

Gesellschaft für Designgeschichte
Schriften 3

Herausgegeben von
Siegfried Gronert und
Thilo Schwer

Im Zeichen des Bauhauses 1919 – 2019

Kunst und Technik im Digital Turn

avedition

Inhalt

Vorwort	4
Siegfried Gronert, Thilo Schwer	
Bauhaus-Streit 2019	6
Siegfried Gronert	
Aus der Vergangenheit die Zukunft gestalten	22
Im Zeichen des Werkbundes und des Bauhauses	
Neue Impulse an den Kunstmuseen Krefeld	
Katia Baudin	
Götzenmaschinen. Gropius und die „Einheit“	36
Robin Rehm	
Design und Dystopie: Von der Groteske am Bauhaus zum Critical Design	48
Annette Geiger	
Technik, Handwerk, Kunst? Zur Skepsis gegenüber der Fotografie	62
Franziska Lampe	
Gemalte Diagramme	70
Zur Beziehung von Kunst und Informationsdesign vom Bauhaus bis in die Gegenwart	
Theres Rohde	
Ulmer Praxis: Revision der Designtheorien an der HfG Ulm (1953–1968)	82
René Spitz	
Neue Perspektiven des Digital Turn: Computerbasiertes Entwerfen als „Digitale Handwerklichkeit“	100
Michael Braun	

Oberflächenschön und konstruktiv integriert: Digitales Entwerfen zwischen „Kunst und Technik“	110
Meret Ernst	
Wem gehört das Bauhaus? Überlegungen zur Rolle partizipativer Momente in der Bauhausrezeption	122
Julia Meer	
Nachwort	134
Melanie Kurz, Thilo Schwer	
Anhang	
Autorinnen und Autoren	136
Index	140
Call for Papers	144
Tagungsprogramm	146
Tagungsbände	150
Impressum	152

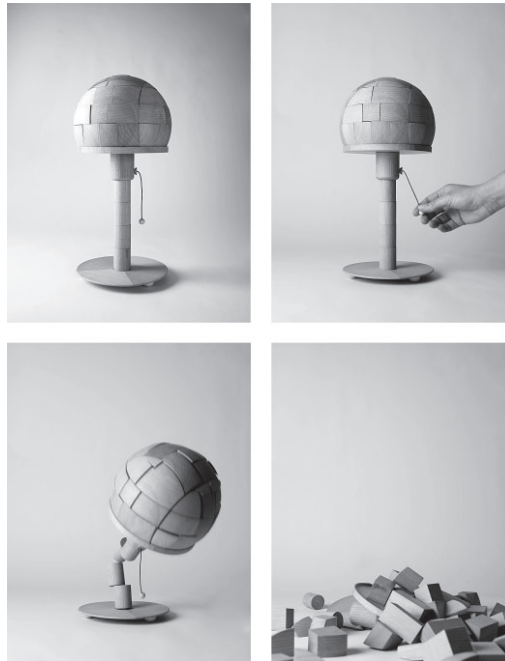


Abb. A: Lisa Dinges: *wagenfällt*. Ein Bauspiel aus Buchholz. Freies Projekt an der Bauhaus-Universität Weimar, 2009 (Fotos: SCHMOTT).

Abstract

2019 erinnerte die Bundesrepublik Deutschland unter dem Label „100 Jahre Bauhaus“ an die 1919 in Weimar gegründete Kunst- und Designschule. Das Bauhaus gilt in der internationalen Rezeption als eine der bedeutendsten Designschulen, aber dennoch hinterließen die Veranstaltungen zum Centenarium keine Euphorie und keine utopische Vision. Meist zeigte sich im Jubiläum das bereits bekannte Bauhaus. Den eigentlichen Ertrag bildeten die Auseinandersetzungen mit bislang weniger bekannten Aspekten in den lokalen wie globalen Netzwerken des Bauhauses. Daneben erzeugte das Jubiläumsjahr viel Kritik: am historischen Bauhaus, seinen Protagonisten in der Vergangenheit und den Erbverwaltern in der Gegenwart.

