

[1.]

1. Herbert Hirche, Büromöbelprogramm "DHS 30", 1956
(Photo: Prof. Herbert Hirche, Heidelberg)

PHANTASIE VERSUS FUNKTIONALITÄT

Italienisches und deutsches Design nach dem Zweiten Weltkrieg

Peter Anselm Riedl

In memoriam Gunter Schweikhart

Eine kleine Anekdote soll am Anfang stehen. Der Fabrikant Manfred Lamy, einer der Pioniere des deutschen Industriedesigns, diskutierte vor etwa zehn Jahren mit Mario Bellini, einem der berühmtesten italienischen Designer unserer Tage, den Entwurf eines neuen Schreibgerätes. Ein Detail – nämlich fünf goldene Ringe, die sich um die Federhülse, also den griffnahen Teil des Füllhalters, legten – schien Lamy erläuterungsbedürftig. Auf die Frage nach der Funktion dieser Ringe gab Bellini die Antwort: «Ihr Deutschen müßt immer gleich nach der Funktion fragen!».

So wäre das Problem dieses Beitrages eigentlich schon thesenhaft gelöst: Es existieren offenbar Unterschiede zwischen der deutschen und der italienischen Designauffassung, die etwas mit nationaler Mentalität und mit der Frage von Prioritätensetzungen – das eine Mal Funktionstüchtigkeit, das andere Mal metafunktionaler Reiz – zu tun haben. Doch mit mentalitätsgestützten Begründungen hat sich der Historiker nicht zufriedenzugeben. Er hat vielmehr zu fragen, wie sich die Unterschiede im einzelnen darstellen, welche Bedingungen für sie gelten, welchen Traditionen sie sich verdanken. Und damit ist schon zum Teil erklärt, warum eine Erscheinung wie das Design Aufmerksamkeit verdient. Der andere Teil der Erklärung ist das Faktum, daß sich das Industrielle Design zu einer die Alltagsästhetik entschieden prägenden Gattung entwickelt hat, die in mancher Hinsicht als zeitgemäße Erbin des herkömmlichen Kunstgewerbes aufzufassen ist. Im Vergleich mit früheren kunstgewerblichen Erzeugnissen besitzen Hervorbringungen des Industriellen Designs fraglos Sondereigenschaften. Die lassen sich aber nicht mit einem prinzipiellen Qualitätsgefälle erklären, vielmehr mit Produktionseigenarten und Rezeptionserwartungen, wie sie sich erst im Zeitalter der Maschinenherrschaft und des Massenkonsums ergeben konnten. Eng verzahnt ist die Geschichte des Designs im übrigen mit der Geschichte der Architektur, aber auch der bildenden Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Ich werde mich in meinen Überlegungen auf Objekte des privaten Gebrauchsgütersektors konzentrieren, genauer auf Möbel und auf Utensilien des Wohnbereichs.¹ Ausklammern muß ich die zweifellos bemerkenswerten Felder des Fahrzeugdesigns und der Gestaltung von professionellen Geräten. Wenn ich zunächst über die Situation in Deutschland rede, dann deshalb, weil sich vom deut-

575
schen Design der ersten Nachkriegsjahrzehnte aus eine klare Retrolinie ziehen läßt – eine Linie zum Bauhaus, dessen Geist in den fünfziger und sechziger Jahren unablässig beschworen wurde, und weiter zurück zu den Ursprüngen des Industriellen Designs.

Das Bauhaus war 1919 in Weimar unter der Devise angetreten, sämtliche, als Steigerungsspielarten des Handwerks verstandenen Künste unter der Oberhoheit der Architektur zusammenzufassen.² Walter Gropius definiert rückschauend als ein Hauptanliegen der zuerst von ihm geleiteten Institution,

waren und bauten zu entwickeln, die ausdrücklich für industrielle Produktion entworfen sind. unsere absicht bestand darin, die nachteile der maschine auszuschalten, ohne dabei irgendeinen ihrer wirklichen vorteile zu opfern. Wir bemühten uns, qualitätsmaßstäbe festzulegen, nicht kurzlebige novitäten zu schaffen.

Dem Bauhaus habe nichts ferner gelegen als die «apothese des rationalismus»:

standardisierung praktischer lebensmaschinerie bedeutet ja keine robotisierung des individuums, sondern im gegenteil entlastung seines daseins von überflüssigem ballast, damit es sich auf einer höheren ebene freier entwickeln kann.

Und so wehrt er sich gegen den Vorwurf, das Bauhaus habe versucht, «einen „stil“ zu kreieren»:

man [...] sieht in jedem gebäude und jedem gegenstand, der keine ornamente zeigt und sich nicht an einen historischen stil anlehnt, beispiele dieses imaginären „bauhaus-stils“ [...] das ziel des bauhauses bestand nicht in der propagierung irgendeines „stils“, systems oder dogmas, sondern darin, einen lebendigen einfluß auf die gestaltung auszuüben.³

Der ethisch-spirituelle Unterton ist in dieser Argumentation unüberhörbar, denn wenn Objekte, die nach bestimmten Qualitätsmaßstäben geformt sind, für die Entfaltung individueller Freiheiten von Belang sein sollen, muß ihnen ein über das Ästhetische hinausgehender Rang zukommen; Absage an Kurzlebigkeit meint also *mehr* als Verzicht auf das Modische. Die von Gropius behauptete stilistische Liberalität hat es zumindest in der Weimarer Zeit des Bauhauses sicherlich gegeben; in den Dessauer Jahren nach 1925 änderte sich das aber spürbar, was mit der Verschlechterung der politischen Situation, dem Er-

folgsdruck gerade im Hinblick auf die industrielle Nutzbarkeit der Bauhaus-Erzeugnisse und einer Zurückdrängung der bildenden Künstler durch die Architekten zusammenhing. Die Krisen der späteren Bauhaus-Geschichte erinnern an das, was sich vor dem Ersten Weltkrieg im Kreise einer Institution abgespielt hatte, der das Bauhaus wesentliche Impulse zu danken hatte. Es war der 1907 zum Zwecke der Förderung handwerklicher und industrieller Produkte gegründete *Deutsche Werkbund*, der sich 1914 in einen – damals ungelöst gebliebenen – Konflikt um den Primat von Künstlerischem beziehungsweise Technisch-Praktischem verwickelt sah. Historisch war das Bauhaus mit den Reformbewegungen des Jahrhundertanfangs mehrfach verkettet: So war Henry van de Velde, einer der Werkbund-Initiatoren, Direktor der Vorgängeranstalt des Bauhauses, der Weimarer Großherzoglichen Gewerbeschule, gewesen. Der von van de Velde als Kandidat für die Bauhaus-Leitung geförderte Gropius hatte 1908 bis 1910 in Berlin bei Peter Behrens gearbeitet, dem großen Anreger der nächsten Architektengeneration und Bahnbrecher des Gedankens der ästhetischen Gestaltung von Industrieprodukten. Über solche Beziehungen war das Bauhaus in ein bis ins neunzehnte Jahrhundert zurück- und weit über Deutschland hinausreichendes Netzwerk von Innovationsbestrebungen eingebunden.

Man muß dies im Auge behalten, wenn man der am Bauhaus ausgebildeten Form des Designs spezifisch deutsche Merkmale unterstellt. Abgesehen davon, daß etliche der führenden Bauhausmeister aus dem Ausland kamen, waren die Verbindungen zu außerdeutschen Kunstinstitutionen und Künstlerkreisen vielfältig. Eben dieser Internationalismus war für die Nationalsozialisten einer der Gründe, die Bauhaus-Gesinnung zu bekämpfen. Ein Faktum ist allerdings, daß (mochte er auch, wie Gropius versichert, nicht intendiert sein) ein für das Bauhaus bezeichnender und sich namentlich in Architektur und Design manifestierender Stil entstand. Charakteristika der Bauwerke – als Beispiele seien der Dessauer Bauhaus-Komplex von Gropius und der kürzlich mit Erfolg rekonstruierte Barcelona-Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe genannt – sind die kubisch-klaaren Baumassen, die Flachdächer und die freie Innendisposition. Was früher applizierte Gliederungen zu leisten hatten, ist nun ganz der Kunst der Proportionierung überlassen. Die stimmigen Verhält-

2. Marcel Breuer, *Stahlrohr-Sessel* ("Wassily-Sessel"), 1925
(Photo: Kunstgewerbemuseum Berlin-A.Psille)

3. *Eßzimmer "Moboly" in den Meisterhäusern in Dessau*, 1926, Entwurf der Stühle, des Tisches und des Wandschranks von Marcel Breuer (Photo: Bauhaus-Archiv, Berlin)



[2.]



[3.]

nisse, die durchdachten Details und die Güte der Ausführung sind die Garanten für eine neue Schönheit – eine Schönheit, in der sich die Funktionalität ebenso ungeschminkt wie nobel ausdrückt. Die Beschaffenheit der Materialien hat an der Wirkung erheblichen Anteil, und wenn Mies van der Rohe im Barcelona-Pavillon oder im Brünner Haus Tugendhat für die Innenwände Marmor, Onyx und Ebenholz einsetzt, ist das nicht nur ein Nachhall der Materialverliebtheit der Stilkunst um die Jahrhundertwende, sondern eine programmatische Bekräftigung des Qualitätsanspruchs der neuen Architektur.

