

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 45 (1988)

Heft: 1: Kunst und Gestaltung = Art et design = Arte e "design"

Artikel: Wer Gestaltung sagt, muss auch Design sagen : neue kunsthistorische
Stoffbereiche, nachhinkende Begriffe

Autor: Weinberg Staber, Margit

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168920>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Wer Gestaltung sagt, muss auch Design sagen – neue kunsthistorische Stoffbereiche, nachhinkende Begriffe

von MARGIT WEINBERG STABER

Die folgenden Ausführungen beruhen auf persönlichen Erfahrungen mit dem ebenso faszinierenden wie irritierenden Stoff, der Design beinhaltet. Der Begriff «Design» sei deshalb gewählt, weil er wertneutral ist und sich im internationalen Sprachgebrauch eingebürgert hat. Mit dem Wort Gestaltung hingegen verknüpfen sich ideologische Schwergewichte, die andere analysieren sollen. Es kommt deshalb in meinen Überlegungen nur als Name und als Bezeichnung vor, sonst aber nicht. Aus der praxisnahen Sicht einer Person, die eines Tages auszog, Designausstellungen mit den dazugehörigen Katalogen zu machen, über Design zu schreiben und themenbezogene Inhalte in Seminarien zu vermitteln, scheint es mir nützlich, mich an Kunsthistoriker zu wenden, die sich kaum mit diesen Problemen beschäftigen. Das Thema «Kunst und Gestaltung» liegt diesem Kreis keineswegs nahe, und die Kunstwissenschaft hat, zumindest in der Schweiz, mit den profanen Produkten des Alltags bis jetzt recht wenig im Sinn. Eher befasst sie sich mit Trivial- und Popularformen, als mit dem eigentlichen Industriedesign jener Dinge, die aus der Serienfertigung in den Massenkonsum eindringen. Ich selbst bin gewissermassen durch die Hintertür einer mit Design identifizierten Ausbildung in die traditionelle Geisteswelt der Kunstgeschichte eingetreten. Als ein Grüpplein Unentwegter höchst desperater Natur und mit unterschiedlichen Standpunkten, bewegen wir uns in einem kunsthistorischen Notstandsgebiet, worin ein Taschenrechner, ein Staubsauger, eine Halogenleuchte, ein Compact Player oder ein Automobil zum kulturellen Ausdruck unserer Zeit gehören.

Vorwegnehmend möchte ich den Kern meiner Gedanken zusammenfassen und damit auch meinen Titel zurechtrücken, das heisst, eigentlich umkehren: denn es sind nicht so sehr die Begriffe, die nachhinken, vielmehr ist es die Kunstgeschichte, die sich den neuen Stoffbereichen ungerne öffnet. Das ist um so verwunderlicher, gibt es doch eine weit verzweigte internationale Designszene der Macher und der Deuter, die sich einen eigenen Handlungsspielraum eingerichtet haben. Sie speisen ihn aus allerlei echten und halb-wahren Wissenschaftsquellen, wobei heute die Anthropologie der Soziologie den Rang abzulaufen beginnt. Doch die Beziehung zu Theorie und Praxis der Kunstgeschichte steht auf wackligen Beinen. Eine Wechselwirkung zwischen etablierter Kunstgeschichte und ungesicherter Designgeschichte könnte stabilisierend für die letztere sein, und auflockernd für die erstere, zumal es auch darum geht, die Zeugnisse unserer Industriekultur – die noch vorhanden

sind – zu sammeln, zu erforschen und einzuordnen: wahrhaftig eine Aufgabe, die beider Disziplinen würdig wäre! Die Zeitschrift «ID»¹, das in New York publizierte «Magazine of International Design», berichtet in seiner September/Okttober-Nummer über die Rettung von einem Teil des Nachlasses von Raymond Loewy, den die Witwe in Frankreich auf die Auktion bringen musste, durch die Library of Congress. Es waren die Leute des «ID», die mehr als siebzig heute in den USA tätige Designer für einen finanziellen Beitrag zu motivieren vermochten, um einige der Inkunabeln des wichtigen Professional der ersten Stunde zu retten. «Ein schlimmer Verlust für die gelehrte Welt wäre es gewesen», äusserte sich der Chief of the Manuscript Division der Library of Congress in Washington, «die auf dem besten Wege sei, ein wesentliches Forschungszentrum für amerikanisches Design im 20. Jahrhundert zu werden.» – Und wo stehen wir in der Schweiz?

