

# Das Experiment Moderne: zu den Ausstellungen der Reihe *Raum und Form* (1969–1972, Tallinn, ESSR)

Mari Laanemets<sup>1</sup>

Mari Laanemets: Das Experiment Moderne: zu den Ausstellungen der Reihe Raum und Form (1969–1972, Tallinn, ESSR), in: Bubmann, Frédéric, Kopka, Diana (Hrsg.): *Matrix Moderne | Ostmoderne. Bauen, bau- bezogene Kunst und Formgestaltung in Ostdeutschland und dem Europa der Nachkriegszeit.* (Aurora, Chemnitz: Schriften zu Kunst und Kultur, Bd. 3). Heidelberg: arthistoricum.net 2023, S. 272-283, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1170.c16416>

Die sogenannte Rehabilitierung der Moderne beginnt in der post-stalinistischen Sowjetunion 1954 mit einer Rede von Nikita Chruschtschow beim Allunions-Baukongress. In seiner Rede auf der abschließenden Plenarsitzung prangerte der Erste Sekretär der Kommunistischen Partei die »Ausschweifungen und Überflüssigkeiten« an und forderte eine radikale technische Modernisierung.<sup>2</sup> Die forcierte Konzentration auf strukturelle und technische Fragen wurde in erster Linie von wirtschaftlichen Erwägungen – Berechnungen der Kosten und der Effizienz der Konstruktion – und weniger von ästhetischen Überzeugungen bestimmt.<sup>3</sup> Die eingeleitete Wende ist deshalb nicht so sehr als eine Rückkehr zum Modernismus<sup>4</sup> oder gar als Rehabilitierung des Konstruktivismus zu betrachten,<sup>5</sup> auch wenn es möglich war, auf die Themen und Techniken von damals zurückzugreifen.<sup>6</sup> Es ist vielmehr eine neue Entwicklung, wofür in der heutigen Fachliteratur der Begriff Soviet Modern oder sozialistischer Modernismus geprägt wird.<sup>7</sup> Damals war von »zeitgenössischem Stil«, »zeitgenössischer sowjetischer Architektur« oder »sozialistischer Architektur« die Rede, Begriffe wie Modernismus und Funktionalismus wurden bis Ende der 1960er Jahre nicht verwendet.<sup>8</sup> Die Notwendigkeit dieser Neuorientierung selbst wurde mit dem neuen Zeitgeist begründet und legitimiert.

Die neuen Formen entwickelten sich aus den Lösungen für die aktuellen Probleme der Zeit, von denen das des städtischen Wohnraums in einer Zeit der raschen Industrialisierung das dringendste war. Die Modernisierung, wie sie von Chruschtschow ange-

trieben wurde, war in erster Linie eine Antwort auf dieses Problem.<sup>9</sup> Seine Politik der Rationalität und logischen technischen Ansätze, die dem Ingenieurwesen den Vorrang vor der Ästhetik gaben, änderte nicht nur die Richtung des Bauwesens, sondern gestaltete die gesamte gebaute Umwelt in der Sowjetunion neu (was letztendlich mehr Einfluss auf das Leben der Menschen hatte als alle anderen politischen Maßnahmen). Auch das Design – oder die Industriekunst, wie Design offiziell genannt wurde – dessen Institutionalisierung in den frühen 1960er Jahren mit der Gründung entsprechender Fachbereiche an den Kunsthochschulen und Forschungsinstituten begonnen hatte, wurde zum weiteren wichtigen Instrument dieser rationalen Umstrukturierung des Lebens. Das Design etablierte sich schnell, wie Slavoj Žižek hervorgehoben hat, zu einem »ideologischen Staatsapparat«.<sup>10</sup>

Das neue Regime der Rationalisierung, das auch im ideologischen Machtkampf, in der sogenannten Destalinisierung eine Rolle spielte, konfrontierte das kleinbürgerliche Bewusstsein, das der Epoche Stalins zugeschrieben wurde, mit einer wahrhaft sowjetischen – einfachen, rationalen und demokratischen – Lebensweise. Es ist jedoch, wie Victor Buchli behauptet, weniger eine Liberalisierung als eine Periode intensiver staatlicher und parteilicher Auseinandersetzung mit den Bedingungen des häuslichen Lebens, das stark diszipliniert wurde.<sup>11</sup> Um diese neue Bau- und Lebensweise, die normativen Prinzipien des Geschmacks zu propagieren, wurden Zeitschriften ins Leben gerufen, in denen das neue Wohnen samt normativen Vorstellungen von gutem und schlechtem Geschmack vermittelt und praktische Ratschläge für den Haushalt verbreitet wurden, zum Beispiel wie man eine kleine Wohnung im neuen Wohnblock so funktional wie möglich einrichten kann.<sup>12</sup>

Ein weiteres wichtiges Mittel in der Einführung neuer Normen war die Ausstellung. So fand in Moskau seit 1962 die Ausstellungsreihe *Kunst im Alltag* (Искусство — в быт) statt. Gleichzeitig etablierten sich die Ausstellungen von Industrieprodukten als wichtiger Schauplatz des Kalten Krieges, auf dem sich die Nationen aus dem Westen und dem Osten gegenseitig zu übertreffen versuchten.<sup>13</sup> All dies lieferte wichtige Impulse für die Ausstellungsreihe *Raum und Form*.

