

DESIGN MADE IN GDR

GÜNTER HÖHNE
im Gespräch
mit dem Formgestalter
MARTIN KELM

Das Neue Berlin

Sämtliche Inhalte dieser Leseprobe sind urheberrechtlich geschützt. Sie dürfen ohne vorherige schriftliche Genehmigung weder ganz noch auszugsweise kopiert, verändert, vervielfältigt oder veröffentlicht werden.

Bildnachweis

Robert Allertz: S. 80/81, 147, 166/167

Claudia Höhne: S. 13, 185

Günter Höhne: S. 10, 36/37, 38, 39, 48, 50, 51, 61, 62, 63, 66, 67, 78, 79, 80, 104, 105, 106, 107, 115, 116, 117, 118/119, 120/121, 122/123, 145, 148 (unten), 149 (unten), 162, 163, 165, 167

(unten), 175, 179, 186, 187, 188, 189, 198, 199, 200/201, 202, 203, 212/213, 214, 215, 216, 217, 221, 231, 232,

Archiv Bauhaus Dessau: S. 149 (oben)

Archiv edition ost: S. 49 (oben), 64/65, 76, 77, 164, 176/177, 178, 218, 220

Archiv Hüter: S. 146, 148

Archiv Kelm: S. 39 (unten), 49 (unten), 103, 161, 170, 219, 233

Das Neue Berlin –
eine Marke der Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage

ISBN 978-3-360-02801-3

1. Auflage 2021

© Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage GmbH, Berlin

Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin, unter Verwendung eines Fotos des Armlehnstuhls von Selmanagić aus dem Dorotheum Wien, Auktionskatalog 2.3.2021

www.eulenspiegel.com

Inhalt

Vorbemerkung

7

Kapitel 1

Jugend und Wismar

17

Kapitel 2

**Von der Arbeitsschule für Güte und Form
nach Berlin-Weißensee**

41

Kapitel 3

Formgestalter: Feuerproben in einer neuen Disziplin

53

Kapitel 4

Dem Funktionalismus auf den Spuren

69

Kapitel 5

An »Der Burg« in Halle – und wieder zurück nach Berlin

83

Kapitel 6

Die Sache mit Ulbricht und der Moderne

109

Kapitel 7

Mission Bauhaus

125

Kapitel 8

Produktkultur als Staatsangelegenheit

151

Kapitel 9

Planwirtschaft und Freiberufler

169

Kapitel 10

DDR-Design in der Welt

181

Kapitel 11

Der Große Bruder UdSSR

191

Kapitel 12

Gestaltungschance Schorfheide

205

Kapitel 13

Am Ende zu den Anfängen zurück und zur Natur

223

Kapitel 14

Was um alles in der Welt brauchen wir?

235

Personenregister

253

Vorbemerkung

Der Name Martin Kelm war nicht vielen Menschen in der DDR bekannt. Dabei hat kein Zweiter so lange und so vielfältig das Bild der dinglichen Alltagskultur des Landes mitgeprägt wie er. Die Einen sagen, es sei auch sein Verdienst, dass DDR-Produkte dank ihrer Gestaltung und funktionalen Nachhaltigkeit Akzeptanz unter der Bevölkerung und auf den Märkten der Welt erzielten. Andere setzen dem entgegen, dieser Industrieformgestalter und sein Amt hätten das Design und die Designerschaft jahrzehntelang kühl-administrativ verwaltet, gar reglementiert.

Kurzfristig publik wurde Martin Kelm unmittelbar nach der Rückkehr Ostdeutschlands in kapitalistische Demokratie- und Wirtschaftsverhältnisse, als ihn Medien-Schlagzeilen in eine Reihe vorgeblicher Honecker-Günstlinge rückten, weil Kelms Frau bis zum Herbst 1989 das Sekretariat des SED-Generalsekretärs und Staatsratsvorsitzenden geleitet hatte. Diesem Umstand wäre es wohl vor allem zu verdanken, behaupteten neben anderen *Bild* und *Focus*, dass dieser Kelm in der DDR zu Amt und Ansehen gekommen sei. Nicht etwa aufgrund von überdurchschnittlichen Fähigkeiten als Designer.