Den Zugang zu den Problemen des Industriedesigns verdanke ich meinem Studium an der Hochschule für Gestaltung in Ulm in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, als Max Bill das Institut leitete und diesem ein (später verändertes) ideelles Konzept gab. Gegenwärtig erinnern die Ausstellung und das gleichlautende Katalogbuch «Ulm... Die Moral der Gegenstände»² an die von 1953 bis 1968 tätige Schule. Diese Moral wäre – so liest man in der deutschen Design-Zeitschrift «form»³ – weniger in den Produkten als vielmehr in den «Denk- und Arbeitsformen» lebendig geblieben. Diese Bemerkung scheint zugleich richtig und falsch zu sein. Denn es war doch die strenge Funktionalität des sogenannten «Ulmer Stils», der tiefe Folgewirkungen für das internationale Designverständnis gehabt hat, und der heute als eine Art neue Einfachheit wieder auferstehen könnte. Mein Fachbereich damals war die Abteilung «Information». Es handelte sich darum, Leute für die Vermittlungsaufgaben in den Medien heranzuziehen. Dies nicht zuletzt deshalb, weil auf der gegebenen universitären Ebene in der Bundesrepublik dergleichen damals nicht geschah. Die zuvor genannten «Denk- und Arbeitsformen» halfen, die noch wenig ausformulierten praktischen Studiengänge für die verschiedenen Sparten des Industriedesign zu strukturieren. Für den Umgang mit Designgeschichte, Geschmacksgeschichte, Ideengeschichte, Stil- und Motivforschung und was mehr eine Annäherung an eine eigenständige designhistorische Methodologie sein könnte, war die Wirkungszeit von Ulm viel zu kurz bemessen.

Aber man schaue sich die internationale Designliteratur heute an, man vergegenwärtige sich die babylonische Sprachverwirrung der Designkataloge und der an Design-Tagungen auftretenden, selbsternannten Spezialisten, um sich darüber einig zu werden, dass eine mit tradierten, bewährten Methoden ordnende Hand nötig ist. «Wir hörten die 10 Gebote zukünftigen Designs: Imagery, Gridlock, Miniaturization, Transformers, Videola, Semantics, Semiotics, Rhetorics, Iconoclasm, Panzerism, Gothic Futurism, Boolean Operations, Rotational Sweeps und Primitive solids – befremdende Wörter, die ich während dieser Tage aufgenommen habe und die von Designern benutzt werden ... Könnte dies der Beginn einer neuen Design-Sprache sein?» So berichtet der renommierte holländische Designer und Lehrer WIM CROUWEL vom letzten Weltkongress «Design 87» in Amsterdam im August 1987.⁴ Ein Kommentar erübrigt sich.

Der Begriff Design war an der Ulmer Schule selbstverständlich verpönt. Auch das Wort Formgebung hörte man ungern. Ein Mann wie Raymond Loewy galt als Inkarnation des Stylings, obwohl man im nachhinein in seinen Entwürfen die präzise kalkulierte, erfinderische Zweckmässigkeit im Gewand eines marktbeeinflussenden äusseren Designs entdecken musste. Die Sachlage hat sich in den seither verflossenen dreissig Jahren differenziert und relativiert. Dass ein gestylter Gegenstand brauchbar sein kann, dass ein puristisch getrimmtes Design unzweckmässig sein kann, ist inzwischen eine Binsenwahrheit. Auch die Ergebnisse der ersten grossen Gestalterschule unseres Jahrhunderts, des Bauhauses, haben ihren ambivalenten Charakter enthüllt. Gab es in der ersten Weimarer Phase einen konstruktiv geometrisch redundanten Stil von grosser Formkraft und fraglichem Nutzen, gelangte die zweite Dessauer Phase zu Prototypen für die industrielle Fertigung, freilich in handwerklicher Manier. Treibende Kraft in dieser Versachlichung der Ziele war der intellektuell und künstlerisch hoch begabte Lászlo Moholy-Nagy. Wenn auf der Hochschule für Gestaltung in Ulm beharrt wurde, dann deshalb, weil sie als Brennpunkt der Designwelt in der Nachkriegszeit gelten darf. Gescheitert ist sie vermutlich nicht an den Verwissenschaftlichungsidealen eines eigentlich doch praktischen Tuns. Doch sie lief geradewegs ins Messer der aufblühenden Konsumgesellschaft mit der in alle Lebensbereiche eindringenden Fresswelle. Designmoral banalisierte sich zu formenverarmendem Abschleif unserer Alltagskultur. Ein Mann wie der in der Bundesrepublik tätige Designtheoretiker GERT SELLE, als scharfer Kritiker der Warenästhetik bekannt geworden, benützt heute ein nachdenklicher gewordenes Vokabular. In seinem jüngsten Buch «Leben mit den schönen Dingen, Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens» charakterisiert er Designobjekte als «Lebenswerkzeuge» und spricht von unserer «Gebrauchskultur», die eine «Warenkultur» sei, in die es sich einzurichten gälte, «so lange es keine andere gibt».⁵ Aus was für einer soziologisch verklausulierten Designersprache muss man die Argumente des klugen Mannes herausdestillieren!