### Ausstellung als Experiment

Die Idee zur Ausstellung *Raum und Form* entstand in der Sektion der Raumgestalter des estnischen Künstlerverbandes, auf Initiative von Bruno Tomberg, dem Leiter der Fakultät für industrielle Kunst am Staatlichen Kunstinstitut.<sup>14</sup> Die Sektion sah ihre Aufgabe in der Vermittlung der Arbeit ihrer Mitglieder sowie in deren professioneller

Weiterbildung. Sie organisierte Seminare, Ringvorlesungen, aber auch Ausstellungen. Ziel dieser Ausstellungen war es, die Arbeiten von Produktdesignern, die in der Regel direkt vom Reißbrett in die Industrie gingen, zu zeigen und damit als kreative Arbeit zu würdigen.<sup>15</sup> Zugleich wurde *Raum und Form* als eine Art Laboratorium verstanden, als eine Gelegenheit zum Experimentieren ohne den alltäglichen Zwang der Funktionalität. Der Fokus sollte auf den Ideen und Konzepten liegen, nicht auf den Produkten. Das Anliegen der Ausstellung war, so das Organisations-Gremium, »die Erforschung der Techniken des Gestaltens«, um »neue Gedanken in Form, Material und Raum zu fördern«.<sup>16</sup> Sie war »eine Gelegenheit, neue Ideen zu erkunden und zu entwickeln«.<sup>17</sup> Aus diesem Grund sollte man auf Modelle schöner Möbel verzichten und auch keine vollständigen Zimmerausstattungen demonstrieren.<sup>18</sup>

Jede Ausstellung der Reihe verfolgte ein breit gefasstes Thema.<sup>19</sup> Innenarchitekten, Möbel- und Produktdesigner waren eingeladen, auf das vorgegebene Thema zu reagieren. Es gab jedoch keine Jury; die Projektvorschläge und Entwürfe wurden lediglich in den Sitzungen der Sektion diskutiert oder in kleineren Gruppen, zumeist bezüglich ihrer Materialien oder Realisierbarkeit. Die Objekte selbst wurden dann im Kombinat für Kunstprodukte ARS hergestellt.

Die Ausstellungen der Reihe wurden sehr beliebt. Sie sprachen nicht nur das Fachpublikum, sondern auch breite Bevölkerungsschichten an, die die Ausstellung in die neue formale Sprache der modernen Objektwelt einführen sollte.<sup>20</sup> Insgesamt gab es fünf Ausgaben von *Raum und Form*, die letzte fand 1989 statt.<sup>21</sup>

Die folgende Betrachtung konzentriert sich auf die ersten zwei Auflagen der Reihe, die im Abstand von drei Jahren 1969 und 1972 stattfanden. Mich interessiert die Ausstellungsreihe *Raum und Form* als Experimentierfeld, wobei ich frage: Wie ist die Aufwertung des Formalen, des Ästhetischen (zum Beispiel gegenüber dem Ideologischen oder dem Funktionalen), die sich anhand der Ausstellungen ablesen lässt, zu verstehen? Kann diese als ein Verständnis von Design als rein ästhetischer Tätigkeit interpretiert werden? Gerade in der jüngeren Geschichtsschreibung, also in den 1990er Jahren, wird die Ausstellungsreihe aus dieser Perspektive oft als »Widerstand« gegen die Ideologisierung oder Instrumentalisierung des Designs mit Hilfe von »guten und geschmackvollen Produkten« interpretiert, die die Zugehörigkeit Estlands zum Westen belegten und das Land weiter von der Sowjetunion (und ihrer Massenware) abgrenzten.<sup>22</sup> Im Folgenden werde ich die Ausstellung vor dem Hintergrund der damaligen Designkonzepte und Diskussionen betrachten, in denen es nicht nur um die *gute Form* (als nationales Unterscheidungsmerkmal) ging, sondern auch um die Beziehung zwischen Benutzer und Objekt sowie um die Rolle des Designers.



[1] *Raum und Form I*, Ausstellungsansicht Kunsthalle Tallinn, 1969, Ausstellungsarchitektur: Maia Laul, Kärt Voogre, Eha Reitel, Saima Veidenberg und Taevo Gans

### *Raum und Form I*, 1969

Die erste Ausstellung basierte auf geometrischen Grundformen wie Kubus, Kreis oder Zylinder und griff die Standardisierung moderner Bau- und Produktionsweisen auf. Die Teilnehmer wurden aufgefordert, ihre individuellen Beiträge aus solchen Formen zu entwickeln. Das Ausstellungsdesign bestand aus einer weißen Lattenstruktur, die den Raum in quadratische Boxen unterteilte. Zum Teil wurden Wände oder Decken eingesetzt, jedoch ermöglichte die Struktur Durchblicke in den ganzen Raum. [Abb. 1] Die Leitidee für die Ausstellung stammte von Tomberg. Autoren der Ausstellungsarchitektur waren Maia Laul, Kärt Voogre, Eha Reitel, Saima Veidenberg und der deutlich jüngere Taevo Gans.<sup>23</sup>

Für jeden Teilnehmer war eine *Zelle* vorgesehen, manche arbeiteten auch in Teams.<sup>24</sup> Die einzelnen Beiträge reichten von Raumbemalungen bis zu skulpturalen Objekten oder doch Gegenständen, Möbeln – im Gegensatz zu dem, was ursprünglich geplant war – oder gar Interieurs.