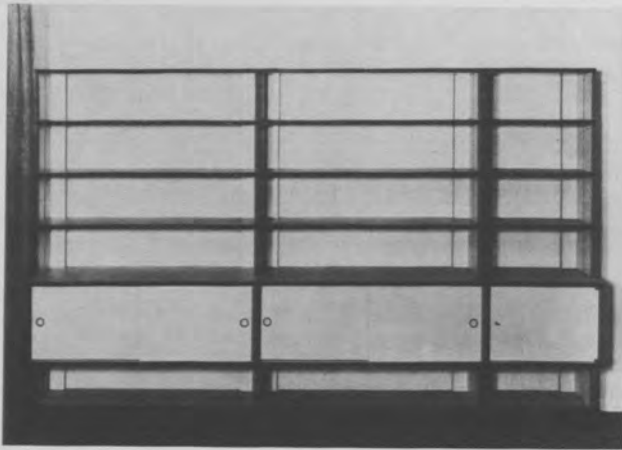
Auch der – zuletzt dem Jugendstil teure Gedanke – des Gesamtkunstwerks lebt am Bauhaus fort. Die für die neuen Gebäude entworfenen Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände folgen jetzt den Gesetzen stereometrischer Klarheit, Schnörkellosigkeit, Materialangemessenheit und potentieller Serientauglichkeit. Marcel Breuer führt mit seinem Wassily-Sessel (Abb. 2) 1925 Stahlrohr in die Geschichte des Sitzmöbels ein, Mies van der Rohe greift die von Mart Stam und Breuer entwickelte Idee des Freischwingers auf und bietet mit seinem Brno-Stuhl ein Möbelstück aus verchromtem Federstahl und markant konturierten Polstern, das in seiner Noblesse dem Tugendhat-Haus entspricht. Scheinbar undankbare Gestaltungsaufgaben werden aufs originellste interpretiert, wenn etwa Walter Gropius Kirschbaumteller mäanderförmig zu einem Regal fügt oder Marcel Breuer aus Kanthölzern und Platten eine in ihrer formalen Sparsamkeit stringente Schreibtischkombination zusammenbaut. Den traditionsarmen Typus der elektrischen Schreibtischlampe bereichert Wilhelm Wagenfeld um ein stereometriebetontes Modell aus Glas und Neusilber. Einen Eindruck von einem kompromißlos im Sinne des Bauhauses eingerichteten Raum vermittelt die alte Photographie des Esszimmers von Moholy-Nagy mit dem Wandschrank, dem Tisch und den Stühlen von Marcel Breuer (Abb. 3). Das Verlangen nach Heimeligkeit wird hier gewiß nicht befriedigt, wohl aber das nach Klarheit, Aufgeräumtheit und Funktionstüchtigkeit – Qualitäten, die man als Einlösung von Gropius' Postulat der Befreiung des Daseins von überflüssigem Ballast begreifen darf.

Das Scheitern des Bauhauses hatte hauptsächlich politische Gründe, aber andere kamen hinzu: Das Publikum war auf den tendenziell das eigene Lebensumfeld betreffenden Paradigmenwechsel zu wenig vorbereitet – nur ei-

ne Elite vollzog den eingreifenden Wandel mit. Die angestrebte industrielle Nutzung war daher und wegen der generellen wirtschaftlichen Schwierigkeiten bloß in ganz engen Grenzen möglich – einen echten Breitenerfolg hatte das Bauhaus eigentlich nur mit seinen Tapeten –, was sich wiederum auf die Kosten auswirkte. Der *circulus vitiosus* war unausbleiblich. Wahr ist, daß mit Anbruch des Dritten Reiches die Rolle des Bauhauses in Deutschland ausgespielt war. Wahr ist ebenfalls, daß führende Bauhausmeister in den Vereinigten Staaten die Arbeit fortsetzen konnten (man denke an das 1937 von Moholy-Nagy und anderen Emigranten gegründete *New Bauhaus* in Chicago). Auch anderswo lebten die Weimarer und Dessauer Reformideen fort. Daß analoge Gedanken sich auch aus anderen Wurzeln entfaltet hatten, zum Teil in Wechselwirkung mit dem Ideengut des Bauhauses, zum Teil autonom, sei hier wenigstens durch die Nennung der Begriffe *De Stijl* und *Konstruktivismus* und des Namens Le Corbusier vermerkt.

Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges war der Bedarf an Gebäuden und Konsumgütern nicht nur in Europa gewaltig. Daß Bauhaus-Prinzipien jetzt ihre große Chance hatten, lag weniger an der in ihnen enthaltenen ästhetischen und geistigen Versprechung als daran, daß Standardisierung und Verzicht auf Komplexität als dringende Gebote der Stunde erschienen. Und nun kam es unter dem Druck der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse zu jener folgenschweren Vertauschung des absichtsvoll Reduzierten mit dem gedankenlos Normierten, die das zum *Internationalen Stil* avancierte Neue Bauen später in die Krise treiben sollten. Selbstverständlich entstand in Deutschland wie in aller Welt Architektur, die dem Ethos eines Gropius und Mies van der Rohe verpflichtet war. Doch es wuchsen eben auch die unzähligen Gebäude, Stadtteile und Städte empor, denen man das für Architektur Schlimmste nachsagen muß: Gesichtslosigkeit. Es war eine Ironie der Geschichte, daß in dem Augenblick, da die Materialien und Techniken zur Verfügung standen, von denen die Pioniere in den zwanziger Jahren nur träumen konnten, daß also in diesem Augenblick die großen Ideen weithin ihre Bannkraft an die Routine zu verlieren begannen.

Blickt man heute auf die fünfziger und sechziger Jahre in Deutschland zurück – eine Epoche, für die sich die Denkmalpflege bereits lebhaft interessiert –, dann ergibt



[4.]

4. Hans Gugelot, Systemmöbel "M 125", 1956
(Photo: Die Neue Sammlung München)

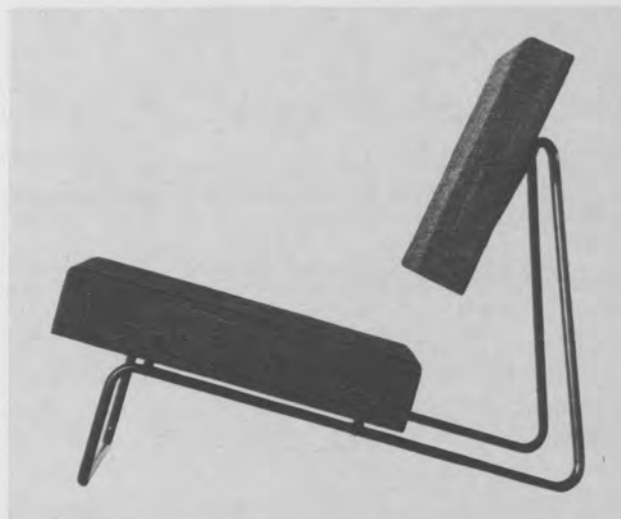
sich ein eigentümlich disparates Bild. Einerseits ist man gefesselt vom Wiederaufbau, dessen äußeres Symptom das Wirtschaftswunder war (den Antrieb wird man freilich in der existenziellen Grunderfahrung des Davongekommenseins suchen müssen). Andererseits ist man verwirrt von der eigentümlichen Verschränkung von Modernisierungs- und Bewahrungsbedürfnissen. Vieles, was von uns damals als zeitgemäß empfunden wurde, enthüllt heute eher einen Anflug von Verlegenheit und Unsicherheit. Nicht nur die Relativität eines jeden Modernitätsurteils aus historischer Nahperspektive wird einem bewußt, sondern auch, und das wiegt schwerer, das ganze Ausmaß des Kontinuitätsbruches durch die Hitlerdiktatur.

Nach Gebrauchsgütern lechzte man in den ersten Nachkriegsjahrzehnten förmlich, und die Industrie wußte diesen Durst zu stillen. Man braucht nur das Stichwort *Automatisierung des Haushalts* zu nennen, um sich gleich in eine Flut von immer neuen lebenserleichternden und lebensverschönernden Apparaten versetzt zu fühlen. Moderne Möbel und modernes Gerät zu entdecken, war bis in die späten fünfziger Jahre oft schwerer, als eine Wohnung zu finden, der solche Einrichtung gut zu Gesicht gestanden hätte. Während sogenannte *Stilmöbel* einen Boom hatten – der Begriff ist euphemistisch, denn in aller Regel handelt es sich um Zeugnisse von *Stillosigkeit* – und während sich eine mit amerikanischer Fülle wetteifernde Moderne mit rührend organoiden Zügen (Stichwort: *Nierentischchen*) breit machte, schickten sich die Erben des Bauhauses an, den Dingen eine Wendung zu geben. Bereits 1950 wurde in Ulm die Hochschule für Gestaltung gegründet.⁴ Ihr erster Rektor, der auch das 1953-1955 errichtete Gebäude entwarf, war Max Bill. In den Jahren 1927-1929 hatte er am Bauhaus in Dessau studiert, in den Kriegsjahren hatte er in seiner Schweizer Heimat die auf eine strenge geometrisierende Abstraktion eingeschworene Gruppe der "Zürcher Konkreten" mitinitiiert. Auch im Falle der für die jüngere Designgeschichte in Deutschland so wichtigen Ulmer Hochschule scheint es mir angezeigt, auf die Internationalität des Lehrkörpers hinzuweisen: so war Hans Gugelot, ein gebürtiger Holländer, in der Schweiz ausgebildet worden, und so war der sich als Theoretiker profilierende Tomás Maldonado seiner Herkunft nach Südamerikaner. Und nötig scheint mir der Hinweis, daß sich die Kontroverse zwischen Anhängern

einer mehr künstlerischen und denen einer mehr praktisch-technischen Position nun auch in Ulm wiederholte; 1957 führte sie zum Ausscheiden Bills (der auf der Priorität des Gestalterischen beharrte) und leitete letztlich den Niedergang der Schule ein. Doch nicht nur von Ulm gingen bedeutende Impulse im Sinne der Neubelebung von Bauhaus-Vorstellungen aus. In Stuttgart wirkten beispielsweise die einstigen Bauhaus-Zöglinge Wilhelm Wagenfeld und Herbert Hirche, in Hamburg Gustav Hasenpflug, ebenfalls Bauhaus-Absolvent und Mitarbeiter von Breuer. Ich will das Szenarium mit seinen nationalen und internationalen Verflechtungen nicht weiter beschreiben, sondern nur anmerken, daß seit 1952 ein "Rat für Formgebung" und seit 1954 eine jährliche Ausstellung *Die gute Industrieform* die Bemühungen der Gestalter unterstützte. Was charakterisierte nun die neuen deutschen Designprodukte?

