

**hfg forum**  
Offenbach am Main Hochschule für Gestaltung

**11**

8. Jahrgang, Juni 1987

Ohne die in diesem Heft versammelten Themen vorschnell über einen Leisten zu schlagen, läßt sich an ihnen doch ein gemeinsamer Aspekt ausmachen, der als „Verschleiß der Zeichen oder Abwechslung ist das ganze Leben“ beschrieben werden kann.

Was damit gemeint ist, sei kurz skizziert. In Architektur, Design und Massenmedien, in Literatur und Bildender Kunst – allenthalben ist es zu beobachten: eine rasante Bewegung hat sich der Szenerie der Zeichen bemächtigt, so mitreißend wie fatal für Jedermanns Verständnis wie Verständigung, erst recht für jene, deren spezielle Materie und täglich Brot die Zeichen sind, für Künstler und Gestalter. Mitgerissen sind sie zugleich: Beschleuniger und Beschleunigte, Mitspieler und solche, denen mitgespielt wird. „Modern talking“ allerorten; „völlig losgelöst“ tönt seine Melodie.

Doch was macht die Szene so beweglich? Manch einer kann die alte Leier nicht mehr hören; aber sie gibt noch einen vollen Ton her: Gesetzt, die Zeichen wären Waren, so hergestellt, verteilt, verbraucht, dann wäre ihre eigentliche Bestimmung ihr schneller Umschlag. Das Kapital verwertet sich am liebsten zügig. So muß sich dauernd etwas tun.

Außer Rand und Band geraten, gehen die Zeichen mit den alten Verlässlichkeiten nunmehr locker um. Mal exklusiver Club, mal lärmend-publikumssüchtig, kehren sie mit Vorliebe ihre Schauseite hervor, bis sie endlich nur noch diese sind. Nicht länger scheinen sie sich auf etwas Anderes festlegen lassen zu wollen als auf sich selbst; schon gar nicht auf das, was da mit Wirklichkeit gemeint sein könnte: das ist doch viel zu fad, zu kompliziert, „irgendwo“ unsinnlich, nur mühsam greifbar, jedenfalls problemgeladen und ziemlich explosiv. Wer Spaß haben will, sollte besser nicht dran rühren. Als fühlten sie sich endlich frei von allem Zwang, bedeuten uns die Zeichen nun: „Wir sind, weil wir sind! Schaut her, sind wir nicht attraktiv? Wir pfeifen auf Zeit und Raum. Schnickschnack von gestern. Referenzen? Die stellen wir uns selber aus. Wer redet da noch von Gebrauchswert! Arme Leute, dogmatische Gemüter, ewige Weltverbesserer womöglich. Laßt ihnen ihre Wirklichkeit, wir haben unsere eigene. Wir zeigen was wir können, möglich ist alles. Unterhaltet Euch gut! Und“ – man nehme es

getrost doppeldeutig – „zerstreut Euch gefälligst!“

Süffisant oder maniert, auftrumpfend oder einschmeichelnd, sachlich oder verspielt, delikat oder roh kommen sie daher, Variationen ohne Ende, ganz nach Lust und Laune. Stil ist kein Problem, sie führen jeden vor. Ebenso selbstverliebt wie exhibitionistisch, sind sie im doppelten Sinn des Wortes auf den Augen-Blick versessen; ständige Auf- und Abtritte, immer spektakulär inszeniert. Die Attitüde ist Trumpf, Vergessen heißt die Devise. Man könnte das Zeichenfraß nennen.

Mit diesem Szenario also haben es die Beiträge in diesem und – zum Teil – im nächsten Heft direkt oder indirekt zu tun. Das zeigen gleich zu Beginn Jochen Gros' kritische Anmerkungen zu einigen aktuellen Tendenzen im Design: Geschwätzigkeit fällt ihm auf. Auch ein Moment des beschriebenen Szenarios ist das Zeichen als Applikation. Dieses Thema spielen zwei Studenten, angeregt von Dieter Mankau, durch. Und H. Hullmanns „Radio-Projekt“ illustriert in diesem Kontext die schwierige erneute Suche nach orientierenden Ansätzen und Begründungen für die Zeichensprache des Design. Daß die andere Seite des Zeichenfraßes, seine gleichsam produktive, auch als spielerisches Auflösen konventioneller Umgangs- und Vorstellungsmuster, starrer Zeichenhaftigkeit verstanden werden kann, das neue Sicht- und Handlungsweisen freisetzt, will ein Experiment mit dem nicht ganz unbekanntem Thema „Stuhl“ demonstrieren. Eva Huber modelliert und erläutert studentische Arbeiten, die im Rahmen eines Projekts von Klaus Staudt entstanden sind.

Hier an die Kritik der Faszination von Maurice Blanchot zu erinnern, liegt so nahe wie die Vermutung, das selbstsüchtige Zeichen übe seine Herrschaft gerade über die Faszination aus. Denn es hätte zu kaschieren, keinen „wirklichen Gegenstand“ zu repräsentieren, der seine Wirkung eigentlich erst notwendig machte. Da es aber auf sie bedacht bleibt, setzt es sich faszinierend in Szene. Es ist wie beim Effekt, den Richard Wagner einst Wirkung ohne Ursache genannt haben soll. „Wer fasziniert ist,“ meint Blanchot, „nimmt keinen wirklichen Gegenstand wahr, keine wirkliche Gestalt, denn was er sieht, gehört nicht der Welt der Wirklichkeit an, sondern der unbestimmten Sphäre der

Faszination . . .“ Wer fasziniert ist, merkt also nicht und soll nicht merken, daß er sieht, ohne etwas wahrzunehmen.

Je visueller die Kommunikation, desto wichtiger und wohl auch vergeblicher erscheint der Hinweis Blanchots, Sehen habe etwas mit Distanz zu tun, wenn das dem Auge Vorgestellte hinter ihm zur Vorstellung werden soll, und so dieser Sinn seinen Sinn entfaltet: zu identifizieren und zu stabilisieren. Das trunkene Auge sieht nichts, der ganz und gar aufs Bild hing gerichtete Blick wäre eben dies: hing gerichtet. Dies kann in Gesellschaften zur Regel werden, zu deren wichtigsten Produktionszweigen die Erzeugung ihres Augen-Scheins gehört, und die daher besser von dem auf sie und durch sie hing gerichteten Blick leben als von jenem, der sich die Freiheit nimmt wegzusehen. Ihn gilt es zu verhindern. Die Strategie dazu heißt Faszination. Und sie kommt an. Nähe, absolutes Hier und Jetzt simulierend, spekuliert sie auf die verzweifelte Lust des Auges, einmal so recht überzugehen, sich ganz hinzugeben, noch einmal in die frühe Ungeschiedenheit hinabzutau-chen, um die Bestimmung zu ertragen oder zu verdrängen, Sinn der und für die Trennung zu sein, Unterscheidungsfähigkeit und Individuierung zu stiften, nachdem dies schmerzhaftes Zerreißen und Vereinzeln heißt. Faszination als Ersatzbefriedigung, in der Distanz, wie Blanchot sie meint, dem Ressentiment anheimzufallen droht.

Auch wenn es nichts zu sehen gibt – faszinierend wird sichtbar gemacht, bis die Gesellschaft ebenso nah wie fern, so sichtbar wie undurchsichtig ist.

Hans-Peter Niebuhr

- 3 Jochen Gros:  
Ende der Schonzeit
- 6 Bernhard Fuchs, Friedrich  
Gärtner, Dieter Mankau:  
Das Zeichen als Applikation
- 10 Harald Hullmann:  
„Kofferradio“
- 14 Eva Huber/Klaus Staudt:  
Ein Stuhl ist ein Stuhl ist ein . . .
- 18 Frank Mussmann:  
Studiengang Veranstaltungstechnik an der HfG?
- 19 Lore Kramer:  
DDR-Exkursion. Impressionen
- 20 Maurice Blanchot:  
Warum Faszination?

## Impressum

HfG-forum  
Zeitung der Hochschule für Gestaltung  
Offenbach am Main  
Schloßstraße 31, Tel: 8120 41  
Herausgeber: Der Rektor  
Redaktion: Hans-Peter Niebuhr  
Bernhard Bürdek  
Umschlag: Friedrich Friedl

# Ende der Schonzeit

Jochen Gros

Vor der Ausstellungseröffnung war ich dummerweise japanisch essen. In dieser Atmosphäre von Stiltradition vermittelt sich der Bruch mit unseren eigenen Stilgewißheiten eben auch als schmerzhafter Verlust und nicht nur als Befreiungsschlag, wie ihn das „neue Design“ herausstellt. Das dämpfte die Vorfreude. Aber was soll's: Zur Zeit, so scheint es, haben wir nur die Wahl, am verunsicherten Traditionsfunktionalismus festzuhalten, oder, wie im neuen Design, den Stilbruch als permanente Unabhängigkeitsfeier zu inszenieren – ich hoffe, da kommen wir durch.

Die Ausstellung im Kunstpalast am Düsseldorfer Rheinufer erscheint in der Tat als Etappe. Sie vermittelt, vor allem von ihrem Umfang her, schon den Eindruck einer designgeschichtlichen Retrospektive: fünf Jahre „neues Design“. Hier werden nicht nur neue Entwürfe von neuen Designern gezeigt. Das neue Design als solches ist präsent. Es erscheint als geballte Ladung im Rampenlicht – unversehens aber auch wie auf dem Prüfstand: zur möglicherweise verfrühten Reifeprüfung.

Bislang gab es Gründe, sich mit Kritik zurückzuhalten. Wem etwa die Funktionalismuskritik noch unter der Hirnhaut brennt, der konnte es erst einmal nur begrüßen, daß im neuen Design nun auch die Sinnlichkeit wieder von der Leine gelassen wurde. Im Kontrast zur alten Routine erschienen die neuen wilden Designer allemal sympathisch – insbesondere in der Öffentlichkeit.

So wurde das neue Design wie ein Hätschelkind aufgenommen, dem man Gefühlsüberschwang oder Gedankenlosigkeit natürlich gerne verzeiht, demgegenüber Begriffe wie Moral oder soziale Verantwortung völlig unangebracht wirkten. Aber das Düsseldorfer Kunstmuseum ist keine Spielwiese mehr. Das neue Design tritt hier mit der Autorität einer Institution auf, die durch das gewichtige Katalogbuch noch verstärkt wird<sup>1</sup>. Jetzt kann es sich nicht mehr hinter das Kindchenschema ducken: Ende der Schonzeit.

Schonungslose Kritik ja, aber einem naheliegenden Mißverständnis möchte ich gleich vorbeugen. Es geht mir keinesfalls darum, alte Reviere oder Platzhirsche gegen neue wildernde Designer zu verteidigen. Kritik am Antifunktionalismus mag die Funktionalisten freuen, aber sie ent-

kräftet die Funktionalismuskritik auch wieder nicht. Worum es vielmehr geht, ist zu verdeutlichen, daß auch die Antithese zum Funktionalismus, wie sie sich im neuen Design verkörpert, noch lange nicht zur Alternative taugt.

Also kann uns nur Kritik an der Antithese weiterführen. Beginnen wir mit dem Geburtsort des neuen Design, der sich bereits in Luft aufgelöst hat.

## Das neue Design repräsentiert keine Szene mehr

Noch als der „Stern“ zum ersten Mal groß aufgemacht über das „neue deutsche Design“ berichtete, erschien es in einem sinnfälligen subkulturellen Zusammenhang: als Einrichtung eines Punk-Friseurladens, einer New-Wave-Kneipe oder einer Kunststudentenbude im Neon-Look. Memphis war damals bereits „High-Punk“.

Mit dem Niedergang dieser Subkultur hat das neue Design aber bereits seinen eigentlichen Blutspender verloren. Seitdem wächst es nur noch außenherum durch aufgepfropfte Veredelung. Was wir dabei zunächst als Qualitätssteigerung begrüßt haben, erweist sich inzwischen freilich längst als die übliche gestalterische Aufbereitung von frischem Blut aus der Subkultur für den Nachtmahl des übersättigten Konsumadels. – Anschauung dafür bietet zum Beispiel die Ausstellung „Seitensprünge“<sup>2</sup>. Hier scheint die Bewegung im „neuen Glanz der Dinge“ bereits erstarrt. Mit dieser Edel-Kunst-Gewerbewelle signalisieren Spießler Extravaganz gegenüber Spießern, wie die Lady mit der rot-grün-blauen Haarsträne.

Nun gibt es aber eine weitere Szene, die sich auf solche Geschichten gerne draufhängt. Sie hat auch das neue Design schon früh adoptiert und im Grunde erst richtig aufgeblasen: die Medienszene. Sie vor allem hat aus dem neuen Design gemacht, was es heute ist.

## Das neue Design, ein Medienpapiertiger

Es hat sich ja sonst niemand so recht darum gekümmert: Vater Staat nicht und schon gar nicht der reiche Onkel aus der Industrie. Also hat das neue Design die Muttermilch des Medienwolfs gern genommen, und man fragt sich, ob die ihm gut bekommen ist.

Den Medien kam der Antifunktionalismus in Bildern gerade recht. „Ein Stuhl, auf dem man nicht sitzen kann“: Das entspricht doch ziemlich genau der Idealnachricht „Mensch beißt Hund“. Aber liegt in diesem Medienideal nicht auch die Verlockung, seinen armen Dackel zu beißen, nur um berühmt zu werden? Das neue Design jedenfalls ist schnell berühmt geworden. Es hat sich dabei nicht herstellungs- oder verkaufsgerecht entwickelt, sondern: mediengerecht.

Das verteuflte Problem dabei ist nun aber, daß nichts so schnell altert wie Neuigkeit. Wer nur darauf spekuliert, muß sich ständig überbieten. Ein Design, das anfängt, Maßstäbe zu verrücken, wird von den Medien zu immer neuen Verrücktheiten angestachelt. Das Besondere wird hier locker vom Absonderlichen übertrumpft. Da muß Medienrepräsentanz nicht unbedingt Erfolg heißen. Die Medien führen das neue Design auch als buckliges Kind im Abnormitätenkabinett vor. Ich denke da zum Beispiel an die ARD-Sendung „Aufbruch zum Durchbruch“<sup>3</sup>. Eine gute Fernsehshow, aber für das neue Design eher ein Reinfall. Hier wurde die Grenze sichtbar, die sich kaum durch noch mehr Auffälligkeit überbieten läßt. Danach, so sind wohl die Gesetze des Nachrichtengeschäfts, wird man das neue Design fallenlassen. Und nichts sieht bekanntlich so alt aus wie die Schlagzeile von gestern.

Wen wundert es da, wenn vorausschauende neue Designer ein auf Dauer warmes Plätzchen unter den Fittichen des Subventions-Kunst-Begriffs anstreben. Aber:

## Als Kunst wird das neue Design nur zum Sozialfall

Im Kunstpalast zu Düsseldorf wurde es freilich aufgenommen wie der verlorene Sohn. Nicht die besondere Leistung, die Rückkehr des Design zur Kunst wurde hier gefeiert. Verständlich, wenn das die Brüder und Schwestern aus der freien Kunst neidisch machen würde. Eine Verlockung für Dünnbrettbohrer unter ihnen ist der Rummel um das neue Design ja ohnehin.

Aber was ist, wenn die Feierlichkeiten vorbei sind? Soll sich das neue Design etwa auf dem Kunstmarkt behaupten? Welcher Sammler bezahlt jemals für einen Stuhl soviel wie für ein Bild oder eine Skulptur? Ich will das nicht ausschließen. Aber was ist dann aus dem neuen Design geworden: eine winzige Nische für Möbelkunst und sonst nichts.

Mendini, der neben Sottsass wohl wichtigste Wegbereiter des neuen Design, zeigt uns heute bereits, wohin diese Entwicklungslogik im besten Fall führt. Er definiert sich jetzt als Maler, der hochwertige Möbel so gekonnt dekoriert, daß man Kunst dazu sagen kann: Kunst am Möbel. Ein Ziffernblatt für die Swatch-Uhr bemalt er gerade auch. Nein, sagt er, „mit Design habe ich einfach nichts mehr zu tun“.

Das ist die eine Geschichte des neuen Design. Sie wurde im wesentlichen von kulturellen Kräften außerhalb der Designszene getragen und von Designern,

die sich aus der Designszene ausgegrenzt haben. Diese Story endet mit Punk und New Wave, dem Medienrummel und ein paar Künstlern, die aus dem Designbereich kommen. Nun gibt es aber noch eine andere Betrachtungsebene: Für die Stilgeschichte des Design ist/war das neue Design der erste größere Aufstand gegen den Funktionalismus. Es hat sich damit schon ein Denkmal verdient. Abgewehrt oder nicht, wird dies ein Lehrstück bleiben für kulturelle Kräfteverschiebungen, Unzufriedenheiten, neue Träume – den Wandel der Zeit. Es ist/war die bisher wichtigste Erkundungsaktion in unsere Stilzukunft, an der wir uns auch im Scheitern orientieren, eine Re-Form-Bewegung, der die Restauration in Gestalt des aktuellen Neo-Funktionalismus logischerweise folgen mußte. Betrachten wir also das neue Design jetzt einmal als antifunktionalistische Stilrevolte. Da gilt zunächst dies:

## Bloßer Antifunktionalismus ist noch keine Alternative

Soweit ich weiß, gab es bei der Gründung der Memphis-Gruppe Krach mit Alchimia. Es ging um die Frage, ob man mit diesem Design tatsächlich auf den Markt gehen sollte. Zuvor hatte man derart radikal antifunktionalistische Entwürfe nur gebaut, um sie in Zeitschriften oder Ausstellungen vorzuzeigen. Das genügte offenbar, um den Funktionalismus mit großem Erfolg als engstirnigen Langweiler vorzuführen, ohne selbst wiederum eigene Angriffsflächen zu bieten. Kritik ist ja nicht zur Alternative verpflichtet.

Mit dem Schritt auf den Möbelmarkt verbindet sich dagegen der Übergang von bloßer Stilkritik zum Versuch einer alternativen Stilgründung. Im Verkaufsangebot – bei dem es schließlich um Geld geht – liegt ein Autoritätsanspruch, den man nicht allein mit antiautoritärem Spaß an der Veralberung des Funktionalismus ausfüllen kann. Sicher ist Memphis, wie das neue Design und schließlich ja auch Alchimia, Kompromisse eingegangen, aber es blieb im Kern eine antifunktionalistische Bewegung. Und inzwischen belegt es selbst der Stand der Dinge, daß man diesen Antifunktionalismus in der Tat noch nicht als neuen Stil verkaufen kann. Stilkritik ist wohl Voraussetzung des Stilwandels, aber sie taugt nicht für's Wohnzimmer: Stilkritik verkauft sich schlecht.

Gleichwohl scheint sich das neue Design auch heute noch in purer Antihaltung zu verhärtet. Nichts gegen die ersten Stühle, auf denen man nicht sitzen konnte: Sie waren, zum Beispiel im „Radikal-Design“ vor über zehn Jahren Ausdruck von gerechtem Zorn gegen die Diktatur des Ergonomie-Funktionalismus, der offenbar nur noch das grenzenlose Wachstum von Bequemlichkeit gelten ließ. Solche Entwürfe erfüllten ihre kritische Funktion aber schon in der einmaligen Betrachtung. Spätestens nach der Düsseldorfer Ausstellung mag man sie nicht einmal mehr ansehen: Das kritische Potential des bloß Unpraktischen ist jetzt endgültig ausgereizt. Das revoluzzerhafte Geleitwort zur Düsseldorfer Ausstellung „Gegen die

Diktatur der Wirbelsäule" wird man dem neuen Design von jetzt an zu Recht um die Ohren schlagen. Der Kampf um den Stil des Stuhls ist auf lange Sicht vielleicht gegen die Alleinherrschaft der Ergonomie, aber nicht gegen unser eigenes Rückgrat zu gewinnen. Ziel der antifunktionalistischen Revolte kann es dagegen nur sein, daß wir das Praktische danach wieder als Selbstverständlichkeit betrachten – aber gewiß doch, in lässigen Toleranzonen.

