

»warum das bauhaus



**schwer
auszuhalten
ist«**

Symposium anlässlich der Einweihung
einer Ehrentafel für Selman Selmanagić
vom 20.09.2019

warum das bauhaus schwer auszuhalten ist

Ausstellung, Symposium und Enthüllung einer Gedenktafel zu Ehren Selman Selmanagić

Im Rahmen „100 Jahre Bauhaus“ und anlässlich der Einweihung einer „Berliner Gedenktafel“ für den Architekten, Designer und Hochschullehrer Selman Selmanagić veranstaltete die weißensee kunsthochschule berlin das Symposium „warum das bauhaus schwer auszuhalten ist“, das vom 22. bis 23. Oktober 2019 in der Kunsthochschule stattfand.

Selman Selmanagić (1905-1986) lehrte ab 1950 bis zu seiner Pensionierung 20 Jahre lang als Professor für Bau- und Raumgestaltung an der weißensee kunsthochschule berlin. Ihm ging es um die Einheit von Kunst und Technik – ein Grundprinzip des Bauhauses. 1956 realisierte Selmanagić den Erweiterungsbau der Kunsthochschule, der angrenzend an das von der Hochschule seit 1946 genutzten Verwaltungsgebäude der ehemalige Trumpf-Schokoladenfabrik anschließt. Heute steht das gesamte Areal unter Denkmalschutz.

Die Dokumentation der Veranstaltung und Veröffentlichung der Vorträge erfolgt mit der Zustimmung der Referent_innen, denen die Kunsthochschule für ihre Mitwirkung ganz herzlich dankt.

Persönliche Anmerkung und Nachruf:

Marion von Osten hat die Veranstaltung von der ersten Idee bis zur Realisierung voller Energie und Ideenreichtum begleitet. Sie war zwar gesundheitlich geschwächt, als das Symposium im Oktober 2019 stattfand, was sie aber nicht davon abgehalten hat, mit uns noch gemeinsame Pläne zu schmieden, wie die Entdeckungen und Ergebnisse unserer Zusammenarbeit in ein größeres Forschungsvorhaben münden könnten, das sie dann betreuen wollte. Diese Idee und mit Sicherheit zahlreiche weitere Vorhaben, konnte sie nicht mehr verfolgen. Die Online-Veröffentlichung unserer gemeinsamen Veranstaltung erfolgt nun erst nach ihrem Tod, der uns sehr erschüttert hat. Marion von Osten (1963-2020) wird mit ihren Gedanken und wissenschaftlichen Ergebnissen präsent bleiben. Die Dokumentation dieses Symposium wird u.a. dazu beitragen.

Wir schätzen uns glücklich, eine wunderbare und überaus konstruktive Zusammenarbeit mit ihr erleben zu können!

Leonie Baumann und Jörg Petruschat

Verantwortliche Mitwirkende und Unterstützer_innen:

bauhaus dipolom nr. 100 – fotografien und dokumente zu selman selmanagić

Ausstellung im Foyer

Gestaltung: Angelina Eckert, Polly Härle, Lea Donner, Steffen Schuhmann, Peter Müller, Jürgen Neugebauer

warum das bauhaus schwer auszuhalten ist

Symposium

Konzept und Realisierung: Leonie Baumann, Jörg Petruschat, Marion von Osten

Enthüllung einer „Berliner Gedenktafel“ für Selman Selmanagić

Veranstaltung im Rahmen des Berliner Gedenktafelprogramms am 23.10.19

Verantwortlich: Senatsverwaltung für Kultur und Europa, das Aktive Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V.

Die Veranstaltung der weißensee kunsthochschule berlin konnte realisiert werden mit der Unterstützung von: visit Berlin, bauhaus imaginista/bauhaus dessau e.V., GASAG AG, Architektenkammer Berlin, KPM-Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin GmbH

Dokumentation auf der homepage der Kunsthochschule

Organisation und Gestaltung: Christin Huber, Ernst Wolf
Lektorat: Leonie Baumann, Birgit Fleischmann
Technische Umsetzung: Holger Heißmeyer

Die online-Veröffentlichung erfolgt mit Zustimmung der Autor_innen. Für die verwendeten Abbildungen wurden die Urheberrechte nach bestem Kenntnisstand recherchiert. Sollten darüber hinaus Ansprüche bestehen, von denen die jeweiligen Autor_innen keine Kenntnis hatten, bitten wir um Benachrichtigung.

Stand: Februar 2021

Inhaltsverzeichnis

4 Bauhaus Manifest

Marion von Osten

10 Zukunftsorientierte Lehre – der Hochschullehrer Selman Selmanagić

Leonie Baumann

19 Das Ganze und das Wahre

Walter Scheiffele

24 Grundlehren. Formen für die Formgestaltung

Silke Ihden-Rothkirch

Bauhaus Manifest

Marion von Osten

Die Reform der Kunst- und Gestaltungsausbildung und ihrer Institutionen war konstitutiv für die Moderne. Diese Reformsuche drückt sich auch noch in den Schulneugründungen der Nachkriegsmoderne in der DDR und der BRD aus. Welche Konfliktlinien, die das Bauhaus hinterlassen hat, wurden hier weitergegeben?

Das Bauhaus wurde nach dem Ende des Ersten Weltkriegs 1919 als Staatliche Schule von Walter Gropius gegründet. Sein berühmtes Bauhaus-Manifest sollte für die neue Weimarer Lehrstätte Student_innen anwerben. Das vierseitige Flugblatt enthält neben allgemeinen Erläuterungen zum Bauhaus, seinen Zielen und seinem Programm einen Holzschnitt von Lyonel Feininger: die expressionistische Darstellung einer Kathedrale. Das eigentliche Manifest wirft einen Blick in Vergangenheit und Zukunft zugleich: Es plädiert für eine Zukunft, in der es „keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker“ mehr geben werde, und bestimmt das Ziel aller Kunst als „bewusstes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander“.

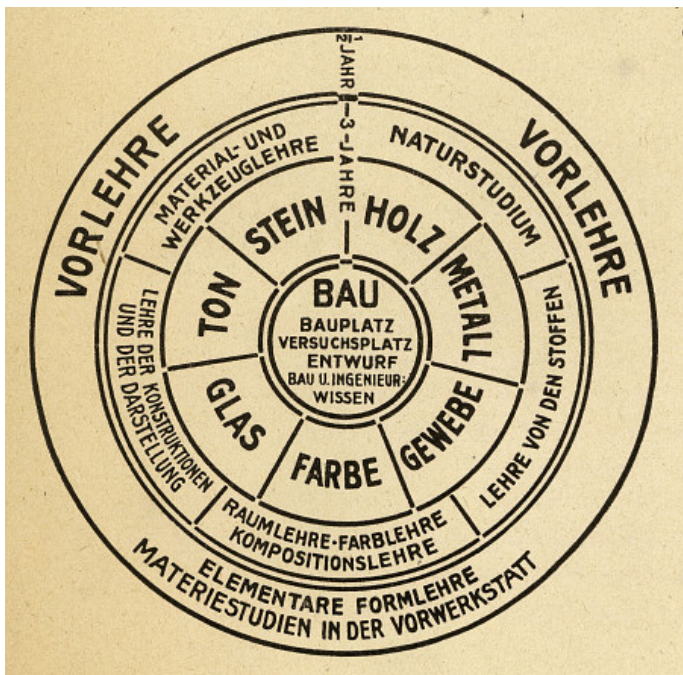
Der Name „Bauhaus“ war eine Bezugnahme auf die Bauhütten mittelalterlicher Zünfte. Feiningers Wahl einer gotischen Kathedrale als Motiv für seinen Holzschnitt in einer Zeit, als Fotografie und Massendrucktechniken längst üblich waren, betonte ebenfalls das Ethos traditioneller Handarbeit. Die Forderung nach einer Rückkehr zum Handwerk ging auf die britische Arts-and-Crafts-Bewegung zurück, die Manufaktur- und handwerkliche Produktion als Mittel zur Überwindung der Entfremdung und Zerstörung durch den Industriekapitalismus des 19. Jahrhunderts verstanden hatte. Mit der Umgestaltung der materiellen Umwelt in der Verbindung von Kunst, Handwerk, Gestaltung und Baukultur sollten in der ersten Ausrichtung der Schule in Weimar auch bestehende gesellschaftliche Verhältnisse reformiert werden. Neue gestalterische Praktiken, Arbeitsweisen und Lebensformen zielten dabei auf die Befreiung von Nutzlosem und Überkommenem und damit auch auf eine andere Art des miteinander Werdens. Der Titel, unter dem der Holzschnitt auch bekannt ist – „Kathedrale des Sozialismus“ – verweist auf den politischen Kontext des Manifests: Bruno Taut und Walter Gropius hatten im revolutionären Nachkriegs-Berlin den Arbeitsrat für Kunst mitbegründet und dort Vorversionen des Manifests mitsamt Feiningers Holzschnitten in Umlauf gebracht. Ihre Vision, dass Kunst und Volk eine Einheit bilden

sollten, schien ihnen mit einer neuen Kultur des Bauens erreichbar, in der alle Künste integriert würden. Das Bauhaus-Manifest ist das erste Manifest eines Architekten des 20. Jahrhunderts und reiht sich ein in die vorab von Künstler- und Politgruppen formulierten Manifeste. Dies deutet auf einen Wandel im Selbstverständnis des Architekten vom Baumeister zum Baukünstler hin. Das Doppelmotiv der Kathedrale und des leuchtenden Kristalls ist aber auch ein Hinweis auf Heilslehren und religiöse Strömungen, die neben den sozialistischen Idealen in das frühe Weimarer Bauhaus eingingen.

Nach Karoline Hille ist zudem zu Bedenken, dass das Bauhaus nicht einfach aus dem Nichts in Weimar landete. Henry van de Velde hatte in Weimar bereits Anfang des Jahrhunderts ein »Kunstgewerbliches Seminar« gegründet, aus dem schließlich eine Schule mit Lehrwerkstätten entstand, die ab 1905 gegenüber der ebenfalls von ihm erbauten Kunstakademie errichtet wurde. Kunstgewerbeschule und Akademie sollten sich auf neue Art ergänzen, statt getrennt voneinander zu wirken. Dieser Ansatz reflektierte einen Richtungsstreit des deutschen Werkbunds um 1914, bei dem es vor allem um die Frage nach der Stellung der Künste in der industriellen Produktion ging. Sollten Kunstschaffende nur Zulieferer für die Industrie werden und Prototypen für die Massenfertigung bereitstellen „oder gleichberechtigt schöpferischer Formgestalter sein, wie es von einer Oppositionsgruppe, zu der auch Gropius und van de Velde gehörten, gefordert wurde“? In Weimar stand van de Velde wegen des wachsenden Nationalismus bereits unter Druck. Er wurde als »Ausländer« angefeindet und der Großherzog betrieb seit 1913 seine Entlassung. Unmittelbar vor Kriegsbeginn 1914 verließ van de Velde die Schule und kontaktierte Gropius, den er bereits zu diesem Zeitpunkt der Regierung als Nachfolger vorschlug.

Das Bauhaus war im Gegensatz zu vielen anderen Reformerschulexperimenten der 1910er und 1920er Jahre eine von Anfang an international ausgerichtete Schule, an der wichtige Künstler_innen der Avantgarde unterrichteten, die weder im bestehenden, national ausgerichteten Akademiesystem oder den Kunstgewerbeschulen Berücksichtigung gefunden hätten. Diese Berufungen waren nur auf Grund der radikalen politischen Umwälzungen möglich geworden. 1919 war demnach tatsächlich ein historisches Moment.

Die anationale und avantgardistische Ausrichtung des Bauhauses spiegelte sich auch bei den Studierenden, die aus verschiedenen Teilen Europas und Asiens anreisten, aber auch in den Konflikten, die Gropius mit den nationalistisch ausgerichteten Kräften in Weimar haben würde. Der Abschied von nationalen, hellenistischen und klassizistischen Idealen der akademischen Ausbildung vollzog sich in dieser Radikalität zudem nur am Bauhaus. Nicht „Deutsche Kunst“ wurde hier unterrichtet, wie weiterhin an den national ausgerichteten Akademien und Kunstgewerbeschulen, sondern eine neue Vision der Einheit der Künste, die im internationalen Dialog mit Vertreter_innen der Moderne weltweit gesucht wurde, wie das Gastlehrprogramm des Bauhauses in all seinen Phasen beweist. Noch einige Jahre später wird der zweite Direktor, Hannes Meyer sagen: „Als Bauhäusler sind wir Suchende.“



Das ideale von Walter Gropius 1922 entwickelte Schema zum Aufbau der Lehre am Bauhaus.

Dies drückt sich auch in der Lehre aus, die nicht das Modell der Akademien von Professoren und Studierenden übernimmt, sondern die Lehrlingsausbildung zum Vorbild hat. Der Lehrplan des Bauhauses von 1919 war ohne Vorläufer und musste von Gropius neu ausgearbeitet werden. 1922 schlug er ein visuelles Schema für das Curriculum vor. Im Zentrum steht nach wie vor der „Bau“ als Vision für die Synthese aller Kunstformen. Die Baulehre wurde jedoch erst sehr spät, nämlich 1927 eingeführt, mit der Berufung von Hannes Meyer. Zu Beginn des Studiums erhielten die Studierenden eine einjährige Grundausbildung. Unter der Leitung eines „Werkmeisters“ begannen die Studierenden in Werkstätten zu arbeiten. Künstler wie Klee und Kandinsky arbeiteten als „Formmeister“ und führten grundlegende Prinzipien der Gestaltung, Farbe und Komposition ein. Beim versuchsorientierten Umgang und Lernen mit oftmals profanem Material waren kognitive und manuelle Fähigkeiten von gleichwertiger Bedeutung. Es wurden weder ideale Kultur-Vorbilder

noch die Maltechnik eines Professors kopiert, sondern mit der Einführung des Vorkurses vorerst eine Befähigung zur Gestaltung gefördert, sowie die Fähigkeit eigene und ungewohnte Lösungen zu finden. Josef Albers pflegte zu seinen Studierenden zu sagen: „Wir wollen, dass Sie alles, was Sie früher gelernt haben, vergessen – bis auf das Handwerk.“

Es ist, wie wir mit dem Projekt Bauhaus imaginista zeigen konnten, daher auch nicht verwunderlich, dass nord-afrikanische und prä-columbianische Handwerkstechniken in der Bauhaus-Lehre und Praxis einen Platz fanden, denn diese konzeptionelle Offenheit des Bauhaus schloss nun auch das Interesse an vormodernen Webereipraktiken, Keramiken oder vernakularen Bauweisen mit ein.¹

Der hybride, polyphone Charakter der Moderne als Suchbewegung war kennzeichnend für das frühe Bauhaus; es integrierte sozialistische und kommunistische Ideen, die Arts-and-Crafts-Bewegung und die Reformpädagogik, aber auch spiritualistische und esoterische Ansätze bis hin zur Umarmung einer Weltkunst, deren Wissens- und Machtkomplexe allerdings gänzlich unterbeleuchtet blieben. Bauhäusler_innen unterhielten zudem aktiv Verbindungen zum russischen Konstruktivismus und der niederländischen Bewegung De Stijl oder beteiligten sich an den Internationalen Kongressen für Architektur (CIAM). Internationalität und Heterogenität, sowie die ständige Bewegung und immerwährende Neuausrichtung und Nachjustierung des Curriculums in den vierzehn Jahren des Bestehens der Schule machen womöglich den Erfolg des Bauhauses aus, da es einen physischen und denkenden Ort für die unterschiedlichsten Ideen der Moderne schuf, an dem man praktizierend teilhaben konnte.

Die Schule brachte aber auch eine ganze Reihe von Widersprüchen und Konflikten mit sich, um die es am ersten Tag dieses Symposiums auch in den Beiträgen gehen wird. Den eigenen utopischen und ästhetischen Ansprüchen genügte das Bauhaus nicht immer. Trotz des 1918 eingeführten Frauenwahlrechts gab es für die zahlreichen weiblichen Studierenden am Bauhaus unter Walter Gropius' Leitung keine wirkliche Gleichberechtigung. Dies sollte sich zwar mit dem zweiten Direktor Hannes Meyer ändern, aber – wie wir am Beitrag von Wendelien van Oldenborgh sehen werden – war damit keine Gleichstellung erreicht. Ebenso unaufgelöst blieben Widersprüche zwischen künstlerischer und gestalterischer Ausbildung, egalitärem Anspruch, zukunftsweisender Lehre und marktgängiger Herstellung eigener Produkte, die in der Ära Gropius für ein überwiegend bürgerliches Publikum produziert wurden. Die Kunsthistorikerin Robin Schuldenfrei weist in ihrer Arbeit immer wieder darauf hin, dass die Gestaltung von Schachspielen, Teekannen und Tassen nicht den Idealen einer egalitären Gesellschaft entsprach, sondern sich an eine wohlhabende Käufer_innen-Schicht richtete.

Diese Widersprüche sprechen gegen jede kanonisierte Deutung des Bauhauses und sie verweisen auch auf über-

gangene Einsprüche gegen das Gesamtkunstwerks-Paradigma der Schule unter Gropius und Moholy-Nagy, die der Schweizer Architekt Hannes Meyer bereits vor seiner Berufung offen thematisiert hatte. Für Meyer zielte das Bauhaus an seinen Absichten vorbei, wenn es einen Nischenmarkt bediente und am Ende handgefertigte Objekte entwarf und sich damit von der Arts-and-Crafts-Bewegung als Erbe des 19. Jahrhunderts ablöste. Für Meyer war das Bauhaus einerseits zu rückwärts gewandt und andererseits zu formalistisch. Er befürchtete bereits, dass es sich nunmehr nur noch um einen Stil handele, eine überlebte Ästhetik der Avantgarde der frühen 1920er Jahre. Offen berichtet er Gropius, er vermisse die Anerkennung der gesellschaftlichen Verhältnisse und die Berücksichtigung der Bedürfnisse der Nutzer_innen, für die in Zukunft gestaltet werden sollte.

Hannes Meyer besuchte im Dezember 1926 erstmals das Bauhaus zu dem Zeitpunkt, als das von Walter Gropius entworfene Schulgebäude und die Meisterhäuser in Dessau neu bezogen wurden und das gesamte Bauhaus-Kollegium sich bereits in einer radikalen Neuorientierung befand. Die Schule war von Weimar nach Dessau umgezogen, wo die Forderung der lokalen Sozialdemokraten nach Lösungen für die Wohnungsnot umgesetzt werden sollte. Gropius' eindruckliche Campus-Architektur und die neu gegründete gGmbH, mit der studentische Produkte verkauft werden sollten, hatten ebenfalls zu einem Paradigmenwechsel geführt.

Zur Eröffnung des Bauhauses Dessau erschien auch die erste Ausgabe der Zeitschrift *bauhaus* nr.1.² Auf der dritten Seite war eine Collage von Marcel Breuer abgedruckt. Die Collage mit dem Titel „ein bauhaus-film – 5 Jahre lang“ ähnelt einem „Filmstrip“, der die Entwicklung von Breuers Stuhl-Designs vom handwerklichen Objekt zum industriellen Prototypen verfolgt und in eine Zukunft imaginiert, in der das Design-Objekt als Gestaltungsaufgabe obsolet wird, da – wie Breuer 1926 mit dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau annehmen muss – sich die gesellschaftlichen Verhältnisse jederzeit verändern können. In Breuers Collage sitzt eine mögliche Benutzerin der Zukunft auf einer Luftsäule statt auf einem Stuhl.³ Die Nutzerin wird so – vom Autor möglicherweise ungewollt – zum Subjekt des Designs, so als hätte Breuer voraus gesehen, dass die Selbst-Gestaltung der Konsument_innen zur großen Wunschmaschine des 20. und auch 21. Jahrhunderts werden sollte.

Breuers „ein bauhaus-film“ persifliert auch das neue Medium des Films. Mit der Filmserie „Wie leben wir morgen gesund und wirtschaftlich?“, die Gropius und Richard Paulick von 1926 bis 1928 produzierten, wurden Bauhaus-Ideale und Praktiken ernsthaft propagiert. In Detailaufnahmen werden hier u.a. die Berliner Wohnungsnot, Beispiele des neuen Wohnungsbaus aber auch die Törtener Baustelle mit ihrer seriellen Produktion von Wohnbauten im Baukastensystem vorgestellt oder Einblicke in das private Wohnhaus von Ise und Walter Gropius gewährt. Das Innere der Meisterhäuser offenbart sich darin als ein Raum neuer Ästhetiken und Technologien, aber auch

als Ort geschlechtsspezifisch kodierter Subjekte und hetero-normativer Lebensweisen, in denen Frauen zu Konsumentinnen der neuen Produkte erklärt werden.

In den Jahren 1926–1927 steht die ehemalige Ausrichtung der Schule ebenso in Frage wie die gesellschaftlichen Bedingungen, die zu entsprechender Gestaltung führen. Breuers interventionistische Collage (eine konzeptkünstlerische Arbeit) entstand in einer Zeit konfliktreicher und ideologisch geführter Debatten, in denen die Gegensätze von Warenfunktion und sozialer Funktion von Design zum Ausdruck kamen und der Gestalter-Künstler mit der Einführung fordristischer Produktionsweisen konfrontiert war, eine Konfrontation auf die Georg Muche in derselben Ausgabe der Zeitschrift *bauhaus* nr. 1 kritisch Bezug nimmt:

„die illusion, daß die bildende kunst in der schöpferischen art technischer formgestaltung aufzugehen hätte, zerschellt in dem augenblick, in dem sie die grenze der konkreten wirklichkeit erreicht (...), weil die formgestaltung des mit technischen mitteln erzeugten industrieprodukts sich nach einer gesetzmäßigkeit vollzieht, die nicht von den bildenden künsten abgeleitet werden kann.“ Und Muche kommt zum Schluss: „kunst und technik sind nicht eine neue einheit, sie bleiben in ihrem schöpferischen wert wesensverschieden.“⁴

Diese offen formulierte Kritik an der in der zweiten Phase des Bauhauses 1923 formulierten Leitlinie „Kunst und Technik eine Einheit“, die das Paradigma des Handwerks von 1919 ablösen sollte, deutet auf eine zentrale Konfliktlinie hin, die mit der Berufung von Hannes Meyer zum Nachfolger von Walter Gropius schlussendlich bis zum Eklat führte. Lazlo Moholy-Nagy hatte bereits 1924 formuliert, dass „das 20. Jahrhundert ein technologisches wäre, in dem es vor allem um die Erfindung, Konstruktion und Bedienung und Betreuung von Maschinen gehen werde“. Moholy-Nagy war überzeugt, dass aus der Synthese von Kunst, Leben und Technik neue Kunstformen und ein neues gestalterisches Subjekt hervorgehen würde, das den Gegensatz von technischer und künstlerischer Praxis überwinden könnte. Das Künstlerische als Durchdringungsprinzip aller Bereiche der Produktion richtete sich auch gegen die Spezialisierung in Disziplinen und es ist daher erstaunlich, dass ja tatsächlich bis 1926 keine Berufsausbildung am Bauhaus erfolgt war. Man war Bauhüsler und in der Vorstellung der Lehrkräfte genügend ganzheitlich ausgebildet worden. Aber ausgerechnet Moholy-Nagys vom russischen Konstruktivismus übernommene positivistische Konzept technischer, künstlerischer und gesellschaftlicher Innovation im gelobten Maschinenzeitalter sollte mit dem vom Schweizer Genossenschaftsgedanken geprägten Hannes Meyer in Konflikt kommen.

Obwohl Hannes Meyer dem Suprematismus und Konstruktivismus nahe stand, wie seine eigenen Arbeiten zeigen, und bereits 1924 in der Zeitschrift „ABC. Beiträge zum Bauen“⁵, die er mit Mart Stam, Hans Schmidt und El Lissitzky herausgab, Arbeiten von Moholy-Nagy veröffentlicht hatte und obwohl

Moholy-Nagy und Meyer gerade im Jahr 1926 in freundschaftlich engem Austausch standen, brach an ihren unterschiedlichen Vorstellungen von der gesellschaftlichen Rolle des Gestaltungskünstlers ein unüberwindbarer Streit aus. Dieser Streit war es, der dazu führte, dass nicht nur Moholy-Nagy wegen dieser Konflikte mit Meyer das Bauhaus verließ – Gropius sollte später einmal sagen, „Hannes Meyer habe das Bauhaus verraten“ – sondern es führte auch dazu, dass Kandinsky und andere Lehrkräfte aktiv auf die frühzeitige Entlassung Hannes Meyers hinwirkten. Ein Prozess, der vornehmlich und sicher auch zu Recht dem Erstarken der Rechten in Dessau zugeschrieben wird und letztendlich politisch motiviert war, da der parteilose Meyer sich u.a. mit den sozialistischen und kommunistischen Studierenden am Bauhaus solidarisiert hatte. Aber der Rauswurf war auch Resultat eines internen Konflikts, der oft übersehen wird und der meines Erachtens ebenfalls von politischer Bedeutung ist.



Lotte Beese (später Stam Beese, im Hintergrund Hartmut Schulze) als Architektur-Studentin am Bauhaus Dessau, um 1928

Der erste Eklat mit den bisherigen Lehrkräften betraf Veränderungen in der Lehre, die Meyer durchsetzte sowie weitere, die er durchsetzen wollte und nicht mehr konnte. Zu allererst wollte er den Studierenden mehr Autonomie geben, denn in seiner Einschätzung war das Bauhaus weiterhin eine quasi Kunstakademie oder quasi Kunstgewerbeschule mit Privilegien für die vorwiegend männlichen Professoren und entsprechend asymmetrischen Verhältnissen zu den Studierenden. Die Aufteilung in Form- und Werkmeister wollte er auflösen, denn er verstand nicht warum die Künstler nicht technisch befähigt sein könnten. Ausgerechnet Moholy-Nagy schreibt an Ise Gropius „dass er nicht einsehe als Künstler ohne einen Techniker an seiner Seite arbeiten zu müssen und er würde nun aus diesem Grund die Schule verlassen“. Statt dem bestehenden Meisterprinzip weiter zu gehorchen, plante Meyer ein Angebot, in dem auch andere Wissensgebiete wie Philosophie, Soziologie aber auch Lehrende aus Bereichen der Landschaftsgestaltung einen Platz in einem ausgeweiteten Lehrangebot haben sollten. Frauen wurden mit Meyers Amtszeit – wie eingangs erwähnt – zu allen Werkstätten zugelassen, und die Weberei war nicht

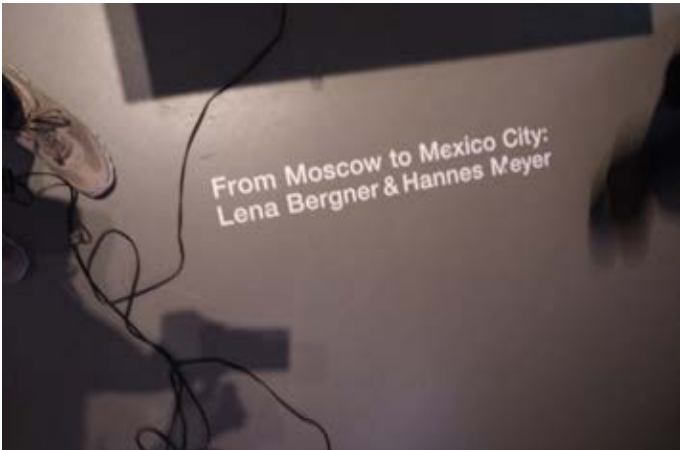
mehr Frauenklasse sondern – wie ein nicht veröffentlichtes Buch Meyers zeigt – ein wichtiger Bestandteil der innovativen Praxis am Bauhaus. Otti Bergers Text „Stoffe im Raum“, wurden so auch in der tschechischen linken Kultur-Zeitschrift *ReD*⁶ veröffentlicht. Mart Stam erhielt einen Lehrauftrag am Bauhaus, Austro-Marxisten wie Otto Neurath wurden eingeladen und Graf Dürkheim hielt Vorträge über Anthroposophie. Das Bauhaus blieb auch unter Meyer polyphon, aber es suchte nun auch aktiver nach Verbindungen zu anderen Wissensgebieten.

Unter Hannes Meyers Leitung von 1928 bis 1930, der Phase, in der auch Selman Selmanagić an das Bauhaus kam, setzte sich eine stärker kollektive und egalitäre, aber auch polytechnischere Herangehensweise in der Lehre durch. Mit sozialologischen – oder heute würde man sagen kulturanthropologischen Methoden – ließ Meyer die Lebensgewohnheiten der zukünftigen Bewohner einer Siedlung untersuchen und bezog biologische und klimatische Standortuntersuchungen in den Entwurfsprozess ein. Beim Entwurf und der Realisierung von Bauten – wie etwa den Laubenganghäusern in Dessau oder der Bundesgewerkschaftsschule in Bernau bei Berlin – arbeiteten Studierende verschiedener Studienjahre in den sogenannten „vertikalen Brigaden“ zusammen. Die Untersuchung des Kontextes für einen Gestaltungsprozess stand im Vordergrund. Studierende waren an der Erforschung räumlicher, topografischer und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen des Bauens ebenso beteiligt, wie an internationalen Ideen zum neuen Siedlungsbau und zur Stadtplanung. Nicht mehr der einzelne Gestalter-Künstler stand im Zentrum der Schulvision, sondern das Gestaltungsvorhaben selbst und die dazu benötigten Praktiken und Wissensformen. Dazu zählte auch die Berücksichtigung des Sonneneinfalls oder der umgebenden Landschaft, ein Motiv, das später in der Arbeit von Hannes Meyer wiederkehren sollte. Im Vordergrund standen kollektives Arbeiten und Lernen. Studierende der Zeit berichten, dass in diesen Jahren die Linie des Bauhauses nicht mehr so klar zu erkennen gewesen sei, dass man aber an den unterschiedlichsten Angeboten hätte teilhaben können und die Klassenbesprechungen in anderen Werkstätten mit verfolgt habe. Das Verhältnis zwischen Lehrenden und Studierenden sei ein kooperatives gewesen. In seiner Endvision strebte Meyer die autonome Schülerschule an, ein aus der Schweizer Reformpädagogik und Genossenschaftsbewegung stammende Idee der Befreiung von Vormundschaft. Nach seiner Entlassung folgten Meyer einige seiner ehemaligen Studierenden in die Sowjetunion und arbeiteten dort inoffiziell weiter unter dem Namen „Bauhaus Brigade Rot Front.“

Die Frage, welche Bedeutung künstlerische Verfahrensweisen am Bauhaus haben und wie eine progressive Lehre aussehen könnte, entfachte sich nicht erst seit der Ablösung von Johannes Itten durch Moholy-Nagy und Schlemmer und der Programmatik von 1923, sondern artikulierte sich jeweils in den unterschiedlichen Phasen bis in die kurze Amtszeit von Hannes Meyer und Mies van der Rohe am Architekturseminar als Studium

neben dem Beruf. Der innere Konflikt, welche Rolle und Funktion der/die Künstler*in in den neuen Verfahrensweisen und in der neuen demokratischen Gesellschaft haben könne, blieb eine virulente Debatte, die in verschiedene Richtungen ausschlug. Sie ist deswegen so interessant, weil sie bis heute unaufgelöst geblieben ist.

Meyer wurde gerne als reiner Funktionalist an die Wand gestellt. Wie ich mit der Ausstellung *bauhaus imaginista* zeigen konnte, war er aber immer ausdrücklich an künstlerischen Verfahrensweisen interessiert.



Momentaufnahme aus der Ausstellung „bauhaus imaginista“, Foto: L. Baumann

Viele Jahre später im Mexikanischen Exil bringen Hannes Meyer und die Weberin Lena Bergner, die sich selbst als proletarische Künstlerin bezeichnete, ihre Kunstauffassung gemeinsam auf den Punkt.⁷ Ab 1942 arbeiten sie für „La Estampa Mexicana“ mit der „Werkstatt für Populäre Grafik“ der berühmten TGP zusammen an antifaschistischen Ausstellungen, Drucken, Flugblättern für Arbeiter_innen und die indigene Bevölkerung und geben gemeinsam mit und für die TGP Bücher heraus.⁸ Die kollektive Arbeitsweise, die zu den Prinzipien der TGP gehörte, traf auf die Rolle der Kunst „als manifest und mittler einer kollektiven gesellschaft“, wie sie Hannes Meyer bereits in „bauhaus und gesellschaft“⁹ definiert hatte. In seinem Essay „Die Neue Welt“ von 1926 hatte Meyer zudem das Bild von einer globalisierten Welt entworfen, in der das Gemeinschaftliche und die Kooperation diese neue Weltordnung prägen werden und nicht – wie es Moholy-Nagy visionierte – die Maschinen. Diese soziale Revolution unterschied sich radikal von der Idee einer technologischen Revolution, an der die Künstler_innen gestaltend beteiligt wären, um neue Objekte

zu produzieren. Vielmehr suchten Meyer und einige seiner Studierenden nach ihm nach einer neuen fluiden Gestalter-subjektivität, die sich in lokale Kontexte einzubringen versuchte, im Dienst der Sache sozusagen.



Hannes Meyer, fotografiert kurz nach seiner Ankunft in der Sowjetunion (1930)

In einer Schlussbetrachtung auf seine Arbeit mit der TGP äußerte sich Hannes Meyer daher auch wie folgt: „Wir ehrenamtlichen Mitarbeiter der Estampa Mexicana, die wir die Aufgabe haben, die TGP-Arbeiten auch in den USA und in Europa zu propagieren, sind Zeugen eines Zusammenpralls zwischen mexikanischem Realismus, der sich in jedem Werk der Werkstatt spiegelt, mit der abstrakten Kunst und mit dem Surrealismus, der in den Ausstellungen jener Länder weiterhin dominiert. Trotz des Krieges sprechen sie die hungrigen Völker in einer den Massen unverständlichen Sprache an. In dieser europäischen Umgebung wäre unsere Gruppe realistischer Künstler ein ausgesprochen merkwürdiges Phänomen. Auch wäre es merkwürdig, dort eine kollektiv arbeitende Künstlergruppe anzutreffen, die 10 Jahre lang den individualisierten Tendenzen trotz der schwierigen ökonomischen und politischen Situation dieser Jahre widerstanden hat. Deshalb scheint mir, dass meine Freunde die ganze Aufmerksamkeit der revolutionären Teile des mexikanischen Volkes verdienen. Ein besseres Leben mit weniger Sorgen um die Verwirklichung ihrer Aufgaben in Dienste eines besseren Mexico!“¹⁰

Quellenangabe

- 1 Das umfangreiche Projekt „bauhaus imaginista“ fand 2019 Haus der Kulturen der Welt Berlin und anschließend im Zentrum Paul Klee in Bern statt unter der Künstlerischen Leitung und Kuration von Marion von Osten und Grant Watson;
https://hkw.de/de/programm/projekte/2019/bauhaus_imaginista/start.php
- 2 Die Zeitschrift bauhaus 1 aus dem Jahr 1926 ist unter folgendem Link abrufbar: https://monoskop.org/images/d/d4/Bauhaus_1-1_1926.pdf
Zugriff am 7.1.21, 16:25 Uhr
- 3 Die Bildunterschrift zu der Fotocollage der Stuhlentwicklung lautet:
„es geht von jahr zu jahr besser und besser. am ende sitzt man auf einer elastischen luftsäule“
- 4 Vgl. bauhaus nr. 1, Seite 5f
- 5 ABC. Beiträge zum Bauen, Hrsg. u.a. von Hans Schmidt, Mart Stam, El Lissitzky, Emil Roth, 1924-28. Bedeutende Architektur- und Kunstzeitschrift der Avantgarde.
- 6 ReD (Revue des Devêtsil), Zeitschrift des Prager Verbandes der Devêtsil (Pestwurz oder wörtlich übersetzt ‚Neunkräfte‘) einer Gruppierung tschechischer Avantgardenkünstler der 1920er Jahre.
Vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Devêtsil>
- 7 Hannes Meyer erhielt 1939 einen Ruf der mexikanischen Regierung und wurde Direktor des neu gegründeten Instituts für Städtebau und Planung mit Sitz in Mexiko-Stadt. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Hannes_Meyer
Lena Bergner erhielt 1939 eine Professur für Textilwesen am Staatlichen Textilinstitut in Mexico-Stadt.
Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Lena_Meyer-Bergner
- 8 Der Verlag „La Estampa Mexicana“ wurde 1942 von Hannes Meyer gegründet für die Künstlervereinigung Taller de Gráfica Popular (TGP, Werkstatt der Volksgraphiker).
- 9 Meyer, Hannes, Bauhaus und Gesellschaft; in: Bauhaus - 3 (1929); S. 4
- 10 Anm. LB: Da Marion von Osten krankheitsbedingt ihren Vortrag nicht persönlich hatte vortragen können, hatte sie den Text zur Verfügung gestellt, so dass er verlesen wurde. Die Anmerkungen und die Bildunterschriften wurden von Leonie Baumann verfasst, da die Veröffentlichung der Vorträge des Symposions erst nach dem Tod von Marion von Osten erfolgte. Ihre Einwilligung zur Veröffentlichung hatte sie noch zu Lebzeiten erteilt.

