

Siegfried Gronert

Das offene Prinzip.

Individualisierungstendenzen in Design und Formgestaltung (BRD/DDR)

Vortrag zur Deutschen Werkbundtagung 1.–2. Juni 2018, Basel:

Transformation – Beispiele des Wandels

Die Individualisierungstendenzen seit der Mitte der 1970er Jahre, die ich hier vorstelle, sind das Ergebnis einer größeren Arbeit zum Einfluss der Gesellschaft auf Design und Formgestaltung in den beiden deutschen Staaten von 1949 bis 1989. Vorab möchte ich darauf hinweisen, dass zur Einführung ein nicht unerheblicher historischer Vorspann erforderlich ist, und dass in den Ausführungen die DDR etwas ausführlicher dargestellt wird, weil ich davon ausgehe, dass dieser Teil nicht so vertraut ist wie die Situation in der Bundesrepublik.

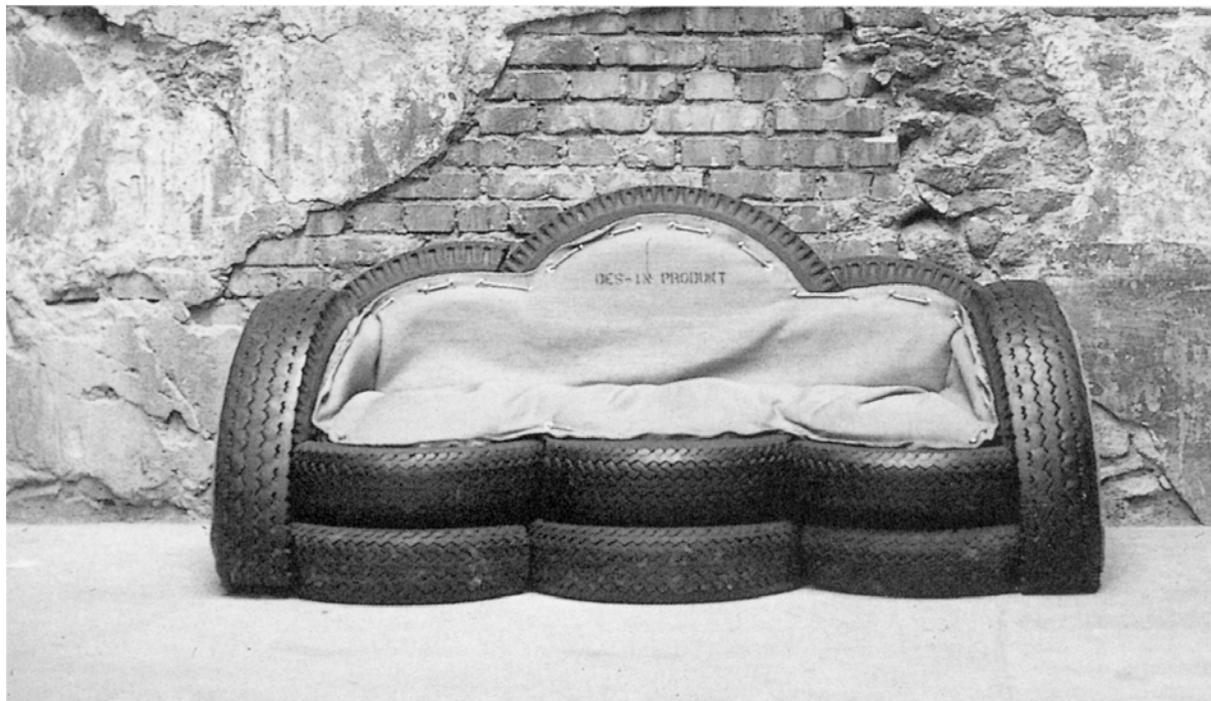


Mokick S 50 – oder: Das offene Prinzip, in: form+zweck, 1975/4, S. 4.

Das offene Prinzip – ein Begriff aus der Formgestaltung in der DDR – wurde in diesem Zusammenhang erstmals 1975 von Clauss Dietel und Lutz Rudolph bei der Vorstellung des neuen Kleinkraftrades „Mokick S 50“ verwendet, um ein neuartiges Gestaltungsprinzip zu formulieren. In einem Rohrrahmen, dem tragenden Grundgerüst, sind die einzelnen Hauptbauteile – Triebwerk, Tank, Sitzbank und Seitenteile – so angebracht, dass sie unabhängig voneinander ausgetauscht werden können, und zudem neue Kombinationsmöglichkeiten entstehen. Somit existiert zwar ein Grundmodell, aber die Käufer und späteren Benutzer können aus den verschiedenen Teilen ihr eigenes Modell zusammenstellen. Ich werde später darauf eingehen.

In der DDR versprach dieses offene Prinzip in der Mitte der 1970er Jahre individuelle Variationsmöglichkeiten gegenüber der zuvor starren Orientierung am

sowjetischen Modell des sozialistischen Realismus. In der westlichen Bundesrepublik dagegen wurde zeitlich parallel die Systemgestaltung zugunsten der Postmoderne teilweise aufgegeben.



Jochen Gros / des-in, Reifensofa, 1974 (Deutsches Design 1950-90, Abb. 495).

1975, in demselben Jahr, in dem sich das offene Prinzip in der DDR vorstellte, machte in der Bundesrepublik ein Sofa aus alten Autorreifen Furore. Es handelte sich um das 1975 von Jochen Gros an der HfG Offenbach als Unikat hergestellte Reifensofa, mit dem Gros auf die damals beginnende ökologische Debatte aufmerksam machen wollte. Mehr noch, das Reifensofa von 1975 repräsentiert den Kategorienwechsel vom Design zum kritischen Design, zur Designkritik im und durch Design.

Bei den unterschiedlichen Mentalitäten der Gestaltung in Ost und West fällt sofort auf, dass mit dem offenen Prinzip in der DDR in erster Linie die individuellen Gestaltungsmöglichkeiten durch den Benutzer gemeint sind, während das nachmoderne Design in der Bundesrepublik in erster Linie auf eine Erweiterung der individuellen Gestaltungsmöglichkeiten der Designer selbst gerichtet ist.

