

deutsch

retro  
topia

design  
for  
socialist  
spaces

ausstellung



Kunstgewerbemuseum  
Staatliche Museen zu Berlin



## einführung

Im Sommer 1967 hielt der deutsche Philosoph und Soziologe Herbert Marcuse an der Freien Universität Berlin einen Vortrag mit dem programmatischen Titel: *Das Ende der Utopie*. Darin spricht er von den „neuen Möglichkeiten einer menschlichen Gesellschaft und ihrer Umwelt“. Laut Marcuse seien „alle materiellen und intellektuellen Kräfte, die für die Realisierung einer freien Gesellschaft eingesetzt werden können“, vorhanden. „Dass sie nicht für sie eingesetzt werden können, ist der totalen Mobilisierung der Gesellschaft gegen ihre eigene Möglichkeit der Befreiung zuzuschreiben.“ Da der Begriff der ‚Utopie‘ sich nach der Definition Marcuses auf „Projekte der gesellschaftlichen Umwandlung beziehe, die unmöglich seien“, befände sich die Gesellschaft (theoretisch) in dem historisch erstmaligen Zustand des Endes aller Utopien. Was der Befreiung jedoch entgegenstünde, sei die Manipulation der Gesellschaft durch das Einimpfen von ‚falschen‘ materiellen und geistigen Bedürfnissen, die auf die Erhaltung alter Machtstrukturen und -interessen abzielen würde. Die Freiheit der modernen Gesellschaft sei demnach eine negative.

Die gesellschaftliche Verantwortung der Designer wurde in den 1960er und 1970er Jahren ebenso heftig diskutiert wie die Bedeutung von ‚Design‘ zwischen wirtschaftlicher Orientierung am Markt und staatlicher Lenkung. Der Schweizer Soziologe und Nationalökonom Lucius Burckhardt, Autor der einflussreichen Schrift *Design ist unsichtbar*, wies darauf hin, dass die Umwelt weniger ein Resultat von Gestaltung sei, sondern vielmehr auf institutionellen und organisatorischen Faktoren beruhe. Die notwendige Transformation sei daher eindeutig eine Aufgabe der Politik. Das Verhältnis von Staat und Design stand auch im Zentrum des 9. ICSID-Kongresses (International Council of Societies of Industrial Designers), der 1975 unter dem Titel *Design für Mensch und Gesellschaft* in Moskau und damit zum ersten Mal in einem sozialistischen Land stattfand. Gastgeber war das VNIITE-Institut, dessen Gründungsdirektor Yuri Solowjow erklärte: „Ohne zielstrebige Nutzung der Designmöglichkeiten im staatlichen Maßstab wird gesellschaftlicher Fortschritt wesentlich erschwert.“

Wie sah also die Gestaltung der Lebens(um)welten in den ehemaligen sozialistischen Ländern zwischen Tallinn und Zagreb aus? Welche Rolle spielte ‚Design‘ in diesen Diskursen und Praktiken zwischen Fortschrittsoptimismus und humaner Umweltgestaltung? Mit welchen gesellschaftlichen Herausforderungen sahen sich die Designer:innen konfrontiert und welche Visionen trieben sie um?

Zu den ganz elementaren Bedürfnissen gehört das Wohnen. Beide politischen Systeme maßen ihre Leistungsfähigkeit zunächst am Fortschritt des Wiederaufbaus und der Beschaffung von Wohnraum. Und sowohl im Westen wie auch im ehemaligen Ostblock sowie in Ex-Jugoslawien begleiteten Ausstellungen mit inszenierten Traumwohnungen, neuen Möbeln und neuen Haushaltstechnologien die stadtplanerische Entwicklung neuer Siedlungen und Stadtviertel.

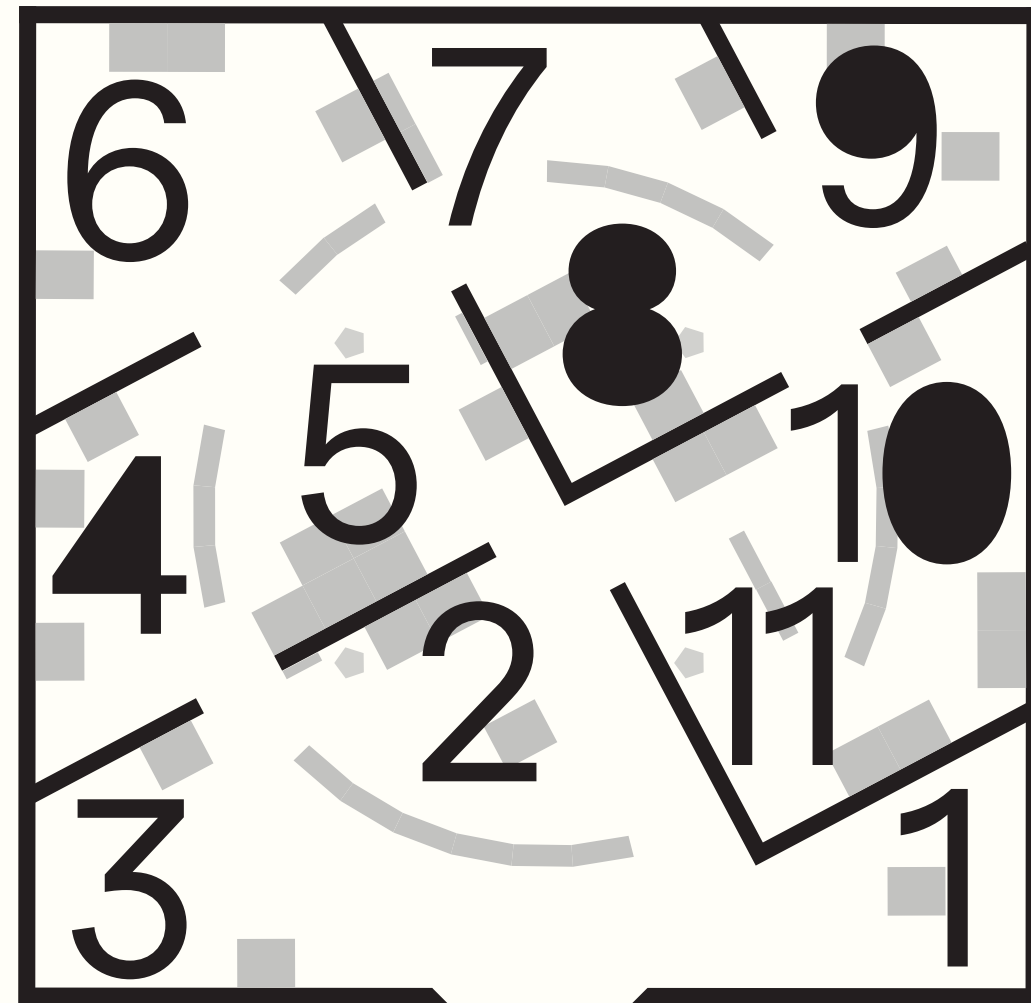
Dass solche Ausstellungen gezielt als Versuchslabore für Propagandastrategien genutzt wurden, zeigt sich nirgendwo so deutlich wie in Berlin. In der ehemaligen Frontstadt des Kalten Krieges eröffneten die US-Amerikaner in dem eigens für solche Zwecke neu erbauten Marshall-Haus die ehrgeizige Ausstellung *We build a better life* (1952) und schenkten der Stadt weitere Signalbauten wie die Kongresshalle (heute Haus der Kulturen der Welt), das Benjamin Franklin Krankenhaus oder den Henry-Ford-Bau der Freien Universität Berlin. Ein sehr spezifisches Resultat dieser ideologisch aufgeladenen Konfrontation manifestierte sich in der architektonischen Entwicklung eines ‚doppelten‘ Berlins. Markante Projekte

sind die ehemalige Stalinallee (Baubeginn ab 1951; ab 1961 Karl-Marx-Allee) im Osten und das Hansaviertel (Interbau 1957) im Westen oder das Internationale Kongress Zentrum Berlin (ICC) und der Palast der Republik, die Mitte der 1970er Jahre eröffnet wurden.

Die ehemalige Berliner Mauer hat den Blick auf diese (teilweise parallelen) öffentlichen wie privaten Gestaltungspraktiken in den postsozialistischen Ländern sprichwörtlich verstellt. Daher gibt es noch heute, mehr als dreißig Jahre nach dem Fall ebendieser Mauer, sehr viel Unbekanntes zu entdecken und Neues zu lernen.

*Retrotopia. Design for Socialist Spaces* folgt somit dem Impuls der Spurensuche und rückt explizit die Länder des ehemaligen Ostblocks und Ex-Jugoslawiens in den Fokus. Auf Initiative und Einladung des Berliner Kunstgewerbemuseums haben elf co-kuratorische Teams aus Tallinn, Vilnius, Warschau, Budapest, Prag, Brünn, Bratislava, Kyjiw, Ljubljana, Zagreb, Eisenhüttenstadt und Berlin in einem kollaborativen Prozess an der Ausstellung gearbeitet. Entstanden sind elf Designkapseln, für die die co-kuratorischen Teams jeweils zwei Projekte ausgewählt haben — eines repräsentiert den öffentlichen, eines den privaten Raum. Zukunftsentwürfe bedürfen einer räumlich-visuellen Konkretisierung, damit sie gesellschaftliche Wirksamkeit entfalten können. Insofern können diese elf Designkapseln auch als eine Art Gradmesser für die Verwirklichung der damals visionären Versprechen interpretiert werden.

Das ‚*Retrotopia*-Archiv‘ kontextualisiert die Ausstellung und macht in einer Art Recherche-Auslegung die unterschiedlichen Institutionen und Plattformen sichtbar, in denen die Gestalter:innen agierten, über die sie miteinander kommunizierten und auf denen sie ihre Arbeit und Projekte veröffentlichten. Das *Retrotopia*-Archiv verdeutlicht, dass es eine rege und vernetzte gestalterische Design-Praxis sowohl innerhalb des ehemaligen Ostblocks und Ex-Jugoslawiens als auch durch den ‚Nylon Curtain‘ hindurch gab. C l a u d i a B a n z



1	Seiten	6 – 15
2	Seiten	16 – 22
3	Seiten	23 – 26
4	Seiten	27 – 30
5	Seiten	31 – 34
6	Seiten	35 – 40
7	Seiten	41 – 43
8	Seiten	44 – 47
9	Seiten	48 – 51
10	Seiten	52 – 54
11	Seiten	55 – 57

# durchs vergrößerungsglas betrachtet – und was wir verloren geben müssen

# 1a

Die Vielzahl der bezaubernden Geschichten – von Plinius' Beschreibung des Flusses Belus im syrischen Phönizien bis hin zu zeitgenössischen Glasstudien – beschwören Glas und Design als eine manchmal beunruhigende, aber lang andauernde Verbindung über Jahrhunderte und geopolitische Trennungen hinweg. In diesen Werken gehören die ukrainischen Glasmalereien der Sowjetzeit sicherlich nicht zu den Objekten, die sich mühelos aus dem Inventar der Forscher hervorholen lassen, obwohl sie eine Vielzahl von aufschlussreichen Erkenntnissen ermöglichen. Als Teil der räumlichen Gestaltung öffentlicher Gebäude tragen sie den Aspekt von Zeitlichkeit in den sie umgebenden Raum. Sie verdeutlichen die wechselseitige Bedingtheit von Zeit, Ort und Körper und erweitern Alltagspraktiken über architektonische Grenzen hinaus. Als historische Artefakte zeugen sie vom Streben nach künstlerischer Freiheit jenseits der Doktrin des Sozialistischen Realismus und machen die Existenz des Raums nach außen sichtbar. Dabei sind sie nicht nur in Abhängigkeit von den technischen Zwängen des Mediums, sondern auch in neuen Formen des menschlichen Miteinanders entstanden. Denn um die Knappheit an Lohn, Material und Werkzeug überwinden zu können, stützten sich die Künstler:innen auf ihre Berufsgemeinschaften.

Die kuratorische Geste in Richtung Glasfenster inmitten der völkermörderischen, glühenden Strudel der russischen Retrotopie weckt viele vorweggenommene Assoziationen. Zerbrechlichkeit, Reflexion, Transparenz, Hoffnung, zerstörte Vitrinen in den geplünderten Museen der zurückeroberten Gebiete stehen vielleicht am Beginn dieser Liste. Ohne diese Plünderungen zu negieren (und ohne auf die Orte der Kriegsgräuel in der Ausstellung zu verweisen) möchte ich weitere Reflexionen in Auseinandersetzung mit Zygmunt Baumans mahnenden Werken skizzieren. Retrotopien zielen auf die Vergangenheit, wobei einerseits die selektive Erinnerung einer Gruppe ihr Anrecht auf territoriale politische Souveränität zugesteht, während andererseits das Kulturerbe die Trennung zwischen ‚uns‘ und ‚ihnen‘ verstärkt. Bei der Konzipierung einer Ausstellung über das sozialistische Erbe – von dem einiges, besonders ‚die Freundschaft der Völker‘, als Zustimmung zum russischen Angriffskrieg missbraucht wird – besteht eine der Möglichkeiten der Vergangenheitsbewältigung darin, Baumans einfühlsamer Form der Geschichte zu folgen, nämlich dass Geschichte „nicht von den großen, sondern von den kleinen Menschen gemacht wird“ (wie es Leonidas Donskis ausdrückte). Die ausgewählten Künstler:innen sind selbst in der Ukraine nur einem kleinen Kreis von Spezialist:innen bekannt. Um im Denken Baumans zu bleiben: Eine vielschichtige Darstellung ihrer Werke birgt das Potenzial, dem Verlust von Empfindsamkeit und der Gleichgültigkeit entgegenzuwirken.

In einer Welt fließender Ängste, Liebe und schwindender Solidarität schlage ich vor, über die zunehmende Zähflüssigkeit – Resistenz und Resilienz –, die der Bildung von Glas vorausgeht, nachzudenken sowie über die Wiederherstellung von Orten menschlichen Miteinanders, denen die Glasmalereien, die in ihrer Zwischenposition Innen und Außen gleichermaßen umschließen, zum Symbol werden können.

Polina Baitsym

## 1.1a Fenster mit Glasgemälde im Restaurant des Hotels *Olimpiia* Unbekannte:r Künstler:in

Kamjanske, Region Dnipropetrowsk, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1976

Foto: Yevgen Nikiforov

Kamjanske, seit zaristischer Zeit ein industrielles Zentrum, versinnbildlicht die komplexe Beziehung von sowjetischer Vergangenheit und Stadtgestaltung in der Ukraine. Von 1936 bis 2016 trug die Stadt den furchteinflößenden Namen Dniprodzschynsk, nach dem polnisch-russischen Revolutionär und Gründer der bolschewikischen Geheimpolizei Feliks Dzierżyński. In den 1970er Jahren wuchs ihr zweifelhafter Ruhm als Geburtsort von Breschnew, der „hier zu einem vorbildlichen Kommunisten heranwuchs“. Während die offenkundigen sowjetischen Zeichen (der Name der Stadt und das Denkmal des Parteiführers) in jüngerer Zeit entfernt wurden, leidet Kamjanske in den Wohn-, Erholungs- und Industriegebieten noch immer unter den Auswirkungen des Baugeschehens der 1970er Jahre.

## 1.2a Fenster mit Glasgemälde im Verwaltungsgebäude des Kinderkrankenhauses *Promenistij* Unbekannte:r Künstler:in

Butscha, Region Kyjiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1960–80er Jahre

Foto: Yevgen Nikiforov

Das Krankenhaus und Pionierlager *Promenistij* in Butscha entsprach vermutlich dem typischen Standard eines Kinderferienlagers in Fertigbauweise. Von Kriegsbeginn bis Ende März 2022 hielten russische Truppen die Stadt besetzt, um die Route nach Kyjiw abzusichern. In dieser Zeit ermordeten sie systematisch mehr als 400 Einwohner:innen, darunter Frauen und Kinder. Die Gräueltaten wurden als Massaker von Butscha bekannt. Einige Opfer wurden im Kellergeschoss des Sanatoriums gefunden, wo die Soldaten vermutlich eine ‚Folterkammer‘ eingerichtet hatten.

## 1.3a Entwurfszeichnung für das Glasgemälde *Karneval*, Ferienort Woßchod Oleksandr Dubovyk (\*1931) Gouache auf Papier

Kefe (auch: Feodossija, Kaffa), Krim, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1987  
Stedley Art Foundation

Der in Kyjiw geborene Künstler Oleksandr Dubovyk gilt als Pionier der Konzeptkunst in der Ukraine. In den 1970er und 1980er Jahren, nach der kritischen Auseinandersetzung mit seiner am Realismus orientierten Ausbildung, beschäftigte sich Dubovyk mit der Verschränkung von Abstraktion und Konzeption. Dabei trat er in einen Dialog mit Avantgarde-Künstler:innen der 1920er Jahre (allen voran Kasimir Malewitsch) und Philosophen des 20. Jahrhunderts (besonders Henri Bergson). Dubovyks Glasgemälde sind später Ausdruck seiner künstlerischen Reflexionen über Zeit, intuitiv-affektive Dimensionen von Wissen und visuelle Manifestationen von ‚Bild-Zeichen‘, ein von ihm geprägter Begriff. Das Schicksal seines Werkes auf der Krim, die seit 2014 von russischen Truppen besetzt ist, ist seitdem unbekannt.

<p>Fenster mit Glasgemälde in der Kammerphilharmonie, dem früheren Kulturpalast der <i>Markochim</i>-Hüttenfabrik Anatolij Manochin<sup>(1952–2020)</sup> mit Beteiligung von Volodymyr Miski-Oglu<sup>(1948–2019?)</sup></p> <p>Mariupol, Region Donets, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, späte 1980er Jahre Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Im Jahr 2017 wurde der in der Sowjetzeit für die Arbeiter:innen des Hüttenwerks erbaute Kulturpalast in eine Kammerphilharmonie umgewidmet — als Ersatz für die durch die russische Besatzung 2014 verlorene Donetsker Philharmonie. Hierbei war die bereits vorhandene Raumakustik von großem Vorteil. Die Glasmalereien des Kulturpalastes hatte die 1987 gegründete Alternative Künstlergruppe <i>Mariupol-87</i> entworfen. Nach der Bombardierung des Dramatheaters Mariupol am 16. März 2022 (mit über 300 Toten, darunter Frauen und Kinder) verblieb die Kammerphilharmonie als einzige Kultureinrichtung, die der Zivilbevölkerung noch Schutz bot. Nach der Einnahme Mariupols durch russische Truppen wurden die Fenster mit den Glasgemälden von den Besatzern entfernt und vermutlich im Juni/Juli 2022 vernichtet.</p>	<p>1.4a</p>
<p>Entwurfszeichnung für das Glasgemälde <i>Jahreszeiten</i> in einem Kinder-Café Oleksandr Dubovyk<sup>(*1931)</sup> Gouache auf Papier</p> <p>Sortawala, Karjalan Tašavalta, Karelische Autonome Sozialistische Sowjetrepublik, 1986 Stedley Art Foundation</p> <p>In der Sowjetzeit wurde Dubovyk daran gehindert, seine nicht-figurativen Kunstwerke auszustellen. Er wandte sich daher den monumentalen und angewandten Künsten zu, da ihm die vielfältigen Eigenschaften von Materialien erlaubten, konzeptuellen Experimenten nachzugehen. Das Schicksal der Fenster, die in einem Gebiet entstanden, das die Sowjetunion in den Jahren 1941 und 1944 während der sowjetisch-finnischen Kriege (Winterkrieg und Fortsetzungskrieg) zweimal annektierte, bleibt ungewiss.</p>	<p>1.5a</p>
<p>Fenster mit Glasgemälde <i>Sonne</i> im Standesamt Tschernihiw und Entwurfszeichnung Tetiana Fedoritenko<sup>(*1953)</sup> Glasmalerei, Gouache auf Papier</p> <p>Tschernihiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1988 Foto: Yevgen Nikiforov, mit freundlicher Genehmigung von Tetiana Fedoritenko (Zeichnung)</p>	<p>1.6a</p>
<p>Fenster mit Glasgemälde im Standesamt Tschernihiw Vitalij Vasilevskij<sup>(*1950)</sup></p> <p>Tschernihiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1988 Foto: Yevgen Nikiforov</p>	<p>1.7a</p>
<p>Fenster mit Glasgemälde im Standesamt Tschernihiw Tetiana Diedova<sup>(*1959)</sup></p> <p>Tschernihiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1988 Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Eine Reise nach Dänemark, Schweden und Norwegen inspirierte den ukrainischen Architekten Viacheslav Pavliukov zum Entwurf eines Gebäudes aus weißem Kalkstein — Inkerman-Stein von der Krim — mit gedunkelten Glasmalereien, den er im Standesamt von Tschernihiw verwirklichte. Die Innenräume gestaltete der tatarischstämmige Künstler Ferdinand Taishev, die Glasmalereien drei Künstler:innen aus Tschernihiw. Eine von ihnen, Tetiana Fedoritenko, ist auch als engagierte Kunster-</p>	<p>1.8a</p>

	<p>zieherin bekannt. Der in Charkiw geborene Vitalij Vasilevskij absolvierte 1978 das Institut für Industriekunst in Charkiw (KHAI); er lebte und arbeitete bis 1985 in der Moldauischen SSR. Tetiana Diedova, ebenfalls eine KHAI-Absolventin, ist für ihre Öl- und Wandgemälde bekannt. Das Standesamt ist bislang unbeschädigt. Doch mehr als die Hälfte der 16 in der Region beschädigten Kulturstätten, befanden sich in Tschernihiw, wie die UNESCO bestätigte. Neben den beträchtlichen Kulturgutverlusten musste die Stadt auch entsetzliche Bombardements der Wohngebiete ertragen.</p>
<p>1.9a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälde Bewegung zum Licht Mykola Schkaraputa<sup>(*1941)</sup></p> <p>Ungarische Botschaft, Kyjiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1978 Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Im Gegensatz zu den bekannten Glasmalereien an der Decke der Talstation der Kyjiwer Standseilbahn ist diese Arbeit Schkaraputas den meisten Einwohner:innen nicht zugänglich. Im Verlaufe des Krieges verschlechterten sich die diplomatischen Beziehungen zwischen der Ukraine und Ungarn. Zuletzt wurde der ungarische Botschafter István Íjgyártó am 23. Januar 2023 in das ukrainische Außenministerium einbestellt — aufgrund der abfälligen Bemerkung des ungarischen Premierministers Viktor Orbán, die Ukraine sei Niemandsland.</p>
<p>1.10a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälde einer Kunstschule für Kinder Liudmyla Korzh-Radko<sup>(*1956)</sup> Herstellung: Volodymyr Kuznietsov<sup>(*1946)</sup></p> <p>Uschhorod, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, späte 1980er Jahre Foto: Robert Dovhanych, mit freundlicher Genehmigung der NGO Imago of Culture</p>
<p>+ 1.11a + 1.15a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälde in einer regionalen Freizeiteinrichtung für Arbeiter:innen Volodymyr Kuznietsov<sup>(*1946)</sup></p> <p>Uschhorod, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, späte 1980er Jahre Foto: Robert Dovhanych, mit freundlicher Genehmigung der NGO Imago of Culture</p> <p>Der in Lwiw geborene Kuznietsov war in den späten 1960er Jahren als Physiker ausgebildet worden, stellte jedoch sein Wissen in den Dienst der Suche nach neuen Materialien, bereitete der Produktion von Glasgemälden in der Region den Weg und warb bei seinen Kolleg:innen dafür. Liudmila Korzh-Radko, Absolventin der Fakultät Glaskunst an der Lwiwer Universität der angewandten und dekorativen Künste im Jahr 1980, näherte sich der Glasgestaltung aus der Perspektive der Malerin, wie ihre fein abgestimmten Farbkombinationen zeigen. Heute leidet die Stadt Uschhorod regelmäßig unter den von russischen Luftangriffen verursachten Blackouts. Nur vier Stunden am Tag steht den Einwohner:innen Strom zur Verfügung..</p>
<p>1.12a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälde, Werkstattgebäude des Kunstfonds Unbekannte:r Designer:in</p> <p>Dnipro, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Im Rahmen der Ausstellung steht dieses Glasgemälde beispielhaft für den derzeitigen Zustand der kunsthistorischen Forschung zur Sowjetzeit in der Ukraine. Seit Kriegsbeginn sind die Staatlichen Archive, und damit die zentralen Einrichtungen zur Erforschung von Zuschreibungen und Vorstudien, nicht zugänglich. Am 14. Januar 2023 zerstörte ein russischer Raketenangriff ein neungeschossiges Wohnhaus in Dnipro. Mehr als 400 Menschen wurden obdachlos. Bei der drei-tägigen Rettungsaktion wurden über 40 Tote in den Trümmern geborgen.</p>