Experimentieren mit multiplizierbaren Elementen und Modulen war das durchgehende Thema der Ausstellung, motiviert auch durch die alltägliche Praxis der Designer – den Normen industrieller Produktion – die hier jedoch spielerisch und experimentell umgesetzt werden sollten. Zum Beispiel entwarf Tomberg für die Ausstellung ein modulares System, dessen Benutzung Möglichkeiten von Aufbewahrung bis hin zu Sitzgelegenheiten bot. Man konnte aus den Modulen je nach Bedarf Regale, Tische, Bänke oder Stühle bauen. [Abb. 2]



[2] Bruno Tomberg, Element-Möbel, 1969

Die auf Elementen beziehungsweise Modulen basierende Einrichtung erlaubte eine große Flexibilität. Die Elemente konnten endlos (zumindest in der Theorie) umgeordnet und effektiv geändert werden. So ein Element-System bot unendliche Kombinationsmöglichkeiten und orientierte sich an den Bedürfnissen und der Fantasie der Benutzer. Zugleich ermöglichten die Module, Produktionsprozesse zu rationalisieren und die Herstellungsdauer zu reduzieren und Materialien und Zeit zu sparen – so wäre die Produktionsweise auch sozial und ökonomisch wertvoll.<sup>25</sup>

Der italienische Architekturhistoriker Manfredo Tafuri hat das Modul-System und die Flexibilität, die es verspricht, als Spiegelung der gewinnorientierten Logik des Kapitalismus bezeichnet: Wo alles »offen« ist und in jeder Zeit umstrukturier- und individuell organisierbar bleibt, stellt sich die romantische Idee der Partizipation als Ideologie der Anpassungsfähigkeit an die kapitalistische Akkumulation heraus.<sup>26</sup> Jedoch, wie Udo Ivask, Architekt und Mitarbeiter der ersten Stunde an der Fakultät der Industriekunst, hervorhob, für die sowjetischen Planwirtschaft war die Idee der Flexibilität von besonderer Bedeutung.<sup>27</sup> Außerdem glaubte er, die Vereinfachung, die dadurch entstandene klare Geometrie der Formen würde die Entropie alltäglicher Umgebungen, »den visuellen Lärm« – das Rauschen – bekämpfen, in den Wohnungen sowie auf den Straßen.<sup>28</sup>

Die Ausstellung zeigte eine große Nähe zum Designbegriff und Übungen des Kunstinstituts sowie insbesondere zum Kurs *Architektonik* auf. Die Übung der *Architektonik* basierte auf der Untersuchung

von Strukturen in Bezug auf Gleichgewicht, Rhythmen und Sequenzen sowie der Interaktion von Formen und Farben. Zuerst auf dem zweidimensionalen Blatt, während im nächsten Schritt die »planbaren Lösungen in räumliche Verhältnisse übertragen« wurden.<sup>29</sup> Wie Ivask wiederholt äußerte: »Ein technisch und geometrisch gelungenes Formexperiment kann als Vase, Möbel, Raum oder ganze Stadt ausgeführt werden.«<sup>30</sup>

Das Ziel des auf Kombinatorik basierenden Kurses lag darin, den Studierenden ein Gefühl von visueller Sprache und Raum zu vermitteln und »die individuellen schöpferischen Fähigkeiten der Studenten beim Anwenden der objektiven Gesetzmäßigkeiten im künstlerischen Komponieren zu entwickeln«.<sup>31</sup> Als »objektive Gesetzmäßigkeiten« wurden optische Masse, Farben und Formen zum Teil wie die Buchstaben eines Alphabets verstanden, die man endlos kombinieren kann, und die unterschiedliche visuelle und auch Raum-Erlebnisse kreieren.

Diese Haltung scheint auch für *Raum und Form* maßgeblich sein, beziehungsweise die Beiträge sollten sich mehr mit der *Sprache* der neuen Formgebung beschäftigen und diese den BesucherInnen vermitteln. Es wäre also zu einfach, die Ideologie der Flexibilität nur im Sinne einer Expansion der Formen sozialer Kontrolle zu deuten.<sup>32</sup> Die Absicht, die Kreativität der Designer zu befördern, sollte auch die Benutzer im Umgang mit ihrer Umgebung sensibilisieren.<sup>33</sup> Es war Teil der Auffassung eines progressiven Designs der 1960er Jahre – mit Rückbezug auf die produktivistischen Gestaltungskonzepte der 1920er Jahre, dass Design ein Prozess der Ermächtigung ist.

