

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 55 (2004)

Heft: 4: 1960-1980 : ein Erbe = 1960-1980 : un héritage = 1960-1980 : un'eredità

Artikel: Design ohne Ornament : zur Ornament-Frage im Schweizer Design gestern und heute

Autor: Eisele, Petra

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394284>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Design ohne Ornament

Zur Ornament-Frage im Schweizer Design gestern und heute

Eine ornamentlose, minimalistische Formsprache, die sich in den 1990er-Jahren mit der «Neuen Einfachheit» international etabliert hat, ist nicht als Rezeption einer funktionalen, ornamentlosen Gestaltungstradition zu interpretieren, wie sie als Entsprechung zu den Anforderungen der industriellen Serienproduktion entwickelt wurde. Vielmehr beruht sie auf Erkenntnissen der Postmoderne, wonach Gegenstände immer mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen sind. Dieser Umdenkungsprozess manifestierte sich 1965 exemplarisch in der Zürcher Ausstellung *ornament ohne ornament*?

Einfachheit, Klarheit, Sauberkeit, Sparsamkeit und Qualitätsbewusstsein gelten bis heute als positive Stereotypen für schweizerische Charakteristika. Entsprechend werden den Schweizer Produkten ganz zu Recht hohe Qualität und Ästhetik, eine gute Verarbeitung, kluge Detaillösungen, ein intelligenter Einsatz von Materialien und eine wohltuende Schlichtheit, gepaart mit exklusiver Ausstrahlung, nachgesagt (Abb. 1 und 2).¹

Seit den 1990er-Jahren avancierte die Schweiz mit diesen gestalterischen Eigenarten international zum Vorbild für eine betont minimalistische Formsprache, die sich auf das Wichtigste beschränkt (Abb. 3). Jetzt manifestierte sich eine «Neue Einfachheit», die einer Sehnsucht nach leisen Dingen Ausdruck verleiht: nach dauerhaften Gegenständen, die jenseits wechselhafter Moden nichts anderes vorhaben, als das zu tun, wofür sie geschaffen wurden² – allerdings ohne in einem asketischen Sinn auch ästhetisch karg zu sein, im Gegenteil: Die «Neue Einfachheit» ist auch ein sinnliches Bedürfnis und versteht Sparsamkeit als Quelle der Schönheit. Dieses Weglassen alles Überflüssigen, der Drang zur Einfachheit im Sinne eines «less is more»,³ fusst auf einer langen gestalterischen Tradition, die sich auf das Wesentliche konzentriert und das Einsparen als Prinzip begreift.

Designhistorisch gesehen, stellt dieser bewusste Verzicht auf das Ornament ein zentrales Thema dar: Von Immanuel Kant ausgehend, der das Sparsamkeitsprinzip in der *Kritik der reinen Ver-*

nunft als ein inneres Gesetz der Natur verstand,⁴ konnotierten die amerikanischen Transzendentalisten im 19. Jahrhundert den Verzicht auf Dekoration endgültig nicht mehr als notdürftig, sondern positiv als «Majesty of the essential».⁵ Damit legten sie die Grundlage für eine funktionalistische Gestaltungstradition, die gerade der Deutsche Werkbund propagierte und in zahlreichen Vorträgen und Expositionen visualisierte.⁶ Aus designtheoretischer Sicht wurde Ornamentlosigkeit dabei als gleichbedeutend mit einer qualitativ hochwertigen, vorbildlichen Gestaltung interpretiert, die Technik und Ästhetik verbindet; aus herstellungstechnischer Sicht dagegen bildete sie die eigentliche Voraussetzung für die industrielle Massenproduktion.

Nachdem sich der Deutsche Werkbund 1934 infolge des Drucks durch die Nationalsozialisten aufgelöst hatte, wurden diese Ideen in der politisch neutralen Schweiz weiterentwickelt. So konnten die Designer nach dem Zweiten Weltkrieg wieder an die alten Argumentationsmuster aus der Vorkriegstradition, aber auch an neue designtheoretische und -politische Impulse anknüpfen, wie sie Max Bill für den Schweizer Werkbund mit der «Guten Form» erarbeitet hatte – wiederum eine Position, die sich im Kern einer schlichten und einfachen, das heisst ornamentlosen Gestaltung verschreibt, die Wissenschaft, Technik und Kunst in gestalterischer Arbeit verbindet.

