

Catharina Berents

# Kunsth Handwerk und Design in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts

*Virginia Postrel schreibt in ihrem jüngst erschienenen Buch »The Substance of Style«: »Versprach die Design-Ideologie der Moderne Effektivität, Rationalität und Ehrlichkeit, so bietet die unspezifische Ästhetik von heute eine ganz andere Dreifaltigkeit, nämlich Freiheit, Schönheit und Lust.« Die Moderne, die Postrel hier meint, begann schon um 1900, aber sie war 1945 keineswegs abgeschlossen. Im Gegenteil: der internationale Siegeszug des Funktionalismus begann erst damals; welche Formen er annahm und welche Gegenbewegungen er auslöste, zeigt dieser Beitrag.*

## Der Ulmer Funktionalismus und die »Gute Form«

Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs gründete Inge Aicher-Scholl in Gedenken an ihre von den Nationalsozialisten ermordeten Geschwister Hans und Sophie Scholl eine Stiftung, aus der 1953 die Hochschule für Gestaltung Ulm hervorging. »Es ist fast dreißig Jahre her, daß ich mich in einer ähnlichen Situation wie heute Prof. Max Bill befand, gelegentlich des selbstentworfenen Bauhausgebäudes in Dessau im Jahr 1926. [...] die im Bauhaus einst begonnene Arbeit und seine Grundidee hat hier in Ulm eine neue deutsche Heimat und ihre organische Weiterentwicklung gefunden. Wenn das Institut seiner geistigen Aufgabe treu bleibt und wenn die politische Entwicklung der Zeit stabiler sein wird als in der Zeit des Bauhauses, dann kann die künstlerische Ausstrahlung der »Hochschule für Gestaltung« über die Grenzen Deutschlands hinausgehen.« Mit diesen Worten schlug Walter Gropius 1955 in seiner Rede zur Eröffnung des neuen Gebäudes der Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG) eine Brücke zu dem 1919 in Weimar gegründeten Bauhaus. Das Bauhaus proklamierte die Überwindung der Stile in einem konsequenten Funktionalismus und schuf damit einen neuen Stil, der jedoch nur für eine kleine Bevölkerungsschicht repräsentativ wurde. Erst die sich nach 1945 entwickelnde Industrie der Massenproduktion mit ihren neuen Anforderungen an rationalisierte und standardisierte Produktionsprozesse schuf die Voraussetzungen für ein sich weiter verbreitendes funktionalistisches Design. Dieses Konzept wurde in den 60er Jahren von der HfG erprobt und mit einem theoretischen Fundament versehen. Zu den tragenden Köpfen zählten neben Inge Aicher ihr Mann Otl Aicher, Walter Zeischegg und Max Bill, der Gründungsdirektor. Ziel der Stiftung sollte es sein eine Ausbildungsstätte zu schaffen, die in ih-

## Zur Autorin

Geb. in Emden, Studium der Kunstgeschichte, Europäischen Ethnologie und Medienwissenschaften an den Universitäten Marburg und Trier, 1994 Dissertation zum Thema »Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament«, wissenschaftliche Mitarbeit in Verlagen und Museen, 1995–1997 Landesmuseum Koblenz, 1998–2000 Glas- und Keramikmuseum Großalmerode (Neukonzeption der Dauerausstellung). Zahlreiche Publikationen und Übersetzungen zu Kunst, Architektur, Kunstgewerbe, Design und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

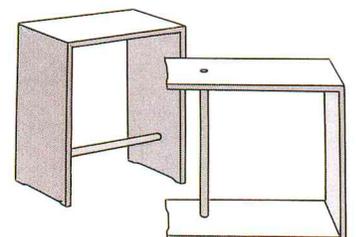


Abb. 1  
Max Bill, Hans Gugelot und Paul Hildinger: Hocker für die Hochschule für Gestaltung Ulm, 1954 (Zeichnung Sasi Bürdek).

Bild: Bernhard E. Bürdek, *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Köln 1991.



Abb. 14

Meister der Karlsruher Passion:  
Passionsaltar, Entkleidung  
Christi, um 1450. Karlsruhe,  
Staatliche Kunsthalle.

Bild: Die Karlsruher Passion,  
Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit  
1996.

nen strukturiert, in denen sich eine Passion von nicht weniger schmerzhafter Intensität als in Karlsruhe, aber gleichzeitig nicht lautstark und in wilder Bewegung wie dort, sondern merkwürdig traumstill und gleichsam in Zeitlupe vollzieht. Damit sind wir bei Kriterien der Bildbeschreibung, die auf hundert Jahre früher entstandene Werke kaum anwendbar sind. Dass im 15. Jahrhundert die Überlieferung der Namen ihrer Schöpfer zusehends dichter wird, erscheint, auch wenn dies nicht beweisbar ist, letztlich als eine logische Konsequenz dieses Prozesses der künstlerischen Selbstfindung.

#### Auswahlbibliografie:

**Alfred Stange**, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 1–3, Berlin 1934–1938, Bd. 4–11, München/Berlin 1951–1961.  
**Alfred Stange**, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 3 Bde., München 1967–1978.  
**Heinrich Theodor Musper**, Altdeutsche Malerei, Köln 1970.  
**Hans Huth**, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1925, Neudruck Darmstadt 1967.