Sein »Amt« war das staatliche Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR (AIF), dem Professor Dr. Martin Kelm als Staatssekretär von 1972 bis 1990 vorstand. Es war hervorgegangen aus früheren ähnlich profilierten Berliner Zentralinstituten, die er seit 1962 ebenfalls geleitet hatte. Er war der hohe Staats-

funktionär, so diese öffentliche Herabwürdigung, der angeblich bestimmte und durchsetzte, was als »Gute Form des Sozialismus« zu gelten hatte und womit sich die DDR dem kapitalistischen Warenfetischismus entgegenstellen sollte.

Was aber stand tatsächlich in Kelms Macht? Ließ sich – folgte man dieser westlichen Lesart – Design dekretieren und Geschmack politisch verordnen, wie es die Werbung im Westen vermochte? Und: Was hatte Kelm angetrieben, ihn motiviert, wovon träumte er? Was gefiel oder was missfiel ihm im Arbeiter-und-Bauern-Staat? 1957 war er der beste Absolvent des ersten Berliner Industriedesigner-Diplomandenjahrgangs und weckte kühnste Erwartungen. Was veranlasste ihn einzuschwenken auf die Laufbahn eines – anscheinend kühl kalkulierenden – Designpolitikers? (Er sollte am Ende der dienstälteste und erfolgreichste im gesamten Ostblock sein.) Machte es ihm gar nichts aus, mit dem Diplom in der Tasche und vielen Ideen im Kopf jahrzehntelang mehr verwalten zu müssen als gestalten zu können?

Fragen, von denen Martin Kelm die eine und die andere sich selbst zuweilen gestellt haben mag, die jedoch nie an ihn herangetragen wurden, schon gar nicht, um sie öffentlich zu beantworten. Interesse daran hatte zwar gerade auch ich als einer seiner Fach-Journalisten. So etwas aber war schlicht undenkbar gegenüber einem Staats- und Parteifunktionär wie seinesgleichen, damals bei uns in der DDR. Fragen, die mich dann in den Jahren nach dem Übertritt der ostdeutschen Ländereien ins Staatsgebiet der BRD allerdings auch kaum noch beschäftigten. Ich hatte genügend mich selbst und meine Familie existenziell betreffende Fragen zu beantworten,

mehr als mir lieb waren, und bis heute auf so manche davon noch immer keine wenigstens besänftigende Antwort gefunden.

Dann kam vor gut zehn Jahren Martin Kelm auf mich zu, kurz vor seinem 80. Geburtstag. Das geschah unerwartet, weil wir jahrelang nichts miteinander zu tun gehabt hatten. Es sei ihm ein Bedürfnis, aus seinem Leben zu sprechen, begründete er die Kontaktaufnahme, jetzt sei die Zeit dafür gekommen. Ob ich ihm wohl zuhören wolle?

Erste sich daraufhin frei entwickelnde Gespräche fanden statt bei Spaziergängen, gemeinsam mit meiner ebenso interessierten Frau Claudia – als Diplomkulturwissenschaftlerin war sie bis 1990 im Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR angestellt. Es folgten offene und umfassende Dialoge in Martin Kelms Haus in Mecklenburg-Vorpommern, weitgehend ohne einen abzuarbeitenden Fragespiegel geführt. Für mich die unverhoffte Gelegenheit, diesen Mann näher kennenzulernen, der mein journalistisches Berufsleben immerhin eine beträchtliche Zeit begleitete, über Jahre zwar mehr indirekt denn unmittelbar, aber zuletzt als mein Chef. Der mich einerseits beeindruckte, andererseits aber auch zu enttäuschen wusste. Meine Liste nie gestellter und im Laufe der Jahre wohl auch gegenstandslos gewordener Fragen geriet mir nach und nach wieder in den Sinn. Und wie sich zeigte, waren sie doch nicht erledigt, und die Antworten besaßen nicht nur individuellen Wert.

Dieses Buch enthält die komprimierte Zusammenfassung der über Jahre geführten Gespräche mit dem im Oktober 1930 auf der Insel Poel geborenen Martin Kelm. Jener Erinnerungs- und Gedankenaustausch zwischen



2009 bis 2011 wurde für dieses Buch syntaktisch und stilistisch bearbeitet und von Martin Kelm autorisiert. Die Kopien der elektronisch aufgezeichneten Gespräche befinden sich in seinem Besitz. Einige darin enthaltene Passagen – etwa zum Bildungs- und Kulturniveau tonangebender DDR-Funktionäre oder dem teilweise irrationalen Umgang der Partei- und Staatsführung mit dem Erbe traditionellen nationalen Brauchtums – haben wir nach diskursiver Sichtung am Ende in die Textfassung für dieses Buch nicht aufgenommen.