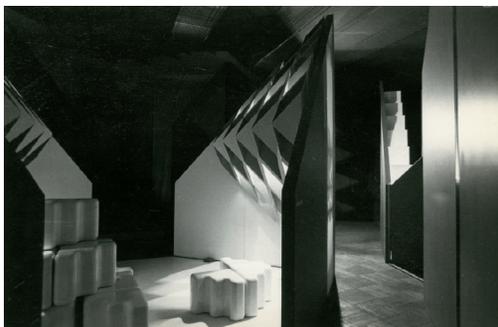
Mit dem Aufkommen einer Art sowjetischer Konsumgesellschaft in den späten 1960er und 1970er Jahren wurden Konsum und Design zu wichtigen Themen in der Presse.<sup>34</sup> Designer nahmen aktiv an diesen Diskussionen teil. Bereits Anfang der 1960er Jahre schrieb Tomberg, dass es nicht so sehr um die Kultivierung des guten Geschmacks, sondern vielmehr um die Erziehung geht, damit die Bürger in der Lage wären, ihre eigenen Bedürfnisse angemessen zu beurteilen.<sup>35</sup> Die Aufgabe des Designers bestand Tomberg zufolge nicht darin, Wünsche zu erfüllen, sondern Lösungen für Bedürfnisse zu finden. Vor allem sollten Designer flexible Lösungen anbieten, das heißt Objekte, die sich bei veränderten Bedürfnissen verändern können.

Die strenge formale Ökonomie der Entwürfe in der Ausstellung erinnert an die zeitgenössischen modularen System-Möbel-Programme, die möglicherweise ein Vorbild für ihn waren. Ein Jahr zuvor, 1968, hatte Tomberg die DDR und unter anderem die Hochschule für industrielle Formgestaltung in Halle besucht, wo das Team um Rudolf Horn 1967 das MDW-Programm – modular aufgebautes Montagemöbel – entwickelt hatte. Ein weiterer Bezugspunkt für Tomberg konnte das Programm des Konstruktivismus sein.<sup>36</sup> Für die Konstruktivisten war die Konstruktion von Objekten kein expressiver, sondern ein objek-

tiver Prozess, der auf wissenschaftlichen Methoden und analytischem Wissen beruhte.<sup>37</sup> Auch Tomberg und Ivask betonten, dass die Form nicht so sehr das Ergebnis einer rein ästhetischen Überlegung sein sollte, sondern das Ergebnis der Lösung eines Problems oder einer Aufgabe.<sup>38</sup> Bei der Betrachtung der Herausforderungen an das Design ging es Tomberg nicht so sehr um den Komfort und das Vergnügen, das der Konsum und der Besitz von Dingen bieten kann. Vielmehr ging es ihm um die Intelligenz und Rationalität des Konsums sowie um die Verantwortung und Initiative der Nutzer. Ermöglicht wurde dies durch unkomplizierte Möbel, die so wenig wie möglich ihre Verwendung vorschreiben. Das Angebot und die Entwicklung modularer Bausteine anstelle »von Möbeln von der Stange« sollte die Aktivität des Verbrauchers fördern. Abgesehen davon, dass solche Möbel ideal für kleine Wohnungen waren, boten sie auch ein Potential für (Inter-) Aktivität – ein aktiver Nutzer konnte die Möbel, die nun nicht mehr als ein »System von Ausrüstungsgegenständen«<sup>39</sup> waren, je nach den unterschiedlichen Bedürfnissen verändern und umbauen. Anstatt passiv zu konsumieren, würde der ideale (sowjetische) Nutzer bewusst und sinnvoll mit den Objekten interagieren.<sup>40</sup> Elementare Formen und modulare standardisierte Komponenten standen metaphorisch für Offenheit und Mobilität, für eine ganze Reihe von Möglichkeiten, durch die die Nutzer »ihre eigene soziale Handlungsfähigkeit realisieren konnten«.<sup>41</sup> Die Ausstellung konzentrierte sich also nicht nur auf formal-ästhetische Fragen, die von der Praxis getrennt wurden, viel mehr ging es auch um die Auffassung des Designs. Diese Versuche, den Benutzer zu mobilisieren, wurden bald in den Raum geführt, ein neuer Ansatz, der 1972 mit der zweiten Ausstellung erreicht wurde.

### *Raum und Form II, 1972*

Die zweite Ausstellung *Raum und Form* fand 1972 statt und fokussierte auf das Thema »Wahrnehmung«. Das Konzept für den Ausstellungsraum stammte von Tomberg in Zusammenarbeit mit der Innenarchitektin Saima Veidenberg. Diese Ausstellung wandte sich von der Rationalität der ersten ab: Der klaren Aufteilung des Raumes stand nun eine Art labyrinthische Struktur mit zum Teil sehr engen »Gängen« gegenüber. [Abb. 3] War die ökonomische, auf Horizontalen und Vertikalen basierende Struktur der ersten Ausstellung leicht erfassbar,<sup>42</sup> so wurde bei der zweiten Ausstellung die Wahrnehmung des Raumes und die Orientierung gezielt erschwert und verwirrt. Etwa durch Spiegel, die den Besucher direkt in den Raum einbezogen und zugleich eine fragmentierte Raumerfahrung kreierte. [Abb. 4] Das Farbschema basierte auf einem Verlauf des Spektrums von roten und orangen Tönen hin zu Violett, von warm zu kalt.