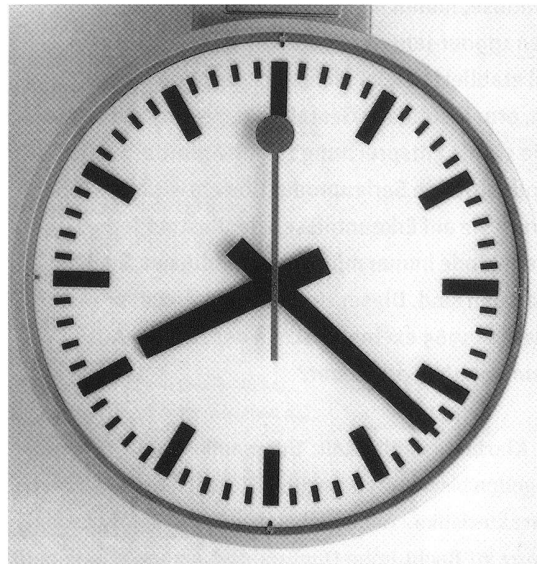
Umbrüche

Im Wesentlichen dominierten bis in die späten 1950er-Jahre die gestaltungstheoretischen Ansätze der «Guten Form», von Bill als ästhetisches Lehrkonzept an der Ulmer Hochschule für Gestaltung umgesetzt und weiterentwickelt. Als Künstler, Architekt und Gestalter in einer Person war es für Bill damals selbstverständlich, dass eine funktionale und ornamentlose Gestaltung auch ästhetische Funktionen erfüllen müsse; dass Schönheit also eine wichtige Funktion im Gestaltungsprozess zukommt.⁷ Gegen diesen modernistischen Formalismus stemmte sich wiederum die jüngere Dozentengeneration an der Ulmer Hochschule für Gestaltung mit Tomás Maldonado an der Spitze, der stellvertretend eine

neue Gestaltungshaltung einforderte. Um dem Bedarf nach immer komplexer werdenden technischen Produkten wie Radio- und Fernsehgeräten, Waschmaschinen oder Kühlschränken entsprechen zu können, konzentrierten sich die jüngeren Industrie-Designer stärker auf Erkenntnisse aus den Naturwissenschaften. An einer radikal funktionalistischen Gestaltungshaltung ausgerichtet, die das Ornament konsequenterweise ausschliesst, propagierten sie eine stärker technik- und wirtschaftlich orientierte Haltung, die den ästhetischen Faktor als einen unter vielen anderen begreift.⁸

Bislang wurde von Seiten der bundesdeutschen Designgeschichte für das Jahr 1968 gleich in zweierlei Hinsicht

eine Zäsur festgestellt: Auf dem Höhepunkt der links-orientierten Studentenrevolte beschloss die konservative baden-württembergische Landesregierung die Schliessung der Hochschule für Gestaltung in Ulm und beendete damit dieses funktionalistisch ausgerichtete Design-Experiment. Gleichzeitig brachte der junge Architekt Werner Nehls in der Zeitschrift *form* anti-funktionalistische Thesen vor, die kompromisslos mit funktionaler Gestaltungstradition brechen wollten⁹ – ein Unterfangen, das ihm jedoch nicht gelingen sollte, da er mit Schlagworten wie «Anti-Funktionalismus», «Anti-Rationalismus» oder «Anti-Konstruktivismus» unter entgegengesetzten Vorzeichen derselben Logik folgte, ohne wirklich gestaltungstheoretische Alternativen aufzeigen zu können.



2

1 Hans Coray, Landi-Stuhl Spartana, 1939, Aluminiumlegierung, Gummi. – Coray entwarf den Stuhl für die Schweizerische Landesausstellung in Zürich von 1939.

2 Hans Hilfiker, Schweizer Bahnhofsuhr, 1955.

3 Jörg Boner (N2-Design, Basel), Schrank Hoover, 1999, Nylonstoff, Aluminium, Stahl.

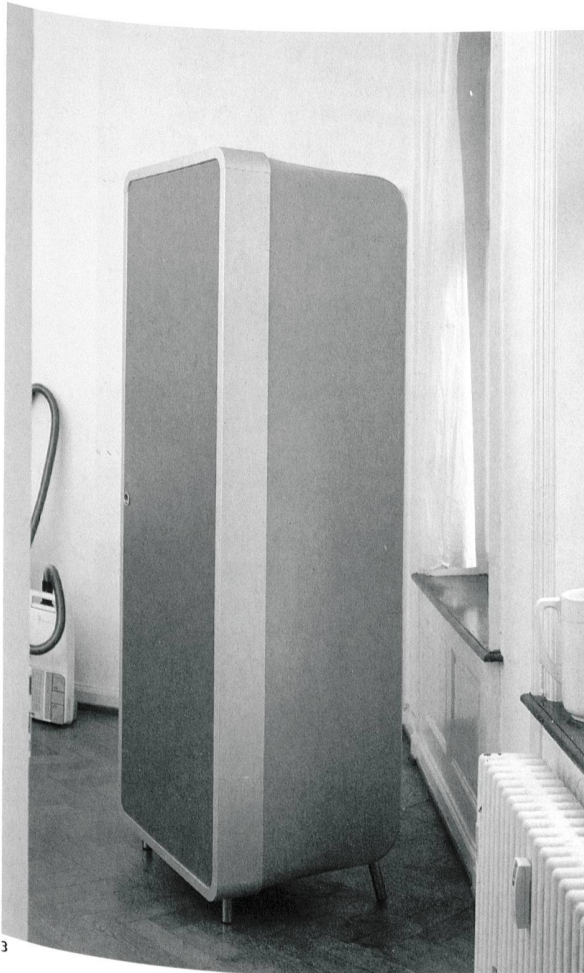
Weitgehend vernachlässigt wurden dagegen bislang wichtige designtheoretische Umbrüche, die sich bereits um 1965 manifestierten und sich interessanterweise auf eine Neubewertung, ja eine mögliche Rehabilitierung des Ornaments in der Gestaltungsarbeit konzentrierten. In der Bundesrepublik stellte die Werkbund-Tagung *Bildung durch Gestalt* den Auftakt zu einer philosophisch motivierten Funktionalismus-Kritik dar, die sich eng mit der Ornament-Frage verband.¹⁰ Dagegen wurde in der Schweiz deutlich konkreter Kritik an der Tradition ornamentloser Gestaltung geübt.

ornament ohne ornament?

