

Vom „Kristall der Armen“ zum Gestalterobjekt

Pressglas in der sozialistischen Tschechoslowakei

VON VERENA WASMUTH

Überblick

Die manuelle Presstechnik gehörte mit Einführung vollautomatischer Herstellungsprozesse von Beginn der 1960er Jahre an nicht mehr zu den effizientesten und billigsten Technologien zur Herstellung dekorativer Gläser. Trotzdem hielten tschechoslowakische Glashersteller konstant an dem tradierten Fertigungsverfahren fest. Diese Innovationsblockade kann jedoch nicht einseitig als systembedingtes Scheitern aufgefasst werden. Eine genaue Analyse der von personellen Kontinuitäten geprägten exportorientierten Pressglasindustrie der ČSSR zeigt ein völlig anderes Bild auf: Hier handelte es sich um eine Branche, die auf Augenhöhe mit internationalen Designtrends agierte. Durch den Eingriff professioneller Gestalter verließ dekoratives Pressglas die Kategorie des billigsten Standards und erhielt ein technologie-adäquates Gesicht, das sich signifikant von der bis dahin üblichen vereinfachten Kopie handgeschliffenen Kristalls abhob. Bewertet mit zentralplanwirtschaftlichen Kriterien und begleitet von politisch motivierten Mechanismen der Moralisierung von Designprozessen mit bisweilen widersprüchlichen Direktiven, entfalteten sich im Pressglas kreative Dynamiken, die das kommunistische Regime als Beitrag für den materiellen und gesellschaftlichen Fortschritt interpretierte. Aus der weltanschaulichen Vereinnahmung von künstlerisch gestaltetem Pressglas ergaben sich umgekehrt produktionstechnische und kreative Spielräume, vom Staat subventioniert. Tatsächlich wirkte sich so die international einsetzende Beschleunigung im technischen Wandel förderlich auf die diversifizierte Gestaltungstätigkeit im Pressglas aus.

Abstract

Hand-pressing no longer counted among the most efficient and inexpensive technologies for producing decorative glass, once fully automated manufacturing processes were introduced at the beginning of the 1960s. Nevertheless, Czechoslovakian glass producers adhered to this traditional method persistently. This innovation blockage cannot be interpreted merely as a failure attributable to systemic weaknesses. A closer look at the export-oriented pressed glass industry in Czechoslovakia, characterized by extensive continuity in the personnel of its suppliers, reveals a very different picture: This branch—remarkably—kept pace with international design trends. The input of professional designers

helped the decorative pressed glass industry in the ČSSR rise above its then predominantly down-market niche of producing simplified, affordable copies of traditional hand-cut Bohemian crystal, and begin to produce elegant design objects with a unique appearance drawing upon the special qualities of the pressed glass technology. As a creative and dynamic process transformed the pressed glass industry, the communist regime evaluated developments under the criteria of a centrally planned economy and introduced politically motivated expectations tending towards the moralisation of design processes—albeit with often conflicting objectives. Ultimately, however, it interpreted the industry's innovations as a contribution to materialistic and social progress. In fact, the ideological exploitation of artistically designed pressed glass, owing to the concomitant state subsidisation of the industry, produced a fertile space for technological and creative experimentation. These domestic circumstances made it possible for international trends, particularly the rapid acceleration of technological innovation, to promote yet further the diversity and creativity with which Czech glass producers crafted new design solutions and applications.

Einleitung

Die Entwicklung von Pressverfahren im frühen 19. Jahrhundert sorgte für eine höhere Produktionseffektivität der Glasindustrie und bildete eine wichtige Etappe zur industriellen Serienfertigung. Weltweit nutzten die Produzenten allerdings die technologischen Gestaltungsmöglichkeiten dieses Herstellungsverfahrens lange nur unzureichend. Pressgläser gehörten zu den billigsten Glaswaren überhaupt und imitierten lediglich kostspielige Produkte aus der Handfertigung. In der Tschechoslowakei gelang den Glaswerken Inwald mit funktionalistischen Entwürfen des Mustermachers Rudolf Schrötter Ende der 1920er Jahre, kunsthandwerkliche Gestaltungsinitiativen mit dem Einsatz von technischen Hilfsmitteln in Einklang zu bringen. Die Pressglasserien *Lord*, *Pollax*, *Orlow*, *Breitecken* oder *Argos* ließen sich gerade wegen ihrer sachlichen Ästhetik erfolgreich in Europa und Übersee vermarkten. Das Geschäftsmodell wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in größerem Umfang fortgeführt: Bedingt durch den dringenden Bedarf an schön gestalteten Waren für den eigenen Konsum aber insbesondere auch an Devisen für erforderliche Investitionen und Brenn- sowie Rohstoffen knüpfte der „sozialistische“ Staat an die erfolgreiche Tradition der handgepressten Serienfertigung an.¹ Die durch die Presstechnik ermöglichte Produktstandardisierung sollte der gesamten Bevölkerung und nicht nur einer bürgerlichen Elite schön gestaltete Waren zugänglich machen. Schon während ihrer Ausbildung lieferte eine neue Gestaltergeneration ab Mitte der 1950er Jahre innovative Entwürfe, die als Ausdruck für die überlegene industriell-technische Leistung des neuen Systems in klar zu erkennendem Bruch

1 Der mittlerweile durch inflationären Gebrauch regelrecht ausgefranzte Begriff „sozialistisch“ wird in dieser Untersuchung wie „realsozialistisch“ auf die Tschechoslowakei bezogen und im Folgenden ohne Anführungsstriche verwendet.

mit der deutsch-böhmischen Vergangenheit gedeutet wurden. Diese Gestalter setzten mit ihrer unkonventionellen Herangehensweise an die Technologie international neue Trends. Moderne Formen und Dekore zu bezahlbaren Preisen lösten die etablierten Sortimente ab. Weil die Glasbetriebe – legitimiert durch die von der kommunistischen Partei verordnete Weltanschauung – weiterhin an dem unzeitgemäßen Fertigungsverfahren des Handpressens festhielten, wirkte sich die Beschleunigung im technischen Wandel demnach förderlich auf die diversifizierte Gestaltungstätigkeit in dieser Technik aus. Das Regime allerdings interpretierte diese Dynamiken als logische Folge planwirtschaftlicher Systematik und ideologischer Überlegenheit. Über die Zuschreibung einer Kommunikationsfunktion wurde die Presstechnik selbst zum Träger humanistischer Werte. Der Staat subventionierte gezielt produktionstechnische und kreative Spielräume in einem Herstellungsverfahren, das mit Einführung vollautomatischer Prozesse von Beginn der 1960er Jahre nicht länger zu den effizientesten und billigsten Technologien zur Herstellung dekorativer Gläser zählte. Tatsächlich erwies sich das handgepresste Glas auch als „Verkaufsschlag-er“ und blieb bis zum Ende des Regimes ein erfolgreicher Devisengenerator und beliebtes Konsumgut im Warentausch mit anderen RGW-Ländern.

Ostmitteleuropäische Geschichte wird noch immer vorrangig von ihrem Versagen aus gedacht. Gängige Erzählmuster über die Innovationsfeindlichkeit und Ineffizienz planwirtschaftlich gelenkter Betriebe² lassen sich gegen den Strich bürsten, wenn man die Existenz moderner Technologien nicht als alleiniges Richtmaß für die ökonomische Wettbewerbsfähigkeit wählt, sondern andere Parameter für eine Evaluation zulässt.³ Dieser Aufsatz nimmt die im internationalen Vergleich überzeugende ästhetische Qualität manuell überarbeiteter oder auch gänzlich in Manufaktur produzierter Pressgläser aus der sozialistischen Tschechoslowakei in den Blick. Er beleuchtet die Ambitionen institutioneller Förderprogramme im Hinblick auf ein zeitgemäßes Erscheinungsbild der Sortimente sowie technologische Impulse, die von der

-
- 2 Eine Vielzahl von Studien akzentuierte die systembedingten Defizite der Zentralplanverwaltungswirtschaft, etwa Michael Eidel, *Die ökonomische Transformation in der Tschechischen Republik: Eine kritische Bestandsaufnahme unter besonderer Berücksichtigung der Außenhandelsreform*, Freiburg i.Br. 2000; Christoph Boyer (Hg.), *Sozialistische Wirtschaftsreformen. Tschechoslowakei und DDR im Vergleich. Das Europa der Diktatur*, Frankfurt a.M. 2006; Andre Steiner, *The Plans that Failed. An Economic History of the GDR*, New York u. Oxford 2010. Auch der Niedergang der tschechischen Glasindustrie bald nach der Voucher-Privatisierung in den 1990er Jahren wird zumeist mit dem Wegfall der ererbten Infrastruktur in Verbindung gebracht, welche das Überleben völlig überalterter Betriebe mit verschlissenen Produktionseinheiten subventioniert hatten. Siehe Antonín Langhamer u. Milan Hlaveš, *Glass and Light. 150 Years of the Secondary School of Glassmaking in Kamenický Šenov*, Prag 2006, S. 157.
 - 3 Einen dezidierten Perspektivwechsel geben Ralf Ahrens u. Marcel Boldorf (Hg.), Themenheft „Systembedingte Innovationsschwäche und betriebliches Innovationsverhalten in der DDR“, *Technikgeschichte* 79, 2012; Hartmut Berghoff u. Uta Andrea Balbier (Hg.), *The East German Economy. 1945–2010: Falling Behind or Catching Up?*, New York 2013.

Politisierung einer staatlich verordneten Designprogrammatis ausgingen. Wirkte sich die ideologische Vereinnahmung dieser Technik förderlich auf die diversifizierte Gestaltungstätigkeit im handgepressten Glas der ČSSR aus? Lieferte die international einsetzende Beschleunigung im technischen Wandel die Ursache für ein kontinuierliches Festhalten an dem tradierten handwerklichen Fertigungsverfahren?

Während einige jüngere Untersuchungen einen ersten Impuls zur Kontextualisierung industrieller Gestaltungsprozesse im sozialistischen Wirtschaftsraum leisteten, sind nach wie vor Forschungsarbeiten selten, die Einblick in die Praxis der Kulturpolitik eines sozialistischen Staates über einen amorphen Werkstoff erlauben.⁴ Da das serienmäßig produzierte Pressglas für Museen und Sammler zumeist wenig interessant ist und auch Kunsthistoriker, die sich mit Glasdesign befassen, das Pressglas nach wie vor übersehen, existiert insgesamt wenig Literatur zum Thema. Erste Studien werfen Schlaglichter auf die komplexe Entwicklung und Struktur der tschechoslowakischen Pressglashersteller und -gestalter.⁵ Sie nehmen überwiegend die Produktkultur, also die gläsernen Gegenstände selbst, in den Blick ohne die wirtschafts- und technikgeschichtlichen Rahmenbedingungen tiefergehend zu durchdringen. Dieses Kontextualisieren ist jedoch einerseits Voraussetzung für die Deutung gestalterischer Leistungen und andererseits für das Verständnis der vielschichtigen Motive, die der politischen Vereinnahmung der Warenästhetik und ihrer konnotierten Interpretationen in allen Ländern des Ostblocks zugrunde liegen.⁶

- 4 Vgl. David Crowley u. Jane Pavitt (Hg.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, London 2008; Eli Rubin, *Synthetic Socialism: Plastics and Dictatorship in the German Democratic Republic*, Chapel Hill, NC 2008; David Crowley u. Susan E. Reid, *Pleasures in Socialism. Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, Evanston 2010; Peter Romijn, Giles Scott Smith u. Joes Segal (Hg.), *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam 2012; Christian Wölfel, Sylvia Wölfel u. Jens Krzywinski (Hg.), *Gutes Design. Martin Kelm und die Designförderung in der DDR*, Dresden 2014; Anna Pelka, *Zum Verhältnis von Mode, Ideologie und Nachfrage in kommunistischen Diktaturen*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 2015, S. 24–31; Lada Hubatová Vacková, *Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění*, in: Milena Bartlová u. Jindřich Vybíral (Hg.), *Budování státu. Repräsentace Československa v umění, architektuře a designu*, Prag 2015, S. 177–245; Verena Wasmuth, *Tschechisches Glas. Künstlerische Gestaltung im Sozialismus*, Köln 2016.
- 5 Siehe vereinzelte Aufsätze in der Fachzeitschrift *Pressglas-Korrespondenz*, den Band Petr Nový, *Lisované sklo a krystalerie v Jizerských horách, Jablonec nad Nisou 2002* sowie die mit einer beiliegenden CD-ROM samt *Pressglas-Datenbank* erschienene Publikation von Markus Newhall, *Sklo Union. Art before Industry: 20th Century Czech Pressed Glass*, Braintree 2008.
- 6 Vgl. für die DDR: Günter Höhne (Hg.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949–1989*, Köln 2009; Katharina Pfützner, *But a Home is not a Laboratory: The Anxieties of Designing for the Socialist Home in the German Democratic Republic 1950–1965*, in: Robin Schuldenfrei (Hg.), *Atomic Dwelling. Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture*, London 2012, S. 149–168; Johanna Sänger, *Zwischen allen Stühlen, Die Sammlung Industrielle Gestaltung als Archiv zur materiellen Kultur*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 12, 2015, H. 1: <http://www.zeithistorische->