Der Antifunktionalismus des neuen Design beschränkt sich allerdings nicht nur auf seine Vorliebe fürs Unpraktische. Seine Produktsprache versucht in gleicher Weise, die der „guten Form“ ins Gegenteil zu drehen. Grammatisch: Schrägen gegen das Raster oder Kontraste gegen die gute Fortsetzung und semantisch: Bruch aller expressiven Schranken oder überquellenden Gefühlscollagen gegen die alte Reduktion auf den Ausdruck des technischen Wesens (form explains function).

Zunächst hatte das einen ebenso kritischen Sinn wie das Unpraktische. Die Sprachlosigkeit der „stummen Diener“ (Monika Zimmermann) war zur Qual geworden, und da kam eben jeder produktsprachliche Zwischenruf gelegen: Hauptsache laut und schrill. Aber Störgeräusche werden noch schneller langweilig als eine nichtssagende Rede. Danach muß man auch als Antifunktionalist etwas zu sagen haben: spätestens wenn man im Düsseldorfer Kunstmuseum auftritt.

So gehört die Forderung nach „mehr Sinnlichkeit“ zur allerersten Phase des nackten Antifunktionalismus. Sie läßt sich durch Sinnlichkeit auch ohne Sinn erfüllen. Eine Stilalternative kann jedoch nicht allein auf dem Grundsatz aufbauen „alles ist erlaubt, außer der guten Form“. Sie muß eine eigene Gesinnung entwickeln, die Sinnbilder formuliert, welche sich wenigstens als sinnvoll oder sinnlos beurteilen lassen. Gestaltung, die blind von Sinnen kommt, erscheint bald ganz und gar von Sinnen. Danach muß es um noch mehr gehen: um mehr Sinn. Aber dazu müßte man gelegentlich wohl auch ins Sinnieren geraten, worin offensichtlich nicht die Stärke des neuen Design liegt. Seine Sinnproduktion ist nach wie vor schwach – und bei aller Sinnlichkeit wirkt das ganze nicht einmal erotisch.

Mich erinnert die Produktsprache des neuen Design eher an die Geschwätzigkeit von Leuten, die unbedingt mehr sagen wollen als sie zu sagen haben: exaltiert, überspannt, aufgesetzt – wie Borngräber auf Sendung. Es scheint daher an der Produktsprache des neuen Design gar nicht so wichtig, was bestimmte Designer oder Künstler in ihrer neuen Narrenfreiheit darum im einzelnen machen. Es sind Zufälligkeiten wie etwa der Gedankennebel, der bei S. M. Syniuga aus Stühlen mit Kreuz-, Porno- und Sichelmotiven quillt. Für das neue Design ist vielmehr typisch, daß so etwas gleichgültig dasteht, zum Beispiel neben sehr viel Besserem. Kennzeichnender für die Semantik des neuen Design ist eher, was durch die Bank nicht zum Ausdruck kommt, soziales Engagement etwa.

Zeitgeistgemäß liegt die Latte des sozialen Engagements wieder einmal in der untersten Stellung, und das neue Design tanzt immer noch Limbo. Gut, das hat seine Geschichte: Als Antifunktionalist muß man sich schlicht vom Bauhaus-Sozialismus absetzen, und die sozialen Enttäuschungen von '68 und der Alternativbewegung haben die neuen Designer noch von ihren älteren Brüdern in Erinnerung. Aber der neue Narzismus ist ja nun auch wieder keine Designphilosophie, sondern bei Erwachsenen eher eine Krankheit. Darüber hinaus wirkt Narzismus auf andere verständlicherweise abstoßend. Man muß sich nur einmal in die Rolle eines Käufers versetzen, der einem Designer seinen Egotrip finanzieren soll. Solche rein private Selbstverwirklichung ist im Design nicht zu haben, gerade wenn man sie ausschließlich anstrebt.

Ich will die Anspruchslatte nicht gleich wieder ganz obenauf legen. Aber wer sich schon nicht der Menschheit als Ganzes verpflichtet fühlt, der muß als Designer wenigstens gelegentlich an den Käufer als Mitmensch denken, sonst wird ihm der was husten. Tatsächlich hat das neue Design ja bislang auch gar keine Käufer (von einigen Sonderfällen abgesehen).

Keine Zielgruppe zu haben, kann man zynisch auch so formulieren: „katholische Hunnenmöbel für sunitisch-schiitische Popper“<sup>4</sup>. Solchen sozialen Hochmut können sich einige Künstler wohl leisten, für Designer kommt er meist kurz vor der Pleite. Er zeigt aber wenigstens noch Charakter im Vergleich mit seiner Kehrseite. So zielt meines Erachtens der krumme Lampen-Hund aus Messingblech von Schmid & Stemann einfach nur auf einen Dummen, der bereit ist, dafür 25 000 DM hinzulegen: vielleicht für einen arbeitslosen Ölprinzen, der die Münchner Kokerszene beeindrucken will?

Hiermit scheint ein Zustand erreicht, der die Reaktion herausfordert. So ist es kein Zufall, wenn man sich bei der Düsseldorfer Nabelschau des neuen Design bereits wieder nostalgisch verklärt an das soziale Engagement des frühen Funktionalismus erinnert. Bazon Brock schreibt im Buch zur Ausstellung schon wieder unglaublich altmodisch, um nicht zu sagen neo-funktionalistisch klingende Sätze: „Für Designer ist der pädagogische, aufklärerische, reformerische Impetus die Quelle seiner schöpferischen Kraft.“ Oder: „Die Geschichte der angewandten Künste ist eine Geschichte der Bemühungen um die reformerische Veränderung der Lebensbedingungen von Menschen“<sup>5</sup>. Ja, wenn sich das neue Design davon wenigstens eine kleine Scheibe abschneiden könnte?

Nimmt man nur eine minimale Bereitschaft dazu versuchsweise an, dann drängt sich einem sogar eine soziale Aufgabe in den Sinn, die dem neuen Design geradezu auf die Form geschneidert sein könnte. Da gibt es doch gegenwärtig kaum einen Zweifel daran, daß unsere Kultur (oberhalb sich weltweit weiter standardisierender funktionaler Basisstrukturen zum Beispiel in der Medizin, der Nachrichtentechnik oder im Flugverkehr)

zunehmend in Teilkulturen oder in Scenes zerfällt. Es prägt sich also eine Vielfalt von Lebensentwürfen und Lebensformen aus, zu der das neue Design durchaus einen sinnvollen Beitrag leisten könnte, wenn es deren soziale Bedingungen in seiner ihm eigenen Formenvielfalt reflektieren würde. Vom Ansatz her wäre es in dieser Hinsicht dem Funktionalismus überlegen. Wenn wir nämlich auf eine Mischkultur der verschiedensten sozialen Gruppierungen zusteuern, ergibt sich daraus ein prinzipieller Widerspruch zur monokulturellen Denkweise des Funktionalismus, die sich ja an der Gleichartigkeit unserer Bedürfnisse entwickelt hat. In unserer pluralistischen Kulturperspektive akzeptieren wir zunehmend verschiedene gute Lebensformen, und dann muß es im gleichen Maß wohl auch verschiedene gute Formen geben. (Gerade weil dieser Prozeß ja längst mehr als nur Zukunftsmusik ist, kracht es doch im Gebälk der guten Form, die einem kulturellen Pluralismus grundsätzlich nicht gewachsen ist.)

Für die Konsumgüterindustrie stellt sich diese Entwicklung als zunehmende Marktsegmentierung dar. Ein solches Marktsegment aber, das sind Leute, die nach einem eigenen Lebensstil vor allem suchen, die Identitätsprobleme haben, unsicher sind über die Organisationsformen ihres Alltags, die sich über bestimmte Gefühlsmuster symbolisch verständigen und selbst vergewissern müssen. Liegt, so frage ich mich, in der Reflexion wenigstens solcher Teilkulturen nicht die neue soziale Aufgabe für ein Design, das seinen Funktionalismus und Antifunktionalismus hinter sich hat? Wie schrieb Bazon Brock: „Die Geschichte der angewandten Künste ist eine Geschichte der Bemühungen um die reformerische Veränderung der Lebensbedingungen von Menschen.“

Mehr Sinn gewinnt der Formenpluralismus eines neuen Design also nur, wenn dieses Design sich zugleich für einen Pluralismus sozialer Lebensformen engagiert, und zwar nicht nur in unverbindlicher Toleranz. Es müßte, in vielfach unterschiedlichen Ausprägungen, in jeder der Teilkulturen „pädagogische, aufklärerische, reformerische“ Kräfte entfalten. Ohne moralisierenden Unterton formuliert, wäre das eine neue Designvielfalt, zugeschnitten auf die vielen kleinen Marktsegmente, denen man im Stil der „guten Form“ doch kaum noch den Rasenmäher andienen kann. In seiner bisherigen anti-technischen Befangenheit könnte das neue Design aber selbst die sinnvollsten neuen Ziele kaum realisieren, denn:

#### **Wer neues Design sagt, müßte eigentlich auch neue Technik meinen**

Die Diskussionen über den neuen Design-Werte-Wandel greift gegenwärtig meist viel zu kurz. Im Grunde geht es vielmehr um den materiellen Wandel, den wir sozial und ästhetisch nur neu bewerten. Im neuen Zeitgeist reflektieren wir vor allem die Vorläufer einer neuen Zeit, die von einer neuen Technologie revolutioniert wird, mit dem Microchip als Herzschritt-

macher. Das zu begreifen fällt dem antirationalistischen neuen Design freilich schwer. Kluge Köpfe, die die eindimensionale Zweckrationalität des Funktionalismus durchschaut hatten, haben im neuen Design einen Aufstand „des Bauches“ gestartet, bei dem sie selbst geköpft wurden. Daraufhin hat sich dieses neue Design generell antirational entwickelt, ohne Theorie oder Geschichtsbewußtsein, für das die enge Verflechtung von Produkt- und Produktionsstil längst gesicherte Erkenntnis war. Wenn überhaupt etwas, so können wir doch genau dies aus der Entwicklung des Funktionalismus lernen: daß er sich vor allem auf die Auseinandersetzung zwischen industrieller und handwerklicher Technik gründet.

Diese Entwicklung zeigt uns auch, wie es allen Bewegungen bisher erging, die sich aus welchen ehrenwerten Gründen auch immer gegen die Industrieproduktion stellten: Morris propagierte das Handwerk wegen seiner Qualität, die Alternativbewegung als Mittel zur Dezentralisation, und diesmal, beim neuen Design, vollzieht sich der gleiche Rückgriff auf's Handwerk – nur eben im Namen von Kunst. Das entsprechende Resultat läßt sich also voraussagen. Der antifunktionalistische Impuls findet bestenfalls eine edle Marktnische – und die Karawane der Industrieproduktion zieht weiter, mit dem Funktionalismus huckepack.

Der Funktionalismus mag auf diesem Trott verkalkt sein, seine Repräsentanten sind es in der Regel nicht. Sie haben mit wachsendem Interesse nacheinander Mitscherlich und Nehls zugenickt, Haug und Selle angehört, sogar eine klammheimliche Sympathie für Illich und Papanek entwickelt. Am Montag danach ging freilich ihre Praxis genauso weiter wie bisher. So sind eben die Sachzwänge der ehemals „neuen Sachlichkeit“. Und nach der Düsseldorfer Ausstellung werden sie es genau so halten. Wenn dagegen das neue Design seinen antifunktionalistischen Anspruch wirklich vorantreiben will, schließlich macht nur der es halbwegs wichtig, dann darf es nicht allein seinen Bauch aufblähen, sondern muß auch Köpfchen entwickeln, um sich mit technischen Alternativen zur Fließbandproduktion zu verbinden.

Davon scheinen die neuen Designer aber noch weit entfernt: „Inspiziert“, so schreibt Rouli Lecatsa, eine der Düsseldorfer Ausstellungsmacherinnen, „ist der junge Designer nicht mehr von der industriellen Ratio und ihren Fertigungstechniken“<sup>6</sup>. Die neuen Designer gebärden sich also nicht nur antirational, obwohl es doch nur darum ging, die Zweckrationalität zu bekämpfen. Genauso wenden sie sich in Künstlermanier von der „modernen Technik“ ab, obwohl sie eigentlich nur den Kampf gegen das Fließband meinen, das sich aber selbst heute bereits als inhumanes Übergangsstadium der Technikgeschichte begreifen läßt, jedenfalls in bestimmten Produktbereichen.

Ich will gar nicht bestreiten, daß auch das neue Design Denkfiguren für neue Produktionsformen erkennen läßt. Eine originelle sogar, wie bei dem umgebauten Einkaufswagen von Stiletto

„Consumers Rest“: Sie basiert schlicht auf Ladendiebstahl. Etwas ernsthafter verweist die Verwendung von Ready-Mades wenigstens ansatzweise über das traditionell schweißtreibende Handwerk hinaus, aber auch nicht allzuweit.

Solche Vernachlässigung produktionsstechnischer Kreativität im neuen Design hat ihren Ursprung schon bei Memphis. Dazu nur ein Beispiel: Das bekannteste und schrägste Sottsass-Regal (das in der Düsseldorfer Ausstellung schon nostalgisch wirkt) ziert inzwischen sogar das Titelblatt eines Eckverbinderkatalogs der Firma Häfele. Nein, steht darunter: Dieses Regal wurde nicht mit unseren „Minifix“-Verbindern hergestellt – aber dadurch natürlich erheblich komplizierter und teurer! Was ich auf diese Weise nur illustrieren will, ist, daß solche Eckverbinder eben auch „Ready-Mades“ sind, „Object trouvés“, ohne ersichtlichen künstlerischen, dafür aber mit einigem produktionstechnischen Witz.

Nun mag man dieser unterentwickelten Ader für konventionelle Fertigungstechnik noch relativ geringes Gewicht beimessen. Völlig unverständlich erscheint mir jedoch, wieso das neue Design in der neuen CAD/CAM-Technologie immer noch nicht seinen natürlichen Verbündeten wahrnimmt: Wenn es nun einmal sein zentrales Problem ist, daß künstlerische Subjektivität nur in kleinen Stückzahlen oder im Einzelstück sinnvoll zu verwirklichen ist, dann liegt es doch geradezu auf der Hand, sich an den Stromkreis einer Technik anzuschließen, die auf die Rationalisierung des Einzelstücks bzw. der Kleinserie hinausläuft.

Das Computer Aided Manufacturing macht die Produktion flexibler, erlaubt mehr Formenvielfalt, kann sich auf Besonderheiten einstellen – fast wie ehemals das Handwerk. Der einarmige „Robby“ verrichtet gegenüber dem Fließband buchstäblich wieder eine Form von Handarbeit – „Roboter-Handarbeit“ auf höchstem technischen Niveau.

Die Diskussion um Vor- und Nachteile von handwerklicher und industrieller Produktion, die seit Morris festgefahren schien, gewinnt dadurch völlig neue Gesichtspunkte.

Seit Jahren gibt es zum Beispiel Maschinen, die x-beliebige Formen von einer Zeichnung ablesen und aus einer Metallplatte herausbrennen, Formen etwa wie bei dem Tisch von Heinz H. Landes oder dem von Speciale. Damit ließe sich das Handwerk bereits auf einen lockeren Strich mit dem Zeichenstift reduzieren. Formvarianten erscheinen hier kaum noch als nennenswerter Kostenfaktor.

In diesem Produktionsmuster erkennen wir, insbesondere wenn noch der Entwurf am Computerbildschirm hinzukommt, bereits greifbar die Kontur eines, wie ich es einmal nennen will, „CAH“ (Computer Aided Handicraft), das weniger mühsam und schweißtreibend, aber rationell und kostengünstig Kleinserien und Einzelstücke herzustellen vermag.

Ich denke in der Tat: Genauso wie das mechanische Fließband früher oder später auch ohne Adolf Loos oder das

Bauhaus zu seinem funktionalistischen Design gekommen wäre, wird das „Computer Aided Handicraft“ über kurz oder lang einen neuen Designstil provozieren, selbst wenn die neuen Designer davon noch immer keine Notiz nehmen. Das ist das Gebot einer produktionstechnischen Logik: Nehmen wir einmal einen Hersteller, der in absehbarer Zeit über die Möglichkeit verfügt, 10, 20, 30 oder mehr Varianten eines Produkts fast ohne Mehrkosten zu produzieren, Armbanduhrgehäuse etwa. Dieser Hersteller braucht vor allem klar unterscheidbare Varianten und keine einheitlich „gute Form“, wie er sie aus den Büros der Traditionsfunktionalisten zu erwarten hätte. Also wird der arme Mensch sich früher oder später auf die bunten Vögel unter den neuen Designern einlassen müssen – und die sich auf seine Produktionstechnik.

Das neue Design gibt sich revolutionär, die neue Technik ist es. Mit antifunktionalistischem Kunsthandwerk rennt es sich aber noch die Stirn am Fließband ein, während das Fließband selbst bereits vom Roboterhandwerk geknackt bzw. in die flexible Produktion überführt wird. Ernst werden könnte es also für die „gute Form“ (in bestimmten Produktklassen) nur, wenn sie in die Zange genommen würde: von einer Produktvielfalt aus der computergesteuerten Produktion, die ihrer Logik nach, nämlich unterscheidbar zu sein, zugleich eine künstlerische Formenvielfalt annehmen muß – eine Formenvielfalt allerdings, die semantisch flach bleibt, wenn sie nicht die entsprechende Vielfalt von Lebensformen zu reflektieren vermag.

### Was wird also aus dem neuen Design, wenn es nicht mehr neu ist?

Das neue Design erscheint in seiner Entwicklung bis Düsseldorf als Symptom für den Verfall der guten Form, während es, als Stil-Alternative betrachtet, eher wieder für die „gute Form“ spricht. Seine inhaltliche Bestimmung ist bis heute nicht über den Neuigkeitswert hinausgekommen, deutsch, prächtig; etwas Richtungsweisendes hat sich nicht durchgesetzt. In Zukunft ist es aber auch nicht mehr neu, und man wird sich immer noch streiten, ob es überhaupt jemals Design war. Bleibt da nur noch der Eindruck einer Seifenblase?

Ich denke, wenn das neue Design etwa begreift, daß es mit dickem Bauch und kleinem Kopf wirklich noch nicht die optimale Figur abgibt, dann könnten sich dahinter noch neue Ausblicke eröffnen. Der Bauch, mag sein, konnte das Ende einer unverdaulichen Moderne spüren, in die Zukunft aber sieht vor allem der Kopf.



Denkfigur für einen neuen Produktionsstil: Ladendiebstahl? Stiletto, Consumer's Rest. „Ein Statement zu meinen Arbeiten will ich lieber nicht abgeben, da ich mich viel zu wenig damit auskenne und nie genau weiß, wozu sie eigentlich gut sind.“

1 Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen, DuMont, Köln 1986

2 „Seitensprünge“. Ausstellung vom 3.-18. Mai 1986 in der Frankfurter Galleria (Messegelände).

3 „Aufbruch zum Durchbruch“. ARD-Fernsehsendung von Christian Borngräber, 4. Februar 1986

4 Siegfried Michail Syniuga, in: Gefühlscollagen, Wohnen von Sinnen, S. 269

5 Rouli Lecatsa, in: Kunstforum '82, S. 92

# Das Zeichen als Applikation

Eine Text-Bild-Collage

von Bernhard Fuchs, Friedrich Gärtner, Dieter Mankau

6

Design formt primär nicht Dinge, sondern Beziehungen: Beziehungen, die brauchbar sein müssen.

