

Gestaltung abseits vom Strom

Autor(en): **Burckhardt, Lucius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 12: **Formgebung**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-38498>

Nutzungsbedingungen

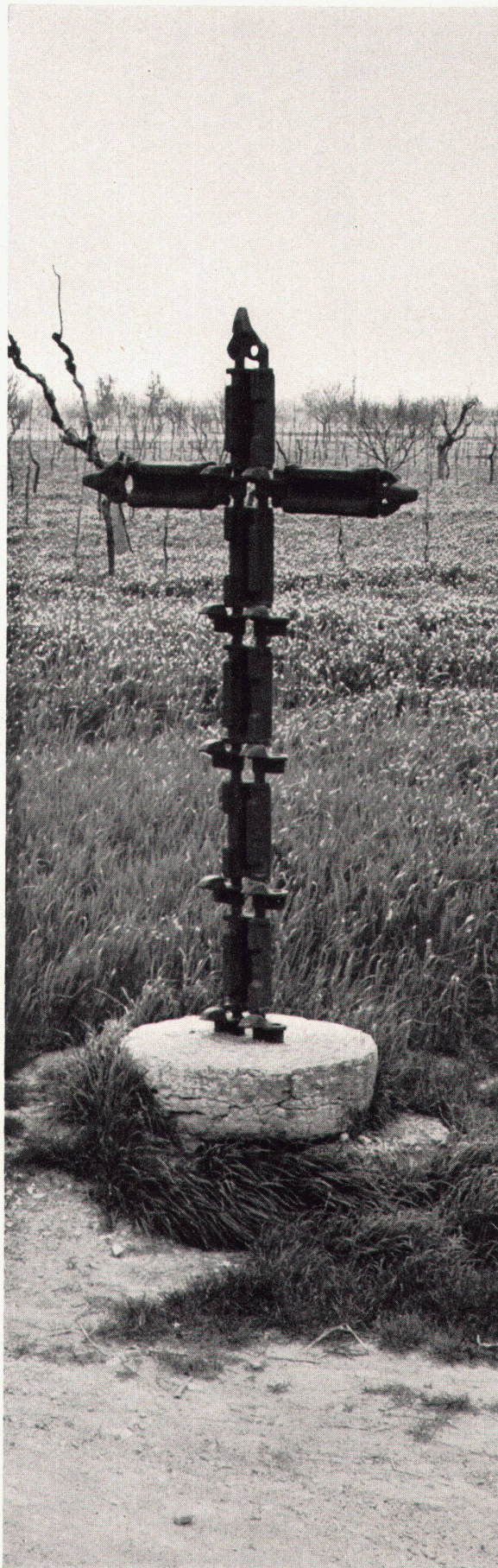
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



In Van de Veldes Memoiren findet sich jene entscheidende Stelle, wo im Werkbund das aufbrechen mußte, was von der Gründung her unausgetragen einen Widerspruch bildete: die Frage, ob die im Rahmen der Werkbund-Ideen entstandenen Gegenstände als Typen oder als einmalige künstlerische Entwürfe verstanden werden sollen. Dabei geht es auch um den Beruf des Entwerfers selbst und um seine Ausbildung: ob er weiterhin, wie in der Generation der Gründer, als ein Künstler auftreten soll, oder ob er sich gerade von der Kunst und ihrer Zweckfreiheit absetzen muß. Die Diskussion war damals verunklärt durch den Krieg von 1914, der seine Schatten vorauswarf; die Anhänger der Typisierung bliesen in die vaterländische Trompete, wodurch die «Künstler» als die Vertreter der Internationalität der Moderne die Sympathien der Versammlung auf ihre Seite bekamen.

Die Zeit, die inzwischen vergangen ist, hat die damals aufgeworfenen Fragen zu einem guten Teil anders beantwortet als die damals siegreiche Mehrheit. Immer mehr wurde es zu einem der obersten Ziele des Werkbundes, den Entwerfer und die industrielle Produktion zusammenzuführen, ja es wurde sogar zum Kriterium der Gestaltung, ob das betreffende Produkt auf einfache Weise industriell herstellbar sei oder nicht. Die Generation der Pioniere der zwanziger Jahre erhob die industrielle Herstellbarkeit in einem solchen Maße zur obersten Norm, daß wir die Produkte jener Zeit heute nur noch als Ausfluß eines konstruktivistischen Expressionismus verstehen können – was allerdings nicht hindert, das Gasrohr der Corbusier-Möbel heute in Flachstahlleisten zu imitieren.