Ein Systemmöbel von Hans Gugelot (Abb. 4) und ein Schreibtisch von Herbert Hirche (Abb. 1), beide von 1956, teilen die Merkmale des Kubisch-Klaren und funktionsgerecht Kombinierbaren.⁵ Aller Dekor fehlt, nichts stört die geometrische Einfachheit der Formen. Hier wie dort spricht die Maserung des Holzes mit, doch wird bereits in dieser Phase auch mit optisch homogenen Kunststoffoberflächen experimentiert; so bei Gugelots Kommodenschrank aus der Serie "M 125" von 1956/57 und beim 1958 datierten Braun-Fernseher "HF 1" von Herbert Hirche. Prägnant geformt sind auch Hircches von geraden Linien dominierter Interbau-Sessel (Abb. 5) – seine Sitz- und Rückenpolster sind in der neuen Schaumstofftechnik als stereometriebetonende Platten ausgebildet –, sein Servierwagen und sein Glastisch auf räumlich gewinkeltem Stahlgestell. Der von dem einer jüngeren Generation angehörenden Designer Dieter Rams 1962 entworfene "Sessel 620" hat einen nicht minder strengen Habitus (Abb. 6).⁶ Das Schalenmaterial ist der moderne Polyester, die Polster sind eingelegte Elemente. Abnehmbarkeit der Seitenschalen und Blenden sichern Modifizierbarkeit, und durch Kombination mit einem Hocker wird, wie es in einem Kommentar heißt, «der "620" zu einer funktionalistischen Variante eines Lounge-Chairs.»⁷

Bei der Nennung der Namen Gugelot, Hirche und Rams stellt sich sofort die Erinnerung an einen anderen (soeben schon gefallenen) Namen ein, der geradezu zu einem Synonym für modernes deutsches Design geworden ist: der



[5.]



[6.]

5. Herbert Hirche, Tiefer Sessel ("Interbausessel"), 1953
(Photo: Prof. Herbert Hirche, Heidelberg)

6. Dieter Rams, Sessel "620", 1962
(Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

Name *Braun*. Die Rolle dieser hessischen Firma in der Geschichte der Formgestaltung ist deshalb so wichtig, weil die Breitenstreuung von mittellebigen Konsumgütern wie Radioapparaten, Rasierapparaten und Küchenmaschinen naturgemäß eine sehr viel größere ist als die von Möbeln. Für gut gestaltete Möbel gab es nicht nur ein Angebot von seiten einiger deutscher Firmen, sondern auch von seiten ausländischer Marken, die ihrerseits der Reformbewegung der ersten Jahrhunderthälfte verbunden waren; ich erinnere nur an die in den Vereinigten Staaten beheimatete Firma Knoll International, die neben Arbeiten jüngerer Designer 1955 auch die zu Klassikern promovierten Vorkriegsmöbel Mies van der Rohes in ihr Programm aufnahm, außerdem an das – wenn auch nicht durchgängig überzeugende – skandinavische Angebot. Hochwertige Möbel mußte der Interessierte zu entsprechend hohen Preisen in spezialisierten Häusern erstehen. Elektrische Geräte gab es in jedem Kaufhaus und jedem gut sortierten Geschäft.

Es war eine Sensation, als 1954/55 die von Hans Gugelot für Braun gestalteten Radio- bzw. Radio-Grammophon-Geräte "TS G 11" (Abb. 7) und "PK-G" (Abb. 8) auf den Markt kamen. Statt der bis dahin (auch von Braun!) gewohnten Edelholzgehäuse mit gerundeten Ecken, Messingzierleisten und golddurchwirkter Frontbespannung waren da scharfkantige, kubische Kästen aus freundlichem Holz ohne alles dekorative Beiwerk. Die jeweilige Funktion war auf den ersten Blick ersichtlich, die Bedienelemente boten sich als das an, was sie waren. Daß es Braun mit dieser neuen Linie Ernst war, bewies die Firma durch eine Fülle von Nachfolgeprodukten. Die von Gugelot und Rams 1956 entworfene Radio-Plattenspielerkombination "SK 4" (Abb. 9) ging in der Entschiedenheit der Formartikulation und der Nutzung technischer Möglichkeiten noch weiter als die beiden ersten Apparate. Das Publikum, im ersten Augenblick wohl eher konsterniert, schloß das "SK 4" nach kurzer Gewöhnungsphase ins Herz und bedachte es mit dem durch den Plexiglasdeckel inspirierten Spitznamen "Schneewittchensarg". Eine solche Namensgebung ist immer ein Signal, wenn nicht insgeheimer Akzeptanz, so doch besonderer Aufmerksamkeitszuwendung. Im Falle des "Schneewittchensargs" schwingt allerdings in der Bewunderung für unprätentiöse Schönheit der Vorwurf der Kälte mit, und in der Tat war dieser Vorbehalt vor allem in konservativeren Käuferschichten verbreitet.

8. Hans Gugelot, Braun Radio-Plattenspieler-Kombination "PK-G", 1955 (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

9. Hans Gugelot und Dieter Rams, Braun Radio-Plattenspieler-Kombination "SK 4" ("Schneewittchensarg"), 1956 (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

7. Hans Gugelot, Braun Radio "TS-G 11", 1955 (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)



[7.]



[8.]



[9.]

Nun, wer sich kein Radio- oder Fernsehgerät von Braun in die Wohnung stellen wollte, hatte wohl keine Hemmung, Braun-Küchenmaschinen oder Braun-Rasierer zu benutzen. Und die waren von der gleichen Gesinnung geprägt wie die Apparate mit größerer Möbelauffinität. Das Rasiergerät "Sixtant" (Abb. 10), in seiner Urform von Gugelot und Gerd Alfred Müller geschaffen, und die Küchenmaschine "KM 3" (Abb. 11) von Müller und Robert Oberheim (sie wurde übrigens mehrere Jahrzehnte lang in unveränderter Form produziert) bewiesen hohe Funktionstauglichkeit bei völligem Dekorverzicht und konsequenter Nutzung der aktuellsten Kunststoffverarbeitungsmethoden. Das Prinzip solcher – als Ehrlichkeit verstandenen – Gestaltung wurde schrittweise auf Objekte übertragen, die bis dahin mehr als Einrichtungsbestandteile denn als Apparate galten. «Weg vom Möbel, hin zur Maschine» lautete die Devise, und unter ihr entstanden bei Braun Fernseher, High-Fidelity-Anlagen, Lautsprecher, Heizgeräte, Uhren und Tischfeuerzeuge, die an ihrer Technizität keinen Zweifel ließen und deren unter funktionalistischem Aspekt geglückte Formgebung immer wieder erstaunte. Nicht Farbigkeit, sondern eher Farbabsinzenz kennzeichnete die Produkte; die Palette von Metallsilber, Weiß, Grau und Schwarz indizierte sozusagen künstlerisch geadeltes Ingenieursdenken. Als Beobachter und Käufer verinnerlichte man diesen Ansatz, vielleicht aus dem Gefühl heraus, daß hier im Rekurs auf gute Traditionen der Weimarer Republik mit Irrationalismen aufgeräumt werde, wie sie Deutschlands jüngste Geschichte so schwer belasteten.

Nun wäre es ungerecht, allein die Leistung der Firma Braun hervorzuheben. Braun war zweifellos der öffentlich am meisten wahrgenommene Trendsetter, aber andere Unternehmen schlugen, durch öffentliche Prämierungen ermutigt, ähnliche Wege ein und schufen sich über das Design ein Corporate-Identity-Profil. Ich nenne hier stellvertretend für Gleichgesinnte die Möbelfabriken Bofinger und Vitsoe, die Nähmaschinenfabrik Pfaff und die Möbelbeschlagfirmen FSB und Hewi. Was Schreibgeräte betrifft, sorgte die Firma Lamy 1966 mit der Einführung der Serie "Lamy 2000" und etwas später der Serie "cp1" für eine Revolution, die auf ihrem Sektor der gut ein Jahrzehnt vorher von Braun ausgelöstem gleichkommt. Die von Gerd Alfred Müller entworfenen Füllhalter und Kugelschreiber (Abb. 12) waren anders als alles, was man



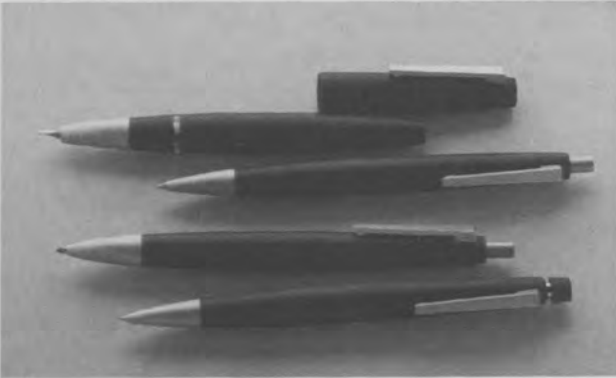
[10.]



[11.]

10. Hans Gugelot und Gerd Alfred Müller, Braun Rasierer "Sixtant SM 31", 1962 (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

11. Gerd Alfred Müller und Robert Oberheim, Braun Küchenmaschine "KM 3" (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)



[12.]