Eine erste, allerdings für mich überraschende, weil nicht abgesprochene öffentliche Verwendung fanden inhaltliche Extrakte der von mir aufgezeichneten Gespräche in dem 2014 von der TU Dresden herausgegebenen Buch »Gutes Design. Martin Kelm und die Designförderung in der DDR«. Die Quelle und meine biografische Mitwirkung blieben unerwähnt. Das belastete ein wenig unsere vertraulichen Beziehungen.

Bis in die zweite Jahreshälfte 2020 hinein kam es zu weiteren Gesprächen, die als autorisierte Aufzeichnungen ebenfalls in dieses Buchmanuskript einfließen und die Aussagen zu Themenbereichen ergänzten oder auch konkretisierten, wenn es sich bei der Sichtung des bereits vorhandenen Manuskripts als der Sache dienlich erwies. Hieraus ergab sich ein erneuter, gelegentlich auch schwieriger Prozess des Abwägens und Autorisierens bis zur abschließenden Text-Übereinkunft.

Das etliche Jahre währende dienstliche und persönliche Verhältnis zwischen Martin Kelm und mir – ich war bis zum Sommer 1989 über vier Jahre lang Chefredakteur der vom Amt für industrielle Formgestaltung herausgegebenen Design-Fachzeitschrift *form+zweck* – kann durchaus als ambivalent bezeichnet werden. Beide begegneten wir uns erstmals in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre bei Interviews, die ich als DDR-Rundfunkjournalist sowie als Autor der kulturpolitischen Wochenschriften *Die Weltbühne* und *Sonntag* etwa zum Thema staatliche Designförderung oder auch zur Pflege des Bauhaus-Erbes führte. Dabei gewann ich den Eindruck, es mit einem für DDR-Verhältnisse bemerkenswert aufgeschlossenen und in seinen Darlegungen sehr ungewöhnlichen Politiker zu tun zu haben. Darum willigte ich ein, als er mich im Frühjahr 1984 zu sich bat, um mir ein Angebot zu machen. Kelm suchte für das von seinem Amt herausgegebene Fachblatt *form+zweck* dringend einen neuen Chefredakteur. Zu jener Zeit war ich als Literaturredakteur beim *Sonntag* angestellt, publizierte jedoch auch zu Themen der Angewandten Kunst und des Designs.

In der Folgezeit lernte ich verschiedene Seiten meines neuen Vorgesetzten kennen. Eines von Kelms unabdingbaren Arbeits- wie Lebensprinzipien war sozialistische Parteilichkeit. Seine allerdings war frei von einem häufig bei Funktionären anzutreffenden Dogmatismus und schlichtem Denken. Martin Kelms Leitungsstil im Amt wurde von vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern als sachbestimmt-nüchtern wahrgenommen. Gelegentliche Ansprachen dieses Mannes klarer Worte an »das Kollektiv« des Amtes, etwa zu Staatsfeiertagen, waren meist kurz und knapp. Sie kamen mit einem Minimum an Emotionalität aus. In seinem Naturell war Kelm Mecklenburger geblieben.

Dem gegenüber war ich, laut Aussage eines seiner engeren Mitarbeiter, der »harmoniesüchtige Sachse«, was vielleicht auch zutraf. Im Verhältnis zwischen Martin Kelm und mir, insbesondere bei der Arbeit an diesem Buch, führten diese Unterschiede bei den Charakteren bisweilen zu nicht geringen Missverständnissen, ja auch Missshelligkeiten. Emotion kontra Sachlichkeit, Persönliches statt Formeln, unterhaltsames Erzählen statt kommunikühafte Berichten ...

Alles in allem überwiegt bei mir, auf fast vierzig Jahre Wahrnehmung Kelms bezogen, Positives und Angenehmes: etwa sein Selbstbewusstsein und seine Entschiedenheit, in DDR-Publikationen eher unübliche, gesellschaftspolitisch problematische Themen, die in *form+zweck* erscheinen sollten, zum Druck freizugeben. Auch brachte er beispielsweise als Chef den Mut auf, ins Scheinwerferlicht geratene oder in anderen brenzligen Situationen stehende engagierte Mitarbeiter mit einem personalrechtlichen Schachzug aus der Partei-Schuss-



linie zu nehmen oder drohende Konsequenzen wenigstens zu mindern, wenn nicht sogar abzuwenden, indem er jemanden einfach umsetzte.