Zukunftsorientierte Lehre – der Hochschullehrer Selman Selmanagić¹

Leonie Baumann

Mit meinen Ausführungen möchte ich Selman Selmanagić vorstellen und einen Schwerpunkt auf seine Tätigkeit an der Kunsthochschule legen. Der Beitrag basiert auf zwei vorherigen Vorträgen, die ich zu unterschiedlichen Anlässen gehalten habe. 2014 hatte Aida Abadžić Hodžić im Auftrag des Bosnischen Instituts in Sarajevo die erste Monographie zu Selman Selmanagić herausgegeben, dem einzigen Bauhausarchitekten der Region Bosnien Herzegowina, der in Südosteuropa bis dahin nahezu unbekannt gewesen ist. Anlässlich der damaligen Veranstaltung, die sie organisierte, habe ich über Selmanagić Erweiterungsbau und unsere Aktivitäten zur Erhaltung dieses denkmalgeschützten Areals berichtet. Ihr Buch wurde im letzten Jahr unter dem Titel „Selman Selmanagić und das Bauhaus“ in überarbeiteter und aktualisierter Form auf Deutsch herausgegeben und im Bauhaus Archiv vorgestellt*, wo ich zum ersten Mal über Selmanagić als Hochschullehrer gesprochen habe.

Eingangs muss erwähnt werden, dass die Aktenlage mehr als dürftig ist, da die Kunsthochschule in Weißensee kein Archiv besitzt. Jürgen Neugebauer ist zu verdanken, dass sich ein digitales Archiv im Aufbau befindet. Allerdings haben die Töchter von Selmanagić, die nach und nach die umfangreichen privaten Archivmaterialien ihres Vaters sortieren, mir versichert, dass viele Unterlagen im Zusammenhang mit seiner Lehre noch erhalten geblieben sind.

Dankend erwähnen möchte ich neben Aida Abadžić Hodžić all diejenigen, die in den vergangenen Jahren dazu beigetragen haben, dass Selman Selmanagić nicht in Vergessenheit geraten ist. Nennen und danken möchte ich vor allem Hildtrud Ebert, Jens Semrau und Simone Hain für ihre jeweiligen wertvollen Recherchen und Veröffentlichungen.



Abb. 1

Kurzer Einblick in die Biografie von Selman Selmanagić

Selman Selmanagić wurde am 25. April 1905 in Srebrenica geboren. Es gibt allerdings auch andere Quellen, die sein Geburtsjahr mit 1904 und den -ort Konstantinopel/das heutige Istanbul angeben. Selmanagić gab im Personalbogen der Kunsthochschule den Beruf seines Vaters als Landwirt an, der ein Gut in der Nähe von Srebrenica besaß. Sein Vater hatte Bürgerliches Recht studiert und war zeitweilig auch Abgeordneter und Volksvertreter im Parlament.

Wie er, der Französisch, Türkisch und Persisch sprach, beherrschte auch Selman mit Deutsch, Englisch, Arabisch und Türkisch mehrere Sprachen.

Abb. 2



Von 1919 bis 1923 wurde er an der staatlichen Berufsschule für die Schreinerlehre ausgebildet. Nach seinem Wehrdienst machte er 1927 die Meisterprüfung als Möbel- und Bautischler an der Höheren Handwerksschule in Ljubljana. Während die meisten Bosnier in den 1920er Jahren nach Wien gingen, wollte Selmanagić unbedingt nach Berlin, um sich weiter zu entwickeln, doch eine zufällige Begegnung auf seiner Reise dorthin führte ihn stattdessen nach Dessau ans Bauhaus. Das sei für ihn das Richtige, hatte seine Reisebekanntschaft gemeint. Um sich das Studium zu verdienen, fängt er an, in der dortigen Schreinerwerkstatt zu arbeiten und hatte als

ausgebildeter Möbeltischler sogleich das Gefühl, dass alle anderen seine Lehrlinge seien.² Im Herbst 1929 schrieb er sich für den Vorkurs am Bauhaus ein. In seinen Erinnerungen betonte Selmanagić, dass er im Vorkurs gelernt habe, ganz im Geiste Hannes Meyers, „die Gestaltung für die Massen, auf der Grundlage der Alltagsbedürfnisse der Menschen“ ins Zentrum der Überlegungen zu stellen.³

Er wechselte in die Baulehre und dort hinterließ vor allem der junge tschechische Dozent Karel Teige besonderen Eindruck bei Selmanagić. Von ihm lernte er die Bedeutung des kollektiven Arbeitens in Projekten und „die Überwindung des Verständnisses von Architektur als ein rein ‚visuelles Phänomen‘“.⁴

Am 15. August 1932 wurde ihm das „bauhaus-diplom nr. 100“ zuerkannt, unterschrieben von Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer. Zu der Zeit hatte er schon zahlreiche Entwürfe und auch Bauten realisiert. Kurze Zeit später verließ er Deutschland aus politischen Gründen und arbeitete in Palästina. 1939 kehrte er nach Berlin zurück, wo er einige Monate im Architekturbüro von Egon Eiermann mitarbeitete. Danach war er als Architekt in den UFA Studios im Bereich des Kinobaus beschäftigt und hatte Kontakte zur Widerstandsbewegung gegen das Nazi-Regime.

Vollkommen vergessen ist Selmanagić zentrale Rolle, die er nach dem Krieg beim Wiederaufbau von Berlin einnahm. Von 1945 bis 1950 war er als Mitglied im Planungskollektiv von Hans Scharoun maßgeblich verantwortlich für die Erhaltung und den Wiederaufbau zahlreicher historischer Gebäude in Berlin.⁵ Konkret war er in der „Abteilung Aufbau“ Leiter des Referates Kulturstättenplanung und u.a. für das nach 120 Tagen Bauzeit errichtete größte Stadion der DDR zuständig, das damalige Walter Ulbricht Stadion, später umgenannt in Stadion der Weltjugend. Die Sportstätte wurde 1992 abgerissen, in Vorbereitung der Olympia-Bewerbung Berlins für die Olympiade im Jahr 2000, die bekanntermaßen jedoch nicht erfolgreich war. Auf dem Gelände wurde für den Bundesnachrichtendienst ein unübersehbares Gebäude in der Hauptstadt errichtet.

Selmanagić und die Hochschule

1950 wurde Selman Selmanagić von Mart Stam an die damalige Hochschule für Gestaltung nach Weißensee geholt. Die beiden waren sich bereits in Dessau am Bauhaus begegnet, als Selmanagić dort studierte und Stam lehrte. Nach dem Krieg entwarfen beide für die Hellerauer Werkstätten. Stam war damals bis zu seiner Versetzung nach Weißensee 1950 Rektor der Dresdener Kunstakademie.

Selman Selmanagić, der 1929 Mitglied der kommunistischen Zelle am Bauhaus geworden war, wird Mart Stam sicher auch durch seine Aktivitäten beim Wiederaufbau Berlins bekannt gewesen sein. Beide waren überzeugte Kommunisten, der Bauhaus-Tradition verpflichtet und hatten Visionen, wie sie mit ihren Kenntnissen am Aufbau einer zukunftsorientierten Gesellschaft mitwirken könnten. Stam wollte in diesem Sinne die Hochschule von Grund auf neu strukturieren und brauchte dringend Beistand, den er sich von Selmanagić erhoffte. Denn es gab damals unter Kolleginnen und Kollegen und vor allem in politisch verantwortlichen Positionen extrem unterschiedliche Auffassungen dazu, welche gesellschaftlichen Ziele zu definieren seien und wie die neue Zukunft aussehen könnte. Mart Stam hatte mit heftigen Widerständen zu kämpfen. Beide müssen eine enorme Energie und Überzeugungskraft ausgestrahlt haben, denn ihre Gegner kritisierten sie aufs Heftigste. Selmanagić und Stam wurden z.B. 1951 in einem Beitrag im „Neuen Deutschland“ angegriffen, sie seien „in den Traditionen des Bauhauses steckengeblieben ..., und sie würden noch immer ‚die Verschönerung von Bauwerken durch künstlerisch gestaltete Ornamente, durch Gesimse, Säulen und Kapitelle u.a. - ablehnen“.⁶

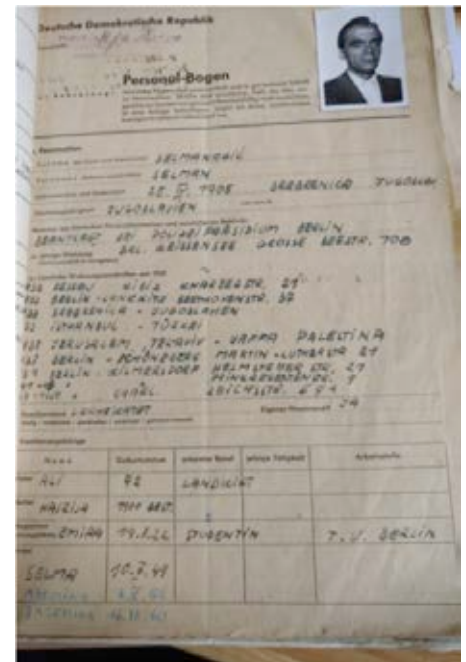


Abb. 3

Ein Jahr später wurde beiden Gestaltern von Ulbricht persönlich vorgeworfen, „die Herstellung ‚kastenähnlicher Schränke‘ zu betreiben, die mit Schönheit nicht das geringste zu tun haben“.⁷

Die politischen Auseinandersetzungen führten zur Entlassung Stams. Er erhielt 1952 nach nur zwei Jahren Amtszeit Hausverbot und musste von heute auf morgen die Hochschule verlassen. Selmanagić, dem 1951 der Professorentitel für Bau- und Raumgestaltung verliehen worden war, leitete bis zu seiner Emeritierung 1970 das Fachgebiet Architektur.

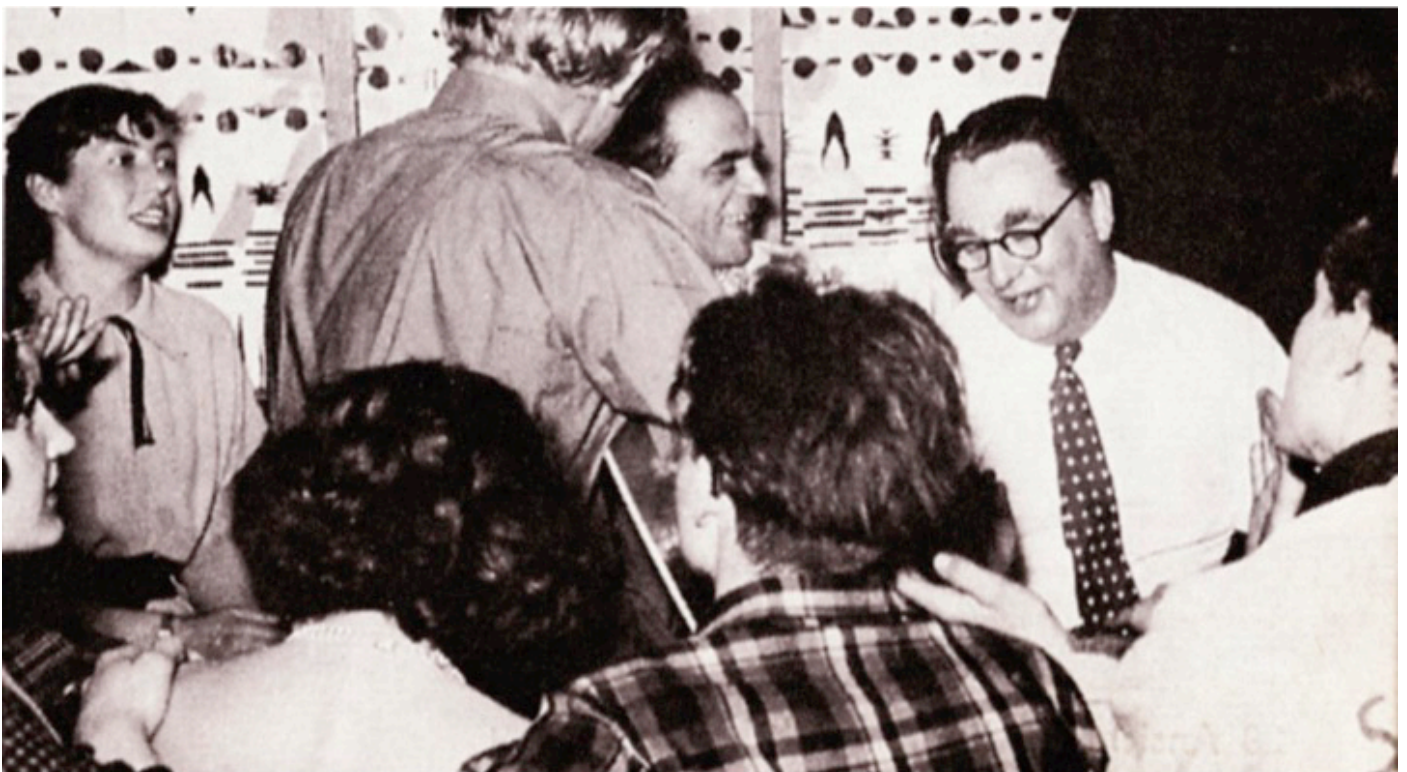


Abb. 4

Aus der Tatsache seines Verbleibens an der Hochschule ist jedoch weder Obrigkeitshörigkeit noch passive Anpassung ableitbar. Selmanagić blieb Streitbar und unbeugsam. Öffentlich wurde er als „imperialistischer Eierkistenarchitekt“ kritisiert.⁸ Diese und andere Vorwürfe und Unterstellungen müssen ihn zutiefst getroffen haben. Er hat „seine Position trotzdem nie widerrufen und ist nicht in die BRD übersiedelt“.⁹



Abb. 5

Selman Selmanagić übernahm 1954 als Leiter der Architekturabteilung mit Studierenden die Projektierung eines Erweiterungsbaus, als die Raumproblematik an der Kunsthochschule immer drängender wurde. Den Unterlagen ist allerdings zu entnehmen, dass unter den Professorinnen und Professoren in Weißensee zu dem Zeitpunkt immer noch Einigkeit herrschte, dass diese Bau-Planungen eine Zwischenlösung sein würden, da die Hochschulleitung zu der Zeit immer noch an einen Umzug der Kunsthochschule in die Mitte Berlins glaubte. Stam hatte dafür bereits 1950 Wilhelm-, Ecke Dorotheenstraße einen Entwurf gezeichnet, der zunächst auch realisiert werden sollte, dann aber auf Eis gelegt worden war. Der provisorische Erweiterungsbau in Weißensee sollte nach dem Auszug der Kunsthochschule einer Schulnutzung dienen – so die Planung Mitte der 1950er Jahre.

Das 1956 eröffnete Gebäude hatte in Bezug auf die Raumaufteilung und Lichtführung, die keine Oberlichtateliers beinhaltet, den Charakter eines Schulgebäudes, aber die Details der Ausführung waren anspruchsvoll und durchdacht.

Das ganze Ensemble wirkt bis heute nicht wie eine Notlösung. Ein Umzug ist nie erfolgt. Die „Übergangslösung“ wurde der dauerhafte Standort, immer geprägt von Raumnot, aber dafür mit einer außergewöhnlichen Atmosphäre und Aufenthaltsqualität im Detail.

1959 wurden Selmanagić die städtebaulichen Planungen für Schwedt übertragen. Da sei er, so berichten seine Kollegen, ein völlig anderer Mensch gewesen. Aber schon bald wurde ihm die Verantwortung entzogen, da seine Pläne aus damaliger Sicht zu visionär waren und er sich zudem „nicht mehr in ein Korsett pressen“ lassen wollte und zu keinen Kompromissen bereit war.¹⁰ Später sei er dann zunehmend isoliert gewesen, wie Peter Flierl, einer seiner damaligen Assistenten konstatiert.¹¹ Doch statt sich anzupassen, nutzte er im Gegenteil jede Gelegenheit, sich Konflikten offen zu stellen und nahm kein Blatt vor den Mund. So konnte es passieren, dass er als „unflätiger“ und „holpernder Typ“ beschrieben wurde, der z.B. in einer Sitzung den damaligen Präsidenten der Bauakademie – ein entschiedener Gegner seiner Arbeit – als „Liebknecht, Du Arschloch!“ beschimpft.¹² Legendar ist auch folgende Begebenheit: „Ich wurde einmal danach gefragt, wo ich anknüpfe. Ich habe geantwortet, wenn ich einen Stuhl baue, dann ist der Hintern, auf dem du sitzt, für mich der Anknüpfungspunkt. Ich sehe Fachliches und Soziales als Einheit.“¹³

Diese Eigenwilligkeit ließ man ihm durchgehen, aber öffentliche Bau- und Planungsaufträge erhielt er nicht mehr. In der Kunsthochschule hatte man ihn weitgehend in Ruhe gelassen, wenngleich die Existenz der Abteilung Architektur manchmal einem Spielball der Hochschulreformen oder politischen Launen gleichkam, mal war sie mehr oder weniger eigenständig, dann wieder von Auflösung bedroht oder zeitweilig mit Aufnahmestopp konfrontiert. Selmanagić schützten seine antifaschistische Vergangenheit, seine ohne Zweifel kommunistische Haltung und auch seine internationalen Kontakte, die er intensiv pflegte.

So ist er in der DDR-Architekturgeschichte die „Ausnahmerecheinung“, wie Simone Hain es formuliert, mit „unideologischem Radikalismus“, „geistiger Unabhängigkeit“ und „impulsivem Widerspruchsgeist“.¹⁴

Selmanagić' Lehrgrundsätze

1950 kam Selmanagić ziemlich unvorbereitet an die Hochschule. Er erinnerte sich später an diese Zeit: Anfangs „wusste ich (...) weder etwas von Pädagogik noch wusste ich, wie man Architektur lehrt, weil ich überhaupt nicht darauf geachtet hatte, wie meine Lehrer mich zum Architekten entwickelt hatten ... Naiv nahm ich an, ich könnte jedem Studenten genau wie einem Angestellten sagen, wie er Architektur zu machen habe (...). Und mit großem Erstaunen und mit Enttäuschen sowie mit Verzweiflung stellte ich fest, dass es so nicht möglich war. (...) Ich erschrak über die neue, mir völlig unbekannte Situation (...). Ehrlich gesagt: ich war ratlos. Täglich war ich mindestens acht Stunden in der Schule, nachts konnte ich nicht schlafen. So entstand (...) schrittweise der Lehrplan.“¹⁵ Und weiter schrieb er in einem Brief an Walter Gropius, dass er mit steigender Bewunderung die Bauhausidee begreifen lerne.¹⁶

Er definierte die Eckpunkte des Studiums: Jeder Studierende musste jede Aufgabe nach den drei Grundfragen programmieren: Für wen bauen? Was bauen? Wie bauen?¹⁷ Wenngleich er Gropius gegenüber von der Lehre der „totalen Architektur“ sprach, waren seine Methoden und die Ideen der Vermittlung eher flexibel: „Starre Pläne und starre Aufgaben‘ (...) seien nicht geeignet, den ‚künstlerischen Horizont‘ zu erweitern“.¹⁸

Eines allerdings war für ihn unumgänglich: Wer die ihm gestellte Aufgabe nicht an den sich entwickelnden gesellschaftlichen Verhältnissen überprüfte, konnte auch nicht mit der Entwurfsarbeit beginnen. „Sein Maßstab war eine ideale sozialistische Gesellschaft“, erinnert sich Peter Flierl, sein Student und späterer Kollege.¹⁹ Und Lutz Brand ergänzt: „Nicht nur die eigenen vier Wände sehen, sondern in Zusammenhängen denken. Das war sein großes Konzept.“²⁰



Abb. 6

Selmanagić ging davon aus, dass jeder Mensch eine Idee von der Gestaltung der Welt habe, weshalb auch unter allen Umständen diejenigen einzubeziehen seien, für die gebaut werden sollte. Das waren Grundsätze, die er bei Meyer und Teige verinnerlicht hatte und die seine Praxis geprägt hatten. Die jeweiligen Nutzer_innen seien der Maßstab, nicht die politischen Vorgaben. Seine Vorstellungen von der Verzahnung der Disziplinen, um Räume zum Hören, Riechen und Spüren zu schaffen, Räume, mit denen alle Sinne angesprochen werden können. Diese Ziele konnte er auch vermitteln, ohne sie selbst realisieren zu können. Er vermittelte eine Haltung zur Architektur, während er selber sich darauf beschränken musste, Inneneinrichtungen und Messen zu gestalten..



Abb. 7

Diese Entwicklung scheint für ihn aber nicht nur eine Notlösung gewesen zu sein. Denn Selmanagić war der Meinung, wenn man einen Stuhl entwerfen könne, dann könne man auch Architektur realisieren. Ein Stuhl sei ein Lebewesen und ein Stuhl sei auch Bildhauerei.²¹ Einer von seinen Gedanken, der seine generalistische Herangehensweise mit einem Schuss Universalität gut versinnbildlicht.

Selmanagić hielt unerschrocken in seinem absoluten Anspruch an komplexes Denken und Planen fest. Da er selbst nicht mehr in der Praxis stand, sorgte er dafür, dass viele „Zubringerdozenten“²² – wie Selmanagić sie bezeichnete – alle Bereiche aus der Praxis abdeckten. Ein Denken und Entwerfen, das sich aus den einfachsten Bedürfnissen entwickelte und das Hinschauen auf die Menschen, für die gebaut werden sollte, das waren die grundlegenden Beobachtungen, die er ins Zentrum aller seiner Überlegungen stellte.

Das Studium war damals anders, als heute. Die lebendigen und schwärmerischen Berichte von legendären, rauschenden Faschingsfesten und regelmäßigen gemeinsamen

Ernteeinsätzen, die Überschaubarkeit der Hochschule, die geringe Zahl von Studierenden in den jeweiligen Fachrichtungen, aber auch die politischen Auseinandersetzungen und Kontrollen schufen Bedingungen, die gerade für die Studierenden der Architektur eine besonders herausfordernde Studiensituation aber gleichzeitig einen intensiven Zusammenhalt schufen.

Den Berichten und Interviews ist zu entnehmen, dass sich nicht alle angemessen und umfassend auf die Realität vorbereitet fühlten. Allerdings muss relativierend angemerkt werden, dass das ein zeitloses Problem von Hochschulen ist. Der Lehrer Selmanagić galt als engagiert und verlässlich. Ständig konnte es passieren, dass er auftauchte, wenn die Studierenden ihre Pläne und Modelle erarbeiteten; sein analytischer und kritischer Blick war gleichermaßen gefürchtet wie erwünscht. Bei einer zufälligen Begegnung in der Hochschule hielt er gerne Studierende, die ihm begegneten, fest: „Du, bleib mal hier stehen und hör Dir das mal an, was ich zu sagen habe, das ist wichtig auch für Dich, hast Du mal verstanden!“²³ und schnell wurden aus zunächst zwei Diskutierenden zwanzig.

Selmanagić forderte seine Studierenden geradezu auf, die Lehrer auszubeuten, alles aus ihnen herauszuholen, denn schließlich seien sie dazu da. Bequemlichkeit oder Gleichgültigkeit duldet er nicht, ansonsten sei bei ihm sein ganzes südländisches Temperament ausgebrochen und der oder die Betreffende sah sich einer ‚Naturkatastrophe‘ ausgesetzt. Diese zuweilen als cholerisch bezeichneten Vorfälle sollen selten, aber dafür umso unvergeßlicher gewesen sein und ... außerordentlich wirkungsvoll, weil nachhaltig.

Vor kurzem überließ Siegfried Wagner der Kunsthochschule ein Original-Schreiben, das er als Student von Selmanagić im Dezember 1956 erhielt. Dieser Brief vermittelt uns eine



Abb. 8

Ahnung von der Ernsthaftigkeit, mit der Selmanagić mit seinen Studierenden umging. Der Tenor ist streng, entbehrt aber auch nicht eines gewissen Humors:

„Sehr geehrter Herr Wagner!
Zum Architekturstudium gehört großer Fleiß, exaktes wissenschaftliches Denken und damit verbunden eine gute Studendisziplin. Wenn sich ein Student nicht bemüht, diese Voraussetzungen zu erfüllen, ist es für den Dozenten sehr schwer ihm bei der Erlangung des gesteckten Zieles zu helfen. Es ist für mich bedauerlich, wenn ich feststellen muß, daß meine Hinweise in allen menschlichen Variationen – in liebenswürdiger

Weise, in leisen wie auch in erhöhten Tönen – nicht die Liebe zum Architekturstudium und damit zur Arbeit und Disziplin in Ihnen geweckt haben. Ich hoffe, Sie werden mich verstehen und mich davor bewahren, Ihnen einen zweiten Brief schreiben zu müssen.“

Ende der 1960er Jahre, also kurz vor seinem Ausscheiden, engagierte sich Selmanagić noch einmal sehr für eine Hochschulreform im Sinne der Bauhauslehre. Doch vor allem in der freien Kunst gab es Widerstände gegen seine Ideen von vertikalen und horizontalen Modellen sowie der Verzahnung der Künste mit der Architektur als der Mutter der Künste. Selmanagić kritisierte diese Haltung als eigenbrödlerisch und „nur“ emotional.

Selmanagić hatte – auch gestalterisch – Lehrpläne entwickelt, von denen einer für die Architektur in der Hochschule erhalten geblieben ist (s. Abb. 9). Er selbst äußerte gegenüber einem damaligen Kollegen in der Zeit die Vermutung, man gucke an der Hochschule alle fünf Minuten auf die Uhr, ob er schon fünfundsechzig sei. Daher ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass unmittelbar nach seiner Emeritierung die bis dahin entwickelten Pläne für eine Hochschulstrukturreform vom damaligen Rektor gestoppt wurden.²⁴

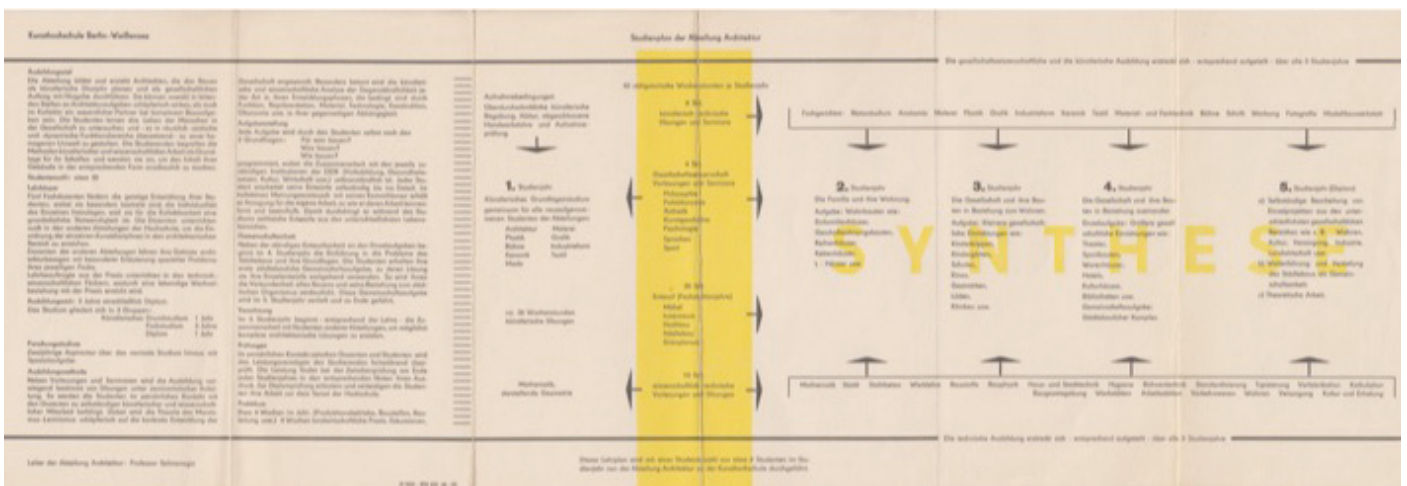


Abb. 9

Einschätzung von Studierenden und Kollegen

Die meisten der bekannten Berichte sind durchweg positiv bis begeistert. Selbst eine Studentin, wie Franziska Schwarzbach, die sich kurz nach dem Studium der Architektur entschloss, Bildhauerei zu praktizieren, erzählt mit Anerkennung von ihrem Lehrer. Schwarzbach hielt ihn nicht unbedingt für einen guten Architekten, aber „seine Möbel sind einfach Zeitgeist. Mit dem Selman-Stuhl bin ich groß geworden... Er war bestimmt auch kein guter Pädagoge, aber trotzdem ein guter Lehrer, einfach eine Persönlichkeit, die man brauchte als Student.“²⁵

Für den langjährigen Malerei-Kollegen und Rektor Walter Womacka war Selmanagić eine starke Persönlichkeit, die auf Student_innen und Kolleg_innen einen großen Eindruck machte.²⁶ Kannte man ihn jedoch länger, so meinte Womacka etwas distanziert, wiederholten sich die manchmal auch überheblich wirkenden Reden.²⁷ In der Professoren-Mensa sei er der Hauptredner gewesen, „weil er immer Zeit hatte. Im Endeffekt war es immer die gleiche Leier. Wenn man das nicht kannte, war man fasziniert. Für Neue was das wichtig, die Studenten haben ja gewechselt.“²⁸

Dietmar Kuntzsch, einer seiner Studenten und späteren Nachfolger an der Hochschule als Professor in der Architektur, ist dagegen davon überzeugt, dass Selmanagić für die Hochschule und Architekturabteilung eine unverzichtbare Rolle gespielt habe. Er berichtet von mächtigen Streitgesprächen zwischen den Lehrenden, an denen Selmanagić beteiligt war, von denen sie als Studierende auf jeden Fall sehr profitiert hätten.

Für ihn sei die folgende Begebenheit symptomatisch gewesen, so Kuntzsch: „Er hatte das hundertste Diplom von Mies van der Rohe und sagte in seinem gebrochenen serbischen Deutsch ‚Kuntzsch Du bist Enkel von Mies van der Rohe.‘“²⁹ Und so adelte er die meisten seiner Studierenden.

Franziska Schwarzbach berichtet, dass Selmanagić alle Zeitschriften verboten habe, mit dem Hinweis: „Kannst Du lesen, wenn Du gemacht hast.“³⁰ Sie habe sich in der Architektur irgendwie geschützt und aufgehoben gefühlt, da Selmanagić „das schwarze Schaf in der Partei war. Er war ja nun überzeugter Kommunist, sein Slogan war: ‚Dummheit ist schlimmer als Konterrevolution‘.“³¹

Solveig Steller, die von 1962 bis 1967 Architektur bei ihm studierte, erzählte, dass sie erst nach mehrmaligen Anläufen die Aufnahme geschafft hätte, aber schon beim ersten Aufnahmegespräch fasziniert gewesen sei, von Selmanagić unkonventioneller Art mit den Prüflingen zu sprechen. Nach dem Grundlagenjahr wechselte sie in die Fachrichtung Architektur und das sei – wie sie sagt – paradiesisch verlaufen, weil es nur zwei Studierende gab. Im dritten Studienjahr sei dann noch ein weiterer dazugekommen. Die Studienaufgaben wurden jeweils für ein Jahr gegeben und von vielen Dozenten aus der Praxis betreut. „Die Leine, an der uns dieser großartige Pädagoge laufen ließ, war so lang und unauffällig, dass ich sie eigentlich erst Jahre später entdeckt habe.“³²



Abb. 10

Der Erweiterungsbau der Kunsthochschule

Das 1956 eingeweihte Erweiterungsgebäude der Kunsthochschule ist das letzte in Deutschland noch existierende Gebäude dieses bedeutenden Architekten und Lehrers und steht seit Mitte der 1980er Jahre als Ensemble unter Denkmalschutz.

Als 2007 die Aula wegen akuter Einsturzgefahr geschlossen werden musste, signalisierte die Baden-Württembergische Wüstenrot Stiftung Interesse, die Restaurierung im Rahmen ihres Denkmalprogramms zu finanzieren, da sie auf der Suche nach einem Gebäude der DDR-Moderne war, das es zu erhalten galt.

Im Frühjahr 2011 begann die Bauphase. Die Kunsthochschule konnte mit der Förderung das durchlässige Dach und den maroden Dachstuhl im Aulatrakt renovieren sowie die gesamte Substanz der Aula und der Voraula incl. des Wandbildes von Arno Mohr und der Leuchter in Aula und Voraula. Am 3. Februar 2012 wurden die Räume im Rahmen eines Festaktes wiedereröffnet, an dem Selmanagić Ehefrau Emira noch teilnehmen konnte. Es war viel Geld verbaut worden und von ausnahmslos allen Besucher_innen war zu hören: „Was habt Ihr denn überhaupt gemacht?“ Sie hatten den Eindruck, die Aula sähe aus wie eh und je. Für mich war das die beste Bestätigung, dass in diesem schwierige Prozess der denkmalgerechten Restaurierung immer die richtigen Entscheidungen getroffen worden waren und das Ergebnis sich stark an der ursprünglich von Selmanagić intendierten Ausstrahlung orientiert. Auffällig an der gesamten Raumkomposition ist die sorgfältige Auswahl der Materialien und ihrer Verarbeitung insbesondere die Verwendung der unterschiedlichen Hölzer.



Abb. 11

Ein Jahr später, 2013, konnte die Kunsthochschule dann mit finanzieller Unterstützung des Studierendenwerks die Mensa denkmalgerecht renovieren. Es kann hier nicht eingehend auf die Details des gesamten Gebäudekomplexes eingegangen werden, aber er existiert heute noch entsprechend der Grundsätze und Visionen seines Erbauers. Die Kunsthochschule hat aktuell enorme räumliche Probleme, aber dass dieses von Selman Selmanagić errichtete Gebäude-Ensemble zur Geschichte, zur Gegenwart und Zukunft der Kunsthochschule gehört, steht außer Frage.

Selmanagić Ideen und seine Lehrensätze kann man als letzte große soziale Utopie des Bauhauses bezeichnen, die einen frühen – heute würde man sagen – partizipativen Ansatz hatten, ohne sich jedoch die Entscheidungsmacht nehmen zu lassen. Er imaginierte eine Zeit, in der die Menschen sich aus dem Produktionsprozess befreit haben und sich kulturellen Betätigungen widmen können. Und seine Lehre zielte darauf ab, sich mit einer umfassenden weitsichtigen Stadtplanung und Architektur diesem Zukunftsideal anzunähern.



Abb. 12

Doch er hatte auch noch ein anderes Ziel, das er in einem Interview beschrieb, aus dem Simone Hain zitiert: „Die Deutschen an sich könne er als Kommunist nicht ändern. Aber dass sie neben ihrer bemühten Würde, ihrem Fleiß und ihrer Disziplin im eigenen Interesse auch zu orientalischer Gelassenheit, zu jüdischer Fantasie, ja zu Freiheit fänden, dafür habe er als Architekt Mittel zur Hand.“³³

Und da besitzt dieser Visionär in Ergänzung zu seinen stadtplanerischen, gesellschaftlichen, antihierarchischen und partizipativen Ansätzen auch noch eine visionäre transkulturelle Perspektive von außerordentlich überraschend aktueller Brisanz.