<p>1.13a</p> <p>1.19a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälde, Hippodrom, Kyjiw Volodymyr Lobanov (*1931)</p> <p>Kyjiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1987 Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Der in Charkiw geborene Designer Volodymyr Lobanov zeichnet sich durch seinen äußerst kunstfertigen Einsatz von Keramik in verschiedenen Gattungen aus, die von der angewandten bis hin zur monumentalen Kunst reichen. Diese Glasmalereien aus Lobanovs Spätwerk sind bislang unentdeckte Juwelen in der urbanen Architektur Kyjiws.</p> <p>Fenster mit Glasgemälde, Café Prypjat Viktor Blinov (*1946)</p> <p>Prypjat, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, späte 1970er/frühe 1980er Jahre Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Prypjat, heute Mahnstätte einer nuklearen Katastrophe, galt in den 1970er Jahren als Inbegriff einer Industriestadt mit dem größten Kernkraftwerk Europas. Ivan Litovchenko (1921–1996) stand an der Spitze der Künstler:innen Prypjat und verantwortete für ein Jahrzehnt die umfangreiche Ausgestaltung des städtischen Raums. Seine Mosaiken und Reliefs werden ebenso wie die Glasmalereien seines Kollegen Viktor Blinov allmählich von radioaktiver Strahlung zersetzt. Zu Kriegsbeginn besetzten russische Truppen die Sperrzone von Tschornobyl (Februar–April 2022). Sie terrorisierten die wenigen Einwohner:innen von Prypjat und die Angestellten des Kernkraftwerks und sorgten für die reale Kulisse des von der russischen Regierung angedrohten Nuklearschlags gegen Europa.</p>
<p>1.14a</p>	<p>Entwurfszeichnung für das Glasgemälde <i>Ferien</i> Oleksandr Dubovyk (*1931) Gouache auf Papier</p> <p>Industrie- und Handelskammer, Kyjiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1988 Stedley Art Foundation</p> <p>1.20a + 1.21a</p> <p>Entwurfszeichnungen für Glasmalereien im Pionierlager <i>Romantik</i> Oleksandr Milovzorov (*1938) Gouache auf Papier</p> <p>Karkaraly, Kasachische Sozialistische Sowjetrepublik, 1978 Mit freundlicher Genehmigung von Alexander Milovzorov</p> <p>Der Künstler Oleksandr Milovzorov ist ein Meister im Umgang mit unterschiedlichen Materialien von Keramik bis Metall und prägte nachdrücklich das zeitgenössische Urban Design Kyjiws — seine Arbeiten sind über die gesamte Stadt verstreut. Wie viele Künstler:innen der Werkstätten des Kyjiwer Kunstfonds schuf auch er Objekte für die Kasachische SSR. Die hier gezeigten Glasmalereien waren für ein Kinderferienlager in Karkaraly bestimmt; ihr heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt.</p>
<p>1.16a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälden <i>Abschied, Wacht, Lieder des Vaterlandes, Sport, Rückkehr</i> Timofij Sivukhin und V. Avdieienko</p> <p>Kulturpalast <i>Tschaika</i> (zuvor Kulturpalast der Matrosen), Mariupol, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1981–82 Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Von dem mysteriösen Künstlerduo Sivukhin und Avdieienko ist nur bekannt, dass es diese Glasgemälde schuf und mit einem Bildchen von zwei sich umarmenden Menschen signierte. Die Werke werden von den Einwohner:innen Mariupols als Wahrzeichen der Stadt erinnert. Sie wurden bei einem russischen Bombenangriff vernichtet.</p> <p>1.22a</p> <p>Fenster mit Glasgemälde im Studierendenklub <i>Yuventus</i> Ivan Ilko (*1938) Herstellung: Volodymyr Kuznietsov (*1946)</p> <p>Uschhorod, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1984 Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Ivan Ilko war in der Sowjetzeit einer der führenden Künstler des Monumentalismus und des Kunstgewerbes in Uschhorod. 1973 zum Hauptkünstler der Werkstätten des Kunstfonds Transkarpatien ernannt, konnte er in dieser einflussreichen Position das experimentelle Design in der Region fördern.</p>
<p>1.17a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälde <i>Naturheiler</i> und Entwurfszeichnungen Olha Vorona (*1961)</p> <p>Städtisches Krankenhaus Nr. 4, Kyjiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1988–89, 1989 Foto: Yevgen Nikiforov, mit freundlicher Genehmigung von Olha Vorona (Zeichnungen)</p> <p>Die Kunstwerke im Krankenhaus, das in Kriegszeiten zur ‚kritischen Infrastruktur‘ zählt, waren Voronas erster Auftrag für die Kommission des Kunstfonds. Der von der Künstlerin präferierte abstrakte Entwurf für die Glasbilder wurde von ihren Kolleg:innen nicht wohlwollend aufgenommen. Doch, wie Vorona sich heute erinnert, gab der damalige Leiter des Krankenhauses erfreulicherweise ihren Zeichnungen den Vorzug. Von ursprünglich vier Fenstern, zu denen hier die Zeichnungen gezeigt werden, sind nur zwei erhalten. Vermutlich sind sie in den frühen 2000er Jahren durch Vernachlässigung zerstört worden.</p> <p>1.23a</p> <p>Fenster mit Glasgemälde in der Staatliche Universität Kyjiw, Fakultät für Biologie und Geologie (nach russischem Luftangriff) Larisa Mishchenko (*1941)</p> <p>Kyjiw, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1986 Foto: Oleksandr Bogomaz</p> <p>Die Glasmalereien von Larisa Mishchenko, einer der produktivsten Künstler:innen Kyjiws, wurden am 31. Dezember 2022 durch einen russischen Luftangriff zerstört. Von den ursprünglich zehn Kunstwerken auf dem Gebiet der Staatlichen Universität Kyjiw blieben, Berichten zufolge, nur drei unversehrt. Aktivist:innen und Forscher:innen sammeln nun die verbliebenen Scherben, um die Restaurierung der Objekte zu veranlassen.</p>
<p>1.18a</p>	<p>Fenster mit Glasgemälde im Museum für Regionalgeschichte, Ternopil Iryna Hrechka (*1937)</p> <p>Ternopil, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1983 Foto: Yevgen Nikiforov</p> <p>Iryna Hrechka schloss 1967 ihr Studium an der Lwiwer Universität der angewandten und dekorativen Künste ab. Mehr als zwei Jahrzehnte arbeitete sie für die Werkstätten des Kunstfonds Lwiw. Sie wurde zu einer wahren Expertin für Glasmalerei und entwarf die Fenster vieler Museen in der Region.</p>

# die architektenfamilie karakis

Im 20. Jahrhundert erlebte die Architektur in der Ukraine mehrere Katastrophen und radikale Kurswechsel. Dabei ging es nicht allein um architektonische Stile, sondern um den Status des Berufsstandes selbst. Nach 1955 verwandelten sich schöpferische Architekt:innen allmählich in pflichtbewusste Bauzeichner:innen: Fortan konzentrierten sich die Architekturschaffenden vor allem auf die Entwicklung und Vervielfältigung von Standardentwürfen für Wohnsiedlungen. Nur ein kleiner, dafür jedoch prestigeträchtiger Teil der Entwurfsaufgaben widmete sich öffentlichen Einzelprojekten. Daneben existierte die sogenannte ‚Papier-Architektur‘ — ein Gebiet, in dem sich Kreativität und utopische Ideen entfalten konnten. Geradezu exemplarisch für die Geschichte der ukrainischen Architektur im 20. Jahrhundert ist die Biografie von Iossif Karakis (1902–1988). In den 1920–30er Jahren — der Ära des Konstruktivismus — wurde er schnell zu einem gefragten Architekten. Nach einer weiteren ideologischen ‚Säuberung‘ entthob man ihn jedoch 1951 aus allen seinen Ämtern. Dank einiger Freunde fand er bald Anstellungen in verschiedenen Forschungs- und Planungsinstituten. 1977 begann er mit der Arbeit an seinem visionären Projekt *Wohnen in naher Zukunft* in Kyjiw. Sein Leitgedanke war, dass der Mensch als biologisches Wesen im Einklang mit der Natur leben sollte.

Irma Karakis (1930–2022), die Tochter des Architekten, trat zunächst in dessen Fußstapfen. Sie schlug jedoch bald ihren eigenen Weg ein und machte sich als Innenarchitektin und Möbeldesignerin einen Namen. In den letzten Jahrzehnten der UdSSR eröffnete insbesondere die Innenarchitektur Freiräume für individuelles Gestalten und einzigartige Projekte. Das Interieur des *Ukraine-Palastes*, einer Konzerthalle in Kyjiw, ist eines der ikonischen Werke von Irma Karakis. Es besticht durch den Kontrast von seltenem Naturstein mit dem warmen Goldton von Walnussholz. Eine ungewöhnliche Lichtinstallation verstärkt die feierliche Atmosphäre — mit Lampen aus Gussglas, deren Oberfläche und Farbe wie ‚schmelzendes Eis‘ wirken.

Unter berühmten Beispielen für Architekten-Dynastien finden sich nur höchst selten Vater und Tochter. Beiden Mitgliedern der Künstlerfamilie Karakis war die Suche nach Freiheit und Individualität angesichts aller Restriktionen immer ein wichtiges Anliegen. Insofern ist die Präsentation ihrer Werke von besonderer Bedeutung. A l e x B y k o v

# 1b

Porträt von Iossif Karakis im Februar 1982 in Kyjiw  
Viktor Marushchenko (1946–2020)  
s/w-Foto, 35 mm

1.1b

Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1982  
Archiv von Viktor Marushchenko, mit freundlicher Genehmigung  
von Alex Bykow, Kyjiw

Der bekannte ukrainische Fotograf Viktor Marushchenko nahm an über 60 Einzel- und Gruppenausstellungen in der Schweiz, Deutschland, Frankreich, den USA, Kanada, Brasilien, Chile, der Slowakei und der Ukraine teil. 2001 waren seine Arbeiten auf der Biennale in Venedig und 2004 auf der Biennale in São Paulo zu sehen. Weltweit gehören sie zum Bestand zahlreicher Museen, Galerien und Privatsammlungen. 2004 gründete Viktor Marushchenko in Kyjiw eine Schule für Fotografie und das unabhängige Fotomagazin 5.6.

1.2b  
– 1.4b Quartierentwicklungsprojekt *Troeschtschina*, Kyjiw  
Iossif Karakis (1902–1988)  
Mischtechnik: Öl, Aquarell, Bleistift, Feder, Pastell u.a.

Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1980er Jahre  
Archiv von Iossif Karakis, mit freundlicher Genehmigung  
von Oleg Yunakow, New York

Das ehemalige Dorf Troeschtschina links des Flusses Dnipro ist heute ein Kyjiwer Wohnviertel mit rund 267.300 Einwohner:innen. Die Erschließung des Gebietes begann 1981. Zwei Jahre später zogen die ersten Bewohner:innen ein. In der Architekturszene ist der Stadtteil unter anderem für die von der Künstlergruppe um Volodymyr Priadko kuratierte Fassadengestaltung mit großflächigen geometrischen Darstellungen — genannt *Supergraphics* — bekannt.

1.5b  
– 1.9b Entwicklungsprojekt *Obolon*, Kyjiw  
Iossif Karakis (1902–1988)  
Mischtechnik (Aquarell, Gouache, Bleistift, Feder, Pastell u.a.)

Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1977  
Archiv von Iossif Karakis, mit freundlicher Genehmigung  
von Oleg Yunakow, New York

Im Stadtbezirk Obolon am nördlichen Dnipro-Ufer befinden sich Wohngebiete und Industrieanlagen. Der Entwicklungsplan für die Stadt Kyjiw von 1967 sah vor, die Auen beidseitig des Flusses mit Wohnsiedlungen zu bebauen. Mit einer hydraulisch gesteuerten Fülltechnik wurden vier bis fünf Meter Sand auf den überfluteten Flächen aufgeschichtet. In Obolon wurde zunächst zwischen 1972 und 1980 gebaut; bis Anfang 1980 wurde es zum größten Wohngebiet Kyjiws. In den späten 1990er Jahren begann die zweite Erschließungsphase.

1.10b  
– 1.20b  
+ 1.22b  
+ 1.25b Entwicklungsprojekt *Batyieva Hora*, Kyjiw  
Iossif Karakis (1902–1988)  
Mischtechnik (Öl, Aquarell, Gouache, Bleistift,  
Feder, Marker, Pastell u.a.)

Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1977  
Archiv von Iossif Karakis, mit freundlicher Genehmigung  
von Oleg Yunakow, New York  
Staatliche Wissenschaftliche Architektur- und Konstruktions-  
Bibliothek W. G. Zabolotny, Kyjiw

Der Kyjiwer Stadtteil Batyieva Hora liegt auf einem Hügel über dem Fluss Lybid. Die topografische Bezeichnung lautete ursprünglich ‚Batyieva-Gräber‘, da man auf dem Gebiet Grabfelder der Sarubinzy-Kultur aus dem 2. bis 4. Jahrhundert n. Chr. entdeckt hatte. Um 1900 wurde dort eine erste Siedlung für Eisenbahnarbeiter gebaut. Iossif Karakis veröffentlichte diese Illustration 1977 als Teil des Konzeptes *Wohnen in naher Zukunft* während seiner Zeit am Kyjiwer Forschungsinstitut für Geschichte, Theorie und Perspektiven der sowjetischen Architektur.

<p>Inneneinrichtung des Nationalpalastes der Künste <i>Ukrajina</i>, Kyjiw Irma Karakis (1930–2022) s/w-Fotos</p> <p><i>Gyprograzdanprombud</i>-Institut und <i>Gypromebel</i>-Institut, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1970 Staatliche Wissenschaftliche Architektur- und Konstruktions- Bibliothek W. G. Zabolotny, Kyjiw</p> <p>Der Nationalpalast der Künste <i>Ukrajina</i> ist einer der wichtigsten Kulturorte Kyjiws. Im zentralen Konzertsaal finden 3.714 Personen Platz. 1970 als größtes Zentrum für Kultur und Künste eröffnet, war der Palast vor allem für Kongresse und Veranstaltungen der Kommunistischen Partei der Ukraine bestimmt, erst in zweiter Linie als Konzerthaus. Das Gebäude wurde unter Leitung von Yevhenia Marychenko (1916–1999) entworfen. 1971 wurde das Entwurfs- und Planungsteam einschließlich der Innenarchitektin Irma Karakis mit dem Taras-Schewtschenko-Preis, der höchsten staatlichen Auszeichnung im Bereich Kultur und Kunst, geehrt.</p>	<p>1.21b + 1.23b + 1.24b + 1.26b – 1.31b</p>	<p>1.41b Porträt von Irma Karakis in New York, 2000er Jahre Archiv von Irma Karakis, mit freundlicher Genehmigung von Oleg Yunakow, New York</p>
<p>Interieur des Hotels <i>Kyjiw</i>, Kyjiw Irma Karakis (1930–2022) s/w-Fotos</p> <p>KyjiwZDNIIEP Institut, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik, 1973 Archiv von Irma Karakis, mit freundlicher Genehmigung von Oleg Yunakow, New York</p> <p>Das Hotel <i>Kyjiw</i> wurde von einer Architektengruppe unter Leitung von Viktor Elizarov (1911–1995) und Igor Ivanov (1928–1980) entworfen. In der Ukrainischen SSR war es das erste Hochhaus mit Stahlrahmen-Konstruktion. Doch diese Technik wurde nicht weiterentwickelt, da Stahl zunehmend in der Rüstungsindustrie benötigt wurde. Lange Zeit war das Gebäude das höchste der Ukraine. Es befindet sich im Stadtzentrum gegenüber dem Parlamentsgebäude und dem Mariinsky Park. Besonderer Wert wurde auf eine hochwertige Innenausstattung gelegt, um den Ansprüchen der hochrangigen Hotelgäste zu entsprechen. Daher erhielt Irma Karakis, die bereits einen Ruf als begabte Innenarchitektin hatte, den Auftrag.</p>	<p>1.32b – 1.34b + 1.37b</p>	<p>1.42b Modell <i>Wohnen in naher Zukunft</i> Iossif Karakis (1902–1988) Holz</p> <p>Hergestellt in Zusammenarbeit mit Alex Bykov, Rostyslav Bakhtiiarov und dem Museum of Contemporary Art NGO, Kyjiw, Ukraine, 2023</p> <p>Als integraler Teil des architektonischen Entwurfs und der Präsentation gehören Maßstabsmodelle zu den ausdrucksstärksten Artefakten in diesem Bereich. Sie dienen gleichermaßen als Arbeitsmittel wie als finale Präsentationsform. Iossif Karakis setzte Modelle ausgiebig und produktiv ein. Die Bandbreite der von ihm verwendeten Materialien ist groß: Papier, Karton, Sperrholz, Ton, Plastilin, sogar Streichhölzer. Besonders charakteristisch sind seine Fotoaufnahmen der fertiggestellten Modelle in natürlichen Umgebungen. Für Karakis manifestierte sich in diesen Bildern auch seine Grundüberzeugung, dass Menschen im Einklang mit der Natur leben sollten, statt sich von ihr abzugrenzen und sie auszubeuten. Die letzten Jahren seines Lebens verbrachte der Künstler in seinem Landhaus im engen Kontakt zur Natur. Dort entwickelte er Projekte und fotografierte seine Modelle inmitten von Gras, Steinen, Blumen und Bäumen. Leider ist keines der Modelle nach dem Tod Karakis', der Übersiedlung seiner Tochter in die USA und dem Verkauf des Hauses erhalten geblieben. Für die Ausstellung haben wir entschieden, Karakis' Vision in einem nach seinen utopischen Entwürfen rekonstruierten Modell neues Leben einzuhauchen. Es fängt den Geist seines künstlerischen Ansatzes und die Essenz seiner visionären Ideen ein.</p>
<p>Inneneinrichtung einer Apotheke in Kyjiw, 1970er Jahre</p>	<p>1.35b</p>	
<p>Inneneinrichtung einer Schalterhalle in Kyjiw, 1979</p>	<p>1.36b</p>	
<p>Experimentelle Möbel für Kindergärten, Kyjiw, 1970er Jahre</p>	<p>1.38b</p>	
<p>Rezeption für das Hotel <i>Theater</i>, Kyjiw, 1970er Jahre</p>	<p>1.39b</p>	
<p>Fertigmöbel <i>comlect</i>, Kyjiw, 1980er Jahre Irma Karakis (1930–2022) s/w-Fotos</p> <p>Kyjiw ZDNIIEP Institut, Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik Archiv von Irma Karakis, mit freundlicher Genehmigung von Oleg Yunakow, New York</p> <p>In den 1970er und 1980er Jahren entwickelte Irma Karakis am experimentellen Design-Institut Kyjiw ZDNIIEP Einrichtungskonzepte und Technologien für die Möbelherstellung. Zu ihrem breiten Spektrum gehörten individuelle Auftragsarbeiten, Serienmöbel für den Wohnbereich und experimentelle Projekte.</p>	<p>1.40b</p>	



# die stadt als bühne

Purpurrot, Zinnoberrot, Gelb, Grün und Blau — die Regenbogenfarben als Ausdruck für Vielfalt, Internationalität und Frieden sind uns heute ebenso gegenwärtig wie sie es vor 50 Jahren bei den X. Weltfestspielen der Jugend und Studenten 1973 in Ost-Berlin waren.

Die farbintensive Gestaltung des Festivals stand in radikalem Kontrast zu den bis dahin bekannten, auf rote Fahnen, Nationalflaggen und Porträts setzenden Inszenierungen politischer Großveranstaltungen in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). Verantwortlich für die neue Visualität war ein Gestaltungskollektiv aus der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Darunter der Grafiker Axel Bertram, der die verbindlichen Gestaltungskonstanten für das Festival entwarf. Er modernisierte das tradierte Festivallogo und leitete daraus die Farbkonstante ab. In den von Bertram geschaffenen Signets ‚W‘ und ‚B‘ findet sie sich ebenso wieder wie in Plakaten, Programmheften, Bühnen, Textilien oder temporären Architekturen. Neben 280 beteiligten Künstler:innen waren Betriebe und Bevölkerung aufgerufen, das Festival mitzugestalten. Überwältigend viele Menschen folgten dem Aufruf. Der visuelle Ausdruck der Weltfestspiele war populär. Das war das Festival insgesamt: An neun Sommertagen besuchten acht Millionen Gäste aus dem In- und Ausland die politischen, sportlichen und kulturellen Veranstaltungen.

Anfang der 1970er Jahre befand sich die DDR im politischen Umbruch. Eine neue Sozialpolitik sowie Ankündigungen einer gesellschaftlichen und kulturellen Öffnung ließen auf Veränderungen hoffen. Die neue Regierung der DDR nutzte die Weltfestspiele zur politischen Inszenierung nach Innen und Außen. Jedoch entfaltete das Festival unter der jungen Generation eine Eigendynamik, die sich von politischem Pathos löste. Ein offener und internationaler Sozialismus schien vielen in diesen Tagen möglich — wie es auch das undogmatische Erscheinungsbild der Weltfestspiele versprach. Doch das Erlebnis ‚Weltfestspiele‘ war ein utopisches Versprechen, das von der Regierung der DDR in den folgenden Jahren nicht eingelöst, sondern gebrochen wurde. **F l o r e n t i n e N a d o l n i**

Grafische Konstante — Signet ‚Festivalblume‘

Plakat X. *Weltfestspiele der Jugend und Studenten Berlin 1973, Hauptstadt der DDR*  
Axel Bertram <sup>(1936–2019)</sup>  
Papier

2.1a

DDR, 1973

Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt

Mit erweiterten Farbfeldern, einer stärker stilisierten Weltkugel und einer veränderten Farbnuancierung gelang Axel Bertram eine zeitgemäße Variante des seit 1957 genutzten Festival-Signets. Aus dem Signet leitete er zudem die Farbkonstante der Weltfestspiele ab, für die er die fünf Farben aus „wahrnehmungspsychologischen Gründen“ jedoch in einer anderen Reihung anordnete.

2a

2.2a Grafische Konstante — Symbol ‚W‘

Plakat X. *Weltfestspiele der Jugend und Studenten Berlin 1973, Hauptstadt der DDR*  
Axel Bertram <sup>(1936–2019)</sup>  
Papier

DDR, 1973

Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt

Den Festivalsignets ordnete Axel Bertram die konstruierte Grottesk-Schrift Futura zu, die der Grafiker und Schriftgestalter Paul Renner <sup>(1878–1956)</sup> im Jahr 1927 im Kontext des Neuen Frankfurts entworfen hatte.