Nach meinem monatelang zunächst vergeblich erbetenen Rückzug aus *form+zweck* im Sommer 1989 beauftragte mich Martin Kelm – meinem Wunsch entsprechend – im AIF mit publizistischen Projekten zur Thematik Design und Ökologie. Vom Frühjahr 1990 an arbeiteten wir dann gemeinsam in einer kleinen Konzeptionsgruppe, die zunächst Entwürfe für einen »Rat für Design der DDR« erarbeitete. Der Rat sollte an die Stelle des auf Beschluss der Modrow-Regierung aufzulösenden Amtes für industrielle Formgestaltung treten und Vorbereitungen treffen, dass für den Fall einer Vereinigung der beiden deutschen Staaten auch ein Zusammengehen mit dem seit 1953 bestehenden Rat für Formgebung der Bundesrepublik Deutschland möglich sein

würde. Unser Bestreben war es, ostdeutsche Erfahrungen und Potenziale in eine gesamtdeutsche institutionelle öffentliche Designförderung einzubringen.

In den Findungsprozessen für praktikable, realistische Lösungen sorgten konträre Vorstellungen, Argumente und Handlungsweisen zwischen dem kommissarisch beauftragten Leiter der Arbeitsgruppe und Noch-Staatssekretär Martin Kelm einerseits sowie mir und weiteren konzeptionellen Mitarbeitern andererseits für teilweise erhebliche Differenzen. Das Verharren in administrativen Denkmustern und das Dringen auf demokratisch abgestimmte Lösungen prallten kompromisslos aufeinander.

Per Anweisung der seit April 1990 amtierenden DDR-Regierung unter Lothar de Maizière wurde Martin Kelm im Juli 1990 von seiner Aufgabe entbunden, der frühere Regierungsbeschluss zur Bildung eines Rates für Design aufgehoben und das Amt für industrielle Formgestaltung mit Wirkung vom 31. Dezember 1990 durch einen für den Vollzug ernannten Regierungsbeauftragten ersatzlos abgewickelt.

Mit dem Ende für das AIF trennten sich für längere Zeit Kelms und meine Wege. Nach verschiedenen, auch polemischen Veröffentlichungen von mir über Wesen und Arbeit des Amtes trat bis etwa 2006 eine mehr als zehnjährige gegenseitige »Wahrnehmungspause« ein. In jenem Jahr erschien in Köln mein »Lexikon DDR-Design« mit einer sachlichen Darstellung der Geschichte des AIF und auch seines Leiters. Unser persönlicher Abstand, auch die inzwischen verflossene Zeit, erwiesen sich als nützlich. Er erlaubte eine größere Gelassenheit in der Betrachtung und Beurteilung des jeweils Anderen

und die Einbeziehung der Perspektive des Gegenübers in die dialogische Erinnerungsarbeit.

Entstanden ist so bis zum unmittelbaren Vorabend des 90. Geburtstages von Martin Kelm im Oktober 2020 ein am Ende weitgehend einverständiges Resümee zweier aktiver Zeitgenossen: über Prozesse des Gelingens wie des Versagens bei der Herausbildung einer neuen Industrie- und Alltagskultur.

*Günter Höhne,
Berlin-Pankow, Sommer 2021*

Kapitel 6

Die Sache mit Ulbricht und der Moderne

Von 1965 bis 1970 haben Sie eine externe Aspirantur am Institut für Gesellschaftswissenschaften – seit 1976 Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED – im Bereich Kunst- und Kulturwissenschaften/Philosophie absolviert. Ihre Dissertation zum Thema »Produktgestaltung im Sozialismus« erhielt das Prädikat »magna cum laude«, »mit großem Lob«, was der Note 1 entsprach.

Bevor Sie sich aber an die Doktorarbeit machten, in der Zeit, als Sie das Institut für angewandte Kunst übernahmen, fand die V. Deutsche Kunstausstellung in Dresden statt. Dort wurde erstmals in größerem Umfang auch neues Industriedesign gezeigt, nachdem es bereits auf der IV. Kunstschau 1958 mit »Kunsth Handwerk und Industrieform« eine eher bescheidene Präsentation gegeben hatte – auch Ihr Fernsehgerät »Atelier« war dort zu sehen. Bei der Eröffnung jener V. DDR-Kunstausstellung 1962 waren Sie als frisch inthronisierter Institutsdirektor zugegen. Und die Führungsspitze von Partei und Regierung war auch da. Was passierte da?