Angler), der Meister der Münchner Marientafeln, der Meister der Benediktbeurer Kreuzigung und der Meister der Pollinger Tafeln anzutreffen. Die auf den ersten Blick verwirrende Vielfalt von Meisternamen drückt ja letztlich die Forschungsmeinung aus, dass hinter jeder dieser Werkgruppen eine schöpferische Persönlichkeit als Werkstattleiter erkennbar sei, deren Leistung man auch ohne Quellen von derjenigen seiner Kollegen unterscheiden könne. Ein weiteres Beispiel für einen unverkennbaren Charakter stellt der vermutlich um 1440 in Straßburg tätige Meister der Karlsruher Passion dar, der in harter Ausleuchtung das Leiden Christi mit schonungsloser Detailfreude beschreibt, wobei ihn das skurrile, genrehafte Detail, die Konstruktion einer Leiter, eine Umhängetasche, die bienenkorbartige Kopfbedeckung eines Schergen besonders interessieren (Abb. 14).

Ganz anders schildert der bereits erwähnte Meister der Darmstädter Passion, der eine Generation später am Mittelrhein auftaucht, die gleichen Begebenheiten (Abb. 1). Ihm geht es um Licht und Farbe, mit denen er Szenen

**Hans Rott**, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, 3 Bde., Stuttgart 1933–1938.  
**Heinrich Klotz/Martin Warnke**, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Mittelalter 600–1400, S. 403–420, München 1998, Bd. 2: Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400–1750, S. 70–173.

Abb. 2  
 s Roericht: Stapelgeschirr  
 ), Hochschule für Gestal-  
 tung Ulm, 1958.  
 Bild: art, Nr. 9, September  
 2003.



rem Konzept gestalterische Arbeit auf der Basis eines ausgewogenen Verhältnisses zwischen Ästhetik und Pragmatik mit sozialer und politischer Verantwortung verknüpfte. An die Tradition des Bauhauses anknüpfend maß die HfG der Grundlehre, die die allgemeinen Gestaltungsgrundlagen (Entwurfsarbeit, Modellbau, Umgang mit Farben, Formen, Materialien etc.) vermitteln sollte, große Bedeutung zu, aber eine eigentliche künstlerische Ausbildung gab es nicht. Anders als am Bauhaus wurden keine Mal- und Bildhauerklassen angeboten. Der Lehrplan wurde vielmehr von den so genannten »exakten« Naturwissenschaften und Ingenieurwissenschaften bestimmt. Es gab vier Abteilungen: Produktgestaltung, Information, Visuelle Kommunikation und Industrielles Bauen. Seit 1961 existierte ein Institut für Filmgestaltung, das der HfG angegliedert war. Die Entwurfsmethodik entwickelte sich – vorangetrieben durch Lehrer wie Tomás Maldonado und Gui Bonsiepe – hin zu einem auf die Massenproduktion ausgerichteten Baukasten- und Systemdesign (Abb. 1, 2). Dieser hohe wissenschaftliche Anspruch an die Ausbildung, gepaart mit der starken politisch-moralischen Verpflichtung, die durch die Bauhaus-tradition vorgeprägt war, führte 1968 dann auch zur Schließung der HfG Ulm. Hochschulinterne Querelen und Geldmangel taten ihr übriges. Der hohe sozialpolitische Anspruch an das Design stand dem im zunehmendem Maße kommerzialisierten Designbetrieb der Massenkonsumentkultur im Wege.

In der Wiederaufbauphase der Bundesrepublik entsprach der »Ulmer Funktionalismus« den ökonomischen Bedürfnissen der sich neu entwickelnden Marktwirtschaft und Massenproduktion. In der so genannten Doktrin der »Guten Form« war der Funktionalismus für den Westen und zum Teil auch für den Osten Deutschlands nach 1945 stil- und traditionsbildend geworden. Aus der Überzeugung, dass die Parameter für ein gutes Design industriell gefertigter Produkte objektivierbar seien (Anforderungen an Funktion, Ästhetik, Handhabung, Stabilität, Materialgerechtigkeit, Sicherheit), entstand eine Art Design-Kodex. Gutes Design, das heißt, die »Gute