2.3a Grafische Konstante — Symbol ‚B‘

Plakat X. *Weltfestspiele der Jugend und Studenten Berlin 1973, Hauptstadt der DDR*  
Axel Bertram <sup>(1936–2019)</sup>  
Papier

DDR, 1973

Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt

In die Kontur des ‚B‘ für Berlin schrieb Axel Bertram die Silhouette des Fernsehturms als Binnenform ein. Die Verwendung des Turms lag nahe: Seine zeichnerische Gestalt prägte das Bild der wiederaufgebauten Stadt und markierte das neue sozialistische Stadtzentrum. In diesem Entwurf sah Bertram auch die Chance, ein prägnantes Signet für Ost-Berlin einzuführen. Ungeachtet seiner städtebaulichen Präsenz hat der Fernsehturm jedoch bis heute in kein visuelles Erscheinungsbild Berlins Eingang gefunden.

2.4a Anwendungen der Farbkonstante

Blätter 5 bis 14 aus dem *Katalog für die komplexe künstlerische Gestaltung der X. Weltfestspiele 1973 in Berlin, Hauptstadt der DDR*  
Axel Bertram <sup>(1936–2019)</sup>  
Papier

DDR, 1972

Herausgeber: Organisationskomitee X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten  
Stiftung Plakat OST, Berlin

Für einen variantenreichen Einsatz der Farbkonstante wurden verschiedene Anwendungsprinzipien entworfen und in einem Katalog zusammengefasst. Im kleinen Format und auf einfachstem Papier gedruckt, war diese Broschüre der Leitfaden für alle, die die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten mitgestalteten.

2.5a Programmhefte

*Internationale Feste der Lieder, Tänze und Volksbräuche*, Volkspark Friedrichshain  
Gestaltung: unbekannt  
Papier, privat gelocht und beschriftet

DDR, 1973

Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt

Die Regenbogenfarben waren zentraler Bestandteil des verbindlichen Gestaltungsrahmens. Sie wurden unter anderem in den Programminformationen für die 1.500 Veranstaltungen des Festivals angewendet.

<p>Festivaltuch Gestaltung: unbekannt Textil, mit Unterschriften</p> <p>DDR, 1973 Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt Textilien der X. Weltfestspiele — wie Shirts und Tücher in den Festivalfarben — waren beliebt und weit verbreitet. So wurden sie zu einem wichtigen Bestandteil des Erscheinungsbildes.</p>	2.6a	<p>2.11a Plakat für die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten Ronald Paris (1933–2021) Papier</p> <p>DDR, 1973 Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt, ©Ronald Paris/VG Bild-Kunst Eine Plakatserie, gestaltet von namhaften und jungen Künstlern, versammelte vielfältige künstlerische Positionen zu Themen der X. Weltfestspiele. Ronald Paris entwarf dieses expressive Blatt.</p>
<p>Straßenfotografie während der X. Weltfestspiele in Ost-Berlin verschiedene Amateurfotografen Fotopapier, Reproduktionen</p> <p>DDR, 1973 Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt Die Festivaltücher entwickelten sich zu einem populären und kommunikativen Accessoire: Auf ihnen sammelte man Unterschriften anderer Teilnehmer und gab seine eigene weiter.</p>	2.7a	<p>2.12a Plakat für die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten Núria Quevedo (*1938) Papier</p> <p>DDR, 1973 Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt, ©Núria Quevedo/VG Bild-Kunst Zusätzlich zu den Festivalplakaten wurden Souvenir-Plakate produziert. Mit der Gestaltung wurden bildende Künstlerinnen beauftragt, darunter die aus Spanien stammende und seit 1952 in Berlin lebende Malerin und Grafikerin Núria Quevedo.</p>
<p>Entwurf zur Stadtgestaltung in der Karl-Marx-Allee, Ost-Berlin X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten Berlin 1973 Lutz Brandt (*1938) Fotopapier, Papier</p> <p>DDR, 1972–73 Archiv Lutz Brandt, Berlin, ©Lutz Brandt/VG Bild-Kunst Straßen und Plätze in Ost-Berlin bildeten den Erlebnisraum für das Festival. Zentrale Elemente der Stadtgestaltung waren Bühnen, Fahنشmuck und Installationen in der Farbkonstante, für deren Entwürfe unter anderem Lutz Brandt verantwortlich zeichnete.</p>	2.8a	<p>2.13a Plakat für die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten Ingo Arnold (*1931) Papier</p> <p>DDR, 1973 Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt</p>
<p>Entwürfe für Tribünen auf dem Marx-Engels-Platz, Ost-Berlin X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten Berlin 1973 Lutz Brandt (*1938) Fotopapier, Papier</p> <p>DDR, 1972–73 Archiv Lutz Brandt, Berlin, ©Lutz Brandt/VG Bild-Kunst Für seine Entwürfe zur Gestaltung der Protokollstrecken und Festivalplätze nutzte Lutz Brandt großformatige Arbeitsfotos der Straßenzüge Ost-Berlins, die ihm die DEWAG zur Verfügung stellte. Hierauf montierte er mit farbigem Papier Fahnen, Bühnen und Tribünen.</p>	2.9a	<p>2.14a Entwurf einer mobilen Bühne für die X. Weltfestspiele in Ost-Berlin Gestaltung: unbekannt, Kunsthochschule Berlin-Weißensee (KHB) Karton</p> <p>DDR, 1972–73 Archiv weißensee kunsthochschule berlin Studierende und Lehrende aller Fachrichtungen der Kunsthochschule Berlin-Weißensee gestalteten Möbelwagen, die in der gesamten Stadt als mobile Bühnen eingesetzt wurden — so auch für die <i>Tanzstraße der Jugend</i> Unter den Linden.</p>
<p>Plakat <i>Für antiimperialistische Solidarität, Frieden und Freundschaft</i> Ingo Arnold (*1931) Papier</p> <p>DDR, 1973 Herausgeber: Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG) Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt Unter den zahlreichen bildkünstlerischen und grafischen Arbeiten, die während des Festivals im Stadtraum präsent waren, nahmen die stark farbigen Festivalplakate des Berliner Grafikers Ingo Arnold eine zentrale Rolle ein. Eine grafische Hauptarbeit der X. Weltfestspiele war sein Plakat mit dem Festivalmotto 1973 ‚Für antiimperialistische Solidarität, Frieden und Freundschaft‘.</p>	2.10a	<p>2.15a Fotografien mobiler Bühnen für die X. Weltfestspiele in Ost-Berlin Studierende und Lehrende der Kunsthochschule Berlin-Weißensee unter Leitung von Klaus Wittkugel (1910–1985) und Dietmar Kuntzsch (*1936) Fotopapier, Reproduktionen</p> <p>DDR, 1973 Archiv weißensee kunsthochschule berlin Für ihre mobilen und weithin sichtbaren Bühnen ließen sich die Gestaltenden von den plakativ bemalten Waggons anregen, mit denen die sowjetische Avantgarde Agitationszüge ausgestattet hatte.</p>
<p>Plakat <i>Für antiimperialistische Solidarität, Frieden und Freundschaft</i> Ingo Arnold (*1931) Papier</p> <p>DDR, 1973 Herausgeber: Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG) Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt Unter den zahlreichen bildkünstlerischen und grafischen Arbeiten, die während des Festivals im Stadtraum präsent waren, nahmen die stark farbigen Festivalplakate des Berliner Grafikers Ingo Arnold eine zentrale Rolle ein. Eine grafische Hauptarbeit der X. Weltfestspiele war sein Plakat mit dem Festivalmotto 1973 ‚Für antiimperialistische Solidarität, Frieden und Freundschaft‘.</p>	2.10a	<p>2.16a Modell für einen Fahnenturm X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten Berlin 1973 Lutz Brandt (*1938) Holz, Papier, Textil</p> <p>DDR, 1972–73 Archiv Lutz Brandt, Berlin, ©Lutz Brandt/VG Bild-Kunst Für das Stadtzentrum konstruierte der Architekt und Formgestalter Lutz Brandt Türme aus Gitterelementen, die mit Fahnen behangen wurden. Als farbige Höhen-dominanten gaben sie zugleich Orientierung im Stadtraum.</p>

# wohntag und wunscheinrichtung

Wie Wimmelbilder eröffnen schwarz-weiße Tuschezeichnungen und farbige Aquarelle von Lutz Brandt Einblicke in die ‚eigenen vier Wände‘. Der Architekt und Grafiker fertigte die Blätter in großer Zahl ab Mitte der 1970er Jahre bis 1983 für die *Neue Berliner Illustrierte* (NBI), das *Magazin* und weitere Zeitschriften und Sachbücher an. Ich lese diese Interieurstudien heute als private Seite des Wohnungsbauprogramms, das ab 1973 die Wohnverhältnisse in der DDR entscheidend verbessern sollte, und zwar nicht nur durch neue Großsiedlungen, sondern auch durch Erhalt und Modernisierung vorhandener Bausubstanz.

Brandts Vorschläge erschienen in Rubriken wie *Tips für die Wohnung*, in denen Leserinnen und Leser ihre Fragen und Ideen einbrachten: wie man Mehrzweckmöbel gestaltet, Anbauwände umnutzt und Altbau-Dachschrägen ausnutzt, aus der ‚Kochstrecke‘ eine ‚Kochnische‘ macht oder einen Solidaritätsbasar im Eingang eines Neubaublocks improvisiert. Wohnwünsche und Alltagsrealitäten werden wieder lebendig.

Wie kommt nun das Design ins Bild? Professionell gestaltete Objekte stehen nicht im Mittelpunkt. Sie fügen sich in das Zusammenspiel aus Erb- und Fundstück, Do-it-yourself-Lösung und vorhandenem Mobiliar ein. Nur Eingeweihten waren die Namen der Entwerfer bekannt. Geschult von Lehrenden aus der Bauhaus- und Werkbund-Generation, bemühten sich DDR-Gestalter:innen unter schwierigen Produktionsbedingungen um hohe Gebrauchsfunktionalität, ästhetischen Reiz, Langlebigkeit und zeitgemäße Gesten. Also kein Autorentdesign, keine Distinktionswerte. Und doch finden sich auf jedem Blatt Dinge, die heute als Ikonen gelten: die Kugelbox von *Heliradio*, die Tischleuchte *Kontrast* oder die Kunststoffmöbel aus dem *variopur*-Programm. Unsere Auswahl hebt einzelne Modelle wie mit einer Lupe hervor.

Retrotopisch? Das ist für mich die Atmosphäre privater Räume, in denen Menschen so wohnen können, wie sie mögen. Dass alle eine Wohnung und ein Auskommen haben. Wohnungen, in denen Geräte keine Daten sammeln; das Smart Home ist noch fern. Oder ist das nostalgisch?

Silke Ihden - Rothkirch

# 2b

**Buch *Praktikus. Anleitung zur handwerklichen Selbsthilfe***  
Autorenkollektiv  
VEB Fachbuchverlag Leipzig, DDR, 11. Auflage, 1975  
Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt  
Ob Glaser-, Polsterer-, Maurer- oder Tapezierarbeiten: Der Ratgeber *Praktikus* informiert detailliert über die selbstständige Instandhaltung des eigenen Heims. Das Buch erschien erstmals 1963 und in vielen Auflagen bis in die 1980er Jahre.

2.1b

**Buch *Neue Wohnung modern gestaltet.***  
*Zweckmäßige Einrichtungsvarianten für die Wohnungsbauserie 70*  
Kurt Lembcke, Ines Rautenberg,  
Fotos von Monika Mayer-Günther  
VEB Fachbuchverlag Leipzig, DDR, 1983  
Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt  
Die *Wohnungsbauserie 70* (WBS 70) war zentraler Bestandteil des Wohnungsbauprogramms der DDR, das mit standardisiertem Bauen die Wohnraumknappheit beenden sollte. 1973 war der erste Block bezugsfertig. Das reich bebilderte Fachbuch gab passende Einrichtungsratschläge für die WBS-70-Wohnungen.

2.2b

**2.3b** Buch *Besseres Wohnen in Altbauten. Anregungen für Einrichtung und Umbau*  
Ines Rautenberg, Jürgen Schulz  
VEB Verlag für Bauwesen Berlin, DDR, 1975  
Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt  
Auch die Erhaltung, Sanierung und Modernisierung von Bestandsbauten war Teil des Wohnungsbauprogramms der DDR. Die Publikation bot Bewohner:innen von Altbau-Wohnungen konkrete Anregungen und Hilfestellungen für modernes Wohnen und mehr Komfort in historischer Bausubstanz.

**2.4b** *Balkonträumereien*  
Lutz Brandt (\*1938)  
aquarellierte Zeichnungen  
Veröffentlicht in: *Das Magazin*, 3/1983, DDR, 1983  
Archiv Lutz Brandt, Berlin, ©Lutz Brandt/VG Bild-Kunst  
In einem humorvollen Artikel für die beliebte Publikumszeitschrift *Das Magazin* stellte der Architekt und Grafiker Lutz Brandt fiktive DIY-Ideen vor Gestaltung, Begrünung und Energiegewinnung auf Plattenbauten-Balkons vor.

**2.5b** *Tips für die Wohnung*  
Lutz Brandt (\*1938)  
Tuschezeichnungen  
Veröffentlicht in *Neue Berliner Illustrierte* (NBI), u.a., DDR, 1970er Jahre bis 1983  
Archiv Lutz Brandt, Berlin, ©Lutz Brandt/VG Bild-Kunst  
Neubau und Altbau, gebrauchtes und gekauftes Möbel, Selbstbau und Standardmodell, ergänzt um markante Erzeugnisse professioneller Produktgestaltung: Die detailreichen und stilisierten Einrichtungszeichnungen des Architekten und Grafikers Lutz Brandt hatten nicht nur Beratungsfunktion. Sie spiegelten die Vielfalt des Wohnens in der DDR wider und verbanden Wunsch und Realität.

**2.6b** Tisch aus der Möbelserie *Variopur*  
Werksentwurf  
Polyurethan (PUR)  
VEB Petrochemisches Kombinat Schwedt, DDR, ab 1971  
Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt  
Die 1970er Jahre sind geprägt durch Experimente mit neuen Werkstoffen wie dem Kunststoff Polyurethan, der eine neue Formensprache mit intensiver Farbgebung und gerundeten Konturen ermöglichte — wie etwa bei der Möbelserie *variopur*. Bereits 1958 war mit dem *Chemieprogramm* eine gesteigerte, auf sowjetischem Erdöl basierende Herstellung von Plastikmaterialien für die zeitgemäße Massenfertigung beschlossen worden.

**2.7b** Stuhl *Top-Sit*  
Winfried Staeb (1940–2018)  
Polyurethan (PUR)  
Elastogran/Reuter Produkt Design GmbH,  
Lemförde, Bundesrepublik Deutschland, ab 1969  
VEB Synthesewerk Schwarzheide, DDR, ab 1971  
Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt  
Wie *Z-Stuhl* und *Garten-Ei* ist auch der weit verbreitete *Top-Sit* kein Entwurf aus der DDR, sondern eine Lizenznahme. Er verweist auf die engen Verflechtungen zwischen der ost- und westdeutschen Möbelproduktion — und ähnliche Nutzerwünsche in West und Ost.

<p>Lautsprecher <i>k24 sensit</i> Kompaktbox          Karl Clauss Dietel<sup>(1934–2022)</sup>, Lutz Rudolph<sup>(1936–2011)</sup>,          Dieter von Amende<sup>(1939–2021)</sup>          PUR-Hartschaum, Metall, Watte</p> <p>Heliradio (Gerätebau Hempel KG, Limbach-Oberfrohna), DDR, 1974          Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Berlin</p> <p>Die auffällige Kompaktbox fasst vier baugleiche Lautsprecher in einer facettenförmigen Gehäusegeometrie zusammen. Sie sprach vor allem technikaffine Fans von Rock, Pop und dem Sound der 1970er an.</p>	<p>2.8b</p>
<p>Tischleuchte <i>Kontrast</i>          Lutz Rudolph<sup>(1936–2011)</sup>          Kunststoff (Decelith), Metall</p> <p>VEB Leuchtenbau Lengefeld, DDR, ab 1961          Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Berlin</p> <p>Die Ständer- und Tischleuchten <i>Kontrast</i> wurden über Jahre in hohen Stückzahlen gefertigt und auch in den Westen exportiert. Die minimalistische Reduktion des Entwurfs auf Elementarformen – Zylinder und Rundstab – drückt den gestalterischen Anspruch auf Objektivität und Rationalität aus.</p>	<p>2.9b</p>
<p>Fernseh-Rundfunk-Kombigerät <i>Combi-Vision 310</i>          Jochen Ziska<sup>(1941)</sup>, Klaus Ebermann<sup>(1943)</sup>          Kunststoff, Glas, Metall</p> <p>VEB Robotron-Elektronik Radeberg, DDR, 1975          Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt</p> <p>Das 1975 auf der Leipziger Frühjahrsmesse vorgestellte Gerät bezieht seine moderne Anmutung aus dem farbigen Kunststoffgehäuse und aus der reglerfreien Vorderseite. Es war in den Farben Rot, Gelb und Weiß sowie mit und ohne Radioempfängerfunktion erhältlich. In der BRD wurde das Gerät als <i>Bruns Funny S</i> verkauft.</p>	<p>2.10b</p>
<p>Kugellautsprecher <i>k20 sensit</i>          Karl Clauss Dietel<sup>(1934–2022)</sup>, Lutz Rudolph<sup>(1936–2011)</sup>          Pappe, Metall, Drahtgewebe, Kunststoffe</p> <p>Heliradio (Gerätebau Hempel KG, Limbach-Oberfrohna), VEB Statron, Fürstenwalde, DDR, 1969          Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt</p> <p>Die Gestalter wählten die Kugelform aus akustischen Gründen, aber auch wegen ihrer Variabilität: die Boxen konnten separat aufgestellt oder in verschiedener Höhe aufgehängt werden und passten perfekt zum Mobiliar. Die <i>Heliradio</i>-Bausteinserie verfolgte schon ab den frühen 1960ern das später von Dietel formulierte ‚offene Prinzip‘.</p>	<p>2.11b</p>
<p>Radio <i>Stern Contura 2510</i>          Michael Stender<sup>(1941–2005)</sup>, Alfred Bernau<sup>(1939)</sup>          Kunststoff, Metall</p> <p>VEB Stern-Radio Berlin, DDR, 1975–76          Museum Utopie und Alltag, Eisenhüttenstadt</p> <p>In einer neuen Produktlinie für Freizeit und Camping entstand der Kofferempfänger <i>Stern Contura 2510</i>. Er zeichnete sich durch ein strapazierfähiges Kunststoffgehäuse mit einem in die kompakte Form integrierten Handgriff aus. Die eingebaute Taschenlampe funktionierte auch ohne externe Stromversorgung.</p>	<p>2.12b</p>

# 3a kosmische visionen im öffentlichen raum

Die Gestaltung litauischer utopischer Visionen im öffentlichen Raum wird in der Ausstellung durch zwei Persönlichkeiten repräsentiert: durch den Glasmaler Algimantas Stoškus<sup>(1925–1998)</sup> und den Bildhauer Teodoras Kazimieras Valaitis<sup>(1934–1974)</sup>. Im Litauen der 1960er und 1970er Jahre wurde die Innenausstattung öffentlicher Räume durch eine Reihe modernistischer Projekte belebt. Diese wurden durch eine Regelung motiviert, die bestimmte, zwischen ein und drei Prozent des Gesamtbudgets zur Umsetzung herausragender Kunst- und Designprojekte zu verwenden. Stoškus' *Weltraumfantasie* (1965) war einem der zentralen Themen sowjetischer Propaganda gewidmet: der Eroberung des Weltalls. Dieser Tribut an die sowjetische Ideologie erlaubte dem Künstler die Gestaltung einer abstrakten Komposition, die zugleich eine freie Anordnung der Glasmalereien in einem undefinierten architektonischen Raum ermöglichte. Stoškus war einer der Ersten in Litauen, der Dickglas verwendete. Dazu wurde er von den berühmten tschechischen Glaskünstlern Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová angeregt, die er 1957 getroffen hatte. In der Glasfabrik *Neman* in Belarus eignete sich Stoškus neue Techniken an und führte Experimente mit Walzglas durch.

In den 1960er und 1970er Jahren entwickelte Valaitis, der Visionär unter den litauischen Bildhauern, in Skizzen und Metallkompositionen eigene Vorstellungen von Weltraum und Himmel: In unendlichen Weiten laufen Linien aus Vergangenheit und Zukunft, Traum und Fantasie zusammen. Für das Restaurant *Žirmūnai* in Vilnius entwarf Valaitis 1969 zwei Raumteiler, in die er das Metallgehäuse des beliebten litauischen Staubsaugers *Saturnas* integrierte. Die kreisrunde Form wurde zum zentralen visuellen Element. Auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1966 konnte Valaitis seine Metallarbeiten im Pavillon der UdSSR ausstellen. Auch bei den Weltausstellungen *Expo '67* und *Expo '70* waren die beiden Projekte von Stoškus und Valaitis im sowjetischen Pavillon zu sehen; eine von Valaitis für die Ausstellung in Osaka entworfene biomorphe Wand wurde nicht installiert. Stoškus' acht Meter hohes kinetisches Glasobjekt *Vilnius – Hauptstadt Litauens* wurde für den sowjetischen Litauen-Pavillon in London (1968) entworfen und ist nicht mehr erhalten. Es gilt als eines der visionärsten Designprojekte der damaligen Zeit, das verwirklicht worden ist.

K a r o l i n a J a k a i t ė

3.1a Entwurf für eine Wanddekoration mit Mond- und Sternzeichen-Motiven  
 Teodoras Kazimieras Valaitis<sup>(1934–1974)</sup>  
 Papier, Bleistift, Aquarell, Collage

Litauische Sozialistische Sowjetrepublik, um 1965  
 Litauisches Kunstmuseum, Vilnius

Auf diesem unrealisierten Entwurf für eine Wanddekoration sind Darstellungen des Mondes, des Sternenhimmels und der Sternzeichen zu sehen. Für seine ersten Skizzen von Himmelsmotiven hatte sich Valaitis von Illustrationen im Schweizer Journal *Graphis* und den Eindrücken einer Krimreise inspirieren lassen.

Raumteiler im Restaurant *Žirmūnai* in Vilnius  
Teodoras Kazimieras Valaitis (1934–1974)

3.2a

Foto: Marius Baranauskas, 1971

Litauische Sozialistische Sowjetrepublik, 1969

Litauisches Nationalmuseum, Vilnius

Für das vom Architekten Aleksandras Aronas entworfene Restaurant *Žirmūnai* entwarf Valaitis zwei dekorative Raumteiler, in die er Metallgehäuse des beliebten litauischen Staubsaugers *Saturnas* integrierte. Die Gehäuse wurden in der Kunstfabrik Vilnius kunstvoll mit einer Kupferschicht überzogen. Weder das Gebäude noch die Raumteiler sind erhalten.

*Weltraumfantasie*

Algimantas Stoškus (1925–1998)

gefärbtes Gussglas, Kunststoffzement

3.3a

Litauische Sozialistische Sowjetrepublik, 1965

Nationales Kunstmuseum M. K. Čiurlionis, Kaunas

Die *Weltraumfantasie* ist eine der frühen experimentellen dreidimensionalen Kompositionen des litauischen Glaskünstlers Algimantas Stoškus. Zuerst 1965 auf der Nationalen Jubiläumsausstellung für angewandte und dekorative Kunst und auf der Kunstausstellung der baltischen Republiken in Moskau gezeigt, wurde sie anschließend in Kaunas präsentiert — in einer ehemaligen Kirche, die während der sowjetischen Besatzungszeit zu einer Galerie für Glasmalerei und Bildhauerei umfunktioniert worden war. Nachdem Litauen seine Unabhängigkeit wiedererlangt hatte, eröffnete die Kirche des Heiligen Erzengels Michael erneut und die Kunstwerke wurden eingelagert. *Weltraumfantasie* ist eine der kleinsten Glaskunst-Arbeiten von Stoškus. Sie ist nun erstmals seit 32 Jahren wieder öffentlich ausgestellt und wurde hier in Berlin von Žydrūnas Mirinavičius, Algimantas Kensminas und Ignas Meidus, den Glasmalerei-Restauratoren der Akademie der Künste Vilnius, restauriert.

