

Zwischen Mission und Reflexion : Design im Spiegel der Werkbundthemen nach der "guten Form"

Autor(en): **Fünfschilling, Leonhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **58 (2001)**

Heft 3: **Design-Positionen im 20. Jahrhundert = Aspects du design suisse au XXe siècle**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169623>

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.

Zwischen Mission und Reflexion

Design im Spiegel der Werkbundthemen nach der «guten Form»

von LEONHARD FÜNFSCILLING

Der Schweizerische Werkbund SWB hat durch seine Mitglieder und als Institution die Designgeschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert auf weiten Strecken mitgeprägt.¹ Vor dem Hintergrund der als Kulturverlust erlebten Folgen der Industrialisierung war das kulturreformerische Ziel des Werkbundes anfänglich die «Qualitätsarbeit» im Sinne einer kreativen Durchdringung von Kunst, Gewerbe und Handel. In der Zwischenkriegszeit wirkte er als Bannerträger der ästhetischen Moderne: Sein Name stand für «Neues Bauen», «Typenmöbel» und die Auseinandersetzung mit dem «Heimatschutz». In den fünfziger und sechziger Jahren machte er sich unter dem Schlagwort «Die gute Form» mit Erfolg für eine funktionale und ästhetische Optimierung der industriellen Produktion stark.² Doch im Laufe der sechziger Jahre begann sich das Marktgeschehen im Zeichen einer boomenden Wirtschaft von dieser Designpolitik abzukoppeln. Im Werkbund selber traten die Probleme der sich zuspitzenden Umweltkrise in den Vordergrund. Folgerichtig setzte er an der Basler Mustermesse 1969 einen Schlussstrich unter seine zwanzigjährige Praxis der Auszeichnung guter Formen und zeigte an ihrer Stelle in einer Dia-Schau ein «Böses Bilderbuch für Zufriedene», in dem die Verschlechterung der Umweltbedingungen und deren Ursachen angeprangert wurden.

Der Werkbund als Forum

Im Laufe der siebziger Jahre wandelte sich der Werkbund in seinem Selbstverständnis von einer eher missionarisch gestimmten Vereinigung von Gestaltern zu einem Forum der Reflexion über gestalterische Fragen. Dieser Wandel fand in den achtziger Jahren auch Ausdruck in einer Änderung der Statuten, in denen es seither heisst: «Aufgabe und Ziel des Werkbundes ist es, eine für verantwortungsbewusstes Gestalten notwendige Auseinandersetzung anzuregen und zu vertiefen.» In einem anderen Zusammenhang wurde präzisiert: «Der Werkbund geht davon aus, dass jedem verantwortungsbewussten Gestalten bestimmte Weltbilder (Theorien) zugrundeliegen – Weltbilder, die in unserer sich zunehmend ausdifferenzierenden Kultur [...] stets von neuem erarbeitet werden müssen.»³ Von anderen Institutionen, wie etwa den gestalterischen Berufsverbänden, unterschied sich der Werkbund als kulturelle Vereinigung nach wie vor durch das Bestreben, seine

Fragestellungen nicht nur sparten- oder fachspezifisch, sondern in interdisziplinären und gesellschaftlichen Zusammenhängen zu behandeln. So konnten gestalterische Entwicklungen jeweils aus einem breiteren Blickwinkel hinterfragt, kritisiert oder auch unterstützt und gefördert werden – sei es durch Tagungen, Publikationen, Ausstellungen oder mit anderen Mitteln.

Ein direkter Einfluss des Werkbundes auf die Entwicklung des Design, wie er sich etwa als Folge der Designpolitik der «guten Form» in den fünfziger und sechziger Jahren ohne weiteres feststellen lässt, ist seither nicht mehr nachzuweisen. Es darf jedoch angenommen werden, dass der Werkbund das Design in den verschiedenen Sparten des Gestaltens auch in diesem Abschnitt seiner Geschichte beeinflusst hat, wenn auch vielleicht weniger durch sein Wirken als Institution als durch die Arbeit seiner Mitglieder, zu welchen bis heute viele namhafte Gestalterinnen und Gestalter gehören.

Im Folgenden versuche ich, an Beispielen zu zeigen, wie sich das allgemeine Designgeschehen in den Themen spiegelt, die den Werkbund seit 1970 beschäftigt haben. Es geht mir dabei vor allem darum, den Wandel der ästhetischen Interessen zu charakterisieren, welche die Werkbundaktivitäten in diesem Zeitabschnitt mitbestimmt haben.