12. Gerd Alfred Müller, Schreibgarnitur Lamy "2000", 1966
(Photo: C. Josef Lamy GmbH, Heidelberg)

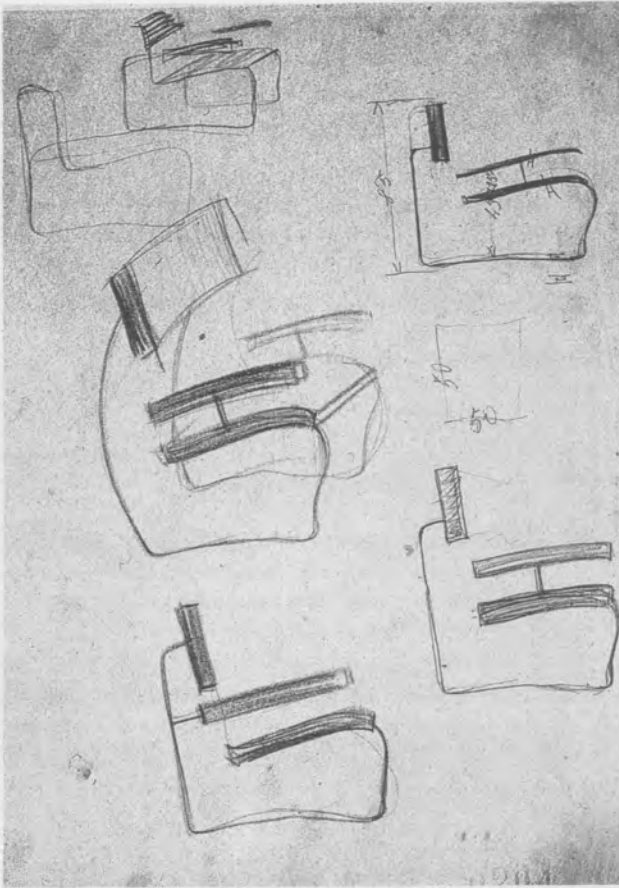
13. Giuseppe Terragni, Entwürfe für Stuhl "Benita", um 1936

14. Giuseppe Terragni, Stuhl "Follia" (ursprünglich "Scagno"),
Entwurf um 1935/36 (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

kannte: strenger und sachlicher zwar, aber auf eine sogenannten funktionsgenerierte Art überzeugend schön und elegant.

Deutsches Design solcher Art – das, wie gesagt, keineswegs bloß *deutsche* Väter hatte – war nicht nur national erfolgreich. Es hat international viele Freunde gewonnen und vermutlich einiges dazu beigetragen, das Vorurteil vom biedereren und zugleich unberechenbaren Deutschen zu korrigieren. Aber es hat auch Vorurteile auf sich gezogen, die man mit Vokabeln wie *nüchtern*, *rigid*, *puristisch*, *emotionsfeindlich* und *einseitig funktionsorientiert* vergegenwärtigen kann. Den Verdacht des Dogmatismus und damit Widerstand provozierten die Anwälte des neuen deutschen Designs nicht zuletzt durch die Benutzung von moralisierenden und schulmeisternden Begriffen wie *ehrlich*, *diszipliniert* und *aufgeklärt*. Es liegt auf dieser Linie, wenn der durch Ulm geprägte Designer Herbert Lindinger 1965 die «symbolische Dimension in der Produktgestaltung» mit überholten feudalen Gesellschaftsformen verbunden sieht, «in denen ein extremer und unüberwindlicher Unterschied zwischen Volk und privilegierter Oberschicht» bestand, und umgekehrt die «Dominanz rationalen, funktionalen Denkens» als demokratisches Merkmal versteht. Indes bemerkt Lindinger selbstkritisch: «Wieweit allerdings Industrial Design bestimmte Wünsche unerfüllt läßt oder ignoriert, weil der Designer sie als anachronistisch einschätzt, bleibt eine offene Frage.»⁸

Dabei war das Unbehagen gegenüber funktionalitätslastigen Konzepten zu dieser Zeit bereits praktisch formuliert worden. Ins allgemeine Bewußtsein kam ein Fall, der in die späten fünfziger Jahre zurückführt.⁹ In Mailand hatte das italienische Architektenteam Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressuti und Ernesto Nathan Rogers ein Hochhaus namens "Torre Velasca" erbaut, das 1959 beim CIAM, dem Congrès International d'Architecture Moderne, eine heftige Kontroverse auslöste. Die Mehrheit der in Otterlo versammelten Architekten sah in dem wuchtigen, mit den oberen Geschossen über Konsolen auskragenden und mit einem Walmdach schließenden Gebäude einen eklatanten Verstoß gegen die Regeln der modernen Architektur, wie sie etwa Mies van der Rohes New Yorker "Seagram Building" aus denselben Jahren repräsentiert. Das Hochhaus wecke mit seiner für ein modernes Gebäude scheinbar sinnlosen Gliederung eher die Erinnerung



[13.]



[14.]

an mittelalterliche italienische Festungsbauten. Was damals ein Kritiker als «ein Modell unmoralischer Art» bezeichnete – man beachte wieder den sittlich-normativen Unterton –, gilt heute als ein wichtiger Auftakt der internationalen *Postmoderne*. Und Schauplatz dieses Auftaktes war Italien!

Die Eigenart der italienischen Moderne ist, was die Architektur angeht, von Vittorio Magnago Lampugnani und Kurt W. Forster in den vorangehenden Vorträgen mit aller Kompetenz geschildert worden. Schaut man sich nach Entwürfen um, die den Kapiteln Design und Serienbestimmung zuzuordnen sind, so finden sich im Œuvre Giuseppe Terragni neben Formulierungen, die bauhausnahe anmuten, Lösungen mit auffallend anderem Gepräge.¹⁰ Die Freischwingerentwürfe, beispielsweise für den Sessel "Benita" von etwa 1936 (Abb. 13), heben sich in der Eigensinnigkeit des Linienschwungs spürbar von prinzipverwandten Vorschlägen Marcel Breuers aus den dreißiger Jahren ab. Und der um 1935/36 projektierte Stuhl "Scagno" (als Zanotti-Nachbau heißt er "Follia"; Abb. 14) scheint mit der betont additiven und dabei kontradiktorischen Verwendung der Materialien Holz und Metall gar im Klima sehr viel späterer Moderne-Kritik ersonnen. Was an der italienischen Architektur der ersten Nachkriegsjahrzehnte vor dem Aufstieg des *Razionalismo alla Aldo Rossi* die Aufmerksamkeit auf sich zog, war die dem späten Frank Lloyd Wright verpflichtete "Architettura organica", waren plastisch empfundene Bauten wie die von Enrico Castiglioni, war die perfekte Fusion von Ingenieurdenken und Gespür für Eleganz, wie sie sich in Pier Luigi Nervi römischen Sportpalästen des Olympiajahres 1960 und dem von Nervi und Gio Ponti entworfenen Pirelli-Hochhaus in Mailand von 1955-1959 dokumentiert. Von Gio Ponti, dessen lange Karriere als Architekt, Designer und Publizist in den zwanziger Jahren beginnt, wurde 1957 jener berühmt gewordene Stuhl "Superleggera" (Abb. 15) gestaltet, der gleichsam zeitstiltranszendierend eine herkömmliche Möbelform in eine grazile und dabei konstruktiv stringente Sprache übersetzt.¹¹ Ähnliches wäre von Pontis ein paar Jahre älterem "Tavolino circolare" zu sagen.

Vitale Freude am Umgang mit konstruktiven und formalen Problemen spricht aus den Objekten der – später als Innengestalterin des Pariser Musée d'Orsay international bekannt gewordenen – Architektin und Designerin Gae



[15.]

15. Gio Ponti, Stuhl "Superleggera", 1959
(Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

16. Gae Aulenti, Sessel "Sgarsul", 1962

17. Gae Aulenti, Lampe "Pipistrello", 1965

Aulenti, so aus dem Schaukelstuhl "Sgarsul" von 1962 (Abb. 16) oder der Lampe "Pipistrello" von 1965 (Abb. 17).¹² Was hier in die Richtung des – durchaus verbindlich gestimmten – Phantasievoll-Spielerischen weist, steigert sich in den Inventionen der Brüder Achille und Piergiacomo Castiglioni zu humorvollem Protest: Mit herkömmlichen Möbeln wollen der Hocker "Mezzadro" (Abb. 18) und die Sitzhilfe "Sella", beide 1957 entworfen, sichtlich nichts zu tun haben; der erste besteht aus einem spindelförmigen Querholz, einem Stahlrohrbügel und einem Traktorsitz, die zweite aus einer schweren Fußkalotte, einer Rohrstrebe und einem Fahrradsattel.¹³ Minimalistische Improvisationslust und Formwitz haben an einer Kontextmanipulation teil, die surrealistische Verfremdungsstrategien ins Gedächtnis ruft.

In Entwürfen für technische Geräte gibt sich Achille Castiglioni urbaner, ohne gleich in funktionalistische Seriosität zu verfallen. Die Radio-Schallplatten-Kombination "RR 126" (Abb. 19) von 1966 ist eine Auftragsarbeit jener Firma Brionvega, der zusammen mit Olivetti und einigen wenigen anderen Unternehmen für die Geschichte des italienischen Industriedesigns eine ähnliche Bedeutung zukommt wie der Firma Braun in Deutschland. Was den Apparat neben seiner Wandelbarkeit auszeichnet, ist die keineswegs nur funktionsdiktierter Betonung der Formen. Sowenig der "RR 126" ein Möbel sein will, sowenig möchte er sich mit dem Part einer nüchternen Maschine begnügen. Was an Brionvega- Radio- und Fernsehgeräten der sechziger Jahre, aber auch an anderen italienischen Designprodukten dieser Zeit auffällt, ist das Mitsprechen oder gar die Dominanz geschwungener und gerundeter Linien. Marco Zanuso's Radio "TS 502" (Abb. 20) von 1964 verbirgt sich in einer aufklappbaren weißen, gelben, orangefarbenen oder grünen Kunststoffschale mit dezidiert weichen Außenlinien; Rodolfo Bonettos Fernseher "TV Linea 1" (Abb. 21) von 1969 kommt in einem organoid geschwungenen Gehäuse, das sich farbkräftig von der schwarzen Frontblende absetzt. Geradezu funktionsverschleiern ist die Plastizität von Zanuso's Telephon "Grillo" von 1965, während sich bei Mario Bellinis Tischrechner Olivetti-"Divisumma" von 1972 Voluminosität und technische Klarartikuliertheit die Balance halten.