Wer sich über Design informieren will – eine komplexe Angelegenheit, in die Industrie- und Wirtschaftsgeschichte, Sozial- und Geschmacksgeschichte hineinspielen –, der greift in der Flut der Designliteratur am besten die Zeitschriften heraus. Sie spiegeln im Verlauf ihrer Jahrgänge zudem die durch neue Technologien sich wandelnden Formenbilder, Verhaltens- und Geschmacksschwankungen. Manche dieser Publikationen haben eine erstaunlich lange Existenz: die «form» gibt es seit 1959, «ID» ist 1987 bei Volume 34 angelangt. Das in Mailand erscheinende «Modo», Sprachrohr der Postmoderne im Banne eines Alessandro Mendini, brachte es im September 1987 auf Nummer 100. Und aus einem kleinen Lande wie Dänemark erreicht uns im dritten Erscheinungsjahr das ansprechend im Zeitungsformat aufgemachte englischsprachige «Tools». Neben dem redaktionellen Teil stehen gleichberechtigt designbezogene Inserate, gut ausgewählt in gleicher Qualität. Ein geschickter Einfall! – Inserate sind ohnehin ein Quell der Designforschung. Man denke an das 1913, im Jahr der Gründung des Schweizerischen Werkbundes erstmals publizierte «Werk»; ein guter Teil der Schweizer Designentwicklung lässt sich an seinen Annoncen ablesen. Die Abklärung der Autorenschaft der legendären «Bauhauslampe» (stammt sie nun von Wilhelm Wagenfeld oder nicht, oder von ihm mit anderen gemeinsam?) hängt eng zusammen mit damals in Zeitungen und Zeitschriften abgedruckten Firmenreklamen. Der Fall ist ein Beispiel von Designforschung, wie sie in der Methodik von einem Detektiv angewendet würde.

Der Herausgeber von «Tools», PER MOLLERUP, hat im übrigen eines der knappsten und witzigsten Designbücher in jüngster Zeit verfasst. «design» heisst es – einfach genug, im Untertitel «Design for Life»⁶, und der Autor umkreist die oft verblüffenden Bedingungen, die zur scheinbaren Urgestalt mancher Produkte führten. Der umweltkritische VICTOR PAPANEK hat schon 1974 in seinem unvermindert aktuellen Paperback «Design for the Real World»⁷ vom Überlebensdesign geschrieben. Es ist die Frage nach dem Grundbedarf an Gütern im Überfluss der Konsumgesellschaft, ein Urthema der Designmoral. Am ideologisch konträren Punkt der Interpretationsskala setzt der britische Architektur- und Designhistoriker ADRIAN FORTY an. In seinem Werk «Objects of Desire, Design & Society from Wedgwood to IBM» auferstet die These, dass die Form der Dinge eine Folge gesellschaftlicher Verhältnisse sei. Der Mann beherrscht sein Thema; das Kapitel über die Zusammenhänge zwischen Elektrifizierung und Marktöffnung für neu entwickelte elektrifizierte Haushaltgeräte liest sich als spannendes Paradigma der Industriekultur.⁸