Mit der Ausstellung *ornament ohne ornament?* präsentierte das Zürcher Kunstgewerbemuseum 1965 neue Argumente für eine Rehabilitierung des Ornaments in der Gestaltungsarbeit, mit denen nicht nur die funktionalistische Designtheorie verlassen, sondern auch wichtige Positionen des postmodernen Diskurses antizipiert wurden: In der Ausstellung selbst wurden die Besucher mit zahlreichen industriell hergestellten Alltagsgegenständen konfrontiert. Gezeigt wurden etwa Fotocollagen unterschiedlicher Fahrzeugdetails wie Stossstangen, Scheinwerfer, Rücklichter (Abb. 4) oder aber ganz verschieden gestaltete Kanalisationsdeckel (Abb. 7). Anhand dieser Beispiele veranschaulichten die Ausstellungsmacher einerseits eine grosse ornamentale Vielfalt im Allgemeinen, andererseits führten sie einen schier unerschöpflichen Reichtum der Ornamente im Industrie-Design vor. Damit visualisierten sie, dass auch industriell hergestellte Massenware ganz offensichtlich eine Ornamentik besitzt – bislang in Designerkreisen ein Sakrileg.

Auch in den Katalogbeiträgen setzten sich verschiedene Autoren mit dem Ornament im Industrie-Design auseinander. Mark Buchmann etwa konstatierte, das Ornament sei lediglich in Struktur umbenannt worden, jedoch nach wie vor wesentlicher Bestandteil moderner Gestaltung. Diese These führte ihn zu der provokanten Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, über ein mögliches Scheitern des funktionalistischen Gestaltungsverständnisses nachzudenken.¹¹ Zur Klärung analysierte er weitere prägnante Beispiele aus dem Alltagsleben. Mittels Gummischuhsohlenprofilen etwa zeigte er, dass beim Gestaltungsprozess neben rein praktischer Funktionserfüllung wie der Isolierung gegen Kälte und Feuchtigkeit offensichtlich auch noch individuelle ästhetische Überlegungen eine Rolle spielten, die zu einer enorm grossen Vielfalt an Profilen geführt hätten (Abb. 6).¹² Damit stellte er die funktionalistische Gestaltungstheorie in Frage, der zufolge die industrielle Produktion zwingend eine formreduzierte Gestaltung erfordere, die das Ornament logischerweise ausschliesse.

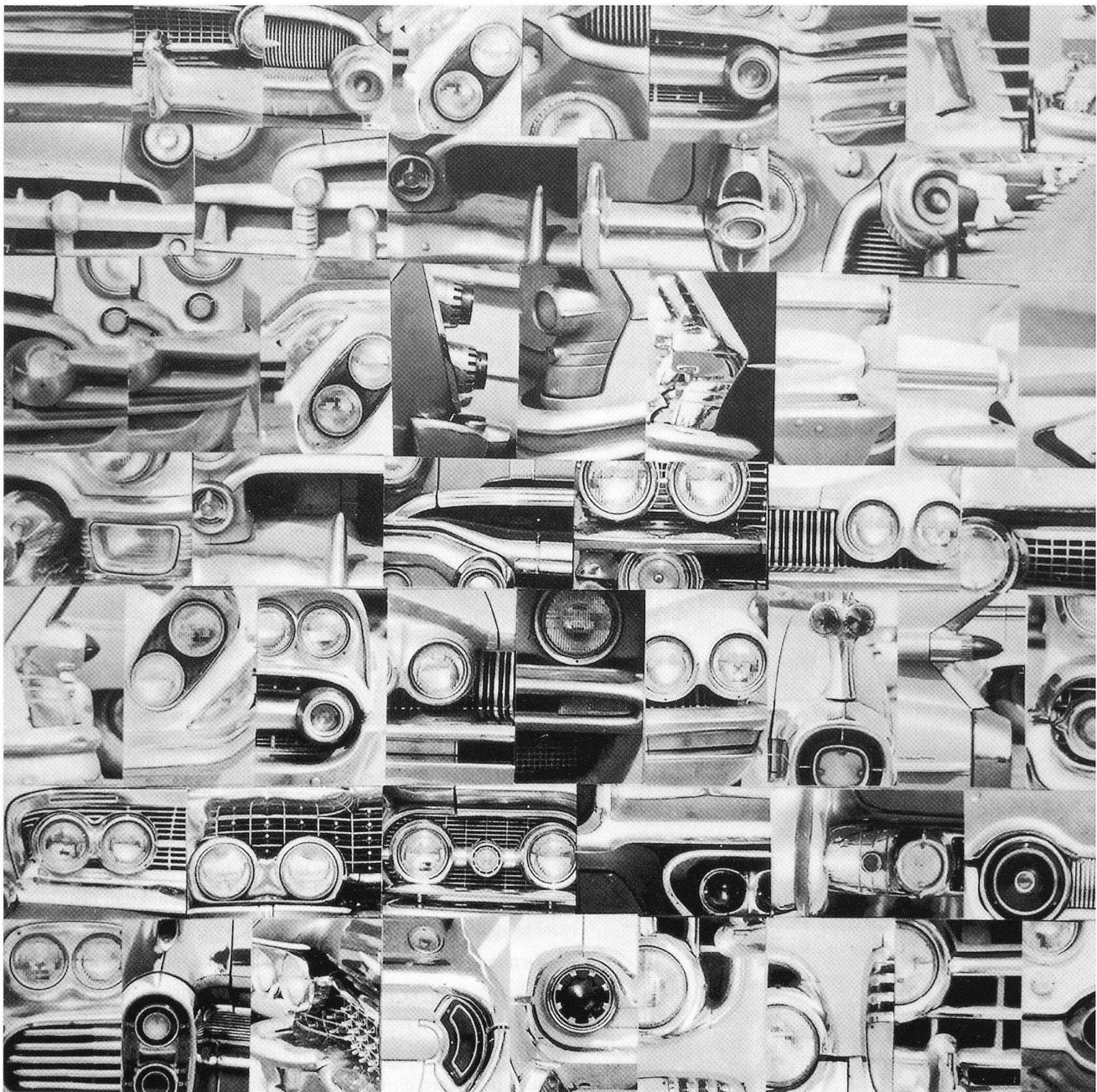
Diese eher grundsätzliche Funktionalismus-Kritik steigerten Lucius Burckhardt und Werner Blaser in ihrem Beitrag *Wer fürchtet sich vor dem Ornament?*¹³ Hier griffen sie eine ornamentfeindliche Gestaltungsauffassung als rein formalen Anspruch an, dem sie einen semantisch orientierten Gestaltungsanspruch entgegensetzten, der kommunikative Prozesse berücksichtigen und dem menschlichen Spieltrieb entgegenkommen sollte: «Solange der Mensch Geräte braucht, wird er mit ihrer Erscheinungsform spielen, wird ihre Erscheinungsform mehr als die Funktion des Gerätes sein: kommunizierender Ausdruck.»¹⁴ Diese Neubewertung des Ornaments meinte also nicht Schmuckapplikation im herkömmlichen Sinn, vielmehr einen Gegenentwurf zu einer engen funktionalistischen Gestaltungstheorie, der inhaltliche und kommunikative Aspekte besonders bedenkt. Entsprechend nahmen die beiden Autoren die Ornament-Thematik lediglich zum Anlass,