Leonie Baumann ist seit 2011 Rektorin der weißensee kunsthochschule berlin

Quellenangabe

- 1 Vortrag anlässlich des Symposions der weißensee kunsthochschule berlin „warum das bauhaus schwer auszuhalten ist“, das zur Einweihung einer „Berliner Gedenktafel“ für Selman Selmanagić vom 22.-23. Oktober 2019 stattfand.
- 2 Aida Abadžić Hodžić, Selman Selmanagić, Berlin, 2018, S. 61
- 3 a.a.O., S. 72
- 4 a.a.O., S. 75
- 5 Schon 1945 zieht Selmanagić Klimatologen als Berater hinzu, mit denen er den Aufbau Berlins plant.
- 6 Im Kampf um eine neue deutsche Architektur, in: Neues Deutschland, 13.2.1951, vgl. Hildtrud Ebert, Das erste Jahrzehnt. Die Kunsthochschule Berlin zwischen Autonomie und Anpassung. Aspekte eines unlösbaren Konflikts; in: S.D. Sauerbier (Hg.) Zwei Aufbrüche – Symposion der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Berlin, 1997, S. 44.
- 7 Protokoll der Arbeitstagung des Instituts für Innenarchitektur der Deutschen Bauakademie. Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, Berlin, DH (Deutsche Bauakademie) 2 A/141; vgl. Hildtrud Ebert, a.a.O., S. 45
- 8 Vgl. Jens Semrau (2004), S. 145, Interview mit Peter Flierl, ehemaliger Student und späterer Kollege von Selmanagić.
- 9 ebenda
- 10 Vgl. Jens Semrau (2004), S.120, Interview mit Bruno Flierl, Gastdozent in der Architektur
- 11 Vgl. a.a.O., S. 145
- 12 Vgl. a.a.O., S. 139
- 13 Institut für industrielle Gestaltung, Mart Stam an Selman Selmanagić, 22.8.1951, Archiv Familie Selmanagić, S. 33, zit. nach: Walter Scheiffele, ostmoderne westmoderne, Leipzig, 2019, S. 227
- 14 Simone Hain, Gegen die Diktatur des Auges – Selman Selmanagić zum 100. Geburtstag, in: form+zweck 21, 2005, S. 80
- 15 Simone Hain, (2005), S. 98
- 16 ebenda
- 17 Vgl. ebenda
- 18 Hildtrud Ebert, in S.D. Sauerbier (1997), S. 47
- 19 Vgl. Jens Semrau (2004), S. 144
- 20 Vgl. a.a.O., S. 128
- 21 Vgl. Jens Semrau (2004), S. 364, Interview mit Franziska Schwarzbach (ehemalige Studentin von Selmanagić)
- 22 ebenda
- 23 Vgl. a.a.O., S. 131, Interview mit Lutz Brandt (ehemaliger Student Architektur)
- 24 Vgl. ebenda
- 25 Vgl. a.a.O., S. 164, Interview mit Franziska Schwarzbach (ehemalige Studentin)
- 26 Vgl. a.a.O., S. 119, Interview mit Walter Womacka (Malerei Professor und langjähriger Rektor)
- 27 a.a.O., S. 120
- 28 a.a.O., S. 124
- 29 a.a.O., S. 146, Interview mit Dietmar Kuntzsch (Student bei Selmanagić von 1956-61, Lehrtätigkeit an der Kunsthochschule in Weißensee von 1970-96)
- 30 a.a.O., S. 163, Interview mit Franziska Schwarzbach
- 31 a.a.O., S. 165
- 32 Kunsthochschule Berlin (Hg.), Selman Selmanagić, Beiträge 10, Festsausgabe zum 80. Geburtstag am 25. April 1985, S. 55
- 33 Simone Hain, Verhinderte Wiedergeburt – Das Bauhaus und der Stalinismus 1945 – 1952, S. 112, in: Philipp Oswald (Hg.) Bauhaus Streit. 1919-2009, Ostfildern, 2009

Abbildungsverzeichnis

- 1 Ansicht Erweiterungsbau der Kunsthochschule in den späten 1950er Jahren. (Archiv Kunsthochschule)
- 2 Bauhaus-Diplom (Archiv Familie Selmanagić)
- 3 Personal-Bogen Selman Selmanagić anlässlich seines Dienstbeginns an der Kunsthochschule 1950 (Archiv Kunsthochschule)
- 4 Fasching an der Kunsthochschule. In der Mitte Selman Selmanagić, rechts davon Mart Stam, links neben Selmanagić Rückenansicht von Arno Mohr (1951/1952?/ Archiv Kunsthochschule)
- 5 Selmanagić (links mit Hut und Mantel). Im Hintergrund das Modell des Erweiterungsbaus mit Studierenden im Vordergrund, Detail Eingangsrelief von Jürgen von Woyski (Foto: L. Baumann)
- 6 Selmanagić (3. v. l.), 1959 mit Studierenden im Fachbereich Architektur (Foto: Dietmar Kuntzsch)
- 7 Selmanagić mit Tonmodell eines Stuhls 1958 (Foto: Dietmar Kuntzsch)
- 8 Gestelltes Bild mit Selmanagić und dem Studenten Siegfried Wagner. Foto ca. 1955-1958. (Archiv Kunsthochschule) (Wagner war später ein wichtiger Städtebauer und u.a. für Hoyerswerda zuständig.)
- 9 Lehrplan für das Fachgebiet Architektur von Selmanagić, 1966 (Archiv Kunsthochschule)
- 10 Ausstellung im Eingangs-Foyer der Kunsthochschule anlässlich des 80. Geburtstages von Selman Selmanagić, 1985 (Archiv Kunsthochschule)
- 11 Restaurierte Aula der Kunsthochschule nach der Wiedereröffnung im Februar 2012 (Foto: Heike Overberg/Kunsthochschule)
- 12 Selman Selmanagić 1985 (Foto: Anneliese Bonitz/Kunsthochschule)

Anmerkungen der Autorin

Ausführliche Biografien zu den interviewten Personen, die im Text zitiert werden, sind in der Veröffentlichung Jens Semrau, Hg. (2004) auf den Seiten 421 ff nachzulesen.

Ich danke Prof. Dietmar Kuntzsch und der Familie Selmanagić für die Erteilung der Abdruckgenehmigungen. Verwendung von Text und Fotografien unterliegen den urheberrechtlichen Bestimmungen.

* Weiterführender Link zur Veranstaltung des Landesdenkmalamtes im Rahmen des Berliner Denkmalsalons im Bauhaus Archiv anlässlich der Veröffentlichung Selman Selmanagić von Aida Abadžić Hodžić:

<https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/veranstaltungen/berliner-denkmalsalon/selman-selmanagic-eine-europaeische-biographie-682490.php>

Das Ganze und das Wahre

Walter Scheiffele

Welches Niveau haben wir beim Sprechen über Kultur in der DDR 30 Jahre nach ihrem Ende erreicht? Im Bauhausjahr 2019 hat die Neue Zürcher Zeitung darüber geschrieben, dass die Machtverhältnisse in Deutschland klar seien, dass der Westen die Deutungshoheit über den Osten erlangt habe. Und die Frankfurter Allgemeine Zeitung, sich der ihrigen bewusst, befand korrigierend, dass die DDR nicht nur ein politischer Unrechtsstaat, sondern auch ein Ort gewesen sei, an dem ästhetische Experimente stattgefunden hätten und dass sich dort eine eigene künstlerische Avantgarde gebildet habe. Dass diese ästhetischen Experimente, basierend auf denen des Bauhauses in Dessau, auch das gesellschaftliche Gedächtnis berühren, den Planungswillen eines sozialistischen Staates, das kann an dem Eigenwillen eines Lehrers abgelesen werden, dem an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee das Bauen weitgehend verweigert wurde, nicht aber seine Entwurfsarbeit für die große berühmte Möbelfabrik in Hellerau. Selman Selmanagić wird, darüber war man sich 2019 bei der Einweihung einer Gedenktafel für ihn am Hochschulgebäude einig, in unserem kulturellen und gesellschaftlichen Gedächtnis bleiben.

Selmanagić hatte von Oktober 1929, noch unter dem Direktorat von Hannes Meyer, bis Juli 1932, unter der Leitung von Ludwig Mies van der Rohe, am Dessauer Bauhaus studiert. Wie kam der bosnische Student, kaum des Deutschen mächtig, an dieser neuen Hochschule für Gestaltung zurecht? An einer Hochschule, für die Walter Gropius „den Künstler, den Kaufmann, den Techniker“ zusammen gedacht und auf eine „neue Einheit von Kunst und Technik“ orientiert hatte, diesen für die „angewandten“ Künste so entscheidenden Schritt in die (industrielle) Moderne. Selmanagić hat mit den Sehweisen moderner Künstler wie Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy Nagy die Welt anders sehen gelernt, das Unsichtbare im Sichtbaren. Heinz Hirdina hat das im Gespräch mit ihm aufgezeichnet: „Beim Aktzeichnen saß einer neben mir, der konnte jede Wimper zeichnen, der kam von der Akademie. Ich sah das Modell, ich sah die Zeichnung und dachte: Das kannst du nie. Da kam Klee und erzählte meinem Nachbarn etwas, verstanden habe ich es ja nicht, mein tschechischer Freund hat es mir nachher übersetzt – Klee hat mich gelobt. Es ging darum, daß mein Nachbar von mir lernen sollte, wie man zeichnet. Da hab ich gedacht, was ist das für eine Schule? Ich kann nicht zeichnen, und der soll es von mir lernen?“¹ Oder war das alles ganz anders? Hatte man am Bau-

haus das Kopfstehende wieder zurück auf die Füße gestellt? Im Juli 1931 verließ Klee das Dessauer Bauhaus. Bei Ludwig Hilberseimer dagegen hat Selmanagić in einem Studentenkollektiv die nüchterne Planung einer Arbeitersiedlung für die Junkerswerke kennengelernt.² Das Künstlerische und das Rationale zusammenzudenken, das hat Selmanagić von Mies van der Rohe, den er sehr verehrt hat, mitgenommen – und diesen wesentlichen Anteil der Künste an der technischen Welt hat der Professor Selmanagić den Studenten und Studentinnen in Weißensee weiter gegeben.

Die Verbindung von Gestaltungsvorgängen, in letzter von Selmanagić vollzogener Konsequenz über das Bauhaus hinausreichend, hat der Hochschullehrer unter einem Begriff gefasst, den keiner, der mit ihm an der Hochschule für angewandte Künste in Berührung kam, vergessen hat – den der „Verzahnung“. Auch wenn das Zahnrad das elementare Treibrad der industriellen Frühgeschichte war, mit dem Ineinanderwirken seiner Zähne war es zu einer Metapher geworden, die über die mechanische Phase hinaus wirkungsmächtig blieb.

Selmanagić, der zuvor noch für das ganze Berlin geplant hatte, war an der Weißenseer Hochschule mit der Leitung eines Fachbereichs nicht ausgelastet. Es schien, als komme in ihm, der jeder Spezialisierung kritisch begegnet war, der Bauhäusler wieder zum Vorschein. In der Hochschule gewöhnte man sich daran, dass er quer durch alle Fachgebiete Studenten und Studentinnen in Diskussionen verwickelte, die ihren fachlichen Horizont überschritten. Mit dem Begriff der „Verzahnung“ drängte er auf ein die Fachbereiche übergreifendes Lernen, das er von Dessau her kannte und das seiner Meinung nach zu einer „sozialistischen Unterrichtsmethode“ fortschreiten musste. In einem Fragebogen, der ebendieser Intention folgte, wandte sich die Hochschule 1958 an ihre Lehrenden: „Welche Abteilung oder Abteilungen müssen miteinander arbeiten? (Verzahnung) Wie stellen Sie sich die Verzahnung vor? Welche Methode kann man anwenden, was und bis wohin kann man sich verzahnen? Kann die Verzahnung sofort beginnen oder erst in höheren Studienjahren? Wie könnten diese fachlichen Verknüpfungen zu kollektiven Projektformen führen? Könnten zum Beispiel Architekten, Maler, Bildhauer und Grafiker, oder Maler, Grafiker, Textil- und Modestudenten verzahnt werden?“³

Karl Clauss Dietel, der Karosserieingenieur aus Zwickau hat sich in einem zweiten Studium in Weißensee bei Rudi Högner

der industriellen Formgebung zugewandt. Er erinnert sich lebhaft an diese die Hochschuldebatten prägenden Denkanstöße des Architekten, die bis in die Abteilung „Gerät“ hineinwirkten: „Das Prinzip nannte sich „Verzahnung“, und es kam von Selmanagić. Explizit interdisziplinär. Wir sind vier Wochen zu den Architekten gegangen, die Architekten kamen vier Wochen in die Formgestaltung, wir waren vier Wochen in der Gebrauchsgrafik. Ich war oft bei der Gebrauchsgrafik. Das ist wohl der Grund dafür, dass ich später so viele Signets gemacht habe. Es gab dort eine große Bandbreite von harter konstruktiver Auffassung bis zu der sensiblen Grafik, die eher von Arno Mohr getragen wurde und von Werner Klemke auf der anderen Seite. Wir waren in der Keramik, waren in der Plastik. In der Mode waren wir nicht, aber mit den Modestudentinnen hatten wir sowieso gute Beziehungen. Das war das Prinzip Verzahnung. Eines mit weitreichenden Impulsen ... Bei Selmanagić diskutierten wir über Spezialisierung. Formgestaltung war ihm vielleicht schon zu spezifisch. Weil das so spezifisch am Bauhaus nicht war. Eine Abteilung Produktgestaltung gab es dort nicht, es gab die Abteilung Metall. Spezialisierung? Einer sagte: ‚Es gibt ja auch die Innenarchitektur.‘ Da war’s aus! Selmanagić widersprach: ‚Innenarchitektur? Innenarchitektur ist alles Quatsch! Kannst du machen gute Scheuerleiste, kannst du entwerfen Stuhl. Hast du entworfen Stuhl, kannst du bauen Haus. Hast du entworfen Haus, kannst du machen ganze Stadt. Spezialisierung, das ist alles Quatsch! Solche Sätze haben uns natürlich geprägt.“⁴

Frage: Herr Selmanagić, Sie sagen, man könne die Planung einer Stadt nicht von der eines Hauses, von der einer Wohnung, ja nicht einmal von der eines Schrankes trennen. Warum ist das so?

„Weil die Dinge zusammenhängen. Der Architekt eines Wohnhauses muss sich überlegen, welche Schränke in dieses Haus kommen. Wir haben damals festgestellt, dass der Arbeiter zwei Anzüge und drei Bücher hat; heute sind es natürlich mehr. Aber warum sollte der Arbeiter in seiner Wohnung so viel Platz für Schränke verschwenden? Sie sollten aus Fertigteilen bestehen; jeder Idiot sollte sie im Handumdrehen montieren können. Dieses Problem hat Herbert Hirche hervorragend gelöst. Am besten scheint mir, man entwirft Trennwände und Trennschränke als eines. Massivwände können hinderlich sein. Wenn die Kinder aus der Wohnung ausziehen, stehen die steifen Wände im Wege. Nichts lässt sich verändern.“⁵

Der Neubau der Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee 1955/56 ist, gewürdigt durch die oben erwähnte Gedenktafel, das einzige Bauwerk, das Selman Selmanagić während der Widrigkeiten der Formalismusdebatte jener Zeit zugestanden wurde – und, nicht viel anders als Gropius beim Haus am Horn und als Meyer beim Bau der Bundesschule des ADGB in Bernau, übergab er, wie Hans Gutheil, damals Student in Selmanagić Architekturabteilung, erinnert, den Studentin-

nen und Studenten große Anteile der Entwurfsarbeit für das Hochschulgebäude: „Ein ... Student war für die Treppen des Anbaus zuständig. Entwürfe für Zwischengang und Mensa bearbeiteten weitere Absolventen. Professor Selmanagić betraute nicht nur die männlichen Studenten mit speziellen Aufgaben. Den Entwurf für die Mensa gestaltete eine Studentin. Ich war von Selmanagić auch für Entwurf und Gestaltung der Aula beauftragt.“⁶ In der Holzverkleideten Aula hat Selmanagić als ein Hausarchitekt der Deutschen Werkstätten in Hellerau fungiert. Nur diese waren in der Lage, den hochgestimmten Raum mit außergewöhnlich handwerklicher Qualität zu erzeugen. Wie viel ästhetischen Anteil hat das Dessauer Bauhausgebäude an dem Hochschulbau in Weißensee, der für eine spätere Verwendung für eine Oberschule geplant war? Noch heute kann jeder Studierende am Eingangsbereich – oben das abstrahierende Gesims der Dozentin Toni Mau, darunter die figurativen Reliefs des Bildhauers Jürgen von Woyski – abwägen, wohin die Hochschule und wohin das Ministerium für Kultur damals neigte.

Eine der neuen Städte, nach StalinStadt, heute Eisenhüttenstadt, und Hoyerswerda, die mit dem Aufbau einer eigenständigen Industriebasis entstanden, war das im Osten Brandenburgs gelegene Schwedt an der Oder. Es war von der DDR-Führung 1958 als Standort für ein Erdölwerk ausgewählt worden. Der Grundstein für das Erdölverarbeitungswerk (EVW) Schwedt war 1960 gelegt worden. In diesem Jahr hatte auch Selmanagić den Auftrag erhalten, die Stadt zu planen. Für Selmanagić, der bei Hilberseimer an der Planung der großen Junkers-Siedlung beteiligt gewesen war, war das Ganze, das Verzahnte in diesen neuen Städten zu finden. Hermann Exner, der große Architektur- und Kulturkritiker der DDR, befreundet mit Selmanagić, verteidigte dessen städtebaulichen Entwurf 1961 in der Zeitschrift „Deutsche Architektur“, nachdem man in der Deutschen Bauakademie bereits daran gegangen war, ihn zur Seite zu schieben. Exner hob in seiner Beschreibung des Entwurfs, der ihm sicher durch Gespräche mit dem Architekten gut vertraut war, eine Vorstellung von Leben in Stadt und Natur hervor, die uns mittlerweile so selbstverständlich wie erstrebenswert erscheint: Im Zentrum der Stadt sollten Warenhaus, Kulturhaus, Theater- und Vortragssäle errichtet werden. Diese Mitte sollte „größer als der Markusplatz in Venedig“ und ebenso wie dieser ausschließlich Fußgängern vorbehalten sein. Sie sollte politischen Kundgebungen Raum geben, aber mit Cafés und Restaurants, mit Sitzen im Freien auch die „Atmosphäre einer ungezwungenen demokratischen Geselligkeit“ erzeugen. Zwischen dem Zentrum und den Wohnbauten sollte ein Grüngürtel angelegt werden, der den Weg zum Einkauf, ins Konzert, ins Theater, ins Kino oder zum Vortrag in einem der Säle zu einem Erlebnis in freier Natur machen würde. Durch diese für zwölftausend Einwohner konzipierte Kommune, mit der großstädtischen Atmosphäre ihrer Mitte, dem Grüngürtel und der Randbebauung, sah Exner die Grundlage für einen neuen städtebaulichen Typus geschaffen.

War eine „biologisch integrierende Beziehung zur Natur“ zentrales Moment dieser Stadtplanung, dann kam dem Fahrrad gegenüber dem PKW eine erhöhte Bedeutung zu: „Gute, landschaftlich schöne Radfahrwege zwischen der Stadt und den Werken, zwischen den umliegenden Orten und der Stadt sowie in die Ausflugsgegenden, dazu leicht zu benutzende gedeckte Parkplätze für etwa 2000 Räder sind weitere Forderungen. Ernster Erwägung wert ist die Anlage überdeckter, beleuchteter Radfahrwege zwischen der Stadt und den Werken.“⁷

Exner kam zu dem Schluss: „Die städtebauliche Planung Schwedts ist der Stalin-Stadt und Hoyerswerdas weitaus überlegen. Sie bedeutet einen großen Schritt vorwärts zur kommunistischen Stadt. Erweitert um Stadtteile im Flachbau mit Gartennutzung, kombiniert mit den gesellschaftlichen und hygienischen Vorzügen des Zeilenbaus sowie mit einem besseren, fortschrittlichen Wohnungstyp sollte die großzügige Konzeption des Architekten Selmanagić als Grundlage für weitere Planungen dienen.“⁸

Frage: Herr Selmanagić, früher spielten ästhetische und funktionale Kriterien die größte Rolle. Seit einer Weile hingegen ist viel von Ökologie die Rede, auch mit Bezug auf die Entwicklung von Städten. Was meinen Sie dazu? „Wir haben sehr früh mit Klimatologen zusammengearbeitet. Gleich nach 1945 haben wir die Zirkulation der Luft über der Stadt Berlin untersucht, und zwar für alle vier Jahreszeiten. Schon am Bauhaus hatten wir begonnen, die Luft in Dessau zu untersuchen, weil sie wegen der Industriebetriebe wirklich schlecht war. Dass man die Luft im Zusammenhang von Stadtplanung für wichtig hält und die Zirkulation untersucht, auf diese Idee war bis dahin wohl noch niemand gekommen. Noch heute nehmen die Menschen ihre Stadt und erst recht andere Städte fast nur mit dem Auge wahr, vielleicht ein wenig mit ihrem Wissen von Geschichte. Dadurch ist eine zähe, aber schädliche Gewohnheit entstanden, die überwunden werden muss. Wer die Stadt nur mit den Augen wahrnimmt, lässt nicht bloß seine Ohren, seine Nase, seine Füße und Hände außer acht, sondern kann vor allem nicht erkennen, dass die Stadt ein verzweigter, ein gesamter Organismus ist.“⁹

Oft, das gilt auch für die Westmoderne, sind Architekten, denen es an Bauaufträgen mangelte, zum Möbelbau zurückgekehrt. Als Selmanagić von den Architekten der Deutschen Bauakademie, darunter Richard Paulick und Edmund Colleijn (beide aus Dessau) aus dem Schwedt-Projekt gedrängt worden war, blieben ein Rückzugsgebiet für ihn die Deutschen Werkstätten in Hellerau. Die Möbelwerkstätten zählten zu den Mitbegründern des Deutschen Werkbundes und zu den modernsten Möbelherstellern in Deutschland. Sie waren prädestiniert für eine industrielle Möbelproduktion, die den industriellen Wohnungsbau, der sich mit großen Plattenwerken im Umfeld der neuen Städte ankündigte, begleiten sollte. Noch heute sind in Weißensee „Seminarstühle“, die von Selmanagić,

Liv Falkenberg und Herbert Hirche 1947 entwickelt wurden, in Gebrauch. Tausende von ihnen sind damals hergestellt worden, und der Weg aus der manufakturrellen in die industrielle Fertigung, zum Serienmöbel, ist damit beschriftet worden. Laut Definition waren das Möbel, „deren Anfertigung in mehrfacher Ausführung in Aussicht genommen ist und deren Kennzeichen hauptsächlich darin besteht, daß sie im Zeitpunkt der Anfertigung nicht verkauft, sondern für Lager gearbeitet werden.“¹⁰ Die Werkstätten erwarteten, dass der Gestalter, soweit ihm das sein „künstlerisches Empfinden“ erlaube, bei seinen Entwürfen auf Änderungsvorschläge „im Interesse des Verkaufs“ reagieren werde. Zwischen Selmanagić und den Werkstätten führte eine rege Korrespondenz zur Verständigung über Gestaltung, Möbelbau und Verkaufsinteresse. Den Vereinbarungen setzten die Werkstätten noch hinzu: „Sie sind verpflichtet, während der Dauer dieses Übereinkommens für keine andere Firma als für die Deutschen Werkstätten Serienmöbel-Entwürfe zu liefern.“ Der Vertrag wurde auf unbestimmte Zeit geschlossen.

Von 1950 bis 1970 leitete Selmanagić das Fachgebiet Architektur an der Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee. Seine Gestaltungsphilosophie, das hatte er am Bauhaus in Dessau gelernt, richtete sich auf das Ganze, ein Ganzes, das in letzter Instanz sozial bestimmt sein sollte. Das führte dazu, dass Selmanagić, der sein großes Vorbild Mies van der Rohe nie aus den Augen verlor, im Dialog mit den Handwerkern in Hellerau klare, elegante Möbelformen skizzierte, die für alle erschwinglich sein sollten.

Der Seminarstuhl mit seiner unnachahmlich weich schwingenden Lehne weist im Vergleich zu seinem spartanisch wirkenden Vorläufer, dem Menzelstuhl, jene funktionale wie formale Qualität auf, nach der Selmanagić stets suchte. Bequem sitzen konnte man auf dem Stuhl: „Um die Sitzerei zu kennen, muß man wissen, wann die Leute anfangen, auf dem Stuhl herumszurücken, wann sie die Ellenbogen aufstützen, wann sie aufstehen, weil sie nicht mehr sitzen können. Vor Jahren habe ich mal einen Stuhl gemacht, der war 15 Pfennige teurer als ein anderer. Da habe ich gesagt: Auf Eurem Stuhl wird der Student nach 2 Stunden müde, auf meinem nach 4 Stunden. Ein Student kostet den Staat pro Stunde sechs Mark.“¹¹ Die Konstruktion blieb konventionell. Gesägte Stuhlbeine und -lehnen, gedübelte und verleimte Sitzrahmen. Dass die hinteren Stuhlbeine in einer Kurve nach oben die kurz gehaltenen Armlehnen stützen, und dass, wie darin eingehängt, die aus drei Teilen bestehenden Rücken-, Sitz- und Vorderbeinhölzer über die Konvention hinausweisen, konnte leicht übersehen werden bei diesen einfachen Stühlen, welche, wie damalige Studenten noch erinnern, zu Kippbewegungen einluden, denen die Konstruktion nicht standhielt. Der Seminarstuhl hat sich ins Bewusstsein als Stuhl vor allem für Vorlesungssäle eingeprägt. Trotz seines Erfolges führte die Entwicklung nicht über ihn, sondern über den Armlehnsessel 53693 weiter.

Ein Klassiker geworden ist Selmanagić' Sessel, Modell 53693, der in den 50er und 60er Jahren in großen Stückzahlen produ-

ziert wurde. Das gebogene Schichtholz nahm Selmanagić in die Tragstruktur des Möbels so elegant auf, wie das vielleicht nur ein Student Mies van der Rohes vermochte. Analog zur Konstruktion von Stahlrohrstühlen entwickelte Selmanagić hier gegeneinander verformte Winkel, mit denen die Sitzgestelle montiert wurden. Diese Verformungstechnik führte zu organisch wirkenden Stühlen und Sesseln des Bauhäuslers, von dem sein ehemaliger Student Herbert Pohl noch den Satz erinnert: „Zu Ihrem Arbeitsgegenstand müssen Sie eine erotische Beziehung haben, und eine Linie muss singen.“

Lothar Sczepan hat im Jahrbuch 1959 der Zeitschrift „Form und Zweck“ über diese Möbel aus Furnierschichten berichtet: „Ausgehend von den großen Umwälzungen, die die spanlose Formung von Stahl durch die Verfahren des Walzens, Ziehens und Pressens mit sich gebracht hat, wurde zunächst in der Flugzeugindustrie mit gutem Erfolg Schichtholz in spanlos geformtem Zustand verarbeitet. Seit dem letzten Jahrzehnt entwickelte sich diese neue Art der Holzbearbeitung immer mehr zu einem eigenen Industriezweig und hat in vielen Ländern schon größere Aufgaben der Möbelindustrie übernommen.“¹² Aber Sczepan versäumte trotz der Abbildungen von Selmanagić-Möbeln zu beschreiben, wie Selmanagić die Formgebung von Schichtholzmöbeln in Hellerau weit über Menzel hinaus beeinflusst hatte. Dafür konnte er angeben, dass durch die spanlos verformten Möbel herkömmliche Holzverbindungen entfallen würden und damit Handhobel, Hobelmaschinen und viele weitere Maschinen und Handwerkszeuge für die Holzbearbeitung. Die Anschaffungskosten für Pressen und Hilfsgeräte würden sehr hoch sein, aber daraus folgte „der Zwang zur massenhaften Herstellung der Möbelmodelle.“¹³

Selmanagić galt als großartiger Konzeptionalist. Er verknüpfte alles mit allem. Er dachte die Form. Die vielzitierte Zigarettenschachtel, auf die er kritzelte, bot ausreichend Platz für diese Denkformen. Da blieb sogar genügend Raum für die Handwerker in Hellerau, denen er die Schachtel in die Hand drückte. Karl Bock, Technischer Direktor, und Paul Kant, Leiter der Konstruktion, reagierten mit ihrer handwerklich-technischen Kompetenz auf erkennbare Problemstellen in den Entwürfen von Selmanagić. Im Juni 1963 bezogen sie sich auf eine Entwurfs-skizze des Professors für einen verformten Sessel und merkten an: „Uns erscheint der Sessel zu tief; eine Sitztiefe von 500 mm genügt vollkommen. Außerdem haben wir Bedenken, daß die seitliche Armlehne zu schräg nach hinten fällt. Die Stütze unter der Armlehne (hinten) gefällt uns wie ja auch Ihnen nicht, jedoch können wir in diesem Punkte auf eine Unterstützung nicht verzichten. Wie mit Ihnen telefonisch verabredet wurde, legen wir eine Skizze bei, welche den Sessel in verkürztem Maß zeigt; außerdem ist dabei die Armlehne hinten gehoben worden. Der Sessel, welcher links dargestellt ist mit herabgezogener Armlehne bis auf den Ruhepunkt, ist jedoch nicht zu empfehlen; einmal ist die Armlehne zu weit von der Rückenpolsterung entfernt und zum anderen ist auch die Verformung charakterlos.

Bei dem rechts gezeigten Sessel haben wir eine verformte Stütze untergebaut; auch hier sind wir mit unserem Vorschlag nicht ganz zufrieden. Wir hoffen bestimmt, daß es Ihnen gelingt, dem Sessel eine gute Form zu geben. Bitte betrachten Sie diese beiden Skizzen nur als Meinungsäußerung und nicht als Vorschlag für Ihren Entwurf.“¹⁴

Für Selmanagić war dieser Zusammenhang von künstlerischer und handwerklicher Kompetenz entscheidend für das Gelingen der industriellen Form: Mir wird „die Zusammenarbeit mit den Konstrukteuren, Tischlern und Polsterern der Deutschen Werkstätten stets unvergeßlich bleiben. Ihr fachliches Können hat meine Entwürfe oft beeinflusst. Gemeinsam wurde überlegt, wie bestimmte künstlerische Ziele, die ich mir gestellt hatte, erreicht werden konnten, wie sie sich technisch realisieren ließen (...) Und doch treten diese erstklassigen Fachleute mit ihrem überlegenen Wissen und Können zurück vor den Absichten des Künstlers und fragen vorher an, ob sie aus bestimmten technischen Gründen Maße um ½ cm verändern dürfen.“¹⁵

In den 50er Jahren berührte die Formalismusdebatte auch die dem Bauhausprogramm folgenden Möbelentwürfe von Selmanagić und Ehrlich. Gegenüber der Deutschen Bauakademie, die eine „Nationale Tradition“ auch im Möbelbau vertrat, beharrten beide auf ihrer eigenen Version einer sozialistischen Formkultur. Selmanagić dazu: „Trotz allen Respektes vor dem Klassizismus, besonders vor den Bauten Schinkels, hielt ich die Nachahmung der Baukunst vergangener Gesellschaftsordnungen für falsch. Ich wurde einmal danach gefragt, wo ich anknüpfe. Ich habe geantwortet, wenn ich einen Stuhl baue, dann ist der Hintern, auf dem du sitzt, für mich der Anknüpfungspunkt. Ich sehe Fachliches und Soziales als Einheit. Deshalb habe ich nach neuen Maßstäben für die Architektur der sozialistischen Gesellschaft gesucht. Wichtig erschien es mir vor allem, die Grundlagen für die architektonische Planung unter den Bedingungen des Volkseigentums und der Planwirtschaft zu untersuchen.“¹⁶

Seit 1953 aber sahen sich auch Selmanagić und Ehrlich dem Vorwurf formalistischer Arbeit ausgesetzt. Exner, der die Möbelentwürfe der beiden für die Deutschen Werkstätten mit Aufmerksamkeit verfolgt und diese publiziert hatte, war von solchen Vorwürfen ebenfalls betroffen. Im Oktober 1953 bezog sich ein Aktenvermerk der Deutschen Bauakademie auf die „Herausgabe des von Herrn Exner zusammengestellten Buches ‚Möbel und Innenräume‘, insbesondere die Arbeit von Herrn Prof. Selmanagić“.¹⁷ Die Veröffentlichung wurde abgelehnt. Liebknecht selbst trat hier auf: „Das Präsidium steht auf dem Standpunkt, daß die Innenräume und Möbel, die hier gezeigt werden, eine bereits überwundene Etappe auf dem Gebiet der Innenarchitektur darstellen.“ Der von Ulbricht verfügte „Kampf für eine neue Möbelkunst“ war, so Liebknecht, als „Kampf gegen kosmopolitische Tendenzen im Möbelbau zu führen, Tendenzen, die besonders kraß in der genannten

Veröffentlichung hervortreten. (...) Darüber hinaus sind wir erstaunt, daß, nachdem vor über einem Jahr eine Konferenz über Fragen der Gestaltung der Möbel stattgefunden hatte, in der der Stellvertreter des Ministerpräsidenten, Walter Ulbricht, ganz klare Hinweise gegeben hatte, überhaupt ein Versuch einer solchen Veröffentlichung gemacht werden konnte, was als eine unseren Bestrebungen feindliche Äußerung betrachtet werden muß.“¹⁸ Feindlich traten die Vertreter der Bauakademie in den nächsten Jahren den an der Moderne festhaltenden Gestaltern gegenüber, und ebenso feindlich reagierten diese auf ihre Kontrahenten.

Das Bauhaus in Dessau hat Selmanagić nicht vergessen, und als in den 1970er Jahren die Rekonstruktion des Bauhausgebäudes beschlossen wurde, nahm auch Selmanagić daran teil. Eine Fotografie zeigt ihn während der ersten Rekonstruktionsmaßnahmen am dem Bauwerk.

Nach der gelungenen Rekonstruktion drängte Selmanagić beim Ministerium für Bauwesen darauf, dass man sich Gedanken machen müsse, „wie die Bauhausidee in dem wieder errichteten Gebäude auf zeitgenössische Weise wieder zum Leben erweckt werden kann.“¹⁹ Er legte dem Minister sein Schreiben an Martin Kelm, den Leiter des AIF, bei, in welchem er diesem die Belebung der Bauhausidee vorgeschlagen hatte. Kollektiv und „verzahnt“ sollten Fachleute wirken, das heißt Architekten, Formgestalter, Landschaftsarchitekten, Maler, Grafiker, Plastiker, Gesellschaftswissenschaftler, Soziologen, Psychologen, Bauingenieure, Maschinenbauingenieure, Fachleute für Film, Theater, Musiker, Mediziner (Hygieniker) und Statistiker – „unter EINER geistigen Leitung.“²⁰

Eben dieses Ganze – ist das Wahre, und dass die von den Künsten Kommenden ihm am nächsten sind, ist ein Teil dieser Wahrheit.

Quellenangabe

- 1 „Machen Sie eine Scheuerleiste!“ Selman Selmanagić – Erinnerungen an das Bauhaus aufgezeichnet von Heinz Hirdina, S. 211, in: Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte, Dresden 1989.
- 2 A. A. Hodzic gibt an, dass von den sieben Mitgliedern dieses Studentenkollektivs sechs Mitglieder der kommunistischen Partei gewesen seien, vgl., A. A. Hodzic, Selman Selmanagić und das Bauhaus, Berlin 2018, S.86
- 3 Hochschule für angewandte Kunst, Sehr wichtige Fragen für die Durchführung einer sozialistischen Unterrichtsmethode an der Kunsthochschule, 30. 5. 1958, Archiv Familie Selmanagić.
- 4 Walter Scheiffele, ostmoderne-westmoderne, Leipzig 2019 S. 229f.
- 5 Ebd., S. 216. Die Frage ist einem Interview, das Siegfried Zoels 1985 mit Selmanagić führte, entnommen.
- 6 Brief von Hans Gutheil an den Autor, 15. 3. 2019, S. 225.
- 7 Hermann Exner, „Einige Bemerkungen zur städtebaulichen Konzeption Schwedts“, in: Deutsche Architektur, 3/1961, S. 173f.
- 8 Ebd., S. 174.
- 9 Walter Scheiffele, ostmoderne ..., S. 217. Die Frage ist einem Interview, das Siegfried Zoels 1985 mit Selmanagić führte, entnommen.
- 10 Abschrift eines Abkommens zwischen den Deutschen Werkstätten und Selman Selmanagić, 3. 11. 1949, Archiv Familie Selmanagić.
- 11 Selman Selmanagić. Festgabe zum 80. Geburtstag am 25. April 1985, hg. v. Kunsthochschule Berlin, Beiträge 10, Berlin 1985, S. 25.
- 12 Lothar Sczegan, „Spanlos geformte Möbel“, in: FORM UND ZWECK, Jahrbuch 1959, S. 57.
- 13 Ebd., S. 58.
- 14 Karl Bock und Paul Kant an Selman Selmanagić, 21. 6. 1963, Archiv Familie Selmanagić.
- 15 Selman Selmanagić, Meine Zusammenarbeit mit den Deutschen Werkstätten, Typoskript undatiert, Archiv Familie Selmanagić, S. 2.
- 16 zit. n. Selman Selmanagić, Festgabe..., S. 33.
- 17 Deutsche Bauakademie, Aktenvermerk über die Besprechung am 3.10.1953, 11 Uhr, im Amt für Literatur und Verlagswesen, 5. 10. 1953, BArch DH 2/20449.
- 18 Kurt Liebknecht an das Amt für Literatur und Verlagswesen, 18.3.1953, BArch DH 2/20449.
- 19 Selman Selmanagić an das Ministerium für Bauwesen, Dr. Schmiechen, 3.5.1983, Archiv Familie Selmanagić.
- 20 Selman Selmanagić an den Staatssekretär Martin Kelm, 7. 4. 1983, Archiv Familie Selmanagić.

Grundlehren.

Formen für die Formgestaltung

Silke Ihden-Rothkirch

[1]*

Mein Vortrag »Grundlehren. Formen für die Formgestaltung« beleuchtet Jörg Petruschats Statement von der gestaltungspraktisch-pädagogischen Seite her. Ich werde Ihnen eine gestalterische Grundlehre vorstellen – oder in Erinnerung rufen –, die heute so nicht mehr existiert.