Dabei blieb dem Werkbund die Wiederholung jener Erfahrung nicht versagt, die im Grunde schon das 19. Jahrhundert gemacht hatte: daß nämlich die industrielle Produktion nicht in solchem Maße determinierend ist, daß sich daraus schon Formen ergeben. Vielmehr ermöglicht gerade die Industrie, mehr noch als das Handwerk, die modischen Zyklen und den formalen Verschleiß. Indem an die Stelle des Qualitätsbegriffs die Ersetzbarkeit der Produkte trat und die Industrie Produktionskapazitäten aufbaute, die genutzt werden wollen, entstand als logische Folge anstelle der ersehnten Uniformität und Klassizität der Dinge ein hektischer Wechsel der Formen. Die Auswirkung dieses Phänomens auf die soziale Komponente des werkbündischen Weltbildes wurde noch kaum sichtbar.

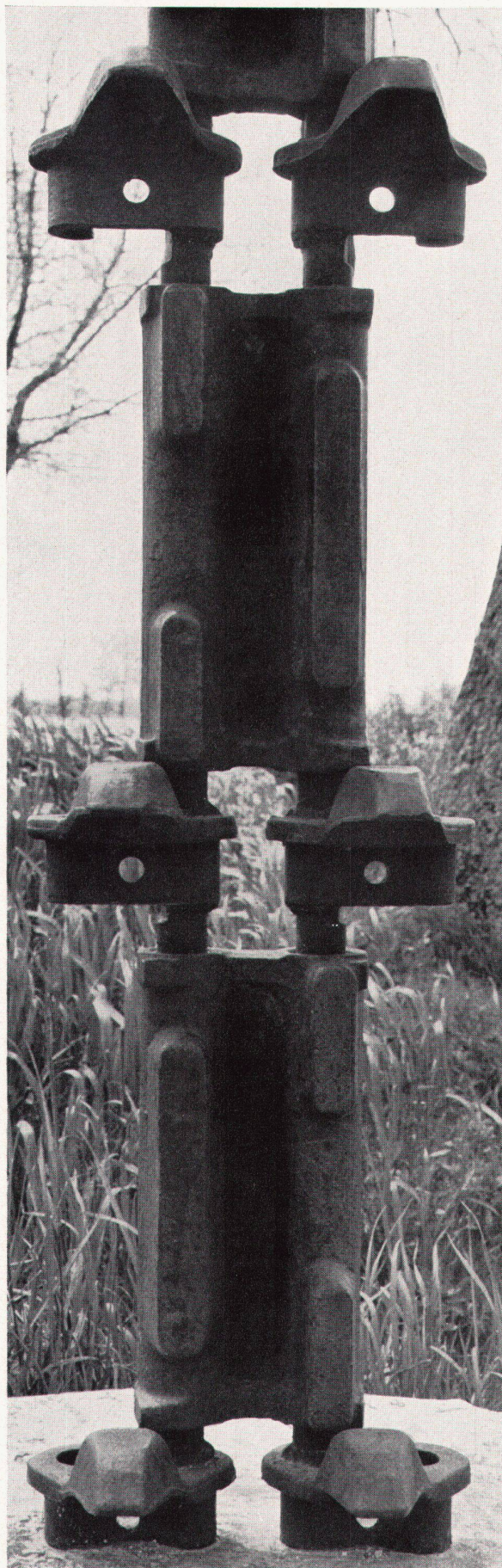
In der Beurteilung dieser Situation sind sich wohl die meisten, die sich mit der Lage auf dem Gebiet des Design beschäftigen, ziemlich einig. Weit geringer ist die Einigkeit darüber, welches nun die Konsequenzen seien, die für die Designer-Ausbildung aus dieser Entwicklung zu ziehen seien. Noch herrscht zwar allenthalben die Ideologie der Zweckmäßigkeit, welche behauptet, daß sich die Schönheit direkt aus den Parametern der Erfordernisse erzeugen lasse; doch wissen wir alle, was die auf der Zweckmäßigkeitsidee basierenden Designerschulen – so-

1

Prinzip des Modularen: Aus den Gußteilen einer Tankraupe wurde ein Wegkreuz aufgestellt.