Bauhaus-Streit 2019

Siegfried Gronert

Der Bauhaus-Komplex erfuhr sowohl in seiner aktiven Zeit von 1919 bis 1933 als auch in der Zeit danach Verklärung, Verehrung und Kritik. Jedoch hatte jede Epoche bestimmte Präferenzen.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde das Erbe des historischen Bauhauses von den unterschiedlichen Wahrnehmungen in der alten Bundesrepublik und der vergangenen DDR überformt. Hätte nach der Wende aus den Gemeinsamkeiten in Kunst und Design seit den 1960er-Jahren nicht ein Beitrag zur Identität der Gestaltung in Deutschland entstehen können? Hätte aus der mehrfachen Verfolgung und Vertreibung des Bauhauses durch völkische, rechte, nationalsozialistische und kommunistisch-sozialistische Politik in der Vergangenheit nicht ein Plädoyer für die politische Dimension der Gestaltung in der Gegenwart erwachsen können?

Am Umgang mit dem Erbe des Bauhauses im Jubiläumsjahr lassen sich zwei Tendenzen erkennen: einmal die offizielle Sicht des bundesweiten „Bauhaus Verbundes 2019“, der mit großzügigen Mitteln vom Bund, den Ländern und Spendern bewahrend und integrativ agierte. Und auf der anderen Seite eine engagierte kritische Sicht in den Feuilletons und wissenschaftlichen Publikationen.

Bauhaus Verbund 2019

Für das Centenarium hatten sich die drei großen Bauhaus-Sammlungen in Deutschland zum „Bauhaus Verbund 2019“ zusammengeschlossen: das Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung in Berlin, die Stiftung Bauhaus Dessau und die Klassik Stiftung Weimar mit dem Bauhaus-Museum. Vor allem die neuen Museen in Weimar, Dessau und Berlin sollten die historischen Orte des Bauhauses abbilden. In Weimar erhielt das Bauhaus-Museum im April 2019 mit einem neuen Gebäude nun endlich ein eigenes großes Haus (Abb. B). Auch das September 2019 eröffnete Bauhaus Museum Dessau kann mit der Ausstellung seiner Sammlung das vorhandene Spektrum der historischen Bauhausbauten in Dessau ergänzen. Weil in Berlin Sanierung und Erweiterungsbau des Bauhaus-Archivs am Landwehrkanal noch nicht abgeschlossen waren, präsentierte sich das Bauhaus-Archiv von September 2019 bis Januar 2020 in der Berlinischen Galerie mit einer großen Ausstellung unter dem Titel „original bauhaus“ (Abb. C).

Zusätzlich zu den Veranstaltungen an den drei historischen Bauhaus-Stätten meldete der Jubiläumskalender des Verbundes unter dem Motto „Die Welt neu denken“ alleine in der Bundesrepublik insgesamt rund 400 Ausstellungen, Vorträge, Symposien und Diskussionen, eingepackt in das große „Fest der Moderne“ an Orten des Bauhauses entlang einer „Grand Tour der Moderne“.¹ Auch die in diesem Band mit ihren Ergebnissen vorgestellte Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte in Kooperation mit den Kunstmuseen Krefeld im Mai 2019 reihte sich mit einem eigenen Beitrag ein.



Abb. B: Bauhaus-Museum Weimar, Architektur: Heike Hanada mit Benedict Tono, Berlin (Foto: S. Gronert).

Abb. C: Jubiläumsausstellung „original bauhaus“ vom Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung in der Berlinischen Galerie, September 2019 – Januar 2020, mit Foto: Treppenhause Bauhaus Dessau 2019, Installation (2-teilig), von Renate Buser (Foto: S. Gronert).

¹ 100 Jahre Bauhaus. Geschäftsstelle Bauhaus Verbund 2019 (Hg.): 365 Tage Bauhaus. Jubiläumskalender 2019, S. 9.