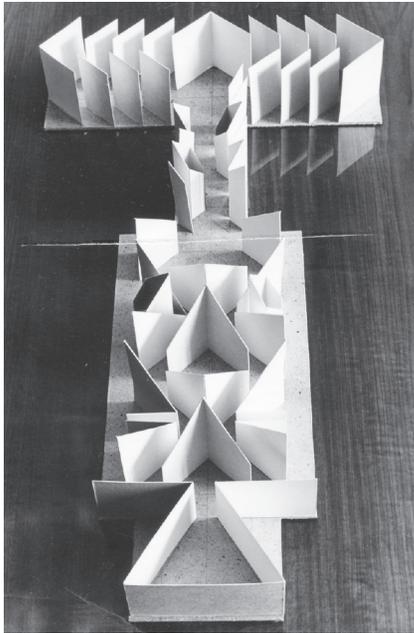
[3] *Raum und Form II*, Ausstellungsansicht Kunsthalle Tallinn, 1972, Ausstellungsarchitektur: Bruno Tomberg, Saima Veidenberg; Möbel: Kirsti Laanemaa

Die Kombination von Formen und Farben, Licht und räumlichen Rhythmen erzeugte unterschiedliche Raumerlebnisse und Gefühlsspannungen. Ivask klagte in einem der Ausstellung folgenden Seminar: »Die Farbe wird immer noch viel zu traditionell und unkonkret eingesetzt, obwohl sie einen starken Einfluss hat, der im Design viel effektiver genutzt werden könnte.«<sup>43</sup> Hier wollte die Ausstellung neue Wege zeigen.

Wie das Ausstellungsenvironment, so versuchten auch die ausgestellten Installationen die Erfahrung der Besucher zu destabilisieren und deren Wahrnehmung zu manipulieren. Einen Effekt der Verunsicherung kreierte zum Beispiel Taimi Soo's Rauminstallation mit starken Op-Art-Bezügen: Die vom Boden bis zur Decke laufenden verschiedenen Farbstreifen ließen die Grenzen zwischen Wänden, Boden und Decke verschwimmen. Die abgehängten Zylinder – Lampen – spiegelten die auf dem Boden aufgestellten Zylinder – Tische – und verkomplizierten so die Raumerfahrung abermals. [Abb. 5]

Solche und weitere »desorientierende Räume« unterbrechen die traditionell kontemplative Haltung der Besucher und versuchten diese aktiv zu engagieren. Die Ausstellung zeigte, wie der Betrachter zum Koproduzenten gemacht werden könnte, wie auch der russische Design-Theoretiker Viacheslav Glazytchev in dem oben genannten Seminar argumentierte. Er bezeichnete die Ausstellung als eine spezifische Art von Ansprache, die den Betrachter provozieren muss, damit die Betrachtung zu einem aktiven Prozess wird.<sup>44</sup>

Der Gedanke war nicht neu: 40 Jahre zuvor hatte El Lissitzky im Rückblick auf die *Demonstrationsräume* zu seinen Ausstellungsdesigns bemerkt, das der Besucher nicht in eine »bestimmte Passivität eingelullt werden sollte, sondern dass die Gestaltung den Menschen aktiv machen muss«.<sup>45</sup> Viele Rezensenten bezeichneten damals den Raum als theatral, wobei die Theatralität hier als eine positive Eigenschaft verstanden wurde, als »Verfremdung«, die Aktivität provoziert. Der Architekturhistoriker und Kritiker Leo Gens notierte: »Auf der



[4] *Raum und Form II*, Foto des Modells, Ausstellungsarchitektur: Bruno Tomberg, Saima Veidenberg



[5] *Raum und Form II*, Ausstellungsansicht Kunsthalle Tallinn, 1972, Ausstellungsarchitektur: Bruno Tomberg, Saima Veidenberg

Straße, vor dem Fernseher, im Kino oder Café – der zeitgenössische Zuschauer ist kaleidoskopisch wechselnde Impressionen gewöhnt, unerwartete Assoziationen von Formen, Farben und Licht lehren, die beweglichen und sich ständig ändernden räumlichen Strukturen zu sehen. Mit der Darstellung und Programmierung neuer und komplexer visueller Assoziationen, die in der gegenwärtigen Welt Gestalt annehmen, führte die Ausstellung weg aus einem geschlossenen, versteinerten Raum.<sup>46</sup> Das Design sollte gewissermaßen unbequem sein, um eine kritische Distanz zwischen Objekt und Benutzer zu schaffen und sich dadurch dem einfachen Konsum zu entziehen und bewusstes Wahrnehmen zu stimulieren.

Laut Tomberg wollten er und sein Team mit der Ausstellung genau das, »den passiven Konsum unterbinden und den Verbraucher zum eigenständigen Denken führen«.<sup>47</sup> Es ging also nicht um die Unterwerfung, sondern die Ermächtigung der Subjekte. Deutlich drückte es Gens aus: Während er die Ausstellung als gelungenes Experiment im Sinne des sowjetischen Designs bezeichnete, hob er hervor, dass die Betrachter eben nicht mit Vorschlägen zur räumlichen Dekoration oder Ansichten häuslicher Kultur versorgt würden – letztere wären in Hinblick auf den Mangel an Gebrauchsgegenständen sogar gefährlich – sondern zum »aktiven Konsumieren« animiert würden.<sup>48</sup>



[6] Taimi Soo, *Gestreifter Raum*, 1972/2006

## Ausblick

Und doch, der sichtbare Wandel in der Form und Ideologie, die Verschiebung von einem rationalen Verbraucher-Raum-Verhältnis, das Funktionalität und Ökonomie nicht direkt ablehnte, sondern lediglich nach größerer Flexibilität in den Gestaltungsmöglichkeiten suchte, zeichnet auch die allgemeine Krise der Moderne auf. Zwar wollte man mit dem *Environment* die Besucher ermächtigen, zugleich aber umschloss es sie. Die Gänge waren eng und man konnte sich nicht frei bewegen, das heißt die eigene Bewegung aktiv gestalten. Das Design, in dem Besucher der Ausstellung verschiedenen Zuständen ausgesetzt waren, wirkt in der Tat autoritär.