Staats- und Parteichef Walter Ulbricht führte den Eröffnungsrundgang an und gab hier und da deutlich sein Urteil ab. Er sagte, was ihm gefiel oder was nicht. Die weißen zylindrischen Vasen von Hubert Petras (1929–2010) gefielen ihm vernehmlich nicht. Sie seien »kalt, glatt, nichtssagend«, so Tage später das *Neue Deutsch-*

land. Abgeschnittene weiße Porzellanröhren hätten nichts mit Kunst zu tun, weil jede sinnlich-ästhetische Wirkung eliminiert sei. Das war eine vernichtende Kritik. Ich sah sofort Riesenprobleme auf mich zukommen als Direktor des Instituts für angewandte Kunst, der viel mit zeitgemäßer Formgestaltung vorhatte. Ich spürte: Wenn Ulbrichts Auffassung Staatsdoktrin würde, wären unsere Träume einer kulturell und ökonomisch wirkungsvollen Formgestaltung ausgeträumt. Deshalb widersprach ich ihm und antwortete sinngemäß: Zylinder, Kugeln, Quader und andere geometrische Gebilde gehörten zu den Urformen frühester Menschheitskultur und hätten mit bürgerlichem Formalismus, den Ulbricht vernehmlich Petras unterstellte, nichts zu tun. Im Übrigen seien diese Formen von den Bürgern der DDR sehr gewünscht und zugleich Exportschlager.

Zur allgemeinen Überraschung hörte Walter Ulbricht schweigend zu. Er akzeptierte meine Intervention und erklärte, wenn ich das so gut wisse und erklären könne, solle ich beim Rundgang an seiner Seite bleiben und ihm auch die anderen Ausstellungsobjekte erläutern. Das tat ich natürlich. Am Ende hob Walter Ulbricht die Bedeutung der Formgestaltung für Wirtschaft und Kultur hervor, Formgestaltung müsse gefördert werden – er hatte begriffen und war klug und souverän genug, dies auch zu zeigen.

Trotzdem gab es ein Nachspiel in Gestalt eines die halbe Zeitungsseite füllenden Beitrages im Zentralorgan, Sie deuteten das bereits an. Für den Verriss unter der vernichtenden Überschrift »Hinter dem Leben zurück. Bemerkungen zur ›Industriellen Formgebung‹ auf der V. Deutschen Kunstausstellung«

zeichnete der Journalist Karl-Heinz Hagen verantwortlich. Wobei zu vermuten war, dass dies nicht die subjektive Sicht eines ND-Kulturredakteurs war. Er monierte eine generelle »Verarmung der künstlerischen Formen bis hin zum nackten Formalismus« und hatte dafür eine Erklärung: »Die Ursachen sind in erster Linie ideologischer Natur«.

Er brach den Stab über Hedwig Bollhagens mattschwarz glasiertes Mokka-KeramiksERVICE und Lutz Rudolphs spartanische wie funktionell optimale Wohnraum-Stehleuchte »Kontrast«. Abfällig urteilte er über das Rundfunkempfänger-System »Stereo-72« von Jürgen Peters, das »in einem elektromedizinischen Therapieraum sich kaum von anderen Geräten unterscheiden und deshalb auch dorthin passen würde«. Aber im Zentrum der nachgeholtten Formalismus-Attacke standen die Gefäße von Petras, mit denen auch der ND-Beitrag illustriert worden war. Selbst die Bildunterschrift signalisierte Verachtung: »»VASEN« nennt Hubert Petras aus Meißen diese weißen Porzellanröhren.«

Diese ideologische Unmutsbekundung des »Organs des Zentralkomitees« scheint im Gegensatz zu Ihrer Darstellung zu stehen, dass nämlich Ulbricht Ihren Widerspruch nachdenklich zur Kenntnis genommen habe. Hatte er auf dem Weg von Dresden nach Berlin einen Sinneswandel erlitten?

Die Erklärung ist ganz einfach: Der Genosse Hagen vom ND verließ den Schwarm um Walter Ulbricht auffallend schnell, nachdem er vermutlich meinte, genügend gesehen und vernommen zu haben. Als ich Walter Ulbricht meine Auffassung vortrug, war Hagen schon nicht mehr mit dabei. Es war in diesem Falle tatsächlich die subjektive Sicht eines Kritikers.