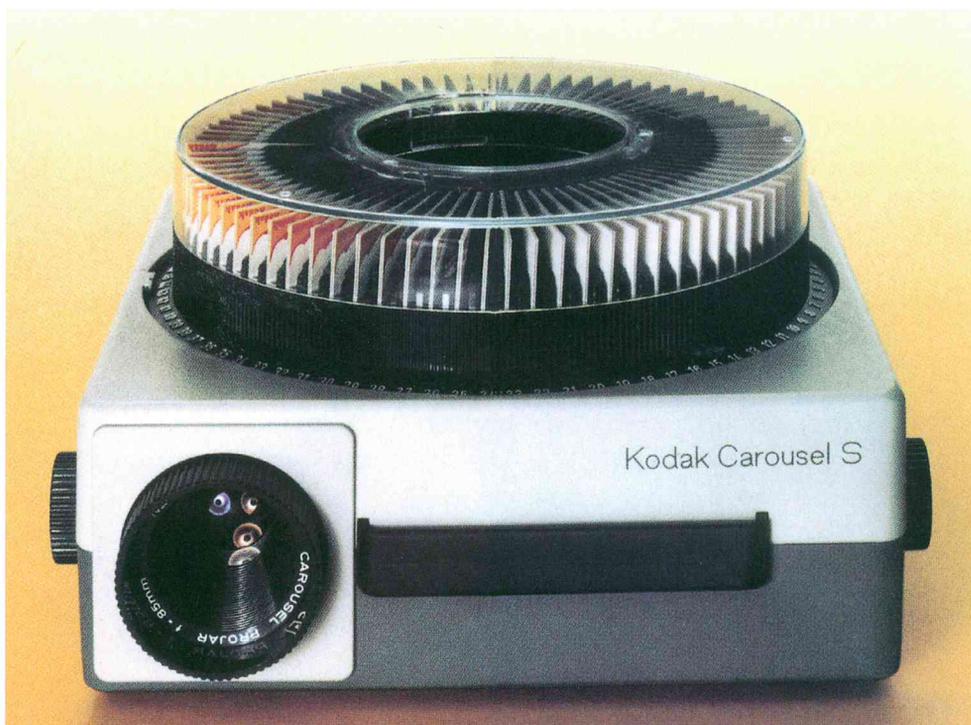


Abb. 3  
Hans Gugelot: Diaprojektor  
Kodak Carousel S, Kodak AG,  
Stuttgart, 1963.  
Bild: art, Nr. 9, September  
2003.

Form«, die schon bald gleichbedeutend sein sollte mit einem deutschen Stil, hatte ein zurückhaltend funktionales Äußeres in Grau, Schwarz oder Weiß zu haben, sollte rechtwinklig und sachlich und nach Möglichkeit auf elementare Formen beschränkt sein. Ein bis heute präzises Beispiel für diese Anforderungen stellt der 1963 von Hans Gugelot entworfene Diaprojektor Carousel S der Firma Kodak dar (Abb. 3). Er ist unverwüßlich, bietet mit seinem kreisförmigen Magazin die Möglichkeit endloser Diashows und gibt mit seinen zwei Grundformen – Quadrat und Kreis – das beste Beispiel elementaren Entwerfens ab. Es waren vor allem technische Geräte in Haushalt und öffentlichem Leben, Waschmaschinen, Küchenherde, Kameras, Rundfunk-, Phono- und Fernsehgeräte etc., die der Doktrin der ›Guten Form‹ gehorchten.

### Dieter Rams und die Braun AG: Weniger Design ist mehr Design

»Gutes Design ist möglichst wenig Design. Unsere einzige echte Chance ist die Rückkehr zum einfachen. Für mich gehört es zu den wichtigsten Design-Prinzipien, alles Unwichtige wegzulassen, um so das Wichtige zur Geltung zu bringen. Vereinfachung in jeder Hinsicht.« Mit dieser Aussage stellt Dieter Rams sich unmittelbar in die Tradition von Mies van der Rohe und des International Style, der mit der Devise ›Less is more‹ maßgeblich die Architektur und das Kunsthandwerk der Nachkriegszeit bestimmte.

Wohl kein anderes Unternehmen hat das Design nach 1945 so nachhaltig geprägt wie die Braun AG in Kronberg. Dieter Rams, der 1955 seine Arbeit für Braun aufnahm, hat zusammen mit Hans Gugelot und Herbert Hirche ein einheitliches Erscheinungsbild des Konzerns und dessen Produkte geschaffen. Mithilfe der in Ulm erprobten Konzepte der Produktgestaltung wurden Produktfamilien und -systeme sowie ein einheitliches Kommunikationssystem und Image (Briefpapier, Werbung, Kataloge etc.) entwickelt. Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Braun AG das erste Unternehmen, das sich um ein *Corporate Design* bemühte und damit – durch die Überein-



Abb. 4

Dieter Rams und Hans  
Gugelot: Radio- und Plattenspielerkombination Phonosuper  
SK 4, Braun AG, Kronberg,  
1956.  
d: art, Nr. 9, September 2003.

stimmung des inneren (technologische Konzepte, Philosophie) und des äußeren Produktionsprofils (Produktdesign, Kommunikation) – zu einer *Corporate Identity* gelangte.

Neben den Elektrorasierern bilden die Radio- und Phonogeräte eine der wichtigsten Produktparten bei Braun. Die 1956 von Hans Gugelot und Dieter Rams gestaltete Radio- und Plattenspielerkombination Phonosuper SK 4 (Abb. 4), die in fast allen Studentenzimmern in der Ulmer Hochschule stand, lässt exemplarisch die wichtigsten Kriterien der Entwurfsmethodik erkennen: Die äußere Gestalt ergibt sich aus den inneren Anforderungen des Geräts. Es gibt keinen Zierrat, kein überflüssiges Ornament. Die Front des Geräts wird von waagrechten linienartigen Schallöffnungen strukturiert und Plattenteller und Bedienungselemente ergeben ein schlichtes grafisches Muster. Wenn auch im Verlauf der 60er Jahre die Umrise – bedingt durch die Technik thermoplastisch geformter Kunststoffteile – weicher wurden, kennzeichnet eine konsequente Ökonomie der Formen das Design der Braun-Produkte.

Abb. 5

(gegenüberliegende Seite oben)  
Egon Eiermann: Klappstuhl  
SE 18, Buchenholz, geformtes  
Sperrholz, Wilde + Spieth  
GmbH & Co, Esslingen, 1952.  
Bild: Klaus-Jürgen  
Sembach/Gabriele Leuthäuser/  
Peter Gössel, Möbeldesign des  
20. Jahrhunderts, Köln 1991.