# von utopischen versprechen zum alltäglichen mangel

# 3b

Der ikonische Staubsauger *Saturnas* ist vermutlich das berühmteste Beispiel für technologischen Fortschritt und Modernität der 1960er Jahre in Litauen. Die litauischen Designer:innen und Ingenieur:innen hatten sich von der Ästhetik des Weltzeitalters inspirieren lassen; ab 1962 wurde der stylische Staubsauger in der Fabrik für Elektrogeräte in Vilnius produziert. Das farbenfrohe kugelförmige Gerät war ergonomisch gestaltet und besaß drei kleine Räder. So erleichterte *Saturnas* trotz seines Gewichts von fast sieben Kilo die Hausarbeit und scheint damit Chruschtschows Versprechen einzulösen, das er in der berühmten ‚Küchendebatte‘ (1959) gegeben hatte, nämlich „Amerika zu überholen und zu übertrumpfen“. In der sowjetischen Realität jedoch war Design, das man in den privaten Räumen finden konnte, eher deprimierend als vielversprechend, und die Anschaffung neuer, gut funktionierender, ansprechender und nützlicher Produkte geradezu utopisch.

Die Armut und der ständige Mangel in der sowjetischen Wirtschaft spiegeln sich auch in der Transformation des *Saturnas*-Gehäuses in hochmoderne Lampen wider, die Edmundas Čekanauskas für das *Haus des Komponistenverbandes* in Vilnius gestaltete. Zwar handelte es sich hierbei um einen öffentlichen Ort, doch brachte der Architekt seine Vorstellung eines gemütlichen Heims, das er aus der finnischen Architektur kannte und im sowjetischen Alltag vermisste, mit seinem Entwurf zum Ausdruck.

Die Geschichte der künstlichen Aorta ist ein weiteres Beispiel für die paradoxe Natur des sowjetischen Designs, in dem die innovativsten Designprojekte unvollendet blieben oder nur in begrenzter Auflage realisiert wurden. Erstmals 1960 in der Fabrik *Kaspinas* in Kaunas hergestellt, war diese künstliche Aorta eine Prothese für das größte Blutgefäß des menschlichen Körpers. Sie wurde mit einer Bandwebmaschine aus dem Vorkriegsdeutschland gewebt, die umgebaut wurde, um das Problem der Verzweigung des Blutgefäßes zu lösen. Die zur damaligen Zeit hochinnovativen gewebten Blutgefäße erwiesen sich als äußerst hilfreich für medizinische Behandlungen. Dennoch wurden sie nur vier Monate lang produziert. Als man in Moskau bemerkte, dass die Produktion eine Bedrohung für Fabriken in Leningrad und der Ukraine darstellte, wurden für die künstlichen Adern so niedrige Verkaufspreise angesetzt, dass diese etwa der Produktion von Socken entsprachen und sich die Herstellung einfach nicht lohnte. Karolina Jakaitė

3.1b  
– 3.3b

Staubsauger *Saturnas*

Vytautas Didžiulis (Design), Almantas Laužadis,  
Arkadijus Šapiro, Griškevičius (technische Entwicklung),  
Ivan Makmak (Produktionsmanagement)  
Plastik, Metall

Herstellung: Fabrik für Elektrogeräte Vilnius

Litauische Sozialistische Sowjetrepublik, 1962 bis etwa 1975

Der tragbare elektrische Staubsauger greift die Weltraumbegeisterung der damaligen Zeit auf. Er ist eines der beliebtesten sowjetischen Designobjekte der 1960er Jahre. Der Name des litauischen Designers wurde jedoch erst 2018 bei der Vorbereitung der Ausstellung *Geschichten von Dingen. Litauisches Design 1918–2018* der Nationalgalerie Vilnius bekannt, die dem 100. Jahrestag der Unabhängigkeit Litauens gewidmet war.

# städtische umwelten gestalten

## 4a

1978 wurde zur Vorbereitung der Segelwettbewerbse in Tallinn, die im Rahmen der Olympischen Spiele in Moskau 1980 stattfinden sollten, eine Stadtplanungsgruppe unter der Leitung des Designers Matti Öunapuu gegründet. Er holte mehrere Kollegen dazu, darunter Tiit Jürna, der gerade seine Dissertation über olympische Stadtplanung verteidigt, und Taimi Soo, der 1973 seinen Abschluss gemacht hatte. Es war ihr erstes Projekt dieser Art, das sich mit der Gestaltung des städtischen Raums befasste. Sie alle waren Absolventen der Fakultät für Industriedesign an der Staatlichen Kunsthochschule, die 1966 neben der bestehenden Abteilung für angewandte Kunst mit Schwerpunkt auf Material gegründet worden war. Bis dahin wurde das Konzept von ‚Design‘ – estnisch: *Disain* – weder im Rahmen der Ausbildung noch in der Praxis anerkannt und angewandt. Das unter Leitung von Bruno Tomberg entwickelte Curriculum richtete sich stärker auf die Umwelt und geeignete Methoden ihrer ganzheitlichen Gestaltung und stand damit im Gegensatz zum objektorientierten Produktdesign. Damit erweiterte sich das Verständnis von den Möglichkeiten des Designs ganz entscheidend. In den Jahren vor der Regatta wurde die Stadtlandschaft aus Designperspektive analysiert. Anlässlich der Baltischen Regatta 1979 wurden dann erste Gestaltungsideen getestet. Im Sommer 1980 erhielten das Stadtzentrum von Tallinn und der Stadtteil Pirita ein neues Erscheinungsbild, das mit neuartigen Mitteln erzeugt wurde. Ziel war es, die leeren Räume der Stadt mit voluminösen, aber transparenten Elementen zu füllen, was in starkem Kontrast zu früheren Strategien zur Dekoration der Stadt stand. Leichte architektonische und dekorative Formen aus Segeltuch verliehen der Stadt ein festliches Aussehen. Kioske und Verkehrsschilder wurden neugestaltet und für das Olympische Zentrum in Pirita ein neues Leitsystem entwickelt.

K a i L o b j a k a s

4.1a Urban Design-Element für die Olympiaregatta, Modell 1:4  
 Urban Design Group — Tiit Jürna<sup>(\*1953)</sup>,  
 Matti Öunapuu<sup>(\*1945)</sup>, Taimi Soo<sup>(\*1947)</sup>  
 Metall, Kunststoffgewebe  
 Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1978  
 Rekonstruktion 2022  
 Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn  
 (Das Objekt ist ausgestellt im Treppenhaus vor der Ausstellungshalle.)

Staubsauger <i>Saturnas</i> , 1965 Museum für Energie und Technik, Vilnius	3.1b
Staubsauger <i>Saturnas</i> , um 1968 Litauisches Kunstmuseum, Vilnius Entworfen wurde der <i>Saturnas</i> in einer Fabrik, die bereits zwei andere Staubsaugermodelle, den <i>Venta</i> und den <i>Neris</i> , produziert hatte. Nach Aussage der Ingenieure war ihnen zu diesem Zeitpunkt der amerikanische <i>Hoover Constellation</i> noch nicht bekannt. Gleichzeitig bestätigten sie die Industriespionage seitens der Sowjetunion. Der hier ausgetestete Staubsauger war ein Geschenk des Unternehmens an den Produktionsmanager Ivan Makmak zu dessen 40. Geburtstag. Makmak stiftete ihn dem Litauischen Kunstmuseum.	3.2b
Staubsauger <i>Saturnas</i> , 1975 Museum für Energie und Technik, Vilnius Der <i>Saturnas</i> diente nicht nur zum Staubsaugen: Wie die meisten sowjetischen Produkte sollte er mehrere Funktionen erfüllen, um seine Notwendigkeit zu rechtfertigen. „Mit dem neuen <i>Saturnas</i> -Staubsauger ist es einfach, zu reinigen, zu streichen und zu wässern“, heißt es in einer Werbebotschaft von 1963.	3.3b
Wandleuchte für das <i>Haus des Komponistenverbandes</i> Vytautas Edmunda Čekanauskas <sup>(1930–2010)</sup> Metallgehäuse des <i>Saturnas</i> , mit Kupfer überzogen Litauische Sozialistische Sowjetrepublik, 1966 Haus des Verbandes der litauischen Komponisten, Vilnius Eindrücke einer Reise nach Finnland inspirierten Vytautas Čekanauskas' Entwürfe für das gesamte Gebäude des Komponistenverbandes (1959–66). Für die Innenausstattung adaptierte er das Gehäuse des beliebten Staubsaugers <i>Saturnas</i> als Schirm für minimalistisch-moderne Kugelleuchten.	3.4b
Künstliche Aorta Venifrida Stasė Račkaiytė <sup>(1927–2022)</sup> Baumwolle, Synthetik Herstellung: Textilfabrik <i>Kaspinas</i> , Kaunas, 1960–64 Litauische Sozialistische Sowjetrepublik, 1960 Nationales Kunstmuseum M. K. Čiurlionis, Kaunas Die 1960 entworfene erste Gefäßprothese wurde auf einer umgebauten deutschen Bandwebmaschine aus der Zwischenkriegszeit hergestellt, hier zu sehen in einer Originalverpackung der Textildesignerin.	3.5b
Herrenkrawatte Venifrida Stasė Račkaiytė <sup>(1927–2022)</sup> Baumwolle, Synthetik Herstellung: Textilfabrik <i>Kaspinas</i> , Kaunas, 1960–70 Nationales Kunstmuseum M. K. Čiurlionis, Kaunas Künstliche Blutadern dienten als Vorlage für die Gestaltung der Krawatten. Die Designerin arbeitete an einer neuartigen Webtechnik, bei der sie das Prinzip des ‚umlaufenden‘ Schussfadens übernahm.	3.6b
Kurzfilm <i>Wussten Sie schon...?</i> Kamera: Antanas Blyža, Litauische Filmstudios Litauische Sozialistische Sowjetrepublik, 1962 Litauisches Zentrales Staatsarchiv, Vilnius	3.7b

# räume für experimente

## 4b

Die experimentelle Ausstellung *Ruum ja Vorm* (Raum und Form) fand erstmals 1969 in der Kunsthalle Tallinn statt und erlebte in den folgenden Jahren weitere Auflagen. Idee und Organisation stammten von den in der Künstlervereinigung der Estnischen SSR organisierten Designer:innen, die einem breiten Publikum aktuelle Probleme moderner Umweltgestaltung vermitteln wollten. Die Konzepte der Ausstellungen rund um ein zentrales Thema wurden jeweils von verschiedenen Designer:innen entwickelt. Spektakuläre Rauminstallationen veränderten die lichtdurchfluteten Räume der Kunsthalle auf kaum wiedererkennbare Weise. Experimentieren, Standardisieren und Individualisieren — das waren die Schlüsselbegriffe der ersten Ausstellung. Mit standardisierten Elementen sollten neue, nicht-standardisierte Lösungen entwickelt werden; etwa durch neue Formen, Materialien und Farben, die individuelle Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb des Standards eröffneten. Die als offener Vorschlag an Designer:innen und Besucher:innen gerichtete Präsentation führte zudem Recherche und Analyse als Teile des Designprozesses ein. In der ersten Ausstellung standen modulare Einheiten, mit denen komplex strukturierte Räume gestaltet werden konnten, im Fokus. Die zweite Ausstellung konzentrierte sich auf eine abstrakte Objekt-Raum-Gestaltung. Überwiegend wurden frühe Arbeitsstadien nicht realisierter Entwürfe präsentiert. Dies verstärkte den Assoziationsreichtum beim Betrachten und betonte eher den Drang zum Experiment anstatt Stereotypen zu schaffen. Die Ausstellung war als Labyrinth aus massiven Sperrholzwänden gebaut und gestattete aus unterschiedlichen Sichtachsen ganz verschiedene Ein- und Durchblicke in die einzelnen Räume. Der Gestalter hatte auf diese Weise versucht, die nach seiner Meinung zu statische Form der ersten Ausstellung zu vermeiden. Im Vergleich zu den beiden vorangehenden hatte die dritte Ausstellung *Inimene ja puhkus* (Mensch und Urlaub) die klarste Ausrichtung. Es wurden ausdrücklich nur funktionelle Lösungen präsentiert. Und obwohl sie immer noch einen unkonventionellen Blick in die Zukunft bot, schien die Ausstellung ihren innovativen Charme verloren zu haben. Das Interesse an der Ausstellungsreihe *Ruum ja Vorm* war groß, was sowohl die Besucherzahlen, die mediale Berichterstattung als auch die Kritik belegen. Lange blieb sie die einzige ihrer Art in der Sowjetunion und erlangte regional wie überregional Ansehen. Erstmals wurde mit diesen Ausstellungen die Bedeutung der Analysephase im Designprozess herausgestellt. Trotz ihres grundsätzlich experimentellen Charakters wurden in den Folgejahren zahlreiche der präsentierten Projekte realisiert und in die Praxis überführt.

K a i L o b j a k a s

## 4.1b Lichtobjekt mit Spiegel Helle Gans (\*1940) Holz, Plastik, Glas

Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1976  
Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn  
Dieses Objekt wurde für die dritte *Ruum ja Vorm* (Raum und Form) 1976/77 entworfen.

Urban Design-Element für die Baltische Regatta 1979  
Urban Design Group — Grafikdesign Tiit Jürna (\*1953),  
Leitung Matti Öunapuu (\*1945), Komposition und  
Entwurf Taimi Soo (\*1947), Baukonstruktion Jaan Port  
technische Zeichnung, Tinte auf Papier

4.2a

Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1978  
Stadtarchiv Tallinn

Die Ostsee-Regatta in Tallinn fand ein Jahr vor den olympischen Segelwettbewerben 1980 statt. Eine wichtige Gelegenheit, um Ideen für die Veranstaltungen im kommenden Jahr zu testen. Es wurden viele noch unbebaute Orte in Tallinn einbezogen, die nach einer umfassenden Analyse unter Designaspekten ausgewählt worden waren.

Urban Design-Elemente für die Baltische Regatta 1979  
Fotos

4.3a

Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1979  
Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn

Urban Design-Elemente für die Olympische Regatta 1980  
Fotos

4.4a

Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1980  
Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn

# 5a

In den 1970er Jahren erlebte die Innenarchitektur in der Slowakei einen beachtlichen Aufschwung. Das zunehmende Interesse der Architekt:innen an neuen Technologien zeigte sich in einem sogenannten Hightech-Stil. Am deutlichsten wird diese Tendenz wohl in der 1972 bis 1974 von Vojtech Vilhan und Ján Bahna ausgestatteten Regierungslounge im Flughafen Bratislava. Die Lounge musste in ein bestehendes, älteres Gebäude integriert werden. Diese Tatsache beeinflusste maßgeblich die Gestaltung des Raumes, der für den Empfang von Staatsgästen vorgesehen war. Die Architekten mussten engen Räumen mit unvorteilhaften Grundrissen ein modernes, repräsentatives Erscheinungsbild verleihen und einen Eindruck von räumlicher Weite erzeugen. Sie lösten dies mit einem völlig neuartigen Wandsystem, das nahtlos in Decken und Böden überging und so einen einheitlichen, grenzenlos erscheinenden Raum entstehen ließ. Ein besonders bemerkenswerter Aspekt war die Materialwahl: Vilhan entschied sich für moderne Materialien wie Edelstahl für die Verkleidung der Innenwände. Einen Kontrast zu dem technizistischen Konzept des Interieurs bildeten die hölzernen Wandreliefs des Bildhauers Vladimír Kompánek. Zu erwähnen sind auch die Probleme, mit denen Vilhan und Bahna konfrontiert waren. In den frühen 1970er Jahren kam es zu einem Mangel an Baumaterialien und architektonischen Gestaltungselementen, was im Fall der Regierungslounge zu der paradoxen Situation führte, dass nahezu alle Hightech-Details und Spezialteile der futuristischen Innengestaltung schließlich vom Zentrum für Kunstgewerbe in Bratislava von Hand gefertigt wurden. Obwohl die Lounge in professionellen Kreisen sehr gelobt wurde, beschloss man Ende 2014, sie abzubauen. Daraufhin rief das Slowakische Designzentrum eine Initiative zur Rettung dieses einzigartigen Interieurs ins Leben; inzwischen wird es dort aufbewahrt. So konnte die Regierungslounge, im Gegensatz zu vielen verloren gegangenen Innenausstattungen, vollständig für künftige Generationen bewahrt werden.

Klára Prešnajderová

**5.1a** Interieur der Regierungslounge im Flughafen Bratislava Airport, 1974  
Vojtech Vilhan<sup>(1925–1988)</sup> in Zusammenarbeit mit  
Ján Bahna<sup>(\*1944)</sup>  
s/w-Foto

Tschechoslowakei, 1974  
Slowakische Nationalgalerie, Bratislava

**5.2a** Segmente des runden Tisches in der Regierungslounge im Flughafen Bratislava  
Vojtech Vilhan<sup>(1925–1988)</sup> in Zusammenarbeit mit  
Ján Bahna<sup>(\*1944)</sup>  
Holz

Herstellung: Zentrum für Kunstgewerbe, Bratislava, Tschechoslowakei, 1972–73  
Slowakisches Designzentrum/Slowakisches Designmuseum, Bratislava  
Mit seiner minimalistischen Form und der weißglänzenden Oberfläche korrespondierte der maßgeschneiderte Rundtisch mit der Gestaltung der Sessel-Rückenlehnen und fügte sich harmonisch in das gesamte Interieur der Regierungslounge ein.

<p>Blick in die Ausstellung <i>Ruum ja Vorm</i> (Raum und Form) I, 1969 Ausstellungsgestaltung: Eha Reitel, Maia Laul, Kärt Voogre, Saima Veidenberg Objektentwürfe: Bruno Tomberg<sup>(1926–2011)</sup> Fotos: Boris Mäemets Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1969 Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn</p>	4.2b
<p>Blick in die Ausstellung <i>Ruum ja Vorm</i> (Raum und Form) II, 1972 Ausstellungsgestaltung und Möbelentwürfe: Bruno Tomberg<sup>(1926–2011)</sup> Fotos: Boris Mäemets Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, Sowjetunion, 1972 Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn</p>	4.3b
<p>Stuhl Y Bruno Tomberg<sup>(1926–2021)</sup> Holz, Textil Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1972 Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn Der Stuhl wurde für die zweite <i>Ruum ja Vorm</i> (Raum und Form) 1972 entworfen. Die 1969 gegründete Ausstellungsreihe erkundete die experimentellen Potenziale von Design.</p>	4.4b
<p>Modulares Sitzelement Bruno Tomberg<sup>(1926–2021)</sup> Holz, Leder</p>	4.5b
<p>Modulares Tischelement Bruno Tomberg<sup>(1926–2021)</sup> Holz Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1969 Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design, Tallinn Die modularen Sitz- und Tischelemente waren Teil der ersten Ausstellung <i>Ruum ja Vorm</i> (Raum und Form) im Jahr 1969. Die Reihe wurde bis zum Jahr 1989 fortgesetzt.</p>	4.6b
<p>Ausstellung <i>Ruum ja Vorm</i> (Space and Form) I, 1969 Kurzfilm, 1 Minute Ministerium für Kultur, Estnische Sozialistische Sowjetrepublik, 1969 Estnisches Filmarchiv</p>	4.7b



# slowakisches design und kunsthandwerk im wohnbereich

## 5b

Während der sozialistischen Periode in der Slowakei, insbesondere in der Zeit der ‚Normalisierung‘, die nach 1968 begann, eröffneten Design und angewandte Kunst einen Raum, in dem man — mit stillschweigender Billigung des Regimes — mit mehr Freiheit und Offenheit arbeiten konnte. Zugleich galten Designer:innen im schwerfälligen Apparat der sozialistischen Planwirtschaft häufig als Faktor, der den Produktionsprozess verkomplizierte. Auch wenn die Relevanz des Berufs offiziell anerkannt war, blieb die Zusammenarbeit mit der Industrie in der Realität eher sporadisch und begrenzt. Die alternative Strategie vieler Designer:innen war es daher, innerhalb der Grenzen der offiziellen Strukturen vorrangig individuell zu produzieren, was zu Einzelstücken und Miniserien führte. Wer in der sozialistischen Slowakei ein exklusives Einzelstück für seine Wohnung erwerben wollte, hatte zwei Möglichkeiten. Vorausgesetzt man fertigte sie nicht selbst an, konnte man künstlerische und kunsthandwerkliche Objekte in einem der *Dielo*-Geschäfte erwerben, einer von der Slowakischen Kunststiftung geleiteten Handelskette. Modernes Design, das mit traditionellen Handwerkmethoden hergestellt wurde, konnte man im Handwerkszentrum für Volkskunst kaufen, das ebenfalls über eigene Geschäfte verfügte. Wer in der Hauptstadt wohnte, hatte zudem die Möglichkeit, bei einer der unregelmäßig stattfindenden opulenten Nationalausstellungen für Kunsthandwerk und Industriedesign innovative, formschöne Gegenstände für die eigene Wohnung zu erwerben. Kerzenhalter und Möbel von Viktor Holešťák-Holubár sind Beispiele für dieses individualisierte, einzigartige Design in der slowakischen Wohnkultur der 1950er bis 1970er Jahre. Holubár fertigte seine Objekte oft in Zusammenarbeit mit den Werkstätten des Zentrums für Kunstgewerbe in Bratislava, einer für kreative Gestaltung öffentlicher Innenräume zuständigen staatlichen Einrichtung. Das Zentrum war auch an der Ausstattung der Flughafenlounge beteiligt.

Viera Kleinová

### 5.1b Drei Kerzenleuchter

Viktor Holešťák-Holubár (1926–1989)  
Walnussholz, Mahagoni, Messing

Herstellung: Zentrum für Kunstgewerbe, Bratislava, Tschechoslowakei, 1964–65  
Slowakische Nationalgalerie, Bratislava  
Holubárs Leuchter sind ein assoziativ-kreativer Ausdruck, eine skulpturale Botschaft und ein Symbol für Heimat. Anthropometrisch und streng geometrisch, kommunizieren sie durch ihre rhythmische Bewegtheit und die symbolische Sprache des Ornaments. Gleichzeitig waren sie Testobjekte für Holubárs künstlerische und technologische Erfindungen.

<p>Sessel für die Regierungslounge im Flughafen Bratislava Vojtech Vilhan (1925–1988) in Zusammenarbeit mit Ján Bahna (*1944) Leder, Holz, Metall Herstellung: Zentrum für Kunstgewerbe, Bratislava, Tschechoslowakei, 1972–73 Slowakisches Designzentrum/Slowakisches Designmuseum, Bratislava Für die repräsentative Ausstattung der Regierungslounge im Flughafen Bratislava wurde eine Serie unterschiedlich hoher, runder Ledersessel mit Rückenlehnen aus Bugholz exklusiv angefertigt.</p>	5.3a
<p>Raumteiler für die Regierungslounge im Flughafen Bratislava Vladimír Kompánek (1927–2011) Holz, <i>Umakart</i> (in der DDR bekannt als <i>Sprelacart</i>) Herstellung: Zentrum für Kunstgewerbe, Bratislava, Tschechoslowakei, 1972–73 Slowakisches Designzentrum/Slowakisches Designmuseum, Bratislava Die weißen Wandreliefs übernahmen eine räumliche Trennfunktion. Zugleich bildeten sie mit ihrer Neuinterpretation von volkstümlichen Motiven einen poetischen Kontrast zum technoiden Gesamteindruck des Interieurs.</p>	5.4a
<p>Interieur der Regierungslounge im Flughafen Bratislava Airport Vojtech Vilhan (1925–1988) in Zusammenarbeit mit Ján Bahna (*1944) s/w-Fotos Tschechoslowakei, 1974 Slowakisches Designzentrum/Slowakisches Designmuseum, Bratislava Farbfotos: Gabriel Kuchta, 2014 Mit freundlicher Genehmigung von SME und Gabriel Kuchta</p>	5.5a

Stuhl  
 Viktor Holešák-Holubár (1926–1989)  
 Holz  
 Tschechoslowakei, 1961  
 Slowakisches Designzentrum/Slowakisches Designmuseum, Bratislava  
 Dieses Modell eines einfach konstruierten Massivholzstuhls, hier wahrscheinlich das Originalstück des Designers, durchlief mehrere Entwurfsphasen: Holešák-Holubár reduzierte nach und nach die volkstümliche Ornamentik, bis nur noch die Zapfenverbindung als einziges dekoratives Element übrig blieb.