Wirklich? Dann muss man sich aber wundern, weshalb die Meinung eines einzelnen und eiligen Kulturredakteurs derart gravierende Folgen hatte. Hubert Petras zum Beispiel musste in der Folgezeit mit ansehen, wie seine weißen Zylindervasen mit farbigen Dekoren »geschmückt« wurden – bis hin zu Röslein rot plus Goldrand; Jürgen Peters' für die Serienproduktion bei RAFENA in Radeberg vorbereitete Audio-Phono-TV-Bauzeinsteinserie wurde aus dem Programm genommen ...

Nach dem Hagen-Artikel setzte Kritik aus Künstler- und Besucherkreisen ein. Auch Sie reagierten in einem Beitrag, dass in der Ausstellung »die sichtbaren Fortschritte der Industrieformgestaltung in der Zeit zwischen der IV. und V. Deutschen Kunstausstellung ungenügend zum Ausdruck« gekommen seien und die Dresdner Ausstellung »einen zu engen Ausschnitt der tatsächlichen Leistungen auf dem Fachgebiet der Industrieformgestaltung« gezeigt habe. So wären »die guten Gestaltungsbeispiele aus dem Bereich von Maschinen und Geräten leider nur andeutungsweise gezeigt« worden. Das kann man als Selbstkritik lesen wie eben auch die Bemerkung, dass die kritisierten »sogenannten strengen Formen mit statischem Ausdruck nicht unkünstlerisch« wären, als verklausulierte Ablehnung der ND-Diktion. Ich verstand das damals, als junger Lehrer und Kunsterzieher, als Taktiererei und war vermutlich mit dieser Auffassung nicht der Einzige. Allerdings sind mir die Gründe für das Lavieren heute durchaus bewusst. Sie waren soeben zum Direktor des Instituts für angewandte Kunst berufen worden und konnten zudem die Entwicklung, an der Sie selbst aktiv beteiligt waren, nicht zur Disposition stellen.

Ich meine, dass die Entscheidung über die Geräte von Jürgen Peters und die überflüssige Dekorierung der

Vasen bei den obrigkeitshörigen Werkleitern lag. Es gab keinen politischen Beschluss, so zu verfahren.

Auf der nächsten DDR-Kunstaussstellung, der VI., richtete sich übrigens der Unmut gegen die MDW-Möbelwand der Deutschen Werkstätten in Hellerau. Dem Tischler Walter Ulbricht missfiel sie beim Eröffnungsrundgang.

Die Möbelwand war das erste aus standardisierten Einzel-elementen zusammenzubauende Möbelstück in der DDR. Entworfen hatten sie die an der Hallenser Burg Giebichenstein arbeitenden Gestalter Rudolf Horn und Eberhardt Wüstner.

An dem MDW-Ausstellungsstand versuchte der Chefkonstrukteur und stellvertretende Werkdirektor von Hellerau der Partei- und Staatsführung zu erklären, wie das serielle Möbelprogramm funktionierte und worin dessen Bedeutung bestand. Er kam aber nicht sehr weit mit seinen Darlegungen. Ulbricht kehrte seine frühere Profession heraus. Als Tischler wisse er, was der Bevölkerung gefalle, jedenfalls nicht eine solche Langeweile in Form von Bretterstapeln. Der völlig konsternierte Hellerauer Leiter, bis dahin stolz auf das Design-Vorzeigestück aus seinem Betrieb, schwieg betreten. Ich dachte bei mir: Wenn das jetzt hier wieder so ausgeht wie vor fünf Jahren, dann können wir alles vergessen, was wir mit der Entwicklung zeitgemäßer Formgestaltung in der DDR im Sinn haben.

So meldete ich mich zu Wort und legte Walter Ulbricht dar, worum es bei diesem Montage-Möbelprogramm des VEB Deutsche Werkstätten Hellerau gehe. Dass es auf die Bedürfnisse des Lebens in unseren Neubauwohnungen

und auf deren Maße zugeschnitten sei, in diese Raumverhältnisse passten die traditionellen Repräsentationsmöbel allein schon wegen ihrer Größe einfach nicht. Im Übrigen seien inzwischen derart viele Vorbestellungen aus der Bevölkerung in den Hellerauer Spezialmöbelläden von Rostock bis Suhl eingegangen, dass der Betrieb mit der Produktion nicht nachkäme. Wenn die Mieter in den neuen Wohnungen ihre Bücher, Rundfunk- und Fernsehgeräte und sonstige Schaustücke unterbringen wollten, brauchten sie eine Möbelwand, die sie entsprechend ihren Vorstellungen zusammenbauen könnten. Außerdem bestehe auch Interesse im Ausland.