um sich gegen die ornamentlose, vermeintlich objektive Gestaltungsauffassung des Funktionalismus mit der rhetorischen Frage zu wenden: «Gibt es denn keine Form ‹an sich›, eine neutrale, meinungslose Form, welche dem blossen Zweck entspricht?», um sie gleich wieder in Abrede zu stellen: «Eine Welt der meinungslosen Formen, wenn sie überhaupt denkbar wäre, wäre für uns nicht sichtbar.»¹⁵ Damit übertrugen sie die Frage der Form auf eine semantische Ebene und gaben so ihrer Überzeugung Ausdruck, dass jede, also auch eine formreduzierte und vermeintlich neutrale Gestaltung immer mit ganz unterschiedlichen Bedeutungsinhalten gleichsam aufgeladen ist. Als Konsequenz stellten sie am Ende ihres Artikels fest, dass die Welt aus Zeichen bestehe,

die mit Bedeutungen versehen seien und die individuell beliebig variiert werden könnten: «Der Mensch gestaltet sich seine Welt als eine Maschinerie, die nur jener manipulieren kann, der die Zeichen beherrscht. Diese Zeichen eröffnen ihm den Zugang zur menschlichen, zur sozialen Welt. Das Spiel mit der Lesbarkeit dieser Zeichen – wer spielt es mit, und wer fürchtet sich davor?»¹⁶

Mit diesen Aussagen rezipierten die Autoren damals neue kommunikationstheoretische Überlegungen aus der Linguistik. Sie übertrugen zeichentheoretische Erkenntnisse auf die Designtheorie und bewerteten die Erscheinungsform eines Gegenstandes als kommunizierenden Ausdruck oder beschrieben menschliche Lebensumwelt als Zeichenwelt, die ganz unterschiedlich entschlüs-



selt werden könne. Die Wahrnehmung der Formen und ihre Rezeption standen jetzt also im Vordergrund. Diesem semantischen Ansatz entsprach auch der assoziative Stil des Aufsatzes, der sich durch Anspielungen bewusst einer klaren Zuordnung entzog. Hier führten die Autoren exemplarisch ein unernstes Spiel vor, das den Anspruch auf Spontaneität und Unfertigkeit erhebt, indem sie unterschiedliche Überlegungen zum Thema bruchstückhaft aneinander reihten oder einzelne Abschnitte mit Auslassungszeichen beendeten. Damit forderten sie den Leser dazu auf, an ihren Anregungen weiterzudenken. Insgesamt war der Text also ebenso wenig wie die Ausstellung als eine in sich stimmige und abgeschlossene Einheit konzipiert. Vielmehr handelte es sich um einen

experimentellen Entwurf, um eine fragmentarische Ideensammlung, die den aktuellen Erkenntnisstand mittels collagenartiger Bildpräsentationen und assoziativer Gedankengänge reflektieren und zu weiteren Diskussionen anregen wollte (Abb. 5).