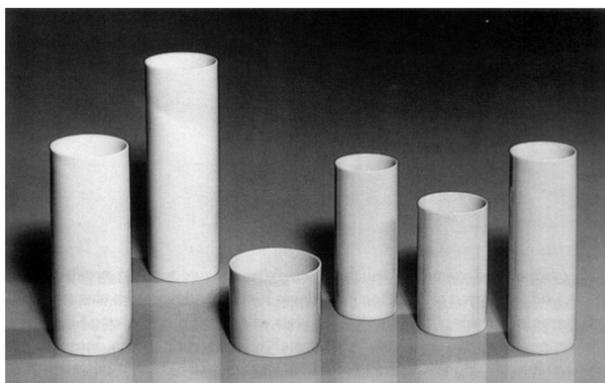
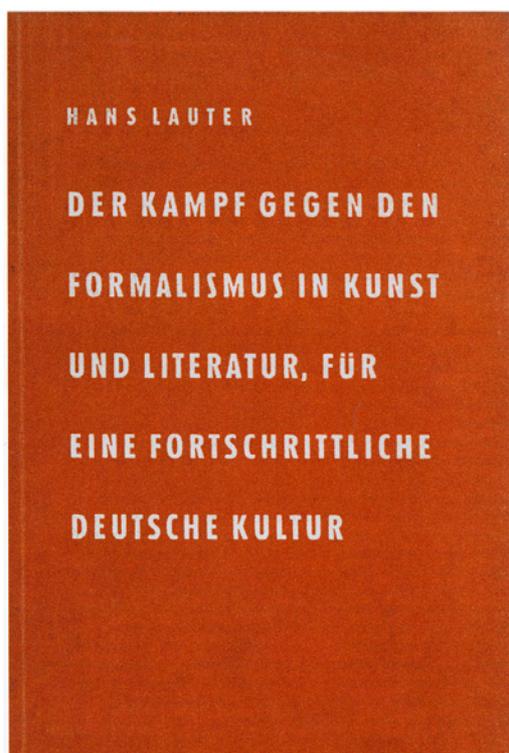
Wir befinden uns mit diesen Beispielen mitten in der Gemengelage zwischen Tradition, Moderne und Gegenmoderne. Auf diesem unübersichtlichen Feld bewegen sich die Individualisierungstendenzen, jeweils gekoppelt an die politischen, wirtschaftlichen und mentalen Gestaltungslandschaften in BRD und DDR. Dabei spielte die Auseinandersetzung mit dem Erbe der Moderne aus der Weimarer Republik in den beiden deutschen Staaten eine ganz entscheidende Rolle. Deshalb beginne ich den Auseinandersetzungen zum Erbe der Moderne nach 1945.

Das Erbe der Moderne

Die Gestaltung in den beiden parallel existierenden deutschen Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg ist vor dem Hintergrund des gemeinsamen Erbes zu sehen, das die Moderne mit dem Deutschen Werkbund und dem Bauhaus in Weimar und Dessau zusammen mit den anderen prägenden Gestaltungshochschulen in der Weimarer Republik hinterließ.

Nach dem zweiten Weltkrieg wirkte das Erbe der Moderne einmal direkt durch die Lebenswege der um 1900 geborenen aktiven Gestalter. Sie waren 1945 in der aktivsten Phase ihres Berufslebens und prägten entsprechend bis in die frühen 1960er Jahre hinein die Situation in der Gestaltung. Zu den Erfahrungen dieser Generation gehörten nach 1933 die Gräueltaten des Nazi-Regimes, die Unterdrückung und Vertreibung der Bauhaus-Moderne im Dritten Reich, und natürlich der Krieg.

In der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der 1949 gegründeten Deutschen Demokratischen Republik (DDR) bestimmte das "sowjetische Modell" die Rezeption der Bauhaus-Moderne. Bereits im Vorfeld der Gründung der DDR setzte mit der Formalismus-Debatte eine Verurteilung der Bauhaus-Moderne ein, die fast 20 Jahre dauern sollte. Das hatte zur Folge, dass der östliche Teil Deutschlands nach dem Exodus der Bauhäusler in der Nazi-Zeit nun eine zweite Welle der Emigration hinnehmen musste.



L: Hans Lauter, *Der Kampf ...* Berlin/DDR 1951. R: Hubert Petras, Vasen, VEB Wallendorfer Porzellanfabrik; Hedwig Bollhagen, Mokkaservice, Hedwig Bollhagen Werkstätten, Marwitz bei Velten, V. Kunstausstellung 1962 in Dresden (Smlg. Industrielle Gestaltung 1991, S. 27).

Noch 1962, in der V. Deutschen Kunstausstellung, lösten kritische Bemerkungen von Walter Ulbricht eine heftige Kritik im „Neuen Deutschland“ aus. Im Zentrum der Kritik standen die angeblich tristen Farben und „nichtssagenden“ Formen der weißen Stangenvasen von Hubert Petras und des schwarzen Mokkaservice von Hedwig Bollhagen. Nur kurze Zeit später, Mitte der 1960er Jahre, setzte in der DDR ein Umdenken ein. Der 1962 ursprünglich in einer russischen Zeitschrift veröffentlichte Aufsatz von Leonid Pazitnov, „Das schöpferische Erbe des Bauhauses“, markiert den Beginn der Wende zur modernen Gestaltung. Den Hintergrund der neuen Auffassung bildete die nach Stalins Tod 1953 eingeleitete Neue Ökonomische Politik, die eine Basis für die Systemgestaltung in der DDR bildete. Notwendig wurde die neue ökonomische Politik Anfang der 1960er Jahre auch durch den Bedarf an westlichen Devisen, die nur mit einer entsprechenden Konkurrenzfähigkeit auf internationalen Exportmärkten realisiert werden konnten. Die damit verbundene, neue Rezeption des historischen Bauhauses führte zu der Restaurierung und Wiedereröffnung des Bauhauses in Dessau 1976. In seiner Rede zum Festakt gab der damalige Bauminister die nun maßgebliche Lesart vor: dass nämlich der Antifaschismus der Bauhäusler und ihr Bemühen um industrielle Baumethoden auf dem Boden der DDR seine Verwirklichung gefunden



L: Leonid N. Pazitnov: Das schöpferische Erbe ... Berlin/DDR, Institut für angewandte Kunst, 1963. R: Form und Zweck, 1964/1: erste Ausgabe mit einem graphisch gestalteten Titel, Umschlagentwurf und Gestaltung von Axel Bertram, Gruppe 4.

habe. In der Folge wurden die Sammlungen und Forschungen in den Bauhaus-Institutionen großzügig gefördert: in Dessau mit einem Wissenschaftlich-Kulturellem Zentrum der Bauhausforschung und in Weimar mit einem Bauhaus-Museum. 1976 fand an der HAB Weimar das *1. Internationale Bauhaus-Kolloquium* statt. Nun erst konnte die Bauhaus-Moderne in der DDR offen ihre Wirkung entfalten.