Werden Pressgläser aber als Zeugen ihrer Umfeldbedingungen aufgefasst, können sie zusammen mit schriftlichen und mündlichen Quellen historische Alltagsrealitäten sichtbar machen.⁷ Der vorliegende Beitrag erweitert die reine Dinganalyse um die Untersuchung einer Produktionsmethode und ihrer propagandistischen Instrumentalisierung in der ČSSR, der Presstechnik als Bedeutungsträger. Indem der industrielle Einsatz eines Herstellungsverfahrens hinsichtlich seiner kulturpolitischen und designhistorischen Einflüsse geprüft wird, können Traditionsüberhänge der technikhistorischen Perspektive aufgebrochen werden.⁸ Es geht nicht um die kulturellen oder gesellschaftlichen Voraussetzungen und Folgen der Technik, sondern umgekehrt um die technologisch progressiven Ergebnisse in der Manufakturherzeugung auf Basis innovationsfeindlicher Praktiken, deklariert als politisches Stilmittel. Diesem Ziel ist der Untersuchungsaufbau untergeordnet. Einleitend werden die technologischen Voraussetzungen und Besonderheiten des mechanischen Handpressens vorgestellt, welche ursächlich für ein Festhalten an diesem traditionellen Produktionszweig in einer exportorientierten Branche waren. In einem zweiten Schritt beleuchtet der Beitrag Maßnahmen zur Befähigung der beteiligten Akteure und nimmt Initiativen einzelner Funktionäre und staatlicher Institutionen für eine Optimierung der Pressglassortimente in den Blick. Zuletzt und zentral für das Untersuchungsanliegen werden chronologisch Entwicklungsetappen der Produktion, die Verkrustung des ökonomischen Systems und der Einsatzorte von Pressglas mit zentralen Leitmotiven der politisch motivierten Emotionalisierung dieser Technik zusammengeführt.

Zur Presstechnik und der Herstellerindustrie bei Kriegsende

Es gibt eine Unmenge von Definitionen für Pressglas und seine zahlreichen Herstellungsverfahren. Die vorliegende Untersuchung richtet ihre Aufmerksamkeit auf handgepresstes Dekorativ- und Nutzglas, das von akademisch ausgebildeten Gestaltern in der sozialistischen Tschechoslowakei entworfen und in kollektiven Arbeitsschritten hergestellt wurde. Für die Technik gilt allgemein, dass der glühend heiße Glasposten in vorgefertigte Formen aus Holz oder Metall gepresst wird, welche dann den Oberflächendekor vorgeben. Für Hohlgläser wird der Posten zunächst als Kübel vorgeformt, indem man ihn – an der Glasmacherpfeife oder mechanisch mit Druckluft – aufbläst und dann hydraulisch oder pneumatisch zwischen pressendem Stempel und Form einführt. Formenschieber und Presser müssen die Dosierung der Glasschmelze

forschungen.de/1-2015/id=5184 [Stand: 1.7.2016], Druckausgabe: S. 124–139; Gabriele Zürn, *Alles nach Plan? Formgestaltung in der DDR*, Bonn 2016, S. 8f.

7 Vgl. Andreas Ludwig, *Materielle Kultur*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30.5.2011, URL: <http://docupedia.de/zg/> [Stand: 1.7.2016].

8 In der ČSSR-Forschung werden diese bislang dominiert von Rationalisierungsbestrebungen in Handwerksbetrieben, Fahrzeugbau und Bauwirtschaft. Für die Nachkriegsjahre vgl. Igor Janovský, Jana Kleinová u. Hynek Štřiteský (Hg.), *Věda a technika v Československu v letech 1945–1960. Práce z dějin techniky a přírodních věd*, Prag 2010.

in die Hohlform genau nach Bedarf verteilen. Ein Deckring verhindert, dass aus dem Spalt während des Pressens Glas austritt. Nach dem Erstarren wird der Stempel wieder herausgezogen, bevor das Objekt langsam abkühlt. Die Oberfläche kann noch einmal dem Feuer ausgesetzt (feuerpoliert) werden, um sie zu glätten und einen Glanzeffekt zu erzielen. Für Gefäße mit einem Hals kann der aufgeblasene Kübel auch alternativ direkt mit Druckluft in eine Vorform geblasen werden. Für dieses Blas-Blas-Verfahren muss sich die Vorform zur Entnahme des Fertigproduktes öffnen lassen, weshalb zumeist eine Presszange Verwendung findet. Das gepresste Erzeugnis ist dann ein Abdruck der Formeninnenseite in Glasmasse. Es bewahrt das Negativ der Hohlform, bzw. des Stempels, so dass die Technologie im fertigen Produkt vorstellbar bleibt. Aufgabe der Gestalter war, das Volumen des Glaskörpers über den Entwurf der Pressform bzw. des Stempels vorzugeben, also der äußeren und inneren Oberfläche des Endproduktes. Sie konnten dabei auf verschiedene Arten der mechanischen Herstellung zugreifen: das Drehform-, Schleuderguss-, Press-Blas-, Saug-Blas-Verfahren, das Pressen ohne Ring sowie das Nachformen vorgepresster Artikel durch freies Senken oder Hängen. All diese Verfahren kamen in der Tschechoslowakei zum Einsatz.

Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs bestand allerdings für den Aufschwung der tschechoslowakischen Glasindustrie zunächst die Notwendigkeit, zerstörte und technisch veraltete Anlagen zu modernisieren und zu rationalisieren. Hunderte kleinere Betriebe fusionierten schon im ersten Nachkriegsjahr mit größeren und wurden zu wenigen zentralistisch verwalteten volkseigenen Betrieben (*národní podniky*) zusammengefasst. Die Konfiskationen sollten nicht nur die Errichtung eines Nationalstaates erleichtern. Sie waren ein fundamentaler Eingriff in die bestehende ökonomische und gesellschaftliche Struktur des facettenreichen Glasmacherwesens in Böhmen. Die Produktion beschränkte sich auf ein einfaches Sortiment von notwendigen Gebrauchs- und Verpackungsgläsern sowie auf Flachglas für Fenster, da jegliches „Luxusglas“ unerschwinglich in der Herstellung, aber auch für die Konsumenten, geworden war. Die Nationalunternehmen bauten das Produktionsvolumen so schnell wie möglich aus, was wegen der starken Nachfrage zunächst auch gelang. Dabei hielten sie an bewährten Vorkriegsmodellen fest, um die im ersten Zweijahresplan für 1946 und 1947 festgelegten Plankennziffern für den Absatz risikolos zu erreichen.⁹ Ab 1948 wurde dekoratives Pressglas in Böhmen nur noch von *Sklárny Inwald*, Direktion in *Dubí u Teplice*, mit sechs Werken¹⁰ und *Spojené České sklárny*, mit den drei Betrieben *Heřmanova Huť*, *Libochovice* und *Otovice* produziert. In *Kyjov*

9 Vgl. Wasmuth (wie Anm. 4), S. 65ff., 73, 165.

10 *Sklárny Inwald* gehörte international zu den größten Hütten in der Glasindustrie, nicht nur wegen des Umfangs und der Vielfalt der Produkte, sondern auch mit damals bereits über 3.000 Mitarbeitern. Siehe *Inwald Glassworks, Poděbrady*, in: *Czechoslovak Glass Review* 4, 1949, H. 1, o.S.

in Mähren stellte einer der vier Betriebe der Morávské sklárny Pressglas her, und zwar Rosice, in der Slowakei der Betrieb Nemšová als Teil der Slovenské sklárny.¹¹

Ein echter Kenner der Branche, Karel Peroutka¹², verwaltete direkt nach Kriegsende den Betrieb Rudolfova hut' der ehemaligen Firma Inwald, einst die größte Pressglasmanufaktur der Tschechoslowakei.¹³ 1946 unterstellte man ihm dann in der Funktion des Oberdirektors alle Werke der nationalisierten Sklárny Inwald, von denen für den Untersuchungsgegenstand Pressglas neben Rudolfova Hut' insbesondere das Werk Poděbrady von Interesse ist. Gemeinsam mit Chefgestalter Rudolf Schrötter¹⁴, der bereits seit 1914 Entwürfe für das Pressglassortiment der Firma Inwald lieferte, machte sich Peroutka daran, außer Mode gekommene Vorkriegsdesigns gegen zeitgemäße Entwürfe auszuwechseln, obgleich die Rudolfova Hut' auch noch in den folgenden Jahren viele etablierte Modelle herstellte. Der niedrige Preis von Pressglas sollte keinesfalls auf ein nicht hinreichend hochwertiges Material deuten, weshalb es dem Erscheinungsbild nach wie handerzeugt wirken sollte. Obgleich Schrötter die Formen versachlichte, waren sie noch immer der



Abb. 1: Inserat der Firma Glassexport (Skloexport) für eine Schale und einen Teller aus der Serie *Perforal* nach einem Entwurf von Rudolf Schrötter für Sklárny Inwald aus dem Jahr 1947, veröffentlicht in: *Czechoslovak Glass Review* 4, 1949, H. 3, o.S.

- 11 Die Konstellation der einzelnen Betriebe innerhalb dieser und neu gegründeter Nationalunternehmen wurde ab den 1950er Jahren immer verworrener.
- 12 Peroutka (1895–1978) begann 15-jährig bei der Glashütte Josef Inwald AG, Prag, ein Praktikum. Sukzessive absolvierte er alle Abschnitte der Produktion samt Verpackung, Einkauf und Verkauf. Parallel studierte er Handelsgeschichte und Sprachen. 1930 ernannte ihn Inwald zum Disponenten, sechs Jahre später zum Prokuristen. Die Betriebe Josefhütte, Elshütte und Rudolfshütte (Rudolfova hut') des Konzerns wurden unmittelbar nach dem Münchner Abkommen „arisiert“, woraufhin Peroutka auf eigenen Wunsch die Firma in Teplice verließ. Im selben Jahr übernahm er in Prag den Posten des Direktors der kommerziellen Abteilung der Glashüttenbetriebe Českomoravské sklárny. Wasmuth (wie Anm. 4), S. 71 und Anm. 264, S. 285; Siegm. Geiselberger, Josef Inwald. Edler von Waldtreu. Glasfabrikant (1837–1906), in: *Pressglas-Korrespondenz*, 4/2010, S. 194–196, hier S. 195.
- 13 Newhall (wie Anm. 5), S. 15f.
- 14 Schrötter (geb. 1887, Sterbedatum unbekannt) erhielt als Fachkraft mit Regierungsbeschluss vom 27.5.1946 einen Schutzausweis, der ihn vom Abschub (odsun) befreite. Vgl. Andreas Wiedemann, „Komm mit uns das Grenzland aufbauen!“ Ansiedlung und neue Strukturen in den ehemaligen Sudetengebieten 1945–1952, Essen 2007, S. 213.