Herbert Malecki

In dieser Wirklichkeit haben die Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen einen beklemmenden Grad von Irrationalität erreicht

Tomás Moldonado

Die Designer werden in Plünderer verwandelt, weil das alte Gebot, nun wenigstens etwas zu erfinden ersetzt ist durch ein neues: nämlich etwas zu finden. Aber nicht etwas, was sie verloren haben, sondern etwas, was andere schon gemacht haben. Die Welt freigegeben zur freien Bedienung, das Leitprinzip der freien Welt!

Chup Friemert

Gestaltung, die sich auf den Menschen auswirkt, muß in ihm selber ihren Ursprung haben. Andere können mir nicht mein Leben entwerfen und gestalten, ohne daß es mir zerstört wird. . .

Der Mensch als Objekt der Gestaltung ist nur empfänglich für sie, wo er zugleich ihr Subjekt ist. Der historische Topos für selbstgestaltetes Leben ist „Selbstbestimmung“ oder Freiheit. Die Botschaft des Existentialismus Jean Paul Sartres lautete, daß beim Menschen die Existenz der Essenz vorausgeht, daß der Mensch als solcher zur Freiheit verurteilt sei, verurteilt dazu, sich selbst zu bestimmen, zu entwerfen, sich zu dem zu machen, was er jeweils sein wird.

Holger van den Boom

Eine Industrie, die fortwährend ihre Produktivität steigert und dann um die Auslastung bangt, muß früher oder später, verstoßen oder demonstrativ die Laufzeiten ihrer Produkte verkürzen.

Jörn Kraft

„Design bedeutet Konsumgesellschaft“ – ich glaube, daß dieser Satz Voraussetzung für jeden Beitrag über Design sein sollte: das Industriedesign besteht, weil die Konsumgesellschaft besteht. Die Konsumgesellschaft hat sich das Industriedesign zu eigen gemacht und leider auch umgekehrt. Ich sage leider, weil alle Fehler und Mängel unserer Gesellschaft sich genau und sofort im Design widerspiegeln.

Gillo Dorfles

Entscheidend ist, daß sich neue Normen entwickelt haben, neue Normen der Schönheit, des Stils und des Geschmacks. Die neue Erlebnisweise ist herausfordernd pluralistisch, sie kennt den quälenden Ernst wie den Spaß, den Witz und die Wehmut. Dazu ist sie außerordentlich geschichtsbewußt; und ihr Enthusiasmus (und seine Verdrängung) ist von rasendem Tempo und Hektik gekennzeichnet. Dieser neuen Erlebnisweise ist die Schönheit einer Maschine oder die Lösung eines mathematischen Problems, eines Bildes von Jasper Johns, eines Filmes von Godard und der Persönlichkeit wie der Musik der Beatles gleichermaßen zugänglich.

Susan Sontag

Wir haben gesagt, daß es nur wenige Stile der Ornamentik gibt, die nicht irgendwelche liebenswerten oder schönen Eigenschaften besitzen. Daher könnte man denken, daß es empfehlenswert sei, alte Formen zu kopieren und diese dem Zweck moderner Dekoration nutzbar zu machen, denn Schönheit ist zeitlos. Aber dies ist keineswegs wünschenswert. Obgleich wirkliche Schönheit nie vergehen kann, ist eine bloße Wiederholung alter Formen nicht angebracht, denn die Ornamentik – darin ist diese der Architektur vergleichbar – muß die Gefühle der Zeit ausdrücken, in der sie entsteht.

Christopher Dresser

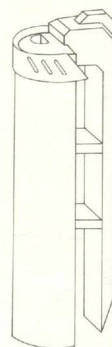
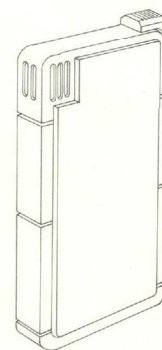
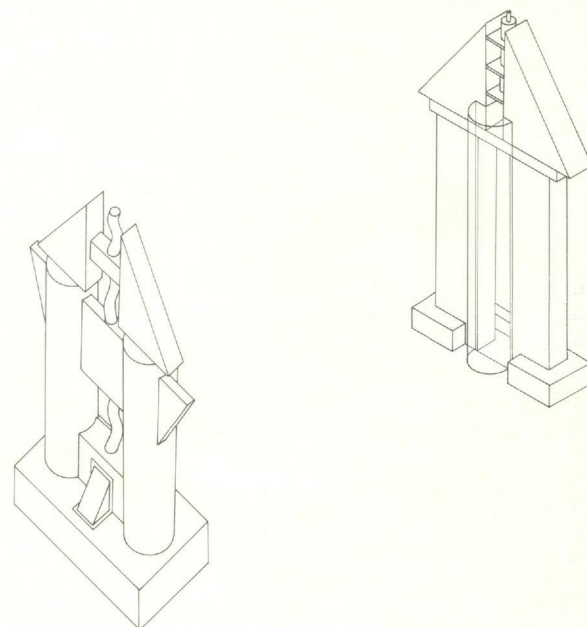
Wir werden den Designer nicht abschaffen können, einen tief problematischen Beruf. . . Nur, wenn er sich nun mit den einfachen, den langsam sich ändernden Dingen beschäftigen soll, die uns zuhause umgeben, so wird er das mit mehr Bescheidenheit tun müssen, mit erheblich weniger Kunst, mit einem viel größeren Wissen von dem, was die Leute wirklich wollen, warum sie es wollen und was ihnen wirklich nottut.

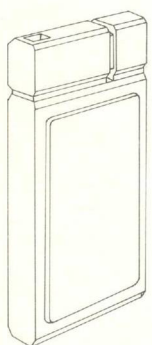
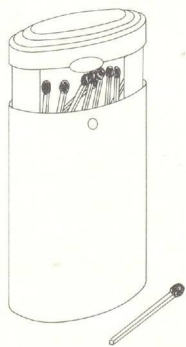
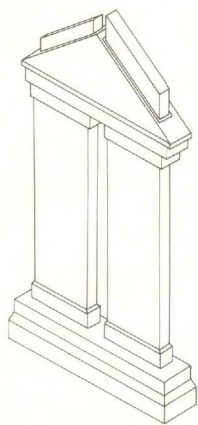
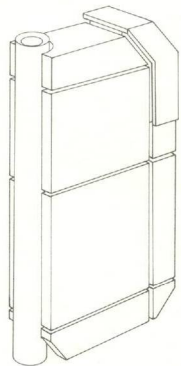
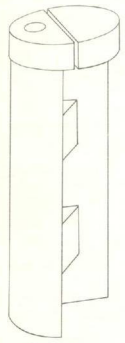
Julius Posener

Früher war eine Reise, ein Buch, ein Leser, eine Naturkatastrophe oder ein Sonnenuntergang etwas, was sich zeitlich und räumlich festlegen ließ, und man fand das völlig in Ordnung. Heute aber sind die Gegenstände nur noch Fragmente, die wie Granatsplitter in die großen, von Gefühl und Beschreibung bestimmten Bilder alten Stils spritzen.

Die neue Welt. . .? Ein Warenhaus!

Fernand Léger





Nach ihren mißglückten Ausflügen auf das Gebiet der Reißbrett- und Broschürenrevolution sieht gerade die Architektur sich heute, und vielleicht für alle Zeiten, in der Lage, am rührigsten unter den alten Schätzen der typischen Formkunst sich umzutun. Freilich hat sie weit schwerer als die reinen Künste unter der Entfernung vom Handwerklichen gelitten; ihr als einer Schwester der Technik ist überdies die Mechanisierung auf den Hals gekommen und es ist mehr als fraglich, ob sie in Zukunft als selbständige Kunst werden bestehen können, oder vielmehr mit dem Rang einer Technik und eines eklektischen Dekorationsgewerbes sich begnügen müssen. Denn einmal baute sie vor Zeiten aus echtem Material für die Ewigkeit, jetzt für ein Menschenalter aus Ziegel und Putz, künftig vielleicht für ein Jahrzehnt aus Zement und Pappe. Sodann nahm sie sich Zeit: für einen Tempel Jahrzehnte, für einen Dom Jahrhunderte, für ein Wohnhaus Jahre, und selten schuf ein Künstler ein zweites großes Werk zur gleichen Zeit. Heute werden, wenn es gut geht, von einem Architektenbüro zwei Kirchen, sieben Wohnhäuser, eine Brücke, ein Krankenhaus, ein Aussichtsturm, ein Bahnhof und mehrere Wohngerätschaften in einem Jahreslauf entworfen, submitted und hergestellt, ungeachtet der Sachverständigen, Juroren und Ausstellungsarbeiten. Endlich und schlimmstens aber ist der Bedarf nach Bauten derartig ins Riesenhafte gestiegen daß Straßenzüge und Stadtviertel schneller entstehen; als vordem Häuser; damit ist die Wichtigkeit, der Ernst und die künstlerische Verantwortung des Bauens, zugleich mit der Qualität der Bauherren, so tief gesunken, daß eine Kunst, eine Ausbildung und eine Zunft nicht mehr die Verschiedenartigkeit der Ansprüche zu tragen vermag und in ihrer Gesamtheit erstarren muß.

Walter Rathenau

„Nur Hülle“ – der Einwand zeigt, daß wir hinterher sind, einen klobigen Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriff haben. Denn wenn alles auf alles bezogen werden, alles in allem gespiegelt werden kann, wenn die Welt zu einem hochkomplexen System von Systemen geworden ist, deren jedes eigenen Regeln gehorcht und unter denen keines Priorität behaupten kann bei der Definition dessen, was Wirklichkeit ist – dann wird das Schweben zum Normalfall. Dann gibt es viele Wirklichkeiten, und jede ist gleich gültig. Und daß das richtig ist, sieht man daran, daß man sie alle verkaufen kann.

Mathias Greffrath

Ästhetisch ist das Design eines Industrieprodukts, wenn es ehrlich, ausgewogen, einfach, zurückhaltend-neutral, sorgfältig ist. Denn zurückhaltende, neutrale-ästhetische Qualität ist ebenfalls ein Aspekt der Brauchbarkeit eines Produkts.

Es ist schwer, mühsam, kräftezehrend, mit Dingen zu leben, von Dingen umgeben zu sein, die unausgewogen-aufdringlich, verwirrend-kompliziert, verlogen sind.

Dieter Rams

Das Banale ist ein Politikum, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Macht der Mittelschicht. Es ist für die Masse der Bevölkerung eine Möglichkeit, sich die Kunst wieder anzueignen. Das Banale gefällt dem Massenmenschen, weil es von ihm selbst geschaffen ist, weil es der Inbegriff eines Massenphänomens ist, weil es den Vorteil hat, auf das isolierte Kunstverständnis für das große Meisterwerk verzichten zu können.

Gerade weil das Banale fähig ist, Tag für Tag gleichermaßen „echte“ und „falsche“ Beziehungen des Menschen zu den Gegenständen, die er benutzt und mit denen er sich umgibt, herzustellen, erweist es sich als jene gewisse Ästhetik, jene konkrete schöpferische Fähigkeit, jenes formale Muster, das sich bei den meisten Menschen tatsächlich einprägt.

Alessandro Mendini

Für mich ging es nicht darum, einen Roman zu schreiben, oder ein Manifest oder Empfehlungen, für mich war es eher immer wichtig, an den Worten zu arbeiten, an ihren Bedeutungen und ihren Bezügen, weil man unterschiedliche Worte benutzen muß, wenn man Dinge sagen will, die sich verändern in einer Welt, die sich verändert.

Ettore Sottsass

Design ist – anders als jede künstlerische Tätigkeit – ein Vorgang, der unmittelbar mit dem industriellen Produktionssystem gekoppelt ist und damit ein Stück der alle sozialen Schichten berührenden gesellschaftlichen Kulturproduktion und -rezeption schlechthin. Weit mehr als die künstlerische Produktion mit ihren Ergebnissen prägt die industriell produzierte und massenhaft rezipierte Alltagsästhetik die öffentliche und private Umwelt, darüber hinaus das soziale Verhalten.

Gerd Selle

Um so mehr beziehen sich Architektur und Design auf unseren Körper – und zwar auf den unvollkommenen, unerlösten Leib. Ohne Achtung vor dem Körper mit all seinen Fehlern und mitsamt seinem historisch gewachsenen Bewußtsein kann es keine brauchbare und „humane“ Architektur geben. Darum sehen heute fast alle „klassischen“ Gebäude der utopischen Planung unmenschlich und absurd aus; sie funktionieren nicht und haben einen Punkt erreicht, wo selbst ihre guten Absichten nicht mehr glaubwürdig sind. Wer glaubt heute noch an Fortschritt und eine mögliche Vollkommenheit des Menschen? Wer an große Baumeister und Formgestalter?

Robert Hughes

Von zwei Produkten, die gleich sind im Preis, in der Funktion und in der Qualität, wird sich das schönere besser verkaufen lassen.

Raymond Loewy

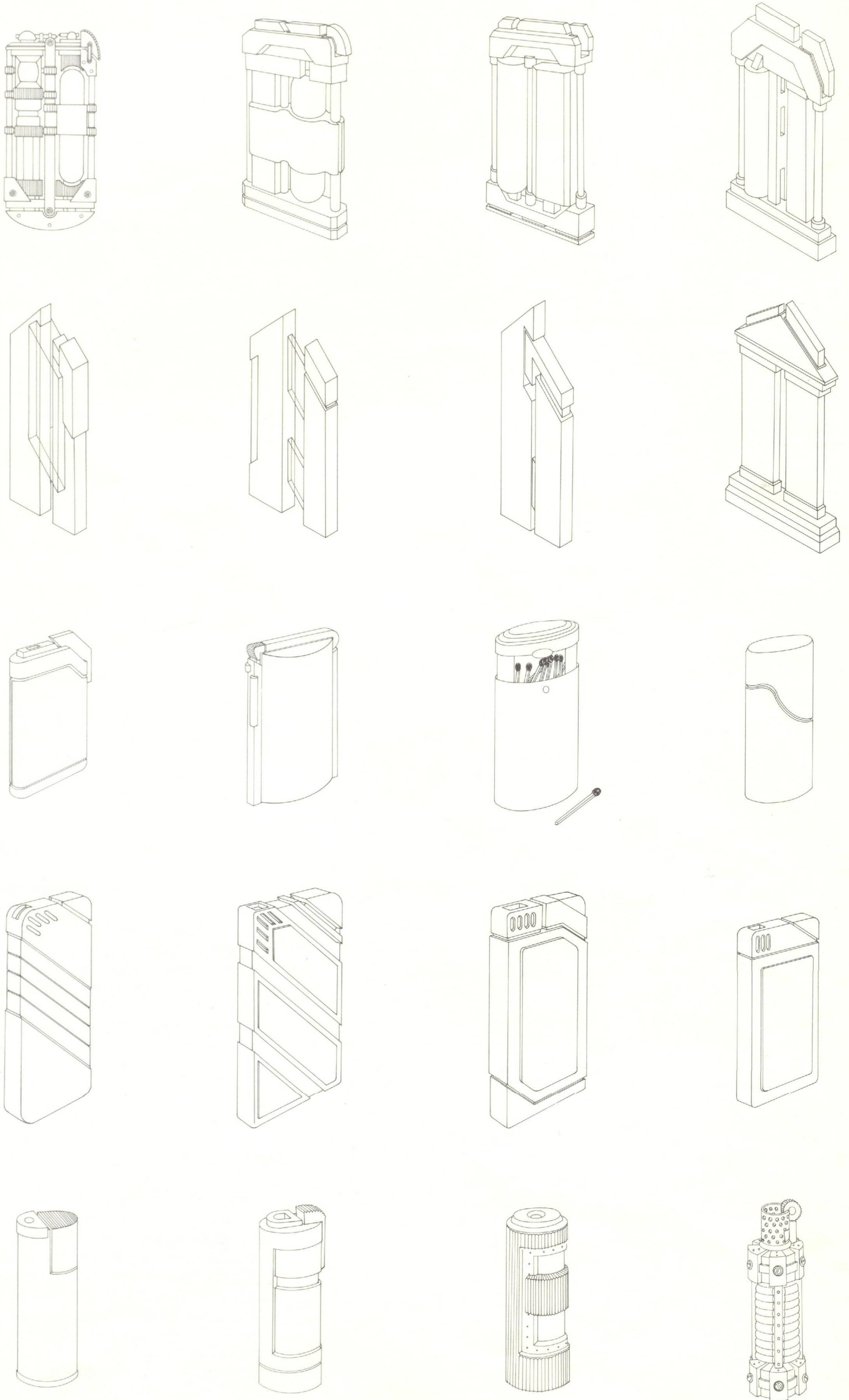
Die Tautologie ist jenes Verfahren, das darin besteht, dasselbe durch dasselbe zu definieren. . . . Man flüchtet sich in die Tautologie wie in die Angst, den Zorn oder die Traurigkeit, wenn einem die Erklärungen ausgehen.

Roland Barthes

# Look!

Der „look“, so meint Jean Baudrillard, poetisierender Soziologe der Postmoderne, sei „ein Schmuck von minimaler Bedeutung . . . , ein Äußeres, das umher-schweift, ein veränderliches, vergängliches Äußerliches, . . . das weder den Blick noch die Bewunderung hervorruft, wie die Mode es noch will: ein reiner Spezialeffekt. Er beansprucht nicht einmal – wie die Mode – die soziale Logik der Unterscheidung: es handelt sich vielmehr um die Differenz, ohne an diese zu glauben . . . Es ist ein entzauberter Manierismus in einer Welt, die keine Stile mehr kennt . . . Von daher entzieht sich der „look“ jeglicher Rhetorik zugunsten einer reinen Technik der Verwandlung.“ Design also, dem diese Bemerkung nicht zuletzt abgewonnen sein könnte, als reine Technik der Verwandlung? Was diese These für sich hat, illustrieren Bernhard Fuchs und Friedrich Gärtner, schier unendliche Verwandlungskünste vorführend, augenfällig. Und zwar an einem Gegenstand, den wir Feuerzeug nennen, eine Bezeichnung von fast handwerklich anmutender Einfachheit und Eindeutigkeit, die sich angesichts der hier vorgeführten Erscheinungsweisen des Gegenstandes schon fast hoffnungslos bieder und veraltet ausnimmt: läßt sie doch noch Rückschlüsse auf Sinn und Zweck des mit ihr Gemeinten zu, was zu verlangen der „look“ zur Marotte erklärt.  
HPN

8







# „Kofferradio“

Harald Hullmann

10

Harald Hullmann, freier Designer und Mitglied der Gruppe „Kunstflug“, betreute im WS 85/86 als Gastprofessor das Entwurfsprojekt „Tragbares, elektronisches Rundfunkgerät“. Der Projektarbeit ging ein Seminar über Symbolbildung voraus. Einige der dort angestellten Überlegungen und Ergebnisse des Projekts sollen hier vorgestellt werden.

## Ordnung und Ordnungen

„Die 'Gute Form' ist das Ergebnis des Zusammenwirkens von Material und Funktion mit dem Ziel, schön und vollkommen zu sein.“<sup>1</sup> Diese Beschreibung der Guten Form meint das klassische Schönheitsideal der Kunst mit Ordnung, Symmetrie und Harmonie. Mensch und Industrieprodukt sollen über das klassische Schönheitsideal miteinander versöhnt werden. Vom Bauhaus ausgehend, bestimmt diese Programmatik bis heute besonders die akademische Ausbildung der Designer. Über einige Produktbereiche wie Küchengeräte und Büromaschinen ist dieses Konzept bis an den Verbraucher gedrungen, ständig jedoch mit einer ausgrenzenden Argumentation, gegen Design als reine Verkaufsförderung, gegen das Styling.