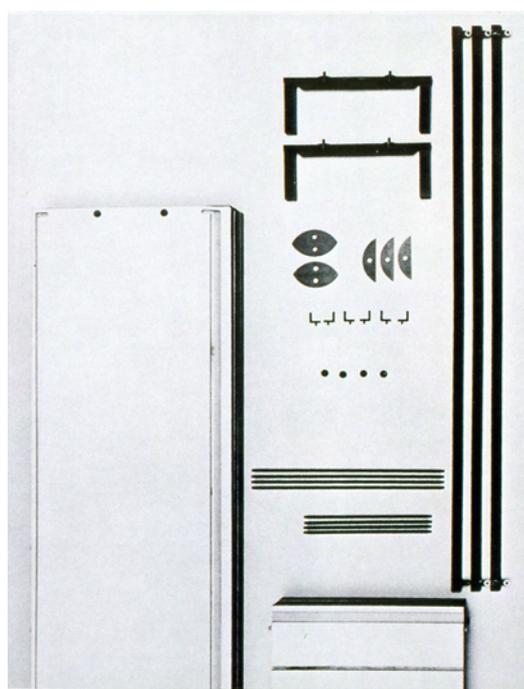
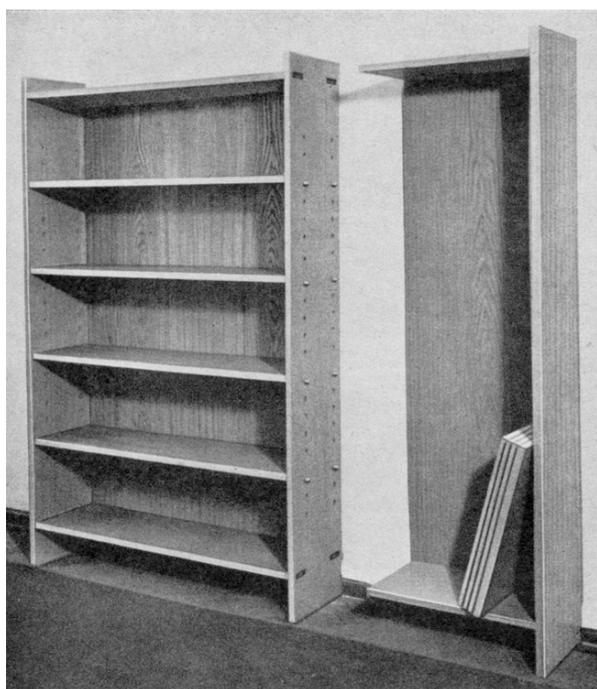
Für das Erbe der Moderne im Westen kann ich mich auf ein paar Stichworte beschränken, die zunächst im Osten einsetzen. In Dessau hatte Fritz Hesse nach Kriegsende vergeblich versucht, ein neues Bauhaus zu installieren – er hatte 1925 als Oberbürgermeister das Bauhaus nach Dessau geholt. Als in der Formalismusdebatte die modernen Positionen verurteilt wurden, emigrierten viele der bereits mit ihrem Werk anerkannten Bauhäusler aus SBZ/DDR in die BRD: Hans Hoffmann-Lederer, Rudolf Ortner, Emanuel Lindner, Gustav Hassenpflug (alle aus Weimar); Otto Hofmann (Thüringen); Hubert Hoffmann und Fritz Hesse (Dessau); Mart Stam, Herbert Hirche (Berlin-Weißensee); Alfred Arndt (Jena) und Wilhelm Wagenfeld. Einige dieser Emigranten spielten eine maßgebliche Rolle im Aufbau der westlichen deutschen Moderne.

Denn ungeachtet der von restaurativen Ideologien geprägten Störmanöver konnte sich in der BRD eine konstruktive Nachfolge der Bauhaus-Moderne entfalten. Zwar waren viele der heute prominenten Bauhäusler nach 1933 in die USA emigriert. Aber von dort aus erlangte die Bauhaus-Moderne im Kalten Krieg eine neue politische Bedeutung ohne ihre früheren, tendenziell sozialistischen oder kommunistischen Ansprüche. Symptomatisch für diese von den USA aus wiederbelebte Moderne war 1951 die Gründung der Hochschule für Gestaltung in Ulm – mit dem Untertitel des Bauhauses im Namen ausdrücklich als Fortführung des Bauhauses gedacht. Wie von Walter Gropius empfohlen übernahm man als weiteres Vorbild den Fächerkanon des New Bauhaus in Chicago. Unterstützt wurde die Gründung durch eine erhebliche Spende des amerikanischen Hochkommissariats an die Geschwister-Scholl-Stiftung. Während in der ersten Phase unter dem Gründungsdirektor Max Bill so viele Bauhaus-Leute wie möglich als Festdozenten an die Schule gebunden werden sollten und die Idee der „Guten Form“ im Vordergrund stand, vertrat das Rektoratskollegium ab 1957 eine stärker methodische und systemische Ausrichtung. Eine für die Gestaltung entscheidende Rolle spielte dabei das Systemdesign.

Mit dem Systemdesign verband sich das Versprechen, serielle Produktion und individuelle Variabilität miteinander zu versöhnen. Das Systemmöbel ist ein maßgebliches Beispiel dafür. Von den sog. An- und Aufbaumöbeln der Zeit vor dem Krieg, die im Prinzip nur als Einzelmöbel aneinander gereiht werden, unterscheiden sich Systemmöbel durch eine einheitliche Maßeinheit der Einzelteile, den Modul. Bereits kurz nach

dem Ende des Krieges hatte Gustav Hassenpflug, zu diesem Zeitpunkt an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar, mit der Entwicklung von sog. Baukastenmöbeln bereits den Schritt zum Systemmöbel vollzogen. Gegenüber den Anbaumöbeln bot das Baukastenmöbel durch seine Zerlegbarkeit eine Reihe von Vorteilen sowohl in der maschinellen Herstellung, bei Lagerung und Transport wie bei der Montage der vorgefertigten Einzelteile. Die Variabilität im System und der eigenhändige Aufbau des Baukastenmöbels sind wesentliche Bestandteile der Individualisierung innerhalb der seriellen Produktion.