Bauhaus global

Vor allem zwei Veranstaltungen konnten das Panorama des Bauhauses im Jubiläumsjahr nachhaltig erweitern. Einmal das internationale, in Zusammenarbeit mit der Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar, dem Goethe-Institut und dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin entwickelte Forschungs- und Ausstellungsprojekt „bauhaus imaginista“, das einen Überblick über die weitreichende Ausstrahlung des Bauhauses und seine Einbindung in die transnationalen avantgardistischen Bewegungen seiner Zeit bietet. Vor der Ausstel-



Abb. D: Konferenz „Bauhaus and Creativity“ in Hangzhou, Bauhaus Institute, 13.–14.09.2015. Konferenzteilnehmer/-innen aus Deutschland im provisorischen Bauhaus-Museum (v. l.): Magdalena Droste, Michael Siebenbrodt, Gerda Breuer, Siegfried Gronert (Foto: China Academy of Art, Hangzhou).

lung in Berlin wurde das Projekt in Japan, China, Indien, Russland, Nigeria, Brasilien, Marokko und den Vereinigten Staaten als „Ressource“ für die heutige globale Welt vorgestellt.

Ein Beispiel für die Globalisierung des Bauhauses ist die Rezeption in China, die im Anschluss an die Ablehnung in der Mao-Zedong-Ära eine erstaunliche Wirkung entfaltet hat. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt das von Walter Gropius gegründete Architekturbüro The Architects Collaborative (TAC) den Auftrag, den gesamten Campus der Hua Tung-Universität in Shanghai zu entwerfen. Als Partner des TAC war der Gropius-Schüler I. M. Pei an den Planungen beteiligt.² Die Machtübernahme durch die Kommunisten und die Gründung der Volksrepublik China 1949 verhinderten jedoch eine Fortführung des Projektes. Auch Richard Paulick, der 1933 nach Shanghai emigriert war, musste China 1949 wieder verlassen. Paulick, ein ehemaliger Mitarbeiter von Walter Gropius in Dessau, vermittelte zuerst als Innenarchitekt und dann mit einer Professur für Stadtplanung an der St. John's Universität in Shanghai die Ideen der modernen Bewegung.³ Der Einfluss des

2 Kögel, Eduard: Nützliche Tradition? Walter Gropius trifft auf China (oder I. M. Pei). In: Osten, Marion von; Watson, Grant (Hg.): *bauhaus imaginista*. Dt. Ausg. Zürich 2019, S. 206–211.

3 Kögel, Eduard: Zwei Poelzigsschüler in der Emigration: Rudolf Hamburger und Richard Paulick zwischen Shanghai und Ost-Berlin. Diss. Bauhaus-Universität Weimar 2007. Leider ist diese Episode, die durch die Beteiligung



Abb. A: Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld (Foto: Volker Döhne).

Abstract

Seit 2008 hat die Gesellschaft für Designgeschichte (GfDg) ihre Jahrestagungen in Kooperation mit Deutschen Museen insbesondere aus dem Bereich der angewandten Kunst realisiert: darunter das Frankfurter Museum für Angewandte Kunst (2010), das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (2014), das Vitra Design Museum (2015) und zuletzt die Münchener Neue Sammlung (2018). So kann es auf den ersten Blick überraschen, dass der diesjährige Symposiumspartner die Kunstmuseen Krefeld sind und dass der Veranstaltungsort das Kaiser Wilhelm Museum ist. Widmen sich die Kunstmuseen Krefeld nicht eher der bildenden Kunst, insbesondere der zeitgenössischen? Was haben die Krefelder Kunstmuseen mit Design zu tun? Und wieso werden gerade hier „Im Zeichen des Bauhauses“ Kunst und Technik im diesjährigen Symposium thematisiert?

Aus der Vergangenheit die Zukunft gestalten Im Zeichen des Werkbundes und des Bauhauses Neue Impulse an den Kunstmuseen Krefeld

Katia Baudin

Seit der Nachkriegszeit haben sich die Kunstmuseen Krefeld hauptsächlich der zeitgenössischen Kunst gewidmet. Als Haus Lange und Haus Esters, die zwei Bauhaus-Ikonen von Mies van der Rohe, jeweils 1955 und 1981 von der privaten in die öffentliche Hand wechselten, war dieses mit dem Zweck verbunden, die ehemaligen Wohnhäuser in Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst umzuwandeln. Auch das Kaiser Wilhelm Museum (KWM), welches 1897 als Kunstgewerbemuseum gegründet wurde, zeigte in der Nachkriegszeit hauptsächlich zeitgenössische Kunst. In den letzten Dekaden spielte das KWM eher eine Nebenrolle und geriet so langsam in Vergessenheit, denn der marode Zustand des Baus erschwerte eine aktivere Bespielung.