Principe du modulaire: croix champêtre formée par des éléments d'une chenille de char d'assaut

Modular principle: wayside crucifix, made from the welded parts of an old tank caterpillar



2

fern es Designerschulen überhaupt gibt – ihren Studenten mitgegeben haben: auf der einen Seite den Formalismus, das heißt die immerwährende und sinnlose Wiederholung jener Formen, welche die Stijl-Bewegung, das Bauhaus und die Pioniere der zwanziger Jahre einmal geschaffen haben; auf der anderen Seite den Modernismus, das heißt die gewandte und schnellebige Variierung von scheinbar einfachen, scheinbar zweckmäßigen und scheinbar materialgerechten Formen und Linien, die da und dort und möglichst nahe dem nördlichen Polarkreis zusammengesucht werden. Aber je mehr sich die Gestaltung von den Formen entfernt, die als solche mitteilbar sind, und sich in eine neue und notwendige Variabilität stürzt, desto intensiver stellt sich die Frage, wie denn die Kunst des Design zu lehren sei.

Sicherlich muß, wenn das Tempo des Wandels sich beschleunigt, die Ausbildung abstrakter, der Inhalt des Bildungstornisters flexibler werden. So ist ein Teil der Ausbildung die Übung in der mathematisch-funktionalen Analyse; und damit wir uns über diesen Ausdruck verstehen, nenne ich gleich eine Reihe von uralten und neuen Gegenständen, die solchen mathematisch-funktionalen Charakter haben: der Backstein, das Fahrrad, der X-Haken, der zusammenklappbare Liegestuhl, die japanische Kopfstütze, die Tetrapackung für Milch.

Da aber – wie oft mußte das schon gesagt werden? – nur in einigen designerischen Idealfällen der Zweck allein schon die Form gibt, in den meisten anderen aber die determinierenden Faktoren so zahlreich und widersprüchlich sind, daß die Gestalt nur auf Grund einer willkürlichen Auswahl zustande kommt, tritt noch eine zweite Qualität hinzu: die formale Phantasie. Ihr entstammen wiederum einige Gegenstände, die ebenso perfekt sind, bei welchen aber, zieht man den Zweck ab vom Ding, noch ein formaler Rest übrigbleibt. Wir nennen: die Schokolade Toblerone, den Deux-Chevaux, den Thonet-Stuhl, die Coca-Cola-Flasche . . . , alles Dinge, welchen Funktionalismus und Marktforschung allein ihre Form nicht gegeben haben. Diese Auswahl und diese Einteilung, die nicht allzu ernst genommen werden sollen, dienen nur dazu, den Sinn und die Auswahl der beiden nachfolgenden Publikationen über Paul Schatz und Karl Schmid verständlich zu machen: in ihnen sehen wir genau die beiden Seiten eines designerischen Trainings. Schatz beschäftigt sich mit einfachen Körpern, mit den fünf regelmäßigen, einfachen Körpern, von welchen Euler nachwies, daß sie vollzählig sind. (Nur im Vorbeigehen erinnern wir hier an jene nicht inbegriffenen nichteuklidischen einfachen Körper, welche Andreas Speiser den Architekten und Designern zum Studium empfiehlt.) Ausgehend von dem vertrautesten der einfachen Körper, dem Würfel, stieß Schatz auf ein recht kompliziertes Phänomen, auf eine Dreiteilung in zwei Randkörper und einen Gürtel, wobei der Gürtel in besonderer Weise umstülplibar ist. Schatz studierte die Flächen, die durch

2

Design aus dem Erhältlichen: anonyme Kreation aus vorgefundenen Teilen

Composition d'objets trouvés: création anonyme d'un bricoleur
Design with what you've got: rubbish composition by an anonymous creator



3



4

die Umstülpungsbewegung bestrichen werden, und sah, daß auf diesen Kurven ein besonders heftiger Wechsel von Beschleunigung und Abbremsung in den verschiedensten Richtungen stattfindet.

Bis hierhin geleitete ihn die Freude an der Forschung, der Gang auf naheliegenden, doch unbegangenen Wegen und an der Schönheit der Figuren. Doch nun sprang aus der Entdeckung die Erfindung: die Bewegung, welche eine der Kanten der umstülpbaren Gürtelzone vollzieht, wird heute zum Mischen von chemischen Substanzen verwendet. Die auf regulären mathematischen Kurven verlaufende Bewegung ersetzt die irrationale Schüttelbewegung und erzeugt, trotz und wegen ihrer mathematischen Ordnung, in den zu mischenden Substanzen eine größere ideale Unordnung als alles Schütteln und Rühren.

Ja noch mehr: die vom umstülpbaren Würfel vollzogene Bewegung ist so regelmäßig und doch so variationsreich, daß sie zum selbsttätigen Entgraten und Polieren der feinsten Uhrenbestandteile dient. Die so bewegten Metallteile reiben sich gleichmäßig aneinander und stoßen die Rauheiten ihrer Kanten ab. Ist nicht eine solche Erfindung, gleichsam im Vorbeigehen aus der vertieften Beschäftigung mit geometrischen Körpern entnommen, eine der höchsten Möglichkeiten des Design?