Die industrielle Moderne stand mit ihrer Bevorzugung der Serienproduktion von Anfang an unter dem Verdacht, das Individuum einzuengen. Der Werkbundstreit zwischen Herman Muthesius und Henry van de Velde 1914 in Köln markiert einen frühen Höhepunkt dieser Diskussion. Auch Walter Gropius hatte zu seiner Zeit am Dessauer Bauhaus die befürchtete „Vergewaltigung des Individuums durch die Typisierung“ bestritten (Grundsätze der Bauhausproduktion 1926). Ebenso wies auch Hassenpflug in seinem Buch „Baukastenmöbel“ von 1949 vorsorglich die Kritik an einer „Uniformierung“ durch Normierung zurück. Zwar sei das Baukastenmöbel „im einzelnen unpersönlich, in der Anwendung und Zusammenstellung aber persönlich und individuell.“ Im kriegszerstörten Deutschland propagierte Hassenpflug mit seinen Buch über das Baukastenmöbel die maschinelle, typisierte und normierte Serienproduktion als Grundlage einer modernen industriellen Gestaltungstradition. Vergeblich, denn in seinen Erläuterungen zum Fünfjahresplan in der Berliner Zeitung vom 1. November 1951 verwarf Walter Ulbricht die Baukastenmöbel zusammen mit dem „Bauhausstil als



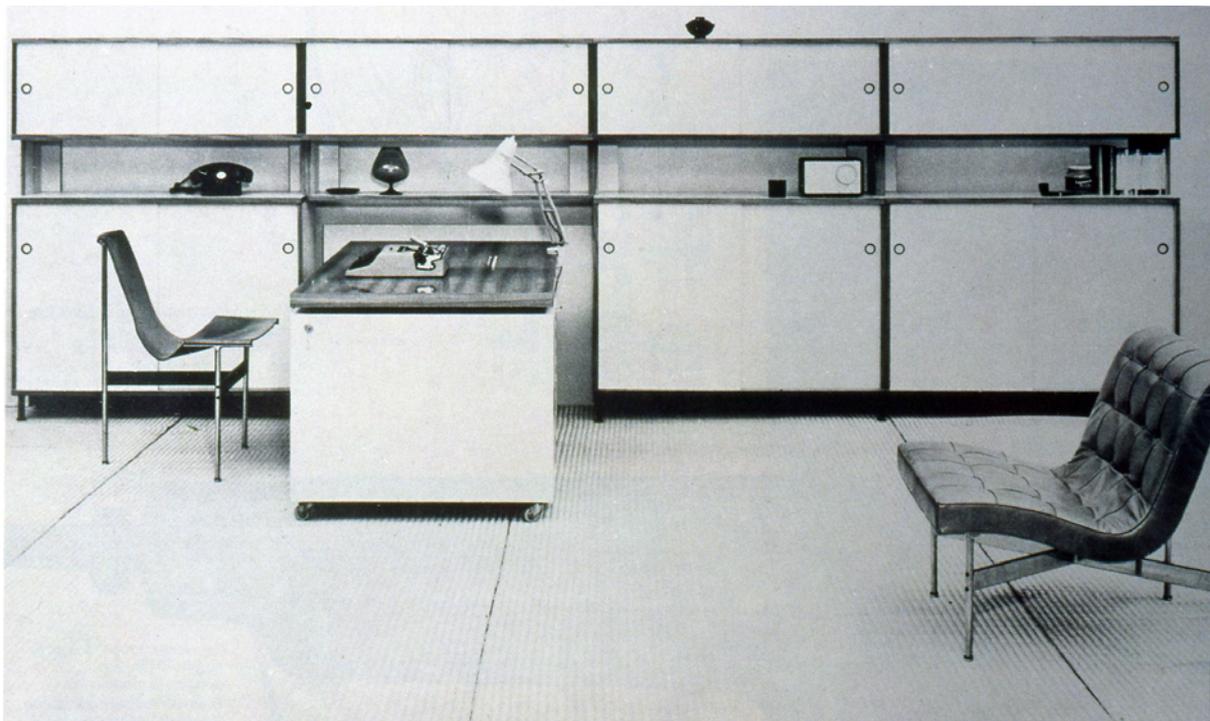
L: Regal aus Gustav Hassenpflug: Baukastenmöbel, Pössneck 1949, Abb. 57. R: Hans Gugelot: Möbelsystem „M 125“, Bofinger (System-Design 1987, S. 76).

volksfeindliche Erscheinung“: „Die Baukastenmöbel, die ihre Profillosigkeit mit der Zusammensetzbarkeit der Möbel begründen, sind unschön und ungeeignet die Wohnung des werktätigen Volkes wohnlich zu machen.“ Dieses Verdikt bedeutete für die Zeit der 1950er Jahre das Ende des Baukastenmöbels. Hassenpflug ging wie andere moderne Gestalter auch in den Westen, er übernahm 1950 die Leitung der Landeskunstschule in Hamburg.

Systemdesign in der BRD

Kurz darauf begann Hans Gugelot im Auftrag der Züricher „Wohnbedarf AG“ mit der Entwicklung des Möbelsystems „M 125“. Es wurde in Zusammenarbeit mit der Stuttgarter Firma Bofinger 1959 technisch und formal zu seiner bekannten Version weiterentwickelt, universell für alle Bereiche der Wohnungs- und Büroeinrichtung einsetzbar. Das Grundmaß, ein Modul von 125 mm, wurde angeregt durch die Neufert'sche Baulehre und basiert auf den durchschnittlichen Abmessungen der unterzubringenden Gegenstände. Im Vergleich zu den Baukastenmöbeln aus Holzbrettern wird in der Konstruktion ein gravierender Unterschied deutlich, der auf die international aktuellen Metallrahmen-Systeme verweist. Das Grundgerüst der Schrankmöbel besteht nämlich aus Metallstangen, in dieses Gerüst werden die in Handarbeit furnierten Bretter passgenau eingesetzt. Das alles machte die Produktion sehr aufwändig und teuer.

Gegenüber den Baukastenmöbeln von Hassenpflug ist das Möbelsystem „M 125“ freilich variabler, es sind sehr viele unterschiedliche Kombinationen möglich.