Imitation geschliffener oder manuell gewirkter Dekore verhaftet und wurden damit auch explizit beworben (vgl. Abb. 1). Peroutka erkannte, dass es an Gestaltern fehlte, die gestalterisch tatsächlich Neues wagten.¹⁵

Rekrutierung akademischer Gestalter

Der Bedarf der Konsumgüterindustrie an differenziert ausgebildetem Personal mit fundierten technologischen Kenntnissen stieg. Bereits der gezeichnete Entwurf sollte die erforderliche Gewissheit mitbringen, ob sich die kosten- und zeitaufwendige Anfertigung eines Prototyps lohnen würde. Dies nicht nur hinsichtlich der planwirtschaftlich festgelegten Produktionsziffern und effektiven Absetzbarkeit, sondern ebenfalls hinsichtlich der geforderten ästhetischen Qualitäten. Wohl deshalb bemühte sich Peroutka um engeren Kontakt zur Prager Kunstgewerbehochschule (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze – VŠUP), in deren Glasateliers er bereits seit 1948 als Prüfungskommissar fungierte. Er überzeugte Štipl von der Idee, den Entwürfen für Pressglas in seinem Curriculum verstärkt Aufmerksamkeit zu schenken.¹⁶ In dessen Fachbereich am Lehrstuhl für industrielle Formgebung widmete sich eine neue Generation von Formgestaltern dem Entwerfen von Pressglas.¹⁷ Auch einige Studenten der zweiten Glasklasse von Professor Josef Kaplický, dem Institut für angewandte Malerei angegliedert, beschäftigten sich experimentell mit Pressglas, etwa Miloš Filip, Ladislav Oliva Senior, Vratislav Šotola¹⁸ oder Štipls wissenschaftlicher Mitarbeiter Václav Plátek.¹⁹ Dieser vermittelte ab 1954 systematisch und jahrgangsübergreifend die gesamte Entwicklungsphase,

- 15 Eine seltene Ausnahme bildete lediglich der 1946 für Heřmanova Hut' rekrutierte František Pečený (1920–1977), der insgesamt 30 Jahre als Pressglasgestalter für Heřmanova Hut' arbeitete.
- 16 Karel Peroutka zweifacher Jubilar, in: *Glasrevue* 26, 1971, S. 145.
- 17 Nachhaltig mit Pressglas beschäftigten sich die Štipl-Absolventen Jiří Brabec (1933–2005), Václav Hanuš (1924–2009), Václav Horáček (geb. 1928), Rudolf Jurníkl (1928–2010), Oldřich Lipský (1922–1987), Adolf Matura (1921–1979), Jiří Řepásek (geb. 1927), Vladislav Urban (geb. 1937), František Vízner (1936–2011), Jiří Zejmon (1925–1987); František Zemek (1913–1960) und Jiří Zoužela (geb. 1932). Vízner kam mit einem Lehrbrief, Oliva aspirierte im Anschluss bei Štipl wie auch Jozef Soukup (1919–2004), der bereits 1943 bei Prof. Kysela seinen Abschluss gemacht hatte. Ab 1963 leitete Soukup gemeinsam mit Bohumil Hanák über mehrere Jahre ein „Spezialatelier für das Formen von Gebrauchsglasgegenständen“ an der VŠUP unter Libenský, also schwerpunktmäßig für Pressglas.
- 18 Nach Kaplickýs Tod 1962 übernahm Stanislav Libenský dessen Position. In den 1970er Jahren prägte der Fachschüler Pavel Pánek (1945–2008) die Pressglasproduktion von Sklo Union.
- 19 Plátek (1917–1994) war von 1951 bis 1954 für die ÚVS tätig. Er blieb dann bis 1957 Aspirant bei Štipl, bevor er für drei Jahre als Gestalter an die Jablonecké sklárny in Desná v Jizerských horách wechselte. Als Štipl 1960 in den Ruhestand ging, übernahm Plátek dessen Abteilung, die er bis 1977 leitete. Wichtiger Teil des Lehrplans blieb Gebrauchsglasgestaltung. Biografische Angaben: UPM-Archiv und Milan Hlavěš, *Artists' Biographies*, in: Helmut Ricke (Hg.), *Czech Glass 1945–1980. Design in an Age of Adversity*, Stuttgart 2005, S. 371–408, hier S. 393f.

an dessen Anfang zeichnerisch entworfene Form- und Dekorstudien standen. Eignete sich die gestalterische Qualität eines Entwurfs für den Produktionsprozess und die Vermarktung, übertrugen ihn die Studenten in eine exakte technische Zeichnung, die entweder für das Modellieren eines Prototypen in Gips diente oder aber bereits die vier Komponenten einer Pressform wiedergab.²⁰ So entwickelten sie schnell ein Gefühl für die Umsetzbarkeit ihrer Designs.

Die Ausbildung der meisten Studenten hatte zunächst in dem dreijährigen Besuch einer der drei nordböhmischen Glasfachschulen bestanden.²¹ Im Anschluss folgte die schrittweise Spezialisierung an der sechsjährigen VŠUP in einem der beiden Ateliers für Glasgestaltung und dies erneut in engem Kontakt mit den Hütten. Zur Diplomarbeit gehörte der Entwurf eines Gebrauchsglaseservices. Viele Studenten hatte zudem einen Lehrbrief als Glasmacher in der Tasche und ergänzten ihr Studium noch um eine dreijährige Aspirantur. Die reine Lehrzeit der Pressglasgestalter umfasste also mindestens neun, bei vielen von ihnen 15 Jahre.²² Praktische Erfahrungen erwarben die Studenten über ein vierwöchiges Praktikumsstipendium, beispielsweise in Poděbrady.²³ Üblicherweise fanden diese Praktika einmal jährlich während der Semesterferien statt. Viele von ihnen nutzten den Praxisaufenthalt als Experimentierwerkstatt für die Umsetzung experimenteller Ideen außerhalb des akademischen Betriebs.²⁴ Die zunehmende Professionalisierung gestalterischer Aufgaben gewährleistete ein hohes Maß an Perfektion in der Ausführung gekoppelt mit einem sicheren Gefühl für die optischen Qualitäten der Glasmasse sowie die Proportionen der Formen und Oberflächendekore. Bei der XI. Triennale di Milano 1957 präsentierten Štípl's Studenten auch Pressglasarbeiten, die sie als Studien zu

-
- 20 Jede Form bestand aus einer Bodenplatte, dem Mantel, dem Ring zum Versiegeln des Hohlraums sowie einem Stempel. Diese mehrteiligen Formen konnten variabel gestaltet werden.
 - 21 An diesen Fachschulen war die Presstechnik Teil des theoretischen sowie praktischen Unterrichts, zu dem neben Modellzeichnen, Stilgeschichte, Glashüttentechnologie und produktionstechnischen Voraussetzungen die allseitige Beherrschung der unterschiedlichen Herstellungsverfahren gehörte. Darüber hinaus vermittelten sie auch Fertigkeiten in der Herstellung der Matrizen. Bereits ab 1949 leitete Josef Frenclovský (1915–2005) in Železný Brod eine Werkstatt für die Gravur von Metallformen, die sich bis in die 1960er Jahre auf ein neuartiges Verfahren zur direkten Übertragung des plastischen Gipsmodells eines Entwerfers in Pressglasformen konzentrierte. Je nach Produktionsbedingungen und Ausrüstung eines Glaswerkes arbeitete man danach verstärkt mit maschinellen Kopieranlagen. Vgl. Wasmuth (wie Anm. 4), S. 188.
 - 22 Eine Glasfachschule absolvierten vor dem Eintritt in die VŠUP die Pressglasgestalter Horáček, Jurníkl, Lipský, Matura, Řepásek, Vizner, Zemek, Zoužela. Andere Studenten, wie Brabec, Soukup, Urban und Zejmon, kamen von der Fachschule für Steinschnitt und Schmuckherstellung in Turnov.
 - 23 Josef Raban, *Modernes Böhmisches Glas*, Prag 1963, S. 14.
 - 24 Interview mit Miluše Roubíčková, Prag, 2.2.2004; Interview mit Václav Hanuš, in: Dagmar Havlíčková u. Petr Nový, *Umění všedního dne. Everyday art. Kunst des Alltags*, Jablonec nad Nisou 2007, o.S.

Serien für den täglichen Gebrauch entwickelt hatten. Der Professor bedauerte, dass die vollständigen Sätze nicht rechtzeitig produziert werden konnten:

„Die Ausführung der vorliegenden Gegenstände war nur eine Substitution für die Triennale, obgleich eine ganze Reihe von Modellen vorbereitet worden war, denn die Herstellung für das Forum war mühsam, kompliziert und kostspielig, namentlich der langandauernde Prozess seit dem Antrag bis zur Herstellung vereitelte, dass unsere Kollektion alle Tendenzen in diesem Arbeitsfeld ergänzen konnte.“²⁵

Obgleich neben Štipl selbst auch andere Professoren der VŠUP und Peroutka der Mailänder Auswahlkommission angehörten, hatte diese offenbar wenig Handlungsbefugnis, konkrete Optimierungsvorschläge im Produktionsablauf zu machen. Das Fundament für eine modernisierte Neugestaltung der Pressglassortimente war gelegt, blieb allerdings noch ohne sichtbaren Einfluss.

Institutionalisierte Designförderung – Aufbruch und Ernüchterung

Bereits 1948 regte der Architekt Stanislav Trubáček²⁶ die Gründung einer staatlichen Einrichtung zur Förderung eines planmäßig durchgestalteten Produktsortiments an, das den entscheidenden Beitrag zum Erreichen des internationalen Wettbewerbsstandards leisten sollte, indem es professionelle Industriegestalter an die Betriebe vermittelte. Mit deutlicher Verzögerung wurde schließlich drei Jahre später in Prag die Zentralstelle für die künstlerische Entwicklung des Glas- und Keramikgewerbes (Ústřední výtvarné středisko pro průmysl skla a jemné keramiky – ÚVS) ins Leben gerufen. Die Anfänge des Instituts gestalteten sich kompliziert: Es war überaus schwierig, Gestalter für sein Programm zu werben und die nötige Unterstützung von staatlicher Seite zu erhalten. Das für die Zentralstelle zuständige Ministerium für Leichtindustrie zeigte wenig bis gar kein Interesse an seinen Aktivitäten. In den Betrieben erwies sich der Zustand des Maschinenparks darüber hinaus als unzureichend für eine effiziente Wiederaufnahme der Glaserzeugung und mit Schwerpunktsetzung auf die einseitige Entwicklung der Schwerindustrie. Im ersten Fünfjahrplan 1949 bis 1953 war keine zügige Abhilfe zu schaffen.²⁷ Der ÚVS mangelte es schlichtweg an organisatorischer Erfahrung. Als einer der wenigen qualifizierten Führungspersonen in der Glasindustrie war auch auf institutioneller Seite erneut Peroutka derjenige, der mit dem Eintritt als

25 Übersetzung Stellungnahme Štipl, in: Emanuel Poche et al., *České sklo a Triennale 1957*, in: *Tvář. Časopis pro užité umění a průmyslove výtvarnictví* 10, 1957, S. 165–183, hier S. 179.

26 Trubáček (geb. 1921) hatte erst im Vorjahr sein Architekturstudium an der VŠUP absolviert.

27 Beispielsweise waren die 1909 in der Heřmanova Hut' installierten handbetriebenen Kutzer Pressen noch bis 1974 in Gebrauch, vgl. Newhall (wie Anm. 5), S. 17. Erst 1972 wurde das Metalldach über der Hüttenhalle von Sklo Union in Rosice erneuert, die Gemengekammer rekonstruiert und das Erzeugungsverfahren generell modernisiert. O.V., *Das Unternehmen Sklo Union in Rosice*, in: *Glasrevue* 28, 1973, H. 1, S. 24–29, hier S. 27f.

Geschäftsführer im Jahr 1952 systematisch versuchte, die in seinen Augen untragbare Situation in der Zentralstelle zu verbessern. In einem Aufsatz stellte er „mit Bedauern“ fest, dass „die Glashütten noch heute überwiegend Waren produzieren, deren Form, Muster, Größe und Inhalt bereits vor 15 und mehr Jahren als eher veraltet bezeichnet werden mussten“.²⁸ Peroutka konsultierte Leiter der Glaswerke und koordinierte deren Wünsche mit denen des Ministeriums und von Glassexport (Skloexport), der staatlichen Außenhandelsagentur für Glasprodukte. Nachdem er die konkreten Anforderungen der Herstellerbetriebe an neue Modellentwürfe eruiert hatte, erarbeitete Peroutka ein zielstrebiges Programm für das der ÚVS unterstellte Künstlerische Zentrum der Glasindustrie: Fest angestellte Gestalter sollten mit neuen Entwürfen die Qualität gewöhnlicher Gebrauchsware künstlerisch aufwerten.²⁹ Zudem sollte es externen Gestaltern die Möglichkeit vermitteln, ihre Entwürfe in Glashütten zu verwirklichen. Diese Kooperationen waren sehr professionell strukturiert. Damit sich die Betriebe vorab über die Reproduzierbarkeit der künstlerischen Prototypen vergewissern konnten, erstellten ihre Werkstätten kleinere Serien des Originalentwurfs, bevor der Konstrukteur eine technische Zeichnung für eine Metallform anfertigte und das Modell in die Produktion aufgenommen wurde.³⁰ Gestalter und Glasmacherteams arbeiteten eng zusammen und perfektionierten das Endprodukt als Kollektiv, ganz im Sinne der Parteipolitik: „Collectiveness is the alpha and omega of this line of Czechoslovak creative art and especially of glassmaking: beginning from collective production experience and ending in the satisfaction of the widest circles of the population.“³¹ Ein erster Erfolg zeigte sich in einem Kompott-Service nach Entwurf von Jozef Soukup, Student des dritten Jahrgangs aus Professor Štípl's Klasse, von 1953. Er nutzte ein Produktionsverfahren für innovative Schmelzen aus dem Forschungsinstitut für Glastechnik in Prag, das zeitgleich

28 Übersetzung aus: Karel Peroutka, *Lisované sklo, Tvář 5*, 1953, S. 75–87, hier S. 75. Peroutka veröffentlichte immer wieder Beiträge zum Pressglas. Auch nach seiner Pensionierung 1971 wirkte er weiter als Berater für Behörden und Institution und erarbeitete Expertisen, hielt Vorträge und war Mitglied künstlerischer Kommissionen und Beiräte.