Den genau entgegengesetzten Weg geht Karl Schmid mit seinen Schülern. Sind die Formen von Schatz mathematisch-ideal und damit «a priori», so diejenigen von Schmid «real» und empirisch. Er sucht seine Schüler eine innige Vertrautheit mit dem Material zu lehren, so daß sie diesem, auf Grund ihrer handwerklichen Beherrschung, sozusagen innewohnende Formen ablauschen. Die «Instrumente», die er mit ihnen schafft, entsprechen einer seltsam zwecklosen Zweckmäßigkeit. Ihre manchmal strengen, manchmal freien Formen entstammen der sichtbaren Welt, dem Material selbst, der beobachteten lebenden Natur und selbst dem Fluß des Wassers in einem Bächlein, das er mit seinen Schülern zuweilen betrachten geht. Mit der «Natur-und-Kunstform»-Mode hat solches Sehenlernen allerdings nichts gemein.

Auch die weiteren in diesem Heft gezeigten Gegenstände zeigen stellvertretend die Möglichkeiten einer designerischen Pädagogik jenseits der Pioniere. Wie wir schon eingangs sagten, glauben wir nicht daran, daß sich die Formen der industriellen Welt gewissermaßen oszillierend und asymptotisch einem Stadium der Vollkommenheit nähern, auf welchem sie dann stehenbleiben. Der technische Fortschritt, die Einbeziehung neuer Völker in den Kreis der industriellen Nationen, die soziologischen Umschichtungen der kommenden Jahrzehnte und nicht zuletzt die Interessen des Designer-Standes selbst werden noch auf lange Zeit hinaus die Maschinerie der Formenschöpfung in Gang halten. Vielleicht werden in dieser kommenden Welt die Bestrebungen der zwanziger Jahre dastehen wie ein letzter Klassizismus, ein Versuch zur Bändigung der neuen, erwachenden Kräfte in den Rahmen einer statischen und umfassenden Ästhetik. Wie dem auch sei – auf dem Gebiete der Ausbildung geht es darum, nicht die Formen, sondern den Geist jener fruchtbaren Epoche weiterzutragen. Dieser Geist des theoretischen Experimentierens an den mathematisch-idealen und einfachen Formen und Formeln einerseits und am realen Formenvorrat dieser Welt und der Natur andererseits führt uns zu einem Design, das jenseits des Formalismus von gestern und des Modernismus von heute stehen wird.



5



6

3
Handwerklich geschmiedetes Gitter in Assisi: Spiralfedermotiv als dekorative Füllung der Felder
Grille en fer forgé à Assise: l'artisan s'est servi de spirales pour former un «panneau» décoratif
Wrought-iron gate in Assisi: the spiral spring motive is a decorative space-filling element

4
Manufaktuell hergestellter Gartensessel: sinnvolle Anwendung der Metallbänder als Federung. Je zwei Rundeisenstäbe des Rahmens bilden einen Fuß
Siège de jardin: l'habileté artisanale a utilisé les bandes en fer comme ressorts; deux fers ronds du châssis forment un pied
Manufactured garden seat. Spring suspension is attained by metal bands. Each foot is formed by two round iron bars

5
Zusammenklappbare altjapanische Nackenstütze, aus *einem* Stück Holz hergestellt: das Gerät ist vollkommen und leidet auch keine formale Veränderung mehr
Appui-tête pliable du vieux Japon: formé d'*une seule* pièce de bois, cet objet familier est parfait et n'a pas besoin d'être amélioré dans ses formes
Ancient foldable Japanese head support, made from *one* piece of wood. The contraption is, as such, perfect and could not suffer any alterations

6
Zusammenklappbarer Bugholzstuhl mit eingehängten Jonc-Rahmen, funktional vollendet, aber fünfzig Jahre lang verkannt!
Chaise pliable en bois cintré avec cadres en jonc suspendus: fonctionnalisme absolu... méconnu pendant 50 ans!
Collapsible bent-wood chair with hinged wicker frames, functionally perfect, yet misjudged for half a century

7
Fischereikörbe in Hongkong: Das einfache Bambusgeflecht ergibt die geometrischen Grundfiguren
Corbeilles de pêcheurs à Hongkong: la vannerie en bambou aboutit à des figures géométriques fondamentales
Fishermen's baskets in Hong Kong: simple bamboo plaiting results in interesting geometrical patterns

Photos: Werner Blaser