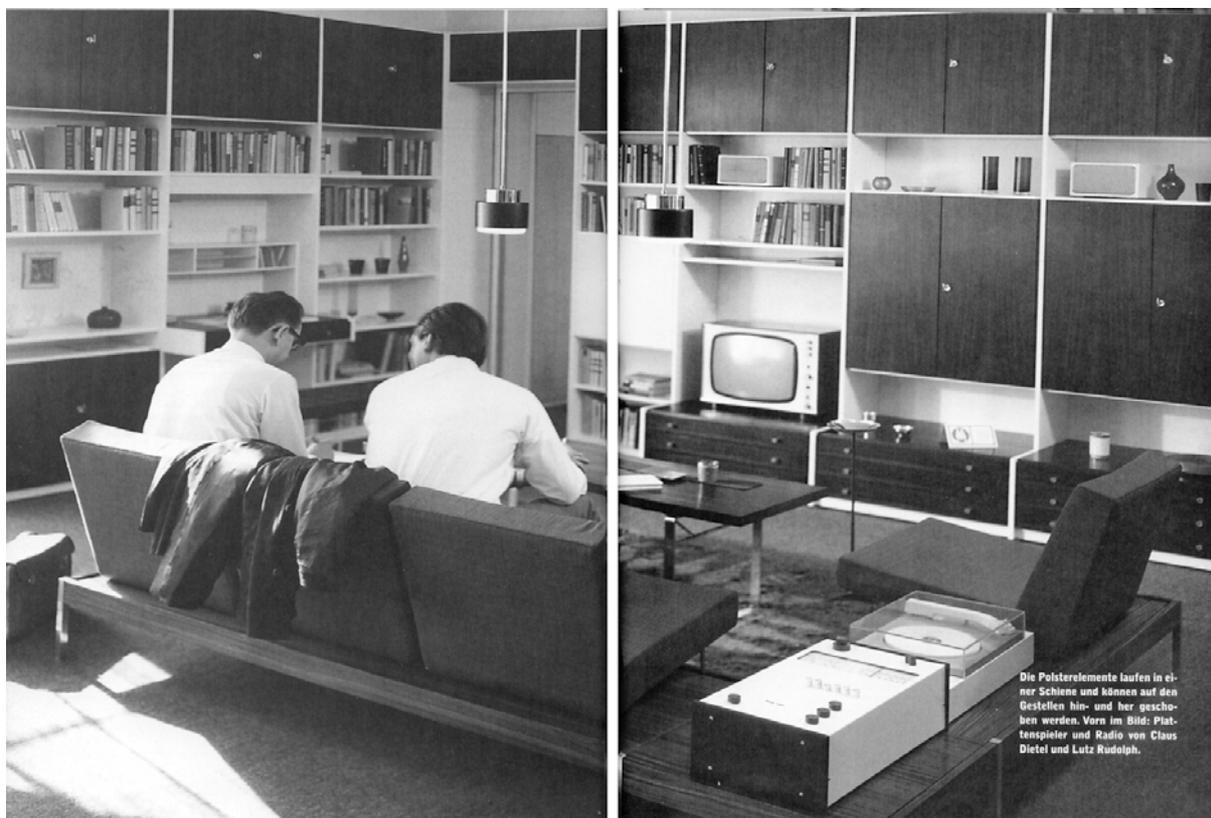


Möbelsystem „M 125“, Bofinger (Hochschule für Gestaltung Ulm 1987, S. 84).

Aber wegen der hohen Anschaffungskosten, sicherlich auch aufgrund seiner strengen, weißen Oberflächen wurde dieses System stärker als Möblierungssystem in Büros angenommen, weniger dagegen im privaten Bereich. Es ist damit ähnlich wie das Büromöbelsystem USM Haller, 1962 von Fritz Haller entwickelt, oder wie das von Norman Foster in den 1980er Jahren entwickelte Büromöbel „Nomos“ ein System, das zum ökonomisch-technischen System der westlichen Industrie- und Bürolandschaften gehört. Diese Möbelsysteme ermöglichen zwar eine Variabilität der Nutzungsmöglichkeiten, aber keine Individualität wie sie sich die Gestaltung nach der Moderne vorstellte.

Das offene Prinzip in der DDR

In der DDR, so scheint es, zeigte die lange Verunglimpfung der Bauhaus-Moderne bei vielen Formgestaltern kaum Wirkung. Denn das Bauhaus, so der Bauhaus-Historiker Karl-Heinz Hüter aus der DDR, stand von Anfang an stellvertretend für die gesamte Moderne. Aber in der sozialistischen Wirklichkeit galt für den Bereich der seriellen Möbelproduktion lange Zeit das Schlagwort vom „komplettierungsfähigen Einzelmöbel für die Serienproduktion“: ein am sowjetischen Realismus orientierter Versuch, das repräsentative Einzelmöbel und die serielle Produktion miteinander zu verbinden.



Rudolf Horn: MDW-Programm, Deutsche Werkstätten Hellerau, Foto von der Leipziger Frühjahrsmesse 1967 (Horn 2010, S. 46f.).

Erst Mitte der 1960er Jahre war parallel zur veränderten Bauhaus-Rezeption das "offene Prinzip" in der Formgestaltung realisierbar. Das Montagemöbel MDW ist ein dem „M 125“ vergleichbares Möbelsystem, das 1966 an der Hochschule für industrielle Formgestaltung der Burg Giebichenstein in Halle für den VEB Deutsche Werkstätten Hellerau entwickelt wurde. MDW ist ein Akronym für Montagemöbel Deutsche Werkstätten. Das Entwicklungsteam bestand seitens des Instituts in Halle aus Rudolf Horn, seit 1966 Direktor dieses Instituts. Das MDW-Programm war Teil des „roten Wirtschaftswunders“ der 1960er Jahre nach dem Mauerbau und ein häufig publiziertes Beispiel für die gewünschte Effizienz im Sinne des Neuen Ökonomischen Systems (NÖS). Dem entsprechend bestimmten technische Bedingungen den Raster des Möbelsystems. Ausschlaggebend für die Breitenmaße der Regalböden war das technische Biegeverhalten der Holzspanplatten. Der Höhenraster orientierte sich an dem minimal erforderlichen Zwischenabstand von 32 mm zwischen den Bohrungslochern für die Halterungen der Regalböden. Mit diesen sehr kleinteiligen Grundeinheiten gewährleistete das Programm eine optimale Ausnutzung der Stellflächen im Raum vom Einzelmöbel bis zur vollständigen Montagewand mit Fenster- und Türumbauten, Möblierungen über Eck und frei im Raum stehenden Regalwänden als Raumtrenner. Insgesamt definiert sich das MDW-Programm in Verbindung mit einer geometrischen Rasterästhetik durch seinen technisch-funktionalen Charakter.