Bei Braun war man selbst in den farbenfreudigen siebziger Jahren in Sachen Produktkolorit äußerst zurückhaltend (man hatte fast den Eindruck eines Selbstverrats, als



[16.]

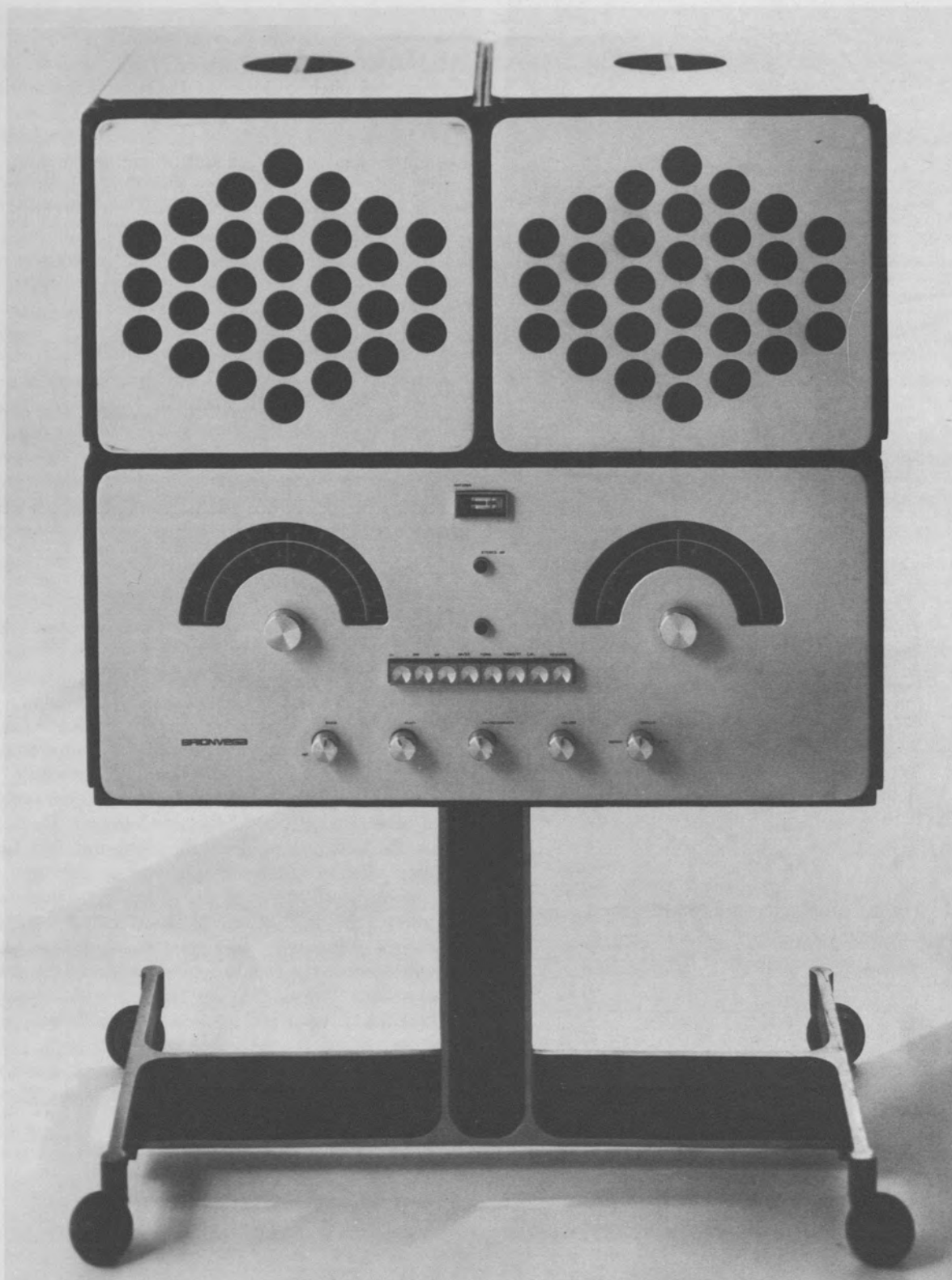


[17.]

die ersten buntfarbigen Küchen- und Kosmetikgeräte in den Handel kamen).¹⁴ In Italien gab es solche Zurückhaltung kaum. Bei Olivetti, das seit den dreißiger Jahren um ein progressives Design-Image bemüht war und das mit Marcello Nizzoli einen Gestalter engagiert hatte, der gerne als Vater des italienischen Industriedesigns bezeichnet wird, – bei Olivetti also war man schon früh von der herkömmlichen Schreib- und Rechenmaschinenfarbe Schwarz abgekommen und experimentierte mit Oliv- und Brauntönen, dazu funktionsbezogenen Bunttönen für die Tastatur.¹⁵ Nizzolis legendäre Büroschreibmaschine "Lexikon 80" von 1948 hatte eine organoid-skulpturale Form und war grüngrau lackiert, die Reiseschreibmaschine "Lettera 22" von 1950 gab es in verschiedenen hellen Farben. Dann folgte eine Phase der Grau-Bevorzugung, auch als die gemeinsam von Ettore Sottsass und Hans von Klier gestalteten Schreibmaschinen "Tekne 3" und "Praxis 48" auf den Markt kamen. Der Paukenschlag kam 1968 mit der roten "Valentine" (Abb. 22), einer von Sottsass unter Mitwirkung von Perry King geschaffenen Reiseschreibmaschine, die mit der vorgelagerten Leertaste und dem sichtlich nicht auf Ewigkeitsdauer ausgelegten Kunststoffgehäuse schon formal aggressiv wirkt und durch die lebhaftige Farbe einen Zug des jugendlich-Alternativen bekommt (wir sind im Jahr der Studentenrevolution!). Die "Valentine" wurde zu einem der ersten Kunstobjekte des Designbereichs und zu einer der Erfolgssäulen jenes Ital-Designs, das auf dem Automobilsektor international bereits einen hervorragenden Ruf hatte. Zumindest in Umrissen sei verdeutlicht, welche Chancen sich für das italienische Design – dessen Hauptforen übrigens die Mailänder Triennalen und die Zeitschrift "Domus" waren und sind – aus den bis zum Beginn der siebziger Jahre gewonnenen Freiheiten eröffneten. Da ist zum einen die Entwicklungslinie, die mehr mit den Eigenschaften des Phantasievoll-Spielerischen bis hin zum Temperamentvoll-Aufmüpfigen zu tun hat. Für sie steht vor allem der Name Ettore Sottsass, jenes zwar (1917) in Innsbruck geborenen, aber in Italien aufgewachsenen Künstlers, der seit langem zu den Protagonisten der Designszene gehört.¹⁶ Was sich in der "Valentine" ankündigt, ist in Arbeiten späterer Jahre aufs entwaffendste eingelöst. Nicht erst Ende der sechziger Jahre regte sich, wie der Casus "Torre Velasca" gelehrt hat, in Italien der Widerstand gegen den Funktionalismus. Die bewusst schockie-

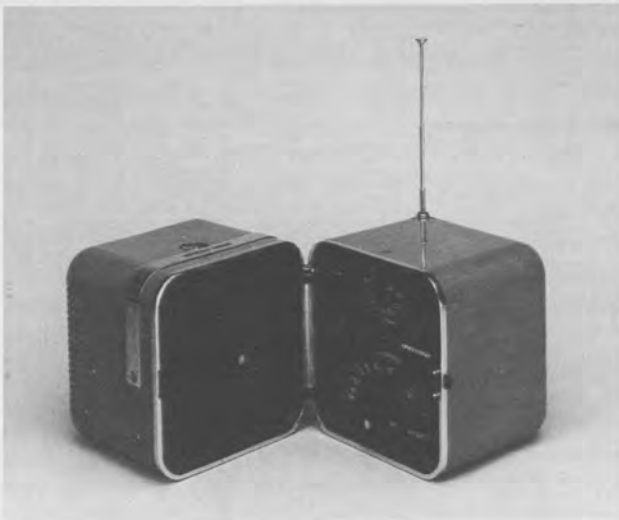
18. Achille Castiglioni, Radio-Phono-Kombination
Brionvega "RR 126", 1966
(Photo: Kunstmuseum Düsseldorf-Bernd Edgar Wichmann)

586





[19.]



[20.]



[21.]

rende Abrechnung mit den Dogmen von Rationalität und Werkgerechtigkeit, aber auch mit dem – gerne als “Bel Disegno” bezeichneten – italienischen Design der ersten Nachkriegsjahrzehnte, erfolgte dann seit den mittleren siebziger Jahren. Das Atelier “Alchimia” in Mailand und ein paar Jahre später die Gruppe “Memphis” packten das Designproblem von der Herausfordererseite her an. Anregungen kamen vor allem aus Amerika und da von der Pop Art und von dem Architekten Robert Venturi, der die Trivial- und Flitterwelt von Las Vegas zu einer bis dahin unentdeckten Quelle der Inspiration erklärt hatte. Sottsass, der bereits in den fünfziger Jahren mit betont antifunktionalistischen Arbeiten hervorgetreten war, trug zur Rebellion Arbeiten wie das Bücherregal “Carlton” (Abb. 23) oder das angeblich mehrfunktionale Möbel “Cargo” bei, letzteres Teil einer Collection mit dem ketzerisch-provokanten Titel “Bauhaus”. Interessanterweise finden sich in der italienischen Kunst der ersten Jahrhunderthälfte Vorläufer für derartige Gestaltungskapaden, etwa in Form der 1914 von Giacomo Balla entworfenen Kredenz oder des in den zwanziger Jahren in der Scuola d’Arte di Cascina entstandenen Bücherregals.¹⁷ Von Alessandro Mendini, einem anderen Hauptvertreter der Bewegung, stammen die sogenannten “Re-Designs” des Thonet-Stuhles “214” von 1859, also der Inkunabel der Designgeschichte, und des Wassily-Sessels von Marcel Breuer (Abb. 24).

