treppen, zuge Räumlichkeiten, tropfende Wasserhähne, qualmende Öfen, schrillende Telefone, unleserliche Buchstaben, auslaufende Füllfederhalter, klemmende Reißverschlüsse, übelriechende Kunststoffe, nicht funktionierende Feuerzeuge, unsichere Fahrzeuge, stinkende Dieselmotoren, heulende Fabriksirenen.

Diese Beispiele sollten genügen. Aber sie reden immer nur von «formschön». Sie reden nicht von gebrauchstüchtig. Sie tun so, als sei alles schon so schön und vollkommen. Und wenn Sie, verehrter Leser, keiner vom Fach sind, sondern ein schlicht normal verbrauchender Bürger, dann passen Sie genau auf, wenn Ihnen einer etwas «Formschönes» verkaufen will. Selbst wenn es wirklich formschön ist, habe ich den dringenden Verdacht, daß irgendwo etwas knarrt, pfeift oder klemmt und daß acht Tage nach Ablauf der Garantiezeit die erste Reparatur fällig wird.

Künstlerische Mitwirkung an der Industriearbeit

Anläßlich der diesjährigen Amsterdamer Ausstellung «industrielle form aus italien, deutschland und holland» hatte von deutscher Seite Prof. Wilhelm Wagenfeld, Stuttgart, einen grundlegenden Vortrag über den «Designer und die Fabrikanten» gehalten, in dem er über «Die Aufgabe» unter anderem folgendes ausführte:

Absichtlich stellte Wagenfeld nicht die industrielle Form an sich, nicht ihre Gestaltung in den Vordergrund seiner Ausführungen, sondern die weit umfangreichere künstlerische Mitverantwortung in der industriellen Produktion. Der Künstler neben dem Fabrikanten, neben Kaufmann und Techniker sei also gemeint und damit sein Beitrag für Wert und Ansehen der industriellen Erzeugnisse zum Nutzen der Hersteller und Käufer in engster Bindung an das jeweilige Unternehmen und seine wirtschaftlichen Interessen.

Einschränkend werde vielleicht gesagt, und wir wüßten es schon von der Kunstkritik, Industrieerzeugnisse zu gestalten sei keine künstlerische Angelegenheit. Aber die Frage, ob die Behauptung richtig oder falsch sei, brauche uns nicht zu beschäftigen, weil sie für die Industriearbeit ohne Bedeutung bleibe. Das «Künstlerische» sei in unserem Zusammenhang nicht als Wertaussage gedacht. Der Vortragende versuchte nun, mit seiner Formulierung die Art der Betätigung von anderen, wie der technischen, wissenschaftlichen, organisatorischen und kaufmännischen, so zu scheiden, daß ihre Bedeutung in der industriellen Produktion erkennbar wurde. Und für die gestellte Aufgabe müßten wir wissen, wie die künstlerische Mitwirkung in der Industrie die produktivste sein kann, wie sie einzufügen sei in den Arbeitsprozeß der Fabriken, was dann die Aufgabe sei und wie die erfüllt werden könnte. Einfügen sei zugleich Einordnung. Hiermit würden wir das Bindende und Verbindende aller Industriearbeit fixieren und auch das Wesentliche darüber, wie die künstlerische Mitarbeit und Beratung aufzufassen wäre. In der Tat setze sie die Einordnung aller Vorstellungen von der Sache in feste Gegebenheiten voraus. Jedoch erfordere die Einordnung, damit sie fruchtbar sein könne, ein entscheidendes Tun und Handeln ohne Kompromisse. Kompromisse seien Zeichen für individuelle Unklarheit und Schwäche, sie wirkten sich jedesmal zum Schaden der Sache aus, denn sie würden den realen und unrealen Nutzen der Industrieprodukte zum Schaden für den Hersteller und Käufer beeinträchtigen. Wagenfeld hielt sich nicht bei jenen faulen Kompromissen auf, die angeblich der besseren Veräußerlichkeit der Industrieerzeugnisse dienen. Es sei doch längst erwiesen, daß alle Vorstellungen davon schematisch und wirklichkeitsfremd sind, bequem für den Handel, aber zum Nachteil der Käufer. Kompromisse, die Wagenfeld meinte und die sich enttäuschend auswirken können, sind Nachgiebigkeiten gegen besseres Wissen und Können, Nachgiebigkeiten, die vom künstlerischen Mitarbeiter erwartet werden, wo Industrieunternehmen den schnellen wirtschaftlichen Erfolg ihrer Produktion dem gesellschaftlichen Nutzen voranstellen. Zeitüberlegungen führten da zu flüchtigen Entwicklungen und oberflächlichen Vorbereitungen der Modelle, Materialersparnisse zur Verwendung untauglicher und entsprechend billiger Werkstoffe.

Der künstlerische Mitarbeiter muß, wie es der prominente Formgestalter betont, «um den Fabriken zu helfen, auf die Verwendung der richtigen Werkstoffe bestehen, auf eine sorgfältige Ausführung und erst recht auf eine gründliche Entwicklung und Vorbereitung der Produkte». Wo er hier nachgibt, da sei sein Tun zum Schaden von Hersteller und Käufer. Qualität sei kein Formbegriff, wie allzu oft angenommen werde, sondern eine Aussage über Wert und Aussehen, Brauchbarkeit und Schönheit der industriellen Erzeugnisse.

C. W. Voltz