5.2b

Viktor Holešák-Holubár  
 Foto von Magdaléna Robinsonová (1924–2006)  
 Tschechoslowakei, 1966–67  
 Slowakische Nationalgalerie, Bratislava

5.3b

# atmosphären gestalten

## 6a

Das von dem Architektenpaar Věra Machoninová and Vladimír Machonin entworfene Hotel *Thermal* in Karlsbad ist ein herausragendes Beispiel für Innenarchitektur im öffentlichen Raum. Der 1964 im Stil des frühen Brutalismus entworfene Komplex als Filmfestival- und Spa-Hotel wurde bis 1977 fertiggestellt. In den 1960er Jahren waren die Machonins äußerst erfolgreich. Als sie jedoch 1968 die Besetzung der Tschechoslowakei kritisierten, wurden sie aus der offiziellen Architekturszene ausgeschlossen und erhielten anschließend keine staatlichen Aufträge mehr. Im Hotel *Thermal* gehen Struktur, Materialien und Ausstattung eine Symbiose ein und formen eine einzigartige Einheit aus Architektur, Innenarchitektur und Umgebung. Der an einer Flussbiegung der Teplá gelegene Hotelurm stellt mit seinem horizontalen Sockel einen Kontrapunkt zur historischen Altstadt von Karlsbad dar. Weitläufige, halboffene Terrassen mit öffentlich zugänglichen Passagen und hohen Fenstern charakterisieren den dreigeschossigen Sockel, in dem ein Kino und zwei Konferenzsäle untergebracht sind. Seine drei zylindrischen Formen nehmen das Mäandern des Flusses auf und verleihen der Raumkomposition eine besondere Dynamik. Der schlank angelegte Hotelurm mit 280 Zimmern sollte nach Auffassung der Architekten die Stadtsilhouette ‚organisch‘ vervollständigen. Spa-Bereich, Außenpool und Café sind in den Hügel über dem Hotel eingelassen und eröffnen einzigartige Blicke auf die Stadt.

Im Inneren entfaltet sich eine künstliche Landschaft; jeder Raum erzeugt durch seine Farben, Formen und Materialien eine atmosphärische und sinnliche Wirkung. Die Raumteiler bestehen aus für den Außenbau typischen Baustoffen wie Waschbeton-Paneelen sowie rotbemalten Holzpaneelen, Glaswänden und gläsernen Hydrokultur-Vitrinen. Der zentrale Kinosaal für 1.200 Zuschauer ist mit akustischen Schiefer-Paneelen ausgestattet, die an Bergpanoramen erinnern. Künstlerische Glasinstallationen von René Roubíček — ein gläserner Säulenbrunnen (bekannt als ‚Glaswald‘), funkelnde Glaslüster und ‚Pilz‘-Lampen im Restaurant — steigern den Eindruck des Fragilen. Eine künstliche Sonne aus massiven Glasröhren setzen Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová in die kühle, weiß-blaue Einrichtung des Kinofoyers. Das Architektenpaar ließ Möbel in kräftigen Farben (Orange, Rot, Blau, Weiß, Grün) anfertigen, zum Beispiel die hohen Lehnstühle auf drehbaren Metallfüßen für die Hotellobby und niedrige Polsterstühle ohne Armlehnen für die Cafés, Restaurants und Foyers. Helena Huber Doudová

6.1a Wettbewerbsentwürfe für das Hotel *Thermal*  
 Außenansicht, Haupt-Auditorium, Etagenpläne, Mezzanine  
 Věra Machoninová (\*1920), Vladimír Machonin (1920–1990)  
 Ausdruck auf Papier

Tschechoslowakei, 1964  
 Nationalgalerie Prag

Den offenen Wettbewerb für den Entwurf eines Kur- und Festivalhotels in Karlsbad gewannen die Machonins mit ihrem prächtigen frühbrutalistischen Entwurf mit dem charakteristisch auskragenden Volumen des Kinosaals.

# die geburt der plattenbau-kultur



In der Phase der ‚Normalisierung‘ nach dem Einmarsch von Truppen des Warschauer Pakts in der Tschechoslowakei versuchte der nicht-reformistische Flügel der Kommunistischen Partei, seine Macht mit politischen Säuberungen, Wiedereinführung der Zensur, dem Verbot von politischen Organisationen und Interessengruppen zu konsolidieren. Dies führte zu einer kollektiven Resignation in der Gesellschaft, noch verschärft durch eine große Auswanderungswelle. Eine Strategie des kommunistischen Regimes, um die aufgeheizte politische Stimmung zu beruhigen und die Bevölkerung von den politischen Ereignissen abzulenken, war die Förderung von Konsum und besserer Verfügbarkeit von Wohnraum. Die Möglichkeit, die eigene Wohnung zu kaufen, verband sich mit der unausgesprochenen Aufforderung, sich loyal gegenüber der Kommunistischen Partei zu verhalten und jegliche Kritik zu unterlassen.

Das exponentielle Wachstum des Wohnungsbaus wurde durch die technologische Entwicklung der Plattenbauweise begünstigt. In sehr kurzer Zeit konnte Wohnraum für ein Drittel der tschechoslowakischen Bevölkerung geschaffen werden. Die Plattenbausiedlungen unterschieden sich so deutlich von allem bisher Gebauten, dass Fachleute aus Architektur, Stadtplanung, Industrie, Soziologie und Psychologie sowie allen voran die Bewohner:innen selbst alles taten, um aus den neuen Wohnanlagen lebenswerte Orte zu machen.

Aufgrund der großen Zahl an Wohnungen bedurfte es der Kooperation mit anderen Industriezweigen, die Möbel, Textilien und Küchengeräte lieferten. Das Ineinandergreifen von neuer Bauweise und massenhaftem Bezug neuer Wohnräume brachte das neuartige Phänomen der Plattenbau-Kultur hervor: einen Lebensstil, der alle positiven und negativen Aspekte des Lebens in einer Plattenbau-Wohnung in sich vereinte. Das Wohnzimmer wurde zu dem Raum, dem man die meiste ‚ästhetische Sorgfalt‘ widmete, nicht zuletzt wegen seiner repräsentativen und sozialen Funktion. Sein Herzstück bildete das Fernsehgerät, das 1976 in 98 % der tschechoslowakischen Haushalte vorhanden war. Ein weiteres Statussymbol und Beleg für gesellschaftliches Ansehen war — neben Fernseher und Auto — die das Wohnzimmer dominierende Schrankwand.

Rostislav Koryčánek

Plakate von Möbelausstellungen der 1950er und frühen 1960er Jahre<sup>[6.1b–6.5b]</sup> Standardisierung und Typisierung in der Bautechnik gehörten zu den wohnungspolitischen Lösungen der Nachkriegszeit, um den Bau von Wohnraum zu vereinfachen und zu beschleunigen. Das schloss auch die Serienproduktion von Möbeln ein: Systemmöbel entsprachen am ehesten den Anforderungen der Massenproduktion und dem Wunsch nach einer fortschrittlichen Gestaltung von Stauraum für kleine, mittlere und große Wohnungen. Denn diese Möbel erlaubten Variabilität und eine individuelle, auf den jeweiligen Raum abgestimmte Anordnung. Die ersten Systemmöbel wurden in den *Uměleckoprůmyslové závody* (Kunstgewerbliche Betriebe) produziert, die der Architekt Jan Vaněk<sup>(1891–1962)</sup> 1921 in Brünn (Brno) gegründet hatte. Damals war die Massenfertigung von Möbeln nicht üblich, das meiste wurde nach Auftrag gefertigt. Die Brünnener Fabrik produzierte als erste in Serie und war vor dem Zweiten Weltkrieg der größte Möbelhersteller in Mitteleuropa. Nach der kommunistischen Machtübernahme im Februar 1948 wurde die Möbelherstellung verstaatlicht. *Uměleckoprůmyslové závody* bildete das

Gästezimmer im Hotel <i>Thermal</i> Věra Machoninová <sup>(*1920)</sup> , Vladimír Machonin <sup>(1920–1990)</sup> Ausdruck auf Papier Tschechoslowakei, 1970er Jahre Spa Hotel Thermal, Karlovy Vary Der Grundriss eines Hotelzimmers im schlanken Turm zeigt die Einrichtung und die Platzierung der vom Architektenpaar entworfenen Möbelstücke — mit besonderem Fokus auf dem roten Ohrensessel.	6.2a
Ohrensessel für das Hotel <i>Thermal</i> Věra Machoninová <sup>(*1920)</sup> , Vladimír Machonin <sup>(1920–1990)</sup> Lackleder, Metall Tschechoslowakei, ca. 1977 Spa Hotel Thermal, Karlovy Vary Für die Hotelloobby wurde ein skulptural gestalteter Sessel auf einem drehbaren Mittelfuß konzipiert. Der Polstersessel mit gondelförmiger Lehne und Armstützen war in Rot oder Blau bezogen.	6.3a
Restaurantstuhl für das Hotel <i>Thermal</i> Věra Machoninová <sup>(*1920)</sup> , Vladimír Machonin <sup>(1920–1990)</sup> Lackleder, Textil, Metall Tschechoslowakei, ca. 1977 Spa Hotel Thermal, Karlovy Vary Der niedrige Polster-Drehstuhl ohne Armlehnen wurde in verschiedenen Farben und Höhen entworfen. Eine orangefarbene Ausführung war für die Inneneinrichtung des Aussichtscafés gedacht, die beigefarbene für Restaurant und Hotelzimmer.	6.4a
Tischleuchten („Pilzlampen“) für den Speisesaal im Hotel <i>Thermal</i> René Roubíček <sup>(1922–2018)</sup> Glas Tschechoslowakei, ca. 1977 Spa Hotel Thermal, Karlovy Vary	6.5a
Hotel <i>Thermal</i> , 1977 Jaroslav Franta <sup>(1934–2020)</sup> Fotos Tschechoslowakei, 1977 Privatsammlung Ondrej Franta Die Fotografien, entstanden unmittelbar nach Fertigstellung des Hotels, vermitteln Eindrücke der dichten Atmosphären im öffentlichen Innenbereich — erzeugt durch leuchtende Farben und die spektakulären Glasobjekte in Foyer, Restaurant und im roten Konferenzsaal.	6.6a
<i>Rendezvous in Carlsbad</i> , Film Regie: Ivo Paukert <sup>(1931–2013)</sup> Česká televize, Tschechoslowakei, 1980	6.7a
Gläserne Säulen („Glaswald“) im Hotel <i>Thermal</i> René Roubíček <sup>(1922–2018)</sup> Glas, Stahl Tschechoslowakei, ca. 1977 Spa Hotel Thermal, Karlovy Vary Die spektakuläre Glasfontäne wurde erstmals auf der Expo '67 in Montreal ausgestellt. Eine Variante stellte Roubíček für das Hotel <i>Thermal</i> her.	6.8a

Zentrum des Verbands der Möbelhersteller, zu dem weitere Fachunternehmen wie *Jitona Soběslav*, *UP závody Rousínov*, *Interiér Prag*, *Tusculum Bučovice*, *Thonet* in Bystřice pod Hostýnem, *Kovona* in Lysá nad Labem und andere gehörten. Eine Reihe von Werbeplakaten aus den späten 1950er und frühen 1960er Jahren, die Ausstellungen der neuesten Sitz-, Einbau- und Kunststoffmöbel bewerben, illustriert diese Zeit.

Ausstellungsplakat *Kunststoff – Material und Nutzung*  
Jaroslav Šusta<sup>(\*1927)</sup>  
Papier

6.1b

Kunstgewerbemuseum Brno, 23.11.1958–1.1.1959, Tschechoslowakei, 1958  
Mährische Galerie in Brünn

8. Ausstellung für Industriedesign *Wohnkultur*  
Jan Rajlich Sr.<sup>(1920–2016)</sup>  
Papier

6.2b

Regionale Kunstgalerie Gottwaldov (Zlín), Tschechoslowakei, Mai/Juni 1982  
Mährische Galerie in Brünn

In den 1930er Jahren entwickelte sich die Stadt Zlín zur Wiege des Industriedesigns in der Tschechoslowakei. 1939 wurde dort eine Kunsthochschule mit einem gut durchdachten Bildungskonzept gegründet, das fortschrittliche Unterrichtsmethoden wie am Bauhaus einsetzte. Initiator und Förderer war die Firma *Baťa*, nicht zuletzt, um den eigenen Bedarf zu decken. Der Designer Zdeněk Kovář übernahm 1947 das Konzept der *Baťa*-Kunsthochschule und gründete eine Abteilung für Maschinen- und Werkzeugdesign in Zlín. Zwölf Jahre später wurde sie, mit dem Standort Zlín (damals Gottwaldov), als Fakultät in die Prager Akademie für Kunst, Architektur und Design integriert.

1968 war die Regionale Kunstgalerie Zlín Gastgeberin der Biennale für Industriedesign. Zuständig für den visuellen Auftritt dieser Ausstellungen war in den 1970er und 1980er Jahren der Maler und Grafikdesigner Jan Rajlich, Gründer und Organisator der Brünner Biennale für Grafikdesign. Mit seinen Entwürfen wollte er eine einheitliche visuelle Form für Plakate, Ausstellungskataloge und andere Printprodukte einführen. Dieses Plakat lädt zum Besuch der 8. Ausstellung für Industriedesign in Zlín ein, die sich der Wohnkultur widmete.

Ausstellungsplakat *Einbaumöbel für gutes Wohnen*  
Duňa Böhmová-Civínová<sup>(\*1919)</sup>  
Papier

6.3b

Julius-Fučík-Park für Kultur und Freizeit, 7.6.–29.6.1960  
Prag, Tschechoslowakei, 1960  
Mährische Galerie in Brünn

Ausstellungsplakat *Neue Materialien – Neue Produkte*  
Jan Moravec<sup>(\*1923)</sup>  
Papier

6.4b

Ausstellungshalle Brünn, Pavillon H, 23.5.–12.6.1959, organisiert vom Ministerium für Konsumgüterindustrie, Tschechoslowakei, 1959  
Mährische Galerie in Brünn

Ausstellungsplakat *Möbel und Wohnung* mit einer Produktionsübersicht für 1960  
Jan Moravec<sup>(\*1923)</sup>  
Papier

6.5b

Julius-Fučík-Park für Kultur und Freizeit, 28.8.–27.9.1959  
Prag, Tschechoslowakei, 1959  
Mährische Galerie in Brünn

6.6b Tischleuchte

Štěpán Tabery<sup>(\*1929)</sup>  
Buntglas

Herstellung: *Osvětlovací sklo*, Košťany und Teplice, Tschechoslowakei, 1970er Jahre  
Mährische Galerie in Brünn

Der Designer Štěpán Tabery blieb zeit seines Lebens dem Staatsunternehmen *Osvětlovací sklo* (Beleuchtungsglas) verbunden. Die Glashütte in Košťany spezialisierte sich bei der Herstellung von Buntglas auf die Triplex-Opal-Technologie, bei der eine Grundschicht aus opakem Glas mit einer mittleren aus Klarglas und einer oberen aus Buntglas überfangen wird. Die dreifache Schichtung erzeugt eine einzigartige samtstimmende Oberfläche. Taberys Leuchten waren wegen ihrer eleganten Form und beeindruckenden Lichteffekte äußerst gefragt. Am gebräuchlichsten für die oberste Schicht waren die Farben Dunkelrot und Orange. Es wurden aber auch Leuchten in Gelb oder Violett hergestellt.

6.7b Tischleuchte L 194

Josef Hůrka<sup>(1920–1993)</sup>  
Metall

Herstellung: *Napako*, Lidokov, Tschechoslowakei, 1960er Jahre  
Mährische Galerie in Brünn

6.8b Stehleuchte

Josef Hůrka<sup>(1920–1993)</sup>  
metal

Herstellung: *Napako*, Lidokov, Tschechoslowakei, 1970er Jahre  
Mährische Galerie in Brünn

Josef Hůrkas berufliche Laufbahn ist vor allem mit der 1919 gegründeten Genossenschaft für Metallverarbeitung *Napako* verbunden, für die er anfangs vor allem Elektrogeräte entwarf. Nachdem diese aus dem Programm genommen wurden, verlegte sich Hůrka auf Leuchten. Deren Gestalt passte er erfolgreich an die Produktionsmöglichkeiten der Genossenschaft an. Von organischen Formen ging er zu Elementarformen wie Zylinder, Kegel oder Halbkugel über. Die metallenen Lampenschirme wurden ebenso wie die Metallgestelle mit – zumeist leuchtend rotem, weißem oder gelbem – Einbrennlack überzogen. Obwohl das technische Potenzial der Genossenschaft den Rahmen für die neue Lampenkollektion vorgab, konnte diese mit den neuen Trends mithalten, die weltweit Fuß fassten. Die Leuchtkörper für Hůrkas Entwürfe wurden von *Lidokov* in Boskovice hergestellt. Hůrkas Leuchten waren nicht nur in der Tschechoslowakei beliebt, sondern wurden auch gewinnbringend exportiert.

6.9b Tischleuchte

Karel Volf  
Opalglass

Herstellung: *Osvětlovací sklo*, Valažské Meziříčí, Tschechoslowakei, 1970er Jahre  
Mährische Galerie in Brünn

Leitsystem für eine städtische Einrichtung in der Siedlung Brno-Kohoutovice  
Gestaltung: unbekannt  
Leuchtkästen mit Piktogrammen

6.10b

Tschechoslowakei, frühe 1980er Jahre  
Mährische Galerie in Brunn

Neben Horten, Kindergärten, Schulen, Gesundheitszentren, Postamt, Restaurants und Begegnungstätten gehörten auch Einkaufs- und Dienstleistungszentren zu den städtischen Einrichtungen in den Plattenbausiedlungen. Bisweilen wurden sämtliche Einrichtungen für den Grundbedarf in einstöckigen Mehrzweckgebäuden untergebracht, den Stadtteilzentren. Sie waren nicht nur Einkaufszentren, sondern wurden zu typischen Wahrzeichen, in deren Umkreis sich das öffentliche Leben abspielte. Zwar entsprach das Erscheinungsbild dieser Bürgerzentren zu meist festen Standards, dennoch gibt es viele überzeugende Beispiele für eine gelungene Zusammenarbeit von Architekt:innen und Designer:innen.

Schrankwand *Radikál*

Gerald Neusser (\*1929)

Massivholz, Furnier, Spanplatte, Glas

6.11b

Herstellung: *Interiér Praha*, Tschechoslowakei, 1971

Mährische Galerie in Brunn

Der Architekt Gerald Neusser war auch ein hervorragender Möbeldesigner. Als solcher war er überwiegend für das Staatsunternehmen *Interiér* tätig. Geschickt verbanden seine Entwürfe die technischen Anforderungen der Möbelproduktion mit Forschungsergebnissen zu soziologischen und psychologischen Aspekten des Wohnens. In seinen Arbeiten manifestieren sich starke künstlerische Ausdruckskraft und innovative Formgebung. Das Design der Schrankwand *Radikál*, bei der er auf natürliche Materialien verzichtete und die ästhetische Wirkung auf dem Kontrast zwischen Furnierrahmen und den reinweißen Oberflächen der Laminatpaneel aufbaute, ist ein bemerkenswertes Beispiel dafür.

Im Produktkatalog zur Einführung von *Radikál* schrieb Neusser: „Lösungsmodelle für Wohnräume und deren Ausstattung entstehen aus dem Kontext sozialer und kultureller Bedürfnisse. Insbesondere wenn das Leben unter Bedingungen zwischen traditionellen Lebensstilen, gesellschaftlicher Repräsentation und Anforderungen der Hygiene stattfindet und die Zeit von denen, die arbeiten, und denen, die zur Schule gehen, zwischen Privatleben und Haushalt eingeteilt werden muss. Wenn unsere Wohnung gleichermaßen Arbeitsraum, Werkstatt, sozialer Raum, ‚Kino‘, ‚Bügelzimmer‘ und Debattierklub sein und zugleich ein Ort bleiben soll, der uns am Herzen liegt, dann müssen wir uns alle dafür einsetzen und Raumaufteilung, Möbel und Hausrat entsprechend gestalten.“

# wohnen versus leben

7  
a+b

Unser Fokus liegt auf zwei emblematischen Phänomenen der ehemaligen Ungarischen Volksrepublik: auf den Raumteilern der 1960er Jahre und dem interdisziplinären ‚Standardküchen-Projekt‘ der 1970er Jahre. Diese Beispiele verdeutlichen die Atmosphäre, die aus der Mangelwirtschaft und der Isolation der ersten Jahrzehnte der sowjetischen Hegemonie erwuchs.

Nach der Unterdrückung des ungarischen Volksaufstands von 1956 durch die Sowjetunion und den darauf folgenden Vergeltungsmaßnahmen setzte die neu installierte Kádár-Diktatur auf die Bildung eines freizügigeren Regimes, unter dem sich der ungarische Lebensstandard langsam verbesserte. Das Regime verbot jedoch jede Form der kommunalen Organisation. Der Aufbau von Gemeinschaften konnte nur unter der Kontrolle der staatlichen Behörden erfolgen. Infolgedessen begann sich die Gesellschaft allmählich zu atomisieren, da ihre Mitglieder gelernt hatten, dass es sich nicht lohnte, gemeinsam aufzubegehren, und dass alles außerhalb des privaten Bereichs ausschließlich der staatlichen Gerichtsbarkeit unterliegt.

Mit der Errichtung des Eisernen Vorhangs wurde die Bewegungsfreiheit Richtung Westen abgeschafft. Die Regierungspartei zerschnitt das Gefüge der Gesellschaft in disparate Realitäten, was sich in den Betonwohnblöcken widerspiegelte, die das Stadtbild prägten. Besonders in der Hauptstadt und den größeren Industriestädten wurden Siedlungen gebaut. Ein Großteil der Gesellschaft gab sich mit sicherem Wohnraum zufrieden. György Petri, einer der talentiertesten oppositionellen Dichter der Zeit, bezeichnete die Wohnanlagen auf seine typisch ironische Weise als ‚zehngeschossige Startrampe‘ und ‚Arbeitskräfte-Schleuder‘. In der idealistischen Vorstellung sollten die Siedlungen soziale Unterschiede ausgleichen und allen Einwohner:innen den gleichen Lebensstandard gewährleisten. In der Praxis funktionierte die Theorie jedoch nicht. Die Wohnanlagen zersetzten zunehmend das Leben der Bewohner:innen. Das sprichwörtliche Verbauen des Horizonts sorgte dafür, dass die Menschen nach und nach um ihre privaten Lebensräume Mauern hochzogen und Zäune errichteten. So erhielt der Vorhang im Ungarn der 1960er Jahre geradezu sinnbildlichen Charakter. Von den späten 1950er bis in die frühen 1960er Jahre schossen sowohl im privaten wie im öffentlichen Raum Trennwände wie Pilze aus dem Boden.