29 Plátek war der erste feste Institutsgestalter. 1952 kam zu seiner Unterstützung Smrčková an die ÚVS, ein Jahr später Matura, 1957 Hlava, und 1958 Filip. 1953 betonte ein Regierungsbeschluss neben der technologischen Weiterentwicklung der Glasindustrie den gestalterischen Wert von Glaserzeugnissen. Später trug die Regierung auch für die Ausbildung von Maschinenbauingenieuren für den Glasbereich Sorge. Ab 1961 existierte an der Fakultät für Maschinenbau in Liberec eine Abteilung Glasmaschinen und Ausrüstungen von Glashütten. Vgl. O. V., 10 Jahre Tätigkeit des Lehrstuhls für Glaserzeugung und Keramik an der Maschinenbau- und Textilhochschule in Liberec, in: *Glasrevue* 28, 1973, H. 6, S. 2–4, hier S. 2.

30 Wasmuth (wie Anm. 4), S. 285.

31 Arsen Pohribný, Knowledge of Tradition and Style. In Honour of the 75th Birthday of Prof. Karel Štípl, in: *Czechoslovak Glass Review* 19, 1964, S. 131–137, hier S. 134.

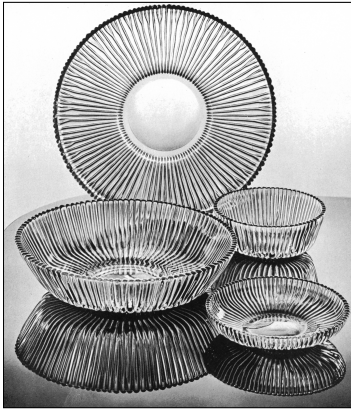


Abb. 2: Kompott-Service aus farblosem Pressglas nach einem Entwurf von Jozef Soukup für Spojené České sklárny, Heřmanova huť bei Plzeň, von 1953, Modellnr. 19796, Foto: Jindřich Brok

mit der ÚVS entstand.³² Soukup ersetzte den Oberflächendekor eines Kompottservices durch eine Struktur, die den Durchfluss der Glasmasse in der metallenen Handpressform erleichterte (siehe Abb. 2).

Ogleich noch zwei Jahre zuvor etliche Glaswerke geschlossen werden sollten, erfolgte 1955 auf Grundlage zweier Regierungsbeschlüsse der Um- und Aufbau von Glasfabriken sowie der Ankauf neuer Maschinen aus dem Ausland.³³ Im selben Jahr legte eine Richtlinie des Ministeriums für Konsumgüterindustrie die Einrichtung von technisch-künstlerischen Zentren mit festangestellten Entwerfern auf Empfehlung der Zentralstelle für die künstlerische Entwicklung des Glas- und Keramikgewerbes innerhalb einzelner volkseigener Betriebe

mit einem Schwerpunkt auf Gebrauchsglas fest. In der Glashütte Rudolfova huť der Sklárny Inwald in Teplice entstand das technisch-künstlerische Zentrum für Pressglas und etwas später ein weiteres bei Sklárny Bohemia in Poděbrady. In Teplice gesellten sich zu dem bis dahin autark arbeitenden Chefdesigner Rudolf Schrötter zwei Absolventen aus Štíplův Atelier: Václav Hanuš und Jiří Zejmon. Da Schrötter sich allerdings nach wie vor das „entscheidende Wort“ vorbehielt, verließ Hanuš das Zentrum bereits 1957 wieder.³⁴ Als der 70-jährige Schrötter 1958 in den Ruhestand und auch Zejmon zeitgleich als Gestalter zu Skloexport ging, entstand ein neu zu besetzender Leerraum. Nun musterten Václav Horáček, František Vizner, Jiří Zoužela, Rudolf Jurníkl und für kurze Zeit ab 1960 ihr Kommilitone Jan Schmid veraltete Pressglasformen aus und führten neue Modelle mit reduzierten Dekoren ein. 1965 fusionierten alle böhmischen und mährischen Produktionseinheiten für Verpackungs- und Pressglas sowie Flachglas zum Unternehmen Sklo Union mit Sitz in Teplice. Mit 15.000 Angestellten war der Komplex zu diesem Zeitpunkt der Größte der tschechoslowakischen Glasindustrie.³⁵ Dekoratives Pressglas wurde von nun an in einem der vier Sklo Union Werke Rudolfova huť, Libochovice, Heřmanova Huť und Rosice hergestellt.

32 Zu Aufgaben und Forschungsschwerpunkten des Instituts siehe Jan Lehner, 20 Jahre Staatliches Forschungsinstitut für Glastechnik in Prag, in: *Glasrevue* 26, 1971, S. 330–331.

33 František Marek, *Průmysl skla v letech 1953–1958*, in: *Ars vitraria* 5, 1974, S. 118–128, 192, hier S. 120, 192.

34 Havlíčková/Nový (wie Anm. 24), S. 6.

35 Autorenkollektiv, *Sklo Union, Teplice*, Prag 1974, S. 1. In den 1970er Jahren prägte der Fachschüler Pavel Pánek (1945–2008) die Pressglasproduktion von Sklo Union.

Zum 1. Januar 1959 ging die ÚVS gemeinsam mit anderen Designförderinstituten in dem vom Ministerium der Gebrauchsgüterindustrie geschaffenen Institut für Wohn- und Bekleidungskultur (Ústav bytové a oděvní kultury – ÚBOK) auf. Die meisten festangestellten Pressglasgestalter der Zentralstelle wechselten zu ÚBOK, so Matura,³⁶ Filip und 1962 noch Šotola. Matura wurde nicht nur zum Chefdesigner der Glasabteilung ernannt, er übernahm 1959 ebenfalls den Vorsitz im Künstlerischen Beirat für Press- und Verpackungsglas im Konzern Sklo Union Teplice. Dieser bestand aus Gestaltern und Vertretern der Betriebe und der Außenhandelsagentur Skloexport. Wie schon seine Vorgänger vermittelte ÚBOK in den Folgejahren die Zusammenarbeit von Studenten und Gestaltern mit Industriebetrieben. Mitte der 1960er Jahre beteiligten sich auf seine Vermittlung schon fast 25 akademische Formgestalter an der Verbesserung der Industrieproduktion. Der künstlerische Beirat legte festangestellten und freien Gestaltern monatliche Entwurfsaufgaben vor, aus denen sie „die Besten“ für die tatsächliche Produktion auswählten, etwa von Filip, Hanuš, Soukup, Jitka Forejtová, František Pečený, Jiří Řepásek und František Zemek. Diese konnten aufgrund ihrer Ausbildung auf eine kaum zu überblickende Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten zugreifen. Darüber hinaus nutzten sie neuartige Herstellungsverfahren und Schmelzen, welche an staatlichen Forschungsinstituten entwickelt wurden.³⁷ Das Experimentieren mit neuen Technologien war aber nur ein Teil ihrer Aufgaben. Auch die Neudefinition der Formen und Dekore in einer der Pressglastechnik entsprechenden Ästhetik gehörte zu den Ambitionen dieser Gestaltergeneration. So entwarf beispielsweise Řepásek als einer der ersten erfolgreich von der ÚVS vermittelten Formgestalter für Sklárný Bohemia in Poděbrady unzählige Modelle aus manuell gepresstem Bleikristall. Mit ihren abstrahierten Dekoren hatten diese sich weit von den Kopien handgeschliffener Kristallgläser entfernt, die dort zuvor mit der Presstechnik erzeugt wurden.³⁸ Verglichen mit Pressglas aus Kalikristall erforderte Bleikristall ein abweichendes Arbeitsverfahren. Als neue Aufgabe waren die besonderen optischen Eigenschaften des Bleikristalls im Entwurf bestmöglich auszunutzen. Interessante Lichtreflexe ließen sich über

36 Matura besuchte von 1938 bis 1940 die Glasfachschule in Železný Brod und studierte während des Krieges an der Prager Kunstgewerbeschule im Atelier von Štipl. Nach seinem Studium, ab 1947, arbeitete er als Gestalter zunächst für Morávské sklárny, ab 1954 dann für die ÚVS. Matura war auch als Funktionär im Verband Tschechoslowakischer Bildender Künstler (Svaz československých výtvarných umělců) aktiv.

37 Neben dem erwähnten Forschungsinstitut in Prag existierte ein weiteres in Hradec Králové, das sich ausschließlich mit Verfahren der Glasherstellung beschäftigte.

38 Řepásek begann direkt nach seinem Studium 1954 als festangestellter Gestalter im künstlerischen Entwicklungszentrum des Betriebs zu arbeiten und blieb dort für über 30 Jahre. Der Anteil der gepressten Kristallglassortimente war allerdings gering und wurde 1965, nach dem Zusammenschluss von 18 Betrieben zum Nationalunternehmen Sklárný Bohemia, Poděbrady in die neue Glashütte in Světla nad Sázavou verlegt. Vgl. Eduard Stopfer, Handgepresstes Bleikristall aus dem Glashüttenwerk Bohemia-Poděbrady, in: Pressglas-Korrespondenz, 2004, S. 101; Newhall (wie Anm. 5), S. 24.

plastische Dekore mit räumlicher Wirkung erreichen: Oliva Senior konzipierte für eine massive Schale ein umlaufendes Tiefenrelief aus abstrakten Winkeln und Wellen, das die gesamte Wandstärke aufbrach.³⁹

Die Ausreizung der technologischen Möglichkeiten war mittels der institutionellen Fördermaßnahmen zu einem interessanten Tätigkeitsfeld für Gestalter geworden. Sie erkannten, dass sich im Pressglas Formen und Dekore serienmäßig reproduzieren ließen, die mit einer anderen Glasmachertechnik praktisch nicht durchführbar waren. In den 1960er Jahren entstanden zahlreiche kleinere Serien aus handgepresstem Glas, die künstlerisch anspruchsvoll waren und die Technik des Glaspressens für eine neuartige Formensprache nutzten. Sie kennzeichnete vor allem der skulpturale, fast architektonische, Ansatz zur Masse.

Pressglas als Sinnbild des technischen und gesellschaftlichen Fortschritts

Zu Beginn der 1960er Jahre sahen sich die anderen traditionsreichen Glasnationen Italien, England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Dänemark, Schweden oder Finnland angesichts steigender Lohnkosten und aus Wettbewerbsgründen dazu gezwungen, rationellere Produktionsmethoden einzuführen.⁴⁰ Während ihre „kapitalistischen“ Mitbewerber die vollautomatisierte maschinelle Produktion ausbauten und unrentable Betriebe aufgaben, hielt die tschechoslowakische Glasindustrie bis in die 1980er Jahre an einem konstant hohen Anteil der manuellen oder semiautomatischen Fertigung fest, d.h. maschinell erzeugte Gläser wurden überwiegend noch von Hand überarbeitet und verfeinert. Sie knüpfte damit an produktionstechnische Kontinuitäten an und setzte die Technik für ein exklusives Spartensortiment ein:

„Während die maschinelle Produktion eine große Menge von Erzeugnissen genau wiederholbarer Formen hervorzubringen vermag als charakteristisches Merkmal dieser Produktion, kann die manuelle Erzeugung im gestalterischen Herangehen die technischen Möglichkeiten der manuellen Arbeit nutzen, kann charakteristische Techniken und Technologien anwenden, die individuelle Handschrift des Handwerkers, seine Kunstfertigkeit sowie auch kleine Ungenauigkeiten zur freien Reproduktion des entworfenen Gegenstandes in einer mittelgroßen und kleinen Serie verwerten. Die maschinelle Produktion befriedigt vor allem den

39 Für Abbildungen vgl. Czechoslovak Glass Review, 1968, H. 3, S. 99; Jaromíra Maršíková, České lisované sklo z několika pohledů, in: Domov, 1973, H. 3, S. 4.