[2]

1959 besucht Renata Usiglio, eine fortschrittliche Mailänder Galeristin und Kunstaktivistin, die Hochschule; Selman Selmanagić und Gabriele Mucchi sind ihre Gastgeber. In der Ostberliner Zeitschrift Wochenpost berichtet Usiglio regelrecht euphorisch von ihren Eindrücken. Zur Abteilung »Formgebung für die Industrie« schreibt sie: »Heute kann sich auch die Industrieproduktion nicht mehr den ästhetischen Forderungen entziehen. Ein ganzer Sektor dieser Hochschule hat die Aufgabe, Formen zu studieren, welche die täglichen Gebrauchsgegenstände, wie das Telefon, die Waage, das Mikroskop gleichzeitig verschönern und verbessern helfen.«¹

Wo kommen nun aber diese Formen her, die den täglichen Gebrauch industriell erzeugter Produkte verschönern sollen? Kurze Antwort gleich vorweg: aus den Künsten. Oder um es in Jörg Petruschats Sinn weniger missverständlich zu formulieren: aus Formhandlungen, die den künstlerischen gleichen.

Rechts oben im Bild sehen Sie die 25-jährige Diplomkeramikerin Christa Bohne beim Drehen einer Form ...

[3]

... und hier noch einmal auf dem Eingangsbild zusammen mit Professor Wolfgang Henze.² Um diese Zeit – Ende der 1950er Jahre – ist Christa Bohne seine Aspirantin und hat bereits erste, sehr erfolgreiche Entwürfe für die Industrieproduktion realisiert.

[4]

Erfolgreich heißt, in hohen Stückzahlen – wie zum Beispiel ihr Diplommgeschirr – oder in Form von Ausstellungs- und Presseveröffentlichungen.

[5]

1961 erhält Christa Bohne die Goldmedaille »Für hervorragende Formgebung« vom Kulturministerium der DDR. In diesem Zusammenhang berichtet die DDR-Illustrierte »Frau von heute« über Christa Bohne.

Redakteurin Inge Merker findet Bohne – ich zitiere aus dem Artikel – »in ihrem hellen Arbeitsraum [...] in einer zu ihr passenden Umwelt« vor. »Auf der lichtblauen Sprelacardplatte ihres Arbeitstisches erheben sich schneeweiße Gipskörper. Uns muten die Gebilde phantasievoll an. Trotzdem sind sie keine Formspielerei, sondern von den Studenten nach den strengen Gesetzen der Geometrie gestaltete Arbeitsproben, Übungen für spätere Aufgaben. Ziel des Studiums ist nämlich, schöne Formen für die Industrie zu gestalten.«³

Es mag an dem Bestreben liegen, die noch junge Disziplin der industriellen Formgebung zu etablieren und deshalb vor allem deren Seriosität und rationale Strenge zu betonen. Es kann doch nicht sein, dass schöne Industrieformen letztlich aus phantasievollem Spiel heraus entstehen! Denn – und das hier nur am Rande – der Formalismusstreit ist noch nicht ganz beendet.

[6]

»Abstrakte, geometrische Figuren und Flächen« würden eine »ernste Gefahr« darstellen, peitschte Karl-Heinz Hagen 1962 im Neuen Deutschland ein.⁴ So hätten »abgeschnittene weiße Porzellanröhren« mit Kunst nichts mehr zu tun, denn jede sinnlich-ästhetische Wirkung sei eliminiert; übrig bliebe ein kalter Funktionalismus. Hagen hetzte dabei über Vasen des Gestalters Hubert Petras auf der V. Deutschen Kunstausstellung und bezeichnete diese als »krassesten Fall« von Formalismus.

Schon Jahre zuvor – 1957/58 – hatte auch Christa Bohne Vasen und Gefäße entworfen, die sich von diesen krassen Fällen gar nicht so sehr unterschieden.

Hier werfen wir gerade den Blick in die Ausstellung »Vasen und Blumen«, die die Hochschule 1958 im Pavillon des Berliner Verlags in der Friedrichstraße ausgerichtet hatte. In den Vitrinen sehen wir Entwürfe von Christa Bohne – einige Serienprodukte, doch vor allem Modelle, die über kleine Versuchsserien hinaus nicht produziert wurden. Die Besucher_innen der Ausstellung bedauerten dies sehr, wie Debatten in zeitgenössischen Tageszeitungen und Feuilletons belegen.

* Abbildungen zum Text ab Seite 31

Doch zurück zum Thema Grundlehre. Christa Bohne ist also bereits eine gestandene Formgestalterin, als sie 1959 Assistentin bei Professor Rudi Högner wird.

[7]

Högner war seit 1953 Dozent in der von Ernst Rudolf Vogelnauer geleiteten Abteilung »Gerät«. 1958 wurde Högner die Leitung der Abteilung übertragen, die nun wieder »Formgebung für die Industrie« hieß.

Diese Ausrichtung hatte schon Mart Stam intendiert. Der von den Ideen des Bauhauses geprägte Designer und Architekt war von 1950 bis 1952 Hochschuldirektor in Weißensee und zuvor in Dresden, wo unter seiner Ägide ab 1948 die Hochschule für Werkkunst und die Akademie der bildenden Künste zur Hochschule der bildenden Künste zusammengeschlossen wurden und Formgestalter_innen in einem am Bauhaus orientierten Gestaltungskonzept ausgebildet wurden.

1953 war das Kapitel der angewandten Fachrichtungen in Dresden zu Ende. Lehrende und Studierende gingen – zum Beispiel – nach Berlin, darunter der Dozent Rudi Högner und die Studentin Christa Bohne.

Högner war derjenige, der ein systematisches, fachgerichtetes Grundstudium für Formgestalter_innen installierte und dafür schrittweise ein Programm aus den drei Komplexen Grafik, Plastik und Farbe entwickelte. Dieses Programm »Visuell-ästhetisches Gestalten« folgte im Anschluss an das allgemeine künstlerische Grundlagenstudium für alle Fachbereiche im 1. Studienjahr.

Zugleich richtete Högner seine Abteilung konsequent in Richtung technisches Gerät und Maschinenbau aus.

Hildtrud Ebert hat in »Drei Kapitel Weißensee« dargelegt, dass die sogenannten »technischen Industriegüter« von Formalismus-Diktaten verschont geblieben waren, die für die bildenden Künste und andere Bereiche der Produktgestaltung galten.⁵ Auch Johannes Uhlmann, Weißenseer Absolvent, später selbst Dozent für technische Formgestaltung und Högner-Experte, stellte die Vermutung an, dass Högners Hinwendung zum technischen Design zum Teil auch eine Reaktion auf den Formalismusstreit war.⁶

Man kann sich also gut vorstellen, dass Högner auf diese Weise in der angespannten kulturpolitischen Atmosphäre der 1950er Jahre unterhalb des »Formalismus-Radars« segeln konnte. Insofern, als er das fachgerichtete Grundlagenstudium für Formgestalter mit den abstrakt-konstruktiven Übungen auf die gesellschaftlichen Anforderungen von Technologie und Produktion bezog. Und er sorgte dafür, Leute von außen, aus Wirtschaftspolitik und Industriebetrieben, als Kooperationspartner für die Lehre zu gewinnen. Wohl auf diese Weise konnte er das zwischenzeitlich auf der Abschlusliste stehende Fachgebiet schützen und ausbauen.

Auf jeden Fall hielt es der Praktiker Rudi Högner für unerlässlich, angehenden Formgestaltern solide künstlerisch-handwerkliche Grundlagen beizubringen, die über das Nachempfinden von Natur und dem Abbild von Wirklichkeit hinausgingen, sondern vielmehr formal-ästhetisch reizvolle, abstrakt-konstruktive Formerfindungen anregten. Rudi Högner war damit voll auf der Höhe der Zeit.

[8]

Das zeigt unter anderem seine Teilnahme am Internationalen Kongress für Formgebung in Darmstadt 1957. »Gute Formen schaffen und verbreiten« lautete die Überschrift der Fachtagung, deren Teilnehmer- und Referentenliste sich wie ein Who is Who der Nachkriegsmoderne liest. Hier ein Blick auf den Abdruck von Högners Manuskript im Kongress-Reader, dem übrigens Johannes Ittens Beitrag folgte.

[9]

Högner gelingt es, sein fachgerichtetes Grundlagenprogramm für das 2. Studienjahr Formgebung auf einer kleinen DIN-lang-Seite zu skizzieren. Kein umfangreiches, theorielastiges Konzept also, sondern ein auf das praktische Tun ausgerichteter Stufenplan.

[10]

Seine Assistentin, ab 1962 Oberassistentin und ab 1972 schließlich Nachfolgerin Christa Petroff-Bohne wird dieses Curriculum straff systematisieren, weiter differenzieren, ausbauen und letztlich fast vier Jahrzehnte lang relativ konstant unterrichten.

[11]

Das »Visuell-ästhetische Gestalten« bestand aus acht Lehrkomplexen. Der Grundgedanke dahinter klingt simpel: Vom einfachen zum komplexen Gefüge.

Diese Übersicht mag einen modularen Aufbau simulieren; dem war nicht so. Die Studierenden absolvierten die Aufgabenkomplexe nacheinander, aufeinander aufbauend. Springen oder Auslassen, das war nicht möglich. Nur so – das war die feste Überzeugung – könnten sich Formgestalter_innen gut auf ihre Arbeit innerhalb der modernen Industrieproduktion vorbereiten.

Ich möchte Ihnen die acht Übungskomplexe anhand einiger Studienarbeiten im Schnelldurchlauf zeigen.

[12–22] Grafik

Im ersten Komplex ging es um das Ordnen von punkt- und linienförmigen Elementen – als Teil der Wirkung, die Oberflächen von Gegenständen auf uns ausüben. Es entstanden rhythmische, teils ornamentale Strukturen. Es ging um Kategorien wie Intervallbildung, Wiederholung, Richtungsbetonung, Verkreuzung, Vernetzung, Schichtung, Überlagerung, Unterbrechung und Verschiebung.

Bitte beachten Sie dabei, dass alles mit einfachen Hilfsmitteln ausgeführt ist: Bleistift und Tusche, Lineal, Schere, Messer, Klebstoff, Zirkel, Schablone, Säge, Drehbank, für einzelne Übungen auch das Fotolabor. Es gab noch keine Kopierer, keine Computer und Plotter, geschweige denn 3D-Drucker.

[23–27] Grafisch-plastische Struktur

Hier wurden grafische Strukturen in plastische übersetzt. Diese mit den verschiedenen seriellen Strukturen geprägten Platten sind nicht groß, die Kantenlängen betragen zwischen 8 und 10, 12 Zentimetern. Man kann sich vorstellen, wie präzise und sorgfältig man da vorgehen musste.

Der Dentalgips für die Platten und Modelle wurde selbst gesiebt, angerührt und gegossen. Je gründlicher die Vorarbeiten, desto weniger Ausschuss. Auch Prägwerkzeuge und Schablonen wurden selbst angefertigt.

[28–34] Rotationskörper

Der Rotationskörper war ein zentrales Element der Lehre. Christa Petroff-Bohne ging davon aus, dass das »schöne Maßverhältnis« am rotations-symmetrischen Körper besonders deutlich erlebt werden kann.

Das Verhältnis von Proportion und Profilverlauf sowie die sich daraus ergebenden Wirkungen – wie Ruhen, Aufsteigen, Ausdehnen, Zusammenziehen und so weiter – könne laut Petroff-Bohne am Rotationskörper gut studiert und bewusst bestimmt werden. Gute Proportionen seien Voraussetzung jeder Harmonie – und Harmonie zu erzeugen gehörte für Petroff-Bohne zum Berufsbild der Formgestaltung.

[35–36] Querschnittsveränderungen

Dieser Komplex basiert auf der Vorstellung, dass schon in der Natur eine Vielzahl plastischer Körper existiert, deren bewegte und verwundene Flächen bestimmte Formgesetze aufweisen, die auf den Gestaltungsprozess direkt übertragbar sind. Aus der Verbindung verschiedener Querschnitte entsteht ein konstruktives Gerüst, ein logischer Ablauf der Formverwandlung und ein rundum ästhetisch erlebbarer Gegenstand.

[37–38] Plastische Gestalt

Anhand der freiplastischen Gestalt – ohne spezielle Vorgaben – wurde nachvollzogen, wie sich aus rationalen Strukturprinzipien eine große Vielfalt von Formcharakteren erzeugen lässt.

[39–45] Farbe

In der Übungsfolge Farbe geht es um Farbsensibilität und -kreativität. Die materielle Grundlage mussten wir Studierenden uns selbst schaffen, in dem wir Farbreihen »in breiter Palette«¹ ausmischten. Jeder strich großformatige Papierbögen sehr gleichmäßig mit wasserlöslicher Temperafarbe ein, in jeweils einem Farbton, die Bögen gestuft nach Helligkeit und Sättigung. Nach dem Trocknen musste man die Farbpapiere dann in Quadrate à 35 mm Kantenlänge schneiden. Im Tausch mit den Kommilitonen stellte sich jeder seinen Farbenkatalog aus Farbtonreihen in großer Vielfalt zusammen. Das größte Problem bestand darin, stufenlose »sprungfreie« Reihen herzustellen.

[46–48] Material

Sowohl in der »Farbe« als auch im »Material« finden sich Übungen aus Ittens Bauhaus-Vorkurs: kleine Tafeln mit Montagen verschiedener Stofflichkeiten, Strukturen und Texturen. Im »Sehen, anfassen und vergleichen«⁷ geht dieser Übungskomplex über das Visuelle hinaus: Hier soll die haptische Empfindsamkeit geschult werden – vom einfachen Komponieren der Materialkontraste bis hin zum Collagieren thematisch bestimmter Erlebnisbereiche.

[49–51] Grafisch-plastisch-räumliche Gestalt

Hier wurden abstrakte und auch thematische Raum-Körper-Flächen-Beziehungen erarbeitet. Alle Gestaltungsmittel der vergangenen Wochen und Monate sollten einbezogen werden. Ein beliebtes Thema war zum Beispiel Balance, etwas konkreter Der Knoten oder Die Rosette.

Zusammenfassend war für diese Grundlehre letztlich das eigene Tun entscheidend. Die Systematik wurde nicht expliziert. Über die Erfahrung des Machens erschloss sich das Konzept. Die Sinne wurden geschult und gestalterische Souveränität erlebt. Dahinter stand die Gewissheit, dass man nur mit dieser Erfahrung gute Formen jenseits von Beliebigkeit erzeugen und beurteilen kann.

[52]

Mit einem Blick auf den »Grundlagen-Schrank« im Büro der Formgestaltung an der Hochschule möchte ich an den Ausgangspunkt zurückkehren: zum Künstlerischen und den

Missverständnissen um das Zusammenspiel von Form, Funktion und Zwecken. Denn auch wenn sich die Formgestalter_innen der Nachkriegsmoderne – aus verschiedenen Gründen mitunter sehr deutlich – von der Bildenden Kunst abgrenzten, verstanden sie doch ihr Metier zuvorderst als ein künstlerisches, sinnlich-ästhetisches Handeln.

Christa Petroff-Bohne äußerte 1981 in einer Hochschulbroschüre folgendes zu ihrer Grundlehre: »Erlebnisfähigkeit und Sensibilität sind zwei Komponenten, die in den schöpferischen Gestaltungsprozess einfließen müssen, ohne die das Produkt kein »künstlerisches« ist und die der Form Anmut verleihen. Sensibilität für die Form zu erreichen, ist eine komplizierte Aufgabe im Ausbildungsprozess, müssen doch vornehmlich die Sinne angesprochen werden. Worte sind nur begrenzt einsetzbar, stattdessen müssen durch ständiges Sehen, Vergleichen und Verändern Maßstäbe erkannt und neu gefunden werden.«⁸

Kein Wunder also, dass wir im »Visuell-ästhetischen Gestalten« eine Formenwelt vorfinden, die sich im Kräftefeld⁹ künstlerischer Strömungen bewegt. Ebenso wie für Vorgänger Rudi Högner ist für Christa Petroff-Bohne das Künstlerische der Kern des Formgeberberufs. Das hat nichts mit Nachahmung oder mit Imitation zu tun. Künstlerische Artefakte waren weder Vorbilder noch Ziel und Zweck der studentischen Übungen.

Sowohl in der bildenden als auch angewandten Kunst fand im 20. Jahrhundert eine Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsphänomenen, mit Abstraktion und Elementarformen, mit der Eigengesetzlichkeit und Wirkungsweise bildnerischer Mittel statt. Ich kann das Reservoir der Verformungen und Serien, der Durchdringungen und Balancen aus der russisch-sowjetischen Avantgarde, von Konstruktivismus und Suprematismus, Dada und DeStijl, moderner Skulptur, Konkreter Kunst und Minimalismus beliebig aufrufen, die Bezüge springen ins Auge.

Christa Petroff-Bohne formuliert es so: »Grafik, Plastik, Farbe sowie Material, Struktur und Raum als visuelle Bausteine der Natur sind auch die Grundelemente für jegliche künstlerische Gestaltung. Sie im einzelnen zu studieren, zu analysieren und ihrem Wesen nach zu erkennen, ist die Voraussetzung für die Fähigkeit zur sensiblen Abstraktion und schöpferischen Komposition der Gestaltungsmittel untereinander.«¹⁰

Einzelnen Studienobjekten der Grundlehre, insbesondere plastischen Arbeiten aus Gips, möchte man Kunstcharakter zuerkennen – aufgrund ihrer ästhetischen Spannung, hoher formalen Perfektion und der sinnlichen Wirkung. Dies trifft ebenso zu auf die handlichen Gipsplastiken, die im 2. Studienjahr Formgestaltung im Kurs »Designgeometrie« bei Alfred Hückler entstanden.

Stichwort Gips: Dieser über Jahrzehnte dominierende Modellwerkstoff ist inzwischen durch andere Materialien und Zwänge des Zeitmangels wenn nicht ganz abgelöst, so doch marginalisiert. Es wäre lohnend, das Zusammenspiel von Modellbau und Gestaltungslösung genauer zu untersuchen: »Das Provisorische

und die »Bescheidenheit« von Gips, der als Material weder den Anspruch auf Kostbarkeit vorträgt noch den einer Solidität für die Ewigkeit, sowie die Geschichte gipserner Artefakte als Übergangsprodukte von der Idee zum endgültigen Kunstwerk privilegieren den Gips dort, wo ein moderner Formidealismus vorherrscht. [...] Gips kann Indikator für die totale Kontrolle über das Material werden dank seiner Anpassungsfähigkeit.«, wie es im Lexikon des künstlerischen Materials heißt.¹¹

Ist die perfekt modellierte, glattpolierte Gipsform ästhetischer Ausdruck der Nachkriegsmoderne, während der »schnelle«, variable Hartschaum für postmodernes Entwerfen steht?

Heute, in Zeiten der Digitalisierung, arbeiten Designer_innen mit wieder anderen Modellbau-Methoden und Materialstrategien. Hier bilden sich neue Formensprachen etwa in stofflicher Addition, zellartig-biomorphem Wachstum oder faseriger Verkettung heraus.

Erstaunlich nah ist die Petroff-Bohnesche Lehrpraxis an der Konkreten Kunst, wie sie Theo van Doesburg 1930 postuliert hat: »Wir sind Maler, die denken und messen [...]

[53]

Die Konstruktion [...] kann vom Auge kontrolliert werden. [...] Folglich muss sie eine technische Perfektion aufweisen, die der Perfektion des geistigen Entwurfs entspricht. Sie darf keine Spur menschlicher Schwäche zeigen: Kein Zittern, keine Ungenauigkeit, keine unvollendeten Partien usw. Wir wollen keine künstlerische Handschrift. [...] Alle vom Intellekt zum Zwecke der Perfektion erfundenen Hilfsmittel werden empfohlen.«¹²

Die Konkrete Kunst konzentriert sich auf einzelne Kategorien wie Punkt, Linie, Fläche, Farbe, Materialität, Körper, Raum und – methodisch – auf das systematische Durchspielen definierter Verwandlungen anhand festgelegter Parameter.

[54]

In diese Richtung hat Christa Petroff-Bohne »die Högnerschen Profiluntersuchungen zu Rotationskörpern zum sogenannten Formenzweig« weiterentwickelt – ich zitiere – »als eine Methode, um zielgerichtet und systematisch eine große Vielfalt an Variationen [...] zu erreichen. [...] Der Formenzweig ist eine matrixartige Anordnung von Profilverläufen, die horizontal und vertikal ausgehend von einem Anfangsprofil entwickelt werden. [...] Die Anzahl von Zeilen und Spalten ist beliebig. [...] Man kann sich solche Matrizen auch zwei- und dreidimensional vorstellen.«¹³

In der Methodik des »Formenzweigs« geht Petroff-Bohnes Lehre über Högners Spontaneität hinaus. Während Rudi Högner auf impulsiven Erfindungsgeist setzte und viele unterschiedliche Formen entwerfen ließ, aus denen dann einzelne intuitiv ausgewählt und weiterbearbeitet wurden, begrenzte Petroff-Bohne die Formenvielfalt zunächst – scheinbar – mit

der Formenzweig-Matrix. Insofern ist diese Aufgabenstellung nichts anderes als das, was auch in der Konkreten Kunst passiert – hier jedoch nicht, um ein Kunstwerk zu schaffen, sondern den individuellen Gestaltungsfundus künftiger Designer_innen zu erweitern und vom Zufall unabhängige, sozusagen programmierte Entdeckungen zu ermöglichen. Ihr Ziel ist es zu vermitteln, wie man zu einer befriedigenden ästhetischen Lösung kommt – eine Form zu entwerfen, die von jeder Seite schön ist.

Christa Petroff-Bohne ging es um das Fabrizieren eines Formenrepertoires mit Schnittstellen für beliebiges Anknüpfen. Und letztlich auch darum, eine visuelle Argumentation vorweisen zu können, mit der man andere überzeugt. Aus dieser Arbeitsweise spricht die Praktikerin, die Entwürfe vor Nicht-Gestaltern präsentieren, verteidigen und durchsetzen muss.

Von den zwei Formenzweig-Matrizen ist die linke manuell, die rechte computergestützt erstellt. Ende der 1980er Jahre hielten so langsam die Computer Einzug in Alltag und Lehre, und Petroff-Bohne hat sich mit der digitalen Variantenbildung zumindest als Perspektive auseinandergesetzt. Es war absehbar, dass – obwohl in Weißensee und anderswo längst noch nicht allgemein verfügbar – die CAD-Programme und Designanwendungen, die die Erstellung zweidimensionaler Zeichnungen und dreidimensionaler Modelle automatisierten, rasant verbreiten und sehr schnell zum unverzichtbaren Arbeitsmittel für Designer_innen werden würden.¹⁴

1987 äußerte Petroff-Bohne im Gespräch mit Jörg Petruschat, dass die Bildungsgesetze im Computer andere seien, die wir als die traditionellen kennen und die unserer Wahrnehmungsweise zugrunde lägen. Ästhetisch Ungeschulte könnten dem Selektionsdruck durch den Computer nicht souverän gegenüber stehen. Die Handhabung des Computers – man beachte ihre Formulierung – bezeichnete Petroff-Bohne als eine höchst gegenwärtige Vermittlung zwischen Kunst und Technik. Doch wäre die Entwicklung sinnlicher Fähigkeiten und Wahrnehmungen für die gestaltende Arbeit ohne das Fühlen der Hand und das Zusammenwirken aller Sinne schwer vorstellbar.¹⁵

2001 formulierte der Architekt Renzo Piano, dass gerade die Schnelligkeit, Exaktheit und Perfektion der automatisierten Entwürfe und Modelle das Entwerfen verarme, verkürze doch [die Maschine] das Chaos und den mühevollen Gestaltungsprozess, durch den die inspirierendsten und bedeutungsvollsten Entwürfe entstünden. Der scheinbare Reiz der Arbeit, wie sie auf dem Bildschirm erscheint, stellt sich später womöglich als Illusion heraus. Piano vergleicht die CAD-Programme mit modernen E-Pianos, bei denen man nur auf einen Knopf drücken muss, damit sie Cha-Cha-Cha oder eine Rumba spielen. Man könne vielleicht gar nicht spielen, sich aber wie ein großer Pianist fühlen. So entstünde leicht der Glaube, man müsse nur ein paar Knöpfe drücken und könne alles bauen. Dabei ginge es um Nachdenken und Langsamkeit. Dass Computer alles sehr schnell machen, sei schlecht,« so Piano.¹⁶ Der Autor

Nicholas Care, der Piano hier paraphrasiert hat, ergänzte, dass der Computer, indem er die Beteiligung der Hand reduziert, die körperliche Seite der Aufgabe umgeht und das Wahrnehmungsfeld des Entwerfers einengt.¹⁷ Die Welt, so Care, tritt in den Hintergrund.

[55]

Mit dem »Visuell-ästhetischen Gestalten« bewegen wir uns noch im Analogem, konkret im Handwerklich-Werkkünstlerischen. Ist es ein Widerspruch, dass die Grundlehre-Formenwelt sehr stark diese Spuren trägt?

Ihr Initiator Rudi Högner ist nicht nur der Mentor der technischen Formgestaltung. Er gilt als perfektionistischer Ästhet und ist als gelernter Holzbildhauer selbst Kunsthandwerker. Von 1924 bis 1932 studiert er an der Kunstgewerbeakademie in Dresden und ist dort anschließend Meisterschüler bei Theodor Artur Winde, Holzgestalter und Werkbund-Mitglied. Hier oben im Bild die Arbeitsgemeinschaft Winde, vorn links Rudi Högner.

In welcher Weise konnten Högner und später Petroff-Bohne an das anknüpfen, was – in diesem konkreten Beispiel – Theodor Artur Winde an der Dresdner Kunstgewerbeakademie vermittelte?

Als Industrieformgestalter nimmt Högner immer wieder Bezug auf seinen Lehrer Winde, der mit dem Werkstoff Holz geradezu konstruktivistisch umging. Das zeigen zum Beispiel seine abstrakten Flächengliederungen.¹⁸ Wir finden dekorative Holzschnitzarbeiten und hölzerne Materialstudien mit gekerbten, reliefierten, kristallin geschnittenen Oberflächen.

[56]

Mir scheint es so, dass die enge Verbindung des Künstlerischen mit dem Handwerklich-Seriellen das Einzigartige und Wertvolle dieser Lehre für angehende Industriedesigner_innen war. Aus Windes Schule gingen übrigens noch weitere namhafte Formgestalter_innen und Lehrer_innen hervor.¹⁹

Gerade die handwerklich-seriellen Versuche, die gründlich ausgebildeten plastischen Fähigkeiten, hohe künstlerische Sensibilität und materialkundliche Intuition orientierten auf industrielle Verwertbarkeit: sowohl im Entwurf als auch in ihrer qualitätvollen, materialgerechten Ausführung. Womöglich sollten implizit Auge und Hand so geschult werden, dass sie die Perfektion und maschinelle Exaktheit seriell reproduzierter Formen manuell vorwegnehmen könnten.

[57]

Kein Zufall ist in diesem Zusammenhang die Verbindung des Werkkünstlers Winde zur sächsisch-erzgebirgischen Spiel-

zeug-Tradition. In vielen seiner Arbeiten erweise »sich die Drehform als Basis und formbestimmend.«²⁰, so eine Beschreibung von Exponaten im Seiffener Spielzeugmuseum. Die gedrechselte Dockenform, das empfindsame Herangehen, das Streben nach Serienfertigung im Gegensatz zur individuell-künstlerischen Produktion – all das finden wir in Högners, später Petroff-Bohnes Grundlehre wieder: Viele Studienobjekte stellen sich als rotationssymmetrische, vertikal orientierte Körper dar.

[58]

Andere, oftmals diskusförmige Spielzeuge sind – angeschnitten, gebohrt, glatt geschliffen und farbig gefasst – im Grunde geometrisch-elementare Minimalformen. Doch Windes Holzspielzeug²¹ ist noch mehr, wenn wir seine Wolkenkratzer-Bauklötze mit den gestempelten Fenster-Rasterfassaden oder seine – etwas späteren – expressiven Gebäude aus gleichartigen Elementarformen in geometrischer Passung betrachten. Wir entdecken hierin auch Entwurfsmodelle für rationelle Fertigung und ein Bekenntnis zur modernen Lebensweise. Dieses formgestalterische Denken, die Spiel- und Kombinationsfreude verweisen auf ein Berufsbild und Arbeitsmethoden, die Christa Petroff-Bohne Jahrzehnte später vermitteln wird.

[59]

Ein letztes Beispiel für die implizit handwerklichen Bezüge will ich noch anführen: die Guilloche. Linienzüge überlappen oder überschneiden sich nach mathematischen Regeln, bilden reizvolle lineare bis räumliche Effekte. Die Guillochen, die Petroff-Bohne im Studium zeichnen ließ, bestehen meist aus Scharen paralleler oder zyklodisch angeordneter Kreislinien. »Mit der Guilloche wollte ich etwas Vereinfachtes, Unkompliziertes, Zeichenhaftes herausarbeiten. Ich hatte deshalb ein Faible für das Überschneiden von zwei Kreisen«, erzählt Christa Petroff-Bohne.²²

Die geometrischen Ornamente sind uns vertraut, jeder kennt irgendwie diese Zirkelblumen.

[60]

Tatsächlich handelt es sich beim sogenannten »Guillochieren« um eine Technik des Metallgravierens, wie sie in Wertpapierdruckerei, Uhren- und Schmuckherstellung üblich ist. Wahrscheinlich gehörte für den Medailleur Rudi Högner – das war er übrigens auch – die Guilloche zum selbstverständlichen Vokabular, das er dann – didaktisch abstrahiert – weitergibt. Die Werkbund-Zeitschrift »Die Form« zeigt zum Thema »Typenwaren« kunstgewerbliche Metallobjekte, die mittels Guillochieren dekoriert waren: »Ein Maschinenornament, das sich durch besondere Exaktheit und Präzision auszeichnet«²³,

erklärt die Bildlegende. Motivisch ist das noch Dekor viel älter und unter Kunsthandwerkern bekannt; Petroff-Bohnes Mentor Wolfgang Henze zeigte es als »einfachen linearen Schmuck« einer Glasschale aus dem 17. Jahrhundert in seinem Band »Ornament · Dekor und Zeichen«.²⁴

Wir haben Facetten eines jahrzehntelang praktizierten Lehrmodells gesehen, das auf eine exakte Auge-Hand-Koordinierung in Verbindung mit künstlerischer Sensibilität und industrie-konformer Oberflächenperfektion zielte. Realisierbar war dieses Modell in einem Studiensystem, das auf einem Disziplinarregime beruhte. Daraus folgte natürlich auch eine entsprechende Dichte und Konzentration auf den jeweiligen Arbeitsgegenstand.

[61]

Als Beleg zeige ich hier den Studienplan des Studienjahres 1984/85 der Abteilung Formgestaltung. Für alle Studienjahre 2 bis 5 ließ sich das komplette Jahr in dieser Tabelle übersichtlich schematisch darstellen.

[62]

Die Studierenden hatten im Prinzip täglich von 8 bis 17 Uhr Anwesenheitspflicht in der Hochschule – in dieser Zeit wurden sie auch betreut und begleitet. Rein rechnerisch ergaben sich für das Fach »Visuell-ästhetische Gestalten« insgesamt circa 440 Stunden. Eine heute unvorstellbar hohe Zahl. Unvorstellbar niedrig dagegen die Gesamtzahl der Studierenden des Fachbereichs. In jedem Studienjahr einstellig.

Kurz: Das vorgestellte didaktische Programm ist erledigt. Es hatte seine Zeit und ist aus vielen Gründen nicht wiederzubeleben. Es gab und gibt viele Parallelen und ähnliche Bestrebungen vielerorts; Gestalterlehren wurden ja nicht allein in Weißensee erfunden. Eine junge Master-Studentin von der BURG in Halle erzählte mir kürzlich, dass sie diese Übungen aus ihrer vorhergehenden Berufsausbildung für Produktdesign in Franken kennen würde. Ist die konkrete formale Auseinandersetzung, das langwierige Üben an Formen aus den Hochschulen in die Berufsschulen gewandert?

Für den Bereich der Musik würde niemand bezweifeln, dass Musiker_innen ihr Instrument langwierig und diszipliniert üben müssen. Trifft diese Analogie für das Entwerfen überhaupt zu?

So lautet meine Frage zum Schluss: Wie kann heute Formverständnis, Formempfinden, Intuition, Einfallsreichtum und Souveränität im Umgang mit Formen gelehrt und gelernt werden?

Der Vortrag entstand in Zusammenhang mit dem Buch »Schönheit der Form. Die Designerin Christa Petroff-Bohne« (Hg. Silke Ihden-Rothkirch und Jörg Petruschat, Verlag form+zweck, ISBN 978-3-947045-17-4, Berlin 2020) und der gleichnamigen Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden/Kunstgewerbemuseum im Wasserschloss Pillnitz, 26.6.–1.11.2020.

Quellenangabe

- 1 Renata Usiglio: Besuch in Weißensee. In: Wochenpost, Nr. 9/1957, S. 17
- 2 Fotografie: Eva Kemlein, Beitrag von Dieter Borkowski: Jugend findet neue Formen. Publikationsort unbekannt, um 1958
- 3 Inge Merker: Gold für silberne Eleganz. In: Frau von heute, 29.09.1961
- 4 Karl-Heinz Hagen: Hinter dem Leben zurück. Bemerkungen zur »Industriellen Formgebung« auf der V. Deutschen Kunstausstellung, Neues Deutschland, Nr. 273, 04.10.1962, S. 4
- 5 Hiltrud Ebert: Drei Kapitel Weißensee. Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee 1946 bis 1957. Berlin 1996, S. 228 ff.
- 6 Johannes Uhlmann: Kunst des Elementaren die Högnersche Grundlehre des visuell-ästhetischen Gestaltens im Produktdesign; ein Beitrag anlässlich des 90. Geburtstages von Rudi Högner und des 50. Gründungsjubiläums der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, S. 2
- 7 Christa Petroff-Bohne: Materialübungen. In: form+zweck Zeitschrift für Gestaltung, Berlin 1981, Heft 6, S. 16
- 8 Christa Petroff-Bohne: Zur Ausbildung von Formgestaltern. In: Künstler und Hochschullehrer. Kunsthochschule Berlin. Beiträge 8/9, Berlin 1981, S. 194 f.
- 9 Begriff nach Till Neu u. Pierre Bourdieu, a.a.O., S. 15
- 10 Christa Petroff-Bohne: Zur Ausbildung von Formgestaltern. In: Künstler und Hochschullehrer. Kunsthochschule Berlin. Beiträge 8/9, Berlin 1981, S. 194 f.
- 11 Gips. In: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Hrsg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 106 ff.
- 12 Theo van Doesburgs Kommentar zu seinem Manifest zur Gründung der Gruppe Art concret, Paris 1930. Zitiert nach: DU 872 – Dezember 2016 / Januar 2017. Konstruktive Kunst. Margit Weinberg Staber: How simple can you get?, S. 12 ff. und Sabine Schaschl: Es ist immer jetzt, aber auch ein bisschen gestern und morgen. S. 42 ff.
- 13 Johannes Uhlmann: Kunst des Elementaren. a.a.O., S. 26 ff.
- 14 Zitiert nach: Nicholas Care, Abgehängt. Wo bleibt der Mensch, wenn Computer entscheiden? München 2014, S. 168
- 15 Zitiert nach: Erziehung zur Formkultur. Christa Petroff-Bohne im Gespräch mit Jörg Petruschat, 1987. In: Jörg Petruschat: Design Talks. Gespräche zu Design, Technologie, Kultur. Berlin 2015, S. 12 ff.
- 16 Zitiert nach: Nicholas Care, a.a.O., S. 173
- 17 Ebd., S. 175
- 18 Johannes Uhlmann: Kunst des Elementaren. Die Högnerscher Grundlehre des visuell-ästhetischen Gestaltens im Produktdesign. Dresden 1997, S. 4 f.
- 19 Walter Glasenapp, Siegmund Schütz, Lüder Baier ... Siehe Franziska Graßl: Vom Kunsthandwerk zum Industriedesign. Frühe Arbeiten von Rudi Högner. In: Dresdner Kunstblätter 3/2014. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.). Dresden 2014
- 20 Konrad Auerbach: Kubus, Diskus, Dockenform. Exponate aus dem Schaffen Theodor Artur Winde neu am Spielzeugmuseum Seiffen. Museums-Bulletin 2005-1, Erzgebirgisches Spielzeugmuseum Seiffen, S. 5
- 21 Museum für Sächsische Volkskunst, Dresden
- 22 Christa Petroff-Bohne in einem Gespräch mit Angelika Petruschat, 12. Januar 2016
- 23 Aus einer Bildunterschrift. In: Thema »Typenwaren«. Reihenherstellung in Handwerk und Industrie. Die Form 1930, S. 317
- 24 Schale aus weißem Netzglas, Anfang 17. Jh.. In: Wolfgang Henze: Ornament · Dekor und Zeichen. Dresden 1958, Tafel 14

Abbildungsverzeichnis

[] Abbildungen zum Text ab Seite 31.