Das Streben nach Vollkommenheit des klassischen Designs läßt jedoch die Schritte der Entwicklung immer kleiner werden, so daß man bald auf der Stelle tritt. Eine gestalterische Entwicklung ist kaum noch möglich. Die vitalen visuellen Erwartungen, die nicht die Technik sondern nur die Form erfüllen kann, aber die vom Nutzer gefordert werden, können mit Appellen zur Askese gegenüber diesen visuellen Erwartungen nicht befriedigt werden.

„Das Disharmonische, Eigenwillige und Unlogische ist allen ein Tabu, die dem klassischen Kanon folgen. Es gibt sehr viele solcher Verbote in den Schriften normativer Kunstrichter von Alberti über Vasari zu Bellori oder Félibien. Man soll seine Bilder nicht überladen, man soll nicht zuviel Gold verwenden, man soll nicht schwierige Körperhaltungen um ihrer selbst willen suchen. Vermeide scharfe Konturen, vermeide das Häßliche, das Unziemliche und das Unedle! Man könnte wirklich behaupten, das klassische Ideal sei schließlich daran zugrunde gegangen, daß sich die zu vermeidenden Sünden so sehr vermehrten, daß die Freiheit auf einen immer enger werdenden Raum beschränkt wurde und die Künstler am Ende nicht mehr wagten als die langweilige Wiederholung gesicherter Lösungen.“<sup>2</sup>

Der sich daraus formulierende Antiklassizismus oder Manierismus – „schrecklich“ aufgetreten in der TV-Sendung zum neuen deutschen Design „Aufbruch zum Durchbruch“<sup>3</sup> – hat sich in Arbeiten des

Projekts „Tragbares, elektronisches Rundfunkgerät“ gefunden.

Als ein Beispiel dafür steht der Entwurf 'Leckerbissen' von Norbert Korzenek. Auf der einen Seite beinhaltet dieser Entwurf noch das traditionelle Muster des tragbaren Radios. Das Zeichen 'Radio' mit Handgriff, plastischen Bedienelementen und Lautsprechergitter ist deutlich zu erkennen. Auf der anderen Seite hat die Elektronik dieses Gerät geradezu ausgezehrt. Übriggeblieben ist eine Scheibe, aus der die Lautsprecher als plastische Elemente herausquellen.

Die funktionale Beziehungslosigkeit eines tragbaren Rundfunkgerätes zum Kontext der Wohnung hat zu einer Doppelseitigkeit geführt – beide Seiten sind sich Spiegel.

Durch die 'Auszehung' des Gerätes mußten aus der Sicht von Norbert Korzenek Handgriff und Standfläche aufgepolstert werden um die Funktionen 'Transportieren' und 'Stehen' überhaupt noch realisieren zu können.

Asymmetrische Kontur und achsiale Anordnung des Lautsprechers mit Bedienelementen auf der Fläche sind sich überlappende Zitate historischer Radios.

Bei diesem Rundfunkgerät – und das macht seinen visuellen Reiz aus – überschneiden sich drei Ordnungsprinzipien.

Zwei Ordnungsprinzipien aus der Vorgeschichte des Radios werden mit dem Prinzip der verringerten Volumina verbunden. Statt eines Ordnungsprinzips für das klassische Schönheitsideal werden beim Manierismus Ordnungsprinzipien unterschiedlicher Bedeutungsebenen miteinander verbunden. Wie beim Palazzo Pitti in Florenz über die klassische Säulenordnung das Rustika gelegt worden ist, so verweben sich bei diesem Radio die unterschiedlichen Ordnungen zu einem Bedeutungsmuster.

Es wird zwar an die klassische Tradition – das Schaffen von Ordnungen – angeknüpft, aber das Schichten der Ordnungen führt zu einer anticlassischen Ausdrucksform.

„Wir glauben nicht daran, daß allseitige Beschränkung die verlorenen Einheit wiederbringen könnte. Wir glauben auch nicht daran, daß die Zukunft uns beschert, was wir nur hoffen. Wir sehen die Realitäten als Widerspruch, den zu kitten wir nicht fähig sind.“<sup>4</sup>

## Kontexte

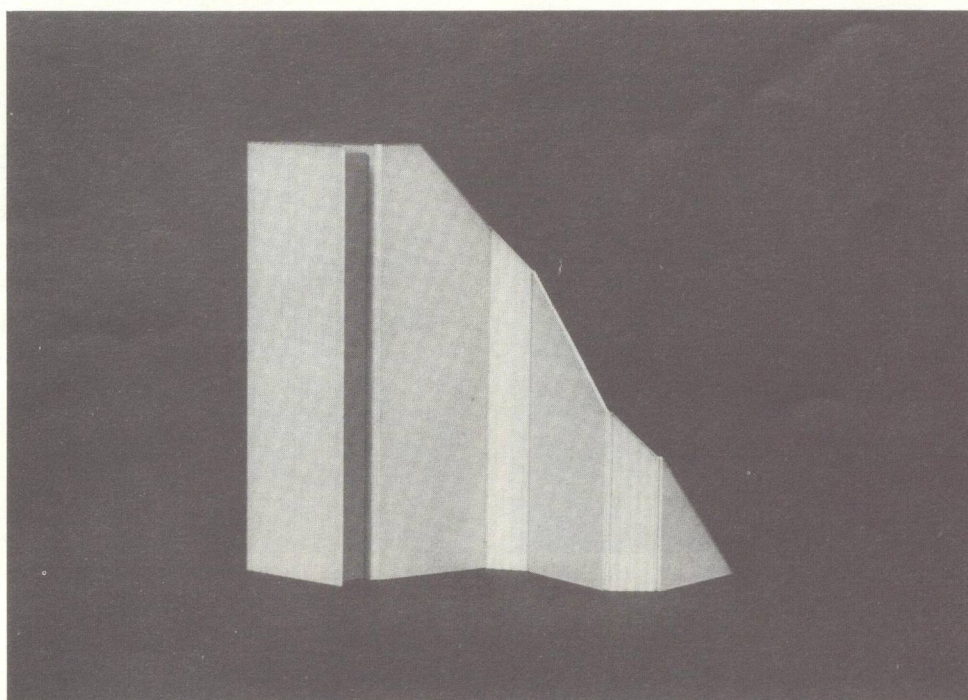
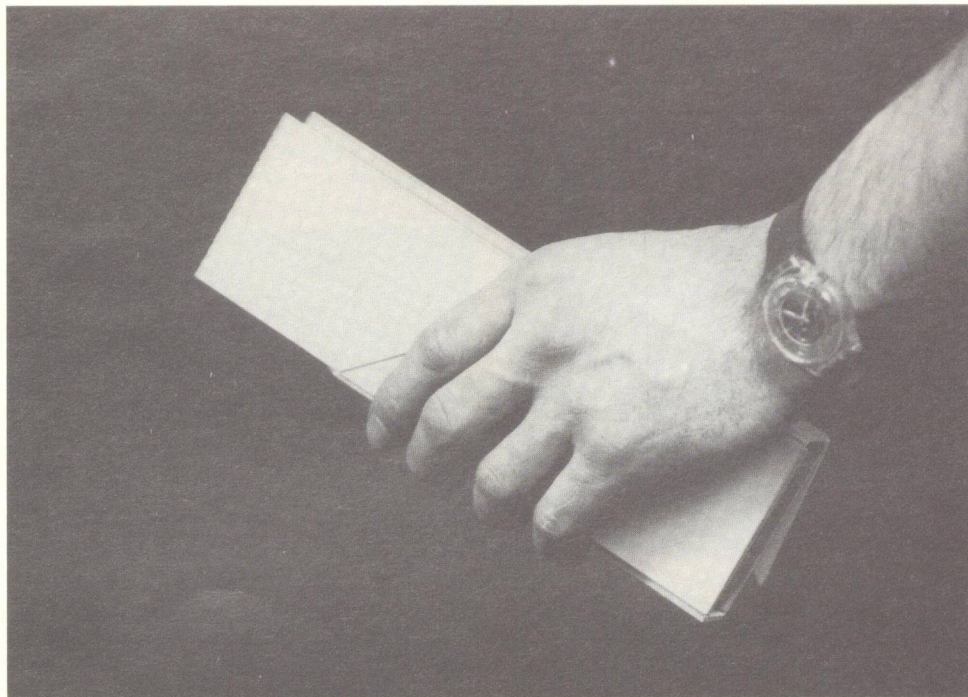
Während Ordnungen als Überlappungen am Gerät ständig präsent sind, werden die Radios durch den Kontext nur befristet getragen. Die Radios verändern sich auf Zeit durch die Bedeutungsebene 'Kontext'. Sie wandern von der Produktion in die Werbung, über die Präsentation in Verkaufsräumen zum Nutzer, von diesem zum nächsten: ständig findet eine Metamorphose statt. Kontextuntersuchungen sind methodisch leichter zu fassen als andere Beschreibungen von Bedeutungen. Hier ist es am einfachsten für den 'Offenbacher Ansatz', das methodische Repertoire für den Bereich 'Symbole' zu entwickeln.

Untersucht worden sind:  
– tragbare Rundfunkgeräte in der Anzeigen-Werbung und in der Warenpräsentation,  
– Wohnung und tragbares Rundfunkgerät,  
– Straße und tragbares Rundfunkgerät,  
– Entwicklung und Geschichte des tragbaren Rundfunkgerätes,  
– tragbare Rundfunkgeräte im Alltag der 50er, 60er und 70er Jahre.

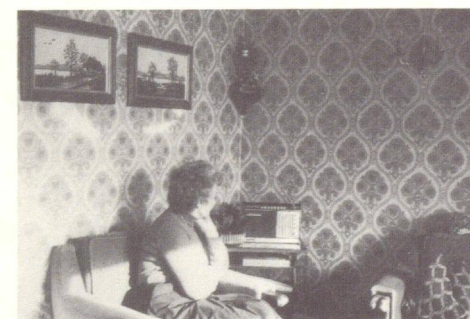
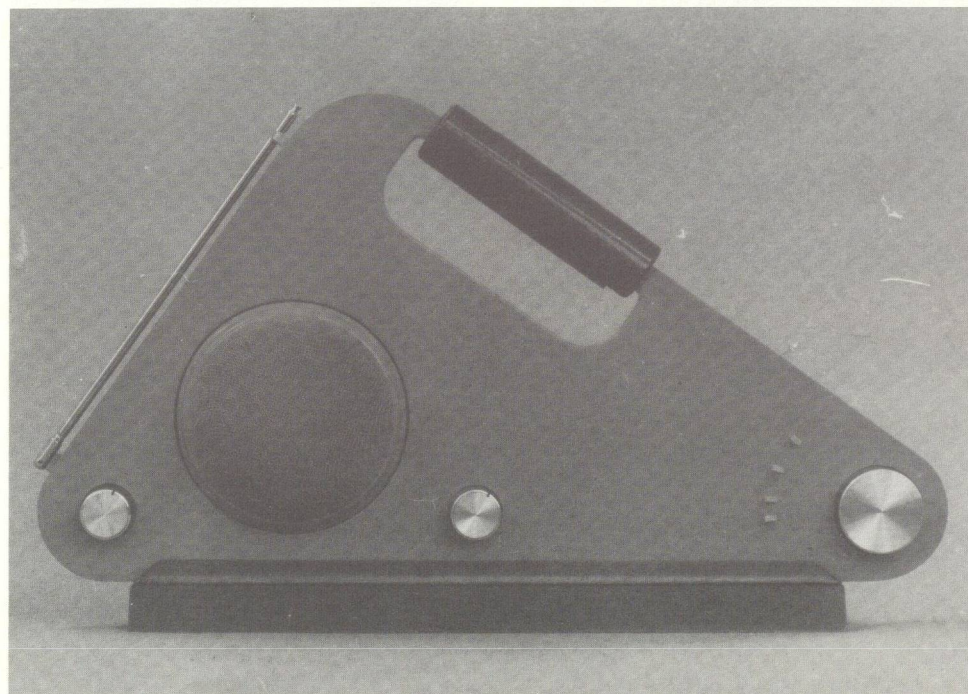
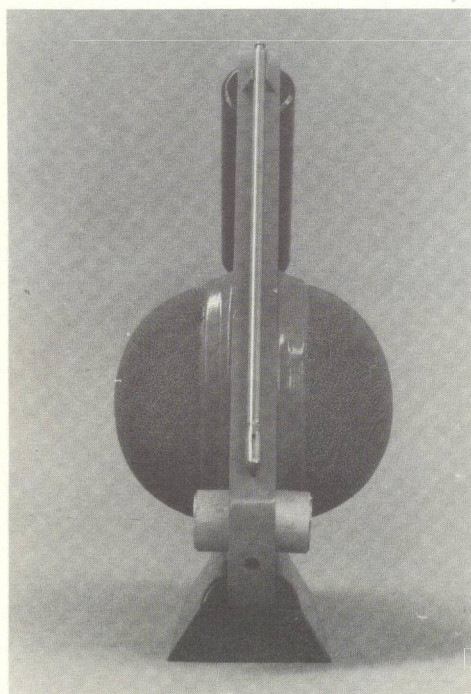
Dafür wurde Informationsmaterial ausgewertet, wurden Situationen photographisch dokumentiert und Interviews durchgeführt.

Die Betrachtung der Rundfunkgeräte im Kontext zwingt dazu, den isolierten Blick aufzugeben.

Bedeutungen erschließen sich über ein Assoziationsgeflecht aus den Zusammenhängen von Werbung, Geschichte und Lebensräumen. Während das 19. Jahrhundert dem Gegenstand durch Adaption von Ornamenten quasi Bedeutung verlieh, so scheint heute die Werbung die Geräte zu ornamentieren. Der Widerspruch zwischen diesen Ornamenten und den Lebensräumen führt direkt in den Alltag. Nicht im unendlichen Raum des Museum of Modern Art werden die Objekte des Design herumgetragen, sondern die tragbaren Rundfunkgeräte tönen zwischen Wohnküche und Kellerbar.



Michael Reuter



w, 61, Hausfrau, Kofferradio, Wohnzimmer

"...wenn ich gemütlich beim Stricken sitz' dann hör ich meine Volksmusik...das Radio hat mein Sohn hier gelassen als er auszog..."



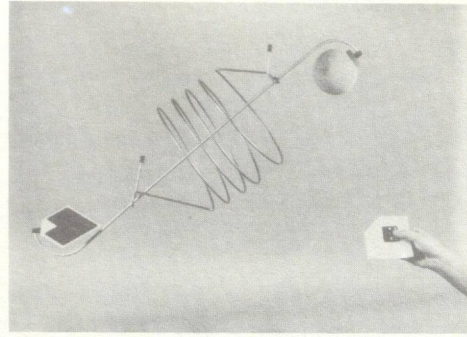
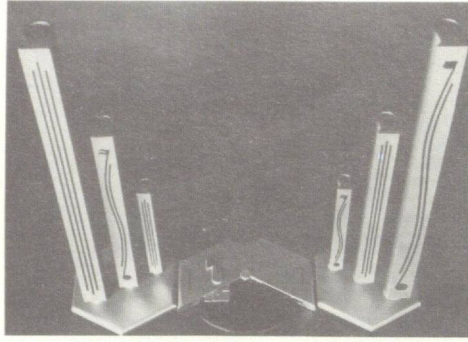
w, 21, Platzanweiserin, WG, Radiorecorder

"...ich hör meine selbstaufgenommenen Cassetten und SWF 3..."

Material zur Kontextuntersuchung

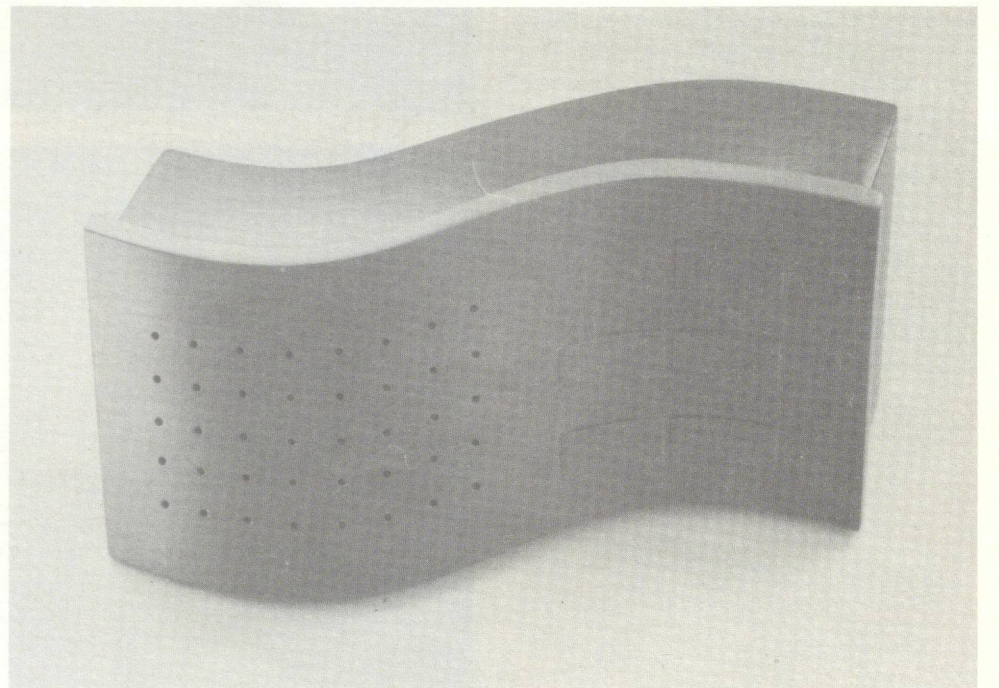
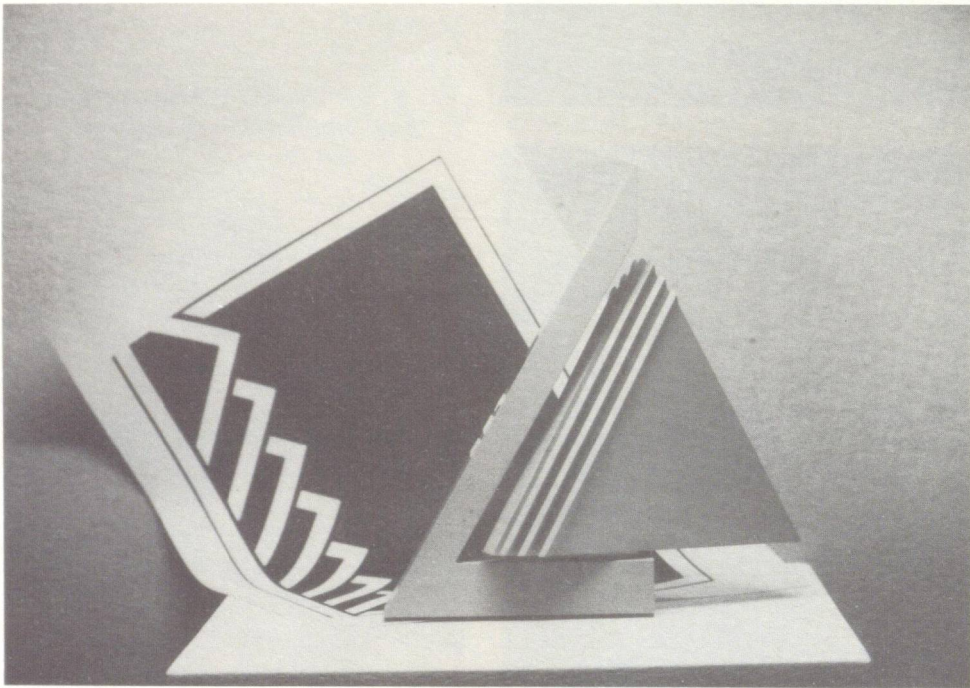
Norbert Korzenek