Design ist unsichtbar

Unter dem Eindruck der Umweltkrise der sechziger Jahre sah sich der Werkbund veranlasst, seine Ziele zu revidieren oder zumindest neu zu akzentuieren. In den Statuten wurde formuliert: «Ziel und Aufgabe des Werkbundes ist die Gestaltung der Umwelt in ihrer Gesamtheit». Aus heutiger Sicht erweckt dieser Satz den Eindruck, als ob der Anspruch älterer Werkbundideen (Stichwort: Gesamtkunstwerk) neue Aktualität erhalten hätte. Tatsächlich kommen darin eher die aufs Ganze der gesellschaftlichen Verhältnisse zielenden 68er-Utopien zum Ausdruck, von welchen sich die jüngere Werkbundgeneration inspirieren liess.

Der Anspruch erwies sich letztlich als uneinlösbar und seinerseits revisionsbedürftig. Doch vorerst wurde im Werkbund versucht, ihm nachzuleben. Zum Beispiel indem nun vermehrt auch die Vorgaben, Regeln und Zwänge zur Sprache kamen, die aller Gestaltung zugrunde liegen und die Beziehungen der Menschen zu den Dingen mitbe-

stimmen – kurz: das «unsichtbare Design» im Sinne von Lucius Burckhardt, welches das Leben oft stärker als das sichtbare prägt.⁴ Unsichtbares Design wurde im Werkbund vor allem als Kritik an Stadtentwicklung und Stadtplanung zum Thema. Das sichtbare Design geriet dabei nicht aus den Augen, erschien aber in seiner Bedeutung für die Gestaltung der Lebenswelten relativiert. Zudem tat man sich mit ästhetischen Problemen im Werkbund jener Jahre schwer. Es wurde die Frage aufgeworfen, wie mit Qualitätsurteilen umzugehen sei, nachdem es keine normativen ästhetischen Leitbilder im Sinne der «guten Form» mehr gab. Das Problem zuspitzend, wurde an einer Tagung gefragt: «Sollen unsere Produkte überhaupt von einem Designer für einen Benutzer gestaltet sein, wobei doch der Benutzer besser wissen müsste, was er braucht, als der Designer?»⁵

Angesprochen war damit die von der Studentenbewegung in Architektur und Planung in Gang gesetzte Partizipationsdebatte, die das Verhältnis von Experten und Laien problematisierte. Das betraf auch die Gestalter, die ebenso wie die Planer oder die Lehrer, ja die Fachleute überhaupt, auf ihrem Gebiet als Experten galten. Auf der anderen Seite standen in dieser Sichtweise die Konsumenten, Benutzer, Bewohner, Planungsbetroffenen – diejenigen eben, welche als die Opfer oft falscher, undurchsichtiger und autoritär durchgesetzter Strategien von Experten erschienen. Doch gerade ästhetische Probleme riefen nach einer differenzierteren Betrachtung. Ästhetik war ja nicht nur die Lehre vom Wesen des Schönen, sondern auch von der sinnlichen Erkenntnis. Im Prozess des Gestaltens und in den expressiven Funktionen des Gestalteten sah man im Werkbund in aufklärerischem Sinne Möglichkeiten angelegt, das Bewusstsein gesellschaftlicher Sachverhalte zu fördern oder eben auch zu hemmen. Im Rahmen von Gestaltungsprozessen konnte es folglich nicht einfach «[...] darum gehen, den in jeder arbeitsteiligen Gesellschaft bestehenden Unterschied zwischen Experte (hier dem Gestalter) und Laie einfach aufzuheben, weder durch die Verleumdung der einen noch der anderen Seite. Vielmehr liegt im Ziel umfassender Mitbestimmung, dass es als Voraussetzung kompetenten Handelns allen gelingt, sinnliche Wahrnehmung mit Verstand zu vereinen.»⁶

Dass dem professionellen Gestalter aus dieser Aufgabe die doppelte Arbeit erwuchs, ist leicht auszumalen. Er musste sich nicht nur in seiner fachlichen Tätigkeit profilieren, sondern sein Wissen und Können zugleich mit Erziehung im weitesten Sinn, mit Politik in Übereinstimmung bringen. Im Werkbund der siebziger Jahre wurde das versucht, und zwar vor allem im Blick auf das Bildungswesen, dem sich der Werkbund seit jeher besonders verpflichtet fühlte. So organisierte er zum Beispiel in den sechziger Jahren an der ETH regelmässig Lehrerfortbildungstagungen zu Fragen der Kunst und Gestaltung, die auf breites Echo stiessen. In den siebziger Jahren galt sein Interesse dann mehr dem unmittelbaren Geschehen an den Schulen selber. Diese wurden als Orte «verdichteter» Lernprozesse aufgefasst und damit auch als wichtige Orte der ästheti-