### Jenseits der ›Guten Form‹

Es ist ein Trugschluss, wenn wir annehmen, dass es in den 50er und frühen 60er Jahren neben Ulm nur schräge, gebauchte, asymmetrische Formen und bunten Nippes, kulminierend in Nierentisch und Tütenlampe, gegeben hat. Betrachtet man die gestaltete Welt genauer, so offenbart sich eine erstaunliche Formenvielfalt und -dynamik. Große Namen wie Wilhelm Wagenfeld, Wilhelm Braun-Feldweg, Richard Loewy oder Egon Eiermann stehen für elegantes, modernes und funktionalistisches Design jenseits der in Ulm geprägten Doktrin von der ›Guten Form‹. Der 1952/53 von Egon Eiermann entworfene Klappstuhl SE 18 (Abb. 5) ist in seiner Materialität (geformtes Buchenholz) wie auch in seiner äußeren Gestalt mit leicht gebogenen, dem menschlichen Körper angepassten Elementen Sitzfläche und Rückenlehne elegant *und* funktional. In der Gegenüberstellung mit dem Ulmer Hocker,

Abb. 6

(gegenüberliegende Seite unten)  
Wilhelm Wagenfeld: Eier-  
becher 3774, Cromargan, WMF  
Württembergische Metallwa-  
renfabrik AG, Geislingen,  
1953/54.  
Bild: Archiv der Autorin.

der in seiner Rechtwinkligkeit ›Sitzgelegenheit‹ in der elementarsten Form definiert, wird offensichtlich, dass hier eine antropomorphe Komponente mitwirkt. Das zeigt auch der 1953/54 von Wilhelm Wagenfeld entworfene Eierbecher 3774 für WMF – bis heute ein Klassiker seiner Gattung (Abb. 6). Nicht die Konfrontation elementarer Formen bestimmt das Design, die Rundung des Eis wurde nicht – wie eine Lösung aus Ulm hätte aussehen können – von rechten Winkeln kontrastiert, sondern es legt sich eine organisch geschwungene Form wie eine amorphe Symbiose um das Ei. Die weiche Kontur, die fließende Linie, die zarten Farben, aber auch die Dynamik der Stromlinienform, die das Markenzeichen des Designs ›made in the USA‹ war, ist charakteristisch für die Dingwelt, die neben der Lehre von Ulm in den 50er und frühen 60er Jahre existierte. Die ›Gute Form‹, die in dem 1951 gegründeten Rat für Formgebung ihren wichtigsten Agenten hatte, trat im Kampf um die richtige Form gegen die Stromlinie an. In der Zeitschrift ›Möbel und Dekoration‹ von 1956 heißt es: »Wahre Kultur haben immer nur Einzelne; niemals war sie Sache der Masse. [...] Wir müssen die echte Form unserer Zeit an zwei Fronten verteidigen: gegen die reaktionäre Bürgerlichkeit, [...] und gegen die falsche Moderne [...]«. Max Bill formulierte 1959 in einer Publikation des Landesgewerbeamts von Baden-Württemberg die Problematik noch schärfer: »Wir wissen, daß überall dort, wo etwas verdeckt werden muß, eine Verzierung – heute meist eine stromlinienhafte Vereinfachung und gleichzeitig Aufblähung – angebracht wird. Diese neue oder alte Art der Verzierung gefällt uns nicht. Wir setzen ihr die Idee der guten Form entgegen.« Die so genannte ›falsche Moderne‹, die weit weniger doktrinär auftrat, entsprach mit ihrer dynamischen Eleganz, ihren glänzenden Oberflächen, praktischen Plastikbechern, -schalen und -salatbestecken weit mehr den Bedürfnissen der Nachkriegsbevölkerung, die eine durch Ideologie und Dogmatismus hervorgerufe-

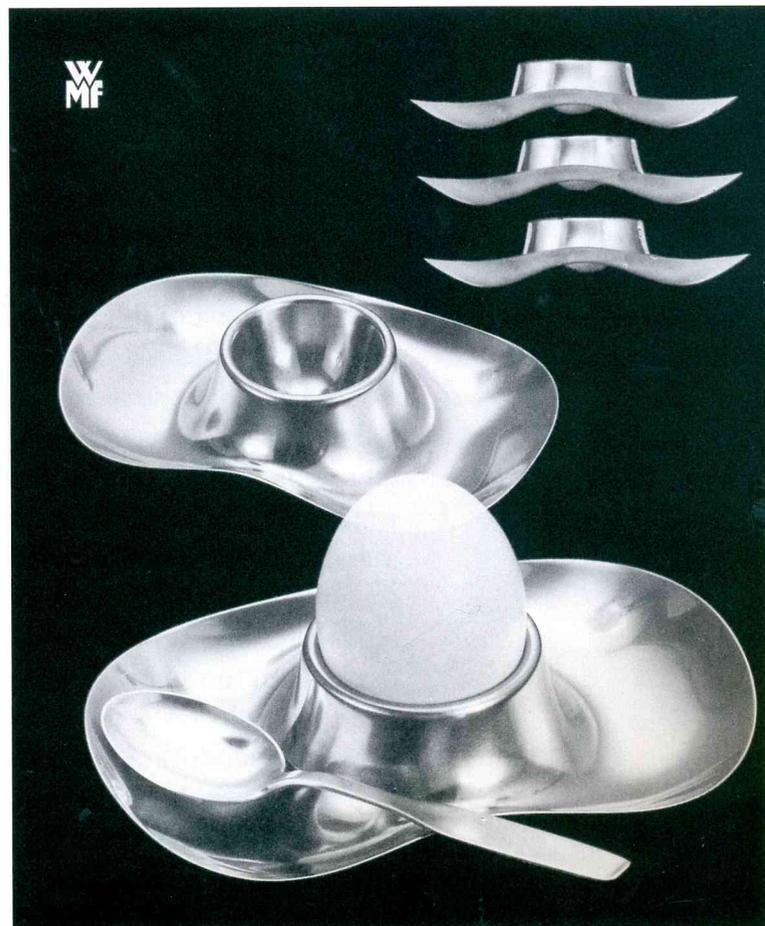




Abb. 7  
Trans-Europa-Express, TEE,  
Dieseltriebzug der Deutschen  
Bundesbahn, Baureihe VT 11.5  
(601) mit Stewardessen, 1957.  
Die Triebwagen wurden von  
den Wagenbauanstalten  
Maschinenfabrik Augsburg-  
Nürnberg (MAN) gebaut.  
Bild: Archiv der Autorin.