Uwe Berndt

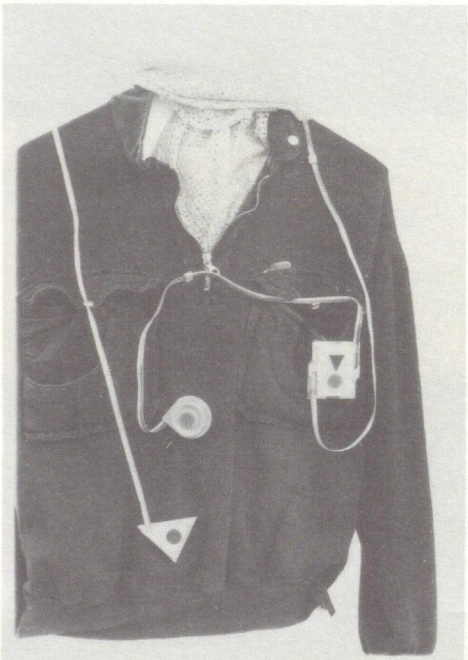


Alex Gerling

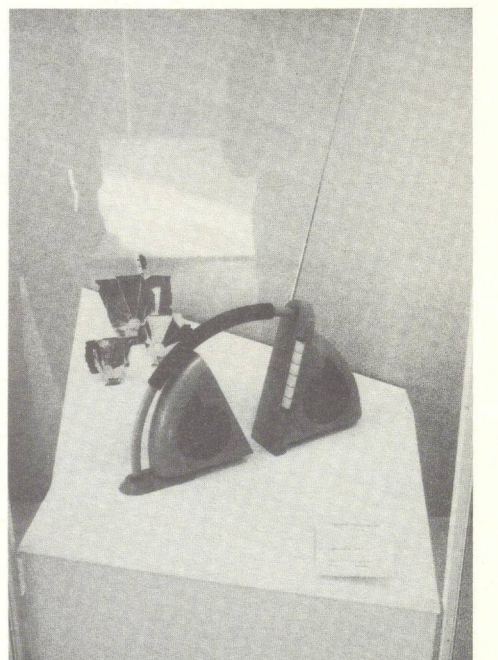
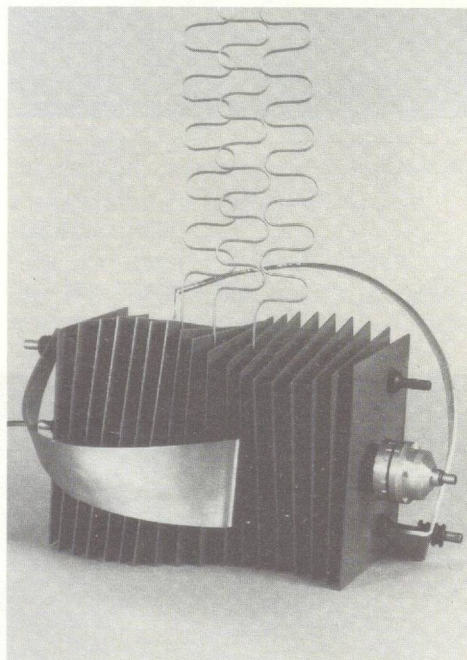
Susanne Sulzbach



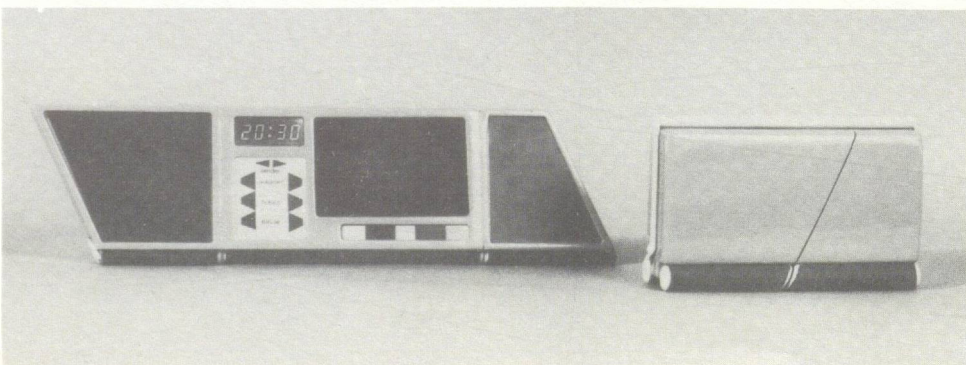
Monika Schwab



Peter Leicht  
Bernhard Fuchs  
Jens Grundmann



Kai RoBbach



## Das Projekt

Ich möchte hier nicht die Chronologie des Projekts „Tragbares, elektronisches Rundfunkgerät“ in allen Einzelheiten beschreiben, sondern nur wenige Aspekte.

Die Zusammenarbeit mit den Studenten hatte für mich Höhen und Tiefen, sie unterschied sich somit nicht von anderen Entwurfsseminaren im Hochschulbereich. Mit dem Thema „Tragbares, elektronisches Rundfunkgerät“ sollte exemplarisch erst nur der Frage nachgegangen werden, was die Verringerung der Volumina durch die Elektronik für den Entwurf bedeuten kann. (Eine ähnliche Fragestellung hat die erste Werkbundakademie im Mai 86 bearbeitet.) Die Diskussion und die Entwürfe haben jedoch das anfänglich pauschal auf die Verringerung der Volumina durch die Elektronik beschränkte Thema differenziert.

Durch diese Veränderung entwickelten sich drei Aspekte, deren Ergebnisse umrissen werden sollen.

Von den Studenten und mir wurden die Entwürfe als Auseinandersetzung mit der aktuellen Situation des Design gesehen. Sie reichen somit über den Gegenstand des Rundfunkgerätes hinaus.

### Die Verringerung der Volumina

In den Design-Notizen der Firma Krupp veröffentlichte die Gruppe „Kunstflug“ einen Beitrag, aus dem das folgende Zitat stammt: „'Form follows function' ist auch ein Satz der Mechanik. Voluminöse Teile und damit auch Teile der Funktion sind vom Design umhüllt worden und scheinen durch die dünne Haut der Verkleidung. Diese Verkleidung, dieses andere Kleid, ließ die Maschine uns visuell noch erfassbar erscheinen. Die Teile wurden zwar durch die Abdeckung vor Staub und unseren Blicken geschützt, ließen aber die Struktur der inneren Abläufe um so deutlicher werden. Die Maschine wurde mit der Umhüllung zu einem für uns lesbaren Zeichen und damit vordergründig verständlich, obwohl die eigentlichen Abläufe verborgen und im Dunkeln blieben.

Die Elektronik bietet keine durch die Funktion so stark geprägte Volumina wie die Mechanik.

Die Körper haben sich weitestgehend verflüchtigt oder sind in ihren Anbindungen zueinander nur von Nabelschnüren abhängig. Hier genügt es nicht mehr, eine Decke über die Technik zu legen, sondern es kann ein eigenständiges gestalterisches Konzept gefunden werden.<sup>15</sup>

Die Verringerung der Volumina durch die Elektronik ist bei genauer Betrachtung nicht so großartig, wie durch das Zitat behauptet wird – die Verringerung ist vielmehr partiell. Während sich Empfänger und Verstärker bei Radiogeräten auf nur eine rechteckige Platine reduzieren, vergrößern sich – bei gesteigertem Klang-Qualitätsbewußtsein – die Lautsprecher. Darüber hinaus lassen sich Bedienelemente, elektromechanische Antriebe, der Griff zum Tragen und die Standfläche zum Stellen nicht grenzenlos verringern. Es verflüchtigt sich nicht das gesamte Gerät, es verflüchtigen sich nur Teile davon. Bei dieser Ungleichzeitigkeit stehen sich voluminöse elektromechanische Antriebe und Lautsprecher auf der einen Seite und auf der anderen Seite kaum noch vorhandene Empfangs- und Verstärkerteile gegenüber, deshalb verändert sich das historische Muster des tragbaren Rundfunkgerätes.

Die Diskussion über die „Elektronik“ im Design – und dafür spricht das anfängliche Zitat – will aber mehr als das Überdenken eines anachronistischen historischen Musters; sie zielt auf ein kollektives, sichtbares Zeichen dieser technologischen Entwicklung. Wie in den 20er Jahren die „Stromlinienform“ aus Amerika zum kollektiven Zeichen einer moderneren Welt mit den entsprechenden technologischen und gesellschaftlichen Träumen wurde, so ist heute die „Elektronik“ ein solches Leitbild – ein Leitbild, dessen „Bild“ noch fehlt. Tastatur und Monitor reichen als „Bild“ für „Elektronik“ nicht aus; das sind ja nur Schreibmaschine und Fernseher. Der Designer soll die neuen Zeichen setzen. Er soll die Abstraktion des Begriffs „Elektronik“ reduzieren und mit einer Beschwörung, mit einem Zeichen das, was da auf uns zukommt, bewältigen.

Dem eigenen Anspruch, ein kollektives Zeichen zu setzen, sind wir in unserer Entwurfsarbeit nicht näher gekommen. Im Gegenteil, durch die Verringerung der Volumina haben wir eine größere Plastizität der Geräte erreicht, und damit wurde deutlich, daß ein Konsens unter den Studenten nicht vorhanden war.

Die „Elektronik“ wird zukünftig über das Design wohl nicht mehr zu einem gemeinsamen Bild finden, auch wenn das bei den „Kästen“ heute noch so scheint. Eher wird es zu der Entwicklung von Stilen<sup>6</sup> kommen, auch auf dem Hintergrund der Elektronik in der Produktion.

1 Max Bill in: Karl-Heinz Krug, Was ist das eigentlich: 'Gute Form?', in: 5 Jahre Bundespreis 'Gute Form', München 1974

2 Ernst H. Gombrich: Die Kunst der Renaissance I, Form und Norm, Stuttgart 1985, S.117

3 Christian Borngreber: Aufbruch zum Durchbruch, ARD, 4. 2. 1986

4 Siegfried Gronert: Realistisches Design, Krefeld 1985, (unveröffentlichtes Manuskript)

5 H. Bartels, G. Fischer, K.-J. Hüskes, H. Hullmann: Kunstflug, Designnotizen, Krupp Forschungsinstitut Essen, Juni 1984

6 Bazon Brock: Hamburger contra Zigeunerschnitzel, Art, Hamburg, März 1986

# Ein Stuhl ist ein Stuhl ist ein . . .

14

Die abgebildeten Arbeiten entstanden im Rahmen eines Projekts von Klaus Staudt. Sie wurden ausgewählt und kommentiert von Eva Huber.

**Aufgabenstellung:**  
STÜHLE – Ein Projekt des 2. Semesters. Kurs Dreidimensionales Gestalten, Sommersemester 1986.  
Leitung Prof. Klaus Staudt.

**Themenstellung:**  
– Der Stuhl als Verfremdungsobjekt  
– Der Stuhl als Kunstobjekt  
– Der Stuhl als Aktionsobjekt

Formal-ästhetische, inhaltliche und funktionale Aspekte können unter verschiedenen stilistischen Tendenzen gesehen werden: z. B. dadaistisch-surreal, konstruktiv, expressiv, kinetisch, konzeptionell, kritisch-realistisch.

**Assoziative Zeichenkonfiguration:**  
– „Zwischen zwei Stühlen sitzen“  
– „Am Stuhl sägen“  
– „Melancholie des Stuhles“

**Formalästhetische Möglichkeiten:**  
1. Form – Farbe – Material – Licht – Bewegung  
2. Fotografie – Dia – Video – Film

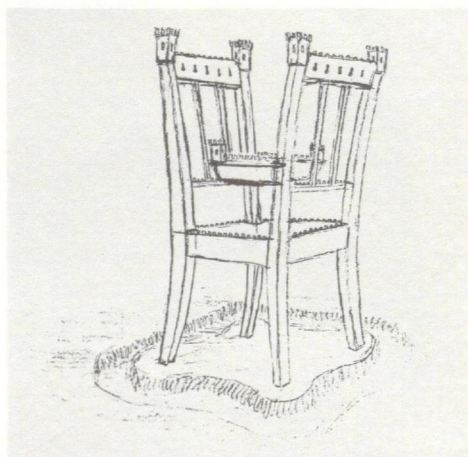
Die Arbeit wird von einem Tagebuch begleitet, welches der Erweiterung und Vertiefung des Themas dient. In Form von Texten, Skizzen, Fotos, Collagen etc. soll das Thema „Stuhl“ vorbereitet, präzisiert und differenziert werden bis zur endgültigen Fassung.

Als Endprodukt ist eine dreidimensionale Objektsituation mit einem oder mehreren Stühlen geplant, auch in Beziehung zu anderen Objekten.

Die Auswahl von sechs Studentendarbeiten vermittelt einen Einblick in das Spektrum der Überlegungen zum Thema Stuhl. Es haben sich unterschiedliche Schwerpunkte herauskristallisiert: Material- und Funktionsverfremdung, Funktionsverweigerung, Stuhlobjekte mit Nonsense-Charakter, die auf die Absurdität konventionellen Sitzverhaltens abzielen und als Antwort darauf die Verweigerungshaltung.

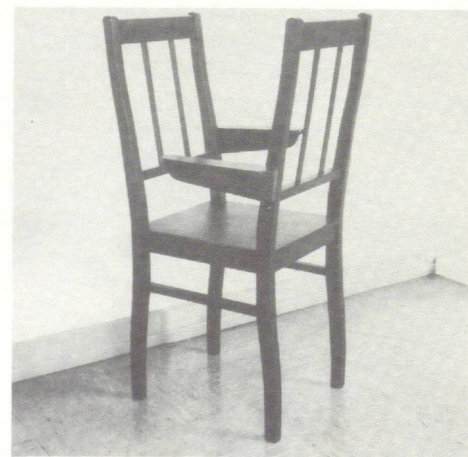
Die Vorstellung vom Stuhl als einem zweckmäßigen Zivilisationsgerät, welches der Mensch automatisch und gedankenlos benutzt, wird gegen den Strich gebürstet und im wahrsten Sinn des Wortes auf den Kopf gestellt. Jede der Arbeiten setzt sich mit gängigen „Stuhlkonventionen“ auseinander. Notwendigerweise gerät hierbei der Mensch als Gewohnheitstier und die sogenannte „Natürlichkeit“ seiner täglichen Verrichtungen ins Visier der Untersuchungen.

Stuhlobjekt  
Jürgen Lier



Je mehr ich am Stuhl arbeite, je feiner die Form, desto mehr habe ich das Gefühl, daß er zum Schloß/Elfenbeinturm wird.

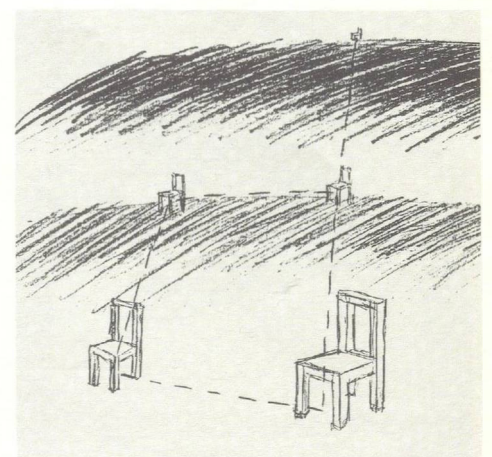
Das menschliche Körpermaß, existentielle Verhaltensweisen, wie z. B. das Sitzen, sind Ausgangspunkt für Materialverfremdungen, die Marcel Weinand an seinem Stuhlobjekt demonstriert. Er splittet den Stuhl auf: ein Stuhl aus Draht, aus Schaumgummi und aus Holz visualisieren seine wesentlichen Bestandteile: nämlich Kontur/äußere Form (Drahtstuhl) und Volumen (Schaumgummistuhl). Im Holzstuhl werden die in der Draht- und Schaumgummiversion analytisch vorgeführten Komponenten wieder zusammengefügt zu einer Rohform „Stuhl“. In zeichenhafter Reduktion mag dieser „Prototyp“ für eine neue, unmittelbar am Material orientierte Auseinandersetzung mit dem Thema stehen. Die haptische Qualität der Oberflächenstruktur der drei Stühle ist gezielt als Irritationsfaktor für die Sensibilität eines aufmerksamen Betrachters eingesetzt.



Freitag, 16. 5. 86  
Arbeit in der Werkstatt. Holz abgerichtet, ausgehobelt und von Länge geschnitten. Winkelzeichen. An den Stuhlbeinen Fläche mit dem Hobel gestoßen, um die seitlichen Zargen waagrecht befestigen zu können.  
Ich beobachte, daß meine Stuhlbeine immer zerbrechlicher wirken, obwohl sie immer noch stärker sind als die Vorlage, und was ein Stuhl trotzdem alles tragen kann. Vielleicht sollte ich den Eindruck des Zerbrechlichen noch verstärken, um den Sitz-„Be-sitz“ als etwas Ungeschütztes zu zeigen. Mein Stuhl, auf dem ich mich „verkriechen“ kann, indem ich ihn be-sitze, als scheinbarer Schutz. Da, wo ich sitze, da bin ich, das besitz' ich, von dem gehe ich weg, wenn ich es will, kommt eine Maus, hebe ich meine Füße oder stelle mich auf ihn (Stuhl).

Noch bewußter löst Lothar Krebs den Stuhl aus seiner alltäglichen Selbstverständlichkeit heraus. Das eigentliche Sitzmöbel aus Bronze erweist sich als solches unbenutzbar. Es ist so konstruiert, daß sich seine ursprüngliche Funktion erst im Schattenbild an der Wand enthüllt. Das „Baukastensystem“ der einzelnen werksatzartig ausgebreiteten Elemente des Stuhlobjektes, welches die Fotos zeigen, macht den Entstehungsprozeß transparent. Material und handwerkliche Fertigung unterstützen den skulpturalen Charakter der Arbeit.

Das, was als Stuhl theoretisch zu benutzen wäre, nämlich der Schatten an der Wand, entzieht sich naturgemäß einer platten Funktionstüchtigkeit. Desgleichen verweigert sich der skurrile Bronzegegenstand im Vordergrund direkter Zweckbestimmtheit. Was also ist realer: der Schatten an der Wand oder das ihn verursachende Objekt? Spielerisch hält Lothar Krebs die verschiedenen Realitätsebenen in surrealer Ambivalenz.



Stuhl eines Landvermessers

Der Vorgang des „Selbermachens“ steht auch im Zentrum der Stuhlinstallation von Stefan Schlags. In eine hochrechteckige Rahmenkonstruktion ist ein Stuhl auf einen Sockel von Verbundpflastersteinen gesetzt. Der Stuhl selbst ist aus vorgefertigten Regalschienen und Pflastersteinen zusammgebaut. Der Stuhl spiegelt sich in einer polierten Metallplatte, die schräg darüber auf den Rahmenbau montiert ist. Der zunächst grobschlächtige, bewußt krude konstruierte Charakter der Arbeit hängt mit der Verwendung industriell gefertigter Werkstoffe zusammen, ihre Subtilität erschließt sich erst bei näherem Hinsehen.

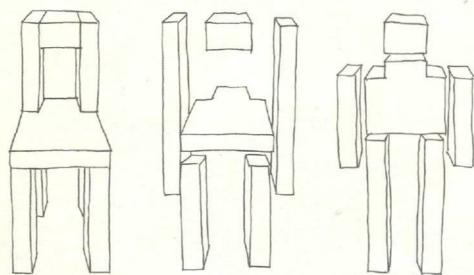
Vorausgesetzt, man hat den richtigen Betrachterstandpunkt eingenommen, spiegelt sich die Sitzfläche des Stuhles in der über ihr angebrachten Metallplatte. Das Prinzip des Sitzens kehrt sich um in das Prinzip des Schwebens. Die Funktionen von Lasten/Schwere/Erdegebundenheit werden konfrontiert mit ihrem Gegenteil, nämlich Schweben/Leichtigkeit/Abgehobenheit. Der massive, schwergewichtige Anmutungswert des realen Stuhles zeigt sich im Spiegelbild seltsam diffus und orientierungslos. Die Gravitationsgesetzmäßigkeit als Ursache für die konventionelle Funktionalität des Vehikels „Stuhl“ schlechthin wird auf diese Weise in Frage gestellt.