Reaktionen

Nach der Ausstellung wurde dieser Text mit einer Stellungnahme von Bill unter dem Titel «Sinn ohne Sinn?» in der Zeitschrift *form* abgedruckt.¹⁷ Schon in der Überschrift nimmt Bill ironisch Bezug auf den Ausstellungstitel *ornament ohne ornament?* und verdeutlicht seine Intention: Bill hatte die Funktionalismus-Kritik der jüngeren Generation zwar klar erkannt, lehnte sie jedoch rigoros



5

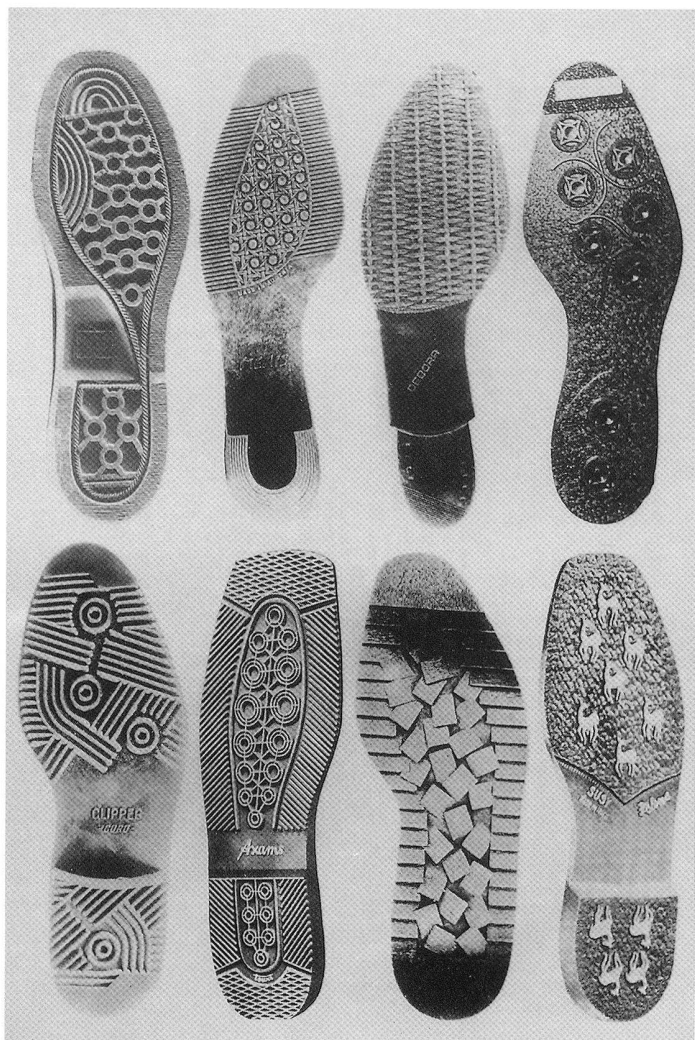
4 Fotocollage Fahrzeugdetails aus dem Ausstellungskatalog «ornament ohne ornament?», 1965.

5 Fotocollage Zigarettenschachteln aus dem Ausstellungskatalog «ornament ohne ornament?», 1965.

als sinn- und nutzlos ab. So polemisierte er denn auch gegen den Vorwurf, «es sei gewissermassen die Schuld der bösen Funktionalisten, dass die Welt wüst und leer geworden sei, nicht an Sachen, aber an schönen Sachen».¹⁸ Ganz besonders missfiel ihm die Intention der Kuratoren, «dem Ornament durch irgendein Hintertürchen neue Legitimation zu verschaffen».¹⁹ Entsprechend vehement verteidigte er Ornamentlosigkeit in der industriellen Produktion als Selbstverständlichkeit und begründete das von den Ausstellungsmachern vermeintlich als Ornament Enttarnete allein aus praktischen und technischen Notwendigkeiten heraus.²⁰

Welchen Impuls die Zürcher Ausstellung trotz dieser harschen Kritik von Seiten einer so anerkannten Persönlichkeit wie Max Bill