Wie vielschichtig der Umgang mit Design ist, zeigt sich darin, dass es nicht gelingen will, die Literatur zum Thema zu klassieren. A propos: welches kunsthistorische Seminar legt die aufgezählten, und nur die Spitze des Eisberges andeutenden Zeitschriften und Bücher aus, welche Kunstbibliothek nimmt Designpublikationen auf? Wo schaut man nach, wenn man näheres über Raymond Loewy wissen möchte? An welchem Ort, falls es interessieren sollte, findet

man, wer Henry Cole, alias Felix Summerly, gewesen ist? In einem zweiten Kommentar zum «Design-Kongress» 87 in Amsterdam liest man, einmal mehr seien Probleme diskutiert worden, «die schon bekannt waren durch Henry Cole im Jahr 1851».⁹ Wer war der Mann mit der doppelten Identität? Man kann es nachlesen in SIGFRIED GIEDION's «Die Herrschaft der Mechanisierung». Als Mitstreiter der englischen Reformbestrebungen in England um die Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnete er sich als Beamter aus, der folgenden Satz zu Papier brachte: «Ein Bündnis zwischen Kunst und Industrie würde den allgemeinen Geschmack fördern». Zu diesem Zweck schloss er sich der feinen, seit 1754 bestehenden «Society for the Encouragement of Arts, Manufacturers and Commerce» an, kurz «Society of Arts» genannt. Als diese 1845 einen Preis «für die Fertigung eines Teeservices und von Bierkrügen für den allgemeinen Gebrauch» ausschrieb, gewann er ihn unter seinem Pseudonym; fast ein Werkbundentwurf war es. Cole, der für eine verbesserte Produktmoral durch die von der ersten Mechanisierungswelle überschwemmten Hersteller den Begriff des «Art Manufacturers» erfand, gab ausserdem zwischen 1849 und 1852 das kampfeslustige «Journal of Design» heraus, die wohl erste Designzeitschrift der Welt.¹⁰ Dem viktorianischen Utilitarismus nahestehend, geriet Cole dann in Widerstreit mit dem in London tätigen Gottfried Semper um die Direktorenstelle am neugegründeten South Kensington Museum (dem nachmaligen Victoria & Albert Museum), das aus der «Great Exhibition of Industry of all Nations» 1851 hervorgegangen ist. Eine weitere Quelle über Cole und das industrialisierte Produkt in England stellen selbstverständlich die Schriften von NIKOLAUS PEVSNER dar. In seinen 1936 erstmals herausgekommenen und seither mit verschiedenen Titeln neu aufgelegten «Pioneers of the Modern Movement»¹¹ haben wir eine der wenigen kenntnisreich verfassten Designgeschichten unseres Jahrhunderts. PEVSNER hat auch eine scharfsinnig den Zeitgeist des Fortschrittes einbeziehende Studie über das viktorianische Protzdesign vorgelegt.¹² Aber weder die auf Fortsetzung der Kunstindustrie im Industriedesign bedachte Systematisierung eines Semper, noch die kultiviert kunsthistorisch und architekturhistorisch untermauerten Analysen eines Pevsner sind in der Folge für eine den Fachregeln der Kunstgeschichte angemessene Aufarbeitung der Industriekultur fruchtbar gemacht worden.

Auch dem begeistert und begeisternd in die Industriekultur ausschweifenden Sigfried Giedion ging noch die Methode ab für seinen in Neuland angesiedelten Stoff. Viel später hat TILMANN BUDDENSIEG am Beispiel «Peter Behrens und die AEG 1907-1914» einen Vorstoss in die designmethodische Literatur unternommen, vor allem im Detail seiner Objekterforschung und -beschreibung.¹³ Auf ganz anderem Gebiet zeigt NIGEL WHITELEY, Departmentchef für Visual Arts an der Lancaster University, wie man mit exaktem kunsthistorischem Instrumentarium diesbezüglich vorgeht. Sein Buch «Pop Design, Modernism to Mod» bringt die Verknüpfung von Kunst, Design, Trivialkultur und Gesellschaft zustande, eingebettet in einen zeitlich exakten