Die Kunstmuseen Krefeld: Zurück zu den Ursprüngen

Im Juli 2016 wurde das KWM nach einer sechsjährigen Schließung und umfangreichen Sanierung in vollem Glanz wiedereröffnet. Knapp zwei Monate später übernahm ich das Ruder der Kunstmuseen Krefeld. In welche Richtung sollte ich dieses dreiteilige Schiff (KWM, Haus Lange und Haus Esters) steuern? Sollten wir weiterhin die Route der zeitgenössischen Kunst nehmen? Dort hatte sich die Lage seit den 1960er-Jahren stark verändert. Damals war Paul Wember einer der raren Museumsdirektoren, die diese Route nahmen. In der Zwischenzeit ist sie durch die vielen neuen Kunstmuseen, die seitdem die Kulturlandschaft NRW prägen, stark befahren. Um in dieser dichten Museumslandschaft überleben und florieren zu können, haben wir uns für einen anderen Weg entschieden. Dieser Weg führte uns auf der Suche nach unserem Alleinstellungsmerkmal, das uns eine klare Sicht auf die Zukunftsfahrt geben könnte, zurück zu den Ursprüngen.

Die Antwort lag in unserer eigenen Geschichte. Insbesondere in der des KWMs, welches von den Krefelder Bürger/innen als Plattform für die Stadtgesellschaft gegründet worden war. Ziel der Gründer war es, ein städtisches Museum einzurichten, welches als Vorbild für Handwerker – hauptsächlich der damals florierenden Samt- und Seidenindustrie – und als ästhetische Bildungsstätte fungieren sollte. Die Giebelgruppe oberhalb des Haupteingangs des Museums am Westwall ist bis heute Zeugnis des ursprünglichen Geistes und vermittelt dessen Werte: der geflügelte Genius der Kunst – eine stehende, weibliche Figur mit Lorbeerzweig und -kranz – beschützt das Kunsthandwerk, personifiziert durch zwei männliche, halbliegende Figuren (Abb. A).



Abb. B: Otto Eckmann, Signet des Kaiser Wilhelm Museums, 1897.

Der Gründungsdirektor Friedrich Deneken (von 1897 bis 1922 im Amt) – zuvor Assistent von Justus Brinckmann, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg – hatte den Ton gesetzt: Er machte aus dem Haus einen experimentierfreudigen Ort, an dem die jüngsten Strömungen der bildenden und angewandten Künste auf Augenhöhe und im engen Dialog gezeigt wurden. Das von Otto Eckmann gestaltete Logo für das KWM – eine Bildmarke im Jugendstil – spiegelte diesen neuen Geist wider (Abb. B). Das KWM zählte um 1900 zu den progressivsten Ausstellungshäusern in Deutschland. Die Verbindung von freier und angewandter Kunst, der dezidierte Wunsch, Kunst und Leben miteinander zu verbinden – in diesem Reformkontext verortete Deneken sein innovatives Museums- und Ausstellungsprogramm. Dieser Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, der in engem Kontakt mit Hermann Muthesius und Karl Ernst Osthaus stand, lud junge, gleichgesinnte Gestalter, Architekten und Künstler wie Peter Behrens, Henry van de Velde und Johan Thorn Prikker ein, um mit ihnen gemeinsam neue Ideen in Krefeld zu verankern und neue Formen für eine neue Zeit zu finden. Deneken brach die Grenzen zwischen Museum und Stadt auf. Er versuchte zur Qualitätserhöhung des heimischen Handwerks und der heimischen Industrie beizutragen, indem er Gestaltern wie Behrens Aufträge von lokalen Unternehmen vermittelte. Nicht zuletzt hat er sich aktiv dafür eingesetzt, die Niederrheinische Töpfertradition