schen Sozialisation, welchen der Werkbund vermehrt Bedeutung beigemessen wissen wollte. Gestaltungsfragen, von der Raumplanung bis zum Design im engeren Sinne, schienen ihm dafür als Unterrichtsstoffe besonders geeignet: Gestaltete Räume und Dinge boten Anlass und Gelegenheit, ihre historischen, sozialen und kulturellen Bedingtheiten zu reflektieren. Doch dafür fehlten an den Schulen die benötigten didaktischen Materialien. Wie solche aussehen könnten, wollte man deshalb an Beispielen zeigen. Als für Aufklärungszwecke besonders geeignet erschien eine Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des Automobils auf unsere Alltagskultur. Diverse Beiträge dazu fanden in zwei Publikationen einen Niederschlag.⁷

Neu und alt

In einer Zeit, in welcher der historischen Stadt und überhaupt allem Bestehenden wachsende Wertschätzung galt (im Jahr des Denkmalschutzes, 1975, war dies besonders deutlich zu spüren), hatten auch die Themen und Stellungnahmen des Werkbundes oft mit Verhindern, Schützen, Erhalten zu tun.⁸ Als konservativ geworden empfand er sich deswegen aber nicht. Dieses Etikett gebührte in seinen Augen eher dem sich modern gebenden Bauwirtschaftsfunktionalismus, der sich zunehmend als unfähig erwies, neue und vor allem neue ästhetische Werte zu schaffen, die sich mit bestehenden messen liessen. In diesem Sinne unterschied sich die Kritik des Werkbundes am aktuellen Baugeschehen durchaus etwa von der des organisierten Heimatschutzes, der stets dazu neigte, alles Bestehende unter möglichst weitgehende Schutzbestimmungen zu stellen.

Werkbund und Heimatschutz: Das reibt sich, seit jeher. Beide haben ihre Wurzeln in den kultureurreformerischen Bestrebungen der vorletzten Jahrhundertwende, doch haben sie aus ihrer Kulturkritik unterschiedliche Schlüsse gezogen. Vielleicht ist es dieser gemeinsame Hintergrund, der den Werkbund immer wieder dazu bewogen hat, das Gespräch mit dem organisierten Heimatschutz zu suchen. Aufschlussreich und in der Zeit danach wohl auch fruchtbar hat sich 1958 eine gemeinsame Tagung erwiesen.⁹ Daran wollte der Werkbund dreissig Jahre später wieder anknüpfen, und zwar mit dem Ziel, einmal mehr gemeinsam Begriffe wie «Heimat», «Heimatschutz» und – ja, auch «Heimatdesign» und dessen gestalterische Implikationen zu thematisieren. An solchen Themen liess sich unter anderem zeigen, dass gerade auch die bildsprachlichen Mittel der neueren Architektur dazu beitragen konnten, die Menschen für Neues einzunehmen, ihnen die Identifikation mit neuen Umwelten zu erleichtern. Dazu war die von Heimatschutzkreisen immer wieder geforderte Anpassung und Einordnung von allem Neuen in geschützte Ortsbilder so wenig erforderlich wie die letztlich unrealistischen Versuche, reale lebensweltliche Widersprüche mit gestalterischen Mitteln harmonisieren zu wollen. Das vermag Gestaltung nicht zu leisten, wenn sie nicht zu einem

Disneyland verkommen soll. Hingegen kann Gestaltung solche Widersprüche mit ihren Mitteln sichtbar machen, sie thematisieren.

In diesem Sinne wurde an dieser Tagung für eine Architektur plädiert, die für gebrochene Verhältnisse gebrochene Antworten findet, Differenzen offen hält – auch und gerade im Umgang mit Geschichte. Eines der gezeigten Beispiele für eine gestalterische Strategie dieser Art war der Theaterumbau von Jean Nouvel in Belfort, bei dem Bestehendes, Ersetztes und Hinzugefügtes hart aufeinanderstossen. Die Lektion dabei lautete: «Niemand kann Bedeutung auf Zerstörung von Information beruhen. Wo verändert wird, müssen reichere Orientierungen geboten werden – auch über den Vorgang des Veränderns selber.»¹⁰