ästhetischen Moment. Sein Vorgehen erinnert an den sowohl als Partner einer Design-Firma wie auch als Design-Professor tätigen ARTHUR J. PULOS, der die «American Design Ethic, A History of Industrial Design» verfasste und uns aufmerksam machte, dass «The United States was in all likelihood the first nation to be designed ... with the mass production that followed the industrial revolution, the Americans have been able to generate a unique cultural contribution». – Die englische Sprache ist eine der Voraussetzungen für das Eindringen in die Designszene, und Italienisch folgt auf dem Fuss. Wichtige Literatur aus unserem südlichen Nachbarland, einer Design-Nation von natürlicher Begabung, ist nie in andere Sprachen übersetzt worden. Die Faszination des Stoffes Design hat viele Facetten. Allerdings muss man hinzufügen, dass Forschermühsal ins Haus steht, will man ähnliches, auch viel bescheideneres als die genannten Autoren, in Angriff nehmen. Es ist stets von neuem ein Anfang vom Punkte Null aus, und ein ganzes Seminar könnte man dem scheinbar simplen Detail widmen, wie eine Legende zu einem Designobjekt abzufassen sei. Denn sie soll Auskunft über Provenienz, Technik, Biografie, Hersteller, entwurfs- und marktbedingte Daten geben. Man schaue sich Designpublikationen an, und rasch wird man die globale Dürftigkeit der Informationen erkennen.

Sehr oft sind es äussere Zwänge, die zur designwissenschaftlichen Mängelliste führen. Der selten spektakuläre Effekt der Ergebnisse, dem der Glanz hochgeschraubter Weltkunst fehlt, steht selten in einem angemessenen Verhältnis zum Aufwand. Es sei denn, ein Star, und Design-Stars gibt es eine ganze Reihe, ein Star, wie der Italiener Ettore Sottsass, singe seinen eigenen postmodernen Schwanengesang in der im Spätherbst 1987 in einer New Yorker Soho-Galerie eröffneten Schau «Furniture for the Ritual of Life». Um so dringender wäre die geduldige Erprobung des Designwissens durch die Kunstgeschichte, als wünschbares und machbares Rüstzeug für eine jüngere Generation. Man verstehe mich nicht falsch. Ich bin nicht für die Vermischung der Gattungen und kulturellen Sprachen. Aber ich halte viel von Interaktion der Kultur. Nach vielen Jahren der praktischen Auseinandersetzung, auch im museologischen Bereich, bin ich für mich selbst – zum durchaus diskutierbaren – Eindruck gelangt, dass man die Phänomene des Designs gleich wie die Phänomene der Kunst beschreiben, darstellen und ausdeuten kann. Eine Wunderkammer der Erkenntnisse tut sich auf, im Sinne jener, die eine Kaffeetasche und einen Taschenrechner für einen kulturellen Ausdruck unserer Zeit halten, voller Symbol – und Zeichenwert, voller Stil- und Motivelemente, auch voller Komparatistik zwischen Kunst und «Arts not fine»¹⁶, um ein Wort von Nikolaus Pevsner zu verwenden.

Ich bin zudem der Auffassung, dass allein der Umgang mit der Kunst jene vergleichende Sensibilisierung auszulösen vermag, die zur Urteilsfähigkeit in unserer gesamten Lebenskultur, damit auch in unserer Gebrauchs- und Industriekultur befähigt. Wer sich heute mit Design befasst, steht überdies inmitten der auf indirekte Wahrnehmung

und Erlebnisse angelegten Medienkultur. Sie suggeriert, dass der Gegenstand als solcher nichts mehr bedeute, sondern nur das Image zähle, das sich in unser Bewusstsein katapultiert. Eine bedenkenswerte Botschaft aus der Warenwelt, die vielleicht unsere wahre Welt ist? Alternativströmungen einer neuen, individuellen Kreativität sind längst im Gange, werden ebenfalls bereits vermarktet. Man diskutiert in Designerkreisen über am Horizont auftauchende Kleinserien von Erzeugnissen, möglich gemacht durch

Differenzierung gestattende computerintegrierte Produktion. Wunschträume? Nostalgien zurück zur Manufaktur? Die Faszination des Stoffes Design hat viele Facetten. Zumindest kann man sich darüber einigen, dass auf der Bedeutung der Form in Kunst und Design als einem Lebenselixier des Menschen im unmittelbar sinnlichen Umgang mit der Umwelt zu beharren ist. Das Notstandsgebiet Design ist auch ein offenes Feld der Möglichkeiten.