Jürgen Lier hat einen „Kommunikationsstuhl“ gebaut: eine Sitzfläche mit zwei Rücklehnen, in „Dialogform“ aufeinander bezogen. Jeweils eine Armstütze für eine Lehne, schräg gegeneinander versetzt. Dieser „Doppelsitzer“ ist in Wahrheit keiner, vielmehr eine pervertierte klassische „Causeuse“, ein Plaudersofa, ein unvollständiges Möbel obendrein. Etwas fehlt: eine zweite Sitzfläche zum Beispiel, oder die dazugehörigen Stuhlbeine und Armlehnen. Der Stuhl wirkt wie eine Krücke, amputiert. Dazu in krassem Gegensatz seine Eleganz und handwerkliche Perfektion, seine vordergründige Normalität.

Der Stuhl suggeriert eine Dialogsituation und führt gleichzeitig extreme Isolation vor. Er ist nur von einer Person zu benutzen. Diese bleibt auf sich gestellt, eingeschlossen zwischen den beiden Lehnen und auf sich selbst verwiesen: Kommunikativer Leerlauf, eine absurde Situation. Nicht formale, materialbezogene Fragen stehen im Vordergrund, sondern die Vorstellung von „Stuhl“ als einem Grundmodell, ein auf den Menschen bezogenes Modul für die Gestaltung von Lebensraum („Stuhl eines Landvermessers“). Der Stuhl als Indiz für Benutzungshierarchien, als Transporteur sozialer Verhaltensmuster. Jürgen Lier hat denn psychisch-anthropologischen Aspekt des Stuhls herausgearbeitet.

Stuhl-Objekt  
Marcel Weinand

- 1. Drahtstuhl: Kontur, äußere Form
- 2. Schaumgummistuhl: Volumen
- 3. Holzstuhl: Produkt aus 1 und 2 richtiges Material

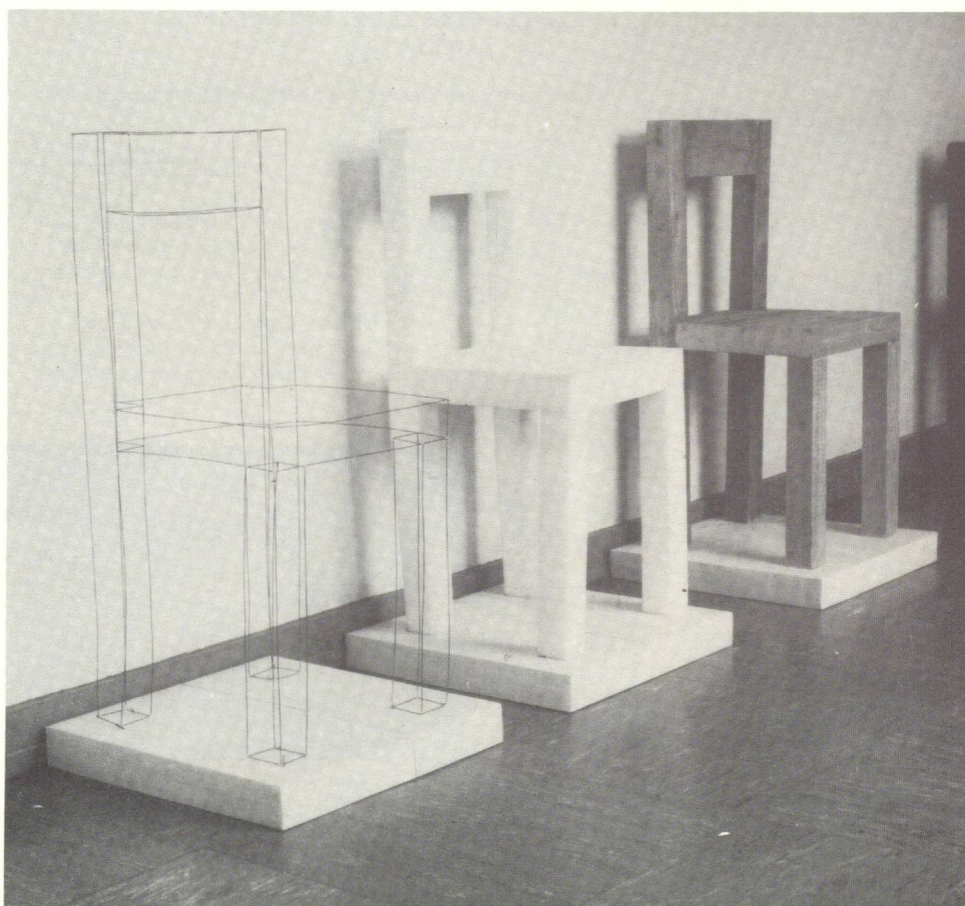


Ein Stuhl ist unauffällig, eigentlich fällt er erst dann auf, wenn er fehlt

Der Stuhl als Maßstab des Menschen:

Ein leerer Raum sagt nichts über seine Größe aus, wenn ein Maßstab fehlt. Eine Tür, ein Fenster, ein Schrank oder ein Bett können schnell irreführen, da ihre Größe sich nicht an der Größe des Menschen orientieren muß, damit sie zu benutzen sind. Der Stuhl aber ist direkt auf den ihn benutzenden Menschen ‚zugeschnitten‘, wie sonst nur die Kleidung.

Die Vorstellung eines Stuhls ist direkt mit der Vorstellung des menschlichen Körpers verbunden, also ist der Stuhl ein Symbol für den Menschen. Ein einzelner Stuhl deutet sofort auf die Anwesenheit bzw. Abwesenheit eines Menschen hin.



„Weil wir von Stühlen reden . . . Rosenberg & Co. hatte in seinem Kontor immer solche Stühle für die Kunden, wo die Sitze so niedrig waren, daß die Knie so hoch waren wie der Kopf. Das machte einen so mürr, daß Rosenberg & Co. davon reich wurde. Er kaufte ein besseres Haus, eine schönere Einrichtung, aber die Stühle behielt er. Er sagte stets mit Rührung: Mit so schlechtem Mobiliar habe ich angefangen. Das will ich nie vergessen, daß ich nicht hochmütig werde und Gott mich nicht straft.“

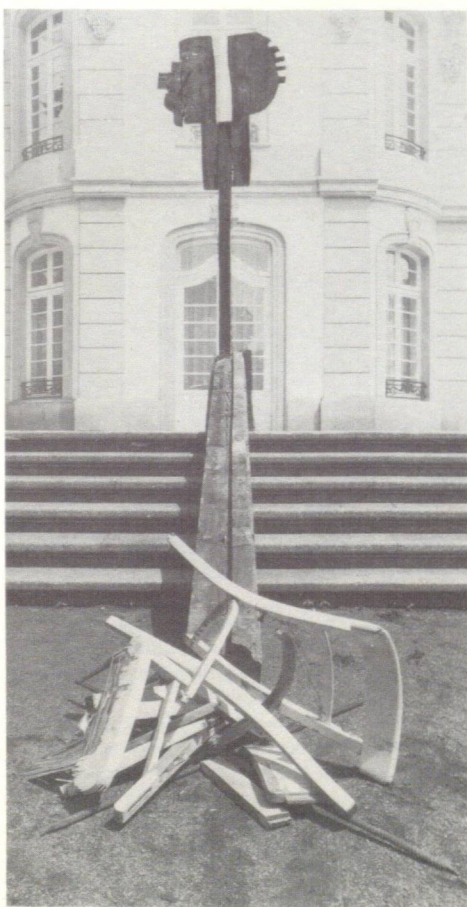
(Bertolt Brecht, Die Kleinbürgerhochzeit)

In der Fotodokumentation „Stuhl in Extremsituationen“ ist Ausgangspunkt der Aktionen immer ein ganz gewöhnlicher Stuhl. Kirchberger/Miguletz hinterfragen nicht die konventionelle Funktionalität des Stuhles an sich, sondern den selbstverständlichen Umgang damit, seine Belastbarkeit in ungewöhnlichen Situationen. Der Stuhl wird gewissermaßen umfunktioniert innerhalb des jeweiligen Aktionsrahmens, einmal als Gebrauchsgegenstand entfremdet (Stuhl als „Auto“), zum anderen wird seine spezifische Zweckbestimmtheit, nämlich das Sitzen, pervertiert und ad absurdum geführt (Sitzen auf einem Stuhl in der Erde, auf einem Baum). Immer jedoch bleibt der Stuhl Gebrauchsgegenstand, nie wird er zum Kunstobjekt.

„Seinen Stuhl stehen“, heißt die Devise, indem ein Stuhl zu absurden Bewährungsproben auf die Reise geschickt wird und sein leistungsorientiertes Funktionieren sich unter dem Aspekt des „Vernünftigen“ als relativ sinnlos erweist. „Stuhl in Extremsituationen“ jongliert ironisch mit dem Leistungsprinzip heutiger ökonomischer Bedingungen.

Auch die Arbeit von Cătălin Mărdărescu nimmt Bezug auf den Zeitgeist, wenn auch mit mehr Emphase. Sein „prähistorischer Stuhl-Monument“ soll die zu Bruch gegangene Zivilisation (zertrümmerter Stuhl) versinnbildlichen, zu Füßen einer hochaufragenden, totemartigen Stele, aus rohem Holz gehauen, offensichtlich Symbol für die fehlende Anbindung des Menschen an ursprüngliche Zusammenhänge. Eine Art Mahnmal also für einzuklagende Defizite aktueller gesellschaftlicher Verhältnisse.

Andererseits führt die Installation vor der getürkten, falschen Barockfassade des Offenbacher Büsingpalais' in unfreiwilliger Komik vor Augen, wie die Skulptur als Ausdruck legitimer Bedürfnisse (Sehnsucht nach Ursprung und Authentizität) angesichts der beschriebenen Kontextsituation selbst zum totalen Fake gerät und damit ihre Glaubwürdigkeit einbüßt. Die Fotografie stellt diesen erschreckend grotesken Zusammenhang bloß.



Cătălin Mărdărescu

Prähistorischer Stuhl  
Holzskulptur  
Bruchstücke eines Stuhles

Stuhl-Schatten/Schatten-Stuhl  
Lothar Krebs

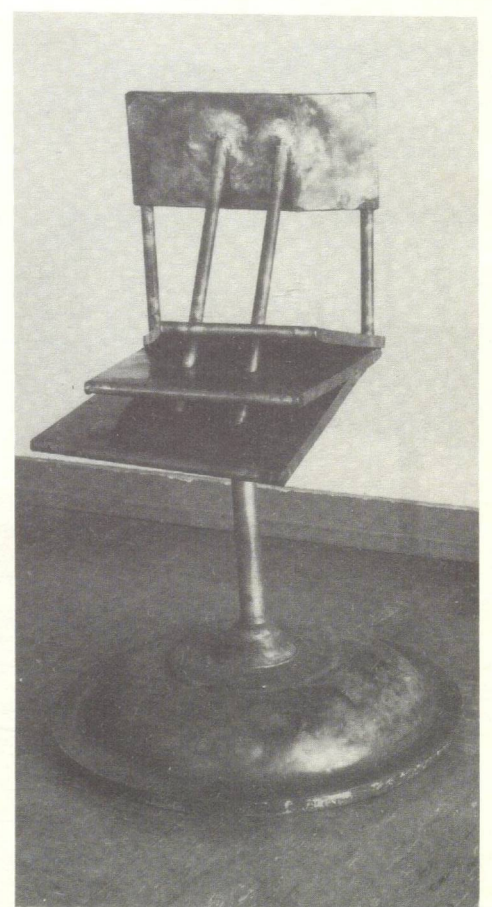
Anspruch: Ästhetisches Objekt mit Funktion (hier: Schattenwurf)  
Material: Kupfer  
Technik: Hartlöten und Kupferschmieden

Ein abstraktes Stuhlgebilde soll, wenn man einen Lichtstrahl in einem bestimmten Winkel darauf wirft, den Schatten eines realen Stuhles werfen.

Der kupferne Stuhl-Schatten baut auf elementaren Formen auf, die auf ein Minimum reduziert sind. Alles Überflüssige ist ausgesondert.



Materialsammlung und Werkzeuge für den kupfernen „Stuhlschatten“: Kupferbleche und Rohre, Kupferdeckel, Blechscheren (Hebel), Abkanteisen, Feilen, Hämmer, Sägen, Schraubzwingen, Löt-brenner.





## Stuhl in Extremsituationen

Eine Fotodokumentation von Martin Kirchberger und Norbert Miguletz  
(Zur Stuhl-Aktion mit der Feuerwehr Dreieichenhain wurde ein 16 mm Film von Jörg Spamer und Martin Kirchberger gedreht)

### Sieben Aktionen mit einem Stuhl

Aktionskonzept (gekürzt):

Stuhl heißt sitzen. Sitzen bedeutet ruhen. Ein konventionalisiertes Symbol. Eine Übereinkunft. Flexibilität ist angezeigt. 1986 herrschen immer noch eingefahrene Denkweisen und verkrustetes Spießertum.

Für uns Anreiz, mit einem Aktionskonzept einen Weg aus dem arg institutionalisierten „Kunst-schaffen“, insbesondere an der HfG, aufzuzeigen.

Im Hinterkopf kreisen Vorstellungen und Ziele der sogenannten historischen Avantgarde, die dennoch wenig an Aktualität verloren haben.

Vostell: „... Mein Beitrag kann über das rein Reflektorische hinaus ein Handlungsmodell für den Alltag werden... Kunst kann Moral sein.“

Die gesellschaftliche Entwicklung hat diese Versuche doch beträchtlich relativiert.

Die entstandenen Fotografien dienen als Medium für eine Vermittlung. Was zuerst nicht geplant war, nämlich eine weitere Verbreitung, erfolgte durch die aus dem Fotomaterial entstandenen Plakate. Dadurch entstand neben der eigentlichen Aktion eine zweite, von ihr losgelöste Ebene. Diese dient als Grundlage für eine Reflektion der teilweise spontan entstandenen Ideen. Die Bilder regen sowohl visuell als auch gedanklich an.

Entscheidend dafür ist deren ästhetische Eigenständigkeit, die es dem Betrachter ermöglicht, eigene Assoziationen damit zu verknüpfen. Auf keinen Fall steht bei den Aufnahmen die Intention im Vordergrund, irgendwelche Sensationsbedürfnisse zu befriedigen, sondern lediglich der Versuch, die Absurdität, die uns während der Aktion bewußt wurde, zu vermitteln.

Unser Appell an die geistige Aufnahmebereitschaft und Fantasie des Betrachters!

25. 4. 1986, 16.00 Uhr, Trebur, Außentemperatur: 20° C.

Ein Mann sitzt auf einem Stuhl. Der Stuhl liegt auf der Lehne und ist mit einem Seil an einem Auto festgebunden. Alle Vorbereitungen sind getroffen. Der Mann trägt einen Schutzanzug, einen Helm und Handschuhe. Straßenbelag: Asphalt, auf beiden Seiten sind freie Flächen, die im Notfall als Auslauf dienen. Der Wagen beschleunigt. Über 30 km/h.



9. 5. 1986, Main, Standort Rüsselsheim  
Übermäßige Verschmutzung. Geschwindigkeit. Höhe. Extremsituationen. Nun Strömung, Dreck, Schiffe.

Alles ist vorbereitet. Der Mann trägt einen Taucheranzug. Handschuhe. Flossen. Nur das Gesicht bleibt frei. Das Wasser ist nicht kalt. Außentemperatur ca. 20° C. Der Mann hält den Stuhl in seinen Händen. Dann nimmt er Anlauf und springt von einem ins Wasser ragenden Bootssteg in den Fluß.

Er setzt sich auf den Stuhl und läßt sich treiben. Langsam bewegt er sich stromabwärts. Er steuert mit seinen Flossen. Schiffsbetrieb. Nach 10 Minuten arbeitet sich der Mann zurück ans Ufer. Er steigt aus dem Wasser. Dem Stuhl ist nichts passiert. Machen wir nicht noch mal.

2. 5. 1986

Ein Mann sitzt auf einem Stuhl in acht Metern Höhe

Geschwindigkeit – Höhe

Der Stuhl ist mit Nägeln und Seilen an einem Baumstamm befestigt. Der Mann erklimmt auf einer Leiter (10 m) den Stuhl und nimmt Platz. Stuhl in Extremsituation. Ohne Netz.

Neben dem Baum sonnen sich auf einer Freizeitanlage feierabendgestimmte Menschen. Unmittelbar unter dem Stuhl liegt ein älteres Ehepaar, die Köpfe auf Nackenrollen. Sie nehmen keine Notiz von dem Mann auf dem Stuhl.



16. 5. 1986

Ein Mann auf einem Stuhl, eingegraben in die Erde  
Tiefe: 69 cm

Erde

Dann Lehm

Die Atmung erfolgt durch einen Schlauch  
Durchmesser: 25 mm

## Stuhl-Projektion

Stefan Schlags

Material: Regalbau-Winkelstahl  
Grundgerüst aus rechten Winkeln  
Verbundpflastersteine

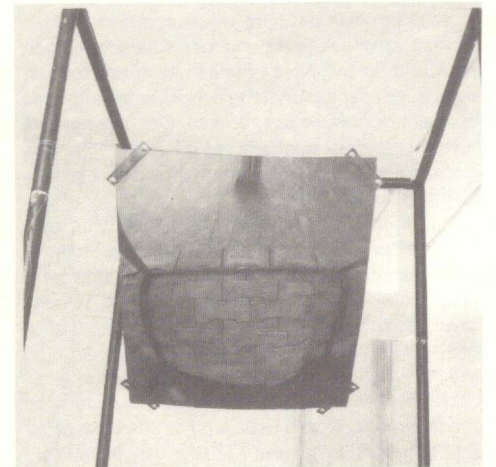
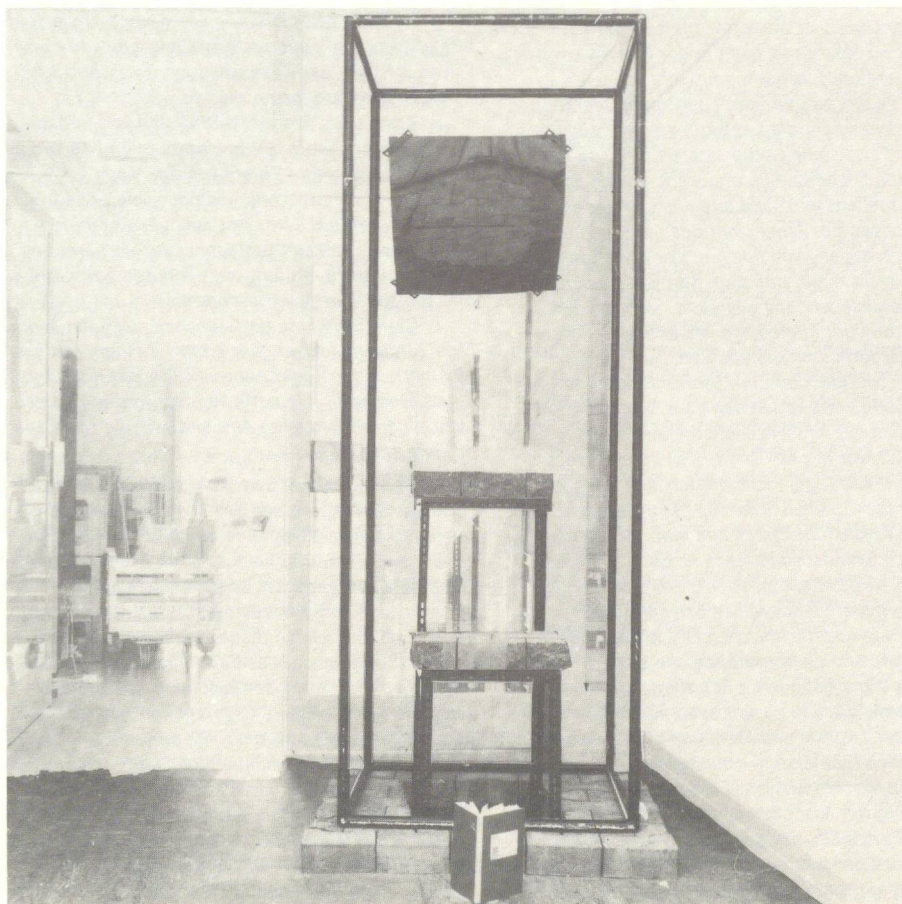
9. April 1986

Was haben Stühle mit Macht zu tun?  
Wenn ich sitze, übe ich Macht auf den Stuhl aus,  
ich unterdrücke ihn.