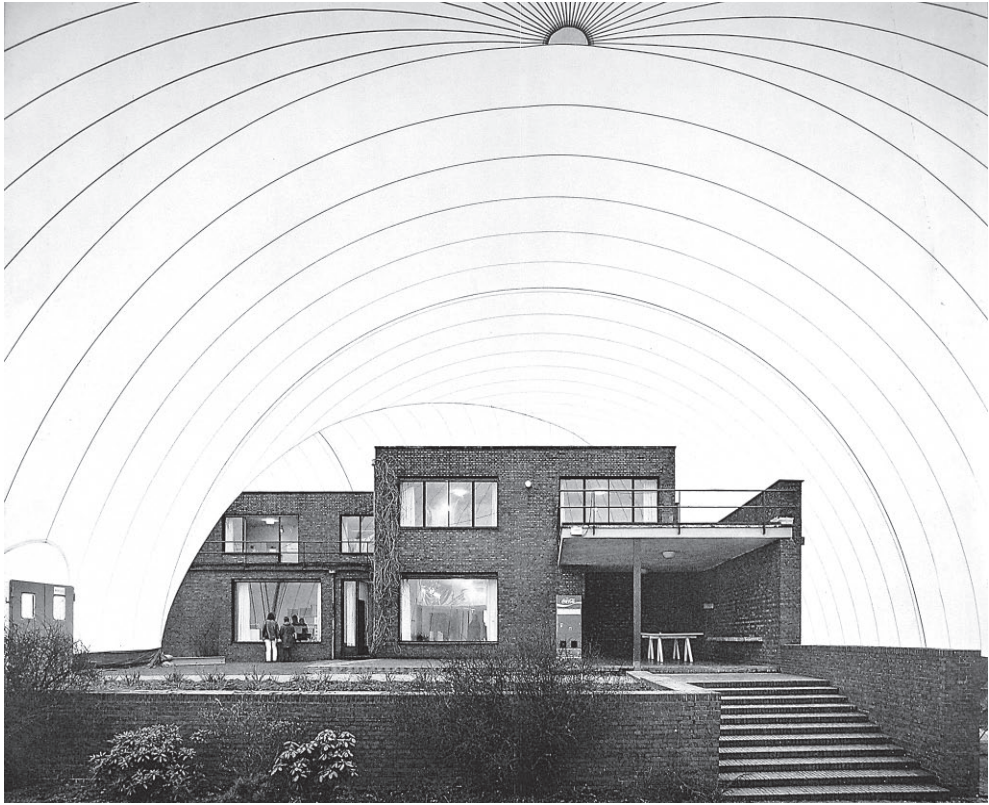


Abb. C: Haus-Rucker-Co, Ausstellung „Cover. Überleben in verschmutzter Umwelt“, Haus Lange, 1971 (Foto: Hein Engelskirchen).

durch die Gründung der Töpferei Grootenburg mit dem Keramik-Künstler Paul Dresler wieder aufleben zu lassen.

1923 erzielte die spartenübergreifende Programmatik unter der Leitung des Nachfolgers von Deneken, Max Creutz (von 1922 bis 1932 im Amt), der vom Kölner Kunstgewerbemuseum nach Krefeld wechselte, einen neuen Höhepunkt im KWM. In diesem Jahr realisierte der einflussreiche niederländische Künstler und Professor der Werkkunstschule Krefelds, Johan Thorn Prikker, ein Wandgemälde im 2. Obergeschoss. Er hat damit den Boden für die ortsspezifische Tradition, durch die die Kunstmuseen seit den 1960er-Jahren international bekannt sind, befruchtet. Im selben Jahr gelang es Creutz, eine wegweisende Werkbund-Mustersammlung des kürzlich verstorbenen Hagener Mäzens Karl Ernst Osthaus für das KWM zu erwerben. Dieses sogenannte „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe“, eine mobile Vorbildersammlung von herausragendem Kunstgewerbe – mit Akzidenzdrucken und Plakaten bis hin zu Textilien, Keramik und moderner Baukunst – hatte als Ziel, die Zusammenarbeit von Kunst, Industrie und Handwerk zu fördern. Unter der Leitung von Creutz entwickelte sich das Museum mit seiner Zeit weiter. Er bot den neuesten Kunstströmungen eine Plattform zur Krefelder Stadtgesellschaft und unterstützte damit den aktiven Dialog zwischen Kunst, Handwerk und Industrie. So hat Creutz den Thorn



Abb. A: Nahaufnahme eines schichtartigen Ornaments auf der Oberfläche des 3-D-gedruckten Porzellangefäßes (Quelle: Abbildung: Michael Braun, Weimar 2019).