Der Glaube an den technisch-wissenschaftlichen Fortschritt, als das Triebwerk für die Lösung sozialer Probleme sowie der alltäglichen Umwelt, geriet in den 1970er Jahren zusehends ins Wanken und wurde selbst zum Teil des Problems. Die Idee von einem Künstler beziehungsweise Designer, der das Kommando in der industriellen Produktion übernimmt, gewann immer mehr Bedeutung, von einem Künstler, der in der Lage ist, die Rationalität der alltäglichen Umwelt zu brechen. In der Realität aber verschlechterte sich die Position der Designer in Betrieben, die bereits marginal war, durch die Wirtschaftskrise der 1970er Jahre nochmals. Der Rückbau der Reformen der 1960er Jahre, die eine marktwirtschaftliche Konkurrenz zwischen den staatlichen Betrieben initiiert hatten, drängte die Designer immer mehr aus

der Industrie heraus, ins Experimentieren. Während man in den 1960er Jahren noch von der Planung von Zukunftsstädten und Raumschiffen träumte und auch einige größere Projekte verwirklichen konnte, beschäftigte man sich in den 1970er Jahren vor allem mit Straßendekorationen, visuellen Kommunikationssystemen für Betriebe und eben Ausstellungsdesigns. Da die sowjetische Industrie immer weniger Produktdesigner verpflichtete – für die Planwirtschaft war es einfacher und kostengünstiger, Modelle aus westlichen Zeitschriften zu kopieren, als mit Designern Produkte zu entwickeln – wurde es attraktiv, im Kombinat der Kunstprodukte ARS (Staatliche Kooperative für Kunstprodukte) zu arbeiten, die unter anderem Ausstellungsdesigns produzierte.

Die Ausstellungsreihe *Raum und Form* war also einerseits Teil des Diskurses von Design. Andererseits war sie unfreiwillig Zeugnis von dessen Bedeutungsverlust in Zeiten, in denen die realen Aufträge fehlten und produktive Energie in die Ausstellungen gesteckt wurde, die sich wiederum von der Realität entfernten. Funktionalität und Gebrauch spielten eine immer kleinere Rolle, an deren Stelle nun Witz, Ironie oder Diskurs traten. Nach der dritten Ausstellung, 1976, zog sich Tomberg aus dem Ausstellungsgremium zurück und wandte sich ganz der pädagogischen Arbeit zu, weil, wie er sagte, die Ausstellung sich immer mehr von der Realität und »realen Angelegenheiten« entfernte und »zu experimentell« zu werden drohte.<sup>49</sup> Die 1972er Ausgabe von *Raum und Form* zeigte diese Tendenz der Transformation der ästhetischen Mittel zum Selbstzweck bereits an, obschon diese erst im Rückblick klar wird.

Mari Laanemets schloss 2001 ihr Studium an der Estnischen Kunstakademie in Tallinn mit dem Master of Arts ab und wurde 2008 an der Humboldt-Universität zu Berlin, promoviert. Als Kuratorin war sie an zahlreichen Ausstellungen beteiligt, u.a. zusammen mit Andres Kurg *Our Metamorphic Futures. Design, Technical Aesthetics and Experimental Architecture in the Soviet Union 1960–1980*, Nationalgalerie Vilnius (2011–2012) und Museum für angewandte estnische Kunst und Design (2012). Die Kunsthistorikerin arbeitet derzeit an der Estnischen Kunstakademie in Tallinn und ist unter anderem beteiligt am Forschungsprojekt »Forecast and Fantasy in Late Soviet Architecture«.