Quatsch!

Kann ein Stuhl Symbol werden für die Macht-  
ausübung der Leute, die daraufsitzen?

Die Skandalminister in Bonn, sie kleben an ihrer  
Macht, sie kleben an ihren Stühlen. Also die Sitz-  
fläche mit Leim bestreichen, ein Stück zerissenen  
Nadelstreifenanzug darauf. Geldscheine in den  
Taschen?



12. April 1986

Eine erste Idee nimmt Gestalt an:

Der Stuhl bekommt Rangabzeichen (Erinnerung an  
Erlebnisse beim Jobben: Der Lehrling oder die Aus-  
hilfe sitzen auf dem Holzstuhl, die Arbeiter auf  
Schreibtischstühlen, Längergediente haben Rollen  
daran. Meisterstühle haben Rollen und Armlehnen).  
Ein normaler Stuhl (vier Beine, Sitzfläche, flächige  
Rückenlehne) also bekommt Rangabzeichen.

Er bekommt Gewehrläufe als Lehnen, am Ende ein  
großer roter Knopf – mit einer Schnur verbunden zu  
einem Bündel Dynamit, das darunter liegt – oder  
zwei Stühle (Ost-West)? Oder zwei plus ein kleiner  
(Europa)? Wo bleibt die Kunst?

## Studiengang Veranstaltungstechnik an der HfG?

18

Die folgenden Überlegungen zu einem möglichen Angebot der Hochschule in der Ausbildung zu theatertechnischen Berufen waren Grundlage eines Referats bei der Show-Tech 86, einem Internationalen Kongress für Veranstaltungstechnik im ICC Berlin.

Die Hochschulen haben in der Vergangenheit den Bereich der Veranstaltungstechniken im engeren Sinne eindeutig vernachlässigt.

Wohl existieren Vollzeitstudiengänge für Bühnenbildner, Szenenbildner und Kostümgestalter sowie für Tonmeister. Alle haben viel mit Veranstaltungstechnik zu tun, doch steht bei ihnen die künstlerische Ausbildung im Vordergrund.

Studiengänge der Veranstaltungstechnik im engeren Sinne (z. B. Bühnenmeister, Beleuchtungswerker, Technische Bühnenvorstände) existieren nicht. Dabei ist die Tätigkeit eines technischen Bühnenvorstandes so anspruchsvoll und komplex, daß sie für einen Hochschulabsolventen infrage kommt. Aufgabe der Hochschule ist es, auf berufliche Tätigkeiten vorzubereiten, für die die Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden erforderlich und nützlich ist. Für die Führungskräfte der Veranstaltungstechnik z. B. die Bühnenvorstände trifft dies durchaus zu. Es fragt sich allerdings, ob ein spezielles, auf ihr Berufsbild zugeschnittenes Vollzeitstudium sinnvoll und notwendig ist. Die Tätigkeit der Bühnenvorstände erfordert ein breites Spektrum an Kenntnissen und Fertigkeiten. Sie vereint Elemente des Maschinenbaus, der Elektrotechnik, des Bauingenieurwesens, der Sicherheitstechnik und und. Zu allem Überfluß wird von ihm auch noch verlangt, daß er mit Künstlern zusammenarbeitet, auf ihre Ideen eingeht, ihre Sprache spricht.

Wenn man das hört, ist es eigentlich eine höchst reizvolle Aufgabe und man sollte annehmen, der Markt für technische Bühnenvorstände sei von Ingenieuren der genannten Fachrichtungen überlaufen. Dem ist bekanntlich nicht so. Der Ingenieur im Bühnenbetrieb ist nach wie vor die Ausnahme. Das hat zum einen natürlich objektive Gründe wie die Tarifstruktur.

Ich denke, das hat aber auch viel damit zu tun, daß der Techniker im Theater und im Studio eine „dienende Funktion“ hat. Im Mittelpunkt steht der gestaltende und ausführende Künstler. Seinen Ideen hat sich der Techniker unterzuordnen und ihnen Gestalt zu geben. Oft ist ihm zudem die undankbare Rolle zugewiesen, die Realisierung künstlerischer Ideen aus technischen, ökonomischen und feuerpolizeilichen Gründen gar zu verweigern. Sehr schnell ist er für den Künstler der „böswillige Verhinderer“. Diese Rolle verlockt nicht gerade, und es sind natürlich Zweifel berechtigt, ob ein spezielles Studium die Neigung zum Umgang mit diesem Konfliktpotential wesentlich verbessert. Ich hoffe das sehr, und wir werden vielleicht bald Gelegenheit haben, dies zu prüfen. In Berlin wird ein Studiengang „Theater-, Studio- und Veranstaltungsingenieur“ geplant. Eingerichtet werden soll er in Zusammenarbeit der technischen Fachhochschule, der Hochschule der Künste und der hiesigen Bühnen und Studios, in denen Praktika absolviert werden sollen. Diese Kombination halte ich für gut und beispielhaft.

Die Situation sieht damit schon erheblich günstiger aus, als die Veranstalter dieses Symposiums bei der Erstellung ihres Programms ahnten.

Ich darf hinzufügen, daß auch ich bereits erste Gespräche mit der Fachhochschule Frankfurt

und dem hessischen Minister für Wissenschaft und Kunst geführt habe, nach denen die Einrichtung eines Studiengangs für Bühnenvorstände zumindest nicht ausgeschlossen ist.

Es ist klar, daß man bei diesem Studiengang nur in kleinen Zahlen rechnen darf. Die Berliner Kommission zur Vorbereitung des Studiengangs hat folgende Bedarfsdaten ermittelt: in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin gibt es 205 Theater, 255 Mehrzweckhallen und 50 Film- und Fernsehstudios.

705 leitende Positionen in diesen Einrichtungen kämen für Absolventen des neuen Studiengangs in Frage. Allerdings dürften noch weitere Berufsfelder in Planungsbüros, bei der Industrie und den Kulturbehörden hinzukommen.

Auf jeden Fall darf von einem jährlichen Bedarf von deutlich über 20 Absolventen ausgegangen werden. Überlegungen, auch an anderen Hochschulstandorten einen vergleichbaren Studiengang einzurichten, sind also legitim, denn Konkurrenz belebt das Geschäft.

Meine Position ist klar: es dürfte sich lohnen, spezielle Studiengänge für Veranstaltungstechnik einzurichten. Ihre Ausbildung sollte sich schwerpunktmäßig an den Anforderungen an technische Bühnenvorstände im Sinne der einschlägigen Polizeiverordnungen orientieren.

Das Spektrum der Anforderungen an einen leitenden Veranstaltungstechniker ist breit. Wir dürfen aber nicht der Versuchung unterliegen, alle notwendigen Materien in einen Studiengang packen zu wollen.

Auf keinen Fall darf das Studium mit unterschiedlichen Lehrveranstaltungen so überfrachtet werden, daß in den einzelnen Fächern nur ein oberflächliches Überblickswissen vermittelt werden kann. Dieses Wissen ist nicht in der Praxis verwertbar und veraltet darüber hinaus sehr schnell.

Es gehört zu den heute allgemein anerkannten Grundregeln für die Gestaltung eines Studiengangs, daß sich seine Komponenten mehr an einer bestimmten Fachdisziplin, und nicht zu eng an einem aktuellen Berufsbild orientieren müssen. Die Anforderungen des Arbeitsmarktes unterliegen doch recht kurzfristigen Wandlungen. Wir erwarten heute natürlich nicht mehr, daß eine Berufsausbildung ein ganzes Berufsleben lang ausreicht. Sie muß den Absolventen aber in die Lage versetzen, sich wandelnden Bedürfnissen anzupassen. Auch muß gewährleistet sein, daß ein Absolvent nicht nur im Bereich Bühne und Fernsehen eine Arbeitschance hat. Das hat der Wissenschaftsrat wiederholt betont. Nur wer mit den Methoden eines Faches gründlich vertraut gemacht worden ist, verfügt über diese Flexibilität. Die Forderung bei unserem Studiengang Veranstaltungstechnik muß also lauten: eine breite Grundausbildung in einem etablierten Fach (z. B. Maschinenbau oder Elektrotechnik) ist zu verbinden mit einer sinnvollen Schwerpunktsetzung in anderen theatertechnischen Disziplinen. Hinzu kommen müssen die Kenntnisse, die es dem Techniker ermöglichen, mit den Künstlern eine gemeinsame Sprache zu sprechen. Es sind dies insbesondere Kunst- und Mediengeschichte sowie die aktuellen Probleme der darstellenden Kunst.

Eine weitere wichtige Forderung ist die Vermittlung von Managementkenntnissen, insbesondere der Personalführung und der Betriebswirtschaft. Nach allem, was ich mir habe sagen lassen, liegt hier ein besonderer Schwachpunkt im derzeitigen Ausbildungs- bzw. Nichtausbildungssystem.

Gerade an diesen Punkten – Verhältnis Künstler-Techniker und Personalführung – muß natürlich gleich erheblicher Zweifel daran angemeldet werden, inwieweit im Rahmen des Studiums Abhilfe geschaffen werden kann.

Eine Lösung des Stoffmengenproblems könnte ich mir folgendermaßen vorstellen:

Nach 8 Semestern wird ein erster berufsqualifizierender Abschluß erreicht. Dieser hat ausreichend theater- und filmorientierte Inhalte vermittelt, um einen sinnvollen beruflichen Einsatz zu ermöglichen. Einzelne Studienelemente würden in anschließenden Spezialstudien vermittelt, die auch berufsbegleitend absolviert werden können. In ihnen kann dann auch eine Differenzierung für die verschiedenen Medien und Einsatzbereiche vorgenommen werden. Im Theater werden zum Teil doch erheblich andere Kenntnisse benötigt als z. B. im Fernsehstudio.

Ob sich dieses Konsekutiv-Modell verwirklichen läßt, weiß ich nicht. Obwohl es eine alte Forderung der Studienreformkommission ist, hat sich bisher kaum eine Hochschule dazu durchgerungen.

Praktika haben bei dieser Ausbildung eine wichtige Funktion. Insbesondere sollen sie dem Studenten eine Vorstellung vom „Gesamtsystem Bühne“ und den Entstehungsbedingungen einer Produktion geben, damit er die Funktion der Technik dabei richtig einzuordnen weiß.

Anzustreben wäre auch, daß die Studienabschlußprüfung (Diplom) die Befähigung zur technischen Leitung von Bühnen im Sinne der Polizeiverordnungen über technische Bühnenvorstände mit einschließt.

Wie sieht es mit der Chance zur Einrichtung solcher Studiengänge außerhalb Berlins aus? In Berlin gelten etwas andere Bedingungen als in der Bundesrepublik Deutschland. Für gute Ideen gibt es hier eher die notwendigen Mittel.

Die Hochschulen in der Bundesrepublik Deutschland werden wohl warten müssen, bis sich ihre Kapazitätsprobleme normalisiert haben. Die Situation beginnt sich zu entspannen, leider in den Fach- und Kunsthochschulen langsamer als in den Universitäten, bei denen ein Rückgang der Studentenzahlen bereits eingesetzt hat.

Ich rechne aber fest damit, daß ein Studiengang „Veranstaltungstechnik“ in absehbarer Zeit auch in der Bundesrepublik Deutschland, wenn nicht bei uns, dann vielleicht in München, Hamburg oder Köln, eingerichtet werden kann.

In welchem Umfang ist eine Ausbildung in den Grundberufen der Veranstaltungstechnik an den Hochschulen in der Bundesrepublik Deutschland möglich? (z. B. Theatermaler, Requisiteur, Theaterstreicher usw.)

Die Ausbildung in den Grundberufen der Veranstaltungstechnik ist in aller Regel eine handwerkliche. Sie kann nicht Aufgabe einer Hochschule sein. Ihre Mitwirkung kann nur punktuell sein, vornehmlich in der Fort- und Weiterbildung. Fortschrittliche Hochschulgesetze lassen dies zu.

Ansätze in dieser Richtung sind vorhanden, z. B. an der Fachhochschule Hamburg und der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main.

Die Fachhochschule Hamburg bietet seit geraumer Zeit die Kontaktstudiengänge Bühnentechnik und Beleuchtungstechnik zur Vorbereitung auf die staatliche Prüfung zum Theater- bzw. Studiomeister und zum Beleuchtungsmeister an.

Die Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main führte im letzten Jahr erstmals einen Weiterbildungskurs für Requisiteure mit Berufserfahrung durch. Dessen Problematik liegt u. a. darin, daß er nicht einen so formellen Abschluß wie die Meisterprüfung zum Ziele hat.

Weiterbildungskurse werden auf Dauer sicher nur angenommen werden, wenn sie inhaltlich überzeugen und gleichzeitig eine definierte Funktion in der beruflichen Laufbahn des Absolventen besitzen. Entsprechende Vereinbarungen zwischen den Tarifpartnern sind daher anzustreben. (Inzwischen zeichnet sich ab, daß einige theatertechnische Berufe, z. B. des Requisiteurs, des Bühnenmalers und -plastikers in den Katalog der Ausbildungsberufe mit durch die Bundesregierung geregelten Ausbildungsgang aufgenommen werden. Wir prüfen zur Zeit, ob die HfG in diesem Zusammenhang einen größeren Teil der Ausbildung dauerhaft übernehmen könnte. Zu denken wäre an die speziellen Angebote in Kulturgeschichte und Theatertechnik, die angesichts der bundesweit geringen Zahl der Auszubildenden kaum an allen Ausbildungsstellen angeboten werden können. Die örtlichen Berufsschulen würden dann

nur den allgemeinbildenden Teil der Ausbildung übernehmen.)

Die Entwicklung der Studentenzahlen wird es den Hochschulen erlauben, in Zukunft an die Einrichtung weiterer Fort- und Weiterbildungsangebote zu denken. Infrage kommen Kurse für Maskenbildner, Gewandmeister, Theatermaler, Theaterplastiker und Bühnenhandwerker aller Fachrichtungen. Ihre Fort- und Weiterbildung könnte in gestalterischen Disziplinen an Kunsthochschulen in technischen Fächern an Fachhochschulen betrieben werden.

Allen Maßnahmen gemeinsam ist, daß inhaltlich anspruchsvolle Kurse zeitaufwendig sind. Der Kurs für Requisiteure in Offenbach z. B. erfordert 2 mal 6 Wochen Anwesenheit in der Hochschule. Die Freistellung für einen so langen Zeitraum macht große Schwierigkeiten, von den Kosten ganz abgesehen.

Spezielle Weiterbildungsangebote müßten daher auch berufsbegleitend konzipiert werden und nur kurze Anwesenheit in der Hochschule erforderlich machen. Diese wären dann im Rahmen des allgemein üblichen Bildungs-Urlaubs zu leisten.

Die Kurse an der Hochschule können nicht kostenlos sein. Eine private Finanzierung wird nur in wenigen Fällen in Frage kommen, da sie wegen der kleinen Gruppen sehr kostenintensiv sind. Fernsehanstalten und große Bühnen verfügen über Etatpositionen für Fortbildungsmaßnahmen. Kleine Theater und Mehrzweckhallen müßten dies für ihr Personal auch gewähren, da gerade bei ihnen die Anforderungen an die Flexibilität der Mitarbeiter hoch ist. Nicht immer wird das Arbeitsamt als Kostenträger zu gewinnen sein.

Frank Mussmann

## DDR-Exkursion. Impressionen

Auf keiner meiner Reisen in die DDR zuvor – nicht während meiner Teilnahme an den Internationalen Bauhaus-Kolloquien in Weimar und Dessau 1979, 1983 und 1986 und auch nicht auf dem „Ferdinand-Kramer-Entwurfs-Seminar“ im Gestaltungszentrum Bauhaus Dessau Ende Mai 1986, noch während einer der Exkursionen der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main 1983 und im Sommer 1986 – empfand ich so deutlich die Schatten der Vergangenheit wie dieses Mal. Aber auch keine frühere Begegnung hatte mir so eindringlich offenes Entgegenkommen, kritisches Denken und Handeln der jungen Generation gezeigt.

Wohlweislich hatten wir unser Programm schon ein Jahr zuvor eingereicht und zum ersten Mal wurde der Besuch in Dresden nicht gestrichen.

Am Grenzübergang Wartha-Herleshausen demonstrierten strikte DDR-Beamte in aller Frühe drei Stunden lang „deutsche Gründlichkeit“. Stichproben: „Sie da, Sie und Sie!“ – Gepäckdurchsuche, Taschenumdrehen, obwohl wir alles Mitgeführte – einschließlich der vier „Spiegel“-Exemplare – mit peinlicher Genauigkeit aufgeführt hatten. Zwecks gründlicher Prüfung mußten wir sogar die Publikationen unserer Hochschule an der Grenze zurücklassen. Die Auswirkungen des kürzlich abgeschlossenen Kulturabkommens hatten wir uns allerdings anders vorgestellt.

In Eisenach war – noch voller Optimismus – unsere von 'Jugendtourist' uns zugedachte, aus Berlin angereiste 'Betreuerin' in unseren Bus gestiegen. Am Ende unserer Reise – vollständig entnervt und erschöpft von unseren Aktivitäten und dem notgedrungenen eigenmächtigen Improvisieren – setzte sie uns schließlich im legendären Leipziger Hauptbahnhof in den Zug nach Frankfurt am Main, nachdem auf der Autobahn Leipzig-Halle der Motor unseres Busses endgültig auseinandergefallen war.

Zwar verärgerte der unerbittliche Dirigismus an der Grenze auch die Jungen unter uns, und es störte wohl auch sie die betonte Forschheit älterer FDJ-Studenten, aber Ängste aus der Vergangenheit bedrängten sie nicht. Sie konnten nicht merken, daß es noch immer der gleiche Lederknoten ist, wie ihn die Hitler-Jugend trug, in den die polnischen Pfadfinder ihr um den Hals geschlungenes Fahrtentuch steckten – jene Gruppe, die so andächtig weiße Blumen niederlegte am Mahnmal des Widerstandes vor unserer Jugendherberge Burg Hohnstein, die Gefängnis und nach 1933 eines der ersten Konzentrationslager gewesen ist. Täglich gingen wir vorüber an den Gedenktafeln im Inneren der Burg, die an gefolterte Frauen und an die Solidarität der antifaschistischen Häftlinge mahnten und uns alle – aus Ost und West – zur Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit herausforderten. Auch Wehrrüchtigungs- und Kriegsgefangenenlager ist diese Burg gewesen. Die Jungen von heute nahmen nicht wahr, daß die Sanitäranlagen, die Dusch- und Waschräume, das Mobiliar, die Hinweisschilder in neogotischer Schrift, die schmiedeeisernen Leuchter, die Fackelträger und Halterungen für die Fahnenstangen in beklemmender Weise Zeugen zu sein schienen aus jener Zeit.