ANMERKUNGEN

- 1 ID, Magazine of International Design, New York, 5, 1987, S. 10.
- 2 HERBERT LINDINGER (Herausgeber), *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände*, Berlin 1987.
- 3 MICHAEL ERLHOFF, *um Ulm herum*, in: form, Leverkusen, 119, 1987, S. 12.
- 4 Vgl. Anm. 3, S. 7.
- 5 GERT SELLE/JUTTA BOEHE, *Leben mit den schönen Dingen. Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens*, Reinbek 1986.
- 6 PER MOLLERUP, *design, Design for Life*, Kopenhagen 1986.
- 7 VICTOR PAPANEK, *Design for the Real World, Human Ecology and Social Change*, London 1972.
- 8 ADRIAN FORTY, *Objects of Desire, Design & Society from Wedgwood to IBM*, New York 1986, S. 182–206.
- 9 Vgl. Anm. 3. – EVELIN MOELLER, *Ein Kongress voller Kontraste*, S. 6.
- 10 SIGFRIED GIEDION, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt am Main 1982 [Amerik. Erstausgabe 1948], S. 386, 387.
- 11 NIKOLAUS PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*, London 1936.
- 12 NIKOLAUS PEVSNER, *High Victorian Design*, in: *Victorian and After, Studies in Architecture and Design*, London 1968, 1982, S. 39–95.
- 13 TILMANN BUDDENSIEG/HENNING ROGGE, *Industriekultur, Peter Behrens und die AEG 1907–1914*, Berlin 1979, S. 205–271 (Dokumentation und Werkkatalog).
- 14 NIGEL WHITELEY, *Pop Design: Modernism to Mod*, London 1987.
- 15 ARTHUR J. PULOS, *American Design Ethic. A History of Industrial Design*, Cambridge Mass./London 1983, Preface.
- 16 Vgl. Anm. 11, S. 21.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Ausführungen schöpfen aus den Erfahrungen im praktischen Umgang mit der Materie Design. Sie versteht sich als Industriedesign, das zur Form der Dinge für die Serienfertigung führt. Die etablierte Kunstgeschichte in der Schweiz hat sich bis heute wenig um ihre Aufarbeitung gekümmert, so dass von einem eigentlichen Notstandsgebiet gesprochen werden kann. Andererseits gibt es eine internationale Designszene mit einer Fülle an Literatur, der bis heute eine eigene Methodologie fehlt. Als Beispiel für die Designentwicklung in der Nachkriegszeit wird die Hochschule für Gestaltung in Ulm gezeigt, aber ihre Lebenszeit war zu kurz, um neben den praktischen Lehrgängen auch designhistorisch wirksam werden zu können. Dringend nötig wäre heute die geduldige Aneignung des Designwissens durch die Kunstgeschichte.

RIASSUNTO

Le argomentazioni attingono alle esperienze nei rapporti pratici con la materia «design». Essa s'intende come «design» industriale che prepara la forma degli oggetti per la produzione in serie. La storia dell'arte tradizionale in Svizzera si è occupata poco finora dell'approfondimento di questa materia, cosicché si può parlare di una propria «zona depressa». D'altra parte esiste una scena internazionale del «design» con un'abbondanza di letteratura alla quale manca finora una propria metodologia. Come esempio dello sviluppo del «design» nel dopoguerra si mostra la scuola superiore per «Gestaltung» ad Ulma, ma la sua attività era troppo breve per esercitare un influsso sulla storia del «design», oltre al materiale didattico usato nei corsi. La storia dell'arte dovrà elaborare ed integrare le conoscenze sul «design»: compito urgente che richiederà un impegno paziente.

RÉSUMÉ

L'exposé se base sur les expériences faites avec les matériaux du design. Il s'agit notamment du design industriel qui conduit à la forme d'objets destinés à être fabriqués en série. Vu que l'histoire de l'art établie de Suisse ne s'est jusqu'à présent peu intéressée à cette étude, on peut parler d'un véritable état de besoin. D'autre part, il existe une scène du design internationale disposant d'une littérature abondante dont une méthodologie manque jusqu'à nos jours. L'auteur présente comme exemple la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, dont la durée d'existence fut cependant trop courte pour qu'elle ait pu exercer une influence dans le champ de l'histoire du design à côté de ses cours pratiques. Il serait hautement souhaitable de nos jours que l'histoire de l'art prenne patiemment conscience de la science du design.

SUMMARY

The article is based on practical experience with the subject «design». This is basically understood as industrial design, which leads to the shape of objects intended for serial production. Since conventional art history in Switzerland has taken little interest in this art form, we can in fact speak of an under-developed field. On the other hand, there is an international scene of design with an abundance of literature, but still lacking a proper methodology. The author presents as an example the «Hochschule für Gestaltung» in Ulm, but its life-span was too short to also influence the history of design in addition to its practical courses. The acceptance of the history of design as part of art history is required.