Die mehr der Bel-Disegno-Haltung verpflichtete Entwicklungslinie wird am eindrucksvollsten von dem schon zweimal genannten Mario Bellini repräsentiert.¹⁸ Bei ihm verbünden sich Gebrauchstauglichkeit und Eleganz, Technizität und formaler Mehrwert zu einer Schönheit, die man als sehr italienisch und dabei sehr weltläufig empfindet. Bellini, 1935 geboren und gleich Sottsass von Haus aus Architekt, erregte schon in jungen Jahren mit Entwürfen wie dem Monitor-Arbeitsplatz “TVC 250” (Abb. 25) von Olivetti und dem Dreiecks-Fernseher von Brionvega Aufsehen. Zwei Einrichtungsobjekte mögen belegen, wie Bellini Prägnanz und sinnliche Wirkung zu verbinden weiß: die Hängelampe aus der Artemide-Serie “Area” von 1974 und der 1977 für Cassina ersonnene Stuhl “Cab” (Abb. 26), ein verblüffendes Gebilde, das aus einem Stahlgestell und einem durch Reißverschlüsse fixierten Lederüberzug besteht. Und nicht zuletzt ist der zusammen mit Lamy erarbeitete Füllfederhalter “Perso-

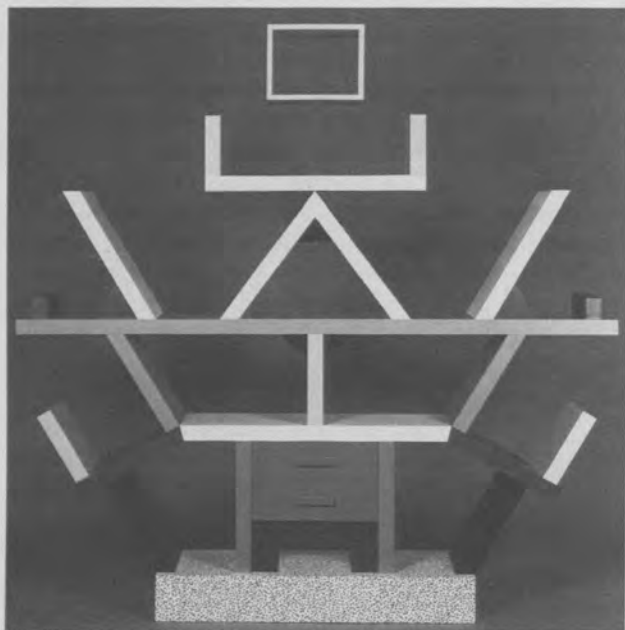
19. Achille und Piergiacomo Castiglioni, Hocker “Mezzadro”, 1957
(Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

20. Marco Zanuso, Radio Brionvega “TS 502”, 1964
(Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

21. Rodolfo Bonetto, Fernseher Autovox “TV Linea I”, 1969
(Photo: Kunstgewerbemuseum Berlin-Helge Mundt)



[22.]



[23.]

22. Ettore Sottsass und Perry King, Schreibmaschine "Valentine", 1969 (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

23. Ettore Sottsass, Regal "Carlton", 1981 (Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

na" (Abb. 27) zu nennen; er bezeugt die Fähigkeit Bellinis, historische Erinnerungen (nämlich an eine kannelierte Säule) mit dekorativen Elementen und technischer Vertrauenswürdigkeit zu vereinen. Stilistisch könnte man ein Bündnis von Funktionalismus, Bel Disegno und Postmoderne diagnostizieren; oder einfach auch feststellen, daß Bellinis Idiom ungemein persönlich und dabei – gerade, was den Umgang mit dem Geschichtserbe angeht – aktuell ist. Eine unverwechselbare Allianz technisch-konstruktiver und postmoderner Eigenarten kennzeichnet auch Bellinis Schreibmaschine Olivetti "ETP 55" von 1985/86.

Wichtig für das italienische Design wurde seit den siebziger Jahren selbstverständlich auch der Rationalismus neuen Typs. In den Möbeln und Geräten Aldo Rossis – so im Schrank "Cabina d'Elba" von 1982 (Abb. 28) und in der Espresso-Kanne "La Conica" von 1984 – macht sich Stereometrie im Verein mit einer Sprachkraft geltend, die aus dem Rückverweis auf vertraute Archetypen resultiert.¹⁹ Eine zeichenhafte und dabei sehr sinnliche Erscheinung überlagert die Funktionalitätsanmutung. Solch postmoderner Reduktionismus ist etwas ganz anderes als die Formverknappung der frühen Moderne und deren dogmatisierte Folgen.

Auf die Frage, ob es in Deutschland Analogien zu den italienischen Reaktionen auf den Funktionalismus alter Schule gibt, wird man differenziert antworten müssen. Wenn man exzentrische Lösungen und ironisch gemeinte Vorschläge beiseite läßt und nach Tendenzen fahndet, die als kritische Triebe aus den Wurzeln der deutschen Tradition betrachtet werden dürfen, so wird man in den Jahren um 1970 fündig. Hartmut Esslinger zum Beispiel setzte 1970 mit dem Fernseher "Wega 3020 color", eine wichtige Marke.²⁰ Die Formen dieses Geräts sind gerundet und gleichwohl straff, die Farben unterstreichen, indem sie sich zurückhalten, die plastisch-körperhafte Erscheinung des Gehäuses (Abb. 29 zeigt die Variante ganz in Weiß). Esslinger selbst spricht von einem «Wandel vom rationalen zum gefühlorientierten Design, das weder erklärbar sein muß, noch erklärt werden will»; oder, etwas direkter: «Die Entwürfe von Dieter Rams sind cool wie das Modern Jazz Quartet, unsere sind heiß wie die Rolling Stones.» Das «unsere» bezieht sich auf Esslingers noch während des Studiums gegründetes Büro "Frogdesign", das heute weltweit operiert und Firmen wie Sony,



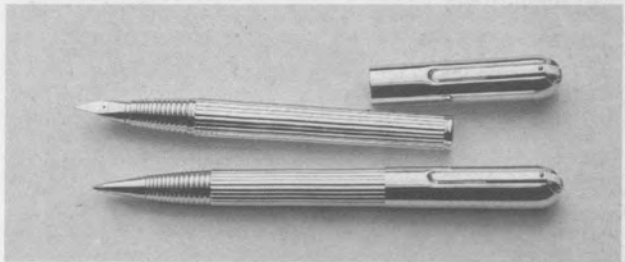
[24.]



[25.]



[26.]



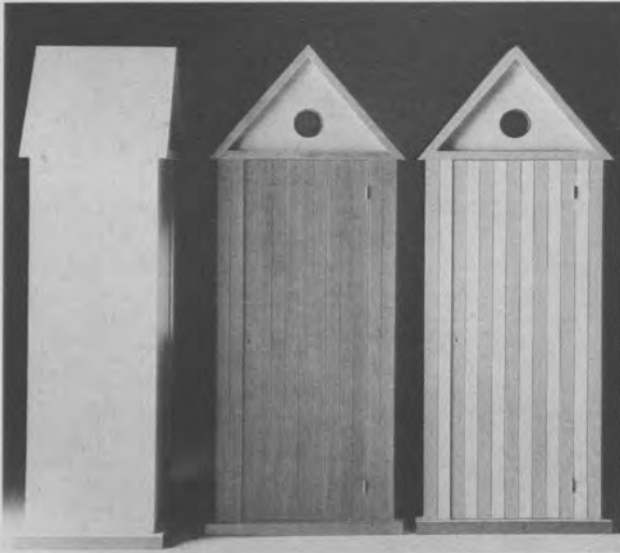
[27.]

24. Alessandro Mendini, Re-Design des "Wassily-Sessels" von Marcel Breuer, 1979 (Photo: Kunstmuseum Düsseldorf)

25. Mario Bellini, Monitor-Arbeitsplatz Olivetti "TVC 250"

26. Mario Bellini, Stuhl "Cab", 1977

27. Mario Bellini, Füllhalter Lamy "Persona", 1990 (Photo: C. Josef Lamy GmbH, Heidelberg)



[28.]

28. Aldo Rossi, Schrank "Cabina d'Elba", 1982
(Photo: Kunstmuseum Düsseldorf)

29. Hartmut Esslinger, Fernsehgerät "Wegacolor 3020", 1970
(Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

30. Richard Sapper, Tischlampe Artemide "Tizio", 1970/72
(Photo: Rheinisches Bildarchiv, Köln)

31. Giorgetto Giugiaro, Nudel "Marille",
Konstruktionszeichnung, 1983

32. Giorgetto Giugiaro, Nudel "Marille", 1983

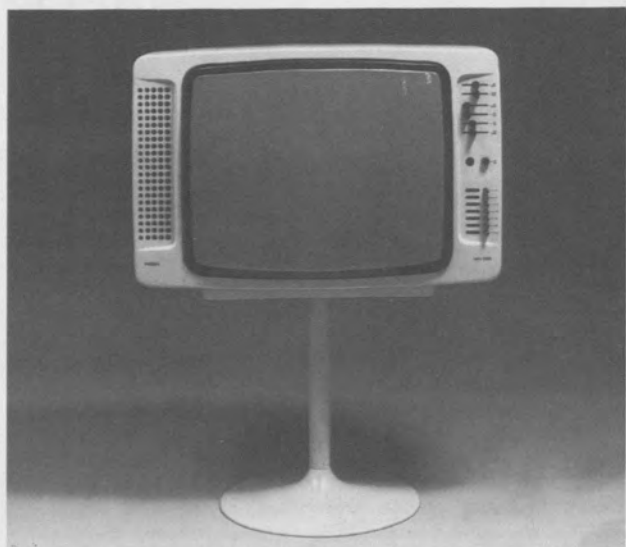
Apple, AEG, Erco, Hansgrohe, Villeroy & Boch und Junghans zu seinen Kunden zählt.