Das Wandmotiv, das Grenzen bezeichnet, wurde zu einem typischen Element der visuellen Welt. Nicht nur in Form haptischer Trennwände, auch in zweidimensionalen Kunstwerken traten die klastrophobischen Motive in Erscheinung. In den hier vorgestellten textilen Arbeiten, die von dunklen Farbtönen dominiert werden, finden sich Motive räumlicher Trennungen in Form von Mauern, Gittern oder abgetrennten Lebensräumen. Anhand unserer Forschungen können wir den Einfluss der Sozialpolitik der damaligen Zeit auf das Design der verschiedenen öffentlichen und privaten Lebensräume nachweisen. Dabei projizierten nicht nur die zentralen Staatsorgane die Klastrophobie der 1960er Jahre in diese Räume, auch andere Teile der Gesellschaft reproduzierten diese Mauern mit ihren Raumteilern und Heimtextilien.

Offenbar in Zusammenhang mit den Ereignissen des Jahres 1968 — dem ‚Prager Frühling‘ und den Studentenrevolten in Paris — lockerten sich die Gitterstrukturen in zweidimensionalen Bildwerken allmählich; organische Formen und eine hellere Farbpalette tauchten auf.

Die Organisatoren des ‚Standardküchen-Projektes‘ wollten die Küchen der Großsiedlungen durch eine umfassende Reform von Einbaumöbeln, Haushalts- und

Küchengeräten lebenswerter gestalten. Dabei bezogen sie auch Vertreter:innen von Industrie und Handel in den Arbeitsprozess ein. Es lag nicht an den Designer:innen, dass ihr Vorhaben scheiterte und erst von der Nachwelt als utopischer Traum interpretiert wurde.

Judit Horváth, Melinda Farkasdy, Rita Komporday

Wandteppich *Sozialistisches Ungarn*  
Károly Plesnivý (1930–1984)  
Wolle, gewebt

7.1a

Herstellung: Gobelin-Werkstatt der *Iparművészeti Vállalat* (staatliches Designunternehmen)

Ungarn, 1960

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Textil, Budapest

In den 1960er Jahren erlebte der Wohnungsbau in Ungarn einen regelrechten Boom. Auf dem Teppich sind Arbeiter auf einem Baugerüst abgebildet – ein typisches Motiv dieser Zeit.

Wandbehang

László Pécsi (1929–1986)

Baumwollgarn, Wolle, geknüpft mit Ghiordesknoten (auch symmetrischer oder türkischer Knoten)

7.2a

Ungarn, 1965

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Textil, Budapest

In den 1960er Jahren waren bei der jüngeren Generation Wandbehänge mit nicht-figurativen, abstrakten Motiven sehr beliebt, wobei geometrische Formen gegenüber organischen bevorzugt wurden. Industriedesigner:innen, Kunstgewerbler:innen und andere Künstler:innen gestalteten Entwürfe, die anschließend industriell gefertigt wurden.

Wandteppich

Gizella Solti (1931–2015)

Wolle, gewebt

7.3a

Ungarn, 1960

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Textil, Budapest

Vor allem in der Hauptstadt und den großen Industriestädten wurden große Neubausiedlungen errichtet. Der Teppich zeigt einen Arbeiter als Helden der Zeit mit einer roten Flagge als Symbol des Kommunismus und der Fabrik als Symbol der Zukunft im Hintergrund. Zugleich schwingt eine leise Ironie mit: Würde das Bildmotiv zum Leben erweckt werden, stünde am Ende des Arbeitsprozesses eine gewaltige Mauer zwischen Betrachtenden und Erbauer:innen.

Vorhang

Irén Bódy (1925–2011)

Leinwand, bedruckt

7.4a

Ungarn, 1959

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Textil, Budapest

Beim Ausstatten moderner Wohnungen spielten bemalte und bedruckte Textilien eine zunehmend größere Rolle. Bereits bei der Planung von Gebäuden dachten moderne Architekt:innen darüber nach, wie Textilien, Vorhänge, Teppiche, Kissen und Decken in den platzsparend und variabel möblierten Wohnungen für eine persönliche Handschrift und gemütliche Atmosphäre sorgen könnten. Aus neuen Bedürfnissen der Bewohner:innen entstanden zum Beispiel die abgeteilte Essecke, die abgeschirmte Nische für den arbeitenden Vater oder das spielende Kind. Hierfür eigneten sich gemusterte Vorhänge meist am besten.

7.5a Lehnstuhl

Sándor Mikó (1927–2014)

Nussbaum, Plüsches, gepolstert

Ungarn, 1969

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Möbel, Budapest

Der 1969 entworfene Sessel gehörte in den 1970er Jahren zur Ausstattung der am Budapester Bem Kai gelegenen Bar *Te + Én eszpresszó* (Du und Ich – Espresso). Er setzt sich aus vier quadratischen Paneelen zusammen und steht auf vier Kuben aus Walnussholz. In ihm verbindet sich der Charme handgefertigter Möbel mit dem geometrischen Charakter eines kohärenten, gut durchdachten Designs. Die Formensprache des Stuhls zeigt deutlich dessen doppelte Funktionalität: als stabile Stütze einerseits, als trennendes Element andererseits.

7.6a

Bar *Te + Én eszpresszó*, Bem rakpart 30 / Csalogány utca

Budapest, Ungarn, 1972

FORTEPAN <https://fortepan.hu/> Nr. #15896 / Tamás Urbán

7.1b

Kochtopf *Cora* – ‚Standardküchen-Projekt‘

7.2b

Kochtopf *Cora* mit Deckel – ‚Standardküchen-Projekt‘

7.3b

kleine Platte – ‚Standardküchen-Projekt‘

7.4b

Stieltopf – ‚Standardküchen-Projekt‘

7.5b

Stieltopf – ‚Standardküchen-Projekt‘

Csaba Ásztai (\*1948) und György Soltész (1939–2006)

Stahlblech, emailliert

Herstellung: *Lampart* Emaille-Werke, Bonyhád, Ungarn, 1975

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Metall, Budapest

All diese Gefäße der umfangreichen Serie für moderne Neubau-Küchen waren gleichermaßen zum Kochen und Servieren geeignet. Kleine Löcher im Deckel dienten dem Ablassen von Dampf; das Material war dicker als bei früheren Erzeugnissen der Fabrik und leichter zu reinigen.

7.6b

Zitronenpresse – ‚Standardküchen-Projekt‘

7.7b

Apfelreibe – ‚Standardküchen-Projekt‘

Júlia Kovács (\*1947)

Natronglas, gepresst

Herstellung: Glasfabrik Salgótarján, Ungarn, 1973–75/76

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Keramik und Glas, Budapest

Noch heute sind diese praktischen und formschönen Geräte in ungarischen Küchen unverzichtbar.

7.8b

Eierkocher *Termover* – ‚Standardküchen-Projekt‘

Katalin Suháné Somkúti (\*1944)

Hitzebeständiges Glas, gepresst

Herstellung: Glasfabrik Karcag, Ungarn, 1974–75

Museum für Angewandte Künste, Sammlung Keramik und Glas, Budapest

Zweifelloos erinnert das feuerfeste Töpfchen mit Deckel an den berühmten Eierkoch, den Wilhelm Wagenfeld in den 1930er Jahren für die Jenaer Glaswerke entwarf.

7.9b

Schemazeichnungen für eine Basisserie von Keramikwerkzeugen für das ‚Standardküchen-Projekt‘, 1974\*

Széchenyi-Nationalbibliothek, Allgemeine Sammlung

\*Quelle: Mihály Pohárnok, Aus der Dokumentation eines Design-Experiments. Vier Jahre, Standardküchen-Projekt, in: *Művészet* [Kunst], Nr. 8 (1977), S. 5., Ungarn, 1977

# Offenheit – gefährlich für Behörden, beliebt bei Künstler:innen

Die Scheinheiligkeit des sogenannten Realen Sozialismus verführte viele Menschen, die sich durch Beruf und Berufung der Verbesserung der Welt verschrieben hatten, zu dem Glauben, ihre utopischen Projekte könnten Realität werden. Ungeachtet aller Rückschläge hielt sich dieser Glaube, da die Erfahrung lehrte, dass nützliche Ideen bisweilen erfolgreich verwirklicht werden konnten. Denn in einem System, in dem der Staat alle Lebensbereiche kontrollierte, konnten auch schwierige Vorhaben durchgesetzt werden, wenn sie gesellschaftlichen Nutzen brachten. Der sozialistische Alltag blieb jedoch meist weit hinter diesem Ideal zurück. Dennoch gelang es einigen Künstler:innen, mit Kreativität und Beharrlichkeit bleibende Werke zu schaffen, deren Innovationskraft auch Jahre später nicht an Relevanz verlor, selbst wenn die Arbeiten nicht vollständig realisiert wurden.

Oskar Hansen und Teresa Kruszezwska verband das Bekenntnis zu ihren Idealen, ihre Ablehnung von Kompromissen und die Zielstrebigkeit, ihre Ideen zu verwirklichen. Vielleicht waren beide von ihrer Tätigkeit an der Warschauer Kunstakademie beeinflusst, an der kreatives Experimentieren gefördert wurde. Selbst die Einschränkungen des sozialistischen Systems konnten unkonventionelle Ideen nicht verhindern. Die Lockerung von Zensur und Kontrolle nach dem Tod Stalins ermöglichte die Entwicklung moderner Tendenzen in der polnischen Gesellschaft. Abstrakte Malerei sowie offene Formen in Bildhauerei und Design wurden beliebter und spiegelten die Sehnsucht nach gesellschaftlicher Freiheit und Offenheit. In den Arbeiten von Oskar Hansen und Teresa Kruszezwska geht die Offenheit der Form weit über die ästhetische Dimension hinaus, was diese Werke umso wertvoller macht. Die Vorstellung von Offenheit, die geschlossene Systeme ablehnt und stattdessen modulare, erweiterbare bevorzugt, ist den architektonischen Konzepten Hansens und den Spielmöbeln Kruszezwskas eingeschrieben. Hansens Lehrmethoden umfassten Übungen mit ‚Apparaten‘, die den Studierenden halfen, die notwendige Vorstellungskraft für den Entwurf komplexer offener Systeme zu entwickeln. Kruszezwska gab Kindern Spielzeuge als Werkzeug, um ihre Kreativität anzuregen und die Erkundung von Formen zu fördern.

A n n a M a g a



Übungsgerät *Apparatus II-2*  
Oskar Hansen (1922–2005)  
Holz, Sperrholz

Polen, o. J.  
Museum der Akademie der Bildenden Künste, Warschau  
Um das räumliche Vorstellungsvermögen und freie Denken seiner Studierenden zu fördern, entwickelte Hansen verschiedene Übungsgeräte. Bei diesem *Apparatus* lautete die Aufgabe, eine Komposition aus identischen Würfeln auf einer Fläche zunächst aus einer minimalen und dann aus einer maximalen Anzahl von Elementen so anzuordnen, dass die Positionierung der einzelnen Teile deutlich zu unterscheiden war.

8.1a

8.2a Studierende neben dem Übungsgerät *Apparatus II-2* während Hansens Unterricht an der Kunstakademie Warschau  
Fotograf und Jahr unbekannt  
Museum der Akademie der Bildenden Künste, Warschau

8.3a Oskar Hansens *Linear Continuous System (LCS)*  
Siedlungsgürtel für belebte Strukturen,  
Siedlungsgürtel für die Verkehrsstruktur  
Oskar Hansen (1922–2005)  
Zeichnungen

Polen, 1966  
Familienarchiv Hansen  
Hansens *Linear Continuous System (LCS)* war landesweit geplant als ein System aus vier multifunktionalen Siedlungsgürteln, die sich über das gesamte Polen erstrecken sollten. Jeder von ihnen würde aus ‚Teilgürteln‘ bestehen, die für Wohngebiete, den öffentlichen Raum, Verkehr, Industrie usw. bestimmt waren. Diese sollten eine Alternative zu den traditionellen, auf das Zentrum hin orientierten Städten bieten, um allen Bewohner:innen einen gleichberechtigten Zugang zu Kultur und Natur zu ermöglichen – mit dem Ziel, die Umwelt für eine egalitäre Gesellschaft zu schaffen. Hansen war sich der utopischen Qualität des *LCS* bewusst; er sah in utopischen Ideen die Chance, das Bewusstsein für die Probleme in der Gesellschaft zu schärfen und die Richtung für die Zukunft festzulegen.

8.4a Juliusz-Słowacki-Wohnsiedlung  
Oskar Hansen (1922–2005)  
Planzeichnung

Polen, 1961  
Familienarchiv Hansen  
Die Juliusz-Słowacki-Wohnsiedlung ist ein realisiertes Beispiel für Hansens *Linear Continuous System (LCS)* im kleineren Maßstab.

8.5a Gespräch über Oskar Hansen und Teresa Kruszezwska im Februar 2023  
Film mit Tomasz Fudala, Anna Maga,  
Kaja Muszyńska und Jędrzej Zakrzewski  
Redaktion: Justyna Borowska  
Nationalmuseum in Warschau

# die menschliche vorstellungskraft gestalten

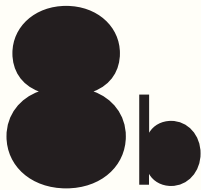
Oskar Hansen (1922–2005) war Architekt, Teresa Kruszezwska (1927–2014) Innenarchitektin und Möbeldesignerin. Beide waren in verschiedenen Bereich tätig und haben nie zusammengearbeitet. Wir haben uns dennoch entschieden, ihre Werke zusammen auszustellen, weil so die wesentlichen Merkmale beider Entwurfshaltungen besonders deutlich werden.

*Appratus II-2* ist eine der Versuchsanordnungen, die Hansen für die Arbeit in der Lehre entwickelte. Mit verschiedenen Übungsgeräten wie diesem trainierte Hansen das räumliche Vorstellungsvermögen seiner Studierenden. Die Fotografien und Entwürfe zeigen Wohnanlagen mit Grünflächen, Spielplätzen und gemeinschaftlichen Außenbereichen, die Hansens Konzept der ‚Offenen Form‘ und des ‚Konstanten Linearen Systems‘ folgten. Demnach sollte den Anlagen eine flexible, dauerhaft unbestimmte Struktur zugrunde liegen. Damit eröffnete der Architekt Gestaltungsspielräume nicht nur für die damaligen Nutzer:innen, sondern auch für spätere Generationen, deren Bedürfnisse sich durch den gesellschaftlichen Wandel möglicherweise verändern würden.

Kruszezwskas Entwürfe verbinden die Didaktik des *Apparatus* mit dem Gebrauchsaspekt der architektonischen Arbeiten Hansens. Kindern lernen, Räume wahrzunehmen, indem sie Grundelemente in einer offenen und variablen Form anordnen. So können diese auf vielfältige Weise zusammengesetzt und verwendet werden – als Stühle und Tische für Mahlzeiten oder zum Malen, als Tunnel und Türme zum Spielen. Sowohl die Spielmöbel wie auch der Ball haben keine fest vorgegebene Funktion; alles entsteht durch die momentanen Bedürfnisse und spontanen Einfälle der Kinder.

Beide, Hansen und Kruszezwska, wollten die menschliche Vorstellungskraft fördern, indem sie variable Anordnungen elementarer Formen im Raum anregten. Die offenen Formen überließen den Nutzer:innen die Entscheidungsfreiheit über die Gestaltung ihrer räumlichen Umgebung.

K a j a M u s z y ń s k a



Kinder spielen mit dem *Ball* von Teresa Kruszezwska  
Unbekannter Fotograf  
Privatsammlung Grzegorz Czubak

8.1b

Kinder testen die Spielmöbel von Teresa Kruszezwska  
Institut für Industriedesign, Warschau  
Unbekannter Fotograf

8.2b

Polen, 1975  
Nationalmuseum in Warschau

8.3b *Ball* – Modell eines multifunktionalen Spielzeugs  
Teresa Kruszezwska (1927–2014)  
Polyurethan (PUR)

Polen, 1975 (Replik 2011)  
Nationalmuseum in Warschau  
Das multifunktionale Spielzeug besteht aus drei Teilen. Zusammengesetzt hat es die Form eines Spielballs, die Einzelteile können als Sitz oder Wandschirm verwendet werden.

8.4b ‚Schachtelpuppen‘ – Bausteine und Boxen  
des multifunktionalen stapelbaren Spielzeugsystems  
Teresa Kruszezwska (1927–2014)  
Sperrholz, Furnier

Polen, 1975  
Nationalmuseum in Warschau  
Das aus acht Bausteinen und einem Rollwagen bestehende Set gehörte zur Ausstattung der Aufenthaltsräume im Warschauer Kinderkrankenhaus. Die Elemente konnten von kleinen Kindern als Stühle, Tische, Labyrinth, Stellwände und Spielbretter benutzt werden. Das Set war in der Ausstellung *Welt der Kinder* ausgestellt, die 1975 in Jablonec (Tschechoslowakei) stattfand.

8.5b Ausstellungsbroschüre *Teresa Kruszezwska. Möbel und Spielzeug*  
Galerie für angewandte Kunst *Forma*, Warschau  
*Libra* Verlag, Pruszków, Polen, 1981  
Nationalmuseum in Warschau



# utopien aus plastik und papier

Kann Design auf den Bereich der Theorie beschränkt werden? Kann ein Papier-Projekt über seine fragile Zeitlichkeit hinaus bestehen? Konnte sich Design hinter dem Eisernen Vorhang, isoliert von internationalen Trends, entfalten, und kann man überhaupt von Isolation sprechen? Wie können wir uns den verschiedenen nationalen Landschaften des sowjetischen Designs nähern und es mit dekolonialem Blick neu deuten? In der Ausstellung wird eine alternative Lektüre der Geschichte des sowjetischen Designs vorgeschlagen. Sie lädt dazu ein, eigene Antworten auf die unbeantworteten Fragen zu finden.

Sowjetisches Design war von Natur aus utopisch. Bereits der Begriff ‚Design‘ wurde durch zwei Bezeichnungen ersetzt: ‚Künstlerische Technik‘ für Designpraxis und ‚Technische Ästhetik‘ für Designtheorie. Diese Trennung von Theorie und Praxis war durch Besonderheiten der sowjetischen Wirtschaft bestimmt. Die Staatsbetriebe waren vorrangig daran interessiert, die auf Rüstungs- und Schwerindustrie ausgerichteten Produktionsziele zu erreichen, statt Bedürfnisse der Verbraucher:innen zu erforschen. In einem planwirtschaftlich gesteuerten Markt hatten die Bürger:innen keine andere Wahl, als das zu kaufen, was gerade erhältlich war. Ein neuer Designvorschlag stieß daher eher auf Ablehnung, würde er doch die Unternehmen an der Erfüllung ihrer Ziele hindern.

Das 1962 gegründete *Allunions-Forschungsinstitut für technische Ästhetik* (VNIITE) wurde zu einem utopischen Rückzugsort für herausragende Designer:innen, die die Welt verändern wollten. Allerdings hatten sie kaum Einfluss auf die Sowjetindustrie; weniger als 33 Prozent ihrer Entwürfe gelangten tatsächlich in die Produktion. Unter diesen Bedingungen entstand ein ‚Futurodesign‘, in dem Designer:innen ihre Visionen einer komfortablen, technologisierten Zukunft, wie sie für den Kommunismus prognostiziert wurde, frei entwickeln konnten. Für die Ausstellung habe ich zwei der am Institut entworfenen Projekte eines *smart home* ausgewählt. Sie verdeutlichen, dass viele Ideen nicht an Relevanz eingebüßt haben, auch wenn sie in der UdSSR nicht realisiert werden konnten.

Weitaus gefährlicher als die beängstigende Utopie der totalen staatlichen Kontrolle war der (misslungene) Versuch, die Völker der übrigen Sowjetrepubliken zu kolonialisieren und im allmählichen Durchsetzen der Kultur der russischen Sowjetrepublik zu einer monolithischen ‚Sowjet‘-Nation vereinen zu wollen.

Auch wenn die hier gezeigten Projekte aus dem Hauptbüro von VNIITE in Moskau stammen, kamen die jeweiligen Teams aus unterschiedlichen geografischen Regionen. Die Erforschung ihrer Biografien und Karrierewege hilft dabei, Umfang und Ziele des Kulturtransfers in der UdSSR besser zu begreifen. So lässt sich leichter verstehen, wie sich die russische Sowjetrepublik die natürlichen und intellektuellen Ressourcen der Regionen zunutze machte.

Für ein alternatives Konzept des sowjetischen Designs, das jedoch nicht weniger utopisch war, steht das *Zentrale didaktisch-experimentelle Studio der Vereinigung bildender Künstler der UdSSR* (*Senezh-Studio*, 1964–91). Es wurde von dem Architekten Evgenij Rosenblum und dem Philosophen Karl Kantor gegründet, später kam der Künstler Mark Konik hinzu. Der von ihnen eingeführte Begriff der ‚künstlerischen Projektierung‘ beruht auf dem Primat künstlerischer und kultureller Prinzipien im Design. Ausgehend vom Konzept der ‚offenen Form‘ waren die *Senezh*-Designer davon überzeugt, dass jedes Objekt nicht durch seine Funktionalität, sondern den kulturellen Kontext seines Gebrauchs definiert werde.

Während Architektur und Industriedesign der Kontrolle staatlicher Organisationen unterlagen, verblieben Raum- und Umweltgestaltung in einer Grauzone, in der



Künstler:innen ihr kreatives Potenzial entfalten konnten. Mehr als 1.500 Künstler:innen und Architekt:innen aus über 50 Städten in der UdSSR, Polen, der DDR und Bulgarien wurden mit staatlichen Fördermitteln im *Senezh-Studio* ausgebildet. Darüber hinaus organisierte das Studio Forschungsreisen in verschiedene Städte der russischen und anderen Sowjetrepubliken wie Aserbaidschan, Armenien, Belarus, Tadschikistan, Ukraine, Usbekistan und in der Mongolischen Volksrepublik. Die Teilnehmenden der von *Senezh* organisierten Workshops lernten, in kleinen Gruppen zu arbeiten und ihre eigenen Vorstellungen im Rahmen kollektiver Projekte zu verwirklichen. Auf diese Weise konnte das Studio zahlreiche Gestaltungsvorschläge für sozialistische Städte, Fabriken und Museen einreichen, von denen die meisten leider nicht über das Entwurfsstadium hinaus kamen. Doch wurden die Zeichnungen und Papiermodelle als eigenständige Kunstwerke und Schritte eines unendlichen kreativen Prozesses betrachtet.

Alyona Sokolnikova

## 9.1 Mobile Station für audio-visuelle Informationen, Teil der ‚Heim-Informations-Maschine‘ (DIM)

VNIITE Designteam — Evgenij Bogdanow<sup>(1946–2021)</sup>,  
Wladimir Papernyj<sup>(1944)</sup>, Wladimir Rezwin<sup>(1930–2019)</sup>,  
Alexander Ryabuschin<sup>(1931–2012)</sup>, A. Sergeew und  
POZITRON-Gesellschaft für Forschung und Entwicklung,  
Leningrad, GIRIKOND-Forschungsinstitut (R. Seisyan,  
M. Wydrewitsch, A. Krotow, W. Piskarew,  
W. Polikarpow, B. Smirnow)  
Polierte Metallröhren und -kugeln, geschweißt,  
Plexiglas, Verbundwerkstoffe, Acrylmalerei

Sowjetunion, 1969–72

Modellrekonstruktion im Maßstab 1:2 von Alyona Sokolnikova,  
Pavel Menyailov und Raphael Kirimov, 2022

Privatsammlung

Die ‚Heim-Informations-Maschine‘ war der erste sowjetische Versuch, ein smartes Heimnetzwerk zu konstruieren. Die sperrigen Computersysteme sollten in modularen Containern, die Möbeln oder Wandschränken ähnelten, verborgen werden. Die restliche Ausstattung war durch die angebrachten Rollen im Raum beweglich. Das Projekt war Teil des zukunftsweisenden Konzepts ‚Wohn-Theater‘ — weitere Informationen finden Sie im Archivbereich der Ausstellung.