Stilwandel

Welche Umstände bewirken Phänomene wie den Wandel von Stil und Geschmack? Designtheoretischen Fragen dieser Art wurden in den achtziger Jahren gleich mehrere Werkbundtagungen gewidmet. An einer davon befasste sich Thomas Jaspersen mit dem Umfeld des Gestaltens, das er im wesentlichen durch zwei komplementäre Kräfte bestimmt sah. «Einerseits», so stellte er fest, «werden gültige abstrakte Normen, wie die der Funktionalität, durch gestalterische Innovation zerstört, andererseits werden durch die «Computerisierung» unserer Handlungen auch in der Gestaltung sowohl neue Normen gebildet, als auch alte Normen verfestigt.»¹¹ Der Frage des Stilwandels war Jaspersen auch in einer auf Deutschland bezogenen empirischen Untersuchung von Haushaltgeräten nachgegangen. Deren Ergebnisse liessen ihn auf einen sogenannten Stilgraben in der Mitte der sechziger Jahre schliessen, der eine Wende in der Wertschätzung von vor und während des Krieges entworfenem Design (NS- oder Streamline-Design) und späterem Design (Tendenz Technik-Design und neuer Funktionalismus im Sinne etwa der Ulmer Schule) markierte.¹² Obwohl in dieser Untersuchung eine Vielzahl von Kriterien zur Beurteilung der verschiedenen Produkte herangezogen worden war, liess ihr Ergebnis es als plausibel erscheinen, dass das entscheidende Kriterium für die Einschätzung der Produkte – oder des darin zum Ausdruck kommenden Stils oder Geschmacks – die ästhetische Wahrnehmung und deren Veränderung bildeten. Letztere war damit allerdings noch nicht zureichend erklärt.

Jaspersen selber sah (fünf Jahre nach seiner Untersuchung) bereits einen neuen Stilgraben sich auftun. Das glatte, funktionsorientierte Design der siebziger Jahre wurde längst nicht mehr einheitlich beurteilt und als schön empfunden. Postmodernes Design im Stil etwa von Sottsass oder von Hollein hatte begonnen, andere Massstäbe zu setzen. Suchten diese Gestalter einfach theorieelos neue Ausdrucksformen? Oder zeigten sie im Gegenteil exemplarisch auf, wie eng das Schönheitsideal geworden war, in das der zuvor verfolgte Optimierungsgedanke das

Design geführt hatte? Das Feld einer kontroversen Diskussion war mit solchen Fragen abgesteckt. Heute würde die zweite Frage wohl vorbehaltlos bejaht, während man die erste verneinen würde, sind doch neue Tendenzen im Design kaum je so differenziert analysiert und begründet worden, wie dies seit den achtziger Jahren geschieht. Nicht zu verkennen ist dabei, dass die Entwicklung der Designtheorie ebenso wie die des Design selber Moden unterliegt. Wären also Geschmackswandel und Modewandel im Endeffekt dasselbe? An einer anderen Werkbundtagung zum Thema «Der gute Geschmack» wurde diese Frage von Lucius Burckhardt ausdrücklich bejaht.¹³ Angesichts des postmodernen Design mochten sich die Liebhaber einer normativen Ästhetik so mit der Vorstellung trösten, dass unter entsprechenden Umständen auch die «gute Form» wieder in Mode kommen würde.

Neue Technologien und Medien

Keine andere Entwicklung hat die Praxis des Gestaltens wohl stärker verändert, als die zunehmende praktische Nutzung des Computers. Den Werkbund begannen die Auswirkungen der neuen Technologien und Medien auf das Gestalten Mitte der achtziger Jahre zu beschäftigen, als erst auf wenigen Zeichentischen ein Computer stand. Das mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass an einer ersten Werkbundtagung zu diesem Thema die Realität des computerunterstützten Gestaltens vorerst gleichsam ausgeklammert blieb. Stattdessen wurde Rückschau gehalten – Rückschau auf Aspekte der Designgeschichte, die – im Sinne von Analogien – vielleicht dazu beitragen konnten, das aktuelle Verhältnis von Technologie und Gestaltung besser zu verstehen.¹⁴

Praxisbezogener wurde der Umgang mit dem Thema Gestaltung und Computer 1990 an einer Werkbundtagung über Schrift, Typografie, Grafik, Bild, Layout und Druck. Auf diesem Gebiet war die Umstellung auf die neuen Technologien bereits vollzogen oder voll im Gange. Entsprechend gross war das Bedürfnis nach einschlägigem Wissen und Erfahrungsaustausch. Das zeigte sich auch an einem anderen Werkbundanlass zu Fragen des Computer Aided Architectural Design (CAAD). Zwar wurde der Computer in den Architektur- und Designbüros inzwischen längst für Aufgaben wie etwa das Herstellen von Zeichnungen genutzt. Weniger sicher war man sich jedoch darin, ob der Rechner auch in der kreativen Phase des Planens, also im Entwurf, eine Rolle zu spielen vermochte. Die Demonstrationen und der Erfahrungsaustausch dieser Tagung widerlegten solche Zweifel überzeugend.¹⁵