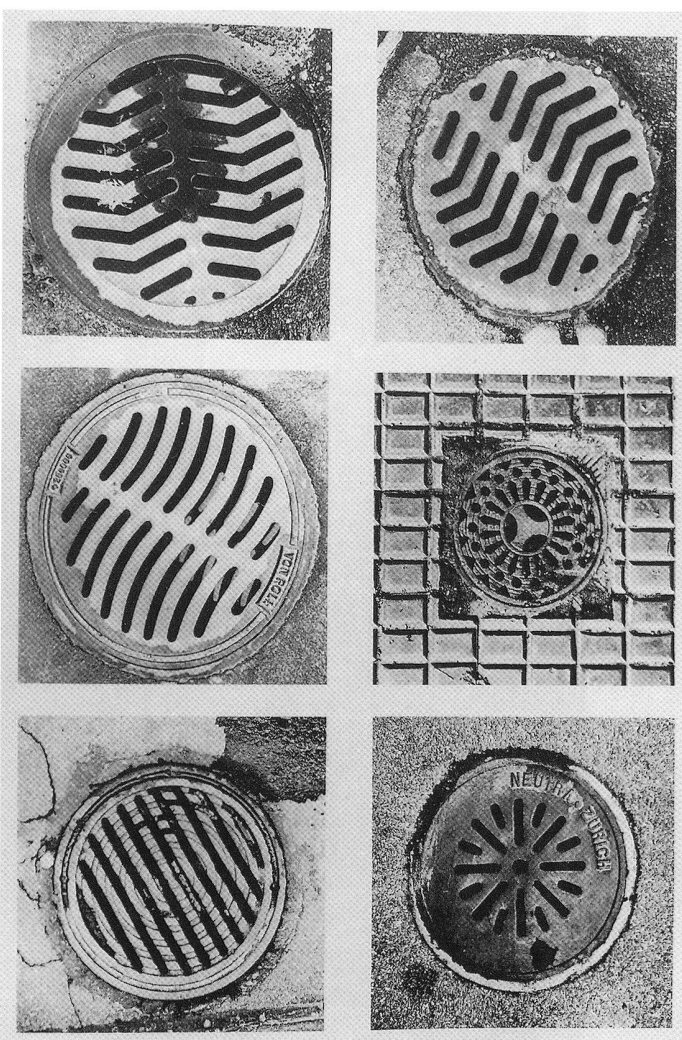
auslöste, zeigt die Übernahme der Ausstellung nach München durch die Bayerische Akademie der Schönen Künste. Unter dem Titel *ornament – heute?*²¹ erfuhr die Ornament-Problematik auch hier eine Neuinterpretation, wenngleich in einem weniger radikalen Sinn: Mit Bezug auf eine allgemein gültige Archaik schrieben die Münchner Ausstellungsmacher dem Ornament jetzt eine innere Notwendigkeit zu. Sie verlagerten das Ornament-Problem damit jedoch so weit in die Vergangenheit, dass es seine aktuelle Brisanz verlor – eine provokante und zukunftsweisende design-theoretische Stellungnahme, wie sie die Schweizer vorgestellt hatten, unterblieb also.



6

6 Fotografie Gummischuhsohlen aus dem Polizeiarchiv, Kartei der Kriminalpolizei Zürich, aus dem Ausstellungskatalog «ornament ohne ornament?», 1965.

7 Fotografie Kanalisationsdeckel aus dem Ausstellungskatalog «ornament ohne ornament?», 1965.

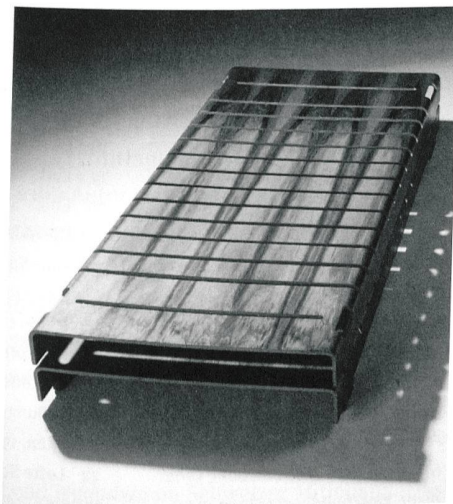


7

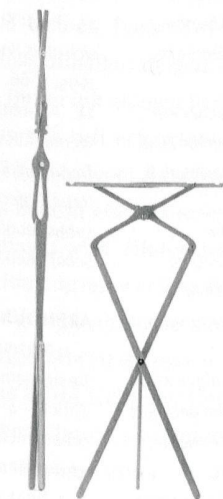
8 Lukas Buol und Marco Zünd, Stapelbett Turtle, 1995, Sperrholz.

9 Kurt Thut, Kleiderständer, 1999, Buchenholz.

Sicherlich wäre es zu überspitzt, eine grundsätzliche Opposition zwischen den schweizerischen und den bundesdeutschen Ansätzen herauslesen zu wollen; durchdringen und ergänzen sich doch – vor allem im süddeutschen Raum – die Positionen und Diskussionen aufgrund der geografischen Situation. Dennoch ist festzustellen, dass die Schweizer Ausstellung im Zürcher Kunstgewerbemuseum bereits zu einem frühen Zeitpunkt bereit war, mit der Ausstellung *ornament ohne ornament?* streitbare Thesen vorzustellen, die verdeutlichten, dass mit Produkten stets mehr als die bloße Erfüllung abgrenzbarer Aufgabenstellungen und praktischer Zweckerfüllung verbunden wird. Indem Burckhardt und Blaser kommunikative und assoziative Komponenten in der



8



9

Gestaltungsarbeit thematisierten, verwiesen sie darauf, dass selbst ornamentlose, vermeintlich neutral gestaltete Gegenstände mehr darstellen als den Nutzen, den sie ihrer Form nach verkörpern – sie machten auf unsichtbare Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen aufmerksam. Damit setzte das Museum nicht nur eine Diskussion in Gang, sondern leistete auch einen wichtigen Beitrag zur designtheoretischen Entwicklung der Postmoderne, die in den folgenden Jahren verstärkt derart semantisch orientiert Aspekte entdecken und berücksichtigen sollte.