Und Ulbricht?

Akzeptierte. Das Thema war erledigt und die Formgestaltung gerettet.

Im Ausstellungsbericht des Neuen Deutschland am 2. Oktober 1967 bekam die »Angewandte Kunst« sogar einen eigenen Absatz mit der Bemerkung: »Aufmerksamkeit verdienen auch drei Varianten des MDW-Möbelprogramms aus Hellerau, die aus einem Wettbewerb hervorgegangenen neuen Tapetenmuster sowie geschmackvolle Bestecke und Glas-, Porzellan- und Steingutservices.«



Ein Kulturredakteur des Zentralorgans brach den Stab über Hedwig Bollhagens mattschwarz glasiertes Mokka-Keramikservice, das auf der V. Deutschen Kunstausstellung 1962 in Dresden gezeigt wurde.



Hinter dem Leben zurück

Bemerkungen zur „Industriellen Formgebung“ auf der V. Deutschen Kunstausstellung

Die V. Deutsche Kunstausstellung in Dresden ist für die Bevölkerung der DDR ein bedeutendes nationales Ereignis. Täglich drängen sich im Albertinum die Menschen vor den Werken der Malerei, Grafik und Plastik. Das feste Bündnis, das unsere bildenden Künstler nach dem V. Parteitag und der Bitterfelder Konferenz mit den Arbeitern und Genossenschaftsbauern geschlossen haben, nützt jetzt erste Früchte in einer Kunst, die vom Volk verstanden und anerkannt wird, an der das Volk mit ganzem Herzen Anteil nimmt — nicht nur betrachtend, sondern auch — das zeigt die bedeutungsvolle Ausstellung in der Dresden Stadthalle — selbst künstlerisch schaffend.

Die V. Deutsche Kunstausstellung hat mit der Malerei, Plastik und Grafik, der angewandten Kunst und dem künstlerischen Volksschaffen bewiesen, daß der Bitterfelder Weg unsere Kunst von vielen wesentlichen Kernthesen bürgerlicher Dekadenz und dogmatischer Enge befreit hat. Vor unseren bildenden Künstlern breitet sich ein weites Feld für sozialistisch-realistisches Schaffen aus.

Nicht die gleiche Feststellung kann man von der Ausstellung „Industrielle Formgebung“ im Johanneum treffen. Das sagt einmal daran, daß sie keinen Überblick über das Beste gibt, was auf diesem Gebiet zur Zeit in der DDR hergestellt wird. Der Ausschnitt aber, der dort gezeigt wird, beweist, daß die im Verband Bildender Künstler zusammengeschlossenen industriellen Formgestalter hinter den übrigen Künstlern zurückgeblieben sind, ja, daß sie im Grunde auf Positionen des Formalismus verbarren.

Die Jury, unter Vorsitz von Prof. Horst Michel, hat die Auswahl unter den eingereichten Exponaten so getroffen, daß Ergebnisse, deren kühl-nüchterne For-

Stühle sind vielleicht als Speisestimmstühl (alten bürgerlichen Stils) zu verwenden, denn man kann auf ihnen nur kurze Zeit sitzen. Sie erfüllen ihren Zweck unvollkommen, weil nur wenige Menschen sich bei uns ein gesondertes Speisestimm kaufen. In der Form sind die Stühle häßlich. Viele Modelle unserer volkseitigen Möbelindustrie, die sich schon im Handel befinden, sind formloser und bequemer als die akademischen Stühle von Pöschke und Greßmann, die jeder Arzt als der Gesundheit abträglich bezeichnen würde.

Asketisch nicht von der Form her, sondern durch die kalte schwarz-weiße Fassung, wirken auch die Essens- von Fritz Kühn und die Tischleuchte von Lutz Rudolph. Hartkantig, geometrisch hat Jürgen Peters sein Radiogerät Stereo-72 geformt, das in einem elektromedizinischen Therapieraum sich kaum von anderen Geräten unterscheiden und deshalb auch dort hineinpassen würde. Aber eine Wohnung ist doch kein Labor. Ist die Jury wirklich der Meinung, daß eine derartige „Verschönerung“ der Wohnsphäre überestimation mit dem optimalen Lebensgefühl des sozialistischen Menschen?