Seit sich der Computer vom blossen Werkzeug zu einem Medium entwickelt hat, das uns weltweite interaktive Kommunikation ermöglicht, haben sich die technischen Voraussetzungen des Gestaltens noch einmal grundlegend verändert. Gestaltungsprozesse werden sich zunehmend in virtuellen Entwurfsumgebungen abspielen, welche interdisziplinäre Kooperationen ermöglichen, deren Teilneh-

mer von verschiedenen Orten auf der Welt aus interaktiv agieren und den Entwurf beeinflussen können.¹⁶ In dieser Perspektive werden die eigentlichen «Gegenstände» des Design künftig vermehrt sogenannte «Informationsobjekte» oder eben: virtuelle Realitäten sein. Dass mit der Entwicklung der technischen Medien nicht nur die Sphäre des Gestaltens, sondern unsere Kultur insgesamt sich verändert, hat den Werkbund an zwei grösseren Anlässen beschäftigt. Der erste bezog sich auf die Auswirkungen des Fernsehens,¹⁷ der zweite auf jene der Neuen Medien.¹⁸

Angemessenes Gestalten

Vor dem Hintergrund seiner Geschichte mag man die intensive Beschäftigung des Werkbundes mit der technologischen Entwicklung auch als einen Aspekt der Suche nach neuen Gewissheiten im Umgang mit gestalterischen Fragen interpretieren. Dieses Motiv war jedenfalls auch in anderen Zusammenhängen spürbar. Etwa im stets wachen Interesse an Auslegeordnungen, die Orientierung versprachen im unübersichtlich gewordenen Feld des Gestaltens.¹⁹

An einem dieser Anlässe ging es darum, im Blick auf verschiedene Sparten des Gestaltens Gemeinsamkeiten und Differenzen aufzuspüren, die auch Rückschlüsse auf aktuelle ästhetische Positionen ermöglichten. Den zur Stellungnahme aufgeforderten Gestalterinnen und Gestaltern aus Architektur, Design, Grafik, Textilgestaltung und Publizistik wurde vorgeschlagen, sich über ihre Arbeit unter dem Aspekt der «Angemessenheit» Gedanken zu machen. Der Begriff erwies sich als geeignet, um bezogen darauf über Gestaltung nachzudenken und um daran zu erinnern, dass sich jede Gestaltung an Kriterien bemisst, die es fallweise immer von neuem auf ihre Vergleichbarkeit zu überprüfen gilt. «In diesem Licht», so wurde in der Einladung zu diesem Anlass formuliert, «gewinnt so etwas wie Angemessenheit eine neue Aktualität – als Ort idealen Anspruchs, in dem sich die Interessen und Bedürfnisse von Gestalter/innen, Produzent/innen und Rezipient/innen treffen.»

Für Ueli Zbinden, dessen Überlegungen zur Architektur²⁰ hier kurz charakterisiert seien, hatte Angemessenheit als Haltung mit Widerstand gegen eine überladene Bilderwelt zu tun. Nachdem es in den siebziger Jahren um die Abgrenzung der Architektur gegen die Vereinnahmung durch Soziologie und Politik gegangen sei, sah Zbinden jetzt, 1990, die Aufgabe darin, die Architektur abzugrenzen gegen die Vereinnahmung durch die Beliebbarkeit der Bilder. Illustriert wurde diese Haltung gestützt auf Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Entwurf kleiner Wartehallen für die Zürcher Verkehrsbetriebe. Es war bei diesem Entwurf nicht darum gegangen, etwas Neues, Ungewöhnliches zu erfinden, sondern im Gegenteil darum, auf Bekanntes zu verweisen. Dieses sah Zbinden in der Formsprache der Industriekultur gegeben, welcher er im vorgegebenen Kontext solche «Kleinen Architekturen» wie Wartehallen, Telefonkabinen, Kioske zurechnete. Für

die Gestaltung massgebend wurde ihm die Technik des Metallbaus, das Erfordernis des Zusammenbaus von standardisierten Elementen zu einem Ganzen, dessen Sinn darin lag, den Eindruck eines geschlossenen Zusammenhangs, gleichsam einer Welt für sich zu vermitteln. Wichtig für die Gestaltung war ihm auch der Ortsbezug. Die Wartehallen sollten nicht mit zur Übermöblierung des öffentlichen Raumes beitragen, sondern möglichst so wirken, als wären sie immer schon so dagestanden.