40 Die französische Firma Lalique positionierte sich stattdessen mit limitierten Editionen handgepresster Gläser im Hochpreissegment, während Muraneser Manufakturen und die belgische Cristallerie Val Saint Lambert ohnehin kein Pressglas produzierten. Zu den Rationalisierungsmaßnahmen vgl. Anneli Kraft, Die Entwicklung des Gebrauchsglases von der manuellen zur maschinellen Herstellung am Beispiel der Kelchglasherstellung der Vereinigten Farbenglaswerke AG in Zwiesel von 1954 bis 1972, Hamburg 2015, S. 18f.; Anselm Doering-Manteuffel u. Lutz Raphael, Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970, Göttingen 2012³, S. 54; Armin Gebhardt, Die Glasindustrie aus der Sicht der siebziger Jahre, Berlin u. München 1974, S. 15, 57, 67.

Massenbedarf mit einem ansprechenden Gegenstand, der für die grösste [sic] Verbraucherschicht erschwinglich ist, wohingegen die manuelle Produktion den Markt um edle Erzeugnisse individueller Beschaffenheit mit hohem ästhetischen Wirkungsgrad bereichert. Eine maschinelle Hilfseinrichtung lässt sich bei der manuellen Erzeugung nur in jenen Fällen mit Erfolg einsetzen, wenn sie zur Verbesserung der manuellen Erzeugung dient und ihr Wesen nicht beeinträchtigt.“⁴¹

Die erhöhten Kosten für den mit diesen zusätzlichen Arbeitsschritten verbundenen Personalaufwand blieben im planwirtschaftlichen System finanzierbar. Immerhin sicherte der fortdauernd hohe Manufakturanteil in der Pressglas-erzeugung eine überdurchschnittliche Qualität der Waren, die überwiegend für den Export bestimmt waren.⁴² Allein diese Qualität stellte für zahlreiche Abnehmer bereits ein wichtiges Kaufargument dar.⁴³ Der Glasindustrie brachte die Innovationsblockade damit einen wesentlichen Wettbewerbsvorteil gegenüber anderen Anbietern.⁴⁴ Einher ging die kontinuierliche Bereitstellung von Arbeitsplätzen für Graveure, Kugler oder Glasschneider, deren körperlich anstrengende Berufe wegen der technologischen Entwicklung eigentlich obsolet geworden waren, jedoch seit Jahrhunderten zum immateriellen Kulturerbe des Landes zählten. Die kommunistische Partei (Komunistická strana Československa – KSČ) interpretierte die Erhaltung kultureller Traditionen als Beitrag für den ökonomischen und gesellschaftlichen Fortschritt, als Legitimationsargument für eine sozialistische Identitätsbildung.⁴⁵ Handgepresstes Glas eignete sich somit hervorragend zur Veranschaulichung parteipolitischer Wertvorstellungen. Die heimische Verankerung des Glasmachens und die Verknüpfung des Glaspressens mit bezahlbarer Volkskunst, der Kunst der „einfachen Leute“ in Abgrenzung zur elitären akademischen Kunst bürgerlicher Kreise, ging konform mit dem Dogma einer „Demokratisierung der Kultur“. Dank günstiger Lohnkosten für die manuelle Überarbeitung mechanischer Erzeugnisse, welche eine Verbilligung der Produkte zur Folge hatte, konnten

41 Jaromíra Maršiková, Die Konzeption des tschechoslowakischen Glases und Porzellans, in: *Glasrevue* 26, 1971, S. 225–227, hier S. 226.

42 Vgl. Antonín Langhamer u. Vlastimil Vondruška, *České sklo. Tradice a současnost*, Nový Bor 1990, S. 119.

43 Alena Adlerová, *Pressglas aus der ČSSR*, Velten 1973, o.S.

44 Selbst als in den 1970er Jahren ein neues Metallpressform-Verfahren entwickelt wurde, fanden künstlerisch gestaltete Modelle noch immer Eingang in die Pressglasproduktion, gerade weil diese ansprechend für ausländische Kunden waren.

45 Jörg K. Hoensch, *Geschichte Böhmens. Von der Slawischen Landnahme bis zur Gegenwart*, München 1997³, S. 457; Verena Wasmuth, *Tschechische Glaskunst. Ausstellungswesen und Export in der sozialistischen ‚Kulturdiplomatie‘ der 1950er bis 1970er Jahre*, in: Michaela Marek et al. (Hg.), *Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Kulturkontakte zwischen Deutschen, Tschechen und Slowaken von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre*, Essen 2010, S. 481–509, hier S. 484.

sich auch einfache Leute hochwertige Glaswaren leisten, jedenfalls in der Theorie:⁴⁶

„Im Gegensatz zum Konsumdenken im Kapitalismus sehen wir den Sinn unseres Strebens nach einer zweckmäßigen und formschönen Gestaltung aller Dinge, die uns täglich umgeben und die wir täglich benutzen darin, unser gesamtes Leben kulturvoller zu gestalten, das psychische Wohlbefinden des Menschen, seine Lebensfreude und seine Fähigkeiten zu seiner allseitigen Selbstverwirklichung zu steigern.“⁴⁷

Die Einbindung von Glasgestaltern in bestehende Betriebsstrukturen zählte als ein wesentlicher Beitrag zum Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft und wurde zu einem wichtigen Betätigungsfeld mit beruflicher Perspektive. Neben wirtschaftlichen Aspekten versprach die Zusammenarbeit zwischen Industrie und Gestaltern demnach eine Reihe von Vorteilen, die mitunter bizarr emotionalisiert wurden:

„Es ist der Weg einer Industrie, die der Sache des Friedens dient, wie kaum eine andere, die den Menschen gesunde Arbeitsplätze geben will, helle Wohnungen mit schönen und nützlichen Gegenständen darin, einer Industrie, die nicht rüstet sondern schützt, die nicht tötet sondern heilen hilft, die dient und zugleich erhebt. [...] Vielleicht werden einmal internationale Friedenspreise an ganze Industriezweige verliehen, so wie sie heute große Persönlichkeiten erhalten. Sollte es einmal dazu kommen, wird die Glasindustrie einer der ersten Bewerber um diesen Preis sein.“⁴⁸

Für den ungefähr 40-jährigen Untersuchungszeitraum ist neben der gewinnversprechenden Bedeutung von formgestaltetem Pressglas als Ausführprodukt, ein gesteigertes politisches und gleichzeitig moralisierendes Zusprechen von übergeordneten, humanistischen Werten seitens des kommunistischen Regimes auszumachen. Das auch als „Kristall der Armen“ bezeichnete Pressglas eignete sich durch seine serienmäßige Reproduzierbarkeit und erschwinglichen Preis besonders anschaulich dazu, die Anliegen sozialistischer Kulturpolitik zu veranschaulichen: Die Technik des Pressens ist in der Glaserzeugung wohl das Paradebeispiel des standardisierten Produktes, auf das eine breite Käuferschicht Zugriff nehmen kann. Neben dem propagandistischen Interesse an der Versorgung inländischer Abnehmer mit zeitgemäßen Glaswaren war die institutionelle Förderung einer durchweg kollektiven Produktion unter materialökonomischer Nutzung einheimischer Rohstoffe zentraler Bestand-

46 Die DDR-Presse griff den lautgewordenen Diskurs auf, indem sie feststellte, „dass es aufgrund der steigenden Unzufriedenheit der Bevölkerung mit den Konsumgütern notwendig geworden war, der industriellen Formgestaltung eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu widmen“. Vom Produkt zur Umwelt, in: Form und Zweck 6, 1974, S. 2–3, hier S. 3.

47 Alena Adlerová, Angewandte Kunst aus der ČSSR, Künstlerisches Schaffen, das unsere Lebensumwelt formt und bereichert, Weimar 1972, o.S.

48 Jindřich Hájek, Der Geist von Brüssel, in: Glasrevue 14, 1959, S. 2–3, hier S. 3.

teil der parteipolitischen Ideologie. Im Sprachjargon der kommunistischen Führung zielte die Einbeziehung von Künstlern auf eine „Verschönerung des Arbeitsmilieus“ und auf die „Wohnsituation der Werktätigen“. Dem tschechoslowakischen Glas müsse eine „nationale Prägung“, ein „sozialistisches Erscheinungsbild“, gegeben werden, sinnfreie Formulierungen die sich wiederholt in zeitgenössischen Publikationen finden.⁴⁹ Die mit der Übernahme der Staatsgewalt durch die KSČ 1948 einsetzende „Sowjetisierung“ des Kulturbetriebs richtete alle gestalterischen Aktivitäten auf ihre gesellschaftliche Funktion aus. Während sich bildende Künstler, Filmschaffende, Literaten und Architekten ab 1950 im Stil des „sozialistischen Realismus“ zu äußern hatten,⁵⁰ sollte auch die industrielle Formgestaltung allgemeinverbindliche Normen und Werte gegenständlich kommunizieren, dies unter planwirtschaftlichen Kriterien:

„Hierbei wird insbesondere die genaue Kenntnis der produktionstechnischen Problematik verwertet, und zu guten Ergebnissen tragen in hohem Mass [sic] auch theoretische Studien auf dem Gebiet der Ästhetik, Recherchen und technisch-ökonomische Analysen, eine Analyse der kommerziellen Tendenzen sowie Prognosen der Entwicklung und andere für das gegebene Problem wichtige Vorbedingungen bei.“⁵¹

Vor diesem Hintergrund ist bemerkenswert, dass viele Glasgestalter ihre Arbeitsleistungen nicht schlichtweg dem Plan unterwarfen, sondern in seinem Rahmen die unterschiedlichen Möglichkeiten der künstlerischen Entfaltung ausreizten. Die Herausforderung, einen Entwurf für ein reproduzierbares Gebrauchsobjekt mit Dekorationsfunktionen zu schaffen, fassten sie weniger komplex als ideologischen Auftrag auf, sondern vor allem als Chance, dem eigenen Anspruch gerecht zu werden, ästhetisch hochwertige Produkte zu entwerfen, die sich auch gut verkaufen ließen.⁵²

- 49 Vgl. Bohemian Glass in the History of World Civilization, in: Czechoslovak Glass Review 9, 1954, H. 2–3, S. 1–4, hier S. 3; Zdeněk Vodička, The School of Glass Miracles, in: Czechoslovak Glass Review 11, 1956, H. 7, o.S.; vgl. Marta Filipová, Czech Glass or Bohemian Crystal? The Nationality of Design in the Czech Context, in: Kjetil Fallan u. Grace Lees-Maffei (Hg.), Designing Worlds: National Design Histories in the Age of Globalization, Oxford u. New York 2016, S. 141–155.
- 50 Abstrakte Tendenzen standen in offenem Bruch zu dieser Doktrin und wurden deshalb politisch interpretiert. Ab Mitte der 1950er Jahre war die Hinwendung zur Abstraktion für Künstler damit gleichbedeutend eine demonstrative Abkehr vom Realismus. Vgl. Maria Orišková, Zweistimmige Kunstgeschichte, Wien 2008, S. 25; Wasmuth (wie Anm. 4), S. 20f.
- 51 Karel Panc, Das Institut für Wohn- und Bekleidungskultur. 25 Jahre Zusammenarbeit mit der Glas- und Keramikindustrie, in: Glasrevue 29, 1974, H. 6, S. 2–8, hier S. 5.
- 52 „Also gleich nach der Zentralisation der ganzen Gesellschaft, da fing man auch gleich damit an, alles zu organisieren, nicht? Man verfolgte das Ideale. Das Ideal, dass man etwas Wertvolles macht, also im Bereich der Wohnungskultur. [...] Textil, Keramik, Möbel, dass das alles einen [ästhetischen] Wert hat, nicht nur kommerziell! Man versuchte, das alles zu

Zur Unterstützung der kulturpolitischen Lenkung schuf man administrative Voraussetzungen, die sich zunächst in der Verstaatlichung der Produktions- und Veredelungsbetriebe äußerten, dann in der Auflösung aller künstlerischen Verbände, der Institutionalisierung des Ausstellungswesens sowie der Einstellung der existierenden Fachmagazinpublikationen. Neue Kultureinrichtungen und Verbände sowie ein neues Prämiensystem wirkten mit Einsetzen der Tauwetterperiode durchaus förderlich auf Formgestalter, gleichwohl ihr formaler Auftrag in der Mobilisierung künstlerischer Aktivitäten im Interesse der KSČ lag. Anregungen für Entwürfe lieferte ÚBOK über Exkursionen zu Ausstellungen, eine institutseigene Bibliothek mit internationalen Designpublikationen und regelmäßige Vorträge, die es in Absprache mit den entsprechenden Beiräten in der Industrie organisierte. Auch Mitarbeiter des Außenhandelsunternehmens Skloexport informierten Formgestalter über die Sortimente ausländischer Mitbewerber sowie über die Ansprüche einzelner Abnehmer in Ländern des Westens.⁵³ Als eine weitere Inspiration dienten sicherlich Ausstellungen bedeutender italienischer oder skandinavischer Kunstgläser in Prag.⁵⁴ Der direkte Vergleich legt nahe, dass sich tschechische Glasgestalter an der Designentwicklung im westlichen Ausland orientierten, sei es auch nur zum Zweck der selbstbewussten Abgrenzung der eigenen Arbeit. Dabei fällt auf, dass sie dekorative Elemente aus anderen Veredelungstechniken ins Handpressverfahren übersetzten, ohne diese schlichtweg zu kopieren oder ornamental zu verbrämen. Damit lösten sie wiederum im Ausland, erkennbar etwa in Entwürfen von Klaus Breit für die Wiesenthalhütte in Schwäbisch Gmünd oder von Inge Morche für die VEB Oberlausitzer Glaswerke Weißwasser, neue Trends aus.⁵⁵

Immer mehr tschechoslowakische Betriebe begannen, eng mit Künstlern zusammen zu arbeiten. Die offizielle Darstellung hob dabei stets hervor, dass es sich bei diesem Beschäftigungsmodell um einen Gegenentwurf zum

verbinden, weil wenn es nur künstlerisch war und keinen Anklang fand, keinen Käufer fand, dann war es wertlos.“ Interview mit dem ehemaligen ÚBOK-Gestalter Vladimír Jelinek (geb. 1934), Prag, 16.12.2002.