ne Katastrophe zu verarbeiten hatte. Aber es gab auch einen gemeinsamen Gegner: Gemeinsam mit den Verfechtern der ›Guten Form‹ wandte sich die Stromlinien-Moderne gegen das im Dritten Reich gepflegte konservativ-bürgerliche Stilideal, das, ungebrochen tradiert, bis heute in den Wohnzimmern der Deutschen existent ist.

Die Stromlinienform wurde auch der Mobilwerdung der Menschen nach dem Zweiten Weltkrieg sehr viel gerechter, man denke nur an die Begeisterung für die unzähligen neuen Gefährte wie den ›Leukoplastbomber‹ (Lloyd), die BMW-Isetta 250 oder den Mercedes 300 SL und den Reiseboom vorzugsweise nach Italien, der in den 50er Jahren ausbrach. »Stromlinienform ist die Gestalt, die man einem Körper (einem Schiff, Flugzeug) gibt, damit er beim Durchgang durch ein Material (Wasser, Luft) den geringsten Widerstand hervorruft.« (S. Giedion: *Mechanization takes Command*, 1948) Betrachtet man den TEE (Trans-Europa-Express) der Deutschen Bundesbahn von 1957, fällt es nicht schwer nachzuempfinden, was Sigfried Giedeon meinte: Idee, Funktion und Form sind hier zu einer untrennbaren und zugleich symbolisch wirksamen Einheit verschmolzen (Abb. 7).

### Die Popkultur der 60er und 70er Jahre

Die Zeit um 1968 ist von Unruhen, Jugendprotesten und allgemeiner Verunsicherung gekennzeichnet. Die Mailänder Triennale, wo seit 1933 eine internationale Ausstellung für angewandte Kunst und moderne Architektur

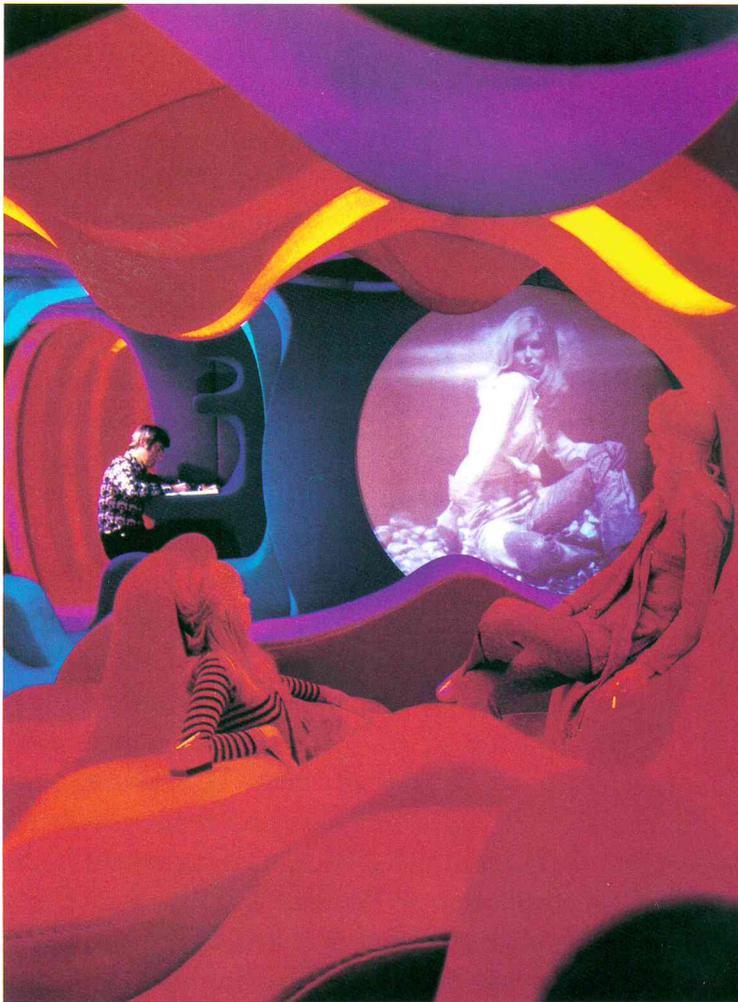


Abb. 8  
 Verner Panton: *Visiona II*,  
 Bayer AG Leverkusen, Ausstel-  
 lung zur Kölner Möbelmesse  
 1970.  
 Bild: Bernhard E. Bürdek,  
*Design, a.a.O.*