Abstract

Mit den digitalen Technologien, dem Computational Design und der generativen Fertigung kommt es im Design zu einer Verschmelzung von analogen und digitalen Prozessen und Verfahren. Hier bilden bewusste wie auch unbewusste Handlungsabfolgen ein dichtes entwerferisches Geflecht, welches nicht nur neuartige Konzeptions-, Modellierungs- und Darstellungsverfahren in Aussicht stellt, sondern ebenso die Rückkehr handwerklicher Prinzipien und Vorgänge. Interessanterweise rückt damit eine unausgesprochene, jedoch höchst bedeutsame Nähe zwischen vormodernen und heutigen Entwurfsmethoden in den Fokus: die zentrale Stellung der Prozessualität. Denn was in der modernen Entwurfspraxis eine Sache der Annäherung war, die durch Erfahrung immer wieder korrigiert und verbessert wurde, ist heute, im Digital Turn, eine Sache des Dialogs zwischen Entwerfer/in und Entwurfsgenerator mittels algorithmischer Prozesse, die weniger im Sinne einer entwerferischen „Berechenbarkeit“ (wörtlich: compute) denn als assoziative, explorative und eben auch als handwerkliche Werkzeuge genutzt werden.

Neue Perspektiven des Digital Turn: Computerbasiertes Entwerfen als „Digitale Handwerklichkeit“

Michael Braun

Transformationen im Handwerk

Mit der flächendeckenden Dominanz diverser technologischer (industrieller) Revolutionen wurde und wird, insbesondere in der westlichen Welt, ein Rückzug oder gar Aussterben des klassischen Handwerks propagiert.¹ Allerdings sollte man hierbei nicht vorschnell urteilen, denn ebenso lässt sich eine gegenläufige Bewegung beobachten (Abb. B), indem das Handwerk seit einigen Jahren enormen Auftrieb erfährt – und das nicht nur in ökonomischer oder praktischer Hinsicht, sondern im kulturellen Kräftefeld insgesamt.

Zu beobachten ist dabei, dass sich mittlerweile eine Vielzahl von Unternehmen und Akteuren in ihren Entwürfen und Produkten gezielt auf handwerkliche Paradigmen beziehen, insbesondere auf die traditionelle Fertigung und die dabei entstehenden Unikate, die standardisierten Produkten gegenläufig erscheinen. So ist ein regelrechter ‚Hype‘ um Handgemachtes entstanden, der nicht nur in einem antipodischen Verhältnis zur Industrialisierung (also der Typisierung, Serialisierung und Standardisierung) (Abb. C), sondern ebenso zur Digitalisierung unserer gegenwärtigen Lebenswelt selbst steht – scheinbar zumindest.

Festzustellen ist weiterhin, dass es immer wieder zu erheblichen Fehldefinitionen und Vermischungen unterschiedlicher Begrifflichkeiten kommt und unterschiedlichste, teils stark widersprüchliche Definitionshoheiten und Gestaltungsparadigmen nebeneinander existieren.² Eines der zentralen Probleme ist sicherlich die fehlende Theoretisierung der gegenwärtigen Handwerklichkeit, um diese aus ihrem mittelalterlichen Kontext herauszulösen und in das digitale Zeitalter einzubetten beziehungsweise mit neueren gestalterischen Konzepten, Techniken und Methoden zu konfrontieren. Gleichzeitig gilt aber auch, dass vielbeachtete Abhandlungen wie das von Richard Sennett verfasste Opus „Handwerk“ zwar zu einer erheblichen Erweiterung des Begriffs beigetragen haben, dessen Kontextualisierung mit der aktuellen, geradezu unerbittlich voranschreitenden Digitalisierung jedoch noch gar nicht stattgefunden hat.³

Dies betrifft selbstverständlich auch die handwerklichen Berufsbilder selbst. So ist die aktuelle ‚professionelle‘ Veränderung in vielen Branchen bereits im Gange: substantiell oder zumindest verstärkt durch die Digitalisierung beeinflusst. Die sich ergebenden Auswir-

1 Viele traditionelle Handwerksberufe sterben aus. In: Süddeutsche Zeitung, 01.01.2009 <<https://www.sueddeutsche.de/service/handwerk-frankfurt-oder-viele-traditionelle-handwerksberufe-sterben-aus-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-181127-99-975532>>, 19.08.2019.