Wie aktuell waren solche Positionen, als sie formuliert wurden? Wie aktuell sind sie heute? Gehörten sie mit zu dem, was Miroslav Sik 1986, in einem anderen Zusammenhang, als neue Deutschweizer Tendenz in der Architektur sich bilden sah?²¹ Ist das Etikett der «Neuen Einfachheit» das richtige dafür? «Die Diskussion über Gestaltungsfragen kann Etiketten nicht entbehren», schrieb Martin Heller im Vorwort zur Publikation über diese Tagung, «Sie halten dazu an, Gewohntes neu zu überdenken. Mittels Notbrücken, gewissermassen, um die Tragfähigkeit von Thesen und Argumentationen unter bestimmten Bedingungen zu testen. Kaum ein Begriff der Designgeschichte, der mehr wäre als eine Dienstleistung auf Zeit. Zur probeweisen Verständigung über das Eigentliche, Schwierige. Im Verweis auf Positionen, Adressaten, Produzenten. Oder selbst als blosse, fast schon immaterielle Duftmarke.»²²

Transdisziplinäre Erkundungen und Reflexionen

Auf eine solche «probeweise Verständigung über das Eigentliche, Schwierige» hin angelegt war auch eine Tagung, die den etwas kompliziert tönenden Titel: «Design vor dem Preis – Transdisziplinäre Erkundungen und Reflexionen» trug und anlässlich der Vergabe des Designpreises Schweiz 1999 stattfand. Wie der Titel nahe legt, galt ihr Interesse weniger dem Design im Sinne vorzeigbarer Produkte, als dem eigentlichen Prozess des Gestaltens und in diesem Prozess der Zusammenarbeit der daran Beteiligten. Ein Zusammenspiel dieser Art wird heute in den Wissenschaften zunehmend wichtig und dort unter dem Begriff der Transdisziplinarität diskutiert. «Transdisziplinäres Arbeiten geht von der Einsicht aus, dass Wahrheit (bzw. die Lösung) nicht mehr allein in der eigenen Disziplin zu suchen und zu finden ist. Mehr noch: dass bereits die Problemdefinition und die Aufgabenstellung nicht aus der Optik einer Disziplin formuliert werden, sondern über die Disziplinen hinaus: Trans.»²³ Dass inter- und transdisziplinäre Methoden und Vorgehensweisen gerade auch auf gestalterischem Gebiet immer wichtiger werden, haben die verschiedenen Tagungsbeiträge sehr eindrücklich bestätigt. Natürlich stehen dahinter auch einfach Zwänge, ausgehend von einer fortschreitenden Arbeitsteilung und neuen Spezialisierungen. Andererseits kam aber deutlich zum Ausdruck, dass es auch eine Lust gibt auf fachgebietsübergreifende Kooperationen, ja dass diese sogar gesucht werden, weil man erkannt hat, dass sie kreative Prozesse und

Lösungen keineswegs behindern, sondern im Gegenteil oft überhaupt erst ermöglichen.

Das wiederum erinnerte daran, dass Transdisziplinarität in einem gewissen Sinne schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die mit Gestaltung befassten Geister beschäftigt hat. Davon zeugt besonders die in der Schweiz später aufgegriffene Idee des Deutschen Werkbundes, Produktion und Handel müssten sich mit der Kunst verbinden, damit der Niedergang der Gestaltungskultur in der Industriegesellschaft aufgehalten werden und Neues entstehen könne.