Alle Rechte der verwendeten Abbildungen liegen bei Silke Ihden-Rothkirch.



[1] [3] Eingang der Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee.
Rechts im Bild Christa Bohne und Wolfgang Henze.
In: Dieter Borkowski: Jugend findet neue Formen. Besuch bei den Keramikgestaltern



Die hat noch eine Ungenauigkeit, die beseitigt werden muß. Professor Mucchi, der Leiter der Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst in Berlin-Weißensee, bespricht mit einem Malchüler dessen Arbeiten. • So ein dultiges Kleid gefällt bestimmt nicht nur den Entwerferinnen in der Modeabteilung. • Künstlerisches und handwerkliches Geschick gehören dazu, dem weichen Tonmaterial eine schöne Form zu geben.

Besuch in WEISSENSEE

Frau Dr. Renata Usiglio, die Leiterin der Kunstgalerie „La Colonna“ in Mailand, weilte vor kurzem in Berlin. Sie besuchte Ausstellungen, Museen, Theater und andere künstlerische Institutionen. Es ist sicherlich auch für unsere Leser interessant, zu erfahren, wovon die italienische Kunstwissenschaftlerin am meisten beeindruckt war.

Ich sehe Berlin wieder, nach vielen Jahren 1936 war Berlin wunderbar und verdammenswert zugleich.

Unter den Linden marschierten bewaffnete Gruppen. Die Kabarettis im Haus „Vaterland“ lockten in plumper Vertraulichkeit lärmende Mengen an Rheinwein und bayrisches „Bierflossen in Strömen. In der Halle des Adlon dagegen bemerkte man, in zurückhaltenderen und diskreteren Gruppen, die bildschönen Stars der Ufa und die Großindustriellen, deren finanzielle Macht sich in der Dienst des neuen Regimes gestellt hatte.

Ja, Berlin war voller Licht Musik und Wahlbegehren, aber man atmete dort eine ungesunde Luft; die Gewalt, die in ihr war, sollte sich bald

akademischer Schule, von der der italienische Bildhauer Manzu seit Jahren träumt, sie in Mailand zu schaffen, aber die reichste Stadt Italiens hat noch keine Mittel zu ihrer Gründung bereitgestellt.

Das moderne Gebäude nimmt eine quadratische Fläche an der nordöstlichen Peripherie der Stadt ein und umschließt einen großen Garten, dessen Anblick von allen großen Glasfenstern der Säle, der Korridore und der Aufgänge aus genüßvoll ist. Natur und Kunst sind eng miteinander verbunden. Die Natur muß sich in Reichweite eines jeden Künstlers befinden.

Es ist nicht der Zweck der Schule, eine Genie-Schmiede zu sein. Wenn

eines Schwimmbassins. Es ist in der Linienführung einfach und elegant, die Dekorationen sind „notwendig“ für die allgemeine „Ökonomie“ des Werkes. Ich bin dermaßen begeistert, daß ich meinem Gastgeber, dem Architekten Selmanagié, und dem Maler Mucchi vorschlage, am Ende der Saison in der Mailänder Colonna – das ganze Jahr ist schon für Kollektivausstellungen reserviert – die Modelle, die Fotografien und die Produkte der Schule auszustellen.

Da der Kontakt mit dem Leben einer der Angelpunkte der Schule ist, werden die Jugendlichen häufig von verschiedenen Organisationen veranlaßt





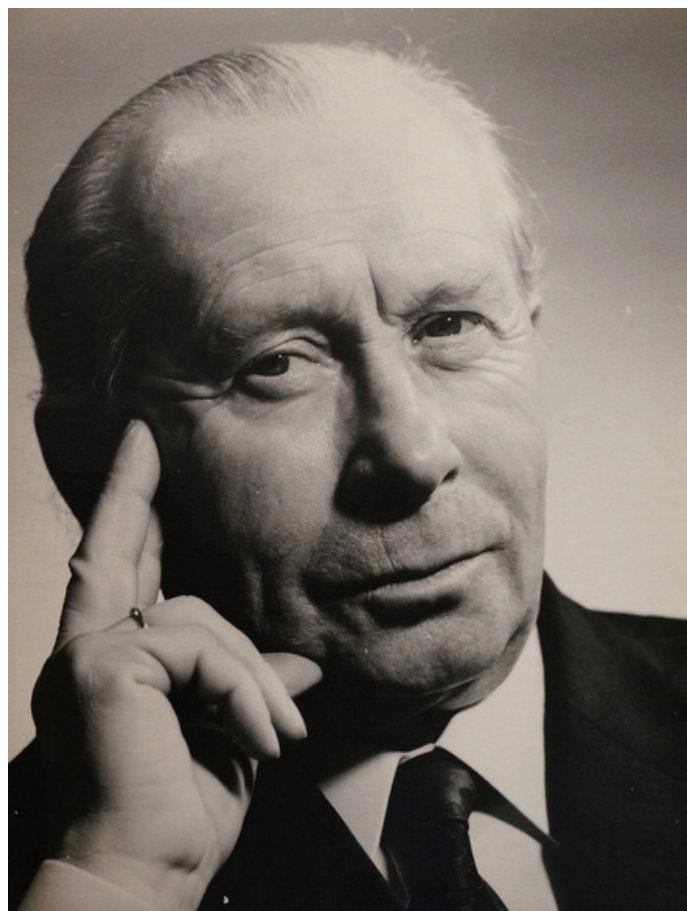
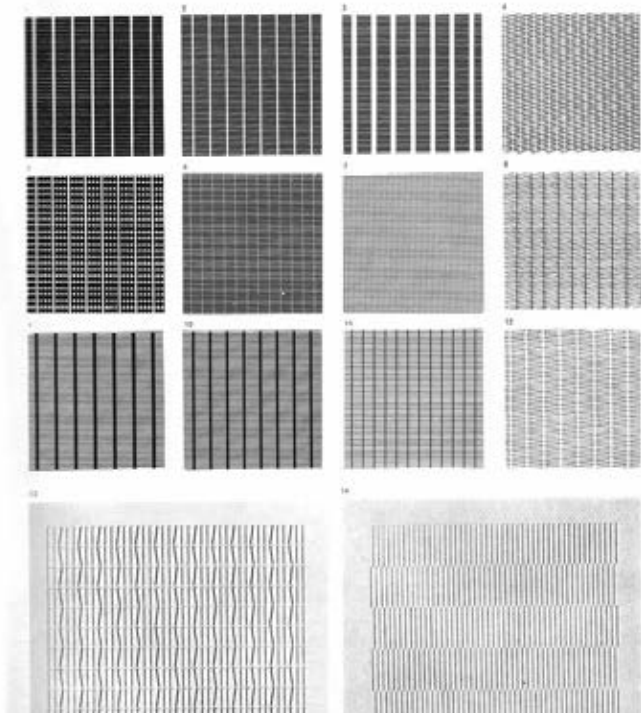
[5] Inge Merker: Gold für silberne Eleganz. Frau von heute besuchte Christa Bohne.
In: Frau von heute, 29. September 1961 [Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



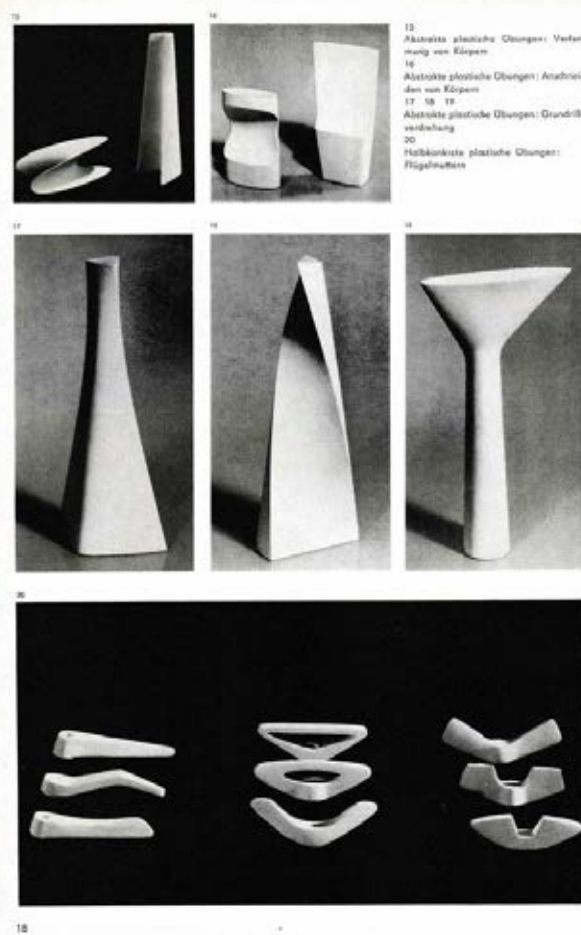
[6] Ausstellung »Vasen und Blumen«, Berlin 1958, »Falsche Mozarttöne«
 In: BZ am Abend, Oktober 1958[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]

11-12
Grafisch-plastische Strukturübungen.
Übersetzungen der optischen Schwebelinien, Passivregulierung
struktureller sowie Fragen der Proportion.

13-14
Relieffplastische Flächenstrukturen



[7] Rudi Högner: Ausbildung von Gestaltern an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee. In: form+zweck 1/68, Zentralinstitut für Gestaltung Berlin (Hg.), S. 14 ff. [Archiv form+zweck] Porträt Rudi Högner [Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



FF 9 Bei allen Entwurfsarbeiten wird der Student angehalten, sowohl empfindungsmäßig als auch mit dem Verstand zu arbeiten. Nach völlig freien Ideenskizzen muß er seine Gefühlsform mit Hilfe von Proportionsrasteren und ähnlichen regulierenden Mitteln ordnen. Dabei wird größter Wert darauf gelegt, daß die Lebendigkeit der Skizze erhalten bleibt und eine bewußte Formaussage erreicht wird; der Student soll dahin gebracht werden, daß er das dem Wesen seiner Ideenskizze entsprechende Proportionsgefüge sucht und anwendet.

Der Sinn des Arbeitens mit Proportionsgefügen ergibt sich, ähnlich wie in den Baukünstern der Gotik, aus der Notwendigkeit der Vermaßung, die begleitet wird von der Tugend der Maßordnung. Natürlich werden die Ordnungsprinzipien keinesfalls dogmatisch angewendet und vor allen Dingen immer einer optischen Kontrolle unterworfen, doch sehen wir in ihnen unbedingt ein unerküßliches Handwerkzeug der Gestaltung.

FF 10 Die Schulung des Farbempfindens beginnt mit dem Bilden von harmonischen Klängen auf der Grundlage der Tonwertgleichheit und Farbverwandschaft, der Proportion verschieden großer Farbfleichen, dem Begreifen farbiger Spannungen; und endet mit dem sicheren Zusammenstellen bräusichtiger Farbwirkungen.

FF 11 Nachdem der Student dieses fachgerichtete Grundlagenstudium beendet hat, wird er während des zweiten bis vierten Studienjahres an konkrete Industriearbeiten herangeführt. Diese bestehen in der Gestaltung von Gebrauchsgütern und technischen Industriegütern.

Alle Entwurfsarbeiten geschehen im engen Kontakt mit der Industrie, die besten schulischen Ergebnisse werden von den jeweiligen Werken realisiert.

FF 12 Der Großteil unserer Industrie und deren Ingenieure und Konstrukteure stehen den schulischen Entwicklungen sehr zugewandt gegenüber.

FF 13 Den technischen Ablauf in der Industrie lernt der Student jährlich in einem Berufspraktikum kennen.

FF 14 Während des fünften Studienjahres arbeitet der Student an seiner Diplomaufgabe, mit der er seine Befähigung zum selbständigen Arbeiten nachweisen muß. Dabei wird angestrebt, daß die Diplomaufgabe aus dem künftigen Wirkungsbereich des Studenten stammt.

Internationaler Kongreß für Formgebung
International Design Congress
Congrès International d'Enbétique Industrielle

Veranstaltet vom Rat für Formgebung Darmstadt
Darmstadt + Berlin 14. - 21. September 1957

Information

G

Darmstadt, August 1957

Als Manuskript gedruckt

Der Vorkurs

Johannes Iten (Zürich)

...bildung umfaßt das Studium
...genstudium (im 2. Studienjahr)
Mathematik, Physik, Chemie,
...t)
...amik, Glas, Papier, Textilien,
...plinen (im 2. u. 3. Studienjahr)
...tum, Elektrotechnik, Akustik,
...cht- und Beleuchtungstechnik, Maschinenteile, Maschinenkunde.

Veranstaltet vom Rat für Formgebung Darmstadt
Darmstadt + Berlin 14. - 21. September 1957

Information

FF

Darmstadt, August 1957

Als Manuskript gedruckt

Formgeber-Ausbildung an der
Ost-Berliner Kunsthochschule

Rudi Högner
(Kunsthochschule, Berlin-Weißensee)

Technisches Zeichnen, Normenkunde.
Werkstoffprüfung
Mechanische Technologie.

FF 6 Studienablauf:
Das erste Studienjahr ist für alle Studierende ein allgemeines künstlerisches Grundlagenstudium. Hier wird der Student in freien gestalterischen Übungen mit den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmitteln und Techniken vertraut gemacht. Durch das Studium des Organischen in der Natur sollen weiterhin Grundlagen für alle gestalterischen Überlegungen geschaffen werden. Die Natur als Lehrmeister für Funktion, Zweck und Form.

FF 7 Das im zweiten Studienjahr beginnende fachgerichtete künstlerische Grundlagenstudium strebt danach, in dem jungen Menschen ein neues Bewußtsein und eine neue innere Ordnung zu bilden. Dieses Studium besteht im Kennenlernen der gestalterischen Gesetze von Fläche, Körper, Raum und Farbe. Zuerst wird der Student an die Mittel der Flächengestaltung herangeführt:

Punkt, Linie, Fläche, Motiv.
Verhältnis von Zeichnung zur Restfläche, Intervalle.
Bewegungsintensität der grafischen Mittel:
Statik – Dynamik, Takt – Rhythmus, Fallen – Schweben – Streben usw.
Verkreuzungswinkel von Liniensystemen.
Untersuchungen vom Einfluß der Gesetzmäßigkeiten auf die Stimmungswerte:
Z. B. feierliche, musikalische oder technische Wirkungen.

FF 8 Als nächstes lernt der Studierende den Körper mit den Mitteln der technischen Zeichnung, vom Grundriß, Aufriß und Seitenriß her bilden, angreifen, durchdringen und auflösen.

Er lernt das Verhältnis von Negativ- und Positivkörper beurteilen und arbeitet sowohl mit plastischen als auch zeichnerischen Mitteln; wobei beim grafischen Entwurf besonders das plastische Vorstellungsvermögen durch ständiges Kontrollieren am Modell geschult wird.

[8] Rudi Högner: Formgeber-Ausbildung an der Ostberliner Kunsthochschule. In: Information / Internationaler Kongreß für Formgebung. Veranstaltet vom Rat für Formgebung Darmstadt, Darmstadt und Berlin, 14. - 21. September 1957, FF 4, 7, 8, 9

FF 1 Die Ausbildung Formgebung in der Industrie an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst, Berlin-Weißensee, in der einzigen Ausbildungsstätte für technische Formgebung in der DDR.

Diese hochschulische kleine Abteilung konnte von nun ein Jahr. Die ersten vier Absolventen gingen in diesem Jahr in die DLR, Regionalistische Industriehochschule der Abteilung II.

FF 2 Die Voraussetzungen für einen Industriestudium sind:

- 1. Absolventen eines landwirtschaftlichen Erziehungsinstituts (Agrarhochschule, Meierei, Kanariki) – sehr
- 2. Absolventen einer Ingenieurhochschule, technische Begabung (sehr gering) – sehr
- 3. Absolventen einer musikalischen Begabung
- 4. Bei Bewerbern, die einen Beruf erlernen können und die nötigen Vorkenntnisse mitbringen, besteht die Möglichkeit, durch eine Sonderprüfung über geringe und künstlerische Begabung auszuweichen.

FF 3 Nichts konnte sich nicht feststellen lassen, daß Bewerber mit einer bestimmten Vorbildung sich als besonders geeignet erwiesen haben. Von Fremdsprachen wird ein Diktat als geringere, künstlerischen, konstruktiven und handwerklichen Fähigkeiten verlangt, wenn sie praktisch alle Vorbildungsarten durchlaufen haben müssen. Einmalig wird in allen Fällen immer die Kraft der Persönlichkeit, die sich bilden wird, erfragt.

FF 4 Das Diplom-Ingenieurstudium ist ein vom Abschlußjahr eines fünfjährigen Studiums an der Kunsthochschule über einen dreijährigen Studiengang für Ingenieurtechnische Absolventen an die gleiche Fakultät. Das dreijährige Studium für Ingenieur-Individual-Absolventen schließt sich einem fünfjährigen Diplom ab, während das fünfjährige Studium ein vom Diplom für alle Fachrichtungen besteht wird.

Das Diplom-Ingenieurstudium soll die technisch begabten Künstler weihen, die in der Konstruktion und Erfindungsphase der technischen Industrie für die Ingenieur- und Konstruktion sind und über die Form- und Farbprobleme ihrer Erzeugnisse lösen können.

FF 5 "Was die künstlerische Ausbildung betrifft die Studien gemäß Disziplin:

- Naturwissenschaftliche Grundlagenstudien (im 2. Studienjahr)
 - Thermische Geometrie, kleine Mathematik, Physik, Chemie, Wirkungslehre (im 2. Studienjahr)
 - Metalle, Keramik, Holz, Keramik, Glas, Papier, Textilien, Leder und deren Veredlung
 - Technisch-wissenschaftliche Grundlagen (im 2. u. 3. Studienjahr)
 - Technisch-physikalischer Praktikum, Elektrotechnik, Akustik, Lüftung- und Schwingungslehre, Maschinenbau, Maschinenkunde
 - Technische Zeichnung, Normenkunde
 - Werkstoffprüfung
 - Mechanische Technologie

FF 6 Zweidimensionale

Das erste Studienjahr ist für alle Studierenden als allgemein künstlerisches Grundlagenstudium. Hier wird die Struktur in einem geschichtlichen Übergang von der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen und Techniken untersucht gemacht. Durch die Struktur des Organismus in der Natur sollen wertvolle Grundlagen für alle geschichtlichen Entwicklungsstufen geschaffen werden. Die Natur als Lehrweise für Funktion, Zweck und Form.

FF 7 Das im zweiten Studienjahr beginnende fachgerichtete künstlerische Grundlagenstudium strebt danach, in dem jungen Menschen ein neues Bewußtsein und eine neue innere Ordnung zu bilden. Dieses Studium besteht im Kennenlernen der gestalterischen Gesetze von Fläche, Körper, Raum und Farbe. Zudem wird der Student an die Mittel der Flächengestaltung herangeführt:

- Punkt, Linie, Fläche, Motiv.
- Verhältnis von Zeichnung zur Keutfläche, Intervalle, Bewegungsintensität der grafischen Mittel.
- Skala – Dynamik, Takt – Rhythmus, Fallen – Schweben – Stehen auf.
- Verkreuzungswinkel von Linienensystemen.
- Untersuchungen vom Einfluß der Gesetzmäßigkeiten auf die Stimmungswerte.
- Z. B. feierliche, musikalische oder technische Wirkungen.

FF 8 Als nächstes lernt der Studierende den Körper mit den Mitteln der technischen Zeichnung, vom Grundriß, Aufriß und Seitenriß her bilden, angreifen, durchdringen und auflösen. Er lernt das Verhältnis von Negativ- und Positivkörper beurteilen und arbeitet sowohl mit plastischen als auch zeichnerischen Mitteln; wobei beim grafischen Entwurf besonders das plastische Veranschaulichungsvermögen durch ständiges Kontrollieren am Modell geschult wird.

FF 9 Bei allen Er-Verarbeiten wird der Student angehalten, so wohl empfindungsmäßig als auch mit dem Verstand zu arbeiten. Nach völlig freien Ideenskizzen muß er seine Gefühlsform mit Hilfe von Proportionsmaßen und ähnlichen regulierenden Mitteln ordnen. Dabei wird größter Wert darauf gelegt, daß die Lebendigkeit der Skizze erhalten bleibt und eine bewußte Formausprägung erreicht wird; der Student soll dahin gebracht werden, daß er das dem Wesen seiner Ideenskizze entsprechende Proportionsmaß sucht und anwendet.

Der Sinn des Arbeitens mit Proportionsmaßen ergibt sich, ähnlich wie in den Bahirten der Geich, aus der Nüchternheit der Vermessung, die begleitet wird von der Tugend der Maßhaltung. Natürlich werden die Ordnungsprinzipien keinesfalls dogmatisch angewendet und vor allen Dingen immer einer optischen Kontrolle unterworfen, doch sehen wir in ihnen unbedingt ein unerlässliches Handwerkzeug der Gestaltung.

FF 10 Die Schulung des Farbempfindens beginnt mit dem Erlernen von harmonischen Klängen auf der Grundlage der Tonerwartigkeit und Farbtrennschärfe, der Proportion verschiedener großer Farbflächen, dem Begreifen farbiger Spannungen; und endet mit dem sicheren Zusammensetzen bestmöglicher Farbverläufe.

FF 11 Nachdem der Student dieses fachgerichtete Grundlagenstudium beendet hat, wird er während des zweiten bis vierten Studienjahres an konkrete Industriearbeiten herangeführt. Diese bestehen in der Gestaltung von Gebrauchsgütern und technischen Industriegeräten.

Alle Erzeugnisse müssen im engen Kontakt mit der Industrie, die ihnen technischen Kriterien werden von der jeweiligen Woche erhalten.

FF 12 Die Erstellung eigener Industriearbeiten und deren Integration und Konzentration stehen dem studentischen Entwicklungsplan als aufeinanderfolgende Aufgaben.

FF 13 Der technische Arbeit ist die Industrie immer der Student ähnlich in einem Bereich verbleiben können.

FF 14 Während des letzten Studienjahres werden die Studenten an einen Diplomarbeit, mit der sie eine Lösung von selbstständigen Aufgaben erlangen muß. Dabei wird besonders auf die Diplomarbeiten von dem ständigen Wechseln der Aufgaben gesetzt.

[9] Rudi Högner: Formgeber-Ausbildung an der Ostberliner Kunsthochschule. In: Information / Internationaler Kongreß für Formgebung. Veranstaltet vom Rat für Formgebung Darmstadt, Darmstadt und Berlin, 14. – 21. September 1957, FF 4, 7, 8, 9



plömtema: »Die Erarbeitung eines Service-Erlebnis für die Qualitätsästhetik mit individuellem Ausstattungskarakter und hoher Ausdruckskraft«. Die dieses Thema erarbeitende Studentin hielt außerdem einen Fachvortrag zur Designgeschichte des Hotelporzellans. Auf diese Fachvorlesung zum Hintergrund der Designthemen legt die Professorin großen Wert. Die Studenten werden angehalten, ihre gestalterische Aufgabe im gesellschaftlichen Zusammenhang zu sehen. Außerdem wird ihre Fähigkeit trainiert, zu argumentieren, sich verständlich zu machen. Wie wichtig das ist, hat Christa Petroff-Bohne selbst oft genug erfahren.

Sie lehrt nicht nur vor Studenten, seit Jahren schon betreut sie Qualifizierungslehrgänge für leitende Kader der Industrie. Das Wissen um Probleme der Formgestaltung an diese praxiserfahrenen Leute weiterzugeben, macht ihr nicht nur großen Spaß, es ist ungemein wichtig. Formgestaltung kann sich nur entwickeln, wo zwischen technisch, ökonomisch und künstlerisch Verantwortlichen Partnerschaft besteht.

Als ich sie frage, ob sie noch zu eigenen Entwürfen kommt, zeigt sie mir zwei weiße Vasen auf ihrem Schreibtisch. Modelle, die sie jüngst entwickelt hat, klare, geometrisch aufgebaute Körper. Noch sind diese Vasen Unikate, aber die Industrie plant bereits ihre Produktion. An ihrer Leistung ist erkennbar, die Arbeit ist ihr ein Bedürfnis. Sie lebt diesen Beruf, der ihr Phantasie und Sehnsüchtheit abverlangt. Härte und Empfindsamkeit. Der sie auch mit so vielen vorzüglichen Menschen zusammenbringt. Wenn sie mit jungen Studenten arbeitet, die motiviert sind, die wirkliche Leidenschaft für ihren Beruf mitbringen, sind deren Ideen und Ansichten für sie auch ein Gewinn. Sie liest den Beruf auch um dieser Wechselwirkung willen.

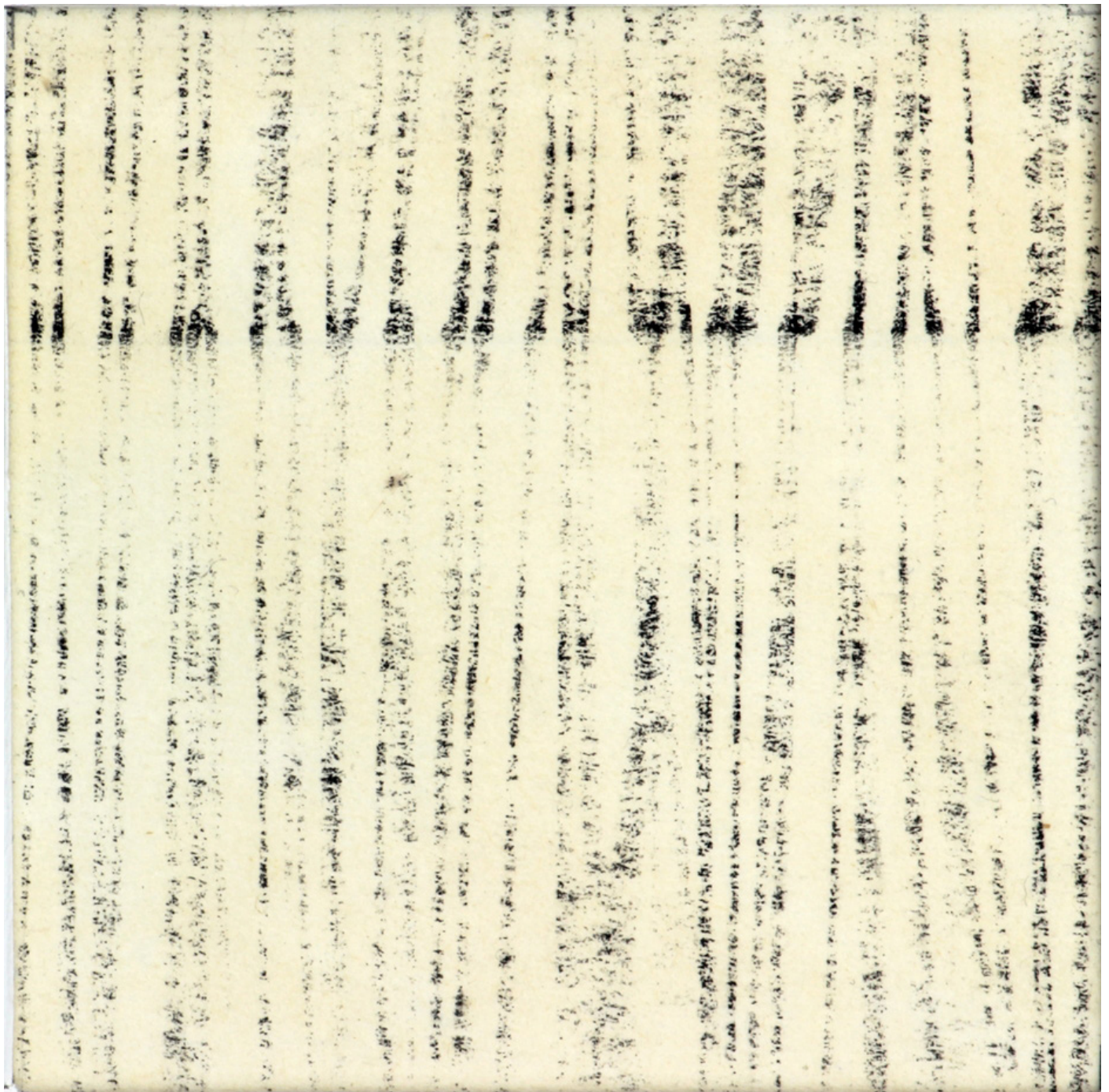
Regina Scheer

Foto: Ute Mahler

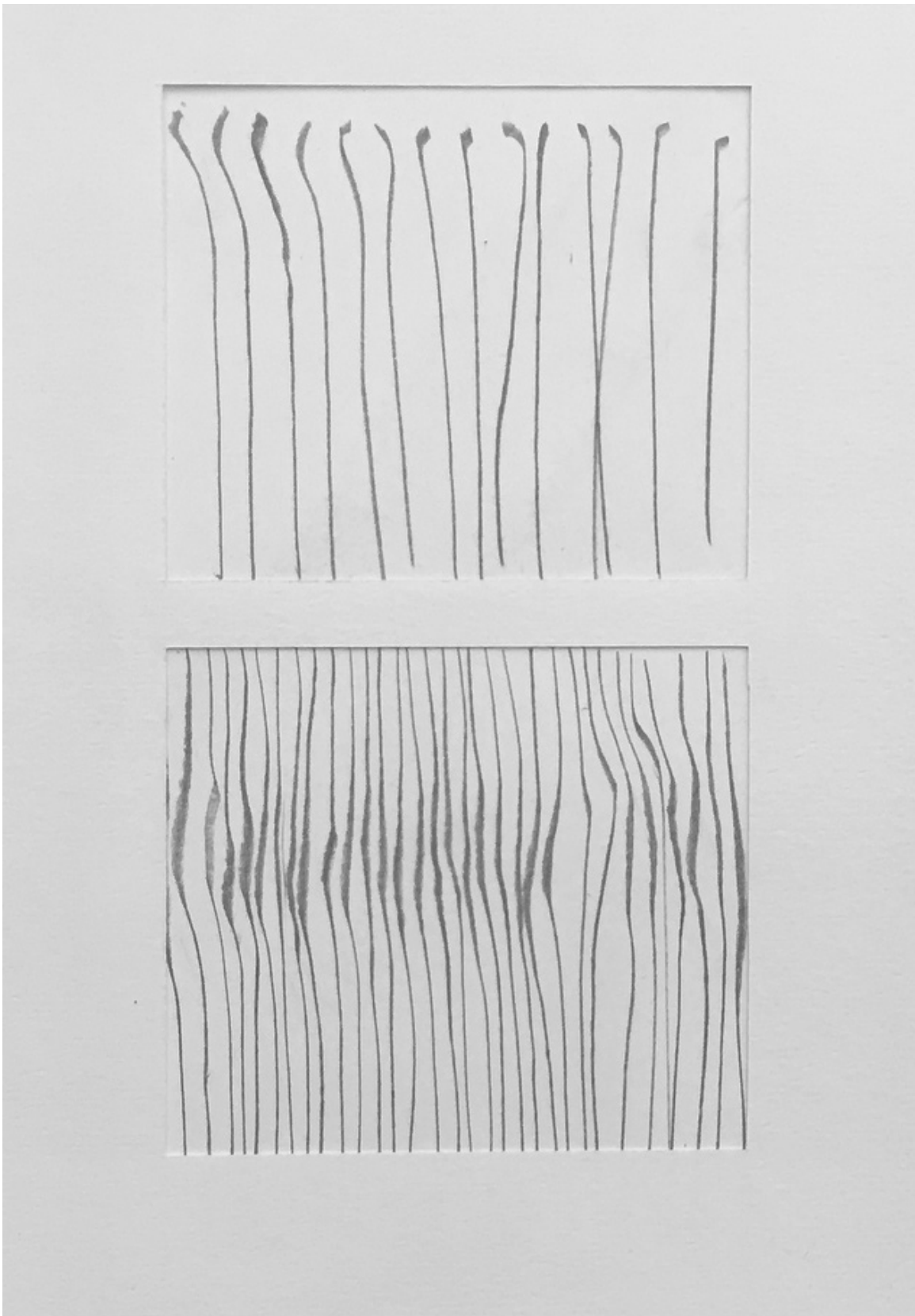
[10] Christa Petroff-Bohne in der Lehre Beim Lehrgang für Ingenieure »Einführung in die technische Formgestaltung«, Veranstalter: Kammer der Technik, 1979, Beim Unterrichten an der Kunsthochschule Berlin o. J., Vor dem »Grundlagen-Schrank«, Fotografie Anneliese Bonitz (KHB), Regina Scheer: SIBYLLE stellt Designer vor. Professor Christa Petroff-Bohne. Foto: Ute Mahler. In: Sibylle. Zeitschrift für Mode und Kultur, 1985, Heft 5, S. 51 [Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]

1 Grafik	2 Grafisch- plastische Struktur	3 Rotations- körper	4 Querschnitts- veränderung
5 Plastische Gestalt	6 Farbe	7 Material	8 Grafisch- plastisch- räumliche Gestalt

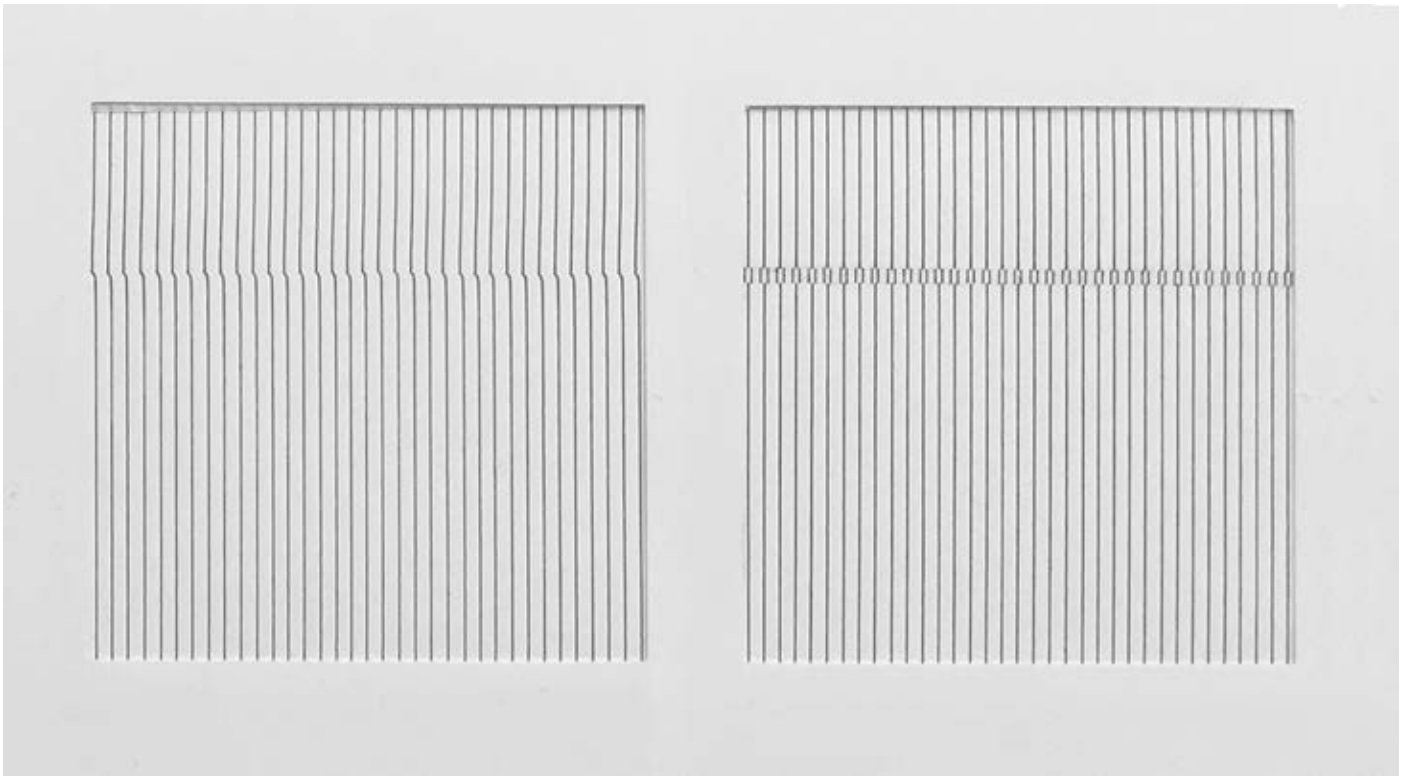
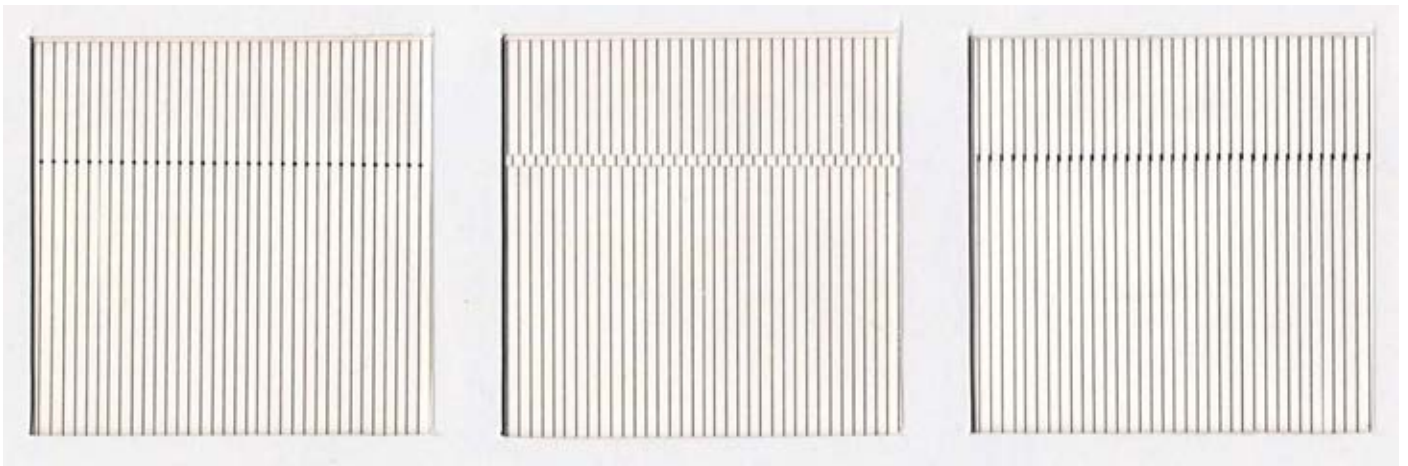
[11] Acht Übungskomplexe der fachspezifischen Grundlehre »Grundlagen für das visuelle Gestalten«