Ähnliche Internationalität kann man dem Wirken von Richard Sapper bescheinigen.²¹ Sapper, in meinen Augen die personifizierte Brücke zwischen deutschem und italienischem Design, hat in jungen Jahren im Büro von Marco Zanuso gearbeitet und beispielsweise den Brionvega "TS 502" und das "Grillo"-Telephon mitgestaltet. Später hat der hauptsächlich in Italien lebende Münchner neben vielen weithin bekannt gewordenen Gegenständen zwei Geräte geschaffen, die in Kreisen von Designfreunden den seltenen Status von Kultobjekten erreicht haben: die für Artemide 1970/72 entworfene Tischleuchte "Tizio" (Abb. 30) und den 1984 für Alessi konzipierten Flötenkessel. In beiden Arbeiten halten sich die Momente des Kalkulierten und des Spielerischen, des Zweckvollen und des Dekorativen auf zwanglose Weise die Waage; mit anderen Worten: sind deutsche und italienische Designtradition zu einer Einheit geführt, die ebenso originell wie kompromißfrei ist.

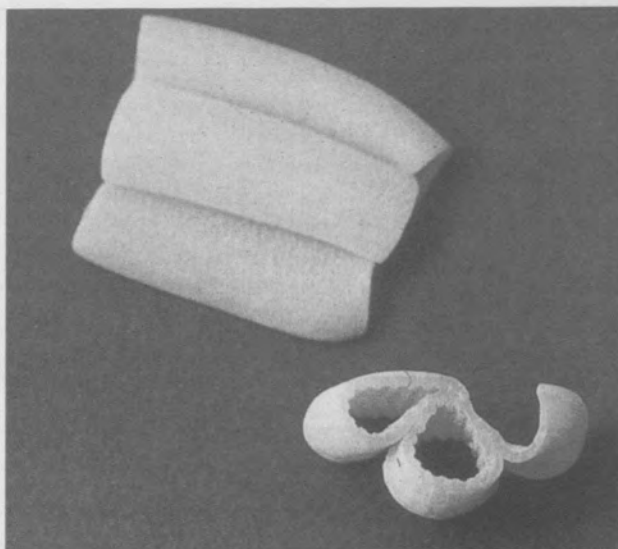
Insgesamt wird man sagen dürfen, daß in Deutschland seit den siebziger Jahren das strenge, sich auf das Bauhaus berufende und zweifellos orthodoxieanfällige Designverständnis Ulmer Observanz zwar nicht verabschiedet, aber doch in seiner Historizität erkannt und durch freiere Auffassungen relativiert worden ist. Das italienische Design, das sich sozusagen ohne eine Bauhauserblast entfalten konnte, mag diese Entwicklung nicht direkt ausgelöst haben; sehr zu ihr beigetragen hat es auf jeden Fall.

Es gibt in Deutschland übrigens auch Phänomene, die man im Zusammenhang mit den Formexzessen von "Alchimia" und "Memphis" sehen kann und die doch auf die eigene Designüberlieferung verweisen. Ich denke da vor allem an die Möbel von Holger Scheel – Gebilde, deren geometrische Verfassung von einer Tendenz zum Phantastisch-Üppigen konterkariert wird. Das von dem aus Südtirol gebürtigen Designer Matteo Thun geprägte Paradoxon vom "barocken Bauhaus", scheint gut auf sie zu passen.²² Auch das rationalistische Design eines Aldo Rossi hat in Deutschland seine Entsprechung, beispielsweise in den Möbeln von Oswald Matthias Ungers.

Ich muß es mir versagen, die seit den siebziger Jahren entstandene Situation genauer zu charakterisieren. Eines scheint mir unübersehbar: daß die Grenzen der nationa-



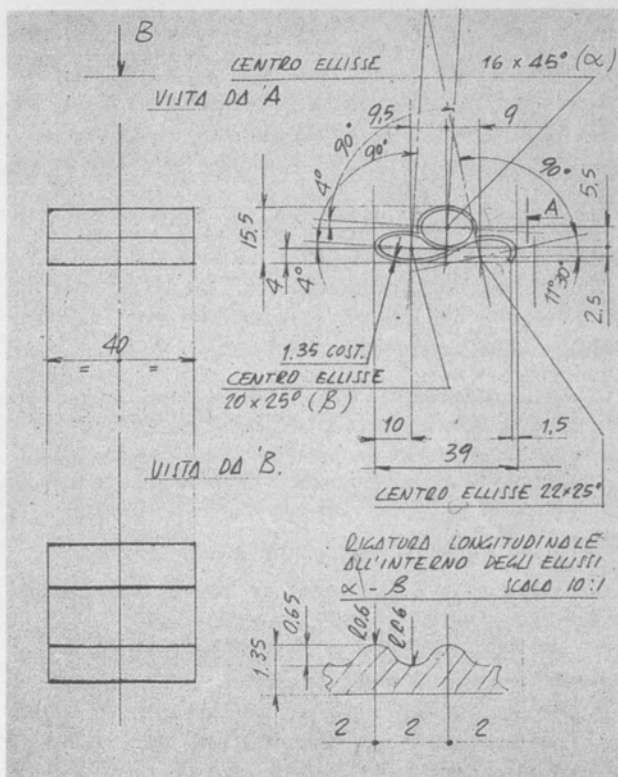
[29.]



[31.]



[30.]



[32.]

len Designauffassungen im Zuge zunehmender Europäisierung und Internationalisierung in den letzten Jahrzehnten fließend geworden sind. Das ist natürlich eine Folge der zunehmenden Marktverflechtung, der gesteigerten Mobilität und der mentalen Öffnung der Allgemeinheit für Neues und Ungewohntes. Und es ist nicht zuletzt eine in der Eigendynamik der Designgeschichte begründete Folge: Design ist zu einer allgegenwärtigen Größe geworden, so selbstverständlich, daß man fast um ihre Konturschärfe bangen muß. Wie sich früher der Geist des Bauhauses in die indifferente Weite des Internationalen Stils verloren hat, hat sich heute ein schier unbeschränkter Pluralismus möglicher Haltungen und Reaktionen ergeben. Zwar ist es immer noch eine Minderheit, die dem Design Beachtung schenkt – nach neueren Untersuchungen sind etwa 10 Prozent der Bevölkerung als designorientiert und weitere 23 Prozent als Trendmitläufer einzustufen –, doch wäre das, absolut gesehen, eine gewaltige und für den Markt entsprechend relevante Zahl, die sicherlich alles in der älteren Designgeschichte Denkbare um ein Vielfaches übersteigt.

Nicht zuletzt haben wirtschaftliche Gründe den Designer zu einer Art ästhetischem Wunderdoktor gemacht, der selbst dann konsultiert wird, wenn es die Form von Teigwaren zu optimieren gilt. Ich spiele auf den vielzitierten Fall der Nudel "Marille" an, die von Giorgetto Giugiaro, dem Gestalter des VW-"Golf", des FIAT-"Uno" und mehrerer Nikon-Kameras, 1983 nach exakten Industrievorgaben mit Konstruktorspräzision in Form gebracht wurde (Abb. 31, 32).²³ Neben äußerer Ansehnlichkeit lauteten die zu beachtenden Kriterien:

1. die Widerstandfähigkeit der Form, vor allem während des Transports in Plastiksäcken oder Pappschachteln;
2. die Oberfläche der glatten Nudel, die vollen Geschmack bieten sollte;
3. der höchstmögliche Halt der Soße in der Nudel;
4. die richtige Dauer des Kauens *al dente*;
5. das Gefühl, viel zu essen, obgleich man wenig ißt.²⁴

(Man meint, in dem allen schon die normierende Fürsorge der Europäischen Kommission zu spüren).

So gewiß sich im Designbereich der Amalgamierungsprozeß fortsetzen wird: Man darf hoffen, daß sich auch im europäischen Rahmen immer wieder nationale Neigungen und Eigenarten durchsetzen werden, und sei es als Anteile in Mischungen neuer Art. Insofern sollte die Tradition

des Bauhauses ebensowenig ganz verblasen wie die des italienischen Bel-Disegno.