## Anmerkungen

- Die Forschungsarbeit wurde vom estnischen Bildungsministerium mit dem Grant Nr. PSG530 unterstützt.
- Nikita Khrushchev, »Remove Shortcomings in Design, Improve the Work of Architects«, in: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture: 1943–1968. A Documentary Anthology*, New York 1993, S. 185–188.
- Iurii Gerchuk, »The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954–1964)«, in: David Crowley, Susan E. Reid (Hrsg.), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, New York 2000, S. 81–100, hier S. 83–85.
- Krista Kodres, »Modernismi kehtestamine ja klassikaline retoorika«, in: Maie Kalda, Virve Sarapik, Rein Veidemann (Hrsg.), *Kohandumise märgid*, Tallinn 2002, S. 128–140.
- Darja Bocharnikova, *Inventing Socialist Modern: A History of Architectural Profession in the USSR, 1954–1971*, unveröff. Diss. European University Institute Florence, Florenz 2014, S. 84–106.
- Catherine Cooke (mit Susan E. Reid), »Modernity and Realism: Architectural Relations in the Cold War«, in: Rosalind P. Blaksley, Susan E. Reid (Hrsg.), *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, Illinois 2006, S. 172–194.
- Dieser Begriff wird vor allem in der angloamerikanischen Forschung verwendet (Susan E. Reid, »The Soviet »contemporary style: a socialist modernism«, in: Sirje Helme (Hrsg.), *Different Modernisms, Different Avant-gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II*, Tallinn 2009, S. 89–106, hier S. 91). Dennoch, wie Reid bemerkt, war diese Moderne eher konservativ als revolutionär. Die radikale Abstraktion der 1920er Jahre wurde weiterhin abgelehnt, als antihumanistisch und falsch angesehen. Das zweite und nicht minder wichtige Ziel dieser Reformen bestand darin, die Autorität der Kunstexperten gegenüber denjenigen der Bürokraten und Ideologen wiederherzustellen.
- Krista Kodres, »Space and Form is Coming Back«, in: *Estonian Art 6–2* (1999), online: <[http://arhiiv.estinst.ee/Ea/2\\_99.html](http://arhiiv.estinst.ee/Ea/2_99.html)>, 5.12.2021.
- Auch wenn die verheerenden Folgen dieser Methode (Monotonie, Anonymität) kaum zu übersehen waren, wurde der Neubau mit dem Argument der Quantität und des günstigen Wohnraums für viele verteidigt; vgl. Mart Port, »Kvantiteedist, kvaliteedist ja arhitektuurist«, in: *Kunst 5* (1961), S. 34–38.
- David Crowley, Susan E. Reid, »Introduction: Pleasures in Socialism?«, in: dies. (Hrsg.), *Pleasures in Socialism: Leisure and*