stattfindet, wurde 1968 von der Protestbewegung besetzt. In einem mit Steinen gepflasterten Raum hatte man einen Wall aus so genanntem Wohlstandsmüll errichtet: Zwei ausgebrannte Autos, kaputte Waschmaschinen, Fernseher und Kühlschränke, verbogene Verkehrsschilder, Verpackungen u. ä. bildeten ein Mahnmal westlicher Konsumkultur. Der Protest richtete sich gegen eine Welt, deren Städte karg und unwirtlich waren, deren Imperien Kriege führten, die Umwelt zerstörten und den Menschen zum bloßen Konsumenten degradiert hatten. Theodor W. Adorno konstatierte schon 1965 auf einer Tagung des Deutschen Werkbunds, dass es kaum etwas Trostloseres gebe als den Wiederaufbaustil der Nachkriegsstädte. Die Protesthaltung richtete sich in erster Linie gegen die Folgen des Funktionalismus. »Die Zukunft von Sachlichkeit ist nur dann eine der Freiheit, wenn sie des barbarischen Zugriffs sich entledigt: nicht länger den Menschen, deren Bedürfnisse sie zu ihrem Maßstab erklärt, durch spitze Kanten, karg kalkulierte Zimmer, Treppen und ähnliches sadistische Stöße versetzt« (T. W. Adorno, *Funktionalismus heute*, S. 110). Die Antwort auf solche Kritik konnte nur ›rund‹ und ›farbig‹ heißen. Und nicht anders waren dann auch die Möbel und Wohnlandschaften von Verner Panton, Joe Colombo, Luigi Colani, Gerd Lange oder Eero Aarnio. Besonders die Wohnlandschaften von Panton mit ihren organischen Formen und höhlenartigen ›Wohnwaben‹ (Abb. 8) etablierten eine neue Ästhetik der ›immersion totale‹, des Eintauchens in kompakte Gestalteinheiten, die durch die Wahl warmer Rot- und Orangetöne Assoziationen an Uterus und Urzelle hervorrufen. Wohn-

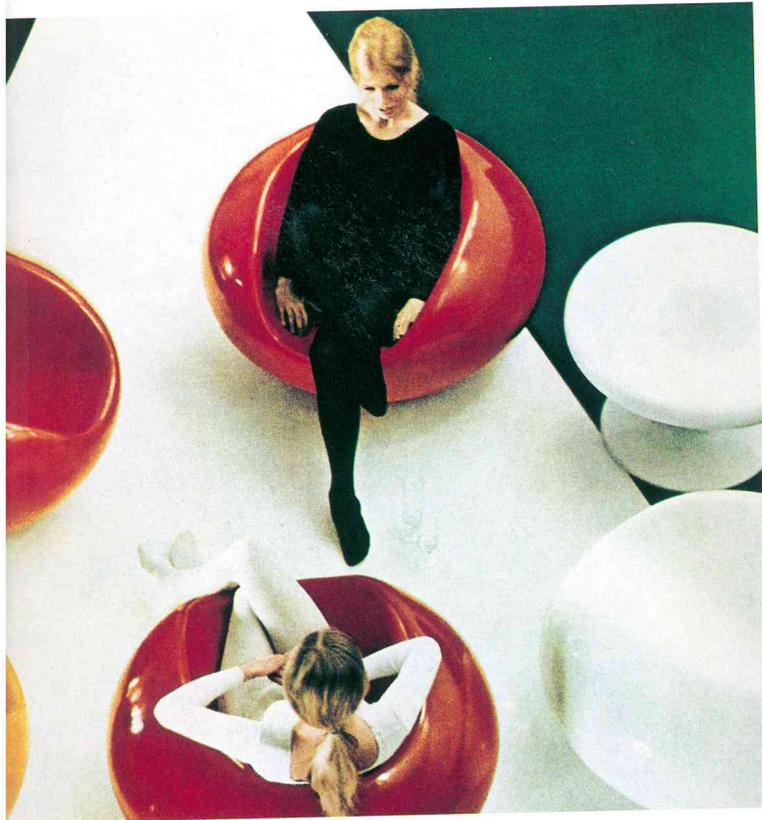


Abb. 9

Eero Aarnio: Sitzgruppe mit Sessel Pastilli, Polyester, glasfaserverstärkt, 1968.  
 Bild: '68 – Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt, Ausst.-Kat. Düsseldorf/Frankfurt a. M. 1998, Köln 1997.