Ähnlich wie beim M 125 war die Produktion an einer automatischen Maschinenfließreihe nicht unproblematisch. Schließlich konnten dauerhaft nur sechs Varianten angeboten werden, und Polster- und Skelettmöbel sowie andere Programmteile kamen erst gar nicht in die Serie. Aber die Schwierigkeiten in der Produktion sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Montagemöbel aus Hellerau die individuellen Möglichkeiten des Industriemöbels dennoch in einer erstaunlichen Bandbreite offerierte. Die MDW-Möbel gehörten zu den am meisten verbreiteten Einrichtungsprogrammen des Landes. Sie wurden 24 Jahre lang – von 1966 bis 1990 – hergestellt und sind eines der am längsten produzierten Möbelsysteme in Europa. Allerdings erforderte auch das MDW-Programm ein ästhetisches Verständnis für die aktuelle moderne Gestaltung. Ein ehemaliger Kombinatdirektor vermutete, dass die meisten Käufer aus der „gehobenen Mittelklasse“ kamen, für den Gestalter Rudolf Horn hatten die Käufer eine ausgeprägte Eigeninitiative und Individualität. Jedenfalls kann die weite Verbreitung des MDW-Programms als Indiz für eine breite Akzeptanz gesehen werden.

Aufschlussreich für den Aspekt der Individualisierung ist eine Aussage des Betriebsdirektors des VEB Deutschen Werkstätten Hellerau von 1968: „Wir sind der Meinung, daß ein Variantenreichtum in dieser Form, wie es ihn bisher noch nicht gegeben hat, alle individuellen Wünsche und alle Möglichkeiten überhaupt erschöpfen kann.“ (Zit. nach: Wunderwirtschaft. DDR-Konsumkultur in den 60er Jahren. Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Köln, Weimar u. Berlin 1996, S. 81.) Dabei waren die

realen Raumbedingungen in den Plattenbauten jener Zeit durchaus bescheiden und boten nur wenig Platz für Variationen.

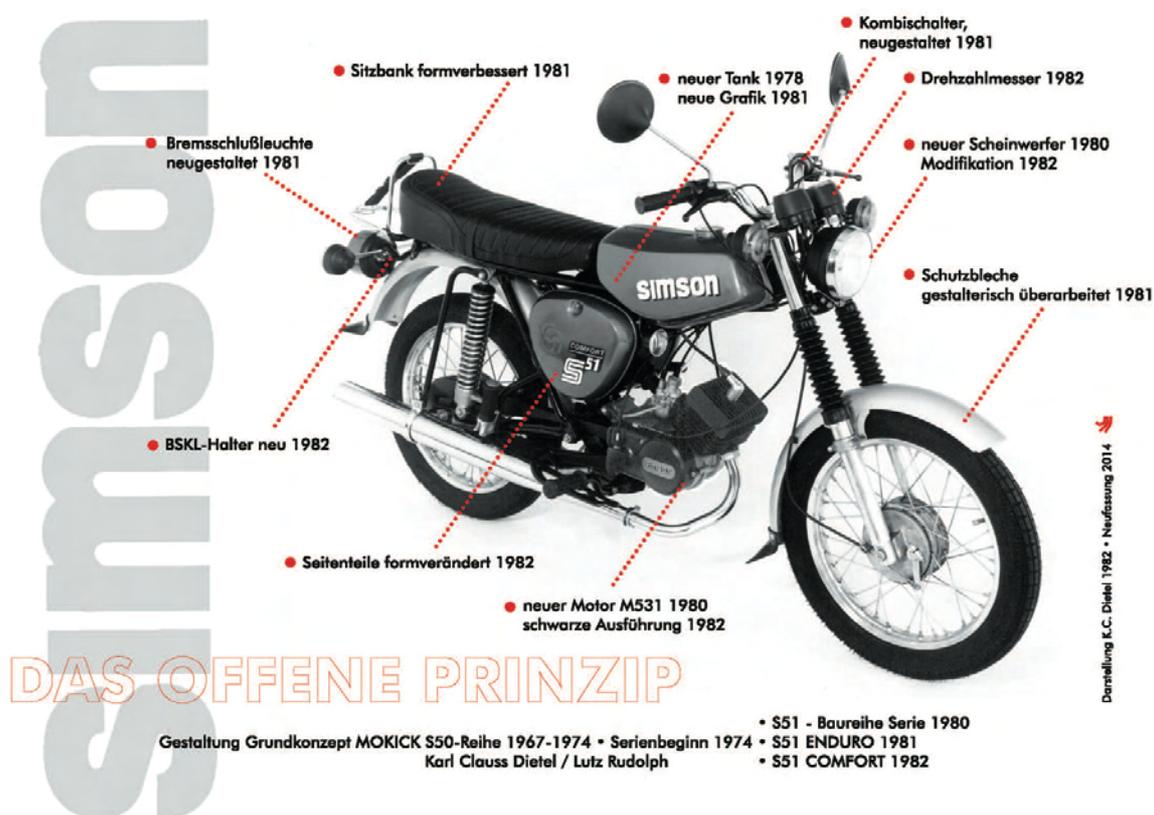
Rudolf Horn selbst dokumentierte die individuellen Möglichkeiten in einer eigenen Fotorecherche. Er berichtet: „Die Fotografien in den Wohnungen zeigen wie fantasievoll die Nutzer mit dem MDW-Programm umgegangen sind. Die Fotografien bestätigen auch, dass größtmögliche Variabilität und Gebrauchsvielfalt schon deshalb unverzichtbar sind, weil die individuellen, sehr differenzierten Erfordernisse des Wohnens nicht in allen Facetten vorhersehbar sein können.“ (Rudolf Horn: *Gestaltung als offenes Prinzip*. Berlin 2010, S. 111.) Während in der industriellen Systembauweise des standardisierten Plattenbaus die Individualität der Bewohner innerhalb großer Wohngruppen weitgehend vernachlässigt wurde, bot das MDW Programm individuelle Möglichkeiten, die in ihrer ideologischen Konsequenz eine liberale Option des Sozialismus hätten bedeuten können.



Fotos von Rudolf Horn 1967-89: Varianten des Montagemöbels in Nutzerwohnungen (Horn 2010, S. 116.).

Tatsächlich ist nicht richtig, wenn behauptet wird, in der DDR habe es keinen postmateriellen Wertewandel gegeben. Die mit dem MDW-Programm verbundenen Ansprüche bestätigen ausdrücklich den Wunsch nach Individualität. Allerdings konnte das planwirtschaftliche System der DDR die Ansprüche nur begrenzt und nur teilweise erfüllen. Zumal sich seit Beginn der 1970er durch das Amt für industrielle Formgestaltung (AiF) eine technisch-ökonomische Richtung der industriellen Gestaltung

durchsetzte. In der DDR bot einzig das Kunsthandwerk Möglichkeiten für freiere künstlerische Arbeiten. Die Gräben und Auseinandersetzungen zwischen dem AiF und dem Verband Bildender Künstler (VbK) spiegeln sehr deutlich diesen Konflikt.