2 Kurz, Melanie: Handwerk oder Design: Zur Ästhetik des Handgemachten. Paderborn 2015.

3 Sennett, Richard: Handwerk. Berlin 2008.

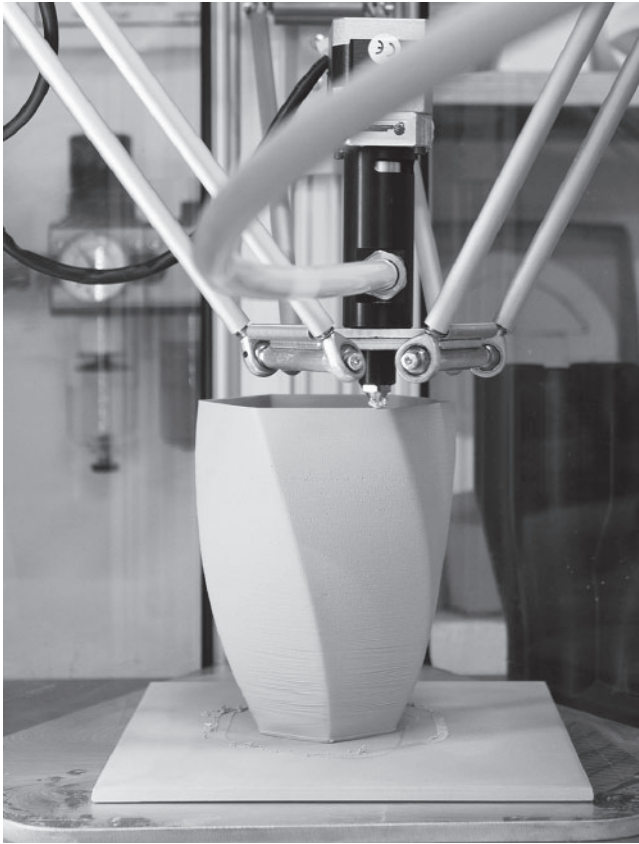


Abb. D: 3-D-Druck eines Porzellangefäßes im FDM-Verfahren (Fused Deposition Modeling)
(Quelle : Michael Braun, Weimar 2019.).

plexer Objekte genauso hoch ist wie für weniger komplexe Objekte. Beispielsweise erfordert die Herstellung einer kunstvoll gestalteten Oberfläche nicht mehr Zeit, Geschick oder Kosten als die Herstellung einer rein planen Oberfläche. Traditionelle materielle Wertschöpfungsmodelle werden dadurch irritiert, gar erschüttert.⁸

Dieses Potenzial der um ein Vielfaches erweiterten Freiheitsgrade der Konstruktionskomplexität wirkt maßgeblich auf die Art und Weise, wie Designprozesse zukünftig ablaufen: Traditionelle Fertigungstechniken und die zugehörigen Werkzeuge können nur ein begrenztes Formenrepertoire erzeugen. Konkret werden also die Möglichkeiten, entsprechende Formen zu fabrizieren, durch die zur Verfügung stehenden Werkzeuge maßgeblich limitiert. Zum Beispiel kann eine traditionelle Drehmaschine nur rotationssymmetrische Objekte herstellen oder ein klassisches Fräswerkzeug kann eben nur Teile bearbeiten oder herstellen, die eine entsprechende Zugänglichkeit des Werkzeugs ermöglichen. Ebenso betrifft das den Formenbau. Hier ist beispielsweise im Gussverfahren stets die Entformbarkeit essenziell und begrenzt den Gestaltungsraum direkt und unmittelbar. Hingegen eröffnet

⁸ Gershenfeld, Neil: *Fab: The Coming Revolution on your Desktop – From Personal Computers to Personal Fabrication*. New York 2005.