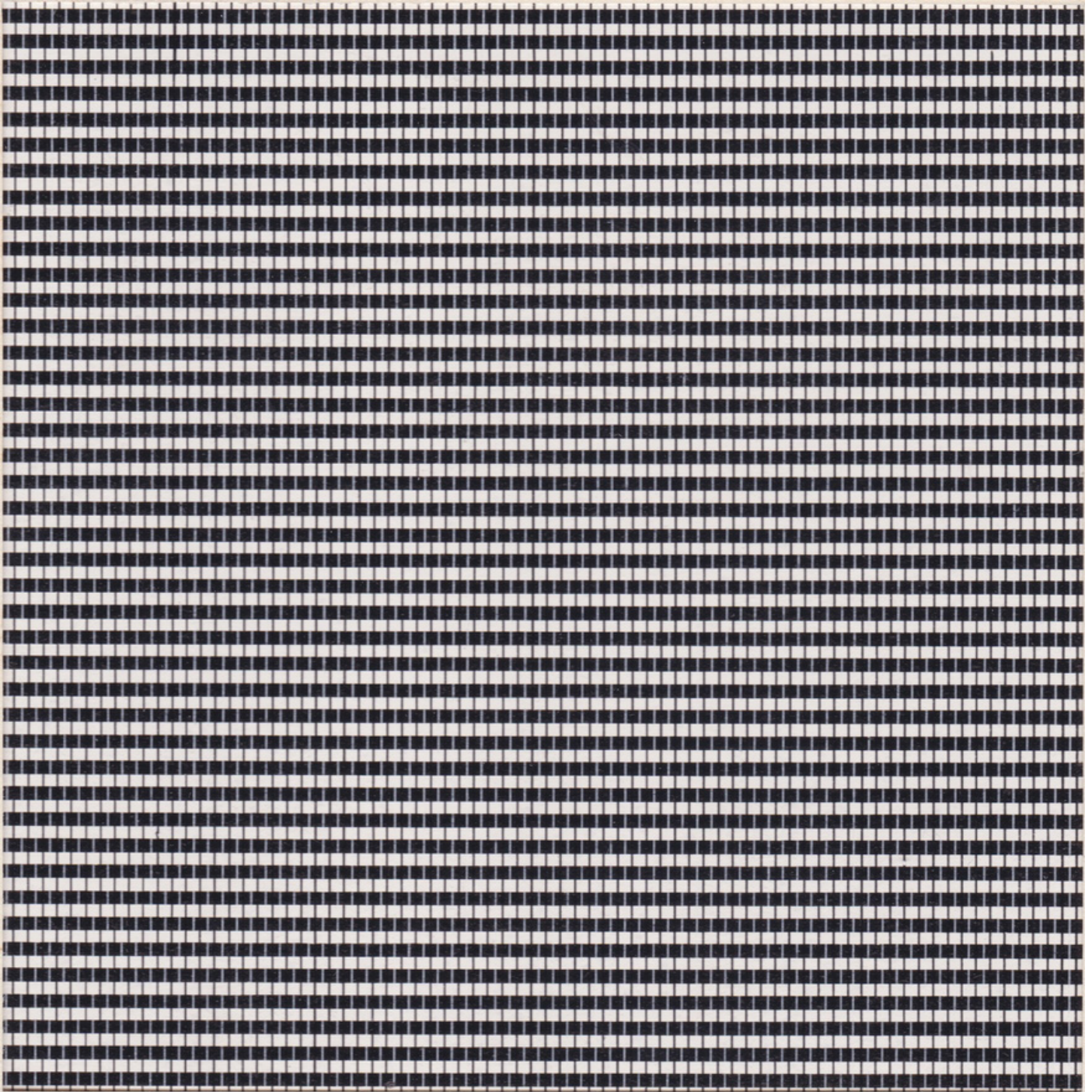
[12] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



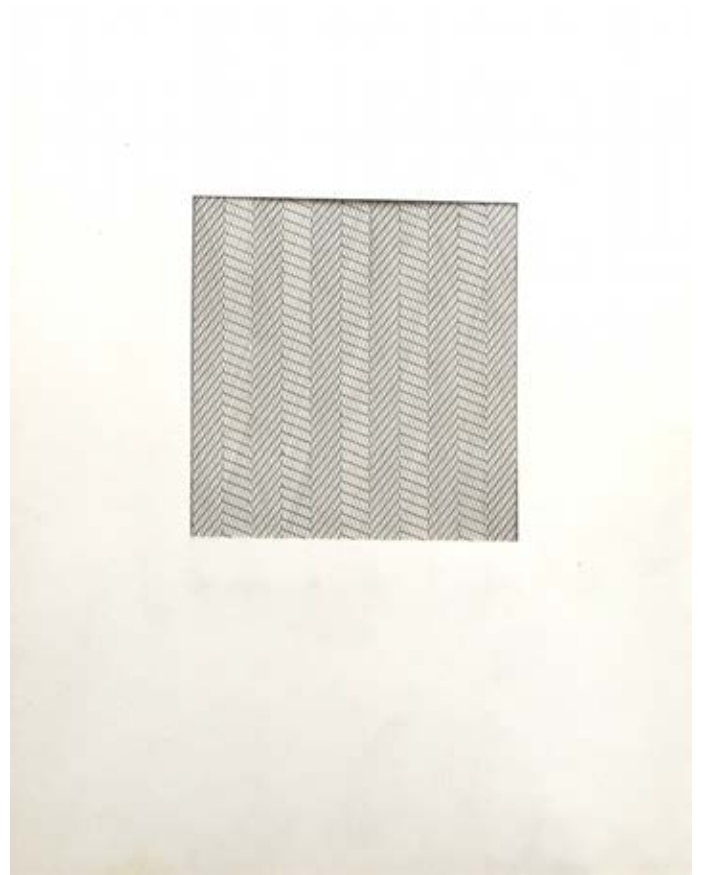
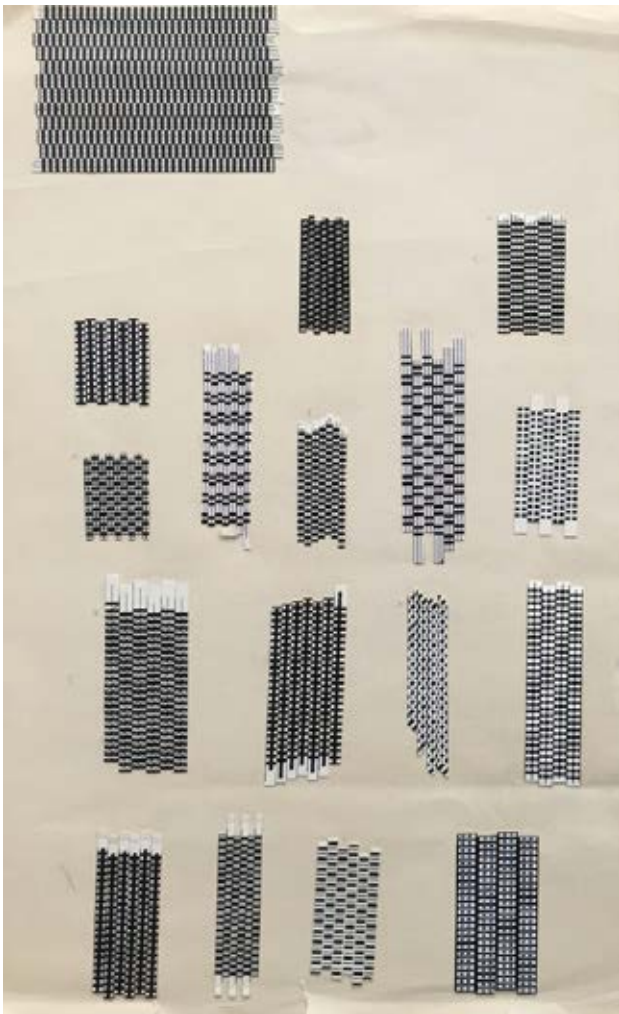
[13] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



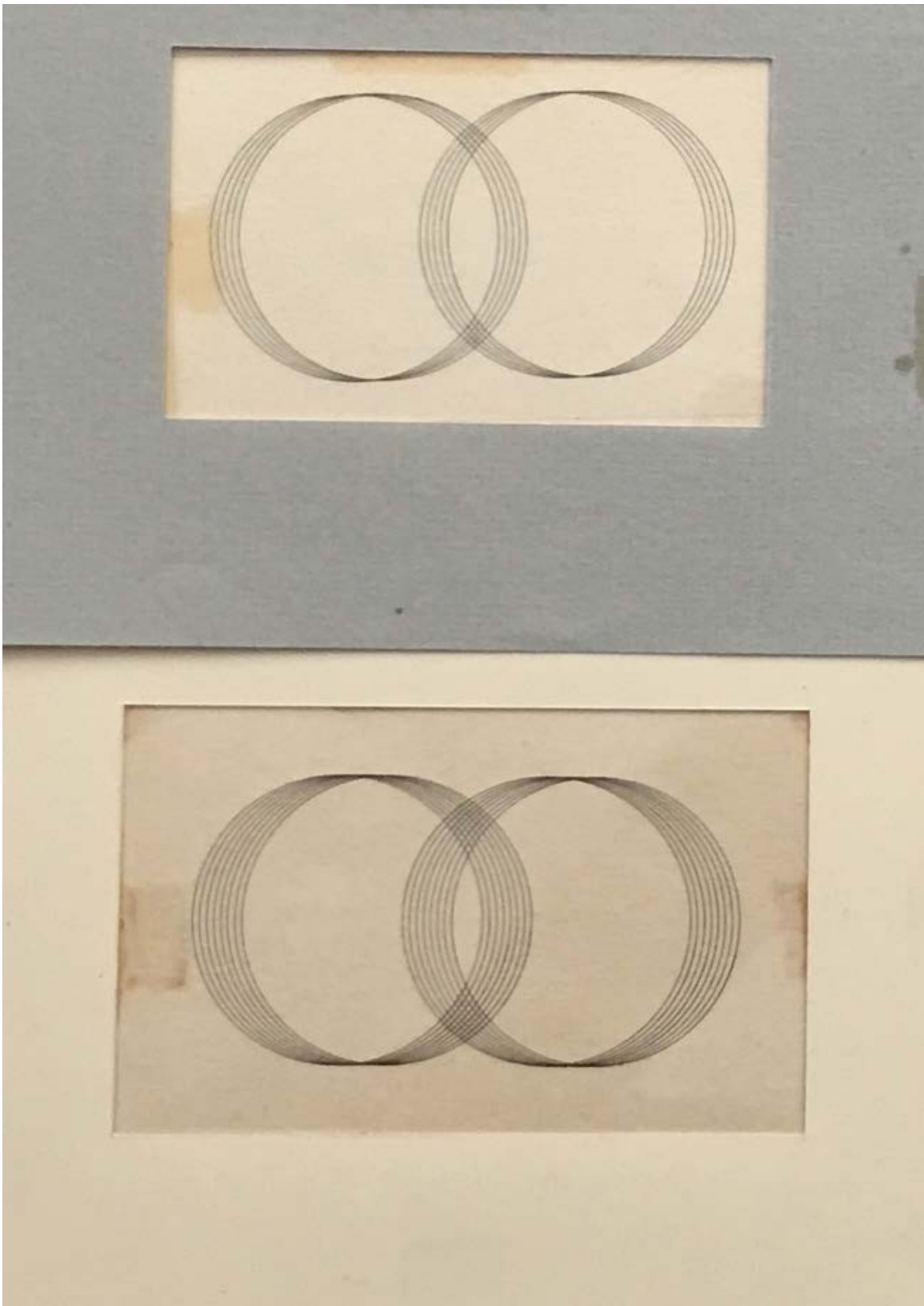
[14–15] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



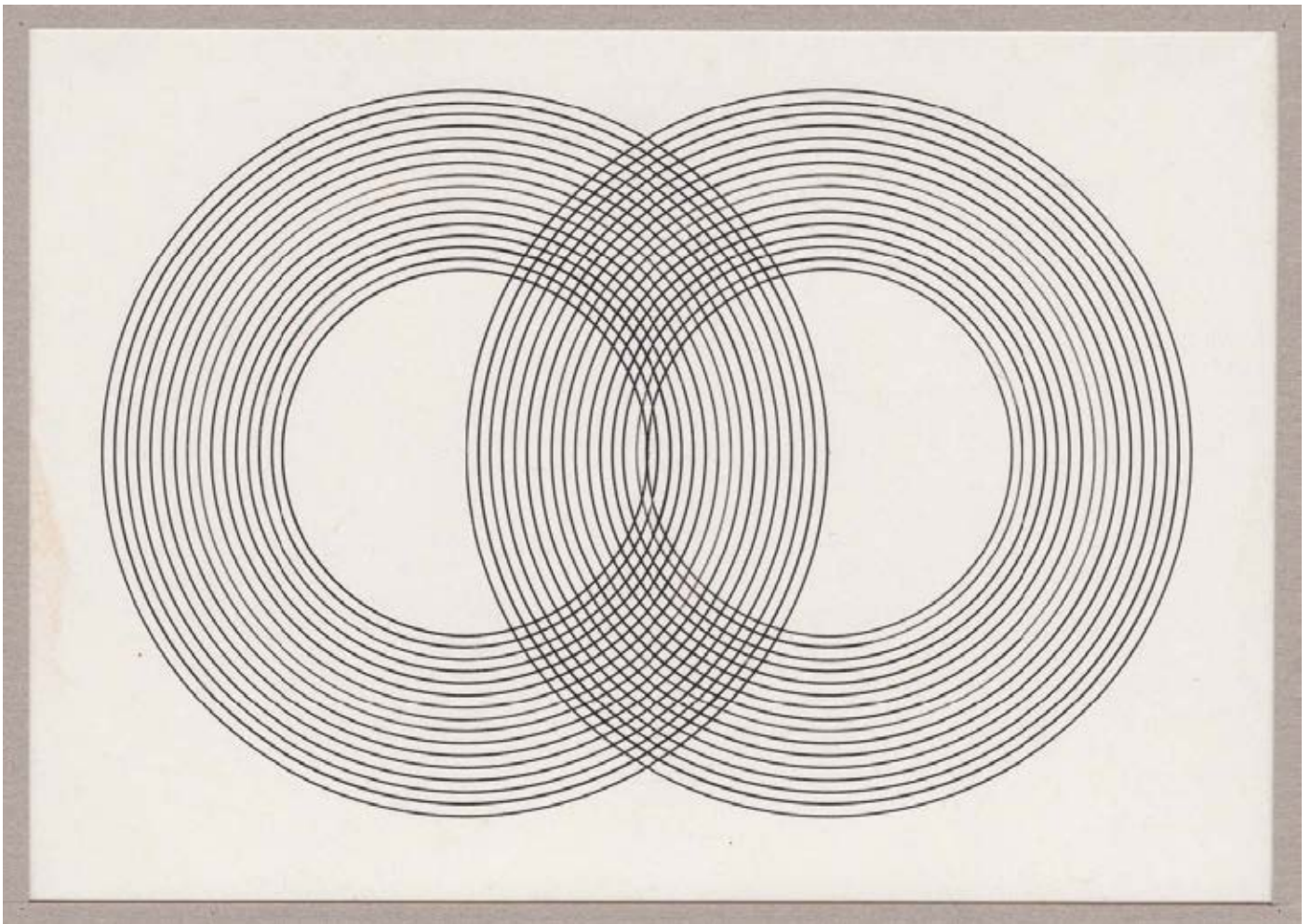
[16] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



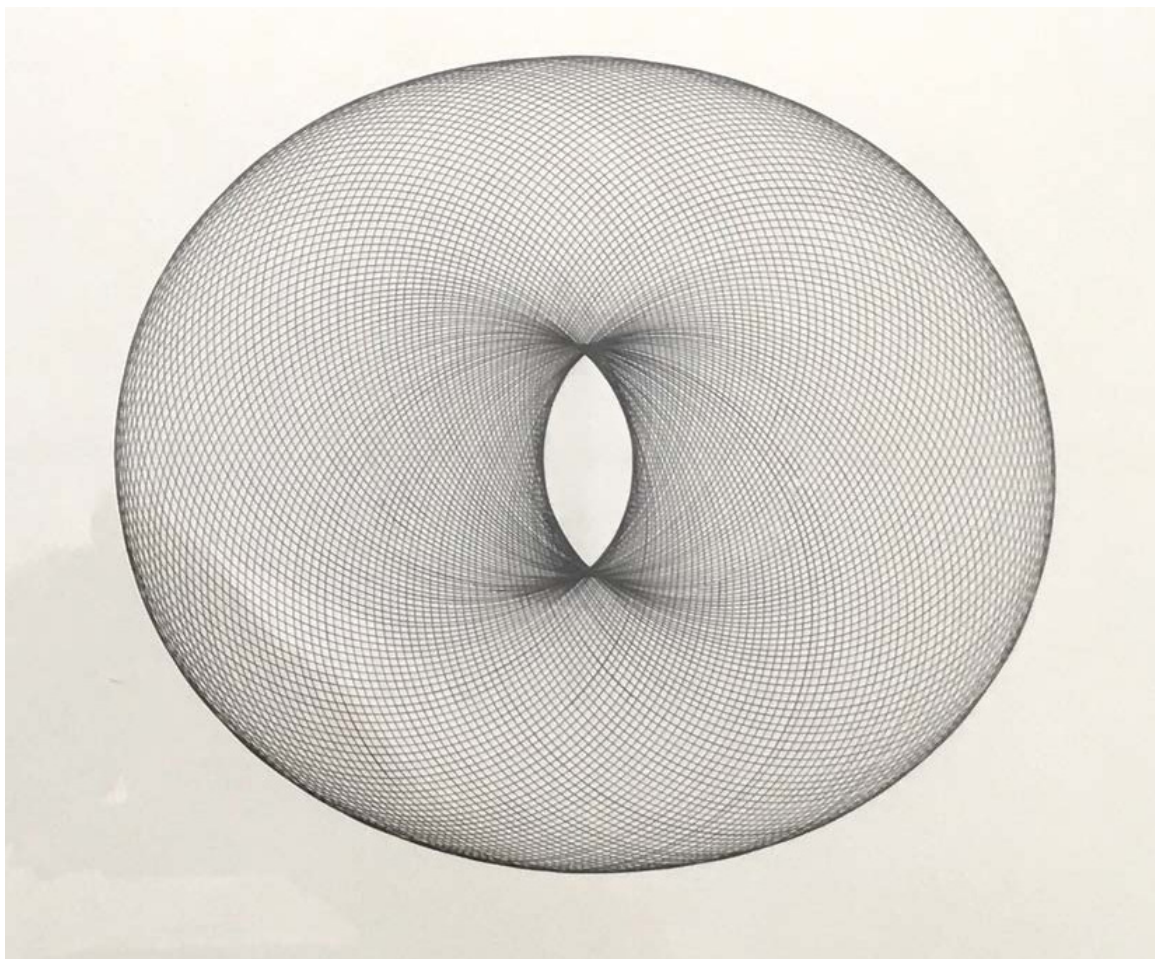
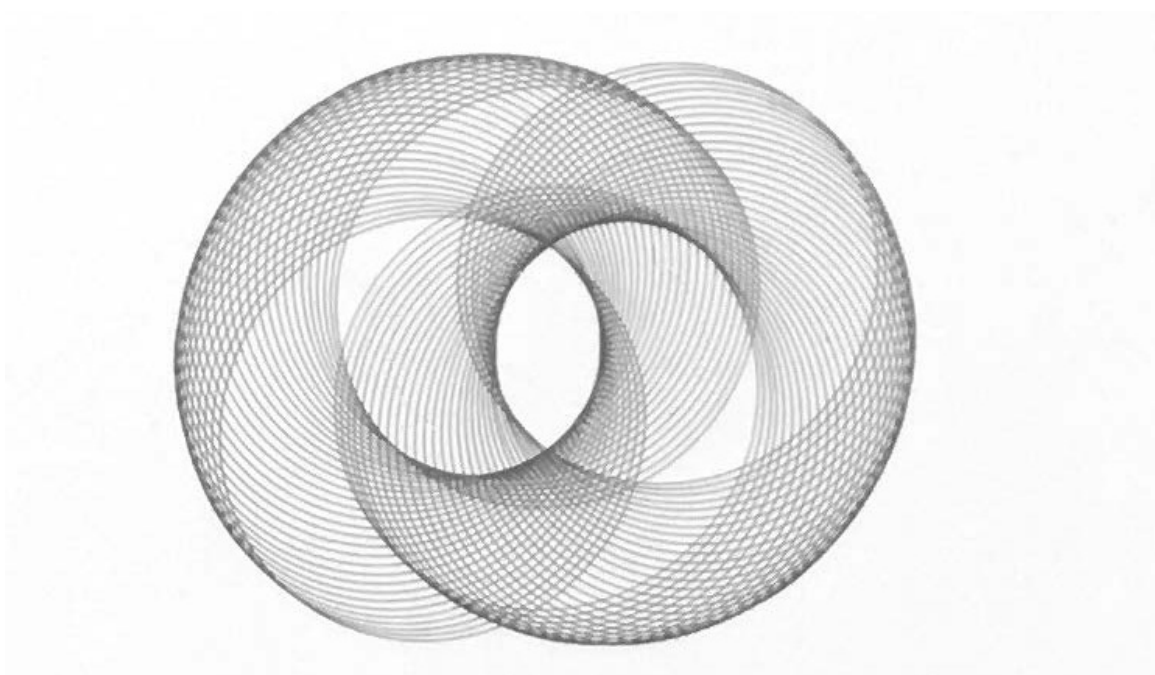
[17] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



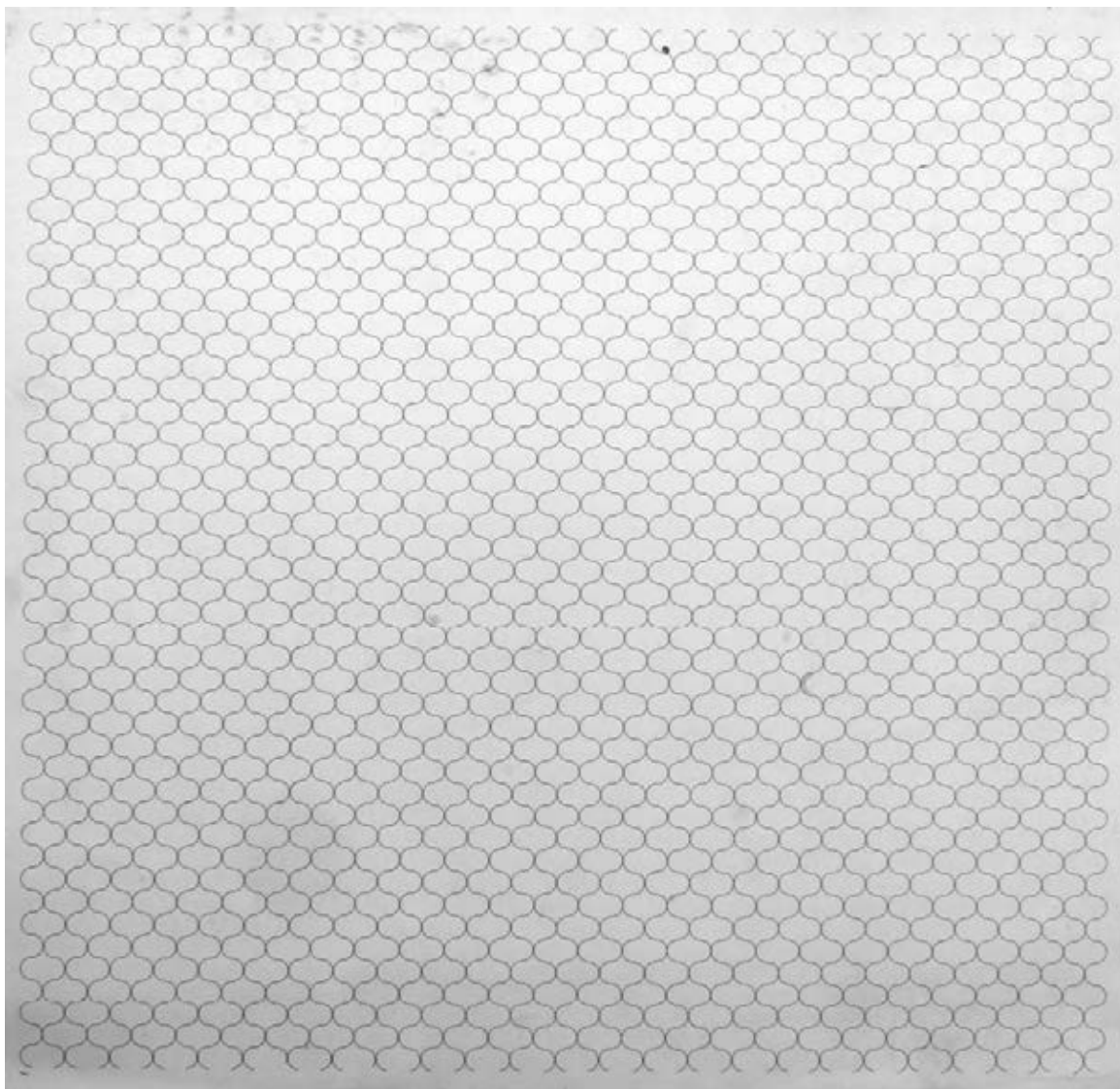
[18] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



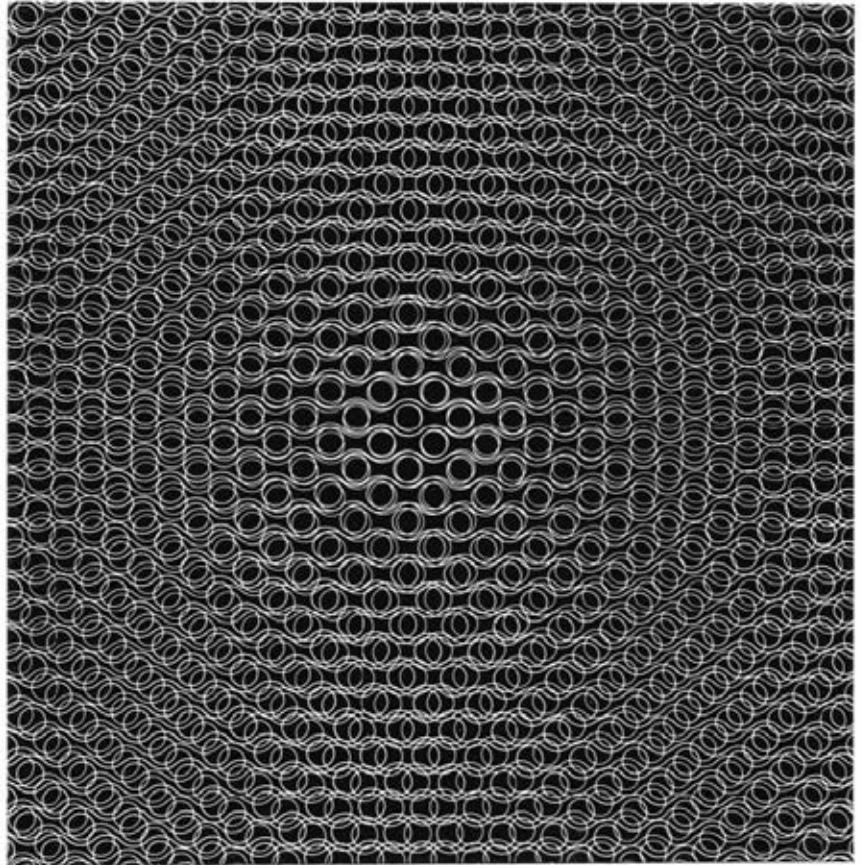
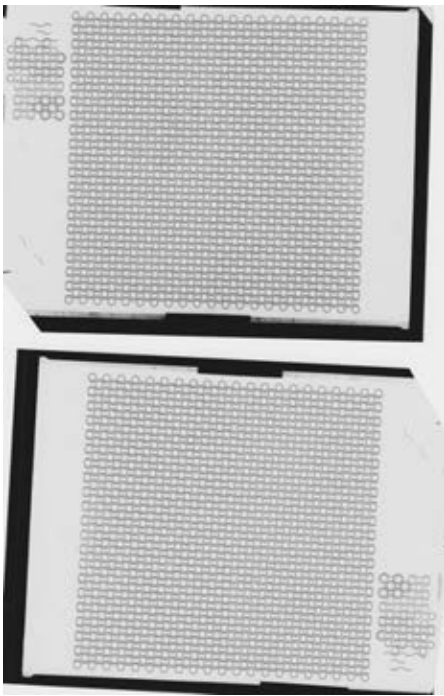
[19] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



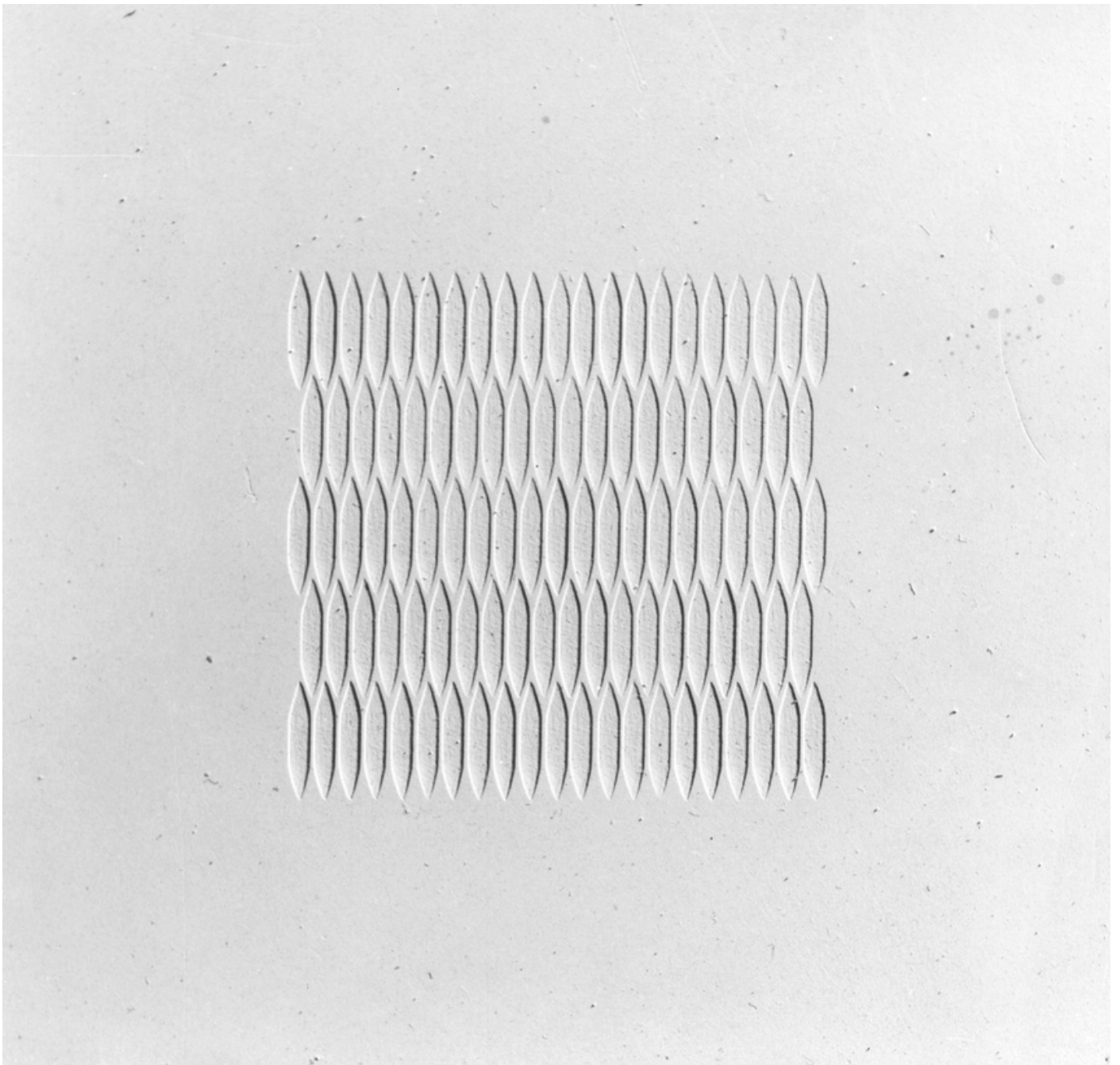
[20] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



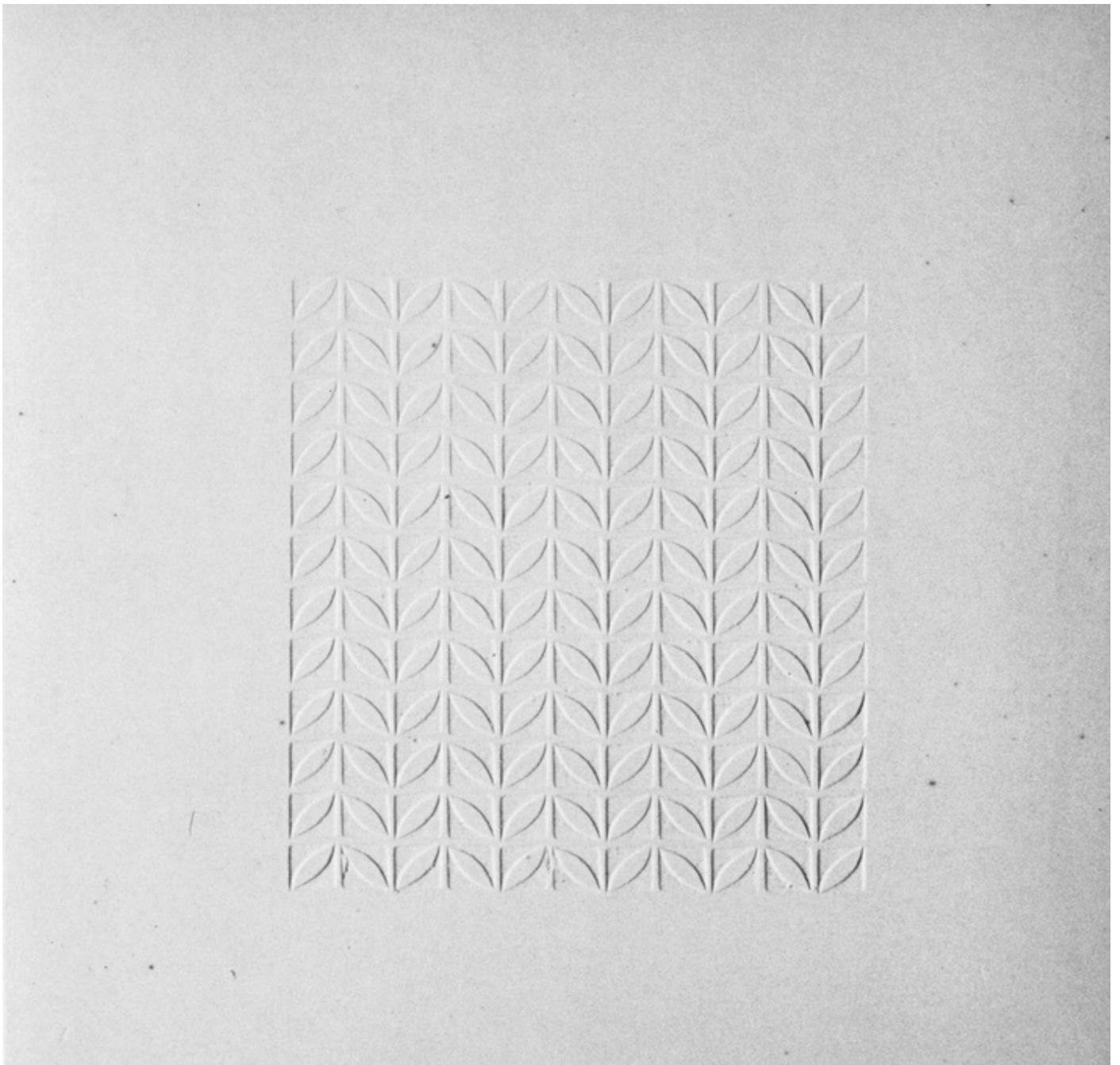
[21] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