Clauss Dietel / Lutz Rudolph: Das offenen Prinzip der Mokick S50-Baureihe, Grafik von 1982, Neufassung von 2014.

Es ist daher bezeichnend, dass Clauss Dietel, der 1975 zusammen mit Lutz Rudolph das „offene Prinzip“ formulierte, sich gleichzeitig als Vizepräsident des VbK für eine Öffnung in der Gestaltung einsetzte. Wie eingangs erwähnt wurde für das „Mokick S 50“ eine additive Bauweise entwickelt, bei der nicht nur Sekundärbauteile, sondern auch Triebwerk, Tank, Sitzbank und Seitenteile als weitgehend selbständige Einzelkörper in den tragenden dreieckigen Rohrrahmen eingespannt waren. Auf der Grundlage des offenen Prinzips ließen sich ohne größere Umstellungen sportliche oder rollerartige Varianten erstellen. Das Mokick, eines der beliebtesten Zweiradfahrzeuge in der DDR, wurde zwischen 1975 und 1990 in insgesamt 16 Modellvarianten hergestellt. Farbliche Differenzierungen in „Rapsgelb“, „Saftgrün“, „Kirschrot“ und „Atlantikblau“ kennzeichneten die austauschbaren Bauteile und gaben der Seitenansicht eine markante farbige Palette. Vom Amt für industrielle Formgestaltung erhielt das Mokick die Auszeichnung „gestalterische Spitzenleistung“.

Motorräder und Kleinkrafträder wie das Mokick bestimmten lange Zeit – auch noch nach der Einführung des „Trabi“ im Jahre 1958 – das Straßenbild in der DDR. Die

DDR besaß in Europa die höchste Motorraddichte pro Kopf, was nicht zuletzt mit den Lieferschwierigkeiten für private Personenkraftwagen zusammenhing. Diese Lieferschwierigkeiten waren politisch gewollt, denn nach einer lange Zeit geltenden Auffassung der Staatsführung sollte der private und individuelle PKW-Verkehr nicht gefördert werden.



L: Produktsemantik Mokick S 50 (form+zweck 1975/4, Abb. S. 7). R: S 50 in: Motor-Jahr 75 (Reprint in: Motorräder aus der DDR 2004, S. 116).

Dass das „Mokick“ mit seinen nur zwei- bis dreieinhalb PS und einer Höchstgeschwindigkeit von 60 km/h als vollwertiges Motorrad erscheinen sollte, gehört ebenfalls zum postmateriellen Anspruch der Formgestaltung am Ausgang der 1960er Jahre. Dietel und Rudolph agierten beim Mokick mit einer Produktsemantik, die das Jugendliche und Sportliche dieses Kleinkraftrades herausstellen sollte.

In der Werbung wurde dabei die erotische Assoziationskombination von Motoren und Frauen – im Prinzip von Mann und Frau – im Osten wie im Westen gleichermaßen bedient. Denn das Motiv aus der DDR-Zeitschrift „Motor-Jahr“ von 1975 findet seine Entsprechung in zeitgleichen Fotos in der BRD.

Individualisierung

In der Soziologie wurde das gesellschaftliche Phänomen der „Individualisierung“ für die Zeit ab den 50er Jahren zunächst in den reicheren westlichen Industrieländern festgestellt. Nach der Formulierung von Ulrich Beck in seinem immer wieder zu diesem Komplex zitierten Aufsatz „Jenseits von Stand und Klasse?“ von 1983 ist es gekennzeichnet durch „ein zentrales Anliegen, nämlich den Anspruch auf ein eigenes Leben, die Verfügung über eigenes Geld, eigene Zeit, eigenen Wohnraum, den eigenen Körper usw., kurz: Perspektiven einer *persönlich-biographischen Lebensführung* zu entwickeln und umzusetzen.“ Die Individualisierung wirkte zeitlich fast parallel systemübergreifend in der DDR und in der Bundesrepublik – äußerte sich aber doch sehr unterschiedlich.

Wenn die Ziele der Menschen in den 50/60er Jahren in einem glücklichen Familienleben, Einfamilienhaus, in einem neuen Auto, einer guten Ausbildung für die Kinder und der Erhöhung des Lebensstandards bestanden hatten (so Ulrich Beck), dann galt das ähnlich für das private Leben in der DDR. Aber die ab dem Ende der 1960er Jahre zunehmende „Suche nach der eigenen Individualität und Identität“ konnte die DDR nicht mehr so erfüllen, wie die jüngeren Generationen dies wünschten und ausdrückten. Literarisch verarbeitete das Buch „Die neuen Leiden des jungen W.“ von Ulrich Plenzdorf, in der DDR 1972 veröffentlicht, die Suche der Jugend nach einer eigenen Identität.

Designer im Westen hatten dagegen weitreichende Möglichkeiten. Ein paar Stichworte reichen, um die Situation anzudeuten. Die Ausstellung „Italy the new domestic landscape“ 1972 im MoMA in New York setzte Maßstäbe nicht nur für die Postmoderne in Italien, sondern auch in der BRD. Der von Jochen Gros seiner Diplomarbeit von 1973 begründete „Erweiterte Funktionalismus“ wies in eine ähnliche Richtung. Gros propagierte die gestalterische Einbeziehung psychologischer Aspekte. Daraus entwickelte sich mit dem sog. Offenbacher Ansatz eine theoretisch fundierte Produktsprache.

An dieser Entwicklung ist hervorzuheben, dass sich damit der Schwerpunkt der Gestaltung von Funktion und Technik hin zur „symbolischen Kommunikation“ verlagerte (Norbert M. Schmitz, Prof. f. Ästhetik, Muthesius-Hochschule Kiel). Roland Barthes' Modell der „Mythen des Alltags“ erfüllte perfekt diese Konjunktur des Symbolischen und gab in der Gestaltung Spielraum für viele, manchmal recht eigenwillige Ausführungen.

Gleichzeitig entstand in der wohlhabenden Bundesrepublik am Ende der 60er Jahre ein Unbehagen an der industriellen Moderne, das in kritischen Äußerungen auch für das Design niederschlug. Drei Bücher aus dem Jahr 1972 charakterisieren diese Situation: vom Club of Rome die „Grenzen des Wachstums“; die „Kritik der Warenästhetik“ von Wolfgang Fritz Haug; und die Übersetzung von Victor Papaneks Buch „Design für eine Umwelt des Überlebens“.