- 53 Eduard Šlemín, *The Work of the Institute of Interior and Fashion Design*, in: *Czechoslovak Glass Review* 16, 1961, H. 2, o.S.; Panc (wie Anm. 51), S. 3; Havlíčková/Nový (wie Anm. 24), o.S.
- 54 Eine große Ausstellung finnischen Glases fand im Prager Kunstgewerbemuseum 1978 statt, das bereits 1969 den Gläsern Tapio Wirkkalas eine Monoausstellung gewidmet hatte. In den Sommermonaten von 1985 zeigte Livio Seguso seine Glasskulpturen im Museum der Nationalen Literatur. Jiřina Medková, *Finské sklo*, Prag 1978; Miroslav Klivar, *Ausstellung der Glasplastiken von Livio Seguso*, in: *Glasrevue* 40, 1985, H. 2, S. 19; Wasmuth (wie Anm. 4), S. 262f.
- 55 Hauptsächlich aus den neutralen Staaten Skandinaviens übernahmen die Tschechen künstlerische Impulse. So setzte etwa Wirkkala mit der Oberflächenstruktur seiner formgeblasenen Serie „Ultima Thule“ von 1968 einen Trend für Mattierung. Wirkkalas Vasen „Jäkälä“ von 1950 zitierte Pánek 1979 mit einer Vase, Modellnr. 3601/200, für Libochovice, Oiva Toikkas Serie „Kastehelmi“ aus dem Jahr 1964 inspirierte möglicherweise Maturas „Praha“ Entwurf.

marktwirtschaftlichen Ausbeutungsprinzip kreativer Handlanger handele, welche unterbezahlt und wenig geschätzt würden. Die Langlebigkeit von Produkten, bei der fragilen Ware Glas ein zeitloses Erscheinungsbild mit Sinn für Proportionalität, galt als wegweisendes Kriterium gegenüber dem moralischen Verschleiß „modischer“ Erzeugnisse in der kapitalistischen Gesellschaft. Dieser politisch motivierte Mechanismus der Moralisierung von Designprozessen diente nicht nur der nationalen Identitätsbildung, sondern über die Konsumpolitik der Loyalitätssicherung und damit auch der Herrschaftssicherung der kommunistischen Partei. Wechselwirksam kündigte sich damit eine förmliche Autorisierung der zeitgenössischen Gestaltungskonzepte an. Bald schon bildeten die Gestalter ein belastbares Netzwerk, das effektiv staatliche und betriebliche Förderprogramme für experimentelle Designideen zu nutzen wusste.

Im Ergebnis wurden aber im Verhältnis zur Masse an Vorschlägen nur wenige moderne Pressglasentwürfe tatsächlich in Serie produziert, zumal das handbetätigte Pressen deutlich langsamer war als automatisch arbeitende Pressen. In der Regel fand die Technik nur für geringe Stückzahlen, Gläser mit ungewöhnlichem Format oder komplizierte Gläser Verwendung. Die Ambitionen zur Qualitätsförderung der Sortimente konnten mit diesen Entwürfen nicht systematisch umgesetzt werden, obgleich sie das Potenzial dafür mitbrachten. Die planwirtschaftlichen Hierarchien und starren Strukturen hemmten überdies eine Erweiterung der organisatorischen Autonomie der Herstellerebene. Für die parteitreuen Wirtschaftseliten waren Innovationen jeglicher Art zuallererst existenzbedrohend, da ihnen schnell Degradierung oder gar Sabotageverdacht drohte, wenn ein neues Serienmodell scheiterte. Schon der Umstand, dass die institutionellen Ausschreibungen auf konkrete Bestellungen der Nationalunternehmen zugeschnitten sein mussten, behinderte eine systematische Einführung innovativer Kollektionen. Die Auswahl der von den Fachkommissionen empfohlenen Prototypen oblag also letztendlich Betriebsfunktionären. Sie sahen in neuen Entwürfen eher eine finanzielle und zeitliche Belastung für die Produktion und fürchteten ein Absatzrisiko gegenüber altbewährten Artikeln.⁵⁶ Interessante Prototypen, welche nicht in Produktion gingen, fanden immerhin Verwendung bei Ausstellungen, erstmalig 1962 im Prager Kunstgewerbemuseum (Uměleckoprůmyslové museum v Praze – UPM).⁵⁷ Die Kuratorin dieser Schau, Alena Adlerová, kaufte sogar zahlreiche Exponate für das Museum an: „Also, was in unserer Sammlung ist, vermittelt nicht ein Bild davon, was bei uns erzeugt wurde, sondern was

56 Vgl. Andrea Bohmannová, Das Institut für Wohn- und Bekleidungskultur begeht ein Jubiläum, in: *Glasrevue* 24, 1969, S. 68–72, hier S. 68; Wasmuth (wie Anm. 4), S. 243, 292.

57 Der Katalog dieser allerersten Museumsausstellung „Lisované sklo“ (Pressglas) lieferte mit Arbeiten von Filip, Forejtová, Hanuš, Horáček, Jurníkl, Kozák, Matura, Pečený, Schmid, Schrötter, Soukup, Vizner, Zejmon, Zemek und Zouzela einen gültigen Querschnitt der zeitgenössischen Szene.

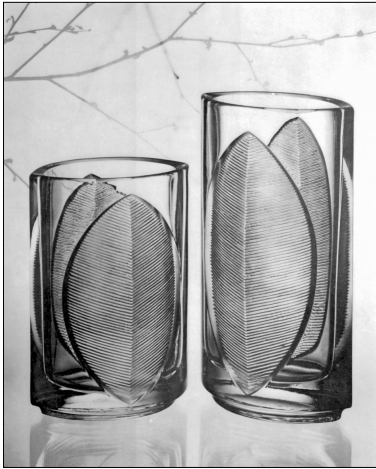


Abb. 3: Vasen *Lotos* aus farblosem Pressglas nach einem Entwurf von Rudolf Jurníkl für Sklo Union, Libochovice, 1970, Modellnr. 3425, H. 16,5cm und 21cm, Fotograf: Jindřich Brok

man zu erzeugen in der Lage war.⁵⁸ Pressglas hatte nun erstmalig in seiner Geschichte den Status des Musealen.

Nach der militärischen Niederschlagung der Refombewegung Prager Frühling setzte eine Phase restaurativer Maßnahmen zur Restabilisierung des gesellschaftlich-politischen Systems ein. Diese sogenannte Normalisierung (*normalizace*) prägte stilistisch ein Dekorativismus, eine Welle der Nostalgie. Im Pressglas rückten Oberflächenstrukturen mit sich wiederholenden geometrischen Formen oder abstrakte grobe Profilierungen in den Blickpunkt. Auch gehörten Motive aus der Natur, Blätter oder Muscheln, also figurative aber stilisierte Dekore, dazu.

Die sukzessive Einführung vollautomatischer Produktionsprozesse für Tafel- und Gebrauchsglas (Trinkgläser, Schalen, Vasen) hatte die Pressglasstechnologie an die Schnittfläche zwischen mechanische Großserien- und kunsthandwerkliche Luxusglasproduktion positioniert. Sie gehörte nicht mehr zu den effizientesten und billigsten Technologien zur Herstellung dekorativer Gläser. Damit erlaubte die manuelle Presstechnik eine Öffnung für künstlerisch gestaltete Modelle, die zwischen traditionellem Handwerk und modernen Verfahren oszillierten. Verstärkt fanden neue Technologien Anwendung. So entstanden ab 1969 für das Werk in Rosice Entwürfe für Vasen und Schalen in der Press-Blas-Technik, die bislang vorwiegend für Verpackungsglas verwendet wurde. Anstelle von Stempeln oder Stanzen wurde die Glasmasse bei diesem Verfahren mit Hilfe von komprimierter Luft in die Metallform gepresst.⁵⁹ Es ermöglichte die Erzeugung dünnwandigerer und leichter Gefäße und eröffnete damit neue gestalterische Möglichkeiten.⁶⁰ Das Pressen ohne Ring wurde in Rosice 1972, in Libochovice bereits 1971 eingeführt. Beim ringlosen Pressvorgang konnte die überschüssige Glasmasse ungehindert über den Rand der Form austreten. So entstand willkürlich ein unregelmäßiger Saum, der dem Produkt die Anmutung eines handgearbeiteten Unikats verlieh. Auch ÚBOK-Gestalter wie Šotola beschäftigten sich mit Vorschlägen in dieser Technik. Parallel zur

Die sukzessive Einführung vollautomatischer Produktionsprozesse für Tafel- und Gebrauchsglas (Trinkgläser, Schalen, Vasen) hatte die Pressglasstechnologie an die Schnittfläche zwischen mechanische Großserien- und kunsthandwerkliche Luxusglasproduktion positioniert. Sie gehörte nicht mehr zu den effizientesten und billigsten Technologien zur Herstellung dekorativer Gläser. Damit erlaubte die manuelle Presstechnik eine Öffnung für künstlerisch gestaltete Modelle, die zwischen traditionellem Handwerk und modernen Verfahren oszillierten. Verstärkt fanden neue Technologien Anwendung. So entstanden ab 1969 für das Werk in Rosice Entwürfe für Vasen und Schalen in der Press-Blas-Technik, die bislang vorwiegend für Verpackungsglas verwendet wurde. Anstelle von Stempeln oder Stanzen wurde die Glasmasse bei diesem Verfahren mit Hilfe von komprimierter Luft in die Metallform gepresst.⁵⁹ Es ermöglichte die Erzeugung dünnwandigerer und leichter Gefäße und eröffnete damit neue gestalterische Möglichkeiten.⁶⁰ Das Pressen ohne Ring wurde in Rosice 1972, in Libochovice bereits 1971 eingeführt. Beim ringlosen Pressvorgang konnte die überschüssige Glasmasse ungehindert über den Rand der Form austreten. So entstand willkürlich ein unregelmäßiger Saum, der dem Produkt die Anmutung eines handgearbeiteten Unikats verlieh. Auch ÚBOK-Gestalter wie Šotola beschäftigten sich mit Vorschlägen in dieser Technik. Parallel zur

58 Interview mit Alena Adlerová (1922–2011), Prag 7.10.2003.

59 Zum Einsatz kamen moderne IS-Maschinen, die nach dem kombinierten Press-Blas-Verfahren arbeiteten: Die Formung des Kübels in der Vorform beruhte auf dem Pressprozess, die Ausformung in der Fertigform auf einem Blasprozess.