## 9.2 Video-Rekonstruktion des ‚intelligenten Arbeitsraums‘, Teil der ‚Heim-Informations-Maschine‘ (DIM)

Sowjetunion, 1969–72

Rekonstruktion von Vlad Md Golam, 2023

## 9.3 Modell des ‚intelligenten Arbeitsraums‘ in Originalgröße, Teil der ‚Heim-Informations-Maschine‘ (DIM)

Ausgestellt auf der Elektronik-Ausstellung, Moskau, Sowjetunion, 1971

Reprint, 2023

Privatsammlung Wladimir Papernyj

<p>Schaubilder der ‚Heim-Informations-Maschine‘ (DIM)  Ewgenij Bogdanow <sup>(1946–2021)</sup>, Wladimir Papernyj <sup>(*1944)</sup>  Sowjetunion, 1969–72  Reprint, 2023, digitalisiert von Sergei Petrow  Privatsammlung der Familie Ewgenij Bogdanows</p> <p>Texte der Abbildungen (von oben nach unten): [9.4] Vertikal montierte Maschineneinheiten bilden das Zentrum der Einrichtungsanlage. — [9.5] Teile der Heim-Informations-Maschine können hinter Wandschränken verborgen werden, die Steuerkonsole muss dann in den Innenraum integriert werden. — [9.6] Informationszentrum, mit dem die individuelle Maschine verbunden ist. / Das Rechenzentrum und die Speichereinheiten für audio-visuelle Daten können unter dem Bodenbelag verborgen werden. In diesem Fall muss die Gestaltung in der Konstruktionsanleitung berücksichtigt werden. / Vierkanal-Lautsprechersystem / Modulare Bauweise / Heim-Fernbedienungs-System — [9.7] Heim-Bild-Erfahrung und Soundscape-Lösung / Projektionsleinwand — [9.8] Mobile Version der Maschine. Die Einzelteile können je nach Bedarf zusammengesetzt werden.</p>	<p>9.4 — 9.8</p>
<p>Elemente der SPHINX — ‚Superfunktionale Informations- und Kommunikationseinheit‘  VNIITE Designteam — Dmitrij Azrikan <sup>(*1934)</sup>, Igor Lysenko <sup>(*1961)</sup>, Marina Micheewa <sup>(*1949)</sup>, Alexej Kolotuschkin <sup>(*1956)</sup>, Maria Kolotuschkina <sup>(*1960)</sup>, Elena Ruzowa <sup>(*1962)</sup>  3D-Druck, Verbundwerkstoffe, Acrylmalerei, Tinte, Foliendruck  Sowjetunion, 1986–87  Modell in Originalgröße, Rekonstruktion von Igor Lysenko, Marina Micheewa, Sergej Petrow, Alyona Sokolnikowa, Pawel Menyailow, Yurij Naumkin, Dmitrij Protopopow, 2021  Privatsammlung  Mit diesem Projekt sollten Lösungen für die Bedürfnisse der Menschen im frühen 21. Jahrhundert entwickelt werden. Es gelang den Initiatoren, viele Tendenzen im Bereich häuslicher und mobiler Elektroniksysteme vorwegzunehmen, zum Beispiel die zentrale Kontrolle von Audio- und Videoinhalten, Klimasteuerung in verschiedenen Räumen, LCD-Displays — von breiten TV-Bildschirmen bis zu kleineren für Notebooks und Smartphones —, Tastaturen mit Touchbedienung und mobile Technologien.</p>	<p>9.9</p>
<p>Elemente der SPHINX — ‚Superfunktionale Informations- und Kommunikationseinheit‘, alternative Konfiguration  Sowjetunion, 1986–87  Reprints, 2023  Privatsammlung</p>	<p>9.10</p>
<p>Abbildungen für das ‚Homo Telecomus Smart-System‘, Vorgänger des SPHINX-Projektes  Dmitrij Azrikan <sup>(*1934)</sup>, Walerij Gossen <sup>(*1953)</sup>, Alexej Kolotuschkin <sup>(*1956)</sup>  Interdesign-Workshop in Jerevan, Armenische Sozialistische Sowjetrepublik, 1985  Reprints, 2023  Privatsammlung</p>	<p>9.11</p>

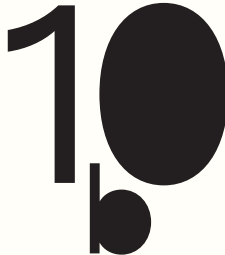
<p>9.12 — 9.13 — 9.17</p>	<p>Diaserie mit Projekten aus dem <i>Senezh-Studio</i>  Dias aus der Privatsammlung von Eduard Kubensky  Montage und Sounddesign: Pawel Petrow, 2023</p> <p>Fotografien von Projekten aus dem <i>Senezh-Studio</i>  Zentrales didaktisch-experimentelles Studio der Vereinigung bildender Künstler der UdSSR  Sowjetunion, 1973–80  Privatsammlung von Eduard Kubensky</p> <p>Von links nach rechts, von oben nach unten: [9.13] Gestaltungskonzept für das Stadtzentrum von Krasnojarsk und das Krasnojarsker Werftmuseum, 1973 — [9.14] Nationales Kulturzentrum der Republik Zentralasiens, Teil des Gestaltungskonzepts für das Kulturprogramm der Olympischen Sommerspiele 1980, 1978 — [9.15] Entwurf eines Ausstellungsraums für das Staatliche Revolutionsmuseum der UdSSR und Modell eines Museumsobjekts. Künstlerischer Leiter: Jewgeni Rosenblum <sup>(1919–2000)</sup>, 1975 — [9.16] Zwei Abbildungen des Kulturzentrums <i>Kosmos</i>. Künstlerischer Leiter: Mark Konik <sup>(1938–2012)</sup>, 1980 — [9.17] Konzept zum Wiederaufbau und zur Verbesserung des städtischen Raums in Magnitogorsk, Künstlerische Leiter Andrei Boko <sup>(*1943)</sup> und Vadim Gudkov, 1980</p>
<p>9.18</p>	<p>Modell des Erdöl-Museums in Baku, Aserbaidschan  Designteam des <i>Senezh-Studios</i>,  Künstlerischer Leiter: Mark Konik <sup>(1938–2012)</sup>  Papier, Karton, Klebstoff  Aserbaidschanische Sozialistische Sowjetrepublik, 1972  Modellrekonstruktion im Maßstab 1:2 von Anna Teleri und Alyona Sokolnikowa, 2022  Privatsammlung  Im Rahmen eines 58-tägigen Seminars erforschte ein internationales Team von 41 Künstler:innen Kulturerbe und Alltagsleben der Einwohner:innen von Baku. Die Ergebnisse mündeten in eine Reihe von Gestaltungsvorschlägen, wie die wichtigsten Orte der Stadt erhalten und der Bevölkerung zugänglich gemacht werden könnten. Unter anderem war ein Erdöl-Museum in der Nähe eines früheren Ölfelds in der Ilyitsch-Bucht geplant. Man wollte das industrielle Brachland in eine Attraktion für Tourist:innen und Einwohner:innen verwandeln: Regenbögen aus farbigem Plastik sollten die vielseitigen Eigenschaften des Öls und seine zahlreichen Verwendungszwecke repräsentieren und der Turm atemberaubende Ausblicke über die alten Offshore-Bohrinseln ermöglichen.</p>

# kommunale architektur für das gemeinwohl

Das in den 1950er Jahren errichtete ‚Arbeiter-Kulturzentrum‘ in Trbovlje, Slowenien, ist ein gelungenes Beispiel für moderne öffentliche Architektur im industrialisierten städtischen Umfeld einer Bergbauregion und zugleich das Resultat gemeinsamer Anstrengungen im Rahmen von Selbstbeteiligung und Freiwilligenarbeit einer Gemeinde und ihrer Einwohner:innen. Das Gebäude wurde zum Modell für den Bau von Arbeiter- und Kulturzentren in ganz Jugoslawien. Der architektonische Entwurf sah eine Eingangshalle vor, an die sich folgende Räume anschlossen: ein zentraler Zuschauerraum, ein kleinerer Zuschauerraum zur Linken, ein Kino- und Konzertsaal mit rund 500 Sitzplätzen, ein Theatersaal mit 450 Sitzplätzen sowie Verwaltungsräume. Basierend auf einer Entwurfszeichnung des Architekten Marko Župančič wurden von 1952 bis 1956 Planung und Konstruktion des Gebäudes ausgeführt. Mit seinem Grundriss von 57 mal 53 Metern ähnelt das Arbeiterzentrum einem quadratischen Platz; darüber, im Theatersaal, befindet sich eine Drehbühne mit einem Durchmesser von 16 Metern. Charakteristische Elemente des Baus sind eine strenge äußere Gliederung mit wellenförmigen Wänden, Wandmalereien, die Treppengeländer, Vorsatzschalen am Auditorium und andere Details. Die hypermoderne, technisch fortschrittliche und ganzheitliche Architektur dient noch heute ihrem einstigen Zweck als Raum für kulturelle Aktivitäten der Bevölkerung. Sie ist ein herausragendes Beispiel für kommunales Bauen im Sinne des Gemeinwohls.

Die Hoffnungen, eine bessere Gesellschaftsordnung für alle Bevölkerungsschichten zu schaffen, waren im früheren Jugoslawien der 1950er und frühen 1960er Jahren am deutlichsten zu spüren, als sich der Staat aus der Leitung von Unternehmen zurückzog und diese an Arbeiterräte übergab. Diese sollten, dem ursprünglichen Ansatz sozialistischer Selbstverwaltung entsprechend, mittels direkter Demokratie und sozialer Fürsorge das Kapital verwalten. Bedauerlicherweise versank dieser utopische Anspruch durch technokratische und administrative politische Konflikte bald darauf in der Bedeutungslosigkeit.

C v e t k a P o ž a r



# wohnräume für unsere verhältnisse

Die Neugründung Jugoslawiens nach 1945 war von Fortschritt und dem Bekenntnis zu sozialem Wandel als Alternative zur kapitalistischen Produktionsweise und insbesondere zum Leben in der Vorkriegszeit geprägt. Der Lebensstandard aller Menschen sollte unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Status verbessert werden. Vorangetrieben wurde der soziale Fortschritt durch die Industrialisierung und eine breit angelegte kulturelle Entwicklung, bei der Architektur und Design eine wichtige Rolle spielten. Das Ausscheiden Jugoslawiens 1948 aus der *Kominform* beendete abrupt die bis dahin enge Verbindung zur Sowjetunion und förderte die unabhängige politische, ökonomische und kulturelle Umgestaltung Jugoslawiens zu einem sozialistischen System der Selbstverwaltung.

Die folgende rasche Industrialisierung führte zu einem Anstieg der Stadtbevölkerung und dem Mangel an Wohnungen, wodurch der moderne Wohnungsbau zu einem dringenden Anliegen wurde. Im Jahr 1956 eröffnete in Ljubljana die erste Messe für Musterhäuser, Hausbau und Möbel: *Wohnräume für unsere Verhältnisse*. Die Ausstellung, die das gesamte Spektrum des Wohnungsbaus von der Stadtplanung bis zu Mobiliar und Ausstattung abdeckte, spielte für die Entwicklung des Wohnungsbaus und der Förderung neuer Konzepte des modernen Lebens im ehemaligen Jugoslawien eine wichtige Rolle. Präsentiert wurden maßstabgetreue Inneneinrichtungen der drei Siegevorschläge für ein Reihenhaus, alle komplett ausgestattet mit den neuesten Möbeln und Haushaltsgeräten, darunter eine von Branka Tancig entworfene Einbauküche. Den ersten Preis erhielt das von Janez Lajovic, Vladimir Mušič, Anton Pibernik und Savin Sever entworfene *Trata*-Apartment. Das 100 m<sup>2</sup> große, zweigeschossige Gebäude bestand aus einem Wohnraum, verbunden mit einem Atrium, einem Esszimmer und einer Küche im Erdgeschoss sowie einem Schlafbereich mit sechs Betten im ersten Stock. Die funktionelle Wohnung mit standardisiertem Mobiliar und gut durchdachter Ausstattung wurde durch diese Präsentation zu einem Modell für Fortschritt und modernen Lebensstil. Somit transportierte die Messe vor allem die sozialistische Idee von einem hohen Lebensstandard für alle.

C v e t k a P o ž a r

‚Arbeiter-Kulturzentrum‘ in Trbovlje  
Marko Župančič<sup>(1914–2007)</sup> und Oton Gaspari<sup>(1911–1991)</sup>  
Fotografie von Janez Kališnik<sup>(1921–2004)</sup>  
Slowenien, Jugoslawien, 1956  
Museum für Architektur und Design, Ljubljana

10.1a

‚Arbeiter-Kulturzentrum‘ in Trbovlje  
Marko Župančič<sup>(1914–2007)</sup> und Oton Gaspari<sup>(1911–1991)</sup>  
Transparentpapier, Bleistift, Tinte  
Slowenien, Jugoslawien, 1952–56  
Museum für Architektur und Design, Ljubljana

10.2a

‚Arbeiter-Kulturzentrum‘ in Trbovlje  
Marko Župančič<sup>(1914–2007)</sup> und Oton Gaspari<sup>(1911–1991)</sup>  
Fotografien von Janez Kališnik<sup>(1921–2004)</sup>  
Slowenien, Jugoslawien, 1956  
Museum für Architektur und Design, Ljubljana

10.3a

10.1b Ausstellungsplakat *Wohnräume für unsere Verhältnisse*  
Majda Dobravec<sup>(1931–2020)</sup>  
Hochdruck auf Papier  
Auftraggeber: Ständige Kommission der Städte in Jugoslawien, 1956  
Museum für Architektur und Design, Ljubljana  
Majda Dobravec entwarf das Plakat für die Ausstellung *Wohnräume für unsere Verhältnisse* noch als Architekturstudentin am Lehrstuhl von Professor Edvard Ravnikar. Das Thema der Ausstellung — neue Wohnkonzepte — wird mit einem stilisierten Küchengrundriss und einer Sanitäreanlage veranschaulicht.

Das *Trata*-Apartment auf der Messe *Wohnräume für unsere Verhältnisse*

Janez Lajovic<sup>(1932)</sup>, Vladimir Mušič<sup>(1930–2014)</sup>,  
Anton Pibernik<sup>(1932)</sup>, Savin Sever<sup>(1927–2003)</sup>,  
Fotografien: Janez Kališnik<sup>(1921–2004)</sup>

10.2b

Slowenien, Jugoslawien, 1956

Museum für Architektur und Design, Ljubljana

In Vorbereitung der Messe *Wohnräume für unsere Verhältnisse* wurden im Jahr zuvor drei Wettbewerbe ausgerufen: für ein Reihenhaus, ökonomische Lösungen für eine Sanitäreanlage sowie die rationelle Massenfertigung von Möbeln. Den ersten Preis erhielt das Apartmenthaus *Trata*, das als zweigeschossiges Gebäude mit einer Wohnfläche von 100 m<sup>2</sup> und einem offenen Atrium angelegt war. Die als Modell in Originalgröße gezeigte Wohnung sollte einem breiten Publikum neue Wohnkonzepte vermitteln. Die Präsentation des funktionellen Wohnungsentwurfs mit seiner durchdachten standardisierten Ausstattung wurde zu einem Motor für Fortschritt und modernen Lebensstil. Trotz des großen Messe-Erfolgs und der Auszeichnung wurde das *Trata*-Apartmenthaus nie gebaut.

Küche

Branka Tancig<sup>(1927–2013)</sup>

Holz, Gusseisen, Bakelit

10.3b

Auftraggeber: Zentrales Institut für die Entwicklung der Hauswirtschaft, 1953

Herstellung: Möbelfabrik Maribor, Slowenien, Jugoslawien, 1954

Museum für Architektur und Design, Ljubljana

Die erste slowenische Einbauküche wurde von Branka Tancig 1953 entworfen, als sie noch an der Fakultät für Architektur in Ljubljana studierte. Die Küche bestand aus 18 verschiedenen Teilen, die nach Belieben zu einer passenden Einheit kombiniert werden konnten. Die Idee war, alle Möbelteile und notwendigen Haushaltsgeräte auf kleinstmöglichem Raum zu einer Küchenzeile zu verbinden. Die Küche war auf den hochgelobten Messen *Wohnräume für unsere Verhältnisse* (1956) in Ljubljana und *Familie und Haushalt* (1958) in Zagreb zu sehen. Sie ging in Serie und wurde in viele neu errichtete Wohnungen in Slowenien eingebaut.

Lehnstuhl *Rex*

Niko Kralj<sup>(1920–2013)</sup>

Biegesperrholz

10.4b

Herstellung *Stol*, Kamnik, Slovenia, Jugoslawien, 1956

Museum für Architektur und Design, Ljubljana

Im Jahr 1956 gewann der Architekt und Designer Niko Kralj den Wettbewerb für die rationelle Massenfertigung von Möbeln mit einer klappbaren Version des Stuhls *Rex 56*, der zuerst auf der Messe *Wohnräume für unsere Verhältnisse* (1956) gezeigt wurde. Das Charakteristische an Entwurf und Konstruktion dieses Lehnstuhls ist das zweifach gebogene, perforierte Sperrholz für Sitz und Rückenlehne. *Rex* wurde in Jugoslawien und im Ausland ein Verkaufserfolg.

# anfang und ende einer utopie

11  
a+b

Wie Meilensteine stehen die beiden ausgewählten Projekte für Anfang und Ende einer ‚utopischen‘ Bewegung im kroatischen Design.

Architekt:innen und Designer:innen hatten eines der zentralen Anliegen sozialistischer Politik — die Schaffung von Wohnraum — begeistert aufgegriffen. Die hier präsentierten Beispiele entstanden Ende der 1950er Jahre, einer Zeit, in der staatliche Initiativen zur Förderung des Wohnungsbaus in Jugoslawien an Fahrt aufnahmen.

In den Jahren 1957 bis 1960 fand die Messe *Familie und Haushalt* drei Mal in Zagreb statt. Die umfangreichen, didaktisch ausgerichteten Ausstellungen präsentierten ein breites Feld an Themen, die die Organisation des Familienlebens im städtischen Umfeld betrafen: von der modernen Wohnausstattung bis zu neuen Modellen der Stadtplanung über neue Formen des Konsums in Warenhäusern und Supermärkten bis hin zu öffentlichen Dienstleistungen. Die Ausstellungen waren äußerst beliebt: die zweite Messe 1958 verzeichnete über eine Million Besucher. Auf dem 33.000 m<sup>2</sup> großen Messegelände gab es unter anderem sieben Pavillons. Im meistbesuchten war das Projekt *Die ideale Wohnung* des Architekten und Designers Bernardo Bernardi zu sehen. Neben Grundrissen präsentierte er dort ein voll ausgestattetes Wohnungsmodell in Originalgröße. Besonderes Augenmerk legte Bernardi auf die Funktionalität kleiner Wohnräume (eine 43,7 m<sup>2</sup> große Zwei-Zimmer-Wohnung für 3–4 Personen; eine 56 m<sup>2</sup> große Drei-Zimmer-Wohnung für 4–5 Personen). Das Wohnzimmer der Zwei-Zimmer-Wohnung hatten Boris Babić, Mario Antonini, Bernardo Bernardi und Ferdo Rosić (Zeitungshalter und Flurlampe) ausgestattet. Für das Wohnzimmer der Drei-Zimmer-Wohnung wurden Möbel, Textilien, Objekte aus Glas und Porzellan gewählt, die 1957 auf der XI. Triennale Mailand mit der Silbermedaille ausgezeichnet worden waren. Zwanzig Jahre später näherte sich die Ära der sozialistischen Utopie allmählich dem Ende, das in Jugoslawien 1980 durch den Tod von Josip Broz Tito symbolisch markiert wurde.

Der utopische Anspruch, die Welt zu ändern, der sich in der führenden, (wenn auch schwankenden) Rolle Jugoslawiens innerhalb der Bewegung der Blockfreien Staaten widerspiegelte, manifestierte sich auch in der radikalen Herangehensweise an die Gestaltung einer visuellen Identität für die Mittelmeerspiele 1979 und ihre Gastgeberstadt Split.

Zwar waren die Mittelmeerspiele weniger prestigeträchtig als die Olympiade, doch galt die achte Ausgabe als strategisches Projekt: Es sah neben beträchtlichen Investitionen in die urbane Infrastruktur auch die Entwicklung eines starken Erscheinungsbildes vor. Der außergewöhnliche Anlass verlieh dem ambitionierten Vorhaben den Impuls, Standards und Bedeutung des Grafikdesigns in Kroatien, Jugoslawien und darüber hinaus nachhaltig zu verändern. Als Grundlage diente das von Boris Ljubičić entworfene Emblem der Spiele, der sich direkt vom olympischen Logo inspirieren ließ. Er nahm drei der farbigen Ringe und verwandelte sie in drei einfarbige Ringe, die die drei teilnehmenden Kontinente Asien, Afrika und Europa repräsentieren. Er verzerrte sie so, als würden sie im Blau des Mittelmeers versinken, jenem Meer, das die Kontinente verbindet. Damals konnte der Verzerrungseffekt mit den üblichen Zeichenwerkzeugen nicht hergestellt werden. Man erzeugte daher eine optische Täuschung, indem man zunächst eine gewellte Glasplatte über das Kreismuster legte, den entstehenden Effekt abfotografierte und zeichnerisch in die Grafik übertrug. Entworfen für die VIII. Mittelmeerspiele, wurde das Logo nach den X. Mittelmeerspielen in Latakia endgültig

zum offiziellen Symbol der Spiele. Mit einem speziellen Verfahren gedruckt, wurde die Flagge der VIII. Mittelmeerspiele in Split ebenfalls zum zeremoniellen Objekt, das seitdem bei jeder Eröffnungsveranstaltung der Spiele zum Einsatz kommt. Die horizontalen Rasterlinien der Flagge spiegeln sich in dem Rasterlinieneffekt der Plakatserie für die Spiele 1979. Das Handbuch, das die Richtlinien der grafischen Gestaltung zusammenfasste, erhielt auch international große Aufmerksamkeit und gilt heute als erstes Corporate Design Manual im ehemaligen Jugoslawien.

K o r a l j k a V l a j o

VIII. Mittelmeerspiele in Split, Straßenfotografie  
Unbekannte:r Fotograf:in (Posterdetails, Flaggen),  
Siniša Knaflec (Posterständer),  
Boris Ljubičić (Logo an einer Hausfassade)

11.1a

Kroatien, Jugoslawien, 1979

Mit freundlicher Genehmigung von Boris Ljubičić

Plakate der VIII. Mittelmeerspiele  
Boris Ljubičić (\*1945)  
Offsetdruck

11.2a

Kroatien, Jugoslawien, 1979

Privatbesitz

Für die insgesamt 18 Plakate wurden Fotografien reproduziert und anschließend in Rasterbilder mit horizontalen Linien in vier Standardfarben umgewandelt. Die Farbauswahl basierte auf dem Farbspektrum des Mittelmeerraumes, mit zwei Farbwerten — hell und dunkel — für jede Farbe. Die Ausstellung zeigt vier Plakatversionen.

Flagge der VIII. Mittelmeerspiele  
Boris Ljubičić (\*1945)  
Textildruck

11.3a

Kroatien, Jugoslawien, 1979

Privatbesitz

Die offizielle Flagge der VIII. Mittelmeerspiele in Split, gedruckt mit einer speziellen Technik, wurde zum Standard für die Eröffnungsveranstaltungen folgender Mittelmeerspiele. Die horizontale Verzerrung des Zeichens inspirierte die Entwürfe der Plakatserie.