einheiten, Möbel, Lampen etc. waren buchstäblich aus einem Guss, in sich komplett und nicht wie beim Ulmer Baukastensystem additiv angelegt. Die neuen Materialien und Techniken – Kunststoffe in Spritzgusstechnik, glasfaserverstärkter Polyester, Polyurethan-Hartschaum etc. – ermöglichten nahezu jede gewünschte Form. Beispielhaft sind der Panton-Stuhl von Verner Panton (1960–1967), der erste hinterbeinlose Stuhl aus Voll-Kunststoff, dessen Silhouette wellenartig verläuft, oder der Sessel Pastilli von Eero Aarnio, der in Gestalt einer Lutschpastille nahezu paradigmatisch die Idee von der Urzelle visualisiert (Abb. 9). Man darf jedoch nicht übersehen, dass diese nach außen hin abgeschlossenen Funktionseinheiten sich im Innern öffnen. Das Konzept des Wohnens oder Innenlebens, das in den 60er Jahren entwickelt wurde, richtete sich entschieden gegen ein traditionelles Verständnis von Zusammenleben. In Pantons Wohnlandschaften gibt es keine räumliche Trennung mehr zwischen Schlafen, Lesen, Arbeiten, Essen und gesellschaftlichem Leben, sie sind multifunktional, die Grenzen zwischen den einzelnen Funktionsbereichen fließend und variabel. Man könnte von einem demokratischen, auf Transparenz angelegtem Innenraumsystem sprechen. Die Parolen der Studentenbewegung nach Freiheit, Grenzüberschreitung und Bruch mit der Tradition scheinen hier Raumdesign geworden zu sein. Aber auch hinter dieser Stilrichtung stand ein marktwirtschaftliches Kalkül. Die europäischen Industrienationen hatten sich am Ende der 60er Jahre nach dem großen Wirtschaftswunder mit ihrer ersten Krise auseinander zu setzen. Die vorausgegangene Versachlichung und Uniformität des Designs hatte bewirkt, dass sich bei den Konsumenten eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den verschiedenen Marken eingestellt hatte. Marktwirtschaftlich war von daher das Konzept der HfG nicht mehr tragbar. Gerade um Markenprodukte weiterhin zu etablieren, musste ein Individualisierungsprozess einsetzen, mussten neue warenästhetische Reize geschaffen werden. Die sinnliche Wahrnehmung des Verbrauchers sollte durch neue Formen, eine neue Üppigkeit, ja durch Ornamente angesprochen werden. So wurde dann schnell, was Panton oder Colani im Bereich der gehobeneren Konsumgüter erprobten, auf Kaffeekannen, Tapeten und Vorhangstoffe übertragen. Es ist kein Zufall, dass in diesen Jahren die Pril-Blume erfunden wurde und lange Zeit Kacheln, Dosen und Küchenschränke zierte.

### Der neue Glanz der Dinge: Form follows fun

Mit der endgültigen Auflösung der ›Guten Form‹ um 1970 begann eine Zeit der Diversifikation des Designs. In Deutschland entwickelten sich unterschiedliche Strömungen, die zum einen auf die zunehmende Umweltzerstö-

rung antworteten wie die Arbeitsgruppe ›des-in‹, die mit ihrem Reifensofa (1974) neue Ansätze für ein Recycling-Design entwickelte (Abb. 10), zum anderen – und dieser Trend dominierte bald die Szene – den neuen Bedürfnissen der Verbraucher nach

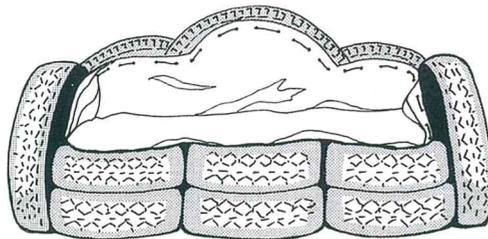


Abb. 10  
Jochen Gros (›des-in‹): Reifensofa, Design aus Autoreifen und Teekisten, 1975 (Zeichnung Sasi Bürdek).  
Bild: Bernhard E. Bürdek, Design, a.a.O.

Sinnlichkeit, Glanz, Individualität und Exklusivität gerecht wurden. In dieser Phase des ›anything goes‹ hat Stefan Wewerka, indem er Stühle derart verfremdete, dass sie als Sitzmöbel nicht mehr zu gebrauchen waren, die wohl konsequenteste Funktionalismuskritik vorgelegt. Sein ›Vertreterstuhl‹ von 1970 hat eine solche Haltung angenommen, als habe er gerade seinen ›Besitzer‹ wegkatapultiert. Und Gruppen wie ›Bellefast‹ in Berlin, ›Kunstflug‹ in Düsseldorf oder ›Pentagon‹ in Köln experimentierten mit Materialien, Form und Farbe und setzten künstlerische Methoden wie das Ready-made, das Verfahren des *Objet trouvé* oder die Collage ein. Speziell im Fall von ›Kunstflug‹ entstanden dabei nicht selten sehr ironische Objekte.

Die zweifelsohne stärksten Impulse kamen jedoch aus Italien mit der Gründung des Studio Alchimia in Mailand (1976). Hier stellten Designer wie Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andrea Branzi und andere aus, die zunächst nicht für eine industrielle Produktion entwarfen. Sie verstanden ihre Arbeiten als ein Radical Design oder Counterdesign, das sich in erster Linie gegen das italienische Industriedesign, das *Bel Design*, der Nachkriegszeit wandte, das man am stärksten mit der Firma Olivetti und den Namen Mario Bellini, Achille Castiglioni oder Giancarlo Piretti verband, dessen

Abb. 11  
Ettore Sottsass: Bücherregal Carton, Memphis, 1981.  
Bild: Bernhard E. Bürdek, Design, a.a.O.

Klappstuhl Plia (1969) aus Plexiglas weit über drei Millionen Mal produziert wurde. Vor allem Ettore Sottsass ging es darum, seine Objekte mit Werten zu belegen, die nichts mit Nützlichkeit und Gebrauchsorientierung zu tun hatten. Sie bewegten sich zwischen Pop-Art und Kitsch, machten die banalen Dinge der Alltagswelt designwürdig. Sie sollten so etwas wie eine Nichtkultur verkörpern. »Sie können keinen Stil kreieren« (E. Sottsass, 1980). Und damit hatte Sottsass natürlich – ähnlich wie das Bauhaus in den 20er Jahren, das ebenfalls jeglichen Anspruch an Stil ablehnte – längst einen neuen Stil kreiert (Abb. 11). Zum Konzept gehörte es, keine teuren und edlen Materialien zu verwenden, sondern in der Tradition der Alchimisten, die versuchten minderwertige Metalle zu Gold zu machen, billige Werkstoffe wie Laminat, Sperrholz und Presspappe zu veredeln. Mit der 1980 ge-