Trübe Quellen

Überhaupt man die Exponate, so herrscht der Haug nach kalten Aesthetizismus, zu farbloser Eintönigkeit und Verarmung der künstlerischen Formen bis zum reinen Funktionalismus vor. Diese harte Bilanz haben zu müssen, ist uns so schmerzlicher, als die meisten unserer Formgestalter den besten Willen haben, für unser Volk Gutes zu leisten. Und es gibt genügend Beispiele für hervorragende Leistungen, die unserer Volkswirtschaft sehr genützt haben und noch nützen. Im Zusammenhang mit der Ausstellung im Johanneum aber kommt es

soßen, noch wartet er vor dem Abgleiten in die bürgerliche Dekadenz. Vom Kitch der Gründerjahre hat der Verfasser eine sehr kluge Verstellung. Unklar sind aber seine Vorstellungen über die Rolle der bürgerlichen Dekadenz, von der er kritiklos einige Methoden als Medium gegen den Kitch übernimmt und kultiviert.

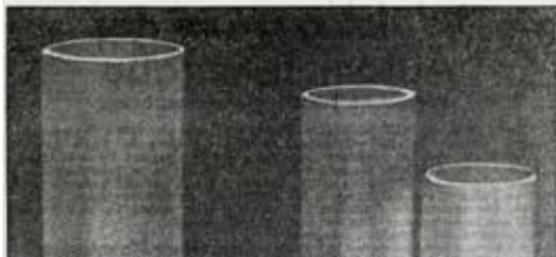
Das widerspricht dem Weg, den unsere Partei auf dem V. Parteitag den Künstlern gewiesen hat. Das widerspricht den Erfahrungen unserer Maler, Grafiker und Bildhauer, die auf diesem Weg den Kitch überwunden und die bürgerliche Dekadenz geschlagen haben.

Nun ist es nicht so, daß alle Industrieformgestalter die Bitterfelder Beschluß ignorieren. Die meisten von ihnen arbeiten eng mit Produktionsbetrieben zusammen und sind einfach durch die Praxis von der Richtigkeit des Bitterfelder Weges überzeugt worden. Sie kommen zum Arbeiter nicht als „Kulturbringer“ oder als „Erzieher“, sondern lernen vom Arbeiter genauso wie der Arbeiter von ihnen lernt. Das wird auch im Johanneum in einigen Exponaten sichtbar, die durch Formschönheit und Zweckmäßigkeit hohen Ansprüchen genügen. Dann darf man das Spielzeug aus Sonneberg, die Gefäßsilbere von Lutz Rudolph, das Jenseit Glasechirr von Die Decho, die Kunststoffgeschirre von Heinz Bach, die Deko-Stoffe von Gerind Kretzel und den Stuhl von Horst Michel zählen.

Aber ist nicht bezeichnend, daß Hedwig Bollhagen — bekannt als Formosen der geschmackvollsten, in frohen Farben gehaltenen Kaffeeervice — auf der Ausstellung nur mit einem Kaffeegeschirr in Schwarz vertreten ist? Sie könnte offensichtlich ihre Pappschüssel in der Jury und richtet sich danach. In diesem kleinen Beispiel spiegelt sich die politisch-künstlerische Misere der Ausstellung in ihrem ganzen Ausmaß.

Was ist zu tun?

Vor kurzem wurde beim Ministerium für Kultur ein Rat für Industrielformen gebildet. Der Statuten enthalten alle Grundsätze, deren Durchführung unserer industriellen Formgebung eine lebendige Entwicklung sichert. Der Leiter der Abteilung Bildende Kunst im Ministerium für Kultur, Karl-Heinz Maetke, der natürlich auch für die geschädigten Entscheidungen in der industriellen Formgebung bestimmte Verantwortung trägt, sollte vor der Leitung und der Parteiorganisation des Ministeriums darlegen, wie die schädlichen Tendenzen in der industriellen Formgestaltung und in den Kunstschulen so schnell und so gründlich wie möglich überwunden werden.



Verriss im Neuen Deutschland: Die weißen zylindrischen Vasen von Hubert Petras gefielen vernehmlich nicht. Sie seien »kalt, glatt, nichtssagend« und keine Kunst. Deshalb wurden sie künftig mit kitschigen Dekoren verziert.





Die Möbelwand aus Hellerau war das erste aus standardisierten Einzelelementen zusammenzubauende Möbelstück in der DDR. Entworfen hatten sie die an der Hallenser Burg Giebichenstein arbeitenden Gestalter Rudolf Horn und Eberhardt Wüstner.