Corporate Design-Handbuch der VIII. Mittelmeerspiele  
Boris Ljubičić (\*1945)  
Offsetdruck

11.4a

Kroatien, Jugoslawien, 1979

Museum für Angewandte Künste, Zagreb

Das umfangreiche Markenhandbuch definiert grafische Richtlinien für die Hauptelemente des Erscheinungsbildes — Logo, Farben, Typografie, Maskottchen — und deren Anwendung auf Akkreditierungskarten, Kalendern, Merchandise-Artikeln bis hin zu Beschilderungen, Plakaten und Elementen der Stadtgestaltung.

11.1b Tafelservice *Triennale*

Marta Šribar (1924–1988)

Porzellan

Herstellung: *Jugokeramika*, Zaprešić, Kroatien, Jugoslawien, 1957

Museum für Kunsthandwerk, Zagreb

Das schwarz-weiße Tafelservice, eines der Exponate des Jugoslawischen Pavillons, erhielt 1957 die Silbermedaille der *XI. Triennale di Milano*.

11.2b Eröffnungsveranstaltung der zweiten Ausstellung *Familie und Haushalt*  
Unbekannte:r Fotograf:in

Zagreb, Kroatien, Jugoslawien, 1958

Kroatisches Historisches Museum, Zagreb

11.3b Sideboard

Boris Babić (1928–2005) und Mario Antonini (\*1929)

Gusseisen, Eschenholz

Herstellung: *DIP Novoselec*, Kroatien, Jugoslawien, 1957–61

Museum für Kunsthandwerk, Zagreb

Ein Prototyp wurde auf der *XI. Triennale di Milano* und der zweiten *Familie und Haushalt*-Ausstellung gezeigt. 1961 ging das Modell in Produktion.

11.4b Stuhl A2

Bernardo Bernardi (1921–1985)

Lackiertes Holz, Sperrholz

Kroatien, Jugoslawien, 1955–61

Museum für Kunsthandwerk, Zagreb

11.5b Flurleuchte

Ferdo Rosić (1915–1999)

Gusseisen, Papier

Eigenfabrikat, Zagreb, Kroatien, Jugoslawien, 1958

Museum für Kunsthandwerk, Zagreb

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre balancierte das kroatische Produktdesign noch immer auf dem Grat zwischen handwerklicher und industrieller Produktion. Die Leuchte wurde erstmals 1958 in der Ausstellung *Familie und Haushalt* als Teil der Ausstattung für eine moderne Zwei-Zimmer-Wohnung gezeigt, gelangte aber nie in die industrielle Produktion.

11.6b Musterwohnung in der Ausstellung *Familie und Haushalt*.  
Blick ins Wohnzimmer eines Zwei-Zimmer-Apartments

Unbekannte:r Fotograf:in

Zagreb, Croatia, Yugoslavia, 1958, Reprint 2023

Kroatisches Historisches Museum, Zagreb

11.7b Plakat der zweiten Ausstellung *Familie und Haushalt*  
Aleksandar Ljahnicky (\*1935)

Lithografie

Kroatien, Jugoslawien, 1958

Museum für Kunsthandwerk, Zagreb

Die moderne Bildsprache des Plakats für die Ausstellung *Familie und Haushalt* spiegelt die deutliche Abkehr vom Sozialistischen Realismus, eine gesamtgesellschaftliche Tendenz seit Mitte der 1950er Jahre, wider.

# co-kurator:innen und autor:innen

**1a** Polina Baitsym ist Kunsthistorikerin und Kuratorin mit Spezialisierung auf die Geschichte der bildenden Künste in der sowjetischen Ukraine. Zurzeit verfasst sie ihre Dissertation in Vergleichender Geschichte an der Central European University (Budapest/Wien) und ist als Kuratorin am Museum of Contemporary Art NGO (MOCA) Library, Kyjiw (Ukraine), tätig. 2018 startete Baitsym ein Forschungsprojekt zu ukrainischen Kinderbuch-Illustrationen der 1960er–90er Jahre; hierzu kuratierte sie 2019 zwei Ausstellungen. 2020 war sie Mitherausgeberin des Buches *Art for Architecture. Ukraine. Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990*.

**1b** Alex Bykov ist Architekt und Architekturforscher im Themenfeld ukrainischer Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In Kyjiw (Ukraine) ansässig, arbeitete Bykov in den letzten Jahren als Architekturfotograf und Journalist, hatte seine eigene Radiosendung *Supervision* über Stadtplanung und Produktdesign und war Mitbegründer der Aktivistengruppe *#Savekyivmodernism*. Er wirkt an diversen Kunst-, Forschungs- und Ausstellungsprojekten mit, darunter einer Reihe zu sowjetischem Modernismus in der Ukraine, die 2015 mit der Ausstellung *Superstructure* startete. Er veröffentlichte viele Bücher und war Co-Autor von *Soviet Modernism, Brutalism, Postmodernism. Buildings and Structures in Ukraine 1955–1991* (2019).

**2a** Florentine Nadolni, Kulturwissenschaftlerin und Soziologin, ist seit 2023 Leiterin des Werkbundarchivs – Museum der Dinge in Berlin. Von 2017 bis 2022 war sie Direktorin des Museums Utopie und Alltag (ehemals Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt, und Kunstarchiv Beeskow). Nadolni war Kuratorin und Co-Kuratorin von Ausstellungen in Eisenhüttenstadt und Berlin, darunter *Masse und Klasse. Gebrauchsgrafik in der DDR* (2016/17), *Ohne Ende Anfang. Zur Transformation der sozialistischen Stadt* (2022) sowie *Alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR* (2019, 2021) und gab hierzu den gleichnamigen Katalog heraus.

**2b** Silke Ihden-Rothkirch lebt als freiberufliche Redakteurin und Autorin in Berlin. Sie ist für soziale Organisationen im Bereich Kommunikation tätig. Als Autorin und Lehrbeauftragte beschäftigt sich Ihden-Rothkirch mit Designgeschichte, ästhetischer Bildung und Designaspekten von Partizipation, Zugänglichkeit und Barrierefreiheit. Nach ihrem Studium des Produktdesigns und der Ästhetik war sie Redaktionsmitglied von *form+zweck – Zeitschrift für Gestaltung* und Co-Autorin von *Designlehren – Wege deutscher Gestaltungsausbildung* (2008). Sie war Mitherausgeberin des Buches *Schönheit der Form. Die Designerin Christa Petroff-Bohne* und Co-Kuratorin der gleichnamigen Ausstellung (Dresden 2020, Hamburg 2021).

**3a+b** Karolina Jakaitė<sup>(Dr.)</sup> ist Designwissenschaftlerin am Forschungsinstitut der Akademie der Künste Vilnius (Litauen), Kuratorin and Mitbegründerin der *Design Foundation*. Sie beschäftigt sich mit Designgeschichte, dem Thema ‚Design und Identität‘ sowie nationalen Pavillons und litauischem Design der 1960er bis 1980er Jahre. Jakaitė verfasste die Bücher *The Cold War Capsule: Lithuanian design in London in 1968* (2019), kuratierte und co-kuratierte Designausstellungen in der Nationalgalerie der Kunst in Vilnius, darunter *Stories of Things. Lithuanian Design 1918–2018* (2018), *Lithuania. London. 1968. The Odyssey of Lithuanian Design* (2018) und *Antanas Kazakauskas: All is Programmed* (2021).

**4a+b** Kai Lobjakas ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2014 leitet sie das Estnische Museum für Angewandte Kunst und Design, Tallinn (Estland). Ihre Interessenschwerpunkte umfassen sowohl die sowjetische Periode Estlands als auch zeitgenössische angewandte Künste und Designpraktiken, insbesondere die Schnittstellen dieser Bereiche. Lobjakas initiierte und kuratierte zahlreiche Ausstellungen in Estland und weltweit, war Herausgeberin von Katalogen, hielt Vorträge und publizierte zu diesen Themen. 2021 kuratierte sie die neue Dauerausstellung *Estnisches Design* (Tallinn). 2019–22 war sie Vorsitzende des ICOM ICDAD *International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design*.

**5a** Klára Prešnajderová<sup>(PhD)</sup> ist als Kuratorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Slowakischen Designzentrum in Bratislava (Slowakei) tätig. Sie studierte Deutsche Sprache und Kultur an der Comenius-Universität Bratislava, wo sie 2019 promoviert wurde. 2017–19 war sie Projektassistentin am Museum für angewandte Kunst in Wien. Prešnajderová kuratierte die Ausstellungen *Bauhaus auf Slowakisch* (Dessau, 2015), *The Colourful Grey. Product Design of the 1960s–70s from the Czechoslovak Socialist Republic and the German Democratic Republic* (Bratislava, 2016) und *Have No Fear of Modernism!* (Bratislava, 2018/19). Sie veröffentlichte die umfangreiche Monografie *ŠUR: The School of Arts and Crafts in Bratislava 1928–1939* (2022).

**5b** Viera Kleinová ist Kunsthistorikerin und Kuratorin der Sammlung für Angewandte Kunst und Design der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava (Slowakei). Sie erlangte ihren Abschluss an der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität Bratislava. Kleinová beschäftigt sich hauptsächlich mit Künstlerschmuck, Keramik, Glas, Holz und Mode. Sie kuratierte unter anderem die Ausstellungen *Anton Cepka: Kinetic Jewellery* (Bratislava 2016), *Sew Long! Fashion in Slovakia 1945–1989* (Bratislava 2017), *Out of the Circle: Modern and Contemporary Slovak Ceramics* (Bratislava 2018) und war Co-Autorin von *Tibor Uhrín, Form Mellows Function* (2019–20) und *ŠUR. School of Arts and Crafts Bratislava 1928–1939* (2022).

**6a** Helena Huber-Doudová<sup>(PhD)</sup> ist Kuratorin der Architektursammlung an der Nationalgalerie Prag (Tschechische Republik). Ihren Dokortitel erwarb sie an der Universität Zürich. Zurzeit ist sie Co-Direktorin des Forschungsprojekts *Women in Architecture after 1945* in der Tschechischen Republik. Huber-Doudová erhielt zahlreiche internationale Stipendien. Sie kuratierte die Ausstellung *No Demolitions! Forms of Brutalism in Prague* (Prague 2020) und *1956–1989: Architecture for All. Lifestyle–Everyday–Media* (Prag 2022). Sie ist Herausgeberin des *Shared Cities Atlas. Post-Socialist Cities and Active Citizenship in Central Europe* (Rotterdam 2019) sowie *Modern Woman-Architect. Projection and Reality in Central Europe after 1900* (Prag 2022).

**6b** Rostislav Koryčánek ist Kunsthistoriker und Kurator für Design und Architektur in der Mährischen Galerie in Brunn (Tschechische Republik) und seit März 2023 Prodekan der Fakultät für Architektur der Technischen Universität in Brunn. Er schloss sein Studium der Kunstgeschichte und Soziologie an der Masaryk-Universität Brunn ab, war Mitbegründer des Architekturmagazins *Era21* und dessen Chefredakteur bis 2005. 2007–15 war er Direktor des Hauses der Künste Brunn, wo er die Skulpturen-Ausstellung *Brno Art Open* mitgründete (2008). Koryčánek verfasste das *Brno Architectural Manual* (2011), war Co-Organisator der Ausstellung *Paneland – The Greatest Czechoslovak Experiment* (Brunn 2017) sowie der neuen Design-Dauerausstellung in der Mährischen Galerie (Brunn 2021).

<p><b>Melinda Farkasdy</b> ist aktuell als Kunsthistorikerin in der Abteilung für Zeitgenössisches Design am Museum für Angewandte Künste, Budapest (Ungarn), tätig. Sie absolvierte den Ausbildungsgang <i>Curating Contemporary Art and Design: Theory and Practice</i> am <i>Royal College of Art</i> (London). Farkasdy erwarb ihren Masterabschluss in Designtheorie an der Moholy-Nagy-Universität für Kunst und Design sowie den Bachelor in Kunstgeschichte und Ästhetik an der Eötvös-Loránd-Universität (beide Budapest). Sie co-kuratierte die Ausstellungsreihe <i>In Circulation</i> (Budapest 2018) und hielt einen Vortrag auf der virtuellen Jahreskonferenz der ICOM ICEE.</p> <p><b>Judit Horváth</b> (PhD) ist Kuratorin und Leiterin der Abteilung für Zeitgenössisches Design, die sie 2015 am Museum für Angewandte Künste, Budapest (Ungarn) etablierte. Sie ist Lehrbeauftragte an der Graduiertenschule der Moholy-Nagy-Universität für Kunst und Design sowie Mitglied des Fachbeirats der Ungarischen Agentur für Mode und Design. Horváth spezialisierte sich auf zeitgenössisches Sammeln und erwarb mit diesem Thema ihren Doktorgrad an der Eötvös-Loránd-Universität, Budapest. Mit ihrem Namen verbinden sich seit 1999 über 150 Ausstellungen zu zeitgenössischer Kunst und Design.</p> <p><b>Rita Komporday</b> war bis 2022 als Museologin in der Abteilung für Zeitgenössisches Design am Museum für Angewandte Künste, Budapest (Ungarn), tätig. Sie absolviert einen Fern-Masterstudiengang in Museumskunde an der Universität Leicester. Vor kurzem erhielt sie ihren Bachelor-Abschluss in Kunstmanagement (mit Auszeichnung) sowie den Master in Luxusgüter-Management von der Università Cattolica del Sacro Cuore, Mailand. Komporday war Co-Kuratorin der Ausstellungsreihe <i>In Circulation</i> (Budapest) und verfasste Beiträge für den <i>Homo Faber Guide</i>.</p>	<p><b>7a+b</b></p>
<p><b>Anna Maga</b> ist Kuratorin der Designsammlung am Nationalmuseum in Warschau (Polen), wo sie seit 1981 tätig ist. Ihren Abschluss als Kunst- und Designhistorikerin erwarb sie an der Universität Warschau. Maga war Mitorganisatorin zahlreicher Ausstellungen, darunter <i>We Want to Be Modern. Polish Design 1955–68 from the Collection of the National Museum in Warsaw</i> (2011/12). Sie verfasste mehrere Publikationen, unter anderem war sie Mitautorin eines vom Adam-Mickiewicz-Institut veröffentlichten Katalogs, der das polnische Design international bekannt machen sollte: <i>Out of the Ordinary. Polish Designers of the 20th Century</i> (2011).</p>	<p><b>8a</b></p>
<p><b>Kaja Muszyńska</b> ist Kuratorin, Wissenschaftlerin und Autorin zu Designthemen. Zurzeit ist sie als Co-Kuratorin in der Galerie für polnisches Design am Nationalmuseum in Warschau (Polen) tätig. Ihr aktuelles Projekt ist die Dauerausstellung der Designsammlung. Sie erwarb ihren Master of Science an der Universität Edinburgh und arbeitete mit dem Jüdischen Historischen Institut in Warschau, dem Adam-Mickiewicz-Institut sowie weiteren Museen und Auktionshäusern Warschaws zusammen. Ihr Forschungsinteresse gilt den Beziehungen zwischen Menschen und Design, wobei sie sich auf soziologische und anthropologische Methoden stützt.</p>	<p><b>8b</b></p>
<p><b>Alyona Sokolnikova</b> (PhD) ist eine in Deutschland ansässige unabhängige Forscherin, Autorin, Kuratorin und Lehrbeauftragte. Sie erwarb ihren Dokortitel im Bereich der Designausbildung und ist Gründerin des Forschungsprojektes <i>Women Designers.USSR</i>. Sokolnikova kuratierte diverse Ausstellungen in Moskau und weiteren europäischen Städten, darunter <i>Red Wealth: Soviet Design 1950–1980</i> (Rotterdam 2015/16, Brüssel 2018). Unter anderem war sie als kuratorische Beraterin für The Barbican Center (London 2017/18) und das Vitra Design Museum (Weil am Rhein 2021/22) tätig.</p>	<p><b>9</b></p>

<p><b>10a+b</b></p>	<p><b>Cvetka Požar</b> (PhD) ist Kunsthistorikerin und Kuratorin am Museum für Architektur und Design (MAO) in Ljubljana (Slowenien). Sie promovierte in Geschichte und Theorie des Designs und forscht speziell zum Themen im Bereich der Visuellen Kommunikation. Požar ist Autorin und Kuratorin von Buch und Ausstellung <i>The Century of the Poster: Slovenian Poster Design in the 20th Century</i> (2015) sowie Co-Kuratorin weiterer Ausstellungen, darunter <i>Jože Brumen: Modernist Designer and Art Connoisseur</i> (2021), <i>The World Inside: Designing Modern Interiors, 1930–Today</i> (2021) und <i>Art for Everyday Life: Modernist Glass Design in Slovenia</i> (2017).</p>
<p><b>11a+b</b></p>	<p><b>Koralka Vlajo</b> leitet die Designsammlungen am Museum für Kunstgewerbe in Zagreb (Kroatien). Ihr besonderes Interesse gilt der Geschichte des Designs im sozialistischen Kroatien. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen über kroatisches Industriedesign, wie über das Unternehmen <i>Jugokeramika</i>, die Designabteilung der Fabrik <i>Rade Končar</i>, die Werkschau des Industriedesigners Davor Grünwald sowie Retrospektiven über Marija Kalentic und Milan Vulpe im Bereich des Grafikdesigns. Vlajo ist Co-Autorin des Buches <i>Design for the New World</i> (2015) und Co-Kuratorin der gleichnamigen Ausstellung im Museum Jugoslawiens (Belgrad 2016).</p>
<p><b>Achiv</b></p>	<p><b>Mari Laanemets</b> (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Estnischen Akademie der Künste, Tallinn (Estland). Ihre Forschungsschwerpunkte sind die alternative Kunst der 1960er und 1970er Jahre in Osteuropa und ihre Überschneidungen mit Architektur- und Designpraktiken, der Abstraktionismus der Nachkriegszeit und die Modernisierung in dieser Region. 2019 gab sie das Buch <i>Abstraction as Open Experiment. Sirje Runge, Dóra Maurer, Zofia Kulik, Falke Pisano</i> heraus und co-kuratierte unter anderem die Ausstellungen <i>Our Metamorphic Futures: Design, technische Ästhetik und experimentelle Architektur in der Sowjetunion</i> (Vilnius, Tallinn, 2011/12) und <i>Forecast and Fantasy: Architektur ohne Grenzen, 1960er–1980er Jahre</i> (Tallinn, 2023).</p>
<p><b>Retrotopia</b></p>	<p><b>Claudia Banz</b> (Dr.) ist Kunst- und Designhistorikerin, Autorin und seit 2017 Kuratorin für Design am Kunstgewerbemuseum, Berlin. Seit 2023 ist sie assoziiertes Mitglied des Exzellenzclusters <i>Matters of Activity</i> der Humboldt-Universität zu Berlin. 2011–17 leitete sie die Abteilung Kunst und Design am Museum für Kunst &amp; Gewerbe Hamburg. Banz realisierte internationale Ausstellungsprojekte, Outreach-Formate und Messen an den Schnittstellen von Design, Mode, Handwerk und Kunst, darunter <i>Fast Fashion. The Dark Side of Fashion</i> (2014–18), <i>Food Revolution 5.0. Design for Tomorrow's Society</i> (2017–19), <i>Connecting Afro Futures. Fashion x Hair x Design</i> (2019) oder die Serie <i>Design Lab</i> (2019–23). Sie ist Mitglied zahlreicher Jurys und publiziert zu Social Design, Material Culture und Dekolonialisierung in Museen und Sammlungen.</p> <p><b>Agata Wozniak</b> ist derzeit Projektassistentin am Kunstgewerbemuseum, Berlin. Sie war als freiberufliche Designerin und Kommunikationsspezialistin bei den United Nations (UNIS, IAEA) tätig, wo sie verschiedene Beiträge veröffentlichte. Als Junior-Kuratorin organisierte sie Ausstellungen wie <i>Peel Park: Heritage Uncovered</i> (Manchester 2016), <i>Beuys zum Hundertsten</i> (Berlin 2021) und war an der Entwicklung der ersten inklusiven Website des LWL Freilichtmuseum Detmold im Projekt <i>Erzähl mir was vom Pferd!</i> (2019) beteiligt.</p>

# Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Sonderausstellung *Retrotopia. Design For Socialist Spaces* im Kunstgewerbemuseum – Staatliche Museen zu Berlin, 24. März bis 16. Juli 2023

Idee und Konzept: Claudia Banz

## Ausstellung

Chefkuratorin: Claudia Banz

Projektsassistentin: Agata Wozniak

Co-Kurator:innen und Autor:innen der Ausstellung: Polina Baitsym, Alex Bykov, Melinda Farkasdy, Judit Horváth, Helena Huber-Doudová, Silke Ihden-Rothkirch, Karolina Jakaitė, Viera Kleinová, Rita Komporday, Rostislav Koryčánek, Kai Lobjakas, Anna Maga, Kaja Muszyńska, Florentine Nadolni, Cvetka Požar, Klára Prešnajderová, Alyona Sokolnikova, Koraljka Vlajo

Co-Kuratorin Archiv: Mari Laanemets

Ausstellungsgestaltung: Schroeder Rauch GmbH: Konstanze Eßmann,

Mira Schröder, Nicolas Rauch

Ausstellungsgrafik: cyan Berlin

Ausstellungsbau: Matzat Museumstechnik, Berlin, Hausdienst Kulturform

Art Handling: Team Weisheit, Berlin

Restaurierung: Heidi Blöcher, Wibke Bornkessel, Christian Fischer,

Franziska Kierzek, Julia Nemeth

Depotmanager: Kurt Transfeld

Verträge & Registrarin: Maren Eichhorn, Susanne Anger

Presse & Marketing: Frank Eberle, Markus Farr, Fabian Fröhlich, Ingolf Kern,

Mechtild Kronenberg, Juan-Carlos Rosa-Sasasola, Corinna Salmen-Mies,

Lisa Schlichting-Goncalves

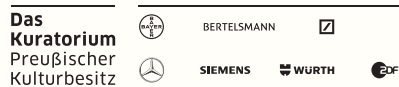
© Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und die Autor:innen und Designer:innen

w w w . s m b . m u s e u m

*Retrotopia. Design for Socialist Spaces* ist eine Ausstellung des Kunstgewerbemuseums – Staatliche Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit: Museum Utopie und Alltag. Alltagskultur und Kunst in der DDR (Beeskow/Eisenhüttenstadt), Slowakisches Design Center (Bratislava), Slowakische Nationalgalerie Bratislava, Mährische Galerie in Brünn, Museum für Angewandte Künste (Budapest), M. K. Čiurlionis Nationalmuseum der Künste (Kaunas), ARWM Cultural Heritage Conservation Fund (Kyjiw), Museum of Contemporary Art NGO (Kyjiw), Stedley Art Foundation (Kyjiw), Museum für Architektur und Design (Ljubljana), Nationalgalerie Prag, Estnisches Museum für Angewandte Kunst und Design (Tallinn), NGO Imago of Culture (Ushorod), Litauisches Nationalmuseum der Kunst (Vilnius), Nationalmuseum in Warschau, Museum für Kunsthandwerk (Zagreb)

**Kunstgewerbemuseum**  
Staatliche Museen zu Berlin

Gefördert durch:

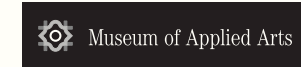


**MUSEUM & LOCATION**

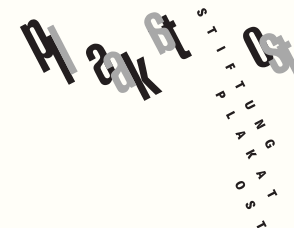
Medienpartner:



**Booklet**  
 Redaktion: Claudia Banz, Silke Ihden-Rothkirch  
 Übersetzung (englisch-deutsch): Elena Mohr  
 Gestaltung: cyan Berlin  
 Druck: vierC print+mediafabrik GmbH & Co. KG



UND ALLTAG



**Vilnius Academy of Arts**