Und doch war gerade hier, im großen Eßsaal der Burg, etwas zu spüren von Internationalität, von der Gemeinsamkeit einer demokratischen Jugend der Welt. Zusammen aßen amerikanische, französische, polnische und westdeutsche Gruppen das mit Phantasie zubereitete Essen böhmischer Küche und hörten am Abend fasziniert dem polnischen Gitarrenspieler zu.

In welcher Währung auch bezahlt wurde – alle erhielten das Gleiche. Und alle sahen wir Dresden, das eindringlich wie kaum eine andere Stadt in Europa an den Frieden appelliert, weil es noch heute mit seinen rauchgeschwärzten Trümmern die Schrecken des Bombeninfernos spüren läßt und ein Mahnmal ist – nicht nur für die 35 000 Toten in einer Nacht.

Drastisch demonstrierte uns der manchmal von Passanten in den Straßen heimlich vorgetragene Wunsch nach Umtausch unserer DM im Kurs 1:4 bis 1:7, die wir bei unserer Betreuerin 1:1 umwechseln mußten, das allen sozialistischen Leitbildern hohnsprechende Nebeneinander zweier unterschiedlicher Währungen, das in den nur Valuta akzeptierenden Interhotels und Intershops noch offensichtlicher war.

Um so beklemmender wirkten die beschwörenden Spruchbänder vor verfallenen, noch vom Krieg gezeichneten Fassaden: „Vorwärts unter dem Banner von Marx und Lenin!“ – „Die unverbrüchliche Freundschaft mit der Sowjet-Union – unsere Herzenssache!“ – „Mit der UdSSR im Bruderbund für Frieden und Sozialismus!“ – „Alles für das Wohl des Menschen – für das Glück des Volkes!“ – „Unsere DDR – Staat der sozialen Sicherheit, Geborgenheit und Zukunftsgewißheit!“

Ebenso frappten uns neue Wortschöpfungen wie: „Versorgungseinrichtung aus technischen Gründen geschlossen“ an der Tür eines Restaurants oder ein Schild in einer Garderobe: „Kasse des Vertrauens“ sowie ein Hinweis an der Fahrbahn: „Straße der hohen Verkehrssicherheit“.

Sind derartige Parolen, ebenso wie diese neuen Wortprägungen, Ausdruck einer Suche nach Solidarität und Identität? Mich erinnerten sie in peinlicher Weise an Durchhalteparolen im „3. Reich“ und die krampfhaften Bemühungen, die deutsche Sprache von Fremdwörtern zu befreien.

In der 11. Kunstausstellung des Bezirkes Leipzig im Grassmuseum (9.-31. Juli 1986) vermeinten wir viel eher die Empfindungen junger DDR-Bürger wahrzunehmen. Vor allem die Karikaturen demonstrierten kritisches Bewußtsein:

– Das Sitzmöbel „sichere Basis“, – ein Stuhl in normaler Höhe mit einer allerdings auf ein Drittel reduzierten Breite der Sitzfläche und dem sarkastischen Kommentar: „Sichere Basis ermöglicht rationelle Nutzung unserer Wohnkomplexe! Materialeinsparung 76%! Die Exportausführung wird in der gewohnten Abmessung geliefert!“

– Ein Hammer mit einem Griff dünn wie ein Bleistift verhöhnnte das Prädikat „Gutes Design“ und – wachsendes Umweltbewußtsein veranschaulichte ein Plakat: schwarze, den Himmel verdunkelnde Rauchschwaden aus Schornsteinen monotoner Mietskasernenreihen, alles vernebelnde Autoabgase in den Straßen und verduzt wirkende Passanten vor einem Plakat auf einer Litfaßsäule: ein Totenkopf mit der drohenden Unterschrift: „Rauchen verboten!“

– Und schließlich „Birth Control“: ein Embryo im Mutterleib, einen Stahlhelm auf dem Kopf.

Ebenso engagiert gegen Aufrüstung in Ost und West gerichtet demonstrierte eine Foto-Ausstellung „Bilder gegen den Krieg“ in der Kirche in Pirna den Einsatz für Frieden und Menschenrechte und die Suche nach „lebenswerten Lebenswerten“: „Spielball“ – „Ja-Sager“ – „Tut was“ – „Befreit uns! NOCH EINMAL!“, so hießen einige der Titel und veranschaulichten das Bibelwort: „Wer das Schwert in die Hand nimmt, der soll durch das Schwert

umkommen!“ Ebenso ließ die kleine Ausstellung „Kinder malen zur Bibel“ ahnen, welche eine Position die Kirche in autoritären Systemen einnimmt. Ich dachte an den ungarischen Vertreter auf dem „Friedensforum“ des 4. Internationalen Bauhaus-Kolloquiums Ende Juni 1986 im Oberlichtsaal des Weimarer Bauhausgebäudes von Henry van de Velde, der aus dem Friedenspamphlet des ungarischen UJA zitierte – neben sich einen Vertreter der UdSSR – und verlangte, sich nicht nur verbal zum Frieden zu bekennen, sondern die Ursachen, die zu Kriegen führen, zu beseitigen, – „kein Volk darf ein anderes unterdrücken, ihm seinen Willen aufzwingen!“

Zwar sprachen wir im Club sowjetisch-deutscher Freundschaft in Dresden offen über unsere jeweiligen Möglichkeiten, zur Vertrauensbildung, zum besseren gegenseitigen Verständnis beizutragen, aber zu sehr war das Arrangierte dieses Treffens zu spüren.

Die avantgardistischen Möbel russischer Konstruktivisten vor Augen – wie El Lissitzky, Alexander Rodtschenko und Wladimir Tatlin sie in Verbindung zu den WCHUTEMAS-Werkstätten entwickelt hatten, die Ausdruck einer Aufbruchstimmung waren, Leitbilder eines neuen, gerechteren Zusammenlebens darstellen sollten – empfanden wir die biedere Einrichtung dieses Club-Hauses, einer großbürgerlichen Villa neben dem Hotel Bellevue, mit ihren weiß gestrichenen Polsterstühlen im Neo-Rokoko mit weinroten Polsterbezügen, als einen Affront.

Erst jetzt wurde mir vollends bewußt, welche einen schwierigen Weg die Gruppe des VEB-Designprojektes in Dresden zu bewältigen hat, die, 1983 gegründet, sich mit Arbeits- und Wohnumweltgestaltung befaßt. Formgestalter, Architekten, Landschaftsgestalter, Grafiker, Ergonomen und Konstrukteure arbeiten in Kooperation mit freiberuflichen Designern und Hochschulforschungskapazitäten. In einer instruktiven Führung sahen wir die Ergebnisse ihrer Design-Konsultationen, Analysen, Recherchen und konkreten Produktentwicklungen, von denen wir allerdings bisher nichts in Schaufenstern oder im öffentlichen Bereich wahrnehmen konnten.

Nicht weniger informativ, offen und herzlich verlief unser Besuch in der Hochschule Halle/Burg Giebichenstein. Eindringlich demonstrierte uns vor allem die Abteilung für Industrie-Design ihre praktische Zusammenarbeit mit Industriebetrieben, mit VEB-Designprojekt u. a., wobei das Zweckgerichtete – auch in den Bereichen wie Malerei, Grafik, Keramik, Plastik, Schmuck, Metall und Email, Textil und Glas – Vorrang hatte vor kreativem Spiel. Diplomaufgaben sind konkrete Aufträge und den Bruch zwischen Ausbildung und Praxis versucht ein Förderungsvertrag zu überbrücken, der für die ersten drei Jahre den Absolventen eine finanzielle Starthilfe gibt.

Unser Vorhaben einer Partnerschaft beider Hochschulen fand Resonanz: schließlich gab es schon früher Verbindungen zu Offenbach – durch die Schriftkünstler Rudolf Koch und Herbert Post. Es waren gerade die Tage der offenen Tür: Studenten verteidigten ihre Diplom-Arbeiten. Beim Abschied bemerkte ein Kollege, daß der Schock von Tschernobyl uns in Ost und West so eindringlich wie kein Ereignis zuvor die gemeinsame Verantwortung für unsere Welt vor Augen geführt hat, auf der wir lernen müssen miteinander zu leben.

Die „Ausstellung Städtebau Architektur Denkmalpflege“ in Leipzig (9. 5.-31. 7. 1986) demonstrierte die neuen Leitlinien des sozialistischen Städtebaus: „... dafür zu sorgen, daß die effektivste Lösung der heutigen Bauaufgaben stets mit dem Blick auf die voraussehbare Zukunft der Stadt als Ganzes erfolgt“, aber auch die neugewonnene Erkenntnis: „... der liebevollen Pflege des Stadtzentrums mit seinen Ensembles und historischen Gebäuden, mit seinen den Bürgern vertrauten Straßen und Plätzen gebührt besondere Aufmerksamkeit.“ (Aus dem Beschluß des ZK der SED und Ministerrats der DDR vom Mai 1982).

Angesichts der bestürzend großen Wohnkomplexe in Plattenbauweise – wie Grünau für mehr als 98 000 Einwohner im Westen Leipzigs, das Ergebnis eines städtebaulichen Wettbewerbs zwischen 24 Architektenkollektiven von 1973 –, der Wohnhäuser und sozialen wie gesellschaftlichen Einrichtungen, die, kaum errichtet, schon renovierungsbedürftig wirken, und die vielfach trostlos verfallende alte Bausubstanz in den Städten vor Augen, vermittelte diese Ausstellung Perspektiven der Hoffnung und beachtliche Sanierungsleistungen.

Umsomehr fragten wir uns, warum ausgerechnet Hellerau, die erste Gartenstadt auf deutschem Boden, zwar unter Denkmalschutz gestellt, dennoch langsam verfällt. Schon 1909 hatten hier Architekten wie Theodor Fischer, Richard Riemerschmid, Heinrich Tessenow und Hermann Muthesius Prototypen für Wohnhäuser entwickelt, Verkehrs- und Wohnwege getrennt und mit den „Deutschen Werkstätten“ als Beispiel human konzipierter Produktionsstätte sowie dem Festspielhaus, dem „Dalcroze-Institut“, versucht, kreatives Zusammenleben und -arbeiten zu fördern.

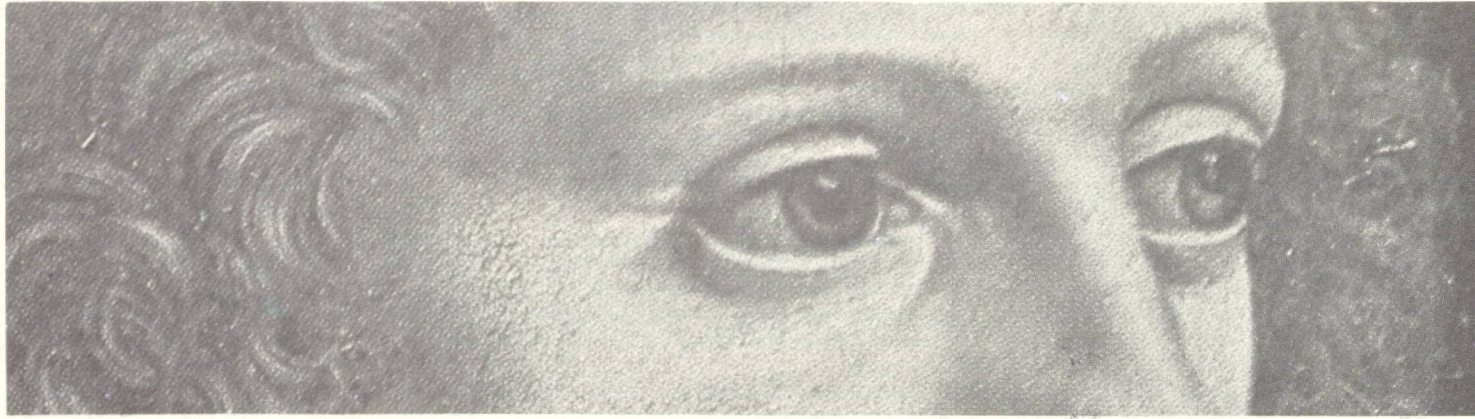
Im Bauhausgebäude in Dessau, in dem kaum noch identifizierbaren Meisterhäusern – das Haus Gropius hat ein Satteldach erhalten –, in der Siedlung Törten und den Reihenhäusern von Hannes Meyer und seinen Schülern spürten wir – ebenso wie in Weimar im Versuchsschaus „Haus am Horn“ von dem Maler Georg Muche – den damaligen Elan, für die neuen Leitbilder und Lebensformen einer neuen demokratischen Gesellschaft die entsprechenden Formen in Architektur und Produkten zu entwickeln.

So merkwürdig ich die Gespräche mit Studenten der Philosophie in dem Studentenclub „Moritzbastei“ in Leipzig über ihre Prüfungsarbeiten empfand – einer schrieb über die Bild-Zeitung, ein anderer machte eine vergleichende Analyse der sozialen Systeme in der UdSSR, in Ungarn und in der DDR, und der Dritte befaßte sich mit den ökologischen und sozialistischen Zielen der Grünen und meinte zu meiner Überraschung, der beste Politiker der BRD sei ohne Zweifel Franz Joseph Strauß –, so positiv beurteile ich eine heftige Auseinandersetzung zwischen jenen Drei und einem Jura-Studenten: Er hatte gerade die Abschlußprüfung hinter sich und wehrte sich nun gegen die ständige Gängelei, die Währungsmisere, die korrumpierende Macht der Valuta und die Aussichtslosigkeit, nur ein Mal in den Westen reisen zu können. Statt Bevormundung forderte er Mündigkeit der Bürger, Mitbestimmung und Mitwirkung in allen Belangen der Öffentlichkeit im Sinne der Feststellung von Perikles um 430 v. Chr.: „Bei uns heißt einer, der an den Dingen der Stadt keinen Anteil nimmt, nicht ein stiller Bürger, sondern ein schlechter“, und setzte hierdurch ein Zeichen der Hoffnung. Vielleicht wird dann die Parole eines Spruchbandes in den Straßen Wirklichkeit: „Ich leb' so gern in meinem Land!“

Lore Kramer

# Warum Faszination?

Maurice Blanchot



20

Maurice Blanchot ist Erzähler („Die Frist“, Frankfurt 1962; frz. 1948), Kritiker („Der Gesang der Sirenen“, München 1962; frz. 1959) und Essayist („Die Literatur und das Recht auf den Tod“, Berlin 1982; frz. 1949). Seine Texte sind nicht leicht zugänglich, doch die Anstrengung ihrer Lektüre, die Tiefen – auch Untiefen – zu gewärtigen hat, lohnt sich. Blanchot ist ein so sperriger wie origineller und anregender, auch zum Widerspruch reizender Autor. Sein Gegenstand: Literatur, Kunst, Kultur. Der hier wiedergegebene kurze Textauszug stammt aus „Die wesentliche Einsamkeit“, Berlin 1959.

Warum Faszination? Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Bestimmtheit, die Fähigkeit, nicht in Kontakt zu kommen und im Kontakt die Verwirrung zu vermeiden. Sehen bezeichnet, daß diese Trennung dennoch Begegnung geworden ist. Aber was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn die Sehweise eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein Kontakt auf Distanz ist? Wenn sich das Gesehene dem Blick auferlegt, als wenn der Blick ergriffen, berührt, mit der Erscheinung in Verbindung gesetzt würde? Kein aktiver Kontakt, nicht das, was es in einem wirklichen Berühren an Initiative gibt, sondern der Blick wird fortgezogen, aufgebraucht in einer unbeweglichen Bewegung und einem Grund ohne Tiefe. Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und die Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden.

Was uns fasziniert, hebt unsere Möglichkeit der Sinngebung auf; es gibt seine „wahrnehmbare“ Natur auf, gibt die Welt auf, zieht sich diesseits der Welt zurück und zieht uns dorthin; es enthüllt sich uns nicht mehr und bestätigt sich dennoch in einer Anwesenheit, die der Gegenwart der Zeit und der Anwesenheit des Raumes fremd ist. Die trennende Distanz, die das Sehen erst ermöglicht, verharrt als Unmöglichkeit im Blick selbst. So findet der Blick in dem, was ihn ermöglicht, die Macht, die ihn neutralisiert, die ihn nicht aussetzt noch anhält, sondern die ihn im Gegenteil hindert, jemals damit zu Ende zu kommen, die ihn von allem Beginn abschneidet und aus ihm einen wesenslosen, verirrtten Glanz macht, der nicht erlischt, der nicht erhellt: den wieder in sich selbst geschlossenen Kreis des Blickes. Hier haben wir einen unmittelbaren Ausdruck jener Umkehrung, die das Wesen der Einsamkeit ist. Die Faszination ist der Blick der Einsamkeit, der Blick des Unaufhörlichen und des Unbeendbaren, in dem noch die Blindheit Vision ist, nicht als Möglichkeit zu sehen, sondern als Unmöglichkeit, nicht zu sehen, als Unmöglichkeit, die sich sehen läßt, die immer und immer in einer Vision fort dauert, die nicht endet: der tote Blick, der Blick, der zum Phantom einer ewigen Vision geworden ist.

Wer fasziniert ist, nimmt keinen wirklichen Gegenstand wahr, keine wirk-

liche Gestalt, denn was er sieht, gehört nicht der Welt der Wirklichkeit an, sondern der unbestimmten Sphäre der Faszination, einer gewissermaßen absoluten Sphäre. (Daß uns unsere Kindheit fasziniert, liegt daran, daß die Kindheit der Augenblick der Faszination ist, selbst fasziniert ist, und dies goldene Zeitalter scheint in ein glänzendes, nicht enthülltes Licht getaucht zu sein, weil dieses der Enthüllung fremd ist, nichts zu enthüllen hat, reiner Abglanz ist, Strahl, der noch nichts ist als Strahlung eines Bildes. Vielleicht gewinnt die Macht der mütterlichen Gestalt ihren Glanz aus der Macht der Faszination, und man könnte sagen, daß die Mutter diese faszinierende Anziehungskraft deshalb ausübt, weil sie in der Zeit erscheint, wo das Kind noch völlig unter dem Blick der Faszination lebt und weil sie deshalb in sich alle Kräfte der Faszination vereint. Da das Kind fasziniert ist, ist die Mutter faszinierend, und deshalb haben alle Eindrücke des frühen Kindesalters etwas Beständiges, was von der Faszination herrührt.) Die Distanz ist von ihr nicht ausgeschlossen, aber sie ist außer Maß und Grenzen, sie ist die unbegrenzte Tiefe, die hinter dem Bild ist, eine nicht lebendige, nicht lenkbare Tiefe, absolut gegenwärtig, obgleich nicht gegeben, in die die Dinge sinken, wenn sie sich von ihrem Sinn entfernen und in ihr Bild stürzen. Diese Sphäre der Faszination, in der das Gesehene die Sicht ergreift und sie unbeendbar macht, wo der Blick zu Licht erstarrt, wo das Licht das schimmernde Absolute eines Auges ist, das man nicht sieht, das man jedoch zu sehen nicht aufhört, weil es der eigene Blick im Spiegel ist, diese Sphäre ist anziehend und faszinierend par excellence: ein Licht, in dem man zugrunde geht, erschreckend und anziehend.

Wer fasziniert ist, sieht das, was er sieht, nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern es berührt ihn in einer unmittelbaren Nähe, es ergreift ihn und nimmt ihn in Beschlag, obgleich es ihn völlig distanziert sein läßt. Die Faszination ist wesentlich mit der neutralen, unpersönlichen Anwesenheit verbunden, dem unbestimmten „Man“, dem ungeheuren, gesichtslosen „Jemand“. Sie ist die neutrale und unpersönliche Beziehung des Blickes zur Tiefe ohne Blick und Umriß, die Abwesenheit, die man sieht, weil sie blendet.