Auch Sympathisantinnen der Guten Form wie Gerda Müller-Krauspe bemerkten, dass „Opas Funktionalismus“ nun tot sei (form Nr. 47, 1969). Parallel dazu gingen die Auszeichnungen zur Guten Form der gesellschaftlichen Konsens darüber verloren, was gut und was schlecht sei. Bis 1968 wurde „Die gute Form“ vom Schweizerischen Werkbund vergeben, anschließend vom Rat für Formgebung in der BRD. Auszeichnungen wie der Bundespreis Gute Form, aktuell der German Design Award, oder auch der Rote Punkt sind inzwischen vorwiegend aufwändige Marketingveranstaltungen.

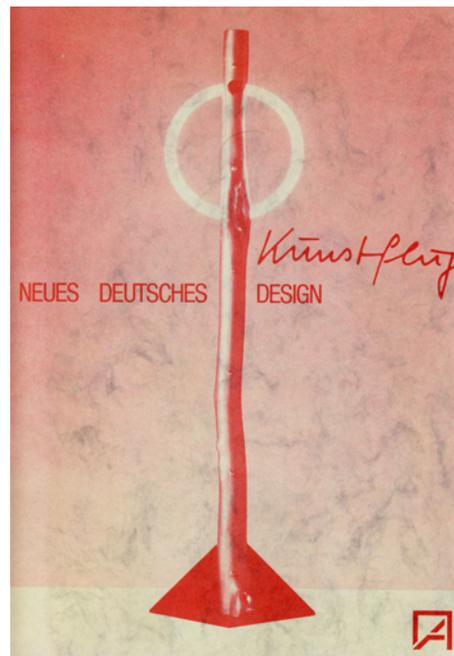
Das gängige Warenangebot dagegen bezeichnete Gert Selle 1983 in einer Ausstellung des Internationalen Design Zentrum in Berlin ironisch als „geniales Design“.

Mit pathetischen Luxusartikeln wie mit banalen Kaufhausartikeln wollte Selle zeigen, was Design in der Bundesrepublik für die meisten bedeutet, nämlich der „Entwurf eines Traums von Luxus, Schönheit, Zugehörigkeit, Geborgenheit, Abenteuer, Individualität und kultureller Identität.“ Dagegen seien „alle mit kulturpädagogischen Hoffnungen beladenen Entwürfe des ‚hohen‘ Design ins Leere gelaufen oder vom alltäglich schönen Design vereinnahmt worden sind.“ (Gert Selle in: *kunstforum international*, Nr. 66, 1983).

Dem entsprechend kam der Soziologe Alphons Silbermann 1991 in seiner Studie „Neues vom Wohnen der Deutschen (West)“ zu dem Ergebnis, dass analog dem sozialen Wandel ein kultureller Wandel stattgefunden habe. Es mache sich ein verändertes Wohnerlebnis bemerkbar, das stärker auf „kulturell bedeutungsvolle Symbole“ achte. Die materielle Ansprüche des Haushalts waren weitgehend gesättigt, Fernseher, Kühlschrank, Staubsauger, Waschmaschine, Elektroherd in fast allen Haushalten vorhanden. Silbermann sah in einem gesteigerten Wohnerlebnis „Indizien für eine Entwicklung im sozialen Verhaltenssystem, das sich immer stärker von ‚Öffentlichkeit‘ abwendet und Zuflucht in ‚Privatheit‘ sucht, die in zunehmenden Maße das Wohnerlebnis zu einem inneren Raum werden läßt, der nach deutlicher Individualisierung verlangt.“ Bei uns hält diese Tendenz bekanntlich an. Heute werden 41 % der Haushalte von nur einer Person geführt, so die Statistiken zur aktuellen Diskussion um die Rundfunkgebühren.

Individualisierung besagt für den Konsum, dass der Konsument aus einem vielfältigen Angebot auswählen kann. Im Design kann diese Vielfältigkeit im Prinzip durch zwei Strategien erreicht werden: erstens wie beim offenen Prinzip durch Variationen innerhalb eines begrenzten Angebotes an Modellen; zweitens durch viel Design, also durch Designvariationen oder Designmodelle, die immer auch eine Erweiterung der Möglichkeiten offerieren.

In der BRD traf das sogenannte „Neue Design“ in den 80er Jahren den Nerv der Zeit durch kritische, individualistische, sehr heterogene, allerdings kaum für die Massenproduktion geeignete Gestaltungen. Ich war damals selbst als theoretischer Akteur unterwegs und habe 1983 als Beteiligter der Ausstellung der Designgruppe Kunstflug den mittlerweile gebräuchlichen Begriff „Neues Deutsches Design“ mit formuliert – 1989 habe ich das dazu gehörige Wort „Autorendesign“ ergänzt. Der Begriff ist abgeleitet vom französischen Autorenfilm. Das Autorendesign, so schrieb ich damals, sei „individuell in der Auswahl der Themen und Art der Gestaltung“ (Innenarchitektenhandbuch 1989, Hg. Bund Deutscher Innenarchitekten, S. 168).



L: Plakat der Ausstellung im IDZ Berlin 1983: Das geniale Design der 80er Jahre. Objekte der Sehnsucht und des täglichen Gebrauchs. R: Kunstflug. Neues Deutsches Design. Ausst.-Kat. Treppengalerie Krefeld 1983.

Vielleicht kann man zusammenfassend sagen: Bezogen auf die Profession der Formgestaltung und des Designs verlief die Entwicklung in den beiden deutschen Staaten zwar unterschiedlich, dennoch mit ähnlichen Ansprüchen. Im westlichen Design (Neues Design) ist eine Loslösung von der rationalen technischen Moderne in Richtung einer luxuriösen postmodernen Individualisierung festzustellen. In der DDR dagegen ein mit großen Hoffnungen entwickeltes offenes Prinzip, das aber unter den Bedingungen der sozialistischen Planwirtschaft ab den 1970er Jahren keine Realisationsmöglichkeiten mehr erhielt. Aber hinter dieser Feststellung verbirgt sich eine Geschichte der Gestaltung, die entscheidend schon im Umgang mit dem Erbe der Weimarer Republik von den unterschiedlichen ideologisch-politisch-wirtschaftlichen Systemen der beiden deutschen Staaten vereinnahmt wurde.

Siegfried Gronert, 1993-2011 Professur für Designgeschichte und Designtheorie an der Bauhaus-Universität Weimar, seit 2010 Honorarprofessor an der HUT in Wuhan/China. Seit 2008 Vorsitzender der Gesellschaft für Designgeschichte e.V. (GfDg)