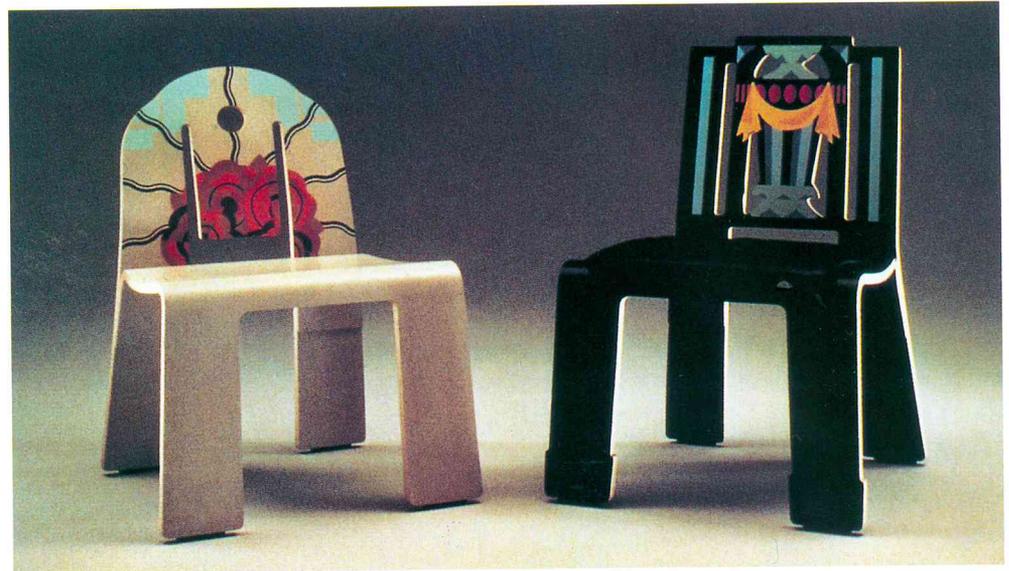


Abb. 12  
Robert Venturi: Stuhl Art Déco  
und Stuhl Sheraton, Knoll  
International, 1984.  
Bild: Peter Dormer, Design  
since 1945, London 1993.

gründeten Gruppe Memphis, zu deren Gründungsmitgliedern neben Sottsass Barbara Radice, Michele de Lucchi, Matteo Thun und andere zählten, verbreitete sich dieser Stil, der Memphis-Stil, weltweit. Bereits in der ersten Kollektion von 1981 waren prominente Namen wie Michael Graves, Hans Hollein und Shiro Kuramoto vertreten. Es ging nun nicht mehr um die Utopie einer neuen Design-Kultur, sondern um hohe Produktionszahlen – auch Lampen in Entengestalt und Toaster in Pferdchenform sollten in Serie gehen. Diese pastellfarbenen und oft wild gemusterten, spielzeugartigen Objekte sind wie Werbespots emotional aufgeladen, sie evozieren ein Gefühl von Hollywood und Las Vegas, von einer Welt, die bunt und vielfältig ist. Und sie appellieren an eine Wahrnehmung, die nicht mehr ohne Geschichte auskommt.

Die Bewegung der Postmoderne, die bereits 1972 in ›Learning from Las Vegas‹ von Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour ihre Programmschrift erhielt, hatte sich gerade die erneute Beerbung der Geschichte auf die Fahnen geschrieben. Ornamente, eine neue Farbigkeit und historisch codierte bzw. symbolische Formen kennzeichnen ihren Stil. Das heißt natürlich nicht, dass ›wortwörtlich‹ historische Stilelemente kopiert wurden, wie es zu allen Zeiten in den Möbelhäusern Europas und Amerikas zu sehen ist. Das Interior Design der Postmoderne offenbart sich als eine Art Schmelztiegel historischer Stile. Barock, Rokoko, Klassizismus, Art Nouveau, Art Déco und sogar die 50er Jahre werden zitathaft, oft als Paraphrasen aufgerufen. So wirken die Stühle einer von Venturi 1984 für Knoll International entworfenen Serie – Stuhl Chippendale, Queen Anne, Sheraton oder Art Déco – wie Projektionsflächen ihrer historischen Vorbilder (Abb. 12). Flach und bunt wie Werbeschilder geben sie ein Plädoyer für vergangene Stile ab.

Zusammenfassend betrachtet ist die Bewegung der Postmoderne, ob sie nun durch Robert Venturi oder Michael Graves und ihre pseudoklassischen Möbel, durch Oswald Mathias Ungers und seine Formensprache der geometrischen Archetypen oder durch die von einer barocken Formsprache inspirierten Kommoden und Betten des Designer-Paars Elizabeth Garouste und Mattia Bonetti vertreten ist, die letztlich konsequenteste und bis heute nachhaltigste Antwort auf den Purismus der Nachkriegszeit.

Auswahlbibliografie:

**Theodor W. Adorno**, Funktionalismus heute, in ders., Ohne Leitbild, Frankfurt/M. 1967.

**Design heute**. Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück, Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 1988, hrsg. von Volker Fischer, München 1988.

**Eva von Seckendorff**, Die Hochschule für Gestaltung in Ulm, Marburg 1989.

**Deutsches Design 1950–1990**, hrsg. von Michael Erlhoff für den Rat für Formgebung, München 1990.

**Bernhard E. Bürdek**, Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, Köln 1991.

**'68 – Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt**, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Frankfurt/M. 1998, Köln 1997.