Die Rückkehr zur Ornamentlosigkeit – Schweizer Design heute

Wie ist nun die neuerliche Ornamentlosigkeit im Design zu beurteilen, die seit den 1990er-Jahren vorrangig von der Schweiz ausgeht und eine Vorreiterrolle für den internationalen Trend der «Neuen Einfachheit» spielt? Könnte die formalästhetische Zurückhaltung des Schweizer Designs tatsächlich ganz allgemein als Ausdruck typisch schweizerischer Werte wie Einfachheit, Klarheit, Sparsamkeit und Qualitätsbewusstsein interpretiert werden? Nun, sicherlich greifen derart vereinfachende Stereotypen zu kurz, werden sie doch der Vielfalt schweizerischer Eigenarten kaum gerecht.

Dagegen versteht ein wichtiger Erklärungsversuch die «Neue Einfachheit» als ein Anknüpfen an alte Werte, wie sie Vertreter der Moderne in den 1920er- und 1950er-Jahren des 20. Jahrhunderts beschworen hatten.²² Entsprechend sind die minimalistischen Entwürfe der 1990er-Jahre als zeitlos zu interpretieren, womit evoziert wird, es gäbe eine Verbindung zwischen traditioneller funktionalistischer Designtheorie und den aktuellen Formausprägungen. Berücksichtigt man jedoch die Erkenntnisse der Postmoderne, die das Interesse auf die Zeichen- und Symbolhaftigkeit im Gestaltungsbereich lenkten, muss anerkannt werden, dass es das Zeitlose an sich nicht gibt. Selbst das Zeitlose bedarf im zeitlichen Kontinuum immer wieder einer Neudefinition und wird deshalb immer wieder verschieden sein, nicht gleich.²³ So sind auch die minimalistischen Formen der so genannten «Neuen Einfachheit» keinesfalls mit einer ornamentlosen, funktionalen Gestaltung gleichzusetzen, wie sie in den 1920er-Jahren entwickelt und in den 1950er- und 1960er-Jahren rezipiert worden ist – obwohl formalästhetische Gesichtspunkte wie Ornamentlosigkeit auf den ersten Blick eine derartige Bewertung nahe legen mögen (Abb. 8 und 9).

Heute spielen vielmehr ganz andere Aspekte eine Rolle. Es geht nicht mehr um die Reduktion der Form als Voraussetzung für die industrielle Massenproduktion, um für möglichst viele möglichst gute, preiswerte Produkte herstellen zu können. Der soziale Anspruch der ästhetisch möglichst hoch stehenden Befriedigung eines Massenmarktes hat sich in sein Gegenteil verkehrt: Heute geht es um den Luxus des Einfachen, um Individualisierung durch Einfachheit, um symbolträchtige Einzelobjekte. Diese sind kei-

nesfalls für den Massenbedarf konzipiert, sie sollen im Gegenteil höchsten ästhetischen Ansprüchen des Einzelnen gerecht werden. Auf den ersten Blick erwecken sie zwar den Anschein, als seien sie maschinell gefertigt. Tatsächlich werden sie jedoch zumeist in der Manufaktur als Einzelstück oder in Kleinserie zum Teil noch in Handarbeit hergestellt. Derartige Objekte setzen nicht mehr auf die ästhetische Schulung des Massengeschmacks oder eine ironische Distanzierung zur Konsumgesellschaft, dafür auf Kenner-schaft und Prestige einer elitären designbewussten In-Group.

In ihrer formalen Reduktion und in der Verwendung puristischer Materialien symbolisieren sie eine Haltung des Essentiellen. Diese meint eine Befreiung von unnötigem Ballast und kann als gesamtgesellschaftliche Reaktion auf die Medien- und Dingüberflutung sowie die zunehmende Komplexität unserer post-industriellen Konsumgesellschaft verstanden werden, die Stress und Inkompetenzgefühle hervorruft.²⁴ Doch eigentlich findet das Einfache immer nur als Simulation, als Inszenierung statt, denn auch formal reduzierte Gegenstände können nicht darüber hinwegtäuschen, dass unser Leben nicht einfacher wird. So ist Einfachheit heute eine Frage der Sehnsucht geworden, die mit zunehmender Komplexität des modernen Lebens wächst. Alles, was Orientierung suggeriert und vom Alltagsballast befreit, mag helfen, so auch die minimalistischen Möbelentwürfe der 1990er-Jahre – als Symbol der Sehnsucht nach Reinheit und Einfachheit.

Résumé

Le langage formel minimaliste, tel qu'il s'est établi à l'échelle internationale au cours des années 1990 avec la «Nouvelle Simplicité», ne doit pas être interprété comme l'adoption d'une tradition décorative fonctionnelle et dénuée d'ornement, développée pour répondre aux exigences de la production industrielle. Au contraire, aujourd'hui, le travail créatif se fonde sur les enseignements tirés du postmodernisme, à savoir que les objets sont toujours chargés de significations différentes. Cette nouvelle approche s'est manifestée de manière exemplaire à l'occasion de l'exposition *ornament ohne ornament?* (l'ornement sans ornement?), organisée à Zurich en 1965. A l'époque, elle remettait déjà en question la théorie fonctionnaliste du design et présentait des théories alternatives.