Inzwischen leben wir im Übergang zur Informationsgesellschaft, in der sich die Voraussetzungen des Gestaltens in einer Art und Weise entwickelt und verändert haben, welche wiederum den Blick und den Schritt über die Zäune der Disziplinen und anderer Reviere als das eigentlich Vordringliche erscheinen lassen, wenn es darum geht, der gestalterischen Kreativität zuträgliche Bedingungen zu erhalten. Für den Werkbund ergibt sich hier seine derzeit vielleicht wichtigste Aufgabe.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. STANISLAUS VON MOOS, *Industrieästhetik* (= *Ars Helvetica*, Bd. 11), Disentis 1992, S. 237–268, 307, Anm. 1 (Literaturangaben zur Geschichte des Schweizerischen Werkbundes).
- ² Vgl. PETER ERNI, *Die gute Form. Eine Aktion des Schweizerischen Werkbundes. Dokumentation und Interpretationen*, Baden 1983.
- ³ Vgl. *Werkbund.ch*, Informationsprospekt des SWB.
- ⁴ Vgl. LUCIUS BURCKHARDT, *Design ist unsichtbar*, in: Design ist unsichtbar, hrsg. von HELMUTH GSÖLLPOINTNER / ANGELA HAREITER / LAURIDS ORTNER, Wien 1981, S. 13–20. – *Design ist unsichtbar*, hrsg. von HANS HÖGER für den Rat für Formgebung, Ostfildern 1995.
- ⁵ LUCIUS BURCKHARDT / WERNER BALSER, *Quantität und Qualität – Designtendenzen von 1900 bis 1978 und der Werkbund*, Milano 1977, S. 5. Die in dieser Broschüre enthaltenen Thesen dienten als Diskussionsgrundlage für eine Werkbundtagung zum Thema «Quantität und Qualität», 1977.
- ⁶ LEO BALMER, *70 Jahre Schweizerischer Werkbund*, Text und Bilder einer gleichnamigen Ausstellung des SWB, Broschüre 1983.
- ⁷ Vgl. LEONHARD FÜNFSCILLING / HERMANN HUBER (Hrsg.), *Risse im Lack. Auf den Spuren der Autokultur*, hrsg. im Auftrag des SWB, Zürich 1985. – *Das Auto in der Schule*, Themenheft der Zeitschrift «Werkbund Material», Nullnummer, 1979.
- ⁸ Vgl. *Stadt unter dem Hammer. Bedenkliche Aspekte gegenwärtiger Veränderungsprozesse städtischer Umwelt und Bausubstanz*, Dokumentation einer Tagung anlässlich des 60jährigen Bestehens des SWB, hrsg. vom SWB, 1973. – *Lernen vom Industriequartier*, Text und Bilder einer Tonbildschau, Beitrag des SWB zur Ausstellung «Erholungsraum Stadt» im Kunstgewerbemuseum Zürich, hrsg. vom KGMZ als Wegleitung 306, 1976.
- ⁹ Vgl. *SWB und Heimatschutz*, Tagung des SWB, Lenzburg 1958, hrsg. vom SWB, 1959.
- ¹⁰ LEO BALMER, *Thematisieren statt harmonisieren*, in: *Heimat, Heimatschutz, Heimatdesign* (= SWB-Dokument Nr. 2), Zürich 1991, S. 58.
- ¹¹ THOMAS JASPERSEN, *Aktuelle designtheoretische Tendenzen*, in: SWB-Information 1, April 1985, S. 4.
- ¹² In dieser Untersuchung wurden rund 1300 Haushaltprodukte aus den Jahren von 1950 bis 1980 von Studenten durch 136 standardisierte Begriffe eingeschätzt und klassifiziert. Dabei

zeigte es sich, dass die ersten 15 Jahre mit abnehmender Tendenz durch Geräte bestimmt waren, die vor oder während des Zweiten Weltkrieges gestaltet worden waren und nun nachgebaut wurden (NS-Design), oder von Produkten, die dem Amerikanismus (Streamline-Design) zuzurechnen waren. Die zweiten 15 Jahre waren hingegen mit zunehmender Tendenz von Technik-Design und neuem Funktionalismus im Sinne etwa des Ulmer Design bestimmt. Interessant war nun die Beobachtung, dass die sogenannten «alten» Produkte (NS- und Streamline-Design) im Lichte der übrigen 135 Begriffe von den Studenten uneinheitlich und negativ beurteilt wurden, während die «neuen» Produkte (Technik-Design und neuer Funktionalismus) eine einheitliche und positive Beurteilung erfuhren.

- ¹³ LUCIUS BURCKHARDT, *Der gute Geschmack*, in: *Stilwandel*, hrsg. von BAZON BROCK / HANS ULRICH RECK, Berlin 1986, S. 37–52.
- ¹⁴ An der Architektur der traditionalistischen Moderne vermochte zum Beispiel Hartmut Frank eindrücklich zu zeigen, wie gross die ästhetische Freiheit des Gestaltens vor allen technologisch bedingten Zwängen immer schon gewesen ist. Es ist den Vertretern dieser Architektur, anders als den radikalen Modernen, nie darum gegangen, in der Gestaltung ihrer Bauten etwa deren Produktionsweise zum Ausdruck zu bringen; sie hatten aber auch nichts gegen den technischen Fortschritt einzuwenden, sondern verstanden ihn sehr wohl zu nutzen. So hatte etwa Paul Schmitthenner Goethes Gartenhaus in Weimar als Vorbild für die Erscheinungsform seiner Wohnhäuser von 1928 gedient. Grundriss, technische Ausstattung und Konstruktion dieser Häuser waren durchaus zeitgemäss, besonders wenn man in Betracht zieht, dass sie auf einem industriellen Vorfertigungssystem beruhten und innert nur sechs Tagen erstellt werden konnten.
- ¹⁵ Vgl. CAAD, *New Realities – Neue Wirklichkeiten. Entwerfen im Zeichen des Computers*, Museum für Gestaltung Zürich, Schriftenreihe 17, hrsg. zusammen mit dem SWB, Zürich 1993.
- ¹⁶ GERHARD SCHMITT, *Architektur als interaktives Gesamtwerk*, Vortrag anlässlich der Werkbundtagung «Informationsobjekte – alles Design? Informatiker und Gestalter im Dialog», Zürich 1998 (unveröffentlichtes Manuskript).