¹ Die Literatur zum hier behandelten Themenkreis ist ebenso umfangreich wie disparat. Neben Übersichtsdarstellungen, Monographien, Aufsätzen, Museumskatalogen und Ausstellungskatalogen gibt es eine unübersehbare Fülle von Publikationen aus dem Bereich der Industrie- und Handelswerbung. Der allgemeine Ansatz dieses Beitrags rechtfertigt es, hier und in den folgenden Anmerkungen nur einige ausgewählte Titel (in chronologischer Reihenfolge) zu nennen: *Design Since 1945*, Ausstellungskatalog, Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), hrsg. v. K.B. Hiesinger & G.H. Marcus, London 1983; H. Wichmann, *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse: Kunst, die sich nützlich macht, Die Neue Sammlung, Ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts*, München 1985; *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, hrsg. v. V. Gregotti, Mailand 1986 (mit ausführlicher Bibliographie bis zum Erscheinungsjahr); H. Wichmann, *Italien: Design 1945 bis heute*, Basel/Boston/Berlin 1988; P. Sparke, *Italian Design 1870 to the Present*, London 1988; *Design heute. Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück*, Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main (Deutsches Architekturmuseum), hrsg. v. V. Fischer, München 1988; S. Giacomoni & A. Marcolli, *Italienische Designer*, München 1990 (italienische Originalausgabe: Mailand 1988); G. Lueg, *Design im 20. Jahrhundert*, Katalog des Museums für Angewandte Kunst Köln, Köln 1989; G. Albera & N. Monti, *Italian Modern, a Design Heritage*, New York 1989; *Designed in Germany Since 1949*, hrsg. v. M. Erhoff, München 1990; E. Leitherer, *Industrie-Design, Entwicklung - Produktion - Ökonomie*, Stuttgart 1991; B. Mundt, S. Netzer u. I. Hettler, *Interieur und Design in Deutschland 1945-1960*, Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseums Berlin, Berlin 1993; T. Heider, M. Stegmann & R. Zey, *Lexikon Internationales Design. Designer, Produkte, Firmen*, Reinbek bei Hamburg 1994; M. Byars, *Design Encyclopedia, 1880 to the Present*, München 1994; B.E. Bürdek, *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Köln ²1994; V. Albus & V. Fischer, *Dreizehn nach Memphis. Design zwischen Askese und Sinnlichkeit*, Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main (Museum für Kunsthandwerk), München 1995; *Dizionario del design italiano*, hrsg. v. A. Pansera, Florenz 1995; P. Garner, *Sixties Design*, Köln 1996; A. Branzi, *Il design italiano, 1964-1990: un museo del design italiano*, Ausstellungskatalog, Mailand (Galleria della Triennale), Mailand 1996; F. Hufnagl, *A Century of Design; Einblicke, Ausblicke. Die Neue Sammlung München* (englische Ausgabe: *Insights, Outlook on a Museum of Tomorrow. State Museum of Applied Arts, Munich*), Stuttgart 1996; T. Conran, *Design*, Köln 1997; G.H. Marcus, *Design in the Fifties. When Everyone Went Modern*, München 1998.

² Zum Bauhaus vgl. *Bauhaus 1919-1928*, hrsg. v. H. Bayer, W. Gropius u. I. Gropius, Boston ¹1952; M. Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana/Chicago/London 1971; H.M. Wingler, *Das Bauhaus: 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln/Bramsche ¹1975; *bauhaus 1919-1933*, hrsg. v. Bauhaus-Archiv & M. Droste, Köln 1993;

Das Bauhaus, *Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*, hrsg. v. F. Whitford, Stuttgart 1993; C. Biundo, K. Eckstein, P. Eisele et al., *Bauhaus-Ideen 1919-1994: Bibliographie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens*, Berlin 1994.

³ Walter Gropius, «meine konzeption des bauhaus-gedankens», hier zitiert nach *50 Jahre Bauhaus*, Ausstellungskatalog, Stuttgart (Württembergischer Kunstverein), Stuttgart 1968, S.14.

⁴ Zur Ulmer Hochschule für Gestaltung vgl. E. von Seckendorff, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm*, Marburg an der Lahn 1989; *Hochschule für Gestaltung in Ulm. Die Moral der Gegenstände*, hrsg. v. H. Lindinger, Berlin ¹1991.

⁵ Zu Hans Gugelot vgl. H. Wichmann, *System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-65*, Basel/Boston ²1987; zu Herbert Hirche vgl.: *Herbert Hirche, architektur, innenraum, design 1945-1978*, Stuttgart ¹1980. Ich danke Herrn Hirche, Heidelberg, herzlich für das informationsreiche Gespräch, das ich im Sommer 1997 mit ihm führen durfte!

⁶ Zu Dieter Rams vgl. *Design: Dieter Rams*, hrsg. v. F. Burkhardt & I. Franksen, Berlin 1980; Industrie Forum Design Hannover, *Dieter Rams, Designer: die leise Ordnung der Dinge*, bearb. v. U. Brandes, Hannover 1990.

⁷ *Design heute* (wie in Anm. 1), S. 29.

⁸ H. Lindinger, «Produktformen von 1850 bis 1965», in: *Form*, 30, Juni 1965, S. 37-45 (hier S. 37, 44). Zum Problem der Ideologisierung des Funktionalismus vgl. z. B. *Design heute* (wie in Anm. 1), S. 9 f. Ferdinand Alexander Porsche, einer der bedeutendsten Repräsentanten des funktionalistischen Designs deutscher Observanz, hat kürzlich in einem Fernseh-Interview bemerkt: «Design – das ist einfach Aufräumen!».

⁹ Vgl. dazu H. Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig/Wiesbaden 1984, S. 105-108.

¹⁰ Zu Giuseppe Terragni als Designer vgl. R. Crespi, *Giuseppe Terragni Designer*, Mailand 1983; vgl. außerdem: B. Zevi, *Giuseppe Terragni*, Bologna 1980; A.F. Marciandò, *Giuseppe Terragni: opera completa, 1925-1943*, Rom 1987; B. Zevi, *Giuseppe Terragni*, Basel 1989; T.L. Schumacher: *Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*, New York 1991; *Giuseppe Terragni, 1904-43: Moderne und Faschismus in Italien*, hrsg. v. S. Germer & A. Preiss, München 1991; Giorgio Ciucci, *Giuseppe Terragni: opera completa*, Mailand 1996.

¹¹ Zu Gio Ponti vgl. L. Doumato, *Gio Ponti*, (Vance Bibliographies), Monticello/ILL 1981; G.C. Bojani, C. Piersanti u. R. Rava, *Gio Ponti, ceramica e architettura*, Florenz 1987; F. Irace, *Gio Ponti, La casa all'italiana*, Mailand 1988; M. Universo, *Gio Ponti Designer*, Padova 1936-1941, Rom/Bari 1989; L. Licitra Ponti, *Gio Ponti: l'opera*, Mailand 1990 (englische Ausgabe: *Gio Ponti, the complete work, 1923-1978*, Cambridge/MA 1990).

¹² Zu Gae Aulenti vgl. L. Doumato, *Gae Aulenti*, (Vance Bibliographies), Monticello/ILL 1987; *Gae Aulenti e il Museo d'Orsay*, hrsg. v. M. Zardini, Mailand 1987; M. Petranzan, *Gae Aulenti*, Mailand 1996 (englische Ausgabe: New York 1997).

¹³ Zu Achille Castiglioni vgl. P. Ferrari, *Achille Castiglioni*, Mailand 1984.

¹⁴ Zur Rolle der Farbe im Design vgl. M. Metzenthin, *Farbe für Form. Farbgestaltung und Farbwandel im Produkt-Design*, Diss. Heidelberg 1996.

¹⁵ Zu Marcello Nizzoli vgl. G. Celant, *Marcello Nizzoli*, Mailand 1968; A.C. Quintavalle, *Marcello Nizzoli*, Mailand 1989. Zur Firma Olivetti vgl. R. Zorzi, G. Giudici, F. Mazzolini et al., *Design Process Olivetti 1908-1983*, Mailand 1983.

¹⁶ Zu Ettore Sottsass vgl. C. Cable, *Italian New Wave Design - Memphis and the Recent Work of Ettore Sottsass, Jr.*, (Vance Bibliographies), Monticello/ILL 1985; L. de Malave & F. Zdenek, *Ettore Sottsass, Jr., Architect*, (Vance Bibliographies), Monticello/ILL 1985; E. Sottsass, *Sottsass Associati*, mit Beiträgen von H. Muschamp, J. Poggio, B. Radice et al., Stuttgart 1988; J. Burney, *Ettore Sottsass*, London 1991; B. Radice, *Ettore Sottsass*, Mailand 1993.

¹⁷ Vgl. dazu *Il disegno del prodotto industriale* (wie in Anm. 1), S. 117 und S. 222.

¹⁸ Zu Mario Bellini vgl. C. McCarty, *Mario Bellini. Designer*, New York (Museum of Modern Art) 1987; E. Ranzani, *Mario Bellini: architettura*, Mailand 1988; L. Doumato, *Mario Bellini, Designer*, (Vance Bibliographies), Monticello/ILL 1990; *Mario Bellini, Architecture 1984-1995*, hrsg. v. E. Ranzani, eingef. v. K. Forster, Basel/Boston 1996 (italienische Ausgabe: Mailand 1996).

¹⁹ Zu Aldo Rossi vgl. *Aldo Rossi, progetti e disegni, 1962-1979*, hrsg. v. F. Moschini, New York 1979; G. Braghieri, *Aldo Rossi*, Bologna 1981; L. Doumato, *Aldo Rossi*, (Vance Bibliographies), Monticello/ILL 1982; P. Arnell & T. Bickford, *Aldo Rossi, Buildings and Projects*, New York 1985; A. Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture, 1959-1987*, Mailand 1987; *Aldo Rossi: Architecture, 1981-1991*, hrsg. v. M. Adjmi, bearb. v. D. Ghirardo & K. Stein, New York 1991; A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Parma 1990; A. Ferlenga, *Aldo Rossi: opera completa 1993-1996*, Mailand 1996.

²⁰ Zu Hartmut Esslinger und Frogdesign vgl. *Hartmut Esslinger und Frogdesign*, hrsg. v. U. Brandes, Göttingen 1992. Die folgenden Zitate sind dem Heft *Das Jahrhundert des Design* (Spiegel-Special 6), 1995, S. 97, entnommen.

²¹ Zu Richard Sapper vgl. G. Lueg, *Richard Sapper: Design*, Ausstellungskatalog, Köln (Museum für Angewandte Kunst Köln), Köln 1993; *Richard Sapper: Werkzeuge für das Leben*, hrsg. v. U. Brandes, Göttingen 1993.

²² Vgl. *Design heute* (wie in Anm. 1), S. 177.

²³ Zu Giorgetto Giugiaro vgl. *Giugiaro Design*, hrsg. v. G. Molineri, Mailand 1993; R. Bosio, *Giugiaro, l'Auto e Torino*, Mailand 1994; *Giugiaro, Italdesign: How to Create a Car*, hrsg. v. B. Alfieri, Mailand 1995.

²⁴ Vgl. dazu Giacomoni & Marcolli (wie in Anm. 1), S. 180.