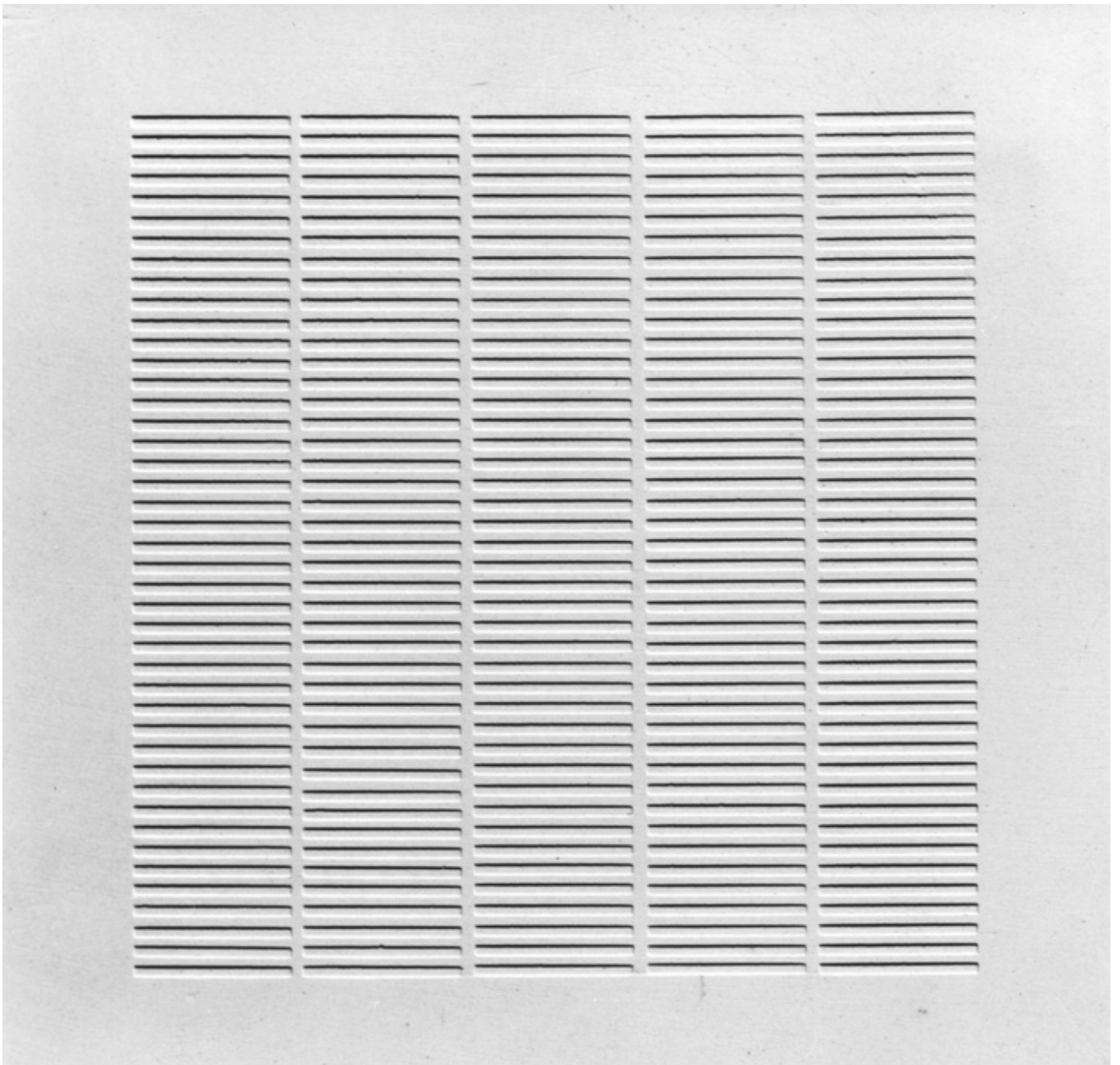
[22] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



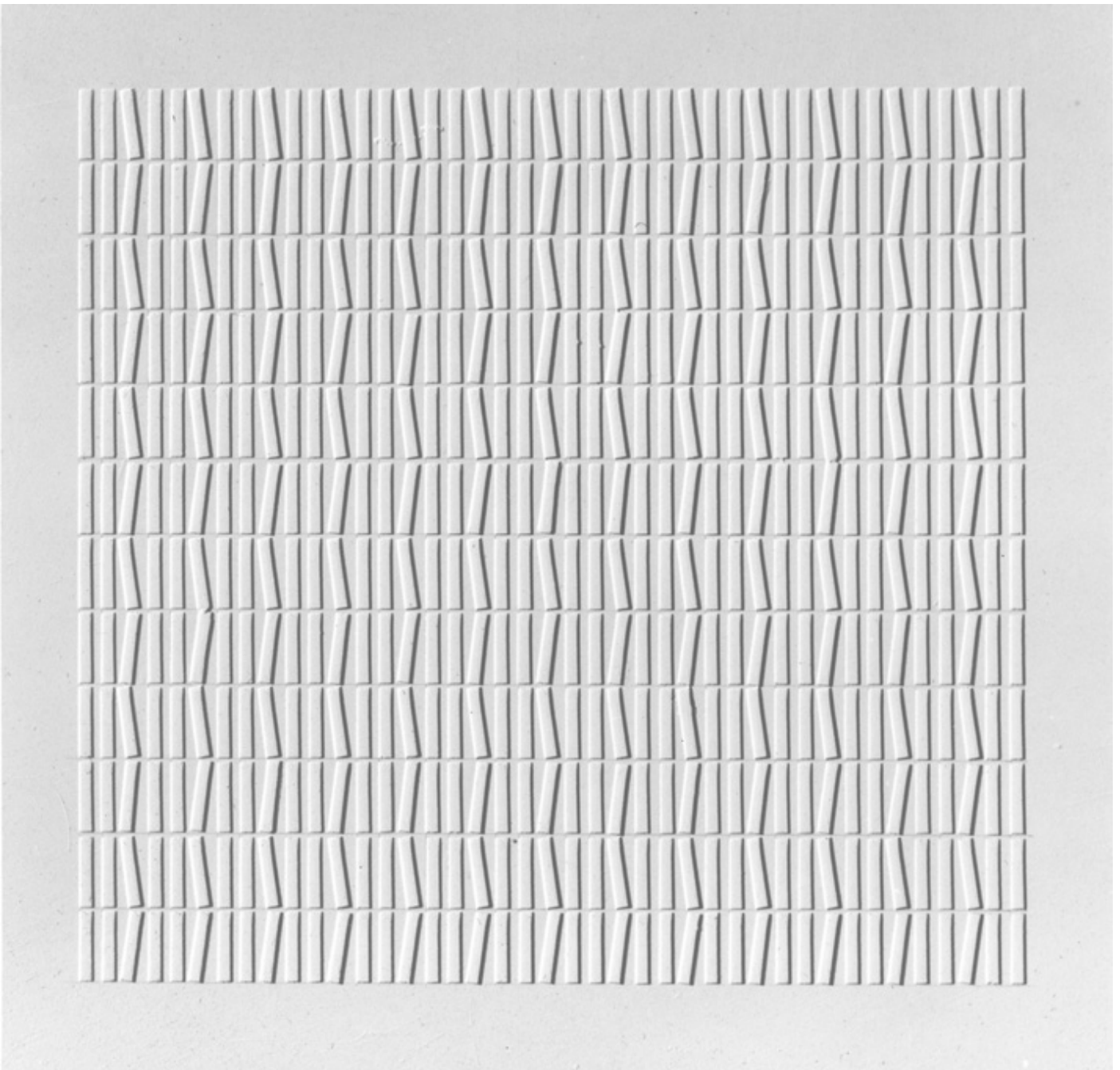
[23] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastische Struktur
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



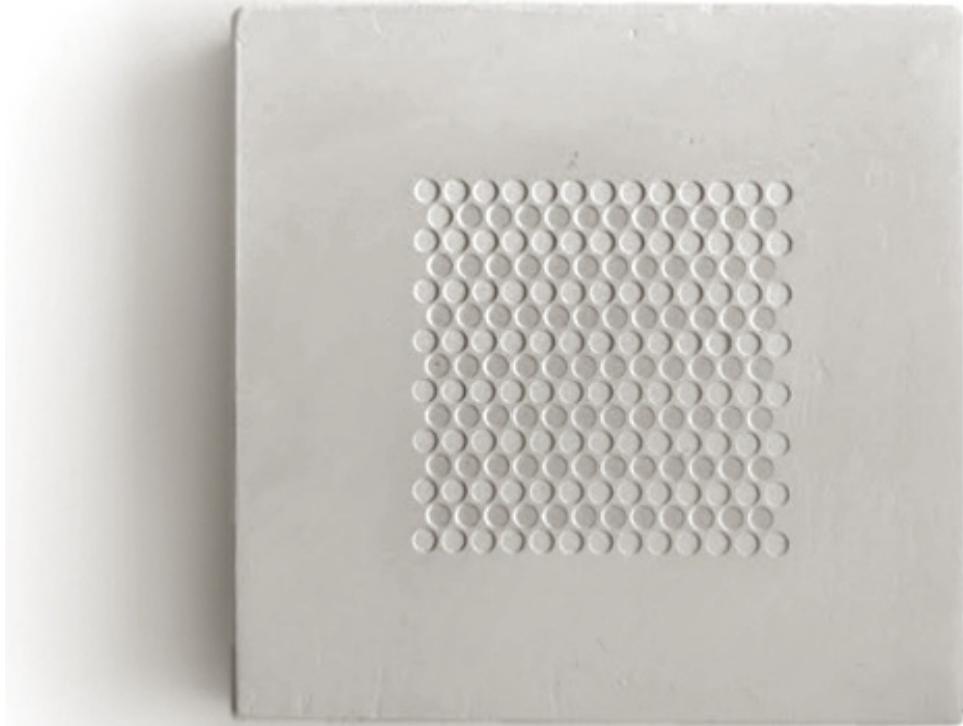
[24] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastische Struktur
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



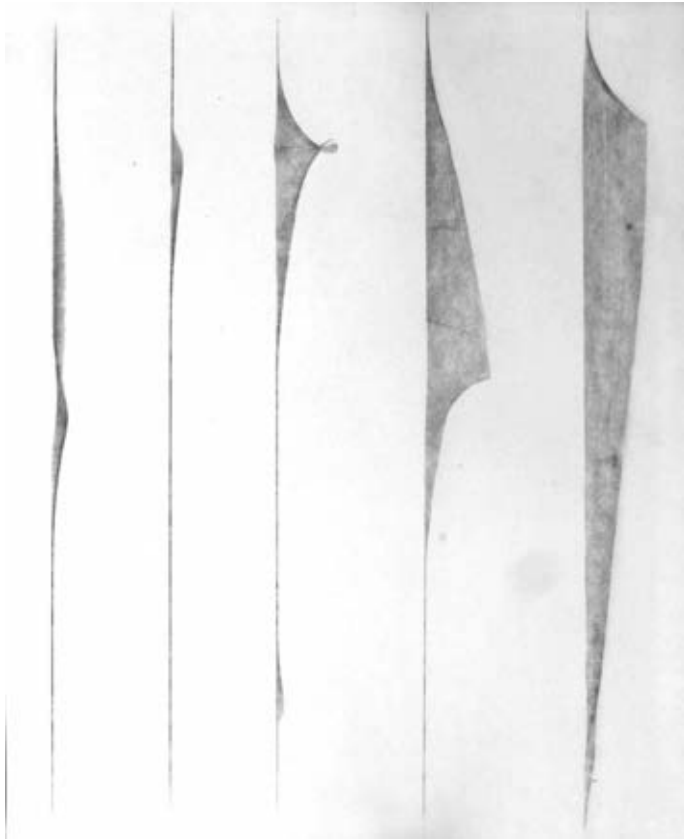
[25] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastische Struktur
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



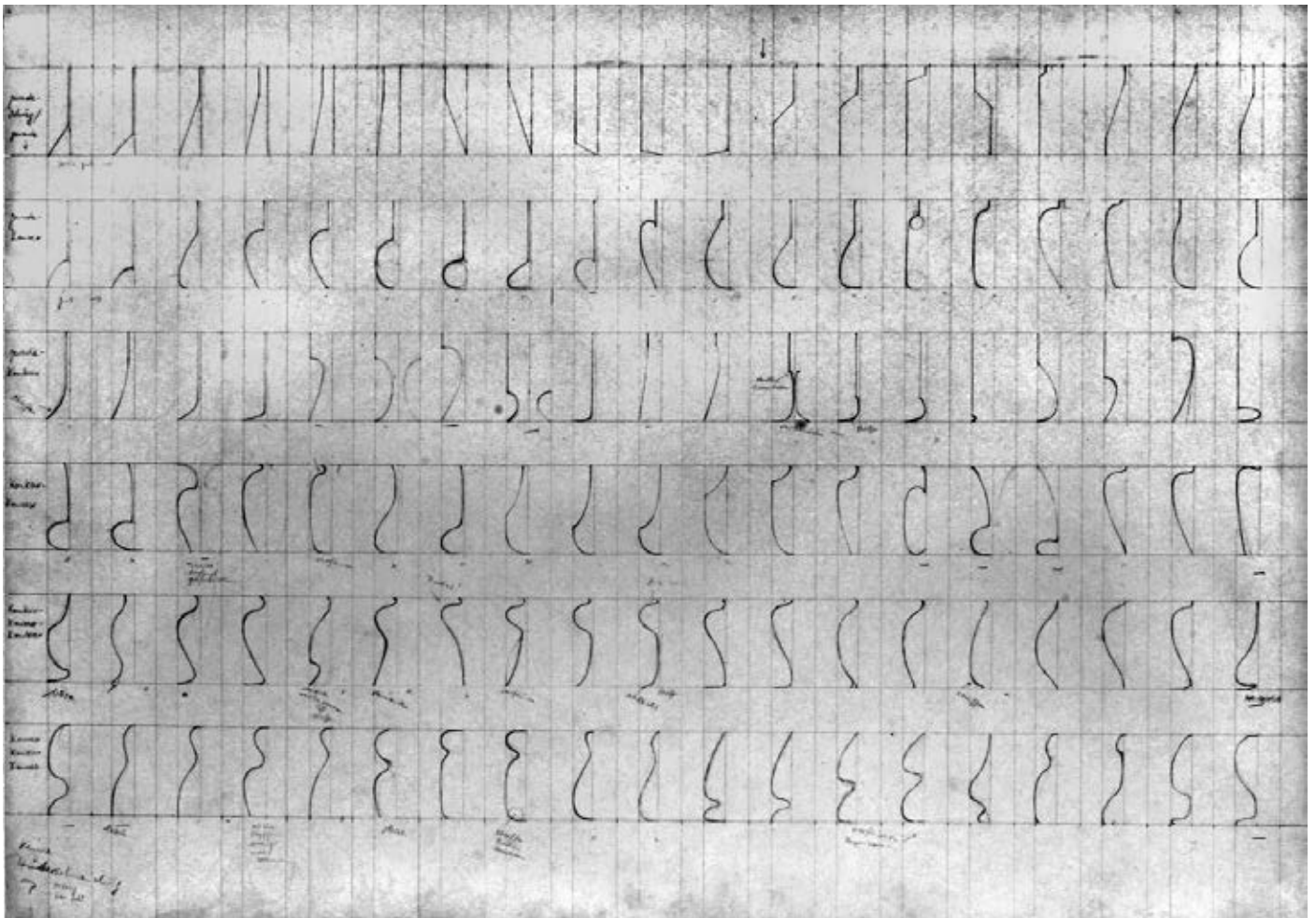
[26] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastische Struktur
[Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[27] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastische Struktur
[Sophie Alex / Archiv Christa Petroff-Bohne]



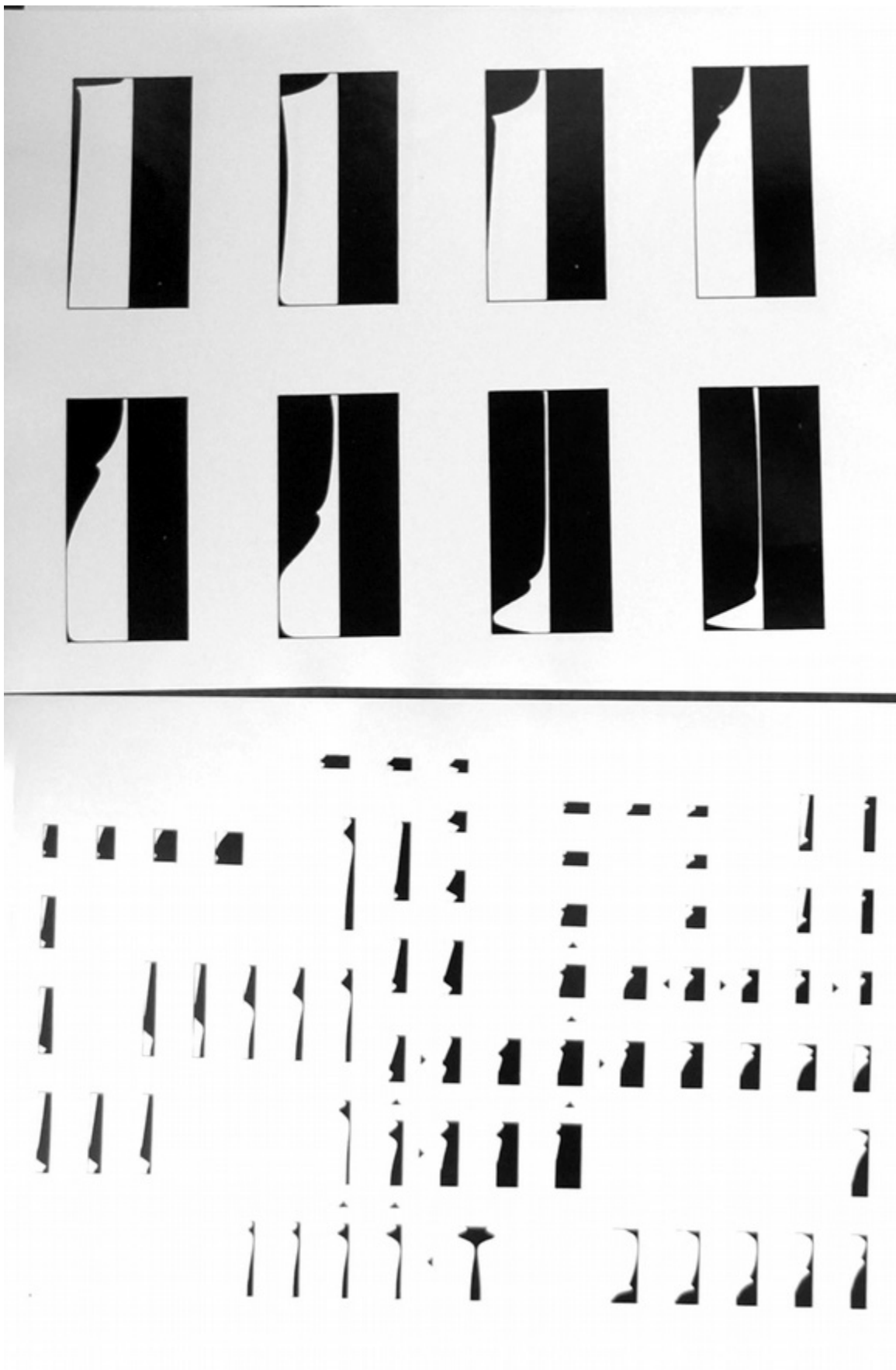
[28] Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper
links: Studentin Birgit Mann [Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]
rechts: [Anneliese Bonitz, KHB]



[29] Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper
Studentin Birgit Mann [Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[30] Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[31] Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



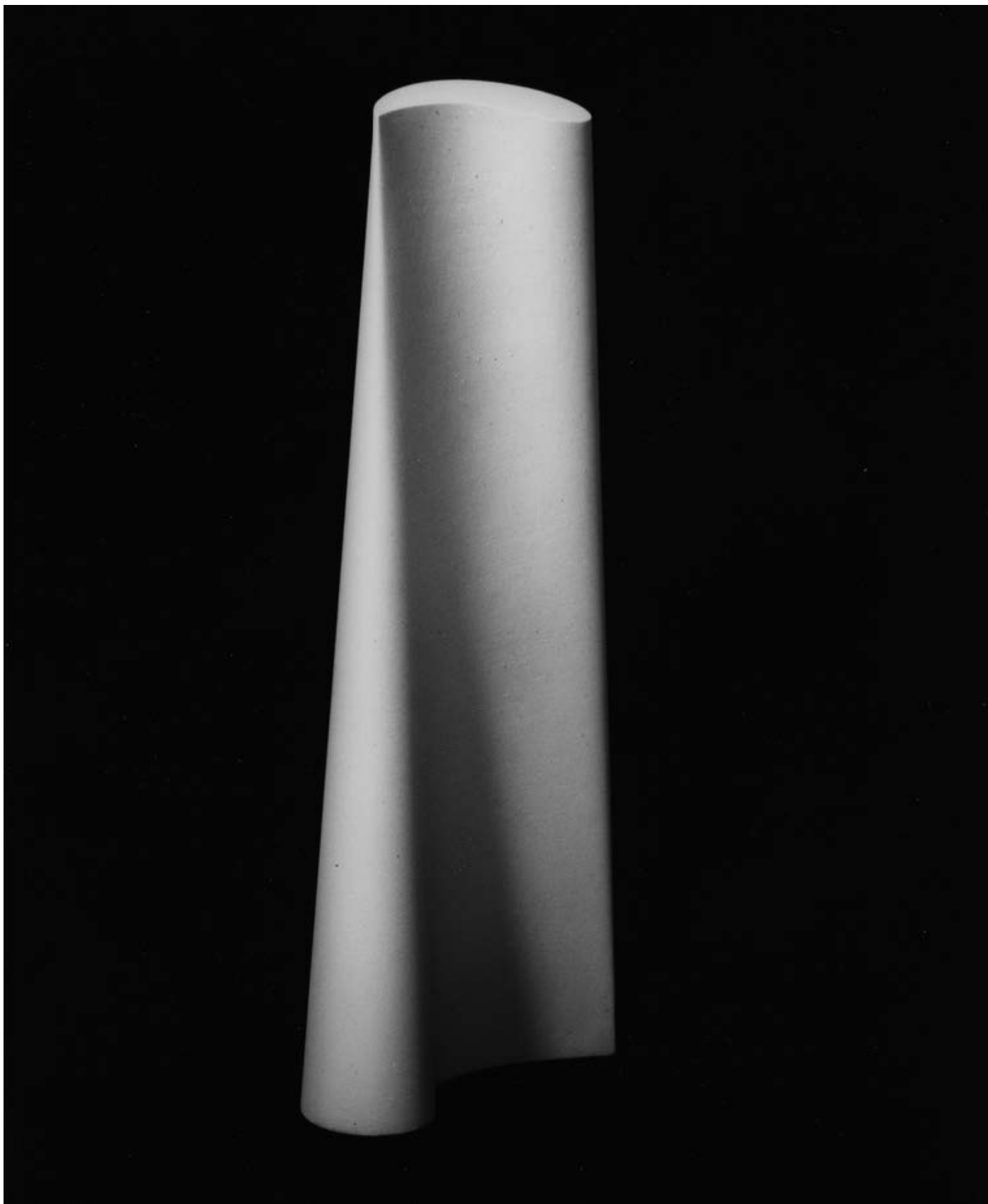
- [32] Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper
oben: [Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne
unten: Studentin Birgit Mann [Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[33] Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper
Studentin Birgit Mann [Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



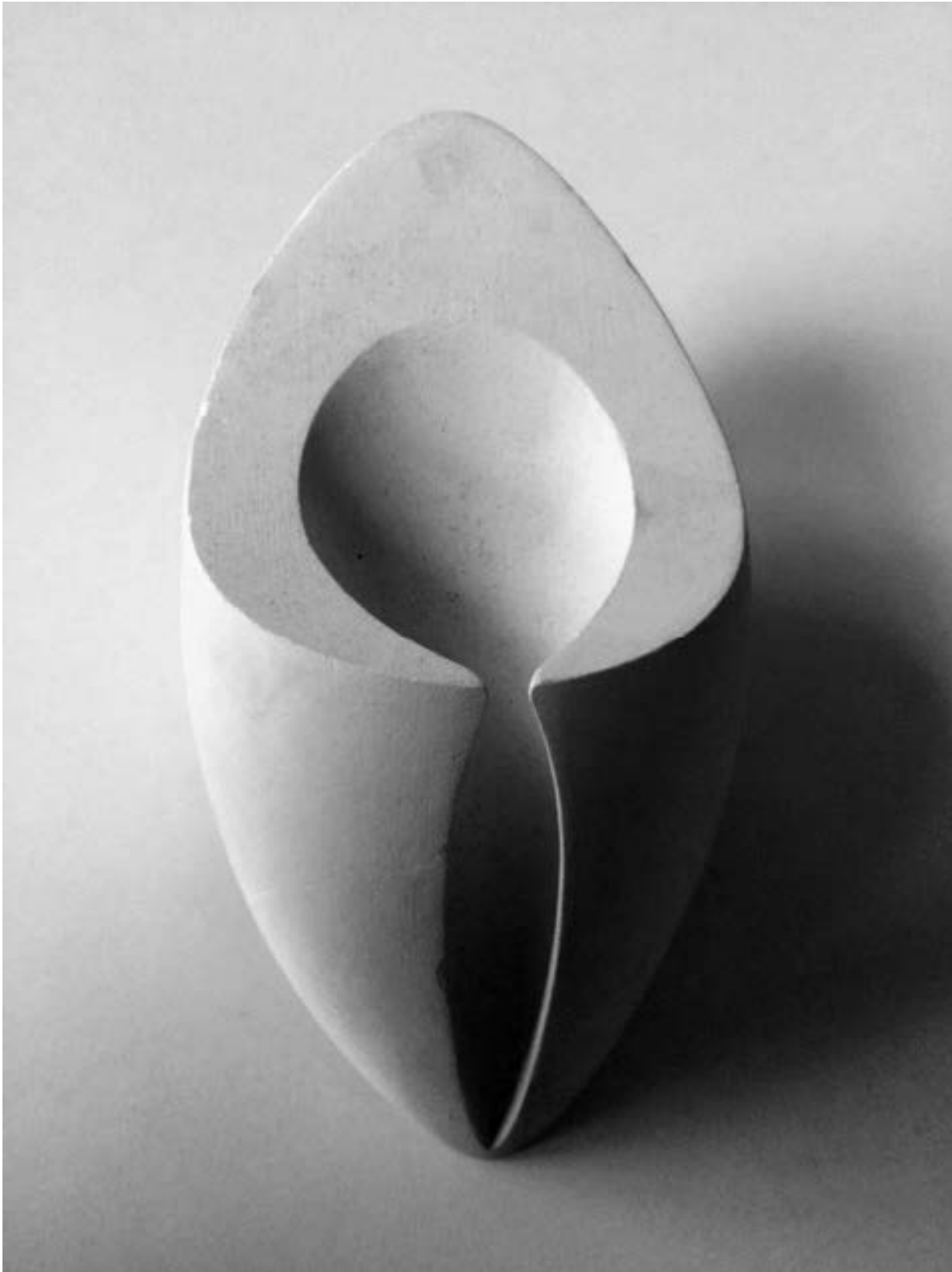
[34] Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper
[Anneliese Bonitz, KHB]



[35] Studienarbeiten, Übungskomplex Querschnittsveränderungen
[Anneliese Bonitz, KHB]



[36] Studienarbeiten, Übungskomplex Querschnittsveränderungen
[Anneliese Bonitz, KHB]



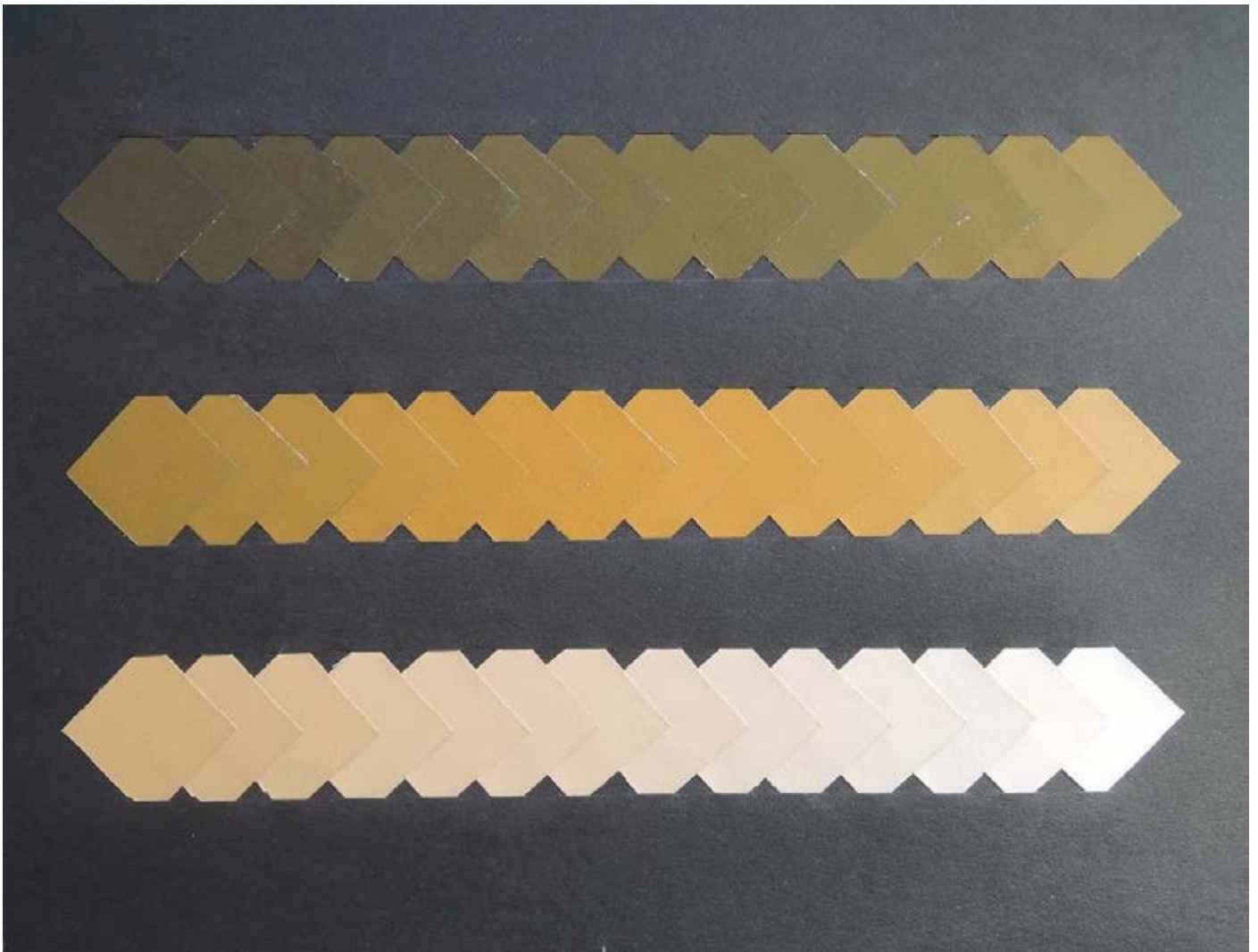
[37] Studienarbeiten, Übungskomplex Plastische Gestalt
Studentin: Northmann [Silke Ihden-Rothkirch]



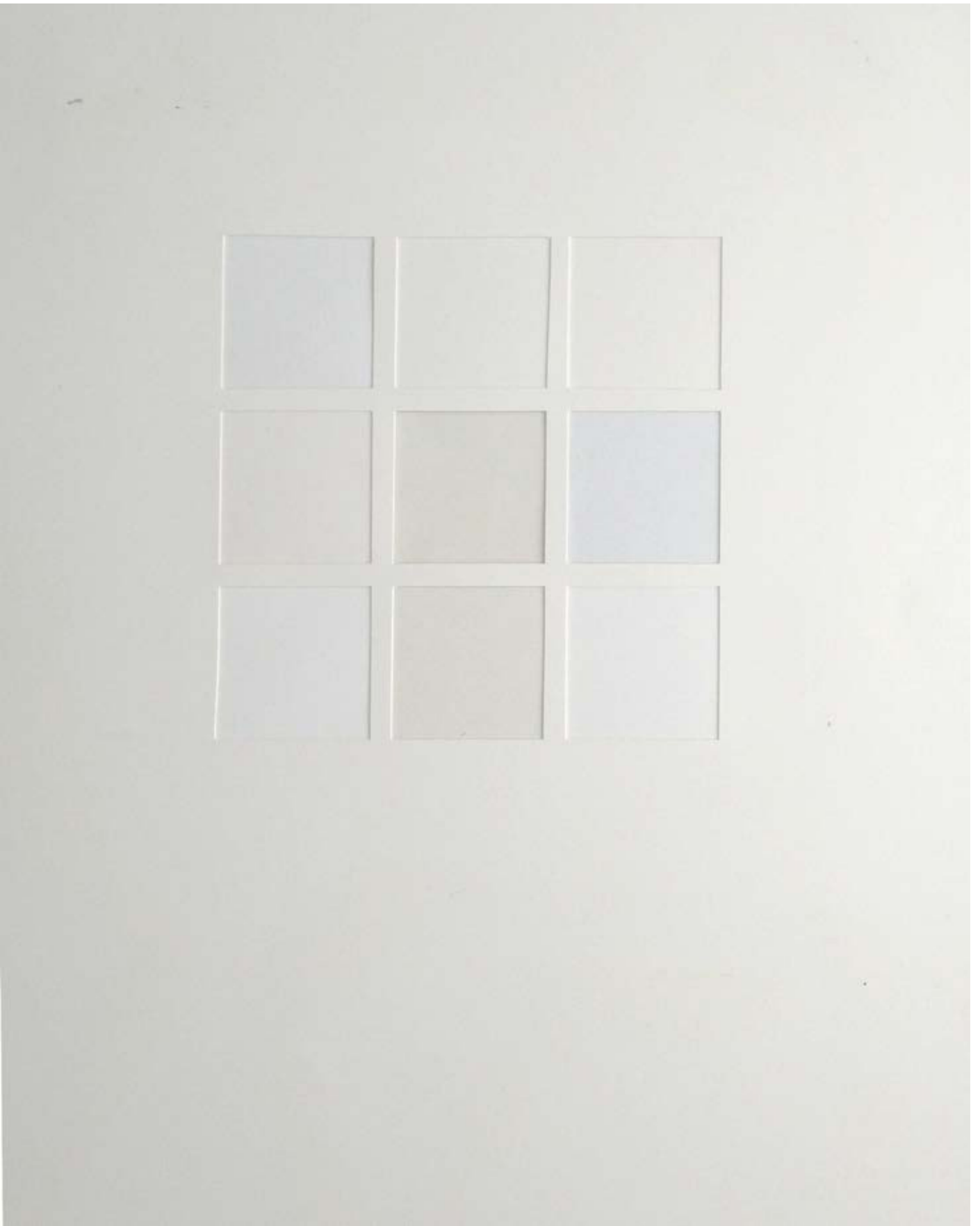
[38] Studienarbeiten, Übungskomplex Plastische Gestalt
Studentin: Northmann [Anneliese Bonitz, KHB]



[39] Studienarbeiten, Übungskomplex Farbe
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[40] Studienarbeiten, Übungskomplex Farbe
[Silke Ihden-Rothkirch]