- Luxury in the Eastern Bloc*, Illinois 2010, S. 3–51, hier S. 9. Mit »ideologische Staatsapparate« bezeichnete der französische Philosoph Louis Althusser die Mechanismen der Unterdrückung, die nicht mit Gewalt und Repressionen, sondern mit anderen Mitteln arbeiten. Ideologische Staatsapparate sind z.B. Medien, Schule, Sport, Kirche usw. Laut Victor Buchli war *dizain* das ideologische Werkzeug, um das Verhalten der Bürger zu regulieren und zu disziplinieren (Victor Buchli, »Khrushchev, Modernism, and the Fight against ›Petit-bourgeois: Consciousness in the Soviet Home«, in: *Journal of Design History* 10-2 (1997), S. 161–176). Dizain (дизайн) ist die russische Transkription des englischen Wortes Design.
- 11 Ebd., S. 162.
  - 12 »Wo stellt man den Fernseher hin« oder »Wo kommt das Klavier hin« lauteten die Überschriften in der 1958 gegründeten Zeitschrift *Kunst ja Kodu* [Kunst und Heim].
  - 13 David Crowley, Jane Pavitt, »Introduction«, in: dies. (Hrsg.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, London 2008, S. 10–25, hier S. 12–13.
  - 14 Tomberg wurde 1966 mit dem Aufbau der Abteilung betraut. Anfänglich Teil der Abteilung für Möbel- und Innenarchitektur, wurde sie 1968 zu einer eigenständigen Fakultät für industrielle Kunst. Das Wort Design durfte damals noch nicht verwendet werden. Zu dieser Zeit hatte Tomberg, der selbst Möbeldesigner und Innenarchitekt war, bereits eine Reihe von viel beachteten Ausstellungsdesigns realisiert.
  - 15 Es wird immer wieder über mangelnde Ausstellungsmöglichkeiten geklagt und über die damit verbundene künstlerische Geringschätzung der Arbeit von Designern. Oft ist die Rede davon, einen eigenen Ausstellungsraum zu eröffnen. Das Estnische Museum für angewandte Kunst wurde 1972 gegründet und 1980 eröffnet.
  - 16 Vello Asi, Väino Tamm, »Näitus Ruum ja Vorm«, in: *Sirp ja Vasar*, 4.4.1969, S. 1.
  - 17 Ebd.
  - 18 Nebenbei gab es aber doch Möbel-Modelle und Musterobjekte, die schließlich vom Ministerium für Kultur angekauft wurden, um Hilfe bei der Deckung der Kosten der Ausstellung zu leisten.
  - 19 1961 fand in Moskau und später (in reduzierter Form) in Tallinn eine Ausstellung des finnischen Industriedesigns statt. Viele Designer haben auf die enorme Wirkung der finnischen Ausstellung und den Impuls hingewiesen, den diese Ausstellung der Reihe *Raum und Form* gegeben hat. Die von der Finnischen Gesellschaft für Kunsthandwerk und Design organisierte Ausstellung präsentierte nicht nur die Produkte, sondern schuf auch einen konzeptionellen Rahmen. Die Formgebung wurde auf symbolische Formen, wie zelluläre Honigwabe, Ei oder Substanz-Strukturdiagramm zurückgeführt, die die ausgestellten Gegenstände in mehreren Varianten wiederholten.
  - 20 Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16).
  - 21 In den 2000er Jahren gab es Versuche, die Tradition dieser erfolgreichen und beliebten Ausstellungsreihe wiederzubeleben. Zu einer solchen *Nationalisierung* der modernen Formgebung s. Kodres 1999 (wie Anm. 8).
  - 22 Laut Taervo Gans, den sein Lehrer Tomberg engagiert hatte, wurden die beiden großen Säle von seinen älteren Kollegen entworfen, während ihm die hinteren Räume der Ausstellung überlassen wurden. E-Mail von Taervo Gans an die Autorin, 25.11.2021.
  - 23 Der Grad des Kollektiven variierte jedoch sehr, nur wenige bildeten richtige Arbeitsgruppen, die sich um ein kollektives Design oder Konzept bemühten. Die meisten haben den gemeinsamen Raum benutzt, um individuelle Werke auszustellen.
  - 24 Udo Ivask, »Vorm«, in: *Kunst ja Kodu* 41-3 (1973), S. 12–23.
  - 25 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge, Mass., London 1976, S. 105–107; S. 131–133.
  - 26 Ivask 1973 (wie Anm. 25), S. 20.
  - 27 Udo Ivask, »Arhitekti kodu«, in: *Kunst ja Kodu* 37-1 (1971), S. 9–11, hier S. 11.
  - 28 Bruno Tomberg, *Arhitektonik*, Tallinn 1984.
  - 29 Ivask 1973 (wie Anm. 25), S. 20. Es war wohl einer der häufigsten Ansätze in der zeitgenössischen Designpraxis, zugleich wurde in dieser Hinsicht auch Kritik geäußert. Schon Asi und Tamm deuteten in Bezug auf die Ausstellung auf die Gefahr hin, kahle geometrische Formen in Möbel zu verwandeln, s. Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16).
  - 30 Tomberg 1984 (wie Anm. 29).
  - 31 Wie es z. B. Victor Buchli in Bezug auf die Reformen der 1960er Jahre andeutet, s. Buchli 1997 (wie Anm. 10), S. 162.
  - 32 »Die Ausstellung soll die Verbraucher für neue Einrichtungsformen sensibilisieren, sie dazu bringen, sich in ihren Wohnungen und Möbelhäusern noch einmal umzusehen« und ergänzen: »Natürlich sind die Formen in der Ausstellung nicht zum Kopieren gedacht, sondern zum Erwecken.« Vgl. Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16).
  - 33 Susan E. Reid, »This Is Tomorrow! Becoming a Consumer in the Soviet Sixties«, in: Anne E. Gorsuch, Diane P. Koenker (Hrsg.), *The Socialist Sixties. Crossing Borders in the Second World*, Bloomington, Indianapolis 2013, S. 25–65.
  - 34 Bruno Tomberg, »Kongressieelseid mõtteid: Vaba tee uuele kvaliteedile«, in: *Sirp ja Vasar*, 22.11.1961, S. 3.
  - 35 Zwar beruft Tomberg sich nicht explizit auf die Konstruktivisten, jedoch bereits bei der Formulierung des Lehrplans für die Fachrichtung Design am Kunstinstitut hat er neben dem Vorkurs im Bauhaus auch die Lehre an den russischen Gestaltungsschulen in den Blick gefasst und genau studiert. Bruno Tomberg im Gespräch mit der Autorin, 29.3.2004.
  - 36 Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*, Chicago 1997, S. 90–91.
  - 37 Bruno Tomberg, »Mis on disain«, in: *Pioneer* 11 (1973), S. 36–37.
  - 38 Tom Cubbin, »The Domestic Information Machine. Futurological Experiments in the Soviet Domestic Interior, 1968–76«, in: *Home Cultures* 11-1 (2014), S. 5–32, hier S. 13.
  - 39 Margolin 1997 (wie Anm. 37), S. 94.
  - 40 Michelle Henning, »Legibility and Affect: Museums as New Media«, in: Paul Basu, Sharon Macdonald (Hrsg.), *Exhibition Experiments*, Malden, MA, Oxford 2007, S. 25–46, hier S. 37–38.
  - 41 Mait Summatavet, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 62–64.
  - 42 Udo Ivask, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 57–61.
  - 43 Viacheslav Glazytchev, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 47–50.
  - 44 El Lissitzky, »Demonstrationsräume«, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967, S. 362–363, hier S. 362.
  - 45 Leo Gens, »Inimene ja tema keskkond. Näituselt »Ruum ja vorm« Tallinna kunstihoonese«, in: *Sirp ja Vasar*, 7.4.1972, S. 8–9, hier S. 8.
  - 46 Bruno Tomberg, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 38–43, hier S. 40.
  - 47 Gens 1972 (wie Anm. 46), S. 9.
  - 48 B. Tomberg im Gespräch mit der Autorin, 29.3.2004. Bereits im Zusammenhang mit der ersten Ausstellung wiesen Asi und Tamm darauf hin, als sie schrieben, dass die »Ausstellung viele witzige, farbenfrohe und einfallsreiche dekorative Elemente aufweist, deren Glanz jedoch dazu neigt, Probleme zu verschleiern.« Siehe Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16), S. 1.

## Fotonachweise

- [1]–[2], [4]–[5] Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design.
- [3] Museum für Estnische Architektur.
- [6] Estnisches Kunstmuseum.