Riassunto

Il linguaggio formale minimalista privo di ornamenti, affermatosi a livello internazionale nel corso degli anni Novanta come «Nuova Semplicità», non va inteso come ricezione della tradizione progettuale funzionale e sobria, sviluppata in risposta alle esigenze della produzione industriale seriale. Al contrario: oggi il lavoro creativo si basa sulle conoscenze postmoderne, secondo cui un oggetto è sempre connotato da vari significati. Un simile processo di cambiamento di pensiero si è manifestato in modo esemplare nell'esposizione *ornament ohne ornament?* (ornamento senza ornement?), presentata a Zurigo nel

1965, che già all'epoca metteva in discussione la teoria del design funzionalista a favore di concetti creativi alternativi.

ANMERKUNGEN

1 Gabriele Lueg, Köbi Gantenbein (Hrsg.), *Swiss Made. Aktuelles Design aus der Schweiz*, Ausstellungskat. Museum für angewandte Kunst Köln, Zürich 2001, S. 10.

2 Vgl. Ursula Henn, *Die Tugend der Reduktion*, in: Baumeister 3, 1992, S. 37.

3 Das Motto «less is more» wurde Mies van der Rohe von Philip Johnson zugeschrieben als Ausdruck eines ästhetischen Funktionalismus. Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York 1947, S. 49.

4 Vgl. Cordula Meier (Hrsg.), *Design Theorie. Beiträge zu einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 2001, S. 33.

5 Zit. nach Hanno Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 402–403. – Bei den Transzendentalisten handelt es sich um eine philosophisch-literarische Bewegung, welche die geistigen Wurzeln des Deutschen Idealismus und der Romantik zusammen mit einem pantheistisch ausgerichteten Protestantismus zu einer neuen Ästhetik verband.

6 Vergleiche *Die Form ohne Ornament. Werkbundausstellung 1924*, Bd. 1, hrsg. von Dr. Walter Riezler im Auftrag des Deutschen Werkbundes, Ausstellungskat. Stuttgart, Berlin/Leipzig 1924.

7 Zu Bills designtheoretischer Position vgl. Max Bill, *Schönheit als Funktion und aus Funktion*, in: *Das Werk* 8, 1949, S. 272–274.

8 Eva von Seckendorff, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949–1953) und Ära Max Bill (1953–1957)*, Marburg 1989, S. 167–168.

9 Werner Nehls, «Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden.» *Thesen von Werner Nehls*, in: *form* 43, Sept. 1968, S. 4.

10 Hier sind besonders die Vorträge von Ernst Bloch und Theodor W. Adorno zu nennen. Ernst Bloch, *Bildung, Ingenieurform, Ornament*, in: *werk und zeit* 14, Nov./Dez. 1965, Heft 11/12, S. 2–3, sowie Bericht über Adornos Vortrag: Theodor W. Adorno, *Zum Problem des Funktionalismus heute*, in: *werk und zeit* 14, Nov./Dez. 1965, Heft 11/12, S. 4–5 und S. 11.

11 Mark Buchmann, *Einleitung*, in: *ornament ohne ornament?*, hrsg. von Mark Buchmann, Ausstellungskat. Kunstgewerbemuseum Zürich, 5 Bde., Zürich 1965, Bd. 1, S. 2.

12 Ebd., S. 7.

13 Lucius Burckhardt, Werner Blaser, *Wer fürchtet sich vor dem Ornament?*, in: Ausstellungskat. *ornament ohne ornament?* 1965 (wie Anm. 11), Bd. 4, S. 2.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 6.

16 Ebd.

17 Lucius Burckhardt, Werner Blaser, *Wer fürchtet sich vor dem Ornament?*, in: *form* 32, Dez. 1965, S. 34–36; Max Bill, *Sinn ohne Sinn?*, in: *form* 32, Dez. 1965, S. 37–39.

18 Bill 1965 (wie Anm. 17), S. 37.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Die Münchner Ausstellung übernahm die Kataloge des Zürcher Kunstgewerbemuseums und ergänzte sie durch eine eigene Broschüre: *Ornament – heute?*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Ausstellungskat. Prinz Carl-Palais München, 1966 [unpag.].

22 Lotte Schilder-Bär, *Luxus für unsere Erben*, in: Lueg/Gantenbein 2001 (wie Anm. 1), S. 24 und 27.

23 Peter Kulka, *Qualität, wenn sich alles ändert?*, in: *Der Architekt* 3, 1995, S. 66.

24 Andreas Giger, Matthias Horx, Werner Küstenmacher, *Der Simplify-Trend. Die Revolte gegen das Zuviel. Neue Einfachheit und die Suche nach Lebensqualität in der Sinn-Gesellschaft*, Kelkheim 2003, S. 60–61.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1, 2: Museum für Gestaltung Zürich, Designsammlung. – 3: Jörg Boner, Zürich. – 4–7: Aus: *ornament ohne ornament?*, Ausstellungskat. Kunstgewerbemuseum Zürich, 1965, Bd. 4, S. 7; Bd. 1, S. 26, 9; Bd. 4, S. 5. – 8: Aus: *Swiss made. Aktuelles Design aus der Schweiz*, Ausstellungskat. Museum für angewandte Kunst Köln, 2001, S. 81. – 9: Thut Möbel, Mörikon

ADRESSE DER AUTORIN

Dr. Petra Eisele, Designforscherin, Wallenbachstr. 31, D-54293 Trier