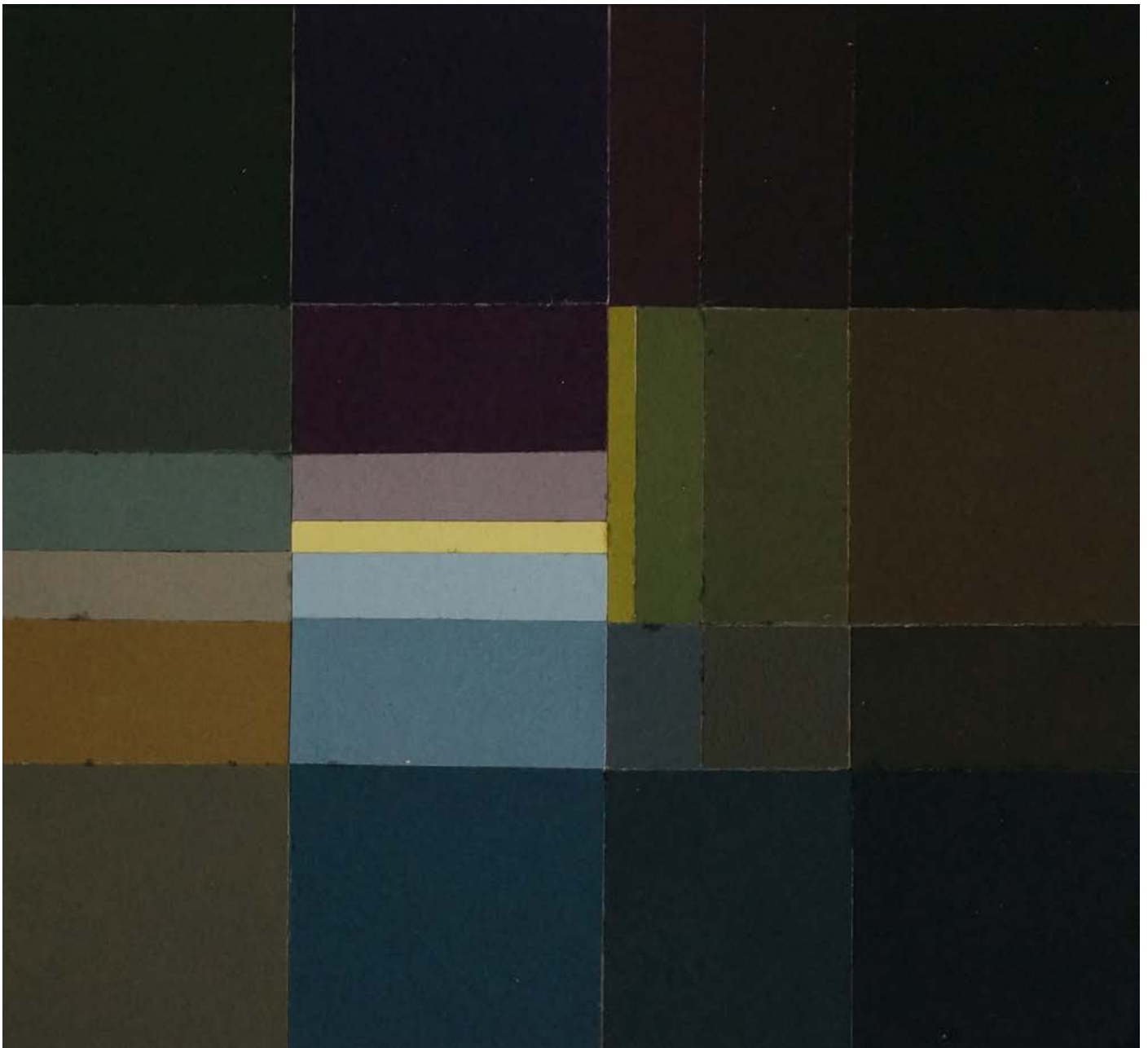
[41] Studienarbeiten, Übungskomplex Material
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[42] Studienarbeiten, Übungskomplex Material
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



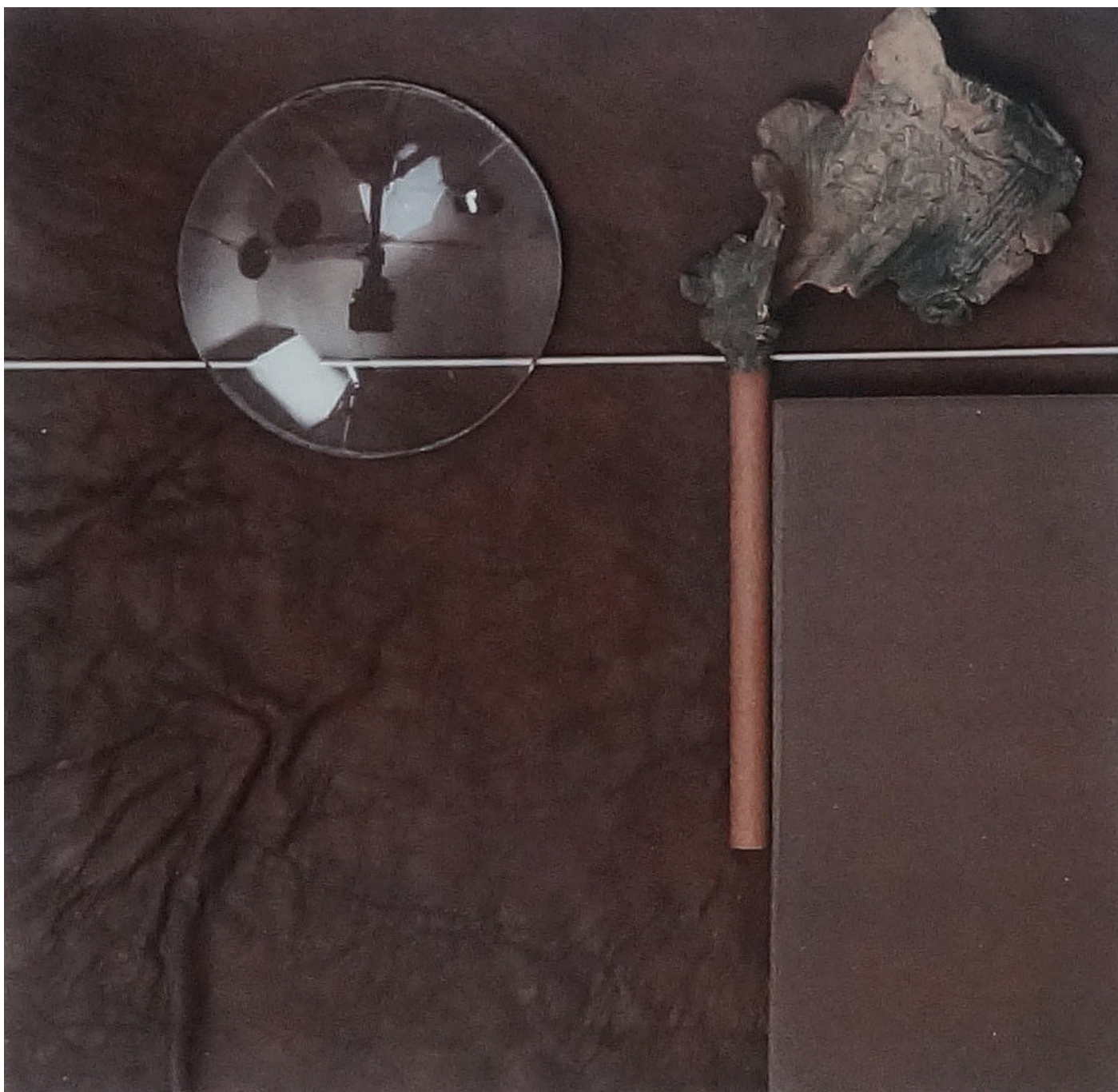
[43-44] Studienarbeiten, Übungskomplex Material
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[45] Studienarbeiten, Übungskomplex Material
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[46] Studienarbeiten, Übungskomplex Material
links: [Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]
rechts: [Silke Ihden-Rothkirch]



[47] Studienarbeiten, Übungskomplex Material
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[48] Studienarbeiten, Übungskomplex Material
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[49] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastisch-räumliche Gestalt
[Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



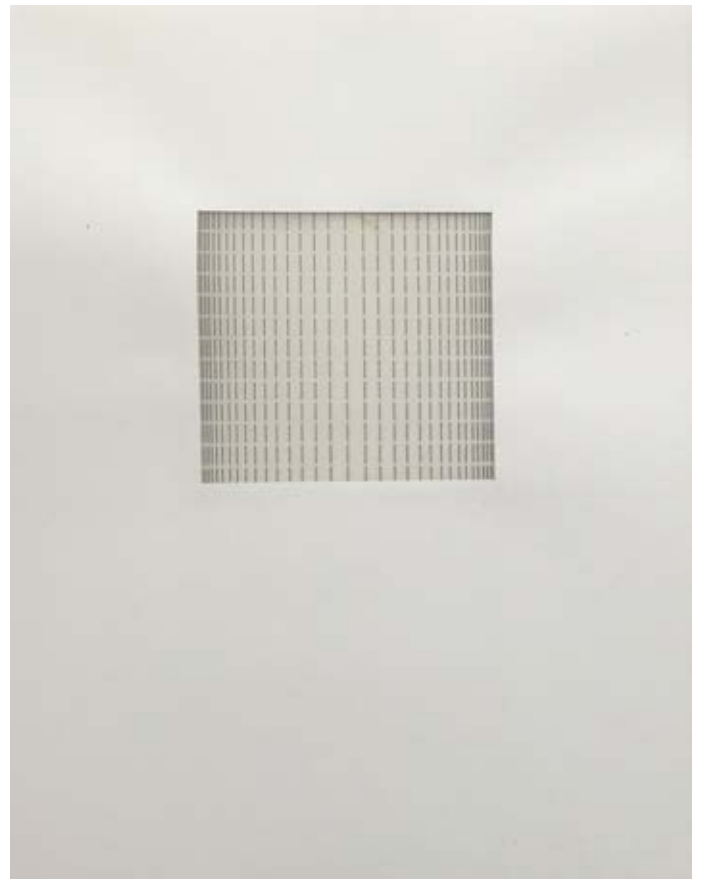
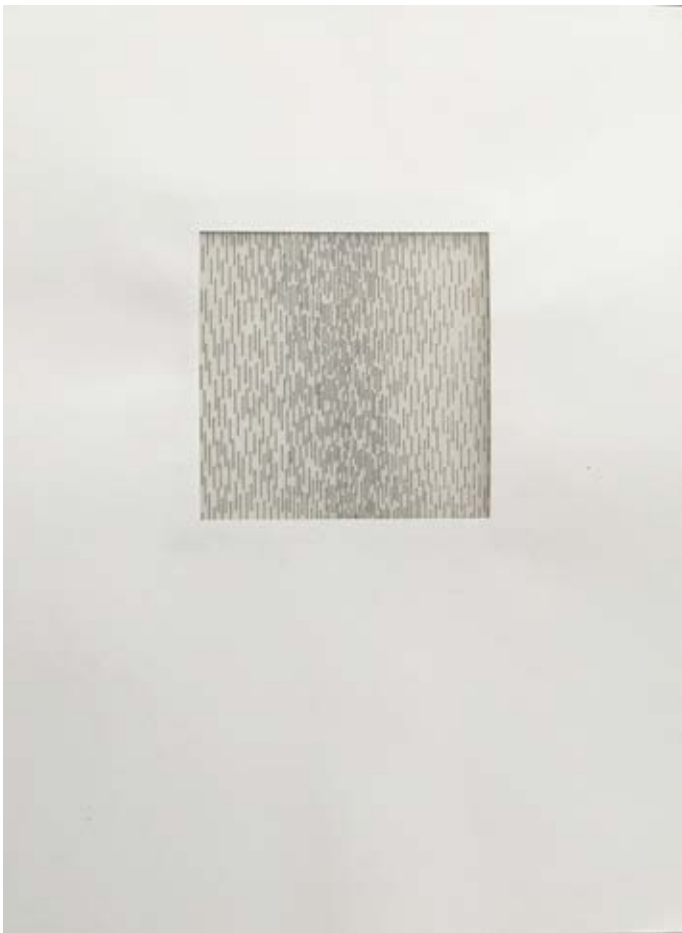
[50] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastisch-räumliche Gestalt
Thema »Rosette« Entwurf Renate Opolka, 1985 [Andreas Stirl]



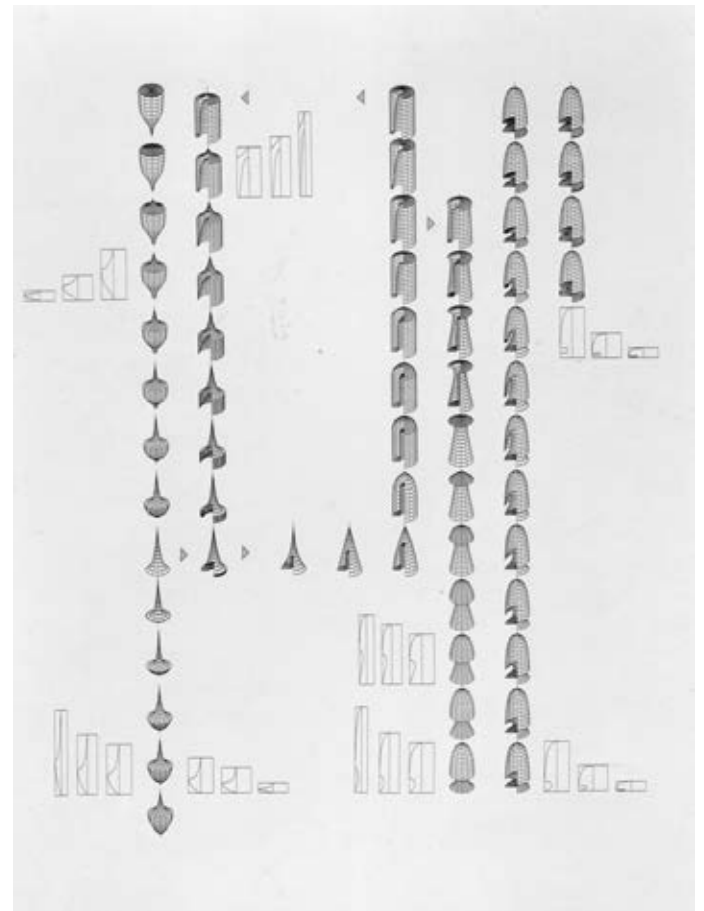
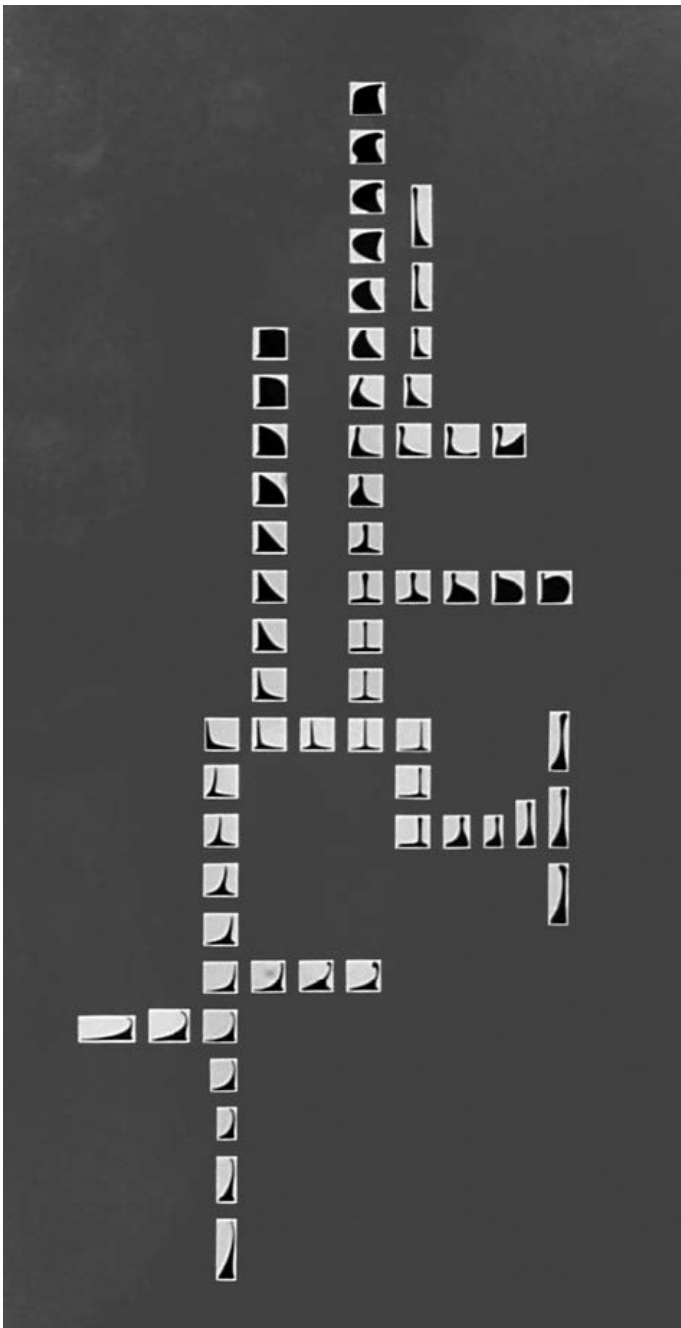
[51] Studienarbeiten, Übungskomplex Grafisch-plastisch-räumliche Gestalt
Thema »Rosette« Entwurf Regine Blechschmidt, 1985 [Andreas Stirl]



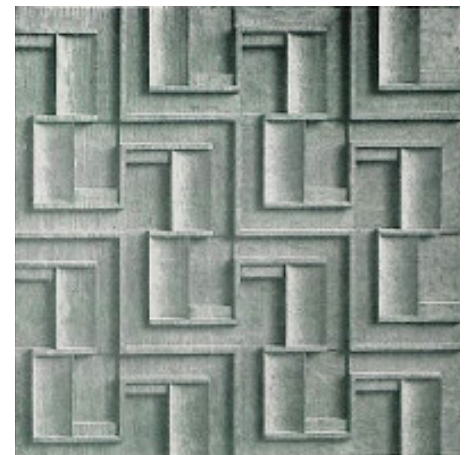
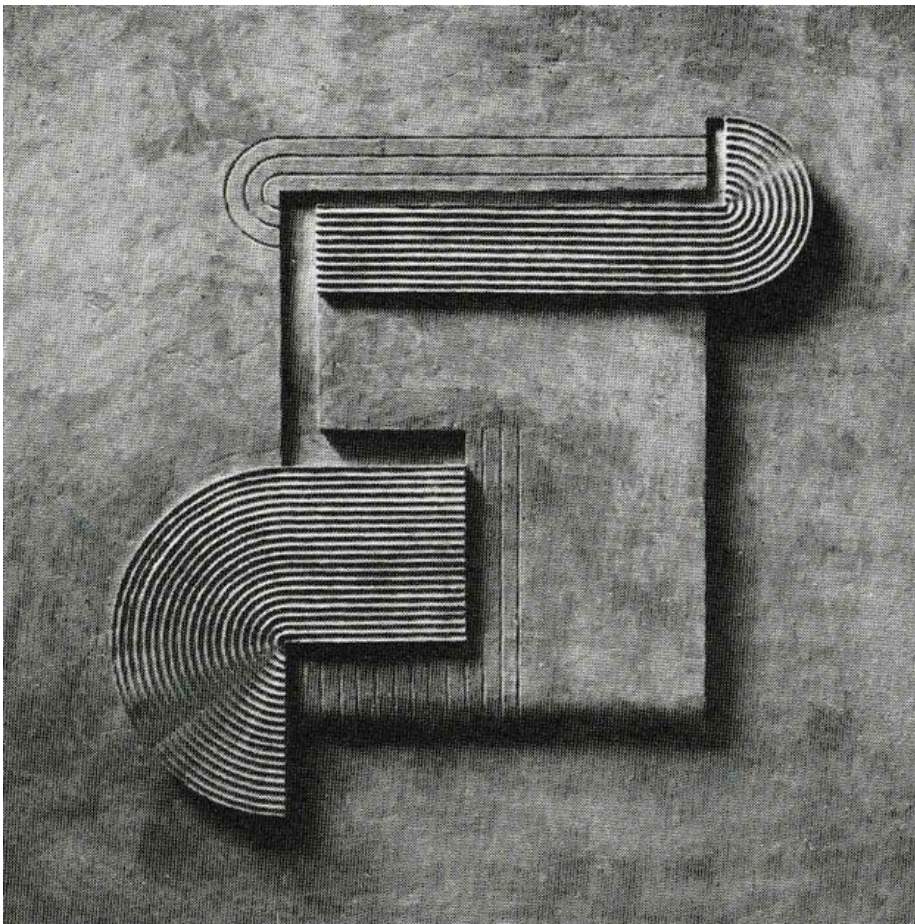
- [52] Der »Grundlagen-Schrank«. Vitrinenschrank nach Entwürfen von Rudi Högner im Zuge des Hochschulneubaus 1956 (Architekt Selman Selmanagić). Sammlung von Studienarbeiten, begonnen von Rudi Högner, fortgeführt und erweitert von Christa Petroff-Bohne [Anneliese Bonitz, KHB]



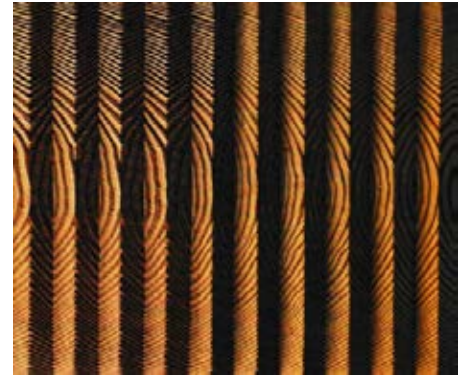
- [53] Grafische Übungen im Kontext der Kunst der Moderne
Studienarbeiten, Übungskomplex Grafik [Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



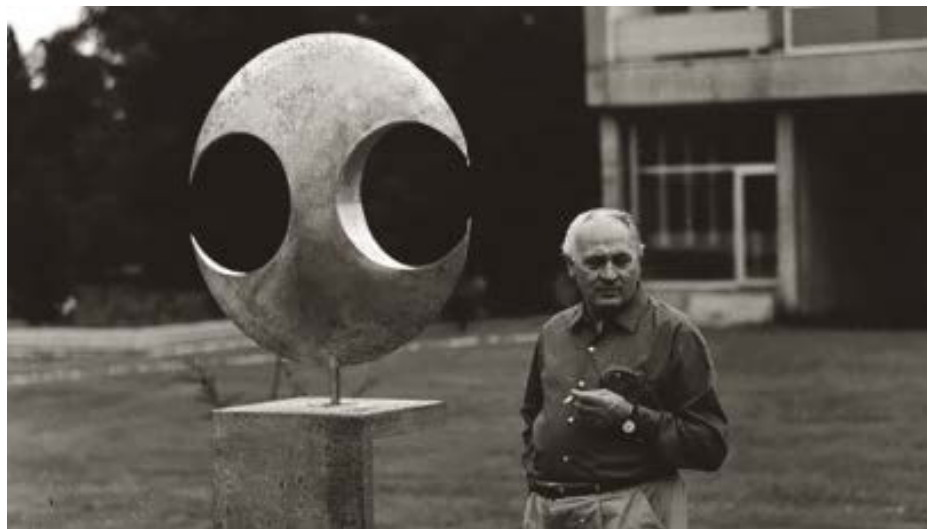
- [54] Der »Formenzweig« als Methode im Kontext der Kunst der Moderne
 Studienarbeiten, Übungskomplex Rotationskörper. Formenzweig [l. Sophie Alex / Archiv Christa Petroff-Bohne]
 Formenzweig Computergrafik, Student: Gerald Kutzt [r. Angelika Petruschat / Archiv Christa Petroff-Bohne]



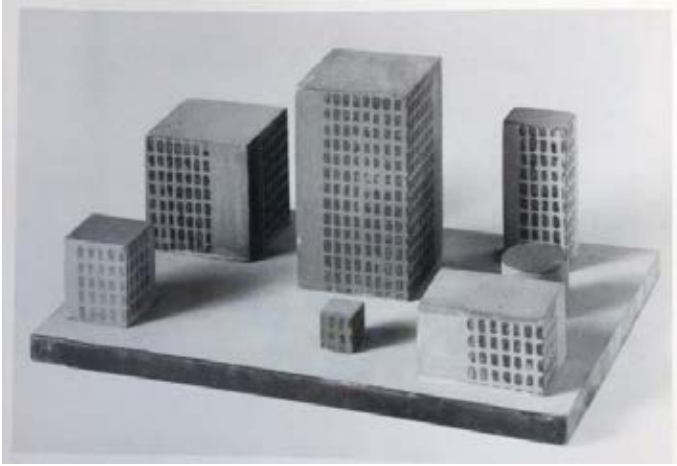
- [55] Rudi Högner, Kunsthandwerker und Industrieformgestalter.
 Abstraktes Relief [Barbara Mundt: Theodor Artur Winde, Recklinghausen 1992, Abb. 59]Arbeitsgemeinschaft Winde,
 Staatliche Akademie für Kunstgewerbe, Dresden 1928, links im Bild Rudi Högner [m.o. Wieland Schütz];
 Büchse, Akazie gedrechselt, Dresden um 1928 [m.u., Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Kunstgewerbemuseum Inv.-Nr. 36030];
 Rudi Högner: Flächengliederung in Eichenholz geschnitzt (geräuchert), Abb. aus Will Grohmann: Zu den Holzarbeiten
 der Arbeitsgemeinschaft Winde [2.v.r. Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, 5. Jahrgang 1930, Heft 19/20 / Staats-
 bibliothek zu Berlin Nr. 392/4]



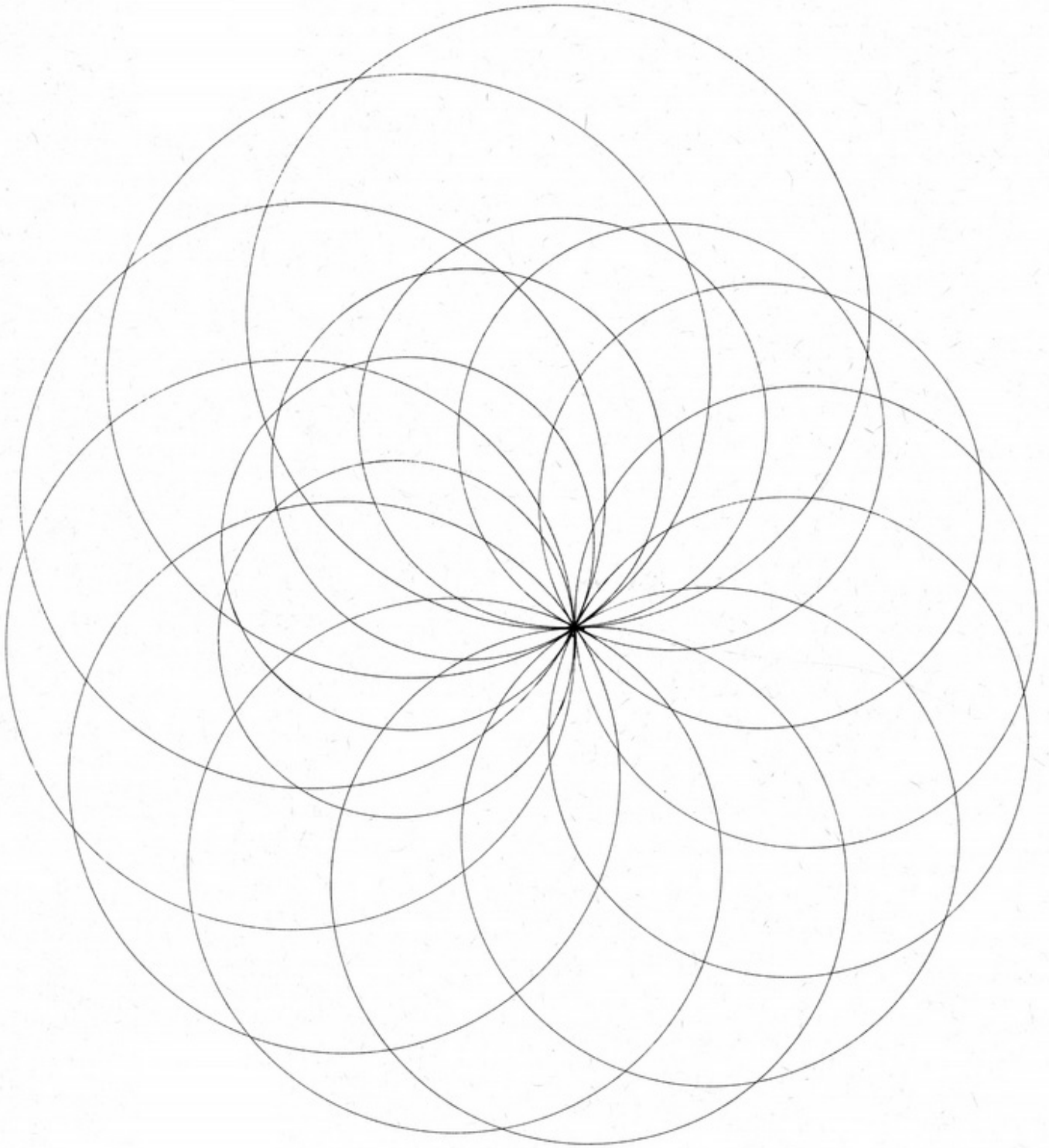
- [56] Theodor Artur Winde, Holzgestalter und Lehrer
links: Dosen von Winde-Schüler Lüder Baier [r. Form und Zweck, Jahrbuch 1963, S. 109]
rechts oben: Holzrelief [Barbara Mundt: Theodor Artur Winde, Recklinghausen 1992, Abb. 58]
rechts unten: Büchse, Palisander gedrechselt, von Winde-Schüler Lüder Baier, Dresden 1965
[m., Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Kunstgewerbemuseum Inv.-Nr. 52863]



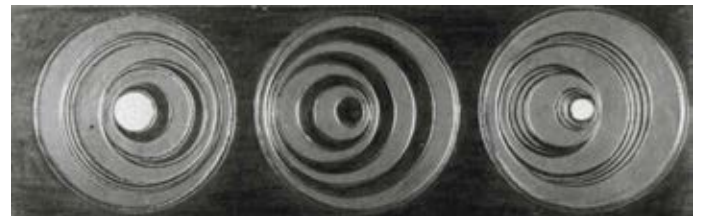
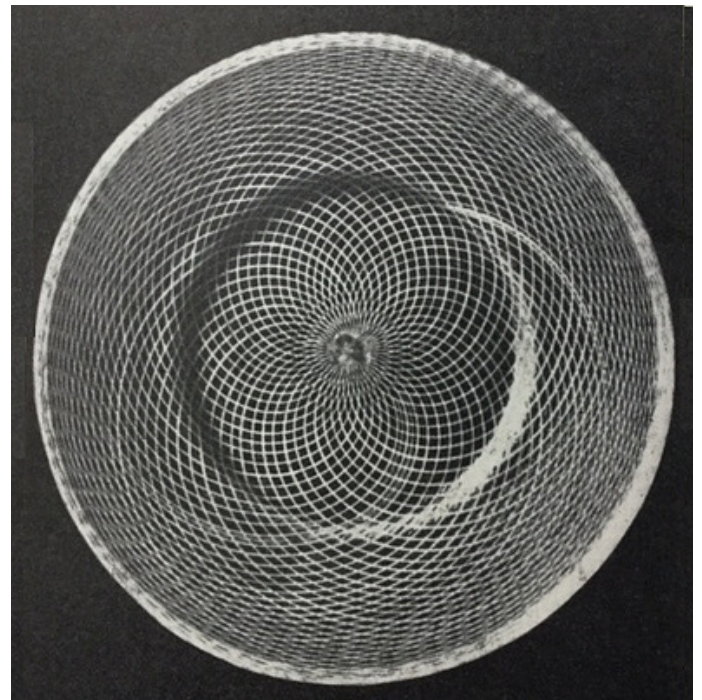
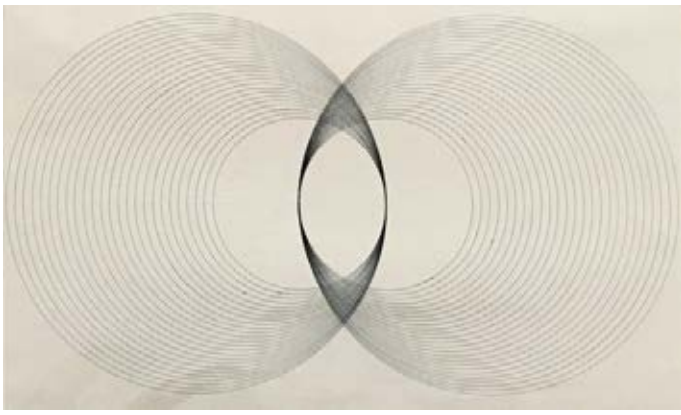
[57] Plastische Übungen im Kontext der Kunst der Moderne
 Holzfigur Phantasiegebilde von Theodor Artur Winde [(2) l.o., Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Museum für Sächsische Volkskunst]; Studienarbeit, Übungskomplex Plastische Gestalt [m.o., Anneliese Bonitz, KHB]; Studienarbeiten, Übungskomplex Querschnittsveränderungen [r., Anneliese Bonitz, KHB]; Jupp Ernst neben seiner Plastik, dem Symbol der documenta-Ausstellungen Industrial Design und Graphik vor dem Hochbau der Staatlichen Werkkunstschule Kassel, um 1964 [u., Anna Renate Biermann-Ernst, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv DKA_NLErnstJupp_34d-0077 mit freundlicher Genehmigung der Erbgemeinschaft Anna Renate Biermann-Ernst]



[58] Spielzeuge von Theodor Artur Winde
[Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Museum für Sächsische Volkskunst]



[59] Das Motiv der Rosette im Kontext der Kunst der Moderne
Studienarbeit
Übungskomplex Grafik [Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]



[60] Das Motiv der Guilloche im Kontext der Kunst der Moderne
 Studienarbeit, Übungskomplex Grafik [l.o., Udo M. Wilke / Archiv Christa Petroff-Bohne]; Metallgravuren [(2) l.u., Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit / Staatsbibliothek zu Berlin Nr. 392/4]; Schale aus weißem Netzglas Anfang 17. Jh. [r.o., Wolfgang Henze, Ornament · Dekor und Zeichen. Dresden 1958, Tafel 14]; Gessostudie von Theodor Artur Winde [Barbara Mundt: Theodor Artur Winde, Recklinghausen 1992, Abb. 58]

STUDIENJAHR 84/85		ABTL. FORMGESTALTUNG														
WOCHE	ZEIT	MONTAG			DIENSTAG			MITTWOCH			DONNERSTAG			FREITAG		
		1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
5.70-72.70	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
10.70-13.70	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
22.70-26.70	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
23.70-2.71	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
5.71-9.71	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
12.71-16.71	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
19.71-23.71	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
24.71-30.71	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
3.72-7.72	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
10.72-14.72	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
17.72-21.72	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
27.72-31.72	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
7.73-11.73	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK
14.73-18.73	8-10 10-12 13-15 15-17	●	●	●	●	●	●	○	○	○	WK	WK	WK	WK	WK	WK

II. Stufj. - 8 Stunden
 III. " - 6 " "
 IV. " - 8 " "
 V. " - 6 " " / 28 insgesamt

ZUSCHMERKLÄRUNG THEORETISCHE REIHE

○ - POL. DEEN - KASSE
 ○ - VORLESUNG
 ○ - SEMINAR -

K - KUNSTGESCH. LIEBAU
 ○ - VORLESUNG
 ○ - SEMINAR - RAUM

KT - KUNSTTHEORIE
 X - ÄSTHETIK
 K - RUSSISCH

WK - WISSENSCHAFTL. KONFER.

FACHSPEZIFISCHE REIHE

● - ARCHIT. FORM
 ● - KUNSTGESCH.
 ● - KUNSTGESCH.
 ● - KUNSTGESCH.
 ● - KUNSTGESCH.
 ● - KUNSTGESCH.

● - VISUELLES GESTALTEN
 ● - TECHNISCHES GESTALTEN
 ● - KONSTRUKTIONSPRAKTIKUM
 ● - TOPOLOG. GEOMETRIE
 ● - PRODUKTGESTALTUNG 3. STUFE
 ● - ZEICHENPRAKTIKUM
 ● - DIPLOMBETREIBUNG 2. DIPLOME (DONNERSTAG)

● - JOHN
 ● - JOHN
 ● - PROKOP
 ● - PROKOP
 ● - PROKOP

○ - RICHTER
 ○ - RICHTER

BE X DE. FROBEL (BETRIEBSÖK.)
 BE X DE. MÜLLER (RECHT)
 PS X DE. PAUL (PSYCHOLOGIE)

○ - VISUELLES GESTALTEN
 ○ - ÜBUNGEN OHNE BETREUER

2 STUNDEN 1. STUDIUM
 siehe Grundlagen

3. STUFE
 2. STUFE
 2. DIPLOME (DONNERSTAG)

4. STUFE
 2. STUFE
 2. STUFE
 (VORLESUNG)

NATURSTUDIUM

EXTERNE

[62] Lehrplan 1984/85 der Abteilung Formgestaltung
 Kunsthochschule Berlin-Weißensee [Landesarchiv Berlin (C Rep 711, Nr. 232)]