60 Siehe Abbildungen bei Jiří Zejmon, Neue Technologie. Neues Nutzglas, in: *Glasrevue* 25, 1970, S. 315f.

halb- und vollautomatischen Erzeugung von Trinkgläsern in Libochovice fand ab 1976 das Schleudergussverfahren von zentrifugiertem Glas Verwendung und das Nachformen vorgepresster Artikel durch freies Senken oder Hängen.⁶¹

Innovative Entwürfe für neue Produktionstechnologien entstanden auch im Rahmen staatlicher Ausschreibungen. Anlässlich eines alljährlichen Wettbewerbs vergab der Rat für die Produktion bildender Künste (Rada výtvarné kultury výroby – RVKV) bereits seit 1966 den Titel „Herausragendes Erzeugnis“ für exzellente und exportfähige Entwürfe aus allen Bereichen der seriellen Formgestaltung, die den Titel „Ausgewählt für Czechoslovak Industrial Design“ (Vybráno pro CID) erlangen konnten.⁶² Im Jahr 1972 wurde der pluralistisch aufgebaute RVKV zur Rezentralisierung der Lenkung aufgelöst und durch das dem Ministerium für Technik- und Investitionsentwicklung unterstellte Institut für industrielle Formgebung (Institut průmyslového designu – IPD) ersetzt. Dieses änderte seine Bestimmung und erweiterte seine Befugnisse: Als wissenschaftliche Forschungseinrichtung war das Institut zuständig für die konzeptionelle Entwicklung des Industriedesigns, und, laut Satzung, für die „sektorübergreifende Koordinierung von Beziehungen und Institutionen, die Betreuung der zunehmenden kulturellen Produktion“. Das IPD bot direkte Unterstützung für Herstellerbetriebe und Forschungseinrichtungen, indem es beispielsweise Studien der ökonomischen Vorteile konkreter Entwürfe erstellte. Während die Teilnahme an dem Designwettbewerb zunächst freiwillig war, waren nun alle Konsumgüterproduzenten dazu verpflichtet, sich um das Vybráno-pro-CID-Signet zu bewerben. Die Ausgezeichneten konnten sich immerhin sicher sein, dass ihr Entwurf auch in Produktion ging. Die legitimierende Leitidee einer guten Gestaltung führte durch diese institutionalisierten Maßnahmen zu einer tatsächlichen Bereicherung der Pressglassortimente, die mittlerweile 10% des gesamten Exportumfangs der tschechoslowakischen Glasindustrie einnahmen.⁶³

61 Ab 1974 steigerte das Werk seinen Ausstoß von 36.000 auf 158.000 Stück täglich. Vgl. Stopfer (wie Anm. 38), S. 101.

62 Unter dem Vorsitz der Ministerin für Konsumgüterindustrie Božena Macháčová-Dostálová setzte sich der Rat aus Vertretern der Ministerien für Binnen- und Außenhandel, Schwer- und Maschinenbau, Bildung und Kultur von Unternehmen, sowie Kunsttheoretikern, wie Jindřich Chalupecký oder Zdeněk Kovář und Professoren der VŠUP zusammen; Wasmuth (wie Anm. 4), S. 282f. 1968 erhielt Maturas stapelbare Kompottschale für Sklo Union, Rosice, Modellnr. 420, für den Gastronomiebedarf den renommierten Ehrentitel, obgleich diese mitunter aus unsauberer Schmelze gepresst wurde (siehe den linken Henkel auf der Abbildung bei Alena Adlerová, Pressglas, in: Glasrevue 35, 1980, H. 9, S. 4). Nur wenige Jahre zuvor hatte Vízner mit einer sehr ähnlichen Stapelgarnitur aus Pressglas den dritten Preis im Wettbewerb zum 20. Jahrestag der ČSSR gewonnen. Es ist nicht nachvollziehbar, warum dieser Entwurf nicht ebenfalls in Produktion ging. Vgl. Jaromíra Maršíková, Dreierlei Glas von František Vízner, in: Glasrevue 24, 1969, S. 231–235, hier S. 231; J.M. Vojta, Das dritte Jahr des CID-Wettbewerbs um das Hervorragende Erzeugnis, ebd., S. 236.

63 Jaromíra Maršíková, Böhmisches Pressglas in der Gegenwart und Vergangenheit, in: Glasrevue 28, 1973, H. 2, S. 25–26.

Pressglas als Aushängeschild einer Weltanschauung

Zehn Jahre nach der ersten musealen Pressglasausstellung im UPM 1962 richtete die Regionalgalerie in Zlín, damals Gottwaldov, eine große Präsentation mit über 200 Exponaten moderner Pressgläser aus den Beständen mehrerer böhmischer und mährischer Museen aus. Ergänzt wurde die Schau von einem eintägigen Symposium, an dem neben Vertretern der Herstellerbetriebe auch Museumskuratoren und Kunstwissenschaftler teilnahmen.⁶⁴ Zu den kommerziell erfolgreichsten Pressglasentwürfen der gesamten 1970er Jahre, die es mit etwas Glück auch in Geschäften daheim zu kaufen gab, zählten die hier ausgestellten Kollektionen *Lotos* von Jurníkl (siehe Abb. 3) und *Praha* von Matura.⁶⁵ Szenenfotos mit Pressgläsern der Serie *Praha* fanden sogar im tschechoslowakischen Fernsehen Verwendung (siehe Abb. 4).



Abb. 4: Abfotografierter Fernseher, im Hintergrund ein Szenenfoto für Česka televize mit Pressgläsern der Serie *Praha* von Adolf Matura für Sklo Union, Rosice, 1970er Jahre, The Steinberg Foundation-Archiv, Fotograf des Szenenfotos: Miroslav Pospíšil

Ján Gábel, Minister für Technik und Investitionen, betonte prompt die besondere Eignung industriell hergestellter Glasprodukte für den Kulturaustausch. Er stellte 1972 in der Zeitung *Rudé právo* fest, dass es „im Zeichen der sozialistischen ökonomischen Integration der RGW-Länder [gilt], die industrielle Formgestaltung als wichtiges Element der Kooperation, der Koordinierung gemeinsamer Arbeit für die sozialistische Gesellschaft zu erkennen“.⁶⁶ Zeitgleich beschäftigte sich eine Ständige Arbeitsgruppe für Glas und Keramik ausschließlich mit Fragen des Wachstums der Glas- und Keramikindustrie und gab Kooperationsanregungen auf Basis des wechselseitigen Nutzens und des Interesses der einzelnen Ostblockländer. Weil der Vertrieb von Glasprodukten innerhalb des RGW in der Regel aber als Kompensationsgeschäft getätigt wurde, also Ware gegen Ware und nicht gegen Devisen, blieb der Umsatz trotz steigender Produktionsmenge zwangsläufig unberührt von dem konkreten Erscheinungsbild der Waren. Nichtsdestotrotz wurde die Teilnah-

64 Zu den Referenten zählten Libenský von der VŠUP, der Sklo Union Betriebsgestalter Hanuš, ferner Zejmon von Skloexport, Matura von ÚBOK, Peroutka sowie die Kunsthistoriker Karel Hetteš, Jiřina Medková und Antonín Langhamer. Siehe Jaromíra Maršiková, *Česke lisované sklo z několika pohledů*, in: *Domov*, 1977, H. 3, S. 2–9, hier S. 3.

65 *Praha* gewann 1970 den Titel „Hervorragendes Erzeugnis“ im IPD-Wettbewerb.

66 Minister der ČSSR über Formgestaltung, in: *form und zweck* 6, 1974, S. 45.

me an Ausstellungen im sozialistischen Ausland entsprechend der Erklärung Gábels für die Berufsgruppe der Betriebsgestalter erleichtert und gezielt gefördert.⁶⁷ So tourte 1972/73 eine Überblicksschau industrieller Produkte mit dem Titel „Angewandte Kunst aus der ČSSR. Künstlerisches Schaffen, das unsere Lebensumwelt formt und bereichert“ nach Weimar, Ostberlin und Rostock, in der auch Pressglas gezeigt wurde. Im Begleitkatalog nennt Adlerová als dessen gestalterische Kriterien, es müsse „zweckbestimmt, einfach, für jedermann erschwinglich sein und soll doch Abwechslungsreichtum in den Formen zeigen und ästhetische Ansprüche erfüllen“.⁶⁸ Bei vielen Exponaten handelte es sich um reine Zierstücke, für die der tatsächliche Gebrauch fast nur Vorwand war. Die Kuratorin Adlerová übernahm geschickt die gängigen Sprachhülsen der restriktiven Kulturpolitik, um ihre im Grunde genommen vollkommen abtrünnige Auswahl durchzusetzen. Kurz darauf, 1973, eröffnete im Leipziger Grassimuseum für Angewandte Kunst und im Anschluss im Gothaer Schlossmuseum die Ausstellung „Pressglas aus der ČSSR“. In der Einleitung des Katalogs betont Adlerová:

„Unser Pressglas weist einen besonderen, seltenen Zug auf, der heute auch im Weltmaßstab als seine Eigenart empfunden wird, nämlich ungewöhnlichen Kunstsinn und Sinn für Harmonie. Ständig ist hier der Gedanke an den Menschen spürbar, an die Unpersönlichkeit der mechanischen Produktion wird ein menschlicher Maßstab angelegt. Im Zeichen der sozialistischen ökonomischen Integration der RGW-Länder gilt die industrielle Formgestaltung als wichtiges Element der Kooperation, der Koordinierung gemeinsamer Arbeit für die sozialistische Gesellschaft.“⁶⁹

Der hochrangige Funktionär und namhafte Kunsttheoretiker Dušan Šindelář⁷⁰ benannte im Zusammenhang mit den Pressglasausstellungen die Eignung zur serienmäßigen Reproduktion einhergehend mit dem Hauptziel, „Werte zu reproduzieren“ als eigentliche Grundlage der Ästhetik des Pressglases. So sei die „menschliche Hand vermittelnd zugegen“ als „unwiederholbarer Maßstab, Wesenszug und Stil“. Gebrauchsgegenstände aus Pressglas sollten „Künder der Menschlichkeit“ sein, keine technischen Objekte darstellen, weil ja auch die Funktionen, die sie erfüllen, nicht technischer Art seien. Ganz im Gegenteil, es

67 Wasmuth (wie Anm. 4), S. 410.

68 Adlerová (wie Anm. 43), o.S.

69 Adlerová (wie Anm. 47), o.S.

70 Šindelář (geb. 1927) studierte nach Kriegsende Philosophie und Ästhetik an der Prager Karlsuniversität und wurde 1951 promoviert. Bis zu seiner Pensionierung 1991 lehrte er Kunstgeschichte an der VŠUP, als deren Prorektor er zeitweise amtierte, sowie an der Kunstakademie. Zum ordentlichen Professor für Ästhetik und Kunsttheorie habilitierte er sich 1972. Er publizierte unzählige Artikel, Kataloge sowie Fachbücher und arbeitete in den 1960er und 1970er Jahren als Chefredakteur der Zeitschrift Výtvarné umění. Šindelář war Mitglied in diversen Fachkommissionen und arbeitete als Berater für Česka televize. Mit dem politischen Wechsel 1989 verlor er alle Ämter.



Abb. 5: Vase aus handgepresstem Glas, feuerverpoliert, nach einem Entwurf von Adolf Matura für Sklo Union, Libochovice, 1972, Modellnr. 3484, H. 14,5cm, Fotograf: Jindřich Brok

solle eine stete Vermenschlichung der Funktionen erfolgen.⁷¹ Diesen Diskurs übersetzte Matura wörtlich und spielerisch in mehreren Entwürfen, bei denen die unschöne Pressnaht, der plastische Abdruck an der Verbindungsstelle der Konstruktionsformen, zum Bestandteil des Designs geworden war (vgl. Abb. 5 und Umschlagbild).

Der individuelle Stil eines jeden Formgestalters rückte demnach entgegen der andernorts betonten Kollektivität und entgegen dem vielfach propagierten nationalen Charakter urplötzlich zu einem wesentlichen sozialen Kriterium. Pressglas könnte so einer „entmenschlichten“ oder „technizistischen Morphologie“, die von der automatischen Erzeugung vorgegeben sei, enttrinnen. Umgekehrt dürften industrielle Formgestalter nicht nach Auffälligkeit oder Originalität um jeden Preis streben, etwa dem Unikat nacheifern. In diesem Zusammenhang sprach Šindelář bereits 1972 von einer „Ästhetik des Unscheinbaren“.⁷² Das Unscheinbare befriedigte die kollektive Psyche und stehe für einen allumfassenden Demokratismus. Anders als im Schlagwort des „ethischen Konsums“, unter dem gegenwärtig das Verantwortungsbewusstsein von Konsumenten bei ihren Kaufentscheidungen diskutiert wird, setzte dieses Verständnis also viel früher an. Es appellierte an das gesellschaftliche Verantwortungsbewusstsein der Industriedesigner, man könnte von „ethischem Gestalten“ sprechen. Langlebigkeit, materialgerechte Formgebung und gestaltete Funktionalität standen im Zentrum dieser Bemühungen.⁷³

71 Vgl. Dušan Šindelář, Die Werte des tschechischen Pressglases der Gegenwart, in: Alena Adlerová, České lisované sklo, Gottwaldov 1972, S. 103–104; Neuabdruck: Glasrevue 28, 1973, H. 3, S. 2–3; ders., Estetika sklářské tvorby, Prag 1974, S. 93f.

72 Šindelář, Die Werte des tschechischen Pressglases (wie Anm. 71), S. 103.