- ¹⁷ Vgl. HANS ULRICH RECK (Hrsg.), *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*, hrsg. im Auftrag des SWB, Basel und Frankfurt am Main 1988.
- ¹⁸ Vgl. *Kulturwandel. Entwicklungen im Banne der Neuen Medien* (= SWB-Dokument Nr. 4), Zürich 1997.
- ¹⁹ Eine derartige Auslegeordnung bot auch die Werkbundversammlung 1993 zum Thema «Gestaltung in der Rezession – eine Bewegungsraumbesichtigung», an der zwanzig Werkbundmitglieder Thesen zu den Gestaltungsaufgaben der Gegenwart formulierten (unveröffentlicht).
- ²⁰ Vgl. UELI ZBINDEN, *Zum Beispiel Architektur*, in: *Angemessenes Gestalten* (= SWB-Dokument Nr. 3), Zürich 1992, S. 25.
- ²¹ Vgl. MIROSLAV SIK, *Inszenierung der 50er Jahre – Monumentalistisch, archivarisches, kritisch und modernistisch*, in: Um 1950 Zürich und Kassel, Archithese 5-1986. Diese Nummer basiert auf den Beiträgen einer Tagung des SWB in Kassel zum Thema «Aufbruch der 50er Jahre – Architektur und Stadtplanung: Kassel und Zürich», 1986.
- ²² MARTIN HELLER, *Vorwort*, in: *Angemessenes Gestalten* (vgl. Anm. 20), S. 25.
- ²³ ELLEN MEYRAT-SCHLEE, *Transdisziplinäre Erkundungen*, in: SWB-Information 28, Ausgabe April 2000, S. 1.

ZUSAMMENFASSUNG

In der Designgeschichte der Schweiz nimmt die vom Schweizerischen Werkbund SWB in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts verfolgte Designpolitik der «guten Form» einen bedeutenden Platz ein. Das Ende dieser Ära um 1970 bildete in der Geschichte des Werkbundes selber eine wichtige Zäsur. In den Jahren danach entwickelte sich die einst eher missionarisch gestimmte kulturelle Vereinigung zu einem interdisziplinären Forum der Reflexion über gestalterische Fragen. Der Beitrag thematisiert diese Entwicklung, indem er vor allem zu zeigen versucht, wie seither der Wandel der ästhetischen Interessen die Themen des Werkbundes mitbestimmt hat und wie sich das allgemeine Designgeschehen darin widerspiegelt.

RÉSUMÉ

La politique stylistique de la «bonne forme», poursuivie par le «Schweizerischer Werkbund» dans les années cinquante et soixante du siècle tout juste révolu, occupe une place importante dans l'histoire du design suisse. La fin de cette époque, aux alentours de 1970, représente une rupture importante dans l'histoire de l'association elle-même. Dans les années suivantes, cette institution culturelle qui avait jadis eu plutôt la vocation du missionnaire se transforma en forum interdisciplinaire de réflexion sur certaines questions liées au design. La présente contribution analyse cette évolution en cherchant surtout à montrer comment, depuis, le changement des intérêts esthétiques a conditionné les thématiques de l'association et comment l'histoire générale du design traduit cette modification.

RIASSUNTO

Nella storia del design della Svizzera lo Schweizerischer Werkbund SWB assume negli Anni 50' e 60' del XX secolo della politica del design della «buona forma» un posto importante. La fine di questo era, attorno al 1970, ha formato nella storia dello stesso «Werkbund» una svolta importante. Negli anni successivi l'associazione culturale, dalle tendenze piuttosto missionarie, è evoluto sino a diventare un foro interdisciplinare, dove si riflette su questioni legate al design. Il saggio illustra detta evoluzione, tentando soprattutto di mostrare, come lo sviluppo degli interessi estetici ha contribuito con l'andar del tempo a determinare le tematiche trattate dall'associazione e come in generale gli eventi nel mondo del design vi si riflettano.

SUMMARY

The design policy of «Die Gute Form», as promoted by the Schweizerische Werkbund SWB in the fifties and sixties, played a substantial role in the history of 20th century design in Switzerland. The end of this era around 1970 formed an important break in the history of the Werkbund. In the years that followed, the once slightly proselytising cultural association evolved into an interdisciplinary forum of reflection on issues of design. The study of these developments shows how subsequent shifts in aesthetic concerns and design developments in general are mirrored in the history of the Werkbund.