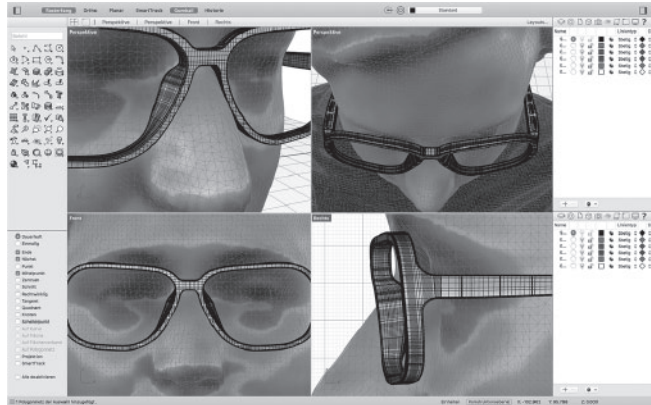


Abb. E: Hochgradig individualisierte Gestaltung eines algorithmischen Brillengestells (Quelle: Projekt „Parametric Glasses – Born From Data“ von Michael Braun, Weimar 2018).

Abb. F: Individualisiertes Brillengestell in der Anwendung (Quelle: Projekt „Parametric Glasses – Born From Data“ von Michael Braun, Weimar 2018).

ein 3-D-Drucker durch die bereits erwähnten Potenziale vollkommen neue Gestaltungsräume und erweitert das Repertoire an möglichen Formen im Design um ein Vielfaches. Formale Topologien oder strukturelle Typologien und damit die Ästhetik und Funktion eines Produkts ganz neu zu denken, ist ein Resultat, das unmittelbar aus den erhöhten Entwurfs- bzw. Konstruktionskomplexitäten hervorgeht. Wesentlich ist dabei auch, dass die erwähnten 3-D-Druckverfahren flexibel skalierbar sind. Beispielsweise kann eine herkömmliche Spritzgießmaschine nur stets kleinere Objekte fabrizieren, als sie selbst groß ist. Im Gegensatz dazu kann ein 3-D-Drucker Objekte so groß wie sein Druckbett bzw. Bauraum herstellen und auch darüber hinaus. Die flexible Skalierbarkeit macht 3-D-Drucker ideal für unterschiedlichste Anwendungen, da sie im Vergleich zu klassischen Fabrikationsinfrastrukturen generisch sind und selbst nur einen geringen Platzbedarf haben.

Das Motto von Walter Gropius zur ersten Bauhaus-Ausstellung 1923 im Haus Am Horn in Weimar, „Kunst und Technik – eine neue Einheit“, kann nicht nur historisch, sondern auch in einer Diskussion über die Digitalisierung und ihre ästhetischen, gestalterischen und sozialen Auswirkungen als Ausgangspunkt herangezogen werden. Dieser Sammelband spannt einen weiten Bogen, indem Grundfragen der Weimarer Zeit sowie die Entwicklungen seit den 1950er-Jahren – etwa an der Hochschule für Gestaltung in Ulm – unmittelbar für die aktuellen Diskurse des digitalen Zeitalters fruchtbar gemacht werden.

Die propagierte Einheit von Kunst und Technik fand in den 1920er-Jahren am Weimarer Bauhaus nicht nur enthusiastische Anhänger, sondern auch leidenschaftliche Gegner. Die angedeutete Kontroverse betraf die Einstellungen zur kunsthandwerklichen und industriellen Produktion und ihren gesellschaftlichen Auswirkungen. Mit ähnlichen Argumenten und Begründungen reicht die Problematik bis in die heutige Zeit.

Siegfried Gronert hat die Gesellschaft für Designgeschichte (GfDg) seit ihrer Gründung 2008 bis 2019 als Vorsitzender geleitet. Von 1993 bis 2011 lehrte er Geschichte und Theorie des Design an der Bauhaus-Universität Weimar. Heute ist er Honorarprofessor an verschiedenen Universitäten in China.

Thilo Schwer ist Produktgestalter und Designwissenschaftler. Seit 2011 lehrt er Designgeschichte und -theorie, Designmethodologie und Theorien der Produktsprache. Er ist Mitglied des Institute for Design Exchange (IDEE) an der HfG Offenbach und im Vorstand der Gesellschaft für Designgeschichte (GfDg).

Beiträge von Katia Baudin, Michael Braun, Meret Ernst, Annette Geiger, Siegfried Gronert, Franziska Lampe, Julia Meer, Robin Rehm, Theres Rohde, René Spitz.

GfDg

Gesellschaft für Designgeschichte e. V.


Kunstmuseen
Krefeld

avedition

ISBN 978-3-89986-334-5


9 783899 863345