73 Künstler der Ersten Republik, vor allem aber die junge Generation der zwischen 1920 und 1930 Geborenen, übernahmen diese scheinbar logische Verbindung von Avantgarde mit revolutionärem Gedankengut und damit die utopischen Ideen des Kommunismus. Wie schon im reformerischen Ansatz der Zwischenkriegsmoderne orientierte sich die Originalität

In den 1970er Jahren setzte östlich des Eisernen Vorhangs eine lebhafte Debatte über gefährliche Begleiterscheinungen des technischen Fortschritts ein:⁷⁴ Er legitimiere den modischen Bedarf, vernachlässige den Gebrauchswert und zerstöre Arbeitsplätze.⁷⁵ Zwar prägte der Rationalisierungsdiskurs international alle fertigungsorientierten Branchen, doch in den sozialistischen Ländern begleiteten moralisierende Diskussionen um gesellschaftliche Aufgaben und Funktionen der industriellen Formgestaltung von Konsumgütern den Übergang zur automatisierten Massenfertigung. Nicht das Aufbegehren einer Protestkultur prägte diesen Diskurs, sondern er war staatlich sanktioniert und geprägt von parteipolitischen Motivationen.⁷⁶ Die radikale Indienstnahme der Pressglasgestaltung hatte alljährlich mit der ästhetisch überzeugenden Schöpfung neuartiger Produktgruppen die erfolgreiche Absetzbarkeit auf nicht-sozialistischen Märkten für die Planerfüllung zu garantieren. Dadurch gerieten Gestalter aber in ein Dilemma: Wie konnten die von ihnen entworfenen Erzeugnisse gleichzeitig erzieherische Aufgaben erfüllen, gebrauchswertorientiert, langlebig und konsumaffin als modisches Produkt sein? Die unvereinbaren Direktiven entlarvten die staatliche Designprogrammatik als leere Worthülsen, die ein Alibi für das Scheitern einer starren Zentralplanungs-wirtschaft lieferten. Tatsächlich verschlechterten sich die Arbeitsbedingungen der Glasgestalter in den Unternehmen merklich. Viele lösten sich ab Mitte der 1970er Jahre aus ihrer beruflichen Einbindung, einige wurden entlassen und manche widmeten sich dem freien Atelierschaffen.⁷⁷ Sie entwarfen nun überwiegend skulpturale Einzelstücke und Kleinserien für Ausstellungen im Westen, die Art Centrum für harte Devisen veräußerte. Zum neuen Arbeitsgebiet wurden dekorative Glaselemente für öffentliche Bauten. Während der gesamten 1970er und 1980er Jahre entstanden in Staatsauftrag unzählige Glaswerke für herausgehobene Orte, auch experimentelle Architekturelemente aus Pressglas. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die Arbeiten von Vízner beispielhaft (siehe Abb. 6).

In einem moralisierenden Prozess sollte der sozialistische Mensch nicht nur in seinem Heim, an seinem Ausbildungs- und Arbeitsplatz von Kunst

ihrer Entwürfe nicht allein an Moden. Vgl. Henry van de Velde, *Das Neue: Weshalb immer Neues?*, in: ders., *Zum neuen Stil*. München 1955, S. 227–235, hier S. 228.

74 Ausgetragen beispielsweise in den tschechoslowakischen Zeitschriften CID-Design v teorii a praxi, Domov oder Umění a řemesla, der polnischen Wiadomości IWP, der bulgarischen Disain und sehr ausführlich in der ostdeutschen form und zweck. Zum Thema moralischer Verschleiß (morální opotřebení) siehe insbesondere Heft 3/1973 der Glasrevue und Heft 1/1974 der form und zweck.

75 Die großen Glaswerke fertigten fließbandmäßig enorme Produktionseinheiten in drei Schichten. So stiegen trotz sinkender Anzahl der Unternehmen die Mitarbeiterzahlen insgesamt sogar geringfügig. Vgl. Gebhardt (wie Anm. 40), S. 15.

76 Vgl. auch Martina Heßler (Hg.), Themenheft „Herausforderungen der Automatisierung“, Technikgeschichte 82, 2/2015.

77 Vgl. Wasmuth (wie Anm. 4), S. 110f.



Abb. 6: Wandpaneele aus gepressten und mit ^{60}CO bestrahlten Simaxglaselementen nach einem Entwurf von František Vízner von 1981, Metrostation Jinonice (früher Švermova) Prag, 1988, © František Vízner Archiv

umgeben sein. Kunst sollte aus dem privaten Raum und elitären Bereich der Museen und Privatsammlungen in den öffentlichen Raum getragen werden und so neben dekorativen Aufgaben eine erzieherische Funktion erfüllen, indem sie die Bevölkerung auf der Straße, an ihrem Wohnort, konfrontierte. Durch ihre breite Wahrnehmbarkeit war baubezogene Kunst in der ČSSR nicht nur schmückendes Element, sondern auch Ausdruck des Selbstverständnisses einer Kulturnation, in der Pressglas als industrieller Werkstoff von akademisch ausgebildeten Gestaltern auf sein ästhetisches Potenzial geprüft wurde. Deren vermeintliche Dienstfertigkeit bei der Ausführung parteipolitischer Belange durch die Übernahme von Aufträgen für die industrielle Produktion, Ausstellungen oder öffentliche Bauten stellte nicht zwangsläufig eine Konformitätserklärung dar. Sie war vielmehr das Ergebnis der Suche nach einem kreativen Tätigkeitsbereich, in dem aktuelle Tendenzen des internationalen Designgeschehens nicht nur geduldet waren, sondern bereichert werden konnten.

Zusammenfassung und Fazit

Das in dieser Untersuchung betrachtete Pressglas entstand in einer hoch ideologisierten Zeit der massiven politischen Einflussnahme auf alle gesellschaftlichen Bereiche der sozialistischen Tschechoslowakei. Als Schlüsselfigur nutzte Karel Peroutka in diversen Ämtern während der 1950er und 1960er Jahre die rapide Bedrohung der Ausfuhrumsätze mit veralteten Modellen, um gemeinsam mit Dozenten der Glasateliers an der Prager Kunstgewerbehochschule einer jungen Generation von ambitionierten industriellen Formgestaltern den Entwurf von zeitgemäßen Pressgläsern zu übertragen. Die nationalisierte Glasindustrie öffnete sich jedoch nur langsam diesen Ambitionen. Die Isolierung der legitimierenden Leitidee einer guten Gestaltung führte nicht gleichlaufend zu einer Überprüfung der Wirksamkeit der zahlreichen institutionalisierten Maßnahmen zur Verbesserung der Sortimente. Zu verkrustet waren die zen-

tralplanwirtschaftlichen Strukturen. Obgleich sich mehrere staatliche Institutionen gezielt Ausschreibungen, Wettbewerben und Kooperationsangeboten der Designförderung widmeten, entstanden moderne Pressglasentwürfe nur in eingeschränkten Mengen und wurden überwiegend exportiert. Einerseits überzeugte diese Politik dadurch, dass sie die Sicherstellung von Arbeitsplätzen im Manufakturbereich gewährleistete und dadurch kulturelle Traditionen pflegte und erhielt. Auch eignete sich die Beschaffenheit des Produktionsprozesses aus ideologischer Sicht besonders, als herausragendes Beispiel kollektiver Planwirtschaft propagiert zu werden. Andererseits konnte ein zentrales Versprechen der KSČ nicht eingehalten werden, für das die Presstechnik exemplarisch stand: Die Bevölkerung ausreichend mit bezahlbaren hochwertigen Waren zu versorgen. Im Zuge der zu Beginn der 1970er Jahre aufkommenden Diskussionen um negative Begleiterscheinungen des technischen Fortschritts traten die Urheber der Entwürfe endgültig aus der Anonymität. Während im „kapitalistischen Westen“ nun überwiegend Exponate künstlerisch gestalteter Unikatläser präsentiert wurden, eignete sich Pressglas als symbolträchtiges Vehikel im Kulturaustausch mit dem sozialistischen Ausland. Das Regime sanktionierte strategisch die Rezeptionslenkung dieser sich zunehmend vom Diktat der Funktionalität lösenden Erzeugnisse über die propagandawirksame Zuschreibung übergeordneter moralischer Werte. Ein weiteres Indiz für die besondere Eignung von Pressglas als repräsentative Visitenkarte der ČSSR stellt die überproportional wachsende Zahl von Staatsaufträgen für experimentelle Architekturelemente aus Pressglas für öffentliche Bauten in diesem und dem folgenden Jahrzehnt dar. In der Rückkopplung ergaben sich aus der weltanschaulichen Vereinnahmung von künstlerisch gestaltetem Pressglas und den daraus erwachsenden Fördermaßnahmen in vielfacher Hinsicht produktionstechnische wie auch kreative Spielräume im streng reglementierten Kulturbetrieb.

Aus der mannigfaltigen Überschneidung der Interessen von Staat und Formgestaltern etablierte sich eine im internationalen Vergleich einzigartige Infrastruktur an diesem historischen Industriestandort an dem gerade wegen des Festhaltens an tradierten Produktionsmustern optimale Voraussetzungen für eine fachmännische Umsetzung künstlerischer Entwürfe in der Presstechnik überlebten. Der eng verzahnte Kontakt zwischen spezialisierten Ausbildungsstätten und staatseigenen Betrieben begünstigte die Teilhabe von letztendlich überqualifizierten Mastermachern am industriellen Entwurfsprozess. Denn anders als ihre Mitstreiter im Westen beherrschten die Formgestalter der ČSSR alle praktischen Aspekte der Technologie. Sie probierten auf hohem Niveau Neues, gerade weil die produktionstechnische Modernisierung vollautomatischer Verfahren hinterherhinkte. In ihrer expressiven Vielfalt hoben sich die handgepressten Kleinserien von den Erzeugnissen aus den skandinavischen Ländern, Belgien, England, Frankreich, der Bundesrepublik Deutschland aber auch den „sozialistischen Bruderländern“ DDR und Polen ab. Für die

zeitgenössische Produktkultur waren die propagierten ideologischen Maximen einer zweckorientierten Gestaltung mit langlebigem Gebrauchswert durchaus zeitgemäß: Die Suche nach „der guten Form“ kennzeichnete transnational den Gestaltungsansatz, insbesondere in den 1960er Jahren, auch wenn die Bezahlbarkeit dieser Erzeugnisse nicht überall im Zentrum der Bemühungen stand.⁷⁸ Deshalb handelt es sich bei dem handgepressten tschechoslowakischen Glas also nicht zwangsläufig um dezidiert „sozialistisches“ Design. Schon weil individuelle Designer individuelle Haltungen einnehmen, kann es ein Solches nicht geben. Die Debatten über eine blocktypische Warenästhetik stehen in einer gemeinsamen Tradition der historiographischen Irreführung oder bestenfalls Semiotisierung, in der sich Dogmen des Kalten Kriegs vergegenständlichen.⁷⁹ Noch hat aber handgepresstes Glas nachweislich keine bessere Gesellschaft erzeugt. Konstatiert werden kann allerdings, dass diese Technik gerade wegen ihrer Indienstnahme für propagandistische Zwecke in der ČSSR durchsetzungsfähiger und dauerhafter als andernorts ein relevantes Aufgabengebiet für experimentelles Gestalten blieb und zwar unabhängig von der tatsächlichen Aufnahme der Prototypen in die Produktion. Die künstlerische Pressglasgestaltung transformierte das handwerkliche Produkt zum anspruchsvollen Designobjekt, auch wenn sie ihrerseits durch die technologischen Bedingungen, die kulturpolitischen Vorgaben und die Interessen der staatseigenen Glasindustrie bestimmt wurde. Für das tschechoslowakische Pressglas lässt sich demnach nicht ohne Weiteres die für Ostdesign historiographisch verbürgte Formel von „Quantität vor Qualität“ anwenden.⁸⁰ Die weltanschauliche Emotionalisierung dieses unzeitgemäßen Produktionszweiges sanktionierte gleichwohl eine Aktualisierung kunstgewerblicher Traditionen in überzeugender Virtuosität und mit grenzüberschreitender Geltung.

Anschrift der Verfasserin: Dr. Verena Wasmuth, Schwedter Str. 34B, 10435 Berlin

78 So waren beispielsweise die Pressgläser von Alvar Aalto, Timo Sarpaneva oder Tapio Wirkkala für Iittala schon immer in einem verhältnismäßig hohen Preissegment angesiedelt.

79 Vgl. Gert Selle, Vom Verschwinden einer Kulturdifferenz, in: Höhne (wie Anm. 6), S. 16–35, hier S. 28f.

80 Vgl. Zürn (wie Anm. 6), S. 34ff.